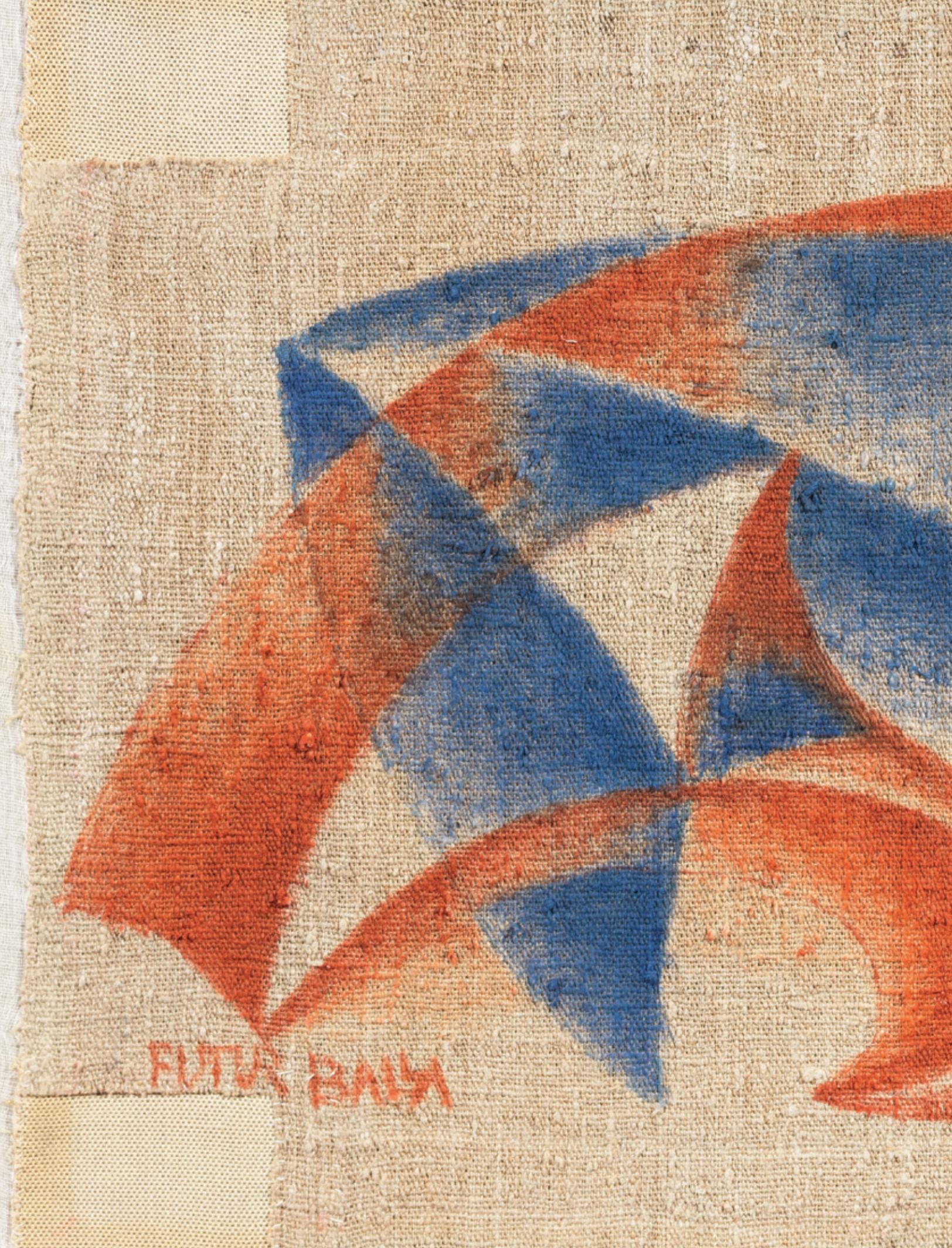




Farsettiarte
DAL 1955

ARTE MODERNA

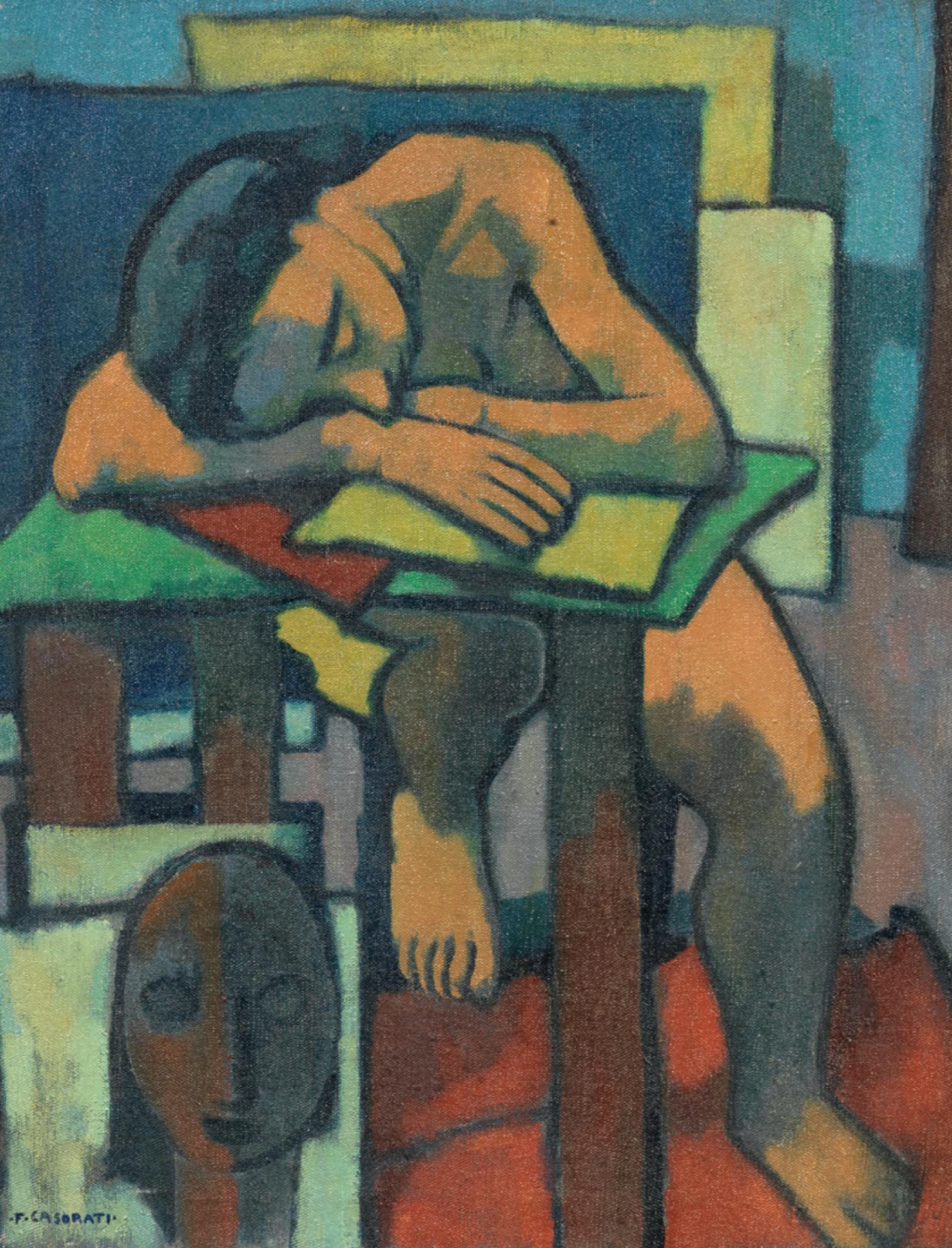
Prato, 2 Dicembre 2023



FLORA BURLAP







F. CASORATI

ASTA DI OPERE D'ARTE MODERNA
PROVENIENTI DA RACCOLTE PRIVATE

INFORMAZIONI PER I PARTECIPANTI

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

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

Tali documenti dovranno essere accompagnati dai seguenti dati bancari:

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

Per assistenza si prega di contattare:

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

OPERAZIONI DI REGISTRAZIONE E PARTECIPAZIONE ALL'ASTA

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

ACQUISIZIONE DI OGGETTI E DIPINTI PER LE ASTE

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

ANTICIPI SU MANDATI

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

ACQUISTI E STIME

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

ASTA

PRATO

Sabato 2 Dicembre 2023

ore 16,00

ESPOSIZIONE

MILANO (selezione di opere)

16 - 22 Novembre

FARSETTIARTE - Portichetto di Via Manzoni (angolo Via Spiga)

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

PRATO

25 Novembre - 2 Dicembre

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

Ultimo giorno di esposizione

Sabato 2 Dicembre, fino alle ore 13,00

Farsetti**arte**

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

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

info@farsettiarte.it

www.farsettiarte.it

CONDIZIONI DI VENDITA

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

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

Diritto di seguito: gli obblighi previsti dal D.lgs. 118 del 13/02/06 in attuazione della Direttiva 2001/84/CE saranno assolti da Farsettiarte.
- 9) Qualora per una ragione qualsiasi l'acquirente non provveda a ritirare gli oggetti acquistati e pagati entro il termine indicato dall'Art. 6, sarà tenuto a corrispondere a Farsettiarte un diritto per la custodia e l'assicurazione, proporzionato al valore dell'oggetto. Tuttavia in caso di deperimento, danneggiamento o sottrazione del bene aggiudicato, che non sia stato ritirato nel termine di cui all'Art. 6, la Farsettiarte è esonerata da ogni responsabilità, anche ove non sia intervenuta la costituzione in mora per il ritiro dell'aggiudicatario ed anche nel caso in cui non sia provveduto alla assicurazione.
- 10) La consegna all'aggiudicatario avverrà presso la sede della Farsettiarte, o nel diverso luogo dove è avvenuta l'aggiudicazione a scelta della Farsettiarte, sempre a cura ed a spese dell'aggiudicatario e previo rispetto della vigente normativa in tema di circolazione delle opere d'arte.
- 11) Al fine di consentire la visione e l'esame delle opere oggetto di vendita, queste

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

GESTIONI SETTORIALI

ARTE MODERNA

Frediano FARSETTI
Sonia FARSETTI
Stefano FARSETTI
Leonardo FARSETTI

ARTE CONTEMPORANEA

Leonardo FARSETTI

DIPINTI ANTICHI

Stefano FARSETTI
Marco FAGIOLI

DIPINTI DEL XIX E XX SECOLO

Sonia FARSETTI
Leonardo GHIGLIA

SCULTURE E ARREDI ANTICHI

Marco FAGIOLI
Stefano FARSETTI

GIOIELLI E ARGENTI

Cecilia FARSETTI
Rolando BERNINI

FOTOGRAFIA

Sonia FARSETTI
Leonardo FARSETTI

GESTIONI ORGANIZZATIVE

PROGRAMMAZIONE E SVILUPPO

Sonia FARSETTI

**COMMISSIONI SCRITTE
E TELEFONICHE**

Elisa MORELLO
Silvia PETRIOLI
Chiara STEFANI

CATALOGHI E ABBONAMENTI

Simona SARDI

ARCHIVIO

Francesco BIACCHESSI

COORDINATORE SCHEDE E RICERCHE

Silvia PETRIOLI

UFFICIO SCHEDE E RICERCHE

Federico GUIDETTI
Alice NUTI
Elisa MORELLO
Silvia PETRIOLI
Chiara STEFANI

CONTABILITÀ CLIENTI E COMMITTENTI

Cecilia FARSETTI
Maria Grazia FUCINI

**RESPONSABILE ORGANIZZATIVO
SUCCURSALE DI MILANO**

Roberta MARCIANI

DIRETTRICE SUCCURSALE MILANO

Chiara STEFANI

SEDE DI CORTINA D'AMPEZZO

Paola FRANCO

SPEDIZIONI

Francesco BIACCHESSI

SALA ASTE E MAGAZZINO

Giancarlo CHIARINI

GESTIONE MAGAZZINO

Simona SARDI

ASTE ON LINE

Federico GUIDETTI

UFFICIO STAMPA

FARSETTIARTE

Per la lettura del Catalogo

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

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

Offerte scritte

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

Offerte telefoniche

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

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

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

Ritiro con delega

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

Pagamento

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

Ritiro

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

Spedizioni locali e nazionali

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

III SESSIONE DI VENDITA
Sabato 2 Dicembre
ore 16,00

Dal lotto 501 al lotto 590



501

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Gerani dentro un bicchiere, 1930 ca.

Acquaforte su carta India incollata,
es. 11/30, cm. 19,9x16,7 (lastra),
cm. 33,8x25,2 (carta)

Firma a matita sul margine in basso
a destra: Morandi, tiratura in basso
a sinistra: 11/30. Al verso, su un
cartone di supporto: etichetta Galleria
Marescalchi.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di
Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore,
Torino, 1964, n. 79;
Michele Cordaro, Morandi incisioni.
Catalogo Generale, Edizioni Electa,
Milano, 1991, p. 90, n. 1930 12.

Stima € 5.000 / 7.000



501

502

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Albero di arancio, 1951

Matita su carta, cm. 33,8x45,6

Firma e data in basso a destra: Guttuso 51.

Foto autenticata dall'artista.

Bibliografia

Mario De Micheli, Renato Guttuso,
Guttuso, Seda, Milano, 1963.

Stima € 2.000 / 3.000



502



503

503 Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

**Paesaggio con alberi e casa,
1942 ca.**

Tempera e matita grassa su carta,
cm. 31x39,5

Al verso, su un cartone di supporto:
etichetta Beniamino Levi Arte Moderna,
Milano, con n. 1019: timbro Galleria
Levi, Milano.

Certificato con foto Associazione per il
Patrocinio e la Promozione della Figura e
dell'Opera di Mario Sironi, Milano,
24 ottobre 2023, con n. 197/23 RA.

Stima € 4.000 / 7.000



504

504 Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Paesaggio (case e pagliai), 1937

Carboncino acquerellato con fondo di
caffè su carta, cm. 33,1x44,8

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 37.

Storia

Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Bibliografia

Giovanni Faccenda, Catalogo Generale
Ragionato delle Opere di Ottone Rosai.
Secondo Volume, Editoriale Giorgio
Mondadori, Milano, 2023, p. 83, n. 100.

Stima € 2.800 / 3.800



505

505
Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Natività con i Magi, 1960-61

Tempera su cartoncino nero, cm. 70x50,5

Firma in basso a destra: F. Casorati.

Storia

Dono dell'artista all'attuale proprietà

Bibliografia

F. Casorati: Natività dei Magi, illustrazione in Gazzetta del Popolo, 6 gennaio 1961;

Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, vol. I, p. 459, n. 1250, vol. II, fig. 1250.

Stima € 10.000 / 18.000



506

506

Gino Rossi

Venezia 1884 - Treviso 1947

Ragazze di Bretagna

Gouache su carta, cm. 19,2x15

Al verso, su una carta di supporto: etichetta e timbro con n. 1248 Galleria d'Arte del Naviglio, Milano.

Storia

Galleria del Naviglio, Milano;
Collezione privata

Stima € 2.000 / 3.000



507

507

Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

Viandante

Inchiostro su cartone, cm. 44,6x24,5

Firma in basso al centro: Lorenzo Viani.

Storia

Collezione Foresto Lazzerini, Viareggio;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Stima € 3.800 / 4.800



508

508

Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

Viandanti, 1915

Tecnica mista su cartone, cm. 97x69

Firma in basso a destra: Lorenzo Viani.

Si ringrazia Enrico Dei per aver confermato l'autenticità dell'opera.

Stima € 7.000 / 12.000



509

509

Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

Figura femminile (Una parigina), 1908-09 ca.

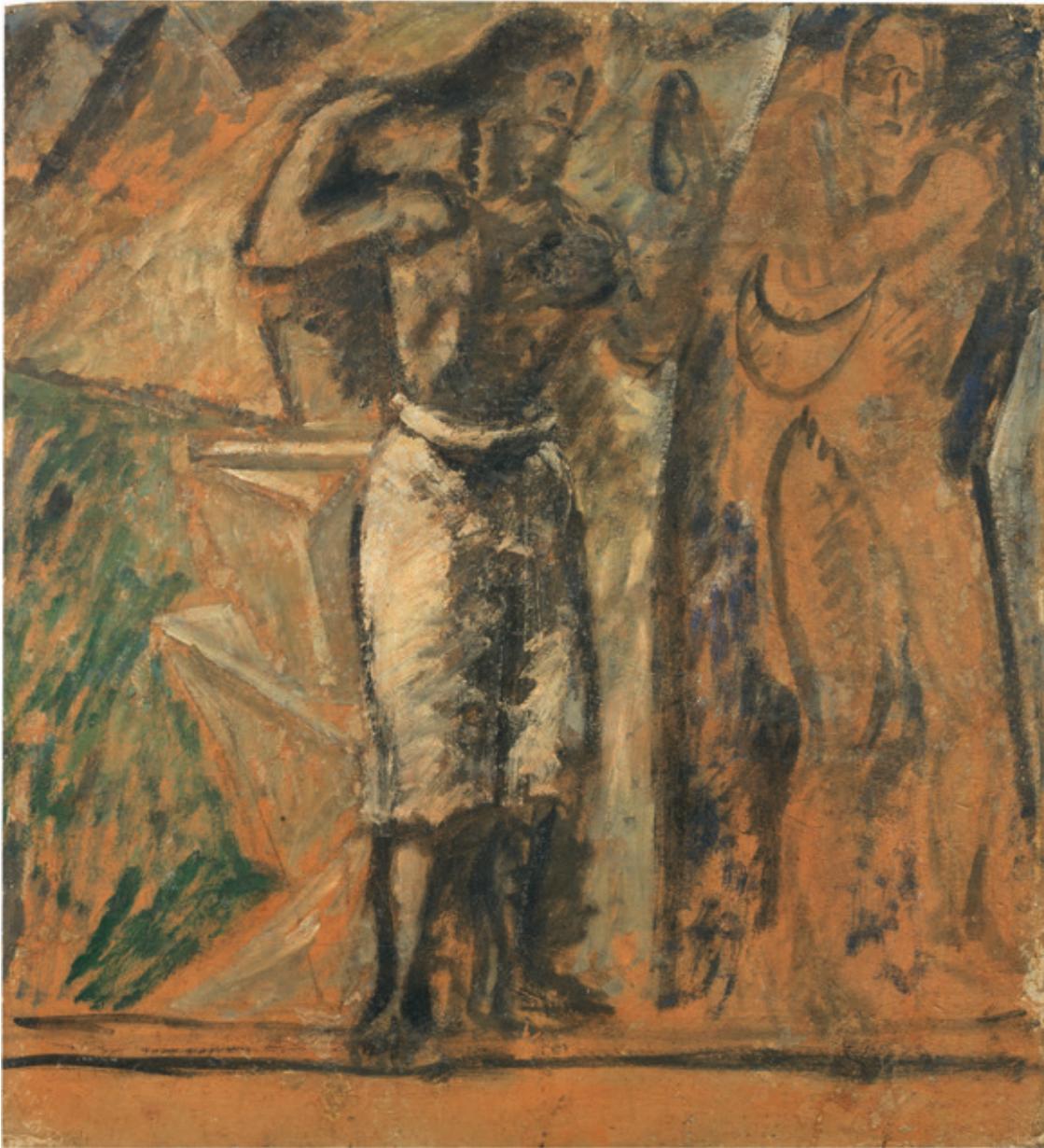
Pastelli su carta nera, cm. 49,7x27,4

Firma in basso a destra: Lorenzo Viani.

Esposizioni

Aria di Parigi. Tre toscani a La Ruche, Soffici, Modigliani, Viani, a cura di Luigi Cavallo, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 7 - 31 agosto 2003, poi Milano, Farsettiarte, 24 settembre - 21 ottobre 2003, cat. n. 30, illustrato a colori.

Stima € 4.500 / 6.000



510

510

Ardengo Soffici

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

Bagnanti, (1911)

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

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

Storia

Collezione E. Vallecchi, Firenze;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Esposizioni

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

cat. n. 23, illustrato [con titolo *Toilette (Donna allo specchio)*]; Ardengo Soffici (1879-1964). Mostra per il centenario della nascita, a cura di Luigi Cavallo, Prato, Azienda Autonoma di Turismo / Galleria Farsetti, maggio - giugno 1979, fuori catalogo;

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

Bibliografia

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

Stima € 23.000 / 30.000



511

511

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Bozzetto per Comizio, 1962

China e tempera su carta intelata, cm. 48x57

Firma in basso al centro: Guttuso.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 3.500 / 5.000



512

512

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Ritratto del pittore Franco Francese, (1947-48)

Olio e tempera su carta applicata su tela, cm. 45x39,5

Firma in basso a destra: Guttuso.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 7.000 / 10.000



513

513
Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Rosa, 1947

Olio su faesite, cm. 62,5x32

Firma e data in basso a destra: Pisis / 47, sigla sul lato destro:
SB, dedica in basso a sinistra: Al caro / [Ezio].

Certificato Associazione per Filippo de Pisis, Milano, 3 ottobre
2023, con n. 05896.

Stima € 7.000 / 9.000

Opere provenienti da una collezione friulana



514

514

Fiorenzo Tomea

Zoppè di Cadore (Bl) 1910 - Milano 1960

Case di sera, 1936

Olio su tela, cm. 80x100

Firma e data in basso a destra: Tomea / 936; firma, titolo e data al verso sulla tela: F. Tomea / "Case di sera" / 1936: etichetta e due timbri Raccolta N. Mobilio, Firenze, con scritta "Raccolta Signora Tomea"; sul telaio: etichetta Dolomiti d'acqua / San Vito di Cadore - Sc. Elementari / Belluno / Pal. Crepadona / Agosto - Novembre 2016.

Esposizioni

Dolomiti d'acqua. Il viaggio della pittura dai monti verso Venezia e la laguna, Belluno, Palazzo Crepadona, 16 settembre - 1 novembre 2016, cat. p. 15, illustrato a colori.

Stima € 8.000 / 14.000



515

515

Piero Marussig

Trieste 1879 - Pavia 1937

Paesaggio, 1932 ca.

Olio su tavola, cm. 50,2x60,3

Firma in basso a sinistra: P. Marussig.

Certificato su foto di Claudia Gian Ferrari, Milano, 2 novembre 2009.

Stima € 4.000 / 7.000



516

516

Adriano di Spilimbergo

Buenos Aires 1908 - Spilimbergo (Pn) 1975

Paesaggio, 1952

Olio su tela, cm. 80x100,5

Firma e data in basso a destra:

Spilimbergo 52. Sul telaio: due etichette XXVI Biennale Internazionale d'Arte - Venezia 1952; sulla tela: etichetta Padiglione Italia, Sala VIII, n. 17.

Certificato su foto Galleria Ponte Rosso, Milano, 28.1.2010, con n. 1/8368.

Esposizioni

XXVI Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1952, sala VIII, cat. p. 76, n. 17; Da Cima ad Afro. Artisti delle Dolomiti Patrimonio dell'Umanità, a cura di Antonella Alban e Giovanni Granzotto, Cortina d'Ampezzo, Ciasa de Ra Regoles, San Vito di Cadore, Scuole elementari e Pieve di Cadore, Museo dell'occhiale, 14 luglio - 23 settembre 2012, cat. p. 46, illustrato a colori.

Stima € 4.000 / 7.000



517

517

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Ponte dell'Accademia, 1943

Olio su cartone, cm. 49,5x60,6

Firma in basso a destra: Guidi. Al verso: etichetta Arte Moderna in Italia / 1915 - 1935 / Mostra in Palazzo Strozzi / Firenze / novembre 1966 - febbraio 1967, con n. 900 (con titolo *Il ponte sul fiume*): etichetta Museo di Vicenza / Mostra / "L'arte moderna / nel collezionismo vicentino" / Palazzo Chiericati / 4 - 26 settembre 1971, con n. 59: timbro Galleria Tega, Milano.

Storia

Collezione privata, Vicenza;
Collezione Marzetto, Padova;
Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

Arte Moderna in Italia 1915 - 1935, a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967, cat. p. XXXVIII, n. 1122 (con titolo *Il ponte sul fiume* e data 1935);
L'arte moderna nel collezionismo vicentino, Vicenza, Palazzo Chiericati, 4 - 26 settembre 1971.

Bibliografia

Toni Toniato, Dino Marangon, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano, 1998, p. 292, n. 1943 12.

Stima € 13.000 / 18.000



518

518 Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Figura in verde, 1955

Olio su tela, cm. 90x73

Firma in alto a destra: Guidi; firma e dichiarazione di autenticità al verso sulla tela: Virgilio Guidi / autentico / Guidi 1955; scritta sul telaio: Figura in verde / 1953: etichetta con dati dell'opera e indicazione Opera esposta nella mostra personale alla / Galleria "R. Rotta" nell'ottobre del 1957, con n. 34: due timbri Galleria d'Arte / "[R. Rotta]" / Genova (parzialmente leggibili).

Esposizioni

Mostra personale, Genova, Galleria R. Rotta, 17 - 27 ottobre 1957.

Bibliografia

Dino Marangon, Toni Toniato, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume secondo, Electa, Milano, 1998, p. 542, n. 1955 89.

Stima € 5.000 / 8.000



519

519

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Figura di donna, 1943

Olio su compensato, cm. 60x50,3

Firma in basso a destra: Guidi. Al verso: etichetta con n. 4597 e timbro Galleria dell'Annunciata, Milano (con titolo *Donna assorta*).

Storia

Galleria Annunciata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Mostra personale, Milano, Galleria Annunciata, 11 marzo 1951;
Sala personale, Milano, Galleria Annunciata, 23 ottobre 1955;
Sala personale, Milano, Galleria Annunciata, 12 aprile 1958;
Sala personale, Milano, Galleria Annunciata, 26 gennaio 1963;
XXV anni di lavoro dell'Annunciata,

Milano, Galleria Annunciata, 23 gennaio - 22 febbraio 1965, pp. 56, 57, illustrato (opera datata 1948).

Bibliografia

Toni Toniato, Dino Marangon, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano, 1998, p. 299, n. 1943 30.

Stima € 6.000 / 10.000



520

520

Fiorenzo Tomea

Zoppè di Cadore (Bl) 1910 - Milano 1960

Paesaggio, (1930-35)

Olio su tela, cm. 50x60

Firma in basso a destra: Tomea. Al verso sul telaio: timbro Vittorio E. Barbaroux / Opere d'arte / Milano.

Certificato su foto di Paolo Tomea in data 18-12-2004.

Esposizioni

Le Dolomiti nella pittura del Novecento, a cura di Antonella Alban e Giovanni Granzotto, Cortina d'Ampezzo, Alexander Hall, San Vito di Cadore, Scuole elementari, 13 luglio - 29 settembre 2013, poi Belluno, Palazzo Crepadona, 5 ottobre - 3 novembre 2013, cat. p. 416, illustrato a colori.

Stima € 4.000 / 7.000



521

521

Arturo Tosi

Busto Arsizio (Va) 1871 - Milano 1956

Prime nevi sulle cime dei monti, (anni Cinquanta)

Olio su tela, cm. 50,5x60,2

Firma in basso a destra: A. Tosi.
Al verso sulla tela: etichetta Galleria dell'Annunciata, Milano, con n. 6952.

Opera registrata presso l'Archivio Arturo Tosi, a cura della Galleria Gian Ferrari, Milano, al n. 1262.

Stima € 4.500 / 7.500

522

Fiorenzo Tomea

Zoppè di Cadore (Bl) 1910 - Milano 1960

Paesaggio innevato

Olio su tela, cm. 49,6x70,2

Firma in basso a sinistra: Tomea.

Stima € 6.000 / 9.000



522

523

Arturo Tosi

Busto Arsizio (Va) 1871 - Milano 1956

Disgelo a Rovetta

Olio su tela, cm. 70,5x90,3

Firma in basso a destra: A. Tosi. Al verso sulla tela: etichetta con dichiarazione di autenticità e quattro timbri Emilio Sasso, Milano: timbro con n. 1436 e firma G. Forni: etichetta e due timbri Galleria Michaud, Firenze.

Stima € 4.500 / 7.500



523



524

524

Arturo Tosi

Busto Arsizio (Va) 1871 - Milano 1956

Vaso di fiori

Olio su tela, cm. 60x50

Firma in basso a destra: A. Tosi. Al verso sulla tela: etichetta
Mostra Nazionale di Pittura 1952 / Terme di Salsomaggiore.

Stima € 2.000 / 3.000



525

525

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Figura, 1950

Olio su faesite, cm. 61x39,8

Firma in alto a destra: Guidi,
dichiarazione di autenticità in basso al
centro: Autenticato il 10.9.1981 Guidi.
Al verso: etichetta Bluart / Galleria
d'Arte Moderna e Contemporanea /
Padova (opera datata 1948): etichetta
Collezione Rimoldi, Cortina d'Ampezzo

(opera datata 1948): etichetta Il
Mappamondo Galleria d'Arte, Milano
(con titolo *Baronessa* e data 1948):
timbro Studio d'Arte G.R., Sacile.

Storia

Collezione Rimoldi, Cortina d'Ampezzo;
Galleria il Girasole, Udine;
Collezione privata

Esposizioni

Mostra personale, Bologna, Galleria

d'Arte Maggiore, 26 settembre 1981,
cat. p. 7, illustrato.

Bibliografia

Toni Toniato, Dino Marangon, Franca
Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale
dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano,
1998, p. 420, n. 1950 105.

Stima € 4.500 / 7.500



526

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Paesaggio cadorino, 1927

Olio su tela, cm. 45x36,8

Firma e data in basso a destra: De Pisis / 27. Al verso sul telaio: etichetta Dolomiti d'acqua / San Vito di Cadore - Sc. Elementari / Belluno - Pal. Crepadona / agosto - novembre 2016.

Storia

Galleria Barbaroux, Milano;
Collezione privata

526

Esposizioni

Le Dolomiti nella pittura del Novecento, a cura di Antonella Alban e Giovanni Granzotto, Cortina d'Ampezzo, Alexander Hall e San Vito di Cadore, Scuole elementari, 13 luglio - 29 settembre 2013, poi Belluno, Palazzo Crepadona, 5 ottobre - 3 novembre 2013, cat. p. 130, illustrato a colori (con titolo *Cadore*); Dolomiti d'acqua. Il viaggio della pittura dai monti verso Venezia e la laguna, a cura di Giovanni Granzotto, San Vito di Cadore, Scuole elementari, 5 - 30 agosto

2016, poi Belluno, Palazzo Crepadona, 16 settembre - 1 novembre 2016, cat. p. 59, illustrato a colori (con titolo *Cadore*).

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 157, n. 1927 72 (con misure errate).

Stima € 9.000 / 14.000



527

527

Ardengo Soffici

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

Casa al Poggio, (1962)

Olio su cartone, cm. 69,3x49,8

Firma in basso a sinistra: Soffici; dedica al verso: Alla Signora / Melloni / con molta cordialità / Ardengo Soffici.

Esposizioni

Soffici e Carena. Etica e natura, a cura di Luigi Cavallo, Poggio a Caiano, Museo Soffici e del '900 italiano, Scuderie Medicee, 26 ottobre 2019 - 11 gennaio 2020, cat. p. 89, n. 31, illustrato a colori.

Stima € 8.000 / 12.000

528

Ardengo Soffici

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

Arance e bottiglia, 1932

Affresco strappato portato su tela applicata su tavola, cm. 48,4x64,3

Firma in basso a sinistra: Soffici. Al verso: etichetta Galleria Pesaro, Milano.

Storia

Collezione G. Pucci, Firenze;
Collezione privata

Esposizioni

Mostra di Carlo Carrà pittore, Romano Romanelli scultore, Ardengo Soffici pittore, Milano, Galleria Pesaro, gennaio - febbraio 1933, cat. n. 77 o 78;

Soffici e Carena, etica e natura, a cura di Luigi Cavallo, Poggio a Caiano, Museo Soffici e del '900 italiano, Scuderie Medicee, 26 ottobre 2019 - 11 gennaio 2020, cat. p. 72, n. 10, illustrato a colori.

Bibliografia

Barna Occhini, Sulla pittura di Soffici, *Illustrazione Toscana e dell'Etruria*, Firenze, gennaio 1942, p. 13;
Aurelio T. Prete, *Ardengo Soffici*, Edizioni Ers, Roma, 1956, tav. 4 (con titolo *Bottiglia, vaso, arance*);
Giuseppe Raimondi, Luigi Cavallo, *Ardengo Soffici*, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze, 1967, pp. 93, CCCXXXVII, n. 337 (con titolo *Bottiglia, tazza e arance*);
Luigi Cavallo, *Ardengo Soffici. Lavori per affresco*, catalogo della mostra Castello di Volpaia, Radda in Chianti, 1982;
Marco Moretti, Carlo Vanni Menichi, *Ardengo Soffici. Vocazione e mestiere. La pittura murale dalla "Stanza dei manichini" all'affresco di Fognano*, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera, 2010, p. 13.

Stima € 12.000 / 18.000



Paul Cézanne, *Nature morte aux oignons*, 1896-98, Parigi, Museo d'Orsay





529

529

Antonio Zoran Music

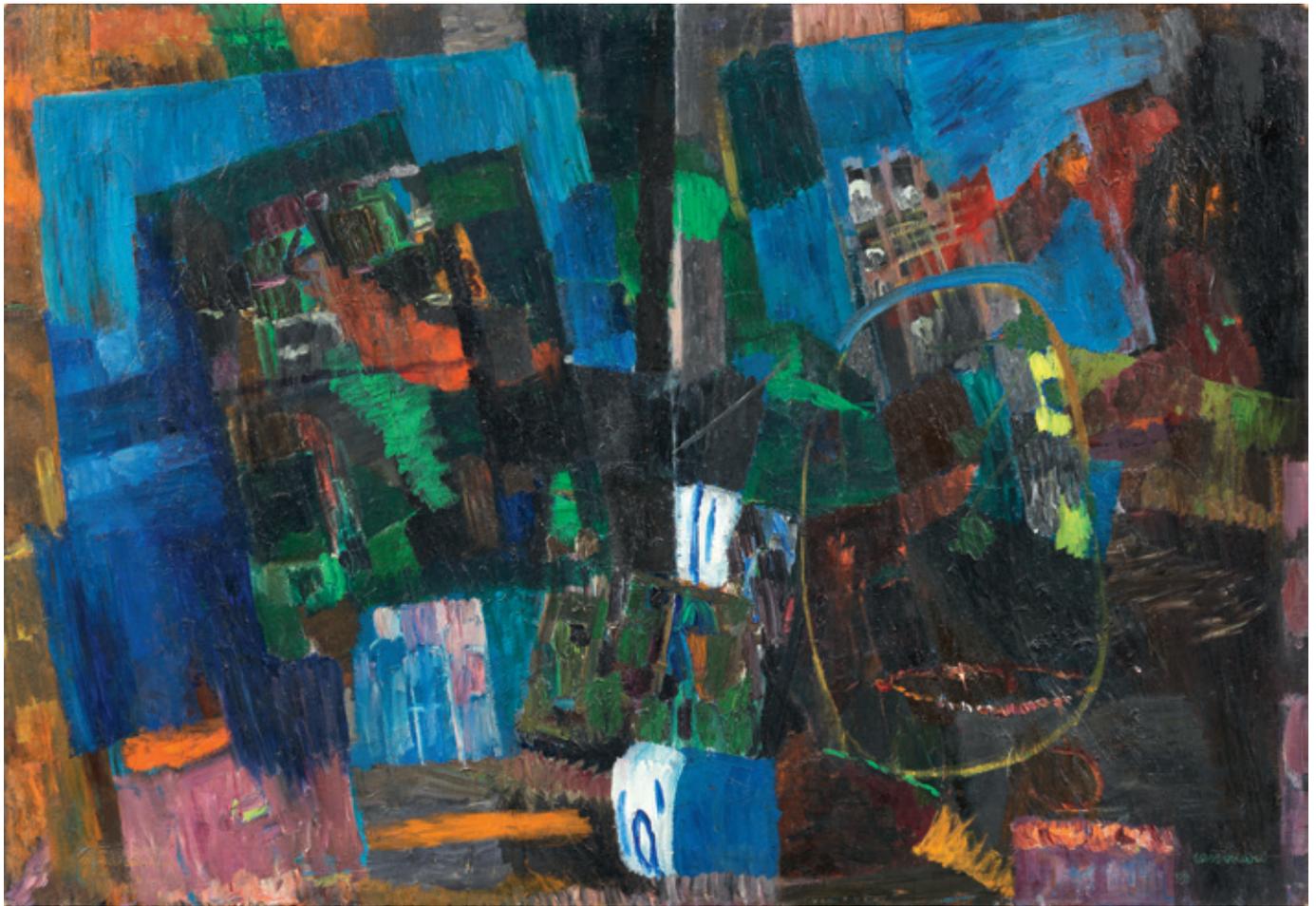
Gorizia 1909 - Venezia 2005

Paesaggio dalmata, 1958

Gouache su carta applicata su tela, cm. 45x64

Firma e data in basso al centro: Music / 1958; firma e data al verso della carta: Music / 1958; sulla tela: timbro Galleria d'Arte Moderna San Giorgio: timbro Galleria Il Traghetto, Venezia; sul telaio: timbro Colussa Galleria d'Arte, Udine: due timbri Galleria Il Traghetto, Venezia: timbro Galleria d'Arte Aldobrandeschi, Grosseto: etichetta Opera Esposta / Dicembre 2003 / Galleria / Artestudio Clocchiatti / Udine.

Stima € 7.000 / 12.000



530

530

Bruno Cassinari

Piacenza 1912 - Milano 1992

Senza titolo, 1958

Olio su tela, cm. 81x116

Firma e data in basso a destra: Cassinari 58.

Certificato su foto Comitato per il Catalogo Generale di Bruno Cassinari, Milano, 30/3/2011, con n. 3299/C808.

Stima € 12.000 / 18.000

I nudi femminili di Felice Casorati

“Adoro [...] le forme statiche: e poiché la mia pittura nasce – per così dire – dall’interno e mai trova origine dalla mutevole “impressione”, è ben naturale che queste forme statiche e non le mobili immagini della passione, si ritrovino nelle mie figure. [...] io sento [...] il valore della forma, dei piani, dei volumi ottenuto per mezzo di un colore tonale non realistico e insomma di quella che può dirsi l’architettura di un quadro, in senso peraltro musicale o lirico e non decorativo e puramente formale”, scrive Casorati nell’autopresentazione della Prima Mostra Quadriennale d’Arte Italiana di Roma del 1931. L’artista predilige infatti composizioni meditate: una volta definito l’universo dei dati, o meglio un insieme di elementi tenuti sotto controllo, la ricerca lo porta a sviluppare, eseguendo numerosi bozzetti preparatori, varianti, ognuna delle quali rafforza e completa il suo studio. In particolare si dedica al tema del nudo femminile.

Da una parte osserva con attenzione e passione le forme dei Maestri della tradizione della storia dell’arte italiana, che ha avuto modo di vedere nei musei di Roma, Firenze e Napoli, dall’altra utilizza modelli dal vero all’interno dello spazio nel suo studio. Passerà in rassegna soprattutto donne in solitaria in ambienti spogli che leggono, dormono, stanno distese, sono sedute e assorto con le braccia incrociate, le mani sulle ginocchia o che sorreggono la loro testa; fanno capo a sentimenti quali l’amicizia, la compassione, l’abbandono, la confidenza, la solitudine; sono adolescenti esili e gracili con un senso di smarrimento e di attesa, giovani disincantate e ironiche, madri con il bambino, fino ad arrivare a donne robuste e massicce, antigraziose, frutto dell’operazione della sua costante ricerca, rifiutando il segno equivoco di una bellezza al di fuori della pittura.

“Il nudo ha nella pittura di Casorati una parte importante a partire da Bianca di *Signorine* [del 1912], proprio per questo suo presentarsi come una figura essenziale, come una forma elementare, categorica, simile a quelle delle scodelle, delle uova e dei libri” (Albino Galvano, *Felice Casorati*, Milano, 1940, p. 20), e l’attenzione dello spettatore cade su di lei, con l’abbagliante biancore della sua silhouette magra e longilinea, nella tela sovraccarica di dettagli. Negli anni Venti Casorati applica al nudo una pulizia formale che porta alla stilizzazione del corpo in volumetrie pure e colte, ma questa “perfezione formale, tacciata di intellettualismo e di freddezza, non chiuderà il pittore nei limiti dell’accademia, proprio per il sotterraneo permanere, sotto l’epidermide ghiacciata della tecnica, di un erotismo non solo intellettuale” (Maria Mimmita Lamberti, *I nudi nello studio*, in *Casorati. Mostra antologica*, Electa, Milano, 1989, p. 18).

Inserisce in alcune opere il tema del doppio, contrapponendo la modella nuda a un’altra figura, un’armatura, un riflesso nello specchio, una donna gemella, oppure una figura maschile, come in *Conversazione platonica* del 1925 e in *Susanna* del 1929. In quest’ultima il corpo femminile appare meno elegante, ma con un impianto solido e tangibile, ancorato al peso dei giorni, con uno stare rassegnato seduto su una sedia, in cui la stilizzazione grafica dei fianchi, delle spalle e del seno è riscattata



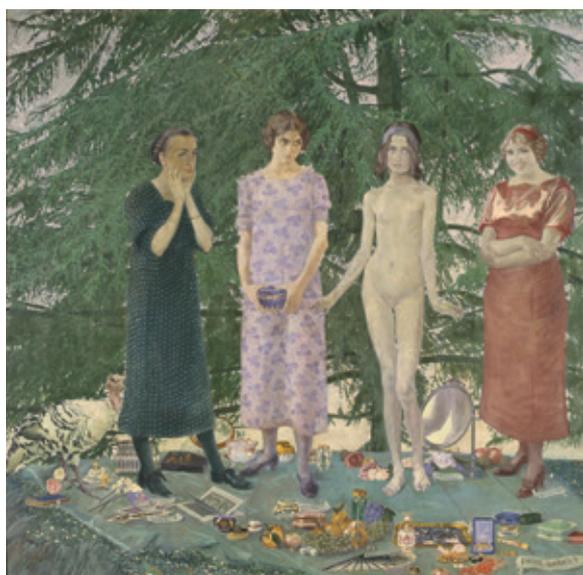
Felice Casorati nel suo studio di Torino negli anni Trenta

dalla preziosità rosata del colore. Sembra che si siano incrinata la sicurezza tecnica e la fiducia nella tradizione dell'arte passata e, influenzato anche dal fervore artistico coevo, l'artista tenta forme più moderne, di più libera espressività plastica, operazione che, secondo Lambertini, arriva a compimento in *Venere bionda* del 1934. Qui la modella è resa con un modellato solido e scultoreo, e il volume non è dato dal chiaroscuro ma affidato alla suggestione cromatica dalla gamma rosa-violacea; il corpo appare sommario, scorciato, privo di eleganza e purezza formale. Questi sono gli elementi che caratterizzano le sue figure femminili degli anni Trenta; raffigura donne con aspetti di contadina rusticità, quasi deformate, colte in momenti di quotidianità. Tale rappresentazione deriva da un nuovo contatto dell'artista con la realtà, al di fuori del suo studio, successivo all'acquisto di una casa a Pavarolo, tra le colline di Chieri, dopo il matrimonio con la pittrice inglese Daphne Maugham nel 1931. "Il suo lavoro si sviluppa senza sostanziali soluzioni di continuità rispetto al passato, ma emerge sempre più chiaramente un equilibrio fra le diverse componenti del suo linguaggio: l'esigenza di definire il quadro come uno spazio compositivo serrato, basato su schemi controllati, assume valenze più sciolte e immediate; la tensione lineare si compenetra nella materia cromatica; l'atmosfera silenziosa e meditativa dello studio entra in una dialettica vitale con la realtà esterna" (Francesco Poli, *Felice Casorati. Vita e opere (1883-1963)*, in Giordina Bertolino, Francesco Poli, *Felice Casorati. Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963)*, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, vol.I, p. 84).

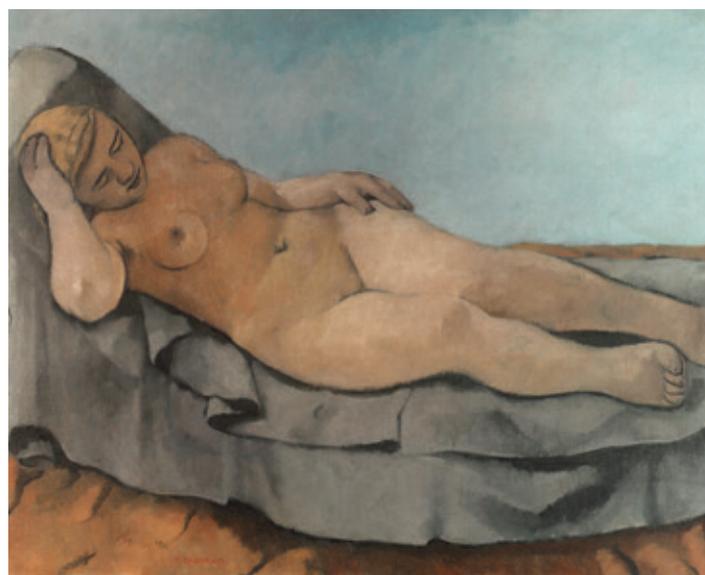
A fine decennio abbandona i corpi massicci e torna a figure più magre e longilinee, parenti di quelle della metà degli anni Dieci, rese con uno stile asciutto e severo e un linearismo calibrato, che rende i volumi più ammorbiditi. Successivamente riduce i corpi a sagome più semplificate, con contorni spessi e neri, che Luigi Carluccio assimila alla tecnica del cloisonné, e le campiture sono restituite con colori vivaci e pastosi, mosse dall'utilizzo delle pezzature di ombre, anch'esse in sezioni geometriche, introdotte per creare variazioni tonali. Ne è un esempio l'opera presentata in catalogo *Lettrice addormentata (con testa)*, (1945), in cui una giovane ragazza nuda di robusta corporatura, con mani e piedi grossolani (omaggio alla tradizione veneta), seduta, si è addormentata con le braccia appoggiate sul piano di un tavolo mentre stava leggendo. Si capisce che siamo all'interno dello studio dell'artista, che continua a essere teatro di posa per rappresentazioni di figure solitarie, con in primo piano una testa di un manichino, soggetto spesso utilizzato dall'artista in altre opere, sul pavimento un panno rosso, mentre il fondo è costituito da superfici neutre che ricordano le tele appoggiate all'interno del suo atelier.

Negli anni Cinquanta la sua pittura tende sempre di più a una stilizzazione sintetica con campiture cromatiche semplificate e pulite; il corpo femminile viene scarnificato e ridotto a forma pura, come emerge in *Nudo sul paesaggio (Nudo e campi)*, (1951), presentato in catalogo. Una giovane ragazza è distesa con le ginocchia alzate e le braccia dietro la testa su un panno rosso, dietro di lei il fondale familiare dei morbidi pendii di Pavarolo, dove le colline sostengono alberi, vigne ordinate, campi di granturco incisi dall'aratro in solchi paralleli, resi attraverso una stilizzazione lineare antinaturalistica con una visione dall'alto verso il basso, costante del suo linguaggio per la rappresentazione dello spazio. "Spazio, che in sé trascina il sentimento inquieto del tempo e che per questa sua ambiguità o ambivalenza diventa la matrice più profonda delle emozioni casoratiane, le traduce in fenomeni plastici e condensa quella vocazione al silenzio, che può sembrare astrazione della vita [...] ed è, invece, la sottile narcosi attuata dall'intelletto sulle angosce dell'esistere" (Luigi Carluccio, *Casorati*, Editrice TECA, Torino, 1964, p. 148).

Alice Nuti



Felice Casorati, *Le signorine*, 1912, Venezia, Ca' Pesaro



Felice Casorati, *Venere bionda*, (1934), Parigi, Centre Pompidou

Altre committenze

531

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Lettrice addormentata (con testa), (1945)

Olio su tela, cm. 55,2x47,8

Firma in basso a sinistra: F. Casorati. Al verso, sulla tela e sul telaio: due timbri Galleria del Milione, Milano, con n. 5206.

Storia

Galleria Zanini, Roma;
Collezione privata, Udine;
Collezione privata

Bibliografia

Luigi Carluccio, Casorati, Editrice TECA, Torino, 1964, pp. 123, 372, n. 139 (opera datata 1944);

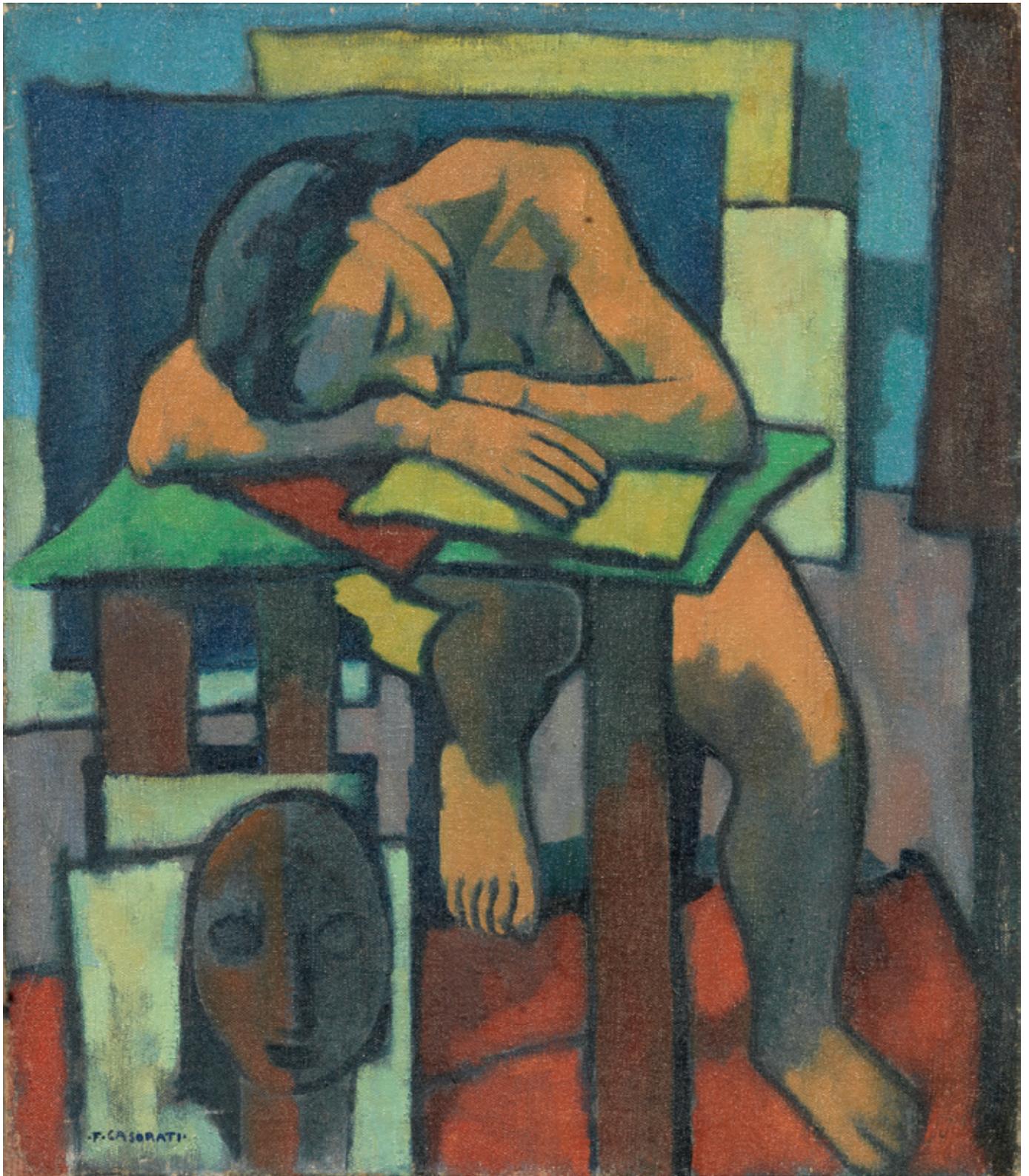
Luigi Carluccio, Casorati, Editip, Torino, 1980, pp. 93, 193, n. 87 (opera datata 1944);

Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, vol. I, p. 387, n. 768, vol. II, fig. 768.

Stima € 35.000 / 55.000



Lo studio di Felice Casorati fotografato da Giuseppe Pagano nel 1940



532

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Nudo sul paesaggio (Nudo e campi), (1951)

Olio su tela, cm. 70,3x80,5

Firma in basso a sinistra: F. Casorati; al verso sulla tela:
etichetta Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, con n. 229;
sulla tela e sul telaio: due timbri Zanini Arte Contemporanea.

Storia

Galleria Zanini, Roma;
Collezione privata, Udine;
Collezione privata

Esposizioni

Casorati, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, aprile -
maggio 1964, cat. n. 229, illustrato (opera datata 1952).

Bibliografia

Luigi Carluccio, Casorati, Editrice TECA, Torino, 1964, pp. 130,
373, n. 152 (opera datata 1952);
Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo
Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi
e C., Torino, 1995, vol. I, p. 409, n. 906, vol. II, fig. 906.

Stima € 45.000 / 65.000



Felice Casorati, *Studio di "Nudo sul Paesaggio"*, Torino, GCAMC





533

533

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Via San Leonardo (la casa rossa), (1954)

Olio su cartone telato, cm. 40,2x32

Firma in basso a destra: O. Rosai.

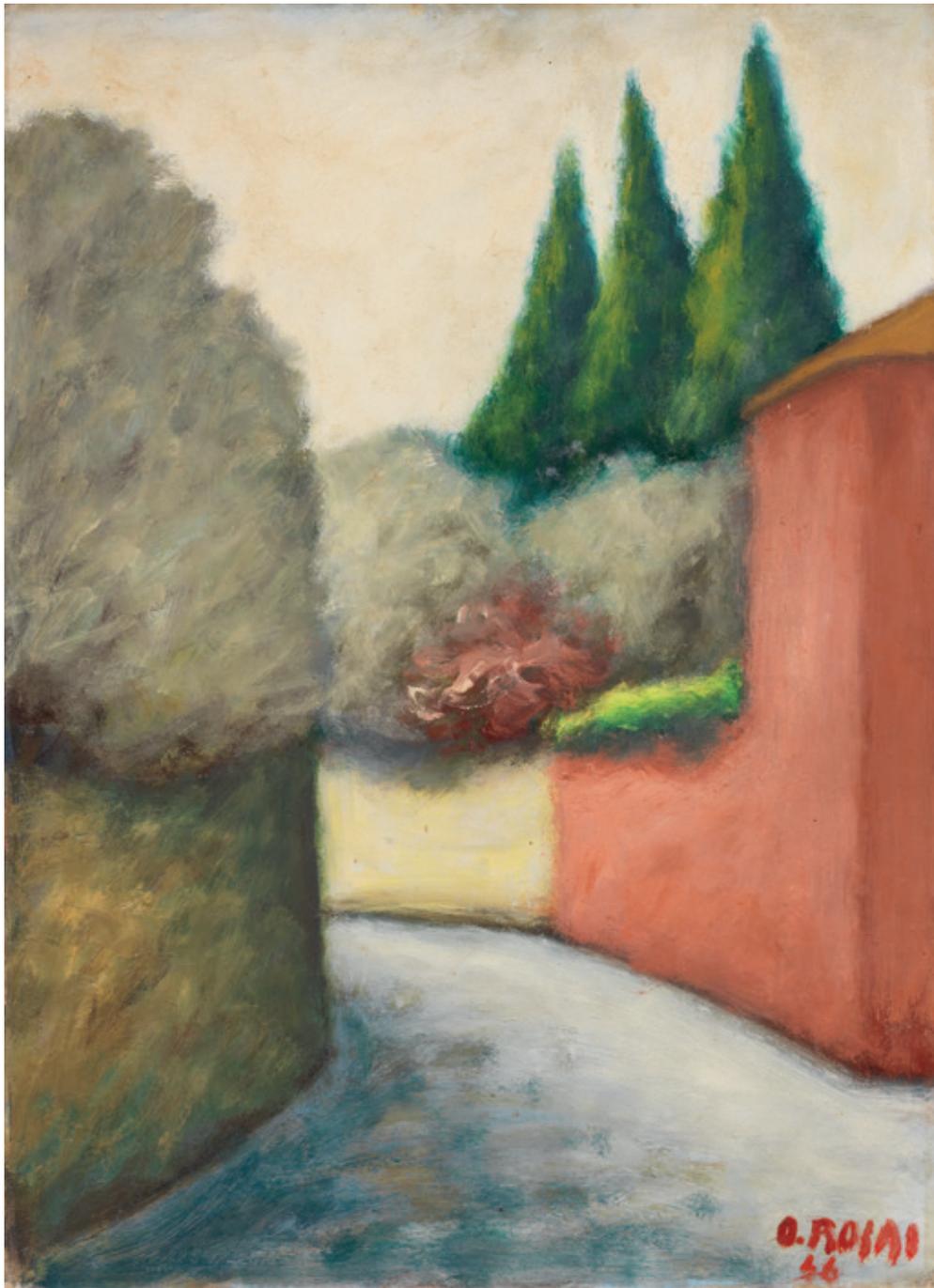
Storia

Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Bibliografia

Giovanni Faccenda, Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai. Secondo Volume, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 2023, p. 296, n. 225 (con supporto errato).

Stima € 12.000 / 18.000



534

534

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Via San Leonardo (la casa rossa), 1946

Olio su cartone, cm. 69,7x49,9

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

Storia

Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Bibliografia

Giovanni Faccenda, Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai. Secondo Volume, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 2023, p. 243, n. 146.

Stima € 22.000 / 28.000

535

Massimo Campigli

Berlino 1895 - Saint-Tropez 1971

Passeggiata, 1956

Olio su tela, cm. 34,3x43,2

Firma e data in basso a destra: Campigli 56; scritta sul telaio: Massimo Campigli "Passeggiata": timbro collezione A. Mariani / Seregno: timbro Galleria Fontanella Borghese, Roma; sulla tela: timbro Galleria Annunciata / Milano / Opera esposta in mostra / 14 aprile 1956: timbro Galleria Fontanella Borghese, Roma: timbro Galleria d'Arte del Naviglio, Milano: timbro collezione A. Mariani, Seregno.

Certificato su foto di Nicola Campigli, Roma, 3/2/78.

Stima € 20.000 / 30.000



Massimo Campigli al cavalletto nello studio di Saint-Tropez



536

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Il cavallo stanco, 1947

Olio su tela, cm. 70x90,5

Firma in basso a destra: Sironi.

Storia

Eredi Sironi, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

Mario Sironi, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 19 marzo - 30 aprile 1972, cat. n. 42;
Mario Sironi. Gli anni della solitudine, a cura di Vittorio Sgarbi, Roma, Palazzo Valentini Piccole Terme Traianee, 10 maggio - 20 luglio 2003, poi Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 1 novembre 2003 - 1 febbraio 2004, cat. p. 140, n. 35, illustrato a colori;
Mario Sironi. Segni e colori 1915 - 1960, a cura di Vittorio

Sgarbi e Mariastella Margozi, Abano Terme, Galleria Cinquantasei, 18 settembre - 14 novembre 2004, cat. p. 114;
Mario Sironi. Natura, mito e poesia, a cura di Mariastella Margozi, Aosta, Museo Archeologico Regionale, 16 giugno - 24 settembre 2006, cat. pp. 158, 174, n. 2, illustrato a colori;
Sironi. Mito e Modernità, a cura di Romana Sironi e Mariastella Margozi, Brindisi, Palazzo Granafei-Nervegna, 13 febbraio - 2 maggio 2010, cat. pp. 53, 133, illustrato a colori.

Stima € 45.000 / 55.000



Mario Sironi



537

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta, 1939

Olio su tela, cm. 50x70

Firma, data e luogo in alto al centro: Pisis / 39 / Milano.

Numero di archivio al verso sul telaio: 01081.

Certificato Associazione per il Patrocinio dell'Opera di Filippo de Pisis, Milano, 20 dicembre 2022, con n. 01081.

Stima € 25.000 / 35.000



Édouard Manet, *Rose in un bicchiere di champagne*, 1882, Glasgow, The Burrell Collection



Una fanciulla della *Belle Époque* ritratta da Umberto Boccioni, un'opera che apre i nostri "occhi abituati alla penombra [...] alle più radiose visioni di luce"

La pittura futurista, 11 aprile 1910



Umberto Boccioni, Bozzetto per *La città sale*, 1910-11, Milano, Pinacoteca di Brera

Non sono molte le opere di Umberto Boccioni che possano testimoniare quale fosse il percorso della sua breve vita artistica prima dell'adesione al movimento futurista: proprio tra queste si trova questo magnifico ritratto femminile.

Nel quadro la giovane donna con il cappello accenna un mezzo sorriso, mentre esibisce la sua figura elegante, avvolta in una cappa che la copre per tre quarti. Sembra colta in un momento transitorio, fissato su tela poco prima di un'uscita mondana, tanto che la sua immagine appare contenuta a malapena entro i profili del quadro.

Il ritratto è in effetti un esempio fondamentale per comprendere quali fossero le direzioni di ricerca intraprese nei primi anni del Novecento da un Umberto Boccioni che allora era appena ventenne. Se un impianto compositivo così innovativo da poter essere accostato alla fotografia contemporanea è testimone dell'esperienza formativa condotta sotto la guida di Giacomo Balla, la resa degli effetti di controllo sperimentata nel dipinto attraverso i contrasti tra colori complementari è già il segno delle soluzioni pittoriche a cui Boccioni arriverà molto presto in alcuni tra i suoi capolavori, come nella prima versione del trittico degli *Stati d'animo* (Museo del Novecento, Milano), nel *Lavoro-La città sale* (Pinacoteca di Brera, Milano) e ne *La Risata* (Museum of Modern Art, New York).

La modernità del taglio visivo di questo dipinto risiede nella dialettica dinamica che il giovane artista sembra già voler istituire tra la direzione scelta per la luce proiettata sul soggetto e la vitalità della fanciulla all'interno dello spazio in cui si muove. È infatti scorrendo dal basso verso l'alto che il fascio di luce si appunta sulle pennellate rapide con cui è reso il movimento delle frange della cappa indossata dalla giovane donna, per poi abbagliare la pienezza della forma del suo busto in una miriade di variazioni del giallo, scomposte e ricomposte da Boccioni modulandone i toni tra il paglierino e il dorato che egli stende sulla tela con una materia tanto spessa e corposa che a tratti appare persino plastica. Nella conduzione delle pennellate l'artista riserva un trattamento altrettanto energico allo sfondo che, rispetto alla figura, assume spazialità e

rilevanza grazie al degradare del rosso vermiglio e dell'arancio nei loro complementari blu cobalto e verde smeraldo. Una scelta cromatica e una conduzione pittorica che sarà così importante da essere ripetuta, con poche variazioni, anche in *Quelli che vanno*, il quadro centrale della prima versione del trittico intitolato *Stati d'animo*.

Così come avverrà con la trascrizione degli effetti di luce che impostano l'*Idolo moderno* della collezione Estorick, in questo ritratto il volto della fanciulla per Boccioni diventa l'occasione per esplorare la potenza del controllo attraverso il colore. Il particolare della testa, rispetto al resto del quadro, si caratterizza per una conduzione pittorica più morbida e lieve, affine agli studi che Boccioni conduceva con il pastello, mentre dal punto di vista cromatico restituisce le parti in piena luce usando una varietà di ocre, di giallo e di rosa potenziandone i valori luministici mediante i loro opposti nella gamma dell'iride, ossia il cobalto, l'indaco o l'azzurro per le parti in ombra. Il risultato contribuisce a valorizzare la mobilità espressiva della giovane, ne evidenzia la vivacità dello sguardo rivolto dritto verso l'osservatore e collega questa soluzione allo studio del 'controluce', un argomento centrale nel corso della breve formazione di Umberto Boccioni.

Era nato a Reggio Calabria e dopo una serie di trasferimenti lungo la penisola, poco meno che ventenne sarebbe approdato a Roma. Qui all'inizio del Novecento stringe rapporti nodali per il suo futuro. Tra questi l'amicizia che ne lega i primi passi verso la pittura con Gino Severini, quella con Duilio Cambellotti ma, soprattutto, conosce Giacomo Balla. Fino ad allora la formazione artistica del giovane era stata frammentaria e incostante, divisa tra il tirocinio presso il cartellonista Giovanni Maria Mataloni e qualche lezione seguita alla Scuola Libera del Nudo dell'Accademia di Belle Arti. Invece, una volta inserito nel ristretto gruppo dei giovani che sono invitati a lavorare presso lo studio romano di Balla a Porta Pinciana, Boccioni sarà finalmente avviato verso una direzione che nel corso di pochi anni lo porterà a divenire pittore, scultore, interprete e teorico d'eccezione all'interno del Futurismo, l'ultimo movimento artistico italiano di livello internazionale.

Il passaggio del giovanissimo Boccioni da un tirocinio nell'ambito della cartellonistica pubblicitaria, al rapporto con un artista come Balla sarà infatti essenziale nel determinarne l'intenzione di dedicarsi in maniera esclusiva alla pittura. Tra le ragioni di questa scelta senz'altro può aver contato la personalità dell'artista più esperto e aggiornato sulle ricerche condotte a Parigi, rispetto a quanto poteva offrire allora il contesto artistico romano.



Umberto Boccioni, *Idolo moderno*, 1911, Londra, Estorick Collection



Umberto Boccioni, Roma, 1904

Ma, se nelle loro memorie sia Boccioni che Severini attribuiscono a Giacomo Balla il ruolo di un vero e proprio maestro, è possibile che ad aver costituito la premessa per la successiva rivoluzione futurista siano stati proprio quei giorni passati a lavorare nello studio, fianco a fianco, spronati verso soggetti e tecniche che restavano ancora da inventare. Quel periodo da cui scaturiscono il *Ritratto femminile* qui presentato e poi i molti disegni, i pastelli e pochi altri dipinti, è straordinariamente fecondo per un Boccioni che accosta lo studio della pittura postimpressionista a quello della Secessione, mentre esamina e colleziona immagini tratte dalla grafica e dalla pittura rinascimentale così come quelle dei dipinti del vincitore del premio della Biennale veneziana Joaquín Sorolla. E mentre in questo modo si costruisce un bagaglio storico artistico che resta documentato dal prezioso atlante di immagini raccolte da Boccioni che ora si trova a Verona, l'artista viene sollecitato da Giacomo Balla verso le scelte iconografiche innovative rispetto alla tradizione e verso una tecnica percepita allora come nuova, visto che aveva come obbiettivo l'analisi insistita sui valori cromatici in rapporto alle forme rappresentate nell'immagine.

Riguardo a quelle esperienze di inizio secolo nello studio di Balla, Boccioni avrebbe infatti ricordato che quest'ultimo cercava ostinatamente "soggetti che combattessero il comune aspetto dei quadri", spiegando che "dove altri vedevano il nulla [...]" egli individuava invece il soggetto per un dipinto. Una lezione che, in pittura lo avrebbe indirizzato a una cultura visiva che, tralasciando qualsiasi intento ideale, apriva finalmente lo sguardo sulla vita contemporanea e sui soggetti che da quest'ultima si potevano trarre (Zeno Birolli, *Umberto Boccioni – Altri inediti e apparati critici*, 1972, pp. 46, 47).

L'esigenza di Balla nel perseguire una cesura netta rispetto ai quei soggetti che Boccioni definirà prettamente "etici" in termini di significato, si accompagnava al secondo insegnamento fondamentale tratto durante quei giorni passati a dipingere nello studio del maestro, ossia l'apprendimento della "tecnica" della pittura divisionista. Gino Severini a questo proposito fornisce qualche ragguaglio in più e racconta che fu Balla a iniziarli "alla nuova tecnica moderna del divisionismo". Si trattava di una tecnica sviluppata a partire dalla sensazione ottica dell'immagine che Giacomo Balla restituiva in pittura in tessiture cromatiche giustapposte, costituite da "colori separati e contrastanti", analoghi nei risultati a "la materia e la qualità" di un artista francese di cultura impressionista come Camille Pissarro (G. Severini, *La vita di un pittore*, 1983, p.13).

Seguendo questo stesso principio Boccioni incrocia tecniche diverse, disegnando con un segno netto e sinuoso analogo a quanto poteva apprendere dalla grafica internazionale, oppure dando vita alle forme mediante la ripetizione di un segno sviluppato per filamenti, talvolta accostati, scomposti o incrociati sia sulla carta che sulla tela. Segni e profili volti a dare corpo alla relazione tra le forme e la luce che Boccioni indaga soprattutto scegliendo come punto di vista privilegiato il riflesso della luce in un interno, come per esempio avviene nel *Ritratto di scultore*. Valerio Brocchi (Bologna, CUBO, UnipolSai Assicurazioni).



Umberto Boccioni, *Io - noi*, 1908, archivio Luca Carrà

È un metodo di lavoro che adotta usando la matita, il carboncino o il pastello e che poi trasfonde sulle poche tele che mostrano come le diverse contrapposizioni di colore puro e acceso abbiano origine da una sostituzione degli effetti luministici che, prima di procedere alla realizzazione del dipinto, talvolta Boccioni studia in precedenza nel disegno, persino appuntando per iscritto quali valori e colori usare in pittura.

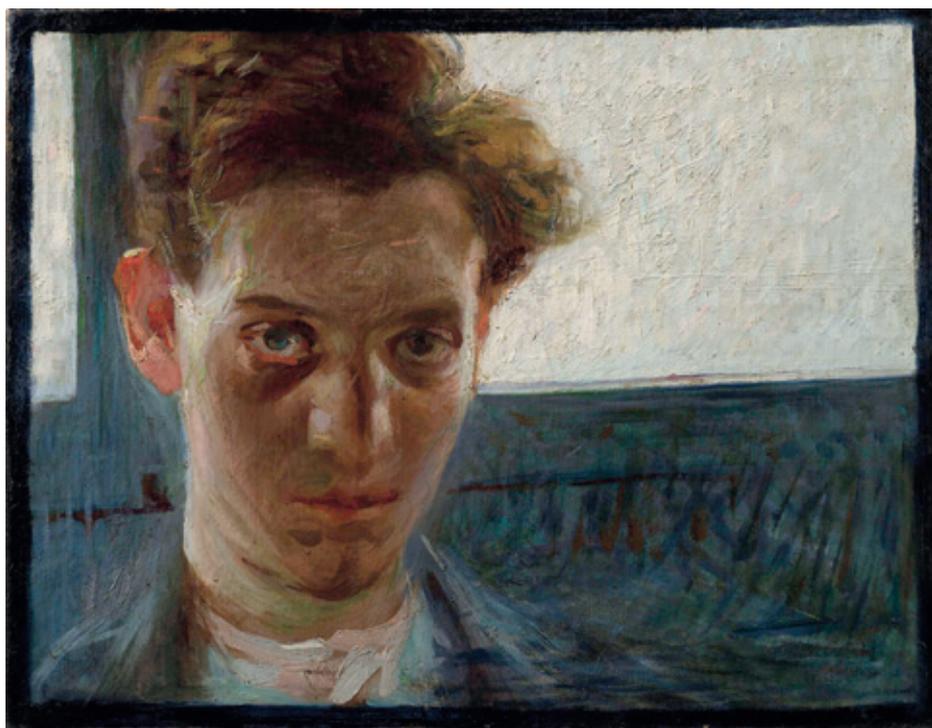
Se quindi all'inizio del secolo Umberto Boccioni andava formandosi copiando l'arte antica e disegnando gli scorci della città, manifestava inoltre una particolare attenzione per la ritrattistica elevando a soggetto privilegiato gli affetti familiari o il proprio volto, per investigare soprattutto rapporti di luce e controluce rispetto alle forme, come dimostrano i suoi primi autoritratti, il *Ritratto di giovane* del 1905-06, oppure quello di un bimbo, così vicino dal punto di vista compositivo a questo ritratto di una fanciulla del 1903.

In quegli anni gli artisti romani esibivano le loro opere annualmente presso la Società degli Amatori e Cultori. Si trattava di mostre ufficiali tenute presso la sede della Società in Via Nazionale, dove gli ultimi sforzi degli artisti italiani e stranieri venivano selezionati da una commissione di giudici. Boccioni partecipò alla selezione per quattro anni, dal 1903 al 1906, senza tuttavia ottenere i risultati sperati visto che nel frattempo era costretto a mantenersi lavorando come cartellonista.

Ciò nonostante, l'assiduità con cui proseguiva la propria ricerca artistica andava arricchendosi di stimoli sempre nuovi grazie a una serie di viaggi. Anzitutto quello a Parigi del 1906, dove a colpirlo saranno la frenesia della vita moderna così come i lavori di Matisse, Van Gogh e Cézanne, poi in Russia – a Mosca e San Pietroburgo – e infine, ormai di ritorno in Italia, a Varsavia e Vienna, dove sicuramente approfondisce la conoscenza della Secessione. È in questo giro di anni, durante i quali Boccioni si stabilisce a Venezia e poi a Milano, che l'incontro con l'ammirato Gaetano Previati sembra sancire la conclusione del suo percorso formativo e le sue opere sono pronte per elevarlo a un ruolo primario nell'avanguardia europea.



Umberto Boccioni, *Ritratto di scultore. Valerio Brocchi*, 1907, Bologna, CUBO, UnipolSai Assicurazioni



Umberto Boccioni, *Ritratto di giovane*, 1905-06

538

Umberto Boccioni

Reggio Calabria 1882 - Sorte (Vr) 1916

Ritratto femminile, 1903

Olio su tela, cm. 110x60

Firma e data in basso a destra: U. Boccioni 903. Al verso sul telaio: etichetta con n. 3208 e timbro Galleria Annunciata, Milano: cartiglio con indicazione Mostra "Boccioni Prefuturista" al Museo / Nazionale di Reggio Calabria.

Storia

Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto Galleria Annunciata, Milano (opera datata 1908).

Esposizioni

Boccioni prefuturista, a cura di Maurizio Calvesi, Ester Coen, Antonella Greco, Reggio Calabria, Museo Nazionale, 5 luglio - 30 settembre 1983, poi Roma, Palazzo Venezia, Appartamento Cybo, 18 ottobre - 27 novembre 1983, cat. p. 54, n. 5.

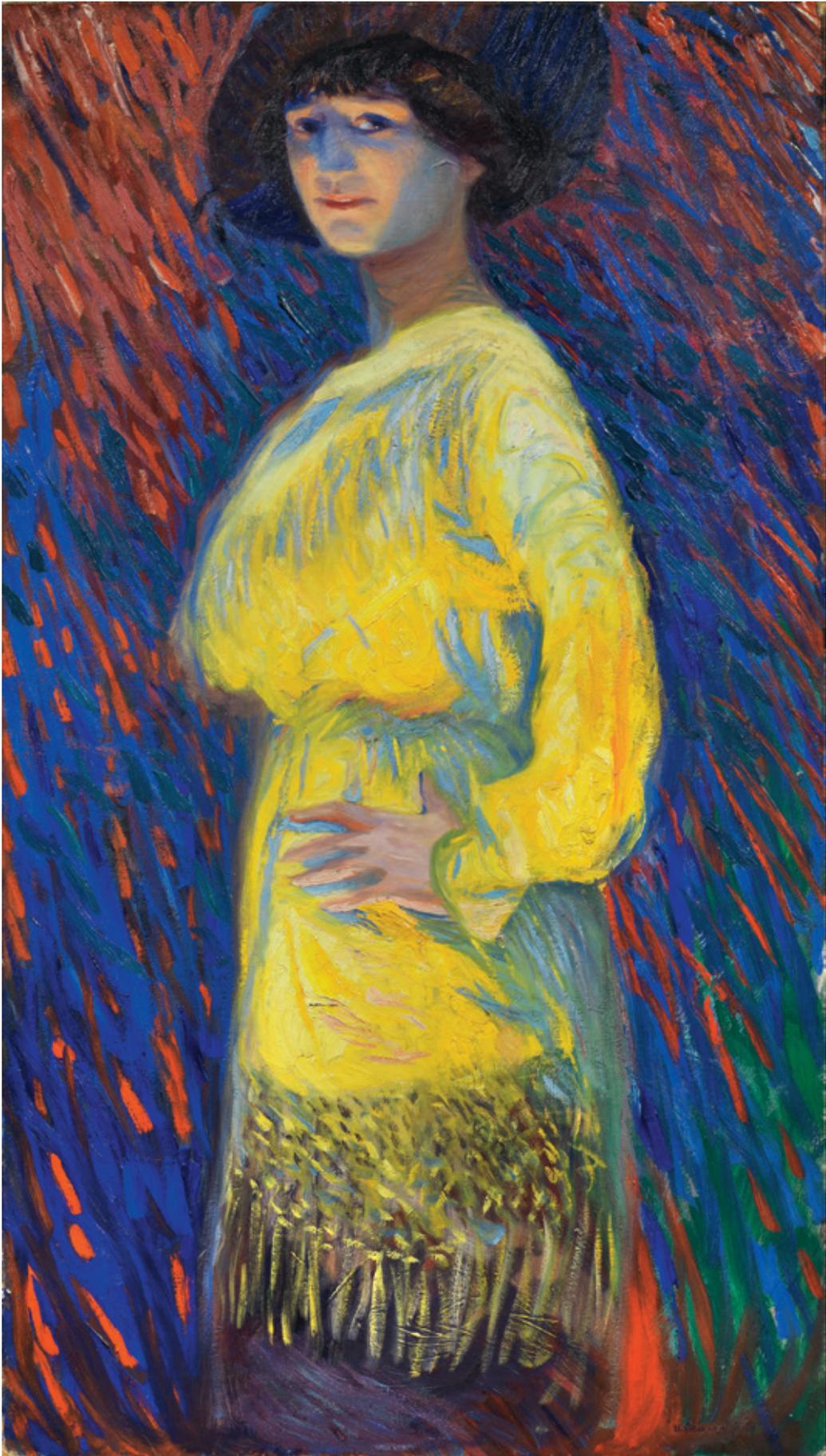
Bibliografia

Maurizio Calvesi, Ester Coen, Boccioni. L'opera completa, Electa Editrice, Milano, 1983, pp. 134, 135, n. 6;
Giorgio Verzotti, Boccioni. Catalogo completo dei dipinti, Edizioni Cantini, Firenze, 1989, p. 20, n. 1;
Maurizio Calvesi, Alberto Dambruoso, Umberto Boccioni. Catalogo generale delle opere, Umberto Allemandi, Torino, 2016, pp. 38, 264, n. 163.

Stima € 380.000 / 500.000



Umberto Boccioni, *Stati d'animo - Quelli che vanno*, 1911, Milano, Museo del Novecento





Giacomo Balla in una fotografia del 1913 indossa una cravatta con la linea di velocità astratta. Archivio E. Gigli, Roma

Le creazioni di *forme veloci* di Giacomo Balla 1906 - 1926

Giacomo Balla nasce a Torino il 18 luglio 1871 e muore a Roma il 1 marzo 1958: *Ho cominciato dai primi anni della mia vita a pensare: voglio fare un quadro. Nessuno mi aveva spiegato cosa ci voleva per dipingere. Io non avevo idea alcuna per l'esecuzione di un'opera e volevo fare un quadro, ora bisogna spiegare che mai persona mi ha dato forza e aiuto per raggiungere il mio ideale, dalla morte di mio padre ho sempre sopportato tutte le privazioni che la vita sociale può dare, e poco per volta mi sono allontanato dal mondo e mi avvicino sempre più alla natura.* Nel 1895 con la mamma Lucia, arriva a Roma da dove invia le sue opere (principalmente ritratti e vedute di Villa Borghese) alla Promotrice di Torino come agli Amatori e Cultori di Roma: alla Biennale di Venezia espone solo nel 1903.

Partendo dal presupposto scritto nel *Manifesto tecnico* della pittura futurista del 1910 – *noi proclamiamo che il moto e la luce distruggono la materialità dei corpi* – individua proprio nel moto e nella luce gli strumenti con i quali il pittore domina la materia pittorica: *i nostri occhi abituati alla penombra si apriranno alle più radiose visioni di luci. Le ombre che dipingeranno saranno più radiose delle luci dei nostri predecessori. [...] Noi futuristi ascendiamo verso le vette più eccelse e più radiose e ci proclamiamo signori della luce... [...].* Già dalle opere di inizio secolo troviamo in Balla l'interesse per la luce: le vedute di *Villa Borghese* del 1905 con in fondo il Cupolone e l'eucaliptus, l'ombra che la sua casa-convento fa sul prato al di là della ringhiera, le Torri del Museo Borghese illuminate dalla luna, il volto della fidanzata prima, moglie dopo, Elisa ... *tutto diventa arte – nuova – immutabile...* Scrive Fagiolo nel 1967: *“La natura: vengono ora al pettine tutti i nodi della cultura di Balla, teorico in pittura dell'Einführung cioè della volontà di trovare un equivalente figurativo per ogni passione umana. Dirà il manifesto del 1915 [Ricostruzione Futurista dell'Universo, n.d.a.], con formulazioni prossime all'Orfismo, che esistono equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo.*

Giacomo Balla – figlio della natura – ha sempre vissuto a contatto con essa: dal balcone che unisce le varie stanze-cella nella sua abitazione a via Paisiello, Balla studia e dipinge la natura di Villa Borghese, le statue della Villa, le fontane dalle acque ricche di riflessi, il sole come la luna... in tutte queste sperimentazioni il Futurismo è già in atto. Ogni angolo della sua strada, come della sua vita, diventa il teatro della sua tela: da *sperimentatore* guarda, analizza, studia tutto quello che gli capita a tiro. I cespugli arrotondati dai diversi verdi come il fluire delle foglie sul prato verde, insieme al rosa dei fiori primaverili, galleggiano nell'olio *Germogli primaverili* del 1906: conservato gelosamente da Giacomo

Balla per circa cinquanta anni, l'olio viene inviato dalle figlie Elica e Luce – le signorine Balla – all'8ª Quadriennale Romana del 1959 per essere esposto, insieme ad altri 29 capolavori del padre, nella prima mostra postuma (Sala 41, n. 1).

L'importante olio viene quindi acquistato dai coniugi americani Winston Malbin: verrà venduto all'asta newyorkese nel 1990 insieme a tutta la loro collezione. La modernità di questa composizione sta proprio nel gioco di luce e ombra che Balla crea nel prato dove da un lato i germogli nascono e crescono, creando una forte zona di luminosità, mentre dall'altro (a sinistra per chi vede l'opera) l'angolo di un verde più scuro si presenta con un'ombra: non a caso presenta due firme, a destra e a sinistra.

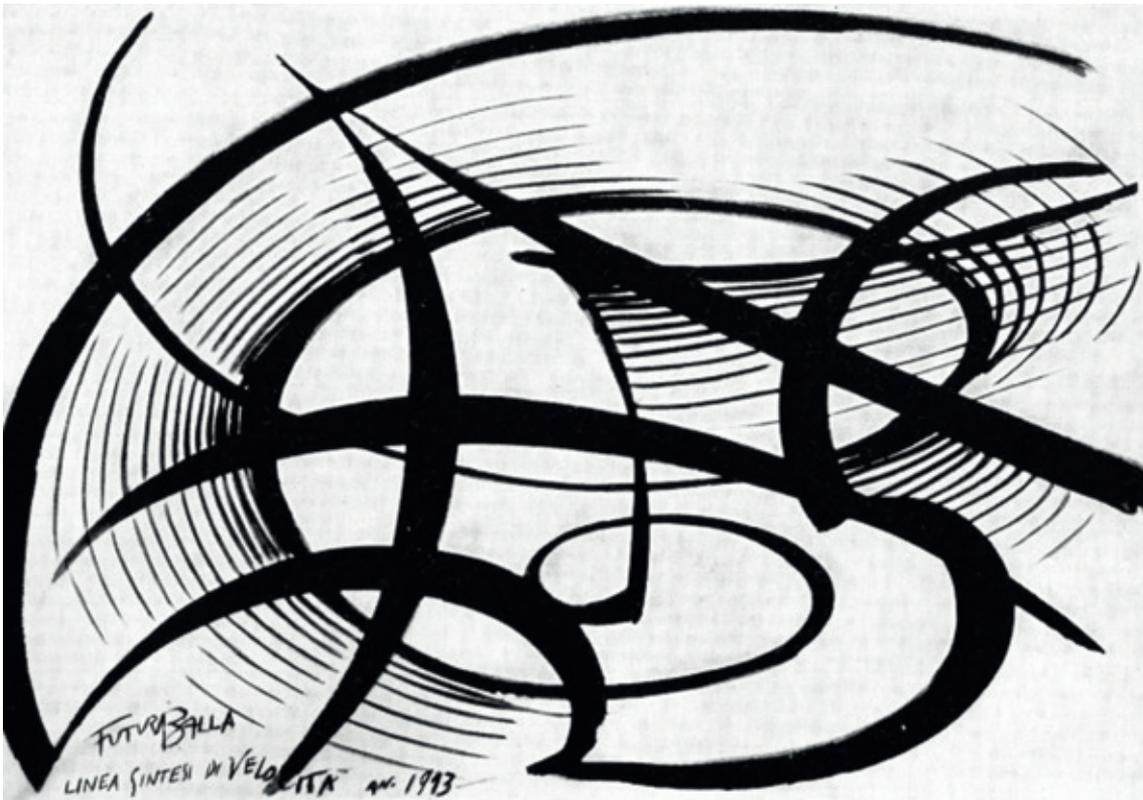
Durante gli anni Dieci, Balla sottoscrive i manifesti futuristi, da quelli sulla *Pittura Futurista* a quello sul *Vestito Antineutrale*, da quello sulla *Ricostruzione Futurista dell'Universo* con Depero a quello sulla *Cinematografia Futurista*.

Nel momento in cui Balla studia la velocità astratta, non ci troviamo soltanto di fronte all'emozione per il mistero moderno della Velocità, ma anche al tentativo del pittore sperimentista di verificare e trasmetterci la struttura segreta del movimento, lo scheletro ingegneresco del dinamismo.

Nelle pagine dei taccuini assistiamo all'incubazione della “linea”, alla sua definizione netta. Una prova appare nel taccuino n. 5, mentre ben 55 studi della “velocità astratta”, complicati dal vortice e dal rumore, appaiono nel taccuino n. 3. Negli anni seguenti possiamo constatare come la “linea di velocità” si coniuga con altri fattori naturali o psicologici: il paesaggio, il cielo, il vortice.



La copertina dell'8ª Quadriennale. Archivio E. Gigli, Roma



La *Linea della Velocità* nella sua sintesi nella carta della collezione Zacks del Museo di Toronto. Archivio E. Gigli, Roma

Come sempre, Balla alterna il dinamismo e la stasi, il soggettivo e l'oggettivo, il pensare e l'esistere: la gloriosa sigla della "linea di velocità" si misura così con l'ambiente di sempre, con lo spazio terreno e infine con i misteri del cielo, col fisico e con il meta-fisico. Sempre nel 1913 la ricerca ha un nuovo stop e una nuova partenza, proprio come quando nel 1912 dall'analisi del moto relativo era passato alla sintesi del movimento assoluto. In pochissimo tempo le fasi della ricerca si susseguono come le ondate di una controllata marea. In un primo gruppo di opere viene estratta quella linea, tesa e compressa come una molla, dal confronto con l'automobile in corsa, movimentando la ricerca con le linee simboliche del rumore per verificare l'idea della "creazione di forme veloci". In un secondo gruppo di opere balza alla ribalta la "linea Sintesi di Velocità": l'affermazione "AN. 1913" che si legge nell'opera della collezione Zacks di Toronto, blocca, come avveniva per altri cicli sperimentali, il momento dell'*eureka*.

In questi termini, la figlia Elica racconta la genesi di questa nuova ricerca: "Balla, vuotato completamente lo studio, fece dare il bianco a tutte le pareti della sua casa (quel bianco che più tardi daranno a tutti gli appartamenti) e poi confinate tutte le sue opere passatiste, voltate verso il muro, in una camera ripostiglio, nello studio imbiancato, ricominciò tutto dal principio. [...] felice nel sentirsi nuovo di bucato, incominciò in mezzo ad un camerone vuoto bianchissimo a tracciare sopra fogli di carta le linee di auto in corsa, oggettive prima, sintetiche in seguito basi fondamentali e formidabili delle personalissime forme-pensiero: creazioni sue inconfutabili. È questo il periodo di lotta accanita, incessante che mette a durissima prova la resistenza di Balla per le difficoltà della vita e le ricerche per l'ideale della sua arte; in questo periodo decisivo per la rinascita italiana l'agilità del suo ingegno fa miracoli di resistenza; lotte accanite per sostenere la propria famiglia. Continue ricerche futuriste..." (in *Con Balla*, Milano, 1986, pp. 304-05, 314-15).

La tematica *astratta* che Balla sviluppa in questi anni viene poi teorizzata nel manifesto del 1915, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*: Balla cominciò collo studiare la velocità delle automobili, ne scoprì le leggi e le linee-forze essenziali. [...] Sviluppando la prima sintesi della velocità dell'automobile, Balla è giunto al primo complesso plastico. Questo ci ha rivelato un paesaggio astratto a coni, piramidi... Dunque un'analogia profonda esiste tra le linee-forza essenziali della velocità e le linee-forza essenziali di un paesaggio. Balla si è sempre interessato alla natura e al passaggio delle Stagioni: una ricerca di ritmo e di colori condotta con il suo metodo abituale dello "stato d'animo". Durante la guerra, dopo la rappresentazione di *Feu d'artifice* di Strawinsky, per i Balletti Russi di Diaghilev, un'azione scenica con uno scenario di solidi colorati messi in movimento dalla luce, torna a studiare il paesaggio modificato dalla sensazione. Nascono una ventina di opere in cui lo stesso sfondo viene modificato dalla presenza di uno stato d'animo: un gruppo di 16 dipinti raffiguranti *Forze di paesaggio + sensazioni* viene esposto nella galleria Bragaglia nell'ottobre del 1918. Naturalmente, come per ogni ciclo sperimentale affrontato da Giacomo Balla durante la sua vita di pittore, anche ora ci troviamo di fronte agli studi per il ciclo delle *Forze di paesaggio + sensazioni*: le forme geometriche del parallelepipedo a destra si vengono a combinare con le rotondità cromatiche del giallo e del blu e dell'arancio nella tempera acquistata da Giancarlo Molino

direttamente in Casa Balla negli anni Ottanta del Novecento (*Agenda* n. 435). L'immediata realizzazione di questo studio la possiamo trovare nell'olio proveniente da Casa Balla (*Agenda* n. 19) intitolato *Forze di paesaggio + cretonne e turchesi* dove troviamo "singolari effetti coloristici che il Balla produce con queste tele, in cui colore, e i più vivaci, più smaglianti, e i più fragorosi sono stesi, l'uno accanto all'altro, tra contorni rigidamente geometrici e prospettici, producendo un effetto di luminosità, di irruenza, di impreveduto che riesce interessante", come si legge nell'articolo del 18 ottobre 1918 pubblicato in "Il Messaggero della Domenica". Giacomo Balla è tra i pittori che si ritraggono più volte: sono più di novanta gli autoritratti fino a oggi catalogati. Rispecchiando il suo volto sulla tela come sulla tavola, Balla arriva anche a doppiare tutta la sua esistenza e la sua pittura, con tutti i cambi di stile, fino quasi alla conclusione della sua vita. *Il pittore allo specchio* è il Balla che guarda se stesso, si guarda dentro: e attraverso i pennelli ci rende partecipi della sua vita, delle sue eccitazioni vissute nelle conferenze futuriste come in questa tavola o in cucina quando si autoritrae *in veste di cuoco* o nell'*Autoritratto con cappello* dallo sguardo sbarazzino o sorridente o nell'autoritratto che regala a Depero con dietro la girandola usata nello spettacolo *Feu d'Artifice*...

Nel 1922 Amelia Almagià Ambron con il figlio Emilio si trasferiscono da Cotorniano, in provincia di Siena, a Roma: Amelia frequenta la galleria romana di Bragaglia dove entra in contatto con Giacomo Balla, il quale le farà il ritratto. Nel 1926 sarà lo stesso Emilio Ambron a ritrarre Giacomo Balla nella tela esposta nella sala VII agli Amatori e Cultori del 1928 con la presentazione di Marinetti. Finalmente, dopo diversi inviti da parte degli Ambron, Balla si reca a Cotorniano per un primo soggiorno estivo nel 1923: nella tenuta di Cotorniano, l'artista realizza alcune decorazioni di mobili e vasi e resta colpito dalle valli verdeggianti, dal sole, dall'aria purissima e trascorre sempre giornate belle calde. Rimasto colpito dai viali dei cipressi, ne scrive quando rientra a Roma in due cartoline indirizzate al Comm. Ambron del 7 e 14 agosto: "Carissimo Ambron, dalla Roma impolverata di caldo Le invio affettuosi saluti avvolti dalle nostalgiche arie pure dei CIPRESSI e dalla sua cortese ospitalità. Le scriverò dandole notizie più precise. Buon lavoro Caro Emilio". Nella cartolina seguente del 14 agosto, Balla disegna il Viale dei Cipressi della tenuta di Cotorniano e nel retro, insieme al destinatario – il comm.re Ambron \ Cotorniano \ Prov. Siena – scrive:

CIPRESRICORDANDOLI \ CIPRESDELIZIOSEGIORNATE \ CIPRESILEZIOSEEEEEEE \ CIPRESSALUTANDO \ CIPRESSAFFETTUOSAMENTE \ CIPRESSUO GBALLA.
 Il bel rapporto con gli Ambron continua felicemente al punto che la famiglia Balla, ricevuto lo sfratto da via Paisiello nel maggio 1926, sarà loro ospite per tre anni nei villini Ambron tra via Parioli e via Stoppani, sempre al quartiere Parioli. I cipressi a Cotorniano, quindi, diventano ora per Balla la fonte di questa ricerca spazio temporale da trasferire, alla fine, sulla tela di arazzo proveniente da Casa Balla ed esposta agli "Amatori e Cultori" del 1928 col titolo *Cipressi futuristi*, dove "le file di punte acuminate [vengono dipinte] secondo il tipico schema delle compenetrazioni" (G. Lista, *Balla. La modernità futurista*, Milano, 2008, p. 52). Nell'ideazione, Balla realizza diversi studi a matita e a carboncino, con la biacca per evidenziare il gioco delle luci nella parte superiore della tela, chiaro riferimento alla scomposizione dell'iride studiata nei fogli del 1912 conservati nella Galleria Civica di Torino.

Nel 1929 la famiglia Balla si trasferisce definitivamente nell'abitazione di via Oslavia: "Considero il pittore Giacomo Balla come il tipico genio torinese. Infatti, coll'ampio ordine geometrico e l'operosità tenace che caratterizzano la capitale del Piemonte, Balla organizzò e militarizzò la sua tumultuosa potenza creatrice. A 25 anni, stabilitosi a Roma, non subisce l'atmosfera languida e le nostalgiche ceneri gloriose. Balla, massimo pittore d'oggi, rassomiglia forse ad una nuvola temporalesca irta di folgori o meglio ad un ciclone che da l'assalto ai ruderi. Più volte m'apparve come uno stregone negro di Rio de Janeiro educatore di pappagalli policromi", scrive Filippo Tommaso Marinetti nel 1930.



Elena Gigli

I cipressi di Cotorniano nella tela d'arazzo dipinta da Balla nel 1923 ed esposta agli Amatori e Cultori del 1928 col titolo *Cipressi futuristi*. Archivio E. Gigli, Roma

539

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Autoritratto, inizio anni Venti

Olio su tavola, cm. 27x17

Firma in basso a sinistra: Balla. Al verso: cartiglio con dati dell'opera e n. 123.

Storia

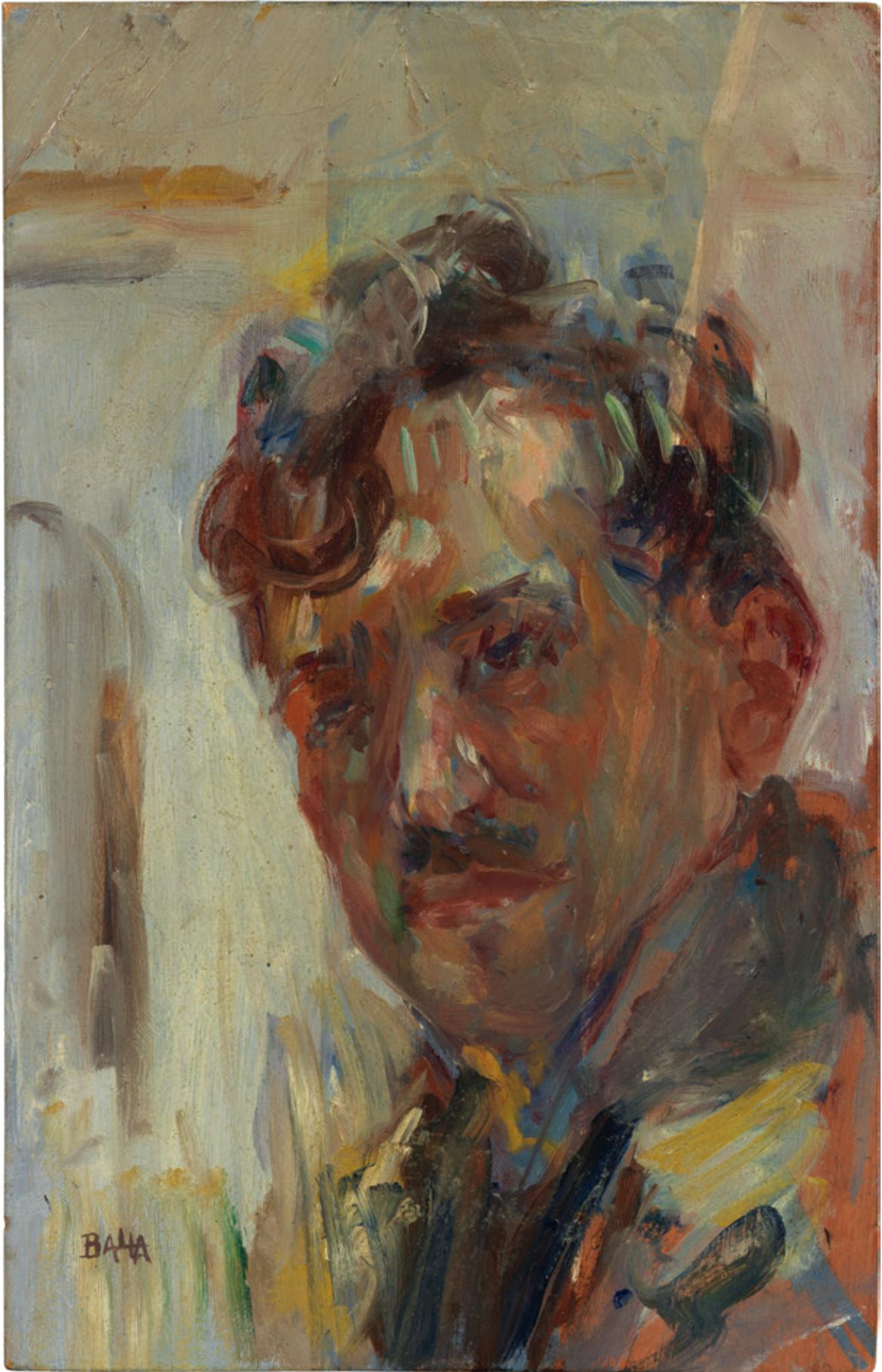
Giacomo Balla, Roma;
Collezione privata, Gallarate;
Collezione privata

Certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 10 ottobre 2023,
archivio Gigli serie 2023, n. 1118.

Stima € 9.000 / 13.000



Giacomo Balla, *Autoritratto sorridente*, 1922 ca.



Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Germogli primaverili (Paesaggio di Villa Borghese), 1906

Olio su tela applicata su tavola, cm. 50,9x76,3

Firma in basso a destra e in basso a sinistra: Balla. Al verso: etichetta Collection of / Mrs. Barnett Malbin (The Lydia and / Harry Lewis Winston Collection) / Birmingham, con n. 38: etichetta VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma / Palazzo delle Esposizioni / Roma 1959 - 1960 / Mostra retrospettiva di / Giacomo Balla, con indicazione di proprietà Sig.e Balla.

Storia

Collezione Luce Balla, Roma;
Collezione Winston, Birmingham;
Collezione Barnett Malbin, Birmingham;
The Collection of Lydia Winston Malbin, Sotheby's, New York, 16 maggio 1990, lotto n. 16;
Collezione privata

Esposizioni

LXXIX Esposizione Internazionale, Roma, Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti, 5 febbraio - 30 giugno 1909;
VIII Quadriennale Nazionale D'Arte di Roma, Mostra retrospettiva di Giacomo Balla, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1959 - 1960, sala 41, cat. n. 1;
XXX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1960, cat. p. 13, n. 4;
Futurism: A Modern Focus, The Lydia and Harry Lewis Winston Collection, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1973 - 1974, cat. p. 46, n. 12, illustrato;
Futurism and the International Avant-Garde, Philadelphia Museum of Art, 24 ottobre 1980 - 4 gennaio 1981, cat. p. 48, n. 2, illustrato;

Giuseppe Pellizza e Giacomo Balla, dal Divisionismo al Futurismo, con testi di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Piero Pacini e Rachele Ferrario, scheda 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. 7, illustrato a colori;
Futurballa, vita luce velocità, a cura di Ester Coen, Alba, Fondazione Ferrero, 29 ottobre 2016 - 27 febbraio 2017, cat. p. 61, n. 21, illustrato a colori;
Balla a Villa Borghese, a cura di Elena Gigli, Roma, Museo Carlo Biliotti - Aranciera di Villa Borghese, 29 novembre 2018 - 17 febbraio 2019, cat. pp. 74, 127, n. 17, illustrato a colori.

Bibliografia

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Balla pre-futurista, Bulzoni Editore, Roma, 1968, pp. 25, 46, n. 85;
Teresa Fiori, Archivi del Divisionismo, volume secondo, saggio introduttivo di Fortunato Bellonzi, Officina Edizioni, Roma, 1969, p. 144, n. X.138, tav. 1792;
Susan Barnes Robinson, Giacomo Balla, Divisionism and Futurism, 1871/1912, Ann Arbor, Michigan, 1981, p. 148;
Guido Ballo, Boccioni, la vita e l'opera, Il Saggiatore, Milano, (I ed. 1964), 1982, tav. 53;
Giovanni Lista, Balla, Edizioni Galleria Fonte D'Abisso, Modena, 1982, pp. 151, 501, n. 159.

Stima € 280.000 / 380.000



Giacomo Balla, *Maggio*, 1906 ca., Roma, Palazzo della Consulta al Quirinale (part.)



541

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Linee di velocità + cielo, 1914 ca.

Olio su tela juta applicata su cartone telato, cm. 45,7x64 (juta), cm. 48,5x68,5 (cartone)

Firma in basso a sinistra: Futur Balla. Scritta di Luce Balla su un cartone apposto al verso: «Linea di velocità + cielo» / di Giacomo Balla: etichetta The Baltimore Museum of Art / "1914" Exhibition Celebrating the 50th Anniversary / of The Baltimore Museum of Art / 6 October - 15 November 1964 (con titolo *Movement*): etichetta Musée Rath - Genève / 6 octobre 1977 - 15 janvier 1978 / Du futurisme au spatialisme: etichetta Grosvenor Gallery London: etichetta e timbro con n. 5628 Galleria Gissi, Torino: etichetta Galleria Civica d'Arte Moderna - Torino / Mostra Giacomo Balla, con n. 118: cartiglio con dati dell'opera e indicazione XXXIV Biennale, Venedig, 1968.

Storia

Collezione Graziano Laurini, Milano (1962);
Grosvenor Gallery, Londra;
Collezione Sidney E. Cohn, New York (1963-68);
Galleria Gissi, Torino (1973);
Collezione privata, Ginevra (1977);
Collezione Christie's, Londra, 30 marzo 1981, n. 71;
Collezione Giorgio Franchetti, Roma (1997);
Collezione privata

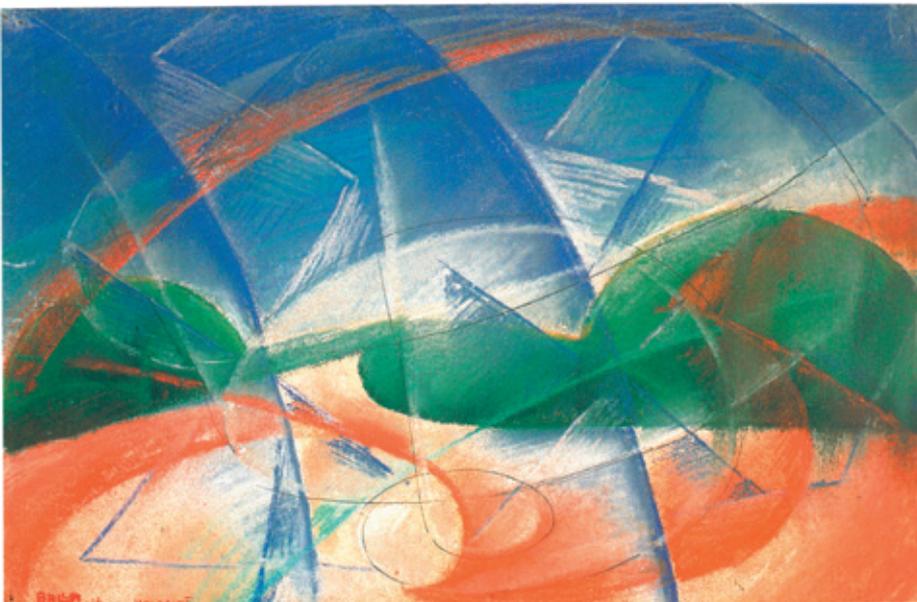
Esposizioni

Giacomo Balla, a cura di Enrico Crispolti, Torino, Galleria Civica di Arte Moderna, dal 4 aprile 1963, cat. p. 100, n. 118;
An Exhibition of Paintings, Drawings and Sculptures Created in 1914, Baltimora, The Baltimore Museum of Art, 6 ottobre - 15 novembre 1964, cat. n. 4 (con titolo *Movement*);
I protagonisti del XX secolo, Torino, Galleria Gissi, 1973-74; cat. n. 2, illustrato;
Du Futurisme au Spatialisme. Peinture italienne de la première moitié du XXe siècle, Ginevra, Musée Rath, 6 ottobre 1977 - 15 gennaio 1978, cat. p. 26, n. 7, illustrato;
Novecento. Arte e Storia in Italia, a cura di Maurizio Calvesi e Paul Ginsborg, Roma, Scuderie del Quirinale, Mercati di Traiano, 30 dicembre 2000 - 1 aprile 2001, cat. pp. 240, 283, 284, n. IV.3, illustrato a colori.

Bibliografia

Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, Archivi del Futurismo, volume secondo, De Luca Editore, Roma, 1962, pp. 96, 158, n. 131;
Giovanni Lista, Balla, Edizioni Galleria Fonte D'Abisso, Modena, 1982, p. 215, n. 368.

Stima € 280.000 / 400.000



Giacomo Balla, *Ritmo + velocità*, 1913-14, Roma, La Galleria Nazionale, donazione di Luce ed Elica Balla



542

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Linee forza di paesaggio - studio, 1918-20

Tempera su cartone, cm. 15,4x31,5

Firma in basso a sinistra: Futur Balla.

Storia

Casa Balla, Roma (agenda n. 435);

Galleria Gissi, Torino;

Collezione privata, Bologna;

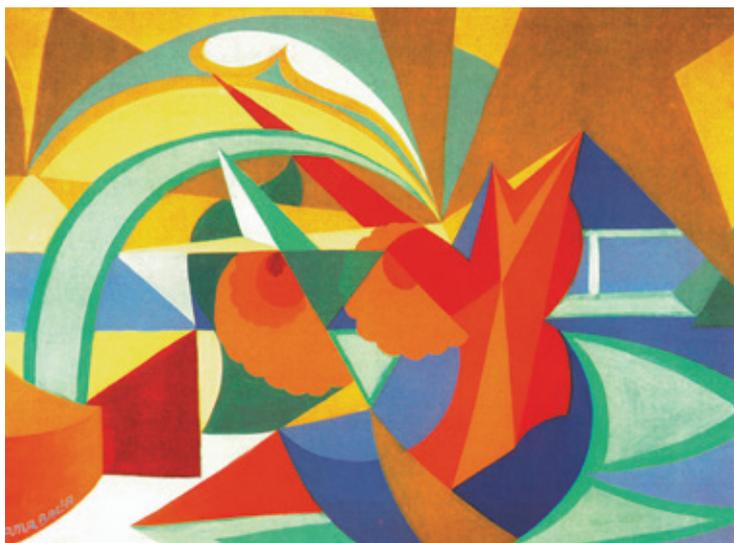
Collezione privata

Certificato su foto di Luce Balla.

Bibliografia

Giovanni Lista, Balla, Edizioni Galleria Fonte D'Abisso,
Modena, 1982, pp. 314, 315, n. 668.

Stima € 25.000 / 35.000



Giacomo Balla, *Forza di paesaggio + cretonne e turchesi*





544

Fortunato Depero

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

Figura campestre, 1937-38

Olio su carta applicata su tela, cm. 95,5x66

Firma in basso a sinistra: F. Depero.

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Fortunato Depero, Rovereto, 12 aprile 2007, con n. FD-0451-DIP.

Esposizioni

Depero. Opere - Werke 1914-1952, a cura di Bruno Passamani, Bolzano, Galleria Goethe, 1986, cat. n. 40, illustrato a colori;

Fortunato Depero "L'ecllettico", testo di Maurizio Scudiero, Milano, Arte Tadino 6, 14 marzo - 28 aprile 2006, cat. p. 41, illustrato a colori (con titolo *Costume popolare*);

Fortunato Depero. Opere 1914 - 1953, a cura di Maurizio Scudiero, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 9 - 31 agosto 2008, poi Milano, Farsettiarte, 18 settembre - 15 ottobre 2008, cat. n. 20, illustrato a colori;

Depero 50, a cura di Maurizio Scudiero, Rovereto, Studio 53 Arte, 30 gennaio - 31 marzo 2009, cat. p. 98, illustrato a colori.

Stima € 45.000 / 75.000



Fortunato Depero sulle Dolomiti nel 1936



545

Fortunato Depero

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

Danzatori di Cuori, 1920

Matita e carboncino su carta, cm. 44,4x44

Firma e data in basso a sinistra: Fortunato / Depero / 1920.

Storia

Collezione Sandro Canestrini, Rovereto;

Collezione privata, Milano;

Collezione privata

Lettera di Gabriella Belli, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Trento, 25 gennaio 1995, in cui viene citata l'opera; lettera di Sandro Canestrini in cui viene citata l'opera; certificato su foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Fortunato Depero, Rovereto, 2 novembre 2023, con n. FD-4505-DIS.

Esposizioni

Depero. Opere dal 1914 al 1931, a cura di Bruno Passamani, Modena, Galleria Fonte d'Abisso, 29 settembre - 8 novembre 1979, cat. n. 21, illustrato;

Balla Depero. Ricostruzione futurista dell'Universo, a cura di Enrico Crispolti e Maurizio Scudiero, Milano, Fonte d'Abisso Arte, Milano, febbraio-marzo 1989, cat. p. 104, n. 61, illustrato.

Stima € 40.000 / 60.000

Nella tarda primavera del 1919 Depero apre a Rovereto la sua "Casa d'Arte Futurista", laboratorio creativo definito da Marinetti "La maison magique de Depero", con lo scopo di produrre oggetti di artigianato artistico per la casa e per la città futurista, spesso traendo spunto da suggestioni passate ed esperienze precedenti.

I dipinti e i disegni eseguiti a cavallo tra la fine del decennio e l'inizio degli anni Venti si pongono tra il magico e il metafisico, al di là del Futurismo; sono infatti caratterizzati da un immaginario fantastico, da un'aura misteriosa e magico-fabulistica, da una "grande poesia e liricità che esaltano la manualità dell'artista-artigiano" e da una "'metafisicità' [...] che si distanzia da quella ufficiale proprio per la mancanza di riferimenti mistico-misteriosofici e dell'ambiguità ironica che caratterizzavano quella corrente" (Maurizio Scudiero, *Depero: l'uomo e l'artista*, Egon, Rovereto, 2009, p. 210). Esegue poi una serie di opere che assumono forme e toni aerodinamici, derivate sia da un interesse per il dinamismo bocconiano, sia dalla sua adesione (di facciata) al manifesto *L'arte meccanica* pubblicato nel 1922.

Le opere di Depero sono prive di freddezza formale, e in esse, per oviare la staticità intrinseca delle figure, si impone un'accentuata dimensione plastica, grazie all'uso della luce e dei mezzi toni, che solidifica architettonicamente le forme e crea effetti dinamici.

Tra i disegni "che possono essere annoverati tra i più significativi del periodo 1917-1924", come scriveva Gabriella Belli nella sua dichiarazione del 1995 quando era direttrice del Mart, rientra la matita e carboncino su carta *Danzatori di cuori* del 1920 presentata in catalogo. Riprendendo le parole di Maurizio Scudiero del certificato di avvenuta archiviazione dell'opera: "Questi 'danzatori di cuori', come Passamani li ha definiti, sono in realtà degli 'automi di caucciù', cioè l'evoluzione ideata da Depero delle marionette dei 'Balli plastici' del 1918 che si erano rivelati troppo goffi nei movimenti scenici. Depero li ingentilisce con questo ritaglio a forma di cuore [...] ma vi aggiunge anche quell'ombra che ricorda [...] la gobba di Gilbert Clavel".

Quest'ultimo, poeta e scrittore svizzero trapiantato in Italia, è una figura fondamentale per Depero: lo ospita a Capri per gran parte del 1917, diventano amici e collaborano per realizzare le illustrazioni del suo romanzo *Un istituto per suicidi*, dando vita a uno stile nuovo, ad un clima di sospensione temporale e allo stesso tempo a un vitalismo elettrico, frutto dello stesso soggiorno caprese, che è senza dubbio fascino e stimolo creativo per Depero. I due insieme pongono le basi, con quattro coreografie definite "drammi plastici futuristi", per quello che sarà poi il loro "Teatro plastico" sviluppato nel 1917-18. Con *I Balli Plastici*, andati in scena a Roma nell'aprile del 1918, in cui le marionette di legno (delle quali purtroppo si è persa ogni traccia) hanno preso il posto degli attori, Depero ha raggiunto quello che può essere considerato il punto più alto della sperimentazione teatrale e costituisce una preziosa fonte di ispirazione iconografica per le opere che eseguirà negli anni successivi.

Alice Nuti





546

546

Achille Lega

Brisighella (Ra) 1899 - Firenze 1934

Strada di paese, 1917

Olio su tela, cm. 64x50,5

Firma e data in basso a destra: A. Lega / 1917. Al verso sulla tela: etichetta "Michelangiolo" Galleria d'Arte, Firenze.

Stima € 7.000 / 12.000



547

547

Luigi Russolo

Portogruaro (Ve) 1885 - Cerro di Laveno (Va) 1947

Vortici, (1913-14 ca.)

Acquerello su carta applicata su tela, cm. 34x25,5

Firma e titolo in basso a destra: L. Russolo / "Vortici".

Certificato su foto Fondazione Russolo-Pratella, Varese.

Stima € 12.000 / 18.000

548

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Paesaggio e vaso di fiori, 1917 ca.

Olio magro e ritocchi a tempera su tela, cm. 70,5x80,5

Sigla in basso a destra: R.M.B. Al verso sul telaio: etichetta Confederazione Fascista Professionisti e Artisti / Sindacato Naz. Fasc. del Triveneto (con misure errate e data 1916-18).

Certificato su foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Roberto Marcello Baldessari, Rovereto, 3 novembre 2023, con n. B-17-98.

Stima € 25.000 / 35.000

Interessante opera nell'iconografia "urbana" di Baldessari, perché così come nel 1915 guardava al Boccioni simultaneo e defigurativo, qui invece la citazione è più mirata proprio a quel figurativo urbano e futurista che è *La strada entra nella casa* del 1911, appunto di Boccioni, che Baldessari ha forse visto quando studiava all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Quest'opera è preceduta da un dipinto dai colori più cupi e da una sostanza cromatica più pastosa, mentre qui l'uso dell'olio magro, unito a sporadici ritocchi a tempera, porta una maggiore leggerezza nel segno ed anche una diffusa luminosità. Dunque un'opera intensa che unisce appunto alla cruda e monocroma visione architettonica della città la nota di intenso colore di un vaso di rose rosse che è appunto il fulcro (ed anche il baricentro) della composizione.

Maurizio Scudiero



549

Mino Rosso

Castagnole Monferrato (At) 1904 - Torino 1963

Corridori al traguardo, 1930

Scultura in bronzo, es. 3/6, cm. 42 h.

Firma, data e tiratura su un lato: Mino Rosso / 1930 3/6; al retro marchio di fonderia.

Storia

Galleria Narciso, Torino;
Collezione privata, Lugano;
Il Ponte, Milano, 11 giugno 2019, n. 6;
Collezione privata

Certificato su foto di Luigia Rosso, Torino, 20 giugno 1975, con n. 108932; certificato su foto Galleria Narciso, Torino.

Esposizioni

Mostra dello sport nell'Arte, Roma, 1933;
Esposizione Nazionale della Promotrice delle Belle Arti al Valentino, Torino, maggio 1960;
Aspetti del secondo futurismo torinese, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 27 marzo - 30 aprile 1962, cat. p. 75, n. 61;
Mino Rosso. Mostra personale di scultura, Torino, Galleria Narciso, 23 settembre - 15 ottobre 1967, cat. n. 13, illustrata;
Mino Rosso, Milano, Galleria Milano, novembre - dicembre 1967;

The Futurism, Ginevra, Galerie Krugier, aprile - maggio 1968;
Aspects du Futurisme, Basilea, Galerie d'Art Moderne Marie-Suzanne Feigel, giugno - agosto 1968;
Mostra retrospettiva dello scultore futurista Mino Rosso, Genova, Galleria Il Vicolo, 2 - 22 ottobre 1971;
Interventi nella città. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro, Volterra, 15 luglio - 15 settembre 1973;
Mino Rosso, Torino, Galleria Narciso, 16 ottobre - 16 novembre 1976, cat. n.13, illustrata;
Mino Rosso tra futurismo e intimismo espressionista, Torino, Galleria Piemonte Artistico e Culturale e Palazzo Barolo, 24 giugno - 15 luglio 1986, cat. p. 66, illustrata;
Mino Rosso e futurismo in Piemonte, Bra, Fondazione della Cassa di Risparmio e Centro Polifunzionale "Giovanni Arpino", 8 settembre - 29 ottobre 2000, cat. p. 32, n. 8 illustrata.

Bibliografia

Marzio Pinottini, Sandro Alberti, Marisa Croveri Alberti, Mino Rosso: scultore pittore 1904 - 1963, Editris, Torino, 1993, p. 48, n. 36.

Stima € 15.000 / 25.000



Jesse Owens e altri corridori, Berlino, Olimpiadi 1936



Enrico Prampolini: tre Paesaggi Cosmici

Si tratta di descrivere antifilosoficamente ed a dispetto di tutte le logiche nuovi sistemi dell'universo infinito. A scelta. Capricciosamente. Quindi con molte probabilità di raggiungere il cosiddetto vero.

Filippo Tommaso Marinetti, 1933

Enrico Prampolini fa parte della seconda generazione del Futurismo che, pur operando nell'antimodernista cultura italiana degli anni Venti e Trenta, riuscirà a confrontarsi, non senza difficoltà, con le avanguardie europee.

Il punto di partenza di questo confronto è il ruolo di modello che la "macchina", elemento chiaramente caro al Futurismo, viene ad assumere anche per i Dadaisti e i Costruttivisti: sarà proprio Theo van Doesburg, cofondatore con Piet Mondrian di De Stijl, che nel 1921 a Düsseldorf parlerà della nuova "estetica della macchina", che porterà a un vero e proprio culto dell'oggetto. In piena continuità con la sua fase spaziale-cromatica degli anni Dieci, Prampolini nella sua opera trasforma la macchina in un oggetto quasi religioso, delineato da una marcata geometria delle forme e dai netti contrasti cromatici. Tuttavia intorno alla metà degli anni Venti i Futuristi, e Filia in particolare, iniziano un'indagine più "metafisica": essi non si accontentano più della mera analisi funzionale e pratica della macchina come nuovo medium per creare un mondo nuovo, ma ricercano quell'enigma eterno nascosto tra materia e spirito. Per Prampolini ora lo spazio non è più il risultato della prosecuzione delle forme e dei colori, che scaturiscono dall'oggetto attraverso la sensibilità dell'artista, ma è il luogo di un'apparizione dove il colore assume una funzione evocativa e le linee curve sostituiscono il ritmo serrato e geometrico delle fasi precedenti. Nella poetica prampoliniana questa parentesi "metafisica", sviluppata sulla scia del Realismo Magico, lascerà presto il passo ai nuovi miti del mondo moderno, come l'esaltazione delle scoperte tecnico-scientifiche, e assumerà una caratterizzazione fantastica, tanto che nel 1931 Alberto Spaini lo definirà come un «artista magico e diabolico [...] in un regno di pura fantasia, di capriccio, di ispirazione arbitraria e favolosa».

La mitizzazione della macchina e l'esaltazione del mondo moderno sono quindi gli elementi che la seconda generazione futurista è riuscita a sviluppare in continuità storica con se stessa, ma il Ritorno all'Ordine, il Novecento e il Surrealismo pongono l'accento, in maniera diversa e opposta, sulla riconquista della Natura. Mentre il Secondo Futurismo, forzato anche dall'opprimente clima culturale italiano, viene appesantito da una deviazione arcaistica, di derivazione novecentesca, e dalla

declinazione aeropittorica, connotata da ritorni primitivisti, Prampolini riesce a evitare l'impasse stilistica attraverso il recupero della matrice organica della poetica surrealista.

L'artista si propone quindi di «mutare [...] in maniera radicale l'ottica tradizionale, capovolgendone i consueti termini di riferimento, e di sostituire a un processo formativo operante su base sincretistica, sulla base cioè di dati preesistenti combinati in un certo modo, un procedimento [...] in grado di creare organicamente dall'interno una nuova realtà, un nuovo *organismo plastico*» (Filiberto Menna,



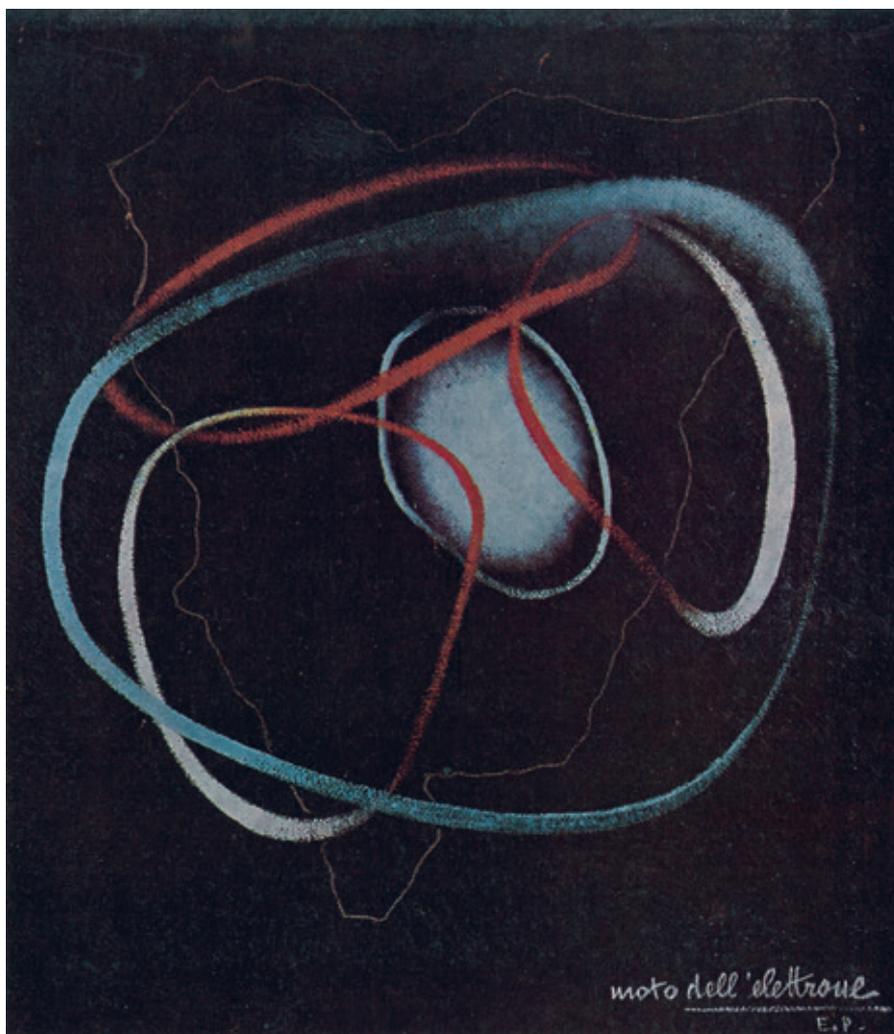
Piet Mondrian, Enrico Prampolini e Michel Sèuphor

Enrico Prampolini, p. 120). Prampolini apre così la via alla fase dell'*idealismo cosmico* dove l'opera d'arte viene intesa come un organismo plastico in cui la relazione figura-ambiente è basata sulla continua metamorfosi delle forme. La matrice organica spingerà l'artista ad adottare le linee curve e continue come elemento essenziale del suo nuovo linguaggio. Nel 1934 Mario Albano parla di «linee della luminosa, irripetibile meccanica dei corpi viventi [...] curve, elastiche, ma tuttavia seguenti una ragione di essere; linee spesso dinamiche, ma pure informative, essenziali, potenti come i contorni dei visceri, delle membra, delle ossa degli animali: le linee errabonde ed erranti delle vene, delle cavità, degli sviluppi tubolari, degli involucri del cervello». Tra gli anni Venti e Trenta la poetica di Prampolini non è guidata, come invece accade ai Surrealisti, dall'interesse per la realtà interna dell'inconscio e dei suoi enigmi, bensì da un'investigazione della realtà esterna degli spazi extraterrestri o dei microcosmi molecolari e atomici. Questa analisi cosmica e microcosmica resta comunque in coerente continuità con il precedente tema della mitizzazione fantastica del progresso tecnico-scientifico (*Moto dell'elettrone*, 1941 ca.). Attraverso tale linearità l'*idealismo cosmico* di Prampolini potrà «creare una moderna cosmologia, fondata sulla nozione di relatività e sul concetto di quarta dimensione. [...] L'arte di Prampolini [...] pone se stessa non solo come uno strumento di investigazione e di conoscenza del presente, ma anche come un modo di prefigurare e preparare possibili mondi futuri: per cui la *science-fancy* dell'artista non si impegna soltanto in una traduzione visiva delle scoperte scientifiche acquisite, ma ne ipotizza gli sviluppi futuri sulla base di una elaborazione fantastica dei dati oggettivamente disponibili al momento» (*ibidem*, p. 131). Negli anni Trenta Prampolini inizia a indagare l'opera d'arte come una totalità materica. La materia assurge quindi a matrice originaria per superare il dualismo figura-ambiente attraverso un nuovo mezzo espressivo che sta al di là della pittura, cioè l'arte polimaterica. Secondo Prampolini «si trattava di portare alle estreme conseguenze il concetto di sostituire, totalmente e integralmente, la *realtà* dipinta con la *realtà* della *materia*. Di intuire il valore emotivo ed evocatore delle *materie* stesse nel loro gioco spaziale».

Le opere che qui presentiamo, *Incanti cosmici* o *Incontri cosmici* (1936 ca.), *Paesaggio cosmico*, e *La sezione d'oro. Paesaggio femminile di un'attrice (Carmen Boni)* (1929-30 ca.), rappresentano un'esatta sintesi del percorso artistico prampoliniano.

I dipinti presentano degli eterei paesaggi cosmici che vengono dominati da elementi diversi. Nella prima opera la materia viene ad assumere forme e linee dinamiche enfatizzate da una tavolozza che gioca sul contrasto tra le tonalità terrene e quelle eteree dello sfondo, con lo scopo apparente di voler mostrare uno spazio extraterrestre. Nel secondo dipinto la composizione sembra galleggiare in uno spazio cosmico ed eterno come se fosse la più piccola molecola in attesa di essere analizzata al microscopio, oppure la più lontana e remota delle galassie pronta per essere scandagliata da un telescopio. Nell'omaggio all'attrice Carmen Boni il soggetto viene ad assumere delle forme morbide e sensuali quasi a voler esaltare la femminilità di una singola molecola o di un intero sistema cosmico. È interessante notare infine che le forme delle nostre tre opere vengono sempre attraversate da linee geometriche, siano esse rette o curve, quasi come se l'artista volesse creare dei ponti tra questo mondo e il suo, dei ponti fatti di luce, elettricità e campi elettromagnetici.

Federico Guidetti



Enrico Prampolini, *Moto dell'elettrone*, 1941 ca.

550

Enrico Prampolini

Modena 1894 - Roma 1956

Incanti cosmici (Incontri cosmici), (1936 ca.)

Olio su tavola, cm. 50x64

Firma in basso a sinistra: Prampolini. Al verso: due timbri Galleria Blu, Milano: etichetta Quarta Quadriennale d'Arte Nazionale / Roma-MCMXLIII - A.XXI: timbro Galleria d'Arte Il Canale, Venezia: due timbri Galleria del Fiore, Milano: timbro collezione Lu-cas: timbro Galleria d'Arte del Naviglio, Milano, con n. 1180: timbro Opera esposta nella / Galleria del Naviglio di Milano / nel gen. 1952.

Storia

Galleria Blu, Milano;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

IV Quadriennale d'Arte Nazionale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, maggio - luglio 1943.

Bibliografia

Filiberto Menna, Enrico Prampolini, De Luca Editore, Roma, 1967, p. 240, n. 144, fig. 211 (con misure cm. 50x70).

Stima € 15.000 / 25.000



I "Pilastrini della creazione", Nebulosa dell'Aquila, foto del telescopio spaziale Hubble, 1995



551

Enrico Prampolini

Modena 1894 - Roma 1956

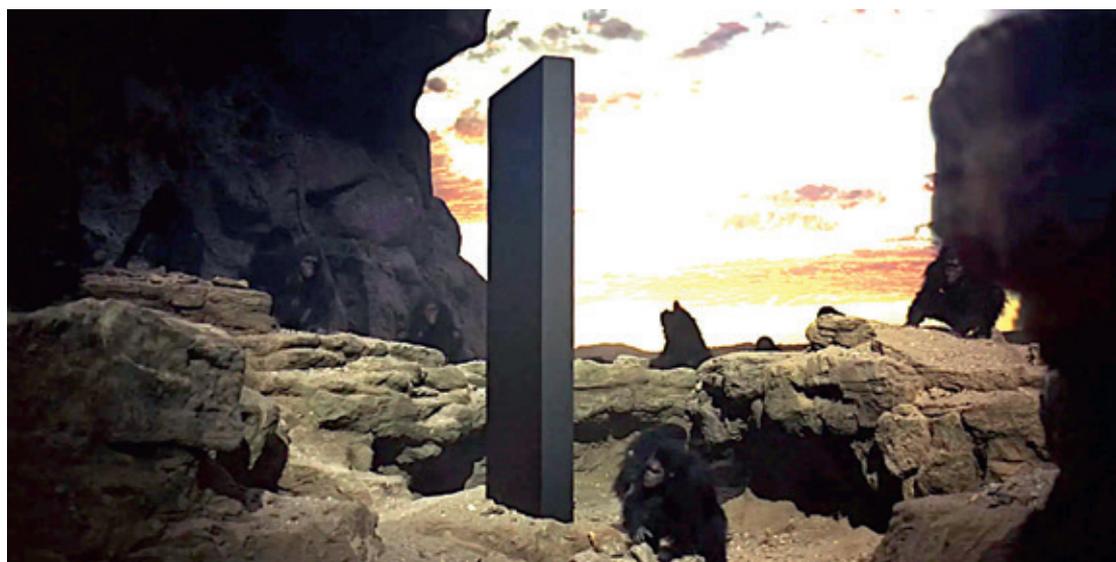
Paesaggio cosmico

Olio su tela, cm. 105,2x70

Firma in basso a destra: Prampolini. Al verso sul telaio:
etichetta Galleria del Milione, Milano.

Certificato su foto di Massimo Prampolini, Roma, 8 novembre
2023.

Stima € 20.000 / 30.000



Fotogramma da *2001- Odissea nello spazio*, regia di Stanley Kubrick, USA, 1968



552

Enrico Prampolini

Modena 1894 - Roma 1956

La sezione d'oro. Paesaggio femminile di un'attrice (Carmen Boni), (1929-30 ca.)

Olio su tela, cm. 98x146

Firma in basso a destra: Prampolini. Al verso sulla tela:
etichetta Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale / Roma
- MCMXXXV - A.XIII; sul telaio: timbro Studio di / Enrico
Prampolini / Roma: etichetta XVII Esposizione Internazionale
d'Arte - Venezia 1930.

Storia

Collezione privata, Bari;
Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, aprile
- ottobre 1930, Futuristi italiani, sala 39, cat. p. 145, n. 81;
Il Quadriennale d'Arte Nazionale, Roma, febbraio - luglio
1935, Mostra personale di Enrico Prampolini;
Mostra personale di Enrico Prampolini, Roma, Galleria di
Roma, 1941;
40 Futuristi, Milano, Galleria Toninelli, 1962;
Futurismo! Da Boccioni all'Aeropittura, Mamiano di
Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, 6 settembre -
8 dicembre 2009, cat. pp. 142, 143, illustrato.

Bibliografia

Filiberto Menna, Enrico Prampolini, De Luca Editore, Roma,
1967, p. 233, n. 79, fig. 161.

Stima € 70.000 / 100.000



Carmen Boni



553

René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

L'attesa, (1933)

Olio su tela, cm. 128,8x88,4

Firma e data in basso a sinistra: René Paresce / 33. Al verso sulla tela: etichetta Galleria Annunciata, Milano, con n. 6087 (con titolo *L'attesa sulla scalinata* e data 1932).

Storia

Galleria Annunciata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Renato Paresce, Milano, Galleria Annunciata, 27 febbraio - 18 marzo 1971, cat. p. 39, n. 39, illustrato (con titolo *Scalinata*); Renato Paresce. Un italiano di Parigi, a cura di Stefano De Rosa, Fiesole, Palazzina Mangani, 18 giugno - 13 settembre 1992, cat. pp. 36, 116, n. 69, illustrato (con titolo *L'attesa sulla scalinata*); Renato Paresce (Carouge 1886 - Parigi 1937), Bergamo, Galleria d'Arte Bergamo, 16 ottobre - 21 novembre 1993, cat. p. 48, n. 38, illustrato (con titolo *L'attesa sulla scalinata*).

Bibliografia

Emilio Mazza, Renato Paresce, *Arte Moderna Italiana*, n. 45, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1946, tav. XXXI (con titolo *Stelle filanti*); Guido Ballo, *La scuola italiana di Parigi*, Edizioni Galleria Annunciata, Milano, 1970, p. n.n. (con titolo *Scalinata*); Stefano De Rosa, *Per una riconsiderazione di Renato Paresce*, in "Storia dell'arte", n. 67, Firenze, 1989, pp. 308, 310, n. 4 (con titolo *L'attesa sulla scalinata* e data 1932); Rachele Ferrario, *René Paresce. Pittore di paesaggi fantastici. Le opere della collezione Factorit 1909-1936*, Tipostampa, Torino, 1999, pp. 61, 62, n. 25 (con titolo *La scalinata*); Rachele Ferrario, *René Paresce. Catalogo ragionato delle opere*, Skira editore, Milano, 2012, p. 225, n. *10/33 (rifilato ai margini).

Stima € 45.000 / 65.000



René Paresce, *L'attesa*, 1933



Gino Severini tra ragionamento e sensibilità: la *Danseuse rose*, 1958

L'arte è fatta in gran parte di cose ignorate giacenti nel nostro essere, ma che vengono fuori nell'opera, soltanto se un'emozione, provocata da un contatto dell'artista con il mondo esistenziale, risveglia le sue facoltà creatrici.

Gino Severini, *Civiltà delle macchine*, gennaio 1961

La produzione artistica di Gino Severini si sviluppa attraverso un percorso di costante ricerca e sperimentazione, esplorando, nella sua lunga carriera, diversi generi. Severini iniziò col Divisionismo per poi passare al Futurismo, al Cubismo, al figurativo con il cosiddetto "ritorno al classico" durante la guerra, per poi tornare, con il dopoguerra, a quella sintesi astratta che aveva messo in crisi le correnti accademiche del primo Novecento. In ogni caso, la sua arte è sempre stata caratterizzata da un forte dinamismo e da un uso innovativo del colore e della luce, che vengono utilizzati per rappresentare la realtà in modo personale e originale.

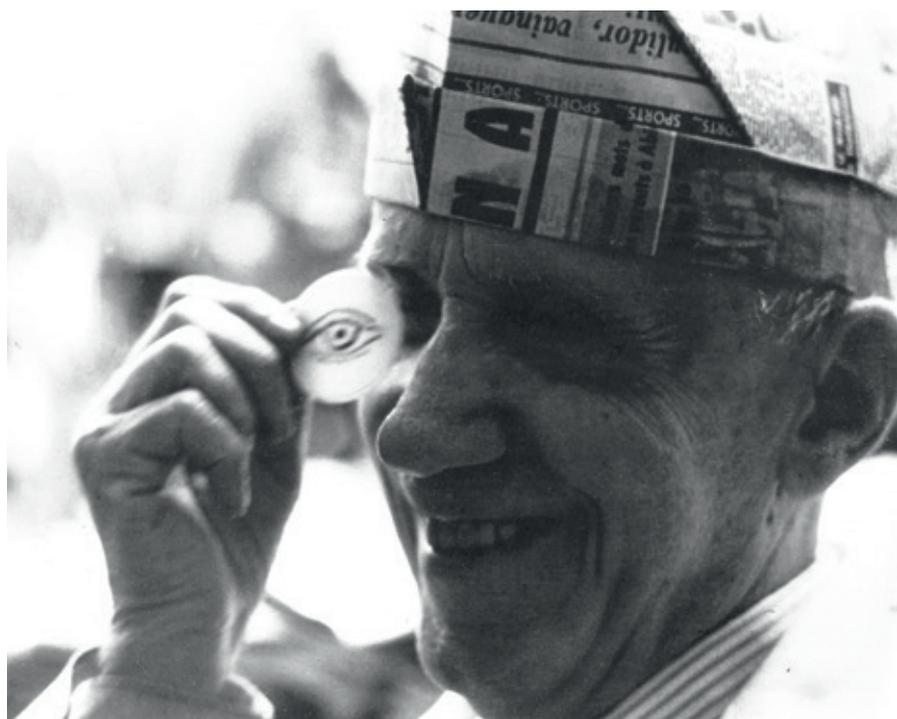
Il tema delle danzatrici è un soggetto molto importante nell'arte di Severini in quanto la rappresentazione della danza è per lui sintesi di movimento, dinamicità, energia e vitalità.

La grazia e l'agilità delle ballerine osservate dall'artista nei *tabarin*, frequentati a seguito del suo trasferimento a Parigi nel 1906, riflettono il desiderio di catturare il movimento in pittura e l'idea di liberarsi delle convenzioni artistiche tradizionali. Giunge, quindi, a frammentare le figure in forme geometriche, con un'attenzione particolare alla resa del ritmo e all'energia del movimento.

Ottimo ballerino, Severini ad inizio '900, grazie al suo talento, riesce a frequentare gratuitamente i locali della capitale francese e a immergersi nel pieno fermento della *joie de vivre* parigina e nella spensieratezza della vita borghese dei caffè, conoscendo artisti, poeti e letterati, eseguendo disegni delle ballerine che lavoravano nei locali per studiarle, cercando la verità dell'espressione attraverso l'arte. La danza, diventata all'epoca simbolo di vita moderna e di apertura alle novità, entra nell'immaginario di Severini che la trasforma nell'espressione più compiuta di dinamicità. In particolare l'artista rimane

folgorato dalla popolare danzatrice americana Isadora Duncan (1877-1927) che definisce "l'incarnazione stessa del ritmo". L'artista la chiama "obsédante", ossessiva, perché la incontra ovunque e le rende omaggio con l'opera *Danseuse obsédante* (1911); questo lavoro può essere considerato alla base della sperimentazione da cui nasceranno le altre danseuses.

In quegli anni si avvicina al movimento futurista grazie all'amico Umberto Boccioni, conosciuto durante un soggiorno a Roma nel 1901; vi aderisce nel 1909 prendendone poi le distanze con lo scoppiare della guerra, contrario all'interventismo promosso dai compagni. Nel 1916 perderà in guerra il suo amico Boccioni e questo evento contribuirà all'abbandono definitivo del



Gino Severini nel 1964

Futurismo. Si avvicina, quindi, prima alla pittura cubista poi ad una visione sempre più figurativa e realista, spaziando dalle nature morte ai personaggi della Commedia dell'Arte, all'arte sacra. Questo momento di passaggio culminerà con lo scritto teorico *Du Cubisme au Classicisme*, pubblicato nel 1921.

Se durante la guerra Severini si era trovato, come molti altri artisti, a dover abbracciare un ritorno al figurativo, con il dopoguerra, finite le ragioni di un ritorno all'ordine e di una ripresa classicheggiante, l'artista si ritrova in un'Europa profondamente mutata che riscopre le grandi "avanguardie storiche" d'inizio secolo. Viene riscoperta l'importanza del Bauhaus e quella di De Stijl e l'astrattismo diventa il linguaggio dominante. Severini recupera l'interesse per la forma pura, gli arabeschi astratti e l'armonia del colore, trovando ispirazione in maestri come Klee, Kandinsky e Mondrian. Nel 1950 sua figlia Romana inizia a studiare danza classica e l'artista ritrae le sue piroette, inoltre un'importante mostra a Parigi celebra il Futurismo e nello stesso anno espone dodici dipinti del periodo futurista alla Biennale di Venezia. Eventi esterni e familiari portano quindi il maestro a ritrovare tematiche a lui care in passato. La *Danseuse rose* del 1958, presente in catalogo, si inserisce proprio in questo rinnovato entusiasmo. La forma è finalmente libera da vincoli, i colori sono squillanti, vivaci, la danza è libertà.

L'opera si concentra sull'aspetto dinamico e ritmico della danza, i segni e i colori vengono utilizzati per trasmettere movimento ed energia. I puntini richiamano luci e lustrini e le forme fanno da sfondo alla silhouette della danzatrice resa con una delicata linea nera.

L'arte del maestro cortonese dal dopoguerra in poi riesce a mantenere la sua vitalità e l'alta qualità, restando fedele ai principi di rigore e di ragionamento cari all'artista. Dopo tante ristrettezze vissute con la famiglia, sempre al suo fianco, può finalmente respirare in termini economici e godere dei meritati riconoscimenti. È un periodo intenso di lavoro sia artistico che letterario. Comincia, infatti, a pubblicare le memorie della sua lunga vita, ottiene commissioni ed esposizioni in Italia e all'estero. Con l'avanzare del dopoguerra e il boom in ogni campo, dalla produzione industriale alla cultura, dal punto di vista artistico Severini compie un'operazione didattica recuperando le esperienze giovanili, reinventandole in chiave di decorazione astratta. Mescola il pointillisme ricordando Seurat e la sintassi cubista alle ispirazioni del periodo futurista come il movimento, la luce e la danza, continuando a studiare il modo di poter coniugare il ragionamento e la sensibilità, procedendo alla scomposizione delle figure sempre però con un certo rigore. Le ballerine si trasformano in ondulazioni, in pulsazioni luminose, con linee scattanti che rigano lo spazio come saette, puntini fitti e tinte compatte. Severini gioca con tecniche e generi, osa come solo un artista maturo può fare.

Nell'ultimo periodo della sua attività le colorate forme geometriche sono il frutto di un'arte raffinata che coniuga audaci equilibri e contraddizioni. La geometria, normalmente associata a qualcosa di freddo, schematico e studiato, sinonimo di razionalità, proporzioni e pianificazione viene stravolta, e le forme diventano strumento di pura libertà, un inno alla creatività e alla vitalità di espressione. La sua opera, come dal resto la sua vita, è piena di contrasti, affrontati dall'artista sempre in modo rigoroso e razionale, alla ricerca di una verità, nella vita come nella fede e nell'arte, e la ricerca della verità delle cose non è unidirezionale, non è il perseguire un'unica strada ma è quella di esplorarne molte, di perdersi consapevolmente per raggiungere la destinazione a cui si è rivolti. Come l'artista stesso afferma: "Non bisogna mai aver paura di andare troppo lontano, perché la verità è sempre dall'altra parte" (in Maurizio Fagiolo dell'Arco, Daniela Fonti, *Gino Severini*, Edizioni Philippe Daverio, Milano, 1982, p. 1).



Gino Severini, *La danseuse obsédante*, 1911

554

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Danseuse rose, 1958

Olio su tela, cm. 65x46

Firma in basso a destra: G. Severini; titolo, firma e scritta al verso sulla tela: "Danseuse / Rose" / G. Severini / Paris / 41.

Storia

Stephen Silagy Galleries, Beverly Hills;

Collezione privata, Prato;

Collezione privata

Esposizioni

Gino Severini. Opere dal 1907 al 1959, centenario della nascita dell'artista, a cura di Piero Pacini, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 26 dicembre 1982 - 9 gennaio 1983, poi Milano, Farsettiarte, 15 gennaio - 15 febbraio 1983, cat. n. XXXVII, illustrato a colori (opera datata 1959).

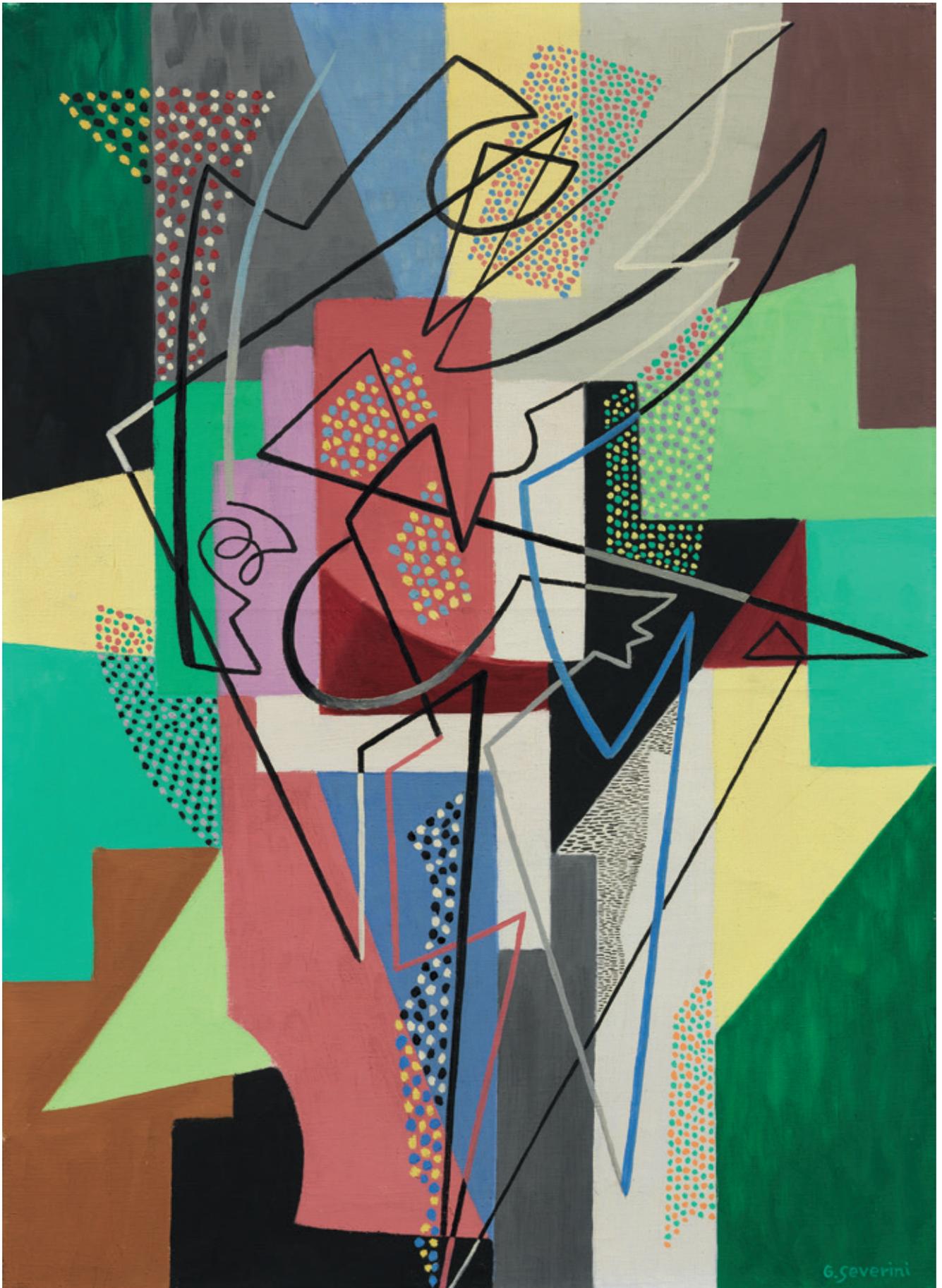
Bibliografia

Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori-Daverio, Milano, 1988, p. 565, n. 976.

Stima € 60.000 / 90.000



Isadora Duncan, 1921



555

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Carnaval de Nice, 1958

Papiers collés, cm. 65x50

Firma in basso a destra: G. Severini. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Grosvenor Gallery, London, con n. 40.

Storia

Collezione Severini, Parigi;
Galleria Bocchi, Parma;
Collezione privata

Certificato su foto di Gina Severini Franchina, Roma, 14 dicembre 1973.

Esposizioni

Mostra antologica di Gino Severini, Roma, Palazzo Venezia, 13 maggio - 4 giugno 1961, cat. n. 170;

Gino Severini (1883-1966). Retrospective Exhibition of Paintings, Sculpture, Drawings and Graphic Work from 1910 to 1965, Including Futurist and Cubist Work, Londra, Grosvenor Gallery, 3 - 29 giugno 1969, cat. n. 40; Omaggio a Gino Severini, Milano, Centro Rizzoli, dal 12 febbraio 1973, cat. n. 29; Gino Severini, Parma, Galleria Bocchi, 1973.

Bibliografia

Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori-Daverio, Milano, 1988, p. 563, n. 967.

Stima € 30.000 / 50.000



Pablo Picasso, *La Folie*, 1958, copertina per la rivista *Le Patriote de Nice*



Massimo Campigli e l'immagine femminile

Massimo Campigli nasce a Berlino nel 1895, figlio di una ragazza madre e benestante di soli diciotto anni che, per evitare uno scandalo, si trasferisce con le sorelle e la madre in Italia. Mentre il bambino viene affidato alle cure della nonna e delle zie che vivono a Settignano, la madre si stabilisce a Firenze fingendosi sua zia e nel 1899, dopo essersi sposata, prende con sé il figlio, che scoprirà la verità solo all'età di quindici anni.

Nel 1909 Campigli si trasferisce a Milano con la famiglia e nel 1914 inizia a lavorare per il Corriere della Sera. In questo periodo frequenta i circoli futuristi e su Lacerba pubblica uno scritto parolibero. Nel 1919, dopo aver partecipato alla Prima guerra mondiale, è inviato dal Corriere della Sera a Parigi, dove al Café du Dôme conosce gli artisti dell'École de Paris e, oltre a lavorare come corrispondente, si dedica alla pittura, affermandosi in breve tempo nel panorama artistico parigino. Dopo la guerra si diffonde in tutta Europa l'esigenza di un *ritorno all'ordine*, derivata dalla necessità di recuperare riferimenti stabili e un'identità culturale, che si esprime attraverso un rinnovato interesse per la classicità. Campigli, in accordo con questa tendenza, si interessa alla pittura a lui coeva ma trae ispirazione principalmente dall'arte egizia e da quella greca ammirate al Louvre. Nel corso degli anni Venti la sua pittura risente anche degli echi dalle figure di Léger e del Picasso neoclassico, della lezione di Masaccio, della cultura classica e della metafisica di Carrà. Nelle opere di questo periodo, create seguendo precisi criteri strutturali, fondati sull'uso di forme geometriche pure, le figure umane, avvolte dal silenzio in spazi chiusi e delimitati da serrati e sintetici piani prospettici, acquistano man mano forte plasticità e monumentalità, divenendo elementi archetipi, sospesi in immagini in cui ogni cosa acquista un senso metafisico, per tentare di rivelare attraverso gli occhi della mente il vero e immutabile aspetto della natura.

Dal 1926 Campigli fa parte del gruppo degli Italiens de Paris, una piccola ed eterogenea compagine di artisti accomunati dalla ricerca di una modernità classica, la stessa prefissata dal gruppo sostenuto da Margherita Sarfatti, Novecento italiano, con cui il pittore espone in numerose occasioni.

Nel 1928 visita il Museo di Villa Giulia a Roma e rimane colpito dall'arte etrusca, come spiegherà anni dopo nel testo *Scrupoli* (1944): "Tutta la mia attenzione era andata sino allora agli Egizi e per un'arte che non fosse precisa e geometrica non avevo occhi. [...]

Mi conobbi negli etruschi. [...] Nella mia pittura, alle donne monumentali subentrarono le donnine. Amai questa umanità piccola e sorridente. [...] Nei miei quadri entrò una pagana felicità tanto nello spirito dei soggetti che nello spirito del lavoro che si fece più libero e lirico [...]. Comincia da quell'incontro la mia pittura tipica". Da questo momento sulle tele si ritrova l'arte etrusca da cui Campigli riprende vari elementi, come le pose dei sarcofagi o le forme dei canopi, la suddivisione dello spazio in riquadri degli affreschi, una certa semplificazione delle figure, che perdono la centralità monumentale per acquistare maggior valore ritmico, nonché una riduzione dei colori della tavolozza e una stesura più libera della materia pittorica ispirate al cromatismo e al modellato delle sculture in tenera argilla. L'influenza etrusca si mescola a quella mediterranea, egizia, copta e romana, in composizioni immerse in immobili e misteriose atmosfere da museo, lontane dal presente e capaci di raggiungere attraverso le culture antiche una dimensione fuori dal tempo, eterna. Tema principale nell'opera di Campigli è la figura femminile, che sulle tele diventa immagine ideale, elemento attraverso il quale ricercare la perfezione. Le donne dipinte, dall'espressione rassicurante ma distaccata e indifferente, solitarie, in coppia o in gruppo, occupate in varie attività o poste in diversi scenari, nascono dalla sua immaginazione, dai ricordi, dagli amori d'infanzia per le figure scultoree custodite nei musei dietro ai vetri, catalogate, prigioniere, immobili e inarrivabili, caratterizzate da una regale e quasi divina bellezza.



Massimo Campigli al lavoro, 1956

Similmente gli appaiono le donne in carne e ossa, ornate di gioielli e vestite con abiti eleganti, dai fieri portamenti e dalle maniere composte, che suggeriscono una loro superiore essenza.

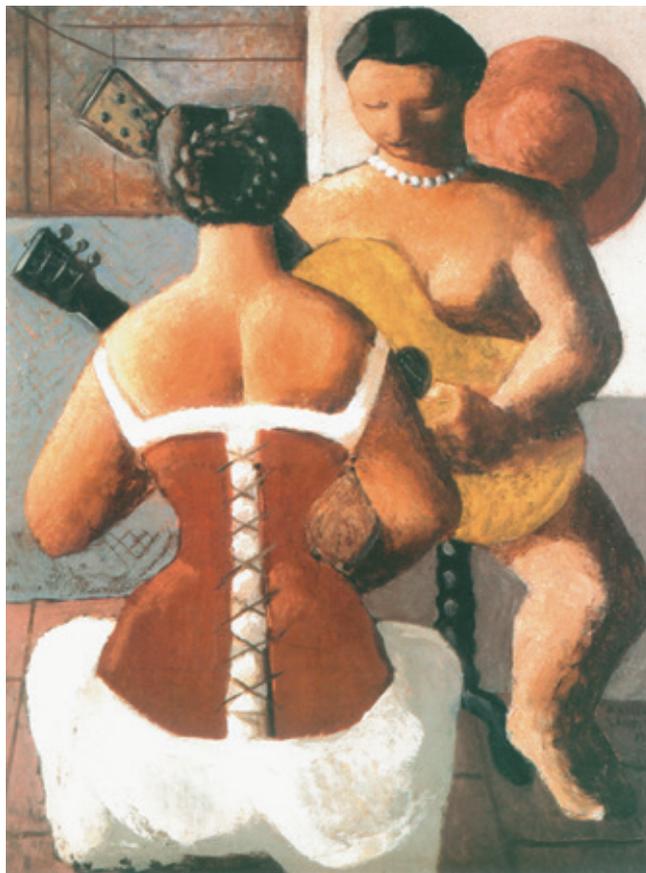
Negli anni Quaranta le donne che appaiono sulle tele di Campigli recitano o sono spettatrici a teatro, assistono a un concerto, si trovano al circo, o nell'atelier, ballano, suonano, lavorano al telaio o giocano, compiono varie attività, ma i loro gesti non hanno alcuna componente dinamica. Protagoniste di episodi di vita del tutto artificiali, assumono posizioni rigide e prestabilite, che si ripetono da un'opera all'altra, in modo sempre uguale, divenendo così dei gesti rituali, cerimoniali fissati in uno spazio e in un tempo sospesi, come in una messa in scena.

Nell'opera *Le attrici*, del 1946, due figure femminili in primo piano, strette nei loro corsetti, considerati da Campigli capo di abbigliamento per eccellenza, e pettinate con sofisticate acconciature, dominano la scena bloccate in pose affettate. Gli spettatori, tra i quali spiccano alcune signore con i ventagli, osservano lo spettacolo da una parete asimmetrica, accalcati in minuscoli palchetti a due posti che ricordano i tabernacoli devozionali medioevali o le celle dei sepolcri della Roma antica. Il raffinato cromatismo, giocato sul rapporto tra i toni dei marroni e i bianchi, esalta la corporea presenza delle figure in primo piano e accentua le linee geometriche delle braccia delle attrici, creando un articolato gioco di pieni e vuoti che comprime lo spazio serrando i piani prospettici della composizione, sostenuta da un'equilibrata e salda struttura architettonica.

Tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta l'artista sviluppa temi già trattati, come le giocatrici di diavolo, le tessitrici, le donne al caffè, sulle scale, nei campi e nel labirinto, creando delle serie, in cui le immagini differiscono tra loro per alcuni particolari. Così i soggetti si ripetono creando una continuità tra la singola tela e il gruppo di cui fa parte e tra serie diverse, alle quali l'artista lavora contemporaneamente come se fossero parti di un'opera unica in cui si ritrova tutto il suo immaginario.

Negli anni Cinquanta la pittura di Campigli si avvia verso una graduale semplificazione delle forme, come nell'opera *Nove figure*, 1956, in cui le donne sembrano passeggiare lungo i gradini di una scalinata. Apparsa più volte sulle sue tele nel corso degli anni come semplice componente architettonica, la scala assume in questo periodo un particolare significato in quanto identifica la gradinata di Piazza di Spagna, la cui pianta, con restringimenti e parti curve, si avvicina al modello del corpo femminile definito da Campigli, creando con esso un armonioso rapporto di linee. Nell'immagine dal vivace cromatismo, costruita seguendo un articolato susseguirsi di piani prospettici, in cui i dettagli della scala sono appena accennati ma riconoscibili, l'artista pone accanto alle donne vestite con abiti eleganti, protagoniste della scena, silhouette femminili dalle forme geometriche, ad anfora o a clessidra, di cui si perdono i tratti fisiognomici, che anticipano per certi aspetti formali le emblematiche e arcaiche donne-idolo elaborate negli anni Sessanta.

Elisa Morello



Massimo Campigli, *Donne con la chitarra*, 1927, Milano, Pinacoteca di Brera



Massimo Campigli, *Water Jugs*, 1928, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, The Catesby Jones Collection

556

Massimo Campigli

Berlino 1895 - Saint-Tropez 1971

Le attrici, 1946

Olio su tela, cm. 54x76,5

Firma e data in basso a destra: Campigli 46; dichiarazione di autenticità al verso sulla tela: Autentico / Campigli / 24-10-70: etichetta con n. 3366 e timbro Galleria Annunciata, Milano: timbro Galleria d'Arte Medea, Milano; sul telaio: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 5096.

Storia

Galleria del Milione, Milano;
Galleria del Naviglio, Milano;
Galleria Medea, Milano;
Galleria Annunciata, Milano;
Galleria Marescalchi, Bologna;
Galleria Tega, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint Tropez, 7/5/1994, con n. 5338675.

Esposizioni

Massimo Campigli, Milano, Galleria d'Arte Medea, 23 ottobre - 23 novembre 1970, cat. tav. 18;
Omaggio a Massimo Campigli, Montecatini Terme, Internazionale - Galleria d'Arte Moderna, 20 maggio - 10 giugno 1972, tav. 8 (con dati errati);
40 anni di mostre in due manifestazioni, prima parte, Milano, Galleria Annunciata, 28 febbraio - 25 marzo 1981, cat. n. 6, illustrato (riprodotto speculare);
Lo specchio di Giuditta. La favola senza fine di Massimo Campigli 1895/1971, Bologna, Galleria Marescalchi, dal 29 ottobre 1981, cat. p. 50, illustrato;
Lo specchio di Giuditta. La favola senza fine di Massimo

Campigli 1895/1971, Venezia, Circolo Artistico Palazzo delle Prigioni Vecchie, 18 giugno - 15 settembre 1983, cat. p. 50, illustrato;

Massimo Campigli, Acqui Terme, Palazzo "Liceo Saracco", 16 luglio - 11 settembre 1983, cat. p. n.n., illustrato;

Nel segno dei grandi, a cura di Franco Basile, Bologna, Galleria Marescalchi, ottobre - dicembre 1994, cat. pp. 48, 49, n. 8, illustrato;

Hommage pour le centenaire de la naissance de Massimo Campigli 1895 - 1995, Montecarlo, Salle Louis Blanc, Sporting d'Hiver, 31 maggio - 18 giugno 1995, cat. p. 30, illustrato;

L'identità del genio. Da Renoir a Picasso, a cura di Franco Basile, Bologna, Galleria Marescalchi, 1995, cat. pp. 71, 152, 153, n. 36, illustrato;

Massimo Campigli. Mediterraneità und Moderne.

Mediterraneità e Modernità, a cura di Klaus Wolbert,

Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 12 ottobre 2003 -

18 gennaio 2004, cat. p. 236, n. 124, illustrato (opera non esposta);

Voci dal Novecento. Morandi e la poetica di Campigli, Carrà, Casorati, de Chirico e Severini, a cura di Franco Basile e Roberto De Simoni, Bologna, Galleria Marescalchi, 27 novembre 2004 - 27 gennaio 2005, cat. pp. 68, 69, n. 16, illustrato.

Bibliografia

Catalogo Bolaffi dell'Arte Moderna Italiana, numero 17, Giorgio Mondadori e Associati, Milano, 1981, p. 218;

Sergio Torresani, Il segreto e l'autoritratto di Massimo Campigli, in Il Raguaglio Librario, Milano, giugno 1992, p. 184;

Novecento. Catalogo dell'arte italiana dal Futurismo a Corrente, n. 5, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 1995, p. 73;

Arte contemporanea italiana. Pittori e scultori 1946 - 1996.

Opere e mercato, 1996-1997, a cura di Maurizio Agnellini,

Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1996, p. 65;

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 559, n. 46-004.

Stima € 75.000 / 95.000



Astéas, lekane, Paestum, primo quarto del IV secolo a.C., Parigi, Museo del Louvre



557

Massimo Campigli

Berlino 1895 - Saint-Tropez 1971

Nove figure, 1956

Olio su tela, cm. 60x80,7

Firma e data in basso a destra: Campigli 56; firma, titolo e data al verso sul telaio: Massimo Campigli "9 Figure" 1956.

Storia

Collezione Louis Frankel, Chicago;
Sotheby's, New York, 5 novembre 1982, n. 288;
Collezione privata

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 697, n. 56-062.

Stima € 40.000 / 70.000



Massimo Campigli nel suo studio di Parigi, 1957



558

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Archeologi, primi anni Settanta

Tecnica mista su cartone, cm. 70x54

Firma in basso a destra: G. de Chirico. Al verso sul cartone: etichetta Regione del Veneto / Città di Asiago / Assessorato al Turismo / e alla Cultura / I grandi maestri del Novecento / Da Pablo Picasso a Virgilio Guidi / Museo Le Carceri / Asiago 3 luglio - 25 settembre 2005: due timbri Pro Loco Asiago e Sasso.

Storia

Collezione privata, Torino;
Collezione privata

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Roma,
20 giugno 1985, con n. 44/85.

Esposizioni

Da Pablo Picasso a Virgilio Guidi, Asiago, Museo Le Carceri,
3 luglio - 25 settembre 2005, cat. p. 53, illustrata a colori;
La Neometafisica. Giorgio de Chirico & Andy Warhol, Cortina
d'Ampezzo, Farsettiarte, 26 dicembre 2011 - 8 gennaio 2012, poi
Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 14 gennaio - 18 febbraio
2012, cat. n. 15, illustrata a colori.

Stima € 160.000 / 220.000



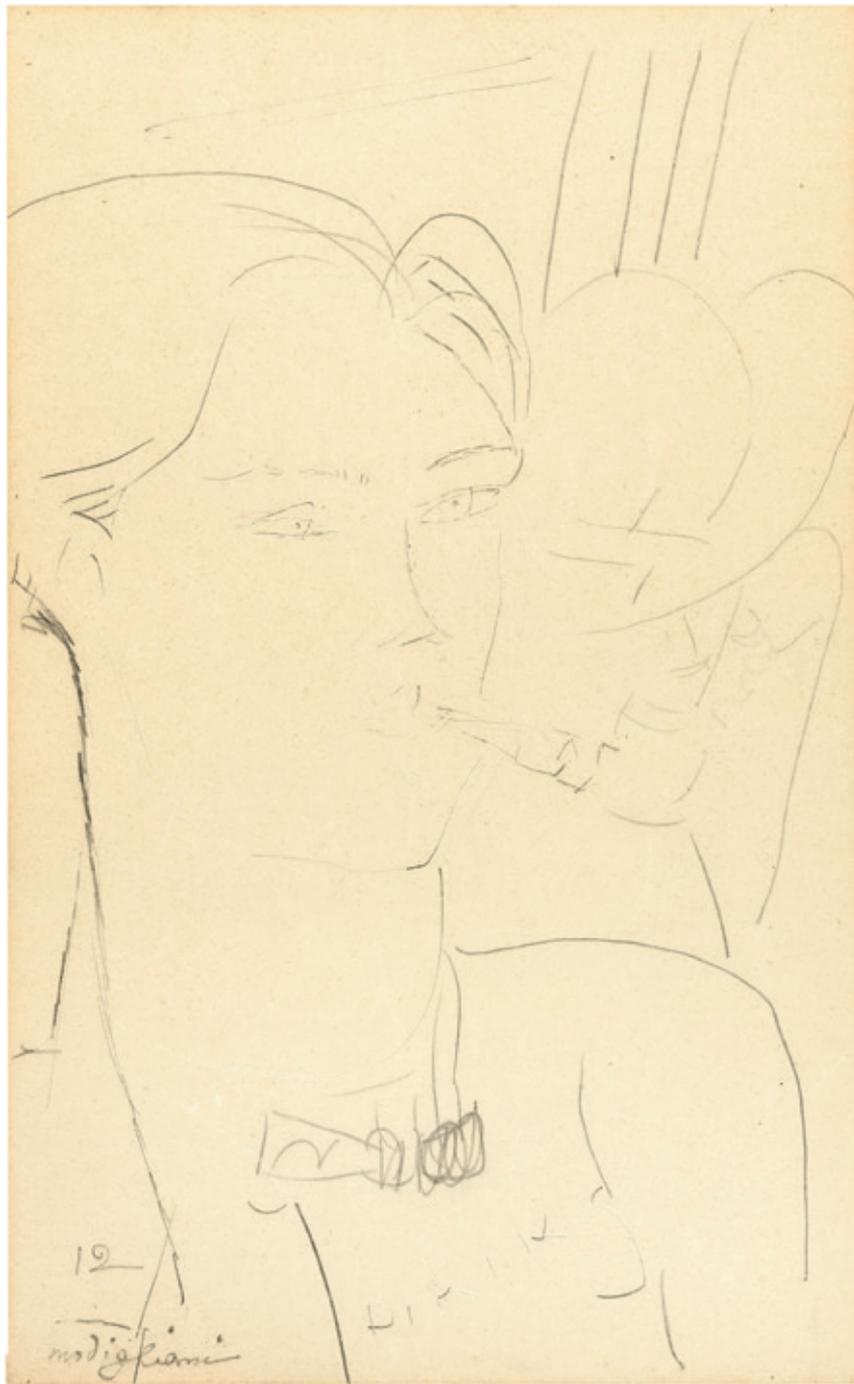
Giorgio de Chirico nel suo studio a Parigi, 1929



g. de Chirico



Amedeo Modigliani e Pablo Picasso a Parigi nel 1916



559

559

Amedeo Modigliani

Livorno 1884 - Parigi 1920

Le peintre Diriks et une femme, (1918)

Matita su carta applicata su cartoncino, cm. 42,2x25,8

Numero e firma in basso a sinistra: 12 / Modigliani, titolo in basso al centro: Diriks.

Storia

Sotheby's, New York, 10 novembre 2000, n. 278;
Piasa, Drouot, Parigi, 11 aprile 2001, n. 123;
Collezione privata

L'opera risulta inclusa nell'archivio del Wildenstein Institute (come da catalogo asta Sotheby's 2000).

Bibliografia

Christian Parisot, Modigliani. Catalogue raisonné - dessins, aquarelles - Tomo III, Edizioni Carte Segrete, Roma, 2006, pp. 236, 315, n. 106/18 (con titolo *Diriks*).

Stima € 25.000 / 35.000

560

Amedeo Modigliani

Livorno 1884 - Parigi 1920

Ritratto di Léopold Zborowski, (1917-19)

Matita su carta, cm. 41x27

Firma in basso a sinistra: Modigliiani.

Bibliografia

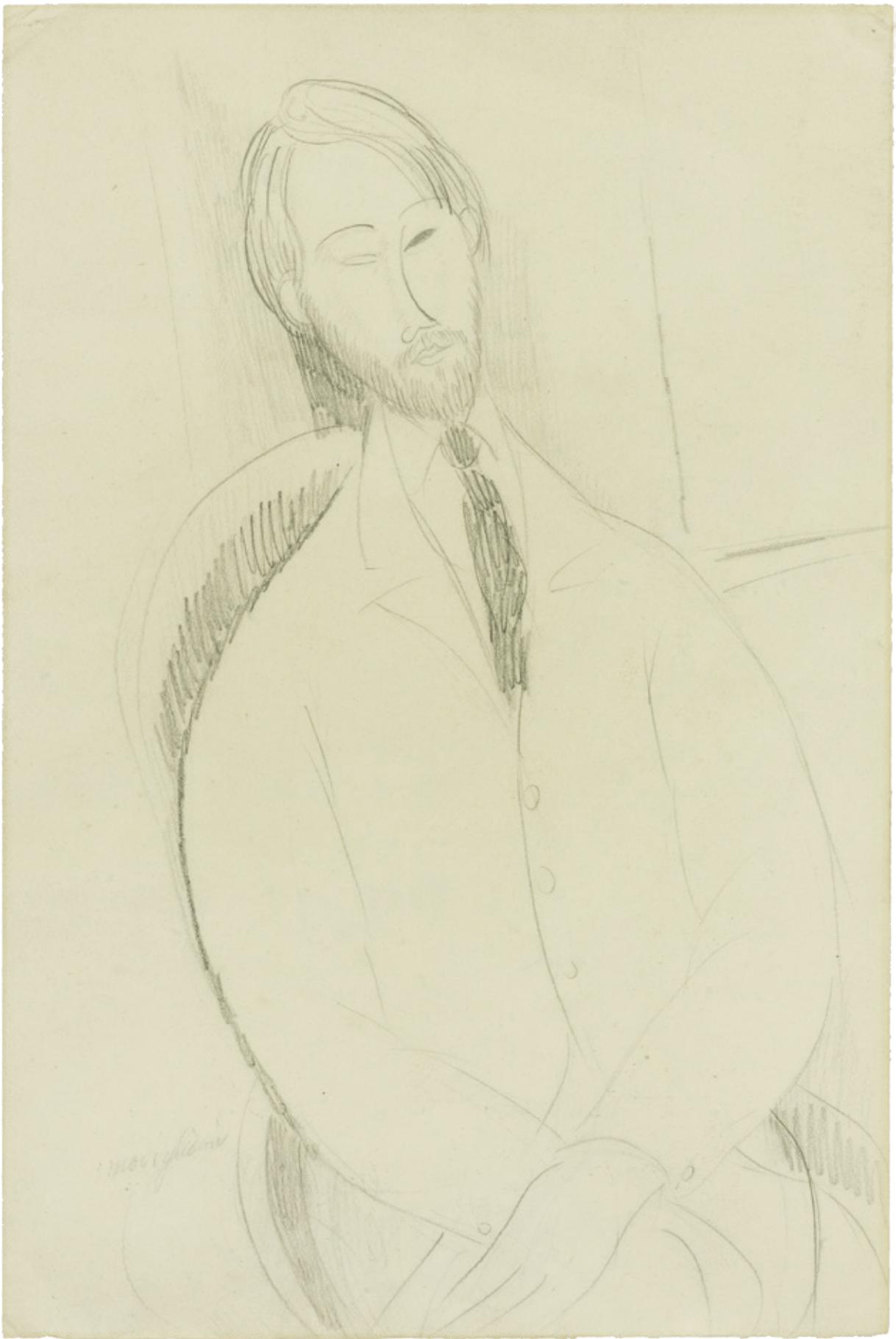
Joseph Lanthemann, Modigliani 1884-1920. Catalogue raisonné, sa vie, son oeuvre complète, son art, Gráficas Condal, Barcellona, 1970, pp. 154, 384, n. 1015 (con titolo *Zborowski assis* e data 1919);

Christian Parisot, Modigliani. Catalogue raisonné - peintures, dessins, aquarelles - Tomo II, Editions Graphis Arte, Livorno, 1991, pp. 369, 377, n. 72/17 (opera datata 1917).

Stima € 35.000 / 45.000



Léopold Zborowski nel suo appartamento di Parigi



561

Pablo Picasso

Malaga 1881 - Mougins 1973

Les déjeuneurs, 1961

Matita su carta, cm. 27x42

Data e firma in basso a destra: 9.7.61. I Picasso.

Storia

Sotheby's, Londra, 30 novembre 1994, n. 240;
Collezione privata

Bibliografia

Christian Zervos, Pablo Picasso, vol. 20, oeuvres de 1961 à 1962, Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1968, p. 36, n. 69.

Stima € 65.000 / 95.000



Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, Parigi, Museo d'Orsay



562

Frans Masereel

Blankenberghe 1889 - Avignone 1972

Les Ouvrières, 1920

Olio su tela, cm. 61x50

Sigla e data in basso al centro: FM / 1920; data, titolo e firma al verso sul telaio: 19[2]0 Ouvrières / Frans Masereel.

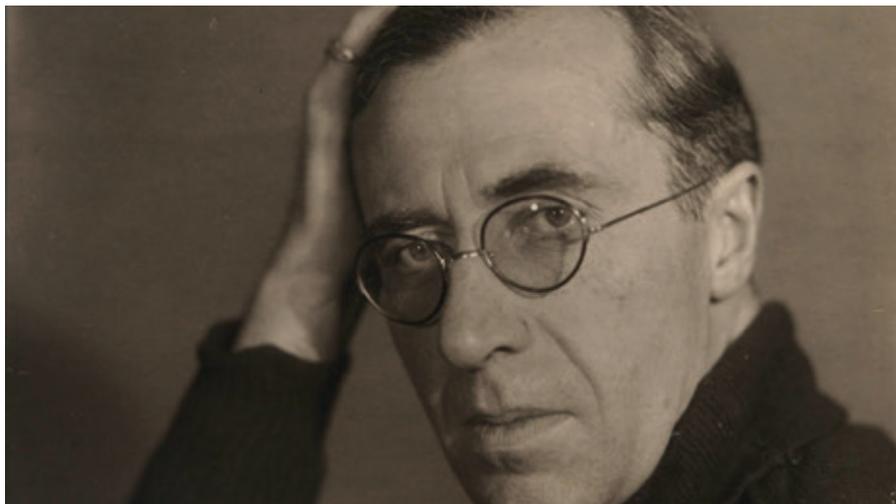
Storia

Ketterer Kunst, Monaco, 9 giugno 2012, n. 64;
Collezione privata

Esposizioni

Frans Masereel, Parigi, Galerie Joseph Billiet, dicembre 1922,
cat. n. 26.

Stima € 45.000 / 55.000



Frans Masereel



563

Aleksandr Deineka

Kursk 1899 - Mosca 1969

Nella fabbrica del pane

Olio su faesite, cm. 51x87,8

Firma in basso a sinistra: A. Deineka.

Certificato su foto di M.me Valaeva, Galerie Tretiakov,
in data 27/09/2004.

Stima € 10.000 / 18.000



Aleksandr Deineka al lavoro su *La centometrista*, anni Quaranta



564

André Masson

Balagny 1896 - Parigi 1987

Lieu lagunaire I, 1967

Olio su tela, cm. 99,5x81,2

Firma in basso a sinistra: André Masson; titolo e data al verso sulla tela: Lieu lagunaire I / 1967; sul telaio: etichetta Galerie Louise Leiris, Paris, con n. 57813.

Storia

Galerie Louise Leiris, Parigi (opera acquistata direttamente dall'artista);
Collezione privata

Certificato su foto Galerie Louise Leiris, Parigi, 17 maggio 1973.

Esposizioni

André Masson. Peintures récentes et suite des douze dessins d'une autobiographie mythique, Parigi, Galerie Louise Leiris, 19 aprile - 18 maggio 1968, cat. p. 28, illustrato.

Stima € 25.000 / 35.000



André Masson





Wifredo Lam nel 1973

Wifredo Lam, *il nomade della giungla*

Wifredo Lam non guarda, sente. Egli si nutre dello spirito del mare, del sole, della pioggia, di lune meravigliose e sinistre. È l'uomo che ricorda al mondo moderno il terrore e il fervore primigenio.

Aimé Césaire

Una foto datata maggio 1973 ritrae Wifredo Lam che riceve il premio *Pittori in cucina* (un concorso di pittori-cuochi tenutosi all'Hotel Garden Riviera, tra i laghi svizzero-italiani) grazie al suo *Minestrone Ligure*, servito in piatti di porcellana dipinti da lui stesso ad Albissola, piccolo paese in provincia di Savona, dove si era stabilito a partire dall'inizio degli anni Sessanta.

Lam, precedendo di poco Lucio Fontana con i suoi *Spaghetti blu*, riesce a portare nella sua pietanza quell'amalgama cosmopolita e quell'aura di magia che caratterizzerà anche la sua opera pittorica, incantando e sbaragliando la concorrenza.

La vita di Lam è caratterizzata da un costante viaggio tra diverse culture e contesti storici: nato a Sagua la Grande l'8 dicembre del 1902, ottavo figlio di Lam-Yam – originario di Canton ed emigrato nelle Americhe nel 1860 – e di Ana Serafina Castilla – mulatta di discendenza afro-ispánica – cresce in mezzo alla natura cubana incontaminata e lussureggiante che ha su di lui un impatto sorprendente, tanto che una notte del 1907 viene colto di soprassalto da una strana ombra riflessa sulla parete della sua stanza, che si rivelerà il battito d'ali di un pipistrello, ma che anni dopo descriverà come il primo irrompere magico di un'altra dimensione nella sua esistenza.

Nel 1923 riceve una borsa di studio per poter studiare in Europa e nell'autunno dello stesso anno parte per la Spagna, dove rimarrà quattordici anni.

Questo periodo è fondamentale per la sua formazione artistica: a Madrid egli entra in contatto con le idee e i movimenti dell'arte moderna e frequenta regolarmente il Museo Archeologico e le sale del Prado, studia i grandi maestri della pittura spagnola, Velázquez e Goya, e rimane particolarmente colpito dalle opere di Bosch e di Bruegel il Vecchio scoprendo connessioni sorprendenti tra l'arte occidentale e la cosiddetta arte "primitiva".

Nel 1938 Lam lascia Madrid alla volta di Parigi; rispetto al periodo spagnolo, egli vi risiederà solo fino al 1940, ma saranno due anni intensissimi.

L'incontro con Picasso, nel suo studio di rue des Grands Augustins, è decisivo; spinto dal pittore spagnolo e sotto la guida di Michel Leiris, approfondisce la conoscenza dell'arte africana e dell'Oceania. Picasso lo introduce agli amici pittori, poeti e critici d'arte:

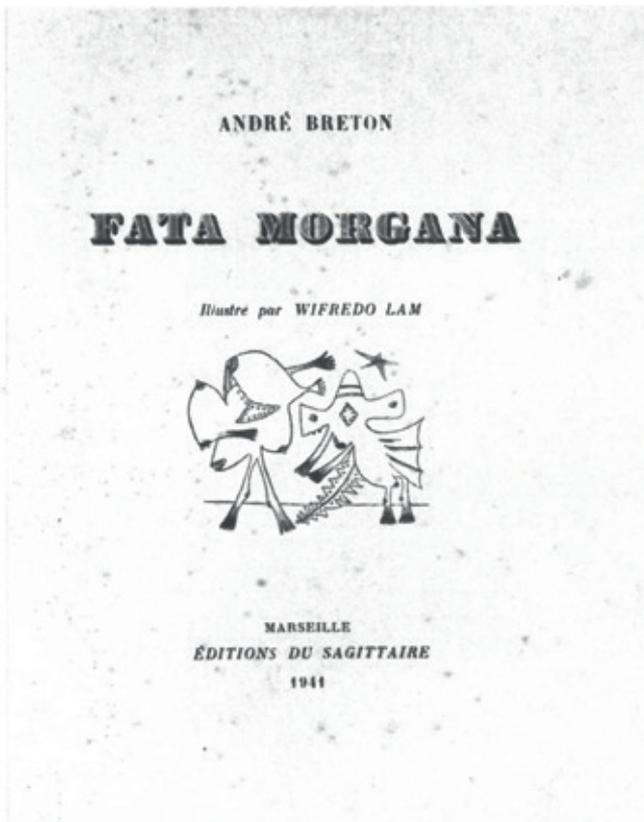
Braque, Matisse, Miró, Léger, Eluard, Leiris, Tzara, Kahnweiler, Zervos. Lam incontra anche Pierre Loeb, proprietario della Galerie Pierre a Parigi, dove nel 1939 si terrà

la sua prima mostra personale ed entra in contatto con il gruppo dei Surrealisti, in particolare con André Breton e Max Ernst.

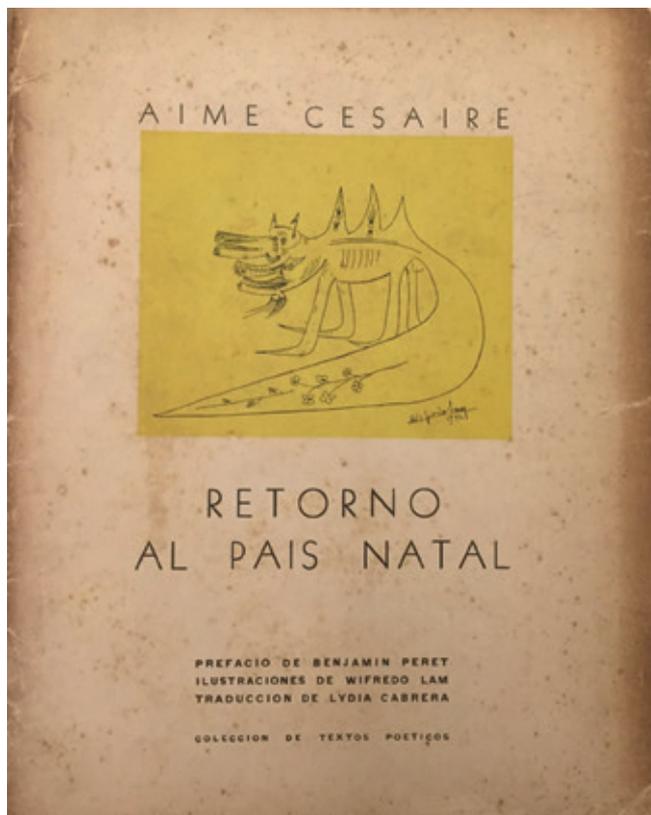
Il suo lavoro inizia ad assumere caratteri prettamente originali, egli coniuga in maniera del tutto nuova la lezione del Cubismo con la magia del Surrealismo, assieme a motivi che gli derivano da una approfondita riflessione sulla scultura africana e sul simbolismo delle maschere tribali, creando immagini che suggeriscono più che definire, oggetti come evocazioni, chiavi e segreti di un realismo magico che incanterà Breton, tanto che Helena Holzer, sua seconda moglie, ricorderà: "Per Pablo Picasso e André Breton, Wifredo Lam fu un artista di grande talento, con una gamma ricchissima di immagini che combinavano idiomi ancestrali con la conoscenza approfondita della pittura classica europea".



Lam riceve il primo premio del concorso *Pittori in cucina*, maggio 1973



Copertina di *Fata Morgana* di André Breton, 1941, illustrazioni di Wifredo Lam



Copertina di *Retorno al país natal* di Aimé Césaire, 1943, illustrazioni di Wifredo Lam

A seguito dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale, il 25 marzo 1941 Lam e Helena si imbarcano sul piroscampo "Capitaine Paul-Lemerle" in compagnia di altri 300 artisti e intellettuali alla volta della Martinica, André Breton e Claude Lévi-Strauss sono tra questi; al loro arrivo i passeggeri vengono internati a Trois îlets. È durante questa tappa forzata, prima del rientro a Cuba, che Lam e lo scrittore-poeta-politico Aimé Césaire si incontrano e stringono amicizia; l'incontro con Césaire, il quale ha appena terminato *Cahier d'un retour au pays natal*, vero manifesto della "Négritude", offre a Lam un ampio vocabolario di immagini e simboli per denunciare la plurisecolare oppressione dei neri e rimandare a una visione panteistica della natura. Lam approda a un linguaggio pittorico ove mito e magico fungono da veicoli per le sue idee sull'arte e la politica, e il segno acquista la forza trascendente del simbolo e la capacità di concepire ciò che appare irrazionale.

Di ritorno nel suo paese natale dopo circa vent'anni di assenza, Lam approfondisce la sua ricerca artistica e le infonde nuova linfa attingendo al mondo della sua infanzia e della sua giovinezza; sua sorella Eloisa, a cui è molto legato, gli fa conoscere nel dettaglio i rituali afro-cubani, a cui egli comincia ad assistere in compagnia di alcuni amici.

Lam afferma e consolida il proprio stile arricchendolo di elementi della cultura afro-cubana, arrivando a dipingere all'inizio degli anni Quaranta più di un centinaio di quadri, tra cui il suo capolavoro, *La Jungla*, (1943). Negli anni successivi si susseguono una serie di mostre negli Stati Uniti, all'Institute of Modern Art di Boston, al MoMA di New York e alla Galerie Pierre Matisse, dove *La Jungla* viene presentata per la prima volta, suscitando scandalo.

A partire dal 1947 lo stile di Lam si evolve: l'influenza dell'arte oceanica si mescola a quella dell'arte africana e la presenza di elementi esoterici si accentua. Il suo lavoro assume un rilievo internazionale con mostre negli Stati Uniti, ad Haiti, Cuba, in Francia, Svezia, Inghilterra, Messico, a Mosca e a Praga.

Dopo il divorzio da Helena, nel 1952 Lam si stabilisce a Parigi e nel 1955 incontra l'artista svedese Lou Laurin, che sposerà nel 1960: nel corso degli anni Cinquanta Lam, pur continuando a intrattenere strette relazioni con l'ambiente artistico cubano, lavora con artisti del gruppo CO.BR.A. e dell'avanguardia italiana. Nel 1954 egli si reca infatti in Italia, ad Albissola, dove per iniziativa di Asger Jorn e Édouard Jaguer viene organizzato un incontro internazionale di scultura e ceramica. Vi partecipano diversi artisti tra cui Appel, Baj, Fontana, Scanavino e Matta che incoraggiati dal mercante d'arte Carlo Cardazzo trasformano il piccolo villaggio della costa ligure in un luogo di incontro e sperimentazione artistica per tutto il decennio 1950-60.

A partire dal 1964 Lam si divide tra Parigi e Albissola Marina, dove allestisce uno studio nella sua nuova casa.

Negli anni Settanta Lam rimane fedele alle sue radici cubane e alle influenze africane che hanno ispirato molte delle sue opere precedenti ed è in dipinti come *Figures*, 1973, che la sua pittura "affascina e carpisce l'anima, la rende prigioniera delle immagini, dei messaggi nascosti, indecifrati, così lontani dalle percezioni addomesticate del nostro tempo" (Luciano Caprile, *Lam in Italia*, in *Wifredo Lam. Cuba Italia. Un percorso*, Silvana Editoriale, Milano, 2002, p. 19).

Nel dipinto una specie di spiritello voodoo esce dalla testa di una figura-totem senza volto, alle sue spalle due volatili dalle ali smisurate e con i corpi frammentati, simili a pipistrelli, occupano quasi tutta la superficie della tela, e su un'ala di uno di essi fa bella mostra di sé una sorta di idolo-maschera che accenna un sorriso che richiama un ghigno; la composizione è permeata da un'atmosfera eterea, i colori sono stesi in maniera fluida, quasi evanescenti, come se si stesse evocando un sogno, le figure ancestrali "fluttuano" nello spazio e la luce impalpabile si smarrisce ai limiti della composizione creando una sorta di bestiario fantastico. Incarnazione del respiro profondo del cosmo il pipistrello, intravisto in una notte di plenilunio di tanti anni prima, esce dalle stanze della memoria e diventa presenza reale sulla tela.

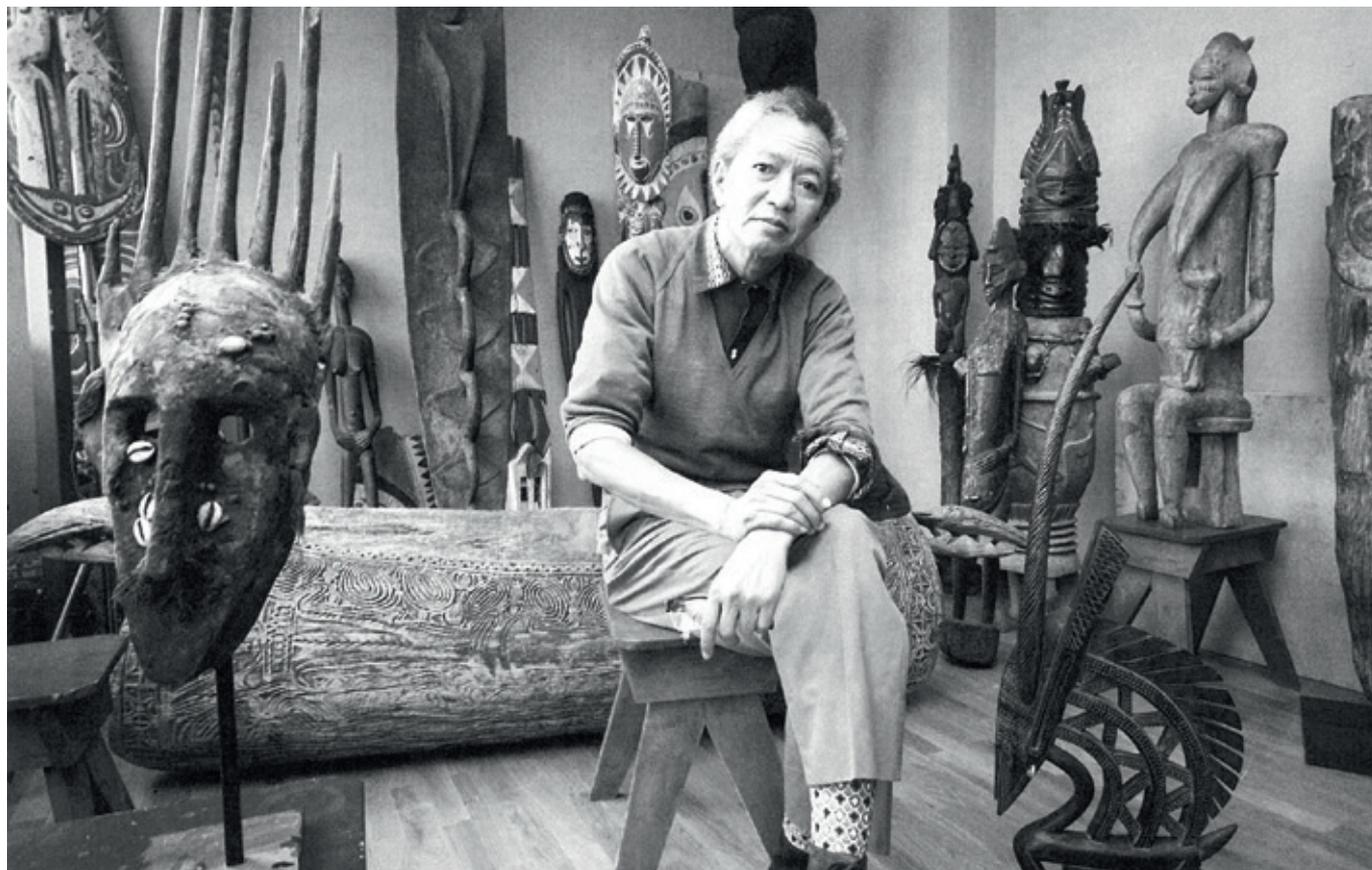
In questo dipinto Lam fonde i principali apporti dell'avanguardia europea e della scuola parigina con le acquisizioni della psicoanalisi junghiana e la ricerca del fantastico e del magico propria dei Surrealisti: nelle sue tele gli archetipi primigeni trovano nuova vita, si rivestono di diverse sembianze, acquistano un valore nuovo, e l'artista diventa ponte tra mito e realtà, passato e presente, tradizione e modernità.

Definito da Enrico Baj *il nomade della giungla*, Lam lascia un'eredità artistica unica, che unisce culture e tradizioni differenti in un linguaggio pittorico straordinario. La sua capacità di esplorare l'identità culturale e spirituale attraverso la pittura rende il suo lavoro una testimonianza eccezionale della complessità delle pulsioni e della condizione umana e i suoi dipinti diventano "proiezione di tali pulsioni zoomorfe, antropomorfe e vegetali eruttate dalla terra che assorbe ed esprime le paure riposte nell'inconscio e fatte riaffiorare da chi riesce a spogliarsi delle ricorrenti ovvietà del quotidiano" (*ibidem*, p. 19).



Wifredo Lam, *La Jungla*, 1943, New York, Museum of Modern Art

Silvia Petrioli



Lam ad Albissola con la sua collezione di arte africana e aborigena

565

Wifredo Lam

Sagua La Grande 1902 - Parigi 1982

Figures, 1973

Olio su tela, cm. 79,5x99,5

Firma e data in basso a sinistra: Wi Lam 1973; dedica al verso sul telaio: Per [...] / avec mon / amitie / pittore Lam / Wi Lam 1977: etichetta Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente / Milano / "L'Éloge du Métissage" / 5 febbraio - 1 marzo 1993: etichetta di trasportatore con indicazione Acc. di Francia: etichetta Spazio Immagine / Galleria d'Arte / Contemporanea / Milano, con n. 31 (opera datata 1974).

Storia

Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Si ringrazia Eskil Lam per aver confermato l'autenticità dell'opera.

Esposizioni

Wifredo Lam, Milano, Spazio Immagine, novembre 1984, cat. n. 31, illustrato a colori;

Wifredo Lam ou L'Éloge du Métissage, Roma, Villa Medici, novembre 1992 - gennaio 1993, poi Milano, Palazzo della Permanente, febbraio - marzo 1993, cat. p. 163, illustrato a colori;

Wifredo Lam. Cuba-Italia. Un percorso, a cura di Luciano Caprile, Milano, Refettorio delle Stelline e Sondrio, Palazzo Sertoli e Museo di Storia e Arte Palazzo Sassi de' Lavizzari, 15 novembre 2002 - 25 gennaio 2003, cat. pp. 109, 172, n. 63, illustrato a colori.

Bibliografia

Max-Pol Fouchet, Wifredo Lam, Poligrafa-Cercle d'Art, Barcellona-Parigi, 1976, n. 673;

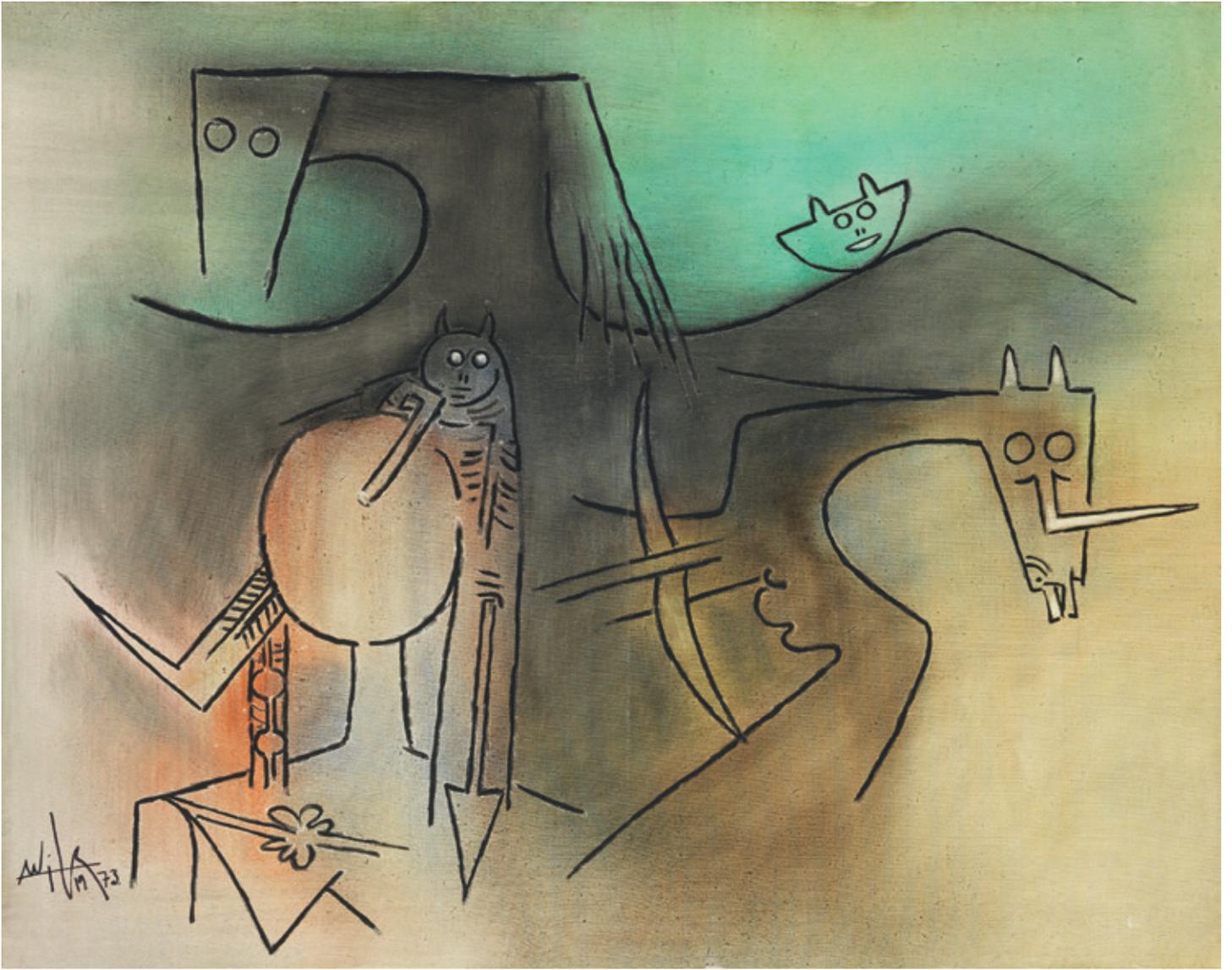
Max-Pol Fouchet, Wifredo Lam, Editiones Poligrafa, Barcellona, 1989, n. 705 (opera datata 1974);

Lou Laurin-Lam, Eskil Lam, Wifredo Lam. Catalogue Raisonné of the Painted Work. Volume II 1961 - 1982, Acatos, Losanna, 2002, p. 438, n. 73.250.

Stima € 140.000 / 180.000



Lo studio di Lam ad Albissola, 1970 ca.



Emilio Vedova

La pittura come azione

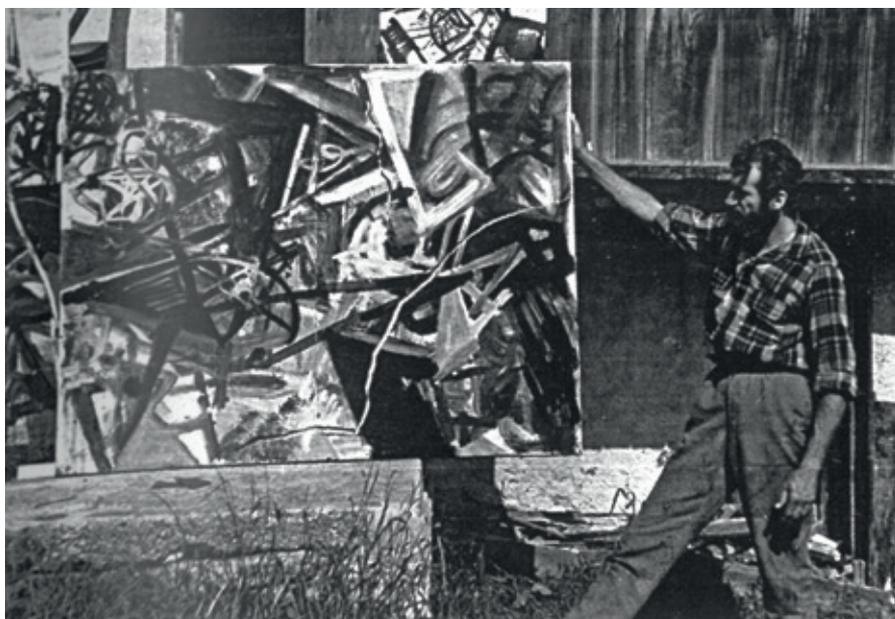
Nato a Venezia nel 1919 da una famiglia di artigiani, Emilio Vedova “fin da ragazzino” andava “sempre in piazza S. Marco, in piazzetta, a sorvegliare i pittori, a raccogliere la pulitura della loro tavolozza [...] facevo bottino, tornavo a casa, dipingevo con le dita” (E. Vedova, *Pagine di diario*, Milano, 1961, p. 5). Il desiderio di dipingere e disegnare è irrefrenabile, dapprima scorcio di calli veneziane e architetture, poi copie da grandi maestri, poi ritratti dei parenti costretti a lunghe ore di posa. Impossibilitato per l'indigenza della famiglia a studiare arte, dall'età di undici anni affronta i più svariati lavori per dedicarsi la domenica alla sua passione; comincia la sua carriera dunque da autodidatta, maturando la fascinazione per l'architettura barocca e la pittura tardorinascimentale veneta. Decisivi per la sua formazione un viaggio a Firenze e in Toscana, dove le nuove suggestioni visive lo portano “da un luminismo veneziano, Piazzetta, Tintoretto, ad un farsi ora più sintetico e con squadrature d'evidente influenza quattrocentesca” e un soggiorno romano, a casa di una zia che aveva sposato un discendente del pittore Antonio Mancini (*ibidem*, p. 10). Animo irrequieto e battagliero, risulta naturale per lui accostarsi ad ambienti popolari e antifascisti, maturando la consapevolezza della parte con cui schierarsi con la partecipazione al Premio Bergamo nel 1942: “Guttuso con quella sua *Crocifissione* aveva fatto gridare all'anatema, e il tutto veramente era fuori del costituito. Benché giovanissimo, dunque avevo deciso la mia strada, e con loro avrei camminato” (*ibidem*, p. 18). Vedova dunque vive da protagonista l'intera stagione dell'arte italiana del primo dopoguerra: figura di primo piano all'interno del Fronte Nuovo delle Arti, la sua pittura interpreta il Cubismo di Picasso, nume tutelare di tutti i giovani frontisti in reazione aperta allo stantio novecentismo della pittura di regime, inserendolo in serrate griglie geometriche, quasi prigionie acuminata in cui figure popolari e soggetti legati alla lotta politica si muovono, sezionate in segmenti spezzati.

Accanto a quella del Fronte Nuovo, alla Biennale del 1948 la sala dedicata alla collezione di Peggy Guggenheim vede l'approdo in Italia dell'Espressionismo Astratto americano, la corrente destinata a primeggiare nel mercato e nell'influenza culturale degli anni a venire, segnando il primato internazionale della pittura informale. Questo in Italia porterà a un intenso dibattito e aspre polemiche con lo scontro tra astrattisti e realisti, che dal piano formale si estenderà su quello politico, con la conseguente frattura all'interno degli artisti del Fronte. La scelta di Vedova sarà l'arte astratta, come egli stesso motiva in un articolo del 1954: “[...] il libero linguaggio astratto è forse oggi il solo mezzo d'espressione di quei sentimenti che non possiamo comunicare altrimenti. [...] Nell'astratto, si è voluto sforzatamente vedere degli aspetti, puntando il dito sul non-sociale, sul non-umano, sull'evasione, sul gratuito, col *Je t'accuse*. Nel suo aspetto autentico, nella frattura da una limitata realtà oggettiva, per porre primari i dati delle equivalenze interiori, l'artista liberato dalla relazione pittore-oggetto, immerso nella vita dell'immagine stessa, nel perenne farsi di nuove relazioni, nuovi sentimenti, partecipa alla palpitante ripresa degli elementi universali” (*Umori di un pittore*, in *Arte figurativa e arte astratta*, Firenze, 1955).

Scegliere l'astratto e l'informale non vuol dire dunque estraniarsi dal dibattito civile, non prendere una posizione netta all'interno della società: l'arte di Vedova è un'arte profondamente immersa nella realtà del suo tempo, una pittura di denuncia e di rabbia, sia interiore che politica.

Il 1950 segna una svolta nella vita del pittore, sia sul piano lavorativo che su quello privato. Presente con tre dipinti di grandi dimensioni alla Biennale, che riscuotono un certo interesse e sono riprodotti sulla stampa internazionale, conosce Annabianca, che diverrà la sua compagna di vita. Nelle tele di quest'anno il serrato geometrismo comincia ad allentarsi in favore di segni più liberi ed emotivi. Scriverà a Nello Ponente: “Queste forme cominciano a muoversi, innervosirsi, più che mai si smollano, imbarocchiscono. Si animano più che mai. Si rivoltano, si umanizzano. Si alzano a protesta” (in A. Masi, *Emilio Vedova 1935-1950. Gli anni giovanili*, Città di Castello, 2007, p. 94).

E ancora annota nel diario: “Scrivevo ad Annabianca – che da poco conoscevo:



Emilio Vedova in Val Gardena nel 1951

'sento rompersi il ghiaccio in me'. Alla fine del 1950 passo una crisi, mi ribello contro tutta la geometria, il rigore dominante dei miei quadri e cerco di far vibrare il mio lavoro in una maggiore spontaneità: ora non mi preoccupero più di tagliare profili netti, angolature esatte di luce ed ombra, ma scaturirò del mio intimo letteralmente luce e ombra, preoccupato unicamente di trasmettere l'immagine senza alcun revisionismo aprioristico legge, cosa che per lunghi anni avevo sentito" (*Pagine di diario*, cit., pp. 51-52).

Proprio da questo clima di rinascita sembra scaturire *Battaglia*, dipinto nel 1952-53; negli anni immediatamente precedenti è allestita la prima personale di Vedova all'estero – a New York presso la Catherine Viviano Gallery – e il pittore con la moglie soggiornano in Val Gardena, poi a Parigi, mentre si moltiplicano gli impegni espositivi e gli apprezzamenti della critica e del collezionismo più aggiornato in Italia e all'estero. Forse da identificare con un dipinto citato dal pittore nei taccuini "Venni a Venezia in estate [1952] per la Biennale. Ancora senza fissa dimora, alloggiammo al Lido. Feci delle esperienze mondane a oltranza, volevo capire come stavano le cose di quel mondo, fino in fondo Festival cinematografico, etc. e ne uscii ribelle quanto mai. In quell'estate, realizzai, in una cantina del Lido, quel mio *Battaglia* di Pierre..." (*ibidem*, pp. 54-56). Di respiro monumentale come i teleri delle battaglie del Palazzo Ducale di Venezia dipinti dai pittori tardorinascimentali da lui tanto amati, *Battaglia* è emblema di questa nuova esigenza emotiva dell'artista che vuole trasferire nei dipinti le luci e le ombre del suo animo. A differenza del cromatismo acceso delle forme-pensiero di Giacomo Balla, a cui la composizione sembra richiamare, Vedova sceglie una tavolozza ridotta ai soli toni del bianco e del nero in cui le forze dinamiche si frantumano e si scontrano. Puri impulsi vitali che lottano tra loro all'interno della tela e non si fondono in un insieme armonico e stabile, ma continuano ad agitarsi, contraddicendosi l'un l'altro, come se il segno, il colore e il gesto costituissero gli elementi di un'energia in esplosione perenne, in un confronto serrato tra razionale e irrazionale, tra caos e logica del discorso. Werner Haftmann descrive così le opere di quegli anni: "Verso il 1953, Vedova arriva a quell'esplosivo pathos espressivo che minaccia a volte di scardinare il quadro e l'ordine formale. [...] È un dialogo violento, una contesa tra i più forti contrasti dei mezzi espressivi. Il colore tende alla più forte tensione dinamica tra bianco e nero. [...] I contrasti nel loro urtarsi aprono spiragli, evocano turbinosi spazi: una spazialità apocalitticamente sconvolta. Sul piano appare con espressiva drammaticità la sequenza spaziale, come il colore così lo spazio assume autonoma espressività. Su questo piano, mosso di spazi e per cromatici contrasti, come sciabolate il pennello imprime le sue tracce" (*in ibidem*, pp. 73-75).

Una pittura violenta e di frattura, che non cede mai alle piacevolezze dei ritmi sinuosi e degli eleganti grafismi presenti alle volte nelle opere dell'Informale, ma che vuole obbedire solo alle esigenze espressive del suo autore, esigenze così vitali e impulsive che mai si risolvono dentro una sola opera, ma che si articoleranno successivamente per cicli, e addirittura supereranno la sempre più insoddisfacente dimensione della tela, arrivando alle opere-oggetto, che si sviluppano nelle tre dimensioni, dei *Plurimi* degli anni Sessanta.

Chiara Stefani



Tintoretto, *La conquista di Zara*, Venezia, Palazzo Ducale, Sala dello Scrutinio

566

Emilio Vedova

Venezia 1919 - 2006

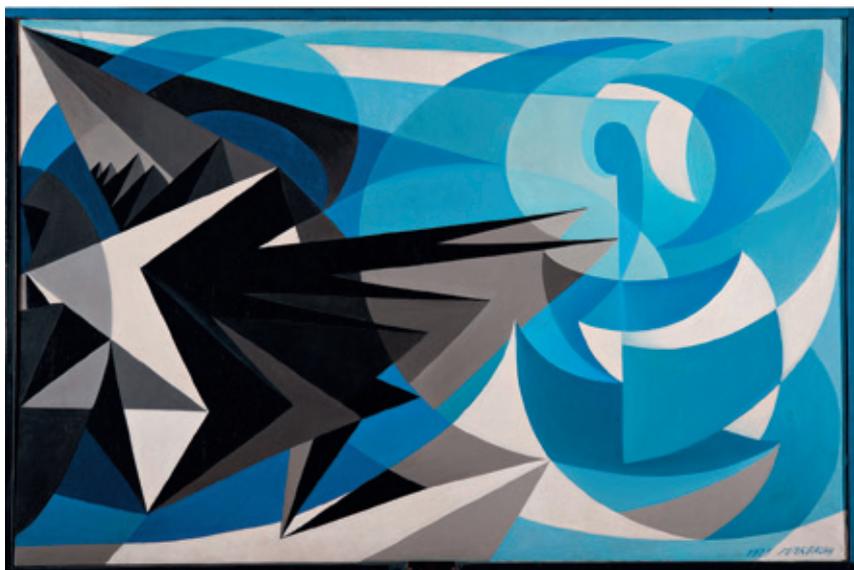
Battaglia navale, 1952-53

Tempera, olio e carbone su tela, cm. 83x197

Firma e data al verso sulla tela: E. Vedova - 1952-3 / Italia.

Certificato su foto Fondazione Emilio e Annabianca Vedova,
Venezia, 18 luglio 2022, con n. FV 427.

Stima € 160.000 / 220.000



Giacomo Balla, *Pessimismo e ottimismo*, 1923, Roma, La Galleria Nazionale



L'*Edicola* è una delle opere di grandi dimensioni di Renato Guttuso, ma è l'unica scultura realizzata dall'artista nella sua lunga carriera.

L'opera qui presentata è l'originale, modellata su resina e poi dipinta dall'artista. Fu realizzata nel 1965 per la IX Quadriennale di Roma, sarebbero poi state tratte due copie in bronzo, meno complesse sul piano scultoreo, delle quali una oggi si trova al Museo Guttuso di Bagheria.

Nel 1965 l'*Edicola* ebbe un grande successo. Se ne occupò anche la stampa statunitense. L'*Herald Tribune* pubblicò l'opera a tutta pagina chiedendosi se la scelta di rappresentare un lettore di giornali non potesse costituire una moderna versione del *Pensatore* di Rodin. Il grande storico Roberto Longhi valutò positivamente che la scultura fosse stata dipinta: "La scultura attende, invoca, provoca il colore, non c'è scampo. Solo il neoclassicismo ha potuto credere il contrario. Ma Guttuso non ha nulla di Tenerani e neppure di Canova".

La notizia che Renato Guttuso stava realizzando una scultura di grandi dimensioni, e per di più la prima dell'artista già famoso e celebrato, suscitò molto interesse nella critica e tra gli altri artisti.

Mario Schifano, allora giovane astro emergente della Pop Art italiana, scattò una serie importante di fotografie dell'*Edicola* e dell'autore della scultura. Le foto, opere d'arte su una opera d'arte, furono stampate all'epoca nel formato 30x40 su carta in bianco nero baritata ai sali d'argento. L'occhio del giovane artista si confrontò con quelle fotografie con la forza e l'espressività di una grande scultura, ma anche con il carisma e lo sguardo del maestro affermato. In un gioco, alla Cocteau, di riflessi e riflessioni, Guttuso e Schifano si confrontarono l'uno con l'altro, mostrando visioni diverse ma unite dall'importanza della creazione artistica e da un'amicizia e stima consolidate.

L'originale in resina dell'*Edicola* di Guttuso ha un grande valore artistico ma anche storico. Si tratta di un'opera dove l'artista cercò l'innovazione, sia dal punto di vista tecnico che artistico. Su suggerimento di Marino Mazzacurati, fu infatti una delle prime sculture in Europa modellate con un materiale nuovo, invece che con i materiali tradizionali degli scultori dell'epoca come la creta o la plastilina. La resina consentì a Renato Guttuso, artista allora cinquantenne, non solo una libertà dal modellato tradizionale, ma divenne anche il supporto ideale, una scultura-quadro, per la sua creatività pittorica, con colature di colore e interventi gestuali, prossimi alle avanguardie di quel periodo.

In un certo senso con *L'edicola* l'artista volle rispondere, in una nuova chiave gestuale e neoespressionista, alla Pop Art che l'anno prima era esplosa con fragore e con il sostegno del potente sistema dell'arte statunitense, alla Biennale di Venezia.

L'opera indaga la dimensione urbana dell'uomo sociale, solo, isolato, nella sua condizione anonima a cui cerca di sfuggire entrando in contatto con il mondo in tutti i suoi aspetti. L'uomo sociale di Guttuso è davanti a un chiosco di giornali, attento a trovare nel giornale la notizia per la svolta della sua vita. L'opera è anticipatrice di un tema che a distanza di più di cinquant'anni porta a pensare alla nuova solitudine indotta da internet dai nuovi dispositivi mobili.

567

L'Edicola di Renato Guttuso con trenta fotografie di Mario Schifano

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Edicola (L'uomo che legge il giornale), 1965

Scultura in resina dipinta, cm. 303x275x245

Storia

Collezione Renato Guttuso, Roma;
Collezione privata (attualmente in deposito presso il Museo
Materima, Casalbeltrame)

Esposizioni

IX Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, novembre 1965 -
aprile 1966, cat. p. 134, n. 1, illustrata.

Scultura originale in resina da cui sono state tratte due fusioni
successive in bronzo, una attualmente al Museo Guttuso,
Bagheria e una in collezione privata.

Bibliografia

Libero Bigiaretti, Guttuso scultore, in *Successo*, Milano, marzo
1965;

New York Herald Tribune (ed. europea), Parigi, 17 agosto
1965;

L'Unità, Roma, 21 novembre 1965;

Il Giorno, Milano, 21 novembre 1965, p. 6;

Stampa sera, Torino, 23-24 novembre 1965, p. 7;

Giuliano Briganti, La IX Quadriennale di Roma: Guttuso vende
giornali in bronzo, in *L'Espresso*, Roma, 26 dicembre 1965;
Art News, New York, marzo 1966, p. 22;
Arte Club n. 28, anno VIII, marzo - maggio 1966, p. 15;
Palatino, n. 1, anno X, Roma, gennaio - marzo 1966, p. 71;
Annuario E.R.A., 1968, tav. 5;
Gakusei Shinbun, 24 novembre 1971;
Dizionario Bolaffi degli scultori italiani moderni, Giulio Bolaffi
Editore, Torino, 1972, p. 118;
Scienze e filosofia n. 9, Tokyo, 1973, p. 60;
Giorgio Di Genova, *Generazione Anni Dieci*, Edizioni Bora,
Bologna, 1982;
Enrico Crispolti, *Catalogo ragionato generale dei dipinti di
Renato Guttuso*, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984,
pp. 298-301, n. 65/10 (con misure e tecnica errate).

Mario Schifano

Homs 1934 - Roma 1998

Trenta fotografie, 1965

Stampa ai sali d'argento su carta baritata, cm. 30x40 ognuna

Ogni fotografia è registrata presso l'Archivio Mario Schifano,
Roma, al n. F0041211016.

Stima € 180.000 / 280.000



567 - altra visione

**La scultura di Renato Guttuso *Edicola* è visibile
su appuntamento presso il Museo Materima,
Casalbeltrame.**

**Le fotografie di Mario Schifano sono visibili presso
Farsettiarte.**

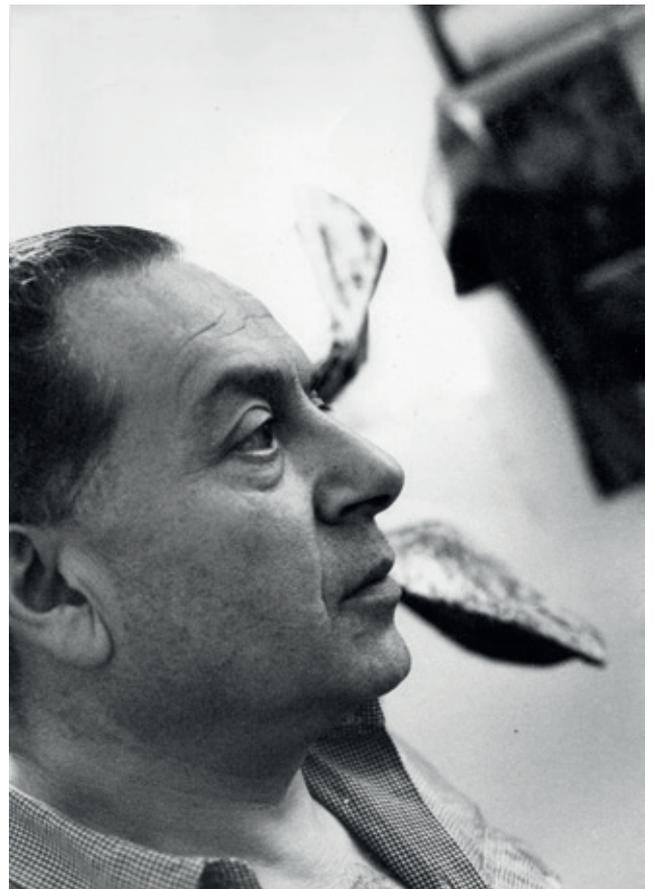




567 - Fotografie di Mario Schifano



567 - Fotografie di Mario Schifano















568

568

Arnaldo Pomodoro

Morciano di Romagna (Fc) 1926

Doppio rilievo, 1980

Bassorilievo in bronzo dorato, es. 2/9, cm. 22x12x4,5

Firma e tiratura sulla base: Arnaldo Pomodoro 2/9.

Due foto fronte retro autenticate dall'artista; opera pubblicata sul sito dell'artista www.arnaldopomodoro.it (ultima consultazione 2/11/2023).

Scultura realizzata in nove esemplari più una prova d'artista.

Bibliografia

Flaminio Gualdoni, Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura, tomo II, Skira Editore, Ginevra - Milano, 2007, p. 614, n. 665.

Stima € 12.000 / 18.000



569

569

Arnaldo Pomodoro

Morciano di Romagna (Fc) 1926

Rotante con sfera interiore, studio, 1969

Argento e ottone dorato, es. 1/6, cm. 14 ø

Firma, data e tiratura sulla base: Arnaldo Pomodoro 1969 - 1/6.

Foto autenticata dall'artista, Milano, Dic. 2007, con n. 317;
opera pubblicata sul sito dell'artista www.arnaldopomodoro.it
(ultima consultazione 19/7/2023).

Scultura realizzata in sei esemplari più una prova d'artista.

Bibliografia

Flaminio Gualdoni, Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura, tomo II, Skira Editore, Ginevra - Milano, 2007, p. 557, n. 502;
Progetto per una collezione da Miró a Botero, a cura di Giulio Tega e Camilla Prini, Galleria Tega, Milano, 2008, pp. 106, 107.

Stima € 85.000 / 105.000

Due Notturmi di Osvaldo Licini: al tempo stesso due superbe astrazioni e vitali creazioni di “un cielo catturato in una nuova mitologia”

L. Carluccio, 1957



Osvaldo Licini, *Soldati italiani*, 1917

Il pieno riconoscimento del valore europeo dell'opera di Osvaldo Licini, del suo collocarsi con autonomia e originalità nel solco della via indicata da Vassilij Kandinskij, Paul Klee e Joan Miró, maturò solo nei secondi anni Cinquanta, proprio quando nacque la coppia degli olii *Notturmo* e *Cielo senza luna (Notte)*. Pochi mesi prima della sua morte e non senza polemiche, nel 1958 gli fu conferito il Gran Premio per la Pittura in occasione della ventinovesima Biennale di Venezia. Il premio giungeva a compimento di un biennio fitto di gratificazioni venute con l'antologica al Centro Culturale Olivetti curata da Giuseppe Marchiori e l'omaggio tributatogli a Torino da Luigi Carluccio in occasione della quinta edizione della mostra *Pittori d'oggi. Francia-Italia* del 1957. Nel riconoscere la caratura europea della dimensione spirituale a cui Licini dava corpo nella sua pittura, entrambe le esposizioni svelavano le alte qualità tecniche e poetiche del suo lavoro con l'obiettivo di presentarlo per la prima volta al grande pubblico nella sua interezza.

Buona parte delle opere incluse nel catalogo delle due esposizioni era centrato sul repertorio dei personaggi a cui aveva dato vita a partire dagli anni Quaranta portandoli a pieno compimento solo dopo la Seconda guerra mondiale. È infatti in quel decennio che

nelle sue opere cominciano a prendere vita i personaggi in costante trasformazione per i quali è oggi più conosciuto.

Tra questi le figure antropomorfe che compaiono nelle serie delle *Amalassunte*, gli *Olandesi volanti* e gli *Angeli ribelli*. Si tratta di temi e invenzioni in costante trasformazione che popolano gli appunti sui libri della nutrita biblioteca di Licini, le sue carte, i disegni e poi infine i dipinti. Un vero e proprio corpus iconografico scaturito da un'incubazione che non a caso corrisponde agli anni scuri del secondo conflitto vissuto dall'artista, dai quali emergono creature fantastiche, frutto del montaggio di volti-luna e di mani chiuse o aperte, di corpi talvolta alati, su cui talora appaiono numeri, lettere, stelle, e che sembrano fluttuare in orizzonti aerei di un cielo giallo e abbagliante oppure nella profondità del blu cobalto, proprio come quello che distingue i due *Notturmi* qui presentati.

Le figure irreali, chimeriche, e i paesaggi a volo d'uccello avevano fatto la loro apparizione nella pittura di Licini già agli esordi, alla fine del primo decennio del secolo scorso. E, seppure rimasti sottotraccia, questi temi erano poi sopravvissuti emergendo solo a tratti sia negli anni Venti che nel decennio successivo, quando si collocano le sue opere astratte.

Rispetto a molti tra gli artisti italiani degli anni Trenta, Osvaldo Licini era arrivato con una solida formazione culturale e artistica, avviata all'Accademia a Bologna che aveva frequentato insieme a Giorgio Morandi, aggiornata poi in occasione dei numerosi e proficui soggiorni a Parigi, una meta che per lui era più che accessibile visto che una parte della sua famiglia risiedeva proprio nella capitale artistica di quegli anni. La sua conoscenza diretta delle opere di Picasso, Matisse o Modigliani rendeva il suo lavoro un ponte tra la cultura italiana, a cui nel periodo post-bellico si aprì partecipando all'esperienza di Novecento, e gli esiti del Surrealismo francese. Se quindi i preziosi *Soldati*, 1917, sopravvissuti alle distruzioni e alle cancellazioni subite dai suoi quadri figurativi, testimoniano la profonda comprensione delle istanze post-cubiste e sembrano voler integrare alle idee di Derain quelle di Soffici, la svolta novecentista trova Licini intento nel muoversi tra un ritorno all'ordine attuato nelle superfici pittoriche scabre e abrase che caratterizzano i ritratti e le sinuosità matisseane o modiglianesche dei suoi nudi femminili.

È un percorso che appare ancora in bilico, quello del Licini degli anni Venti ma che, tuttavia, sembra trovare uno snodo fondamentale fuori dall'Italia. La Francia significò per Licini la riflessione sulle ricerche d'avanguardia, la lettura di riviste come i *Cahiers d'art* e dei *Documents* di Georges Bataille, e infine l'assimilazione della letteratura e delle idee cogenti al primo Surrealismo.

La caratura della produzione artistica scaturita da tali esperienze l'avrebbe emancipato da un contesto prettamente italiano proiettandone poetica e opere verso il movimento eterogeneo dell'arte 'non figurativa'. È infatti nell'alveo di questa nuova dimensione internazionale, frutto di una serie di viaggi nel nord Europa, che Licini approda all'astrattismo.

In questa veste nuova, così vicina ai gruppi di artisti riuniti intorno a riviste come *Cercle et Carré* e *Abstraction-Création*, sulla quale peraltro pubblica due opere astratte, che in un vero e proprio impeto di militanza nell'abbracciare il movimento dell'astrattismo, Licini arrivò persino ad affermare di essere giunto a distruggere le opere figurative che aveva svolto fino ad allora.

Pur essendo un membro attivo all'interno delle discussioni critiche condotte dagli astrattisti, rispetto al credo razionalista e alla purificazione

della forma che costituiva un asse portante delle loro istanze, Licini avrebbe seguito presto una interpretazione del tutto personale, forse più vicina a Paul Klee o Vasilij Kandinskij che alle geometrie architettoniche propugnate da altri nello stesso periodo. Ne fornisce una descrizione piuttosto chiara nel 1935, non a caso proprio quando ha modo di incontrare Kandinskij a Parigi e di manifestargli tutta la sua ammirazione.

In una *Lettera aperta* che introduceva il proprio lavoro in occasione della sua prima personale milanese, Licini spiegava infatti che riteneva la pittura fosse "l'arte dei colori e delle forme liberamente concepite, ed è anche un atto di volontà e di creazione" e che, per questo, "contrariamente a quello che è l'architettura," a suo parere, questa restasse pur sempre "un'arte irrazionale con predominio di fantasia e immaginazione, cioè poesia" (O. Licini, *Lettera aperta al Milione*, in *Il Milione*, Bollettino, 1935, n. 39).

La 'fantasia' e l' 'immaginazione' di cui scrive sono appunto trasfuse anche nei dipinti astratti che sceglie di rendere noti sulle pagine di *Abstraction-Création*, nei quali l'asimmetria della costruzione visiva e l'equilibrio instabile delle forme triangolari che collidono ai vertici troveranno uno spazio progressivamente sempre maggiore, divenendo la premessa alla genesi di quella 'poesia' dell'immaginazione e del colore che Licini metterà a punto negli anni che precedettero e seguirono l'inizio della Seconda guerra mondiale. In quegli anni Osvaldo Licini lavora in pieno riserbo a Monte Vidon Corrado, un piccolo paese dell'entroterra marchigiano dov'era nato e al quale resterà legato per l'intero arco della sua vita.

È proprio qui che nel 1940 spiega come: una volta passato "Dal reale all'astratto" stava evolvendo, ancora una volta, "dall'astratto" per indirizzarsi "volando [...], in foglie e fiori," dirigendosi infine "verso lo sconfinato e il soprannaturale" (15 gennaio 1940, all'amica Maria Cernuschi Ghiringhelli). È un cambiamento ulteriore ma non del tutto estraneo dalla molteplicità delle eterogenee interpretazioni che l'Astrattismo comprendeva e che porterà Osvaldo Licini a sviluppare i personaggi fantastici. Alcuni tra questi saltuariamente avevano già punteggiato il suo lavoro, ma dagli anni Quaranta in poi ne diventeranno i protagonisti.

Nascono intere serie pittoriche dedicate al cielo e alla luna come i due *Notturni*, e poi gli *Olandesi volanti*, poi l'angelo che affronta il bene il male, ossia lo stesso che diviene una forma astratta ed espressa nei triangoli, proprio come nei due *Notturni* qui presentati, e infine un personaggio altrettanto enigmatico e centrale per Licini come l'*Amalassunta*.

Sebbene sia plausibile che la prima delle molte Amalassunte dipinte da Licini dopo la metà del secolo sia da individuare in un prototipo del 1946 di cui restano molte tracce grafiche, è tuttavia nel 1950 che il primo gruppo di Amalassunte viene ufficialmente presentato al pubblico alla Biennale veneziana. Da allora, e fino adesso, questa figura fantastica quanto carismatica in termini di significato sembra non aver ancora esaurito il novero delle innumerevoli spiegazioni che ha suscitato.

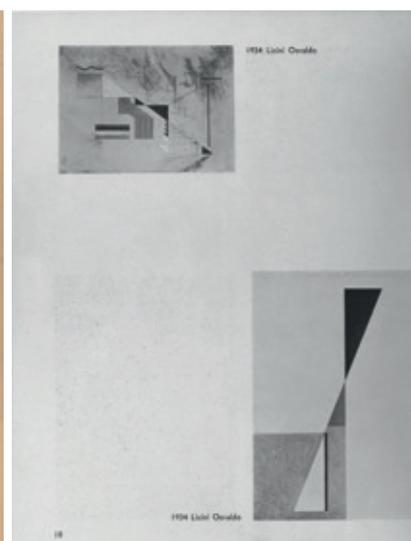
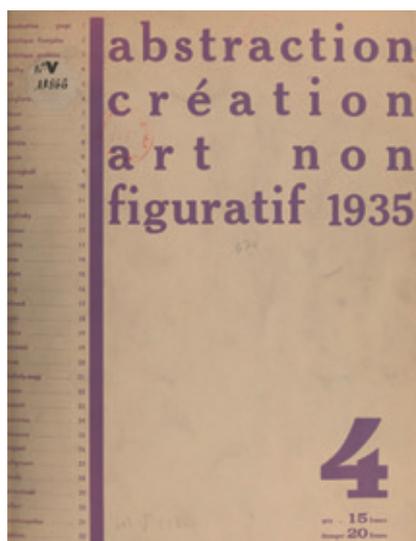
Intorno al suo nome si è voluto riconoscere quello della figlia del re ostrogoto Teodorico, per poco tempo anch'essa regina come tutrice del figlio Alarico, presto assassinata nell'isola di Martana, sul lago di Bolsena. Una regina che aveva incantato Osvaldo Licini fin da bambino.

Ma in quel nome è plausibile risieda anche il dogma dell'Assunzione proclamato dal papa Pio XII proprio nel 1950 e, in effetti, il "male" assieme all'"Assunta" costituisce un chiasmo

al quale un attento cultore delle lettere come Licini difficilmente poteva sottrarsi. Tuttavia, al di là delle ipotesi e degli anagrammi poetici celati dietro a questa parola, la risposta che lo stesso Osvaldo Licini chiedeva fosse fornita a coloro che volessero sapere chi fosse effettivamente l'Amalassunta figura in una preziosa missiva inviata dall'artista a Giuseppe Marchiori, suo amico e sostenitore, nonché uno dei critici d'arte più rappresentativi del Novecento. Nella lettera Licini spiega che a quelle 'anime curiose' che avessero chiesto spiegazioni in merito a questa figura l'arcano doveva essere svelato "senza ombra di dubbio, sorridendo" perché l'"Amalassunta è la luna nostra bella, garantita d'argento per l'eternità, personificata in poche parole, amica di ogni cuore un poco stanco".



Vasilij Kandinskij, *La flèche*, 1943 (Februar), Basilea, Kunstmuseum



Abstraction-Création, Art Non Figuratif, 1935, copertina e pagina 18

570

Oswaldo Licini

Monte Vidon Corrado (Ap) 1894 - 1958

Cielo senza luna (Notte), 1957

Olio su carta applicata su tela, cm. 24,3x33

Al verso della cornice: etichetta Comune di Ascoli Piceno - Galleria d'Arte Contemporanea / "Oswaldo Licini Dipinti e Disegni" / Ascoli Piceno - Palazzo dei Capitani del Popolo / dal 10 settembre al 5 novembre 1988 / cat. p. 117, n. 129.

Storia

Collezione privata, Bologna;
Collezione privata

Certificato su foto di Nanny Hellström Licini e di Paolo Licini, Monte Vidon Corrado, 16/7/1960, con n. 117.

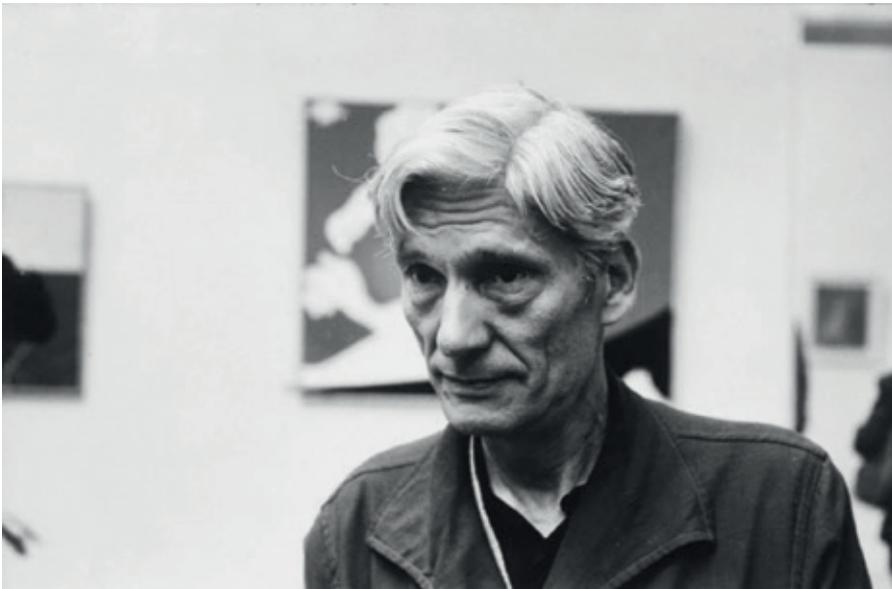
Esposizioni

XXIX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1958;
Oswaldo Licini, Dipinti e Disegni, Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani del Popolo, 10 settembre - 5 novembre 1988, cat. pp. 117, 199, n. 129, illustrato a colori (opera datata 1955).

Bibliografia

Giuseppe Marchiori, I cieli segreti di Oswaldo Licini, col catalogo generale delle opere, Edizioni Alfieri, Milano, 1968, pp. 277, 296, fig. 507, n. 607.

Stima € 45.000 / 65.000



Ugo Mulas, Oswaldo Licini, Biennale di Venezia del 1958



571

Oswaldo Licini

Monte Vidon Corrado (Ap) 1894 - 1958

Notturmo, 1956

Olio su carta applicata su tela, cm. 23,5x35

Al verso della cornice: etichetta Comune di Ascoli Piceno - Galleria d'Arte Contemporanea / "Oswaldo Licini Dipinti e Disegni" / Ascoli Piceno - Palazzo dei Capitani del Popolo / dal 10 settembre al 5 novembre 1988 / cat. p. 109, n. 118.

Storia

Collezione privata, Bologna;
Collezione privata

Esposizioni

XXIX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1958;
Oswaldo Licini, Dipinti e Disegni, Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani del Popolo, 10 settembre - 5 novembre 1988, cat. pp. 109, 199, n. 118, illustrato a colori (opera datata 1954).

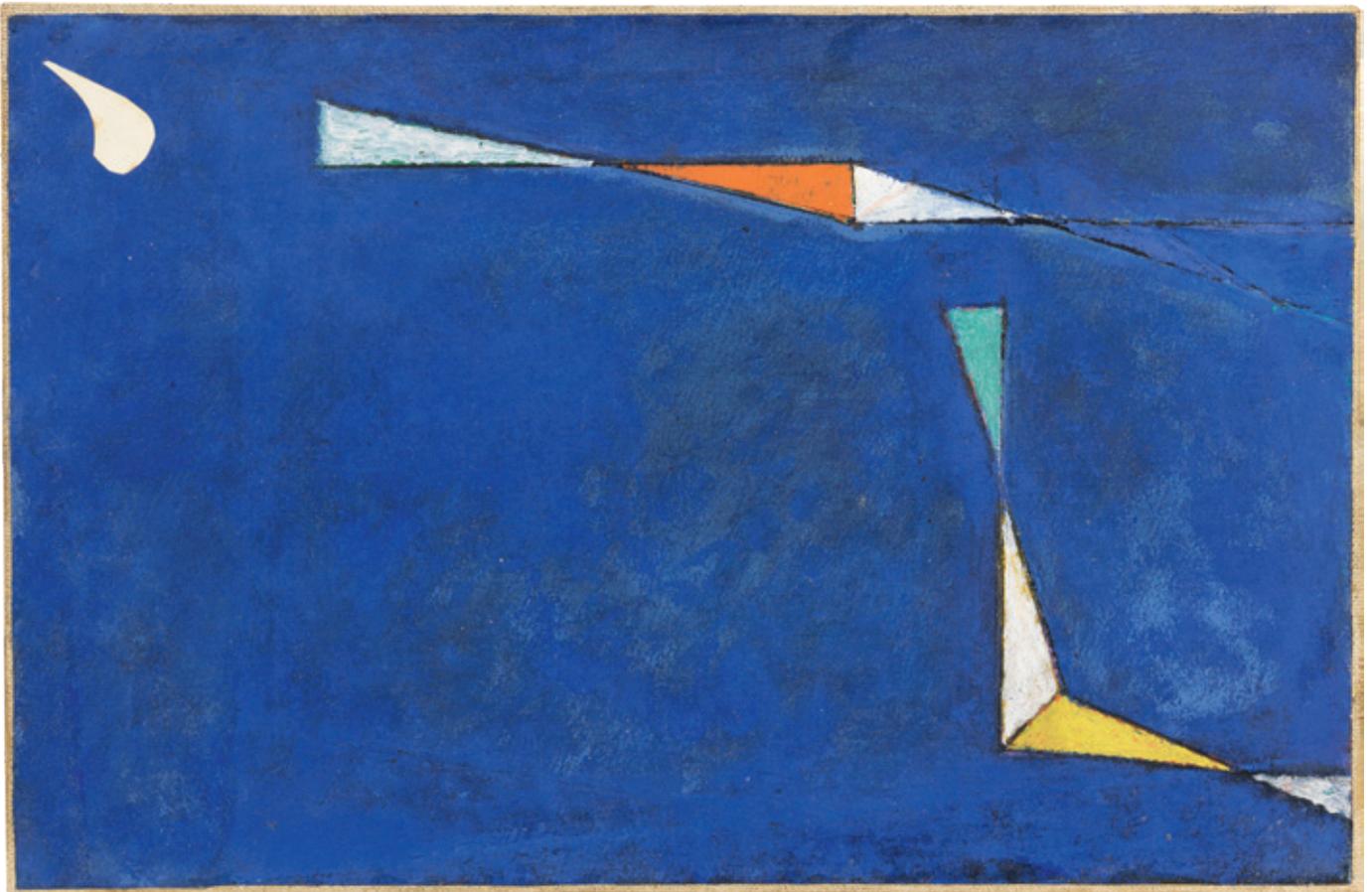
Bibliografia

Giuseppe Marchiori, I cieli segreti di Oswaldo Licini, col catalogo generale delle opere, Edizioni Alfieri, Milano, 1968, pp. 256, 295, fig. 434, n. 570.

Stima € 45.000 / 65.000



La sala personale di Oswaldo Licini alla Biennale di Venezia del 1958, allestimento di Carlo Scarpa



572

Enrico Castellani

Castelmassa (Ro) 1930 - Roma 2017

Superficie bianca, 2005

Acrilico su tela, cm. 120x100

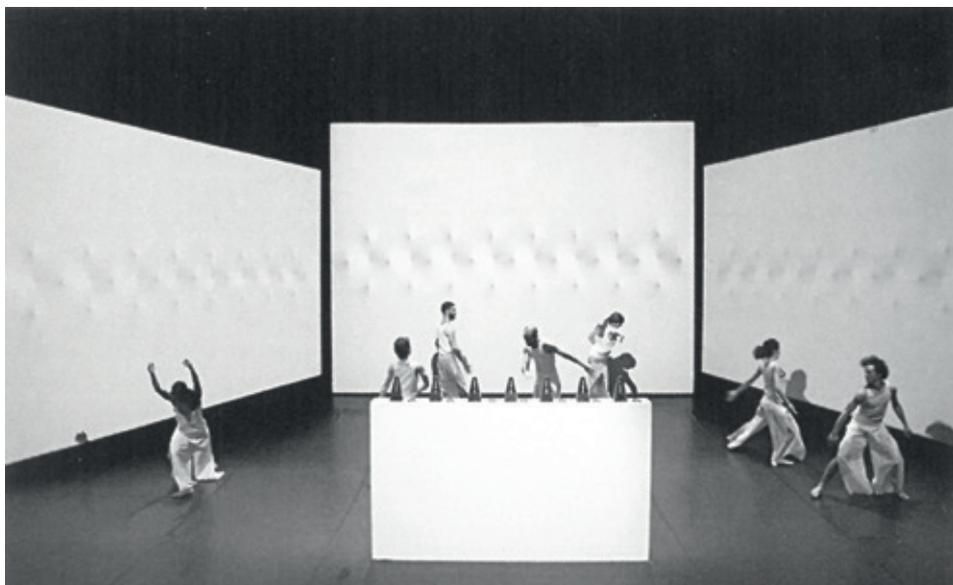
Firma, titolo e data al verso, sul risvolto della tela: Castellani - Superficie bianca - 2005 -.

Certificato su foto Archivio Castellani, Milano, con n. 05-036, ed etichetta e timbro Galleria Fumagalli, Bergamo.

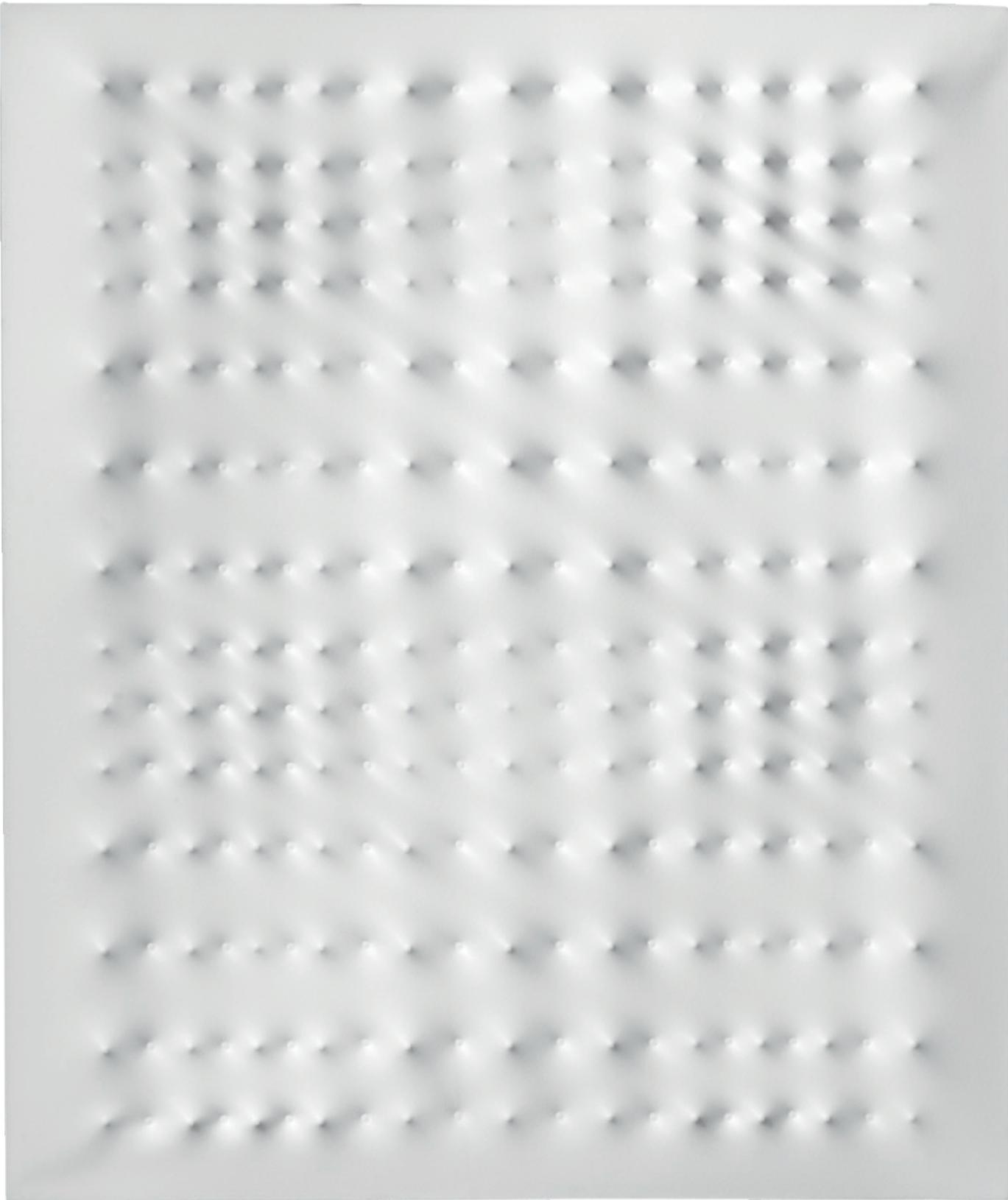
Bibliografia

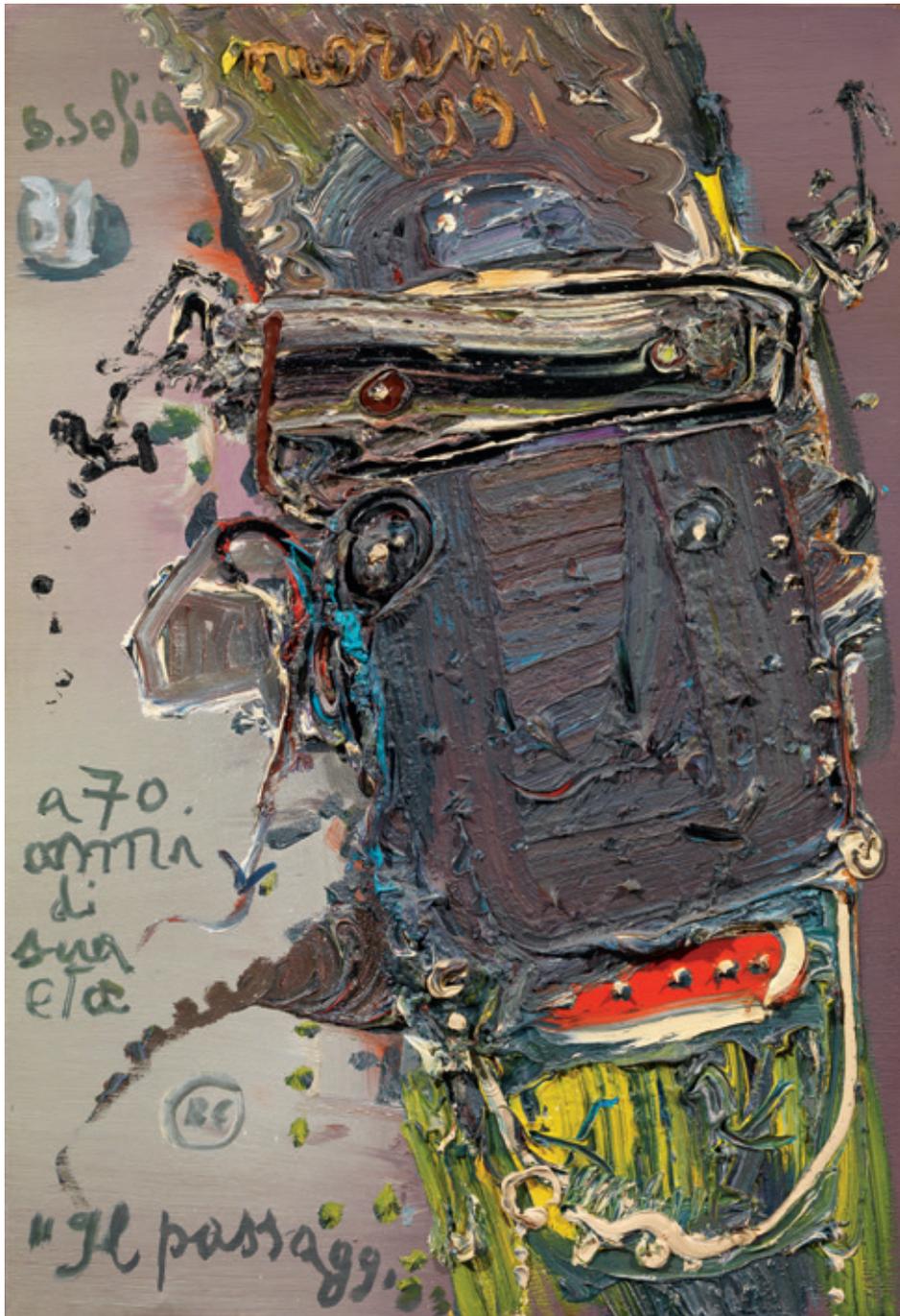
Enrico Castellani. Catalogo ragionato. Tomo secondo. Opere 1955-2005, Skira, Milano, 2012, p. 610, n. 1100.

Stima € 200.000 / 300.000



Il corpo di ballo del Teatrostudiokripton danza attorno all'opera di Enrico Castellani, *Il muro del tempo*, Teatro Studio, Scandicci, 2012





573

573

Mattia Moreni

Pavia 1920 - Ravenna 1999

A 70 anni di sua età. Autoritratto n. 31, 1991

Tecnica mista su tela, cm. 65x45

Firma e data in alto al centro: Moreni / 1991, scritta e titolo sul lato sinistro: S. Sofia / 31 / a 70 / anni / di / sua / età / "Il Passaggio".

Foto autenticata dall'artista, ottobre 1991; certificato su foto GAM - Archivio Mattia Moreni, Bologna, con n. 91/035 FRU23 C.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Mattia Moreni. Catalogo ragionato delle opere. Dipinti 1934-1999, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2016, p. 631, n. 7/1991/11.

Stima € 6.000 / 9.000



574

574

Mattia Moreni

Pavia 1920 - Ravenna 1999

"La bella Asburgo". Autoritratto n. 57, 1992

Olio e tecnica mista su tela, cm. 136x105, ovale

Titolo, data e firma in basso: Aut / n. 57 / RC RD / "la bella Asburgo" / o la decadenza dell'Europa / 1992 / Matthias Morenis.

Foto autenticata dall'artista; certificato su foto GAM - Archivio Mattia Moreni, Bologna, con n. 32/025 F.RU 23 C.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Mattia Moreni. Catalogo ragionato delle opere. Dipinti 1934-1999, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2016, p. 640, n. 7/1992/18.

Stima € 16.000 / 22.000



575

575

Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

Serie bizantina, 1959

Olio su tela, cm. 40,2x50,5

Firma e data in basso al centro: Music / 59; firma, titolo e data al verso sulla tela: Music / Serie bizantina / 1959: etichetta e quattro timbri Galleria d'Arte Moderna San Giorgio, Venezia; sulla tela e sul telaio: timbro Collezione U. Meneghini, Venezia, con n. 2101.

Stima € 6.500 / 8.500

576

Marino Marini

Pistoia 1901 - Viareggio (Lu) 1980

Giocoliere, 1932

Scultura in bronzo, cm 27x8x8

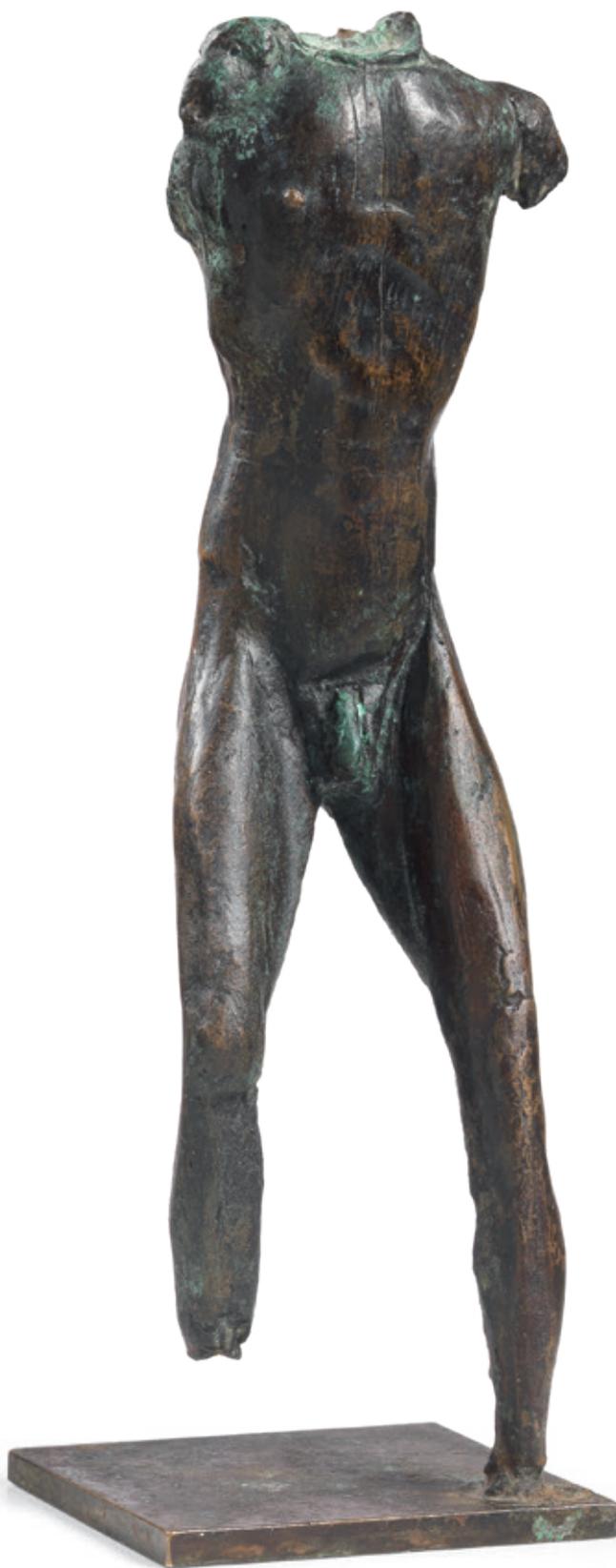
Opera realizzata in quattro esemplari,
mancanza del gancio in alto.

Bibliografia

Maria Teresa Tosi, Marino Marini.

Catalogo ragionato della scultura, Skira
Editore, Milano, 1998, pp. 60, 61, n. 80.

Stima € 13.000 / 15.000



576

577

Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

Cavalli che passano, 1949

Olio su faesite, cm. 33x48,6

Firma e data in basso al centro: Music / 1949; firma, titolo e data al verso: Music / Cavalli che passano / 1949; etichetta e quattro timbri Galleria d'Arte Moderna San Giorgio, Venezia: etichetta Galleria Nuovo Sagittario, Milano: timbro Collezione Meneghini, Venezia: timbro e firma F.Ili Orlor, Favaro Veneto.

Stima € 28.000 / 38.000



Antonio Zoran Music nello studio



578

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Rocco come minatore asturiano, 1962

Olio su tela, cm. 192x88

Titolo, data e firma al verso sulla tela: "Rocco come / minatore / asturiano" / 62 / Guttuso; sul telaio: etichetta Mostra di Renato Guttuso - Parma 1963 / Palazzo Pilotta.

Foto autenticata dall'artista.

Esposizioni

Guttuso, Amsterdam, Stedelijk Museum, 9 novembre - 10 dicembre 1962, cat. n. 18;

Guttuso, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 12 gennaio - 3 febbraio 1963, cat. n. 18;

Renato Guttuso: mostra antologica dal 1931 ad oggi, Parma, Palazzo della Pilotta, 15 dicembre 1963 - 31 gennaio 1964, cat. n. 211;

Renato Guttuso: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen aus den Jahren 1940 bis 1966, Berlino, Nationalgalerie, 18 febbraio - 2 aprile 1967, poi Lipsia, Museum der bildenden Künste, maggio 1967;

Renato Guttuso, Mosca, Musej Akademii Chudóiestv, 1972;

Renato Guttuso, Leningrado, Gosudarstvennyj Musej Hermitage, 1972;

Renato Guttuso, Praga, Národní Galerie v Praze, gennaio - febbraio 1973;

Renato Guttuso, Bucarest, Muzeul de arta al Republicii Socialiste România, maggio - giugno 1973;

Renato Guttuso, Bratislava, Museo di Bratislava, 1973;

Renato Guttuso, Budapest, Mücsarnok, 20 marzo - 15 aprile 1973.

Bibliografia

Lothar Lang, Renato Guttuso, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlino, 1975, p. 14;

Omaggio a Renato Guttuso, Graphis Arte, Livorno, 1982, p. 122;

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 235, n. 62/1.

Stima € 45.000 / 65.000

Per il dipinto *Rocco come minatore asturiano* Renato Guttuso si ispirò all'insurrezione scoppiata in Spagna nelle Asturie all'alba del 5 ottobre del 1934, un avvenimento tra i più importanti della prima metà del secolo scorso, che anticipò eventi epocali e richiamò l'interesse del mondo e di molti intellettuali. Anche Albert Camus, futuro premio Nobel nel 1957, colpito e stimolato dalla rivolta, scrisse, con la collaborazione di alcuni amici, la sua prima opera *La Révolte dans le Asturies*, un lavoro teatrale che, anche se caratterizzato principalmente dall'aspetto umano, venne censurato per motivi politici dalle autorità francesi che ne impedirono la rappresentazione teatrale. "Poiché non può essere rappresentato, almeno verrà letto", dichiarò profetico l'autore che dopo quest'opera divenne famoso nel mondo.

Durante la consegna del Nobel Camus disse: "L'arte obbliga dunque l'artista a non isolarsi e lo sottomette alla verità più umile e più universale". Una dichiarazione che senz'altro Renato Guttuso lesse e condivise.

Universalità e verità espresse in *Rocco come minatore asturiano*, un'opera che sembra scolpita nella pietra, dove la potenza di una pittura fiammante e incisa, quasi scultorea, è lo strumento per emozionare e far sentire lo spettatore prossimo al soggetto. Dipinta nel 1962, opera tra le più amate dall'artista, venne scelta tra le più importanti da esporre nelle grandi mostre nei musei internazionali.



579

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Donna con ragazzo e bandiere (Maggio 68), 1968

Acrilico su carta applicata su tela, cm. 170x52

Firma e data in basso a destra: Guttuso 68.

Foto autenticata dall'artista.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 3, Giorgio Mondadori, Milano, 1985, p. 81, n. 68/10.

Stima € 18.000 / 25.000



Caroline de Bendern, la "Marianne" del Maggio 1968

L'artista trasse ispirazione per *Donna con ragazzo e bandiere (Maggio 68)* dall'opera del 1830 *La libertà che guida il popolo* di Eugène Delacroix, pittore molto amato da Guttuso insieme a David e Géricault.

Nell'opera la *Marianne*, una giovane donna che personifica la Francia, avanza impavida sventolando il tricolore francese. Guttuso vedendo nel 1968 un'immagine di Jean-Pierre Rey dei moti popolari del 13 maggio 1968 raffigurante una giovane ragazza, Caroline de Bendern che, sulle spalle dell'artista e poeta Jean-Jacques Lebel, sventolava con passione una bandiera tricolore, volle ritrarla in una sua opera che guardava al Maggio 1968 ma anche a Delacroix.



Il Realismo Esistenziale di Renato Guttuso

Penso che il dovere dell'artista sia, oggi, quello di contribuire a [una nuova "unità" umana], perseguendo l'obiettivo di impossessarsi di una parte, la più larga possibile, del reale.

Renato Guttuso, *Il Realismo nella pittura*, 1960

Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta l'opera di Renato Guttuso ottiene un grande riconoscimento internazionale. Nel 1958 la Aca-Heller Gallery di New York gli dedica un'importante mostra, nel 1960 partecipa con sedici opere alla XXX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, e nello stesso anno vince il Premio Marzotto, nel 1961 è protagonista di una grande retrospettiva al Museo Puskin di Mosca, poi replicata all'Ermitage di Leningrado, nel 1962 lo Stedelijk Museum di Amsterdam ospita una sua mostra, infine nel 1963 al Palazzo della Pilotta di Parma viene inaugurata la più completa antologica del maestro.

In questi anni, le tensioni stilistiche derivanti dalla rottura del Fronte Nuovo delle Arti sono ormai lontane, ma il realismo, come dice Guttuso, resta "il solo che possa mondare dall'accademismo e portarci vicino alla verità: ma [è] anche [...] l'unica possibilità non avanguardistica che resti a chi voglia rispondere alle esigenze più intime e vere del tempo in cui viviamo, un tempo che non è più quello dell'avanguardia" (Renato Guttuso, *Le ragioni dei realisti*, in *Ulisse*, 1959). Enrico Crispolti colloca le opere di questo periodo in quello che chiama "realismo esistenziale", vale a dire un realismo in un'accezione aperta e problematica, attraverso una dimensione significativa e conoscitiva dell'immagine, che testimonia l'immersione dell'artista nel mondo per "andare a vedere quel che c'è, e darne conto" (*ibidem*).

Dunque Guttuso non è interessato al mero dato razionale, ma tende ad analizzare intimamente la realtà materiale delle cose. In questa contemplazione dell'oggetto, Alberto Moravia vede una caratteristica importante dell'artista siciliano, vale a dire la sua tendenza all'ossessione: "Guttuso si fissa su un oggetto in maniera ossessiva, come il toro sul drappo rosso. Egli contempla, si potrebbe dire, perché non capisce. La sua contemplazione è fatta di stupore e di accanita attenzione". Osservando un'opera come *Grande natura morta*, 1961, Moravia sostiene che l'artista abbia "contemplato questi umili oggetti in maniera ossessiva, senza veramente comprenderli ma appunto per questo identificandosi con essi. [...] Con tutta la sua ideologia e la sua violenza, la sua

eloquenza e la sua smania espressiva, egli è pur sempre un poeta che di fronte alla intimità e al mistero del reale si ferma attonito, immerso in un profondo e vitale stupore" (Alberto Moravia, *Guttuso*, 1962). La contemplazione ossessiva dell'oggetto traspare in Guttuso anche nel rapporto con la materia pittorica che Moravia non esita a definire "violento". Lo scrittore romano vede questa caratteristica come una primaria reazione di Guttuso alla tendenza astrattista, con la quale l'artista combatte e si confronta da sempre: "L'indifferenza che giustificerebbe



Renato Guttuso, *Grande natura morta*, 1961

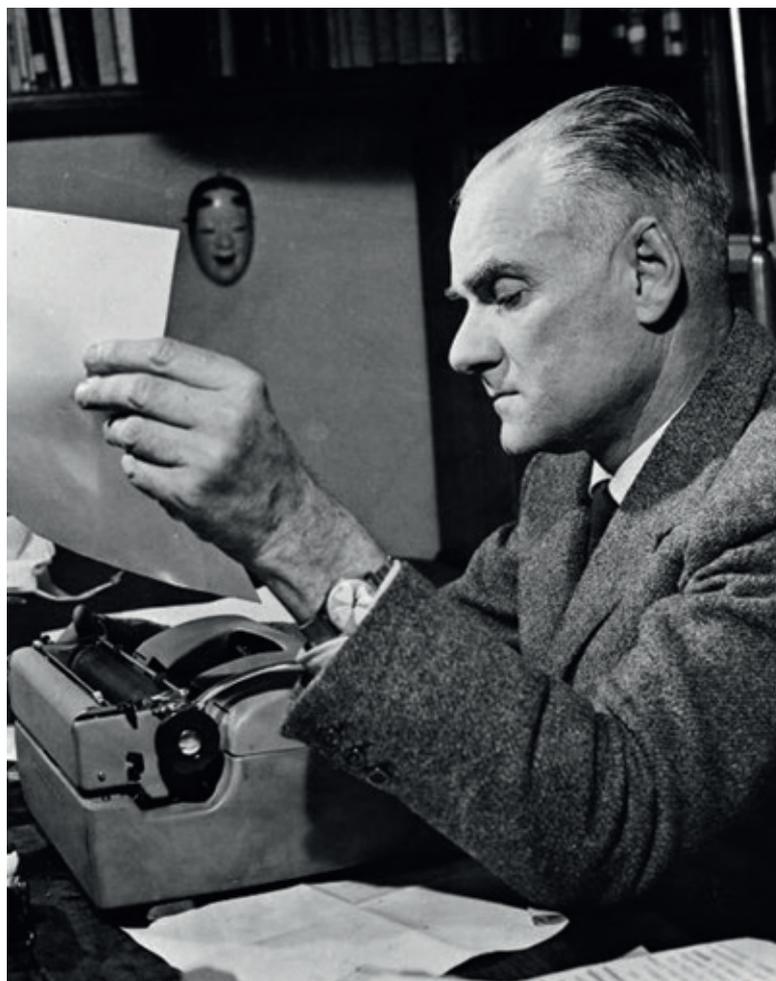
l'astratto è sormontata con l'urlo, con la gesticolazione, con il fragore, con il tumulto, con l'agitazione, con l'esplosione e insomma con tutto ciò che può dare l'idea di una partecipazione eccessiva. Ogni quadro di Guttuso è una specie di fortino assediato nel deserto dell'astrazione" (*ibidem*). Tuttavia la "violenza" nella pittura di Guttuso non è un mero escamotage per superare la tendenza astrattista, ma è anche la traduzione materiale della sua storia personale. Nelle nature morte realizzate tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta troviamo "la sincerità popolare, anzi proletaria, la schiettezza umana, l'ingenuità primitiva di Guttuso [che] ci conquistano. È una bella e assoluta anche se cupa violenza mediterranea, la sua. Quello che è stato chiamato l'espressionismo di Guttuso trova origine nella fatalità del sangue, dell'orgoglio, del gusto per il potere e della crudeltà che sono propri della società contadina e artigiana della Sicilia" (*ibidem*).

Di più, queste opere risentono anche dell'impegno civile di Guttuso. Nelle nature morte romane gli oggetti rappresentati non sono più i soli semplici utensili dello studio oppure le brocche e le bottiglie, ma sono anche quei prodotti industriali fabbricati in serie. Il realismo di Guttuso è dunque ancora legato anche a quel realismo sociale degli ultimi anni Quaranta, ma con una vena ora più critica e meno rivoluzionaria: "Guttuso ha sentito l'inurbamento come un fenomeno di alienazione, di estraneità dell'antico contadino in un mondo di roba fatta in serie che non vale nulla e non dura nulla" (*ibidem*).

L'esistenzialismo di Guttuso passa quindi attraverso gli oggetti che rappresenta: come i barattoli e i prodotti in serie rappresentano l'effimerità del consumismo, così i muri urbani descrivono l'alienazione di quella enorme massa di emigrati contadini che in quegli anni è costretta ad abbandonare la propria terra per arrivare nelle grandi città del nord o nella capitale, dove subiscono un inevitabile e radicale cambiamento dei ritmi e dello stile di vita.

La matericità del realismo guttusiaco non passa solo attraverso la forma e la materia pittorica, ma anche e soprattutto attraverso il colore. Come fa notare Enrico Crispolti, "questa percezione fisica dell'immagine attraverso il colore, fattosi segno appunto insinuante, quasi analitico a volte, quasi descrittivo, la incontra tuttavia anche negli anni del realismo sociale, all'inizio degli anni Cinquanta, nelle figure, negli oggetti, negli ambienti interni o esterni, nei paesaggi. Ma la trovi anche entro la corsività e persino quella gestualità di scrittura del realismo esistenziale della seconda metà di quel decennio, in figure cittadine, in nature morte, altrettanto che nei nudi espressionisti. E ancora può avvertirla, quella percezione fisica dell'immagine attraverso il colore, esplicita all'inizio del decennio seguente in altre nature morte, e in altri nudi, ove anzi l'ossessività dell'immagine esperita è proprio in certo modo esorcizzata configurandola sulla tela quasi gestualmente nel segno-colore. [...] Del resto non è mai il disegno a dare la misura della materializzazione dell'immagine guttusiaca, ma il colore, la manipolata materia cromatica" (E. Crispolti, 1984).

L'opera che presentiamo, *Damigiana e case*, 1961, è un'efficace sintesi di questo percorso. La scena si compone, appunto, da una damigiana, affiancata da una caffettiera e un barattolo, poggiante su un piano in aggetto sul davanzale di una finestra, dove lo sfondo è reso dinamico dalle linee rette dei muri ma soprattutto dalle diagonali dei tetti. La disposizione degli oggetti sul piano appare quasi sbrigativa, come se l'artista fosse in preda a un'urgenza creativa: la caffettiera domina il tavolo sulla destra, mentre il barattolo rosso, verosimilmente adattato a strumento del "mestiere", viene adombrato dalla damigiana, infine la composizione trova un trait d'union in un panno giallo imbrogliato tra gli oggetti. Lo sguardo, finalmente, si focalizza inevitabilmente sulla damigiana, unico oggetto di quella lontana tradizione contadina che però domina tutti quelli urbani. È soprattutto l'intricato disegno dei vimini, che danno alla composizione un ritmo serrato e spasmodico, a rimandare al concetto di violenza espresso da Moravia, quasi a significare che, nonostante l'alienazione urbana, il sangue stia ancora pulsando vitale nelle vene.



Alberto Moravia

580

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Damigiana e case, 1961

Olio su tela, cm. 77x104

Firma in basso a sinistra: Guttuso; firma, data e titolo al verso sulla tela: Guttuso / 61 / Damigiana e case; sul telaio: etichetta XIX Biennale Internazionale d'Arte / Premio del Fiorino / Firenze, Palazzo Strozzi, 3 maggio - 15 giugno 1969: etichetta XXX Biennale Internazionale d'Arte / di Venezia - 1960, con n. 879: etichetta Mostra di Renato Guttuso - Parma 1963 / Palazzo Pilotta.

Storia

Gallerie Welz, Salisburgo;
Collezione privata, Pistoia;
Collezione privata

Esposizioni

VI Bienal de São Paulo, San Paolo del Brasile, Museo de Arte Moderna, settembre-dicembre 1961, cat. p. 257, n. 27;

Renato Guttuso, Mostra antologica dal 1931 ad oggi, Parma, Palazzo della Pilotta, 15 dicembre 1963 - 31 gennaio 1964, cat. p. 88, n. 194;

XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Premio Fiorino, Firenze, Palazzo Strozzi, 3 maggio - 15 giugno 1969.

Bibliografia

Renato Guttuso, Artistas Italianos de Hoje, na VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo-Brasil, 1961, n. 72; Franco Grasso, Alberto Moravia, Renato Guttuso, Edizioni Il Punto, Palermo, 1962, p. 149;

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 208, n. 61/10.

Stima € 70.000 / 100.000



Renato Guttuso nello studio di Velate fotografato da Ugo Mulas, 1961



581

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Natura morta con ortaggi, prima metà anni Trenta

Olio su tela, cm. 80x140

Firma in alto a destra: G. de Chirico.

Dossier storico artistico a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Roma, maggio 2001; certificato su foto Archivio dell'Arte Metafisica, Milano, 5 aprile 2016, con n. 2/2016; certificato su foto di Antonio Vastano, Civitanova Marche, 23 giugno 2016; certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 10 febbraio 2017, con n. 074/02/17 OT.

Esposizioni

La natura morta nel '900 italiano, opere dal 1910 al 1978, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 27 febbraio - 30 aprile 2000, illustrato a colori sul depliant; Giorgio de Chirico. Capolavori ed opere scelte nelle collezioni piemontesi e lombarde, Arona, Villa Ponti, 14 luglio - 14 ottobre 2001, cat. pp. 45, 46, 47, illustrato a colori.

Bibliografia

Maurizio Fagiolo dell'Arco, De Chirico gli anni Trenta, Mazzotta, Milano, 1998, p. 84.

Stima € 160.000 / 220.000



Giuseppe Recco, *Grande natura morta in cucina*



582

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Ponte a Venezia, 1913-14 ca.

Olio su tela, cm. 70,6x60,5

Firma in basso a destra: R. Baldessari. Al verso sul telaio:
etichetta parzialmente abrasa Galeria Ar[...] Hamburg.

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere
Futuriste di Roberto Marcello Baldessari, Rovereto, 26 giugno
2014, con n. B14 - 16.

Stima € 20.000 / 30.000

Si tratta di un tipico dipinto del periodo veneziano (cioè pre-futurista).

In esso sono evidenti le ascendenze al suo maestro, Beppe Ciardi, proprio nei termini della pastosità e della luminosità della materia pittorica, e non ultimo per l'uso delle velature. Sarà su queste solide basi pittoriche che il Baldessari poi transiterà nel Futurismo, dove si metterà in luce in virtù dell'alta qualità della sua pittura.

Dai confronti stilistici effettuati l'opera può essere ascritta tra la fine del 1913 ed i primi del 1914.

Maurizio Scudiero





583

583

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Rio a Santa Maria Formosa, 1947

Olio su tela, cm. 71,4x55

Data e firma in basso a destra: 47 / Pisis; titolo al verso sul telaio: Rio a / S.M. Formosa: numero d'archivio 05838: tre timbri Vittorio E. Barbaroux / Opere d'Arte / Milano: etichetta Esposizione d'Arte Italiana / Buenos-Aires / 1947; sulla tela e sul telaio: timbro Brera Galleria d'Arte.

Certificato Associazione per Filippo de Pisis, Milano, 18 aprile 2023, con n. 05838.

Stima € 8.000 / 12.000



584

584

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Il forte, 1928

Olio su cartone, cm. 30x54,5

Firma e data in basso a destra: De Pisis / 28.

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 171, n. 1928 1.

Stima € 10.000 / 18.000

585

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Frutta, 1968

Olio su tela, cm. 50x60

Firma in basso a destra: Guttuso; firma e data al verso sulla tela: Guttuso / '68.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 3, Giorgio Mondadori, Milano, 1985, p. 46, n. 67/12 (opera datata 1967).

Stima € 25.000 / 35.000



Henri Matisse, *Natura morta con frutti*, 1915, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle





586

586
Mario Tozzi

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

Autoritratto, 1967

Olio su tela, cm. 46x38

Firma e data in basso a sinistra: Mario / Tozzi / 967; al verso sulla tela: etichetta e due timbri con n. 1238 Galleria d'Arte Cavalletto, Brescia; sul telaio: timbro Opera esposta / alla Galleria / San Michele / Brescia: timbro Galleria Ferrari, Treviglio.

Stima € 5.000 / 8.000



587

587

Antonio Bueno

Berlino 1918 - Fiesole (Fi) 1984

Il concerto

Olio su masonite, cm. 64x95

Firma in basso a destra: A. Bueno; al verso: Antonio Bueno / "Il concerto".

Stima € 14.000 / 20.000



588

588

Achille Funi

Ferrara 1890 - Appiano Gentile (Co) 1972

Natura morta

Olio su cartone, cm. 28x39

Titolo, firma e scritta al verso: Natura morta / Achille Funi /
Libero de Libero.

Stima € 2.000 / 3.000



589

589

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Figure, 1955 ca.

Tecnica mista su carta applicata su faesite, cm. 44,2 x32,5

Firma in basso a sinistra: Sironi.

Certificato su foto Associazione per il Patrocinio e la
Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano,
19 luglio 2023, con n. 146/23 RA.

Stima € 6.000 / 9.000

590

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Vaso con fiori, (1956)

Olio su tela, cm. 59,9x45,3

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: etichetta e quattro timbri Eredità Rosai in data 31/5/57: numero 234.

Storia

Collezione privata, Milano;

Collezione privata, Siena;

Collezione privata

Certificato su foto di Giovanni Faccenda, Firenze, 13 ottobre 2022.

Bibliografia

Giovanni Faccenda, Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai. Secondo Volume, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 2023, p. 354, n. 328.

Stima € 8.000 / 12.000



Ottone Rosai, courtesy Archivio Ottone Rosai





Indice

B

Baldessari R. 548, 582
Balla G. 539, 540, 541, 542, 543
Boccioni U. 538
Bueno A. 587

C

Campigli M. 535, 556, 557
Casorati F. 505, 531, 532
Cassinari B. 530
Castellani E. 572

D

De Chirico G. 558, 581
De Pisis F. 513, 526, 537, 583, 584
Deineka A. 563
Depero F. 544, 545

F

Funi A. 588

G

Guidi V. 517, 518, 519, 525
Guttuso R. 502, 511, 512, 567, 578, 579, 580, 585

L

Lam W. 565
Lega A. 546
Licini O. 570, 571

M

Marini M. 576
Marussig P. 515
Masereel F. 562
Masson A. 564
Modigliani A. 559, 560
Morandi G. 501
Moreni M. 573, 574
Music A. 529, 575, 577

P

Paresce R. 553
Picasso P. 561
Pomodoro A. 568, 569
Prampolini E. 550, 551, 552

R

Rosai O. 504, 533, 534, 590
Rossi G. 506
Rosso M. 549
Russolo L. 547

S

Severini G. 554, 555
Sironi M. 503, 536, 589
Soffici A. 510, 527, 528
Spilimbergo A. 516

T

Tomea F. 514, 520, 522
Tosi A. 521, 523, 524
Tozzi M. 586

V

Vedova E. 566
Viani L. 507, 508, 509



REGOLAMENTO

Articolo 1

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

Articolo 2

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

Articolo 3

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

Articolo 4

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

Articolo 5

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

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

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

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

Articolo 6

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

Articolo 7

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

Articolo 8

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

ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

AMBROSIANA CASA D'ASTE DI A. POLESCHI

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

ANSUINI 1860 ASTE

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

CASA D'ARTE ARCADIA

Corso Vittorio Emanuele II, 18 – 00186 Roma – Tel. 06 68309517 – Fax 06 30194038
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 66183260 – 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

PANDOLFINI CASA D'ASTE

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

STUDIO D'ARTE MARTINI

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

SANT'AGOSTINO

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





David Hockney Grand Hotel Terrace, Vittel, 1970. 43.2 x 35 cm. Sale 1 Dec. in Cologne. Estimate 300.000 – 400.000 €

LEMPERTZ

225 YEARS

JUBILEE SEASON

1–2 Dec. Modern and Contemporary Art Evening Sale/Day Sale 1 Dec. Photography
26 Nov.–9 Dec. Contemporary online 8 Dec. Asian Art 21 Nov.–15 Dec. Asian Art online
Neumarkt 3 50667 Cologne Germany T 339 866 85 26 milano@lempertz.com

CONDIZIONI DI VENDITA

- 1) La partecipazione all'asta è consentita solo alle persone munite di regolare paletta per l'offerta che viene consegnata al momento della registrazione. Compilando e sottoscrivendo il modulo di registrazione e di attribuzione della paletta, l'acquirente accetta e conferma le "condizioni di vendita" riportate nel catalogo. Ciascuna offerta s'intenderà maggiorativa del 10% rispetto a quella precedente, tuttavia il banditore potrà accettare anche offerte con un aumento minore.
- 2) Gli oggetti saranno aggiudicati dal banditore al migliore offerente, salvi i limiti di riserva di cui al successivo punto 12. Qualora dovessero sorgere contestazioni su chi abbia diritto all'aggiudicazione, il banditore è facoltizzato a riaprire l'incanto sulla base dell'ultima offerta che ha determinato l'insorgere della contestazione, salvo le diverse, ed insindacabili, determinazioni del Direttore della vendita. È facoltà del Direttore della vendita accettare offerte trasmesse per telefono o con altro mezzo. Queste offerte, se ritenute accettabili, verranno di volta in volta rese note in sala. In caso di parità prevarrà l'offerta effettuata dalla persona presente in sala; nel caso che giungessero, per telefono o con altro mezzo, più offerte di pari importo per uno stesso lotto, verrà preferita quella pervenuta per prima, secondo quanto verrà insindacabilmente accertato dal Direttore della vendita. Le offerte telefoniche saranno accettate solo per i lotti con un prezzo di stima iniziale superiore a 500 €. La Farsettiarte non potrà essere ritenuta in alcun modo responsabile per il mancato riscontro di offerte scritte e telefoniche, o per errori e omissioni relativamente alle stesse non imputabili a sua negligenza. La Farsettiarte declina ogni responsabilità in caso di mancato contatto telefonico con il potenziale acquirente.
- 3) Il Direttore della vendita potrà variare l'ordine previsto nel catalogo ed avrà facoltà di riunire in lotti più oggetti o di dividerli anche se nel catalogo sono stati presentati in lotti unici. La Farsettiarte si riserva il diritto di non consentire l'ingresso nei locali di svolgimento dell'asta e la partecipazione all'asta stessa a persone rivelatesi non idonee alla partecipazione all'asta.
- 4) Prima che inizi ogni tornata d'asta, tutti coloro che vorranno partecipare saranno tenuti, ai fini della validità di un'eventuale aggiudicazione, a compilare una scheda di partecipazione inserendo i propri dati personali, le referenze bancarie, e la sottoscrizione, per approvazione, ai sensi degli artt. 1341 e 1342 C.c., di speciali clausole delle condizioni di vendita, in modo che gli stessi mediante l'assegnazione di un numero di riferimento, possano effettuare le offerte validamente.
- 5) La Casa d'Aste si riserva il diritto di non accettare le offerte effettuate da acquirenti non conosciuti, a meno che questi non abbiano rilasciato un deposito o una garanzia, preventivamente giudicata valida da Farsettiarte, a intera copertura del valore dei lotti desiderati. L'Aggiudicatario, al momento di provvedere a redigere la scheda per l'ottenimento del numero di partecipazione, dovrà fornire a Farsettiarte referenze bancarie esaustive e comunque controllabili; nel caso in cui vi sia incompletezza o non rispondenza dei dati indicati o inadeguatezza delle coordinate bancarie, salvo tempestiva correzione dell'aggiudicatario, Farsettiarte si riserva il diritto di annullare il contratto di vendita del lotto aggiudicato e di richiedere a ristoro dei danni subiti.
- 6) Il pagamento del prezzo di aggiudicazione dovrà essere effettuato entro 48 ore dall'aggiudicazione stessa, contestualmente al ritiro dell'opera, per intero. Non saranno accettati pagamenti dilazionati a meno che questi non siano stati concordati espressamente e per iscritto almeno 5 giorni prima dell'asta, restando comunque espressamente inteso e stabilito che il mancato pagamento anche di una sola rata comporterà l'automatica risoluzione dell'accordo di dilazionamento, senza necessità di diffida o messa in mora, e Farsettiarte sarà facoltizzata a pretendere per intero l'importo dovuto o a ritenere risolta l'aggiudicazione per fatto e colpa dell'aggiudicatario. In caso di pagamento dilazionato l'opera o le opere aggiudicate saranno consegnate solo contestualmente al pagamento dell'ultima rata e, dunque, al completamento dei pagamenti.
- 7) In caso di inadempimento l'aggiudicatario sarà comunque tenuto a corrispondere a Farsettiarte una penale pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, salvo il maggior danno. Nella ipotesi di inadempimento la Farsettiarte è facoltizzata:
- a recedere dalla vendita trattenendo la somma ricevuta a titolo di caparra;
- a ritenere risolto il contratto, trattenendo a titolo di penale quanto versato per caparra, salvo il maggior danno.
Farsettiarte è comunque facoltizzata a chiedere l'adempimento.
- 8) L'acquirente corrisponderà oltre al prezzo di aggiudicazione i seguenti diritti d'asta:
- | | | |
|-----|--|---------|
| I | scaglione da € 0.00 a € 20.000,00 | 28,00 % |
| II | scaglione da € 20.000,01 a € 80.000,00 | 25,50 % |
| III | scaglione da € 80.000,01 a € 200.000,00 | 23,00 % |
| IV | scaglione da € 200.000,01 a € 350.000,00 | 21,00 % |
| V | scaglione oltre € 350.000 | 20,50 % |
- Diritto di seguito: gli obblighi previsti dal D.lgs. 118 del 13/02/06 in attuazione della Direttiva 2001/84/CE saranno assolti da Farsettiarte.
- 9) Qualora per una ragione qualsiasi l'acquirente non provveda a ritirare gli oggetti acquistati e pagati entro il termine indicato dall'Art. 6, sarà tenuto a corrispondere a Farsettiarte un diritto per la custodia e l'assicurazione, proporzionato al valore dell'oggetto. Tuttavia in caso di deperimento, danneggiamento o sottrazione del bene aggiudicato, che non sia stato ritirato nel termine di cui all'Art. 6, la Farsettiarte è esonerata da ogni responsabilità, anche ove non sia intervenuta la costituzione in mora per il ritiro dell'aggiudicatario ed anche nel caso in cui non si sia provveduto alla assicurazione.
- 10) La consegna all'aggiudicatario avverrà presso la sede della Farsettiarte, o nel diverso luogo dove è avvenuta l'aggiudicazione a scelta della Farsettiarte, sempre a cura ed a spese dell'aggiudicatario e previo rispetto della vigente normativa in tema di circolazione delle opere d'arte.
- 11) Al fine di consentire la visione e l'esame delle opere oggetto di vendita, queste verranno esposte prima dell'asta. Chiunque sia interessato potrà così prendere piena, completa ed attenta visione delle loro caratteristiche, del loro stato di conservazione, delle effettive dimensioni, della loro qualità. Conseguentemente l'aggiudicatario non potrà contestare eventuali errori o inesattezze nelle indicazioni contenute nel catalogo d'asta o nelle note illustrative, o eventuali difformità fra l'immagine fotografica e quanto oggetto di esposizione e di vendita, e, quindi, la non corrispondenza (anche se relativa all'anno di esecuzione, ai riferimenti ad eventuali pubblicazioni dell'opera, alla tecnica di esecuzione ed al materiale su cui, o con cui, è realizzata) fra le caratteristiche indicate nel catalogo e quelle effettive dell'oggetto aggiudicato. I lotti posti in asta da Farsettiarte per la vendita vengono venduti nelle condizioni e nello stato di conservazione in cui si trovano; i riferimenti contenuti nelle descrizioni in catalogo non sono peraltro impegnativi o 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.





NOTIZIE UTILI

NOTIZIE UTILI

MOSTRE EVENTI

AUTUNNO 2023

PRATO

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

Fino al 31 Dicembre 2023
MARIO MARIOTTI. ANIMANI
Centro Pecci

Fino al 31 Dicembre 2023
ECCENTRICA. LE COLLEZIONI DEL CENTRO PECCI
Centro Pecci

Fino al 4 Febbraio 2024
DIEGO MARCON. GLASSA
Centro Pecci

FIRENZE

Fino al 4 Novembre 2023
GHIBERTI, VERROCCHIO E GIAMBOLOGNA
Museo del Bargello

Fino al 10 Dicembre 2023
CAMERE CON VISTA. ABY WARBURG
Galleria degli Uffizi

Fino al 7 Gennaio 2024
LA PITTURA 'JAZZ' DI PAOLO CONTE
Galleria degli Uffizi

Fino al 7 Gennaio 2024
RIVISTE. LA CULTURA IN ITALIA NEL PRIMO '900
Galleria degli Uffizi

Fino al 14 Gennaio 2024
JUANA VASCONCELOS, BETWEEN SKY AND HEART
Galleria degli Uffizi, Palazzo Pitti

Fino al 28 Gennaio 2024
DEPERO. CAVALCATA FANTASTICA
Palazzo Medici Riccardi

Fino al 4 Febbraio 2024
ANISH KAPOOR – Untrue Unreal
Palazzo Strozzi

Fino al 4 Febbraio 2024
CECILY BROWN.
TEMPTATIONS TORMENTS TRIALS AND TRIBULATIONS
Museo del Novecento

Fino al 14 Febbraio 2024
MAPPLETHORPE VON GOLDEN BEAUTY
Museo del Novecento

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

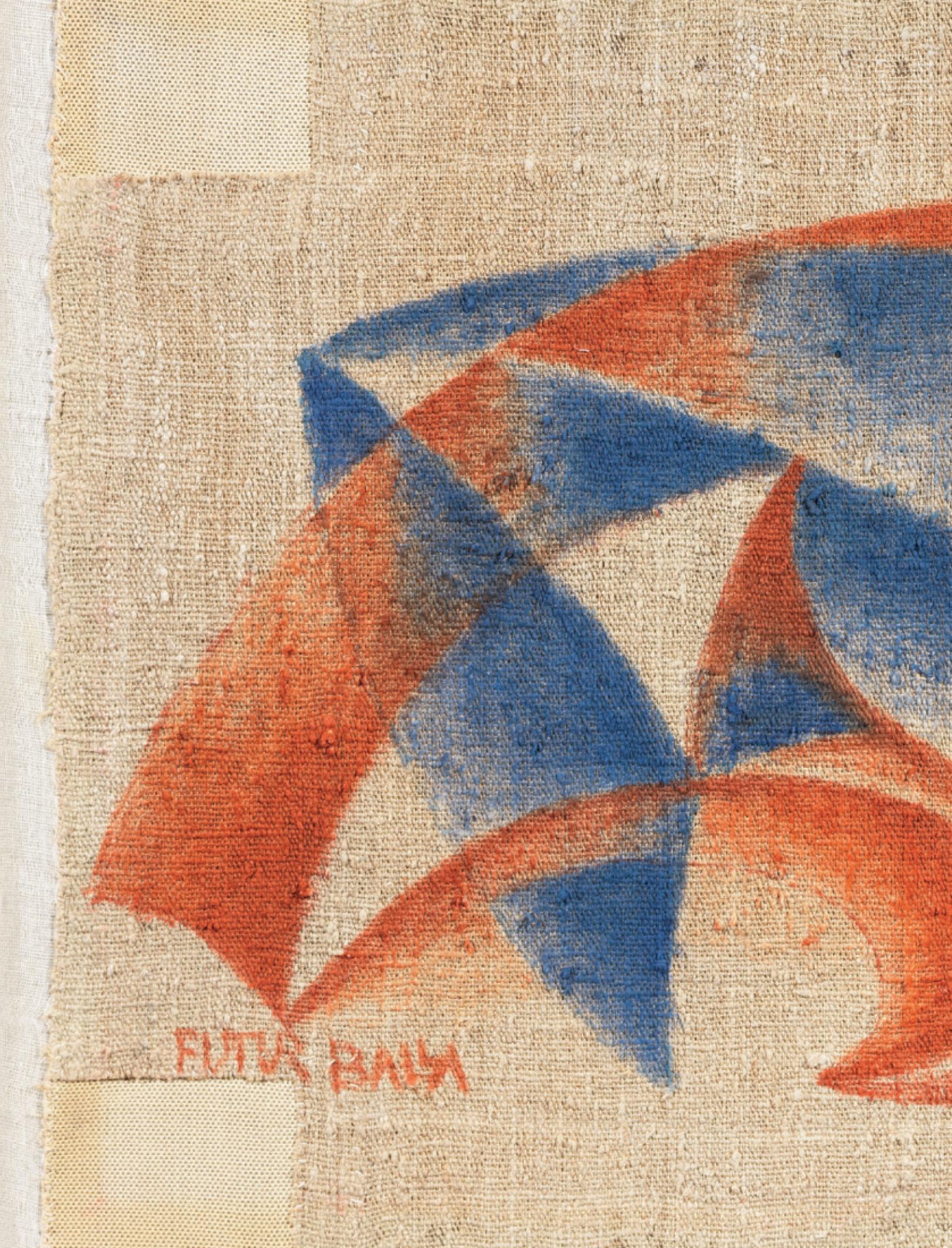
Art Hotel Museo ****
Tel.0574 5787
President Hotel ****
Tel. 0574 30251
Datini Hotel ****
Tel. 0574 562348
Giardino Hotel ***
Tel. 0574 606588
S. Marco Hotel ***
Tel. 0574 21321

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







FUTU BAHU



