

Farsettiarte
DAL 1955

ARTE MODERNA

Prato, Sabato 1 Giugno 2024

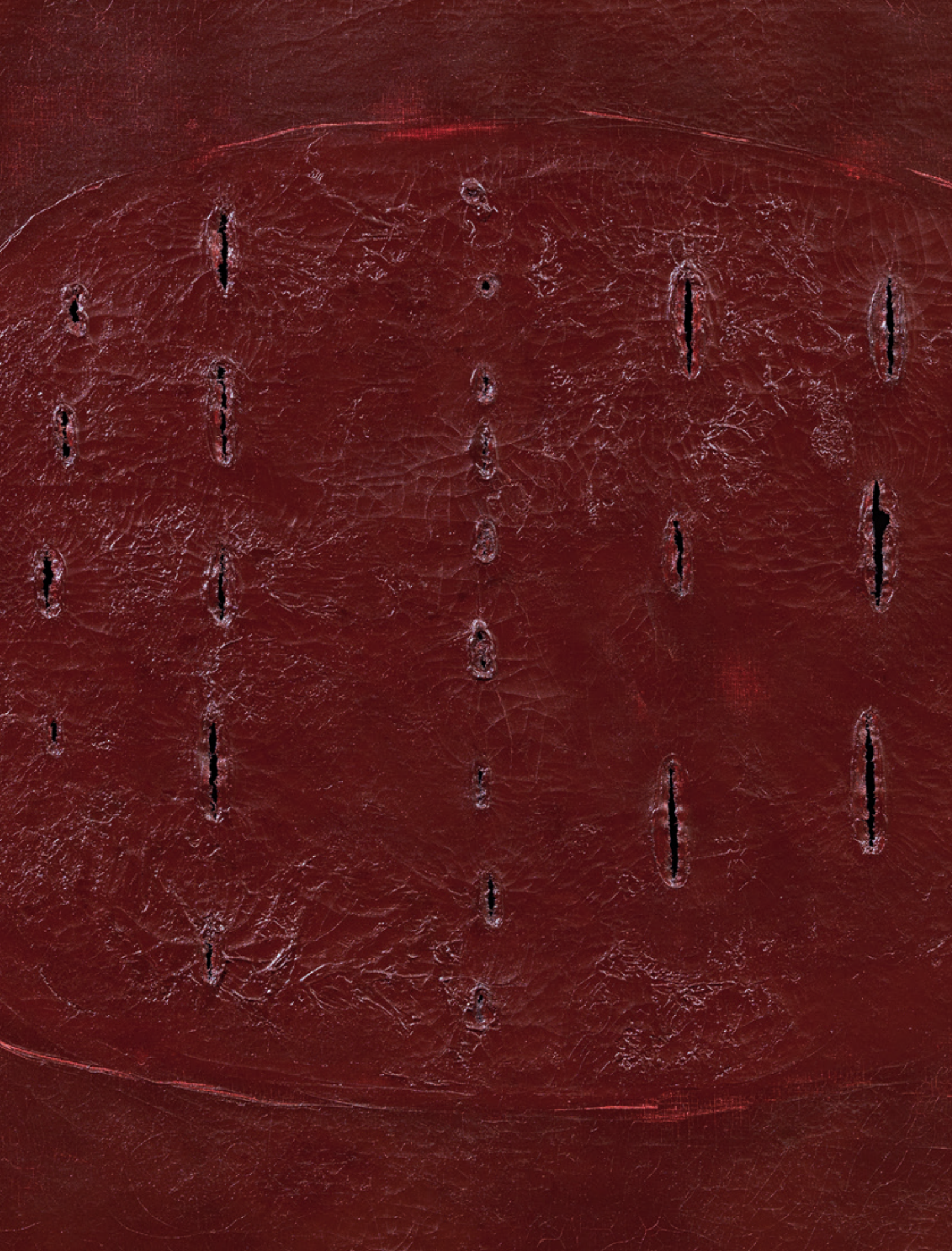




In copertina:
Yves Klein, lotto n. 568







ASTA DI OPERE D'ARTE MODERNA
PROVENIENTI DA RACCOLTE PRIVATE

INFORMAZIONI PER I PARTECIPANTI

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

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

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

Tali documenti dovranno essere accompagnati dai seguenti dati bancari:

- Nome e indirizzo della banca

- Iban

- Nome e telefono della persona da contattare

Per assistenza si prega di contattare:

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

OPERAZIONI DI REGISTRAZIONE E PARTECIPAZIONE ALL'ASTA

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

ACQUISIZIONE DI OGGETTI E DIPINTI PER LE ASTE

Per l'inserimento nelle vendite all'asta organizzate dalla Farsettiarte per conto terzi: chiunque fosse interessato alla vendita di opere d'arte moderna e contemporanea, dipinti antichi, mobili, oggetti d'arte, gioielli, argenti, 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 1 Giugno 2024

ore 16,00

ESPOSIZIONE

MILANO

dal 16 al 22 Maggio

Sintesi delle opere in vendita

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

Ultimo giorno di esposizione

Mercoledì 22 Maggio fino alle ore 17,00

PRATO

dal 25 Maggio al 1 Giugno

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

Ultimo giorno di esposizione

Sabato 1 Giugno fino alle ore 13,00

Farsettiarte

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

GESTIONI SETTORIALI

ARTE MODERNA

Frediano FARSETTI
Sonia FARSETTI
Stefano FARSETTI
Leonardo FARSETTI

ARTE CONTEMPORANEA

Leonardo FARSETTI

DIPINTI ANTICHI

Stefano FARSETTI
Marco FAGIOLI

DIPINTI DEL XIX E XX SECOLO

Sonia FARSETTI
Leonardo GHIGLIA

SCULTURE E ARREDI ANTICHI

Stefano FARSETTI
Marco FAGIOLI

GIOIELLI E ARGENTI

Cecilia FARSETTI
Rolando BERNINI

OROLOGI

Cecilia FARSETTI
Valter BAROCCO

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 BIACCHESSE

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 BIACCHESSE

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.

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

Ritiro con delega

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

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

Pagamento

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

Ritiro

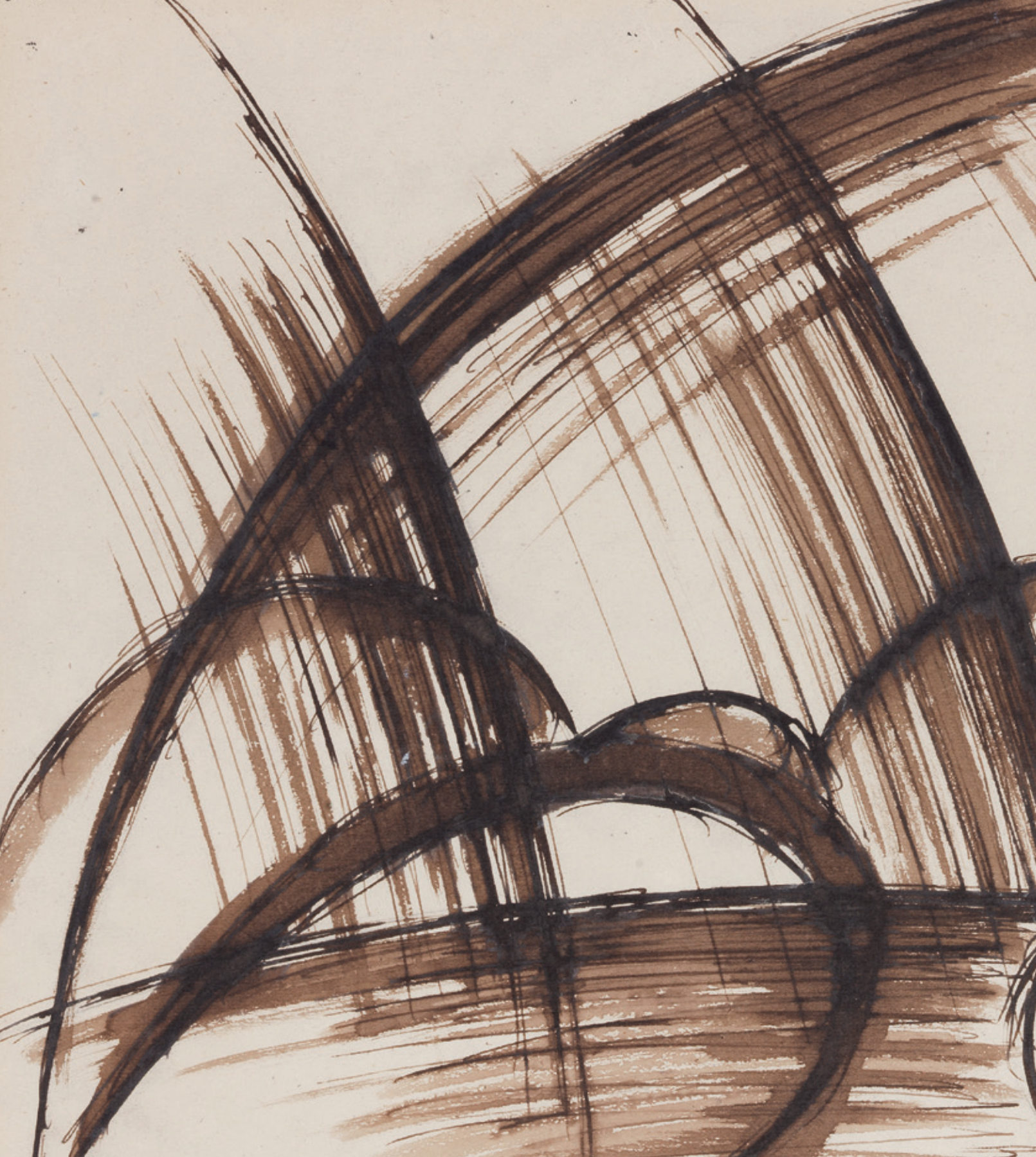
Dopo aver effettuato il pagamento, il ritiro dei lotti acquistati dovrà tenersi entro 15 giorni dalla vendita. I ritiri potranno effettuarsi dalle ore 10.00 alle 12.30 e dalle 15.30 alle 19.30, sabato pomeriggio e domenica esclusi.

Spedizioni locali e nazionali

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

III SESSIONE DI VENDITA
Sabato 1 Giugno 2024
ore 16,00

dal lotto 501 al lotto 591



DALLA
FUTURISTA

501

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Il preside in pensione, 1955

Carboncino su carta, cm. 44,8x33,8

Titolo, firma e data in basso al centro: Il preside / in pensione / Ott. Rosai / 9.3.55. Al verso: timbro Il Fiore Galleria d'Arte, Firenze.

Certificato su foto di Giovanni Faccenda.

Stima € 2.000 / 3.000



501

502

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Autoritratto

Matita su carta, cm. 50x40

Certificato su foto di Giovanni Faccenda.

Stima € 2.000 / 3.000



502



503

503

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con sei oggetti, (1930-73)

Acquaforte su rame, es. 93/120, cm. 19,8x23,7 (lastra), cm. 37,6x48 (carta)

Firma e data in lastra in basso al centro: Morandi 1930 (speculare). Sigla delle sorelle Morandi a matita sul margine in basso a destra: A. D. MT. Morandi, tiratura in basso a sinistra: 93/120.

Tiratura postuma su carta Giappone numerata e firmata dalle sorelle dell'artista comprendente 6 prove di stampa, 3 esemplari segnati a, b, c, 10 esemplari segnati da I/X a X/X e 120 esemplari numerati da 1/120 a 120/120 destinati al volume *50 acquarelli di Giorgio Morandi*, edito a Torino nel 1973.

Bibliografia

Lamberto Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 124;

Michele Cordaro, *Morandi incisioni*. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 88, n. 1930 10.

Stima € 1.000 / 1.800



504

504

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio. Grizzana, 1913

Acquaforte su zinco, es. 39/40, cm. 16,2x23,4 (lastra), cm. 27,3x39,3 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1913, tiratura in basso a sinistra: 39/40. Al verso sulla carta: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 2287/3; su un pannello di supporto: etichetta e timbro Galleria del Milione, Milano, con archivio n. 14097: numero 2287/3.

Primo stato su due, tiratura di 40 esemplari numerati oltre ad alcune prove di stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 2;

Michele Cordaro, *Morandi incisioni*. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 4, n. 1913 1.

Stima € 3.500 / 5.500



505



506

505

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio (Casa a Grizzana), 1927

Acquafornte su zinco, es. 47/50, cm. 26,1x20 (lastra),
cm. 34x28,8 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi
1927, tiratura in basso a sinistra: 47/50.

Secondo stato su tre, tiratura di 50 esemplari, di cui 48
numerati dal 3 al 50 e due non numerati.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio
Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 32;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale,
Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 36, n. 1927 3.

Stima € 6.000 / 9.000

506

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con la tazza bianca a sinistra, 1930

Acquafornte su rame su carta India incollata, es. 28/30,
cm. 18,7x28,6 (lastra), cm. 28,8x45,7 (carta)

Firma e data in lastra in basso al centro: Morandi 1930; firma
a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in
basso a sinistra: 28/30. Al verso sulla carta: numero 2290/2; su
un cartone di supporto: etichetta Galleria del Milione, Milano,
con n. 2290/2.

Secondo stato su tre, tiratura di 30 esemplari numerati, di cui
alcuni su carta India incollata, e alcune prove di stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio
Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 70;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale,
Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 81, n. 1930 3.

Stima € 12.000 / 18.000



507

507

Carlo Erba

Milano 1884 - Vicenza 1917

Donna seduta con bottiglia, (1910)

Matita su carta, cm. 23x24

Timbro a secco in basso a destra: 1884-1917 / C. Erba / Eredi Carlo Erba. Al verso, su un cartone di supporto: due etichette con n. 9854 e timbro Arte Centro, Milano: etichetta La Scaletta / Galleria - Edizioni d'Arte / S. Polo di Reggio Emilia.

Esposizioni

Carlo Erba e Milano. 1884 - 1917, a cura di Enrico Crispolti e Rossana Bossaglia, Milano, Palazzo della Permanente, dicembre 1984 - gennaio 1985, cat. n. 29;

Carlo Erba. Disegni. Tra Futurismo e nuove tendenze, San Polo di Reggio Emilia, La Scaletta, 1999, cat. p. 13, n. 11;
Il secondo futurismo, a cura di Flavio Lattuada, Milano, Arte Centro, 2021, cat. p. 61, n. 77.

Stima € 3.000 / 5.000

508

Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

Aspettando il marito, 1913-15

Carboncino e tecnica mista su cartone, cm. 89,5x68,5

Firma in basso a destra e in basso a sinistra: Viani. Titolo al verso: Aspettando il marito; scritta 90 Aspettando il marito; su un pannello di supporto: scritta 367 / aspettando il marito: etichetta Regione Piemonte / Città di Arona / Femme fatale / Il Mito universale della donna nell'arte / Lorenzo Viani (con titolo *Donna del pescatore*): invito Stagione artistica 1975-1976 / Mostra Lorenzo Viani 1882-1936, Galleria Pagani, Milano.

Certificato su foto di Enrico Dei.

Esposizioni

Femme fatale. Il mito universale della donna nell'arte da Modigliani a Warhol, Arona, Villa Ponti, 31 luglio - 7 novembre 2004, cat. p. 127, illustrato a colori (con titolo *Donna del pescatore*).

Stima € 4.000 / 7.000



508

509

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 € 5.000 / 8.000



509



510

510
Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Bosco, 1951

Matita su carta applicata su tela,
cm. 24,8x32,3

Firma e data in basso a sinistra: Guttuso
51.

Storia

Opera acquistata direttamente
dall'artista;
Collezione privata

Stima € 2.000 / 3.000



511

511
Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Carrettieri addormentati, 1947

Matita su carta applicata su tela,
cm. 30,3x31,4

Data e firma in basso a destra: '47 /
Guttuso.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 2.800 / 3.500



512

512

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Studio per il Ritratto di Noel Annan, 1960

Olio su tela, cm. 93,5x73

Dedica e firma in basso a destra: A Noel / con amicizia / Renato / Guttuso; firma, data e luogo al verso sulla tela: Guttuso '60 / Roma.

Storia

Collezione Noel Annan, Londra;
Collezione privata

Certificato su foto Archivi Guttuso, Roma, 5 maggio 2007, con n. 1815411809 e conferma della datazione al 1960.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 115, n. 58/39 (opera datata 1958).

Stima € 13.000 / 20.000

513

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Piazza d'Italia, inizio anni Settanta

Tecnica mista su cartoncino, cm. 25,2x36,4

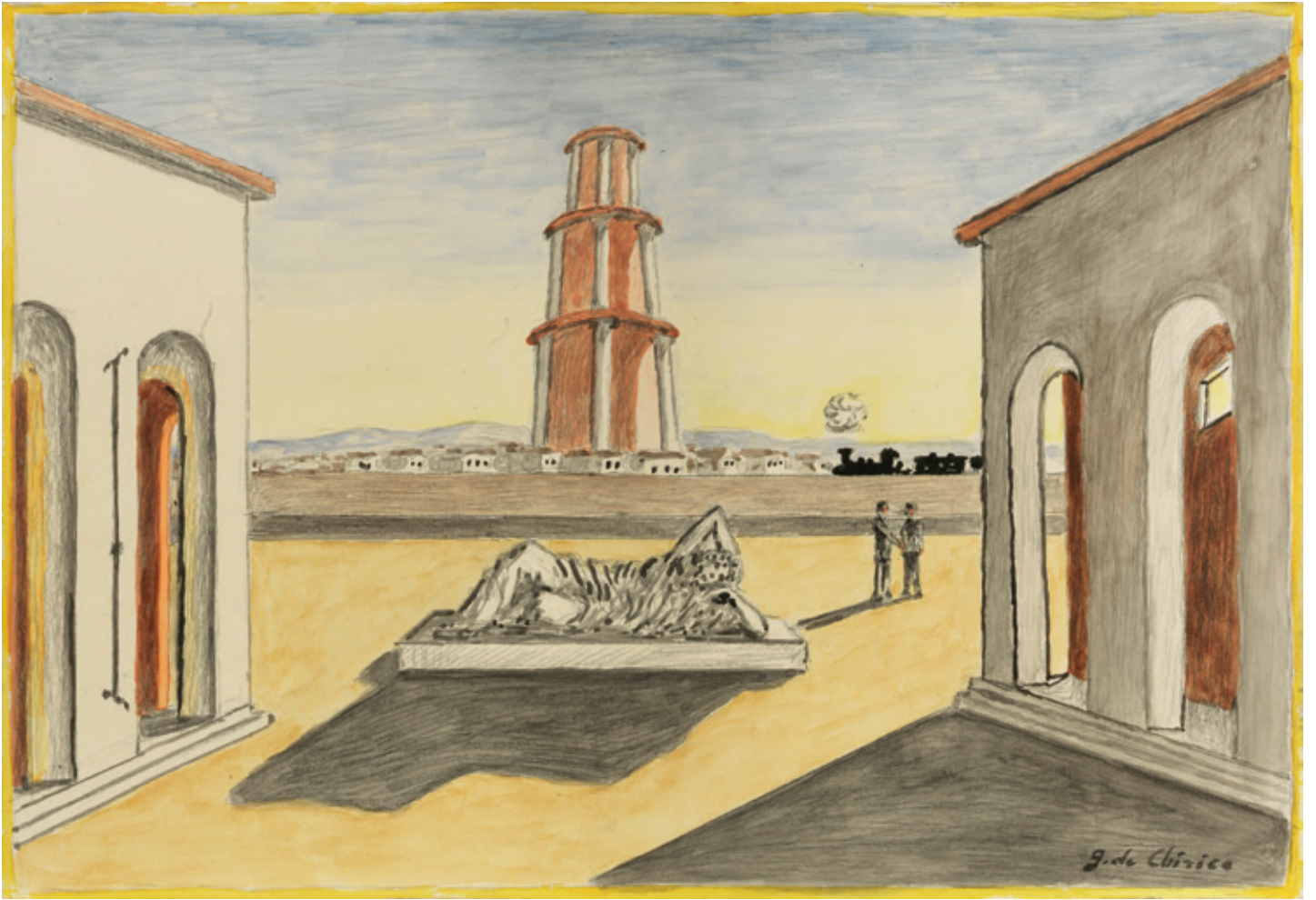
Firma in basso a destra: G. de Chirico.

Foto autenticata dall'artista, con firma Isabella de Chirico, timbro Galleria S. Stefano, Venezia e timbro Marescalchi Galleria d'Arte, Bologna; certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 12 marzo 2024, con n. 016/03/24 OT.

Stima € 40.000 / 50.000



Giorgio de Chirico sul terrazzo, Roma, Piazza di Spagna





514

514

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Martire algerina, 1957

China, carboncino e olio magro su carta applicata su tela, cm. 74x44

Firma e data in basso a destra: Guttuso 57.

Storia

Collezione privata, Parma;
Collezione privata

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 4, Giorgio Mondadori, Milano, 1989, p. 145, n. 57/159.

Stima € 7.000 / 10.000



515

515

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Bagnanti, 1953

China e acquerello su carta, cm. 30,5x42

Firma e data in basso a destra: Guttuso '53.

Certificato su foto di Fabio Carapezza Guttuso, Roma, 29/1/1992 (opera datata '55-'56 ed erroneamente indicata come non firmata).

Stima € 2.500 / 3.500



516

516
Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Ritratto di Van Gogh

China e gouache su carta applicata su cartone, cm. 50x33,5

Firma in basso al centro: Guttuso.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 5.000 / 8.000

517

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

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

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

Firma in basso a destra: Guttuso.

Storia

Collezione privata, Parma;

Collezione privata

Foto autenticata dall'artista.

Esposizioni

Mostra del disegno contemporaneo, Spoleto, 1961;

Renato Guttuso. Mostra antologica dal 1931 ad oggi, Parma,

Palazzo della Pilotta, 15 dicembre 1963 - 31 gennaio 1964,

cat. p. 85, n. 164.

Bibliografia

Franco Grasso, Alberto Moravia, Renato Guttuso, Edizioni

Il Punto, Palermo, 1962, p. 138;

Rinascita, Roma, 21 dicembre 1963, p. 24;

Omaggio a Guttuso, in Il Nuovo Piccolo, n. 1, Parma, 1964;

Comunità, Milano, gennaio 1964, p. 61;

Galleria, a. XXI, n. 1-5, gennaio - ottobre 1971;

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di

Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984,

p. 170, n. 59/119.

Stima € 20.000 / 30.000



518

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione, 1939 ca.

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

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

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

Stima € 15.000 / 20.000



Mario Sironi, *L'Italia Corporativa*, 1936-37, Milano, Palazzo dei Giornali (part.)





519

519

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Ritratto di Fernand Lyon

Olio su tela, cm. 55,5x50,5

Titolo al verso sul telaio: Lyon; sulla tela: etichetta Eredità Rosai con firme degli eredi in data 31/5/57: numero 297.

Certificato su foto di Giovanni Faccenda.

Esposizioni

Opere di maestri contemporanei provenienti da raccolte private in vendita, Prato, Farsettiarte, 28 novembre 1981, cat. n. 90, illustrato a colori (opera datata 1942).

Stima € 15.000 / 22.000



520

520

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Ritratto di ignoto, 1945

Olio su tela, cm. 70,5x54,5

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 45; al verso sul telaio: etichetta XXIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia - 1958, con n. 185: cartiglio con dati dell'opera e n. 202; sulla cornice: etichetta Onoranze a / Ottone Rosai / Mostra dell'Opera di Ottone Rosai / Firenze - Palazzo Strozzi / maggio - giugno 1960:

etichetta XXIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia - 1958.

Storia

Collezione Francesca Fei Rosai, Firenze; Collezione privata

Esposizioni

Omaggio a Rosai, Firenze, La Strozzi, 1953, cat. n. 73;
O. Rosai, a cura di Pier Carlo Santini, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, maggio 1957, cat. pp. 122, 123, n. 51, illustrato;

XXIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 1958, cat. p. 8, n. 1;
Mostra dell'opera di Ottone Rosai, Firenze, Palazzo Strozzi, maggio - giugno 1960, cat. p. 76, n. 202, tav. 73, illustrato.

Bibliografia

Pier Carlo Santini, Rosai, Vallecchi Editore, Firenze, 1960, p. 208, n. 180, tav. 180.

Stima € 15.000 / 25.000



521

521

Angelo Del Bon

Milano 1898 - Desio (MB) 1952

Vaso di fiori

Olio su tela, cm. 67x60

Firma in basso a destra: A. Del Bon. Al verso sul telaio: etichetta [Q]uadriennale d'Arte Nazionale / [R]oma - MCMXXXIX - A. XVII (con titolo *Paesaggio*).

Stima € 2.500 / 3.500

522

Piero Marussig

Trieste 1879 - Pavia 1937

Frutti di mare, 1933

Olio su tela, cm. 60x70

Firma e data in alto a destra: P. Marussig 1933.

Storia

Collezione Bergamini;

Collezione privata

Esposizioni

Piero Marussig, a cura di Nicoletta Pallini e Paolo Baldacci, Milano, Galleria Philippe Daverio, febbraio 1980, cat. n. 26 (opera datata 1935).

Bibliografia

Raffaele Carrieri, Piero Marussig, in "Aria d'Italia", dicembre 1940;
Giampiero Giani, Pittori italiani contemporanei, Edizioni della Conchiglia, Milano, 1942, tav. 80 (opera datata 1930, con misure errate);
Vincenzo Costantini, Piero Marussig, in Pittori e scultori italiani contemporanei, a cura di Giampiero Giani, Edizioni della Conchiglia, Milano, 1942, tav. 30;
Claudia Gian Ferrari, Nicoletta Colombo, Elena Pontiggia, Piero Marussig (1879-1937). Catalogo generale, Silvana Editoriale, Milano, 2006, p. 219, n. 718.

Stima € 4.000 / 7.000



522



523

523
Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta marina con conchiglie, 1928

Olio su tela, cm. 37,5x46,5

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

Certificato su foto di Demetrio Bonuglia, Roma, 14-5-1982.

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 187, n. 1928 54.

Stima € 16.000 / 26.000



524

524

Tato

Bologna 1896 - Roma 1974

Senza titolo, 1956

Olio su tela, cm. 45,4x55,3

Firma e data in basso a destra: Tato / 1956.

Certificato su foto Archivi Tato (Guglielmo Sansoni), in data 7/11/23, con n. 14/23.

Stima € 2.500 / 3.500



525

525

Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

Paesaggio, 1932

Olio su tela, cm. 52x69

Firma in basso a destra: Music.

Certificato su foto Archivio Storico Artisti Veneti, con n. 31/2022/N.

Stima € 7.000 / 12.000



526

526

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Campagna romana, 1927

Olio su tavola, cm. 50x63,5

Firma in basso a destra: V. Guidi. Al verso: etichetta e timbro
Galleria Annunciata, Milano, con n. 96.4.

Storia

Galleria Annunciata, Milano;
Collezione G. Granzotto, Sacile;
Collezione privata, Forlì;
Collezione privata

Esposizioni

Virgilio Guidi, Milano, Galleria Annunciata, 12 ottobre -
8 novembre 1985, cat. n. 5, illustrato.

Bibliografia

Toni Toniato, Dino Marangon, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi.
Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano,
1998, p. 124, n. 1927 5.

Stima € 8.000 / 14.000

Renato Guttuso

dal *realismo sociale* al *realismo esistenziale*

Sono un pittore figurativo, e dunque credo fermamente che l'arte della pittura è una cosa sola con la figurazione. Aggiungo che "essere figurativi" non ha senso, se la figurazione non è intesa come traccia di realtà e pulsazione di vita, se non vi è rivelazione poetica della realtà [...] Il realismo io lo cerco.

(Incontro con Renato Guttuso, in Settimo Giorno, Milano, 27 luglio 1960)

"L'arte contemporanea ha finito la sua corsa sfrenata, la classe rivoluzionaria che avanza pone le sue nuove richieste. Essa chiede un'arte che l'assisti nella sua lotta; che sia parte di questa lotta, [...] connessa alla stessa qualità rivoluzionaria delle classi popolari [...] Questa richiesta è semplice: dateci [...] delle pitture nelle quali sia riconoscibile la nostra umanità intera, le nostre lotte, ma anche i nostri affetti, anche le nostre pene, anche le poche gioie; dateci canti, poesie, pitture che siano lo specchio della nostra vita, che ci aiutino a prendere di questa nostra vita una coscienza e una conoscenza più totale e profonda" (Renato Guttuso, *Che cosa vogliamo della pittura?*, in *Vie Nuove*, a. IV, n. 30, Roma, 24 luglio 1949, p. 14).

Queste le parole di Renato Guttuso nel 1949; nel corso di quest'anno la sua esperienza postcubista entra in crisi. La forte sintesi formale derivata dalle suggestioni picassiane si evolve in una narrazione più snodata e libera, aperta agli stimoli ambientali. La ricerca di immediatezza di comunicazione rappresentativa lo porta a una rinnovata volontà di realismo, e per esso si intende l'espressione della realtà che si sviluppa e si trasforma nel proprio presente storico e in un determinato luogo. Si apre a un racconto politico-civile, con un'intenzione di diretto "realismo sociale", già avvertito nel corso degli anni Trenta, ma è nei primi Cinquanta che si esplicita e si caratterizza. Emerge quello che è stato definito dalla critica "neorealismo", termine che però Guttuso ha sempre rifiutato. Con una forte caratterizzazione di polemica sociale, documenta in modo chiaro e analitico la tensione popolare del mondo del lavoro e delle lotte proletarie contadine e operaie; è un'arte dal contenuto edificante, legata a quella parte della società attiva e speranzosa, portatrice di nuove idee ed energie, per la costruzione di un mondo più giusto e libero. Nel corso del '49 lavora in situazioni ambientali diverse: in primavera nelle acciaierie di Terni, dove inizia a slegarsi dall'impalcatura compositiva postcubista, per poi liberarsene nei dipinti eseguiti in estate a Scilla, dove permane sì una notevole tendenza alla sintesi, "ma in uno snodo che ci riporta da presso alla circostanziata emozione di immagini nuove, liberamente inventate sulla suggestione del reale, solare, mediterraneo, anche percettivamente, in un certo modo, coinvolto nella costruzione delle immagini stesse" (Enrico Crispolti, *Opere*

della Fondazione Francesco Pellin, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2005, p. 84); ne è un esempio il grande dipinto *Occupazione delle terre incolte in Sicilia* del 1949-50. Questa ricerca viene approfondita durante il secondo soggiorno estivo a Scilla dell'anno successivo: raffigura nature morte marine, pescatori sulle barche e in riposo, le loro donne, ragazzi che giocano sugli scogli, paesaggi marini e di case, come il dipinto qui presentato, *Scilla* del 1950. Crispolti nota: "pur attraverso una certa schematizzazione di piani principali, e una certa essenzialità complessiva del disegno dell'immagine, quanto dell'impianto cromatico, la pittura di Guttuso vi esprime una capacità di presa diretta sul reale che si costruisce nel rapporto emotivo-percettivo, in una sensazione di totalità di natura dal paesaggio lontano al prossimo" con un'impalcatura di ampio respiro (Enrico



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

Crispoliti, *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, vol. 1, Giorgio Mondadori, Milano, 1983, p. CCV). Il tutto reso con un colore acceso tipicamente mediterraneo, costante nella sua pittura, modulato in stesure pastose brevi e corsive che esprimono persino suggestioni tattili.

Il 1953 vede il realismo di Guttuso al termine della sua esperienza "sociale", poiché aperto a nuove prospettive, che vedono sempre l'uomo al centro, ma adesso inteso come "nuovo soggetto sociale", affermato all'interno della realtà collettiva. Percepisce l'epos della nuova società di massa, una nuova vitalità popolare irrefrenabile che rappresenta emblematicamente la forza della classe emergente, raffigurata ora in occasioni di svago, come nei dipinti *Boogie-woogie*, 1953, e *La Spiaggia*, 1955-56, in cui il vitalismo è conquista sociale quanto soddisfazione esistenziale.

Nella seconda metà degli anni Cinquanta Guttuso sembra porsi degli interrogativi riguardo il tema della solitudine; gli insorgono ragioni individuali, intimiste, che lo faranno approdare poi al cosiddetto "realismo esistenziale". Tende a rappresentare la condizione anonima e alienante del cittadino e in particolare della figura dell'inurbato, rispondente al grande fenomeno di immigrazione e affluenza nei grandi centri, come Roma per il lavoro terziario e Torino per quello operaio. Il soggetto è colto in scene di vita urbana (*La strada* e *Passaggio pedonale*, entrambi del '56-'57), in luoghi collettivi di lavoro (*Ufficio di collocamento* del '57), di svago (*Gita in vespa* del '57 e *Rock and Roll* del '58) e in situazioni quotidiane (*Uomo che legge il giornale* e *Fumatore*, entrambi del 1958). Il colore, corposo, steso a pennello e dato a spatola per accentuare la consistenza e l'implicazione fisica di contatto con la realtà, è rutilante, acceso e ricco di contrasti, in una sorta di "neofauvismo" materico. Dal 1957 numerose sono soprattutto le nature morte, lette da Alberto Moravia in chiave sociologica: "Ecco il Guttuso proletario abitante delle grandi città industriali succedere al Guttuso popolare e paesano [...] Utensili, ferri, strumenti, prodotti industriali fabbricati in serie, latte, barattoli e via dicendo sostituiscono nei quadri di Guttuso i cesti di vimini intrecciati, le olive, i fiori, la frutta e gli altri prodotti della campagna. 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" (Alberto Moravia, *Renato Guttuso*, in Franco Grasso, *La vita e l'opera di Guttuso*, Edizioni Il Punto, Palermo, 1962, p. 16). Le nature morte sono "immagini non soltanto dell'uomo contemporaneo nella sua condizione urbana di massa, ma di vittima proletaria di un suo sradicamento antropologico; e immagini del suo stesso orizzonte di accumulazione massificata" (Crispoliti, *Catalogo ragionato generale*, cit., vol. 2, p. LXV). Rientra in questa produzione la *Natura morta*, (1958), presentata in catalogo, in cui i pochi oggetti sul piano sono definiti come concrezioni di sagome matericamente accentuate dalle corpose stesure a spatola di colore blu e giallo, nero e bianco, che creano vivi e violenti contrasti cromatici, dando loro un'animata vitalità fisica e quasi corporea.

Alice Nuti



Renato Guttuso nello studio di Villa Massimo, Roma, metà anni Cinquanta



Renato Guttuso, *Fumatore*, 1958

527

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Scilla (Paesaggio), 1950

Olio su tela, cm. 98x110

Firma e data in basso verso sinistra: Guttuso '50.

Storia

Galleria del Secolo, Roma;
Collezione Emanuele Virga, Palermo;
Collezione privata

Esposizioni

Mostra antologica dell'opera di Renato Guttuso, Palermo,
Palazzo dei Normanni, 13 febbraio - 14 marzo 1971,
cat. p. 40, n. 61.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di
Renato Guttuso, vol. 1, Giorgio Mondadori, Milano, 1983,
p. 212, n. 50/9.

Stima € 50.000 / 70.000

Il luogo è tra i più belli che io conosca; di fronte alla Sicilia, è bagnato dal mare avventuroso dello stretto, ora di un soave celeste, ora tempestoso e cupo prende "il colore del vino". Scilla è natura e umana miseria, è bellezza e secolare dolore, è un luogo dove chi voglia può essere aiutato a ritrovare la strada dell'arte. Le suggestioni che vengono all'artista dalla realtà, ove questa sia intesa nel suo interno movimento di sviluppo, sono le sole durevoli. Ma vorrei avvertire che andare a Scilla piuttosto che altrove non è programmatico, nel senso che lo furono Pont-Aven o Antibes; Scilla è solo un bel posto, da dove è forse più facile, per i suoi contrasti naturali e sociali, aprirsi la strada verso quella complessa realtà contemporanea che è nostro dovere, ed intanto nostra ambizione, di esprimere.

Renato Guttuso, Roma, dicembre 1950



528

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Natura morta, (1958)

Olio su tela, cm. 65,5x92,5

Firma in basso a destra: Guttuso.

Storia

Collezione Renato Marchetti;
Collezione Pietro Bondi, Montecatini Terme;
Collezione privata

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 127, n. 58/86.

Stima € 35.000 / 55.000



Renato Guttuso in compagnia di Alberto Moravia, Enzo Siciliano e Dacia Maraini, anni Cinquanta





529

529

Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

Due teste con coltello, (1947)

Tempera su cartoncino, cm. 56,5x45,5

Firma in basso a sinistra: Morlotti.

Storia

Collezione A. Uselli, Milano;
Collezione privata, Genova;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista, Milano, 20.6.85.

Bibliografia

Gianfranco Bruno, Pier Giovanni Castagnoli, Donatella Biasin, Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti, tomo primo, Skira editore, Milano, 2000, p. 95, n. 154.

Stima € 10.000 / 18.000



530

530

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Grande testa bianca (Testa tragica), 1977

Olio su tela, cm. 70x90

Firma in basso a destra: Guidi; scritta, data e dedica al verso sulla tela: "Testa tragica" / "Opere bianche" / 1977 / Guidi / per la Baronessa Miretty Graff / il 25.10.1978 / Guidi.

Storia

Collezione privata, Venezia;
Collezione privata

Certificato su foto di Toni Toniato, Venezia, 13/1/04.

Bibliografia

Dino Marangon, Toni Toniato, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume terzo, Electa, Milano, 1998, p. 1512, n. 1977 58.

Stima € 8.000 / 12.000



531

531

Gerardo Dottori

Perugia 1884 - 1977

Studio per *Apoteosi di volo*, (1928)

Matita su carta, cm. 16,3x22,5

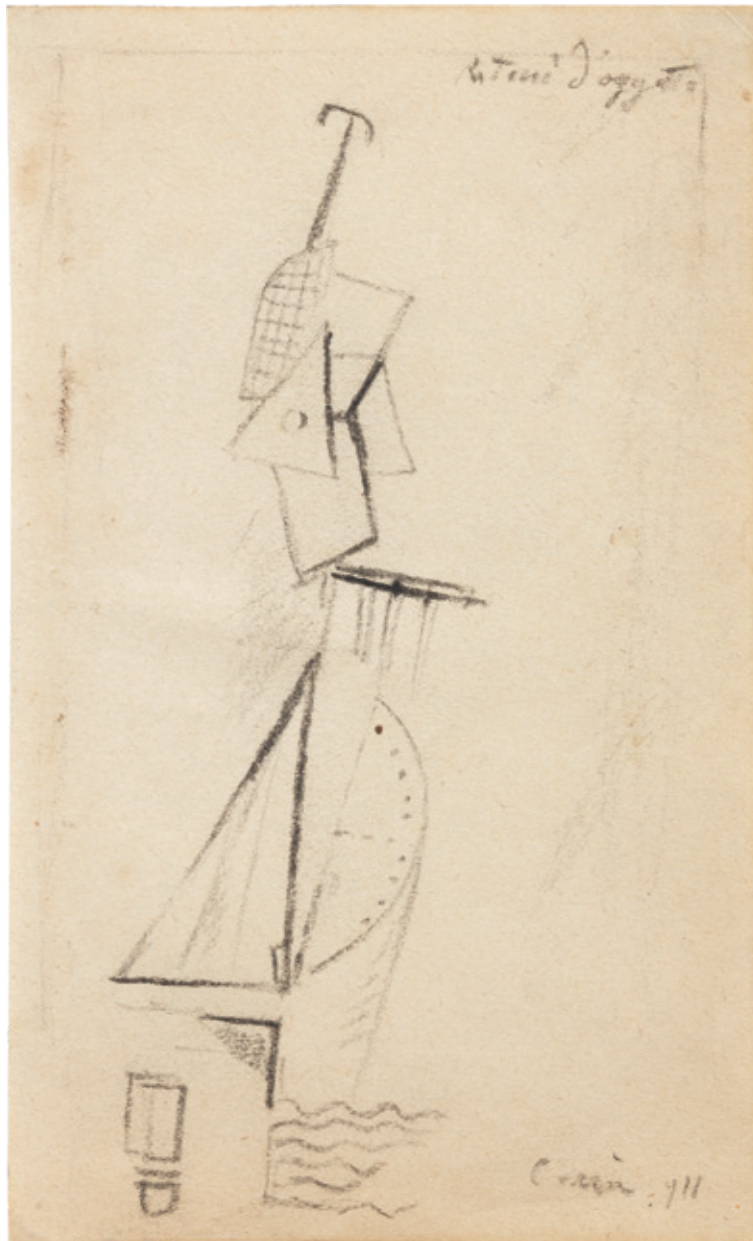
Al verso, su un cartone di supporto: timbro ed etichetta Arte Centro, Milano, con cat. 106 e n. 979: cartiglio Galleria Fonte D'Abisso, Modena: etichetta Ministero per i Beni Culturali e Ambientali / Soprintendenza Speciale alla Galleria / Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea / Mostra Gerardo Dottori - Spoleto / 27 giugno - 15 luglio 1979 (in fotocopia): etichetta Ville de Luxembourg / Villa Vauban / Gerardo Dottori / Exposition Documentaire sur / l'Oeuvre du / Futuriste et Aeropeintre / Italien / du 12 novembre au 11 décembre 1977 / opera n. 48 (in fotocopia): etichetta Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo - Trieste / XII Mostra Internazionale del film di fantascienza / Mostra Antologica di / Gerardo Dottori / Sala Comunale d'Arte di Palazzo Costanzi / 6 - 28 Luglio 1974: etichetta Galleria Giorgi, Firenze: etichetta Galleria San Carlo, Milano, con n. 4/89/407DOT: cartiglio Comune di Perugia / Gerardo Dottori Opere 1898 - 1977 / Rocca Paolina - Cerp / 7 dicembre 1997 - 11 febbraio 1998.

Storia

Collezione privata, Perugia;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Gerardo Dottori: opera grafica, Milano, Galleria Borgonuovo, 19 febbraio - 7 marzo 1971, cat. n. 34, illustrata;
Gerardo Dottori, Firenze, Galleria Giorgi, 11 novembre - 2 dicembre 1972;
Dottori, Terni, Galleria d'Arte Parnaso, 10 - 20 novembre 1974, cat. n. 13, illustrata;
G. Dottori, Firenze, Galleria d'Arte Moderna Palazzo Vecchio, 27 settembre - 16 ottobre 1975, cat. n. 27;
Omaggio a Dottori nel novantesimo compleanno, Roma, Galleria d'Arte Il Caravaggio, 22 febbraio - 30 marzo 1975, cat. n. 45, illustrata;
Gerardo Dottori (1884-1977), Spoleto, Palazzo Ancaiani, 27 giugno - 15 luglio 1979, cat. pp. 20, 67, n. 59, illustrata;
1935. Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale, a cura di Simonetta Lux e Ester Coen, Roma, Università degli Studi La Sapienza, Palazzo del Rettorato, 28 giugno - 31 ottobre 1985, cat. p. 99, illustrata;
Gerardo Dottori futurista, a cura di Massimo Duranti e Everardo Dalla Noce, Milano, Galleria San Carlo, 5 ottobre - 15 novembre 1989, cat. pp. 72, 95, n. 46, illustrata;
Gerardo Dottori pittore totale, a cura di Massimo Duranti, Bologna, Galleria Marescalchi, 20 marzo - 30 aprile 1993, cat. p. 216, illustrata;
Gerardo Dottori opere 1898-1977, a cura di Massimo Duranti, Perugia, Centro Espositivo della Rocca Paolina, 7 dicembre 1997 - 11 febbraio 1998, cat. pp. 49, 235, C/13, illustrata;



532 - misure reali

Dottori futurista aeropittore, a cura di Massimo Duranti, Milano, Galleria Arte Centro, maggio - giugno 2001, cat. pp. 11, 32, n. 14, illustrata;
Il secondo Futurismo, a cura di Flavio Lattuada, Milano, Galleria Arte Centro, 13 maggio - 30 settembre 2021, cat. p. 78;
Avanguardia futurista, Milano, Galleria Arte Centro, 18 maggio - 28 luglio 2023, cat. p. 46.

Bibliografia

Tancredi Loreti, Guido Ballo, Dottori, aeropittore futurista, Editalia, Roma, 1970, n. 106 (opera datata 1929);
Massimo Duranti, Gerardo Dottori. Catalogo generale ragionato, 2 volumi, Effe Fabrizio Fabbri Editore, 2006, vol. II, p. 764, n. 1407 - 157;
Collezione Man, i futuristi, a cura di Flavio Lattuada, 2007, p. 62.

Stima € 4.000 / 7.000

532

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Ritmi d'oggetti, 1911

Carboncino su carta, cm. 16,5x10

Firma e data in basso a destra: Carrà 911, titolo in alto a destra: Ritmi d'oggetti.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 10 maggio 2007.

Stima € 12.000 / 18.000

533

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Linea di velocità + paesaggio, 1913

China su carta, cm. 18,5x24,5

Firma in basso a sinistra: Balla / Futurista, numero in alto a sinistra: N. 12. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Speed - A Arte da Velocidade, con n. 138: etichetta Arte Centro / 12 - 29 Futur Balla / a cura di Elena Gigli / 6 novembre - 20 dicembre 2008: timbro ed etichetta con n. 9176 Arte Centro, Milano: timbro Arte Centro, Milano.

Esposizioni

Speed. A Arte da Velocidade na Casa Fiat de Cultura, Nova Lima, Belvedere, 13 giugno - 30 settembre 2007, cat. p. 60 e copertina;

Futurismo e Aeropittura. Velocità e dinamismo dal Trentino alla Sicilia, Milano, Arte Centro, 19 febbraio - 16 maggio 2009, cat. p. 15;

Avanguardia Futurista, Milano, Arte Centro, 18 maggio - 28 luglio 2023, cat. p. 30;

Balla, dalla luce alla luce, a cura di Elena Gigli, Roma, Futurism & Co., 1 ottobre 2020 - 31 gennaio 2021, cat. p. 79.

Stima € 45.000 / 65.000



Giacomo Balla nello studio, sulla parete alcune opere del ciclo *Linee-Forza di paesaggio*





Lo studiolo rosso di Giacomo Balla



534

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Compenetrazioni spaziali, 1915-16

Smalto su cartoncino, cm. 38,2x30

Storia

Casa Balla, Roma;
Collezione Luigi Marcucci, Roma;
Collezione privata

Certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 20 settembre 2006, serie 2006, n. 268.

Esposizioni

Giacomo Balla. Dall'Autospalla all'Autodolore. Opere 1902-1947, presentazione di Maurizio Calvesi, Roma, Galleria Arco Farnese, 16 novembre 1994 - 15 gennaio 1995, cat. p. 22, n. 11a, illustrato a colori;
Italian Abstraction 1910-1960, a cura di Renato Miracco, London, Estorick Collection, 28 giugno - 24 settembre 2006, cat. p. 64, illustrato a colori;

Firenze-New York. Rinascimento e Modernità. Da Luca Signorelli a Andy Warhol, Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 30 settembre - 10 dicembre 2011, cat. n. 12, illustrato a colori;
Balla dalla luce alla luce, a cura di Elena Gigli, Roma, Futurism & Co., 1 ottobre 2020 - 31 gennaio 2021, cat. pp. 144, 145, illustrato a colori.

Bibliografia

Giovanni Lista, Futurismo. La rivolta dell'avanguardia. Die revolte der avantgarde, Fondazione VAF, Silvana Editoriale, Milano, 2008, p. 466, n. 122 (con titolo *Forme compenstrate: frammento di un paravento*).

Stima € 90.000 / 130.000

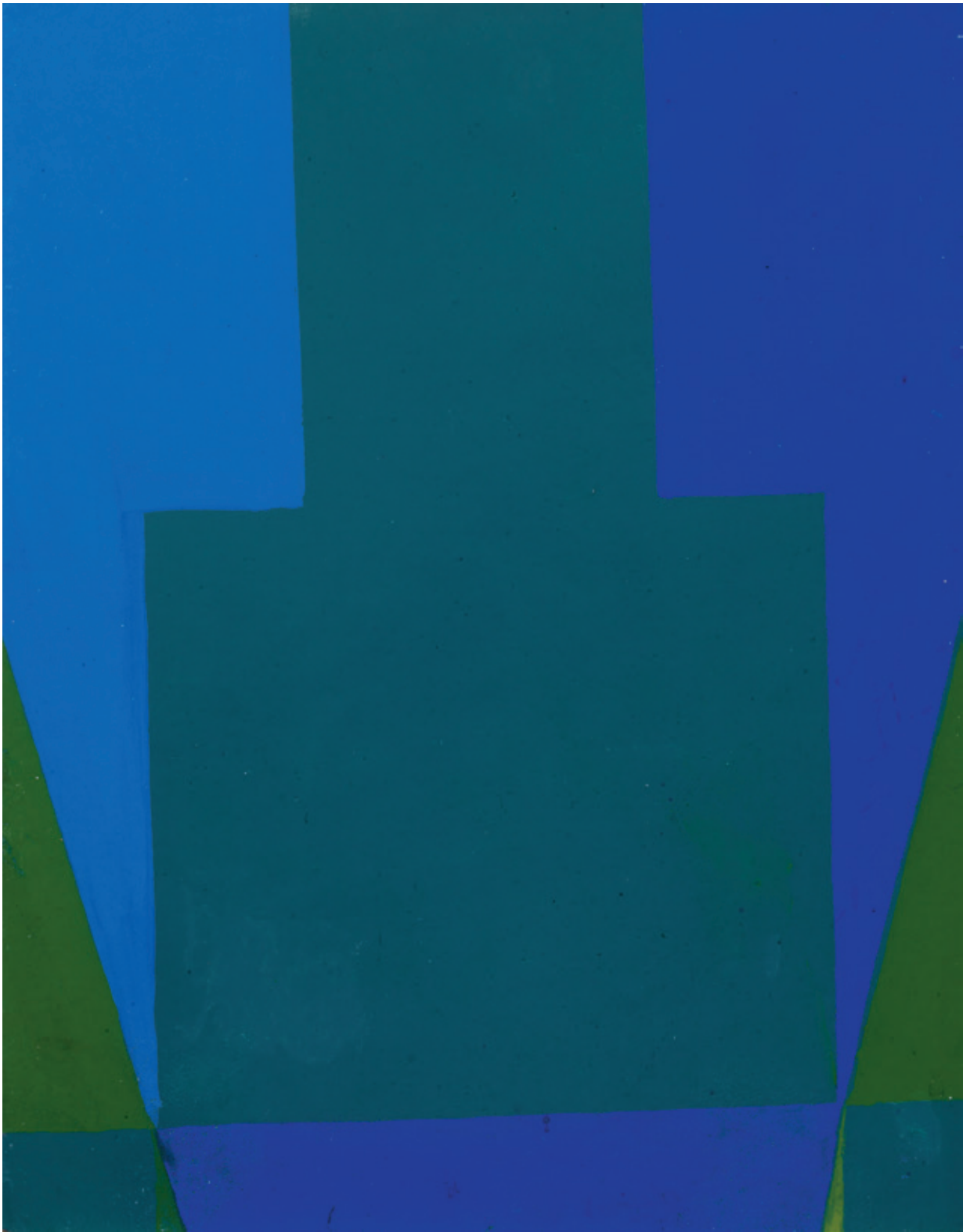
"Balla vuole arrivare all'elemento puro primordiale e al germe del principio Architettonico dell'Arte", dice l'amico Umberto Boccioni nel 1912. Tre anni dopo è lo stesso Giacomo Balla firmandosi astrattista futurista nel manifesto Ricostruzione futurista dell'universo a sottolineare il dovere di noi futuristi di "disegnare queste linee per ricondurre l'opera d'arte alla vera pittura".

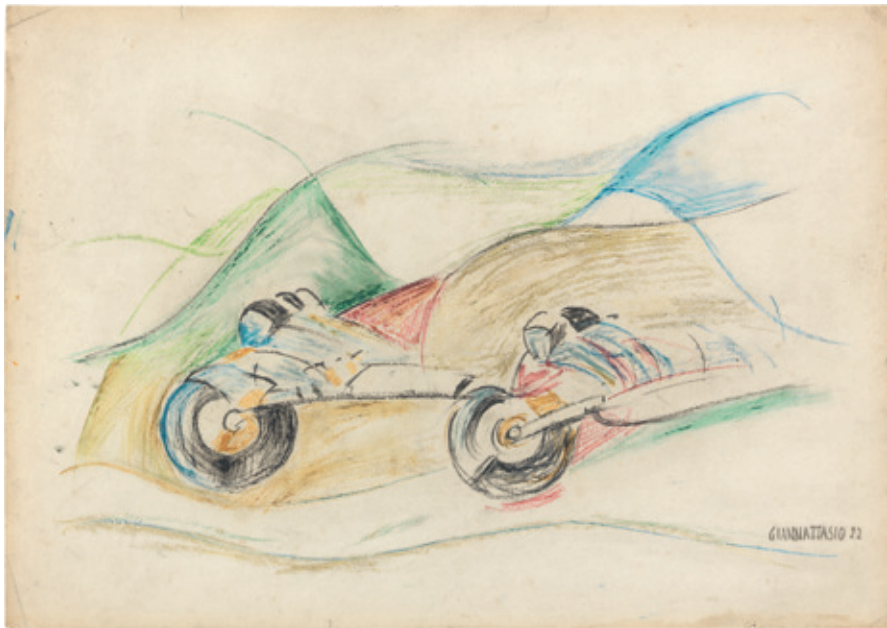
Ad apertura Secolo, Balla scrive che "la semplicità è la base della bellezza la quale è sempre prodotta dalla perfetta verità degli elementi e tutte le opere grandi sono manifestate con mezzi tecnici semplicissimi".

In questo olio il Pittore Futurista nato Torino – come si autodefinisce in un grafico autoritratto degli anni Dieci – astrae le linee rette per compenetrarle coi due colori primari che accostati tra di loro creano un terzo. Dalle compenetrazioni iridescenti del 1912 Balla arriva in quest'opera alle compenetrazioni spaziali: si muove compenetrando forme composte dalla somma degli elementi iniziali, base delle sue prime ricerche sulle compenetrazioni iridescenti (triangoli, quadrati, cerchi, rettangoli ...).

L'opera proviene da Casa Balla dove è stata gelosamente custodita dalle figlie Elica e Luce Balla. Passata poi a Luigi Marcucci viene esposta da Maurizio Calvesi nella galleria romana di Lucia Torossi (Galleria Arco Farnese, 1994-1995). Da ultimo l'olio viene inviato a rappresentare l'idea astratta nella pittura italiana nella mostra che la Estorick Collection dedica all'Arte Italiana.

Elena Gigli, 2006





535

535

Ugo Giannattasio

Roma 1888 - Torino 1958

Velocità di moto, 1922

Pastello su carta, cm. 31,3x44,2

Firma e data in basso a destra:

Giannattasio 22. Al verso, su un pannello di supporto: etichetta e timbro Arte Centro, Milano, con n. 9974.

Esposizioni

Il Secondo Futurismo, 1918-1940, a cura di Flavio Lattuada, Milano, Arte Centro, 13 maggio - 30 settembre 2021, cat. p. 66.

Stima € 3.000 / 5.000

536

Gino Giuseppe Soggetti

Santa Giulietta (Pv) 1898 - Pavia 1958

Aurora, 1920

Tempera su cartone, cm. 29,5x39,5

Firma e data in basso al centro: Soggetti / Futurista / 1920. Al verso: etichetta e timbro Galleria Arte Centro, Milano, con n. 9187.

Esposizioni

Futurismo che passione, a cura di Flavio Lattuada, Roma, Galleria d'Arte Il Cenacolo, 2001;

Futurismo e Aeropittura. Velocità e dinamismo dal Trentino alla Sicilia, Milano, Arte Centro, 19 febbraio - 16 maggio 2009, cat. p. 67, n. 221;

1909 - 2009. L'eresia futurista. Da Voghera all'Universo, Associazione Culturale Progetto Voghera, testi a cura di Leonardo Gallina e Graziano Bertelegni, Voghera, Sala Luisa Pagano, 4 - 26 aprile 2009, cat. p. 51;

Futurismo! Da Boccioni all'Aeropittura, a cura di Stefano Roffi, Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, 6 settembre - 8 dicembre 2009, cat. p. 80;

Marinetti e l'incendio futurista, Voghera, Sala Luisa Pagano, 15 novembre - 9 dicembre 2014, cat. p. 51;

Collezione Man, i Futuristi, a cura di Flavio Lattuada, 2007, cat. p. 92;

Il Secondo Futurismo, a cura di Flavio Lattuada, Milano, Galleria Arte Centro, 13 maggio - 30 settembre 2021, cat. p. 84, n. 115.

Stima € 4.000 / 7.000



536



537

537

Giulio D'Anna

Villarosa (En) 1908 - Messina 1978

Dinamismo di biplano nel sole, (1930)

Olio su tela, cm. 62,5x74,5

Firma in basso a destra: Giulio D'Anna. Al verso sulla tela: etichetta con n. 9156 e timbro Arte Centro, Milano: etichetta Arte Centro / Giulio D'Anna / Futurista siciliano / 1920 - 1930 / Inaugurazione / Mercoledì 22 febbraio 2006: cartiglio con dati dell'opera e indicazione Passo di corsa espressioni futuriste in Sicilia / a cura di Anna Maria Ruta / Agrigento, 4 dic. '04 - 29 gen. '05 / Amici della Pittura Siciliana dell'800 (con titolo *Aereo nel sole*).

Esposizioni

Passo di Corsa. Espressioni Futuriste in Sicilia, Agrigento, Complesso Chiaromontano, Basilica dell'Immacolata, 4 dicembre 2004 - 29 gennaio 2005, cat. p. 111, n. 36, illustrato;

Giulio D'Anna futurista siciliano, Milano, Arte Centro, febbraio 2006, cat. p. 23, illustrato;

Collezione Man. I Futuristi, a cura di Flavio Lattuada, 2007, cat. p. 41, illustrato;

Futurismo e aeropittura, Velocità e dinamismo, dal Trentino alla Sicilia, a cura di Flavio Lattuada, Milano, Arte Centro, 19 febbraio - 19 maggio 2009, cat. p. 40, n. 109, illustrato;

Un mondo fantastico, Giulio D'Anna e Sibò, fantasia e architettura nell'aeropittura, 1920-1930, Milano, Arte Centro, 10 ottobre - 30 novembre 2019, cat. p. 76;

Il secondo futurismo, a cura di Flavio Lattuada, Milano, Arte Centro, 13 maggio - 30 settembre 2021, cat. p. 44, n. 50, illustrato.

Bibliografia

Anna Maria Ruta, Giulio D'Anna aeropittore mediterraneo, Eidos Edizioni, Palermo, 2005, p. 97.

Stima € 15.000 / 25.000



538

538
Leandra Angelucci
Cominazzini

Foligno (Pg) 1890 - 1981

Ascesa astrale (D'Annunzio o L'orbo veggente?), 1936

Olio su tela, cm. 60,5x80,5

Firma in basso a destra: L. Angelucci; firma, luogo e data al verso sulla tela: Leandra Angelucci / Foligno / 1936; firma, luogo, data e titolo al verso sul telaio: Leandra Cominazzini Angelucci Foligno 19[...]6 / Ascesa astrale N. 3: cartiglio con dati dell'opera: etichetta Galleria Editalia / QUI arte contemporanea, con n. 19: etichetta con timbro Arte Centro / Milano, con n. 9754: etichetta Comune di Foligno / Leandra Angelucci Cominazzini / Mostra Antologica / Foligno Palazzo Trinci / 22 ottobre - 12 novembre 1983: etichetta Arte Centro: etichetta parzialmente abrasa Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, con n. 278.

Esposizioni

Futurismo e Aeropittura. Velocità e dinamismo dal Trentino alla Sicilia, a cura di Flavio Lattuada, Milano, Arte Centro, 19 febbraio - 16 maggio 2009, cat. p. 14, n. 5, illustrato a colori; Il Secondo Futurismo, a cura di Flavio Lattuada, Milano, Arte Centro, 13 maggio - 30 settembre 2021, p. 12, n. 1. Leandra Angelucci Cominazzini, una donna futurista. Antologica nel quarantennale della morte, a cura di Massimo Duranti e Andrea Baffoni, Foligno, Palazzo Trinci, Biblioteca Comunale, 7 novembre 2021 - 24 gennaio 2022, cat. p. 79.

Bibliografia

Massimo Duranti, Enrico Crispolti, Leandra Angelucci Cominazzini, futurista onirica, Editrice Sigla Tre, Perugia, 1983, tav. XVIII.

Stima € 5.000 / 7.000



539

539
Angelo Rognoni

Pavia 1896 - 1957

Psicopitturalavoro, (1916)

Tempera su cartone, cm. 52,8x42

Firma in basso a destra: Angelo Rognoni / Futurista. Al verso: etichetta e timbro Arte Centro, Milano, con n. 8841: etichetta con

indicazione Opera esposta alla mostra "Futurismo & Futurismo Pavese", 9 - 30 giugno 2001, Sala "Luisa Pagano", Voghera, pub. cat. mostra pag. 85.

Esposizioni

Grande Esposizione Nazionale Futurista, Milano-Genova-Firenze, Galleria Centrale d'Arte, marzo 1919; Angelo Rognoni, a cura di Mario Verdone, Roma, Galleria Ricerca d'Arte, 1999, cat. p. 26; Il Futurismo attraverso la Toscana, architetture, arti visive, letteratura, musica, cinema e teatro, Livorno, Museo Civico Fattori, 25 gennaio - 30 aprile 2000, cat. p. 77, fig. 2.3.27; Futurismo & Futurismo Pavese, a cura di Virginio Giacomo Bono, Voghera, Sala Luisa Pagano, 9 - 30 giugno 2001, cat. pp. 84, 85; Collezione Man, i futuristi, a cura di Flavio Lattuada, 2007, p. 84; Futurismo e Aeropittura. Velocità e dinamismo dal Trentino alla Sicilia, a cura di Flavio Lattuada, Milano, Arte Centro, 19 febbraio - 16 maggio 2009, cat. p. 64, n. 208, illustrato a colori; 1909 - 2009. L'eresia futurista. Da Voghera all'Universo, Associazione Culturale Progetto Voghera, testi a cura di Leonardo Gallina e Graziano Bertelegni, Voghera, Sala Luisa Pagano, 4 - 26 aprile 2009, cat. p. 50; Futurismo! Da Boccioni all'Aeropittura, a cura di Stefano Roffi, Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, 6 settembre - 8 dicembre 2009, cat. pp. 78, 79; Il secondo Futurismo, a cura di Flavio Lattuada, Milano, Arte Centro, 13 maggio - 30 settembre 2021, p. 79, n. 107.

Stima € 5.000 / 8.000



540

540 Pippo Oriani

Torino 1909 - Roma 1972

Pittura simultanea, 1930

Olio su tela, cm. 71x49

Firma e data in basso a destra: Oriani 30. Al verso sulla tela: etichetta e timbro Galleria Arte Centro, Milano, con n. 9492.

Storia

Collezione Allegrì;
Collezione Negro, Torino;
Collezione privata.

Esposizioni

Futurismo e Aeropittura. Velocità e dinamismo dal Trentino alla Sicilia, a cura di Flavio Lattuada, Milano, Arte Centro, 19 febbraio - 16 maggio 2009, p. 58, n. 183; Collezione Man, i Futuristi, a cura di Flavio Lattuada, 2007, cat. p. 75;

Il Secondo Futurismo, a cura di Flavio Lattuada, Milano, Galleria Arte Centro, 13 maggio - 30 settembre 2021, cat. p. 68, n. 86.

L'opera è stata richiesta in prestito per la mostra *Il tempo del Futurismo* presso La Galleria Nazionale di Roma da ottobre 2024 a febbraio 2025.

Stima € 6.000 / 9.000

541

Mino Delle Site

Lecce 1914 - Roma 1996

Divinizzazione della terra, (1931-32)

Olio su tavola, cm. 101x69,5

Firma in basso a destra: D. Delle Site; firma e titolo al verso: Domenico Delle Site / Divinizzazione della terra: etichetta Musée des Beaux-Arts / de Montréal / Cosmos: etichetta Federazione Fascista dell'Urbe / Palazzo Braschi, Roma, con n. XX: etichetta Centre de Cultura Contemporània de Barcelona: etichetta Futurismo. I grandi temi 1909-1944 / Genova, Palazzo Ducale, 18 dicembre 1997 - 8 marzo 1998: etichetta e timbro Arte Centro, Milano, con n. 9177: etichetta Ali d'Italia / Eroi dell'aria e Aeropittura Futurista.

Storia

Collezione Berni Canani, Roma;
Collezione privata.

Esposizioni

III Esposizione d'Arte, Roma, Aranciera del giardino del lago, ottobre 1933;
Futurismo - I grandi temi 1909-1944, Genova, Palazzo Ducale, 17 dicembre 1997 - 8 marzo 1998, poi Milano, Fondazione Mazzotta, 29 marzo - 28 giugno 1998, cat. pp. 226-227, n. 7/10;
Gli anni del Futurismo in Puglia 1909-1944, Bari, 20 giugno - 30 agosto 1998, poi Taranto, 5 settembre - 1 novembre 1998, cat. p. 366;
Cosmos from Romanticism to the Avant-garde, Montréal, Museum of Fine Arts, 17 giugno - 17 ottobre 1999, cat. p. 191, n. 86, poi Barcellona, Centre de Cultura Contemporània, 24 novembre 1999 - 20 febbraio 2000;

Cosmos, da Goya a de Chirico - da Friedrich a Kiefer - L'Arte alla scoperta dell'infinito, Venezia, Palazzo Grassi, 26 marzo - 23 luglio 2000, cat. p. 247;
Futurismo 1909-1944, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 luglio - 22 ottobre 2001, cat. p. 395;
La conquete de l'air, Tolosa, Les Abattoirs, 12 novembre 2002 - 2 febbraio 2003, cat. pp. 155 e 238;
Futurismo e Aeropittura. Velocità e dinamismo dal Trentino alla Sicilia, Milano, Arte Centro, 19 febbraio - 16 maggio 2009, cat. p. 41, n. 115;
Il Secondo Futurismo, a cura di Flavio Lattuada, Milano, Arte Centro, 13 maggio - 30 settembre 2021, cat. p. 45 n. 51;
Forze del cielo. Da Balla alle aerovisioni, Roma, Futurism&Co Art Gallery, 6 ottobre 2022 - 15 febbraio 2023, cat. p. 78;
Avanguardia futurista, a cura di Flavio Lattuada, Milano, Arte Centro, 18 maggio - 28 luglio 2023, cat. p. 57;
Ali d'Italia. Eroi dell'aria e Aeropittura futurista, Montichiari, Rassegna Antiquaria, 25 novembre - 3 dicembre 2023.

Bibliografia

A+B+C/F=Futurismo. 100 anni di parole in libertà, Gli Alberi, Alessandria, 2009, p. 68;
Futurismo! Da Boccioni all'Aeropittura, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2009, p. 120.

L'opera è stata richiesta in prestito per la mostra *Il tempo del Futurismo* presso La Galleria Nazionale di Roma da ottobre 2024 a febbraio 2025.

Stima € 30.000 / 40.000



Mino Delle Site



D. DELLE SINF.

Natura aerodinamica, una “composizione di fumi colorati offerti ai pennelli del tramonto e dell’aurora” (Milano, 1931)

Natura aerodinamica rappresenta un’interpretazione visiva della modernità eseguita in un momento tra i più felici della produzione di Enrico Prampolini, l’“artista veramente poliedrico” come lo definiva l’ideatore del Futurismo, Filippo Tommaso Marinetti.

Ispirata alla forza sprigionata dall’interazione tra l’aria e le superfici di un aeromobile, l’opera è caratterizzata da forme geometriche fluide e colori pieni di luce, che suggeriscono un senso di movimento e velocità. Le curve, le diagonali, le forme organiche, racchiuse entro la superficie del quadro, sono volte a evocare la fluidità delle traiettorie aeree in uno spazio multidimensionale e in continuo mutamento. Ne risulta un’immagine astratta e liricamente poetica che trasfonde la fusione tra l’arte, la plastica e la dinamica del volo che era al centro degli interessi di Enrico Prampolini proprio negli anni Trenta.

Non è infatti un caso che *Natura aerodinamica* abbia avuto origine nel clima che lo aveva portato a partecipare al *Manifesto dell’Aeropittura futurista*, pubblicato nel 1929 sulla *Gazzetta del Popolo* insieme ad altri, tra cui Filippo Tommaso Marinetti, Giacomo Balla, e Fortunato Depero.

Rispetto a quanto già sperimentato da Prampolini nei primi decenni del Novecento nei soggetti che esprimevano le “sensazioni di velocità” attraverso la rappresentazione delle dinamiche del movimento, l’aeropittura ampliava il campo d’azione del primo Futurismo e nelle possibilità rappresentate dall’esperienza aerea riconosceva un nuovo strumento utile a “afferrare una serie di paesaggi e di orizzonti ignoti, con altre prospettive ed altro lirismo” (*La Città Nuova*, Torino, 6 febbraio 1932). Di conseguenza la rappresentazione del dinamismo e della velocità, che avevano costituito il soggetto principale del primo Futurismo, assumevano ora una dimensione del tutto inedita perché basata sulla simultaneità delle visuali che possono essere recepite volteggiando su un aereo in volo.

Poiché la visione aviatoria era necessariamente rapida e multiforme ed escludeva una prospettiva tradizionale, opere come questa *Natura aerodinamica* portavano necessariamente a incorporare e amalgamare lo spettacolo naturale attraverso vedute multiple. Visuali



Iwata Nakayama, *Ritratto di Enrico Prampolini*, 1927

“roteanti”, così come sono definite nel Manifesto del 1929, che grazie alle traiettorie del volo consentono di mutare il punto di fuga all’orizzonte e “si susseguono, si amalgamano, compenetrando la somma degli spettacoli frontali” proprio come risulta nella sovrapposizione dei punti di vista con cui è costruito questo dipinto.

Restituendo dunque quell’“ideale osservatorio ipersensibile appeso dovunque nell’infinito” a cui faceva riferimento il *Manifesto dell’Aeropittura*, *Natura aerodinamica* presenta una moltiplicazione delle forme e delle cromie intorno a un organismo polimaterico in primo piano, esaltato a contrasto con il panorama marino dello sfondo. Mentre l’elasticissimo crescendo e diminuendo dei colori che nel quadro si intensificano in gradazioni sempre nuove, suggerisce il senso terreno della materia e la qualità cristallina e trasparente dell’aria, proprio così come potrebbe essere percepita da una prospettiva aerea. Il celeste polvere



Piet Mondrian, Enrico Prampolini e Michel Seuphor, Parigi, 1926

scelto da Prampolini per racchiudere l'intera composizione, le tonalità aranciate degli organismi avvolti intorno al magma centrale che brillano a contrasto con l'azzurro smagliante dello sfondo, nell'insieme costituiscono uno spettro cromatico che caratterizzerà ognuno dei molti progetti ai quali l'artista si dedica nei primi anni Trenta. Imprese che realizzano ciò che Prampolini descrive come l'"*indefinito-pittorico*" chiarendone i principi spiegando che "l'elemento colore-tono e la forma-forza" nel quadro dovrebbero risaltare attraverso un accostamento reciproco (*Mostra futurista di aeropittura (41 aeropittori) e di scenografia. Mostra personale Prampolini, Galleria Pesaro, Milano, 1931, p. 12*).

Dopo aver partecipato a oltre centocinquanta esposizioni e messo in scena più di quaranta spettacoli, il pittore, scultore e scenografo "ormai celebre" negli anni Trenta, come lo descrive quell'Angelo Celesia al quale avrebbe dedicato proprio quest'opera, forniva nuove basi teoriche all'intreccio tra architettura, scultura e pittura. Idee e programmi che non potevano che derivare dalla caratura internazionale degli scambi che Prampolini aveva avviato lungo il corso degli anni Venti del Novecento.

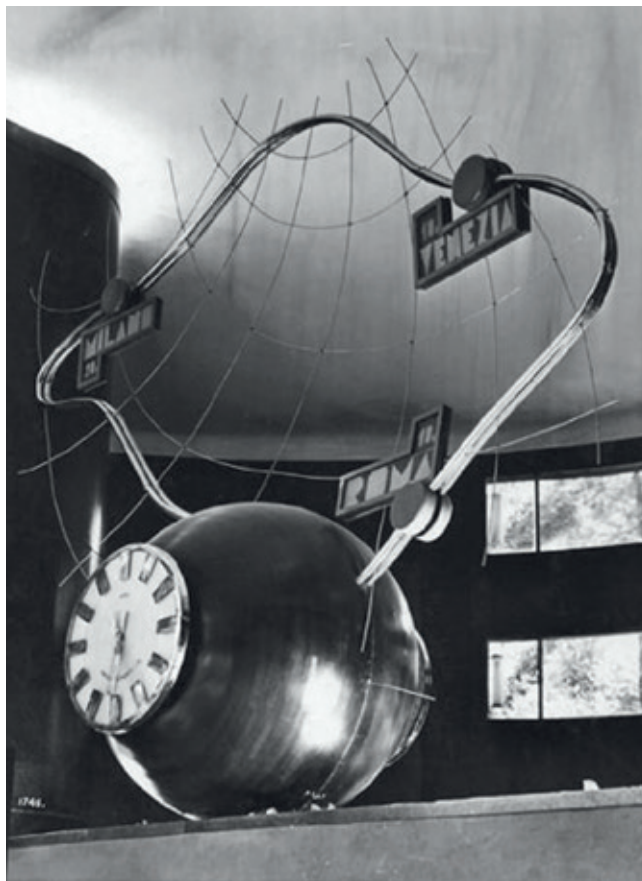
La sua carriera era cominciata all'interno dei circoli artistici futuristi ed era proseguita all'insegna di una modernità radicale che enfatizzava la dinamicità, la velocità e la tecnologia. Ma spaziando attraverso varie forme di espressione oltre alla pittura e contribuendo a ridefinire l'esperienza scenica futurista attraverso l'uso innovativo della luce, del movimento e delle forme astratte, Prampolini da tempo aveva avviato un dialogo aperto con le istanze più all'avanguardia della cultura artistica europea.

Attivo come pittore, scenografo e architetto, ma anche come un vero e proprio promotore della nuova arte italiana

in Europa, egli avrebbe guadagnato un ruolo da protagonista all'interno della produzione letteraria e artistica contemporanea.

I soggiorni a Ginevra, Praga, Vienna avrebbero infatti permesso a Prampolini di intrattenere rapporti sempre più stretti con alcuni tra i massimi esponenti delle avanguardie europee, come Walter Gropius, Pieter Mondrian, Paul Klee o Fernand Léger. Relazioni che divennero sempre più stringenti con il suo trasferimento a Parigi, dove nel 1927 Prampolini fonda una rivista dedicata all'estetica contemporanea come *Documents Internationaux de l'Ésprit Nouveau* con Paul Dermée e Michel Seuphor, per prendere parte alle diverse interpretazioni dell'astrattismo propugnate dai gruppi vicini a periodici francesi come *Cercle et Carré* e *Abstraction-Création* solo pochi anni dopo.

Nel frattempo Prampolini si dedicava a progetti avveniristici come il modello del *Teatro magnetico* "spazio-scenico-polidimensionale" o come l'*Aeropoli futurista*, una città utopistica da realizzare sospesa a duemila metri da terra. Poi dava una forma effettiva al grande padiglione futurista per l'esposizione di Torino del 1928, oppure alla *Stazione per Aeroporto Civile* per la Triennale milanese del 1933. Sviluppava un'estetica razionalista di impronta mitteleuropea facendovi confluire impianti decorativi ispirati alla sua produzione pittorica, come nel caso del ciclo musivo all'interno della Torre del Palazzo delle Poste a La Spezia. Un'opera vasta e complessa dedicata a *Le Comunicazioni*, realizzata in collaborazione con Fillia, e improntata allo stesso idealismo cosmico, in chiave spirituale, che in opere come questa *Natura aerodinamica* ponevano Prampolini all'avanguardia della poetica dell'astrattismo europeo.



Orologio elettrico e apparecchio segnalatore su disegno di Enrico Prampolini, Padiglione del Movimento Futurista, V Triennale di Milano, 1933



Enrico Prampolini e Fillia, *Le comunicazioni*, 1933, La Spezia, Palazzo delle Poste

542

Enrico Prampolini

Modena 1894 - Roma 1956

Natura aerodinamica, 1932 ca.

Olio su tavola, cm. 100x50

Firma in basso a sinistra: Prampolini; dedica e firma al verso: All'amico Angelo Celesia / in segno d'amicizia / Enrico Prampolini / [Roma] 1942: etichetta II Quadriennale d'Arte Nazionale / Roma / MCMXXXV (opera datata 1925): etichetta e due timbri Arte Centro, Milano, arch. A.C. 8571; su un pannello di supporto: etichetta Enrico Prampolini / Natura aerodinamica, 1932 ca. / Futur-ism 514 / Massimo Carpi / 3B Anni Trenta Quaranta.

Storia

Collezione privata, Roma;

Collezione privata

Esposizioni

Omaggio a E. Prampolini 1894 - 1956, a cura di Filiberto Menna, Bergamo, Galleria Lorenzelli, marzo - aprile 1967, illustrato; Futurismo 1909-1944, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 luglio - 22 ottobre 2001, cat. p. 362, illustrato a colori; Enrico Prampolini, Milano, Arte Centro, novembre 2002 - gennaio 2003, cat. n. 12, illustrato a colori; Fini & Confini. Dal Paesaggio al Territorio. Opere da una collezione privata, Torre di Mosto, Museo del Paesaggio, 23 febbraio - 18 maggio 2019, cat. p. 56, illustrato a colori.

Stima € 55.000 / 75.000



Vasily Kandinsky, *Leichtes*, 1930, Parigi, Centre Pompidou





Giorgio Morandi

Giorgio Morandi, *Cortile di via Fondazza*, 1935

La vita di Giorgio Morandi sembra non aver conosciuto interessi al di fuori del suo lavoro artistico e, insieme alla natura morta, il secondo tema fondante nella sua opera è stato il paesaggio.

Intorno ai trent'anni, l'artista aveva già eletto la natura delle cose che lo avrebbero circondato per la vita lo strumento per "scavare", "dentro e attraverso la forma e stratificando le 'ricordanze' tonali" al fine di raggiungere "la luce del sentimento più integro e puro" sulla superficie delle tele e attraverso la nutrita attività grafica (Roberto Longhi, *Giorgio Morandi*, catalogo della mostra, Firenze, Il Fiore, 1945). Tale sentimento interessa anche il *Cortile di via Fondazza*, un dipinto che corrisponde all'intensificazione nell'analisi del paesaggio avviata allo scadere del terzo decennio del Novecento.

Dopo le prime sperimentazioni condotte da autodidatta nel 1912 è a partire dal 1921 che Morandi riformula i precedenti della pittura espressa nella Metafisica per reinterpretare la lezione di Cézanne studiandone le nature morte e le molteplici restituzioni pittoriche del Sainte-Victoire, la montagna che domina Aix-en-Provence e che è stata un soggetto privilegiato nella produzione dell'artista francese. Del resto nei primi decenni del Novecento il tema del paesaggio interessava anche altri artisti italiani, tra questi Carlo Carrà e Ottone Rosai, proprio nella versione intima e secolare che la pittura tradizionale, che tanta parte aveva avuto nell'evoluzione recente della pittura italiana, poteva aver evocato. A questo proposito molti anni

dopo, in una lettera del 3 agosto 1962, Morandi avrebbe spiegato "di nuovo al mondo non c'è nulla o pochissimo, l'importante è la posizione diversa e nuova in cui un artista si trova a considerare e a vedere le cose della cosiddetta natura e le opere che lo hanno preceduto e interessato".

Se Giorgio Morandi è oggi più noto come pittore di nature morte, fin dal 1925 era già lodato per le sue trasposizioni pittoriche del paesaggio. Infatti, è in quell'anno che, nel presentare il lavoro dell'artista bolognese, Carlo Carrà descrive il carattere di rinnovamento che la sua opera presenta nel panorama del tempo e ne loda proprio i paesaggi, aggiungendo: "Tendente per natura di poeta a non so quale languore e delicatezza egli porta nella pittura moderna l'impronta d'una sensibilità feconda d'emozione" (Carlo Carrà, *Giorgio Morandi*, in *L'Ambrosiano*, 25 giugno 1925).

Le tele e le incisioni dedicate appunto a questo tema manifestano la coeva esplorazione della luce e dello spazio condotta *en plein air* dall'artista durante le lunghe passeggiate nell'austera campagna dell'Appennino tosco-emiliano e attraverso una finestra dalla casa di famiglia a Bologna dove vive con le sorelle e da cui coglie lo scorcio rappresentato proprio nel *Cortile di via Fondazza*. In questo quadro l'analisi dei passaggi di luce sui volumi architettonici e nello spazio del cortile sono restituiti attraverso l'ammorbidimento della pennellata e l'allargamento dei piani cromatici, come parte di un percorso artistico che nella maturità porterà Giorgio Morandi a smaterializzare le transizioni dalla luce all'ombra e a una maggiore fusione dei processi luministici.



Cortile di via Fondazza, Bologna

543

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Cortile di via Fondazza, 1935

Olio su tela, cm. 67x45,5

Firma e data in basso a destra: Morandi 1935.

Storia

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

Esposizioni

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

Il Novecento italiano. Artisti intorno a Margherita Sarfatti, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 10 - 31 agosto 2016, cat. pp. 81, 132, n. XXIV, illustrato;
Dal caso Nolde al caso de Chirico, a cura di Demetrio Paparoni, Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, 8 - 30 agosto 2020, poi Milano, 1 - 30 ottobre 2020, cat. n. 17, illustrato a colori.

Bibliografia

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

Stima € 380.000 / 450.000



Giorgio Morandi, *Paesaggio*, 1936



Un *Miracolo* dipinto da Lorenzo Viani



Lorenzo Viani, *Velieri*, 1929, Firenze, Collezione Roberto Casamonti

Il grande olio con *Il miracolo* si impone allo sguardo come un affresco monumentale volto a riunire il popolo marinaro al quale Lorenzo Viani ha dato vita attraverso la pittura, la grafica e la letteratura nel corso della prima metà del Novecento. Nel dipinto trovano spazio i tipi più caratteristici dell'opera di Viani durante l'infuriare di una tempesta, rappresentati mentre assistono all'apparizione salvifica della Madonna da un largo scorcio di spiaggia. L'immagine delle vedove a sinistra, il pascolo lungo l'arenile, così come ognuno

dei componenti del popolo della Versilia di inizio secolo per Viani avevano costituito quel "mito di emancipazione e di rigenerazione" attraverso il quale si era imposto nell'autonomia di un linguaggio artistico e letterario che lo aveva reso il più grande interprete dell'Espressionismo in Italia (Viani, 1924).

Vero e proprio manifesto della fecondità artistica dei primi anni Trenta, il *Miracolo* porta a compimento una riflessione ispirata al sentimento religioso del popolo marinaro viareggino espresso in opere che ritraggono la preghiera e la fiducia degli uomini di mare e delle loro donne in attesa sui moli a braccia levate. Esempi che prendono avvio in una versione del miracolo dell'apparizione della

Vergine realizzata da Viani nel 1928 per essere inviata alla Biennale veneziana dello stesso anno e che saranno ripresi poco dopo in opere di più ampio respiro, come i *Velieri* e le *Georgiche* (o *Le opere del mare, del cielo e della terra*), realizzate tra il 1929 e il 1930. Si tratta di soggetti che, recuperando figure fondanti nell'arte di Viani, come sono le "vedove del mare", scaturiscono dal recupero di immagini popolari come gli ex voto a cui Viani stesso farà riferimento ricordandoli numerosi nelle chiese della città.

Fonti visive valutate come risorse per "reinstaurare un contatto con espressioni autentiche del vivere contemporaneo" (Messina, 2017) fin dall'inizio del secolo, quando nell'arte popolare espressa sui teloni dei saltimbanchi, nelle insegne dei baracconi delle fiere o nelle immagini devozionali, diffuse nei mercati e nelle chiese di paese, si riconosce il veicolo per tornare alla genuinità artistica primitiva a cui Lorenzo Viani appunto aspirava.

Essendo cresciuto in un territorio che personaggi come il simbolista Arnold Böcklin e Gabriele D'Annunzio avevano scelto come luogo dell'anima, la sua formazione artistica e intellettuale fu ricca e articolata. Un percorso che Lorenzo Viani avvia nel circolo intellettuale del divinonista Plinio Nomellini, suo mentore e primo maestro, e che sviluppa da cosmopolita grazie un impegno politico e letterario che costituirà il complemento fondamentale per comprendere la genesi delle sue opere.

Nei primi anni del secolo Viani si era accostato all'eredità artistica di Giovanni Fattori concentrandosi sul valore della linea, del disegno delle forme, per ampliarne le prospettive attraverso i primi viaggi



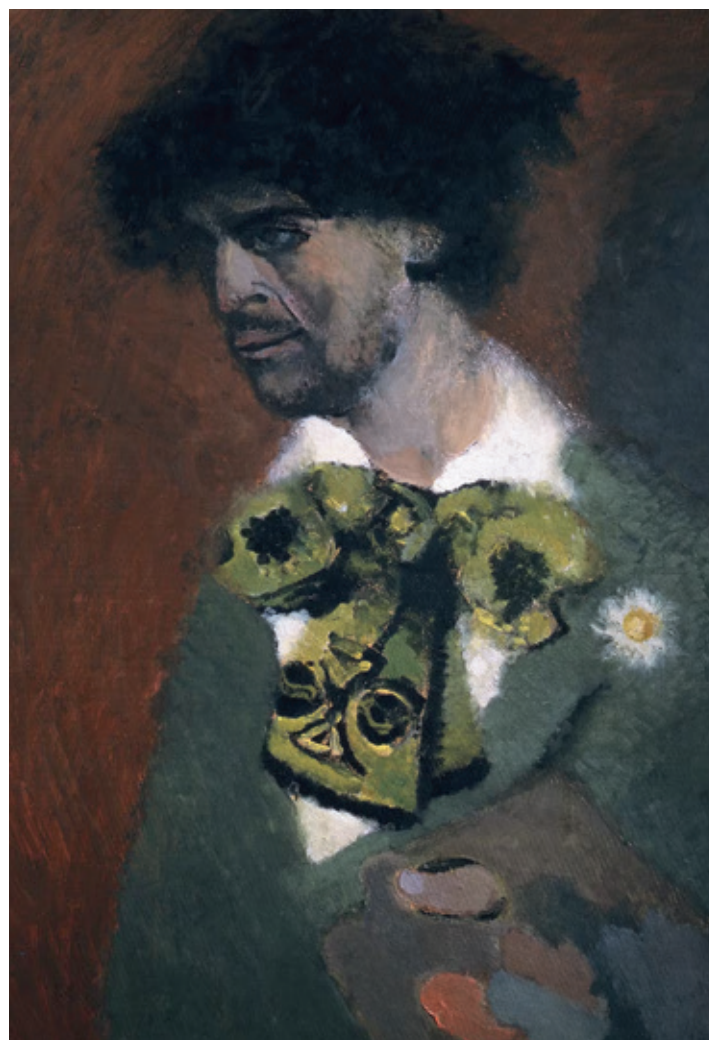
Miracolo sul mare, ex-voto, XIX secolo, Viareggio

a Firenze e a Venezia, dove avrebbe scoperto la pittura di Corot e la satira disvelante delle incisioni acquarellate di James Ensor alla Biennale del 1901. Gli accesi dibattiti artistici sulle riviste militanti e la cultura mitteleuropea della Firenze dell'epoca avrebbero costituito la premessa alle sue prime prove artistiche esposte a Viareggio, poi a Milano, Roma, Napoli e infine a Messina, dove viene premiato all'Esposizione Nazionale d'Arte Umoristica. I soggiorni a Parigi seguiti alla prima partecipazione alla Biennale veneziana del 1907, avrebbero permesso a Viani di



James Ensor, *L'Entrée du Christ à Bruxelles*, 1889, Los Angeles, Getty Museum

assistere alla rivoluzione delle avanguardie francesi, di partecipare all'universo delle riviste e di raccogliere influssi diversi. Suggestioni di cui avrebbe dato prova con alcuni disegni esposti all'importante galleria parigina di Georges Petit e con opere come il *Tryptique des hommes taciturnes et misérables* presentato al Salon d'Automne del 1909. Dipinti e disegni condotti mangiando "pane secco" e "saliva avvelenata tutti i giorni pur di lavorare a quello che la [sua] anima spingeva", come affermerà alcuni anni dopo ricordando la Parigi di allora, ma che avrebbero portato Viani a coniugare le cromie acide e stridenti di Vlaminck o Derain alla sintesi disegnativa di Toulouse-Lautrec. Inoltre, come testimoniano *Le parigine*, a raggiungere quella piena maturità artistica che gli consentirà di realizzare un'intera serie di capolavori in successione, in anni vicini alla Prima Guerra Mondiale, come l'*Autoritratto* degli Uffizi dei primi anni Dieci (Cardellini Signorini, 1975). Una volta tornato in Versilia, Lorenzo Viani comincerà a tratteggiare un'ideale enciclopedia di quei personaggi dipinti e narrati che lo accompagneranno lungo il corso della vita. Nascono, infatti, il «vàgero», l'"uomo d'onore e di rispetto", "rotto a tutti i perigli e a tutte le navigazioni" (1932), i viandanti e i vagabondi, come "Perituccio", ma anche "le vedove del mare", quelle "donne dei pescatori" che Viani descrive in attesa per ore "sui poggi aspri di pagliole recitando il rosario" (Viani, 1934). Figure "nere sul fondo del mare cinereo", destinate a comparire da protagoniste in due opere cruciali, come nel rito corale del *Volto Santo*, ambientato sullo scorcio del canale Burlamacca a Viareggio, così come nella *Benedizione dei morti del mare*. Capolavori dai quali spira lo stesso afflato mistico di impronta popolare che distingue *Il miracolo*, un'opera in cui l'universo affettivo del suo mondo narrativo e gli elementi che sono all'origine della sua identità culturale sembrano aver finalmente acquisito "quello speciale carattere primitivo" tradotto in una "sommarietà di espressione" resa nella "linea pura" che per Lorenzo Viani doveva conquistare un "concetto più vasto", perché partecipe del piano "universale" (Viani, 1916).



Lorenzo Viani, *Autoritratto*, 1910-12, Firenze, Galleria degli Uffizi



544

Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

Il miracolo, 1933

Olio su compensato, cm. 105x205,5

Firma e data in basso a destra: Lorenzo Viani / 1933. Numero e titolo al verso: 12 / Il miracolo: scritte: 15 / Biennale / titolo: Cristiani e Ortodossi / Lorenzo Viani: Mostra Sindacale d'Arte / Accademia belle Arti / Via Ricasoli / Firenze: etichetta Città di Viareggio / Mostra Monografica / di / Lorenzo Viani / 1° Centenario della nascita / Novembre 1882 - 1982 / Palazzo

Paolina: etichetta XXV Biennale Internazionale d'Arte / di Venezia - 1950, con n. 266 (ripetuta sulla cornice): etichetta Comune di Bologna / Galleria d'Arte Moderna / Mostra antologica di / Lorenzo Viani / Museo civico / dicembre 1973 - gennaio 1974.

Storia

Collezione Bruno Innocenti, Firenze;
Galleria Farsetti, Prato;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata



544

Esposizioni

Mostra di opere di Lorenzo Viani, Roma, Galleria di Roma, 1937, cat. n. 25, illustrato (con titolo *Cristiani e ortodossi*);
Lorenzo Viani, Firenze, Palazzo Strozzi, dicembre 1949, cat. n. 56;
XXV Biennale di Venezia, 1950, sala XXIV, cat. p. 125, n. 15;
100 opere di Lorenzo Viani, Prato, Galleria Farsetti, 25 maggio - 24 giugno 1967, cat. tav. CXV, illustrato (opera datata 1935);
Mostra antologica di Lorenzo Viani, Bologna, Museo Civico, 22 dicembre 1973 - 27 gennaio 1974, cat. p. 115;
Lorenzo Viani. Primo centenario dalla nascita, Viareggio, Palazzo Paolina, 20 novembre 1982 - 20 gennaio 1983, cat. n. 125, illustrato.

Bibliografia

Adolfo Lippi, Oggi Lorenzo Viani, Edizioni del Testimone, Massarosa, 1935, tav. XXXVIII;
Ennio Francia, Rinaldo Cortopassi, Lorenzo Viani, Vallecchi Editore, Firenze, 1955, n. 72 (opera datata 1936);
Ida Cardellini Signorini, Lorenzo Viani, CP&S, Firenze, 1978, pp. 185, 260, n. (218) 179.

Stima € 40.000 / 60.000

Giorgio de Chirico: l'Enigma nell'evoluzione barocca

Lo studio è il suo mondo [...]. Autore delle Muse Inquietanti ora va in cerca di buone pesche e di costumi d'opera per i prossimi quadri [...] Dipinge ritratti. Dipinge autoritratti. Si veste da pascià [...]. Dipinge tre arance. Dipinge tutto.

Raffaele Carrieri, *Giorgio de Chirico*, Milano, 1942

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

La pubblicazione del *Trattato*, e il contestuale aumentato interesse per quella tradizione tanto avversa ai "modernisti", saranno l'origine di quella vena polemica che de Chirico, primo fra gli avanguardisti, porterà avanti da questo momento in poi contro le avanguardie, soprattutto quelle del secondo dopoguerra.

Unitamente allo strappo con i Surrealisti, che de Chirico non esita a etichettare come un "gruppo di individui poco raccomandabili", il Trattato sarà dunque la genesi di quel periodo barocco connotato dall'introspezione artistica basata sullo studio e la riscoperta dei grandi maestri del passato. L'appassionata indagine di de Chirico, oltre a far riaffiorare soggetti e tematiche cari all'arte antica, come le nature morte, gli autoritratti o i paesaggi con cavalli e figure, si concentra sulla sperimentazione delle esatte tecniche pittoriche.

Le opere di de Chirico, ora connotate da una grande abilità esecutiva, continuano a essere portatrici di quel complesso discorso metafisico mai abbandonato. A tal proposito è interessante notare come nel 1948 de Chirico, nel momento apicale della sua polemica anti-avanguardista, venga difeso da Picasso, il quale sostiene che "[egli] ha rinnegato tutte le avanguardie per ritornare ai pittori classici. Ne ha tutti i diritti. Son d'accordo con Matisse che l'arte è una foresta vergine in cui si va avanti e indietro col pericolo di smarrirci, ma io aggiungo che, appunto perché è una foresta vergine, dobbiamo violentarla!" (Argo, *Picasso polemizza coi censori di Mosca. Un giudizio su De Chirico*, in *Il Nuovo Lavoro*, 25 luglio 1948).

Tornato in Italia dopo la seconda esperienza parigina, organizza mostre e continua a viaggiare tra Milano, Venezia, Genova, Firenze, Roma e New York. Nel 1939, disgustato dalle leggi razziali, si trasferisce di nuovo a Parigi, per poi rientrare in Italia prima dell'inizio della guerra. Questi sono anni travagliati per de Chirico dove "gli eventi drammatici lo spingono a cercare un'oasi fuori dal tempo, un'Arcadia nella quale la pittura si concentra sempre più su se stessa". Lo studio e la pratica dell'arte e delle tecniche antiche operano "in de Chirico con verve polemica: prima attraverso un interesse per la pittura di Renoir, poi attraverso riferimenti

testuali: Rubens, Fragonard, Delacroix, Velázquez. [...]

Il confronto antagonistico con i surrealisti lo dovette spingere verso sempre più decise antitesi con i loro contenuti. [...] L'intento polemico fu insomma il medium sulfureo in cui furono immerse le sue riflessioni" (Fabio Benzi, *Nascita e significato della pittura "neobarocca" di de Chirico*, in Giorgio de Chirico. *Il volto della metafisica*, Skira, 2019, pp. 70-71).

Nel 1942 de Chirico partecipa alla XXIII Biennale di Venezia dove la sua evoluzione teatrale e barocca non viene accolta favorevolmente dalla critica. In effetti la guerra e le



Giorgio de Chirico con il costume da *tsolias* (Atene, 1892) e Giorgio de Chirico, *Autoritratto nel parco*, 1959

tendenze artistiche europee lo portano a un isolamento ascetico dove il pittore vive un soliloquio mistico che viene riversato sulle sue tele. Tale isolamento stilistico, come si è detto, proseguirà anche oltre il secondo dopoguerra. Si pensi ad esempio alla tematica degli autoritratti in costume, dove de Chirico crea una vera e propria "mise en scène con tanto di quinta scenica che lo porta al di là dello specchio, in un mondo virtuale, trionfalmente improbabile nella contemporaneità ma che solo oggi possiamo riuscire a leggere come vere performance dipinte. Esse appartengono quasi anche a una prassi familiare, un ricordo di quell'infanzia in cui la madre lo travestiva da *tsolias* prima di immortalarlo in un ricordo fotografico" (Luca Massimo Barbero, *Gli artifici della pittura*, in *De Chirico*, Marsilio-Electa, Milano, 2019, p. 267).

L'apparente ubriacatura di stili e di modelli antichi nasconde in realtà la filosofia metafisica dechirichiana che viene indagata non solo attraverso Rubens, Canaletto, Delacroix, ma anche attraverso la pittura di genere fiammingo-olandese. Quello di de Chirico non è dunque un mero e virtuosistico ritorno al passato, ma piuttosto un nuovo modo di esprimersi più concettuale: l'opera non è più il dipinto fisico o l'aspetto estetico in sé, ma è l'idea e il pensiero che in essi è custodito. De Chirico deriva questo espediente da Schopenhauer: "Il significato intimo è la più o meno profonda penetrazione nell'idea dell'umanità, che quell'azione può dare col mettere in luce i meno comuni aspetti di tale idea [...]. Solo il significato intimo conta nell'arte: l'esteriore conta nella storia" (Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, 1819).

L'opera che presentiamo, *Venezia, Chiesa della Salute*, 1955, è figlia di questo percorso. Come nelle altre numerose opere con soggetti veneziani, de Chirico rappresenta la Chiesa della Salute e il Canal Grande consapevolmente con un taglio banale, quasi da cartolina, come se volesse solo fare un esercizio estetico. Nel 1919 lo stesso artista, parlando del rapporto fra Turner e Venezia, definì la città lagunare come "eminentemente metafisica". Quindi è proprio attraverso questa rappresentazione "scontata" che de Chirico trasforma questa città in un proprio luogo dello stile.

La veduta è facilmente riconducibile a quelle eseguite nel Settecento da Canaletto, Guardi e Bellotto. La composizione presenta uno studio prospettico, con dettagli precisi, che vengono tuttavia resi con una pennellata veloce quasi a voler sottolineare quella mercificazione visiva che la città lagunare stava iniziando a subire.

La città e il canale sono resi con un ritmo della pennellata molto serrato, che sembra voler afferrare ogni riflesso dell'acqua e del marmo che quella luce metafisica riesce a esaltare, mentre il cielo presenta delle leggere nuvole con una cromia di matrice turneriana. La veduta è infine molto radente, quasi a voler giocare con quei riflessi e quelle ombre che sembrano sfuggire al pennello, e descrive una Venezia che si può riconoscere forse solo alle prime luci del mattino. Come i vespri torinesi ospitavano i "misteriosi conciliaboli" che hanno ispirato le Piazze d'Italia, così anche le aurore veneziane sono le custodi degli stessi enigmi e misteri metafisici che de Chirico cerca negli abissi della laguna, in una nuvola, nei riflessi di una colonna di marmo o nella scia di una gondola.

Federico Guidetti



Giovanni Antonio Canaletto, *Ingresso nel Canal Grande*, 1730 ca., Houston, Museum of Fine Arts

545

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Venezia, Chiesa della Salute, 1955

Olio su tela, cm. 49x78

Firma in basso a sinistra: G. de Chirico; dichiarazione di autenticità al verso sulla tela: Questa "Venezia" (Chiesa della / Salute) è opera autentica / da me eseguita e firmata / Giorgio de Chirico: dichiarazione di autenticità del notaio Diego Gandolfo, Roma, 13 giugno 1962: timbro Galleria d'Arte Santacroce: timbro Angelo Franco Poggi, Milano.

Storia

Collezione Lambertini, San Lazzaro di Savena;
Collezione privata

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma,
29 ottobre 2020.

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume quarto, tomo 3, opere dal 1951 al 1972, Electa Editrice, Milano, 1974, n. 477.

Stima € 120.000 / 180.000



Joseph Mallord William Turner, *Shipping in the Bacino, with the Entrance to the Grand Canal*, 1840, Londra, Tate



Campigli e il tempo dell'attesa

Il futuro è fatto del passato; e a studiare il mio passato soddisfo la mia impazienza del domani.

Massimo Campigli

L'arte di Campigli è pervasa da una grande suggestione simbolica e da una profonda meditazione sull'archetipo femminile, con un'attenzione alla geometria delle forme e all'uso di una tavolozza ben definita, caratteristiche che rendono i suoi lavori in equilibrio tra un'apparente ingenuità delle rappresentazioni e una profonda cultura che ha permesso all'artista di interiorizzare e rimodellare i riferimenti storici. L'antico è per Campigli un'età senza tempo; l'artista nei suoi lavori non descrive scenari reali ma porta alla luce visioni interiori e come egli stesso dichiara: "Non mi sono mai rifugiato nel sogno, nell'infantilismo, ci sono semplicemente rimasto, non ne sono mai uscito" (in *Campigli il Novecento antico*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2019, p. 17).

Massimo Campigli, il cui nome è originariamente Max Ihlenfeld, nasce a Berlino nel 1895 prendendo il cognome della madre, una giovane donna tedesca di famiglia benestante che lo dà alla luce ad appena diciotto anni. Per coprire quello che all'epoca era un grosso scandalo per una famiglia borghese, venne affidato alle cure della nonna a Settignano, vicino Firenze, circondato da donne: nonne, zie, amiche di queste ultime. Il forte legame con il mondo femminile prosegue e si fortifica durante la crescita. La madre per anni si finge sua zia per nascondere di aver avuto un figlio al di fuori dal matrimonio e lo prende con sé dopo aver sposato Walter Bennett, un mercante di colori inglese stabilitosi in Italia, crescendolo insieme alle due figlie avute da quest'ultimo. Solo all'età di circa quindici anni scopre per caso che la zia Anna era in realtà sua madre. Questa scoperta, insieme alle insicurezze legate alla propria identificazione con il mondo femminile che lo circondava, il carattere introverso e solitario, il suo non sentirsi appartenente a un nome troppo straniero, portano Campigli a una profonda introspezione e ad appassionarsi di psicologia. Fervido studioso, scrittore e lettore, raccoglierà riflessioni, osservazioni, fantasticherie, emozioni provate visitando i musei, appassionandosi prima

agli Egizi poi agli Etruschi, in una serie di appunti che daranno origine al testo *Scrupoli* (Il Cavallino, Venezia, 1955), integrati successivamente con la pubblicazione postuma de *I Nuovi Scrupoli* (Umberto Allemandi, Torino, 1995), grazie al ritrovamento nel suo studio di un corpus di scritti da parte del figlio Nicola nell'agosto del 1989. Tramite questi materiali sono emersi, come in un'intima confessione, molti particolari sull'identità di Campigli, che in vita aveva tenuto nascosta la sua storia personale e le origini tedesche dichiarando di essere nato a Firenze.

Con la scomparsa del patrigno, nel 1914 trova lavoro come stenografo per il *Corriere della Sera*. Dopo varie peripezie e aver partecipato direttamente al primo conflitto mondiale, nel 1918 ottiene la cittadinanza italiana e cambia nome, trasformando il nome tedesco in Massimo Campigli, ottenuto facendo la crasi della parola Ihlenfeld, in italiano "campo di gigli". Nel 1919 viene mandato a Parigi come corrispondente del Corriere, frequenta il Café du Dôme e si avvicina al mondo dei pittori dell'École de Paris, si appassiona al Cubismo e al lavoro di Picasso e Léger. Negli anni stringe amicizia con altri pittori italiani residenti a Parigi e nel 1926 fonda il gruppo chiamato *I sette di Parigi* insieme a de Chirico, Tozzi, Severini, de Pisis, Savinio e Paresce. Successivamente, durante un viaggio in Italia nel 1928, visita il Museo Etrusco di Villa Giulia a Roma e ne rimane affascinato. Da allora comincia quella ricerca pittorica che sarà il filo conduttore di tutta la sua arte, sempre più incentrata sulla trattazione dell'universo femminile e su precisi schemi compositivi. Nello stesso anno partecipa alla sua prima Biennale di Venezia, dove continuerà ad



Massimo Campigli nello studio, Milano, 1940

essere presente fino al 1960.

L'opera *Bagnanti sotto l'ombrellone*, presentata all'incanto, è del 1934, anno in cui dipinge a Milano una serie di composizioni tematicamente affini raffiguranti donne sulla spiaggia, bagnanti e spose dei marinai. In questa tela sono presenti sei figure stilizzate, in posa con il mare alle spalle, alcune coperte da lunghe tuniche bianche, distribuite in varie posture sulla distesa di sabbia. Predominano colori chiari, che rimandano alle sculture etrusche in tenera argilla e una stesura del colore in modo pastoso, a macchie, in cui ne emerge la stratificazione.

La tavolozza è limitata a pochi toni: bianco, ocra, marrone, nero, rosso terracotta, toni che richiamano la terra, interrotti dall'azzurro del cielo e dalla sottile striscia azzurra del mare, che divide la composizione a metà.

Il raffinato cromatismo, giocato sulla contrapposizione e l'equilibrio tra i toni color sabbia e gli azzurri del cielo e del mare, esalta la presenza delle figure che sembrano costituire quasi un gruppo monumentale delimitato dai due remi laterali e dall'ombrellone a incorniciare lo spazio. Le vesti bianche e le pose delle braccia sono tratti distintivi di quel

rimando alla cultura mediterranea che sarà la cifra stilistica di tutta la sua opera. Si intravedono, infatti, nella posa delle braccia dei due personaggi ai lati, la forma ad anfora e il rimando all'arte etrusca, anticipazioni qui appena accennate agli aspetti formali che identificheranno le emblematiche ed enigmatiche donne-idolo prodotte successivamente dall'artista.

In questo lavoro lo stile è semplificato e stilizzato, il tempo è sospeso, le figure sono statiche, immobilizzate come in una eterna attesa, l'atmosfera è quella di un mondo antico onirico.

Nel 1934, l'Europa stava ancora riprendendosi dagli effetti della Grande Depressione e l'ombra dell'instabilità politica ed economica era ancora presente. In questo contesto, le opere di Campigli possono essere viste come un riflesso della ricerca di una fuga dalla realtà, una sorta di evasione attraverso l'arte. L'artista invita lo spettatore a entrare in uno spazio senza tempo, la cui armoniosa semplicità colloca i personaggi in una dimensione di sogno che stupisce e incanta; le figure guardano lontano, custodite in un luogo avulso dalla storia e dal tempo, come se fossero eterni idoli del loro artefice.

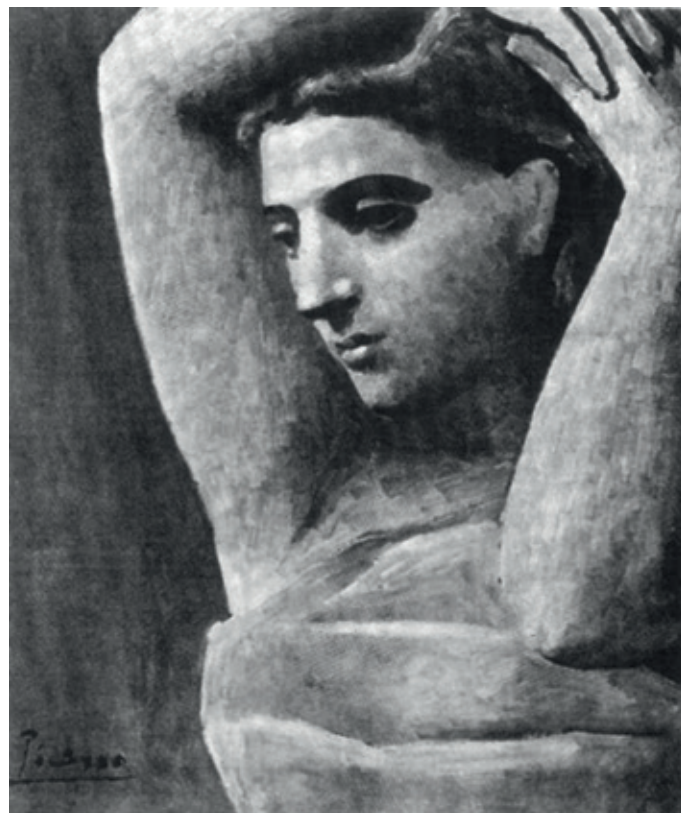
La serie di lavori che ha come tema i bagnanti anticipa quelli che saranno i tre grandi pannelli dal titolo *La spiaggia (la fotografia)*, 1937, per la sede dell'azienda Ferrania di Milano, ditta produttrice di materiale tecnico fotografico e cinematografico, nella quale combinerà diverse versioni di marinai e spiagge inserendo come omaggio nella rappresentazione, lunga quattordici metri, le macchine fotografiche prodotte dall'azienda. Questa è solo una delle numerose committenze che si susseguiranno durante il suo percorso.

Nonostante la giovinezza molto intensa, contraddistinta però da un carattere taciturno e riservato, Campigli si rifugia per tutta la vita in una pittura sospesa in un mondo immaginario, dall'aura antica, in cui le figure sono collocate quasi sempre frontalmente, su sfondi chiari e piatti, come fossero frammenti di un sogno commisto a suggestioni legate all'arte egizia, etrusca, greca e romana ammirata dall'artista nelle numerose visite ai musei, in cui le opere poste sotto teca, custodite ma anche imprigionate, divengono fonte di ispirazione. Questa fuga dalla realtà verrà dichiarata dallo stesso Campigli molti anni dopo, in uno scritto su *Carte Segrete* nel gennaio-marzo 1967, in cui rivela di essere in cattivi rapporti con la realtà, preferendo rivolgersi artisticamente nel sogno, nell'infantilismo, in cui l'arte può essere libera dalle costrizioni mentali e dai vincoli sociali.

Roberta Marciani



Massimo Campigli, *Le spose dei marinai*, 1934



Pablo Picasso, *Buste de femme, les bras levés*, 1922

546

Massimo Campigli

Berlino 1895 - Saint-Tropez 1971

Bagnanti sotto l'ombrellone, 1934

Olio su tela, cm. 73x100,5

Firma e data in basso a destra: M. Campigli 1934. Al verso sul telaio: etichetta Museum Ludwig, Köln, con n. ML/7128.

Storia

Julien Levy Gallery, New York;
Collezione Robert A. Lovett, New York;
William Doyle Galleries, New York, 7 maggio 1987, n. 155;
Collezione privata, Milano;
Galleria Tega, Milano;
Museum Ludwig, Colonia;
Galleria d'Arte Nuova Gissi, Torino;
Collezione Di Cosimo, Ripi;
Collezione privata, Padova;
Collezione privata

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint Tropez,
01/01/2007, con n. 541001110.

Esposizioni

Exhibition of Paintings by Massimo Campigli, New York, Julien
Levy Gallery, 8 - 25 febbraio 1935, cat. n. 14;

Massimo Campigli. Opere scelte 1928-1968, Torino, Galleria
d'Arte Nuova Gissi, 15 novembre 1996 - 20 gennaio 1997,
cat. n. 4, illustrato;
Massimo Campigli, pittura e archeologia, Pescara, Museo
d'Arte Moderna "Vittoria Colonna", 15 dicembre 2002 -
2 marzo 2003, cat. pp. 62, 63, 120, n. 5, illustrato a colori;
Massimo Campigli. Mediterraneità e Modernità, Darmstadt,
Institut Mathildenhöhe, 12 ottobre 2003 - 18 gennaio 2004,
cat. p. 177, n. 65, illustrato a colori.

Bibliografia

Edward Alden Jewell, Second Art Show by Campigli opens.
Exhibition at the Julien Levy Gallery, The New York Times,
9 febbraio 1935;
Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue
raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 474,
n. 34-027.

Stima € 80.000 / 130.000



Sarcophago di Larthia Seianti, 150-130 a.C., Firenze, Museo Archeologico Nazionale





547

547

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Il Trovatore, (1970)

Scultura in bronzo patinato, es. 8/9, cm. 34,2x14,4x12,8

Firma, tiratura, titolo e punzone della fonderia sulla base:
G. de Chirico / 8/9 / Il Trovatore / Fon Gi-Bi-Esse / Verona.

Certificato con foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico,
Roma, 28 settembre 2023, con n. 154/09/23 OT.

Stima € 5.500 / 8.500

548

Marino Marini

Pistoia 1901 - Viareggio (Lu) 1980

Giocoliere, 1932

Scultura in bronzo, cm 27x8x8

Bibliografia

Maria Teresa Tosi, Marino Marini. Catalogo ragionato della
scultura, Skira Editore, Milano, 1998, pp. 60, 61, n. 80.

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

Stima € 8.000 / 14.000



548



549

549
Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

Cardinale seduto, 1960-65

Scultura in bronzo, cm. 40x24,5x26

Firma impressa entro marchio sulla base: Manzù.

Certificato con foto Fondazione Giacomo Manzù,
con n. 27/2018.

Variante di due.

Stima € 22.000 / 32.000

550

Giuliano Vangi

Barberino di Mugello (Fi) 1931 - Pesaro 2024

Uomo in piedi, 1984

Scultura in bronzo, lega di nichel e acrilico, cm. 105x32,5x27

Firma e data su un lato della base: Vangi 1984.

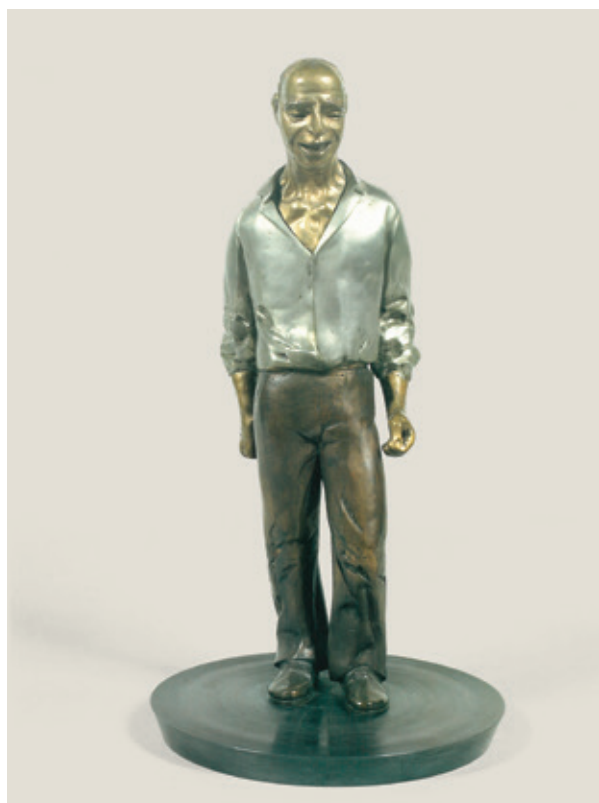
Si ringrazia Marco Alessandro Vangi per aver confermato l'autenticità dell'opera.

Stima € 40.000 / 60.000

Nella storia della scultura moderna Giuliano Vangi, da poco scomparso, occupa un posto di fondamentale importanza. Dopo l'esordio negli anni Cinquanta con i ritratti di donna e le figure femminili stanti, in cui lo scultore sperimenta un'originale rilettura della statuaria egizia in un momento in cui dominano gli scultori più tradizionalmente figurativi della generazione precedente, quali Giacomo Manzù, Emilio Greco, Francesco Messina, Pericle Fazzini, egli sceglie la via di un linguaggio moderno libero dal Naturalismo accademico su una linea già avviata in Francia da Alberto Giacometti e in Italia da Marino Marini.

Dopo un soggiorno in Brasile dal 1959 al 1962, durante il quale lo scultore, messo da parte il linguaggio figurativo, avvia, ottenendo numerosi riconoscimenti, una fase definita "astratta", fortemente sperimentale per l'uso di materiali come il ferro, attento a quello che le avanguardie storiche, segnatamente il Cubismo e il Futurismo, avevano introdotto nella scultura, Vangi ritorna in Italia recuperando un linguaggio figurale. Il suo ingresso nell'ambito della grande scultura europea avviene con la mostra antologica presso La Strozzi a Firenze, 1967, con la presentazione di Carlo Ludovico Ragghianti. Da allora in un "crescendo" unico rispetto agli altri scultori e attraverso una realizzazione di opere per numero e qualità estetica superiore a quella dei suoi contemporanei, Vangi diviene il "protagonista" per eccellenza della scultura europea del secondo Novecento proseguendo con la stessa intensità fino a oggi, collaborando anche con gli architetti Renzo Piano e Mario Botta con la realizzazione di gruppi scultorei monumentali.

Ampio è il suo corpus di sculture realizzate sperimentando tutti i materiali: marmo, bronzo, pietra, acciaio, nichel, avorio, legno, oro, platino, e in ognuno di questi Vangi elabora il suo *stile* con un rigore assoluto.



Del suo lavoro si sono occupati i maggiori critici del tempo, tra cui Franco Russoli, Renato Barilli, Enrico Crispolti, Maurizio Calvesi, Luciano Caramel, Pier Carlo Santini, Vittorio Sgarbi, Flavio Fergonzi, e tra gli scrittori Giovanni Testori e Sebastiano Vassalli. Nella lista ampia delle sue mostre memorabili rimangono quella alla Permanente di Milano, 1977, e quella al Forte Belvedere di Firenze, 1995, mostra quest'ultima che aprì la porta alla costituzione del grande museo a lui dedicato in Giappone, a Mishima e a Hakone. Erede della linea maestra della grande tradizione della scultura, da Giovanni Pisano a Donatello, da Michelangelo a Rodin, e forte sostenitore del principio che lo scultore deve realizzare le sue opere con le proprie mani, così come il maggior storico dell'arte del Novecento Henri Focillon ha scritto: "Sono le mani ad imporre una forma, un contorno e, nella scrittura, uno stile" (*Éloge de la main*, 1943). Vangi ha proseguito rigorosamente la sua opera di *artifex* fino alla fine.

Marco Fagioli

Bibliografia di riferimento:

Marco Fagioli, *Arte. Scultura, metamorfosi della materia*, Grandi Arti Contemporanee, Electa/Panorama, Milano, 2004;
Giuliano Vangi: il disegno (disegni e sculture), a cura di Marco Fagioli e Nicoletta Ossanna Cavadini, Spazio Officina, Centro Culturale, Chiasso, Canton Ticino, Confederazione Elvetica, 26 maggio - 22 luglio 2024, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, 2024.

Giuliano Vangi, *Figura*, 1984, bronzo policromo



Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Rocco e finestra (Rocco e case di S. Pietro in Vincoli), (1960)

Carboncino, matita e olio magro su carta applicata su tela, cm. 122,5x105,5

Firma in basso a destra: Guttuso. Al verso sul telaio: etichetta Mostra di Renato Guttuso / Parma 1963 / Palazzo Pilotta.

Storia

Collezione privata, Parma;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista.

Esposizioni

Renato Guttuso, Mosca, Gosudarstvennyi Musei Isobrasitel'nyh Iskusstv Imeni A.S. Puskina, 1961, illustrato;
Guttuso, Leningrado, Gosudarstvennyi Musei Hermitage, 1961;
Renato Guttuso, Novosibirsk, 1961;
Guttuso, Milano, Galleria Vinciana, 10-23 febbraio 1962, illustrato;
Renato Guttuso, Mostra antologica dal 1931 ad oggi, Parma, Palazzo della Pilotta, 15 dicembre 1963 - 31 gennaio 1964, cat. p. 85, n. 171.

Bibliografia

Arte Plastica, anno VIII, n. 4, Bucarest, 1961;
Omaggio a Guttuso, in *Il Nuovo Piccolo*, n. 1, Parma, 1964;
Mario De Micheli, Renato Guttuso, *Blgarski Chudoznik*, Sofia, 1970, p. 129, tav. 65;
Antonio Del Guercio, Renato Guttuso, Club Amici Centro Arte Annunciata, Milano, 1971, p. 116, fig. 30 (opera datata 1962);
Ezio Gribaudo, Renato Guttuso, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1976, n. 107 (opera datata 1962);
Cesare Brandi, Guttuso. Antologia critica a cura di Vittorio Rubiu, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1983, n. 106 (opera datata 1962);
Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 181, n. 60/22.

Il dipinto è un ritratto di Rocco Catalano.

Stima € 35.000 / 45.000

"Il suo segno non disegna ma ferisce, è una lancettata, una fitta, una spina", scriveva nel 1958 sull'opera di Renato Guttuso lo storico dell'arte Roberto Longhi. Dopo il periodo dei quadri "storici", alla fine degli anni Cinquanta l'artista entrò nel suo periodo più fecondo, iniziando a usare, per molte opere, dei materiali pittorici duttili come il *Conté* e il colore diluito, che ben si adattavano al suo segno vigoroso e affilato. È il caso dell'opera *Rocco e finestra* (1960) (o *Rocco e case di S. Pietro in Vincoli*) quadro che venne scelto dall'artista nel 1961 per le grandi mostre al Museo Puskin di Mosca, all'Ermitage di Leningrado e nel 1963 per la grande antologica alle scuderie farnesiane di Parma.

Il tema dei "tetti di Roma", percorso sporadicamente dall'artista negli anni Quaranta, diventò un tema dominante nel periodo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, quando Guttuso trasferì il suo studio romano all'ultimo piano di un palazzo di via Cavour. Dalle finestre e dal balconcino, stretto e lungo, aveva una visuale straordinaria con un orizzonte di linee spezzate, di luci e ombre dei tetti delle case intorno a San Pietro in Vincoli, la basilica del IV secolo che custodisce *Mosè*, il capolavoro di Michelangelo. Le nature morte dedicate ai "tetti di Roma" erano a volte invase dalla presenza umana nell'inquadratura del telaio della finestra. Rocco Catalano ritratto nell'opera *Rocco e case di S. Pietro in Vincoli*, che Guttuso conobbe nel 1950 quando soggiornò a lungo nella cittadina calabrese di Scilla, era un pescatore, che aiutò l'artista per i famosi dipinti sulla pesca del pesce spada, profili di scogliere e paesaggi marini calabresi. Rocco era bruno, alto, aveva un volto che sembrava inciso nella pietra. Per trent'anni divenne l'ombra e il fedelissimo assistente tuttofare di Renato Guttuso a Roma e venne ritratto in celebri opere dell'artista come *La domenica di un operaio calabrese* a Roma (1961), oggi di proprietà di un museo straniero.

"Il pittore dipinge le cose, - sosteneva Guttuso - non le idee. Se le idee ci sono, nel pittore, e sono vere idee e non velleità, esse si sprigionano dalle cose dipinte".



Renato Birolli. Solitudine, nostalgia, emozione

Anversa è una città dove mi trovo bene. La gente vi è quieta e matta solo al sabato sera. [...] Ma c'è anche un clima forte, atlantico, bizzarro e un cielo meno disperato del nostro, e la mia amata solitudine, nel silenzioso atelier, carezzata dai suoni della cattedrale.

Dopo tanto "realismo" io avevo bisogno di questo. E di non ascoltare più niente.

Renato Birolli, lettera a Giuseppe Marchiori, 18 febbraio 1957



Renato Birolli, *Trinité-sur-mer*, 1947

Dopo la fine del secondo conflitto mondiale, Renato Birolli, che aveva già partecipato all'esperienza della rivista *Corrente* (1938-40), nel 1946 entra a far parte della sezione milanese della *Nuova Secessione Artistica Italiana*, poi ribattezzata da Guttuso *Fronte Nuovo delle Arti*. Il gruppo, originariamente composto da Birolli, Guttuso, Vedova, Morlotti, Afro, Cassinari, Corpora, Pizzinato, Santomaso e Turcato, ha l'obiettivo di entrare in contatto con le tendenze artistiche europee relazionandosi alla realtà politico-sociale dell'Italia senza imporre una linea stilistica, ma rinnegando fermamente l'esperienza del Novecento.

Nel 1947, mentre a Parigi Birolli scopre la complessa influenza che il linguaggio post Guernica di Picasso ha avuto sui pittori della nuova generazione (Bazaine, Lopicque, Domínguez, Pignon, Tal Coat, Adam e Estève), in Italia il dibattito artistico è teso e si arena sull'evoluzione del linguaggio post cubista e la sua forte valenza politica, dividendo il Fronte tra "realisti" e "astrattisti". Nel 1948 Togliatti seda le tensioni proclamando il Realismo Sociale come stile della rivoluzione e nello stesso anno, alla Mostra Nazionale di Arte Contemporanea di Bologna, Birolli argomenta le sue riserve a proposito di questa linea. Egli sostiene che il realismo socialista è l'evoluzione delle tradizioni e della società russa ed è inapplicabile all'Italia che vanta mezzi espressivi e una tradizione "più moderna". Critica inoltre la visione della pittura come denuncia programmatica, dichiarando che il futuro dell'arte debba passare piuttosto attraverso un pluralismo di tendenze e di idee. Infine "a proposito

della recente denuncia contro l'arte astratta, i compagni [...] hanno considerato che gli artisti più progrediti si sono valse delle esperienze astrattiste per abbattere il dualismo tra uomo e natura? Aver rotto questo dualismo, per noi vuol dire aver solidarizzato con la realtà avanzante, aver lottato per il frantumamento dei miti e persino di quello che faceva della fabbrica una seconda natura insormontabile per l'operaio". Nel 1949 Birolli torna a Parigi, dove si avvicina a quel linguaggio informale sviluppato in Francia. Lo stesso Birolli descrive così questa sperimentazione: "Io sono realista nel metodo e nella scelta degli attributi di forma e colore eppure affondo con tutto il mio



Morlotti, Picasso e Birolli nello studio di Picasso a Parigi, 1947

cuore d'uomo nella vita delle forme, sempre fidente nella loro esistenza. Ma so che esistono diversamente da un tempo, perché ho differenti nozioni e occhi dialettici" (Renato Birolli, lettera a Marchiori, 18 novembre 1949). E ancora: "Alcune tele le ho cominciate dal reale per condurle a un'astrazione emozionata, altre da questa per condurle al reale. Si tratta di fermarsi al punto in cui le due tele si incontrano" (Renato Birolli, lettera a Cavellini, 1949).

Nel 1952, insieme a Vedova, Moreni, Morlotti, Afro, Turcato, Corpora e Santomaso, entra a far parte del Gruppo degli Otto sotto l'egida di Lionello Venturi. La visione di questi artisti è di utilizzare senza idee prefissate ogni possibilità che la pittura presenta, facendo prevalere dunque la coerenza formale sulla materia e sulla realtà. "Se nel loro arabesco l'immagine di un oggetto della realtà può essere inclusa, non si privano dell'arricchimento che quell'oggetto può dare alla loro espressione. Se essi sentono il piacere di una materia preziosa, di un accordo lirico di colore, di un effetto di tono, essi non vi rinunciano. Non sono dei puritani in arte, come gli astrattisti; accettano l'ispirazione da qualsiasi occasione e non si sognano di negarla" (Lionello Venturi, *Otto pittori italiani*, 1952).

Uno degli elementi chiave per comprendere la poetica di Birolli è la sua necessità di rifugiarsi in quella che lui stesso definisce "solitudine attiva". Nonostante la sua vivace partecipazione al dibattito artistico sin dagli anni Trenta, Birolli trova troppo costrittiva la vita di città e, soprattutto nell'ultimo decennio di attività, preferisce immergersi nel ritmo delle piccole e lontane località marine che divengono dei veri e propri porti sicuri per quelle che Marchiori definisce "prove fisiche di evasione fantastica". In questi luoghi Birolli trova finalmente un'umanità e una quotidianità più vicine alla natura, che gli consentono di raggiungere una solitudine profonda: condizioni queste che permettono "uno scandaglio dell'emozione fino a che essa non individui, costituisca una forma generatrice. [...] Nelle interpretazioni del paesaggio [...] c'è una diversa concitazione e una trama orientata secondo altri versi, una adesione particolare al dato naturale che distingue ognuna delle immagini ricavate" (Vittorio Fagone, *Entro e oltre "Corrente" agli anni dal 1938 al 1959*, in *Renato Birolli*, Feltrinelli, Milano, 1978, p. 94).

L'esperienza bretone (1949), unitamente alle "fughe" a Fosso Sejore (1950-1953-1954), Porto Buso (1951), Bocca di Magra (1952) e Manarola (1955-1956-1958), hanno un forte impatto anche nella tavolozza. La scansione cromatica tra il verde e il blu diventa quasi un elemento caratteristico delle opere di questo periodo, mentre la combinazioni di altri colori ne costituiscono un controcampo: dal grigio e viola bretoni, al giallo, bianco e rosso degli Incendi delle Cinque Terre.

In questi ultimi anni per Birolli "la pittura resta immagine ma è anche materia e luce. [Egli] sente ora di poter registrare l'emozione liberando dentro il campo del quadro un'immagine in espansione. Sono gli anni in cui le ricerche dell'informale si sviluppano e hanno il loro peso nella cultura visiva europea" (*ibidem*, p. 100).

Nell'inverno del 1957 Birolli è ad Anversa dove, in una solitudine pressoché totale, lavora lontano dall'Italia che ha lasciato quasi con disprezzo ma che ritrova più viva e sentita nella propria nostalgia. "Non c'è altro modo di amarla che esserne lontani" (Renato Birolli, lettera a Marchiori, 1957). Al Museo Reale di Belle Arti, che ospita tra gli altri la *Madonna del latte in trono col Bambino* (1450-55) di Jean Fouquet, egli può aver ritrovato un ulteriore legame con l'Italia anche nella tavola dell'*Annunciazione* (1333-37 ca.) di Simone Martini e, in particolare, nella piccola *Pala Pesaro* (1503-06) di Tiziano, che presenta sullo sfondo la laguna veneta con delle galee.

L'opera che qui presentiamo, *Laguna veneta*, 1957, è un puntuale esempio della nostalgia che diventa il fulcro emotivo del dipinto. Come nelle opere di questo periodo, anche qui il colore è il nucleo dell'emozione che evolvendosi e ampliandosi porta alla frantumazione dell'oggetto. Per poter rievocare un'atmosfera, uno stato d'animo, un sogno, Birolli è arrivato ad erodere completamente la forma. "A me non importa nulla di seguire (perché non la credo) la storia "progressiva" del linguaggio, di avere quello delle origini o l'ultimo. Io desidero di promuovere soltanto qualcosa di strettamente legato alle ragioni della vita, che tremi e si esalti con essa, così che nulla vi sia di misterioso, di raro, di imponderabile, di segreto, di solamente del linguaggio" (Renato Birolli, lettera a Cavellini, 1952).

Federico Guidetti



Renato Birolli, *Incendio delle Cinque Terre*, 1957

552

Renato Birolli

Verona 1905 - Milano 1959

Laguna veneta, 1957

Olio su tela, cm. 80x100

Firma e data in basso a destra: Birolli 1957; firma, luogo e data al verso sulla tela: Renato Birolli / Anversa 1957: timbro Galleria Montenapoleone, Milano; sul telaio: due etichette IX Mostra Nazionale di Pittura / Golfo della Spezia, una con n. 1259 e una con dati dell'opera: etichetta Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma / Pittura Italiana Contemporanea / giugno-ottobre 1958: etichetta Renato Birolli 1931-1958: timbro Galleria Montenapoleone, Milano.

Storia

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

Esposizioni

Pittura Italiana Contemporanea, Copenhagen, Palazzo di Charlottenborg, giugno - agosto 1958, poi Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, agosto - ottobre 1958;

Renato Birolli 1931-1958, Verona, Palazzo della Gran Guardia, luglio - settembre 1963;
Fini & Confini. Dal paesaggio al territorio, Torre di Mosto, Museo del Paesaggio, 23 febbraio - 18 maggio 2019, cat. p. 280, illustrato;
Gnessulògo. Poesia paesaggio territorio, Torre di Mosto, Museo del Paesaggio, 10 aprile - 24 luglio 2022, cat. pp. 194-195.

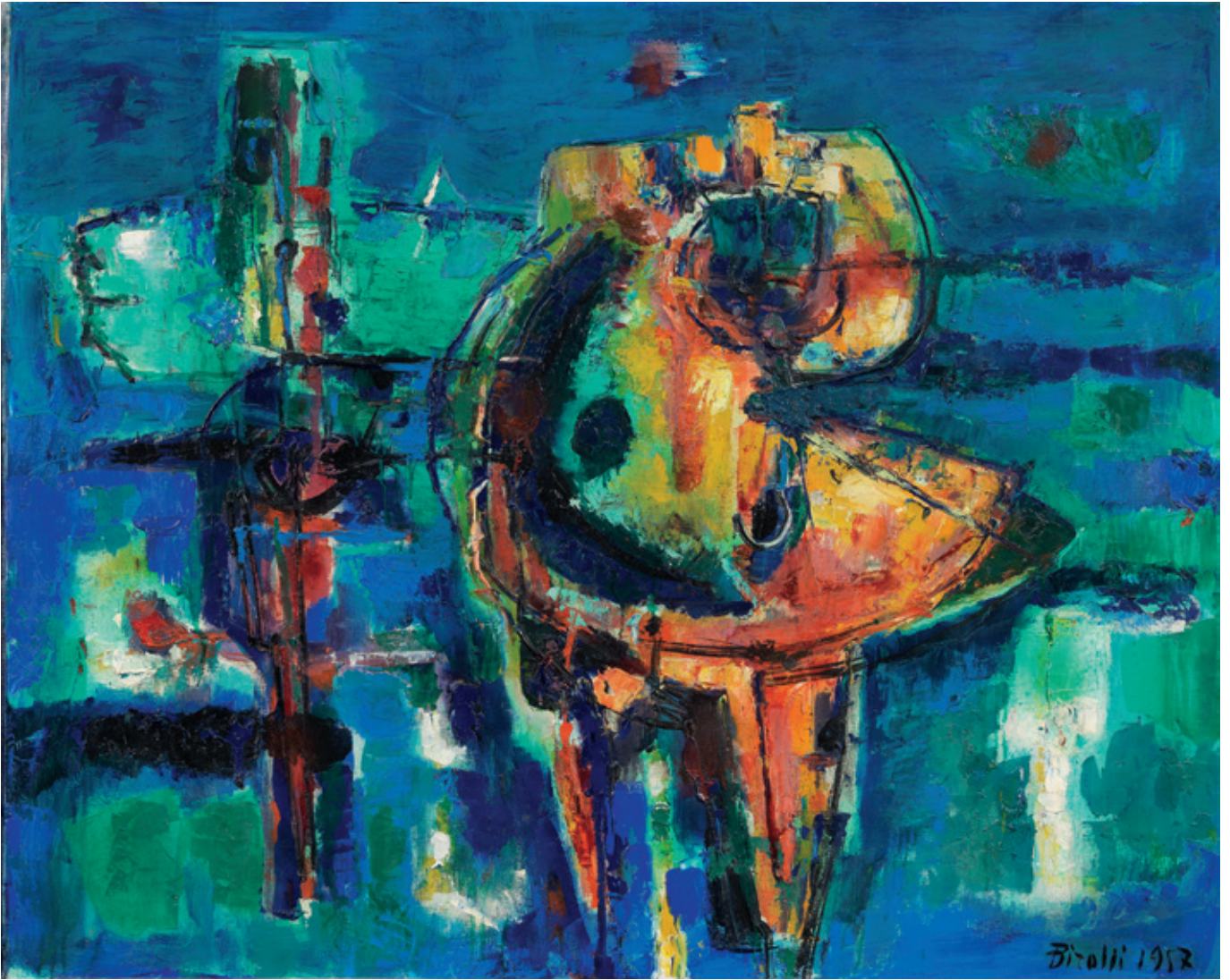
Bibliografia

Giuseppe Marchiori, Zeno Birolli, Franco Bruno, Renato Birolli, Edizioni Di Comunità, Milano, 1963, p. 100, n. 91;
Zeno Birolli, Renato Birolli, Feltrinelli Editore, Milano, 1978, p. 309, n. 1957.27 (745).

Stima € 70.000 / 90.000



Tiziano Vecellio, *Jacopo Pesaro presentato a San Pietro da Papa Alessandro VI*, 1503-06, Anversa, Museo Reale delle Belle Arti





553

553 Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Natura morta, 1960

Collage e tecnica mista su carta, cm. 32,5x38

Firma e data in basso a sinistra: Guttuso '60.

Storia

Collezione privata, Parma;

Collezione privata

Foto autenticata dall'artista.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 184, n. 60/30.

Stima € 12.000 / 18.000



554

554

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Ritratto di Mimise, 1958

Olio su carta applicata su tela, cm. 60x47,2

Firma e data in basso a destra e al verso sulla tela: Guttuso / '58.

Storia

Collezione privata, Parma;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 115, n. 58/42 (con tecnica errata).

Stima € 14.000 / 18.000

555

Gino Rossi

Venezia 1884 - Treviso 1947

Colline, (1913)

Olio su cartone, cm. 27,5x43,5

Scritta al verso: Gino Rossi / Esposizione nell'albergo Vittoria a Venezia: etichetta Galleria dello Scudo / Verona / Gino Rossi / Mostra Commemorativa nel Centenario della Nascita / col Patrocinio della Regione Veneto / 26 novembre 1983 - 31 gennaio 1984 / Opera Esposta: etichetta Comune di Venezia / Assessorato alla Cultura / Mostra Gino Rossi nel centenario della nascita / Venezia Ca' Vendramin Calergi / 18 febbraio - 31 marzo 1984 / cat. n. 067: etichetta Contini Galleria d'Arte; sulla cornice: cartiglio con scritta Gino Rossi / Paesaggio asolano.

Storia

Collezione privata, Verona;

Collezione privata

Esposizioni

Gino Rossi, a cura di Luigi Menegazzi, Treviso, Ca' da Noal, 15 settembre - 4 novembre 1974, cat. p. 108, n. 53, illustrato;

Gino Rossi, Verona, Galleria dello Scudo, 26 novembre 1983 - 30 gennaio 1984, cat. p. 56, n. 46, illustrato;

Gino Rossi nel centenario della nascita, Venezia, Ca' Vendramin Calergi, 18 febbraio - 31 marzo 1984, cat. n. 67.

Bibliografia

Luigi Menegazzi, Gino Rossi. Catalogo generale, Electa Editrice, Milano, 1984, p. 67, n. 67.

Stima € 45.000 / 65.000



Colline asolane



Ennio Morlotti, l'ultimo dei naturalisti

"All'inizio è stata solo una ribellione alla servitù, non volevo fare l'impiegato, mi piacevano i musei, infatti sono andato a Firenze perché mi piacevano Giotto e Masaccio, avevo ventisei anni, ci vuole una certa forza, non avevo dietro capitali, la pittura per me era un regno inavvicinabile [...] Nel 1937 mi sono recato a Parigi alla Esposizione Universale, ho visto le *Bagnanti* di Filadelfia, che mi hanno colpito, la *Guernica* di Picasso nel padiglione spagnolo, ho portato a casa delle foto, mi aveva molto colpito il *Sogno e menzogna di Franco*, sono molto belli", con queste parole Ennio Morlotti racconta l'inizio del suo percorso artistico ad Arturo Carlo Quintavalle, un percorso nato da una ribellione, segnato da un primo contatto con i grandi protagonisti dell'arte europea, da Cézanne al Fauvismo e all'Espressionismo di Soutine e di Rouault e proseguito con le visite nei grandi musei dove ammira i Maestri antichi "poi Piero della Francesca, e poi i lombardi da Lotto in avanti e soprattutto, Cerruti e Baschenis, i lombardi del côté bergamasco [...] tutti i bergamaschi e bresciani, da Romanino in avanti, da Savoldo a Lotto e Moroni" e terminato con una grande attenzione agli sviluppi della pittura a lui contemporanea "Per me ci sono stati cinque anni eroici in America ed Europa, da Pollock a De Kooning, da Gorky a De Staël, che hanno dato molto di più dei celebri padri come Picasso e Braque, perché hanno fatto questa lotta contro il vivente mentre gli altri si sono accontentati dei valori plastici, formali, ammesso che siano valori, invece loro hanno tentato di uscire perché sono passati tutti da Picasso. Sono loro gli unici pittori degli ultimi cento anni" (Arturo Carlo Quintavalle, *Intervista a Morlotti*, 1981, in *Morlotti "Grandi Monografie – Pittori e scultori d'oggi"*, Fabbri, Milano, 1992).

Un percorso straordinario quello di Morlotti, uomo calato nel suo tempo, che nel 1940 entra a far parte del gruppo degli artisti di Corrente stringendo amicizia con Ernesto Treccani, Aldo Badoli, Bruno Cassinari, Lucio Fontana, Renato Guttuso e successivamente aderisce per breve tempo al Fronte Nuovo delle Arti e al Gruppo degli Otto, esponendo in Italia e all'estero.

Una forma di isolamento in Morlotti si accentua però a partire dagli anni Cinquanta; nel ritiro di Imbersago in Brianza in pochi anni compie gran parte di quell'opera che è stata riconosciuta tra le più originali e dense di valori umani del nostro tempo: "Nel '51 mi imbattei casualmente nel paesaggio incantevole di Imbersago. Di colpo mi ricordai le colline di Mondonico, che avevo completamente dimenticato, e quel fascino mi sedusse talmente che mi insediai lì, e lì ricominciai da capo a dipingere 'dal vero' [...] lo penso che ad Imbersago comincia la mia storia: meglio la coscienza della mia storia. In quel tempo nacque per caso un sodalizio con Arcangeli e Testori: mi permise la conoscenza dei 'problemi caravaggeschi', e della grande pittura lombarda; la coscienza e la



Paul Cézanne, *Le grandi bagnanti*, Philadelphia, Museum of Art (part.)



Ennio Morlotti, *Bagnanti*, 1955

stima di Longhi, e la scoperta delle mie radici [...] un filosofo americano che mi è capitato per caso diceva che anche un filo d'erba nasce da un incrocio, da un coito [...]. Da allora sparirono i tramonti, e gli orizzonti, le vedute. Mi fermai ad osservare i 'particolari' di natura. Mi crearono turbamenti le mele sul melo, la pannocchia sul granoturco, e gli insetti che gremivano il sottosuolo. Cominciai a sentire qualcosa di segreto e di molto misterioso. La realtà, dietro le cose; un sottofondo e una gravità attorno: e, cosa che mai avevo avvertito, di partecipare a queste cose".

C'è però un sostanziale cambiamento rispetto alla stagione di Mondonico (suo precedente luogo d'elezione), l'inquadratura non è più un'immagine presa da lontano, ma diventa un ritaglio di paesaggio guardato da vicino.

Il pittore ha uno studio ricavato in una stanza di una vecchia torre e dalle feritoie che costituiscono le finestre si vede il fiume Adda; su queste sponde Morlotti lavora ai suoi *Boschi* e alle *Vegetazioni* che si arrampicano nel cielo; ora il naturalismo morlottiano

si separa dalla lezione lombarda, quel che di lirico vi è rimasto riguarda la trasposizione di ciò che la natura mette davanti ai nostri occhi, si tratti di un campo di granoturco, della vigna vicino a casa, dei boschi intorno. La vena ancora barocca che si poteva cogliere nella precedente serie dei *Dossi* adesso è scomparsa, nessuna preziosità, nessuna concessione al timbro pittorico dell'Ottocento, perché quella natura e quell'uomo che l'abitava fanno parte del passato. I *Fiori di campo* e i *Paesaggi* di Brianza sviluppati a Imbersago approdano a un'idea di pittura che chiude definitivamente con il Romanticismo per arrivare a citazioni espressioniste.

Morlotti lavora per serie, e in queste si inserisce anche *Granoturco*, 1959, un dipinto in cui l'impaginazione rivela un doppio registro, da una parte il colore acceso e romantico, raggrumato in pennellate spesse come se i tubetti fossero stati spremuti sulla tela, dall'altra un'intelaiatura di segmenti pittorici quasi pensati e sviluppati uno a uno. In *Granoturco* si alternano pennellate decise a colpi di spatola simili a sciabolate, che contribuiscono a formare una sorta di nodo centrale, attorno al quale ruota tutta la composizione e dove segno e colore sono un unico intrico semantico. Morlotti opera per particolari, per frammenti che costituiscono l'insieme della visione, mescola ai verdi venature impercettibili di lilla e di rosa, come dei tasselli di una tessitura capillare, con una pastosità estrema della composizione, peculiare delle opere di questo periodo perché "con le paste basse non ci gioco sopra, ma la verità è questa, non sono un riflessivo, devo agire sempre d'impulso, con i quadri voglio sempre un'emozione, cancello dopo tutto, torno sopra, dopo un mese magari, o mi contento oppure distruggo tutto, e così escono le mie paste alte" (Quintavalle, *Intervista a Morlotti*, cit.).

A intermittenze e intervalli di anni Morlotti affronta diverse serie tematiche – granturchi, teschi, foreste, nudi, figure graffite nel paesaggio, rocce, bagnanti lacustri o mediterranee – l'artista dipinge più quadri insieme, simultaneamente, non per serialità ma per impeto creativo, perché ne cerca e ne vuole uno solo, "alla base della pittura di Morlotti c'è sempre un inseguimento, una rincorsa affannosa e cieca. La serialità chiama in causa il variantismo [...]. Morlotti

è un pittore estremo, uno che vuol far parlare la materia, e, nello stesso tempo un pittore di realtà tutta ravvicinata" (Cesare Garboli, in *Ennio Morlotti antologica*, Grafis Edizioni, Bologna, 1990, p. 7).

Per Morlotti dipingere non è inventare o variare forme, ma un dare forma al proprio sentire, un "insistere" continuo sul motivo per dare corpo alle proprie profonde aspirazioni.

L'amico Francesco Arcangeli lo aveva definito l'ultimo dei naturalisti e davvero Morlotti introduce alla base della sua ricerca, e in opere come *Granoturco*, una scelta precisa, quella di una pittura che mira all'intero, oltre la forma, oltre l'immagine nella sua immediatezza.

La natura racchiude la regola che domina il mondo e a quella regola un pittore deve fare riferimento.

Silvia Petrioli



Nicolas De Staël, *Arbres et maisons (Landscape)*, 1953



Ennio Morlotti, *Colline in Brianza*, 1959

556

Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

Granoturco, 1959

Olio su tela, cm. 89x79

Firma in basso a destra: Morlotti; firma e data al verso sulla tela: Morlotti / 1959: etichetta con n. 30126 e timbro Galleria Annunciata, Milano: timbro Lo Scalino, Roma: etichetta Galleria Lorenzelli, Bergamo.

Storia

Nuova Brerarte, Milano, 22 maggio 1990, n. 96;
Collezione privata

Bibliografia

Gianfranco Bruno, Pier Giovanni Castagnoli, Donatella Biasin, Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti, tomo primo, Skira editore, Milano, 2000, p. 240, n. 540.

Stima € 55.000 / 75.000



Ennio Morlotti nello studio





Atanasio Soldati



557

557

Atanasio Soldati

Parma 1896 - 1953

Paesaggio, (1941)

Olio su tela, cm. 50x50

Firma in basso a sinistra: Soldati.

Storia

Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto Archivio Atanasio Soldati, Milano, 24 settembre 2007; certificato su foto Raffaele De Grada, 24 aprile 1991; certificato di provenienza Galleria Sant'Agostino (con data errata).

Esposizioni

Fini & Confini. Dal Paesaggio al Territorio, opere da una collezione privata, Torre di Mosto, Museo del Paesaggio, 23 febbraio - 18 maggio 2019, cat. pp. 107, 340, illustrato a colori (opera datata 1940).

Bibliografia

Luigi Cavadini, Atanasio Soldati. Catalogo generale dei dipinti, BoraArte, Riale, 2019, p. 132, n. 1941 11.

Stima € 45.000 / 65.000

Giuseppe Capogrossi: la "formula spaziale"



Giuseppe Capogrossi, *Ballerina*, 1946, Genova, Galleria d'Arte Moderna

Nel 1927 Giuseppe Capogrossi espone per la prima volta le sue opere in occasione di una mostra organizzata all'Hotel Dinesen a Roma, presentando un gruppo di tele in cui, al di là di una particolare conoscenza della tecnica pittorica, appresa durante il periodo di formazione presso la scuola di Felice Carena, si nota già un certo allontanamento dai tradizionali valori prospettici. In queste immagini, fondate su un equilibrato plasticismo svincolato dalle regole accademiche, il pittore definisce i volumi attraverso piani di colore, caratterizzati da una certa sobrietà tonale, e un personale utilizzo della luce che si fonde con la materia. Capogrossi, inizialmente influenzato per certi aspetti dalla Metafisica e dal "ritorno al mestiere" professato da de Chirico, dall'uso del colore di Morandi, dalle ricerche del Realismo Magico, dalla lezione di Renoir, del postimpressionismo e di Picasso, tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta si avvia verso una pittura in cui sembra riflettere sull'opera di Piero della Francesca. Le immagini di questo periodo, costruite su un disegno essenziale e caratterizzate da una materia corposa e da colori chiari, opachi, distribuiti secondo studiati rapporti tonali, rappresentano principalmente scene di vita ambientate sul Tevere, dove i personaggi appaiono immobili, immersi in atmosfere quiete e sospese, quasi incantate. Questa ricerca pone Capogrossi tra i maggiori protagonisti della Scuola Romana e del cosiddetto *tonalismo*.

Nella prima metà degli anni Quaranta l'artista trova nuove ispirazioni principalmente attraverso lo studio della figura femminile, portando avanti una ricerca sofferta, in cui il cromatismo si fa intenso, focalizzata, come spiega Argan nel 1946, su un "tema profondo e costante [...] una meditazione chiusa, preoccupata, sul valore dello spazio. [...] Le figure, che prima abitavano, ora incarnano lo spazio: lo recano in una particolare disarticolazione delle membra, che si profilano e spianano" (Giulio Carlo Argan, in Luca Massimo Barbero, *Capogrossi, una retrospettiva*, Marsilio, Venezia, 2012, p. 67). Il percorso del pittore si avvia verso un cambiamento di cui, come ricorda Argan, Fagiolo

dell'Arco trova traccia nella copia del *Ritratto del dottor Gachet* di Van Gogh, 1940-41, dove Capogrossi sperimenta, a fini analitici, l'uso del colore come valore in sé, non più riflesso di una qualità dell'oggetto rappresentato, ma inteso come segno cromatico autonomo, esistente e significativo. Ne deriva che un messaggio non è il suo contenuto ma il messaggio stesso considerato come un insieme organizzato di segni (Giulio Carlo Argan, *Capogrossi*, Editalia, Roma, 1967, p. 12). Nel dopoguerra la natura non è più sufficiente a tradurre in pittura il suo sentire, così Capogrossi inizia a cercare attraverso di essa elementi che possano portare a un nuovo linguaggio. Questo cambiamento passa dalle immagini di nudo, in cui studia il vuoto intorno ai corpi scarniti, creando un rapporto stretto tra figura e sfondo, e da composizioni costruite su una quadrettatura, derivata dal metodo di lavoro a "mosaico" di Cézanne, che Capogrossi ritiene necessaria per lasciare la figurazione senza "cadere nell'arbitrio", come *Le due chitarre*, 1948, un interno con figura immerso in una luce chiara, in cui i colori brillanti, stesi creando una rete di fili sottili secondo un andamento di meridiani e

paralleli, delineano gli elementi nello spazio.

Il mondo del visibile viene progressivamente abbandonato osservando e studiando alcuni specifici soggetti come le cataste, i cui legni diventano direttrici verticali e orizzontali di essenziali strutture architettoniche, e le finestre, che per la loro complessa struttura geometrica e luminosa, rappresentano un continuo concatenarsi di segni che suggerisce nuovi spunti formali. Attraverso le opere di questo periodo, definito di "ricerca neocubista", eseguite dal 1947 al 1949, Capogrossi arriva all'effettivo superamento del dato naturale inserendo inizialmente codici già esistenti, derivati dall'esperienza umana, come i segni di interpunzione, le lettere e i numeri, distribuiti sulla tela seguendo andamenti complessi, che portano poi alla creazione di un segno spaziale originale, essenziale e



Giuseppe Capogrossi, *Le due chitarre*, 1948, Roma, La Galleria Nazionale

autonomo, definito attraverso l'uso del bianco e del nero.

Il segno creato da Capogrossi, una sagoma lunata e dentata che appare per la prima volta in *Superficie 021*, 1949, per Argan è "una formula spaziale: accoglie in sé la pregnanza della spazio (la curva rimanda al 'segno' dell'orizzonte, i segmenti che lo incontrano sono i piani di visione)" (Argan, *Capogrossi*, cit., p. 75). L'*elemento*, così chiamato dall'artista, non rappresenta qualcosa nello specifico se non la volontà stessa di "non rappresentare", divenendo segno di continuità tra lo spazio dell'esistenza e quello del quadro, concepito adesso esclusivamente come una superficie piana, un campo bidimensionale in cui ogni singolo frammento del discorso, organizzato secondo un equilibrato impianto geometrico, contiene in sé lo spazio. Considerando lo spazio in termini di tempo e il tempo in termini di spazio, nelle composizioni l'accezione temporale è essenziale e viene espressa attraverso l'andamento ritmico di articolate e molteplici concatenazioni di elementi, intesi già singolarmente come segni di spazio e tempo, che suggerisce la presenza di un movimento senza moto, otticamente più veloce quando lo spazio è fitto di elementi piccoli e più lento quando il tessuto si allarga e i segni si ingrandiscono, accentuando così anche la percezione del tempo. Con un solo elemento Capogrossi crea un sistema di comunicazione segnica, semplice ma aperto a infinite combinazioni, che si "costruisce e ricostruisce sotto ai nostri occhi: non è una struttura strutturante ma strutturata" che dichiara "la propria flessibilità e tendenza a mutare [...] la propria capacità e necessità di comunicare" con la massima chiarezza nel campo dello spazio, adesso inteso come dimensione della comunicazione (*ibidem*, p. 9).

Dal 1950 al 1952 Capogrossi, con straordinaria creatività, giunge a chiarire tutti gli aspetti fondamentali della sua articolazione segnica che si rivelano lucidamente sulle superfici in cui gli elementi, nonostante la radice semantica rimanga la stessa, mutano conformazione, orientamento e dimensione, divenendo veri e propri oggetti, e in alcune opere, che sembrano evocare l'immagine di una lavagna magnetica, si attraggono, si respingono o si spezzano per l'azione delle tensioni tra loro contrapposte, come se fossero calamitati e lo spazio fosse un campo magnetico (*ibidem*, p. 17). Dopo le prime opere in bianco e nero nelle composizioni appare il colore, inserito con un tassello rosso per creare un fulcro al movimento delle forme nelle strutture bianco-nero, come un piano sotterraneo su cui si posano i segni o come elemento autonomo dai toni scuri, tenui o accesi. Nell'opera *Superficie CP1882*, 1950, presente in catalogo, un insieme di elementi dentati, curvi e mistilinei, concatenati in un serrato ritmo compositivo di incastri e sovrapposizioni, occupano gran parte della superficie, divenendone la struttura. In questa immagine la catena segnica si sviluppa seguendo una continua contrapposizione tra parti concave e convesse e un complesso gioco di contrasti tra colori accesi, attenuato da piccoli elementi azzurro opaco e da trasparenze bianche, che creano uno stretto dialogo tra forme e linee. La tensione dinamica, accentuata da una costruzione quasi sincopata di inserti cromatici fondata sul rapporto elemento-spazio e da un apparente disordine dei segni, suggerisce un possibile e ipotetico slittamento delle forme immobili sulla superficie, creando un articolato e continuo movimento di piani che ritrova il suo ordine attraverso l'equilibrato susseguirsi di campiture rosse. Il colore sembra essere un elemento autonomo, una presenza significativa quanto quella del segno, a testimonianza della ricerca compiuta in questi anni dall'artista tesa a comprenderne le potenzialità espressive e simboliche. L'opera dunque ben rappresenta il nuovo linguaggio di Capogrossi in cui al fondamentale e profondo rapporto tra elemento e spazio si aggiunge quello tra segno e colore.

Elisa Morello



Giuseppe Capogrossi, *Superficie 06*, 1949



Giuseppe Capogrossi, *Superficie 012*, 1949, Roma, La Galleria Nazionale

558

Giuseppe Capogrossi

Roma 1900 - 1972

Superficie CP/882, 1950

Olio su carta applicata su tela, cm. 48,5x66

Firma e data in basso a destra: Capogrossi 50. Al verso sul telaio: etichetta Christie's, con n. 203 e data 3/7/79.

Storia

Christie's, Londra, 3 luglio 1979, n. 203;
Collezione privata

Bibliografia

Guglielmo Capogrossi, Capogrossi. Gouaches Collages
Disegni, Edizioni Electa, Milano, 1981, p. 269, n. 25
(riprodotto capovolto).

Stima € 70.000 / 90.000



Giuseppe Capogrossi con una sua opera, primi anni Cinquanta



Lucio Fontana e la conquista dello spazio

Più in là della prospettiva... la scoperta del cosmo è una dimensione nuova, è l'infinito, allora buco questa tela, che era alla base di tutte le arti e ho creato una dimensione infinita... l'idea è proprio quella lì, è una dimensione nuova corrispondente al cosmo... Il buco era, appunto, creare questo vuoto dietro di lì... La scoperta di Einstein del cosmo è la dimensione all'infinito, senza fine. E, allora ecco che: primo, secondo e terzo piano... per andar più in là cosa devo fare? ... io buco, passa l'infinito di lì, passa la luce, non c'è bisogno di dipingere.

Lucio Fontana

Così Lucio Fontana descrive il processo creativo alla base della sua rivoluzionaria svolta linguistica, che marchierà in modo indelebile lo sviluppo dell'arte italiana del secondo dopoguerra. Questa sfida a varcare i limiti del supporto della tela bucadola e attraversandola, e aprendola così alla luce e allo spazio che la circonda, è stata maturata nel corso di una lunga e complessa carriera, che percorre quasi tutto il cammino dell'arte italiana del Novecento, partendo dalla figurazione plastica degli esordi negli anni Venti, sviluppata poi nell'esperienza astratta del gruppo del Milione e nelle esperienze della scultura in ceramica e a mosaico degli anni Trenta. Nell'immediato dopoguerra Fontana approda alle prime meditazioni sullo Spazialismo e all'elaborazione dei primi, fondamentali, *Ambienti spaziali*: l'*Ambiente spaziale a luce nera*, realizzato nel febbraio 1949 alla Galleria del Naviglio di Milano, e la struttura al neon per il soffitto dello scalone d'onore alla IX Triennale di Milano, 1951, veri e propri antecedenti di molte ricerche ambientali e luminose successive, soprattutto statunitensi, e tentativi di mettere in opera i principi teorici che contemporaneamente Fontana e il gruppo degli Spazialisti andavano elaborando nei manifesti programmatici come il *Manifesto blanco*, 1946, e il *Manifesto tecnico*, 1951. Un percorso complesso, dunque, quello di Fontana, teorico e poetico insieme, che riflette le nuove esigenze che le esperienze artistiche più aggiornate si

trovano ad affrontare nel secondo dopoguerra, secondo una nuova spinta ad abbandonare la figurazione del ritorno all'ordine e svincolarsi di nuovo, come era stato per le avanguardie storiche di inizio Novecento, dai limiti della descrizione per riflettere invece sui significanti del linguaggio pittorico, plastico e ambientale. Nel *Manifesto tecnico* del 1951, pubblicato proprio in occasione della Triennale milanese, si legge: "È necessario quindi un cambiamento nell'essenza e nella forma. È necessaria la superazione della pittura, della scultura, della poesia. Si esige ora un'arte basata sulla necessità di questa nuova visione. [...] Passati vari millenni dal suo sviluppo artistico analitico, arriva il momento della sintesi. Prima la separazione fu necessaria, oggi costituisce una disintegrazione dell'unità concepita. Concepiamo la sintesi come una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, spazio, integranti un'unità ideale e materiale. *Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo ed il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio.* Son le forme fondamentali dell'arte nuova che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza". È all'interno di questa riflessione sulla necessità di trovare un linguaggio che racchiuda in sé la sintesi di queste "quattro dimensioni dell'esistenza" che Fontana comincia, nelle sue opere da cavalletto, a realizzare i primi buchi, tra 1949 e 1953, esposti

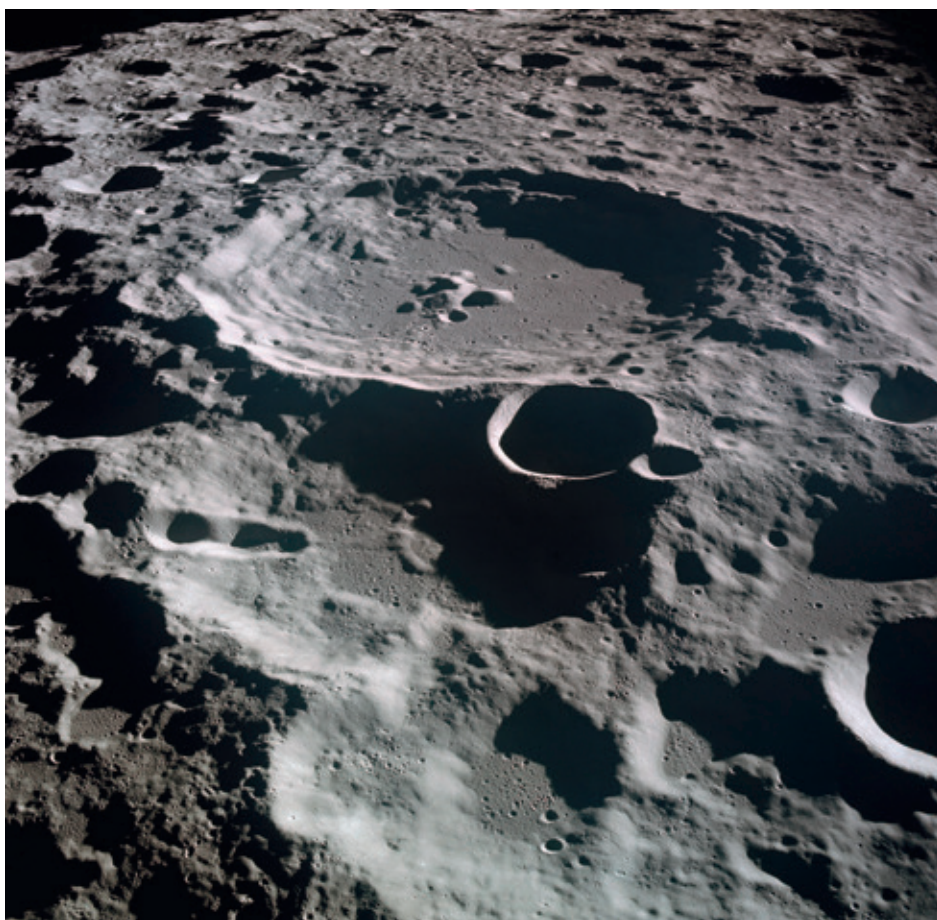


Lucio Fontana, *Concetto spaziale - Il pane*, 1950

in una personale alla Galleria del Naviglio di Milano. Prima su carta applicata su tela, a delineare sulla superficie come un vortice, una costellazione, poi sempre più regolari, direttamente sulla tela, secondo un ordine lineare e ritmico. Sono questi i *Concetti spaziali*, su cui si assiste a una progressiva introduzione di elementi più liberi, gestuali, come segni a olio, accompagnati poi da frammenti di vetri colorati, a creare figurazioni sempre più complesse, stavolta in senso materico, che arrivano, negli esempi più compiuti del ciclo delle *Pietre*, vere e proprie cosmogonie, con un approccio, seguendo la definizione di Enrico Crispolti, quasi "barocco" nei confronti della materia. I dipinti si lacerano ma allo stesso tempo si arricchiscono di grumi cromatici e materiali luminosi, a formare concrezioni sulla superficie, considerando sempre la tela come struttura dinamica e aperta, in continuo movimento ed evoluzione, trapassata dalla luce e resa vibrante attraverso l'inserimento di materiali altri e spessi strati di colore. Questo sviluppo del *Concetto spaziale* si accompagna nell'opera di Fontana a un sempre rinnovato interesse plastico, in special modo per la ceramica, attività spesso considerata parallela ma in realtà del tutto compenetrata alle contemporanee ricerche pittoriche, sempre più tese, con gli anni Sessanta, alla ricerca di uno spazio puro, che diventerà progressivamente monocromo, su cui il gesto dell'artista interviene deciso, perentorio e ineluttabile, aprendo il colore allo spazio e alla luce. Così avviene nelle *Nature*, modellate durante i soggiorni estivi ad Albissola: forme circolari di terracotta, dalla superficie scabra e mobile, come in ebollizione, quasi ad alludere all'irregolarità primigenia del cosmo, che tende però a concludersi in una forma sintetica assoluta come la sfera, attraversate da profondi buchi o potenti fenditure, che incidono la materia non disfaccendo la sua tensione verso l'unità originaria, ma lasciando comunque una traccia profonda del loro passaggio.

La stesura del colore diventa monocroma, attraversata da un segno che elabora una sorta di concrezione circolare – simbolicamente affine a quella delle *Nature* – che sembra come agglutinare la superficie, che racchiude al suo interno gli interventi gestuali. Questi cominciano a perdere la loro regolarità geometrica, e sono inferti in modo quasi rabbioso: il buco diventa a poco a poco ferita, lacerazione intima del supporto tradizionale del dipinto, mettendo in discussione gli stilemi canonici della pittura per aprirla allo spazio che la circonda, e dunque alla dimensione dell'infinito. Scrive Enrico Crispolti nel 1959 a proposito di questa evoluzione del buco in strappo: "Nel '56 e nel '57 il mondo di Fontana si puntualizza quasi repentinamente su una figurazione simbolica scabra, di superfici scure, di bruni, a volte violacei, stupendi, contratte in stesure sovrapposte, corrose, che trapelano l'una nell'altra in una sorta di disfaccimento. Il buco perde la sua definizione circolare o poligonale, ed è piuttosto strappo, accenna ad una lacerazione, ad una ferita. Il dipinto si circoscrive in grandi zone, a volte come accennando a spartiture simili a quelle che nelle figurazioni di Dubuffet valgono l'idea di un cielo, d'una terra. Spesso come un'imminenza, una

contrazione, un soffocamento", e ancora, pochi anni dopo, nel 1963: "Su questi due elementi si fonda la trasgressione di quella purezza originaria: nel sottile e vagante *ductus* del segno grafico appena inciso [...] e nel profondo, plastico, infierire dei "buchi" che ora si sono fatti una gragnuola di colpi, profondi, slargati, irregolarmente: vere "lacerazioni", insomma, e non più buchi. Queste lacerazioni sfondano in effetti la tela, la feriscono senza remissione, ne svelano lo spazio aldilà; e la tela – materia organica e viva – reagisce, l'olio emerge dove la ferita affonda, e questa diviene a volte allora una sorta di cratere. Fontana ritrova la gioia dell'intervento fisico, dello scontro, a tu per tu, con la materia" (in Enrico Crispolti, *Carriera "barocca" di Fontana. Taccuino critico 1959-2004 e Carteggio 1958-1967*, Milano, 2004, pp. 27, 72).



Il cratere lunare Dedalo fotografato nel 1969 dall'Apollo 11

Dipinti come *Concetto spaziale*, 1960, costituiscono tappe fondamentali di questa rivoluzionaria avventura creativa.

È in questo momento cruciale che il buco e lo squarcio – con cui per la prima volta si era osato oltrepassare il limite del dipinto tradizionale – si evolvono nel taglio, la cifra che più di ogni altra ha contribuito a rendere Fontana una figura quasi mitica dell'arte contemporanea, l'ideale punto d'arrivo di tutto il suo cammino alla conquista dello Spazio. I primi tagli appaiono intorno al 1958, negli inchiostri paesaggistici, nelle opere in anilina, nei pastelli e in particolare sulle carte-tela, su cui numerosi segni corsivi, disposti in composizioni corali, ricordano l'immediatezza grafica del disegno. *Concetto spaziale* del 1957, presente in catalogo, costituisce un raro, preziosissimo incunabolo di questo ciclo di opere che arriveranno quasi a identificarsi con il suo stesso autore.

La nascita dei tagli è descritta così da Guido Ballo: "Ricordo di essermi recato nel suo Studio, stava per preparare una personale al Naviglio, avevo visto vari quadri coi buchi: avevamo parlato a lungo di questa mostra, e anche della scelta dei quadri da esporre, me ne indicava diversi. Poi, il giorno della vernice, avvenne la sorpresa: i quadri erano tutti con tagli, il segno-gesto non nasceva più dal punteruolo ma dalla lama decisa. Nella serie di queste composizioni con tagli, che richiedono sempre una tensione di superficie, l'effetto di pausa, di silenzio, diventa più assoluto: specialmente quando la violenza del gesto si attutisce in una precisione esecutiva e vive da solo, o appena con qualche variante, sul fondo piatto, bianco o monocromo. Ed è proprio questa necessità di tensione di tutto il fondo a rendere la superficie «presenza». I primi tagli larghi rompevano veramente la superficie, facevano vedere il muro,



Lucio Fontana al lavoro

perdendo in tensione: si accorse subito – e anche di questo parlammo assieme, conversando nel suo studio davanti agli alberi del giardino – che occorreva attutire il taglio rendendolo più misterioso, con una copertura dietro, di garza nera: non in modo piatto, per un effetto cromatico, ma allentata un poco, come zona più scura.

Ecco dunque la serie di *Concetti spaziali*, da lui chiamata *Attese*: con tagli che diventano espressivamente più limpidi quando si susseguono in un ritmo quasi parallelo, con variazioni sottili sul fondo, o se si presentano unici sulle superfici: perdono invece assoluta di ritmo quando i tagli sono in vari versi, suggerendo rettangoli, triangoli, o altre forme. Si tratta però sempre di ricerche, per muovere i vari effetti espressivi: come avviene nel '59, coi *Quanta*, che sono altri *Concetti spaziali* moltiplicati in quadri di forme e dimensioni diverse, coi più vari tagli: è un altro modo di rompere i limiti del vecchio quadro da cavalletto, ma la superficie risulta spezzata in frammenti, non annullata, perché tutto si risolve sempre a due dimensioni.

Nell'estate del '59 – e negli anni successivi – Fontana attua i *Concetti spaziali* nel modo che forse risponde più profondamente alle sue segrete esigenze espressive: ritorna scultore, ma rompendo ogni canone di forma. Crea la serie di *Nature*, grosse masse sferoidali, in gres, con cavità o tagli ottenuti con gesto di partecipazione violenta.

Queste *Nature* sono veramente primordiali: perché danno il senso del peso, della libertà della massa materica informale nella sua espansione, ci riportano alle origini terrestri di fermenti vulcanici o, per altro verso, di silenzi astrali.

Qui Fontana, con la più assoluta semplicità di mezzi (che si rivelano tra l'altro

antichissimi) ottiene espressioni originali, del più ampio respiro: sono da vedere in una opportuna ambientazione, perché si tratta sempre di opere che tendono ad ambientarsi come presenze vive" (Guido Ballo, *L. Fontana. Idea per un ritratto*, Edizioni Ilte, Torino, 1970, p. 172).

Sarà con la personale organizzata alla Galleria Stadler di Parigi, nel 1959, presentata da un testo in catalogo di Michel Tapié, che i tagli verranno proposti come novità nell'arte contemporanea, esposti nello stesso anno alla Biennale di San Paolo del Brasile. Nel 1960 il ruolo preminente di Fontana nella nuova arte europea viene sancito con la mostra a Leverkusen, *Monochrome Malerei*, in cui sono esposti tagli più maturi e monumentali.

Fontana, in linea con le teorie dello Spazialismo, definite per la prima volta con il *Manifesto Blanco* del 1946, e sviluppate nei manifesti spaziali degli anni seguenti, non rappresenta la natura nella sua manifestazione tangibile, ma da essa prende gli elementi primari, cogliendo "l'energia della materia e la sua necessità d'essere e di divenire"; così il "colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo e il movimento che si svolge nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell'arte nuova, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. Tempo e spazio". Il compito dell'artista è riuscire a creare nell'opera una sintesi perfetta tra questi elementi, utilizzando tutte le sue capacità creative e interpretative, e ogni mezzo a sua disposizione, permettendo all'opera di divenire la piena espressione della sua vitalità e intelligenza. Il "gesto artistico" ha valore nella sua contemporaneità, strettamente legato all'evoluzione umana e alle scoperte scientifiche, dalla radio alla televisione, fino al viaggio dell'uomo nello spazio, lontano dai confini terrestri, così dai "gesti scientifici" nascono quelli artistici, per l'esigenza di un'arte che utilizza nuovi materiali e rinnova l'uso di quelli tradizionali per cogliere le necessità del proprio tempo. Il gesto creativo, compiuto anche in un solo attimo, è ciò che dell'opera rimane impresso nel tempo, permettendo all'arte di divenire eterna, svincolata dalla corruttibilità della materia, e il taglio diventa l'espressione più assoluta di esso.



Lucio Fontana con alcune delle sue *Nature*

559

Lucio Fontana

Rosario Santa Fè 1899 - Varese 1968

Concetto spaziale, 1960

Olio, buchi, tagli e graffiti su tela, marrone rossiccio,
cm. 80x100

Firma e data in basso a destra: L. Fontana / 60; firma, titolo
e data al verso sulla tela: Lucio Fontana / Concetto spaziale /
1960.

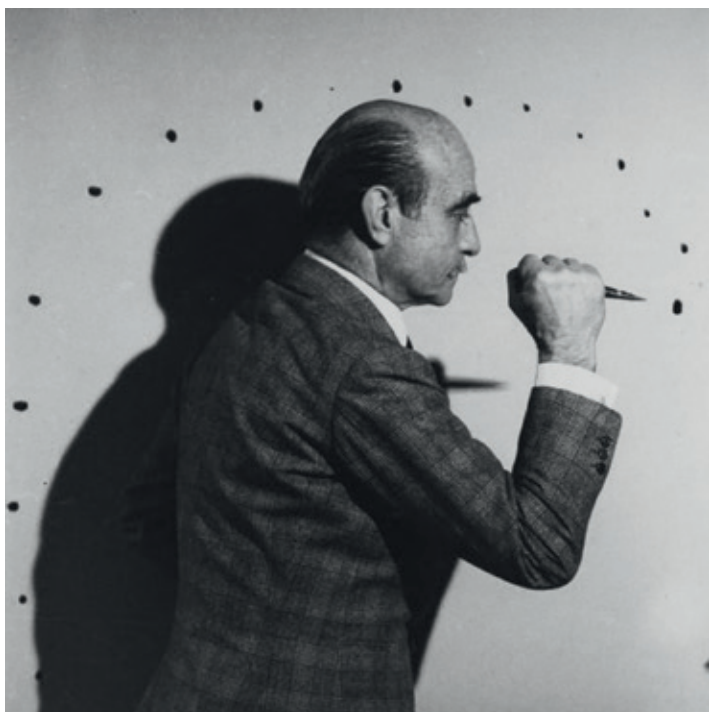
Storia

Galleria Blu, Milano;
Collezione privata, Parigi;
Sotheby's, Milano, 27 maggio 2014, n. 21;
Collezione privata

Bibliografia

Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture,
dipinti, ambientazioni, tomo I, con la collaborazione di Nini
Ardemagni Laurini, Valeria Ernesti, Skira editore, Milano, 2006,
p. 430, n. 60 o 81.

Stima € 320.000 / 420.000



Lucio Fontana



560

Lucio Fontana

Rosario Santa Fè 1899 - Varese 1968

Concetto spaziale, 1957

Tagli su carta intelata, cm. 97x134

Firma, titolo e data al verso: L. Fontana / Concetto spaziale / 1957; sul telaio: etichetta parzialmente abrasa [Galleria Civica] d'Arte Moderna - Torino / Mostra "Cinque scultori": timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 5676.

Storia

Collezione Luciano Pistoï, Torino;
Collezione privata, Monza;
Finarte, Milano, 18 maggio 1972, n. 52;
Finarte, Roma, 12 aprile 1973, n. 81;
Collezione privata

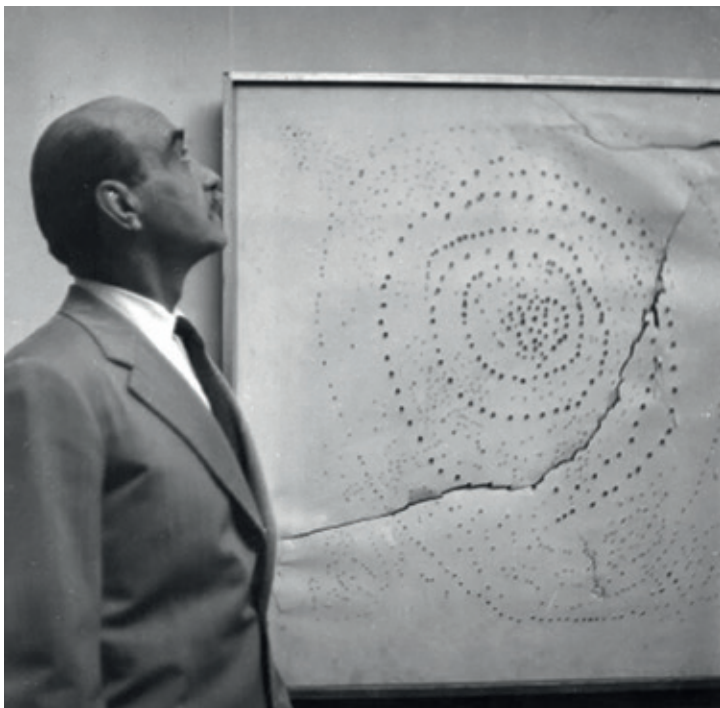
Esposizioni

Cinque scultori, Henry Moore, Lucio Fontana, Umberto Mastroianni, Mirko, Alberto Viani, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 10 dicembre 1960 - 15 gennaio 1961, cat. n. 11 o n. 12 (con titolo *Disegno*).

Bibliografia

Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux, vol. II, La Connaissance, Bruxelles, 1974, pp. 78, 79, n. 58 CA 9;
Enrico Crispolti, Fontana. Catalogo generale volume primo, Electa, Milano, 1986, p. 270, n. 58 CA 9;
Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, tomo I, con la collaborazione di Nini Ardemagni Laurini, Valeria Ernesti, Skira editore, Milano, 2006, p. 435, n. 58 CA 9.

Stima € 450.000 / 650.000



Lucio Fontana alla Biennale del 1954





561

561

Maurice Utrillo

Parigi 1883 - Dax 1955

Maison à la campagne (Château de Saint-Bernard, Ain)

Acquerello su carta, cm. 20x32

Firma in basso a destra: Maurice Utrillo V; titolo al verso: Château de Saint-Bernard / (Ain). Su un cartone di supporto: etichetta J.K. Thannhauser, New York.

Storia

Sotheby's, Londra, 29 marzo 2000, n. 164;
Collezione privata

Certificato su foto di Gilbert Pétridès, Parigi, 2 febbraio 2000;
lettera di Jean Fabris con richiesta di prestito per una mostra
itinerante in Giappone nel 2002.

Stima € 18.000 / 24.000



562

562

Paul Signac

Parigi 1863 - 1935

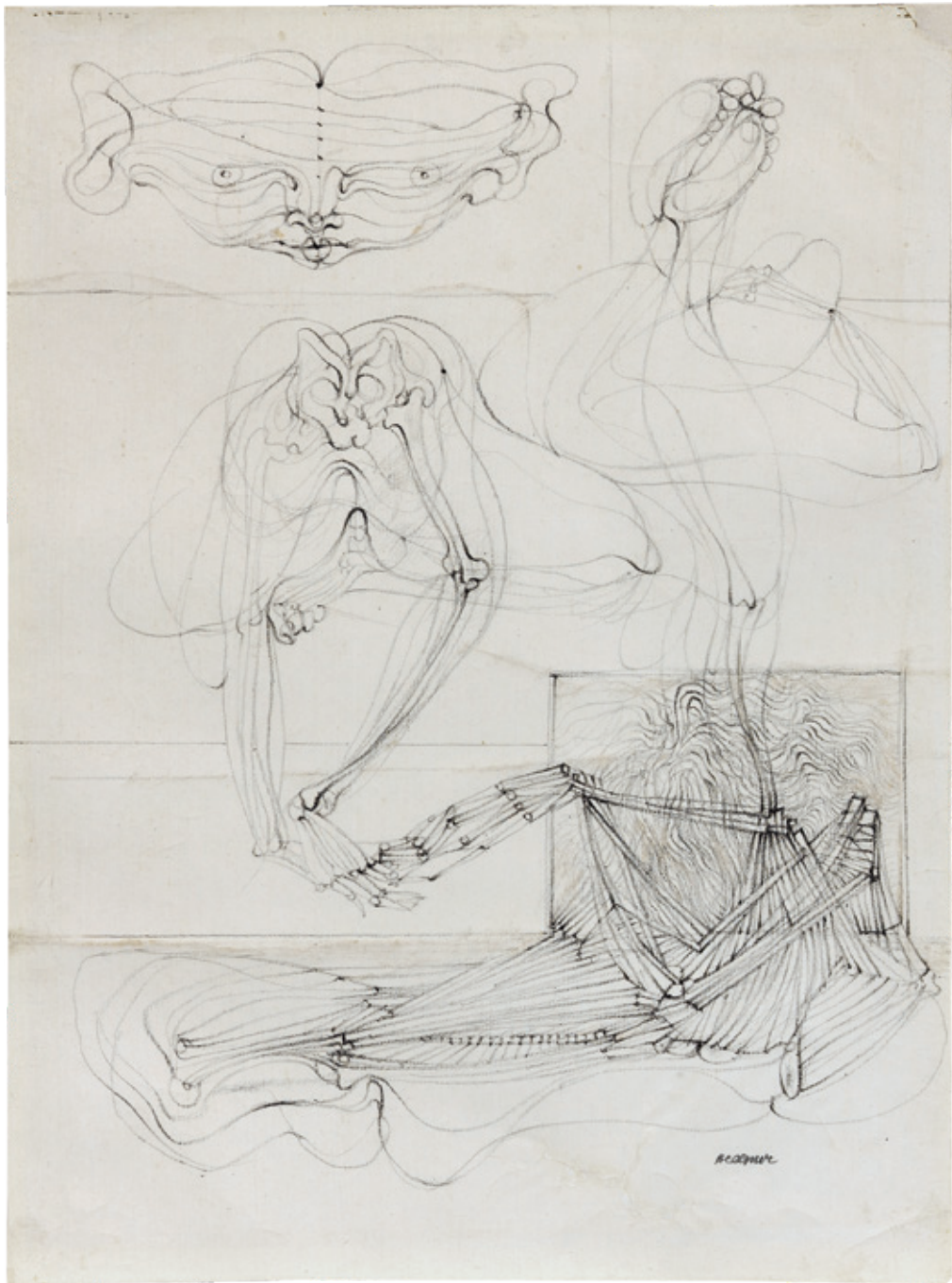
Voiliers dans un port breton, 1928 ca.

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

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

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

Stima € 15.000 / 22.000



563

563

Hans Bellmer

Katowice 1902 - Parigi 1975

Figures désarticulées

Matita su carta, cm. 33x24,3

Firma in basso a destra: Bellmer.

Certificato di Franck Baille, Monaco, 16 dicembre 2014.

Stima € 7.000 / 12.000



564

564

George Grosz

Berlino 1893 - 1959

Däumling, 1935-36

Acquerello e inchiostro su carta, cm. 59x46

Firma in basso a destra: Grosz, numero e titolo in basso a sinistra: 3 Däumling. Al verso: timbro "George Grosz Nachlass" con n. 1 / 101 / 1: scritta "Le Nr. 258", numero 9774 e data 1935/36.

Storia

Studio dell'artista, Long Island (1935-36);
George Grosz Estate (1959);
Collezione privata

Certificato su foto di Ralph Jentsch, Berlino, 4 marzo 2024.

Illustrazione per la fiaba *Le avventure di Pollicino* di Ludwig Bechstein, 1847.

Stima € 18.000 / 28.000



Pablo Picasso con una sua ceramica

565

Pablo Picasso

Malaga 1881 - Mougins 1973

Bouteille gravée, 1954

Terracotta bianca, decoro con ingobbi e paraffina, incisa a smalto bianco, nero e beige, es. 47/100, cm. 43 h.

Tiratura e scritta sotto la base: 47/100 / Edition Picasso.

Bibliografia

Alain Ramié, Picasso. Catalogue de l'oeuvre céramique édité 1947-1971, Ediz. Galerie Madoura, Vallauris, 1988, p. 132, n. 248.

Tiratura di 100 esemplari numerati.

Stima € 12.000 / 18.000



565

566

Roberto Sebastian Matta

Santiago del Cile 1911 - Tarquinia (Vt) 2002

Composition (Topo Lame), 1970

Olio su tela, cm. 151x202

Monogramma dell'artista in basso a destra; titolo e firma al verso sulla tela: Topo Lame / (topographicamique / psycotopo / optopoly) / Matta; sul telaio: etichetta Edward Totah Gallery, London: etichetta Toninelli Arte Moderna, Milano.

Storia

Galleria San Luca, Bologna;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista.

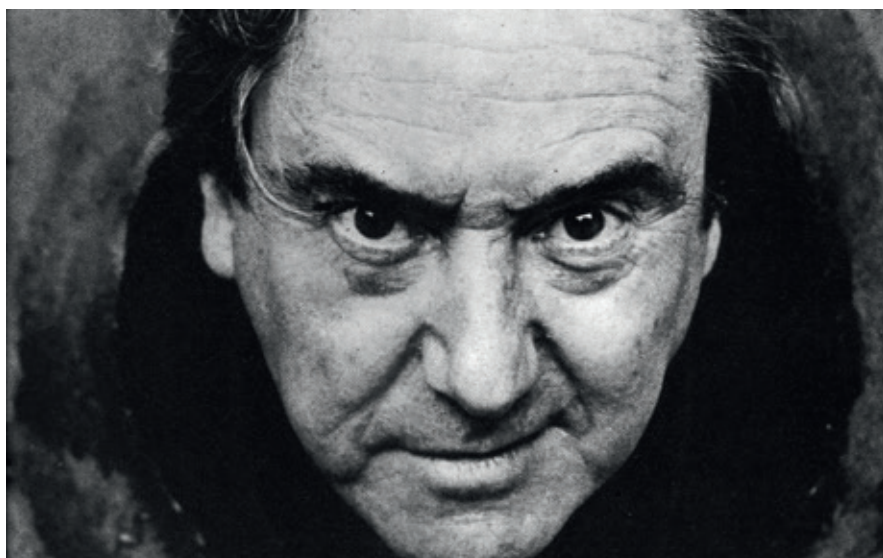
Esposizioni

Sebastian Matta, Forte dei Marmi, Galleria Poleschi, giugno - luglio 1991, cat. p. n.n., illustrato a colori;
Surrealismo. La lunga linea dell'immaginazione, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 1 agosto - 4 settembre 2022, poi Firenze, Biaf, 24 settembre - 2 ottobre 2022, cat. n. 18, illustrato a colori.

Bibliografia

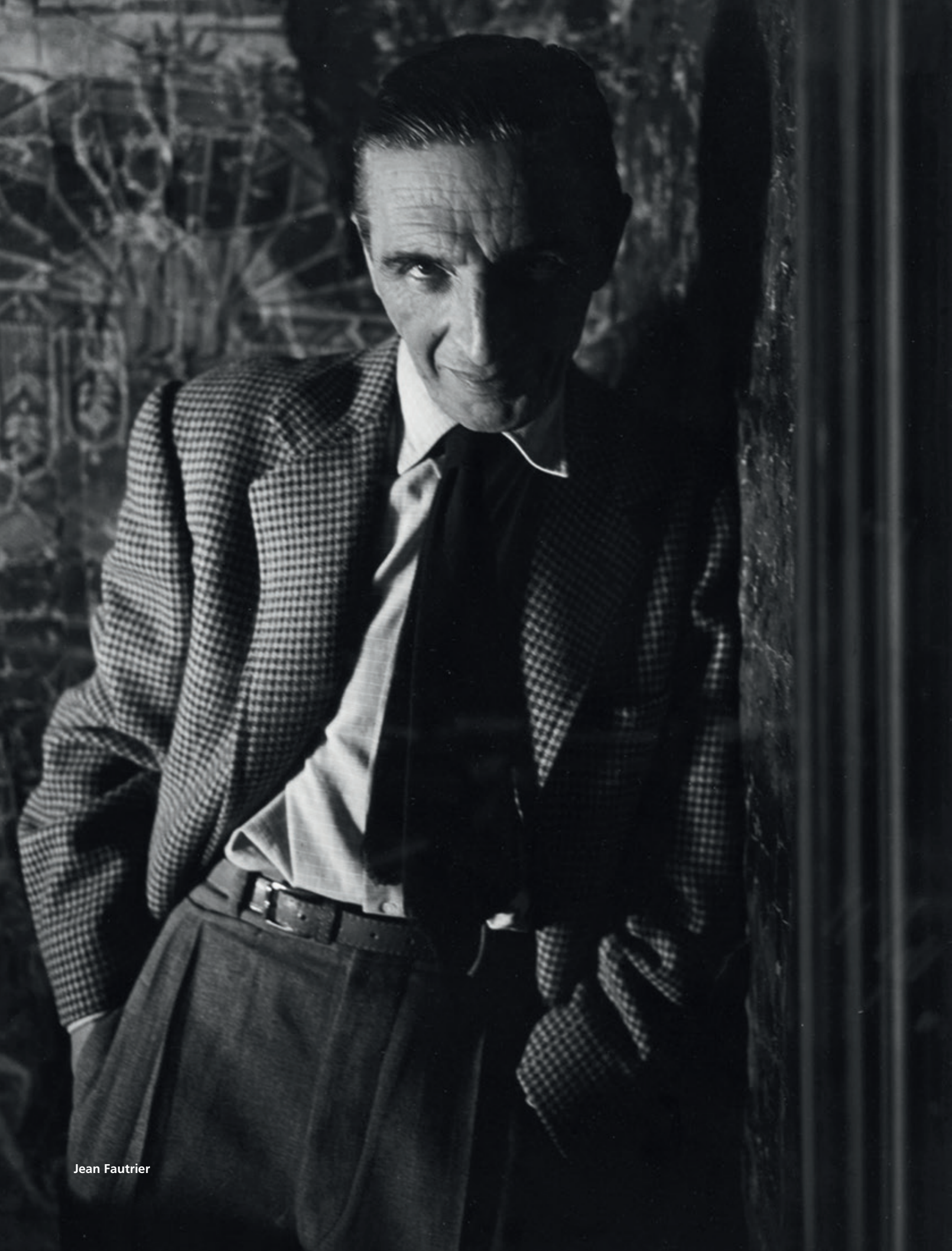
Matta. Opere dal 1938 al 1976, Galleria San Luca, Bologna, 1976, tav. 59.

Stima € 100.000 / 160.000



Roberto Sebastian Matta





Jean Fautrier

Jean Fautrier, il Pioniere dell'Informale Francese

Senza titolo del 1962 rappresenta un momento culminante nella carriera di Jean Fautrier e un punto di riferimento nel percorso dell'arte informale francese. La coreografia delle forme organiche e delle linee intermitteni che si intrecciano e si sovrappongono sulla superficie del quadro riflette l'audacia formale e la profondità emotiva di un'opera-chiave per entrare nella mente di uno dei più grandi visionari dell'arte moderna.

Un artista precorritore della libertà della forma nello spazio in nome del lirismo delle emozioni, che realizzò quest'opera subito dopo aver ottenuto i massimi riconoscimenti artistici internazionali. Aveva vinto il primo premio alle Biennali di Venezia e Tokyo rispettivamente nel 1960 e nel 1961, mentre scrittori come Jean Paulhan, Francis Ponge, André Malraux e Giuseppe Ungaretti contribuivano tutti a sostenere la sua produzione artistica.

Prima di diventare il protagonista dell'arte informale, il percorso di Fautrier come artista era cominciato nella Londra degli anni Dieci. Era proseguito tra le due guerre a Parigi con opere che ne sancivano l'autonomia rispetto agli indirizzi del Surrealismo coevo, non solo per i soggetti ai quali si dedicava, ma anche per la tecnica che aveva adottato. Negli anni del secondo conflitto mondiale mescolava infatti il poco che aveva a disposizione sovrapponendo strati di carta, pastello, colla, pittura a olio, gesso o semplicemente la polvere. In questo modo aveva messo a punto una materia spessa, che stendeva, modellava e graffiava sulla tela dando vita a una tecnica tutta sua. Un metodo che rompeva le barriere tra la pittura e la scultura e che, con il nome di "Haute Pâte", come i contemporanei avrebbero definito la sua peculiare tecnica a impasto, avrebbe reso Fautrier un vero e proprio pioniere di una materia che sarà poi adottata da un'intera generazione di artisti attivi nel secondo dopoguerra.

È infatti manipolando lo spesso impasto cromatico che distingue la composizione che l'artista riesce a rappresentare la profondità tattile e la sensazione di un movimento dinamico che diviene il mezzo ideale per liberare le forme e per sintonizzarsi con l'esplorazione dell'inconscio e delle emozioni primordiali.

Le superfici ruvide, a tratti abrase, e le trame plastiche della sua pittura divengono così il mezzo ideale per restituire le vibrazioni della musica e della natura dopo che Fautrier aveva guadagnato uno spazio di prim'ordine nella temperie artistica europea degli anni Cinquanta in qualità di massimo rappresentante dell'informale.



Jean Fautrier e Guido Le Noci, Venezia, XXX Biennale Internazionale d'Arte, 1960



Jean Fautrier al lavoro nello studio, 1960 ca.



Jean Fautrier, *Le grand sanglier noir*, 1926, Parigi, Musée d'Art Moderne

Le sue opere del dopoguerra, così spesso evocative di forme corporee o paesaggi interiori, fornivano infatti un'alternativa alle restrizioni formali dell'astrattismo geometrico e, per questo, furono scelte dal critico d'arte Michel Tapié per definire una serie di ricerche pittoriche sul segno e sulla materia sviluppatesi in Europa negli anni Quaranta e Cinquanta. Riconosciuto da Tapié come il capostipite di un movimento artistico noto come *Art Informel*, l'artista esplora le potenzialità di materiali non convenzionali e attua una vera e propria rottura con le tradizioni figurative attraverso la spontaneità del gesto intendendo proprio quest'ultimo come una parte essenziale e rappresentativa dell'opera stessa.

Il suo percorso di artista, tuttavia, era stato lungo e accidentato.

Jean Fautrier era nato a Parigi allo scadere dell'Ottocento, ma era cresciuto a Londra.

Mentre scopriva la furia pittorica delle opere di Turner alla Tate e i grandi maestri alla National Gallery, iniziava a dipingere sotto la guida di un pittore complesso come Walter Sickert alla Royal Academy.

Arruolato giovanissimo allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, una volta congedato si era stabilito definitivamente in Francia. Nella Parigi dei primi anni Venti, Fautrier ha stretto relazioni importanti soprattutto in ambito letterario, entrando in contatto con intellettuali come René Char, Paul Éluard, André Malraux e Georges Bataille. Riguardo a questa scelta, avrebbe poi spiegato: "Mi sono rifiutato di entrare in qualsiasi scuola, cubista o altro. Sentivo che il cubismo era una cosa finita, e anche il surrealismo che andava di moda in quel momento era una cosa finita, direi addirittura una cosa finita che andava avanti".

In quegli anni formativi della sua carriera di artista le scelte non convenzionali nei soggetti e nelle tecniche pittoriche lo rendevano, infatti, un'eccezione nel panorama culturale francese. Le interpretazioni distorte di forme più che riconoscibili che caratterizzavano le nature morte di Fautrier non presentavano particolari gerarchie meccanicistiche o geometriche e, per questo, egli non sembrava rientrare nel generale 'rappel à l'ordre' del circolo di Fernand Léger e neppure nel gruppo dell'*Ésprit Nouveau*. In effetti, sembra che in piena autonomia Fautrier si concentrasse soprattutto sulla poetica dei soggetti selezionati per le nature morte, sperimentandone le potenzialità espressive attraverso un genere tradizionale e una tecnica pittorica apparentemente semplice. I crisantemi, le pelli di coniglio appese, le carcasse di animali, solo per citare alcuni dei singoli oggetti che figurano nelle opere di questi anni, si collegano infatti a una tradizione antica, ma il contrasto tra la crudezza degli oggetti scelti e la rapidità del tocco pittorico con cui sono raffigurati sulla tela si pone a metà tra il cinico sarcasmo della pittura di Sickert e le successive soluzioni di Francis Bacon, manifestando effettivamente la sua indipendenza rispetto alla pittura francese del tempo.

Durante la Seconda Guerra Mondiale, Fautrier prese parte alla Resistenza. In questo periodo la sua arte si concentrò sulla rappresentazione delle esperienze traumatiche della guerra attraverso l'astrazione. La serie di dipinti *Les Otages (Gli Ostaggi)* è tra le sue opere più note di questo momento. I dipinti, realizzati tra il 1943 e il 1945, quando l'artista si trovava in un reparto psichiatrico presso la Maison de Santé nella Vallée-aux-Loups, nella periferia di Parigi, rappresentano figure umane distorte e sofferenti, riflettendo la brutalità della guerra e l'angoscia dell'occupazione nazista.

È in questo periodo che il suo stile matura verso l'uso di materiali misti, come il gesso e la sabbia, lavorati a spatola per conservarne gli spessori e le asperità: un approccio volto a ottenere superfici ricche di rilievo che davano vita a opere dalle qualità tattili uniche, in cui il colore stratificato è inciso o raschiato per creare profondità. Ogni dipinto della serie rappresenta il ritratto anonimo di un ostaggio, realizzato con figure distorte, con volti appena visibili o completamente oscurati dalla materia pittorica, volti a suggerire la totale perdita dell'identità individuale e la disumanizzazione che accompagna la guerra.

I suoi *Otages* e le opere successive avrebbero incontrato presto l'approvazione della critica italiana più attenta alle istanze dell'astrazione non geometrica, individuando in Fautrier uno dei protagonisti dell'*Informel* per inserirlo in una terna ideale di artisti particolarmente rappresentativi di quella poetica, insieme a Hans Hartung e a Jackson Pollock.

Tra i suoi maggiori sostenitori c'erano infatti il critico Giulio Carlo Argan, la direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Palma Bucarelli, e Giuseppe Ungaretti. Sia Argan che la Bucarelli mostravano la profonda convinzione che Fautrier spiccasse come un vero e proprio maestro all'interno della variegata temperie 'informale' e avevano avuto modo di dichiararlo chiaramente nel 1960. All'inizio di quell'anno, infatti, il primo aveva firmato un saggio introduttivo per la monografia su Fautrier promossa dalla Galleria Apollinaire di Guido Le Noci, mentre Palma Bucarelli stava lavorando all'impegnativo *Jean Fautrier. Pittura e materia* dato alle stampe con la prefazione di Ungaretti, in una collana diretta dallo stesso Argan. Divenuto uno dei più importanti esegeti delle opere di Fautrier, al quale sarà legato da una profonda amicizia, secondo il poeta precursore dell'Ermetismo i dipinti di Fautrier non debbono essere letti come "imitazioni della natura" perché "sono [essi stessi] vita vivente della natura, particolari casi nuovi, indimenticabili, della natura stessa". Opere così 'nuove' e 'indimenticabili' da poter divenire ciascuna un esempio assimilabile al genere poetico a cui si dedicava il poeta, così come spiega Ungaretti quando afferma che "l'opera d'arte arriva all'altezza della poesia quando sembra ch'essa abbia annientato in sé ogni segno di ricordo, ogni traccia di presenza che non sia sé stessa" scrivendo proprio su Fautrier.



Jean Fautrier, *Dépouille*, 1945, Los Angeles, Museum of Contemporary Art (MOCA)

567

Jean Fautrier

Parigi 1898 - Châtenay-Malabry 1964

Senza titolo, 1962

Tecnica mista su carta marouflé applicata su tela, cm. 54x81

Firma e data in basso a destra: Fautrier 62. Al verso sul telaio: timbro Galleria Apollinaire, Milano.

Storia

Galleria Apollinaire, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto Dante Vecchiato Galleria d'Arte, Padova.

Esposizioni

Jean Fautrier, Milano, Falchi Galleria Arte Moderna, febbraio - marzo 1976, cat. n. 14, illustrato a colori.

Bibliografia

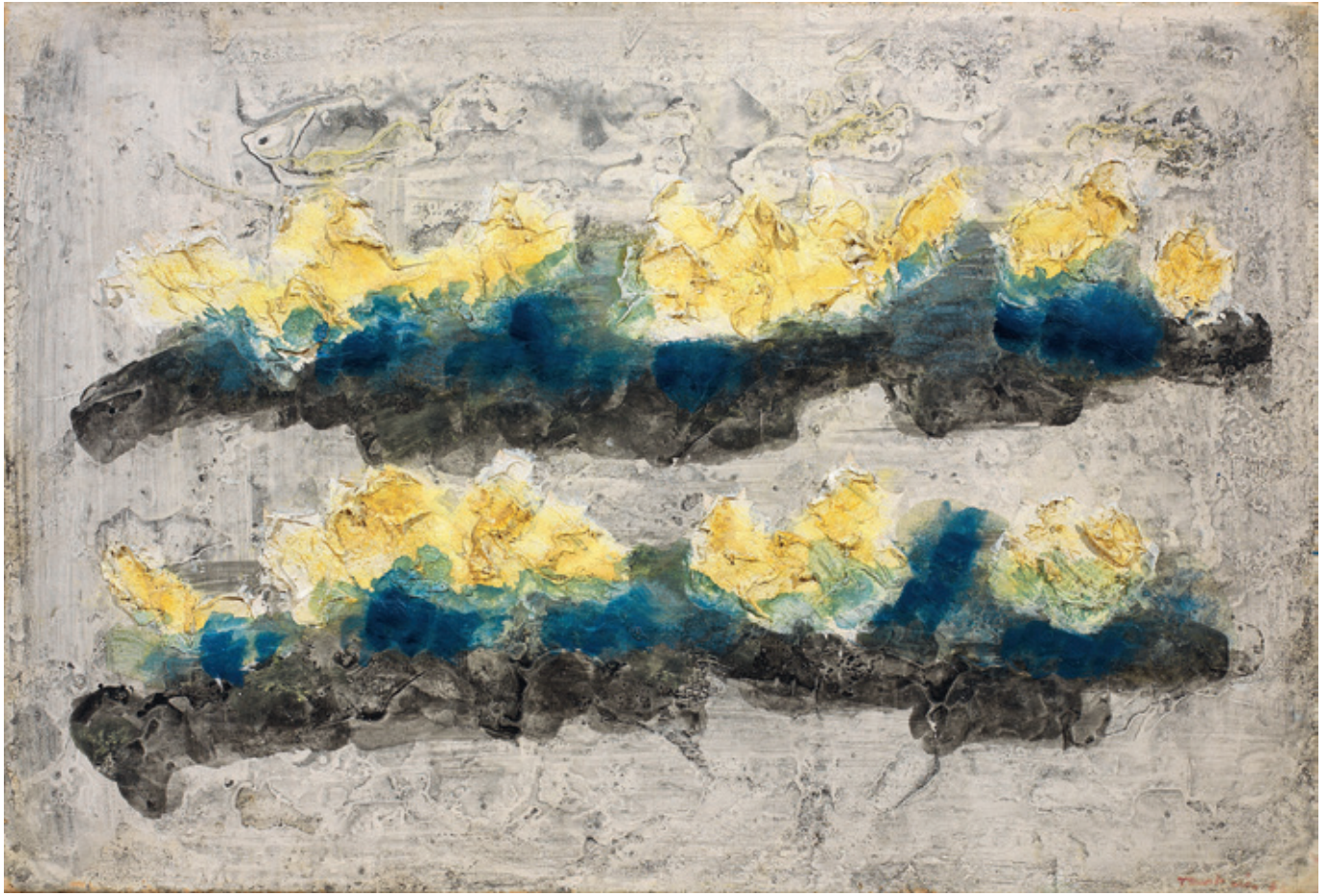
Catalogo dell'arte moderna italiana, Bolaffi Editore, Torino, 1982, p. 434;

Fautrier, catalogue raisonné de l'oeuvre peint, a cura di Marie-José Lefort, Norma Éditions, Parigi, 2023, p. 572, n. 1144.

Stima € 250.000 / 350.000



Joseph Mallord William Turner, *Yellow and Blue*, 1840 ca., Londra, Tate



Yves Klein: la profondità blu

In una nota biografica manoscritta Yves Klein si autodefinisce “il monocromo” e si descrive come “Pittore, Fondatore dei Movimenti ‘Monocromo’, dell’‘Immateriale’ e del ‘Vuoto’ nell’arte attuale e nel realismo di oggi”. Pioniere dell’antipittura, protagonista dello sfioramento dell’arte nella dimensione concettuale, nel proclamarsi *pittore* Klein appare in qualche modo ancora legato alla terminologia tradizionale. Ma subito corregge il tiro, dichiarandosi fondatore di tre movimenti già nelle loro denominazioni fortemente antitetici rispetto a quel codice tradizionale che ancora, seppur travolto dal turbine delle avanguardie storiche di inizio secolo e dalla temperie informale del secondo dopoguerra, si identificava con l’espressione artistica.

Nato a Nizza nel 1928 da genitori artisti, il padre postimpressionista, la madre astrattista, da sempre inseguitori di un successo e di un’affermazione che non sarebbero mai totalmente arrivati, il giovane Yves cresce con libertà, alternandosi tra la dimora dei genitori a Cagnes-sur-Mer e la casa a Nizza della ricca zia, la componente borghese tradizionale della famiglia, di estrazione cattolica e devota al culto di Santa Rita, che avrebbe in numerose occasioni offerto al nipote aiuto e stabilità, da lui sempre ricambiati con grande affetto e gratitudine. La sua è una formazione eterodossa, con studi regolari mai terminati che gli impedivano di soddisfare la prima ambizione giovanile, entrare nella marina mercantile.

Verso i vent’anni avvengono tre fatti decisivi per la sua evoluzione: l’incontro con i due amici fondamentali, lo scultore Arman e il poeta Claude Pascal, la lettura della *Cosmogonia dei Rosa-Croce* di Max Heindel (Klein seguirà fino al 1953 i corsi per corrispondenza dell’associazione rosacrociana con sede a Oceanside, in California) e l’iscrizione a un corso di judo, lo sport che praticherà fino ai massimi livelli.

Guardando il cielo blu della costa mediterranea, Klein si appropria per la prima volta del pigmento con cui sarà identificato, scrivendo idealmente il suo nome sulla parte pura del cielo, quella oltre l’orizzonte, senza uccelli né nuvole: “Adolescente, sono andato ad apporre la mia firma sul retro del cielo in un fantastico viaggio realistico-immaginario un giorno in cui ero sdraiato su una spiaggia a Nizza... Giunto lì, nell’avventura monocroma, non mi facevo più funzionare, ero funzionante” (*Yves il Monocromo 1960. Il vero diventa realtà*, in *Verso l’immateriale dell’arte, con scritti inediti*, a cura di Giuliana Pricca, O Barra O Edizioni, Milano, 2009, e-book, p. 1012).

A questo episodio Klein fa risalire il suo incontro con il colore, il primo passo nella creazione della sua mitologia personale. Prima di intraprendere definitivamente la carriera artistica ci saranno altre tappe: la leva militare in Germania, i soggiorni a Londra e in Irlanda in compagnia di Pascal, dove racconta di aver dipinto dei primi, piccoli monocromi su cartone, oltre che a Madrid e soprattutto a Tokyo, verso cui parte nell’estate 1952 e dove resterà per 15 mesi iscrivendosi al Kodokan, il più prestigioso istituto di judo del mondo. L’obiettivo, come tutti quelli che verranno, è ambizioso: Yves vuole conseguire lì il quarto *dan*, impresa

impossibile in Francia, e una volta tornato in patria primeggiare nello sport, assumendo la direzione della Federazione francese. Anche questa ambizione rimarrà frustrata, per gli immediati contrasti che insorgeranno con l’istituzione. Il judo infonderà in lui un senso profondo della disciplina, un sentimento della vita come percorso ascetico e come scala verso la purificazione: elementi profondamente radicati nelle filosofie e nelle arti marziali orientali che diverranno una costante nella sua vita e nella sua opera, nel caso di Klein profondamente fuse e compenstrate, quasi interscambiabili l’una con l’altra. La personale del 1957 alla Galleria Apollinaire di Milano, *Epoca blu*, segna la definitiva scelta di essere artista. In una sala, distanziati di qualche centimetro dalle pareti della



Yves Klein nel suo appartamento a Parigi, Rue Campagne-Première, 1959

galleria, come fossero oggetti scultorei, espone undici monocromi blu identici. L'unica differenza tra loro è che ognuno è stato realizzato in una diversa situazione emotiva.

Lucio Fontana acquista un dipinto; Piero Manzoni rimane folgorato dalla mostra e dà vita agli *Achromes*. Scrive Klein su questo progetto di esposizione, che dopo Milano sarà allestito a Parigi, congiuntamente presso gli spazi di Iris Clert e Colette Allendy, sotto il titolo *Proposition monochromes*: "Ognuna di queste proposte monocrome blu, tutte simili in apparenza, sono riconosciute dal pubblico come una diversa dall'altra. L'amatore passa dall'una all'altra come si deve ed entra in uno stato di contemplazione istantaneo nel mondo del blu. L'osservazione più sensazionale è quella degli acquirenti. Essi scelgono, tra le undici tele esposte, ciascuno la propria e la pagano ciascuno il prezzo richiesto. Ed i prezzi sono tutti diversi, naturalmente. Tale fatto serve a dimostrare che la qualità pittorica di ogni quadro è percettibile anche da qualcos'altro che non sia semplicemente l'apparenza materiale e fisica. Coloro che scelgono riconoscono questo stato di cose che io chiamo la sensibilità pittorica" (Klein, *L'evoluzione dell'arte verso l'immateriale. Conferenza alla Sorbona, 1962*, in *ibidem*, pp. 371, 372).

Di tono meno solenne sono le reazioni del pubblico alla mostra milanese riportate da Dino Buzzati nella sua divertita recensione: "La maggioranza sghignazza o protesta che è l'ora di finirla con queste prese in giro e così via. Una minoranza riconosce che per lo meno la faccenda è estremamente spiritosa. Una minoranza delle minoranze resta meditabonda, domandandosi se in un futuro lontanissimo uno di questi quadri non sarà per caso appeso al Louvre (in queste cose, dopo tutto quello che si è visto negli ultimi decenni, chi se la sente di giurare?)" (Dino Buzzati, *Un fenomeno alla Galleria Apollinaire, Blu Blu Blu*, Milano, gennaio 1957).

È l'inizio della rivoluzione blu, il colore con cui Klein identifica la sua vita, uno dei colori della trascendenza di tutta la storia dell'arte: sono blu i cieli stellati bizantini, blu quelli degli affreschi di Giotto, blu è il colore del Mondo dello Spirito per Heindel, quello a cui l'umanità ritornerà, blu è il tono d'elezione del pensiero di Gaston Bachelard, uno dei filosofi a lui più vicini, autore di uno degli aforismi preferiti dell'artista: "Prima non c'è nulla, poi c'è un nulla profondo, poi una profondità blu".



La volta della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi



Giotto, *Sacrificio di Gioacchino*, 1303-05 ca., Padova, Cappella degli Scrovegni



Yves Klein durante la mostra personale *Proposte monocrome. Epoca blu*, Milano, Galleria Apollinaire, 2 - 12 gennaio 1957

Proprio Giotto sarà considerato un precursore dell'uso del blu in senso concettuale, profondamente antinarrativo: "Sono rimasto scioccato, ad Assisi, nella basilica di San Francesco, dagli affreschi scrupolosamente monocromi, uniformi e blu che credo di poter attribuire a Giotto [...] Anche se il blu di cui parlo è proprio della stessa natura e della stessa qualità del blu dei cieli di Giotto che si possono ammirare nella stessa basilica al piano superiore. Ammettendo pure che Giotto abbia avuto soltanto l'intenzione figurativa di mostrare un cielo puro e senza nuvole, tale intenzione però è davvero monocroma" (*ibidem*, p. 410). Certo è che la scelta monocroma ha un che di rivoluzionario. Da questo momento il pigmento dei dipinti e il loro autore diverranno incarnazione l'uno dell'altro. Il punto di blu oltremare diverrà la sua firma: Klein lo breveterà l'anno successivo battezzandolo IKB (International Klein Blue). La formula ottenuta è frutto di molteplici tentativi, e della collaborazione con Adam, titolare di un colorificio parigino, che, non senza

una punta di livore, così racconta la sua nascita: "Avevo un colorificio in Boulevard Quinet e ho visti artisti d'ogni genere passare dal mio negozio. Dai più convenzionali ai più estrosi. Yves Klein è stato l'unico con cui ho stabilito un'amicizia e una complicità professionale. Credo di aver avuto un ruolo chiave nell'avventura della monocromia. [...] Un giorno mi chiese se potevo aiutarlo a trovare la miscela di una pittura blu luminosa, vellutata, particolarmente resistente. Aveva provato di tutto per legare il pigmento blu oltremare 1311 che comprava da me: la colla di pelle, l'olio di lino, la caseina... senza mai ottenere l'effetto desiderato. Allora mi sono lanciato in quella preparazione tutta blu, ma senza successo. Ne parlai con un amico ingegnere, chimico da Rhône-Poulenc. Mi suggerì di provare una nuova resina che aveva appena messo a punto, la Rhodopas M60A. Poi, alla fine, venne a trafficare da noi. Abbiamo finito per trovare la miscela perfetta, ma non ho il permesso di rivelare la formula! Posso solo elencare i componenti essenziali: polvere d'oltremare 1311, Rhodopas, alcol 95% e acetato etilico. Per fortuna non basta conoscere gli ingredienti per diventare un grande cuoco. Yves ha chiamato il colore IKB, International Klein Blu, il solito sbruffone. Detto questo, l'effetto era fantastico e la formula andava tutelata depositando il brevetto. Mi sarebbe piaciuto essere menzionato come co-inventore: senza di me, Yves non ci sarebbe arrivato. Ma lui era come tutti gli altri artisti: vengono da me in cerca di idee o di suggerimenti, poi mi dimenticano in un batter d'occhio. In questo caso però, con IKB, il prodotto era quasi il lavoro stesso, bastava spalmarlo. Ma non avevo avuto io l'idea, e ora vale milioni!" (in T. Gilibert, *Blu K. Storia di un artista e del suo colore*, Skira, Milano, 2014, pp. 37, 38).

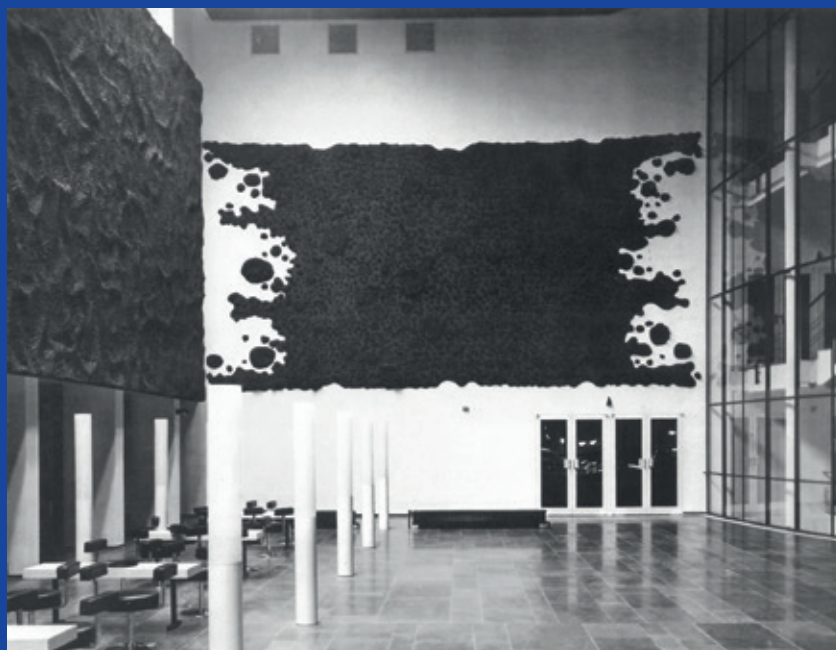
È attraverso questo speciale colore, asettico e allo stesso tempo brillante, dotato di una sorta di vibrazione, steso a rullo sulle tele o sulle tavole per eliminare ogni residuo di manualità dell'artista, che Klein libererà la pittura dai vincoli della linea in cui era stata imprigionata per secoli, per farne il tramite del raggiungimento di una *nuova sensibilità pittorica*, che l'artista riuscirà a infondere negli spettatori che sapranno intuirlo.

Ben presto la superficie della tela, sebbene oggettificata e trattata come una scultura, non basta più per impregnare il mondo di questa sensibilità. Klein punta al monumentale, e per ottenerlo comincia a sfondare nella tridimensionalità: ricopre di blu alcuni *objets trouvés* come un mappamondo, oppure cosparge di pigmento alcune sculture iconiche della storia dell'arte, come i *Prigioni* di Michelangelo o la Nike di Samotracia.

Il materiale d'elezione per le sue sculture blu saranno però le spugne naturali: "Quando lavoravo ai miei quadri in atelier, adoperavo qualche volta delle spugne. Esse diventavano blu in un tempo assai breve, evidentemente! Un giorno, mi sono

accorto della bellezza del blu nella spugna: questo strumento di lavoro è così diventato per me ad un tratto l'elemento primario. Ciò che mi ha sedotto, è questa straordinaria facoltà della spugna di impregnarsi di tutto ciò che è fluido. Grazie alle spugne, vivente materia selvaggia, sarei stato in grado di fare il ritratto dei lettori dei miei monocromi, i quali, dopo aver guardato, dopo aver viaggiato nel blu dei miei quadri, ne riemergono completamente impregnati nella sensibilità, come delle spugne" (in *Yves Klein*, a cura di Aldo Passoni, catalogo della mostra, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970, p. 22). Immergendo le spugne in resine sintetiche di poliestere prima di imbibirle di colore e montarle su esili basi, a volte naturali come la pietra, a volte fatte di materiale industriale come il metallo, Klein dà vita a questa nuova stupefacente serie di lavori, a cui *SE 77*, piccolo gioiello riapparso sul mercato dopo quarant'anni, appartiene. Presenterà la serie per la prima volta in una memorabile mostra da Iris Clert nel giugno 1959, *Bas-reliefs dans une forêt d'éponges*, in cui ricrea un ambiente immaginifico composto da sculture-spugne blu che sembrano fluttuare nel vuoto, allusione a una foresta ma anche allegoria delle menti dei visitatori, ormai impregnate della sensibilità dell'artista-creatore. Rilievi di spugne monumentali sono impiegati inoltre nella decorazione del foyer del teatro tedesco di Gelsenkirchen, la commissione pubblica più importante che sia riuscito a realizzare all'interno del suo progetto di un'arte totale che comprendesse tutte le discipline, dallo zen, alle arti marziali, alla musica, alla performance, passando per la pittura e la scultura. Klein è riuscito, in una parabola breve e folgorante (morirà di infarto nel 1962, a soli 32 anni) a far coincidere nella sua opera le due polarità dell'avanguardia di inizio secolo: quella trascendentale, metafisica, di rifiuto netto della realtà di Kasimir Malevič e l'estetica degli oggetti quotidiani di Marcel Duchamp. Finalmente, per mezzo del blu, il concetto di immateriale dell'arte è divenuto tangibile.

Chiara Stefani



Yves Klein, rilievo di spugna per il foyer dell'Opéra di Gelsenkirchen, 1957-59



La mostra personale di Yves Klein *Bas-reliefs dans une forêt d'éponges*, Parigi, Galleria Iris Clert, giugno 1959

568

Yves Klein

Nizza 1928 - Parigi 1962

Untitled Blue Sponge (SE 77), 1960 ca.

Pigmento e resina sintetica, spugna naturale, con base in metallo, cm. 20x12x10 (con base)

Storia

Associazione Cenobio-Visualità, Milano;
Collezione privata

Certificato di provenienza Cenobio - Visualità ass. Milano, 10/9/1984; opera registrata presso gli Archivi Yves Klein, Parigi, al n. SE 77.

Bibliografia

Paul Wember, Yves Klein, DuMont Schauberg, Colonia, 1969, p. 90, n. SE 77.

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

An *Exit Declaration* is available for this lot.

Stima € 350.000 / 450.000



Yves Klein con una *Sponge Sculpture* nel suo appartamento a Parigi, Rue Campagne-Prémière, 1959



568 - misure reali

569

Amedeo Modigliani

Livorno 1884 - Parigi 1920

Testa di donna, 1915-16

Matita e acquerello su carta, cm. 30,8x24,2

Firma in basso a destra: Modigliani.

Storia

Collezione Francesco Anfuso, Roma;
Collezione privata

Certificato su foto di Christian Parisot, Archives Legales
Amedeo Modigliani, Parigi, 10/11/2004, con n. 111/15 T 3.

Esposizioni

IV Quadriennale d'Arte Nazionale, Roma, Palazzo delle
Esposizioni, 1951-52;
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. 17, illustrato a colori;
Modigliani a Venezia, tra Livorno e Parigi, Venezia, Biblioteca
Nazionale Marciana, 20 maggio - 5 luglio 2005, poi Cagliari,
Castello di San Michele, 14 luglio - 20 ottobre 2005,
cat. pp. 66, 70, illustrato a colori;

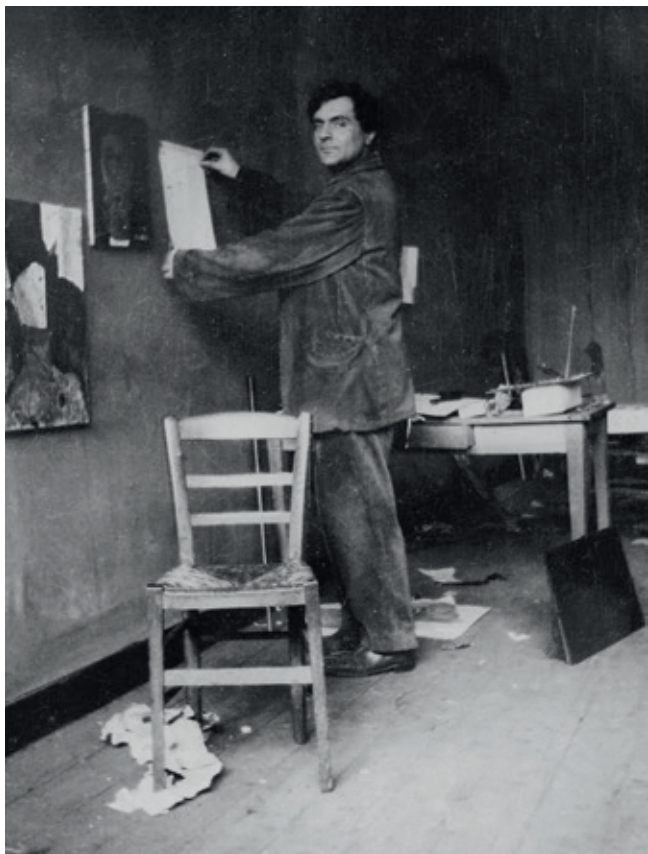
Modigliani a Domodossola, da Venezia a Parigi, Domodossola,
Sala Motta, 20 ottobre - 4 dicembre 2005, cat. pp. 66, 70,
illustrato a colori;

Dal caso Nolde al caso de Chirico, a cura di Demetrio Papanoni,
Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, 8 - 30 agosto 2020, poi
Milano, 1 - 30 ottobre 2020, cat. n. 16, illustrato a colori.

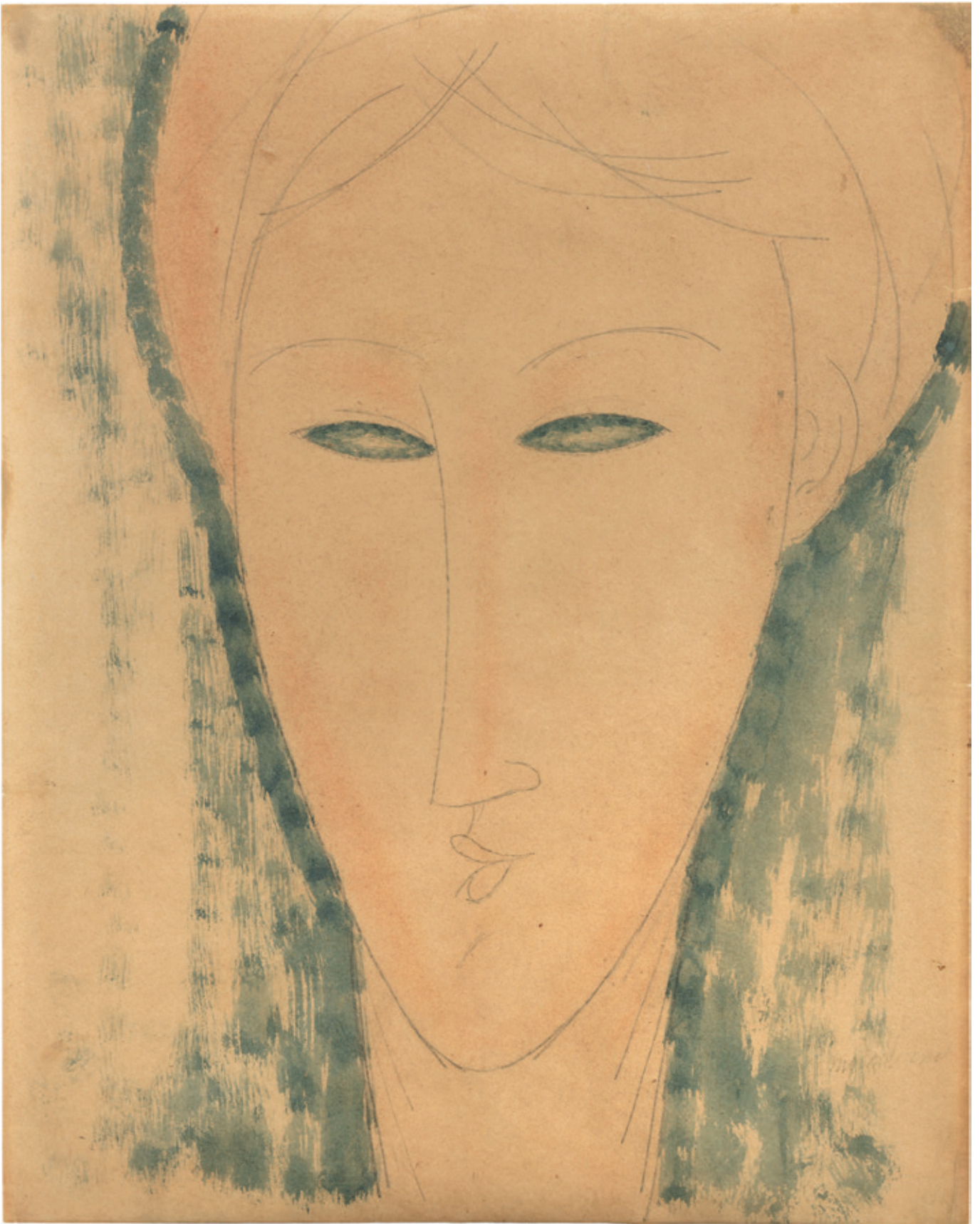
Bibliografia

Enzo Carli, Amedeo Modigliani, con una testimonianza di Jean
Cassou, De Luca Editore, Roma, 1952, p. 35, n. 39, tav. 40;
Osvaldo Patani, Amedeo Modigliani catalogo generale, disegni
1906-1920, Leonardo Editore, Milano, 1994, p. 109, n. 133;
Christian Parisot, Modigliani. Catalogue raisonné - dessins,
aquarelles - Tomo III, Edizioni Carte Segrete, Roma, 2006,
pp. 127, 282, n. 111/15.

Stima € 120.000 / 180.000



Amedeo Modigliani



570

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Bacco, 1923

Olio su cartone applicato su tavola, cm. 51x33

Firma in basso a destra: G. de Chirico. Al verso: cartiglio A / 229: cartiglio 81 / De Chirico / Tête de Bacchus: etichetta De Chirico / Gli Anni Venti / Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea / Palazzo Forti / Galleria dello Scudo Verona / 14 dicembre 1986 - 16 febbraio 1987 / Opera esposta: etichetta De Chirico / Gli Anni Venti / Comune di Milano / Palazzo Reale / 6 marzo - 26 aprile 1987 / Opera esposta: etichetta Biennale di Venezia '84, con n. 176.

Storia

Collezione Giorgio Castelfranco, Firenze;
Collezione Pier Maria Bardi, San Paolo del Brasile;
Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

Biennale Romana, 1923;
Exhibition of Paintings by Giorgio de Chirico, New York, Balzac Galleries, 21 maggio - 14 giugno 1930;
Giorgio de Chirico, a cura di Piero Pacini, Cortina d'Ampezzo e Prato, Galleria Farsetti, dicembre 1981 - gennaio 1982, cat. n. III, illustrato;
XLI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, a cura di Maurizio Calvesi, Venezia, 1984, cat. p. 65, n. 6, illustrato;
Giorgio de Chirico, gli anni Venti, Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti e Galleria dello

Scudo, 14 dicembre 1986 - 31 gennaio 1987, cat. pp. 72, 73, illustrato a colori;

Giorgio de Chirico, gli anni Venti, Milano, Palazzo Reale, 6 marzo - 26 aprile 1987, cat. pp. 72, 73, illustrato a colori;
Aria d'Europa, de Chirico de Pisis, a cura di Luigi Cavallo, Milano, Focette, Cortina d'Ampezzo e Prato, Galleria Farsetti, giugno - settembre 1987, cat. tav. I, illustrato a colori.

Bibliografia

Giorgio Castelfranco, Giorgio de Chirico, in Mostra individuale dei pittori Carlo Carrà, Giorgio de Chirico e postuma di Rubaldo Merello, Bestetti & Tumminelli, Milano, 1926, n. 10;
Pia Vivarelli, Giorgio de Chirico 1888-1978, De Luca Editore, Roma, 1981, p. 22;
Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume settimo, opere dal 1908 al 1930, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 398;
L'opera completa di Giorgio de Chirico 1908-1924, presentazione, apparati critici e filologici di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Classici dell'Arte, Rizzoli Editore, Milano, 1984, p. 113, n. 212;
Attilio Tori, Per un catalogo della raccolta Castelfranco. Museo Casa Rodolfo Siviero, Regione Toscana, Firenze, 2014, p. 46.

Stima € 90.000 / 130.000



Bacco, Antiochia, Villa Dafne, seconda metà del II secolo d.C.



571

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Natura morta con tavolozza, 1943

Olio su tela, cm. 100x81

Firma in basso a destra: G. Severini. Al verso sul telaio: etichetta Esposizione d'Arte Italiana / Buenos-Aires / 1947: timbro Vittorio Barbar[oux] / Opere d'Arte: etichetta IV Quadriennale d'Arte Nazionale / Roma / 1943-XXI, con n. 414: etichetta Galleria Santa Radegonda, Milano / Mostra personale / dal 10 maggio al 5 giugno 1946: timbro Galleria Santa Radegonda, Milano; sulla cornice: etichetta IV Quadriennale d'Arte Nazionale / Roma - MCMXLIII - A XXI.

Storia

Collezione Baucia, Parigi;
Collezione privata

Esposizioni

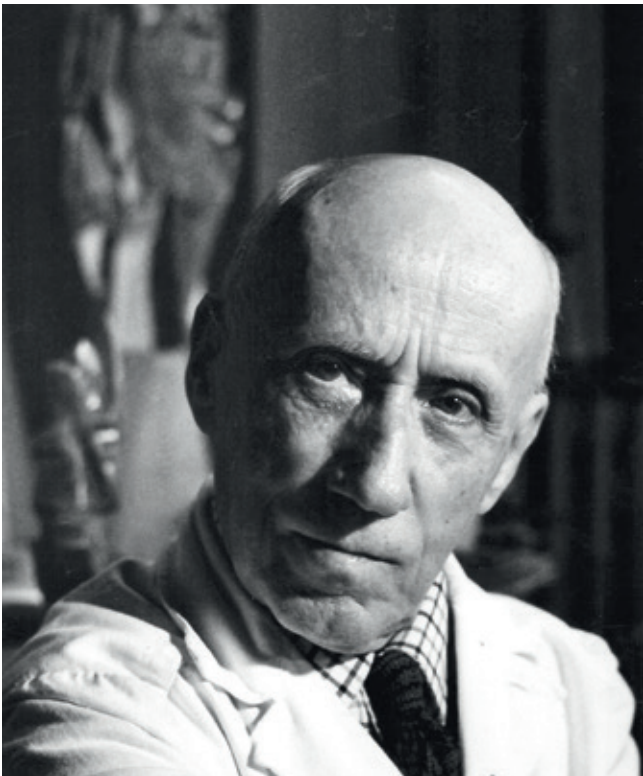
IV Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 maggio - 31 luglio 1943, cat. n. 16 o n. 18;

Gino Severini, Milano, Galleria Santa Radegonda, 10 maggio - 5 giugno 1946, cat. n. 30;
Esposizione d'Arte Italiana, Buenos Aires, Galleria Muller, 1947, cat. n. 90;
Gino Severini. Geometrie e visioni, a cura di Daniela Fonti, Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, 1 agosto - 5 settembre 2021, poi Milano, 11 settembre - 2 ottobre 2021, cat. n. 33, illustrato a colori.

Bibliografia

Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori-Daverio, Milano, 1988, p. 494, n. 744.

Stima € 100.000 / 150.000



Gino Severini



Mario Sironi, un moderno primitivo

La parola monumentale genera evidentemente degli equivoci. Chi vuol far credere che la monumentalità consista nella solita spettacolosa scenografia ottocentesca dimentica che Santa Prudenziata è un monumento, che San Miniato è un monumento, che il battistero di Parma, o la torre di Pisa sono monumenti. [...] Se dunque le parole monumento e monumentale hanno in un dato tempo raccolto il massimo disprezzo, esse non cessano di significare la più alta, la più completa espressione d'arte, anzi l'arte stessa architettonica.

Queste parole di Mario Sironi, apparse su *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia* nel settembre 1934, aiutano a chiarire la ricerca linguistica che il pittore intraprende, tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, verso un tipo di rappresentazione che si liberasse completamente dai vincoli codificati dalla pittura da cavalletto, in special modo di quella ottocentesca, da sempre avversata e considerata utile solo a riempire i salotti della borghesia, per affrontare di nuovo la sfida del ritorno all'originario carattere monumentale e architettonico proprio dell'arte italiana dei secoli passati. Il grande e importante dipinto *Scultore e modella* (1929), si inserisce a pieno titolo dentro questa ricerca, durante la quale le opere di Sironi cominciano a popolarsi di figure maestose, rappresentanti un'umanità lavoratrice, composta da costruttori, contadini, pescatori, immersi non più nelle periferie industriali dei primi anni Venti, ma in paesaggi al di fuori del tempo e della storia, montuosi e desertici, dove ogni tanto appare qualche isolato albero o qualche costruzione sullo sfondo. Le figure non sono più storicamente connotate, ma devono rappresentare un'idea mitica, e per significare questo divengono icone monumentali, di un monumentalismo non aggraziato e armonioso, ma straniato ed esasperato: nascono così i personaggi apparentemente "fuori scala" del pittore, che saranno sprezzati e denigrati dai sostenitori di un'arte immediatamente comprensibile ed equilibrata, su modello pedissequo dei classici rinascimentali o dell'ormai stantio naturalismo del secolo precedente. Due sono i personaggi che popolano la scena, sullo sfondo di un appena accennato paesaggio collinare, chiuse sul lato sinistro da una parete, che crea una sorta di quinta teatrale: lo scultore, in piedi, colto nel pieno del gesto della creazione, e la modella, seduta sulla sua destra, che emerge prepotentemente sul primo piano. Una modella che sembra, nella sua trattazione essenziale, racchiusa da un potente segno nero, già una scultura essa stessa, in una posa che evoca suggestioni della plastica arcaica, in special modo quella romanica, come certe figure favolose delle metope del Duomo di Modena, che decoravano



Maestro delle Metope, metope del Duomo di Modena, XII secolo

le terminazioni dei contrafforti della navata. Una figura che si inserisce a pieno dunque in quella concezione architettonica dell'arte che Sironi propugnerà per tutti gli anni Trenta, sia negli scritti teorici e critici che nelle grandi imprese decorative, nate dalla fortissima convinzione della necessità che l'arte dovesse recuperare la sua funzione sociale, in grado di tradurre, come si legge nel *Manifesto della pittura murale*, "l'etica del nostro tempo". Lo scultore diventa così archetipo e simbolo del costruttore, dell'artefice di un'umanità rinnovata, ancora in fase di evoluzione: la materia che sta plasmando è ancora informe, magmatica, ma si concretizzerà in immagini ieratiche e assolute, come la figura stante in gesso dello studio per il grandioso altorilievo del balcone del Palazzo dei Giornali, che vedrà la sua realizzazione all'inizio degli anni Quaranta.

I modelli di arte monumentale cui guarda Sironi non sono però quelli classici della Grecia o quelli del pieno Rinascimento, ma piuttosto le decorazioni parietali e i cicli scultorei del Medioevo. Sironi ribadirà più volte, sulle pagine di critica d'arte periodicamente tenute su *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*: "Eccoci davanti ai primitivi medievali! Se le epoche che li generarono subirono gli assalti delle barbarie, furono anzi preda di essi, non vollero che il valore dell'arte risorgesse meno puro e meno grande. Al contrario, assai presto una fiamma illumina nuove creazioni, coi più severi, coi più ardenti splendori. Sembra quasi che per l'arte l'andare a ritroso nel tempo, conduca alle sorgenti purissime, alle vette irraggiungibili. [...] Cammino buio è stato detto, e a torto perché sotto i nubi e uragani la luce è spesso abbagliante, ed è ben lecito preferirla, nella sua aspra violenza, alle luminosità da salotto dei tempi preferiti" (Mario Sironi, *Antellami*, in *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, febbraio 1936).

La visione elaborata da Sironi è dunque quella di un'arte che recuperi la sua funzione etica, che costruisca, come lo scultore di questo dipinto, l'immagine della nuova società che si stava formando, ma rifuggendo da ogni piacevolezza aneddotica o letteraria e da ogni decorativismo superficiale. È lo stile che deve fare questa differenza, e lo stile di Sironi è profondamente, in questo senso, anticlassico: elimina ogni connotato meramente narrativo dei suoi personaggi, tratta la superficie delle carni con una materia pittorica scabra, che in alcuni punti si diluisce e in altri si raggruma, quasi a diventare un affresco, in questo precursore delle grandi imprese decorative avviate con la parete del *Lavoro* alla Triennale di Milano del 1933. Anche la forma antidescrittiva, può quindi farsi veicolo di significati collettivi, e rivestire il ruolo che nell'antichità avevano avuto i poemi epici, creatori, come in *Scultore e modella*, di forme assolute e archetipiche, portatrici di valori ineluttabili, ma allo stesso tempo carichi di un'estrema forza espressiva e mai pacificata, perché "purtroppo l'arte non è abitudinaria e pacifica. È lotta e battaglia continua. Lotta degli spiriti in sé e fuori di sé" (Mario Sironi, *Il Popolo d'Italia*, 23 novembre 1929).

Chiara Stefani



Mario Sironi, *Studio per il bassorilievo del Palazzo dei Giornali* (part.)

572

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Scultore e modella, (1929)

Olio su tela, cm. 146x110

Al verso sul telaio: etichetta Galleria del Girasole, Udine, con n. 530: etichetta e due timbri Galleria Cadario, Milano.

Storia

Galleria Cadario, Milano;
Galleria del Girasole, Udine;
Collezione privata

Certificato su foto di Willy Macchiati in data 11/11/94, opera registrata presso l'Archivio delle Opere di Mario Sironi, a cura di Willy Macchiati, con n. 2904; certificato su foto Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, 2 ottobre 2008, con n. 75/08.

Esposizioni

Amore e Psiche, Arte e Seduzione, Arona, Villa Ponti, 16 dicembre 2006 - 25 febbraio 2007, cat. p. 86, illustrato a colori;

Il pittore e la modella, da Canova a Picasso, Treviso, Casa dei Carraresi, 13 novembre 2010 - 13 marzo 2011, cat. pp. 156, 312, n. 29, illustrato a colori;
Dal caso Nolde al caso de Chirico, a cura di Demetrio Papanoni, Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, 8 - 30 agosto 2020, poi Milano, 1 - 30 ottobre 2020, cat. n. 24, illustrato a colori.

Bibliografia

Raffaele De Grada, Mario Sironi, Club Amici dell'Arte Editore, Milano, 1972, p. 156, fig. 69 (con titolo *Lo scultore* e data 1926);
Giuseppe Bertasso, L'arte e noi. Dalla memoria del segno figurativo alle esperienze dell'arte astratta, Tipostampa, Torino, 2000, p. 16.

Stima € 150.000 / 250.000



Mario Sironi nello studio



Rosai negli anni Trenta: due opere dritte “dagli occhi al cuore con un ch  di urtante e insieme di commovente”

(Emilio Zanzi, 1935)

Il *Paesaggio* del 1933 e un raro *Nudo* del 1938 sono parte di un gruppo ristretto di grandi opere pittoriche realizzate da Ottone Rosai negli anni in cui l'artista trionfava alle principali esposizioni del Ventennio. Noto per la sua capacit  di catturare la vita urbana e le scene quotidiane con uno stile che fonde l'avanguardia al Rinascimento italiano, Ottone Rosai fu anche uno straordinario interprete di generi classici come il paesaggio e il nudo dal vero. Un tema, quest'ultimo, che l'artista tratt  poche volte nel grande formato, in alcune versioni dipinte allo scadere degli anni Trenta.

Per la capacit  di Rosai di sintonizzarsi con le pi  alte esperienze artistiche internazionali tali opere sarebbero divenute fonte d'ispirazione diretta per alcuni giovani italiani della futura Scuola Romana. Soprattutto attraverso i suoi nudi dipinti, artisti come Renato Guttuso avrebbero infatti colto un indirizzo che coniugava l'oggettivit  del realismo tedesco all'afflato emotivo e antierico di una figura tutt'altro che prestante come quella raffigurata in questo dipinto per poi comprenderne la sapienza nell'uso delle cromie, la caratteristica che costituiva uno degli aspetti pi  celebrati nelle opere del pittore fiorentino.

Pur inquadrandosi in una linea di soggetti che percorre interamente la storia dell'arte, sia i paesaggi urbani che i nudi dipinti da Rosai sfuggono da classificazioni facili e, ancora una volta, testimoniano l'essenziale autonomia del suo linguaggio artistico. Manifestano una profonda conoscenza della visione pittorica di Cézanne e l'aggiornamento degli indirizzi aperti dall'opera del francese sulla soggettivit  graffiante degli artisti tedeschi. Tuttavia, rispetto a soggetti che nel Ventennio godevano di un favore particolare nelle versioni orientate dall'ideologia del regime che ne venivano date, i paesaggi urbani deserti e i nudi di Ottone Rosai esprimono legami ancora pi  dissidenti e profondi rispetto al panorama artistico d'Oltralpe.

Nel corso dell'Ottocento e del Novecento, se il genere del paesaggio era divenuto il banco di prova per una rivoluzione pittorica come quella avviata dagli Impressionisti, l'esercizio sul nudo maschile aveva mantenuto un ruolo significativo nella formazione artistica dei giovani. La pratica del disegno dal vero dei modelli era una componente fondamentale dell'educazione artistica nelle accademie d'arte europee, considerata essenziale per comprendere l'anatomia e acquisire la capacit  di rappresentare realisticamente la figura umana. Per questo anche il giovane Rosai durante il breve periodo della sua formazione al Regio Istituto di Belle Arti a Firenze ebbe la possibilit  di esercitarsi con la matita e il foglio di carta di fronte a un modello in posa. Ma oltre a essere un esercizio tecnico indispensabile, la pratica sul nudo rappresentava anche uno strumento utile a esplorare gli ideali universali di bellezza e armonia radicati nella tradizione neoclassica e, vista la precoce adesione di Rosai a un movimento di rottura come il Futurismo, il tema non poteva che costituire uno degli argomenti principali per rifondare le prospettive artistiche in chiave moderna.

Divenendo lo specchio dei movimenti artistici del periodo sulla scorta degli esempi di Cézanne e dei post-impressionisti, il paesaggio e il nudo maschile avrebbero subito una trasformazione radicale con il Novecento per poi riflettere i cambiamenti culturali, estetici e

filosofici che hanno segnato la prima met  del secolo. Interrompendo quindi il processo di idealizzazione di impronta neoclassica di cui entrambi i generi pittorici erano stati oggetto in precedenza, con le opere di Egon Schiele il nudo avrebbe espresso la vulnerabilit  della psicologia umana contorcendosi in una serie di autoritratti. Sarebbe stato poi al centro del lavoro di artisti come Pablo Picasso che con le *Demoiselles d'Avignon* avrebbe scomposto la figura riflettendo la complessit  dell'esperienza



Ottone Rosai nello studio

moderna, e infine avrebbe testimoniato la durezza della società contemporanea nelle figure dell'espressionista tedesco Ernst Ludwig Kirchner.

Specchio delle tensioni tra tradizione e innovazione, tra l'aderenza agli ideali classici e la ricerca di nuove vie espressive, il paesaggio e il nudo divengono quindi un veicolo per introdurre tematiche profondamente legate al potere e all'identità. Argomenti che Ottone Rosai avrebbe interpretato in pittura e in letteratura lungo tutta la sua carriera, traendo dagli scorci della Firenze dell'epoca così come dalle grandi figure dipinte negli anni Trenta le chiavi per esprimere il proprio universo poetico.

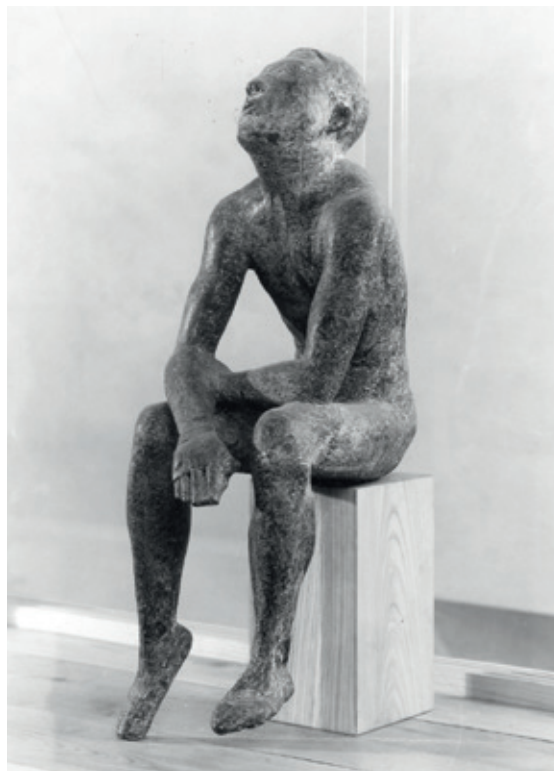
Presentando alla Seconda Quadriennale Romana del 1935 un gruppo di opere incentrate sulla figura dipinta in proporzioni quasi reali l'artista aveva dichiarato di essersi liberato dai dibattiti critici del tempo, nonostante in precedenza egli stesso avesse avuto un ruolo determinante nella loro definizione. Il *Capoccia*, il *Vecchio*, *Felice sera*, *l'Uomo seduto* e il *Vecchio Eliseo* individuavano infatti nelle opere del Quattrocento fiorentino l'esempio che guidava Rosai in termini di stile e consacravano la sua straordinaria capacità di collegare l'universo contemporaneo a quel secolo antico. Si trattava idealmente di uno stratagemma utile a ritirarsi all'interno di una ricerca più intima sulla propria poetica da cui scaturirono i paesaggi dei primi anni Trenta e i nudi maschili dipinti intorno al 1938.

Opere lontane dai tempi in cui un Ottone Rosai giovanissimo aveva aderito al Futurismo sotto l'egida di Ardengo Soffici, ma ancora vicine a quelle direzioni e possibilità tecniche fornite dai primi studi sull'esempio di Paul Cézanne. Nel genere del paesaggio e nel nudo quest'ultimo aveva infatti trovato i due soggetti cardine della propria ricerca artistica, proprio come avverrà per Rosai una volta trasferito al di fuori delle mura della città. Quindi le serie dipinte dedicate al Mont Saint-Victoire o i suoi *Bagnanti* non potevano che rappresentare ancora un modello valido per un artista che sembrava aver abbandonato i panni militanti del 'Teppista' e che poteva finalmente dedicarsi interamente alla propria arte per approfondire la pittura rinsaldandone i rapporti sia con la tradizione antica che con quella moderna. Risorse che sulla tela lo avrebbero portato a usare gamme cromatiche studiaticissime per dar forma a volumetrie definite 'schiette' nel genere del paesaggio a cui si dedicava, ma anche a un più ampio recupero della tradizione attraverso il tema della figura umana che sembrava interessare tutte le arti.

Al di là dei titoli scelti per celebrare l'importanza delle attività sportive nella società del regime, le serie dei *Pugili* di Marino Marini o le figure di atleti di Arturo Martini fornivano una lettura della figura umana in rapporto allo spazio che testimoniava la continuità avuta da questo soggetto nel corso della prima metà del Novecento. Essendo così centrati sulla solitudine dell'atleta a riposo, tali soggetti, pur tuttavia, aprivano anche uno spiraglio su una fragilità umana che al tempo risuonava anche nella dimensione contemplativa del paesaggio interpretata da Carlo Carrà e Ardengo Soffici. Non a caso quest'ultimo per Rosai era stato il tramite per aggiornarsi sugli approdi artistici francesi e risalire alle fonti storiche della pittura fiorentina tre e quattrocentesca, interpretandone il metodo e la concezione plastica. Un indirizzo che lo avrebbe portato a quella "visione primordiale e spontanea, non adulterata" del mondo a cui Rosai si dichiarerà fermamente fedele, conseguendo infine quella "squisitezza e novità del colore" che Palazzeschi rilevava nella sua tavolozza e che trapela nei gialli e negli azzurri che accendono opere come il *Paesaggio* del 1933 e il *Nudo* del 1938.



Paul Cézanne, *Bagnanti*, 1890-94, Mosca, Pushkin Museum



Marino Marini, *Pugile. Figura maschile seduta*, 1935, Firenze, Museo Marino Marini

573

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Paesaggio, 1933

Olio su cartone, cm. 70,5x99,5

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 33. Al verso: etichetta Onoranze a Ottone Rosai / Mostra dell'opera di Ottone Rosai / Firenze - Palazzo Strozzi / maggio - giugno 1960, con n. 141 bis.

Storia

Collezione Fantechi, Firenze;
Collezione privata

Esposizioni

Mostra dell'opera di Ottone Rosai, Firenze, Palazzo Strozzi, maggio - giugno 1960, cat. p. 91, n. 141 bis;
Ottone Rosai, Acqui Terme, Azienda Autonoma di Cura e Turismo, 2 agosto - 10 settembre 1980, cat. n. 19, illustrato.

Bibliografia

Pier Carlo Santini, Rosai, Vallecchi Editore, Firenze, 1960, pp. 189, 190, n. 140, tav. 140.

Stima € 40.000 / 60.000



Ottone Rosai, *Paesaggio*, 1932-33



574

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Nudo (Nudo e paesaggio), 1938

Olio su tela, cm. 99,8x70

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 38; titolo, firma e data al verso sul telaio: Nudo / O. Rosai Firenze / Nudo con paesaggio; sulla cornice: etichetta Ottone Rosai / Opere dal 1911 al 1957 / Torino - aprile/maggio 1983.

Storia

Collezione Francesca Fei Rosai, Firenze;
Collezione privata

Esposizioni

Omaggio a Rosai, Firenze, La Strozzi, 1953, cat. n. 55 (con misure errate);
O. Rosai, a cura di Pier Carlo Santini, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, maggio 1957, cat. pp. 106, 107, n. 41, illustrato;
Mostra dell'opera di Ottone Rosai, Firenze, Palazzo Strozzi, maggio - giugno 1960, cat. p. 69, n. 178, tav. 68, illustrato;
100 opere di Ottone Rosai, Prato, Galleria Farsetti, dicembre 1965, cat. tav. LVIII, illustrato;

Rosai oggi, Firenze, Galleria Pananti, maggio 1982, cat. tav. 30, illustrato a colori;

Ottone Rosai, opere dal 1911 al 1957, a cura di Pier Carlo Santini, Torino, Circolo degli Artisti, Palazzo Graneri, aprile - maggio 1983, cat. p. 107, n. 60, illustrato, poi Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 20 luglio - 18 settembre 1983, cat. p. 119, n. 66, poi Firenze, Palazzo Strozzi, 13 novembre - 18 dicembre 1983, cat. p. 119, n. 66, illustrato.

Bibliografia

Alessandro Parronchi, Rosai, Arnaud Editore, Firenze, 1947, tav. XXIV;
Il Contemporaneo, 28 settembre 1957;
Il Paese, 23 giugno 1959;
Pier Carlo Santini, Rosai, Vallecchi Editore, Firenze, 1960, p. 200, n. 170, tav. 170.

Stima € 45.000 / 65.000



Pablo Picasso, *Homme nu assis*, 1906, Philadelphia, Barnes Foundation



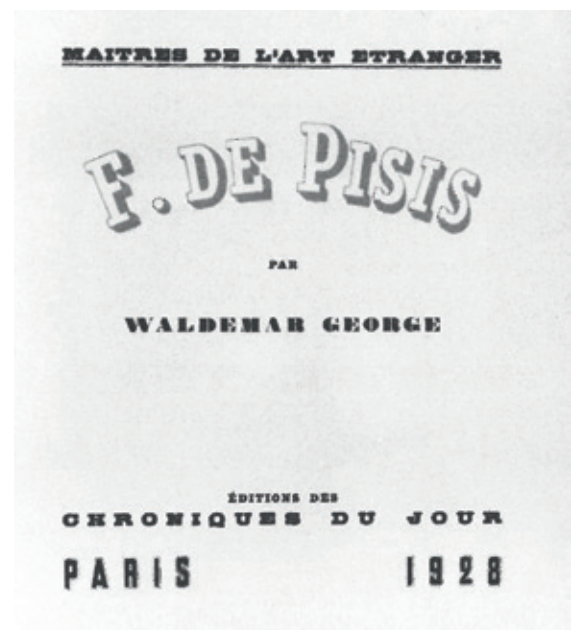
Le mie nature morte, ancor prima di un loro valore pittorico e costruttivo, ne debbono avere per me uno lirico ed interiore

Filippo de Pisis, *La pagina dell'artista, confessioni*, 1931

Luigi Filippo Tiberelli, conosciuto come Filippo de Pisis, cresce a Ferrara, dove nasce nel 1896, frequenta la facoltà di Lettere all'Università di Bologna, studia l'arte antica, colleziona oggetti rari e farfalle, raccoglie erbari e li cataloga in latino, scrive e pubblica testi poetici. Conosce l'avanguardia futurista e si avvicina all'esoterismo. Il 1916 è un anno fondamentale per lui: un viaggio a Roma lo fa entrare in contatto con il Dadaismo e in estate conosce Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, appena trasferiti nella città estense. In questo periodo de Pisis dipinge sì, ma è principalmente un colto letterato, aperto a quell'aria di rinnovamento comune al coevo contesto culturale. Il palazzo dove abita, in cui aveva allestito una serie di ambienti diversi, come il museo, il "salotto metafisico" e la "camera melodrammatica", diventa uno dei centri intellettuali cittadini, ma in de Pisis inizia a nascere una certa insofferenza. Annota infatti in una pagina di diario datata 4 marzo 1919: "La città dove sono nato e fino ad ora, salvo brevi interruzioni, è passato i miei giorni, come si dice, è per me letale. [...] L'unico mio rifugio sono le mie camere da lavoro, ma come animale vagante, non posso starvi dalla mattina alla sera" (in Giovanni Comisso, *Mio sodalizio con de Pisis*, Garzanti, Milano, 1954, p. 5). Si trasferisce definitivamente nel 1920 a Roma, luogo del dibattito culturale del tempo, dove scopre la propria vena pittorica. "L'arte di de Pisis nasce all'ombra classica e barocca di Roma [...] quasi realizzando la fusione di un sangue, e di una civiltà un poco nordica, come la fantasia lunatica dei Ferraresi, con la luce e il sorriso vastissimo delle sponde mediterranee [...] Frequentava, in quel tempo, il pittore Spadini; ma di più, lo frequentava il ricordo e l'amore degli antichi. Il Lorenese, e il Poussin, e Caravaggio, Guercino e Preti. E i pittori seicenteschi di nature morte, incontrati nelle stanze deserte dei musei" (Giuseppe Raimondi, *De Pisis*, Vallecchi, Firenze, 1952). Nel 1923 allestisce in via Monserrato, come aveva fatto a Ferrara, una piccola camera misteriosa melodrammatica, chiamata dall'artista stesso "gabbia d'oro", "dove la sua estrosa fantasia di poeta aveva raccolto e accumulato le cose più impensate e lontane: tabacchiere, bastoni, scatole, conchiglie, vecchi libri tarlati, oggetti di scavo, clessidre, uccelli impagliati, farfalle, fiori di carta e un'infinità di altri oggetti trovati dai rigattieri del quartiere [...] Più tardi gran parte di questi oggetti divennero i modelli di molte nature morte" (Demetrio Bonuglia, *Ricordi Romani*, in Pietro Tibertelli de Pisis, *Mio fratello de Pisis*, Guarnati, Milano, 1957, pp. 101, 102).



Filippo de Pisis, *I pesci marci*, 1928, Ferrara, GAMC



Copertina della monografia di Waldemar George, edita da Chroniques du Jour, Parigi, 1928

Per l'artista la natura morta è volta a scoprire il lato nascosto degli oggetti, che, nonostante logorati dall'uso o non più viventi, sprigionano un proprio afflato interiore e sono ancora animati da un'aura complessa e segreta. Questi sono sempre gli stessi, vengono messi in scena creando diverse relazioni per costruire narrazioni, dei veri e propri racconti irreali, che attraverso la pittura e varie interpretazioni assumono una nuova vita; è in questo genere pittorico che de Pisis riesce a fondere maggiormente la sua vocazione letteraria. Le composizioni romane, influenzate anche dal gruppo *Valori Plastici* e da Cézanne, hanno un'impostazione un po' rigida e un'atmosfera severa, come riconoscerà de Pisis stesso più tardi: "Dipingevo certe nature morte che mi paiono ora un po' secche, servendomi tra l'altro come modelli degli utensili da cucina di certe brave signore che mi ospitavano; una cucina misteriosa, come ne esistevano ancora a quei tempi a Roma" (Filippo de Pisis, in *Bollettino della Galleria del Milione*, gennaio 1941). Rientra in questo contesto il dipinto presentato in catalogo *Natura morta con il tagliere*, 1924, organizzato su più piani: la parete, un fondo in tinta unita, il tagliere con dietro una bottiglia, e in primo piano vari oggetti casalinghi, una mela, un fungo, dei fiori e due pesci. Secondo Ballo in questi dipinti sono evidenti i rimandi alla pittura antica, "tra le sue carte si ritroveranno un giorno fotografie dei pesci di Recco, della frutta di Ruoppolo, del "Mangiafagioli" di Passerotti" (Guido Ballo, *Filippo de Pisis*, Edizioni La Simonetta, Milano, 1956). In particolare i pesci sono un soggetto ricorrente sia nelle nature morte marine che in quelle di interno; de Pisis scrive nell'articolo *Natura morta con pesce* pubblicato da *Il Selvaggio* il 15 giugno del 1931: "Da qualche giorno è questo pesce d'argento [...] che mi ossessiona [...] E l'argento del pesce, solo il dorso è brunastro e verdone, brilla nelle scaglie, nelle piume acute [...] Regale, degno delle *Mille e una notte*, prezioso dovrebbe essere il mio pesce d'argento [...], un povero pesce che muore in una dolce sera". Nell'olio *I pesci marci*, 1928, diventano i protagonisti: "Le botteghe dei pescivendoli erano chiuse [...] de Pisis in furente attesa di strane apparizioni. Egli guardò dovunque come un cacciatore in una selva e d'un tratto gridò: "Mirabile, mirabile!" lo vidi chinarsi su un mucchio di immondizie e raccogliere tre merluzzi marci che i pescivendoli vi avevano gettato. Li raccoglieva e li metteva con cura su di un "Paris-Soir" steso per terra e non finiva di guardarli sebbene puzzassero terribilmente. In quell'attimo egli aveva già composto il quadro dentro di sé" (Comisso, *Mio sodalizio*, cit., p. 32). In *Pesci e bicchiere*, 1933, presente in catalogo, due pesci appoggiati sopra un panno con accanto un bicchiere di vino rosso, sono su un tavolo posto in bilico; la narrazione è meno illustrativa, la disposizione degli oggetti è più libera, emerge un'intensità di ritmo lirico, resa da pennellate ricche e veloci e da una diversa distribuzione coloristica: la sua pittura è cambiata. Sentendo la necessità di un aggiornamento internazionale infatti nel 1925 de Pisis si trasferisce a Parigi. Si perde per le vie della città, visita le chiese, le gallerie e i musei cittadini, vede le opere di Delacroix, Poussin, Manet, viene introdotto da de Chirico nel gruppo degli *Italiens de Paris*, incontra Picasso, Braque e Matisse. Nel '28 Waldemar George gli dedica la sua prima monografia; sviluppa quella che è stata definita da Giuliano Briganti la "bonne peinture". Nel '29 si stabilisce nella casa-studio di rue Servandoni, vicino alla chiesa di Saint-Sulpice, chiamata poi da lui "granaio", dove continuerà a eseguire le nature morte, mentre sperimenta anche la pittura en plein air nelle vie e piazze cittadine. Ricerca stampe e illustrazioni, spesso acquistate presso bancarelle dei piccoli rivenditori parigini, che accumula nello studio e che sovente vengono raffigurate nelle nature morte. È frequente in tutta la sua produzione artistica il motivo del "quadro nel quadro", utilizzato sia per organizzare lo spazio della rappresentazione, per fare da quinta o fondale, sia per significare che la pittura nasce dalla pittura e vive nella pittura. Ritrae i suoi quadri, mentre altre volte rende omaggio ai pittori del passato che ama, come in *Natura morta con la stampa di Lorena*, (1927), presentata in catalogo, in cui rende tributo a Claude Lorrain. In primo piano dei funghi, dietro, prima dello sfondo, il "quadro nel quadro" con accanto una bottiglia: la volontà è quella di dar forma ad un teatro di apparenze e di significati, sottintendendo che l'arte è cosa mentale e la pittura finzione che si rinnova.

Alice Nuti



Filippo de Pisis, Parigi, 1930 ca.

575

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta con il tagliere, 1924

Olio su tela, cm. 60x67,3

Firma in basso a sinistra: de Pisis, firma e data in basso a destra: F. de Pisis 24. Al verso sulla tela: timbro Philippe Daverio, Milano; sul telaio: timbro ed etichetta Galleria del Milione, Milano, con n. 14048: etichetta Comune di Verona / Mostra di / Filippo de Pisis / 6 luglio - 21 settembre 1969 / Palazzo della Gran Guardia - Verona, con n. 26: timbro Galleria Philippe Daverio, Milano: cartiglio con indicazione Mostra "De Pisis" - Palazzo Grassi - Venezia: etichetta Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venezia.

Storia

Collezione Signorelli, Roma;
Galleria dell'Oca, Roma;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

De Pisis, a cura di Licinio Magagnato, Manlio Malabotta, Sandro Zanotto, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 12 luglio - 21 settembre 1969, cat. n. 26;

De Pisis, a cura di Giuliano Briganti, Venezia, Palazzo Grassi, 3 settembre - 20 novembre 1983, cat. n. 17, illustrato a colori.

Bibliografia

Waldemar George, F. De Pisis, Éditions des Chroniques du Jour, Parigi, 1928, tav. III;

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 50, n. 1924 9 (immagine rifilata ai margini).

Stima € 30.000 / 40.000



Giuseppe Recco (e aiuti), *Natura morta con pesci e funghi*, Bari, Galleria Nazionale della Puglia "Girolamo e Rosaria Devanna"



576

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Pesci e bicchiere, 1933

Olio su tela, cm. 49x64

Firma e data in basso a destra: de Pisis / 33.

Storia

Collezione A. Zwemmer, Londra;

Collezione Carlo Jucker, Milano;

Collezione privata

Esposizioni

Filippo de Pisis, Artista d'Europa, a cura di Luigi Cavallo, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 27 dicembre 2001 - 6 gennaio 2002, poi Milano, Farsettiarte, 6 febbraio - 7 marzo 2002, cat. n. 12, illustrato a colori.

Bibliografia

Paul Fierens, Filippo de Pisis, Art italien moderne, Éditions des Chroniques du jour, Parigi - Ulrico Hoepli, Milano, 1937, tav. 22;
Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 331, n. 1933 34;
Antonello Negri, Jucker, collezionisti e mecenati, Electa, Milano, 1998, p. 216 (opera datata 1936).

Stima € 22.000 / 32.000



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



577

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta con la stampa del Lorena, (1927)

Olio su carta applicata su tela, cm. 52,4x68,5

Firma in basso a destra: de Pisis.

Opera in fase di archiviazione presso l'Associazione per Filippo de Pisis.

Esposizioni

De Pisis, dalle avanguardie al "diario", Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 6 febbraio - 12 aprile 1993, cat. pp. 76, 178, 179, n. 29 (opera datata 1927).

Bibliografia

Giuseppe Raimondi, Filippo De Pisis, Garzanti Editore, Milano, 1944, tav. IV;
Guido Ballo, De Pisis, Edizioni Ilte, Torino, 1968, n. 263 [opera datata (1927)].

Stima € 26.000 / 36.000



Claude Lorrain, *Paesaggio con pastori*, 1646-47, San Diego, Timken Museum of Art (part.)



578

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Cavallo pascolante, metà anni Cinquanta

Olio su tela, cm. 20x30

Firma in basso a sinistra: G. de Chirico; dichiarazione di autenticità al verso sulla tela: Questo "Cavallo / pascolante" è opera / autentica, da me eseguita / e firmata / Giorgio de Chirico.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 13 dicembre 2023, con n. 175/12/23 OT.

Stima € 20.000 / 30.000



Leonardo da Vinci, *Studio per gambe posteriori del cavallo*, 1504-06, Royal Library, Codex Windsor



579

Ardengo Soffici

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

Paesaggio, (1910)

Olio su tela, cm. 69x69

Al verso sul telaio: etichetta Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente / Milano / Ardengo Soffici 1879-1964 / 18 settembre - 18 ottobre 1992 / cat. 10: timbro Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano: etichetta Comune di Acqui Terme / Ardengo Soffici / Mostra antologica / Palazzo "Liceo Saracco" 5 Luglio - 13 Settembre 1992, cat. n. 10.

Storia

Collezione Scipio Slataper, Trieste;
Collezione Elsa Oblach, Trieste;
Collezione Giani Stuparich, Trieste;
Galleria Torbandena, Trieste;
Collezione privata

Esposizioni

Ardengo Soffici, a cura di Luigi Cavallo, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 4 luglio - 13 settembre 1992, poi Milano, Palazzo della Permanente, 18 settembre - 18 ottobre 1992, cat. n. 10, illustrato;

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. 11, illustrato a colori.

Bibliografia

Giuseppe Raimondi, Luigi Cavallo, Ardengo Soffici, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze, 1967, n. 123, tav. CCCXVIII.

Stima € 28.000 / 38.000



Paul Cézanne, *Villaggio nel bosco*, 1879 ca.





580

580

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Caffè di sobborgo, 1939

Olio su tela, cm. 50x40

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 939; titolo al verso sulla tela: Caffè di sobborgo: sul telaio; etichetta Galleria Genova, Genova, con n. 4 (opera datata 1940): timbro Mostra Ottone Rosai / nelle collezioni genovesi / La Rinascente, Genova 1964.

Certificato su foto di Giovanni Faccenda.

Stima € 8.000 / 14.000



581

581

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Via San Leonardo, 1950

Olio su tela, cm. 65x50,5

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: etichetta Collezione Piero Vallecchi, Firenze: dichiarazione "Acquistato da me personalmente da Piero Vallecchi / Mario Borgiotti": tre timbri Collezione Mario Borgiotti; sul telaio: etichetta Ottone Rosai / Opera dal 1911 al 1957 / Circolo degli Artisti / Torino - Aprile/Maggio 1983: etichetta Ministero per i Beni Culturali e Ambientali / Soprintendenza speciale alla Galleria / Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea / Mostra Ottone Rosai / 20 luglio - 18 settembre 1983.

Storia

Collezione Vallecchi, Firenze;
Collezione Borgiotti, Firenze;
Collezione privata

Certificato su foto di Giovanni Faccenda.

Esposizioni

Ottone Rosai, opere dal 1911 al 1957, a cura di Pier Carlo Santini, Torino, Circolo degli Artisti, Palazzo Graneri, aprile - maggio 1983, cat. pp. 38, 123, n. 72, illustrato a colori, poi Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 20 luglio - 18 settembre 1983, cat. pp. 43, 137, n. 80, illustrato a colori, poi Firenze, Palazzo Strozzi, 13 novembre - 18 dicembre 1983, cat. pp. 43, 137, n. 80, illustrato a colori.

Stima € 10.000 / 18.000



582

582
Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta con spiritiera, 1952

Olio su tela, cm. 40x49,7

Firma e data in basso a destra: Pisis 52, sigla in basso a sinistra: VF. Al verso sulla tela: etichetta Galleria Gissi, Torino, con indicazione Giugno 1962 / Mostra Maestri del '900 italiano, cat. n. 13: timbro con n. 1959 ed etichetta Galleria d'Arte del Naviglio, Milano; sul telaio: timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 497; sul telaio e sulla tela: due timbri Raffaele Cattaneo.

Certificato su foto Galleria Gissi, Torino, con n. 497; certificato su foto Associazione per Filippo de Pisis, Milano, 16 aprile 2024, con n. 05987.

Esposizioni

Maestri del '900 italiano, Torino, Galleria Gissi, 28 giugno - 14 luglio 1962, cat. p. n.n., illustrato.

Stima € 9.000 / 14.000



583

583

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Paesaggio ad Arona, (1941)

Olio su tela, cm. 45x65,2

Firma in basso a destra: Pisis. Al verso sulla tela: timbro
"L'approdo" / Galleria d'arte [moderna].

Storia

Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Certificato su foto di Demetrio Bonuglia, Roma, 27-12-1981.

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo secondo,
opere 1939-1953, con la collaborazione di D. De Angelis,
Electa, Milano, 1991, p. 550, n. 1941 45.

Stima € 18.000 / 24.000



584

584

Ardengo Soffici

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

Paesaggio a Poggio a Caiano

Olio su cartone telato, cm. 35X49,5

Firma in basso a sinistra: Soffici. Al verso: etichetta Raccolta N. Mobilio - Firenze: tre timbri Raccolta N. Mobilio, Firenze.

Storia

Collezione N. Mobilio, Firenze;
Collezione privata

Stima € 4.000 / 7.000



585

585

Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

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

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

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

Certificato su foto di Enrico Dei.

Esposizioni

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

Stima € 5.000 / 8.000



586

586 Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Salomè, 1972

Olio su tela sabbiata, cm. 81x65,5

Firma e data in alto a destra: Gentilini 72. Scritta al verso sul telaio:
La cattedrale 72: etichetta Franco Gentilini con indicazioni di
esposizione Ravenna, Pinacoteca / Bergamo, Palazzo della Ragione
/ giugno - sett. 1994 / ottobre - nov. 1994.

Storia

Collezione A. Russo, Roma;
Collezione privata, Roma;
Collezione Russo, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

Gentilini. Cattedrali, Venezia, Chiesa di San Vidal, 13 - 27
maggio 1994;

Gentilini - Cattedrali, Ravenna, Pinacoteca Comunale,
18 giugno - 21 agosto 1994, poi Bergamo, Palazzo della
Ragione, 9 ottobre - 13 novembre 1994, cat. n. 30.

Bibliografia

Alain Jouffroy, Franco Gentilini, Gruppo Editoriale Fabbri,
Milano, 1987, pp. 201, 247, n. 141 (con misure errate);
Le cattedrali di Gentilini, in *Corriere della Sera*, Milano,
13 ottobre 1994, (part.);
Alain Jouffroy, Franco Gentilini, Fabbri Editori, Milano, 1996,
p. 201, tav. 141 (con misure errate);
Luciana Gentilini, Giuseppe Appella, Gentilini. Catalogo
generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000,
pp. 105, 595, tav. LXXX, n. 1335.

Stima € 8.000 / 14.000



587

587

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Case al mare in Sicilia, 1961

Olio su tela, cm. 60,5x65

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

Storia

Brerarte, Milano, 27 ottobre 1981, n. 36;

Finarte, Roma, 4 dicembre 1984, n. 166;

Finarte, Milano, 19 giugno 1986, n. 231;
Collezione privata

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 232, n. 61/118.

Stima € 15.000 / 22.000

588

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta con calamaio, 1952

Olio su tela, cm. 40,5x50

Firma in basso al centro: de Pisis, sigla e data in basso: V.F / 52
Al verso sulla tela: timbro Galleria dell'Annunciata / Mostra [...] / de Pisis di [...] / novembre 1955: etichetta Galleria Annunciata, Milano, con n. 4165: cartiglio Città di Acqui Terme / Azienda Autonoma di Cura e Turismo / "50 opere di Filippo de Pisis" / Palazzo "Liceo Saracco" 5 agosto - 10 settembre 1978: etichetta de Pisis / Venezia / Palazzo Grassi / 3 settembre - 20 novembre 1983: etichetta Galleria dell'Oca - Roma / novembre 1981 / de Pisis a Villa Fiorita: timbro Galleria d'Arte [Me]ntana: timbro Galleria d'Arte Selecta, Roma, con n. 233: timbro Galleria R. Rotta, Genova; sul telaio: etichetta I Grandi Capitoli del Novecento / 1 / Filippo de Pisis / Pittura Primo Amore / Milano, Farsettiarte - Galleria Tega / 23 marzo - 8 maggio 2010 / tav. n. 78: due timbri Nazario Salti, Sesto Fiorentino; sulla cornice: etichetta de Pisis - Venezia / Palazzo Grassi 3 IX - 20 XI 83.

Esposizioni

100 opere di Filippo de Pisis, Prato, Galleria Farsetti, 19 maggio - 19 giugno 1973, cat. tav. CXII, illustrato a colori;
Filippo de Pisis, venti opere vent'anni dopo, Focette, Galleria Farsetti, 3 - 29 luglio 1973, cat. n. 19, illustrato;
Filippo de Pisis, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 5 agosto - 10 settembre 1978, cat. n. 52, illustrato;
De Pisis a Villa Fiorita, Roma, Galleria dell'Oca, novembre 1981, illustrato in quarta di copertina;
De Pisis, Venezia, Palazzo Grassi, 3 settembre - 20 novembre 1983, cat. p. 162, n. A 3, illustrato;
Aria d'Europa, de Chirico de Pisis, a cura di Luigi Cavallo, Milano, Focette, Cortina d'Ampezzo e Prato, Galleria Farsetti, giugno - settembre 1987, cat. p. 89, tav. XV, illustrato a colori;
«Le joli secret» di De Pisis, venti opere, Milano, Galleria Farsetti, 11 giugno - 4 luglio 1991;
De Pisis a Brughiero. I capolavori del dolore (1948-1953), Brughiero, Biblioteca Civica, Palazzo Ghirlanda, 20 settembre - 24 novembre 1996, cat. n. 44, illustrato a colori;
Filippo de Pisis, a cura di Pier Giovanni Castagnoli, Corrado Levi, Elena Pontiggia, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 14 aprile - 3 luglio 2005, cat. p. 214, n. 99, illustrato a colori;
Filippo de Pisis, Pittura primo Amore, a cura di Luigi Cavallo, Milano, Farsettiarte e Galleria Tega, 23 marzo - 8 maggio 2010, cat. pp. 224-225, n. 78, illustrato a colori;
Filippo de Pisis. Eclettico connoisseur fra pittura, musica e poesia, Torino, Museo Ettore Fico, 24 gennaio - 22 aprile 2018, cat. p. 178, illustrato a colori.

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo secondo, opere 1939-1953, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, 1952 21 pag.822;
De Pisis a Ferrara, a cura di Maria Luisa Pacelli, Fondazione Ferrara Arte, Ferrara, 2006.

Stima € 14.000 / 20.000



589

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Il Ponte di Tiberio a Rimini, 1933

Olio su tela, cm. 65x97

Firma e data in basso a destra: de Pisis / 33; titolo al verso sulla tela: Ponte di Tiberio / Rimini; timbro Collezione Guarini, Milano, con n. 19; sul telaio: etichetta Galleria Milano, Milano, con n. 30; due etichette, di cui una con n. III, XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - Venezia 1934 - XII: etichetta Sala d'Arte / "Le Ruote" / presso il Giornale del Mattino / Firenze / Mostra / De Pisis / serie "maestri" (2) / 9 - 24 febbraio 1955: etichetta XX Biennale Internazionale d'Arte / Premio del Fiorino / Firenze - Palazzo Strozzi - 8 maggio - 20 giugno 1971: timbro Galleria Michelucci, Firenze, con n. 131: etichetta Filippo de Pisis / Pittura primo Amore / Milano, Farsettiarte - Galleria Tega / 22 marzo - 8 maggio 2010 / Tav. n. 46.

Storia

Galleria Michelucci, Firenze;
Collezione privata

Esposizioni

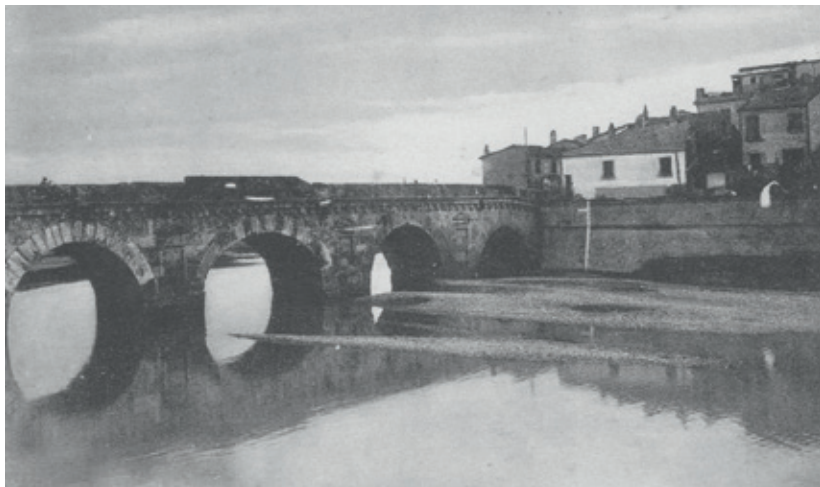
XIX Biennale di Venezia, 1934, sala XIV, cat. p. 102, n. 5 (con titolo *Dal Ponte di Tiberio*);
Personale di de Pisis, Firenze, Sala d'Arte Le Ruote presso il Giornale del Mattino, 9 - 24 febbraio 1955, cat. n. 9, illustrato (con titolo *Dal Ponte di Tiberio a Rimini*);
Biennale Internazionale d'Arte, XX Premio del Fiorino, Unione

Fiorentina, Firenze, Palazzo Strozzi, 8 maggio - 20 giugno 1971, cat. p. 87, n. 5 (con titolo *Dal Ponte di Tiberio a Rimini*);
Filippo de Pisis, a cura di Luigi Cavallo, Firenze, Galleria Menghelli, 6 - 31 ottobre 1972, illustrato;
100 opere di Filippo de Pisis, Prato, Galleria Farsetti, 19 maggio - 19 giugno 1973, cat. tav. LIII, illustrato;
Filippo de Pisis. Venti opere vent'anni dopo, Focette, Galleria Farsetti, 3 - 29 luglio 1976, cat. tav. 11, illustrato;
Omaggio a de Pisis pittore e scrittore, Cortina d'Ampezzo, Galleria Farsetti, 29 agosto - 14 settembre 1976, cat. tav. XVIII, illustrato;
Filippo de Pisis, Pittura Primo Amore, a cura di Luigi Cavallo, Milano, Farsettiarte e Galleria Tega, 23 marzo - 8 maggio 2010, cat. pp. 140-141, n. 46, illustrato a colori;
Dal caso Nolde al caso de Chirico, a cura di Demetrio Paparoni, Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, 8 - 30 agosto 2020, poi Milano, 1 - 30 ottobre 2020, cat. n. 9, illustrato a colori.

Bibliografia

Piero Bargellini, *Belvedere. L'arte del Novecento*, Vallecchi Editore, Firenze, 1970, tav. 76;
Giuliano Briganti, *De Pisis. Catalogo generale*, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 324, n. 1933 19.

Stima € 25.000 / 35.000



Rimini, Ponte di Tiberio, foto d'epoca





590

590

Pietro Annigoni

Milano 1910 - Firenze 1988

La tentazione di Sant'Antonio

Olio su tela, cm. 106,5x79,5

Certificato su foto Archivio dell'Opera di Pietro Annigoni, a cura di Rossella Segreto Annigoni, Firenze, con n. 3/2017.

Stima € 9.000 / 13.000

591

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Studio per *Sant'Antonio da Padova*, 1944

Olio su compensato, cm. 60,5x23,5

Firma in basso a destra: F. Casorati.

Al verso: etichetta II Biennale / di
Arte Sacra Novara: timbro Galleria La
Tavolozza, Riccione.

Storia

Collezione privata, Biella;
Collezione privata

Certificato Galleria La Tavolozza,
Riccione, 24/04/89, con n. 0020/89.

Bibliografia

Luigi Carluccio, Casorati, Editrice TECA,
Torino, 1964, p. 340, n. 535;
Giorgina Bertolino, Francesco Poli,
Felice Casorati Catalogo Generale. I
dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto
Allemandi e C., Torino, 1995, p. 384,
n. 740.

Stima € 8.000 / 14.000





INDICE

A

Angelucci Cominazzini L. 538
Annigoni P. 590

B

Balla G. 533, 534
Bellmer H. 563
Birolli R. 552

C

Campigli M. 546
Capogrossi G. 558
Carrà C. 532
Casorati F. 591

D

D'Anna G. 537
De Chirico G. 513, 545, 547, 570, 578
De Pisis F. 523, 575, 576, 577, 582, 583, 588, 589
Del Bon A. 521
Delle Site M. 541
Dottori G. 531

E

Erba C. 507

F

Fautrier J. 567
Fontana L. 559, 560

G

Gentilini F. 586
Giannattasio U. 535
Grosz G. 564
Guidi V. 526, 530
Guttuso R. 510, 511, 527, 512, 514, 515, 516, 517,
528, 551, 553, 554, 587

K

Klein Y. 568

M

Manzù G. 549
Marini M. 548
Marussig P. 522
Matta R. 566
Modigliani A. 569
Morandi G. 503, 504, 505, 506, 543
Morlotti E. 529, 556
Music A. 525

O

Oriani P. 540

P

Picasso P. 565
Prampolini E. 542

R

Rognoni A. 539
Rosai O. 501, 502, 519, 520, 573, 574, 580, 581
Rossi G. 555

S

Severini G. 571
Signac P. 562
Sironi M. 518, 572
Soffici A. 579, 584
Soggetti G. 536
Soldati A. 557

T

Tato 524

U

Utrillo M. 561

V

Vangi G. 550
Viani L. 508, 509, 544, 585



MODULO OFFERTE

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

Spett.

Farsettiarte

Viale della Repubblica (area Museo Pecci)
Tel. (0574) 572400 - Fax (0574) 574132 - 59100 PRATO

li

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

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

Io sottoscritto C.F.

abitante a Prov.

Via Cap.

Tel. Fax.

E-mail

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

Con la presente intendo partecipare alle vostre aste del **1 Giugno 2024**. Dichiaro di aver letto e di accettare le condizioni di vendita riportate nel catalogo di quest'asta e riportate a tergo del presente modulo, intendo concorrere fino ad un importo massimo come sotto descritto, oltre ai diritti d'asta:

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

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

FIRMA

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

FIRMA

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

INFORMATIVA PRIVACY

Ai sensi dell'art. 13 del Regolamento UE 2016/679 il titolare del trattamento FARSETTIARTE SRL informa che:

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

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

Acconsento
Data _____

Non Acconsento
Firma _____



CONDIZIONI DI VENDITA

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

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

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



ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

AMBROSIANA CASA D'ASTE DI A. POLESCHI

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

ANSUINI 1860 ASTE

Via Teodoro Monticelli 27 – 00197 Roma- Tel. 06 87084648
www.ansuniaste.com – info@ansuniaste.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 6723000
www.capitoliumart.it – info@capitoliumart.it

CASA D'ARTE ARCADIA

Corso Vittorio Emanuele II, 18 – 00186 Roma – Tel. 06 68309517 – Fax 06 30194038
www.astearcadia.com – info@astearcadia.com

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
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 dei Bossi 2 – 20121 Milano – Tel. 02 3363801 – Fax 02 28093761
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

Via Fra Giovanni Angelico 49 – 50121 Firenze – Tel. 055 268279
www.gonnelli.it – info@gonnelli.it

MAISON BIBELOT CASA D'ASTE

Corso Italia 6 – 50123 Firenze – Tel. 055 295089
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

SANT'AGOSTINO

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

STUDIO D'ARTE MARTINI

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



REGOLAMENTO

Articolo 1

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

Articolo 2

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

Articolo 3

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

Articolo 4

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

I soci si impegnano a pubblicare le proprie condizioni di vendita su tutti i cataloghi.

Articolo 5

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

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

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

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

Articolo 6

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

Articolo 7

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

Articolo 8

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



LEMPERTZ

1845

CALENDARIO ASTE

4–5 giugno Arte Moderna, Arte Contemporanea

4 giugno Fotografia

27 maggio–7 giugno Contemporary Art Online

Neumarkt 3 50667 Colonia Germania

Info T 339 866 85 26 milano@lempertz.com

T +49 221 92 57 290 www.lempertz.com

Oskar Schlemmer Figura Astratta. 1921/1923 gesso e metallo. H 107 cm

Asta 4 giugno 2024. Stima € 150.000–200.000



NOTIZIE UTILI

NOTIZIE UTILI

MOSTRE EVENTI

PRIMAVERA 2024

PRATO

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

Fino al 9 Giugno 2024
ALFREDO VOLPI
Centro Pecci

Fino al 22 Settembre 2024
WALTER ALBINI. IL TALENTO, LO STILISTA
Museo del Tessuto

FIRENZE

Fino al 9 Giugno 2024
ANDRE' BUTZER. LIEBE, GLAUBE UND HOFFNUNG
Museo del Novecento

Fino al 9 Giugno 2024
JANNIS KOUNELLIS LA STANZA VEDE.
DISEGNI 1973-1990
Museo del Novecento

Fino al 30 Giugno 2024
DIVINA SIMULACRA.
CAPOLAVORI DI SCULTURA CLASSICA
DELLA GALLERIA
Galleria degli Uffizi

Fino al 21 Luglio 2024
ANSELM KIEFER. ANGELI CADUTI
Palazzo Strozzi

Fino all'8 Settembre 2024
L'INCANTO DI ORFEO
Palazzo Medici Riccardi

Fino al 15 Settembre 2024
RITORNI. DA MODIGLIANI A MORANDI
Museo del Novecento

Fino al 4 Novembre 2024
SALVATORE FERRAGAMO 1898-1960
Museo Ferragamo

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





