

In copertina:
Alberto Savino, lotto n. 895

ASTA DI

***OPERE D'ARTE MODERNA
PROVENIENTI DA RACCOLTE PRIVATE***

ASTA N. 152 II

INFORMAZIONI PER I PARTECIPANTI

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

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

Tali documenti dovranno essere accompagnati dai seguenti dati bancari:

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

Per assistenza si prega di contattare:

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

OPERAZIONI DI REGISTRAZIONE E PARTECIPAZIONE ALL'ASTA

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

ACQUISIZIONE DI OGGETTI E DIPINTI PER LE ASTE

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

ANTICIPI SU MANDATI

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

ACQUISTI E STIME

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

ASTA

PRATO

Sabato 29 Maggio 2010

ore 16,00

ESPOSIZIONE

MILANO

dal 13 al 19 Maggio 2010

Selezione di opere in vendita

Farsettiarte - Portichetto di Via Manzoni

Casa del Manzoni - Via Morone, 1

Orario (festivi compresi)

dalle ore 10,00 alle ore 19,00

PRATO

dal 21 al 29 Maggio 2010

Orario (festivi compresi)

dalle ore 10,00 alle ore 19,30

Ultimo giorno di esposizione

Sabato 29 Novembre 2010

ore 13,00

PRATO - VIALE DELLA REPUBBLICA - TEL. 0574 - 572400 - FAX 0574 - 574132

(Area Museo Pecci)

MILANO - PORTICHIETTO DI VIA MANZONI (ang. Via Spiga) - TEL. 02 - 76013228 - FAX 02 - 76012706

E-mail info@farsettiarte.it ~ <http://www.farsettiarte.it>

DIRETTORE ESECUTIVO: Franco FARSETTI

DIRETTORE VENDITE: Frediano FARSETTI

GESTIONI SETTORIALI

ARTE MODERNA

Frediano FARSETTI

Franco FARSETTI

ARTE CONTEMPORANEA

Franco FARSETTI

Leonardo FARSETTI

DIPINTI ANTICHI

Stefano FARSETTI

Marco FAGIOLI

DIPINTI DELL'800

Vittorio QUERCIOLO

Sonia FARSETTI

DIPINTI DI AUTORI TOSCANI

Vittorio QUERCIOLO

Sonia FARSETTI

SCULTURE E ARREDI ANTICHI

Stefano FARSETTI

Marco FAGIOLI

GIOIELLI E ARGENTI

Rolando BERNINI

FOTOGRAFIA

Sonia FARSETTI

Leonardo FARSETTI

TAPPETI

Francesco FINOCCHI

GESTIONI ORGANIZZATIVE

PROGRAMMAZIONE E SVILUPPO

Sonia FARSETTI

COMMISSIONI SCRITTE E TELEFONICHE

Sonia FARSETTI

Stefano FARSETTI

CATALOGHI E ABBONAMENTI

Simona SARDI

ARCHIVIO

Francesco BIACCHESI

COORDINATORE SCHEDE E RICERCHE

Silvia PETRIOLI

UFFICIO SCHEDE E RICERCHE

Silvia PETRIOLI

Elisa MORELLO

Chiara STEFANI

CONTABILITÀ CLIENTI E COMMITTENTI

Cecilia FARSETTI

Maria Grazia FUCINI

RESPONSABILE SUCCURSALE MILANO

Anna MAFFEZZOLI

RESPONSABILE SUCCURSALE CORTINA

Rolando BERNINI

SPEDIZIONI

Francesco BIACCHESI

SALA D'ASTE E MAGAZZINO

Francesco BIACCHESI

Alessandro GURIOLI

GESTIONE MAGAZZINO

Simona SARDI

UFFICIO STAMPA PRATO

Sonia FARSETTI

CONDIZIONI DI VENDITA

- 1) La partecipazione all'asta è consentita solo alle persone munite di regolare palletta per l'offerta che viene consegnata al momento della registrazione. Compilando e sottoscrivendo il modulo di registrazione e di attribuzione della palletta, 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 Direttore delle vendite o Banditore potrà accettare anche offerte con un aumento minore.
- 2) Gli oggetti saranno aggiudicati dal Direttore della vendita o banditore al migliore offerente, salvi i limiti di riserva di cui al successivo punto 11. 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 delle vendite. È facoltà del Direttore della vendita di 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 Euro. 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 od una garanzia, preventivamente giudicata valida dalla Mandataria, ad 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 alla Casa d'Aste 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, la Mandataria si riserva il diritto di annullare il contratto di vendita del lotto aggiudicato e di richiedere a ristoro dei danni subiti.
- 6) La Farsettiarte potrà consentire che l'aggiudicatario versi solamente una caparra, pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, oltre ai diritti, al compenso ed a quant'altro. Gli oggetti venduti dovranno essere ritirati non oltre 48 ore dalla aggiudicazione; il pagamento di quanto dovuto, ove non sia già stato eseguito, dovrà, comunque, intervenire entro questo termine. La Farsettiarte è autorizzata a non consegnare quanto aggiudicato se prima non si è provveduto al pagamento del prezzo e di ogni altro diritto o costo. Qualora l'aggiudicatario non provvederà varrà quanto previsto ai punti 7-9.
- 7) In caso di inadempienza l'aggiudicatario sarà comunque tenuto a corrispondere alla casa d'asta una penale pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, salvo il maggior danno. Nella ipotesi di inadempienza di quanto previsto al punto 4) la casa d'asta 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.La casa d'asta è comunque facoltizzata a chiedere l'adempimento.
- 8) L'acquirente corrisponderà oltre al prezzo di aggiudicazione i seguenti diritti d'asta:
 - I Scaglione il 22% da Euro 0 a Euro 80.000,00
 - II Scaglione il 21% da Euro 80.001,00 a Euro 200.000,00
 - III Scaglione il 20% da Euro 200.001,00 a Euro 350.000,00
 - IV Scaglione il 19,50% da Euro 350.001,00 a Euro 500.000,00
 - V Scaglione il 19% oltre Euro 500.001,00 ed oltre onnicomprensivo di diritti d'asta, Iva e quant'altro sul prezzo di aggiudicazione.
- 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 alla casa d'asta 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 od 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 dalla 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 dalla 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) La 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 dalla Farsettiarte. Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità della Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, la Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.
- 14) Né la 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. La Casa d'aste, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verificino cambiamenti nei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere. Qualunque contestazione, richiesta danni o azione per inadempienza del contratto di vendita per difetto o non autenticità dell'opera dovrà essere esercitata, a pena di decadenza, entro cinque anni dalla data di vendita, con la restituzione dell'opera accompagnata da una dichiarazione di un esperto attestante il difetto riscontrato.
- 15) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma della L. 1039, l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia.
- 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 extraco-munitari 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) 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.

Per la lettura del Catalogo

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

Il prezzo di stima riportato sotto ogni scheda va inteso in EURO.

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

Offerte scritte

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

Offerte telefoniche

I clienti che non possono partecipare direttamente alla vendita in sala possono chiedere di essere collegati telefonicamente per i lotti con stima minima non inferiore a € 500,00.

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

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

Ritiro con delega

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

Pagamento

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

Ritiro

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

Spedizioni locali e nazionali

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

IV SESSIONE DI VENDITA
Sabato 29 Maggio 2010
ore 16,00

*OPERE D'ARTE MODERNA
PROVENIENTI DA RACCOLTE PRIVATE*

Dal lotto 801 al lotto 922

801

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Bologna - via Fossalta

Acquerello su carta, cm. 29,5x21

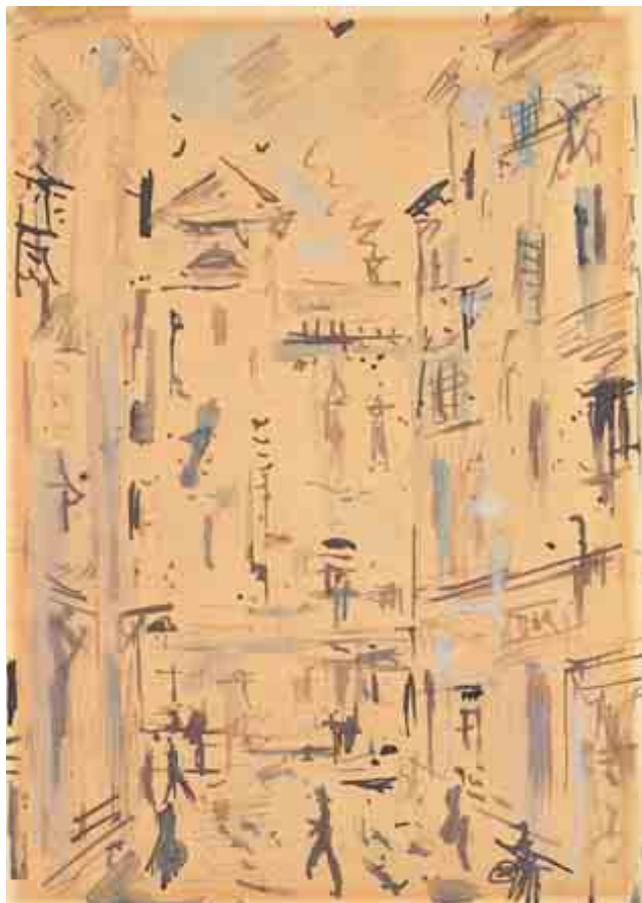
Firmato in basso a destra: de Pisis.

Al verso, su un cartone di supporto:
etichetta La Scaletta Galleria -
Edizioni d'arte, S. Polo di Reggio
Emilia.

Storia: Collezione Corrado Cagli,
Roma; Collezione privata

Certificato su foto La Scaletta
Galleria - Edizioni d'Arte, S. Polo di
Reggio Emilia.

Stima € 3.500/5.000



801

802

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

**San Giorgio e il drago, metà anni
Cinquanta**

Acquerello e matita grassa su carta
applicata su cartone, cm. 14,8x19,8

Dedica e firma in basso a sinistra: Ad
Elena e Giorgio [...] G. de Chirico.

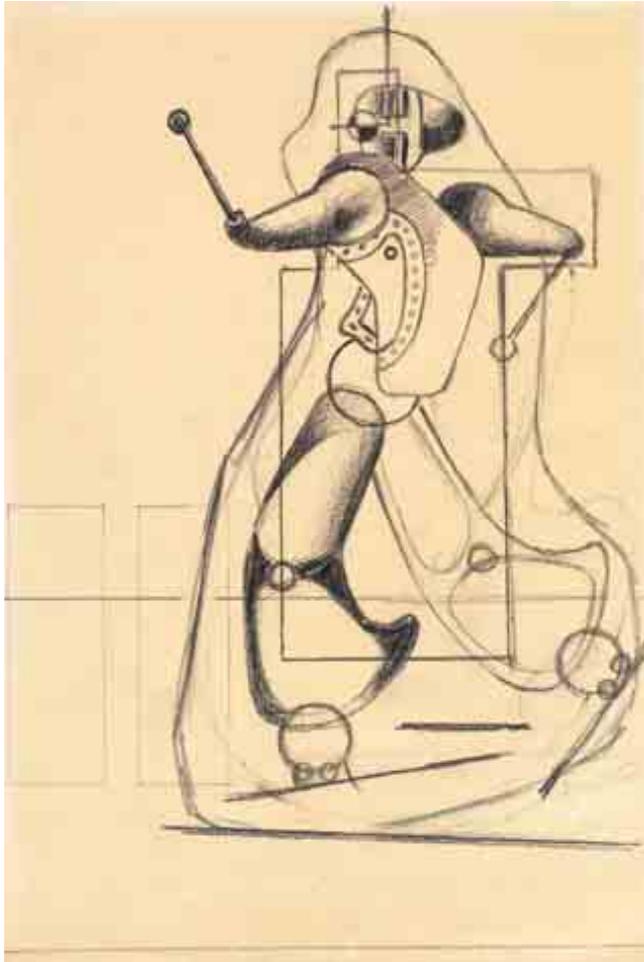
Al verso: timbro Galleria d'Arte
S. Stefano, Venezia, e firma Uccia
Zamberlan.

Certificato su foto Fondazione
Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 14
ottobre 2005, con n. 0076/10/05
OT.

Stima € 8.000/14.000



802



803

803

Enrico Prampolini

Modena 1894 - Roma 1956

Automa n. 1

Matita su carta, cm. 27,6x18,5

Al verso, su un cartone di supporto: etichetta e timbro Galleria Fonte d'Abisso, Modena; etichetta Galleria Editalia QUIarte Contemporanea, Roma.

Certificato su foto Galleria Fonte d'Abisso (con data 1924).

Esposizioni: Prampolini 1913-1956, a cura di Achille Bonito Oliva, Modena, Galleria Fonte d'Abisso, 7 dicembre 1985 - 28 febbraio 1986, cat. pp. 72-73, n. 28, illustrato (opera datata 1924); Prampolini, dal futurismo all'informale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo - 25 maggio 1992, cat. pp. 406-407, n. 5/1/5, illustrato (scheda invertita con il n. 5/1/4, recante data 1942 ca.)

Stima € 3.000/5.000



804

804

Carlo Erba

Milano 1884 - Vicenza 1917

Senza titolo, 1908-9

Carboncino su carta, cm. 19x31,8

Al verso: altra composizione a soggetto geometrico con firma Erba B. (Bianca); su un cartone di supporto: timbro ed etichetta con n. 8958 Arte Centro, Milano: etichetta La Scaletta / Galleria - Edizioni d'Arte, S. Polo di Reggio Emilia.

Esposizioni: Carlo Erba. Una memoria nel futurismo 1884-1917, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 10 aprile - 10 maggio 1981, cat. pp. 65, 117, n. D 31, illustrato (con titolo *Alberi e specchio d'acqua*); Futurismo e Aeropittura. Velocità e dinamismo dal Trentino alla Sicilia, Milano, Arte Centro, febbraio 2009, cat. p. 51, n. 160, illustrato.

Stima € 4.000/6.000



805

805

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

I tulipani, 1973

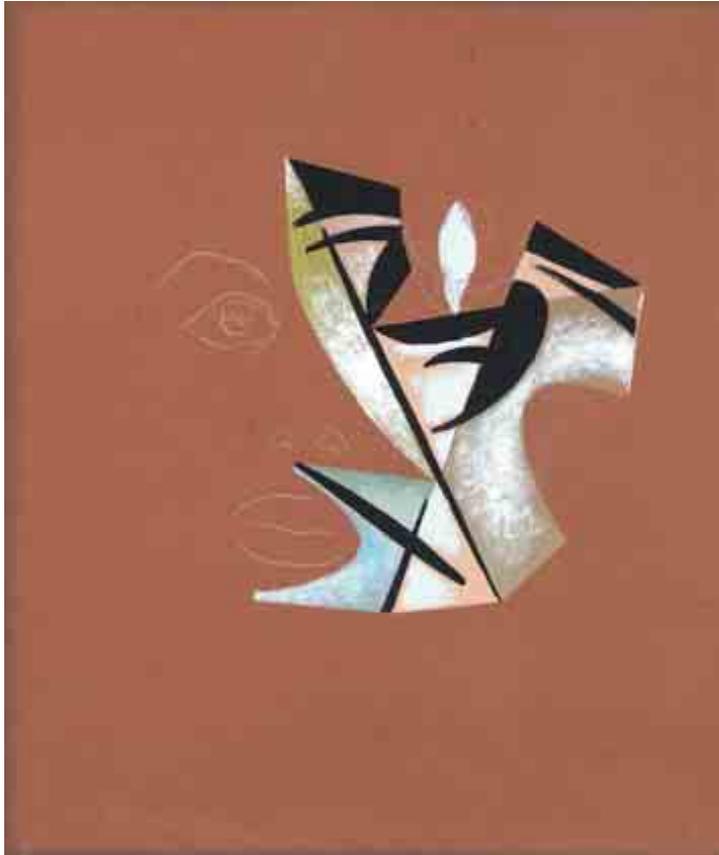
Acquerello su carta applicata su cartone, cm. 25,5x17,7

Firmato in basso a sinistra: G. de / Chirico.

Storia: Collezione B.d.R., Roma; Collezione privata
Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico,
Roma, 12 marzo 1994, con n. 1014 (opera datata metà
anni Settanta).

Bibliografia: Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo
Generale Giorgio de Chirico, volume sesto, opere dal
1951 al 1974, Electa Editrice, Milano, 1976, n. 1014.

Stima € 15.000/25.000



806

806

Enrico Prampolini

Modena 1894 - Roma 1956

Il processo - maschera della follia, (1949)

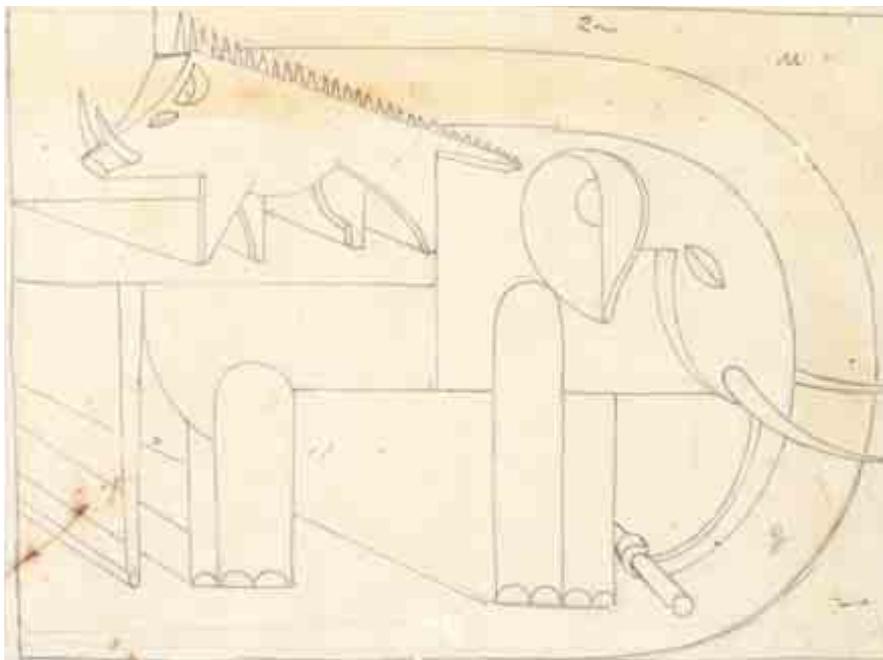
Tempera su cartoncino, cm. 28,3x24,5

Al verso, su un cartone di supporto: etichetta e timbro Galleria Fonte d'Abisso / Modena - Milano.

Certificato su foto Galleria Fonte d'Abisso, Modena - Milano, con n. 1657.

Esposizioni: Prampolini 1913 - 1956, a cura di Achille Bonito Oliva, Modena, Galleria Fonte d'Abisso, 7 dicembre 1985 - 28 febbraio 1986, cat. p. 157, n. 155, illustrato a colori.

Stima € 5.000/8.000



807

807

Fortunato Depero

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

Elefante e cinghiale, 1917

Matita su carta, cm. 13x17,4

Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Galleria Fonte d'Abisso, Modena.

Certificato su foto Galleria Fonte d'Abisso, Modena.

Esposizioni: Depero futurista e l'arte pubblicitaria, a cura di Maurizio Scudiero, Modena, Galleria Fonte d'Abisso, 16 aprile - 30 giugno 1988, cat. p. 58, n. 19, illustrato.

Bibliografia: Enrico Crispolti, Maurizio Scudiero, Balla Depero, ricostruzione futurista dell'universo, Fonte d'Abisso Edizioni, Modena - Milano, 1989, p. 138.

Stima € 2.000/3.500



808

808

Marino Marini

Pistoia 1901 - Viareggio 1980

Cavallo e cavaliere, 1945

Tecnica mista su carta, cm. 49,5x34,4

Firmato e datato in basso a destra: Marino / 1945. Al verso, su un cartone di supporto: cartiglio recante dati dell'opera.

Certificato su foto Fondazione Marino Marini, Pistoia, 16 luglio 2009, con n. 575.

Stima € 25.000/35.000



809

809

Amedeo Modigliani

Livorno 1884 - Parigi 1920

Ritratto di giovane

Matita su carta, cm. 43x26,2

Firmato in basso a sinistra: Modigliani.

Dichiarazione di provenienza di Matthew Foulds, Parigi,
14 maggio 1974; certificato su foto di J. Lanthemann,
Parigi 8.5.75.

Stima € 28.000/38.000

810

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

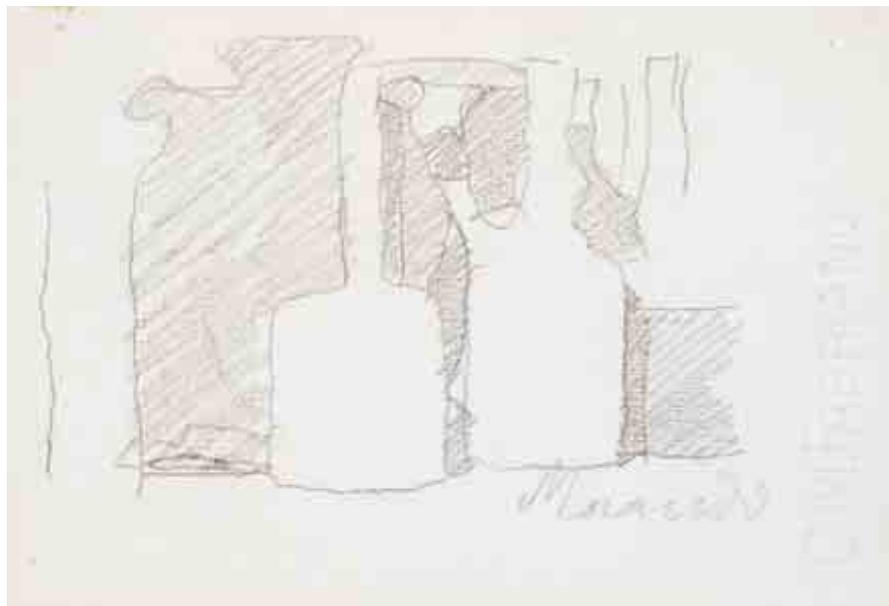
Natura morta, (1961)

Matita su carta, cm. 24x16,5

Firmato in basso a destra: Morandi.

Bibliografia: Efrem Tavoni, Morandi disegni, primo volume, La Casa dell'Arte, Sasso Marconi, 1981, p. 203, n. 254; Efrem Tavoni, Marilena Pasquali, Morandi disegni. Catalogo generale, Electa, Milano, 1994, 226, n. 1962 64 (con data 1962 e scheda invertita con il n. 1962 65).

Stima € 15.000/25.000



810

811

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura Morta, 1930

Acquaforte su rame, es. 4/30, cm. 23x29 (lastra)

Firma e data in lastra: Morandi 1930; a matita sul margine in basso a destra: Morandi, in basso a sinistra tiratura: 4/30. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Galleria La Casa dell'Arte, Sasso Marconi (Bo), Bologna e Cavalese (Tn).

Bibliografia: Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 73; Giuseppe Marchiori, Giorgio Morandi, le incisioni, A. Ronzon Editore, Roma, 1969, n. 73; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 84, n. 1930 6.

Primo stato, tiratura in 30 esemplari numerati di cui alcuni su carta India incollata e qualche prova di stampa. Alcune fioriture sulla carta.

Stima € 10.000/15.000



811



812

812

Pablo Picasso

Malaga 1881 - Mougins 1973

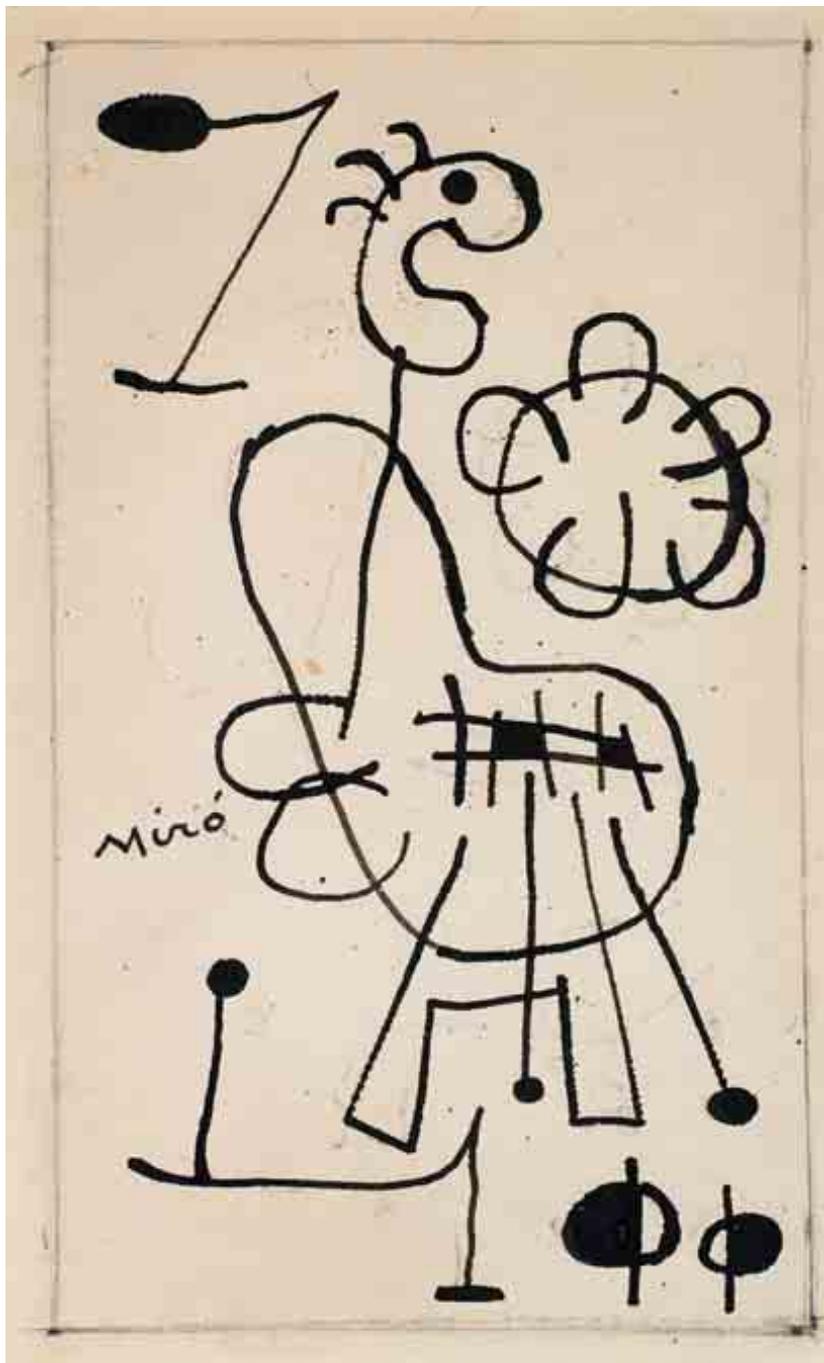
Le Docteur, 1918

Inchiostro su carta, cm. 21,3x16

Titolo in basso a sinistra: Le Docteur. Al verso, su un cartone di supporto: due timbri Galleria d'Arte Moderna L'Approdo / Torino, con n. 1749: etichetta L'approdo / Galleria d'Arte Moderna - Torino - / Pablo Picasso / Le Docteur, 1918 / Opera riprodotta nel volume: / "Pa-

blo Picasso - Pour Eugenia" / Editore Berggruen, Paris 1976: Une / suite de 24 dessins inedites / executés en 1918 / Registraz. n. 1749, con firma Arturo Bottello. Certificato su foto di Maya Picasso, 27 gennaio 2008.

Stima € 40.000/50.000



813

813

Joan Miró

Barcellona 1893 - Palma di Maiorca 1983

Personnage, 1935 ca.

Matita e inchiostro su carta, cm. 20x12,7

Firmato sul lato sinistro: Miró.

Storia: Walter F. Maibaum, San Francisco; Christie's, New York; Collezione privata

J. Dupin ha autenticato l'opera il 5 gennaio 1987 (si veda catalogo Christie's, New York, 13/05/1992, lotto n. 327)

Stima € 18.000/25.000



814

814

Oskar Kokoschka

Pöchlarn 1886 - Villeneuve 1980

Due rose

Acquerello su carta, cm. 25x17,5

Siglato in basso a destra: O.K. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Raccolta "Il Pergamo" / Prato, con n. 0120 e firma Luigi Lombardi: etichetta e timbro Società dei Misoduli - Prato / Arte contemporanea / nelle collezioni dei soci / febbraio - marzo 1961, con n. 47.

Storia: Raccolta Il Pergamo, Prato; Collezione privata

Foto autenticata dall'artista, Villeneuve, 1961.

Stima € 8.000/12.000



815

815

Salvador Dalí

Figueras 1904 - 1989

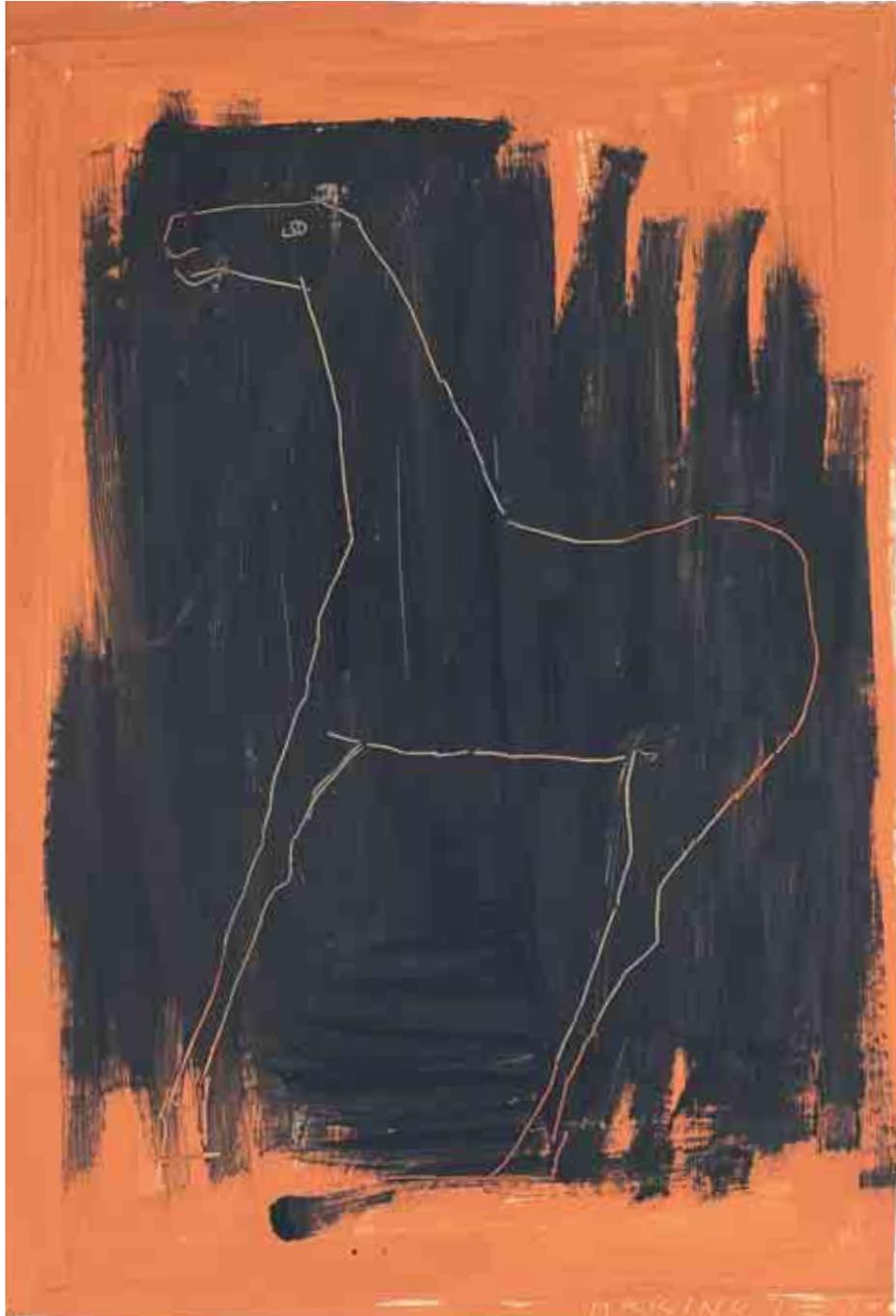
Saint Hilaire avec un licorne, 1980

Tecnica mista su carta, cm. 25x36,7

Firmato in basso al centro: Dalí.

Certificato su foto di Robert Descharnes, Parigi, 24 novembre 1990, con n. D-511/781.

Stima € 14.000/20.000



816

816

Marino Marini

Pistoia 1901 - Viareggio 1980

Cavallo, 1955

Gouache su carta applicata su tela, cm. 86,3x65,5

Firma e data in basso a destra: Marino 1955. Al verso, su un pannello di supporto: etichetta Studio Guastalla, Milano, con indicazioni di provenienza Pierre Matisse Gallery, Parigi e HG Tannenbaum Gallery, New York. Certificato su foto Fondazione Marino Marini, Pistoia, 4 novembre 2004, con n. 319.

Stima € 50.000/70.000

817

Bruno Innocenti

Firenze 1906 - 1986

Stradivaria, I, 1943

Scultura in bronzo su base in legno, cm. 82 h. (con base)

Bibliografia: Marco Fagioli, *La Giuditta di Bruno Innocenti*, Aión Edizioni, Firenze, 2005, p. 102, n. 21; Marco Fagioli, *L'Erinni di Bruno Innocenti. L'anima e la forma*, Aión Edizioni, Firenze, 2006, p. 50, n. 15.

Stima € 10.000/15.000

Esempio canonico della scultura di Bruno Innocenti tra le due guerre, e insieme opera tipica della plastica italiana del Novecento, questo nudo femminile fu chiamato dall'autore *Stradivaria I*, 1943, per l'analogia del corpo con la forma elegantissima dei violini del celebre liutaio.

Innocenti, l'allievo più amato da Libero Andreotti e suo successore nella Cattedra di Scultura all'Istituto d'Arte di Firenze, dopo la morte del Maestro nel 1933, elaborò una immagine femminile tra le più originali, moderna e nuova rispetto a quella consueta della scultura accademica.

Stradivaria I si colloca dopo le statue al naturale della *Lilia*, 1930, la marmorea *Erinni*, 1934, e la bronzea *Giuditta*, 1936, di quel decennio decisivo, 1930-40, in cui Innocenti si affermò non solo quale erede

della lezione andreottiana ma anche come giovane maestro della nuova generazione, al pari dei quasi coetanei Marino Marini, Giacomo Manzù e Francesco Messina.

Stradivaria I è una "icona" dell'ideale moderno di bellezza femminile, nel modellato sinuoso del corpo e nell'espressione "anticlassica" del volto, compagna dei ritratti coevi di F. Carena, A. Salietti, G. Vagnetti, U. Capocchini.

Mentre la *Giuditta* e la *Erinni* alludevano a modelli della scultura ellenistica come l'*Idolino* del Museo Archeologico fiorentino e l'*Arianna abbandonata* dei Musei Vaticani, *Stradivaria I* è già tutta immersa nell'atmosfera di ideale femminile che sarà poi affermata nel secondo dopoguerra, nell'arte e nel cinema.





818

818

Marino Marini

Pistoia 1901 - Viareggio 1980

Ritratto di Paola Perone, 1935

Scultura in cera con base in marmo nero, cm. 23,5 h., cm. 31 h. (con base)

Storia: Collezione Michelangelo Masciotta, Firenze; Collezione privata
Foto autenticata dall'artista, con titolo, data 1935 e indicazione "Cera esemplare unico": certificato su foto Maria Teresa Tosi, Fondazione Marino Marini, Pistoia, 17 febbraio 2005, con n. 169.

Esposizioni: Artisti toscani a Parigi tra le due guerre, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 28 dicembre 2006 - 7 gennaio 2007; poi Milano, Farsettiarte, 17 gennaio - 17 febbraio 2007, cat. n. 22, illustrato a colori.

Bibliografia: Gualtieri di San Lazzaro, Marino Marini, l'opera completa, introduzione H. Read, saggio critico di P. Waldberg, Silvana Editoriale d'Arte, Milano, 1970, p. 325, n. 57; Maria Teresa Tosi, Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura, Skira Editore, Milano, 1998, pp. 80, 81, n. 112 b.

Stima € 15.000/20.000



819

819

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Cavallo e cavaliere, 1940-1987

Scultura in bronzo, es. I/III, cm. 27 h.

Firmata sulla base in basso a destra: G. de Chirico, tiratura e timbro della fonderia sul bordo : I/III / Fonderia / Cavallari / Roma.

Certificato su foto di Isabella de Chirico.

Opera realizzata da una terracotta originale del 1940. Tiratura: nove esemplari numerati da 1/9 a 9/9 più tre prove d'artista numerate da I/III a III/III; fonderia Artistica di Carlo Cavallari, Roma.

Stima € 8.000/15.000



820

820

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Archeologi con bambino, 1969-1991

Scultura in bronzo argentato, es. V/VII, cm. 36,5 h.

Firmata sulla base in basso a sinistra: G. de Chirico; sul retro della base: punzone Fonderia Bonvicini, Verona: tiratura V/VII: marchio del centenario della nascita del maestro.

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik.

Bibliografia: Achille Bonito Oliva, Giorgio De Chirico. Pinturas e esculturas, catalogo della mostra Museu Brasileiro da Escultura, Sao Paulo, 16 marzo - 28 aprile 1998, pp. 22, 72, n. 21.

Da un gesso originale inedito del 1969, tiratura in 7 esemplari numerati da I/VII a VII/VII, due prove d'artista segnate EA I/II, EA II/II e una prova fuori commercio non numerata per la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. L'edizione è stata eseguita presso la Fonderia Bonvicini di Verona (1988 e 1991), in occasione del centenario della nascita del Maestro, ed è stata autorizzata dalla signora Isabella de Chirico alla signora Lisa Sotilis, in data 27 marzo 1987.

Stima € 30.000/45.000



821

821

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Cavaliere, (anni Sessanta)

Scultura in bronzo patinato, cm. 35 h.

Firma sulla base: G. de Chirico.

Storia: Antonio Russo, Roma; Collezione privata, Trieste; Collezione privata

Foto autenticata dall'artista in data aprile 1964, con dichiarazione di Antonio Russo.

Stima € 11.000/16.000



822

822

Arturo Martini

Treviso 1889 - Milano 1947

Gli amanti, 1927

Scultura in maiolica da stampo decorata, cm. 22 h.

Sotto la base: timbro e scritta Fenice / Albisola [sic] / scultore: Arturo Martini.

Certificato su foto di Claudia Gian Ferrari, Milano, 20 luglio 2007.

Bibliografia: Nico Stringa, Claudia Gian Ferrari, Gianni Vianello, Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture, Neri Pozza editore, Vicenza, 1998, p. 136, n. 202.

Stima € 6.000/10.000



823

823

Fausto Melotti

Rovereto (Tn) 1901 - Milano 1986

Senza titolo, 1953 ca.

Ceramica smaltata policroma, cm. 63 h.

Firmato sotto la base: Melotti.

Certificato su foto Archivio Fausto Melotti, con n. 1953
24.

Stima € 25.000/35.000



824

824

Arturo Tosi

Busto Arsizio (Va) 1871 - Milano 1956

Marina

Olio su tela, cm. 50x60

Firmato in basso a destra: A. Tosi.

Al verso sulla tela: etichetta Raccolta Lizzola - Milano, con n. 91: timbro Galleria Annunciata, Milano; sulla tela e sul telaio: due timbri Raccolta / Lizzola Gino / Milano.

Storia: Collezione G. Lizzola, Milano; Collezione privata

Stima € 7.000/14.000



825

825

Piero Marussig

Trieste 1879 - Pavia 1937

Porticciolo (Marina), 1929-30

Olio su tavola, cm. 60x70

Firmato in basso a destra: P. Marussig. Al verso: etichetta Galleria "Genova" / Genova, con n. 5.B: cartiglio n. 23 / P. Marussig / Il porticciolo / Marina (a inchiostro): etichetta Esposiz. Retrospettiva / di Pietro Marussig / Belgrado, con n. 24 (a penna): etichetta con n. 25 e tre timbri Raccolta Lizzola - Milano: tre timbri Collezioni / Gino Lizzola / Milano.

Esposizioni: Pietro Marussig, Genova, Galleria d'arte "Genova", 1941, cat. p. 78, illustrato (con titolo *Piccolo porto* e misure cm 50x60)

Bibliografia: Claudia Gian Ferrari, Nicoletta Colombo, Elena Pontiggia, Piero Marussig (1879-1937). Catalogo generale, Silvana Editoriale, Milano, 2006, p. 193, n. 560 (con titolo *Piccolo porto* e misure cm. 50x60).

La tavola presenta una piccola mancanza sull'angolo inferiore destro.

Stima € 13.000/18.000



826

826

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Poissons et coquillages, 1931

Olio su tela, cm. 49,2x60,7

Firmato in basso a destra: G. Severini.

Bibliografia: Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori - Daverio, Milano, 1988, p. 412, n. 504.

Stima € 40.000/60.000

827

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Arrivederci - Elica a Valle Giulia, (1928)

Olio su tela, cm. 125x125

Firmato in basso al centro: Balla. Al verso sul telaio cartiglio: Giacomo Balla / Via Oslavia 39 B / Titolo: Arrivederci! (a inchiostro).

Storia: Casa Balla, Roma; Collezione privata

Certificato su foto di Luce Balla; certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 16 maggio 2010, Archivio Gigli n. 2010/473.

Bibliografia: Giovanni Lista, Giacomo Balla, Ediz. Galleria Fonte D'Abisso, Modena, 1982, p. 390, 391, n. 867 (nella foto manca il rametto di fiori in mano a Elica, aggiunto successivamente).

Stima € 15.000/25.000



Balla fotografato con la famiglia a Valle Giulia nel 1929





828

828

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Paesaggio, 1954

Olio su tela, cm. 40x50

Firmato e datato in basso a sinistra: C. Carrà 954. Al verso sulla tela: etichetta e timbro La Casa dell'Arte, Sasso Marconi, Esposto alla Mostra Grandangolo, con n. 3991: etichetta Galleria d'Arte Narciso, Torino, con n. CAR.C/2; sul telaio: etichetta Galleria la Bussola, Torino, con n. 10880: etichetta La Casa dell'Arte, con n. 6868.

Storia: Collezione C. Rosa, Torino; Galleria Narciso, Torino; Collezione privata

Certificato su foto Galleria La Casa dell'Arte, Sasso Marconi (Bo), con n. 6868.

Bibliografia: Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume III, 1951-1966, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 568, 589, n. 39/54.

Stima € 35.000/50.000



829

829

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Figure

Olio su tela, cm. 70x60

Firmato in alto a sinistra: Sironi. Al verso sulla tela: etichetta e timbro Galleria Annunciata, Milano, con firma Bruno Grossetti; firma Willi Macchiati; sulla tela e sul telaio: due timbri Galleria d'Arte Il Mappamondo, Milano. Certificato su foto di Willi Macchiati, Milano 22 gennaio

1982, con timbro a secco Cafiso Galleria d'Arte, Milano.

Esposizioni: Mario Sironi, Torino, Galleria La Bussola, aprile 1957, cat. p. 83, illustrato.

Stima € 35.000/50.000



830

830

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Casa con la colombaia, 1956 ca.

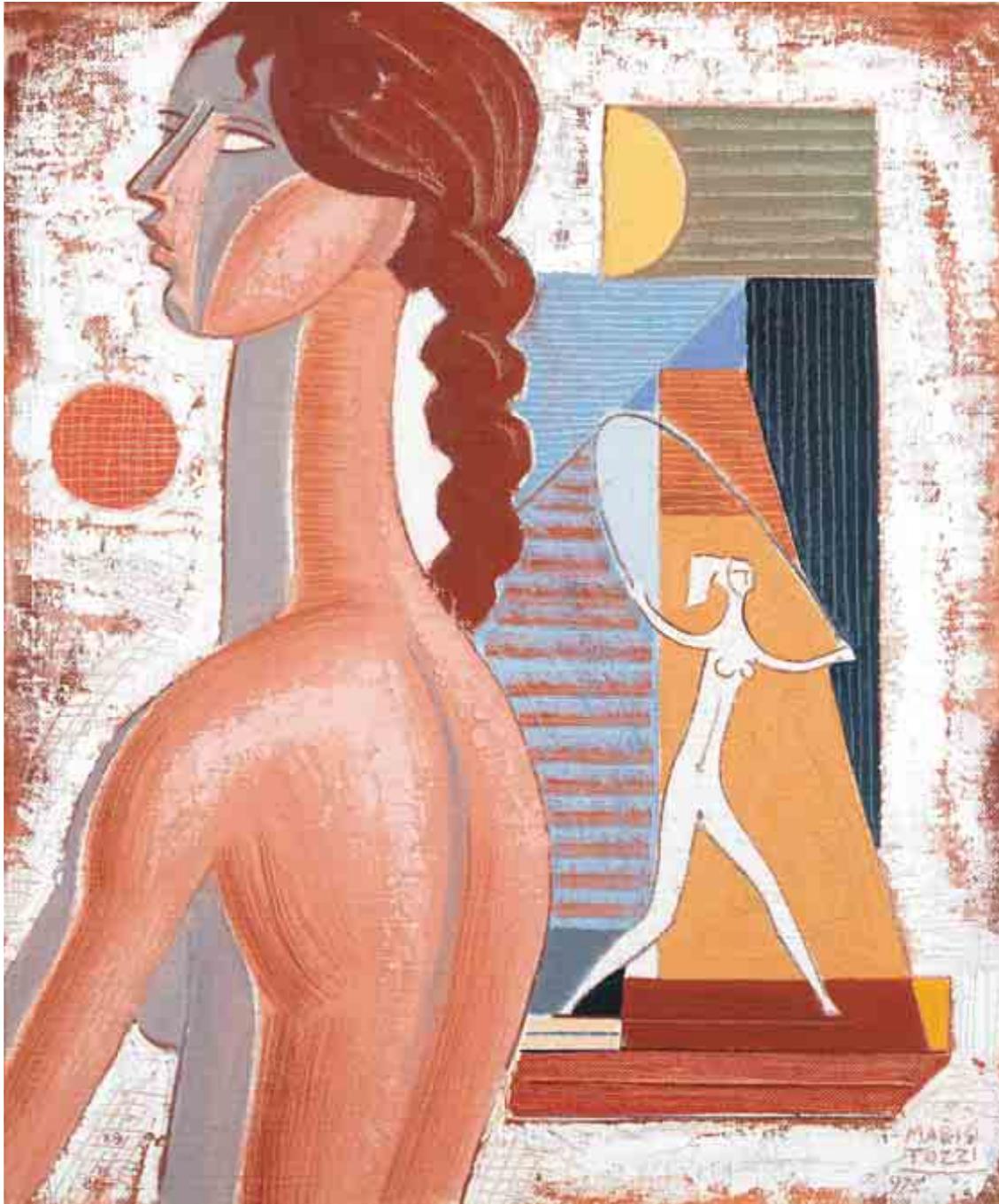
Olio su tela, cm. 65,4x50,7

Firmato in basso a sinistra: O. Rosai. Al verso sulla tela: cartiglio con dichiarazione di autenticità con firme a penna di Francesca Rosai, Oreste Rosai e Lucio Krismanic, in data 4/6/57: etichetta parzialmente abrasa [Arte] Sant'Erasmus / Milano: quattro timbri Sant'Erasmus Club d'Arte, Milano: sei timbri ed etichetta parzialmente

abrasa [Ar]iele / Studio / d'Arte, [Pia]cenza: etichetta con n. 3388 e timbro La Casa dell'Arte / Sasso Marconi (Bo); sul telaio: timbro Galleria Santacroce, Firenze, con n. 4168 (a pennarello): timbro Galleria d'Arte Santacroce due, Padova.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano 15-4-1983.

Stima € 13.000/18.000



831

831

Mario Tozzi

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

Figura, 1972

Olio su tela, cm. 65,5x54,1

Firmato e datato in basso a destra: Mario / Tozzi / 972; al verso sulla tela: È mio / Mario Tozzi / Paris 1-10-972: due timbri e etichetta con n. 7703 Galleria d'Arte Sianesi, Milano; sulla tela e sul telaio: due timbri Galleria Pace, con n. V269 (a pennarello).

Certificato su foto Archivio delle Opere del Maestro Mario Tozzi, con n. 2032, con timbro Galleria Pace, con n. V269.

Esposizioni: Mostra antologica di Mario Tozzi, Milano, Galleria Pace, 21 novembre - 24 dicembre 1985, cat. p. 22, illustrato a colori.

Bibliografia: Marilena Pasquali, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, volume secondo, Giorgio Mondadori & Ass. Milano, 1988, p. 346, n. 72/5 (con titolo *Il gioco della corda*).

Stima € 30.000/40.000



832

832

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Sul fiume, 1941

Affresco su tela applicato su tavola, cm. 89x117

Firmato e datato in basso a destra: Campigli 41. Al verso sulla tavola: etichetta e timbro Galleria Gian Ferrari, Milano, con n. 2290.

Opera registrata presso l'Archivio Campigli, St. Tropez, con n. 82929148; certificato su foto Galleria Gian Ferrar-

ri, Milano, 16 aprile 1985, con n. 2290.

L'opera sarà riprodotta nel Catalogue Raisonné Massimo Campigli, a cura di Eva Weiss e Nicola Campigli, curato dalla Galleria Tega di Milano, di prossima pubblicazione. Stima € 75.000/90.000



833

833

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Natura morta con due uccellini, (1956)

Tempera su cartone, cm. 65x45

Firma in basso verso destra: F. Casorati.

Storia: Collezione Ferrazzi, Torino; Collezione privata

Bibliografia: Luigi Carluccio, Casorati, Editrice TECA, Torino, 1964, pp. 349, 378, n. 598 (con titolo *Natura morta con uccellini*); Giorgina Bertolino, Francesco Poli,

Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, p. 436, n. 1069 (volume primo), tav. 1069 (volume secondo).

Stima € 30.000/40.000



834

834

Mario Tozzi

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

Due figure, (1937)

Affresco su pannello da edilizia in legno, cm. 100x100

Firmato in basso a destra: M. Tozzi.

Storia: Collezione Lubin, Milano; Collezione privata

Opera registrata presso l'Archivio Mario Tozzi, con n. 1737.

Stima € 35.000/50.000

835

Fiorenzo Tomea

Zoppè di Cadore (Bl) 1910 - Milano 1960

Paesaggio cadorino

Olio su tavola, cm. 58,5x66

Firmato in basso a destra: Tomea.

Stima € 7.000/10.000



835

836

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Figure nello spazio, 1959

Olio su tela, cm. 61,5x75,5

Firmato e datato in basso a sinistra:

Guidi 1959; al verso sulla tela: Vir-

gilio Guidi / 1959 / Figure nello

spazio / autentico (a penna); scritta:

Proviene dalla collezione / del Poeta

Sandro Penna - Roma / 9/12/1964.

Storia: Collezione Sandro Penna,

Roma; Collezione Davide Cugini,

Bergamo; Collezione privata

Bibliografia: Dino Marangon, Toni

Toniato, Franca Bizzotto, Virgilio

Guidi. Catalogo generale dei dipin-

ti. Volume secondo, Electa, Milano,

1998, p. 669, n. 1959 43.

Stima € 9.000/14.000



836



837

837

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Strada

Olio su tela, cm. 70x50,5

Firmato in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: etichetta e due timbri Galleria R. Rotta, Genova; sul telaio: timbro Galleria d'Arte Moderna San Matteo, Genova; timbro Galleria Santa Croce, Firenze, con n. 582.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 23 ottobre 2008.

Stima € 17.000/24.000



838

838

Ardengo Soffici

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

Spiaggia del Forte, 1961

Olio su tela cartonata, cm. 50x60

Firma in basso a sinistra: Soffici; al verso dedica: All'amico Vincenzo Ghirlandi / Ricordo di / Ardengo Soffici / Poggio a Caiano 27 nov. 61 (a penna).

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 1 novembre 1993.

Stima € 22.000/32.000



Medardo Rosso



Medardo Rosso in una fotografia giovanile

Medardo Rosso

Impression du boulevard, La femme à la voilette

Nel volume *Il caso Medardo Rosso preceduto da l'Impressionismo e la pittura italiana* di Ardengo Soffici, uscito a stampa a Firenze nel 1909, appariva tra le altre fotografie una immagine de *La femme à la voilette*, con una notazione manoscritta, "M. Rosso 1893", sul margine sinistro. Sul verso della pagina la didascalia indicava la scultura con il doppio titolo, la data, e la notazione di tre esemplari: "Proprietà del Governo francese. Collezioni: Dott. Noblet (Parigi), Fles (Olanda)". La scultura fu poi variamente chiamata *Dama della Veletta* (Mino Borghi, 1950, op. cit., p. 67) e *Donna Velata* (Anne Pingeot, 2001, op. cit., p. 184, n. 62), e nell'elenco di Mino Borghi venivano ricordati, tra sculture in bronzo e cera, dodici esemplari; nella scheda del catalogo *Mostra di Medardo Rosso alla Permanente*, (Luciano Caramel, Paola Mola, 1979, p. 138, n. 32) non è elencato il numero degli esemplari; in *Medardo Rosso. Catalogo delle sculture* (Marco Fagioli, Lucia Minunno, 1993, p. 98, n. 36), sono elencati dodici esemplari conosciuti, di cui il nostro è attendibilmente indicato al numero cinque, secondo l'ubicazione di allora al Colonia Ludwig Museum.



La *Femme à la voilette*, con sullo sfondo un ritratto di Auguste Renoir

Infine in *Medardo Rosso. Catalogo ragionato della scultura*, 2009, a cura di Paola Mola e Fabio Vittucci, ne sono ricordati sette esemplari in cera e gesso, descritti analiticamente (Paola Mola, Fabio Vittucci, op. cit., pp. 311-316, nn. 1.31a, 1.31b, 1.31c, 1.31d, 1.31e,

1.31f, 1.31g).

Opera tra le più importanti della scultura di Rosso, *La femme à la voilette*, la cui datazione del modello originale è stata spostata da Mola-Vittucci (2009) dal 1893 al 1895, rappresenta forse il punto più alto di convergenza tra lo scultore e le idee dell'Impressionismo.

Così Rosso motivava la sua opera in una intervista in "The Daily News" del 23 febbraio 1906: «Ho cercato di riprodurre una "Impressione di Boulevard", una fisionomia femminile vista nello spazio fuggitivo di una frazione di secondo, ma catturata proprio come l'avevo vista. Questa è la mia concezione dell'arte, che può essere anche definita con le parole del poeta: "un monumento al momento"».

In *La femme à la voilette* appare dunque la volontà dello scultore di fissare un'immagine della vita percepita visivamente come frammento del reale, ma una realtà non concepita come oggettiva, bensì fenomenica, nel suo dato puramente ottico. Alla forma plastica e statica, della statuaria accademica ottocentesca, Rosso sostituisce quella mossa, pittorica, della sensazione spazio-temporale e atmosferica, già anticipata in pittura dall'Impressionismo.

Non gli interessa di misurare la figura, di ponderare i volumi, ma di coglierne l'effetto visivo nel soggetto che percepisce la realtà solo attraverso la vista. Questa concezione collega Rosso a quanto di più avanzato si fa strada nella filosofia e nella letteratura alla fine del secolo.

“Nei *Tableaux parisiens* di Baudelaire si può quasi sempre provare la presenza segreta della massa e il motivo della donna velata appare nella poesia *A une passante*, in cui la folla, mai nominata, è presente”.

“Il motivo della folla non era specifico solo di Baudelaire: nella cultura letteraria e sociologica di metà Ottocento da Victor Hugo a Eugène Sue, con implicazioni importanti anche negli scritti di Marx ed Engels, sempre notate da Benjamin, la folla si pone come uno dei temi centrali della riflessione sulla vita moderna. Ma è il modo, la tecnica letteraria con la quale Baudelaire tratta il tema, che lo rende fondamentale quale precursore del concetto di "immagine" o, nel linguaggio di Rosso, "impression", che in seguito costituirà la base della pittura impressionista. Non a caso Benjamin per spiegare la concezione di immagine di Baudelaire e, si badi bene, di Proust, ricorre al Bergson di *Matière et mémoire involontaire*” (Marco Fagioli, *Medardo Rosso. Catalogo della scultura*, op. cit., p. 18, riportato integralmente anche nel catalogo della mostra *Italie 1880-1910. Arte alla prova della Modernità*, a cura di Gianna Piantone e Anne Pingeot, Roma, Galleria Na-

zionale d'Arte Moderna, 22 dicembre 2000 – 11 marzo 2001; Parigi, Musée d'Orsay, 9 aprile – 15 luglio 2001, pp. 184-185, n. 62).

La femme à la voilette si pone dunque come uno dei capolavori della plastica di Rosso e della scultura della fine dell'Ottocento, con una valenza duplice: da un lato conclude la stagione più legata all'Impressionismo, di cui la *Rieuse*, 1890, e la *Grande Rieuse*, 1891, ed i loro ormai acclarati legami con le pitture di Edgar Degas, *La chanson du chien*, 1876-77, e *Cantante di Caffè Concerto con guanto*, 1878, sono gli esiti più alti (Marco Fagioli, *Medardo Rosso tra Darwin e Bergson: il riso, il sorriso e il problema della raffigurazione fisionomica nella scultura dell'Ottocento*, in *Le difficili vie del Realismo*, San Miniato, 1997, pp. 11-30).

Dall'altro lato precede opere come il *Ritratto di Yvette Guilbert*, 1894, e *Madame X*, 1896, che nella loro arditzza formale sembrano preludere alla scultura del Novecento da Boccioni a Fontana. L'idea di muovere le superfici di un ritratto a mezzo busto secondo una visione ottica e non statuaria, è costante in tutta la scultura di Rosso fin dai suoi esordi.

La femme à la voilette è dunque un punto essenziale nello svolgersi di questo principio della poetica dello scultore.

La tappa successiva, *Madame Nobbet*, 1897, svolge ulteriormente questa concezione della forma plastica, che la critica ha definito "pittorica", ma che in realtà è da ricollegare alla visione diversa del rapporto tra luce e spazio che permeerà tutta la cultura letteraria e artistica moderna.

Bibliografia di riferimento:

Mino Borghi, Medardo Rosso, prefazione di Giovanni Papini, Milano, 1950;

Mostra di Medardo Rosso, a cura di Luciano Caramel e Paola Mola, Milano, Palazzo della Permanente, 1979;

Italie 1880-1910. Arte alla prova della Modernità, a cura di Gianna Piantone e Anne Pinget, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 dicembre 2000 – 11 marzo 2001; Parigi, Musée d'Orsay, 9 aprile – 15 luglio 2001;

Medardo Rosso. Catalogo ragionato della scultura, a cura di Paola Mola e Fabio Vittucci, Museo e Archivio Rosso, Barzio, Milano, 2009.



Medardo Rosso, *Madame X*, 1896



Medardo Rosso, *Ritratto di Yvette Guilbert*, 1894

Medardo Rosso

Torino 1858 - Milano 1928

Impression de boulevard. La femme à la voilette, 1893

Scultura in cera, cm. 74 h.

Storia: Collezione Luigi Bergamo, Stresa; Collezione Gili, Biella; Collezione privata

Perizia tecnico-artistica di Luciano Caramel, Milano, 24.6.1983.

Esposizioni: Sala Bodinière, Parigi 1893 (con titolo *Impression*); Esposizione Internazionale di Belle Arti, Roma 1911, (con titolo *Verso sera sui boulevards*); XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1914, cat. p. 87, n. 12; Medardo Rosso, Frankfurter Kunstverein Steinernes Haus am Römerberg, Frankfurt am Main, 20 gennaio - 11 marzo 1984, cat. p. 128, n. 24, pp. 33 (illustrato) e 48 (illustrato a colori), pp. 8, 32 e 128 (illustrato).

Bibliografia: Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900/1916*, Prestel-Verlag, München 1974, p. 341, n. 210; Giovanni Anzani, Luciano Caramel, *Scultura moderna in Lombardia 1900/1950*, Cassa Risparmio delle Province Lombarde 1981, p. 21, n. 3; Jole De Sanna, *Medardo Rosso o la creazione dello spazio moderno*, Milano 1985, p. 130; Museum Ludwig Köln. *Gemälde, Skulpturen, Environments vom Expressionismus bis zur Gegenwart*, Bestandskatalog, Prestel-Verlag, München 1986, p. 277; Luciano Caramel, *L'Impressionismo nella scultura*, Electa, Milano 1989, p. 43, n. 15; Marco Fagioli, Lucia Minunno, *Medardo Rosso. Catalogo delle sculture*, Accademia degli Euteleti di San Miniato, Opus Libri, Firenze, 1993, p. 98, n. 36.

Stima € 300.000/450.000



FUTURISMO

PRIMO E SECONDO

LA GRANDE AVVENTURA

La storia del Futurismo, così come è stata ormai consegnata alla leggenda, inizia con il celebre *Manifesto*, apparso in prima pagina su *Le Figaro* del 20 febbraio 1909 e termina con la morte di Filippo Tommaso Marinetti, “ispiratore e capo carismatico”, nel 1944.

In questi trentacinque anni si racchiude dunque la grande avventura dell'unica vera avanguardia italiana del Novecento.

In realtà la storia vera è ben diversa: vi sarebbero da antecedere i prodromi, nell'ultima pittura divisionista di Umberto Boccioni e Giacomo Balla, in certe sculture di Medardo Rosso, come *Conversazione in giardino*, 1893, e *Impression de boulevard. Paris la nuit*, 1895, secondo alcuni, e in certo liberty, come quelle di Leonardo Bistolfi, secondo altri.

Poi vi sarebbe da stabilire quale fu il primo dei Futurismi: quello letterario o quello pittorico, quello plastico o quello musicale.

Alla base del Futurismo, così come per le altre Avanguardie storiche di questo precedenti, i Fauves, 1905, il Cubismo, 1906, l'Espressionismo, 1905, vi fu senza dubbio una netta reazione al Naturalismo, sia nella letteratura che nelle arti visive.

Il Naturalismo aveva dominato gli ultimi decenni dell'Ottocento, anche se il Simbolismo, al quale i futuristi non furono insensibili, aveva aperto delle brec-

ce profonde in tale dominio: l'esempio più eclatante in Italia era stata la poesia dell'astro sorgente Gabriele D'Annunzio, dagli esiti linguistici molteplici – espressionista ad esempio in *Maia* - alla quale, nonostante la polemica contro “il chiaro di luna”, non era stato estraneo il primo Marinetti, al tempo del sondaggio *Enquête internationale sur le vers libre et manifeste du futurisme*, apparso nel 1909 per le edizioni di “Poesia”, e a cui risposero non solo D'Annunzio ma anche Giovanni Pascoli, che aveva indicato nel verso endecasillabo sciolto il limite estremo praticabile.

In pittura, tuttavia, il laboratorio che preparò il Futurismo fu senza dubbio il Divisionismo, cultura da cui sorsero Boccioni, Balla e Carlo Carrà. A sfogliare ancor oggi gli *Archivi del divisionismo* appare evidente che il Balla della *Lampada ad arco*, 1909, viene dal lungo periodo divisionista, fatto di capolavori quali *La giornata dell'operaio*, 1904, *La pazza*, 1905, per arrivare da lì – dalla *Lampada ad arco* – al *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, 1912, e *Bambina che corre sul balcone*, 1912.

Così Boccioni giungerà a un capolavoro assoluto del Novecento quale *La città che sale*, 1910, partendo da *Canal Grande*, 1907 e *La Madre*, 1906. E Boccioni nei diversi *Studio per stati d'animo* e in *Gli Addii*, 1911, documenterà quasi i gradini di questo passaggio dal

Divisionismo al Futurismo.

Carrà, con una qualche maggiore difficoltà per una sua più forte predisposizione al primitivismo plastico trecentesco – la sua *Parlata su Giotto* nella rivista “La Voce” del 31 marzo 1916, precorrerà tutto il “Richiamo all’ordine” e il Novecento postavanguardie – arriverà a un dipinto quale *La stazione di Milano*, 1909, dopo inizi tipo il *Ritratto del padre*, 1903.

Analizzando i testi del Futurismo letterario, ben più copiosi lungo la sua storia che non quelli pittorici, Luigi Baldacci aveva scritto:

“Nel Futurismo assumono coscienza pratica i motivi più disparati: anarchia e nazionalismo, rinnovamento formale e sperimentale, iconoclastia, conservazione politica, imperialismo [...] Resta il fatto che il Futurismo fu il primo movimento di avanguardia in Italia, soprattutto negli anni eroici (per lo sperimentalismo avanguardistico) tra il 1909 e il '15; e in ultima analisi esso dovrà essere considerato come l'unico movimento avanguardistico italiano [...] Si aggiunga che l'avanguardia futurista ebbe larga eco in Europa: anzi è il solo movimento italiano che gli italiani siano riusciti ad esportare. E, una volta esportato, il Futurismo dette luogo ad esiti assai lontani dal clima e dai caratteri che gli furono propri al momento della sua nascita storica.” (Luigi Baldacci, *Movimenti letterari del Novecento italiano*, in *Dizionario generale degli autori italiani contemporanei*, Firenze, 1974, pp. XIII – XIV).

Il Futurismo italiano riuscì così a fecondare territori geograficamente lontani, dai caratteri politici ben diversi, come Vladimir Majakovskij e il Suprematismo russo. E ancora Baldacci ha segnalato come “Alcuni dei manifesti più maturi, come il *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, firmato da Marinetti nel 1912, non si limitano a *épater les bourgeois*, ma contengono intuizioni che saranno fondamentali in tutto lo sperimentalismo novecentesco”, (Baldacci, op. cit., p. XIV).

Il Futurismo tese dunque ad essere un' *Avanguardia totale*, con una ideologia che pur apparendo caotica “ambiva comunque ad abbracciare tutte le forme dell’operare artistico e della presenza civile”, in questo progetto paragonabile, tra gli altri movimenti, al solo Espressionismo, Avanguardia totale per eccellenza.

Ma dell’Espressionismo non riuscì ad eguagliare la grandezza degli esiti, che l’avanguardia tedesca realizzò con una messe di capolavori nel cinema, da Fritz Lang a Murnau e Pabst, e nella musica, da Kurt Weill a Alban Berg. Ai futuristi mancò una grande musica e un grande cinema: eppure, nella limitata esperienza in questi campi, produssero alcune opere pregevoli, come la *Musica Futurista per Orchestra*, 1912, di Francesco Balilla Pratella. Nella pittura e nella scultura invece, la seconda per merito di Boccioni, rag-

giunsero esiti altissimi. E nell’ultimo Boccioni, quello del ritratto del *Maestro Ferruccio Busoni*, 1916, e delle due versioni del *Ritratto della Signora Busoni*, 1916, seppure già distanti dal Futurismo più ortodosso di *Elasticità*, 1912, e *Dinamismo di un ciclista*, 1913, mostrano un’attenzione profonda, un dialogo aperto con il Cubismo e l’Espressionismo.

Boccioni fu forse anche la più viva intelligenza critica del Futurismo; il suo libro *Pittura Scultura Futurista*, 1914, rimane probabilmente il testo teorico del Futurismo più lucido e avanzato, in cui l’artista compie un’elaborazione di riflessione sul linguaggio più specifica che non nei *Manifesti* del 1909 – 1913.

Può far sorridere alcuni, oggi, nella lettura del paragrafo sesto, la grande tavola sinottica dei grandi periodi della storia dell’arte, dall’*Astrazione plastica greca* all’*Astrazione plastica futurista*, ma si deve tuttavia riconoscere che nessun altro futurista, compresi Marinetti e Carrà, riuscì a porre delle basi teoriche al linguaggio del Futurismo pittorico e plastico, come Boccioni in questo testo. Boccioni riconosceva il primato dell’Impressionismo nella genesi della pittura moderna: “Non esiste oggi in Europa e nel mondo una tendenza pittorica o scultoria preoccupata realmente di quello che forma l’elemento sostanziale della plastica, che non derivi dall’impressionismo francese: da Manet a Cézanne.” (Umberto Boccioni, *Pittura Scultura Futurista*, invito alla lettura di Lara Vinca Masini, Firenze, 1977, p. 37). La struttura del libro di Boccioni, sin nel titolo dei capitoli, corrisponde alle idee portanti del linguaggio futurista: *Moto assoluto e moto relativo – Dinamismo – Linee-Forza – Solidificazione dell’Impressionismo – La compenetrazione dei piani – Complementarismo dinamico – Simultaneità*. Nel settimo capitolo, *Che cosa ci divide dal Cubismo*, egli tenta anche lo sforzo più profondo fatto sul piano teorico di distinguere il Futurismo dal Cubismo, che una linea della critica tendeva invece a confondere.

Nel paragrafo quindicesimo, *Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro*, sembra capovolgere l’assunto di Cézanne nella visione dello spazio, da centripeto a centrifugo: “I bordi dell’oggetto fuggono verso una periferia (ambiente) di cui noi siamo il centro [...]” contro “I bordi dell’oggetto fuggono verso un centro situato al nostro orizzonte”.

Boccioni aggiunge: “Cézanne in una lettera a Emile Bernard diceva: «Esso [l’occhio] diviene concentrico a forza di guardare e di lavorare; voglio dire che in un arancio, una mela, una tazza, una testa, v’è un punto culminante e che questo punto è sempre, malgrado il terribile effetto: luce, ombra, sensazioni coloranti, il più vicino al nostro occhio. I bordi dell’oggetto fuggono verso un centro situato al nostro orizzonte».

Ho citato questo passo d’una lettera di Cézanne perché mi sembra la sintesi di tutto ciò che è stato pittura. Con

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Vortice, 1914 ca.

Olio su carta applicata su tela, cm. 65x83

Firma e titolo in basso a destra: Futur Balla / Vortice. Al verso sul telaio: etichetta Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino / Mostra Giacomo Balla, con n. 90; sulla tela e sul telaio: due timbri Brerarte, Milano.

Storia: Casa Balla; Studio d'Arte Luca Scacchi Gracco, Milano; Collezione privata

Certificato su foto di Luce Balla (in fotocopia).

Esposizioni: Giacomo Balla, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, dal 4 aprile 1963, cat. p. 68, n. 90, tav. 36, illustrato; Divisionisti e futuristi attorno al "Nudo simultaneo" di Boccioni, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 28 dicembre 1999 - 9 gennaio 2000, poi Prato, Farsettiarte, 15 - 25 gennaio, e Milano, 3 - 23 febbraio 2000, cat. n. 17, illustrato a colori; Giuseppe Pellizza e Giacomo Balla, dal Divisionismo al Futurismo, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 9 agosto - 3 settembre 2000, poi Prato, 14 - 24 settembre, e Milano, 27 settembre - 30 ottobre, cat. n. 14, illustrato a colori; Dalla Scapigliatura al Futurismo, Milano, Palazzo Reale, 17 ottobre 2001 - 17 febbraio 2002, cat. pp. 206, 207, n. 72, illustrato a colori; Balla. La modernità futurista, Milano, Palazzo Reale, 15 febbraio - 2 giugno 2008, cat. pp. 112, 114, n. II, 51, illustrato a colori.

Bibliografia: Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, Archivi del Futurismo, volume secondo, De Luca Editore, Roma, 1962, pp. 90, 157, n. 98; Umbro Apollonio, Futurismo, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1970, p. 287 n. 75; Giovanni Lista, Giacomo Balla, Ediz. Galleria Fonte D'Abisso, Modena, 1982, pp. 218-219, n. 383; Maurizio Fagiolo dell'Arco, Balla. The Futurist, Rizzoli International, New York, 1988, p. 98.

Stima € 500.000/650.000





FUTURBALI
VORTICE



questa concezione si presuppone una scena che noi fissiamo e che si svolge sopra un piano prospettico determinato davanti a noi. Concependo invece l'oggetto dal di dentro, cioè *vivendolo*, noi daremo la sua espansione, la sua forza, il suo manifestarsi, che creeranno simultaneamente la sua relazione con l'ambiente.

Noi viviamo l'oggetto nel moto delle sue forze e non lo descriviamo nelle sue apparenze accidentali. Queste apparenze accidentali attraverso lo stile dell'impressione divengono, l'ho già detto a proposito dell'impressionismo, un'accidentalità definita nella forma che è la sua legge di successione (p. 48).

Noi dunque diciamo l'opposto di Cézanne: *I bordi dell'oggetto fuggono verso una periferia (ambiente) di cui noi siamo al centro.*

Diversamente, si ucciderebbe il dinamismo, arrestando nella linea realista di costruzione freddamente tradizionale, letteraria e oggettiva, la linea lirica del corpo che è la sua linea-forza, il suo moto assoluto." (U. Boccioni, op. cit. pp. 110, 111).

Balla fu insieme a Boccioni e Carrà, l'altro grande protagonista dell'avventura futurista, e a differenza degli altri due realizzò un numero di opere maggiore: Boccioni fu interrotto dalla morte prematura nel 1916, Carrà si volse prima alla Metafisica, 1917, e poi a "Valori Plastici", Balla invece rimase dopo il 1917 l'unico futurista ancora in piena attività fino agli anni Venti.

Balla, nato nel 1871, più vecchio dieci anni di Boccioni e Carrà, aveva trentotto anni quando uscì il *Manifesto* futurista, e quindi era un artista maturo. Nel suo periodo divisionista, si è detto, aveva realizzato una serie di capolavori: *Ritratto all'aperto*, 1902-03, *Seduta al Pincio (La fidanzata)*, 1902-03, *Fallimento*, 1903, e il ciclo *Dei viventi*, 1902-03, quattro dipinti capitali proprio all'inizio del secolo.

Nel febbraio 1910 Balla firma con Boccioni, Carrà, Luigi Russolo e Gino Severini, il *Manifesto dei pittori futuristi*, ha quarant'anni e si può considerare ancora un divisionista.

Lampada ad arco, la cui datazione è ancora controversa, recando la scritta dell'artista "A.N. 1909", accettata da Maurizio Fagiolo dell'Arco, ma secondo Maurizio Calvesi (datazione condivisa da Barnes, Robinson, De Marchis, Fossati e Lista) è più verosimile la data 1911-12, raffigura a grandezza naturale una lampada elettronica modello Brunt, situata alla stazione Termini a Roma. Il quadro esalta il tema della luce elettrica, la sua vittoria sul "chiaro di luna" romantico, simbolo del progresso tecnico, e viene considerato il primo dipinto futurista sul tema, risolto tecnicamente da una sorta di scomposizione dei colori dello spettro che si irraggiano come un movimento dinamico. Nel 1954 Balla, scrivendo ad Alfred H. Barr jr., direttore del Moma di New York, che aveva acquistato il dipinto, spiegava così la sua opera: "Il quadro della lampada è stato da me dipinto durante il periodo divisionista (1900-1910); infatti il bagliore della luce è ottenuto mediante l'accostamento dei colori puri. Quadro, oltre che originale come opera d'arte, anche scientifico perché ho cercato di rappresentare la luce separando i colori che la compongono. Di grande interesse storico per la tecnica e per il soggetto. Nessuno a quell'epoca (1909) pensava che una banale lampada elettrica poteva essere motivo di ispirazione pittorica; al contrario, per me il motivo c'era ed era lo studio di rappresentare la luce e soprattutto, dimostrare che il romantico "chiaro di luna" era sopraffatto dalla luce della moderna lampada elettrica. Ciò è la fine del romanticismo in arte. Dal mio quadro la frase "uccidiamo il chiaro di luna". Rendere la luce è sempre stato il mio studio preferito" (*Italia 1880-1890. Arte alla prova della modernità*, catalogo della mostra, a cura di Gianna Pantoni e Anne Pingeot, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 dicembre 2000 – 11 marzo 2001, poi Parigi, Musée d'Orsay, 9 aprile – 15 luglio 2001, pp. 261, 262, n. 100, scheda a cura di Sabrina Spinazzé).

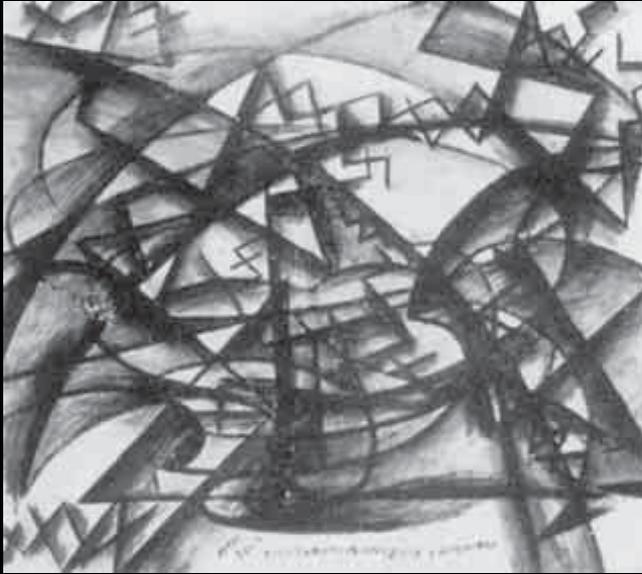
Vortice, 1914, è un dipinto fondamentale del primo Futurismo, e si pone in linea quasi seriale con altre opere del Futur Balla, come il pittore usava firmare

questi quadri: *Linea di velocità astratta*, 1914, *Ritmo+rumore+velocità d'automobile*, 1914-15, in cui la dimensione dinamica investe anche la profondità dello spazio, secondo una concezione fondamentale del Futurismo, per cui anche le cose ferme sono in perpetuo movimento.

La ricerca di Balla è parallela a quella di Boccioni, che aveva formu-



Giacomo Balla, *Linea di velocità astratta*, (1914)



Giacomo Balla, *Ritmo + rumore + velocità d'automobile*, (1914-15)

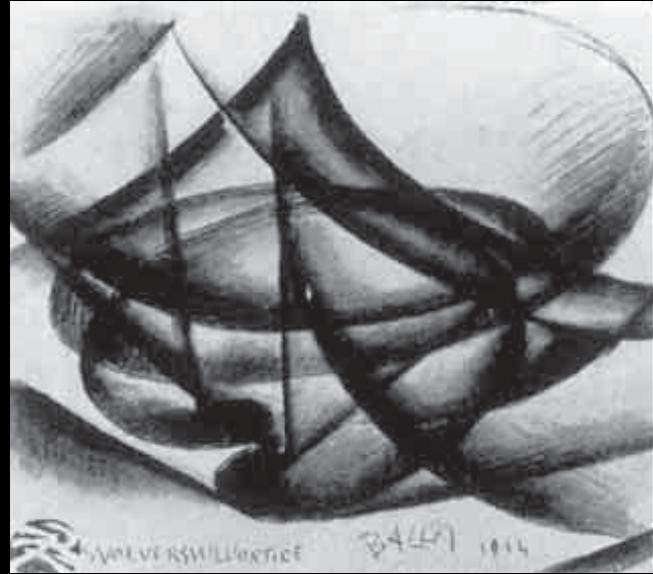
lato alcune obiezioni contro la “visione fotografica”, in polemica con Bragaglia.

Tuttavia il rapporto con il foto dinamismo appare qui evidente, come in *Bambina x balcone*, 1912-13, era presente un rapporto con le cromofotografie di Marey, dedicate ai corpi umani in marcia e in corsa. Le “linee andamentali” di Balla si congiungono dunque da un lato alla “traiettoria” del foto dinamismo, dall’altro alle “linee-forza” di Boccioni.

Vortice si carica anche di un significato letterariamente simbolico, si ricordi che nel 1899 era uscito il romanzo di Alfredo Oriani dallo stesso titolo, *Vortice*, racconto delle ultime ore di un suicida. Ma Balla, all’opposto di Oriani, dà un significato positivo, creativo e volitivo al concetto di *Vortice*: “Bisognava sorpassare la tradizione per poter continuare nel futuro quell’arte che definisse l’espressione vera di un popolo e occorreva, dunque, ancora, uno sforzo supremo! Dimenticare, distruggere, seppellire tutto e tutti e specialmente se stesso, con relativa carriera, e slanciarsi vergine nella sensibilità nuova, nel misterioso vortice dell’intuizione alla ricerca di un nuovo ideale.

Da quel momento, dopo tale decisione, la vita di questo idealista divenuta crudele, avversa battaglia, deriso, chiamato pazzo e buffone, allontanato da tutti insieme ai suoi amici organizzando esposizioni, conferenze nei teatri, nelle vie, nei caffè, nei ritrovi, nelle sale per risvegliare” (*Archivi del Futurismo*, a cura di Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, Roma, 1958, vol. II, p. 49).

La ricerca spazial-dinamica di Balla continua fino agli anni Venti incessante: *Motivo per cravatta*, 1916, *Linee spaziali*, 1924, *Linee andamentali-motivo per tappeto* 1928 ca., sono dipinti che si collocano su questa linea.



Giacomo Balla, *Svolversvulvortice*, 1914

Con *Linee spaziali*, 1924 e *Forze volumi*, 1926, il Futurismo di Balla si indirizza verso nuove forme: si attenua l’ansia dinamica, la ricerca di movimento totale che aveva caratterizzato il suo lavoro dal 1909 al 1920, si sostanzia una visione più statica, che compare per giustapposizione geometrica di stesure di colore e l’effetto è di maggiore astrazione e minore dinamismo.

Già questa tendenza si era avvertita nel 1917, con *Forze di paesaggio + ametista* e *Forze di paesaggio + giardino*, *Trasformazione forme spiriti*, 1917-18, e sfocia nei “mosaici” cromatici della decorazione del *Bal Tic Tac*, 1921. Sembra che Balla sia un grande laboratorio che nel corso degli anni dal 1915 al 1930 sperimenta e segue tutta l’evoluzione dal Primo al Secondo Futurismo: *Dissolvimento d'autunno*, 1921-22, anticipa in maniera profetica certi esiti di Enrico Prampolini e Nicolay Diulgheroff, *Aeropittura*, 1932; *Fiore futurista*, 1925, e *Numeri innamorati*, 1925-26, sono dipinti in dialogo con Fortunato Depero, *Costruzione*, e Tullio Crali, *Aerodanzatrice*, 1931.

Nel 1914, sulle pagine della rivista *Lacerba*, Giovanni Papini aveva svolto una polemica con Boccioni, con gli articoli *Il cerchio, si chiude* e *Cerchi aperti*. Papini avvertiva Boccioni, con profetica veggenza del “pericolo che stava correndo l’arte europea nel suo progressivo adeguamento alla mera oggettività: non oggettività mimetica ma oggettività di natura, secondo la quale si sostituiva alla rappresentazione della cosa la cosa stessa, “un discorso questo che avrebbe mantenuto la validità critica anche verso soluzioni proposte fino al secondo dopoguerra” (L. Baldacci, cit., p. XIX).

Ed è questo pericolo di una sostituzione della “rappresentazione della cosa” con “la cosa stessa” che può avere spinto prima Balla, poi il Secondo Futurismo, o perlo-

841

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Prima dell'operazione - dopo l'operazione, 1918

Acquerello su carta, cm. 25x37

Firmato sul lato destro: Balla Futurista, con timbro a stencil dell'artista, datato in alto a destra: 14 Aprile - 18: sui lati scritte autografe: Prima / dell'operazione / tutto nero / Dopo l'operazione / tutti i colori. Al verso: parte di altra composizione con titolo e firma: Progetto per teatro / Futur Balla.

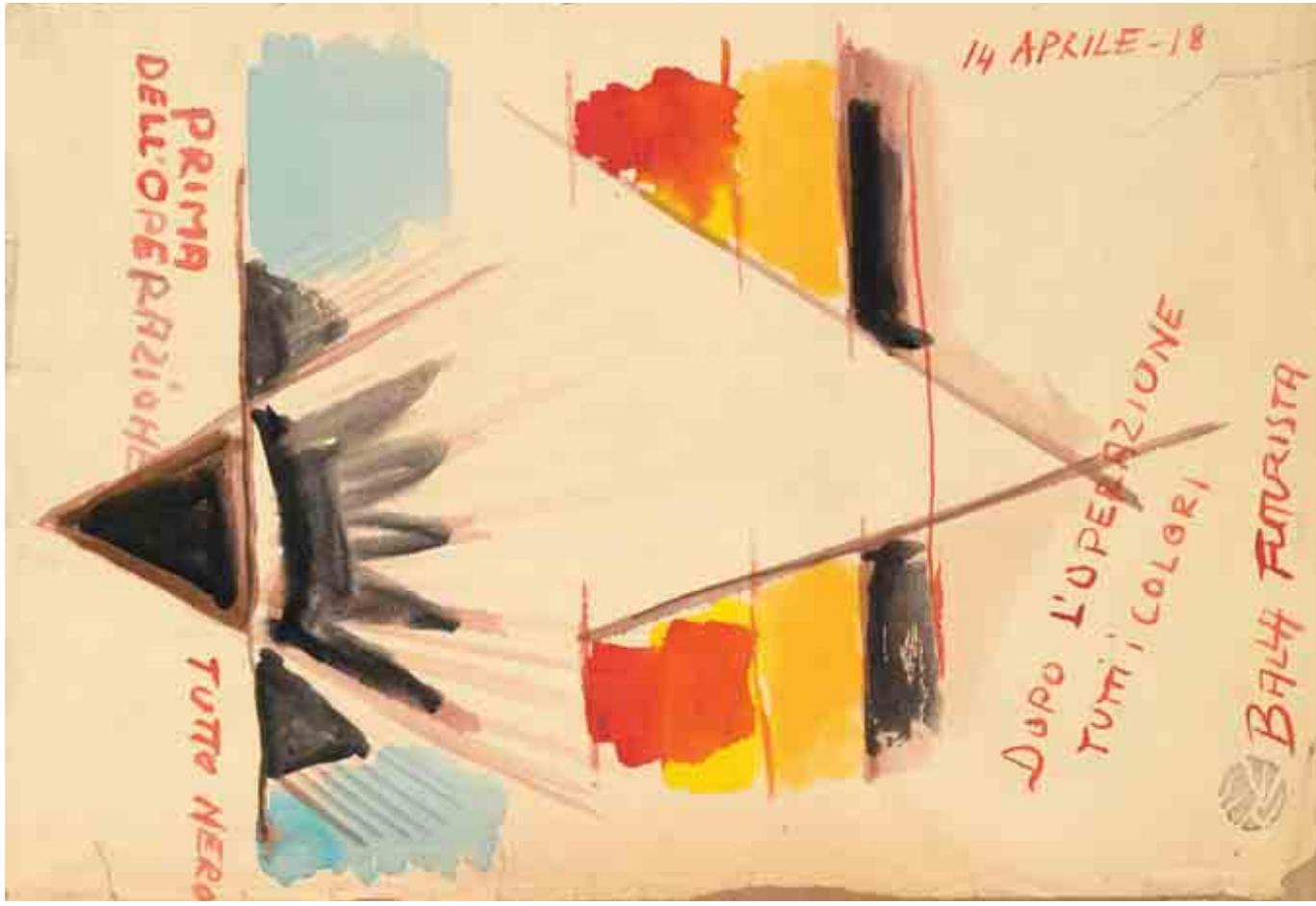
Certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 19 aprile 2010, Archivio Gigli n. 2010/465.

Stima € 20.000/30.000

Nell'aprile del 1918 il professor Alfonso Neuschuller opera di cataratta la mamma di Giacomo Balla, la signora Lucia. Il pittore lo ringrazia ed è grato al medico che ha ridato la vista alla signora Lucia. In questa circostanza, realizza i ritratti all'anziano Ignazio, capostipite della dinastia degli oculisti Neuschuller, nato in Polonia nel 1843, e del figlio, Alfonso, massone come tanti altri personaggi ritratti da Balla e fratello di Albertino, uno dei tanti allievi del pittore. Nel retro del ritratto al giovane Alfonso, Balla vi scrive: CON RICONOSCENTE AFFETTO AL MIO PROF. NEUSCHULLER CHE RIDIEDE LA VISTA A MIA MADRE BALLA.

Contemporaneamente, Balla invia anche una cartolina al prof. A. Neuschuller, Tenente colonnello medico con i suoi infiniti ringraziamenti. Nel verso della cartolina troviamo lo stesso disegno presente in questa carta: un disegno futurista dell'occhio con l'annuncio sia per iscritto che cromatico dell'avvenuta guarigione dopo

l'operazione. Infatti a sinistra – dove è presente il colore nero – Balla vi scrive: PRIMA DELL'OPERAZIONE TUTTO NERO, mentre a destra tra i luminosi colori del rosso e del giallo troviamo l'annuncio: DOPO L'OPERAZIONE TUTTI I COLORI. Nei ricordi della figlia Elica Balla (pubblicati in tre volumi nel 1984 -1986) si legge: “Sarà in quella primavera 1918 che la mamma subirà l'operazione agli occhi, prima uno poi l'altro; il Prof. Neuschuller è bravissimo ed esegue bene l'operazione. L'artista è grato oltre ogni dire al medico che ha saputo ridare la vista alla sua mamma e gli scrive alcune lettere, in data 14 aprile esegue un disegno futurista dell'occhio che .. prima dell'operazione tutto nero – dopo l'operazione tutti i colori” (vol. I, pag. 429). Il disegno di cui parla Elica potrebbe essere questo acquerello: ne realizza subito dopo la cartolina e la invia all'*Illustre professore* con i *ringraziamenti infiniti* del riconoscente suo Balla Futurista.



842

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Linee spaziali, anni Venti

Collage di carte colorate e tempera su cartoncino, cm. 30x18

Firmato in basso al centro: Balla; al verso sul cartoncino titolo: Linee spaziali: due timbri a stencil dell'artista con il "Pugno di Boccioni".

Storia: Casa Balla, Roma (agenda n. 735); Collezione Antonio Corpora, 1968 (notizia da Luce Balla); Galleria Erica Fiorentini, Roma; Collezione privata

Certificato su foto di Luce Balla, 8 maggio 1968 (opera datata 1920 ca.); certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 4 maggio 2010, Archivio Gigli n. 2010/470.

Esposizioni: Balla a sorpresa. Astrattismo dal vero, decorpittura, realtà cruda e sana, 1919-1929, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, con la collaborazione di E. Gigli, Milano, Galleria Fonte d'Abisso, 14 novembre 2000 - 30 gennaio 2001, cat. p. 39, n. 22, illustrato a colori.

Bibliografia: Giovanni Lista, Giacomo Balla, Ediz. Galleria Fonte D'Abisso, Modena, 1982, p. 362, n. 780.

Stima € 15.000/25.000



843

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Forze volumi, 1926

Olio su tavola, cm. 16,8x30,2

Firmato in basso a destra: Futur Balla; al verso sulla tavola firma, titolo e data: Forze Volumi / Balla 1926: dichiarazione di autenticità di Luce Balla, Roma, giugno 1969.

Storia: Casa Balla (agenda 263); Collezione Antonio Corpora, 1967 (notizia da Luce Balla); Collezione privata

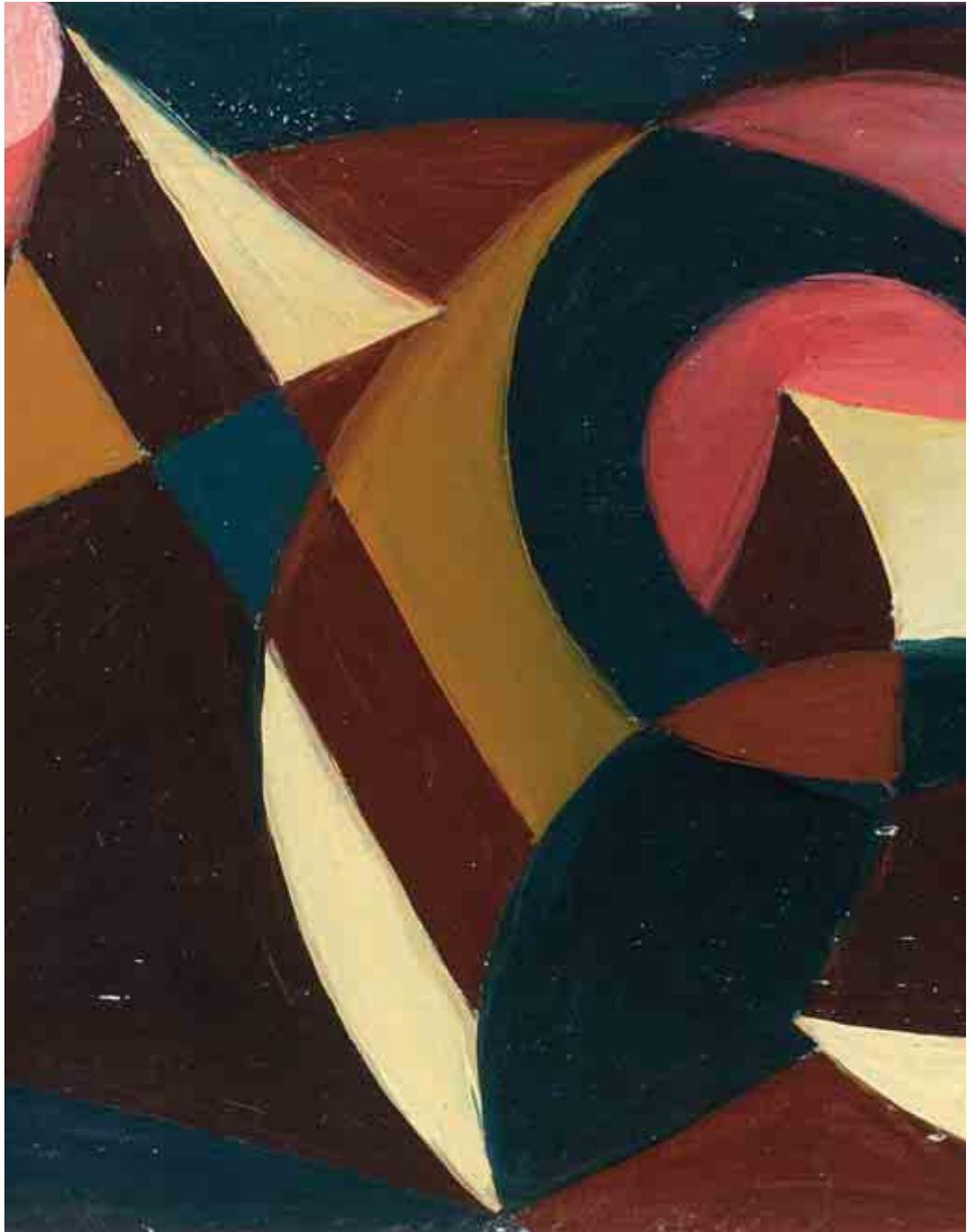
Certificato su foto di Luce Balla; certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 6 maggio 2010, Archivio Gigli n. 2010/471.

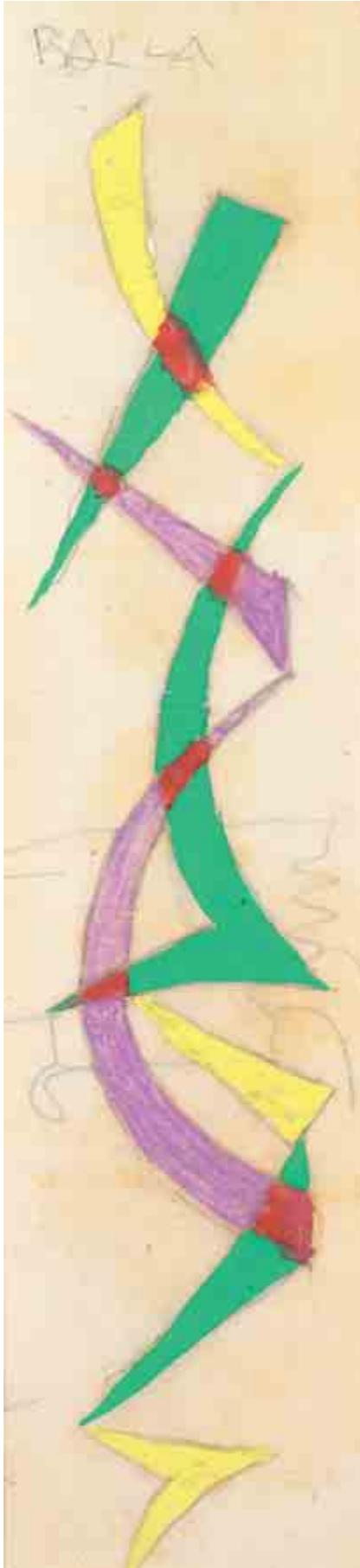
Bibliografia: Giovanni Lista, Giacomo Balla, Ediz. Galleria Fonte D'Abisso, Modena, 1982, p. 377, n. 830.

Stima € 20.000/30.000









844

844

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Motivo per cravatta, 1916

Tempera su carta, cm. 22,5x5,5

Firma in alto a sinistra: Balla. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta con n. 2136 e timbro Galleria Fonte d'Abisso / Modena.

Storia: Collezione privata, Roma; Collezione privata

Certificato su foto Galleria Fonte d'Abisso.

Esposizioni: Balla, Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 24 maggio - 2 luglio 1972, cat. p. 152, n. 015, illustrato.

Bibliografia: Giovanni Lista, Giacomo Balla, Ediz. Galleria Fonte D'Abisso, Modena, 1982, pp. 256, 257, n. 496; Enrico Crispolti, Maurizio Scudiero, Balla Depero, ricostruzione futurista dell'universo, Fonte d'Abisso Edizioni, Modena - Milano, 1989, pp. 38, 157, n. 3.

Stima € 12.000/16.000



845

845

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Linee andamentali - motivo per tappeto, 1928 ca.

Tempera su carta applicata su cartone, cm. 50x34,8

Firma in basso a destra: Balla.

Storia: Casa Balla, Roma; Poleschi Arte, Lucca; Alessandro Zodo, Milano; Collezione privata

Certificato su foto di Enrico Crispolti, Roma, 2 giugno 1996; certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 26 maggio

2007, Archivio Gigli serie 2007, n. 301.

Esposizioni: Futurismo e Aeropittura. Velocità e dinamismo dal Trentino alla Sicilia, Milano, Arte Centro, febbraio 2009, cat. p. 24, n. 40, illustrato a colori.

Stima € 30.000/45.000

meno una parte di questo, verso la pittura astratta. I Futuristi avevano aderito entusiasticamente alla guerra nel 1915, e Boccioni era morto con la divisa militare, anche se per un incidente: la loro parola d'ordine era divenuta: "La guerra è l'igiene del mondo". Che cosa era divenuto il movimento futurista dopo la guerra rimane giudizio controverso: per alcuni il gruppo, sempre più ampio ed esteso a varie città italiane, aveva diffuso la nuova visione dell'arte e del mondo, per altri si era parzialmente affievolito. Particolarmente severo era stato il giudizio di Antonio Gramsci, che in una lettera di risposta a Trotzki, attento spettatore della cultura europea, aveva scritto in data 8 settembre 1922 che il movimento futurista "aveva perduto tutti i suoi tratti caratteristici", che i più importanti esponenti erano divenuti fascisti e che mentre prima della guerra il Futurismo era stato molto popolare tra gli operai, che vi avevano intravisto il carattere di una lotta "contro la vecchia cultura accademica italiana, mummificata, estranea alle masse popolari", ora, a conflitto concluso, era seguita la delusione. Qualche anno dopo Gramsci, nei *Quaderni dal carcere*, bollerà i futuristi con un giudizio ancora più reciso: "I futuristi. Un gruppo di scolaretti, che sono scappati da un collegio di Gesuiti, hanno fatto un po' di baccano nel bosco vicino e sono stati ricondotti sotto



Manifesto per la Grande Serata Futurista, Roma, 1913

la ferula dalla guardia campestre" (A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, 1966, p. 173). Questo giudizio, apparentemente tutto ideologico ed estremo, manteneva, almeno nella forma, un carattere etico e coglieva una verità: il Primo Futurismo era finito con il conflitto mondiale, il passaggio al Secondo sarebbe stato segnato dal dopoguerra. Mentre il Primo Futurismo era apparso rivoluzionario, plebiscitario e antiborghese, il



L'Italia Futurista, 25 agosto 1916

Secondo era divenuto un orpello del Sistema, ormai tramontati gli ideali rivoluzionari, e assunto come fregeio avanguardistico da quella maggioranza di cittadini ai quali intendeva rivolgersi.

Che Carlo Carrà sia stato uno dei protagonisti del Futurismo è un fatto assodato storicamente. Se il Futurismo fiorentino (Soffici, Papini, ma anche Aldo Palazzeschi e il giovane Primo Conti) si era costituito "come ala moderata, inteso a una rivalutazione di elementi storici e critici, che sulla linea del futurismo marinettiano, non avevano avuto e non avranno mai cittadinanza" (L. Baldacci, *I quadri da vicino. Scritti sulle arti figurative*, a cura di Alessio Martini, Milano, 2004, p. 25), Carrà, futurista della prima ora, fu senza dubbio anch'egli più moderato, rispetto agli slanci totali di Boccioni e Balla.

Non che *I Funerali dell'anarchico Galli*, 1911, non sia stato un dipinto di rottura, sia ideologica che formale, ma Carrà, anche per la sua successiva esperienza metafisica, e per la sua attenzione teorica a Giotto e alla tradizione italiana, non sarà mai così linguisticamente eversivo come Boccioni. La rivoluzione vera nel linguaggio l'aveva compiuta, più degli altri, Boccioni, già con *La città che sale*, 1910, portandola alle estreme conseguenze nella scultura con *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*, 1912, e *Forme uniche nella continuità dello spazio*, 1913, due opere che completano in modo esemplare il ciclo di sintesi avviato nella

pittura. La scultura di Boccioni, a causa della distruzione degli esemplari, ha sofferto nel passato di un'ingiusta sottovalutazione della critica, ma bastano le testimonianze fotografiche e i pochi esemplari superstiti, per capirne l'ardita grandezza: nessun altro scultore europeo in quegli anni, ad eccezione di Brancusi, si era spinto a una sintesi così totale dei concetti di spazio e movimento. La stagione futurista di Carrà, da *Stazione di Milano*, 1909, *Uscita di teatro*, 1909, *Piazza Beccaria*, 1910, al *Ritratto di Marinetti*, 1910-11, passando per *Funerale dell'anarchico Galli*, 1911, e *Quello che mi ha detto il tram*, 1910-11, è breve e intensa. Intensa è anche la sua attività teorica: su *Lacerba* del 15 marzo 1913 scrive un testo decisivo, *Piani plastici come espansione sferica nello spazio*: "Una composizione pittorica costruita su angoli retti non supera in espressione quello che è nella musica il "canto fermo". L'angolo acuto, invece, è passionale e dinamico, esprime volontà e forza penetrativa. E l'angolo ottuso è, come esperienza geometrica, l'oscillare e il diminuire di questa volontà e di questa forza. La linea curva, infine, ha funzione intermedia, e con l'angolo ottuso serve di legame fra gli altri angoli, come forma di passaggio". Sempre su *Lacerba*, il 15 maggio 1913, esce lo scritto *Da Cézanne a noi futuristi*, che inizia con un enunciato a dir poco sconvolgente: "Cézanne è l'ultimo esponente dell'epoca antica. S'ingannano e ingannano coloro che lo proclamano iniziatore di una nuova pittura. Il suo realismo ha carattere di blocco architettonico". E prosegue: "[...] Noi ammettiamo che Cézanne abbia superato gli antichi, in quanto li completa con una maggior forza nella costruzione del colore [...] noi futuristi combattiamo l'oggettivismo cézanniano del colore, come rigettiamo quello classico della forma. Per noi, la pittura deve esprimere il colore come si sente la musica [...] In Cézanne si

notano due forze contraddittorie: una rivoluzionaria, l'altra tradizionalista". Ancora nel 1908 Carrà era legato a una concezione simbolista della pittura, come dimostra il dipinto *I cavalieri dell'Apocalisse*: dopo i dipinti futuristi, ma ancora intrisi di divisionismo, del 1909, già ricordati, Carrà passa a un Futurismo pieno e sintetico, come nella *Danzatrice*, 1910-11, e il ricordato *Ritratto di Marinetti*, ed è questo il momento della sua pittura più vicino al cubismo, così come *La risata* di Boccioni, 1911, è una delle opere più vicine all'Espressionismo. Con *Velocità scompone cavallo*, 1912, *La galleria di Milano*, 1912, *Manifestazione interventista*, 1914, e *Inseguimento*, 1914 un collage e guazzo su cartone, Carrà compie la sua fase futurista più matura. Sono gli anni, dal 1910 al 1915, più compatti del Primo Futurismo: Gino Severini realizza *L'autobus*, 1912-13, *Nord-sud*, 1912, la *Danzatrice blu*, 1912, della Collezione Mattioli, olio e lustrini su tela, uno dei quadri più celebri del Futurismo, e ancora *Ritmo astratto di M.me S.S.*, 1912, e la *Danzatrice al Bar Tabarin*, o *Dinamismo di una danzatrice*, 1912, della Collezione Jucker.

Balla è nella fase geometrico-astratta, quella della *Compenetrazione iridescente*, 1912-13, ma contemporaneamente dipinge la *Ragazzina che corre sul balcone*, 1912, della Galleria d'Arte Moderna di Milano, opera totalmente futurista. Boccioni, dopo la serie degli *Stati d'animo*, 1911, realizza un altro grande capolavoro del Futurismo, quel grande ritratto della madre intitolato *Materia*, 1912. I grandi pittori futuristi, Boccioni, Balla, Carrà, Severini, che costituiscono il fulcro del Primo Futurismo, sono in questo momento allineati allo stesso livello dei maggiori artisti europei: Picasso, Braque, Léger, Robert Delaunay, Gleizes, Kupka, Metzinger, tutti impegnati nella realizzazione di un linguaggio comune.

Ad essi si affianca Luigi Russolo, con *Solidità della nebbia*, 1912, *Sintesi plastica dei movimenti di una donna*, 1912, e *Dinamismo di un'automobile*, 1913. Soffici si avvia alla serie dei celebrati collages del 1915, dopo il perduto dipinto *Studio per il ballo dei pederasti*, 1913.

Negli stessi anni partecipano al movimento anche Ottone Rosai, *Dinamismo Bar San Marco*, 1914, e *Scomposizione di una strada*, 1914, e infine Mario Sironi, con l'*Autoritratto*, 1913, e la *Composizione con elica*, 1915: tutti esiti della stagione più felice del Primo Futurismo.

Siamo alla prima guerra mondiale, 1915, limite cronologico al quale gran parte degli storici segnano la fine del Primo Futurismo.

La guerra cambierà totalmente, con i suoi massacri nelle trincee, il suo sangue, l'assetto della cultura europea: la letteratura, la pittura e la musica ne registreranno i segni.



Inaugurazione con i Futuristi alla casa d'Arte Braglia, 1922

Boccioni muore a Verona nel 1916: quello che era stato, obbiettivamente, la punta di diamante, l'artista più avanzato teoricamente del Futurismo, la sua coscienza inquieta, viene a mancare.

Carrà si trova, dall'aprile al giugno del 1917, a Ferrara, e lavora insieme a Giorgio de Chirico, stringendo amicizia anche con il fratello minore Alberto Savinio. È una coincidenza decisiva che imprime a Carrà una svolta: egli passa così dal Futurismo, di cui aveva forse esaurito tutte le corde, alla metafisica. In quel tempo realizza alcune opere di grande impatto: *Solitudine*, *Il dio ermafrodito*, *L'ovale delle apparizioni*, *La musa metafisica*, *Penelope*.

La sua pittura metafisica appare diversa da quella di de Chirico: più consolatoria, meno freudianamente simbolica, più lirica. La fase metafisica si apre per Carrà quando quella futurista aveva già finito la sua funzione storica. La guerra era stata esaltata dai futuristi come igiene del mondo, così come i maggiori aspetti della vita moderna: il macchinismo industriale, la velocità, il volo aereo, il progresso tecnico. Ma la guerra aveva dimostrato come tutte queste cose, nuove e decisive, potevano divenire nocive se usate per fini distruttivi.

La metafisica, all'opposto del Futurismo, guardava al passato, privilegiava il sogno, il simbolo, esaltava l'aspetto "statico", contemplativo, della vita umana. Non riconosceva né la tecnica, né il progresso: affermava il primato dello Spirito su quello della Materia, della speculazione mentale su quello della vita attiva.



Carlo Carrà, *Il fanciullo prodigo*, 1915

Con le sue rovine archeologiche, le sue torri, la sue statue classiche, le Arianne e gli Hermes, la sue piazze vuote, le sue ombre lunghe proiettate allo zenith, i suoi tramonti verdi, in de Chirico, ma anche i mostri piumati, gli oggetti politi e insieme polverosi, in Savinio, Morandi e Carrà, la metafisica riaffermava un mondo, quello dell'inconscio archetipico, che il Futurismo aveva prematuramente dichiarato come morto e finito.

I pochi simboli che il Futurismo e la metafisica avevano in comune, i cavalieri a cavallo e i manichini,



LA TAVOLOZZA DI CARRÀ

Bianco di zinco, Giallo di cadmio chiaro, medio e arancio, Rosso di cadmio chiaro e scuro, Rosso di Pozzuoli, Terra di Siena naturale e bruciata, Terra d'ombra naturale e bruciata, Blù oltremare chiaro e scuro, Blù cobalto, Verde smeraldo, Verde cobalto, Ocre gialla dorata, Nero di avorio.

intesi nel primo come esaltazione del movimento e come robot meccanici, nella seconda come simbolo del percorso aristocratico, del viaggio iniziatico verso la conoscenza, e come raggiunto stato di impossibile atarassia – *The Hollow Men*, 1925, di Thomas Stearns Eliot – “We are the hollow men // We are the stuffed men” – sono simboli che appaiono comunemente nei dipinti di passaggio di Carrà; il cavaliere di *Velocità scompone cavallo* del 1912 diviene *Il cavaliere occidentale* del 1917, come in una metamorfosi che Carrà compie secondo un processo continuo. Vi è dunque una continuità tra il Carrà futurista e quello metafisico, ed è una continuità affidata alla pittura.

Pagliaccio (L'attrice futurista), 1915, è un dipinto fondamentale di questa fase di transizione dal Futurismo alla metafisica. La figura è strutturata come un manichino in posizione frontale; solo la testa leggermente inclinata potrebbe suggerire il ricordo di uno spazio prospettico, ma la rigidità del corpo lo nega, quasi si trattasse di un arcaico *xoanon* greco, o una statua tribale africana, posta contro una tenda a lunghe pieghe verticali sullo sfondo. Il tono quasi bicromatico del colore, rosso-bianco con qualche lumeggiatura azzurra, conferisce un carattere ancor più arcaico al dipinto: siamo nel mondo dei Puppen-Körper, che produrrà parallelamente *Ettore e Andromaca*, 1917, di de Chirico, *Madre e figlio*, 1917, di Carrà, ma anche il *Bauchrednerruppe* di Erich von Stroheim nel film *The Great Gabo*, 1929, il *Der Geist Unserer Zeit*, 1919, di Raoul Hausmann, i *Puppen* di Hans Bellmer, 1934, e infine il *Mr. And Ms. Woodman*, 1927-45 di Man Ray (*Puppen. Körper. Automaten. Phantasmen der Moderne*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1999; pp. 26-63, nn. 077, 091, 096, 105, 119, 178, 277).



Carlo Carrà, *Nuotatrice*, 1915, trasformazione anatomica in chiave metafisica

S e n z a contare la b a m b o - l a al vero di Oskar Kokoschka, verso il 1917, con la quale l'artista si presentava in società quasi fosse la sua compagna (M. Praz, *Il patto col serpente*, Milano, La



Carlo Carrà, *Composizione con figura femminile*, 1915

bambola di Kokoschka, pp. 530-531). Carrà dipinge quindi anch'egli delle bambole-figure: *Antigrizioso e Gentiluomo ubriaco*, 1916, seguono *Pagliaccio (L'attrice futurista)*, dopo un anno, così come *Mio figlio*, in cui il bambino vestito alla marinara ha sullo sfondo il suo *doppio*, una bambola tutta nuda. Poi nel 1917 sarà il tempo di altri due capolavori, *L'idolo ermafrodito* e *Solitudine*, ma Carrà è qui ormai totalmente metafisico e ha concluso la sua storia futurista.

Il passaggio dal Primo al Secondo Futurismo non fu senza cambiamenti profondi.

In *L'avventura novecentista*, 1927, Massimo Bontempelli definiva l'opposizione tra l'avanguardia futurista e il Novecento di Margherita Sarfatti: “[...] Il futurismo fu – ed era necessario – avanguardista e aristocratico. L'arte novecentista deve tendere a farsi «popolare», ad avvicinare il «pubblico»”. Fillia (Luigi Enrico Colombo), che del Secondo Futurismo sarà con Enrico Prampolini uno dei protagonisti, scriveva nel 1930: “Naturalmente tra i primi futuristi e noi la differenza è enorme: mentre quelli, per loro stessa definizione, erano i primitivi di una nuova sensibilità, noi siamo i realizzatori di una sensibilità rinnovata, con leggi d'ordine e di equilibrio definite. In conseguenza: sviluppo logico dei problemi plastici, approfondimento o

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Pagliaccio (L'attrice futurista), 1915

Tempera su carta applicata su tela, cm. 46x33

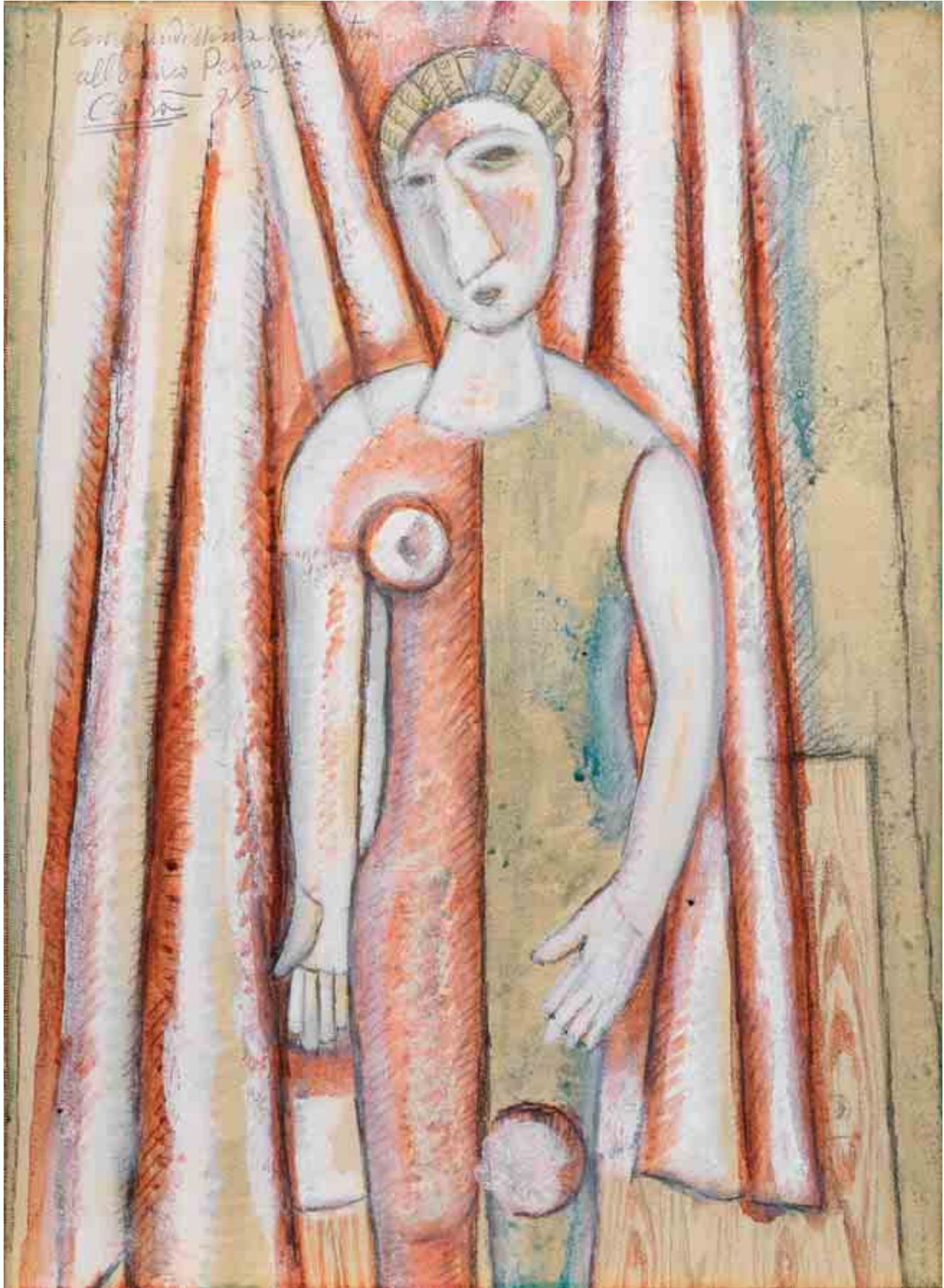
Dedica, firma e data in alto a sinistra: Con grandissima simpatia / all'amico Penazzo / Carrà 915. Al verso sul telaio: cartiglio parzialmente abraso [...] Magda Jucker / Milano: etichetta parzialmente abrasa Galleria [del Milione] / Milano, con n. 2278 (a penna): etichetta 100 opere / di Carlo Carrà / Prato 15 maggio - 18 giugno 1971 / Galleria d'Arte Moderna Falsetti: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 2278 (a penna): timbro Galleria d'Arte Falsetti, Prato, con n. 5066 (a penna); sulla tela: timbro Galleria del Milione, Milano.

Storia: Collezione F. Penazzo, Milano; Collezione R. Jucker, Milano; Collezione privata

Esposizioni: 100 opere di Carlo Carrà, Prato, Galleria d'Arte Moderna Fratelli Falsetti, 15 maggio - 18 giugno 1971, cat. p. 47, tav. XV, illustrato a colori.

Bibliografia: Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, Archivi del Futurismo, volume secondo, De Luca Editore, Roma, 1962, pp. 290, 295, n. 45; Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume I, 1900-1930, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1967, pp. 283, 584, n. 6/15; Massimo Carrà, Piero Bigongiari, L'opera completa di Carrà, dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930, apparati critici e filologici di M. Carrà, Classici dell'arte, Rizzoli, Milano, 1970, pp. 89, 90, n. 61.

Stima € 250.000/400.000



abbandono delle diverse ricerche, superamento dell'attimo polemico e teorico.

Questi vent'anni di lavoro hanno creato nelle generazioni giovani una coscienza in armonia col proprio tempo – il trionfo dei principi futuristi ha attenuato il bisogno di quell'intrasigenza polemica che era necessaria dell'ambiente ostile dell'anteguerra.

Ecco perchè noi ci avviciniamo oggi all'arte con uno spirito modificato (a confronto dei primi futuristi) non più ossessionati dall'ansia inventiva, ma ricchi già di una «nostra» tradizione. Ci avviciniamo con fine costruttivo, più liberi di allora dal peso del passato.

E la Natura (che non fu mai dimenticata dai futuristi i quali l'addizionarono alla nuova espressione naturale: la macchina) c'interessa anche nei suoi vari elementi staccati mentre nei movimenti polemici era necessaria una veduta d'insieme per ragioni programmatiche.

Il «soggetto» dei primi futuristi (e bisogna insistere precisamente su questi punti) servì:

- 1) a ridare all'arte un valore ideale, una ragione vivente, una drammaticità passionale;
- 2) a liberare l'artista da ogni residuo tradizionale inceppante l'opera creativa;
- 3) a destare interesse per i misteri e le divinità dell'ancora ignorata natura meccanica che veniva a fondersi ritmicamente con le già note nature umana, animale, vegetale, minerale, ecc.

Tutto ciò preparò l'artista del nuovo tempo e generò rinnovamenti spirituali e tecnici.

Questi artisti guardano ora alla Natura (dove si comprende anche, a livello delle altre, quella meccanica)

con spirito ed occhio assolutamente originali. E possono, nello stabilirsi di un altro ordine generale, interpretare qualsiasi elemento di questa natura, sicuri di non cadere in assurdi ritorni, perchè le loro facoltà di sentire e esprimersi sono radicalmente cambiate” (Fillia, *Il paesaggio nella pittura futurista*, in «Oggi e Domani», Roma, 18 agosto 1930 e in Crispolti, *Il secondo Futurismo*, cit., pp. 282 sg.).

Fillia, molto attivo come scrittore, tiene con Prampolini le fila del Secondo Futurismo, che in tempi passati, avanti degli studi di Enrico Crispolti (*Il secondo Futurismo. Torino 1923 - 1938, 5 pittori + 1 scultore: Fillia, Mino Rosso, Diulgheroff, Oriani, Alimardi, Costa*, Torino, 1961) era stato criticamente considerato “il futurismo degli epigoni” (Corrado Maltese, 1960), ed etichettato sotto la formula, invero schematica, di “arte di regime”. Oggi si considera il Secondo Futurismo secondo un'ottica nuova che gli ha restituito tutta una propria specificità.

Rispetto ai primi futuristi la schiera dei secondi erano nati tutti alla fine dell'Ottocento e nei primi anni del Novecento: Gerardo Dottori (nato nel 1888) e Fortunato Depero (nato nel 1892), avevano agito da raccordo con la generazione successiva: Fillia (nato nel 1904), Diulgheroff (nato nel 1901), Vittorio Corona (nato nel 1901), Tullio Crali (nato nel 1910), Tato (Guglielmo Sansoni, nato nel 1896), Ernesto Thyat Michahelles (nato nel 1893), Marasco (nato nel 1896). In posizione un pò più anticipata si colloca Roberto Marcello (Iras) Baldessari (nato nel 1894) per la sua precoce attività, il suo *Ciclista* risalirebbe al 1915 ca. Ancora avanti gli altri

Enrico Prampolini (nato nel 1894), che già dal 1913 “frequenta lo studio di Balla, assieme a Boccioni riferimento costante della prima fase della sua attività” (*Il dizionario del Futurismo*, a cura di Ezio Godoli, Firenze, 2001, vol. 2, pp. 918-922).

A Prampolini è stato rimproverato in parte l'eccessivo sperimentalismo dei materiali, le “alchimie polimeriche, spesso fatte di sugheri,



Il gruppo futurista: Jannelli, Depero, Prampolini, Azari, Bisi, Marinetti, Leskovich, Casavola, Pinna, Somenzi, Russolo, Paocà, Vianello, Mazza, profilatura fotografica di Depero, 1924

cartoni da imballaggio, smeriglio e vetro applicati a zone di pittura a tempera e a olio” (C. Maltese, 1960, p. 367): eppure queste sono oggi intese come segno della sua modernità.

Dall'altra parte la discussione sul rapporto tra il Futurismo e la politica culturale del Fascismo tra le due guerre è ancora aperta.

Proprio Crispolti, riprendendo un'importante segnalazione di Renzo De Felice sulla polemica tra Telesio Interlandi contro Marinetti e Mino Somenzi, fra l'ottobre e il dicembre 1938, sottolineava la presa di posizione dei due futuristi in difesa dell'arte moderna. Interlandi, direttore della rivista “La Difesa della razza” aveva attaccato personalmente Marinetti assieme a quelli che riteneva esempi di “arte degenerata” in Italia, quindi De Chirico, Carrà, Cagli, Birolli, Reggiani, Fontana, Ghiringhelli, Terragni e Soldati: Marinetti e Somenzi organizzarono una manifestazione di risposta al Teatro delle Arti di Roma, il 3 dicembre 1938 e Somenzi rispose a Interlandi nella rivista “Artecrazia” in modo così deciso che la rivista fu chiusa. La difesa dei Futuristi dell'arte moderna, intesa da una parte dei dirigenti fascisti come “arte degenerata” fu preceduta da un articolo dello stesso Prampolini nella rivista “Stile futurista” (1934-35), che aveva preso decisamente posizione “contro le tesi culturali reazionarie avanzate da Hitler al congresso di Norimberga all'inizio di settembre dello stesso 1934”.

Secondo Crispolti “Il futurismo, rispetto alla politica culturale fascista, si ritrova dunque in una condizione sostanzialmente di situazione sopportata [...]. In realtà le committenze a futuristi erano comunque minoritarie e sostanzialmente marginali [...] come dimostra bene, per esempio, il ricordato rapporto di forze entro la *Mostra della Rivoluzione Fascista*, nel 1932-33”, (Enrico Crispolti, *La politica culturale del fascismo, le avanguardie e il problema del futurismo*, in *Futurismo, cultura e politica*, a cura di Renzo de Felice, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1988, pp. 247-279).

Fortunato Depero è stato una figura di primo piano nella storia del Futurismo in quel centro affatto minore, rispetto a Milano e Roma, che fu Rovereto: la cittadina trentina, vicina al Lago di Garda vide riuniti infatti, all'inizio del secolo, un gruppo di giovani attivissimi, tra i quali Tullio Garbari, pittore, Fausto Melotti, scultore, Luciano Baldessari, architetto e Carlo Belli, critico-teorico dell'astrattismo. Nel 1908 Depero tenta l'avventura con l'esame d'ammissione all'Accademia di Belle Arti di Vienna, ma viene respinto e nel 1910, diciottenne, va a Torino, ove si impegna come apprendista scultore da un assistente roveretano di Canonica, Carlo Fait. Nel 1913 pubblica il suo primo libro, *Spezzature*, che raccoglie liriche, pensieri e disegni.

Nel 1911 e 1913 aveva esposto alla libreria Giovanni-



Prampolini, Marinetti e Fillia davanti all'ingresso del Padiglione Futurista ideato da Prampolini, Torino, giugno 1928

ni disegni ancora di gusto simbolista. È un viaggio a Roma nello stesso anno, ove egli visita una mostra di sculture di Boccioni a generare il suo interesse verso il Futurismo. Nel 1914 frequenta a Roma la galleria di Giuseppe Sproveri, stabilisce stretti rapporti con Balla, conoscendo anche Marinetti e Cangiullo.

È proprio Balla che, alla fine del 1914, fa entrare Depero nel gruppo dei Futuristi.

Aiutato da Balla, Depero, che nel frattempo ha realizzato un gruppo di duecento opere, comprendenti olii, tempere, disegni e collage, costruzioni plastiche, tavole di canzoni “rumoriste” e poesie “onomalinguiste”, tiene la sua prima mostra futurista nella primavera del 1916.

Il giovane pittore, pur influenzato da Balla, elabora un suo originale stile che si contraddistingue per una maggiore pulsione plastica che connota di forte rilievo le grandi campiture a tinte piatte che sono il soggetto ricorrente della sua ricerca” (Ezio Godoli, op. cit., p. 372, vol. 1).

Il genio inventivo-sperimentale di Depero non conosce limiti: *Baffuto cinese*, 1921-23, è un esempio ante-litteram delle ricerche polimateriche dell'arte contemporanea, *Costruzione*, è un'opera tipica del suo futurismo costruttivista.

Il ciclista, 1915 circa, di Roberto Marcello Baldessari (Iras), è un'opera stilisticamente ortodossa del miglior Futurismo.

Baldessari, anch'egli a Rovereto all'inizio del secolo,

si reca a Venezia nel 1907 e vi si trattiene fino al 1915. Iscrivendosi all'accademia di Belle Arti veneziana diviene allievo del pittore Guglielmo Ciardi e frequenta Tullio Garbari, Umberto Maggioli, Gino Rossi, lo scultore Arturo Martini, lo scrittore Ugo Valeri e il critico Nino Barbantini, amico di Medardo Rosso.

Nel 1915, conseguito il diploma, Baldessari si trasferisce a Firenze dove inizia a frequentare il Caffè delle Giubbe Rosse: qui conosce i futuristi fiorentini, raccolti attorno a "Lacerba", Ottone Rosai, Primo Conti, Emilio Notte, Achille Lega. Nel 1916 realizza i primi disegni e incisioni futuristi: *Donna + finestra*, *Chanteuse*. Legato da amicizia con Rosai, Baldessari segna la linea "analitica" del futurismo fiorentino, diversa dalle ricerche più "analogiche" di Balla e Depero.

Verso il 1918 egli muta rotta e mostra maggiore attenzione verso Carrà e il Futurismo milanese, continuando tuttavia a militare nel gruppo fiorentino, di cui risulta componente come si legge nel numero 36 de "L'Italia Futurista" del 31 dicembre 1917. La vita di Baldessari sarà poi caratterizzata, nei decenni successivi da varie esperienze di viaggio e di pittura.

Durante la guerra è a Padova, poi a Roma, dove si ammala di "spagnola" ma riesce a guarire e salvarsi. In questi anni è attratto dal Teatro di danza al quale molte sue opere si ispirano. Nel 1919 è a Milano ove collabora con Marinetti all'organizzazione della Grande Esposizione Nazionale Futurista che si terrà in marzo a Palazzo Cova, per passare poi a Genova: Baldessari vi partecipa con quattordici opere, tutte acquistate da un collezionista elvetico. Dopo il 1925 riprenderà una sosta di figurazione novecentesca.

Il ciclista è dunque un esempio perfetto di quel Futurismo analitico che distingueva il gruppo fiorentino, avvertendo ascendenze del Cubismo, dal sintetismo astratto dei romani.

Che Enrico Prampolini sia stato la figura di maggiore rilievo del Secondo Futurismo è un fatto ormai accettato da gran parte della critica. La sua storia di pittore è ricca di eventi e percorre tutto il Novecento.

Nel 1913 frequenta, diciannovenne, lo studio di Balla a Roma, insieme a Boccioni da cui assimila l'idea di un Futurismo come "arte totale" comprendente tutti gli aspetti e le pratiche artistiche e tecniche.

Autore prolifico di testi tecnici, da *Atmosferastruttura basi per l'architettura futurista*, 1914, a *La scultura dei colori e totale. Manifesto per la plastica cromatica e poliespressiva*, 1916, partecipa alla scenografia e ai costumi per il film *Thais*, 1916, di Anton Giulio Bragaglia.

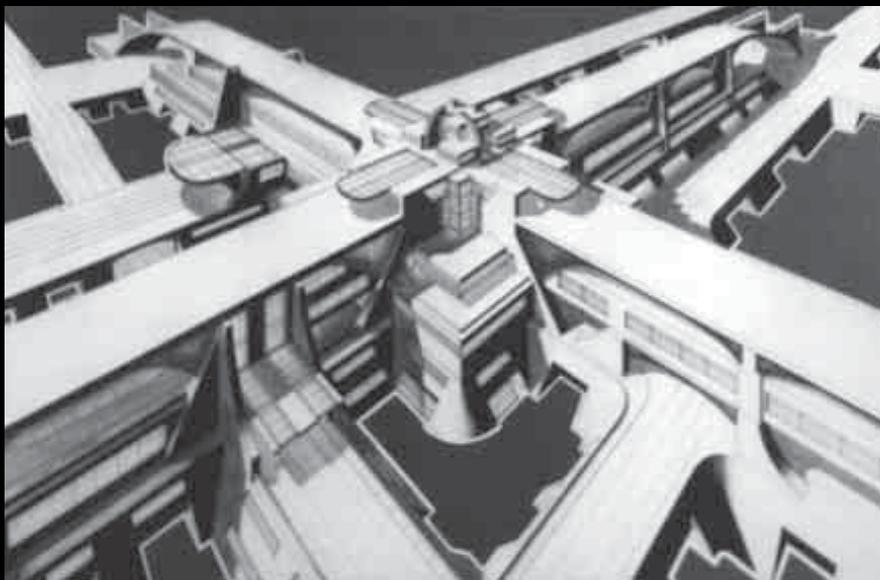
Attento al cubismo sintetico, Prampolini si interessa anche al Dadaismo e al Costruttivismo, infine al Bauhaus. Nel 1922 organizza, con Marinetti, la mostra di Düsseldorf e Berlino, rappresentando l'Italia al Congresso Internazionale degli artisti di Avanguardia, ove incontra Van Doesburg e Lisičkij.

Al Bauhaus di Weimar conosce Schlemmer, Kandinskij, Klee e Gropius.

Nel 1925 si trasferisce a Parigi, ove risiederà fino al 1937.

Opera di raffinatissima struttura pittorica, questo *Paesaggio cosmico o metamorfosi cosmica*, 1934, sembra una matura sintesi che Prampolini svolge, tra le proprie origini futuriste e l'astrattismo di Kandinskij.

La grande avventura futurista era giunta così alla fine, si sarebbe spenta nel fuoco devastante della Seconda guerra mondiale. Rimaneva a epigrafe l'invettiva di Dino Campagna: i Futuristi non avevano udito il fragore devastante delle macchine.



Tullio Crali, *Aeroporto urbano*, architettura futurista, 1931



847

847

Fortunato Depero

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

Costruzione

Olio su compensato, cm. 75x53,4

Firmato al centro verso destra: F. Depero.

Certificato su foto Galleria - Museo "F. Depero", Rovereto, con timbro Galleria Marescalchi, Bologna.

Stima € 20.000/30.000

848

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Il ciclista, (1915 ca.)

Olio su cartone, cm. 27x34,5

Siglato in basso a destra: R.M.B. Al verso sul cartone:
etichetta Raccolta Nino Carozzi, Lerici.

Storia: Collezione N. Carozzi, Lerici; Collezione privata
Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle
Opere Futuriste di Roberto Marcello Baldessari, Rove-
reto, 29 gennaio 2009, con n. B15-65.

Stima € 35.000/50.000





849

849

Fortunato Depero

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

Baffuto cinese, (1920-23)

Tarsia in pellame colorato in concia confezionata con frange, cm. 38x37 ca.

Certificato su foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Fortunato Depero, Rovereto, 5 marzo 2006, con n. FD-0209-STO.

Bibliografia: Maurizio Scudiero, Depero. L'uomo e l'artista, Egon, Rovereto (Tn), 2009, p. 224.

Stima € 18.000/30.000



850

850
Gerardo Dottori

Perugia 1888 - 1977

Tempesta su mare, seconda metà anni Trenta

Tempera su cartoncino applicato su tela, cm. 54x40

Firma in basso a destra: Dottori. Al verso sul telaio: etichetta Galleria Edieuropa, QUIarte contemporanea, Roma, con n. 41; etichetta Arte Centro, Milano, con n. 9213: cartiglio Opera esposta alla mostra / "1909-2009 L'eresia futurista da / Voghera all'Universo" / 4 - 26 aprile 2009 / Sala "Luisa Pagano", Voghera / Pub. Cat. mostra, pag. 34.

Certificato su foto di Massimo Duranti, Perugia, 5 marzo 2004 (con titolo *Tempesta sul paesaggio*).

Esposizioni: Futurismo e Aeropittura. Velocità e dinamismo dal Trentino alla Sicilia, Milano, Arte Centro, febbraio 2009, cat. p. 50, n. 153, illustrato a colori (con titolo *Tempesta sul golfo*)

Bibliografia: Massimo Duranti, Gerardo Dottori. Catalogo generale ragionato, 2 volumi, Effe Fabrizio Fabbri Editore, 2006, vol. II, p. 536, n. 428-1075.

Stima € 18.000/28.000



851

851
Antonio Marasco

Nicastro (Cz) 1896 - Firenze 1975

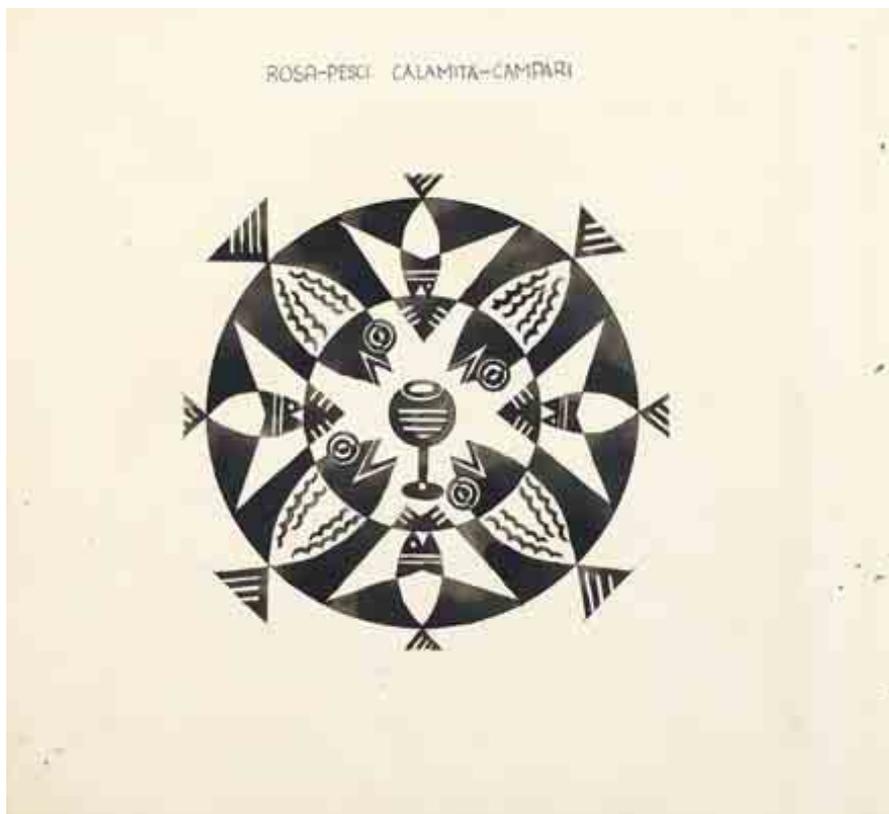
Incantesimi, 1929

Olio su tela, cm. 84x39

Firmato e datato in basso a destra: Marasco / 29. Al verso sul telaio: etichetta Federico Chiesa - Lugano.

Storia: Collezione Chiesa, Lugano; Collezione privata
Certificato su foto di Tonino Sicoli, Cosenza, 26 aprile 2007.

Stima € 15.000/20.000



852

852

Fortunato Depero

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

Bozzetto (dalla serie di studi per il Numero Unico Futurista Campari), (1930-31)

China su carta, cm. 27,5x29,5

Esposizioni: Depero 50, a cura di Maurizio Scudiero, Rovereto, Studio 53 Arte, 30 gennaio - 31 marzo 2009, cat. p. 82, illustrato a colori.

Il foglio presenta un bozzetto su entrambi i lati.

Stima € 8.000/12.000



853

853

Fortunato Depero

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

Bozzetto (dalla serie di studi per il Numero Unico Futurista Campari), (1930-31)

China su carta, cm. 27,5x27,5

Esposizioni: Depero 50, a cura di Maurizio Scudiero, Rovereto, Studio 53 Arte, 30 gennaio - 31 marzo 2009, cat. p. 73, illustrato a colori.

Stima € 8.000/12.000

854

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Ritratto dinamico di uomo, 1918 ca.

Matita grassa su carta, cm. 25,2x17,4

Firmato in basso a destra : Iras.

Certificato su foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Roberto Marcello Baldessari, con n. B18-30 (sezione disegni), Rovereto, 18 settembre 2008.

Stima € 4.500/5.500



854

855

Nicolay Diulgheroff

Kustendil 1901 - Torino 1982

Aeropittura

Olio su tela, cm. 50x40

Firmato in basso a destra: Diulgheroff. Al verso sul telaio: cartiglio scritto a macchina N. Diulgheroff / Aeropittura 1932.

Stima € 8.000/12.000



855

856

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Dinamismo, (1915)

Olio su tela, cm. 27,5x36

Firmato in basso a sinistra: R. M. Baldessari. Al verso sul telaio: timbro Galleria [Ca]dario / Milano: cartiglio con scritta R. M. Baldessari / Dinamismo.

Opera pre-visionata dall'Archivio Baldessari, che a richiesta dell'aggiudicante rilascerà l'archiviazione.

Stima € 35.000/50.000





857

857

Thayht (Ernesto Michahelles)

Firenze 1893 - Marina di Pietrasanta (Lu) 1959

Gabbiani, 1931

Olio su tavola, cm. 37,8x46

Firmato e datato in basso a destra: Thayht 31. Al verso sulla cornice: etichetta e timbro Arte Centro, Milano, con n. 9723: cartiglio Opera esposta alla mostra / "1909-2009 L'eresia futurista da / Voghera all'Universo" / 4 - 26 aprile 2009 / Sala "Luisa Paganò", Voghera / Pub. Cat. mostra pag. 40: cartiglio Esposizioni: / A+B+C/F = Futurismo / Futurismo ad Alessandria / Palazzo del Monferrato, Alessandria / 14 giugno - 26 luglio 2009 / Catalogo mostra pag. 90.

Esposizioni: Futurismo e Aeropittura. Velocità e dinamismo dal Trentino alla Sicilia, Milano Arte Centro, febbraio 2009, cat. p. 70, n. 228, illustrato a colori.

Bibliografia: Alfonso Panzetta, Thayht e Ram nel Massimo e Sonia Cirulli Archive di New York, biografie di Laura Pellegrini, Edizioni XX Secolo, 2006, p. 78, n. T 70.

Stima € 8.000/12.000



858

858

Vittorio Corona

Palermo 1901 - Roma 1966

Ciclo (Corsa in moto), 1920-1930

Tempera e pastello su carta applicata su tavola, cm. 33,5x47,5

Firmato in alto a sinistra: V. Corona. Al verso sulla tavola: etichetta e timbro Arte Centro, Milano, con n. 9733.

Certificato con foto Archivi del Futurismo in Sicilia, Palermo 15/04/2010, con n. AFS 131.

Stima € 3.500/4.500

859

Enrico Prampolini

Modena 1894 - Roma 1956

Paesaggio cosmico o Metamorfosi cosmica, (1934)

Collage e tecnica mista su carta applicata su tavola, cm. 47x62,8

Firmato in basso a destra: Prampolini. Al verso: etichetta Frankfurter Kunstverein Steinernes Haus / Ausstellung "Collagen" 6.4/19.5.1968 kat. 41: etichetta e due timbri Fonte d'Abisso Arte, Milano; etichetta e timbro Arte Centro, Milano, con n. 9770: cartiglio Opera esposta alla Mostra / "Futurismo da Boccioni / all'Aeropittura" / 6 settembre - 8 dicembre 2009 / Fondazione Magnani Rocca, Parma / pub. cat. mostra pag. 143.

Storia: Collezione Mazzotta, Milano; Collezione privata, Milano; Collezione privata

Esposizioni: Prampolini opere dal 1913 al 1956, Milano, Fonte d'Abisso Arte, 19 ottobre - 21 dicembre 1995, cat. p. 12, n. 10, illustrato a colori; Futurismo e Aeropittura. Velocità e dinamismo dal Trentino alla Sicilia, Milano, Arte Centro, febbraio 2009, cat. p. 61, n. 200, illustrato a colori; Futurismo! Da Boccioni all'Aeropittura, Parma, Fondazione Magnani Rocca, 6 settembre - 8 dicembre 2009, cat. p. 143, illustrato a colori.

Bibliografia: Filiberto Menna, Enrico Prampolini, De Luca Editore, Roma, 1967, cat. p. 119, fig. 191 (con supporto e firma errati).

Stima € 10.000/15.000



859

860

Tullio Crali

Igalo 1910 - Milano 2000

Aerodanzatrice, 1931

Olio su tavola, cm. 50x70,4

Firmato e datato in basso a destra: Crali / 31. Al verso: etichetta e timbro Arte Centro, Milano, con n. 9763.

Esposizioni: Futurismo e Aeropittura. Velocità e dinamismo dal Trentino alla Sicilia, Milano Arte Centro, febbraio 2009, cat. p. 39, n. 104, illu-



860

strato a colori (con supporto errato); Futurismo! Da Boccioni all'Aeropittura, Parma, Fondazione Magnani Rocca, 6 settembre - 8 dicembre 2009, cat. p. 130, illustrato a colori (con supporto errato); Futurismo Giuliano. Gli anni Trenta. Omaggio

a Tullio Crali, Gorizia, Castello di Gorizia, 28 novembre 2009 - 28 febbraio 2010, cat. p. 74, n. 14, illustrato a colori (scheda invertita con il n. 13, con supporto errato).

Stima € 15.000/25.000



861

861

Gerardo Dottori

Perugia 1888 - 1977

L'aviatore, 1928

Tecnica mista su carta, cm. 31x47,4

Firmato in basso a destra: Dottori; al verso sulla carta dichiarazione autografa: Dichiaro che il presente / disegno (bianco-nero) è sta- / to da me eseguito nel 1928 / Gerardo Dottori; su un cartoncino di supporto firma, titolo, data e dichiarazione autografa di autenticità: G. Dottori / "L'aviatore" / (1928); su un cartone di supporto: cartiglio Opera esposta alla mostra / "Futurismo! Da Boccioni / all'Aeropittura" / 6 settembre - 8 dicembre 2009 / Fondazione Magnani Rocca, Parma / Pub. cat. mostra pag. 117: etichetta Comune di Perugia / Gerardo Dottori Opere 1898 - 1977 / Rocca Paolina - Cerp / 7 dicembre 1997 - 11 febbraio 1998 / etichetta Dottori e l'Aeropittura / 16 giugno - 29 settembre 1996 / Seravezza (Lu) - Palazzo Mediceo: timbro Comune di Seravezza / Ufficio cultura.

Esposizioni: Dottori e l'Aeropittura, aeropittori e aeroscultori futuristi, a cura di Massimo Duranti, Seravezza, Palazzo Mediceo, 16 giugno - 28 agosto 1996, cat. pp.

87, 128, illustrato; Futurismo e Aeropittura. Velocità e dinamismo dal Trentino alla Sicilia, Milano, Arte Centro, febbraio 2009, cat. p. 49, n. 148, illustrato a colori; Gerardo Dottori, opere 1898-1977, a cura di Massimo Duranti, Perugia, Rocca Paolina-Cerp, 7 dicembre 1997 - 7 febbraio 1998, cat. pp. 188, 242, n. D/9, illustrato a colori; Le stagioni del futurismo. Dall'atelier Balla ai "luoghi del futurismo", Milano, Arte Centro, 27 marzo - 20 giugno 1998, cat. n. 55, illustrato a colori; Dottori futurista aeropittore, a cura di Massimo Duranti, Milano, Arte Centro, maggio - giugno 2001, cat. pp. 19, 33, n. 30, illustrato a colori; Futurismo! Da Boccioni all'aeropittura, Parma, Fondazione Magnani Rocca, 6 settembre - 8 dicembre 2009, cat. p. 117, illustrato a colori.

Bibliografia: Massimo Duranti, Gerardo Dottori. Catalogo generale ragionato, 2 volumi, Effe Fabrizio Fabbri Editore, 2006, vol. 1, p. 180, vol. II, p. 477, n. 190.

Stima € 25.000/35.000



862

862

Fillia (Luigi Colombo)

Revello 1904 - Torino 1936

Tabarin, (1927)

Olio su tela, cm. 100x75

Firmato in basso a destra: Fillia.

Esposizioni: Savona Futurista. Esperienze d'avanguardia da Marinetti a Tullio d'Albisola, Savona, Fortezza del Priamàr, Palazzo del Commissario, 14 dicembre 2009 - 14 febbraio 2010, cat. p. n.n., illustrato a colori (opera datata 1927).

Stima € 40.000/60.000



863

863

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Il decorato, 1934

Smalto su cartone telato, cm. 50x40

Siglato e datato in basso a destra: R.M.B. / XII; al verso: etichetta R.M. Iras Baldessari / 1929 - 1934 / Il Decorato: quattro timbri Raccolta F. Schettini: due timbri quadrati Galleria Schettini, Milano: etichetta Galleria Schettini / Rassegna Storica / del Futurismo / e del Secondo Futurismo / Milano 1971, con N.I. 327 (a penna).

Storia: Raccolta F. Schettini, Milano; Collezione privata,

Trento; Collezione privata

Esposizioni: Baldessari, Opere 1915 - 1934, a cura di M. Scudiero, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 27 dicembre 2008 - 7 gennaio 2009; poi Milano, Farsettiarte, 15 gennaio - 14 febbraio 2009, cat. n. 40, illustrato a colori.

Stima € 30.000/45.000

864

Tato (Guglielmo Sansoni)

Bologna 1896 - Roma 1974

Dinamica di un paesaggio, (1928)

Olio su compensato, cm. 51,7x60,3
Firmato in basso a destra: Tato. Al verso: cartiglio con dati dell'opera: etichetta e timbro Arte Centro, Milano, con n. 9655: etichetta Galleria d'Arte La Scal[etta].

Storia: Galleria d'Arte La Scaletta, Reggio Emilia; Collezione privata, Milano; Collezione privata

Esposizioni: Futurismo e Aeropittura. Velocità e dinamismo dal Trentino alla Sicilia, Milano, Galleria Arte Centro, febbraio 2009, cat. p. 68, n. 223, illustrato a colori; Futuristi e Aeropittori a Catania, a cura di Anna Maria Ruta e Salvatore Ventura, Catania, Galleria d'Arte Moderna, 29 marzo - 1 maggio 1996, cat. p. 95, illustrato; Rassegna di arti figurative di Roma e del Lazio, Roma, novembre 1958, riprodotto sul depliant.

Bibliografia: L'aeropittore futurista Tato e le vere origini del Manifesto dell'Aeropittura, presentazione di Enrico Crispolti, Roma, 1991, p. 5.

Stima € 8.000/15.000



864

865

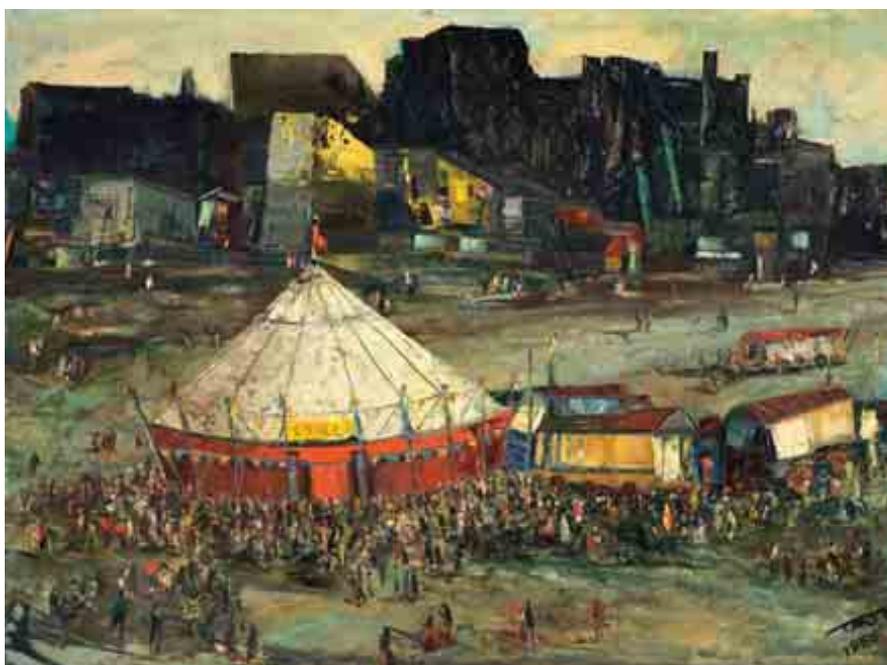
Tato (Guglielmo Sansoni)

Bologna 1896 - Roma 1974

Il circo, 1956

Olio su cartone, cm. 73,5x98,5
Firmato e datato in basso a destra: Tato / 1956.

Stima € 10.000/15.000



865



866

866

Sonia Delaunay

Gradizhsk 1885 - Parigi 1979

Composizione, 1964

Gouache su carta Arches, cm. 77x56,7

Firma e data in basso a destra: Sonia Delaunay / 1964; al verso sulla carta: numero 991 (a pennello rosso).

Stima € 10.000/15.000



867

867

Raoul Dufy

Le Havre 1877 - Forcalquier 1953

Minerve, 1936-37

Gouache su carta, cm. 50x65

In basso a destra: timbro Atelier / Raoul Dufy.

Certificato su foto di Henry Gaffié, Beaulieu, 25 ottobre 1969.

Studio per il dipinto *La Fée Electricité*, 1936-37.

Stima € 25.000/35.000

868

Marc Chagall

Vitebsk 1887 - Saint Paul de Vence 1985

Studio per *Saint Jeannet*, (1960)

Olio su cartone telato, cm. 25x34,8

Firma a timbro in basso al centro: Marc / Chagall.

Storia: Atelier dell'artista; Collezione privata, New York;

Collezione privata

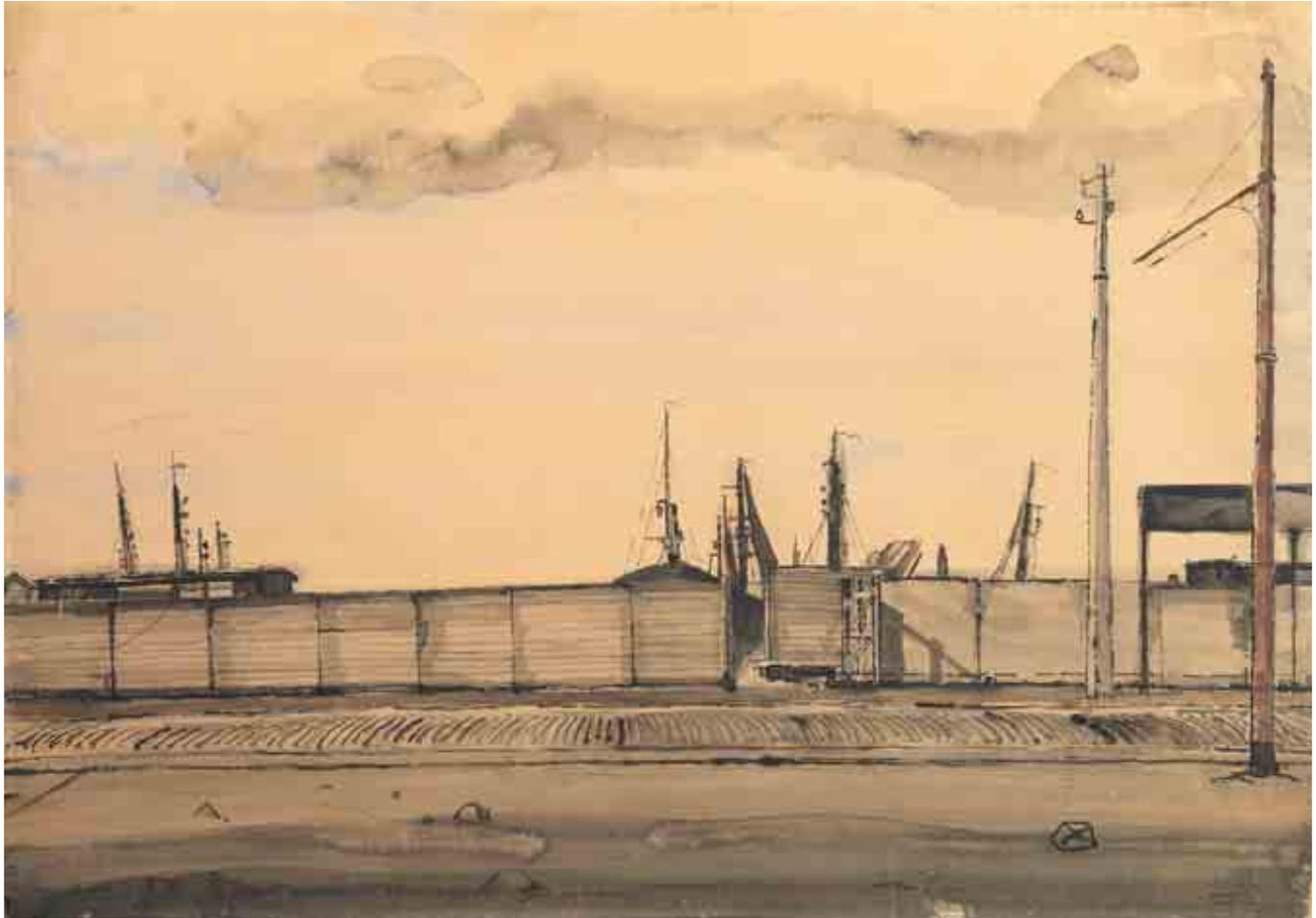
Certificato su foto Comité Marc Chagall, Saint Paul, 15 aprile 1996, con n. 96727.

Stima € 120.000/180.000



Marc Chagall, *Dans le ciel de Saint-Jeannet*, 1962, monotipo





869

869

Paul Delvaux

Antheit 1897 - 1994

Nieuport, 1936

Acquerello e china su carta, cm. 57x80,2

Firma, titolo e data in basso a destra: P. Delvaux / Nieuport 7-36.

Stima € 25.000/35.000



870

870
Marc Chagall

Vitebsk 1887 - Saint Paul de Vence 1985

Devant le chevalet

Inchiostro su carta, cm. 64x49,5

Firmato in basso a sinistra: Marc / Chagall. Al verso sulla carta: timbro Galleria Bonaparte / Milano.

Storia: Piccolo Teatro, Milano; Galerie Im Erker, St. Gallen; Collezione privata

Certificato su foto di Daniel Lelong, Parigi, 23 gennaio 1984 (con misure errate).

Stima € 35.000/45.000

MAGRITTE, *SOIR D'ORAGE*

“The image is built around one of Magritte’s most familiar motifs, the bilboquet”, così David Sylvester descrive nel catalogo ragionato dell’artista *Soir d’orage*, piccolo capolavoro di René Magritte realizzato nel 1946 (S. Whitfield, D. Sylvester, M. Raeburn, *René Magritte catalogue raisonné*, vol. V, Menil Foundation/Electa, 1997, p. 96).

Tale dipinto può essere definito “piccolo” solo se si guarda alle sue dimensioni fisiche, ma se si pensa ai significati a cui rimandano le immagini in esso rappresentate, ci si rende subito conto di essere davanti ad un capolavoro del maestro.

Il bilboquet a cui si riferisce Sylvester era un gioco che consisteva in un bastoncino collegato tramite un filo ad una palla forata: il gioco stava nel lanciare la palla in modo che ricadendo essa si infilasse nel bastone.

Magritte usò tale immagine innumerevoli volte, già a partire dal 1925-26 in opere come *La Traversée difficile* (1926); questo strano oggetto, di colore bianco nella maggior parte dei casi, con la sua forma indefinita, si adattava a rappresentare se stesso, o a divenire di volta in volta albero, uomo, o replica singolare dei mitici Ciclopi (come appunto nel caso di *La Traversée difficile*).



René Magritte, *La traversée difficile*, 1926

In *Soir d’orage* i bilboquet si pongono in secondo piano rispetto ad una bottiglietta che apparentemente pare essere di profumo, ma che racchiude in sé l’essenza della tempesta come si nota dall’etichetta su di essa (“orage” in francese significa temporale, burrasca), dunque essi, su un piano ligneo, e sotto un cielo costellato di nubi caratterizzate da una forte cromia, sono una sorta di spettatori di una tempesta racchiusa in un contenitore vitreo di facile rottura, affiancato da una rosa solitaria abbandonata in disparte.

Tutti questi sono temi che tornano frequentemente nell’iconografia pittorica di Magritte; egli si ripete nell’arco degli anni, e, seppur con innumerevoli variazioni, lo fa orgogliosamente, perché ripetendosi approfondisce e ribadisce “la chiave di vetro” della sua poetica che era frutto di una ragione e di un pensiero concreto che nulla lasciava all’improvvisazione o alla casualità. La sua era una pittura premeditata, gli stessi titoli che dava alle opere non erano lasciati al caso: essi non volevano avere funzioni maieutiche o esplicative, non intendevano descrivere ciò che il quadro conteneva, ma dovevano essere compatibili con l’emozione che l’osservatore provava. Magritte attuava ricerche indipendenti per ciò che riguardava i titoli dei suoi lavori, spesso svincolate da quelle che portavano all’elaborazione dell’immagine, coadiuvato anche da amici, critici e letterati (sovente personalità quali Lecomte e Scutenaire furono convocate a casa di Magritte per decidere in merito ai titoli delle opere del pittore).

Le opere di Magritte descrivono oggetti semplici, come in *Soir d’orage*, ma in esse l’oggetto viene spogliato dei suoi dettagli, viene privato della sua realtà concreta, isolato, smembrato, in una sorta di trasformismo che favorisce il radicamento di Magritte all’interno del Surrealismo, e proprio nel trasformismo degli oggetti-corpi, nella sorta di “aggressione” che essi subiscono, sta la rivoluzione magrittiana: i corpi vengono aggrediti ma non fatti a pezzi, le membra hanno vita autonoma e le figure portano con sé il loro essere *in divenire*.

Per Magritte la realtà non ha niente a che vedere con l’ordine apparente che la rappresentazione illustra; la sua vitalità risiede nel tradimento, ed il tradimento diventa forma di emancipazione.

L’oggetto non dipende più da una forma predefinita, dal nome che porta; con Magritte una pipa non sarà più solamente tale.

Magritte è il surrealista che, più di ogni altro, gioca con spostamenti del senso utilizzando sia accostamen-



René Magritte, *L'uso della parola I*, 1928-29

ti inconsueti che deformazioni irreali. Del tutto estraneo al suo metodo è l'automatismo psichico, la sua pittura non vuole far emergere l'inconscio dell'uomo, ma svelare i lati misteriosi dell'universo.

L'estetica di Magritte è considerata surrealista in quanto rivoluzionaria, e la sua rivoluzione sta nell'eliminazione delle regole del linguaggio; Magritte frantuma l'evidenza, l'immagine rinuncia ad essere significato, l'oggetto non esiste se non attraverso l'esperienza, sempre soggettiva, che gli conferisce il senso.

Ed ecco che vista da quest'ottica *Soir d'orage* si carica di ulteriori significati, proprio perché realizzata in un anno di fondamentale esperienza per Magritte.

Il 1946 è l'anno in cui l'artista conosce Alexandre Jolas, allora direttore della Hugo Gallery di New York, il quale diverrà figura di riferimento centrale per l'artista, nonché suo mercante per tutta la vita; lo stesso anno si pone anche in un periodo alquanto particolare nella carriera di Magritte: si è già detto di come egli non ebbe praticamente mai un'evoluzione stilistica, fatta eccezione per il periodo 1942-1947, periodo non a caso a cavallo della Seconda Guerra Mondiale, in cui quest'opera è stata realizzata.

L'occupazione del Belgio da parte delle truppe tedesche nel 1940 colpì profondamente Magritte, al punto da lanciare una sua personale controffensiva, inaugurando, dopo quasi vent'anni di opere caratterizzate da colori cupi e severi, un nuovo linguaggio pittorico, molto vicino agli stilemi impressionisti prima, e a quelli fauves poi.

Lo stesso Magritte scrive: *“L'occupazione tedesca ha segnato una svolta nella mia arte. Prima della guerra i miei quadri esprimevano ansia, ma le esperienze del-*

la guerra mi insegnarono che quello che conta in arte è esprimere incanto. Vivo in un mondo estremamente sgradevole e la mia opera vuole essere una controffensiva” (Da *Magritte a Magritte*, catalogo della mostra, Verona, Palazzo Forti, 6 luglio – 20 ottobre 1991, pp. 275, 276).

L'incanto di cui il pittore parla era un incanto teso a sottolineare paradossalmente la drammaticità della situazione; l'idea era quella di creare uno scandalo, di smuovere le viscere degli occupanti e degli occupati; in un momento in cui l'orrore era crescente, c'era una sorta di assurdità nell'intento di incantare, il tutto in perfetta sintonia con le intenzioni provocatorie di quelle prime opere cupe che Magritte cercò di raggiungere nuovamente con immagini di piacere e felicità.

Non a caso *Soir d'orage* è caratterizzato da questo stile “solare”, fatto di tinte forti, vivaci, di pennellate corpose, dove i soggetti, come nel nostro caso una semplice rosa, decantano in apparenza un piacere, ma creano in realtà una sorta di spaesamento e di alterazione della percezione.

Soir d'orage può essere dunque definito come un piccolo capolavoro perché racchiude in sé gran parte della poetica magrittiana, ed anche perché è un'opera che si pone in un momento storico particolare per l'umanità e per Magritte stesso; e così la compresenza dei bilboquet, della rosa e dei colori forti si propongono come ulteriore e paradossale “decontestualizza-



René Magritte, la moglie Georgette e Alexander Jolas

zione” all'interno di un linguaggio unico, provocando quell'effetto sorpresa che disarmava anche l'osservatore più scettico.

871

René Magritte

Lessines 1898 - Bruxelles 1967

Soir d'orage, 1946

Gouache su carta, cm. 34x25

In basso a sinistra data: Berger 1946; in basso a destra: n° 3, in altro titolo: "Soir d'orage" - Strange perfume by mem / so fresh - soyong - so utterly flagrant. Al verso sulla carta: dichiarazione di autenticità di Georgette Magritte Berger; su un cartone di supporto: etichetta Commissariat General aux Relations / Internationales de la Communauté Française de Belgique / Exposition Paris / Musée Osaka 25-10-83 / Musée Tokyo 30-11-83 (a penna); etichetta Etat Belge / Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture française / Administration des Relations Culturelles Internationales / Exposition Aspect de la peinture d'Ensor à Delvaux: etichetta Commissariat Général aux Relations / Internationales de la Communauté Française de Belgique / Exposition Magritte a Yamaguchi-Tokyo: etichetta Maertens / De Magritte à Magritte: etichetta Foundation de L'Hermitage, Lausanne / Exposition Magritte, du 19 juin - 1er novembre 1987, con n. 55 (a penna); sulla cornice: due etichette Comune di Verona / Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea / Palazzo Forti: etichetta Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Exposition René Magritte, cat. 277.

Storia: Collezione M.me Crebs, Bruxelles; Collezione privata

Esposizioni: Surréalisme, Antwerp, 18 ottobre - 9 novembre 1975, cat. n. 35; René Magritte, Losanna, Fondation de l'Hermitage, 19 giugno - 18 ottobre 1987, cat. n. 55; poi Monaco, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 13 novembre 1987 - 14 febbraio 1988, cat. n. 56; René Magritte, Yamaguchi, Musée Préfectoral, 8 aprile - 15 maggio 1988; poi Tokyo, National Museum of Modern Art, 21 maggio - 10 luglio 1988, cat. n. 67; Da Magritte a Magritte, Verona, Palazzo Forti, 6 luglio - 20 ottobre 1991, cat. n. 58, pp. 108, 277, illustrato a colori.

Bibliografia: Georges Roque, Ceci n'est pas un Magritte: essai sur Magritte et la publicité, Flammarion, Paris, 1983, n. 66, tav. 128; Sarah Whitfield, David Sylvester, Michael Raeburn, René Magritte catalogue raisonné, V: Supplement, Exhibitions Lists, Bibliography, Cumulative Index, Menil Foundation / Electa, 1997, p. 96, n. X40; Gisèle Ollinger-Zinque, Frederik Leen, Magritte, in occasione della mostra retrospettiva "René Magritte 1898-1998", Bruxelles, Rizzoli Editore, 1998, p. 245, n. 277.

Stima € 180.000/240.000

"SOIR D'ORAGE" - STRANGE PERFUME BY MEM
SO. FRESH - SOYANG - SO utterly FLAGRANT



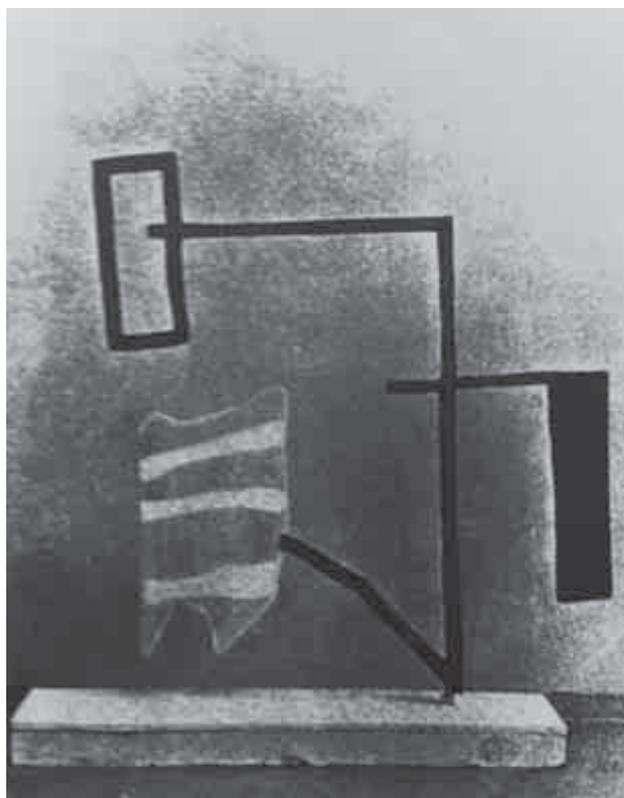
BERGER 1946

n° 3

Lucio Fontana

Spazio, tempo, vuoto e poi volume, gesto, infinito

Come spiega il grande critico francese Michel Tapié nel tracciare una biografia sintetica quanto pregnante dell'artista argentino, Lucio Fontana racconta di essere stato "industriale" del granito e del marmo per la costruzione di palazzi fino all'età di ventotto anni e di essere passato in seguito allo studio dell'arte all'Accademia di Belle Arti a Brera. Attirato dall'astrattismo, pur sempre nel tentativo di sostenere "l'astratto in libertà contro l'astratto assoluto", durante una conversazione con gli artisti Brancusi e Tzara, avvenuta nel 1937, Lucio Fontana avrebbe sostenuto le ragioni dello spazio rispetto all'importanza del volume, anticipando una tematica fondamentale nella stesura del *Manifesto Tecnico dello Spazialismo* del 1951. Spazio, tempo, vuoto e poi volume, gesto, infinito sono concetti assoluti intorno ai quali l'opera prende corpo nel percorso dell'artista, qualsiasi media egli scelga e, certamente, Lucio Fontana ha lavorato con una gamma di materiali davvero vasta. Pittura, plastica, grafica, video, installazione, performance sono mezzi espressivi attraverso i quali l'artista si è misurato nel lungo percorso artistico perseguito. Affrontando materiali tra i più diversi, oltre alla terracotta, il metallo, la tela, il gesso, la calce, per citarne solo alcuni, dopo i primi passi tra figurazione e non figurazione negli anni



Lucio Fontana, *Scultura astratta*, 1934 (distrutta?)



Lucio Fontana, copertina per *Il Gesto*, 3, 1958

Trenta, una volta aperto l'atelier di via De Amicis a Milano, - come ha scritto Paolo Campiglio - Lucio Fontana sembra muoversi tra "tra surrealismo e geometria di linee, tra l'assoluto del bianco e nero e la sensualità del lilla e verde pistacchio, come volontà di forzare i limiti della scultura, verso la smaterializzazione della forma" (P. Campiglio, *La mia unica fede è l'arte*, in *Lucio Fontana. Venezia/New York*, catalogo della mostra a cura di L.M. Barbero, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, giugno - settembre 2006, Verona, p. 192).

Il successo ottenuto come scultore in ceramica determina il numero di esposizioni personali e collettive in cui è impegnato in Italia e le collaborazioni con gli architetti razionalisti, lavora anche con Gio Ponti, mentre, a partire dal 1936, gli vengono dedicate le prime monografie. La seconda guerra mondiale costringe Lucio Fontana a trasferirsi a Buenos Aires, dove a partire dal 1942 insegna plastica all'Accademia di Belle Arti e lavora come scultore ceramista per la manifattura Cattaneo. In quel periodo, nel quale ritorna alla figurazione e alla produzione di opere a tutto tondo, emancipa la propria opera dal dibattito sull'astrattismo opposto alla figurazione, per orientarsi verso problematiche che coinvolgono il concetto di simultaneità, attraverso la conciliazione e sintesi fra

luce, colore, suono e movimento. Se tale problematica trovava nell'esperienza futurista il precedente italiano più vicino nel ricorso alla tensione dinamica, Lucio Fontana scopre nella plastica barocca il tentativo di giungere alla crasi di elementi quali spazio, movimento e emozione, elemento quest'ultimo assente dalla poetica dei futuristi. Secondo Enrico Crispolti, che ha seguito fin dall'inizio il lavoro di Lucio Fontana, in quegli anni la sua riscoperta del Barocco era funzionale all'opposizione nei confronti del Concretismo, e come tale avrebbe trovato spazio anche in manifestazioni legate all'improvvisazione, ma, negli anni a seguire, il Barocco lo avrebbe interessato anche dal punto di vista formale, ispirandolo sia nel ricorso al lustrino che nel lavoro di interazione tra spazio e luce. D'altro canto, alla scoperta e rivalutazione storica del Barocco come movimento anticlassicista, nello stesso periodo puntavano, tra gli altri, gli scritti di Luciano Anceschi che dal 1945 affronta la definizione del Barocco come 'concetto estetico' dedicandosi a un problema di ordine teorico che avrebbe portato a una più ampia scoperta dell'arte dei protagonisti dei decenni centrali del Seicento, e in particolare, in riferimento a Fontana, di Gian Lorenzo Bernini.

Il *Concetto Spaziale*, sviluppato su una tela dipinta di



Lucio Fontana con Marcel Duchamp, Milano, Fondazione Lucio Fontana



Lucio Fontana, *Descanso*, 1940

un rosa delicato, caldo, piatto, graffiato e forato, che viene qui presentato, manifesta la continuità di una poetica artistica che ha reso Lucio Fontana uno dei protagonisti dell'arte italiana del secolo appena trascorso. Il dipinto reca la traccia del graffito sulla superficie scabra e piatta, comparso da opere realizzate a partire dai primi anni Trenta, e la foratura, che nel catalogo della prima retrospettiva dell'artista al museo Guggenheim di New York, è definita da Erika Billeter una vera e propria "sfida" alla "storia della pittura". La lacerazione irregolare del buco ha origine dal gesto, protagonista assoluto dell'opera: "con un gesto ardito [Lucio Fontana] dichiara al mondo intero che la tela non è più un veicolo pittorico e che il cavalletto (elemento sino ad allora costante nell'arte) è in discussione. Un gesto che implica sia la fine di cinque secoli di storia della pittura occidentale sia un nuovo inizio, poiché ogni distruzione porta con sé un rinnovamento" (E. Billeter, *Lucio Fontana. Between Tradition and Avant-Garde*, in *Lucio Fontana 1899-1968: A Retrospective*, catalogo della mostra, New York, Museo Solomon R. Guggenheim, ottobre – dicembre 1977, New York, 1977, p.13).

872

Lucio Fontana

Rosario Santa Fè 1899 - Varese 1968

Concetto spaziale, 1962

Olio, squarcio e graffiti su tela, rosa, cm. 81x65

Firmato in basso a destra: L. Fontana; al verso sulla tela:

L. Fontana "Concetto spaziale".

Storia: Collezione privata Svensk-Franska Konstgalleriet, Stoccolma; Collezione David Bonnier, Stoccolma; Collezione privata

Bibliografia: Enrico Crispolti, Fontana. Catalogo generale volume primo, Electa, Milano, 1986, p. 407, n. 62 O 83; Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, tomo II, con la collaborazione di Nini Ardemagni Laurini, Valeria Ernesti, Skira editore, Milano 2006, p. 593, n. 62 O 83.

Stima € 300.000/400.000

Le lacerazioni, la materia pittorica ricca e graffiata, si arricchisce presto dei tagli, esito di una ricerca tecnica continua dedicata all'esplorazione di tutte le possibilità offerte sia dal colore a olio che dai colori vinilici, acrilici, plastici. Il colore a olio e l'idropittura, stesi in superfici monocrome il cui arricchimento formale avviene con l'introduzione della gamma artificiale che caratterizza anche il blu squillante, elettrico, di questa piccola tela intitolata *Concetto Spaziale. Attese*, si configurano come una materia plastica, duttile, le cui concrezioni divengono esse stesse parte essenziale della rappresentazione del gesto, anche quando quest'ultimo trasforma la brutalità della lacerazione per divenire essenziale e pulito come nel caso del taglio. Una essenzialità di definizione resa cogente dal velo nero che approfondisce l'ombra e esalta la nettezza dei due tagli di questa tela la cui trama scabra rivela l'assenza di una preparazione sul supporto. "I tagli che ho fatto finora rappresentano soprattutto uno spazio

filosofico" afferma solo un anno dopo aver eseguito questo dipinto, ovvero nel 1962. È il critico Tapiè ad aver spiegato che queste soluzioni nascevano da un problema che era stato posto in chiara evidenza fin dal 1946 da Clyfford Still, riguardo alla necessità di creare un nuovo spazio, una nuova dimensione, dedicandosi alla scoperta della vera e propria "potenza" dello spazio. In accordo con questo, Fontana chiarisce "quello di cui vado in cerca, oggi [1962] non è più lo spazio filosofico ma piuttosto lo spazio fisico. Sono bastati due o tre anni, infatti, e lo spazio non è più un'astrazione, ma è diventato una dimensione nella quale l'uomo può addirittura vivere, violandola con i jet, con gli Sputnik, con le astronavi. È una dimensione umana capace di procurarci una angoscia fisiologica, uno sbigottimento dell'animo, e io, nelle mie ultime tele, sto appunto cercando di esprimere questa sensazione" (G. Livi, *Incontro con Lucio Fontana*, "Vanità", VI, 13, autunno 1962, pp. 52-57).



873

Lucio Fontana

Rosario Santa Fè 1899 - Varese 1968

Concetto spaziale, Attese, 1961

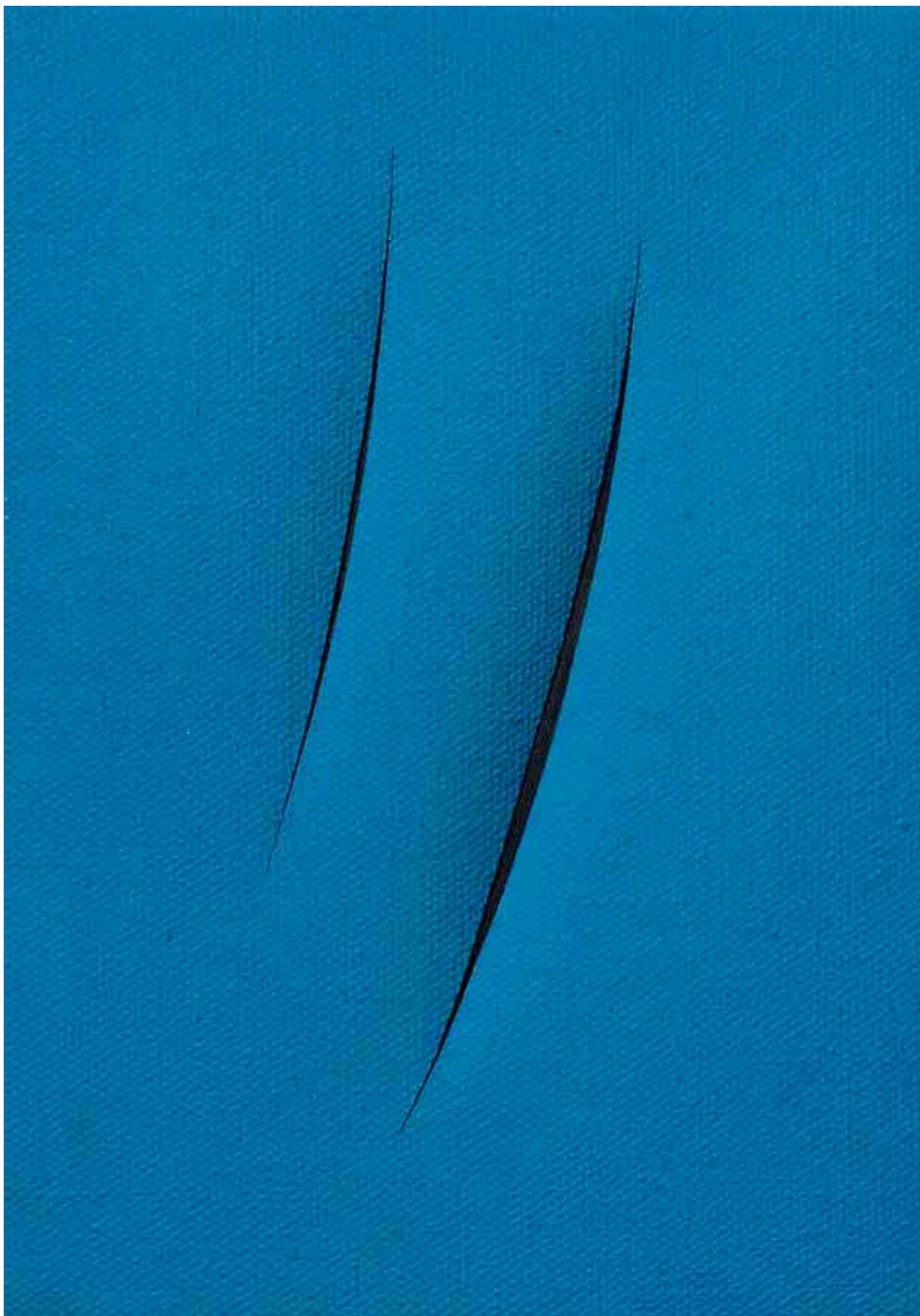
Idropittura su tela, blu, cm. 27x19

Firma e titolo al verso sulla tela: L. Fontana / Attese / 1+1-44A; dedica sul telaio: Alla Signora Alberta Frua con simpatia / L. Fontana.

Storia: Collezione Ulrich, Milano; Studio Marconi, Milano; Collezione privata, Milano; Collezione privata

Bibliografia: Enrico Crispolti, Fontana. Catalogo generale volume secondo, Electa, Milano, 1986, p. 440, n. 61 T 84; Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, tomo II, con la collaborazione di Nini Ardemagni Laurini, Valeria Ernesti, Skira editore, Milano 2006, p. 624, n. 61 T 84.

Stima € 100.000/160.000



874

Oswaldo Licini

Monte Vidon Corrado (Ap) 1894 - 1958

Paese marchigiano (Montefalcone), 1926

Olio su tela, cm. 63,4x81,7

Firmato al verso sul telaio: O. Licini: etichetta Città di Acqui Terme / Azienda autonoma di Cura e Soggiorno / Oswaldo Licini / Acqui Terme - 27 luglio - 8 settembre 1985 - Palazzo "Liceo Saracco": etichetta Galleria Civica d'Arte Moderna - Torino / Mostra - Oswaldo Licini: etichetta Assessorato alle Istituzioni Culturali / Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche / Mostra di Oswaldo Licini / 2 febbraio - 9 marzo 1969, con n. 21 bis: etichetta XXVII Biennale Internazionale d'[Arte] / di Venezia - 1954, con. n. 818.

Storia: Collezione Luigi Carluccio, Torino; Collezione privata

Esposizioni: Oswaldo Licini, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 23 ottobre 1968 - 6 gennaio 1969, cat. p. 43, n. 21 bis; Mostra di Oswaldo Licini, Bologna, Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche, 2 febbraio - 9 marzo 1969, cat. n. 21 bis; Oswaldo Licini, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 27 luglio - 8 settembre 1985, cat. pp. 20, 109, n. 3, illustrato.

Stima € 110.000/160.000







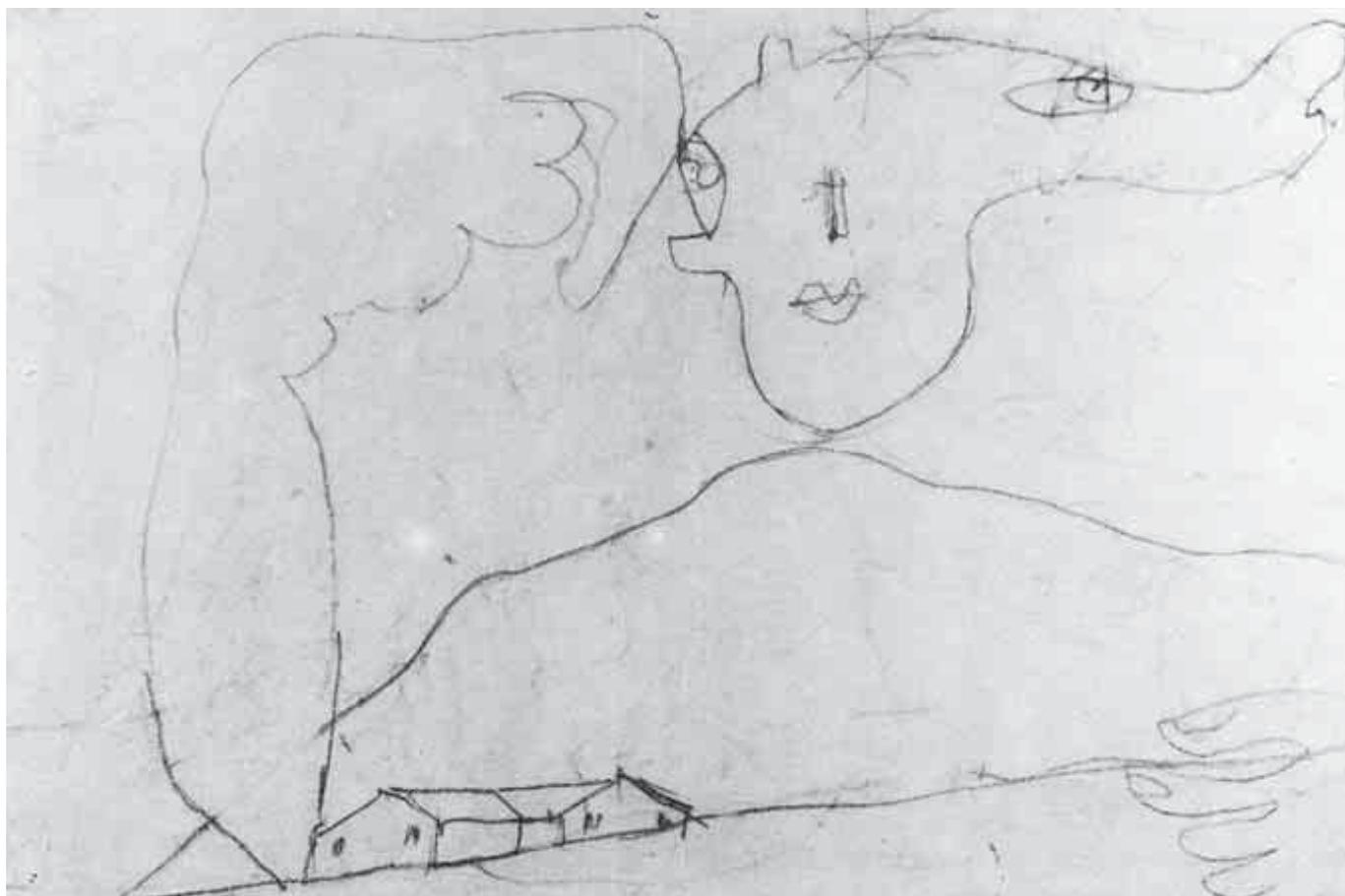
Due opere di Osvaldo Licini

Paese marchigiano (Montefalcone), di cui Osvaldo Licini fece dono all'amico Luigi Carluccio, indica una stagione nuova dell'artista che si avverte pienamente matura nel 1926, l'anno del matrimonio con Nanni Hellström, del suo ritorno in Italia e della breve tangenza con la vicenda del Novecento italiano. Dall'esperienza francese riporta, all'interno del suo rimuginio comunque singolare, alcuni modelli precisi e forti: un cézannismo non fideistico, il senso matisiano della tarsia, e riferimenti più espliciti al Marquet paesista, all'amico Modigliani, a Kisling, al Soutine di opere come *Paysage avec personnage*, 1918-1919, ora all'Orangerie parigina, e *Vue de Cagnes*, 1922-1923, ora al Musée des Beaux Arts de la Chaux-de-Fonds. Sono infatti di questi anni nature morte e ritratti in cui la visione affiora in andamenti lineari concentrati che assorbono i piani, e in stesure di paste magre e intense, ma soprattutto paesaggi, analisi poetiche delle dolcezze lineari dei colli marchigiani: poveri come la

Grizzana di Morandi – e un ripensamento dell'amico Morandi è certo, nel Licini di quegli anni, soprattutto nell'asciuttezza antiretorica del comporre – ma ora dolci ora fratti, capaci di nutrirsi di colore fino a trasformarsi in spazi di sentimento.

Se nel *Paysage italien*, 1920, esposto nel 1928 in "Les artistes italiens de Paris", poi di proprietà Frua De Angeli e ora nelle raccolte del Centre Pompidou, la materia viveva ancora di turgori e l'immagine era declinata in presenza, pur già mostrando la pennellata fluida e veloce, ultimativa, tipica delle linee paesistiche dell'artista, qui la vera materia problematica dell'immagine è la distanza, la dismisura dell'infinito, l'abbassarsi dell'orizzonte sino a ribaltarsi in pura portante della proiezione mentale e mitica dello spazio celeste, che una luce tersa e alta, fatta di colpeggi fitti che mantengono il tono fuori da ogni compiacimento sensibilistico, domina come elemento qualificativo primo.

È notevole osservare l'affinità strutturale di questo di-



Osvaldo Licini, *Amalassunta*, 1950 ca.



Osvaldo Licini, *Amalassunta su fondo blu*, 1949

pinto con il coevo *Ritratto di Nanny*, in cui le linee delle braccia e la posizione del volto prefigurano l'idea di corpo/paesaggio che Licini va distillando, e di cui darà prova poeticissima nel secondo dopoguerra.

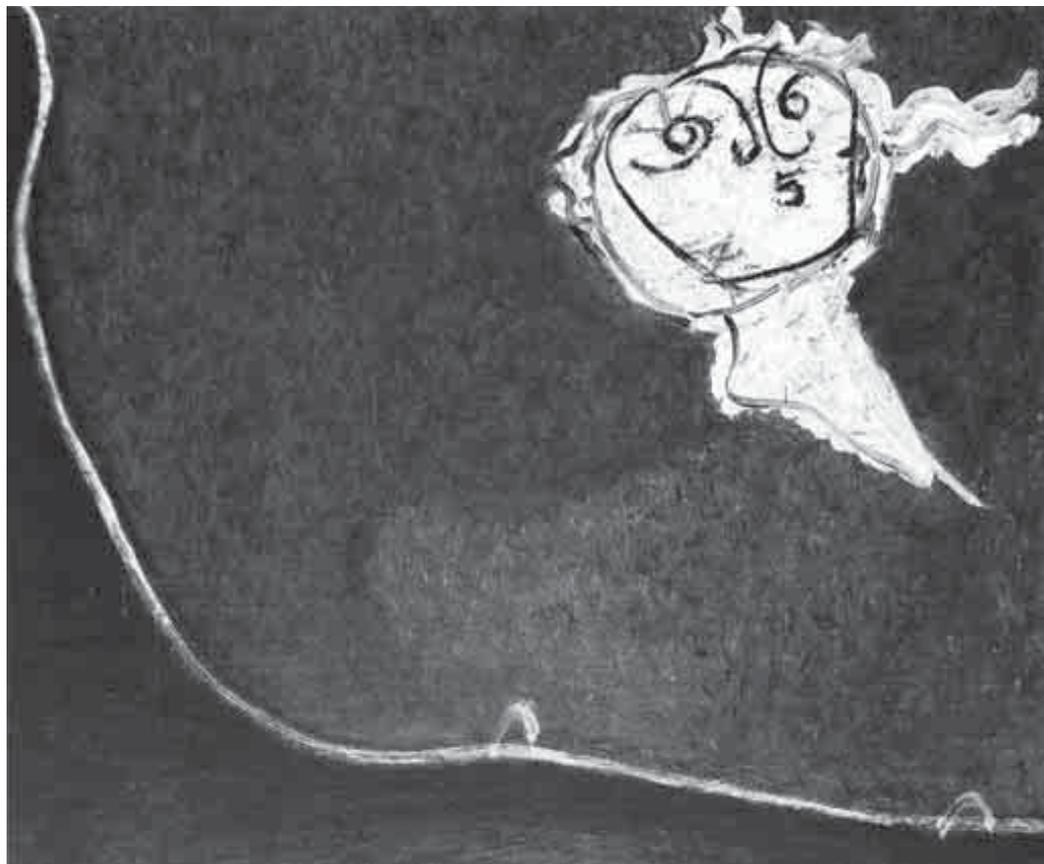
L'*Amalassunta*, 1948, che pure qui si presenta, è sviluppo esemplare di quelle premesse. Dall'angolo alto a sinistra, e più in basso dal bordo sinistro, si dipartono due fluide linee tracciate in bianco, impregnato di blu, che si congiungono a determinare in basso una linea corrente quasi orizzontale, fluida e corsiva, la quale giunge al bordo destro, secondo modalità consuete nel Licini di questo tempo. I brevi e improvvisi rialzi della linea suggeriscono i capezzoli presenti in numerose opere dell'artista, il quale ormai concepisce apertamente, proprio sulla filigrana

del *Ritratto di Nanny*, il paesaggio e il corpo di Amalassunta come congeneri e in reciproco scambio metamorfico.

Il fondo del cielo convenzionale è trattato con un colore blu intenso e macerato, steso a colpeggi brevi e intensivi, non uniformi per densità e trama, che ricoprono figure dipinte in precedenza in alto a sinistra, sotto il volto di Amalassunta, e a destra della stessa, ove è ancora ben identificabile una tipica stella a cinque punte.

A far da termini di mediazione iconografica tra le due opere soccorrono, oltre che il *Ritratto di Nanny*, alcune opere esemplari, da *Personaggio e la luna*, 1949, all'*Amalassunta* del 1950, in cui l'eco del palinsesto corporeo del paesaggio è ben leggibile, oltre che alcuni fondamentali disegni.

Dopo la stagione astratta Licini dunque riprende la sua idea fondante di corpo/paesaggio, facendone l'ambito specifico di una sorta di visionarietà ad alto tasso di tensione poetica e mitica, quella che definisce "mai veduta, perenne, strepitosa, frenetica, scintillante nostra dolcissima *irrealtà*": senza smentire tuttavia le intuizioni prime da cui ha preso le mosse.



Osvaldo Licini, *Amalassunta su fondo blu*, 1950

875

Oswaldo Licini

Monte Vidon Corrado (Ap) 1894 - 1958

Amalassunta

Olio su tela, cm. 27x40,5

Al verso sulla tela: scritta a penna rossa recante dati dell'opera e data 1948: etichetta Studio Couteaux Arte / Monza / Nice.

Certificato su foto di Flaminio Gualdoni, Milano, 23.3.2010.

Stima € 60.000/90.000



876

Emilio Vedova

Venezia 1919 - 2006

Ciclo Berlino, 1965

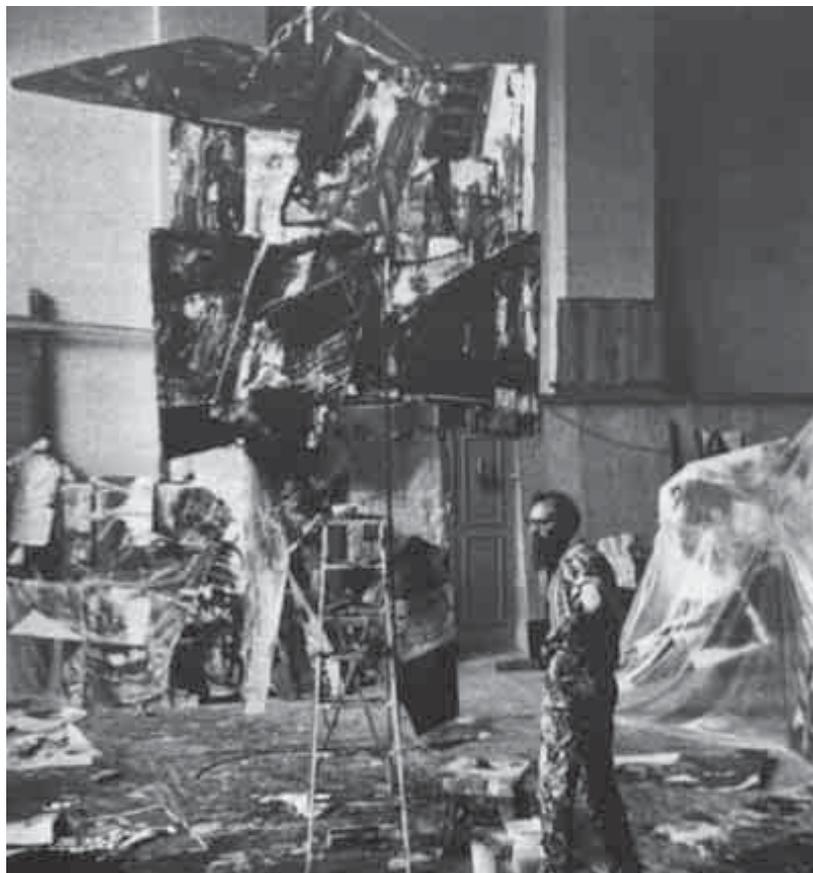
Olio su tela applicata su compensato, cm. 80x69,5

Firmato e datato in basso a destra: Vedova 65.

Foto autenticata dall'artista in data 15.06.06, con timbro

Archivio Vedova, Venezia, con n. 1788.

Stima € 90.000/120.000



Emilio Vedova al lavoro all'*Absurdes Berliner Tagebuch*, 1964



Alberto Magnelli

Firenze 1888 - Meudon 1971

Sur le même plan, 1948

Olio su tela, cm. 97,5x130

Firmato e datato in basso a sinistra: Magnelli I. 48; al verso sulla tela: Magnelli / "Sur le même plan" / Paris / 1948; sul telaio: etichetta Galleria Levi, Milano, con n. 236/P (a penna): etichetta Galerie Krugier & Cie, Geneve, con n. 6891: etichetta Il collezionista d'Arte Contemporanea, Roma: etichetta Musée national / d'art moderne. Paris, con n. 83: etichetta Galerie J.- H. Bernheim Jeune Paris / Exposition Rythmes et Couleurs / 1951, con n. 22.

Bibliografia: Nello Ponente, Alberto Magnelli, Il Collezionista Editore, Roma 1973, p. 104, LX; Anne Maisonier, Alberto Magnelli. L'oeuvre peint, catalogue raisonné, XXe siècle, Parigi, 1975, pp. 138, 139, n. 623.

Stima € 80.000/120.000

Sur le même plan, 1948, di Alberto Magnelli si inserisce perfettamente all'interno del corpus di opere del pittore fiorentino in quanto frutto della necessità del bisogno plastico di ordinare le forme e della certezza interiore che esse si facciano immagine.

La serie delle *Pietre*, 1931-34, è per Magnelli l'inizio di una scoperta; la visita alle cave di marmo di Carrara è la rivelazione per cui ogni blocco informe è una scultura in potenza ed il fine dell'artista è quello di sprigionare la forza ivi contenuta con esattezza e purezza.

La tela, come nel caso di *Sur le même plan*, o anche supporti come la carta catramata, servono da base ad architetture che da antropomorfe diventano plastici puri, con forme che creano una sorta di dialogo costante tra di loro.

Nato nel 1908 a Firenze, Magnelli si forma nel capoluogo toscano prendendo come maestri Giotto, Masaccio e Piero della Francesca; fra il 1911 ed il 1912 frequenta il gruppo futurista fiorentino di *La Voce* e *Lacerba*, ma, pur seguendo gli sviluppi dell'avanguardia, non aderisce a nessun movimento; nel 1914 soggiorna a Parigi in compagnia di Aldo Palazzeschi, dove frequenta i circoli di Montmartre e Montparnasse; conosce Picasso, Léger, Gris, Max Jacob, e scopre il Cubismo.

Fino ad allora l'artista si era dedicato particolarmente all'arte figurativa; il rinnovamento della sua pittura in senso astratto avverrà solo dopo l'incontro-scontro con le pietre delle già citate cave di Carrara.

Negli anni Trenta Magnelli si stabilisce definitivamente a Parigi, dove partecipa attivamente alla vita artistica d'avanguardia ed espone nelle principali mostre.

Tutte queste esperienze di vita sono riassunte nella tela *Sur le même plan*: la tradizione della pittura toscana si ritrova nella limpidezza delle forme, nel senso del volume reso dal rapporto al contempo teso ed armonioso del disegno e del colore, nel denso cromatismo che esalta le forme e nella saturazione delle tinte.

All'estetica futurista questa tela del 1948 deve invece il concetto di linea-forza, il dinamismo plastico e l'audacia delle forme; la composizione nel suo insieme, pur presentando un grande concentrato di strutture, non appare pesante, il colore e la forma non sono ingombranti, ed anzi si confondono in uno spazio denso ma che appare come "sospeso".

Con questo suo modo di concepire l'arte, Magnelli è stato in grado di far uscire Firenze da una sorta di isolamento; il contatto con la cultura e la società francese gli hanno permesso di superare il peso eccessivo della tradizione e il carattere provinciale della produzione locale.

L'arte di Magnelli, perfettamente espressa in questa tela, è quindi ostile al facile effetto, è permeata da una sensibilità classica che mira all'essenza delle cose; la precisione della composizione, l'esattezza nella corrispondenza delle forme e dei colori, l'intuizione dei giusti rapporti e la ricerca dell'armonia costituiscono i fondamenti del suo modo di esprimersi.

Alberto Magnelli si spegne nel 1971 in Francia, a Meudon; pur avendo vissuto per gran parte della sua vita oltralpe, il pittore non dimenticò mai le sue origini, e a testimonianza di ciò rimane un'epigrafe, da lui stesso dettata, sulla sua lastra tombale: "*Alberto Magnelli 1888-1971 - Pittore fiorentino*".



878

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Danseuse (Deux tours sur pointes), 1956

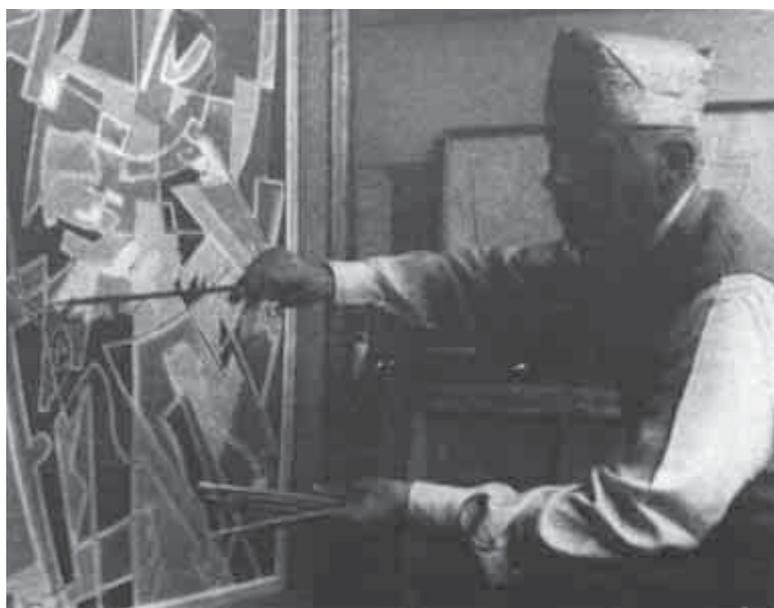
Olio su tela, cm. 77x77

Firmato sul lato destro: G. Severini; al verso sulla tela: Meudon / 89 / Severini / "Danseuse / (Deux tours sur / pointes) / (0.77x 0.77); sul telaio: etichetta Mostra di Gino Severini / Premio Nazionale delle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione per il 1960 / Roma, Palazzo Venezia - maggio-giugno 1961.

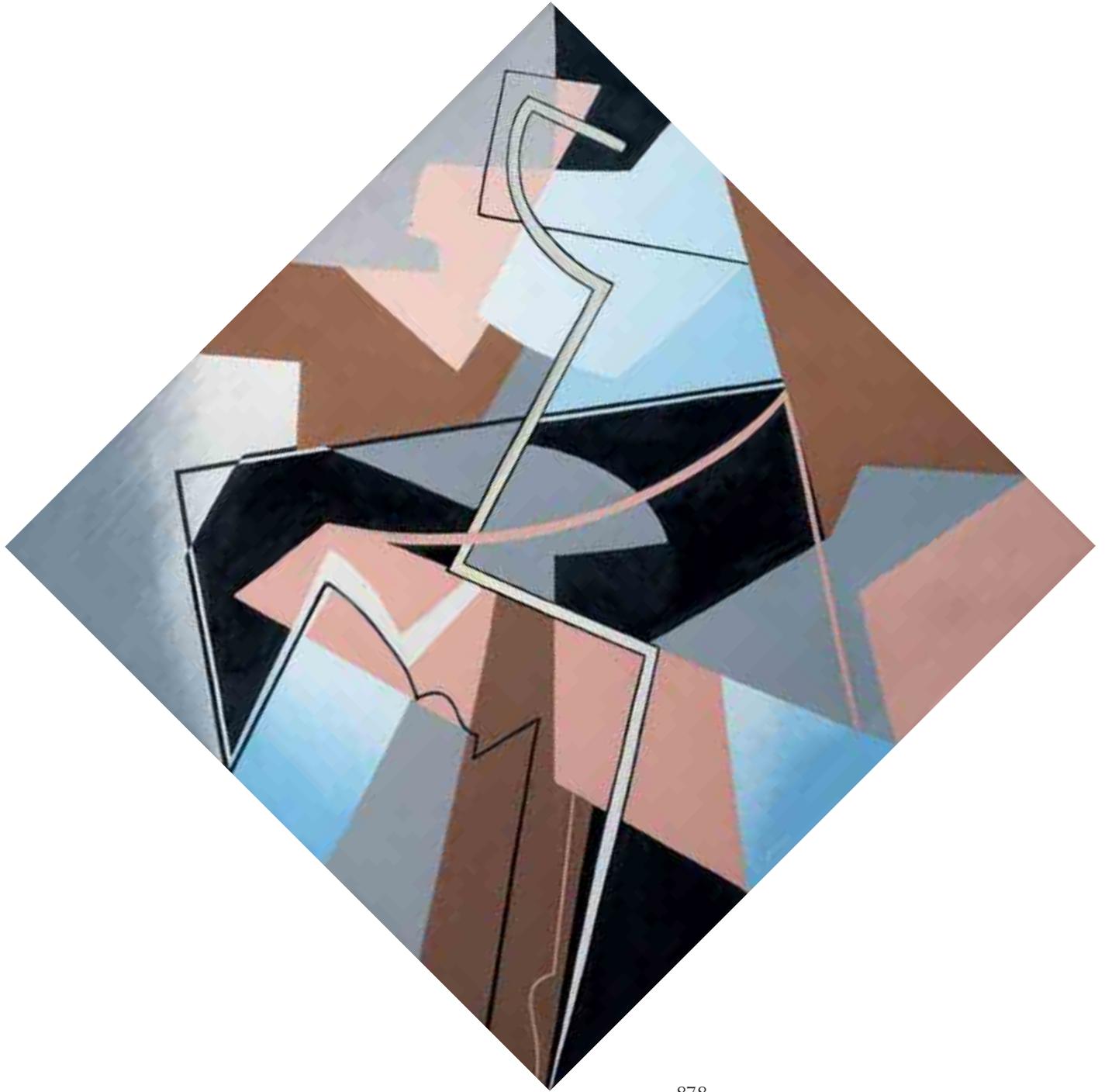
Storia: Collezione Jesi, Milano; Collezione privata, Roma; Collezione privata

Bibliografia: Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori - Daverio, Milano, 1988, p. 545, n. 891A.

Stima € 90.000/140.000



Gino Severini mentre dipinge *D'après Le ballet treize danses*



879

Lucio Fontana

Rosario Santa Fè 1899 - Varese 1968

Concetto spaziale, Teatrino, 1965 - 66

Idropittura su tela, bianco, e legno laccato, bianco, cm. 110x110x6,5

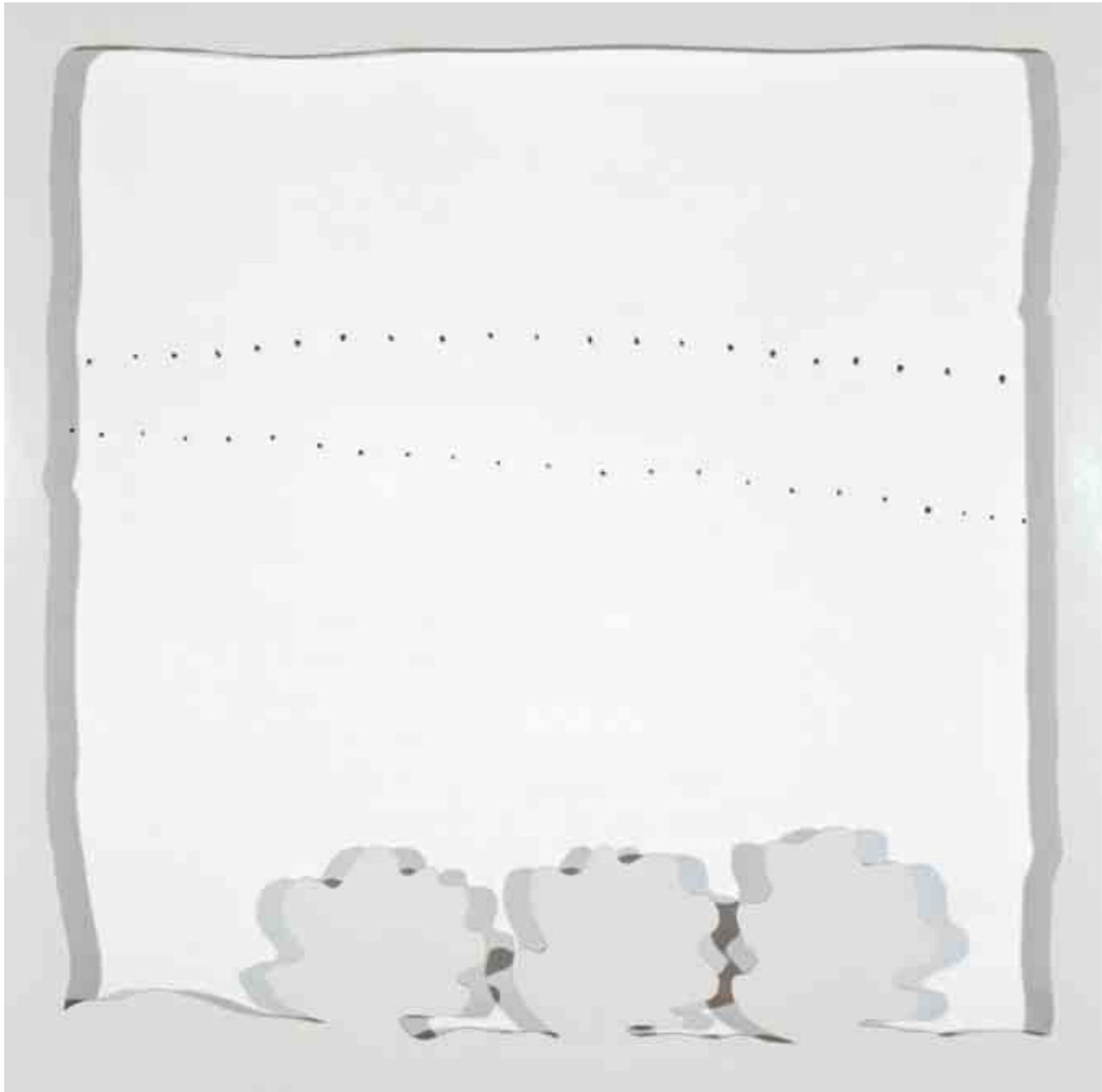
Firma e titolo al verso sulla tela: L. Fontana / "Concetto spaziale"; sul telaio: etichetta Galerie Bonnier, Genève, con n. 73017.

Storia: Gallery Art Point, Tokyo; Galerie Pierre, Stoccolma; Collezione privata, Milano; Collezione privata

Esposizioni: Lucio Fontana, Spatial conception, Tokyo, Tama Art University Museum, 1 giugno - 4 settembre 1990, cat. p. 55, n. 50; Lucio Fontana, la penetrazione dello spazio, Tokyo, The Yomiuri Shimbrun e Mitsukoshi Museum of Art, 4 - 26 aprile 1992; poi Kagoshima, Museo Municipale d'Arte, 17 luglio - 23 agosto 1992; poi Nishinomiya, Otani Museum of Art, 24 ottobre - 23 novembre 1992, cat. p. 119, n. 88.

Bibliografia: Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnement spatiaux, vol. II, La Connaissance, Bruxelles, 1974, pp. 174 - 175, n. 65-66 TE 11; Enrico Crispolti, Fontana. Catalogo generale volume secondo, Electa, Milano, 1986, p. 615, n. 65-66 TE 11; Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, tomo II, con la collaborazione di Nini Ardemagni Laurini, Valeria Ernesti, Skira editore, Milano 2006, p. 802, n. 65-66 TE 11.

Stima € 300.000/500.000





880

880

Giuseppe Santomaso

Venezia 1907 - 1990

Senza titolo, 1955

Tecnica mista su carta, cm. 48,7x68

Firmato e datato in basso a sinistra: Santomaso '55.

Opera registrata presso l'Archivio Giuseppe Santomaso, a cura della Galleria Blu, Milano, 21 giugno 2007, con n. SCT/1871.

Stima € 30.000/40.000

Casorati, *Natura morta con arance*

Quello della natura morta è un tema ricorrente nell'iconografia di Felice Casorati: la prima tela del pittore identificata con tale soggetto risale al 1913; si tratta di una tempera, *I girasoli*, che l'artista propose nella sua prima mostra personale tenutasi a Ca' Pesaro a Venezia.

Il 1913 fu per Casorati un anno di passaggio da una prima fase con ascendenze secessioniste ad un genere di pittura semplificato, caratterizzato da un tipo di materia più magra, come si può notare appunto in questo dipinto della fase giovanile.



Felice Casorati, *Girasoli*, (1913)

L'influsso di Cézanne non è estraneo al modo casoratiano di affrontare e svolgere il tema della natura morta: alla Biennale del 1920 la sala del maestro francese costituisce un punto di riferimento decisivo per i pittori italiani, tra cui Casorati.

Davanti alle opere del maestro di Aix, Casorati affermerà: *“L'emozione che provai fu enorme... e non di sbalordimento o di stupore, ché anzi mi sentii preso da quel senso di calma, di fermezza, di equilibrio che solo le opere dei grandi possono comunicare. Equilibrio. Compresi che nella sua pittura trovava il giusto equilibrio il problema posto e sviluppato dall'impressionismo*



Paul Cézanne, *Pommes et oranges*, 1895-1900 ca.

e il grande problema opposto risolto dalla tradizione; compresi l'aberrazione di certa critica che non si stancava di accusare i difetti di Cézanne; capii anzi che proprio in quei difetti stava il germe della sua grandezza. Compresi che Cézanne era il pittore della rinuncia e che le rinunce sono la forza della pittura moderna. Non cambiai peraltro modo di dipingere..Credetti allora approfittare della gran lezione di Cézanne proprio irrigidendomi sulle mie posizioni e cercando solo di lavorare sempre più in profondità” (dichiarazione dell'artista in *Felice Casorati*, catalogo della mostra a cura di L. Carluccio, Ivrea, 1958).

In questo pensiero su Cézanne sta il Casorati più vero, che deve la sua fortuna ad un tipo di pittura semplificata, priva di orpelli ma ricca di comunicatività, un pittore fermo sulle proprie necessità espressive, spesso in contraddizione con i dictat del proprio tempo.

In tale spirito si riflette perfettamente anche *Natura morta con arance*, dipinto realizzato nella maturità artistica del pittore, altissima espressione di quell'equilibrio, di quella calma e di quella fermezza che si ritrovano in tutte le sue nature morte, dagli anni Venti ai Sessanta.

Natura morta con arance presenta una forma mentalmente importante, quella circolare, piena di suggestioni plastiche, che crea una sorta di gioco nel rapporto tra la tovaglia su cui poggiano i frutti ed il paesaggio in cui sono posti; la rappresentazione è in un certo senso piatta, con pochissime ombre, cosa che crea una sorta di illusione ottica, perché attraverso la messa in scena di un apparente superficiale gioco decorativo, Casorati affronta la cruciale questione della pittura sul rapporto tra bidimensionalità e tridimensionalità virtuale, cioè tra illusione e apparenza.

Dunque anche una semplice natura morta come questa si carica di rimandi e significati, ed è per tale

881

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Natura morta con arance, (1955)

Olio su tela, cm. 90x55

Firmato in basso a sinistra: F. Casorati. Al verso sulla tela: timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 1464: timbro [Galleria Bergamini, Milano]: etichetta Galleria Gissi / Torino / Mostra Maestri del '900, con n. 1464: etichetta e timbro Galleria Annunciata, Milano, con n. 3324: etichetta e due timbri Galleria d'Arte Sianesi, Milano, con n. 4128; sul telaio: timbro Galleria Bergamini, Milano: timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 1464: etichetta Galleria d'Arte Bottoni, Torino: etichetta Galleria La Busso-la, Torino, con n. 50139.

Storia: Galleria Annunciata, Milano; Galleria Bottoni, Torino; Galleria Sianesi, Milano; Galleria Gissi, Torino; Collezione privata, Torino; Collezione privata

Esposizioni: La natura morta nella pittura di Felice Casorati, Iseo, Sale dell'Arsenale, 24 maggio - 20 luglio 1997, cat. p. 70, n. 29, illustrato a colori; Felice Casorati. Dipinti e Disegni 1906-1961, a cura di G. Bertolino, F. Poli, S. Zanarini, Bologna, Galleria Marescalchi, 24 ottobre - 31 dicembre 1998, cat. n. 58, illustrato a colori.

Bibliografia: Giordina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, vol. I, p. 430, n. 1029, vol. II, tav. 1029.

Stima € 110.000/160.000

motivo che Casorati difese sempre questo modello iconografico arrivando ad affermare strenuamente: *“Ho sentito dire e ho letto purtroppo parecchie volte questa frase: troppe nature morte, troppe mele, troppi aranci, troppi pomidori ecc. Ohimè! Poveri oggetti così cari, così vari di colorazione, di tonalità, di forma, così espressivi, così buoni! [...] voi siete i modelli più docili e più esigenti degli artisti, voi potete servire alle più*

belle e più libere architetture, voi potete dare le luci e le ombre più imprevedute e più profonde; per vostro mezzo si possono esprimere tutti i sentimenti, dai più semplici a più complessi...nei momenti più disperati della mia vita d'artista, io ho potuto riconciliarmi con la pittura dipingendo umilmente una scodella, un uovo, una pera” (Felice Casorati, *La crisi delle arti figurative* in *La Stampa*, 29 febbraio 1928).



882

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Paesaggio cadorino, 1928

Olio su tela, cm. 99x64

Firmato e datato in basso a destra: de Pisis 28.

Storia: Collezione Pennacchini, Roma; Collezione Cecchi Ripa, Lucca; Collezione Toffano, Padova; Collezione privata

Esposizioni: Filippo de Pisis, pittura primo amore, a cura di Luigi Cavallo, Milano, Farsettiarte e Galleria Tega, 23 marzo - 8 maggio 2010, cat. p. 98, n. 25, illustrato a colori.

Stima € 65.000/90.000



Mario Sironi tra metafisica e realtà

“Ogni oggetto ha il suo ritmo particolare; ogni ritmo particolare deve concorrere al ritmo generale del quadro. Se in un quadro si può indifferentemente togliere, variare o spostare una parte, ciò significa che il ritmo di quella parte non è intimamente legato al ritmo generale del quadro, e che il quadro non è architettonicamente solido. Tutto, invece, nel quadro, “deve” essere necessario, inamovibile, fatale” (Mario Sironi, *Contro tutti i ritorni in pittura – Manifesto futurista*, da Scritti Editi e inediti, 1980, p. 17).

Con queste parole scritte nel Manifesto del 1920 e sottoscritto da Drudeville, Funi e Russolo, Sironi dichiara la volontà di perseguire una ricerca artistica protesa verso il superamento del dinamismo, della simultaneità e della frammentarietà delle forme futuriste, verso una rappresentazione in cui composizione, soggetti e colori diventano elementi imprescindibili di una sintetica visione plastica. Le affermazioni contenute nel Manifesto sono esplicative dell'importante e progressivo cambiamento teorico e formale, comune a molti artisti, che nei primi anni Venti porterà verso un ritorno all'ordine e alla formazione, nel 1922, del movimento di Novecento Italiano, di cui Sironi sarà un personaggio cardine.

Nella metà del secondo decennio del Novecento Sironi, dopo aver frequentato lo studio di Balla, influenzato dalle opere del caro amico Boccioni, aderisce al movimento futurista condividendone l'intento di apportare un profondo rinnovamento culturale e artistico, ma rimanendo distante dal forte dinamismo e dalla chiara scomposizione formale e cromatica. Dalle prime opere in cui si osserva una lettura originale, espressa però in chiave più contenuta, della produzione artistica di Boccioni (*Testa Futurista*, 1913, *Figura futurista [Antigrizioso]*, 1913-14) e avvicinandosi al dinamismo propriamente futurista solo in alcuni lavori (*Cavalieri*, 1916), Sironi approda ad una composizione cubo-futurista caratterizzata, nelle nuove prospettive, da un'evidente componente plastica, in cui il dinamismo è sopraffatto dalla profonda e salda unità tra costruzione compositiva, disegno e colore, dove le tonalità opache inseriscono una componente drammatica (*Il camion*, 1914-1915, *Il ciclista*, 1916, *Bevitore*, 1917). Dal 1917 avviene un progressivo cambiamento nell'arte di Sironi evidente in opere come *L'Elica* (1918-1919), ed in particolare nella tela *L'atelier delle meraviglie* (1918-1919), dove l'artista descrive complessi incastri di volumi, una condensata composizione di molteplici elementi che, se da una parte può richiamare il costruttivismo russo, o il tardo cubismo, dall'altra rimanda alle rappresentazioni tipiche della pittura di de Chirico, in cui numerosi oggetti

affastellati in articolate composizioni sono inseriti in atmosfere sospese; un'opera questa esemplificativa di un periodo di passaggio, in cui la contaminazione tra futurismo e metafisica dà vita a superbe esperienze creative.

La pittura di Sironi si sviluppa in questi anni verso un progressivo ritorno all'ordine, attraverso una sintesi ancora sperimentale, e trova nella metafisica una soluzione adatta a descrivere la sua angosciata visione della condizione umana nel mondo industriale contemporaneo. Una via iconografica che si avvicina alle soluzioni delle opere metafisiche, ma risulta estranea alle tensioni oniriche, ai giochi simbolici e alla volontà di cogliere l'enigma, tipici di de Chirico e Carrà, elaborando un linguaggio originale, giocato sulla sintesi plastica di forme pure inserite in composizioni ferme, in cui l'atmosfera sospesa permea spazi urbani e ambienti interni (*Venere dei porti [La donna del pescatore]*, 1919, *Il camion giallo*, 1919) e dove i manichini, se presenti, mostrano una fisicità greve (*La lampada*, 1919). Una ricerca varia e complessa che riconduce alle opere degli anni successivi, a quei paesaggi urbani caratterizzati da elementi immobili e geometricamente semplici.

Nell'opera *Composizione metafisica*, importante tela della produzione sironiana, oggetti ripresi dall'atelier dell'artista, manichini e solidi geometrici sono rappresentati in un accordo di forme semplici, in cui la



Mario Sironi, *L'atelier delle meraviglie*, 1918-19



Mario Sironi nello studio, 1940-45 ca.

sintesi tra segno, colore e costruzione salda e unitaria dei volumi plastici rende ogni elemento indissolubilmente legato alla trama invisibile dell'opera. Il colore ricco di tonalità terrose, distribuito sulla superficie pittorica con pennellate dense, in alcuni punti materiche, tipiche della pittura più matura, crea un'atmosfera sospesa e solitaria, in cui a soggetti metafisici si aggiunge l'elemento posto a destra della composizione, che ricorda gli idoli stilizzati rappresentati negli anni Quaranta. Per quanto concerne la datazione di questa tela, alcuni critici sono concordi nel collocarla intorno al 1918 circa (C. Cagli, A. Gatto, M. Penelope, R. de Grada [1920]) asserendo così un legame diretto e coevo con la metafisica, mentre per altri (F. Benzi, E. Camesasca, F. Bellonzi, E. Pontiggia) la tela è da inserire nella produzione degli anni Quaranta quando, sul finire della seconda guerra mondiale, dopo l'esperienza dei grandi affreschi, Sironi ritorna alla pittura da cavalletto, realizzando composizioni dal formalismo accentuato, in cui gli spazi contratti sviluppano un'astratta contemplazione metafisica. Nonostante le diverse opinioni riguardo alla data, l'opera racchiude peculiarità significative dello stile pittorico di Sironi, rappresentate attraverso una composizione atipica nel suo percorso artistico, un *unicum* nella sua produzione che ne costituisce un valore aggiunto, testimoniando così una continua sperimentazione formale.

“Un'arte che sembri di tutti, e sia nell'essenza per i migliori, perché tutti possano intenderne i lati descrittivi, non ermetici, semplici, e tutti possano presentirne

oscuramente l'afflato di mistero spirituale interiore, che non viene dagli artifici della forma, ma dal senso profondo del prodigio che è alla radice dell'essere [...]”: Margherita Sarfatti descrive così gli intenti estetici del Novecento Italiano in occasione della prima grande mostra allestita alla Permanente di Milano nel 1926. Il movimento artistico, inizialmente formato da Oppi, Dudreville, Funi, Malerba, Marussig, Bucci e Sironi, e ora allargato a più di cento artisti, propone l'elaborazione di un classicismo moderno nei soggetti e sintetico nelle forme che, nonostante le differenze stilistiche, accomuna molti pittori del tempo.

L'esperienza pittorica di Sironi, attraverso un lento processo, non senza ripensamenti, si dirige in questi anni verso un recupero innovativo e personale della tradizione classica, che inizia con i primi paesaggi urbani, caratterizzati da vedute prospettiche nitide e architetture solitarie (*Paesaggio urbano*, 1922-23) e si sviluppa verso una pittura sempre più corposa ed “espressionista” (*Natura morta*, 1926). Un aspetto fondamentale della poetica di Sironi consiste nella volontà di creare un accordo tra le arti, in cui l'architettura diventa l'elemento imprescindibile da cui pittura e scultura acquisiscono nuovi principi costruttivi, una ricerca che raggiunge il suo apice nelle pitture murali ispirate da finalità sociali e politiche, degli anni Trenta, ma che influenza anche la pittura da cavalletto.

In questa evoluzione creativa uno dei soggetti più interessanti è quello dell'umanità sofferente e solitaria, descritta nei primi anni Venti attraverso figure solenni e composte, caratterizzate da una forte dignità formale e raffigurate in ambienti di derivazione metafisica, sorretti da forme geometriche pure (*Nudo allo specchio*, 1923 *Solitudine*, 1925-1926). A metà del decennio inizia a delinearsi una maggiore consistenza e monumentalità dei corpi, inseriti in paesaggi mitici, vicini alla pittura di Masaccio (*Malinconia*, 1926), e dipingendo soggetti austeri sempre più drammatici, ispirati alle civiltà arcaiche (*Il pastore*, 1929). Tra la metà degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta Sironi affronta il tema della modella nello studio, tipico della pittura accademica, interpretandolo in modo del tutto personale, una ricerca plastica che non inquadra più la figura in volumi geometrizzati, ma riscopre la pesantezza del corpo e un maggior vigore espressivo. Tra il 1927 e il 1928 si colloca la prima serie di nudi femminili che trattano il tema attraverso una descrizione intensa ed energica, fino ad arrivare ad un'interpretazione sempre più materica nei primi anni Trenta, che non abbandona mai la costruzione architettonica e la monumentalità delle figure, caricando il classicismo di un'intensa inquietudine (*Vergine delle rocce*, 1933).

Il *Nudo* qui proposto è un altissimo esempio della ricerca sironiana di questo periodo, in cui la figura

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione metafisica, (1918-40 ca.)

Tecnica mista su cartone applicato su tela, cm. 141,2x122

Firmato in basso a destra: Sironi. Al verso sul telaio: etichetta La Biennale di Venezia / XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1962: etichetta Palazzo Internazionale Aste - Esposizioni / Mostra Sironi / Firenze 16 sett. - 16 ottobre 1969: etichetta Galleria dello Scudo, Verona / Opera esposta in «Mario Sironi - Cinquant'anni di Pittura Italiana» 20 novembre 1982 - 30 gennaio 1983: etichetta Galleria Nuovo Carpine, Roma, con n. 16: etichetta Staatliche Kunsthalle Baden-Baden / Ausstellung Sironi, kat. n. 175.

Storia: Collezione Mimi Costa, Roma; Collezione privata
Esposizioni: Mario Sironi, scritti di Corrado Cagli e Alfonso Gatto, Firenze, Palazzo Internazionale Aste ed Esposizioni, Palazzo Corsini, settembre 1969, cat. n. 11, illustrato (con titolo *Metafisica* e data 1918); Mario Sironi, cinquant'anni di pittura italiana, Verona, Galleria dello Scudo, 20 novembre 1982 - 30 gennaio 1983, cat. p. 20, illustrato (opera datata 1918); Permeke - Sironi, presentazione di Giorgio di Genova, Roma, L'attico-esse arte, 28 gennaio - 14 aprile 1984, cat. n. 11, illustrato a colori; Mario Sironi, opere 1902-1960, a cura di Mario Penelope, Sassari, Padiglione dell'artigianato sardo, 26 ottobre - 24 novembre 1985, cat. p. 65, n. 9, illustrato a

colori (opera datata 1918, con supporto errato); Mario Sironi (1885-1961), a cura di Guido Ballo, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 30 aprile - 26 giugno 1988; poi Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 31 luglio - 25 settembre 1988, cat. n. 175, illustrato a colori (opera datata 1918/1942-44).

Bibliografia: Raffaele De Grada, Mario Sironi, Club Amici dell'Arte Editore, Milano, 1972, p. 70, fig. 5 (con titolo *Figure* e data 1920 ca.); Ettore Camesasca, Mario Sironi. Scritti editi e inediti, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1980, p. n.n. (opera datata (1946 ?), con misure errate); Fortunato Bellonzi, Sironi, apparati biografici e bibliografici di Claudia Gian Ferrari, Electa Editrice, Milano, 1985, p. 157, n. 164 (opera datata 1945-50 ca.); Fabio Benzi, Andrea Sironi, Mario Sironi 1885-1961, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 9 dicembre 1993 - 27 febbraio 1994, Electa, 1993, p. 300 (opera datata 1945 ca.); Sironi. Gli anni '40 e '50. Dal crollo dell'ideologia agli anni dell'Apocalisse, catalogo della mostra a cura di Claudia Gian Ferrari ed Elena Pontiggia, Milano, Fondazione Stelline, 29 febbraio - 25 maggio 2008, Electa, Milano 2008, p. 98 (opera datata 1944 ca.).

Stima € 250.000/400.000

umana acquisisce una gestualità sempre più intensa, in grado di comunicare la drammaticità tipica della pittura di Sironi, nonostante la lontananza del soggetto da riferimenti culturali e sociali. La modella seduta di tre quarti viene descritta attraverso pennellate impetuose e una materia pittorica corposa in cui i colori, non completamente amalgamati tra loro, esaltando la presenza corporea e carnale della figura. Un evidente "espressionismo" esaltato dai contrasti cromatici, dai contorni pesanti e dalla sintetica descrizione della zona intorno al volto, che sottolinea la solitudine del personaggio.

Nella seconda opera, *Nudo con figura*, la composizione ricorda il soggetto delle bagnanti (*Bagnante*, 1929),

ma la pittura pastosa, distribuita pesantemente sulla superficie pittorica, e i colori sempre più scuri e terrosi avvicinano questa tela all'espressionismo sempre più intenso degli anni Trenta. Un esempio pittorico esaltante in cui Sironi esaspera l'inquietudine e la drammaticità della solitudine, attraverso il gesto straniante della donna e il contrasto tra la luminosità del corpo nudo e le tonalità cupe della figura in secondo piano quasi confusa con lo sfondo.

Le due opere qui presenti sono importanti esempi del geniale percorso artistico di Sironi, diretto sempre verso la ricerca di nuovi percorsi, attraverso esperienze eterogenee il cui stile unico e inconfondibile lo rende uno dei più importanti artisti del Novecento.



884

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Nudo, (1926-33)

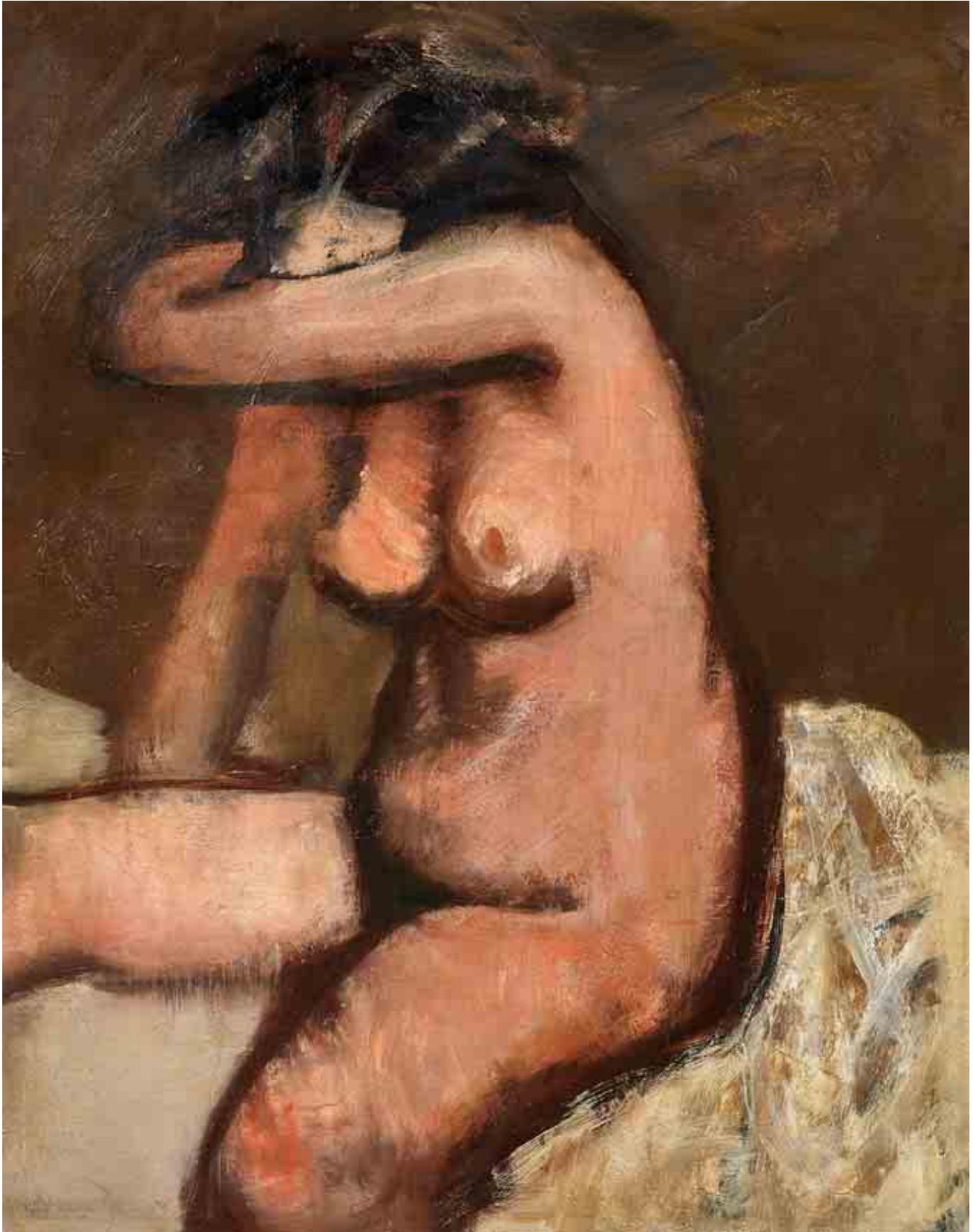
Olio su tela, cm. 84x109,5

Al verso sul telaio: etichetta Galleria dell'Annunciata, Milano / Mostra del Pittore / con n. 457 (a penna): etichetta Galleria d'Arte del Naviglio, Milano (opera datata [1928]): etichetta Galleria d'Arte del Cavallino / Venezia / Mostra d'Arte Moderna Italiana / Madrid 1-30 maggio 1948: etichetta Galleria d'Arte del Cavallino, Venezia / Mostra in Spagna, con n. 92 (a penna): due etichette parzialmente abrasi Galleria Milano, Milano, di cui una con data 1933 e n. 325.

Foto autenticata dall'artista, Milano, 13.5.1961, con timbro Galleria d'Arte del Naviglio, Milano, recante data 1926 (in fotocopia).

Esposizioni: 35 Salon de Montrouge, Mario Sironi oeuvres de 1919 à 1958, 9 maggio - 5 giugno 1990, illustrato (opera datata 1928); Mario Sironi opere dal 1920 al 1960, Legnano, Proposte d'Arte, 13 ottobre - 20 novembre 1990, cat. n. 4, illustrato a colori (opera datata 1930).

Stima € 110.000/160.000



885

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Nudo e figura

Olio su tela, cm. 49,3x45,5

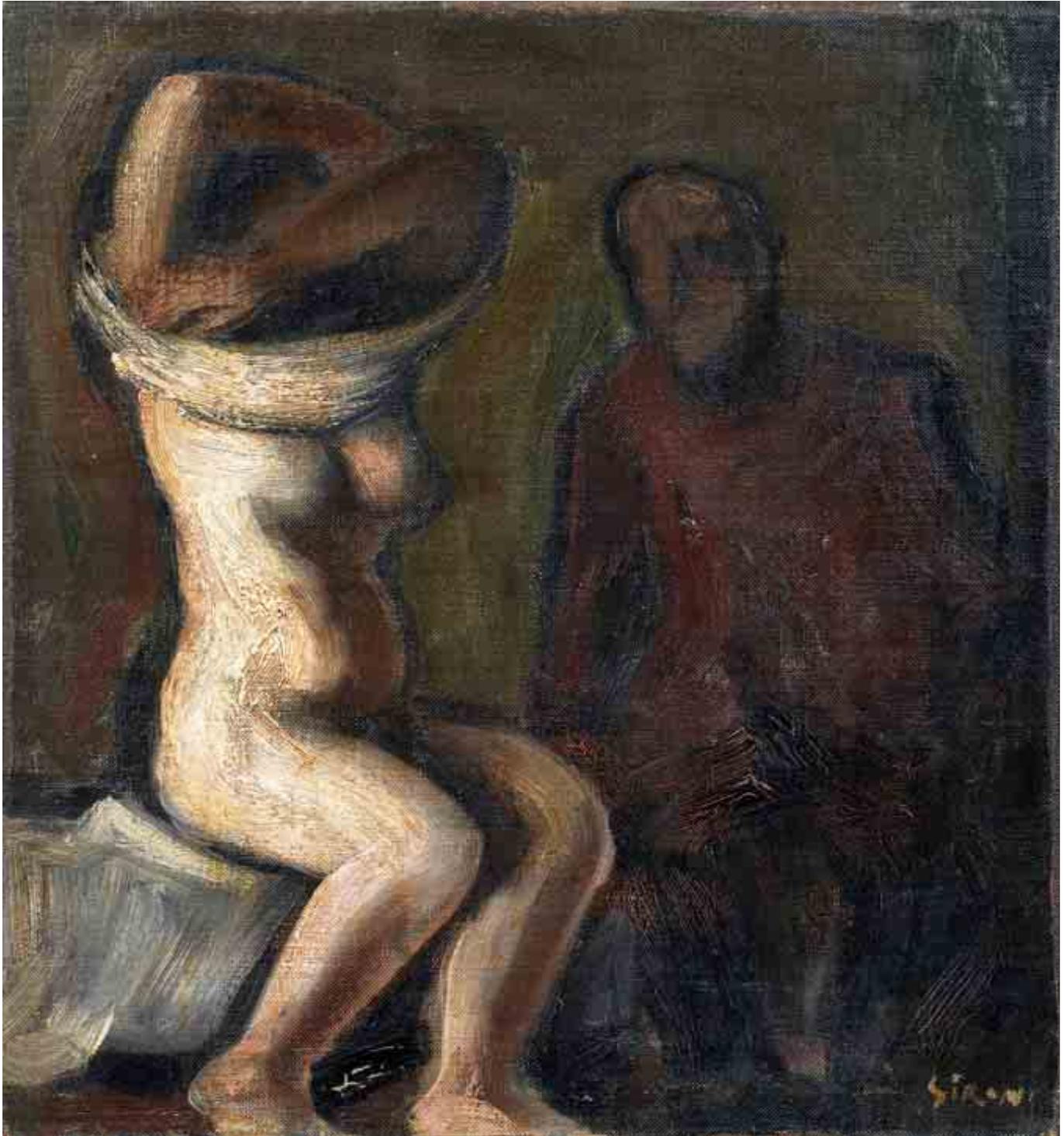
Firmato in basso a destra: Sironi. Al verso sulla tela scritta: M. Sironi / "Nudo" / 1930-35; sulla tela e sul telaio: due timbri G. Zanini / Arte / Contemporanea.

Storia: Galleria Zanini, Roma; Collezione privata

Certificato su foto Finarte, Milano, 29 aprile 1982, con n. 3008 (opera datata [1936]).

Rintelato.

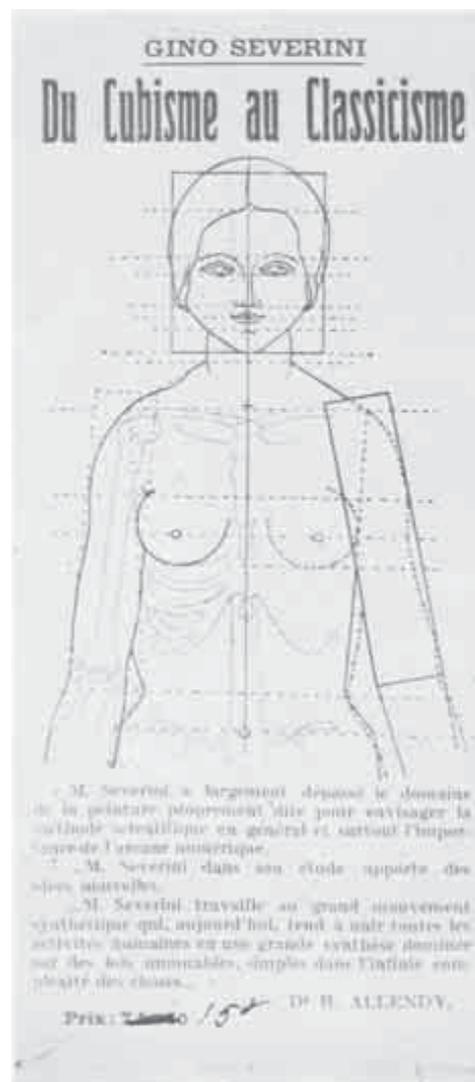
Stima € 70.000/90.000



Gino Severini

La Fillette au lapin

Gino Severini eseguì *La Fillette au lapin* nel 1922, quando la bambina ritratta aveva sette anni. Il dipinto rappresenta Gina, la primogenita del pittore, con un coniglietto in braccio, l'immagine della bimba contro uno sfondo cristallino è esaltata dall'ovale aperto al centro della cornice di gusto Biedermaier che costituisce una parte integrante del dipinto. La cornice dipinta è arricchita da tralci di fiori di campo le cui cromie pure, il rosa confetto, il celeste, il bianco delle margherite, appaiono esaltate dal fondo verde muschio che inquadra il rosso denso e brillante dell'abito e del fiocco di Gina. L'accuratezza nell'accostamento e nel valore di ciascuno dei colori scelti da Severini in questo quadro trae origine dalle riflessioni sul colore avviate fin dal primo traferimento a Parigi, avvenuto nel 1906. Gino Severini era nato a Cortona il 4 aprile 1883. Allo scadere del secolo si era trasferito a Roma, dove aveva frequentato lo studio di Giacomo Balla, dedicandosi alla pittura malgrado le difficoltà economiche. Come ricorda nelle memorie, giunge a Parigi con soli cinquanta franchi, "misero e disarmato". Talvolta il sabato sera si reca nella casa di Signorini, dove incontra Giacomo Puccini, ma nel contempo si inserisce nella cerchia di artisti più all'avanguardia. Montmartre, Monparnasse e i caffè sono i luoghi in cui Severini si reca abitualmente e dove racconta che "non si poteva più parlare d'impressionismo, d'atmo-



Recensione al saggio di Gino Severini, 1922



Gino Severini con la figlia Romana nel 1941

sfera, di luce, per lo meno nel senso impressionista", "ora si parlava di ritmo, di volume, di spazio delle tre dimensioni dei corpi; si parlava del colore e del disegno considerati in se stessi e non in confronto alle cose reali" (G. Severini, *Tutta la vita di un pittore. Volume Primo. Roma - Parigi*, Milano, 1946, p. 53).

Scopre la pittura di Georges Seurat e si dedica assiduamente all'approfondimento di quello che definisce "il binario del neoimpressionismo". Il neoimpressionismo del pittore francese gli forniva una chiave formale nuova e ben si inseriva in quella declinazione della pittura divisionista con la quale Severini si era presentato all'ambiente artistico romano, uno stile che egli stesso descrive come un "impressionismo sbrigliato". Da Seurat sembra apprendere l'approccio rigoroso e sistematico verso l'analisi del colore in rapporto ai valori di luce, mentre la forma scomposta e geometri-

camente sintetizzata diviene un passaggio essenziale attraverso il canale che, a *latere* dell'esperienza futurista, lo indirizza "Dal Cubismo al Classicismo". Tale è infatti il titolo del saggio concluso l'anno precedente all'esecuzione di questo dipinto. Un saggio a cui Gino Severini lavorò intensamente dal 1916 al 1921, negli stessi anni in cui a Parigi frequentava l'avanguardia, divenendo un vero e proprio punto di riferimento per gli italiani di passaggio nella capitale francese, ma anche il tramite per la diffusione delle novità dell'avanguardia in Italia. Gino Severini fu amico di Braque, di Picasso, di Modigliani, di Apollinaire, ed ebbe una conoscenza diretta del passaggio attraverso il quale i protagonisti del cubismo giunsero alla definizione di un nuovo classicismo, la cui caratteristica fondamentale restava l'indagine sull'oggettività del reale. Come ricorda lo stesso Severini quando cita con ammirazione "un ritratto «alla Ingres» di Max Jacob" eseguito da Picasso e pubblicato sul decimo numero della rivista *Elan*, fin dal 1916 lo svolgimento lineare derivato dalla purezza della linea ispirata alle opere di Ingres avrebbe trovato sempre più spazio nella produzione



Pablo Picasso, *Ritratto di Olga in poltrona*, olio su tela, 1917, Paris, Museo Picasso

pittorica di Picasso, e in particolare nei ritratti eseguiti intorno al 1917, come in uno dei più celebri ritratti della moglie Olga. La disciplina lineare manifestata da Picasso in quest'opera echeggia nella definizione della linea scritta da Gino Severini che, nell'anteporre la linea curva alla retta, la descrive come "espressione *vivente* dell'idea, trasposizione in immagine della *vita*" (G. Severini, *Dal cubismo al classicismo*, a cura di P. Pacini, Firenze, 1972, cit. p. 9). Secondo Severini il pittore deve seguire un metodo di lavoro in cui la teoria non sia disgiunta dalla pratica e, negli anni Venti, affascinato dalle teorie scientifiche di Charles Henry sui fenomeni luminosi, affronta gli studi matematici per approfondire l'analisi dei rapporti d'armonia, di geometria e di matematica applicata alle arti. In aperta polemica con i pittori cubisti e con il programma del Purismo di Ozefant, nelle opere dei primi anni Venti persegue fedelmente quanto sostenuto nel saggio terminato nel 1921, dove spiega che l'artista deve ricorrere alla geometria per definire le curve più importanti della composizione. Linee curve come quelle attraverso le quali è sviluppata la composizione di questo ritratto di bambina, il cui perfetto ovale geometrico contiene la gamma di colori che verosimilmente Gino Severini aveva selezionato stabilendo un cerchio cromatico su basi scientifiche, al fine di "possedere un mezzo sicuro per *controllare* la sua sensibilità cromatica, per subordinare la «rassomiglianza con il reale all'*armonia* del quadro»" (cit. p. 9). Con l'obiettivo di collegare la propria arte a "tutte le manifestazioni dello spirito" e pienamente consapevole dell'importanza delle coeve scoperte scientifiche, da tempo Severini tentava di colmare lo spazio tra l'arte e la scienza. Nell'affrontare i rapporti di armonia lineare basati sulla fisica dei suoni, scompone l'architettura classica e i grandi capolavori del passato in tracciati compositivi geometrici e lineari, mentre associa gli accostamenti di colore ai ritmi musicali, sottolineando l'importanza di questi mezzi di espressione e di controllo sulla natura rappresentata. La vena mistica sottesa al tentativo di elaborare un procedimento costruttivo razionale dell'opera d'arte, a partire dal 1923, troverà più vasta eco nella passione con cui Severini si dedicherà alla lettura di Jacques Maritain, conosciuto proprio durante quell'anno. Ma tra il 1922 e il 1924, quando si colloca anche il nostro dipinto, proveniente dalla collezione del mercante che impose l'artista su scala internazionale, Gino Severini era uno degli artisti più quotati della galleria parigina *L'Effort Moderne* di Léonce Rosenberg, dalla quale passarono alcuni tra i più grandi artisti del secolo scorso.

886

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

La fillette au lapin, 1922

Olio su tela, cm. 65x50

Firmato in basso a destra: G. Severini; al verso sul telaio: G. Severini Juillet 1922 "La fillette au lapin": etichetta Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano: Il Novecento Italiano 1923-1933, 12 gennaio - 27 marzo 1983, cat. 124.

Storia: Collezione Rosenberg, Parigi; Galleria Giulia, Roma; Collezione privata

Esposizioni: Gino Severini "entre les deux guerres" 1919-1939, Roma, Galleria Giulia, 1980, cat. p. 57, illustrato; Gino Severini, Milano, Galleria Daverio, 1982-1983, cat. n. 20, illustrato a colori; Il Novecento italiano 1923-1933, Milano, Palazzo della Permanente, 12 gennaio - 27 marzo 1983, cat. n. 124, illustrato; Gino Severini. Mostra in occasione del centenario della nascita, Fi-

renze, Palazzo Pitti, 25 giugno - 25 settembre 1983, cat. pp. 177, 178, n. 71, illustrato a colori; Bambini nel tempo. L'infanzia e l'arte, Mantova, Palazzo Te, 7 maggio - 4 luglio 2004, cat. p. 82, tav. XLI, illustrato a colori; Artisti toscani a Parigi tra le due guerre, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 28 dicembre 2006 - 7 gennaio 2007; poi Milano, Farsettiarte, 17 gennaio - 17 febbraio 2007, cat. n. 5, illustrato a colori.

Bibliografia: Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori - Daverio, Milano, 1988, p. 356, n. 394.

Opera notificata, prot. 13435 P, Firenze, 10 agosto 2001.

Stima € 120.000/200.000



Gino Severini, disegno preparatorio per *La fillette au lapin*, matita su carta, 1922 ca.



Giorgio de Chirico

Ippolito con i compagni sulle rive dell'Egeo (Ippolito e i suoi compagni), prima metà anni '40

Nella dichiarazione della Fondazione de Chirico, 29 aprile 1994, la tela è attribuita «alla metà degli anni Quaranta». Non vi è data in didascalia della riproduzione nella monografia del 1953, *cit.*

Presentando il dipinto nell'ambito della mostra *Giorgio de Chirico. Romantico e Barocco* 2001, *cit.*, Maurizio Fagiolo dell'Arco, p. 30, scrive: «Questo capolavoro è stato dipinto da Giorgio de Chirico verso la fine della guerra»; nello stesso catalogo, per la «Ricostruzione di una mostra personale con 100 opere», a Londra, 1949, a p. 81, scheda 24, la data attribuita è «1940 circa».

Siamo comunque nella prima metà degli anni Quaranta.

De Chirico, attorno ai 52-56 anni, lavora tra Milano, Firenze e Roma. Abbiamo un vivace scorcio di quel periodo, alcuni giorni passati a Firenze, e il lavoro che non veniva interrotto anche fra il disagio dei trasferimenti, in un documento dal titolo «Giorgio de Chirico pendant la guerre», firmato dal mercante Luigi Bellini, ma scritto in francese dal pittore (pubblicato e tradotto in *Metafisica*, Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, n. 3-4, Roma, dicembre 2004, pp. 429-431): «Verso la fine d'ottobre dell'anno 1942, vidi arrivare a casa mia Giorgio de Chirico



Giorgio de Chirico conferenziere



Giorgio de Chirico e la moglie Isabella

con sua moglie. Ci lega una vecchia amicizia, e sono sempre felice di offrire ospitalità al mio illustre amico e trascorrere un po' di tempo con lui [...]. Milano era stata violentemente bombardata dall'aviazione americana; tutti coloro che potevano s'allontanavano dalla capitale lombarda per rifugiarsi nell'Italia centrale [...]. Nelle strade della mia vecchia Firenze udivo tutti gli accenti e tutti i dialetti [...]. Giorgio de Chirico si installò a casa mia; aveva portato con sé molti quadri arrotolati e si rimise a lavorare con ardore [...]. Erano trascorsi pochi giorni da quando abitava da me, e già erano nati numerosi dipinti; un meraviglioso autoritratto, in costume del XVI secolo, con un tocco rosso sulla testa; un ritratto dipinto con una scioltezza e una saldezza di mano degne di un Velasquez. Anche nature morte di oggetti e di frutta con vasti paesaggi che si aprono sullo sfondo, come facevano i Fiamminghi; e composizioni così caratteristiche di cavalieri frigi, di guerrieri combattenti, in scenari di romantica tragicità, dove il pittore si preoccupa innanzitutto della qualità dell'opera.»

Gli interessi di de Chirico, vari da un punto di vista tematico, sono orientati su un'esposizione fluida e forbita che definisce «bella pittura». Ogni pretesto, nature morte, paesaggi, figure umane, cavalli, battaglie, deve presentarsi con pregio di materia, impasti luminosi, resa plastica delle forme. Fra Delacroix e Rubens, in una sorta di continuazione dell'antico e di sfida alla modernità, mette a punto un linguaggio che, specie nel colore, è stato definito «barocco».

Tra *Romantico e Barocco* è stato letto questo «capolavoro» e, certo, la qualità dell'opera eccelle tra quelle del periodo. Andrebbero però riguardati i termini delle questioni stilistiche, almeno rinfrescati i significati di essi.

Nel *Dizionario* del Tommaseo, il «romanticismo» è «La dottrina di coloro che nelle arti e lettere vorrebbero che s'imitasse la natura tale quale è, e si abbandonassero le tracce e le dottrine poste dagli antichi maestri [...]. E poi dicono che il romanticismo non sia ancor definito! La sua essenza si annunzia in una semplicissima frase: *Proles sine matre creata*; regola di non conoscer regole; precetto di non conoscer precetti.»

Quando affronta la parola di incerto etimo, «Barocco», come aggettivo, scrive: «In architettura e in ornato, quello Stile goffo e bizzarro che incominciò a prevalere sulla fine del secolo XVI, e durò quasi tutto il XVIII, e *Barocchi* le Opere d'arte che se ne risentono. Dalla vieta forma scolastica, e dal senso datole di celia, venne forse che i Francesi chiamarono *Barocco* quel genere d'arte, che lo sfarzoso congiunge al goffo, e non è né moderno né antico: e in questo senso anco gl'Italiani l'adoprarono.»

Fin dalle note lessicali di Vincenzo Monti, 1828, «romantico», in opposizione all'illuminismo e al classicismo, implica vaghi sentimenti di malinconia, suggestioni fantastiche, sentimentalismo.

Intere biblioteche sono riempite dai testi su tali argomenti, piegati di volta in volta alle tesi degli autori, ma se restiamo alle radici documentali, neutre, reggono ancora le poche righe del Monti e del Tommaseo.

Al di là di *romantico* e *barocco* era quello il tempo per de Chirico in cui andava difesa la «bella pittura» sorgente da un corretto pensare la composizione e la forma, dalla giusta sapienza nel partecipare le epoche e le fasi dell'arte, con precisa coscienza nel pittore che la bellezza raggiunta o inseguita non offusca mai lo spirito, non ne umilia l'ampiezza e in ogni caso sorregge l'idea creativa soprattutto negli episodi più cupi della storia: e quelli erano anni di guerra, nei quali l'artista poteva reagire alla distruzione, all'imbarbarimento, rendendo più solida ed efficiente la sua espressione, più equilibrato e splendente il suo linguaggio.

Maurizio Fagiolo, nel catalogo 2001, *cit.*, definisce dunque «capolavoro» questo *Ippolito*. Nella monografia del 1953, *cit.*, in cui è riprodotto a piena pagina, la moglie di de Chirico, Isabella Far, teneva a precisare: «Un quadro-capolavoro è una creazione *completa* di cui l'eterna base è l'eccellenza degli elementi di creazione e di esecuzione. Tutta la Storia dell'Arte ci prova questa Verità che nel nostro



Particolare dell'opera

tempo si è voluto sfigurare.» E chiariva l'impegno centrale del tempo in cui venivano eseguiti dipinti di questa importanza: «Giorgio de Chirico ha sempre considerato le qualità della pittura come il lato più importante di essa. Egli ha sviluppato temi e soggetti assolutamente particolari alla sua immaginazione ed alla sua facoltà d'invenzione, ma ha, sopra ogni altra cosa, cercato di *ben dipingere*. [...] sapeva che in un quadro il soggetto è cosa di secondaria importanza e che un'opera d'Arte possiede molteplici valori di cui il maggiore è l'«eccellenza della sua qualità» [...]. Solo un quadro che contiene un «profondo valore pittorico» può essere considerato un'opera d'Arte [...] l'alta qualità pittorica può veramente e *completamente* manifestarsi solo nella raffigurazione di immagini concrete che mostrano quella realtà

che noi correntemente conosciamo, ma, corretta, idealizzata e perfezionata dalla magia dell'Arte [...]. Le opere riprodotte in questo volume sono dipinte con sistemi analoghi a quelli dei tempi aurei della Pittura. Dipingendo queste tele, l'Artista ha usato un materiale oggi ignoto che permette di modellare, di sfumare e di dare al quadro un'ariosità, una preziosità di materia e una libertà d'esecuzione di cui, da quasi un secolo, si è perso persino il ricordo.»

Di materia pittorica, di cura del mestiere in ogni elemento cromatico e compositivo, luminoso e formale de Chirico discorre con ampiezza in diversi articoli pubblicati tra l'aprile 1942 e il luglio 1943 sulla rivista edita a Milano da Garzanti, *L'Illustrazione italiana* (ripubblicati nel catalogo *De Chirico, il barocco. Dipinti degli anni '30-50*, a cura di Luigi Cavallo e Maurizio Fagiolo, Galleria Farsetti, Focette, Cortina d'Ampezzo, Milano, luglio-settembre 1991, in «Appendice», pp. 101-146).

De Chirico conduceva una battaglia contro il modernismo, e ne aveva gli argomenti, sapeva addentrarsi nella cultura figurativa con esemplare energia mentale e critica; uno contro tutti, senza cadere nel faticcio e nel calligrafico. D'altra parte i suoi ragionamenti – e quelli che formulava attraverso

le pagine firmate da Isabella – al di là del paradosso e delle pure provocazioni erano condivisibili: come può la *bellezza* dei giorni nostri essere sradicata con atto di volontarismo formale dalla bellezza che ha dato gloria ai secoli? Possibile che gli uomini, e quelli che sono prua creativa della società, gli artisti, siano immemori di Rinascimento e Barocco, dei capitoli fondamentali della civiltà? Dove può andare l'anima se rinnega se stessa?

De Chirico cerca di tener fermo quell'ordine genitoriale che fa sentire l'uomo, l'artista, membro della grande famiglia dei popoli illustri, della storia che si coniuga con la fantasia.

In questo *Ippolito* c'è un corredo ideale di storie e di enigmi... Una pittura intrigante, visione che consente diversi ingressi e interpretazioni. Il pittore ci conduce al suo teatro. Nella visione *antica*, con una città turrita sullo sfondo, pulsano gli umori e gli amori di de Chirico che imprime fascino poetico alle sue nostalgie per la terra natale. Gloriosa scena di uomini e cavalli nel concerto di una natura che si mostra negli effetti di luce, chiaroscuro tempestoso che apre la realtà e l'irrealtà della mitologia.

Ippolito era figlio di Teseo e della regina delle Amazzoni; Teseo in seguito sposò Fedra; ella si



Particolare dell'opera



Particolare dell'opera

innamorò del figliastro senza riuscire a sedurlo; quindi si tolse la vita. Per vendicarsi lasciò scritto al marito di averlo fatto per la vergogna di essere stata violata da Ippolito. Teseo si rivolse a Nettuno per punire il presunto colpevole. Mentre Ippolito percorreva la riva del mare con il suo carro un mostro emerse dall'acqua spaventando i cavalli, ed egli fu sbalzato, trascinato fino a morire.

Storia di caratteri e di amori drammatici che Euripide e Ovidio hanno reso immortali; il pittore tuttavia esplora un episodio in cui privilegia la memoria di una magnificenza arcadica, giusto il suono, giusta l'ombra, giusto il miraggio. La tragedia non ha fatto il suo ingresso; l'ora è incerta, la stagione quella estiva, ci si bagna nel mare con piacere evidente e il

quadro appare anche una celebrazione dell'acqua, se ne avverte lo sciacquo ed è qui, forse, il sapore *barocco*, nell'intento di dare movimento alle forme, nell'ondeggiare dei flutti, nell'agitarsi alla brezza dei drappi, corpi nudi e cavalli che giocano sulla riva.

De Chirico incrocia le armi del suo incantamento e ci porta in un diverso campo di immagine: cuciture memorabili fra destino e vita, ciascun elemento corregge l'altro e lo fa proprio... più destino e fatalità o più esistenza e realtà?

Qui Ippolito sembra affrancato da ciò che lo attende, prende la vita per quello che offre, tiene con una briglia leggera il cavallo che sembra il suo vero compagno, un grande, glorioso cavallo bianco con la criniera dorata.

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Ippolito con i compagni sulle rive dell'Egeo (Ippolito e i suoi compagni), prima metà anni '40

Olio su tela, cm 97x137.

In basso a destra: G. de Chirico.

Al verso: sulla tela «Questa pittura / “Ippolito con i compagni / sulle rive dell'Egeo”, è opera autentica, da me / eseguita e firmata, / Giorgio de Chirico»; due timbri circolari della Dogana; timbro romboidale dell'Ufficio Esportazione Artistica, Roma; a gesso «23»; cartiglio con «n. 23».

Provenienza: Raccolta privata.

Certificato Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, datato Roma, 29 aprile 1994, n. 205/1994.

Esposizioni

- *Summer Exhibition* [personale di Giorgio de Chirico con 100 dipinti], Royal Society of British Artists, Spazi Espositivi della Società in Suffolk Street, Londra, 5 maggio-15 giugno 1949, in catalogo opere di de Chirico nn. 339-438 [il quadro da identificare forse con il n. 404 *I giovani Greci*]
- *Giorgio de Chirico. Romantico e Barocco. Gli anni Quaranta e Cinquanta*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, introduzione di Luigi Cavallo, testi di Osvaldo Patani, Flavia Matitti, Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, 9 agosto-2 settembre 2001, sull'invito riprodotto l'insieme e un particolare; poi Prato, 13-21 settembre 2001; poi Milano, 26 settembre-20 ottobre 2001, in catalogo scheda n. 3, p. 30, riprodotto p. 31 a colori, particolari alle pp. 32-33 e in sopraccoperta; nella «Ricostruzione di una mostra personale con 100 opere», a p. 81, scheda n. 24, riprodotto p. 88 in bianco e nero
- *Omaggio a de Chirico. Nove capitoli della sua vita artistica in 46 confronti*, a cura di Gerd Roos e Alessandra Maria Sette, Studio d'arte Campaiola, Roma, 2-29 maggio 2002; poi Museo Nazionale Archeologico, Rocca Albornoz, Viterbo, 31 maggio-24 giugno 2002, in catalogo nel «Capitolo IX. Il mito del cavallo ovvero la pura forza animale addomesticata dall'uomo» citato a p. 113, riprodotto p. 127, n. 7b
- *Giorgio de Chirico. Pictor Optimus*, a cura di Claudio Strinati, Parlamento Europeo, Bruxelles, 12-20 settembre 2002, riprodotto in cat. senza numero.

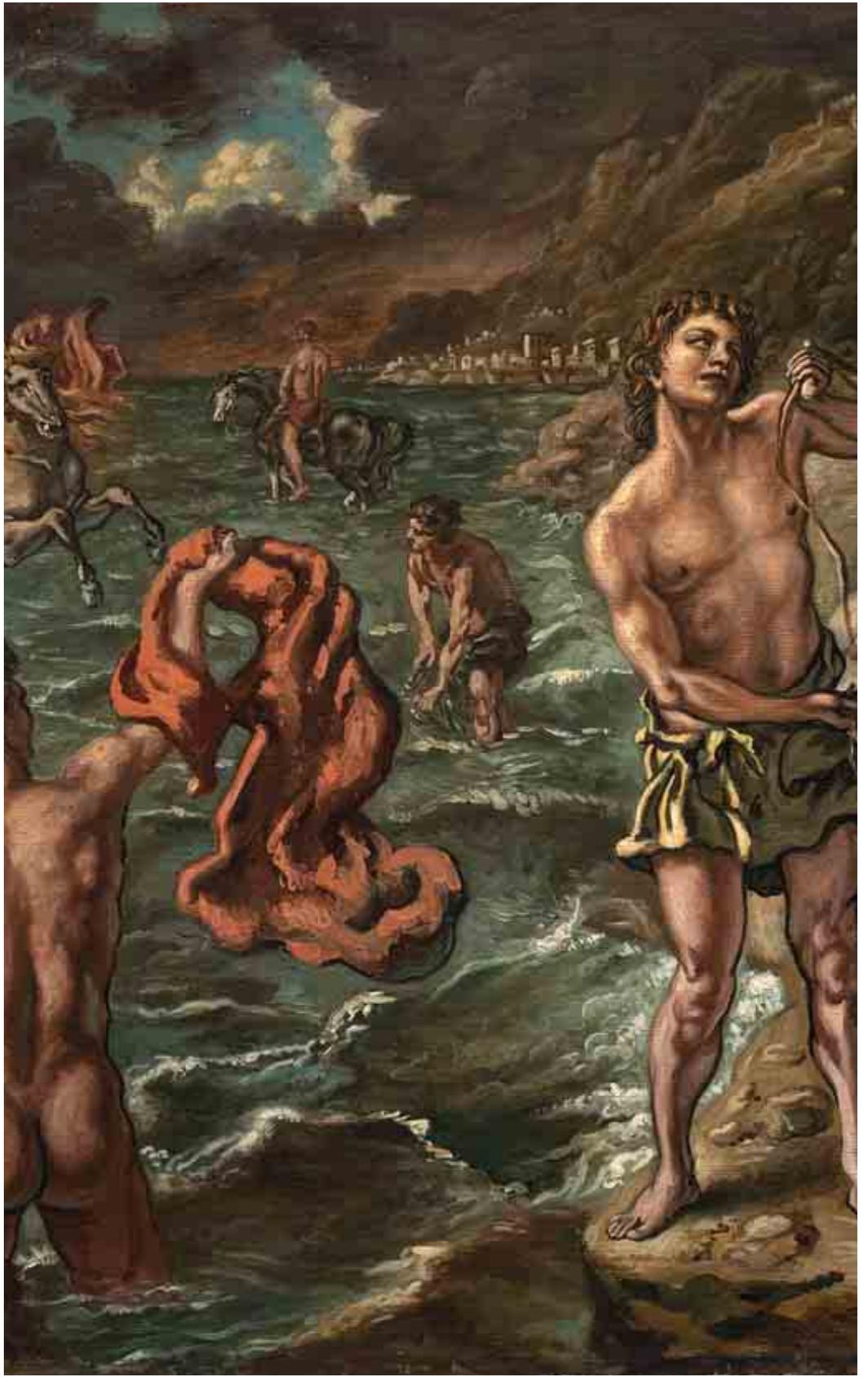
Bibliografia

- Isabella Far, *Giorgio de Chirico*, prefazione di Michele Biancale, Carlo Bestetti Edizioni d'Arte, Roma, 1953, riprodotto senza numero.

Stima € 400.000/500.000









888

888

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Venezia, S. Pantaleone, 1944

Olio su tela, cm. 80,5x60

Firmato e datato in basso a destra: Pisis 44. Al verso sul telaio: etichetta con n. 10602 e due timbri Galleria La Bussola, Torino.

Esposizioni: Paesaggi di pittori contemporanei, Torino, Galleria d'Arte Narciso, 4 - 25 giugno 1960, cat. p. 23, tav. 9, illustrato.

Stima € 50.000/70.000

Massimo Campigli: quattro dipinti

Nel 1935, anno in cui Massimo Campigli dipinge *Testa di ragazza* è già pittore affermato, con alle spalle una lunga esperienza a Parigi, dove va inizialmente come corrispondente del *Corriere della Sera* e matura la decisione di dedicarsi esclusivamente all'attività di pittore. È nella capitale francese, centro nevralgico delle avanguardie, che comincia a realizzare, da autodidatta, sebbene coltissimo, i primi esperimenti pittorici, affascinato dal cubismo di Picasso e Braque, ma soprattutto dalle grandi figure di Lèger, e sempre a Parigi si legherà al gruppo degli Italiens de Paris, di Chirico, Savinio, Severini, Paresce, de Pisis e Tozzi, maturando a poco a poco il suo personalissimo linguaggio espressivo, che si evolverà sempre seguendo una linea continua, senza mai il bisogno di stacchi, ripensamenti o deviazioni di percorso, ma sempre alla ricerca continua di una perfezione formale tutta interiore, declinando nelle loro infinite variazioni principalmente due soggetti, il ritratto e la figura femminile, veri e propri archetipi del suo mondo poetico.

Nel corso degli anni Trenta, dunque, Campigli è già uno dei più affermati pittori dello scenario artistico italiano e francese: il primo successo parigino è della personale del 1929 alla Galleria Jeanne Boucher, dove vende tutti i suoi quadri, mentre nel 1931 tiene in Italia una mostra alla Galleria del Milione, e vede edita la sua prima monografia, curata da lui stesso, per la



Massimo Campigli, *Famiglia*, 1929

celebre collana di Hoepli *Arte Italiana Moderna*, e del 1933 è la prima grande impresa decorativa ufficiale, con il grande affresco per la Triennale di Milano *Le madri, le contadine, le lavoratrici*, che inaugura la serie delle grandi decorazioni per committenze pubbliche e private in Italia e all'estero.

Lo stile del pittore è dunque ormai maturo in quest'anno, e due opere come *Ritratto di ragazza* e *Monumento* sono due lucidi esempi di come la ricerca di Campigli si fosse già avviata verso un modello assoluto di equilibrio compositivo, sia nel ritratto sia nella figura femminile.

Molta critica ha assegnato un ruolo fondamentale per le basi iconografiche fondanti il linguaggio maturo di Campigli al celebre *coup de foudre* – come egli stesso lo definirà – per l'arte etrusca, avvenuto nel 1928, in occasione di una visita insieme alla moglie al museo romano di Villa Giulia: “Mi riconobbi negli etruschi. [...] nella mia pittura, alle donne monumentali subentrarono le donnine. Amai questa umanità piccola sorridente e che fa sorridere. [...] Nei miei quadri entrò una pagana felicità tanto nello spirito dei soggetti che nello spirito del lavoro che si fece più libero e lirico. Non propongo a nessuno di ispirarsi agli etruschi. È un mio caso personale, una debolezza, insomma. Per anni ho scacciato gli etruschi dalla mia porta: rientrano dalla finestra” (M. Campigli, *Scrupoli*, pp. 32-33). Nel *Ritratto di ragazza*, opera esemplare nello svilup-



Massimo Campigli nello studio

889

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

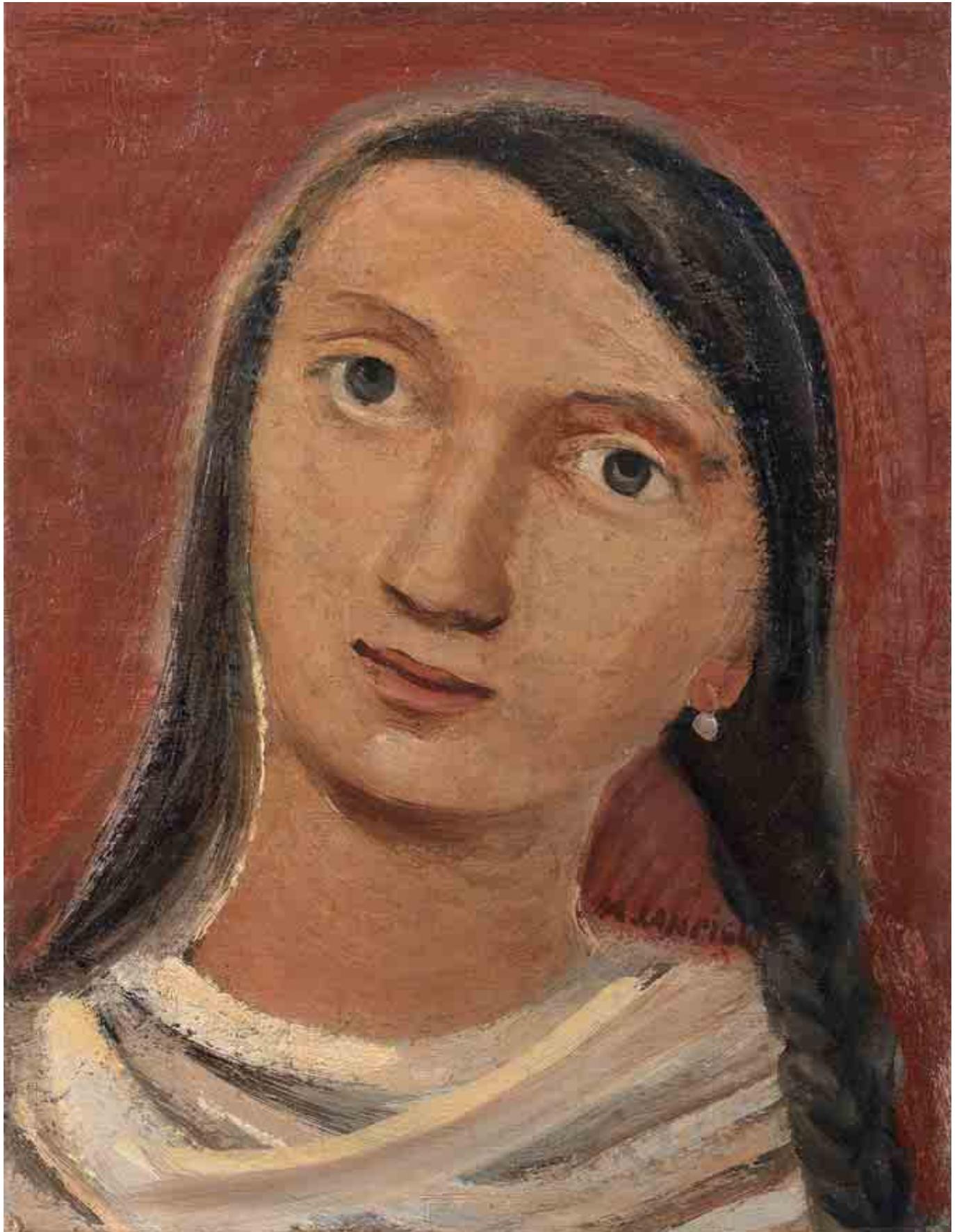
Testa di ragazza, 1935

Olio su tela, cm. 27x35

Firmato in alto a sinistra e in basso al centro: M. Campigli; al verso sulla tela data e firma: 1935 / Campigli; timbro Galleria d'Arte Zanini / Roma, con n. 496 e firma Gianni Zanini.

Esposizioni: Massimo Campigli, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 30 giugno - 7 ottobre 1979, cat. n. 19, illustrato a colori.

Stima € 45.000/60.000



po del tema del ritratto femminile, quasi sempre raffigurato a mezzo busto, in una rigida posa frontale, il taglio compositivo appare più ravvicinato, concentrato sul volto, e caratterizzato dalla sottile inclinazione della testa, quasi ad assumere un tono più umano, che esce dalla serrata ieraticità degli esempi più tardi. Oltre agli Etruschi si trovano in questo dipinto suggestioni molteplici, che abbracciano tutta l'arte arcaica di area mediterranea: dai ritratti egizi del Fayum, già ripresi da Campigli – in una sintesi esemplare tra ritratto funerario egizio ed echi picassiani – nel celebre triplice ritratto del 1929 *La famiglia*, alle pitture parietali romane, riprese dal rosso pompeiano dello sfondo, che fa risaltare il nero dei capelli e il bianco della veste. Sono già presenti però, insieme a queste suggestioni arcaizzanti, tutti i tratti tipici della sintesi del volto femminile propri del pittore, che corre qui sul sottile crinale del distacco dalla descrittività alla ricerca di un *tipo* formale che egli non si stancherà mai di declinare: “Un pittore oggi crea il suo viso tipico come una volta se lo creava tutto un periodo d'arte. Presso molti pittori i visi sono come una firma. Il mio viso tipico l'ho creato, per quel tanto che mi è consapevole, procedendo come i classici: ho cercato un'espressione rassicurante, impersonale, indifferente. Si dice che i miei visi hanno l'aria di appartenere a un limbo. Mi rendo conto che non sono umani, da un punto di vista, ma da un altro sono troppo umani. [...] Quando dipingo un viso le mie preoccupazioni sono puramente pittoriche. Vorrei realizzare un viso con il minimo di mezzi, [...] con un minimo di pennellate, a costo di rifarlo mille volte. Vorrei che mi riuscisse con un ghirigoro



Massimo Campigli, *La scala a chiocciola*, 1941

che parta dal giro di un occhio, disegni il naso e vada a girare attorno all'altro occhio. [...] Tento e ritento con infinita pazienza finché a un tratto salta fuori uno sguardo che non toccherò più” (M. Campigli, *Scrupoli*, pp. 40-42).

Realizzato quattro anni più tardi, nel 1939, *Monumento* ci pone davanti altri aspetti della poetica di Campigli, che qui affronta una delle innumerevoli variazioni intorno al tema delle cosiddette “donnine”, che si

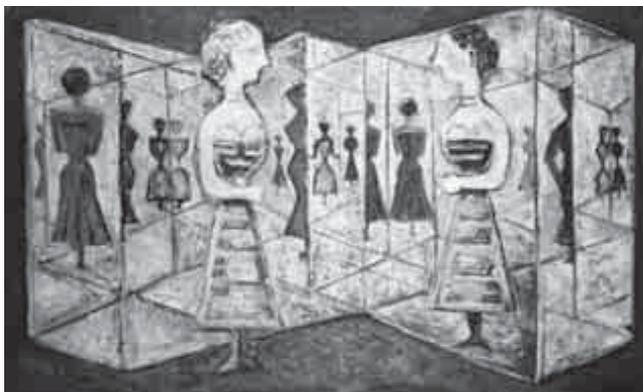
affollano e si sommano le une accanto e sopra le altre a formare una vera e propria scultura, come egli elaborerà nel dipinto più complesso, di analogo schema compositivo, *Due monumenti* (1939-48), e successivamente nella *Scala a chiocciola*, 1941, dove alla piramide di figure il pittore aggiungerà l'elemento a spirale della scala, una scala che non porta verso nessun punto definito, ma si perde nello spazio, con le donne che coi loro ombrellini si affacciano alla balaustra. In questi anni si colloca la sua esperienza di decoratore murale, e forse proprio dall'elaborazione di composizioni di ampio respiro e dalle difficoltà che nascono dall'affresco si nota, nelle parallele opere da cavalletto, una tendenza all'affollamento di figure affini che arrivano a comporre un singolare universo, dove si perde completamente il senso dell'identità individuale, in cui il corpo femminile, ormai divenuto puro stilismo, si trasforma in cellula primaria che arriva a costruire, moltiplicata, un organismo più complesso, serrato in sé stesso e dunque autosufficiente, che risponde esclusivamente alle esigenze interne al linguaggio pittorico, eppure resta carico di lirismo e suggestioni magiche. Le figurine di Campigli si perdono nello spazio e nel tempo, hanno la loro origine nei miti ancestrali dell'umanità e nell'universo psicologico dell'artista, appaiono solidissime, quasi granitiche, eppure conservano una loro dimensione fantastica e lieve, come apparizioni nello spazio desertico, che però non cede nulla al facile decorativismo, proprio per il suo essere fondata su un assoluto rigore formale.

Lo stesso rigore formale che sta portando Campigli verso la stabilizzazione definitiva del suo modello femminile, che nel dopoguerra diverrà un vero e proprio *idolo*: la struttura del corpo, dei volti, delle braccia, la progressiva comparsa degli ornamenti, come cappelli, bracciali, orecchini, e di oggetti, che siano giochi infantili, tavolini, scale, palchi, arrivano a creare un personalissimo universo mitologico e iconografico, che nasce però sempre da preoccupazioni lineari e compositive, da motivazioni, dunque, tutte *interne* alla pittura: “Io parto quasi sempre nell'invenzione di un quadro, da un geroglifico, quadrati e tondi che mi vengon fatti d'istinto. Il rettangolo che incornicia il tondo non so, da principio, se diventerà spalle o cappello. C'è sempre una forma a otto che mi vien fatta: può diventare un busto a clessidra o anche una testa sopra una scollatura. E due otto si possono accavallare: uno diventa testa e scollatura, l'altro spalle e anche. E attorno alla testa, farò il giro del cappello e attorno al corpo farò il giro delle braccia”. E ancora, quasi rifiutando ironicamente le interpretazioni in senso psicologico e introspettivo dei suoi dipinti: “Mania dell'analisi. Tutto diventa sospetto. Stabilità della donna al tavolino: non vita. Giocatrici di diabolico – marionette – non vita. [...] L'idea della morte è af-

fettuosamente presente in tutta l'opera mia. (Solo da poco me ne rendo conto. Non mi disturba). Sono molto incerto sull'utilità di simili indagini. Mentre lavoro non mi vengono in mente. Sono un piacere per dopo il lavoro. [...] Anche a conoscerne la genesi, l'arte resta tale e quale. [...] Non sta a me decidere che cosa ci può essere di interessante nella mia pittura, se sia l'elemento psicologico involontario o se non piuttosto siano le qualità pittoriche o almeno decorative. Del primo è più facile discorrere ma sono forse le seconde che importano, appunto perché è più difficile dirne qualcosa di brillante" (*Scrupoli*, pp. 44-46).

Il secondo dopoguerra si apre per Campigli con la prima grande personale in un museo pubblico, lo Stedelijk Museum di Amsterdam, che espone più di sessanta sue opere, poi ripresa dal Museo Boymans a Rotterdam; a causa dello scoppio del conflitto mondiale, egli è costretto ad allontanarsi da Parigi insieme alla moglie, per soggiornare dapprima a Milano e poi a Venezia, dove nasce il figlio Nicola; sempre in questi anni il pittore si lega al gallerista Carlo Cardazzo, titolare della Galleria del Cavallino, che diventerà il suo mercante più importante per molti anni, fino alla sua morte nel 1963. Ormai pittore di chiara fama e con una carriera consolidata, nel corso di tutti gli anni Cinquanta egli realizza numerose commissioni per mosaici e pitture murali, per spazi pubblici, privati e transatlantici di lusso, tra cui si ricordano i mosaici per il cinema Metropolitan a Roma e per i magazzini La Rinascente a Milano e, sempre a Milano, i pannelli per la hall dell'Hotel Palace; consolida anche il suo mercato europeo, in Inghilterra, grazie ai collezionisti Eric e Salomé Estorick, e in Germania, dove sue personali sono allestite a Monaco e a Berlino; nel 1958 per la terza volta la Biennale di Venezia gli dedica una sala personale.

Nonostante le grandi commissioni pubbliche Campigli prosegue incessantemente la sua ricerca, continuando a sperimentare, nella dimensione del cavalletto, intorno ai suoi temi prediletti, mantenendo intatta la sua vena creativa e la sempre viva tensione verso la purezza formale.



Massimo Campigli, *Labirinto di specchi*, 1956



Massimo Campigli, *La benvenuta*, litografia, 1958

In *Labirinto*, 1957, le figure femminili sono ritratte stavolta di spalle o di profilo, in continue sottili variazioni di posa e dimensioni, fisse, ieratiche e in alcuni casi ormai ridotte a somme di triangoli, entro un labirinto spaziale, che non può non far pensare al mito del labirinto di Cnosso, culla di quella civiltà cicladica, le cui statuette egli amava collezionare. Sono figure prigioniere all'interno di spazi irreali e irrisolti, in un gioco di ritmi e rimandi, linee e forme, avvolte dalla consueta atmosfera arcaica data dalla tavolozza terrosa, su cui si staccano i colori delle vesti, in un contrappunto elegantissimo e sempre di estremo rigore compositivo. Il dipinto è vicino ad altri della stessa serie, come *Labirinto di specchi*, 1956, in cui le figure, sempre di profilo, sono speculari le une alle altre, in un infinito rimando lineare, caratterizzato appunto dall'elemento dello specchiarsi, all'interno del quadro e di fronte al proprio doppio, in una serie potenzialmente ininterrotta di equivalenze formali.

È proprio l'elemento della serialità, della teoria di figure, che sembra caratterizzare questa fase della pittura di Campigli, dove i personaggi si moltiplicano incessantemente, digradando a poco a poco entro lo spazio del dipinto, fino a scivolare nell'astrazione. Ne è un esempio il grande quadro *Donne che salutano*, sempre datato 1957 e pubblicato nella monografia dedicata all'artista dalle Edizioni del Milione del 1965, curata da Raffaele Carrieri, fin dal 1941 uno dei principali interpreti dell'arte di Campigli. Ritornano qui alcuni dei principali motivi stilistici della pittura della maturità: le figure a mezzo busto e a tre quarti, in primo piano, le figurette che alzano il braccio in segno di saluto, le figure sulle scale e quelle con l'ombrellino sullo sfondo, che sembrano quasi dissolversi dentro la superficie scabra della materia pittorica.

La visione del pittore si fa dunque sempre più distillata, operando un distacco a poco a poco sempre più

890

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Monumento, 1939

Olio su tela, cm. 51x35,8

Firmato e datato in basso a destra: Campigli 39.

Certificato su foto di Nicola Campigli, Roma 11/5/73, con dichiarazione di autenticità di Claudio Bruni, La Medusa Studio d'Arte, Roma 11 gennaio 1974, rep. n. 116/74; certificato su foto di Nicola Campigli, St. Tropez, 27/4/2010, con n. 553121220.

L'opera sarà riprodotta nel Catalogue Raisonné Massimo Campigli, a cura di Eva Weiss e Nicola Campigli, curato dalla Galleria Tega di Milano, di prossima pubblicazione.

Stima € 90.000/150.000

deciso da ogni residuo naturalistico, preludio dell'ultima celeberrima fase della sua produzione, quella degli *Idoli*, figure ormai sganciate dalla verosimiglianza per avvicinarsi ai grandi miti ancestrali delle Veneri preistoriche e delle statue votive arcaiche, la figura femminile primaria, che Campigli ha ricercato per tutta la sua vita di pittore.

Quattro dipinti, dunque, che ci accompagnano attraverso una memorabile parabola artistica e umana, che confermano il ruolo centrale di Massimo Campigli all'interno dello sviluppo della pittura del Novecento

italiano ed europeo; come scrive Franco Russoli nella monografia dedicata al pittore dalle Edizioni del Milione del 1965 "Nel susseguirsi delle pitture di Campigli non scopriamo soltanto l'inesausto fiorire di una cristallina fantasia formale, o la ricerca di un'immagine essenziale, *perfetta*, onnivale, del vero soggettivo e oggettivo, ma anche il diario, di una intensa vicenda psicologica e morale, una partecipazione alla «attualità» storica e culturale. Una partecipazione spontanea e distaccata insieme: «Il miglior modo di essere del proprio tempo è quello di non farlo apposta».



891

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Labirinto, 1957

Olio su cartone telato, cm. 49,8x59,6

Firmato e datato in basso a sinistra: Campigli 57. Al verso: due timbri G. Zanini / Arte / Contemporanea; timbro Galleria Bergamini, Milano.

Storia: Collezione Molino, Roma; Collezione privata

Foto autenticata dall'artista, Roma 26/3/64, con timbro G. Zanini Arte Contemporanea e timbro Galleria D'Arte "Molino", Roma; certificato su foto di Nicola Campigli, St. Tropez, 27/4/2010, con n. 553121219.

L'opera sarà riprodotta nel Catalogue Raisonné Massimo Campigli, a cura di Eva Weiss e Nicola Campigli, curato dalla Galleria Tega di Milano, di prossima pubblicazione.

Stima € 70.000/120.000



892

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Donne che salutano, 1957

Olio su tela, cm. 140x116

Firmato e datato in basso a destra: Campigli 57.

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint Tropez
16/04/2010, con n. 553011216.

Bibliografia: Franco Russoli, Campigli pittore, con un
ritratto dell'artista di Raffaele Carrieri, Edizioni del Mi-
lione, Milano, 1965, n. 61.

L'opera sarà riprodotta nel Catalogue Raisonné Massimo
Campigli, a cura di Eva Weiss e Nicola Campigli, curato
dalla Galleria Tega di Milano, di prossima pubblicazione.

Stima € 140.000/180.000







893

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Autoritratto con tavolozza, 1954

Olio su tela, cm. 82,5x58

Firmato a destra verso il centro: g. de Chirico. Al verso sul telaio: due timbri ed etichetta Galleria d'Arte Sianesi, Milano, con n. 5551.

Storia: Galleria Sianesi, Milano; Collezione privata

Esposizioni: Giorgio de Chirico - 34 opere, Torino, Galleria la Bussola, 1958.

Bibliografia: Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume secondo, opere dal 1951 al 1971, Electa Editrice, Milano, 1972, n. 162; Domenico Porzio, Isabella Far de Chirico, Conoscere de Chirico, la vita e l'opera dell'inventore della pittura metafisica, A. Mondadori Editore, Milano, 1979, p. 299, n. 273; Luigi Cavallo, Maurizio Fagiolo dell'Arco, De Chirico, il Barocco, dipinti degli anni '30-50, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, catalogo della mostra, Focette, Cortina d'Ampezzo, Milano, Galleria Farsetti, luglio - settembre, 1991, p. 44, n. 37.

Stima € 110.000/150.000



Giorgio de Chirico di fronte all'opera, fotografato in occasione della personale alla Galleria La Bussola, Torino, 1958



894

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Veduta di Firenze, 1922

Tempera grassa verniciata su cartone, cm. 27,5x33,3

Al verso sul cartone: tre timbri Galleria d'Arte / Edmondo Sacerdoti / Milano: timbro Vittorio E Barbaroux / Opere d'Arte / Milano.

Storia: Collezione privata, Milano; Collezione privata
Autentica dell'artista sulla pagina relativa alla riproduzione dell'opera nel volume Masterpieces of Modern Italian Art, 1950, con data Milano, 12-3-1960.

Bibliografia: Ernesto Montù, Masterpieces of Modern Italian Art, Il Radiogiornale, Milano, 1950, p. n.n.; Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume settimo, opere 1908/1930, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 397.

Stima € 35.000/50.000



de CHIRICO - Veduta di Firenze - View of Florence (1922)
Catalogo generale - Milano - Electa Editrice 1983 n. 397

Questo è vero.
Giorgio de Chirico
Milano 12-3-1960

Dichiarazione di autenticità di Giorgio de Chirico su una pagina del catalogo
Masterpieces of Modern Italian Art, 1950



Alberto Savinio *La forêt dans l'appartement*

In uno dei racconti più magici di *Achille innamorato*, 1938, Alberto Savinio descrive l'apparizione di una foresta in una stanza: "Ora cominciano le foreste – disse il dottore con certa quale solennità, e aprì una porticina bianca che dava su un prato sparso di gigli. Feci per entrare: Mikalis mi fermò. – Qui non si entra. – Mostrò una membrana tesa nel telaio dell'uscio, ma così sottile e trasparente che a tutta prima non l'avevo notata. – Questa – soggiunse il dottore nel richiudere con delicatezza la porticina bianca – è la foresta vergine. [...] – La manutenzione di questa foresta le costerà un occhio? – No: qui le piante crescono spontaneamente. E' stata la fortuna a trovare nel cuore di Atene, e coi tempi che corrono, una casa come questa. La qualità stessa dei pavimenti è favorevole allo sviluppo degli alberi, più robusti, dei giganti della foresta. In così dire mi indicò nel mezzo della stanza una quercia enorme che traeva le radici dagli specchi del piantito, spandeva i rami snodati sotto il soffitto a volta e tutto lo copriva col vasto fogliame.

– Questo temporale, lei, dottore lo può regolare a volontà? – No! – gridò il dottore. – Ho raccolto la natura intera nella mia casa, ma questo *tour de force* ha qualche vantaggio. Sugli elementi non ho la più piccola autorità. Spero più tardi di riuscire a dominarli, ma per ora sono gli elementi che dominano me.

Un lampo mi accecò, uno spaventoso fragore mi percosse lo stomaco. Il dottore non c'era più. La voce di mio padre, morto vent'anni fa, mi chiamava da una stanza vicina. Era deserta: abitata da una quercia solitaria, che l'uragano squassava e il bagliore delle saette rischiarava sinistramente. La voce chiamava da un'altra stanza, sempre più lontana. Io correvo per quella fuga di stanze tutte eguali, tutte abitate da una quercia solitaria, in mezzo alla bufera, dietro, la voce di mio padre, morto vent'anni fa". (A. Savinio, *Achille innamorato (Gradus ad Parnassum)*, Firenze, 1938, pp. 116-119).

E' in queste pagine del racconto *Domestica selva* che Savinio consegna una visione corrispondente, in modo quasi ossessivo, al dipinto *La forêt dans l'appartement*, 1930. Pare la descrizione di un sogno e del sogno ha i caratteri allucinanti: una quercia gigantesca in ogni stanza, la porticina bianca, la fuga di stanze tutte eguali e alla fine la "voce di mio padre", quel padre morto vent'anni prima. La figura del padre, sicuramente un ricordo autobiografico dello scrittore-pittore conferisce a questa pagina, come anche a molti suoi dipinti, il carattere di una vera e propria "autoanalisi" psicologica.

Vicino a *La forêt dans l'appartement*, poco tempo



Alberto Savinio, *Le Père Éternel contemple la maquette du Paradis Terrestre*, 1930

avanti si pone un'altra opera chiave di Savinio, *Le père éternel contemple la maquette du Paradis Terrestre*, 1929-30, uno dei dipinti più esoterici dell'artista. Qui la scena è composta da un interno con le pareti disassate con la colonna traballante: la figura del Padre Eterno, vestita da Gran Sacerdote ebraico del Tempio, accanto a un tavolo con un candelabro a nove braccia, contempla una foresta in miniatura posta su un cippo.

Il Padre Eterno ha il cappello rituale da Gran Sacerdote e sul torace un pettorale con un emblema di labirinto, il mondo, e i quattro punti cardinali. Questi dipinti si collocano nel 1930, nel pieno del lungo soggiorno parigino dell'artista, forse il più fecondo periodo della sua carriera di pittore, che viene a coincidere con il momento più forte della presenza del Surrealismo; il primo *Manifeste du Surréalisme* era uscito nel novembre 1924, e Savinio racconta che "un giorno del 1937, a Parigi, André Breton mi diede lettura di una pagina scritta da lui, nella quale è detto che [...] a capo di quella forma d'arte che di poi prese il nome di surrealismo, c'è mio fratello Giorgio de Chirico e ci sono io".

La pittura di Savinio è dunque parallela alla cultura del Surrealismo, ma se ne distacca. Maurizio Fagiolo dell'Arco ha cercato di definire così questo distacco, coincidente con l'orientamento degli altri Italiens, de Chirico, Campigli, de Pisis, Paresce, Severini, Tozzi: Savinio "espone frequentemente con il gruppo degli italiani di Parigi, mentre al profeta Cocteau si associa

Waldemar George. L'idea centrale è quella di opporre al trionfante surrealismo (primitivismo, foresta nera, lucida follia) una sorta di cultura mediterranea che si apparenta forse al "realismo magico" di cui parlava Bontempelli" (M. Fagiolo dell'Arco, 1989, p.12).

Il tema della "foresta" era un tema classico della letteratura e della pittura italiana ed europea: dalla natura descritta dai classici, Virgilio e Orazio, la "selva" di Dante e Boccaccio, al "bosco" dell'Ariosto e del Tasso, il paesaggio arboreo ha sempre fatto da sfondo a ogni genere di racconto letterario, sia epico che bucolico.

Nella pittura si era arrivati addirittura a codificarne le forme, con Claude Lorrain nel Seicento, creatore del "paesaggio arcadico", mettendo in scena visioni della campagna romana popolata di rovine archeologiche di tono spazioso. Anche il Romanticismo aveva fatto del paesaggio uno dei temi preferiti, caricando gli aspetti pittoreschi e drammatici della natura. Camille Corot, poi, aveva stabilito nell'Ottocento quelle regole della veduta classica della campagna, secondo un equilibrio perfetto di luci, tono dei colori, e misura dello spazio visivo, predominante avanti l'Impressionismo.

L'idea della foresta, contrapposta a quella dei campi coltivati, era stata preminente tuttavia nel Romanticismo, come avanti nella pittura seicentesca e barocca, per il suo senso selvaggio, magico e pauroso, correndo in qualche modo da Salvator Rosa a Delacroix.

Savinio in *La forêt dans l'appartement* sembra legarsi maggiormente a questa seconda linea, secondo la quale il paesaggio boscoso è simbolo delle forze oscure della natura.



Alberto Savinio a Parigi nel 1914

Alla base della visione di Savinio si pone però la sua idea originaria di una pittura e di una letteratura che sono una porta aperta sull'oscuro mondo interiore dell'inconscio, seguendo –parallelamente alla psicanalisi, ma in modo del tutto autonomo e originale– quasi una strada mitopoietica, di racconto magico.

Il viaggio di Savinio era stato lungo e complesso: da Atene, ove era nato il 25 agosto 1891, a Monaco, in cui aveva completato la sua formazione musicale, a Milano e Parigi, 1909-1914, ove aveva esordito nella rivista *Les soirées de Paris* con il nome d'arte di Alberto Savinio (quello anagrafico era Andrea de Chirico), ed era stato Apollinaire che, nel *Paris Journal* del 21 maggio 1914, aveva accostato il giovane artista "aux génies multiformes de la Renaissance toscane". Poi a Ferrara, 1915, dove scrive il suo primo e più celebre romanzo, *Hermaphrodito*, stampato per le edizioni della *Voce*, la rivista fiorentina, legandosi di amicizia con Ardengo Soffici e Giovanni Papini; poi a Salonicco, 1917, ove, nonostante la guerra, continua a scrivere saggi e racconti. A Roma arriva nel 1923, come collaboratore del Teatro d'Arte di Pirandello, e della rivista *Valori plastici*. Infine riapproda a Parigi nel 1926. Una figura dunque magica, questa di Savinio, e nello stesso tempo unica, che ha portato Leonardo Sciascia a paragonarlo, per la sua libertà nell'arte, a figure come quelle di Luciano di Samosata e di Stendhal. Un autore, Savinio, sempre consapevole della sua geniale eccentricità: "Le opere di Dürer, di Böcklin, di Giorgio de Chirico, mie, nascono prima di tutto come cose pensate. Portarle a una forma o dipinta o scritta, è una traduzione, una operazione secondaria [...] Io ho chiaramente sentito, ho chiaramente capito che quando la ragione d'arte di un artista è più profonda e dunque «precede» la ragione singola di ciascun'arte [...] è stupido, è disonesto, è immorale chiudersi dentro una singola arte (A. Savinio, *La mia pittura*, Editoriale periodici italiani, Milano, 1949).



Alberto Savinio, Copertina di *Hermaphrodito*, Libreria della Voce, Firenze, 1916

Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

La forêt dans l'appartement, 1930

Olio su tela, cm. 81x65

Firmato e datato in basso a destra: Savinio / 1930. Al verso sulla tela: etichetta e timbro Galerie de l'Ile de France; sul telaio: timbro Galleria Levi [Milano]: cartiglio con n. S. 644 (a pennarello); etichetta Fünfzehnte Europäische Kunstausstellung in Berlin (West) / 14. August bis 16. Oktober 1977 / Tendenzen der Zwanziger Jahre / Abteilung: Surrealismus / Katalog Nr. 177 (a penna): cartiglio Gino Lizzola / Milano (a penna); etichetta con dati dell'opera e indicazione Mostra Arte Berlino: etichetta Savinio / Gli anni di Parigi / Dipinti 1927-1932 / Verona / Galleria Civica d'Arte Moderna Palazzo Forti / Galleria dello Scudo / 9 dicembre 1990 - 10 febbraio 1991 / Opera esposta: etichetta Kunstsammlung NRW, Düsseldorf / Die andere Moderne, de / Chirico / Savinio (4281) / 15. September - 2. Dezember 2001 / Alberto Savinio Kat.Nr. 108: etichetta parzialmente abrasa Musée [des Arts] Décoratifs / Paris / Exposition [Surr]éalisme / [...] 1972: etichetta Haus der Kunst Munchen / Ausstellung der Surrealismus / Kat.Nr. 410 (a penna); sulla tela e sul telaio: sette timbri Collezione / G. Lizzola - Milano, di cui quattro con n. 322 (a penna); sulla cornice: etichetta Comune di Bologna / Assessorato alla Cultura / Galleria d'Arte Moderna / Mostra «La Metafisica: gli anni Venti» / maggio - settembre 1980: etichetta con dati dell'opera e indicazione Mostra Savinio - Roma (a penna).

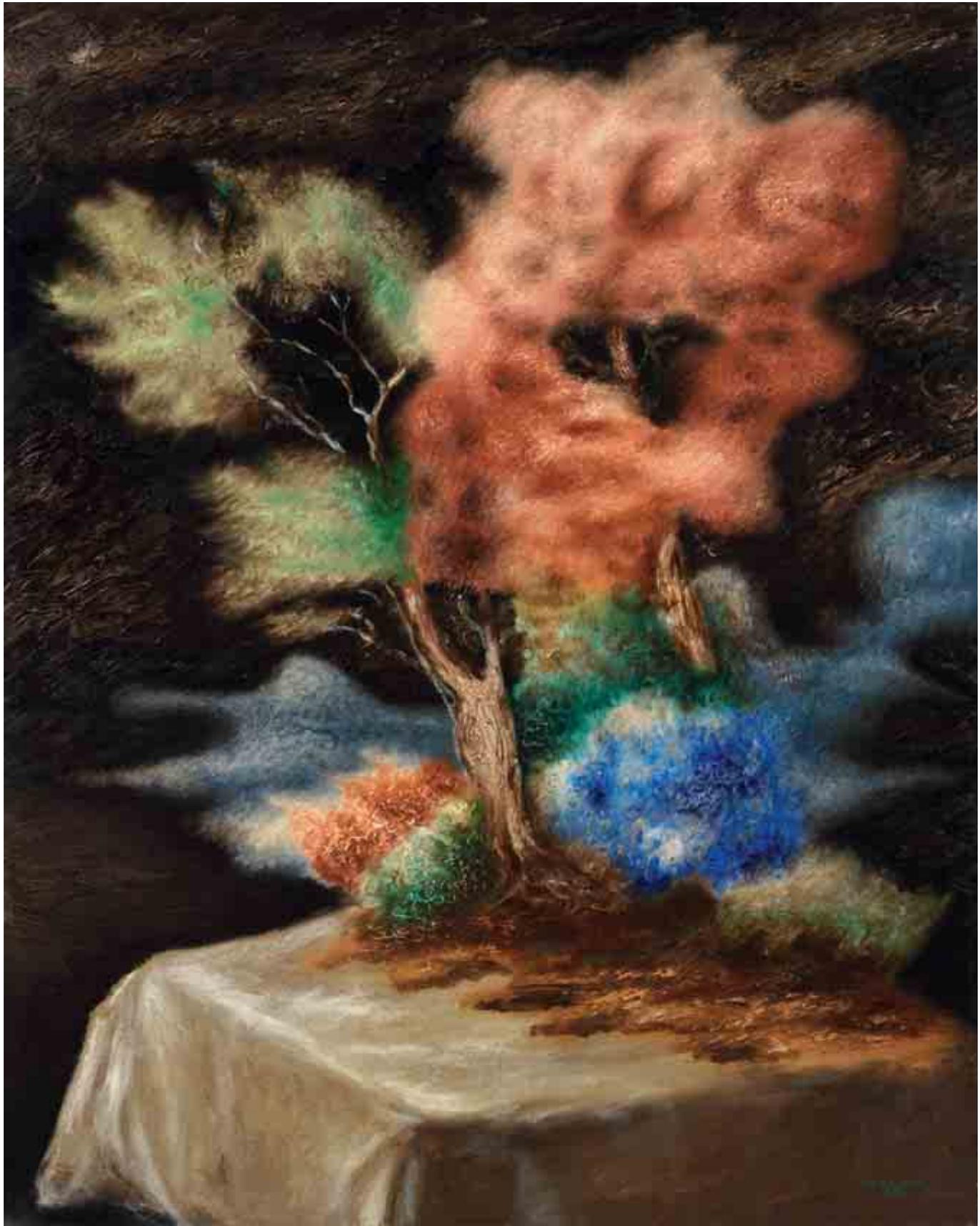
Storia: Collezione Gino Lizzola, Milano; Collezione privata, Bologna; Collezione privata

Esposizioni: Alberto Savinio, Milano, Palazzo Reale, giugno - luglio 1976, cat. p. 24, tav. VI, p. 64, n. 47, illu-

strato a colori; Tendenzen der Zwanziger Jahre, Berlino, Neuen Nationalgalerie, Akademie der Künste e Grosse Orangerie, 14 agosto - 16 ottobre 1977, cat. p. 4/222, n. 4/151, illustrato; Alberto Savinio, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Daniela Fonti, Pia Vivarelli, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 18 maggio - 18 luglio 1978, cat. n. 44, illustrato; La Metafisica, gli Anni Venti, a cura di Renato Barilli e Franco Solmi, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, maggio - agosto 1980, cat. p. 94, illustrato; Savinio, gli anni di Parigi, Verona, Palazzo Forti e Galleria dello Scudo, 9 dicembre 1990 - 10 febbraio 1991, cat. pp. 242-243, n. 58, illustrato a colori; Die andere Moderne: de Chirico - Savinio, a cura di Paolo Baldacci e Wieland Schmied, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 15 dicembre - 2 dicembre 2001, poi Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 20 dicembre 2001 - 10 marzo 2002, cat. pp. 299, 354, n. 108, illustrato a colori.

Bibliografia: Surrealismo, Levi Arte Moderna, Milano, 1974, n. 38 (con titolo *Paesaggio surrealista*); Renato Barilli, I Surrealismi, con il testo integrale del primo manifesto (1924), Edizioni Galleria Marescalchi, Bologna, 1983, p. 60 (con titolo *La foresta nell'appartamento* e data 1936); Maurizio Fagiolo dell'Arco, Alberto Savinio, Fabbri Editore, Milano, 1989, pp. 173, 244, n. 81; Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 94, n. 1930 8.

Stima € 500.000/650.000



Alberto Savinio – *L'Ange Mauvais*

È nel 1930, a Parigi, che nei dipinti di Alberto Savinio cominciano ad apparire quelle figure nude, dalle grandi ali piumate, che sono indicate nei titoli dei dipinti come Angeli.

Savinio si era trasferito a Parigi con la moglie Maria nell'estate del 1926: nella capitale francese, dall'inizio del secolo centro dell'avanguardia artistica moderna, si trovava già il fratello Giorgio de Chirico, che nel 1924 aveva partecipato al primo numero della rivista *La Révolution surréaliste*, con uno scritto e alcuni disegni.

A Parigi dunque i due “Dioscuri”, come i fratelli de Chirico amavano miticamente rappresentarsi, quali Castore e Polluce, si ricongiungono, dopo un'infanzia in Grecia e una giovinezza di viaggi: ed è proprio a Parigi che Savinio, genio multiforme della letteratura e della musica, comincia a dedicarsi in prevalenza alla pittura. Nell'ottobre del 1927 egli tiene alla Galleria Bernheim, in Rue de la Boétie, la prima mostra personale, con una presentazione di Jean Cocteau, esponendo una trentina di dipinti, in cui cominciano ad affacciarsi i temi della sua personale iconografia: i personaggi biografici dell'infanzia, le memorie epifaniche della Grecia, come in *Le sommeil de l'Ermaphrodite*, *Giunone e Latona* e *Les philosophes*, il ricordo del poeta Guillaume Apollinaire, in *Le rêve du poète*. I due anni seguenti, dal 1928 al 1930, segneranno a Parigi l'apice della pittura: “È il momento più felice della ricerca artistica di Savinio, ormai quasi soltanto pittore [...] I quadri cominciano a crescere (sono oltre cento in tre anni) con la felicità di creature nate per partenogenesi. Comincia un lavoro di tipo ciclico [...] In poche parole, è il mito il suo punto di riferimento e

il suo obiettivo. Il mito che dava anche nome ai complessi di Freud. Ma Savinio è cosciente, d'altra parte, che il mito è l'uomo stesso a perfezionarlo a poco a poco” (M. Fagiolo dell'Arco, 1989, p. 11).

Il suo successo è dunque parallelo a quello del grande fratello e gli stessi collezionisti, Léonce Rosenberg e Paul Guillaume, acquistano i suoi quadri e li espongono accanto a quelli di de Chirico, Picasso, Severini e Picabia. Jeanne Castel, già segretaria del gallerista Paul Guillaume, della quale Savinio realizza nel 1929 un eccellente ritratto, divenuta gallerista in proprio, stipula alla fine nel 1927 un contratto con l'artista. Sono anche gli anni in cui si forma il gruppo degli “Italiens de Paris”, che esporranno a Milano nel 1930, del quale Savinio sarà voce cosciente, protagonista e testimone, così ricordando nello scritto alla mostra fiorentina del gruppo dieci anni dopo: “Ricordo quelle opere in seno a quella morbidissima civiltà, già così vicina e inconsapevolmente vicina alla fine. Erano quelle pitture come uomini di ferro, dure e imperative, in mezzo a molli creature di stoffa, tingeggiate di pallide tinte”.

E tuttavia la pittura di Savinio verso il 1930, in questa sua splendida epifania, cui *l'Ange Mauvais* è uno degli esempi più alti, sembra distaccarsi nettamente dai toni degli altri Italiens.

Savinio è una voce pura, un valore di primaria grandezza nella pittura e nella letteratura europea tra le due guerre, che si smarca già in questi anni rispetto alla cultura artistica del Novecento italiano.

Non teme da un lato l'influsso del geniale fratello, dall'altro le formulazioni ideologiche dei Surrealisti, sviluppa anzi un dialogo con queste due parallele, potenti linee dell'arte moderna, e definisce la sua originale vocazione, legando letteratura, pittura e musica a un livello di linguaggio superiore a quello di ogni altro autore suo contemporaneo, se non paragonabile, per importanza, agli apporti diversi di un Apollinaire e un Cocteau.

I primi dipinti che indicano nel titolo il tema degli Angeli sono del 1929: *Le chute des Anges*, e *Les anges du seigneur*. In ambedue le tele gli Angeli, figure nude di uomini atletici, in tono scuro, non hanno le ali, (Pia Vivarelli, 1989, p. 81, nn. 1929/ 46 e 47). Bisogna giungere a *L'ange maritime*, 1930, per avere una figura alata, con il corpo femminile dalle forme abbondanti, vestita di un pannello volante: un angelo che vola su una città marina e che ricorda più una *Vittoria alata*, dall'accento volutamente ellenistico.



Alberto Savinio, *Le sommeil de l'Ermaphrodite*, (1927-28)



Alberto Savinio, *Le chute des Anges*, 1929

Che la figura dell'Angelo non assumesse, in Savinio, una connotazione specificamente cristiana appare evidente dai suoi scritti.

Nella *Nuova Enciclopedia*, un libro a cui Savinio attese negli anni Quaranta, ma che fu stampato solo nel 1977, non si trova la voce Angelo, ma solo quella Angelus, relativa alla preghiera dell'Angelus che si ripete in tre ore del giorno, per la quale il pittore riprende una strofa dell'*Inno a Maria* di Alessandro Manzoni.

E trova necessario nella voce seguente, *Anima*, precisare il rapporto stretto tra l'anima e il corpo: "A maggior ragione l'anima continua a camminare, anzi a correre dopo che l'uomo si è fermato, ch  l'anima, come dice il suo stesso nome che viene da * nemos*,   fatta di vento. Aggiungo che questa natura ventosa dell'anima depone a sfavore della sua vantata (ventata) durevolezza. Resta a vedere dunque se   vera quell'infinita durata dell'anima cui credono tanti, o se invece le possibilit  dell'anima sciolta dal corpo sono limitate, se essa ha modo e quale di spostarsi anche nello spazio e nel tempo, e se anche l'anima obbedisce a una qualche legge di gravit  che la tiene prigioniera di un determinato mondo; e cio , per riprendere le parole di Lanfranchi, fin dove arriva l'anima nel suo camminare, dopo che il corpo si   fermato. L'anima   necessaria al corpo, ma sembra che non meno necessario sia il corpo all'anima" (Alberto Savinio, *Souvenirs*, Roma, 1945, p. 38).

Altre volte Savinio associa, con sottile contaminazione, la figura dell'Angelo a quella del poeta, come in alcune pagine dei *Souvenirs*, 1945, un libro che raccoglie appunto gli scritti pi  "giornalistici" del periodo parigino tra le due guerre. Nel testo esemplare su Apollinaire, del dicembre 1934, ove il poeta   definito un "angelo dei tempi nuovi": "Nella vita di questo uomo purissimo, di questo poeta, di questo angelo dei tempi nuovi, c'  un che di «scarognato». Le origini oscure, la dubbiosit  della razza (lui che della razza aveva un sentimento cos  profondo!), l'incerta nazionalit  (questo poeta «francese» doveva andare ogni mese alla Questura di Parigi a far vidimare la sua tessera di forestiero), il padre ignoto, la madre inconfessabile".

Il poeta rimane dunque per Savinio la figura pi  vicina all'angelo: "«In principio   il poeta». Questa verit  alla quale non mi sazier  mai di credere, si arricchisce ogni giorno di nuove riprove. Chi conosce la scienza della ricerca, scopre un poeta sulla soglia di qualsiasi fatto, anche dei pi  lontani dalla poesia" (*I misteri di Neully*, maggio, 1929). Poeti e Angeli sono dunque gli abitatori notturni di quella magica citt  che egli celebra nel congedo in francese, *Paris-silence*, scritto nell'ottobre del 1931, con la sua "terrificante mythologie", ove "Pallas-Athena habite au Palais-Bourbon" (Alberto Savinio, *Souvenirs*, cit., pp. 56, 77, 140, 144).

Il tema dell'Angelo come essere umano-superumano, quasi androgino, era stato ripreso anche da Jean Cocteau in *Le rappel   l'ordre*, 1926.

L'*Angeologia* di Savinio non   dunque desunta dall'iconologia della cultura ebraico-cristiana, che ha trovato nella poesia moderna infinite variazioni, sino a quelle estremamente sofisticate di Rainer Maria Rilke nelle *Duineser Elgien (Elegie Duinesi)*, composte tra il 1912 e il 1922, in cui l'Angelo appare come "intima e durevole metamorfosi del visibile nell'invisibile". E al tema dell'Angelo caduto – "All'angelo stesso suona terribile la propria luce" (Massimo Cacciari, *L'Angelo necessario*, Milano, 2003, p. 27) – sembrerebbe collegarsi *L'Ange Mauvais*, in cui le figure angeliche sono due, quella dell'angelo rosso caduto sulla terra-mare, e quella dell'Angelo azzurro trionfante su di esso, forse riferibile al *doppio*, l'Angelo Michele vincitore, dalle ali azzurre, e il Lucifero caduto, dal corpo rossastro.

Ma quello che rimane come residuo della concezione ebraico-cristiana, possiamo solo congetturarlo, si contamina in Savinio con la sua visione e cultura fortemente precristiana e classica, tutta rivolta al mondo antico dei miti greci e romani: e qui l'Angelo caduto sembra alludere a una sorta di Icaro, al quale il Savinio scrittore dedic  uno dei racconti pi  misteriosi, metafisico-surrealista, nell'*Achille innamorato*, uscito alle stampe nel 1938, e quindi pochi anni dopo questi quadri sugli Angeli.

Scrisse Savinio a proposito del "suo" surrealismo: "il [mio] surrealismo, come molti miei scritti e molte mie pitture stanno a testimoniare, non si contenta di rappresentare l'informe e di esprimere l'incoscienza, ma vuole dare forma all'informe e coscienza all'incoscienza". A questo principio sembra legarsi anche *L'Ange Mauvais*. Se i primi Angeli del 1929 erano figure scure e senza ali, come in *Le chute des Anges* e *Les anges du Seigneur*, quasi ad alludere ad una loro origine terrena, come ambigui Golem, dopo *L'Ange maritime*, e



Alberto Savinio, *L'Ange maritime*, 1930

Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

L'Ange Mauvais, 1930

Olio su tela, cm. 59,4x70,8

Firmato e datato in alto a destra: Savinio / 1930; al verso sul telaio firma, data e titolo: A. Savinio 1930 / "L'ange Mauvais": timbro Galleria Levi, Milano; etichetta Comune di Ferrara - Palazzo dei Diamanti / Direzione Gallerie Civiche d'Arte Moderna / Mostra A Savinio; sulla tela: timbro Galleria d'Arte Medea, Milano; timbro La / Barcaccia.

Storia: Galleria Medea, Milano; Galleria Farsetti, Prato; Collezione Gribaudo, Torino; Collezione privata

Esposizioni: Savinio. 25 dipinti dal 1927 al 1931 - Parigi, Milano, Galleria Levi Arte Contemporanea, 1963, cat. n. 18, illustrato (con titolo *L'Angelo cattivo*); 44 Opere di Alberto Savinio, Milano, Galleria d'Arte Medea, marzo - aprile 1970, cat. n. 40, illustrato; Alberto Savinio, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 18 maggio - 18 luglio 1978, cat. n. 41, illustrato (con titolo *L'Angelo cattivo*).

Bibliografia: Maurizio Fagiolo dell'Arco, Alberto Savinio, Fabbri Editore, Milano, 1989, pp. 143, 243, n. 58; Pia Vivarelli, Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927-1932, catalogo della mostra, Verona, Palazzo Forti, 9 dicembre 1990 - 10 febbraio 1991, Electa, Milano, 1990, p. 250; Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, pp. 104, 105, n. 1930 33.

Opera rintelata.

Stima € 250.000/350.000

quindi la contaminazione dell'Angelo ebraico-cristiano con la Vittoria e l'Icaro ellenico, gli Angeli saranno, tutti o quasi, luminosi e alati: così in *Jeux d'Ange*, angeli-puttini, in *L'Arcangelo*, 1930, con la spada, *La Visitation*, e ancora in *Fin d'une bataille des Anges*, che sembra il parente più prossimo al nostro *L'Ange Mauvais*, in *Les anges batailleurs* e *Les anges lutteurs*, tutti dipinti nel 1930 (Pia Vivarelli, cit., pp. 99-106, nn. 20, 21, 33, 34, 35, 36, 37).

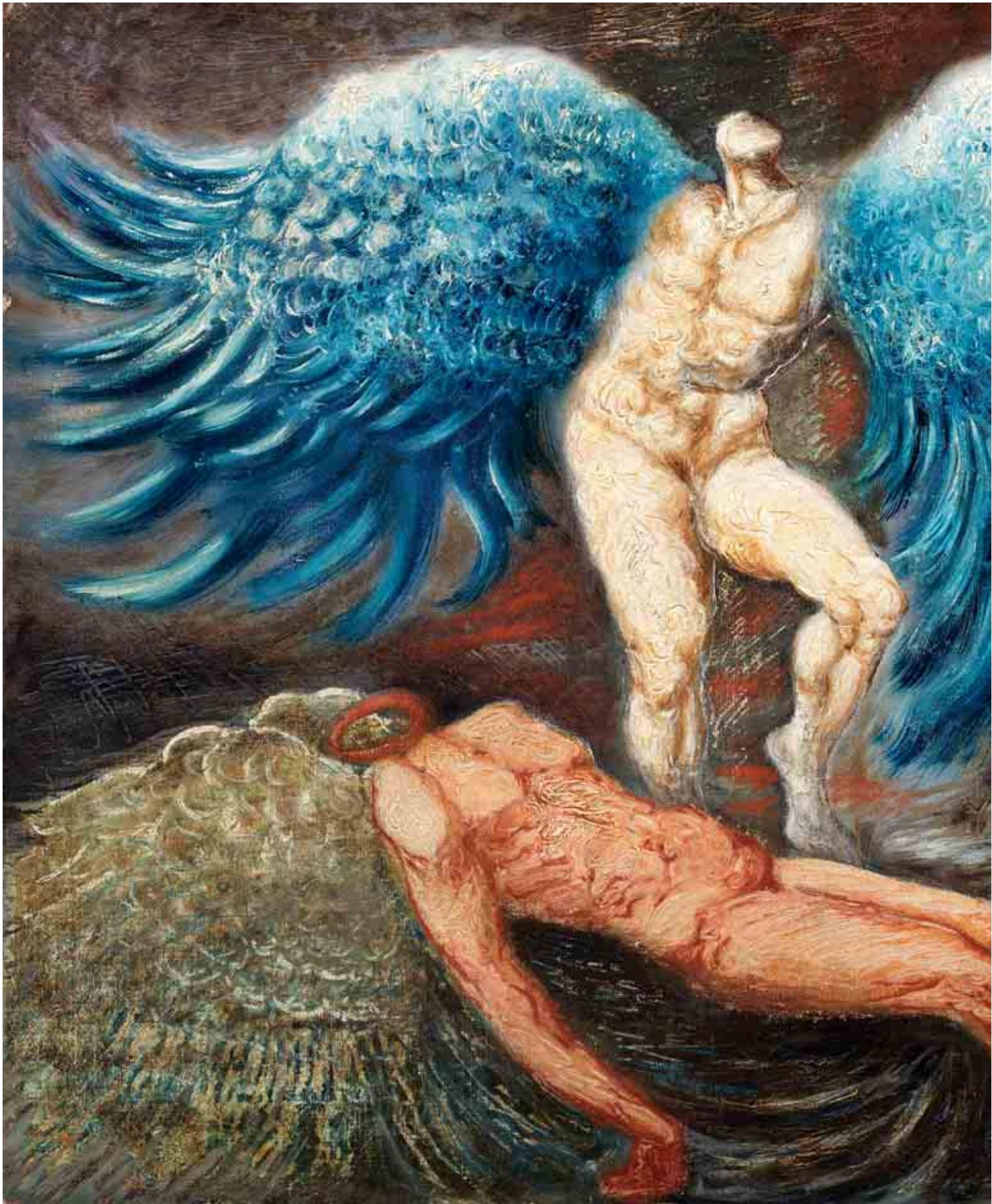
E d'altra parte il tema dell'Angelo, nel doppio aspetto Michele / Lucifero, aveva assillato la cultura letteraria italiana a partire dal poema *Lucifero*, 1877, di Mario Rapisardi, fino al *Poema paradisiaco*, 1893, di Gabriele

D'Annunzio.

Non c'è da stupirsi dunque se Savinio sia stato attratto da quella figura. *L'Ange Mauvais* costituisce uno degli esempi più alti della pittura di Savinio, all'apice di quel felice e creativo periodo parigino che rimane uno dei centri della sua vita.

Bibliografia di riferimento:

Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Savinio*, Milano, 1989; *Alberto Savinio*, catalogo della mostra, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, 5 luglio - 5 ottobre 1980; Pia Vivarelli, *Alberto Savinio. Catalogo generale*, Milano, 1996.







Ardengo Soffici, *Paesaggio di campagna*, (1907)

Per la monografia 1967, *cit.*, avevamo a disposizione una buona fotografia in bianco e nero dell'Archivio Soffici; non si conoscevano le misure del quadro e la collocazione. È la prima volta che l'opera viene riprodotta a colori.

Nel libro del 1967 si era affiancata questa immagine a un altro dipinto, *Contadini nei campi*, dello stesso anno, che ha evidenti similitudini compositive, e possiamo citare anche un'altra opera del medesimo periodo, *Paesaggio*, già nella raccolta Vismara di Milano, per illustrare le intenzioni stilistiche che avviavano Soffici a una feconda stagione di pittura.

I solchi profondi dell'aratura danno il carattere dominante; sono segni sostanzialmente astratti, un'inferriata che parte dalla base del quadro e ne occupa la metà così che la linea di confine che chiude il campo orizzontalmente segna anche il passaggio da una zona piatta e libera a una densa di forme come proliferanti. Alberi senza foglie, un covone, coloniche posate come parallelepipedi. Due cipressi danno fermatura all'insieme, piantati giusto in mezzo allo scorcio, sono gli elementi più scuri nella diffusa chiarezza rosea del-



Ardengo Soffici, *Paesaggio*, (1907)



Ardengo Soffici, *Contadini nei campi*, (1907)

la luce che sorge dalla destra. La luce fa allungare le ombre sullo spazio arato e brillare le facciate esposte delle case.

Non vi sono contadini al lavoro, ma se ne avverte la presenza in quelle ben ravviate prode, negli alberi potati, nell'ordito che ha questa silenziosa pagina: il silenzio, appunto, è altra solenne tensione dell'immagine e qui è portato dalle forme semplici come un incantamento, un sortilegio d'arte che ha fermato le tinte pulite dell'alba e raccolto con precisa volontà ordinatrice ogni forma alla sua sintesi.

Soffici pronuncia come nella lettura attenta di una lirica le linee formali del suo paesaggio ritrovato; qui certo siamo a Poggio a Caiano e la data, 1907, è quella significativa del suo rientro in Italia dalla Francia.

Soffici è quanto mai ricolmo delle esperienze vissute dal vero, ha negli occhi i simbolisti e i *fauves*, i postimpressionisti, Gauguin, Cézanne, Derain... Ma ha gran voglia di dimenticare; suo desiderio è riabbracciare la propria terra con l'ansia di chi intende più che valersi di quanto ha conosciuto, riacquistare il tempo speso

e le energie: ora si sente di mettere a frutto con le riconquistate immagini dell'arte italiana, del paesaggio toscano, dei maestri amati, Paolo Uccello, Masaccio, la propria vicenda creativa ormai nutrita e pronta a fruttificare.

In paesaggi come questo, scabri, essenziali, può vedersi come egli cerchi di togliere dettagli alla visione, per avere un corpo più sodo e strutturato nel quale la vita si senta vibrare senza mollezze, senza che la pecca del vedutismo inquinii l'ideale colloquio con la natura.

Non si trattava quindi per Soffici di vestire con bei colori ed eleganti addobbi il paesaggio campestre; piuttosto di penetrare negli spessori spirituali delle forme;

ricercare in quelle rustiche conformazioni la verità antica dei luoghi, ciò che può avvertirsi come *realtà perpetua* che accomuna la natura accomodata dall'uomo e le case che ne custodiscono i ritmi familiari, senza sfarzo, senza che neppure l'ostentazione della semplicità possa apparire vizio stilistico.

Cerca il passo giusto nel procedere, con poco colore, pochi accordi caldi e freddi, in quella strada che manterrà poi sempre tenendo coerenti i termini di una virile commozione per la terra amata e le condizioni ideali di una tradizione che, in sostanza, non si è mai sentito di infrangere.



Soffici al tavolo di un ristorante, 1907-08



Poggio a Caiano, inizio del XX secolo

897

Ardengo Soffici

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

Paesaggio di campagna, (1907)

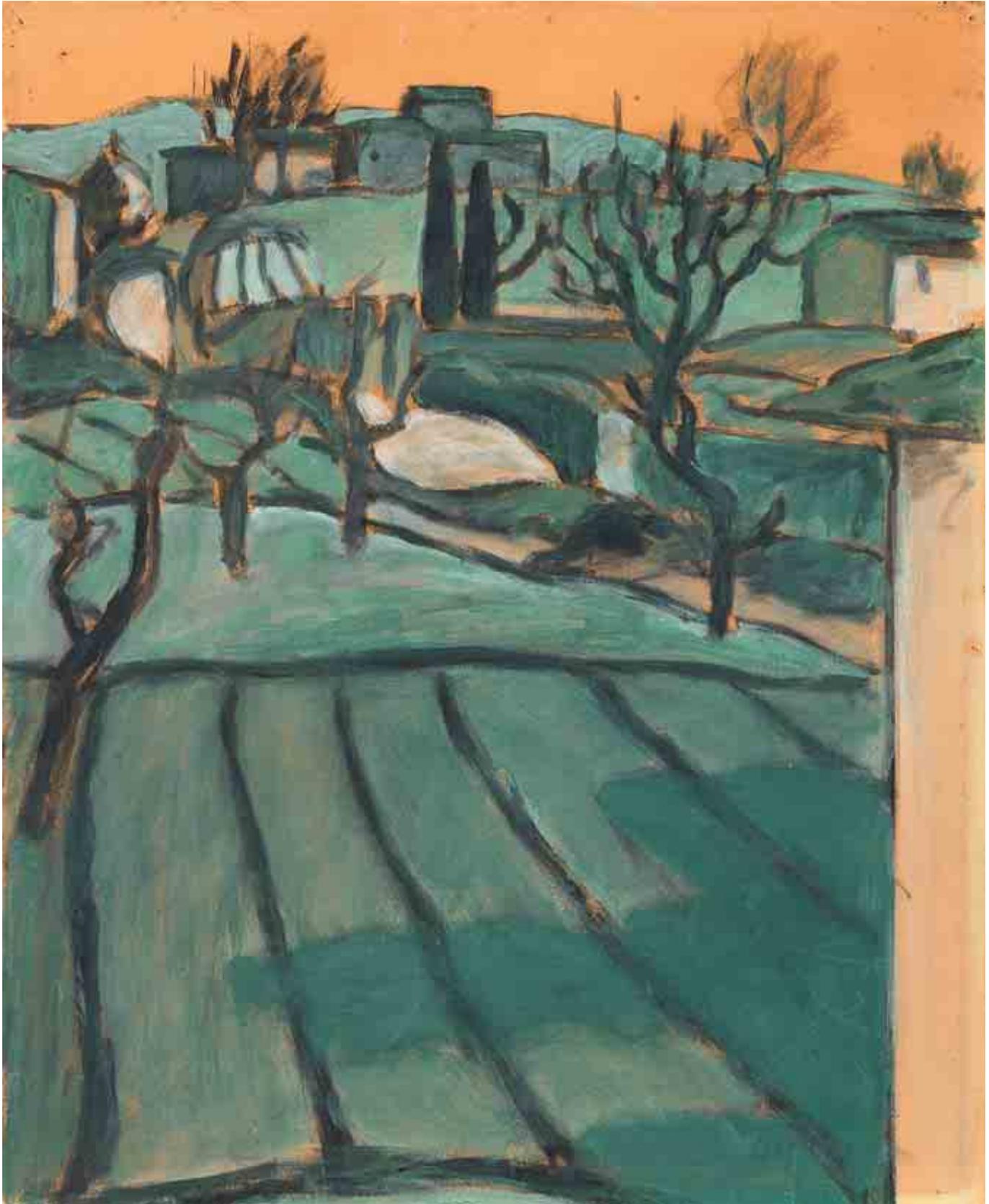
Olio su cartone, cm. 60.5x49,5

Firmato in basso a destra: Soffici.

Bibliografia:

- G. Raimondi - L. Cavallo, *Ardengo Soffici*,
Nuove edizioni E. Vallecchi, Firenze, 1967, riprodotto
n. 77.

Stima € 50.000/80.000





898

898

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Due teste e carte da gioco, (1946)

Olio su tavola, cm. 95,3x58,5

Firmato in basso a destra: F. Casorati.

Certificato su foto di Francesco Casorati, Torino

07/06/08, con n. 1341.

Stima € 75.000/95.000



899

899

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione

Olio su tela, cm. 59,7x80

Firmato al centro sul lato destro: Sironi. Al verso sulla tela scritta: Sironi / Composizione / Willy Macchiati (ripetuto due volte).

Certificato su foto di Willy Macchiati, 10 gennaio 1973.

Stima € 55.000/80.000



900

900

René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

Natura morta, 1926

Olio su tela, cm. 61x50,8

Firmato e datato in basso a sinistra: R. Paresce / -26-.

Opera registrata presso l'Archivio Paresce, a cura di Ra-
chele Ferrario.

Stima € 20.000/30.000



901

901

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Le crabe et le pot orange, 1948

Olio su tavola, cm. 38x55,3

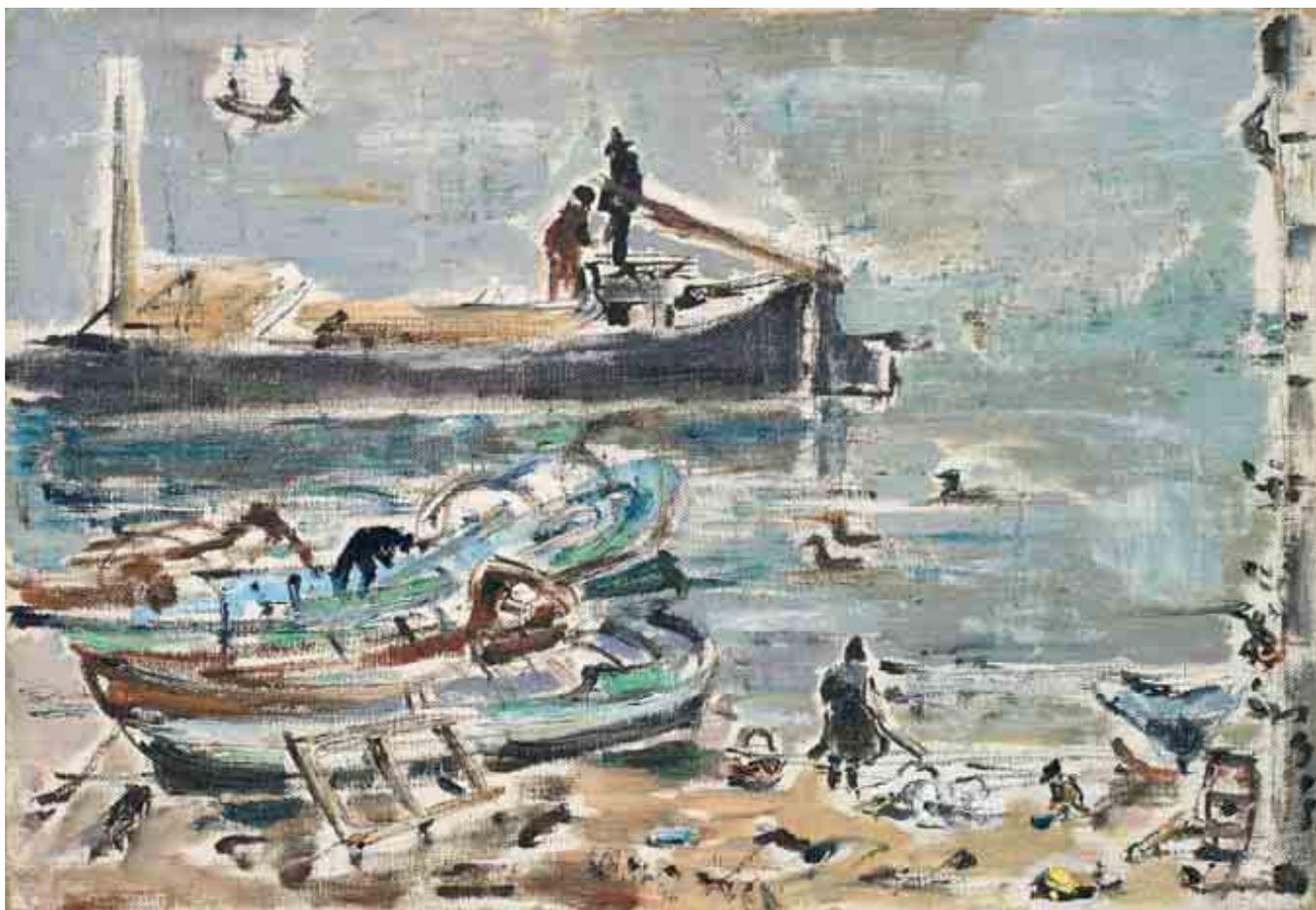
Firmato in basso a destra: G. Severini; al verso sulla tavola: Nov. 1948 / 43 Meudon / (0.55x0.38 - 10P) / "Le crabe et / le pot orange" (a pennello): Severini (a matita rossa); timbro Galleria d'Arte "Molino" / Roma: cartiglio recante dati dell'opera.

Storia: Studio Molino, Roma; Collezione privata

Certificato su foto di Gina Severini Franchina, Roma, 30 Nov. 1973.

Bibliografia: Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori - Daverio, Milano, 1988, p. 514, n. 840.

Stima € 35.000/50.000



902

902

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Paesaggio ad Arona, (1941)

Olio su tela, cm. 45x65,2

Firmato 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 € 35.000/50.000



903

903

Mario Tozzi

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

Manichino e conchiglia, 1927

Olio su tela, cm. 65x38

Firmato e datato in basso a sinistra: M. Tozzi / 1927. Al verso sulla tela: etichetta Arte Moderna in Italia / 1915-1935 / Mostra in Palazzo Strozzi / Firenze / Novembre 1966 - Febbraio 1967, con n. 233 (a penna): etichetta Collezione / Dott. Morlotti / Intra (Novara).

Storia: Collezione Bissattini, Cannobio (Vb); Collezione Lagostina, Baveno (Vb); Collezione privata

Esposizioni: Arte Moderna in Italia 1915-1935, a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967, cat. pp. XLV, 263, n. 1459,

illustrato.

Bibliografia: Marco Valsecchi, Mario Tozzi, la vita e l'opera, Vanni Scheiwiller, Milano, 1970, n. 10 (con titolo *Mannequin et coquillage* e data 1928); André Verdet, Mario Tozzi, Le Musée De Poche, 1975, p. 8 (con titolo *Mannequin et coquillage*, data 1928 e misure errate); Marilena Pasquali, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, volume primo, Giorgio Mondadori & Ass. Milano, 1988, p. 226, n. 27/20 (con misure errate).

Stima € 40.000/55.000

Ardengo Soffici, *Casa colonica (schizzo)*, (*Tramonto sulla campagna toscana*), 1923

Probabilmente Soffici riutilizzò per quest'opera un vecchio cartone.

Si conosce da una foto d'epoca di Barsotti, Firenze, una variante del quadro, o una prima versione, non firmata, che sembra risalire a diversi anni avanti (riprodotta in *Soffici immagini e documenti* 1986, cit., p. 320).

Per la monografia 1967, cit., il titolo *Tramonto sulla campagna toscana* era stato indicato dal proprietario Hevandro Franchi, Firenze. Sul cartone di supporto il titolo scritto da Soffici «*Casa colonica (Schizzo)*» lo ritroviamo nell'elenco della sala 26, «*Mostra individuale di Ardengo Soffici*», alla Biennale di Venezia, 1926, cit., al n. 18 «*Casa colonica (schizzo)*». Ripristiniamo quindi la titolazione originale.

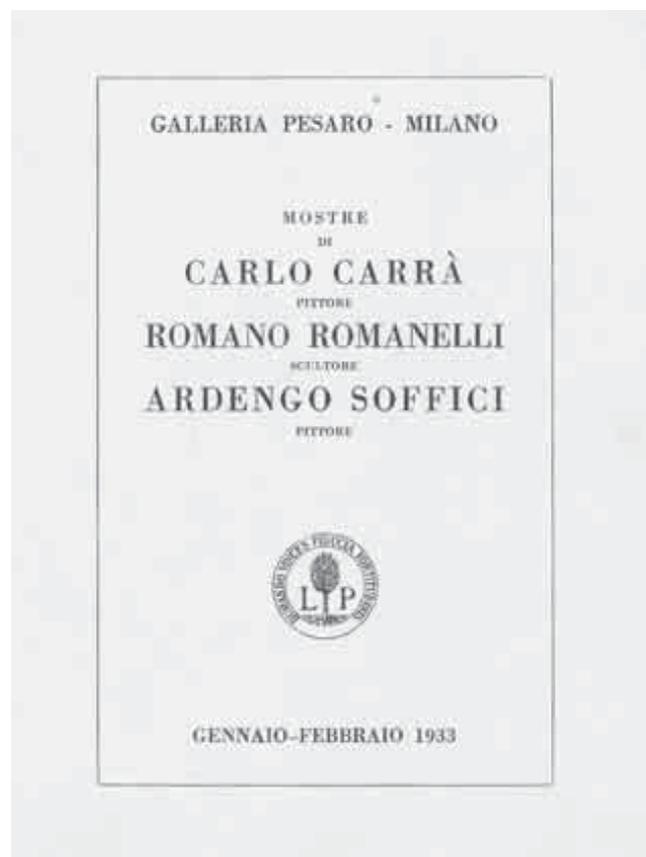
L'etichetta al verso della Galleria Pesaro, Milano, indica che il dipinto è stato esposto alla mostra Carrà Romanelli Soffici 1933, cit., e possiamo individuarlo o al n. 97, *Casa colonica*, o al n. 100, *Schizzo*.

Per la mostra alla Galleria Michaud 1969, cit., fu stampato solo un pieghevole senza elenco delle opere esposte.

Nelle 100 opere di Ardengo Soffici 1969, cit., fu usato il titolo, certo più accattivante, *Tramonto sulla campagna toscana*; e così per la grande antologica del 1975, cit. Nella scheda, n. 60, il curatore Franco Russoli scriveva: «Esempio tra i primi e i più tipici della “pennellata naturale e sciolta” della schietta “composizione tonale in cui converge la forma plastica e la forma cromatica” (L. Cavallo) che saranno caratteristiche costanti della pittura di Soffici dopo il ritorno all'ordine.»

La *Biennale del 1926 ebbe cospicua risonanza nella cultura europea tanto che il critico Ugo Nebbia dedicò un volume di 348 pagine alla manifestazione.*

La sala di Soffici, in cui compare questo paesaggio, è considerata da Nebbia (pp. 103-104, 111, 115) fra le migliori: «un artista, cioè, che, rotto ad ogni esperienza, ha mantenuto una linea di coerente intelligenza, non smentita neppure nei suoi più accesi periodi di pittore e di scrittore [...]. Poiché, con Soffici, la pittura è arte: non manipolazione di materia o di teorie. È espressione ancora di buon temperamento toscano, il quale non nasconde certo d'aver ben sciacquato i suoi panni nella Senna; ma che, raffinato dal fuoco di tante pericolose esperienze, fatali solo a chi non ha temperamento, riprende con serena coscienza quel cammino, che egli dice di “sintesi realista”. Il che significa semplicemente il più logico e concreto insegnamento della buona tradizione. Nel suo caso, pittura per niente retorica o culturale; intima però, raccolta ed ispirata. Talora,



Frontespizio del catalogo alla mostra della Galleria Pesaro, Milano, 1933

fin acerba ed arida di fattura; tal'altra, quasi sfatta e vaporosa, come a meglio far vibrare certi accordi. Tuttora però sobria e ricca di gusto; anche se la materia sembra povera, ed intesa a dare, nella forma e nel colore, più il senso delle cose che la loro realtà. Ma sempre, ripeto, pittura, la quale scaturisce anzitutto da una chiara sensibilità, ed onestamente gioca su toni ed accordi di buon sapore nostro: anzi, schiettamente toscano e paesano, nonostante tutte le raffinatezze attraverso cui è stata evidentemente elaborata; ed indugia perciò su motivi sì schietti di persone e paesi, ed in modo sì chiaro torna a ridestare il senso della buona terra, donde pare sbocciata come per un canto spontaneo; da destare una delle più care emozioni di questa mostra».

Giuseppe Raimondi, sulla rivista milanese *Il Convegno* (gennaio-febbraio 1923, p. 67; a recensione della monografia C. Carrà, Ardengo Soffici, avec 32 reproductions, *Valori Plastici*, Rome, 1922) aveva fornito una chiave di lettura del suo amico toscano: «Io tendo sempre più a vedere l'opera di questo uomo come un miracolo di equilibrio storico e pittorico, di lucido,

disperato, istintivo sforzo verso la liberazione da vincoli di tradizione, di scuola o di maniere. Per lui la storia comincia dal giorno che egli usò colori e pennelli, e gli accostamenti, gli incontri coi contemporanei, lo studio, l'influenza degli antichi, dei maestri d'altre epoche non sono che naturali incidenti del suo corso, libero, fuori d'ogni orbita, mantenuto con una precisione, una leggerezza logica degna di farci pensare.»

Raimondi mette l'accento sulla libertà del pittore. E scorre su ciò che è motivo centrale della sua pittura, il paesaggio: «immagini famigliari di Toscana, luoghi conosciuti e ripetuti inconsapevolmente, trascritti docilmente e insensibilmente, lasciati andare come le parole dette fra le mura di casa propria. Straordinaria la fedeltà di documento che può recare una tela coperta di colori. Di siffatti paesi il significato è questo: affabilità [...]. Ecco presentarsi agli occhi e alla fantasia il paesaggio di Soffici, tranquillo e pacato, composto, privo di voci umane, lasciato in una smemorata dimenticanza, in un ricordo disteso e opaco. Opaco è il colore, anzi la materia, freddi i verdi, i rossi, i neri, le ocre come nei riposati affreschi di un toscano quattrocentista; e io so che m'han sempre riportato alla mente l'ariosità e la semplicità del gesso, la lieta pulizia dei muri pitturati da un modesto artigiano di provincia».

Raimondi passa gli occhi e le dita su immagini come questa, sente i rilievi dei bianchi calcinati, le spente assonanze fra i tronchi che indugiano nei prati e danno riposo alle case basse; quei tetti a capanna, uguali da secoli, coperti di coppi che in lontananza risplendono di rosso e segmentano l'orizzonte. Più sopra la collina azzurra, come un cielo rappreso e l'insieme che diviene luogo incantato senza sofisticazioni di incantamento. Eppure c'è un che di profondo quasi difficile da raggiungere, di misteriosamente umano o almeno di arcano, qualcosa che si rivela soltanto a un occhio abituato a scoprire i risvolti della realtà: oltre ciò che appare, ciò che l'apparenza nasconde, entrare nel cuore di quella natura che si manifesta intera. Diventano natura anche questi casolari, quasi fossero stati disegnati



Soffici con Carrà e Romanelli a Forte dei Marmi



Ardengo Soffici, anni Venti

dalle stagioni, e il ritmo della vita che li accompagna toccasse all'unisono il ritmo delle luci e la sonorità delle ramaglie.

Quando Soffici guarda l'antico Poggio, ne trae come una sorta di murmure; sono le voci lontane che giungono da qualche porta aperta, o le ritornanti canzoni popolari che si mescolano insieme con cinguettii e colpi d'ala.

Il paesaggio di Soffici è, prima di ogni altra cosa, un paesaggio dell'anima, se possiamo dire; quasi un invito alle stagioni di sostare un poco nel cuore dell'uomo, di sovrapporre almeno la loro semplicità e schietta bellezza, senza ornamento, alla corteccia di indifferenza che non consente di fermarsi su queste grandi e povere visioni di campagna.

Resta inspiegabile, forse, come permanga intatto il luogo creativo di Soffici, la sua realtà dipinta, e le sue opere diano tuttora la serena coscienza dell'essere che si ritrova nella sfera naturale. Nonostante il concetto stesso di esistenza si sia inurbato, reso anonimo dalla proliferazione delle immagini virtuali.

È certo essere un'isola di salvezza poetica una delle cospicue virtù del lavoro di Soffici: nessuna fretta di correre altrove; ogni paese, ogni incontro con ciò che ci è offerto dalla natura può essere una buona apertura per la fantasia, un viatico per il viaggio di conoscenza che ci consente l'arte contemporanea.

Ardengo Soffici

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

Tramonto sulla campagna toscana, 1923

Olio su cartone, cm. 63,7x48

In basso a sinistra: Soffici 23.

Al verso: su un cartone di supporto incollato scritta autografa dell'artista «Soffici / Casa colonica (Schizzo) / Soffici 1909»; etichetta «XV Esposizione internazionale d'Arte, Venezia, 1926»; etichetta Galleria Pesaro, Milano; etichetta Galleria Michaud, Firenze «Mostra dal 15.3 al 4.4.1969 / Proprietà Franchi», con due timbri.

Provenienza: Hevandro Franchi, Firenze; Galleria Michaud, Firenze; raccolta privata

Esposizioni

- *XV Esposizione Internazionale d'Arte*, «Mostra individuale di Ardengo Soffici», presentazione di A. Soffici, Venezia, 1926, sala 26, in cat. p. 101, n. 18
- *Mostre di Carlo Carrà pittore, Romano Romanelli scultore, Ardengo Soffici pittore*, prefazione firmata Carrà Romanelli Soffici, Galleria Pesaro, Milano, gennaio-febbraio 1933, in cat. n. 97 (*Casa colonica*) o n. 100 (*Schizzo*)
- *Ardengo Soffici*, Galleria Michaud, Firenze, 15 marzo-4 aprile 1969
- *100 opere di Ardengo Soffici*, scritti di P. Bargellini e F. Bellonzi, note bio-bibliografiche a cura di G. Huxol, Galleria Falsetti, Prato, [15 ottobre-18 novembre] 1969, riprodotto in cat. n. XXXII (supporto errato)
- *Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del 900*, [a cura di F. Russoli], testi di vari, Villa Medicea, Poggio a Caiano, 1°-30 giugno 1975, riprodotto in cat. p. 119, n. 60 (supporto errato).

Bibliografia

- G. Raimondi-L. Cavallo, *Ardengo Soffici*, Nuovedizioni E. Vallecchi, Firenze, 1967, riprodotto n. 257 (supporto errato)
- L. Cavallo, *Soffici immagini e documenti (1879-1964)*, collaborazione di Valeria Soffici, redazione e indici O. Nicolini, Vallecchi, Firenze, 1986 (con aggiornamento bibliografico dal 1967, Appendice a cura di O. Nicolini con Indice dei nomi, luoghi notevoli e riviste nelle *Opere* di A. Soffici in VII volumi, Vallecchi 1959-1966), p. 320.

Stima € 70.000/100.000





905

905

Mario Mafai

Roma 1902 - 1965

La vendemmia

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

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

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

Stima € 20.000/35.000



906

906

Piero Marussig

Trieste 1879 - Pavia 1937

Passeggiata, (1913)

Olio su tela, cm. 64,5x61

Firmato in basso a sinistra: P. Marussig. Al verso sulla tela scritta: Gruppo II / 1; sul telaio: cartiglio Piero Marussig, con titolo *La passeggiata* (a penna): etichetta Regione Piemonte / Città di Arona / Femme Fatale / Il mito universale della donna nell'arte.

Storia: Collezione privata, Varese; Collezione privata

Certificato su foto di Claudia Gian Ferrari, Milano, 28 giugno 1991.

Bibliografia: Claudia Gian Ferrari, Nicoletta Colombo, Elena Pontiggia, Piero Marussig (1879-1937). Catalogo generale, Silvana Editoriale, Milano, 2006, p. 113, n. 101.

Stima € 25.000/35.000



907

907

René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

Natura morta, 1925

Olio su tela, cm. 40x60,5

Firmato e datato in basso a sinistra: R. Paresce 1925.

Opera registrata presso l'Archivio Paresce, a cura di Rachele Ferrario.

Reca restauri, rintelato.

Stima € 18.000/25.000



908

908

Orfeo Tamburi

Jesi (An) 1910 - Parigi 1994

Brasserie, (1955-56)

Olio su tela, cm. 64,8x50,5

Firmato in basso a destra: Tamburi. Al verso sulla tela: cartiglio scritto a macchina recante dati dell'opera (con data 1956); etichetta [Ammi]nistrazione Provinciale di Viterbo / *Premio Nazionale di Pittura* / (sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica).

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 12.000/18.000



909

909

Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

Figure

Olio su tela, cm. 50x59,5

Firmato in basso a destra: Morlotti. Al verso sul telaio:
etichetta Galleria d'Arte / Cocorocchia / Milano.

Stima € 12.000/18.000



910

910

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Orchidee, 1964

Olio su tela, cm. 60x73

Firmato e datato in basso a destra e al verso sulla tela:

Guttuso / 64.

Foto autenticata dall'artista.

Bibliografia: Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Ediz. Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 290, n. 64/32.

Stima € 35.000/50.000



911

911

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Cesto con frutta, 1940

Olio su tavola, cm. 29,1x40,8

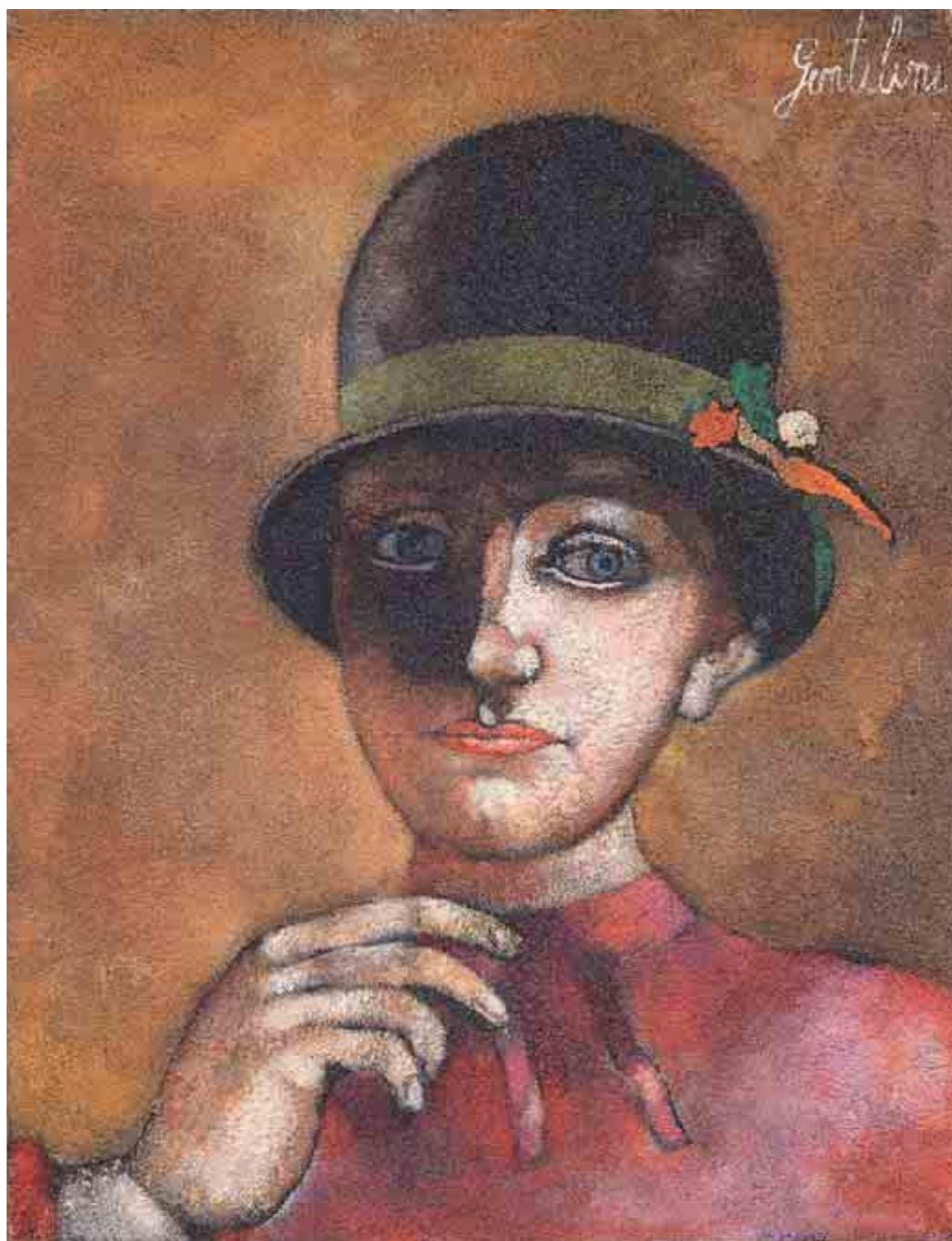
Firmato in basso a destra: Guttuso; al verso: Guttuso

1940: etichetta con n. 5/1172 (a penna) e quattro timbri

Galleria Cafiso, Milano.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 12.000/18.000



912

912

Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Luciana, 1980

Olio su carta sabbata applicata su tela, cm. 43x33

Firmato in alto a destra: Gentilini.

Storia: Galleria Metastasio, Prato; Collezione L. Vignoli, Prato; Collezione privata

Foto autenticata dall'artista, Roma, 18 ottobre 1980.

Bibliografia: Luciana Gentilini, Giuseppe Appella, Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000, p. 710, n. 1671 (con supporto errato).

Stima € 20.000/28.000



913

913

Orfeo Tamburi

Jesi (An) 1910 - Parigi 1994

Parigi, 1956

Olio su tela, cm. 56x44,2

Firmato e datato in basso a destra:
Tamburi / 56.

Stima € 8.000/12.000



914

914

Orfeo Tamburi

Jesi (An) 1910 - Parigi 1994

Parigi, 1956

Olio su tela, cm. 46x55

Firmato e datato in basso a destra:
Tamburi 56; al verso sul telaio: Orfeo
Tamburi - Paris, 1956.

Stima € 8.000/12.000



915

915

Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Ricordo di Ferrara, 1960

Olio su tela sabbata, cm. 81,5x65

Firmato in basso a destra: Gentilini. Al verso sul telaio: timbro Reg. n. 39/B (a pennarello).

Storia: Galleria del Naviglio, Milano; Collezione U. Zamberlan, Venezia; Collezione Rimoldi, Cortina d'Ampezzo; Collezione privata

Foto autenticata dall'artista, Roma, 15 gennaio 1970.

Bibliografia: Luciana Gentilini, Giuseppe Appella, Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000, p. 409, n. 807 (con titolo *Ricordo di Ferrara (n.1)*).

Stima € 40.000/50.000



916

916

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Testa di donna (Testa di donna di scorcio), 1959

Olio su carta applicata su tela, cm. 61,3x43,5

Firmato in basso a sinistra: Guttuso; al verso sulla tela luogo, firma e data: V.[elate] / Guttuso / '59; sul telaio: due etichette Mostra di Renato Guttuso - Parma 1963 / Palazzo Pilotta: etichetta Dicembre '87 - Febbraio '88 / Comune di Busto Arsizio - Villa Tosi: etichetta Galleria "La Nuova Pesa" (datato 1958).

Storia: Collezione privata, Busto Arsizio (Va); Collezione privata

Bibliografia: Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Ediz. Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 162, n. 59/77.

Stima € 7.000/9.000



917

917

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Natura morta (Omaggio a Morandi), (1965)

Tempera su carta, cm. 51x72,2

Firma in basso verso sinistra: Guttuso. Esposizioni: Prima Mostra d'Arte Moderna e Trame Contemporanee, Milano, Palazzo della Permanente, marzo 1967, cat. p. 51, illustrato (con firma errata).

Bibliografia: Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Ediz. Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 330, n. 65/129 (con dati errati).

Stima € 7.000/9.000



918

918

Giuseppe Santomaso

Venezia 1907 - 1990

Natura morta, 1942

Olio su tela, cm. 47x66

Firmato e datato in basso a destra: Santomaso 42.

Storia: Collezione Dalla Villa, Padova; Collezione privata

Certificato su foto Archivio Giuseppe Santomaso, con n. SOT/626.

Stima € 14.000/20.000



919

919

Renato Birolli

Verona 1905 - Milano 1959

Paese all'Adda, 1944

Olio su tela, cm. 50x49,8

Firmato in basso a destra: Birolli; al verso sulla tela firma: N. 77 / Birolli: due timbri ed etichetta Galleria Santa Redegonda / Milano / Mostra personale di Renato Birolli / alla Galleria Santa Redegonda 23 mag- / gio/14 giugno 1945: timbro Ministero [...] / [Palau] National / De Bellas Artes / Rio de Janeiro - Brasil: etichetta Studio d'Arte Palma, Roma, con n. 436: timbro Galleria Russo / Roma; sul telaio data e titolo: Cologna- autunno 1944 Paese all'Adda: timbro Santa Redegonda / Milano.

Storia: Collezione privata, Roma; Collezione privata

Bibliografia: Zeno Birolli, Renato Birolli, Feltrinelli Editore, Milano, 1978, p. 234, n. 1944.15 (299).

Stima € 10.000/15.000



920

920

Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

Canale della Giudecca, 1980

Olio su tela, cm. 33,2x41

Firmato e datato in basso a destra: Music 80; al verso sulla tela: Music / Canale della / Giudecca / olio / 1980.

Certificato Galleria d'Arte Contini, Venezia, con n. 80/032-O.

Stima € 10.000/15.000

921

Bruno Cassinari

Piacenza 1912 - Milano 1992

Il mare lontano, 1976

Olio su tela, cm. 60,2x50,2

Firmato e datato in basso a destra:
Cassinari / 76; titolo, firma e data al
verso sulla tela: "Il mare / lontano" /
Cassinari / 76; timbro Studio Cassi-
nari, con n. 1014 (a pennarello).

Foto autenticata dall'artista, Milano,
28.2.1989, con n. 1604.

Stima € 9.000/13.000



921

922

Natalie Gontcharova

Negaevo 1881 - Parigi 1962

Paesaggio con alberi, 1903-4

Olio su tela applicato su cartoncino,
cm. 18,5x20,7

Firmato in basso a destra: N.
Gontcharova. Al verso, su un car-
toncino di supporto: etichetta e tim-
bro Galleria Fonte d'Abisso / Mo-
dena - Milano

Certificato su foto Galleria Fonte
d'Abisso, Modena - Milano, con n.
2654.

Stima € 4.000/7.000



922

INDICE

B

Baldessari R. 848, 854, 856, 863
Balla G. 827, 840, 841, 842, 843, 844, 845
Biolli R. 919

C

Campigli M. 832, 889, 890, 891, 892
Carrà C. 828, 846
Casorati F. 833, 881, 898
Cassinari B. 921
Chagall M. 868, 870
Corona V. 858
Crali T. 860

D

Dalí S. 815
De Chirico G. 802, 805, 819, 820, 821, 887, 893, 894
De Pisis F. 801, 882, 888, 902
Delaunay S. 866
Delvaux P. 869
Depero F. 807, 847, 849, 852, 853
Diulgheroff N. 855
Dottori G. 850, 861
Dufy R. 867

E

Erba C. 804

F

Fillia 862
Fontana L. 872, 873, 879

G

Gentilini F. 912, 915
Gontcharova N. 922
Guidi V. 836
Guttuso R. 910, 911, 916, 917

I

Innocenti B. 817

K

Kokoschka O. 814

L

Licini O. 874, 875

M

Mafai M. 905
Magnelli A. 877
Magritte R. 871
Marasco A. 851
Marini M. 808, 816, 818

Martini A. 822
Marussig P. 825, 906
Melotti F. 823
Miró J. 813
Modigliani A. 809
Morandi G. 810, 811
Morlotti E. 909
Music A. 920

P

Paresce R. 900, 907
Picasso P. 812
Prampolini E. 803, 806, 859

R

Rosai O. 830, 837
Rosso M. 839

S

Santomaso G. 880, 918
Savinio A. 895, 896
Severini G. 826, 878, 886, 901
Sironi M. 829, 883, 884, 885, 899
Soffici A. 838, 897, 904

T

Tamburi O. 908, 913, 914
Tato 864, 865
Thayaht 857
Tomea F. 835
Tosi A. 824
Tozzi M. 831, 834, 903

V

Vedova E. 876

APPARATI A CURA DI:

Luigi Cavallo

Giorgio de Chirico, Ippolito con i compagni sulle rive dell'Egeo (Ippolito e i suoi compagni), lotto n. 887

Ardengo Soffici, Paesaggio di campagna, (1907), lotto n. 897

Ardengo Soffici, Casa colonica (schizzo), (Tramonto sulla campagna Toscana), 1923, lotto n. 904

Marco Fagioli

Bruno Innocenti, Stradivaria, I, lotto n. 817

Medardo Rosso, Impression du boulevard, La femme à la voilette, lotto n. 839

Futurismo Primo e Secondo. La grande avventura, dal lotto n. 840 al lotto n. 865

Alberto Savinio, La forêt dans l'appartement, lotto n. 895

Alberto Savinio - L'Ange Mauvais, lotto n. 896

Elena Gigli

Giacomo Balla, Prima dell'operazione – dopo l'operazione, 1918, lotto n. 841

Flaminio Gualdoni

Due opere di Osvaldo Licini, lotti n. 874, 875

Francesca Marini

Lucio Fontana. Spazio, tempo, vuoto e poi volume, gesto, infinito, lotti n. 872, 873

Gino Severini, La fillette au lapin, lotto n. 886

Elisa Morello

Mario Sironi tra metafisica e realtà, lotti n. 883, 884, 885

Silvia Petrioli

Magritte, Soir d'orage, lotto n. 871

Alberto Magnelli, Sur le même plan, 1948, lotto n. 877

Felice Casorati, Natura morta con arance, lotto n. 881

Chiara Stefani

Massimo Campigli: quattro dipinti, lotti n. 889, 890, 891, 892

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 Direttore delle vendite o Banditore potrà accettare anche offerte con un aumento minore.
- 2) Gli oggetti saranno aggiudicati dal Direttore della vendita o banditore al migliore offerente, salvi i limiti di riserva di cui al successivo punto 11. 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 delle vendite. È facoltà del Direttore della vendita di 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 Euro. 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 od una garanzia, preventivamente giudicata valida dalla Mandataria, ad 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 alla Casa d'Aste referenze bancarie esaurive 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, la Mandataria si riserva il diritto di annullare il contratto di vendita del lotto aggiudicato e di richiedere a ristoro dei danni subiti.
- 6) La Farsettiarte potrà consentire che l'aggiudicatario versi solamente una caparra, pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, oltre ai diritti, al compenso ed a quant'altro. Gli oggetti venduti dovranno essere ritirati non oltre 48 ore dalla aggiudicazione; il pagamento di quanto dovuto, ove non sia già stato eseguito, dovrà, comunque, intervenire entro questo termine. La Farsettiarte è autorizzata a non consegnare quanto aggiudicato se prima non si è provveduto al pagamento del prezzo e di ogni altro diritto o costo. Qualora l'aggiudicatario non provvederà varrà quanto previsto ai punti 7-9.
- 7) In caso di inadempienza l'aggiudicatario sarà comunque tenuto a corrispondere alla casa d'asta una penale pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, salvo il maggior danno.
Nella ipotesi di inadempienza di quanto previsto al punto 4) la casa d'asta 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.La casa d'asta è comunque facoltizzata a chiedere l'adempimento.
- 8) L'acquirente corrisponderà oltre al prezzo di aggiudicazione i seguenti diritti d'asta:
 - I Scaglione il 22% da Euro 0 a Euro 80.000,00
 - II Scaglione il 21% da Euro 80.001,00 a Euro 200.000,00
 - III Scaglione il 20% da Euro 200.001,00 a Euro 350.000,00
 - IV Scaglione il 19,50% da Euro 350.001,00 a Euro 500.000,00
 - V Scaglione il 19% oltre Euro 500.001,00 ed oltre omnnicomprensivo di diritti d'asta, Iva e quant'altro sul prezzo di aggiudicazione.
- 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 alla casa d'asta 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 od 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 dalla Farsettiarte per la vendita vengono venduti nelle condizioni e nello stato di conservazione in cui si trovano; i riferimenti contenuti nelle descrizioni in catalogo non sono peraltro impegnativi o esauritivi; rapporti scritti (condition reports) sullo stato dei lotti sono disponibili su richiesta del cliente e in tal caso integreranno le descrizioni contenute nel catalogo. Qualsiasi descrizione fatta dalla Farsettiarte è effettuata in buona fede e costituisce mera opinione; pertanto tali descrizioni non possono considerarsi impegnative per la casa d'aste ed esaurive. 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) La 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 dalla Farsettiarte. Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità della Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, la Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.
- 14) Né la 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. La Casa d'aste, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verificino cambiamenti nei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere. Qualunque contestazione, richiesta danni o azione per inadempienza del contratto di vendita per difetto o non autenticità dell'opera dovrà essere esercitata, a pena di decadenza, entro cinque anni dalla data di vendita, con la restituzione dell'opera accompagnata da una dichiarazione di un esperto attestante il difetto riscontrato.
- 15) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma della L. 1039, l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia.
- 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) 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.



ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

BLINDARTE CASA D'ASTE

Via Caio Duilio 4d/10 - 80125 Napoli - tel. 081 2394642 - www.blindarte.com - info@blindarte.com

ARCHAION - BOLAFFI ASTE AMBASSADOR

via Cavour 17/F - 10123 Torino - tel. 011 5576300 - fax 011 5620456 - www.bolaffi.it - aste@bolaffi.it

CAMBI CASA D'ASTE

Castello Mackenzie - Mura di S. Bartolomeo 16c - 16122 Genova - tel. 010 8395029 - fax 010 812613
www.cambiaste.com - info@cambiaste.com

DELLA ROCCA CASA D'ASTE

via della Rocca 33 - 10123 Torino - tel. 011 888226 - 011 8123070 - fax 011836244 - www.dellarocca.net - info@dellarocca.net

EURANTICO

Loc. Centignano snc - 01039 Vignanello VT - tel. 0761 755675 - fax 0761 755676 - www.eurantico.com - info@eurantico.com

FARSETTIARTE

viale della Repubblica (area Museo Pecci) - 59100 Prato - tel. 0574 572400 - fax 0574 574132
www.farsettiarte.it - info@farsettiarte.it

FIDESARTE ITALIA S.r.l.

via Padre Giuliani 7 (angolo via Einaudi) - 30174 Mestre VE - tel. 041 950354 - fax 041 950539
www.fidesarte.com - fidesarte@interfree.it

FINARTE CASA D'ASTE

piazzetta Bossi 4 - 20121 Milano - tel. 02 863561 - fax 02 867318 - www.finarte.it - info@finarte.it

MEETING ART CASA D'ASTE

corso Adda 11 - 13100 Vercelli - tel. 0161 2291 - fax 0161 229327-8 - www.meetingart.it - info@meetingart.it

GALLERIA PACE

Piazza San Marco 1 - 20121 Milano - tel. 02 6590147 - fax 02 6592307 - www.galleriapace.com - pace@galleriapace.com

GALLERIA PANANTI CASA D'ASTE

via Maggio 15 - 50125 Firenze - tel. 055 2741011 - fax 055 2741034 - www.pananti.com - info@pananti.com

GALLERIA POLESCHI CASA D'ASTE

Foro Buonaparte 68 - 20121 Milano - tel. 02 89459708 - fax 02 869113367
www.poleschicasadaste.com - info@poleschicasadaste.com

PANDOLFINI CASA D'ASTE

Borgo degli Albizi 26 - 50122 Firenze - tel. 055 2340888-9 - fax 055 244343 - www.pandolfini.com - pandolfini@pandolfini.it

PORRO & C. ART CONSULTING

Piazza Sant'Ambrogio 10 - 20123 Milano - tel. 02 72094708 - fax 02 862440
www.porroartconsulting.it - info@porroartconsulting.it

SANT'AGOSTINO

corso Tassoni 56 - 10144 Torino - tel. 011 4377770 - fax 011 4377577
www.santagostinoaste.it - santagostino@tin.it

STADION CASA D'ASTE

Riva Tommaso Gulli 10/a - 30123 Venezia - tel. 040 311319 - fax 040 311122 - www.stadionaste.com - info@stadionaste.com

VENETOARTE CASA D'ASTE

Via XXVIII Aprile 118bis - 35047 Solesino PD - tel. 0429 707224 - 0429 707203 - fax 0429 770080
www.veneto-arte.it - info@veneto-arte.it

VON MORENBERG CASA D'ASTE

Via Malpaga 11 - 38100 Trento - tel. 0461 263555 - fax 0461 263532 - www.vonmorenberg.com - info@vonmorenberg.com



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



NOTIZIE UTILI

NOTIZIE UTILI

MOSTRE EVENTI

PRIMAVERA 2010

PRATO

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

Fino al 1° Agosto 2010
PAOLO CANEVARI "NOBODY KNOWS"
Centro Luigi Pecci

Fino al 20 Giugno 2010
GIANNI PETTENA "ACQUISIZIONI PER LA
COLLEZIONE DEL MUSEO"
Centro Luigi Pecci

Fino al 30 Giugno 2010
UOMINI, MERCI E NOTIZIE DAL LEVANTE
NELL'ARCHIVIO DATINI
Archivio di Stato

FIRENZE

Fino al 18 Luglio 2010
DE CHIRICO, MAX ERNST, MAGRITTE, BALTHUS.
UNO SGUARDO NELL'INVISIBILE
Palazzo Strozzi

Fino al 30 Giugno 2010
LA PIU' BELLA MOSTRA DI MINERALI AL MONDO
Museo La Specola

Fino al 26 Giugno 2010
D'AITA. LE REGOLE DELLA SALUTE NEI MANOSCRITTI
DELLA BIBLIOTECA MEDICEA-LAURENZIANA
Biblioteca Medicea Laurenziana

Fino al 6 Giugno 2010
IL METODO E IL TALENTO - IGINO BENVENUTO SUPINO
PRIMO DIRETTORE DEL BARGELLO
Museo Nazionale del Bargello

Fino al 27 Giugno 2010
PREGIO E BELLEZZA - CAMMEI E INTAGLI DEI MEDICI
Museo degli Argenti Palazzo Pitti

Fino al 3 Ottobre 2010
PAOLA STACCIOLI - CERAMICHE ANIMATE
Museo delle Porcellane di Palazzo Pitti

Fino al 10 Ottobre 2010
CARAVAGGIO E CARAVAGGESCHI A FIRENZE
Galleria Palatina di Palazzo Pitti e Galleria degli Uffizi

Fino al 1° Novembre 2010
VIRTU' D'AMORE, PITTURA NUZIALE
DEL QUATTROCENTO FIORENTINO
Galleria dell'Accademia

Fino al 13 Giugno 2010
ANSIA D'IMMAGINI - ITALO ZANNIER
FOTOGRAFO 1952-1976
Museo della Fotografia Alinari

GOLF

GOLF CLUB LE PAVONIERE

18 buche - 6137 mt. Par 72
Via della Fattoria 6/29 loc. Tavola - 50047 Prato
tel 0574 620855

GOLF CLUB UGOLINO

18 buche - 5741 mt.
Par 72 S.S.S.
Strada Chiantigiana 3 50015 Grassina - Firenze
tel 055 2301004

GOLF CLUB POGGIO DEI MEDICI

18 buche - 6220 mt.
Par 72 S.S.S. 73
Via S Gavino 27
50038 Scarperia - Firenze
tel 055 84350

ALBERGHI

PRATO

Art Hotel Museo ****
Tel. 0574 5787
Palace Hotel ****
Tel. 0574 5671
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
Grand Hotel *****
Tel. 055 288781
Helvetia & Bristol *****
Tel. 055 287814
Villa Cora *****
Tel. 055 2298451
Baglioni ****
Tel. 055 23580
Bernini Palace Hotel ****
Tel. 055 288621
Croce di Malta ****
Tel. 055 218351
Relais Certosa Hotel ****
Tel. 055 2047171
Cavour ****
Tel. 055 282461
Villa il Poggiale dimora storica
S. Casciano V.P.
Tel. 055 828311



NOTIZIE UTILI

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
Sabatini
tel.055 282802

DINTORNI DI FIRENZE

Le Cave di Maiano
tel.055 59133
Trattoria Omero
tel.055 220053

TRENI

Informazioni Viaggiatori 892021

FIRENZE - ROMA/ ROMA - FIRENZE

FIRENZE SMN	ROMA	ROMA	FIRENZE SMN
7,00	8,45	7,15	8,50
8,40	10,15	7,45	9,20
9,10	10,15	8,15	9,50
9,40	11,13	8,45	10,20
10,10	11,45	9,15	10,50
10,40	12,13	10,15	11,50
11,10	12,45	11,15	12,50
11,40	13,13	12,15	13,50
13,10	14,45	13,15	14,50
14,10	15,45	14,15	15,50
16,10	17,45	15,15	16,50
17,10	18,45	16,15	17,50
18,10	19,45	16,45	18,20
19,10	20,45	17,15	18,50
19,40	21,13	18,15	19,50

FIRENZE - MILANO/ MILANO - FIRENZE

FIRENZE SMN	MILANO	MILANO	FIRENZE SMN
9,00	10,45	5,45	8,30
10,00	11,45	7,15	9,00
11,00	12,45	8,15	10,00
12,00	13,45	9,15	11,00
13,00	14,45	10,15	12,00
14,00	15,45	11,15	13,00
15,00	16,45	12,15	14,00
16,00	17,45	13,15	15,00
17,00	18,45	14,15	16,00
18,00	19,45	15,15	17,00
19,00	20,45	16,15	18,00
20,00	21,45	17,15	19,00
21,00	22,45	18,15	20,00
21,14	00,05	19,15	21,00
		20,15	22,00

AEREI

Da Firenze aeroporto
A.Vespucci, tutti i voli
senza scali intermedi

Informazioni Voli Nazionali
ed Internazionali

055 3061300
055 3061700

Frequenza:
(*) = Tutti i giorni.
(1) = lunedì.
(2) = martedì.
(3) = mercoledì.
(4) = giovedì.
(5) = venerdì.
(6) = sabato.
(7) = domenica.

DA FIRENZE

ANDATA RITORNO

Città	frequenza	parte	arriva	parte	arriva
ROMA Fiumicino(1234567)	7:10	8:05	9:50	10:50	
ROMA Fiumicino(1234567)	11:35	12:30	17:35	18:35	
ROMA Fiumicino(1234567)	19:20	20:15	21:25	22:25	
LONDRA LGW (1234567)	7:55	9:00	9:45	12:45	
LONDRA LGW (1234567)	18:10	19:15	19:55	22:55	
MONACO (1234567)	12:05	13:40	9:15	10:50	
MONACO (1234567)	17:05	18:40	15:00	16:35	
MONACO (12345...)	14:35	16:00	11:30	12:55	
MONACO (... . 67)	14:35	16:10	11:20	12:55	
PARIGI CDG (1234567)	7:15	9:15	7:20	9:15	
PARIGI CDG (1234567)	10:15	12:20	10:05	12:10	
PARIGI CDG (1234567)	13:05	15:00	12:05	14:05	
PARIGI CDG (1234567)	14:50	16:45	13:05	15:00	
PARIGI CDG (1234567)	16:05	18:00	15:50	17:45	
PARIGI CDG (1234567)	18:50	20:45	18:45	20:40	

AUTONOLEGGI

PRATO

AVIS
tel.0574 596619
HERTZ
tel.0574 527774

FIRENZE

Europcar
tel. 055 318609
AVIS
tel.055 2398826 - 367898
HERTZ
tel.055 2398205
MAGGIORE
tel.055 311256

AUTOLINEE

PRATO - FIRENZE S.M.N.

CAP -Tel. 0574 608219
partenza con frequenza di 30 minuti
LAZZI - Tel. 055 363041
partenza con frequenza di 30 minuti

TAXI

PRATO

Radio Taxi
tel 0574 5656

FIRENZE

Radio Taxi
tel 055 4798 - 4242 - 4390

Farsetti arte
CASA D'ASTE DAL 1955

Foto e Fotocolor: Industrialfoto - Firenze
Pre stampa e Stampa: Grafiche Gelli - Firenze

