



Farsettiarte

DAL 1955

ARTE MODERNA
Prato, 29 Novembre 2025

In copertina:
Giorgio de Chirico,
lotto 565





M. CAMPIC. 1931

ALDO
CAMPIC. 31

A Frediano Farsetti



ASTA DI OPERE D'ARTE MODERNA
PROVENIENTI DA RACCOLTE PRIVATE

INFORMAZIONI PER I PARTECIPANTI

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

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

Tali documenti dovranno essere accompagnati dai seguenti dati bancari:

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

Per assistenza si prega di contattare:

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

OPERAZIONI DI REGISTRAZIONE E PARTECIPAZIONE ALL'ASTA

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

ACQUISIZIONE DI OGGETTI E DIPINTI PER LE ASTE

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

ANTICIPI SU MANDATI

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

ACQUISTI E STIME

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

ASTA

PRATO

Sabato 29 Novembre 2025

ore 16,00

ESPOSIZIONE

MILANO (selezione di opere)

13 - 19 Novembre

FARSETTIARTE - Portichetto di Via Manzoni (angolo Via Spiga)

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

Ultimo giorno di esposizione fino alle ore 17,00

PRATO

22 - 29 Novembre

Orario (festivi compresi) dalle ore 10,00 alle ore 13,00 e dalle ore 15,00 alle ore 19,00

Ultimo giorno di esposizione fino alle ore 13,00

Farsetti**arte**

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

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

info@farsettiarte.it

www.farsettiarte.it

CONDIZIONI DI VENDITA

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

I scaglione da € 0.00 a € 80.000,00	28,00 %
II scaglione da € 80.000,01 a € 350.000,00	25,50 %
III scaglione oltre € 350.000,00	22,00 %
- 9) Qualora per una ragione qualsiasi l'acquirente non provveda a ritirare gli oggetti acquistati e pagati entro il termine indicato dall'Art. 6, sarà tenuto a corrispondere a Farsettiarte un diritto per la custodia e l'assicurazione, proporzionato al valore dell'oggetto. Tuttavia in caso di deperimento, danneggiamento o sottrazione del bene aggiudicato, che non sia stato ritirato nel termine di cui all'Art. 6, la Farsettiarte è esonerata da ogni responsabilità, anche ove non sia intervenuta la costituzione in mora per il ritiro dell'aggiudicatario ed anche nel caso in cui non si sia provveduto alla assicurazione.
- 10) La consegna all'aggiudicatario avverrà presso la sede della Farsettiarte, o nel diverso luogo dove è avvenuta l'aggiudicazione a scelta della Farsettiarte, sempre a cura ed a spese dell'aggiudicatario.
- 11) Al fine di consentire la visione e l'esame delle opere oggetto di vendita, queste verranno esposte prima dell'asta. Chiunque sia interessato potrà così prendere piena, completa ed attenta visione delle loro caratteristiche, del loro stato di conservazione, delle effettive dimensioni, della loro qualità. Conseguentemente l'aggiudicatario non potrà contestare eventuali errori o inesattezze nelle indicazioni contenute nel catalogo d'asta o nelle note illustrative, o eventuali difformità fra l'immagine fotografica e quanto oggetto di esposizione e di vendita, e, quindi, la non corrispondenza (anche se relativa all'anno di esecuzione, ai riferimenti ad eventuali pubblicazioni dell'opera, alla tecnica di esecuzione ed al materiale su cui, o con cui, è realizzata) fra le caratteristiche indicate nel catalogo e quelle effettive dell'oggetto aggiudicato. I lotti posti in asta da Farsettiarte per la vendita vengono venduti nelle condizioni e nello stato di conservazione in cui si trovano; i riferimenti contenuti nelle descrizioni in catalogo non sono peraltro impegnativi o esaustivi; rapporti scritti (condition reports) sullo stato dei lotti sono disponibili su richiesta del cliente e in tal caso integreranno le descrizioni contenute nel catalogo. Qualsiasi descrizione fatta da Farsettiarte è effettuata in buona fede e costituisce mera opinione; pertanto tali descrizioni non possono considerarsi impegnative per la casa d'aste ed esaustive. La Farsettiarte invita i partecipanti all'asta a visionare personalmente ciascun lotto e a richiedere un'apposita perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionale prima di presentare un'offerta di acquisto. Verranno forniti condition reports entro e non oltre due giorni precedenti la data dell'asta in oggetto ed assolutamente non dopo di essa.
- 12) Farsettiarte agisce in qualità di mandataria di coloro che le hanno commissionato la vendita degli oggetti offerti in asta; pertanto è tenuta a rispettare i limiti di riserva imposti dai mandanti anche se non noti ai partecipanti all'asta e non potranno farle carico obblighi ulteriori e diversi da quelli connessi al mandato; ogni responsabilità ex artt. 1476 ss cod. civ. rimane in capo al proprietario-committente.
- 13) Il Diritto di seguito, quando dovuto, verrà posto a carico del Venditore ai sensi dell'art. 152 della L. 22.04.1941 n. 633, come sostituito dall'art. 10 del D.Lgs. 13.02.2006 n. 118, attuativo della Direttiva 2001/84/CE. Il Diritto di seguito è dovuto nel caso in cui il prezzo di vendita non sia inferiore ad € 3.000 ed è così determinato:
 - 4% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 3.000,01 e € 50.000,00;
 - 3% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 50.000,01 e € 200.000,00;
 - 1% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 200.000,01 e € 350.000,00;
 - 0,5% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 350.000,01 e € 500.000,00;
 - 0,25% per la parte del prezzo di vendita superiore a € 500.000,00.L'importo dovuto non potrà comunque essere superiore a € 12.500.
- 14) Le opere descritte nel presente catalogo sono esattamente attribuite entro i limiti indicati nelle singole schede. Le attribuzioni relative a oggetti e opere di antiquariato e del XIX secolo riflettono solo l'opinione della Farsettiarte e non possono assumere valore peritale. Ogni contestazione al riguardo dovrà pervenire entro il termine essenziale e perentorio di 8 giorni dall'aggiudicazione, corredata dal parere di un esperto, accettato da Farsettiarte. Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità di Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.
- 15) Né Farsettiarte, né, per essa, i suoi dipendenti o addetti o collaboratori, sono responsabili per errori nella descrizione delle opere, né della genuinità o autenticità delle stesse, tenendo presente che essa esprime meri pareri in buona fede e in conformità agli standard di diligenza ragionevolmente attesi da una casa d'aste. Non viene fornita, pertanto al compratore-aggiudicatario, relativamente ai vizi sopramenzionati, alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Le opere sono vendute con le autentiche dei soggetti accreditati al momento dell'acquisto. Farsettiarte, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verificino cambiamenti dei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere. Qualunque contestazione, richiesta danni o azione per inadempimento del contratto di vendita per difetto o non autenticità dell'opera dovrà essere esercitata, a pena di decadenza, entro cinque anni dalla data di vendita, con la restituzione dell'opera accompagnata da una dichiarazione di un esperto accreditato attestante il difetto riscontrato.
- 16) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma del D.lgs del 20.10.2004 (c.d. Codice dei Beni Culturali), l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia. Tale legge (e successive modifiche) disciplina i termini di esportazione di un'opera dai confini nazionali. Per tutte le opere di artisti non viventi la cui esecuzione risalgia a oltre settant'anni dovrà essere richiesto dall'acquirente ai competenti uffici esportazione presso le Soprintendenze un attestato di libera circolazione (esportazione verso paese UE) o una licenza (esportazione verso paesi extra UE). Farsettiarte non assume responsabilità nei confronti dell'acquirente per eventuale diniego al rilascio dell'attestato di libera circolazione o della licenza. Le opere la cui data di esecuzione sia inferiore ai settant'anni possono essere esportate con autocertificazione da fornire agli uffici competenti che ne attestino la data di esecuzione (per le opere infra settanta/ultra cinquant'anni potranno essere eccezionalmente applicate dagli uffici competenti delle restrizioni all'esportazione).
- 17) 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.
- 18) 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.
- 19) 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.
- 20) Il cliente prende atto e accetta, ai sensi e per gli effetti dell'art. 22 D. Lgs n. 231/2007 (Decreto Antiriciclaggio), di fornire tutte le informazioni necessarie ed aggiornate per consentire a Farsettiarte di adempiere agli obblighi di adeguata verifica della clientela. Resta inteso che il perfezionamento dell'acquisto è subordinato al rilascio da parte del Cliente delle informazioni richieste da Farsettiarte per l'adempimento dei suddetti obblighi. Ai sensi dell'art. 42 D. Lgs n. 231/07, Farsettiarte si riserva la facoltà di astenersi e non concludere l'operazione nel caso di impossibilità oggettiva di effettuare l'adeguata verifica della clientela.

GESTIONI SETTORIALI

ARTE MODERNA

Sonia FARSETTI
Stefano FARSETTI
Leonardo FARSETTI

ARTE CONTEMPORANEA

Leonardo FARSETTI

DIPINTI ANTICHI

Stefano FARSETTI
Marco FAGIOLI

DIPINTI DEL XIX E XX SECOLO

Sonia FARSETTI
Leonardo GHIGLIA

SCULTURE E ARREDI ANTICHI

Stefano FARSETTI
Marco FAGIOLI

GIOIELLI E ARGENTI

Cecilia FARSETTI
Rolando BERNINI

OROLOGI

Cecilia FARSETTI
Valter BAROCCO

FOTOGRAFIA

Sonia FARSETTI
Leonardo FARSETTI

GESTIONI ORGANIZZATIVE

PROGRAMMAZIONE E SVILUPPO

Sonia FARSETTI

COMMISSIONI SCRITTE E TELEFONICHE

Elisa MORELLO
Silvia PETRIOLI
Chiara STEFANI

COORDINATORE SCHEDE E RICERCHE

Silvia PETRIOLI

UFFICIO SCHEDE, RICERCHE E ARCHIVIO

Federico GUIDETTI
Alice NUTI
Elisa MORELLO
Silvia PETRIOLI
Chiara STEFANI

CONTABILITÀ CLIENTI E COMMITTENTI

Cecilia FARSETTI
Maria Grazia FUCINI

RESPONSABILE ORGANIZZATIVO SUCCURSALE DI MILANO

Roberta MARCIANI

DIRETTRICE SUCCURSALE MILANO

Chiara STEFANI

SEDE DI CORTINA D'AMPEZZO

Paola FRANCO

SPEDIZIONI

Michele BENSI

SALA ASTE E MAGAZZINO

Giancarlo CHIARINI

GESTIONE MAGAZZINO

Simona SARDI

ASTE ON LINE

Federico GUIDETTI

FOTOGRAFO

Michele BENSI

UFFICIO STAMPA

ARTEMIDE by Stefania BERTELLI

Per la lettura del Catalogo

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

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

Offerte scritte

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

Offerte telefoniche

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

Si ricorda che le offerte scritte e telefoniche saranno accettate solo se accompagnate da documento di identità valido 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 19.00, sabato pomeriggio e domenica esclusi.

Spedizioni locali e nazionali

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

II SESSIONE DI VENDITA
Sabato 29 Novembre
ore 16,00

Dal lotto 501 al lotto 617



501

501

Umberto Boccioni

Reggio Calabria 1882 - Sorte (Vr) 1916

La madre davanti al tavolo con forbici, 1910

Acquaforte, cm 13,7x11,5 (lastra),
cm 24,9x16 (carta)

Data e firma in lastra in basso destra:
1910 / Boccioni / gennaio. Al verso
dichiarazione di provenienza: dichiaro
che questa incisione / di Umberto
Boccioni è stata ceduta a mia / madre
Cecilia Cagnoto Piva dall'autore / in fede
/ Franca Piva / Padova 25 febbraio 1971.

Storia

Collezione Cagnoto Piva, Padova;
Collezione privata

Bibliografia

Joshua C. Taylor, *The Graphic Work of Umberto Boccioni*, New York, 1961, n. 313;
Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, *Archivi del Futurismo*, volume secondo, De Luca Editore, Roma, 1962, pp. 251, 274, n. 423;
Gianfranco Bruno, *L'opera completa di Boccioni*, Rizzoli Editore, Milano, 1969, n. 110;
Paolo Bellini, *Catalogo completo dell'opera grafica di Umberto Boccioni*, Salamon e Agostoni editori, Milano, 1972, pp. 74-75, n. 29;
Guido Ballo, *Boccioni, la vita e l'opera*, Il Saggiatore, Milano, (I ed. 1964), 1982,

p. 218, n. 282;
Boccioni a Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1982, p. 146, n. 50;
Maurizio Calvesi, Ester Coen, Boccioni. *L'opera completa*, Electa Editrice, Milano, 1983, p. 312, n. 460;
Maurizio Calvesi, Alberto Dambruoso, Umberto Boccioni. *Catalogo generale delle opere*, Umberto Allemandi, Torino, 2016, p. 331, n. 391;
Boccioni. *Prima del Futurismo*, a cura di Virginia Baradel, Niccolò D'Agati, Francesco Parisi, Stefano Roffi, Dario Cimorelli Editore, Milano, 2023, p. 159, n. 122.

Stima € 2.000 / 3.000

502

Umberto Boccioni

Reggio Calabria 1882 - Sorte (Vr) 1916

I portatori, (1908-10)

Puntasecca su carta, cm 15,2x29,6
(lastra), cm 35,2x49,6 (carta)

Firma a matita sul margine in basso a destra: U. Boccioni. Scritta al verso: "Gli scaricatori di porto" di U. Boccioni / in vendita per conto di Amelia Raffaella / Boccioni ved. Callegari / [...] / 29.4.1963.

Storia

Collezione L. De Lisi, Venezia;
Finarte, Venezia, 18 ottobre 2008, n. 582;
Collezione privata



502

Esposizioni

Omaggio a Umberto Boccioni, Lugano, Museo d'Arte della città di Lugano, 15 febbraio - 19 aprile 2009, cat. p. 64 (con titolo *Scaricatori di carbone*).

Bibliografia

Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi, Boccioni, De Luca, Roma, 1953, p. 29;
Joshua C. Taylor, *The Graphic Work of Umberto Boccioni*, New York, 1961, n. 305;
Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, *Archivi del Futurismo*, volume secondo, De Luca Editore, Roma, 1962, pp. 249, 274, n. 408 (con titolo *Opera*);
Gianfranco Bruno, *L'opera completa di Boccioni*, Rizzoli Editore, Milano, 1969, pp. 92, 93, n. 65;
Paolo Bellini, *Catalogo completo dell'opera grafica di Umberto Boccioni*, Salamon e Agostoni editori, Milano, 1972, pp. 50, 51, n. 17;
Guido Ballo, *Boccioni, la vita e l'opera*, Il Saggiatore, Milano, (I ed. 1964), 1982, n. 116;
Maurizio Calvesi, Ester Coen, Boccioni. *L'opera completa*, Electa Editrice, Milano, 1983, p. 299, n. 446;
Paolo Bellini, *Catalogo ragionato delle incisioni, degli ex-libris, dei manifesti e delle illustrazioni*, Silvana Editoriale, Milano, 2004, pp. 40-42, n. 7.

Stima € 2.000 / 3.000



503

503 Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Gerani dentro un bicchiere, 1930 ca.

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

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

Secondo stato, tiratura di 30 esemplari numerati, di cui alcuni su carta India incollata.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 79;

Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 90, n. 1930 12.

Stima € 3.000 / 5.000



504

504 Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Fiori in un cornetto su fondo ovoidale, 1929

Acquaforse su rame, es. 17/40, cm 29,8x19,7 (lastra), cm 48,7x33 (carta)

Firma in lastra in basso al centro: Morandi, firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1928, tiratura in basso a sinistra: 17/40. Al verso: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 5352/3.

Primo stato, tiratura di 40 esemplari numerati e una prova di stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 63;

Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 71, n. 1929 11.

Stima € 2.500 / 3.500



505

505

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Vaso a strisce con fiori, 1924

Acquaforse su zinco su carta India incollata, es. 58/60,
cm 23,5x20,1 (lastra), cm 35x29,5 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi
1924, tiratura in basso a sinistra: 58/60; al verso: etichetta
Galleria del Secolo, Roma, con n. 220.

Secondo stato, tiratura di 60 esemplari numerati su carta India
incollata.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio
Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 23;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale,
Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 24, n. 1924 3.

Stima € 6.000 / 9.000



506

506

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

La strada bianca, 1933

Acquaforte su rame su carta India incollata, es. 28/50, cm 20,6x30,1 (lastra), cm 36,7x46,5 (carta)

Firma e data in lastra in basso al centro: Morandi 1933, firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: 28/50.

Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Artefiera, con timbro La Casa dell'Arte, Sasso Marconi.

Storia

La Casa dell'Arte, Sasso Marconi; Collezione privata

Primo stato, tiratura di 50 esemplari numerati, di cui alcuni su carta India incollata, e una prova di stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 104;

Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 118, n. 1933 6.

Stima € 4.000 / 6.000



507

507

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Il Poggio al mattino, 1928

Acquaforte su zinco, es. 42/50, cm 24,8x24,8 (lastra), cm 34,5x43,7 (carta)

Firma e data in lastra in basso a sinistra: Morandi / 1928, firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: 42/50, dedica in basso a destra: A Luigi [...] con amicizia / Morandi.

Secondo stato, tiratura di 50 esemplari di cui 47 numerati e i primi 3 non numerati, e tre prove di stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 44;

Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 51, n. 1928 4.

Stima € 3.000 / 5.000



508

508

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con quattro oggetti, 1947

Acquaforte su rame, es. XX/XX, cm 17,1x12,8 (lastra),
cm 25,1x18,9 (carta)

Firma in lastra in basso al centro: Morandi; firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1947, tiratura in basso a sinistra: XX/XX. Al verso: timbro Raccolta Carozzi, Lerici; su un cartone di supporto: etichetta Raccolta di Nino Carozzi, Lerici.

Tiratura di 50 esemplari, di cui 30 in numeri arabi e 20 in numeri romani per la rivista L'Immagine, n. 3, luglio - agosto 1947, e alcune prove di stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 114;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 132, n. 1947 1.

Stima € 8.000 / 12.000



509

509

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con la tazza bianca a sinistra, 1930

Acquafornte su rame, es. prova di stampa,
cm 18,6x28,8 (lastra), cm 30,6x37,7 (carta)

Firma e data in lastra in basso al centro: Morandi 1930; firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: prova di stampa; timbro in basso a sinistra Giorgio Bergamo, timbro in basso a destra Lucia Bergamo.

Secondo stato, tiratura di 30 esemplari numerati e alcune prove di stampa.

Bibliografia

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

Stima € 18.000 / 24.000



510

510

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta a tratti sottilissimi, 1933

Acquaforte su rame, es. 14/27, cm 25,2x23,5 (lastra),
cm 51x38 (carta)

Firma e data in lastra in basso al centro: Morandi 1933; firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: 14/27. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Galleria Marescalchi, Bologna.

Storia

Galleria Marescalchi, Bologna;
Collezione privata

Certificato su foto di Mario Marescalchi, Bologna.

Primo stato, tiratura di 27 esemplari numerati e due prove di stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 105;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 119, n. 1933 7.

Stima € 15.000 / 22.000



511

511

Gino Rossi

Venezia 1884 - Treviso 1947

Ragazze di Bretagna

Gouache su carta, cm 19,2x15

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

Storia

Galleria del Naviglio, Milano;
Collezione privata

Stima € 2.500 / 3.500



512

512

Ardengo Soffici

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

Due nudi, (1910)

Matita Conté su carta applicata su cartone,
cm 40,3x33,2

Firma in basso a destra: Soffici. Al verso, su un pannello di supporto: etichetta La Nuova Pesa.

Storia

Galleria La Nuova Pesa, Roma;
Finarte, Roma, 2 dicembre 1980, n. 23;
Collezione privata

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano,
29-10-80; certificato di provenienza Finarte,
Milano, 14 gennaio 1981, n. 2412.

Stima € 1.500 / 2.500



513

513

Gino Rossi

Venezia 1884 - Treviso 1947

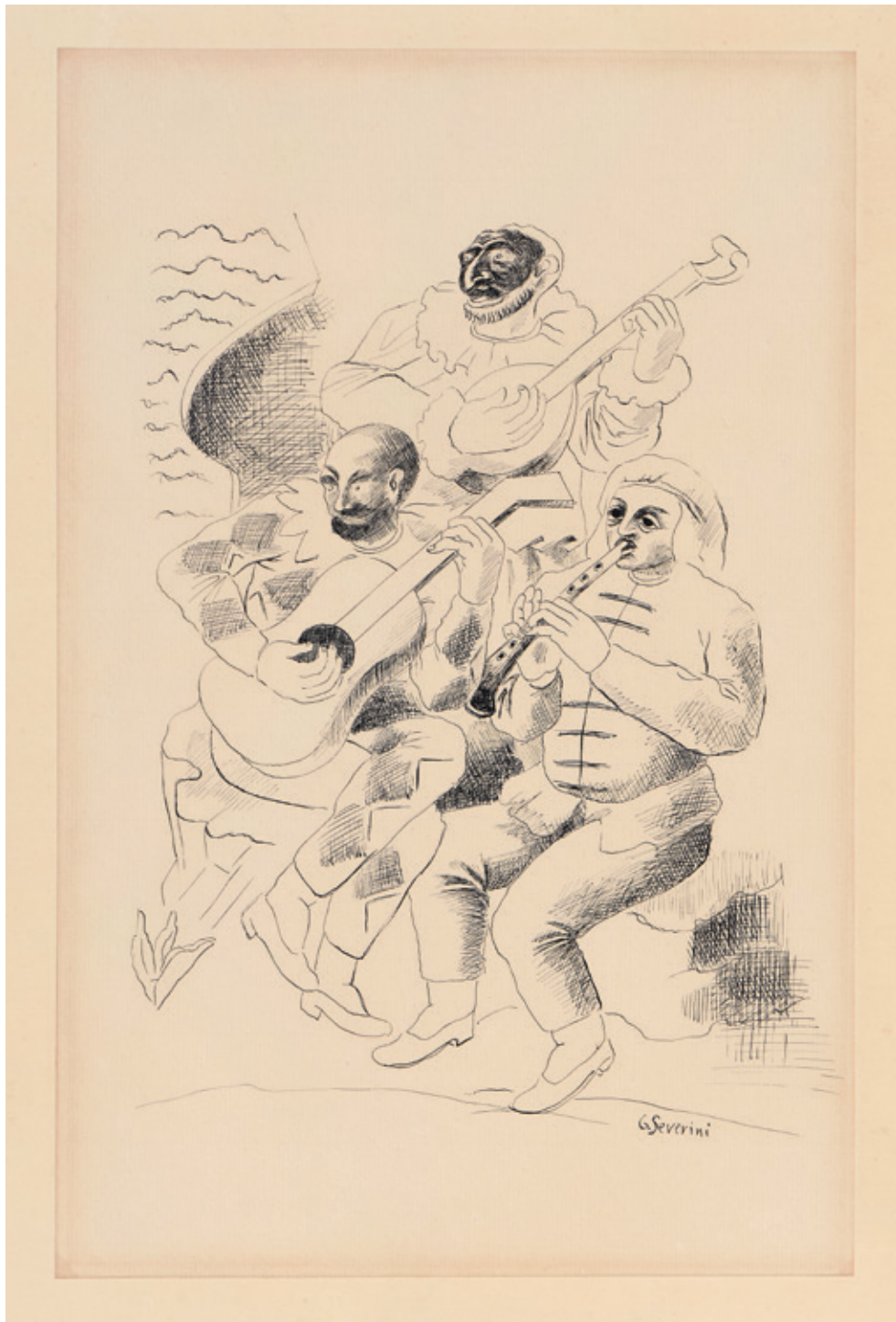
Figure, 1925

Pastello e acquerello su carta applicata su faesite,
cm 20x24,8

Firma in basso a destra: Gino Rossi.

Certificato su foto di Claudia Gian Ferrari,
Milano, 23 maggio 1984.

Stima € 3.000 / 5.000



514

514

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Le concert, 1922-23

Inchiostro su carta, applicata su cartoncino, cm 35x22,8 (carta)

Firma in basso a destra: G. Severini. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Galerie Di Meo, Paris.

Storia

Galerie Di Meo, Parigi;
Collezione privata

Certificato su foto di Romana Severini Brunori, in data
18/12/1997.

Stima € 6.000 / 9.000



515

515
Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Autoritratto

Matita su carta, cm 34,4x46,3

Firma in basso a destra: Guttuso.

Storia

Opera acquistata direttamente dall'artista dall'attuale proprietà

Stima € 2.000 / 3.000



516

516
Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Mangiatore di spaghetti, 1939

Tecnica mista su carta applicata su tela, cm 34,5x50

Firma e data in basso a destra: Guttuso / 1939.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 4.000 / 6.000

517

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Omaggio a David

China su carta, cm 48,8x35,4

Firma in basso a destra: Guttuso.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 2.500 / 3.500



517

518

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

La rivolta di Koje, 1956

China su carta, cm 28,2x43

Firma e data in basso a destra:
Guttuso '56.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 1.800 / 2.500



518

519

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, 1962

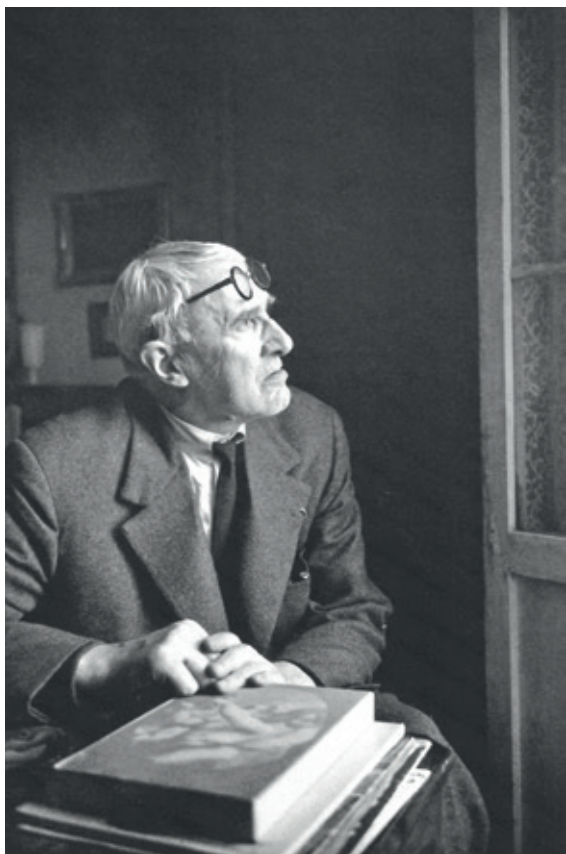
Matita su carta, cm 24x16,6

Firma in basso a destra: Morandi.

Bibliografia

Marilena Pasquali, Efrem Tavoni, Morandi disegni. Catalogo generale, Electa, Milano, 1994, p. 217, n. 1962 33.

Stima € 15.000 / 20.000



Giorgio Morandi



Morris

520

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Il pomeriggio inquietante, 1972

Matita e tempera su cartone, cm 59,5x50

Firma in basso verso sinistra: G. de Chirico, titolo al verso:
"Pomeriggio inquietante".

Storia

Collezione Giorgio e Isa de Chirico, Roma;
Collezione privata

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Roma,
30 luglio 1986, con n. 71/86.

Esposizioni

Giorgio de Chirico Pictor Optimus. Pittura, disegno, teatro,
Genova, Palazzo Ducale, 13 marzo - 30 maggio 1993,
cat. p. 265, illustrata;
Giorgio de Chirico. Myth and Mystery, Londra, Estorick
Collection of Modern Italian Art, 15 gennaio - 19 aprile 2014,
cat. pp. 92, 93, n. 32, illustrata a colori.

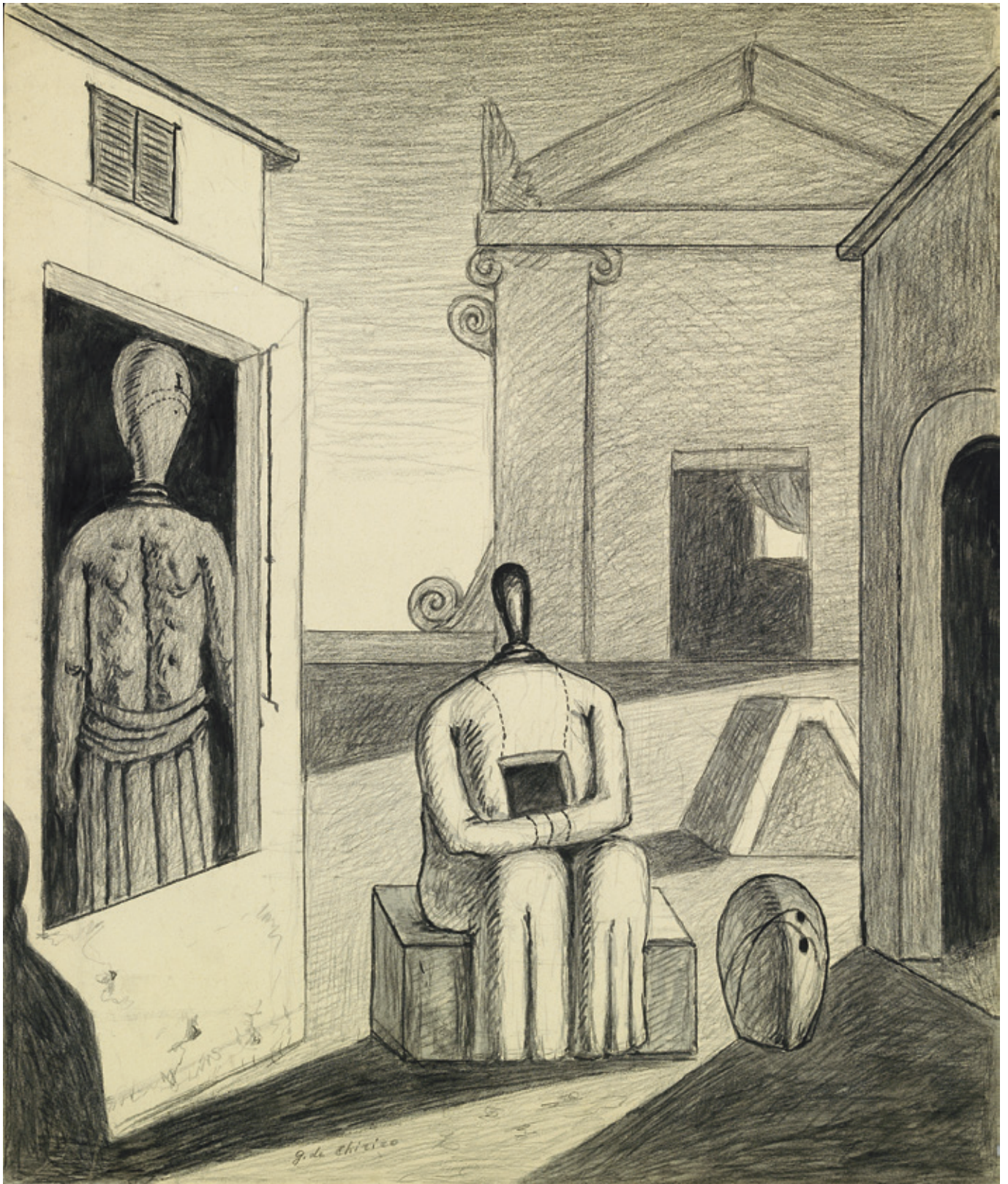
Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de
Chirico, volume quarto, tomo 3, opere dal 1951 al 1972,
Electa Editrice, Milano, 1974, n. 645 (con misure errate).

Stima € 35.000 / 45.000



Giorgio de Chirico nello studio



521

Bruno Innocenti

Firenze 1906 - 1986

Rita II, 1932

Scultura in bronzo, cm 100 h, cm 105 h (con base in legno)

Firma su un lato: Innocenti.

Bibliografia

Bruno Innocenti. Disegni e Sculture, introduzione di Carlo Del Bravo, schede di Luana Cappugi, Accademia delle Arti del Disegno, Firenze, 1985, pp. 42, 43, n. 78, fig. 84 (esemplare in gesso);

Marco Fagioli, Bruno Innocenti statuario del Novecento, catalogo ragionato, Aión Edizioni, Firenze, 2025, pp. 105, 106.

Stima € 10.000 / 15.000

Rita II è uno dei ritratti al naturale, fino all'altezza delle ginocchia, che Innocenti realizzò dal 1930 al 1940. Fino al 1930 aveva fatto solo teste o ritratti a mezzo busto. Dal 1930 in contemporanea con le grandi statue al naturale di nudi femminili quali le tre *Lilia*, la *Giuditta*, la marmorea *Erinni*, la *Salomè*, *Madanda* e *Andromeda*, lo scultore modellò dunque questi ritratti femminili a tre quarti dal vero, *Rita*, *Greta* e *Nicoletta* che insieme alle statue già ricordate collocavano il giovane scultore ai livelli più alti della scultura italiana tra le due guerre. Innocenti aveva realizzato nel 1933, anno della morte del suo amato maestro Libero Spartaco Andreotti, le sette monumentali statue di *Apollo* e *le Muse* per l'arco scenico del Teatro Comunale del Maggio Fiorentino allora appena costruito, gruppo che rimane a tutt'oggi, anche se infelicemente ricollocato non nella disposizione originaria a timpano di tempio, il più complesso e grande monumento scultoreo del Novecento a Firenze. A *Rita* lo scultore aveva già fatto un altro ritratto, *Rita I*, nello stesso anno, limitandosi però alla figura a mezzo busto, che a differenza del secondo, più elegiaco, appare più naturalistico e descrittivo. In *Rita II* Innocenti invece compie uno scatto verso un'interpretazione più lirica dell'effigiata, colta nella sua fresca giovinezza con le mani raccolte in grembo in uno slancio che ricorda, come segnalato dallo stesso autore "una Vergine Annunziata più umana di quella tradizionale".

A *Rita* lo scultore dedicò anche una medaglia in bronzo dorato, bassorilievo di notevole raffinatezza con il profilo della giovane al diritto e due uccellini che tengono una freccia al rovescio e l'iscrizione onomatopeica *Rita-Rita-Rita / Ritu-Ritu-Ritu*.



Libero Andreotti

Pescia (Pt) 1875 - Firenze 1933

L'Angelo custode e consolatore

Scultura in bronzo, cm 60 h, cm 65 h (con base in pietra)

Stima € 8.000 / 12.000

Secondo la testimonianza orale dello scultore Bruno Innocenti, allievo e successore di Andreotti nella cattedra di scultura all'Istituto d'Arte di Firenze *L'Angelo consolatore*, il cui modello originale in gesso della scultura intera alta cm 173 si trova nella Gipsoteca dell'Istituto Statale d'Arte, sarebbe una delle ultime opere del maestro risalente poco avanti alla sua morte nel 1933. Della scultura intera esiste un modelletto in bronzo alto cm 59 (con la base), recante il monogramma dello scultore LSA (Libero Spartaco Andreotti) con croce latina e recante sul retro la preghiera del *Pater Noster* in latino, a caratteri epigrafici romani. La scultura raffigurerebbe lo stesso Andreotti protetto dal suo angelo custode: lo scultore vestito con la gabanella tipica, tiene il volto coperto tra le due mani e l'Angelo custode lo abbraccia proteggendolo con le sue ali e ponendogli le mani sulla testa secondo la tradizione ebraico-cristiana. La scultura sarebbe dunque un simbolo della conversione avvenuta di Andreotti, prima ateo, al Cristianesimo. Presso l'archivio del figlio Lupo Andreotti era conservata una fotografia dello scultore con due signore in un interno, in cui appare su un mobile la versione bronzea del modello piccolo dal quale sarebbe poi derivata la versione più alta di cm 173. Andreotti aveva dunque fuso degli esemplari in bronzo del modelletto. La scultura nella versione grande (cm 173) non sarebbe mai stata fusa interamente ma dal medesimo modello in un gesso furono invece fusi attendibilmente quattro esemplari della testa dell'Angelo che protegge con le sue mani quella dello scultore. Il figlio Lupo, comunicazione dell'11 novembre 2008, segnalava come il taglio a limite frastagliato del bronzo corrisponda allo stile tipico del padre, già messo in atto dallo scultore nel taglio sfrangiato del torso bronzeo *Le miracle*, 1911.

L'Angelo consolatore è un'opera tipica del maestro nella fase finale della sua scultura. Qui l'idea di una scultura con due figure in posizione frontale, già annunciata nella *Pietà* del 1926 per la Cappella della Madre italiana in Santa Croce, giunge alla sua completa maturazione, e a differenza della precedente, che pure manteneva una distinzione del corpo della Madre da quello del figlio,

separazione mantenuta anche nella *Pietà Stravropulus*, 1926 ca., successiva alla precedente, si evolve nel concetto di unificazione del corpo dell'Angelo con quello dello scultore, quasi in un *tutt'uno*. Il volto dello scultore rimane coperto dalle sue mani ma quello dell'Angelo, con una testa radiosamente adolescenziale, rimanda a certi volti di giovani ritrattati nei decenni precedenti come quello del *Pesciaiuolo*, 1916 ca., della *Donna con popone*, 1917 e della *Ciliegiara*, 1919 circa, scevro tuttavia dall'etruscismo di quest'ultima.

La *serena compostezza* di questa scultura, quasi un ritorno a un moderno classicismo rinascimentale, pare anche anticipare alcuni sviluppi della più giovane scultura italiana del decennio successivo. E tuttavia riconferma, nella sua espressiva semplicità, il ricordo della lezione di certe opere del suo maestro francese Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929), il cui atelier frequentò durante il suo soggiorno a Parigi, depurandone però gli stilismi "neogotici".

Marco Fagioli



Libero Andreotti, *L'Angelo Consolatore*, bronzo

Bibliografia di riferimento: Gipsoteca Libero Andreotti, Pescia, a cura di Ornella Casazza Il Fiorino, Firenze, 1992, pp. 126-131, nn. 37, 38, 41, pp. 210-212, nn. 32, 33;

La scultura italiana dal XV al XX secolo nei calchi della Gipsoteca, Istituto Statale d'Arte di Firenze, a cura di L. Bernardini, A. Caputo Calloud, M. Mastorocco, Firenze, SPES, 1989, pp. 8, 9, n. 4. Nella scheda relativa al modello in gesso di questo bronzo vi è un'errata indicazione al 1934 ca., data in cui lo scultore era già morto (4 aprile 1933).





523

523

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta con mela e nudino, 1928

Olio su tela, cm 32,7x46,2

Data e firma in basso a destra: 28 de Pisis. Al verso sul telaio: etichetta Ivam Centre Julio Gonzalez, con dati dell'opera e n. 54: timbro Galleria d'Arte del Naviglio, Milano: timbro Sianesi Antonio, con n. 122: etichetta Ivam Centre Julio Gonzalez, València / Exposición El Realismo mágico / 19 Junio - 31 Agosto 1997: etichetta Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936 / 2 Diciembre 1997 - 1 Febrero 1998 / Centro Atlántico de Arte Moderno / Las Palmas de Gran Canaria. España; sulla tela: due timbri Battista Pero / Bar Sport / Milano: etichetta Collezione Carlo Rancati, con n. 76.

Storia

Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

De Pisis a Milano, a cura di Claudia Gian Ferrari, Milano, Palazzo Reale, 13 giugno - 13 ottobre 1991, cat. p. 116, illustrato a colori;
Filippo de Pisis. Eclettico connoisseur fra pittura, musica e poesia, Torino, Museo Ettore Fico, 24 gennaio - 22 aprile 2018, cat. p. 117, illustrato a colori.

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 183, n. 1928 39.

Stima € 18.000 / 24.000



524

524

Gino Rossi

Venezia 1884 - Treviso 1947

Natura morta su un piatto, 1913 ca.

Olio su tela, cm 17,3x31,8

Scritta al verso sul telaio: Rossi (natura morta).

Certificato su foto di Luigi Menegazzi e Claudia Gian Ferrari.

Esposizioni

Gino Rossi. Opere inedite, presentazione di Palma Bucarelli, Roma, Galleria Piazza di Spagna, 12 marzo - 2 aprile 1964, cat. p. n.n., illustrato.

Stima € 20.000 / 25.000

Massimo Campigli

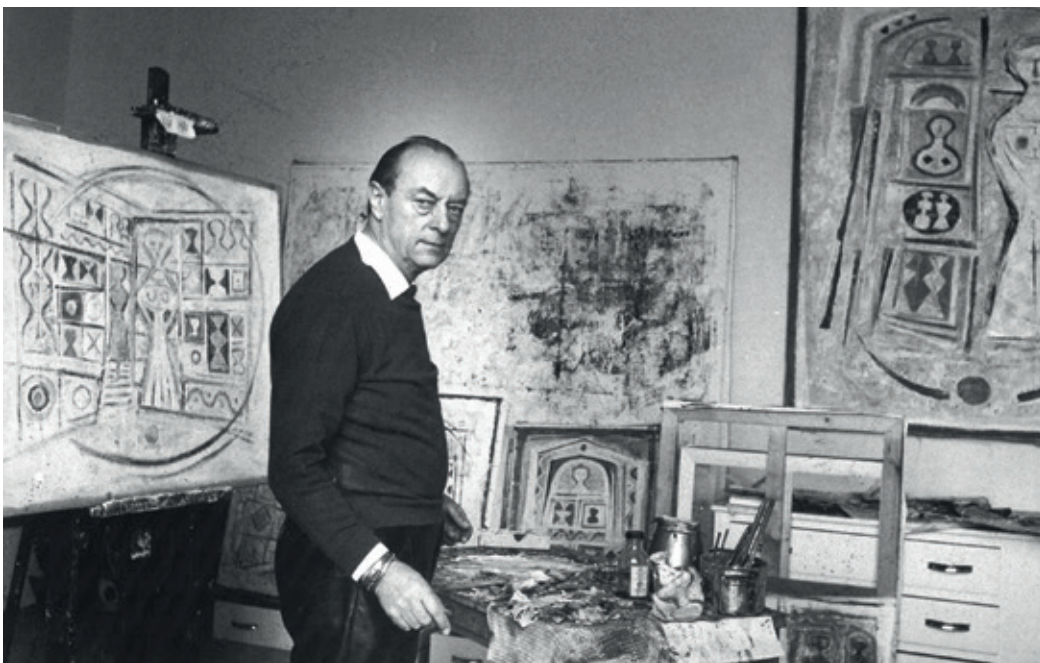
Verso la creazione dell'idolo

Accanto ai ritratti femminili singoli o di gruppo a partire dagli anni Quaranta, Campigli elabora nuovi scenari: si tratta di "sistemi di interazione operazionalmente chiusi, in cui l'esistenza delle donne è legata all'esecuzione di funzioni prestabilite e in cui devono rispettare delle regole - norme del parlare, dei gesti e dei movimenti del corpo (in quanto attrice, danzatrice, giocoliera), del tempo (in quanto musicista) oppure di un gioco (giochi da scacchiera, con la palla e con la corda)" (Eva Weiss, "Nel regno dei segni". *Sulla vita e sull'opera di Massimo Campigli*, in *Campigli, catalogue raisonné*, vol. I, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 36). Le protagoniste sono riprese a teatro, al concerto, al circo, nell'atelier, mentre ballano, fanno musica, giocano. In questo contesto rientra la tela *Donna con gabbietta* del 1948, in cui ritroviamo la forma a otto spesso utilizzata dall'artista, che qui viene ripetuta e intrecciata, un otto diventa la gabbia e la testa e un altro la stessa testa e il busto. A cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta la figura umana è pian piano spogliata degli attributi terreni, allontanata dalle occupazioni quotidiane e semplificata sempre di più, diventa ieratica e silenziosa. È ripetuta serialmente in spazi vuoti, sono i suoi gesti implacabili e perentori a comunicare, vista l'assenza di una narrazione e la mancanza di contatti e interazioni con gli altri soggetti.

Questo cambiamento è derivato da un ripensamento profondo del proprio percorso artistico; Campigli sente la necessità di prendere una posizione, non solo pittoricamente: nasce così l'impresa letteraria *Scrupoli*, edita nel 1955. "Il valore dello scritto [...] si ritrova [...] nell'assunzione di responsabilità in prima persona delle implicazioni affettive, di radice psicanalitica, del proprio lavoro, che l'artista assume nella forma retorica della confessione in pubblico, un sottile bilico che gli consente di dire, senza proclamare, di precisare senza teorizzare: [...] di collocarsi ancora una volta altrove e altrimenti" (Flaminio Gualdoni, in *Massimo Campigli. Essere altrove, essere altrimenti*, Skira editore, Milano, 2001, p. 56).

Nel corso degli anni Cinquanta nelle opere si avverte una crescente stilizzazione, la ricerca di un archetipo conduce Campigli su un terreno etnologico e primitivo, evidente nell'opera *Mondariso II* del 1958, in cui lo stesso artista afferma "cercavo di far somigliare le donne, doppie, a dei totem" (Massimo Campigli, in VIII Quadriennale Nazionale D'Arte di Roma, 1959, pp. 87-88). Alle reminiscenze etrusche si erano già mescolate quelle egizie, copte, romane, poi la mitologia popolare, e ora assimila nuovi canoni estetici derivati dall'arte primitiva dell'Oceania, dell'Africa e dell'America centro-meridionale, di cui si stava già occupando da anni come collezionista.

Negli anni Sessanta la figura si trasforma in idolo, avulso dal tempo e dalla storia, alle soglie dell'astrazione, concepito a partire dalle forme geometriche elementari del triangolo, cerchio e quadrato, che vanno a creare la testa, il busto e le gambe, e che assumono un significato simbolico a seconda della loro collocazione. Ne è un esempio il dipinto presentato in catalogo *Donne e case* del 1959 circa, in cui la figura centrale è circondata da altre che abitano dimore, una sorta di celle di alveare, corredate da simboli e segni, che



Massimo Campigli nello studio a Saint-Tropez

inducono al raccoglimento e indicano protezione. Come scriverà Campigli "non resta nel 1962 che un contorno ritagliato sullo sfondo. Il contorno si ripete con lievi varianti, quasi avessi trovato l'impossibile forma definitiva per rappresentare l'idea della Donna. I motivi di questa evoluzione non mi sono del tutto chiari. Forse seguo semplicemente il cammino di tutte le arti verso l'essenziale [...] e poiché il tema della donna è per me l'unico possibile, non per scelta ma per necessità interiore, è sulla figura della donna che si opera la semplificazione nel senso di ridurla a pura presenza, alla simmetria, alla staticità" (in *Campigli. Il Novecento antico*, Silvana Editoriale, Milano, 2014, p. 166). La materia si fa più brulla e più pastosa e la superficie, che vede gli elementi disporsi come un repertorio di forme araldiche, amuleti, sigilli, segni magici, reliquie, viene variamente organizzata. Talvolta Campigli la ricopre di figure e ornamenti geometrici in parte identici, come rombi, croci, rette, altre volte inserisce le figure in una griglia geometrica per creare un unico tessuto compositivo. Le diverse proporzioni tra i soggetti non rappresentano il primo piano e lo sfondo, come era accaduto finora, quanto piuttosto la loro diversa importanza nel quadro, conformemente alla prospettiva semantica antica e medievale, e spesso è la figura più grande quella che determina il titolo dell'opera, come nella tela *Composizione con l'ombrellino* del 1961. La composizione è costituita da motivi ornamentali, quasi totemici: le figure sono stilizzate in senso astratto e decorativo, suddivise nella struttura bidimensionale da assi, nicchie, cornici, finestre e dall'ombrellino stesso, che non viene utilizzato come elemento decorativo, poiché la sua asta taglia verticalmente il viso e il busto della donna creando tensione estetica. L'opera, dalla ricchissima storia bibliografica e passata dalla collezione Gucci di Roma, è stata esposta per la prima volta nell'anno stesso della realizzazione presso la parigina Galerie de France – in occasione della quale il critico André Chastel presenta la monografia a lui dedicata *Les idoles de Campigli* – e successivamente in molte altre mostre, tra cui le grandi antologiche di Milano, Palazzo Reale nel giugno del '67 e Padova, Palazzo della Ragione nel '94, dove figura sulla copertina del catalogo.

Scrive Campigli: "Compongo il quadro con grande cura ed è questa la parte del lavoro che mi dà maggiormente diletto. Vorrei che il quadro arrivasse ad una perfezione formale che appagasse sensi e spirito tanto da poterci vivere serenamente" (Massimo Campigli, *Scrupoli*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1955, pp. 46, 49). Questa ricerca scrupolosa approda nel segno; tramite la riduzione Campigli raggiunge una dimensione di eternità, le sue donne "sono oltre la vita e, per questo, racchiudono in sé anche una dimensione di morte, di solennità anacronistica, di immobilità museale dove tutto è vivo e morto insieme, eternato quindi" (Stefano Roffi, *Campigli nella Villa dei Capolavori*, in *Campigli. Il Novecento antico*, cit., p. 19).

Alice Nuti



Massimo Campigli, *Mondariso II*, 1958, Saint-Tropez, Archives Campigli



Boutique Gucci in via dei Condotti, Roma, al cavalletto *Composizione con l'ombrellino*



525

525

Massimo Campigli

Berlino 1895 - Saint-Tropez 1971

Bozzetto Party, 1952 ca.

Olio su tela, cm 35x53,7

Firma in basso a destra: Campigli.

Storia

Collezione R.B., Roma;
Collezione privata

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint-Tropez, 13/7/1993,
con n. 5034640.

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue
raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 882,
n. B-009.

Stima € 18.000 / 25.000



526

526

Massimo Campigli

Berlino 1895 - Saint-Tropez 1971

Donna con gabbietta, 1948

Olio su tela, cm 58,2x46,7

Firma in basso a destra: Campigli.

Storia

Collezione R.B., Roma;
Collezione privata

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint-Tropez, 13/7/1993,
con n. 5034639.

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue
raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 586,
n. 48-055.

Stima € 25.000 / 35.000

527

Massimo Campigli

Berlino 1895 - Saint-Tropez 1971

Composizione con l'ombrellino, 1961

Olio su tela, cm 116,5x89

Firma e data in basso a destra: Campigli 61. Al verso sul telaio: etichetta Retrospettiva / di / Massimo Campigli / La Gradiva / febbraio 1977: etichetta Scuderie Papali al Quirinale / 29 [...] 2000 / 6 [...] 2001 / Esposizione Novecento Arte e Storia: etichetta Massimo Campigli / Padova Palazzo della Ragione / 1° maggio - 24 luglio 1994: etichetta Hommage pour le centenaire de la / naissance de Massimo Campigli / 1895 - 1995 / Monte Carlo / 31-5 - 18-6 1995 con timbro Comitato Italiano Estero, Monaco: etichetta mostra "M. Campigli" / 10.01.

Storia

Galleria del Naviglio, Milano;
Collezione P.G., Milano;
Finarte, Milano, 19 dicembre 1974;
Finarte, Roma, 23 aprile 1975;
Galleria Medea, Milano;
Brerarte, Milano, 15 dicembre 1980;
Galleria Marescalchi, Bologna;
Collezione Gucci, Roma;
Collezione R.B., Roma;
Collezione privata

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint-Tropez, 28/9/1993, con n. 5111648.

Esposizioni

Les idoles de Campigli, Parigi, Galerie de France, maggio 1961, cat. p. 33, illustrato (con misure cm 104x88);
Massimo Campigli, Venezia, Galleria del Cavallino, 19 settembre - 6 ottobre 1961, fuori catalogo;
Peintres d'aujourd'hui France - Italie: Balthus e Massimo Campigli, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, settembre - novembre 1961, cat. n. 47;
Torino, Civica Galleria d'Arte Moderna, 1963;
Il Mostra Mercato Nazionale d'Arte Contemporanea, Firenze, Palazzo Strozzi, 21 marzo - 19 aprile 1964, fuori catalogo;
Mostra di Massimo Campigli, Milano, Palazzo Reale, giugno 1967, cat. p. 58, n. 53, tav. 53, illustrato (con misure cm 104x88);
Mostra di Massimo Campigli, Milano, Galleria d'Arte Medea, 21 ottobre - 16 novembre 1976, cat. tav. 21;
Campigli, Roma, Galleria La Gradiva, 13 - 31 gennaio 1977, cat. n. 11, illustrato;
Lo specchio di Giuditta. La favola senza fine di Massimo Campigli 1895/1971, Bologna, Galleria Marescalchi, dal 29 ottobre 1981, cat. p. 92, illustrato a colori (con misure cm 104x108);
Idee per una collezione. Capolavori del XX secolo, Bologna, Galleria Marescalchi, dicembre 1981, cat. p. 43, illustrato (con misure cm 104x108);
Idee per una collezione 2. Capolavori del XX secolo, Bologna, Galleria Marescalchi, marzo 1982, cat. p. 23, illustrato (con misure cm 104x108);
Lo specchio di Giuditta. La favola senza fine di Massimo Campigli 1895/1971, Venezia, Circolo Artistico Palazzo delle Prigioni Vecchie, 18 giugno - 15 settembre 1983, cat. p. 92,

illustrato (con misure cm 104x108);

Massimo Campigli, Padova, Palazzo della Ragione, 1 maggio - 24 luglio 1994, cat. pp. 161, 193, n. 83, e copertina, illustrato a colori;

Hommage pour le centenaire de la naissance de Massimo Campigli 1895-1995, Montecarlo, Salle Louis Blanc - Sporting d'Hiver, 31 maggio - 18 giugno 1995, cat. p. 52, illustrato a colori;

Novecento. Arte e Storia in Italia, Roma, Scuderie Papali al Quirinale e Mercati di Traiano, 30 dicembre 2000 - 1 aprile 2001, cat. pp. 355, 388, 389, n. V.26, illustrato a colori;
Massimo Campigli. Il tempo delle donne. Opere 1922 - 1966, Castiglioncello, Castello Pasquini, 22 marzo - 5 maggio 2002, cat. pp. 79, 115, n. 40, illustrato.

Bibliografia

Luigi Ferrarino, Dieci domande a Campigli, in *Civiltà delle macchine*, Roma, anno X, n. 2, maggio - giugno 1962, p. 41 (con misure cm 104x88);
André Chastel, Les idoles de Campigli, in *Letteratura*, Roma, gennaio-aprile 1964, p. 103 (opera datata 1960);
Franco Russoli, Campigli. Pittore, con un ritratto dell'artista di Raffaele Carrieri, Edizioni del Milione, Milano, 1965, tav. XXX (con misure cm 104x88);
Agnoldomenico Pica, Campigli pittore, in *Domus*, n. 436, marzo 1966, p. 50 (con misure cm 104x88);
Raffaele De Grada, Campigli, *Il Collezionista editore*, Roma, 1969, p. 259 (con misure cm 104x88);
Liana Bortolon, I Maestri Italiani di oggi: Campigli scommise con i suoi amici che sarebbe diventato ricco dipingendo, in *Grazia*, Milano, anno XLII, n. 1505, 21 dicembre 1969, p. 50;
Luigi Lambertini, Massimo Campigli Artista Solitario, in *Capitolium*, anno XLVI, n. 9, settembre 1971, p. 29;
Giancarlo Serafini, Omaggio a Campigli, *Bestetti-Il Collezionista*, Roma, 1972, p. 241 (con misure cm 104x88);
Bolaffi *Catalogo dell'Arte Moderna Italiana*, numero 18, Giorgio Mondadori e associati, Milano, 1982, p. 188 (con misure cm 104x108);
Bolaffi *Catalogo dell'Arte Moderna Italiana*, numero 21, Giorgio Mondadori e associati, Milano, 1985, p. 266 (con misure cm 104x108);
Via dei Condotti, a cura di Giorgio Torselli, Rusconi, Milano, 1987, p. 100;
Scrupoli interattivi, CD, Edizioni Multimediali Artel, Roma, 2001;
Massimo Campigli, *Scrupules*, in Massimo Campigli, *Renografica edizioni d'arte*, Bologna, 2001, p. 111;
Eva Weiss, 'Im Reich der Zeichen'. Zu Leben und Werk Massimo Campiglis, in Klaus Wolbert, Massimo Campigli. *Mediterraneità e Modernità*, Mazzotta Editore, Milano, 2003, pp. 51, 52;
Eva Weiss, *Nel regno dei segni. Sulla vita e sull'opera di Massimo Campigli*, *Il Tempo dell'Arte*, Roma, 2004, pp. 33, 34;
Massimo Campigli DVD, in collaborazione con l'Archivio Campigli, Saint-Tropez, *Il Tempo dell'Arte*, 2004;
Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, *catalogue raisonné*, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 763, n. 61-037;
Campigli. *Il Novecento antico*, a cura di Stefano Roffi, Silvana Editoriale, Milano, 2014, p. 59.

Stima € 60.000 / 90.000



CAMPIGLI 61



528

528

Massimo Campigli

Berlino 1895 - Saint-Tropez 1971

Busto, 1964 ca.

Olio su tela, cm 31x21

Firma in basso a destra: Campigli.

Storia

Collezione R.B., Roma;
Collezione privata

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint-Tropez, 24/1/1995,
con n. 5603699.

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue
raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 881,
n. B-002.

Stima € 18.000 / 25.000



529

529

Massimo Campigli

Berlino 1895 - Saint-Tropez 1971

Donne e case, 1959 ca.

Olio su tela, cm 32,2x37,7

Firma in basso a destra: Campigli.

Storia

Collezione R.B., Roma;
Collezione privata

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint-Tropez, 1/2/1995,
con n. 5611701.

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue
raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 882,
n. B-007.

Stima € 25.000 / 35.000



530

530

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta con la stampa del Lorena, 1927

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

Firma in basso a destra: de Pisis.

Certificato Associazione per Filippo de Pisis, Milano, 4 giugno 2024, con n. 06029 (con tecnica olio su tela).

Esposizioni

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

Bibliografia

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

Guido Ballo, De Pisis, Edizioni Ilte, Torino, 1968, n. 263.

Stima € 18.000 / 28.000



531

531

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Paesaggio di Valsesia, 1924

Olio su cartone, cm 30,2x43,3

Firma in basso a destra: Carrà. Al verso: due etichette "La Biennale de Venise" / Exposition d'Art Italien Moderne a Stockholm et dans le Nord Europe: etichetta Museo / Provincial de Bellas Artes / Caraffa: etichetta Museo / di San Pietro / Assisi: etichetta Carlo Carrà / da Quargnento / 1881-1966 Cinquant'anni dopo / Comune di Quargnento / 24 settembre - 1 novembre 2016: etichetta Il paesaggio di / Carrà / Acqui Terme / Palazzo / Liceo Saracco / 13 luglio / 8 settembre 1996, con n. 8; sul telaio: etichetta di spedizioniere con indicazioni mostra "Il Paesaggio di Carlo Carrà" / Acqui Terme: etichetta di spedizioniere con indicazioni "Carlo Carrà dal Futurismo al Realismo mitico", con n. 13: etichetta [...]acional de Bellas Artes, con dati dell'opera; sulla cornice:

etichetta Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea / Bergamo / Carlo Carrà / La matita e il pennello / 24 Marzo - 9 Giugno 1996, con n. V,35.

Storia

Collezione Ginetta Venini, Murano; Collezione privata, Milano; Collezione privata

Esposizioni

Carrà e Soffici, Milano, Belvedere, 1930; Carlo Carrà 1881-1966, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 25 novembre 1994 - 28 febbraio 1995, cat. pp. 250, 251, illustrato a colori; Carlo Carrà. La matita e il pennello, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 24 marzo - 9 giugno 1996, cat. p. 245, n. V,35, illustrato a colori; Il Paesaggio di Carlo Carrà, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 13 luglio - 8 settembre 1996, cat. pp. 30, 31, n. 8, illustrato a colori; Carlo Carrà. Las Mutaciones del espíritu, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas

Artes, 15 marzo - 23 aprile 2001, poi Santiago del Cile, Institut Cultural de Providencia, 14 giugno - 16 luglio 2001, poi Cordoba, Museo Emilio Caraffa, 7 - 30 agosto 2001; Carrà. Antologica, Assisi, Museo di San Pietro, 24 marzo - 10 ottobre 2005, cat. p. 73, illustrato a colori; Carrà da Quargnento 1881-1966. Cinquant'anni dopo, Quargnento, Palazzo Municipale, 24 settembre - 1 novembre 2016.

Bibliografia

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume I, 1900-1930, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1967, pp. 391-589, n. 8/24; Piero Bigongiari, Massimo Carrà, L'opera completa di Carrà, dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930, apparati critici e filologici di Massimo Carrà, Classici dell'arte, Rizzoli, Milano, 1970, pp. 93-94, n. 122.

Stima € 28.000 / 38.000



532

532

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

La stella, 1914

Matita e acquerello su carta,
cm 14x10,8

Firma e data in basso a destra: C. Carrà 914; titolo su un passepartout: La Stella. Al verso sulla cornice: cartiglio con dati dell'opera: etichetta Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea / 1796/1996 Bergamo 200 anni dell'Accademia Carrara / Carlo Carrà / La matita e il pennello / 24 Marzo - 9 Giugno 1996, con n. III,1: etichetta Museo di San Pietro, Assisi: etichetta Camillos Kouros Gallery, New York, con n. CCARRCA051.

Storia

Collezione privata, New York;
Collezione privata

Esposizioni

Carlo Carrà. Il primitivismo 1915-1919, a cura di Paolo Sprovieri e Maurizio Fagiolo dell'Arco, Iseo, Sale dell'Arsenale, 23 aprile - 20 giugno 1988, cat. n. 7, illustrato;
Carlo Carrà. La matita e il pennello, a cura di Vittorio Fagone, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 24 marzo - 9 giugno 1996, cat. p. 196, n. III,1, illustrato;

Carrà. Antologica, Assisi, Museo di San Pietro, 24 marzo - 10 ottobre 2005, cat. p. 103, illustrato.

Bibliografia

Massimo Carrà, Franco Russoli, Carrà disegni, Grafis edizioni d'arte, Bologna, 1977, n. 118.

Studio preparatorio per il dipinto *La stella*, 1916.

Stima € 7.000 / 12.000



533

533

Carlo Carrà

Quargento (Al) 1881 - Milano 1966

Figura che corre, 1913

Inchiostro acquerellato su carta,
cm 17,2x13,5

Firma e data in basso a destra:

C. Carrà 913. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Camillos Kouros Gallery, New York, con n. CCARRCA009; etichetta Kestner-Gesellschaft Hannover / 27.2.-29.3.81 Zeichnungen, con cat. n. 13; etichetta Mostra Futurismo e Futurismi c/o Palazzo Grassi, Venezia; sulla cornice: etichetta Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea / 1796/1996 Bergamo 200 anni dell'Accademia Carrara / Carlo Carrà / La matita e il pennello / 24 marzo - 9 giugno 1996, con cat. n. II,14.

Storia

Collezione Carrà, Milano;
Collezione privata, Milano;
Finarte, Milano, 20 novembre 2003,
n. 150;
Collezione privata

Certificato di provenienza Finarte
Semenzato, Milano, 10 dicembre 2003,
con n. 8944.

Esposizioni

Carrà. The Primitive Period 1915-1919,
New York, Camillo Kouros Gallery,
maggio - giugno 1987, cat. n. 9,
tav. 10, illustrato;
Carlo Carrà, Iseo, sale dell'Arsenale,
23 aprile - 20 giugno 1988, cat. p. 173,
n. 9, illustrato a colori;
Carlo Carrà 1881-1966, Roma, Galleria
Nazionale d'Arte Moderna, 15 dicembre
1994 - 28 febbraio 1995, cat. p. 467,
illustrato;

Carlo Carrà. La matita e il pennello,
Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e
Contemporanea, 24 marzo - 9 giugno
1996, cat. p. 184, n. II,14, illustrato;
Carlo Carrà (disegni 1912-1965),
Palermo, Galleria d'Arte Sessantuno,
21 marzo - 3 maggio 1997, cat. n. 14.

Bibliografia

Piero Bigongiari, Massimo Carrà, L'opera
completa di Carrà, dal futurismo alla
metafisica e al realismo mitico 1910-
1930, apparati critici e filologici di
Massimo Carrà, Classici dell'arte, Rizzoli,
Milano, 1970, p. 108, n. D14;
Massimo Carrà, Franco Russoli, Carrà
disegni, Grafis edizioni d'arte, Bologna,
1977, pp. 57, 151, n. 84.

Stima € 10.000 / 15.000



534

534

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Testa, 1913

Inchiostro, acquerello e collage su carta, cm 41x29,8

Firma e data in basso a destra: C. Carrà 1913, titolo in basso a sinistra: Testa.

Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Camillos Kouros Gallery, New York, con n. CCARRCA031; etichetta La Casa dell'Arte / Sasso Marconi, con n. 3290.

Storia

Collezione privata, Milano; Finarte, Milano, 13 dicembre 2005, n. 359; Collezione privata

Certificato di provenienza Finarte Semenzato, Milano, 6 febbraio 2006, con n. 9739.

Esposizioni

Carrà. The Primitive Period 1915-1919, New York, Camillo Kouros Gallery, maggio - giugno 1987, cat. n. 31; Carlo Carrà, Iseo, sale dell'Arsenale, 23 aprile - 20 giugno 1988, cat. p. 174, n. 31, illustrato a colori.

Bibliografia

Piero Bigongiari, Massimo Carrà, L'opera completa di Carrà, dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930, apparati critici e filologici di Massimo Carrà, *Classici dell'arte*, Rizzoli, Milano, 1970, p. 108, n. D 13; Massimo Carrà, Franco Russoli, Carrà disegni, *Grafis edizioni d'arte*, Bologna, 1977, pp. 57, 151, n. 85.

La carta è applicata a un'altra carta di controfondo.

Stima € 4.000 / 6.000

535

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Testa di ragazzo, 1916

Inchiostro su carta, cm 12,3x8,9

Firma e data in basso a destra:

C. Carrà 916. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Rachel Adler Gallery, New York / Carlo Carrà: *Drawings / October 15 - November 12, 1983 / No. 21*: etichetta Camillos Kouros Gallery, New York, con n. CCARRCA029.



535

Storia

Collezione privata, Milano; Finarte, Milano, 13 dicembre 2005, n. 361; Collezione privata

Certificato di provenienza Finarte Semenzato, Milano, 10 febbraio 2006, con n. 9740.

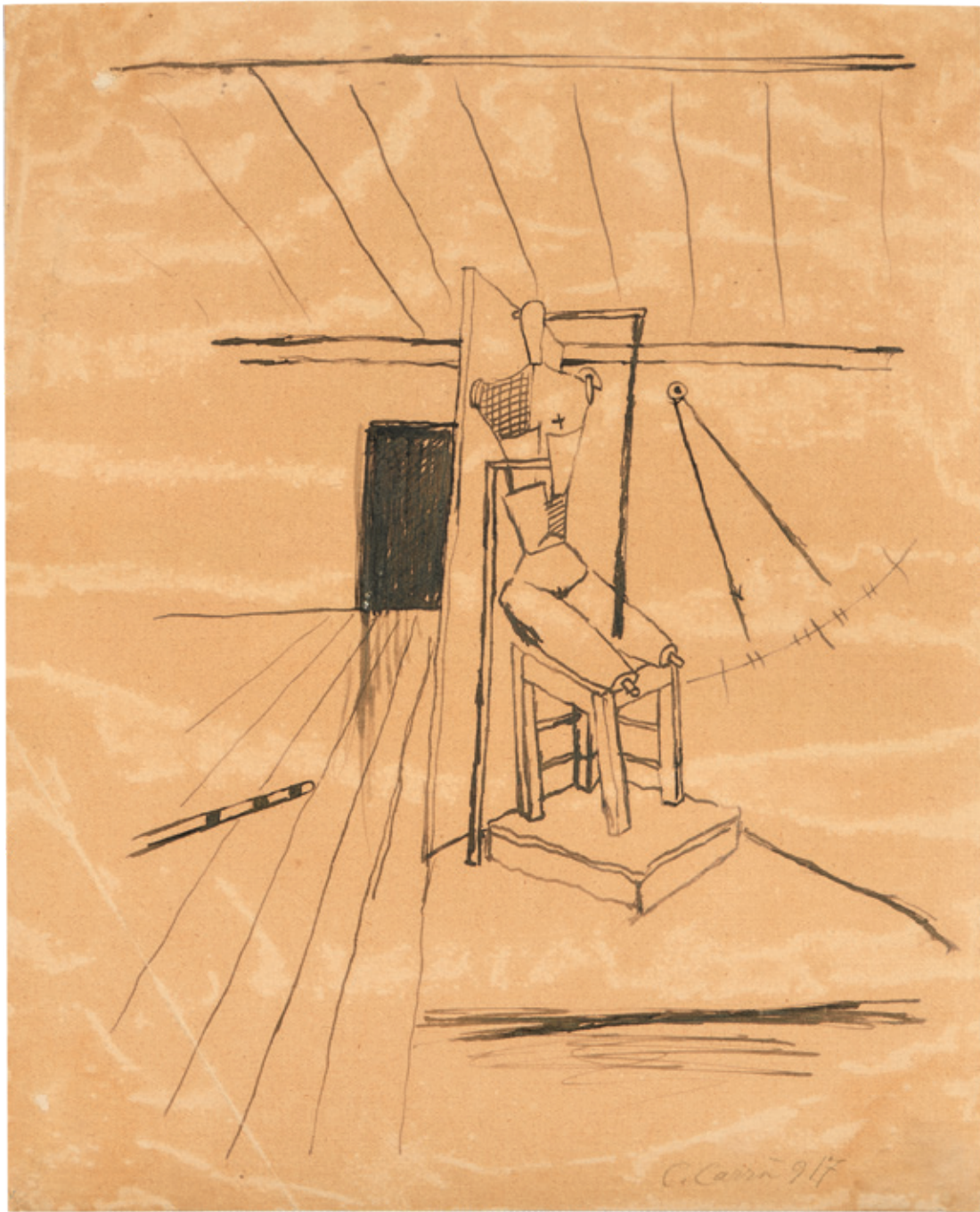
Esposizioni

Carlo Carrà. *Drawings*, New York, Rachel Adler Gallery, 15 ottobre - 12 novembre 1983; Carrà. *The Primitive Period 1915-1919*, New York, Camillo Kouros Gallery, maggio - giugno 1987, cat. n. 13; Carlo Carrà, Iseo, sale dell'Arsenale, 23 aprile - 20 giugno 1988, cat. p. 173, n. 9, illustrato a colori.

Bibliografia

Massimo Carrà, Franco Russoli, Carrà disegni, *Grafis edizioni d'arte*, Bologna, 1977, pp. 63, 203, n. 185.

Stima € 8.000 / 12.000



536

536

Carlo Carrà

Quargento (Al) 1881 - Milano 1966

Composizione Metafisica III, 1917

Inchiostro su carta, cm 27,8x22

Firma e data in basso a destra: C. Carrà 917. Al verso: etichetta con n. 8264 e due timbri Arte Centro, Milano: timbro Il Chiostro Arte Contemporanea; dedica su un cartoncino: A Emma e Arturo Jeker / con affettuosa amicizia / Carlo Carrà / Milano, 30 ottobre 1953.

Storia

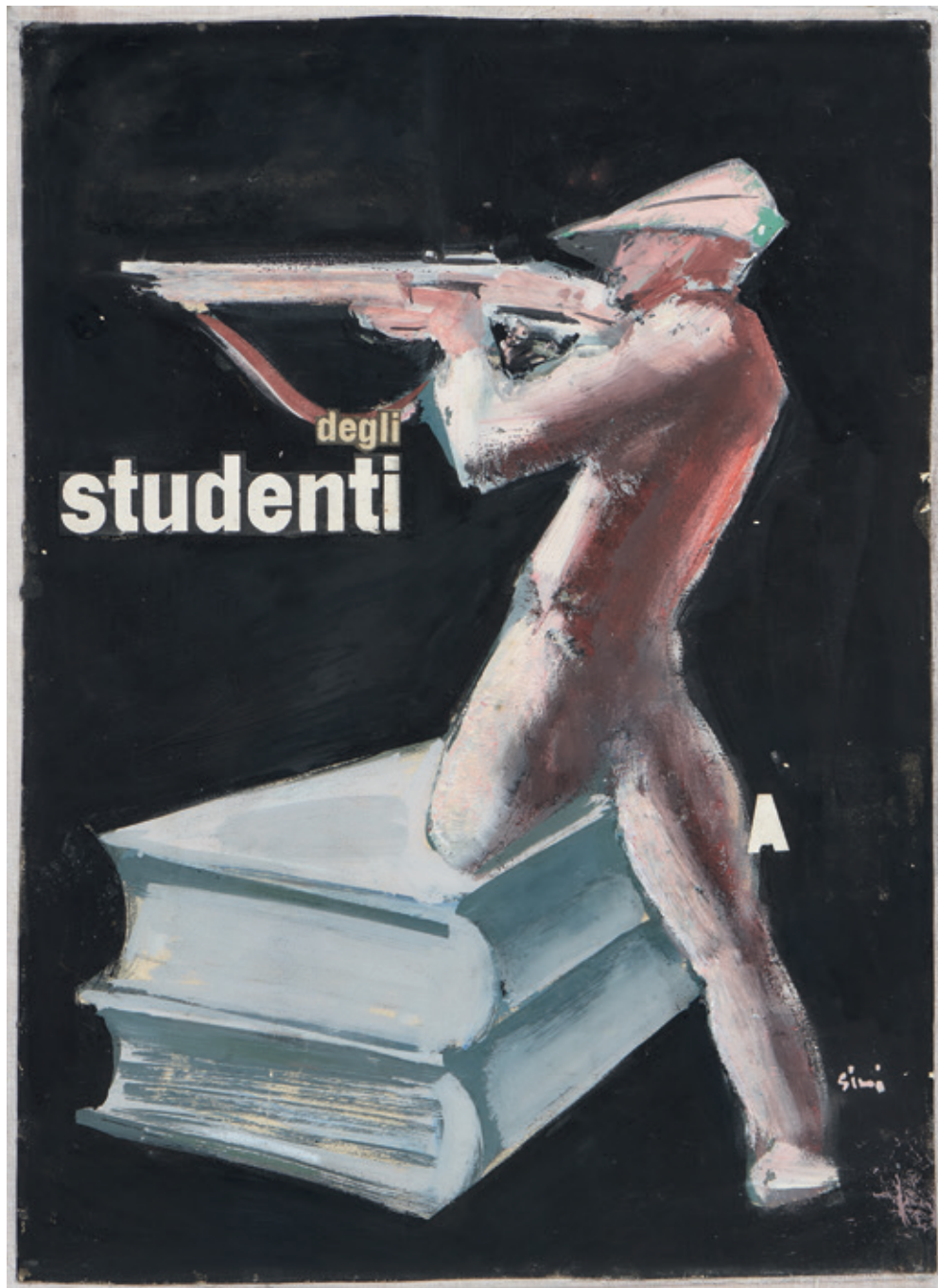
Collezione privata, Milano;
Galleria Arte Centro, Milano;
Collezione privata

Bibliografia

Massimo Carrà, Franco Russoli, Carrà disegni, Grafis edizioni d'arte, Bologna, 1977, pp. 69, 249, n. 296.

La carta è applicata a una tela di controfondo.

Stima € 10.000 / 15.000



537

537

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Progetto di copertina per *Anno XII - Rivista fascista degli studenti*, 1933 ca.

Tempera, matita e collage su cartoncino applicato su tela, cm 36,3x26,6 (cartoncino), cm 37,5x27,5 (tela)

Firma in basso a destra: Sironi.

Opera archiviata presso l'Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, 11 novembre 2011, al n. 241/11 RA.

Bibliografia

Mario Sironi. Disegni e tempere dal Futurismo al dopoguerra, testo di Fabio Benzi, Polistampa, Firenze, 2014, n. 26.

Stima € 5.500 / 8.500



538

538

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Il Kaiser alle truppe, 1916

Tecnica mista su carta applicata su tela, cm 67x49

Firma in basso a sinistra: Sironi.

Certificato su foto di Willy Macchiati in data 21/5/98, con timbro Galleria d'Arte Contini.

Bibliografia

Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, Archivi del Futurismo, volume secondo, De Luca Editore, Roma, 1962, pp. 382, 392, n. 46;
Fabio Benzi, Andrea Sironi, Sironi illustratore. Catalogo ragionato, De Luca Edizioni d'Arte, Roma, 1988, p. 36, n. 85.

Illustrazione per *Gli Avenimenti*, anno II, n. 7, 6-13 febbraio 1916.

Stima € 8.000 / 12.000

539

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Il bevitore, (1915-16)

Collage e tempera su carta applicata su tela, cm 28,5x36

Dichiarazione di autenticità di Willy Macchiati al verso sulla tela: Sironi / Il bevitore / (Futurista) / Willy Macchiati; sul telaio: due etichette Galleria dello Scudo, Verona, di cui una con indicazione "Opera esposta nella mostra / Antologica dedicata a Mario / Sironi (50 anni di pittura italiana) / col Patrocinio della Regione / Veneto - Novembre '82 - Gennaio '83: timbro Galleria Seno, Milano, con firma Paolo Seno.

Storia

Galleria La Stanza del Borgo, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Willy Macchiati, Milano, maggio 1981;
certificato su foto di Agnoldomenico Pica, Milano, 25 gennaio 1983.

Esposizioni

Mario Sironi. 50 anni di pittura italiana, mostra antologica. Opere ad olio, tempere, disegni e incisioni e litografie dal 1905 al 1961, Verona, Galleria dello Scudo, 20 novembre 1982 - 16 gennaio 1983, cat. p. n.n., illustrato;

Le carte affascinanti. Disegni italiani del XX secolo, a cura di Osvaldo Patani, Milano, La Stanza del Borgo, 1984;
Futurismo & Futurismi, a cura di Pontus Hulten, Venezia, Palazzo Grassi, 1 aprile - 31 maggio 1986, cat. p. 242, illustrato a colori (opera datata 1914);
Futurismo, Aosta, Centro Saint-Bénin, 28 novembre 2008 - 26 aprile 2009, illustrato;
Cézanne e gli artisti italiani del '900, a cura di Maria Teresa Benedetti, Roma, Complesso del Vittoriano, 5 ottobre 2013 - 2 febbraio 2014;
Mario Sironi 1885-1961, a cura di Elena Pontiggia, Roma, Complesso del Vittoriano, 4 ottobre 2014 - 8 febbraio 2015, cat. pp. 124, 125, 279, n. 14, illustrato a colori.

Bibliografia

Di alcolismo si può guarire. Testimonianze di alcolisti in via di recupero, Poligrafica moderna, Padova, 1987, copertina;
Sabrina Carollo, I Futuristi. La storia, gli artisti, le opere, Giunti, Firenze, 2004, p. 180 (opera datata 1914).

Stima € 40.000 / 50.000



Pablo Picasso, *Bicchiere d'assenzio*, 1914, New York, MoMA



540

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

L'idolo (Penelope), 1914

Matita grassa su carta, cm 111x46,5

Al verso, su una faesite di supporto: etichetta Museo Nacional de Bellas Artes / MNBA: etichetta Carlo Carrà / Works on Paper / London, Estorick Collection / 10 October 2001 - 20 January 2002: etichetta Museo / Provincial De Bellas Artes / Caraffa: etichetta Galleria Anna D'Ascanio, Roma.

Storia

Collezione privata, Roma;

Collezione privata

Esposizioni

Disegni futuristi di Carrà, Milano, Centro Annunciata, 9 - 26 novembre 1976, cat. p. n.n., illustrata;

Carrà, mostra antologica, a cura di Massimo Carrà e Gian Alberto Dell'Acqua, Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 28 giugno 1987, poi Roma, Palazzo Braschi - Museo di Roma, 15 luglio - 16 settembre 1987, cat. pp. 209, 258, n. 146, illustrata;

Carlo Carrà, Retrospektive, a cura di Massimo Carrà e Gian Alberto Dell'Acqua, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 4 ottobre - 6 dicembre 1987, cat. pp. 233, 282, n. 146, illustrata;

Carlo Carrà 1881-1966, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 15 dicembre 1994 - 28 febbraio 1995, cat. p. 472, illustrata;

Carlo Carrà. Works on Paper, Londra, Estorick Collection, 10 ottobre 2001 - 20 gennaio 2002, cat. p. 29, illustrata.

Bibliografia

Piero Bigongiari, Massimo Carrà, L'opera completa di Carrà, dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930, apparati critici e filologici di Massimo Carrà, *Classici dell'arte*, Rizzoli, Milano, 1970, p. 91, n. 74 a;

Douglas Cooper, *The Cubist Epoch*, Phaidon Press, Londra, 1970, pp. 171, 281, n. 57;

Massimo Carrà, Franco Russoli, *Carrà disegni*, Grafis edizioni d'arte, Bologna, 1977, p. 155, n. 90;

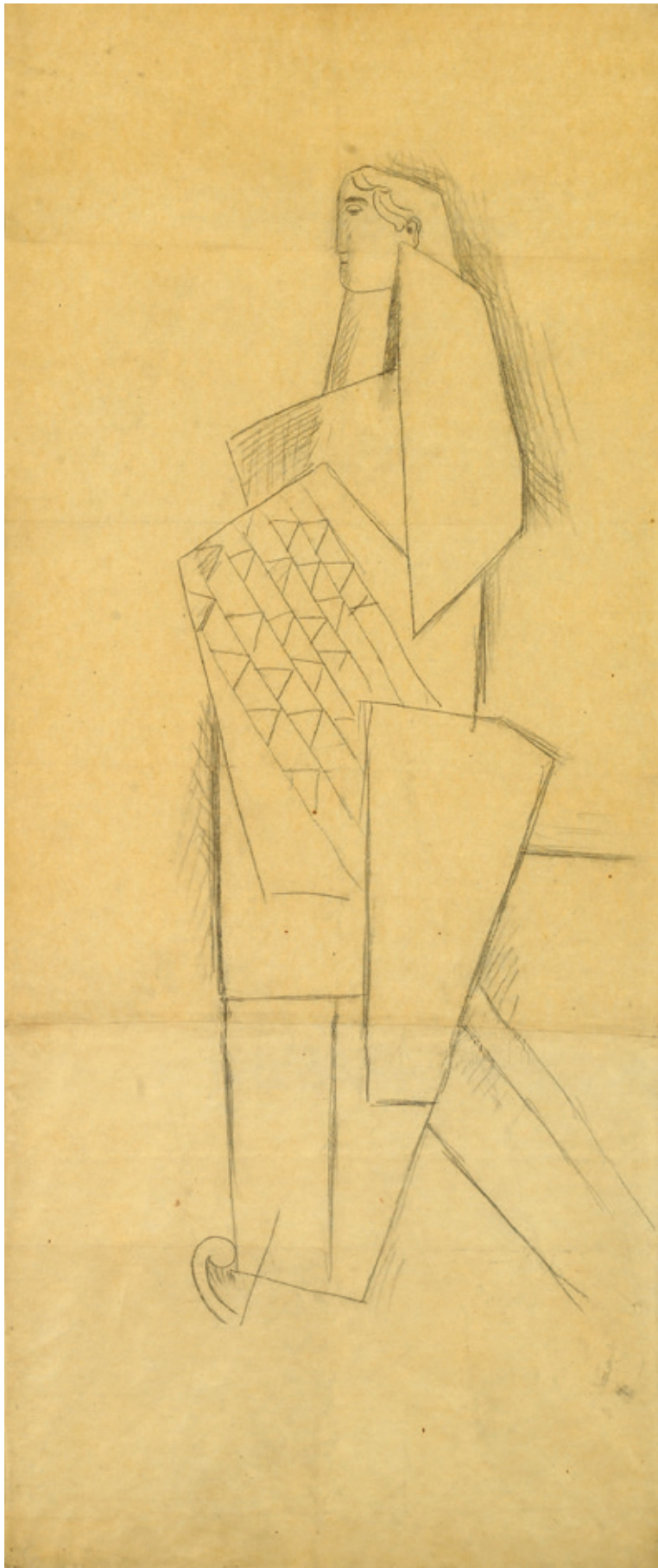
Carlo Carrà, Galleria La Casa dell'Arte, Bologna, 1978, p. n.n.; Vittorio Fagone, *Carlo Carrà. La matita e il pennello*, Skira editore, Bergamo, 1996, p. 47.

Disegno preparatorio per il dipinto *Penelope*, 1917.

Stima € 40.000 / 60.000



Carlo Carrà, *Penelope*, 1917





541

541

Gerardo Dottori

Perugia 1884 - 1977

Lago-fiume-collina, (1938)

Idromatita su carta, cm 17,7x16,6

Firma in basso a destra: G. Dottori;
titolo, data e firma al verso: Lago-fiume-
collina / [...] / (1938) / G. Dottori.

Stima € 2.000 / 3.000



542

542

Luigi Russolo

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

Casa + luce + cielo, (1912)

Inchiostro su carta, cm 16x11

Firma in basso a destra: L. Russolo;
al verso: numero 32; sulla cornice:
etichetta con n. 8871 e timbro
Artecentro, Milano.

Storia

Artecentro, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto Fondazione Russolo
Pratella, 12 agosto 2001, con n. D-13 e
timbro Galleria Artecentro, Milano, con
n. 8871.

Studio per il dipinto omonimo
conservato alla Oeffentliche
Kunstsammlung Kunstmuseum, Basilea.

Stima € 3.000 / 5.000



543

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Il bambino nell'universo, fine anni Trenta

Matita, inchiostro e biacca su carta, cm 34,5x24

Sigla in basso a destra: G.S. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Artefiera, con timbro Galleria La Scaletta.

Storia

Galleria La Scaletta, Reggio Emilia; Collezione privata

543

Certificato su foto di Gina Severini Franchina, Roma, 22/2/1991.

Bibliografia

Francesco Meloni, Gino Severini. Tutta l'opera grafica, Libreria Prandi, Reggio Emilia, 1982, p. 199, n. 229; Maurizio Fagiolo dell'Arco, Gino Severini prima e dopo l'opera. Documenti, opere ed immagini, Electa, Firenze, 1983, p. 126, n. 8; Flaminio Gualdoni, Marisa Vescovo,

Gino Severini. Disegni. Matite, carboncini, chine, pastelli, tempere, Edizioni La Scaletta, San Polo di Reggio Emilia, 1994, p. 75, n. 49.

Studio per il frontespizio del volume *Il dolore*, con poesie di Giuseppe Ungaretti, non realizzato.

Stima € 3.000 / 5.000

544

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Ritratto femminile, 1913

Carboncino, tempera e pastello su carta, cm 18,5x16

Firma e data in basso a destra: G. Severini 1913.

Certificato su foto e dossier storico-artistico di Daniela Fonti, Roma, 7/1/99, con indicazione di inserimento nell'aggiornamento del Catalogo Ragionato.

Stima € 30.000 / 40.000



Gino Severini



545

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Studio per *Primavera*, 1916 ca.

Olio su cartone, cm 18x13

Firma in basso a sinistra: Futur / Balla.

Storia

Casa Balla, Roma (agenda n. 133);
Galleria Molino, Roma;
Collezione privata

Certificato di Luce Balla, con timbro e firma Galleria d'Arte Molino, Roma; dossier storico-artistico di Maurizio Fagiolo dell'Arco in data 3/2/2001.

Stima € 25.000 / 35.000



Giacomo Balla, *Morbidezze di primavera*, 1917 ca.



545 - misure reali

546

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Forze spaziali, 1918 ca.

Tempera su cartone, cm 18,3x21

Firma in alto a sinistra: Balla; titolo e firma al verso: Forze Spaziali / Balla; timbro Pugno di Boccioni; cartiglio di Casa Balla, con n. 535.

Storia

Casa Balla, Roma (agenda n. 535);

Collezione privata, Roma;

Collezione privata

Certificato su foto di Luce Balla, con timbro Galleria Marescalchi, Bologna.

Bibliografia

Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, Archivi del Futurismo, volume secondo, De Luca Editore, Roma, 1962, p. 173, n. 373, p. 144, fig. 373;

Giovanni Lista, Balla, Edizioni Galleria Fonte D'Abisso, Modena, 1982, pp. 346, 347 n. 749;

Paolo Baldacci, Ricostruzione di casa Balla, Arnoldo Mondadori Editore, 1986, p. 107, n. 106.

Stima € 20.000 / 30.000



Giacomo Balla, *Forze spaziali*, 1925, olio su tela, cm 77x77



547

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Autosettantaquattro, 1945

Olio su faesite, cm 38x28, in cornice d'artista, cm 56x47

Firma in basso a sinistra: Balla; titolo, firma e data al verso: Auto / settanta4 / Balla / 1945; sulla cornice: cartiglio autografo N. 1 Auto / Proprietà / G. Balla / Via Oslavia 39: etichetta Comune di Ferrara - Palazzo dei Diamanti / Direzione Gallerie Civiche d'Arte Moderna / Mostra "Il pittore allo specchio" / Palazzo dei Diamanti - 21/07/1995 - 15/10/1995: timbro Comune di Ferrara.

Esposizioni

Primo '900. Partecipazione e solitudine dell'arte, Lerici, Castello Monumentale, 7 luglio - 6 ottobre 1991, cat. p. 42, n. 8, illustrato a colori (con dati errati);

Il pittore allo specchio. Autoritratti italiani del Novecento, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 22 luglio - 15 ottobre 1995, cat. p. 56, n. 5, illustrato a colori.

Bibliografia

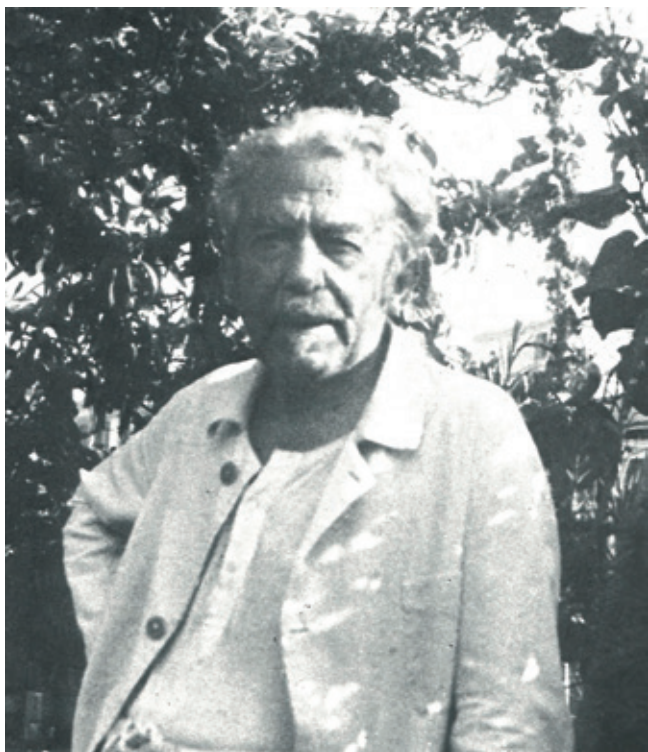
Giovanni Lista, Balla, Edizioni Galleria Fonte D'Abisso, Modena, 1982, p. 454, n. 1025 (con dati errati);

Elica Balla, Con Balla, III volume, Multhipla Edizioni, Milano, 1986, p. 252;

Mirella Panepinto, Donna. Arte e seduzione, Centro Europeo Mostre, La Spezia, 1993, p. 75;

La Repubblica, 17 agosto 1995, p. V.

Stima € 16.000 / 22.000



Giacomo Balla sul balcone di via Oslavia, Roma





548

548

Fortunato Depero

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

Interno, 1922

Matita e inchiostro su carta,
cm 21,3x14,5

Firma e data in basso a sinistra: F. Depero - 1922 -; al verso:
firma Rosetta V. Depero; su un cartone di supporto: etichetta
La Scaletta Galleria - Edizioni d'Arte, San Polo di Reggio Emilia.

Storia

Galleria La Scaletta, San Polo di Reggio Emilia;
Collezione privata



549

Bibliografia

Il disegno italiano, n. 22, 2002-2003. Acquerelli, disegni,
guazzi, pastelli e tempere, Edizioni La Scaletta, San Polo, 2002,
p. 36, n. 75.

Stima € 4.000 / 6.000

549

Fortunato Depero

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

Campanule

China e acquerello su cartoncino, cm 28x26,5

Firma in basso a destra: F. Depero, titolo in basso a sinistra:
Campanule. Al verso: dichiarazione di autenticità di Rosetta
Depero.

Stima € 4.000 / 7.000

550

Fortunato Depero

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

Due opere Progetti per costumi meccanici, 1915-16

China e collage su carta l'uno, matita, tempera e vernice oro
su carta l'altro, cm 34x26 ca. ognuno

Certificato di Bruno Mattedi in data 9.2.1989, con
dichiarazione di acquisto delle opere direttamente dall'artista
nel 1956.

L'Archivio Depero rilascerà i certificati di autenticità delle opere
a richiesta e spese dell'acquirente.

Stima € 3.000 / 5.000



550



551

551 Fortunato Depero

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

Paesaggio rustico (Prospettiva rurale), 1944

Olio su tavola, cm 46,8x38,1

Firma e data in alto a sinistra: F. Depero - 944; titolo, firma e data al verso sul telaio: Prospettiva alpestre / Fortunato Depero 1945.

Storia

Collezione Mattioli, Milano;
Collezione Ghedini, Milano;
Collezione privata

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Fortunato Depero, Rovereto, 29 ottobre 2011, con n. FD-0495-DIP.

Esposizioni

Depero in blu, Milano, Galleria Blu, 11 aprile - 15 luglio 1995, cat. n. 47;
Depero, Finale Ligure, Galleria Bersani, 5 luglio - 10 agosto 1997, cat. n. 23;
Altopiano dipinto, a cura di Maurizio Scudiero, Folgaria, Maso Spilzi, 16 luglio - 15 settembre 2004, cat. p. 45, illustrato;
Fortunato Depero. Opere 1914 - 1953,

Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 9 - 31 agosto 2008, poi Milano, Farsettiarte, 18 settembre - 15 ottobre 2008, cat. n. 27, illustrato a colori.

Bibliografia

Fortunato Depero, So I think. So I paint, ideologies of an italian self-made painter, Casa editrice Mutilati e Invalidi, Trento, 1947, p. n.n.;
Maurizio Scudiero, Depero Futurista, Edizioni La Grafica, Vago di Lavagno, 1998, p. 60, n. 62.

Stima € 20.000 / 30.000

Opere provenienti
da una
collezione romana



552

552

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Arance e drappo, 1960

Olio su tela, cm 60x70,2

Firma in basso al centro: Guttuso; firma e data al verso sulla tela: Guttuso / '60.

Storia

Collezione Giorgio Berti, Roma;
Collezione M.G., Roma;
Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 191, n. 60/62.

Stima € 10.000 / 18.000



553

553

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta in blu, 1942

Olio su cartone, cm 42x59,8

Firma e data in basso a sinistra: de Pisis / 42, sigla in alto a destra: V.R. Al verso: timbro Galleria del Naviglio, Milano, con n. 2180.

Storia

Galleria del Naviglio, Milano;
Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

Omaggio a de Pisis, Roma, Galleria Zanini, dall'11 dicembre 1965, cat. n. 15, illustrato.

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo secondo, opere 1939-1953, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 589, n. 1942 44.

Stima € 8.000 / 12.000



554

554

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Margherite, 1932

Olio su tela, cm 65,2x54

Firma e data in basso a destra: de Pisis / 32.

Storia

Dono dell'artista alla madre della pittrice Leonor Fini;
Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

Omaggio a de Pisis, Roma, Galleria Zanini, dall'11 dicembre
1965, cat. n. 12, illustrato.

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo,
opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis,
Electa, Milano, 1991, p. 308, n. 1932 58.

Stima € 20.000 / 30.000

555

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione, 1947 ca.

Olio su tela, cm 59,2x70

Firma in basso a destra: Sironi. Al verso sulla tela e sul telaio: due timbri Galleria del Milione, Milano, con n. 6421.

Certificato su foto a firma Claudia Gian Ferrari, Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, 20 luglio 2007, opera registrata al numero 33/07 RA.

Stima € 25.000 / 35.000



Mario Sironi nello studio



La modernità di Carlo Carrà: riflessioni su *Il Cinquale* (1926)



Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire*, 1902-06 ca., New York, The Metropolitan Museum

Con *Il Cinquale* (1926), Carlo Carrà approda a una delle espressioni più compiute della propria ricerca sul paesaggio inteso quale costruzione mentale e, insieme, luogo di un equilibrio interiore ritrovato. Eseguito durante il primo soggiorno versiliese, il dipinto si inserisce in quella stagione di ripensamento che, dopo le avanguardie, condurrà l'artista a un linguaggio di misura e sensibilità, dove la modernità si manifesta non più nella rottura, ma nella rifondazione dello sguardo. Invitato dall'amico scultore Arturo Dazzi a soggiornare nei dintorni di Forte dei Marmi, nell'incontro tra la natura incontenibile a ridosso della spiaggia

e l'orizzonte stretto tra il mare e le Apuane, Carrà scopre un paesaggio che, lungi dal configurarsi come semplice veduta naturale, si presenta come struttura spirituale. Il fiume Versilia, col suo andamento ritmico e misurato, diviene allora per l'artista un dispositivo di ordine e contemplazione nel quale il pescatore sulla barca, la piccola chiesa e la casa isolata de *Il Cinquale* segnano l'intervento umano in una natura che non è più descrivibile secondo norme stabilite ma che simultaneamente stimola il senso e l'intelletto. La composizione del dipinto si costruisce intorno all'andamento calmo e ritmico delle acque, che riflettono la prua di una barca – segno minimo e calibrato, punto di orientamento nello spazio – mentre sulle sponde, opposte e silenziose, emergono una piccola chiesa e una casa isolata, uniche presenze umane in un contesto dominato dalla rigogliosa energia della natura. Sulla tela il suo carattere monumentale si condensa in masse profonde di verdi e blu, in cui la materia cromatica diventa architettura. Sul fondo, le Apuane si stagliano con nitore scultoreo sotto un cielo corrusco e cangiante, la cui tensione atmosferica traduce l'interiore senso di misura che regge la composizione. La riflessione di Carrà su questi temi si inserisce in un contesto teorico più ampio, che trova antecedenti nelle teorie estetiche tedesche di fine Ottocento, così come nei principi di "costruzione dello spazio" cari alla rivista *Valori Plastici*. Nelle sue note del 1922 l'artista afferma: "Non si tratta di vedere la natura, ma di sentirla nel suo ritmo essenziale" – una dichiarazione che, letta in relazione a *Il Cinquale*, rivela l'intento di tradurre la percezione in forma e di ordinare la visione in un organismo coerente (C. Carrà, *Scritti sull'arte*, Milano, 2002, p. 74). La meditazione su Cézanne, che Carrà definirà "il più grande costruttore del nostro tempo", fornisce un ulteriore

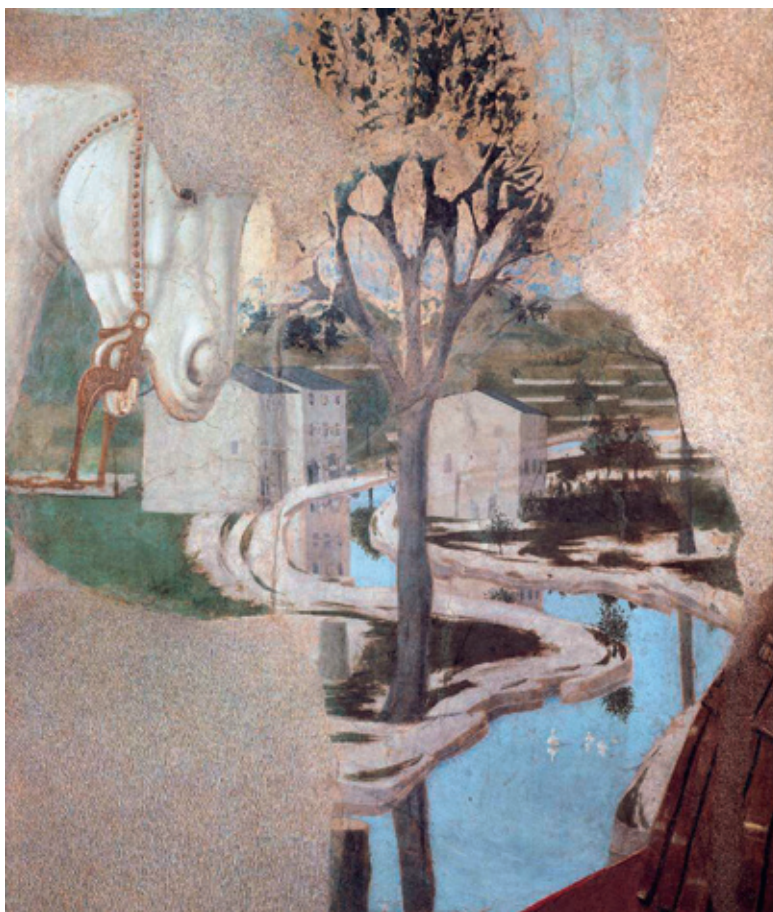


Arnold Böcklin, *Campi Elisi*, 1877, Winterthur, Kunst Museum

punto d'appoggio, sia teorico che pittorico (Id., *Il senso delle arti figurative*, 1931, p. 56). Come stabilito dal maestro francese nelle numerose versioni pittoriche del Mont Sainte-Victoire, la ripetizione di un motivo per Carrà non è intesa come mera iterazione di un'idea ma costituisce una progressiva conquista di interiorità, ottenuta attraverso lo scandaglio insistito del medesimo paesaggio al cambiare delle condizioni della luce. Per questo la serie delle vedute versiliesi anteriori al 1928 si configura come un lento itinerario spirituale volto a ridefinire una nuova svolta nel suo percorso proprio attraverso il paesaggio. È una misura del sentire che nella sua versione più incontaminata la Versilia aveva già potenziato nell'opera di altri, sia pittori come Arnold Böcklin che poeti come Gabriele D'Annunzio, per citarne solo due. La luce chiara, ferma, costruttiva nel dipinto del 1926 è volta a modulare le superfici in piani densi e plastici, restituendo alle montagne apuane una solidità che tradisce l'eco lontana di Giotto e di Piero della Francesca, ma anche la volontà di riscoprire nella tradizione italiana una legge di ordine e proporzione. "Ogni pittura deve avere una sua architettura spirituale" – scrive Carrà – e *Il Cinquale* si offre proprio come compiuta attuazione di tale principio: una pittura che si fa architettura e strumento sensibile, dove la forma visiva coincide con la misura morale (Id., *Parlata su Giotto*, in *Valori Plastici*, 1916, in *Scritti sull'arte*, p. 39). Selezionata dall'artista nel 1950 per ricapitolare il lungo percorso fatto fino ad allora, *Il Cinquale* figura nella sala monografica di Carrà alla Biennale veneziana dove l'opera incontrò un consenso unanime al pari di altri paesaggi che aveva realizzato intorno agli stessi anni. Opere della metà degli anni Venti, di cui Ardengo Soffici aveva lodato la "serietà costruttiva" e la "calma solenne", riconoscendovi quella "pittura della misura" che, secondo il pittore - teorico di Poggio a Caiano, Carrà andava opponendo alla "fragile sensibilità" del gusto contemporaneo. E in effetti, come dichiarerà l'artista stesso, "l'arte vera è silenziosa, non urla, ma costruisce" – parole che, più di ogni altra, riassumono la poetica di questo momento (*Il senso delle arti figurative*, cit., p. 22). Nel ritmo lento del fiume e nella tensione tra l'imponenza delle Apuane affacciate sul mare, Carrà sembra quindi trovare il punto d'equilibrio tra sensibilità moderna e ordine classico. La sua modernità, lungi dal coincidere con l'avanguardia intesa come discontinuità, si definisce come ricerca di permanenza e di essenzialità: una forma di classicità contemporanea. Così, nel paesaggio versiliese, la pittura diventa per lui un esercizio di disciplina interiore, un modo per restituire al mondo visibile la dignità di un pensiero compiuto. Non a caso, anni più tardi, Carrà scriverà: "Tutta la mia arte è una lotta per ritrovare l'ordine dentro la confusione del mondo" – e *Il Cinquale*, nella sua limpida architettura di luce e silenzio, ne appare come la più persuasiva incarnazione (Id., *Conversazioni sull'arte*, 1943, p. 18). Venezia, 2018, p. 38.



Cinquale, cartolina d'epoca



Piero della Francesca, *Vittoria di Costantino su Massenzio*, 1452-66, Arezzo, Basilica di San Francesco (part.)

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Il Cinquale, 1926

Olio su tela, cm 70x90,5

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 926. Al verso sul telaio: etichetta [Soprin]tendenza all'Arte Medioev[ale] / e Moderna per la Toscana - Firenze / Milano - Dr. Antonio Feltrinelli: cartiglio Proprietà / Della Lanterna / Milano: etichetta XXV. Biennale Internazionale d'Arte / di Venezia - 1950, con n. 294: etichetta Société Auxiliaire des Expositions du Palais / des Beaux-Arts / Exposition Art Contemporain Italien 28/1 - 26/2 / Collection E. Jesi - Milan: etichetta Galleria dello Scudo / Verona / Mostra antologica di Carlo Carrà / nel Centenario della nascita / Patrocinio della Regione Veneto / nov. '81 / gen. '82.

Storia

Collezione Antonio Feltrinelli, Milano;
Raccolta della Lanterna, Milano;
Collezione Emilio Jesi, Milano;
Collezione M.G.C., Roma;
Collezione privata

Esposizioni

Carrà e Soffici, Milano, Galleria Bardi, gennaio 1930;
I Quadriennale d'Arte Nazionale, Roma, gennaio - giugno 1931, sala personale;
Mostra di Carlo Carrà pittore, Romano Romanelli scultore, Ardengo Soffici pittore, Milano, Galleria Pesaro, gennaio - febbraio 1933;
Mostra di Carrà, Milano, Pinacoteca di Brera, 26 maggio - 29 giugno 1942;
Mostra personale del pittore Carlo Carrà, Bologna, Francesco Francia Associazione per le Arti, Palazzo Montanari, 1 - 15 febbraio 1948;
Carlo Carrà 1903-1948, Milano, Circolo delle Arti Le Grazie, 15 marzo - 10 aprile 1948;
Exposition d'Art Italien Contemporain, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 28 gennaio - 26 febbraio 1950;
XXV Biennale di Venezia, Venezia, giugno - ottobre 1950, sala IX, cat. p. 72, n. 6;
Mostra di Carlo Carrà, Milano, Palazzo Reale, aprile - maggio 1962, cat. pp. 82, 85, tav. 39, illustrato;
Carlo Carrà, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 2 luglio - 9 ottobre 1977, cat. n. 20, illustrato;
Carlo Carrà. Mostra Antologica nel centenario della nascita, Verona, Galleria dello Scudo, 21 novembre 1981 - 16 gennaio 1982, cat. p. 16, illustrato;
Carlo Carrà 1881-1966, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 15 dicembre 1994 - 28 febbraio 1995, cat. pp. 268, 269, illustrato a colori.

Bibliografia

Ardengo Soffici, Carlo Carrà, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1928;
Nino Bertocchi, Carlo Carrà in L'Italia Letteraria, Roma, 8 marzo 1931;
Giuseppe Cerrina, Carlo Carrà, in La Provincia di Bolzano, 26 novembre 1932;
Vincenzo Costantini, Pittura italiana contemporanea dalla fine dell'800 ad oggi, Edizioni Ulrico Hoepli, Milano, 1934, p. 394;

Carlo Ludovico Ragghianti, Studi sull'arte italiana contemporanea. Carrà, in Critica d'arte, I, n. 5, giugno 1936;
Roberto Longhi, Carlo Carrà, Arte moderna italiana n. 11, a cura di G. Scheiwiller, Ulrico Hoepli editore, Milano, 1937, pp. 13, 20, tav. XV;
Giulio Carlo Argan, Appunti su Carrà, in Le Arti, 1939;
Piero Torriano, Carlo Carrà, Monografie d'arte di «Stile», a cura di V.E. Barbaroux e Gio Ponti, Garzanti Editore, Milano, 1942;
Leonida Repaci, Carlo Carrà, in L'illustrazione Italiana, Milano, 14 giugno 1942;
Michelangelo Masciotta, Carrà nell'ultimo ventennio, in Letteratura, Firenze, dicembre 1942;
Carlo Carrà, La mia vita, Longanesi Editore, Roma, 1943;
Alessandro Parronchi, Nomi della pittura italiana contemporanea, Firenze, 1944;
Guglielmo Pacchioni, Carlo Carrà, Edizioni Del Milione, Milano, 1945, p. 73, tav. 24;
Gian Alberto Dell'Acqua, Carrà, in Ferrania, Milano, maggio 1947;
Gillo Dorfles, I quarantacinque anni di Carrà, in La Fiera Letteraria, Roma, 11 aprile 1948;
Ardengo Soffici, Trenta Artisti Moderni Italiani e Stranieri, Vallecchi Editore, Firenze, 1950, p. 32;
Carlo Ludovico Ragghianti, Arte moderna in una collezione italiana, Milano, 1953;
Emilio Zanzi, Carrà, in La Provincia di Alessandria, ottobre 1954;
Renzo Modesti, Pittura italiana contemporanea, Antonio Vallardi Editore, Milano, 1958, p. 63, cit.;Marco Valsecchi, Carrà, Edizione de L'illustrazione Italiana, Garzanti, Milano, 1962;
Silvio Branzi, Carlo Carrà, in L'Osservatore politico-letterario, VIII, 3 marzo 1962;
Gabriele Fantuzzi, Carrà in Settimo Giorno, Milano, 29 maggio 1962;
Alberto Martini, Pittura in Europa, Milano, 1963;
Guido Ballo, La linea dell'arte italiana, Edizioni Mediterranee, Roma, 1964;
M. Novi, Aveva scelto il silenzio di Giotto come il migliore compagno di strada, in Il Giornale del Mattino, Firenze, 14 aprile 1966;
M. Bernardi, È morto a 85 anni Carlo Carrà, uno dei più grandi pittori moderni, in La Stampa, Torino, 14 aprile 1966;
Antonello Trombadori, Un rinnovatore del linguaggio figurativo, in Rinascita, Roma, 16 aprile 1966;
Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume I, 1900-1930, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1967, pp. 425, 591, n. 6/26;
Piero Bigongiari, Massimo Carrà, L'opera completa di Carrà, dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930, apparati critici e filologici di Massimo Carrà, Classici dell'arte, Rizzoli, Milano, 1970, p. 94, n. 150, tavv. XLIV-XLV;
Massimo Carrà, Carlo Carrà, tutti gli scritti, Feltrinelli Editore, Milano, 1978, p. 345;
Massimo Carrà, Gian Alberto Dell'Acqua, Carrà. Mostra antologica, Edizioni Mazzotta, Milano, 1987, p. 17;
Francesco Poli, La metafisica, Bari, 1989;
Massimo Carrà, Alberto Fiz, Elena Pontiggia, Carlo Carrà. Il realismo lirico degli anni Venti, Mazzotta, Milano, 2002, p. 118;
Carrà, a cura di Maria Cristina Bandera, 24 ORE Cultura, Milano, 2012, p. 23, n. 7;
Carlo Carrà, a cura di Maria Cristina Bandera, Marsilio, Venezia, 2018, p. 38.

Stima € 50.000 / 70.000





557

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Ciotola con uova e flauti, (1959)

Olio su tela, cm 50x60

Firma in basso a destra: F. Casorati. Al verso sulla tela: etichetta Galleria Gian Ferrari / Milano / Giugno 1959 / Mostra ciclica / di / Felice Casorati: firma M. Borgiotti.

Esposizioni

Premio «Il Fiorino», Firenze, Palazzo Strozzi, maggio 1962.

Bibliografia

Luigi Carluccio, Casorati, Editrice TECA, Torino, 1964, p. 156, n. 187 (con misure errate);

Paolo Fossati, Maria Mimita Lamberti, Felice Casorati 1883-1963, Fabbri Editori, Milano, 1985, p. 296;

Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, vol. I, p. 451, n. 1187, vol. II, fig. 1187 (con misure errate).

Stima € 25.000 / 35.000



558

Massimo Campigli

Berlino 1895 - Saint-Tropez 1971

Donna al tavolino, 1956

Olio su tela, cm 74,2x39,2

Firma e data in basso a destra: Campigli 56. Al verso sulla tela: scritta Giuseppe Zanini / Roma 1958: timbro Giuseppe Zanini, Roma; sul telaio: due timbri Giuseppe Zanini, Roma.

Storia

Collezione Giuseppe Zanini, Roma;

Collezione privata, Roma;

Collezione privata

Foto dell'artista con l'opera, con timbro Zanini Arte Contemporanea; dichiarazione di autenticità Archiv Weiss, di Eva e Marcus Weiss.

Esposizioni

Campigli, Roma, Galleria Zanini, dal 13 febbraio 1958, cat. n. 13 (opera datata 1957);

Massimo Campigli, Roma, Galleria Zanini, dal 7 novembre 1970, cat. n. 3;

X Quadriennale Nazionale d'Arte. Aspetti dell'arte figurativa contemporanea, Nuove ricerche d'immagine, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 novembre - 31 dicembre 1972, cat. p. 107, n. 19.

Bibliografia

S.G., Campigli alla "Zanini", in Il Popolo, Roma, 16 febbraio 1958.

Stima € 25.000 / 35.000



Massimo Campigli alla Galleria Zanini di fronte al lotto 558



I miti contemporanei di Mario Sironi

Ora la stirpe è di ferro; né mai di giorno
cesseranno da fatiche e affanni, né mai di notte,
affranti; e aspre pene manderanno a loro gli dèi.
Però, anche per questi, ai mali si mischieranno dei beni.
Esiodo, *Le opere e i giorni*

Difficile ricostruire un ritratto della persona Mario Sironi. Le testimonianze sulla sua persona descrivono un temperamento schivo e riservato, preda di crisi depressive e tormenti, soprattutto nella giovinezza. Un uomo sicuramente appassionato, mai domito o in riposo, sempre assillato da una febbrile ansia creativa. Così lo ricorderà Amedeo Sarfatti: "Era un uomo introverso e pieno di complessi: per quanto, credo, ben conscio del suo valore, e certamente convinto dei suoi ideali estetici e artistici, era stranamente sprezzante – almeno in apparenza – verso la sua opera, di cui non si mostrava mai soddisfatto" (E. Pontiggia, biografia di Mario Sironi, in www.mariosironi.org), specificando: "Quando una persona amica gli chiedeva notizie di un lavoro iniziato o di un quadro finito rispondeva invariabilmente: "Non ne parliamo, è una porcheria". [...] Mia madre in principio ci si arrabbiava: bel modo di incoraggiare i compratori! Ma poi aveva capito l'antifona e gli rispondeva tranquilla e sorridente: "E va bene, sarà forse una porcheria, ma la compro lo stesso!". [...] D'altra parte, per provare il modo com'egli considerava e trattava la sua opera, basta ricordare le visite al suo studio di via Domenichino a Milano: si camminava su uno spesso strato di disegni, scartati da lui, benché noi li trovassimo bellissimi e ben degni di essere incorniciati. I quadri, a olio o tempera, non appena finiti – spesso anche prima – erano messi negli angoli bui, voltati verso il muro; e bisognava essere vecchi amici per osare di guardarli e rivoltarli, nonostante le sue ingiunzioni e recriminazioni" (Id., *Mario Sironi. La grandezza dell'arte, le tragedie della storia*, Johan & Levy, Milano, 2015, pp. 21, 22). Nella presentazione della sala personale alla Quadriennale del 1931 Lamberto Vitali si chiede: "Ma cosa si cela sotto l'apparenza sironiana di uomo brusco, scontroso, accigliato, d'uomo che sembra in lotta con se stesso e con gli altri? Quali moti sconvolgono l'animo suo, chiuso allo sguardo di chi l'accompagna?". Gianni Rodari, che gli salvò la vita imbattendovisi durante un pattugliamento partigiano, lo descrive: "Ambiguo, tutto grigio, con quel cane e un sorriso disperato. Sironi Mario, lessi, puntando sull'interrogativo, dalla carta d'identità, il pittore delle periferie, dei gasometri, delle fabbriche nel deserto, dei grigi sotto un cielo

marrone, o viceversa? Quel desso, rispose, illuminandosi di un ulteriore sorriso. Non so se posso vantarmene: gli firmai il lasciapassare, in nome dell'arte. [...] Se ne andò col suo cane, non importa dove. La sua pittura era stata una lezione di tragedia, né più né meno della *Lettera dall'Amiata* di Montale. Non c'è pittore che valga i suoi quadri" (Vanessa Roghi, *Lezioni di fantastica. Storia di Gianni Rodari*, Laterza, 2020, ebook). Nato a Sassari nel 1885, Sironi studierà a Roma, abbandonando dopo un solo anno la facoltà di ingegneria per frequentare la Scuola Libera del Nudo di via di Ripetta, dove conoscerà l'ambiente artistico che gravitava intorno a Giacomo Balla. L'amicizia più forte della giovinezza, un vero e proprio sodalizio, è con Umberto Boccioni, con il quale nel 1906 affronterà il viaggio a Parigi, tappa imprescindibile per la formazione di chi aspirava a essere moderno. L'adesione al movimento futurista è diretta conseguenza di

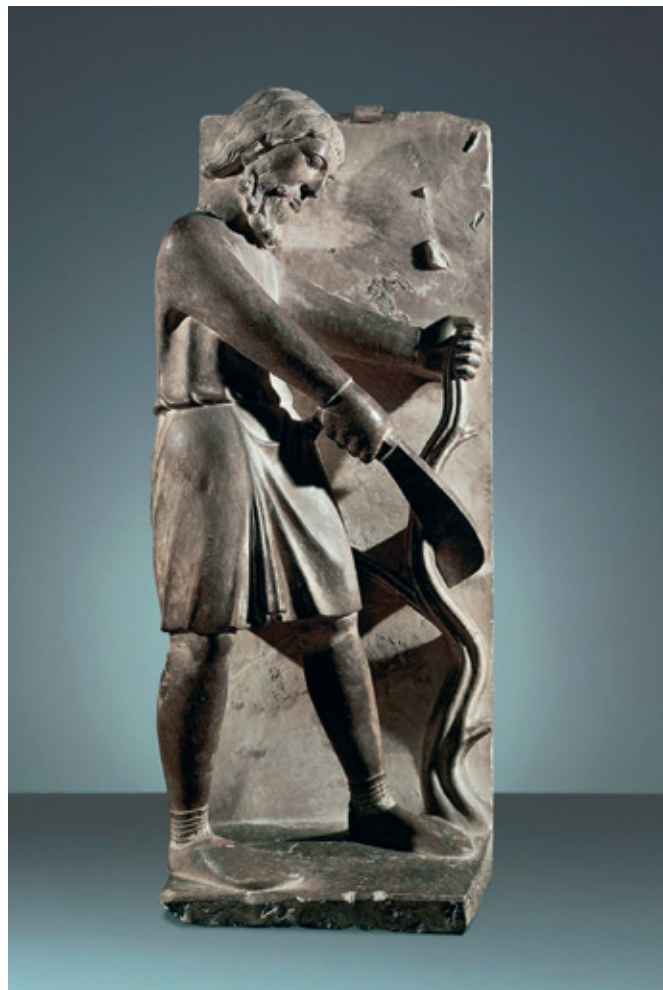


Mario Sironi, *L'aratura*, 1924

questi rapporti e diventa pubblica nel 1914. L'ingresso tra le fila dell'avanguardia permetterà a Sironi di svincolarsi definitivamente dall'adesione al vero e alla narrazione tradizionale degli esordi per sperimentare nuove sintesi e nuove tecniche pittoriche, come la scomposizione cubista e l'uso del collage. Un periodo di lavoro intenso, che però non lo appiattirà sotto gli stilemi degli altri membri del gruppo, ma che al contrario sarà la base per l'elaborazione del suo linguaggio. Dopo l'esperienza del fronte, per cui partirà volontario insieme ai compagni dell'avventura futurista, Sironi nel 1919 arriva a Milano, la sua città d'elezione fino alla morte. È qui che entra nell'orbita di Margherita Sarfatti, musa di Mussolini e ideatrice del gruppo di Novecento, e diviene una delle punte di diamante della sua ambiziosa operazione culturale, che mira all'egemonia sul territorio nazionale. Sarfatti teorizza la necessità di un tipo di arte che sappia rifarsi alla tradizione rinnovandola, incarnata da una compagine di artisti che ella definisce "rivoluzionari della moderna restaurazione". Gli iniziali sentimenti di ripulsa verso Milano, considerata mera capitale del commercio, si accompagnano alla percezione della potenza che comunque essa emana. È da questa ambivalenza che Sironi parte per elaborare un gruppo di dipinti e moltissimi disegni dedicati alle periferie. Li definisce *paesaggi urbani*, e diverranno la serie più emblematica e affascinante di tutta la sua carriera, giocata sull'ambiguità latente tra elevazione epica e consapevolezza del carattere tragico della città industriale. Nei dipinti di figura coevi alle prime periferie come *L'allieva* e *L'architetto* la rivoluzione che compie è nei confronti del ritratto borghese. I personaggi, inseriti in un contesto semi astratto, dominato da archi o colonne slegati da riferimenti spaziali concreti, sono costruiti per masse volumetriche, concepite come un'architettura. Alla fine degli anni Venti l'attività di Sironi si fa febbrile. L'eco della prima grande Mostra del Novecento Italiano del 1926 ancora permeava il clima di quegli anni. Margherita Sarfatti avvia un'intensa attività espositiva in Italia e in Europa per i suoi protetti. Oltre alle rassegne nazionali i pittori di Novecento sbarcano a Parigi, Ginevra, Amsterdam, Lipsia, Berlino, fino a travalicare i confini europei nel 1930 a Buenos Aires. Contemporaneamente il pittore prosegue il lavoro che costituiva la sua principale fonte di sostentamento, quello di illustratore per *Il Popolo d'Italia* e per le testate a esso correlate, e comincia ad approcciarsi alla scenografia e alla progettazione architettonica. Nascono da sue idee i padiglioni celebrativi del nuovo regime come quello per l'Esposizione della Stampa a Colonia, 1928, e a Barcellona, 1929. Sono i preliminari del ruolo di regista principale che reciterà nelle grandi manifestazioni culturali pubbliche degli anni Trenta, dalla Mostra della Rivoluzione Fascista di Roma alle Triennali milanesi.



Masaccio, *Cacciata dei progenitori dall'Eden*, 1424-25, Firenze, Cappella Brancacci, Santa Maria del Carmine



Benedetto Antelami, *Dicembre*, 1220 ca., Parma, Battistero



Mario Sironi, *Il povero pescatore*, 1924-25, Rovereto, MART, Collezione L.F.

Nonostante il grande impegno, pochi sono i riconoscimenti ufficiali e i premi a lui destinati. Comincia anzi a sorgere, nelle sfere più reazionarie e provinciali dell'élite culturale e istituzionale, una graduale insofferenza verso la sua pittura, considerata troppo scabra e disarmonica, poco confacente alla necessaria celebrazione trionfalistica di un regime che stava sempre più consolidando il suo potere. Pur avendo una sala personale, Sironi non vincerà alcun titolo alla Prima Quadriennale del 1931, e dal 1932 cesserà di esporre alla Biennale di Venezia. Presto quest'insofferenza si tradurrà in un rifiuto netto nei confronti del 'quadro' tradizionale, come egli stesso confessa: "Io da un pezzo non faccio più quadri, e probabilmente non ne farò mai più. I quadri miei del passato sono un argomento passato dal quale non mi rimane che il ricordo di tutte le ingiustizie e tutte le birbonate di cui sono stati vittime" (lettera a Dario Sabatello, primavera 1937, in Mario Sironi, *Lettere*, Abscondita, Milano, 2007, p. 58). Da questo momento in poi le tele di Sironi non avranno più la connotazione di dipinti, ma saranno concepite come tasselli di un grandioso ciclo decorativo. La ricerca di valori primordiali, di un'arte che riuscisse a depurare la realtà dalle occasioni effimere per rifondare nel nostro tempo i canoni rigorosi della tradizione classica italiana, nella veduta paesistica come nella composizione figurale, diventa sul finire del decennio sempre meno cristallizzata in stilemi formali puristi e razionali, e sempre più sprezzante nei confronti della cosiddetta "bella pittura". Scrive Sironi: "Si riecheggono per l'arte, altre mete oltre la soddisfazione del "proprietario", l'intimismo del salotto, il gelido e marmoreo silenzio delle pinacoteche. L'arte si è

dovuta impicciolire, materialmente e spiritualmente, per rimanere negli appartamenti ed è diventata un fatto personale senza vaste e generali rispondenze" (*La rivista illustrata del Popolo d'Italia*, marzo 1934). Sironi vuole uscire dalla concezione della pittura come fatto personale, individualistico, destinato solo agli appartamenti o al freddo museo. Il suo obiettivo è tornare alla grande decorazione civile, come mostrano le grandi tele con protagonisti uomini e donne, lavoratori e famiglie. Un'umanità ancestrale, fuori dal presente e artefice di una nuova etica civile e di una rinnovata struttura sociale. Le figure mitiche di Sironi non sono dei o semidei ma pastori, contadini e pescatori, gli uomini della stirpe del ferro cantati da Esiodo, condannati da Zeus a faticare per sopravvivere. Sironi elegge come protagonisti del suo epos i lavoratori, i ceti popolari, non quelli alienati dalla modernità che abitavano i suoi paesaggi urbani. Sono personaggi spogliati da ogni connotazione storica e attori di una mitologia contemporanea, portatori di valori semplici ma assoluti, definendo veri e propri archetipi formali. Un'umanità dignitosa, eroica e tragica al contempo, ritratta da un artista consapevole dell'inevitabilità del progresso ma che tenta, con un'arte civile, di opporvi una strenua resistenza, l'unica possibile. Sironi si propone di celebrare, come un decoratore medievale, "la più ampia tragedia il terribile eroismo dei tempi, la gigantesca evoluzione degli evi" (Mario Sironi, *Antellami*, 1936). Lo stile scelto è monumentale pur non concedendo nulla alla piacevolezza. Sironi guarda i volumi scanditi degli antichi maestri nel rigore compositivo ma utilizza un segno aggressivo e spontaneo, in alcune parti volutamente non finito. Le fonti visive spaziano dalla solidità dei corpi di Masaccio fino ai Primitivi, per i quali l'artista nutre grande ammirazione, primo su tutti per il grande, essenziale plasticatore Benedetto Antelami. Tra i moderni, punto di riferimento imprescindibile è la pittura di Pablo Picasso della fase neoclassica. Una testa all'antica dello spagnolo sarà esposta alla Biennale romana del 1923 e molto apprezzata dalla Sarfatti. Se si guardano certi dipinti capitali di Picasso come *Il flauto di Pan*, 1923, appare evidente quanto la costruzione dei corpi sironiana ne sia stata suggestionata. Ciononostante, mentre i pastori di Picasso appaiono come pacificati, cristallizzati in un astratto e sereno Eden, i lavoratori di Sironi non hanno nulla di pacifico o risolto, sono dolorosamente consapevoli della fatica dell'esistenza, portatori di tutte le angosce del nostro presente. Se in un incunabolo di questi soggetti come *L'aratura*, 1924, l'aratore è solamente un elemento del paesaggio di montagna, i cui profili sembrano direttamente ripresi dalle alture scavate nei disegni di Andrea Mantegna, in questi grandi dipinti la figura umana è ormai libera di dominare la composizione, irrompe prepotente sulla tela e ne occupa la maggior parte della superficie. *Pescatori*, 1930, è uno dei principali tasselli del formidabile poema di immagini composto da Mario Sironi tra

la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta. Opera nota alla bibliografia ma mai più apparsa nelle esposizioni recenti dedicate al pittore, è presentata alla Biennale del 1930 e l'anno dopo risulta vincitrice del secondo premio alla trentesima esposizione annuale del Carnegie Institute di Pittsburgh, uno dei rari riconoscimenti ufficiali ottenuti da Sironi. Successivamente entra tra quelle gestite dalla Galleria Milano, fondata da Enrico Somaré e diretta da Vittorio Barbaroux, con cui il pittore aveva un contratto. L'archivio fotografico della galleria, ora conservato al Castello Sforzesco, la indica appartenente alla prestigiosa collezione dell'ingegner Alberto della Ragione, per poi passare in una raccolta privata che l'ha custodita fino a oggi. Pochissimi gli elementi, la coppia di pescatori e l'umile barca, composta da poche travi, ormai tratta fuori dall'acqua. Dei pesci guizzano ancora nella rete, definiti con veloci pennellate luminose e materiche, quasi grumi di biacca. La tavolozza è terrosa, la superficie alterna aree lucide a altre opache, che imitano la scabrosità del muro. Il chiaroscuro modella i corpi come fossero statue. Parti solidamente definite, come le splendide e potenti teste degli uomini, affiancano altre rimaste volutamente allo stato di abbozzo. L'azzurro splendente del cielo sereno e del mare investe e circonda le figure di questo capolavoro ritrovato. Carlo Carrà scriverà parole molto efficaci su questa nuova fase di Sironi nel 1930, lo stesso anno di esecuzione dei *Pescatori*: "[...] egli s'è trovato da solo, come chi esca [...] dalla nostra civiltà e si trovi d'improvviso in tutt'altro mondo, ignoto a lui e a chiunque, deserto e echeggiante, elementare e potente, Sironi vede ricomparire l'uomo. I suoi bevitori, i suoi nudi uscivano da un'età, da una città. Ora questi suoi Vangatori, Pescatori, Aratori non sono più di nessuna età né d'alcuna regione. Queste sue figure sono delle forze primigenie. Uscito dall'episodio per entrare nella sensibilità del flutto umano, giunto all'abbeveramento inconscio dell'universale, dopo aver a quel modo costretto il suo uomo, e dopo averlo addirittura soppresso, per sentir la vita mobile dell'acqua e del vento, e la vita ferma nella terra e nella pietra, per cogliere il mistero dell'essere nelle sue forze perenni, ora questa sua improvvisa umanità che nuova gli riappare è tutta in questa vita senza tempo. Questa umanità ignuda è legata al destino della terra e al destino dell'acqua, è dentro il ritmo della storia muta, dentro la coscienza d'una immanente divinità. Che importa che non siano figure eleganti, e neppure colte, mondanamente? Eroi barbarici, d'una civiltà elementare, che ignorano il canto e il riposo, sono nell'azione e nella vita come nessuno. [...] Il processo mentale di Sironi è il più lontano dalla allegoria, che è sempre un illeggiadimento, l'aureola di una virtù. Egli non cerca gli attributi teorici ma guarda alla sostanza" (C. Carrà, *Il Popolo d'Italia*, 11 maggio 1930).

Chiara Stefani



Mario Sironi, *Studio per il Povero pescatore* (con le sembianze di Pablo Picasso), (1924)



Pablo Picasso, *Il flauto di Pan*, 1923, Parigi, Musée National Picasso

Altre committenze

559

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Pescatori (La pesca), (1930)

Olio su tela, cm 152x121,5

Firma in basso a sinistra: Sironi; al verso sul telaio: etichetta Carnegie Institute, Pittsburgh, Pennsylvania / No. 388 - 30th C. I. Catalogue / "Fishermen" - Awarded Second Prize / Carnegie Institute, 1931: etichetta S.A. Galleria Milano / Arte Moderna / Milano, con n. 4090: etichetta Galleria Milano, Milano: etichetta XVII [Biennale] Internazion[ale d'Arte] della [Città di] Venezia - 193[0], con n. 1385.

Storia

Galleria Milano, Milano;
Collezione Alberto Della Ragione, Firenze;
Collezione privata

Opera archiviata dall'Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, 3 novembre 2025, al n. 207/25 RA.

Esposizioni

XVII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 1930, sala 21 bis, cat. p. 90, n. 9 (con titolo *La pesca*);
30th Annual International Exhibition of Paintings, Pittsburgh, Carnegie Institute, 15 ottobre - 15 dicembre 1931;

Foreign Section of the 30th International Exhibition of Paintings from Carnegie Institute, Saint Louis, City Art Museum, 7 marzo - 19 aprile 1932;
Tesori d'Arte a Valenza, Valenza, Villa Scabarozzi, 8 dicembre 2023 - 5 gennaio 2024 (con titolo *La pesca*).

Bibliografia

Giovanni Scheiwiller, Mario Sironi, Hoepli, Milano, 1930, p. n.n.;
Alberto Sartoris, Mario Sironi, Arte Moderna Italiana n. 18, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1946, tav. XVI;
Mario Penelope, Sironi opere 1902-1960, Mondadori / De Luca Editori, 1985, p. 256, n. 2;
Mario Penelope, Mario Sironi, Banco di Sardegna, Sassari, 1987, p. 11;
Mario Sironi. Natura, mito e poesia, a cura di Mariastella Margozi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2006, p. 16 (con titolo *La Pesca* e data 1928);
Mario Sironi. Sintesi e grandiosità, a cura di Elena Pontiggia e Anna Maria Montaldo, Ilisso Edizioni, Nuoro, 2021, p. 36.

Stima € 400.000 / 500.000



Mario Sironi, *Marinai con barca*



Mario Tozzi, *Italien de Paris*

La figura di Mario Tozzi occupa un posto di rilievo nel panorama della pittura italiana del Novecento, non solo per la coerenza della sua ricerca formale, ma anche per il ruolo di mediatore tra la cultura artistica italiana e quella francese, che l'artista ricoprì nel contesto degli *Italiens de Paris*, quel gruppo di artisti italiani stabilitisi a Parigi all'inizio del Novecento – oltre a Tozzi si annoverano Massimo Campigli, Gino Severini, Filippo de Pisis, Renato Paresce, Giorgio de Chirico e Alberto Savinio – accomunati dalla volontà di rinnovare la tradizione pittorica nazionale attraverso il confronto diretto con l'avanguardia europea e con l'ambiente cosmopolita della capitale francese.

Pur non costituendo un movimento unitario in senso programmatico, gli *Italiens de Paris* condivisero una comune aspirazione alla sintesi tra classicità e modernità, tra la misura compositiva dell'arte italiana e la libertà espressiva maturata dalle avanguardie. Tozzi, nato a Fossombrone nel 1895, si forma all'Accademia di Belle Arti di Bologna, e dopo la Grande Guerra conosce e si sposa con la parigina Marie Thérèse; i due si stabiliscono a Parigi nell'inverno 1919-20 nel quartiere di Saint-Germain de Prés. Nella capitale francese Tozzi ritrova l'amico Licini e frequenta Modigliani, approfondisce l'arte di Picasso (da cui riceverà pubblicamente un plauso) e dei Cubisti, visita il Louvre dove studia gli antichi maestri e la statuaria greca, e dal 1922 partecipa al Salon d'Automne e al Salon des Indépendants.

In Italia, a seguito di una personale a Pallanza nel 1923, Tozzi entra in contatto con gli ambienti milanesi di Ugo Ojetti e Margherita Sarfatti, la quale lo include tra gli esponenti del Novecento Italiano, ma è dal 1924 che l'artista matura l'idea di divulgare in Francia l'arte italiana attraverso l'organizzazione di esposizioni della nostra pittura e scultura, per cui diventerà negli anni seguenti il tenace promotore dei rapporti tra i due paesi favorendo l'incontro programmatico tra il Novecento Italiano e gli artisti italiani residenti a Parigi.

Tale prospettiva è corroborata dal critico franco-polacco Waldemar George, a cui si deve il nome ufficiale del gruppo, e dal catalano Eugenio d'Ors, che nel 1933 dedicherà a Tozzi una monografia all'insegna del "rinascente classicismo".

Il contesto parigino svolge dunque un ruolo fondamentale nella definizione del linguaggio di Tozzi, qui egli entra in contatto con le esperienze del cubismo post-sintetico, con la pittura purista di Ozenfant e Le Corbusier e con il realismo metafisico di Derain e Balthus. Da tali suggestioni egli elabora un lessico personale, dove la solidità volumetrica e il silenzio delle composizioni rimandano alla tradizione quattrocentesca italiana, riletta in una prospettiva di assoluta modernità.

Il periodo compreso tra il 1927 e il 1935 è "il momento definito da Eugenio d'Ors «minerale» – dopo quello «plastico» dei primi anni parigini – nel tentativo di proporre una interpretazione esauriente e suggestiva delle grandi creature armoniose in cui l'artista dà corpo alla sua personale fusione d'aura metafisica e saldezza novecentista" (Marilena Pasquali, *Catalogo Ragionato Generale dei dipinti di Mario Tozzi*, Giorgio Mondadori & Associati, Milano, 1988, vol. I, p. 136).

Sono gli anni di maggior successo per Tozzi, che vedono la nascita di saggi magistrali come l'opera qui proposta, *L'Atelier* (1927-28), seguita da *Lo Specchio* (1928), *Officina dei sogni* (1929), *Solitude* (1931) e *La porta aperta* (1932), opere che si distinguono per la sua costante tensione verso una "pittura di idee", fondata sull'equilibrio, sulla purezza delle forme e sulla spiritualità dell'immagine. In *L'Atelier* – esposto nel marzo 1929 prima alla II Mostra del Novecento Italiano alla Permanente di Milano, poi ad aprile a Parigi alla personale presso la Galerie Georges Bernheim e infine in una delle principali mostre degli *Italiens* alla Galerie Zak – la pittura di Tozzi è caratterizzata da un linguaggio limpido, severo e monumentale, che mira a restituire una dimensione atemporale e spirituale alla figura umana e agli spazi architettonici. Come la definisce Marco Valsecchi è "una pittura volta alla chiarezza, alla calma in poche parole ad una moderna classicità, nel senso di una concordia di natura e di spirito inventivo. Non è una etichetta esteriore, ma una profonda adesione intellettuale ai valori formali della tradizione" (in Carlo Ludovico Ragghianti, *Arte Moderna in Italia 1915-1935*, Marchi e Bertolli Editori, Firenze, 1967, p. 262).

Nelle opere di questo periodo l'artista raggiunge un equilibrio tra razionalità costruttiva e sospensione poetica, traducendo in forme plastiche l'ideale di un "ordine nuovo" fondato sulla misura e sull'armonia.

In una lettera indirizzata a Silvino Borla il 15 marzo 1965 e conservata nell'Archivio Tozzi, l'artista descrive dettagliatamente quali siano state le fonti di ispirazione che lo hanno portato alla realizzazione de *L'Atelier*: "Qual è stata la fonte di ispirazione che mi ha condotto dalla pittura del 24-25 a quella del 28-33? Premesso intanto che le mie ricerche dal 1920 in poi si possono definire "rifare il Museo secondo lo spirito" in contrapposizione al "Musée d'après nature" di Cézanne e la supina copia del Museo del '900 milanese, potrei dire che la novità del mutamento si può vedere fra l'*Officina dei sogni* ed il quadro simile, dipinto un paio d'anni prima, e che io ho chiamato più semplicemente *L'Atelier*. Quest'ultimo è forse il dipinto che ha preparato ogni cosa, perché l'atmosfera c'era già ed una certa preziosità coloristica che senz'altro già gravitava nell'orbita di Piero della Francesca. Mi rendevo conto, tuttavia, che data l'epoca in cui si viveva e gli elementi di rottura che altri artisti avevano provocato, ciò non poteva bastare: dovevo spingere più

in là nel senso spirituale e plastico; di qui la diminuita importanza del modello vivo e l'influenza sempre più forte delle emozioni che mi dava la scultura al Louvre, specie quella di pietra, colla vita sospesa, fermata nell'attimo di un gesto, e la loro materia scabra. Un'alleanza, direi, fra Piero e Masaccio colla scultura. Il mio amore per le due cose: per il colore e le tre dimensioni" (in Marilena Pasquali, cit., p. 229).

La scena raffigura l'interno di uno studio d'artista, ove un pittore – identificabile come alter ego dell'autore – è intento a ritrarre un nudo femminile visto di scorcio. In primo piano è collocato uno strumento musicale, elemento ricorrente nella produzione di Tozzi, che assume qui un valore simbolico di armonia e proporzione, principi fondanti dell'estetica classica a cui il pittore si ispira.

La costruzione spaziale è improntata a un rigore compositivo di ascendenza geometrica: le linee sono nette, le superfici levigate, la luce tersa e uniforme definisce le forme senza accenti drammatici. Tale nitidezza strutturale rimanda alla lezione dei maestri del Quattrocento italiano, in particolare Piero della Francesca, ma filtrata attraverso la sensibilità moderna dell'artista. Il risultato è un equilibrio misurato tra realismo e astrazione, in cui la rappresentazione del reale si fa metafisica e sospesa.

La figura femminile, spogliata di qualsiasi connotazione erotica, assume il valore di archetipo della bellezza ideale, trasfigurata in una dimensione di atemporalità e silenzio. Essa diviene centro di un dialogo visivo con gli oggetti circostanti, che partecipano a un medesimo ordine strutturale e a una luce intellettuale, più mentale che naturale. Il mandolino in primo piano contribuisce a rafforzare questa dimensione simbolica: la musica, come la pittura, è arte di proporzioni e di ritmo, e nel contesto dell'opera si configura quale metafora della pura armonia formale perseguita da Tozzi.

In *L'Atelier* Tozzi riesce a dar vita a figure al contempo reali e idealizzate, a dialoghi muti e poetici, a una composizione solenne ma pacata, a una sorta di proiezione di sogni ambientati in spazi mentali, realizzando la tanto cercata conciliazione tra antico e moderno, concreto e astratto.

Silvia Petrioli



Piero della Francesca, *Madonna col Bambino e quattro Angeli*, 1475-82, Williamstown, Clark Art Institute



Mario Tozzi, *La porta aperta*, 1932

560

Mario Tozzi

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

L'Atelier, (1927-28)

Olio su tela, cm 146,3x114

Firma sul lato sinistro: M. Tozzi. Scritta al verso sulla tela: cat. 939; sul telaio: etichetta II Mostra del Novecento Italiano / Palazzo della Permanente - Milano / 1929: etichetta Mario Tozzi / Lo studio / Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917 - 1936 / 2 Dicembre 1997 - 1 Febrero 1998 / Centro Atlántico de Arte Moderno / Las Palmas de Gran Canaria. España: etichetta Ivam Centre Julio González, Valencia / El realismo mágico / 19 Junio - 31 Agosto 1997: etichetta Comune di Ferrara - Palazzo dei Diamanti / Direzione Galleria Civiche d'Arte Moderna.

Storia

Collezione privata, Parigi;
Collezione privata

Esposizioni

Il Mostra del Novecento Italiano, Milano, Palazzo della Permanente, marzo - aprile 1929, illustrato (part);
Mario Tozzi, Parigi, Galerie Georges Bernheim, 2 - 13 aprile 1929;
Un groupe d'Italiens de Paris, Parigi, Galerie Zak, 5 - 19 aprile 1929;
Ausstellung Moderne Italianer, Basilea, Kunsthalle, gennaio - febbraio 1930;
Artisti della Nuova Italia, Berna, Kunsthalle, marzo - maggio 1930, cat. n. 219, illustrato;
Mostra antologica, Brescia, Galleria del Cavalletto, gennaio 1968, cat. n. 4;
Omaggio a Mario Tozzi, Lucca, Galleria Poleschi, febbraio 1983, illustrato;

Mostra personale, Firenze, Galleria Palazzo Vecchio, febbraio - marzo 1984, illustrato;

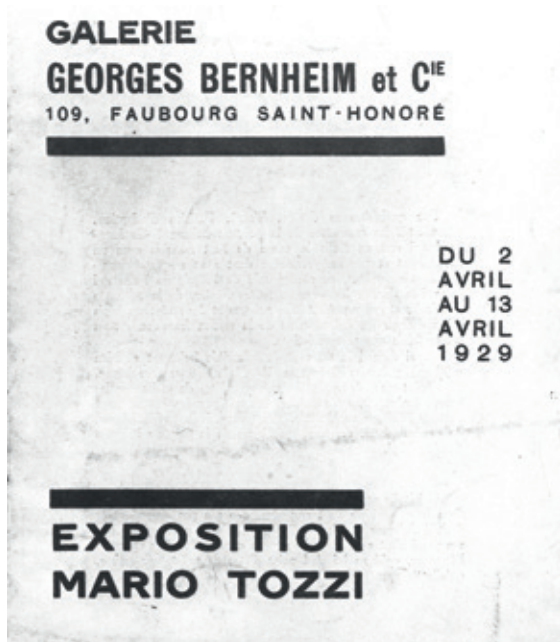
Mostra antologica, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1 aprile - 20 giugno 1984, cat. n. 30, illustrato;

Mostra antologica, Bologna, Galleria Marescalchi, settembre - dicembre 1985, cat. p. 51 e copertina, illustrato a colori.

Bibliografia

Vincenzo Costantini, Il Mostra del Novecento Italiano in La Fiera Letteraria, Milano, 3 marzo 1929;
Guerin Meschino, Milano, 7 marzo 1929;
L'Illustrazione italiana, Milano, 9 marzo 1929;
D. Terra, Tevere, Roma, 21 marzo 1929;
Arte e Arredamento, Milano, marzo 1929;
Kölnische Dolfszeitung, Colonia, 5 marzo 1930;
Giorgio Ruggeri, Fra i relitti della memoria: Mario Tozzi (1895-1979), introduzione di Franco Solmi, Edizioni Galleria Marescalchi, Bologna, 1979, pp. 50, 51 (opera datata 1926);
Renato Civello, Il Secolo d'Italia, Roma, 24 febbraio 1983;
F. Patruno, La Voce di Ferrara, Ferrara, 5 maggio 1984;
G. Quaglino, Corriere di Novara, Novara, 10 maggio 1984;
F. Patruno, Il Nuovo Laboratorio, Bologna, 15 giugno 1984;
Paolo Levi, L'Europeo, Milano, 19 ottobre 1985;
Mondo economico, Milano, 18 novembre 1985;
Arte, Milano, dicembre 1985;
Marilena Pasquali, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, volume primo, Giorgio Mondadori, Milano, 1988, pp. 161, 229, n. 28/1;
Pia Vivarelli, Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927-1932, Electa, Milano, 1990, p. 53;
Costellazioni. Arte italiana 1915-1960 dalle Collezioni Banca Monte dei Paschi di Siena e Cesare Brandi, Sillabe, Livorno, 2024, p. 100.

Stima € 70.000 / 100.000



Copertina del catalogo *Exposition Mario Tozzi*, Parigi, Galerie Georges Bernheim, 1929, dove è stato esposto il lotto 560



561

Antonio Donghi

Roma 1897 - 1963

Alberi (Palatino), 1928

Olio su tela, cm 35,5x55,5

Firma e data in basso a destra: Antonio Donghi / 28. Al verso sulla cornice: etichetta Ente Premi Roma / Palazzo Barberini / Mostra Retrospettiva di / Antonio Donghi / dicembre 1970 - gennaio 1971: etichetta di trasportatore con indicazione Mostra Sc. Romana Artisti tra le due guerre / Palazzo Reale, Milano: etichetta Antonio Donghi (1897-1963) / Roma, Palazzo Braschi / 27 febbraio - 21 aprile 1985, con n. 16: etichetta Arte Moderna in Italia / 1915 - 1935 / Mostra in Palazzo Strozzi / Firenze / Novembre 1966 - Febbraio 1967, con n. 270.

Storia

Collezione Alfredo Casella, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

Arte Moderna in Italia 1915-1935, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967, cat. n. 1044, illustrato;
Antonio Donghi, Roma, Ente Premi Roma, 1971, cat. n. 26, illustrato;

Antonio Donghi. Sessanta dipinti dal 1922 al 1961, Roma, Palazzo Braschi, 27 febbraio - 21 aprile 1985, cat. n. 16, illustrato a colori;
Scuola Romana, Milano, Palazzo Reale, 13 aprile - 19 giugno 1988, cat. n. 35;
Antonio Donghi, Spoleto, Palazzo Racani Arroni, 30 giugno - 5 settembre 1993, poi Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 settembre - 7 novembre 1993, cat. n. 29;
Antonio Donghi 1897-1963, Roma, Complesso del Vittoriano, 16 febbraio - 18 marzo 2007, cat. p. 54, n. 19, illustrato a colori.

Bibliografia

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valerio Rivosecchi, Antonio Donghi, vita e opere, Umberto Allemandi & C., Torino, 1990, n. 61.

Stima € 35.000 / 45.000



Antonio Donghi nello studio



562

Antonio Donghi

Roma 1897 - 1963

Paesaggio (Palatino), 1928

Olio su tela, cm 50,5x40

Firma e data in basso a destra: Antonio Donghi / 28. Al verso sul telaio: etichetta parzialmente abrasa Galleria La Nuova Pesa, con n. 10 C (con titolo Villa Borghese): etichetta IX Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma / 1965-1966 (con titolo Bosco, Villa Borghese): etichetta Ente Premi Roma / Palazzo Barberini / Mostra Retrospettiva di / Antonio Donghi / dicembre 1970 - gennaio 1971 (con titolo Bosco, Villa Borghese); sulla cornice: etichetta di trasportatore con indicazione Mostra Sc. Romana Artisti tra le due guerre / Palazzo Reale, Milano: etichetta Antonio Donghi (1897-1963) / Roma, Palazzo Braschi / 27 febbraio-21 aprile 1985, con n. 15.

Storia

Collezione Alfredo Casella, Roma;

Collezione privata

Esposizioni

Antonio Donghi, mostra retrospettiva, Roma, Galleria La Nuova Pesa, novembre 1963, cat. n. 10 (con titolo *Villa Borghese*);

IX Quadriennale d'Arte Nazionale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, ottobre 1965 - marzo 1966, cat. n. 3 (con titolo *Bosco Villa Borghese*);

Antonio Donghi, Roma, Ente Premi Roma, 1971, cat. n. 25, illustrato (con titolo *Bosco Villa Borghese*);

Antonio Donghi. Sessanta dipinti dal 1922 al 1961, Roma, Palazzo Braschi, 27 febbraio - 21 aprile 1985, cat. n. 15, illustrato a colori (con titolo *Villa*);

Scuola Romana, Milano, Palazzo Reale, 13 aprile - 19 giugno 1988, cat. n. 34;

Antonio Donghi, Spoleto, Palazzo Racani Arroni, 30 giugno - 5 settembre 1993, poi Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 settembre - 7 novembre 1993, cat. n. 28;

Antonio Donghi 1897-1963, Roma, Complesso del Vittoriano, 16 febbraio - 18 marzo 2007, cat. pp. 52, 53, n. 18, illustrato a colori.

Bibliografia

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valerio Rivosecchi, Antonio Donghi, vita e opere, Umberto Allemandi & C., Torino, 1990, n. 60.

Stima € 40.000 / 50.000



Veduta del Colle Palatino, Roma





Medardo Rosso nello studio

Medardo Rosso, *Enfant juif*

Il *Bambino ebreo* (*Enfant juif*, *Impressione di Bambino*, Seidel, 1911, *Bambino*, Biennale di Venezia, 1914, *San Luigi*, Mostra d'Arte Sacra, Venezia, 1920) è un'opera chiave nella storia della scultura di Medardo Rosso e attendibilmente una tra le più replicate dall'artista sempre in cera. Stando alle fonti documentarie è stato datato al 1892 nel *Catalogo della Prima Mostra dell'Impressionismo*, curata da Ardengo Soffici nel 1910 a Firenze, alla cui stesura partecipò Rosso stesso, e al 1893 da Nino Barbantini nel 1914.

È dunque un ritratto della piena maturità dello scultore e viene a ridosso della *Rieuse* (*Bianca di Toledo*; *Petite Rieuse*), del 1890, e della *Grande Rieuse*, 1891, contemporaneo del *Bambino al sole*, e poco avanti di opere capitali nella storia della scultura moderna, quali *Impression de boulevard. La femme à la voilette*, 1893, e il *Ritratto di Yvette Guilbert*, 1894 (date da Mola e Vittucci al 1895). Il *Bambino ebreo* fa parte della numerosa serie di ritratti dedicati dallo scultore a bambini: *Bambino malato* (*Enfant mourant*), 1886-87; *Bambina che ride*, 1889; *Bambino al sole* (*Impression d'enfant*), 1892; *Bambino alle cucine economiche* (*Fanciullo all'asilo dei poveri*, *Impression d'enfant au secours de la bouchér de pain*), 1892; *Bambino*, primi anni Novanta, *Ecce Puer* (*Portrait de l'enfant Alfred Mond*), 1906.

In questa serie di ritratti il *Bambino ebreo* segnerebbe il passaggio dalla fase legata alla *Scapigliatura*, ancora naturalistica e vicina ai ritratti di Giuseppe Grandi nella scultura e Tranquillo Cremona e Daniele Ranzoni nella pittura, alla fase pienamente *impressionista*, per finire poi alla visione poetica in parte *simbolista* degli ultimi ritratti, come il *Bambino malato* (*San Giovannino*) e *Ecce Puer* (*Enfant de Nazareth*).

La concezione che Rosso manifesta nel genere del ritratto è nuova rispetto a quella del Naturalismo, corrente artistica dominante nell'ultimo decennio dell'Ottocento. Rosso non ricerca la rassomiglianza fisiognomica in senso descrittivo e neppure l'aderenza ad un *tipo* ideale come avveniva nel ritratto neoclassico, ma secondo una visione che la critica ha fatto derivare dall'Impressionismo e che preluderebbe al Futurismo, come Ardengo Soffici indicava riportando le parole dello stesso Rosso: "Quando io faccio un ritratto non posso limitarlo alle linee della testa, perché questa testa appartiene a un corpo, si trova in un ambiente che esercita un'influenza su di lei, fa parte di un tutto che non posso sopprimere. L'impressione che tu produci in me non è la stessa se ti scorgessi solo in un giardino o ti vedessi in mezzo ad un gruppo d'altri uomini in un salotto o per la strada. Questo solo importa". Soffici prosegue con una sua osservazione: "Secondo lui il movimento di una figura non deve arrestarsi alle linee di contorno [...] ma per un'impulsione prodotta dall'intensità dei giuochi dei valori, dei sobbalzi e delle linee dell'opera, propagarsi nello spazio, spandersi all'infinito, a guisa di un'onda elettrica che sprigionandosi da una macchina ben costruita, vola a reintegrarsi con la forza eterna dei mondi.

Partendo dal principio che nulla è materiale nello spazio, Medardo Rosso intende che la sua scultura non sia se non un nucleo di vibrazioni, più o meno rapide, di ciò che erroneamente vien detto materia" (Ardengo Soffici, *Medardo Rosso (1858- 1928)*, Vallecchi, Firenze, 1929, pp. 19-20). Soffici, come conferma il passo riportato, vedeva in Rosso il passaggio da una concezione impressionista della scultura ad una idea nuova, più moderna, che nella sua descrizione pare preludere all'idea dello spazio che sarà poi dei Futuristi, e in particolare del Boccioni scultore che di Rosso fu uno dei maggiori sostenitori.

Questa collocazione di Rosso appare ancora sostanzialmente corretta, sebbene in tempi recenti la critica abbia allargato ad un contesto culturalmente più complesso la genesi della sua opera: la sua formazione in rapporto alla *Scapigliatura* lombarda innanzitutto, letteraria e artistica, di scrittori come Emilio Praga, Carlo Dossi e Emilio Faldella, di pittori come Tranquillo Cremona e Daniele Ranzoni, per il loro "luminismo sensuale e intimistico", di uno scultore come Giuseppe Grandi.

Ma a differenza di altri scultori sortiti su questa scia, come Paolo Troubetzkoy e Leonardo Bistolfi, Rosso compie un gran balzo verso quella rivoluzione svolta nell'arte europea dall'Impressionismo. Se Soffici ricorda, a proposito delle sue teste di bambini e particolarmente per l'*Enfant juif*, "certe teste infantili di Manet" (Soffici, cit., p. 41), nelle due *Rieuse* pare evidente il dialogo che si va a stabilire con alcuni dipinti decisivi di Edgar Degas, come la figura di cantante sul palcoscenico di *La chanson du chien*, che è del 1888, e che va oltre l'Impressionismo. La critica recente ha molto insistito sul carattere "luministico" della scultura di Rosso, definendolo via via, anche in riferimento alle sue fotografie che costituiscono un aspetto rilevante del suo modo di lavorare, come "Sculpting the immaterial, modelling the light", riprendendo così una lettura precedente di Rosso come scultore "pittorico", che obbligava a vedere le sue opere da un punto di vista unico. Così come l'opposizione con Auguste Rodin e il suo plasticismo statuario, sostanzialmente lontano dagli ideali dell'Impressionismo, ha facilitato la definizione di Rosso come unico, autentico rappresentante dell'Impressionismo in scultura.

E infine rimane ancora da chiarire il rapporto, certo non programmatico ma sottile e presente, con il Simbolismo, che pure è stato segnalato in opere come l'*Ecce Puer*, 1906, e l'*Enfant malade*, 1895, e che aleggiava in testi di suoi critici quali Edmond Claris, 1901, e Julius Meier-Graefe, 1904. Poi Rosso, nei ritratti finali di *Yvette Guilbert*, 1895, e *Madame X*, 1896, oppure con *La conversazione*, 1899, andrà ancora oltre, prefigurando esiti suggestivi di Lucio Fontana.

Il *Bambino ebreo* sarebbe, secondo la tradizione, il ritratto di Oscar Ruben Rothschild, sebbene non esista un riscontro diretto in quanto l'effigiato si trovava in quel periodo a Vienna e non a Parigi, tuttavia l'indicazione viene dallo scultore stesso, nel 1920, in una comunicazione a Emilio Zanzi, ed il rapporto con i Rothschild è documentato in una lettera a Felice Camerini (Mola - Vittucci, 2009, p. 140).

Questa versione del *Bambino ebreo*, a differenza di altre in cera marrone chiaro, presenta una patina scura che in un certo senso si potrebbe definire bronzea, e quindi di suggestione plastica più potente delle chiare. Il suo carattere *impressionista* è sottolineato dalla modellazione quasi "liquida", lisciata della cera, attuando così il principio impressionista della luce che modella la forma, lontano dalla concezione descrittiva del Naturalismo che era invece quella dominante nella ritrattistica plastica ancora alla fine dell'Ottocento. Nello stesso modo la visione che Rosso ha dell'infanzia pare lontana dal lirismo tardoromantico, e nella maniera di modellare la forma per piani sempre più liberi e svincolati dalla tradizione accademica anticipa, in opere come i ritratti di donna *Impression de boulevard. La femme à la violette*, 1893, e *Madame X*, 1896, esposta alla Biennale di Venezia dal 1914, gli esiti della scultura informale moderna.

Marco Fagioli

Bibliografia di riferimento:

Medardo Rosso, catalogo delle sculture a cura di Marco Fagioli e Lucia Minunno, Accademia degli Euteleti, San Miniato, Opus Libri, Firenze, 1993, pp. 90-92, n. 32; Paola Mola, Fabio Vittucci, Medardo Rosso, catalogo ragionato della scultura, Museo Medardo Rosso, Skira, Milano, 2009, pp. 290-291, n. 127 b.

563

Medardo Rosso

Torino 1858 - Milano 1928

Enfant juif

Scultura in cera nera su gesso, cm 25 h

Firma sulla spalla: M. Rosso.

Storia

Collezione Francesco Rosso;
Collezione Giovanni Bognesi, Milano (dono di Francesco Rosso nel 1929);
Collezione privata Firenze;
collezione privata

Bibliografia

Marco Fagioli, Lucia Minunno, Medardo Rosso. Catalogo delle sculture, Accademia degli Euteleti di San Miniato, Opus Libri, Firenze, 1993, pp. 90, 91, 92, n. 32;
Paola Mola, Fabio Vittucci, Medardo Rosso. Catalogo ragionato della scultura, Skira, Milano, 2009, p. 356, n. III.17f.

Stima € 100.000 / 150.000



lotto 563 altra visione



564

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Il grande archeologo, 1988-91

Scultura in bronzo lucidato e patinato, es. VII/VII, cm 95x47x50

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

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik.

Bronzo tratto da un gesso originale del 1970.

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

Edizione realizzata in occasione del centenario della nascita del Maestro, autorizzata dalla signora Isabella de Chirico alla signora Lisa Sotilis nel 1987.

Bibliografia

Paolo Baldacci, De Chirico. The Centenary Sculptures. Le Sculpture del Centenario, Allemandi, Torino, 1995, n. 17.

Stima € 35.000 / 55.000



Giorgio de Chirico nello studio



I Gladiatori: un capolavoro del de Chirico classicista

Quando nel 1928 de Chirico dipinse questi grandi *Gladiatori* la sua rottura con i Surrealisti si era già consumata. Nelle *Memorie della mia vita*, scritte nel 1962, de Chirico ha fissato con parole al vetriolo la sua rottura con i Surrealisti: "Poco dopo esser giunto a Parigi trovai una forte opposizione da parte di quel gruppo di degenerati, di teppistoidi, di figli di papà, di sfaccendati, di onanisti e di abulici che pomposamente si erano autobattezzati *surrealisti* e parlavano anche di "rivoluzione surrealista" e di "movimento surrealista". Questo gruppo di individui poco raccomandabili era capeggiato da un sedicente poeta che rispondeva al nome di André Breton, ed il quale aveva come aiutante di campo un altro pseudo-poeta di nome Paul Éluard, che era un giovanottone scialbo e banale, con il naso storto e una faccia tra di onanista e di cretino mistico. André Breton, poi, era il tipo classico del somaro pretenzioso e dell'impotente arrivista. Il signor André Breton, insieme ad alcuni "surrealisti", aveva acquistato, dopo l'altra guerra, ad una vendita all'asta e per pochi soldi, un certo numero di quadri miei che io avevo lasciato in un piccolo studio di Montparnasse

quando nel 1915 partii da Parigi per venire in Italia. [...]

La mia venuta a Parigi con uno stock di quadri nuovi, le mie relazioni con mercanti locali e le mie esposizioni di una pittura differente da quella che essi possedevano e gonfiavano, portavano scompiglio nei piani della banda Breton e le rompevano le uova nel panierino.

Pertanto i surrealisti decisero d'intraprendere su vasta scala una specie di grande boicottaggio della mia nuova produzione; quando, nel 1926, feci una mostra alla Galleria di Léonce Rosenberg, immediatamente essi organizzarono, in una bottega che avevano aperto nella Rue Jacques Callot, un'esposizione dei miei quadri metafisici di loro proprietà. L'esposizione fu allestita in mezzo ad una collezione di sculture negre e di oggetti cosiddetti surrealisti; pubblicarono poi un catalogo con una prefazione completamente scema scritta da quell'Aragon che ora aspira a sedersi tra gli Immortali dell'Accademia. La prefazione era una specie di libello e consisteva più a dir male della pittura che esponevo alla Galleria Rosenberg che a dir bene di quella che esponevano i surrealisti" (Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milano, 1962, p. 130).

Nella polemica con de Chirico i Surrealisti arrivarono ad allestire nella vetrina della loro Galleria nella Rue Jacques Callot una specie di parodia delle pitture che egli esponeva alla Galleria Rosenberg, mettendo "piccoli cavalli di gomma per bambini sopra un mucchietto di sabbia, con qualche sassolino intorno e dietro un pezzo di carta che raffigurava il mare", e ancora imitando i dipinti che egli chiamava *mobili all'aperto*, esponendo i mobili per bambole in scala ridotta (*Ibidem*, p. 131).

Le cause della rottura di de Chirico con i Surrealisti, dopo essere stato nel 1924 uno dei fondatori del gruppo, suo malgrado, André Breton lo aveva acclamato come "padre del movimento", furono apparentemente determinate, secondo il racconto di de Chirico nel 1962, dalla "speculazione" che Breton e Paul Éluard avevano messo in piedi per la vendita dei dipinti di de Chirico degli anni avanti; mentre per i Surrealisti la causa era stata quella di un tradimento degli ideali rivoluzionari del



I tirannicidi Armodio e Aristogitone, copia di età adrianea da un originale in bronzo di Kritios e Nesiotes del 477-476 a.C., Napoli, Museo Nazionale Archeologico

Surrealismo operato da de Chirico, che in realtà rivoluzionario non era mai stato, e della sua svolta verso una "pittura commerciale" e il profitto economico. In realtà, a uno sguardo più attento, le cause della rottura furono determinate dalle ragioni stesse della pittura di de Chirico fondamentalmente oppostive all'ideologia culturale del Surrealismo. Quando de Chirico nel 1924 aderisce al Surrealismo ha alle spalle due episodi decisivi della storia della pittura moderna dei quali egli è stato l'assoluto protagonista: l'invenzione della Metafisica, con quella serie di dipinti formidabili che vanno dal 1911 al 1915, e l'esperienza del gruppo di *Valori Plastici*, la rivista diretta da Mario Broglio in cui appaiono via via i capolavori di quegli anni e per la quale nel 1925 de Chirico scrive il testo della monografia su Gustave Courbet, che segna un ritorno a una certa idea del realismo. Si segnala che anche Picasso, ancora surrealista, in quegli anni ebbe un "ritorno" inaspettato verso il Classicismo dopo l'avanguardia cubista e su Picasso, appunto nel 1924, uscì sempre edita da *Valori Plastici* quella monografia di Waldemar George, amico di Soffici e teorico successivamente del "Rappel à l'ordre" propugnato da Jean Cocteau. Ma le differenze tra de Chirico e i Surrealisti emergono ancor più chiare nel modo diverso di assumere le idee di Friedrich Nietzsche (1844-1900).

Sull'influsso del pensiero di Nietzsche su de Chirico e l'altro Dioscuro, il fratello Alberto Savinio, Maurizio Fagiolo dell'Arco ha scritto una pagina illuminante: "Lavorando insieme, confrontando le idee con gli stessi amici, Apollinaire primo fra tutti, ma anche con Paul Guillaume e il coreografo Michail Fokine, il greco Calvocoressi e l'americano Marius de Zayas, la loro tematica si precisa. Nietzsche è il loro primo mito, con la sua idea di malinconia e di Grecia (si pensi alla figura di Arianna, prima fra tutte), ma li accomuna soprattutto la costruzione d'una idea lontana e presente, quella dell'Italia che quasi non conoscono.

Il mito di Nietzsche permea i primi quadri: mai illustrazione di Zarathustra ma fedele adesione ad una *Stimmung* che comunica ai Dioscuri "il senso dell'illuminazione lirica" la necessità di "trascendere il significato letterale", il "gioco gratuito e lirico". Già nel primo autoritratto con il versetto "ET QUID AMABO NISI QUOD AENIGMA EST?" si associa allo scavo nel profondo (l'enigma è quello di Edipo a confronto con la Sfinge) il tema della malinconia. Il pittore si ritrae con il braccio posato alla guancia, nel gesto antico di Albrecht Dürer e dei "nati sotto Saturno" che sarà anche di Nietzsche come mostra una fotografia e un'incisione. "In fondo, la differenza tra tristezza e malinconia" scrive Nietzsche "è questa: che la tristezza esclude il pensiero, la malinconia se ne alimenta". Da Nietzsche vengono alcuni suoi stati d'animo come il senso della "convalescenza" (il filosofo la definiva una "ebbrezza") che fa nascere i suoi primi quadri. Da Nietzsche viene la passione per l'ora, il "grande meriggio", l'ombra: anche Savinio riprende questa passione, quando scrive: "Et ils sont deux maintenant / à cheminer sous le soleil de l'ombre" (arrivando così a congiungere l'idea filosofica del "viandante e la sua ombra" alle piazze del fratello). Da Nietzsche viene perfino la passione per una città, Torino, con le "piazze severe e solenni", "le arcate che sembrano rispondere a una necessità", "la luce meravigliosa": una città dichiarata "al di là del bene e del male". La città in cui il filosofo ebbe l'illuminazione della follia appare in molti quadri del periodo: come ambiente di monumenti risorgimentali, come scena della "gaia scienza" (Arianna è collegata al Minotauro, e il toro è l'insegna di Torino), come idea della "sfrenata perfezione".



I tirannicidi Armodio e Aristogitone, copia di età adrianea da un originale in bronzo di Kritios e Nesiotes del 477-476 a.C., Napoli, Museo Nazionale Archeologico

Da Nietzsche viene anche l'idea dell'importanza del gioco [...]. Vivere nel mondo come in un immenso museo di stranezze, pieno di giocattoli curiosi, variopinti, che mutano d'aspetto, che talvolta come bambini noi rompiano per vedere come sono fatti dentro e, delusi, ci accorgiamo che sono vuoti" (Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Classicismo pittorico. Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e "900"*, Costa & Nolan, Milano, (1991), 2006, pp. 75-76).

È Nietzsche dunque la lente attraverso la quale de Chirico guarda all'antichità greca e romana e la vede in modo ben diverso dal modo retorico e imperiale, finalizzato alla politica culturale del Fascismo, in cui la vedevano gli scultori del monumentale Foro Italico, ma lontano anche dall'etruscismo, e quindi dagli originari valori italici più primitivi che come una "folata", aveva influenzato anche grandi artisti come Arturo Martini e Marino Marini. Nietzsche con la sua *Nascita della Tragedia* (1872), aveva restituito al mondo greco quell'aspetto di vitalità barbara che le accademie universitarie gli avevano tolto: la sua morale, fondata sul culto dell'*energia vitale* e la *volontà di potenza* elevava l'uomo al superumano conferendogli così una forza superiore a quella della società nel suo insieme. De Chirico giungeva quindi al recupero del Classicismo dalla lettura che Nietzsche gli aveva dato, che implicava anche una continuità del primato della Metafisica rispetto alla storia, mentre i Surrealisti, che pure avevano rivalutato il pensiero del filosofo tedesco, lo inquadravano solo nella loro genealogia di rivolta verso la Società e la cultura borghese, accanto a Donatien-Alphonse-François de Sade, Lautrèamont (Isidore Ducasse) e Arthur Rimbaud.

Quando de Chirico realizza dal 1928 al 1929 la decorazione della casa del mercante Léonce Rosenberg egli è nel culmine del suo recupero del Classicismo, nello stesso periodo tuttavia in cui continua a dipingere i suoi paesaggi con rovine archeologiche come *Le ville dans le chambre*, 1927, *Le printemps du destin*, 1927, dipinti che gli venivano regolarmente acquistati da Rosenberg per la sua Galerie de l'Effort Moderne, e dall'altro mercante elettivo Paul Guillaume.

E sono gli stessi anni, dal 1926 al 1930, in cui de Chirico coniuga gli altri due temi capitali del suo Classicismo: i *Chevaux au bord de la mer* e *Les deux archéologues* (*Les Archéologues*), dei quali una grande versione (cm 146x114), realizzata nel dicembre 1927 fu esposta alla Galerie de l'Effort Moderne, e costituisce uno dei quadri chiave del periodo (Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico all'epoca del Surrealismo*, Electa, Milano, 1991, pp. 48, 49, n. 8).

Intorno a questo tema degli *Archeologi* de Chirico realizza un cospicuo numero di dipinti che costituiscono, insieme alla serie dei *Gladiateurs*, il capitolo centrale del suo Classicismo. Le altre serie di opere degli stessi anni, come i *Trophée*, anche questi acquistati sovente da Rosenberg e le ripetute versioni di *Meubles dans une vallée*, quelli parodiati dai Surrealisti nella loro contromostrà della Galerie de la Rue Jacques Callot, non hanno la stessa importanza iconologica nella versione del nuovo Classicismo dechirichiano, ma sono piuttosto, specie le *Meubles dans une vallée*, una sorta di confronto-scontro con la componente *onirica* del Surrealismo.

I *Gladiateurs* sono stati senza dubbio, forse ancor più di *Les Archéologues*, il vero manifesto del Classicismo di de Chirico, e questa è stata forse una delle ragioni che spinsero Rosenberg a voler realizzare quella summa del Classicismo modernista che sono state le grandi decorazioni del salone della sua casa in Rue de Longchamp (*Dans l'appartement de Léonce Rosenberg. De Chirico, Ernst, Léger, Picabia...*, *75 Rue de Longchamp*, a cura di Giovanni Casini e Juliette Pozzo, Parigi, Musée National Picasso, 30 gennaio - 19 maggio 2024, Parigi, Flammarion, 2024, pp. 70-81).

Rosenberg aveva maturato la decisione di incaricare de Chirico di dipingere undici grandi tele sul tema dei gladiatori per il salone della sua casa, *Hall des Gladiateurs*, nel maggio 1928, ritirando l'incarico precedentemente assegnato al pittore Auguste Herbin, ritenendo la sua pittura poco compatibile con l'arredamento del salone.

Secondo la concezione di Rosenberg l'appartamento doveva essere un vero e proprio museo in cui abitare e le undici stanze del medesimo vennero decorate con opere dei pittori dei quali egli era mercante. Così nel vestibolo vi erano opere di Fernand Léger e Ervand Kotchar, nella hall i *Gladiatori* di de Chirico, nel grande salotto (salon) i dipinti di Metzinger, nella sala da pranzo quelli di Georges Valmier e Joseph Csaky, nel fumoir quelli di Auguste Herbin, nel boudoir di Madame quelli di Jean Viollier, nella camera di Madame le opere di Francis Picabia, in quella di Monsieur, i quadri di Amédée Ozenfant e Manuel Rendón, e infine nelle camere di Lucienne i dipinti di Alberto Savinio, in quella di Jacqueline quelli di Gino Severini e Albert Gleizes e nell'ultima di Madeleine i dipinti di Max Ernst.

Va notato dunque che nella topografia dell'appartamento erano presenti artisti riferibili alle due tendenze di moda del tempo, il Postcubismo e il Surrealismo e in questo contesto l'exploit classicista dei *Gladiateurs* di de Chirico era decisamente controcorrente, e questa può essere stata attendibilmente la ragione che fin dall'inizio per la loro imponenza e il loro stile i dipinti di de Chirico attrassero l'attenzione maggiormente degli altri.

Accanto alle tre grandi tele tutte allocate sulla parete più lunga della hall, raffiguranti nell'ordine *Le combat*, *Gladiateurs au repos* e *Le Triomphateur* (delle dimensioni di cm 171x251 ognuna), vi erano disposti negli angoli altre quattro tele di dimensioni più piccole, come la nostra, con soggetti diversi: *Gladiateur à l'école*, *Gladiateur au repos et arbitre*, attendibilmente ispirato alla statua ellenistica del *Pugilatore*, *Athlète et gladiateur*, e infine il nostro *Gladiateurs s'exerçant* (*ibidem*, il nostro dipinto è riprodotto a p. 75, fig. 35).

Il dipinto *Gladiatori* qui presentato, appartenuto a Rosenberg, costituisce e non solo per la sua grande dimensione (cm 159x94,2), ma anche e soprattutto per la sua straordinaria qualità pittorica, uno dei capolavori del de Chirico classicista. La qualità alta di questo dipinto, sia nella composizione che nella resa cromatica, risalta evidente dalla comparazione con altre tele dello stesso soggetto: *Gladiateurs*, 1927 ca., già Rosenberg; *L'asymptote*, 1927 ca., già New York, Valentine Gallery; *Fin de combat*, 1927, già Rosenberg; *Gladiateurs à l'école*, 1927, già Rosenberg, sono tutti dipinti vicini al nostro ma solo *Lottatori*, 1927-28 ca., già Rosenberg, più

piccolo del nostro, può essere confrontato con questo a livello di qualità formale e struttura compositiva (Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico all'epoca del Surrealismo*, cit., pp. 60-63, n. 11).

Tuttavia questo *Gladiatori*, tra tutti quelli dipinti da de Chirico, può essere considerato, per grandiosità e compostezza, il vero *Manifesto* del suo Classicismo. I due gladiatori sono affrontati nel combattimento come due statue classiche scolpite ed è importante notare, cosa che la critica non ha ancora mai segnalato, come attendibilmente siano le due figure una citazione quasi esatta del gruppo bronzeo *I tirannicidi Armodio e Aristogitone*, degli scultori Kritios e Nesiotes (477-476 a.C.), che il pittore può aver visto nella copia marmorea di età adrianea del Museo Nazionale Archeologico di Napoli (Werner Fuchs, *Scultura greca*, fotografie di Max Hirmer, Rusconi, Milano, 1982, pp. 294, 295, nn. 374, 375).

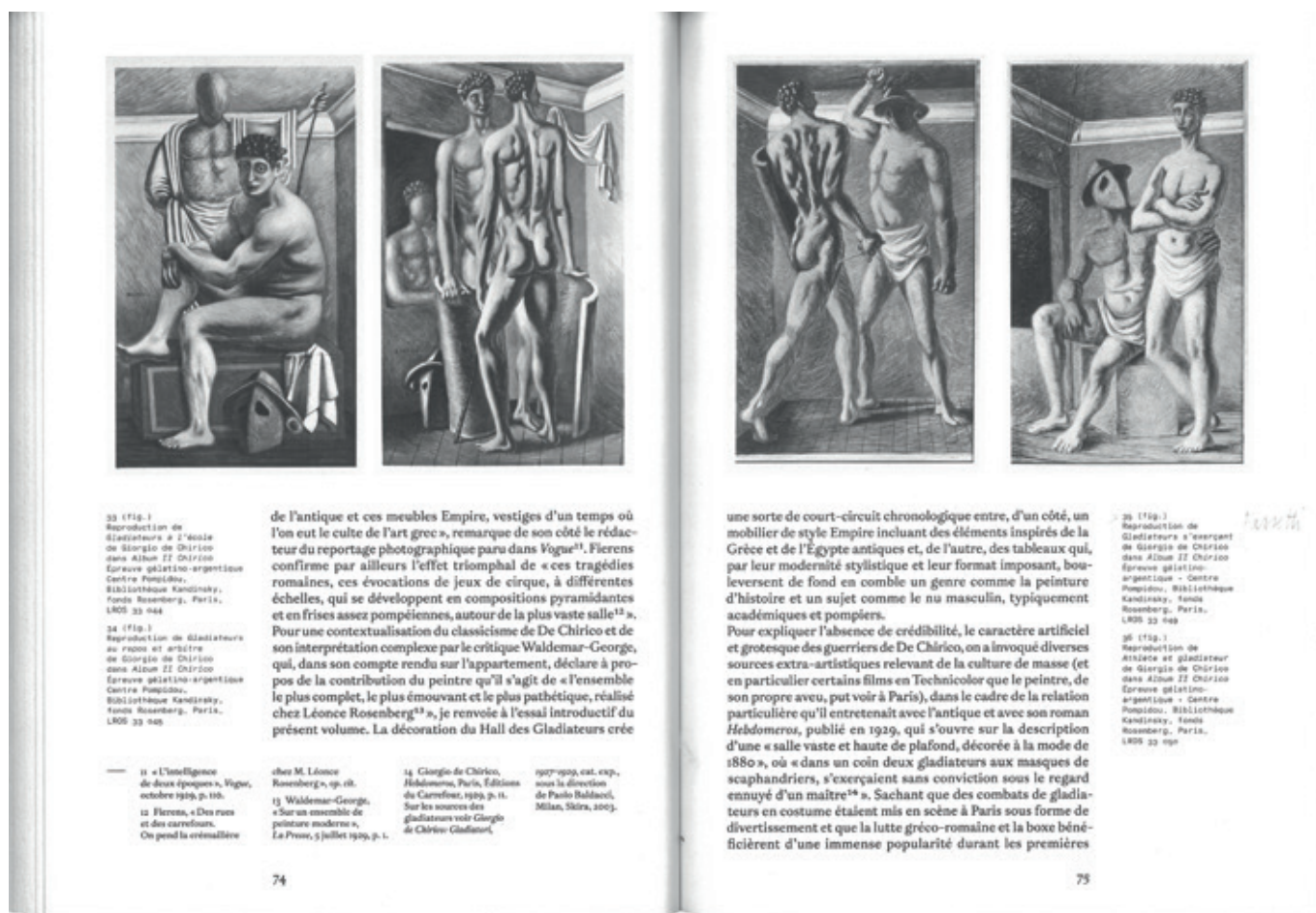
De Chirico ha qui ricomposto il gruppo affrontando tra loro i due *Tirannicidi* che nell'originale greco erano invece rivolti verso i tiranni Ippia e Ipparco, figli di Pisistrato, cercando di ucciderli in occasione delle Panatenee del 514 a.C.

Il registro cromatico appare, in questi *Gladiatori*, ben più raffinato e complesso che in tutti gli altri della serie: i due combattenti nudi sono posti, secondo il principio geometrico della simmetria ribaltatoria, in modo che il carnato dell'uno e dell'altro presenti alternativamente una parte rosa e l'altra grigia fino alla cintola. Il passaggio dal rosa al grigio argenteo, che è una chiara metafora del colore delle statue marmoree, segnala come i due combattenti da vivi si trasformino (*metamorfosi*) in statue viventi. L'effetto di trasformazione è accentuato da quella sorta di turbinio *vespertino* di pennellate argenteo-dorate che dalle figure svolazzano sullo spazio intorno, e il *vespro* non è solo l'ora verso il tramonto, la penultima delle ore canoniche e dell'ufficio divino che in essa si recita e si canta, *Vespero* è anche il nome del pianeta Venere quando appare al tramonto del sole.

Accanto e contro Umberto Boccioni che in una lettera ad Ardengo Soffici, del 26 luglio 1913, aveva scritto "L'uscire dal classicismo fu sempre il mio scopo", de Chirico fu il grande difensore del Classicismo così come egli scrisse nel 1920: "Ma il demone del classicismo non è sparito [...] Oggi noi speriamo d'essere ancora abbastanza mistici per una rinascita del classicismo" (Giorgio de Chirico, *Classicismo pittorico*, in *La Ronda*, luglio 1920).

Sono queste le ragioni, artistiche e culturali, che rendono questi *Gladiatori* uno dei momenti più alti del classicismo di de Chirico e insieme uno dei frutti più belli del Novecento italiano.

Marco Fagioli



Catalogo della mostra *Dans l'appartement de Léonce Rosenberg*, 75 Rue de Longchamp, Parigi, Musée National Picasso, 30 gennaio - 19 maggio 2024, in cui sono riprodotte le gelatine ai sali d'argento dell'album *Il Chirico* dall'Archivio Rosenberg, oggi conservato a Parigi, Centro Pompidou, raffiguranti *Gladiatori che si esercitano*

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Gladiatori, 1928

Olio su tela, cm 159x94,2

Firma in basso a destra: G. de Chirico. Al verso sul telaio: etichetta Il ridotto Galleria d'Arte Moderna, Torino (opera datata 1918): etichetta Galleria Michaud, Firenze: etichetta parzialmente abrasa 2a Mostra Mercato [...] Firenze - Palazzo Strozzi / [...] marzo - 19 aprile 1964: etichetta La Medusa, Roma, con n. 147: etichetta Comune di Venezia / Assessorato alla Cultura / Giorgio de Chirico / Nel centenario della nascita / Ala napoleonica e Museo Correr / 30 settembre 1988 - 15 gennaio 1989 / catalogo n. 055.

Storia

Léonce Rosenberg, Parigi (arch. 1102);
Galleria Forni, Bologna;
Collezione Nicola Mobilio, Firenze;
Galleria Medea, Cortina-Milano;
Collezione Claudio Bruni Sakraischik, Roma;
Eredi Claudio Bruni Sakraischik, Roma;
Banco di Roma, Roma;
Finarte, Roma, 18 novembre 1997, n. 299;
Collezione privata

Esposizioni

Mostra Mercato Nazionale d'Arte Contemporanea 2, Firenze, Palazzo Strozzi, 21 marzo - 19 aprile 1964;
Giorgio de Chirico. L'immagine dell'infinito, Milano, Galleria d'Arte Medea, 18 novembre - 20 dicembre 1971, cat. p. 51, n. 1, illustrato a colori (opera datata 1918);
Giorgio de Chirico. L'immagine dell'infinito, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Medea, 5 agosto - 3 settembre 1972, cat. p. 57, n. 1, illustrato a colori (opera datata 1918);
Giorgio de Chirico. L'immagine dell'infinito, Montecatini Terme, Galleria d'Arte Moderna Internazionale, settembre 1972, cat. p. 57, n. 1, illustrato a colori (opera datata 1918);
Giorgio de Chirico. L'immagine dell'infinito, Roma, Centro d'Arte Dimensione, novembre 1972, cat. p. 37, illustrato a colori (opera datata 1918);
De Chirico nel centenario della nascita, a cura di Maurizio Calvesi, Venezia, Museo Correr - Ala Napoleonica, 1 ottobre 1988 - 15 gennaio 1989, cat. tav. 55, illustrato a colori;
Giorgio de Chirico 1920-1950, a cura di Paolo Levi e Marisa Vescovo, Tokyo, Metropolitan Teien Art Museum, 13 luglio - 15 agosto 1993, cat. pp. 52, 124, n. 16, illustrato a colori;
Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929, a cura di Paolo Baldacci, Varese, Villa Panza, 4 ottobre - 14 dicembre 2003, cat. p. 122, n. 39, illustrato.

Bibliografia

Giorgio de Chirico, Bologna, Galleria Forni, 7 - 28 dicembre 1968;
Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume terzo, opere dal 1908 al 1930, Electa Editrice, Milano, 1973, n. 238;
Paolo Baldacci, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929, dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street, Edizioni Philippe Daverio, Milano, 1982, pp. 442, 543, n. 222, tav. XXXIV;
Norbert Emmet Bright, I collezionisti: Un amico di de Chirico, in AD - Architectural Digest, Milano, 13 giugno 1982, p. 63 (foto dell'appartamento di Claudio Bruni Sakraischik a Roma);
Paolo Baldacci, Ebdomero a Parigi, in FMR - mensile di Franco Maria Ricci, Milano, n. 4, giugno 1982, p. 96;
Giorgio de Chirico i temi della Metafisica, catalogo a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, testi di Paolo Baldacci e di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Arnoldo Mondadori Editore / Edizioni Philippe Daverio, Milano, 1985, p. 6;
Pere Gimferrer, Giorgio de Chirico, Ediciones Poligrafa, Barcellona, 1988, fig. 53;
Pia Vivarelli, Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927-1932, Electa, Milano, 1990, p. 150;
Paolo Baldacci, Wieland Schmied, Giorgio de Chirico. Betraying the Muse. De Chirico and the Surrealists, Paolo Baldacci Gallery, New York, 1994, p. 104, n. 96;
José Maria Faerna, Giorgio de Chirico, Ediciones Poligrafa, Barcellona, 1995, fig. 32;
Maurizio Fagiolo dell'Arco, Les Italiens de Paris. De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Skira, Milano, 1998, p. 103;
Dans l'appartement de Léonce Rosenberg. 75 rue de Longchamp. Francis Picabia, Fernand Léger, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Flammarion, Parigi, 2024, p. 75, n. 35 (riprodotte le gelatine ai sali d'argento dell'album *Il Chirico* dall'Archivio Rosenberg, oggi conservato a Parigi, Centro Pompidou, raffiguranti *Gladiatori che si esercitano*).

Stima € 900.000 / 1.300.000



La sua arte perciò è viva: attinge a succhi che hanno la loro origine nel 'travaglio dello spirito'

Filippo de Pisis su Massimo Campigli, agosto 1925



Massimo Campigli, *Madri e figlie*, 1930



Massimo Campigli, *Marché de femmes et des pots*, 1929, Roma, Assitalia

Massimo Campigli inizia a dipingere da autodidatta a Parigi, dove viene mandato nel 1919 come corrispondente del *Corriere della Sera*, in tempi brevi riesce a stabilire contatti con galleristi e critici, che gli consentono nel 1926 di lasciare il giornalismo per dedicarsi interamente alla pittura. Nel '23 la Galleria Bragaglia di Roma organizza la sua prima personale, entra a far parte del gruppo degli Italiens de Paris, partecipa a una fitta serie di esposizioni in tutta Europa, nel '28 ha una parete a lui riservata alla XVI Biennale di Venezia e nel '29 la sua terza personale alla parigina galleria Bucher riscuote un successo sensazionale. Nel corso degli anni Venti la sua arte cambia, ma è il 1928 l'anno cruciale per la sua evoluzione stilistica, come riferisce l'artista stesso: "In una visita a Roma al Museo di Villa Giulia mi trovai pronto a ricevere in pieno il *coup de foudre*. [...] Mi riconobbi negli etruschi" (Massimo Campigli, *Scrupoli*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1955, p. 32). Nelle sue opere rappresenta ora un mondo silente e impassibile, descritto da forme semplificate, che hanno perso plasticità in favore di una bidimensionalità sempre più accentuata, collocate in spazi dilatati o deserti. Influenzato dall'uso dell'argilla da parte degli Etruschi e dalla loro tecnica, la materia si fa più densa e scabra; sul supporto applica uno strato di colore sull'altro, lo gratta e ci dipinge sopra, i fondi sono ruvidi, piatti e biancastri, lavora spesso con la spatola o con il manico del pennello, limita la tavolozza a pochi toni tenui di bianco, oca, marrone e nero, a cui aggiunge i colori rosso terracotta, grigio/azzurro e verde spento, avvicinandosi ai risultati della pittura murale, alla quale si interessa proprio in questi anni.

"La visita del 1928 a Villa Giulia si rappresenta come un evento non tanto d'iniziazione quanto catalizzatore, grazie al quale determinate predisposizioni di Campigli vennero portate alla luce. Egli stesso sottolineava che era stato lo 'spirito' dell'arte etrusca, e non singole opere identificabili, a suscitare in lui 'emozioni' che aveva potuto tradurre in pittura durante il suo soggiorno immediatamente successivo in Romania" con la compagna Duzna (Eva Weiss, "*Nel regno dei segni*". *Sulla vita e sull'opera di Massimo Campigli*, in *Campigli, catalogue raisonné*, vol. I, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 27). L'arte alla quale approda non deriva solo da un ordine nel suo mondo formale, ma anche interiore. La riscoperta dell'antico può essere interpretata come un mezzo di introspezione, e dunque in ambito psicologico; per comprenderlo al meglio è necessario fare un passo indietro nella sua biografia.

Campigli nasce nel 1895 a Berlino come Max Ihlenfeld da una ragazza tedesca appena diciottenne di ambito borghese, non sposata, che per evitare lo scandalo tronca ogni rapporto con il padre del bambino (la cui identità rimane ignota) e decide di affidarlo a sua madre. Si trasferiscono in Italia, la nonna con il piccolo abitano a Settignano, mentre la madre, che finge di essere sua zia, a Firenze, e saltuariamente va a fargli visita. La donna si sposa nel 1899 con un cittadino britannico che lavorava in città, con il quale darà alla luce

due bambine, e porta con sé il figlio, che scoprirà solo per caso a quasi quindici anni che quella che considerava zia era in realtà sua madre e che quelle che credeva fossero cugine erano le sue sorellastre.

Questa dolorosa vicenda familiare, in particolare il rapporto ambiguo con la madre-zia, lo porta a meditare sull'enigma della figura materna e in generale di quella femminile, e necessariamente influenza il suo mondo espressivo: le figure maschili sono quasi assenti nei suoi dipinti, in cui emerge invece un universo composto da figure femminili immobili e distanti. Nelle opere a cavallo tra gli anni Venti e Trenta Campigli esprime la sua incerta identità e rappresenta spesso il tema della famiglia, come in *Famiglia felice*, 1930, *Madri e figlie*, 1930, in cui il pittore ritrae tra le sue donne anche sé stesso bambino, protetto dall'abbraccio della madre, e *Biografia*, 1931, nel quale viene rappresentata una parata di figure, singole o a coppia, raffiguranti il mondo femminile in cui il pittore ha vissuto la sua infanzia.

L'arte diviene il mezzo per il ritrovamento di sé e la liberazione dell'io. Le proprie ossessioni e i propri desideri, invece di reprimerli, sono trasferiti nella finzione dell'immagine. Già nel '23 Emilio Cecchi nella prefazione della personale alla Galleria Bragaglia aveva notato nelle opere di Campigli una serie di simbologie freudiane, ma sarà l'artista stesso in seguito a riferire, in un'intervista all'architetto Ernesto Nathan Rogers: "La psicoanalisi è apportatrice di ordine. Dà un senso alle più oscure creazioni, purché provengano da un impulso interiore" (essendo di madrelingua tedesca Campigli era in grado di leggere i testi di Freud in edizione originale). L'artista articola i complicati e tabuizzati processi psichici in una cornice accettata dalla società, molte opere della fine degli anni Venti sembrano essere narrativizzazioni dell'inconscio, come il grande dipinto *Marché de femmes et des pots*, 1929.

Questo effetto di "alleggerimento" si ripercuote nelle opere degli anni Trenta: il soggetto prediletto sono sempre le donne, armoniose, decontestualizzate, libere da ogni opposizione nello svolgere la propria vita privata nelle sue sfaccettature. Campigli è molto attento alla moda del tempo e agli accessori del mondo femminile: cappelli, ombrellini, colletti, medaglioni, gioielli, che non hanno solo il ruolo di impreziosire le figure, ma indicano la superiorità del genere femminile. Scriverà nel '55: "Solo le donne portavano gioielli: erano per me i segni della loro regalità. Mi formai della donna un'idea esaltata. [...] Due donne che si parlino, che cuciono vicine, che si pettinino, che si vestano, sono sempre state per me le più soavi visioni" (Campigli, *Scrupoli*, cit., pp. 11-12).

L'artista sviluppa il tema del doppio, che gli permette di analizzare l'alter ego, ne è un esempio il disegno *Due Figure* nel 1931 eseguito per la copertina del dépliant della prima mostra personale dell'artista presso la famosa Julien Levy Gallery di New York, che lo presenterà al mercato americano (in seguito lo spazio ospiterà altre sue personali nel 1935, 1936 e nel 1939). Nell'illustrazione i due corpi sembrano specchiarsi l'uno nell'altro, entrambi si cingono il fianco con il braccio, in modo speculare; il volto di sinistra è l'autoritratto di Campigli stesso mentre quello di destra raffigura Joella, moglie del gallerista Levy. Il tema del doppio ritratto si ritrova anche in un dipinto esposto alla stessa mostra, il primo stato dell'opera *Le due sorelle* del 1931 presentato in catalogo. Su un fondo di colore neutro e opaco che ricorda l'affresco si stagliano due giovani ragazze stanti con delle vesti scure. Successivamente l'artista ritocca il dipinto, raccoglie i loro capelli dietro la testa e arricchisce la figura di destra con un girocollo e una gala sullo scollo, il medaglione sul petto è ingrandito, il braccio sinistro viene portato più indietro per permettere alla mano di mostrarsi oltre la manica e di essere accarezzata dall'altra figura. L'opera è entrata poi a far parte della prestigiosa collezione milanese Frua De Angeli ed è stata esposta alla fine degli anni Sessanta alla Galleria Gissi di Torino.

Alice Nuti



Julien Levy nel suo studio con un dipinto di Massimo Campigli, 1936 circa

566

Massimo Campigli

Berlino 1895 - Saint-Tropez 1971

Le due sorelle, 1931

Olio su tela, cm 115,6x88,5

Firma in basso a destra: Massimo / Campigli, firma e data in basso a sinistra: M. Campigli 1931. Al verso sulla tela: etichetta Galleria Gissi, Torino, con n. 1072; etichetta e timbro Galleria Annunciata, Milano, con n. 3427; sul telaio: timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 1072.

Storia

Julien Levy Gallery, New York;
Collezione Frua De Angeli, Milano;
Galleria Gissi, Torino;
Collezione F.B., Torino;
Galleria Cafiso, Milano;
Collezione privata

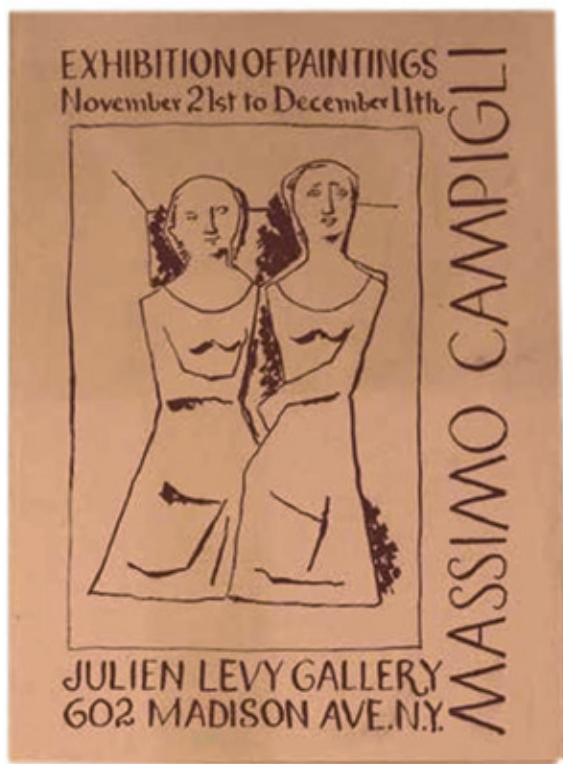
Esposizioni

Massimo Campigli. Exhibition of Paintings, New York, Julien Levy Gallery, 21 novembre - 11 dicembre 1931, n. 16;
La donna memoria ed emblema di M. Campigli, Torino, Galleria Gissi, giugno 1968, cat. n. 1, illustrato.

Bibliografia

Christian Zervos, Peintres Italiens de Paris. Massimo Campigli, in Cahiers d'Art, anno 6, nn. 7-8, 1931, p. 375 (primo stato);
Catalogo Bolaffi d'arte moderna 1966. La vita artistica italiana nelle stagioni 1963-1964 e 1964-1965, Giulio Bolaffi Editore, Torino, 1965, p. 61;
Catalogo nazionale Bolaffi d'arte moderna n. 7, Giulio Bolaffi Editore, Torino, 1971;
Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 455, n. 31-036.

Stima € 160.000 / 190.000



Copertina del dépliant della mostra *Massimo Campigli. Exhibition of Paintings New York*, Julien Levy Gallery, 1931, in cui è stato esposto il lotto 566



567

Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

Il sole e la luna, 1951

Tempera e carboncino su faesite, cm 100x80

Firma e data in alto a sinistra: Savinio / 1951; firma, titolo e data al verso: Alberto Savinio / "Il Sole e la Luna" / 1951.

Storia

Collezione privata, Roma;

Collezione privata

Esposizioni

Il Mostra nazionale d'arte contemporanea, organizzata dall'Associazione Artisti d'Italia, Milano, Palazzo Reale, 1952, sala XVI, Personale, cat. p. 59, n. 20;

Mostra di Alberto Savinio, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 28 giugno - 25 luglio 1952, cat. n. 41;

VII Quadriennale d'Arte Nazionale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1955 - aprile 1956, cat. p. 13, n. 24.

Bibliografia

Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 223, n. 1951 9 (con supporto errato).

Stima € 60.000 / 90.000



Alberto Savinio





568

568

Maurice Utrillo

Parigi 1883 - Dax 1955

Rue de Banlieue, 1914 ca.

Carboncino su carta applicata su cartoncino, cm 21,5x29,6

Firma in basso a sinistra: Maurice Utrillo. V.

Storia

Sotheby's, Londra, 26 marzo 1986, n. 338;
Collezione privata

Certificato su foto di Gilbert Pétridès, Galerie Gilbert et Paul Pétridès, Parigi, 13 aprile 1985, con n. 18.118; certificato con foto di Jean Fabris, Wildenstein Institute, Parigi, 30 gennaio 2002.

Stima € 7.000 / 12.000



569

569

Maurice Utrillo

Parigi 1883 - Dax 1955

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

Acquerello su carta, cm 20x32

Firma in basso a destra: Maurice Utrillo V; titolo al verso:
Château de Saint-Bernard / (Ain).

Su un cartone di supporto: etichetta J.K. Thannhauser,
New York.

Storia

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

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

Stima € 8.000 / 12.000



570

570 George Grosz

Berlino 1893 - 1959

The police reporter, 1937

Inchiostro e carboncino su carta, cm 59,2x46

Firma, numero e data in basso a destra: Grosz / 170 The police reporter. Al verso: timbro George Grosz Nachlass con n. 4 70 5 e scritta Ly Nv. 643 Illustration für Esquire 1937.

Certificato su foto di Richard A. Cohn.

Bibliografia

George Grosz, con un testo di Marty Grosz, La Vite, s.d.

Stima € 7.000 / 12.000

571 George Grosz

Berlino 1893 - 1959

Donna seduta, 1924

Inchiostro su carta, cm 65x52,5

Firma in basso a destra: Grosz, data a timbro 1 Nov 24; al verso altra composizione *Figura con libri*, inchiostro su carta, firma in basso a destra: Grosz; timbro George Grosz Nachlass, con n. Ly-Nv-1528 e n. 2-128-6.

Certificato con foto di Marzio Cortinovis, Bologna, 6/4/1990, con n. 202/906, e timbro Prandi, Reggio E., con n. 6461.



571



571 - verso

Bibliografia

Catalogo Prandi n. 202 (1990-1991), Libreria Prandi, Reggio Emilia, 1990, n. 328.

Stima € 7.000 / 10.000



572

572 George Grosz

Berlino 1893 - 1959

Donna seduta e schizzo, 1916

China su carta, cm 33x21

Firma in basso a destra: Grosz, scritta in basso a sinistra: 113 [...];
al verso: timbro George Grosz Nachlass con n. 2 116 1, data
1916, scritte TR 1479.74 / K. NT. 148; su un cartone di supporto:
etichetta Galleria de' Foscherari, Bologna, con n. 125599.

Storia

Galleria de' Foscherari, Bologna;
Collezione privata

Certificato di provenienza Galleria de' Foscherari, Bologna.

Esposizioni

Dadaismo Dadaismi. Da Duchamp a Warhol, a cura di Giorgio
Cortanova, Verona, Palazzo Forti, 18 luglio - 9 novembre
1997, cat. p. 120, n. 113, illustrata;
George Grosz: acquarelli e disegni Berlino 1916-1931, Milano,
Ruggerini e Zonca Arte Moderna e Contemporanea, maggio -
giugno 1992, cat. n. 101.

Bibliografia

Vanni Bramanti, George Grosz, in *Meta. Parole e immagine*,
dicembre 1982.

Stima € 5.000 / 7.000

573 George Grosz

Berlino 1893 - 1959

Triste Est, 1926

Inchiostro e acquerello su carta, cm 61x46



573



573 - verso

Firma e data in basso a destra: Grosz / 26, scritta in basso a
sinistra: N. 42 Cassirer; al verso altra composizione *Senza titolo*,
matita su carta: timbro George Grosz Nachlass, con n. Ly-Nv-587.

Storia

Sotheby's, Milano, 27 novembre 2001, n. 232;
Collezione privata

Certificato di Richard A. Cohn, 26 maggio 1982, con n. 3-88-2.

Stima € 10.000 / 15.000

Una “sinfonia visiva” di Wassily Kandinsky



Claude Monet, *Covone presso Giverny*, 1889, Mosca, Museo Puškin

la Russia zarista per trasferirsi in Germania, proseguita nel corso di rivoluzioni e guerre per approdare infine negli anni Venti a Weimar, dove Kandinsky era stato chiamato a insegnare alla Bauhaus: un passaggio che comportò non soltanto un cambiamento geografico, ma anche un profondo riorientamento del suo linguaggio pittorico, volto a una progressiva geometrizzazione della forma. Pur conservando la leggerezza e la fluidità tipiche della tecnica ad acquerello, quest’opera mostra già quella volontà di ordine che avrebbe contraddistinto la fase successiva, influenzata dall’ambiente costruttivista e dall’incontro con le teorie di Paul Klee e dei maestri della Bauhaus. Le tensioni tra linea e superficie, la misurata calibratura dei contrasti cromatici e la costruzione spaziale ottenuta attraverso i rapporti di equilibrio dinamico, sono tutti elementi che testimoniano la nuova direzione assunta dalla sua ricerca. Benché il nome di Kandinsky sia oggi inscindibilmente legato alla nascita dell’arte astratta, la sua vocazione pittorica fu il

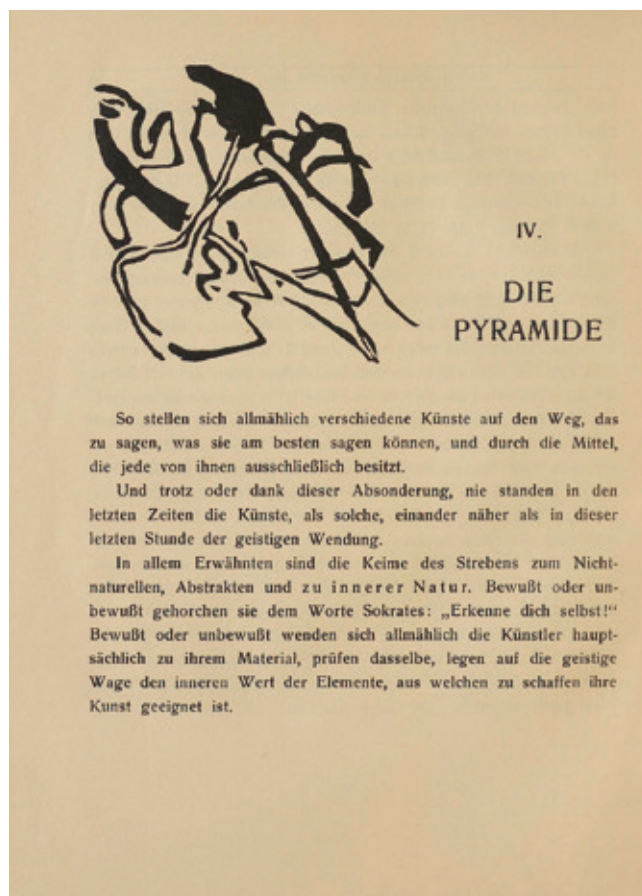
Tracciata a inchiostro e acquerello su carta nel 1921, *Senza titolo* rappresenta uno degli esempi più compiuti della riflessione di Wassily Kandinsky sulla potenza espressiva della forma astratta e sulla sua capacità di tradurre in immagine un universo di tensioni spirituali. La superficie quadrata del foglio è animata da un intreccio calibrato di linee curve e geometrie elementari e offre una visione cosmica nella quale le forze del colore e del movimento si misurano entro un sistema di equilibri costruttivi. Piramidi, cerchi concentrici, linee rette e ondulate si alternano in una trama visiva che oscilla tra impulso e controllo, esprimendo quella dialettica musicale di ordine e libertà che costituisce il nucleo della poetica kandinskiana. Il 1921, l’anno di esecuzione di quest’opera, segna un momento cruciale nella parabola dell’artista, giunto al culmine di una ricerca che aveva attraversato più di vent’anni di esperimenti e teorizzazioni. Era iniziata precisamente all’aprirsi del nuovo secolo, quando Kandinsky si accingeva a lasciare

risultato di un percorso anomalo. Nato a Mosca nel 1866, avviato agli studi giuridici ed economici, si orientò tardi verso l’arte: la decisione di abbandonare la carriera accademica per iscriversi all’Accademia di Monaco rappresentò un gesto di radicale trasformazione personale. Da allora il suo itinerario si sviluppò come un continuo attraversamento di frontiere – geografiche, culturali e spirituali – che lo condusse dalle prime impressioni simboliste alle sperimentazioni astratte del decennio 1910-1920. Tre episodi, più volte evocati dall’artista nei suoi scritti autobiografici, contribuirono a delineare la sua svolta verso una piena dedizione all’arte e poi all’astrazione. Il primo fu l’incontro, nel 1896, con un Covone di Claude Monet, visto all’Esposizione Industriale e Artistica Francese di Mosca: la scoperta che il valore pittorico di un’immagine poteva risiedere nella vibrazione cromatica più che nella riconoscibilità del soggetto. Il secondo



Wassily Kandinsky, *Carnet 1 (viaggio in Vologda)*, 1889, pp. 170-171, Parigi, Centre Pompidou

fu l'esperienza, quasi mistica, di osservare casualmente un proprio quadro capovolto sul cavalletto, visione che gli rivelò come la forma e il colore, anche privi di contenuto narrativo, potessero emozionare il riguardante. La terza, forse la più incisiva, risale a un viaggio etnografico del 1889 nella regione di Vologda, nel nord della Russia, dove Kandinsky studiò la cultura delle popolazioni ziriàne. Lì, immerso nei colori accesi e nelle decorazioni delle *izba*, le case in legno della gente del posto, comprese che l'arte popolare poteva costituire una fonte di esperienza estetica totale, un ambiente immersivo capace di coinvolgere sensorialmente chi lo abitava (Wassily Kandinsky, *Rückblicke*, 1913). Da queste esperienze germinò la sua teoria della "risonanza interiore" e, più tardi, la convinzione che la pittura dovesse essere capace di suscitare emozioni analoghe a quelle della musica. Il suo pensiero sinestetico trovò espressione nel trattato *Über das Geistige in der Kunst* (*Lo spirituale nell'arte*, 1912), dove affermava: "Il colore è il tasto, l'occhio il martello, l'anima il pianoforte dalle molte corde", postulando l'analogia diretta tra il suono e il colore, tra la composizione musicale e quella pittorica. In tale prospettiva definisce l'artista come la mano che, toccando le corde dell'anima, produce armonie visive capaci di "vibrare" sul piano spirituale. Il legame tra arte e musica, consolidato dal dialogo fitto con Arnold Schönberg e dalle riflessioni di quest'ultimo sulla dodecafonìa, portò Kandinsky a concepire la pittura come una costruzione di rapporti tonali, una "sinfonia visiva" fondata sul ritmo e sull'armonia. Le sue *Impressioni*, *Improvvisazioni* e *Composizioni* degli anni tra il 1909 e il 1914 – categorie che egli stesso sceglie di usare per i titoli delle sue opere – segnano così il momento in cui la sua pittura si emancipa definitivamente dal visibile per divenire linguaggio autonomo. Alla componente musicale e spirituale, Kandinsky unisce anche un pensiero di ordine cosmico e filosofico: l'arte come riflesso dell'armonia universale. Per questo l'artista ricorre a forme circolari e a strutture geometriche che richiamano una forma simbolica tradizionalmente connotata alla proporzione celeste. Queste figure, che diverranno emblematiche nel suo lessico visivo, corrispondono all'idea di un cosmo regolato da leggi di equilibrio e consonanza, in cui l'opera d'arte si configura come microcosmo spirituale. Il percorso di Kandinsky dal periodo del *Blaue Reiter* – tra il 1911 e il 1914 – alle astrazioni del primo dopoguerra si può dunque leggere come un progressivo movimento di interiorizzazione: dal simbolismo figurativo fino alla piena spiritualizzazione musicale delle forme. Una direzione di ricerca che individua in questo *Senza titolo* del 1921 il punto di congiunzione tra la celebre *Macchia nera* (*Schwarzer Fleck*) dello stesso anno e la *Croce Bianca* del Guggenheim, opere manifesto della transizione alla fase più matura di Kandinsky. Vere e proprie idee espresse su una superficie pittorica che riunisce in forma concentrata un equilibrio tra istinto e misura, tra lirismo e costruzione, tra libertà dell'immaginazione e rigore della forma. L'opera si offre così non solo come esito di un processo artistico, ma come riflessione compiuta sul senso stesso del dipingere: un atto spirituale che, partendo dalla visione interiore, mira a ricomporre nella materia del colore le leggi armoniche dell'universo.



Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei; mit acht Tafeln und zehn Originalholzschnitten*, Monaco, 1912, IV, 58



Wassily Kandinsky, *Schwarzer Fleck*, 1921, Zurigo, Kunsthaus

574

Wassily Kandinsky

Mosca 1886 - Neuilly-sur-Seine (Francia) 1944

Senza titolo, 1921

Acquerello e inchiostro su carta applicata su cartone,
cm 23,6x23 (carta), cm 36,5x38 (cartone)

Sigla e data in basso a sinistra: K / 21, numero in alto a sinistra: III. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Galerie Beyeler, Basel, con n. 7184.

Storia

Collezione Nina Kandinsky, Parigi;
Galerie Beyeler, Basilea;
Collezione privata;
Christie's, Londra, 5 febbraio 2014, n. 250;
Collezione privata

Esposizioni

Kandinsky. Aquarelle und Zeichnungen, Basilea, Galerie Beyeler, giugno - luglio 1972, cat. n. 15.

Bibliografia

Vivian Endicott Barnett, Kandinsky Watercolours. Catalogue Raisonné, volume One, 1900-1921, Sotheby's Publications / Electa, 1992, p. 483, n. 549.

Opera in temporanea importazione artistica.

Stima € 200.000 / 300.000



Wassily Kandinsky nel 1922

III



Paul Klee, *Liegende Frau* (1933): la visibilità nell'invisibile



Gli artisti della Bauhaus, dicembre 1926. Da sinistra: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl, Oskar Schlemmer. Bauhaus-Archiv, Berlino / Musée National d' Art Moderne / Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, Parigi.

misuravano secondo standard internazionali" (W. Grohmann, *Paul Klee*, New York, 1954, p. 251).

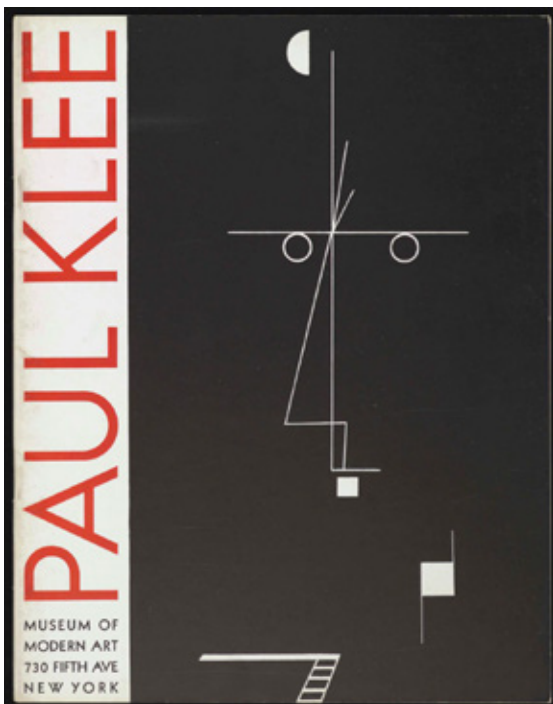
Tra le ragioni della visibilità del suo lavoro su entrambe le sponde dell'Atlantico, non c'era solo l'importante monografia che gli aveva dedicato una rivista d'avanguardia come i *Cahiers d'Art*, ma anche l'ampia retrospettiva che il gallerista Alfred Flechtheim aveva allestito a Berlino in occasione del suo cinquantenario nel dicembre del 1929. Un'esposizione importante perché, subito dopo Berlino, aveva raggiunto New York e gli spazi appena inaugurati di un museo destinato a determinare la storia dell'arte successiva come il Museum of Modern Art.

A tre anni di distanza da tali risultati, il mondo di Paul Klee sarebbe cambiato radicalmente. Nel 1933 l'artista fu costretto a lasciare

la Germania per la Svizzera, dopo che la sua arte fu definita come "degenerata", il suo nome fu inserito nelle liste di proscrizione e lo straordinario laboratorio artistico della Bauhaus fu chiuso definitivamente dal regime nazista. Decise, quindi, di rifugiarsi a Berna dove, dagli studi ampi che lo avevano ospitato prima alla Bauhaus e poi all'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf, sarebbe passato a lavorare nel soggiorno di un modesto appartamento nella città svizzera dov'era cresciuto.

Liegende Frau si configura dunque come un attestato prezioso di quel momento storico ed è forse per questo che costituisce uno degli ultimi lavori a conservare intatta la fresca libertà con la quale Paul Klee aveva realizzato opere straordinariamente importanti per l'arte moderna. Collocandosi tra un esempio precedente del tutto astratto come il grande olio *Gartenfigur* del 1932 e opere tarde, come *Mannequin* del marzo 1940, questo acquerello può essere considerato come un vero e proprio tassello da inserire nel percorso immaginativo dedicato da Klee a un tema del tutto tradizionale, quindi insolito per l'artista, come quello della modella in posa all'interno di uno studio. Un'opera che nel più ampio quadro della produzione di Klee si inserisce nel solco di un bacino immaginativo destinato a espandersi nei primissimi anni Trenta e poi concludersi negli anni successivi dando forma a risultati di straordinaria modernità, nelle differenti *Winterschlaf* del 1937 e soprattutto in *Ein Weib Für Götter* della Fondazione Beyeler, che appare la soluzione finale di un'idea avviata proprio con *Liegende Frau*.

È tuttavia difficile leggere l'opera come un semplice nudo femminile



Catalogo della mostra, *Paul Klee*, New York, Museum of Modern Art, 13 marzo – 2 aprile 1930

disteso su un fianco in un interno. Essa esprime, invece, la condizione stessa della visione: l'oscillazione tra presenza e assenza, tra forma e luce, tra il corpo e la memoria che questo ha impresso nella mente del suo autore. La figura giace in uno spazio privo di profondità definita, una superficie costruita da velature leggere e da linee che non delimitano ma suggeriscono, come se la materia pittorica partecipasse a un processo di apparizione: il corpo emerge e si ritira, vibra in una sospensione che è insieme fisica e spirituale. Una sospensione volta a trascendere l'aspetto esterno, descrittivo delle cose, rendendo invece del tutto esplicito il loro 'movimento interiore', così come Paul Klee aveva spiegato in un aforisma celebre, tratto dalla sua *Confessione creatrice* del 1920, in cui all'arte egli riconosceva l'essenziale compito di svelare il 'visibile' e non quello di riprodurre meccanicamente l'aspetto (Paul Klee, *Schriften zur Form und Gestaltungslehre*, a cura di J. Spiller, Schwabe, Basilea, 1971, p. 76).

Rispetto alla tempera o all'olio, *Liegende Frau* sembra trovare nella tecnica dell'acquarello un mezzo di espressione privilegiato al fine di evocare e partecipare creativamente al disvelamento dell'immagine, così come lo descrive Klee. La leggerezza insita nel tocco del pennello sulla carta sembra, infatti, una scelta volta a innescare meglio quel gioco vero e proprio di sovrapposizioni e trasparenze geometriche in cui nel definire i piani spaziali il colore esprime gli stati d'animo, piuttosto che la realtà dei volumi.

Dal punto di vista compositivo l'opera raggiunge un equilibrio sottile tra geometria e lirismo. Le curve del corpo della figura si articolano in un sistema ordinato, ma flessibile e armonioso, dove la struttura formale delle diverse parti sulla carta convive con una qualità musicale del segno.

Non è casuale che Klee, violinista fin dall'infanzia, concepisse le sue opere come partiture vive, sviluppate secondo leggi armoniche simili a quelle musicali. È così che le descrive nei suoi appunti dove, non a caso, assimila la funzione delle note musicali al ruolo del colore e ai suoi accostamenti, l'armonia musicale. Per Klee "Il colore è il luogo dove il nostro cervello e l'universo si incontrano" (*Schriften zur Form und Gestaltungslehre*, p. 101). Per questo i colori di *Liegende Frau* non sono volti a esemplificare una mera descrizione del reale, ma interpretati come un *medium* creativo, stesi al fine di risuonare reciprocamente in un ritmo, ed è in questo modo che nell'opera i toni più lievi modulano lo spazio come accordi sonori, trasformando la visione in un'esperienza di ascolto universale.

Si trattava di una poetica alla quale aveva dato forma attraverso l'intera produzione artistica anteriore e che aveva trovato un'accuratissima trascrizione teorica proprio negli appunti corposi che aveva stilato per i suoi allievi della Bauhaus, dove lo aveva fortemente voluto Walter Gropius nel 1921. La sua esperienza nella scuola fu una delle più feconde e influenti della sua carriera, e contribuì in modo decisivo alla formazione dell'identità artistica e pedagogica della stessa istituzione. Oltre al laboratorio di rilegatura, Klee presto assunse incarichi nello studio di pittura su vetro e nel corso preliminare (Vorkurs), dove insegnava agli studenti i fondamenti della forma, del colore e della percezione visiva. La sua didattica era del tutto innovativa stando alle memorie dei suoi allievi. Era vocata principalmente a spiegare i processi naturali e vitali dell'arte integrando analisi scientifica e sensibilità poetica.

Mirava a comprendere le leggi interne della forma e del colore, intendendole come forze dinamiche in equilibrio. Inoltre, stabiliva leggi del tutto nuove rispetto ai processi creativi grazie a un vero e proprio impianto teorico al quale Paul Klee aveva dato forma stilando una raccolta ordinata di appunti, oggi riuniti negli *Schriften zur Form und Gestaltungslehre* (*Scritti sulla forma e sulla teoria della figurazione*).

Anche dopo il trasferimento in Svizzera, quella traduzione sistematica delle idee artistiche che avevano costituito il motore del suo lavoro fino agli anni Trenta avrebbe dato ulteriore slancio al suo processo creativo. Un'ossatura portante delle idee e delle molte sfaccettature di un artista la cui influenza successiva non si deve solo a opere rappresentative come *Liegende Frau*, ma anche alla costruzione duratura di un'eredità teorica che Klee ha impresso contribuendo ad una svolta fondamentale nei processi formativi degli artisti futuri.



Paul Klee, *Gartenfigur*, 1932



Paul Klee, *Ein Weib Für Götter*, 1938, Basilea, Fondation Beyeler

575

Paul Klee

Münchenbuchsee 1879 - Muralto 1940

Liegende Frau, 1933

Acquerello su carta applicata su cartoncino, cm 32,2x43 (carta), cm 49,5x64 (cartone)

Firma in alto a destra: Klee, titolo in basso a destra: Liegende Frau, numero e data in basso a sinistra: Scl IX / 1933 M13.

Al verso sul cartoncino: etichetta con n. 0973 Galerie Simon, Paris; su un cartone di supporto: etichetta Espace d'Art Contemporain Fernet-Branca / Saint-Louis/Alsace / 15/01/2012-01/07/2012 / chassé-croisé / Dada-Surréaliste / 1916-1969.

Storia

Collezione Lily Klee, Berna;
Galerie Simon, Parigi;
Collezione Daniel-Henry Kahnweiler, Parigi;
Collezione Tycoon Trust, Ruggell;
Collezione privata

Certificato su foto Paul Klee Stiftung, Berna, 29 giugno 1995.

Esposizioni

Paul Klee, Basilea, Kunsthalle, 27 ottobre - 24 novembre 1935, cat. n. 139;
Paul Klee, Lucerna, Fritz Hof Kunstmuseum, 26 aprile - 3 giugno 1936, cat. n. 112;
Paul Klee, Stoccolma, Svensk-Franska Konstgalleriet, marzo 1949, cat. n. 27;
Aragon et l'art moderne, Parigi, L'Adresse Musée de la Poste, 14 aprile - 19 settembre 2010, cat. p. 79, illustrato a colori;
Chassé-croisé Dada-Surréaliste 1916-1969, Saint-Louis / Alsace, Espace d'Art Contemporain Fernet-Branca, 15 gennaio - 1 luglio 2012, cat. p. 44, illustrato a colori.

Bibliografia

Paul Klee. Catalogue raisonné. Volume 6, 1931-1933, The Paul Klee Foundation, Museum of Fine Arts, Thames and Hudson, Berna, 2002, pp. 321, 329, n. 6098;
Georges Sebbag, Memorabilia-Dada & Surréalisme 1916/1970, Ed. Cercle d'Art, Paris, 2010, p. 77.

Opera in temporanea importazione artistica.

Stima € 170.000 / 220.000



Josef Albers, *Paul Klee, Dessau*, 1929-32



cat. 12

1932 M. 11

Joan de Joan



576

576

André Masson

Balagny 1896 - Parigi 1987

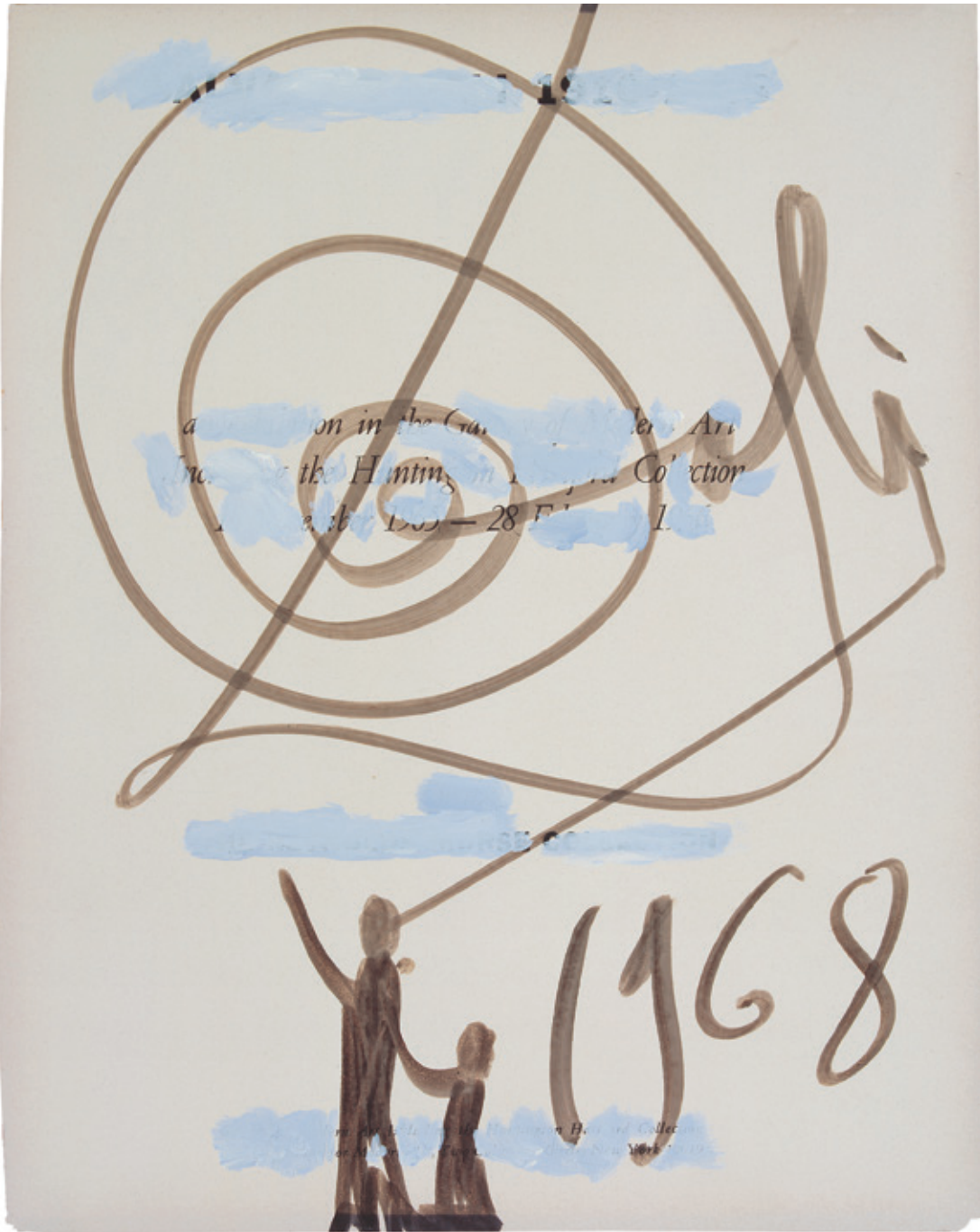
Mort du torero, 1936

China su carta, cm 46x41

Firma in basso a destra: André Masson. Al verso abbozzo di altra composizione: Le bras du torero.

Foto autenticata dall'artista; certificato su foto Comité André Masson, Parigi, 25 settembre 2005, con n. 1504.

Stima € 7.000 / 12.000



577

577
Salvador Dalí

Figueres 1904 - 1989

Due figure, 1968

Pennarello e gouache su carta, cm 25,4x20

Firma e data: Dalí / 1968.

Certificato di Albert Field, The Salvador Dalí Archives,
New York, 19 marzo 86, con n. 86-7-41.

Stima € 6.000 / 9.000

Salvador Dalí: la forma del tempo

La materializzazione della flessibilità del tempo e della indivisibilità di tempo e spazio. Il tempo non è rigido. Fa una cosa sola con lo spazio... è fluido.
Salvador Dalí

Quando Alain Bosquet, in un'intervista del 1966, chiese a Dalí quale fosse il *solo* libro da salvare, l'artista catalano rispose senza esitazioni: *Locus Solus* di Raymond Roussel, nel quale dichiarava di aver trovato "la teoria dell'antigravità e dell'ibernazione, le due uniche possibilità di sopravvivenza date a un essere umano". Edito nel 1914, il libro narra della visita di un parco-laboratorio che custodisce le fantastiche macchine e gli strani oggetti progettati dal ricco inventore Martial Canterel. Qui Roussel descrive clinicamente le proprie manifestazioni immaginifiche attraverso un procedimento concettuale che impiega giochi di parole, omofonie e accostamenti linguistici bizzarri come motore generativo dell'invenzione letteraria. La struttura delle frasi, la scelta dei vocaboli, l'associazione tra suono e significato creano una rete di rimandi che sfida l'interpretazione immediata. Proprio questo scivolamento semantico delle parole, che fa di *Locus Solus* un anticipatore delle tematiche e dei processi creativi cari al Surrealismo, nasconde un *détournement* che Dalí trasporrà anche nelle sue opere tridimensionali.

Tale tridimensionalità, almeno all'inizio, non è da riferirsi alla scultura intesa come frutto tangibile del lavoro dell'artista, rifuggita da Breton e dai Surrealisti come l'ultima appendice del Classicismo sopravvissuta alla venuta delle avanguardie, ma piuttosto a un oggetto elevato a livello mistico. "Salvador Dalí spesso affermò che mentre studiava scultura in una scuola di Madrid, pure

essendo in grado di rivaleggiare con chiunque fra i suoi contemporanei, non si considerava tuttavia uno scultore. Secondo la sua definizione, egli si specializzò piuttosto in 'trasformazioni', non stancandosi di sottolineare come fosse l'IDEA – l'idea surrealista – di vedere qualcosa di nuovo, specie negli oggetti insoliti, che rese unica la sua opera nel campo delle tri-dimensioni" (A. Reynolds Morse, *Surrealismo nella terza dimensione*, in Dalí. *Sculture, illustrazioni, multipli*, p. 15).

Dunque l'oggetto surrealista è molte volte il risultato di un assemblaggio arbitrario di elementi disparati che spesso svolge il ruolo di catalizzatore scandalistico. *Objet Statologique à Fonctionnement Symbolique* del 1931 è uno degli esempi più conosciuti di questi lavori. L'assemblaggio include una zolletta di zucchero sospesa, per mezzo di un filo, su un bicchiere di latte posizionato all'interno di una scarpa, insieme a un cucchiaino di legno e a una fotografia erotica, la quale, unitamente al titolo alternativo dell'opera (*Il Vello Pubico della Vergine*), funge da elemento provocatorio.

A partire dalla seconda metà degli anni Trenta, quando ormai stanno per chiudersi i rapporti con Breton e il movimento surrealista, oltre a elaborare nuovi oggetti frutto di vere e proprie metamorfosi che trasformano le aragoste in telefoni (*Telephone Homard*, 1936) o le labbra in divani (*Divan Lèvres de Mae West*, 1936-37), Dalí inizia a indagare la tridimensionalità oltre gli oggetti. Nei successivi decenni studia delle *maquettes* per il balletto, il teatro e i gioielli, ma questi progetti sono realizzati esclusivamente su carta senza mai tradursi in una vera opera capace di trasformare l'idea in materia. La scultura diviene quindi il mezzo per portare concretamente e fisicamente l'"idea" nel mondo reale. Le forme disegnate e progettate sulla carta vengono plasmate



Salvador Dalí, *Objet Statologique à Fonctionnement Symbolique*, 1931-1974, Parigi, Centre Pompidou

e acquisiscono tangibilità per mezzo della modellazione della cera o della creta. Questa operazione è molto più simile all'artigianalità delle opere di un orafo come Cellini, che Dalí preferirà al Michelangelo scultore, in quanto al primo è riconosciuto un contatto tattile con la sua opera, attraverso il quale si plasmano le intenzioni e le idee dell'artista. "La mia vera ambizione è di materializzare l'immagine della concreta irrazionalità con la più imperialistica furia di precisione, cosicché il mondo della immaginazione e della irrazionalità concreta possano essere oggettivamente evidenti, della stessa consistenza, della stessa durevolezza, dello stesso persuasivo spessore conoscitivo e comunicabile del mondo esteriore dei fenomeni della realtà" (Salvador Dalí, *La Conquête de l'Irrationnel*, 1935).

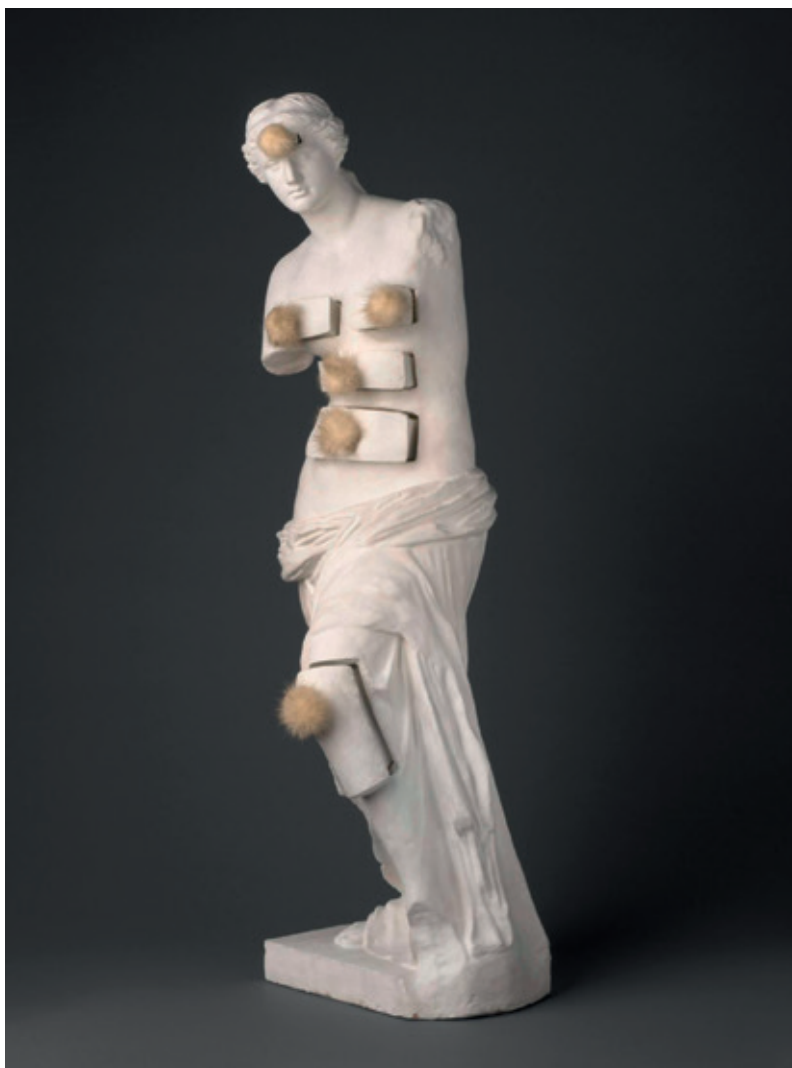
Come nota Franco Passoni, oltre a servirsi dei modelli ripresi dalle sue opere pittoriche per la progettazione e l'ideazione di un'opera tridimensionale, Dalí adatta anche sculture preesistenti trasformandole attraverso un suo intervento diretto. Nascono così sculture come il *Busto di Joella Lloyd* (1934) o la *Venere di Milo con cassetti* (1936). Mentre la prima è un busto in gesso realizzato da Paul Hermann sul quale Dalí, su richiesta di Man Ray, dipinge un paesaggio surrealista e una mezza maschera con un muro e delle formiche, la seconda viene considerata dall'artista come la "cura dalla psicoanalisi": Dalí spiega infatti come per tale scopo sia "necessario disporre tutti i cassetti in un corpo sufficientemente grande che non abbia ancora conosciuto l'invenzione cristiana del rimorso di coscienza".

Si è già sottolineata l'importanza dell'"idea surrealista" per Dalí e di come tale idea si evolvesse e prendesse forma, attraverso i suoi studi e modelli, in oggetti o sculture. Dunque, mentre in alcuni casi l'artista interveniva direttamente nel modificare o nel plasmare l'opera, in altri delegava l'esecuzione ad artigiani altamente specializzati, che seguivano le meticolose direttive dei suoi progetti (un embrionale anticipazione dei grandi workshop artistici contemporanei, come quello di Jeff Koons). Dalí riservava dunque un'attenzione maniacale a questi lavori, dove stabiliva con precisione le dimensioni, i materiali, l'equilibrio tra vuoti e pieni, fino alle tonalità delle patine di ogni singolo elemento della scultura.

La noblesse du temps – realizzata nel 1984 presso la Fonderia Tesconi di Pietrasanta su un progetto sviluppato da una gouache del 1975 – rappresenta a pieno tutto il percorso tridimensionale di Dalí, oltre naturalmente a richiamare uno dei temi più famosi dell'artista catalano: gli orologi molli.

Diversamente da *La persistenza della memoria* (1931) e da altre sculture con lo stesso soggetto, l'albero su cui scivola inesorabilmente l'orologio è vivo, e affonda le sue radici su una roccia o delle rovine. L'orologio molle, letteralmente incoronato da Dalí come il protagonista indiscusso della scena, rappresenta la soggettività della velocità del tempo: avidamente rapido in momenti piacevoli e inesorabilmente lento in momenti noiosi e insoddisfacenti. Questo dualismo è facilmente rintracciabile nelle due figure ai piedi dell'albero: una donna nuda nell'atto di drappeggiarsi (Eros), e una figura alata in una posizione malinconicamente meditativa (Thanatos).

Lo strumento orologio perde la sua precisione e la sua scientificità diventando molle e piegandosi alla percezione psicologica del tempo, ma la sua mollezza non trova corrispondenza solo nella psiche, ma anche nella scienza stessa. Dalí sente lo spirito del suo tempo e non può ignorare le grandi scoperte fisiche dei primi decenni del Novecento. Le nuove teorie non presentano più il tempo come un elemento assoluto e immutabile nell'universo, ma piuttosto come un elemento relativo, che scorre a velocità diverse a seconda della velocità e della gravità: sarà proprio Albert Einstein, il padre della teoria della relatività, ad asserire che "il tempo non esiste, è solo un modo in cui misuriamo il cambiamento".



Salvador Dalí, *Venere di Milo con cassetti*, 1936, Chicago, The Art Institute of Chicago

578

Salvador Dalí

Figueres 1904 - 1989

La noblesse du temps, la persistance de la mémoire, 1975-84

Scultura in bronzo, es. 7/7, cm 154 h

Firma e tiratura in basso al centro: Dalí / 7/7, punzone Fonderia Tesconi / Pietrasanta.

Certificato su foto di Robert Descharnes, Parigi, 4 giugno 1987 (in fotocopia).

Esposizioni

Dalí. Sculture, illustrazioni, multipli, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 23 aprile - 18 giugno 1989, cat. pp. 144-143, n. 31, illustrata a colori.

Tiratura di 7 esemplari più 3 E.A. dalla gouache *La noblesse du temps*, 1975. Fonderia Tesconi, Pietrasanta, 1984.

Bibliografia

Albert Field, Reynolds Morse, Franco Passoni, Dalí nella terza dimensione, Edizione Master Fine Art Gallery, Milano, 1986, p. 81 (illustrata altra versione);
Robert Descharnes, Nicolas Descharnes, Dalí. Le dur et le mou. Sortilège et magie des formes. Sculptures & objets, Ecart, 2003, p. 241, n. 603.

Stima € 120.000 / 160.000



Salvador Dalí, *La noblesse du temps* (versione monumentale), Plaça de la Rotonda, Andorra La Vella





Enrico Prampolini



579

579

Enrico Prampolini

Modena 1894 - Roma 1956

La toeletta rosa, (1945)

Olio su tavola, cm 54x69

Firma in basso a destra: E. Prampolini. Al verso sulla tavola: dichiarazione di autenticità di Massimo Prampolini, giugno 1983: timbro Studio / Enrico Prampolini / Roma: timbro Galleria d'Arte [La Barcaccia].

Storia

Galleria La Barcaccia, Roma;
Finarte, Milano, 4 dicembre 1984, n. 21;
Collezione privata

Si tratta di una delle tavole facenti parte della decorazione murale eseguita dal Prampolini per casa Robilant a Roma, nel 1945 (da catalogo Finarte, 4 dicembre 1984).

Stima € 8.000 / 14.000

580

Enrico Prampolini

Modena 1894 - Roma 1956

Rarefazione siderale, 1940 ca.

Olio su tavola, cm 81x100

Firma in basso a sinistra: Prampolini. Al verso: due cartigli con dati dell'opera: etichetta Ivam con n. 133: timbro Studio di / Enrico Prampolini / Roma: etichetta Marlborough Galleria d'Arte, Roma, con n. RD 0002: etichetta Bergamo, Galleria Arte Moderna e Contemporanea / Accademia Carrara 25-9-93 / 9-1-94 / Mostra "Gli Anni del Premio Bergamo" / Cat. n. 39: due etichette di trasportatore di cui una con indicazione Mostra Italiane Moderne Museum Fridericianum e una con Mostra Prampolini Palazzo Esposizioni: timbro Artecentro, Milano.

Storia

Studio dell'artista;

Collezione privata

Esposizioni

Mostra del Pittore Enrico Prampolini, Roma, Galleria di Roma, febbraio - marzo 1941, cat. p. 22, n. 22;
XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1942, cat. p. 241, n. 130;
Enrico Prampolini, Parigi, Galerie Denise René, gennaio - febbraio 1958;
Enrico Prampolini, Trieste, Palazzo Costanzi, 7 - 31 luglio 1973, cat. pp. 39, 51, n. 22, illustrato;
Prampolini. Opere. 1920-25, Roma, Galleria Ciak, 1974, cat. n. 29;
Dipinti e disegni di Enrico Prampolini, Firenze, 4emme Arte Contemporanea, 1976, cat. n. 17;
Continuità dell'avanguardia in Italia. E. Prampolini (1894-1956), Modena, Galleria Civica, gennaio - marzo 1978, sez. 1, cat. n. 25;
E. Prampolini. Protagonista dell'avanguardia e del rinnovamento artistico italiano, Valenza, Centro Comunale di Cultura, 8 - 25 aprile 1978, cat. n. 9;
Enrico Prampolini, Pittura, Disegno, Scenografia, Todi, Palazzi Comunali, 16 ottobre - 20 novembre 1983, cat. p. 64, illustrato;
Casa Balla e il Futurismo a Roma, Roma, Villa Medici, 1 ottobre - 30 novembre 1989, cat. p. 471, n. H/2;
Italiens Moderne, Futurismus und Rationalismus, Kassel, Museum Fridericianum, 28 gennaio - 25 marzo 1990, cat. pp. 62, 196, n. 5, illustrato;
Vanguardia italiana de entreguerras Futurismo y Racionalismo, Valencia, IVAM Centro Julio González, 9 aprile - 5 giugno 1990, cat. pp. 62, 196, n. H, illustrato;
Prampolini. Dal Futurismo all'Informale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo - 25 maggio 1992, cat. p. 326, n. 4/P/41, illustrato (tav. XXXII);
Gli anni del Premio Bergamo, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Accademia Carrara, 25 settembre 1993 - 9 gennaio 1994, cat. n. 39.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Una presenza concreta, in *Notizie*, anno III, 1960, p. 16, n. 10;
Filiberto Menna, Prampolini, De Luca Editore, Roma, 1967, p. 243, n. 169, fig. 232.

Stima € 70.000 / 90.000



581

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Les objets deviennent peinture (Vase bleu et mais), 1965

Olio su tela, cm 73x59,5

Firma e data in basso a destra: G. Severini 1965; firma, titolo e data al verso sulla tela: G. Severini / "Les objets deviennent peinture" / (Vase bleu et mais) / Janvier 1965.

Storia

Collezione Severini;
Christie's, Roma, 18 dicembre 2002, n. 312;
Collezione privata

Certificato su foto di Gina Severini Franchina, Roma,
14 maggio 1984 (con misure errate).

Esposizioni

XXIV Biennale Nazionale d'Arte Città di Milano, Milano,
Palazzo della Permanente, maggio - ottobre 1965,
cat. tav. 224;
Gino Severini, Parigi, Musée National d'Art Moderne, luglio -
ottobre 1967, n. 96;
Gino Severini 1883-1966. Retrospective Exhibition of
Paintings, Sculpture, Drawings and Graphic Work from 1910
to 1965, Londra, Grosvenor Gallery, 1969, n. 66;
Gino Severini, Dortmund, Museum am Ostwall, 7 marzo -
25 aprile 1976, n. 73;
Gino Severini. Oli, tempere, grafica, Parma, Centro Steccata,
dal 6 ottobre 1979, illustrato a colori sull'invito della mostra;
Severini, a cura di Luigi Ferrarino, Pisa, Galleria d'Arte Macchi,
1979;
Il tempo di Gino Severini, Bologna, Galleria Marescalchi,
maggio 1981, cat. p. 94;
Gino Severini, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Daniela
Fonti, Milano, Galleria Philippe Daverio, 1982, cat. n. 27,
illustrato a colori;
Gino Severini, a cura di Renato Barilli, Firenze, Palazzo Pitti,
25 giugno - 25 settembre 1983, cat. p. 142, n. 106, illustrato.

Bibliografia

Piero Pacini, Gino Severini. I diamanti dell'arte 22, Sadea/
Sansoni Editori, Firenze, 1966, n. 81;
Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori-
Daverio, Milano, 1988, p. 583, n. 1060.

Stima € 65.000 / 95.000



G. Severini. 1965

582

Carlo Levi

Torino 1902 - Roma 1975

Figura seduta, 1931

Olio su tela, cm 60,5x50

Firma in basso a destra: C. Levi. Al verso sul telaio: etichetta Il gruppo dei Sei / e la pittura a Torino 1920-1940 / 16 dicembre 2005 - 26 marzo 2006 / Casa per l'Arte Giardinera / di Settimo Torinese: etichetta I Sei Pittori di Torino / 1929-1931 / Aosta, Museo Archeologico Regionale / 24 aprile 1999 - 4 luglio 1999.

Storia

Collezione Olivetti, Fiesole;
Galleria d'Arte Carlina, Torino;
Collezione privata

Certificato su foto Fondazione Carlo Levi, con n. 405;
certificato su foto Galleria d'Arte Carlina, Torino, 11.02.2000.

Esposizioni

I Sei Pittori di Torino. 1929-1931, a cura di Mirella Bandini, Aosta, Museo Archeologico Regionale, 24 aprile - 4 luglio 1999, cat. p. 42;
Il gruppo dei Sei e la pittura a Torino 1920-1940, a cura di Rolando Bellini, Settimo Torinese, Casa per l'Arte Giardinera, 16 dicembre 2005 - 26 marzo 2006.

Bibliografia

Carlo Ludovico Ragghianti, Carlo Levi, Edizioni U, Firenze, 1948.

Stima € 20.000 / 30.000



Carlo Levi



583

Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

Striptease, 1972

Scultura in bronzo, cm 70 h

Marchio dell'artista sulla base: Manzù.

Certificato con foto firmato dall'artista, Ardea, 21 febbraio 1990, con indicazione: "esemplare variante".

Stima € 35.000 / 45.000



Giacomo Manzù nello studio



583

584

Fausto Pirandello

Roma 1899 - 1975

Colazione e musica n. 5, 1952 ca.

Olio su cartone, cm 70,7x101

Firma in basso a destra: Pirandello; firma e titolo al verso:
Fausto Pirandello / Colazione e musica n. 5.

Storia

Finarte, Roma, 27 novembre 1973, n. 93 (con indicazione di esposizione: Roma, Palazzo delle Esposizioni, VII Quadriennale Nazionale d'Arte, 1955, tav. LXXIX);
Collezione privata

Certificato su foto di Claudia Gian Ferrari, Milano, 2 dicembre 1995.

Bibliografia

Claudia Gian Ferrari, Fausto Pirandello. Catalogo Generale, Mondadori Electa, Milano, 2009, p. 185, n. 526.

Stima € 25.000 / 35.000



Fausto Pirandello nello studio





585

585

Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

Foglie, 1966

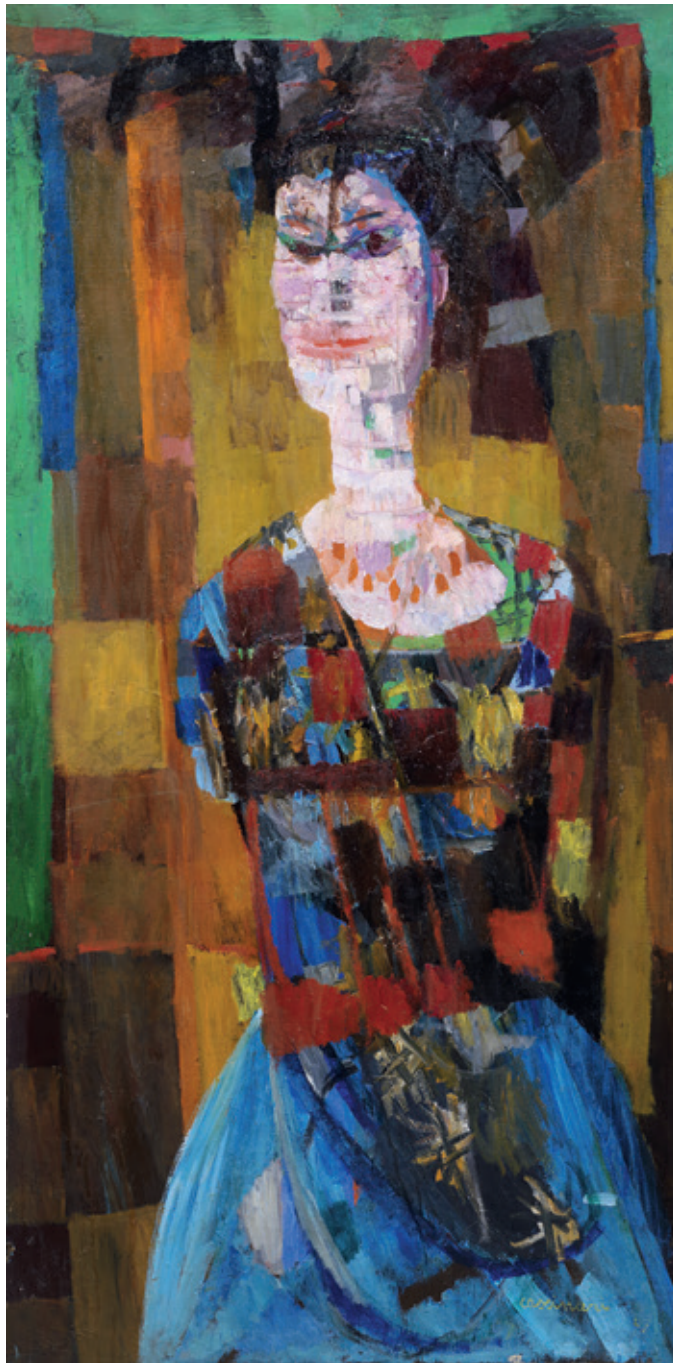
Olio su tela, cm 100x69,5

Firma in basso a destra: Morlotti. Al verso sulla tela: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 10635; sul telaio: etichetta e timbro Galleria Levi, Milano-Roma: etichetta Galleria del Milione, Milano, con n. 10635.

Bibliografia

Donatella Biasin, Gianfranco Bruno, Pier Giovanni Castagnoli, Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti, tomo primo, Skira editore, Milano, 2000, p. 362, n. 941.

Stima € 8.000 / 12.000



586

586

Bruno Cassinari

Piacenza 1912 - Milano 1992

Figura, 1957

Olio su tela, cm 120x60

Firma e data in basso a destra: Cassinari / 57; firma, data e titolo al verso sulla tela: Cassinari / 57 / "Figura"; sul telaio: etichetta Galleria La Bussola, Roma, con n. 0106; timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 6766; etichetta Galleria Gissi, Torino, Mostra Bruno Cassinari, con n. 6766; etichetta Galleria d'Arte Cocorocchia, Milano.

Storia

Galleria La Bussola, Roma;
Galleria Gissi, Torino;
Galleria Il Mappamondo, Milano;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Bibliografia

Marco Rosci, Cassinari. Catalogo generale dei dipinti volume primo, opere 1930-1961, Electa, Milano, 1998, pp. 254, 255, n. 1957 45.

Stima € 18.000 / 22.000

Filippo de Pisis: il mare come orizzonte poetico e paesaggio mentale

“Uccelli stanchi rivolano bassi / sopra un mar taciturno / verde come prato / sotto il cielo di perla / in un paese di sogno. / Vicino e lontano / da queste frutta / dai bei colori dell’autunno. / Ombre leggere e palpito, / come uno sconfinamento / dell’ora mite, / vicino e lontano”
Filippo de Pisis, *Natura morta marina*, 1939

L’arte di de Pisis è espressione dell’evocazione e del ricordo, più che della mimesi. Il mare, nei suoi dipinti, nasce come un’invocazione lirica: una poesia della forma e del colore.

Ferrarese di nascita (1896) e di origine aristocratica, Luigi Filippo Tibertelli de Pisis incontra nel 1916 a Ferrara de Chirico, Savinio, Carrà e Soffici. Da quell’ambiente di fervore intellettuale trae un’iniziale fascinazione per le atmosfere metafisiche, le cui suggestioni si ritroveranno anche in una parte della sua pittura. Colto e curioso, collezionista di erbari e bestiari, sviluppa un precoce gusto per l’accostamento e la giustapposizione, una disposizione “collagistica” che diverrà cifra del suo linguaggio visivo. La sua vocazione artistica nasce dalla scrittura: compone versi e prose e mantiene una corrispondenza con Tristan Tzara fino al 1920, quando comprende che il poeta dadaista non pubblicherà mai i suoi testi. Decisivo per la sua formazione è il periodo romano (1920-23), durante il quale visita musei e chiese, ammira i lavori di Lorrain, Poussin, Caravaggio, Guercino e Preti. Se all’inizio predilige tonalità grigie e verdi, a Roma sperimenta accostamenti più audaci – rossi, rosa, violetti e verdi – dando corpo a un linguaggio più personale. Nel 1920 tiene alla Casa d’Arte Bragaglia la sua prima mostra di disegni e acquerelli. Dal 1924 il suo stile si raffina attraverso lo studio dei maestri francesi, in particolare Delacroix. Tra il 1924 e il 1927 realizza le celebri *Nature morte marine*, tra cui quella presentata in asta. In queste composizioni è visibile la lezione di colui che, tra i maestri impressionisti, più deve aver sentito vicino al suo temperamento: Édouard Manet. In particolare, l’opera *Sur la plage* (1873) sembra aver avuto un’influenza specifica su de Pisis



Filippo de Pisis, Parigi, 1926

riguardo lo schema compositivo. Tuttavia l’artista rielabora il tema marino con una sensibilità tutta propria, fatta di segni rapidi e solidi.

Dal 1925 al 1939 vive a Parigi, dove entra in contatto con gli ambienti artistici e letterari più vivaci e, con Tozzi, de Chirico, Savinio, Severini, Campigli e Paresce, forma il gruppo *Les Italiens de Paris*, volto a promuovere l’arte italiana contemporanea in Francia. Tornerà spesso in Italia per soggiorni anche brevi a Milano, Cortina e sulla riviera romagnola facendo visita a cari amici tra i quali Marino Moretti, letterato, poeta e scrittore nato a Cesenatico, tra i principali esponenti del Crepuscolarismo, il quale, parlando dell’amico ne restituisce uno dei più acuti ritratti, dichiarando che per lui scrivere, vivere e dipingere erano una cosa sola. L’orizzonte adriatico accompagna de Pisis sin dalla prima adolescenza grazie alle vacanze estive con la famiglia. Località costiere come Bellaria, Cervia, Cesenatico, Rimini e Riccione sono luoghi felici in cui amava tornare. Le *Nature morte marine* costituiscono, quindi, una pagina sublime e intimamente personale della sua produzione. “È la poesia drammatica che proviene dalla dialettica fra l’infinitamente piccolo – la conchiglia, il pesce, l’arbusto o il sasso, abbandonati

sulla spiaggia – e l’infinitamente grande: il mare sullo sfondo, tracciato solo con una linea blu, terribile e innocente insieme, e il cielo, segnato appena da qualche nuvola e solcato da qualche punto nero di uccello. Lo straniamento che promana da questi dipinti può far pensare a una contingenza con la metafisica; ma l’aura metafisica depisiana ha una particolare valenza, è un rapporto invertito fra l’uomo e l’oggetto, è l’atmosfera inquieta e inquietante che trasforma oggetti abbandonati e poveri nella loro banale quotidianità [...] in qualcosa di sublime, di nobile e fiero, che si confronta con l’universale, e che riscatta la caducità e l’ordinarietà, per sfidare la cronaca ed entrare nella storia” (Claudia Gian Ferrari, *De Pisis – La poesia nei fiori e nelle cose*, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2000, pp. 12-13).

Nel 1926 partecipa per la prima volta alla XV Biennale di Venezia con una *Natura morta* ed espone ad una mostra collettiva alla Fondazione Bevilacqua La Masa. Dello stesso anno è la *Natura morta marina* presentata all’incanto. Il lavoro raffigura una spiaggia con un grande granchio al centro della composizione, circondato da conchiglie e da due mele. Sullo sfondo, l’orizzonte marino e il cielo sono quasi a margine della composizione, in buona parte coperti da un capanno dai colori tenui e luminosi che reca la firma dell’autore “de Pisis – 26 – ”.

Nell’opera compaiono anche due figure umane dai tratti opposti; una in alto al centro dell’opera, luminosa, chiara e rivolta alla spiaggia e al mare, e una misteriosa, scura, nascosta dietro al capanno e posta al limite della tela, come a rappresentare i due lati della propria personalità, da un lato eccentrica e mondana, dall’altro malinconica e tormentata.

Qualche anno dopo, nel 1931, nella *Confessione* pubblicata all’interno de *L’Arte* di Adolfo e Lionello Venturi afferma: “Non si tratta semplicemente di conchiglie, di frutti, di oggetti in riva al mare. Il mare talora entra come puro elemento lirico... [nature] morte, ma cose vive nella grazia delle loro forme e del loro colore [...] Una specie di febbre mi prende quando, dopo aver fissato i colori delle conchiglie nel primo piano, devo “fare il fondo”. Ciò che mi preme è l’aria, in cui questi valori cromatici, conchiglie o frutti o anche oggetti vari, devono respirare e prender vita’ (F. de Pisis, *La pagina dell’artista, confessioni*, in *L’Arte*, maggio 1931).

Le figure in primo piano rispecchiano la volontà di ridurre, di semplificare mantenendo però i caratteri reali delle cose prescelte, memoria del retaggio di collezionista

del marchesino pittore. La composizione combina levità e cupezza, la malinconia della spiaggia alla vivacità dei colori, cogliendo nei contrasti la dolcezza e i veleni della realtà. In questo lavoro si intravede quella combinazione tra innocenza e consapevolezza che accompagnerà tutta la pittura di de Pisis fino all’ultima dolorosa stagione. Il 22 maggio 1951, due anni prima della scomparsa, scrive all’amico Moretti: “Tu mi dicesti: ci vuole pazienza e sempre pazienza... Ma sono stanco. Di tutto”. Due anni dopo, quella spiaggia dipinta in gioventù, luminosa e sognante con una sola piccola ombra nera appena accennata a lato del quadro, diventerà completamente ombrosa e scura, con gabbiani ritratti come puntini neri, e al centro una grande penna d’uccello, uno struggente addio degno di un poeta della pittura.

Roberta Marciani



Édouard Manet, *Sur la plage*, Parigi, Musée d’Orsay



Filippo de Pisis, *Natura morta con la penna*, 1953, Milano, Pinacoteca di Brera

587

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta marina, 1926

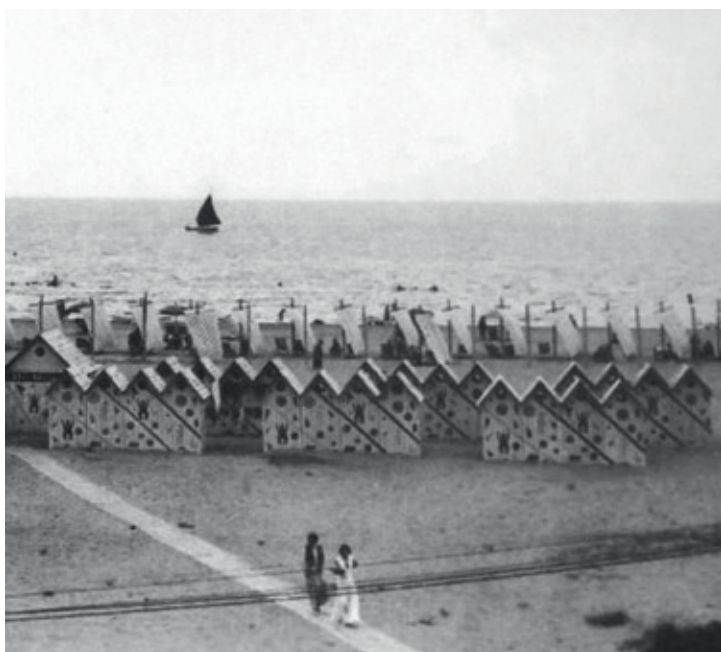
Olio su tela, cm 53,7x65

Firma e data in alto a destra: de Pisis / 26. Al verso sul telaio: etichetta Galleria d'Arte Cairola, Milano.

Bibliografia

Giuseppe Mazzariol, *Pittura italiana contemporanea*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1961, p. 66;
Guido Marinelli, *Pittura Moderna dai Nabis a Picasso*, Istituto Italiano d'Art Grafiche, Bergamo, 1972, tav. 287;
Giuliano Briganti, *De Pisis, gli anni di Parigi 1925/1939*, Edizioni Mazzotta, Milano, 1987, p. 82;
Giuliano Briganti, *De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis*, Electa, Milano, 1991, p. 128, n. 1926 119.

Stima € 80.000 / 110.000



Spiaggia di Cesenatico, 1930



De Chirico a Venezia: l'evoluzione del periodo barocco e l'enigma metafisico

Nel 1928 Giorgio de Chirico dà alle stampe il *Piccolo Trattato di tecnica pittorica*, opera nella quale riflette sul problema di un possibile recupero della tradizione artistica antica. Seguendo gli esempi di Magritte e Balthus, l'attenzione viene posta principalmente sull'aspetto tecnico, che, sebbene possa risultare estremamente preciso e "tradizionale", non è in grado di annullare il valore più profondo della ricerca creativa. La comparsa del *Trattato*, insieme al rinnovato interesse verso quella pittura tanto disprezzata dai "modernisti", segna l'avvio di quella vena polemica che de Chirico, pioniere delle avanguardie, manterrà viva per tutta la sua esistenza contro i movimenti del secondo dopoguerra. Parallelamente alla rottura con i Surrealisti – che egli non esita a definire "un gruppo di persone poco raccomandabili" – il *Trattato* rappresenta il momento originario di quella fase barocca contraddistinta da un'intensa introspezione artistica fondata sullo studio e sulla riscoperta dei grandi maestri del passato. L'appassionata dedizione di de Chirico verso lo studio dell'arte antica fa riemergere soggetti e motivi cari alla pittura tradizionale, come nature morte, autoritratti e paesaggi popolati da cavalli e figure, e si concentra sull'indagine delle tecniche esatte di esecuzione. Le opere di questo periodo, caratterizzate da un'elevata padronanza tecnica derivante da una profonda conoscenza della pittura classica, continuano a veicolare quel complesso discorso metafisico mai realmente abbandonato. Come afferma Maurizio Calvesi, "la pittura post-metafisica di de Chirico non è solo un mutamento di stile bensì si rivela come nuova e poetica visione del mondo e l'ossessione primigenia diventa un ricordo, un ricordo che riaffiora per altro in ogni lavoro".

Rientrato in Italia dopo la sua seconda permanenza parigina, l'artista organizza esposizioni e prosegue i suoi viaggi tra Milano, Venezia, Genova, Firenze, Roma e New York. Nel 1939, amareggiato dalle leggi razziali, torna nuovamente a Parigi, per poi rientrare in patria alla vigilia della guerra. Questi sono anni difficili per de Chirico, in cui "gli eventi drammatici lo spingono a cercare un'oasi fuori dal tempo, un'Arcadia nella quale la pittura si concentra sempre più su se stessa". Lo studio e la pratica delle tecniche antiche agiscono in lui con "verve polemica: prima attraverso un interesse per la pittura di Renoir, poi attraverso riferimenti testuali: Rubens, Fragonard, Delacroix, Velázquez. [...] Il confronto antagonista con i surrealisti lo dovette spingere verso sempre più decise antitesi con i loro contenuti. L'intento polemico fu insomma il medium sulfureo in cui furono immerse le sue riflessioni" (Fabio Benzi, 2019). Nel 1942 de Chirico partecipa alla XXIII Biennale di Venezia, dove la sua evoluzione artistica, teatrale e barocca, non incontra il favore della critica. La guerra e le tendenze europee contemporanee lo conducono a un isolamento quasi ascetico, in cui l'artista

si abbandona a un dialogo interiore di natura mistica, trasfuso poi nelle sue tele. Così lo descrive Raffaele Carrieri nello stesso anno: "de Chirico ora pensa, immagina e opera nei limiti di questa fastosa materia come prima pensava e immaginava con la geometria e la prospettiva [...] egli dipinge tutto con la medesima intensità. Dipinge corazze d'oro su fondi screziati di tappeti, dipinge piume, dipinge frutti, dipinge cavalli, dipinge il Duomo di Milano e il paesaggio che si scorge dalla finestra del suo studio. Lo studio è il suo mondo [...] L'autore delle Muse Inquietanti ora va in cerca di buone pesche e di costumi d'opera per i prossimi quadri [...] Dipinge ritratti. Dipinge autoritratti. Si veste da pascià con un turbante di raso e di perle perché il raso e le perle sono difficili da dipingere. [...] Dipinge tre arance. Dipinge tutto" (Raffaele Carrieri, *Giorgio de Chirico*, Milano, 1942). L'apparente eclettismo di stili e modelli



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

antichi nasconde in realtà la persistenza della filosofia metafisica dechirichiana, che egli approfondisce non solo tramite Rubens, Canaletto e Delacroix, ma anche attraverso la tradizione fiammingo-olandese. L'operazione di de Chirico non consiste dunque in un semplice e virtuosistico ritorno al passato, bensì in una forma espressiva nuova e concettuale: l'opera non coincide più con la tela fisica o il suo valore estetico, ma con l'idea e il pensiero che essa racchiude.

De Chirico trae tale principio da Schopenhauer: "E gran torto si fa agli eccellenti pittori della scuola olandese, lodando esclusivamente la loro perizia tecnica, ma per il resto disdegnandoli, perché essi rappresentano di solito oggetti della vita comune [...]. Il significato intimo è la più o meno profonda penetrazione nell'idea dell'umanità, che quell'azione può dare col mettere in luce i meno comuni aspetti di tale idea [...]. Solo il significato intimo conta nell'arte: l'esteriore conta nella storia [...]. La fugacità stessa dell'attimo, che l'arte ha fissato in un tal quadro, produce una lieve, particolare commozione: imperocché il fermar con durevoli tratti l'effimero mondo, che incessabilmente si trasmuta, in piccoli episodi, che pur danno immagine al Tutto, è tal compito della pittura, che per esso ella sembra rendere immobile il tempo, innalzando il singolo caso all'idea della sua specie" (Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, 1819).

L'opera qui presentata, *Venezia, Ponte di Rialto* (inizio anni Cinquanta), rappresenta l'esito naturale di tale percorso artistico e teorico. Come in molte altre tele dedicate ai soggetti veneziani, de Chirico raffigura il celebre ponte con una prospettiva volutamente ordinaria, quasi "da cartolina", come se volesse esercitarsi unicamente su un piano estetico-formale. Già nel 1919 l'artista stesso, riflettendo sul legame fra Turner e Venezia, definì la città lagunare "eminentemente metafisica". È dunque attraverso questa rappresentazione apparentemente convenzionale che egli trasforma il monumento in un luogo personale del proprio linguaggio pittorico.

La veduta del Ponte di Rialto, affiancato sulla destra dal Palazzo dei Camerlenghi, si ricollega facilmente ai modelli settecenteschi di Canaletto, Guardi e Bellotto. L'impianto compositivo rivela un preciso studio prospettico e un'attenzione minuziosa per il dettaglio, mentre la consistenza materica della pennellata e la gamma cromatica adottata non compromettono il dettaglio, anzi ne esaltano la luminosità. La città e il canale sono descritti da un ritmo pittorico serrato, quasi impaziente di catturare ogni riflesso d'acqua o di marmo che la luce mattutina riesce a far risplendere. La veduta, impostata con un'inquadratura radente, sembra voler dialogare con i riflessi e le ombre che sfuggono al pennello, restituendo un'immagine del Canal Grande riconoscibile soltanto nelle prime ore del giorno.

I gondolieri, ancora intenti a prepararsi sui moli, animano appena la scena: il canale resta silenzioso e quasi sospeso, e, come accade nelle celebri *Piazze d'Italia*, pare sul punto di rivelare un mistero. Tuttavia, le prue delle gondole iniziano ad avanzare nelle acque dissolvendo quell'enigma imminente, che ritorna così a celarsi nell'abisso.

Federico Guidetti



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

588

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Venezia, Ponte di Rialto, inizio anni Cinquanta

Olio su tela, cm 59,5x100,3

Firma in basso verso sinistra: G. de Chirico; dichiarazione di autenticità al verso sulla tela: Questa "Venezia" / (Ponte di Rialto) / è opera autentica / da me eseguita / e firmata / Giorgio de Chirico: firma Giorgio de Chirico: dichiarazione di autenticità del notaio Diego Gandolfo, Roma, 10 febbraio 1958; sul telaio: timbro Galleria Russo: etichetta Galleria Cafiso, Milano, con n. 83/86.

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Roma, 25 marzo 1986, con n. 33/86 (in fotocopia).

Bibliografia

Giorgio de Chirico. Catalogo generale, vol. 4/2018, opere dal 1913 al 1975, Maretti Editore, Falciano, 2018, pp. 294, 511, n. 1615.

Stima € 150.000 / 220.000



Giorgio de Chirico a Venezia



589

Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

Figura, 1948

Tempera su tavola, cm 40x30

Firma e data in basso a destra: Savinio / 1948. Scritta al verso: n. 42 / Savinio: etichetta e timbro Galleria Gian Ferrari Milano; sulla cornice: cartiglio con indicazione di mostra Museo Civico - Villa Ciani / Lugano / Alberto Savinio / dipinti 1927-1952 / 24 ottobre - 1 dicembre 1991: cartiglio con indicazione di mostra Accademia Italiana delle Arti e delle Arti Applicate / Londra / Alberto Savinio / painting and drawings 1925/52 / 10 gennaio - 23 febbraio 1992.

Storia

Collezione G.V.M, Milano;
Galleria Gian Ferrari, Milano;
Collezione Vincenzo Spagnulo Vigorita, Napoli;
Collezione privata, Bologna;
Collezione privata

Certificato su foto Galleria Gian Ferrari, Milano, 30 novembre 1982, con n. 2122.

Esposizioni

Anni Quaranta: stile, arte, costume, Milano, Galleria Gian Ferrari, 18 gennaio 1979, cat. n.n., illustrata;
Il volto dell'uomo. 30 immagini, Rimini, Meeting per l'amicizia fra i Popoli, 1983, cat. n. 22, illustrato (con titolo *Ritratto*, tecnica errata e misure cm 90x40);

Alberto Savinio. Dipinti 1927-1952, Lugano, Villa Ciani, 24 ottobre - 1 dicembre 1991, cat. pp. 122, 123, n. 45, illustrata a colori (con tecnica errata);
Alberto Savinio. Paintings and Drawings, 1925-1952, Londra, Accademia Italiana delle Arti Applicate, 10 gennaio - 23 febbraio 1992, cat. pp. 122, 123, n. 45, illustrata a colori (con tecnica errata).

Bibliografia

Catalogo Nazionale Bolaffi d'Arte Moderna n. 13, vol. I, Torino, 1978, p. 235;
Arte Moderna. Catalogo dell'arte moderna, n. 26, Giorgio Mondadori & Associati, Milano, 1990, p. 249 (con titolo *Ritratto* e tecnica errata);
Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 192, n. 1948 3.

Il dipinto faceva parte della collezione costituita nel secondo dopoguerra dalla ditta milanese G.V.M, attraverso il premio «La bella Italia», organizzato da Dino Villani.

Stima € 25.000 / 35.000

Il ritratto è una 'rivelazione'. È la rivelazione del personaggio. È 'lui' in condizione di iperlucidità. È 'lui' come egli stesso non riuscirà mai a vedersi nello specchio, come non riusciranno mai a vederlo i familiari, i conoscenti, gli amici, coloro che lo incontrano per strada e non sanno chi egli sia. La fotografia la dicono precisa: essa non potrà mai raggiungere una precisione, una penetrazione così profonda: ha un occhio solo. Né bastano al pittore i due occhi - tra i quali lo sguardo si alterna. Occorre al pittore un terzo occhio: l'occhio dell'intelligenza.

Alberto Savinio, *Nuova Enciclopedia*



Alberto Savinio

Natura morta con conchiglia (Fiore marino), (1934)

Alberto Savinio inizia a disegnare e dipingere dal 1926, nel periodo della sua "piena maturità fantastica e mentale, viva e intellettuale, quando era già un letterato e un musicista formato, quando già più volte aveva scritto di pittura [...] da pittore e non da critico" ed è "spinto improvvisamente da una sua interna necessità di dipingere, a formalizzare in immagini il suo mondo «fantasmatico»" (G. Briganti, *Alberto Savinio, pittura e letteratura*, Franco Maria Ricci editore, Milano, 1979, p. 19).

Prima di dedicarsi alla pittura, intorno alla fine del primo decennio del Novecento, conclusa la formazione musicale Savinio, con il fratello de Chirico, inizia a delineare i principi del pensiero metafisico attraverso lo studio approfondito di testi classici e moderni, di letteratura, di storia e di filosofia, come quelli di Nietzsche. Ogni testo viene letto dai due artisti attraverso un nuovo punto di vista con il quale cercano di cogliere espressioni che, per il loro valore sonoro o rappresentativo, svincolati dalla logica del testo originale, possano creare sorprendenti e insoliti accostamenti di parole e visioni, superando così il senso comune delle cose. Questa nuova ricerca viene sviluppata da Savinio durante il primo soggiorno parigino, dal 1911 al 1915, componendo brani musicali privi di armonia in cui inserisce motivi conosciuti e sonorità del quotidiano, tesi a rivelare l'incertezza della sua epoca manifestando con un'originale esplosione musicale "ciò che la metafisica moderna contiene di drammatico, di terribile, di sconosciuto, di passionale" (A. Savinio, in P. Vivarelli, *Alberto Savinio*, Mazzotta, Milano, 2002, p. 198). Dal 1915 si dedica principalmente alla scrittura, in cui divagazioni, citazioni, associazioni e un continuo cambiare di prospettiva portano a una visione del tema trattato tanto distante da esso da sembrare priva di logica. Una libera e complessa scrittura che trova il suo fondamento in *Hermaphrodito*, 1918, opera in cui geniali visioni letterarie prefigurano già l'immaginario metafisico della sua pittura.

Dalla seconda metà degli anni Venti Savinio esprime il suo pensiero principalmente attraverso il linguaggio figurativo con cui tenta di cogliere l'essenza del reale e comprenderne i significati, cercando nella materia di cui sono fatte le cose, e non al di là di essa, l'elemento metafisico che le caratterizza, quella misteriosa e incontrollabile forza, chiamata da lui fatalità, che si manifesta in modo enigmatico e inspiegabile sovvertendo ogni certezza umana. Per riuscire a osservare oltre il visibile Savinio si distacca da ciò che è tragico attraverso l'osservazione delle cose comuni, quotidiane o banali ma che hanno una dignità e possono essere profonde, per arrivare al gioco, all'equivoco, al paradosso e "all'ironia e conquistare un rapporto più distaccato, più illuminato" per "raggiungere gli strati ulteriori, inconsci dell'uomo e quelli [...] magici" e "sconosciuti della materia e poi uscirne, senza farsi assoggettare" (S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Mondadori, Milano, 1997, p. 18). Dalla musica, alla letteratura, dal teatro alla pittura, tutta l'arte di Savinio è volta a scoprire in un infinito metafisico le molteplici verità del reale, rifiutando l'idea che ne possa esistere una sola: l'artista ha il compito di trovarne il maggior numero per riporre nella relatività stessa degli elementi l'unica certezza possibile. Così ogni atto creativo, in cui si può trovare il germe, l'evoluzione o la variazione degli altri, in un continuo fluire di note, idee, forme e colori, diventa un'occasione per conoscere una delle tante rivelazioni.

Le opere eseguite a Parigi, tra il 1927 e il 1932, nascono dalla volontà del pittore di creare composizioni evocative, espressioni del continuo fluire e mutare della natura, rese attraverso suggestive invenzioni e inaspettati accostamenti. Nelle immagini, descritte con un linguaggio ambiguo e ironico, si trovano inizialmente elementi derivati dalla memoria storica e personale dell'artista, come

foto o ricordi, intesi come valori saldi e stabili che contrastano la precarietà e le contraddizioni del presente, ai quali si aggiungono sculture greco-arcaiche, il mito, la preistoria e l'umanità primigenia, temi questi ultimi con cui il pittore prende coscienza della natura nella sua totalità riconducendo le sue frammentarie manifestazioni a un principio universale. In un secondo momento appaiono alla ribalta, su inconsueti palcoscenici teatrali, immagini fantastiche e metamorfosi del reale, che entrano a far parte della finzione scenica adatta, proprio in quanto rappresentazione, a renderle credibili, e ogni composizione sembra essere una scena isolata di un unico e complesso ciclo narrativo.

In questi anni Savinio frequenta gli esponenti del Surrealismo e le sue opere sono riconosciute da André Breton, nell'*Antologia dello humour nero*, come anticipatrici della poetica surrealista: "Tutta la mitologia moderna ancora in formazione ha due



Alberto Savinio

fonti nelle due opere quasi indiscernibili nello spirito di Alberto Savinio e di suo fratello de Chirico". Anni dopo Savinio riprenderà il pensiero di Breton esprimendo il suo personale punto di vista sul Surrealismo: "Il surrealismo [...] è la rappresentazione dell'informe ossia di quello che ancora non ha preso forma [...] espressione dell'incosciente ossia di quello che la coscienza non ha ancora organizzato. Quanto a un surrealismo mio, se di surrealismo è il caso di parlare esso è esattamente il contrario [...] non si contenta di rappresentare l'informe e di esprimere l'incosciente, ma vuole dare forma all'informe e coscienza all'incosciente" (A. Savinio, *Tutta la vita*, 1949).

Dopo il lungo soggiorno a Parigi Savinio nel 1933 rientra in Italia. Nella pittura di questi anni gli apparati scenografici si semplificano, gli spazi si riducono e i soggetti, che adesso sembrano essere più vicini al quotidiano e alle inquietudini del reale, acquistano maggiore rilevanza. In questa dimensione meno eroica il mito conserva comunque il suo carattere monumentale mentre i personaggi più moderni diventano emblemi di stirpi primigenie. Il dipinto presentato in catalogo, *Natura morta con conchiglia* (Fiore marino), databile al 1934, quando è stato esposto alla mostra torinese degli Amici dell'Arte, è uno dei quadri realizzati in questi anni in cui appare ancora evidente lo stretto legame con il linguaggio pittorico, dal tono surrealista, delle tele del periodo francese. Nell'opera di Savinio il tema della natura morta è sviluppato nel corso del tempo attraverso soluzioni compositive e spaziali ampie e complesse, passando da immagini con gruppi di 'oggetti' di vario genere ed elementi naturali posti su piattaforme – come alberi e rocce che rimossi dal loro contesto originario acquistano nuove e inconsuete connotazioni e sembrano divenire dei piccoli soprammobili – a vasi con fiori che hanno subito una metamorfosi e assunto un aspetto metallico o composizioni di frutta più 'realistiche', spesso accostate a personaggi fantasiosi, davanti a piccoli balconi o a finestre. Nel nostro dipinto la natura morta, posta su un drappo in primo piano, raffigurante una conchiglia con due fiori marini e una sagoma in legno – che ricorda gli strumenti utilizzati dai decoratori per definire le linee – domina l'intero spazio divenendo protagonista assoluta della scena, davanti a una tenda aperta sul mare che allude a una quinta teatrale. La conchiglia, simbolo di prosperità, i fiori, che sembrano custodire ricchi e preziosi frutti provenienti dai profondi abissi, l'acqua del mare, elemento vitale e di rinascita, e la forma in legno dalle morbide e sinuose linee, sembrano caricare l'immagine di molteplici significati legati alla sensualità femminile e alla figura materna riportando allo stretto legame tra l'uomo e la natura, sua generatrice, in una visione cosmica. Ogni cosa è pervasa da un'atmosfera carica di lirismo, accentuato dall'uso di colori intensi dalle tonalità scure, giocate su numerose variazioni cromatiche, e di alcuni tocchi di bianco per esaltare la preziosa materia pittorica, stesa con pennellate decise e sottili che descrivono i volumi. Il cielo scuro e la fiavole luce, che sfiora gli oggetti, riportano invece il pensiero verso la notte piena di mistero e di "promesse di conoscenza", in una suggestiva e sorprendente visione che dà forma alle inquietudini e ai pensieri più profondi della mente.

Elisa Morello



Alberto Savinio, *L'île coraline*, (1928)



Alberto Savinio, *Fleurs*, (1930-31)

590

Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

Natura morta con conchiglia (Fiore marino), (1934)

Tempera su tela, cm 59,5x49,5

Firma in alto a destra: Savinio; firma e titolo al verso sul telaio: Alberto Savinio / "Fiore Marino": etichetta Galleria del Milione, Milano, con n. 1353; sulla tela: etichetta con n. 4144 e due timbri Galleria Gissi, Torino; sulla cornice: etichetta Comune di Ferrara - Palazzo dei Diamanti.

Storia

Galleria del Milione, Milano;
Collezione Iole Monti, Roma;
Galleria Gissi, Torino;
Galleria Farsetti, Prato;
Collezione privata

Esposizioni

Società «Amici dell'Arte», Catalogo della XXXV Mostra Sociale, Torino, Palazzo Lascaris, novembre 1934 - gennaio 1935, cat. n. 196;
Alberto Savinio, Milano, Galleria del Milione, 15 aprile - 1 maggio 1940;
Omaggio a Alberto Savinio, Cortina d'Ampezzo, Galleria Farsetti, 1 - 30 agosto 1972, cat. tav. XIII, illustrato;

Alberto Savinio, Bologna, Galleria Stivani, 14 ottobre - 4 novembre 1972, cat. tav. XI, illustrata;
Alberto Savinio, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 18 maggio - 18 luglio 1978, cat. n. 77, illustrata;
Alberto Savinio, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 5 luglio - 5 ottobre 1980, cat. n. 64, illustrata;
Mare e marine, Taranto, Castello Aragonese, 2 maggio - 1 giugno 1982, cat. n. 13, illustrata;
Alberto Savinio. Dipinti 1927-1952, Lugano, Villa Ciani, 24 ottobre - 1 dicembre 1991, cat. pp. 110, 111, n. 39, illustrata a colori;
Alberto Savinio. Paintings and Drawings, 1925-1952, Londra, Accademia Italiana delle Arti Applicate, 10 gennaio - 23 febbraio 1992, cat. pp. 110, 111, n. 39, illustrata a colori;
Les Italiens de Paris, a cura di Rachele Ferrario, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 1 agosto - 15 settembre 2024, cat. n. 34, illustrato a colori.

Bibliografia

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Alberto Savinio, Fabbri Editore, Milano, 1989, pp. 181, 245, n. 88;
Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 156, n. 1934 9.

Stima € 150.000 / 200.000



René Magritte, *La statua volante*, 1927 e 1932 o 1933, New York, Museo of Modern Art



591

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Marina con veliero e barca, 1950

Olio su tela, cm 40x50

Firma e data in basso a sinistra: Carrà 950; firma al verso sulla tela: Carlo Carrà: etichetta e timbro Galleria dell'Annunciata, Milano, con data 11 gen 1960: etichetta e due timbri Galleria "Michaud", Firenze.

Storia

Collezione Gemma Nardi, Roma;
Christie's, Milano, 24 maggio 2004, n. 300;
Collezione privata

Bibliografia

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume II, 1931-1950, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 669, 705, n. 13/50.

Stima € 35.000 / 45.000



Carlo Carrà



592

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Cavalli e cavalieri, 1937

Acquerello su carta, cm 30x37

Firma in basso a destra G. de Chirico. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Galleria Tega, Milano.

Storia

Collezione Galleria Koller, Zurigo;

Galleria Tega, Milano;

Collezione privata

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Roma, 7 maggio 1981, perizia n. 242/81.

Bibliografia

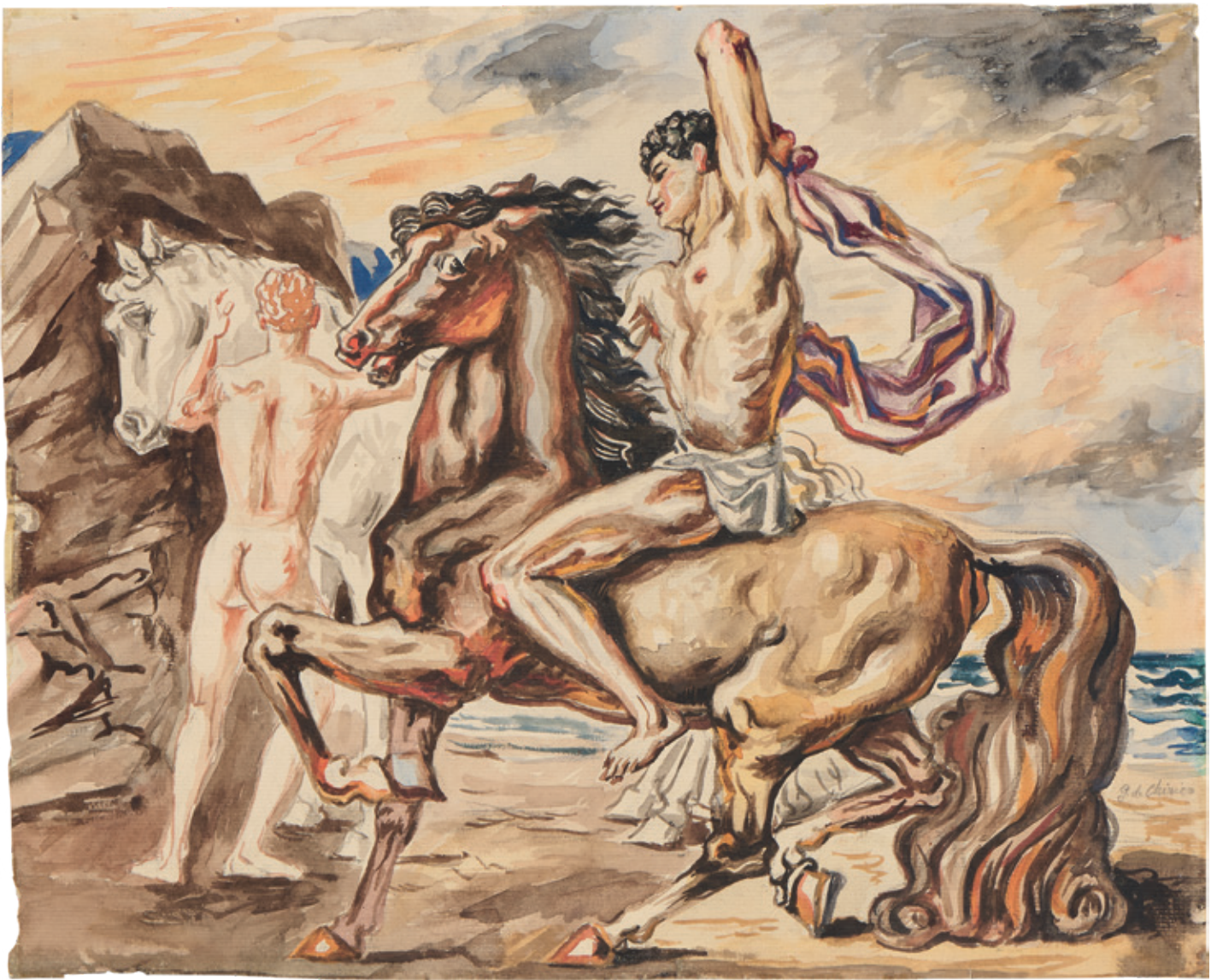
Maurizio Fagiolo dell'Arco, Giorgio de Chirico / altri enigmi, opere dal 1914 al 1970, Edizioni La Scaletta, Reggio Emilia, 1983, pp. 63, 65, n. 14 (opera datata 1934 ca.);

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume ottavo, opere dal 1931 al 1950, Electa Editrice, Milano, 1987, n. 709.

Stima € 30.000 / 40.000



Eugène Delacroix, *Cavaliere arabo al galoppo*



593

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Venezia, Isola di San Giorgio, 1949

Olio su tela, cm 20,3x30

Firma in basso a sinistra: G. de Chirico. Al verso sul telaio: etichetta La Medusa, Roma, con n. 144.

Storia

Galleria Cafiso, Milano;

Collezione privata

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume ottavo, opere dal 1931 al 1950, Electa Editrice, Milano, 1987, n. 780.

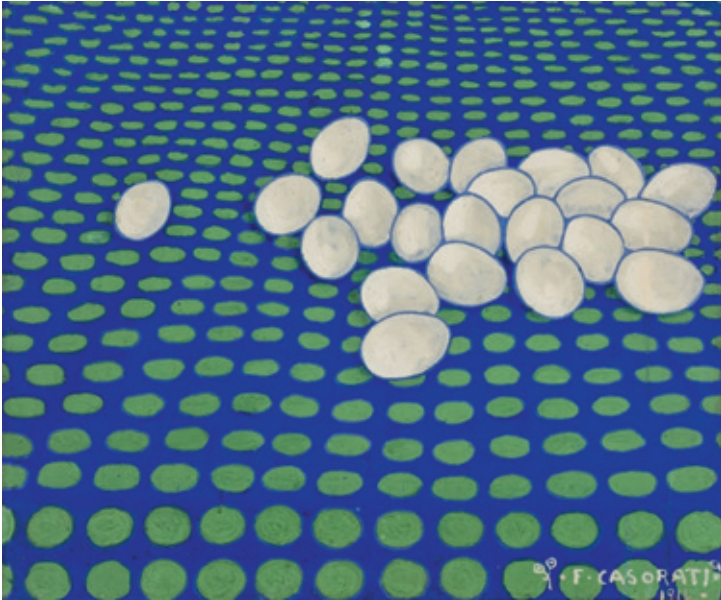
Stima € 40.000 / 60.000



Venezia, Isola di San Giorgio



Felice Casorati: la pazienza della forma



Felice Casorati, *Scherzo: Uova (Le uova sulla tavola) (Le uova sul tappeto verde)*, 1914 circa.



Felice Casorati, *La donna e l'armatura*, 1921, Torino, Galleria d'Arte Moderna

Appare difficile immaginare un soggetto più caro a Felice Casorati di una natura morta che accolga la presenza dei frutti, gli strumenti musicali, una ciotola, ma soprattutto ritragga delle uova. Soggetti principali di uno 'scherzo' pittorico del 1914, proprio le uova punteggeranno a più riprese l'intero corso dell'artista, divenendone quasi una cifra distintiva, peraltro ancora di difficile decifrazione, che vediamo restituita anche in *Ciotola con uova e flauti* degli anni Cinquanta (lotto n. 557). Insieme alla ciotola che le contiene, *in primis* proprio le uova, e poi flauti e infine le arance, che peraltro compaiono al centro della seconda natura morta di Casorati che viene qui presentata (lotto n. 594), sembrano costituire una parte fondamentale del repertorio iconografico dell'artista. Forse un uomo schivo, come talvolta è stato descritto assimilandone la personalità alle opere che ha realizzato, ma senz'altro uno sguardo acutissimo sulle vicende artistiche, musicali e politiche della prima metà del Novecento europeo. Queste due magnifiche nature morte degli anni Cinquanta testimoniano il valore di un artista che, pur essendosi tenuto lontano dal fragore delle avanguardie di primo Novecento, riuscì ad anticipare la lucida inquietudine che scaturiva da una pittura che alla metà degli anni Venti in Germania avrebbe preso il nome di Realismo Magico.

Casorati non aveva aderito ad alcuno dei movimenti dirompenti dei primi del secolo nonostante appartenesse alla stessa generazione che li aveva alimentati, ma è possibile che fin dal primo dopoguerra avesse già introiettato il valore innovativo di un generale 'ritorno all'ordine' che di lì a pochi anni avrebbe conquistato buona parte della pittura europea.

D'altra parte, al pieno clima di rottura instaurato all'inizio del Novecento dal movimento futurista, le sue prime opere opponevano già una dimensione sospesa e irrealistica analoga a quella che in Italia lo renderà uno dei protagonisti del Realismo Magico.

Difatti alcune opere concluse entro il 1921, e tra queste capolavori come *Una donna*, *la Fanciulla nuda* e *Donna e armatura*, si imponevano allo sguardo restituendo un'atmosfera di irrealistica sospensione temporale che Casorati aveva conseguita circoscrivendo la solida immanenza delle figure all'interno di spazi misurati, costruiti con la precisione di un architetto e la sensibilità di un poeta. Fin da allora, la pittura di Casorati non solo offriva una rappresentazione più ferma e oggettiva della realtà ma soprattutto, per questo tramite, fissava nel

perimetro della tela l'immagine di una modernità antieroica, spesso piccolo borghese, nutrita della cultura artistica rinascimentale e, come diretta conseguenza, scaturita tornando a quel metodo antico e rigoroso nel 'fare' pittura.

Una pratica artistica che, dagli inizi e fino alla fine dei suoi giorni, Casorati avrebbe condotto nello studio a Torino, divenuta la sua città d'elezione subito dopo la guerra.

Ricordando la prima volta in cui ci arrivò "logoro e frusto" nel 1918, l'artista spiegherà le ragioni per cui questa città apparisse il luogo giusto per ricominciare a dipingere dopo l'esperienza drammatica della guerra.

In quel momento particolare Torino gli apparve "ordinata, geometrica e misurata come un teorema", "astratta come una scacchiera" e, per questo, persino "enigmatica ed inquietante come una cabala" (*L'Approdo*, 1, n. 1,

Roma, 1953). Guardando le opere che avrebbe dipinto subito dopo il suo trasferimento risulta chiaro quanto stretto e profondo divenne immediatamente il legame tra la sua impressione della città e le atmosfere che Casorati avrebbe ricreato poco dopo sulla tela.

L'artista vi era approdato spinto dall'amicizia fraterna con un giovanissimo Piero Gobetti, il primo tra i molti che non solo sosterranno il suo lavoro, ma dedicheranno una intera monografia alla sua opera. Lo stretto rapporto che lo legava a quest'ultimo avrebbe permesso all'artista di inserirsi molto presto nei circoli intellettuali e nella vita musicale della città mentre, solo alcuni anni dopo, il successo riscosso alla Biennale veneziana ne avrebbe sancito ufficialmente il ruolo di voce nuova e rilevante nel panorama artistico contemporaneo. Momento cruciale nella carriera di Felice Casorati, l'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1924 gli aveva consentito di esporre in un'unica sala ben quattordici opere, tra cui *Meriggio* (1923), *Natura morta con manichini* (1924), il *Concerto* (1924), e alcuni ritratti della famiglia Gualino: insuperabili promotori culturali nell'Italia di quegli anni. A favorire l'incontro dell'artista con un industriale illuminato come Riccardo Gualino era stato Lionello Venturi. Critico di punta e artefice della riscoperta del valore costruttivo dell'arte antica, nel pubblicare su *Dedalo* un saggio sul lavoro di Casorati, egli non poteva altro che celebrarne le doti visto che, agli occhi di uno storico

dell'arte del suo valore, la *Fanciulla addormentata* (1921) o la *Silvana Cenni* (1922), risultavano come esemplari della più profonda comprensione del Rinascimento quattrocentesco, da Piero della Francesca fino ad Andrea Mantegna, che un'artista contemporaneo potesse raggiungere. All'entusiasmo di Venturi per queste opere seguì l'ingresso di Felice Casorati entro la cerchia cosmopolita della coppia Gualino: all'interno di un mondo nel quale musica, letteratura e arte si alimentavano vicendevolmente prendendo forma attraverso alcuni progetti concreti a cui l'artista collaborava da protagonista, al fianco di Gualino, non prima di essere stato scelto per effigiare ciascuno dei componenti della famiglia, ossia Riccardo, la moglie Cesarina Gurgo Salice e i loro figli.



Felice Casorati nella sua casa a Torino, 1963



Casorati dipinge alla presenza di Riccardo Gualino, 1925-27

594

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Le arance, (1956)

Olio su tela, cm 90x55

Firma in basso a destra: F. Casorati. Al verso sul telaio: etichetta Comune di Ferrara - Palazzo dei Diamanti / Direzione Gallerie Civiche Arte Moderna / Mostra Casorati: etichetta Felice Casorati / La strategia della composizione / Aosta, Centro Saint-Bénin / 19 aprile - 7 settembre 2003; sulla tela e sul telaio: tre timbri Galleria del Vantaggio, Roma.

Storia

Galleria del Vantaggio, Roma;
Collezione privata

Certificato su foto Archivio Casorati, Torino, 19 marzo 2001, con n. 1081.

Esposizioni

Felice Casorati, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 4 luglio - 5 ottobre 1981, cat. n. 103, illustrato;
Felice Casorati, La strategia della composizione, Aosta, Centro Saint-Bénin, 19 aprile - 7 settembre 2003, cat. p. 103, n. 34, illustrato.

Bibliografia

Luigi Carluccio, Casorati, Editrice TECA, Torino, 1964, pp. 350, 378, n. 611;
Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, vol. I, p. 435, n. 1059, vol. II, tav. 1059.

Stima € 75.000 / 95.000



Henri Matisse, *Cesta con arance*, 1913, Parigi, Musée National Picasso



595

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Il cavallo stanco, 1947

Olio su tela, cm 70x90,5

Firma in basso a destra: Sironi.

Storia

Eredi Sironi, Roma;

Collezione privata

Esposizioni

Mario Sironi, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 19 marzo - 30 aprile 1972, cat. n. 42;

Mario Sironi. Gli anni della solitudine, a cura di Vittorio Sgarbi, Roma, Palazzo Valentini Piccole Terme Traianee, 10 maggio - 20 luglio 2003, poi Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 1 novembre 2003 - 1 febbraio 2004, cat. p. 140, n. 35, illustrato a colori;

Mario Sironi. Segni e colori 1915 - 1960, a cura di Vittorio Sgarbi e Mariastella Margozi, Abano Terme, Galleria Cinquantasei, 18 settembre - 14 novembre 2004, cat. p. 114;

Mario Sironi. Natura, mito e poesia, a cura di Mariastella Margozi, Aosta, Museo Archeologico Regionale, 16 giugno - 24 settembre 2006, cat. pp. 158, 174, n. 2, illustrato a colori;

Sironi. Mito e Modernità, a cura di Romana Sironi e Mariastella Margozi, Brindisi, Palazzo Granafei-Nervegna, 13 febbraio - 2 maggio 2010, cat. pp. 53, 133, illustrato a colori.

Stima € 35.000 / 45.000



Cavalli e cavalieri che tengono le redini, fine VI sec. a.C., Tarquinia, Tomba del Barone





596

596

Massimo Campigli

Berlino 1895 - Saint-Tropez 1971

Donne e case, 1965 ca.

Olio su tela, cm 20x29,8

Firma in basso a destra: Campigli.

Storia

Collezione R.B., Roma,
Collezione privata

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint-Tropez, 1/2/1995,
con n. 5611703.

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli,
catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013,
p. 882, n. B-006.

Stima € 18.000 / 25.000



597

597

Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

Motivo dalmata, cavallini, 1951

Olio su tela, cm 32,5x40,5

Firma e data in basso al centro: Music / 1951; firma, titolo e data al verso sulla tela: Music / Motivo dalmata / cavallini / 1951.

Foto autenticata dall'artista, Venezia, 14/03/2003; certificato Editions Acatos, Moudon, 9/07/03, con n. 1951.25.

Stima € 30.000 / 40.000



598

598

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Paesaggio di Fiano Romano, 1951

Olio su tela, cm 27x34

Firma in basso a destra e al verso sulla tela: Guttuso.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 4.000 / 7.000



599

599

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Ragazza con aquilone, 1981

Acrilico su carta applicata su tela, cm 106,4x66,3 (carta),
cm 108x67,5 (telaio)

Firma e data in basso a sinistra: Guttuso '81. Al verso sul telaio:
etichetta Il Realismo e l'attualità dell'immagine / Aosta - Museo
Archeologico Regionale / 27 marzo - 22 settembre 2013.

Storia

Galleria d'Arte Maggiore, Bologna;
Collezione privata

Esposizioni

Il Realismo e l'attualità dell'immagine, Aosta, Museo
Archeologico Regionale, 27 marzo - 22 settembre 2013,
cat. pp. 86-87.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di
Renato Guttuso, vol. 3, Giorgio Mondadori, Milano, 1985,
p. 320, n. 81/17.

Stima € 12.000 / 18.000



600

600
Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Ritratto di uomo, 1948

Olio su tela, cm 50,3x40,3

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

Certificato su foto di Giovanni Faccenda, curatore dell'Archivio e del Catalogo Generale Ragionato delle Opere del Maestro Ottone Rosai, Firenze, 11 novembre 2024.

Stima € 5.500 / 7.500



601

601
Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Madre con bambino, 1940

Olio su tela, cm 50x40,2

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 40. Al verso sulla tela: numero 292: etichetta Eredità Rosai in data 31/5/57: etichetta Il Castello Galleria di Guido Conte, Milano / Mostra storica / Maggio/Giugno 1968: due timbri Galleria d'Arte "Il Castello", Milano: due etichette, di cui una con n. 307 e quattro timbri Galleria Michaud, Firenze.

Storia

Eredità Rosai, Firenze;
Galleria Michaud, Firenze;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Certificato su foto di Giovanni Faccenda, curatore dell'Archivio e del Catalogo Generale Ragionato delle Opere del Maestro Ottone Rosai, Firenze, 11 novembre 2024.

Bibliografia

Luigi Cavallo, Michaud in Piazza del Pesce a Firenze, Edizioni Galleria Michaud, Firenze, marzo 1964;
Luigi Cavallo, Ottone Rosai, Edizioni Conte, Milano, maggio 1968, p. 22;
Luigi Cavallo, Franco Russoli, Marco Valsecchi, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Michaud, Firenze, 1968, p. 23;
Luigi Cavallo, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Il Castello, Milano, 1973, pp. 249, LVII, n. 84.

Stima € 5.500 / 7.500



602

602

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Autoritratto, (1955)

Olio su tela, cm 65x50,2

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: numero 404; scritta O. Rosai / Pilade: etichetta Eredità Rosai in data 30/5/1957; etichetta con n. 935/45 e due timbri Galleria Michaud, Firenze (opera datata 1951); scritta sul telaio: Pilade 1951 / 50/65.

Storia

Eredità Rosai, Firenze;
Galleria Michaud, Firenze;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Certificato su foto di Giovanni Faccenda, curatore dell'Archivio e del Catalogo Generale Ragionato delle Opere del Maestro Ottone Rosai, Firenze, 11 novembre 2024.

Bibliografia

Luigi Cavallo, Franco Russoli, Marco Valsecchi, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Michaud, Firenze, 1968, p. 87 (con titolo *Pilade* e data 1951);

Luigi Cavallo, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Il Castello, Milano, 1973, pp. 256, CCXXI, n. 229 (con titolo *Pilade* e data 1951).

Stima € 6.000 / 8.000



603

603

Ardengo Soffici

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

La bica, 1942

Olio su cartone, cm 70x50,5

Firma e data in basso a sinistra: Soffici 42; firma, titolo e data al verso: Soffici / La bica / 42; etichetta Galleria d'Arte Cav. G. Ballerini, Prato; etichetta Michelangelo / Galleria d'Arte / Firenze / Mostra 18 febbraio - 3 marzo 1943; etichetta e due timbri Galleria Michaud / Firenze, con n. 674/285; timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 2223; due timbri Centro d'Arte "Il Nettuno", Bologna; timbro Galleria d'Arte Mario Marescalchi, Bologna.

Bibliografia

Resto del Carlino, Bologna, 5 marzo 1978;
Luigi Cavallo, Giuseppe Raimondi, Ardengo Soffici, Nuovedizioni
Enrico Vallecchi, Firenze, 1967, pp. 94, CCCXLII, n. 386;
Bolaffi Arte, anno IX, Bolaffi & Mondadori Editore, 1978,
p. 1, n. 81.

Stima € 5.000 / 7.000



604

Quinto Martini

Seano (Po) 1908 - Firenze 1990

Madre con bambino, 1960 ca.

Scultura in bronzo, cm 35,8 h

Storia

Già Collezione Rodolfo Marma, Firenze

Esposizioni

Quinto Martini. Scultore (1908-1990), a cura di Marco Fagioli, con uno scritto di Lucia Minunno, schede di Eva Ricci, Fondazione Cassa di Risparmio di San Miniato, San Miniato, Palazzo Grifoni, 6 novembre - 28 novembre 2021, Aión Edizioni, Firenze, 2021, p. 123, n. 54, illustrata a colori.

Questa scultura, attendibilmente fusione unica, rappresenta al meglio lo stile di Martini negli anni Cinquanta-Sessanta, periodo nel quale l'artista riprendeva le suggestioni della scultura di Arnolfo di Cambio, come nel *Piccolo cuoco*, 1959, memore del Papa Bonifacio VIII, cercando di volgerle in chiave quasi "cubista". La scultura fu realizzata per l'amico pittore Rodolfo Marma.

Stima € 3.500 / 5.500



605

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

L'ultimo capanno, 1963

Olio su tela, cm 50x70,3

Firma e data in basso a destra: C. Carrà 963. Al verso sul telaio: etichetta Museo Nacional de Bellas Artes: etichetta Il Paesaggio di / Carrà / Acqui Terme / Palazzo / Liceo / Saracco / 13 luglio / 8 settembre 1996, con n. 50: etichetta Museo / Provincial de Bellas Artes / Caraffa: etichetta Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea / Bergamo / Carlo Carrà / La matita e il pennello / 24 marzo - 9 giugno 1996, con n. VIII, 36; sulla cornice: etichetta di spedizioniere con indicazione "Carlo Carrà dal Futurismo al Realismo mitico".

Storia

Collezione Carrà, Milano;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

25 anni di pittura di Carrà 1940-1964, Milano, Galleria Annunciata, 18 novembre - 8 dicembre 1964;
Carlo Carrà, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2 luglio - 9 ottobre 1977, n. 57, illustrato a colori;
Il mare di Carrà, Milano, Galleria Annunciata, 17 ottobre - 5 novembre 1981, cat. n. 46, illustrato;
Carrà, Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 28 giugno 1987, poi Roma, Palazzo Braschi, 15 luglio - 16 settembre 1987, cat. pp. 189, 257, n. 121, illustrato;
Carrà, Baden Baden, Staatliche Kunsthalle, 4 ottobre - 6 dicembre 1987, cat. pp. 213, 281, n. 121, illustrato;
Carlo Carrà 1881-1966, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 25 novembre 1994 - 28 febbraio 1995, cat. pp. 402, 403, illustrato a colori;
Carlo Carrà. La matita e il pennello, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 24 marzo - 9 giugno 1996, cat. p. 335, n. VIII,36, illustrato a colori;
Il Paesaggio di Carlo Carrà, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 13 luglio - 8 settembre 1996, cat. pp. 114, 115, n. 50, illustrato a colori;
Carlo Carrà. Las Mutaciones del espíritu, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 15 marzo - 23 aprile 2001, poi Santiago del Cile, Institut Cultural de Providencia, 14 giugno - 16 luglio 2001, poi Cordoba, Museo Emilio Caraffa, 7 - 30 agosto 2001;
Carrà. Antologica, Assisi, Museo di San Pietro, 24 marzo - 10 ottobre 2005, cat. p. 88, illustrato a colori.

Bibliografia

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume III, 1951-1966, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 493, 586, n. 5/63;
Piero Bigongiari, Massimo Carrà, L'opera completa di Carrà, dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930, apparati critici e filologici di Massimo Carrà, Classici dell'arte, Rizzoli, Milano, 1970, pp. 106, 107, n. 400.

Stima € 30.000 / 40.000





606

606
Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta marina con conchiglie, 1928

Olio su tela, cm 37,5x46,5

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

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

Bibliografia

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

Stima € 12.000 / 18.000



607

607

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Pesci e bicchiere, 1933

Olio su tela, cm 49x64

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

Storia

Collezione A. Zwemmer, Londra;

Collezione Carlo Jucker, Milano;

Collezione privata

Esposizioni

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

Bibliografia

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

Stima € 15.000 / 25.000

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Rocco come minatore asturiano, 1962

Olio su tela, cm 192x88

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

Foto autenticata dall'artista.

Esposizioni

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

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

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

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

Renato Guttuso, Mosca, Musej Akademii Chudóiestv, 1972; Renato Guttuso, Leningrado, Gosudarstvennyi Musei Heremitage, 1972;

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

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

Renato Guttuso, Bratislava, Museo di Bratislava, 1973;

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

Bibliografia

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

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

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

Stima € 30.000 / 40.000

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

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

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





609

609

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Ritratto del pittore Prudenziato (L'uomo penseroso), 1934

Olio su tavola, cm 59x48

Al verso: etichetta [Mostra] d'Arte Italiana Moderna Contemporanea a Berlino / 1937 XV (con titolo *L'uomo penseroso*): etichetta Galleria del Milione, Milano, con n. 1731: etichetta Mostra d'Arte Italiana a Berlino / 1937 - XV / Sala 11 / N. 80: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 1731: etichetta Città di Acqui Terme / Virgilio Guidi / Mostra Antologica nel Centenario della Nascita / Palazzo Liceo Saracco - 6 luglio - 15 settembre 1991, con n. 31: etichetta XX. Esposiz. Biennale Internaz. d'Arte / di Venezia - 1936 - XIV: cartiglio Proprietà Adriana Guidi: cartiglio Proprietà Adriana Bernardi.

Storia

Collezione Bernardi-Guidi, Venezia;
Collezione privata, Venezia;
Collezione privata

Esposizioni

XX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1936, sala XXVII, cat. p. 98, n. 18 (con titolo *L'uomo penseroso*);
Ausstellung Italienischer Kunst, Berlino, Akademie der Kunst, novembre - dicembre 1937;
Virgilio Guidi. Premio Raffaele De Grada per il paesaggio, San Gimignano, 1974, cat. p. n.n., illustrato;
Virgilio Guidi, Treviso, Casa da Noal, novembre 1980, cat. p. 32, n. 32, illustrato;
Paesaggio senza territorio, a cura di Vittorio Sgarbi, Mesola, Castello Estense, 20 luglio - 30 settembre 1986, cat. p. 72, n. 48, illustrato a colori;
Virgilio Guidi. Mostra Antologica nel Centenario della nascita, Acqui Terme,

Palazzo Liceo Saracco, 6 luglio - 15 settembre 1991, cat. p. 65, n. 31, illustrato a colori.

Bibliografia

Ettore Camesasca, Ugo Galetti, Enciclopedia della pittura italiana, Garzanti, Milano, 1950, p. 1241;
Enrico Crispolti, Guidi, la luce, Edizioni La Gradiva, Roma, 1983, tav. XII;
Giorgio Di Genova, Storia dell'arte italiana del '900. Generazione maestri storici, tomo terzo, Edizioni Bora, Bologna, 1995, p. 1421, n. 1902;
Franca Bizzotto, Dino Marangon, Toni Toniato, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano, 1998, p. 232, n. 1934 7.

Stima € 6.000 / 9.000



610

610
Massimo Campigli

Berlino 1895 - Saint-Tropez 1971

Le Bagnanti, 1954

Olio su tela, cm 60,2x38,2

Firma in basso a destra: Campigli.

Storia

Collezione R.B., Roma;
Collezione privata

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint-Tropez, 22/1/1995,
con n. 5601697.

Bibliografia

Scrupoli interattivi, CD, Edizioni Multimediali Artel, Roma, 2001;
Massimo Campigli DVD, in collaborazione con l'Archivio
Campigli, Saint-Tropez, Il Tempo dell'Arte, 2004;
Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue
raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 662, n. 54-020.

Stima € 22.000 / 32.000



611

611
Afro

Udine 1912 - Zurigo 1976

Senza titolo, 1953

Gouache su carta applicata su tela, cm 27,5x46

Firma e data in basso a destra: Afro 53.

Storia

Galleria La Scaletta, San Polo di Reggio Emilia;
Collezione privata

Certificato su foto di Mario Graziani, Roma, 22/10/86, con
n. A.p.m. 1086, e timbro La Scaletta Galleria d'Arte.

Esposizioni

Afro. Dipinti dal 1939 al 1952, a cura di Maurizio Fagiolo
dell'Arco, Milano, In Arte, dal 6 marzo 1985, cat. n. 28;
Dall'informale alla nuova figurazione. 25 Premio Vasto, Vasto,
Istituto Tecnico F. Palizzi, 25 luglio - 1 settembre 1992.

Bibliografia

Il disegno italiano, n. 6. 1986-87. Acquarelli, disegni,
gouaches, pastelli e tempere, Edizioni La Scaletta, San Polo,
1986, p. 27, n. 74;
Luciano Caramel, Afro, l'itinerario astratto. Opere 1948-1975,
Mazzotta Editore, 1989, p. 68;
Repubblica Arte, febbraio 1993, p. 64.

Stima € 4.000 / 6.000



612

612
Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

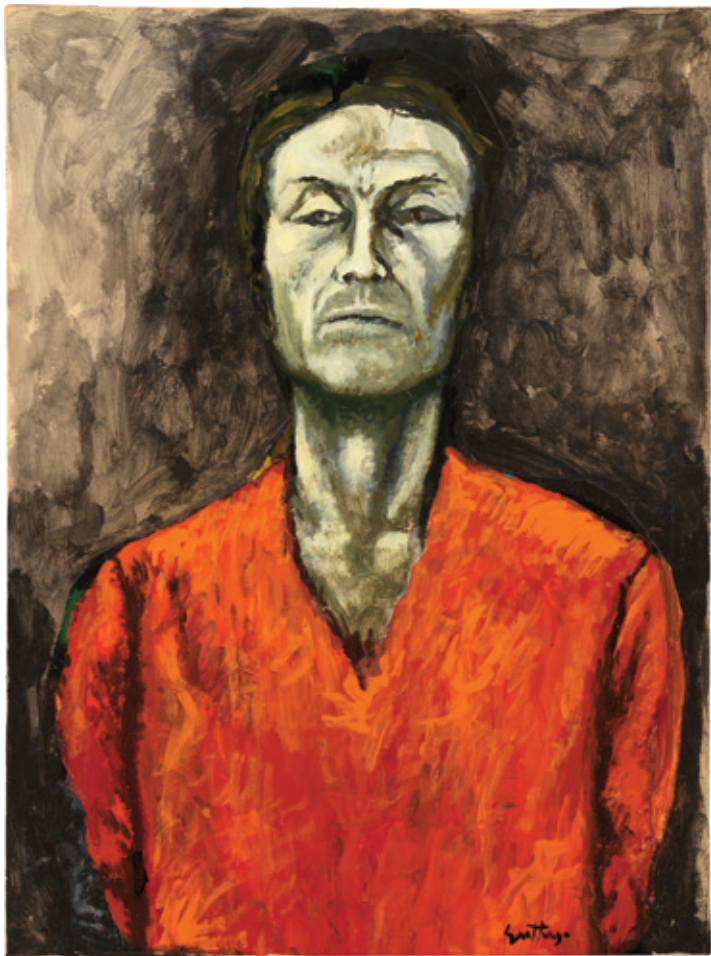
Donna seduta (omaggio a Picasso), 1947

Tempera su carta applicata su tela, cm 89,7x65

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

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 16.000 / 22.000



613

613
Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Figura di uomo, 1971

Olio su carta applicata su tela, cm 77x57

Firma in basso a destra: Guttuso.

Storia

Collezione privata, Varese;
 Collezione privata

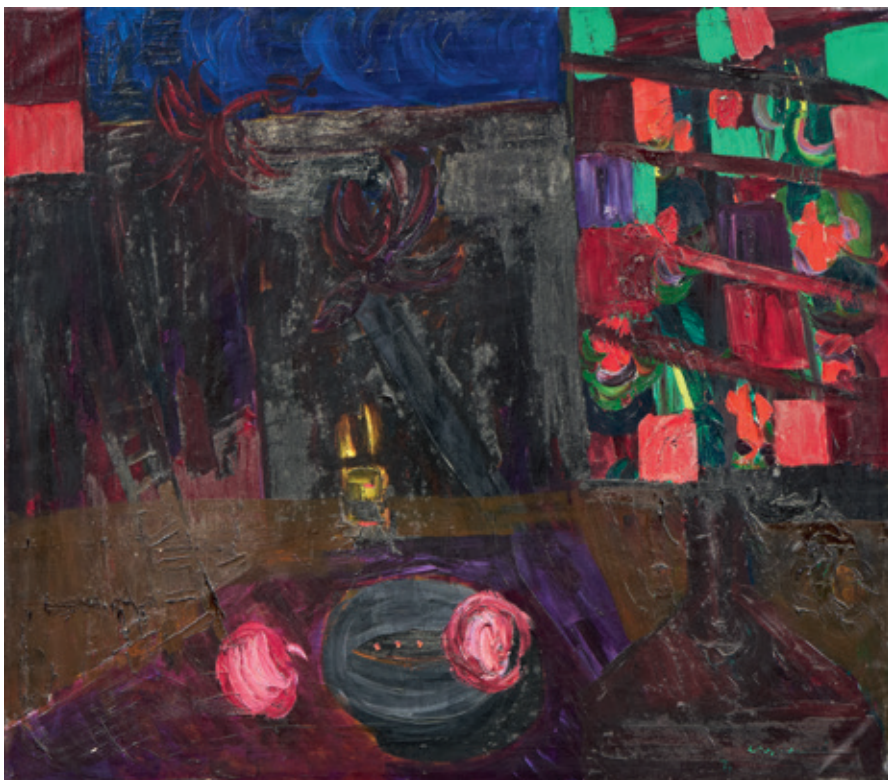
Certificato su foto di Fabio Carapezza
 Guttuso, Roma, 15/1/1992.

Bibliografia

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

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

Stima € 4.500 / 6.500



614

614
Bruno Cassinari

Piacenza 1912 - Milano 1992

Composizione, 1971

Olio su tela, cm 70x80

Firma e data in basso a destra: Cassinari
 / 71; dedica al verso sulla tela: Al più
 grande / Armando di tutti / i tempi il suo
 / Bruno: timbro Cassinari con n. 0/26.

Storia

Collezione Vermi, Piacenza;
 Collezione privata, Piacenza;
 Collezione privata

Bibliografia

Marco Rosci, Cassinari. Catalogo
 generale dei dipinti volume secondo,
 opere 1962-1992, Electa, Milano, 1998,
 p. 502, n. 1971 10.

Stima € 7.500 / 9.500



615

615

Aligi Sassu

Milano 1912 - Pollença 2000

Le isole di pietra, 1968

Tempera su carta applicata su tela, cm 49x69

Firma in basso a destra: Sassu; firma, data e titolo al verso sulla tela: Aligi Sassu / 1968 / Le isole di pietra / Sassu; sulla tela e sul telaio: timbro Galleria Ghelfi / Montecatini Terme.

Foto autenticata dall'artista, con timbro Carlina Galleria d'Arte, Torino, con data 23-10-1998.

Bibliografia

Riccardo Barletta, *Il rosso è il suo Barocco, Il mondo di Aligi Sassu*, Priuli & Verlucca editori, Ivrea, 1983, pp. 153, 154, n. 170.

Stima € 8.000 / 12.000



616

616
Paolo Salvati

Roma 1939 - 2014

Senza titolo

Olio su tela, cm 41x50

Firma in basso a sinistra: P. Salvati.

Stima € 8.000 / 12.000



617

617

Mario Calandri

Torino 1914 - 1993

Sirena-Olimpia, 1969-70

Olio e tecnica mista su carta applicata su tela, cm 47x60,5

Firma in basso a sinistra: M. Calandri. Al verso sul telaio: etichetta Galleria La Bussola, Torino, con n. 20632.

Esposizioni

Mario Calandri: pitture e incisioni anni '60, Trieste, Palazzo Costanzi, maggio 1992, cat. p. 60, illustrato;
Mario Calandri. Mostra antologica, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco e Palazzo Robellini, 23 luglio - 11 settembre 1994;
Calandri. "Tra pittura e incisione", opere 1937 - 1989, Milano, Sala Napoleonica, Biblioteca dell'Accademia, 28 marzo - 27 aprile 1995, cat. p. 63, illustrato a colori;
Mario Calandri, Torino, Palazzo Bricherasio, 26 gennaio - 4 marzo 2001, cat. p. 11, illustrato a colori.

Stima € 18.000 / 24.000



Indice

A

Afro - 611
Andreotti Libero - 522

B

Balla Giacomo - 545, 546, 547
Boccioni Umberto - 501, 502

C

Calandri Mario - 617
Campigli Massimo - 525, 526, 527, 528, 529, 558, 566, 596,
610
Carrà Carlo - 531, 532, 533, 534, 535, 536, 540, 556, 591,
605
Casorati Felice - 557, 594
Cassinari Bruno - 586, 614

D

Dalí Salvador - 577, 578
de Chirico Giorgio - 520, 564, 565, 588, 592, 593
de Pisis Filippo - 523, 530, 553, 554, 587, 606, 607
Depero Fortunato - 548, 549, 550, 551
Donghi Antonio - 561, 562
Dottori Gerardo - 541

G

Grosz George - 570, 571, 572, 573
Guidi Virgilio - 609
Guttuso Renato - 515, 516, 517, 518, 552, 598, 599, 608,
612, 613

I

Innocenti Bruno - 521

K

Kandinsky Wassily - 574
Klee Paul - 575

L

Levi Carlo - 582

M

Manzù Giacomo - 583
Martini Quinto - 604
Masson André - 576
Morandi Giorgio - 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510,
519
Morlotti Ennio - 585
Music Antonio Zoran - 597

P

Pirandello Fausto - 584
Prampolini Enrico - 579, 580

R

Rosai Ottone - 600, 601, 602
Rossi Gino - 511, 513, 524
Rosso Medardo - 563
Russolo Luigi - 542

S

Salvati Paolo - 616
Sassu Aligi - 615
Savinio Alberto - 567, 589, 590
Severini Gino - 514, 543, 544, 581
Sironi Mario - 537, 538, 539, 555, 559, 595
Soffici Ardengo - 512, 603

T

Tozzi Mario - 560

U

Utrillo Maurice - 568, 569

ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

AMBROSIANA CASA D'ASTE DI A. POLESCHI

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

ANSUINI 1860 ASTE

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

BERTOLAMI FINE ART

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

BLINDARTE CASA D'ASTE

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

CAMBI CASA D'ASTE

Castello Mackenzie – Mura di S. Bartolomeo 16 – 16122 Genova – Tel. 010 8395029 – Fax 010 879482
www.cambiaste.com – info@cambiaste.com

CAPITOLIUM ART

Via Carlo Cattaneo 55 – 25121 Brescia – Tel. 030 6723000
www.capitoliumart.it – info@capitoliumart.it

CASA D'ARTE ARCADIA

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

COLASANTI CASA D'ASTE

Via Aurelia 1249 – 00166 Roma - Tel. 06 66183260 – Fax 06 66183656
www.colasantiaste.com – info@colasantiaste.com

EURANTICO

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

FABIANI ARTE

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

FARSETTIARTE

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

FIDESARTE ITALIA

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

FINARTE S.p.A.

Via dei Bossi 2 – 20121 Milano – Tel. 02 3363801 – Fax 02 28093761
www.finarte.it – info@finarte.it

INTERNATIONAL ART SALE

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

LIBRERIA ANTIQUARIA GONNELLI - CASA D'ASTE

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

MAISON BIBELOT CASA D'ASTE

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

PANDOLFINI CASA D'ASTE

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

SANT'AGOSTINO

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

STUDIO D'ARTE MARTINI

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



REGOLAMENTO

Articolo 1

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

Articolo 2

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

Articolo 3

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

Articolo 4

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

Articolo 5

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

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

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

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

Articolo 6

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

Articolo 7

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

Articolo 8

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



de Chizica

CONDIZIONI DI VENDITA

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

I	scaglione da € 0.00 a € 80.000,00	28,00 %
II	scaglione da € 80.000,01 a € 350.000,00	25,50 %
III	scaglione oltre € 350.000,00	22,00 %
- 9) Qualora per una ragione qualsiasi l'acquirente non provveda a ritirare gli oggetti acquistati e pagati entro il termine indicato dall'Art. 6, sarà tenuto a corrispondere a Farsettiarte un diritto per la custodia e l'assicurazione, proporzionato al valore dell'oggetto. Tuttavia in caso di deperimento, danneggiamento o sottrazione del bene aggiudicato, che non sia stato ritirato nel termine di cui all'Art. 6, la Farsettiarte è esonerata da ogni responsabilità, anche ove non sia intervenuta la costituzione in mora per il ritiro dell'aggiudicatario ed anche nel caso in cui non si sia provveduto alla assicurazione.
- 10) La consegna all'aggiudicatario avverrà presso la sede della Farsettiarte, o nel diverso luogo dove è avvenuta l'aggiudicazione a scelta della Farsettiarte, sempre a cura ed a spese dell'aggiudicatario.
- 11) Al fine di consentire la visione e l'esame delle opere oggetto di vendita, queste verranno esposte prima dell'asta. Chiunque sia interessato potrà così prendere piena, completa ed attenta visione delle loro caratteristiche, del loro stato di conservazione, delle effettive dimensioni, della loro qualità. Conseguentemente l'aggiudicatario non potrà contestare eventuali errori o inesattezze nelle indicazioni contenute nel catalogo d'asta o nelle note illustrative, o eventuali difformità fra l'immagine fotografica e quanto oggetto di esposizione e di vendita, e, quindi, la non corrispondenza (anche se relativa all'anno di esecuzione, ai riferimenti ad eventuali pubblicazioni dell'opera, alla tecnica di esecuzione ed al materiale su cui, o con cui, è realizzata) fra le caratteristiche indicate nel catalogo e quelle effettive dell'oggetto aggiudicato. I lotti posti in asta da Farsettiarte per la vendita vengono venduti nelle condizioni e nello stato di conservazione in cui si trovano; i riferimenti contenuti nelle descrizioni in catalogo non sono peraltro impegnativi o esaustivi; rapporti scritti (condition reports) sullo stato dei lotti sono disponibili su richiesta del cliente e in tal caso integreranno le descrizioni contenute nel catalogo. Qualsiasi descrizione fatta da Farsettiarte è effettuata in buona fede e costituisce mera opinione; pertanto tali descrizioni non possono considerarsi impegnative per la casa d'aste ed esaustive. La Farsettiarte invita i partecipanti all'asta a visionare personalmente ciascun lotto e a richiedere un'apposita perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionale prima di presentare un'offerta di acquisto. Verranno forniti condition reports entro e non oltre due giorni precedenti la data dell'asta in oggetto ed assolutamente non dopo di essa.
- 12) Farsettiarte agisce in qualità di mandataria di coloro che le hanno commissariato 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) Il Diritto di seguito, quando dovuto, verrà posto a carico del Venditore ai sensi dell'art. 152 della L. 22.04.1941 n. 633, come sostituito dall'art. 10 del D.Lgs. 13.02.2006 n. 118, attuativo della Direttiva 2001/84/CE. Il Diritto di seguito è dovuto nel caso in cui il prezzo di vendita non sia inferiore ad € 3.000 ed è così determinato:
 - 4% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 3.000,01 e € 50.000,00;
 - 3% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 50.000,01 e € 200.000,00;
 - 1% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 200.000,01 e € 350.000,00;
 - 0,5% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 350.000,01 e € 500.000,00;
 - 0,25% per la parte del prezzo di vendita superiore a € 500.000,00.L'importo dovuto non potrà comunque essere superiore a € 12.500.
- 14) Le opere descritte nel presente catalogo sono esattamente attribuite entro i limiti indicati nelle singole schede. Le attribuzioni relative a oggetti e opere di antiquariato e del XIX secolo riflettono solo l'opinione della Farsettiarte e non possono assumere valore peritale. Ogni contestazione al riguardo dovrà pervenire entro il termine essenziale e perentorio di 8 giorni dall'aggiudicazione, corredata dal parere di un esperto, accettato da Farsettiarte. Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità di Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.
- 15) Né Farsettiarte, né, per essa, i suoi dipendenti o addetti o collaboratori, sono responsabili per errori nella descrizione delle opere, né della genuinità o autenticità delle stesse, tenendo presente che essa esprime meri pareri in buona fede e in conformità agli standard di diligenza ragionevolmente attesi da una casa d'aste. Non viene fornita, pertanto al compratore-aggiudicatario, relativamente ai vizi sopramenzionati, alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Le opere sono vendute con le autentiche dei soggetti accreditati al momento dell'acquisto. Farsettiarte, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verificino cambiamenti dei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere. Qualunque contestazione, richiesta danni o azione per inadempimento del contratto di vendita per difetto o non autenticità dell'opera dovrà essere esercitata, a pena di decadenza, entro cinque anni dalla data di vendita, con la restituzione dell'opera accompagnata da una dichiarazione di un esperto accreditato attestante il difetto riscontrato.
- 16) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma del D.lgs del 20.10.2004 (c.d. Codice dei Beni Culturali), l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia. Tale legge (e successive modifiche) disciplina i termini di esportazione di un'opera dai confini nazionali. Per tutte le opere di artisti non viventi la cui esecuzione risalga a oltre settant'anni dovrà essere richiesto dall'acquirente ai competenti uffici esportazione presso le Soprintendenze un attestato di libera circolazione (esportazione verso paese UE) o una licenza (esportazione verso paesi extra UE). Farsettiarte non assume responsabilità nei confronti dell'acquirente per eventuale diniego al rilascio dell'attestato di libera circolazione o della licenza. Le opere la cui data di esecuzione sia inferiore ai settant'anni possono essere esportate con autocertificazione da fornire agli uffici competenti che ne attesti la data di esecuzione (per le opere infra settanta/ultra cinquant'anni potranno essere eccezionalmente applicate dagli uffici competenti delle restrizioni all'esportazione).
- 17) 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.
- 18) 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.
- 19) 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.
- 20) Il cliente prende atto e accetta, ai sensi e per gli effetti dell'art. 22 D. Lgs n. 231/2007 (Decreto Antiriciclaggio), di fornire tutte le informazioni necessarie ed aggiornate per consentire a Farsettiarte di adempiere agli obblighi di adeguata verifica della clientela. Resta inteso che il perfezionamento dell'acquisto è subordinato al rilascio da parte del Cliente delle informazioni richieste da Farsettiarte per l'adempimento dei suddetti obblighi. Ai sensi dell'art. 42 D. Lgs n. 231/07, Farsettiarte si riserva la facoltà di astenersi e non concludere l'operazione nel caso di impossibilità oggettiva di effettuare l'adeguata verifica della clientela.





PABLO PICASSO Nus. 1972. Gouache e inchiostro su carta. 60 x 75,7 cm. Asta celebrativa il 4 dic. Stima € 200.000–300.000

LEMPERTZ

1845

ASTE, COLONIA

- 3 dic. Fotografia (tra cui la collezione Margulies, Miami)
- 4 dic. 50 Lots–My Choice, asta celebrativa Henrik Hanstein
- 5 dic. Arte Moderna, Arte Contemporanea
- 25 nov.–9 dic. Contemporary Online

Neumarkt 3 50667 Colonia Germania
Info T 339 866 85 26 milano@lempertz.com
T +49 221 92 57 290 www.lempertz.com

