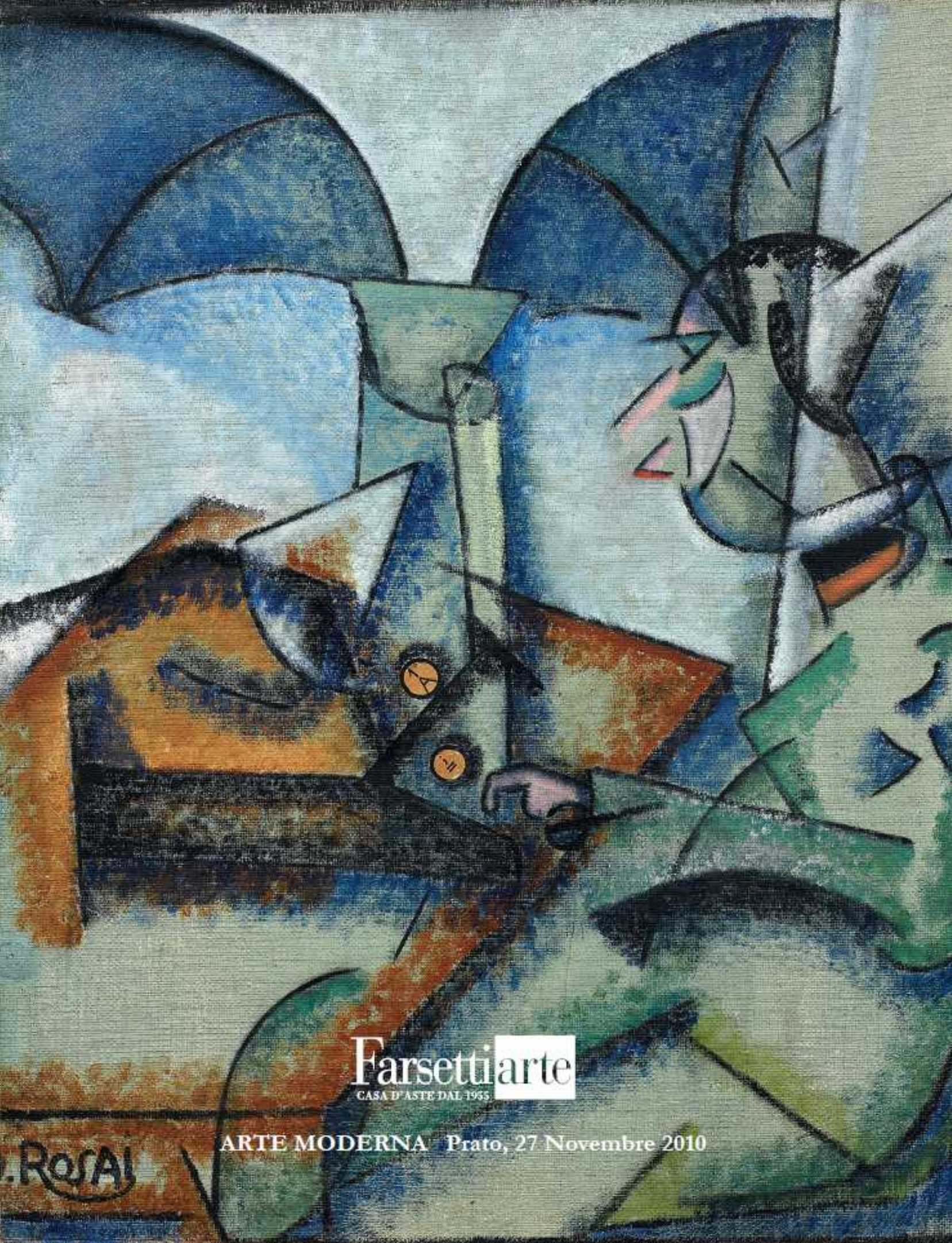




Farsettiarte
CASA D'ASTE DAL 1955

ARTE MODERNA Prato, 27 Novembre 2010

Rosai

In copertina:
Ottone Rosai, lotto n. 831

ASTA DI

OPERE D'ARTE MODERNA
PROVENIENTI DA RACCOLTE PRIVATE

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

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

Tali documenti dovranno essere accompagnati dai seguenti dati bancari:

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

Per assistenza si prega di contattare:

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

OPERAZIONI DI REGISTRAZIONE E PARTECIPAZIONE ALL'ASTA

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

ACQUISIZIONE DI OGGETTI E DIPINTI PER LE ASTE

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

ANTICIPI SU MANDATI

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

ACQUISTI E STIME

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

ASTA

PRATO

Sabato 27 Novembre 2010

ore 16,00

ESPOSIZIONE

MILANO

dall' 11 al 17 Novembre 2010

Selezione di opere in vendita

Farsettiarte - Portichetto di Via Manzoni

Casa del Manzoni - Via Morone, 1

Orario (festivi compresi)

dalle ore 10,00 alle ore 19,00

PRATO

dal 20 al 27 Novembre 2010

Orario (festivi compresi)

dalle ore 10,00 alle ore 19,30

Ultimo giorno di esposizione

Sabato 27 Novembre 2010

ore 13,00

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

(Area Museo Pecci)

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

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

DIRETTORE ESECUTIVO: Franco FARSETTI
DIRETTORE VENDITE: Frediano FARSETTI

GESTIONI SETTORIALI

ARTE MODERNA

Frediano FARSETTI
Franco FARSETTI

ARTE CONTEMPORANEA

Franco FARSETTI
Leonardo FARSETTI

DIPINTI ANTICHI

Stefano FARSETTI
Marco FAGIOLI

DIPINTI DELL'800

Vittorio QUERCIOLO
Sonia FARSETTI

DIPINTI DI AUTORI TOSCANI

Vittorio QUERCIOLO
Sonia FARSETTI

SCULTURE E ARREDI ANTICHI

Stefano FARSETTI
Marco FAGIOLI

GIOIELLI E ARGENTI

Rolando BERNINI

FOTOGRAFIA

Sonia FARSETTI
Leonardo FARSETTI

TAPPETI

Francesco FINOCCHI

GESTIONI ORGANIZZATIVE

PROGRAMMAZIONE E SVILUPPO

Sonia FARSETTI

COMMISSIONI SCRITTE E TELEFONICHE

Sonia FARSETTI
Stefano FARSETTI

CATALOGHI E ABBONAMENTI

Simona SARDI

ARCHIVIO

Francesco BIACCHESI

COORDINATORE SCHEDE E RICERCHE

Silvia PETRIOLI

UFFICIO SCHEDE E RICERCHE

Silvia PETRIOLI
Elisa MORELLO
Chiara STEFANI

CONTABILITÀ CLIENTI E COMMITTENTI

Cecilia FARSETTI
Maria Grazia FUCINI

RESPONSABILE SUCCURSALE MILANO

Anna MAFFEZZOLI
Gabriele CREPALDI

RESPONSABILE SUCCURSALE CORTINA

Rolando BERNINI

SPEDIZIONI

Francesco BIACCHESI

SALA D'ASTE E MAGAZZINO

Alessandro GURIOLI

GESTIONE MAGAZZINO

Simona SARDI

UFFICIO STAMPA PRATO

Sonia FARSETTI

CONDIZIONI DI VENDITA

- 1) La partecipazione all'asta è consentita solo alle persone munite di regolare 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 Direttore delle vendite o Banditore potrà accettare anche offerte con un aumento minore.
- 2) Gli oggetti saranno aggiudicati dal Direttore della vendita o banditore al migliore offerente, salvi i limiti di riserva di cui al successivo punto 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 delle vendite. È facoltà del Direttore della vendita di accettare offerte trasmesse per telefono o con altro mezzo. Queste offerte, se ritenute accettabili, verranno di volta in volta rese note in sala. In caso di parità prevarrà l'offerta effettuata dalla persona presente in sala; nel caso che giungessero, per telefono o con altro mezzo, più offerte di pari importo per uno stesso lotto, verrà preferita quella pervenuta per prima, secondo quanto verrà insindacabilmente accertato dal Direttore della vendita. Le offerte telefoniche saranno accettate solo per i lotti con un prezzo di stima iniziale superiore a 500 Euro. La Farsettiarte non potrà essere ritenuta in alcun modo responsabile per il mancato riscontro di offerte scritte e telefoniche, o per errori e omissioni relativamente alle stesse non imputabili a sua negligenza. La Farsettiarte declina ogni responsabilità in caso di mancato contatto telefonico con il potenziale acquirente.
- 3) Il Direttore della vendita potrà variare l'ordine previsto nel catalogo ed avrà facoltà di riunire in lotti più oggetti o di dividerli anche se nel catalogo sono stati presentati in lotti unici. La Farsettiarte si riserva il diritto di non consentire l'ingresso nei locali di svolgimento dell'asta e la partecipazione all'asta stessa a persone rivelatesi non idonee alla partecipazione all'asta.
- 4) Prima che inizi ogni tornata d'asta, tutti coloro che vorranno partecipare saranno tenuti, ai fini della validità di un'eventuale aggiudicazione, a compilare una scheda di partecipazione inserendo i propri dati personali, le referenze bancarie, e la sottoscrizione, per approvazione, ai sensi degli artt. 1341 e 1342 C.c., di speciali clausole delle condizioni di vendita, in modo che gli stessi mediante l'assegnazione di un numero di riferimento, possano effettuare le offerte validamente.
- 5) La Casa d'Aste si riserva il diritto di non accettare le offerte effettuate da acquirenti non conosciuti, a meno che questi non abbiano rilasciato un deposito od una garanzia, preventivamente giudicata valida dalla Mandataria, ad intera copertura del valore dei lotti desiderati. L'Aggiudicatario, al momento di provvedere a redigere la scheda per l'ottenimento del numero di partecipazione, dovrà fornire alla Casa d'Aste referenze bancarie esaustive e comunque controllabili; nel caso in cui vi sia incompletezza o non rispondenza dei dati indicati o inadeguatezza delle coordinate bancarie, salvo tempestiva correzione dell'aggiudicatario, la Mandataria si riserva il diritto di annullare il contratto di vendita del lotto aggiudicato e di richiedere a ristoro dei danni subiti.
- 6) La Farsettiarte potrà consentire che l'aggiudicatario versi solamente una caparra, pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, oltre ai diritti, al compenso ed a quant'altro. Gli oggetti venduti dovranno essere ritirati non oltre 48 ore dalla aggiudicazione; il pagamento di quanto dovuto, ove non sia già stato eseguito, dovrà, comunque, intervenire entro questo termine. La Farsettiarte è autorizzata a non consegnare quanto aggiudicato se prima non si è provveduto al pagamento del prezzo e di ogni altro diritto o costo. Qualora l'aggiudicatario non provvederà varrà quanto previsto ai punti 7-9.
- 7) In caso di inadempienza l'aggiudicatario sarà comunque tenuto a corrispondere alla casa d'asta una penale pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, salvo il maggior danno.
Nella ipotesi di inadempienza la casa d'asta è facoltizzata:
- a recedere dalla vendita trattenendo la somma ricevuta a titolo di caparra;
- a ritenere risolto il contratto, trattenendo a titolo di penale quanto versato per caparra, salvo il maggior danno.
La casa d'asta è comunque facoltizzata a chiedere l'adempimento.
- 8) L'acquirente corrisponderà oltre al prezzo di aggiudicazione i seguenti diritti d'asta:

I scaglione da Euro 0.00 a Euro 80.000,00	24,50 %
II scaglione da Euro 80.001,00 a Euro 200.000,00	22,00 %
III scaglione da Euro 200.001,00 a Euro 350.000,00	20,00 %
IV scaglione da Euro 350.001,00 a Euro 500.000,00	19,50 %
V scaglione da Euro 500.001,00 e oltre	19,00 %
- 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 alla casa d'asta un diritto per la custodia e l'assicurazione, proporzionato al valore dell'oggetto. Tuttavia in caso di deperimento, danneggiamento o sottrazione del bene aggiudicato, che non sia stato ritirato nel termine di cui all'Art. 6, la Farsettiarte è esonerata da ogni responsabilità, anche ove non sia intervenuta la costituzione in mora per il ritiro dell'aggiudicatario ed anche nel caso in cui non si sia provveduto alla assicurazione. 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.
- 10) Al fine di consentire la visione e l'esame delle opere oggetto di vendita, queste verranno esposte prima dell'asta. Chiunque sia interessato potrà così prendere piena, completa ed attenta visione delle loro caratteristiche, del loro stato di conservazione, delle effettive dimensioni, della loro qualità. Conseguentemente l'aggiudicatario non potrà contestare eventuali errori od inesattezze nelle indicazioni contenute nel catalogo d'asta o nelle note illustrative, o eventuali difformità fra l'immagine fotografica e quanto oggetto di esposizione e di vendita, e, quindi, la non corrispondenza (anche se relativa all'anno di esecuzione, ai riferimenti ad eventuali pubblicazioni dell'opera, alla tecnica di esecuzione ed al materiale su cui, o con cui, è realizzata) fra le caratteristiche indicate nel catalogo e quelle effettive dell'oggetto aggiudicato. I lotti posti in asta dalla Farsettiarte per la vendita vengono venduti nelle condizioni e nello stato di conservazione in cui si trovano; i riferimenti contenuti nelle descrizioni in catalogo non sono peraltro impegnativi o esaustivi; rapporti scritti (condition reports) sullo stato dei lotti sono disponibili su richiesta del cliente e in tal caso integreranno le descrizioni contenute nel catalogo. Qualsiasi descrizione fatta dalla Farsettiarte è effettuata in buona fede e costituisce mera opinione; pertanto tali descrizioni non possono considerarsi impegnative per la casa d'aste ed esaustive. La Farsettiarte invita i partecipanti all'asta a visionare personalmente ciascun lotto e a richiedere un'apposita perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionale prima di presentare un'offerta di acquisto. Verranno forniti condition reports entro e non oltre due giorni precedenti la data dell'asta in oggetto ed assolutamente non dopo di essa.
- 12) La Farsettiarte agisce in qualità di mandataria di coloro che le hanno commissionato la vendita degli oggetti offerti in asta; pertanto è tenuta a rispettare i limiti di riserva imposti dai mandanti anche se non noti ai partecipanti all'asta e non potranno farle carico obblighi ulteriori e diversi da quelli connessi al mandato; ogni responsabilità ex artt. 1476 ss cod. civ. rimane in capo al proprietario-committente.
- 13) Le opere descritte nel presente catalogo sono esattamente attribuite entro i limiti indicati nelle singole schede. Le attribuzioni relative a oggetti e opere di antiquariato e del XIX secolo riflettono solo l'opinione della Farsettiarte e non possono assumere valore peritale. Ogni contestazione al riguardo dovrà pervenire entro il termine essenziale e perentorio di 8 giorni dall'aggiudicazione, corredata dal parere di un esperto, accettato dalla Farsettiarte. Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità della Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, la Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.
- 14) Né la Farsettiarte, né, per essa, i suoi dipendenti o addetti o collaboratori, sono responsabili per errori nella descrizione delle opere, né della genuinità o autenticità delle stesse, tenendo presente che essa esprime meri pareri in buona fede e in conformità agli standard di diligenza ragionevolmente attesi da una casa d'aste. Non viene fornita, pertanto al compratore-aggiudicatario, relativamente ai vizi sopramenzionati, alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Le opere sono vendute con le autentiche dei soggetti accreditati al momento dell'acquisto. La Casa d'aste, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verifichino cambiamenti nei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere. Qualunque contestazione, richiesta danni o azione per inadempienza del contratto di vendita per difetto o non autenticità dell'opera dovrà essere esercitata, a pena di decadenza, entro cinque anni dalla data di vendita, con la restituzione dell'opera accompagnata da una dichiarazione di un esperto attestante il difetto riscontrato.
- 15) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma della L. 1039, l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia.
- 16) Le etichettature, i contrassegni e i bolli presenti sulle opere attestanti la proprietà e gli eventuali passaggi di proprietà delle opere vengono garantiti dalla Farsettiarte come esistenti solamente fino al momento del ritiro dell'opera da parte dell'aggiudicatario.
- 17) Le opere in temporanea importazione provenienti da paesi extracomunitari segnalate in catalogo, sono soggette al pagamento dell'IIVA sull'intero valore (prezzo di aggiudicazione + diritti della Casa) qualora vengano poi definitivamente importate.
- 18) Tutti coloro che concorrono alla vendita accettano senz'altro il presente regolamento; se si renderanno aggiudicatari di un qualsiasi oggetto, assumeranno giuridicamente le responsabilità derivanti dall'avvenuto acquisto. Per qualunque contestazione è espressamente stabilita la competenza del Foro di Prato.
- 19) Diritto di seguito. Gli obblighi previsti dal D.lgs. 118 del 13/02/06 in attuazione della Direttiva 2001/84/CE saranno assolti da Farsettiarte.

Per la lettura del Catalogo

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

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

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

Offerte scritte

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

Offerte telefoniche

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

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

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

Ritiro con delega

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

Pagamento

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

Ritiro

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

Spedizioni locali e nazionali

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

IV SESSIONE DI VENDITA
Sabato 27 Novembre 2010
ore 16,00

OPERE D'ARTE MODERNA
PROVENIENTI DA RACCOLTE PRIVATE

Dal lotto 801 al lotto 940

801

Arturo Tosi

Busto Arsizio (Va) 1871 - Milano 1956

Paesaggio, 1910 ca.

Olio su tavola, cm. 13,2x18,3

Firmato in basso a destra: A. Tosi. Al verso: etichetta con n. 2324 e timbro Galleria Gian Ferrari, Milano.

Certificato su foto di Claudia Gian Ferrari, Milano, 25 ottobre 2001, con n. 2324.

Esposizioni: Arturo Tosi antologica 1891 - 1953, Busto Arsizio (Va), Museo delle Arti Palazzo Bandera, 27 aprile - 15 luglio 1990, cat. p. 44, n. 20, illustrato a colori.

Stima € 2.000 / 3.000



801

802

Fiorenzo Tomea

Zoppè di Cadore (Bl) 1910 - Milano 1960

Case cadorine, 1942

Olio su cartone telato, cm. 30,7x40,5

Firmato in basso a sinistra: Tomea; al verso sul cartone firma, data e titolo: F. Tomea / 1942 / "Case cadorine": etichetta e timbro con n. 79 Galleria del Cavallino, Venezia.

Stima € 5.500 / 7.000



802

803

Michele Cascella

Ortona (Ch) 1892 - 1989

Terrazzo a Portofino, (1983)

Olio su tela, cm. 40x60

Firmato in basso a sinistra: Michele Cascella; al verso sulla tela: Da me dipinto / Michele Cascella: etichetta La Casa dell'Arte, Sasso Marconi, con n. 6499 (opera datata 1983). Foto autenticata dall'artista.

Stima € 5.500 / 8.500



803

804

Raffaele De Grada

Milano 1885 - 1957

Paesaggio svizzero

Olio su compensato, cm. 29x40

Firmato in basso a destra: Raffaele de Grada.

L'autenticità dell'opera è stata confermata verbalmente dal figlio R. De Grada.

Stima € 4.000 / 6.000



804



805

805

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Natura morta con brocca, 1920

Olio secco su carta, cm. 47,8x32,6

Firmato e datato in basso a destra: .F. Casorati. / -1920-.

Certificato su foto di Francesco Casorati, Torino
24/10/2010, con n. 1393.

Stima € 5.000 / 7.000



806

806

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Coppia al caffè, 1921

Matita su carta, cm. 15,3x23,6

Firma, dedica e data in basso a destra: Ottone Rosai / Alla sua bambolina / amata / 11-10-21. Al verso: timbro Il Fiore / Galleria d'Arte / Firenze; timbro Prandi / Reggio E., con n. 4011; su una faesite di supporto: etichetta con n. 3430, La Casa dell'Arte / Sasso Marconi / Esposto alla mostra Omaggio a Ottone Rosai maggio - giugno 1980.

Esposizioni: Omaggio a Ottone Rosai (1895-1957) oli e disegni, Sasso Marconi, La Casa dell'Arte, 10 maggio - 29 giugno 1980, cat. p. 47, illustrato.

Bibliografia: Catalogo Prandi n. 178 (1979-1980), Libreria Prandi, Reggio Emilia, 1979, p. 44, n. 540, tav. 203.

Stima € 3.000 / 4.000



807

807

Ardengo Soffici

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

1964

Paesaggio, 1950 ca.

Acquerello su cartone, cm. 24x17,5

Firmato in basso a sinistra: Soffici. Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 30 ottobre 2010.

Stima € 5.000 / 7.000



808

808

Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

Colloquio

Carboncino su cartone, cm. 81,5x61,5

Firmato in basso a destra: Lorenzo Viani. Al verso, su un cartone di supporto: dichiarazione di autenticità di Renato Santini, controfirmata da Renato Tassi: etichetta Galleria d'Arte "La Navicella", Viareggio.

Stima € 6.000 / 9.000



809

809

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione con figura sdraiata, seconda metà anni Quaranta

Tempera su carta, cm. 30,7x26,6

Firma in basso a destra: Sironi.

Certificato su foto Associazione per il patrocinio e la promozione della figura e dell'opera di Mario Sironi, Milano, 5 marzo 2008, con n. 36/08.

Stima € 6.500 / 9.500



810

810

Ardengo Soffici

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

Natura morta , (1948)

Tempera su cartone, cm. 40,3x32,7

Firma in basso a sinistra: Soffici. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Museo de Arte Moderno, Mexico, Bosque de Chapultepec.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 18 dicembre 2008.

Esposizioni: Il futurismo, Roma, Palazzo Barberini, Ente Premi Roma, 4 giugno - 6 settembre 1959, cat. n. 38, illustrato.

Stima € 8.000 / 12.000



811

811

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Ragazza distesa, 1962

Matita e acquerello su carta, cm. 49,7x34,8

Firma e data in basso a sinistra: F. Casorati / 196[2].

Bibliografia: Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, vol. I, p. 466, n. 1317, vol. II, tav. 1317.

Stima € 9.000 / 15.000



812

812

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Cavaliers au travers de telles familles humaines, (1949)

Inchiostro e carboncino su carta, verniciato, cm. 50x39

Firmato in basso a sinistra: G. de Chirico, sul margine inferiore, a matita: Chap. VIII / Cavaliers au travers de telles familles humaines.

Bibliografia: John Perse, Complete works, Ediz. Pleiades 1949, p. 1354.

Stima € 13.000 / 20.000



813

813

Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

Buoi nei campi, 1905

Acquerello su carta applicata su cartone, cm. 60x54

Firmato e datato in basso a destra: L. Viani 905. Al verso sul cartone: timbro Galleria d'Arte Silvana, Montecatini Terme, con n. 1003 (a penna).

Stima € 15.000 / 25.000

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

L'enigme du cheval, 1913 ca.

Inchiostro su carta applicata su cartoncino, cm. 30,8x21
Firma e titolo in basso a sinistra: G. de Chirico / L'enigme du cheval. Al verso sul cartoncino: etichetta Réunion des Musées Nationaux / Jean Paulhan a travers ses peintres / Galerie Nationales du Grand Palais / 2 février - 15 avril 1974, con n. 495 (a penna).

Storia: Collezione Jean Paulhan, Parigi; Collezione privata

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 22 aprile 2010, con n. 0021/04/10 OT.

Bibliografia: James Thrall Soby, Giorgio de Chirico, The Museum of Modern Art, New York 1966, p. 82; Paolo Baldacci, De Chirico 1888-1919. La Metafisica, Leonardo Arte, Milano, 1997, p. 193, cat. D 34; De Chirico, catalogo della mostra, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Padova, Palazzo Zabarella, 20 gennaio - 27 maggio 2007, Marsilio Editore, 2007, p. 90, n. 3.

Reca restauri.

Stima € 35.000 / 50.000



Giorgio de Chirico, *L'enigma del cavallo*, 1914



g. de Chirico
L'énigme du chenal



815

815

Paul Signac

Parigi 1863 - 1935

Venise (La salute), 1908

Acquerello su carta, cm. 20,3x25,8

Firmato in basso a sinistra: P. Signac, in basso a destra titolo e data: Venise 1908. Al verso su una carta applicata ad una faesite di supporto: etichetta e timbro Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente / Milano: timbro Il paesaggio italiano / Artisti italiani e stranieri / aprile - giugno 1954: etichetta XXXVI Biennale Internazionale d'Arte / di Venezia 1972, con n. 133.

Stima € 18.000 / 28.000



816

816

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

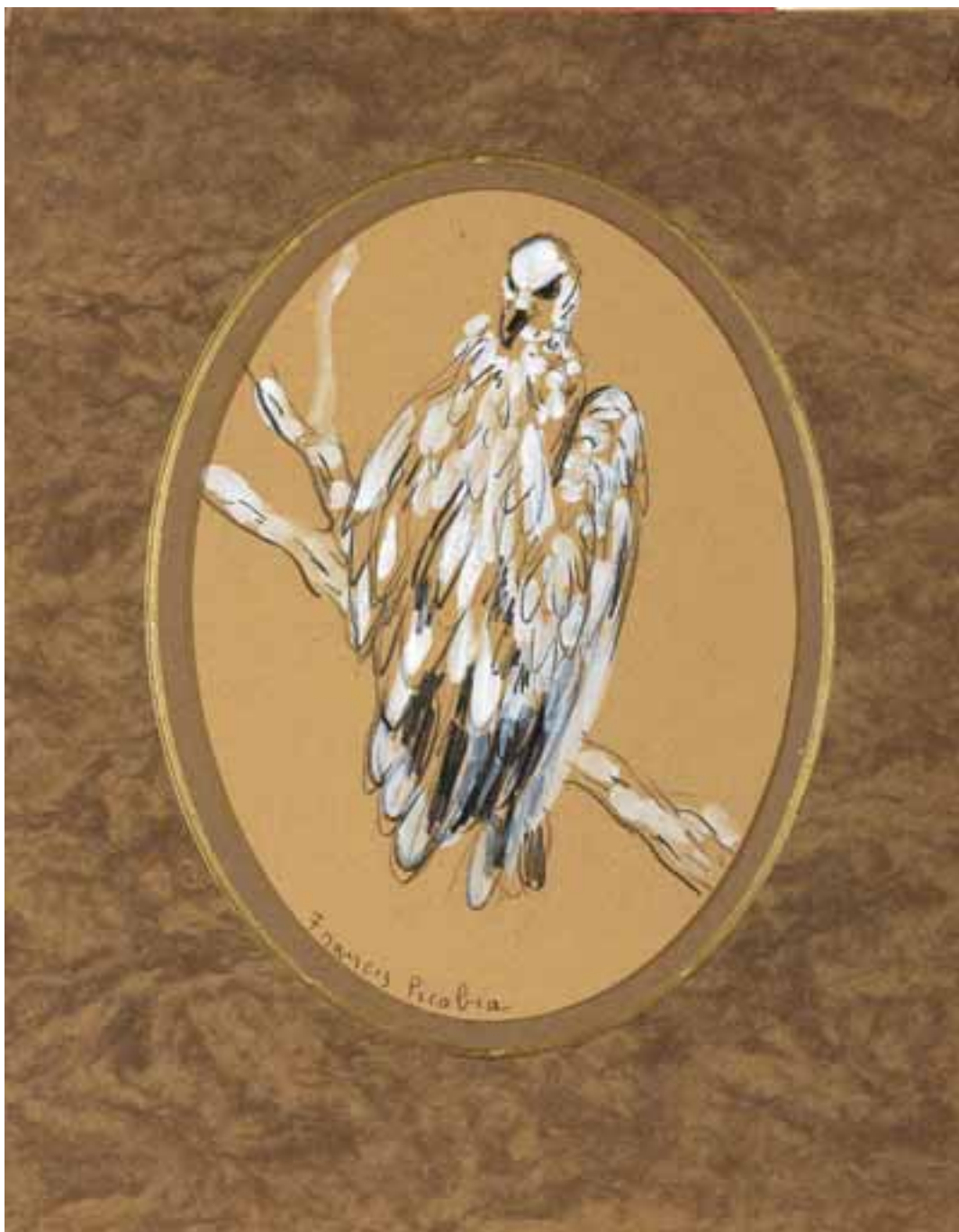
Paesaggio, 1958

Acquerello su carta, cm. 21x16

Firmato e datato in basso a sinistra: Morandi / 1958. Al verso sulla carta: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 7888/4; su una faesite di supporto: etichetta Kunsthau Zürich / Ausstellung Disegno Italiano, 17. 3-15. 5. 1989; etichetta Mostra "Morandi" in Giappone. Storia: Collezione privata, Milano; Collezione privata Esposizioni: Gli acquerelli di Morandi, a cura di Jean Leymarie, Bologna, Galleria De' Foscherari, 26 ottobre - 23 novembre 1968, cat. n. 20, illustrato; Morandi, 100 opere su carta, catalogo a cura di Marilena Pasquali, Milano, Pinacoteca di Brera, 30 novembre 1985 - 2 febbraio 1986, poi Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 22 febbraio - 14 aprile 1986, cat. n. 13, illustrato

a colori; Disegno italiano, 1908/1988, Frankfurt am Main, Städtische Galerie, 22 settembre - 6 novembre 1988, poi Berlin, Staatliche Museum Preussischer Kulturbesitz, 10 dicembre 1988 - 19 febbraio 1989, poi Kunsthau Zürich, 3 marzo - 7 maggio 1989, cat. p. 158, illustrato a colori; Giorgio Morandi, a cura di M. Garbari, mostra itinerante in Giappone, novembre 1989 - maggio 1990, cat p. 114, n. 90, illustrato a colori. Bibliografia: Marilena Pasquali, Morandi. Acquerelli. Catalogo generale, Electa, Milano, 1991, p. 97, n. 1958 28 (con misure errate).

Stima € 30.000 / 45.000



817

817

Francis Picabia

Parigi 1879 - 1953

Uccello sul ramo, (1935-37)

Carboncino e tempera su carta, cm. 23x17,5, ovale

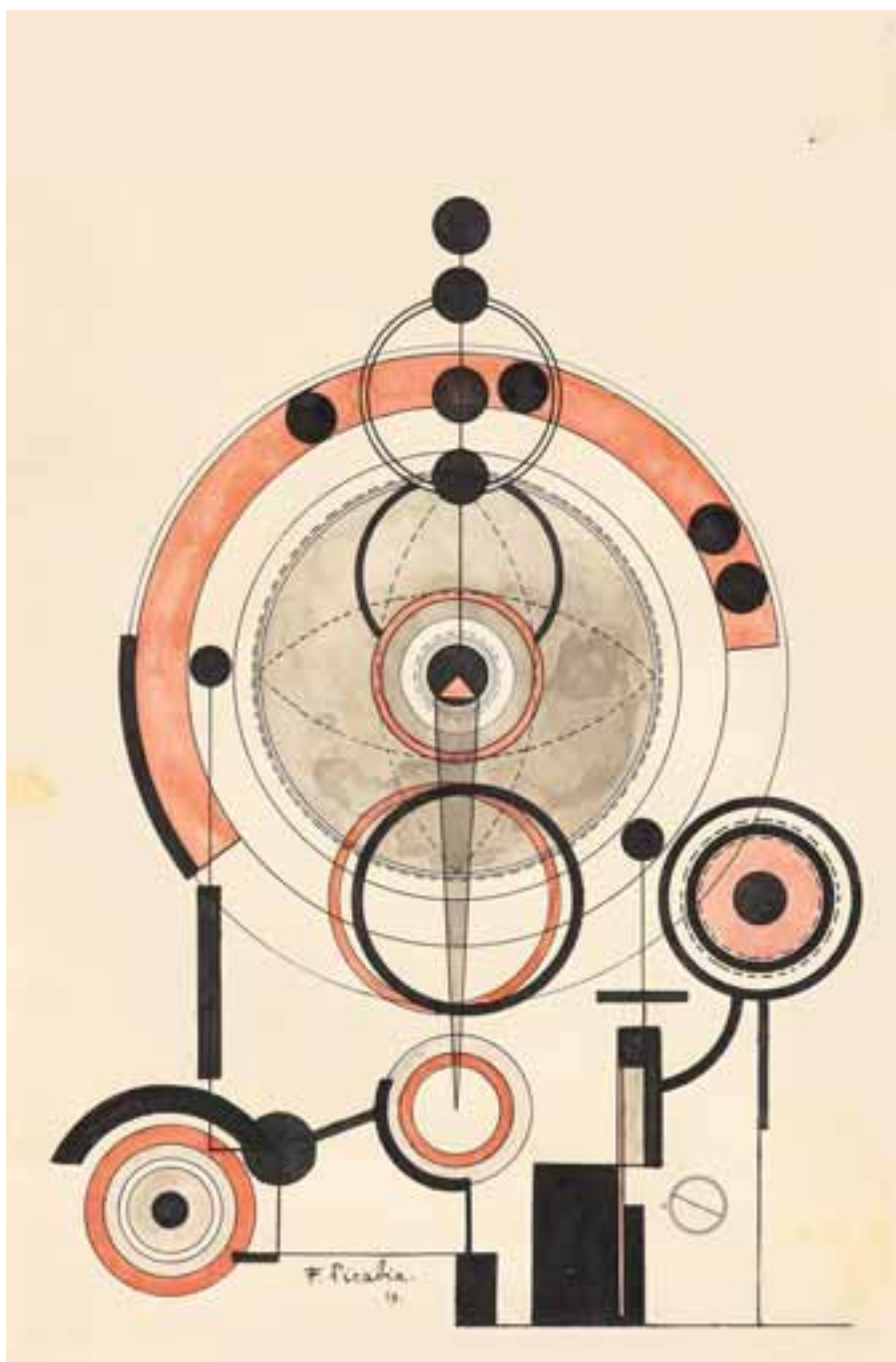
Firmato in basso verso sinistra: Francis Picabia.

Storia: Collezione privata, Parigi; Galleria Pace, Milano;

Collezione privata, Conegliano; Collezione privata

Certificato su foto di Olga Picabia.

Stima € 10.000 / 15.000



818

818

Francis Picabia

Parigi 1879 - 1953

Senza titolo, 1919

China e acquerello su carta, cm. 38x25,2

Firma e data in basso al centro: F. Picabia / 19.

Certificato su foto di Gabrielle Buffit Picabia.

Stima € 8.000 / 15.000



819

819

Paul Klee

Münchenbuchsee 1879 - Muralto 1940

Abstract Kriegerisch, 1914

Acquerello su carta applicata su cartone, cm. 19,5x12,5
Firma sulla carta in alto a sinistra: Klee; sul cartone in basso data e titolo: 1914 219 / Abstract Kriegerisch. Al verso, su un cartone di supporto: timbro Vismara arte contemporanea, Milano, con n. 1225: etichetta e timbro Galleria Ciranna, Milano.

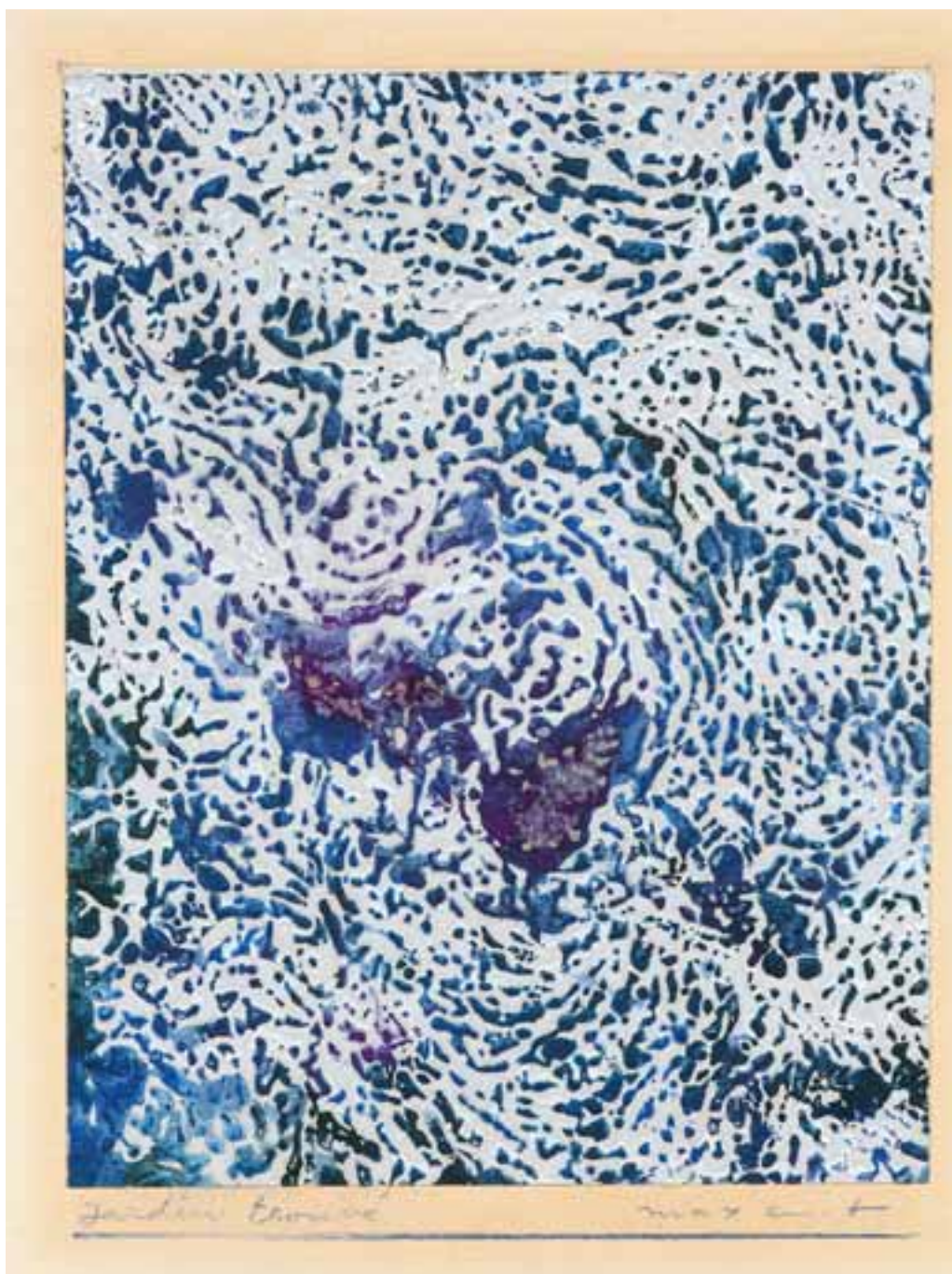
Storia: Collezione L. A. Kolker, Scarsdale; Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf; Galleria Alfonso Ciranna, Milano; Collezione Giuseppe Maria Rendina,

Roma; Collezione privata

Certificato Paul Klee Stiftung, Berna, 27 marzo 1980, con n. 1914, 219.

Bibliografia: Paul Klee, Edizioni De' Foscherari, Bologna, 1971, p. 35; Paul Klee. Catalogue raisonné. Volume 2, 1913-1918, The Paul Klee Foundation, Berne, 2000, n. 1322.

Stima € 20.000 / 30.000



820

820

Max Ernst

Brühl 1891 - Parigi 1976

Jardin trouvé

Tecnica mista su carta applicata su cartoncino, cm. 21,2x16,3

Titolo e firma in basso sul cartoncino: Jardin trouvé / Max Ernst. Al verso: etichetta Galerie Alphonse Chave / Les Mages - Vence, con n. 2966; timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 3382.

Storia: Galleria Schwartz, Milano; Galerie Chave, Vence;

Galleria Gissi, Torino; Collezione privata
Esposizioni: Important Impressionist and Modern Drawings and Watercolours, Londra, Sotheby's, luglio 1979, cat. pp. 120, 121, n. 481, illustrato.

Stima € 9.000 / 16.000



821

Henry Moore

Castleford 1898 - Much Hadham 1986

Standing Figure, 1928

China e tecnica mista su carta, cm.
42,2x20,5

Firma e data in basso a destra: Moore
/ 28.

Foto autenticata dall'artista, aprile
1981.

Esposizioni: Henry Moore, Parma,
Galleria d'Arte Niccoli, 14 febbraio
- 30 marzo 1981, cat. p. n.n., illustra-
to; Moore. Sculture, disegni e grafica,
Ravenna, Centro Dantesco dei Frati
Minori Conventuali, 1 marzo - 30
settembre 1986, cat. n. 3 (disegni),
illustrato.

Stima € 15.000 / 25.000



822

822

Henry Moore

Castleford 1898 - Much Hadham 1986

Reclining figure, 1932

Matita e acquerello su carta, cm. 29,6x38,6

Firma e data in basso a destra: Moore / 32. Al verso sulla carta: Reclining figure / 1932 / 11 3/4 x 15 1/4 / Pencil & wash; su un cartone di supporto: due etichette Galerie Beyeler Basel, di cui una con n. 5922 e una con indicazione Exhibition "Henry Moore - / Drawings and Sculptures" / May - June 1970.

Esposizioni: Henry Moore, drawings watercolours, gouaches, Basilea, Galerie Beyeler, maggio - giugno 1970, cat. n. 17, illustrato a colori.

Bibliografia: Henry Moore, Drawings, Thames and Hudson, London, 1974, n. 51 (con titolo *Flying Figure*).

Stima € 35.000 / 50.000

823

Henry Moore

Castleford 1898 - Much Hadham 1986

Three piece reclining figure: Maquette n. 5, 1977

Scultura in bronzo, es. 6/7, cm. 10 h.

Firma e tiratura sulla base: Moore 6/7.

Foto autenticata dall'artista, dicembre 1980.

Bibliografia: Alan Bowness, Henry Moore. Complete Sculpture volume 5. Sculpture 1974-80, Lund Humphries, London, 1983, pp. 34, 35, n. 720.

Stima € 40.000 / 65.000



Henry Moore, *Three Piece Reclining Figure: Draped*



Pablo Picasso

Malaga 1881 - Mougins 1973

Femme accroupie au chat, 1954

China su carta, cm. 32x24

Data e firma in basso a sinistra: 4.1.54 Picasso.

Bibliografia: Christian Zervos, Pablo Picasso, vol. 16, oeuvres de 1953 à 1955, Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1965, p. 40, n. 111.

Stima € 50.000 / 80.000

Disegni realizzati come rapide impressioni, disegni come gioco, immagini che tracciano una linea in punta di penna su tovaglette di ristoranti, su taccuini o su lettere di amici si trovano lungo l'intero arco della vita di Pablo Picasso, ben 91 anni passati tra tele e fogli, a sottolineare l'estrema facilità di composizione e l'estro dell'artista spagnolo.

Figure di donne, ritratti in chiave umoristica, ma anche studi ed immagini pure ed essenziali attraverso i quali il pittore rende con rapidi e magistrali tratti la complessa gamma di effetti plastici, luminosi ed espressivi.

Il disegno ha un posto essenziale nell'opera di Picasso, uno dei più ricchi e prolifici disegnatori di tutti i tempi, "Un deposito di vitamine per i globuli impoveriti dalla stanchezza", così veniva definito dal critico Raffaele Carrieri in occasione della presentazione di un volume contenente 425 disegni in nero e a colori realizzati tra il 1966 ed il 1967.

La quantità di mostre dedicate a questo settore è da sola conferma di un'attività dal ritmo incredibile; Jamie Sabartés, amico e biografo di Picasso per più di mezzo secolo, scriveva a proposito della prima visita fatta nello studio dell'artista negli anni di gioventù: "Quando penso alla montagna di disegni che c'erano nel suo studio, mi pare impossibile che una sola vita sia stata sufficiente a produrli".

Perfino i critici più feroci hanno sempre riconosciuto a Picasso il genio del disegno: una scultura o una tela potevano suscitare perplessità o incertezze, un disegno mai. Il disegno è manifestazione immediata della forza creatrice dell'artista (basti pensare che Picasso ci ha



Pablo Picasso, Jacqueline e il loro dalmata Perro

lasciato alcuni bozzetti di corride realizzati a soli dodici anni), è il luogo dove vengono elaborate e modulate le idee geniali che poi sfociano in dipinti o sculture capolavoro.

Le forme si agitano, fremono, sbocciano,

crescono, cambiano aspetto, si sdoppiano e si trasformano in mostri, divinità, bambini e gatti che a loro volta, non smettono di fissare la loro continua genesi.

"Questa mattina, matita alla mano, sono andato a studiare le cose che ha fatto qui. C'è una donna coricata, che io chiamo il faux-col, il colletto staccato, perché a prima vista è quello che sembra. Dopo che ero rimasto a disegnarla per mezz'ora, ripassandole davanti ho visto di nuovo un colletto", così scriveva Matisse al figlio nell'aprile del 1948, dopo essere stato a vedere le opere di Picasso nel Museo di Antibes insieme alla segretaria Lydia, riferendosi ad una serie di grandi schizzi da lui eseguiti in situ ed in particolare *Nu coach au lit blanc* e *Nu coach au lit bleu* (Picasso, *La joie de vivre*, 1945-1948, Skira, Milano, 2006, p. 82). Matisse si trova spaesato di fronte a questi nudi, ma sicuramente ne rimane affascinato e profondamente colpito.

Femme accroupie au chat rientra nel corpus dei disegni picassiani: realizzato nel 1954 è un esempio lampante di come un semplice gesto, reso con pochi tratti veloci, divenga a pieno titolo capolavoro, portatore di simboli e significati reconditi, celati sotto un'apparente linearità. Il 1954 è un anno significativo per Picasso: iniziato con la prosecuzione della serie dei disegni *Il pittore e la modella* (serie nata alla fine del 1953), l'anno prosegue con la conoscenza di Sylvette David, giovane ragazza appena ventenne che posa per lui dando vita ad una quarantina tra disegni e dipinti, ma soprattutto è nel 1954 che Picasso conosce Madame Z, cioè quella Jacqueline Roque, che diventerà la sua musa e compagna fino alla morte, ed è nel 1954 che muore Matisse.

La scomparsa dell'artista francese, con cui Picasso aveva mantenuto un dialogo ininterrotto, dà vita ad una serie di opere, omaggio indiretto, nella serie degli atelier e in una serie di disegni tra cui rientra pienamente *Femme accroupie au chat*.

In esso la figura della donna nuda, seduta per terra con le gambe incrociate, intenta a giocare con un gattino, rimanda implicitamente, ma sottilmente, a quelle opere matisiane tanto simili per posa plastica e carica sensuale quali *Figura decorativa su fondo ornamentale* (1925) e *Nudo accosciato* (1945), ove le donne sono simbolo per eccellenza di vitalità, portatrici di verità eterne e custodi di emozioni e sentimenti (per confronto si veda in: Pierre Schneider, Matisse, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1985, pp. 105, 529).

Non si sa di preciso chi sia la giovane ritratta in *Femme accroupie au chat*, la cosa non è di fondamentale importanza, perché in quest'opera, quello che conta non è il ritratto, ma il messaggio di cui lo stesso si fa portatore e, a dimostrazione di ciò, rimangono tutta una serie di disegni di medesimo soggetto, testimoni di quel messaggio universale di cui Picasso ci vuole rendere partecipi.



MODIGLIANI, *DONNA CON CAPPELLO*

La serie dei nudi di Amedeo Modigliani è spesso ritenuta come una delle espressioni più significative dell'artista italiano: Modigliani dipinse nudi a partire dal 1908, ma fu solo dopo l'abbandono della pratica scultorea, avvenuta nel 1914, che affrontò il tema in maniera più sistematica ed approfondita, arrivando a sviluppare uno stile proprio in cui, in una sequenza di capolavori, si definiva e delineava il suo ideale di femminilità.

In essi vi era un linguaggio in cui si combinavano sintesi manierista, arte primitiva e avanguardie contemporanee, una forma simultaneamente figurativa ed astratta, sensuale ed idealizzata, che sfociò in una serie di disegni straordinariamente caratterizzati da un punto di vista psicologico e dalla carica fortemente passionale.

A proposito Christian Parisot scrive: "I rari disegni e dipinti raffiguranti corpi nudi sono d'una tale pregnanza, che non a caso, furono considerati come i più sensuali dipinti del XX secolo. I tempi di lettura, in generale, dell'opera disegnata o dipinta, sono due: in un primo tempo scopriamo il soggetto ed i segni



Amedeo Modigliani, *Nu assis*, 1914



Amedeo Modigliani, *Cariatide*, 1914

che lo costruiscono, poi, poco a poco, avvicinandoci all'opera scorgiamo un'infinita serie di dettagli che definiscono il carattere, il vestiario, la capigliatura, gli amuleti che sono frutto della fantasia, ma anche dell'acutezza nel «vestire» ed adornare il proprio modello. L'accostamento degli elementi avviene attraverso una tecnica minuziosa, che nasconde i segreti del mestiere, nel disegno attraverso le linee di forza e gli apporti delicati, appena visibili, della matita, che fa scivolare le forme addolcendole sulla carta. [...] Modigliani resterà il solo pittore, e l'unico esempio, del ricercatore ostinato nell'invenzione e nella scoperta di nuove forme attraverso il ritratto, e soltanto il ritratto" (Christian Parisot, *Dal segno al disegno*, in Amedeo Modigliani, disegni, Guida editori, Napoli, 1984, p. 48).

Donna con cappello è uno di quei magnifici esempi di

disegni di nudo che Modigliani realizzò tra il 1914 ed il 1919; in esso il fascino sensuale della figura è accentuato dalla posa in cui la modella è posta in posizione laterale rispetto all'artista ed i contorni voluttuosi del suo corpo si fondono con le rotondità delle sue forme quasi scultoree, alla maniera delle *Cariatidi* dello stesso Modigliani.

Notevole è in questo disegno l'influsso della scultura africana, a cui l'artista si era accostato a partire dal suo arrivo a Parigi nel 1906, qui esemplificato dalla linearità geometrica della figura e del volto, cosa che conferisce a questo lavoro i tratti tipici dei disegni eseguiti appunto a partire dal 1914, caratterizzati dalla forma ad "S" del soggetto, dagli occhi a mandorla e dal naso affilato.

Il disegno si caratterizza per una particolare morbidezza nelle volute del cappello e nel tratteggio delle braccia incrociate, ma la figura si pone secondo quei canoni di allungamento e di torsione che contraddistinguono molte delle opere successive.

Nei disegni di Modigliani, come in *Donna con cappello*, non vi è l'uso del chiaroscuro, i mezzi toni non esistono, le ombre sono forme, e le forme si compenetrano formando delle zone d'ombra, in tal modo che in questo disegno non vi sono elementi di secondo piano, tutto partecipa con la medesima intensità alla resa finale dell'opera: i tratti usati per dare spessore

al modello sono così solo una maniera per sottolineare l'intensità della materia.

Non ci è dato conoscere chi sia la modella del disegno, si sa che spesso Modigliani utilizzava personaggi sconosciuti, gente del popolo, persone umili o comunque

persone che facevano parte della sua vita, come Beatrice Hastings, conosciuta appunto nel 1914, con cui l'artista visse per circa due anni, o come il pittore Diego Rivera, sempre incontrato nel 1914.

Tramite i suoi disegni Modigliani tentava di rendere immortale chi vi era effigiato, egli cercava di entrare nei pensieri e nelle emozioni di chi ritraeva: i suoi personaggi rivelavano in lui un interesse profondamente radicato, egli si poneva come uno psichiatra davanti al proprio paziente, e sicuramente egli si pose in tale maniera prima di ritrarre la modella di *Donna con cappello*.

Tramite poche linee Modigliani è stato in grado di rendere immortali i suoi personaggi e di valicare i vecchi limiti del disegno: "Modigliani ha ridato la giovinezza alle vecchie formule del disegno con una linea istintiva, sobria e protetta, che vive con forza nel foglio, senza sentirsi asservita alle estetiche del passato. I suoi disegni all'inizio non rassomigliavano a quelli di nessun altro, nonostante egli dicesse che *disegnava come tutti quanti*. [...] Nei suoi disegni la spontaneità gestuale è apparente e ingannevole, anche perché la maggior parte dei disegni non sono concepiti come abbozzi di studio per la pittura, ma come opere e sé stanti" (Osvaldo Patani, *Amedeo Modigliani. Catalogo generale. Disegni 1906-1920*, Leonardo Editore, Milano, 1994 p. 13).



Béatrice Hastings, Londra, 1907



Fetaccio Kota, Congo

Amedeo Modigliani

Livorno 1884 - Parigi 1920

Donna con cappello, 1914-19

Matita e carboncino su carta applicata su cartone, cm. 67,7x39,4

Firmato in basso a destra: Modigliani. Al verso sul cartone: timbro Galleria d'Arte / Schreiber / Brescia: cartiglio recante dati dell'opera con indicazione di esposizioni Modigliani et les cafés artistiques, Paris Musée de Montmartre, 1992 - Modigliani 1884/1920, Marsiglia, Palais de la Bourse, 1992 - Galleria Farsetti Prato 1995: etichetta Carlo Delfino Editore, con indicazione di esposizione Modigliani a Venezia, tra Livorno e Parigi / Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia / 19 maggio - 5 luglio 2005 / Castello di San Michele, Cagliari / 15 luglio - 18 ottobre 2005 / Modigliani a Domodossola, da Venezia a Parigi / Sala Motta, Domodossola / 28 ottobre - 4 dicembre 2005.

Storia: Collezione George Chéron, Parigi; Collezione Sam Jaffe, Beverly Hills; Galleria d'Arte Schreiber, Brescia; Collezione privata, Brescia; Collezione privata
Certificato di Christian Parisot, Parigi, 8/10/1991 (opera datata 1919); certificato di Osvaldo Patani, Milano, 5/12/2000 (opera datata 1918/19).

Esposizioni: Modigliani i l'Escola de París, art, amor i drama, a cura di C. Parisot, Barcellona, Fundació Vila Casas, 6 settembre - 30 ottobre 2002, cat. p. 124, n. 72, illustrato a colori (con data 1914); Amedeo Modigliani, Jeanne Hébuterne e gli artisti di Montmartre e Montparnasse, a cura di C. Parisot, Ancona, Mole Vanvitelliana, cat. pp. 130, 131, illustrato a colori (con data 1914); Modigliani a Venezia, tra Livorno e Parigi, a cura di C. Parisot, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 20 maggio - 5 luglio 2005, poi Cagliari, Castello di San Michele, 14 luglio - 25 settembre 2005, cat. p. 72, illustrato a colori (con data 1914); Modigliani a Domodossola, da Venezia a Parigi, a cura di C. Parisot, Domodossola, Sala Motta, 29 ottobre - 4 dicembre 2005, cat. p. 72, illustrato a colori (con data 1914).

Bibliografia: Christian Parisot, Modigliani, Éditions Pierre Terrail, Paris, 1992, pp. 42-43 (con data 1914); Osvaldo Patani, Amedeo Modigliani catalogo generale, disegni 1906-1920, Leonardo Editore, Milano, 1994, p. 172, n. 276 (con data 1916-17 e misure errate); Christian Parisot, Modigliani. Catalogue raisonné - dessins, aquarelles - Tome III, testi di Laure Modigliani - Nechtschein, Christian Parisot, Edizioni Carte Segrete, Roma, 2006, pp. 105, 275, n. 36/14 (con data 1914).

Stima € 140.000 / 200.000





826

826

Umberto Boccioni

Reggio Calabria 1882 - Sorte 1916

Ritratto della signora Maffi, 1911

Acquerello su carta, cm. 27x25

Al verso, su un cartone di supporto: etichetta e due timbri, di cui uno con n. 1645, Galleria Cadario, Milano (con titolo *Ritratto - signora Adalgisa*): etichetta Civica Galleria d'Arte Moderna / Mostra Boccioni 1933, con n. 8.

Bibliografia: Gianfranco Bruno, *L'opera completa di Boccioni*, Rizzoli Editore, Milano, 1969, p. 96, n. 100c (titolo *Ritratto della signora Adalgisa Maffi - La maestra*

di scena e data 1909); Guido Ballo, *Boccioni, la vita e l'opera*, Il Saggiatore, Milano, 1982, n. 243 (opera datata 1909); Ester Coen, Maurizio Calvesi, *Boccioni. L'opera completa*, Electa Editrice, Milano, 1983, p. 315, n. 466. Alcuni restauri.

Stima € 110.000 / 160.000

BALLA DIVISIONISTA

“Sono artista. Da lungo tempo nella mia fantasia dormiva l’idea di un quadro, una figura di donna dai contorni indefiniti. Da allora in poi io non ebbi che un pensiero: fissare sulla tela il vostro sorriso”, scrive Giacomo Balla all’inizio del Secolo. Da quando arriva a Roma nel 1895, si dedica al ritratto: tale genere diventa per lui il trampolino di lancio per la sua carriera di pittore degli stati d’animo e per la sua sperimentazione futura. Superata l’impostazione ottocentesca del ritratto, Balla ritrae gli *stati d’animo*: troviamo eleganti signore al balcone, intellettuali che sfogliano il giornale o intenti alla scrivania, bambini che leccano il gelato o giocano seduti sul seggiolone, gli amici artisti mentre cesellano una medaglia o scolpiscono, i politici seduti nel loro dignitoso ambiente... .

Nell’arco dei primi anni Dieci Balla realizza tanti ritratti al punto che li troviamo esposti nelle annuali



Giacomo Balla, *Elisa nella luce*, 1907 ca.



Giacomo Balla, *Nudo controluce*, 1906 ca.

mostre organizzate dagli Amatori e Cultori: nel 1902 è presente con 11 ritratti (su 13 opere), l’anno seguente ne espone 4 e così via fino al 1914, quando – presentando una retrospettiva con 29 opere – 10 sono ritratti. Nel 1902, su “Fantasio” il Grita scrive:

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Ritratto di signora, 1907 ca.

Olio su tela, cm. 100x75

Firmato in alto a sinistra: Balla.

Storia: Collezione privata, Imola; Casa Balla, Roma; Franco Arrigoni, Imola; Collezione privata

Dossier storico artistico di Elena Gigli, Roma, 25 marzo 2007, serie 2007, n. 288.

Bibliografia: Teresa Fiori, Archivi del Divisionismo, volume secondo, saggio introduttivo di F. Bellonzi, Officina Edizioni, Roma, 1968, p. 145, n. X.172; Maurizio Fagiolo dell'Arco, Futur Balla, M. Bulzoni editore, 1970, p. VII, n. 89bis; Giovanni Lista, Giacomo Balla, Ediz. Galleria Fonte D'Abisso, Modena, 1982, p. 155, n. 170.

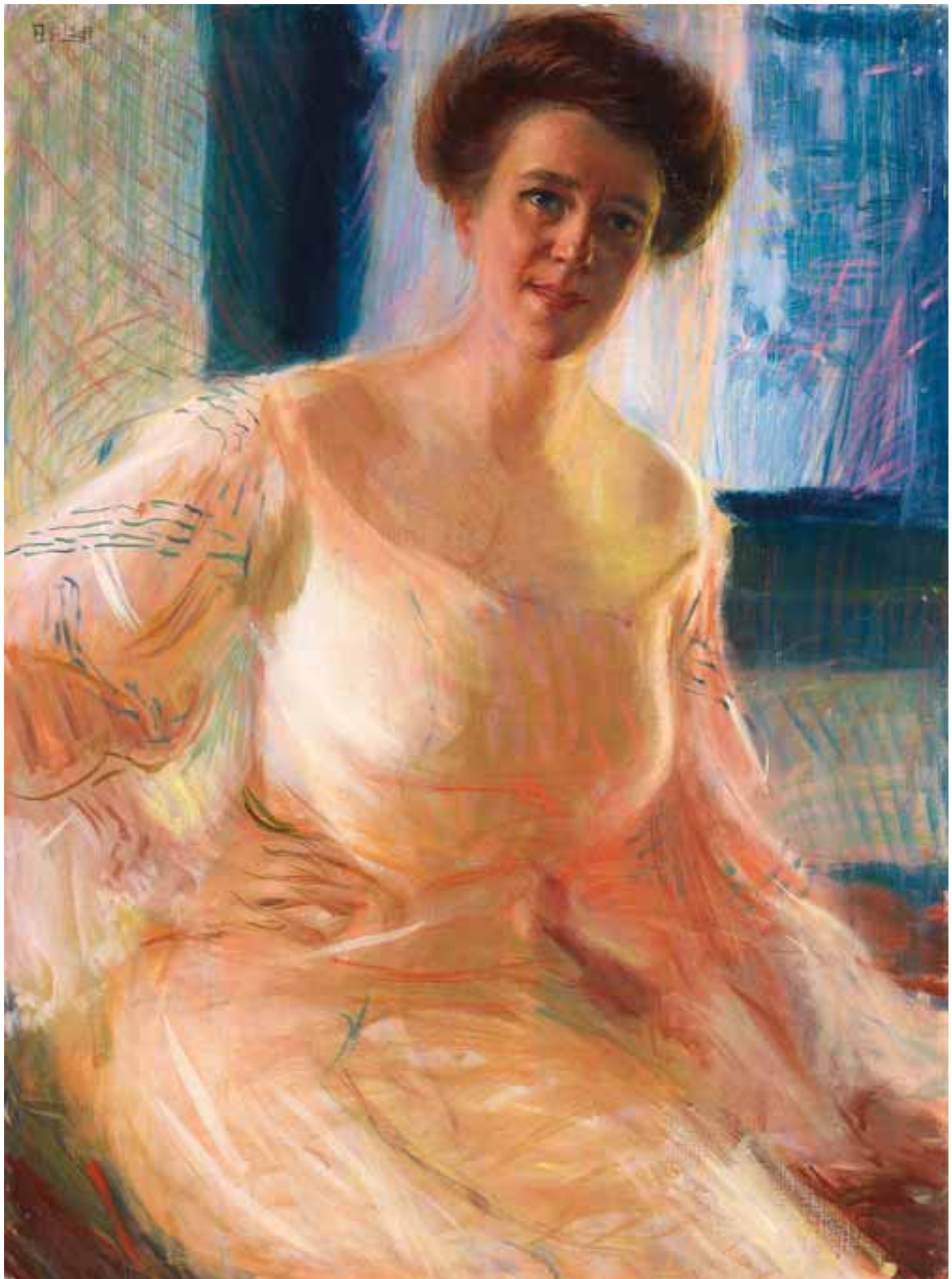
Stima € 150.000/240.000

“il Balla, che dall'oscurità più profonda è balzato ad un tratto alle glorie luminose di un trionfo clamoroso, si afferma vivacemente con una serie di ritratti”. Seduta sul divano, con il braccio destro piegato sul fianco e quello sinistro che scompare nell'abito, Balla

Giacomo Balla, *Artemisia controluce*, 1907 ca.

ritrae una signora illuminata dalla luce artificiale che proviene da sinistra. Nello sfondo, alle sue spalle si riconosce la parte inferiore della finestra: la stessa impostazione la troviamo nel coevo ritratto eseguito da Balla alla moglie Elisa, coperta solo da un velo e seduta sul divano. In questo *Ritratto di signora* Balla usa la tecnica a segni filamentososi con luci traccianti: saettanti fasci luminosi dall'alto verso sinistra colpiscono il maestoso corpo della signora, riempiendo così tutta la tela.

A tutto oggi non si è ancora riusciti a identificare con precisione la signora ritratta da Balla in questa splendida tela. L'opera viene pubblicata da Maurizio Fagiolo nel 1970 come collezione Franco Arrigoni di Imola. Nel 1968 l'opera era stata sottoposta a Gaspero del Corso (proprietario della Galleria L'Obelisco dove – insieme a Fagiolo – stava preparando un anno di mostre dedicate a Balla) il quale consiglia di dare la foto al “critico Maurizio Fagiolo dell'Arco perché la possa pubblicare in una seconda edizione del suo volume su Balla Pre-Futurista”. Nel 1972 il ritratto viene visto da Elica Balla, la secondogenita del pittore, che in tal senso ne scrive alla proprietaria: “La ringrazio molto della bella foto a colori del bellissimo e originale ritratto eseguito da mio Padre. Mi dispiace di non sapere il nome della signora ritratta. [...] Ma se noi in seguito faremo una mostra di “Balla ritrattista”, le chiederemo di prestare questo così magnifico”. Infine, la tela viene pubblicata nel volume con l'introduzione di Giovanni Lista, *Balla*, edito dalla Fonte d'Abisso, Modena 1982.





828

828

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Progetto per paravento, 1916 ca.

Tecnica mista su carta applicata su cartone, cm. 21x27

Firma sul lato destro: Balla Futurista. Su un cartone al verso della cornice: scritta di Luce Balla "Giacomo Balla / Bozzetto per paravento - 1916": etichetta con n. 767: etichetta Galleria Edieuropa QUIarte contemporanea, Roma, con n. 47.

Storia: Casa Balla, Roma (agenda n. 767); Archivio Cambellotti, Roma; Galleria Edieuropa, Roma; Collezione privata

Esposizioni: Giacomo Balla, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, dal 4 aprile 1963, cat. p. 119, n. 282, tav. 104.

Bibliografia: Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, Archivi del Futurismo, volume secondo, De Luca Editore, Roma, 1962, n. 189; Maurizio Fagiolo dell'Arco, Balla: ricostruzione futurista dell'universo, Bulzoni editore, Roma, 1968, n. 130.

Stima € 20.000 / 30.000

BALLA INTERVENTISTA

28 giugno 1914: scoppia la prima Guerra Mondiale. L'Italia si proclama neutrale, mentre i Futuristi sono per l'intervento: intendono la guerra come "igiene del mondo". Giacomo Balla, dal canto suo, considera l'interventismo come una posizione morale, ma anche come colorata sintesi dell'entusiasmo giovanile. Nel corso del 1915, Balla viene arrestato due volte. Il 18 febbraio, in occasione della riapertura della Camera



Giacomo Balla, *Canto tricolore*, 1915

dei deputati, insieme a Filippo Tommaso Marinetti, Guglielmo Jannelli, Francesco Cangiullo e Auro d'Alba; due mesi dopo è di nuovo arrestato: "A Roma, il 22 aprile 1915 Mussolini, Marinetti, Settemelli e Giacomo Balla sono arrestati durante la 3° dimostrazione interventista"



Giacomo Balla, *Forme-volume del grido "Viva l'Italia"*, 1915

(da "Costruire" 1931).

Il 24 maggio l'Italia entra in guerra. Balla scrive, in un appunto riportato dalla figlia Elica: "Tutti i futuristi sempre in prima linea danno la loro energia per la grandezza dell'Italia.

Dalla casa di Balla partono bandiere, cartelli, con scritte eccitanti, manifesti paroliberi, simultaneità di

partenze ed arrivi" (Con Balla 1984, p. 378).

I primi quadri dedicati alle manifestazioni interventiste appaiono in dicembre nella Sala Angelelli a Roma: vi espone *XX Settembre*; *Le insidie del 9 Maggio*; *Forme-volume del grido "Viva l'Italia"*; *Bandiere all'Altare della Patria*; *Sbandieramento+folla*; *Canto tricolore*; *Battimani+gridi patriottici*. La tematica interventista si presenta nelle illustrazioni per le copertine della rivista milanese "Gli Avvenimenti" nella quale questi quadri sono esaltati da Umberto Boccioni come nelle cartoline colorate che raggiungono gli amici futuristi tra il 1914 e il 1915: i colori squillanti e le forme semplificate portano anche al fronte gli incoraggiamenti e la fede di Balla. La tematica interventista viene ripresa da Balla anche in opere di piccolo formato, come quella qui analizzata: tutti questi lavori sono catalogati nell'*Agenda* di Luce Balla (questo al n. 1193), alcuni sono elencati negli *Archivi del Futurismo*: sono riapparsi soltanto negli ultimi anni perché la figlia Luce ha sempre rifiutato di venderli e li custodiva gelosamente. In particolare, questa composizione raffigura al centro – come in un vortice – lo sventolio del tricolore: tutto intorno elementi curvilinei dai colori accesi rappresentano la folla.



Giacomo Balla, Bozzetto di manifesto per la mostra personale alla Galleria Angelelli, Roma, 1915

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Sbandieramento, 1915

Olio su tela applicata su cartoncino, cm. 20,4x30

Firmato in basso a destra: Futur Balla; al verso sul cartoncino titolo, firma e data: Sbandieramento / Balla 1915; etichetta con n. 1193 (a penna); sulla cornice: etichetta "Futurismo Dada. Da Marinetti a / Tzara. Mantova e l'Europa nel / segno dell'avanguardia" / Mantova, Casa del Mantegna / 13 dicembre 2009 - 28 febbraio 2010.

Storia: Casa Balla, Roma (agenda n. 1193); Collezione privata, Roma; Galleria Marescalchi, Bologna; Collezione privata, Brescia; Collezione privata

Certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 22 aprile 2010, serie 2010, n. 466.

Esposizioni: Casa Balla e il Futurismo a Roma, catalogo a cura di Enrico Crispolti, Roma, Accademia di Francia, Villa Medici, 28 settembre - 3 dicembre 1989, pp. 202, 233, n. C/4, illustrato a colori; Atelier Balla: pittura, arredo, moda. Emanuel Zoo: suggestioni futuriste, catalogo a cura di Massimo Duranti, Cortina d'Ampezzo, Galleria Marescalchi, 28 dicembre 1996 - 31 marzo 1997, pp. 26, 73, n. A/1, illustrato a colori; Futurismo Dada. Da Marinetti a Tzara. Mantova e l'Europa nel segno dell'Avanguardia, Mantova, Casa del Mantegna, 13 dicembre 2009 - 28 febbraio 2010, cat. p. 72, illustrato a colori.

Bibliografia: Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, Archivi del Futurismo, volume secondo, De Luca Editore, Roma, 1962, p. 163, n. 201 b; La raccolta Sergio Saleri 1954 - 2005, a cura di Marilena Pasquali, Brescia, 2005, p. 28 -29.

Stima € 110.000 / 160.000



Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Balfiore, 1915 ca.

Collage e tempera su cartone, cm. 18,6x24,2

Firma in basso a sinistra: Futur Balla. Al verso sul cartone: cinque timbri a stencil con il *Pugno di Boccioni*: targhetta rettangolare bianca di Casa Balla.

Storia: Casa Balla, Roma (agenda n. 1294); Collezione privata

Certificato di Luce Balla, novembre 1989 (in fotocopia); certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 25 ottobre 2010, serie 2010, n. 490.

Bibliografia: Maurizio Fagiolo dell'Arco, Elena Gigli, Futur natura. La svolta di Balla 1916-1920, catalogo della mostra, Milano, Fonte d'Abisso Arte, 19 novembre 1998 - 20 febbraio 1999, Mazzotta Editore, 1998, p. 67, tav. a.

Stima € 12.000 / 18.000

Siamo al 1915: l'Italia sta per entrare nel Primo Conflitto Mondiale. Giacomo Balla è coi Futuristi per l'intervento in guerra (ricordo il collage *La guerre dell'Unicredit Banca*). Parallelamente alle grandi tele dedicate alla tematica dell'intervento, Balla porta avanti una tecnica del tutto sperimentale: la costruzione di un lavoro pittorico attraverso l'utilizzo di diverse carte colorate (a volte usa – per l'argento – la carta stagnola dei cioccolatini). Insieme a Maurizio Fagiolo e Paolo Sprovieri, si può pensare anche “a una carenza dei materiali pittorici tradizionali (olio, tela), date le difficoltà belliche. In questo *collage*, troviamo due fiori dagli accesi colori del giallo e del lilla con il verde acqua (tempera) circondati dal compenetrarsi delle

Giacomo Balla, *Esplosione primavera*, 1917 ca.

carte lucide colorate nero e bianco insieme a quella azzurro opaca. L'immagine di questo collage viene utilizzata da Maurizio Fagiolo come confronto ai collage che ha esposto nella mostra da lui curata (con la mia collaborazione) nella galleria milanese Fonte d'Abisso. In catalogo, Fagiolo ha dedicato un intero paragrafo al *collage* come *tecnica sperimentale*: “Il collage è stato spesso impiegato dai futuristi a Milano (Boccioni, Carrà) e a Parigi (Severini), ma quasi sempre per rivaleggiare con il papier collé del cubismo. Al contrario Balla arriva a una proposta nuova (e freschissima): l'inserimento di carte colorate riesce a proporsi come un allargamento del discorso pittorico e, allo stesso tempo, prevede l'intervento d'un elemento anti-pittorico. Le vivaci carte, impiegate nel *collage*, sono quindi connesse all'operazione stessa dell'invenzione e dell'effetto finale: non sono mai state usate in senso soltanto “estetico” come avviene nel Cubismo (ma anche in Boccioni). E insomma, per dirla con termini recenti, il *medium* diventa il *messaggio*. Le forme tondeggianti o acuminate ripropongono esperimenti già compiuti in pittura o in corso di sperimentazione. Qualche volta alle carte colorate si unisce la tempera, per arricchire i valori pittorici. Sono spesso di piccolo formato, ma quasi sempre di alta (o altissima qualità). Sono una settantina le opere ritrovate e classificate, ma Luce Balla ne elenca ancora una trentina da ritrovare” (pag. 24). L'opera proviene da Casa Balla: da notare – infatti – nel retro dell'opera i cinque timbri definiti “Il Pugno di Boccioni” realizzati da Balla con le stesse tempere (lilla e verde acqua) presenti nel *Balfiore* oltre alla targhetta rettangolare posta dalla figlia Luce.



Ottone Rosai

Firenze 1895 – Ivrea 1957

Scrittore a macchina (1918).

Olio su tela rintelata, cm 39,5x32.

In basso a sinistra: [O]. Rosai.

Al verso: sulla tela cartiglio stampigliato «024»; etichetta con n. 13 a stampa; etichetta «Onoranze a / Ottone Rosai / Mostra dell'Opera di Ottone Rosai / Firenze - Palazzo Strozzi, maggio-giugno 1960», con n. 16, proprietario Mazzotta; etichetta «Exhibition of Italian Futurism (1909-1919) / Hatton Gallery, University of Newcastle – November 4th-December 9th 1972 / Royal Scottish Academy, Edimburgh – December 17th 1972-January 14th 1973 / Futurismo / Newcastle / nov. 1972-3 / Edimburgh», con indicato «120. Writer and Machine (1912)»; etichetta con timbro «AMT.TF.FRHOF HAMBURG»; etichetta «Soprintendenza speciale alla Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea / Mostra Ottone Rosai / 20 luglio-18 settembre 1983»; sul telaio etichetta «La Biennale de Venise / Exposition d'art italien moderne à Athènes et dans l'Orient Méditerranéen», titolo «Scrittore a macchina» e proprietario Galleria del Cavallino; etichetta «XXVI Biennale Internazionale d'Arte / di Venezia – 1952», con n. 37; etichetta «Frankfurter Kunstverein Steinernes Haus / Ausstellung: Italien 1905-1925 / Katalog nr. 54», proprietario A. Mazzotta; etichetta «The Institute of Contemporary Art / Boston / Exhibition of / Contemporary Italian Paintings / with the collaboration of / the Galleria del Cavallino of Venice»; etichetta Galleria del Cavallino, Venezia, con titolo «Scrittore a macchina 1918»; etichetta Galleria del Naviglio, Milano, con titolo «Scrittore a macchina 1918»; etichetta «Centenario della nascita 1895-1995 / Ottone Rosai / antologica – 200 opere dal 1913 al 1957 / Farsettiarte / Prato, 23 settembre-22 ottobre 1995 / cat. n. 13»; etichetta «Comune di Arezzo / Galleria Comunale d'Arte Contemporanea / Ottone Rosai / Umanità: pittura e segno / Palazzo Chianini-Vincenzi / Sala di Sant'Ignazio / 9 novembre 2001-20 gennaio 2002».

Provenienza: Galleria del Cavallino, Venezia; Galleria del Naviglio, Milano; A. Mazzotta, Milano; raccolta privata, Milano; raccolta privata, Varese.

Stima € 130.000 / 170.000

Esposizioni

- *Exposition de peinture moderne italienne, depuis 1850 jusqu'à nos jours*, organisée par la Société des Amis de l'Art du Caire et par la Biennale de Venise, Palais Ismail Pacha, Il Cairo, febbraio-marzo 1949, fuori catalogo
- *Exposition d'Art Italien Moderne à Athènes et dans l'Orient Méditerranéen*, organizzata dalla Biennale di Venezia, Atene, 1949 [?; catalogo non rintracciato]
- *Exhibition of Contemporary Italian Paintings*, The Institute of Contemporary Art, Boston, in collabo-

razione con la Galleria del Cavallino, Venezia, data non conosciuta [catalogo non rintracciato]

- *XXVI Biennale*, Venezia, 1952, sala X, personale di O. Rosai a cura di A. Parronchi, in cat. n. 4
- *VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1955-aprile 1956, sala A e B, in cat. n. 25
- *Mostra dell'opera di Ottone Rosai, 1911-1957*, a cura di P.C. Santini, Palazzo Strozzi, Firenze, maggio-giugno 1960, in cat. n. 16



- *Italien 1905-1925. Futurismus und Pittura metafisica*, a cura di E. Rathke e S. Rathke-Köhl, Frankfurter Kunstverein, Kuratorium Kulturelles Frankfurt, Steineners Hus Römerberg, Francoforte, 16 novembre 1963-5 gennaio 1964, in cat. n. 54
- *Futurismo 1909-1919. Exhibition of Italian Futurism*, testi di vari, organizzata da Northern Arts and the Scottish Arts Council, Hatton Gallery, University of Newcastle, 4 novembre-8 dicembre 1972, in cat. p. 127, n. 120 (1914); poi Royal Scottish Academy, Edimburgo, 16 dicembre 1972-14 gennaio 1973; poi Royal Academy of Arts, Londra, 27 gennaio-4 marzo 1973
- *Ottone Rosai opere dal 1911 al 1957*, presentazione di D. Durbé, introduzione di C.L. Ragghianti, mostra e catalogo a cura di P.C. Santini, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 20 luglio-18 settembre 1983, riprodotto in cat. n. 7
- *Ottone Rosai opere dal 1911 al 1957*, presentazioni di E. Ciantelli, G. Morales, introduzione di C.L. Ragghianti, mostra e catalogo a cura di P.C. Santini, Palazzo Strozzi, Firenze, 13 novembre-18 dicembre 1983, riprodotto in cat. n. 7
- *5 artisti toscani. Modigliani, Rosai, Severini, Soffici, Viani*, testo di P. Pacini, schede a cura di A. Lenci e L. Mari, Galleria Farsetti, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, 2° Sima, Venezia, 14 aprile-1° maggio 1984, in cat. p. 16, riprodotto p. 23
- *Ottone Rosai*, a cura di L. Cavallo, testi di F. Farsetti, E. Steingraber, E. Weiss, O. Nicolini, Farsettiarte, Prato, 23 settembre-22 ottobre 1995; poi Palazzo Reale, Milano, 26 ottobre 1995-6 gennaio 1996, riprodotto in cat. n. 13
- *Rosai. Umanità: pittura e segno*, a cura di L. Cavallo, collaborazione G. Faccenda, testi L. Cavallo, G. Faccenda, O. Nicolini, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Sala Sant'Ignazio, Arezzo, 9 novembre 2001-20 gennaio 2002, riprodotto in cat. n. 6 e p. 39 (particolare).

Bibliografia

- E. Francia, «I Maestri contemporanei alla VII Quadriennale. De Pisis, Tosi, Soffici, Rosai», *Il Popolo*, Roma, 29 gennaio 1956
- G. Castelfranco-M. Valsecchi, *Pittura e scultura italiane dal 1910 al 1930*, De Luca, Roma, 1956, p. 87, riprodotto tav. LXI
- P.C. Santini, *Rosai*, Vallecchi, Firenze, 1960, riprodotto n. 217 e p. 142 (primo stadio)
- G. Ballo, *Vero e falso nell'arte moderna*, Edizioni La Bussola, Torino, 1962, riprodotto tav. 56
- M. Drudi Gambillo-T. Fiori, *Archivi del futurismo*, De Luca, Roma, 1962, riprodotto vol. II, p. 368, n. 18 (*Soldato dattilografo*)
- L. Cavallo, *Ottone Rosai*, Edizioni Galleria Il Castello, Milano, 1973, riprodotto p. 47.



Ottone Rosai, granatiere, 1915

Rosai futurista, un po' guascone un po' teppista. Si era incontrato con i lacerbiani quando questo gruppo di scapestrati, Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini, Soffici, organizzati nel futurismo marinettiano, avevano esposto a Firenze in via Cavour 48 (30 novembre 1913-15 gennaio 1914), mentre anche lui, diciottenne, insieme con l'amico Betto Lotti, esponeva in una stanza della stessa via.

Combinazione fatale, avrebbe segnato il corso della vita e della storia artistica del giovane Ottone, il più vivace rampollo che la schietta progenie popolare di Firenze donò al secolo XX.

I due momenti di quella che possiamo chiamare l'avanguardia di Rosai, sulla quale del resto si incardinerà il seguito del lavoro, la sua entrata entusiasta nel movimento futurista, con scatti di carattere e contraddizioni come erano congeniti nel suo temperamento, hanno date ben precisate: 1914-1915 e 1918-1919.

Discrimine fra le due zone temporali e operative il servizio militare, gli anni di guerra da lui combattuta «con fedeltà ed onore» come è timbrato nel foglio di arruolamento che ci dà gli estremi fisici di quell'uomo:



Ottone Rosai, *Dinamismo Bar San Marco* (Caffè San Marco; Bar San Marco), 1914

«Statura: 1,89. Torace: 0,86. Capelli: castani. Occhi: castani. Colorito: bruno. Dentatura: sana. Arte o professione: Pittore».

Non certo di teorie voleva saperne quell'intemperante geniale, dinamismi e simultaneità non potevano avere applicazione, né più né meno ortodossa, nel suo modo spontaneo di porsi alla pittura, meglio sarebbe dire di vivere la pittura.

C'è quindi una pulsione di giovanile esuberanza che lo condusse nella corrente di *Lacerba*, rivista la più innovativa dell'epoca, e al piacere dello sbaraglio anche letterario con Soffici e Papini, conduttori del foglio; ma una volta proposti quei meccanismi culturali alla delicata zona della pittura tutto si faceva più difficile: far collimare le attitudini con dettati estetici a lui estranei non era nelle sue corde, tantomeno escludere dalla passione che lo aveva spinto all'arte quanto gli era congeniale: la sua città con il lascito della tradizione, l'esistenza nel rione d'Oltrarno, l'essere insieme popolare di nascita e nobile per scelte.

Rosai giovane è pure il Rosai intero che conosceremo con il suo stile; non ci sono sdoppiamenti come accadrà per alcuni altri colleghi.

Lo *Scrittore a macchina* – dopo le prove del 1916, dipinti eseguiti in Cadore, in brevi soste – oltre essere opera d'arte, è testimonianza rarissima della ripresa, del ritorno all'attività piena. Scrive Pier Carlo Santini



Copertina della rivista *Il Centone*, Firenze, con una incisione di Rosai

nella scheda per la monografia del 1960, *cit.*: «È uno dei documenti della breve ripresa futurista di Rosai, che si può collocare negli anni 1918-1919 (ma nel 1919 si hanno già la serie delle “nature morte” e, con certezza quasi assoluta, i primi “paesaggi”). Di tutti gli altri dipinti che riflettono i modi e il linguaggio che verifichiamo in questo *Scrittore a macchina* si sono però perse le tracce [...], e resta quindi questa attualmente l'unica testimonianza della fase indicata.»

Dove avrà preso spunto Rosai per questo quadro? L'autore ci dà qualche suggerimento: la figura è vestita con un colore verde-grigio; al colletto una sorta di mostrina nera e arancione: pensiamo a un *Soldato dattilografo* – così viene titolato negli *Archivi del futurismo* 1962, *cit.* – che scrive a macchina nell'Ufficio Maggiorità, magari un ciclostile per l'esercito.

Rosai era ancora in servizio nel periodo al quale è stata attribuita questa tela; anzi nel dicembre 1918, appena dopo la vittoria, risultava «Ricoverato nell'ospedale da Campo 119 per malattia» e nel gennaio 1919 «Traslocato ospedale di tappa di Ferrara». Imperversava allora la tremenda febbre Spagnola.

Anche nel 1916, a Venas di Cadore, in attesa di andare in trincea, si era dedicato alla pittura per soddisfare i desideri di un colonnello e per non perdere il filo dei suoi interessi. Ora, a guerra vinta, riemerge dalla bufera con intenzioni di ripresa non solo materiale: deve ripristinare anche le sue motivazioni di fondo, un approccio nuovo con le cose, gli uomini, gli ideali. In un testo «Ciuffi sugli occhi», stampato sul Numero negro del *Centone*, rivista mensile di Firenze (anno I, n. 3-4, aprile-maggio 1919), scrive: «Adesso è finita la guerra al confine, ma non ci fermiamo: uniti, serrati, una nuova ne inizieremo, più feroce, più forte, più



Ottone Rosai, *Follie estive* (1918-19)

bella; il nemico di fuori scappò finalmente, il nemico di dentro rosicchiava e cercava ingannarci, ma noi, gli stessi Arditi, sapremo mantenere il nome davanti anche a lui, ed a denti serrati, ventate di fuoco, travolgeremo per sempre questa indegna vigliaccheria italiana!»

Il *punto a capo* comporta d'istinto il riepilogo della stagione ultima: futurcubismo, secondo gli esempi del maestro Soffici che lo aveva orientato... E sono sofficiane le toccature di pennello «alla Cézanne» martellate come sul metallo tenero, la sobrietà dei colori istruiti magari sugli antichi riferimenti (Paolo Uccello) e il buon governo della forma che pongono Rosai nell'alveo di quella toscanità ove si tiene al gusto di una pagina ritmicamente composta, cioè mai abbandonata – per riportarci alle distinzioni dell'epoca – alla dinamica squillante, stridente e provocatoria del marinettismo.

Il posto di Rosai, e lo confermerà il percorso a seguire, è nell'osservatorio della realtà, anche in questo caso – come lo fu per *Bar San Marco*, 1914, e come nell'altro quadro coevo di *Scrittore a macchina*, *Follie estive*, unico dipinto da potersi mettere significativamente in parallelo.

C'è modo qui di conoscere, di entrare nelle fibre costitutive della poetica, non solo un momento raro del Rosai d'avanguardia, ma una delle radici del suo linguaggio che può essere considerato da un taglio diverso dall'usuale.

Esiste, sebbene con poche testimonianze iconografiche, un futurismo alla Rosai, che si coniuga con Rosai scrittore – in questo caso il titolo è allusione non poi nascosta – futurista in quanto non rispetta alcun canone della cultura borghese, chiaramente debitore a Soffici, ma ha di suo un portato becero-popolare e primitivo-infantile che resta il getto autentico della sua creatività, cioè costituisce l'apporto rosaiano al cubofuturismo nazionale – Soffici e Carrà, sappiamo, ne sono i campioni – che nella sua versione, nelle forme semplificate, diviene, se vogliamo stringere in formula, futur-primitivismo.

L'impasto di tale complesso espressivo è tutt'altro che povero: alcuni ingredienti sembrano provenire dal novellismo sapido di Neri Tanfucio (Renato Fucini) e dalle poesie sboccacciate del Vamba (Luigi Bertelli), altri dai disegni scarabocchiati dei bimbi nei chiassi fiorentini; non mancano comunque riferimenti a quel Rousseau il Doganiere che era filtrato in Italia attraverso Soffici.

Tutto ciò tenuto insieme, sarebbe altrimenti stata una torbida melassa, dal talento del giovane, dalla innata capacità sua di dosare e amministrare forme e colori,



Ottone Rosai, *Musicista* (1914)



Ottone Rosai, *Ambiente e figura*, 1918

senso compositivo ed eleganza architettonica.

Lo *Scrittore a macchina*, dunque il soldato che scrive, lavora in un ambiente che presenta qualche grazia antica: il soffitto a vele, tingeggiato celeste e grigio, la partizione centrale in cui convergono le arcature poggia su una colonna con capitello, il gioco geometrico delle linee miste dà un ritmo sobrio allo spazio.

Il piano del tavolo su cui insiste il macchinario per la scrittura è risolto con la prospettiva ribaltata del cubismo, resta tuttavia una inclinazione vicina al vero e il colore è tra noce chiaro e noce scuro come sapeva bene il Rosai restauratore e costruttore di mobili che avrà poi sempre una preferenza per il pènetro, per il mordente noce.

Due tasti della macchina sono messi in vista, parte per il tutto, tondini che hanno anche la funzione di rialzare con il giallo un complesso di triangoli ombreggiati.

Nella testa dello *Scrittore* la parte più articolata del quadro: si trattava di compiere operazione non facile, in cui le soluzioni per piani geometrici lasciassero al volto una segnatura espressiva; la traccia di un incrocio fra astrazione e captazione di elementi umani. L'occhio, il mento, la fronte rotonda come il cranio che pare un elmetto all'inglese.

Le notazioni di Rosai sono sintetiche e pure ironiche, quasi ricordano la sofficiana *Tarantella dei pederasti*, 1913, che grandeggiava, due metri per due, alla mostra di *Lacerba*. Ma qui il piccolo formato concentra e concede pregevoli qualità cromatiche: i verdi insinuati nel celeste, freddo su freddo, i gialli distribuiti come tocchi rari; la luce cristallina di un insieme che tenta il ritmo e raggiunge un clima di interno surreale.

Abbiamo anche qualche foglio per avvicinare in profondità quest'opera; un disegno a inchiostro su carta, cm 20,6x14,8, chiamato *Musicista*, datato 1913, ma attribuibile all'anno successivo, ci fa intendere con quali strumenti Rosai procedeva alla scomposizione delle forme. Il volto del *Musicista* è preso per profili, come quello dello *Scrittore*, linee forti tagliano la fisionomia così come lo spazio, in modo che l'insieme sia tutto percorso e risovente delle scansioni che sezionano ambiente e soggetto di primo piano.

Un altro disegno a inchiostro, datato 1918, *Ambiente e figura*, ci offre una architettura di fondo simile a quella dello *Scrittore*: il soffitto a crociera poggia su un capitello triangolare e su una colonna svolta come un cilindro di carta. Il cubofuturismo rosaiano risolve l'anatomia in solidi geometrici, dando al corpo una sorta di rigidità da fabbro ferraio, qualcosa che richiama Léger, le membra percepite come costruzione di spallacci e corazze.

È robusta, risoluta la scelta del disegno; nessun riguardo romantico- sentimentale per l'uomo nuovo che si affaccia alla nuova epoca.

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Fumatore al caffè, 1919

Olio su cartone, cm. 50x70,3

Firmato e datato in basso a destra: R. M. Baldessari 1919, al verso data, sigla e titolo: 1919 / R.M.B. / Fumatore al caffè.

Esposizioni: Futurismo 1909 - 1944, a cura di M. Scudiero, Rovereto, Studio 53 Arte, novembre - dicembre 1999, cat. p. 3, illustrato a colori; R. M. Baldessari. Opere futuriste 1914 - 1923, a cura di M. Scudiero, Milano, Arte Centro, ottobre 2001, cat. p. 43, n. 62a, illustrato; Baldessari, Opere 1915 - 1934, a cura di M. Scudiero, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 27 dicembre 2008 - 7 gennaio 2009, poi Milano, Farsettiarte, 15 gennaio - 14 febbraio 2009, cat. n. 29, illustrato a colori.

Stima € 95.000 / 135.000





833

833

Fortunato Depero

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

Balletto di matite, 1929-30 ca.

China su carta, cm. 34,2x52,7

Firma in alto a destra: F. Depero.

Certificato con foto Archivio unico per il catalogo delle opere futuriste di Fortunato Depero, Rovereto, 12 marzo 2009, con n. FD-3651-DIS.

Stima € 20.000 / 30.000



834

834

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Dada-Manifesto, 1922 ca.

Olio e collage su cartone, cm. 24x18

Sigla in basso a destra: R.M.B.

Certificato con foto Archivio unico per il catalogo delle opere futuriste di Roberto Marcello Baldessari, Rovereto, 18 settembre 2008, con n. B22-09.

Stima € 14.000 / 20.000

835

Fillia

Revello 1904 - Torino 1936

Composizione

Olio su tavola, cm. 46x33

Firmato in basso a sinistra: Fillia. Al verso sulla tavola: timbro Collezione Antonella Vigliani Bragaglia; timbro Centro Studi Bragaglia, Roma.

Stima € 15.000 / 20.000



835

836

Giulio Evola

Roma 1898 - 1974

Composizione futurista

Olio su tela, cm. 55x44,7

Firmato in basso verso sinistra: Evola.

Stima € 14.000 / 20.000



836



837

837

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Ritratto, 1941

Olio su compensato, cm. 29,3x25,3
Firmato e datato sul lato destro: Pisis / 41.

Bibliografia: Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo secondo, opere 1939-1953, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 524, n. 1940 155 (opera datata 1940).

Stima € 10.000 / 15.000



838

838

Piero Marussig

Trieste 1879 - Pavia 1937

Paesaggio con ponte, (1929-30)

Olio su tavola, cm. 49,6x60

Firmato in basso a destra: P. Marussig. Al verso sulla tavola: etichetta e timbro Galleria Gian Ferrari, Milano, con n. 3136: etichetta Galleria Milano, Milano, con data febbraio 1932 e n. 879: due timbri Galleria Bergamini, Milano.

Storia: Galleria Milano, Milano; Collezione privata, Monza; Collezione privata

Certificato su foto di Claudia Gian Ferrari, Milano, 26 ottobre 2001, con n. 3136.

Bibliografia: Claudia Gian Ferrari, Nicoletta Colombo, Elena Pontiggia, Piero Marussig (1879-1937). Catalogo generale, Silvana Editoriale, Milano, 2006, p. 192, n. 554.

Stima € 8.000 / 15.000



839

839

Mario Mafai

Roma 1902 - 1965

Natura morta, 1949

Olio su tela, cm. 35,4x40,3

Firmato e datato in basso a destra: Mafai '49.

Certificato su foto di Netta Vespignani in data 23.05.2002, con n. 292/02.

Stima € 7.000 / 15.000



840

840

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Cavallo, 1928

Olio su cartone, cm. 21,5x17,6

Firmato e datato in basso a destra: de / Pisis / 28; al verso sul cartone: De [Pisis] / Parigi 1928.

Certificato su foto Associazione per il patrocinio dell'opera di Filippo de Pisis, Milano, 11 febbraio 2005, con n. 02487.

Stima € 10.000 / 15.000



841

841

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione grigia

Tecnica mista su carta applicata su tela, cm. 38x50,3

Firma in basso a destra: Sironi. Al verso sulla tela: due timbri, di cui uno con n. 1486 (a penna) Galleria d'Arte Vinciana / Milano: etichetta parzialmente abrasa e timbro Piemonte Artistico e Culturale: etichetta Galleria "La Bussola" / Torino / 1a Mostra postuma in Torino / di Mario Sironi / febbraio 1962: etichetta Galleria La Bussola / Torino, con n. 60759.

Stima € 18.000 / 25.000



842

842

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Paesaggio sul fiume, 1941

Olio su tela, cm. 40x50

Firmato e datato in basso a destra: O. Rosai / 41; titolo al verso sul telaio: "Paesaggio sul fiume".

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 7 settembre 2010.

Stima € 13.000 / 18.000



843

843

Ardengo Soffici

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

Barche di fieno e sarmenti, 1956

Olio su cartone telato, cm. 50x70

Firmato e datato in basso a sinistra: Soffici / 56; al verso titolo e firma: Barche di fieno e sarmenti / Soffici; timbro Galleria Bergamini, Milano, con firma Giuseppe Bergamini; timbro Galleria Gian Ferrari, Milano.

Foto autenticata dall'artista, Forte dei Marmi, 2 ottobre 59; certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 18 maggio 2001.

Esposizioni: Ardengo Soffici. Un'arte toscana per l'Europa, a cura di Luigi Cavallo, Firenze, Galleria Pananti, 4 ottobre - 20 novembre 2001, cat. pp. 202, 251, n. 113, illustrato a colori.

Stima € 20.000 / 30.000



844

844

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Paesaggio, 1944

Olio su tela, cm. 50x60,5

Firmato e datato in basso a sinistra: O. Rosai / 44. Al verso sulla tela: timbro ed etichetta con n. 3355 Galleria Gissi / Torino: cartiglio recante dati dell'opera: timbro Galleria d'Arte Edmondo Sacerdoti / Milano: etichetta Galleria Torbandena / Trieste: etichetta Città di Acqui Terme / Azienda Autonoma di Cura e Soggiorno / "Amate sponde" / Pitture di paesaggio in Italia dal 1910 al 1984 / Acqui Terme, 21 luglio - 10 settembre, Palazzo "Liceo Saracco"; sul telaio: due timbri Collezione / Giancarlo Meropini / Ponte a Egola (Pi): timbro Galleria d'Arte / Edmondo Sacerdoti / Milano: etichetta Ottone Rosai / Opere dal 1911 al 1957 / Circolo degli Artisti / Torino, Aprile - Maggio 1983, con n. 64 (a penna): etichetta Ministero per i Beni Culturali e Ambientali / Soprintendenza Speciale alla Galleria / Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea / Mostra Ottone Rosai / 20 luglio - 18 settembre 1983.

Esposizioni: Ottone Rosai, con una nota di Pier Carlo

Santini, Varese, Galleria della Piazza, 30 novembre 1973 - 6 gennaio 1974, cat. n. 21, illustrato; Ottone Rosai, opere dal 1911 al 1957, a cura di Pier Carlo Santini, Torino, Circolo degli Artisti, Palazzo Graneri, aprile - maggio 1983, cat. p. 113, n. 64, illustrato, poi Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 20 luglio - 18 settembre e Firenze, Palazzo Strozzi, 13 novembre - 18 dicembre, cat. p. 129, n. 74, illustrato; Amate sponde. Pittura di paesaggio in Italia dal 1910 al 1984, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 21 luglio - 10 settembre 1984, cat. p. n.n., illustrato; Ottone Rosai, opere dal 1940 al 1950, a cura di P. Pacini, Galleria Farsetti, Cortina d'Ampezzo, Milano e Prato, dicembre 1985 - marzo 1986, cat. n. XIII, illustrato a colori.

Bibliografia: Pier Carlo Santini, La Vernice, n. 2, marzo - aprile 1986, p. 20.

Stima € 22.000 / 32.000



845

845

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta con caffettiere, (1942)

Olio su cartone, cm. 34,8x49,5

Firmato in basso a destra: Pisis, sul lato destro sigla: VR. Al verso sul cartone: tre timbri Galleria Berlanda, Milano.

Opera archiviata presso l'Associazione per il patrocinio dell'opera di Filippo de Pisis, al n. 03478.

Stima € 18.000 / 25.000

846

Ubaldo Oppi

Bologna 1889 - Vicenza 1942

Paese col porto, 1914

Olio su tavola, cm. 39x80,5

Firmato e datato in basso a sinistra: Ubaldo Oppi 1914.

Certificato su foto Archivio Ubaldo Oppi, Milano, febbraio 2002, con n. 130.

Stima € 16.000 / 26.000



846



847

847

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Marina con la torre (Il fiume a Bocca di Magra), 1959

Olio su tela, cm. 39,7x49,8

Firmato e datato in basso a sinistra: C. Carrà 959; al verso sulla tela: Carlo Carrà / Milano 20-6-61: etichetta con n. 2670 e timbro Galleria Annunciata, Milano: timbro Galleria La Barcaccia, Montecatini; sul telaio: cartiglio recante dati dell'opera.

Storia: Collezione N. Mobilio, Firenze; Collezione privata

Bibliografia: Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume III, 1951-1966, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 379, 580, n. 9/59.

Stima € 45.000 / 60.000



848

848

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Idoli, 1956

Olio su tela, cm. 36,7x26,3

Firmato e datato in basso a destra: Campigli 56. Al verso sul telaio: timbro Galleria d'Arte Moderna / Modena.

Certificato su foto Nicola Campigli, Saint Tropez 29/06/1996, con n. 6135756.

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

Stima € 20.000 / 28.000



849

849

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Cavalieri, (1953)

Olio su tela, cm. 60x70

Firmato in basso a destra: Sironi. Al verso sulla tela: etichetta Galleria La Bussola, Torino, con n. 70745.

Storia: Collezione privata, Roma; Galleria La Bussola, Torino; Collezione privata

Esposizioni: Mario Sironi, Torino, Galleria La Bussola, aprile 1957, catalogo a cura di Alberto Oggero, copertina e pp. 49, 90, illustrato a colori; Mario Sironi. Opere 1919-1959, a cura di Claudia Gian Ferrari, Cagliari, Castello di San Michele, 6 luglio - 29 settembre 2002, cat. pp. 140-141, illustrato a colori.

Stima € 55.000 / 70.000



850

850

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Spiaggia, 1931

Olio su tela, cm. 30x44,8

Firmato e datato in basso a sinistra: C. Carrà 931.

Certificato su foto di Massimo Carrà, con n. 25/31.

Rintelato.

Stima € 50.000 / 65.000



851

851

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Cavalli in un paesaggio, seconda metà anni Cinquanta

Olio su cartone, cm. 34,8x45,5

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico,
Roma, 20 luglio 2001, con n. 0062/07/01 OT.

Stima € 50.000 / 70.000

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Fiori in un vaso, 1935

Olio su tela, cm. 89,5x56,5

Firma e data in basso a destra: de Pisis / 35, in basso a sinistra: London. Al verso sul telaio: etichetta e timbro Galleria Gian Ferrari, Milano, con n. 3114.

Storia: Collezione H. Compton; Collezione privata

Certificato su foto di Claudia Gian Ferrari, Milano, 13 marzo 2001, con n. 3114.

Bibliografia: Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 362, n. 1935 16.

Stima € 60.000 / 80.000

I fiori di de Pisis

“Sono salito un giorno nello studio di Filippo de Pisis che aveva quasi pronta la sua esposizione di fiori. [...] in una stanza di pochi centimetri quadrati [...] De Pisis aveva fatto nascere una moltitudine di fiori: tenui veli di colori semplici che appena sfiorando la tela o la tavola o i cartoni, allo sguardo si agitavano un

poco e così diventavano petali rosei, azzurri, violacei, o bianchi come ali d'angelo [...]” con queste parole, Massimo Bontempelli descrive le tele realizzate da de Pisis negli anni parigini (M. Bontempelli, in *Ricordo di De Pisis*, Roma, 1956, p. 7).

La profonda passione per i fiori accompagna l'artista durante tutta la sua vita, ne conosce i nomi e le caratteristiche, li osserva con l'attenzione di un botanico, ma riesce a coglierne allo stesso tempo la componente poetica, affascinato dai colori, dai profumi e dalla leggerezza dei petali delicati, che coinvolgono i sensi e suscitano sorprendenti e sempre nuove emozioni. La lunga ed intensa serie dei vasi di fiori, ricchi di varietà, forme e colori, vere esaltazioni della natura, suggerisce una riflessione profonda e malinconica sulla limitata vita dei fiori recisi, che diventano per l'artista, tra vitalità cromatica e consapevolezza dell'effimera felicità, il simbolo della mutabilità della bellezza, un pensiero evidente anche in opere come *Ritratto di ragazzo col garofano* (1941), in cui quest'ultimo suggerisce una riflessione sulla fugacità della giovinezza.

Durante gli anni del lungo soggiorno a Parigi, tra il 1925 e il 1939, la pittura di de Pisis, maturata in Italia, si sviluppa più liberamente, la pennellata diventa più fluida ed i colori più intensi. Nel 1933 compie un viaggio a Londra, per dipingere e visitare i musei della città, ritornandovi nel 1935 per realizzare una mostra personale alla Galleria Zwemmer, e viene ospitato nello studio di Vanessa Bell, sorella di Virginia Woolf. Ed è proprio nella città inglese che realizza *Fiori in un vaso* (1935), un vivace mazzo di fiori su un tavolo, scelti e posizionati con estrema cura in un vaso decorato, un insieme di tonalità cromatiche da cui emerge con particolare forza il rosso intenso, una composizione ordi-



Filippo de Pisis, *Fiori*, acquerello e matita, 1946





853

853

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Fiori, (1945 ca.)

Olio su tela, cm. 50x39,5

Firmato in basso a destra: Pisis, in basso a sinistra sigla: S / B.

Certificato su foto di Paolo Baldacci, Milano, 20.4.1991, con timbro ed etichetta Galleria Philippe Daverio. Rintelato.

Stima € 13.000 / 18.000

nata e meditata, resa con estrema vitalità, attraverso un coinvolgimento emotivo e pittorico dell'artista che permette all'osservatore di immaginare il movimento dei lunghi steli, la pesantezza dei tulipani vellutati ed il profumo fresco dei petali. L'interno, descritto in secondo piano, è composto da mobili e modesti oggetti della vita quotidiana, che racchiudono per de Pisis un valore intimo e lirico, resi in questo caso con evidente gestualità del segno, tipica di questi anni. Gli oggetti quasi si frantumano, i piani prospettici si liberano da regole precise, creando un'evidente tensione, mentre poche pennellate leggere e decise sulla tela ricompongono le forme e ne rendono immediata la riconoscibilità. L'opera rappresenta un suggestivo e significativo esempio della grande maestria di de Pisis nel restituire lo stupore e l'atmosfera ricca di luminosità, attraverso il segno ed il colore, reso prezioso grazie alla sua particolare sensibilità cromatica.

Fiori (1945 ca.), opera eseguita negli anni veneziani, quando il segno diventa sempre più grafico e sintetico, testimonia la rapidità con cui de Pisis riesce a cogliere l'essenza dei soggetti rappresentati. In questa tela l'artista non si interessa allo sfondo, ma concentra l'attenzione sulla resa della flessibilità degli steli piegati dal peso dei boccioli e dei petali, descritti attraverso tocchi di colore, alternando bianchi, gialli, rossi e viola ed ogni fiore, nonostante la sinteticità del tratto, mantiene la sua caratteristica forma.

L'immediatezza con cui de Pisis realizza i suoi fiori è testimoniata anche dal gallerista veneziano Renato Cardazzo: "[...] un fascio di rose gialle [...]. Le guardava estasiato. Ebbi il tempo di scendere le scale per richiamare gli operai che dovevano consegnare le pietre litografiche, e quando risalii il quadro era compiuto: un capolavoro!" (in *De Pisis a Milano*, Milano, 1991, p. 33).



854

854

Ardengo Soffici

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

La casa del Berna, 1963

Olio su cartone telato, cm. 34,7x49,6

Firmato in basso a sinistra: Soffici. Al verso: cartiglio con scritta Paese / (Casa del Berna) / 14 (a inchiostro): etichetta Il Castello Galleria d'Arte, Milano (opera datata 1955): due timbri Galleria d'Arte Moderna Il Castello / Milano.

Storia: Famiglia Soffici, Poggio a Caiano; Collezione privata

Esposizioni: Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del 900, Poggio a Caiano, Villa Medicea, 1 - 30 giugno 1975, cat. n. 88, illustrato; Ardengo Soffici, oli, acquarelli, disegni, Focette, Galleria Farsetti, 4 agosto - 9 settembre 1979, cat. n. 33, illustrato.

Bibliografia: Giuseppe Raimondi, Luigi Cavallo, Ardengo Soffici, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze, 1967, p. 100, tav. CCCLXV, n. 609.

Stima € 22.000 / 32.000



855

855

René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

Paesaggio, 1943

Olio su tela, cm. 49,7x65

Firmato e datato in basso a destra: R. Paresce / XXI. Al verso sul telaio: cartiglio scritto a macchina 54) René Paresce "Paysage 1921" / Peintre Italien.

Cerificato su foto di Rachele Ferrario, 5 novembre 2008, opera registrata presso l'Archivio Paresce al n. 6/21.

Stima € 25.000 / 40.000



856

856

Louis Marcoussis

Varsavia 1883 - Cusset 1941

Paysage de Kerity, 1927

Olio su cartone, cm. 32,9x40,8

Firmato e datato in basso a sinistra: Marcoussis 27.

Esposizioni: Louis Marcoussis, opere scelte, Livorno, Galleria Peccolo, 26 giugno - 30 agosto 1993, cat. p. n.n., illustrato.

Stima € 5.000 / 8.000



857

857

Maurice Utrillo

Parigi 1883 - Dax 1955

Canal à Saint-Denis, 1909-1910 ca.

Olio su cartone applicato su tavola, cm. 38x63

Firmato in basso a destra: Maurice Utrillo. V.

Storia: Collezione Spencer Samuels, New York; Collezione privata

Esposizioni: Sotheby's, Londra, 6 dicembre 1979, cat. n. 557, con indicazione: "To be included in the supplement of *L'Oeuvre Complet de Maurice Utrillo*, being prepared by Paul Pétridès".

Stima € 85.000 / 120.000

PICASSO, *HOMME A LA TRANCHE DE PASTÈQUE*

*“Lavoro in modo molto tradizionale, come il Tintoretto e El Greco,
che dipingevano interamente in monocromo,
a tempera e, verso la fine, aggiungevano vernici trasparenti
e sonore, per accentuare i contrasti”*

Pablo Picasso

Nell'ultimo periodo di vita l'arte di Pablo Picasso si articola intorno alle variazioni sugli antichi maestri come Delacroix, El Greco e Velazquez, ed è scandita dalle varie località in cui il maestro risiede: La California, Vauvenargues e Mougins lasciano il segno del loro ambiente naturale e delle loro atmosfere nelle opere che vengono alla luce in questi anni.



Bartolomé Estéban Murillo, *Mendicanti che mangiano uva e melone*, 1645 -46

L'esperienza del confronto con tali luoghi, ma soprattutto con i grandi maestri del passato, permette a Picasso di liberarsi del peso del suo stesso passato, per dare inizio ad una nuova avventura estetica; l'ultima fase della produzione picassiana costituisce un apporto fondamentale alla storia della pittura occidentale in quanto rappresenta il testamento di un artista geniale che proprio nella fase conclusiva del suo percorso esplora nuove potenzialità pittoriche, aprendosi ad un rinnovamento del linguaggio figurativo, ad un ritrovato potere lirico dell'immagine ritratta.

E' in questi anni che Picasso dà libero sfogo ad una nuova scrittura pittorica in cui regnano sovrani la libertà e lo spontaneismo assoluti, espressione di un universo ossessivo e mitologico, attraverso citazioni del passato altrui e proprio, con una messa a nudo totale della pittura.

L'artista ritrova in questo periodo la propria "hispanidad", i temi, la maniera di dipingere e l'atmosfera si caricano di impressioni spagnole: matadores, uomini con la spada, chitarristi e mangiatori di angurie sono la chiave di questo universo dove vigono le armonie in grigio e nero, lumeggiate talvolta da tocchi rosa-rosso che richiamano alla mente il "barocchismo", lo humor ed il senso tragico della morte che abitano queste tele, eredi di quelle di Velazquez e Goya.

Homme a la tranche de pastèque mostra chiaramente come Picasso abbia rivolto la propria attenzione alla tradizione della pittura barocca spagnola: i riferimenti ai vecchi maestri sono particolarmente diffusi nella serie di disegni a partire dal 1967, anno in cui l'opera fu realizzata.

Il maestro trova stimolo nella gamma completa della pittura del XVII secolo, tra arte profana, mitologica e religiosa.

Il mangiatore di anguria potrebbe essere il discendente diretto di quelle opere di Murillo ove la frutta evoca il calore e la sensualità del Mar Mediterraneo.



Pablo Picasso al castello di Vauvenargues nel 1960, dopo mezzanotte.

Forse Picasso ha sentito il bisogno di misurarsi con la sua eredità artistica a seguito della mostra monografica tenutasi l'anno precedente in contemporanea presso il Petit Palais ed il Grand Palais di Parigi. Sostenuto da un riconoscimento pubblico che lo proponeva come uno dei più grandi artisti del suo tempo, sentì l'impulso di porsi indirettamente a confronto con i più grandi maestri del proprio passato. Come molti dei disegni di Picasso del 1966 e 1967, *Homme a la tranche de pastèque* evoca il tema della pastorale; la semplice scena potrebbe rappresentare una visione di armonia arcadica ed è indicativa della volontà dell'artista, ormai avanti con gli anni, di ritirarsi dalla civiltà verso un idillio bucolico-rurale della Grecia o della Spagna classica. La pastorale come un genere letterario è per sua stessa natura un idillio fuori dal tempo, ed è definito per essere l'antitesi della città, il mondo in decomposizione. La scelta del soggetto non è affatto casuale, in una sorta di autoritratto mitologico Picasso si inserisce così in una realtà parallela, bucolica, forse per sfuggire più o meno inconsciamente al passare degli anni e all'invecchiamento forzato.



Pablo Picasso, *Ritratto di pittore (da El Greco)*, 1950



El Greco, *Ritratto di Jorge Manuel, figlio del pittore*, 1600-1605

858

Pablo Picasso

Malaga 1881 - Mougins 1973

Homme a la tranche de pastèque, 1967

Gouache su carta, cm. 65x50,3

Data e firma in alto a destra: 14.11.67 / Picasso. Al verso, su una faesite di supporto: etichetta con n. 3559 e timbro La Casa dell'Arte, Sasso Marconi.

Certificato su foto Galerie Louise Leiris, Parigi, 28 gennaio 1969.

Bibliografia: Picasso. Dessins 27.3.66 - 15.3.68, Éditions Cercle d'Art, Paris 1969, n. 318; Christian Zervos, Pablo Picasso, vol. 27, oeuvres de 1967 et 1968, Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1973, p. 56, n. 165.

Stima € 350.000 / 450.000



859

Wifredo Lam

Sagua La Grande 1902 - Parigi 1982

Figura, 1939

Olio su tavola, cm. 107x63

Firma e data in basso a destra e al verso sulla tavola: Wi
Lam / 1939: etichetta e timbro Galleria Levi, Milano.

Bibliografia: Lou Laurin-Lam, Wifredo Lam. Catalogue
Raisonné of the Painted Work. Volume I 1923-1960,
Acatos, Losanna 1996, p. 274, n. 39.23.

Stima € 20.000 / 30.000





860

860

Joan Miró

Barcellona 1893 - Palma di Maiorca 1983

Senza titolo, 1949

Gouache, acquerello e pastello su carta, cm. 63x47

Firma in basso a sinistra: Miró; al verso sulla carta firma e data: Miró / 1949; scritta Maeght 6061 (a matita).

Storia: Galleria Maeght, Parigi; Galleria Bixio 2, Milano; Collezione privata

Certificato su foto di Jacques Dupin, Parigi, 27 settembre 1995.

Bibliografia: Jacques Dupin, Ariane Lelong-Mainaud, Joan Miró Catalogue Raisonné. Drawings. Volume II: 1938-1959, Daniel Lelong - Successió Miró, Parigi, 2010, p. 169, n. 1142.

Restauro nell'angolo superiore sinistro.

Stima € 65.000 / 80.000



861

861

Victor Brauner

Piatra-Naemtz 1903 - Parigi 1966

Senza titolo, 1956

Olio su tela, cm. 73x91

Siglato e datato in basso a destra: V. B. II. 1956.

Certificato su foto di Sami Kinge, Parigi, 3 aprile 1990.

Stima € 45.000 / 70.000

Asger Jorn

Vejrum 1914 - Aarhus 1973

Senza titolo , 1958

Olio su tela, cm. 133x77

Firmato in basso a destra: Jorn. Al verso sul telaio: etichetta Stedelijk Museum Amsterdam / Asger Jorn 8/10 - 27/11/1994 / cat. no. 47: etichetta Galerie Thomas, München.

Storia: Collezione Wifredo Lam, Albisola; Galerie Van de Loo, Monaco; Collezione privata

Bibliografia: Guy Atkins, Asger Jorn. The Crucial Years, 1954-1964, Yves Rivière / Arts et Métiers Graphiques, 1977, n. App.69; Guy Atkins, Troels Andersen, Asger Jorn. Revised supplement to the oeuvre catalogue of his paintings from 1930 to 1973, Borgens Forlag, Copenhagen, 2006, n. S.125.

Stima € 180.000 / 280.000

Realizzato attorno al 1958, nel pieno del periodo che Guy Atkins, principale esegeta della pittura di Asger Jorn, definisce come “cruciale” all’interno del lungo percorso creativo dell’artista danese, nato nel 1914 e formatosi negli anni Trenta a Parigi, sotto la guida di Fernand Léger, *Senza titolo* è opera emblematica del personalissimo linguaggio sviluppato dal pittore negli anni della piena maturità, quando, grazie a numerose esposizioni personali in tutta Europa, la sua arte comincia a incontrare anche un importante successo commerciale. Successo che gli consente di acquistare una casa-studio ad Albisola, in quegli anni felice isola creativa e ritrovo di artisti di calibro internazionale come Lucio Fontana, Karel Appel – già compagno di strada di Jorn nell’avventura del



Wifredo Lam con Jorn e Carlos Franqui nello studio di Lam ad Albisola

g r u p p o

COBRA – Sebastian Eucharren Matta, Wilfredo Lam, che vi soggiornavano frequentemente per lavorare nei numerosi e celebri laboratori di ceramica. Proprio questa situazione di contatto e dialogo diretto tra artisti diversi, ma accomunati dalla tensione verso le novità e le problematiche del fare artistico, porterà Jorn ad essere considerato uno dei punti di riferimento di alcune delle correnti più interessanti del secondo dopoguerra, come il *Movimento Internazionale per una Bauhaus immaginista*, una sorta di continuazione ideale del gruppo COBRA, e il *Movimento Internazionale Situazionista*.

Il dipinto, probabilmente realizzato proprio nella cittadina ligure, proviene dalla collezione del pittore cubano Lam, ed è testimonianza della profonda amicizia che legava i due artisti, spesso impegnati in fervide discussioni durante i loro soggiorni italiani. Tutti i tratti caratteristici del linguaggio potente e fluido di Jorn sono presenti: i colori puri e vibranti, stesi rapidi, quasi rabbiosi, la ricchezza della materia pittorica, le forme, che restano riconoscibili ma si fondono le une con le altre a creare una composizione dominata da un ritmo vorticoso, come se fossero attraversate da un unico fluido vitale – l’energia creativa della pittura – che le compenetra e le rende partecipi di una forza comune, creata da un linguaggio che risponde solo alle sue leggi interne, fatte di materia e di colore.

Linguaggio che riflette la concezione che Jorn aveva dell’arte come cosa viva, in perenne movimento e evoluzione, come riporta la testimonianza di Gianni Schubert, uno dei suoi principali galleristi italiani: “L’arte non è un consumismo, nasce, vive e si rinnova come la natura dei boschi, deve essere sempre cosa viva” (G. Schubert, *Asger Jorn tra pittura e scultura*, Milano, 1990, p. 7).



Jean Fautrier

Parigi 1898 - Châtenay-Malabry 1964

Composizione, 1962

Olio su carta applicata su tela, cm. 54x81

Firmato e datato in basso a destra: Fautrier [62]. Al verso sul telaio: timbro Galleria Apollinaire, Milano.

Storia: Galleria Apollinaire, Milano; Collezione privata
Certificato su foto Dante Vecchiato Galleria d'Arte, Padova.

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

L'opera sarà inserita nel Catalogo Ragionato di Jean Fautrier, a cura di Madame Marie - José Lefort, Galerie Jeane Castel, Parigi.

Stima € 240.000 / 350.000

“La realtà deve essere presente nell’opera, ne è la materia prima [...] Nessun tipo di arte può dare un’emozione se non vi si mischi una parte di realtà. Così sottile e impalpabile che sia tale illusione, è tuttavia come la chiave dell’opera. La rende leggibile; ne illumina il significato, schiude la sua realtà profonda, essenziale, alla sensibilità che è la vera intelligenza. Non si fa altro che reinventare ciò che è, restituire in sfumature emotive la realtà che è insita nella materia, nella forma, nel colore; risultati dell’effimero risolti in ciò che non muta più” con queste parole Jean Fautrier nel 1957



Jean Fautrier nel suo studio

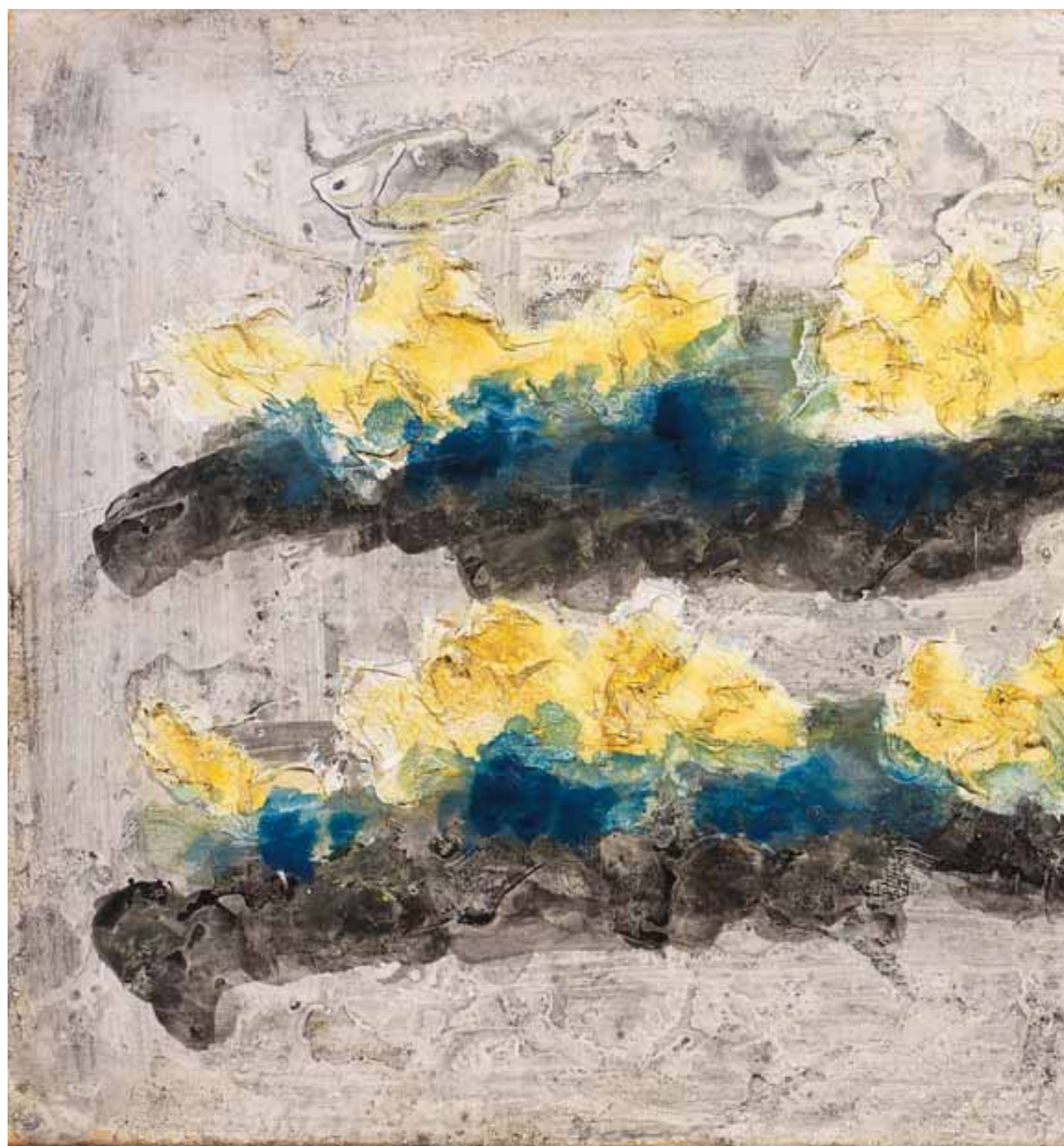
evidenzia l’indissolubile legame tra le ispirazioni che la realtà offre e la volontà di modificare il tangibile secondo la propria intima interpretazione (in *L’informale storia e poetica*, 1971, p. 259).

Fautrier, importante esponente dell’arte informale francese, sviluppa nel corso dei decenni una pittura che, come Dubuffet, affronta il tema della materia, attraverso la quale riesce a comunicare il suo essere più profondo. Le ispirazioni visive ed emotive provenienti dal mondo che lo circonda vengono impresse dall’artista sulla materia pittorica che, manipolata ed arricchita di polveri colorate, viene distribuita sul supporto attraverso movimenti intensi, divenendo la testimonianza di attimi fugaci in cui sulla superficie irregolare vengono impresse le sensazioni ed i conflitti dell’anima.

Negli anni Quaranta, in cui realizza l’importante serie degli *Ostaggi*, esprimendo la tragicità della guerra ed il proprio disappunto verso la completa negazione della libertà dell’uomo, la pittura si avvia con evidenza verso una soluzione sempre più gestuale ed “informale”, che si farà maggiormente astratta negli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta, mutando anche le tinte, che da scure ed intense diventano più chiare e si arricchiscono di colori puri e leggeri.

Negli ultimi anni della sua carriera, in cui dipinge anche la suggestiva opera in catalogo, Fautrier realizza, oltre alla serie di grandi gouaches ed oli raffiguranti *Nudi*, la serie dei *Paesaggi*, che di figurativo non hanno più alcun dettaglio, ma prendono comunque spunto dalla realtà. Le opere dell’ultimo periodo della produzione di Fautrier, come *Composizione*, 1962, diventano pura gestualità e la materia, lavorata con coinvolgimento emotivo, stesa con la spatola su più strati, si schiarisce, divenendo la superficie ideale per far risaltare i colori con tonalità intense dal verde al blu, al nero, oppure più chiare come il giallo, il violetto o i colori pastello che si alternano sulla tela e acquistano una nuova vitalità.

Nel 1961 Fautrier viene premiato alla Biennale di Venezia e l’anno successivo al Gran Premio Internazionale di Tokyo, riconoscimenti che lo consacrano come uno dei maggiori esponenti dell’arte informale, grazie ad una pittura in cui materia, colore, forma e anima si uniscono indissolubilmente.







Giorgio Morandi incisore: il cantiere delle solitudini



Una parete dello studio di Giorgio Morandi con dipinti e incisioni affiancate (fotografia di Lamberto Vitali)

In quel “cantiere delle solitudini”, prendiamo a prestito questa impressione da Carlo Emilio Gadda in *Meraviglie d'Italia*, 1939, che era la casa studio di via Fondazza, Giorgio Morandi ha realizzato alcuni dei capolavori dell'incisione moderna. Morandi concepiva l'incisione non un'“arte minore”, come era in uso presso le scuole accademiche, ma un'arte maggiore allo stesso livello della pittura e della scultura, non di questa “ancella” ma sorella e, in un certo senso, madre.

L'incisione, nella fattispecie quella all'acquaforte, obbliga l'artista ad una concisione essenziale, nega l'indugio ammesso nel disegno in cui l'uso della gomma da cancellare o dello sfumino può aiutare a cambiare una linea e a correggere.

L'acquaforte poi, tecnica di origine alchemica, introduce chi la pratica al complesso lavoro della luce e

dell'ombra, che per prime hanno svelato la forma del mondo.

Morandi è stato un incisore nel senso assoluto della definizione: con in mano lo spillo o il bulino ha segnato la vernice bituminosa sulla lastra, ripetendo l'operazione antica del demiurgo che crea il mondo per la prima volta.

Poi l'immersione della lastra così graffiata nel liquido, l'acido nitrico, che scaverà la lastra di rame, riproduce anch'essa simbolicamente, per filogenesi, l'origine della vita, e dalle acque esce così la matrice su cui l'artefice stende l'inchiostro che farà vivere sulla carta, a



Torchio nella camera di via Fondazza



Giorgio Morandi nello studio in conversazione

calco avvenuto nel torchio, il disegno pensato.

Morandi si è posto da sè, con quell'incredibile umiltà che lo distingueva, sulla strada dei grandi pittori-incisori: Rembrandt, Goya e, in Italia, Giovanni Fattori, che può essere considerato come il suo diretto antenato.

In quel corpus di centotrentuno incisioni Morandi ha raccolto tutti i temi della sua pittura: la natura morta, il paesaggio, il ritratto. Li ha raccolti, carezzati e trattati con quel rigore amoroso, appartato nei suoi silenzi, che ha sempre profuso nella pittura ad olio, giorno dopo giorno.

Così, in queste incisioni, si può ripercorrere il corso della sua pittura, dalla *Natura morta con compostiera, bottiglia lunga e bottiglia scannellata* del 1928, a *Natura morta con cinque oggetti* del 1956: sono immagini fondate tutte sulla percezione corpuscolare della luce, un pulviscolo luminoso che scopre il mondo all'occhio dell'osservatore, come avviene nei dipinti, secondo la regola di quel primo artefice che fu Piero della Francesca e che Morandi, in dialogo con Roberto Longhi, dopo Giotto e avanti Cézanne, ma venerato insieme a loro in una Trinità, aveva più caro.

Qui però, rinunciando al colore e alla via maestra di quella pittura tonale di cui Morandi è stato in Italia il più grande esempio, il pittore doveva ricreare il suo mondo solo ricorrendo agli infiniti passaggi dalla luce all'ombra, dal chiaro allo scuro, del tratteggio intrecciato, che l'acquaforte priva di colore permette.

Una magia: ricreare tutto il mondo visivo in bianco e nero, in un elogio continuo di quella *penombra* che solo i grandi pittori riescono a vedere e a introdurci in essa.

Questo gruppo di dieci acquaforti ci conduce appunto in questa magia e contemporaneamente svolge la storia del pittore che le ha fatte: dal suo breve ma intenso periodo metafisico, di cui la prima, del 1928,

ancora reca ricordo, al rigore, come in un close-up, delle tre nature morte in un tondo, quasi la totalità – su quattro – di tale formato.

Un mondo, questo di Morandi, amato e contemplato, ma visto dall'artista come consegnato alla memoria di una vita fuori dal tempo, in uno spazio assoluto, quello che solo l'occhio può penetrare, come nelle nature morte di Chardin o nei paesaggi di Corot, altri due maestri amati dal pittore.

Un mondo di cui queste incisioni costituiscono la più alta testimonianza.



Particolare dello studio di Giorgio Morandi

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con compostiera, bottiglia lunga e bottiglia scannellata, 1928

Acquafornte su carta India, es. 36/50, cm. 23,4x18,6 (lastra), cm. 41,3x32 (carta)

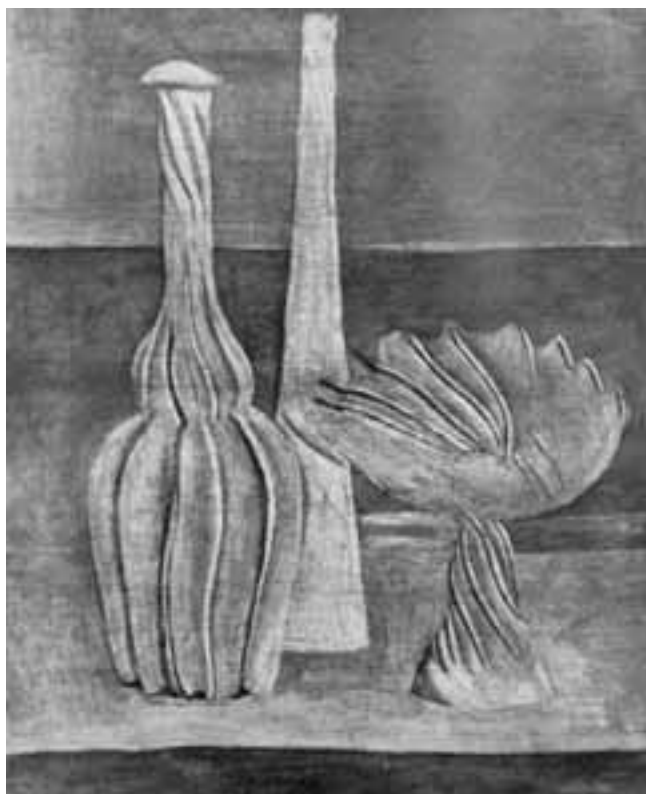
Data e firma in lastra in basso al centro: 1917 Morandi, a matita sul margine in basso a destra firma e data: Morandi 1928, in basso a sinistra tiratura: 36/50. Al verso sulla carta: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 7388/12.

Primo stato su due, tiratura di 50 esemplari numerati, in parte su carta India incollata. Dal quadro del 1916 (e non del 1917, come indicato per errore nella lastra).

Bibliografia: Lamberto Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 50; Michele Cordaro, *Morandi incisioni*. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, n. 1928 10.

Stima € 20.000 / 30.000

Scrivendo Lamberto Vitali nel suo fondamentale saggio sull'opera grafica di Giorgio Morandi: "Il 1927 segna il vero inizio della grande stagione di Morandi acquafortista: grande non soltanto perché per un settennio egli incide in media oltre dieci lastre all'anno (quindici addirittura nel 1929) [...] ma soprattutto perché, libero ormai da qualsiasi preoccupazione d'ordine strettamente tecnico, anzi in possesso di un linguaggio quanto mai articolato, egli arriva a tradurre sulla



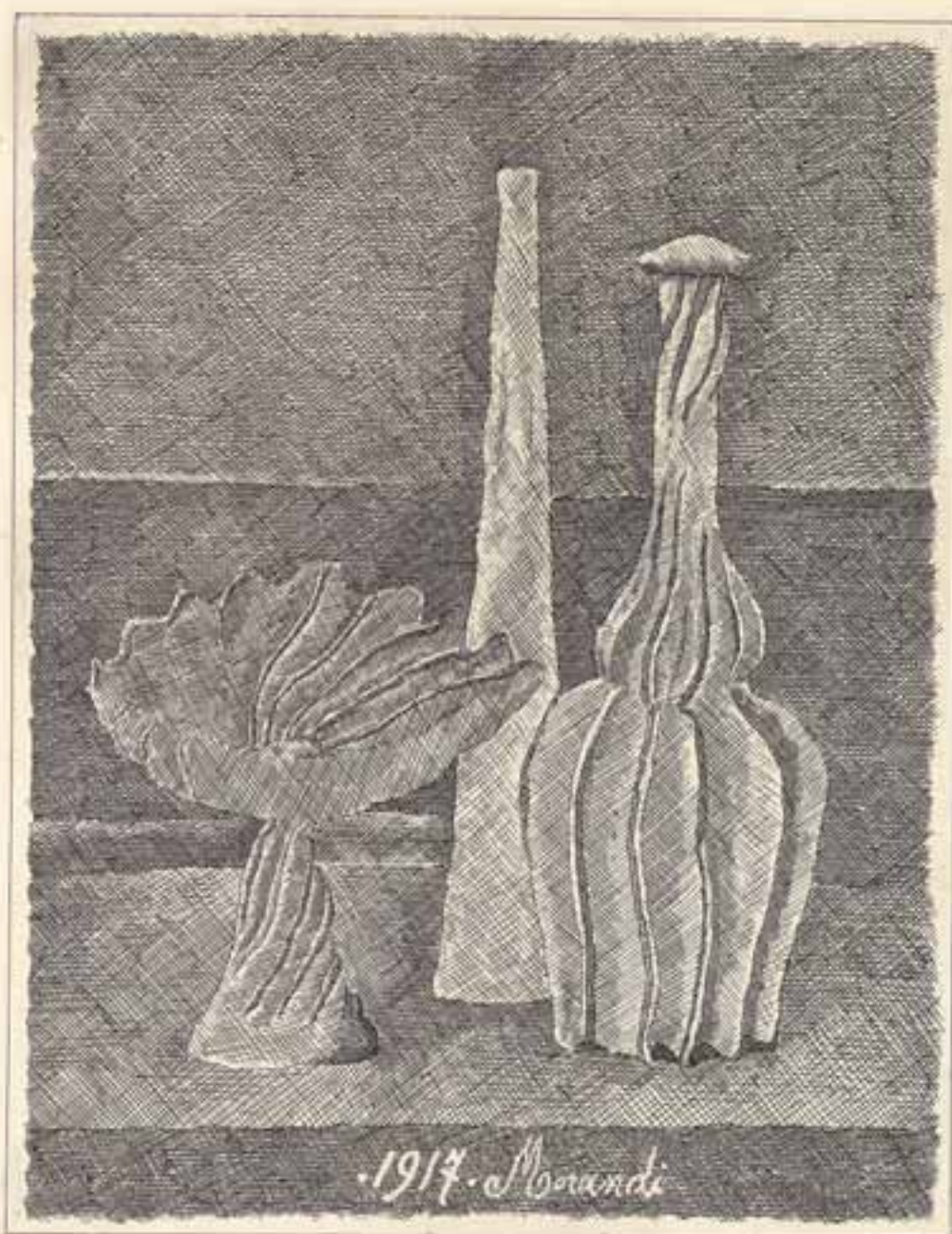
Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1916

lastra tutte le conquiste toccate nel campo pittorico" (L. Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Einaudi, Torino, 1964, p. 15).

Natura morta con compostiera, bottiglia lunga e bottiglia scannellata trasferisce nell'acquaforte una delle pitture più alte dell'artista del decennio 1920-30. Lasciato alle spalle il periodo cosiddetto metafisico, Morandi si è avvicinato al gruppo di scrittori e artisti che si raccolgono intorno a "Il Selvaggio" di Mino Maccari, che aveva iniziato le sue pubblicazioni nel 1924, partecipando con alcuni di questi alla Seconda Esposizione Internazionale dell'Incisione Moderna, tenutasi a Firenze nel 1927. Le sue opere vengono pubblicate sulla rivista toscana, voce di quello "Strapaese" che Maccari contrapponeva orgogliosamente alla cultura dei "benpensanti" più tradizionale e accademica, e ancora voce della riscoperta delle radici genuine di una tradizione che Maccari, con Ardengo Soffici, rivendica al popolo semplice e puro, non corrotto dagli aspetti industriali e burocratici delle grandi metropoli. L'8 giugno 1928 Maccari dedica a Morandi una lunga recensione su "Il Resto del Carlino", in cui scrive tra l'altro che "l'arte di Morandi è arte italianissima, che ha radici profonde nella tradizione nostra". Il 31 dicembre 1928 esce un articolo di Leo Longanesi su "L'Italiano", che definisce Morandi "il più bell'esemplare di *Strapaese*".

Sempre su "L'Italiano", n. 10, marzo 1932, apparirà un testo critico su Morandi di Ardengo Soffici. Nel 1928 Morandi espone quattro acquaforti, e la sua grafica così essenziale e nello stesso tempo ricca di suggestioni s'impone al pari della sua pittura. Nel 1929 partecipa alla Seconda Mostra del Novecento Italiano, e viene per la prima volta invitato al Premio Carnegie di Pittsburgh, al quale continuerà ad esporre nel 1933 e nel 1938. Nel 1930, alla Mostra dell'Incisione Moderna, presso la Bibliothèque Nationale di Parigi, si qualifica già come il più originale incisore italiano del secolo. Eppure Morandi è incisore sobrio, così pulito da sembrare quasi eccessivamente scarso rispetto agli altri pittori che si dedicavano alla grafica d'arte: lo precede in questa sua assoluta essenzialità solo il Giovanni Fattori delle acquaforti, che preludono a gran parte del Novecento, e lo segue solo Luigi Bartolini, con le sue prove di rigorosa "scrittura" grafica.

Natura morta con compostiera, bottiglia lunga e bottiglia scannellata, come tutte le incisioni di Morandi derivate nella composizione da dipinti, non è dunque una semplice trascrizione grafica del quadro, ma una sua versione originale e autonoma in quella lingua pura e liricissima del bianco e nero.



Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con il pannello, 1931

Acquaforse, es. 34/40, cm. 24,6x31,1 (lastra), cm. 35x49,5 (carta)

Firma e data a puntasecca in lastra in basso al centro, fuori dall'inciso: Morandi 1931 (a tratto molto leggero), a matita sul margine in basso a destra firma e data: Morandi 1931, in basso a sinistra tiratura: 34/40.

Secondo stato su tre, tiratura di 40 esemplari numerati ed alcune prove di stampa.

Bibliografia: Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 80; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 93, n. 1931 1.

Stima € 12.000 / 18.000

Dopo le nature morte del periodo metafisico, quella con la testa di manichino e quella sul tavolino tondo del 1918-20, tutte intrise di luce chiara e netta, Morandi si volge, a partire dal 1920, ad una scala cromatica più tonale, costruita tutta su accordi di colori caldi, terra di Siena, terra d'ambra, rosso mattone, giallo ocre, per poi arrivare con l'*Autoritratto* del 1925, a una pittura di grande spessore materico. Con la *Natura morta* del 1928, già nella collezione Faccincani (L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, vol. I, n. 128), Morandi passa a una pittura in cui la luce resta intrisa totalmente alla materia pittorica, come si trattasse di uno strato di intonaco.

Dopo questa mutazione di linguaggio pittorico, anche la grafica dell'artista, l'arte incisoria, muta il segno: il

tessuto, il tratto incrociato, le ombre a reticolo modulate in toni digradanti a rendere lo scivolare della luce, divengono più mosse e frastagliate rispetto alle acqueforti più lineari del decennio precedente.

In una parola l'artista cerca di dipingere, di rendere il senso del colore, con il solo chiaroscuro e le sue infinite modulazioni.

E pittore Morandi, pittore "puro", così come ce lo hanno consegnato nelle loro monografie Cesare Brandi (1942) e Cesare Gnudi (1946), rimane sempre anche nelle sue acqueforti, vere e proprie sinfonie in bianco e nero sempre evocanti il trapasso dal colore alla pura luce, secondo una via che, come indicò Francesco Arcangeli, da Giotto porta a Rembrandt (F. Arcangeli, 1964, p. 174).



Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio di Grizzana, 1932

Acquaforte, es. 17/60, cm. 29,9x23,9 (lastra), cm. 50,2x35 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1932, in basso a sinistra tiratura: 17/60.

Primo stato su due; tiratura di 60 esemplari numerati di cui qualcuno su carta Giappone; esistono anche esemplari numerati da 1/10 a 10/10 oltre a 5 prove di stampa, di cui due su carta Giappone.

Bibliografia: Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 96; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 110, n. 1932 6.

Alcuni ingiallimenti e pieghe della carta e uno strappo sul margine in basso a destra.

Stima € 8.000 / 12.000

Al 1927 risale la prima acquaforte in cui Morandi raffigura un paesaggio con una casa a Grizzana (*Casa a Grizzana*, 1927, in L. Vitali, 1964, n. 32), con quella casa cubica alta e chiusa, solo due finestre nella parete toccata dalla luce, su una collina alberata che scende in basso. Grizzana, oggi Grizzana-Morandi, è un paese ai piedi dell'Appennino bolognese, ove Morandi aveva preso a ritirarsi nei mesi estivi con le due sorelle, alla ricerca dell'aria salubre di campagna che sale verso il monte.

Del 1929 è poi l'altra grande incisione, *Case del campiaro a Grizzana*, che per l'ampiezza compositiva e la struttura classica a tre fasce, il muro-siepe in primo piano, la casa luminosa nella fascia centrale e la quinta arborea sullo sfondo, rappresenta la prova di veduta più ariosa del maestro.



Giorgio Morandi, *Paesaggio*, 1932

Proprio nel 1929 Morandi dedicava al paesaggio appenninico di Grizzana la più grande attenzione, realizzando sul tema ben quattro acqueforti: *Casa del campiaro a Grizzana*, *Monti di Grizzana*, *Le tre case del campiaro a Grizzana* e *Pagliaio a Grizzana*.

L'interesse grande di Morandi per questo paesaggio non era certo determinato solo dall'occasione della vacanza, ma dalla condizione – ben più importante – che questa campagna corrispondeva in modo esemplare all'idea stessa che Morandi aveva di campagna: una visione sobria, quasi casta, secondo la quale ogni dettaglio spurio, ogni notazione decorativa, ogni aggiunta retorica di facile effetto, era da lui aborrita e respinta.

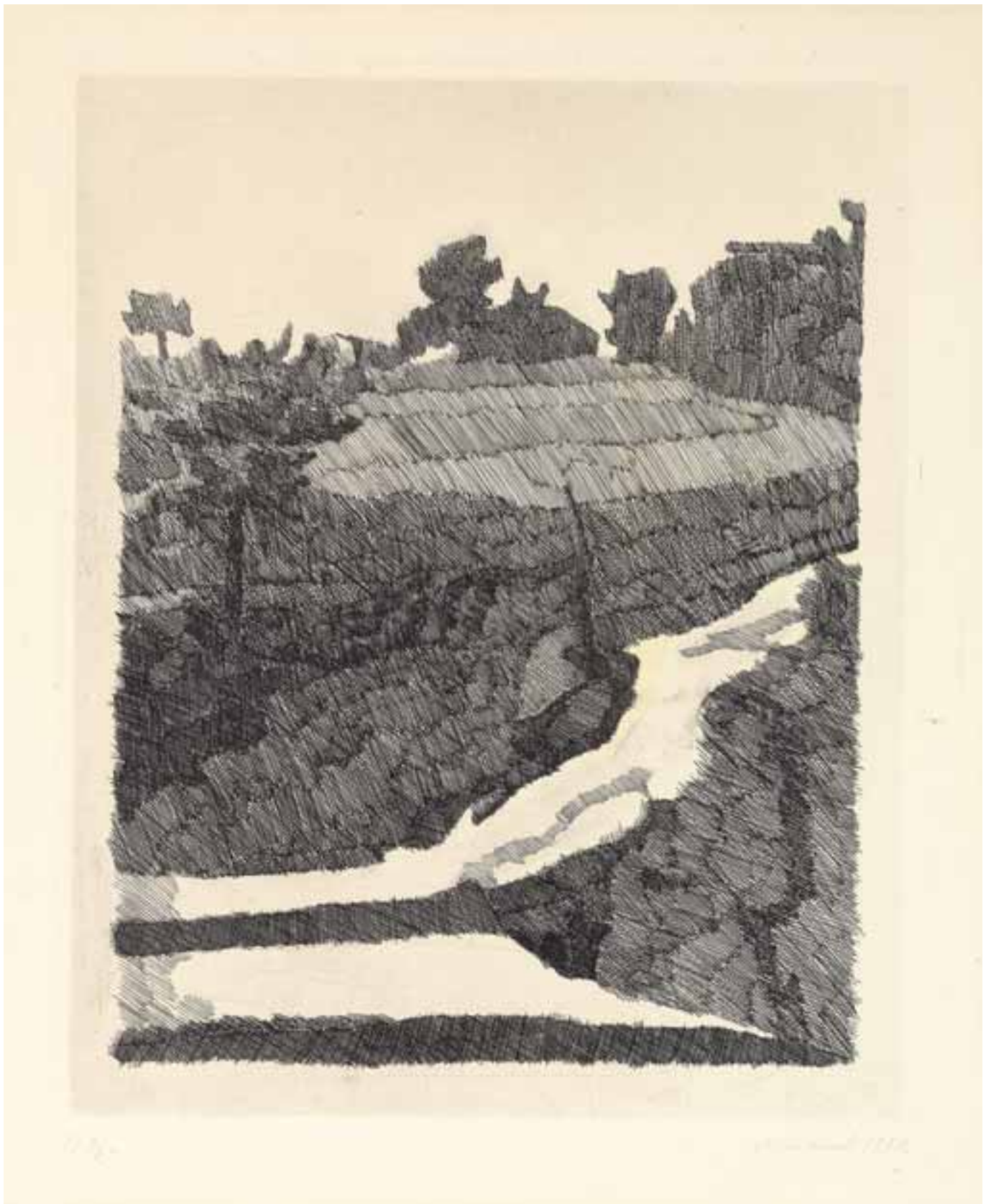
Paesaggio di Grizzana, 1932, segna una fase successiva dell'interesse dell'autore al tema.

Dalle vedute del 1929 Morandi aveva ripreso il tema, avanti la nostra versione, due sole volte: *Paesaggio di Grizzana, le Lame*, 1931, denso di zone a tratteggio intrecciato da apparire compatto, e *Paesaggio di Grizzana*, 1932, appena tratteggiato, quasi fantasma svanito, con quell'albero in primo piano a ramaggi scomposti, reticoli quasi informi (L. Vitali, 1964, nn. 89, 95).

Infine il nostro, con quella strada che diviene viottolo, di un bianco assoluto, polvere di luce, in primo piano, la collina digradante al centro, pochi alberi e nessuna casa.

A prima vista questa acquaforte potrebbe sembrare non finita, ma a guardare a fondo appare nel suo lucente prova altissima di maestria grafica.

Si tratta senza dubbio di una delle immagini più astratte del pittore, ma di un astratto affatto intellettuale, bensì organico e vivo, che ben si spiega con le parole di Vitali che indicava nell'esempio di Corot il sorgere di questi paesaggi "per quel ridurre il motivo all'essenziale senza concedere nulla ad episodi minori".



Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, 1933

Acquaforse, es. 21/21, cm. 23,7x22,8 (lastra), cm. 38,1x51,2 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1933, in basso a sinistra tiratura: 21/21. Al verso sulla carta: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 2179.

Primo stato su due, tiratura di 21 esemplari numerati, di cui alcuni su carta India incollata, ed una prova di stampa.

Bibliografia: Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 101; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 115, n. 1933 3.

Stima € 18.000 / 25.000

Alla fine degli anni Venti Morandi raggiunge una visione completamente tonale della pittura, secondo la quale la forma è data dalla sintesi della luce e del colore, che vengono avanti rispetto al disegno e al volume. Portando alle estreme conseguenze l'assunto di una visione corpuscolare della luce, che gli giungeva dall'aver inteso in modo profondo l'esempio di Piero della Francesca, egli realizza una serie di dipinti, nature morte, dal tono prevalentemente chiaro, che ricorda insieme l'ambra e l'oro.

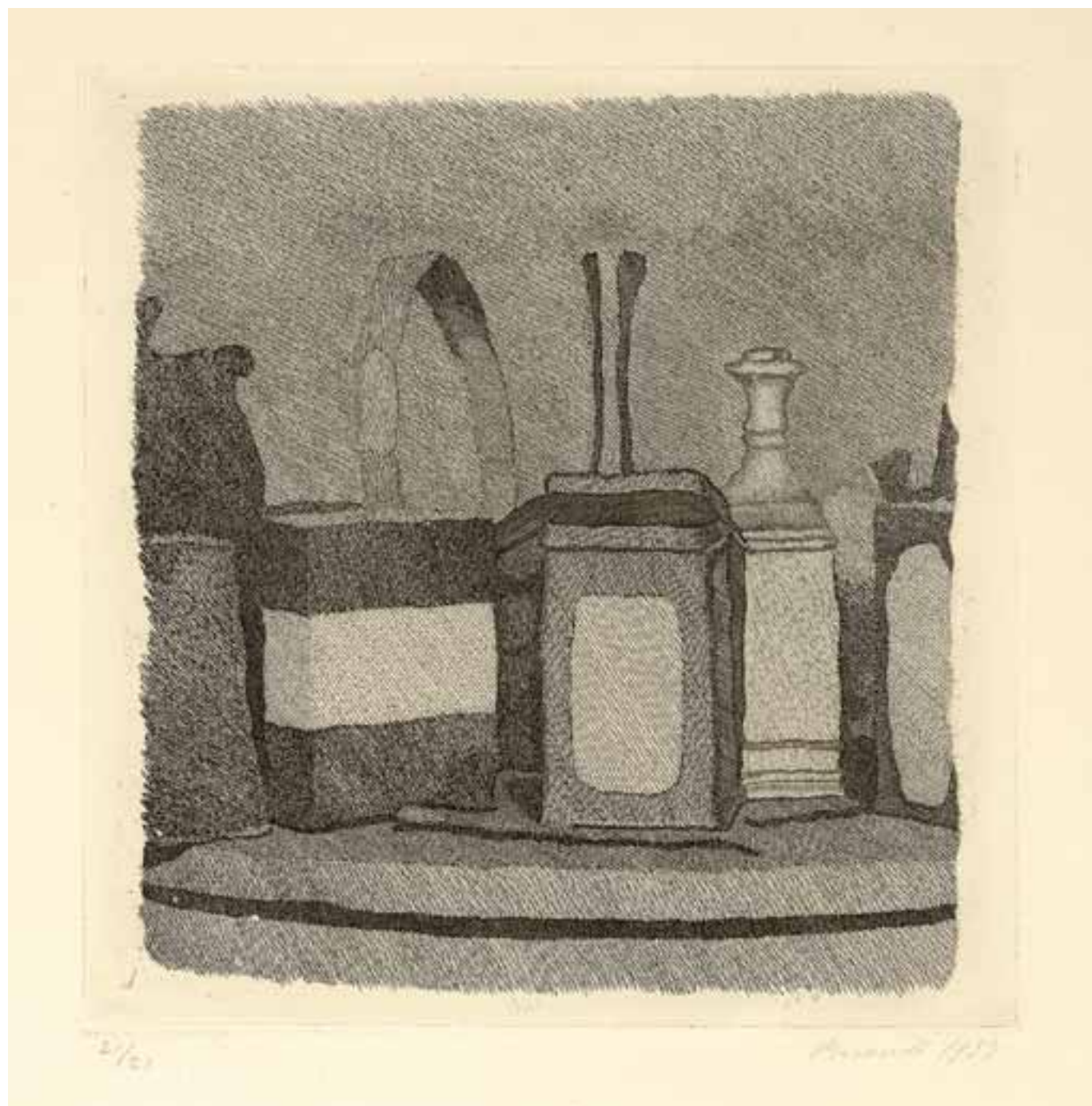
A questo gruppo di *Nature morte* appartengono quella del 1931 con alzata umbonata in vetro e porcellana bianca e conchiglie, già nella Collezione Messina e poi della Galleria del Milione, e quella con bricco, alzatina tonda e conchiglie già Collezione Pallini, Milano (L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, 1983, vol. I, nn. 164, 165). Poi nel 1932 questi insiemi di semplici oggetti, vasetti di metallo e bottiglie di vetro polverose, che costituiscono l'universo morandiano, si arricchiscono di qualche tono bluastrò e grigio, colori che tendono ad aumentare rispetto a quella pasta giallo-dorata delle terre di Siena, che dominava qualche anno avanti.

Poi il tessuto si disfa, rispetto alla precisione forma-

le, veramente legata ad un filo profondo della pittura europea che da Piero della Francesca conduce al moderno attraverso *Una biblioteca musicale* (gli sportelli del Conservatorio G. B. Martini) di Giuseppe Maria Crespi, 1720, attraverso certe nature morte di Jean-Baptiste-Siméon Chardin, e dei suoi oggetti sparsi nelle scene di figura in interni, e infine nel fondamento capitale della pittura di Cézanne.

Ben aveva colto Giuseppe Raimondi il segreto dell'arte di Morandi scrivendo: "Nella stampa di Morandi è un'ansia poetica, quasi spenta; una gonfia vena, una modulazione vasta di canto, come in un folto d'alberi del Lorenese, o di Annibale; ma temperata da un rigore tutto moderno, cézanniano, con quelle squadrature, e profilature di luce e di ombre geometriche".

Ecco che le incisioni di Morandi acquistano, in queste righe di scrittura, tutta la loro solare pienezza e tutto il loro rigore architettonico di forme ordinate per sempre nella visione. Qui il pittore ha usato l'accorgimento, sovente da lui ripreso, del ravvicinamento agli oggetti d'uso quotidiano dismesso, come in un close-up fotografico: ma non si tratta di un mero procedimento ottico, bensì di un ingrandimento lirico che vuole ricondurre con semplicità all'anima della cose.



Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta a tratti sottilissimi, 1933

Acquafornte, es. 15/27, cm. 25,1x23,3 (lastra), cm. 42,2x34,3 (carta)

Firma e data in basso al centro, fuori dall'inciso: Morandi 1933, a matita sul margine in basso a destra firma: Morandi, in basso a sinistra tiratura: 15/27.

Primo stato su due, 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 € 18.000 / 25.000

Nel 1933 Giorgio Morandi, quarantatreenne, è già artista affermato sul piano nazionale.

Aveva già ottenuto nel 1930 la nomina ad insegnante di ruolo nella cattedra di Incisione all'Accademia di Belle Arti di Bologna, insegnamento che terrà fino al 1 ottobre 1956, dopo aver avviato all'arte dell'incisione più generazioni di artisti.

Che cosa costituisca per Morandi l'incisione, e nello specifico quella all'acquafornte, tecnica da lui più ama-

ta, è documentato, prima che dalla fortuna critica, dalla qualità assoluta delle sue opere: anche se del pittore si fossero perduti tutti i suoi dipinti, le sue incisioni lo collocherebbero comunque ai vertici dell'arte moderna italiana.

Per Morandi, come per altri grandi, e si potrebbero citare Rembrandt e Goya, Picasso e Munch, l'incisione è stata voce primaria della propria arte. *Natura morta a tratti sottilissimi* è un testo ai livelli più alti di questa storia grafica. Abolendo sapientemente la tradizionale composizione della pagina, con la rappresentazione inquadrata al centro del foglio, Morandi ha portato in avanti parte della visione, secondo un ingrandimento degli oggetti, tagliati a toccare i margini della lastra, seguendo un procedimento da zoom più cinematografico che fotografico.

La bottiglia bianca, i cofanetti di metallo smaltato, la brocca di alluminio verniciato e i rami dello sfondo, risultano così tagliati dall'inquadratura, frammenti perduti di un'esistenza quotidiana consegnata alla memoria.

Tuttavia la memoria di Morandi non è parente di quella di un Guido Gozzano di *La signorina felicità*, né ambisce di aspirare a quella alta della *Recherche* che Marcel Proust chiama "intermittenze del cuore", quanto nell'attonita e silenziosa "memoria delle cose" di Montale.

Così la pittura e l'incisione di Morandi non si contentano della "fisicità delle cose", ma di registrare e forse sommestamente rivelare "il segreto che le imprigiona".



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1929-30



Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con undici oggetti in un tondo, 1942

Acquafornte, es. 35/50, cm. 26,5x26,9 (lastra), cm. 37,5x49,4 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1942, tiratura in basso a sinistra: 35/50.

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

Bibliografia: Lamberto Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 110; Michele Cordaro, *Morandi incisioni. Catalogo Generale*, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 127 n. 1942 2.

Stima € 15.000 / 25.000

Dopo che Roberto Longhi, nel corso della prolusione dell'anno accademico 1934-35 all'Università di Bologna, tracciando un percorso critico dei *Momenti della pittura bolognese*, aveva indicato Morandi come "uno dei migliori pittori viventi d'Italia", l'artista giunge ad una notorietà fatta di riconoscimenti critici ma anche di attacchi alla sua pittura.

Alla III Quadriennale di Roma nel 1939 Morandi espone in una sala personale, con quarantadue oli, dodici acqueforti e due disegni, ottenendo il secondo premio per la pittura, dopo il più giovane Bruno Saetti che consegue il primo.

Il "caso Morandi" suscita allora un dibattito critico che vede due schieramenti opposti: a suo favore, oltre a Longhi, si schierano Cesare Brandi, Giuseppe Marchiori, Lamberto Vitali, Cesare Gnudi, Carlo Ludo-

vico Ragghianti e il più giovane Duilio Morosini, che sostengono il suo lavoro con forza, mentre i pittori Osvaldo Licini e Luigi Bartolini, già amico di Morandi, non nascondono le riserve sulla sua pittura.

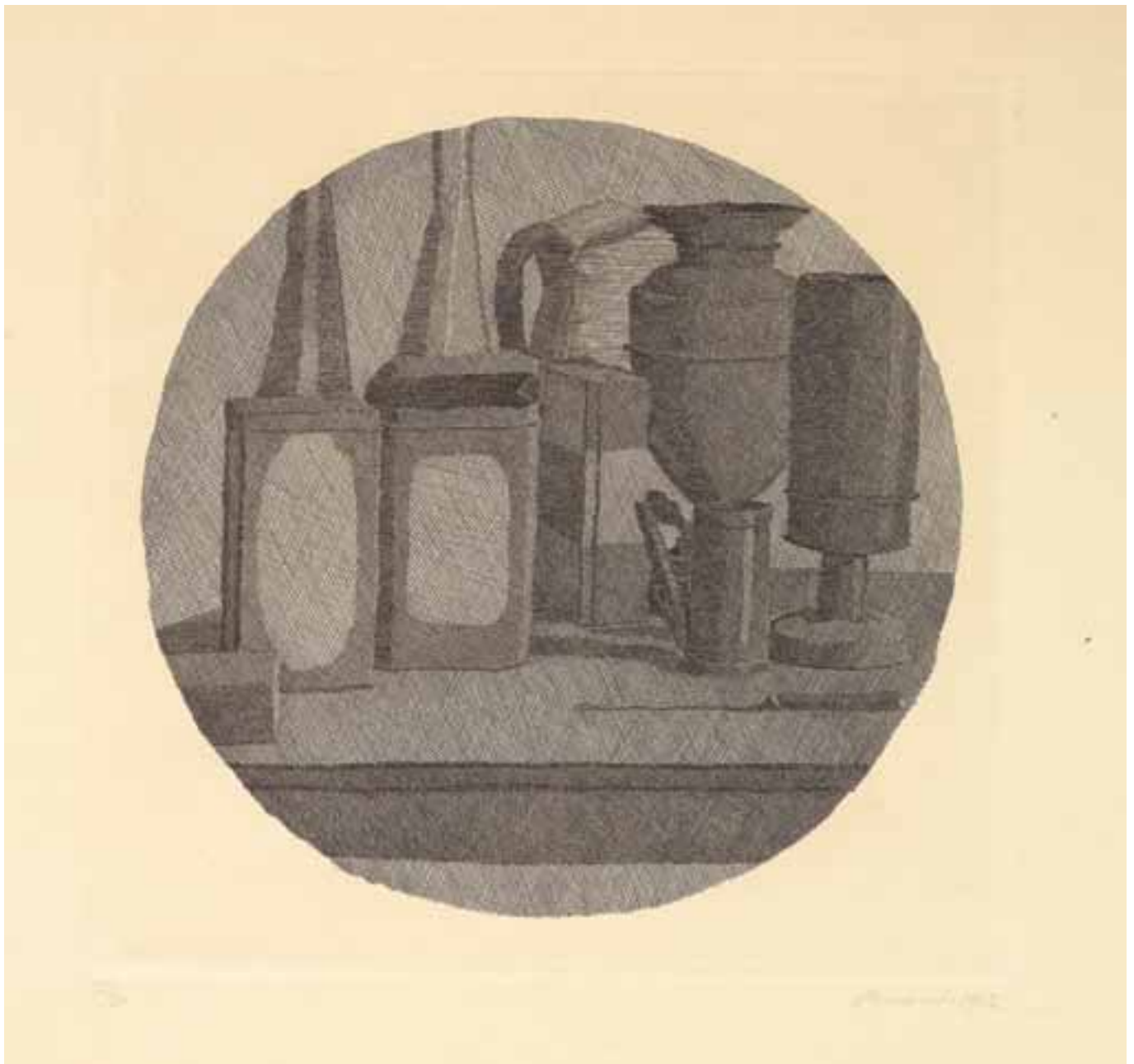
Licini critica il carattere apparentemente dimesso della pittura di Morandi, l'effetto di "saletta sorda e grigia" in cui i dipinti appaiono "tutti uguali, disciplinati e messi in riga", della mostra. Bartolini, sulle pagine della rivista "Quadrivium", dissente dal carattere nuovo assunto dalla pittura di Morandi rispetto a quella degli anni Venti, e parla di "modesti sinceri lumetti di una volta, dipinti per studiare, accademizzando, i toni e le forme, e diventati oramai genere per il salotto".

Morandi, incurante delle critiche ingiuste, continuava a lavorare intensamente nello studio di via Fondazza, e d'estate nella casa di Grizzana. Sono gli anni dello scoppio della guerra, il pittore severamente, come sempre, realizza alcuni capolavori: nel 1940 i *Fiori* della Collezione Longhi, la *Natura morta* della National Galerie di Berlino, nel 1941 la *Natura morta* della Collezione Jucker e la *Strada bianca*, nel 1942 le due nature morte della collezione del musicologo Luigi Magnani.

Del 1942 è questa acquafornte, che replica in controparte la straordinaria *Natura morta rettangolare* dipinta per l'amico storico dell'arte Cesare Gnudi (L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, 1983, vol. I, n. 380). L'accorgimento messo in atto dal pittore di "ridurre" il dipinto a un formato tondo nell'incisione, come la circonferenza di una lente o obiettivo ottico è un'invenzione che accorda l'idea della fotografia ottocentesca a un formato prediletto, quello del cerchio, dagli incisori seicenteschi quali Stefano Della Bella e Jacques Callot. Questa pare attendibilmente la prima della incisioni a formato circolare.



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1942



870

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta in un tondo, 1942

Acquafornte su carta Giappone, es. 1/50, cm. 27x30,5 (lastra), cm. 37,3x49,7 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1942, tiratura in basso a sinistra: 1/50. Al verso sulla carta: timbro Galleria del Milione, Milano, con 7436/1.

Secondo stato su due, tiratura di 50 esemplari numerati su carta Giappone.

Bibliografia: Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 109; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 126, n. 1942 1.

Stima € 15.000 / 25.000

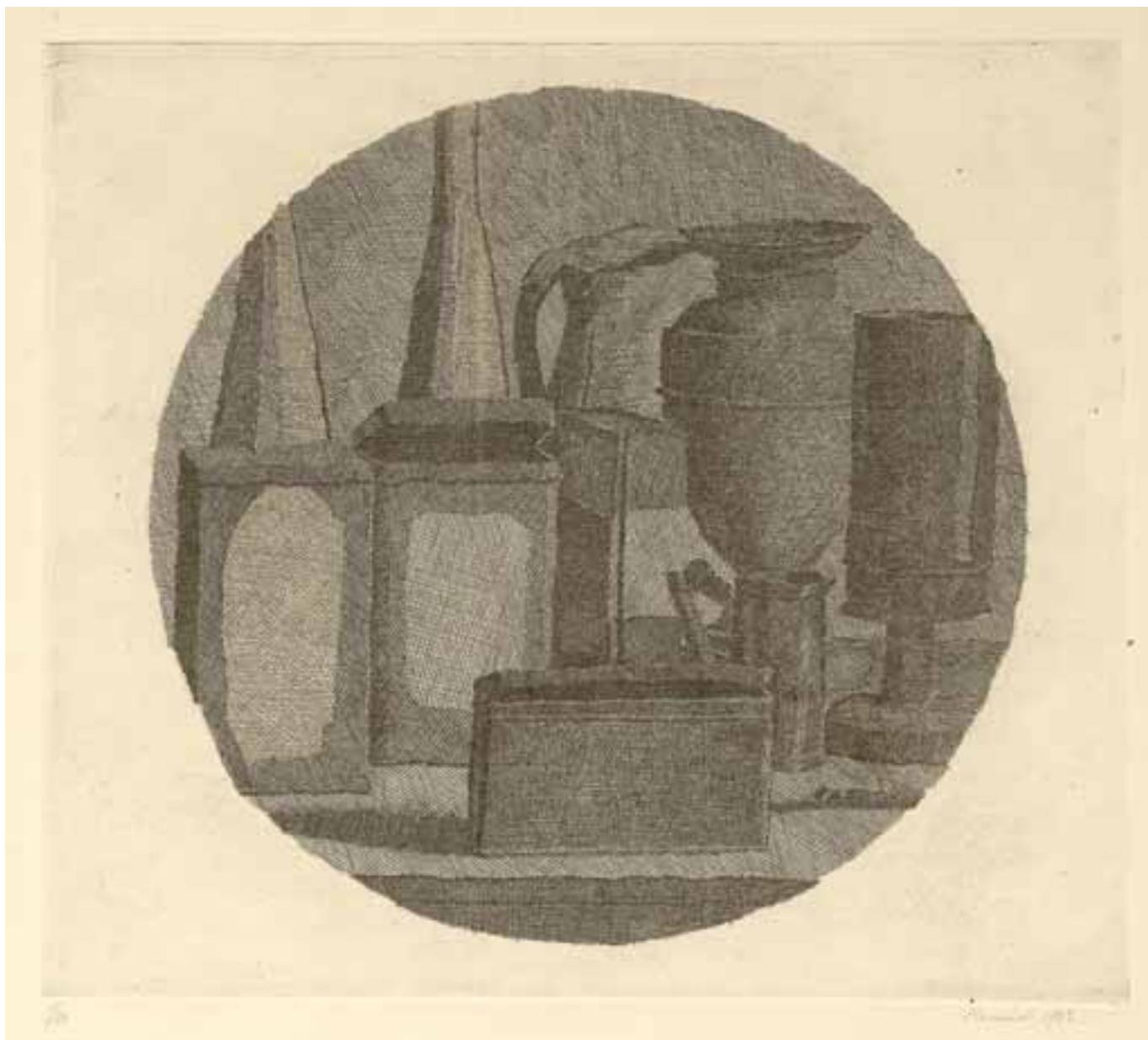


Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1942

Nella visione dell'arte di Giorgio Morandi l'incisione, e particolarmente l'acquafornte, occupava un posto di dignità eguale, primario, accanto alla pittura.

Come per alcuni grandi maestri del passato, come Rembrandt e Goya, e per altri più vicini alla modernità, come Degas e Toulouse-Lautrec nella litografia e Gauguin nella xilografia, l'arte della stampa era un vero e proprio linguaggio autonomo, spesso via privilegiata per sperimentazioni tecniche e formali.

Si è già detto che il formato circolare, che Morandi aveva cominciato a utilizzare a partire dal 1942, in quanto incisioni come *Fiori in un cornetto su fondo ovoidale*, 1929, e *Gelsomini in un vaso a strisce*, 1931-32, hanno un contorno mosso, ovato ma irregolare,



871

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con sette oggetti in un tondo, 1945

Acquaforte, es. 21/50, cm. 26,7x29,9 (lastra), cm. 37,9x49,7 (carta)

Firma e data in lastra in basso al centro: Morandi / 1945, a matita sul margine in basso a destra firma e data: Morandi 1945, in basso a sinistra tiratura: 21/50. Al verso: timbro Galleria del Milione, Milano, con 4267/18.

Primo stato su due, tiratura di 50 esemplari numerati, di cui alcuni su carta Giappone e qualche prova di stampa. Bibliografia: Lamberto Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 111; Michele Cordaro, *Morandi incisioni. Catalogo Generale*, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 129, n. 1945 1.

Stima € 15.000 / 25.000

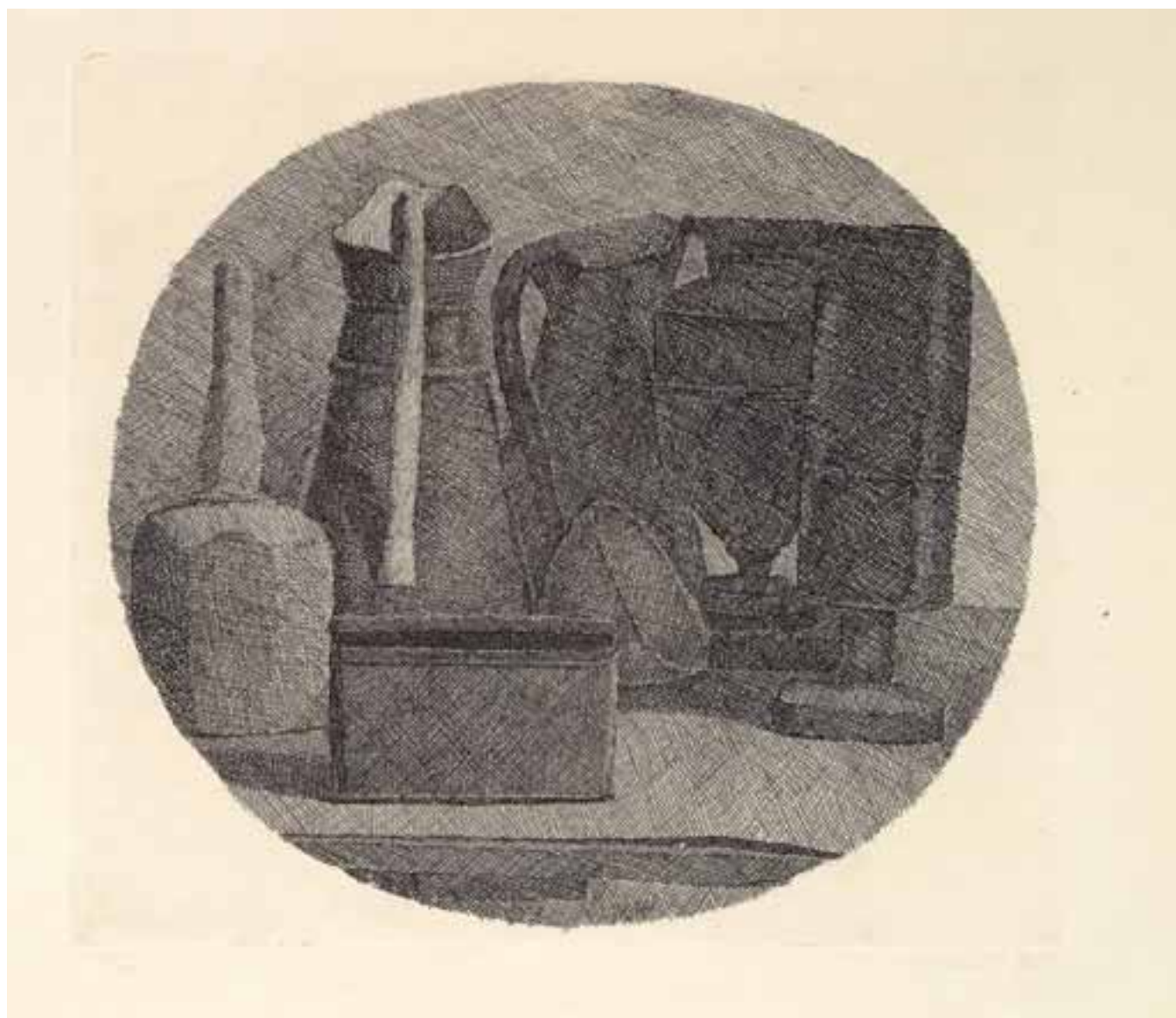


Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1943

rimanda ai “tondini” di incisori del Seicento, come Stefano Della Bella e Jacques Callot.

Morandi conosceva bene tutta la storia dell'incisione: egli era infatti titolare della cattedra di incisione presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, ivi nominato nel 1930 per “Chiara Fama”, senza concorso, insegnamento che avrebbe mantenuto fino al 1956 quando, su sua richiesta, fu collocato in pensione dopo ventisei anni e otto mesi di insegnamento. Il pittore praticava quindi l'incisione, e quella tecnica per sua natura più magica, di origine alchemica, l'acquaforse, come arte maggiore, e non sussidiaria alla pittura.

Il formato “tondo” diviene prediletto dall'artista negli anni della guerra: dal 1942 al 1946 egli realizza infatti



Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Grande natura morta circolare con bottiglia e tre oggetti, 1946

Acquaforte, es. 3/65, cm. 25,8x32,5 (lastra), cm. 35x51,3 (carta)

Firma e data in lastra in basso a sinistra: Morandi 1946, a matita sul margine in basso a destra firma: Morandi, in basso a sinistra tiratura: 3/65.

Primo stato su due, tiratura di 65 esemplari numerati di cui qualcuno su carta Giappone ed alcune prove di stampa.

Bibliografia: Lamberto Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 113; Michele Cordaro, *Morandi incisioni. Catalogo Generale*, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 131, n. 1946 1.

Stima € 12.000 / 18.000

quattro incisioni di tale formato, tutte, in controparte, versioni di dipinti su tela di formato rettangolare (L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, 1983, nn. 380, 381, 425, 515).

Il pittore svolge il suo stile di costruzione architettonica delle forme con un chiaroscuro a tratto reticolato fitto, come per restituire la fisicità delle piccole cose, quasi abbandonate dalla vita quotidiana sul tavolino di lavoro del suo studio.

Sembrerebbe l'incisione di Morandi, come la sua pittura, frutto di una visione dimessa della vita, quella poesia "polverosa" delle cose che parte della critica gli addebitava a rimprovero, rispetto alla pittura epica,

Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1946

di tema sociale, tutta rivolta prima a celebrare i fasti dell'epoca fascista, a cui non seppero sfuggire alcuni tra i più grandi artisti italiani tra le due guerre, come Sironi, Funi e Arturo Martini, poi, nel secondo dopoguerra, alle lotte sociali cantate dal neorealismo.

Eppure questa poesia sottile di Morandi, così liricamente impegnato a fissare nell'umor vitreo dell'occhio i soliti, antichi e poveri oggetti di vita quotidiana, o i paesaggi solitari della campagna appenninica, ci appare oggi come una poesia altamente civile, radicata in una cultura nativa che affonda, come Arcangeli ben capì, le sue origini fino alla poesia di Giacomo Leopardi.

Morandi, che chiedeva a Brandi di voler solo lavorare e rifiutava pudicamente di andare a ritirare un premio conferitogli, era consapevole di questa sua origine profonda, se in una intervista incisa alla radio il 25 aprile del 1957 per *La voce dell'America* trovava la chiarezza di dichiarare: "Ricordava Galileo: il vero libro della filosofia, il libro della natura, è scritto in caratteri estranei al nostro alfabeto. Questi caratteri sono: triangoli, quadrati, cerchi, sfere, piramidi [...] Il pensiero galileiano lo sento vivo entro la mia antica convinzione che i sentimenti e le immagini suscitate dal mondo visibile, che è mondo formale, sono molto difficilmente esprimibili, o forse inesprimibili con le parole. Sono infatti sentimenti che non hanno alcun rapporto, o ne hanno uno molto indiretto con gli affetti e con gli interessi quotidiani, in quanto sono determinati appunto dalle forme, dai colori, dallo spazio, dalla luce".



873

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con cinque oggetti, 1956

Acquaforse, es. 67/150, cm. 14x19,9 (lastra), cm 38,8x50 (carta)

Firma in lastra in basso a sinistra: Morandi, data in basso a destra: 1956, a matita sul margine in basso a destra firma: Morandi, in basso a sinistra tiratura: 67/150.

Terzo stato su quattro, tiratura di 15 esemplari numerati I/XV per l'artista, e 150 esemplari numerati 1/150 per l'Associazione Amatori d'Arte, Roma.

Bibliografia: Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 116; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 134, n. 1956 1.

Stima € 12.000 / 18.000

È questa acquaforse una delle prove più alte della grafica di Morandi nei suoi ultimi anni. La partitura compositiva verticale dispone due brocche in metallo smaltato, quelle usate nelle toelette da camera per



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1943 ca.

tutto l'Ottocento e fino agli anni Cinquanta del Novecento, per versare acqua nel catino sostenuto dal treppiedi di ferro, lucenti in primo piano: in seconda fila, come in una scena di teatro, una bottiglia di vetro, quelle verde scuro, da vino, ed un vaso tornito completamente in ombra.

Ancora dietro, quasi a toccare la quinta del fondo, un barattolino cilindrico con coperchio.

Si tratta qui di una grande lezione di stile che Morandi ha voluto impartire, quasi un testamento della sua arte incisoria, ai committenti della lastra, L'Associazione Italiana per la Libertà della Cultura di Roma.

La lastra, incisa a reticolo fitto, ripete la magia unica delle acqueforti di Morandi: suggerire con la luce e l'ombra quel colore che la pittura canta ma che il disegno e la stampa, a bianco e nero, elude nell'immagine del mondo. L'effetto tuttavia non è quello di una fotografia, come sarebbe più facile raggiungere, ma quello di un mondo, un universo segreto di luci e ombre in sé perfette e compiute.



Medardo Rosso: dall'impressione alla scultura moderna

Il *Sagrestano* è senza dubbio una delle opere più rappresentative della prima fase della scultura di Medardo Rosso.

Nella cronologia della storia artistica di Rosso il *Sagrestano*, datato concordemente dalla critica al 1883, viene dopo *El Locch*, 1881, *Il bersagliere*, 1881, *Il cantante a spasso*, 1881-82, *Gli innamorati sotto il lampione*, 1881-82, *Gavroche*, 1882, *La ruffiana*, 1882-83, e condivide di queste sculture l'appartenenza a quella fase di Rosso ancora legata alla cultura letteraria e artistica della Scapigliatura lombarda.

Nato a Torino nel 1858, Rosso si era trasferito a Milano nel 1870: dopo aver prestato nel 1879-81 il servizio militare a Pavia, si era iscritto nel maggio 1882 all'Accademia di Brera, scuola di Nudo e Plastica. Nel marzo del 1883 era stato espulso dall'Accademia per essersi posto "alla testa di una sottoscrizione reclamante intorno agli orari della scuola di nudo e alla mancanza di preparati anatomici da copiarsi dal vero" (Verbale dell'espulsione, in Borghi, 1951, p. 18).

Nel 1883 Rosso, venticinquenne, avrebbe dunque realizzato anche due sculture capitali della sua storia:

Amor materno e *Carne altrui*, che nell'impianto plastico sembrano staccarsi sia dal precedente *Gavroche*, ispirato a una figura dei *Miserabili* di Victor Hugo, sia da *La ruffiana*, che da *Il sagrestano*, del quale non condividono gli elementi di "bozzetto letterario" scapigliato.

Amor materno e *Carne altrui*, nel loro apparente sentimentale naturalismo, annunciano potentemente la stagione successiva del Rosso "impressionista", se non addirittura moderno.

Del 1883-84 sarebbe anche, secondo Ardengo Soffici, Carlo Carrà e Scolari-Barr, quella *Impression d'omnibus*, opera capitale, anche se distrutta, di cui le poche fotografie esistenti attestano la grande novità linguistica e il genio di Rosso. Seppure il soggetto d'*Impression d'omnibus* appartenga a uno dei temi di vita quotidiana già raffigurato nella pittura realista francese, da Honoré Daumier, e in qualche modo riconducibile alla predilezione per i temi della vita moderna degli impressionisti, in Rosso la "scena" di vita quotidiana assume a un carattere nuovo: lo scultore ha collocato in fila cinque figure su un sedile del vagone d'omni-



Lo studio di Medardo Rosso



Altra visione dell'opera

bus, tra cui una portinaia, un negoziante, una giovane operaia e un ubriaco. Al tema dell'*impressione* visiva, fedelmente riportata, il soggetto parrebbe ancora appartenente a un certo naturalismo, Rosso aggiunge una concezione nuova del modellato plastico: esce dal "bozzettismo" che caratterizzava "la scultura d'impressione" e nello stesso tempo rifiuta totalmente la "posa accademica". Le sue figure divengono, seppure in uno spazio ancora ottico-impressionista, dei *tipi* in cui avviene una sintesi totale tra carattere e figura.

Di *Impression d'omnibus* Ardengo Soffici, il primo grande esegeta di Rosso, ha scritto: "Come nelle pitture di Edgar Degas (un ammiratore appassionato di Rosso), si ritrova anche qui una sobrietà e una risentitezza d'interpretazione quale solo i più grandi tra i moderni e gli antichi hanno saputo raggiungere" (A. Soffici, *Medardo Rosso (1858-1928)*, Firenze, 1929, p. 24).

Il *Sagrestano* si stacca dunque, non nel soggetto ma nel modellato e nella concezione visiva, dalle sculture di qualche anno prima, come *Il bersagliere* e *Gavroche*, e nonostante la sua aderenza ancora ai temi della Scapigliatura, costituisce un ponte di passaggio con *Impression d'omnibus*, nella sua esecuzione apparen-

temente affrettata ma infine estremamente espressiva, come avverrà per le figure di *Impression d'omnibus*.

Che poi il suo impianto possa obbligare, come consueto nella concezione di Rosso, ad un "punto di vista" che nega il carattere statuario della scultura e la possibilità di "girare intorno" a questa, costringendo a una visione apparentemente pittorica da parte dell'osservatore, ciò non toglie niente al carattere estremamente nuovo del suo modo di intendere la forma plastica.

Quel modellato così ben inteso da Soffici: "Dallo sfarfallio dei tocchi si sprigiona come un palpito di vita che, penetrando per gli occhi nello spirito, vi si ricostituisce in organismo spirante, con quella sodezza e pienezza drammatica che fanno gli spettacoli e i corpi sospesi nel loro centro naturale" (Soffici, cit., pp. 24-25), libera lo scultore dai limiti imposti dal soggetto, ancora di genere, e la costituisce come forma unita e autonoma nello spazio, autosufficiente e assolta dai condizionamenti della cultura a cui appartiene.

Il *Sagrestano* precorre dunque, in questa versione scontornata dal fondo, come molte delle sculture di Rosso, le forme successive che il corso della scultura prenderà nel Novecento, ed oggi, a centoventisette anni di distanza, può essere risarcito di tutta la sua carica innovativa, oscurata da precedenti riduzioni agli ambiti della Scapigliatura e del bozzettismo.



Altra visione dell'opera

874

Medardo Rosso

Torino 1858 - Milano 1928

Sagrestano

Scultura in gesso patinato a bronzo, su base originale in legno dipinto, cm. 43 h. (con base)

Storia: Collezione eredi Arturo Ajna; Collezione privata

Bibliografia: Marco Fagioli, Lucia Minunno, Medardo Rosso. Catalogo delle sculture, Accademia degli Euteleti di San Miniato, Opus Libri, Firenze, 1993, p. 60; Paola Mola, Fabio Vittucci, Medardo Rosso. Catalogo ragionato della scultura, Skira, Milano, 2009, pp. 351, 352, n. III.7.a.

Stima € 65.000 / 100.000





875

875

Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

Sedia

Scultura in bronzo, cm. 73 h.

Firma sulla seduta: Manzù.

Stima € 12.000 / 20.000



876

876

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

La Musa inquietante (Le Muse)

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

Sulla base: firma G. de Chirico: titolo La Musa inquietante: marchio del centenario della nascita del Maestro Giorgio de Chirico: marchio Fonderia Art / Flli Bonvicini / Sommacampagna: tiratura 0/0.

Certificato Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

Tratto da un gesso originale del 1970. Tiratura di 9 esemplari di cui 7 numerati da I a VII più due prove d'artista E/A I/II ed E/A II/II e una prova 0/0, destinata alla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. Edizione realizzata in occasione del centenario della nascita del Maestro, commissionata dalla signora Isabella de Chirico alla signora Lina Sotilis nel 1987.

Stima € 35.000 / 50.000



877

877

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

I grandi manichini coloniali

Scultura in bronzo patinato, es. I/II E. A., cm. 100 h.

Sulla base: firma G. de Chirico; marchio del centenario della nascita del Maestro Giorgio de Chirico: tiratura I/II E. A.

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik.

Tiratura di 9 esemplari di cui 7 numerati da I a VII più due prove d'artista E/A I/II E/A II/II e una prova fuori commercio non numerata da destinare alla Fondazione

Giorgio ed Isa de Chirico. Edizione eseguita presso la Fonderia Bonvicini di Verona (1988 e 1991) in occasione del centenario della nascita del Maestro, ed autorizzata dalla signora Isabella de Chirico alla signora Lisa Sotilis in data 27 marzo 1987.

Stima € 65.000 / 80.000



878

878

Bruno Cassinari

Piacenza 1912 - Milano 1992

Frutti, 1976

Olio su tela, cm. 60x50

Firmato e datato in basso a destra: Cassinari 76; al verso sulla tela: "Frutti" 76 Cassinari; sul telaio: etichetta XVI Biennale d'Arte Imola.

Stima € 7.000 / 9.000



879

879

Bruno Saetti

Bologna 1902 - 1984

Cestino di frutta, 1975

Affresco su tela, cm. 43,5x57,5

Firmato in basso a destra: Saetti; al verso sulla tela: Saetti / Affresco 1975 / Questo dipinto non deve / essere verniciato.

Bibliografia: Franco Solmi, Bruno Saetti. Catalogo Generale dell'Opera, volume primo, le opere ad olio e affresco, Edizioni Castaldi, Feltre, 1991, p. 294, n. 550 (con misure errate).

Stima € 4.000 / 5.000



880

880

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Tronchi e cielo tempestoso, 1980

Olio su tela, cm. 80x110,2

Firmato in basso a destra: Guttuso; al verso sulla tela firma e data: Guttuso 80 / 11-14 Sett: timbro Galleria Gissi, Torino: etichetta Galleria Gissi, Torino / Novembre-Dicembre 1981 / Mostra "Idea per una collezione" / Titolo "Alberi", con n. 6820.

Storia: Collezione privata, Canelli; Galleria Gissi, Torino; Collezione privata

Bibliografia: Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 3, Ediz. Giorgio Mondadori, Milano, 1985, p. 307, n. 80/41.

Stima € 40.000 / 55.000



881

881

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Figura femminile, 1960

Olio su tela cartonata, cm. 49,5x39,7

Firmato in basso a destra: Guidi; al verso: autentico / Guidi.

Storia: Collezione privata, Milano; Collezione privata

Certificato su foto Galleria Tega, Milano (con titolo *Baronessa* e data 1956 ca.).

Bibliografia: Dino Marangon, Toni Toniato, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume secondo, Electa, Milano, 1998, p. 698, n. 1960 6.

Stima € 12.000 / 16.000



882

882

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Terracina, 1934

Olio su tela, cm. 40,2x50,3

Firmato in basso a destra: V. Guidi.

Storia: Galleria La Loggia, Bologna; Collezione privata, Bologna; Collezione privata

Bibliografia: Toni Toniato, Dino Marangon, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano, 1998, p. 231, n. 1934 1 (con supporto errato).

Stima € 8.000 / 12.000



883

883

Ardengo Soffici

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

Viale di Forte dei Marmi, 1942

Olio su tavola, cm. 70x49,2

Firmato e datato in basso a sinistra: Soffici 42; al verso: Soffici / Viale del Forte / dei Marmi / 42: timbro e firma Galleria Edmondo Sacerdoti / Milano: etichetta "Michelangiolo" / Galleria d'Arte / Firenze / Mostra 18 Febbr - 3 Marzo 1943 XXI: etichetta, firma e due timbri Raccolta N. Mobilio / Firenze: timbro e firma Raccolta di / Zetti Socrate - Firenze.

Storia: Collezione Frati, Firenze; Collezione privata
Bibliografia: Giuseppe Raimondi, Luigi Cavallo, Ardengo Soffici, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze, 1967, p. 94, n. 388, tav. CCCXLIII.

Stima € 25.000 / 35.000



884

884

Arturo Tosi

Busto Arsizio (Va) 1871 - Milano 1956

Gli ulivi del lago

Olio su tela, cm. 50,4x60,2

Firmato in basso a destra: A. Tosi. Al verso sulla tela: due timbri Quadro di proprietà / di Luigi Malerba; sul telaio: timbro Galleria d'Arte Brera, Milano; timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 8874; etichetta Galleria d'Arte La Loggia, Bologna, con n. 10949.

Stima € 7.000 / 10.000



885

885

Arturo Tosi

Busto Arsizio (Va) 1871 - Milano 1956

Paesaggio, 1943

Olio su tela, cm. 70,5x90

Firmato in basso a destra: A. Tosi; al verso sul telaio: Arturo Tosi 1943. Certificato su foto di Duilio Affanni (opera datata 1944).

Bibliografia: Il tesoro dietro la finestra, 1969, p. nn.

Stima € 12.000 / 18.000



886

886

Arturo Tosi

Busto Arsizio (Va) 1871 - Milano 1956

Paesaggio, (1905)

Olio su tela, cm. 69x100

Firmato in basso a destra: A. Tosi. Al verso sul telaio: etichetta Associazione Turistica Pratese / Mostra di Pittura Italiana Contemporanea / nelle Collezioni di Prato / 7 - 30 settembre 1958, con n. 118 (opera datata 1905 con titolo *Primavera nell'agro di Rovetta*): etichetta Museo di Livorno / Mostra 50 artisti degli ultimi 30 anni / organizzata nel Salone della Casa della Cultura / di Livorno dal 11 gen. 1958 al 30 gen[...], con n. 80: etichetta Associazione Turistica Pratese / Mostra in Palazzo Pretorio di Prato di / dipinti dell'800 e 900 appartenenti a collezioni / private di cittadini pratesi (opera datata 1905 con titolo *Paese*): etichetta Il Pergamo / Prato, con n. 77 (opera datata 1905-1906 con titolo *Primavera nell'agro di Rovetta*).

Esposizioni: Mostra di pittura dell'800 e del 900 nelle collezioni private pratesi, Prato, Palazzo Pretorio, 6 - 30 settembre 1953, cat. p. n.n., illustrato.

Stima € 10.000 / 18.000



887

887

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Autoritratto, seconda metà anni Cinquanta

Olio su cartone telato, cm. 18x13

Firmato in basso a sinistra: G. de Chirico.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico,
Roma, 22 aprile 2010, con n. 0020/04/10 OT.

Stima € 25.000 / 35.000



888

888

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione, 1950 ca.

Olio su tela, cm. 50x60

Firmato sul lato destro: Sironi.

Certificato su foto di Francesco Meloni.

Stima € 40.000 / 55.000



889

889

Ardengo Soffici

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

Paesaggio, 1962 ca.

Olio su cartone, cm. 50x70,5

Firmato in basso a sinistra: Soffici.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 8 settembre 2010.

Stima € 25.000 / 35.000



890

890

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Riva di Mazzorbo, 1947

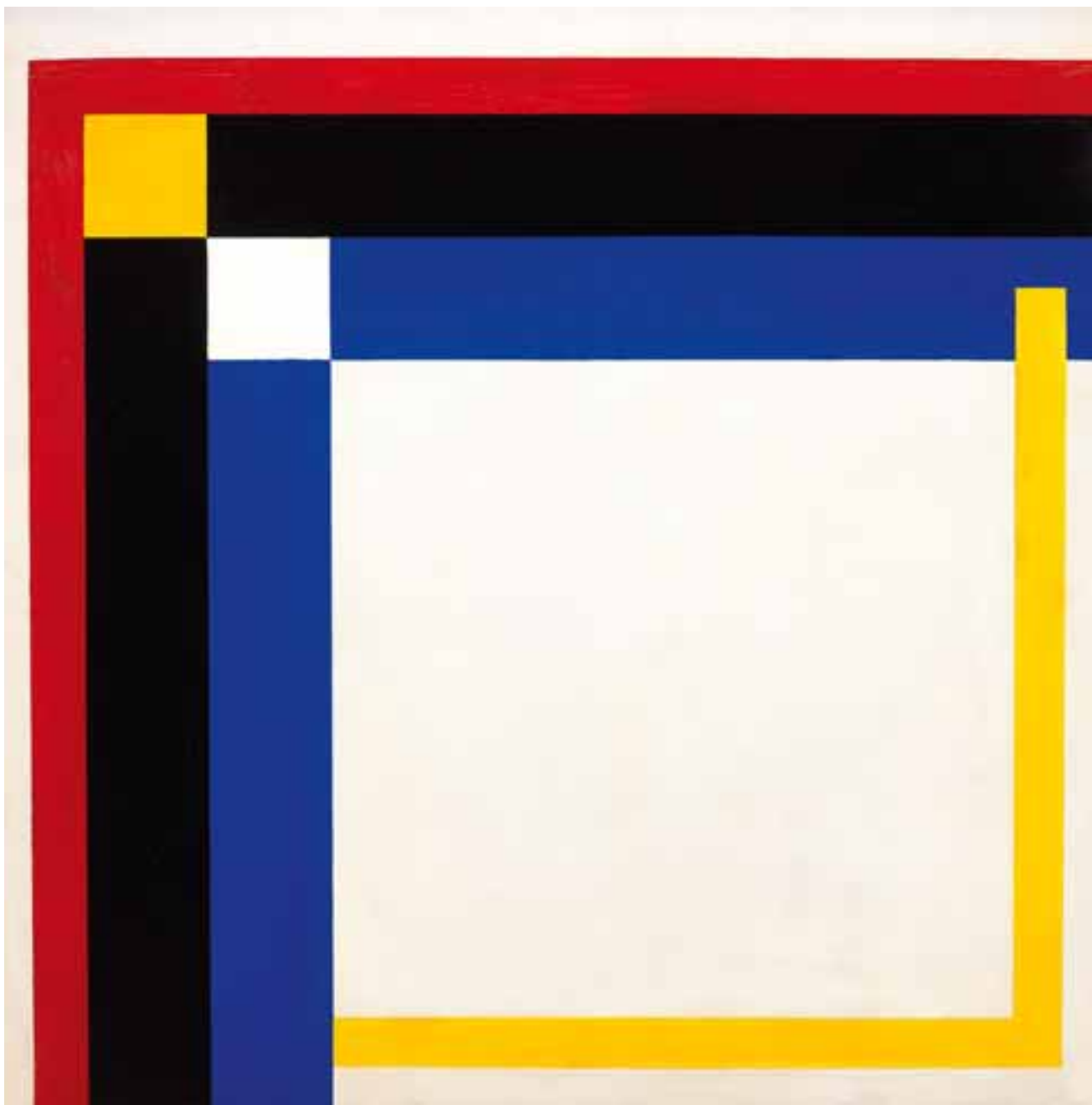
Olio su tavola, cm. 45,2x69,5

Datato e firmato in basso a destra: 47 / Pisis, in basso a sinistra scritta: Burano; al verso sulla tavola titolo: La riva di Mazzorbo / Vista da Burano: due timbri Galleria d'Arte Zanini, Roma, con n. 406, con firma Giuseppe Zanini.

Storia: Galleria Cafiso, Milano; Collezione G. Zanini, Roma; Collezione privata

Bibliografia: Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo secondo, opere 1939-1953, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 742, n. 1947 119.

Stima € 40.000 / 55.000



891

891

Mauro Reggiani

Nonantola (Mo) 1897 - Milano 1980

Composizione n. 15, 1972

Olio su tela, cm. 100x100

Al verso sulla tela firma, data e titolo: Mauro Reggiani 1972 / Composizione N° 15; sul telaio: etichetta Galleria La Polena, Genova: cartiglio scritto a macchina "Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea / Torino". Esposizioni: Reggiani, Genova, Galleria La Polena, 12 aprile - 8 maggio 1973, cat. n. 7, illustrato; Mauro Reggiani, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 15 novembre 1973 - 5 gennaio 1974, cat. p. 42, n. 127, tav. 127, illustrato; Mauro Reggiani, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 17 dicembre - 5

febbraio 1978, cat. n. 47, illustrato; Reggiani e Soldati, due grandi astrattisti italiani, Cortina d'Ampezzo, Galleria Frediano Farsetti, 26 dicembre 2007 - 7 gennaio 2008, poi Milano, 16 gennaio - 13 febbraio 2008, cat. n. 10, illustrato a colori.

Bibliografia: Nello Ponente, Mauro Reggiani, La Rosa & Baralis Editori, Torino-Parigi, 1976, p. 250, n. 148; Luciano Caramel, Reggiani. Catalogo generale delle pitture, Electa, Milano, 1990, p. 260, n. 1972 14.

Stima € 25.000 / 35.000



892

892

Atanasio Soldati

Parma 1896 - 1953

Natura morta, 1944

Olio su tela, cm. 64,1x85,1

Firmato in basso a sinistra: Soldati. Al verso sulla tela: scritta a penna Opera autentica / di Atanasio Soldati / Augusto Garau / Natura morta / 1945 / opera su tela / AG: cartiglio scritto a penna con intestazione a stampa Augusto Garau, Atanasio Soldati / Natura morta / circa 1944 / cm 80x65 / autentica Augusto Garau: timbro Opere catalogate di Augusto Garau; due timbri Atanasio Soldati / Opere autenticate.

Certificato su foto di Augusto Garau, Milano, 5 novembre 2007, con timbro Augusto Garau, Milano e timbro Atanasio Soldati Opere Autenticate.

Esposizioni: Reggiani e Soldati, due grandi astrattisti italiani, Cortina d'Ampezzo, Galleria Frediano Farsetti, 26 dicembre 2007 - 7 gennaio 2008, poi Milano, 16 gennaio - 13 febbraio 2008, cat. n. 13, illustrato a colori.

Stima € 60.000 / 90.000

Burri

astratto-materico

Nella storia della pittura di Alberto Burri l'opera *Composizione* del 1948 occupa un posto di rilievo decisivo. Laureato all'Università di Perugia e arruolato nell'esercito come medico nel 1940, Burri viene prima preso prigioniero dagli inglesi nel 1943 in Africa del Nord e poi, nel 1944, trasferito nel campo di Hereford ad Amarillo nel Texas, dove rimane per diciotto mesi.

E' qui che, non potendo più esercitare la professione, Burri inizia a dipingere: il suo primo dipinto è *Texas*, (*Paesaggio di Hereford*), una veduta, quasi espressionista, bicroma in gialli e rossi fuoco, della piatta pianura americana con una staccionata da farm, due alberi secchi e un mulino a vento, che spedisce in Italia alla fine del conflitto con pochi altri dipinti.

Nel 1946, rientra dalla prigionia a Città di Castello e nel 1947 comincia ad andare a Roma ove nel 1951 prende uno studio in Via Mario dei Fiori; poi nel 1952 in Via Margutta.

I primi dipinti figurativi di Burri, come *Texas*, *Festa dei Morti*, 1945, *Piazza di Sopra*, 1945, *Pesca a Fano*, 1947, preludono agli sviluppi materico-astratti successivi: "[...] paesaggi con case elementari, capanni al mare, reti e ancore, il tutto ridotto all'osso, accampato, anzi, arenato in primo piano, come barche tirate a secco, già così quelle superfici si dispongono ad accogliere stesure materiche che non trovano ostacoli, se

non nelle loro stesse recinzioni perimetrali.

Un bagaglio tanto ridotto di dati figurativi consente all'artista di procedere leggero, di puntare proprio alla griglia di recinzione, e di accamparla in ripresa bidimensionalità [...]. Burri è davvero un *concreto*, punta deciso sul primato della forma, tutto in lui è linea spartitraffico, misurazione dei campi, geometria nel senso primo e letterale della parola". (Renato Barilli, *Storia dell'Arte Contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*, 1789 – 2006, Torino, 2007, pp. 402 – 403).

In questa *Composizione* appaiono infatti quelli che saranno poi elementi fondamentali della grammatica strutturale di Burri: la bolla, attraversata da un'onda ocra gialla su fondo di biacca, il filo nero e la colla. Su questo "primo stile astratto" di Burri, esemplato nelle varie *Composizioni* del 1948, il parere della critica appare vario: Maurizio Calvesi ne individuava la matrice nel polimaterismo di Enrico Prampolini, mentre Francesco Arcangeli, pur non negando le evidenti assonanze di Burri con il polimaterismo informale di autori come Dubuffet e Fautrier, e dei collages cubisti alla Arp e Schwitters, insisteva sulle radici dell'artista, sui primitivi umbri e la severità medioevale, in uno scritto di presentazione a una personale del pittore che esponeva i suoi legni e combustioni alla Galleria



Interno di Palazzo Albizzini: alle pareti due *Sacchi* di Alberto Burri



Alberto Burri con un suo *Cellotex*, 1981

La Loggia di Bologna nel 1957.

Composizione è un esempio canonico dunque della prima fase astratto-materica di Burri, e ne annuncia profeticamente gli sviluppi successivi.

Cellotex, 1978, fa parte di un gruppo di opere che, a partire dal 1975, dopo i sacchi, il ferro, le plastiche e i cretti, continuano la linea maestra del suo lavoro di rinnovatore del linguaggio.

Le opere in cellotex si posero con emergente forza all'attenzione della critica già nella mostra "Burri Cellotex" alla Galleria San Luca di Bologna nel 1977, e il *Grande Cellotex n. 2*, 1975, apparve nella mostra retrospettiva *Alberto Burri. A Retrospective View 1948-1977* all'Ucla di Los Angeles nel 1977.

Gerald Nordland nella presentazione del catalogo

coglieva pienamente il carattere che Burri aveva impresso nell'uso del cellotex e dell'acetato come "new medium": "Burri has accepted the human condition but also the human ability to build again with redeemed material, to find order and proclaim it, even in a field of chaos" (G. Nordland, *Alberto Burri. A Retrospective View, 1948-77*, The Frederick S. Wight Gallery, University of California, Los Angeles, 1977, pp. 53-72). Ed è su questo rifondare un ordine dopo il caos, nell'uso di materiali quali il cellotex, che Burri conferma la sua genialità di rinnovatore quando afferma che l'uso di materiali poveri prova il valore di questi nel linguaggio creativo dell'arte, il solo ad avere un carattere "assoluto".

Alberto Burri

Città di Castello (Pg) 1915 - Nizza 1995

Composizione, (1948)

Olio e vinavil su tela e legno, cm. 24x39,5

Storia: Collezione Edgardo Mannucci, Roma; Collezione privata

Esposizioni: Informale. Jean Dubuffet e l'Arte Europea 1945 - 1970, Modena, Foro Boario, 18 dicembre 2005 - 9 aprile 2006, cat. pp. 338, 339, illustrato a colori.

Bibliografia: Vittorio Rubiu, Cesare Brandi, Burri, Editalia, Roma, 1963, p. 184, n. 14; Burri, contributi al catalogo sistematico, Fondazione Palazzo Albizzini, Petrucci Editore, Città di Castello, 1990, pp. 54, 55, n. 190.

Stima € 120.000 / 220.000







894

Alberto Burri

Città di Castello (Pg) 1915 - Nizza 1995

Cellotex, 1978

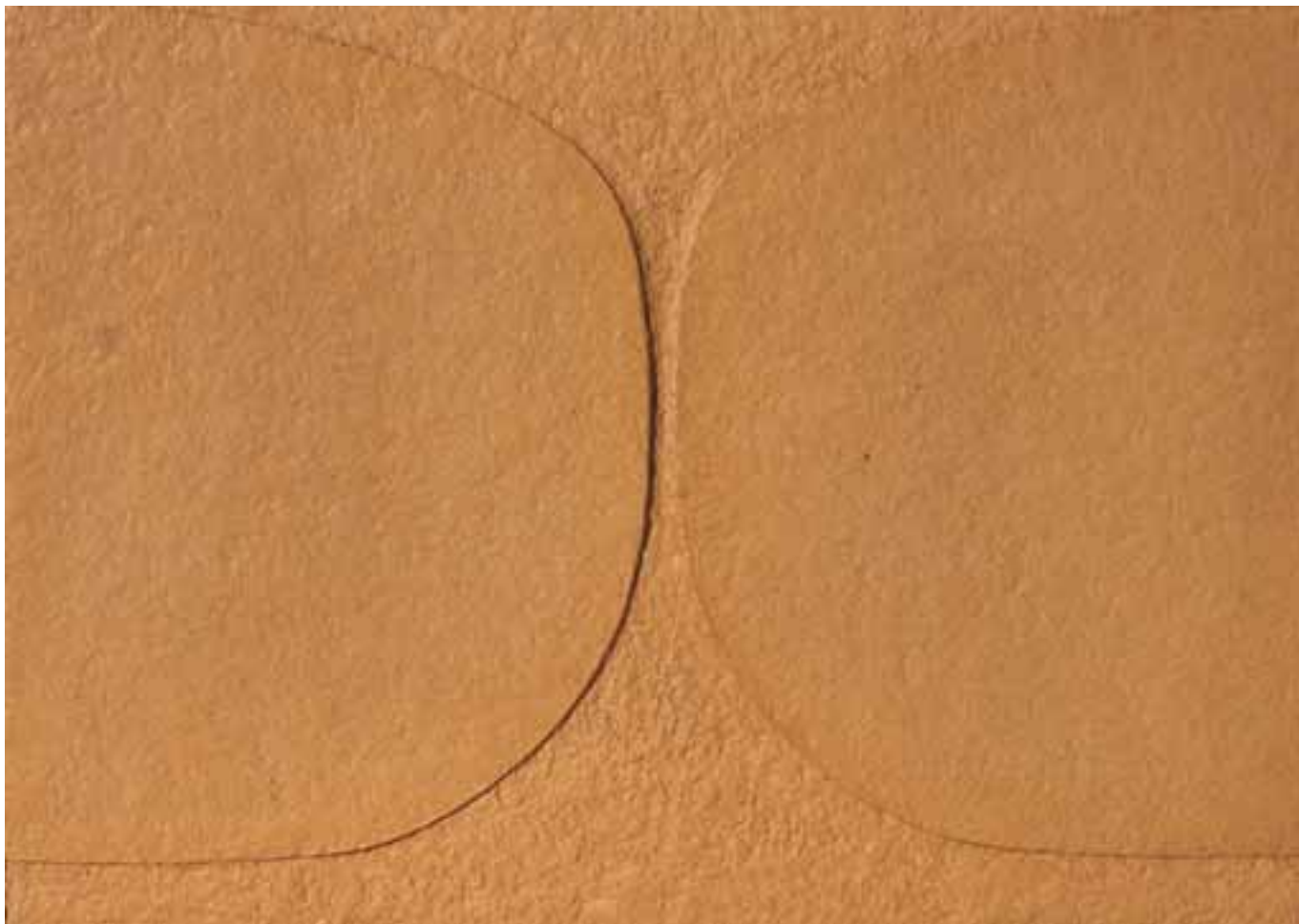
Cellotex e vinavil, cm. 51x71

Dedica, firma e data al verso: Ad Alberto Grimaldi che tanto gentilmente ha reso possibile una versione inglese professionale del documentario T.V. / Burri / Roma marzo 78.

Storia: Collezione privata, Los Angeles; Collezione privata

Bibliografia: Burri, contributi al catalogo sistematico, Fondazione Palazzo Albizzini, Petrucci Editore, Città di Castello, 1990, pp. 270-271, n. 1167, (riprodotto capovolto).

Stima € 90.000 / 140.000





895

895

Osvaldo Licini

Monte Vidon Corrado (Ap) 1894 - 1958

Notturmo, 1957

Olio su carta applicata su tela, cm. 19x28,5

Bibliografia: Giuseppe Marchiori, I cieli segreti di Osvaldo Licini, col catalogo generale delle opere, Edizioni Alfieri, Milano, 1968, p. 273, tav. 482, p. 296, n. 601 (482).

Stima € 18.000 / 24.000



896

896

Renato Birolli

Verona 1905 - Milano 1959

Espansione in blu, 1958

Olio su tela, cm. 28x46

Firmato e datato in basso a destra: Birolli 1958; al verso sulla tela: Renato Birolli / Milano 1958.

Certificato su foto di Rosa Birolli.

Stima € 17.000 / 25.000



897

897

Osvaldo Licini

Monte Vidon Corrado (Ap) 1894 - 1958

Amalassunta, 1954 ca.

Olio su tela, cm. 17x27

Al verso sulla tela: scritta con dati dell'opera.

Certificato con foto di Flaminio Gualdoni, Milano, 4 ottobre 2010.

Stima € 25.000 / 35.000



898

898

Alberto Magnelli

Firenze 1888 - Meudon 1971

Composizione, 1962

Olio su carta applicata su tela, cm. 65x50

Firmato e datato in basso a sinistra: Magnelli / 62. Al verso sulla tela: etichetta e due timbri Sant'Erasmo Club d'Arte, Milano, con n. EG67.

Certificato su foto di Susi Magnelli, Meudon 30-12-1971 (in fotocopia); certificato su foto di Anne Maissonnier, Meudon, 23 novembre 2006, con n. 061123/86.

Stima € 20.000 / 30.000



899

899

Alberto Magnelli

Firenze 1888 - Meudon 1971

Fantômes, 1946

Olio su tela, cm. 100x73

Firmato e datato in basso a sinistra: Magnelli / 46.

Storia: Collezione Sapone, Nizza; Collezione privata

Esposizioni: Omaggio a Magnelli, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Moderna F. Falsetti, 5 - 31 agosto 1974, cat. tav. IX, illustrato (con titolo *Formes harmoniques*); Alberto Magnelli, Bologna, Galleria d'Arte Stivani, 12 ottobre - 4 novembre 1974, cat. tav. 8, illustrato (con titolo *Formes harmoniques*); Amici del Quarto Platano, a cura di M. Carrà, Focette, Galleria d'Arte Moderna Fal-

setti, 6 agosto - 11 settembre 1977, cat. tav. 32, illustrato (con titolo *Formes harmoniques*).

Bibliografia: Anne Maisonnier, Alberto Magnelli. L'oeuvre peint, catalogue raisonné, XXe siècle, Parigi, 1975, p. 131, n. 578; Umberto Baldini, Pittori toscani del Novecento, Nardini Editore/Banca Toscana, Firenze, 1978, p. 145.

Stima € 70.000 / 100.000

900

Alberto Burri

Città di Castello (Pg) 1915 - Nizza 1995

Nero MI, 1989

Acrilico e pietra pomice su cellotex, cm. 101x152

Firmato e datato al verso: Burri 89: tre etichette Galleria MOdenArte / Arte Moderna e Contemporanea / Modena, di cui due con indicazione Opera esposta nella mostra Cellotex: La strategia della materia / dal 13 marzo al 1 maggio 2010.

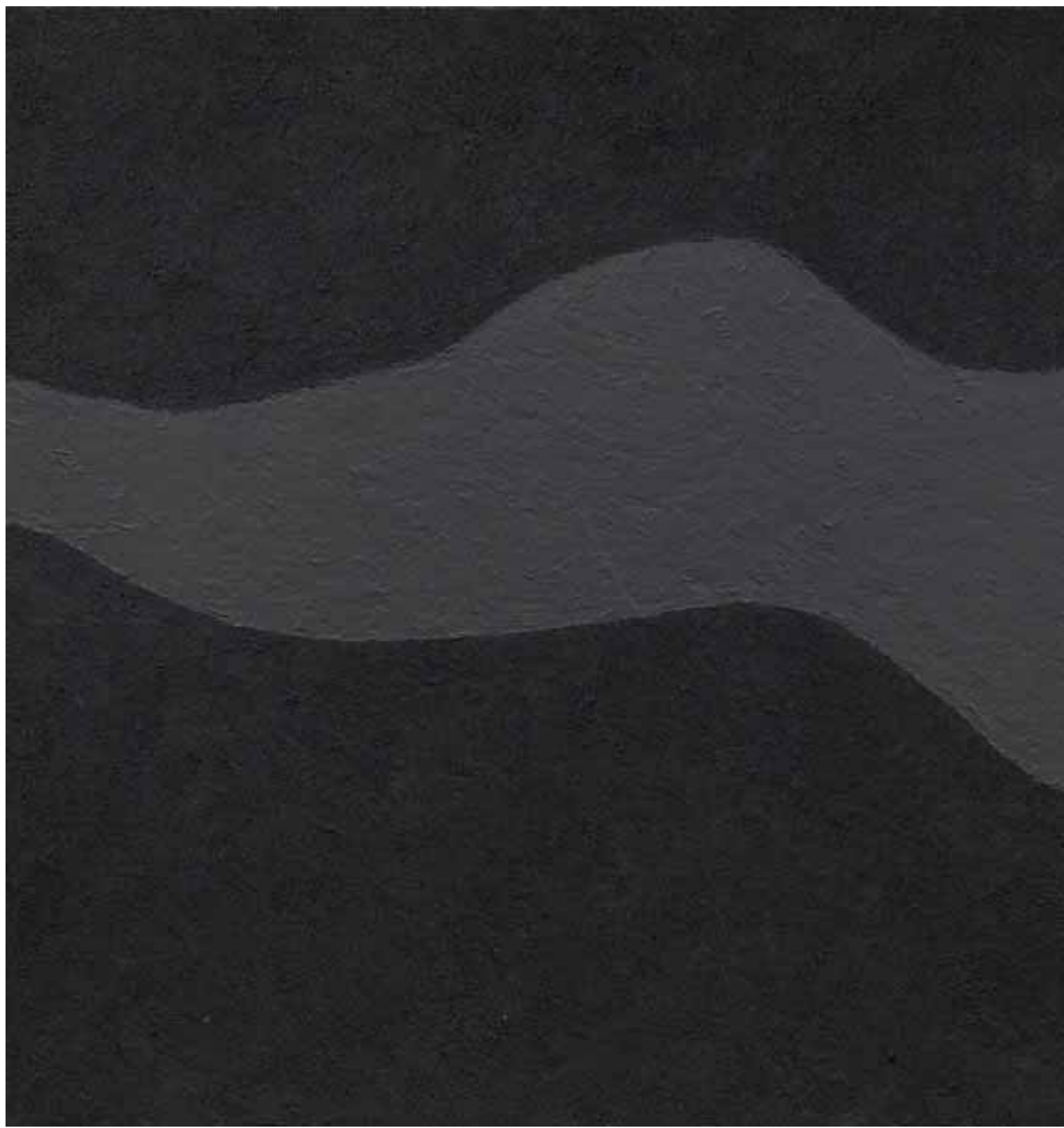
Esposizioni: Burri, Roma, Galleria Milart, novembre - dicembre 1989, cat. n. 9, illustrato; Alberto Burri. Cellotex: La strategia della Materia, Modena, Galleria MOdenArte, 13 marzo - 1 maggio 2010, cat. pp. 32-33, illustrato a colori.

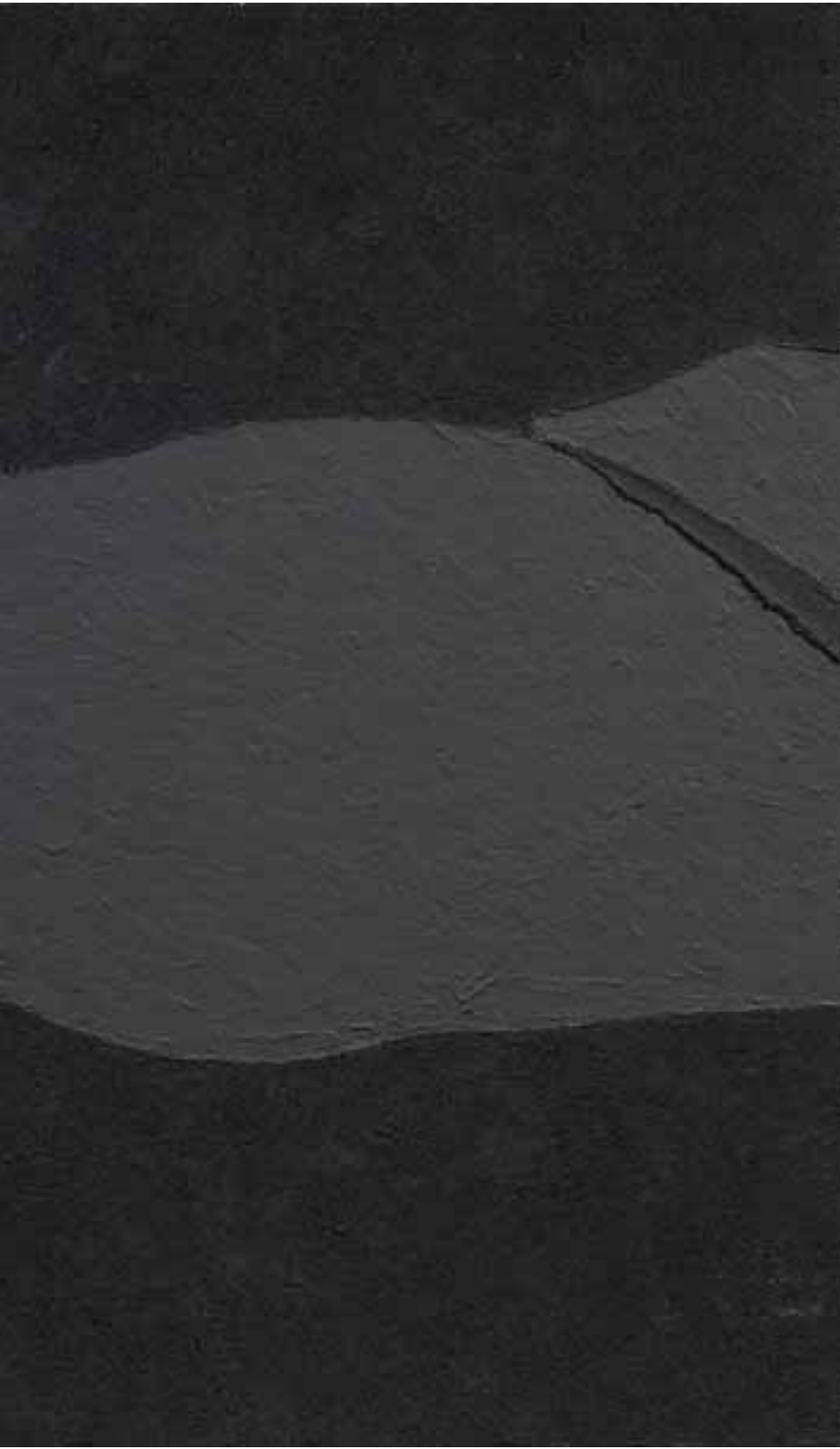
Bibliografia: Burri, contributi al catalogo sistematico, Fondazione Palazzo Albizzini, Petrucci Editore, Città di Castello, 1990, pp. 462, 463, n. 1998.

Stima € 200.000 / 300.000



Alberto Burri, *Neri*, Città di Castello, Ex Seccatoi del tabacco









901

901

Emilio Vedova

Venezia 1919 - 2006

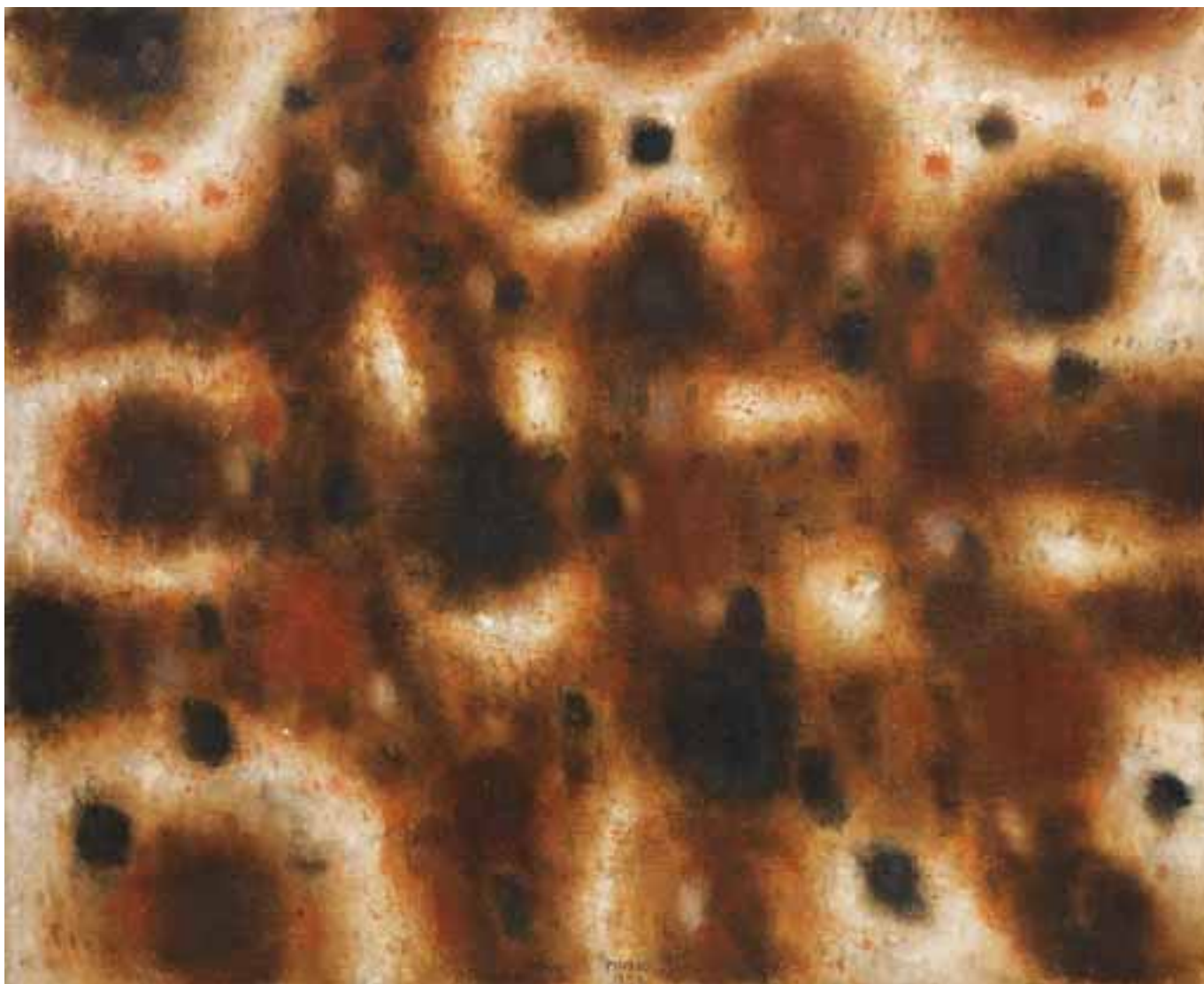
Ciclo 78/I, 1978

Olio, tecnica mista e collage su carta applicata su tela,
cm. 100x70,3

Firma e data in basso a destra: Vedova 78.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 65.000 / 85.000



902

902

Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

Senza titolo, 1959

Olio su tela, cm. 81,5x100,3

Firmato e datato in basso al centro: Music / 1959. Al verso sulla tela: cinque timbri Raccolta / Aldo / Venezia: timbro Il Mappamondo / Galleria d'Arte / Milano; sul telaio: tre timbri Raccolta / Aldo / Venezia: timbro Il Mappamondo / Galleria d'Arte / Milano.

Stima € 45.000 / 60.000

Lucio Fontana,

Concetto spaziale, nero, 1962

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

Così Lucio Fontana descriverà – come riportato da Carla Lonzi in *Autoritratto*, uscito nel 1969, l'anno successivo alla scomparsa dell'artista – il processo creativo alla base della sua rivoluzionaria svolta linguistica, che marchierà in modo indelebile lo sviluppo dell'arte italiana del secondo dopoguerra.

Questa sfida a varcare i limiti del supporto della tela bucandola e attraversandola, e aprendola così alla luce e allo spazio che la circonda, è stata maturata nel corso di una lunga e complessa carriera, che percorre quasi tutto il cammino dell'arte italiana del Novecento, partendo dalla figurazione plastica degli esordi negli anni Venti, sviluppata poi nell'esperienza astratta del gruppo del Milione e nelle esperienze della scultura in ceramica e a mosaico degli anni Trenta, per approdare poi, nell'immediato dopoguerra, alle prime meditazioni sullo Spazialismo e all'elaborazione dei primi, fondamentali, *Ambienti spaziali*: l'*Ambiente spaziale a luce nera*, realizzato nel febbraio 1949 alla Galleria del

Naviglio di Milano, e la celeberrima struttura al neon per il soffitto dello scalone d'onore alla IX Triennale di Milano, 1951, veri e propri antecedenti di molte ricerche ambientali e luminose successive, soprattutto statunitensi, e tentativi di mettere in opera i principi teorici che contemporaneamente Fontana e il gruppo degli spazialisti andavano elaborando nei manifesti programmatici come il *Manifesto blanco*, 1946, e il *Manifesto tecnico*, 1951.

Un percorso complesso, dunque, quello di Fontana, teorico e poetico insieme, e che riflette le nuove esigenze che le esperienze artistiche più aggiornate si trovano ad affrontare nel secondo dopoguerra, secondo una nuova spinta ad abbandonare la figurazione del ritorno all'ordine e svincolarsi di nuovo, come era stato per le avanguardie storiche di inizio Novecento, dai limiti della descrizione per riflettere invece sui significanti del linguaggio pittorico, plastico e ambientale.

Nel *Manifesto tecnico* del 1951, pubblicato proprio in occasione della Triennale milanese, si legge: “È necessario quindi un cambiamento nell'essenza e nella forma. È necessaria la superazione della pittura, della scultura, della poesia. Si esige ora un'arte basata sulla necessità di questa nuova visione. [...] Passati vari millenni dal suo sviluppo artistico analitico, arriva il momento della sintesi. Prima la separazione fu necessaria, oggi costituisce una disintegrazione dell'unità concepita. Concepiamo la sintesi come una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, spazio, integranti un'unità ideale e materiale. *Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo ed il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio.* Son le forme fondamentali dell'arte nuova che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza”.

Ed è all'interno di questa riflessione sulla necessità di trovare un linguaggio che racchiuda in sé la sintesi di queste “quattro dimensioni dell'esistenza” che Fontana comincia, nelle sue opere da cavalletto, a realizzare i primi buchi, tra 1949 e 1953, esposti in una personale alla Galleria del Naviglio di Milano. Prima realizzati



Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Nature*



Lucio Fontana, *Concetto spaziale – Il pane*, 1950, terracotta

su carta applicata su tela, a delineare sulla superficie come un vortice, una costellazione, poi sempre più regolari, direttamente sulla tela, secondo un ordine lineare e ritmico. Sono questi i primi incunaboli dei *Concetti spaziali*, su cui si assiste a una progressiva introduzione di elementi più liberi, gestuali, come segni ad olio, accompagnati poi da frammenti di vetri colorati, ottenendo figurazioni sempre più complesse, stavolta in senso materico, quasi “barocco”, che arrivano, negli esempi più compiuti del ciclo delle *Pietre*, a creare vere e proprie cosmogonie sulle tele, con un approccio, seguendo la definizione di Enrico Crispolti, quasi “barocco” nei confronti della materia, che si lacera ma allo stesso tempo si arricchisce di grumi cromatici e materiali luminosi, a formare vere e proprie concrezioni sulla superficie del dipinto, considerando sempre la tela come struttura dinamica e aperta, in continuo movimento ed evoluzione, trapassata dalla luce e resa vibrante attraverso l’inserimento di materiali altri e spessi strati di colore.

Questo sviluppo del Concetto spaziale si accompagna nell’opera di Fontana ad un sempre rinnovato interesse plastico, in special modo per la ceramica, attività spesso considerata parallela ma a nostro parere del tutto conforme alle contemporanee ricerche pittoriche, sempre più tese, con gli anni Sessanta, alla ricerca

di uno spazio puro, che diventerà progressivamente monocromo, su cui il gesto dell’artista interviene deciso, perentorio e ineluttabile, aprendo il colore allo spazio e alla luce. Così come avviene nelle *Nature*, modellate durante i soggiorni estivi ad Albisola: forme circolari di terracotta, dalla superficie scabra e mobile, come in ebollizione, quasi ad alludere all’irregolarità primigenia del cosmo, che tende però a concludersi in una forma sintetica assoluta come la sfera, sono attraversate da profondi buchi o potenti fenditure, che incidono la materia non disfacendo la sua tensione verso l’unità originaria, ma lasciando comunque una traccia profonda del loro passaggio. Sono opere concepite tra 1959 e 1960, e nello stesso periodo, che avvia per così dire la piena maturità linguistica di Fontana, nei dipinti su tela appaiono, oltre ai tagli – le celebri *Attese* – altri tipi di buchi, a cui appartiene anche il nostro dipinto, databile al 1962.

La stesura del colore diventa monocroma, in questo caso di un nero brillante, e attraversata da un segno fluido, sinuoso, che elabora una sorta di concrezione circolare – simbolicamente affine a quella delle *Nature* – che sembra come agglutinare la superficie, e che racchiude al suo interno un unico intervento gestuale, non più ordinato secondo ritmi e cadenze regolari,



Lucio Fontana con una *Fine di Dio* nello studio di Corso Monforte a Milano

Lucio Fontana

Rosario Santa Fè 1899 - Varese 1968

Concetto spaziale, 1962

Olio, squarcio e graffiti su tela, nero, cm. 99,8x79,5

Firmato in basso a destra: L. Fontana; al verso sulla tela: L. Fontana / "Concetto spaziale".

Storia: Galleria La Salita, Roma; Galerie Folker-Skulima, Berlino; Collezione Dieter Hauert, Berlino; Collezione privata

Bibliografia: Enrico Crispolti, Fontana. Catalogo generale volume primo, Electa, Milano, 1986, p. 407, n. 62 O 85; Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, tomo II, con la collaborazione di Nini Ardemagni Laurini, Valeria Ernesti, Skira editore, Milano 2006, p. 593, n. 62 O 85.

Stima € 350.000 / 450.000

ma quasi rabbioso: il buco diventa ferita, lacerazione intima del supporto tradizionale del dipinto, mettendo in discussione gli stilemi canonici della pittura per aprirla appunto allo spazio che la circonda, e dunque alla dimensione dell'infinito. Scrive Enrico Crispolti nel 1959 a proposito di questa evoluzione del buco in strappo, lacerazione: "Nel '56 e nel '57 il mondo di Fontana si puntualizza quasi repentinamente su una figurazione simbolica scabra, di superfici scure, di bruni, a volte violacei, stupendi, contratte in stesure sovrapposte, corrose, che trapelano l'una nell'altra in una sorta di disfacimento. Il buco perde la sua definizione circolare o poligonale, ed è piuttosto strappo, accenna ad una lacerazione, ad una ferita. Il dipinto si circoscrive in gradi zone, a volte come accennando a spartiture simili a quelle che nelle figurazioni di Dubuffet valgono l'idea di un cielo, d'una terra. Spesso come un'imminenza, una contrazione, un soffocamento", e ancora, pochi anni dopo, nel 1963: "Su questi due elementi si fonda la trasgressione di quella purezza originaria: nel sottile e vagante *ductus* del segno grafico appena inciso [...] e nel profondo, plastico, inferire dei "buchi" che ora si sono fatti una gragnuola di colpi, profondi, slargati, irregolarmente:

vere "lacerazioni", insomma, e non più buchi. Queste lacerazioni sfondano in effetti la tela, la feriscono senza remissione, ne svelano lo spazio aldilà; e la tela – materia organica e viva – reagisce, l'olio emerge dove la ferita affonda, e questa diviene a volte allora una sorta di cratere. Fontana ritrova la gioia dell'intervento fisico, dello scontro, a tu per tu, con la materia" (in E. Crispolti, *Carriera "barocca" di Fontana. Taccuino critico 1959-2004 e Carteggio 1958-1967*, Milano, 2004, pp. 27, 72).

Ed è forse su questa tensione dialettica tra purezza del monocromo – il nero brillante dell'olio che riveste la tela come una pellicola preziosa – la forma assoluta, frutto di una visione ormai puramente mentale del cosmo, del segno grafico che scalfisce questo colore, e, di contro, l'immanenza gestuale della ferita, che incide e squarcia quest'elegantissima concrezione, mettendo in discussione l'essenza stessa del quadro e allo stesso tempo aprendola alla dimensione del vuoto, dell' "infinito senza fine", che si racchiude la suggestione che i *Concetti spaziali* di Lucio Fontana, con la loro forza eversiva e la loro contemporanea intima eleganza e equilibrio formale, hanno ancora oggi nei loro osservatori.





904

904

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Paesaggio con ulivi e case, (1954)

Olio su tela, cm. 50,5x70,2

Firmato in basso a destra: O. Rosai.

Storia: Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Luigi Cavallo,
Milano, 9 novembre 1989.

Esposizioni: Ottone Rosai. Cinquanta opere, a cura di L. Cavallo, Bologna, Galleria Maggiore, 1972, cat. n. 30, illustrato a colori.

Stima € 15.000 / 20.000



905

905

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Tavolata con donna, 1956 ca.

Olio su faesite, cm. 50,3x70,3

Firmato in basso a destra: O. Rosai.

Al verso: etichetta "La Loggia" Galleria d'Arte, Bologna, con n. 10600 (a penna): etichetta Ottone Rosai / 1895 - 1957 / Raccolta Giraldi / Livorno - Firenze: due firme Bruno Giraldi: due timbri Giraldi / Arredamenti.

Certificato su foto di Luigi Cavallo,
Milano, 7 luglio 2010.

Stima € 15.000 / 20.000



906

906

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Natura morta, 1929 -1930 ca.

Tempera all'uovo su carta applicata su cartone, cm.
60x44,5 (cartone)

Firmato in basso a destra: Severini.

Certificato su foto Romana Severini Brunori, Roma
12/9/2010.

Stima € 45.000 / 60.000



907

907

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Via San Leonardo, 1935

Olio su tavola, cm. 43,8x56,8

Firmato e datato in basso a destra: O. Rosai / XIII. Al verso sulla tavola: etichetta Ottone Rosai / nel Centenario della nascita / Dal 18 marzo al 15 giugno 1995 / Galleria Pananti, Firenze.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, novembre

2010.

Esposizioni: Ottone Rosai nel Centenario della nascita, Firenze, Galleria Pananti, 18 marzo - 15 giugno 1995, cat. n. 44, illustrato a colori.

Stima € 30.000 / 40.000



908

908

Ardengo Soffici

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

Sulla via di Querceta, 1929

Olio su tela cartonata, cm. 64,2x53,4

Firmato e datato in basso a sinistra: Soffici 29; al verso sul cartone titolo, firma e data: Sulla via di Querceta / Soffici 1928-29; cartiglio con scritta: 20 / Sulla via di Querceta: etichetta Galleria Pesaro, Milano: due timbri Vittorio E. Barbaroux Opere d'Arte, Milano.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 17 novembre 2006.

Bibliografia: Giuseppe Raimondi, Luigi Cavallo, Ardengo Soffici, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze, 1967, n. 323, tav. CCXXXVIII.

Stima € 60.000 / 80.000

909

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Marina con pagliaio, 1928

Olio su cartone telato, cm. 37,8x60,7

Firmato e datato in basso a sinistra: Carrà 28. Al verso: etichetta Galleria dello Scudo / Arte Moderna e Contemporanea / Verona.

Certificato su foto di Massimo Carrà, Milano 24/13/1983, con n. 30/28.

Stima € 110.000 / 160.000



Carlo Carrà, *Mattino di ottobre*, 1927



Carlo Carrà e Ardengo Soffici a Forte dei Marmi, estate 1929







Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Il malatino o Bambino malato, (1933)

Olio su compensato, cm. 56x48,5

Firmato in basso a destra F. Casorati; Al verso: etichetta Comune di Ferrara - Palazzo dei Diamanti / Opera esposta nel corso della rassegna Casorati; sulla cornice: etichetta Fondazione Palazzo Bricherasio, Torino "Felice Casorati - dagli anni venti agli anni quaranta" 24 aprile / 14 luglio 1996.

Esposizioni: Casorati, Sironi, Campigli, Torino, Galleria La Bussola, marzo - aprile 1958; Casorati, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, aprile - maggio 1964, cat. n. 135; Felice Casorati, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 4 luglio - 5 ottobre 1981, cat. n. 55, illustrato; Felice Casorati 1883-1963, a cura di M. M. Lamberti e P. Fossati, Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, 19 febbraio - 31 marzo 1985, cat. pp. 128-129, n. 38, illustrato a colori; Casorati. Mostra antologica, a cura di C. Gian Ferrari, Milano, Palazzo Reale, 27 marzo - 20 maggio 1990, cat. p. 116, n. 75, illustrato a colori; Primo '900. Partecipazione e solitudine dell'arte, a cura di C. Panepinto, Lericci, Castello Monumentale, 7 luglio - 6 ottobre 1991, cat. p. 56, n. 22, illustrato a colori; Mistero e mito, momenti della pittura italiana 1930-1960-1990, mostra itinerante in Giappone, 1994, cat. n. 6, illustrato a colori; Felice Casorati, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 10 agosto - 3 settembre, poi Milano, Farsettiarte, 20 settembre - 21 ottobre 2006, cat. n. 5, illustrato a colori.

Bibliografia: Italo Cremona, Felice Casorati, collana "Artisti Italiani Contemporanei", diretta da Mario Bечchis, Edizioni Accame, Torino, 1942, tav. XVIII; Luigi Carluccio, Casorati, Editrice TECA, Torino, 1964, n. 227; Luigi Carluccio, Casorati, Editip, Torino, 1980, pp. 67, 193, n. 61; Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, vol. I, pp. 344-345, n. 519; vol. II, tav. 519.

Stima € 80.000 / 120.000





911

911

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Pere e flauti, 1947

Olio su compensato, cm. 72,5x52,5

Firmato in basso a sinistra: F. Casorati. Al verso: etichetta Proprietà E. Barbaroux.

Certificato su foto di Raffaele De Grada, Milano, 17. 3. 1989.

Esposizioni: Milano, Galleria Barbaroux, 2 - 28 febbraio 1948, n. 12; Maestri contemporanei, antologia scelta, 1990/91, Firenze, Centro Tornabuoni Arte Moderna Internazionale, dal 17 novembre 1990, cat. pp. 18, 19, illustrato a colori.

Bibliografia: Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, vol. I, p. 393, n. 803, vol. II, tav. 803.

Stima € 75.000 / 100.000

De Pisis

Da Parigi a Venezia

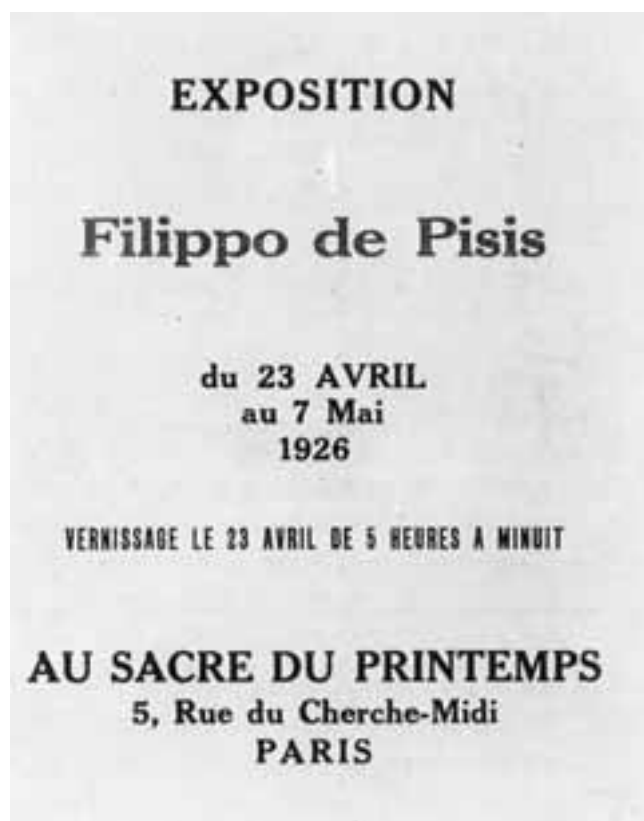


Cour du Dragon, dove de Pisis ha il suo primo studio a Parigi

Nel 1925 inizia per de Pisis il lungo e desiderato soggiorno parigino; partito dall'Italia insieme all'amico Marino Moretti, arriva nella suggestiva capitale con poco denaro, ed alloggia inizialmente in un quartiere popolare in una piccola stanza all'Hotel Esperia, affittando per qualche ora al giorno il salottino di un'amica nel quartiere di Saint Germain alla Cour du Dragon, dove dipinge e scrive. Visitando la città de Pisis rimane colpito dalle opere d'arte custodite nei musei e nelle chiese, tanto da scrivere ad Olga Signorrelli: "Ho anche un po' dipinto, visto molta pittura. A Parigi ce n'è troppa" (in De Pisis Catalogo generale, Milano, 1991, tomo II, p. 841). In questi anni, alla formazione artistica avvenuta tra Ferrara e Roma, ed alla

predilezione per l'arte del Seicento e del Settecento, si aggiungono nuove ispirazioni, tra cui la pittura di Delacroix, e le opere di Monet, Sisley, Cézanne, Pissarro, e Manet, del quale sembra riprendere i colori, tra cui le lacche rosse ed il nero. De Pisis, poeta e filosofo, come egli si definisce, partecipa con entusiasmo alla stimolante vita parigina, frequenta i caffè letterari, conosce scrittori ed artisti, affascinati dalla sua forte personalità ed eterogenea cultura, come Svevo, Joyce, Babel, Picasso e Matisse, frequenta gli studi di Soutine e Braque, iniziando ben presto l'attività espositiva con personali e collettive, con il gruppo degli *Italiens de Paris*.

Artista solitario, dallo stile personale ed autonomo, osservatore attento del suo tempo, alla continua ricerca di sorprendenti ed inaspettate scoperte, passeggia per le vie della città, ne comprende l'essenza e la vitalità, le atmosfere e gli scorci più suggestivi. Ricordando



Copertina del catalogo della personale di de Pisis tenuta a Parigi nel 1926 con la presentazione di Giorgio de Chirico

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Ponte sulla Senna a Parigi, 1926

Olio su tela, cm. 61,2x46

Al verso sul telaio: Filippo de Pisis - Parigi: etichetta De Pisis / Gli anni di Parigi / 1925-1939 / Castello Svevo / Bari, 24 marzo - 29 aprile 1988: etichetta De Pisis / Gli anni di Parigi / 1925-1939 / Galleria dello Scudo / Verona, 13 dicembre 1987 - 31 gennaio 1988 / Galleria dell'Oca / Roma, 5 febbraio 1988 - 19 marzo 1988: etichetta Galleria dello Scudo / Arte Moderna e Contemporanea / Verona; sulla tela: etichetta con n. 4193 e timbro Galleria Annunciata / Milano (opera datata 1928).

Storia: Collezione privata, Trieste; Galleria Annunciata, Milano; Collezione privata

Esposizioni: Mostra dell'opera pittorica e grafica di Filippo de Pisis, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 12 luglio - 21 settembre 1969, cat. pp. 126, 127, n. 70, illustrato; Omaggio a de Pisis nella mostra celebrativa del trentesimo, Milano, Galleria Annunciata, 22 novembre 1969 - 16 gennaio 1970, cat. p. n.n., illustrato (con titolo *Pont Alexander*); De Pisis, didascalie per un pittore, a cura di L. Cavallo, Milano, Brerarte, 18 maggio - 18 giugno 1983, cat. pp. 78, 79, illustrato a colori; De Pisis, a cura di G. Briganti, Venezia, Palazzo Grassi, 3 settembre - 20 novembre 1983, cat. p. 69, n. 32, illustrato; De Pisis, gli anni di Parigi 1925-1939, a cura di G. Briganti, Verona, Galleria dello Scudo, 13 dicembre 1987 - 31 gennaio 1988, poi Roma, Galleria dell'Oca, 5 febbraio - 19 marzo 1988, poi Bari, Castello Svevo, 24 marzo - 29 aprile 1988, cat. pp. 80, 81, n. 5, 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. 98, n. 1926 25.

Stima € 60.000 / 90.000



l'insegnamento impressionista, esce dallo studio, con colori e cavalletto e dipinge per le strade, lasciandosi coinvolgere della frenetica vita cittadina e suscitando la curiosità dei passanti, che accalcati attorno, dialogano piacevolmente con l'artista mentre davanti ai loro occhi nascono splendide opere. De Pisis non ripropone una visione oggettiva dei paesaggi ammirati, ma traduce i suoni, gli odori, i colori, interpretandoli secondo le proprie emozioni e cogliendone la poesia. Nel 1926 espone le sue opere in una mostra organizzata alla Galleria Au Sacre du Printemps e de Chirico nella presentazione del catalogo e scrive: "Osservatore acuto, dotato di talento eccezionale, temperamento di pittore e di artista, egli conosce il bel segreto di mostrarci le cose più abituali nell'atmosfera più singolare [...] Sui balconi solenni, sulle sacre terrazze alle quali bisogna affacciarsi per completare nella loro nuova luce i grandi spettacoli del mondo, egli arriva e si affaccia da conoscitore" (in De Pisis gli anni di Parigi 1925 - 1939, Milano, 1987, p. 50).

Ponte sulla Senna di Parigi (1926) può essere considerata una delle tele più rappresentative del periodo parigino, durante il quale la tavolozza si arricchisce di colori intensi e le pennellate si fanno sempre più libere ed impetuose. La composizione, resa con forte senso prospettico, coglie un momento della vorticosa vita cittadina, in cui tra imponenti palazzi e candide sculture si distinguono articolati rami di alberi senza foglie, resi con estrema rapidità pittorica, mentre lungo la Senna e sul ponte si scorgono le piccole sagome scure dei passanti, rese con pochi tocchi. L'immagine è costruita secondo una struttura architettonica ben salda, sulla quale le pennellate immediate e frenetiche descrivono i particolari, l'aria e la luce, così la leggerezza e impalpabilità del vento e delle nubi del cielo si contrappongono alla scura densità dell'acqua del fiume, mentre la stabilità delle alte costruzioni contrasta con il brulichio della vita cittadina.



Filippo de Pisis nello studio di Rue Servandoni, Parigi, 1927 ca.



Filippo de Pisis in gondola a Venezia

mentale e qui il suo innato senso cromatico emerge in modo prorompente; tonalità scure come blu, marroni, verdi, ed il nero ravvivate da bianche e luminose pennellate, nonché da interventi in rosso o giallo, sono distribuite sulla tela con incredibile equilibrio, nonostante l'evidente impeto emotivo con cui l'artista cerca di fermare ogni percezione sensoriale, in un turbinio di forma, colore e liricità.

Durante tutto il lungo periodo trascorso a Parigi de Pisis si reca spesso in Italia, specialmente in estate, a Cortina, oppure a Ferrara, Roma, Firenze, Venezia, continuando ad avere contatti con le gallerie italiane ed esponendo in mostre personali o collettive. I continui viaggi sono un elemento importante nella vita del pittore, perché rispondono alla sua continua ricerca di stimoli ed ispirazioni, di scoperte e arricchimenti culturali e visivi, che in alcune città come Parigi, Londra e Venezia, si trovano in grande quantità.

Nel 1939, lo scoppio della seconda guerra mondiale lo costringe ad abbandonare Parigi, per fare ritorno in Italia dopo tanti anni di assenza. Dopo alcuni anni trascorsi a Milano, a seguito di vari bombardamenti, decide di trasferirsi a Venezia, città da sempre cara al pittore, fin da quando, nel 1919, vi si recò per una visita militare e studiò con attenzione le antiche architetture e l'arte di Tiziano, Tiepolo e Tintoretto. Venezia sembra essere una città particolarmente adatta al temperamento di de Pisis, ricca di storia e di cultu-

ra, è pervasa da una particolare atmosfera vibrante e suggestiva, un gioco di riflessi e di luci che creano la meraviglia, in una infinita variazione di colori, suggerendo all'artista emozioni e spunti. Nel 1944 acquista una casa in San Sebastiano, la prima dopo un continuo peregrinare, e la arreda con gusto settecentesco, dando sfoggio della sua eccentricità procurandosi una gondola padronale, con gondoliere, provvista di uno strascico in seta, con la quale si sposta per le calli della città, insieme al suo inseparabile pappagallo. Nella città lagunare viene apprezzato, oltre che per le opere, per il suo stile originale, e come a Parigi, con i colori e le tele si reca negli angoli più suggestivi, per dipingere en plein air, suscitando l'ammirazione dei veneziani e dei turisti.

Oltre alle nature morte, ai fiori ed ai ritratti, in questi anni veneziani, spiccano tra le tele i paesaggi cittadini raffiguranti canali, ponti e chiese, come *Venezia. Chiesa dei Gesuiti* del 1946 ca., siglata SB, che può indicare come luogo di esecuzione sia San Barnaba, dove era lo studio, che San Sebastiano (San Bastian in veneziano) dove era l'abitazione. L'artista descrive le sue impressioni, dopo aver ammirato la chiesa per la prima volta, con queste parole: "E poi mi condusse a visitare la Chiesa dei Gesuiti. Vidi la facciata rizzarsi bianca di profilo con le sue statue e in fondo comparve una dolce striscia di azzurro intenso: la laguna, il mare e poi giù, come una gloria di nubi, le Alpi con le vette biancheggianti. Pazza serenità di luci e colori. Mi sembrò che mi mancasse il respiro in un attimo" (in De Pisis, Miti e mete, Milano, 1987, p. 15). Tali emozioni non potevano che dare vita ad un'importante tela come la nostra, sulla quale si staglia la bianca e



Venezia, Chiesa dei Gesuiti

ricca facciata della chiesa, intorno alla quale, i palazzi più bassi, a fianco e di fronte, creano un corridoio prospettico che porta l'occhio dell'osservatore, tra le figure dei passanti, fino all'acqua sullo sfondo. Ogni elemento viene descritto con tratti sintetici e calligrafici, la materia pittorica si fa leggera, addirittura velata, tanto da non ricoprire tutta la superficie della tela, in una realizzazione più distesa, in cui rimane invariato il legame profondo tra intuizione ed intelletto. Venezia, avvolta da una suggestiva luminosità, risponde pienamente alla ricerca dell'improvvisa sorpresa da parte dell'artista, una continua variazione di preziose tonalità cromatiche, che lo portano a schiarire la tavolozza ed arricchirla di colori perlacei. In questo caso tutta la scena è pervasa da leggere sfumature violacee, che dal cielo si riflettono sull'acqua e sulla facciata della chiesa, diramandosi ovunque, ed evidenziando la liricità dell'attimo.

Tra Parigi e Venezia De Pisis, uomo dalla solitaria personalità, ma entusiasta e curioso, sempre partecipe del suo tempo, sviluppa un'importante evoluzione culturale e personale, un percorso artistico complesso ed autonomo, in cui la ricerca profonda di emozioni e l'indissolubile legame tra poesia e pittura lo rendono uno dei maggiori pittori del panorama italiano del nostro secolo.



Filippo de Pisis mentre dipinge in strada

913

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Venezia. Chiesa dei Gesuiti, 1946 ca.

Olio su tela, cm. 100x65

Firmato in basso a destra: Pisis, in basso al centro verso sinistra sigla: S.B.

Certificato su foto Associazione per il patrocinio dell'opera di Filippo de Pisis, Milano, 25 ottobre 2010, con n. 03582.

Stima € 45.000 / 65.000



914

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Figura, 1960

Olio su tela, cm. 100,3x65

Firmato e datato in basso a destra: Campigli 60.

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint Tropez
05/10/2010, con n. 554731230.

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

Stima € 100.000 / 150.000



Giorgio de Chirico

Romantico e Barocco



Giorgio de Chirico mentre dipinge *Cavalli spaventati e sbandati dalla tempesta e dalla folgore* (lotto 915)

Cavalli spaventati e sbandati dalla tempesta e dalla folgore e *Cavallo con giovane scudiero* di Giorgio de Chirico sono autorevoli manifestazioni della rievocazione della sapidità e ricchezza che l'artista riconosceva alla pittura barocca seicentesca e al dinamismo e alla passionalità della pittura romanista ottocentesca, sulla base delle quali l'artista compie una nuova svolta all'interno del complesso percorso artistico che ha interessato la sua lunga vita.

I due dipinti sono la testimonianza della profondità tecnica oltre che artistica maturata dall'artista dopo gli anni Quaranta quando, attraverso quella che l'artista stesso definisce come "la scoperta di una nuova materia pittorica che si riallaccia alla grande pittura antica", de Chirico inaugura una pittura nuova, ricca di una materia pittorica sapientemente volta alla rappresentazione di temi assolutamente nuovi quali la storia e la mitologia, i paesaggi, o le *nature silenti*, come lo stesso artista definisce le proprie nature morte immerse in paesaggi sospesi in un'atmosfera senza tempo. Da vero e proprio esegeta della pittura antica de Chirico studia in maniera accurata la tecnica e la materia pittorica dei grandi del passato, e in particolare Tiziano, Tintoretto, Rubens, Goya, Delacroix ai quali si riferisce nel "Discorso sulla materia pittorica" pubblicato nel 1942, mettendo a punto un metodo accuratissimo per le preparazioni delle tele e sofisticate ricette per le emulsioni pittoriche, sviluppando quasi un'ossessione per la ricerca sulle tecniche, tanto che i quadri di questo periodo portano spesso scritto

sul telaio e sulla tela l'esatta composizione dei colori, sempre rigorosamente preparati dall'artista.

È proprio grazie all'acquisizione della capacità di lavorare alla "materia fisica" del colore come un artista dei secoli precedenti, che de Chirico definisce come una vera e propria rivelazione avvenuta dopo anni di ricerca, che l'artista si dedica ora all'interpretazione del ritmo luminoso e della spazialità stereometrica dei paesaggi barocchi, restituendo la foga energica della pittura romantica. Ne è un esempio la magnifica rappresentazione dei cavalli in corsa in uno scorcio di paesaggio marino, spaventati e imbizzarriti a causa della tempesta e immersi in un'atmosfera chiaroscurata dal cielo corrusco, addensato di nuvole nere che avvolgono il promontorio sullo sfondo del panorama, un vero e proprio omaggio al grande pittore barocco Pieter Paul Rubens e ai padri del romanticismo come Géricault, che nella figura del cavallo trovava una espres-



Théodore Géricault, *Ufficiale dei cacciatori a cavallo durante la carica*, 1912 ca.



Monete galliche

sione ideale della forza e del dinamismo vitale della natura, e Delacroix. Il dipinto è uno dei pochi lavori di cui resta una fotografia. Lo scatto ritrae l'artista intento nel completamento del quadro, con la tavolozza e il pennello in mano, mentre dipinge il cavallo bianco raffigurato di scorcio in primo piano. Questa fotografia, tra le poche presenti nelle *Memorie della mia vita* pubblicate dall'artista nel 1968, ha permesso di testimoniare con certezza la genesi del quadro dallo studio dell'artista fino all'ingresso nella raccolta di un grande collezionista, il barone Augusto Curti Gialdino, dove è rimasto per circa quarant'anni. È a quest'ultimo, come "proprietario del mio dipinto «Cavalli spaventati dalla folgore»", che Giorgio de Chirico dedica una copia delle sue *Memorie*.

Cavallo con giovane scudiero è forse ancora più legato alla fase barocca e romantica dell'artista, sia per l'interpretazione del tema, un cavallo scalpitante finemente sellato e trattenuto da un giovane scudiero in costume che a stento ne contiene il movimento energetico in un paesaggio naturale, la cui profondità è scandita dalla rovina con la torre a destra e dalle montagne sullo sfondo, che per la scelta di immergere l'atmosfera in luce intermittente volta ad accendere alcune zone della composizione, come quella del cavallo, oppure come la fascia orizzontale che scandisce lo sfondo, per lasciare in ombra il resto in modo da movimentare al massimo grado l'intera rappresentazione. Il gioco di luci appare sviluppato proprio al fine di accrescere la frantumazione delle pennellate in tocchi brevi e ripetuti, destinati a una costruzione delle forme accesa dalla varietà dei colori, come vediamo nella definizione delle parti in ombra del cavallo, dove i controluce sono restituiti con delle pennellate allungate di rosso e arancio.

I cavalli sono uno dei soggetti favoriti dall'artista e secondo il fratello dell'artista, Alberto Savinio, il primo quadro di Giorgio de Chirico

esposto al pubblico sembra raffigurasse proprio un cavallo. Del resto anche la Tessaglia, dove de Chirico è nato, era celebre per l'allevamento dei cavalli. Nelle *Memorie* l'artista descrive come una folgorazione lo stupore provato nella Pinacoteca di Monaco davanti a *Il ratto delle figlie di Leucippo* di Rubens nel quale, il groviglio dei corpi delle figlie del re della Tessaglia con i due cavalli impennati, doveva rappresentare la perfetta congiunzione tra espressionismo e finitezza tecnica a cui de Chirico fa riferimento come massimo raggiungimento nello scritto del 1942. Ma il motivo del cavallo permane anche negli anni successivi al soggiorno a Monaco. È una figura pregnante nell'*Enigma del cavallo*, raffigurato con una benda su gli occhi nel manifesto per la galleria di Paul Guillaume eseguito a acquarello e inchiostro su cartone nel 1914, e diviene un simbolo monumentale della mitologia antica ispirato dalle immagini della statuaria classica studiate dal *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* di Salomon Reinach - "fonte decisiva" per lo sviluppo di queste visioni - in opere come *Cavalli in riva al mare* del 1928 (Mart, Rovereto), divenendo infine un soggetto affrontato anche nella scultura. Come scrive Attilio Podestà nel 1933 dalle colonne del «Secolo XIX», negli anni in cui la forza dirompente della pittura barocca e di quella romantica non aveva ancora travolto l'arte di de Chirico per trasformarne dall'interno obbiettivi e forme, il critico svedese Aspund, riguardo all'artista affermava "I suoi cavalli non somigliano ai cavalli che voi conoscete; ma sembrano cavalli fantastici, modellati nel gesso, con code come crinoline [...], hanno una loro vita a sé e sembrano guardare, pieni di orgoglio, indietro, verso un grande passato, o avanti, verso un grande avvenire."



Giorgio de Chirico con una sua scultura

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Cavalli spaventati e sbandati dalla tempesta e dalla folgore, 1958

Olio su tela, cm. 60x80

Firmato e datato in basso a sinistra: G. de Chirico 1958; al verso sulla tela: «Cavalli spaventati e sbandati dalla / tempesta e dalla folgore» / opera autentica da me eseguita / e firmata / Giorgio de Chirico (ripetuto due volte): dichiarazione di autenticità del notaio Diego Gandolfo, Roma, 19 dicembre 1960.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 3 aprile 2001, con n. 0020/04/01 OT.

Esposizioni: Giorgio de Chirico. Romantico e Barocco, gli anni Quaranta e Cinquanta, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, 9 agosto - 2 settembre, poi Prato, 13 - 21 settembre, poi Milano, 26 settembre - 20 ottobre 2001, cat. n. 10, illustrato a colori.

Stima € 150.000 / 230.000





916

916

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Cavallo con giovane scudiero, 1960 ca.

Olio su tela, cm. 50,5x40

Firmato in basso a destra: G. de Chirico; al verso sulla tela scritta autografa e firma: Questo "Cavallo con / giovane scudiero", è opera / autentica da me eseguita / e firmata / Giorgio de Chirico.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 26 gennaio 2009, con n. 001/01/09 OT.

Stima € 45.000 / 60.000

Giorgio Morandi

Il paesaggio silente

Cesare Brandi, con Roberto Longhi e Francesco Arcangeli, massimo interprete della pittura di Giorgio Morandi, individuava così, nel 1942, il carattere decisivo della sua pittura: “Cominciava così, per gradi e proprio dall’accezione più semplice, quel che figurativamente costituisce, risolta in modo sempre più complesso, la ricerca fondamentale di Morandi: la composizione di due modi figurativi che sembravano opposti, l’uno rivolto alla costruzione volumetrica e architettonica, l’altro inteso a riassorbire nel colore e nella luce tutte le relazioni spaziali” (Cesare Brandi, *Morandi*, Le Monnier, Firenze, 1942, pp. 12-13).

Era questa la vocazione di Morandi, che gli avrebbe assegnato un posto di grande rilievo, non solo nell’arte moderna italiana ma europea: il superamento della frattura generata dalle avanguardie storiche rispetto alla tradizione, il recupero di quella concezione dello spazio e della luce, sommamente esemplata da Piero della Francesca, che gli accademici e i “classicisti” moderni non avevano afferrato nella sua verità e che le avanguardie avevano negato.

Un recupero, quello di Morandi, partito quasi in silenzio, nella riduzione scarna della pittura ai suoi soli elementi costitutivi: la luce, lo spazio, veri generatori



Giorgio Morandi, *Cortile di via Fondazza*, 1954



Giorgio Morandi, *Cortile di via Fondazza*, 1954

del colore e del volume, la negazione degli effetti ottici e illusionistici, il ritorno alla grammatica primordiale delle cose. Ed era logico che, su questa strada, Morandi, risalendo alle proprie origini, trovasse Giotto e non Simone Martini, Chardin e non Tiepolo, Corot e non Delacroix, Cézanne e non Van Gogh.

Era dunque logico che Brandi opponesse, in quel suo scritto fondante la critica del nostro, lo spazio prospettico pierfrancescano di Morandi a quello di Picasso e Braque, che egli definiva all’opposto uno spazio di tipo “impressionistico”.

Rivendicato così ad una linea affatto avanguardistica, Morandi, che pure alla Biennale veneziana del 1910 aveva visto Ensor e Renoir senza alcun conseguente interesse, doveva in obbligo rivolgersi all’unico vero fondamento del suo essere insieme moderno e anti-modernista, a quel Cézanne che arrivava alla “penata costituzione dell’oggetto”, negandone i presupposti illusionistici e ottici, riconducendo la *visione* non alle



Giorgio Morandi, *Cortile di via Fondazza*, 1954

Rispetto al *Paesaggio*, 1925, sempre a Brera, già Collezione Jesi, e alla versione *Cortile di via Fondazza*, 1963, ora al Morat Institut di Friburgo, per assumere un termine ante e uno post-quem, questa veduta del 1954 si distingue proprio per il suo nitore costruttivo. Il cortile della casa del cuore è visto insieme come luogo della ragione e di sentimenti dismessi, una sorta di “cantiere delle solitudini”, per riprendere una eccezionale immagine della prosa di Carlo Emilio Gadda. Nessun pittore italiano di paesaggio è riuscito ad eguagliare, avanti e dopo, questo interno, così vuoto eppure intensamente lirico, di case di città che chiudono uno spazio, appunto un cortile in cui unico accesso e uscita pare la solitaria porta in cima alla scaletta. È questo sentimento di solitudine umana che l'altro grande esegeta di Morandi, Francesco Arcangeli, aveva già notato in quel paesaggio del 1922, *Veduta di Villa Comi*, al quale accostava, quasi per incanto, dei versi di Eugenio Montale:

“Vedi, in questi silenzi in cui le cose
si abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto...”

(Francesco Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Edizioni del Milione, Milano, 1964, p. 158).

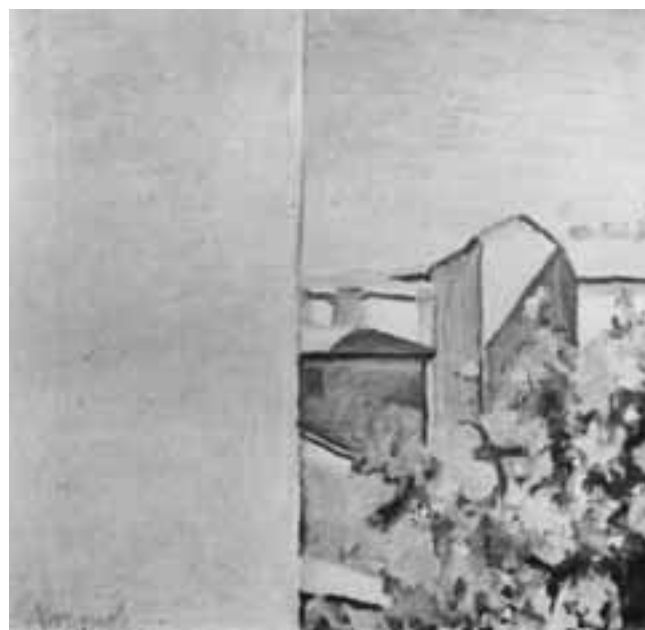
sensazioni ottiche, ma alla continua ricerca di forme basilari fondanti la grammatica del mondo.

Ipotizzava con ragione Brandi che Morandi avesse visto, alla fine di quel primo decennio del Novecento, “quelle riproduzioni di Cézanne che egli conobbe, pur nell'assenza del colore inimmaginabile”, e che “furono lo stipite a cui poterono appoggiarsi le sue prime ricerche formali” (Brandi, cit., p. 6).

Questi principi di assoluta essenzialità, di riduzione dell'universo visivo a pochi e decisivi elementi, accompagneranno poi Morandi nel corso di tutta la sua pittura, di natura morta e paesaggio.

Non stupisce così se ancora Brandi vedesse nei primi paesaggi di Morandi, quelli del 1916 della Collezione Jesi e del pittore Maccari, una memoria rivolta alle vedute cézanniane dell'*Estaque* e del *Monte della Santa Vittoria*, ormai “alla deriva dal modello”.

Il *Cortile di via Fondazza* del 1954 costituisce insieme una conferma e un'eccezione a questa linea paesaggistica di Morandi.



Giorgio Morandi, *Cortile di via Fondazza*, 1954



Giorgio Morandi nel 1960

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Cortile di via Fondazza, 1954

Olio su tela, cm. 60,3x40,7

Al verso sulla tela: etichetta Galleria dell'Annunciata, Milano, con n. 5308 Bis e firma B. Grossetti; sul telaio: etichetta Albert Loeb Krugier, New York, con n. MO 62: timbro Coll. Mazzotta, con n. 3 (a pennarello): etichetta con dati dell'opera e indicazione Mostra "Morandi" in Giappone: etichetta Galleria del Milione, Milano, con n. 533 e data 3 dicembre 1961: etichetta Baldacci - Daverio Gallery, New York, con n. #0528: etichetta Civiche Raccolte d'Arte di Milano / Mostra Morandi e Milano / 21 novembre 90 - 6 gennaio 91 / sede Palazzo Reale.

Storia: Galleria Annunciata, Milano; Collezione A. Mazzotta, Milano; Galleria dello Scudo, Verona; Collezione privata

Esposizioni: Giorgio Morandi, a cura di M. Garberi, mostra itinerante in Giappone, novembre 1989 - maggio 1990, cat. p. 97, n. 73, illustrato a colori; Morandi e Milano, Milano, Palazzo Reale, 22 novembre 1990 - 6 gennaio 1991, cat. pp. 162, 175, n. 74, illustrato a colori; Morandi, peintures et aquarelles, Parigi, Galerie Claude Bernard, 17 marzo - 2 maggio 1992, cat. pp. 66, 67, 85, n. 27, illustrato a colori.

Bibliografia: Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume secondo, 1948-1964, Electa Editrice, Milano, 1977, n. 931; Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume secondo, 1948-1964, seconda edizione, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 931.

Stima € 480.000 / 600.000



Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

Pensione di famiglia (La pensione Rugiadini), 1927-28 ca.

Tempera, matita e china su compensato, cm. 114x139,5
Firma in basso a destra: Lorenzo Viani, in basso a sinistra numero: 341; al verso sul compensato titolo e firma: n. 1 / titolo / Pensione di famiglia / Lorenzo Viani: timbro Accademia delle Arti del Disegno / Firenze: etichetta XVI. Esposizione Internazionale d'Arte / della Città di Venezia - 1928, con n. 667: etichetta Fondazione Viani / Viareggio / Mostra antologica di / Lorenzo Viani / luglio-agosto 1978: etichetta Comune di Bologna / Galleria d'Arte Maggiore / Mostra antologica di / Lorenzo Viani / dicembre 1973 gennaio 1974: timbro Fondazione Viani, Viareggio: timbro Galleria d'Arte "Il Ponte", Pesaro-Firenze.

Storia: Collezione Tassi, Firenze; Collezione Michelagnoli, Prato; Collezione privata

Esposizioni: XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1928, cat. sala 21, p. 71, n. 21; Viani Oggi. I Viani della raccolta Tassi, a cura di A. Parronchi, Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, 1962, cat. pp. 34, 35, 40, n. 36 (tavv. 36a e 36b), illustrato; 100 opere di Lorenzo Viani, Prato, Galleria Falsetti, 25 maggio - 24 giugno 1967, cat. tav. LXIX, illustrato (opera datata 1922); Mostra antologica di Lorenzo Viani, Bologna, Museo Civico, 22 dicembre 1973 - 27 gennaio 1974, cat. n. 100, illustrato; Viani vive, Viareggio, Fondazione Viani, luglio 1978, p. n.n., illustrato; 100 inediti di Lorenzo Viani, a cura di Pier Carlo Santini, Bagni di Lucca Terme, Villa Ada, 10 agosto - 11 settembre 1983, cat. n. 6, illustrato; Lorenzo Viani, Roma, Palazzo Braschi, 30 ottobre - 14 dicembre 1986, poi Viareggio, 23 dicembre 1986 - 22 gennaio 1987, cat. pp. 106, 138, n. 58, illustrato a colori; Lorenzo Viani, Firenze, Palazzo Vecchio, 8 agosto - 15 settembre 1987, cat. pp. 106, 138, n. 58, illustrato a colori; Lorenzo Viani. Un maestro del Novecento europeo, Seravezza, Palazzo Mediceo, 8 luglio - 24 settembre 2000, cat. pp. 154, 185, n. 56, illustrato a colori.

Bibliografia: Ida Cardellini Signorini, Lorenzo Viani, CP&S, Firenze, 1978, p. 159, n. 184 (145); Enrico Dei, Lorenzo Viani. Tra la Senna e le Apuane: l'apocalisse del segno, Mauro Pagliai editore, Firenze, 2009, p. 109, n. 68.

Stima € 60.000 / 90.000







LORENZO VIANI

DALL'ANARCHIA ALL'IRONIA BORGHESE

L'opera *La pensione Rugiadini (Pensione di famiglia)* eseguita nel 1927 - 28 ca., esposta per la prima volta alla Biennale del '28 con il titolo *Pensione di famiglia*, è un dipinto nel quale si evince che sono ormai alle spalle i lavori con fare pittorico, atmosferico, sfilacciato e con pennellate mosse e vibranti, sempre senza un vero strato grafico e strutturale costruiti con il solo colore. La tematica in questa pagina è riferita a cronache viste e vissute; la cifra espressionistica e il gergo contenuti nel dipinto vanno contro le convenzioni stilistiche e costituiscono un nuovo e diverso registro. In questa scena si intuisce che gli anni rissosi e anarchici immortalati nei lavori dall'intonazione della protesta politica-sociale, appartengono al mondo dei reietti e dell'emarginazione; ancora il Viani populista acuto e ironico che lavora in punta di coltello, ma in una fase di assestamento a livello sia ideologico che artistico. La peculiarità che emerge in maniera più evidente dagli attori nell'opera, appartenenti alla piccola borghesia, è la caratterizzazione spesso caricaturale; una cronaca di costume fatta con il piglio sommario, pseudoprimitivistico.

Questo è il periodo delle pensioni e dei caffè che vede Viani a Bagni di Lucca nel 1927 ospite dell'industria-



Illustrazione di Lorenzo Viani per la rivista "Il Frontespizio", febbraio 1937



Lorenzo Viani, *Al ristorante*, 1927-28

le francese Jean Varraud che ne diventerà amico, ma anche un suo importante collezionista. Viani soggiorna diverse volte nella valle del Serchio, a Pescia per curare l'asma e ai Bagni di Lucca per le cure termali. La scena del convivio è una sorta d'istanza "fotografica" della quotidianità vacanziera, veri e propri momenti di vita vissuta, realizzata senza arditezze della tavolozza. La costruzione del soggetto è senza dubbio frutto degli appunti grafici riguardanti i villeggianti, che il pittore eseguiva nel suo girovagare tra i vari centri di ritrovo, dove tendeva a sottolineare la naturalezza della situazione avvalendosi sempre del segno che svolge preminentemente il ruolo costruttivo e formale. Di questi apparati si propone quello pubblicato sulla rivista "Il Frontespizio" («Il Frontespizio», n. 2, Firenze, febbraio 1937, p. 93).

Nel quadro Viani raffigura, intorno ad un tavolo di una pensione di Bagni di Lucca dall'atmosfera carica di ozio, in alto a destra tra i commensali di profilo

con il cappello il famoso collezionista dei Macchiaioli Mario Galli.

L'opera traccia una circostanza dell'apparenza dei valori della superficialità delle inezie mondane, un'auto-celebrazione di una classe conformista senza nobiltà, ancora una testimonianza dell'intelligenza creativa dell'autore.

La satira, con cui l'artista pone l'accento in questi atteggiamenti di vanità esteriore, è l'espressionismo meno esasperato e decantato dall'eccesso dell'inquietudine, anche il colore è privo di accentuazioni. Il supporto usato come campitura primaria e i colori, sono un'armonia di tinte e mezzi toni coloristici, la manualità esecutiva è priva di ogni compiacenza di abilità tecnica.

Da alcuni storici dell'arte è stato definito un'espressionista paesano, come relegarlo ai confini delle avanguardie europee; è indubbio che nella sua poetica e nel proprio esercizio formalistico non ci sono debiti di eventuali modalità straniere, ma una concitazione tutta italiana. La sua poetica è svolta nella completa autonomia, sempre sorretta dal forte temperamento, senza farsi influenzare dall'inversione del richiamo all'ordine che si sviluppava in Italia e che riguardò invece molti pittori della sua generazione. Viani è Viani nelle sue certezze e contraddizioni, ma sempre coerente alla sua arte. Coerenza che gli fu riconosciuta a posteriori anche da Ugo Ojetti nel suo messaggio di cordoglio indirizzato alla vedova sig.ra Giulia per la prematura scomparsa dell'artista:

"Cara signora accolga il mio compianto per la morte del suo Lorenzo, non so da quanti anni lo conoscevo e lo stimavo

Per la sua fedeltà, nella pittura e nella prosa, a se stesso e

Al proprio carattere: caso oggi rarissimo.

Per questo la memoria di lui durerà".



Lorenzo Viani, *Caffè a Bagni di Lucca*, 1927-28

Giorgio de Chirico

Ettore e Andromaca

L'assidua ricerca di un'espressione autentica della carica poetica che ha caratterizzato l'intero percorso artistico di Giorgio de Chirico ha fatto dell'artista italiano uno dei protagonisti dell'arte europea del ventesimo secolo. La sua pittura, talvolta suo malgrado, ha generato alcuni dei movimenti europei principali del secolo scorso, come il surrealismo, fornendo un repertorio di analisi all'interno del quale il mistero del mondo antico è interpretato in una dimensione nuova, partecipe del mondo moderno. In questa chiave, il dipinto intitolato *Ettore e Andromaca* rappresenta nel contempo la memoria antica degli eroi omerici, il mistero della conoscenza a cui sembrano alludere il numero di squadre che accompagnano i manichini e lo straniamento nel quale l'uomo si trova a vivere nel mondo moderno. Ideale trasposizione di una vicenda biografica cosmopolita che da Volos, nella Tessaglia greca dove nasce, lo porta a Monaco dove si forma come artista, poi Parigi e l'Italia, e New York, conservando il bagaglio visivo, emotivo e letterario del



Giorgio de Chirico, *Il tormento del filosofo*, 1926



Max Ernst, *Deux soeurs* (*Due sorelle*), 1926

mondo antico come fosse una miniera di perpetuo rinnovamento a cui Giorgio de Chirico ricorre continuamente nel corso dell'elaborazione artistica, *Ettore e Andromaca* condensa i motivi fondamentali di questo lungo percorso.

L'episodio narrato nel sesto canto dell'*Iliade* di Omero, nel quale Ettore, destinato dal fato a morte sicura per mano di Achille, si congeda dalla sposa Andromaca disperata e conscia dell'ineluttabile, è traslato nell'immagine dei due manichini, uno dei motivi centrali del repertorio iconografico dell'artista almeno a partire dal 1915, quando dipinge *Le Duo*, il dipinto della collezione del Museum of Modern Art di New York che appartenne al poeta surrealista Paul Éluard, interpretato da Paolo Baldacci come un omaggio dell'artista al contributo apportato alla nascita dell'arte metafisica da suo fratello Alberto Savinio.

I manichini di questo dipinto intitolato *Ettore e Andromaca*, accostati specularmente l'uno all'altro, ap-

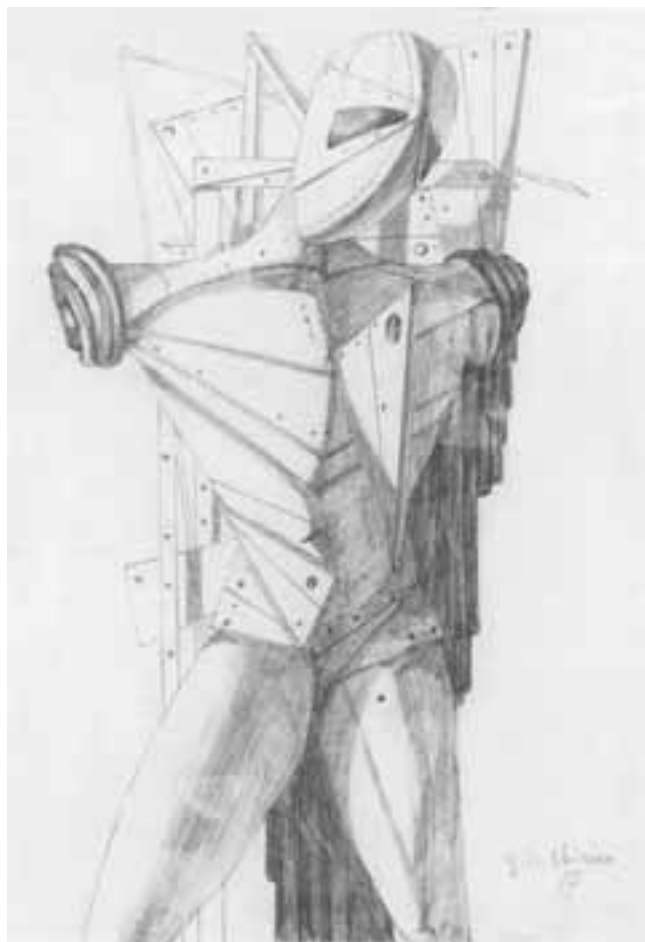
paiono scelti per la loro stessa natura: quella di elementi neutrali e indefinibili.

La coppia al centro della tela occupa quasi l'intera altezza del quadro, l'orizzonte basso del piano su cui è collocata ne accresce la monumentalità. Il colore aranciato e sapido del piano di appoggio della coppia di manichini si interseca con le quinte scenografiche costituite dagli edifici scorciati, concepiti come volumi puri, posti ai lati di Ettore e Andromaca. L'altezza di tali edifici è accuratamente scandita in modo da accompagnare quella delle due figure, rivelando il sofisticato progetto preordinato all'esecuzione del quadro. Un progetto la cui puntualità caratterizzava anche la profonda analisi dedicata a ciascuna delle preparazioni dei colori, di cui restano, accuratamente annotate negli scritti dell'artista, ognuna delle composizioni. All'altezza delle spalle dei manichini lo scorcio dei cornicioni degli edifici appare sviluppato in modo da rendere chiaro il punto di fuga dell'intera composizione, mentre al livello degli ovali sferici di Ettore e Andromaca si trova una banderuola per lato, percettibile in virtù dei tocchi di bianco che definiscono realisticamente il movimento svolazzante e unidirezionale

delle bandiere. Questa notazione, quasi impercettibile all'interno di una composizione così ricca di dettagli diversi, accresce il senso di sospensione che deriva dalla stasi di ognuno dei restanti elementi del quadro. Un allestimento scenografico la cui immobilità sembra rafforzare l'importanza attribuita dall'artista alla direzione della luce sulla composizione del quadro. Puntato dall'angolo destro, il fascio luminoso scolpisce e ordina tutti gli elementi del dipinto, esaltando i toni sapienti dei colori accuratamente studiati dall'artista, e proiettando i lunghi ed esatti profili delle ombre sul piano e sulla parete color mattone dell'edificio a sinistra, quasi divenissero anch'essi elementi fisici del quadro e non riflessi della luce. Ad aumentare il senso estraniante dell'atmosfera, al di là dell'orizzonte fermo alle spalle dei manichini, la tridimensionalità dello sfondo piatto e infinito è percettibile grazie alle due costruzioni che fanno da quinta. L'imbiancatura a intonaco e l'apertura delle alte logge che le contraddistingue interagiscono con il trascolorare dal giallo dorato al verde smeraldo dello sfondo, disteso al fine di simulare un crepuscolo, un nuovo inizio contrapposto alla luce serotina proveniente dal basso nella



Giorgio de Chirico, *La malinconia*, matita, 1915



Giorgio de Chirico, *Il condottiero*, matita, 1917

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Ettore e Andromaca, primi anni Sessanta

Olio su tela, cm. 80x60

Storia: Collezione Rosenfield; Collezione Claudio Bruni Sakraischik, Roma; Collezione Tony Allen, Roma; Collezione privata, Milano; Collezione privata

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Roma 16 settembre 1988, con n. 38/88, in copia conforme all'originale rilasciata dal Prof. Paolo Picozza (Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma).

Stima € 600.000 / 750.000

parte frontale della composizione.

Maestro nell'estraniamento continuo ottenuto mediante un accurato accostamento di elementi perpe- tuamente in contraddizione l'uno con l'altro Giorgio de Chirico è consapevole dell'influenza della sua pit- tura e in particolare di quella avuta dal motivo dei ma- nichini sull'arte europea, come ad esempio nell'opera di Max Ernst, al punto che nelle *Memorie della mia vita* se la prende con Salvador Dalí proprio perché, ancora più di altri, trasse ispirazione e riprese nelle proprie opere proprio questo tema. Volto ad essere caratterizzato solo per mezzo degli attributi che gli sono assegnati volta per volta è probabile che per questa stessa natura il manichino permanga quale ele- mento funzionale alla rappresentazione anche dopo le profonde svolte che hanno caratterizzato il percorso artistico di Giorgio de Chirico dopo l'elaborazione della Metafisica. Il manichino è il protagonista de *Il Trovatore*, de *La Malinconia*, è *Il Filosofo* ed è *Il con-*

dottiero e, ancora, è all'apice della catasta del *Grande Metafisico*. Ed è forse per questo che, scrivendo nel 1942, l'artista mostra di aver maturato un rapporto quasi emozionale con questo motivo quando afferma: "Il manichino è profondamente non vivo e questa sua mancanza di vita ci respinge e ce lo rende odioso. Il suo aspetto umano e, nel tempo stesso, mostruoso, ci fa paura e ci irrita [...]". Ma è questa stessa natura che in *Ettore e Andromaca* ne permette la trasformazio- ne in uno dei simboli della civiltà antica, quello degli eroi omerici, infatti de Chirico prosegue chiarendo "Il manichino non è una finzione, è una realtà, anzi, una realtà triste e mostruosa. Noi spariremo ma il mani- chino resta. Il manichino non è un giocattolo, fragile e effimero, che una mano di bambino può spezzare, non è destinato a divertire gli uomini [...]" ma, come in questo caso, è la figura che più di qualsiasi altra può incarnare le gesta e le passioni degli eroi delle leggen- de più antiche.



Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Periferia, (1934)

Olio su tela, cm. 35,5x55,5

Firmato sul lato destro: Sironi. Al verso sulla tela scritta: Sironi Periferia / Willy Macchiati: timbro Galleria Bergamini, Milano, con n. 5/8/A/12/65; sul telaio: etichetta Galleria dello Scudo / Verona / Opera esposta in «Mario Sironi. Cinquant' / anni di pittura italiana» mostra antologi- / ca col patrocinio della regione Veneto / 20 novembre 1982 - 30 gennaio 1983: etichetta con dati dell'opera e indicazione Mostra "Sironi" c/o Banco di / Sardegna / Sassari.

Storia: Galleria Bergamini, Milano; Collezione privata, Roma; Collezione privata

Certificato su foto di Willy Macchiati, Milano, 11 gennaio 1982.

Esposizioni: Mario Sironi, a cura di R. De Grada, Milano, Palazzo Reale, febbraio - marzo 1973, cat. pp. 116, 167, n. 157, illustrato; Mario Sironi. Cinquant'anni di pittura italiana, mostra antologica col patrocinio della Regione Veneto, Verona, Galleria dello Scudo, 20 novembre 1982 - 30 gennaio 1983, cat. pp. 21, n.n., illustrato; Mario Sironi (1885-1961), a cura di Mario Penelope, Sassari, Padiglione dell'artigianato sardo, 26 ottobre - 24 novembre 1985, cat. p. 68, n. 34, illustrato a colori.

Stima € 60.000 / 90.000



Mario Sironi

dai Paesaggi urbani alle grandi Composizioni



Mario Sironi nello studio, 1936-37

Mario Sironi si trasferisce da Roma a Milano nel 1915, quando scrive a Severini: “Sono a Milano nella grande e attiva città [...] intanto aver lasciato Roma e rinnovarsi in questa atmosfera di energia, che mi pare naturale dato che sono anch’io milanese (il padre era comasco, sebbene l’artista fosse nato a Sassari), mi fa sperare molto”.

E Milano in quegli anni era forse l’unico centro dell’Italia già investito dalla modernizzazione, con lo sviluppo delle prime attività industriali e la nascita delle periferie urbane e le sue tipiche costruzioni: capannoni industriali, cavalcavia, tram, gasometri,

ciminiere. E sono proprio questi scenari architettonici – così diversi, quasi antitetici, dagli stilemi della veduta urbana tradizionale – che colpiranno l’artista, allora impegnato in una fervida attività di illustratore per volumi e riviste.

Lo scenario urbano, e in special modo quello milanese, è al centro di alcuni dei dipinti più emblematici dei compagni di strada di Sironi durante l’avventura futurista, basti pensare a opere capitali come *La Città che sale* di Boccioni, legato al nostro artista da profonda amicizia.

E proprio parlando di Boccioni, nel 1950, Sironi ci descrive indirettamente la visione della periferia che sarà propria dei suoi dipinti, definendo il suo amico artista “l’uomo delle strade delle grandi città moderne, delle periferie per pittori poveri, dell’asfalto e dei tralicci neri unti di grasso e di benzina, delle stazioni [...] Prima del futurismo dipingeva paesaggi della periferia, cavalli alla fatica tra carro e macchine” (M. Sironi, *Omaggio a Boccioni*, in “Spazio”, luglio 1950). Milano e l’esperienza futurista stanno dunque alla base dell’elaborazione, sviluppata nel corso degli anni Venti e proseguita, sebbene con minore continuità, lungo tutta la sua carriera, del paesaggio urbano sironiano, la tematica che ha forse più caratterizzato la poetica del pittore.



Umberto Boccioni, *La città che sale*, 1910

Nelle sue tele cominciano ad affacciarsi caseggiati squadriati, intervallati da finestre buie, come aperture sul vuoto e sulla desolazione, capannoni, muri lisci e ciminiera, delimitati da strade grigie, attraversate da un tram solitario, o da un camion che trasporta materiali industriali, o da cavalli e calessi, ultimo residuo dei mezzi di trasporto ottocenteschi; visioni che rompono del tutto con la fiducia nella velocità e nella modernizzazione delle teorizzazioni futuriste, e che appaiono invece ferme, costruite su prospettive stranianti, forzate, che portano ora i muri prepotentemente sul primo piano, o descrivono immaginarie visioni dall'alto, quasi schiacciando le strade e le architetture sulla dimensione della tela. Composizioni più geometriche che descrittive, fissate in una sorta di dimensione atemporale, che le eternizza in tutta la loro sintesi plastica, mettendo in scena tutta la loro desolazione e allo stesso tempo trattandole con la dignità di un paesaggio classico, tramite un linguaggio di grande potenza pittorica ed equilibrio compositivo. Non c'è nulla di consolatorio nei paesaggi urbani sironiani, nessuna speranza nel possibile progresso portato dalla modernità: la presenza umana è quasi invisibile, accennata solo da un tram che riporta a casa i lavoratori dalle fabbriche, o da un camion che fende le grigie strisce d'asfalto, neppure nei dipinti degli anni Trenta, come il nostro *Paesaggio urbano*, datato 1934 nei cataloghi delle tre grandi mostre dedicate all'artista in cui è stato esposto, Milano, Palazzo Reale, 1973, Verona, Galleria dello Scudo, 1983, e infine Sassari, Padiglione dell'artigianato sardo, 1985. In questi anni Sironi è forse l'artista italiano più impegnato nell'attività pubblica, nel pieno dell'avventura della pittura murale, inaugurata dalla Triennale milanese del 1933, ma nelle coeve pitture da cavalletto, come la nostra, la sua poetica rimane del tutto fedele agli esempi del decennio precedente, nonostante forse i volumi si facciano ancora più sintetici, la tavolozza più terrosa e più ricca di materia pittorica. Tutti gli elementi della periferia sironiana sono presenti: i grandi caseggiati intervallati da finestre cieche, la ciminiera sulla sinistra, il tram che si dirige sotto un grande cavalcavia, perdendosi sullo sfondo e delineando una potentissima direttrice prospettica; sono elementi implacabili di disperazione, solitudine e alienazione, trasfigurati però dalla mano dell'artista in una dimensione altra, monumentale e anti-retorica insieme, che rende i paesaggi urbani uno dei cicli pittorici più emblematici della pittura italiana tra le due guerre.

E l'elemento architettonico si ritrova anche nell'altro grande dipinto di Sironi presente in catalogo, *Composizione*, realizzato dal pittore nell'ultima fase della

sua produzione, agli inizi degli anni Cinquanta. Egli ha ormai alle spalle tutta l'elaborazione della pittura murale degli anni Trenta, conclusasi insieme al fallimento dell'idea del ruolo sociale dell'arte a cui era indissolubilmente legata; tale fallimento è una vera e propria sconfitta personale per l'artista, che trascorrerà il periodo dell'immediato dopoguerra ritirato dalla scena pubblica, continuando però incessantemente a dipingere. E la concezione del dipinto come parete, considerando la dimensione della tela come ormai inadeguata per ospitare composizioni complesse, sovrapposte, alla maniera appunto dei cicli della grande decorazione parietale, si riflettono in molte composizioni della fase ultima della produzione sironiana, come in questo dipinto, dove i vari elementi che si affacciano sulla superficie pittorica sono disposti su tre registri, come in una pittura rupestre. La materia si fa sempre più spessa, il gesto pittorico è libero, svincolato ormai dalle esigenze della descrittività, e le componenti iconiche tipiche dell'immaginario poetico sironiano, come appunto i caseggiati, il cavallo, le figure divengono fantasmi, tracce di un mondo irrimediabilmente perduto, ancora estremamente vivo però nella mitologia personale del pittore, che non perde mai la sua vitalità creatrice, sostituendo, come scrive Fabio Benzi "a quel sogno di un classicismo ormai annullato, un'antichità primigenia, arcaica, comune alle origini archetipiche della cultura umana: idoli, cavalieri, pesci graffiti come apotropaiche figure preistoriche, montagne scarne e assolute che portano l'uomo a meditare sulla sua dimensione esistenziale" (F. Benzi, in *Mario Sironi 1885-1961*, Electa, 1993, p. 328).



Mario Sironi, *Composizione con cavallo nero*, 1949

921

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione

Olio su tela, cm. 90x110

Firmato sul lato destro: Sironi. Al verso sulla tela scritta:

Sironi / W. M. / Macchiati.

Storia: Galleria La Bussola, Torino; Collezione privata

Certificato su foto di Francesco Meloni.

Esposizioni: Mario Sironi, Milano, Palazzo Reale, febbraio - marzo 1973, cat. pp. 134, 167, n. 192, illustrato.

Stima € 100.000 / 150.000



Ardengo Soffici

Le fornaci del Poggio a Caiano, 1908

Racconta di un periodo e di un luogo capitali nella storia di Ardengo Soffici questo dipinto a olio di crepitante stesura cromatica. *Le fornaci del Poggio a Caiano* era il posto del paese in cui sorgeva, e ancora esiste, casa Soffici, allora proprietà della madre dell'artista e delle sorelle Turchini. Sarà la residenza della vita, qui porterà la moglie Maria, qui cresceranno i figli.

Cercheremmo invano oramai lo scorcio di casolari e campi che nel quadro sono motivo dell'architettura rurale e quasi il compendiarsi delle diverse anime creative dell'autore: alberi, coltivi, natura quindi fusa con le coloniche, le necessità dell'uomo che si esprimono con decoro di linee e sobrietà di forme.

È vero, Soffici rispettava la realtà, ma in essa infondeva quanto di esperienza creativa e lirica poteva rendere sensibile attraverso le immagini, e la realtà era medium per il colloquio ideale con quella sfera di umanità che a lui dava conforto per proseguire nel lavoro d'arte.

Mentre aveva sul cavalletto questo quadro o opere come questa – del medesimo anno, 1908, *La strada*, Museo di Arte Contemporanea, San Paolo del Brasile; *La raccolta delle olive*, eredi Soffici – così scriveva da Poggio a Caiano, 29 settembre 1908, a Giovanni Papini, fratello spirituale: «Dunque perché mi accusi di scetticismo? Io scettico? No, carissimo Giovanni, il mio entusiasmo non è né falso né provvisorio; ma è la sola mia forza e anche nell'abbattimento e nel disgusto *credo*. Credo allo Spirito, all'anima, all'Ideale, alla vita, all'Universo luminoso, armonico, vivente, all'amore miracoloso e all'arte ministra dello Spirito». E ancora, nella stessa lettera, spiegando che non può dedicarsi a lunghi lavori letterari poiché lo impegna la pittura: «essendo un'arte impossibile ad apprendersi senza un grande esercizio – tecnico – e uno studio materiale del vero, mi convien profittare di tutto: della forza della gioventù, della salute, del bel tempo, del soggiorno in campagna e persino delle giornate lunghe. Non ho mai sentito come ora la verità dell'adagio: *ars longa vita brevis*».

Ci si addentra in tal modo negli umori, nelle attitudini mentali e nella vocazione del Soffici pittore che dice all'amico in un'altra missiva da Poggio, 5-6 ottobre 1908, quale sia la forza di emanazione, il punto di irradiazione delle sue convinzioni: «Tutti in questo



Soffici a destra, e Papini, attorno al 1908



Ardengo Soffici, *La strada*, 1908

mondo cercano d'essere *qualcosa*: Classico, romantico, modernista, positivista, moralista, cristiano ecc. Perché non c'è nessuno che si contenti d'essere semplicemente uomo libero – libero di amare, di soffrire di lamentarsi e di contraddirsi quando gli pare e piace – *come fa la natura?*» Lezione quanto mai attuale, così aderente alle necessità profonde del nostro tempo.

L'insieme del paesaggio in cui vive lo conquista e gli risplende dando alle sue opere una carica di intime commozioni: «la contemplazione di queste colline, dei monti celesti più lontano e dei valloncelli che si acquietano all'ombra dei cipressi in un tepore di luce dorata mi met-te fuori di me [...] il mio pensiero corre ai miei lavori e alle belle pagine che ci sarà da scrivere in margine ai bei quadri da dipingere» (a Papini, 6 novembre 1908; in G. Papini-A. Soffici, *Carteggio I, 1903-1908*, a cura di M. Richter, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma / Fondazione Primo Conti, Fiesole, 1991).

Semplice, in apparenza, *Le fornaci del Poggio a Caiano*, costruito con sapienza di blocchi cromatici e di spazi che crescono senza fatica alcuna o insistenza di stesura, cioè larghi di tessuto, dal primo piano verdeggianti e bianco fino al diradato bianco-azzurro del cielo; e fra le due zone che sono riposi emotivi, la staccionata fatta sentire come un benevolo recinto, gli alberi nati così un poco spontanei e un poco aggiustati dalle mani del contadino; finalmente il rustico accucciato nella campagna quasi in attesa di svegliarsi poiché qui c'è profumo di prima mattina. La terra, ecco, il valore nominale e simbolico del terreno-territorio, da amministrare, non solo da sfruttare, accompagnamento dell'esistenza ed esempio per chi vi nasce e nel proprio essere congiunto alla terra esprime la dimensione della propria interiorità e, secondo Soffici, così tracciata non può essere che armonica, in concordia con l'universale.

Un testo di pittura può essere testimonianza, quindi, di una personalità che non si esaurisce certo nella contemplazione dei luoghi, ma rintocca e rimanda ogni volta, ad ogni pagina, a un superiore scopo: sempre meglio, sempre più a fondo addentrarsi nel mistero umano.

Soffici tiene a riprodurre *Le fornaci del Poggio a Caiano* nel fascicolo iniziale della rivista da lui interamente redatta *Rete Mediterranea* (Vallecchi, Firenze, marzo 1920), che segna la ripresa della sua attività pittorico-letteraria dopo la guerra.

Lo stesso anno, 27 maggio-15 giugno, si tiene a Firenze la sua prima grande personale di pittura, *Esposizione Soffici*, organizzata dall'editore Attilio Vallecchi; e qui il quadro è in mostra.



Ardengo Soffici, *La raccolta delle olive* (1908)

Il dipinto è pure pubblicato nella prima monografia a lui dedicata (*Ardengo Soffici*, Roma, 1922, testo in francese di Carlo Carrà) dalle Edizioni di Valori Plastici, che Mario Broglio dirigeva insieme con la rivista omonima.

Carrà coglie le misure essenziali del collega: «Ma ciò che importa di rilevare non è tanto il carattere toscano del suo spirito; è che questo spirito non è mediocre. Bisogna riconoscere, senza far torto ad alcuno, che il glorioso realismo toscano ha ritrovato in Soffici, dopo la morte di Giovanni Fattori, il suo vero interprete, il suo più grande rappresentante. Le case, le strade, i campi, gli alberi, le colline, gli uomini della Toscana ritrovano nei quadri di Soffici l'espressione franca della loro speciale proprietà lirica, e quel senso di stupore che è proprio a questa terra miracolosa e lavorata da una civiltà millenaria» (traduzione).

Il 1908 è l'anno nel quale Prezzolini e Papini, chiusa nel 1907 la loro rivista *Leonardo*, pensano a un nuovo periodico che potesse proseguire e anzi accelerare lo svecchiamento della cultura italiana: sarà *La Voce*, gloriosa testata cui Soffici è subito chiamato a collaborare. Da ricordare che uno dei maggiori autori de *La Voce*, Piero Jahier, non certo facoltoso, acquisterà il quadro, ed è un tassello storico: può intendersi così quali legami unissero Soffici e Jahier, di amicizia e di stima.

È l'anno in cui l'artista di Poggio a Caiano pubblica un testo che per la prima volta in modo convincente e

Ardengo Soffici

Rignano sull'Arno 1879 – Vittoria Apuana 1964

Le fornaci del Poggio a Caiano, 1908.

Olio su cartone, cm 65x59,8.

Al verso: inchiostro nero a pennello «SOFFICI»; a inchiostro «Soffici / N 1 / *Fornaci* 1908»; cartiglio con scritto a inchiostro «A. Soffici / N 1 *Fornaci* 1908», sovrapposta firma autografa dell'artista, inchiostro nero a pennello «Ardengo Soffici», a matita «46»; timbro rosso «Cornici artistiche / Restauro policromatura / di Masini Armando / Via Cavour, 89 – Tel. 48.33.75 / Firenze».

Provenienza: P. Jahier, Pistoia; raccolta privata, Firenze.

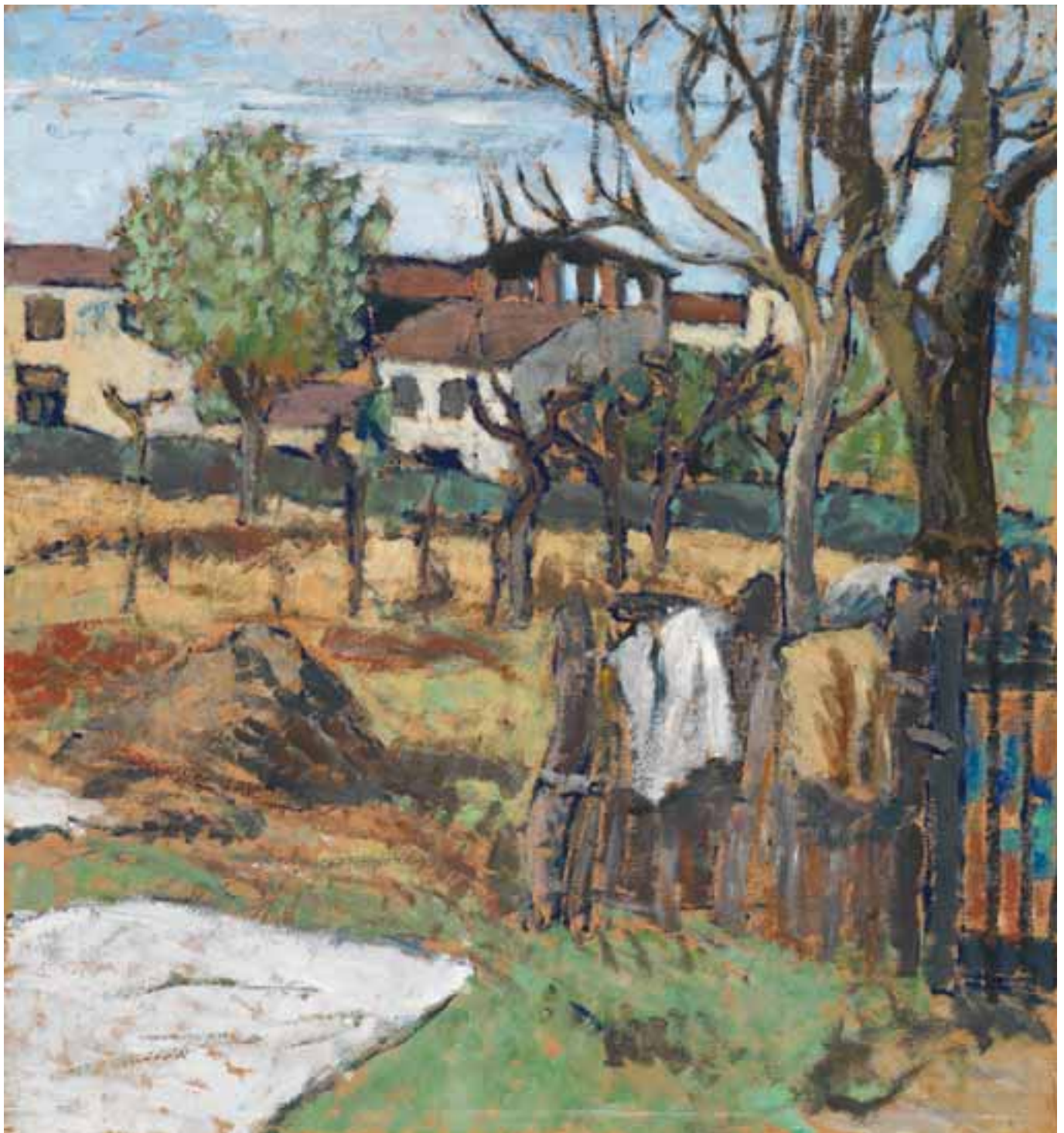
Esposizioni

- *Esposizione Soffici*, presentazione di M. Marangoni, via de' Benci 6 [Casa Horne], Firenze, 27 maggio-15 giugno 1920, in cat. p. 9 e n. 25 [*Le fornaci del Poggio a Caiano*, 1908 (Collez. Agnoletti)].

Bibliografia

- *Rete Mediterranea*, Vallecchi, Firenze, marzo 1920, riprodotto p. 50 [*Le Fornaci del Poggio a Caiano* (Dipinto a olio) 1912]
- M. Marangoni, «Mostra Ardengo Soffici», *Valori Plastici*, n. V-VI, Roma, maggio-giugno 1920, p. 65
- C. Carrà, *Soffici* [testo in francese], Editions de «Valori Plastici», Roma, 1922, riprodotto senza numero (*Le Chaufour de Poggio Caiano*, Coll. Jahier)
- G. Raimondi-L. Cavallo, *Ardengo Soffici*, Nuovedizioni E. Vallecchi, Firenze, 1967, riprodotto n. 152 (*Le fornaci di Poggio a Caiano*, 1912)
- G. Ballerini, *Ardengo Soffici. La grande mostra del 1920 (Firenze, Palazzo Horne, 27 maggio - 15 giugno)*, prefazione di L. Cavallo, Quaderni Sofficiani, 13, Associazione Culturale «Ardengo Soffici», Poggio a Caiano, Pentalinea, Prato, 2007, pp. 54-55, riprodotto p. 164, n. 49 [da collocare al n. 25].

Stima € 65.000 / 85.000





Monografia di Carlo Carrà, Ardengo Soffici, Editions de Valori Plastici, Roma, 1922. Frontespizio e riproduzione del dipinto

con nuove idee, si occupa in Italia di «Paul Cézanne» (*Vita d'Arte*, Siena, giugno 1908), facendone intendere le illuminanti ragioni che consentiranno, allo stesso Soffici e alla pittura del nostro Paese per molti anni a venire, una cospicua crescita espressiva: «a Paul Cézanne bastò uscire dal centro dell'azione [Parigi], dove le correnti diverse della nuova idea si urtavano, si accavallavano e s'intrecciavano, per abbracciare con un colpo d'occhio il vero carattere delle scoperte fatte, e rendersi conto ancora più chiaramente, di ciò che mancava agli impressionisti per creare un'opera definitiva. E quel che mancava ad essi, sentì di averlo proprio trovato dentro di sé e intorno a sé, per le solitudini delle pendici e delle spiagge provenzali, inondate di sole o spazzate dai larghi venti del mediterraneo. Nelle ore solenni della contemplazione, allorché lo spirito dell'uomo s'apre come una foglia per ricevere le ondate di simpatia materna emananti dalla natura egli sentiva montare lento ad avvolgerlo tutto, come un'atmosfera tranquilla, quel medesimo senso di religiosità semplice e grave che aveva impregnato in altri tempi, la sua anima attonita di bambino. Tutto in simili momenti appariva chiaro e omogeneo alla sua mente: non più cozzi di opinioni diverse, non più opinioni frammentarie; ma una visione compatta, genuina e libera come quella degli antichissimi artisti d'Egitto, o dei pittori-poeti sbocciati e fioriti intorno alla piccola tomba miracolosa di San Francesco d'Assisi.»

Parole, del resto, che per Soffici e riflettevano anche l'itinerario personale: Parigi l'aveva lasciata nel 1907 per portarsi nella campagna toscana, la sua Provenza, e restare all'ascolto privilegiato di quanto il suo animo d'artista gli consentiva.



Verso del quadro

Massimo Campigli

Il gioco del cerchio, 1952-54



Massimo Campigli a Cortina, estate 1949

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

Inghilterra, grazie ai collezionisti Eric e Salomé Estorick, e in Germania, dove sue personali sono allestite a Monaco e a Berlino; nel 1958 per la terza volta la Biennale di Venezia gli dedica una sala personale.

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

Ne è un esempio la splendida tela de *Il gioco del cerchio*, datata dallo stesso pittore agli anni '52-54, segno questo di profonda meditazione e ritorno in tempi diversi sul dipinto, che appare come uno dei più emblematici della serie dedicata ai giochi infantili.

Il pittore raffigura infatti le sue consuete figure femminili alle prese con giochi di abilità tipici della gioconeria, come la palla, il diablo, e appunto il cerchio, elementi attinti, come tutto il suo immaginario poetico, dal mondo – cristallizzato ormai nella memoria – dell'infanzia. Racconta l'artista di un suo sogno infantile in uno scritto autobiografico pubblicato in anni recenti dal figlio Nicola: "Avevo immaginato, avrò avuto otto anni, uno sfarzoso palazzo orientale nel quale ero maraggià, con un gran numero di sultane [...] Questo palazzo era costruito a chiocciola, non voglio dire come una scala a chiocciola verticalmente, ma tondeggiante come una conchiglia di lumaca, attorno alla quale si snodava a spirale una sequela di stanzette, un po' come palchi a teatro, e tutto girava attorno a un punto centrale dove, in un'alcova dalle pareti traforate, giacevo io con una favorita. Le stanzette erano occupate ciascuna da una o due o tre di queste mie sultane o schiave, che vi passavano beati ozi, tutt'al più occupate a interminabili toelette, a pettinarsi e adornarsi; o a giochi fanciulleschi o lavoretti muliebri. Attraverso le traforature della mia alcova potevo osservarle e udirne i discorsi. [...] Io non sono affatto protagonista della storia, ma osservo, presente e assente al tempo stesso (come nei miei quadri), immedesimandomi, piuttosto, nelle mie reclusi" (M. Campigli, *Nuovi scrupoli*, Torino, 1995, pp. 69, 70).

In questo sogno, come in una favola, sono descritti tutti gli archetipi femminili che si ritrovano nella sua

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Il gioco del cerchio, 1952-54

Olio su tela, cm. 54x73

Firmato e datato in basso a destra: Campigli / 52 - 54.

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint Tropez, 31/5/1990, con n. 3874477 (in fotocopia).

Bibliografia: Klaus Wolbert, Massimo Campigli. Mediterraneo e Modernità, catalogo della mostra, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 12 ottobre 2003 - 18 gennaio 2004, Mazzotta Editore, 2003, p. 277, n. 165.

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

Rintelato.

Stima € 130.000 / 170.000

pittura, da sempre fedele ai suoi stilemi compositivi e linguistici, senza mai attraversare fratture o crisi creative, come in una continua variazione sullo stesso motivo, che a poco a poco subisce una progressiva depurazione, fino ad arrivare alla potenza totemica degli *Idoli* della fase estrema della sua ricerca. Ci sono i palchi dei *Teatri*, la scala a chiocciola, la serialità delle *Genealogie*, i lavori muliebri delle *Tessitrici* e, appunto le giocolerie. L'artista è l'unico elemento maschile in un universo esclusivamente popolato dalle donne, allo stesso tempo sultane e schiave, che non interagiscono con il loro creatore, ma sono assortite nei loro gesti e nelle loro occupazioni, i "beati ozi", vivendo in una dimensione altra, indifferente e immutabile; un mondo senza affanni, essenziale e giocoso, come quello di un fiabesco harem. L'artista può solo osservarle, ascoltarle e ritrarle, scrutandole attraverso le pareti

traforate della sua stanza, collocata al centro ideale di questo singolarissimo palazzo.

E, osservando *Il gioco del cerchio*, sembra proprio di entrare in una di queste stanzette, dove una coppia di ragazze, ritratta in modo speculare, con le figure che paiono quasi specchiarsi l'una nell'altra (tema che sarà poi sviluppato nel celeberrimo dipinto *Labirinto di specchi*, 1956, dove arriveranno a riflettersi in una serialità potenzialmente infinita), gioca al cerchio, ma il gesto del gioco è fissato in un momento al di là del tempo e dello spazio, stagliato dietro uno sfondo monocromo blu, dallo sguardo del pittore che osserva la scena ma non può esserne protagonista: può solo cristallizzarla e depurarla, con il suo sapiente ed elegantissimo ritmo compositivo e cromatico, da ogni dettaglio descrittivo consegnandola, attraverso la pittura, dal sogno all'eternità.



Giorgio de Chirico

Il Grande Metafisico



Giorgio de Chirico con il bozzetto del *Poeta solitario*

Scultura di dimensioni monumentali, *Il Grande Metafisico* reca la firma di Giorgio de Chirico e l'indicazione che si tratta di una prova d'artista. Pezzo unico in bronzo scuro e dorato, l'opera è l'ingrandimento di una rara scultura con il medesimo titolo realizzata nella parte finale della vita dell'artista e ispirata al motivo che ha attraversato l'intero percorso artistico di Giorgio de Chirico. Il soggetto è presente in pittura a partire dalle opere ferraresi che inaugurano la metafisica, dal celebre dipinto a olio intitolato *Il Grande Metafisico* del 1917, conservato al Museum of Modern Art di New York, che secondo de Pisis fu concepito nella piazza Ariostea a Ferrara, a opere come *Le contemplateur de l'infini* del 1925, e fino al neometafisico *Grande Metafisico con squadre* dell'ultimo periodo. A differenza di altri soggetti replicati in versioni diverse, la scultura con *Il Grande Metafisico* venne realizzata una sola volta, probabilmente anche a causa delle difficoltà tecniche che una scultura con questo soggetto comporta a causa dell'agglomerato di oggetti che costituiscono gli attributi della figura sveltante sulla cima di questa ideale metafora dell'intera iconografia dechirichiana. La fusione in bronzo, realizzata dalla Fonderia Cantucci di Forlì in occasione dell'esposizione antologica dedicata all'artista a Palazzo dei Diamanti a Ferrara nel 1985, dove questa scultura è stata

esposta nel centro del cortile dell'antico palazzo, è stata autorizzata dalla vedova dell'artista Isabella Farè, come tale, archiviata dalla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

Come spiega Franco Ragazzi, *Il Grande Metafisico* appare come il gigantesco "monumento che l'artista costruisce per celebrare se stesso, epigrafe e cippo funerario, sveltante obelisco e primordiale menhir innalzato a simulacro dell'arte, del pensiero metafisico e del suo inimitabile cantore e interprete, che sa elevarsi e distaccarsi dal disordine delle umane cose" (F. Ragazzi, *Giorgio de Chirico: i tempi della metafisica, i tempi della scultura*, in *Giorgio de Chirico Scultore*, catalogo della mostra, Cremona, Palazzo Trecchi, 13

marzo - 2 maggio 2004, Milano, p. 26). Una rappresentazione che, al culmine del riepilogo di squadre, elementi architettonici classici, d r a p p i montati al fine di costruire in modo solo apparentemente disordinato l'elevazione della catasta, colloca il busto del manichino da sarto. Questo elemento nell'immaginario dell'artista era stato



Giorgio de Chirico, *Il viaggio senza fine*, 1914

volta per volta trovatore, indovino, poeta, pittore, ma in questo caso assumendo il busto morbido di un *Antinoo* classico, sembra coniugare questi motivi con quello espresso ne *Le muse inquietanti*, dove la testa del manichino si allunga innestandosi nel busto poggiato sulla colonna, inaugurando una figura che interpreta la prima metafisica con i periodi di ricerca seguenti.

L'attività di Giorgio de Chirico come scultore comincia intorno alla fine degli anni Trenta del Novecento con le prime sculture in terracotta eseguite a Firenze presso l'amico Luigi Bellini tra il 1938 e il 1940 quando l'artista lavora seguendo i consigli del restauratore dell'importante antiquario fiorentino e traduce in forma plastica alcuni dei motivi principali della sua poetica, espressi in opere come *Gli Archeologi*, *Ettore e Andromaca*, *Ippolito e il suo cavallo*. Queste prove, tutte in formato ridotto, sono esposte alla Galleria Barbaroux di Milano nel 1941, l'anno seguente alla pubblicazione del *Brevis pro plastica oratio* nella rivista *Aria d'Italia*. Nel testo l'artista sottolinea la continuità esistente tra la pittura e la scultura, scrivendo: "La scultura dev'essere morbida e calda, e della pittura avrà non solo tutte le morbidezze, ma anche tutti i colori: una bella scultura è sempre pittorica" (in G. della Chiesa, *De Chirico scultore*, Milano, 1988, p. 38). Ciò nonostante abbandona la scultura per oltre venticinque anni, per riprendere questa attività negli anni Sessanta del Novecento. Prima, fra il 1966 e il 1967, con le fusioni in bronzo delle terrecotte degli anni Quaranta, e poi con maggiore continuità, traducendo la Nuova Metafisica anche nella ricerca sottesa alla nutrita produzione scultorea.

Malgrado la pratica della scultura non sia stata presente in modo costante lungo il corso della vita di Giorgio de Chirico, gli esempi della scultura antica greca e romana costituiscono un perno fondamentale intorno al quale l'artista elabora la metafisica, nonché un elemento ininterrottamente presente nella sua pittura. Il ricorso all'analisi della statuaria antica si svolge mediante l'accurato studio dal vero delle opere e attraverso la costante esplorazione e rielaborazione del *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* di Salomon Reinach che era utilizzato come testo di riferimento per la pittura, ma che di fatto traduceva attraverso il disegno modelli statuari che lo stesso de Chirico ebbe modo di conoscere sia a Roma che a Monaco. È appunto attraverso le riflessioni dedicate al ruolo della scultura antica nell'epoca moderna, al suo confinamento all'interno del museo e alla distanza rispetto al contesto originario per il quale era pensata, che l'artista sottolinea la capacità quasi evocativa che la scultura antica genera nell'osservatore. Questo percorso di analisi, restituito in modo puntuale in *Statues*, *Meubles*, *Generaux*, pubblicato in francese nel 1927, permette di comprendere come, a partire dall'*Arianna dormiente* collocata al centro della *Piazza d'Italia*,



Giorgio de Chirico, *Il grande metafisico*, 1917-18

Giorgio de Chirico trasforma la memoria dell'Apollo di Belvedere in un manichino moderno posto a compimento del totem concepito come una moderna insegna trionfale, ispirata a quelle di epoca romana nell'affastellare passato e presente attraverso elementi visivi di profonda valenza simbolica.



Giorgio de Chirico, *Il grande metafisico*, 1925

924

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Il Grande Metafisico

Scultura in bronzo scuro e dorato, cm. 320 h.

Firma e tiratura sulla base: G. de Chirico P. d. A.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico,
Roma, 14 ottobre 2008, con n. 0033/10/08 OT.

Tratta dalla scultura *Il Grande Metafisico* del 1970;
ingrandimento postumo autorizzato da Isabella de
Chirico.

Stima € 180.000 / 300.000



Retro dell'opera



Paul Delvaux

Etude pour Alésia, 1976

Nato nel 1897 vicino a Liegi, Delvaux aveva frequentato nel 1916-17 il corso di architettura presso l'Académie des Beaux-Arts di Bruxelles e successivamente, nel 1920-1921, le lezioni di Jean Delville che gli aveva fatto scoprire la pittura di Puvis de Chavannes (come scrisse Delvaux in una lettera a J. Van Lenep). La prima formazione di Delvaux avviene dunque sotto il segno della cultura del Simbolismo. Nel 1925 il pittore tiene la sua prima personale e si rivolge alla pittura di Maurice de Vlaminck. Nel 1926-27 Delvaux, durante un soggiorno a Parigi, scopre la pittura di Giorgio de Chirico, che lascia un segno decisivo su di lui e ne determina la scelta verso i temi del mito e del sogno, che diverranno in seguito fondamentali nella sua pittura. Scrive infatti Delvaux a proposito di de Chirico: "C'est surtout le de Chirico d'avant 1914 qui m'a impressionné, parce qu'il a suggéré ce poème du silence et de l'absence. Il est le poète du vide. C'était une découverte assez extraordinaire, un point de départ". Nello stesso periodo il pittore dimostra attenzione all'opera di James Ensor e nel 1930-31 en-



Paul Delvaux, *La voyante*, litografia, 1974



Paul Delvaux nel suo studio

tra in contatto con i pittori espressionisti fiamminghi Gustav de Smet e Constant Permeke: tuttavia la linea della sua pittura è ormai rivolta verso il Surrealismo, il cui influsso determinerà poi tutto il corso successivo della sua opera. Nel 1934 si tiene a Bruxelles la mostra del "Minotauro" organizzata da Albert Skira, nella quale sono presenti, tra le altre, opere di de Chirico, Max Ernst, Dalí e Magritte. In quell'occasione André Bréton tiene una conferenza alla presenza di Paul Éluard, Dalí, Gala e Robert Goffin. Nel 1935 Delvaux dipinge «Le Palais en ruine», un'opera di chiara impronta dechirichiana, e l'anno successivo, 1936, espone al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles contemporaneamente a René Magritte.

Etude pour Alésia è un dipinto di profonda suggestione che rappresenta in modo esemplare il carattere visionario dell'opera di Paul Delvaux. Nel 1973, anno della realizzazione dell'opera, Delvaux dipinge anche una nuova versione di «Rendez-vous d'Éphèse», un quadro altrettanto fondamentale per capire il rapporto dell'artista con il Mito ed i temi della cultura e del mondo antico greco-romano. Il suo lavoro si svolge

in quell'anno in parallelo alla retrospettiva al Museo Boymans-Van Beuningen di Rotterdam e all'assegnazione del premio Rembrandt, che riconosce in lui uno dei maggiori maestri del Novecento.

Etude pour Alésia sviluppa il linguaggio onirico-mitologico di Delvaux, e si ispira alla battaglia di Alésia combattuta nel 53 a. C. in Gallia da Giulio Cesare contro Vercingetorixe. Alésia, corrispondente all'odierna Alise-Sainte Reine, era una città fortificata in cui Vercingetorixe si rifugiò dopo una sconfitta vicino a Digione. I Galli resistettero all'assedio dei legionari romani per tre giorni, con episodi di eroismo, ma alla fine Vercingetorixe si arrese a Cesare per essere poi condotto prigioniero a Roma e rinchiuso nel carcere Mamertino. Cesare ha descritto la battaglia nel "De Bello Gallico" ma non è facile trovare un riferimento diretto al nostro dipinto, in cui la città fortificata appare sullo sfondo, e due gruppi di legionari romani sulla sinistra, di spalle, e sulla destra, di profilo. Il centro della composizione sembra essere la figura di donna nuda seduta al tavolo tondo, con il gesto simbolico delle due mani distese a forma di conchiglia bivalva. In alcuni studi relativi al dipinto, come il disegno che qui si riproduce, la posizione delle mani della donna era diversa, e in altri disegni apparivano più figure femminili. *Etude pour Alésia* è un dipinto che si collega strettamente alle altre opere maggiori della maturità dell'artista, quali «Le jardin», 1971, «Hommage à Jules Verne», 1971, «Les ruines de Sélinonte», 1972-73, e infine «Le rendez-vous d'Éphèse», 1973, in cui su uno sfondo di architetture, templi greci

e di stazione ferroviaria, come appunto in «Le rendez-vous d'Éphèse», appaiono figure femminili nude, il cui significato allegorico confonde i simboli mitologici con i fantasmi, le figure femminili dell'inconscio dell'artista, al livello più profondo. Questo mondo psicologico di Delvaux, situato tra il sogno e la mitopoiesi, ha obbligato la critica ad un continuo tentativo di decifrazione. Così Élie Faure ha cercato, forse invano, di ricondurre l'universo simbolico di Delvaux alla categoria della ragione: "Toute image, au fond, est un résumé symbolique de l'idée que se fait l'artiste du monde illimité des sensations et des formes, une expression de son désir d'y faire régner l'ordre qu'il sait y découvrir" (citato in Marc Rombaut, "Paul Delvaux", Éditions Albin Michel, Paris, 1990, p. 24). Ma la chiave interpretativa più valida del mondo onirico di Delvaux ci viene offerta in chiave autobiografica dallo stesso pittore: "Enfant, j'aimais les trains et la nostalgie m'en est restée; souvenirs de jeunesse [...] Je peins les trains de mon enfance et dès lors, cette enfance elle-même" (citato in Marc Rombaut "Paul Delvaux", Éditions Albin Michel, Paris, 1990, p. 22). Ha scritto giustamente Jean Clair che il corpus dei dipinti di Delvaux si dispone sotto i nostri occhi come un discorso ininterrotto, la cui decifrazione richiede tuttavia un grande impegno di lettura simbolica e, nonostante ciò, senza la certezza di giungere a decifrarla, per essere, alla fine, respinti nel silenzio (Jean Clair, "Un sogno biografico", in "Paul Delvaux", testi di Gisèle Ollinger-Zinque, Firenze, Palazzo Corsini, 26 settembre - 8 dicembre 1998, p. 11).



Paul Delvaux, *Etude pour Alésia*, 1973

925

Paul Delvaux

Antheit 1897 - 1994

Etude pour Alésia, 1973

Olio su multiplex, cm. 85x125

Firmato e datato in basso a destra: P. Delvaux 9-73; al verso scritta: P. Delvaux / ETUDE POUR ALESIA / CAT. N° 325.

Stima € 400.000 / 600.000









Recupero anticipi e giacenze



926

Antonio Bueno

Berlino 1918 - Fiesole (Fi) 1984

Due donne, (1974)

Olio su faesite, cm. 30x29,8

Firmato in alto a destra: A. Bueno.

Certificato su foto di Maria Isabella Bueno, Fiesole, 16 aprile 2009.

Base d'asta € 2.500

926



927

Corrado Cagli

Ancona 1910 - Roma 1976

Natura morta

Olio su tavola, cm. 39,3x60,1

Firmato in alto a destra: Cagli.

Base d'asta € 1.000

927



928

928

Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Le ampolline 2, 1974

Olio su tela sabbata, cm. 70x50

Firmato e datato in alto a destra: Gentilini 74.

Storia: Collezione Carapelli, Fiesole; Collezione privata

Certificato su foto Archivio Franco Gentilini, Roma, 7 febbraio 2009.

Base d'asta € 8.000



929

929

Antonio Bueno

Berlino 1918 - Fiesole (Fi) 1984

Carabiniere, (1973 ca.)

Olio su faesite, cm. 40x30

Firmato in alto a destra: A. Bueno; al verso sulla faesite: per [...] / A. Bueno.

Certificato su foto di Maria Isabella Bueno, Fiesole, 16 aprile 2009.

Base d'asta € 2.000



930

930

Domenico Cantatore

Ruvo di Puglia (Ba) 1906 - Parigi 1998

Pollo, 1946 ca.

Olio su tavola, cm. 44,5x55

Firmato in basso a sinistra: Cantatore. Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 5 marzo 2009.

Base d'asta € 800

931

Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Natura morta con bottiglia e bersaglio, 1974

Olio e collage su tela sabbiata, cm. 30x50,1

Firmato e datato in basso a sinistra: Gentilini 74.

Storia: Collezione Carapelli, Fiesole; Collezione privata

Certificato su foto Archivio Franco Gentilini, Roma, 7 febbraio 2009.

Base d'asta € 8.000



931

932

Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Ragazza nuda, 1974

Olio e collage su tela sabbiata, cm. 60x40

Firmato e datato in alto verso il centro: Gentilini 74.

Storia: Galleria del Naviglio, Milano; Collezione Carapelli, Fiesole; Collezione privata

Certificato su foto Archivio Franco Gentilini, Roma, 7 febbraio 2009.

Bibliografia: Luciana Gentilini, Giuseppe Appella, Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000, p. 613, n. 1387.

Base d'asta € 10.000



932



933

933

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Uomini seduti, 1944

Olio su tela, cm. 40x50

Firmato e datato in basso a destra: O. Rosai / 44.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 12 febbraio 2009.

Base d'asta € 8.000



934

934

Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

Darsena vecchia, 1932

Olio su tavola, cm. 59,8x84,6

Firmato e datato in basso a destra: Lorenzo Viani / 1932;
al verso sulla tavola: cartiglio scritto ad inchiostro n°8 (3)
/ Darsena / Barche.

Bibliografia: Ennio Francia, Rinaldo Cortopassi, Lorenzo Viani, Vallecchi editore, Firenze, 1955, tav. XXVI; Ida Cardellini Signorini, Lorenzo Viani, CP&S, Firenze, 1978, pp. 182, 260, n. 178 (con misure e supporto e errati).

Base d'asta € 12.000



935

935

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Orchidee, 1964

Olio su tela, cm. 60x73

Firmato e datato in basso a sinistra e al verso sulla tela:
Guttuso / 64.

Foto autenticata dall'artista.

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

Base d'asta € 20.000



936

936

Mario Tozzi

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

Manichino e conchiglia, 1927

Olio su tela, cm. 65x38

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

Storia: Collezione Bissattini, Cannobio; Collezione Lagostina, Baveno; Collezione privata

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

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

Base d'asta € 20.000

Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

L'Ange Mauvais, 1930

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

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

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

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

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

Opera rintelata.

Base d'asta € 150.000



Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Labirinto, 1957

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

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

Storia: Collezione Molino, Roma; Collezione privata

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

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

Base d'asta € 45.000



Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Danseuse (Deux tours sur pointes), 1956

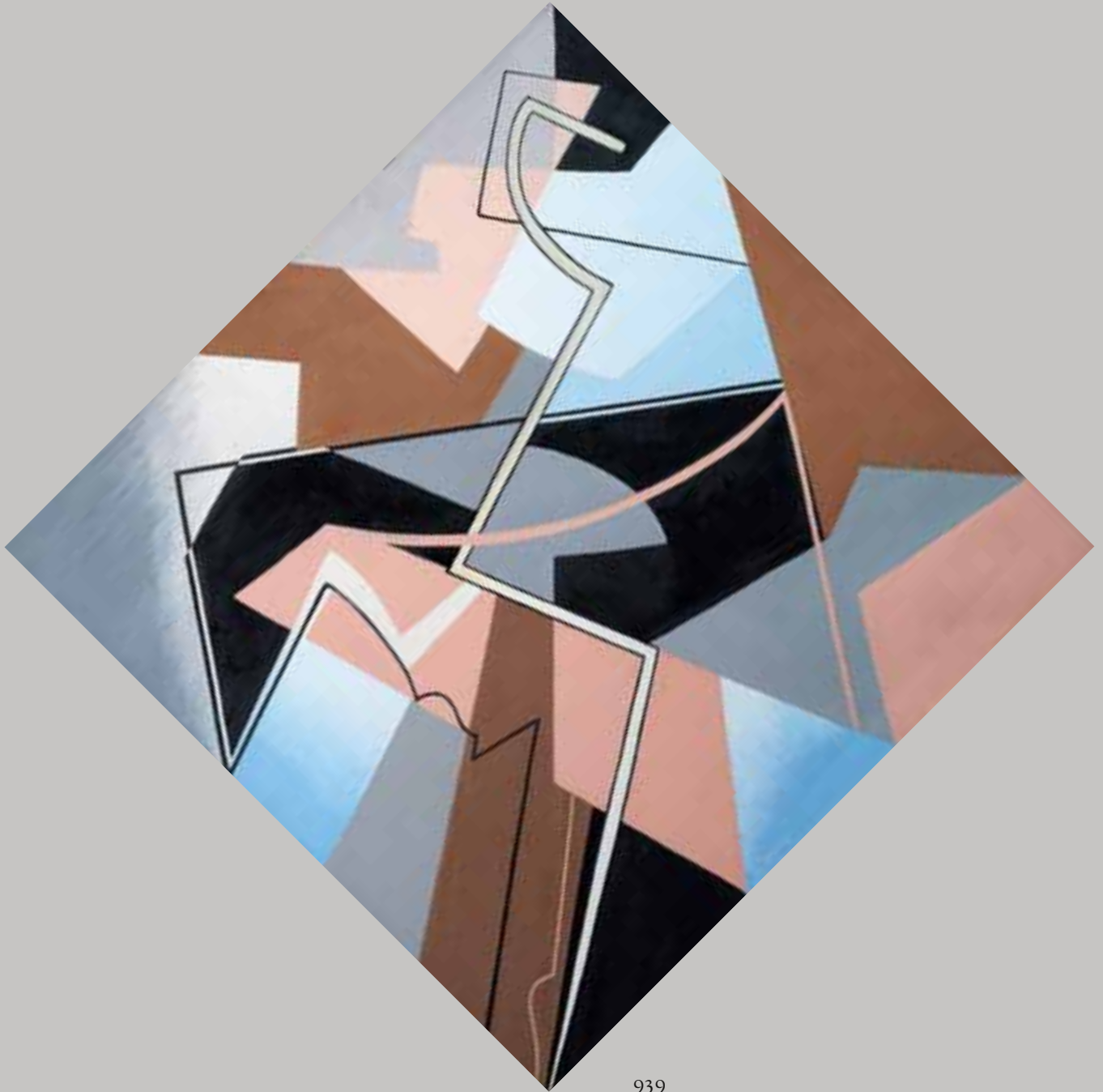
Olio su tela, cm. 77x77

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

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

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

Base d'asta € 45.000



940

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Venezia, Ponte di Rialto, inizio anni Cinquanta

Olio su tela, cm. 59,5x100,3

Firmato in basso verso sinistra: G. de Chirico; al verso sulla tela: Questa "Venezia" / (Ponte di Rialto) / è opera autentica / da me eseguita / e firmata / Giorgio de Chirico: firma Giorgio de Chirico (a penna): 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.

Base d'asta € 150.000



INDICE

- B**
Baldessari R. 832, 834
Balla G. 827, 828, 829, 830
Birolli R. 896
Boccioni U. 826
Brauner V. 861
Bueno A. 926, 929
Burri A. 893, 894, 900
- C**
Cagli C. 927
Campigli M. 848, 914, 923, 938
Cantatore D. 930
Carrà C. 847, 850, 909
Cascella M. 803
Casorati F. 805, 811, 910, 911
Cassinari B. 878
- D**
De Chirico G. 812, 814, 851, 876, 877, 887, 915, 916, 919, 924, 940
De Grada R. 804
De Pisis F. 837, 840, 845, 852, 853, 890, 912, 913
Delvaux P. 925
Depero F. 833
- E**
Ernst M. 820
Evola G. 836
- F**
Fautrier J. 863
Fillia 835
Fontana L. 903
- G**
Gentilini F. 928, 931, 932
Guidi V. 881, 882
Guttuso R. 880, 935
- J**
Jorn A. 862
- K**
Klee P. 819
- L**
Lam W. 859
Licini O. 895, 897
- M**
Mafai M. 839
Magnelli A. 898, 899
Manzù G. 875
Marcoussis L. 856
Marussig P. 838
Miró J. 860
Modigliani A. 825
- Moore H. 821, 822, 823
Morandi G. 816, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 917
Music A. 902
- O**
Oppi U. 846
- P**
Paresce R. 855
Picabia F. 817, 818
Picasso P. 824, 858
- R**
Reggiani M. 891
Rosai O. 806, 831, 842, 844, 904, 905, 907, 933
Rosso M. 874
- S**
Saetti B. 879
Savinio A. 937
Severini G. 906, 939
Signac P. 815
Sironi M. 809, 841, 849, 888, 920, 921
Soffici A. 807, 810, 843, 854, 883, 889, 908, 922
Soldati A. 892
- T**
Tomea F. 802
Tosi A. 801, 884, 885, 886
Tozzi M. 936
- U**
Utrillo M. 857
- V**
Vedova E. 901
Viani L. 808, 813, 918, 934

APPARATI A CURA DI:

Luigi Cavallo

Ottone Rosai, *Scrittore a macchina*, lotto n. 831

Ardengo Soffici, *Le fornaci del Poggio a Caiano*, lotto n. 922

Enrico Dei

Lorenzo Viani *dall'anarchia all'ironia borghese*, lotto n. 918

Marco Fagioli

Giorgio Morandi *incisore: il cantiere delle solitudini*, lotti nn. 864 - 873

Medardo Rosso: *dall'impressione alla scultura moderna*, lotto n. 874

Burri *astratto-materico*, lotti nn. 893, 894

Giorgio Morandi: *il paesaggio silente*, lotto n. 917

Paul Delvaux, *Etude pour Alésia*, lotto n. 925

Elena Gigli

Balla *divisionista*, lotto n. 827

Balla *interventista*, lotto n. 829

Giacomo Balla, *Balfiore*, lotto n. 830

Francesca Marini

Giorgio de Chirico *Romantico e Barocco*, lotti nn. 915, 916

Giorgio de Chirico, *Ettore e Andromaca*, lotto n. 919

Giorgio de Chirico, *Il Grande Metafisico*, lotto n. 924

Elisa Morello

I fiori di de Pisis, lotti nn. 852, 853

Jean Fautrier, *Composizione*, lotto n. 863

De Pisis da Parigi a Venezia, lotti nn. 912, 913

Silvia Petrioli

Pablo Picasso, *Femme accroupie au chat*, lotto n. 824

Amedeo Modigliani, *Donna con cappello*, lotto n. 825

Pablo Picasso, *Homme a la tranche de pastèque*, lotto n. 858

Chiara Stefani

Asger Jorn, *Senza titolo*, lotto n. 862

Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, lotto n. 903

Mario Sironi *dai Paesaggi urbani alle grandi Composizioni*, lotti nn. 920, 921

Massimo Campigli, *Il gioco del cerchio*, lotto n. 923

Farsettiarte

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

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

E-mail

Non verranno accettate partecipazioni telefoniche per i lotti con un primo prezzo di stima inferiore a € 500

Con la presente intendo partecipare alle vostre aste del **27 Novembre 2010**. Dichiaro di aver letto e di accettare le condizioni di vendita riportate nel catalogo di quest'asta, che ho ricevuto e riportata a tergo del presente modulo. intendo concorrere fino ad un importo massimo come sotto descritto, oltre ai diritti d'asta:

[illegible]

FIRMA _____

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

FIRMA.....

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

MODULO OFFERTE

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



CONDIZIONI DI VENDITA

- 1) La partecipazione all'asta è consentita solo alle persone munite di regolare paletta per l'offerta che viene consegnata al momento della registrazione. Compilando e sottoscrivendo il modulo di registrazione e di attribuzione della paletta, l'acquirente accetta e conferma le "condizioni di vendita" riportate nel catalogo. Ciascuna offerta s'intenderà maggiorativa del 10% rispetto a quella precedente, tuttavia il Direttore delle vendite o Banditore potrà accettare anche offerte con un aumento minore.
- 2) Gli oggetti saranno aggiudicati dal Direttore della vendita o banditore al migliore offerente, salvi i limiti di riserva di cui al successivo punto 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 delle vendite. È facoltà del Direttore della vendita di accettare offerte trasmesse per telefono o con altro mezzo. Queste offerte, se ritenute accettabili, verranno di volta in volta rese note in sala. In caso di parità prevarrà l'offerta effettuata dalla persona presente in sala; nel caso che giungessero, per telefono o con altro mezzo, più offerte di pari importo per uno stesso lotto, verrà preferita quella pervenuta per prima, secondo quanto verrà insindacabilmente accertato dal Direttore della vendita. Le offerte telefoniche saranno accettate solo per i lotti con un prezzo di stima iniziale superiore a 500 Euro. La Farsettiarte non potrà essere ritenuta in alcun modo responsabile per il mancato riscontro di offerte scritte e telefoniche, o per errori e omissioni relativamente alle stesse non imputabili a sua negligenza. La Farsettiarte declina ogni responsabilità in caso di mancato contatto telefonico con il potenziale acquirente.
- 3) Il Direttore della vendita potrà variare l'ordine previsto nel catalogo ed avrà facoltà di riunire in lotti più oggetti o di dividerli anche se nel catalogo sono stati presentati in lotti unici. La Farsettiarte si riserva il diritto di non consentire l'ingresso nei locali di svolgimento dell'asta e la partecipazione all'asta stessa a persone rivelatesi non idonee alla partecipazione all'asta.
- 4) Prima che inizi ogni tornata d'asta, tutti coloro che vorranno partecipare saranno tenuti, ai fini della validità di un'eventuale aggiudicazione, a compilare una scheda di partecipazione inserendo i propri dati personali, le referenze bancarie, e la sottoscrizione, per approvazione, ai sensi degli artt. 1341 e 1342 C.c., di speciali clausole delle condizioni di vendita, in modo che gli stessi mediante l'assegnazione di un numero di riferimento, possano effettuare le offerte validamente.
- 5) La Casa d'Aste si riserva il diritto di non accettare le offerte effettuate da acquirenti non conosciuti, a meno che questi non abbiano rilasciato un deposito od una garanzia, preventivamente giudicata valida dalla Mandataria, ad intera copertura del valore dei lotti desiderati. L'Aggiudicatario, al momento di provvedere a redigere la scheda per l'ottenimento del numero di partecipazione, dovrà fornire alla Casa d'Aste referenze bancarie esaustive e comunque controllabili; nel caso in cui vi sia incompletezza o non rispondenza dei dati indicati o inadeguatezza delle coordinate bancarie, salvo tempestiva correzione dell'aggiudicatario, la Mandataria si riserva il diritto di annullare il contratto di vendita del lotto aggiudicato e di richiedere a ristoro dei danni subiti.
- 6) La Farsettiarte potrà consentire che l'aggiudicatario versi solamente una caparra, pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, oltre ai diritti, al compenso ed a quant'altro. Gli oggetti venduti dovranno essere ritirati non oltre 48 ore dalla aggiudicazione; il pagamento di quanto dovuto, ove non sia già stato eseguito, dovrà, comunque, intervenire entro questo termine. La Farsettiarte è autorizzata a non consegnare quanto aggiudicato se prima non si è provveduto al pagamento del prezzo e di ogni altro diritto o costo. Qualora l'aggiudicatario non provvederà varrà quanto previsto ai punti 7-9.
- 7) In caso di inadempienza l'aggiudicatario sarà comunque tenuto a corrispondere alla casa d'asta una penale pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, salvo il maggior danno.
Nella ipotesi di inadempienza la casa d'asta è facoltizzata:
- a recedere dalla vendita trattenendo la somma ricevuta a titolo di caparra;
- a ritenere risolto il contratto, trattenendo a titolo di penale quanto versato per caparra, salvo il maggior danno.
La casa d'asta è comunque facoltizzata a chiedere l'adempimento.
- 8) L'acquirente corrisponderà oltre al prezzo di aggiudicazione i seguenti diritti d'asta:

I	scaglione da Euro 0.00 a Euro 80.000,00	24,50 %
II	scaglione da Euro 80.001,00 a Euro 200.000,00	22,00 %
III	scaglione da Euro 200.001,00 a Euro 350.000,00	20,00 %
IV	scaglione da Euro 350.001,00 a Euro 500.000,00	19,50 %
V	scaglione da Euro 500.001,00 e oltre	19,00 %
- 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 alla casa d'asta un diritto per la custodia e l'assicurazione, proporzionato al valore dell'oggetto. Tuttavia in caso di deperimento, danneggiamento o sottrazione del bene aggiudicato, che non sia stato ritirato nel termine di cui all'Art. 6, la Farsettiarte è esonerata da ogni responsabilità, anche ove non sia intervenuta la costituzione in mora per il ritiro dell'aggiudicatario ed anche nel caso in cui non si sia provveduto alla assicurazione.
- 10) La consegna all'aggiudicatario avverrà presso la sede della Farsettiarte, o nel diverso luogo dove è avvenuta l'aggiudicazione a scelta della Farsettiarte, sempre a cura ed a spese dell'aggiudicatario.
- 11) Al fine di consentire la visione e l'esame delle opere oggetto di vendita, queste verranno esposte prima dell'asta. Chiunque sia interessato potrà così prendere piena, completa ed attenta visione delle loro caratteristiche, del loro stato di conservazione, delle effettive dimensioni, della loro qualità. Conseguentemente l'aggiudicatario non potrà contestare eventuali errori od inesattezze nelle indicazioni contenute nel catalogo d'asta o nelle note illustrative, o eventuali difformità fra l'immagine fotografica e quanto oggetto di esposizione e di vendita, e, quindi, la non corrispondenza (anche se relativa all'anno di esecuzione, ai riferimenti ad eventuali pubblicazioni dell'opera, alla tecnica di esecuzione ed al materiale su cui, o con cui, è realizzata) fra le caratteristiche indicate nel catalogo e quelle effettive dell'oggetto aggiudicato. I lotti posti in asta dalla Farsettiarte per la vendita vengono venduti nelle condizioni e nello stato di conservazione in cui si trovano; i riferimenti contenuti nelle descrizioni in catalogo non sono peraltro impegnativi o esaustivi; rapporti scritti (condition reports) sullo stato dei lotti sono disponibili su richiesta del cliente e in tal caso integreranno le descrizioni contenute nel catalogo. Qualsiasi descrizione fatta dalla Farsettiarte è effettuata in buona fede e costituisce mera opinione; pertanto tali descrizioni non possono considerarsi impegnative per la casa d'aste ed esaustive. La Farsettiarte invita i partecipanti all'asta a visionare personalmente ciascun lotto e a richiedere un'apposita perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionale prima di presentare un'offerta di acquisto. Verranno forniti condition reports entro e non oltre due giorni precedenti la data dell'asta in oggetto ed assolutamente non dopo di essa.
- 12) La Farsettiarte agisce in qualità di mandataria di coloro che le hanno commissionato la vendita degli oggetti offerti in asta; pertanto è tenuta a rispettare i limiti di riserva imposti dai mandanti anche se non noti ai partecipanti all'asta e non potranno farle carico obblighi ulteriori e diversi da quelli connessi al mandato; ogni responsabilità ex artt. 1476 ss cod. civ. rimane in capo al proprietario-committente.
- 13) Le opere descritte nel presente catalogo sono esattamente attribuite entro i limiti indicati nelle singole schede. Le attribuzioni relative a oggetti e opere di antiquariato e del XIX secolo riflettono solo l'opinione della Farsettiarte e non possono assumere valore peritale. Ogni contestazione al riguardo dovrà pervenire entro il termine essenziale e perentorio di 8 giorni dall'aggiudicazione, corredata dal parere di un esperto, accettato dalla Farsettiarte. Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità della Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, la Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.
- 14) Né la Farsettiarte, né, per essa, i suoi dipendenti o addetti o collaboratori, sono responsabili per errori nella descrizione delle opere, né della genuinità o autenticità delle stesse, tenendo presente che essa esprime meri pareri in buona fede e in conformità agli standard di diligenza ragionevolmente attesi da una casa d'aste. Non viene fornita, pertanto al compratore-aggiudicatario, relativamente ai vizi sopramenzionati, alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Le opere sono vendute con le autentiche dei soggetti accreditati al momento dell'acquisto. La Casa d'aste, pertanto, non risponderà in alcun modo ed ad alcun titolo nel caso in cui si verifichino cambiamenti nei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere. Qualunque contestazione, richiesta danni o azione per inadempienza del contratto di vendita per difetto o non autenticità dell'opera dovrà essere esercitata, a pena di decadenza, entro cinque anni dalla data di vendita, con la restituzione dell'opera accompagnata da una dichiarazione di un esperto attestante il difetto riscontrato.
- 15) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma della L. 1039, l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia.
- 16) Le etichettature, i contrassegni e i bolli presenti sulle opere attestanti la proprietà e gli eventuali passaggi di proprietà delle opere vengono garantiti dalla Farsettiarte come esistenti solamente fino al momento del ritiro dell'opera da parte dell'aggiudicatario.
- 17) Le opere in temporanea importazione provenienti da paesi extracomunitari segnalate in catalogo, sono soggette al pagamento dell'IVA sull'intero valore (prezzo di aggiudicazione + diritti della Casa) qualora vengano poi definitivamente importate.
- 18) Tutti coloro che concorrono alla vendita accettano senz'altro il presente regolamento; se si renderanno aggiudicatari di un qualsiasi oggetto, assumeranno giuridicamente le responsabilità derivanti dall'avvenuto acquisto. Per qualunque contestazione è espressamente stabilita la competenza del Foro di Prato.
- 19) Diritto di seguito. Gli obblighi previsti dal D.lgs. 118 del 13/02/06 in attuazione della Direttiva 2001/84/CE saranno assolti da Farsettiarte.



ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

BLINDARTE CASA D'ASTE

Via Caio Duilio 4d/10 - 80125 Napoli - tel. 081 2395261 - fax 081 5935042 - www.blindarte.com - info@blindarte.com

ARCHAION - BOLAFFI ASTE AMBASSADOR

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

CAMBI CASA D'ASTE

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

DELLA ROCCA CASA D'ASTE

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

EURANTICO

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

FARSETTIARTE

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

FIDESARTE ITALIA S.r.l.

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

FINARTE CASA D'ASTE

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

MEETING ART CASA D'ASTE

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

GALLERIA PACE

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

GALLERIA PANANTI CASA D'ASTE

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

PANDOLFINI CASA D'ASTE

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

POLESCHI CASA D'ASTE

Foro Buonaparte 68 - 20121 Milano - tel. 02 89459708 - fax 02 86913367
www.poleschicasadaste.com - info@poleschicasadaste.com

PORRO & C. ART CONSULTING

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

SANT'AGOSTINO

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

STADION CASA D'ASTE

Riva Tommaso Gulli 10/a - 34123 Trieste - tel. 040 311319 - fax 040 311122 - www.stadionaste.com - info@stadionaste.com

VENETOARTE CASA D'ASTE

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

VON MORENBERG CASA D'ASTE

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

REGOLAMENTO

Articolo 1

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

Articolo 2

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

Articolo 3

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

Articolo 4

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

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

Articolo 5

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

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

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

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

Articolo 6

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

Articolo 7

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

Articolo 8

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



NOTIZIE UTILI

NOTIZIE UTILI

MOSTRE EVENTI

AUTUNNO 2010

PRATO

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

Fino al 9 Gennaio 2011
THOM PUCKEY - JAN VAN DER PLOEG
Centro Luigi Pecci

Fino al 13 Febbraio 2011
MICHAEL LIN. THE COLOUR IS BRIGHT. THE BEAUTY IS GENEROUS
Centro Luigi Pecci

Fino al 7 Gennaio 2011
MASSIMO LISTRI "PRATO"
Palazzo Vaj

FIRENZE

Fino al 9 Gennaio 2011
CARAVAGGIO E LA MODERNITÀ
Villa Bardini

Fino al 10 Gennaio 2011
I GRANDI BRONZI DEL BATTISTERO
Museo Nazionale del Bargello

Fino al 23 Gennaio 2011
BRONZINO. PITTORE E POETA ALLA CORTE DEI MEDICI
Palazzo Strozzi

Fino al 23 Gennaio 2011
MICHELANGELO PISTOLETTO
Palazzo Strozzi

Fino al 23 Gennaio 2011
RITRATTI DEL POTERE. VOLTI E MECCANISMI DELL'AUTORITÀ
La Strozzi

Fino al 31 Gennaio 2011
LA GRANDE MADRE. I LEGNI NON FINITI DI GIUSEPPE GAVAZZI
Giardino Bardini

Fino al 30 Aprile 2011
VINUM NOSTRUM
Museo degli Argenti

GOLF

GOLF CLUB LE PAVONIERE

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

GOLF CLUB UGOLINO

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

GOLF CLUB POGGIO DEI MEDICI

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

ALBERGHI

PRATO

Art Hotel Museo +++++
Tel. 0574 5787
Palace Hotel +++++
Tel. 0574 5671
President Hotel +++++
Tel. 0574 30251
Datini Hotel +++++
Tel. 0574 562348
Giardino Hotel +++++
Tel. 0574 606588
S. Marco Hotel +++++
Tel. 0574 21321

FIRENZE

Excelsior +++++
Tel. 055 264201
Grand Hotel +++++
Tel. 055 288781
Helvetia & Bristol +++++
Tel. 055 287814
Four Seasons +++++
tel. 055 26261
Baglioni +++++
Tel. 055 23580
Bernini Palace Hotel +++++
Tel. 055 288521
Croce di Malta +++++
Tel. 055 218351
Relais Certosa Hotel +++++
Tel. 055 2047171
Cavour +++++
Tel. 055 282461
Villa il Poggiale +++++
S. Cassiano +++++
Tel. 055 828311

NOTIZIE UTILI

RISTORANTI

PRATO

Art Hotel Restaurant
tel.0574 5787
Baghino
tel.0574 27920
Pirana
tel.0574 25746
Da Torino
tel.0574 21266

DINTORNI DI PRATO

Logli
tel.0574 23010
La Fontana
tel.0574 27282
Da Delfina
tel.055 8718074

FIRENZE

Trattoria Baldini
tel.055 287663
Cibreo
tel.055 2341100
Enoteca Pinchiorri
tel.055 242757
Il Latini
tel.055 210916
Buca Mario
tel.055 214179
Sabatini
tel.055 282802

DINTORNI DI FIRENZE

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

TRENI

Informazioni Viaggiatori 892021

FIRENZE - ROMA/ ROMA - FIRENZE

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

FIRENZE - MILANO/ MILANO - FIRENZE

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

AEREI

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

Informazioni Voli Nazionali
ed Internazionali

055 3061300
055 3061700

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

DA FIRENZE

ANDATA RITORNO

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

AUTONOLEGGI

PRATO

Avis
tel.0574 596619
HERTZ
tel.0574 527774

FIRENZE

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

AUTOLINEE

PRATO - FIRENZE S.M.N.

CAP - Tel. 0574 608235
partenza con frequenza di 30 minuti
LAZZI - Tel.055 363041
partenza con frequenza di 30 minuti

TAXI

PRATO

Radio Taxi
tel.0574 5656

FIRENZE

Radio Taxi
tel.055 4798 - 4242 - 4390

Farsetti arte
CASA D'ARTE DAL 1955

Foto e Fotocolor: Industrialfoto - Firenze
Prestampa e Stampa: Grafiche Gelli - Firenze

