

ARTE MODERNA Prato, 26 Maggio 2012



Moretti

In copertina:
Giorgio Morandi, lotto n. 761
(particolare)

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: 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 26 Maggio 2012

ore 16,00

ESPOSIZIONE

MILANO

dal 10 al 16 Maggio 2012

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 19 al 26 Maggio 2012

Orario (festivi compresi)

dalle ore 10,00 alle ore 19,30

Ultimo giorno di esposizione

Sabato 26 Maggio 2012

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
Stefano FARSETTI

DIPINTI DI AUTORI TOSCANI
Vittorio QUERCIOLO
Sonia FARSETTI

SCULTURE E ARREDI ANTICHI
Frediano FARSETTI
Marco FAGIOLI
Stefano FARSETTI

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

CATALOGHI E ABBONAMENTI
Leonardo FARSETTI
Silvia PETRIOLI
Simona SARDI

ARCHIVIO
Francesco BIACCHETTI

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
Gabriele CREPALDI
Anna MAFFEZZOLI

RESPONSABILE SUCCURSALE CORTINA
Rolando BERNINI

SPEDIZIONI
Francesco BIACCHETTI

SALA D'ASTE E MAGAZZINO
Giancarlo CHIARINI

GESTIONE MAGAZZINO
Simona SARDI

IMPIANTI E REALIZZAZIONI FOTOGRAFICHE
Mario SCARDI

UFFICIO STAMPA
Gabriele CREPALDI

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
- 10) diverso luogo dove è avvenuta l'aggiudicazione a scelta della Farsettiarte, sempre a cura ed a spese dell'aggiudicatario.
- 11) Al fine di consentire la visione e l'esame delle opere oggetto di vendita, queste verranno esposte prima dell'asta. Chiunque sia interessato potrà così prendere piena, completa ed attenta visione delle loro caratteristiche, del loro stato di conservazione, delle effettive dimensioni, della loro qualità. Conseguentemente l'aggiudicatario non potrà contestare eventuali errori od inesattezze nelle indicazioni contenute nel catalogo d'asta o nelle note illustrative, o eventuali difformità fra l'immagine fotografica e quanto oggetto di esposizione e di vendita, e, quindi, la non corrispondenza (anche se relativa all'anno di esecuzione, ai riferimenti ad eventuali pubblicazioni dell'opera, alla tecnica di esecuzione ed al materiale su cui, o con cui, è realizzata) fra le caratteristiche indicate nel catalogo e quelle effettive dell'oggetto aggiudicato. I lotti posti in asta dalla Farsettiarte per la vendita vengono venduti nelle condizioni e nello stato di conservazione in cui si trovano; i riferimenti contenuti nelle descrizioni in catalogo non sono peraltro impegnativi o esaustivi; rapporti scritti (condition reports) sullo stato dei lotti sono disponibili su richiesta del cliente e in tal caso integreranno le descrizioni contenute nel catalogo. Qualsiasi descrizione fatta dalla Farsettiarte è effettuata in buona fede e costituisce mera opinione; pertanto tali descrizioni non possono considerarsi impegnative per la casa d'aste ed esaustive. La Farsettiarte invita i partecipanti all'asta a visionare personalmente ciascun lotto e a richiedere un'apposita perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionale prima di presentare un'offerta di acquisto. Verranno forniti condition reports entro e non oltre due giorni precedenti la data dell'asta in oggetto ed assolutamente non dopo di essa.
- 12) La Farsettiarte agisce in qualità di mandataria di coloro che le hanno commissionato la vendita degli oggetti offerti in asta; pertanto è tenuta a rispettare i limiti di riserva imposti dai mandanti anche se non noti ai partecipanti all'asta e non potranno farle carico obblighi ulteriori e diversi da quelli connessi al mandato; ogni responsabilità ex artt. 1476 ss cod. civ. rimane in capo al proprietario-committente.
- 13) Le opere descritte nel presente catalogo sono esattamente attribuite entro i limiti indicati nelle singole schede. Le attribuzioni relative a oggetti e opere di antiquariato e del XIX secolo riflettono solo l'opinione della Farsettiarte e non possono assumere valore peritale. Ogni contestazione al riguardo dovrà pervenire entro il termine essenziale e perentorio di 8 giorni dall'aggiudicazione, corredata dal parere di un esperto, accettato dalla Farsettiarte. Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità della Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, la Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.
- 14) Né la Farsettiarte, né, per essa, i suoi dipendenti o addetti o collaboratori, sono responsabili per errori nella descrizione delle opere, né della genuinità o autenticità delle stesse, tenendo presente che essa esprime meri pareri in buona fede e in conformità agli standard di diligenza ragionevolmente attesi da una casa d'aste. Non viene fornita, pertanto al compratore-aggiudicatario, relativamente ai vizi sopramenzionati, alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Le opere sono vendute con le autentiche dei soggetti accreditati al momento dell'acquisto. La Casa d'aste, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si 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.

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 26 Maggio 2012
ore 16,00

OPERE D'ARTE MODERNA
PROVENIENTI DA RACCOLTE PRIVATE

Dal lotto 701 al lotto 813

701

Raffaele De Grada

Milano 1885 - 1957

Sant'Agostino, 1942

Olio su tela, cm. 60x75

Firma e data in basso a destra: R. De Grada / 1942.

Stima € 3.000 / 6.000



701

702

Arturo Tosi

Busto Arsizio (Va) 1871 - Milano 1956

Paesaggio, (1925 ca.)

Olio su tela, cm. 32x40

Firma in basso a destra: A. Tosi. Al verso sulla tela: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 9953; sul telaio: timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 1007; etichetta Galleria del Milione, Milano, con n. 9953 e data 1925 ca.

Stima € 3.000 / 5.000



702



703

703

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Manichino metafisico, (1919 ca.)

Carboncino su carta, cm. 28x21,5

Esposizioni: Mario Sironi. Tempere e disegni 1904-1960, presentazione di Fabio Benzi, Roma, Galleria Arco Farnese, 10 maggio - 30 giugno 2000, cat. pp. 21, 38, n. 13, illustrato. Reca restauri.

Stima € 2.000 / 3.000



704

704

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Il bersagliere, 1915

Tempera e china su carta applicata su cartone, cm. 63,7x47,2

Firma in basso al centro: Sironi.

Storia: Collezione Notari, Milano; Collezione privata

Esposizioni: Mario Sironi. Tempere e disegni 1904-1960, presentazione di Fabio Benzi, Roma, Galleria Arco Farnese, 10 maggio - 30 giugno 2000, cat. pp. 20, 34, illustrato a colori.

Illustrazione per il settimanale *Gli Avvenimenti*, n. 17, 25 aprile 1915, p. 3.

Bibliografia: Andrea Sironi, Fabio Benzi, Sironi illustratore. Catalogo ragionato, De Luca Edizioni d'Arte, Roma, 1988, p. 35, n. 73.

Stima € 4.000 / 6.000

705

Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

Il pesce, 1949

Tempera su faesite, cm. 25x41

Firma in basso a destra: Savinio. Al verso: etichetta e tre timbri, di cui uno con n. 3614, Galleria d'Arte del Naviglio, Milano.

Esposizioni: Opere di Maestri Contemporanei in vendita provenienti da raccolte private, Prato, Galleria d'Arte Falsetti, 4 aprile 1964, cat. p. 16, n. 19, illustrato.

Bibliografia: Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, pp. 204, 205, n. 1949 26e (riprodotto capovolto).

Stima € 7.000 / 10.000



705

706

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Isola di San Giorgio, 1957

Olio su tela, cm. 35x49,5

Firma e data in basso a destra: Guidi 57; al verso sulla tela: Guidi / Autentico / Guidi '63.

Storia: Collezione De Marco, Venezia; Collezione privata, Vittorio Veneto; Collezione privata

Foto autenticata dall'artista.

Bibliografia: Dino Marangon, Toni Toniato, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume secondo, Electa, Milano, 1998, p. 595, n. 1957 27.

Stima € 2.000 / 3.000



706



707

707

Ardengo Soffici

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

Poggio a Caiano, (1949)

Olio su carta applicata su cartone, cm. 34,5x22,2

Firma in basso a sinistra: Soffici.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 4 ottobre 2011.

Stima € 4.000 / 7.000



708

708

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Figure

Olio su cartone telato, cm. 49,5x40

Firma in basso a destra: O. Rosai; al verso: O. Rosai / "Figure".

Storia: L'Artistica, Roma; Collezione Tardivo, Roma; Collezione privata

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 2012.

Stima € 10.000 / 15.000



709

709

Fiorenzo Tomea

Zoppè di Cadore (Bl) 1910 - Milano 1960

Il molino, 1928

Olio su tela, cm. 54x44

Firma in basso a destra: Tomea; al verso sulla tela: F. Tomea / "Il molino" / 1928: etichetta e due timbri Raccolta N. Mobilio - Firenze, con firma Nicola Mobilio e indicazione di provenienza "Sig.ra Tomea Milano".

Storia: Collezione Mobilio, Firenze; Collezione privata, Firenze; Collezione privata, Termoli; Collezione privata

Stima € 8.000 / 10.000



710

710

Mario Mafai

Roma 1902 - 1965

Vaso di rose

Olio su tela, cm. 50x40,5

Firma in basso a sinistra: Mafai.

Storia: L'Artistica, Roma; Collezione Tardivo, Roma;

Collezione privata

Stima € 6.000 / 9.000



711

711

Mario Tozzi

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

Ritratto, 1948

Olio su tela, cm. 110x85,5

Firma in basso a sinistra: M. Tozzi.

Certificato con foto Archivio Tozzi, Foiano della Chiana,
1 dicembre 2003, con n. 2005.

Stima € 7.500 / 10.000



712

712

Cagnaccio di San Pietro

Desenzano sul Garda (Bs) 1897 - Venezia 1946

Il pescivendolo, 1926

Olio su tavola, cm. 40x49,2

Data e firma in basso a sinistra: 1926 / Cagnaccio / di S. Pietro; al verso scritte: "Sulla laguna: chiamando" / "Cagnaccio di S. Pietro" / "Zattere - 923 - Venezia" / Studio per il quadro: "Il venditore di pesce": cartiglio con dati biografici dell'artista.

Stima € 12.000 / 18.000



713

713

Aroldo Bonzagni

Cento (Fe) 1887 - Milano 1918

La rivoluzione, (1913 ca.)

Tecnica mista su carta applicata su tela, cm. 162,5x99

Firma in alto a destra: Bonzagni. Al verso sul telaio: etichetta e due timbri Antologia Galleria d'Arte, Monza (con data 1913 ca.).

Stima € 8.000 / 15.000



714

714

Piero Marussig

Trieste 1879 - Pavia 1937

Natura morta, (1920)

Olio su tela, cm. 60,2x50

Firma in alto a sinistra: P. Marussig; al verso sul telaio: cartiglio con scritta 919 / Piero Maruss[ig] / Natura morta con / pe[...]; timbro Giuseppe Brus[...], Trieste. Storia: Collezione Finazzi, Bergamo; Collezione privata Bibliografia: Collezione Giovanni Finazzi, prefazione di Attilio Podestà, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo,

mo, 1942, n. 230;

Claudia Gian Ferrari, Nicoletta Colombo, Elena Pontiggia, Piero Marussig (1879-1937). Catalogo generale, Silvana Editoriale, Milano, 2006, p. 149, n. 314.

Alcune cadute di colore.

Stima € 14.000 / 19.000



715

715

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Paesaggio ad Arona, (1941)

Olio su tela, cm. 45x65,2

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

Storia: Collezione privata, Roma; Collezione privata

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

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

Stima € 20.000 / 30.000



716

716

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

La casa nuova, 1955 ca.

Olio su tela, cm. 60,5x45,4

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sul telaio: timbro Giraldi Arredamenti: sigla GB (Bruno Giraldi): etichetta Galleria Contemporarte, Calenzano: etichetta Galleria d'Arte La Lanterna, Trieste; sulla tela: dichiarazione di autenticità a firma Dino Caponi: sigla GB.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 21 aprile 2012.

Stima € 10.000 / 15.000



717

717

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Marina con balaustra, 1945

Olio su tela, cm. 60,5x75

Firma in basso a destra: Guidi; titolo, data, firma e dichiarazione di autenticità al verso sulla tela: "Marina con balaustra / 1946 / Guidi / autenticata il 5.9.1973 / Guidi. Bibliografia: Toni Toniato, Dino Marangon, Franca Biz-zotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Vo-lume primo, Electa, Milano, 1998, p. 333, n. 1945 36. Rintelato.

Stima € 8.000 / 14.000



718

718

Giuseppe Cesetti

Tuscania (Vt) 1902 - 1991

Natività, 1935

Olio su tela, cm. 170x170

Firma in basso a destra: Cesetti. Al verso sul telaio: etichetta Fondazione Premi per le Arti / Premio Roma per la Pittura 193[...]; etichetta Galleria d'Arte "Il Canale", Venezia; sulla tela e sul telaio: tre timbri E.P.T. / Cento Opere dal 1928 al 1957 / Cesetti / Viterbo / 3.12.1961 * 7.1.1962.

Storia: Collezione privata, Venezia; Collezione privata
Esposizioni: Cesetti, mostra antologica dal 1925 al 1987,

Venezia, Scuola Grande S. Giovanni Evangelista, 29 agosto - 3 ottobre 1987, cat. p. 61, n. 18, illustrato a colori. Bibliografia: Rossana Bossaglia, Paolo Levi, Catalogo generale dei dipinti di Giuseppe Cesetti I° repertorio 1923-1989, Giorgio Mondadori & Associati, Milano, 1989, p. 22, n. 35/8.

Stima € 10.000 / 15.000



719

719

Alberto Magnelli

Firenze 1888 - Meudon 1971

Eva assise, 1924-1928

Olio su tela, cm. 163x85

Firma in basso a destra: Magnelli.

Bibliografia: Anne Maisonnier, Alberto Magnelli. L'œuvre peint, catalogue raisonné, XXe siècle, Parigi, 1975, p. 84, n. 218.

Stima € 25.000 / 35.000



720

720

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

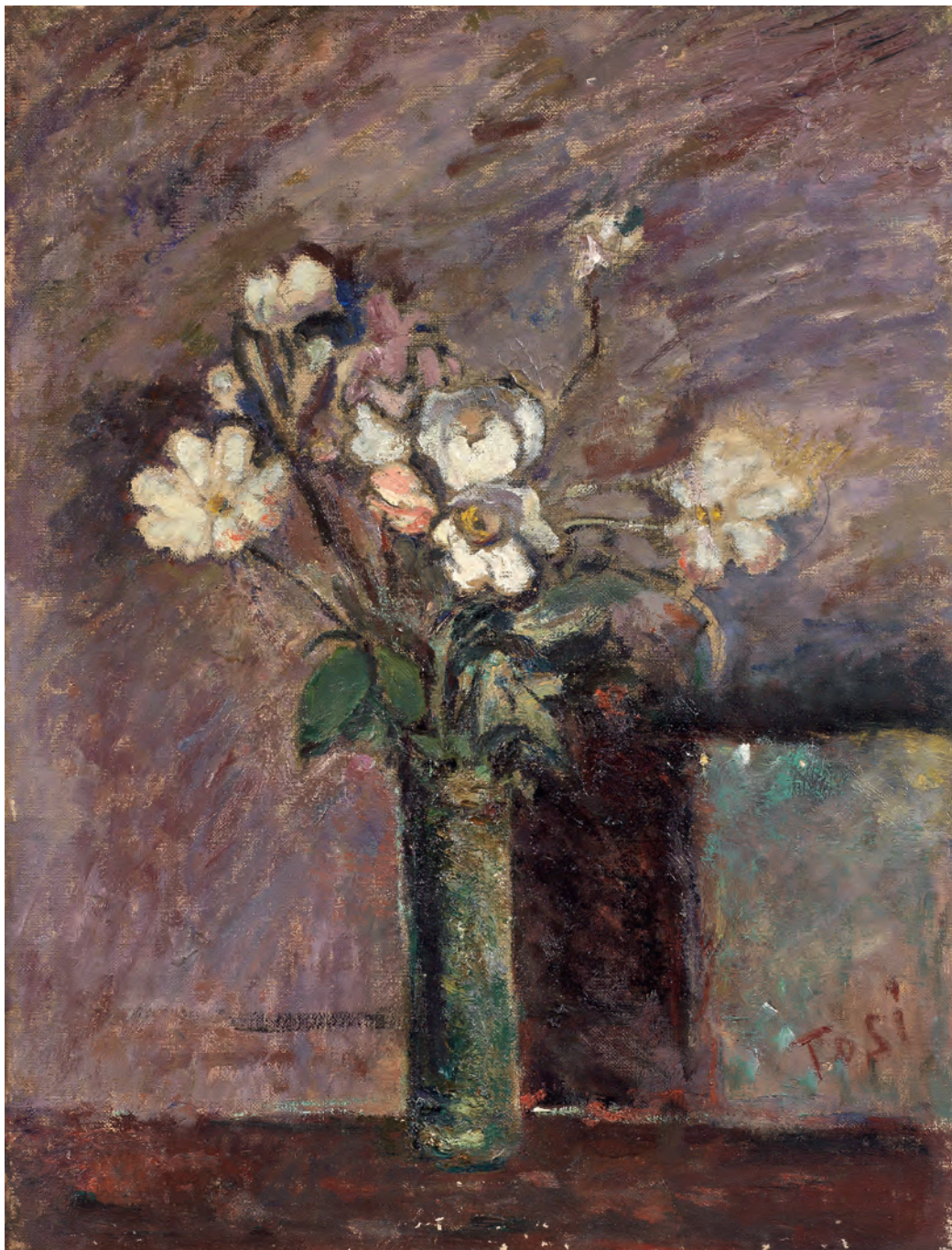
Composizione con alberi e case, (1950)

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

Firma in basso a destra: Sironi. Al verso sulla tela: timbro Galleria Cadario, Milano; sul telaio: etichetta e due timbri Galleria Cadario, Milano, con n. 1870 (opera datata 1950).

Certificato su foto Galleria Cadario, Milano; perizia di Ettore Gian Ferrari (opera datata 1950).

Stima € 30.000 / 45.000



721

721

Arturo Tosi

Busto Arsizio (Va) 1871 - Milano 1956

Vaso di fiori

Olio su tela, cm. 65,4x49,8

Firma in basso a destra: Tosi.

Stima € 15.000 / 20.000



722

722

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Fiori, 1939

Olio su tela, cm. 50x40

Luogo e firma in basso a destra: Milano / de Pisis, sul lato sinistro firma e data: Pisis / 39. Al verso sulla tela: timbro ed etichetta La Strozzi / Mostre Permanenti d'Arte Figurativa / Firenze / Palazzo Strozzi / Mostra / De Pisis / marzo 1952, con n. 23; sul telaio scritta: Filippo de Pisis - Narcisi stanchi / (Dicembre 1939).

Storia: Collezione Michelangelo Masciotta, Firenze; Collezione privata

Stima € 18.000 / 28.000



723

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St. Tropez 1971

Ritratto di ragazza, 1950

Olio su tela, cm. 46,5x38

Firma e data in alto a destra: Campigli 50.

Storia: Galleria del Cavallino, Venezia; Galleria d'Arte l'Obelisco, Roma; Collezione Fred Lazariss III, Cincinnati; Collezione privata

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint Tropez, 31/01/1997, con n. 6354782.

Esposizioni: Recent Acquisitions, Cincinnati, Contemporary Art Center, 1958;

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

723

38, illustrato a colori;

Il Novecento & oltre. Percorso tra figure e paesaggi di ieri e di oggi, Bari, L'Immagine Galleria d'Arte Contemporanea, 3 - 26 marzo 2001, cat. p. 18, illustrato a colori;

Massimo Campigli. Mediterraneità e Modernità, Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 12 ottobre 2003 - 18 gennaio 2004, p. 268, n. 156, illustrato a colori.

Bibliografia: Omaggio a Campigli, Carlo Bestetti Edizioni d'Arte, Roma, 1969, p. 169 (con titolo *Jeune fille*).

Stima € 35.000 / 50.000



724

724

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Pineta, 1953

Olio su tela, cm. 50x40

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 953. Al verso sul telaio: etichetta 100 Opere / di Carlo Carrà / Prato - 15 maggio - 18 giugno 1971 / riprodotto nel volume a tav. CI / Galleria d'Arte Moderna Falsetti, Prato.

Storia: Collezione P. Marzotto, Valdarno; Collezione privata, Vittorio Veneto; Collezione privata
Certificato su foto di Massimo Carrà, con timbro Catalogo Generale delle Opere di Carrà e n. 33/53.

Esposizioni: 100 Opere di Carlo Carrà, Prato, Galleria d'Arte Moderna Fratelli Falsetti, 15 maggio - 18 giugno 1971, cat. p. 50, tav. CI, illustrato a colori.

Bibliografia: Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume III, 1951-1966, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 109, 573, n. 22/53.

Stima € 40.000 / 50.000



725

725

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Nudi, (1913-14)

China su carta applicata su tela, cm. 23x17,2

Esposizioni: Disegno Italiano 1900-1960, a cura di Lucia Stefanelli Torrossi, Roma, Galleria Arco Farnese, marzo - aprile 1991, cat. pp. 112, 142, n. 135, illustrato;

Mario Sironi. Tempere e disegni 1904-1960, presentazione di Fabio Benzi, Roma, Galleria Arco Farnese, 10 maggio - 30 giugno 2000, cat. pp. 20, 29, n. 4, illustrato.

Bibliografia: Gino Traversi, Mario Sironi. Disegni, illustrazioni scenografiche e opera grafica, Casa Editrice Ceschina, Milano, 1968, p. 197, n. 8, fig. 8 (con titolo *Studio*);

Francesco Gallo, Sironi. Profezia Pittura Poesis, catalogo della mostra, Siracusa, Cripta del Collegio, 4 aprile - 30 giugno, Sellerio Editore, Palermo, 1998, pp. 16, 155, n. 1.

Stima € 7.000 / 10.000



726

726

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Ricostruzione futurista dell'universo, 1924 ca.

Tempera su carta, cm. 6x27,4

Al verso: timbro a stencil Balla e n. 109. Su un cartone di supporto: etichetta e due timbri Galleria d'Arte del Naviglio, Milano; timbro Registro / n. / 307.

Storia: Casa Balla, Roma; Collezione privata, Milano; Collezione privata, Firenze; Collezione privata

Certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 10 febbraio 2012, Archivio Gigli serie 2012, n. 521.

Bibliografia: Giovanni Lista, Giacomo Balla Futuriste, Editions l'Age d'homme, Lausanne, 1984, p. 260, n. 1297.

Stima € 8.000 / 12.000



727

727

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Scomposizione di testa, 1916 ca.

Matita e gessetto bianco su carta, cm. 23,4x17,6

Firma in basso a destra: Iras.

Esposizioni: Baldessari, Opere 1915 - 1934, a cura di Maurizio 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. 20, illustrato a colori.

Stima € 10.000 / 15.000



728

728

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Raccolta delle olive, 1918-19

China su carta, cm. 27x20,5

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

Esposizioni: Baldessari, Opere 1915 - 1934, a cura di Maurizio 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. 37, illustrato a colori.

Stima € 12.000 / 18.000

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Cafe Flambet, 1919

Pastelli colorati su cartoncino, cm. 25x33,5

Sigla in basso a destra: R.M.B.; al verso scritta: MR /19 / n°5.

Opera registrata presso l'Archivio unico per il catalogo delle opere futuriste di Roberto Marcello Baldessari, Rovereto, con il n. B19 - 29.

Esposizioni: Baldessari, Opere 1915 - 1934, a cura di Maurizio 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. 30, illustrato a colori.

Stima € 35.000 / 50.000



Baldessari nello studio veneziano, 1914





730

730

Fortunato Depero

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

Tacchino (Studio-colore per arazzo), 1937

Tempera su tavola, cm. 45 ø

Firma e data in basso: F. Depero / Rovereto XV. Al verso: etichetta Galleria Giraldi, Livorno: etichetta e due timbri Galleria la Polena, Genova.

Storia: Galleria la Polena, Genova; Galleria Giraldi, Livorno; Collezione privata

Certificato su foto di Rosetta Depero in data gennaio

1970 e di Bruno Passamani, Brescia, 7/X/1993 (in fotocopia); certificato con foto Archivio unico per il catalogo delle opere futuriste di Fortunato Depero, Rovereto, 8 aprile 2011, con n. FD-0489-DIP.

Stima € 18.000 / 20.000



731

731

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

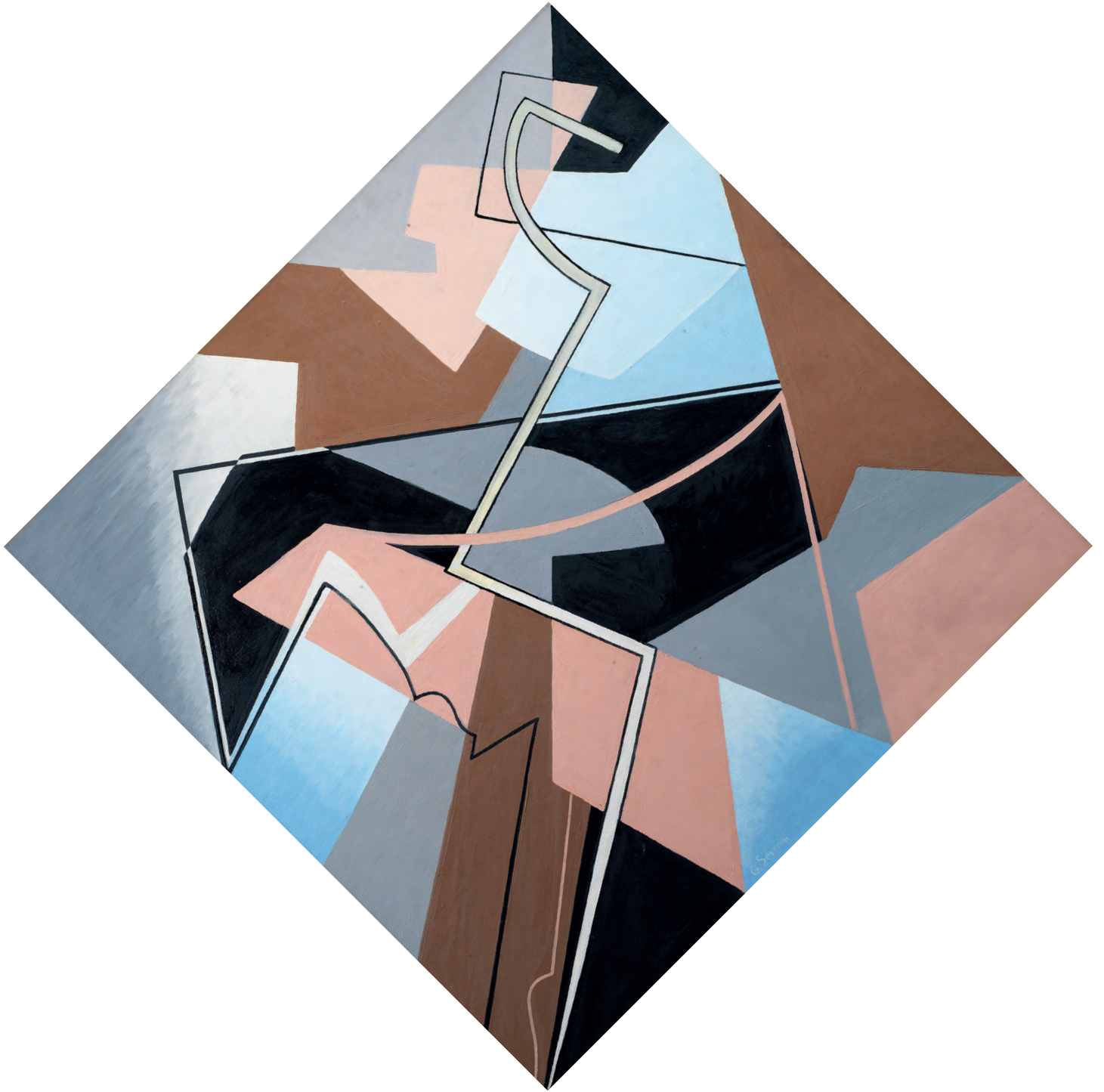
Lacerba. Recentissime, 1915-16

Olio e collage su cartone, cm. 42,6x32,7

Sigla in basso a sinistra: R.M.B. Al verso: etichetta Regione del Veneto / Città di Asiago / Assessorato al Turismo / e alla Cultura / I grandi maestri del novecento / da Pablo Picasso a Virgilio Guidi / Museo Le Carceri / Asiago 3 luglio - 25 settembre 2005.

Storia: Collezione privata, Lugano; Collezione privata Certificato con foto Archivio unico per il catalogo delle opere futuriste di Roberto Marcello Baldessari, Rovereto, 21 ottobre 2004, con n. B15-46.

Stima € 35.000 / 50.000



732

732

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Danseuse (Deux tours sur pointes), 1956

Olio su tela, cm. 77x77

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

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

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

Stima € 40.000 / 60.000



733

733

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Spessori di atmosfera, 1920 ca.

Scultura in cartone dipinto tamburato in legno, cm. 50x34,2x10,3

Firma sul lato inferiore: Futur Balla. Al verso: dedica di Luce Balla a Jack Clemente, Roma 1972.

Storia: Casa Balla, Roma; Collezione Jack Clemente, Milano; Collezione eredi Clemente, Milano; Collezione privata

Certificato di Paolo Baldacci, Milano, dicembre 2007;

certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 16 gennaio 2008, Archivio Gigli serie 2008, n. 330.

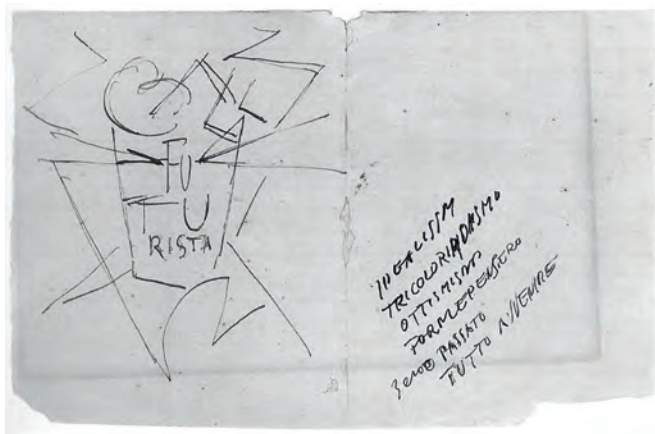
Bibliografia: Balla. La modernità futurista, a cura di Giovanni Lista, Paolo Baldacci, Livia Velani, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 15 febbraio - 2 giugno, Skira Editore, Milano, 2008, p. 255.

Stima € 50.000 / 80.000

Giacomo Balla, *Espansione – profondità – dinamica*, 1924

Giacomo Balla, nato a Torino nel 1871, arrivato a Roma nel 1895, negli anni Dieci - chiamato da Umberto Boccioni - sottoscrive i manifesti futuristi. Infiniti sono i taccuini ricchi anche di scritti: "La pittura futurista vuole distruggere l'immobilità in ogni cosa trasportata nell'impressionante caos dell'azione dinamica universale dipingendo non solo la successione dei movimenti nel loro spostamento con delle analisi oggettive - esempio: *cane con guinzaglio* e *ritmo violino* - ma superando immediatamente queste difficoltà entrando nel grande dominio dello stato d'animo plastico con delle nuove forme astratte equivalenti. *Niente = tutto*" scrive Balla nel 1914 (pubblicato da Fagiolo nel 1982). Databile al 1916, l'*Autoritratto* - *Balla Futurista* viene realizzato sul gioco delle parole BALLA FUTURISTA: lo spirito inventivo è sottolineato dalle parole IDEALISMO TRICOLORIDISMO OTTIMISMO FORMEPENSIERO ZERO PASSATO TUTTO AVVENIRE. Questi elementi *psicologici* vengono poi inviati all'amico Fillia attraverso la cartolina che Balla gli spedisce il 16 dicembre 1925 (*Mia biografia*).

Da notare come diventa importante per Balla la parola IDEALISMO, al punto da metterla già negli anni Dieci in un suo *autoritratto*. Ora, negli anni Venti, il suo pennello si sofferma sulla rappresentazione pittorica delle due forze contrapposte: il positivo e il negativo, il no e il sì, il nero e il bianco... Nascono opere del tipo *È rotto l'incanto* accanto ai *Numeri innamorati* o al *Pessimismo e Ottimismo* o *Scienza contro Oscurantismo*¹ dove il mistero della luce e del movimento si confrontano con lo stato d'animo (due elementi del futurismo anni Dieci): elementi cuneiformi o lineari vengono sempre a insinuarsi nella dimensione della tela, fino quasi a darci l'illusione del taglio. Dal 1923 Balla collabora con il quotidiano "L'Impero"²: "Roma risorge. Mussolini, l'Artefice intuitivo, costruisce l'Italia nuova, ma l'ingranaggio artistico è ancora nelle mani dei mestatori della vecchia Italia. [...] Siamo ancora in tempo,



Giacomo Balla, *Autoritratto*, si noti la scritta IDEALISM



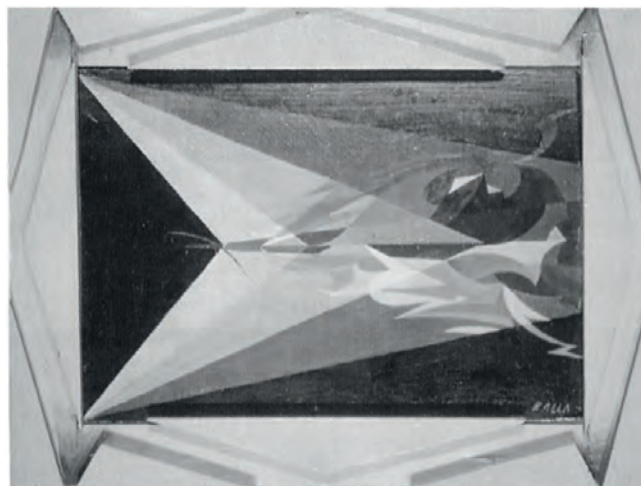
Giacomo Balla, *Mia biografia*, 16 dicembre 1925

il Duce ha già aperto la via all'Arte Nuova, la quale ispirata dall'Ideale Fascista, saprà esaltare i grandi avvenimenti"³. E ancora, l'opera intitolata *Idea* (come sviluppo primordiale dell'intelligenza umana) viene mandata a New York nel gennaio del 1926 (*Exhibition of Modern Italian Art*). Il termine IDEALISMO lo troviamo poi in un appunto del 1926 trascritto da Fagiolo nel 1968: "Il nostro IDEALISTA è di un temperamentino (direbbe lui) che se l'intende assai meglio con le voci dell'infinito che con le nostre". E ancora, il termine IDEALISMO lo ritroviamo sulla cornice dell'olio del 1928 *LE FRECCHE DELLA VITA* (GNAM, Roma): "le lettere cubitali [...] divengono struttura per la monumentale cornice in legno intagliata e dipinta, che dà la chiave di lettura dell'opera. In alto è scolpito il titolo *le frecce della vita*, gli corrisponde in basso *lotte insidie ostacoli*, mentre sui lati si raffrontano a chiasmo le frasi *ambizione amore arte idealismo*. L'opera, che appare per la prima volta nella sala personale di Balla agli Amatori e Cultori del 1928, è una testimonianza dello stato d'animo vissuto dall'artista nel suo sofferto rifiuto al Futurismo avvenuto in quegli anni"⁴.

Dunque, proprio in questa tela troviamo l'espressione pittorica del Balla degli anni Venti costruita sul contrasto dinamico e cromatico, sul positivo e negativo, sul no e sì, sul bianco e nero... presente in molte opere di questi anni. Si va dalla serie del *Pessimismo e Ottimismo* alla *Scienza contro Oscurantismo*: elementi cuneiformi e/o lineari ven-

gono sempre a insinuarsi nella dimensione della tela, fino quasi a darci l'illusione del taglio. Giovanni Lista nel suo testo critico *Sensazioni ed energie* parla per Balla di "un ritorno verso una figurazione sintetica, seguendo così un'evoluzione comune a tutta la post-avanguardia europea. [...] In *Frecce della vita* appaiono due elementi filiformi, assimilabili il primo a un metro da muratore e il secondo a un cavo metallico a faccette oppure a una cinghia di trasmissione, che si snodano in opposizione tra di loro all'interno di uno spazio vegetale. L'effetto è fortemente surreale, ma indecifrabile se non sulla base del titolo che permette di intuire nell'immagine quella dualità manichea su cui poggia, secondo Balla, la scelta antagonista inerente a ogni evento umano. Non è da escludere che queste sue convinzioni nascano, per estensione, dal principio del pari e del dispari con cui i pitagorici opponevano il bene e il male, la luce e le tenebre ecc., cioè tutta la dialettica dei contrapposti che genera ogni realtà"⁵.

Realizzata da Giacomo Balla nel 1924, la tela *Espansione-profondità-dinamica* viene regalata a Luigi Aversano, come si legge nella dedica posta da Balla stesso sul cartone di chiusura (AL PITTORE LUIGI AVERSANO CON SIMPATIA). Pittore di fine Ottocento (nasce nel 1894), Luigi Aversano è presente alla V Quadriennale romana del 1948 dove Balla espone sia opere futuriste (*Primavera*, *Volo rondoni grondaia cielo*, *Iniezioni di futurismo*, *Automobile in corsa*) che figurative (*Non mi lasciare*). Presente alla Galleria d'Arte Falsetti di Prato [timbro nel retro n. 3991], nel 1988 viene pubblicata da Buratti come opera della Collezione Pontello di Firenze: "La composizione, seguendo uno schema di diagonali incrociate, si basa essenzialmente sul contrasto dinamico e cromatico tra la parte centrale emergente, luminosa e curvilinea, ed una serie di forme triangolari più scure che penetrano dai lati verso l'interno; infine un ulteriore effetto dinamico è introdotto nella cornice, costruita dallo stesso artista



Giacomo Balla, *Oscurantismo e progresso*, 1920

secondo un motivo geometrico - ornamentale obliquo e basculante rispetto all'asse ortogonale del dipinto" (p. 26). Il tema dell'*espansione*, della *profondità* e del dinamismo vengono ora da Balla rinchiusi da un perimetro pittorico (la cornice) quasi più grande dell'immagine stessa dipinta dall'artista. Balla e la cornice: un binomio sempre presente nella vita di un artista, parte integrante, viva, della pittura stessa⁶. Sembra quasi che Balla – incorniciando la sua pittura – non la voglia chiudere in una specie di scatola rettangolare, ma lasciarla vivere sulle nostre pareti, fare entrare la sua realtà pittorica nella nostra vita quotidiana anche 100 anni dopo, anche 1000 anni dopo. "... se il centesimo è il principio del milione, e il millimetro del chilometro, anche i minimi tentativi futuristi possono essere il principio della nuova arte futura. E con questo, con una superstrafede indistruttibile, a rivederci fra qualche secolo" (G. Balla, 1927).



Giacomo Balla, *Le frecce della vita*, 1928

¹ I capolavori di questi soggetti sono stati donati dalle sorelle Balla alla GNAM di Roma nel 1989: *Sorge l'idea*, 1920, olio su tela, cm.100x75, Inv.8160; *Scienza contro oscurantismo*, 1920, tempera e olio su tavola, cm.24x33.5, Inv.8161; *Pessimismo e Ottimismo*, 1923, olio su tela, cm.115x176, Inv.8162. È rimasta in Casa Balla solo la grande tela *È rotto l'incanto* (cm.106x76).

² Per uno studio dettagliato si veda la cronologia di E. Gigli in catalogo di mostra *Balla a sorpresa*, Milano 2000-2001, pp. 82-91.

³ G. Balla, *L'Arte nella Politica*, in "L'Impero", Roma 19-20 febbraio 1926.

⁴ L. Velani, in catalogo *La Donazione Balla*, GNAM, Roma 1989, p. 29.

⁵ G. Lista in catalogo *Balla. La modernità futurista*, Palazzo Reale, Milano 2008, pp. 228-229.

⁶ Si veda anche E. Gigli 12-29 *Futur-cornice*, in catalogo 12-29 *Futur Balla*, Arte Centro, Milano 2008, pp. 17-28.

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Espansione, profondità dinamiche, 1924

Tempera su faesite, cm. 25x30, cm. 34x38,5 (in cornice d'autore)

Firma in basso al centro: Fut Balla; titolo, firma, data e dedica al verso: Espansione / Profondità / dinamiche / Balla / 1924 / Al pittore / Luigi Aversano / con simpatia / G. Balla.

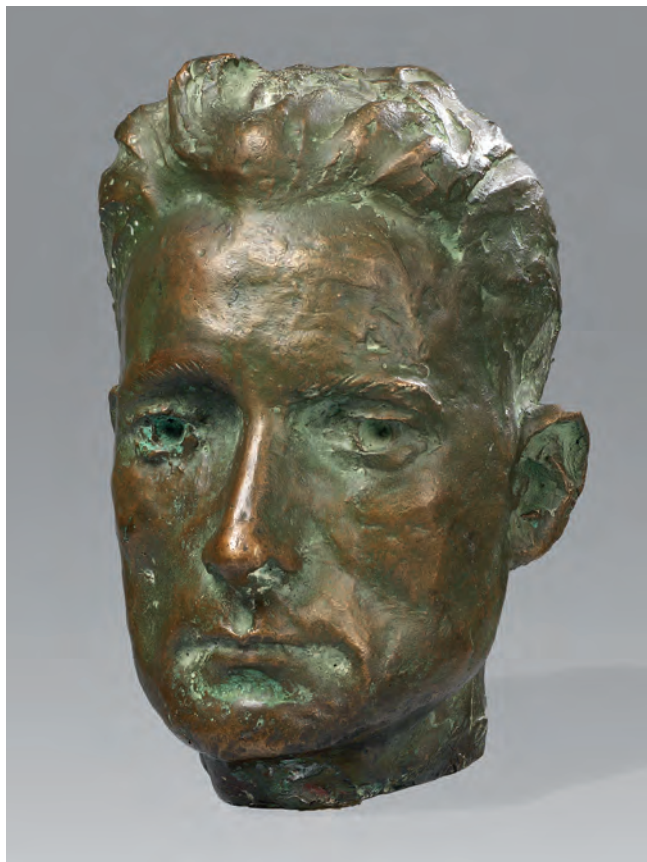
Storia: Casa Balla, Roma (1924); Collezione Luigi Aversano, Roma (dono di Balla); Galleria d'Arte Falsetti, Prato; Collezione Pontello, Firenze; Collezione privata

Certificato di autenticità e provenienza su foto di Francesco Anfuso, Roma, 15/4/69; certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 3 febbraio 2012, Archivio Gigli serie 2012, n. 520.

Esposizioni: Opere di maestri contemporanei in vendita provenienti da raccolte private, Prato, Galleria d'Arte Falsetti, 22 - 30 novembre 1969, cat. n. 132, illustrato.

Stima € 150.000 / 250.000





735

735

Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

Testa di uomo, 1935

Scultura in bronzo, es. unico, cm. 22 h.

Certificato di Inge Manzù, Ardea, 25 maggio 1998.

Stima € 5.500 / 8.500



736

736

Marino Marini

Pistoia 1901 - Viareggio 1980

Ritratto del pittore Caligiani, 1929

Scultura in bronzo, es. unico, cm. 30,5 h.

Certificato su foto Fondazione Marino Marini, Pistoia, 13 giugno 2011, con n. 265.

Bibliografia: Maria Teresa Tosi, Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura, Skira Editore, Milano, 1998, pp. 43-43, n. 48.

Stima € 18.000 / 30.000

737

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Il pittore, 1968 - 1988/91

Scultura in bronzo dorato, es. III/VII, cm. 46,6 h.

Firma, titolo e tiratura sulla base: G. de Chirico / "Il pittore" / III/VII: punzone Fonderia Bonvicini, Verona: marchio del centenario della nascita del Maestro Giorgio de Chirico.

Certificato di Claudio Bruni Sakraischik.

Esposizioni: La Neometafisica. Giorgio de Chirico & Andy Warhol, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 26 dicembre 2011 - 8 gennaio 2012, poi Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 14 gennaio - 18 febbraio 2012, cat. n. 20, illustrato a colori.

Da un gesso originale del 1968, tiratura in 7 esemplari numerati da I/VII a VII/VII, due prove d'artista segnate EA I/II, EA II/II e una prova fuori commercio non numerata per la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

L'edizione è stata eseguita presso la Fonderia Bonvicini di Verona (1988 e 1991), in occasione del centenario della nascita del Maestro, ed è stata autorizzata dalla signora Isabella de Chirico alla signora Lisa Sotilis, in data 7 marzo 1987.

Bibliografia: Achille Bonito Oliva, Giorgio De Chirico. Pinturas e esculturas, catalogo della mostra Museu Brasileiro da Escultura, Sao Paulo, 16 marzo - 28 aprile 1998, pp. 28, 60, n. 14 (illustrato altro esemplare).

Stima € 25.000 / 35.000





738

Arnaldo Pomodoro

Morciano di Romagna (Fc) 1926

Foglio, IV, 1986

Scultura in bronzo dorato, es. 4/9, cm. 29 h., cm. 35 h.
(con supporto)

Firma e tiratura in basso a destra: Arnaldo Pomodoro
4/9.

Foto autenticata dall'artista, Milano, marzo 2007.

Tiratura in 9 esemplari più 2 prove d'artista.

Bibliografia: Flaminio Gualdoni, Arnaldo Pomodoro.
Catalogo ragionato della scultura, tomo II, Skira Editore,
Ginevra - Milano, 2007, p. 684, n. 798.

Stima € 20.000 / 30.000

738

739

Arnaldo Pomodoro

Morciano di Romagna (Fc) 1926

Porta, 1958-59

Scultura in piombo, rame, ottone cromato e vetro, es. unico, cm. 200x80

Foto autenticata dall'artista, Milano, febbraio 2008, con n. 94.

Esemplare ideato e realizzato come porta interna della Galerie Internationale Helios Art di Bruxelles.

Bibliografia: Flaminio Gualdoni, Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura, tomo II, Skira Editore, Ginevra - Milano, 2007, p. 417, n. 117.

Stima € 60.000 / 80.000





740

740

Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Natura morta con vaso, 1932

Olio su cartone, cm. 25x32,6

Al verso scritta: F. Gentilini - 1932: timbro Galleria "Il Patio", Ravenna: timbro Società Filatelica Bolognese: timbro Fil. Bo., Bologna: timbro Studio d'Arte Farini, Bologna: etichetta Studio d'Arte Farini / Bologna / Il presente dipinto / di F. Gentilini / ha partecipato alla mostra Maestri / del '900 / che ha avuto luogo nello Studio Farini / dall'11 ottobre 1985. Storia: Collezione F. Bertaccini, Ravenna; Collezione privata. Certificato su foto di Luciana Gentilini, Pisa, 29-12-89.

Esposizioni: Maestri del '900, Bologna, Studio d'Arte Farini, ottobre 1985, cat. p. n.n., illustrato.

Bibliografia: Luciana Gentilini, Giuseppe Appella, Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000, p. 146, n. 95.

Stima € 4.000 / 6.000



741

741

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Paesaggio, 1951

Olio su tela, cm. 24,8x40

Firma e data in basso a destra: Guttuso 51; firma al verso sulla tela: Guttuso: etichetta Collezione Gugliano.

Bibliografia: Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 1, Ediz. Giorgio Mondadori, Milano, 1983, p. 237, n. 51/16.

Rintelato.

Stima € 7.000 / 12.000



742

742

Domenico Cantatore

Ruvo di Puglia (Ba) 1906 - Parigi 1998

Figura femminile, 1958-59

Olio su cartone pressato, cm. 89,2x63,5

Al verso: etichetta Galleria dell'Annunciata, Milano /
Mostra del pittore Domenico Cantatore dal 14 marzo
al 2 aprile 1959, con n. 8 e titolo *Donna con la mano tra
i capelli*.

Storia: Galleria Annunciata, Milano; Collezione privata
Certificato su foto Archivio Generale Opere di Domeni-
co Cantatore, Il Mappamondo, con n. 519.

Stima € 14.000 / 20.000



743

743

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Fichidindia, (1962)

Olio su tela, cm. 60x73

Firma in basso a destra: Guttuso.

Storia: F.lli Orler, Favaro Veneto; Galleria la Torre, Milano; Galleria Cavour, Forte dei Marmi; Collezione privata, Roma; Collezione privata

Bibliografia: Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Ediz. Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 241, n. 62/30.

Rintelato.

Stima € 28.000 / 35.000



744

744

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Parco

Olio su tela, cm. 73x92,3

Firma in basso a destra: Guttuso.

Storia: L'Artistica, Roma; Collezione Tardivo, Roma;

Collezione privata

Stima € 25.000 / 40.000



745

745

Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Ricordo di Ferrara, 1960

Olio su tela sabbata, cm. 81,5x65

Firma in basso a destra: Gentilini. Al verso sul telaio: timbro Reg. n. 39/B.

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

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

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

Stima € 20.000 / 30.000



746

746

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Marina, 1955 ca.

Olio su tela, cm. 50x70,4

Firma in basso a destra: O. Rosai; al verso sulla tela dedica di Bruno Giraldi alla figlia: A Adriana / Babbo / Bruno Giraldi.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 28 gennaio 2008.

Stima € 16.000 / 25.000

747

René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

La finestra, 1926

Olio su tela, cm. 80x59,5

Firma e data in basso a destra: René Paresce / 1926.

Opera registrata presso l'Archivio Paresce, a cura di Rachele Ferrario, con n. 1326.

Stima € 20.000 / 30.000



René Paresce, 1928, dipinto esposto alla Prima Mostra di Pittori Italiani residenti a Parigi, Milano, Galleria Milano, 1930





748

748

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Nudo e figura

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

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

Storia: Galleria Zanini, Roma; Collezione privata

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

Rintelato.

Stima € 30.000 / 45.000



749

749

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Monumento, 1939

Olio su tela, cm. 51x35,8

Firma e data in basso a destra: Campigli 39.

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

Stima € 35.000 / 55.000



750

750

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Paesaggio veneto, 1927

Olio su tavola, cm. 60x50

Dedica e firma in basso a destra: A Filippo de Pisis / Guidi. Al verso: timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 3545; etichetta Prima Quadriennale d'Arte Nazionale / Roma MCMXXXI, con indicazione Proprietario Filippo de Pisis; cartiglio con dati dell'opera e n. cat. 376; etichetta con n. 6094 e due timbri Galleria d'Arte Sianesi, Milano (opera datata 1928); timbro Forti Galleria d'Arte.

Storia: Collezione Filippo de Pisis, Venezia; Galleria

Forti-Arte, Correggio; Collezione privata
Certificato su foto Galleria Gissi, Torino, con n. 3545.
Bibliografia: Toni Toniato, Pier Giovanni Castagnoli, Guidi, Edizioni Arte Venezia, 1977, p. n.n. (opera datata 1929);

Toni Toniato, Dino Marangon, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano, 1998, p. 139, n. 1927 58.

Stima € 35.000 / 50.000



751

751

Antonio Donghi

Roma 1897 - 1963

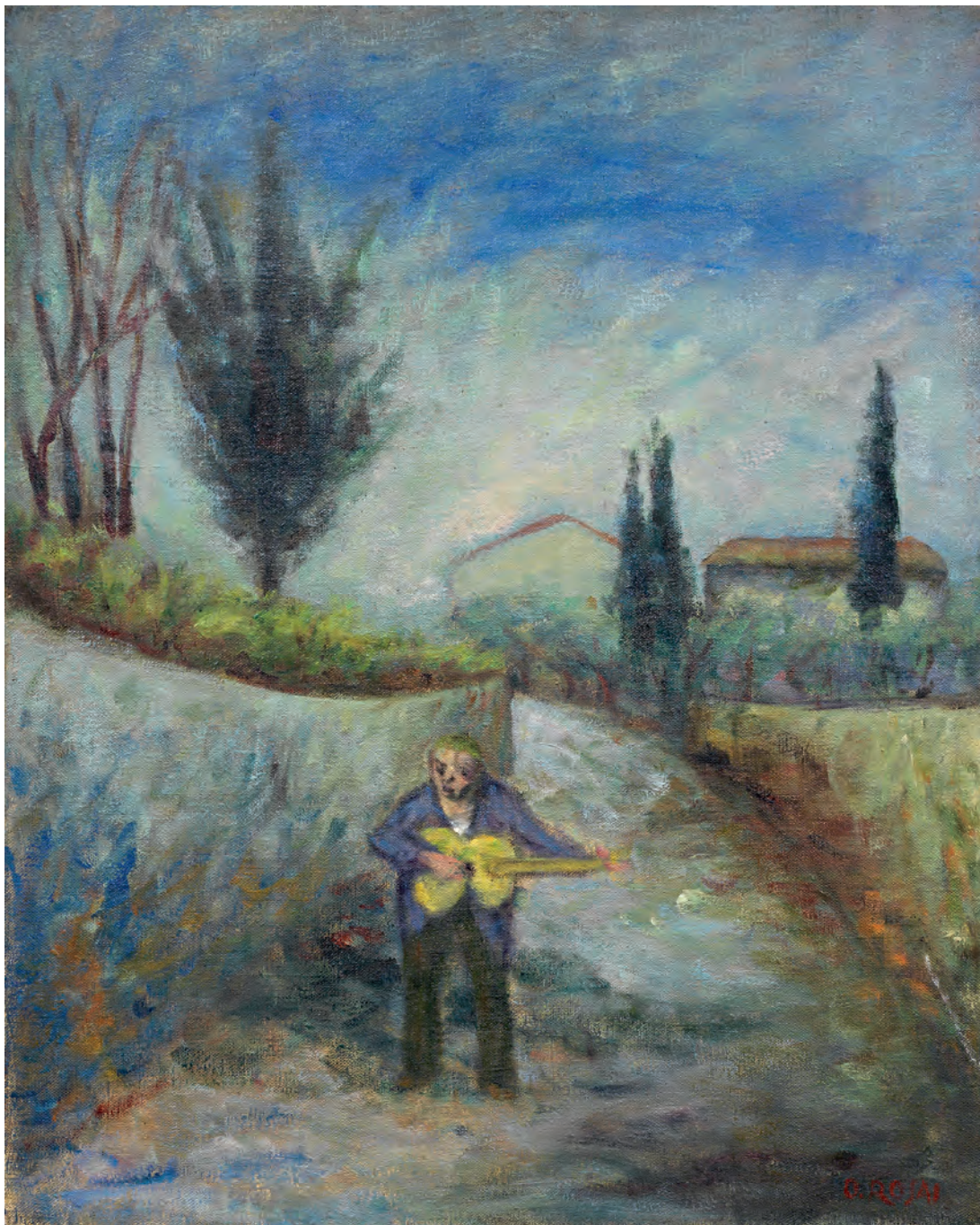
Paesaggio, 1946

Olio su tavola, cm. 45x44,8

Firma e data in basso a destra: Antonio Donghi / 46.

Certificato su foto Archivio della Scuola Romana.

Stima € 25.000 / 35.000



752

752

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Cantastorie, 1946-47 ca.

Olio su tela, cm. 75,4x60

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sul telaio: cartiglio Prof. Dott. V. Nazzi / Torino: cartiglio con dati dell'opera: etichetta Studio DueCi Arte Moderna Roma, con n. archivio RP24F86.

Storia: Collezione V. Nazzi, Torino; Collezione privata
Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 25-11-1983.

Stima € 20.000 / 30.000



753

753

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Natura morta, 1941

Olio su cartone telato, cm. 40x50

Firma e data in basso a destra: C. Carrà 941. Al verso: timbro con n. 43, e etichetta Galleria del Cavallino Venezia.

Storia: Collezione Enrico Mattei; Collezione privata

Certificato su foto di Massimo Carrà, Milano, 27 marzo 2000.

Stima € 50.000 / 70.000

Giorgio de Chirico barocco e romantico

“A volte pensando ai maestri antichi, ai grandi pittori italiani, spagnuoli, francesi, fiamminghi, tedeschi, dei secoli passati, li immagino come riuniti in una specie di magnifico simposio, e, confabulando tra loro, narrarsi l'un l'altro le loro fatiche, per la conquista del vello d'oro della maestria...”; sono molti i grandi pittori a cui de Chirico fa riferimento in un testo del 1950 apparso in *Scena illustrata*, dai maestri del Rinascimento come Raffaello, Perugino, Giovanni Bellini, Tiziano, fino ai “grandi maestri fiamminghi, con in mezzo il divino Rubens, maestro tra i maestri e poi gli spagnoli, il potente e tranquillo Velázquez, e Ribera e il Greco e più in là Goya. Poi i neoclassici del primo Ottocento, vedo David, il discepolo di Fragonard e Ingres... e poi i romantici Delacroix, Gericault e Courbet che è stato l'ultimo grande pittore europeo [...]” (in *Giorgio de Chirico 1888-1978*, De Luca Editore, Milano, 1981, p. 210). Nelle opere di de Chirico sono molteplici i riferimenti ai grandi pittori, a volte facilmente riconoscibili, altre volte da ricercare con maggiore attenzione, che hanno contaminato in modo diverso i vari periodi della sua evoluzione creativa. È a

partire dalla fine degli anni Trenta che il suo interesse verso la pittura del passato, con particolare predilezione verso il barocco e il romanticismo, diventa evidente: il suo stile cambia, la materia pittorica si fa più preziosa, la gestualità del segno diventa più intensa e ferma e le pennellate acquisiscono maggiore fluidità. Il riferimento ai grandi maestri emerge anche nella scelta dei soggetti come i cavalli, rappresentati allo stato brado, fermi o al galoppo, e come i cavalieri in battaglia, o che passeggiano e abbeverano i cavalli vicino a fortezze e castelli, popolando paesaggi che acquistano sempre maggiore importanza nelle opere del pittore.

Il cavallo, uno dei soggetti più cari all'artista, presente costantemente nelle sue opere, viene disegnato, dipinto e scolpito da de Chirico nel corso dei decenni secondo diversi registri interpretativi, così a partire dal *Cavallo in corsa*, disegnato, come ricorda Savinio, all'età di nove anni e regalato dal padre al console d'Austria e Ungheria a Volos, questo soggetto assume nel tempo molteplici significati. Inizialmente rappresentati nelle battaglie di centauri, in stile böckliniano, questi nobili animali, nel



Eugène Delacroix, *Cheval effrayé sortant de l'eau*, 1828



Giorgio de Chirico, *Cavallo spaventato (da Delacroix)*, 1952



754

754

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Cavalli, (inizio anni Quaranta)

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

Firma in basso a destra: G. de Chirico.

Opera archiviata presso la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, con n. 50/88, come da lettera datata 15 maggio 2006.

Stima € 40.000 / 60.000



Lo studio di Giorgio de Chirico in Piazza di Spagna

periodo metafisico si ritrovano nelle rigide silhouettes dei monumenti equestri nelle piazze, oppure, legati ai ricordi dell'infanzia, sono disegnati su balocchi o diventano componenti di una giostra; possibili allegorie della parte selvaggia e da domare dell'animo umano, legati inizialmente all'immagine della filosofia e della mitologia di Nietzsche, diventano negli anni Venti i fedeli destrieri dei cavalieri erranti in attesa della partenza, per trasformarsi poi in interpretazioni enigmatiche del mito greco e del poema epico cavalleresco. Derivati dal ricordo del frontone di Olimpia, o da quello del Partenone, richiamano alla mente i cavalli di Achille sulle rive del Mar Egeo, quelli di Agamennone o di Ippolito e dei suoi compagni, fino a divenire, nei decenni successivi, elementi fondamentali nella narrazione pittorica delle gesta del cavaliere romantico, in battaglia o in viaggio, tra castelli e rovine, immerso in paesaggi dalle atmosfere poetiche.

In *Cavalli*, opera dei primi anni Quaranta, una coppia di cavalli, uno chiaro e l'altro scuro, galoppa e si rincorre sull'arenile, ricordando il mito omerico di Balio e Xanto, i cavalli immortali di Achille, tema ampiamente trattato dall'artista, mentre il paesaggio, appena accennato, rimanda alle coste della Tessaglia, ben conosciute dal pittore e descritte in molte opere precedenti. La raffigurazione dei cavalli, caratterizzata negli anni Venti da una evidente sinteticità plastica e da pose statiche, lontane dal reale e tese ad esaltare la dimensione metafisica, assume qui un evidente dinamismo: le pennellate intense,

larghe e sinuose evidenziano la tensione muscolare dei corpi, la leggerezza delle criniere e delle lunghe code sottolineano il legame con la pittura barocca e romantica, ed in particolare possiamo notare nella posa dei cavalli il ricordo delle composizioni di Delacroix.

Nell'opera *Cavalli*, del 1948, la scena cambia, il paesaggio si arricchisce di esili e tortuosi alberi dalle fronde leggere, definite da veloci e brevi tocchi di colore dalle tonalità brune, che riportano lo spettatore alle atmosfere della pittura romantica. I due cavalli dai manti splendenti, ancora una volta uno bianco e l'altro scuro, indossano i finimenti e sono descritti con pennellate sinuose, mentre la luce, che si irradia sul paesaggio, delineando con maggiore intensità alcuni dettagli, evidenzia la preziosità della materia pittorica, ora più corposa ora più velata, e dona alla composizione una vibrante vitalità.

In *Cavalieri presso una torre*, del 1968, tre paladini, dalle armature scintillanti, e i loro nobili destrieri, si trovano vicino ad un fortino. I movimenti composti dei cavalli, che richiamano esempi di Rubens, il cielo sereno e la luce che pervade lo scenario, evidenziando la brillantezza dei colori e rendendo visibili i vari piani prospettici della veduta, accentuano l'atmosfera quieta dell'opera, spezzata soltanto dalla corsa dei cani in primo piano; la materia pittorica è stesa con gesti sapienti e le pennellate accurate e ferme evidenziano l'attenzione del pittore nei confronti della qualità tecnica. Questa tela è il frutto della volontà dell'artista di reinventare la storia dell'arte secondo l'evoluzione della propria ricerca; i soggetti e lo



755

755

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Cavalli, 1948

Olio su tela, cm. 30,4x40,3

Firma in basso a destra: G. de Chirico.

Storia: Collezione C. Feldman, Los Angeles; Collezione Asdera Fonda, New York; Collezione privata, Roma; Collezione privata

Bibliografia: Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume settimo, opere dal 1931 al 1950, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 649.

Stima € 40.000 / 50.000

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Cavalieri presso una torre, metà anni Sessanta

Olio su tela, cm. 60x80,5

Firma in basso verso sinistra: G. de Chirico; al verso sulla tela: "Cavalieri presso una torre" / Giorgio de Chirico: dichiarazione di autenticità a firma del notaio Gandolfo, Roma, 2 marzo 1966, Rep. n. 175191: timbro G. Zanini Arte Contemporanea: etichetta Galleria d'Arte Zanini, Roma, con indicazione Opera esposta alla mostra "Omaggio a de Chirico" - pubblicata in catalogo con il n. 16 / Roma 10-20 febbraio 1969: timbro Flli Orler Favaro V.to: timbro "L'Approdo" Galleria d'Arte Moderna, Roma.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 26 febbraio 2009, con n. 007/02/09 OT.

Esposizioni: Omaggio a de Chirico, Roma, Galleria Zanini, 10 - 20 febbraio 1969, cat. n. 16, illustrato.

Stima € 160.000 / 200.000

stile ripresi in questi anni diventano i mezzi più adatti ad esaltare le sue abilità pittoriche e incontrano l'esperienza come scenografo teatrale, a cui de Chirico si dedica specialmente negli ultimi decenni, dove l'interesse principale è quello di allontanarsi dal reale per rievocare atmosfere eroiche e fantastiche: "[...] Le pitture ci mostrano sempre una natura idealizzata o, perlomeno, cambiata, per il fatto stesso che è dipinta o disegnata. La natura raffigurata in un quadro vive e vibra in modo assolutamente diverso dalla natura della realtà" (G. de Chirico, *Discorso sullo spettacolo teatrale*, in *L'illustrazione italiana*, 1942, in *De Chirico, il Barocco*, 1991, p. 130). Le tre opere descritte, oltre a testimoniare l'interesse di de Chirico per particolari soggetti, la profonda conoscenza della storia dell'arte e la capacità di interpretare con spiccato senso critico la lezione dei grandi maestri, evidenziano la sua costante ricerca della qualità della pittura: "un quadro, per essere un'opera d'arte deve essere molto ben dipinto e la buona qualità della pittura dipende completamente dalla qualità della materia pittorica con la quale esso quadro è stato dipinto. Questa materia pittorica, che è la sostanza della pittura, è composta di due elementi egualmente importanti ed assolutamente inseparabili: la materia metafisica e la materia fisica, questi due elementi si completano reciprocamente e quando sono di una qualità superiore creano il capolavoro. [...] Nella pittura antica i due elementi della materia pittorica si sono completati e si sono sviluppati parallelamente nel corso dei secoli per arrivare alla perfezione ottenuta da Rubens, Tiziano, Velázquez, Goya ed altri maestri" (G. de Chirico, *Discorso sulla materia pittorica*, cit. p. 104).



Pieter Paul Rubens, *Studio per il Duca di Lerma*, 1603, Parigi, Louvre



Filippo de Pisis, *Ricordo di Dina Galli e Fiori*

Filippo de Pisis fu un grande amante della vita, curioso di tutto ciò che lo circondava, per lui ogni oggetto ed essere animato creava cultura, e proprio questa curiosità intrinseca e questo concetto di cultura universale che domina il mondo sono alla base degli innumerevoli ritratti che il pittore ferrarese ha eseguito nel corso della sua carriera artistica.

De Pisis ha ritratto ogni genere di individuo, volti di giovani, poveri derelitti, personaggi sconosciuti, amici, ma anche persone del mondo della cultura e dello spettacolo.

Proprio a quest'ultima categoria appartiene il *Ricordo di Dina Galli*, eseguito da de Pisis nel 1937.

Dina Galli, nome d'arte di Clotilde Annamaria Galli (Milano 1877 – Roma 1951), è stata un'attrice italiana di teatro e cinema attiva fra il 1910 ed il 1940.

Dotata di un fisico esile ed asciutto e di un volto particolare, con grandi occhi celesti un po' sporgenti, perfettamente descritta nell'opera depisisiana, "la Dina", come familiarmente verrà chiamata dai colleghi e dal pubblico, conquistò presto il favore degli spettatori e dei critici.



Filippo de Pisis in costume, Parigi 1930 ca.



Filippo de Pisis a diciotto anni in costume ottocentesco

La recitazione della Galli, umorale e popolare, sembrò contrastare in un primo momento con lo stile controllato ed elegante voluto dai dettami del tempo; ma presto l'attrice milanese colse l'occasione per mettersi in luce: Irma Gramatica rifiutò di interpretare *La dame de chez Maxim*, di Georges Feydeau, ritenendo poco decoroso il suo ruolo, che venne così assegnato alla Galli.

Il successo della brillante e maliziosa commedia segnò definitivamente l'affermazione dell'attrice: le opere di autori come Feydeau, Veber e Hennequin trovarono in Dina Galli l'interprete ideale di tante protagoniste, rese frivole e piccanti da una recitazione spontanea, ironica e priva di volgarità che riuscì ad accattivarsi le simpatie di tutti.

Come attrice cinematografica interpretò diversi film, di cui uno fra i più conosciuti fu *Felicità Colombo*, del 1937, anno a cui si riferisce il ritratto fattole da de Pisis che, da ottimo osservatore del mondo e delle persone, colse perfettamente i tratti caratteristici di questa attrice che con leggerezza e spontaneità ha lasciato un segno indelebile nella storia del teatro e del cinema italiano; allo stesso modo il pittore ferrarese con opere apparentemente "leggere" ha segnato la storia dell'arte.

De Pisis fu da sempre attirato dal mondo dello spettacolo, sia da un punto di vista artistico che ludico: non a caso fin da ragazzo egli ebbe la passione per i travestimenti, non per gioco o per esibizionismo, ma come manifestazione sempre variata del suo narcisismo creativo. Alla fine la personalità di Dina Galli lo attirò forse perché molto vicina alla sua: dalle “maschere” interpretate dalla Galli emergeva uno squisito fondo culturale ed emozionale, ma affioravano anche delle ferite nascoste di un eros che cercava risarcimenti immediati, anche attraverso quell'eccentricità che portava spesso all'auto-commiserazione.

In questo i personaggi interpretati dalla Galli e il “personaggio de Pisis” furono molto vicini, caratterizzati da una “pesante levità” e dalla ricerca costante di un lirismo assoluto.

La ricerca di lirismo e l'alternanza di levità e gravità sono i temi che si ritrovano non solo nei ritratti, ma anche in opere come *Fiori*, 1940.

Il fiore è ornamento ed allegoria, è aristocrazia e decadenza, sensualità e disperazione: nella rigogliosa descrizione di questa tela, lo spessore dei colori rossi e gialli quasi costruisce la realtà dei petali in rilievo, e le ombre grigie e nere sottolineano per contrasto un sentimento di labile felicità e di provvisoria bellezza.

La scritta “Rimini” in alto a destra dell'opera ci suggerisce che la tela fu probabilmente eseguita nella città nel luglio del 1940, ed infatti Sandro Zanotto annota: “Il 18 luglio è a Rimini in una “simpatica cameretta” all'albergo Montefeltro” (S. Zanotto, *Filippo de Pisis ogni giorno*, Vicenza, 1996, p. 373).

Questo potrebbe essere l'ambiente nel quale l'artista pensa ed inizia *Fiori*, probabilmente terminati non nella città romagnola bensì a Milano.

Il 1940 è l'anno in cui de Pisis si trasferisce nella città meneghina, a tal proposito racconta il fratello dell'arti-



Filippo de Pisis nello studio di Milano in via Rugabella, 1941-42

sta: “Quando si stabilì a Milano e prese alloggio in un albergo all'imbocco di Via Durini, albergo e località ora scomparsi, occupava una cameretta dove ci si muoveva a fatica; ma ciò non gli impediva di abitarvi, e dipingere e ricevere gente con la solita lena. Assicurava di trovarci come in un paradiso; nondimeno fu felice quando poté annunciare di aver preso in affitto un appartamento con giardino, al pianterreno d'un vecchio palazzo nel cuore della città. [...] Nella casa di via Rugabella, al numero 11, di cui è rimasto – ahimè – soltanto il portale, s'era installato magnificamente. Il disordine e l'abbandono di quelle stanzette, appena le occupò, erano impressionanti, ma, di lì a poco, Gigi le riempì, come al solito, di quadri, oggetti strani, fiori, rendendole davvero accoglienti” (Pietro Tibertelli de Pisis, *Mio fratello de Pisis*, in *de Pisis a Milano*, 1991, p. 63).

Forse anche *Fiori* per un breve periodo fece bella mostra di sé nell'appartamento di via Rugabella: l'intensità del suo segno che con tocchi agitati crea il movimento, l'espressività del proprio colore e la stesura del fondo che segna il ritmo dello spazio, sicuramente resero più accoglienti ed ospitali i locali dove de Pisis lavorava e riceveva amici, parenti, sconosciuti e personaggi famosi.



L'esterno dello studio di via Rugabella

757

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Ricordo di Dina Galli, (1937)

Olio su cartone applicato su tela, cm. 76,4x56,5

Firma in basso a sinistra: de Pisis. Al verso sulla tela: etichetta e timbro Galleria dell'Annunciata, Milano, con n. 3774.

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

Esposizioni: Catalogo della mostra di Filippo de Pisis, Ferrara, Castello Estense, giugno - luglio 1951, cat. n. 85, illustrato (opera datata 1932).

Bibliografia: Guido Ballo, De Pisis, Edizioni Ilte, Torino, 1968, n. 83 (opera datata 1932);

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 403, n. 1937 14.

Stima € 30.000 / 40.000



Ritratto fotografico di Dina Galli



758

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Fiori, 1940

Olio su tela, cm. 96x83,5

Firma e data in basso a destra: Pisis / 40, in alto a destra: "Rimini".

Storia: Collezione Donini, Milano; Galleria dello Scudo, Verona; Collezione privata

Esposizioni: De Pisis a Milano, a cura di Claudia Gian Ferrari, Milano, Palazzo Reale, 13 giugno - 13 ottobre 1991, cat. p. 161, illustrato a colori.

Bibliografia: Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo secondo, opere 1939-1953, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 828, n. A 3.

Stima € 35.000 / 50.000



Filippo de Pisis al lavoro nel suo studio





759

759

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Vita silente di frutta, inizio anni Sessanta

Olio su tela, cm. 30x40

Firma in alto a destra: G. de Chirico; al verso sulla tela dichiarazione e firma: Questa: "Vita silente / di frutta", è opera / autentica, da me eseguita / e firmata. Giorgio de Chirico.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 6 marzo 2012, con n. 002/03/12 OT.

Stima € 45.000 / 60.000



760

760

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Marina, 1956

Olio su tela, cm. 50x70

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 956; al verso sulla tela: Questa è opera mia / Carlo Carrà: timbro Galleria Annunciata, Milano: dichiarazione di autenticità a firma Bruno Grossetti.

Storia: Galleria Annunciata, Milano; Galleria La Barcaccia, Roma; Collezione privata, Roma; Collezione privata. Certificato su foto di Massimo Carrà, Milano, 19 settembre 1998.

Stima € 55.000 / 70.000

Morandi: la natura morta come "elegia luminosa"

La pittura di Giorgio Morandi costituisce, nell'arco del suo percorso, uno degli eventi decisivi dell'arte moderna, non solo per gli esiti altissimi raggiunti, ma anche per le implicazioni di carattere quasi filosofico che questa impone. L' "indagine del reale visibile, che è per lui, a un tempo, fonte inesauribile d'astrazione", per usare una definizione di Francesco Arcangeli, spinge l'osservatore ad una continua riflessione sulla natura stessa del rapporto tra il pittore e il mondo che egli cerca silenziosamente di vedere e la sua "impossibile" rappresentazione, tra soggetto che percepisce e realtà fisica esterna, spazio geometrico e materia inerte, rapporto impossibile a rendere se non attraverso i fantasmi della visione.

In questo interrogativo terribile sulla natura "illusoria" della pittura rispetto all'essenza del reale, egli viene subito dopo Paul Cézanne, che aveva scritto:

"Vi devo la verità in pittura e ve la darò"; e Morandi, come Cézanne, cerca di darci "la verità".

I quadri di natura morta costituiscono, in questa ricerca, il capitolo centrale. Sebbene Morandi avesse espresso, in più di una lettera, la sua predilezione per il paesaggio, e si lamentasse con gli amici di non avervi potuto dedicare l'attenzione che questo meritava, per le complicazioni derivate dal dover recarsi "sur le motif" all'aria aperta, è nel genere della natura morta che il pittore ha costruito quella cattedrale di paziente e formidabile ricerca di un mondo visivo scoperto dalla luce.

Molti critici hanno richiamato l'attenzione su un passo di un'intervista resa dal pittore ad Edouard Roditi nel 1960: "Credo che nulla possa essere più astratto, più irreali di quanto vediamo. Sappiamo che tutto ciò che possiamo vedere del mondo oggettivo in quanto



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1937



Piet Mondrian, *Natura morta con vaso da zenzero II*, 1912

esseri umani, non è mai come noi lo vediamo e comprendiamo. La materia esiste, naturalmente, ma non ha alcun significato suo intrinseco, pari al significato che noi le attribuiamo. Soltanto noi possiamo sapere che una tazza è una tazza, che un albero è un albero” (K. Wilken, *Giorgio Morandi: works, writings, interviews*, Barcellona, Ediciones Poligrafa, 2007, p. 146). È evidente che in queste affermazioni Morandi, nel modo laconico ma intensamente espressivo che si riconosce anche alla sua pittura, rifiuta non solo il principio di una rappresentazione oggettiva del reale, che era stato la base del realismo, ma anche quello opposto della negazione totale della figurazione, che costituiva uno dei fondamenti della pittura astratta. Era stato Roberto Longhi che, nella sua presentazione memorabile della mostra di un gruppo di dipinti di Morandi alla galleria fiorentina del “Fiore”, nell’aprile del 1945, aveva posto le basi giuste per comprendere la vera via della pittura del grande bolognese. Longhi era ricorso ad alcuni passi di *Le Temps Retrouvé* di Marcel Proust, che egli riteneva “la più esatta introduzione alla pittura di Morandi”, per spiegare il rapporto indissolubile tra percezione/emozione e immagine/memoria nel lavoro del pittore: “Il passo, scritto da Proust subito dopo la grande guerra (*Le Temps Retrouvé*, II, 30), è sempre la più esatta introduzione alla pittura di Morandi. Che soltanto scavando dentro e attraverso la forma, e stratificando le “ricordanze” tonali, si possa riescire alla luce del sentimento più integro e puro, ecco infatti la lezione intima di Morandi

e il chiarimento immediato della sua riduzione di soggetto che gira al minimo; l’abolizione, in ogni caso, del soggetto invadente che parte in quarta e si divora l’opera e l’osservatore. Oggetti inutili, paesaggi inanimati, fiori di stagione, son pretesti più che sufficienti per esprimersi “in forma”; e non si esprime, si sa bene, che il sentimento” (Roberto Longhi, *Giorgio Morandi, presentazione a Il Fiore*, Firenze, aprile 1945, in *Giorgio Morandi, Lettere*, a cura di Lorella Giudici, con uno scritto di Roberto Longhi, Milano, 2004, p. 126). Appare significativo che qui Longhi, pur muovendo da Proust, usi la parola “ricordanze”, una parola che va intesa nel suo carattere totalmente leopardiano, il Leopardi appunto delle *Ricordanze*, il grande canto certo letto e riletto dal pittore, che teneva sul marmo del suo comodino il volume *Le poesie di Giacomo Leopardi*, edito da Barbera a Firenze nel 1924, in cui il poeta può ritornare – ma solo nelle immagini depositate nella memoria – a quelle emozioni reali, vissute in un passato prossimo divenuto subito e irrimediabilmente remoto, che la vita ha consumato nel momento stesso del prodursi.

Ed è questa pittura di Morandi, essa stessa, una pittura di “ricordanze”, di oggetti semplici sempre presenti alla vita quotidiana, posati sul tavolo, ma per questo irrimediabilmente perduti nell’immagine della memoria e di un tempo che vi deposita solo la sua polvere.



Piet Mondrian, *Composizione in bianco, nero e rosso*, 1936

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, 1955

Olio su tela, cm. 30,5x40

Firma in basso a sinistra: Morandi; firma e data al verso sul telaio: Morandi 1955: etichetta Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris / 4 octobre 2001 - 6 janvier 2002: etichetta Galleria del Milione / Milano / La fotografia di questo dipinto / è stata archiviata dall'autore / in Bologna con il n. 473 / in data 16 giugno 1961: etichetta Tate Modern, Bankside, London SE 1 9TG / Giorgio Morandi 22 May - 12 August 2001 / Catno 26 Exhibno 404.

Esposizioni: Giorgio Morandi, Londra, Tate Modern, 22 maggio - 12 agosto 2001, cat. pp. 9, 123, n. 26, illustrato a colori;

Morandi dans l'écart du réel, Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 5 ottobre 2001 - 6 gennaio 2002, cat. pp. 78, 154, n. 32, illustrato a colori.

Bibliografia: Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume secondo, 1948-1964, Electa Editrice, Milano, 1977, n. 945;

Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume secondo, 1948-1964, seconda edizione, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 945.

Stima € 550.000 / 750.000

Attestato di libera circolazione
(Free export license)

La *Natura morta* del 1955 appartiene a un periodo in cui Morandi si volge, nell'arco di un decennio, verso uno stile di estrema sintesi compositiva e cromatica, fondato su quella che Longhi aveva chiamato, nel 1945, la "sua lunga, instancabile, solenne elegia luminosa". Dopo le grandi tele con molti oggetti degli anni Trenta, in cui il pittore depositava anche più di dieci elementi tra bottiglie di vetro, bricchi di metallo, scatole di cartone e conchiglie, quasi sempre registrati su una scala cromatica dominata dalle terre naturali e bruciate, dalle ocre e dai marroni, su un piano di tavolo ancora memore della prospettiva, qui egli tende a una assoluta sintesi formale. Lo spazio è costituito da tre fasce orizzontali che corrono lungo la superficie, scalate in toni diversi di un grigio caldo, in cui quella centrale più scura, a digradare, rappresenta la "memoria" del piano di appoggio, non più delimitato dalle rette di fuga prospettica. Gli oggetti, cinque, quattro scatoline di cui due cilindriche, e una sola bottiglia, bianca, sono stati addensati compatti al centro. Il pittore ha abbandonato totalmente le terre marroni e il timbro predominante è qui il grigio caldo,

esaltato da un giallo tenue e un verde, che culmina nello "squillo" del bianco della bottiglia.

Morandi aveva già annunciato questo completo cambiamento del tono cromatico in quella *Natura morta di oggetti in viola* del 1937, ora alla Fondazione Longhi, tutta registrata su una scala di grigi digradanti al caldo avorio e al freddo azzurro alternati, in cui "l'elegia luminosa" riduceva gli oggetti quasi a dei fantasmi di luce.

La luce "pierfrancescana" corpuscolare, che ha caratterizzato tutto il percorso della pittura di Morandi, assume qui un nitore assoluto, quasi di partitura musicale gioiosa. Di fronte agli interrogativi filosofici del rapporto tra la pittura e la percezione fenomenica del reale, che Cézanne aveva sollevato con le sue opere, Morandi raccoglie leopardianamente il suo "piccolo" mondo di umili oggetti, con un rigore architettonico che pone la risposta figurale alle geometrie assolute di un Piet Mondrian. Ma è proprio attraverso questo "piccolo" mondo che egli, appassionato lettore di Galileo Galilei come attesta in una sua lettera, ci riconduce all'architettura assoluta dell'universo.





Morandi

INCISORE

Campagne remote e oggetti silenti

Toccò a Francesco Arcangeli, in uno scritto del 1957, fissare in modo esemplare i caratteri assoluti dell'opera grafica di Giorgio Morandi, prima di tutto affermando il principio che "incisione e pittura sono, in Morandi, così equivalenti e complementari" da non poter usare per lui la definizione di «peintre-graveur», nell'accezione comune di un pittore che secondariamente incide, ma di un artista che è insieme "pittore e incisore".

Secondo Arcangeli, in questo sostenuto dal giudizio altrettanto decisivo di Lamberto Vitali, l'incisione non è in Morandi succedanea alla pittura, come primaria espressione del colore legata alla sua anima, ma anch'essa forza generatrice e costitutiva del suo pensiero, della sua lingua di artista.

Fissava allora Arcangeli, che poi avrebbe ripreso e sviluppato la sua interpretazione nella fondamentale monografia del 1964, i punti fondanti dell'arte del maestro bolognese: "Il lavoro di Morandi evita, almeno apparentemente, l'eccezionale. L'immagine della realtà trapassa nell'opera come in un processo di specchiatura così tranquilla e profonda da chiudersi intoccabile, entro la sua perfezione. Intoccabile, anzitutto, da parole di commento. L'inevitabile solennità della meditazione stilistica non ha nulla di letterario, ma è tutta calata, tutta consumata entro le apparenze quotidiane; così come queste affiorano ad una loro seconda ma vicinissima vita [...] Nella sua solitudine, nel suo silenzio, Morandi resta un uomo del nostro tempo: un grande, singolare uomo del nostro tempo, che sembra affacciarsi alla sua epoca, in quella veste di spettatore che parve essere, ai loro anni, quella di un Leopardi o di un Corot. Un analogo dubbio, o sfiducia, è in questi artisti circa le «magnifiche sorti e progressive» dell'età in cui hanno avuto in sorte di vivere [...] Forse, il tratto in lui più profondo è che la parte della sua persona che possiamo chiamare «antica» ha ben poco a che spartire con i primitivismi archeologici che hanno improntato di sé moltissima arte del primo mezzo secolo [...] anche se in una sorta di controtipo col nostro secolo, ma appunto per questo più alto, e patetico come una commemorazione estrema, Morandi ha riscattato e consegnato alla storia, forse per l'ultima volta, un «tempo perduto» di antica vita italiana, di cose, di paesi, di figure del sentimento che ogni giorno più cadono in oblio, logorate e affrante dall'assalto della modernità. Nessuno ha veduto, e forse vedrà più tutto questo, come lui l'ha visto: mirabile e muta bellezza (non sfiorata dalla

possibile retorica di un «grande stile» italiano, proprio perché passata nell'utilità e nell'umiltà dell'uso di tutti i giorni) di vasi, di brocche, di forme di vecchi orologi, di lunette e di pareti di vecchie case di collina, di portici anonimi; della solitudine che fu lungamente abitata dall'uomo. In questo senso l'arte di Morandi fiorisce lentamente su dalla vita della vecchia Bologna e del suo antico Appennino, come Leopardi sprofonda la sua eterna meditazione della vita, remotissima e quotidiana, della sua provincia delle Marche" (Francesco Arcangeli, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, (1957), in *Dal Romanticismo all'informale, I, Dallo «spazio romantico» al primo Novecento*, Torino, 1977, pp. 267-272).

Sono questi caratteri che rendono unica l'arte di Morandi, nella sua organica unità, ponendo pitture e grafica allo stesso altissimo livello. In questa linea Morandi ha avuto nell'arte italiana un solo predecessore, Giovanni Fattori, anch'egli attratto dalla consustanzialità tra pittura e incisione, e pare fino ad oggi non aver avuto successori. Sebbene in tempi recenti si sia cercato di "attualizzare" l'opera di Morandi, indicandone gli influssi e gli echi in artisti contemporanei quali Stuart Arends, Lawrence Carroll, Tony Cragg, Craigie Horsfield, Rachel Whiteread, Tacita Dean, Clive Barker, ci hanno provato nell'ordine Giuseppe Pansa di Biumo (1998), Francesca Marini (2011), Maria Cristina Bandera e Marco Francioli (2012), pare arduo estrarre Morandi da quella grande collocazione critica di ultimo testimone, nel senso proustiano con cui lo definì Roberto Longhi, di un tempo ormai perduto della civiltà artistica italiana ed europea, di cui queste incisioni sono un esito estremo, e condurlo per difficili sentieri verso l'arte contemporanea.

La grandezza dell'opera di Morandi consiste anche nella sua non ripetibilità, e affonda le sue radici in quella che Arcangeli definì "l'arte ormai dimenticata degli antichi pittori italiani che praticarono la natura morta come genere umile in confronto alla pittura sacra o di storia", mettendo in guardia "che non possa intendere troppo della poesia di Morandi chi non mediti da queste radici, rispetto alle quali egli si comporta, quasi, come un Doganiere Rousseau senza retorica e vezzi primitivistici". Nessun altro maestro italiano del Novecento è riuscito infatti a condurre l'incisione all'altissimo livello linguistico ed espressivo a cui l'ha portata Morandi, e per trovare delle opere di qualità corrispondente occorre andare alle lastre incise di Picasso e Hopper.



762

762

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con zuccheriera, limone e pane, 1921

Acquaforte su rame, cm. 8,4x10,1 (lastra), cm. 19,2x25,5 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi / 1921; timbro a secco Libreria Prandi, Reggio E. Primo stato su due; tiratura di alcuni esemplari non numerati, di cui alcuni su carta Giappone.

Bibliografia: Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 9; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 10, n. 1921 4.

Stima € 9.000 / 14.000



763

763

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio, 1930 ca.

Acquaforse su rame, es. 18/50, cm. 17,5x19,5 (lastra),
cm. 25,5x35,2 (carta)

Firma in lastra in alto al centro: Morandi; a matita sul
margine in basso a destra firma: Morandi, a sinistra tira-
tura: 18/50.

Primo stato su due; tiratura di 50 esemplari numerati e
tre prove di stampa.

Bibliografia: Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio
Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 77;

Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Genera-
le, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 91, n. 1930 13.

Macchie della carta lungo il margine superiore.

Stima € 8.000 / 12.000

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con il cestino del pane (lastra piccola), 1921

Acquafornte su rame, cm. 11,8x15,4 (lastra), cm. 32,5x46,3 (carta)

Firma in lastra in basso al centro: Morandi; firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1922.

Secondo stato su tre; tiratura di alcuni esemplari non numerati.

Bibliografia: Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 14; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 13, n. 1921 9.

Stima € 18.000 / 25.000

Considerate “un prodigio di abilità tecnica” le acqueforti di Morandi hanno sempre sortito un fascino magnetico in chi le guarda, innamorando in particolare la quasi generalità dei poeti e scrittori italiani del Novecento, che a queste si sono sovente ispirati: Riccardo Bacchelli, Giuseppe Raimondi, Giuseppe Ungaretti, Mario Luzi, Giovanni Testori, Alessandro Parronchi, Giorgio Bassani, Piero Bigongiari hanno tratto dai dipinti e dalle lastre incise di oggetti, paesaggi e fiori di Morandi, l'ispirazione felice per le loro pagine di prosa e poesia.

Il mistero che si cela dietro questo rapporto magico è senza dubbio quello della luce e dell'ombra, che pochi come Morandi seppero trattare, e parimenti quello di intendere l'immagine, la visione, la figura di queste bottiglie e vasetti, conchiglie e scatole, come dei “fantasmi della memoria” che rendono la verità delle cose meglio delle cose medesime.

Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1921 (particolare)



Engraving 1912

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Grande natura morta scura, 1934

Acquaforse su rame, es. 19/30, cm. 29,6x38,9 (lastra), cm. 38x47,5 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1934, tiratura in basso a sinistra: 19/30.

Primo stato su due; tiratura di 30 esemplari numerati e 5 prove di stampa.

Bibliografia: Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 107; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 122, n. 1934 1.

Stima € 20.000 / 30.000

È questa magia che ha fatto scrivere ad Arcangeli, a proposito dell'incisione *Grande natura morta scura*, 1934: "Il coraggio di adunare gli oggetti [...] in modo che paia di essere entro quella spenta [...] cortina di tenebra, dove la luce lavora ancora soltanto come un ricordo soffocato della vita remota, ormai irraggiungibile?" (F. Arcangeli, cit., p. 271).

Ma il lavoro silente della memoria che Morandi fa non è solo il punto di arrivo di suggestioni partite da Chardin e Corot, da Leopardi a Pascoli, nel legame lirico che poesia e pittura hanno, ma anche un desiderio sì meno forte, ma non sopito, di giungere a quel "vero", a quella "lingua segreta della natura", frase di Galileo che affascinava il pittore, e a cui aspirava parimenti Paul Cézanne, altra stella fissa dell'universo morandiano.

Sono dunque, le incisioni tra il 1925 e il 1935, quelle più alte di tutta la produzione di Morandi. Volte le spalle alla stupenda stagione metafisica dei dipinti del 1915-1919, in pieno clima novecentesco sarfattiano, il pittore si avvia a una meditazione sulla natura e sul mondo che pare appartarsi "dalla vita in progresso" del secolo e volgersi "verso una zona apparentemente «eterna», atemporale, dove, per un singolare miracolo, quei vecchi oggetti, quelle vecchie case, quell'antica umana vegetazione si

affacciano alla più rischiosa modernità". Sempre Arcangeli ha paragonato giustamente questo ordinamento morandiano del mondo, verso gli anni Trenta, alla ricerca sottile di Klee, e in ambedue infatti l'appartarsi dal mondo rispecchia la condizione preliminare del loro modo d'indagarlo.



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1932





766

766

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

La strada bianca, 1933

Acquaforse su rame su carta India incollata, es. 39/50, cm. 20,6x30,1 (lastra), cm. 37,3x47 (carta)

Firma e data in lastra in basso al centro: Morandi 1933; firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: 39/50; timbro a secco Libreria Prandi Reggio E.

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

Bibliografia: Lamberto Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 104; Michele Cordaro, *Morandi incisioni. Catalogo Generale*, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 118, n. 1933 6.

Stima € 10.000 / 18.000

In una lettera a Rodolfo Pallucchini relativa alla presenza di suoi quadri alla Biennale di Venezia, Morandi insiste nell'intitolare le sue opere semplicemente *Paesaggio* e *Natura morta*, senza ulteriori denotazioni.

Dietro la volontà di laconicità semantica del pittore si nasconde la sua profonda convinzione che un dipinto e un'incisione non debbano significare altro che la propria immagine, contro ogni intendimento mimetico e letterario. Eppure non vi sono paesaggi più potentemente evo-

cativi di poesia e prosa, nell'arte italiana del Novecento, di quelli di Morandi, come testimoniano alcuni versi di Dino Campana, di cui il pittore possedeva una copia preziosa dei *Canti orfici*, 1914, con la dedica autografa del poeta a lui stesso: "[...] gli ultimi soffi di riflessi caldi e lontani nella grande chiarezza abbagliante e uguale [...]" (Lorena Selleri, *La biblioteca di Morandi*, in *Museo Morandi. Catalogo generale*, Milano, 2004, pp. 50-51).

Anche Giuseppe Ungaretti avrebbe recato al pittore una

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio con tre alberi, 1931 o 1933

Acquaforse su rame, es. 18/50, cm. 24,8x17,3, (lastra), cm. 43,8x28,8 (carta)

Firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: 18/50.

Secondo stato su due; tiratura di 50 esemplari numerati e una prova di stampa.

Bibliografia: Lamberto Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 98;Michele Cordaro, *Morandi incisioni. Catalogo Generale*, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 104, n. 1931 12.

Stima € 9.000 / 15.000



copia del suo libro *Un grido e paesaggi*, con una dedica emblematica: A Giorgio Morandi / grato per la ricchezza / che ha concesso / alla mia poesia”.

In questi segni di gratitudine dei poeti al pittore risiedono le prove più tangibili della potente forza evocativa di memoria e di emozioni che i suoi quadri e le incisioni suscitano.

Paesaggio con tre alberi, 1931-33, in cui si intravedono nel-

la casa a sinistra in alto le tonde finestre a lunetta della casa del Campiaro a Grizzana, e *La strada bianca*, 1933, in cui il dialogo alternato tra luce/chiaro e ombra/scuro si fa così serrato da raggiungere quasi la funzione di emblema di uno spazio assoluto della memoria come quello leopardiano, della “nostra ignuda natura”, appartengono dunque a questi esempi potenti di immagini evocative cercate e suscitate con determinazione totale dal pittore.

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Grande natura morta con la caffettiera, 1933

Acquaforse su rame, es. 9/40, cm. 29,6x39 (lastra), cm. 38x51,5 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1933, tiratura in basso a sinistra: 9/40. Al verso, su una carta di supporto: etichetta Calcografia Nazionale, con n. 122.

Secondo stato su tre; tiratura di 40 esemplari numerati.

Bibliografia: Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 99; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 113, n. 1933 1.

Stima € 28.000 / 35.000

La *Grande natura morta con caffettiera*, un'acquaforte su rame di cm 39x29, è uno dei monumenti dell'arte incisoria italiana. Qui Morandi ha cercato, componendo quattordici oggetti, di racchiudere tutto il mondo dei suoi fantasmi quotidiani. L'apparente tono da racconto casalingo si dilata, nell'uso rigorosamente costruttivo del tratto a reticolo del chiaroscuro, verso un ideale architettonico e strutturale della forma che, a differenza dell'arte accademica, non toglie niente all'immediatezza dell'emozione. Come James Mc Neill Whistler, autore di circa trecento stampe tra il 1859 e il 1903, Morandi "vede in modo selettivo" il mondo che ha davanti, e dilata l'emozione sfumando a volte la luce in modo diffuso.



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1929-30



769

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, 1933

Acquaforte su rame, es. 12/30, cm. 25,8x30,4 (lastra),
cm. 40x50 (carta)

Firma e data in lastra in basso al centro: Morandi 1933;
firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi,
tiratura in basso a sinistra: 12/30.

Terzo stato su quattro; tiratura di 30 esemplari numerati
e qualche prova di stampa.

Bibliografia: Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio
Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 102;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Genera-
le, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 116, n. 1933 4.

Stima € 20.000 / 30.000



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1932



Morandi 1933

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con cinque oggetti, 1956

Acquaforse su rame, es. 4/150, cm. 14x19,9 (lastra), cm. 37,8x48,7 (carta)

Firma in lastra in basso a sinistra: Morandi, data in basso a destra: 1956, firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: 4/150, timbro a secco in alto a sinistra: Associazione Amatori d'Arte / Roma / Libertà della Cultura.

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 € 14.000 / 20.000

Natura morta con cinque oggetti, 1956, appartiene al periodo che la critica ha definito del "Morandi ultimo". A questa fase risalgono, dal 1950 al 1964, anno della morte, gruppi di dipinti apparentemente concepiti in modo seriale, che ripetono la stessa composizione, un procedimento che già era avvenuto verso il 1939-40 (si vedano in Vitali i nn. 263, 265 del 1940; nn. 314, 315, 316 del 1914; nn. 684, 686 del 1949; nn. 1298, 1299, 1300, del 1963. Esempi segnalati in Laura Mattioli Rossi, *Giorgio Morandi: questioni di metodo, in Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 30 aprile-13 settembre 1998, Milano, 1998, pp. 9-26).

Il pittore sembra sentire la necessità di ripetere una composizione "in sequenza", in un discorso continuo e connesso, che parte della critica ha letto come anticipazione delle contemporanee produzioni seriali

della Pop-Art. In realtà niente era più estraneo a Morandi di questa idea, e Longhi significativamente nel suo *Exit Morandi*, trasmesso in occasione della scomparsa dell'artista in "L'Approdo" televisivo del 28 giugno 1964, parlava di "strana nemesi", per il fatto che l'artista era scomparso in concomitanza alla presenza della Pop Art americana alla Biennale.

Morandi non pratica mai l'idea di una "serialità di massa" cara alle estetiche del contemporaneo. Il suo ritornare più volte sulla stessa composizione è vicino alla ricerca del "motivo", come nel Cézanne de *La Monagne Sainte-Victoire* e dell'*Estaque*, un'idea aristocratica, e non "mediatica", di ricerca della "verità della forma".

Come Cézanne, ricordando la straordinaria riflessione di Galileo, egli sembra cercare il "linguaggio segreto" della Natura.



Giorgio Morandi, *Fiori*



Giorgio Morandi, *Fiori*, (1905 ca.)



Giorgio Morandi, *Fiori*, 1916

L'archetipo di tutti i *Fiori* di Morandi è stato fissato dalla critica in quel piccolo dipinto con quattro margherite bianche, che il pittore avrebbe realizzato all'età di quindici anni e che, conservato gelosamente tra le memorie della famiglia, venne esposto nel 1985 alla mostra *Morandi e il suo tempo*, e in cui qualche critico aveva ravvisato un vago accento alla Matisse. Ma, al di là di questa epifania giovanile, la vera partenza dei *Fiori* morandiani è costituita dal dipinto del 1916, cinque crisantemi filiformi in un vaso bianco, figlio sì di quei *Fiori* del medesimo genere che Henri Rousseau il Doganiere aveva dipinto tra il 1895 e il 1900, apparsi nel fascicolo dedicatogli dalla rivista fiorentina *La Voce* nel 1914, certo non sfuggito a Morandi. Della composizione di Rousseau Morandi aveva assunto quella impostazione scarna, di riduzione essenziale, da ricordare, nella sua elementare stesura, certo "primitivismo" dei disegni dei fanciulli. Poi vi era stato, subito dopo la breve ma intensa stagione metafisica, quell'altissima "elegia di luce" del 1920, i *Fiori*, con il piccolo bouquet di bocci di rosa, che sembrano nascere da un vaso tornito a calice, bianco, su un fondo bipartito da una linea mediana in due campi color terra di Siena e ocre.

Da allora il pittore non avrebbe più abbandonato la rosa, vero e unico fiore quintessenziale, assunto a simbolo di tutto il genere. Poi, nel decennio che va dal 1940 al 1950, Morandi prese a sostituire i fiori freschi con fiori artificiali, gomitoli di seta o carta, come già aveva fatto in passato Cézanne, a causa delle lunghe pose che facevano seccare il modello.

Queste rose appartengono a quegli anni in cui il pittore assume il motivo secondo un moto interiore fortemente lirico da farli paragonare, a qualcuno, a certi esempi della poesia "d'occasione".

La critica recente ha voluto vedere, nei dipinti di rose che corrono negli ultimi decenni della vita di Morandi, soprattutto intorno al 1950, la "vampa cromatica dei fiori di Renoir del primo periodo, apprezzate dal vero alla Biennale di Venezia del 1910" (Flavio Fergonzi, 2008).

E tuttavia viene da pensare, di fronte alla rose di questi dipinti, che l'elemento immediatamente lirico dell'ispirazione finisca per prevalere, a volte, sugli incanti della luce, una luce che nel Morandi di quegli



Giorgio Morandi in via Fondazza, 1959

temente lirica del motivo, un'idea della natura come memoria del vissuto, come impronta fossile del passaggio del tempo, idea anche questa legata ad una aspirazione a conservare il rapporto con un mondo che scompare.

Una vocazione, questa di Morandi, altissima negli esiti ma pur tuttavia conservatrice, come sempre conservatrice appare la pittura che cerca di sfuggire alla cronaca dei tempi per fissare l'assoluto disegno di un mondo i cui vecchi luoghi – come ben colse Francesco Arcangeli nel suo libro sul pittore – vengono “trasformati, contaminati, distrutti, per dar luogo alle forme più banali di modernismo ritardatario e meschino. È il sapore della vita piena che se ne va: non è poco”. (Francesco Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Milano, 1964, p. 216).

anni rimane sempre tonale, e dunque non più rigorosamente corpuscolare e ottica, ma liricamente intesa, come in certi incantati interni di Vermeer.

Proprio nei *Fiori* dunque, Morandi pare limitare la sua originaria idea architettonica dello spazio, sempre presente nelle partizioni geometriche delle nature morte con bottiglie e vasetti dello stesso periodo, e si abbandona invece a un flusso lirico di emozione che la forma stessa dei petali del fiore invoca. Per questa ragione, la loro intima ragione lirica, le tele dei *Fiori* hanno sortito un influsso e una suggestione così ampia sui poeti italiani, che già si erano ispirati per i loro versi ai suoi paesaggi come Giuseppe Ungaretti, Giorgio Bassani e Alessandro Parronchi, così come ai fiori si ispireranno, in modi diversi, Giovanni Testori e Mario Luzi (Lorena Selleri, 2001).

Ma è da credere che i *Fiori*, così come i dipinti con le conchiglie, configurino, accanto all'ispirazione for-



Giorgio Morandi, *Fiori*, 1920

771

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Fiori, (1947)

Olio su tela, cm. 18,2x22

Firma in basso a sinistra: Morandi.

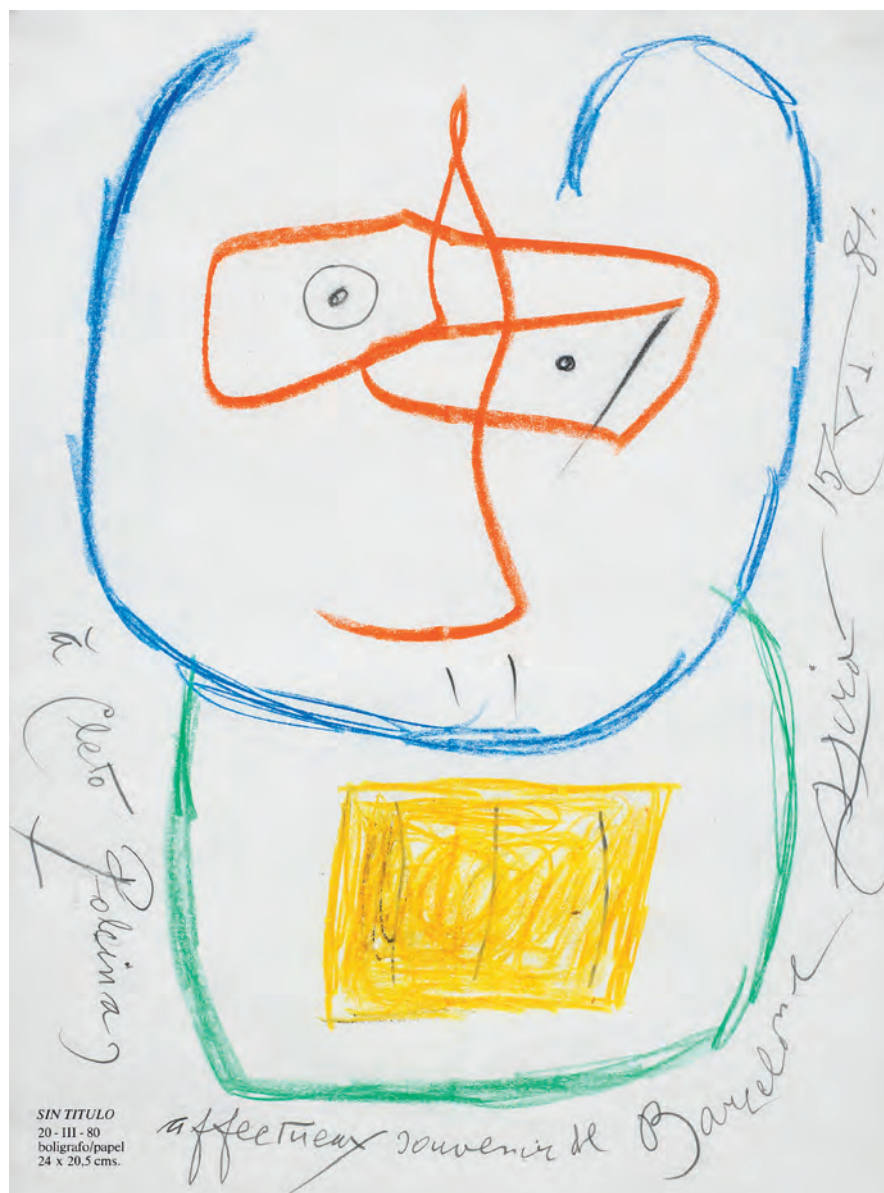
Storia: Collezione privata, Torino; Collezione E. Visconti, Napoli; Collezione Baldacci & Porro, Padova; Collezione privata

Certificato su foto Comitato per il Catalogo di Giorgio Morandi, Bologna, 21 gennaio 1994.

Bibliografia: Marilena Pasquali, Morandi, opere catalogate tra il 1985 e il 2000, Museo Morandi / Musica Insieme, Bologna, 2000, p. 37, n. 1947/1.

Stima € 125.000 / 160.000





772

772

Joan Miró

Barcellona 1893 - Palma di Maiorca 1983

Ritratto di Cleto Polcina, 1981

Pastelli e matita su carta, cm. 32x23,5

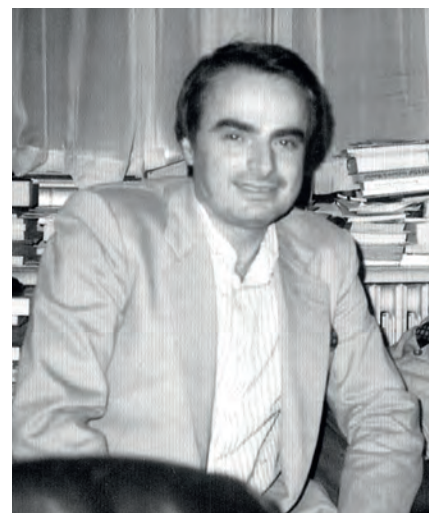
Dedica, firma e data in basso: a Cleto Polcina / affectueux souvenir de Barcelone / Miró / 15.VI.81. Al verso, su una carta di supporto: cartiglio con dati dell'opera: etichetta Cleto Polcina Arte Moderna, Roma, con n. 13229. Storia: Collezione Cleto Polcina, Roma; Collezione privata

Certificato su foto di J. Dupin, Parigi, 10 maggio 2000.

Esposizioni: Miró, Elegie per Roma, Roma, Studio DueCi, 14 maggio - 15 giugno 1981.

Il gallerista Cleto Polcina, ritratto da Joan Miró in occasione della mostra *Elegie per Roma*, Studio DueCi, 14 maggio - 15 giugno 1981, ultima grande esposizione dell'artista in Italia.

Stima € 15.000 / 22.000



Cleto Polcina, 1985



773

773

George Grosz

Berlino 1893 - 1959

Nudo seduto, 1939

Olio su tela, cm. 81x61

Firma a timbro in basso a destra: Grosz; al verso sulla tela: firma a stampa Grosz; timbro George Grosz Nachlass, con n. 1-A8-3; sul telaio: etichetta e timbro Arte Centro, Milano, con n. 9821.

Storia: Studio dell'artista; George Grosz Estate; Arte Centro, Milano; Collezione privata

Certificato di Ralph Jentsch, Roma / New York, 15 novembre 2005. L'opera sarà inclusa nel catalogo ragionato dei dipinti di George Grosz, a cura di Ralph Jentsch, di prossima pubblicazione.

Stima € 15.000 / 20.000



774

774

Marc Chagall

Vitebsk 1887 - Saint Paul de Vence 1985

Vaso con fiori

Matita grassa su carta, cm. 35,5x26,5

Firma a timbro in basso a sinistra: Marc / Chagall.

Certificato su foto di Jean-Louis Prat, Comite Marc Chagall, Saint-Paul, 11 maggio 1994, con timbro Comite Marc Chagall e n. 94014.

Stima € 20.000 / 28.000



775

775

Fernando Botero

Medellin 1932

Mujer con paraguas, 1983

Matita e gouache su carta, cm. 43,7x35,5

Dedica, firma e data in basso a destra: A [...] / Botero 83.

Certificato su foto Marlborough Gallery, New York.

Stima € 30.000 / 40.000



776

776

Fernando Botero

Medellin 1932

Muchacho con un gallo

Gouache su cartone, cm. 68,7x90,8

Firma in basso a destra: Botero. Al verso: Muchacho / con un / gallo; su un cartone di supporto: timbro Instituto Nacional de / Cultura - Perú: etichetta Galeria Antonio Souza, Messico, con n. 56.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 50.000 / 70.000



777

777

André Lhote

Bordeaux 1885 - Parigi 1962

Rio, 1953

Olio su tela, cm. 60,5x81,2

Firma in basso a destra: A. Lothe; al verso sul telaio: Rio 1953 / André Lothe.

Stima € 25.000 / 35.000



778

778

André Masson

Balagny 1896 - Parigi 1987

Paysage à la Charette Bleue, 1948

Olío su tela, cm. 46x55

Firma in basso a destra: Masson. Al verso sul telaio: etichetta Galerie Louise Leiris, Paris, con n. 16678 / 59875; etichetta Edward Totah Gallery, London, con n. 419.

Storia: Eredità Masson; Galerie Louise Leiris, Parigi; Edward Totah Gallery, London; Galleria Seno, Milano; Collezione privata

Certificato su foto Galerie Louise Leiris, Parigi, 1 febbraio 1989, con n. 419; l'autenticità dell'opera è stata confermata dal Comité Masson.

Stima € 20.000 / 35.000

779

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.

Esposizioni: Picasso. Ho voluto essere pittore e sono diventato Picasso, Pisa, Palazzo Blu, 15 ottobre 2011 - 29 gennaio 2012, cat. pp. 304, 305, illustrato a colori.

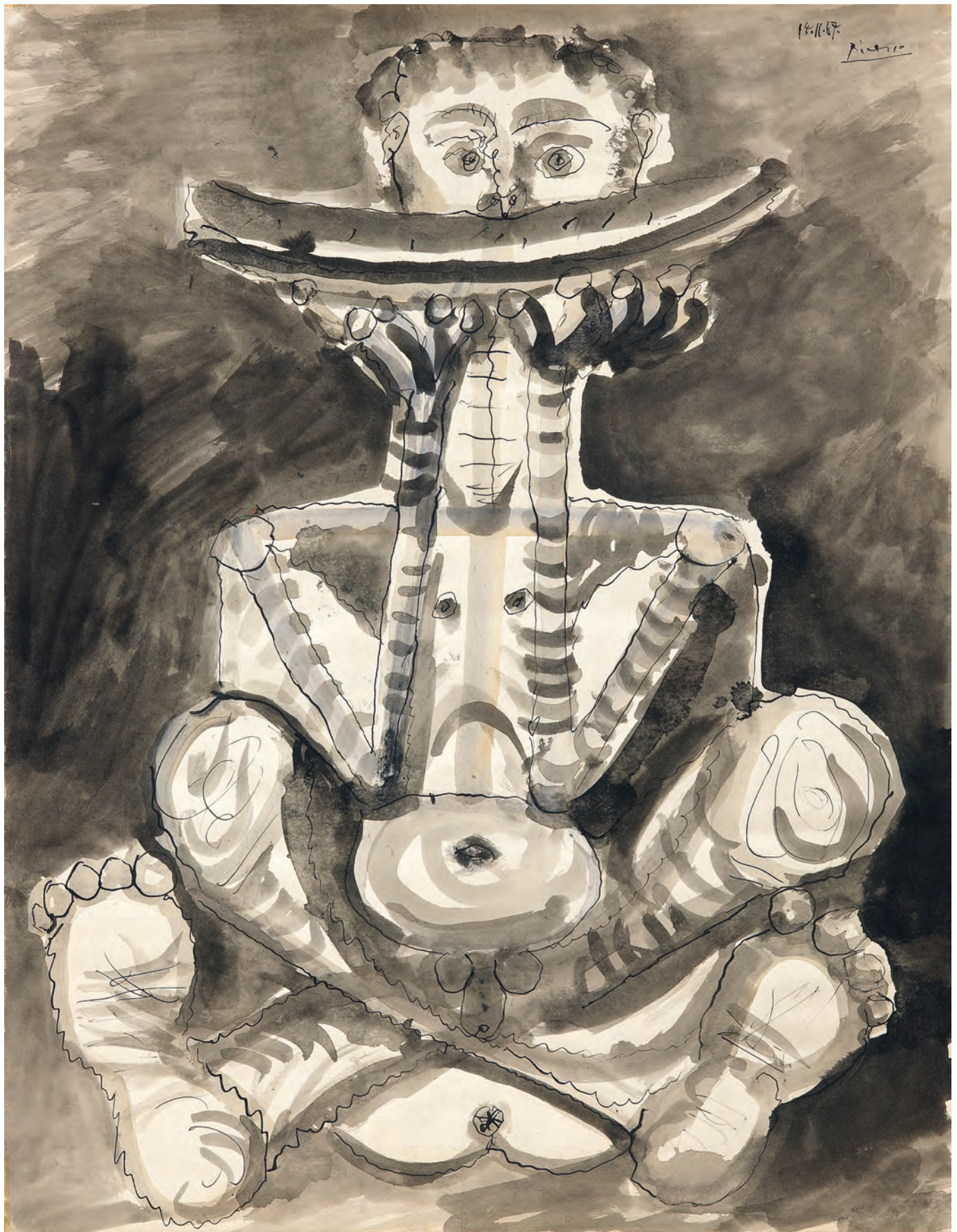
Bibliografia: Picasso. Dessins 27.3.66 - 15.3.68, Éditions Cercle d'Art, Paris 1969, n. 318;

Christian Zervos, Pablo Picasso, vol. 27, oeuvres de 1967 et 1968, Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1973, p. 56, n. 165.

Stima € 250.000 / 350.000



La poltrona con le pantofole nell'atelier di Pablo Picasso a Parigi



Pablo Picasso e la riscoperta dell'*hispanidad*

L'ultima fase della produzione di Pablo Picasso costituisce un apporto fondamentale alla storia della pittura occidentale in quanto rappresenta non solo il punto di arrivo di un percorso individuale, ma anche 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.

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

L'esperienza del confronto con tali luoghi, ma soprattutto con i grandi maestri antichi, permette a Picasso di liberarsi del peso del suo stesso passato, per dare inizio ad una nuova avventura estetica; l'artista ritrova in questo periodo la propria *hispanidad*: i temi, la maniera di dipingere e l'atmosfera si caricano di impressioni spagnole: matador, 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 Velázquez 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 maestri del passato sono particolarmente diffusi nella serie di disegni a partire dal 1967, anno in cui l'opera fu realizzata. 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 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, *Busto di moschettiere*, 1967



El Greco, *Ritratto di Jerónimo de Cevallos*, Madrid, Prado

Marc Chagall pittore d'amore

L'attività pittorica di Marc Chagall si caratterizza per la coesistenza di soggetti diversi tra cui ritratti, paesaggi, scene di strada, scene di gruppo, comunque opere di pura fantasia, opere dipinte per il mero piacere visivo ed opere portatrici di alti messaggi morali. Personalità sensibile ed acuto osservatore della realtà, Marc Chagall, pur affrontando temi e soggetti diversi, è sempre rimasto fedele ad un unico "credo", quello della fede nell'uomo e della certezza che l'amore del prossimo possa rendere il mondo migliore.

Tutta questa fede nell'uomo e nel mondo traspare dai suoi lavori, in cui all'arte si affiancano virtù pedagogiche e sociali.

Dalle opere a carattere biblico a quelle più profane, l'artista si aspetta che esse portino un messaggio di pace e di speranza e che seducano l'osservatore attraverso l'immaginazione e la fantasia.

È impossibile esaminare i dipinti, i disegni e le grafiche di Marc Chagall senza spiccare dei "voli pindarici", la mente e il cuore dello spettatore vengono infatti sbalzati in mondi fantastici, popolati di sogni e di reminiscenze ancestrali.

Chagall non è un artista tragico, tanto che è stato uno dei più grandi trasfiguratori dell'angoscia moderna, pur avendo avuto la sfortuna di nascere in una famiglia ebrea di umili origini, di vivere a cavallo delle due guerre mondiali e di perdere la prima moglie dopo quasi trent'anni di convivenza, egli per natura è portato alla serenità e alla quiete, e questo stato d'animo ben traspare anche in *Couple et bouquet*, 1973.

In quest'opera che appartiene all'ultimo decennio di attività del pittore, sono ritratti in primo piano un uomo e una donna colti in un momento di intimità, accanto a loro un rigoglioso mazzo di fiori, sovradimensionato rispetto alle figure, forse dono dell'uomo all'amata, e dietro di essi una finestra da cui si intravedono i tetti di una città, probabilmente Parigi. La scena di interno avviene nella semi-oscurità, mentre al di fuori della finestra si intuisce una luce che rischiara l'intero paesaggio.

Quest'opera può ben ricollegarsi a quelle dedicate da Chagall al tema dell'amore per la donna – il pittore visse due grandi passioni, una per Bella Rosenfeld, sposata nel 1915 e morta prematuramente nel 1944, e

l'altra per Vavà Brodsky, inseparabile compagna della maturità sposata nel 1952 – e per la città della sua vita, Parigi.

In *Couple et bouquet* l'artista raggiunge picchi di delicato sentimentalismo, espresso nell'intima vicinanza dei due personaggi: il colore è steso con leggere pennellate e la cromia, giocata su tonalità di grigi e azzurri, interrotta da macchie di rosso acceso, contribuisce ad evidenziare l'atmosfera di dolcezza e affettuosità che permea tutta la composizione.

Quest'idea dell'amore diventò negli ultimi anni di vita una convinzione profonda, tanto che il 7 luglio 1973, giorno del suo compleanno e anno in cui fu realizzato *Couple et bouquet*, Chagall inaugura e dona alla città di Nizza il Museo del Messaggio Biblico, fondato come un tempio d'amore che doveva dare al visitatore, usando le parole dello stesso artista: "una certa pace, una certa spiritualità, un senso religioso e un senso di vita" e lasciargli la convinzione che "nell'arte, come nella vita, tutto è possibile, se è basato sull'amore".



Marc Chagall con la moglie Vavà, 1982

780

Marc Chagall

Vitebsk 1887 - Saint Paul de Vence 1985

Couple et bouquet, 1973

Inchiostro e pastello su carta applicata su cartone, cm.
56x40,5

Firma in basso a destra: Marc Chagall; data e dedica in
basso al centro: 1973 / pour Charles et Pierrett.

Certificato su foto di Jean-Louis Prat, Comite Marc Chagall, Saint-Paul, 5 settembre 1997, con n. 97 084

Stima € 190.000 / 260.000



Marc Chagall, *La table fleurie*, litografia, 1973



781

Maurice de Vlaminck

Parigi 1876 - Rueil-la-Gadelière 1958

Route de forêt

Olio su tela, cm. 60x73

Firma in basso a sinistra: Vlaminck.

Storia: Galerie de l'Elysée, Parigi; Collezione M. Demo-
sthenes Madureira do Pinho, Brasile; Collezione M. Ma-
rio Pimenta Camargo, Brasile; Collezione privata

L'opera sarà inclusa nel *Vlaminck Catalogue raisonné*, in
preparazione presso il Wildenstein Institute (si veda So-
theby's, Londra, 29 giugno 1999, lotto n. 163).

Stima € 50.000 / 70.000



Maurice de Vlaminck con la famiglia, 1902-1903



Jean Paul Riopelle

Montreal 1923 - 2002

Miroir du lac, 1959

Olio su tela, cm. 88,8x116

Firma e data in basso a destra: Riopelle / 59; al verso sul telaio firma e titolo: Riopelle Miroir du lac: etichetta e timbro con n. 339 Galleria L'Ariete, Milano; sulla tela e sul telaio: due timbri Brera Galleria d'Arte, Milano.

Storia: Galerie Jacques Dubourg, Parigi; Collezione privata

Certificato su foto di Yseult Riopelle, Comité Jean Paul Riopelle, Lundi 3 mars 2008, numéro de l'attestation 256-CA-ZZ, numéro temporaire d'inscription au catalogue raisonné 1959.047H.

Bibliografia: Yseult Riopelle, Jean Paul Riopelle. Catalogue raisonné, Tome 2, 1954-1959, Hibou Éditeurs, Montreal 2004, p. 328, n. 1959.047H.1959.

Stima € 200.000 / 300.000



Jean Paul Riopelle, 1955



Vasily Kandinsky: la forma *spirituale* dell'arte

Zickzack in weich fu eseguito da Vasily Kandinsky nel 1933, poco prima dell'apertura alle forme biomorfe che caratterizzano l'ultima fase della produzione di colui che è riconosciuto come il padre dell'astrattismo. L'acquerello apparteneva alla moglie dell'artista, Nina Kandinsky, rimasta al suo fianco fino alla morte, nel 1944. In *Zickzack in weich* Kandinsky smaterializza la superficie pittorica attraverso l'associazione tra le velature trasparenti e gli aloni dello sfondo della composizione. Questa appare sviluppata attraverso rapporti di forza e movimento derivati dalla combinazione tra figure geometriche elementari, come il cubo, il triangolo e i rettangoli, la linea spezzata zigzagante, protagonista assoluta della superficie, e i cerchi, alcuni trascoloranti, uno pienamente campito in verde. Nel pieno delle avanguardie europee, allo scadere del primo decennio del Novecento, Kandinsky elabora la costruzione teorica descritta nel testo intitolato *Spirituale nell'arte*, mentre sceglie proprio la matita, l'acquerello e la china per eseguire le prime composizioni completamente astratte. Abbandonati gli elementi figurativi, nelle opere di Kandinsky le forme, i segni, le linee e i colori divengono rappresentazioni dello stato interiore dell'artista, al quale la tecnica dell'acquerello risponde a pieno per la rapidità e l'estensione delle gradazioni cromatiche che permette. Kandinsky riteneva che energia, movimento e ritmo fossero elementi fondamentali nel determinare la natura della composizione artistica e che la geometria e il colore fossero strumenti essenziali nella stimolazione emotiva, intesa dall'artista come l'obiettivo ultimo della figurazione pittorica. Tale raggiungimento era il frutto di una lunga elaborazione teorica, avviata da Kandinsky a Monaco all'inizio del Novecento.

Vasily Kandinsky era nato a Mosca nel 1886. Brillante studioso di legge specializzato in diritto, aveva abbandonato gli studi universitari per dedicarsi interamente all'arte, stimolato dalla fascinazione subita durante un viaggio a Parigi e grazie alla mostra degli Impressionisti francesi visitata a Mosca nel 1896. L'esempio dei *Cuvoni* di Monet, che figurava nell'esposizione, l'aveva indotto alle prime riflessioni sulle sinergie istituibili tra figurazione, sensorialità ed emotività e, prima della fine del secolo, Kandinsky si era trasferito a Monaco di Baviera. La città era in pieno fermento secessionista e il rinnovamento artistico in atto permetteva anche ad un giovane alle prime armi qual era Kandinsky, di proiettarsi nella costruzione di una dimensione artistica totalizzante che integrasse le diverse discipline artistiche - la musica, il te-

atro, la poesia - con una società in piena trasformazione, anche a causa delle rivoluzionarie scoperte scientifiche che di lì a poco ne avrebbero ridisegnato gli obbiettivi. Negli anni della formazione monacense l'artista lavora su fonti pittoriche francesi, soprattutto Cézanne, il tardo Fauvismo e Matisse, approfondendo le potenzialità cromatiche che tali precedenti offrivano. Progressivamente abbandona la rappresentazione del dato naturale a favore di composizioni più sintetiche e astratte, seppure ancora influenzate dall'esempio dell'Espressionismo tedesco. Influenzato dai precedenti teorici simbolisti e dalla lettura di contributi come *Astrazione e Empatia* di Woringer, indirizzato anche dalla letteratura occultistica e teosofica di Rudolf Steiner, fondatore della Società Antroposofica, il *Primo acquarello astratto* riflette i principi descritti da Kandinsky nello *Spirituale*. Nel testo l'artista descrive una nuova psicologia dei colori e delinea precise consonanze tra gli stimoli cromatici e le reazioni psicologiche. Al libro, destinato a divenire una pietra miliare



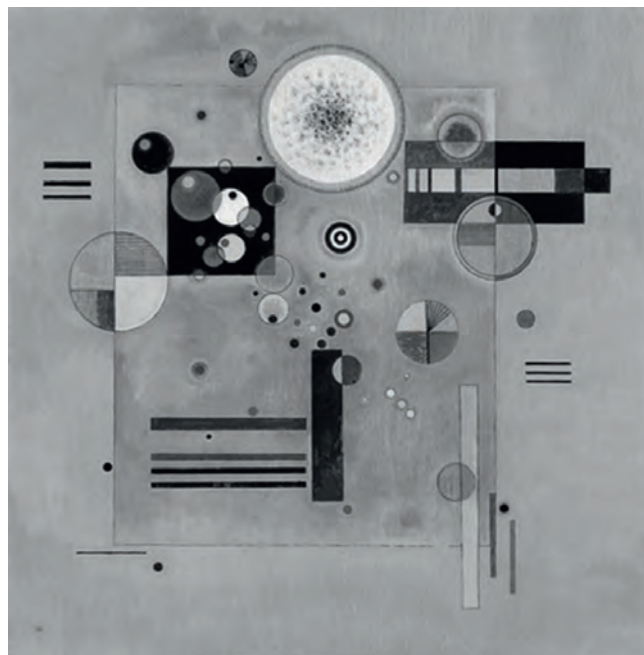
Almanacco Der Blaue Reiter, 1912



Vasily Kandinsky nel 1936

per l'arte contemporanea, segue la fondazione del Cavaliere Azzurro – *Der Blaue Reiter* – che Kandinsky fonda nel 1911 con Franz Marc. Le *Impressioni, Improvvvisazioni e Composizioni* di Kandinsky, le serie di opere cominciate in questi anni, sembrano svilupparsi come gradazioni volte al raggiungimento di un nuovo concetto di armonia, elaborato contemporaneamente nella composizione musicale da Arnold Schönberg. Quest'ultimo, compositore, pittore, scrittore era coinvolto nella pubblicazione dell'almanacco del Cavaliere Azzurro e stava lavorando alla teorizzazione della dodecafonia, proponendo di sostituire la scala cromatica alla struttura gerarchica del sistema tonale. Il peso della musica, l'arte astratta per eccellenza, per Kandinsky appare determinante nella formulazione del nesso esistente tra le due arti, espresso anche attraverso una celebre metafora tra un mezzo musicale quale il pianoforte, e il mezzo pittorico, costituito da materia cromatica e forme. L'artista definisce il colore come “un mezzo per influenzare direttamente l'anima”, uno strumento, e più precisamente un “tasto” e, se riconosce nell'occhio la sua estensione associandolo al “martelletto” del pianoforte, per Kandinsky l'artista ha il ruolo della “mano che, toccando questo o quel tasto, fa vibrare l'anima”. Al pari dei suoni, per l'artista i colori assumono dunque un valore essenziale nello stimolare emozioni diverse e, per questo se al blu e al nero Kandinsky associa una “tristezza struggente”, al rosso riconosce la capacità di suscitare vivacità e inquietudine, mentre ravvisa nel giallo una grande energia e nell'azzurro l'evocazione dell'ultraterreno. Dopo la Prima guerra mondiale e la rivoluzione bolscevica, tornato a Mosca, dove si occupa dei programmi formativi nelle materie artistiche promossi del regime comunista, Kandinsky è invitato da

Walter Gropius ad insegnare alla Bauhaus a Weimar. All'istituto - fondato con l'intento di unificare con un unico obbiettivo l'architettura, la pittura, la scultura e il design, destinato a divenire uno dei motori principali del modernismo - Kandinsky si riavvicina a Paul Klee che negli anni precedenti aveva autonomamente condotto ricerche verso l'astrattismo. Il sodalizio tra i due artisti, saldato negli anni della Bauhaus, avrebbe dato luogo a reciproche influenze e l'esperienza come docente e teorico di Kandinsky nell'istituto fondato da Gropius avrebbe prodotto nel 1926 l'edizione di *Punkt und Linie zu Fläche*, tradotto in italiano come *Punto, linea e superficie*. Tale contributo avrebbe esteso le precedenti ricerche sulla cromia all'analisi dell'iterazione tra gli elementi geometrici fondamentali scelti per il titolo, ovvero il punto e la linea in rapporto alla superficie, proponendo in maniera programmatica una vera e propria sintassi dell'arte astratta, basata sul valore universale di tali forme e, per questo, sulle possibilità espressive che da questo possono derivare. Nel 1925, in corrispondenza del trasferimento a Dessau della Bauhaus, dove insegnava da qualche anno, Kandinsky introduce nelle sue opere i primi cerchi, per concentrarsi poi sulle possibilità compositive legate a questa forma attraverso la sua ripetizione, sovrapposizione o frammentazione. Per Kandinsky “il cerchio è un legame con il cosmico, forma modesta, ma che si afferma con prepotenza, precisa ma variabile, stabile e instabile, sonora e silenziosa allo stesso tempo”, per questa ragione in *Zickzack in weich* diviene una forma “romantica” a tratti pienamente campita, a tratti strascolorante nella leggerezza dello sfondo, opposta all'espressività dinamica della linea zigzagante, sottolineata dal colore rosso: generatore di inquietudine, di passione.



Vasily Kandinsky, *Morbida Pressione*, 1931, New York, MoMa

Wassily Kandinsky

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

Zickzack in Weich (Zigzag en entourage mou), 1933

Acquerello e gouache su carta applicata su cartone, cm. 47,4x62,9

Monogramma e data in basso a sinistra: VK / 33; al verso scritte: "N° 518 / 1933" / "Zickzack in Weich" / "Zigzag en entourage mou".

Storia: Collezione Nina Kandinsky, Parigi; Galerie Maeght, Parigi; Galerie Motte, Ginevra; Collezione W. Ketterer, Monaco; Hauswedell und Nolte, Amburgo; Albert Gaubier and Paul Waldorff, Copenaghen; Bukowski's, Stoccolma; Collezione privata

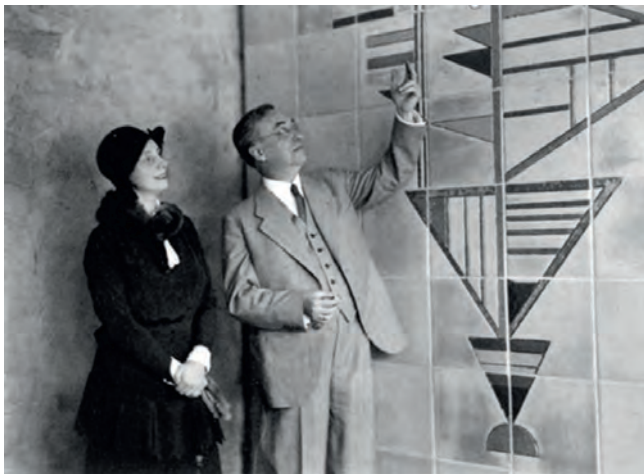
Esposizioni: Kandinsky, Milano, Galleria del Milione, 24 aprile - 9 maggio 1934, cat. n. 518;

Wassily Kandinsky, Berna, Kunsthalle, 21 febbraio - 29 marzo 1937, cat. n. 79.

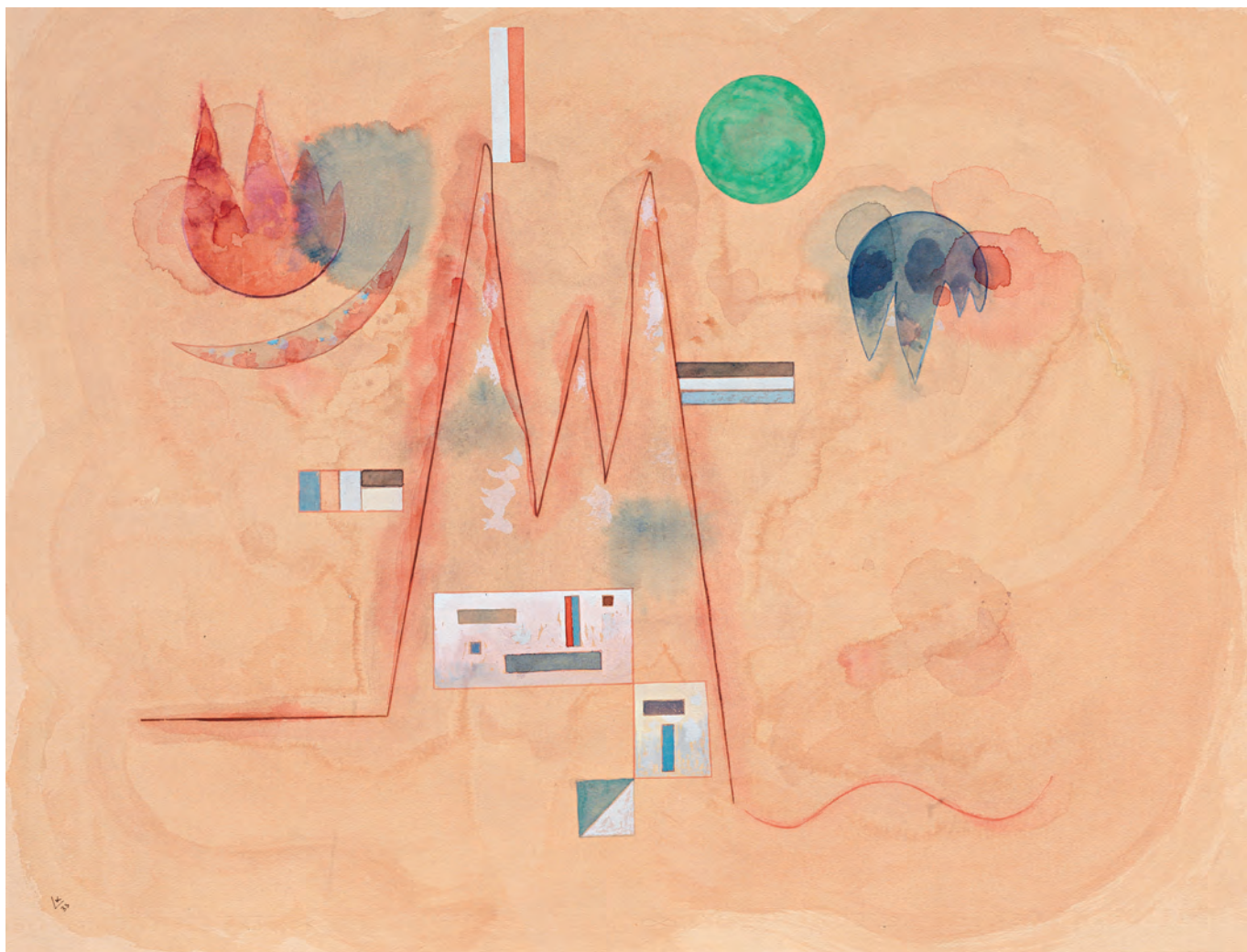
The artist's handlist: Watercolours, VII 1933, 518.

Bibliografia: Vivian Endicott Barnett, Kandinsky Watercolours. Catalogue Raisonné, volume Two, 1922-1944, Sotheby's Publications / Electa, 1994, p. 375, n. 1138.

Stima € 190.000 / 280.000



Vasily e Nina Kandinsky nel "Salone della Musica" alla Bauhaus, Dessau, 1931





784

784

Jean Paul Riopelle

Montreal 1923 - 2002

Les Ficelles, (1971)

Acrilico su carta applicata su tela, cm. 46x85,5

Firma in basso a destra: J. P. Riopelle. Al verso sulla tela: etichetta Pierre Matisse Gallery, New York (opera datata 1971); sul telaio: etichetta Piramide Arte Contemporanea di G. Becherini, Firenze, con n. 312.

Storia: Galleria Morone, Milano; Collezione privata

Stima € 25.000 / 35.000



785

785

Alberto Magnelli

Firenze 1888 - Meudon 1971

Pierre No. special, 1932

Olio su tela, cm. 53,2x47,2

Firma e data in alto a sinistra: Magnelli 32: al verso sulla tela: Pierre N° special / à Paris 1932 / Magnelli / ai / carissimi Sapone: timbro Collezione G. Lizzola, Milano, con n. 395 (ripetuto sul telaio); sul telaio: timbro Vismara Arte, Milano.

Storia: Collezione Sapone, Nizza; Collezione G. Lizzola, Milano; Vismara Arte, Milano; Collezione privata

Foto autenticata dall'artista, 9 ottobre 1965; certificato

su foto di Anne Maissonier, Parigi, 22 settembre 2011, con n. 11.09.22/123.

Esposizioni: Omaggio a Alberto Magnelli, Cortina d'Ampezzo, Galleria Falsetti, 5 - 31 agosto 1974, cat. n. III, illustrato;

Alberto Magnelli, Bologna, Galleria Stivani, 12 ottobre - 4 novembre 1974, cat. n. 3, illustrato.

Stima € 15.000 / 25.000



786

786

Mauro Reggiani

Nonantola (Mo) 1897 - Milano 1980

Composizione, 1936

Olio su tela, cm. 49,5x70

Firma e data in basso a destra: Reggiani / -36-.

Certificato su foto di Virgilia Reggiani, Milano 21-06-05.

Stima € 15.000 / 25.000



787

787

Mario Radice

Como 1900 - 1987

Composizione 3 R.S., (1948)

Olio su tela, cm. 99x70

Firma in basso a sinistra: Radice; al verso sul telaio titolo e firma: 3 R.S. Radice; sulla tela: dichiarazione di autenticità dell'artista, Como, 20-3-1970.

Certificato su foto di Luciano Caramel in data 25.5.2011.

Stima € 26.000 / 36.000

Giuseppe Capogrossi

Roma 1900 - 1972

Superficie 219, 1957

Olio su tela, cm. 50x60

Firma e data in basso a destra: Capogrossi 57; al verso sulla tela titolo, data e scritta: "Superficie 219" / 957 / 60x50 / 15.

Storia: Collezione Schulman, Akron; Collezione privata

Bibliografia: Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Capogrossi, Editalia, Roma, 1967, p. 170, n. 286.

Stima € 90.000 / 130.000



Giuseppe Capogrossi nello studio a Roma, 1954



789

Emilio Vedova

Venezia 1919 - 2006

Del nostro tempo - N. 3, 1970

Pittura su tavola, cm. 131x103

Firma e data al verso sulla tavola: Vedova / 1970.

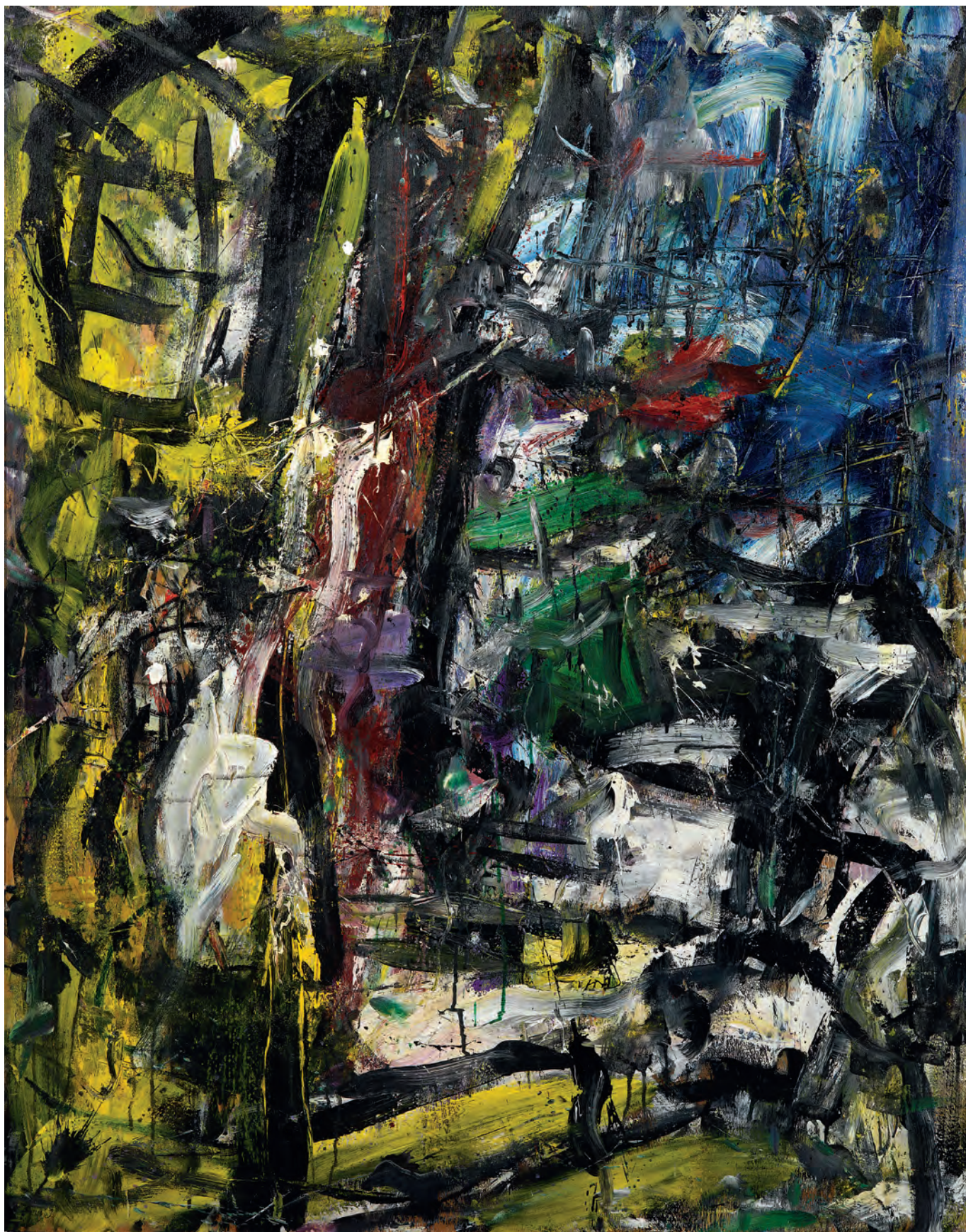
Foto autenticata dall'artista in data 23/10/06, con timbro Archivio Emilio Vedova, Venezia e n. 1890.

Esposizioni: Firenze-New York. Rinascimento e Modernità. Da Luca Signorelli a Andy Warhol, Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 30 settembre - 10 dicembre 2011, cat. n. 28, illustrato a colori.

Stima € 130.000 / 170.000



Emilio Vedova



Alberto Burri, *Nero MI*, 1988

"Il mio ultimo quadro è uguale al primo"
Alberto Burri

L'opera di Alberto Burri si sviluppa negli anni secondo una costante ricerca di equilibrio formale attraverso la sperimentazione e la manipolazione di materiali poveri, presi dalla vita reale e accresciuti delle tensioni dell'animo umano e trova origine nelle esperienze vissute dall'artista negli anni della seconda guerra mondiale. Nel corso del conflitto, dopo la laurea in medicina conseguita nel 1940, Burri diventa ufficiale medico e, fatto prigioniero dagli americani, viene portato in Texas, nel campo di concentramento di Hereford, dove inizia a dipingere. Al ritorno in Italia, dopo l'esperienza di prigionia, Burri trova un paese povero e in profonda crisi, che con fatica cerca di risollevarsi dalla guerra, e, segnato profondamente dai drammatici eventi degli anni Quaranta, appena tornato in patria, si dedica completamente all'arte.

Inizia così un percorso creativo in cui la materia, con le sue proprietà, diventa l'elemento più appropriato per raccontare il quotidiano: catrame, pietra pomice, sabbia incominciano ad essere presenti sulle tele riducendo progressivamente l'intervento pittorico, fino a quando i sacchi, i legni, i ferri e le plastiche diventano gli assoluti protagonisti delle sue opere. La materia diviene l'opera, sostituendo

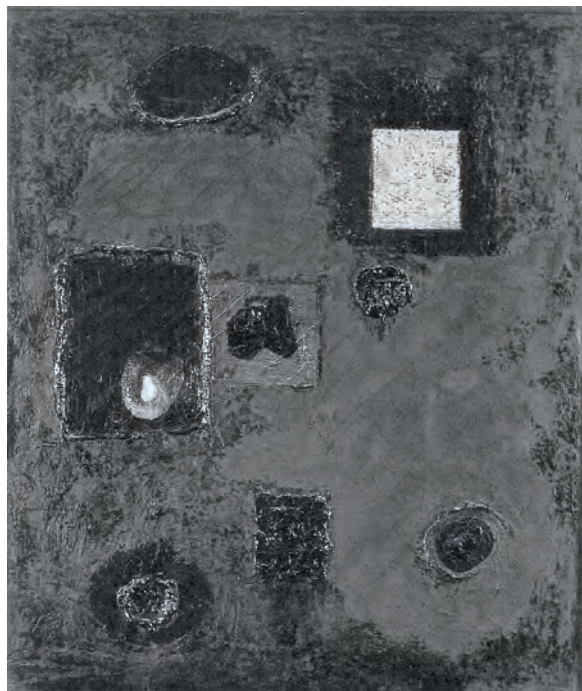
la raffigurazione della realtà con la realtà stessa, e superfici non tradizionali per l'arte diventano il mezzo più adatto a trasmettere intensità drammatica attraverso squarci, strappi o combustioni; un processo creativo seguito con attenzione dall'artista, che si risolve nell'intervento sulla materia e nella sua trasformazione, senza dimenticare mai il valore del colore.

Se nei primi decenni le opere vengono realizzate con materiali che permettono di creare superfici irregolari e complesse, cariche di forza espressiva, nel periodo maturo, quando si passa dai cretti ai cellotex, si evidenzia l'interesse verso forme più regolari, piani levigati, atmosfere più distese, e il pennello torna a occupare un ruolo fondamentale.

Il cellotex, materiale industriale composto da segatura e colla e utilizzato per coibentare i tetti, è introdotto da Burri nelle sue opere a partire dal 1953, ma soltanto dagli anni Settanta acquisisce valore estetico e da materiale povero, utilizzato come semplice supporto, diventa elemento imprescindibile nelle sue opere. Dipinti con campiture di colore monocromo, lucide o opache, o lasciati del colore naturale per evidenziarne le fibre, sagomati e



Lo studio di Alberto Burri agli Essiccatoi del tabacco, Città di Castello



Alberto Burri, *Nero 1*, 1948

incisi, per creare lievi dislivelli tra i piani e sottolineare così i contrasti materici e il gioco tra luce ed ombre, i cellotex diventano mezzi espressivi dalle molteplici potenzialità, che permettono all'artista di ideare armoniose e raffinate composizioni, in cui l'equilibrio tra forme essenziali e colore definisce una maestosa spazialità.

L'arte di Burri è caratterizzata da una evoluzione continua: cambiano i materiali, le tecniche, i gesti, ma tutto si sviluppa secondo una coerenza concettuale e formale, una sorta di circolarità che ci permette di trovare legami profondi tra opere eseguite in diversi periodi. Il colore, ad esempio, costituisce un elemento importante, che acquista particolari valenze, come spiega Maurizio Calvesi: "Un sacco funziona da colore; un segno da trama; una cucitura da segno; ma soprattutto il colore da materia: ovvero il colore di Burri è materia" (M. Calvesi, *Burri, disegni, tempere e grafica, 1948-1976*, Pesaro, 1976, in *Burri*, Milano, 1996, p. 71). Analizzando con più attenzione la questione possiamo notare la particolare predilezione per tre colori: bianco, rosso e nero; quest'ultimo diventa protagonista nei cellotex, come nella serie *Annotarsi* e in varie opere dal titolo *Nero*. In queste opere si possono ritrovare, oltre al colore nero, gli impianti compositivi e le superfici delle tele degli anni Quaranta: "[...] i primi quadri del '48 sono tutti dipinti, ma proprio in uno dei primi, che è anche il primo «nero», con un quadratino celeste, il trapasso stesso dal nero lucido all'opaco, non è in funzione di colore ma di materia, come il dritto e il rovescio di un raso. [...] La variazione luminosa dal lucido all'opaco non intende risolversi definitivamente e senza residui nell'ambito strutturale del dipinto: pone allo spettatore il compito di avvistare la variazione dove

l'occhio disattento non avrebbe rilevato che un'unica tinta di nero. In una parola attira lo spettatore nel dipinto. [...] Il quadratino celeste completa l'allarme: è un segnale, non sta nel quadro, trascorre, trapassa sul quadro. Ma nello stesso tempo che il contrasto lucido-opaco mette in sospetto lo spettatore, e il quadratino celeste trasmette un segnale ignoto, la struttura del dipinto non si disintegra affatto, resta rigorosa come in un quadro di Malevič", con queste parole Cesare Brandi descrive le opere del primo periodo dandoci una chiave di lettura per comprendere meglio la ricerca cromatica effettuata da Burri (C. Brandi, *Burri*, Roma, 1963, in F. Caroli, *Burri. La forma e l'informe*, Milano, 1979, pp. 6, 63).

In *Nero MI*, 1988, l'inserimento della pietra pomice sulla superficie monocroma permette a Burri di arricchire la gamma cromatica dei neri ricreata sul cellotex, alternando campiture lucide a quelle opache, in cui emerge la porosità del materiale utilizzato. Il «tutto nero» lascia spazio alla luce che, scivolando sul cellotex per poi essere imprigionata dalla materia irregolare della pietra, esalta le variazioni cromatiche, svelando allo spettatore le inaspettate potenzialità del nero. Nell'opera il rapporto tra il colore, con le sue variazioni, e l'alternarsi di forme regolari, interrotte solo in alto da una fascia sinuosa, e definite attraverso le tonalità e la materia, crea un forte e solenne equilibrio compositivo, e suggerisce un profondo silenzio in cui dallo scuro della superficie sembra uscire un nascosto bagliore vitale. Il nero occupa i pensieri di Burri, e, quando egli acquisisce gli Ex Secatoi del Tabacco, decide di dipingere i grandi capannoni industriali di nero, creando un contenitore ideale per grandi cicli pittorici e allo stesso tempo un'opera di vaste dimensioni, che evidenzia l'affezione a elementi che si ritrovano nel tempo e nello spazio e che determinano l'unicità della sua ricerca.



Essiccatoi del tabacco, Città di Castello, interno

Alberto Burri

Città di Castello (Pg) 1915 - Nizza 1995

Nero MI, 1988

Acrilico e pietra pomice su cellotex, cm. 150x202

Firma e data al verso: Burri 88: 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.

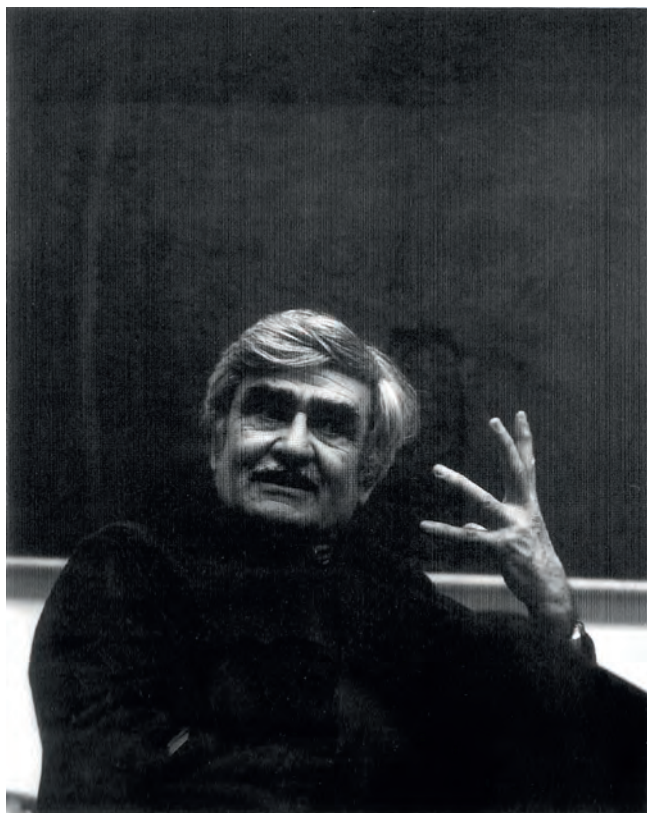
Esposizioni: Burri, Roma, Galleria Milart, novembre - dicembre 1989, cat. n. 3, illustrato;

Alberto Burri. Cellotex: La strategia della Materia, Modena, Galleria MOdenArte, 13 marzo - 1 maggio 2010, cat. pp. 28-29, illustrato a colori;

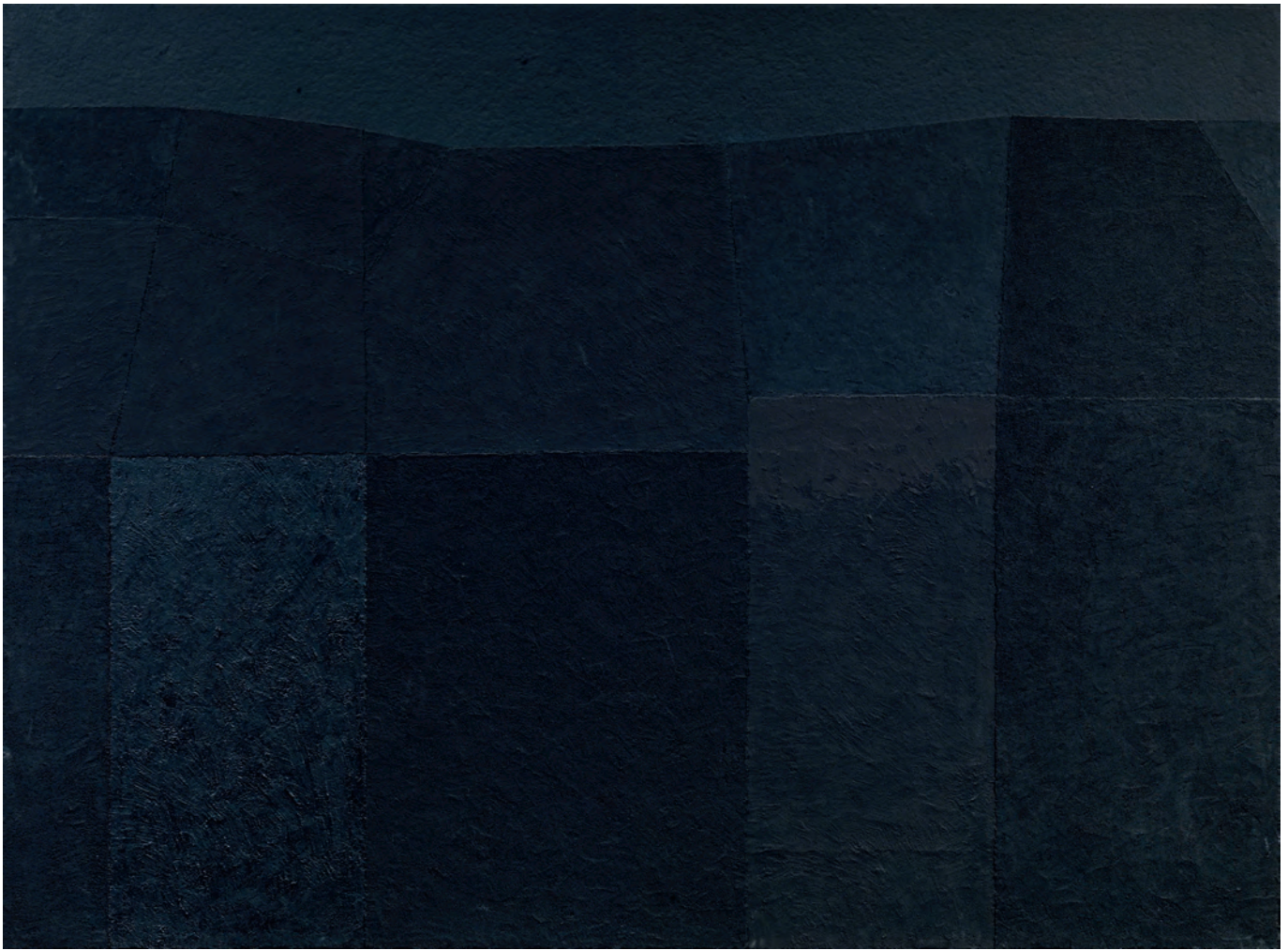
Firenze-New York. Rinascimento e Modernità. Da Luca Signorelli a Andy Warhol, Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 30 settembre - 10 dicembre 2011, cat. n. 32, illustrato a colori.

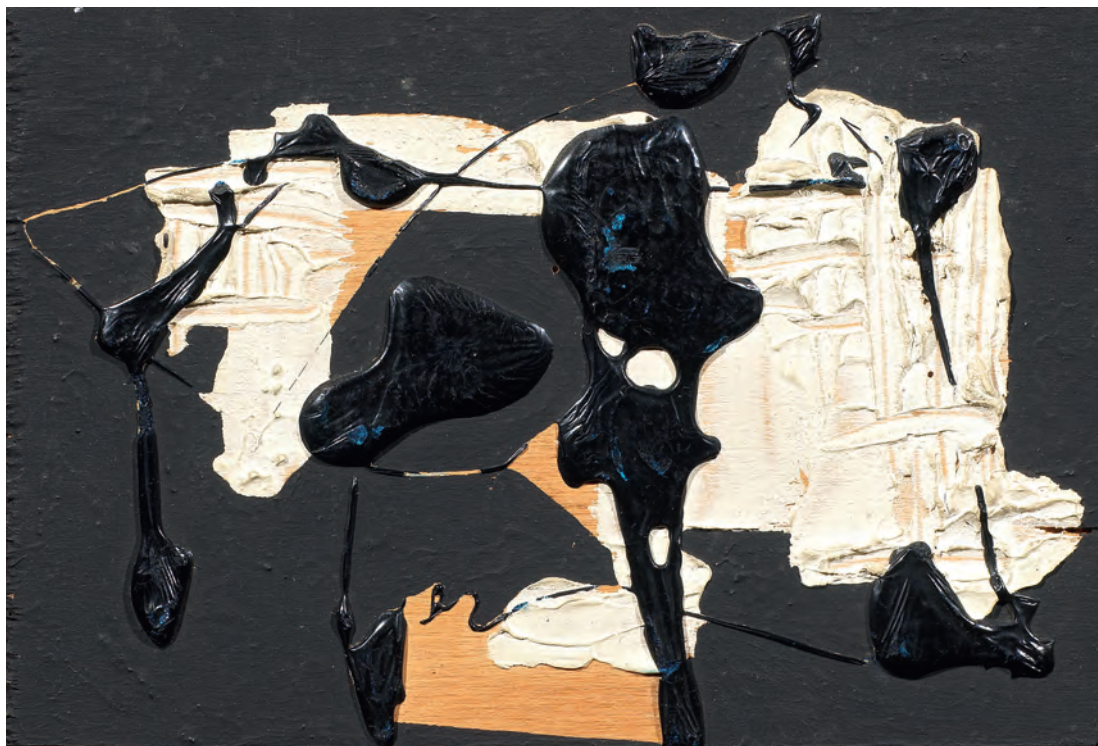
Bibliografia: Burri, contributi al catalogo sistematico, Fondazione Palazzo Albizzini, Petrucci Editore, Città di Castello, 1990, pp. 462, 463, n. 1991.

Stima € 320.000 / 420.000



Alberto Burri nel 1980





791- dimensioni reali

791

Alberto Burri

Città di Castello (Pg) 1915 - Nizza 1995

Catrame, 1949

Olio, catrame e bianco di zinco su tavola, cm. 9,8x14,5

Firma e data al verso sulla tavola: Burri 49.

Certificato su foto con timbro a secco Collezione Burri

Palazzo Albizzini, con n. 49.58.

Stima € 45.000 / 55.000



792

792
Afro

Udine 1912 - Zurigo 1976

Composizione, 1942

Tecnica mista su carta applicata su tela, cm. 66,8x47,8

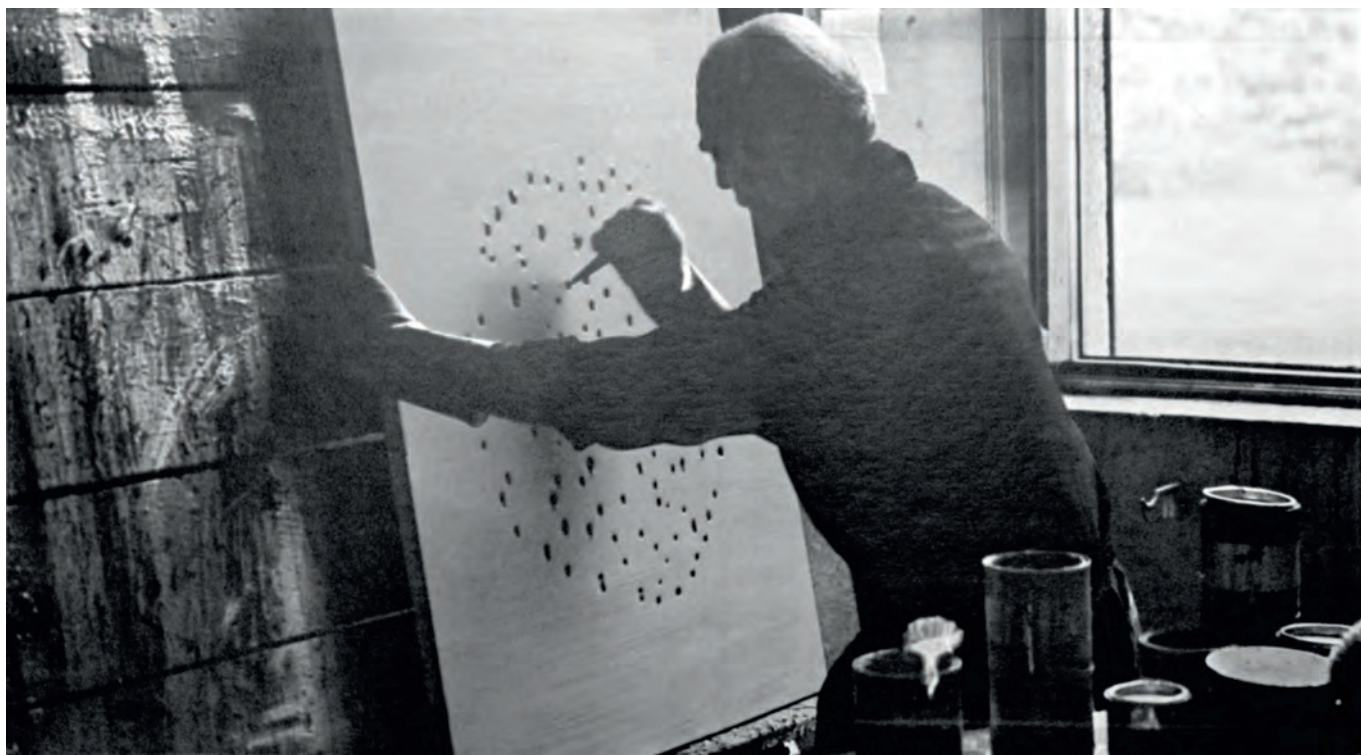
Firma e data in basso a destra: Afro / 42.

Opera archiviata presso la Fondazione Archivio Afro,
Roma.

Stima € 18.000 / 28.000

“Sono nato a Rosario di Santa Fè sul Paranà, mio padre era un bravo scultore, era mio desiderio esserlo, mi sarebbe piaciuto essere anche un bravo pittore, come mio nonno, m'accorsi però che queste specifiche tecnologie dell'arte non fanno per me e mi sentii artista Spaziale. Proprio così. Una farfalla nello spazio eccita la mia fantasia; liberatomi della retorica, mi perdo nel tempo e inizio i miei buchi”

Lucio Fontana



Lucio Fontana nello studio

Con l'affermazione “Noi Cantiamo l'evoluzione del mezzo dell'arte”, contenuta nel Manifesto dello Spazialismo del 1951, Lucio Fontana, Roberto Crippa, Mario Deluigi, Gianni Dova, Virgilio Guidi e Cesare Peverelli fondano il movimento spaziale, a cui si uniscono anche Tancredi e Giuseppe Capogrossi, che a sua volta nel 1949 aveva fondato insieme a Ettore Colla ed Alberto Burri il gruppo Origine.

Lucio Fontana, già a partire dal 1946, con il *Manifesto bianco* (cui ne seguiranno altri fino al 1953) aveva analizzato una serie di problematiche, anticipatrici rispetto al movimento stesso.

Alla base di tale dichiarazione vi era un'unica certezza: l'arte era legata all'evoluzione dei propri mezzi e doveva saperli utilizzare per arrivare ad un linguaggio capace di trasformarli in strumento artistico: primo fra tutti i mezzi vi era lo spazio.

Secondo Lucio Fontana ogni cosa prodotta con consapevolezza “faceva spazio”, e fare spazio significava sottrarsi ad ogni logica di rappresentazione dello spazio stesso.

Fare spazio significava creare lo spazio e non rappresentarlo.

Se la pittura era il piano, allora lo spazio si otteneva azze-

rando il piano stesso, bucadolo e ferendolo, aprendolo, mettendolo così in discussione.

Si doveva rompere l'equilibrio del piano attraverso un gesto che spaccasse la forma.

Tale gesto di rottura fisica e concettuale creava una comunicazione tra il fronte ed il retro dell'opera, tra l'interno e l'esterno, attuando una sorta di continuità tra gli spazi “al di qua” e gli spazi “al di là”.

Lo spazio di Lucio Fontana è dunque lo spazio dell'arte, conscio del fatto di doversi confrontare con i concetti e le materie del proprio tempo attraverso un gesto che apparentemente azzera gli elementi tradizionali dell'arte, cioè la pittura e la scultura, ma che in realtà si dimostra essere profondamente conoscitivo ed intellettuale.

Quella di Lucio Fontana si può definire una filosofia spazialista-ambientale che si avvale di una tecnica oltremodo originale nel concepire spazio e materia come ambiente de-materializzato ed energia pura; è da queste premesse che partirono gli esperimenti condotti, anche con maggiore intransigenza, da Yves Klein, Piero Manzoni, dal Gruppo Zero in Germania e dal GRAV in Francia.

Le tele monocromatiche (quantunque perforate) di Fon-

tana sono tra i pochi esempi significativi di arte europea contemporanea che si possano mettere in rapporto con l'Astrattismo ed il Minimalismo americano del secondo Novecento.

In *Concetto spaziale*, 1966-67, i buchi hanno dunque un'origine spaziale e non vanno intesi come elementi meramente grafici sulla superficie pittorica.

I buchi iniziano ad apparire nelle opere di Lucio Fontana a partire dal 1949, vengono presentati per la prima volta nel febbraio del 1952 in una mostra collettiva del gruppo spazialista, ed in seguito alla personale dell'artista nello stesso anno presso la Galleria del Naviglio di Milano.

Forando la superficie pittorica l'artista introduce una dimensione di spazio ulteriore: non è uno spazio fisico, ma bensì uno spazio allusivo, cosmico; a tal proposito scrive Enrico Crispolti: "E questi segni fisici si pongono esattamente, in misura concettuale, come una sorta di progetto di simbolizzazione immaginativa di tale ulteriore spazialità, e non certo come una sua "rappresentazione", che per Fontana sarebbe potuta avvenire soltanto in termini di pura spazialità ponderale. E il titolo che da allora usa costantemente, "Concetto spaziale", acquista un più preciso intenzionale significato proprio alla luce delle esperienze di *conceptual art* della seconda metà degli anni Sessanta e dell'inizio dei Settanta" (Enrico Crispolti, *Sull'avventura creativa di Fontana*, in *Lucio Fontana, Centenario della nascita*, catalogo della mostra, Milano, 1999, p. 51).

Nel nostro *Concetto Spaziale*, i buchi hanno un andamento strutturato, che segue il perimetro della tela come a "sottolineare" l'opera, diversamente da quelli apparsi in precedenza a partire dal 1949, dove essi erano disseminati caoticamente sotto forma di piccoli fori.

In quest'opera Fontana utilizza un color oro intenso, una scelta che non rivela un particolare significato in quanto secondo l'artista i colori non influivano affatto sul proprio pensiero artistico.

L'indifferenza di Fontana nei confronti del colore è fondamentale: ciò che conta è il gesto, e tale riflessione lo porterà ad affermare in un'intervista con Carla Lonzi nel 1969 che sia Manzoni con la linea dell'infinito – "la scoperta più grande che ci sia" – che egli stesso col buco, hanno raggiunto risultati irripetibili (in Carla Lonzi, *Autotratto*, 1969).

Negli anni Sessanta i buchi di Fontana sono in genere ordinati su tele monocromatiche, secondo profili o sagome di forme coordinate ritmicamente, delineate appena a matita, così che la forma vi acquista un valore concettuale: un tema formale ricorrente in quegli anni, come si nota in *Concetto spaziale*, è quello dell'ovale, realizzato appunto tramite numerosi buchi, oppure graffiando l'olio magro sulla tela o delineandolo a matita.

Le tele sono quasi sempre, come nel nostro caso, mo-

nocromatiche, forse perché in questi anni Fontana usa l'olio per rappresentare la polarità del rapporto materico totale, del gesto invischiato nella materia che ne sollecita la vitalità.

Le opere di Fontana, come questo *Concetto spaziale*, da un lato creano effetti espressivi inediti, con la chiara volontà di portarci verso il futuro, facendocelo intuire, e dall'altro si avvalgono comunque di mezzi espressivi antichissimi: i buchi e la tela ci conducono infatti ai primordi, a tradizioni ancestrali; tutto ciò collima perfettamente con l'uomo Fontana che cercava di rivolgersi al futuro rimanendo ancorato alle cose più umili e semplici del passato.

Nell'articolo *Oltre la pittura*, pubblicato nel 1959 sul primo numero di *Azimuth* Guido Ballo scrive: "Non è possibile stabilire i limiti dei generi: pittura, scultura, decorazione, purezza lirica. Ha bruciato, nella sua incessante attività, ogni distinzione: tutto è fatto risalire alle origini, al momento inventivo quando gli schemi non esistono o sono soltanto proiezioni provvisorie".



Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, gioiello, 1966 ca.

Lucio Fontana

Rosario Santa Fè 1899 - Varese 1968

Concetto spaziale, 1966-67

Olio su tela, oro, cm. 91,9x73,1

Firma in basso a destra: L. Fontana; firma e titolo al verso sulla tela: L. Fontana / Concetto Spaziale.

Storia: Collezione privata, Milano; Collezione Capararo, Albavilla; Collezione privata, Milano; Fondazione Marconi Arte, Milano; Collezione privata

Esposizioni: L'Aia, Haags Geementemuseum, 1967;

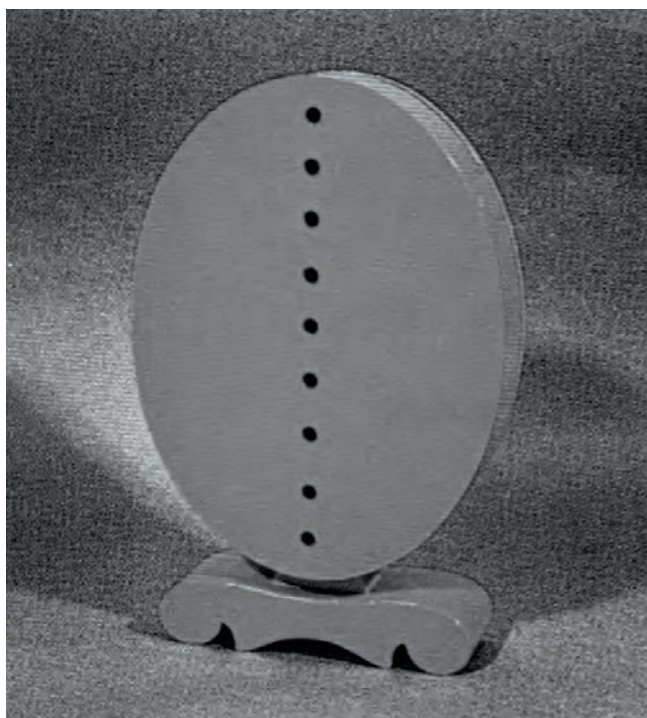
Lucio Fontana, Milano, Galleria Il Pilastro, marzo - aprile 1985.

Bibliografia: Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnement spatiaux, vol. II, La Connaissance, Bruxelles, 1974, pp. 148, 149, n. 66-67 B 10 (riprodotto capovolto);

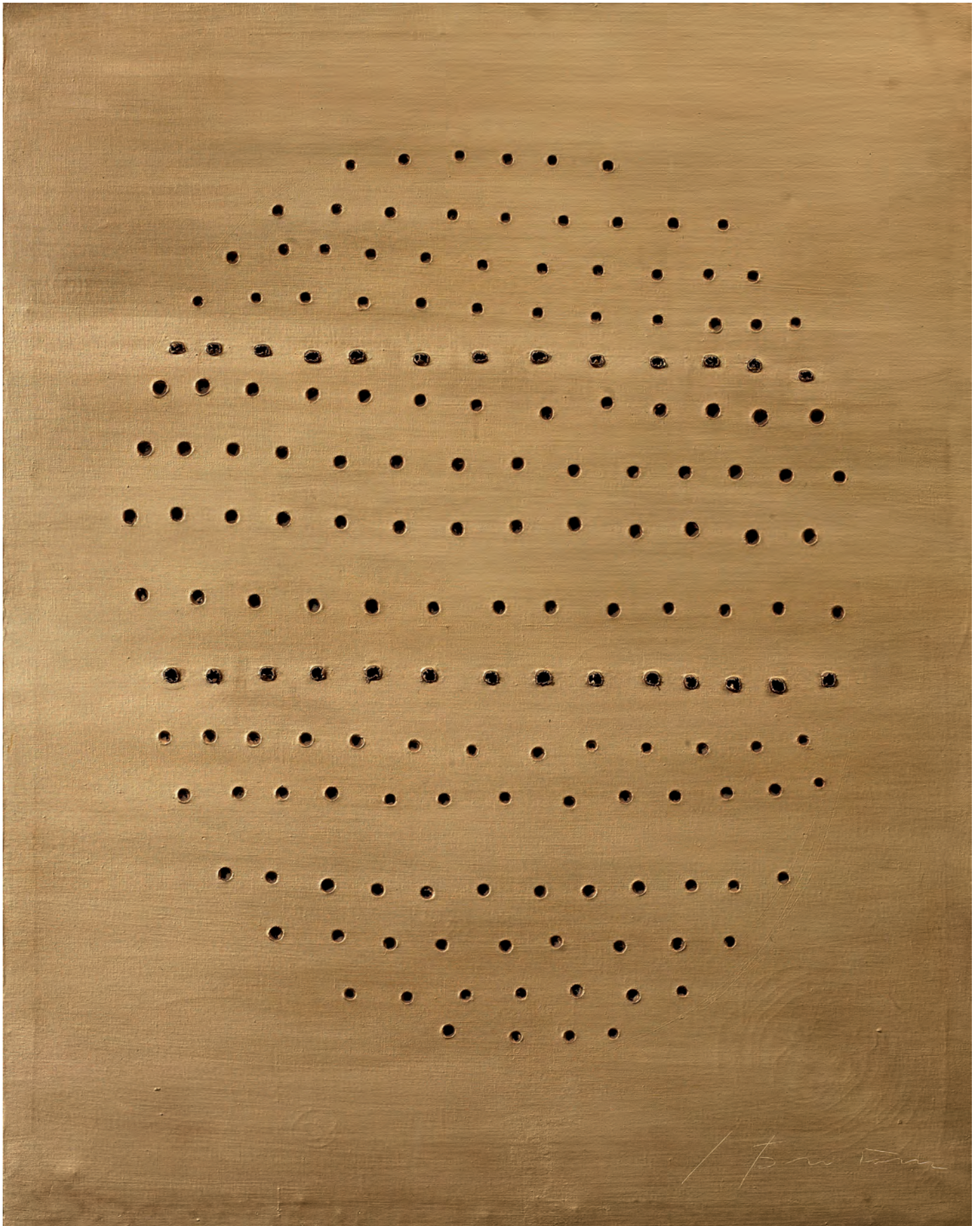
Enrico Crispolti, Fontana. Catalogo generale volume secondo, Electa, Milano, 1986, p. 507, n. 66-67 B 10;

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. 697, n. 66-67 B 10.

Stima € 380.000 / 500.000



Lucio Fontana, Scultura contenitore per l'opera di Otto Hahn *Portrait d'Antonin Artaud*, 1968





794

794

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Villa Passerini presso Firenze (Veduta di Arcetri), 1903

Olio su tavola, cm. 26,4x38

Firma e data in basso a destra: Severini / Arcetri 1903.

Certificato su foto di Gina Severini Franchina, Roma 21/7/89.

Esposizioni: Esposizione personale di Gino Severini, Cortona, Palazzo Casali, 1976.

Bibliografia: Piero Pacini, Percorso prefuturista di Gino Severini, 3, in «Critica d'arte», anno XL, n. 139, gennaio - febbraio 1975, p. 43, tav. 2;

Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori - Daverio, Milano, 1988, p. 75, n. 14.

Stima € 35.000 / 50.000



795

795

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Pensionati, 1954 ca.

Olio su tela, cm. 50,2x70,4

Firma in basso a destra: O. Rosai; al verso sul telaio titolo: Pensionati: etichetta Arte Contemporanea / Firenze (Italia); sulla tela: etichetta Azienda Autonoma di Cura e Soggiorno / Montecatini Terme / Mostra Ottone Rosai / 7 luglio - 7 agosto 1956.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 20 marzo 2012.

Esposizioni: Mostra Ottone Rosai, Montecatini Terme, Saloni Superiori del Kursaal, 7 luglio - 7 agosto 1956, cat. n. 7, illustrato (con titolo *I vecchi del ricovero*).

Stima € 14.000 / 20.000

Gino Rossi artista geniale e profetico

Gino Rossi, artista “dagli estri imprevedibili, dall’intima sostanza umana, seria e grave, di umore piuttosto triste che malinconico, uno che negli anni precedenti la prima Ca’ Pesaro fu dei pochissimi, tre o quattro in tutto, sparsi per l’Italia, che tentarono di aprire nuove vie alla pittura e alla grafica italiana”. Così lo ricordava nel 1963 Ugo Valeri, uno tra i molti suoi amici e pittori a lui contemporanei. E Pio Semeghini di lui scriveva a Giuseppe Marchiori in una lettera del 1934: “Artista purissimo e sensibilissimo, forse il più raffinato di tutti noi, si commuoveva fino alle lacrime davanti alla meraviglia delle isole e delle acque come davanti ai capolavori dell’arte”. A metà degli anni Trenta la straordinaria parabola artistica di Gino Rossi si è già consumata, ma sono ancora vivi nella memoria di chi l’ha conosciuto la profondità e il rinnovamento della sua pittura. Artisti si nasce, non si diventa. Gino Rossi artista lo fu davvero, pittore straordinario e tra i più inclassificabili e profetici dell’inizio del secolo scorso. Il suo respiro era internazionale, europeo. La sua visionarietà pari a quella di Paul Gauguin, Vincent Van Gogh e Georges Rouault: sia che dipingesse paesaggi bretoni sia quelli della laguna veneziana o le nature morte dell’ultimo periodo.

Il *Paesaggio Breton* qui proposto lo conferma. Assente dalla scena dell’arte dal 1984 e conservato nel silenzio di una prestigiosa collezione privata italiana, compare ora di nuovo a ricordare la grandezza del gesto e della pittura di Gino Rossi a dispetto della sua produzione esigua dipinta nei primi decenni del ’900. La sintassi linguistica della composizione è essenziale, tutta concentrata sulla croce in primo piano. Da lì partono e lì tornano tutti gli elementi della narrazione, il paesaggio, con i particolari ancora simbolisti e naïf della vegetazione, la chiesa, i due personaggi colti in conversazione e che restituiscono l’attenzione di Gino Rossi per i dettagli umani, il suo amore per il folclore maturato da ragazzino a lezione presso un pittore d’origine russa, Vladimir Schereschewskij, e poi nella consuetudine con la collezione d’arte orientale del Conte Bardi che prima di confluire nel Museo Orientale di Venezia era conservata a Ca’ Vendramin

Calergi. In una delle sue rare testimonianze sulla sua formazione, Rossi aveva dichiarato di non aver avuto altri maestri “se non i primitivi, egiziani, assiri, persia-



Gino Rossi, *Chiesetta in Bretagna*

ni, bizantini”¹.

In *Paesaggio Breton* i colori stesi *à plat* – secondo la lezione di Gauguin e della tradizione espressionista francese – mostrano una lettura attenta dell’uso dei toni in una gamma che va dai grigio azzurri, ai verdi, agli ocra. La luminosità del dipinto proviene dall’interno e quest’espedito stilistico rende la composizione ancora più irreale e lirica – benché riferita a un paesaggio reale, visitato e amato da Gino Rossi nel suo secondo soggiorno francese, quando si reca in Bretagna, tra la fine del 1909 e l’inizio del 1910 – quasi fosse un paesaggio della mente e dell’anima². Il primo viaggio in Francia, a Parigi, risale fin dal 1906-1907. Gino Rossi si presenta alla scuola libera di pittura nello stu-

dio di Hermen Anglada Camarasa, spagnolo di Barcellona, pittore ridondante le cui decorazioni sono sempre eccessive. Anglada dipinge Parigi di notte e scene folcloristiche di ambiente catalano. Quello che per Nino Barbantini, il critico suo amico e protagonista della straordinaria avventura di Ca' Pesaro, è "l'unico passo falso" nella vita d'artista di Gino Rossi, in realtà, è un momento di crescita.

Il viaggio a Parigi è di studio e di scoperta come hanno notato Marchiori e Luigi Menegazzi³. Rossi è curioso e si confronta con espressioni stilistiche diverse da quelle italiane, trascorre giornate intere nei musei, al Musée Guimet, dove ritrova l'antico amore per gli oggetti di civiltà lontane, è attratto soprattutto dalle ceramiche, e al Musée de Cluny lui riproduce con cura nei suoi taccuini tutto ciò che vede, come dimostrano le lettere di Gino Rossi a Barbantini e le testimonianze dell'amico Arturo Martini, lo scultore con cui Rossi per un periodo condivide lo spirito eroico e pionieristico, oltre a una visione dell'arte. "La mia pittura – scrive Rossi a Barbantini – è in gran parte il risultato di visite quotidiane al Museo di Cluny. Potrei mostrarti interi quaderni con studi, interpretazioni di fiori, insetti, alberi, uccelli, tratti da maioliche e ceramiche persiane, giapponesi, cinesi, italiane. Le stesse mie colorazioni e il modo mio di descrivere il paesaggio risentono di questi studi"⁴. Ma a parte i musei, di Parigi non gl'importa un granché. Gli serve per aggiornarsi, sapere quello che si racconta nei cenacoli e cosa espongono i mercanti. Gino Rossi preferisce proseguire per i Paesi Bassi, Shuif, Rochefort e Bruges, dove trae spunto per paesaggi omonimi, due dei quali vengono presentati a Ca' Pesaro nel 1909⁵.

Ma è il secondo viaggio a Parigi – confermato da Flavia Scotton – a essere decisivo per la sua formazione. Ci va con Arturo Martini, anche se poi i due si dividono e Rossi va da solo in Bretagna, nei luoghi divenuti famosi grazie a Gauguin e alla sua scuola. A questo periodo la critica ha sempre attribuito *Il Paesaggio Breton* qui proposto, il cui confronto è con *La Chiesetta in Bretagna* (Menegazzi, 1984, cat. p. 21, n. 2) dipinto visionario ed emotivo, con le case che serrano la facciata del piccolo edificio religioso e la croce, elemento stilistico



Gino Rossi, *Croce in un villaggio bretone*

e simbolico che accentua la dimensione irreal e silenziosa del paesaggio e che torna in *Croce in un villaggio* (Menegazzi, 1984, cat. p. 64, n. 62 bis). Quest'ultimo piccolo dipinto, eseguito sul retro di un altro, sembra una prova o una variante del particolare del *Paesaggio Breton* e rivela la suggestione simbolista di Gauguin nella composizione primitiva, cui si unisce l'eccentricità propria della pittura di Gino Rossi. Il confronto è utile, però, per capire come il paesaggio e la vita dei pescatori in Bretagna suggestionassero a tal punto la natura emotiva di Rossi che lui restituisce negli spazi ridotti dei paesaggi con gesti antichi e quotidiani come si vede nelle due figure – una di spalle, l'altra di tre quarti – di *Paese in Bretagna*. Insieme con Gauguin è il Van Gogh dell'ultimo periodo ad attrarlo con la sua drammaticità e per l'uso del colore.

Emerge la dote straordinaria di Gino Rossi di cogliere il mondo in termini di esperienza umana oltre che artistico figurativa. L'universo pittorico che era stato di Gauguin e di Van Gogh è diventato una parte di sé: "Dipingendo a memoria avevo il vantaggio di abolire inutili complicazioni di forme e toni" aveva scritto Gauguin. Anche Gino Rossi vede quei paesaggi dal vero, li osserva nelle fotografie di Paul Gruyer e li memorizza una volta rientrato nella campagna veneta.

"Interpretazione" aveva scritto, invece, Rossi, "modo di descrivere il paesaggio": non importa il luogo geografico quanto la sua trasfigurazione. Si consuma in fretta la sua meteora. Nel 1924 ad appena quarant'an-

Gino Rossi

Venezia 1884 - Treviso 1947

Paese in Bretagna

Olio su tela, cm. 50x75

Firma in basso a destra: Rossi. Al verso sul telaio: etichetta Galleria dello Scudo / Verona / Gino Rossi / mostra commemorativa / nel centenario della nascita / Patrocinio della Regione Veneto / 26 novembre 1983 - 31 gennaio 1984 / Opera Esposta: timbro e etichetta Galleria Gian Ferrari / Milano / Mostra celebrativa / di / Gino Rossi / maggio 1964: etichetta Comune di Venezia / Assessorato alla Cultura / mostra / Gino Rossi nel centenario della nascita / Venezia, Ca' Vendramin Calergi / 18 febbraio - 31 marzo 1984 / cat. n. 005: etichetta Mostra di Gino Rossi / [Tre]viso - Casa da Noal / 15 settembre - 4 novembre 1974: etichetta Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna / mostra Gino Rossi / gennaio - febbraio 1956: etichetta XXIV Biennale Internazionale d'Arte / di Venezia - 1948, con n. 1138. Storia: Collezione Giorgio Levi, Cortina d'Ampezzo; Collezione privata, Milano; Collezione privata. Esposizioni: Gino Rossi, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, gennaio - febbraio 1956, cat. n. 20;

Gino Rossi, Treviso, Casa da Noal, 15 settembre - 4 novembre 1974, cat. pp. 13, 83, n. 3, illustrato a colori; Gino Rossi. Mostra commemorativa nel centenario della nascita col patrocinio della Regione Veneto, Verona, Galleria dello Scudo, 26 novembre 1983 - 31 gennaio 1984, cat. p. 29, n. 5, illustrato a colori.

Eseguito probabilmente durante o in seguito al secondo soggiorno francese, quando Gino Rossi si reca in Bretagna (fine 1909 - inizio 1910).

Bibliografia: Benno Geiger, Gino Rossi pittore, Ediz. Le Tre Venezie, Padova, 1949, p. 51, n. 5;

Guido Perocco, Artisti del primo Novecento italiano, Giulio Bolaffi Editore, Torino, 1965, p. 131;

Guido Perocco, Le origini dell'arte moderna a Venezia (1908-1920), Editrice Canova, Treviso, 1972, p. 131;

Luigi Menegazzi, Gino Rossi. Catalogo generale, Electa Editrice, Milano, 1984, p. 22, n. 5.

Rintelato.

Stima € 200.000 / 300.000



Gino Rossi nel giardino dell'ospedale psichiatrico di Treviso



ni smette di dipingere, la malattia gli divora la mente. Il suo spirito lucido e consapevole – ma fragile – non regge all'abbandono della moglie, alla prigionia durante la prima guerra mondiale, alla povertà, alla chiusura della cultura italiana ad ogni prospettiva europea. Nel 1919 di nuovo a Parigi, guarda alla lezione di Cézanne come aveva fatto anche Boccioni prima di morire. Gino Rossi è al passo con i tempi nella sua riflessione, ma sente di dover cambiare la rotta della sua pittura: cerca nella scomposizione uno spazio essenziale. “Non si costruisce con il colore: si costruisce con la forma”, diventerà una delle sue frasi più note. Seguono anni ancora più tormentati dei precedenti, di dissonanza con quanto accade nel panorama della pittura italiana; mentre la malattia si ripresenta ogni volta più acuta e la sua mente si consuma. In pochi comprendono e registrano il suo dramma e la sua grandezza; oltre agli amici veneti Springolo, Malossi, Semeghini e Barbantini, c'è Carlo Carrà. In una lettera a Dario De Tuoni nel 1922 a proposito della mostra alla Galleria Pesaro, Rossi scrive: “A Milano, dove ho esposto, si è scatenata contro di me una vera campagna di ostilità. L'unico che mi ricorda...con qualche simpatia è Carrà, forse perché è uno dei pochi critici onesti, intelligenti e indipendenti”⁶. Deluso dalla cattiva sorte, Gino Rossi si indebolisce sempre più, ma nel buio della malattia non perde la consapevolezza di sé e del valore della propria ricerca e scrive: “Bisogna che io vada fuori da questo inferno al più presto. Si direbbe che ognuno goda a sapermi in queste angustie. Pare quasi che io debba scontare come una colpa imperdonabile vent'anni di lavoro e di studio. Mi si insegna la solita

morale come se io non avessi fatto finora qualcosa di più che delle chiacchiere. Sono stato inutile a me stesso, ma non agli altri. Non si capisce quello che potrei dare e fare di bene”.

Lo riconoscono, però, alcuni critici delle generazioni più giovani: il veneziano Giuseppe Marchiori, Giulio Carlo Argan e Palma Bucarelli, che nel 1956 organizzerà una personale dell'artista alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma dove propone anche un video su Gino Rossi, che è un vero successo persino a detta della critica francese⁷. Ma, già fin dagli anni Quaranta, per la Bucarelli Rossi è “uno dei pochi pittori italiani che nei primi decenni del nostro secolo abbia capito quello che accadeva nell'arte europea ed abbia cercato di rinnovare l'ambiente artistico italiano. Con uno sforzo che gli costò la perdita della ragione”. Nonostante i tentativi con il ministero, la trattativa d'acquisto per la Galleria Nazionale di un'opera di Gino Rossi (che poi acquisterà *Fanciulla che legge*) resta incompiuta. Il pittore è ancora ricoverato in una clinica psichiatrica e da tempo ha smesso di dipingere. “La mia mente non pensa più” aveva scritto disperato a Nino Barbantini. Quello che la Bucarelli e gli altri della commissione della Biennale di Venezia fanno per aiutarlo è una storia d'altri tempi: cercano una sua opera da un collezionista privato, sperando di ottenerla in dono per risparmiare denaro da dare all'artista in forma di sussidio o di premio, per sostenerlo negli ultimi tormentati anni. Ma è già troppo tardi, nel '47 Gino Rossi muore senza che gli amici critici possano aiutarlo. La Bucarelli, Marchiori, Argan saranno alleati nel celebrare la sua figura con una mostra retrospettiva alla Biennale del 1948⁸.

¹ Le notizie sulla prima formazione giovanile di Rossi su cui prima non esistevano quasi informazioni, anche a causa del silenzio dello stesso pittore su questo periodo, si devono a Flavia Scotton. F. Scotton (a cura di), *Gino Rossi*, in *Venezia gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920*, Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, 19 dicembre 1987 – 28 febbraio 1988, Mazzotta, 1987, p. 182.

² Flavia Scotton (a cura di), *Gino Rossi*, op. cit., p. 182

³ Luigi Menegazzi, *Gino Rossi*, catalogo generale, contributi di Claudia Gian Ferrari, Electa, Milano, 1984, pp. 7. Cfr. anche Flavia Scotton (a cura di), *Gino Rossi*, op. cit. p. 183; Nino Barbantini, *Gino Rossi*, Edizioni Galleria del Cavallino, Venezia, 1943, p. 8.

⁴ Benno Geiger, *Gino Rossi pittore*, Le Tre Venezie, Padova, 1949, p. 23.

⁵ Flavia Scotton (a cura di), *Gino Rossi*, op. cit., p. 182.

⁶ Luigi Menegazzi, *Gino Rossi*, op. cit., p. 13.

⁷ *Gino Rossi pittore*, produzione documento film, regia di Palma Bucarelli, fotografia di Giorgio Merli, durata 10 minuti.

⁸ Archivio storico generale GNAM, pos. 3/8, proposte acquisti 1940-49, maggio 1947, relazione per la commissione degli acquisti per la Galleria nazionale d'arte moderna; lettera di Palma Bucarelli a Giuseppe Marchiori, 25 luglio 1947, lettera manoscritta n. 39, pos. 3K. Archivio storico generale GNAM, pos. 18C 1, cartelletta Biennale Teheran, velina dattiloscritta di Palma Bucarelli a Mario Pinna Carboni, ambasciatore d'Italia a Teheran, 11 marzo 1964; ACS, MPI, dir. Gen. AABBA, div. III, 1929-60, busta n. 284, relazione dei lavori della commissione degli acquisti di opere d'arte per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 27 febbraio 1947, punto n. 4, p. 3.



797

797

Gino Rossi

Venezia 1884 - Treviso 1947

Il ritorno, 1922

Olio su cartone, cm. 55,3x68,8

Al verso, su un cartone di supporto: etichetta e due timbri Galleria dell'Annunciata, Milano (con titolo *Tre figure*): timbro parzialmente abraso Galleria Annun[ciata]: etichetta Galleria d'Arte del Cavallino, Venezia / XII Mostra / dedicata al pittore / Gino Rossi / 14 - 28 febbraio 1943 XXI: timbro e etichetta Galleria Gian Ferrari / Mostra celebrativa / di / Gino Rossi / maggio 1964: etichetta Arte Moderna in Italia / 1915 - 1935 / Mostra in Palazzo Strozzi / Firenze / 26 febbraio - 28 maggio 1967, con n. 1645.

Storia: Collezione Benno Geiger, Venezia; Collezione privata, Verona; Collezione privata

Esposizioni: Galleria Annunciata, Milano, 1949;

Opere di maestri contemporanei in vendita provenienti da raccolte private, Prato, Galleria d'Arte Falsetti, 8 - 15 maggio 1965, cat. n. 120, illustrato;

Arte Moderna in Italia, 1915 - 1935, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967, cat. pp. XXVIII, 155, n. 685, illustrato a colori

Bibliografia: Benno Geiger, Gino Rossi pittore, Ediz. Le Tre Venezie, Padova, 1949, p. 63, n. 75.

Il ritorno del 1922, qui proposto e proveniente da una collezione privata, nelle linee marcate del contorno delle figure segna il dramma e lascia intravedere quale avrebbe potuto essere l'evoluzione della pittura di Gino Rossi che riflette su Matisse, Cézanne e forse anche sul Modigliani dell'ultimo periodo.

Nel 1919 l'artista a Parigi indaga la pittura e la ricerca dello spazio di Cézanne e il cubismo di Picasso. Non vengono meno, però, l'amore per il primitivismo e per Matisse, come si vede nel colore steso dentro a un segno lineare e a curve che dà il ritmo alla composizione, lontana da ogni riferimento al reale, alla decorazione e all'astratto.

Stima € 60.000 / 90.000

Tre opere di Lorenzo Viani



Lorenzo Viani a Parigi nel 1908, cartolina dedicata a Manlio Baccelli

Fin dagli esordi della sua intensa parabola artistica e umana, Lorenzo Viani scelse come tema d'elezione della sua opera la popolazione della Versilia, la sua terra natale: alla Versilia dedicherà molti dei suoi romanzi, e nelle opere pittoriche descriverà i suoi personaggi, le loro disperazioni e i loro volti. Nella bottega del barbiere dove, da giovanissimo, sarà apprendista, sfilava una vera e propria galleria di volti e di storie: "Prima di averli disegnati questi visi acciabbattati, ricuciti di gavine ammarginati dai punti a dentro e fuori, li ho mantrugiati, le mie dita si sono affondate sotto i ponti degli zigomi, sotto gli archi delle mandibole, nelle fosse orbitali, han corso lungo le suture dei parietali, han preso possesso sulle voltate dei crani, han palpeggiato i muscoli mastoidei, i pellicciai, gli estensori per il riso e per il pianto, ho strizzato le cartilagini ai discernati, ho messo le dita nelle fosse... Tutte queste teste le ho rapate, sbarbate, tagliate, sgranate, sforbiciate, tosate, tirate, sgrassate, digrimate, impomatate, ingrumate" (in Ennio Francia, Rinaldo Cortopassi, *Lorenzo Viani*, Firenze, 1955, p. 10). Un'indagine dunque quasi ossessiva sulla figura umana, intesa non solo come forma ma anche come soggetto, portatore di una storia, e quasi sempre di un dramma, il dramma delle condizioni di vita al limite della disperazione con cui da sempre il pittore è stato in contatto, in tutti i momenti della sua vita, e per cui ha sentito sempre una vicinanza empatica, divenendo il cantore spassionato e antiretorico degli

umili, dei diseredati, dei lavoratori, dei folli, dei vagheri viareggini e dei poveri di Parigi. I suoi dipinti sono popolati di personaggi che vengono scarnificati dal pittore, deformati, alterati, in uno spasimo di forme che li rende simboli della visione che egli ha dell'uomo e del mondo: una visione aspra, anti-idillica, distante sia dal realismo e dall'accademia tardo-ottocenteschi che dall'esaltazione della classicità e dalla retorica monumentale che caratterizzeranno l'arte italiana tra le due guerre, collocandolo in una posizione assolutamente peculiare rispetto ai suoi contemporanei.

Nel 1908-1909 Lorenzo Viani è a Parigi, nel casamento della Ruche, edificio che ospitava gli studi di pittori senza mezzi, alla periferia della città, teatro, come la Darsena viareggina, di un universo di poveri e diseredati. L'esperienza parigina sarà estremamente traumatica, contrassegnata dalla fame e dalle crisi nervose: "Un bel giorno lasciai Viareggio diretto a Parigi, senza conoscenze con poche lire e senza conoscere una parola di francese. Tiriamo un velo sul resto, patimenti fame umiliazioni freddo disperazione angoscia, la cronaca è inutile, sono mille i casi miei, la viltà borghese è grande nelle città, più grande della misericordia di Dio" (In Ida Cardellini Signorini, *Lorenzo Viani*, Firenze, 1978, p. 300).

Ragazza parigina è una delle rare testimonianze del periodo parigino di Viani, e vi si ritrova tutta la sua attenzione per la rappresentazione dei tipi umani, concentrata

qui sul volto, dipinto con colori violenti, dove dominano i grandi occhi, sbarrati sulla vita, solcati dal nero e dal rosso acceso. Il viso potentissimo è il fulcro del ritratto, come anche in *Ragazza col cappello*, dello stesso periodo: il pittore concentra qui tutta la sua forza dirompente, lasciando il corpo a un abbozzo, che quasi scompare nel fondo grezzo, volutamente incompiuto. Forse memore di certi ritratti del primo Picasso, o delle figure di Toulouse-Lautrec o Klees Van Dongen, senza la consapevolezza formale degli esempi delle avanguardie, ma sempre guidato dal solo istinto e dalla sua sensibilità, Viani ci lascia di questa ragazza senza nome un ritratto intensissimo, pieno di disperata vitalità.

La stessa disperata vitalità che si ritrova nella serie di cartoni realizzati dal pittore al suo rientro in Italia, nella natia Viareggio, negli anni immediatamente precedenti alla prima guerra mondiale: non più la gente di Parigi, ma le figure della Versilia ritornano a popolare le opere di Viani, spesso ritratte con la tecnica del semplice carbone su cartone, che gli permette di ottenere risultati di sorprendente essenzialità e sintesi, eliminando tutto il superfluo, compreso il colore, secondo una ricerca parallela a quella delle contemporanee prove xilografiche, giocate unicamente sul rapporto tra il nero dell'inchiostro tipografico e la carta. Protagonisti degli splendidi cartoni di Viani sono anarchici, madri con i loro bambini, viandanti e, come in *Ritorno a casa*, gruppi di famiglia.

Una famiglia nucleare, composta unicamente da padre, madre e figlio questa, ritratta di spalle, mentre incede a passo pesante verso casa, forse tornando dopo un lungo peregrinare dettato dalla miseria, o forse dopo una dura giornata di lavoro. Le figure sono le uniche protagoniste dell'opera, nessun dettaglio ulteriore è aggiunto, nessun dato che rimandi al loro ambiente, o alla loro storia particolare. Sono gli emblemi della fatica e del dolore del vivere, e per questo non hanno bisogno di orpelli: il linguaggio del pittore si fa asciutto, scabro, non scende mai nel pietismo, ma allo stesso tempo si carica di un'estrema poeticità, con la forza del gesto delle mani serrate le une con le altre, simbolo del legame di sangue che unisce i protagonisti, e della direttrice diagonale che creano col loro camminare; Viani arriva, con queste opere, per usare le parole di Mario Luzi, "a fare della povertà un abito interno, un modo asciutto e casto di percepire e di rendere l'immagine del mondo" (Mario Luzi, *Lo sguardo di Viani*, in *100 opere di Lorenzo Viani*, Prato, 1967).

Con *Temporale*, 1933, dipinto nell'ultima fase della sua attività, raggiunta ormai l'affermazione e i successi di pubblico e di critica, il dramma è colto nel pieno del suo compiersi. Il tema della difficoltà e dei rischi della vita dei pescatori, e della tragedia che colpisce coloro che restano a terra, è sempre stato fra i più cari al pittore; in *Temporale* protagonista è la furia del mare, che investe



Lorenzo Viani, *Famiglia di emigrante*, xilografia, 1910-15

un'umile barca a remi di pescatori, come quelle che Viani ritrarrà placidamente ancorate alla Darsena vecchia di Viareggio, che si trovano a combattere con la forza della pioggia e della corrente. L'imbarcazione taglia in due la superficie del dipinto, come una lama diagonale, trasmettendoci tutta la violenza della tempesta; tutto è scuro, giocato nei toni dell'ocra, del salmastro e del nero, interrotti dalle formidabili pennellate bianche, tocchi di luce intensa, che irrompono lungo i contorni della barca e alle estremità dei remi, restituendo tutta l'impetuosità della schiuma del mare in tempesta. L'amore per la sua terra e per i suoi abitanti arriva dunque a combaciare con la compartecipazione ai drammi della loro esistenza, seguendo solo le leggi dell'emozione, come ha scritto Franco Russoli nel testo introduttivo alla grande mostra antologica bolognese del 1973: "La caratteristica più determinante, e la qualità più vera della poesia di Viani consistono appunto in ciò che, dal punto di vista della storia culturale del linguaggio artistico, è il suo limite: cioè l'ansia e la forza di esprimere il più incisivamente ed efficacemente possibile i caratteri fondamentali della propria terra e della propria gente, raffigurarne gli elementi costanti nella varietà degli aspetti e dei momenti, tornando volta a volta a modulare una gamma linguistica variata, ma senza sviluppi. Un'arte in tal senso veramente sorgiva e primitiva, che riconduce il processo culturale all'istante e al nucleo dell'emozione, e in esso e per esso lo annulla".

Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

Temporale, 1933

Olio su tavola, cm. 55,7x60,6

Firma e data in basso a destra: L. Viani 33; al verso sulla tavola: Temporale / di Lorenzo Viani: etichetta con n. 7379 e timbro Galleria Annunciata, Milano: etichetta Comune di Bologna / Galleria d'Arte Moderna / Mostra antologica di / Lorenzo Viani / Museo Civico / dicembre 1973 / gennaio 1974.

Esposizioni: 100 opere di artisti toscani, Prato, Galleria d'Arte Moderna Fratelli Falsetti, 1972, cat. tav. 124, illustrato a colori;

Mostra antologica di Lorenzo Viani (1882-1936), Bologna, Galleria d'Arte Moderna, Museo Civico, 22 dicembre 1973 - 27 gennaio 1974, cat. n. 42, illustrato a colori.

Stima € 25.000 / 35.000



Viareggio, La Darsena vecchia





799

799

Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

Verso il paese lontano, (1910-15)

Carbone su cartone, cm. 98,5x69,3

Firma a destra verso il basso: Lorenzo Viani.

Bibliografia: Vita d'Arte, rivista mensile d'arte moderna, anno VIII, volume XIV, n. 96, Alfieri & Lacroix, Milano, dicembre 1915, p. 232.

Stima € 9.000 / 14.000



800

Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

Ragazza parigina, 1908-1909 ca.

Tecnica mista su cartone, cm. 95x66,5

Firma in basso a destra: Lorenzo Viani. Al verso: etichetta Arte Italiana dal 1910 ad oggi / (Città del Messico, Museo d'Arte Moderna, 1966) / Esposizione organizzata, per incarico dei Ministeri Italiani della Pubblica Istruzione, / e degli Affari Esteri, dalla Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma: etichetta VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma / Palazzo delle Esposizioni / Via Nazionale / Mostra antologica della pittura e della scultura / italiana del periodo 1910-1930, con n. 51: timbro Galleria d'Arte Moderna Toninelli, Milano:

800

etichetta Museo de Arte Moderno Mexico Bosque de Chapultepec.

Storia: Collezione De Luca, Roma; Collezione privata
Esposizioni: Lorenzo Viani, Roma, Fondazione Premi Roma per le Arti, 1955, cat. n. 7, illustrato (con titolo *Ragazza* e data 1911);

VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1955 - aprile 1956, cat. sale A e B, p. 61, n. 27 (con titolo *Donna francese*).

Bibliografia: Ida Cardellini Signorini, Lorenzo Viani, CP&S, Firenze, 1978, pp. 73, 236, n. 46 (45).

Stima € 18.000 / 26.000

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Nudo con pelliccia, 1932

Olio su cartone, cm. 48x35

Firma in basso a destra: Casorati. Al verso: etichetta e timbro Saletta del Grifo / Libreria della Stampa: etichetta e timbro Galleria d'Arte Galatea, Torino, con n. 0610: etichetta e due timbri Galleria Cadario, Milano, con n. 3505 (opera datata 1949): timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 2428: etichetta Galleria Civica d'Arte Moderna - Torino / Mostra Felice Casorati, con n. 203: due timbri Raccolta N. Mobilio Firenze: timbro Vinciana Galleria d'Arte, Milano: etichetta con n. 3332 e timbro Galleria Annunciata, Milano (opera datata 1949): etichetta e timbro Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente / Milano / Mostra di Pittori e Scultori / che recitano a soggetto / marzo - maggio 1971: etichetta Galleria d'Arte la Navicella, Viareggio: etichetta e timbro Galleria La Bussola, Torino.

Storia: Galleria La Bussola, Torino; Galleria Galatea, Torino; Galleria Annunciata, Milano; Collezione privata Esposizioni: Casorati, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, aprile-maggio 1964, cat. n. 203 (opera datata 1947);

Casorati, a cura di Luigi Cavallo, Milano, Galleria il Castello, maggio 1970, cat. p. 55, illustrato (opera datata 1949);

Mostra di Pittori e Scultori che recitano a soggetto, Milano, Palazzo della Permanente, marzo-maggio 1971, cat. n. 37, illustrato (opera datata 1949).

Bibliografia: Luigi Carluccio, Casorati, Editrice TECA, Torino, 1964, p. 349, tav. 597 (opera datata 1949);

Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, n. 486.

Stima € 50.000 / 70.000



Felice Casorati nel suo studio a Torino, anni Trenta



Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Vita silente di uccelli con canestro, 1940 ca.

Olio su tela, cm. 52x66

Firma a destra verso il basso: de Chirico.

Storia: Collezione privata, Roma; Collezione privata

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico,

Roma, 1 aprile 2011, con n. 0014/0/11OT.

Esposizioni: De Chirico alla Galleria del Secolo, presen-

tazione di Isabella Far, Roma, Galleria del Secolo, 3 -18

maggio 1945, cat. n. 3, illustrato.

Rintelato.

Stima € 35.000 / 55.000

Questo capolavoro, una vita silente con uccelli acquatici e un canestrino di frutti, ricompare dopo quasi mezzo secolo di eclisse. È stato acquistato, poco dopo la mostra alla Galleria del Secolo a Roma, da un collezionista argentino, che l'ha recentemente venduto a un mercante di Milano. Il quadro è tra i più belli dell'epoca barocca. Questo periodo, che vado studiando soltanto da una dozzina di anni, si sta rilevando sempre più importante e di alta qualità pittorica, all'interno della lunga operazione pittorica del Metafisico.

Maurizio Fagiolo dell'Arco, 2002



Giorgio de Chirico, *Vita silente di uccelli con canestro*, 1940 ca.

“La natura morta ha nella lingua tedesca e nell’inglese un altro nome, molto più bello e molto più giusto. Questo nome è: Still leben, e: still life: “vita silenziosa”. È un quadro, infatti, che rappresenta la vita silenziosa degli oggetti e delle cose, una vita calma e senza rumori e senza movimenti, un’esistenza che si esprime per mezzo del volume, della forma, della plasticità”; con queste parole Giorgio de Chirico inizia l’articolo *Le nature morte*, pubblicato nel 1942 su *L’illustrazione Italiana*, in cui spiega ampiamente come, attraverso questo tema, sia possibile, rappresentando soggetti creati dalla natura o realizzati dall’uomo, raccontare la profonda e segreta essenza delle cose. Nelle nature morte de Chirico non perde mai di vista il legame degli oggetti con la vita ed essa pervade silenziosamente queste composizioni, all’apparenza sospese ed immobili, attraverso l’aria che, spostandosi tra gli oggetti, i frutti e gli animali esanimi, porta sulla scena la percezione dei suoni e del movimento, avvolge ogni ele-

mento e permea i corpi morbidi, rendendone armoniosi i contorni ed evidenziandone la plasticità; opere in cui solo grazie alla maestria pittorica e alla capacità interpretativa del reale, l’artista riesce a rappresentare la vita silenziosa delle cose e a donare loro dignità e bellezza.

In *Vita silente di uccelli con canestro*, eseguita nel 1940 circa, de Chirico affronta il tema della natura morta con cacciagione, descrivendo ogni singolo elemento con pennellate corpose e intense, atte a definire la morbidezza del piumaggio degli uccelli, la consistenza della frutta e la flessibilità dell’intreccio di paglia della cesta; le forme ed i volumi plastici, resi attraverso un’evidente abilità pittorica, sono valorizzati da un cromatismo intenso, in cui il bianco, esaltato dalla luce che colpisce con maggiore intensità il primo piano, ne definisce la forza. La rivisitazione degli stili dei grandi maestri del passato, compiuta da de Chirico con continuo interesse lungo tutto il suo percorso

creativo, è visibile in questa tela, in cui, al ricordo delle nature morte sei-settecentesche, come ad esempio una derivazione dello schema compositivo dalle opere di Chardin, nei fondali scuri e nelle nature morte posate su semplici piani d’appoggio che sporgono dal primo piano, si accompagna la consistenza della materia pittorica, che ricorda la pittura di Courbet.

Nel 1938 si apre una nuova fase del percorso artistico di de Chirico, in cui il pittore trova nuove ispirazioni in artisti del passato, come Delacroix, Rubens, Velázquez, Fragonard, Rembrandt, per citarne solo alcuni, e la bellissima tela qui presente si inserisce a pieno titolo in questa fase creativa.



Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Pernice morta, pera e laccio su una tavola di pietra*, Francoforte, Städtisches Kunstinstitut

Ottone Rosai, *I professori*, 1932

Nel 1932, l'anno della realizzazione de *I professori*, Ottone Rosai abbandona Via Toscanella, dove aveva il suo laboratorio di falegnameria, ereditato dal padre, per affittare come studio un casotto del dazio lungo l'Arno, in via Villamagna, decidendo, seppur tra mille difficoltà, di dedicarsi esclusivamente alla pittura. In questo stesso anno l'antiquario Luigi Bellini organizzerà una sua personale con circa cento opere presso la Galleria di Palazzo Ferroni, che riscuoterà il successo di critica e di pubblico fortemente inseguito dal pittore in tutti gli anni precedenti, consacrandolo finalmente come una delle personalità centrali dell'arte italiana tra le due guerre.

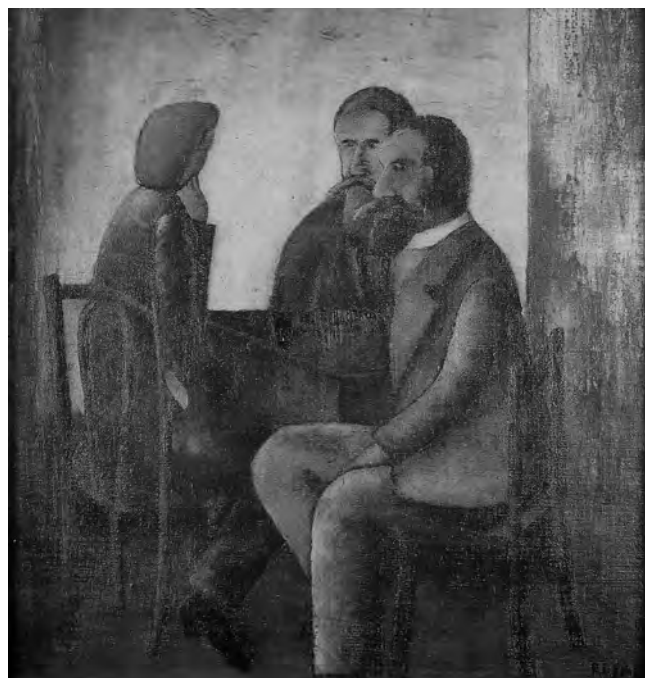
La conquista, da sempre desiderata da Rosai, di lavorare con la pittura, offre l'occasione per maturare definitivamente il suo personalissimo linguaggio, sviluppando soggetti e temi già affrontati durante il decennio precedente.

È il caso della nostra tela, elaborata in alcuni disegni a matita e carboncino datati 1919-1920, e poi nel celebre dipinto *I filosofi*, 1920, esposto dall'artista nello stesso anno a Firenze nella personale di Palazzo Capponi. Il tema delle tre figure in un interno, sedute a un tavolo, impegnate in una conversazione, forse memoria di quelle che Rosai intratteneva nei caffè fiorentini con gli amici Soffici, Papini, Palazzeschi (L. Cavallo, in *Ottone Rosai*, catalogo della mostra, Prato, Milano, 1995, p. 293, scheda n. 53), offre al pittore la possibilità di costruire una composizione serrata e rigorosa, dove le direttrici diagonali del tavolo dipinto di sbieco, simbolo di condivisione e elemento accentratore, e le tre figure, strette in un dialogo formale ed emotivo, si intersecano inscritte entro un'ampia centina dal sapore quattrocentesco, presente nel disegno preparatorio ma scomparsa nel dipinto del 1920, dove i protagonisti assoluti sono i tre personaggi, dall'aria assorta e solenne. Luigi Cavallo osserva come, nel nostro dipinto, rispetto al precedente, "la sua tavolozza si schiarisce, anche negli interni la luce prende maggiore risonanza atmosferica [...] ora la cura per le desinenze reali è schietta, come se Rosai avesse preso una strada di approfondimento verso l'uomo, spogliando il senso dei volti da qualunque retorica [...] ora i suoi "omini" esprimono una dignità di uomini e

il sostegno della pittura ha un che di austero, il rigore della verità, come una emanazione di tensione che i chiari del controluce e gli scuri del primo piano modulano in una dimensione drammatica".

Una pittura solida e costruttiva dunque, quella che emerge nel dipinto, in cui il pittore, giunto ormai alla piena maturità linguistica, sviluppa il suo personalissimo discorso sull'uomo, trattando i suoi "omini" come personaggi degli affreschi quattrocenteschi, scanditi in volumi architettonici e pervasi dalla luce, assorti in un dialogo muto attorno ad un umile tavolo di legno, che sembra però uscito da un interno rinascimentale, spogliato da ogni aura mistica e calato nella drammaticità del contemporaneo.

Ci giungono in aiuto, per spiegare la pittura di Ottone Rosai intorno agli anni Trenta, di cui *I filosofi* è un esempio tra i più significativi, le parole di un altro grande pittore di quegli anni, Mario Sironi, che nel 1930 recensirà la personale rosaiana alla Galleria del Milione a Milano: "[...] La pittura di Rosai è aspra come la vita degli "omini" che rappresenta, né ad allietarla bastano qua e là le note chiare del paesaggio



Ottone Rosai, *I filosofi (I professori)*, (1920)

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

I professori, 1932

Olio su tela, cm. 70,5x54

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 32.

Storia: Collezione privata, Prato; Collezione privata

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 20 ottobre 1990.

Esposizioni: Ottone Rosai, 200 opere dal 1913 al 1957, a cura di Luigi Cavallo, Prato, Farsettiarte, 23 settembre - 22 ottobre 1995, poi Milano, Palazzo Reale, 26 ottobre 1995 - 6 gennaio 1996, cat. n. 53, illustrato a colori.

Stima € 50.000 / 65.000

Ottone Rosai, *I filosofi*, 1920

toscano. Ma Rosai non ne ha colpa. Egli l'ha vissuta così e la sua severità meditativa, non è solo dramma, ma verità e poesia. Rosai non è soltanto un romantico, una sorta di "poète maudit" da cui siano esulati erotismi e passionalità. Il lirismo della sua umanità ha una portata e un'estensione più vasta e non è errato voler scorgere strane affinità spirituali e etniche con le grandi creature masaccesche. [...] Giudicare Rosai non significa valutarlo alla stregua delle abilità formali, appariscenti ma negative nei riguardi dell'arte, sibbene penetrare l'unità lirica ed etica e insieme pittorica, che gli ha permesso con mezzi così semplici ed essenziali al suo bisogno, di creare tanti fantasmi di grottesca o pietosa umanità" (Mario Sironi, *Il Popolo d'Italia*, 27 novembre 1930).





804

804

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione

Olio su tela, cm. 59,7x80

Firma al centro sul lato destro: Sironi. Al verso sulla tela scritta: Sironi / Composizione / Willy Macchiati.

Certificato su foto di Willy Macchiati, 10 gennaio 1973.

Stima € 25.000 / 40.000



805

805

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta marina (con aglio e cipolle), 1941

Olio su tela, cm. 60x80

Firma e data in basso a destra: Pisis / 41. Al verso sul telaio: etichetta e timbro Galleria Gian Ferrari, Milano, con n. 3037.

Certificato su foto di Claudia Gian Ferrari, Milano, 27 marzo 1998, con n. 3037; opera catalogata dall'Associazione per il Patrocinio dell'opera di Filippo de Pisis, Milano, con n. 00473.

Bibliografia: Novecento. Catalogo dell'arte italiana dal Futurismo a Corrente, n. 6, Editoriale Giorgio Mondadori, 1996, p. 95.

Stima € 45.000 / 55.000

Renato Guttuso da Corrente al Neo-Cubismo

Una mela, una bottiglia, un volto, uomini in guerra o in pace, angeli nei cieli, estasi di Santi, massacri, dannati nell'inferno, crocefissioni o concerti, cinematografi, musei, strade, campagna, palazzi e camere chiuse, letti disfatti, oggetti abbandonati e impolverati. La pittura è la forma del nostro coesistere in ognuno di questi elementi o in tutti questi insieme.

Renato Guttuso, 1942

Il lungo percorso poetico di Renato Guttuso si caratterizza, come egli stesso affermerà più volte nei suoi numerosi scritti teorici, e soprattutto nelle sue opere, nella ferma coscienza dell'essere pittore, e di considerare questa condizione come un vero e proprio mestiere e come una linea etica, una vocazione da perseguire sempre, con lucidità e coerenza di intenti.

Dedicatosi alla pittura fin da giovanissimo, frequentando, negli anni di liceo, lo studio del futurista siciliano Pippo Rizzo, nel 1933, ricordando quest'esperienza, denunciava già la sua propensione verso forme nuove di linguaggio: "Quando, non troppo tempo fa, cominciai a dipingere, nei frammenti di tempo che mi consentivano le equazioni trigonometriche e i lirici greci, sentii immediatamente il bisogno di aderire alle nuove correnti di idee. L'amicizia di Pippo Rizzo e di Alberto Bevilacqua, entrambi volti a modernissime esperienze, allora futurista il primo e surrealista il secondo, giovò moltissimo allo sviluppo di un mio temperamento moderno e alla comprensione dei nuovi artisti" (R. Guttuso, *IV Mostra Regionale Sindacale d'Arte, Catalogo*, marzo-aprile 1933). Questa spinta, già dai primissimi esordi della sua carriera, verso la pittura moderna e verso una nuova idea di intendere l'arte, porterà il giovane artista ad abbandonare la Sicilia: nel 1931 è presente alla I Quadriennale romana, e nel 1932, insieme al Gruppo dei Sei Pittori Siciliani, esporrà a Milano, alla Galleria del Milione; cominciano così i rapporti con molte delle personalità che giocheranno, insieme a lui, un ruolo decisivo nella storia dell'arte italiana dell'immediato dopoguerra: a Roma nel 1933 conosce gli esponenti della cosiddetta "Scuola romana", Mafai, Cagli, Mirko, Melli, Fazzini, Ziveri, Levi, mentre a Milano, dove compie il servizio militare, stringe i primi contatti, decisivi, con Birolli, Treccani, Sassu, Manzù, Fontana e Quasimodo, contatti che daranno poi vita alla stagione di *Corrente*, vissuta da protagonista, che accuserà nel 1940 "la pittura italiana della generazione che ci precede di non aver tenuto conto della vita". Lo stesso pittore, in uno scritto successivo, apparso nel 1962 in *Quaderni milanesi*, riconoscerà i limiti e le contraddizioni insite nel movimento, ma allo stesso tempo rivendicherà l'esigenza di rinnovamento fortemente sentita da questa nuova generazione di artisti, che rifiutava "la noia della proposta quattrocentesca" e "l'asciuttezza



Renato Guttuso nello studio di Piazza Melozzo da Forlì a Roma, 1937-38

toscana": "Non volevamo essere asciutti, severi, primitivi; volevamo essere foschi, sensuali, colorati, espansivi, estroversi, spurii" (R. Guttuso, *Dialogo sulla pittura*, 1962, in *Il mestiere di pittore*, 1972, p. 59).

Il *Tavolo con natura morta* è stato dipinto da Guttuso

in questi momenti fondamentali della sua formazione di uomo e di pittore, nel 1937, appena prima, come annota lo stesso Guttuso a tergo di una foto dell'opera conservata negli archivi Farsettiarte, della partenza definitiva da Bagheria per stabilirsi a Roma, nello studio di Piazza Melozzo da Forlì, che presto diventerà luogo di ritrovo degli intellettuali di fronda rispetto alla cultura ufficiale del tempo. Nel quadro appare già tutta la volontà di rottura con la retorica di tanta pittura ufficiale di quegli anni: "Dipingere bottiglie o fare poesia ermetica era di per sé una protesta", dirà Guttuso; ed ecco che pochi, umili oggetti posati su un tavolo, insieme a delle uova e dei pomodori – macchie rosse squillanti sullo sfondo del tavolo giocato sulle modulazioni delle terre di Siena – danno vita a un'opera dove la componente dominante è la forza del colore, già dirompente rispetto a certi esempi, seppur vicini, della Scuola romana, che costituirà una delle cifre stilistiche del suo linguaggio. E del tutto distanti da quelli dominanti l'arte italiana tra le due guerre appaiono i riferimenti culturali. Guttuso non guarda alla tradizione classica della pittura italiana, ma ai maestri europei, Picasso in primis, ("Per me la tradizione immediata era da ritrovare nella linea Courbet-Picasso"), ma anche, appunto, Courbet, Daumier, Cézanne, Van Gogh, alla cui *Natura morta con cipolle* conservata al Kröller-Müller Museum di Otterlo, si può avvicinare il nostro dipinto, per impasto cromatico, schema compositivo e spirito: "A me piaceva la pennellata organica di Van Gogh, la definizione panica delle cose, volti, foglie, stelle, sedie, fiori, scarpe, pioggia, riflessi nell'acqua. Mi piaceva il senso dolorosamente terrestre di Van Gogh e perciò lo avvicinavo nel mio amore a Picasso" (R. Guttuso, *Dialogo sulla pittura*, 1962, cit., p. 56).

Il 1946, l'anno della *Bevitrice in giallo*, è contraddistinto, nella critica e negli artisti italiani, da una rinnovata riflessione sul Cubismo: a Milano Ajmone, Bergolli, Bonfanti, Dova, Morlotti, Paganin, Peverelli, Tavernari, Testori e Vedova pubblicheranno su *Argine Nuovo* il *Manifesto del realismo di pittori e scultori – Oltre Guernica*, mentre a Roma, a dicembre, una mostra alla Galleria del Secolo di Corpora, Fazzini, Monachesi, Turcato e Guttuso è accompagnata in catalogo dal *Manifesto del Neo-Cubismo*. L'attività pittorica di Guttuso in quest'anno è molto intensa: lavora a ritratti, nudi, nature morte e figure emblematiche, come questa, dove la solitudine e la disperazione della donna protagonista sono definite per linee forti, squadrate, sintetiche, e da campiture di colore acceso, violento, come violento e drammatico è il dramma che si descrive. Un'interpretazione della scomposizione cubista dei volumi del tutto personale quindi, che mantiene sempre una stretta aderenza al soggetto, mai abbandonata dal pittore. Scrive Crispolti a proposito di questi dipinti: "È evidente come, non gli schemi formali pieghino a sé gli oggetti [...], ma, al contrario,



Vincent Van Gogh, *Natura morta con tavolo da disegno*, 1889, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

nella pittura di Guttuso, in certo modo, gli oggetti stessi pieghino a sé, alla funzionalità del proprio risalto, sia pur sinteticamente, cosale, gli schemi stessi, i principi del linguaggio postcubista" (E. Crispolti, *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, Milano, 1983, p. CLXXIII). Guttuso dunque persegue questa estrema fedeltà al reale, all'attenzione alle cose, e all'amore di dipingerle, come dirà lui stesso in un'intervista a M. Valsecchi apparsa sul *Tempo* nel 1964: "Feci verso il 1947, una pittura più decisamente cubistica e con stesure di colore largo e piatto, anche se cercavo sempre un rigore espressivo, una accentuazione sulle cose più che sulle forme".



Renato Guttuso alla mostra del Fronte Nuovo delle Arti, XXXIV Biennale di Venezia, 1948

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Tavolo con natura morta, 1937

Olio su tavola, cm. 29,8x54,7

Firma in alto a destra: Guttuso; data, dichiarazione di autenticità e firma al verso: 1937 / Bagheria / Guttuso / Questo dipinto / è autentico / Guttuso: etichetta VII Nazionale d'Arte / Figurativa - Imola / settembre - ottobre 1965: etichetta XVI Biennale / Nazionale d'Arte / Imola.

Storia: Collezione Farneti, Forlì; Collezione privata, Firenze; Collezione privata

Foto autenticata dall'artista, Roma, 15 maggio 1963 (in fotocopia).

Esposizioni: Guttuso 1937-1974, a cura di Duccio Trombadori, Ravenna, Galleria Il Patio, 20 giugno - 30 settembre 1987, cat. n. 1, illustrato a colori.

Bibliografia: Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 1, Ediz. Giorgio Mondadori, Milano, 1983, p. 70, n. 38/54 (con dati errati).

Stima € 45.000 / 60.000



807

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Bevitrice in giallo, 1946

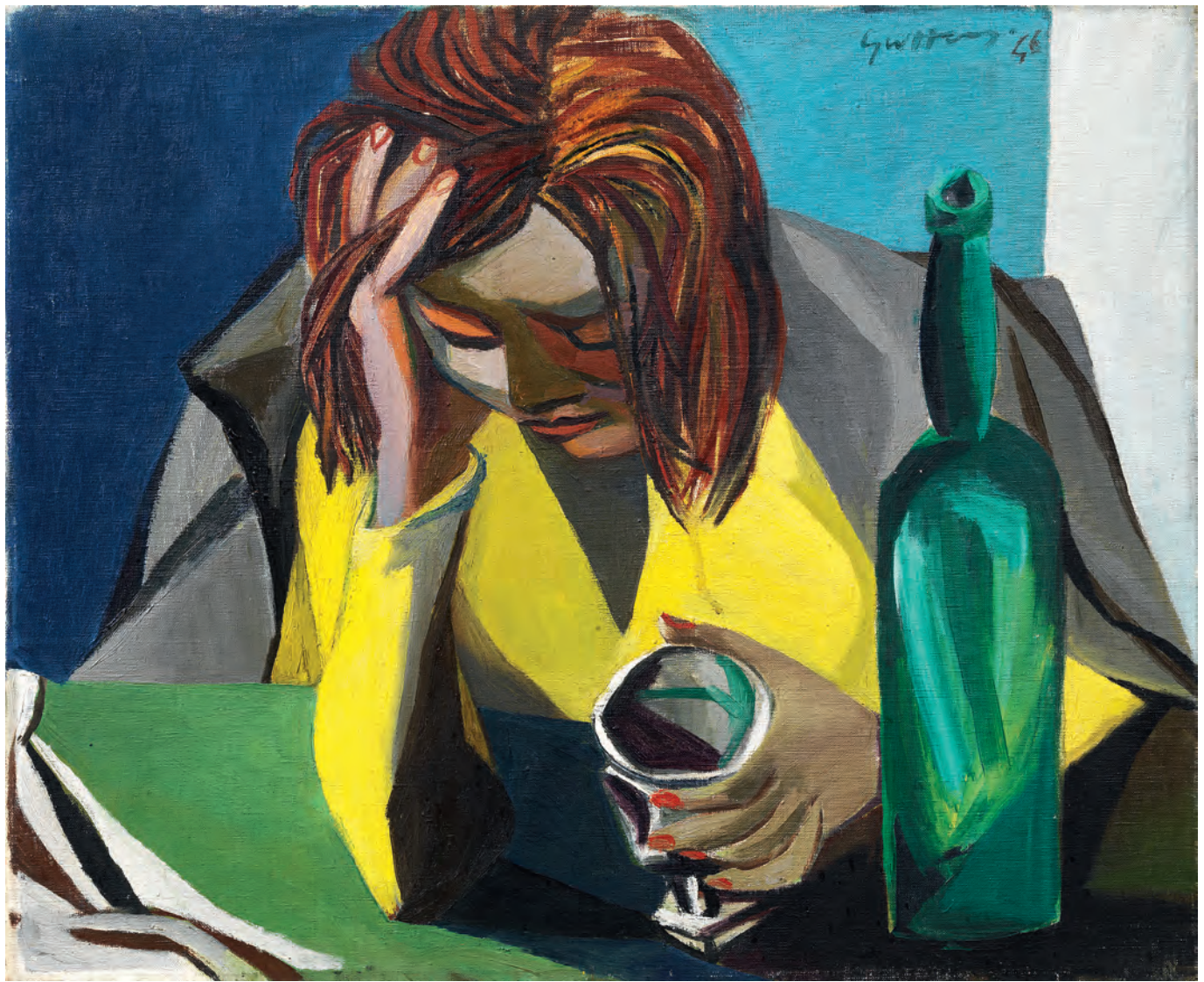
Olio su tela, cm. 50x61,5

Firma e data in alto a destra: Guttuso 46; al verso sulla tela: Guttuso 1946; sul telaio: Guttuso.

Bibliografia: Duilio Morosini, Renato Guttuso, Cusmano Editore, Roma, 1960, p. 17;

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 1, Ediz. Giorgio Mondadori, Milano, 1983, p. 144, n. 46/20.

Stima € 28.000 / 40.000



Mario Sironi, *Il lavoro (I costruttori)*, 1929-33

Nei templi, nei palazzi, nella destinazione architettonica, l'opera d'arte vive.

Mario Sironi, 1934



Giotto, *Il sogno di Goacchino*, Padova, Cappella degli Scrovegni (particolare)

Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, il periodo in cui si colloca la splendida tela *Il lavoro*, qui presentata, Mario Sironi intraprende una ricerca linguistica verso un tipo di pittura che si liberasse completamente dai vincoli del cavalletto, in special modo di quella ottocentesca, da sempre avversata e considerata utile solo a riempire i salotti della borghesia, per affrontare di nuovo la sfida del ritorno all'originario carattere monumentale e architettonico, proprio dell'arte italiana dei secoli passati.

Dirà lo stesso pittore nel 1934: "Si riecheggono per l'arte, altre mete oltre la soddisfazione del "proprietario", l'intimismo del salotto, il gelido e marmoreo silenzio delle pinacoteche. L'arte si è dovuta impicciolire, materialmente e spiritualmente, per rimanere negli appartamenti ed è diventata un fatto personale senza vaste e generali risposdenze" (Mario Sironi, *La rivista illustrata del Popolo d'Italia*, marzo 1934). Questa ferma volontà di uscire dalla concezione dell'arte come fatto personale, individualistico, destinato solo agli appartamenti o al freddo museo, per tornare alla grande decorazione civile della tradizione, sta alla base dell'elaborazione delle grandi tele con protagonisti uomini e donne, lavoratori e famiglie, portatori di un'umanità nuova, proiettata in una dimensione mitica, fuori dal tempo presente e allo stesso tempo artefice di una nuova "etica" civile e di una rinnovata struttura sociale, a cui *Il lavoro* appartiene.

Una coppia di uomini si staglia, gigantesca, sul primo piano del quadro, invadendone lo spazio, e quasi uscendo dai limiti della tela, ormai mezzo del tutto insufficiente per le esigenze poetiche di Sironi; sono ritratti con gli attrezzi del lavoro, nell'atto stesso del costruire. Alle loro spalle un edificio industriale, con le ciminiere scure così care al pittore fin dalla splendida stagione delle periferie urbane degli anni Venti, e che si arricchisce qui, diversamente dalle forme dure e squadrate degli edifici cittadini tante volte dipinti, di un grande arco, simbolo della rinnovata grandiosità della civiltà che si andava formando.

Privi di ogni precisa connotazione storica, i costruttori di Sironi rappresentano un'idea mitica, e per significare questo divengono icone monumentali, di un monumentalismo però non aggraziato e armonioso, ma straniato ed esasperato: nascono così le figure apparentemente "fuori scala" del pittore, che saranno sprezzate e denigrate dai sostenitori di un'arte immediatamente comprensibile ed equilibrata, su modello pedissequo del



Mario Sironi, *L'architettura. Il lavoro in città*, 1931-32, Bergamo, Palazzo delle Poste

classicismo romano o dell'ormai stantio naturalismo del secolo precedente.

Questo grande ciclo di pitture, che comprende, oltre al presente dipinto, *I costruttori*, 1929-32, *La pesca*, 1931, *L'incontro*, esposto alla Biennale di Venezia nel 1932, queste ultime caratterizzate dallo stesso impianto compositivo della nostra tela, con due grandi figure accostate che dominano lo spazio, è stato messo in relazione dalla critica con le grandi imprese decorative intraprese dal pittore dall'inizio degli anni Trenta, ed in special modo con il grande pannello decorativo realizzato per il Palazzo delle Poste di Bergamo, *L'architettura. Il lavoro in città*, concepito nel 1932 e posto in loco nel 1934.

Ritornano nel pannello, insieme alla statuaria allegoria femminile dell'Architettura, dalle sembianze quasi marmoree, le grandi figure dei costruttori, con in primo piano l'architetto, altra figura centrale della tematica sironiana. Sullo sfondo, al culmine di una scala dove sono appoggiati i mattoni e l'anfora, forme assolute e archetipiche, che appaiono per la prima volta accanto all'*Allieva* del 1920, si staglia un'immensa arcata, elemento principe del linguaggio architettonico, e, come scrive Elena Pontiggia, "qui l'operare si scioglie in contemplazione: le due figure davanti alla piccola abside sono, sì, due costruttori, ma colti in un momento di pausa, mentre osservano pieni di meraviglia la luce che si raccoglie e splende nella nicchia" (E.

Pontiggia *Le opere per il Palazzo delle Poste di Bergamo: "Il lavoro nei campi" o "L'agricoltura" e "Il lavoro in città" o "L'architettura"*, in Sironi. *La grande decorazione*, Milano, 2004, pp. 302-303).

Alla concezione dell'architettura come progetto, come idea, dell'*Architetto*, 1921-22, tela emblematica del Novecento italiano, si sostituisce dunque quella dell'architettura come realizzazione, frutto del lavoro e della fatica dell'uomo, un uomo che abbandona la speculazione per dedicarsi attivamente alla costruzione de "l'etica del nostro tempo", come recita il *Manifesto della pittura murale*. Lontanissimo dai modelli classici, come un decoratore medievale, alle prese con il compito di formare "lo stile di un'epoca", Mario Sironi svolge il suo discorso di sempre più ampio respiro, in cui la dimensione della tela risulta essere sempre più insufficiente, e l'opera ambisce, come in questo caso, a più alti compiti che "la soddisfazione del proprietario", per farsi portatrice di messaggi e ideali universali: "Quando oltre tutto, l'arte chiusa nei limiti angusti delle esposizioni si esaurisce o si camuffa nelle provette disinvoltate degli orecchianti, nelle inutilità artistico-borghesi delle telerie mal ricoperte, negli oziosi vagabondaggi dell'io creatore di nullismi pittoreschi, sorge il bisogno dell'espansione più vasta, più illuminata, scagliata senza risparmio al limite audace di ogni grandezza" (Mario Sironi, *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, marzo 1935).

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Il lavoro (I costruttori), 1929-1933

Olio su tela, cm. 150x120

Al verso sul telaio: timbro Galleria Annunciata, Milano, con n. 01197; etichetta proprietà Edvige Barbaroux: etichetta Galleria Milano, Milano, con n. 435 e data 30-6-1933; etichetta Galleria dello Scudo / Verona / Opera esposta in «Mario Sironi - Cinquant' / anni di pittura italiana» Mostra Antologica / col patrocinio della Regione Veneto / 20 novembre 1982 - 30 gennaio 1983.

Esposizioni: Mario Sironi. Cinquant'anni di pittura italiana, mostra antologica con il patrocinio della Regione Veneto, Verona, Galleria dello Scudo, 20 novembre 1982 - 16 gennaio 1983, cat. p. n.n., illustrato (opera datata 1930);

Sironi. Opere 1902-1960, Sassari, Padiglione dell'artigianato sardo, 26 ottobre - 24 novembre 1985, cat. p. 67, n. 23, illustrato a colori (opera datata 1929).

Bibliografia: Fabio Benzi, Andrea Sironi, Mario Sironi 1885-1961, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 9 dicembre 1993 - 27 febbraio 1994, Electa, 1993, p. 234 (opera datata 1933 ca.).

Stima € 220.000 / 350.000



809

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Idolo, 1963

Olio su tela, cm. 72,5x92

Firma e data in basso a destra: Campigli 63, titolo al verso sulla tela: 30 F / Idole.

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint Tropez, 04/08/99, con n. 728884.

Stima € 110.000 / 150.000



Mario Tozzi

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

Isabelle e Brigitte (Fanciulle al mare), 1967

Olio su tela, cm. 130,4x81,4

Firma e data in basso a destra: Mario / Tozzi / 967.

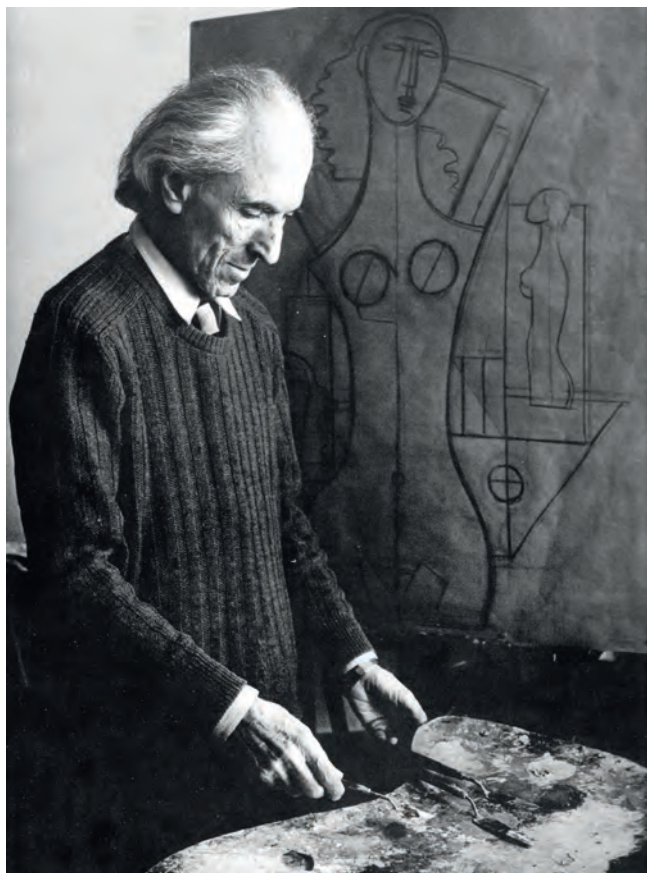
Esposizioni: Mario Tozzi, mostra antologica, Firenze, Palazzo Strozzi, 1978, cat. n. 38, illustrato a colori.

Bibliografia: Marco Valsecchi, Mario Tozzi, la vita e l'opera, Vanni Scheiwiller, Milano, 1970, n. 95;

André Verdet, Mario Tozzi, Editions Galilée, Paris, 1978, p. 90;

Marilena Pasquali, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, volume secondo, Giorgio Mondadori & Associati Milano, 1988, pp. 145, 150, n. 67/4 (con misure cm. 130x97).

Stima € 40.000 / 60.000



Mario Tozzi nello studio



Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Santa Maria del Fiore, (1954)

Olio su tela, cm. 65x50

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: etichetta, con firme degli eredi, Quadro rinvenuto nello studio di Ottone Rosai / il giorno della sua morte / 30/5/07; sul telaio: etichetta Centenario della nascita 1895-1995 / Ottone Rosai / Antologica - 200 opere dal 1913 al 1957 / Farsettiarte / Prato - 23 settembre / 22 ottobre 1995, con n. 182.

Esposizioni: Mostra dell'opera di Ottone Rosai 1911-1957, Firenze, Palazzo Strozzi, 1960, cat. n. 241;

Omaggio a Ottone Rosai, Cortina d'Ampezzo, Galleria Dolomiti, 1968, cat. tav. XXXII, illustrato;

O. Rosai, Mostra commemorativa di Ottone Rosai, Cesena, Galleria d'Arte Moderna Il Portico, 1967, cat. p. n.n., illustrato;

Ottone Rosai, 200 opere dal 1913 al 1957, a cura di Luigi Cavallo, Prato, Farsettiarte, 23 settembre - 22 ottobre 1995, poi Milano, Palazzo Reale, 26 ottobre 1995 - 6 gennaio 1996, cat. n. 182, illustrato a colori.

Bibliografia: Pier Carlo Santini, Rosai, Vallecchi Editore, Firenze, 1960, n. 336.

Stima € 20.000 / 30.000

Così Carlo Ludovico Ragghianti presentava la mostra *Firenze di Rosai* a La Strozzi di Firenze nel 1954: “Con l'occhio di un falco Rosai si affaccia alle sponde severe e antiche di queste piazze, ne misura la gittata e gli sfoghi



Firenze, Santa Maria del Fiore

nel mistero, fra le case mute e vietate, scontra gli spigoli aspri e i profili a lama sul cielo, scala i palazzi abrupti su fino ai coltelli dei merli. Firenze di Rosai. Evocata, emerge autentica nel suo genio [...]. Una città che può far paura [...]. Nemmeno i ‘monumenti’ riposano, in questa pittura. Per niente affabili, anzi troppo esigenti nella loro altezza d'arte, di forme; almeno quelli che per intuizione profonda ama e rivive Rosai [...]. Rosai ha scelto d'incontro le immagini del medioevo, quelle che fanno il carattere più originario e perenne della *sua* città: e si legano così spontaneamente, senza nessuna frattura o dissenso, alle immagini anche odierne di Firenze che hanno sempre accolto la sua poesia [...]. Alla maturità umana Rosai aggiunge con queste tele straordinarie, di una nudità d'immagine e di esecuzione eccezionale anche per Lui, una maturità ‘storica’, cioè un nesso vivente col passato che è diverso da quello, più colto e filtrato, della sua formazione. [...] opere, che non esito a chiamare capolavori, e che segnano una nuova data nella vicenda artistica di Rosai non solo, ma una data - a chi sappia intendere - anche per la cultura, come memoria, sintesi e presenza della storia”.



812

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Marina con casa colonica, 1952

Olio su tela, cm. 70x91

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 952.

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

Bibliografia: Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume III, 1951-1966, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 73, 571, n. 10/52.

Stima € 90.000 / 150.000



Qualunque sia il contenuto lirico di un quadro, la perfezione formale è la condizione della sua vitalità

Massimo Campigli, 1955

Il grande quadro intitolato *Donne sulla spiaggia* assomma i motivi fondamentali dell'opera di Massimo Campigli, uno dei principali interpreti della pittura del Novecento europeo. Nel dipinto la figura distesa in primo piano, elaborazione dal "sonno beato" delle figure di terracotta distese sui sarcofagi antichi, la sintesi geometrica delle figure idolo e delle tende sulla spiaggia, ma anche la superficie pittorica scabra e le tonalità bianco-ocra dell'intera composizione, scandita dalle lievi inserzioni di blu e verde di cobalto, sono il risultato di una lunga elaborazione emotiva e formale che assimila l'effetto pittorico ottenuto alle opere senza tempo degli etruschi. Nel contempo la sofisticazione formale accresce l'immobilità della scena emulando la sospensione temporale spiegata da George Seurat, uno degli artisti di cui Campigli scrive più assiduamente.



Georges Seurat, *Spiaggia a Gravelines*, 1890, Londra, Courtauld Institute



Massimo Campigli nel 1947

Massimo Campigli ha avuto molte vite. Prima di dedicarsi interamente alla pittura divenendo uno dei protagonisti del gruppo degli Italiens de Paris, è stato un giornalista e un soldato. È nato a Berlino con il nome di Max Ihlenfeld. È cresciuto intorno a Firenze e poi a Milano ed ha partecipato ai fermenti letterari futuristi con un contributo scritto con lo pseudonimo con il quale lo conosciamo oggi: Massimo Campigli. Il testo, che più tardi l'artista avrebbe definito uno "sciocchezzaio futurista", è intitolato "Giornale + Strada - Parole in libertà" e venne pubblicato su *Lacerba*, la rivista di punta del movimento dell'avanguardia italiana. All'inizio della prima guerra mondiale il futuro artista si arruola come volontario ottenendo in questo modo la cittadinanza italiana. Nel 1916 è catturato e imprigionato vicino a Vienna, nella fortezza di Sigmundsherberg, dalla quale evade, raggiungendo Mosca dopo un rocambolesco viaggio attraverso l'Ungheria, la Moldavia e l'Ucraina. Costretto nuovamente a spostarsi dalla rivoluzione bolscevica nel 1917, attraverso Murmansk e Londra giunge infine a Milano, dove comincia a lavorare come giornalista per il *Corriere della Sera*. L'attività giornalistica gli permette di trasferirsi a Parigi come corrispondente e di inserirsi nella cerchia dei pittori, dei mercanti, dei poeti e degli intellettuali che frequentavano i caffè di Montparnasse. Montparnasse sarebbe diventato il luogo dell'elaborazione della pittura moderna, e gli artisti e i poeti sperimentatori dell'avanguardia si sarebbero ritrovati per

discutere le nuove scoperte ai tavolini fuori dal bar *La Rotonde*, a quelli del *La Cupole*, o ancora intorno a quelli piccoli e verniciati della *Cloiserie des Lilas*. È in questi luoghi che Massimo Campigli diventa pittore e, come scrive nel romanzo autobiografico intitolato *Scrupoli*, si accosta alle sperimentazioni cubiste. L'artista spiega: "Il cubismo si vantava di rivelare e seguire regole d'arte eterne, indiscutibili, scientifiche, intellettuali e fisiche, si appellava agli egizi, ai classici, agli ordinamenti del Rinascimento" (*Scrupoli*, 1955) e certamente, per un giovane autodidatta, questa consapevolezza offriva un solido appiglio. Dopo le prime sperimentazioni, attuate combinando il periodo classicista di Pablo Picasso e le volumetrie di Fernand Léger con il ritorno all'ordine promosso dal Novecento Italiano, vedendo l'arte etrusca al museo archeologico a Firenze nel 1925 e al museo di Villa Giulia a Roma tre anni più tardi, Campigli ha una vera e propria rivelazione. Dalla fine degli anni Venti nei quadri di Campigli subentra "una pagana felicità tanto nello spirito dei soggetti che nello spirito del lavoro che si fece più libero e lirico" (*Scrupoli*, 1955). È un lirismo maturato attraverso l'assidua frequentazione dei musei, a proposito dei quali l'artista scrive: "I musei in genere, antichi s'intende, esercitano su di me un fascino enorme sin da quando ero bambino. Chissà cos'è! La solennità l'immobilità il sentirsi fuori del tempo e del mondo reale." (*Scrupoli*, 1955) Ma è soprattutto accostandosi in maniera vitale alla civiltà degli antichi che Massimo Campigli giunge a tradurre la contemporaneità attraverso alcuni motivi fondamentali che da questa sono desunti. Dalla fine degli anni Trenta, tra gli esempi di tali motivi ricorrenti nella pittura di Campigli, possono essere annoverati la sintesi femminile attraverso la forma a clessidra, oppure le tonalità dei colori accuratamente variate restando nell'ambito delle terre e poi la materia pittorica scabra che caratterizza la superficie del quadro renden-



Figura distesa su sarcofago etrusco in terracotta, Roma, Villa Giulia



Figura distesa con un uovo, simbolo della continuità della vita, banchetto, Tarquinia, Tomba delle Leonesse, 520 A.C. ca.

dola simile alle antiche pitture murali o alle superfici argillose delle sculture etrusche, scrostate dal tempo. Al fine di ottenere questi effetti Campigli elabora scrupolosamente ognuno dei dipinti. Ne progetta la composizione per poi cambiarla in corso d'opera attuando, anche a distanza di tempo, molteplici varianti all'idea originale per restituire idealmente la progressiva emersione delle immagini derivate dal subcosciente. Nel perseguire questo fine l'opera conserva la traccia degli interventi dell'artista, i molteplici rifacimenti, le cancellature, i tentativi attuati, ottenendo infine sulla superficie del quadro una materia visibile nelle diverse stratificazioni. Per questo Campigli dipinge su una tela assorbente, moltiplicando gli strati di colore in ciascuna campitura variando appena le tonalità, passando dal pennello alla spatola, lavorando la materia pittorica, perfezionandola togliendo alcune porzioni di colore, oppure incidendola con il manico del pennello, raggiungendo effetti analoghi alle superfici degli affreschi deteriorati dal tempo.

Solo un anno dopo aver eseguito *Donne sulla spiaggia*, Campigli scrive: "La creazione è un gioco a nascondino col subcosciente". Un gioco ingaggiato orientando la coscienza verso un obiettivo formale che, nel contempo, permetta di liberare l'inconscio lasciando che da questo emergano immagini che l'artista traspone sulla tela modificando a più riprese quanto svolto inizialmente. La traslitterazione di conscio e inconscio accomuna Campigli alle ricerche intraprese da Giorgio de Chirico, con cui è in contatto a Parigi e in Italia, e alle speculazioni del Surrealismo. La modernità e l'unicità del suo linguaggio si manifesta tuttavia nell'importanza assegnata alla spiritualità che emerge dalle atmosfere sospese delle sue immagini, scaturite dalla capacità di evocare lo sguardo incontaminato del bambino e la perfezione ideale del mondo antico.

813

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Donne sulla spiaggia, 1954

Olio su tela, cm. 81,4x111,4

Firma e data in basso a destra: Campigli 54.

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint Tropez 18/10/2007, con n. 543901143.

Esposizioni: Omaggio a Massimo Campigli, Galleria d'Arte Moderna Falsetti, Cortina d'Ampezzo, 26 dicembre - 10 gennaio 1974, cat. tav. XII, illustrato.

Stima € 170.000 / 220.000



Massimo Campigli con il figlio Nicola, 1947



INDICE

A

Afro 792

B

Baldessari R. 727, 728, 729, 731

Balla G. 726, 733, 734

Bonzagni A. 713

Botero F. 775, 776

Burri A. 790, 791

C

Cagnaccio di San Pietro 712

Campigli M. 723, 749, 809, 813

Cantatore D. 742

Capogrossi G. 788

Carrà C. 724, 753, 760, 812

Casorati F. 801

Cesetti G. 718

Chagall M. 774, 780

D

De Chirico G. 737, 754, 755, 756, 759, 802

De Grada R. 701

De Pisis F. 715, 722, 757, 758, 805

Depero F. 730

Donghi A. 751

F

Fontana L. 793

G

Gentilini F. 740, 745

Grosz G. 773

Guidi V. 706, 717, 750

Guttuso R. 741, 743, 744, 806, 807

K

Kandinsky W. 783

L

Lhote A. 777

M

Mafai M. 710

Magnelli A. 719, 785

Manzù G. 735

Marini M. 736

Marussig P. 714

Masson A. 778

Miró J. 772

Morandi G. 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771

P

Paresce R. 747

Picasso P. 779

Pomodoro A. 738, 739

R

Radice M. 787

Reggiani M. 786

Riopelle J. 782, 784

Rosai O. 708, 716, 746, 752, 795, 803, 811

Rossi G. 796, 797

S

Savinio A. 705

Severini G. 732, 794

Sironi M. 703, 704, 720, 725, 748, 804, 808

Soffici A. 707

T

Tomea F. 709

Tosi A. 702, 721

Tozzi M. 711, 810

V

Vedova E. 789

Viani L. 798, 799, 800

Vlaminck M. 781

APPARATI A CURA DI:

Marco Fagioli

Morandi: la natura morta come “elegia luminosa”, lotto n. 761

Morandi incisore. Campagne remote e oggetti silenti, lotti nn. 762-770

Giorgio Morandi, *Fiori*, lotto n. 771

Elena Gigli

Giacomo Balla, *Espansione- profondità- dinamica*, 1924, lotto n. 734

Rachele Ferrario

Gino Rossi artista geniale e profetico, lotto n. 796

Gino Rossi, *Il ritorno*, 1922, lotto n. 797

Francesca Marini

Vasily Kandinsky: la forma *spirituale* dell'arte, lotto n. 783

Massimo Campigli, *Donne sulla spiaggia*, 1954, lotto n. 813

Elisa Morello

Giorgio de Chirico barocco e romantico, lotti nn. 754, 755, 756

Alberto Burri, *Nero MI*, 1988, lotto n. 790

Giorgio de Chirico, *Vita silente di uccelli con canestro*, 1940 ca., lotto n. 802

Silvia Petrioli

Filippo de Pisis, *Ricordo di Dina Galli e Fiori*, lotti nn. 757, 758

Pablo Picasso e la riscoperta dell'*hispanidad*, lotto n. 779

Marc Chagall pittore d'amore, lotto n. 780

Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1966-67, lotto n. 793

Chiara Stefani

Tre opere di Lorenzo Viani, lotti nn. 798, 799, 800

Ottone Rosai, *I professori*, 1932, lotto n. 803

Renato Guttuso da Corrente al Neo-Cubismo, lotti nn. 806, 807

Mario Sironi, *Il lavoro (I costruttori)*, 1929-33, lotto n. 808

Farsettiarte

ii

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

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

Io sottoscritto C.F.

abitante a Prov.

Via Cap

Tel. Fax

E-mail

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

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 **26 Maggio 2012**. 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]

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

FIRMA

Con la firma del presente 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.



- 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 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'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

CAPITOLIUM ART

via Carlo Cattaneo 55 - 25121 Brescia - Tel. 030 48400 - Fax 030 2054269
www.capitoliumart.it - info@capitoliumart.it

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

INTERNATIONAL ART SALE S.r.l.

Foro Buonaparte 46 - 20121 Milano - Tel. 02 40042385 - Fax 02 36551805
www.internationalartsale.it - info@internationalartsale.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

POLESCI 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

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

ANNOTAZIONI

ANNOTAZIONI



NOTIZIE UTILI

NOTIZIE UTILI

MOSTRE EVENTI

PRIMAVERA 2012

PRATO

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

Fino al 29 luglio 2012
MOVING IMAGE IN CHINA 1988-2011
vent'anni di video arte cinese
Centro Luigi Pecci

FIRENZE

Fino al 3 Giugno 2012
LA GALLERIA DEGLI ARAZZI
Galleria degli Uffizi

Fino al 12 Giugno 2012
IL TABERNACOLO DEI LINAIOLI
Museo di San Marco

Fino al 1 Luglio 2012
GIAPPONE. TERRA D'INCANTI
Galleria Palatina

Fino al 15 Luglio 2012
AMERICANI A FIRENZE
SARGENT E GLI IMPRESSIONISTI
DEL NUOVO MONDO
Palazzo Strozzi

Fino al 15 Luglio 2012
AMERICAN DREAMERS
REALTA' E IMMAGINAZIONE NELL'ARTE
CONTEMPORANEA AMERICANA
Strozziina

Fino al 16 Settembre 2012
FABULAE PICTAE
MITI E STORIE NELLE MAIOLICHE
DEL RINASCIMENTO
Museo del Bargello

Fino al 4 Novembre 2012
ARTE TORNA ARTE
Galleria dell'Accademia

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. Gavino 27
50038 Scarperia - Firenze
tel 055 84350

ALBERGHI

PRATO

Art Hotel Museo *****
Tel 0574 5787
Palace Hotel *****
Tel 0574 5671
President Hotel *****
Tel 0574 30251
Datini Hotel *****
Tel 0574 562348
Giardino Hotel *****
Tel 0574 606588
S. Marco Hotel *****
Tel 0574 21321

FIRENZE

Excelsior *****
Tel.055 264201
Helvetia & Bristol *****
Tel.055 287814
Four Seasons *****
tel. 055 26261
Baglioni *****
Tel.055 23580
Bernini Palace Hotel *****
Tel.055 288621
Croce di Malta *****
Tel.055 218351
Relais Certosa Hotel *****
Tel.055 2047171
Cavour *****
Tel.055 282461
Villa il Poggiale *****
S.Casciano V.P.
Tel.055 828311



NOTIZIE UTILI

RISTORANTI

PRATO

Art Hotel Restaurant
tel.0574 5787
Baghino
tel.0574 27920
Pirana
tel.0574 25746
Da Tonio
tel.0574 21266

DINTORNI DI PRATO

Logli
tel.0574 23010
La Fontana
tel.0574 27282
Da Delfina
tel.055 8718074

FIRENZE

Trattoria Baldini
tel.055 287663
Cibreo
tel.055 2341100
Enoteca Pinchiorri
tel.055 242757
Il Latini
tel.055 210916
Buca Mario
tel.055 214179
Harry's Bar
tel.055 2396700

DINTORNI DI FIRENZE

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

TRENITALIA TRENI

Informazioni Viaggiatori 892021

FIRENZE - ROMA/ ROMA - FIRENZE

FIRENZE SMN	ROMA	ROMA	FIRENZE SMN
7,00	8,45	7,15	8,46
8,44	10,15	7,45	9,17
9,14	10,45	8,15	9,46
9,43	11,14	8,45	10,17
10,14	11,45	9,13	12,48
10,43	12,14	10,15	11,46
11,14	12,45	11,15	12,46
11,39	13,20	11,45	13,17
13,14	14,45	13,15	14,46
14,14	15,45	14,15	15,46
16,09	17,40	15,15	16,46
16,43	18,14	15,46	17,21
17,39	19,20	16,15	17,46
19,14	20,45	17,45	19,17
20,14	21,45	19,15	20,46

FIRENZE - MILANO/ MILANO - FIRENZE

FIRENZE SMN	MILANO	MILANO	FIRENZE SMN
7,55	9,40	7,20	9,05
8,55	10,40	8,20	10,05
9,55	11,40	9,20	11,05
10,55	12,40	10,20	12,05
11,55	13,40	11,20	13,05
13,55	15,40	13,20	15,05
14,55	16,40	14,20	16,05
15,55	17,40	15,20	17,05
16,55	18,40	16,15	18,00
17,55	19,40	16,20	18,05
19,55	21,40	17,20	19,05
20,00	21,45	17,45	21,30
20,55	22,40	19,15	21,00
21,55	23,40	20,20	22,05

ITALO TRENI

Informazioni Viaggiatori 060708

FIRENZE - ROMA/ ROMA - FIRENZE

FIRENZE SMN	ROMA TIB	ROMA TIB	FIRENZE SMN
10,23	11,50	8,10	9,37
19,23	20,50	17,10	18,37

FIRENZE - MILANO/ MILANO - FIRENZE

FIRENZE SMN	MILANO PG	MILANO PG	FIRENZE SMN
9,45	11,41	8,19	10,15
18,45	20,41	17,19	19,15

AEREI

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

Informazioni Voli Nazionali
ed Internazionali

055 3061300
055 3061700

Frequenza:
(1234567)=Tutti i giorni.

DA FIRENZE

ANDATA RITORNO

Città	frequenza	parte	arrivo	parte	arrivo
ROMA Fiumicino(1234567)	7:10	8:05	9:45	10:45	
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)	7:50	9:00	9:45	12:50	
LONDRA LGW (1234567)	18:05	19:15	19:55	22:55	
MONACO (1234567)	6:40	8:20	8:50	10:25	
MONACO (1234567)	10:55	12:35	10:50	12:25	
MONACO (1234567)	12:55	14:35	15:10	16:20	
MONACO (1234567)	17:05	18:25	19:45	21:20	
PARIGI CDG (1234567)	7:20	9:20	7:20	9:20	
PARIGI CDG (1234567)	10:05	12:05	10:05	12:10	
PARIGI CDG (1234567)	13:05	15:00	13:05	15:10	
PARIGI CDG (1234567)	16:05	18:00	14:05	16:05	
PARIGI CDG (1234567)	16:50	18:50	15:55	17:55	
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

Foto e Fotocolor: Industrialfoto - Firenze
Impaginazione: Mariarosa Gestri
Prestampa e Stampa: Grafiche Gelli - Firenze

