



Farsettiarte  
CASA D'ASTE DAL 1955

ARTE MODERNA  
Prato, 1 Giugno 2013







In copertina  
Arnaldo Pomodoro, lotto n. 552





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

## INFORMAZIONI PER I PARTECIPANTI

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

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

Tali documenti dovranno essere accompagnati dai seguenti dati bancari:

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

Per assistenza si prega di contattare:

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

## OPERAZIONI DI REGISTRAZIONE E PARTECIPAZIONE ALL'ASTA

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

## ACQUISIZIONE DI OGGETTI E DIPINTI PER LE ASTE

Per l'inserimento nelle vendite all'asta organizzate dalla Farsettiarte per conto terzi: chiunque fosse interessato alla vendita di opere d'arte moderna e contemporanea, dipinti antichi, mobili, oggetti d'arte, gioielli, argenti, 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 1 Giugno 2013

ore 16,00

## ESPOSIZIONE

### MILANO

dal 16 al 22 Maggio 2013

**Sintesi delle opere in vendita**

Esposte in contemporanea:

Casa del Manzoni - via Morone, 1/ Farsettiarte - Portichetto di via Manzoni

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

### PRATO

dal 25 Maggio al 1 Giugno 2013

Orario (festivi compresi) dalle ore 10,00 alle ore 19,30

Ultimo giorno di esposizione

Sabato 1 Giugno 2013, ore 13,00

Farsetti**arte**

PRATO - Viale della Repubblica (Area Museo Pecci) - Tel. 0574 572400 - Fax 0574 574132  
MILANO - Portichetto di Via Manzoni (ang. Via Spiga) - Tel. 02 76013228 - Fax 02 76012706  
[info@farsettiarte.it](mailto:info@farsettiarte.it)      [www.farsettiarte.it](http://www.farsettiarte.it)

## CONDIZIONI DI VENDITA

- 1) La partecipazione all'asta è consentita solo alle persone munite di regolare palette per l'offerta che viene consegnata al momento della registrazione. Compilando e sottoscrivendo il modulo di registrazione e di attribuzione della palette, l'acquirente accetta e conferma le "condizioni di vendita" riportate nel catalogo. Ciascuna offerta s'intenderà maggiorativa del 10% rispetto a quella precedente, tuttavia il 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 soprarmenzionati, alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Le opere sono vendute con le autentiche dei soggetti accreditati al momento dell'acquisto. La Casa d'aste, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verificino cambiamenti nei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere. Qualunque contestazione, richiesta danni o azione per inadempienza del contratto di vendita per difetto o non autenticità dell'opera dovrà essere esercitata, a pena di decadenza, entro cinque anni dalla data di vendita, con la restituzione dell'opera accompagnata da una dichiarazione di un esperto attestante il difetto riscontrato.
- 15) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma della L. 1039, l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia.
- 16) Le etichettature, i contrassegni e i bolli presenti sulle opere attestanti la proprietà e gli eventuali passaggi di proprietà delle opere vengono garantiti dalla Farsettiarte come esistenti solamente fino al momento del ritiro dell'opera da parte dell'aggiudicatario.
- 17) Le opere in temporanea importazione provenienti da paesi extracomunitari segnalate in catalogo, sono soggette al pagamento dell'IVA sull'intero valore (prezzo di aggiudicazione + diritti della Casa) qualora vengano poi definitivamente importate.
- 18) Tutti coloro che concorrono alla vendita accettano senz'altro il presente regolamento; se si renderanno aggiudicatari di un qualsiasi oggetto, assumeranno giuridicamente le responsabilità derivanti dall'avvenuto acquisto. Per qualunque contestazione è espressamente stabilita la competenza del Foro di Prato.
- 19) Diritto di seguito. Gli obblighi previsti dal D.lgs. 118 del 13/02/06 in attuazione della Direttiva 2001/84/CE saranno assolti da Farsettiarte.

**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 QUERCIOLI  
Sonia FARSETTI

**DIPINTI DI AUTORI TOSCANI**  
Vittorio QUERCIOLI  
Sonia FARSETTI

**SCULTURE E ARREDI ANTICHI**  
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  
Stefano FARSETTI

**CATALOGHI E ABBONAMENTI**  
Simona SARDI

**ARCHIVIO**  
Francesco BIACCHESSI

**COORDINATORE SCHEDE E RICERCHE**  
Silvia PETRIOLI

**UFFICIO SCHEDE E RICERCHE**  
Elisa MORELLO  
Silvia PETRIOLI  
Chiara STEFANI

**CONTABILITÀ CLIENTI E COMMITTENTI**  
Cecilia FARSETTI  
Maria Grazia FUCINI

**RESPONSABILE SUCCURSALE MILANO**  
Gabriele CREPALDI

**RESPONSABILE SUCCURSALE CORTINA**  
Rolando BERNINI

**SPEDIZIONI**  
Francesco BIACCHESSI

**SALA D'ASTE E MAGAZZINO**  
Giancarlo CHIARINI

**GESTIONE MAGAZZINO**  
Simona SARDI

**UFFICIO STAMPA**  
Gabriele CREPALDI

## **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](http://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](http://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.

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

**III SESSIONE DI VENDITA**

**Sabato 1 Giugno 2013**

**ore 16,00**

**dal lotto 501 al lotto 612**



501

## Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

### Grande testa bianca (Testa tragica), 1977

Olio su tela, cm. 70x90

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

#### Storia

Collezione privata, Venezia;  
Collezione privata

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

#### Bibliografia

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

Stima € 7.000 / 10.000



501

502

## Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

### Angoscia, 1956

Olio su tela, cm. 70x91

Firma in basso a destra: Guidi;  
dichiarazione di autenticità, firma e data  
al verso sulla tela: Autentico / Guidi /  
1956.

#### Storia

Galleria Forti, Correggio;  
Collezione privata, Milano;  
Collezione privata

#### Bibliografia

Dino Marangon, Toni Toniato, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume secondo, Electa, Milano, 1998, p. 570, n. 1956 94.

Stima € 5.000 / 8.000



502



503

503

## Bruno Saetti

Bologna 1902 - 1984

### Autoritratto, 1930

Olio su tela, cm. 62x46

Firma e data in alto a destra: Saetti / 1930. Al verso sul telaio: etichetta, con tre timbri, Associazione Piemonte Artistico e Culturale / (Galleria d'Arte - Torino) / Serie de "I maestri della pittura italiana / contemporanea" mostra personale di Bruno Saetti: etichetta Quadriennale d'Arte Nazionale / Roma MCMXXXI.

### Storia

Collezione privata, Torino;  
Collezione privata

### Bibliografia

Dino Marangon, Bruno Saetti. Catalogo Generale dell'Opera, volume terzo, Cavallino, Venezia, 2005, p. 27, n. 11 (reg. n. 2857).

Rintelato.

**Stima € 5.000 / 9.000**



504

504

## Bruno Saetti

Bologna 1902 - 1984

### Natura morta

Affresco su tela, cm. 55x50,5

Firma in basso al centro: Saetti. Al verso sulla tela: etichetta e quattro timbri Galleria d'Arte "La Navicella", Viareggio: etichetta Galleria d'Arte Santa Croce, Firenze, con n. 23.

### Esposizioni

Una Raccolta di Dipinti dell'800 e del '900 Italiano, Viareggio, Galleria La Navicella, luglio - agosto 1962, cat. tav. XXVII, illustrato.

**Stima € 4.000 / 7.000**



505

**505**  
**Bruno Saetti**

Bologna 1902 - 1984

**Madre, 1946**

Affresco su tela, cm. 75x57

Firma e data in basso a destra: Saetti '46; al verso sulla tela firma, data e titolo: Saetti / '46 / "Madre" / tempera; sul telaio scritta: Questo dipinto non / deve essere verniciato / Saetti: etichetta Comune di Bologna / Galleria d'Arte Moderna: due timbri Antologica Bruno Saetti / Museo Civico Bologna / 23 novembre - 31 dicembre 1974 / Galleria Comunale d'Arte Moderna.

**Esposizioni**

Saetti, Mostra antologica, a cura di Franco Solmi, Bologna, Museo Civico, 23 novembre - 31 dicembre 1974, cat. n. 54, illustrato.

**Stima € 10.000 / 15.000**



506

**506**  
**Guido Cadorin**

Venezia 1892 - 1975

**Ritratto di signora, 1933**

Olio su tela, cm. 120x95,5

Firma e data in alto a destra e al verso sulla tela: Cadorin  
1933.

**Stima € 8.000 / 14.000**



507

507

## Guido Cadorin

Venezia 1892 - 1975

### **Ritratto della signora Giselda Pannunzio Protti, 1924**

Olio su tavola, cm. 122x109,5

Firma e data in basso a sinistra: Guido Cadorin 1924. Al verso: etichetta XV Esposizione Internazionale d'Arte / della Città di Venezia - 1926, con n. 302.

### **Esposizioni**

XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1926, cat. sala 22, p. 83, n. 3;

Guido Cadorin, Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 14 marzo - 3 maggio 1987, cat. p. 65, illustrato;

Guido Cadorin 1892-1976, Venezia, Palazzo Querini Stampalia, 24 marzo - 13 maggio 2007, cat. p. 106, illustrato.

**Stima € 30.000 / 40.000**



508

508

## Achille Lega

Brisighella (Ra) 1899 - Firenze 1934

### **Paesaggio, 1921**

Olio su tela, cm. 45,3x50

Firma e data in basso a destra: A. Lega 1921; titolo al verso, sulla tela e sul telaio: Paesaggio; sul telaio: etichetta Arte Moderna in Italia / 1915 - 1935 / Mostra in Palazzo Strozzi / Firenze / Novembre 1966 - Febbraio 1967, con n. 1032.

### **Esposizioni**

Arte Moderna in Italia 1915-1935, a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967, cat. pp. XXV, 123, n. 572, illustrato.

**Stima € 5.000 / 8.000**



509

509

## Ardengo Soffici

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

### **Veduta di Collescipoli, 1945**

Olio su cartone, cm. 35,5x47,8

Firma e data in basso a sinistra: Soffici 45; al verso titolo, firma e scritta: Veduta di Collescipoli (Terni) / Soffici / Inverno 1945 / Inter[...] camp / Ardengo Soffici: etichetta Raccolta "Il Pergamo", Prato, con n. 034: etichetta Amici dell'Arte - Macerata / Pittori d'oggi: etichetta Municipio di Livorno / Mostra "50 Artisti degli ultimi 30 anni" / organizzata nel Salone della Casa della Cultura / di Livorno dal 11 gen. 1958 al 30 gen. 1958, con n. 71: timbro Municipio di Livorno - Casa della Cultura.

**Stima € 12.000 / 20.000**



510

**510**  
**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 € 10.000 / 15.000**



511

**511**  
**Filippo de Pisis**

Ferrara 1896 - Milano 1956

**Natura morta, (1926)**

Olio su tela applicata su cartone, cm. 25x33

Firma e data in basso a destra: De Pisis / [26]. Al verso sul cartone: timbro Galleria d'Arte La Bussola.

**Stima € 14.000 / 20.000**



512

**512**  
**Filippo de Pisis**

Ferrara 1896 - Milano 1956

**Fiori, 1937**

Olio su carta applicata su cartoncino, cm. 63,8x49,5 (carta)

Data e firma in basso a destra: 37 / de Pisis.

Certificato su foto di Ettore Gian Ferrari.

**Stima € 10.000 / 15.000**



513

**513**  
**Marino Marini**

Pistoia 1901 - Viareggio 1980

**Cavallo e cavaliere, 1948**

Tecnica mista su carta, cm. 29x21,8

Firma in basso a destra: Marino.

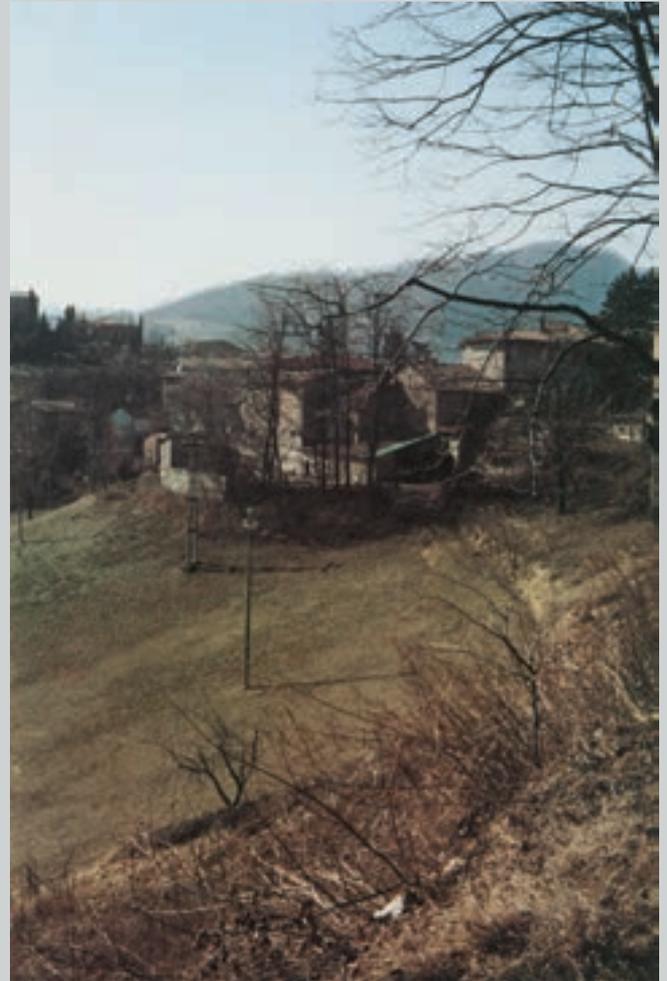
Certificato su foto Fondazione Marino Marini, 13 novembre  
2008, con n. 561.

**Stima € 8.000 / 14.000**

# Morandi incisore: i *Paesaggi*

Nel 1930 usciva alle stampe *Il sole a picco*, raccolta di prose e poesie di Vincenzo Cardarelli, con ventidue disegni di Giorgio Morandi: un'edizione apparentemente dimessa, in mille copie numerate di cui cinque con un'incisione originale del pittore. I ventidue disegni, diciannove paesaggi e tre nature morte, riprendevano in modo sintetico le incisioni rese dall'artista dal 1919 in poi, e davano il senso rigoroso dell'arte grafica del pittore.

L'accostamento dei disegni di Morandi con le poesie e prose del "crepuscolare" Cardarelli era affatto casuale: Morandi allora, dopo gli esordi cubo-futuristi del 1917 e il rigore pierfrancescano delle nature morte del periodo metafisico, si avviava a quel suo stile asciutto, essenziale, di cartesiana geometria, eppure intensamente lirico. Tra i disegni di Morandi e la poesia di Cardarelli si costituiva dunque un nesso profondo. Basterebbe leggere la prima strofa di *Sera di Gavinana* di Cardarelli per ritrovarvi lo spirito dei paesaggi di Morandi: "Ecco la sera e spiove / sul toscano Appennino. / Collo scender che fan le nubi a valle / prese a lembi qua e là / come ragne fra gli alberi intricate / appariscono i monti di viola. / Dolce vagare allora / per chi s'affanna il giorno / ed in se stesso, incredulo, si torce" (Vincenzo Cardarelli, *Il sole a picco*, Bologna, 1930, p. 43). Non si trattava allora di un Morandi "crepuscolare", così come più tardi, nell'accostamento a Eugenio Montale, non si può parlare di un Morandi "ermetico", anche se egli fu il pittore più amato dai poeti italiani, ma è l'idea stessa del paesaggio, inteso come forma di espressione lirica dell'io nella natura, che accomuna in quegli anni Morandi alla poesia dei Crepuscolari. Che cosa abbiano significato il disegno e l'incisione, in una pittura così intensamente "tonale" come quella di Morandi, tutta fondata sulla sintonia di colori, le terre, le ocre, i grigi, le mezze tinte, lontana dall'uso dei colori puri primari e binari



Veduta di Grizzana



Morandi a Grizzana vicino alle case di campiaro

come quella dei Divisionisti e dei Fauves, è possibile dirlo solo a condizione di tenere presenti i caratteri del suo stile: la visione architettonica della forma che la luce svela all'occhio umano in una storia dei "fondamenti" interiori dell'artista, che parte da Piero Della Francesca e conduce attraverso Jean-Baptiste Camille Corot fino a Paul Cézanne, un periplo ad altri impossibile ma a Morandi congeniale.

Così la luce corpuscolare dei suoi dipinti si muta nel chiaroscuro reticolare delle incisioni, secondo una tecnica grafica che mantiene intatta tutta la purezza e le infinite gradazioni del colore.

Per tali ragioni, nel loro assoluto rigore formale, le incisioni di Giorgio Morandi si staccano da quelle di tutti gli altri artisti italiani del Novecento e ci consegnano degli esiti al livello più alto dell'arte moderna europea. Non "arte minore", l'incisione costituisce per Morandi, al pari della pittura, un linguaggio assoluto per "dévisager le monde" ("squadrare il mondo").

Come la campagna appenninica descritta da Cardarelli in *Sera di Gavinana* è una campagna alla fine pacificata con l'uomo – "sui tuoi prati che salgono a gironi, questo liquido verde, che rispunta fra gli inganni del sole ad ogni acquata, al vento trascolora; e mi rapisce, per l'inquieto cammino, sì che teneramente fa star muta l'anima vagabonda" – così i paesaggi di Morandi rendono la misura di questa pacificazione tra uomo e natura: non una pennellata in pittura, non un segno nelle incisioni, tradiscono il dissidio tra l'anima dell'uomo e la natura. Come in un *idillio* di Leopardi rigorosamente tutto si acquieta e trova misura nell'occhio del pittore. Dalla *Veduta dell'Osservanza a Bologna*, 1922, un paesaggio al limite della campagna, alle *Casa del campiaro a Grizzana*, 1929, nel cuore dell'Appennino, dal *Campo di tennis ai Giardini Margherita a Bologna*, 1921, a *Il poggio al mattino*, 1928, tutto sembra posarsi nell'assoluto incanto di una natura osservata ove la realtà viene ricondotta liricamente alla sua essenza formale, in cui la luce generatrice di colore e segno assume il suo valore fondamentale.

Non è un paesaggio questo di Morandi, paradossalmente né classicista né romantico, non è abitato dalle "rovine" e dalle vestigia archeologiche del passato come in Giorgio de Chirico, aforisma del "fugit irreparabile tempus", luogo privilegiato della evocazione simbolica e fantastica, quelle "ruines" che hanno suggestionato tutta la letteratura occidentale dal Romanticismo al Surrealismo, come una metafora del tema ossessivo della "malinconia" nelle sue forme letterarie e figurative.

È piuttosto un paesaggio di contemplazione lirica e insieme di elegia della luce, che tende tuttavia alla definizione assoluta della forma.

E Cardarelli, paradossalmente negando il valore della poesia di Giovanni Pascoli per il suo cosiddetto "impressionismo", scrivendo di Leopardi rendeva indirettamente la cifra esatta dell'arte di Morandi: "In verità i nostri classici conoscevano già questo principio, riscoperto più o meno consapevolmente dall'impressionismo, di fare dell'arte una ricerca completa, unica, sostanziale [...] Onde la straordinaria sobrietà, elezione, leggerezza [...] dal momento che tutta la loro arte non doveva consistere in altro che nel porre quel determinato oggetto, o concetto, per sé riconosciuto poetico e significativo, nel massimo di spazio e di solitudine possibile" (Vincenzo Cardarelli, *Viaggi nel tempo*, Firenze, 1920, p. 99).

È questo collocare "l'oggetto", sia esso paesaggio o natura morta, "nel massimo spazio di solitudine possibile", per Cardarelli carattere capitale della poesia dei classici, che pare a noi, nello stesso tempo, un fondamento dell'arte di Morandi. Si è voluto vedere nella grafica di Morandi la presenza, quasi la filiazione delle incisioni severe, quasi scabre, di Giovanni Fattori, anche queste un grande, isolato capitolo del disegno ottocentesco, annunciate la modernità.

E risalendo a ritroso ancora nei paesaggi magici dei *cliché-verre*, tirati da matrici di vetro incise, di Corot. Genitori illustri, Corot e Fattori, della grafica morandiana, di cui certo Morandi, umilissimo nel carattere, avrebbe per modestia schivato il paragone: ma occorre dire che la novità di Morandi rispetto a quegli antecedenti grandi, sta proprio nel suo ridurre la forma all'osso, nell'eliminare ogni possibile richiamo al tono di ornato colloquiale, tipico della grafica e suo vizio congenito, e in questo sta una delle ragioni della sua modernità. Morandi non si compiace mai della sua abilità nel disegnare, anzi la nega, consapevole che "L'uomo da sé, senza il concorso della natura, non potrebbe tirare che delle linee".

Questo è lo stile silente, fino ad apparire dimesso, ma grande, di Morandi, che non è descrittivo nei confronti della natura, si presenti questa come paesaggio o cosa, ma cerca di scoprirne il segreto, di decifrarne il senso assoluto, confermando un pensiero dell'ultimo Leopardi (4 giugno 1826) che la natura, come lo spazio e il tempo, non sono né "benigni" né "maligni", se non quando così l'interpreti l'uomo.

Sfugge dunque Morandi sempre al decoro; egli afferma invece il valore essenziale della luce, della linea e del chiaroscuro tratteggiato a reticolo, tipici della tecnica incisoria, ma dagli altri spesso ridotti a freddo orpello.

Cosicché a guardare un'incisione come *Casa del campiaro a Grizzana* si avverte come lo sgomento esaltante di trovarsi di fronte ad una grande operazione di magia: il colore è presente, anche se scomparso, nelle infinite gradazioni, nei passaggi sottilissimi del tratteggio dalla luce allo scuro, dal bianco sulle facciate della casa al quasi nero degli alberi. Morandi realizza, in una lastra di ventidue per trentaquattro centimetri, un assoluto dominio dello spazio fisico reso visivo, elimina ogni elemento superfluo, secondo una visione della natura resa persuasivamente lirica nella sua integrità silente.

Tutti gli azzardi chimici dell'alchimia dell'acquaforte perdono qui il carattere di tecnica e assumono il valore di linguaggio: nessun incisore del Novecento raggiunge una tale assolutezza.



Case a Grizzana



514

514

## Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

### Paesaggio (Veduta dell'Osservanza a Bologna), 1922

Acquafornte su rame, cm. 7,2x12,3 (lastra), cm. 18,3x24,8 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1922.

Stato unico: tiratura probabilmente non oltre 18 esemplari, di cui 5 non numerati e gli altri numerati dal 3 al 5 e dal 9 al 18, alcuni su carta Giappone. Qualche prova di stampa.

#### Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 16;  
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 16, n. 1922 1.

**Stima € 4.000 / 8.000**



515

515

## Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

### Campo di tennis ai Giardini Margherita a Bologna, 1921

Acquafornte su zinco, su carta India incollata, es. 9/30, cm. 11,3x13,7 (lastra), cm. 24,6x27,7 (carta)

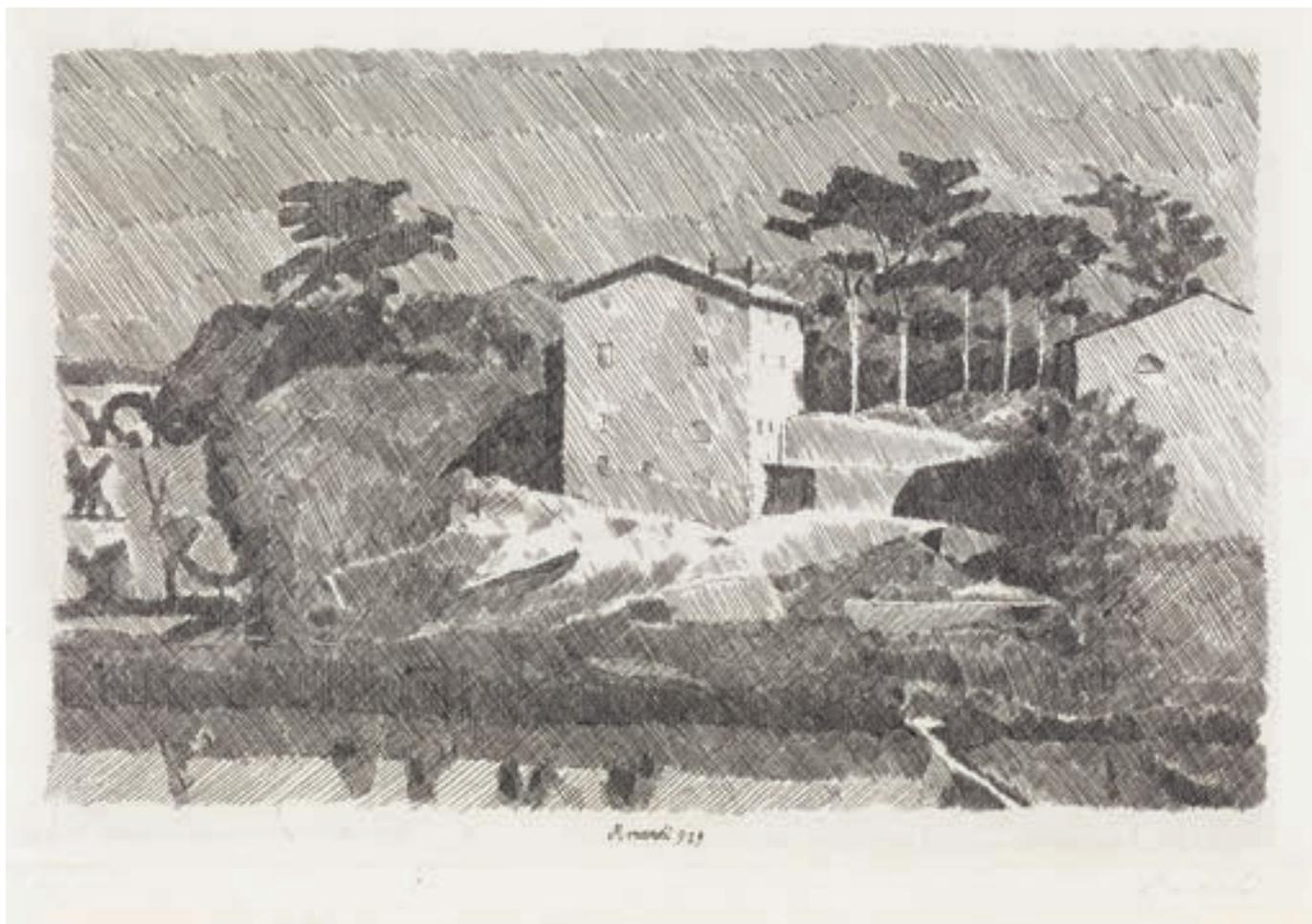
Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1921, tiratura in basso a sinistra: 9/30.

Primo stato su due: tiratura di 30 esemplari numerati, di cui alcuni su carta India incollata, oltre a qualche prova di stampa.

#### Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 11;  
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 11, n. 1921 6.

**Stima € 5.000 / 7.000**



516

## 516 Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

### **Case del campiaro a Grizzana, 1929**

Acquaforte su zinco, es. 15/30, cm. 22,8x34,8 (lastra), cm.  
32,6x45,5 (carta)

Firma e data in lastra in basso al centro: Morandi 929, firma  
a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in  
basso a sinistra: 15/30. Al verso: timbro Galleria del Milione,  
Milano, con n. 4102/4.

Primo stato su due: tiratura di 30 esemplari numerati, oltre a  
tre prove di stampa, di cui una su carta India incollata.

### **Bibliografia**

Lamberto Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Giulio  
Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 53;  
Michele Cordaro, *Morandi incisioni. Catalogo Generale*,  
Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 61, n. 1929 1.

**Stima € 9.000 / 12.000**



517

517

## Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

### La strada, 1927

Acquaforse su zinco, su carta India incollata, es. 35/50, cm. 19,5x26,1 (lastra), cm. 28,8x44,1 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1927, tiratura in basso a sinistra: 35/50.

Primo stato su due: tiratura di 50 esemplari, di cui due non numerati e gli altri numerati dal 3 al 50, 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. 30;  
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 34, n. 1927 1.

**Stima € 6.000 / 9.000**



518

518

## Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

### Il Poggio al mattino, 1928

Acquaforse su zinco, es. 14/50, cm. 24,8x24,8 (lastra), cm. 32,6x38 (carta)

Firma e data in lastra in basso a sinistra: Morandi / 1928, firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: 14/50, timbro a secco Libreria / Prandi / Reggio / E.

Secondo stato su tre: tiratura di 50 esemplari numerati, oltre tre prove di stampa.

### Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 44;  
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 51, n. 1928 4.

**Stima € 6.000 / 9.000**

519

## Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

### Paesaggio di Grizzana, 1932

Acquafornte su rame, es. prova di stampa, cm. 19,7x17,7 (lastra), cm. 37,9x26,6 (carta)

Firma in lastra in basso al centro:  
Morandi, firma a matita sul margine  
in basso a destra: Morandi, tiratura in  
basso a sinistra: prova di stampa.

Primo stato su due: tiratura di 30  
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. 95;  
Michele Cordaro, Morandi incisioni.  
Catalogo Generale, Edizioni Electa,  
Milano, 1991, p. 109, n. 1932 5.

**Stima € 6.000 / 9.000**



519

520

## Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

### Gerani dentro un bicchiere, 1930 ca.

Acquafornte su rame, su carta India  
incollata, es. 28/30, cm. 19,8x16,5  
(lastra), cm. 32,8x24,7 (carta)

Firma a matita sul margine in basso  
a destra: Morandi, tiratura in basso a  
sinistra: 28/30.

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

#### Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di  
Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore,  
Torino, 1964, n. 79;  
Michele Cordaro, Morandi incisioni.  
Catalogo Generale, Edizioni Electa,  
Milano, 1991, p. 90, n. 1930 12.

**Stima € 7.000 / 10.000**



520

## Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

### Il Presidente del Consiglio Alessandro Fortis, 1905 ca.

Pastello su carta, cm. 56,6x41,6

#### Storia

Collezione Saffi, Roma;  
Collezione privata

Certificato su foto di Elica Balla (in fotocopia).

#### Esposizioni

Giacomo Balla 1895-1911. Verso il Futurismo, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Padova, Palazzo Zabarella, 15 marzo - 28 giugno 1998, cat. n. 36, illustrato;  
Giuseppe Pellizza e Giacomo Balla, dal Divisionismo al Futurismo, testi di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Piero Pacini e Rachele Ferrario, Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, 9 agosto - 3

settembre 2000, poi Prato, 14 - 24 settembre, poi Milano, 27 settembre - 30 ottobre, cat. n. 6, illustrato a colori.

#### Bibliografia

Teresa Fiori, Archivi del Divisionismo, volume secondo, saggio introduttivo di F. Bellonzi, Officina Edizioni, Roma, 1968, p. 144, n. 1796, tav. 365;  
Maurizio Fagiolo dell'Arco, Balla pre-futurista, Bulzoni Editore, Roma, 1968, n. 72;  
Giovanni Lista, Giacomo Balla, Ediz. Galleria Fonte D'Abisso, Modena, 1982, p. 138, n. 118.

**Stima € 50.000 / 60.000**

Alessandro Fortis (Forlì, 1841 – Roma, 1909) fu Presidente del Consiglio italiano dal 28 marzo 1905 all'8 febbraio 1906. Fortis cominciò sin dagli anni giovanili ad interessarsi attivamente alla politica del suo paese, inizialmente in organizzazioni studentesche come il Circolo Democratico, fondato a Pisa con Parenzo nel 1862, e successivamente anche nel volontariato militare come quello nel corpo dei Cacciatori delle Marche.

Conseguita la laurea in legge nel 1864, si specializzò nei processi politici, entrando in contatto con le figure più in vista della democrazia emiliana e soprattutto affermandosi a Forlì, con il sostegno di Aurelio Saffi, come il più autorevole esponente di una lotta politica tutta votata all'opposizione.

Eletto sottosegretario all'Interno nel governo Crispi e ministro dell'Agricoltura nel primo governo Pelloux, divenne successivamente amico e sostenitore di Giovanni Giolitti, opponendosi ai provvedimenti repressivi di Pelloux e appoggiando i governi Zanardelli e Giolitti.

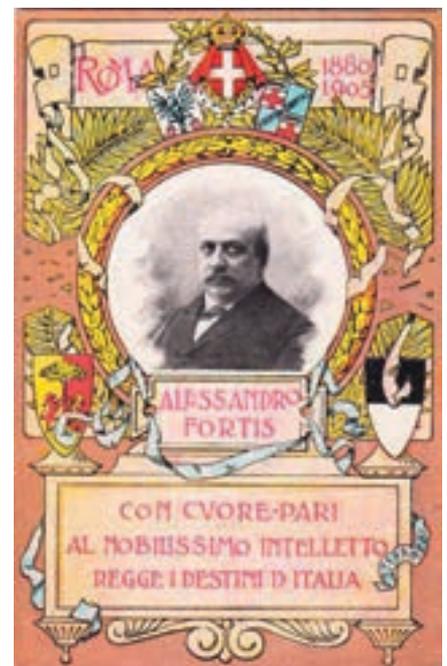
Alessandro Fortis fu il primo esponente politico di origine ebraica ad assurgere alla carica di Presidente del Consiglio italiano.

Giacomo Balla ritrae Fortis nel 1905 ca., cioè nel periodo in cui il politico era Presidente del Consiglio: l'uomo appare in controluce e la sua figura è tratteggiata da una somma di colori che, mescolati magistralmente insieme, arrivano a creare una sorta di monocromo. Balla non è estraneo a questo tipo di pittura nel primo quinquennio del Novecento: è del 1904 infatti il *Ritratto di Elisa*, dove la moglie del pittore è ritratta quasi in monocromia, appoggiata allo stipite di una porta, con la luce che arriva alle sue spalle e che le sfiora solamente il ventre, annunciando così la sua prima gravidanza.

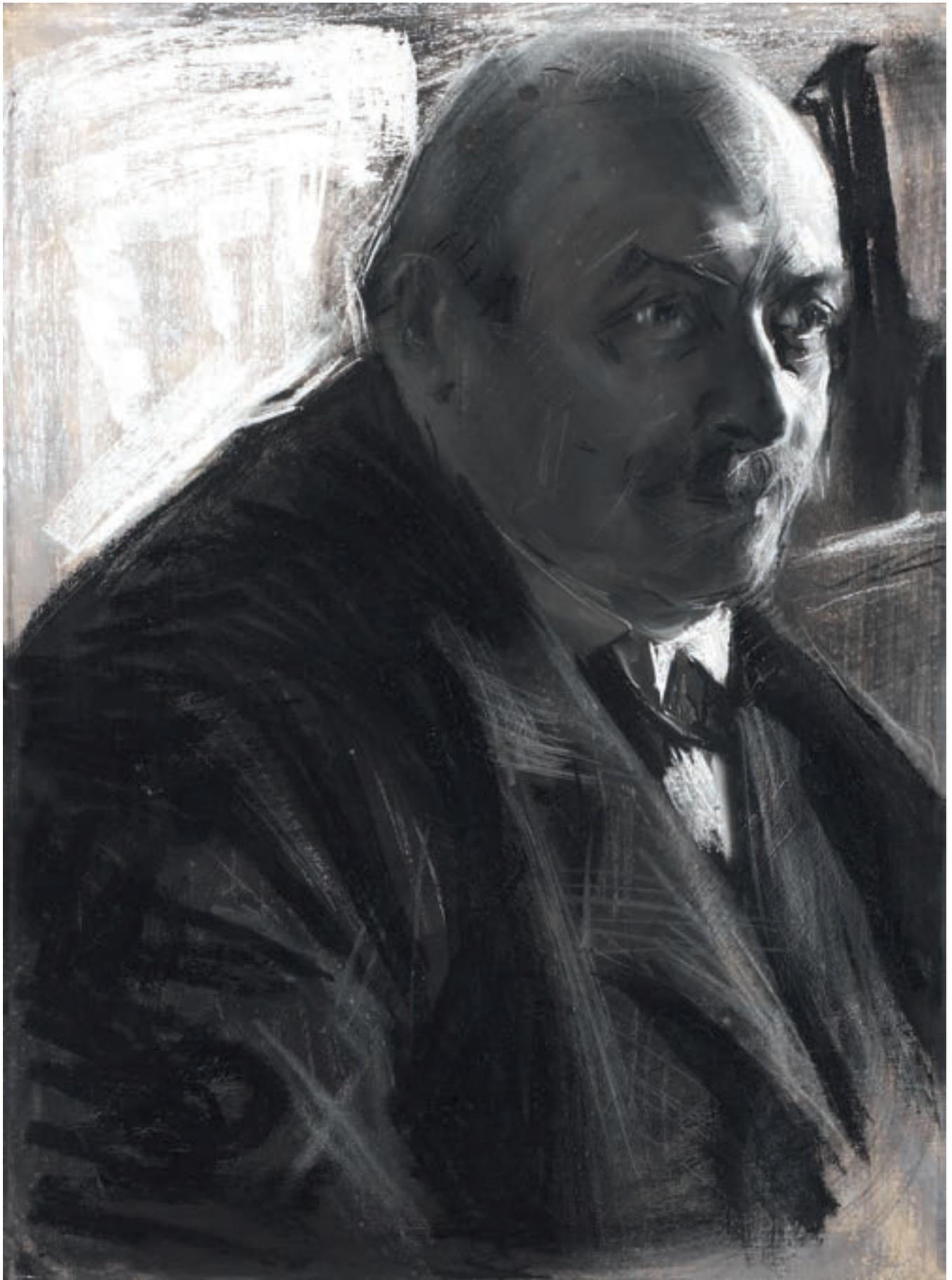
L'uso del controluce e di pochi colori, uniti al taglio fotografico, rendono così il ritratto di Alessandro Fortis un dipinto fortemente caratterizzato ed altamente moderno per l'attenzione a quelle soluzioni stilistiche che si stavano evolvendo all'inizio del secolo.



Giacomo Balla, *Ritratto di Elisa (Elisa sulla porta)*, 1904 (part.)



Cartolina dedicata ad Alessandro Fortis



522

## Plinio Nomellini

Livorno 1866 - Firenze 1943

### Fiori agli Eroi, 1910-1912

Olio su tela, cm. 84,5x96,5

Firma in alto a destra: P. Nomellini. Al verso sulla tela: cartiglio con dichiarazione di autenticità e due timbri Giovanni Gentile, Milano; sul telaio: etichetta Plinio Nomellini con titolo autografo "Date fiori agli eroi".

### Storia

Collezione privata, Torino;

Collezione privata

Cartolina postale che riproduce il dipinto, datata 24 maggio 1915 (in fotocopia).

### Bibliografia

Vittorio Pica, *Artisti contemporanei*. Plinio Nomellini, in "Emporium", vol. XXXVIII, n. 228, Bergamo, dicembre 1913; Teresa Fiori, *Archivi del Divisionismo*, volume secondo, saggio introduttivo di F. Bellonzi, Officina Edizioni, Roma, 1968, pp. 80, 216, n. IV.91, tav. 1082 (opera datata 1905-08).

Si ringrazia Barbara Nomellini per l'aiuto fornito nella redazione della scheda.

**Stima € 60.000 / 75.000**

*Fiori agli Eroi* è dipinto da Plinio Nomellini agli inizi degli anni Dieci, sicuramente dopo il trasferimento dell'artista in Versilia, il luogo che, dopo Genova, in cui avviene la sua maturazione stilistica e l'abbraccio della tecnica divisionista, sarà fondamentale per lo sviluppo della sua vicenda artistica. A Torre del Lago, ove si trasferisce, egli frequenta i pittori e gli intellettuali del luogo, primo tra tutti Giacomo Puccini, a cui si lega di profonda amicizia. Già negli anni genovesi la sua pittura guarda al Simbolismo europeo, nelle sue

tele compaiono elementi vitalistici nati dalle suggestioni della poetica dannunziana e pascoliana, e la pennellata divisionista sarà utilizzata non seguendo pedissequamente i dettami della nuova tecnica, ma piegata alle esigenze del soggetto, per esprimere il suo senso interiore. *Fiori agli Eroi* è una splendida testimonianza del ruolo assolutamente peculiare di Nomellini nell'ambito della cultura del Divisionismo italiano, e sarà riprodotto in una cartolina postale con alcuni versi firmati dall'artista in calce, che dedicavano l'immagine ai soldati italiani impegnati sul fronte francese delle Argonne durante la prima guerra mondiale. Nel dipinto Nomellini si muove sul sottile equilibrio tra "arte di visione e arte di simbolo": il topos della madre che, con gesto amorevole, stringe la mano ad un figlio già eroe, nonostante la sua giovinezza, mentre entrambi guardano all'esterno del dipinto, verso il futuro, è immerso in un giardino fiorito, in cui brevi tocchi di colore, stesi con un movimento fluido, vibrante, mai rigoroso, fanno esplodere la gioia cromatica di un giardino fiorito, dove la luce esalta i toni squillanti dei petali, per poi illuminare d'oro lo sfondo, costellato di puttini, i futuri eroi che nasceranno.



Plinio Nomellini che dipinge sul mare di Fossa dell'Abate



523

## Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

### **Germogli primaverili (Paesaggio di Villa Borghese), 1906**

Olio su tela applicata su tavola, cm. 50,9x76,3

Firma in basso a destra e in basso a sinistra: Balla. Al verso: etichetta Collection of / Mrs. Barnett Malbin (The Lydia and / Harry Lewis Winston Collection) / Birmingham, con n. 38: etichetta VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma / Palazzo delle Esposizioni / Roma 1959 - 1960 / Mostra retrospettiva di / Giacomo Balla, con indicazione di proprietà Sig.e Balla.

#### **Storia**

Collezione Luce Balla, Roma;  
Collezione Winston, Birmingham;  
Collezione Barnett Malbin, Birmingham;  
Collezione privata

#### **Esposizioni**

LXXIX Esposizione Internazionale, Roma, Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti, 5 febbraio - 30 giugno 1909;  
VIII Quadriennale Nazionale D'Arte di Roma, Mostra retrospettiva di Giacomo Balla, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1959 - 1960, cat. n. 1;  
XXX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1960, cat. p. 13, n. 4;  
Futurism: A Modern Focus, The Lydia and Harry Lewis Winston Collection, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1973 - 1974, cat. p. 46, n. 12, illustrato;  
Futurism and the International Avant-Garde, Philadelphia Museum of Art, 24 ottobre 1980 - 4 gennaio 1981, cat. p. 48, n. 2, illustrato;  
Giuseppe Pellizza e Giacomo Balla, dal Divisionismo al Futurismo, con testi di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Piero Pacini e Rachele Ferrario, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 9 agosto - 3 settembre 2000, poi Prato, 14 - 24 settembre, poi Milano, 27 settembre - 30 ottobre, cat. n. 7, illustrato a colori.

#### **Bibliografia**

Teresa Fiori, Archivi del Divisionismo, volume secondo, saggio introduttivo di F. Bellonzi, Officina Edizioni, Roma, 1968, p. 144, n. X.138, tav. 1792;  
Maurizio Fagiolo dell'Arco, Balla pre-futurista, Bulzoni Editore, Roma, 1968, pp. 25, 46, n. 85;  
Susan Barnes Robinson, Giacomo Balla, Divisionism and Futurism, 1871/1912, Ann Arbor, Michigan, 1981, p. 148;  
Giovanni Lista, Giacomo Balla, Ediz. Galleria Fonte D'Abisso, Modena, 1982, pp. 151, 501, n. 159;  
Guido Ballo, Boccioni, la vita e l'opera, Il Saggiatore, Milano, (I ed. 1964), 1982, tav. 53.

**Stima € 250.000 / 350.000**



# Giacomo Balla

## *Germogli primaverili (Paesaggio di Villa Borghese)*

Nel 1904 Giacomo Balla si trasferisce insieme alla moglie Elisa in un edificio, ex Convento, in via Parioli 6, attuale via Paisiello; dallo stretto balcone di casa propria il pittore ammira il paesaggio di Villa Borghese che si dispiega davanti al suo sguardo attento e curioso, e da quel momento questo splendido panorama diviene uno dei soggetti privilegiati della sua pittura.

In *Germogli primaverili (Paesaggio di Villa Borghese)*, 1906, sono presenti quelle tematiche che caratterizzeranno le opere del pittore tra il 1904 ed il 1910, come l'attenta osservazione delle forme naturali, l'incidenza delle ombre sul prato e i riverberi della luce tra gli alberi.

Attraverso l'uso molto libero della tecnica divisionista, soprattutto nella resa delle vibrazioni luminose e materiche, Balla accosta pennellate molto direzionate ad altre più filamentose e tratteggiate che assumono un valore autonomo; mediante la visione dall'alto e la messa a fuoco di una piccola porzione di spazio, l'artista analizza perfettamente la conformazione del parco di Villa Borghese, che diventa una sorta di "Montagne Sainte-Victoire"; un tema da scarnire fino all'astrazione, una ricerca sperimentale che, partendo sempre dal medesimo luogo, arriva a ridurlo ai minimi termini e a trasfigurarne il contenuto.

Come nel nostro caso, sono quasi sempre vedute primaverili, caratterizzate da alberi posti a segnare un piano intermedio con proiezioni di ombre sulla sinistra e un uso "solare" della luce.

Certo è molto forte e ben visibile in opere come *Germogli primaverili (Paesaggio di Villa Borghese)* l'esperienza parigina di Balla: il pittore torinese nel 1900 era rimasto ben sette mesi nella Ville Lumière: non si sa quali e quanti quadri egli abbia potuto vedere durante la sua permanenza nella capitale francese, certo è che quelli esposti quell'anno al Salon des Beaux-Arts dell'Esposizione Universale, solo nel Padiglione della Francia erano quasi duemila. Di sicuro Balla vide i pittori accademici, ma vide anche le opere di grafica dinamica di Edgar Chahine o gli enigmi di Fernand Khnopff, ammirò gli impressionisti come Monet, Pissarro e Sisley, ma anche le opere degli italiani Pellizza da Volpedo, Morbelli e Previati.

Il riferimento nelle opere degli anni giovanili di Balla pare essere proprio Pellizza da Volpedo: nella sua pittura Balla cerca forme moderne per dare un nuovo volto al naturalismo, egli condivide con Pellizza l'idea che la tecnica non sia un prontuario a senso unico, ma uno strumento ed un mezzo e non un fine.

Si legge in una lettera di Pellizza: "La *fattura* non dovrebbe essere né tutta a puntini, né tutta a lineette, né tutta ad impasto; e nemmeno o tutta liscia, o tutta scabrosa; ma varia come sono varie le apparenze degli oggetti nella natura, e raggiungere con le forme e con i colori "un'armonia parlante" (questo sarebbe il supremo scopo), un'idea alla mente o un



Catalogo dell'Esposizione Universale, Parigi, 1900



Giacomo Balla e la moglie Elisa nel 1906

sentimento al cuore" (Lettera di Pellizza da Volpedo a Mucchi, 18 maggio 1898).

Nei dipinti di Pellizza da Volpedo, come in quelli di Giacomo Balla, gli intenti simbolizzanti non contrastano con il fondamento pittorico della loro arte, in essi il rapporto tra natura e idea si risolve in una equilibrata composizione; in entrambi gli interessi sociali e gli impulsi umanitari assumono così una connotazione politica di adesione al socialismo e di scelta di classe.

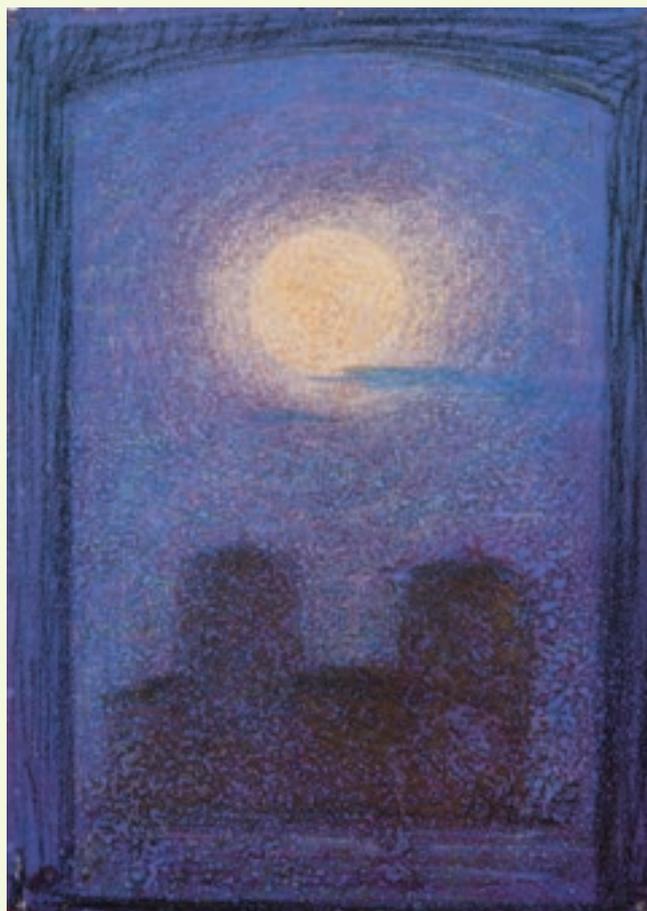
Certo Pellizza, di soli tre anni più anziano di Balla, non fu per quest'ultimo solo un maestro, ma anche un compagno di strada e di lavoro; nel 1906 Pellizza è a Roma e insieme dipingono a Villa Borghese; vi ritorna nel 1907, poco prima di suicidarsi, e in tale occasione Giovanni Cena scriverà: "Lo scorso anno era venuto a Roma. S'era innamorato delle sue bellezze, e in Villa Borghese aveva incominciato due quadri, di cui uno era già condotto molto innanzi: egli contava tornarvi presto e approfittarne d'altri motivi di paesaggio, appena intravisti. Si lagnava d'esser venuto troppo tardi a questa Roma, ispiratrice d'artisti d'ogni nazione" (Giovanni Cena, in *Giacomo Balla 1895-1911. Verso il Futurismo*, Marsilio, Venezia, 1998, p. 38).

L'anno della morte di Pellizza si inserisce in un momento molto produttivo per Balla: nel 1907 egli infatti espone alla Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma quattro tele, mentre l'opera *Allo specchio* viene inviata alla Mostra Internazionale di Barcellona; nel 1908 invia agli Amatori e Cultori altre quattro tele, ma è l'edizione del 1909 che segna l'apice della sua vita pubblica prima dell'avvento del Futurismo, e non è un caso che proprio *Germogli primaverili* (*Paesaggio di Villa Borghese*) sia stato esposto in tale occasione alla Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti, poco prima del ritorno di Balla a Parigi con l'invio di sette opere al Salon d'Automne e l'invio di altre sette tele alle mostre di Odessa e Pietroburgo. Sono anni di intensa e fervente attività, anni di mutamenti storici ed artistici, in cui tutto nasce, cresce, si sviluppa ed evolve tra le mura di un ex convento: "Il Convento era in sostanza una lunga costruzione di color rosso, bassa e divisa in due parti; la parte alla quale si accedeva da via Nicolò Porpora dava direttamente allo stabilimento di piscicoltura al di sopra del quale abitava la famiglia dei miei nonni e dove, sopra ancora, c'era l'invidiabile studio di Balla [...] Al centro delle due ali di fabbricato, all'altezza del portone c'era una specie di boschetto di eucaliptus e sambuchi. Era un ambiente ricco di mille nascondigli che cambiava aspetto alle diverse ore del giorno; al tramonto dalle grondaie delle lunga costruzione uscivano le rondini sempre osservate e studiate dal pittore" (Arnaldo Genoino in *Giacomo Balla 1895-1911. Verso il Futurismo*, cit., p. 137).

Da questo microcosmo Giacomo Balla vede Villa Borghese, la riporta, quasi fotografandola, sulle sue tele, perché la sua è una mente fotografica, ed il suo occhio è un obiettivo che schematizza tutto e che gli farà affermare: "Arte 1° periodo: personale verista oggettiva – analisi della vita nostra – soluzioni ricerche divisioniste (luci ambienti – psiche oggetti persone)" (Giacomo Balla, in *Giacomo Balla 1895-1911. Verso il Futurismo*, cit., p. 17).



Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il sole nascente*, 1904



Giacomo Balla, *Le Torri del Museo Borghese*, 1905 ca.

524

## Umberto Boccioni

Reggio Calabria 1882 - Sorte (Vr) 1916

### Studio di donna al caffè, 1911-14

Matita su carta, cm. 10,5x15,5

Firma in basso a destra: Boccioni. Al verso, su un cartone di supporto: timbro con n. 154/60 ed etichetta Galleria del Disegno, Milano (con data 1914); due etichette XXXIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 1966, di cui una con n. 209 e una con data 1911.

#### Storia

Collezione Mazzotta, Milano;

Collezione Palazzoli, Milano;

Collezione privata

#### Esposizioni

XXXIII Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 18 giugno - 16 ottobre 1966, cat. sale I-VI, p. 11, n. 56.

#### Bibliografia

Raffaele De Grada, Boccioni. Il mito del moderno, G. Barbèra Editore, Firenze, 1962, p. 174, n. 70 (con data probabile 1914);

Guido Ballo, Boccioni, la vita e l'opera, Il Saggiatore, Milano, (I ed. 1964), 1982, n. 431 (con data [1911]);

Maurizio Calvesi, Ester Coen, Boccioni. L'opera completa, Electa Editrice, Milano, 1983, p. 459, n. 837.

**Stima € 50.000 / 70.000**



Umberto Boccioni con alle spalle il dipinto *Materia*

Il periodo di creazione di *Studio di donna al caffè*, di Umberto Boccioni, è quello del grande fervore futurista, iniziato nel 1910 con il *Manifesto dei pittori futuristi* e il *Manifesto tecnico della pittura futurista*, per cui la ricerca pittorica viene svolta in funzione dello stretto legame tra vita e arte. Diventa così necessario, per i Futuristi, ritrarre dinamicamente la realtà e ogni suo elemento attraverso i volumi, le linee di forza interne e la sintesi dei ritmi astratti. Il ritratto, uno dei temi sviluppati ampiamente da Boccioni, affrontato secondo queste nuove concezioni, perde la stretta somiglianza con il modello, la figura si apre allo spazio circostante, si amalgama con l'atmosfera, gli oggetti e lo sfondo, caricando di lirismo l'ambiente emotivo della composizione. In questo disegno, il soggetto, che richiama per certi elementi opere come il *Busto di signora con grande cappello* del 1911, viene definito attraverso pochi tratti grafici che contribuiscono a creare una scomposizione sintetica, in cui l'evidente equilibrio tra spazio e forma, tra azione e disciplina linguistica, si carica di tensione dinamica.



524 - dimensioni reali

## Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

### Manichino, 1917

Inchiostro e acquerello su cartoncino, cm. 40x24,5

Firma in basso a destra: C. Carrà, titolo in basso a sinistra: Manichino. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Museo / Provincial de Bellas Artes / Caraffa: etichetta Carlo Carrà / Works on Paper / London, Estorick Collection / 10 October 2001 - 20 January 2002: etichetta Museo di San Pietro / Assisi: etichetta Museo Nacional de Bellas Artes MNBA: etichetta Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea / 1796/1996 Bergamo 200 Anni dell'Accademia Carrara / Carlo Carrà / La matita e il pennello / 24 Marzo - 9 Giugno 1996 / N. catalogo IV, 14.

### Storia

Collezione Carrà, Milano;

Collezione privata

### Esposizioni

Carlo Carrà, Milano, Galleria Medea, 23 ottobre - 23 novembre 1975, cat. tav. 9;  
 Carlo Carrà, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 2 luglio - 9 ottobre 1977, cat. n. 137;  
 Carlo Carrà, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia Nazionale, 21 novembre - 31 dicembre 1978, cat. p. 32;  
 Carlo Carrà Drawings, New York, Rachel Adler Gallery, 15 ottobre - 12 novembre 1983, cat. n. 22;  
 Carrà, mostra antologica, Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 28 giugno 1987, cat. pp. 220, 259, n. 176;  
 Carrà, mostra antologica, Roma, Palazzo Braschi - Museo di Roma, 15 luglio - 16 settembre 1987, cat. pp. 220, 259, n. 176;  
 Carlo Carrà, Retrospektive, Baden Baden, Staatliche Kunsthalle, 4 ottobre - 6 dicembre 1987, cat. pp. 244, 283, n. 176;  
 Carlo Carrà Exposition Retrospective, Parigi, Galerie Eric Touchaleaume, 19 maggio - 29 luglio 1994, cat. p. 45;  
 Carlo Carrà 1881-1966, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 15 dicembre 1994 - 28 febbraio 1995, cat. p. 485;  
 Carlo Carrà. La matita e il pennello, Bergamo, Accademia

Carrara, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 24 marzo - 9 giugno 1996, cat. p. 220, n. IV,14;  
 Dall'avanguardia al mito, Mosca, Museo Puskin, marzo - maggio 1999, poi San Pietroburgo, Museo Ermitage, maggio - luglio 1999, poi Riga, Palazzo Italia, febbraio - marzo 2000, poi Salisburgo, Museo Rupertinum, giugno - luglio 2000, cat. p. 78;  
 Las mutaciones del espíritu, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, marzo - maggio 2001, poi Santiago del Cile, Institut Cultural de Providencia, giugno - luglio 2001, poi Cordoba, Museo E. Caraffa, agosto 2001, cat. p. 174;  
 Carlo Carrà. Works on Paper, Londra, Estorick Collection, 10 ottobre 2001 - 20 gennaio 2002, cat. p. 47;  
 Carlo Carrà. Il realismo lirico degli anni Venti, Aosta, Centro Saint-Bénin, 22 giugno - 3 novembre 2002, cat. pp. 100, 101, n. 36;  
 Carlo Carrà, La mia vita, 1903-1965, Potenza, Pinacoteca Provinciale, 4 aprile - 15 giugno 2003, cat. p. 76;  
 Carlo Carrà, la geometria del quotidiano, Chieti, Museo Archeologico Nazionale, 26 giugno - 26 settembre 2004, cat. p. 101;  
 Carlo Carrà Antologica, Assisi, Museo di San Pietro, 24 marzo - 10 ottobre 2005, cat. p. 72.

### Bibliografia

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume I, 1900-1930, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1967, pp. 331, 586, n. 11/17 (riprodotto con colori virati);  
 Massimo Carrà, Piero Bigongiari, L'opera completa di Carrà, dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930, apparati critici e filologici di M. Carrà, Classici dell'arte, Rizzoli, Milano, 1970, p. 91, n. 80;  
 Franco Russoli, Massimo Carrà, Carrà disegni, Grafis edizioni d'arte, Bologna, 1977, n. 271;  
 Massimo Carrà, Carlo Carrà, tutti gli scritti, Feltrinelli Editore, Milano, 1978, p. 167.

**Stima € 60.000 / 90.000**



Manzoni

C. Corra

# Carlo Carrà, *Manichino*, 1917

Nel 1917 Carlo Carrà è richiamato alle armi; dopo un periodo a Pieve di Cento, è ricoverato all'ospedale militare di Ferrara; è qui che avviene l'incontro con Giorgio de Chirico, e il suo avvicinamento alla pittura metafisica, di cui questo disegno, dalla ricchissima storia espositiva, è una rara ed estremamente significativa testimonianza.

Già negli anni immediatamente precedenti il pittore aveva ormai maturato il suo distacco dal movimento futurista, di cui era stato uno dei fondatori, alla ricerca di una nuova posizione estetica, fondata sulla rimediazione su alcuni esempi del grande passato dell'arte italiana, che Carrà individua non nel pieno Rinascimento, ma nell'opera di Giotto e dei primitivi: su *La Voce* del 31 marzo 1916 appare infatti il celeberrimo articolo *Parlata su Giotto*. Si tratta di un'interpretazione critica che segnerà a lungo l'evoluzione dell'arte italiana tra le due guerre, compiuta da un artista che dell'esperienza futurista conserverà sempre il rifiuto per l'accademismo e il culto della "bella pittura": "Per cotesta gente non esiste che Michelangelo e Raffaello. Nelle aule delle accademie, dove s'insegna codesta estetica a un tanto al mese, anche Masaccio e Paolo Uccello, grandissimi plastificatori entrambi, non vengono troppo apprezzati. Essi ignorano la bellezza costruttiva dell'Adamo ed Eva della chiesa del Carmine, come ignorano l'Adamo che lavora di Paolo Uccello, là nel chiostro di Santa Maria Novella. Ma di fronte a tanta pretenziosa imbecillità, scommetto che per quanto interessato a creare confusioni sull'arte, sorriderebbe perfino Sandro il magnifico coiffeur, quello delle 'primavere' e delle 'nascite di veneri' e di altre letterature". Per Carrà l'arte non è letteratura, e la sua esigenza di ritrovare la forma dopo la fase avanguardista non la ricerca nell'*estetica un tanto al mese* della cultura ufficiale, ma guarda ai suoi antecedenti, a quei primitivi italiani considerati per tanti anni dalla storiografia artistica come esperienze ancora grezze e incompiute: "A Giotto conviene far ritorno. L'unità costruttiva fu ed è tutt'ora il carattere tipico del genio creatore. [...] La realtà come in una pupilla vive riluce nella formula che è l'ideale particolare di Giotto. L'idea da astratta si fa concreta nella forma, che è idea di forma; forma e idea si chiariscono chiarendosi l'una con l'altra. [...] lo, comprendo la pittura di Giotto, perché il mio ideale pitturale contiene quella pittura". Questa ricerca dell'unità costruttiva attraverserà tutta la sua opera, e in questi anni si traduce in dipinti capitali, perfetto contrappunto degli scritti teorici, come *Il gentiluomo ubriaco* e *Bambina (antigrizioso)*, che nella loro apparente infantilità testimoniano la tensione del pittore verso la ricerca dell'origine della forma, che non può in nessun modo coincidere con l'armonia classica e con il culto del bello. In questo momento di intensa riflessione culturale e formale si colloca l'incontro con l'arte di Giorgio de Chirico, in cui, in una lettera a Soffici del 1917, rileva una "modernità che risale all'antico", e l'abbraccio della pittura metafisica. Cominciano ad apparire all'interno delle composizioni oggetti tipici dei dipinti dechirichiani, come i giocattoli, i solidi geometrici, e soprattutto i manichini, come in questo disegno, probabilmente riferito, per la presenza dominante del grande manichino di tre quarti, all'elaborazione del celebre dipinto *Solitudine*, di cui il pittore realizzerà due differenti versioni. Nell'arte metafisica Carrà vede un possibile incontro tra la tradizione, a cui è necessario guardare per ritrovare la forma e l'unità strutturale, e la modernità, ma la sua attenzione, come in tutto il suo percorso artistico, sarà sempre rivolta al raggiungimento di un'evidenza plastica, a una logica rigorosa, che si basi sul segno e sui volumi, più che alla creazione di un'atmosfera altra, che crei l'inquietudine dell'enigma. Nel volume *La pittura metafisica*, Firenze, 1919, scrive infatti: "Noi vogliamo che nella pittura gli effetti particolari del disegno abbiano ad avere la medesima felicità che gli italiani addimorano di solito nel colore. Non realtà plastiche allo stato iniziale, ma l'immagine della forma che ha lumi così fieri da arrestare la realtà stessa. Senza cotesto imperativo costruttivo, la libertà spirituale non si ritrova, la nostra indipendenza dal mondo fisico non è che una parola vana e pretenziosa. Per il che occorre che il pittore tenga di continuo la mente rivolta alle essenze del movimento dei quadrati, che è mezzo per giungere alla vera austerità architettonica. Ecco la seconda realtà: ecco la pittura metafisica italiana: ecco la promessa del nostro duro travaglio" (Carlo Carrà, *Tutti gli scritti*, Milano, 1978, pp. 145-146). E questa ricerca dell'*imperativo costruttivo*, quest'attenzione costante alle *essenze del movimento dei quadrati* per ottenere la *vera austerità architettonica*, Carrà non la perderà mai, dalla grande stagione della metafisica ai lirici paesaggi degli ultimi anni.



Carlo Carrà, *Solitudine*, 1917



526

526

## Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

### **Dinamismo di una figura, (1915)**

Tempera su carta applicata su tela, cm. 46x36,5

Al verso, su una carta di supporto: etichetta con n. 891/ac e due timbri Galleria Cadario, Milano (opera datata 1915): due etichette, di cui una con n. 272, La Biennale di Venezia / XXXI Esposizione Internazionale d'Arte 1962 (opera datata 1915): etichetta Mostra Mercato Nazionale d'Arte Contemporanea / Firenze - Palazzo Strozzi / 23 Marzo / 28 Aprile 1963, con n. 325.

### **Storia**

Galleria Cadario, Milano;  
Collezione privata

### **Esposizioni**

XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia,  
1962, cat. sale III e IV, p. 24, n. 8.

**Stima € 30.000 / 50.000**



527

527  
**Roberto Marcello (Iras)  
Baldessari**

Innsbruck 1894 - Roma 1965

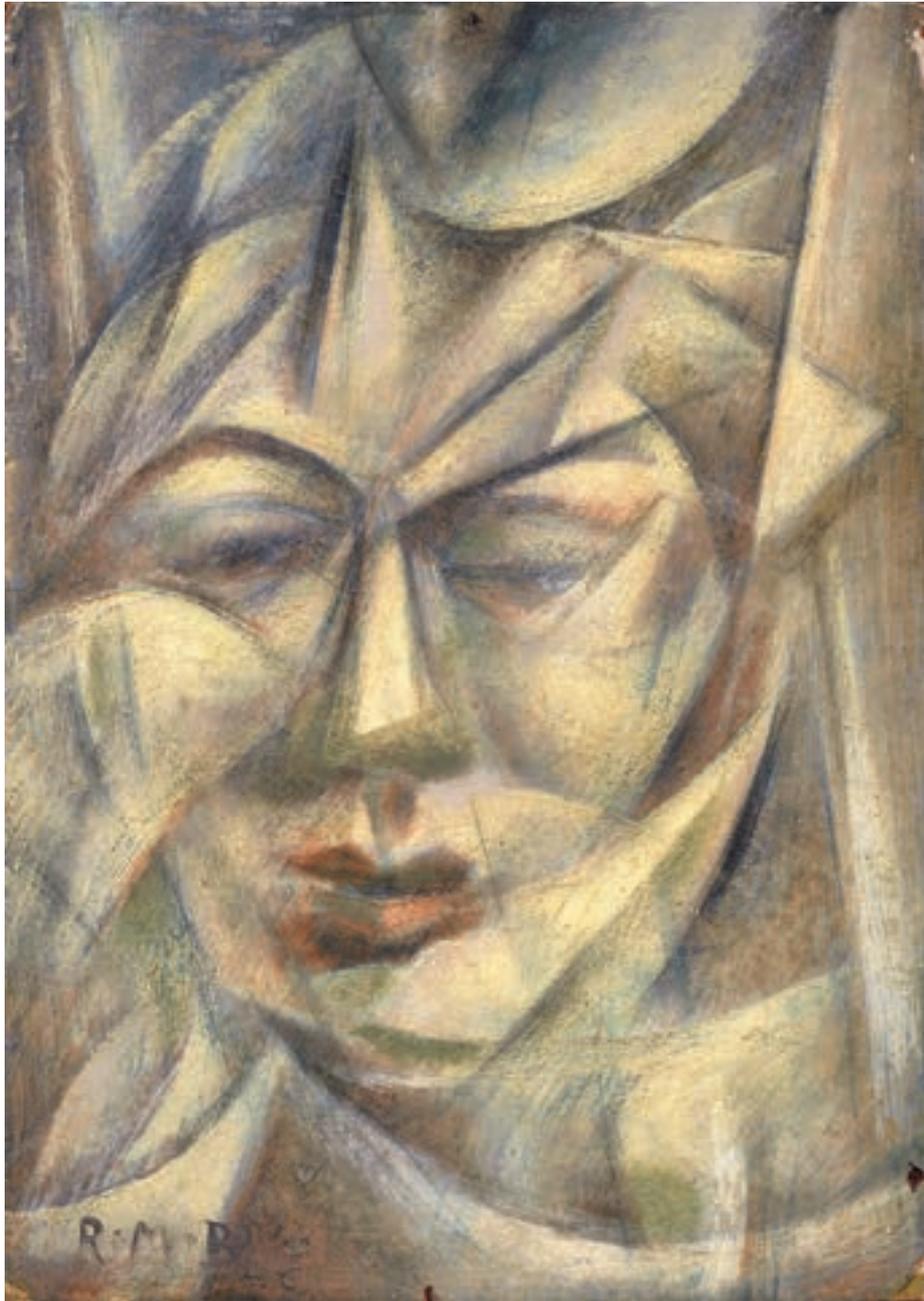
**Composizione Cubo-Futurista. Chitarra + Musica,  
1917 ca.**

Tempera, olio e collage su carta, cm. 35x21

Sigla in basso al centro: R.M.B.

Certificato su foto Archivio Unico per il catalogo delle opere futuriste di Roberto Marcello Baldessari, Rovereto, 5 febbraio 2012, con n. B17-67.

**Stima € 15.000 / 20.000**



528

528  
**Roberto Marcello (Iras)  
Baldessari**

Innsbruck 1894 - Roma 1965

**Volumi di un volto di donna, 1914-15 ca.**

Olio su cartoncino, cm. 31x22

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

Certificato su foto Archivio Unico per il catalogo delle opere futuriste di Roberto Marcello Baldessari, Rovereto, 6 febbraio 2012, con n. B15-78.

**Stima € 18.000 / 25.000**



529

529

## Ardengo Soffici

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

### Ritratto del Duce, 1936

Tempera su tavola, cm. 50x34,7

Firma in basso a destra: A. Soffici; dedica al verso: Per il Duce / Ardengo / Soffici; timbro Ministero dei Beni Culturali Fascista, con firma Alessandro Pavolini e data 10.7.36.

**Stima € 5.000 / 7.000**

530

## Gerardo Dottori

Perugia 1888 - 1977

### Paesaggio, (1932)

Distacco di pittura murale riportato su tela applicata su faesite, cm. 42x106,5

Al verso: dichiarazione di autenticità di R. Felicioni:  
dichiarazione di autenticità di Bruno Arzilli in data 22-11-76.

Certificato con foto Archivi Gerardo Dottori, con n. 2234.

**Stima € 8.000 / 14.000**



530



531

531

## Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

### **Danseuse, 1963**

Pennarello su carta, cm. 71x51

Firma e data in basso a destra: G. Severini / 3-12-1963, dedica e firma in basso a sinistra: A Jean-Paul Crespelle / Paris 25 mars 1964 / Gino Severini.

Opera archiviata presso l'Archivio delle Opere di Gino Severini, a cura di Daniela Fonti.

**Stima € 13.000 / 20.000**

532

## Ardengo Soffici

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

### Trofeino, (1948)

Tempera su cartone, cm. 65,1x50,2

Al verso: etichetta e due timbri Galleria del Naviglio, Milano: timbro Galleria del Naviglio, Milano, con n. 2131 e firma Cardazzo: timbro Galleria Annunciata, Milano, con n. 6776.

### Storia

Raccolta Gualino, Roma;  
Collezione privata

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 13 febbraio 1979.

### Bibliografia

Giuseppe Ungaretti, *Pittura contemporanea*, Cappelli, Bologna, 1950, n. 58.

**Stima € 60.000 / 80.000**

*Trofeino* (1948), ricordando le composizioni di Ardengo Soffici del periodo cubo-futurista del 1913-16, ha la singolare caratteristica di mescolare immagini della tradizione francese con tipiche "icone" del mondo popolare toscano.

Riutilizzando le stesse mascherine per realizzare le sagome delle bottiglie, dei bicchieri e delle lettere dell'alfabeto, Soffici arriva a ricreare in questi dipinti più tardi, sonorità alte e dai toni squillanti, con lettere che diventano una sorta di insegne di un mondo

moderno, fatto di cifre, a volte incomprensibili.

Il risultato è sicuramente quello di composizioni molto limpide, quasi fanciullesche, e ciò è spiegato anche dal fatto che sovente il Maestro realizzava opere come questa non per venderle ad un pubblico, ma per conservarle lui stesso tra le mura della sua casa di Forte dei Marmi; composizioni dunque intime, giocose, vibranti di luci e di colori.

Significativo quello che scrive Luigi Cavallo a proposito di *Natura morta con popone*, 1948, opera molto vicina alla nostra per struttura e tema: "Nel 1948 Soffici cerca forse di riannodare certi fili con il suo passato remoto, offrendo nuove meditazioni di pittura a quei celebri soggetti. Il risultato [...] è senz'altro eccellente, ha rustica bellezza, squillante cromatismo. Gli oggetti [...] stagliati sulla tavola acquistano una evidenza attualissima dal disegno meccanico, e questo conferma, ce ne fosse bisogno, le percezioni e le anticipazioni dell'artista – quante volte vedremo usate nei quadri dei popartisti italiani sigle e forme ottenute meccanicamente – la parete è aggraziata con semplici motivi da imbianchino: sono adoprati i colori delle tempere in polvere, blu carta zucchero, rosa, quelli che si era trovato tra le mani fin da bambino quando se li era fatti regalare da alcuni decoratori di case al Bombone, suo villaggio natale" (Luigi Cavallo, *Ardengo Soffici, un'arte toscana per l'Europa*, Vallecchi, Firenze, 2001, p. 248).

Pur essendo un grande artista Soffici non perse mai la voglia di giocare e non si allontanò mai troppo da quei luoghi che gli avevano dato i natali, conservando per sé composizioni come questa, che lo riconducevano a ciò che era stato ed era ancora.



Mascherine di zinco usate da Ardengo Soffici



533

## Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

### La bimba in viola, 1920-21

Tempera e tecnica mista su cartone, cm. 94,5x64,7

Firma in basso a destra: Lorenzo Viani. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Ass. P.M. Todi / L. Viani - Volto e Psiche / 2 ott. - 2 nov. 1994: timbro e firma Enrico Dei: etichetta e quattro timbri Galleria d'Arte La Navicella, Viareggio.

### Esposizioni

Lorenzo Viani, Viareggio, Bottega dei Vageri, 2 - 12 novembre 1956, n. 28;

Lorenzo Viani, Volto e Psiche, Todi, Palazzo del Popolo, 2 ottobre - 2 novembre 1994, cat. n. 33, illustrato a colori;

Lorenzo Viani 1900 - 1936. I luoghi della coerenza, Pistoia, San Michele Arcangelo e Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 7 dicembre 1996 - 10 gennaio 1997, cat. n. 41, illustrato a colori;

Lorenzo Viani. Un maestro del Novecento europeo, Seravezza, Palazzo Mediceo, 8 luglio - 24 settembre 2000, cat. pp. 144, 183, n. 46, illustrato a colori;

Lorenzo Viani. Pittore e scrittore espressionista, Ancona, Mole Vanvitelliana, 1 dicembre 2006 - 18 febbraio 2007, cat. pp. 121, 152, n. 41, illustrato a colori.

**Stima € 40.000 / 60.000**



La maestra Giulia Giorgetti, moglie di Viani, con gli alunni spesso ritratti dal marito





534

534

## Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

### La parigina, (1909)

Carboncino su cartone, cm. 70x98

Firma a timbro in basso a destra: Lorenzo Viani (posteriore).  
Al verso scritta: Ritratto di donna / Lorenzo Viani: due dichiarazioni di autenticità di Amelio Vivaldi, di cui una con quattro timbri riproducenti la firma di Lorenzo Viani e la data Lido di Camaiore 10/8/1965: dichiarazione di autenticità di Renato Tassi: dichiarazione di autenticità di Renato Santini: timbro con n. 31 ed etichetta Galleria Michelucci, Firenze.

### Esposizioni

Omaggio a Lorenzo Viani, Cortina d'Ampezzo, Galleria Dolomiti, agosto 1969, cat. tav. V, illustrato.

**Stima € 5.500 / 8.500**



535

535

## Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

### Verso il paese lontano, (1910-15)

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

Firma in basso a destra: 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 € 8.000 / 12.000**

536

## Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

### La cieca, 1907 ca.

Pastello su eternit, cm. 99x56

Firma in basso a destra: Viani (poco leggibile). Al verso scritta: 4 La cieca. Al verso della cornice: etichetta parzialmente abrasa [XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia] 1914, con n. 294.

### Storia

Collezione Ivan Mestrovic, Zagabria;  
Galleria Grada Zagrebe, Zagabria;  
Collezione privata

### Esposizioni

Secessione romana 1913-1916, a cura di Rossana Bossaglia, Mario Quesada, Pasqualina Spadini, Roma, Palazzo Venezia, 4 - 28 giugno 1987, cat. n. 240, illustrato.

### Bibliografia

Enrico Dei, Lorenzo Viani, i luoghi della coerenza, catalogo della mostra, Pistoia, 7 dicembre 1996 - 10 gennaio 1997, Edizioni "Il Ponte" Firenze, 1996, p. 17, fig. 3.

**Stima € 25.000 / 35.000**



536



Lorenzo Viani con la sua famiglia

537

## Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

### **Composizione, 1954 ca.**

Olio su tela, cm. 80,5x100,5

Firma in basso a destra: Sironi. Al verso sul telaio: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 6983; timbro Galleria d'Arte Sacerdoti, Milano.

Certificato su foto di Francesco Meloni.

**Stima € 80.000 / 120.000**

Nel secondo dopoguerra Mario Sironi non riveste più il ruolo di artista pubblico, impegnato nella grande decorazione, che aveva ricoperto lungo tutto il periodo tra le due guerre, eppure lavorerà instancabilmente fino alla morte, non interrompendo mai la sua ricerca linguistica, e arrivando a cambiare significativamente il suo stile. L'ormai conquistata spazialità della dimensione della grande parete è un elemento imprescindibile in questa nuova fase della sua attività, e il pittore la trasferirà nella dimensione ridotta del dipinto da cavalletto, continuando però a indagarne le potenzialità espressive. In *Composizione*, databile verso la metà degli anni Cinquanta, la struttura, come in molte delle pitture parietali, è sintatticamente paratattica, affiancando scene ed elementi diversi, che si dispongono su più livelli, come in un ciclo decorativo. Questi elementi sono però adesso liberati dalle esigenze rappresentative delle commissioni ufficiali, non più obbligate a evocare mitologie e simboli ormai franati, e subiscono un processo di progressivo sfaldamento, assumendo consistenze sempre più fantasmatiche, e riducendosi talvolta a puri segni grafici, che stabiliscono un dialogo a distanza con



Mario Sironi nel suo studio

certi esiti della pittura informale. La materia è scabra, la tavolozza è terrosa, il racconto si frantuma sulla superficie, e gli unici protagonisti del dipinto immediatamente riconoscibili sono le figure umane: l'uomo, solo, al centro, ancora una volta rappresentato come un lavoratore mitico e ancestrale, come nei celebri dipinti degli anni Trenta, che ha ormai perduto la sua monumentalità ma continua instancabile a costruire nuove forme, e la donna, anche lei isolata, relegata al margine del dipinto, che ieratica guarda immobile il lavoro del compagno. Figure che non comunicano, serrate nella loro solitudine, ma sempre protagoniste dei lavori del pittore, che dichiara nel 1956: "Nella mia pittura e in tutta la mia opera il vero protagonista è l'uomo, con tutti i suoi pregi e i suoi difetti. L'uomo è l'oggetto più bello e misterioso della natura" (in F. Danti, *Visita a Mario Sironi, 'Metropoli'*, febbraio-marzo 1956).





538

538

## Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

### **Figura, 1953**

Olio su tela, cm. 41,4x33,5

Firma e data in basso a destra: Campigli 53. Al verso sulla tela: etichetta e timbro Galleria Levi, Milano: firma V.E. Barbaroux, con data 11-7-53.

**Stima € 25.000 / 35.000**



539

539

## Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

### Fiori e frutti, 1965

Olio su tela, cm. 70x50

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 965. Al verso sulla tela: etichetta e due timbri Galleria Gissi, Torino / Omaggio a Carrà / cat. 39: etichetta Ariele Studio d'Arte, Vicenza / Esposto in mostra "Carrà" / nel dicembre 1984; sul telaio: timbro Galleria d'arte Schreiber, Brescia: due etichette La Casa dell'Arte, Sasso Marconi, di cui una con n. 4195.

### Storia

Collezione Carrà, Milano;  
Collezione privata

### Esposizioni

Omaggio a Carrà, dalla poetica futurista ai valori della realtà, Torino, Galleria Gissi, novembre 1969, cat. n. 39, illustrato a colori;

Carlo Carrà, mostra del centenario, Sasso Marconi, Galleria La Casa dell'Arte, 21 febbraio - 26 aprile 1981, cat. p. 61, illustrato;

Carrà, Vicenza, Studio Ariele, dicembre 1984.

### Bibliografia

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume III, 1951-1966, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 557, 588, n. 13/65.

**Stima € 30.000 / 50.000**



540

## 540 Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

### **Paesaggio ermetico (Paesaggio con rocce), 1930 ca.**

Tempera su cartone, cm. 45,7x59,8

Firma in basso a destra: G. de Chirico. Al verso: timbro e firma Paolo Baldacci, Milano.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 6 luglio 1993, con n. 1/1993.

### **Esposizioni**

Sogni di carta. Dipinti, disegni e incisioni dei maestri del '900, Riccione, Galleria d'arte moderna e contemporanea Villa Franceschi, 25 giugno - 11 settembre 2011, cat. p. 58.

### **Bibliografia**

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta, Seconda edizione, Skira editore, Milano, 1995, p. 343, n. 5. A.

**Stima € 40.000 / 60.000**



541  
**Alberto Savinio**

Atene 1891 - Roma 1952

**Testa di bambino, (1932)**

Tempera su tela, cm. 33x41

541

Firma in alto a sinistra: Savinio. Al verso sul telaio: etichetta Comune di Ferrara - Palazzo dei Diamanti / Direzione Gallerie Civiche d'Arte Moderna: etichetta Savinio / Gli anni di Parigi / Dipinti 1927-1932 / Verona / Galleria Civica d'Arte Moderna Palazzo Forti / Galleria dello Scudo / 9 dicembre 1990 - 10 febbraio 1991 / Opera Esposta.

**Esposizioni**

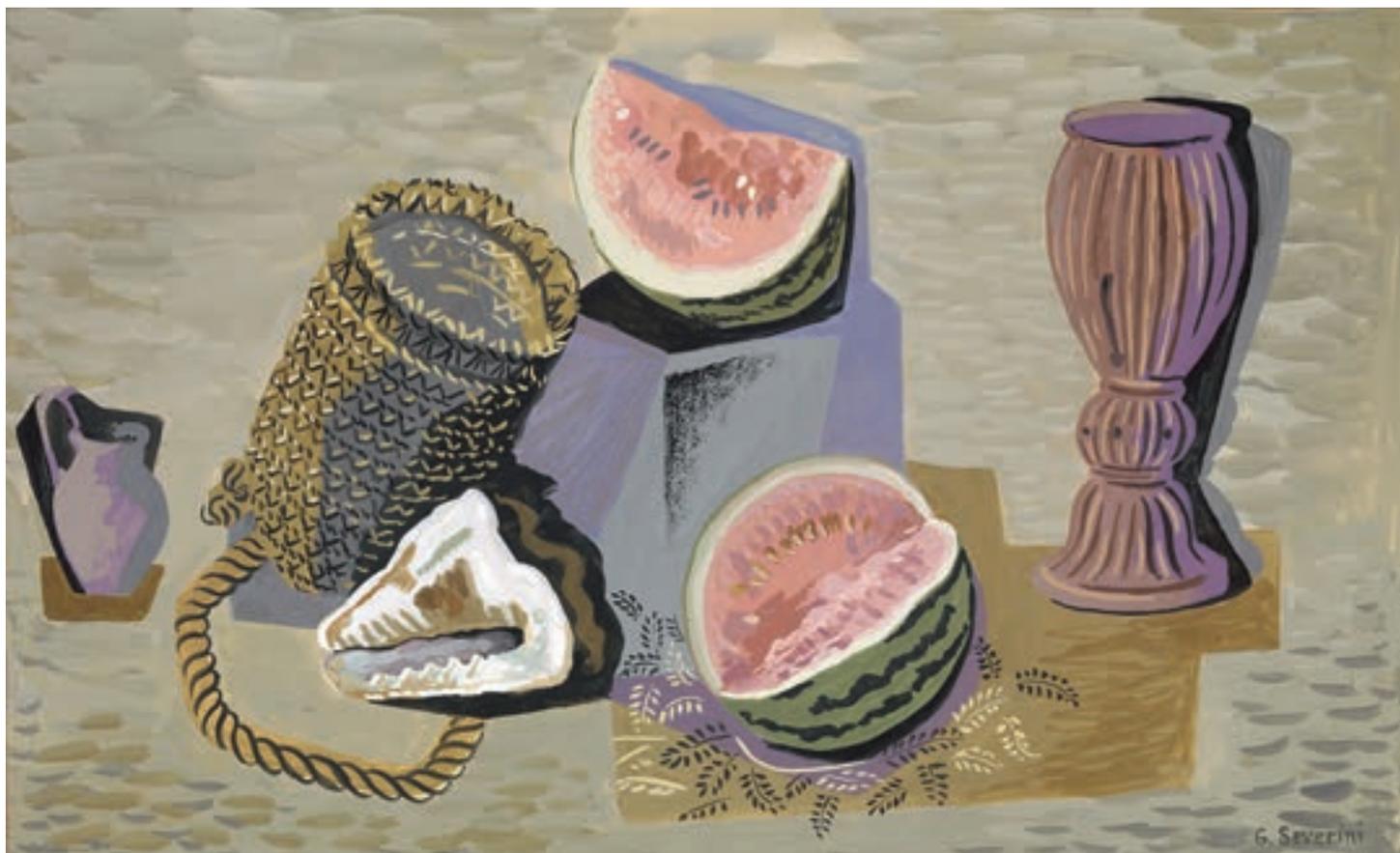
XXXIII Esposizione della Società Torinese degli "Amici dell'Arte", Torino, Palazzo della Società Promotrice delle Belle Arti, ottobre 1932, sala IV, cat. n. 175;  
Mostra personale, Firenze, Sala d'Arte de «La Nazione», dicembre 1932;  
Alberto Savinio, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 5 luglio - 5 ottobre 1980, cat. n. 47, illustrato;  
Con Savinio, Fiesole, Fondazione Primo Conti, Palazzo Mangani, 7 luglio - 27 settembre 1981, cat. p. 100, illustrato;

Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927-1932, Verona, Palazzo Forti e Galleria dello Scudo, 9 dicembre 1990 - 10 febbraio 1991, cat. pp. 326, 327, n. 100, illustrato a colori.

**Bibliografia**

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Speciale Savinio. Alberto Savinio, guida all'opera, in Bolaffi, Catalogo Nazionale d'Arte Moderna n. 16, Giorgio Mondadori & Associati, Torino, 1980, p. 224;  
Pia Vivarelli, Alberto Savinio, dipinti 1927-1952, Electa, Milano, 1991, p.24;  
Alberto Savinio, paintings and drawings 1925-1952, Electa, Milano, 1992, p.24;  
Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 129, n. 1932 3.

**Stima € 25.000 / 35.000**



542

542

## Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

### **Natura morta col cocomero, 1937-38**

Tempera su cartone, cm. 34,4x50,7

Firma in basso a destra: G. Severini; titolo al verso: Natura morta col cocomero: etichetta Galleria del Milione, Milano.

#### **Storia**

Collezione Finazzi, Bergamo;  
Galleria del Milione, Milano;  
Collezione privata

#### **Bibliografia**

Collezione Giovanni Finazzi, prefazione di Attilio Podestà, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1942, fig. 258 (con misure errate);  
Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori - Daverio, Milano, 1988, p. 436, n. 584 (con misure errate).

**Stima € 20.000 / 30.000**



543

543

## Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

### **Piazza d'Italia con Arianna, 1972 ca.**

Tempera su cartone, cm. 36,5x51

Firma in basso a destra: G. de Chirico.

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Roma, 4 maggio 1989, con n. 24/89.

**Stima € 70.000 / 90.000**

## Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

### Gladiatori, (1933)

Tempera su carta applicata su tela, cm. 27x35

Firma in basso a destra: G. de Chirico. Al verso sul telaio: etichetta con timbro Galleria Sergio Colongo, Biella; etichetta Galleria Milano, Milano; due etichette Galleria del Milione, Milano, con n. 7747.

### Storia

Galleria Milano, Milano;  
Galleria del Milione, Milano;  
Galleria Sergio Colongo, Biella;  
Collezione privata

Certificato su foto di Maurizio Fagiolo Dell'Arco; certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Roma, 28 settembre 1989, perizia n. 63/89; lettera di conferma di autenticità della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 29 gennaio 1992.

### Esposizioni

Opere di maestri contemporanei provenienti da raccolte private in vendita, Prato, Galleria d'Arte Moderna Farsetti, novembre 1979, cat. n. 58, illustrato.

**Stima € 30.000 / 50.000**

"Giunsero sulla soglia di una sala vasta e alta di soffitto. [...] Completamente vuota di mobili questa sala, per la luce e il tono generale, faceva pensare alle sale da gioco di Montecarlo; in un angolo due gladiatori dalle maschere di scafandro si esercitavano senza convinzione sotto lo sguardo annoiato d'un maestro, ex gladiatore in ritiro, che aveva il profilo d'un avvoltoio e il corpo coperto di



Mosaici del pavimento dell'atrio di Villa Borghese a Roma

cicatrici. *'Gladiatori! Questa parola contiene un enigma'* disse Ebdòmero rivolgendosi a voce bassa al più giovane dei suoi compagni. E pensò [...] a quei pomeriggi romani, alla fine dello spettacolo, quando il sole declinava e l'immenso velario aumentava l'ombra sull'arena da cui saliva un odore di segatura e di sabbia inzuppate di sangue" (Giorgio de Chirico, *Ebdòmero*, 1929). Come suggeriscono le stesse parole del *Pictor optimus* in quale geniale contrappunto alla sua pittura che è l'*Ebdòmero*, tra 1927 e l'inizio degli anni Trenta i dipinti di Giorgio de Chirico cominciano a popolarsi di nuovi enigmi, di suggestioni derivate dal mondo classico, come i cavalli che corrono su spiagge costellate di rovine e i gladiatori, lottatori mitici, raffigurati in momenti di riposo o nell'atto stesso del combattimento. Nello splendido piccolo dipinto, realizzato intorno al 1933, i due temi si incontrano: i guerrieri nudi, protetti solamente dagli scudi, si affrontano sulla riva di una spiaggia, affiancati da due cavalli che assistono alla scena, anche se il cavallo bianco sembra voler correre libero, fuori dal dipinto; è un combattimento senza armi, immerso in un'atmosfera senza tempo e senza storia, dove gli echi del mondo antico si mescolano a una pittura mossa, che perde ogni connotazione classica, facendosi strumento della "scrittura di sogni" che Giorgio de Chirico ricrea in ogni sua opera.





545

545

## Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

### Il trovatore

Scultura in bronzo, es. E.A. III, cm. 34,5 h.

Titolo, firma e tiratura sulla base: Il trovatore / G. de Chirico / III E.A.: marchio del Centenario della nascita del Maestro Giorgio de Chirico: punzone Fonderia Art / F.lli Bonvicini / Sommacampagna.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

Tratto da un gesso originale del 1971. Tiratura di nove esemplari di cui 7 numerati da I a VII a VII/VII e due prove d'artista E.A. III ed E.A. IIII e una prova fuori commercio non numerata, destinata alla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

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

### Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume secondo, opere dal 1951 al 1971, Electa Editrice, Milano, 1972, n. 311 (illustrato altro esemplare);

Giovanna Dalla Chiesa, De Chirico scultore, Giorgio Mondadori & Associati, Milano, 1988, pp. 98, 99, 108, n. 30 (illustrato altro esemplare).

**Stima € 15.000 / 25.000**



546

546

## Francesco Messina

Linguaglossa (Ct) 1900 - Milano 1995

### Cavallo

Scultura in bronzo, cm. 26 h.

Firma sulla base: Messina.

**Stima € 5.000 / 8.000**

547

## Pietro Cascella

Pescara 1921 - Pietrasanta (Lu) 2008

### Maternità

Scultura in marmo nero, es. unico, cm. 84 h.

Firma al verso, entro un marchio: P. Cascella.

Certificato su foto di Tiziano Forni in data 15/3/1986.

**Stima € 10.000 / 15.000**



547

548

## Luciano Minguzzi

Bologna 1911 - Milano 2004

### Donna che salta la corda, 1954

Scultura in bronzo, cm. 145 h.

Sigla e firma al verso: M / Minguzzi.

Certificato Fondazione Museo Luciano Minguzzi, Milano, 13 dicembre 2010.

### Esposizioni

VII Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1955-56, cat. n. 20;  
Minguzzi, Milano, Rotonda della Besana, 1973, cat. tav. 25, illustrata;  
Minguzzi, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1986, cat. p. 43, illustrata a colori;  
Scultura a Milano 1945-1990, Milano, Palazzo della Permanente, 1990, cat. p. 83, illustrata;  
Luciano Minguzzi al Castello Sforzesco, Milano, Castello Sforzesco, 1992, cat. p. 45, illustrata a colori;  
Arte a Bologna città d'arte, Bologna, 1945, cat. p. 19, illustrata;  
Reale, Concreto, Astratto, Sondrio, Palazzo Sertoli, Galleria Credito Valtellinese, Palazzo Pretorio, 1997, cat. p. 43, illustrata;  
Luciano Minguzzi, Firenze, Museo Marino Marini, 1998, cat. p. 29, illustrata;  
Minguzzi. Sculture e Disegni, Vicenza, Basilica Palladiana, 1999, cat. p. 64, n. 17, illustrata a colori.

### Bibliografia

Marco Valsecchi, Luciano Minguzzi, Grafis Edizioni d'Arte, Bologna, 1975, n. 43;  
Carlo Pirovano, Minguzzi. Sculture, Skira, Milano, 2002, p. 129, n. 89.

Opera di compendio di procedura fallimentare la cui vendita è stata autorizzata dal Tribunale di Milano.

**Stima € 15.000 / 18.000**



548

549

## Libero Andreotti

Pescia (Pt) 1875 - Firenze 1933

### L'Angelo consolatore

Scultura in bronzo, cm. 59 h. (con base)

Reca monogramma dello scultore: LSA con croce latina. Reca sul retro la preghiera del *Pater Noster* in latino, a caratteri epigrafici romani.

Certificato su foto di Lupo Andreotti in data 11 novembre 2008 (in fotocopia).

**Stima € 12.000 / 14.000**

Secondo la testimonianza orale dello scultore Bruno Innocenti, allievo e successore di Andreotti nella cattedra di scultura all'Istituto d'Arte di Firenze, l'opera è il modelletto di una scultura alta cm 173, di cui esiste il modello originale in gesso presso la Gipsoteca dell'Istituto Statale d'Arte di Firenze; essa raffigura lo stesso Andreotti protetto dal suo Angelo Custode e sarebbe stata eseguita dall'artista, prima ateo, dopo la sua conversione religiosa. Andreotti si è rappresentato con la gabbanella di scultore, tenendosi il volto coperto tra le due mani, mentre l'Angelo Custode lo circonda e lo protegge con le sue ali, ponendogli le mani sulla testa, secondo la tradizione ebraico-cristiana. La datazione del modello più grande in gesso al 1934 circa, contenuta nella scheda del catalogo della Gipsoteca, è da ritenersi errata non solo perché a quella data lo scultore era già morto (4 aprile 1933), ma anche perché presso l'archivio del figlio Lupo Andreotti esiste una fotografia dello scultore con due signore in un interno in cui appare su un mobile la versione bronzea dell'opera come questa.

Andreotti aveva dunque fuso delle versioni del piccolo modello.

Il raffronto stilistico conduce a ipotizzare che l'idea dell'opera, che riprende quella della scultura raffigurante il *Beato Angelico*, il cui modello in gesso, datato al 1915, ma realizzato più tardi e tradotto in marmo da Bruno Innocenti sotto la direzione del Maestro, ora di fronte alla chiesa di San Domenico a Fiesole, sia da assegnare al 1921 circa. L'idea di una scultura con il rapporto tra due figure in posizione frontale ritornerà anche nella successiva *Pietà* del 1926, eseguita da Andreotti per la Cappella della Madre Italiana in Santa Croce, salvo la conferma della data successiva alla sua conversione religiosa.

L'uso di apporre sul retro della figura una preghiera in latino era stato impiegato da Andreotti anche nella scultura *Veronica*, realizzata in due diverse versioni nel 1920, tradotte poi in marmo verde della Roja e in bronzo, che recava sul retro il *Pater Noster*.

L'idea di strutturare un gruppo con l'Angelo alle spalle di una figura in posizione frontale appare anche nell'*Annunciazione*, 1923-26 circa, in cui l'Angelo con braccia aperte sta dietro la figura della Vergine.



Libero Andreotti in un interno con il bronzo *L'Angelo Consolatore*

#### Bibliografia di riferimento:

- Ugo Ojetti, Lo scultore Libero Andreotti, in *Dedalo*, Rassegna d'Arte, anno I, fasc. VI, novembre 1920, pp. 395-417;
- Istituto Statale d'Arte, La scultura italiana dal XV al XX secolo nei calchi della Gipsoteca, a cura di L. Bernardini, A. Caputo Calloud, M. Mastrorocco, Firenze, 1989, pp. 8-11, n. 4 (modello in gesso della scultura al naturale);
- Libero Andreotti, testi di Ornella Casazza, Raffaele Monti, Vittorio Sgarbi, Mesola, Castello Estense e Comune, 5 settembre - 31 ottobre 1993;
- Gipsoteca Libero Andreotti, a cura di Ornella Casazza, Pescia, Toscana Musei, 1992, p. 149, n. 31 e p. 163, n. 13;
- Claudio Pizzorusso, Silvia Lucchesi, Libero Andreotti. Trent'anni di vita artistica. Lettere allo scultore, Olschki, Firenze, 1997;
- Immagini del Sacro nell'arte toscana del Novecento, Pittura e Scultura, Montopoli Val d'Arno, Chiesa e Conservatorio di Santa Marta e Sala Pio XII, 22 maggio - 22 giugno 2004, Aión, Firenze, Quaderni del Novecento, catalogo a cura di Marco Fagioli, scheda a cura di Chiara Stefani, pp. 61, 62, 113, n. 17.





Arturo Martini e Giuseppe Pagano, *Progetto per il concorso di secondo grado per il Monumento al Duca D'Aosta, 1934*

Il 19 maggio 1932 il Ministro della Guerra Gazzera annuncia in Senato la decisione dell'esercito e della città di Torino di erigere un monumento in onore di Emanuele Filiberto di Savoia, Duca d'Aosta, che era morto l'anno precedente. È indetto un concorso dalla storia molto travagliata, con due gradi di giudizio, le cui complesse vicende sono narrate nel libro a cura di Paolo Fossati *La scultura monumentale degli anni del fascismo. Arturo Martini e il Monumento al Duca d'Aosta* (Torino, 1992), che alla fine decreterà vincitore il progetto di Eugenio Baroni. Arturo Martini in questi anni è nel pieno della maturità artistica, e si è già cimentato nella scultura monumentale: nel 1924 infatti aveva completato il *Monumento ai caduti di Vado Ligure*, che rivela già una concezione innovativa, con la sua struttura a piramide quadrangolare, rispetto alla matrice ancora tardo-ottocentesca dei moltissimi monumenti ai caduti che in questi anni andavano affollando le piazze italiane. L'anno precedente al bando di concorso, nel 1931, avviene la definitiva consacrazione, che lo fa diventare la maggiore personalità italiana nel campo della scultura, con la vittoria del Primo Premio alla Quadriennale di Roma. Durante tutti gli anni Trenta Martini realizzerà numerose importanti commissioni pubbliche, tra le quali il *Cristo Re*, su incarico di Piacentini per la chiesa omonima di Roma, collocato sopra il portale centrale, il *Monumento ai caduti* per il Palazzo Postale di Napoli, il grande bronzo della *Vittoria Atlantica* per l'Esposizione dell'Aeronautica Italiana, eseguito per celebrare la crociera aerea di Italo Balbo nel Nord America, l'*Athena* per l'Università La Sapienza di Roma, l'altorilievo *La Giustizia Corporativa* per il Palazzo di Giustizia di Milano.

Nonostante l'esito sfortunato della commissione torinese, rimangono del progetto martiniano molti bozzetti, sia del monumento nell'insieme che dei singoli gruppi scultorei che lo dovevano comporre, i cui gessi furono restituiti all'autore e ceduti da questi alla Galleria Milano di Barbaroux, con l'autorizzazione a farne delle copie in bronzo, di cui *La Fede e la Luce* è un esemplare. Il bozzetto fa parte della serie eseguita per la seconda fase del concorso, il cui progetto sarà presentato alla giuria da Alberto Savinio. Il complesso monumentale, studiato in collaborazione con l'architetto Giuseppe Pagano, prevedeva uno sviluppo orizzontale, con la colossale statua del Duca stante e ieratica al centro e sui due plinti laterali, in cima a delle scalinate di ispirazione razionalista, due grandi gruppi allegorici rappresentanti *La Forza e gli Eroi* e, appunto, *La Fede e la Luce*. Savinio così descrive il gruppo qui presente: "In mezzo a questo gruppo lo scultore ha raffigurato un alato cavallo da corsa. Un mostro marino torce a onda il corpo anguiforme sotto a quello del cavallo e con esso fa viluppo. [...] Un giovane eroe vestito di un manto breve che ondeggia al vento, segue ma non frena la corsa del cavallo alato. Dall'altra parte, una donna seduta e nella quale splende una pace augusta, solleva il manto che le copriva il volto, e apre gli occhi alla luce". Nonostante la rigidità imposta dal tema celebrativo, che doveva contribuire, secondo i dettami imposti dal regime, a generare un nuovo immaginario collettivo della società, si trovano in questo gruppo scultoreo le caratteristiche della plastica martiniana di quegli anni, nella ricerca di ritmi spezzati, che creano uno spazio e contemporaneamente lo rompono, e nelle figure aspre e scabre, che rifuggono dalla retorica superficiale di tanta scultura pubblica del tempo, e che si avviluppano e si serrano l'una con l'altra, creando effetti di grande saldezza plastica.



550

550

## Arturo Martini

Treviso 1889 - Milano 1947

### **La Fede e la Luce, (1934)**

Scultura in bronzo, cm. 72,5 h.

#### **Bibliografia**

Nico Stringa, Claudia Gian Ferrari, Gianni Vianello, Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture, Neri Pozza editore, Vicenza, 1998, p. 251, n. 375 (illustrato altro esemplare).

**Stima € 35.000 / 50.000**

*“Nasco come scultore a tutto tondo nella saletta di Brancusi al MoMa, è qui che ho come una folgorazione: osservando le sculture sento che esse mi danno tutto l'amore ma anche una voglia di distruzione, e le vedo come tarlate e corrose, e mi viene quindi l'idea di inserire tutti i miei segni all'interno dei solidi della geometria, dentro l'immagine astratta di Brancusi”*

*Arnaldo Pomodoro*

Arnaldo Pomodoro può ragionevolmente essere ritenuto uno degli scultori più celebri del ventesimo secolo: nato a Morciano di Romagna nel 1926, inizia la sua produzione artistica negli anni Cinquanta con una serie di lavori di oreficeria e, insieme al fratello Giò, segue le innovazioni dettate dal clima del movimento informale; ben presto Arnaldo attingerà ai modi e al sentire di Constantin Brancusi, rimanendo affascinato dalle possibilità dettate dalla forma levigata del bronzo.

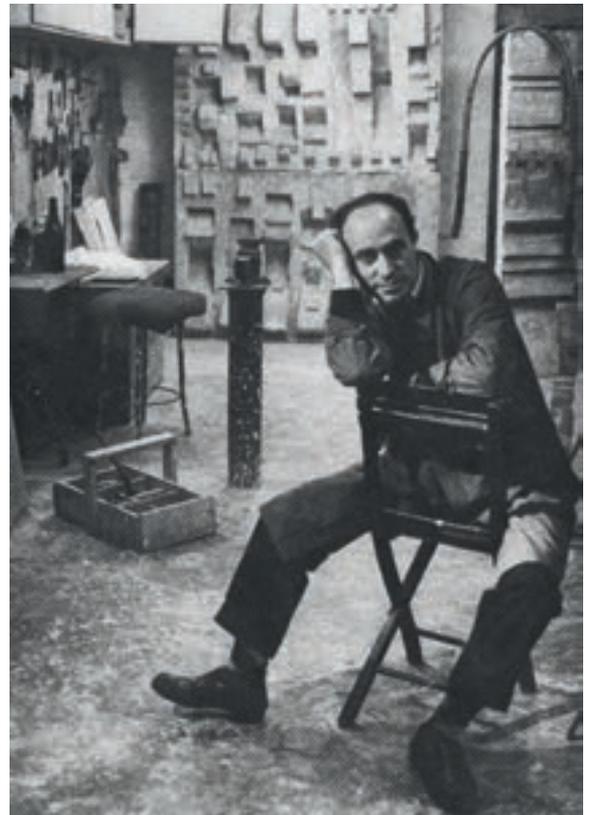
Nell'Italia degli anni Cinquanta si vanno affermando artisti del calibro di Lucio Fontana a Milano e Alberto Burri a Roma, a cui si affianca una generazione di giovani incuriositi dalle loro innovazioni e da quelle che provengono dagli Stati Uniti, in particolar modo dalle sperimentazioni come quelle dell'Action Painting di Pollock e de Kooning o dei "mobile" di Calder.

Nel 1954 Pomodoro si trasferisce col fratello a Milano; all'inizio degli anni Sessanta aderisce al gruppo *Continuità* insieme a Dorazio, Novelli, Turcato, Tancredi, Perilli e Fontana: nel corso di questo decennio inizia a cimentarsi con la scultura a tutto tondo e con le opere di monumentali dimensioni.

Nel 1962 a Spoleto viene organizzato l'evento "Sculture nella città": Calder vi partecipa insieme ad altri scultori come David Smith e in tale occasione Pomodoro, anch'egli presente alla rassegna, conosce e stabilisce legami con questi artisti.

Alla base delle sculture di Pomodoro vi è un sostrato culturale profondo, una sorta di pensiero filosofico: la riflessione sulla politezza delle opere di Brancusi viste al MoMa, e la conseguente constatazione della loro inattualità proprio a causa di tale perfezione, portano lo scultore a scavare entro le forme geometriche per scoprirne il loro interno, con i loro fermenti ed i misteri che celano, compresa la loro vitalità.

Opere come *Rotante minore II*, 1966, *Colonna recisa trasversalmente*, 1970-71 e *Sfera*, 1990, costituiscono temi tipici della produzione di Pomodoro: che siano di medie o di imponenti dimensioni, destinate a spazi pubblici o case private, in esse il linguaggio astratto dello scultore è caratterizzato dalla ricerca sulle forme geometriche pure, quali appunto la sfera o il cilindro, che sembrano essere scalfite e quasi aggredite da interventi di frattura della superficie, che si apre rivelando la struttura interna – un semplice vuoto in opere come *Rotante minore II* o una fitta trama di ingranaggi e meccanismi come



Arnaldo Pomodoro nel suo studio di Milano, 1962



Paul Klee, *Pfeil in Garten*, 1929

in *Colonna recisa trasversalmente* ed in *Sfera*.

In questa maniera si instaura una sorta di dialogo tra la superficie esterna della scultura, levigata e lucidissima, ed il suo interno, più grezzo e altamente materico: lo scultore volutamente abolisce la sola visione frontale della sua opera, favorendone la fruizione a tutto tondo con un movimento rotatorio allusivo a quello delle orbite intorno ai pianeti; ciò genera un forte impatto visivo ed emotivo, dalla potente carica vitalizzante, così che al teorema della forma pura si oppone il gesto esistenziale e tutto ciò che ne consegue.

Gli anni Sessanta furono segnati da movimenti come il Nouveau Réalisme o l'Action Painting; Pomodoro non restò certo insensibile a tutto ciò, ma riuscì a interpretare a modo proprio il rapporto tra soggetto e oggetto, così che la sua intera produzione dagli anni Cinquanta ad oggi, fatta di sculture, bassorilievi, oreficerie o monumenti, non ha possibilità di confronti.

Non solo il rapporto tra soggetto ed oggetto è unico, ma anche il rapporto tra scultura e spazio, tra opera e ambiente; ogni volta l'artista si misura con realtà diverse ed opera di conseguenza, e questo è il motivo per cui dal 1962 le sculture di Arnaldo Pomodoro pensate per gli spazi esterni si sono diffuse ovunque, da Copenaghen a Los Angeles, da Dublino al Vaticano, da Darmstadt a New York.

Un'attività intensa e dinamica, in studio o in fonderia, in continuo misurarsi con se stesso e con le diverse realtà che lo circondano.

Certo si deve notare come i segni delle sculture di Pomodoro richiamino quelli di Paul Klee, e non è un caso che i suoi primi lavori portino titoli che sono dei chiari omaggi all'artista tedesco: "In fondo Klee serve per esorcizzare le formalistiche scomposizioni dei futuristi, serve per dare un senso nuovo alla organizzazione delle forme. L'idea stessa che la scrittura possa essere un filamento che unisce i frammenti del vissuto, discorso tangente ai prelievi dal reale dei dadaisti, caratterizza la ricerca di Lucio Fontana in questi anni e insieme propone una strada nuova, che è appunto il dialogo con il naturale che Fontana apre su basi nuove, e che diventa un tema guida proprio dell'arte di Arnaldo Pomodoro. Arnaldo, attraverso Fontana, e poi per conto suo, scopre una via, quella della conciliazione di due percorsi diversi, la trascrizione informale del naturale, e un ordine mentale delle forme dentro di esso" (Arturo Carlo Quintavalle, *Arnaldo nel labirinto delle scritture*, in *Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura*, tomo I, Skira, Milano, 2007, pp. 32, 34).

Le sculture di Arnaldo Pomodoro si fondano su simboli che emergono da innumerevoli fonti: opere come quelle di Klee risultavano altamente suggestive pur essendo illeggibili; allo stesso modo le sculture di Pomodoro, pur prive di un significato preciso, con il passare degli anni sono diventate simboli talmente riconoscibili e facilmente accessibili da assumere a loro volta dei valori trascendenti; si sono trasformate in una sorta di emblema, di manifesto dell'essere intrinseco dell'artista.

La grandezza di Pomodoro sta nel fatto di essere riuscito a trovare un accordo tra i codici dell'astrazione e i territori dell'animo umano, conferendo alla propria arte il valore della realtà e di un'epoca storica, tanto da portarlo ad affermare: "Riguardo al mio lavoro, poi, spero di trovare un equilibrio tra una qualità artistica assoluta, come nell'esperienza in un museo, ed il senso di essere nel centro della vita parte del suo movimento, e della sua speranza di cambiamento" (in Sam Hunter, *Arnaldo Pomodoro*, 1995, p. 162).



551

## Arnaldo Pomodoro

Morciano di Romagna (Fc) 1926

### **Rotante minore II, 1966**

Scultura in bronzo, es. 2/2, cm. 30 ø

Titolo, data, firma e tiratura su una base in plexiglass:  
"Rotante minore" 1966 / Arnaldo Pomodoro 2/2.

Opera registrata presso l'Archivio Arnaldo Pomodoro, Milano,  
con n. AP 266.

Realizzata in due esemplari più una prova d'artista.

### **Esposizioni**

Arnaldo Pomodoro, Londra, Marlborough New London  
Gallery, luglio 1968, cat. n. 4;  
Arnaldo Pomodoro, Rotterdam, Museum Boymans-van  
Beuningen, 17 maggio - 29 giugno 1969, cat. p. 12;  
Arnaldo Pomodoro Werke 1959-1969, Colonia, Kölnischer  
Kunstverein, 18 luglio - 24 agosto 1969;  
Arnaldo Pomodoro: Sculpture 1960-1970, mostra itinerante,  
Berkeley, University Art Museum, poi San Diego, Portland,  
Austin e Hartford, 1970-71;  
Arnaldo Pomodoro: Insieme di lastre, Genova, Galleria  
Fontane Marose, 1973;  
Arnaldo Pomodoro: Omaggio ad Aroldo Bonzagni, Cento,  
Auditorium San Lorenzo, 22 ottobre - 7 novembre 1977;  
Arnaldo Pomodoro. Sculture per San Leo e per Cagliostro, San  
Leo, Fortezza di Francesco di Giorgio, Palazzo Mediceo, Piazza  
Dante, Belvedere, 13 luglio - 30 agosto 1997.

### **Bibliografia**

Giorgio Di Genova, Generazione anni Venti, Provincia di Rieti /  
edizioni Bora, 1980, p. 172;  
Flaminio Gualdoni, Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato  
della scultura, tomo II, Skira Editore, Ginevra - Milano, 2007,  
p. 523, n. 392.

**Stima € 130.000 / 180.000**



Arnaldo Pomodoro, serie dei *Rotanti* sulle rive del Ticino





Arnaldo Pomodoro nel 1992 al Trinity College di Dublino accanto a *Sfera con sfera* dopo aver ricevuto la laurea honoris causa

552

## Arnaldo Pomodoro

Morciano di Romagna (Fc) 1926

### **Sfera, 1990**

Scultura in bronzo, es. 2/9, cm. 40 ø

Firma e tiratura sulla base: Arnaldo Pomodoro 2/9.

### **Storia**

Collezione Mancini, Pesaro;  
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista in data 20.5.91, Archivio  
Pomodoro n. 627.

Realizzata in 9 esemplari più 2 prove d'artista.

### **Bibliografia**

Flaminio Gualdoni, Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato  
della scultura, tomo II, Skira Editore, Ginevra - Milano, 2007,  
pp. 700, 701, n. 874.

**Stima € 190.000 / 260.000**





553

## Arnaldo Pomodoro

Morciano di Romagna (Fc) 1926

### Colonna recisa trasversalmente, 1970-71

Scultura in bronzo, cm. 269 h. (con base)

Firma e data sulla base: Arnaldo Pomodoro, 1970/71:  
targhetta con dati dell'opera.

#### Storia

Marlborough Gallery, New York;  
Collezione privata

Opera registrata presso l'Archivio Arnaldo Pomodoro, Milano,  
al n. 336.

Realizzata in due esemplari più una prova d'artista.

#### Esposizioni

Arnaldo Pomodoro: un centesimo di secondo, Milano, Studio  
Marconi, giugno 1971;

Arnaldo Pomodoro. Gross-Plastiken, Darmstadt, Freyräume  
und Foyers des Staatstheaters, autunno 1972, cat. fig. 26,  
illustrata;

VII Biennale Internazionale di Scultura Città di Carrara, sala di  
rappresentanza del Comune, luglio - agosto 1973;

Arnaldo Pomodoro, Milano, Rotonda della Besana, giugno -  
agosto 1974, cat. p. 64, illustrata;

Arnaldo Pomodoro, New York, Marlborough Gallery, 22  
ottobre - 20 novembre 1976, cat. p. 41, illustrata;

Pomodoro in Spectrum, Dallas, Spectrum Center, 6 giugno - 1  
ottobre 1976, cat. p. 6, illustrata;

Arnaldo Pomodoro: A Quarter Century, Columbus, Columbus  
Museum of Art, 1983-84, cat. tav. 17, illustrata;

Luoghi fondamentali, Sculture di Arnaldo Pomodoro, Firenze,  
Forte Belvedere, 7 luglio - 28 ottobre 1984, cat. p. 107,  
illustrata;

Arnaldo Pomodoro, Rimini, Museo della Città, 10 giugno - 30  
luglio 1995, cat. p. 29, illustrata;

Arnaldo Pomodoro, Terni, Palazzo della Bibliomediateca, 3  
dicembre 1995 - 7 gennaio 1996, cat. p. 61, illustrata;

Arnaldo Pomodoro, Palma di Maiorca, Llonja, Circulo de Bellas  
Artes, 5 agosto - 30 settembre 1999;

Arnaldo Pomodoro dans les Jardins du Palais-Royal, Parigi, 15  
aprile - 31 agosto 2002;

Arnaldo Pomodoro, Lugano, centro cittadino, 26 marzo - 13  
giugno 2004, cat. p. 57, illustrata a colori.

#### Bibliografia

Flaminio Gualdoni, Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato  
della scultura, tomo II, Skira Editore, Ginevra - Milano, 2007, p.  
567, n. 519.

**Stima € 300.000 / 400.000**



Il presente lotto esposto nelle vie di Lugano nel 2004



## Il Movimento di Corrente e "l'arte come realtà vivente"

Nel gennaio del 1938 il pittore Ernesto Treccani, appena diciottenne, fonda, grazie all'aiuto del padre, il senatore Giovanni Treccani, la rivista *Vita giovanile*, un ardito progetto di cultura generale che, sviluppando un ampio dibattito intellettuale e politico, spesso in linea con la dottrina ufficiale, arriva coraggiosamente, nel 1940, ad una dichiarata posizione antifascista e al conseguente divieto di pubblicazione. Nel primo numero del giornale, chiamato dall'ottobre del 1938 *Corrente di vita giovanile* e abbreviato in *Corrente* dal febbraio del 1939, viene proposto nell'articolo *Presentazione «Vita giovanile»*, un appello, accolto poi con entusiasmo da pittori, letterati, critici, poeti e filosofi, in cui si dichiara: "Noi apriamo il nostro giornale a tutti coloro che nella loro giovinezza di anni e di spirito sentono di avere qualche cosa di nuovo da dire e vogliono esprimerlo a voce alta". Le pagine del giornale diventano così lo spazio ideale per articoli che raccontano diversi percorsi ideologici, permettendo a personalità eterogenee tra loro di esprimersi liberamente, come afferma Mario De Micheli nel 1977, la rivista "ebbe il merito di raccogliere e in qualche modo di tenere insieme, organizzare queste spinte culturali d'opposizione, offrendo ad esse una piattaforma d'incontro e di dibattito" e in essa si "riversò una "corrente" di pensiero e d'arte, che già scorreva per vene diverse nel corpo della cultura più viva e sensibile di quegli anni" (in *Corrente e oltre. Opere della collezione Stellatelli 1930-1990*, Edizioni Charta, Milano, 1998, p. 29).

Gli interessi di *Corrente* sono molteplici e nella vivace dialettica tra arte, filosofia, letteratura e politica, i dibattiti più interessanti e significativi sono quelli legati alla pittura, tanto che nel 1939 la rivista, per testimoniare la polemica artistica sviluppatasi, organizza a Milano le prime due mostre: una al Palazzo della Permanente, in cui si confrontano i giovani del gruppo con i pittori moderni, e una alla Galleria Grande, in cui si cercano di chiarire gli intenti del movimento che accomunano artisti diversi per provenienza, formazione e scelte espressive. Gli artisti di *Corrente* – gruppo inizialmente composto da Birolli, Badodi, Cassinari, Migneco, Valenti, Sassu, e lo stesso Treccani, a cui più tardi si aggiungono Guttuso, Paganin, Morlotti, Gaudi e Vedova, solo per citarne alcuni – non furono mai interessati a definire un linguaggio pittorico comune ed in effetti il movimento, come spiega Marco Valsecchi nel 1963: "non fu una teoria, un manifesto, un codice estetico, ma un moto appassionato dell'intelligenza e dell'insoddisfazione morale [...]. Fu un punto di fuoco che attrasse gli spiriti più vivi di quel periodo e permise, in esso, che ciascuno maturasse, anche nella divergenza, il suo personale proposito, la sua gelosa qualità artistica e morale." (in Enrico Crispolti, *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, vol. 1, Giorgio Mondadori & Associati, Milano, 1983, p. CXXX)

Le ragioni comuni, su cui si sviluppa una forte corrispondenza di intenti, sono varie ma prime fra tutte possono essere considerate l'importanza che essi danno al valore dell'etica nell'arte e nella cultura, intesa come responsabilità storica, e l'opposizione al controllo sull'arte, che può trovare verità solo attraverso il confronto diretto con la vita: "L'arte vuol vivere e la vita è una cosa sola con la libertà: libertà intima di sviluppo [...]. Da questa libertà assoluta dell'arte dipende la possibilità di scoprire e consacrare in lei la poetica della nostra vita, che è insieme certezza gioconda e fede creatrice" ed è all'interno di tale vita dell'arte che "l'artista opera come artista, cioè come creatore: il suo miracolo geniale è proprio la partecipazione a quella vivente necessità, fuori d'ogni velleità personale, libero da ogni umore del pubblico, sciolto d'ogni schema idealmente astratto, nell'ansia dei suoi concreti problemi" (Antonio Banfi, *Per la vita nell'arte*, in *Corrente*, 1939). Il profondo legame con la realtà e la volontà di aprire i confini italiani alla cultura europea pongono il movimento in polemica con Novecento, dal quale si differenzia anche per la volontà di lasciare le problematiche del linguaggio per svolgere una ricerca estetica che interpreti al meglio la componente etica. Gli artisti di *Corrente* guardano al romanticismo e all'espressionismo sviluppando percorsi diversi così, accanto alla "dedizione mistica" di Cassinari che, dal lirismo espressionistico iniziale approda ad un linguaggio più solido e sintetico, in cui il colore diventa l'elemento costruttivo che definisce l'essenza profonda delle cose, si trova il realismo di Guttuso che, interessato a cogliere la realtà e la sua drammaticità, sembra riuscire a dare, nei nudi in particolare, un "colore morale alla carne", oppure il rigore della costruzione ferma e assoluta di Morlotti, le cui opere seguono una visione chiara, fondata su un equilibrio totale in cui la componente emozionale viene contenuta e controllata.

Le autentiche e profonde ideologie che mossero gli artisti del movimento non si esaurirono con la chiusura del giornale nel 1940, e *Corrente* continuò il proprio percorso sviluppando l'intenso programma espositivo, inizialmente grazie all'apertura della Bottega di *Corrente*, e poi con la Galleria della Spiga



Renato Birolli, Ernesto Treccani e Duilio Morosini a Milano davanti alla Bottega di *Corrente*



554

e Corrente. La guerra non riuscì a fermare questi artisti ed alcuni di loro fondarono nell'immediato dopoguerra La Nuova Secessione Artistica Italiana, poi Fronte Nuovo delle Arti, un'esperienza di breve durata in cui, nonostante i fermenti del momento, non si creò l'unità di intenti raggiunta in precedenza, evidenziando lo stretto legame di Corrente ad un momento storico preciso, caratterizzato da tensioni ideologiche che resero il movimento "un luogo di incontro e di scontri tra alcuni giovani che avevano idee originali ed anche il coraggio delle loro idee. [...] Corrente fu a dispetto di noi stessi, dei nostri contrasti di idee, delle particolari situazioni in cui ciascuno di noi viveva, a Roma, a Venezia, a Milano, una necessaria esperienza di libertà e cultura. Visse e vive nella nostra storia dell'arte come il punto d'appoggio fatale, necessario di una grande passione giovanile, di una intensa responsabilità artistica e umana" (Renato Guttuso, *Mestiere di pittore, Scritti sull'arte e la società*, in *Corrente e oltre*, cit., p. 27).

554

## Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

### **Nudo, 1964**

Olio su tela, cm. 70,5x110,2

Firma e data in basso a destra e al verso sulla tela: Morlotti 64; sul telaio: etichetta Ente Premi Roma / Palazzo Barberini / Mostra Antologica / di Ennio Morlotti / 28 gennaio - 15 marzo 1966.

### **Esposizioni**

Guttuso e gli amici di Corrente, a cura di Enrico Dei, Seravezza, Palazzo Mediceo, 1 luglio - 11 settembre 2011, cat. p. 129, illustrato a colori.

**Stima € 12.000 / 20.000**



555

555

## Bruno Cassinari

Piacenza 1912 - Milano 1992

### Figura di donna, 1956

Olio su tela, cm. 110x37

Firma e data in basso a destra: Cassinari / 56.

#### Bibliografia

Marco Rosci, Cassinari. Catalogo generale dei dipinti volume primo, opere 1930-1961, Electa, Milano, 1998, p. 236, n. 1956 43.

Stima € 10.000 / 18.000



Ennio Morlotti e Giovanni Testori insieme a Giovanni Paganin nel suo studio milanese, 1945



556

556

## Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

### **Foglie di magnolia, 1962**

Olio su tela, cm. 110x70

Firma e data in basso a destra: Morlotti 62; al verso sulla tela firma, data e titolo: Morlotti 62 / Foglie di / magnolia; sul telaio: etichetta Ente Premi Roma / Palazzo Barberini / Mostra Antologica / di Ennio Morlotti / 28 gennaio - 15 marzo 1966: timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 1410: etichetta XXXI. Biennale Internazionale d'Arte / di Venezia - 1962, con n. 23: etichetta Mostra Antologica di Ennio Morlotti / Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo - Lecco / 18 Maggio - 16 Giugno 1963: etichetta Kunsthalle Basel, con n. 001807.

### **Storia**

Collezione De Ponti, Milano;  
Collezione privata

### **Esposizioni**

Morlotti, Ente Premi Roma, Palazzo Barberini, 28 gennaio - 15 marzo 1966, cat. p. 44, n. 73, illustrato.

### **Bibliografia**

Gianfranco Bruno, Pier Giovanni Castagnoli, Donatella Biasin, Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti, tomo primo, Skira editore, Milano, 2000, pp. 294, 295, n. 720.

**Stima € 12.000 / 22.000**



557

557  
**Bruno Cassinari**

Piacenza 1912 - Milano 1992

**Paesaggio, 1960**

Olio su tela, cm. 81,2x100

Firma e data in basso a destra: Cassinari / 60.

**Stima € 5.000 / 9.000**



Bruno Cassinari in un gruppo di colleghi e amici, tra cui Treccani, De Grada, Guttuso e Migneco



558

558

## Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

### **Nudo rosso, 1962**

Olio su tela, cm. 146x104,2

Firma in basso a sinistra: Guttuso; data e firma al verso sul telaio: Velate '62 / Guttuso.

### **Storia**

Galleria La Nuova Pesa, Roma;  
Collezione Walter Bonino, Roma;  
Collezione privata

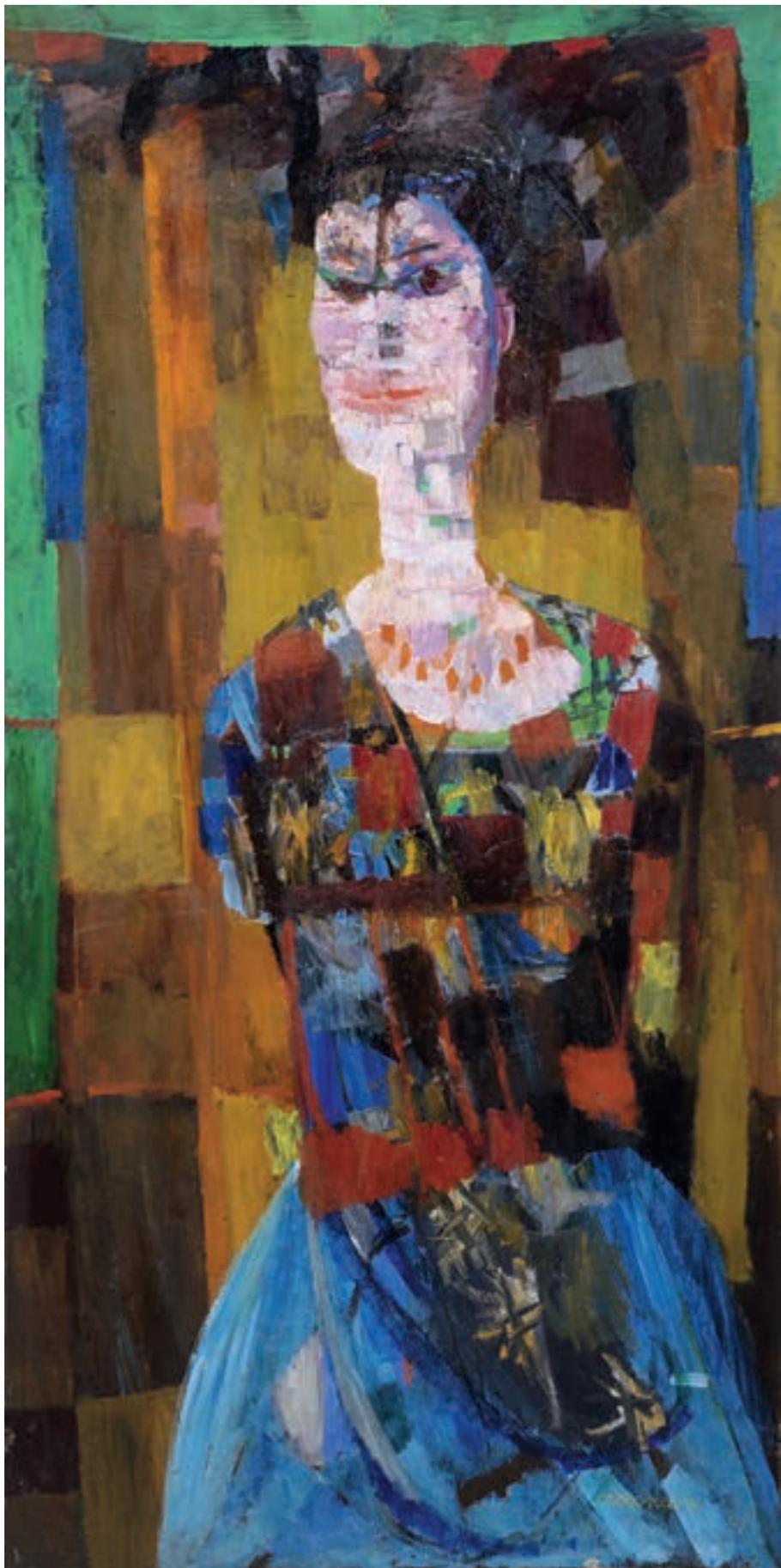
### **Esposizioni**

Mostra Mercato Nazionale d'Arte Contemporanea, Firenze, Palazzo Strozzi, 21 marzo - 19 aprile 1964, cat. p. 115, n. 1, illustrato.

### **Bibliografia**

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Ediz. Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 248, n. 62/57.

**Stima € 30.000 / 50.000**



559

## Bruno Cassinari

Piacenza 1912 - Milano 1992

### **Figura, 1957**

Olio su tela, cm. 120x60

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

### **Storia**

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

Certificato su foto Catalogo Generale dell'Opera di Bruno Cassinari, Milano, 20.3.2003, con n. 785/C564.

### **Bibliografia**

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

**Stima € 20.000 / 28.000**



560

560

## Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

### **Il traghetto, 1949**

Olio su tela, cm. 50x65

Firma e data in basso al centro: Music / 1949; al verso sulla tela firma, titolo e data: Music / Il traghetto / 1949.

**Stima € 20.000 / 30.000**

561

## Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

### Motivo dalmata, 1955

Olio su tela, cm. 110x140

Firma e data in basso al centro: Music / 1955.

**Stima € 25.000 / 40.000**

“Ritrovando il paesaggio della mia infanzia ho compreso fino a che punto questa terra fosse la mia terra. Questo paese mi si è imposto ed io ho cercato di tradurlo. Esso è diventato il mio tema familiare, fatale e quasi ossessivo”, con queste parole Zoran Music



Zoran Music nel suo studio

Music descrive il suo profondo legame con il paesaggio carsico, vissuto specialmente dal 1936 al 1940, durante lunghi soggiorni in Dalmazia, e che diventerà soggetto ricorrente nei suoi *motivi dalmata*, dalla seconda metà degli anni Quaranta (in *Omaggio a Zoran Music, opere dal 1944 al 1984*, 1987, p. 9). La pittura elegante e poetica di Music, sviluppata secondo un linguaggio inedito, privo di spettacolarità ed enfasi, trova nei luoghi e negli abitanti di questa terra i temi più significativi; una vitale e continua ricerca della disarmante semplicità della vita, descritta attraverso elementi essenziali, tocchi delicati e cromie naturali, avvolti da atmosfere suggestive e magiche. Filippo De Pisis disse dell'amico: "È un pittore, un pittore vivo, cosa che, come si sa, non è comune. Una certa finezza orientale, che viene forse da misteriose e lontane influenze, si sposa in lui, ad una foga un poco barbara e alla divina gioia del creare" (in *Omaggio a Zoran Music*, cit., p. 13). *Motivo dalmata*, opera del 1955, sviluppa il tema delle donne carsiche, definite adesso da contorni più evidenti, sottolineati attraverso un intenso e deciso cromatismo per cui le forme tipiche di questo soggetto diventano quasi motivi decorativi, e sembrano essere riprese con la finalità di superare la loro componente tangibile per una libera contemplazione. Una visione ulteriore ed elevata degli ormai indispensabili elementi della quotidianità e della natura, che tanto hanno affascinato e coinvolto il pittore e che sono ormai impressi indelebilmente nella sua anima.





562

562

## Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

### **Motivo dalmata, 1949**

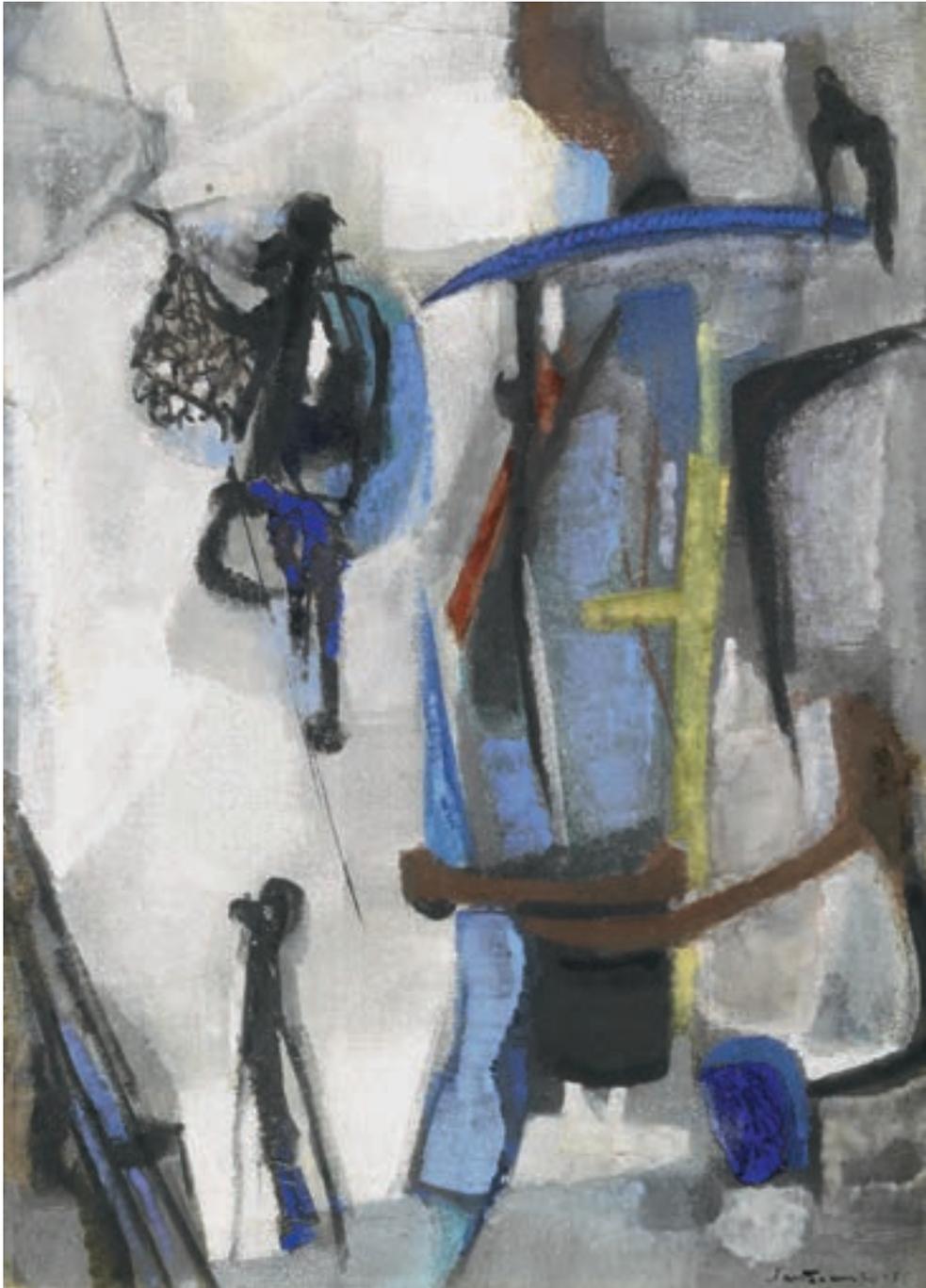
Olio su tela, cm. 65x81

Firma e data in basso al centro: Music / 1949; al verso sulla tela firma, titolo e data: Music / Motivo dalmata / 1949; sulla tela e sul telaio: cinque timbri Raccolta Aldo, Venezia.

### **Storia**

Collezione Aldo Seno, Venezia;  
Collezione privata

**Stima € 18.000 / 28.000**



563

**563**  
**Giuseppe Santomaso**

Venezia 1907 - 1990

**Pescatore, 1955**

Tecnica mista su carta, cm. 66,5x47,5

Firma e data in basso a destra: Santomaso '55.

**Stima € 13.000 / 20.000**

564

## Alberto Magnelli

Firenze 1888 - Meudon 1971

### Monté n. 2, 1948

Olio su tela, cm. 64,5x50,6

Firma e data in alto a destra: Magnelli / 48; firma, titolo e data al verso sulla tela: Magnelli / "Monté" / Paris 1948: timbro Galleria Lorenzelli, Bergamo.

#### Storia

Galleria Lorenzelli, Bergamo;  
Galleria Peccolo, Livorno;  
Collezione privata

Certificato di provenienza Galleria Lorenzelli, Bergamo, con n. 3038; certificato di provenienza Galleria Peccolo, Livorno, 27 maggio 1970.

#### Esposizioni

Alberto Magnelli, Bergamo, Galleria Lorenzelli, 1968, cat. n. 20.

#### Bibliografia

Anne Maisonnier, Alberto Magnelli. L'oeuvre peint, catalogue raisonné, XXe siècle, Parigi, 1975, p. 139, n. 628.

**Stima € 40.000 / 60.000**

*"È facile tracciare linee curve o parallele, forme visuali o immaginarie.  
È difficile marcarle a fuoco, renderle espressive"*  
Alberto Magnelli

Alberto Magnelli, esponente di spicco dell'astrattismo internazionale, nasce a Firenze e, avvicinandosi alla carriera artistica da autodidatta, si forma attraverso uno studio attento e appassionato della pittura dei grandi maestri toscani come Giotto, Paolo Uccello, Andrea Del Castagno, Masaccio ed in particolare Piero Della Francesca, che ci comunica essere stato per lui il "colpo di grazia", per una maggiore consapevolezza creativa: "Sono grato a Piero: egli mi ha rivelato la composizione in una superficie, facendomi comprendere il gioco degli spazi vuoti e degli spazi pieni. Dopo quell'esperienza, sentii che i miei quadri avrebbero dovuto sempre tendere verso l'architettonico" (in *Alberto Magnelli*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1964, p. 13). La formazione fiorentina di Magnelli, evidente in tutta la sua opera, gli permette di creare composizioni solide e di grande equilibrio, in cui la forma, il colore e la linea diventano elementi costruttivi essenziali. Nel corso dei primi decenni del Novecento egli amplia la propria ricerca affiancando alla severa lezione della tradizione moderne ispirazioni, stringe rapporti di amicizia con i pittori futuristi e metafisici, medita sulla lezione di Gris, di Van Gogh, di Matisse, dei Fauves, di Delaunay, conosce Picasso, Léger, Apollinaire, incontrati durante brevi soggiorni parigini, e si avvicina, negli anni Venti, al realismo poetico.

Nella pittura di Magnelli la ricerca continua dei rapporti compositivi tra forma e colore conduce ad una semplificazione delle immagini, ad un linguaggio sintetico che perde gradualmente e non senza ripensamenti la componente figurativa; una complessa operazione intellettuale in cui l'artista, acuto osservatore della natura, riesce a individuare gli elementi costruttivi su cui essa si poggia e a riprodurli sulla tela, restituendo l'essenza della realtà. L'inizio degli anni Trenta può essere considerato a pieno titolo il momento di transizione dal figurativo all'astratto, in quanto, trovatosi occasionalmente a Carrara durante l'estrazione di marmo dalle cave, rimane particolarmente colpito dal modo in cui i blocchi si staccano e formano suggestive strutture, traendone ispirazione per creare composizioni plastiche – la serie delle *Pietre* – in cui, al di là del soggetto figurativo, si nota la ricerca grafica e architettonica, che sarà poi fondamentale nelle opere astratte.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale Magnelli torna a Parigi e riprende la sua partecipazione alle più importanti mostre internazionali e italiane, divenendo un modello di ispirazione per i giovani artisti. *Fantômes (Formes harmoniques)*, 1946, e *Monté n. 2*, 1948, sono opere realizzate in questi anni ricchi di soddisfazioni e impegni. La prima definita attraverso un'evidente gestualità grafica, la seconda caratterizzata da una compenetrazione di piani più rigorosa e contenuta, esemplificano la volontà di Magnelli di cogliere i molteplici aspetti del reale e interpretarli secondo una profonda consapevolezza e un nuovo linguaggio. L'equilibrio delle forme, strettamente legate all'armonia cromatica, ora più delicata, ora più decisa e ricca di contrasti, viene scandito da linee scure che sottolineano la struttura architettonica e l'aspetto monumentale della composizione, elemento imprescindibile in tutta la sua opera.



565

## Alberto Magnelli

Firenze 1888 - Meudon 1971

### **Fantômes (Formes harmoniques), 1946**

Olio su tela, cm. 100x73

Firma e data in basso a sinistra: Magnelli / 46.

#### **Storia**

Collezione Sapone, Nizza;  
Collezione privata

#### **Esposizioni**

Omaggio a Magnelli, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Moderna F. Falsetti, 5 - 31 agosto 1974, cat. tav. IX, illustrato;  
Alberto Magnelli, Bologna, Galleria d'Arte Stivani, 12 ottobre - 4 novembre 1974, cat. tav. 8, illustrato;  
Amici del Quarto Platano, a cura di M. Carrà, Focette, Galleria d'Arte Moderna Falsetti, 6 agosto - 11 settembre 1977, cat. tav. 32, illustrato.

#### **Bibliografia**

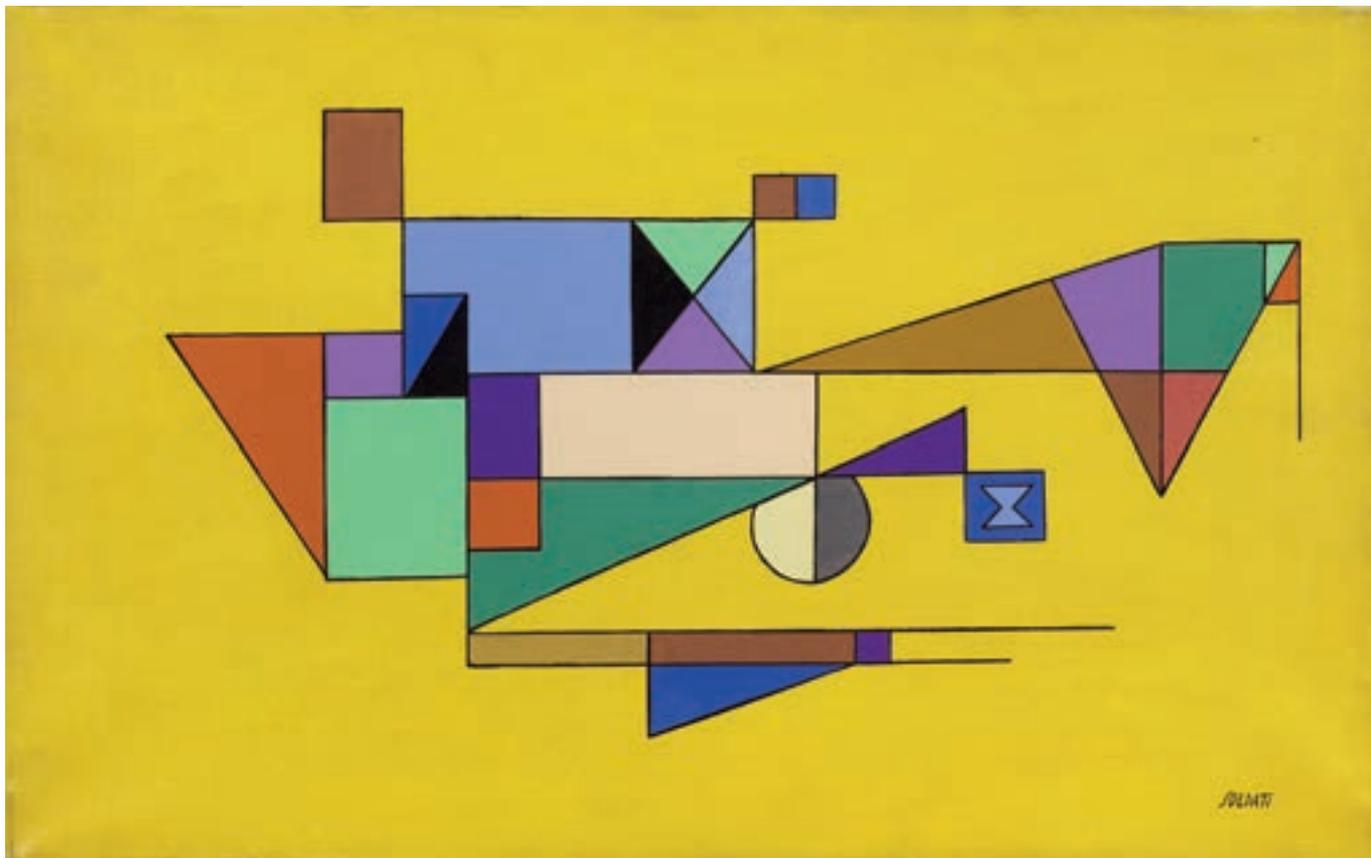
Anne Maisonnier, Alberto Magnelli. L'oeuvre peint, catalogue raisonné, XXe siècle, Parigi, 1975, p. 131, n. 578;  
Umberto Baldini, Pittori toscani del Novecento, Nardini Editore / Banca Toscana, Firenze, 1978, p. 145.

**Stima € 45.000 / 70.000**



Alberto Magnelli nello studio, in basso a sinistra il lotto n. 389





566

**566**  
**Atanasio Soldati**

Parma 1896 - 1953

**Senza titolo, (1951)**

Olio su tela, cm. 37x60

Firma in basso a destra: Soldati. Al verso sul telaio: etichetta e timbro Notizie Arte Contemporanea, Torino (opera datata 1951).

**Stima € 25.000 / 35.000**



567

**567**  
**Atanasio Soldati**

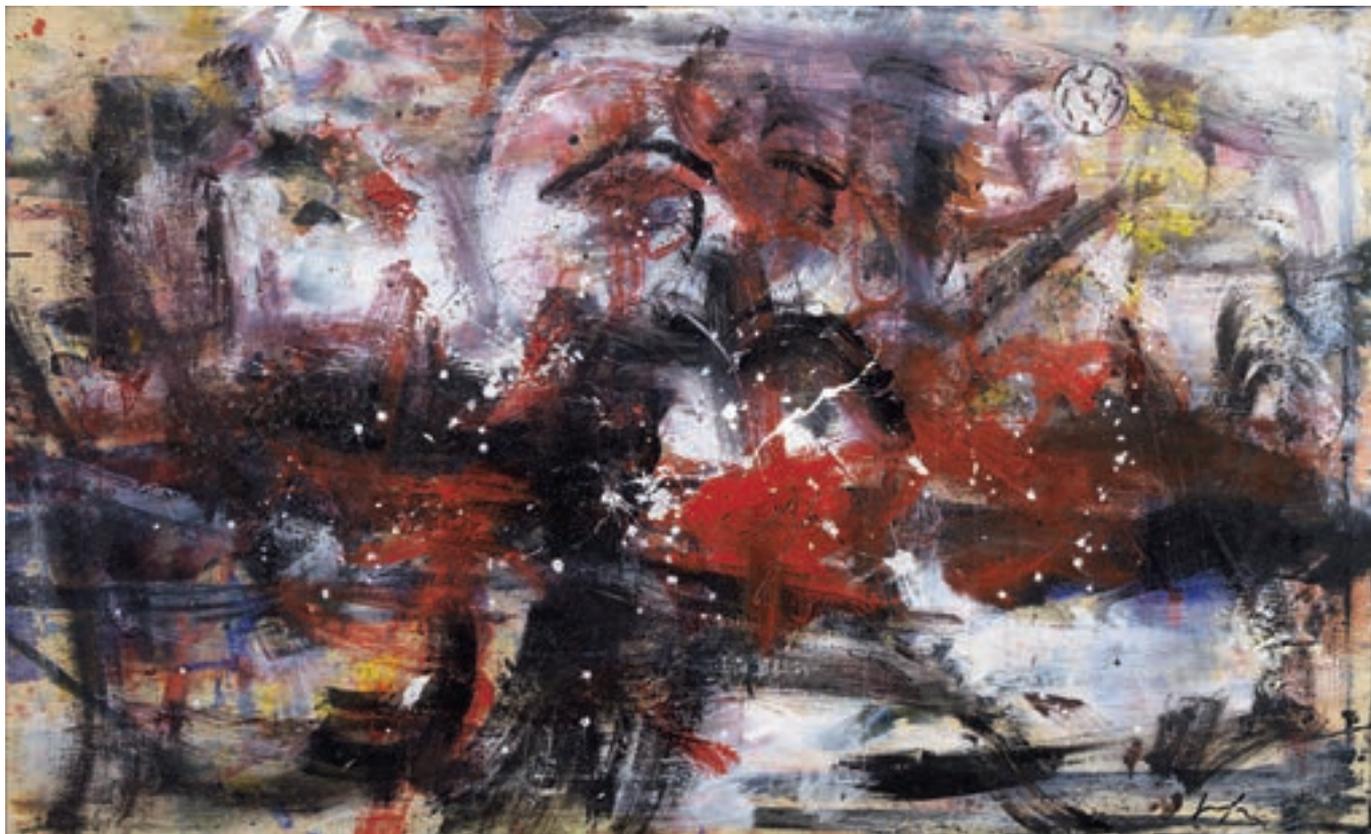
Parma 1896 - 1953

**Natura morta con sedia**

Olio su tavola, cm. 45x53,5

Firma in basso a destra: Soldati. Al verso: etichetta con n. 2649 e tre timbri Galleria d'Arte Sianesi, Milano: etichetta Galleria del Milione, Milano, con n. 1721 (opera datata 1941): etichetta Galleria [Berg]amini, Milano.

**Stima € 35.000 / 50.000**



568

568

## Emilio Vedova

Venezia 1919 - 2006

**Senza titolo, 1976**

Acrilico e olio su tavola, cm. 57x93

Firma in basso a destra: Vedova.

Foto autenticata dall'artista; certificato su foto Emilio Vedova  
Archivio, Venezia, 23/04/04, con n. 1098 (con misure cm.  
58x102).

**Stima € 48.000 / 68.000**

# Tancredi, dare forma all'Universo

In uno dei testi, lasciati allo stato di abbozzi e tuttavia così densi di significato da risultare decisivi per la comprensione della sua opera, Tancredi Parmeggiani ha scritto: "È verso la fine del 1948 <al principio del 49> che ho cominciato a dipingere quel tipo di quadri che fu chiamato in tanti modi automatismo, <poi> pittura informale, <poi> tachismo; nascevo allora da esperienze di pittura concreto-neo plastica che seguivano le varie altre futuriste, cubiste espressioniste in genere. <di cui purtroppo ben poco è restato>

Fu nel 48 che cominciai a concepire quell'idea di spazio non misurabile che attraverso la sensazione di un Universo da immaginare. <attraverso impressioni. Quello che volevo era ridare un'impressione.> Da questa idea che divenne la base di partenza della mia ricerca <lavoro> per tanti anni trassi i vari generi di esperimenti <risultati>, in certi casi più impressionati (o, se vogliamo, più impressionisti), in altri più espressivi (espressionisti) del mio lavoro.

In ognuno di questi casi volevo oggettivare un tipo di condizione di vita mia personale che sarebbe diventata la realizzazione di quella che credevo la condizione di vita ideale per una specie di «uomo tipo» di domani.

Il mio concetto di un mondo migliore futuro attraverso la realizzazione di me stesso e di ciascuno era realizzato sulle basi di concetti sulla «Natura Universale» che nascevano dalla continua esigenza di una maggiore Perfezione, di tipo piuttosto idealista, che collimavano con la ricerca <di universale> di un, «ordine» naturale <attraverso la realizzazione formale> per l'Uomo, in seno alla Natura" (Marisa Dalai Emiliani, *Tancredi. I dipinti e gli scritti*, Torino, 1997, p. 84).

*Senza titolo*, 1954, è un esempio rigoroso di questa ricerca del pittore, in cui il motivo ideale e artistico si intreccia in modo indissolubile, nel testo dell'opera, con i motivi esistenziali della sua vita.

Nello stesso periodo Tancredi scriveva: "L'Artista vero ha bisogno di Libertà per produrre, quella libertà che è alla base delle grandi conquiste di tutti i tempi". Ed è a questo principio di libertà che il pittore resterà fedele in tutta la storia della sua pittura, nel progetto di ricerca di un nuovo linguaggio per il superamento delle avanguardie.



Tancredi all'inaugurazione della personale alla Galleria Il Canale di Venezia, 1960

569

## Tancredi

Feltre (Bl) 1927 - Roma 1964

**Senza titolo, (1954)**

Tecnica mista su faesite, cm. 92x125

Firma e data al verso sulla faesite: Tancredi / 5[4]: etichetta Dante Galleria D'Arte, Padova; sul telaio e sulla faesite: due timbri Galleria Schettini.

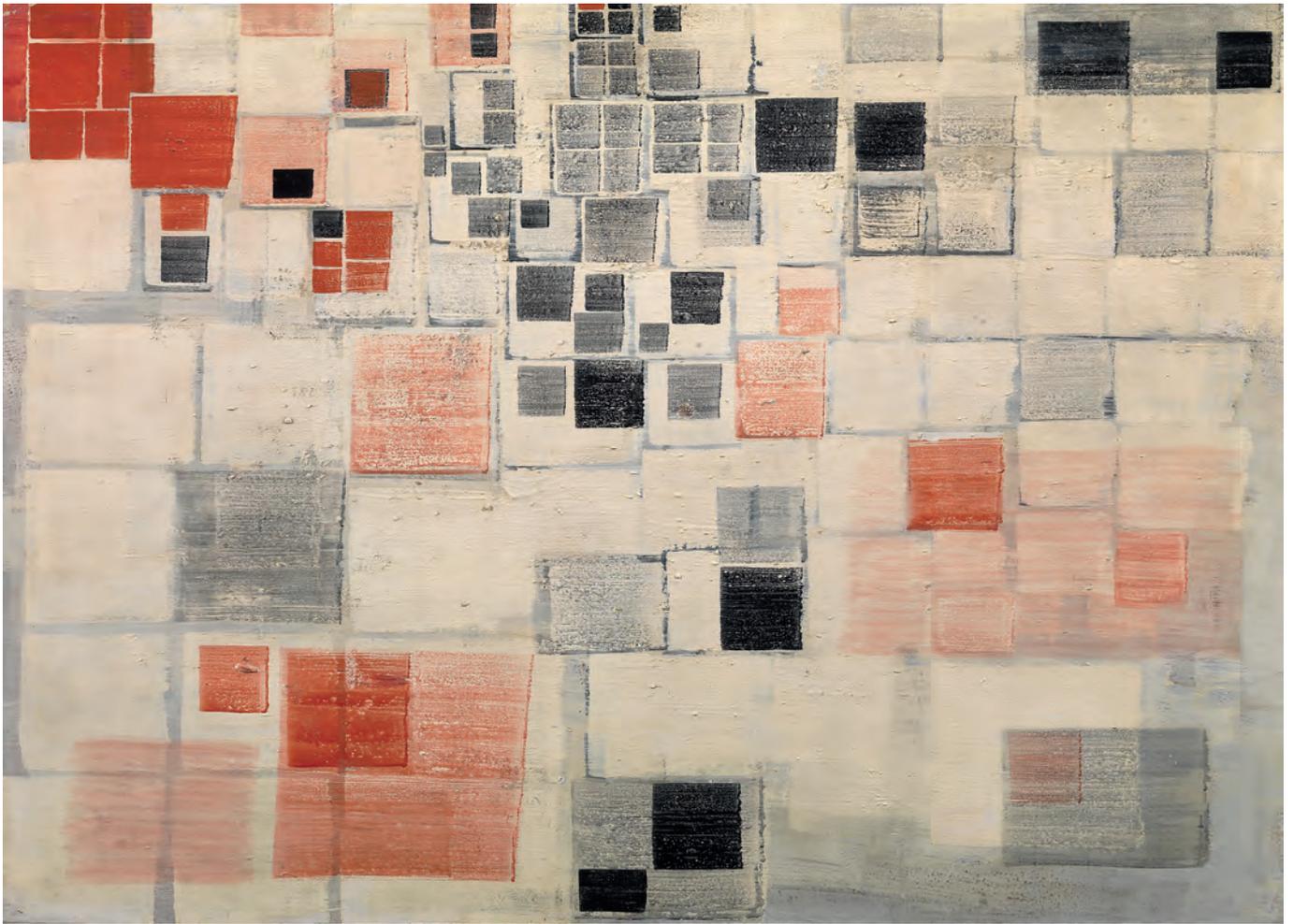
### Esposizioni

Omaggio a Tancredi, Padova, Dante Galleria d'Arte, 1992, cat. pp. 18-19, n. 3, illustrato a colori.

### Bibliografia

Marisa Dalai Emiliani, Tancredi, i dipinti e gli scritti, 2 volumi, con la collaborazione di Silvia Mascheroni e Cecilia Scatturin, Umberto Allemandi, Torino, 1997, p. 241, n. 516.

**Stima € 120.000 / 180.000**





570

570

## Afro

Udine 1912 - Zurigo 1976

### **Concerto, 1948**

Carboncino e tecnica mista su carta applicata su tela, cm.  
69,8x102

Firma e data in basso a destra: Afro '48. Al verso sulla tela:  
etichetta Galleria d'Arte Rizziero, Teramo; sul telaio scritta:  
1948 "Concerto" 70x102.

Certificato su foto Archivio Afro, Roma 22/2/90.

Piccola mancanza della carta al centro lungo il margine  
sinistro.

**Stima € 35.000 / 60.000**

**“Non ci può essere una pittura o una scultura spaziale, ma solo un concetto spaziale dell’arte”**  
Lucio Fontana

“Noi continuiamo l’evoluzione dell’arte”, con queste parole si apre il *Manifesto Blanco*, firmato e pubblicato nel 1946 da alcuni allievi dell’Accademia di Altamira a Buenos Aires, e ispirato dalle idee del loro maestro, Lucio Fontana. Il testo è il frutto di una profonda riflessione dell’artista riguardo all’idea che l’arte avesse ormai concluso un ciclo, e che solo cambiando il mezzo tecnico espressivo, in accordo con le moderne tecnologie, si potessero trovare nuovi spazi figurativi per approdare ad un rinnovamento creativo, cercando, come si spiega nel manifesto, “un’arte valida per se stessa. Nella quale non intervenga l’idea che di essa ci siamo fatti. Il materialismo stabilito in tutte le coscienze esige un’arte in possesso di valori propri [...] Si richiede un cambiamento nell’essenza della forma”. L’arte deve così trovare i suoi elementi nella natura ed arrivare a una sintesi, ad una unità di “colore, suono, movimento, tempo, spazio [...]”. Colore, l’elemento dello spazio, suono, l’elemento del tempo, il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell’arte nuova, che contiene le quattro dimensioni dell’esistenza”.

L’esperienza argentina e le affermazioni contenute nel *Manifesto Blanco* sono per Fontana le premesse su cui sviluppare una nuova ricerca concettuale e artistica, che vedrà la fondazione del movimento dello spazialismo, definito teoricamente in questi anni, ma per certi aspetti presente nella sua opera già nelle sculture degli anni Trenta: “Dall’*Uomo nero* 1929 il problema di fare arte istintivamente si chiarisce in me, né pittura né scultura, non linee delimitate nello spazio, ma continuità dello spazio nella materia” (Lucio Fontana, in Enrico Crispolti, *Carriera “barocca” di Fontana*, Skira, Milano, 2004, p. 111). In opere come *Gli amanti*, 1933, traspare ad esempio la volontà di creare, come spiega Enrico Crispolti, “una continuità problematica fra dominio plastico e dominio cromatico, una continuità che incontrava la sua giustificazione e il suo tramite proprio nella dialettica spaziale” e, secondo Leonardo Sinisgalli, “lo sforzo di Lucio Fontana è quello di rompere la forma chiusa della scultura. Fontana non sa immaginare una statua senza pensare al suo intorno d’aria e di luce” (Enrico Crispolti, *Omaggio a Lucio Fontana*, Beniamino Carducci, Roma, 1971, p. 33; Leonardo Sinisgalli, in Enrico Crispolti, *Carriera “barocca” di Fontana*, cit., p. 109).

Nel *I Manifesto Spaziale* del 1947 si definiscono i principi teorici del movimento, secondo cui lo spazio viene identificato come l’elemento dove si compie il puro gesto dell’arte, che diventa eterno, in quanto rimane impresso nell’animo umano superando il limite temporale della materia. Dalla consapevolezza che lo spazio identifica l’area in cui si svolge l’attività umana e il dinamismo ne diventa la sua testimonianza, scaturisce il concetto di dinamismo spaziale, peculiare dello spazialismo, ma che era già stato affrontato dai pittori futuristi: mentre Balla o Boccioni cercano di coglierne e sintetizzarne la visione, Fontana identifica il dinamismo nell’attività gestuale stessa. Nel *II Manifesto spaziale* del 1948 si vuole sottolineare che l’arte deve superare i limiti materiali del supporto, per divenire “una espressione d’arte aerea”, grazie all’utilizzo delle tecniche moderne; ma è con il *Manifesto tecnico* del 1951 che Fontana arriva ad una maggiore definizione dello spazialismo, inserendo nel discorso la quarta dimensione ideale dell’architettura: “La vera



*Artisti spaziali*, fotomontaggio dal catalogo della mostra *Arte spaziale*, Galleria del Naviglio, Milano, 1952

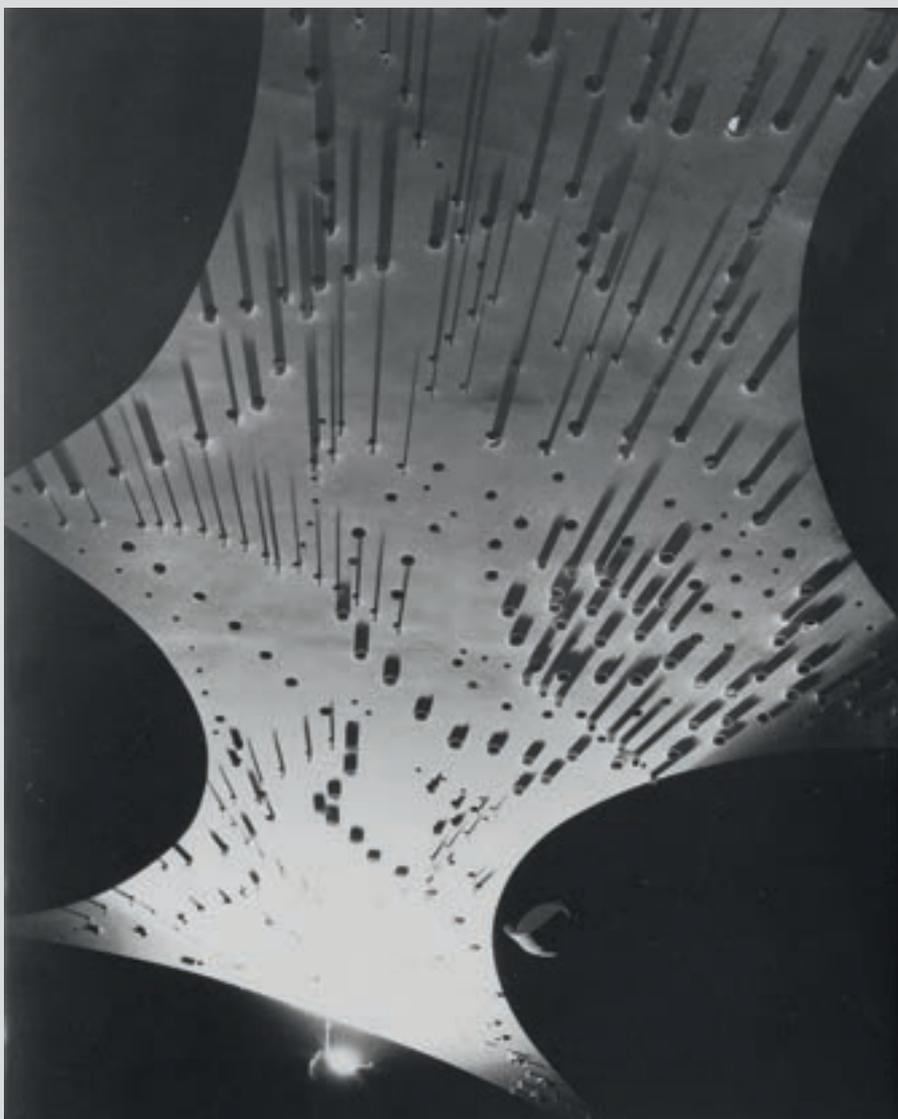
conquista dello spazio fatta dall'uomo, è il distacco dalla terra, dalla linea d'orizzonte, che per millenni fu la base della sua estetica e proporzione. Nasce così la 4° dimensione, il volume è ora contenuto nello spazio in tutte le sue dimensioni".

Nel 1949, alla Galleria del Naviglio, Fontana realizza l'*Ambientazione spaziale con forme spaziali e illuminazione a luce nera*, una delle opere più significative del suo spazialismo, di cui spiega: "è stato il primo tentativo di liberarsi da una forma plastica statica, l'ambiente era completamente nero, con luce nera di Wood, entravi trovandoti completamente isolato con te stesso, ogni spettatore reagiva col suo stato d'animo del momento, precisamente, non influenzavi l'uomo con oggetti, o forme impostegli [...] l'importante era non fare la solita mostra di quadri e sculture, ed entrare nella polemica spaziale – subito dopo feci i "buchi" la rottura di una dimensione!"

(Lucio Fontana, in Enrico Crispolti, *Carriera "barocca" di Fontana*, cit., p. 99). Questa esperienza apre una significativa serie di opere, quella degli *Ambienti spaziali*, realizzati spesso in collaborazione con architetti, in cui Fontana può sperimentare le sue teorie utilizzando materiali innovativi, come il neon, introdotto per la prima volta nel 1951, nell'ambiente ideato per la Triennale, mentre nel 1953 nella sala cinematografica del Padiglione Sidereomit e in una sala del Padiglione Breda della XXXI Fiera di Milano, tra i grafismi dei neon fanno la loro prima apparizione i buchi.

Dal 1949 Fontana trasferisce i buchi degli *Ambienti* sulle tele bianche, esposte per la prima volta nel 1952, alla Galleria del Naviglio, distribuiti secondo un particolare ordine in cui a volte domina l'invenzione ritmica, a volte prevale la forza gestuale, creando delle composizioni che si distaccano dai precedenti ritmi vorticosi. Derivati da un evento creativo spaziale, i buchi non sono elementi grafici, rappresentativi, ma segni fisici di rottura, in quanto, sprofondati o a rilievo sulla tela, aprono la superficie per far penetrare altro, come spiega Fontana: "più in là della prospettiva [...] la scoperta del cosmo è una dimensione nuova, è l'infinito, allora buco questa tela, che era alla base di tutte le arti e ho creato una dimensione infinita [...] l'idea è proprio quella lì, è una dimensione nuova corrispondente al cosmo [...] il buco era, appunto, creare, questo vuoto dietro di lì [...]. La scoperta di Einstein del cosmo è la dimensione all'infinito, senza fine. E, allora, ecco che: primo, secondo e terzo piano...per andar più in là cosa devo fare [...] io buco, passa l'infinito di lì, passa la luce, non c'è bisogno di dipingere [...] tutti han creduto che io volessi distruggere, ma non è vero, io ho costruito, non distrutto, è lì la cosa. Che, dopo, io gli dia una strutturazione estetica, perchè il quadro sta bene così è una ragione [...] di gusto estetico" (in Carla Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari, 1969, pp. 169-171).

Dal 1952 Fontana non si limita a bucare la tela, ma sviluppando su di essa il tema spaziale, introduce il colore monocromo e i frammenti di vetro colorato, per dare nuovi effetti cromatici e luminosi, passando gradualmente ad opere in cui sono presenti solo il colore e le pietre. A questi primi cicli seguiranno i *Barocchi*, i *Gessi*, gli *Inchiostrati*, e dal 1958 le *Attese (i tagli)*, in cui al valore assoluto del monocromo della tela si aggiunge quello del taglio netto, accrescendo così la componente simbolica del significato concettuale.



Lucio Fontana, soffitto del cinema del Padiglione Breda, XXXI Fiera di Milano, 1953

Negli anni Sessanta Fontana, oltre a eseguire nuovi cicli, riprende il tema dei buchi, come in *Concetto spaziale*, 1960; adesso i buchi su tela monocroma sono realizzati secondo un ordine e un ritmo specifici, sottolineati dall'uso di punteruoli di diverse grandezze, essi sono contenuti entro forme prestabilite, il cui contorno viene determinato, come in questo caso, da un leggero grafismo che incide l'olio, permettendo così alla forma stessa di divenire elemento concettuale.

In questi anni l'artista, oltre ad una tendenza verso la purezza plastica astratta e ideale, ricerca un maggiore coinvolgimento del gesto sulla materia, evidente nelle *Nature*, terrecotte in cui appaiono solchi profondi realizzati a mani nude; cerca di impadronirsi della materia e di darle maggiore dinamicità, una intensità d'azione che si può ritrovare anche sulle tele. Nel ciclo degli *Olii*, Fontana crea un più intenso rapporto con la materia pittorica, che risulta essere l'elemento adatto ad accogliere una gestualità più vitale, che determina l'immediatezza grafica delle linee sinuose, vibranti e leggere, e una maggiore intensità plastica dei buchi, che si fanno profondi, diventano ferite sulla tela, squarci, che svelano lo spazio al di là, come quello realizzato nell'opera *Concetto spaziale*, 1962, in cui la materia si solleva, risponde alla sollecitazione, creando una specie di piccolo cratere. È evidente in queste tele il passaggio da una esecuzione più mentale dei primi buchi ad una più sensibile e fisica, in cui si trovano rapporti nuovi, sottolineati dal sottile contrasto tra la forza con cui è trattata la materia e la delicatezza delle tinte monocrome, come il rosa.

Seguendo l'opera di Fontana possiamo coglierne il continuo slancio creativo, la ricerca inesausta di nuovi linguaggi e il profondo interesse per ogni disciplina artistica, un percorso svolto a tutto campo che gli ha permesso di diventare uno dei più significativi artisti del Novecento, la cui lezione "è soprattutto nella misura di suprema naturalezza e singolarità inventiva del suo gesto poetico, acutamente centrale, sempre essenziale, decisivo, per una nozione non statica dell'universo che ci include" (Enrico Crispolti, *Carriera "barocca" di Fontana*, cit., p. 246).



L. Baldessari, L. Fontana, A. Rossi, Cinema del Paglione Sidercomit, XXXI Fiera di Milano, 1953

571

## Lucio Fontana

Rosario Santa Fè 1899 - Varese 1968

### **Concetto spaziale, 1962**

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

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

### **Storia**

Collezione Svensk-Franska Konstgalleriet, Stoccolma;

Collezione David Bonnier, Stoccolma;

Collezione privata

### **Bibliografia**

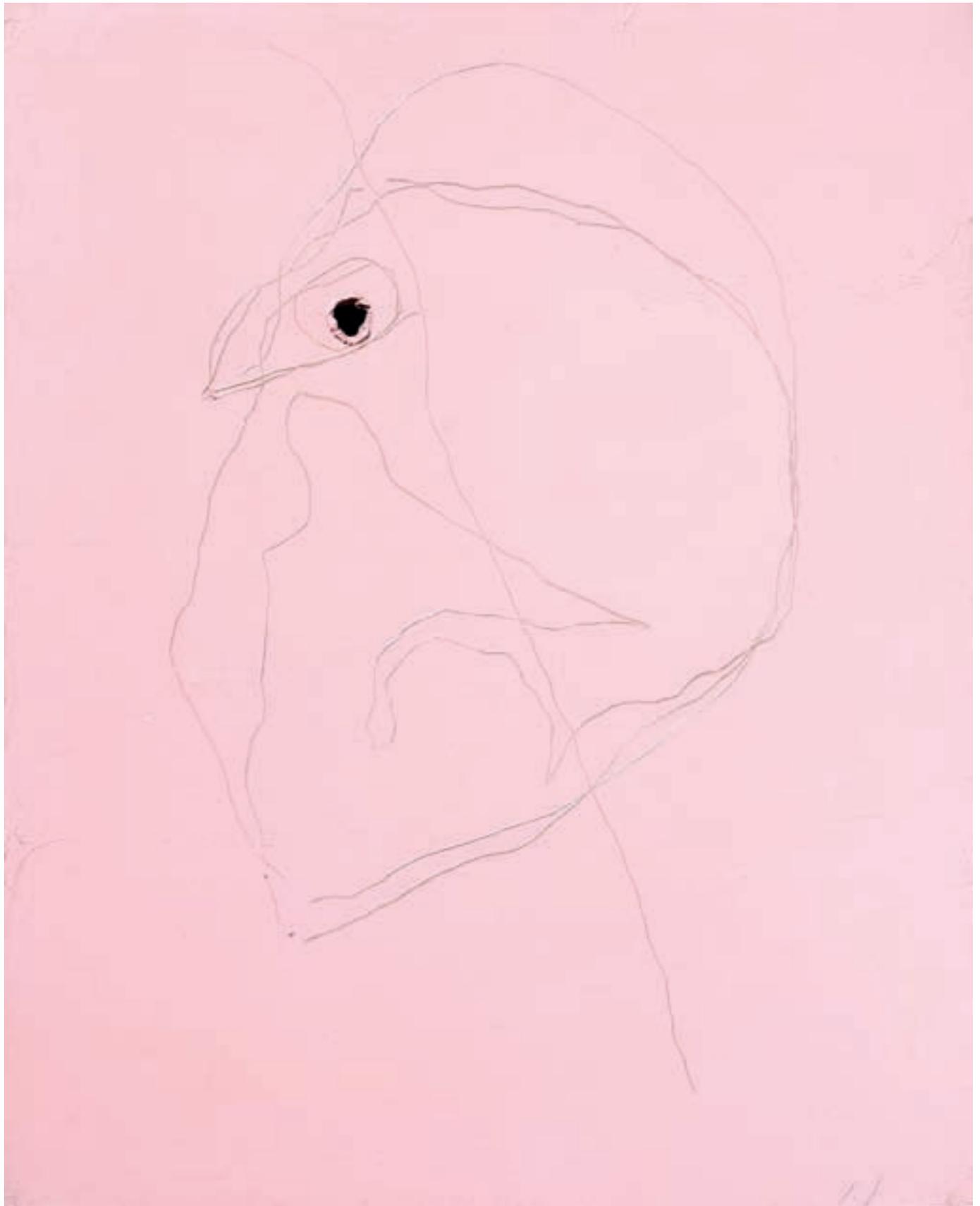
Enrico Crispolti, Fontana. Catalogo generale volume primo, Electa, Milano, 1986, p. 407, n. 62 O 83;

Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, tomo II, con la collaborazione di Nini Ardemagni Laurini, Valeria Ernesti, Skira editore, Milano 2006, p. 593, n. 62 O 83.

**Stima € 250.000 / 380.000**



Lucio Fontana al lavoro



572

## Lucio Fontana

Rosario Santa Fè 1899 - Varese 1968

### **Concetto spaziale, 1960**

Olio e graffiti su tela, ocre, cm. 50x61,3

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

### **Storia**

Collezione privata, Milano;  
Collezione Marco Conte, Milano;  
Collezione privata

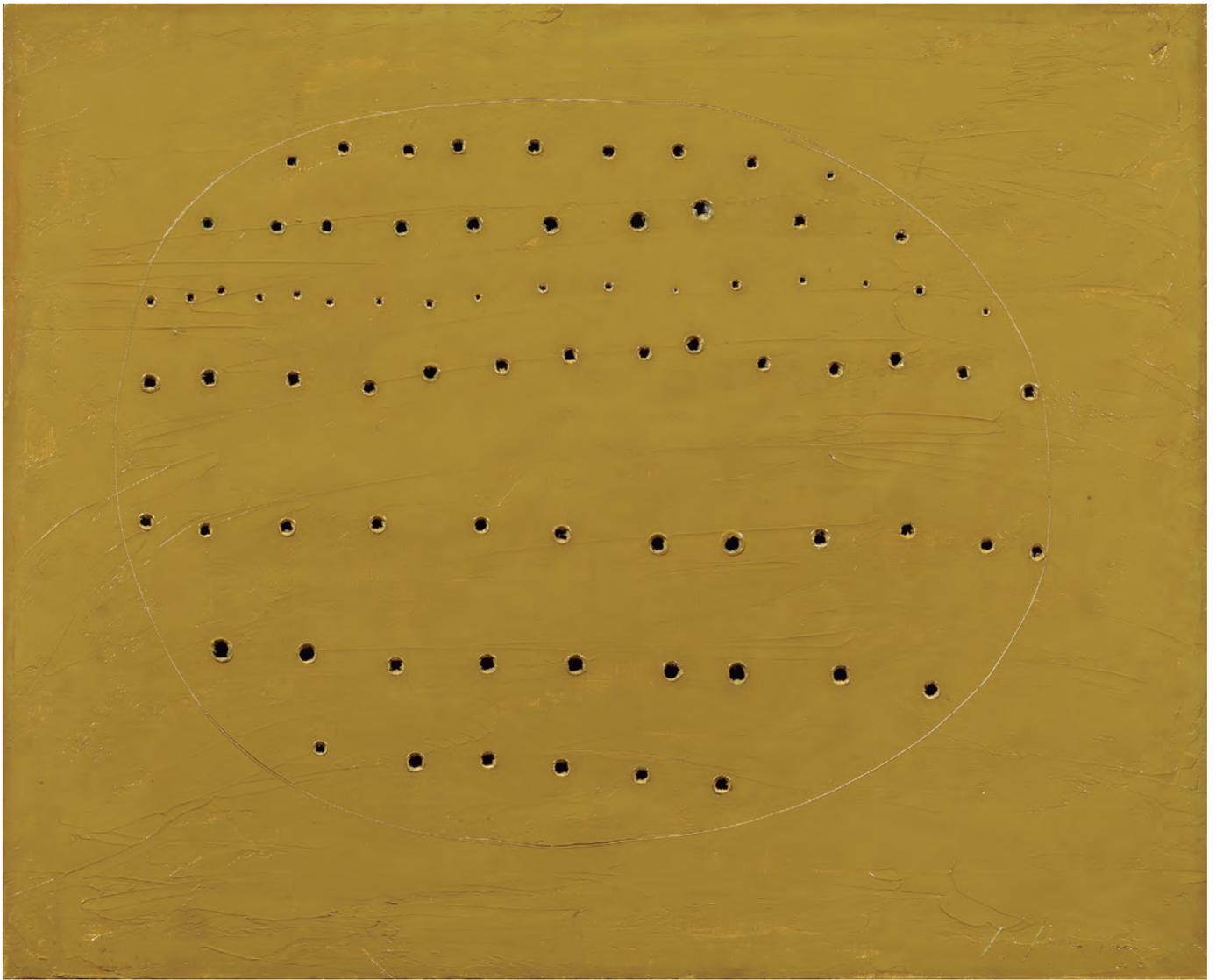
### **Bibliografia**

Enrico Crispolti, Fontana. Catalogo generale volume primo, Electa, Milano, 1986, p. 246, n. 60 B 43;  
Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, tomo I, con la collaborazione di Nini Ardemagni Laurini, Valeria Ernesti, Skira editore, Milano 2006, p. 406, n. 60 B 43.

**Stima € 250.000 / 400.000**



Lucio Fontana nello studio





“I miei primi «achromes» sono del '57: in tela imbevuta di caolino e colla. Nel 1959 il raster degli «achromes» è costituito da procedure a macchina. Nel '60 ne ho eseguiti in cotone idrofilo, ne ho esperimentati di fosforescenti, ed altri imbevuti di cobalto cloruro che cambiano colore col passare del tempo. Nel '61 ho continuato con altri ancora in paglia e plastica e con una serie di quadri, sempre bianchi, in pallini d'ovatta e poi pelosi, come delle nuvole, in fibre naturali e artificiali. Ho anche eseguito una scultura in pelle di coniglio”.

Piero Manzoni, 1962

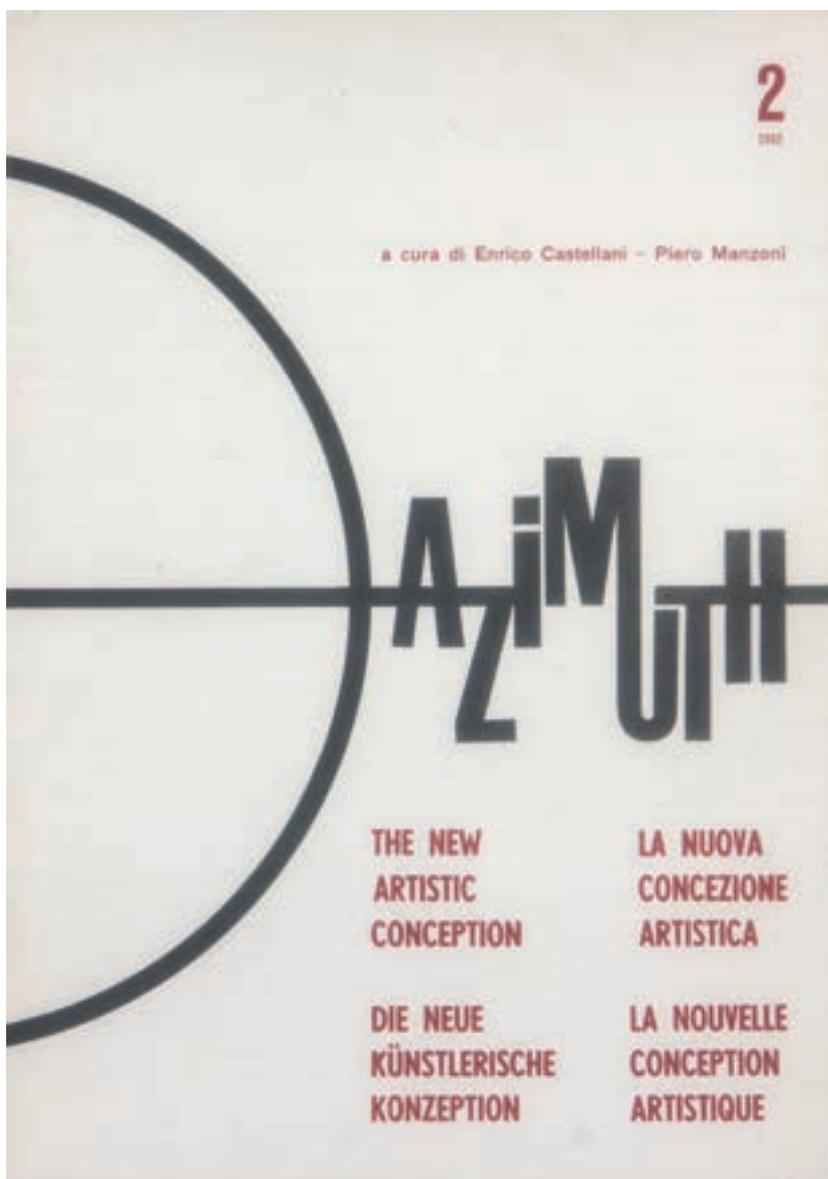
La Milano di fine anni Cinquanta, il momento in cui Piero Manzoni irrompe sulla scena artistica, è il centro di aggregazione di molteplici esperienze, nazionali e internazionali. Lucio Fontana elabora i suoi primi *Concetti spaziali*, *Attese*, in cui compaiono i celebri tagli, nel gennaio 1957 alla Galleria Apollinaire Yves Klein espone in Italia per la prima volta con 11 quadri monocromi blu, tutti uguali ma diversi nel prezzo per una “differente sensibilità pittorica”, nello stesso mese alla Galleria del Naviglio si apre una personale di Alberto Burri. L'anno successivo la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma presenta al pubblico italiano l'opera di Jackson Pollock, e nel 1960 sempre la Galleria del Naviglio espone Jasper Johns: in un brevissimo arco di tempo sono disponibili al pubblico e agli artisti italiani alcuni tra i più importanti esponenti delle nuove avanguardie internazionali del secondo dopoguerra. Nello stesso tempo si assiste a una riscoperta dell'opera di Duchamp e del Dadaismo, frequentemente esposti nella galleria di Arturo Schwartz. È una Milano in fermento dunque, aperta come non mai alle discussioni e a nuove esperienze. La critica ha evidenziato come in particolare i monocromi di Klein abbiano colpito il giovane artista: “Manzoni visita la mostra e incontra personalmente, seppur a livello formale, Yves Klein. Durante il periodo dell'esposizione ritorna, più volte, a rivedere la mostra, rimanendone chiaramente impressionato” (Germano Celant, *Piero Manzoni (1957-1963), appunti per una cronologia critica dei lavori, progetti, idee, scritti e manifesti di Piero Manzoni*, Roma, 1971).

Da questi stimoli così diversi, ma tutti appartenenti a una voglia di rigenerare radicalmente, e dal suo interno, la pittura e i suoi procedimenti, nascono le sue opere e le sue azioni, che in una brevissima, fulminante parabola, dal 1956 alla prematura morte nel 1963, hanno segnato in modo indelebile tutto il percorso di molta arte italiana e internazionale degli ultimi anni, diventando un punto di riferimento imprescindibile per le generazioni successive, fino ai giorni nostri. Quello a cui Manzoni si ricollega, come ha scritto Enrico Castellani, suo compagno di strada nel progetto di *Azimuth*, galleria e rivista, è la “nuova concezione artistica” aperta dal modernismo: “Quando, partendo da forme di oggetti reali (albero, cattedrale), con un processo di analisi che a noi pare ingenuo, Mondrian arriva alle sue strutturazioni astratte, inizia un discorso che per grandi tappe, attraverso Dada e

Surrealismo, [...] giunge alla liberazione totale dell'arte da ogni ipoteca passata: quella dell'essere decorativa, evocativa, del rappresentare. [...] Il bisogno assoluto che ci anima, nel proporci nuove tematiche, ci vieta i mezzi considerati propri al linguaggio pittorico; non avendo interesse a esprimere soggettive reazioni a fatti o sentimenti ma volendo il nostro discorso essere continuo e totale escludiamo quei mezzi del linguaggio (composizione e colore) che sono sufficienti solo al discorso limitato, alla metafora e alla parabola, e che si rivelano gratuiti" (Enrico Castellani, *Continuità e nuovo*, in *Azimuth 2. La nuova concezione artistica*, 1960).

Da queste idee, di liberazione totale dell'arte dal racconto e dalle esigenze contingenti, soggettive, per indagare unicamente i suoi valori assoluti e interni, nascono gli *Achromes*, il cui sviluppo è raccontato dalle parole dello stesso Manzoni riportate all'inizio del testo, in una descrizione tanto semplice quanto efficace, nella sua voluta assenza di qualsiasi elemento letterario. La tela cucita presente in catalogo, realizzata non a mano, ma tramite procedimenti meccanici, si è ormai liberata da ogni orpello decorativo, forse ancora presente nelle splendide opere "imbevute di caolino e colla" immediatamente precedenti; ogni elemento che possa ricondurre all'esperienza individuale e all'universo emotivo dell'autore sparisce, per ridursi a un'indagine del grado zero della pittura: la tela bianca e la griglia compositiva, e quindi la struttura primaria. Scrive Manzoni nello stesso numero della rivista *Azimuth* dove appare l'articolo di Castellani: "Le modificazioni non bastano: la trasformazione deve essere integrale. Per questo io non riesco a capire i pittori che, pur dicendosi interessati ai problemi moderni, si pongono a tutt'oggi di fronte al quadro come se questo fosse una superficie da riempire di colori e di forme [...] una superficie di illimitate possibilità è ora ridotta a una specie di recipiente in cui sono forzati e compressi colori innaturali, significati artificiali. Perché non vuotare questo recipiente? Perché non liberare questa superficie? Perché non cercare di scoprire il significato illimitato di uno spazio totale, di una luce pura e assoluta? [...] un quadro vale solo in quanto è, essere totale: non bisogna dir nulla: essere soltanto [...] l'infinità è rigorosamente monocroma, o meglio ancora di nessun colore [...] nello spazio totale forma, colore, dimensioni non hanno senso; l'artista ha conquistato la sua integrale libertà; la materia pure diventa pura energia; gli ostacoli dello spazio, le schiavitù del vizio soggettivo sono rotti: tutta la problematica artistica è superata" (Piero Manzoni, *Libera dimensione*, in *Azimuth 2*, cit.).

Un'arte totalmente liberata dunque dalle schiavitù che la tradizione ha sedimentato nel suo percorso, e riesce a trasformare la materia in pura energia; e l'artista non si limiterà più a creare dipinti, seppure nel rifiuto assoluto della forma, del colore, delle dimensioni, ormai completamente prive di senso, ma si contaminerà necessariamente con la vita. La sua stessa azione, sulla scia dei procedimenti Dada, sarà arte; il fiato, gli escrementi, la firma sul corpo di un modello occasionale, un uovo marchiato della sua impronta digitale, tutto diviene processo artistico, con la dissacrazione totale non solo del linguaggio in senso stretto, ma di tutto il mondo della cultura accademica e convenzionale, "in un processo vitale, la cui durata coincide con la durata temporale di Piero Manzoni quale entità carnale e corporea, autonoma e separata. Ciò che lo interessa non è quindi essere dentro un oggetto, una tela, una materia, ma essere, far sì che le cose (dal quadro ai corpi), siano e vivano indipendentemente: Manzoni non si proietta fisicamente o si sublima spiritualmente in esse, ma si vive sulla continua identificazione tra cose e cose o tra sé e sé. L'opera d'arte non dice, non spiega, ma soltanto è" (Germano Celant, *Achromes*, in *XXIV Bienal São Paulo*, 1998).



Copertina di *Azimuth* n. 2, *La Nuova Concezione Artistica*, 1960

573

## Piero Manzoni

Soncino (Cr) 1933 - Milano 1963

### **Achrome, 1960**

Tela cucita a quadrati e tecnica mista, cm. 80,3x60

#### **Storia**

Collezione Valeria Manzoni, Milano;

Collezione privata, Milano;

Collezione privata

Certificato Istart, Archivio Nazionale per le Opere d'Arte  
Garantite ai Sensi di Legge, con n. 1933010 e firma Valeria  
Manzoni (opera datata 1960).

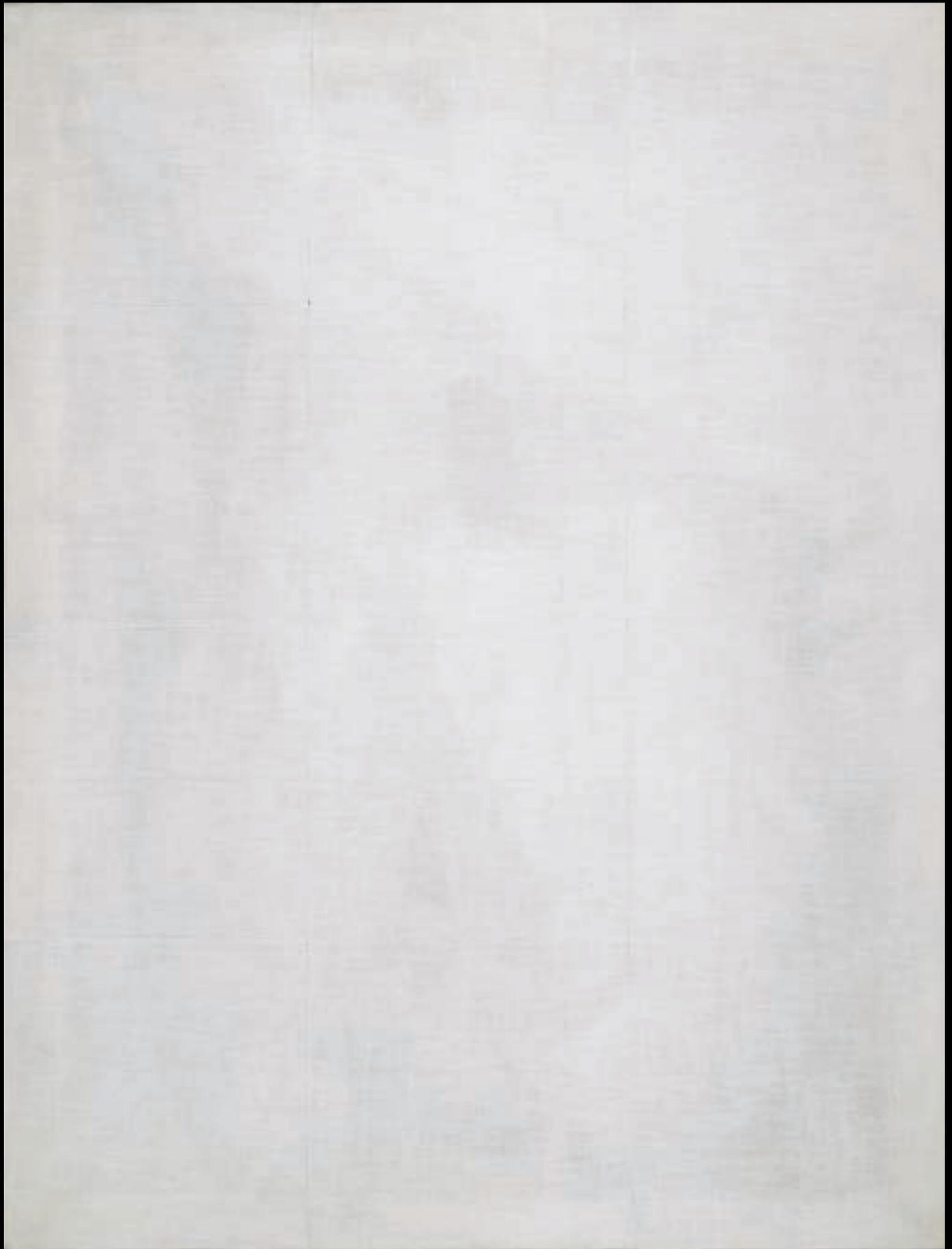
#### **Bibliografia**

Germano Celant, Piero Manzoni. Catalogo generale, due  
volumi, Skira editore, Milano, 2004, p. 569, n. cas15.

**Stima € 200.000 / 300.000**



Manzoni tra gli *Achromes*, 1959





574

**574**  
**Emilio Vedova**

Venezia 1919 - 2006

**Fabbrica, 1948**

Olio su faesite, cm. 100x70

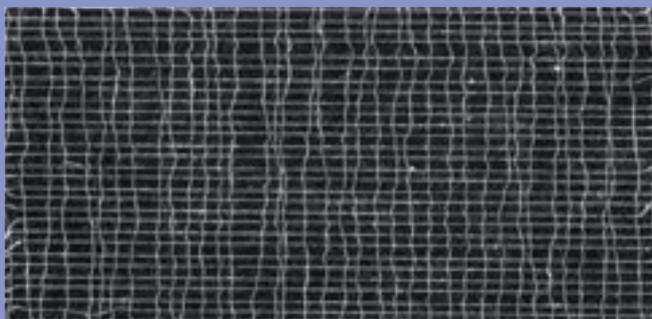
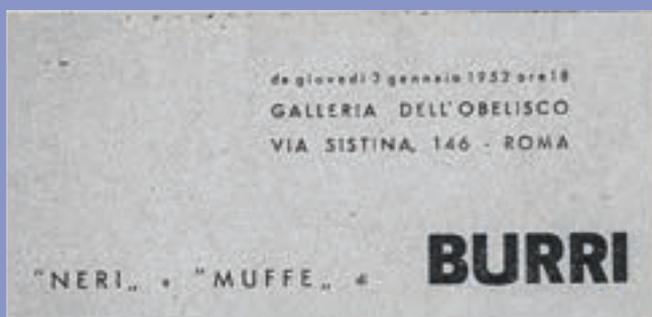
Firma e data in basso a destra: Vedova / 48. Al verso: timbro  
Opera esposta / alla Galleria "Il traghetto" / Venezia: cartiglio  
parzialmente abraso Emilio Vedova / Fabbrica (1947) / Opera  
esposta alla Ga[ll]eria Sandri (1947) / e alla Mostra Italo [...] -  
Palazzo [...]: due timbri Galleria Argentario, Trento: timbro  
Galleria Interarte, Genova, con n. 65/143.

**Stima € 35.000 / 50.000**

Le parole non mi sono d'aiuto quando mi provo a parlare della mia pittura.  
 È un'irriducibile presenza che rifiuta di essere trasformata in qualsiasi altra forma d'espressione.  
 È una presenza imminente e attiva.  
 Come dire: esistere come dipingere.  
 La mia pittura è una realtà che è parte di me stesso, una realtà che non posso svelare a parole.  
 Sarebbe per me più facile dire ciò che *non* è necessario sia un dipinto, ciò che non appartiene alla pittura, ciò che io escludo dal mio lavoro, talvolta con soddisfazione.  
 Fossi anche padrone di un'esatta e meno frusta terminologia, fossi un critico straordinariamente attento e illuminato, non potrei ugualmente entrare a parole nell'intimo della mia pittura; le mie parole sarebbero note marginali alla verità insita nelle tele. Per anni le pitture mi hanno guidato e il mio lavoro è proprio un mezzo di stimolare la mia andatura.  
 Posso dire soltanto questo: dipingere è per me una libertà conseguita, costantemente consolidata, vigi-  
 lmente custodita per trarne la forza di dipingere ancora.

Alberto Burri, 1955

Alberto Burri si volge alla pittura per un'esigenza di libertà: dopo aver studiato da medico, durante la seconda guerra mondiale parte come ufficiale in Africa, dove è catturato dall'esercito inglese, e poi consegnato a quello americano che lo trasporta nel campo di concentramento di Hereford, in Texas. Gli esordi della sua attività sono quindi da subito contrassegnati da un'aura mitica, legata alla prigionia, all'esilio e alla solitudine del campo di concentramento, alla condizione drammatica di chi ha vissuto l'esperienza terribile della guerra. Una testimonianza di Giuseppe Berto ci descrive l'avvicinamento del giovane medico al linguaggio pittorico: "A trent'anni Burri decise che non avrebbe fatto più il medico, perché si trovava in disaccordo con l'intera umanità: avrebbe fatto qualche altra cosa. Quando, per interessamento dell'Ymca, arrivarono nel campo materiali necessari per svolgere varie attività [...] Burri comprò tele, colori e pennelli e cominciò a dipingere. Non so se avesse già uno scopo nel far ciò o se cercasse semplicemente di passare il tempo con meno dolore [...] vi era, nella sua pittura – una forma e una sostanza che ci sfuggiva. [...] Ci sfuggiva... la sofferenza della sua pittura, il senso panico o nostalgico dei suoi quadri, la sua scarnita concezione dell'uomo, tutte cose che era troppo difficile per noi ritrovare sotto un modo di raccontare ingenuo sì ma tutt'altro che superficiale, e che comunque stavano più nel tono e nel colore che non nelle figure" (Giuseppe Berto, 1944. *Un ricordo di prigionia*, in *Omaggio a Burri*, Roma, 1964). Nella solitudine della prigionia Burri dunque comincia la sua sperimentazione, e a poco a poco le prime opere, figurative ma già contraddistinte da una tendenza alla sintetizzazione dei volumi e dei piani, e scandite da ampie campiture cromatiche, scivolano verso



Invito della mostra *Neri e Muffe* di Burri, Roma, Galleria dell'Obelisco, 1952



Alberto Burri, *Nero 1*, 1948, Città di Castello, Fondazione Palazzo Albizzini, Collezione Burri

575

## Alberto Burri

Città di Castello (Pg) 1915 - Nizza 1995

### Composizione, 1950

Catrame e olio su tela, cm. 60,5x86,7

Firma e data al verso sulla tela: Burri 50; sul telaio: etichetta con n. 3299 e timbro Claudia Gian Ferrari / 900 Italiano / Arte Contemporanea, Milano.

### Storia

Collezione Anfuso, Roma;  
Collezione privata

### Esposizioni

Alternative attuali. Omaggio a Burri, Retrospectiva antologica 1948-1961, L'Aquila, Castello Sforzesco, luglio - agosto 1962, cat. n. 7;

Burri, Viaggio al termine della materia, a cura di Giuliano Serafini, Firenze, Tornabuoni Arte, 12 maggio - 12 luglio 2005, cat. p. 57, n. 9, illustrato a colori.

### Bibliografia

Vittorio Rubiu, Cesare Brandi, Burri, Editalia, Roma, 1963, p. 188, n. 48;

Burri, contributi al catalogo sistematico, Fondazione Palazzo Albizzini, Petrucci Editore, Città di Castello, 1990, p. 32, n. 99; Giuliano Serafini, Burri. La misura e il fenomeno, Charta, Milano, 1999, p. 33, n. 24.

**Stima € 360.000 / 460.000**

l'abbandono del dato narrativo, divenendo dapprima ritmi di segni sinuosi e di colori accesi, e poi, nel 1948, approdando a indagare la stessa materia pittorica in modo completamente nuovo. Con *Nero I*, la celeberrima tela ora conservata a Città di Castello, nella Fondazione tanto voluta dal pittore, e con la mostra *Neri e Muffe*, tenutasi alla Galleria L'Obelisco di Roma nel 1952, Burri è già uno dei nomi di primo piano dell'Informale.

*Composizione*, realizzata nel 1950, è una testimonianza importante di questa prima maturità artistica del pittore, che svolge il suo percorso in piena sintonia con le esperienze europee, riportando l'arte italiana, che per tutta la prima parte del Novecento aveva in un certo modo sofferto di una dipendenza culturale dalle vicende degli altri paesi, allo stesso livello delle ricerche internazionali più aggiornate, come ha sottolineato Maurizio Calvesi: "Come ai tempi eroici del futurismo, con Alberto Burri è tornato a verificarsi lo strano fenomeno dell'avanguardia italiana: la novità più inquietante, e destinata a improntare gli sviluppi successivi, è nata nel paese di condizione economico-culturale più arretrata" (Maurizio Calvesi, *Alberto Burri*, Milano, 1971, p. 1). Ma, al contrario dei Futuristi, che almeno alla loro origine, concepiscono il ruolo dell'arte come propulsore per un cambiamento della società, la rivoluzione di Burri

parte – citando le parole della splendida dichiarazione di poetica del 1955, scritta in occasione della mostra *The New Decade* al MoMa di New York – da un'esigenza "immanente e attiva", e si svolge essenzialmente all'interno dell'opera; sceglie di parlare della realtà di un mondo lacerato dal secondo conflitto mondiale rifiutando drasticamente di raccontarlo, nell'abbandono senza possibilità di ritorno della figurazione per indagare a fondo gli strumenti stessi del fare artistico.

Come in *Nero I*, nella nostra *Composizione* le tracce di colore, giallo, rosso, blu, sono avvolte da uno strato denso di catrame, che le intrappola, come un progressivo espandersi di una macchia di petrolio, che a poco a poco copre tutto quello che la circonda. La materia dialoga con se stessa, si fa ora lucida ora opaca, spesso o sottile, e costruisce la struttura del dipinto, tessendo ritmi di linee e superfici. Questo dialogo costante con le possibilità offerte dalla materia, una materia costituita da strumenti estranei ai mezzi tradizionali, presi dal mondo dell'industria, non verrà mai meno nell'opera di Burri, e i suoi dipinti saranno via via costruiti, a partire dai sacchi di iuta – che arrivano quasi a identificarsi con la sua opera – con la plastica, il fuoco, il ferro, il cellotex, che creano forme tra le più suggestive di tutto il secondo Novecento.



Alberto Burri al lavoro negli anni Cinquanta



576

## Georges Mathieu

Boulogne-sur-mer 1921 - Boulogne-Billancourt 2012

### **Feu Puni, 1987**

Olio su tela, cm. 81,5x100

Firma e data in basso al centro: Mathieu / 87; titolo al verso sul telaio: Feu Puni.

Foto autenticata dall'artista, Parigi, 25 marzo 1988.

**Stima € 50.000 / 70.000**



577

## Asger Jorn

Vejrum 1914 - Aarhus 1973

### Senza titolo

Olio su tela, cm. 100x81

Firma in basso a destra: Jorn.

**Stima € 65.000 / 95.000**



Asger Jorn nello studio, 1961



# Pablo Picasso, *Lutteurs*, 1960

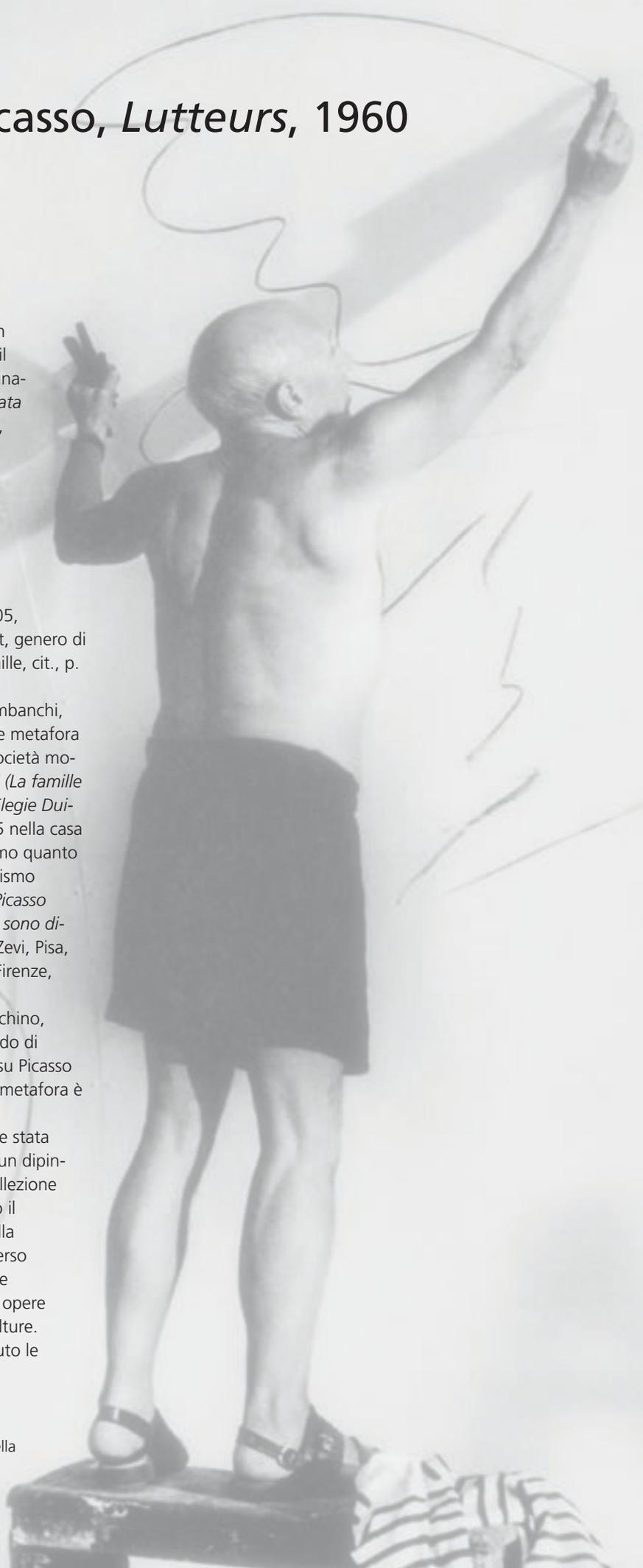
*Lutteurs* è un soggetto che Pablo Picasso ha visto in chiave circense. Il circo come luogo in cui si svolge il teatro della vita è un tema che lo ha sempre affascinato, fin dagli inizi della sua carriera di pittore: *Acrobata e giovane equilibrista*, 1905, Mosca, Museo Puskin, e la *Famiglia di saltimbanchi*, 1905, Washington, The National Gallery of Art, sono due capolavori del periodo rosa che trattano questo tema (Pierre Daix, Georges Boudaille, *Picasso. The Blue and Rose Periods, A Catalogue Raisonné 1900-1906*, Londra, 1967, pp. 262, 267, nn. XII.19, XII.35). In modo più evidente il tema atletico del circo è stato affrontato dal giovane Picasso in *L'Atleta*, 1905, una gouache su cartone dedicata al poeta Paul Fort, genero di Gino Severini, ora in collezione privata (Daix-Boudaille, cit., p. 262 n. XII.20).

È stato sottolineato che il tema del circo e dei saltimbanchi, così come quello dei clowns, sia da intendersi quale metafora dell'artista e della sua condizione "diversa" nella società moderna. Il dipinto di Picasso *Famiglia di Saltimbanchi (La famille des Saltimbanques)* avrebbe ispirato la terza delle *Elegie Dui-nesi* di Rainer Maria Rilke che l'aveva visto nel 1915 nella casa della scrittrice Hertha Loëning a Monaco, e sappiamo quanto questo poeta abbia contato nel clima del decadentismo europeo (si veda Marco Fagioli, *Il briccone divino: Picasso mitobiografo*, in *Picasso: ho voluto essere pittore e sono diventato Picasso*, a cura di Claudia Beltramo Ceppi Zevi, Pisa, Palazzo Blu, 15 ottobre 2011 – 29 gennaio 2012, Firenze, 2011, pp. 23, 24).

Alla figura dei saltimbanchi è legata quella di Arlecchino, vero e proprio alter-ego del pittore, come ebbe modo di "svelare" Carl Gustav Jung nel suo celebre saggio su Picasso nel 1932. Recentemente sul tema del clown come metafora è tornato anche Jean Clair.

Per i *Lutteurs* tuttavia la fonte di Picasso deve essere stata senza dubbio Honoré Daumier, non solo autore di un dipinto su questo soggetto, *I lottatori*, Copenaghen, Collezione Hansen, ma perché il punto di vista di Picasso verso il tema sembra riprendere in modo evidente l'uso della pittura come strumento di satira di costume attraverso un linguaggio di grande forza espressiva. In qualche modo questi *Lutteurs* sono quindi figli delle geniali opere grafiche di Daumier, dei suoi quadri e delle sue sculture. Pierre Daix ha segnalato che Picasso aveva conosciuto le

Pablo Picasso lavora agli studi preliminari per i pannelli della guerra e della pace a Vallauris



litografie di Daumier già a Barcellona nel 1897, grazie al pittore catalano Isidre Nonell e a proposito del rapporto tra Picasso e Daumier ne segnala la profondità: "Mais, en 1901, lors d'une importante rétrospective de l'ensemble de l'œuvre de l'artiste à Paris, au palais de l'École des beaux-arts, Picasso fut bouleversé par le bas-relief *Les Émigrants*, qui lui inspira, selon Phoebe Pool, la gouache *Les Fugitifs*. La gouache est remarquable par l'audace de ses élisions, par l'abstraction de ses rythmes, toutes audaces que Picasso admirait chez Daumier, dont il connaissait déjà le *Don Quichotte*. Daumier lui paraissait dans la descendance du dernier Goya" (Pierre Daix, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, Parigi, 2012, p. 233).

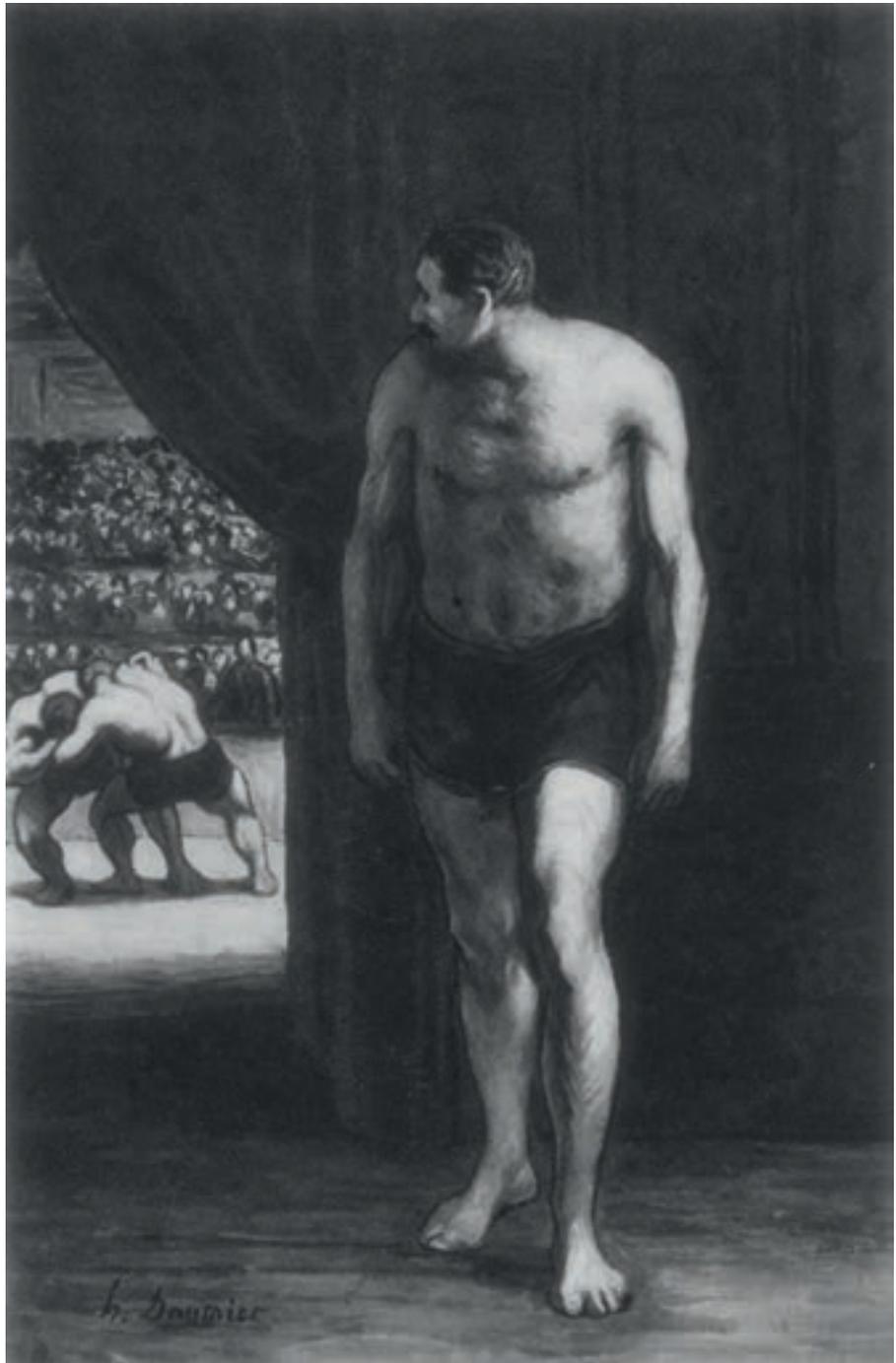
Tutto il modernismo era stato dunque affascinato dal tema dei giochi circensi, come dimostra l'attenzione dedicata al tema anche dallo scrittore Ramon Gomez de la Serna (1888-1963), che aveva scritto una monografia su Picasso e aveva divulgato il Cubismo e il Futurismo nel libro *El Cubismo y todos los ismos*, 1920, e aveva scritto un libro, *Il circo*.

Gomez de la Serna era stato anche l'inventore delle "Greguerias" (letteralmente chiasso, baccano), e allo spirito delle "Greguerias" potrebbero appartenere questo tipo di opere grafiche.

Nel 1960, quando Picasso realizzò questi *Lutteurs*, aveva da poco compiuto il ciclo sulla corrida, sui matadores e i picadores, nelle tecniche della xilografia policroma su linoleum, della acquatinta, *La Tauromaquia* del 1957, continuata in *Le Picador*, 1961, e si era volto a quell'*Hommage à Bacchus*, 1960, grande litografia che prelude e accompagna le esplosioni di disegni e quadri di soggetto erotico, sorta di *Baccanali* in cui egli sembra ritrarsi, secondo una lettura di Michel Leiris, nella posizione dell'accusato (George Bloch, *Pablo Picasso, Catalogue Raisonné gravé et lithographie 1904-1967*, vol. I, Berna, 1971, pp. 205-219, nn. 941-1017).

Scrivendo Michel Leiris nel 1960: "Quando, a partire dal 5 giugno 1959, non sono più i combattimenti del picador ma i suoi amori che costituiscono il tema centrale di quella serie in cui ogni termine è un piccolo mondo a sé, l'epopea lascia il posto al romanzo picaresco", e al romanzo picaresco sembrano appartenere questi lottatori sornioni e quasi gaudenti della loro fisicità (Michel Leiris, *Il pittore e la modella. Scritti su Picasso*, Milano, 2003, pp. 68-69).

Ancora una volta Picasso si conferma qui un genio dell'arte secondo quella felice definizione di David Hockney: "La reale influenza di Picasso deve ancora manifestarsi. Più passa il tempo, più scopriamo il suo lavoro – lo assimiliamo, lo capiamo – e più riusciamo a intuire il suo reale significato" (David Hockney, *Picasso*, Milano, 2001, p. 13).



Honoré Daumier, *I lottatori*

578

## Pablo Picasso

Malaga 1881 - Mougins 1973

### **Lutteurs, 1960**

Inchiostro su carta, cm. 28x22,5

Firma e data in alto a sinistra: Picasso / 23.6.60. / II; al verso: 23.6.60: etichetta Galerie Louise Leiris, Parigi, con n. 09348; su un cartone di supporto: etichetta Galerie Louise Leiris, con n. 09348: etichetta con n. 64/62 e due timbri Galleria Cadario, Milano: etichetta Amore e Psiche / Il silente passaggio della figura / tra reale e trasfigurazione / dell'800 ai giorni nostri / Palazzo Salmatoris / Cherasco (Cn) / 8 ottobre 2011 - 15 gennaio 2012: etichetta Lo sport nell'arte / Dallo spazio agonistico allo spazio / della tela, dal gesto atletico alla scultura / Palazzo Salmatoris / Cherasco (Cn) / 15 settembre - 16 dicembre 2012: timbro Città di Cherasco.

### **Bibliografia**

Christian Zervos, Pablo Picasso, vol. 19, oeuvres de 1959 à 1961, Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1968, p. 107, n. 359.

**Stima € 150.000 / 250.000**





579

579

## Paul Klee

Münchenbuchsee 1879 - Muralto 1940

### Fünf Dynamoradiolaren, 1926

Matita su carta applicata su cartone, cm. 27,8x22,3 (carta),  
cm.45x32 (cartone)

Firma in basso a sinistra: Klee; data e titolo sul cartone: 1926  
[...] D null / fünf Dynamoradiolaren. Su una carta al verso  
della cornice: etichetta Curt Valentin Gallery, New York, con  
n. 10583: etichetta World House Galleries, New York, con n.  
3412.

### Storia

Collezione privata Ida Bienert, München;  
Curt Valentin Gallery, New York;  
World House Gallery, New York;  
Collezione privata

### Bibliografia

Paul Klee. Catalogue raisonné. Volume 4, 1923-1926, Paul  
Klee Stiftung Kunstmuseum, Berna p. 468, n. 4081.

**Stima € 28.000 / 35.000**

# Paul Klee, *Liegende Frau*, 1933

Il 1933 è un anno molto difficile per Paul Klee, a causa di numerosi attacchi da parte dei giornali e degli organi di stampa, allineati con il governo nazista; l'arte moderna e d'avanguardia viene marchiata come "degenerata", e ciò coinvolge in prima persona l'artista tedesco che in seguito si trasferirà a Berna con la propria famiglia, dopo aver abbandonato la Germania a causa dell'ostilità del regime nazista che lo rimuove dal ruolo di professore presso l'Accademia di Düsseldorf.

Berna tornerà così ad essere la città di Klee, e non l'abbandonerà più fino al 1940, anno della sua morte.

Le mutate condizioni di vita e la precarietà esistenziale caricano le opere di questo periodo di notevoli significati; forse per esorcizzare l'angoscia e la paura, esse sono ispirate dalle immagini del passato, dalla nostalgia di luoghi lontani, dai ricordi dei viaggi che il pittore aveva precedentemente compiuto, specialmente in Italia; a differenza di Kandinsky che, dopo la chiusura del Bauhaus a Berlino, si sposterà continuamente viaggiando tra Francia, Italia e Svizzera, Klee non si muoverà più, anche a causa di problemi di sclerodermia, ed affiderà i soggetti delle sue opere ai ricordi e alle fantasie per le immagini del Sud.

Nel 1935 si tiene una memorabile mostra del pittore alla Kunsthalle di Berna, ripresa poi a Basilea; così la descrive Hans L. Jaffé:

"Le opere, riunite a Berna ed a Basilea in uno splendido complesso, stavano davanti agli occhi dei visitatori come una silenziosa protesta contro la storia del tempo, contro la violenza ed il terrore: difficilmente si è potuta vedere una manifestazione altrettanto straordinaria di arte 'impegnata', sebbene questo non fosse in alcun modo nell'intenzione o nel proposito di Klee. Al contrario: Klee fu e rimane il rappresentante di un'arte che sorgeva dal colloquio del singolo con il mondo, dall'umile ascolto dell'uomo delle voci della natura, che potevano penetrare nei suoi sensi soltanto nella più grande concentrazione. Proprio per questo Klee fu l'antipodo di un'epoca, in cui il comando e l'autorità pretendevano di significare tutto, in cui difficilmente c'era ancora posto per quel «puro esercizio dell'arte» che era all'inizio di tutta l'attività di Klee (H. L. Jaffé, *Paul Klee*, Sansoni, Firenze, 1977, p. 32).

In questo clima si inserisce *Liegende Frau*, 1933, delizioso acquerello in cui è ritratta una figura femminile assai stilizzata, sdraiata in una posa classicheggiante, in uno stato di ozio e di attesa: nell'opera vi sono rimandi alla mediterraneità, specialmente nell'uso dei colori arancione ed ocra, toni della tanto amata Sicilia, o del turchese del mare dell'adorata Isola d'Elba.

In *Legende Frau* si svela una tensione tra astrazione e natura, tra realismo e creatività; da pochi tratti curvi nasce uno sguardo d'insieme umano e spirituale, inquietante e dolce.

La luce del Sud Europa, ma anche dell'Egitto, si riflette in questa composizione da cui traspare una chiarezza solare inedita, suggeritrice di storie e culture differenti.



Paul Klee nello studio

580

## Paul Klee

Münchenbuchsee 1879 - Muralto 1940

### Liegende Frau, 1933

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

Firma in alto a destra: Klee, titolo in basso a destra: Liegende Frau, numero e data in basso a sinistra: Sel IX / 1933 M13. Al verso sul cartoncino: etichetta con n. 0973 Galerie Simon, Paris; su un cartone di supporto: etichetta Espace d'Art Contemporain Fernet-Branca / Saint-Louis/Alsace / 15/01/2012-01/07/2012 / chassé-croisé / Dada-Surréaliste / 1916-1969.

### Storia

Collezione Lily Klee, Berna;  
Galerie Simon, Parigi;  
Collezione Tycoon Trust, Ruggell;  
Collezione privata

### Esposizioni

Paul Klee, Basilea, Kunsthalle, 27 ottobre - 24 novembre 1935, cat. n. 139;

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

### Bibliografia

Paul Klee. Catalogue raisonné. Volume 6 1931-1933, Benteli Verlag, Berna, 2002, pp. 321, 329, n. 6098;  
Georges Sebbag, Memorabilia-Dada & Surréalisme 1916/1970, Ed. Cercle d'Art, Paris, 2010, p. 77.

**Oggetto sottoposto a libera circolazione.**

**Stima € 190.000 / 260.000**



Paul Klee nel 1933 con la moglie Lily



581

## Max Ernst

Brühl 1891 - Parigi 1976

### Personnages dans un bois, 1948

Olio su cartone applicato su faesite, cm. 38,6x27,7

Firma in basso a destra: Max Ernst. Al verso sulla faesite: etichetta Espace d'Art Contemporain Fernet-Branca / Saint-Louis/Alsace / 15/01/2012-01/07/2012 / chassé-croisé / Dada-Surréaliste / 1916-1969: etichetta Galleria Internazionale, Milano: etichetta The Redfern Gallery / London.

### Storia

Redfern Gallery, Londra;  
Galerie des Quatres Mouvements, Parigi;  
Collezione privata

L'opera sarà inclusa nel supplemento del catalogo ragionato delle opere di Max Ernst, a cura di Werner Spies, di prossima pubblicazione.

### Esposizioni

Max Ernst, un monde perdu, Milano, Galleria Blu, 4 aprile - 8 luglio 2000, cat. p. 11, illustrato;  
Chassé-croisé Dada-Surréaliste 1916-1969, Saint-Louis / Alsace, Espace d'Art Contemporain Fernet-Branca, 15 gennaio - 1 luglio 2012, cat. p. 44, illustrato.

### Bibliografia

Georges Sebbag, Memorabilia-Dada & Surréalisme 1916/1970, Ed. Cercle d'Art, Paris, 2010, p. 253.

**Oggetto sottoposto a libera circolazione.**

**Stima € 100.000 / 150.000**



Max Ernst nel suo studio, Parigi, 1953



582

## Marc Chagall

Vitebsk 1887 - Saint Paul de Vence 1985

### Peintre, Village (Autoritratto), 1981

Tempera su faesite, cm. 32x41

Firma in basso a destra: Marc Chagall; al verso: Tempera / Chagall 1981.

#### Storia

Pierre Matisse Gallery, New York (acquistato direttamente dall'artista);

Acquavella Modern Art, New York;

Collezione privata

#### Esposizioni

Marc Chagall, opere dal 1927 al 1981, Focette, Cortina d'Ampezzo, poi Prato e Milano, Farsettiarte, luglio - novembre 1992, cat. n. 36, illustrato a colori;

Del Figurare, a cura di Massimo Duranti, Arezzo, L'Immagine Galleria d'Arte Contemporanea, 6 settembre - 9 novembre 1997, cat. p. 21, n. 5, illustrato a colori;

Soutine Kisling Utrillo e la Parigi di Montparnasse, Cortina d'Ampezzo, poi Prato e Milano, Farsettiarte, 2003 - 2004, cat. n. 24, illustrato a colori.

**Stima € 180.000 / 300.000**



Marc Chagall



# Marc Chagall, *Peintre, Village (Autoritratto)*

Marc Chagall ha sempre affermato di apprezzare il valore semantico dell'autoritratto: fin dagli esordi egli ha realizzato molteplici dipinti in cui la figura del pittore occupa un posto privilegiato, si veda ad esempio *Autoritratto a sette dita* del 1912 o *L'Apparition* del 1917. *Peintre, Village (Autoritratto)*, 1981, è un'opera che si colloca nel periodo della maturità dell'artista: sono gli anni in cui Chagall si è trasferito, insieme alla seconda moglie Valentina Brodskaja, a Saint-Paul de Vence, nella Francia meridionale, luogo dove egli trova grande serenità e notevoli fonti di ispirazione. Questi della maturità sono anni di fervente creazione, tanto che la sua produzione supera grandemente quella degli anni precedenti; i temi affrontati sono quelli tradizionali, biblici, del circo, degli animali volanti, della guerra, dei paesaggi russi della natia Vitebsk o della tanto amata Parigi.

In *Peintre, Village (Autoritratto)* Chagall condensa la geografia della sua coscienza, tratteggiandone dimensioni e direzioni: il pittore si ritrae di fronte ad un dipinto, alle sue spalle un paesaggio con chiese e tipiche isbe russe, e sopra di lui, in volo, alcuni animali come due galline e una capra; l'artista siede davanti ad un cavalletto su cui poggia un dipinto dove sono ritratti due innamorati, probabilmente lui stesso e l'adorata moglie, quasi nascosti da un mazzo di fiori dai petali rossi, presumibilmente rose, che domina il primo piano. Sopra i personaggi una luna dal forte valore simbolico; nel dipinto, in cui è notte, tutto ciò che accade è frutto dell'universo onirico di Chagall che proietta le forme della sua interiorità nel cielo; la figura del pittore è dunque il perno su cui ruota una



Veduta di Vitebsk in una cartolina d'epoca

composizione complessa, fatta di luoghi ed oggetti che sono la struttura della sua anima e dei suoi occhi.

Una pittura nella pittura, in cui elementi della poetica chagalliana come la celebrazione dell'amore per la propria donna e l'esaltazione della bellezza della città, convivono felicemente.

La città sta alle spalle del pittore, ma essa è fondamentale al fine della riuscita della composizione: la sua articolazione con altri elementi del quadro deriva da scelte estetiche, ma anche sentimentali: il paesaggio è il luogo in cui si vive o è il luogo da cui si proviene, ed è per questo motivo che esso si carica di significati intrinseci e diviene messaggero di emozioni profonde.

Messaggero è pure il colore, che in questi ultimi anni diviene sempre più libero, autonomo, intenso e spettacolare: i toni dell'azzurro ammorbidiscono i contorni della città e stemperano l'immagine reale, sottolineando l'impressione di trovarsi in un sogno, il sogno del pittore stesso.

Il significato di quest'opera potrebbe risiedere nel fatto che dietro ad esso vi è Chagall medesimo: è la sua figura che organizza la struttura del dipinto, è dal suo gesto che parte la spinta colorata che fa risaltare l'aspetto onirico: l'artista diviene così allegoria del suo ruolo in quanto tale e i suoi dipinti si caricano di significati e di rimandi perennemente sospesi tra sogno e realtà.



Marc Chagall, *Autoritratto con sette dita*, 1912

583

## Enrico Paulucci

Genova 1901 - Torino 1999

### Natura morta con limoni

Olio su tela, cm. 53x74

Firma in basso a destra: Paulucci.

Opera registrata al n. 311 dell'Archivio delle Opere di Enrico Paulucci.

**Stima € 4.000 / 8.000**



583

584

## Mario Tozzi

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

### Natura morta con conchiglia, 1952

Olio su tela, cm. 40x49,8

Firma e data in basso a destra: Mario / Tozzi 1952; firma e luogo al verso sulla tela: Mario Tozzi / Suna di Verbania: etichetta Galleria d'Arte Scettro, Rapallo; sulla tela e sul telaio: due timbri Galerie D'Atri, Paris.

#### Storia

Collezione privata, Roma;  
Collezione privata

#### Bibliografia

Marilena Pasquali, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, volume primo, Giorgio Mondadori & Associati, Milano, 1988, p. 355, n. 52/2.

**Stima € 7.000 / 14.000**



584

585

## Fausto Pirandello

Roma 1899 - 1975

### **Natura morta con oggetti elettrici, 1939 ca.**

Olio su tavola, cm. 31,8x39

Firma in basso a sinistra: Pirandello. Al verso: etichetta XI Mostra Sindacato B. A. - Roma 1940 - XVIII / Mercati Traiane, con firma dell'artista: timbro Municipio di Livorno / Casa della Cultura: etichetta Municipio di Livorno / Mostra "50 Artisti degli ultimi 30 anni" / n. cat. 51 / organizzata nel Salone della Casa della Cultura / di Livorno dal 11 gen. 1958 al 30 gen. 1958: etichetta Raccolta "Il Pergamo", Prato, con n. 091: etichetta Associazione Turistica Pratese / Mostra di Pittura Italiana Contemporanea / nelle collezioni di Prato / 7 - 30 settembre 1958, con n. 83: timbro Società dei Misoduli, Prato: etichetta Società dei Misoduli - Prato / Arte Contemporanea / nelle collezioni dei soci / febbraio - marzo 1961, con n. 74: etichetta Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo / Marina di Massa / mostra di pittura italiana contemporanea / 11 - 30 agosto 1959: due timbri Brigata Amici dell'Arte, Macerata: etichetta Amici dell'Arte - Macerata / Pittori d'oggi.

### **Storia**

Collezione Il Pergamo, Prato;

Collezione privata

### **Esposizioni**

Pittura italiana Contemporanea nelle Collezioni di Prato, Prato, Associazione Turistica Pratese, 7 - 30 settembre 1958, cat. p. 75, n. 83, tav. 72, illustrato;

Pittura Italiana Contemporanea (collezioni toscane), Marina di Massa, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, 1959, cat. p. 66, n. 1, tav. n.n.

### **Bibliografia**

Guido Giuffrè, Fausto Pirandello, Edizioni della Cometa, Roma, 1984, p. 93, tav. 53;

Claudia Gian Ferrari, Fausto Pirandello, Leonardo/De Luca Editori, Roma, 1991, pp. 118, 119, n. 147;

Claudia Gian Ferrari, Fausto Pirandello. Catalogo Generale, Mondadori Electa, Milano, 2009, p. 127, n. 200.

**Stima € 18.000 / 28.000**



Fausto Pirandello nel suo studio



## Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

### La madre, il bambino, la bonne, 1927

Olio su tavola, cm. 66x50,5

Firma in basso al centro: Guidi; al verso firma e data: Virgilio Guidi / 1927: etichetta e due timbri Galleria Cadario, Milano, con n. 2740.

#### Storia

Galleria Cadario, Milano;  
Collezione privata

#### Bibliografia

Toni Toniato, Dino Marangon, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano, 1998, p. 143, n. 1927 69.

**Stima € 35.000 / 55.000**

“Ora dirò qualche cosa sul mio comportamento lungo sei decenni. Per esempio: mi pare giusto dire alla svelta che io ho sempre rifiutato le formule o le pascaliane insegne”, con queste parole Virgilio Guidi sottolinea la sua indipendenza da ogni conformismo, testimoniata da un percorso creativo profondamente coerente ma ricco di evoluzioni e mutamenti del linguaggio, che trova la sua ragione d’essere nel legame con la vita, in quanto l’opera d’arte è “una azione improrogabile, che è difficile catalogare strettamente secondo il gusto della cultura del secolo. È un’azione vitale, carica di storia, non isolata da tutte le azioni dell’esistenza generale. [...] Se l’arte è un’azione vitale, l’opera nasce come opera di natura, non troppo lontana dalle leggi naturali” (Virgilio Guidi, in Giorgio Ruggeri, *Il poeta della luce*, Edizioni Galleria Marescalchi, Bologna, 1979, p. 68; Virgilio Guidi, in *Virgilio Guidi*, Falsetti Focette, 1973, p. 7)

Iniziata la sua formazione con Aristide Sartorio nel 1911 all’Accademia di Belle Arti di Roma, indirizza ben presto i suoi studi verso altre direzioni, indagando la pittura di artisti come Piero Della Francesca, Correggio, Courbet e i pittori olandesi, traendo dalle loro opere fondamentali insegnamenti sulla luce, che diventerà elemento essenziale in tutta la sua opera; in tal senso è in particolare la pittura di Giotto a suggestionarlo: “In Giotto è la luce meridiana dell’estate quando il sole dalla sommità del cielo illumina imparzialmente tutte le cose. È quella luce grave, remota, immensa veduta da Giotto con gli occhi aperti senza timore della vivezza estrema” (Virgilio Guidi, in *Virgilio Guidi*, Galleria d’Arte Stivani, Bologna, 1971). Nei primi decenni del Novecento Guidi scopre l’Impressionismo e la Secessione, conosce l’opera di artisti come Matisse e Braque, viene a contatto con il Futurismo, ma la riflessione decisiva è quella svolta sulla pittura di Cézanne e sul rapporto tra forma e colore, che lo porterà ad una ricerca strutturale di unità: “Al trinomio: istinto, anima, spirito, corrisponde colore, luce, forma. [...] Considero un fatto fondamentale l’unità del mondo rappresentato, per invenzioni e percezioni costanti tratte dal mondo visibile” (Virgilio Guidi, in *Il poeta della luce*, cit., p. 28).

Nella seconda metà degli anni Venti, la saldezza e la chiarezza grafica delle opere precedenti, che per certi aspetti lo avevano avvicinato a Novecento, vengono ad affievolirsi mentre le pennellate si fanno più libere e mosse e la pittura stessa diventa in sé spazio, luce e colore. In *La madre, il bambino, la bonne, 1927*, si nota questo cambiamento dalla trepidante visione, sottolineata dalle pennellate larghe

e sintetiche, in cui le silhouette sono definite sommariamente e le forme sono determinate esclusivamente dal colore.

Uno dei temi più significativi dell’opera di Guidi è quello delle marine, soggetto che coglie l’attenzione del pittore già sulle spiagge del litorale laziale, affascinato dalle suggestive vibrazioni cromatiche e luminose dell’acqua, e che si sviluppa pienamente dal 1927, quando Guidi si trasferisce a Venezia per insegnare pittura all’Accademia, con le vedute della laguna. In *Marina con veliero, 1927*, la pittura viene stesa attraverso pennellate frammentarie, i toni cromatici si fondono tra loro e la luce permea ogni cosa, divenendo elemento di grande importanza: “non come fatto puramente fisico e sensibile; bensì in rapporto alla forma in cui si incorpora come colore, e in funzione di scoperta delle cose. La vera spiritualità, cioè la vera poesia, in un’opera d’arte, è data dalla luce” (Virgilio Guidi, in *Il poeta della luce*, cit., p. 28).



Virgilio Guidi nello studio



587

## Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

### **Marina con veliero, 1927**

Olio su tavola, cm. 50x60

Firma e data in basso a destra: Guidi / '27.

#### **Storia**

Galleria Farneti, Forlì;  
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista.

#### **Bibliografia**

Toni Toniato, Dino Marangon, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi.  
Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano,  
1998, p. 135, n. 1927 43.

**Stima € 20.000 / 30.000**



Virgilio Guidi a Venezia



# Felice Casorati: *Studio per il Meriggio*, 1922, *Nudo disteso che legge*, 1943

È stato Luigi Carluccio, esegeta per eccellenza dell'opera di Felice Casorati, a delineare, nella memorabile monografia del 1964, il percorso complesso e nello stesso tempo straordinario dell'opera del pittore, uno dei maggiori di tutto il Novecento europeo. Rilevava Carluccio che la storia critica dell'opera di Casorati è stata difficile, e ha subito "il mutamento periodico delle linee del gusto": dagli esordi legati ancora al naturalismo fine Ottocento dei dipinti come *Ritratto di vecchia*, 1908 e *Nonna e nipotina*, 1908, all'emergenza secessionista e simbolista di *Notturmo*, 1912, *La preghiera* e *La Via Lattea*, 1914, e all'incontro con il gruppo veneziano di Ca' Pesaro e il legame con Gino Rossi e Arturo Martini, le segnalate congiunzioni con gli esempi di Gustav Klimt e della cultura artistica mitteleuropea, poi gli echi di una metafisica quasi espressionista in *Marionette*, 1914, e *Uova sul tappeto verde*, 1914, fino alla grande stagione pierfrancescana di *Silvana Cenni*, 1922, dei ritratti, dei nudi di *Meriggio*, 1922, che si protrae fino a tutti gli anni Trenta, con *Conversazione platonica*, 1928, *Fanciulla dormiente*, 1932, per volgere poi con *Le sorelle Pontorno*, 1937, allo stile più sobrio, alle geometrie misurate del secondo dopoguerra. Questa complessa storia critica non ha tuttavia, come rilevò Carluccio, turbato "i termini su cui si fonda l'unità della sua azione e del suo mondo pittorico" (Luigi Carluccio, *Casorati*, Torino, 1964, p. 5).

Casorati ebbe, d'altra parte, tra i suoi interpreti critici di grande rilievo da Piero Gobetti (1923) e Lionello Venturi, che lo presentò alla XIV Biennale veneziana nel 1924, a Sergio Solmi (1946) e Giuseppe Ungaretti (1949), che si cimentarono tutti nella difficoltà di definire un percorso lineare della sua opera profondamente complessa. Ancor più singolare divenne la sua posizione nell'arte italiana del tempo, quando nel 1928 si formò a Torino il "Gruppo dei Sei" (Chessa, Menzio, Galante, Carlo Levi, Paulucci, Boswell), tutti legati alla lezione di Casorati e orientati dalle idee di Lionello Venturi, rivolto alla pittura degli Impressionisti e alla cultura artistica francese di allora, in contrasto con le già forti tendenze al nazionalismo pittorico del Novecento italiano, promosse da Ugo Ojetti e Antonio Maraini, e in modo più discreto anche da Margherita Sarfatti.

Qui sorge il primo dilemma critico sull'arte di Casorati: fu la sua pittura un esempio, forse quello più elevato, del Novecento italiano, o fu invece all'opposto esempio di una cultura che guardava, per usare una definizione di Carluccio, "dalla parte di un'altra Europa"?

Oggi, a distanza di cinquanta anni dalla sua morte, si può affermare con certezza che egli fu un grande pittore europeo, un pittore le cui radici affondavano sì nella grande tradizione italiana, esemplata nel suo modo di volgere la spazialità di Piero Della Francesca alla modernità, ma da questa tradizione rivolto con lo sguardo alla grande pittura europea e non rinchiuso nei confini più corporativi del novecentismo.

Se negli anni degli esordi Casorati aveva preso contatto, attraverso il lavoro di diffusione svolto da Vittorio Pica – che pure scriveva di lui nel 1924 per la mostra *L'Art Italien au Cercle Artistique de Bruxelles* – nella rivista *Emporium*, con le opere di Odilon Redon, Felicien Rops, Arnold Böcklin, Dante Gabriele Rossetti, Jan Toorop, Gustav Klimt, e forse di Ferdinand Hodler, seppure non segnalato dalla critica, e poi nel 1920 a Venezia aveva visto dal vero, per la prima volta, i dipinti di Cézanne, rimanendone fortemente impressionato (Luigi Carluccio, *Centro Culturale Olivetti*, 1958, p. 40), senza dubbio la sua "posizione" era stata sempre europea e mai "nazionale".

In un momento in cui Ugo Ojetti teorizzava che "l'arte italiana ha da essere italiana", Casorati capiva che il modo più avanzato di fare un'arte moderna era quello di essere europeo.

Ancora in anni successivi Casorati sarebbe stato penalizzato da questo suo splendido isolamento: al tempo della formazione del "Gruppo dei Sei", che nascevano in contrapposizione alla



Felice Casorati, *Disegno*, 1922



Felice Casorati, *Meriggio*, (1923)

seconda ondata del Futurismo di Marinetti, forte anche nella Torino di quegli anni, e poi dopo il 1940, quando i giovani artisti raccolti intorno al gruppo di "Corrente" svilupparono il loro rifiuto del Novecento.

Anche allora, erroneamente, la pittura europea di Casorati poté essere confusa con quel *rappel a l'ordre* con cui egli non aveva avuto nulla a che fare. Oggi, quando il tempo ha depositato la distanza necessaria al giudizio, si può dire che tra il 1920 e il 1940, nessun artista italiano fu così europeo e moderno come Casorati: la *Fanciulla dormiente*, 1921, una sorta di riflessione mondana sul *Cristo morto* di Mantegna, *La donna e l'armatura* e i disegni di *Nudi femminili* del 1922, che in quanto a potenza di astrazione geometrica gareggiano con le figure di Oskar Schlemmer, *Silvana Cenni* e *Meriggio*, 1922, *Lo studio*, 1922-23, i ritratti della famiglia Gualino, *Concerto*, 1924, *Ragazze a Nervi*, 1929, *Bambino nello studio*, 1937, *Ragazza di Pavarolo*, 1937, sono tutti dipinti di un rigore spaziale e di una forza cromatica raggiunta solo da pochi altri nella pittura moderna.

Massimo Mila ha ben testimoniato la novità che Casorati segnò nella cultura italiana tra le due guerre: "Noi vedevamo che in quel mondo di stupiti silenzi, in quelle deformate figure [...] si annunciava una via d'uscita ai nostri stessi problemi, si manifestava, già in tutto realizzata e compiuta, un'esperienza analoga a quella con cui noi ci stavamo tirando fuori in quegli anni dalla triplice insidia della retorica carducciana, dell'estetismo dannunziano e della crepuscolare malinconia gozzaniana [...] Con la pittura di Casorati e la musica di Casella ci pareva che finalmente venisse alla luce quell'altra anima della città, quella che noi sentivamo assai più nostra e più vera: l'anima di Torino europea e moderna" (in *Felice Casorati*, catalogo della mostra, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1981, p. n.n.).

*Studio per il «Meriggio»* si colloca vicino alla più grande tela del 1922, in cui Casorati pone in risalto la sua concezione della pittura come "sintesi unitaria di immagini naturali e strutture geometriche", senza tuttavia scivolare nel geometrismo di certa pittura postfuturista del tempo.

E senza dubbio Casorati raggiunge una visione architettonica del nudo femminile affatto monumentale in senso retorico, come avveniva nelle opere celebrative, anzi legata a una visualità quasi narrativa, esemplata poi straordinariamente in *Ragazze dormienti (Mozart)*, 1927, che lo rende unico nella pittura europea.

*Nudo disteso che legge*, 1943, appartiene a un gruppo di opere realizzate negli anni della guerra, in cui Casorati aggiorna la sua concezione del nudo femminile, ancora legata a una idea di classicità, non intesa come evocazione retorica dell'antichità romana ma come sintesi rigorosamente architettonica delle forme, alle febbrili inquietudini del tempo e della guerra. Introduce così un dialogo muto, tema ricorrente dei suoi dipinti, fra il nudo femminile che legge, posato su una coperta rossa, in una prospettiva inversa, e il quadro nero del fondo, allusione a un'alterità presente nel reale.

588

## Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

### **Studio per il *Meriggio*, 1922-23**

Olio su cartone, cm. 28x40

Firma e data in basso a sinistra: F. Casorati 10 luglio 1923.

#### **Storia**

Collezione privata, Torino;

Collezione privata

Firma e data rinfrescate dall'artista.

#### **Bibliografia**

Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, p. 244, n. 184.

**Stima € 25.000 / 35.000**



589

## Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

### **Nudo o Nudo disteso che legge, 1943**

Olio su compensato, cm. 49,7x40,8

Firma in alto a destra: F. Casorati. Al verso: un dipinto di Daphne Maugham a soggetto *Natura morta*: timbro Galleria Annunciata, con n. 2744.

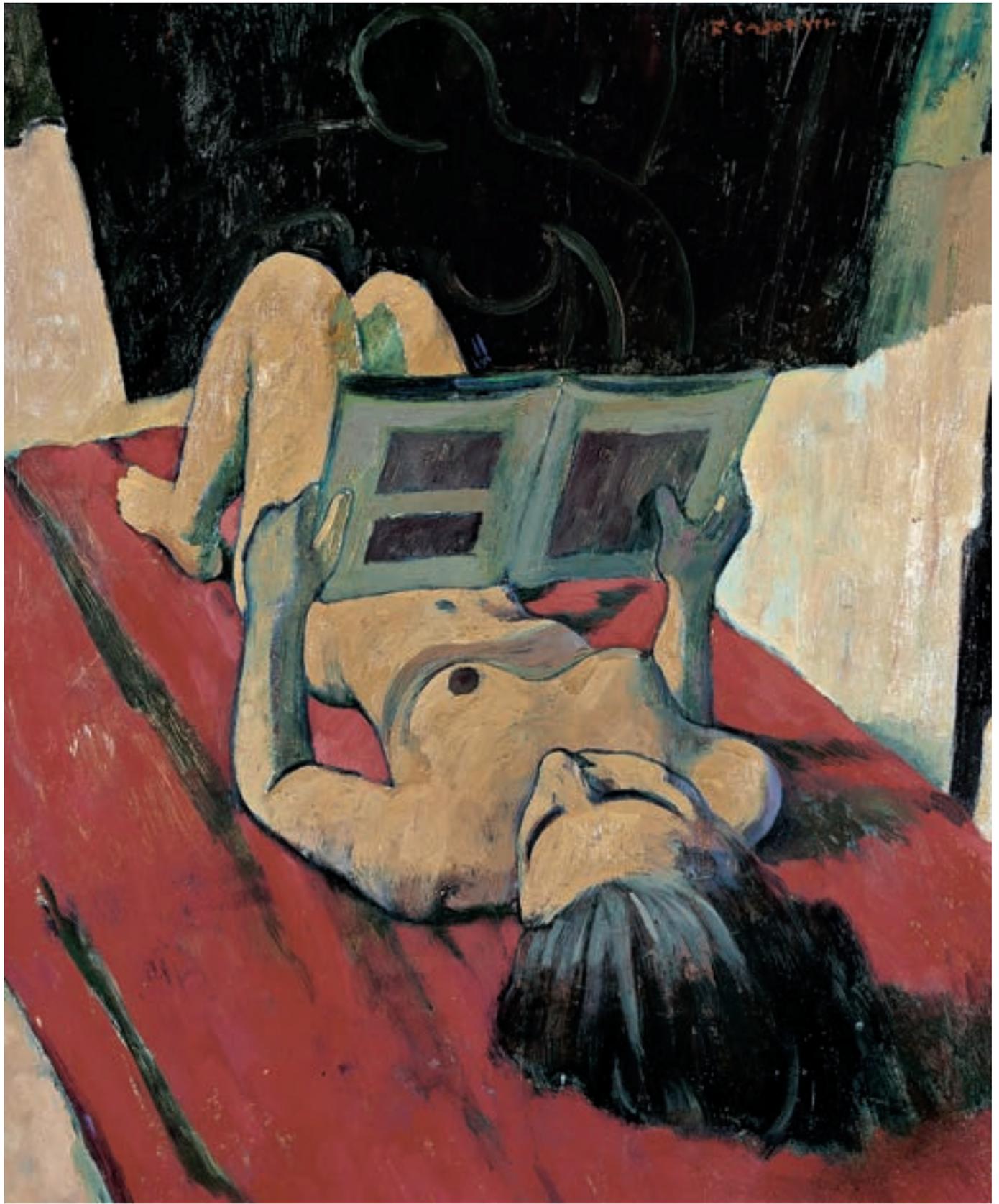
### **Esposizioni**

Felice Casorati, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 10 agosto - 3 settembre, poi Milano, Farsettiarte, 20 settembre - 21 ottobre 2006, cat. n. 8, illustrato a colori.

### **Bibliografia**

Francesco Poli, Giorgina Bertolino, Felice Casorati Catalogo Generale. Le sculture (1914-1933) - aggiornamento dipinti (1904-1963), volume terzo, Umberto Allemandi e C., Torino, 2004, n. 1384.

**Stima € 60.000 / 80.000**





590

## Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

### **Al caffè, 1946**

Olio su cartone, cm. 70x50

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 46. Al verso: timbro Galleria "La Barcaccia", Roma: Etichetta Azienda Autonoma di Cura e Soggiorno / Montecatini Terme / Mostra Ottone Rosai / 7 Luglio - 7 Agosto 1956: sigla Bruno Giraldi: timbro Galleria d'Arte Santacroce, Firenze, con n. 715.

### **Esposizioni**

Mostra Ottone Rosai, Montecatini Terme, Azienda Autonoma

590

di Cura e Soggiorno, saloni superiori del Kursaal, 7 luglio - 7 agosto 1956, cat. n. 3.

### **Bibliografia**

Alessandro Parronchi, Rosai, Arnaud Editore, Firenze, 1947, tav. XXXVI;  
Rosai oggi. Venticinquesimo anniversario della morte, 13 maggio 1982, a cura di Alessandro Parronchi, Edizioni Galleria Pananti, Firenze, 1982, p. 119, n. 52.

**Stima € 18.000 / 25.000**



591

591

## Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

### **I lastricatori, (1955)**

Olio su tela, cm. 155,6x120,6

Al verso sulla tela: quattro timbri ed etichetta Eredità Rosai con data 31/5/57; etichetta Campaiola / Studio d'Arte dal 1964, con dati dell'opera (datata 1955); sul telaio: timbro Studio d'Arte Campaiola, Roma.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 8 febbraio 1990.

### **Esposizioni**

Da Picasso a Botero. Capolavori dell'arte del Novecento, Arezzo, Museo Civico d'Arte Moderna e Contemporanea, 26 marzo - 6 giugno 2004, cat. p. 287, illustrato.

**Stima € 30.000 / 50.000**

592

## Felice Carena

Cumiana (To) 1879 - Venezia 1966

### Composizione, 1916

Olio su tela, cm. 130x150

#### Esposizioni

IV Mostra della Secessione Romana, Roma, 1916, sala 6.

#### Bibliografia

Fabio Benzi, Felice Carena, catalogo della mostra, Torino, Galleria Civica, 30 gennaio - 7 aprile 1996, Fabbri Editori, 1996, p. 120.

**Stima € 25.000 / 40.000**

Tra il 1910 e il 1920 Felice Carena attraversa la sua prima vera fase di fortuna creativa e critica: trasferitosi a Roma nel 1906 dopo gli studi all'Accademia Albertina di Torino, sotto l'insegnamento di Giacomo Grosso, il pittore rimarrà nella capitale per diversi anni, e nel 1912 la Biennale di Venezia gli dedicherà una sala personale di grande prestigio, consacrandolo come uno dei pittori più apprezzati del momento. Sono anni di intenso lavoro e scoperte, in cui l'attività artistica si lega sempre di più con quella di organizzatore culturale: già membro della giuria di accettazione della rassegna veneziana, nel 1913 è nel comitato organizzatore della I mostra della Secessione romana, esposizione che riuniva le ricerche dei giovani artisti del tempo, sempre più insofferenti al tradizionalismo delle esposizioni ufficiali, e che affiancava le ricerche degli italiani a quelle internazionali, da Gauguin, a Van Dongen, a Matisse. La visione delle opere degli artisti francesi, specialmente quelle di Gauguin e dei Fauves, è una sorta di rivelazione per Carena: il pittore matura una nuova esigenza espressiva, che lo porta ad abbandonare il tono mondano e romantico della fase giovanile e lo spinge a sperimentare una resa più serena e sintetica della forma e dei colori, stesi a campiture piatte e uniformi, e una nuova ricerca sui giochi di luce e controluce come elementi portanti della composizione, partendo dal tema della natura morta, dove rimedita soprattutto sugli esempi gauguiniani.

La grande e rara *Composizione* presente in catalogo è un esempio della ricerca del pittore in questi anni, e appartiene al gruppo di undici opere che Carena presenta alla IV mostra della Secessione romana, che apre nel dicembre 1916. Il nuovo sintetismo derivato dalla lezione francese esplose qui in una sorta di celebrazione della figura e del colore: le tre figure femminili, memori delle tahitiane dipinte dal grande francese, tra le quali domina il grande nudo centrale, si stagliano su uno sfondo imprecisato, definito solo dalla quinta scenografica del broccato sulla sinistra del quadro, in cui il pittore crea preziosi stilemi decorativi; sul primo piano una ricca cesta di frutta, tema su cui il pittore tante volte ritorna, perfezionando il suo nuovo stile. La costruzione del dipinto perde il tradizionale realismo di matrice ottocentesca per trasformarsi in una composizione di piani giustapposti, in cui il colore è libero di accostarsi in ampie campiture accese e brillanti, che definiscono lo spazio pittorico con la loro materia spessa, stesa con felicità sulla grande superficie della tela, e disegnano i volumi delle figure e degli oggetti. Un dipinto quindi che rivela tutta l'ansia di modernità di Felice Carena in questi anni di ricerca, ansioso di confrontarsi con quegli esempi di libertà creativa che arrivavano dalla Francia, un rinnovamento che lo scoppio del primo conflitto mondiale interromperà bruscamente, portando l'artista nel dopoguerra a rimeditare sugli esempi della classicità italiana, mai dimenticando però le esperienze maturate in questi anni di sperimentazione e gioia del dipingere.





593

593

## Ardengo Soffici

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

### **Strada del Poggio, 1956**

Olio su cartone, cm. 74,7x52,5

Firma in basso a sinistra: Soffici; al verso scritta autografa:  
Opera originale di mia mano / Ardengo Soffici / 23 aprile 1956  
/ Poggio a Caiano.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 26 ottobre 2005.

**Stima € 20.000 / 30.000**



594

594

## Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

### **Strada, 1955 ca.**

Olio su tela, cm. 70x50,5

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

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

**Stima € 15.000 / 25.000**



595

595

## Mario Tozzi

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

### **Contemplazione, 1972**

Olio su tela, cm. 55,5x46,5

Firma e data in basso a destra: Mario / Tozzi / 972.

#### **Storia**

Collezione privata, Roma;  
Collezione privata

#### **Esposizioni**

Mario Tozzi, a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, Roma, La Gradiva, 1979, cat. p. 41, illustrato.

#### **Bibliografia**

Marilena Pasquali, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, volume secondo, Giorgio Mondadori & Associati, Milano, 1988, p. 356, n. 72/49.

**Stima € 15.000 / 25.000**



596

## 596 Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

### **Scacchiera, 1963**

Olio su tela, cm. 74,5x88

Firma e data in basso a destra: Campigli 63. Al verso sulla tela: timbro Galleria Bergamini, Milano; etichetta Galleria dello Scudo, Verona; sul telaio: etichetta Ente Manifestazioni Milanesi / Mostra di Campigli / tav. XXV - Composizione - 1963.

### **Storia**

Collezione G. Bergamini, Milano;  
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista, Milano, 15/4/65.

### **Esposizioni**

Mostra di Massimo Campigli, Milano, Palazzo Reale, giugno 1967, cat. tav. XXV, illustrato a colori (con titolo *Composizione*).

### **Bibliografia**

Franco Russoli, Campigli pittore, con un ritratto dell'artista di Raffaele Carrieri, Edizioni del Milione, Milano, 1965, tav. XXXVII;

Raffaele De Grada, Campigli, Il Collezionista editore, Roma, 1969, p. 280;

Giancarlo Serafini, Omaggio a Campigli, testi di M. Campigli, R. Carrieri, A. Chastel, R. De Grada, J. Paulhan, F. Russoli, Coediz. Bestetti / Il Collezionista, Roma, 1972, p. 271.

**Stima € 50.000 / 80.000**



597

597

## Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

### **Cavalli e guerriero, metà anni Quaranta**

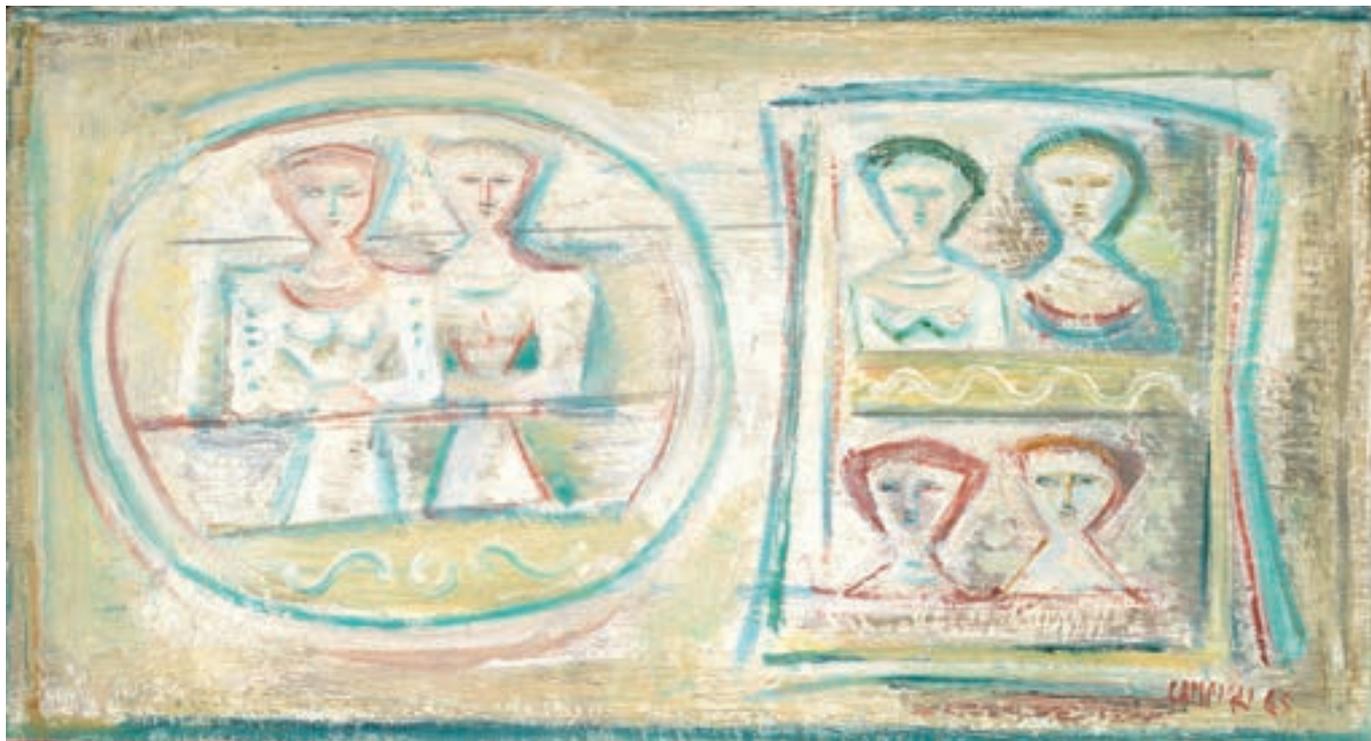
Olio su cartone telato, cm. 19,8x29,7

Firma sul lato sinistro al centro: G. de Chirico.

#### **Esposizioni**

De Chirico, Il Barocco, dipinti degli anni '30-50, a cura di Luigi Cavallo e Maurizio Fagiolo dell'Arco, Focette, Cortina d'Ampezzo e Milano, Galleria Farsetti, luglio - settembre 1991, cat. n. XII, illustrato a colori.

**Stima € 30.000 / 45.000**



598

598

## Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

### **Donne al teatro, 1965**

Olio su tela, cm. 34x62,5

Firma e data in basso a destra: Campigli 65. Al verso sul telaio:  
timbro Galleria Medea / Cortina D'Ampezzo, con n. 454.

Certificato su foto di Nicola Campigli, Roma 1/11/79.

**Stima € 25.000 / 35.000**



599

599

## Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

**Pretini, 1950**

Olio su tela, cm. 100,5x70,5

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso etichetta Ottone Rosai / 1895 - 1957 / Raccolta Giraldi / Livorno - Firenze.

### Bibliografia

Marco Valsecchi, Franco Russoli, Luigi Cavallo, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Michaud, Firenze, 1968, p. 51 (opera datata 1950);

Rosai oggi. Venticinquesimo anniversario della morte, 13 maggio 1982, a cura di Alessandro Parronchi, Edizioni Galleria Pananti, Firenze, 1982, p. 139, n. 72 (con data 1954).

**Stima € 25.000 / 35.000**

# Veduta veneziana

Panorami ariosi come quello rappresentato in questa *Venezia* di Giorgio de Chirico, che descrive la distesa lagunare punteggiata dalle gondole per inquadrare l'Isola di San Giorgio, all'aprirsi del Settecento avrebbero costituito un esempio imprescindibile per lo sviluppo di un genere a sé stante in pittura, quello della veduta architettonica, destinato a una fortuna imperitura, grazie alla nascente pratica del *Grand Tour* da parte dell'aristocrazia europea. È appunto ai suoi grandi interpreti di quel periodo, Canaletto e Francesco Guardi, che de Chirico si riferisce nell'interpretare questa e le altre vedute dedicate alla città lagunare. Approfondendo gli aspetti formali del linguaggio pittorico dei vedutisti del Settecento, Giorgio de Chirico ne ripercorre gli elementi essenziali: la prospettiva, l'attenzione per il dettaglio, la sapienza coloristica. Le dettagliate descrizioni canaletiane della Venezia del Settecento sono trasposte dall'artista rinforzando con una pennellata scura e definita ciascuno dei particolari rappresentati nel dipinto, mentre le forme dell'architettura e soprattutto le nuvole del cielo sono realizzate con le pennellate ricche e potenti e la tavolozza vitale delle vedute barocche di Pieter Paul Rubens.

L'accurato studio dell'opera dei maestri del passato, Tiziano, Rubens, Watteau, Fragonard, Chardin o Velázquez da parte di Giorgio de Chirico ha costituito un elemento fondante dello sviluppo della poetica dell'artista soprattutto negli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, quando dipinge questa veduta. Oltre a interpretare le opere di quei maestri nei suoi noti "*d'après*" e nelle copie, de Chirico sembrava voler apprendere 'il mistero' di queste opere per giungere a misurarsi con esse, sia dal punto di vista formale sia disinnescandone l'aura museale', attraverso quel procedimento intellettualmente sofisticato e ironico, attuato autorappresentandosi come uomo del Cinquecento o del Seicento, oppure caricando al limite i mezzi formali usati, come in questo caso. A breve distanza dall'esecuzione di questa *Venezia*, è Giorgio de Chirico a spiegare: "Mi sono soprattutto ispirato a Rubens ed a Velázquez, cercando di concentrare la maggior luce nel centro della pittura e di equilibrare i movimenti dei personaggi e le linee della composizione in modo da formare un tutto armonico e monumentale al tempo stesso. Ho cercato anche la preziosità della materia; cioè, oltre la qualità intrinseca dovuta al genere di sostanze oleoresinose usate, anche quelle particolari caratteristiche di trasparenza, di luminosità interna, di unità d'impasto, che sono sempre state la prerogativa dei grandi pittori antichi e di cui oggi si è perso persino il ricordo. È solo in questo modo che si potrà riportare la pittura sul piano della vera arte" (G. de Chirico, 1950, p. 177).



Giorgio de Chirico

600

## Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

### Venezia, Isola di San Giorgio, fine anni Cinquanta

Olio su tela, cm. 50x59,7

Firma in basso a sinistra: G. de Chirico; scritta e firma al verso sulla tela: Questa: "Venezia" (Isola / S. Giorgio) è opera autentica / da me eseguita e firmata / Giorgio de Chirico: timbro G. Zanini / arte / contemporanea.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 11 marzo 1994, con n. 106/1994.

**Stima € 130.000 / 180.000**



Francesco Guardi, *San Giorgio Maggiore con la punta della Giudecca*





601

601

## Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

### **Giocatori di biliardo, (1955-56)**

Olio su tela, cm. 106,3x80,5

Al verso sulla tela: quattro timbri ed etichetta Eredità Rosai  
con data 31/5/57.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 27.10.1981.

**Stima € 25.000 / 35.000**



602

602  
**Filippo de Pisis**

Ferrara 1896 - Milano 1956

**Le Port du Louvre et l'Eglise S. Germain l'Auxerois,  
primi anni Trenta**

Olio su tela, cm. 50x65

Firma in basso a sinistra: De Pisis.

Certificato su foto Associazione per il patrocinio e lo studio  
della figura e dell'opera di Filippo de Pisis, Milano, 18  
settembre 2012, con n. 04034.

**Attestato di libera circolazione**

**Stima € 30.000 / 40.000**

# Morandi incisore: *Natura morta*

Si fa risalire l'origine della *Natura morta* nella pittura moderna in Europa a Giotto, nell'esempio straordinario della tavola apparecchiata nell'affresco della *Morte del Cavaliere di Celano*, delle Storie di San Francesco, Basilica superiore di Assisi.

È questa natura morta di Giotto una sorta di alfa e omega del genere: il tavolo, in prospettiva assonometrica, la tovaglia bianca sulla quale si dispongono quasi in parata, gli oggetti della cena.

Risaltano, in una composizione quasi simmetrica, le due brocche monoansate azzurrine, le ciotole tornite per bere, in giallo Siena, le ciambelle di pane intatte e tagliate a fette, al centro un pesce grigio, servito su un tagliere di legno tondo, che la prospettiva rende un'ellisse.

Difficilmente tutta la pittura dei secoli successivi raggiungerà nel genere una vetta così alta.

Pare evidente che l'origine della pittura di Morandi si trovi qui, in questo affresco di Giotto e nel suo modo di vedere gli oggetti in uno spazio indissolubile. Morandi, nel suo processo di formazione artistica, è nato su questi testi di Giotto, lontano dalle vie che la natura morta come genere prenderà nei secoli successivi nelle Fiandre, con i *floralia* mossi e barocchi, complicati nelle simbologie botaniche e lontani dall'essenzialità quasi stereometrica di Giotto. Si è nutrito Morandi di questa pittura, sia nella disposizione delle cose nello spazio, sia per i colori ridotti alla gamma essenziale delle terre, delle ocre e dei bruni, che dall'affresco giottesco ha sapientemente traslato nella pittura a olio, escludendo sempre l'uso dei colori puri e accesi, usati tanto dalle avanguardie.

Il nitore, l'assoluto rigore spaziale della "tavola apparecchiata" di Giotto rimane fisso come esempio da cui mai staccarsi negli occhi di Morandi e appare dalle straordinarie *Natura morta* cosiddette metafisiche del 1918-1920, memorabile quella con il calice di vetro, il pane, la mela e il coltello (Vitali, 1983, n. 54), fino alle ultime nel 1964.

La lezione incommensurabile di Giotto Morandi la porterà poi anche nella sua lettura della pittura di Cézanne.



Giotto, *Morte del Cavaliere di Celano*, Assisi, Basilica Superiore di San Francesco (part.)

603

## 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 € 6.000 / 9.000**



603

Il passaggio dal colore al segno nell'incisione non è un processo facile, si deve usare la luce per tradurre in infinite gradazioni di tratto l'idea della forma.

È la luce che crea sempre anche quando i tratti incrociati arrivano al nero.

Gli oggetti di Morandi, queste nature morte che fermano la vita in un tempo senza fine, racchiudono in sé l'ambizione più alta della pittura, quella di decifrare il segreto dell'universo celato in una forma.

Il pittore nel momento in cui si fa decifratore diviene egli stesso ordinatore, ma la strada è difficile e sofferta.

Dalla *Natura morta con zuccheriera, limone e pane*, 1921, al cerchio della *Grande natura morta circolare con bottiglia e tre oggetti*, 1946, infine alla *Natura morta con quattro oggetti e tre bottiglie*, 1956, il cammino è chiaro: il pittore ha dato ordine nelle sue acqueforti al mondo visibile degli oggetti che silenziosi scrutano la vita dell'uomo.



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1920



604

604

## Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

### **Natura morta con quattro oggetti, 1947**

Acquaforte su rame, es. 4/30, cm. 17,1x12,8 (lastra), cm. 25x18,9 (carta)

Firma in lastra in basso al centro: Morandi; firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1947, tiratura in basso a sinistra: 4/30.

Stato unico; tiratura di 50 esemplari di cui 30 numerati da 1 a 30 e 20 numerati da I a XX per la rivista *L'Immagine* (n. 3,

luglio-agosto 1947), e alcune prove di stampa, quasi tutte su carta Giappone.

### **Bibliografia**

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

**Stima € 11.000 / 16.000**



605

## Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

### **Natura morta con due oggetti e un drappo su un tavolo, 1929**

Acquaforte su rame, es. 3/40, cm. 23,9x19,9 (lastra), cm. 34,7x32,1 (carta)

Tiratura a matita in basso a sinistra: 3/40, firma e data in basso a destra: Morandi 1929; timbro a secco Libreria Prandi / Reggio E.

Primo stato su due; tiratura di 40 esemplari numerati, oltre a due prove di stampa.

605

### **Bibliografia**

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 64;  
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 72, n. 1929 12.

**Stima € 9.000 / 14.000**



606

606

## Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

### **Natura morta con quattro oggetti e tre bottiglie, 1956**

Acquaforte su rame, es. 6/100, cm. 20,3x19,7 (lastra), cm.  
38,8x28,3 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi  
1956, tiratura in basso a sinistra: 6/100.

Secondo stato su due: tiratura di 10 esemplari numerati I/X  
per l'artista e 100 esemplari per copie di lusso del volume  
di Lamberto Vitali, *Giorgio Morandi / Opera grafica*, Giulio  
Einaudi Editore, Torino, 1957, più 6 prove di stampa.

### **Bibliografia**

Lamberto Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Giulio  
Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 117;  
Michele Cordaro, *Morandi incisioni. Catalogo Generale*,  
Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 135, n. 1956 2.

**Stima € 8.000 / 14.000**



607

## 607 Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

### **Grande natura morta circolare con bottiglia e tre oggetti, 1946**

Acquaforte su rame, es. 5/65, cm. 25,8x32,5 (lastra), cm. 34,8x50,9 (carta)

Firma e data in lastra in basso a sinistra: Morandi 1946, tiratura a matita sul margine in basso a sinistra: 5/65, firma e data in basso a destra: Morandi 1946; timbro a secco Libreria Prandi / Reggio E.

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

### **Bibliografia**

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

**Stima € 12.000 / 20.000**

## Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

### La Chiesa della Salute a Venezia, 1943

Olio su tela, cm. 94,6x73

Firma e data in basso a destra: Pisis / 43, sigla in basso a sinistra: S.B. Al verso sulla tela: etichetta Mostra / di / Filippo de Pisis / Ferrara - 1951, con n. 145; sul telaio: etichetta e timbro con n. 6674 Galleria Gissi, Torino / dicembre 1979 / Mostra Antologia di Maestri del '900.

#### Storia

Collezione R. Gualino, Roma;  
Collezione Gatti, Roma;  
Galleria dell'Oca, Roma;  
Collezione privata

#### Esposizioni

Mostra di Filippo de Pisis, Ferrara, Castello Estense, giugno - luglio 1951, cat. p. 68, n. 145, illustrato;

Mostra dell'opera pittorica e grafica di Filippo de Pisis, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 12 luglio - 21 settembre 1969, cat. pp. 29, 185, n. 230, illustrato (opera datata 1947).

#### Bibliografia

Giuseppe Raimondi, Filippo De Pisis, Vallecchi Editore, Firenze, 1952, tav. 118;  
Guido Ballo, De Pisis, Edizioni Ilte, Torino, 1968, p. 359, n. 473 (opera datata 1945);  
Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo secondo, opere 1939-1953, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 632, n. 1943 75.

**Stima € 55.000 / 85.000**

Nel 1943, anno di esecuzione della splendida veduta della Salute, Filippo de Pisis si trasferisce a Venezia, stabilendosi provvisoriamente all'Hotel Serenissima; l'anno successivo acquisterà una casa a San Sebastiano, dove rimarrà per alcuni anni, gli ultimi felici, prima

della malattia nervosa che lo condurrà all'isolamento e infine alla morte. De Pisis è entusiasta della città lagunare, esce per le strade a dipingere con il suo inseparabile cavalletto portatile, in un desiderio impellente di ritrarre i più diversi scorci della Serenissima; nel 1948, in una lettera destinata a M. Rosi in occasione di una sua personale all'Art Club di Pisa scriverà: "la mia salute e il bisogno che ho in questo momento di dipingere delle 'Venezie' [...], mi proibisce di venire a Pisa, sebbene lo desidero assai".

*La Chiesa della Salute* è una delle prime testimonianze di questa intensissima stagione creativa, che ha contribuito a ridefinire l'immagine figurativa della città, cristallizzata dagli esempi capitali del Settecento, il secolo d'oro della pittura di veduta, aggiornandola secondo il linguaggio della modernità. Artista colto, e ben consapevole del topos che un monumento come la Chiesa della Salute rappresentava nell'immaginario figurale che secoli di storia dell'arte avevano stratificato, de Pisis non mira all'esaltazione del grandioso monumento barocco, ma, in un continuum ideale con i paesaggi elaborati nei precedenti periodi, quello parigino e quello milanese, è interessato a restituire l'atmosfera e la vita che scorrono intorno a esso. L'acqua del canale riflette frangendosi il bagliore dei marmi, la luce fa brillare le colonne, i timpani e le volute, le architetture sono definite da una pennellata mobile e febbrile, che suggerisce la forma senza cadere mai nell'illustrazione, un cielo rannuvolato getta una luce livida sul paesaggio, conferendogli un lieve senso di instabilità. La veduta di Venezia si trasforma, nelle pennellate di de Pisis, in luogo interiore, lirico, inquieto come è inquieto l'animo dell'artista, regalandoci una Venezia moderna, che riesce a liberarsi dal suo mito ma che mantiene intatta tutta la sua suggestione.



La Chiesa della Salute a Venezia in una cartolina d'epoca



609

## Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

### **Il pomeriggio inquietante, 1972**

Matita e tempera su cartone, cm. 59,5x50

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

#### **Storia**

Collezione Giorgio e Isa de Chirico, Roma;

Collezione privata

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

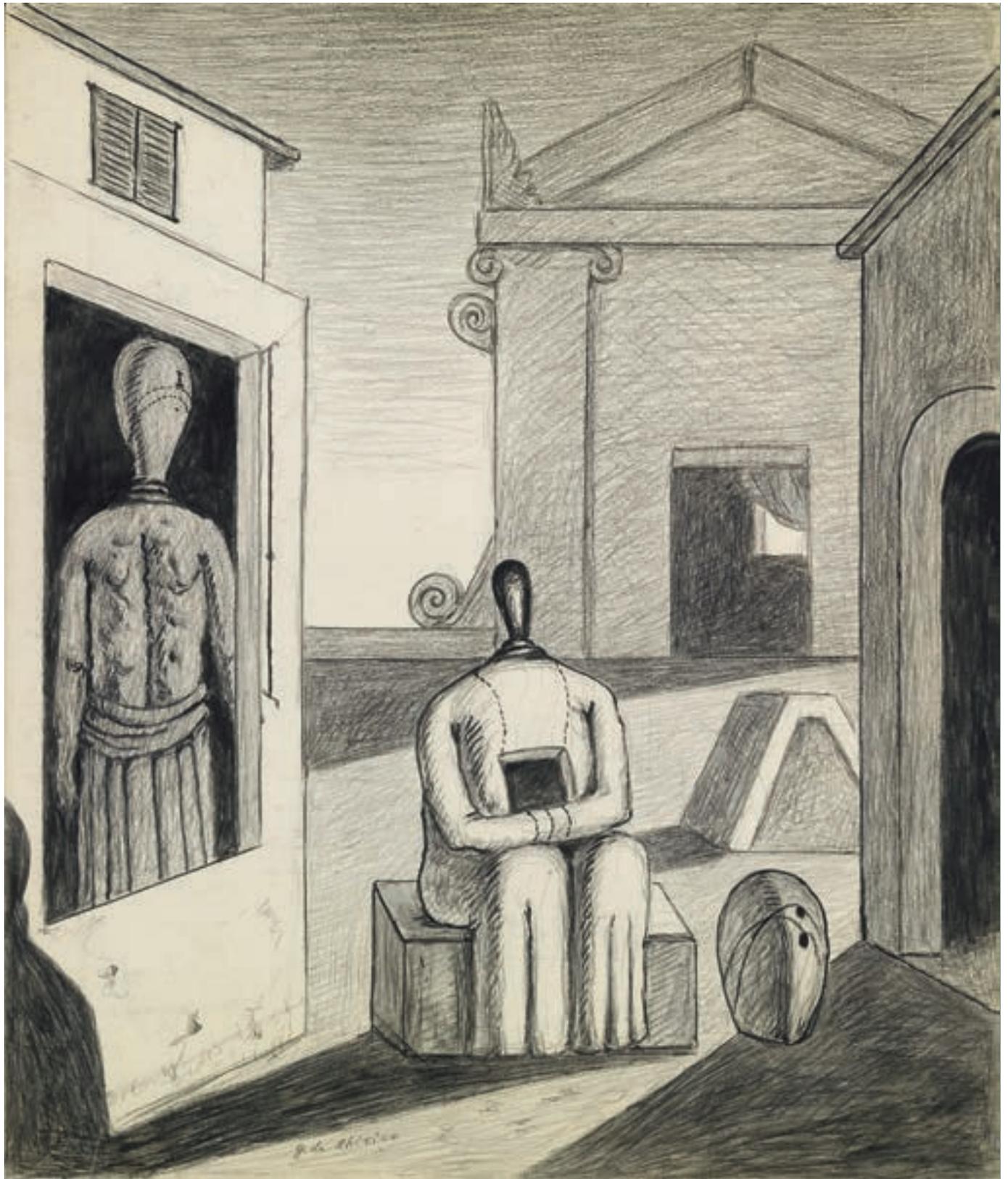
#### **Esposizioni**

Giorgio de Chirico Pictor Optimus. Pittura, disegno, teatro,  
Genova, Palazzo Ducale, 13 marzo - 30 maggio 1993, cat. p.  
265, illustrato.

#### **Bibliografia**

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

**Stima € 65.000 / 90.000**



# Giorgio de Chirico, *Il pomeriggio inquietante* L'alleanza tra il cervello e la mano



Giorgio de Chirico, *L'énigme d'un après-midi d'automne*  
(*L'énigme di un pomeriggio d'autunno*), 1909

Questo grande disegno a matita e tempera su cartone intitolato *Pomeriggio inquietante* presenta l'armonico equilibrio compositivo e le variazioni nei valori di luce che caratterizzano i migliori dipinti su tela di Giorgio de Chirico. La complessa articolazione degli scorci degli edifici in primo piano costituisce al centro un cono visivo occupato dalla Musa seduta su un blocco squadrato, un'immagine ispirata a una statua sumerica riprodotta sul manuale di Salomon Reinach dedicato alla storia delle arti nel mondo antico. La presenza di questo elemento potentemente plastico è esaltata dallo spazio vuoto che si percepisce alle sue spalle. Sullo sfondo si erge una monumentale rielaborazione semplificata dell'antico piccolo tempio greco detto Tesoro dei Cnidi, lo stesso che figura già nel quadro intitolato *L'énigme di un pomeriggio d'autunno* del 1909, il cui ingresso è costituito da una semplice apertura rettangolare che rivela un interno in ombra, la cui dimensione è definita da una finestra parzialmente aperta verso l'immensità.

Gli elaborati giochi di luce e ombra articolano gli spazi di quest'opera forzando, attraverso sottili variazioni delle sorgenti di luce, il rigore della teoria

delle ombre propria alla geometria descrittiva. Come spiega Paolo Baldacci, in questo modo "Il quadro è dunque una metafora del tempo e la struttura architettonica che lo attraversa simboleggia l'eterno presente, attimo instabile e sfuggente come la sua prospettiva" (P. Baldacci, 1997, p. 104). La luce piena e le variazioni nella direzione delle ombre corrispondono ad una immobilità precaria rispetto al flusso delle giornate e del tempo, laddove la "luce sta nella zona del tempo a venire, oltre la struttura del presente, mentre l'ombra si allunga al di qua, dove il tempo è passato" (P. Baldacci, 1997, p. 104). Messo a punto da Giorgio de Chirico dalle prime opere del periodo metafisico, questo accorgimento produce un'atmosfera estraniante e sospesa. A tal fine contribuisce anche il cielo piatto sullo sfondo del disegno che, dalla luce piena prossima alla linea dell'orizzonte progressivamente scurisce verso l'alto, per descrivere un momento di passaggio, sia esso l'aurora o il tramonto, appunto il passato o il futuro.

L'uso sapiente della matita permette a Giorgio de Chirico di giungere a modulazioni di valore luministico che simulano le variazioni cromatiche raggiunte con il colore. Analogamente a quanto avviene con il colore nelle opere dipinte, con un segno a matita spesso, scuro e continuo, l'artista delinea gli elementi in primo piano, come i due edifici scorciati, la figura della Musa e la testa del manichino, per poi alleggerire il segno nel descrivere gli elementi più distanti nella composizione dell'opera, come appunto il tempio che si erge all'orizzonte. Le campiture a matita sono assenti nelle parti in piena luce, come nell'edificio in primo piano a sinistra, la cui grande finestra rivela una Musa-manichino di spalle, in piedi, su fondo nero. Le ombre riportate, invece, sono condotte con segni a matita in parallelo o con un tratteggio insistito e largo che caratterizza anche l'interno del tempio, di un grigio scuro contrastante con la penombra della facciata dell'edificio. Secondo Elena Pontiggia "Giorgio de Chirico è stato uno dei maggiori teorici del disegno di tutto il ventesimo secolo. Pochi artisti, nel panorama del Novecento europeo, hanno sostenuto con uguale chiaroveggenza, per usare un termine a lui caro, non solo l'importanza del disegno, ma soprattutto il suo significato filosofico. Pochi hanno affermato con tanta intensità il valore concettuale della linea, anzi la *magia della linea*, come amava dire" (E. Pontiggia, 2009). Nella conduzione di questo grande disegno nessun segno appare tracciato a caso e l'intera opera appare come un meditato processo concettuale. Il controllo e l'accuratezza nell'uso della matita riconoscono al disegno un valore autonomo nella costruzione dell'opera d'arte facendone un lavoro compiuto in sé e per sé e non la traccia di una elaborazione volta a prendere forma successivamente su una tela dipinta. Il *Pomeriggio inquietante* si configura quindi come una traduzione intellettuale dell'idea dell'arte espressa da Giorgio de Chirico. Riferendosi alla tradizione rinascimentale fiorentina che, rispetto alle altre tecniche artistiche, riconosceva al disegno il primato nella rappresentazione dell'essenza ideale della bellezza – obiettivo ultimo dell'arte secondo la filosofia neoplatonica – Giorgio de Chirico attribuisce a questa tecnica la capacità di istituire una stretta "alleanza tra il cervello che può ideare e la mano che può creare, cioè che materializza l'idea". Per l'artista, tale collaborazione tra il "cervello e la mano" è stato il fattore essenziale per "il sorgere delle nostre civiltà e la creazione di tante opere tra cui autentici capolavori" e quindi un elemento a cui si devono "la nascita e l'esistenza dell'Arte" (in A. Bonito Oliva, 2009).



Statua sumerica riprodotta da Salomon Reinach sul manuale *Apollo*, 1902-03

# Giorgio de Chirico, *Tristezza della primavera*- Un'opera Metafisica e Postmoderna

La *Tristezza della primavera* è un vero e proprio manifesto poetico della maturità di Giorgio de Chirico, per finitezza e accuratezza è concepito come si trattasse di un'opera interamente dipinta con il pennello.

Protagonista assoluto dell'arte del secolo scorso a partire dalle avanguardie artistiche dell'inizio del Novecento in qualità di principale esponente della Pittura Metafisica, Giorgio de Chirico ha contribuito da interprete primario alla nascita del Surrealismo, per poi anticipare il Postmoderno attraverso la fase Neometafisica, a cui appartiene quest'opera eseguita con una tecnica mista su cartone telato.

Compiuti gli studi giovanili ad Atene, Giorgio de Chirico si forma a Monaco con il pittore simbolista Arnold Böcklin (1827-1901) per poi trasferirsi a Firenze e Parigi, dove partecipa all'esperienza delle avanguardie europee. Dopo la stagione della Pittura Metafisica, inaugurata negli anni della Prima Guerra Mondiale a Ferrara insieme al fratello Alberto Savinio, Carlo Carrà e Giorgio Morandi, l'artista trasforma e approfondisce il confronto con l'antichità e la mitologia rinnovandone significati e valori. Negli anni Venti partecipa all'iniziativa del gruppo surrealista che lo riconosce come maestro e iniziatore, ma successivamente le divergenze con il gruppo parigino di André Breton lo portano a rompere bruscamente con quest'ultimo, mentre espone con il gruppo italiano degli artisti di Novecento. Alla fine degli anni Venti partecipa a mostre in Inghilterra e in America e il suo repertorio iconografico si arricchisce di nuovi manichini, dei paesaggi nella stanza, dei mobili nella valle, dei gladiatori e dei cavalli, temi che precedono la scoperta della tradizione artistica del Barocco approfondendo lo studio della qualità tecnica della pittura antica. Alla fine degli anni Venti, forse anche grazie all'influenza degli studi di archeologia della moglie Raissa Gurievich, tra gli elementi principali delle sue figurazioni entrano le statue, le rovine, i personaggi mitologici, associati al manichino, ma anche i giocattoli e i mobili. L'antichità, la mitologia e l'infanzia divengono parte di una poetica nuova, che non viene accettata dai Surrealisti. In questo periodo, alle atmosfere spaesanti costituite da elementi che proiettano ombre allungate entro la vastità spiazzante di spazi architettonici esterni, de Chirico sostituisce composizioni in cui il soggetto è raffigurato da un punto di vista ravvicinato, talvolta inserito entro un interno, aperto dalle finestre verso lo sfondo, come avviene nella *Tristezza della primavera*. Nel contempo l'artista lavora assiduamente alla definizione di una materia pittorica più ricca, che ai colori intensi e distesi associa cromie lievi, colori pastello e pennellate fratte e ripetute. Il fecondo universo artistico di Giorgio de Chirico diviene essenziale per la ricapitolazione dei temi metafisici della maturità, quando i grandi enigmi a cui aveva dato corpo nei primi decenni del Novecento vengono ironicamente proposti in versione teatrale, accostando alla gravità del repertorio della 'prima metafisica' la scoperta per la pittura ricca e vitale del Barocco, la tradizione del museo, e la sintesi giocosa del terzo e quarto decennio del secolo scorso. Queste scelte di stile indirizzeranno anche opere più tarde, come la *Tristezza della primavera*, dove i contrasti hanno origine non solo nell'accostamento degli elementi rappresentati, ma anche nelle accurate scelte formali dell'artista. In quest'opera la contrapposizione fra le stesure piatte delle campiture degli elementi inanimati, come il tavolato e le pareti dell'interno, e la definizione plastica e potentemente chiaroscurata degli elementi animati, in particolare le braccia dei manichini, il pannello delle toghe e le chiome degli alberi visibili oltre le aperture quadrangolari delle finestre sembrano accrescere l'artificiosità dell'intera rappresentazione. In questo senso la *Tristezza della primavera* diviene un'opera cardine a partire dall'ossimoro scelto per il titolo che sembra dare origine alla dissonanza derivante dal contrasto tra la fresca libertà degli alberi che si vedono oltre le aperture dell'interno raffigurato e l'immagine dell'archeologo nell'interno, una figura che appare come la fusione della coppia dei manichini *Duo* e *Ettore* e *Andromaca* della prima Metafisica con il tema degli archeologi della fine degli anni Venti. Al posto delle rovine, dei templi e delle colonne che tradizionalmente de Chirico aveva associato agli archeologi, questa figura per metà umana e metà manichino tiene in grembo una serie di volute stilizzate, puramente decorative, come quelle che, di misura monumentale, aprono lo sguardo all'intera composizione collocate ai lati dell'opera come fossero il sipario di un palcoscenico. Un'opera che ai temi della Metafisica associa le suggestioni teatrali e la produzione illustrativa che tanta parte avrebbero avuto nell'orientare l'ultima produzione del *Pictor Optimus*, com'era chiamato de Chirico.



Giorgio de Chirico, *La tristezza della primavera*, 1970

610

## Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

### **Tristezza della primavera, (1970)**

Tecnica mista su cartone telato, cm. 60x49,6

Firma in basso a destra: G. de Chirico.

### **Storia**

Collezione privata, Roma;

Collezione privata

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma,  
29 aprile 1994, con n. 202/1994.

### **Esposizioni**

Giorgio de Chirico Pictor Optimus. Pittura, disegno, teatro,  
Genova, Palazzo Ducale, 13 marzo - 30 maggio 1993, cat. p.  
263, illustrato.

**Stima € 55.000 / 80.000**



# Gli Archeologi, il gioco e il sogno

Gli *Archeologi* rappresentano uno dei temi principali della produzione artistica di Giorgio de Chirico. Questo soggetto è affrontato dall'artista a più riprese in alcuni esemplari selezionati nel corso della vita ed è legato a concetti fondamentali della sua poetica come il rapporto con il mito primitivo della civiltà classica, il gioco, le Muse e il manichino. In questo raro dipinto i due archeologi al centro della composizione hanno la testa dei manichini e forti braccia umane, sono vestiti da una toga romana e siedono su poltrone imbottite, dipinte blu carta da zucchero e collocate su un pavimento a lunghe liste scorciate verso il fondo anonimo, intessuto di pennellate nei toni del beige. Gli *Archeologi* si legano alla metaforica raffigurazione dell'estraniante condizione dell'uomo moderno attraverso il manichino entro spazi fisicamente percettibili ma illogicamente rappresentati. Per questa ragione i colori scelti dall'artista sono ricchi e pastosi e le cromie sono molto luminose al fine di restituire un'immagine artefatta, costituita da elementi riconoscibili ma associati in maniera fantasiosa, al pari del modo in cui le due figure degli archeologi portano in grembo, affastellati uno sull'altro, quelli che Giorgio de Chirico individua come simulacri della civiltà antica, ovvero le rovine dei templi e degli acquedotti, le colonne spezzate e i fertilizzanti.

L'opera è un frutto dell'inusitata rielaborazione della pittura metafisica nata nel secondo decennio del Novecento, secondo un processo ciclico che vede l'assommare ai temi propri del movimento che fece di Giorgio de Chirico un protagonista indiscusso dell'avanguardia europea, le meditazioni che più tardi avrebbero dato origine al Surrealismo. È infatti Paolo Baldacci a spiegare come per de



Chirico la Metafisica "non è legata a un determinato stile o modo di espressione [...]", quindi associabile ad un unico momento cronologico, ma è una "idea [...] correlata a un certo sentimento delle cose e del tempo: mira a creare la sorpresa suscitando misteriose spettralità degli oggetti, evocandone aspetti imprevisi attraverso gli accostamenti o lo spaesamento, ponendo quesiti riguardo al significato delle apparenze e ai meccanismi della percezione intuitiva e logica"; un'idea che "ha come scopo ultimo quello di annullare il sentimento del tempo" facendo di ogni figurazione un "archetipo" sempre nuovo e carico di mistero (P. Baldacci, 1997, p. 418). Nel caso degli *Archeologi* la favola e l'archetipo sembrano giungere a una maturazione piena attraverso alcuni esempi di poco anteriori agli anni Trenta, scaturiti dai rapporti e dai contributi diretti alla nascita del Surrealismo alla metà degli anni Venti a Parigi. La "mythologie moderne" creata da Giorgio de Chirico, come la definiva il fondatore del movimento surrealista André Breton, che l'artista conosce nel 1922, in questi anni si concentra su temi quali l'epica del poeta, i filosofi greci, il mito primitivo della Grecia classica, il manichino e i giocattoli, giungendo infine alla formulazione delle prime versioni degli *Archeologi* alla metà degli anni Venti.

Il rapporto intessuto con il gruppo francese capitanato da Breton e opere come i "monumenti ai giocattoli" dipinti dal fratello Alberto Savinio alla fine degli anni Venti, avreb-

Fotografia tratta dall'album di lavoro di André Breton per *La Révolution surréaliste*, 1929 (Vendita Breton, 2003)

bero forse stimolato Giorgio de Chirico alla scoperta di una chiave giocosa dell'indagine e della trasposizione della memoria delle vestigia dell'antichità che appare essenziale nella genesi di questo tema. Per quanto affermasse "li metto perché stanno bene e sono decorativi", negando che le rovine avessero un rapporto diretto con la sua nascita a Volos, il rilievo dato da Giorgio de Chirico alla memoria dell'infanzia, alla feconda energia vitale che in essa risiede e all'accesso diretto alla civiltà antica attraverso la biografia personale, trasformano l'aridità dell'archeologia del passato in un universo vivo e palpitante, denso di carica fantastica come il mondo di un bambino. A questo riguardo Maurizio

Fagiolo dell'Arco scrive che "La storia della sua infanzia e adolescenza è un breviario occulto della sua pittura che è, notoriamente, *Ars Memoriae*" (M. Fagiolo dell'Arco, 2004, p. 18). Per Giorgio de Chirico la chiave ulteriore per accedere al bagaglio della memoria risiede nella combinazione del sogno al gioco, come si intitola il suo testo lirico che apre la sezione *Rêves*, nel primo numero della rivista *La Révolution Surréaliste* nel dicembre del 1924. Fin dai manoscritti parigini ricchi dei

ricordi d'infanzia e poi in un testo del 1927 dal titolo *Statue, mobili, generali*, Giorgio de Chirico riferisce dei frequenti traslochi della famiglia, soffermandosi sulla poesia struggente dello spaesamento derivato dalla rimozione degli oggetti legati alla vita quotidiana dal loro contesto usuale, qual'è quello che genera il trasferimento dei mobili dall'interno di una casa conosciuta a un esterno del tutto estraneo. Un sentimento riconducibile alla scelta di collocare in uno spazio anonimo le poltrone tipiche degli arredi borghesi che potevano aver arredato le case della famiglia dell'artista, poltrone sulle quali, in questo dipinto, siedono i nostri *Archeologi*. Nei suoi scritti l'artista spiega la necessità di vivere nel mondo "come in un immenso museo di stranezze, pieno di giocattoli curiosi e variopinti, che cambiano d'aspetto e che talvolta noi rompiamo per vedere com'erano fatti dentro". Seguendo idealmente lo stesso processo di scomposizione volta a produrre una figurazione del tutto nuova, combina l'interpretazione del mito della Grecia classica e del poeta filosofo sotteso a opere come *I filosofi greci (I platonici)* o *L'Omero che abbraccia alcuni solidi geometrici* raffigurato in questa fotografia inedita inclusa da Breton nell'album di lavoro preparato nel 1929 per la pubblicazione de *La Révolution Surréaliste*, con la serie dei *Mobili nella valle* per mettere infine a punto i primi *Archeologi*. Da quelle prime versioni già ricche della biografia dechirichiana ha avuto origine questo dipinto, declinazione nuova e irripetibile di un legame strettissimo con tutto il fecondo percorso dell'arte di Giorgio de Chirico, un'arte sempre 'metafisica' perché "risponde sempre, in modi diversi e con esiti diversi, al medesimo bisogno di creare favole e miti e di uscire dalla storia" (P. Baldacci, 1997, p. 418).



Giorgio de Chirico, *Archeologi*, 1930 ca.

611

## Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

### Archeologi, 1965

Olio su tela, cm. 60x50

Firma in basso a destra: G. de Chirico. Al verso sulla tela scritta: Gli Archeologi / Isabella de Chirico; sul telaio: INV. 1965 V. 9 / Inv. 1968 N° 12Y.

### Storia

Collezione Isabella de Chirico, Roma;  
Collezione privata

Certificato su foto di Isabella de Chirico; certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 6 luglio 1996, con n. 465/1996.

### 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. 17, illustrato a colori;

Le avventure della forma. Dall'espressività di Viani, Sironi, Rosai, alla realtà allucinata di Ligabue. Transavanguardia e oltre, a cura di Enrico Dei e Marco Moretti, Seravezza, Palazzo Mediceo, 1 luglio - 9 settembre 2012, cat. p. 86, illustrato a colori.

**Stima € 280.000 / 380.000**



Giorgio de Chirico accanto a una versione degli Archeologi





Amedeo Modigliani seduto vicino al ritratto di Beatrice

# Modigliani e Beatrice Hastings

Questa bellissima *Testa di donna* sembra riassumere le doti di Amedeo Modigliani come disegnatore, scultore e pittore, sottolineando l'importanza dell'artista italiano nel panorama europeo del secolo scorso. L'opera inoltre proviene dalla collezione di Leopold Zborowski, l'ultimo mercante per il quale Modigliani lavorò mentre era ancora in vita, prima di morire tragicamente nel 1920, seguito dalla compagna Jeanne.

Il dipinto, pubblicato da Arthur Pfannstiel nel 1929, è assimilato da Marie – Christine Decroocq (in Restellini, 2002, p. 192) a uno dei ritratti di Beatrice Hastings (olio e matita su carta, cm 43x27, collezione privata, New York), in cui la poetessa, con cui Modigliani ebbe una relazione che durò all'incirca dal 1914 al 1916, è ritratta con la stessa tecnica pittorica, olio e matita su carta. I due dipinti condividono la medesima impostazione compositiva, con la testa di tre quarti che sembra emergere dallo sfondo accennato, i tratti sintetizzati degli occhi, del naso e della bocca della donna, e la stessa alternanza, quasi dissonante, tra una pennellata fine, da miniaturista, e tocchi più spessi, tamponati e veloci di colore. È appunto questo che rende diversi i due dipinti, più puro e materico, svolto nella gamma dei verdi, nel caso del ritratto di Beatrice Hastings citato dalla Decroocq, giocato invece sull'alternanza tra un colore più liquido e trasparente ed uno più intenso nei toni del nero e bianco-celeste il presente ritratto femminile, nel quale si propone di riconoscere finalmente un nuovo ritratto di Beatrice Hastings. Il dipinto sembra

essere il risultato di una costruzione che vede l'utilizzo di una pennellata stesa a brevi tratti e tamponature di colore giustapposte a formare una linea nera quasi ininterrotta che crea il disegno degli occhi, del profilo lungo e dritto del naso, e della bocca piccola, con le labbra sottili, fissata in un mezzo sorriso e inquadrata, tra il mento e il naso, da due linee perpendicolari brevi volte a sintetizzare, in alto il collegamento con il naso, e in basso la sua emergenza rispetto al mento appuntito, gli stessi lineamenti della Hastings fissati da Modigliani nel celebre quadro *Beatrice Hastings con berretto*.

Beatrice Hastings è entrata nella leggenda letteraria come una figura eccentrica, autoritaria e seducente. Secondo alcuni avrebbe incoraggiato Modigliani a bere e a intossicarsi, secondo altri invece avrebbe cercato di redimerlo e di farlo lavorare. Era una donna



Amedeo Modigliani, *Ritratto di Beatrice Hastings con berretto*, 1916



Amedeo Modigliani, *Beatrice Hastings*, 1916

ricordato Modigliani nello stesso modo, più elegante persino di Max Jacob che girava a Parigi con una tuba in testa. Nei due anni in cui durò la relazione tra Modigliani e l'inglese, la sua produzione artistica fu più sicura, intensa e serena, ed egli fece numerosi ritratti della compagna. Con il 1915 aveva intensificato il numero di ritratti di amici e conoscenti, e a parte quelli finiti ad olio, produceva un numero elevatissimo di rapidi schizzi a matita anche durante i momenti passati ai tavolini dei *bistrot* e dei bar, d'altra parte era piuttosto comune a quel tempo per gli artisti girare sempre muniti di un carnet di fogli e di una matita o di una penna.

Malgrado Modigliani intorno alla metà del secondo decennio del Novecento abbia abbandonato la scultura, dipinti come questa *Testa di donna*, datata al 1915, appaiono rappresentazioni in cui i soggetti sono pensati come opere scultoree, tradotte pittoricamente

colta, poetessa e giornalista, giunta a Parigi nell'aprile del 1914 come corrispondente della rivista inglese "The New Age". Per un periodo di circa due anni fu stabilmente la compagna di Modigliani e, al di là dei numerosi aneddoti riguardo alla burrascosità della loro relazione, la sua attività di poetessa e i legami che intratteneva con l'ambiente culturale e artistico parigino non dovettero essere secondari nel contribuire al percorso artistico di Modigliani.

Secondo il pittore Foujita, che frequentava entrambi, la Hastings era bella, raffinata e ricca, si divertiva a sfoggiare strani cappelli all'inglese e ad andare in giro con dei cestini con delle anatre vive e starnazzanti, infilati al braccio. Max Jacob invece la descrive come "un vero grande poeta inglese", e poi la ricorda "ubriaca, pianista, elegante, *bohémienne*, vestita alla moda del Transvaal e circondata da banditi un po' artisti e ballerini" (H. Seckel - Klein, 1994, p. 115).

Quando incontrò l'artista livornese, Beatrice Hastings abitava a Montparnasse, di fronte a Constantin Brancusi e a Lipchitz, e poi si trasferì al numero tredici di rue Norvins, in una piccola casa con il giardino a Montmartre, dove aveva vissuto per molto tempo Émile Zola, e dove abitò nei due anni in cui durò la relazione con Modigliani. Si erano incontrati la prima volta in una latteria nel 1914 e Beatrice l'aveva trovato "brutto, feroce e ingordo". L'indomani, invece, la Hastings aveva trovato Modigliani al caffè della Rotonde, rasato di fresco, in tasca i *Canti di Maldoror*, e le si era rivolto "con un gesto grazioso", invitandola a vedere le sue opere, e lei non aveva saputo resistere. Ricordando quel giorno, la Hastings descrive l'artista come "di una bellezza regale nel suo abito di velluto beige che, di lavatura in lavatura, assunse una tinta perla, la sua camicia blu a quadri lavata ogni giorno e il foulard annodato con negligenza".

Anche quarant'anni più tardi Roger Wild, Leopold Survage e Zadkine avrebbero

sul supporto bidimensionale. Nel dipinto la materia del colore appare trattata plasticamente alternando superfici più dense e compatte, alle zone più scabre della carta, oppure a tocchi, talmente ricchi di colore, da apparire stesi direttamente con le dita al fine di sbalzare attraverso i contrasti di luce la superficie piatta del supporto. Questa *Testa di donna* sembra costituire una tappa nel percorso di mutazione dei volti dalla prassi cubista alle forme più arrotondate che caratterizzano l'opera di Modigliani della fine del 1916. Ogni riferimento agli approdi artistici contemporanei veniva vagliato e reinterpretato dall'artista alla luce di un percorso che rimase sempre assolutamente individuale e, anche per quanto riguarda il Cubismo, come ha suggerito Franco Russoli "con notevole ritardo ma con altrettanto notevole personalità e acutezza" nel 1915 Modigliani mise a punto un'interpretazione del Cubismo, attuata attraverso modelli, intesi esclusivamente come "sostanza figurativa e linguistica", quali furono la "scultura negra, e la lezione amichevole e autorevole della purissima forza plastica di Brancusi" (1958, p. 16). Ma per giungere alla coerenza formale delle opere del 1915, Russoli prosegue, "gli sarà stata essenziale l'attività di scultore, specialmente tra il '12 e il '13, e la quasi esclusiva pratica del disegno, per anni" (1958, p. 17). La mediazione intellettuale sottesa alla pratica del disegno, l'affinamento di un approccio tattile 'da scultore' alla sostanza coloristica, insieme alla salda traduzione tridimensionale della testa impiantata nel profilo di tre quarti dello scollo del busto ricordano i confronti già stabiliti dalla letteratura tra Modigliani e il gotico senese, mentre tali elementi contribuiscono ad una costruzione della forma similmente a quella di una scultura composta di blocchi regolari e compatti di materiale. Come scrive Adolphe Basler, un critico contemporaneo a Modigliani, le opere dell'artista erano il frutto della "sua curiosità", che spaziava dalle "forme create dai Greci arcaici", alla "scultura Khmèr, che si cominciava a conoscere tra i pittori e gli scultori ed assimilava molte cose", per giungere "all'arte raffinata dell'Estremo Oriente", oltre che "alle proporzioni semplificate delle sculture negre" (S. Buisson, 1988). La forme ieratiche e assolute della scultura di Modigliani sono la matrice fondamentale delle opere eseguite a partire dall'inizio della relazione con la Hastings, quando Modigliani incontra il primo e unico mercante che gli offrì un vero e proprio contratto, Leopold Zborowski. Pieno di entusiasmo per le opere del giovane italiano, al principio del 1916 Zborowski offrì a Modigliani un contratto di quindici franchi al giorno e la fornitura di tele, colori e modelle, in cambio dell'esclusiva sulla sua produzione. Modigliani accettò e da allora Zborowski divise con lui non solo quanto pattuito, ma anche il resto: Modigliani divenne suo ospite abituale dapprima al Sunny Hotel, in Boulevard du Port – Royale, dove tra l'altro dipinse il primo ritratto di Lunia Czechowska, poi, dopo il 1916, nell'appartamento dove si trasferì al numero 3 di rue Joseph Bara. Anche quando Modigliani incontrò la giovane pittrice Jeanne Hébuterne, il mercante si prese cura di entrambi, contribuendo alla fama dell'artista ancora in vita promuovendone le opere anche a livello internazionale per poi ereditarne l'intera produzione, compreso questo pregevole esempio.



Amedeo Modigliani, *Testa*, 1910-12

612

## Amedeo Modigliani

Livorno 1884 - Parigi 1920

### Testa di donna, 1915

Olio, matita e gouache su carta applicata su cartoncino, cm.  
43,2x26,3

Firma in basso al centro: Modigliani.

### Storia

Collezione L. Zborowski, Parigi;  
Collezione Ciuli, Roma;  
Collezione Woodner, New York;  
Collezione Restrepo / Campanini, New York;  
Collezione privata

### Esposizioni

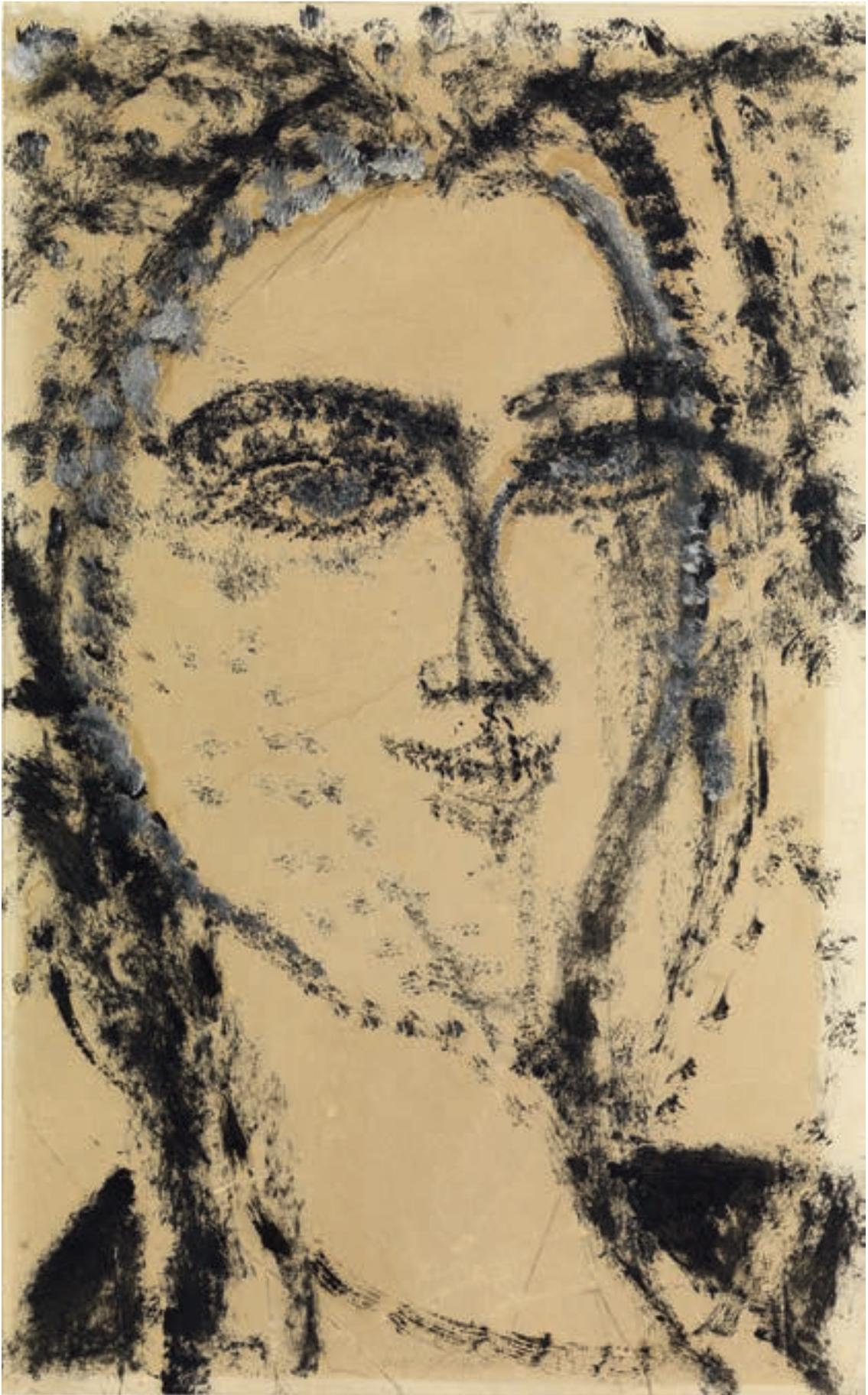
Modigliani. L'Ange au visage grave, Parigi, Musée du  
Luxembourg, 23 ottobre 2002 - 2 marzo 2003, cat. pp. 188,  
189, illustrato a colori.

### Bibliografia

Arthur Pfannstiel, Modigliani, l'Art et la Vie, prefazione di  
Louis Latourrettes, Editions Marcel Seheur, Paris, 1929, I  
sezione p. 61, II sezione p. 59;  
Joseph Lanthemann, Modigliani 1884-1920. Catalogue  
raisonné, sa vie, son oeuvre complet, son art, Gráficas Condal,  
Barcelona, 1970, pp. 145, 328, n. 677;  
Osvaldo Patani, Amedeo Modigliani catalogo generale, disegni  
1906-1920, Leonardo Editore, Milano, 1994, p. 78, n. 83.

### Opera in temporanea importazione

**Stima € 250.000 / 350.000**





# INDICE

## A

Afro 570  
Andreotti L. 549

## B

Baldessari R. 527, 528  
Balla G. 521, 523  
Boccioni U. 524  
Burri A. 575

## C

Cadorin G. 506, 507  
Campigli M. 538, 596, 598  
Carena F. 592  
Carrà C. 525, 539  
Cascella P. 547  
Casorati F. 588, 589  
Cassinari B. 555, 557, 559  
Chagall M. 582

## D

De Chirico G. 540, 543, 544, 545, 597, 600, 609,  
610, 611  
De Pisis F. 510, 511, 512, 602, 608  
Dottori G. 530

## E

Ernst M. 581

## F

Fontana L. 571, 572

## G

Guidi V. 501, 502, 586, 587  
Guttuso R. 558

## J

Jorn A. 577

## K

Klee P. 579, 580

## L

Lega A. 508

## M

Magnelli A. 564, 565  
Manzoni P. 573  
Marini M. 513  
Martini A. 550  
Mathieu G. 576  
Messina F. 546  
Minguzzi L. 548  
Modigliani A. 612  
Morandi G. 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 603,  
604, 605, 606, 607  
Morlotti E. 554, 556  
Music A. 560, 561, 562

## N

Nomellini P. 522

## P

Paulucci E. 583  
Picasso P. 578  
Pirandello F. 585  
Pomodoro A. 551, 552, 553

## R

Rosai O. 590, 591, 594, 599, 601

## S

Saetti B. 503, 504, 505  
Santomaso G. 563  
Savinio A. 541  
Severini G. 531, 542  
Sironi M. 526, 537  
Soffici A. 509, 529, 532, 593  
Soldati A. 566, 567

## T

Tancredi 569  
Tozzi M. 584, 595

## V

Vedova E. 568, 574  
Viani L. 533, 534, 535, 536



## APPARATI A CURA DI:

### **Marco Fagioli**

*Morandi incisore: i Paesaggi*, lotti 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520

Libero Andreotti, *L'Angelo consolatore*, lotto 549

*Tancredi, dare forma all'Universo*, lotto 569

Pablo Picasso, *Lutteurs*, lotto 578

Felice Casorati, *Studio per il Meriggio e Nudo disteso che legge*, lotti 588, 589

*Morandi incisore: Nature morte*, lotti 603, 604, 605, 606, 607

### **Francesca Marini**

Giorgio de Chirico, *Veduta veneziana*, lotto 600

Giorgio de Chirico, *Il pomeriggio inquietante. L'alleanza tra il cervello e la mano*, lotto 609

Giorgio de Chirico, *Tristezza della primavera. Un'opera Metafisica e Postmoderna*, lotto 610

Giorgio de Chirico, *Gli Archeologi, il gioco e il sogno*, lotto 611

*Modigliani e Beatrice Hastings*, lotto 612

### **Elisa Morello**

Umberto Boccioni, *Studio di donna al caffè*, lotto 524

*Il movimento di Corrente e "l'arte come realtà vivente"*, lotti 554, 555, 556, 557, 558, 559

Antonio Zoran Music, *Motivo dalmata*, lotto 561

Alberto Magnelli, *Monté n. 2 e Fantômes (Formes harmoniques)*, lotti 564, 565

Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, lotti 571, 572

Virgilio Guidi, *La madre, il bambino, la bonne e Marina con veliero*, lotti 586, 587

### **Silvia Petrioli**

Giacomo Balla, *Il Presidente del Consiglio Alessandro Fortis*, lotto 521

Giacomo Balla, *Germogli primaverili (Paesaggio di Villa Borghese)*, lotto 523

Ardengo Soffici, *Trofeino*, lotto 532

*Arnaldo Pomodoro*, lotti 551, 552, 553

Paul Klee, *Liegende Frau*, lotto 580

Marc Chagall, *Peintre, Village (Autoritratto)*, lotto 582

### **Chiara Stefani**

Plinio Nomellini, *Fiori agli Eroi*, lotto 522

Carlo Carrà, *Manichino*, lotto 525

Mario Sironi, *Composizione*, lotto 537

Giorgio de Chirico, *Gladiatori*, lotto 544

Arturo Martini, *La Fede e la Luce*, lotto 550

Piero Manzoni, *Achrome*, lotto 573

Alberto Burri, *Composizione*, lotto 575

Felice Carena, *Composizione*, lotto 592

Filippo de Pisis, *La Chiesa della Salute a Venezia*, lotto 608





## CONDIZIONI DI VENDITA

- 1) La partecipazione all'asta è consentita solo alle persone munite di regolare paletta per l'offerta che viene consegnata al momento della registrazione. Compilando e sottoscrivendo il modulo di registrazione e di attribuzione della paletta, l'acquirente accetta e conferma le "condizioni di vendita" riportate nel catalogo. Ciascuna offerta s'intenderà maggiorativa del 10% rispetto a quella precedente, tuttavia il Direttore delle vendite o Banditore potrà accettare anche offerte con un aumento minore.
- 2) Gli oggetti saranno aggiudicati dal Direttore della vendita o banditore al migliore offerente, salvi i limiti di riserva di cui al successivo punto 12. Qualora dovessero sorgere contestazioni su chi abbia diritto all'aggiudicazione, il banditore è facoltizzato a riaprire l'incanto sulla base dell'ultima offerta che ha determinato l'insorgere della contestazione, salvo le diverse, ed insindacabili, determinazioni del Direttore delle vendite. È facoltà del Direttore della vendita di accettare offerte trasmesse per telefono o con altro mezzo. Queste offerte, se ritenute accettabili, verranno di volta in volta rese note in sala. In caso di parità prevarrà l'offerta effettuata dalla persona presente in sala; nel caso che giungessero, per telefono o con altro mezzo, più offerte di pari importo per uno stesso lotto, verrà preferita quella pervenuta per prima, secondo quanto verrà insindacabilmente accertato dal Direttore della vendita. Le offerte telefoniche saranno accettate solo per i lotti con un prezzo di stima iniziale superiore a 500 Euro. La Farsettiarte declina ogni responsabilità in alcun modo responsabile per il mancato riscontro di offerte scritte e telefoniche, o per errori e omissioni relativamente alle stesse non imputabili a sua negligenza. La Farsettiarte declina ogni responsabilità in caso di mancato contatto telefonico con il potenziale acquirente.
- 3) Il Direttore della vendita potrà variare l'ordine previsto nel catalogo ed avrà facoltà di riunire in lotti più oggetti o di dividerli anche se nel catalogo sono stati presentati in lotti unici. La Farsettiarte si riserva il diritto di non consentire l'ingresso nei locali di svolgimento dell'asta e la partecipazione all'asta stessa a persone rivelatesi non idonee alla partecipazione all'asta.
- 4) Prima che inizi ogni tornata d'asta, tutti coloro che vorranno partecipare saranno tenuti, ai fini della validità di un'eventuale aggiudicazione, a compilare una scheda di partecipazione inserendo i propri dati personali, le referenze bancarie, e la sottoscrizione, per approvazione, ai sensi degli artt. 1341 e 1342 C.c., di speciali clausole delle condizioni di vendita, in modo che gli stessi mediante l'assegnazione di un numero di riferimento, possano effettuare le offerte validamente.
- 5) La Casa d'Aste si riserva il diritto di non accettare le offerte effettuate da acquirenti non conosciuti, a meno che questi non abbiano rilasciato un deposito od una garanzia, preventivamente giudicata valida dalla Mandataria, ad intera copertura del valore dei lotti desiderati. L'Aggiudicatario, al momento di provvedere a redigere la scheda per l'ottenimento del numero di partecipazione, dovrà fornire alla Casa d'Aste referenze bancarie esaustive e comunque controllabili; nel caso in cui vi sia incompletezza o non rispondenza dei dati indicati o inadeguatezza delle coordinate bancarie, salvo tempestiva correzione dell'aggiudicatario, la Mandataria si riserva il diritto di annullare il contratto di vendita del lotto aggiudicato e di richiedere a ristoro dei danni subiti.
- 6) La Farsettiarte potrà consentire che l'aggiudicatario versi solamente una caparra, pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, oltre ai diritti, al compenso ed a quant'altro. Gli oggetti venduti dovranno essere ritirati non oltre 48 ore dalla aggiudicazione; il pagamento di quanto dovuto, ove non sia già stato eseguito, dovrà, comunque, intervenire entro questo termine. La Farsettiarte è autorizzata a non consegnare quanto aggiudicato se prima non si è provveduto al pagamento del prezzo e di ogni altro diritto o costo. Qualora l'aggiudicatario non provvederà varrà quanto previsto ai punti 7-9.
- 7) In caso di inadempienza l'aggiudicatario sarà comunque tenuto a corrispondere alla casa d'asta una penale pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, salvo il maggior danno.  
Nella ipotesi di inadempienza la casa d'asta è facoltizzata:  
- a recedere dalla vendita trattenendo la somma ricevuta a titolo di caparra;  
- a ritenere risolto il contratto, trattenendo a titolo di penale quanto versato per caparra, salvo il maggior danno.  
La casa d'asta è comunque facoltizzata a chiedere l'adempimento.
- 8) L'acquirente corrisponderà oltre al prezzo di aggiudicazione i seguenti diritti d'asta:

I scaglione da Euro 0.00 a Euro 80.000,00	24,50 %
II scaglione da Euro 80.001,00 a Euro 200.000,00	22,00 %
III scaglione da Euro 200.001,00 a Euro 350.000,00	20,00 %
IV scaglione da Euro 350.001,00 a Euro 500.000,00	19,50 %
V scaglione da Euro 500.001,00 e oltre	19,00 %
- 9) Qualora per una ragione qualsiasi l'acquirente non provveda a ritirare gli oggetti acquistati e pagati entro il termine indicato dall'Art. 6, sarà tenuto a corrispondere alla casa d'asta un diritto per la custodia e l'assicurazione, proporzionato al valore dell'oggetto. Tuttavia in caso di deperimento, danneggiamento o sottrazione del bene aggiudicato, che non sia stato ritirato nel termine di cui all'Art. 6, la Farsettiarte è esonerata da ogni responsabilità, anche ove non sia intervenuta la costituzione in mora per il ritiro dell'aggiudicatario ed anche nel caso in cui non si sia provveduto alla assicurazione.  
La consegna all'aggiudicatario avverrà presso la sede della Farsettiarte, o nel diverso luogo dove è avvenuta l'aggiudicazione a scelta della Farsettiarte, sempre a cura ed a spese dell'aggiudicatario.
- 10) Al fine di consentire la visione e l'esame delle opere oggetto di vendita, queste verranno esposte prima dell'asta. Chiunque sia interessato potrà così prendere piena, completa ed attenta visione delle loro caratteristiche, del loro stato di conservazione, delle effettive dimensioni, della loro qualità. Conseguentemente l'aggiudicatario non potrà contestare eventuali errori od inesattezze nelle indicazioni contenute nel catalogo d'asta o nelle note illustrative, o eventuali difformità fra l'immagine fotografica e quanto oggetto di esposizione e di vendita, e, quindi, la non corrispondenza (anche se relativa all'anno di esecuzione, ai riferimenti ad eventuali pubblicazioni dell'opera, alla tecnica di esecuzione ed al materiale su cui, o con cui, è realizzata) fra le caratteristiche indicate nel catalogo e quelle effettive dell'oggetto aggiudicato. I lotti posti in asta dalla Farsettiarte per la vendita vengono venduti nelle condizioni e nello stato di conservazione in cui si trovano; i riferimenti contenuti nelle descrizioni in catalogo non sono peraltro impegnativi o esaustivi; rapporti scritti (condition reports) sullo stato dei lotti sono disponibili su richiesta del cliente e in tal caso integreranno le descrizioni contenute nel catalogo. Qualsiasi descrizione fatta dalla Farsettiarte è effettuata in buona fede e costituisce mera opinione; pertanto tali descrizioni non possono considerarsi impegnative per la casa d'aste ed esaustive. La Farsettiarte invita i partecipanti all'asta a visionare personalmente ciascun lotto e a richiedere un'apposita perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionale prima di presentare un'offerta di acquisto. Verranno forniti condition reports entro e non oltre due giorni precedenti la data dell'asta in oggetto ed assolutamente non dopo di essa.
- 11) 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.
- 12) 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.
- 13) 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 soprannominati, 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 verificano 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.
- 14) 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.
- 15) 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.
- 16) 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.
- 17) 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'aver avuto acquisto. Per qualunque contestazione è espressamente stabilita la competenza del Foro di Prato.
- 18) 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](http://www.blindarte.com) - [info@blindarte.com](mailto:info@blindarte.com)

### **ARCHAION - BOLAFFI ASTE AMBASSADOR**

via Cavour 17/F – 10123 Torino - tel. 011 5576300 - fax 011 5620456  
[www.bolaffi.it](http://www.bolaffi.it) - [aste@bolaffi.it](mailto:aste@bolaffi.it)

### **CAMBI CASA D'ASTE**

Castello Mackenzie – Mura di S. Bartolomeo 16 – 16122 Genova - tel. 010 8395029 - fax 010 879482  
[www.cambiaste.com](http://www.cambiaste.com) – [info@cambiaste.com](mailto:info@cambiaste.com)

### **CAPITOLIUM ART**

via Carlo Cattaneo 55 – 25121 Brescia - tel. 030 48400 – fax 030 2054269  
[www.capitoliumart.it](http://www.capitoliumart.it) - [info@capitoliumart.it](mailto:info@capitoliumart.it)

### **EURANTICO**

Loc. Centignano snc – 01039 Vignanello VT - tel. 0761 755675 - fax 0761 755676  
[www.eurantico.com](http://www.eurantico.com) - [info@eurantico.com](mailto:info@eurantico.com)

### **FARSETTIARTE**

viale della Repubblica (area Museo Pecci) – 59100 Prato - tel. 0574 572400 - fax 0574 574132  
[www.farsettiarte.it](http://www.farsettiarte.it) - [info@farsettiarte.it](mailto: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](http://www.fidesarte.com) - [info@fidesarte.com](mailto:info@fidesarte.com)

### **INTERNATIONAL ART SALE S.r.l.**

Foro Buonaparte 46 – 20121 Milano - tel. 02 40042385 – fax 02 36551805  
[www.internationalartsale.it](http://www.internationalartsale.it) - [info@internationalartsale.it](mailto:info@internationalartsale.it)

### **MAISON BIBELOT CASA D'ASTE**

corso Italia 6 – 50123 Firenze - tel. 055 295089 - fax 055 295139  
[www.maisonbibelot.com](http://www.maisonbibelot.com) - [segreteria@maisonbibelot.com](mailto:segreteria@maisonbibelot.com)

### **MEETING ART CASA D'ASTE**

corso Adda 11 – 13100 Vercelli - tel. 0161 2291 - fax 0161 229327-8  
[www.meetingart.it](http://www.meetingart.it) - [info@meetingart.it](mailto:info@meetingart.it)

### **GALLERIA PACE**

Piazza San Marco 1 – 20121 Milano - tel. 02 6590147 – fax 02 6592307  
[www.galleriapace.com](http://www.galleriapace.com) - [pace@galleriapace.com](mailto:pace@galleriapace.com)

### **GALLERIA PANANTI CASA D'ASTE**

via Maggio 15 – 50125 Firenze - tel. 055 2741011 – fax 055 2741034  
[www.pananti.com](http://www.pananti.com) - [info@pananti.com](mailto:info@pananti.com)

### **PANDOLFINI CASA D'ASTE**

Borgo degli Albizi 26 – 50122 Firenze - tel. 055 2340888-9 - fax 055 244343  
[www.pandolfini.com](http://www.pandolfini.com) - [pandolfini@pandolfini.it](mailto:pandolfini@pandolfini.it)

### **POLESCHI CASA D'ASTE**

Foro Buonaparte 68 – 20121 Milano - tel. 02 89459708 – fax 02 86913367  
[www.poleschicasadaste.com](http://www.poleschicasadaste.com) - [info@poleschicasadaste.com](mailto:info@poleschicasadaste.com)

### **PORRO & C. ART CONSULTING**

Piazza Sant'Ambrogio 10 – 20123 Milano - tel. 02 72094708 - fax 02 862440  
[www.porroartconsulting.it](http://www.porroartconsulting.it) - [info@porroartconsulting.it](mailto:info@porroartconsulting.it)

### **SANT'AGOSTINO**

corso Tassoni 56 – 10144 Torino - tel. 011 4377770 - fax 011 4377577  
[www.santagostinoaste.it](http://www.santagostinoaste.it) - [info@santagostinoaste.it](mailto:info@santagostinoaste.it)

### **STADION CASA D'ASTE**

Riva Tommaso Gulli 10/a – 34123 Trieste - tel. 040 311319 - fax 040 311122  
[www.stadionaste.com](http://www.stadionaste.com) - [info@stadionaste.com](mailto:info@stadionaste.com)

### **VON MORENBERG CASA D'ASTE**

Via Malpaga 11 – 38100 Trento - tel. 0461 263555 - fax 0461 263532  
[www.vonmorenberg.com](http://www.vonmorenberg.com) - [info@vonmorenberg.com](mailto:info@vonmorenberg.com)



## REGOLAMENTO

### Articolo 1

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

### Articolo 2

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

### Articolo 3

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

### Articolo 4

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

### Articolo 5

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

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

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

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

### Articolo 6

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

### Articolo 7

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

### Articolo 8

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



# NOTIZIE UTILI

NOTIZIE UTILI

MOSTRE EVENTI

PRIMAVERA 2013

## PRATO

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

Fino al 30 Maggio 2013

VINTAGE  
L'IRRESISTIBILE FASCINO DEL VISSUTO  
Museo del Tessuto

Fino al 2 Giugno 2013  
I LIBRI DI ETTORE SOTTASS  
Centro Luigi Pecci

Fino al 30 GIUGNO 2013  
PAOLO SCHEGGI  
Centro Luigi Pecci

Fino al 8 LUGLIO 2013  
LA FIGURAZIONE INEVITABILE  
UNA SCENA DELLA PITTURA OGGI  
Centro Luigi Pecci

## FIRENZE

Fino al 18 Giugno 2013  
FABIO DE POLI - EASY  
Galleria Frediano Farsetti

Fino al 23 Giugno 2013  
LUSSO ED ELEGANZA  
Museo degli Argenti

Fino al 24 Giugno 2013  
JOEL- PETER WITKIN  
IL MAESTRO DEI SUOI MAESTRI  
Museo Nazionale Alinari della Fotografia

Fino al 28 Luglio 2013  
UNIDEA DI BELLEZZA  
La Strozziina

Fino al 18 Agosto 2013  
PERCORSI DI MERAVIGLIA  
OPERE RESTAURATE DEL BARGELLO  
Museo Nazionale del Bargello

Fino al 18 Agosto 2013  
LA PRIMAVERA DEL RINASCIMENTO  
Palazzo Strozzi

Fino al 31 Agosto 2013  
IL MITO, IL SACRO, IL RITRATTO  
Galleria Palatina

## 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.Cassiano V.F.  
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
6,50	8,30	7,05	8,36
8,04	9,30	8,25	9,51
9,19	10,50	9,25	10,51
10,04	11,30	10,25	11,51
11,19	12,50	12,25	13,51
13,04	14,30	14,25	15,51
16,04	17,30	16,05	17,36
17,04	18,30	16,25	17,51
18,04	19,30	18,05	19,36
20,04	21,30	19,25	20,51

### FIRENZE - MILANO/ MILANO - FIRENZE

FIRENZE SMN	MILANO	MILANO	FIRENZE SMN
7,00	8,45	7,10	8,55
8,00	9,45	8,10	9,55
9,00	10,45	9,10	10,55
10,00	11,45	10,10	11,55
12,00	13,45	12,10	13,55
14,00	15,45	14,10	15,55
15,00	16,45	15,10	16,55
16,00	17,45	16,10	17,55
17,00	18,45	17,10	18,55
19,00	20,45	18,10	19,55

## ITALO TRENI

Informazioni Viaggiatori 060703

### FIRENZE - ROMA/ ROMA - FIRENZE

FIRENZE SMN	ROMA TIB	ROMA TIB	FIRENZE SMN
8,33	9,54	7,55	9,17
10,08	11,30	10,55	12,17
15,08	16,30	15,55	17,17
16,33	17,54	16,55	18,17

### FIRENZE - MILANO/ MILANO - FIRENZE

FIRENZE SMN	MILANO PG	MILANO PG	FIRENZE SMN
8,25	10,23	8,28	10,25
10,25	12,23	10,28	12,25
15,25	17,23	15,28	17,25
17,25	19,23	17,28	19,25

## 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	arriva	parte	arriva
ROMA Fiumicino(1234567)	7:10	8:05	9:40	10:45	
ROMA Fiumicino(1234567)	11:30	12:25	17:30	18:30	
ROMA Fiumicino(1234567)	19:15	20:10	21:25	22:25	
LONDRA LCY (12345 )	13:15	14:40	9:25	12:40	
LONDRA LHR (1234567)	14:15	15:40	16:35	19:35	
MONACO (1234567)	8:40	9:55	11:05	12:20	
MONACO (1234567)	13:10	14:25	15:20	16:35	
MONACO (1234567)	17:10	18:25	19:25	20:40	
ZURIGO (1234567)	9:50	11:10	8:00	9:10	
PARIGI CDG (1234567)	7:10	9:10	7:20	9:20	
PARIGI CDG (1234567)	10:05	12:10	9:55	12:00	
PARIGI CDG (1234567)	13:00	15:00	13:05	15:10	
PARIGI CDG (1234567)	16:05	18:00	14:05	16:05	
PARIGI CDG (1234567)	16:50	18:50	15:45	17:45	
PARIGI CDG (1234567)	18:40	20:35	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  
Progetto grafico e Impaginazione: Mariarosa Gestri  
Prestampa e Stampa: Grafiche Gelli - Firenze

---

# LEMPERTZ

1845

---

## Aste a Colonia maggio 2013

24 maggio Fotografia e Collezione Teutloff

24 maggio Arte contemporanea

25 maggio Arte moderna e Collezione Rau per UNICEF I: Arte moderna

Cataloghi su richiesta e online

Günther Uecker. *Feld*. 1983/1984. Acrilico e chiodi su tela/legno, 120 x 120 cm. Asta 24 maggio

