Farsettiarte

CASA D'ASTE DAL 1955

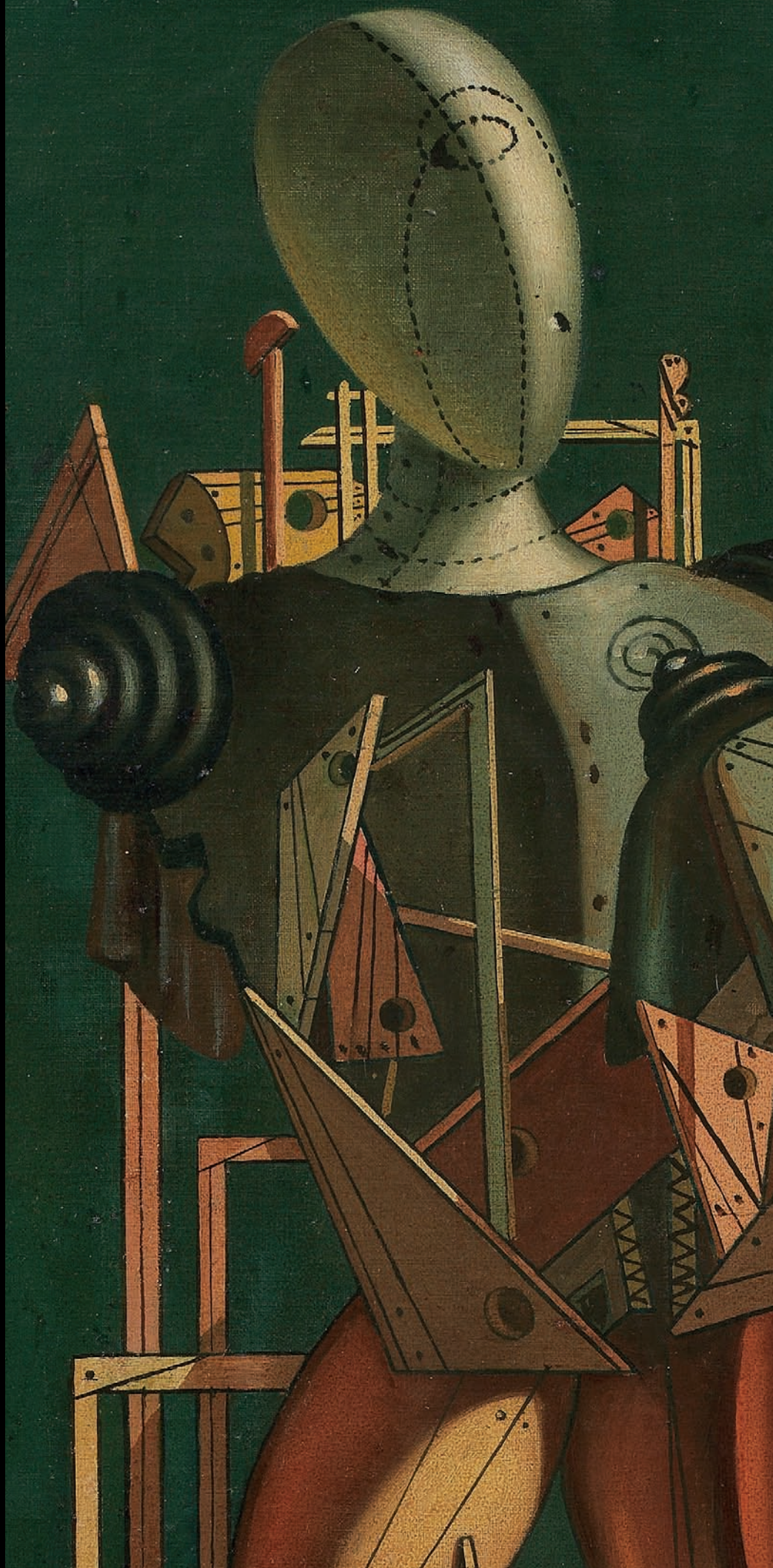


ARTE MODERNA
Prato, 31 Maggio 2014





In copertina
Pablo Picasso, lotto n. 599





Farsettiarte
CASA D'ASTE DAL 1955

ASTA DI OPERE D'ARTE MODERNA PROVENIENTI DA RACCOLTE PRIVATE

ASTA N. 168 II

INFORMAZIONI PER I PARTECIPANTI

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

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

Tali documenti dovranno essere accompagnati dai seguenti dati bancari:
- Nome e indirizzo della banca
- Iban
- Nome e telefono della persona da contattare

Per assistenza si prega di contattare:
Amministrazione: 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. É 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 sè 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 31 Maggio 2014

ore 16,00

ESPOSIZIONE

MILANO
dal 15 al 21 Maggio 2014
Sintesi delle opere in vendita

Esposte in contemporanea:
Casa del Manzoni - via Morone, 1/ Farsettiarte - Portichetto di via Manzoni
Orario dalle ore 10,00 alle ore 19,30 (festivi compresi)

Ultimo giorno di esposizione
Mercoledì 21 Maggio 2014, fino alle ore 17,00

PRATO
dal 24 Maggio al 31 Maggio 2014
Orario dalle ore 10,00 alle ore 19,30 (festivi compresi)

Ultimo giorno di esposizione
Sabato 31 Maggio 2014, ore 13,00

Farsettiarte

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 **www.farsettiarte.it**

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 €. 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 sottoscizione, 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 € 0.00 a € 80.000,00	25,50 %
II	scaglione da € 80.001,00 a € 200.000,00	23,00 %
III	scaglione da € 200.001,00 a € 350.000,00	21,00 %
IV	scaglione da € 350.001,00 a € 500.000,00	20,50 %
V	scaglione da € 500.001,00 e oltre	20,00 %

9) Qualora per una ragione qualsiasi l'acquirente non provveda a ritirare gli oggetti acquistati e pagati entro il termine indicato dall'Art. 6, sarà tenuto a corrispondere alla casa d'asta un diritto per la custodia e l'assicurazione, proporzionato al valore dell'oggetto. Tuttavia in caso di deperimento, danneggiamento o sottrazione del bene aggiudicato, che non sia stato ritirato nel termine di cui all'Art. 6, la Farsettiarte è esonerata da ogni responsabilità, anche ove non sia intervenuta la costituzione in mora per il ritiro dell'aggiudicatario ed anche nel caso in cui non si sia provveduto alla assicurazione.

10) La consegna all'aggiudicatario avverrà presso la sede della Farsettiarte, o nel diverso luogo dove è avvenuta l'aggiudicazione a scelta della Farsettiarte, sempre a cura ed a spese dell'aggiudicatario.

11) Al fine di consentire la visione e l'esame delle opere oggetto di vendita, queste verranno esposte prima dell'asta. Chiunque sia interessato potrà così prendere piena, completa ed attenta visione delle loro caratteristiche, del loro stato di conservazione, delle effettive dimensioni, della loro qualità. Conseguentemente l'aggiudicatario non potrà contestare eventuali errori od inesattezze nelle indicazioni contenute nel catalogo d'asta o nelle note illustrative, o eventuali difformità fra l'immagine fotografica e quanto oggetto di esposizione e di vendita, e, quindi, la non corrispondenza (anche se relativa all'anno di esecuzione, ai riferimenti ad eventuali pubblicazioni dell'opera, alla tecnica di esecuzione ed al materiale su cui, o con cui, è realizzata) fra le caratteristiche indicate nel catalogo e quelle effettive dell'oggetto aggiudicato. I lotti posti in asta dalla Farsettiarte per la vendita vengono venduti nelle condizioni e nello stato di conservazione in cui si trovano; i riferimenti contenuti nelle descrizioni in catalogo non sono peraltro impegnativi o esaustivi; rapporti scritti (condition reports) sullo stato dei lotti sono disponibili su richiesta del cliente e in tal caso integreranno le descrizioni contenute nel catalogo. Qualsiasi descrizione fatta dalla Farsettiarte è effettuata in buona fede e costituisce mera opinione; pertanto tali descrizioni non possono considerarsi impegnative per la casa d'aste ed esaustive. La Farsettiarte invita i partecipanti all'asta a visionare personalmente ciascun lotto e a richiedere un'apposita perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionale prima di presentare un'offerta di acquisto. Verranno forniti condition reports entro e non oltre due giorni precedenti la data dell'asta in oggetto ed assolutamente non dopo di essa.

12) La Farsettiarte agisce in qualità di mandataria di coloro che le hanno commissionato la vendita degli oggetti offerti in asta; pertanto è tenuta a rispettare i limiti di riserva imposti dai mandanti anche se non noti ai partecipanti all'asta e non potranno farle carico obblighi ulteriori e diversi da quelli connessi al mandato; ogni responsabilità ex artt. 1476 ss cod. civ. rimane in capo al proprietario-committente.

13) Le opere descritte nel presente catalogo sono esattamente attribuite entro i limiti indicati nelle singole schede. Le attribuzioni relative a oggetti e opere di antiquariato e del XIX secolo riflettono solo l'opinione della Farsettiarte e non possono assumere valore peritale. Ogni contestazione al riguardo dovrà pervenire entro il termine essenziale e perentorio di 8 giorni dall'aggiudicazione, corredata dal parere di un esperto, accettato dalla Farsettiarte.Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità della Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, la Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.

14) Né la Farsettiarte, né, per essa, i suoi dipendenti o addetti o collaboratori, sono responsabili per errori nella descrizione delle opere, né della genuinità o autenticità delle stesse, tenendo presente che essa esprime meri pareri in buona fede e in conformità agli standard di diligenza ragionevolmente attesi da una casa d'aste. Non viene fornita, pertanto al compratore-aggiudicatario, relativamente ai vizi sopramenzionati, alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Le opere sono vendute con le autentiche dei soggetti accreditati al momento dell'acquisto. La Casa d'aste, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verifichino cambiamenti nei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere.
Qualunque contestazione, richiesta danni o azione per inadempienza del contratto di vendita per difetto o non autenticità dell'opera dovrà essere esercitata, a pena di decadenza, entro cinque anni dalla data di vendita, con la restituzione dell'opera accompagnata da una dichiarazione di un esperto attestante il difetto riscontrato.

15) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma della L. 1039, l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia.

16) Le etichettature, i contrassegni e i bolli presenti sulle opere attestanti la proprietà e gli eventuali passaggi di proprietà delle opere vengono garantiti dalla Farsettiarte come esistenti solamente fino al momento del ritiro dell'opera da parte dell'aggiudicatario.

17) Le opere in temporanea importazione provenienti da paesi extracomunitari segnalate in catalogo, sono soggette al pagamento dell'IVA sull'intero valore (prezzo di aggiudicazione + diritti della Casa) qualora vengano poi definitivamente importate.

18) Tutti coloro che concorrono alla vendita accettano senz'altro il presente regolamento; se si renderanno aggiudicatari di un qualsiasi oggetto, assumeranno giuridicamente le responsabilità derivanti dall'avvenuto acquisto. Per qualunque contestazione è espressamente stabilita la competenza del Foro di Prato.

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.

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

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

PRATO: (sede princ.) Viale della Repubblica (area museo Pecci)
C.A.P. 59100 - Telefono 0574 572400 / Fax 0574 574132
info@farsettiarte.it

Per la lettura del Catalogo
Le misure delle opere vanno intese altezza per base. Per gli oggetti ed i mobili, salvo diverse indicazioni, vanno intese altezza per larghezza per profondità. La data dell'opera viene rilevata dal recto o dal verso dell'opera stessa o da documenti; quella fra parentesi è solo indicativa dell'epoca di esecuzione.
Il prezzo di stima riportato sotto ogni scheda va inteso in EURO.
La base d'asta è solitamente il 30% in meno rispetto al primo prezzo di stima indicato: è facoltà del banditore variarla.

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

Offerte telefoniche
I clienti che non possono partecipare direttamente alla vendita in sala possono chiedere di essere collegati telefonicamente.
Per assicurarsi il collegamento telefonico inviare richiesta scritta via fax almeno un giorno prima dell'asta al seguente numero: 0574 574132; oppure compilare il form presente sul sito www.farsettiarte.it

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

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

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

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

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

III SESSIONE DI VENDITA
Sabato 31 Maggio 2014
ore 16,00

dal lotto 501 al lotto 600

501

Mino Maccari

Siena 1898 - Roma 1989

Figure

Olio su tela, cm. 51x41

Firma in basso a destra: Maccari. Al verso sul telaio: timbro Galleria d'Arte l'Approdo, Bari.

Foto autenticata dall'artista; certificato su foto Archivio delle Opere di Mino Maccari, Roma, 16/12/75, con n. 157.

Stima € 3.500 / 5.500



501

502

Antonio Bueno

Berlino 1918 - Fiesole (Fi) 1984

D'après Seurat, 1976

Olio su faesite, cm. 40x30

Firma in alto a sinistra: A. Bueno; al verso: A. Bueno / d'après Seurat 197[...]: timbro AByR / n. 123.

Certificato su foto Antonio Bueno Archivio Fotografico Generale delle Opere, con n. AByR 123.

Stima € 5.500 / 7.000



502



503

503

Carlo Levi

Torino 1902 - Roma 1975

Paesaggio

Olio su tela, cm. 50x70

Firma in basso a sinistra: C. Levi; firma e scritta al verso sulla tela: C. Levi / 701222C/212: etichetta Galleria d'Arte Lisi, Roma.

Stima € 2.000 / 3.000



504

504

Guido Cadorin

Venezia 1892 - 1975

Don Quijote all'assalto di un gregge, 1946

Olio su faesite, cm. 45x49

Firma e data in basso a sinistra: Cadorin 46. Al verso: scritta con dati dell'opera.

Stima € 3.000 / 5.000



505

505

Piero Marussig

Trieste 1879 - Pavia 1937

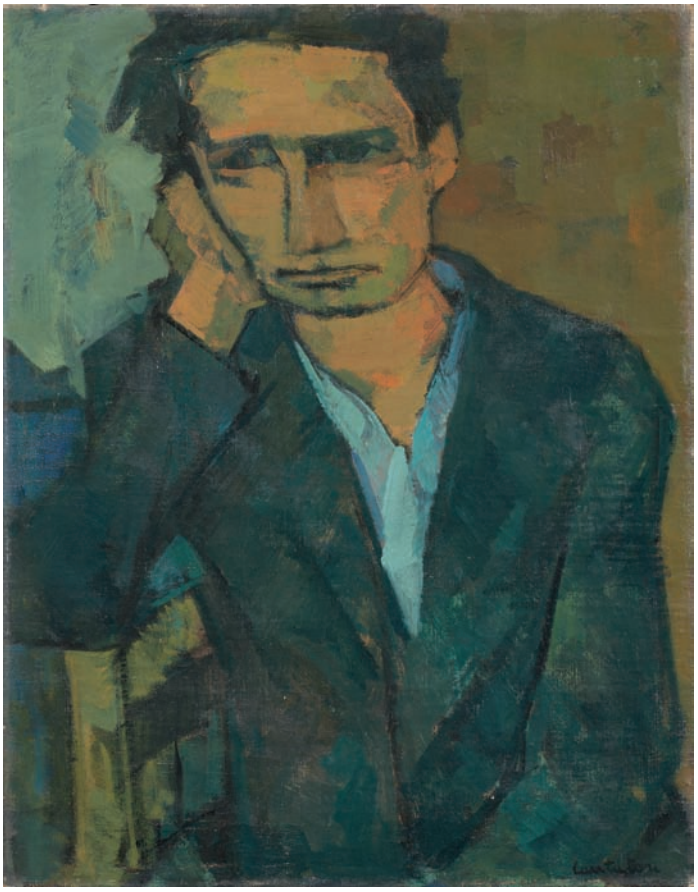
Paesaggio con casa e alberi, 1936-37

Olio su tela, cm. 70x60,5

Firma in basso a destra: P. Marussig.

Certificato su foto Archivio Piero Marussig, Milano,
con n. 02PM2013.

Stima € 4.500 / 7.000



506

506

Domenico Cantatore

Ruvo di Puglia (Ba) 1906 - Parigi 1998

Figura d'uomo, 1947

Olio su tela, cm. 70x55

Firma in basso a destra: Cantatore; firma e data al verso sul telaio: Cantatore 47; sulla tela: etichetta I Biennale Interna[zionale - Mu]seo d'Arte Moderna di San Paolo del Brasile.

Stima € 6.000 / 9.000



507

507

Domenico Cantatore

Ruvo di Puglia (Ba) 1906 - Parigi 1998

Figura di donna, 1945

Olio su tela, cm. 65x50

Firma in basso a destra: Cantatore; firma e data al verso sul telaio: Domenico Cantatore / 1945; sulla tela: etichetta Istituto Nazionale per le Relazioni / Culturali con l'Estero - Roma / Esposizione di pittura moderna italiana a Londra.

Stima € 3.500 / 5.000

508

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Venezia, San Giorgio

Olio su tela, cm. 50x60

Firma in basso a destra: Guidi; al verso sulla tela: "S. Giorgio" Guidi; sul telaio: etichetta Galleria del Girasole, Udine, con data 1970.

Certificato Gianni De Marco, Venezia, 19/5/1987 (in fotocopia); certificato su foto di Giovanni Granzotto (opera datata seconda metà anni Settanta), con indicazione pubblicato a p. 94 del catalogo *Virgilio Guidi* a cura di Giovanni Granzotto e Dino Marangon, Edizioni Telemaket Communication.

Stima € 3.500 / 5.500



508

509

Piero Marussig

Trieste 1879 - Pavia 1937

Paesaggio, (1933)

Olio su tavola, cm. 28x34,5

Firma in basso a destra: P. Marussig. Al verso: timbro Galleria Carini, Milano.

Storia

Galleria Carini, Milano;
Collezione privata

Bibliografia

Claudia Gian Ferrari, Nicoletta Colombo, Elena Pontiggia, Piero Marussig (1879-1937). Catalogo generale, Silvana Editoriale, Milano, 2006, p. 218, n. 708.

Stima € 3.000 / 5.000



509



510

510

Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

Cavallini, 1950

Tempera su carta, cm. 36,8x53,7

Firma e data in basso al centro: Music 1950.

Foto autenticata dall'artista, 20 dicembre 88.

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. 59.

Stima € 9.000 / 14.000



511 - misure reali

511

Gino Rossi

Venezia 1884 - Treviso 1947

Ragazze di Bretagna

Tempera su carta, cm. 19,2x15

Al verso, su un cartone di supporto: etichetta e timbro con n. 1248 Galleria del Naviglio, Milano.

Storia

Galleria del Naviglio, Milano;
Collezione privata

Stima € 8.000 / 12.000



512

512

George Grosz

Berlino 1893 - 1959

Love story, 1937

Matita su carta, cm. 59x46

Firma in basso a destra: Grosz, titolo in basso al centro: 79 Love story; al verso: timbro George Grosz Nachlass, con n. 4-241-5: scritta L1 Nr. 854 / Illustration für Esquire 1937.

Storia

Eredità Grosz;
Collezione Richard A. Cohn;
Collezione privata

Certificato di Richard A. Cohn, Estate of George Grosz, in data 1/15/87, con n. 4-241-5.

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.

Stima € 3.000 / 4.500



513

513

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

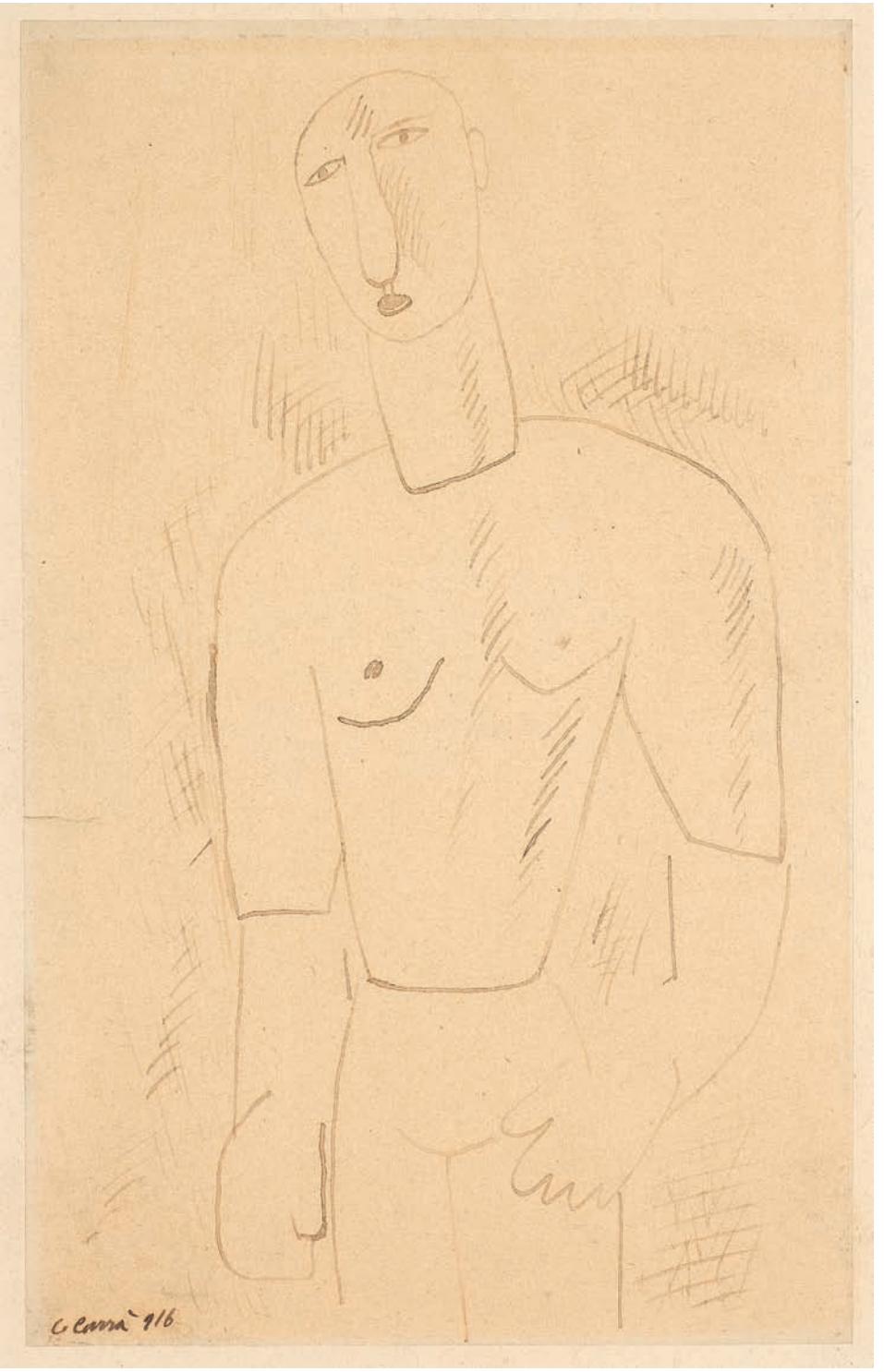
Figura femminile a cavallo, 1923 ca.

China, tempera e matita su carta, cm. 25,7x30

Firma in basso a destra: Sironi; al verso altri schizzi di figura.

Opera archiviata presso l'Associazione per il patrocinio e la promozione dell'opera di Mario Sironi, Milano, con n. 01/14 RA.

Stima € 2.000 / 3.500



514

514

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Boxeur VIII, 1916

Inchiostro su carta applicata su cartone, cm. 30,5x19

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 916; al verso sul cartone: etichetta con n. 8831 e timbro Galleria Annunciata, Milano.

Certificato su foto Archivio Carlo Carrà, Milano, 13 marzo 2014, con n. 87/16.

Stima € 12.000 / 16.000



515

515

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio con la ciminiera (sobborghi di Bologna), 1926

Acquaforte su zinco, cm. 22,7x24,1 (lastra), cm. 32,4x45,5 (carta)

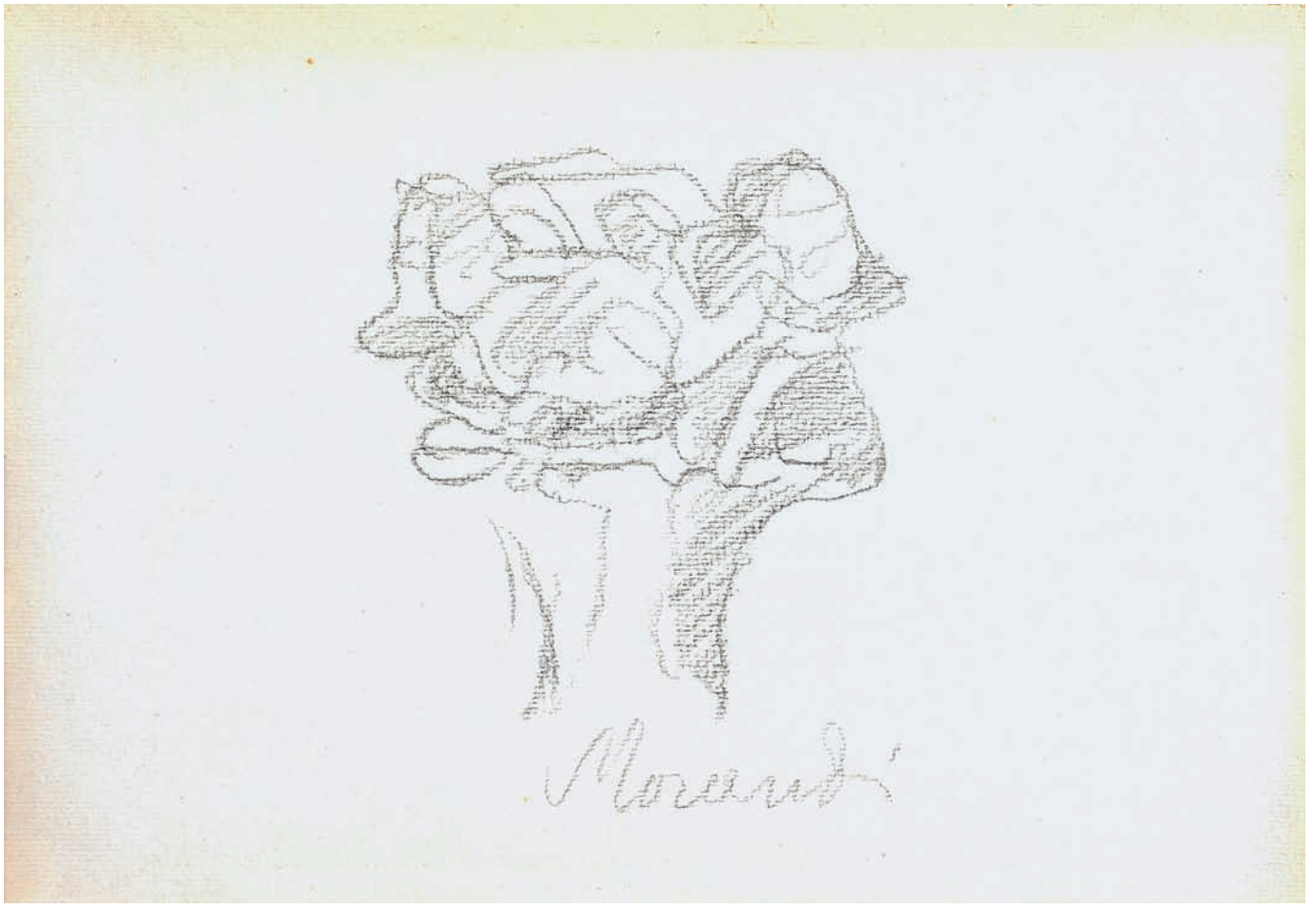
Firma in basso a destra: G. Morandi.

Primo stato su due, tiratura di alcuni esemplari non numerati.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 27;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 31, n. 1926 1.

Stima € 6.000 / 8.000



516

516
Giorgio Morandi
Bologna 1890 - 1964

Fiori, 1961
Matita su carta, cm. 16,5x24

Firma in basso al centro: Morandi.

Storia
Galleria La Bussola, Torino;
Collezione privata, Varese;
Collezione privata

Esposizioni
Omaggio a Giorgio Morandi, a cura di Efrem Tavoni, Sasso Marconi, La Casa dell'Arte, 22 ottobre - 30 novembre 1977, cat. p. n.n., illustrata;
Giorgio Morandi 1890-1964.Gemälde-Aquarelle-Zeichnungen, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, giugno-settembre 1998, cat. pp. 133, 140, n. 102.

Bibliografia
Efrem Tavoni, Morandi disegni, primo volume, La Casa dell'Arte, Sasso Marconi, 1981, pp. 76, 199, n. 244;
Efrem Tavoni, Marilena Pasquali, Morandi disegni. Catalogo generale, Electa, Milano, 1994, p. 190, n. 1961 2.

Stima € 13.000 / 18.000



517

517

Max Ernst

Brühl 1891 - Parigi 1976

Pour Lewis Carrol, 1968

Frottage su carta applicata su cartone, cm. 41,5x32

Firma in basso verso destra: Max Ernst.

Storia

Centro Arte Internazionale, Milano;
Galleria Marescalchi, Bologna;
Collezione privata, Verona;
Collezione privata

Certificato su foto di Werner Spies.

Esposizioni

Il magico Surrealismo di Max Ernst, Bologna, Galleria Marescalchi, gennaio 1981, cat. p. 108, illustrato;
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. 42, illustrato a colori.

Stima € 12.000 / 18.000



518

518

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Cavaliers au travers de telles familles humaines, (1949)

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

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

Bibliografia

John Perse, Complete works, Edizioni Pleiades, Parigi, 1949, p. 1354.

Stima € 8.000 / 12.000

519

Amedeo Modigliani

Livorno 1884 - Parigi 1920

Nudo di donna seduta, 1916-17

Acquerello e matita su carta, cm. 53,2x41,8

Firma in basso a destra: Modigliani. Su un cartone al retro della cornice: etichetta VI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma / 18 dicembre 1951 - 15 maggio 1952, con n. 35 e indicazione "Collezione Francesco Anfuso, Roma": etichetta Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna / Mostra di Pittura Italiana Contemporanea in Spagna / marzo - maggio 1955: etichetta Ente Manifestazioni Milanesi / Mostra di Amedeo Modigliani / Milano, Palazzo Reale, novembre - dicembre 1958, con n. 100: etichetta Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna / Mostra Amedeo Modigliani / gennaio - febbraio 1959.

Storia

Collezione Paul Guillaume, Parigi;
Collezione Francesco Anfuso, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

VI Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1951 - aprile 1952, sala 73, cat. p. 179, n. 35;



Amedeo Modigliani, *Jean Cocteau au fauteuil*, 1917

Mostra di Pittura Italiana in Spagna, marzo - maggio 1955;
Mostra di Amedeo Modigliani, a cura di Franco Russoli, Milano, Palazzo Reale, novembre - dicembre 1958, cat. p. 37, n. 100;
Amedeo Modigliani, a cura di Nello Ponente, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, gennaio - febbraio 1959, cat. p. 55, n. 92;
Aria di Parigi. Tre toscani a La Ruche, Soffici, Modigliani, Viani, a cura di Luigi Cavallo, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 7 - 31 agosto, poi Milano, Farsettiarte, 24 settembre - 21 ottobre 2003, cat. n. 21, illustrato a colori;
Modigliani a Venezia, tra Livorno e Parigi, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 20 maggio - 5 luglio 2005, poi Cagliari, Castello di San Michele, 14 luglio - 20 ottobre 2005, cat. p. 80, illustrato a colori;
Modigliani a Domodossola, da Venezia a Parigi, Domodossola, Sala Motta, 29 ottobre - 4 dicembre 2005, cat. p. 80, illustrato a colori;
Artisti toscani a Parigi tra le due guerre, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 28 dicembre 2006 - 7 gennaio 2007, poi Milano, Farsettiarte, 17 gennaio - 17 febbraio 2007, cat. n. 3, illustrato a colori;
Modigliani. Ein mythos der moderne, a cura di Christoph Vitali, Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Detuschland, 17 aprile - 30 agosto 2009, cat. pp. 61, 179, n. 76, illustrato a colori;
Il tempo di Modigliani, a cura di Luciano Caprile, Pescara, Museo d'Arte Moderna "Vittoria Colonna", 6 agosto - 20 novembre 2011, cat. n. 26, illustrato a colori;
Ardengo Soffici. L'Epa in Toscana, a cura di Luigi Cavallo, Poggio a Caiano, Museo Soffici e del '900 italiano, Scuderie Medicee, 13 ottobre 2012 - 27 gennaio 2013, p. 135, illustrato a colori.

Bibliografia

Enzo Carli, Amedeo Modigliani, con una testimonianza di Jean Cassou, De Luca Editore, Roma, 1952, p. 35, n. 35, tav. 36;
Joseph Lanthemann, Modigliani 1884-1920. Catalogue raisonné, sa vie, son oeuvre complete, son art, Gráficas Condal, Barcellona, 1970, n. 721 (con titolo *Femme assise de face* e data 1915);
Christian Parisot, Modigliani. Catalogue raisonné - dessins, aquarelles - Tome I, testi di C. Parisot, J. Modigliani, F. Venturi, Editions Graphis Arte, Livorno, 1990, pp. 275, 346, n. 30/15 (con titolo *Femme assise de face*, data 1915 e misure cm. 53x49);
Osvaldo Patani, Amedeo Modigliani catalogo generale, disegni 1906-1920, Leonardo Editore, Milano, 1994, p. 174, n. 280.

Stima € 150.000 / 250.000


modigliani

Amedeo Modigliani, *Nudo di donna seduta,* 1916-17



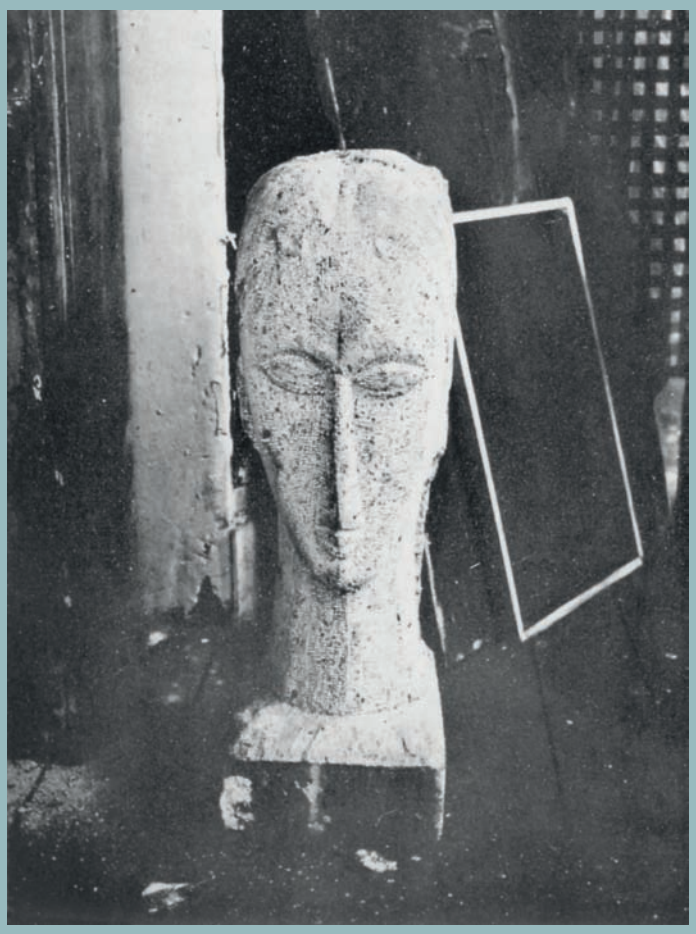
Amedeo Modigliani

Nudo di donna seduta di Amedeo Modigliani presenta i caratteri di compiutezza formale attribuibili ai migliori dipinti dell'artista livornese, riconosciuto oggi come uno dei principali protagonisti della Parigi dell'inizio del secolo scorso negli anni di Pablo Picasso. A Parigi si sarebbero incrociati prima a Montmartre e poi a Montparnasse e non sarebbero mai stati del tutto amici, malgrado questo, secondo Picasso, "Modigliani aveva gli occhi acuti, grande fascino e nonostante la sua vita disordinata esaltava la vita degli altri" (O. Patani, 1988). Condotto a matita blu come alcuni disegni della celebre collezione grafica di Modigliani posseduta da Paul Alexandre, il medico che per primo sostenne l'artista da poco trasferito a Parigi, *Nudo di donna seduta* presenta le acquarellature azzurrate che distinguono anche il *Ritratto di Jean Cocteau*, oggi al museo di New Orleans.
Nudo di donna seduta faceva verosimilmente parte delle opere di Modigliani possedute dal suo primo mercante, Paul Guillaume. Era stato Max Jacob nel 1914 a presentare Modigliani a quest'ultimo, che da poco aveva aperto la sua prima galleria a Parigi in rue Miromesnil, sulla riva destra della Senna, per iniziare un commercio che lo avrebbe portato alla ribalta del mercato artistico parigino. Fu probabilmente il giovane mercante a spingere Modigliani a dedicarsi alla pittura anziché alla scultura, abbandonando per sempre il lavoro alla serie delle *Teste,* di cui questo nudo sembra conservare la memoria nella sintesi su un unico piano visivo della volumetria del corpo e del viso della modella. Dei tempi in cui si era occupato di promuovere Modigliani, Guillaume ricorda: "Nel 1914, durante tutto l'anno 1915 e una parte dell'anno 1916, io sono stato il solo compratore di Modigliani ed è solo nel 1917 che Zborowski si è occupato di lui. (Modigliani) viveva a quell'epoca con Beatrice Hastings, lavorava a casa di lei, dal pittore Haviland o in uno studio che gli avevo affittato al numero 13 di rue Ravignan, o in una piccola casa di Montmartre che ha abitato con Beatrice Hastings e in cui ha fatto il mio ritratto", quello che riporta in basso l'iscrizione *Novo Pilota*, uno dei quattro che raffigurano il mercante tra quelli eseguiti da Modigliani. Nei due anni in cui durò la relazione tra Modigliani e la giornalista e poetessa inglese Beatrice Hastings, la sua produzione artistica fu più sicura, intensa e serena, ed egli fece numerosi ritratti della compagna. Dal 1915 Modigliani aveva intensificato il numero di ritratti di amici e conoscenti, e a parte quelli finiti a olio, si dedicava assiduamente al disegno producendo un numero elevatissimo di rapidi schizzi a matita anche durante i momenti passati ai tavolini dei *bistrot* e dei bar. Stando ai contemporanei l'artista era "di una bellezza regale nel suo abito di velluto beige che, di lavatura in lavatura, (assumeva) 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 lo avrebbero ricordato in questo modo, più elegante persino di Max Jacob che a Parigi girava con una tuba in testa.
Nelle lunghe ore passate ai tavolini fuori dalla *Rotonde* a Montparnasse Modigliani disegnava i ritratti di coloro che gli sedevano vicino e spesso cercava di vendere i suoi disegni ai clienti del caffè. Al pari di quanto caratterizza tali ritratti, esempi della transizione da parte dell'artista da una concezione ancora legata alla fondamentale esperienza scultorea a quella esclusivamente pittorica che contraddistinguerà il resto della sua attività, nel *Nudo di donna seduta* Modigliani sembra leggere le forme della modella ritratta trasponendo i volumi in forme geometriche pure, sbalzate plasticamente attraverso campiture colorate ad acquerello variate nelle tonalità attraverso una sapiente e accurata dosatura di un unico colore. La volumetria della testa e del corpo della modella, la cui posa

seduta appare tradotta in forme geometriche che recano la memoria delle concatenazioni sinuose delle *Cariatidi* alle quali l'artista si dedica prima del 1915, emergono in negativo a contrasto con l'interno in cui essa si trova, trasformato in uno sfondo la cui profondità è risolta bidimensionalmente attraverso un incastro delle superfici murarie che suggerisce l'esistenza di una parete decorata dalla carta da parati a destra della figura e di una mensola con un vaso di fiori a sinistra. La linea continua e pulita della matita e le sottili pennellate sono gli elementi essenziali della costruzione della figura nell'interno in cui è ritratta. Stando a Lionello Venturi, al quale si deve il riconoscimento del valore artistico di Modigliani a breve distanza dalla sua tragica morte nel gennaio del 1920, la ricerca del valore funzionale dalla *linea* da parte dell'artista risale a prima del 1905. In quel periodo, colui che viene ricordato come l'ultimo *maudit*, "si tormentava per raggiungere la *linea*: non che per linea intendesse alcuna fermezza di contorno, anzi egli dava a quel termine un puro valore spirituale, di sintesi, di semplificazione, di liberazione dal contingente, di passione per l'essenziale" (Venturi, 1930).
Sebbene Modigliani abbia eseguito rappresentazioni di nudi femminili almeno a partire dal 1908, quando insieme a l'*Ebrea,* uno studio, l'*Idolo* e un disegno, al Salon degli Indipendenti presentò anche due nudi, è soprattutto dal 1916, e dal momento in cui entrò a far parte dell'*entourage* di Zborowski, che si dedicò assiduamente a questa tematica realizzando prima alcune figure di nudo sedute e di tre quarti, come questo esempio, e poi celebri nudi distesi. Esposti la prima volta nella galleria di Berte Weill in rue Taitbout, i nudi di Amedeo Modigliani suscitarono subito scandalo e il commissario di polizia del quartiere che aveva l'ufficio di fronte alla galleria dovette intervenire minacciando di sequestrare i dipinti se non fossero stati immediatamente ritirati. Fortunatamente la mostra non fu chiusa, ma delle oltre trenta opere dell'artista la Weill e Zborowski riuscirono a vendere solo due disegni, a trenta franchi l'uno.
È piuttosto difficile immaginare il motivo per il quale i nudi di Modigliani apparissero tanto indecenti, il nudo non era certo una novità in pittura. Tuttavia, è possibile ipotizzare che in opere come questo *Nudo di donna seduta* il taglio della rappresentazione della modella nuda, il viso e lo sguardo, frontalmente rivolti verso il riguardante, contribuissero ad allontanare l'idea di una figura femminile messa in posa, avvicinando per contro l'immagine all'intima realtà di una donna qualsiasi nuda su una sedia.
Malgrado ciò, a quasi un secolo di distanza dalla loro esecuzione, i nudi di Modigliani si impongono per la loro bellezza eterna e appaiono accordati alla "lezione, tanto consona alla natura del pittore, di Gauguin e di Denis, di Puvis de Chavannes e dei secessionisti" e, sebbene corrispondano alle diverse tipologie femminili rappresentate, sembrano tradurre "in figura alcune categorie dello spirito e del temperamento umani, attraverso lo stato d'animo dell'artista", divenendo metafore emblematiche dei sentimenti che sembrano volti a rappresentare (Russoli, 1958).



Amedeo Modigliani, *Nu assis*, 1909



Amedeo Modigliani, Testa fotografata nello studio di Cardoso



520

520

Carlo Fornara

Prestinone di Val Vigezzo (No) 1871 - 1968

Sole di novembre

Olio su tela, cm. 40,4x50

Firma in basso a destra: C. Fornara; al verso sulla tela: Sole di novembre / C. Fornara; sul telaio: due timbri Mondial Gallery, Milano.

Stima € 20.000 / 30.000



521

"E proprio la semplicità di un campo arato in primo piano delimitato da sottili alberi ai lati e da un casolare su un fondo è il tema di questo fresco pastello. Balla fotografa come in una istantanea l'atmosfera autunnale che avvolge questo angolo desolato di campagna romana".

Elena Gigli

521

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Campagna romana, 1902 ca.

Pastelli su carta applicata su cartone, cm. 26,7x36

Firma in basso a destra: Balla.

Certificato su foto di Elena Gigli, Roma 18 settembre 2004, serie 2004, n. 161.

Stima € 25.000 / 40.000

522

Pierre-Auguste Renoir

Limoges 1841 - Cagnes 1919

Paysage, 1880

Olio su tela, cm. 19,3x31

Firma in basso a destra: Renoir. Al verso sul telaio: timbro Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano.

Storia

Collezione Antonio Mazzotta, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 4 marzo - 9 aprile 1961, cat. n. 8, illustrato;
Renoir, dall'Italia alla Costa Azzurra, 1881-1919, Roma, Museo del Risorgimento, Palazzo del Vittoriano, 31 marzo - 25 luglio 1999, cat. p. 58, illustrato a colori;
Renoir e la luce dell'impressionismo, Palermo, Palazzo dei Normanni, 6 giugno - 31 luglio 2002, poi Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 19 settembre - 17 novembre 2002, cat. p. 47, illustrato a colori, poi Roma, Palazzo Montecitorio, 11 dicembre 2002 - 8 gennaio 2003, cat. p. 38, illustrato a colori.

Stima € 65.000 / 95.000



Pierre-Auguste Renoir, *Paysage du Midi*, 1890



Pierre-Auguste Renoir, 1880-85 ca.



522

523

Plinio Nomellini

Livorno 1866 - Firenze 1943

Danzatrice circassa, 1930 ca.

Olio su tela, cm. 128,6x86,7

Firma in alto a destra e al verso sul telaio: P. Nomellini: cartiglio con titolo Danzatrice Circassa.

Esposizioni

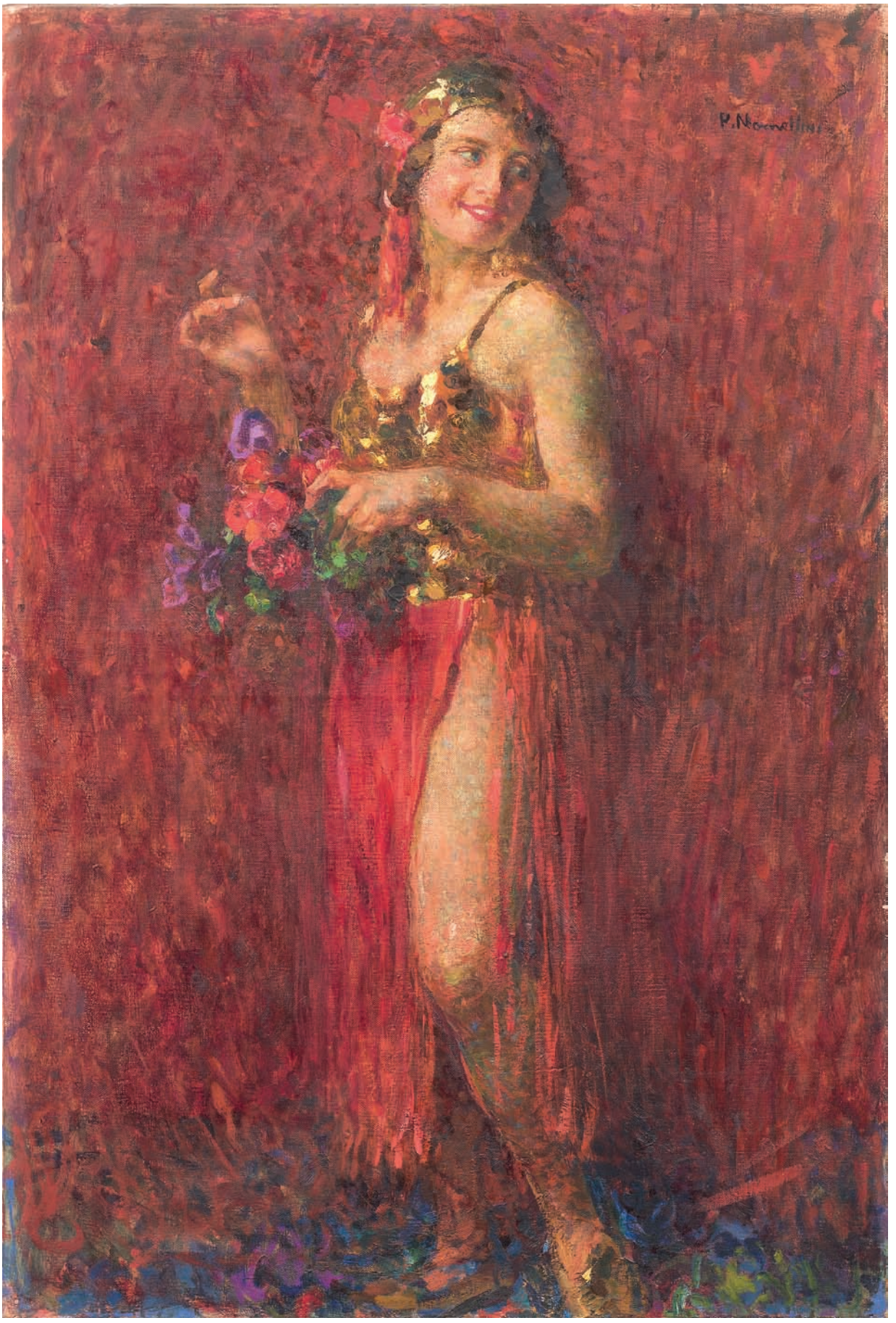
IV Mostra del Sindacato Livornese, Livorno, Bottega d'Arte, ottobre - novembre 1932;
Mostra Personale del Pittore Plinio Nomellini, Firenze, Galleria di Palazzo Ferroni, 11 - 17 marzo 1933.

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

Stima € 35.000 / 45.000



Plinio Nomellini, *Baci di sole*, 1908





524

524

Alberto Magnelli

Firenze 1888 - Meudon 1971

Le chaudron en bronze, 1910

Olio su tela, cm. 47x40

Al verso sul telaio: Magnelli 1910.

Storia

Collezione dell'artista;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Susi Magnelli, Meudon, 30-3-1982.

Bibliografia

Anne Maisonnier, Alberto Magnelli. L'oeuvre peint, catalogue raisonné, XXe siècle, Parigi, 1975, pp. 52, 53, n. 10.

Stima € 12.000 / 18.000



Alberto Magnelli con Hans Richter e Jean Arp



525

525

Alberto Magnelli

Firenze 1888 - Meudon 1971

Femme au bas noir, 1924-1928

Olio su tela, cm. 75x100

Al verso sulla tela: Magnelli / Donna alle calze nere.

Certificato su foto di Susi Magnelli, Meudon, 25-12-87.

Esposizioni

Artisti toscani a Parigi tra le due guerre, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 28 dicembre 2006 - 7 gennaio 2007, poi Milano, Farsettiarte, 17 gennaio - 17 febbraio 2007, cat. n. 16, illustrato a colori.

Bibliografia

Anne Maisonnier, Alberto Magnelli. L'oeuvre peint, catalogue raisonné, XXe siècle, Parigi, 1975, p. 84, n. 223;
Marco Fagioli, Passages nell'arte del Novecento. Da Degas a Dubuffet, Aión, Firenze, 2009, p. 192.

Stima € 35.000 / 55.000



Alberto Magnelli, *Le trois femmes a l'arbre*, 1924-28



526

526

René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

Paesaggio, 1922

Olio su tela, cm. 54x64,3

Firma e data in basso a sinistra: R. Paresce / 22. Al verso sul telaio: cartiglio 52) Renè Paresce "Paysage 1921" / Peintre italien.

Certificato su foto di Rachele Ferrario, in data 5 novembre 2008, opera registrata presso l'Archivio Paresce con n. 12/22.

Bibliografia

Rachele Ferrario, René Paresce. Catalogo ragionato delle opere, Skira editore, Milano, 2012, pp. 179, 172, n. 12/22.

Stima € 30.000 / 50.000

FUTURISM

DEPERO - ORIANI - DOTTORI - RIZZO - FILLIA

TUTTO QUESTO GENERO'

FUTURISTA

METALLICO *durissimo*
CRISTALLINO *trasparentissimo*
GEOMETRICO *misuratissimo*
DINAMICO *velocissimo*
LUMINOSO *abbagliante*
RUMORISTA *fonico*

La pittura divenne violentissima nei colori e nelle forme

ROSSO-BANDIERA *giallissimo*
ARANCIO-FUOCO *rosa-geranio*
VERDE-ANICE *azzurrissimo*
VERDE-BILE *bianco-smalto*
NERO-LACCA *blu-notte*

oggetti e personaggi trasparenti e madreperlacei di fumo e velocità — ballerine attorcigliate nei rossi gorghi dei dancings e trafitte da saet-

tanti aculei di luce — linee sagomate in angolature geom
triche — proiezioni di riflettori, di fanali, di lampade ad ar
che illuminano caffè, restaurant, viali, teatri e stazioni, c
scoppiano in policromie dominanti, oppure creano piani e volu
atmosferici intersecati da linee-forze che prolungano all'infin
la realtà, ad un tempo drammatica e scientifica degli ogge
— I metalli fusi e forgiati in tutte le forme hanno creato
lioni di ordigni che costituiscono la moderna natura mec
nica indispensabile alla nostra esistenza.

Tale mondo ci ha dato una vita veloce e moltiplicata,
ha rivelato sensazioni pittoriche sovrapposte e compe
trate — ha creato il senso moltiplicato ed agglomer
delle impressioni simultanee e veloci.

Il genio di Boccioni ha intuito questa nuova sen
bilità e ne ha espresso le prime formule, anc
oggi in parte realizzate, nel suo volume

„Pittura e scultura FUTURISTA — I

- **Velocità= sintesi di tutti i coraggi in azione. Aggressiva e guerresca**
- **Lentezza= analisi di tutte le prudenze stagnanti. Passiva e pacifista**
- **Velocità= disprezzo degli ostacoli, desiderio di nuovo e d'inesplorato. Modernità, igiene**
- **Lentezza= arresto, estasi, adorazione immobile degli ostacoli, nostalgia del già visto, idealizzazione della stanchezza e del riposo, pessimismo**
- **circa l'inesplorato. Romanticismo rancido del poeta viandante e selvaggio e del filosofo zazzeruto occhialuto e sporco**

Filippo Tommaso Marinetti



527

527

Fortunato Depero

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

Fantasia indiana, anni Cinquanta

Tempera su carta, cm. 100,5x71,4

Firma in basso a destra: F. Depero.

Certificato su foto di Bruno Passamani, Brescia, 7 luglio 2000.

Stima € 30.000 / 50.000



528

528

Pippo Oriani

Torino 1909 - Roma 1972

Donna con arpa, 1937

Olio su tela, cm. 97x81

Firma e data in basso a destra: Oriani - 37.

Certificato su foto Fondation Pippo Oriani, Jussy-Metz, con n. FPO/MV370.

Stima € 13.000 / 20.000



529

529

Gerardo Dottori

Perugia 1888 - 1977

Bozzetto per *Aurora umbra*, 1942

Tempera su compensato, cm. 31,2x58,7

Firma in basso a destra: G. Dottori; al verso firma, titolo e data: G. Dottori / Bozzetto per / "Aurora umbra" / (tempera 1942).

Certificato su foto Archivi Gerardo Dottori, con n. 2123.

Stima € 18.000 / 30.000



530

530

Pippo Rizzo

Corleone (Pa) 1897 - Palermo 1961

L'arrotino, 1921

Olio su tela, cm. 118,5x94

Firma e data in basso a destra: Pippo Rizzo / 1921. Al verso sul telaio: etichetta Micro / Movimento Internazionale Culturale Roma / Futurismocentoanni 1902-2009 / Continuità del Futurismo. Sud-Nord / Roma, 20 febbraio / 20 marzo 2009.

Storia

Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Certificato su foto Archivio storico dei futuristi siciliani, a cura della Diomedea Arte, Palermo.

Esposizioni

Futurism, a cura di Maurizio Scudiero, Taipei, National Chiang Kai-Shek Memorial Hall, 2009, cat. p. 221, illustrato a colori;
Dal Futurismo al Najs passando per la Pop Art, a cura di Maurizio Scudiero, Taormina, Chiesa di San Francesco di Paola, 24 agosto - 10 settembre 2012, cat. p. n.n., illustrato a colori;
Dal Futurismo ai percorsi contemporanei, a cura di Maurizio Scudiero, Montenegro, 5 luglio - 15 agosto 2013, cat. p. n.n., illustrato a colori.

Bibliografia

Anna Maria Ruta, Pippo Rizzo. Un nomade nell'arte del Novecento siciliano. A Wanderer, Eidos, Palermo, 2008, pp. 38, 366, n. 31.

Stima € 30.000 / 40.000

531

Fillia

Revello (Cn) 1904 - Torino 1936

Composizione umana, 1930

Olio su tela, cm. 81x65

Firma in basso a sinistra: Fillia; al verso sulla tela: cartiglio Fillia / Composizione umana, con n. 443: etichetta Galleria Civica d'Arte Moderna - Torino / mostra Secondo Futurismo Torinese, con n. 155; sul telaio: due timbri Galleria Gissi, Torino, con n. 4759.

Storia

Collezione privata, Torino;
Collezione privata

Certificato su foto di Silvia Evangelisti.

Esposizioni

Aspetti del Secondo Futurismo Torinese, a cura di Enrico Crispolti e Albino Galvano, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 27 marzo - 30 aprile 1962, cat. p. 63, n. 14, fig. 8, illustrato (opera datata 1929 ca.).

Bibliografia

Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo, a cura di Silvia Evangelisti, testi di Paolo Baldacci, Silvia Evangelisti e Marzio Pinottini, Arnoldo Mondadori Editore / Edizioni Philippe Daverio, Milano, 1986, p. 256, n. 112.

Stima € 50.000 / 70.000


PILLIA



532

532

Fortunato Depero

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

Costruzione di matite (Farfalla-Matita), 1929 ca.

Collage di carte colorate su cartoncino, cm. 47,5x36,5

Firma al verso: Fortunato Depero; su un cartone di supporto: due etichette e due timbri Antologia / Galleria d'Arte / Monza.

Storia

Collezione privata, New York;
Collezione privata

Esposizioni

Depero futurista & New York, a cura di Maurizio Scudiero e David Leiber, Rovereto, Museo Depero, novembre 1986, cat. p. 174, n. 128, illustrato;
Depero. Opere - Werke 1914-1952, a cura di Bruno Passamani, Bolzano, Galleria Goethe, 1986, cat. n. 31, illustrato a colori;
Depero futurista: Grafica & Pubblicità, a cura di Maurizio Scudiero, Bellinzona, Villa Antonini, 27 ottobre - 17 dicembre 1989, cat. p. 62, n. 66, illustrato;
Depero futurista. Grafica & Pubblicità, a cura di Maurizio Scudiero, Folgaria, Maso Spilzi, 26 luglio - 31 agosto 2008, cat. p. 50, illustrato a colori.

Stima € 16.000 / 22.000

Si tratta di una delle proposte pubblicitarie realizzate da Depero per l'American Lead Pencil Co., di New York, per la quale il futurista roveretano ideò una serie di "matite animate", fra le quali l'uomo-matita, la donna-matita, il cavallo-matita, l'aquila-matita e appunto la farfalla-matita.

Maurizio Scudiero



533

533

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Progetto per paravento, 1916 ca.

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

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

Storia

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

Esposizioni

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

Bibliografia

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

Stima € 20.000 / 30.000

Con l'intenzione di abbellire l'utile, di ricostruire l'universo partendo dalla sua casa, dalla quotidianità, Balla progetta e realizza suppellettili futuriste. È del 1916 il progetto per il paravento proveniente da Casa Balla e pubblicato da Fagiolo: "l'interesse per l' arredamento testimonia la volontà di uscire dalle ristrette dimensioni del quadro per entrare nell'ambiente della vita: [...] decorare uno spazio per la vita diventerà l'idea - fissa del pittore artigiano; prima di ricostruire l'universo comincia ad allietare il suo piccolo bozzo" (Roma 1968, p. 94). E la sua casa, il suo bozzolo diventa il nucleo da visitare dove la famiglia Balla realizza opere di arredamento futurista per venderle, come si legge sul giornale «Roma futurista».

Elena Gigli

534

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Ritmi di linee, (1912)

Olio su tela, cm. 60x50

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 912. Al verso sul telaio: etichetta 100 opere / di Carlo Carrà / Prato - 15 maggio - 18 giugno 1971 / fuori catalogo / Galleria d'Arte Moderna Falsetti Prato: etichetta Ausstellungsleitung / Haus der Kunst München E. V. / Austellung "Mythos Italien" / Kat.-Nr.15: etichetta Galleria dello Scudo / Verona / Mostra Antologica di Carlo Carrà / nel Centenario della nascita. / Patrocinio della Regione Veneto. / Nov. '81 / Gen. '82. Opera esposta: etichetta Futurismo / Exhibition of Italian Futurism (1909-1919) / Hatton Gallery, University of Newcastle - November 4th - December 9th, 1972 / Royal Scottish Academy, Edinburgh - December 17th - January 14th, 1973, con n. 78.

Storia

Casa Carrà, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Futurismo 1909-1919. Exhibition of Italian Futurism, Newcastle upon Tyne, Hatton Gallery, University of Newcastle, 4 novembre - 8 dicembre 1972, poi Edimburgo, Royal Scottish Academy, The Mound, 16 dicembre - 14 gennaio, 1973, cat. p. 115, n. 78;
Carlo Carrà, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna Palazzo dei Diamanti, 2 luglio - 9 ottobre 1977, cat. n. 5, illustrato;
Carlo Carrà, Mostra antologica nel centenario della nascita, con il patrocinio della Regione Veneto, Verona, Galleria dello Scudo, 21 novembre 1981 - 16 gennaio 1982, cat. p. 16, illustrato;
Carrà, mostra antologica, Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 28 giugno 1987, cat. pp. 82, 251, n. 17, illustrato a colori;
Carlo Carrà - Retrospektive, Baden Baden, Staatliche Kunsthalle, 4 ottobre - 6 dicembre 1987, cat. pp. 106, 275, n. 17, illustrato a colori;
Carrà, Mostra antologica, Roma, Palazzo Braschi - Museo di Roma, 15 luglio - 16 settembre 1997, cat. pp. 82, 251, n. 17, illustrato a colori.

Bibliografia

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume I, 1900-1930, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1967, pp. 227, 583, n. 8/12;
Umbro Apollonio, Futurismo, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1970, n. 45;
Massimo Carrà, Piero Bigongiari, L'opera completa di Carrà, dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930, apparati critici e filologici di Massimo Carrà, Classici dell'arte, Rizzoli, Milano, 1970, n. 36.

Stima € 140.000 / 220.000



Carlo Carrà, *Ritmi di linee*



Marinetti, Carrà, Boccioni e Russolo

Nel 1910 Carrà, Boccioni, Russolo, Severini e Balla, dopo l'incontro con Marinetti, che nel 1909 aveva pubblicato il *Manifesto futurista*, decidono di scrivere il *Manifesto dei Pittori futuristi*, per "lanciare un grido di ribellione" ai giovani artisti, esortandoli ad una totale libertà intellettuale e creativa. Testimone del formarsi e dello svolgersi del Futurismo Carrà, che collabora con il movimento dal 1910 al 1915, non partecipa soltanto attivamente alle iniziative del gruppo ma vi apporta un personale contributo teorico, scrivendo numerosi articoli volti a definire la nuova poetica.
Nelle opere pittoriche, distanti dal forte dinamismo di Boccioni ma in sintonia con gli intenti del gruppo, Carrà interpreta il Futurismo inserendone le tematiche nel proprio linguaggio pittorico, legato alla componente costruttiva della composizione, come l'esaltazione della città moderna, la velocità, derivata dal progresso tecnologico, e la "simultaneità" che è, come spiega Boccioni, "la condizione nella quale appaiono i diversi elementi" – velocità, vita moderna e scoperta scientifica – "che costituiscono il dinamismo" (U. Boccioni, in *Futurismo i grandi temi*, Milano, 1998, pp. 15,16). Nel manifesto *La pittura dei suoni, rumori, odori*, scritto nel 1913, Carrà esprime la volontà di ottenere una pittura totale, in cui si traducono in un puro insieme plastico di linee, volumi e colori le suggestioni ispirate dalla percezione dei sensi, con particolare predilezione per i suoni, i rumori e gli odori più adatti a colpire lo spirito del pittore. È questa una nuova spazialità, in cui prospettiva e architettura non sono in contraddizione con il dinamismo, ma ne esaltano la struttura, regolando gli elementi pittorici secondo armonie musicali e donando così un valore estetico alle emozioni.

In questi anni i futuristi entrano in contatto con la pittura cubista e Carrà, come gli altri componenti del gruppo, sente la necessità di definire le differenze tra i due movimenti, spiegando, in un articolo del 1913 pubblicato su *Lacerba*, che "I cubisti non danno del mondo plastico altro che l'esteriorità statica, noi futuristi partendo dal concetto dinamico, non diamo la forma accidentale di un movimento, ma diamo la sintesi dei ritmi plastici che quel movimento (nel quale noi ci siamo identificati) ci ha suggeriti" (C. Carrà, *Tutti gli scritti*, Milano, 1978, p. XX).
Carrà sembra riflettere criticamente sulla pittura di Picasso e di Braque, come in *Ritmi di linee*, opera distrutta durante la prima guerra mondiale e ridipinta dall'artista successivamente, in cui traduce sulla tela i temi della simultaneità e dello stato d'animo tipici del Futurismo, in una equilibrata composizione monocroma, di derivazione cubista. Sulla superficie pittorica vengono descritte, attraverso l'alternarsi di linee, ombre e volumi, le emozioni scaturite dalla percezione fisica e sensoriale della realtà, con un distaccamento dall'identificazione grafica del dato reale. Il ritmo compositivo delle forme è definito dal contrasto tra toni chiari e scuri, che evidenziano l'uso privilegiato di elementi geometrici dinamici, come gli angoli acuti, e da elementi di raccordo e continuità, come le linee curve, che sottolineano il passaggio tra i diversi piani prospettici. Nonostante i singoli elementi siano alternati in una composizione asimmetrica, l'opera è caratterizzata da un forte ed essenziale senso costruttivo, che contiene le tensioni interne del quadro, percepibili anche attraverso pennellate intense e veloci, che esaltano l'effetto dinamico presente nella tela.



Carlo Carrà, *Café Chantant*, 1912

Colpo di fucile, Canto patriottico in Piazza di Siena

Sul quotidiano del 14 febbraio 1915, "Corriere d'Italia", in *Cronaca di Roma* (p. 4), si legge: "*Strawinsky al Grand-Hotel*. Ieri, nel pomeriggio, al Grand-Hotel, per iniziativa del sig. Diaghileff, direttore dei balli russi, venne offerto un *the* ai rappresentanti la critica musicale romana e a varie distinte personalità del mondo artistico. Lo scopo di *rendez-vous* era di presentare il musicista russo Strawinsky, che viene annoverato tra i migliori artisti moderni e sul quale si fondono molte speranze. Lo Strawinsky eseguì al piano, da solo e con il maestro Casella alcune sue composizioni appartenenti alla sua seconda maniera. […] Tra gli intervenuti notammo: […] gli scultori Boccioni, Mestrovic, Rodine; i pittori Balla, Deffero [sic], Jaconleff; F.T. Marinetti […] e altri ancora". È il 18 febbraio 1915, in occasione della riapertura della Camera dei Deputati, che Balla viene arrestato durante una manifestazione davanti a Montecitorio insieme a Filippo Tommaso Marinetti, Guglielmo Jannelli, Francesco Cangiullo e Auro d'Alba.

L'11 marzo, insieme a Depero, Balla si firma "astrattista futurista" in calce al manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*: "Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. [...] Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto". Nelle pagine del manifesto sono pubblicati tre *Complessi plastici colorati* di Balla e altrettanti di Depero, con le relative indicazioni per la realizzazione. Da uno scritto autografo pubblicato da Elica Balla: "È questo il periodo di lotta accanita, incessante che mette a durissima prova la resistenza del Balla per le difficoltà della vita e le ricerche per l'ideale della sua arte; in questo periodo decisivo per la rinascita italiana l'agilità del suo ingegno fa miracoli di resistenza: lotte accanite per sostenere la propria famiglia, guadagni nessuno, aiuti da chi? Continue ricerche futuriste, propaganda violenta nei teatri, nelle vie, nei caffè, nelle esposizioni, vibranti, interminabili discussioni per scuotere le folle intorpidite nell'arte, nella politica, nella vita, scuotere, aprire cervelli intorpiditi... creduto pazzo o buffone viene allontanato da tutti gli amici e conoscenti..." (*Con Balla*, 1984, p. 305). Nel marzo del 1915, presso la Società Italiana Lampade Elettriche Z dell'amico Pardo, in via del Tritone 61 a Roma, Balla organizza una esposizione di quadri passatisti. Tuttavia data la situazione, la mostra "non porta un gran successo, il pubblico è teso, si sente la guerra imminente" (*Con Balla,* 1984, pp. 369-370).

L'11 aprile, Giacomo Balla viene arrestato per la seconda volta in seguito alle dimostrazioni per l'intervento in guerra insieme a Mussolini, Marinetti e Settimelli (E. D'Avila, in "Costruire", Roma, maggio 1931, p. 17). Balla inizia a sviluppare pittoricamente gli stati d'animo e le vicende belliche del momento: troviamo opere con *Le insidie del 9 maggio* accanto alle *Forme - volume del grido "Viva l'Italia"* e *Bandiere all'altare della patria*. È del 15 maggio, sul giornale "Lacerba", diretto da Giovanni Papini,



Giacomo Balla, *Dimostrazione interventista in Piazza del Quirinale*, 1915

535

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Colpo di fucile, Canto patriottico in Piazza di Siena, 1915 ca.

Olio su tela, cm. 46x36,5

Dedica, firma e titolo al verso sulla tela: A Rizzo / grande animatore / futurista / Balla Futurista / Colpo di fucile: timbro Galleria Il Traghetto, Venezia: timbro Brera Galleria d'Arte, Milano; sul telaio: etichetta parzialmente abrasa Stedelijk Museum Amsterdam (con indicazione di provenienza Collezione G. Mattioli e titolo *Coup du fusil*).

Storia

Collezione Pippo Rizzo, Palermo (dono dell'artista);
Collezione Gianni Mattioli, Milano;
Galerie Krugier, Ginevra;
Collezione privata, Bologna;
Collezione privata

Esposizioni

La renaissance du XXe siècle, Amsterdam, Stedelijk Museum, 4 luglio - 29 settembre 1958, cat. n. 54.

Bibliografia

Raffaele Carrieri, Pittura e scultura d'avanguardia in Italia (1860-1960), Edizioni della Conchiglia, Milano, 1960, tavola a colori di fronte a p. 48;
Guido Ballo, Pittori italiani dal futurismo a oggi, Edizioni Mediterranee, 1961, p. 15.

Attestato di libera circolazione richiesto.

Stima € 280.000 / 380.000



Balla nel suo studio, 1918 ca.





Giacomo Balla, Manifesto per la mostra personale alla Sala d'Arte Angelelli, 1915

l' "Ultimo appello. Italiani! Noi – giovani e liberi – che fin dai primi di agosto abbiamo proclamato, in mezzo a paure e incertezze, la necessità della GUERRA". Alla vigilia dell'entrata in guerra, il popolo italiano scende in piazza: le piazze davanti al Campidoglio o al Quirinale sono teatro di "imponenti manifestazioni", come si può leggere nelle cronache quotidiane e vedere nelle opere interventiste di Balla di cui questa tela fa parte. Finalmente (dicono i Futuristi) il 24 maggio l'Italia entra in guerra. Balla scrive, in un appunto riportato dalla figlia Elica: "Tutti i futuristi sempre in prima linea danno la loro energia per la grandezza dell'Italia. Dalla casa di Balla partono bandiere, cartelli, con scritte eccitanti, manifesti paroliberi, simultaneità di partenze ed arrivi" (*Con Balla*, 1984, p. 378).

Il 20 settembre a Milano, Filippo Tommaso Marinetti, insieme a Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo e Ugo Piatti, firma il manifesto *Sintesi futurista della guerra* con "preghiera di affiggerla nelle case e nei luoghi pubblici": "Glorifichiamo la Guerra, che per noi è la sola igiene del mondo (*I Manifesto del Futurismo*) mentre per i Tedeschi rappresenta una grassa spanciata da corvi e da iene. Le vecchie cattedrali non c'interessano; ma neghiamo alla Germania medioevale, plagiaria, baldoria e priva di genio creatore il diritto futurista di distruggere opere d'arte. Questo diritto appartiene soltanto al Genio creatore italiano, capace di creare una nuova bellezza più grande sulle rovine della bellezza antica". È intitolata *Dimostrazione 20 settembre* la grande tela dove Balla rievoca, attraverso la tavolozza tricolore, le manifestazioni patriottiche commemorative la presa di Porta Pia (Roma 20 settembre 1870). Infine, a dicembre, la Sala d'Arte Angelelli, in corso Umberto 53 a Roma, ospita *Esposizione fu Balla e futurista* dove vengono presentate le opere interventiste. L'amico-allievo Umberto Boccioni scrive: "Ho visitato a Roma lo studio di Giacomo Balla. Ho ritrovato e studiato a mio agio le numerose opere già esposte un mese fa nella sua esposizione riassuntiva che ha avuto grande successo a Roma, Corso Umberto I, / L'evoluzione di questo artista è un fenomeno così violento di personalità e di lavoro, che intendo occuparmene ampiamente in un prossimo articolo illustrato" (in "Gli Avvenimenti", n. 6, 30 gennaio - 6 febbraio 1916). In un appunto manoscritto (pubblicato in *Umberto Boccioni - Altri inediti e apparati critici*, a cura di Z. Birolli, Feltrinelli, Milano, 1972, p. 48) da usare per il "prossimo articolo" (non uscirà a causa della morte prematura di Boccioni) si legge: "Balla è un elementare e comincia col muovere da A a B quello che prima stava fermo. In pochi mesi subisce una evoluzione rapidissima e arriva alle ultime operazioni ispirate alle violente dimostrazioni antineutrali. Siamo giunti ad un punto in cui è difficile che altro si trovi oggi in Europa. Non appare più un solo valore plastico oggettivo. Tutto è trasfigurato dall'idea dinamica, interpretato eccitando la sua astratta sensibilità. [...] La terra diviene maiolica-cristallo. Il ferro diviene acciaio levigato. L'albero sparisce per lasciare posto al noce lucidato. Il colore non ha più le irregolarità che sono ancora romantiche e diviene vernice. Una superficie verniciata gli sembra più calda del sangue che sgorga e sprizza irregolare. Acciaio e cristallo. Siamo alla purezza suprema". Un piccolo ma interessante trafiletto si legge su "Il Mattino" di Napoli del 7-8 gennaio 1916: "Aspettando di ritornare al Fronte, i Futuristi inaugurarono a Roma una esposizione del pittore futurista Balla, per dimostrare la logica evoluzione della sua arte. Vi sono quadri passatisti, semifuturisti e audacemente futuristi, ispirati questi ultimi dalle grandi dimostrazioni patriottiche di Roma. Molta affluenza di pubblico aristocratico". Virgilio Marchi nel 1932 così ricorda l'evento: "Una sera – ero ancora soldato – passeggiando per il Corso vidi una grande ressa davanti al negozio dell'antiquario Angelelli. La vetrina del comm. Angelelli è una vetrina tipica. Raccoglie tutto: dai buoni pezzi d'epoca al futurismo e prefuturismo di Giacomo Balla, alle tele più inverosimili come quel tale che si dilettò, or non è molto, in una visione piramidale del pianeta Marte con certi abitatori strampalati fra luci sulfuree e macchine infernali da sconvolgere la più quadrata fantasia. M'avvicinai – la gran sete di vedere mi spingeva – e ficcatomi tra la folla minacciante il cristallo, scorsi alcuni quadri di Balla: il *Canto tricolore* e la *Dimostrazione patriottica*; frammezzo: la Casa in costruzione: un'impalcatura di cantiere al lume d'un lampione solitario e raggiante pennellate divisioniste. La gente, più che per ammirare era lì assiepata a curiosare e motteggiare sul fenomeno Balla. Egli stava attraversando un quarto d'ora di celebrità fenomenica. [...] Ricordo che la folla davanti all'accesa vetrina non

si rendeva conto ancora di tali azzardi incorniciati entro una bacchetta dipinta dall'autore in simpatia con il soggetto ritratto". In una collezione privata milanese è ancora oggi conservato il manifesto della mostra alla Sala d'Arte Angelelli (acquerello su carta, cm 93x66). Scrive Maurizio Fagiolo dell'Arco (che l'ha ritrovato nel 1968): "C'è l'esplosione dei colori e alcuni interessanti fatti figurativi. La parola 'spronare' è completamente frantumata e dinamizzata, la parola 'cervello' è scritta con lettere ondulate e disposte a formare appunto un cervello: insomma la parola diventa immagine". Vi si legge, tra le altre scritte: "Morte alla Germania, Morte all'Austria, A chi la protegge. W l'Italia".

L'opera qui presentata illustra la parte centrale dell'importante tela realizzata da Balla nel momento dell'intervento in guerra intitolata *Canto tricolore*; *Canto patriottico in Piazza di Siena* (1915, olio e tempera su tela, cm.110x165) esposta nella Sala Angelelli nel 1915, successivamente a Roma alla Casa d'Arte Bragaglia (1918) e a Milano a Palazzo Cova (1919) e nella mostra retrospettiva agli Amatori e Cultori (Roma 1928). Nel 1972 viene esposta a Roma, 1928 con questa descrizione, che ben si addice anche all'olio donato da Balla all'amico Pippo Rizzo: "Composizione astratta. Da un punto al centro del quadro, da una base bianca, si innalzano 3 parallelepipedi, uno rosso, uno bianco, e uno verde, dalla cui base s'irradiano strisce grigie e nere che si concludono toccando una spirale verde. Da destra in basso, ingrossandosi verso l'alto e concludendosi poco sopra il punto di partenza una fascia azzurra ad andamento circolare. A destra diagonalmente un cuneo giallo arancio. In alto, sulla zona azzurra, degli elementi rosa di forma irregolare. Come indicato dal titolo, la composizione rappresenta l'immagine-ricordo di Piazza di Siena durante una dimostrazione interventista. I tre parallelepipedi sono tradizionalmente spiegati come le forme plastiche dei canti, che s'innalzano dal verde della Villa Borghese verso il cielo (azzurro). Il cuneo a destra e gli elementi in lato rappresenterebbero rispettivamente un raggio di sole e le nuvole. La veduta è presa dall'alto" (B. Sani, *Giacomo Balla (1871-1958)*, GNAM, Roma, 1971-1972, p. 168).

La tela qui presentata viene regalata da Balla a Pippo Rizzo con la dedica e il titolo *Colpo di Fucile* scritto nel retro. Tuttavia la tematica rappresentata non è quella del *Colpo di Fucile*, tema sviluppato dal pittore intorno al 1918, ma quella del *Canto patriottico in piazza di Siena* come è ben visibile confrontando questo olio con quello più grande precedentemente citato e pubblicato da Giovanni Lista nel suo volume del 1982 dedicato all'opera di Balla (fig. 432). Nel 1950 appartiene alla collezione milanese di Gianni Mattioli, per apparire negli anni Ottanta sul mercato internazionale. Viene esposta ad Amsterdam nella grande mostra che lo Stedelijk dedica nel 1958 alla rinascita dell'arte del XX secolo (fig. 54). Nello stesso decennio, viene scelto sia da Guido Ballo che da Raffaele Carrieri per presentare la pittura d'avanguardia italiana. Scrive Guido Ballo nel 1956: "… anche se tende allo stato d'animo, in *Colpo di fucile,* in *Canto patriottico a piazza di Siena* o in *Dimostrazione interventista a Piazza Venezia*, l'intarsio cromatico si vale di elementi architettonici: la luce ha abbandonato le trasparenze spettrali, e lo spazio si serve di superfici e volumi in movimento simbolico, con colori decisamente timbrici" (p. 16).



Giacomo Balla, *Canto patriottico in Piazza di Siena*, 1915

536

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

La signorina Dafne (Dafne n. 2), 1916 ca.
Olio su cartone, cm. 60,7x38

Firma in basso a destra: R. M. Baldessari. Al verso scritta: [...] Dafne / (6) B: etichetta Alfred Hess Sammlung - Zürich, con dati dell'opera.

Storia
Collezione Hess, Zurigo;
Collezione privata

Perizia di stima con foto Archivio unico per il catalogo delle opere futuriste di Roberto Marcello Baldessari, Rovereto, 24 gennaio 2011.

Esposizioni
R.M. Baldessari. Opere futuriste 1914-1923. Quaderno di aggiornamento al Catalogo Ragionato delle Opere Futuriste, a cura di Maurizio Scudiero, Milano, Artecentro, ottobre 2001, cat. p. 17, n. 26, illustrato a colori;
Roberto Marcello "Iras" Baldessari. Pittore e incisore, a cura di Maurizio Scudiero, Trento, Palazzo Trentini Mostre, 4 - 30 marzo 2002, cat. p. 29, illustrato.

Stima € 50.000 / 70.000



L'ITALIA FUTURISTA

DIREZIONE ARTISTICA
B. CORRA - E. SETTIMELLI

Edizioni de l' "Italia Futurista" diretta da MARIA GINANNI.

COME SI SEDUCONO LE DONNE

è il più grande successo librario del momento. MIGLIAIA DI COPIE VENDUTE IN UN MESE. Si sta preparando la seconda edizione - Intorno al libro, di alta attualità, fervono le più accanite discussioni).

RESISTENZA COLORATA

Il primo quadro futurista acquistato dal Re

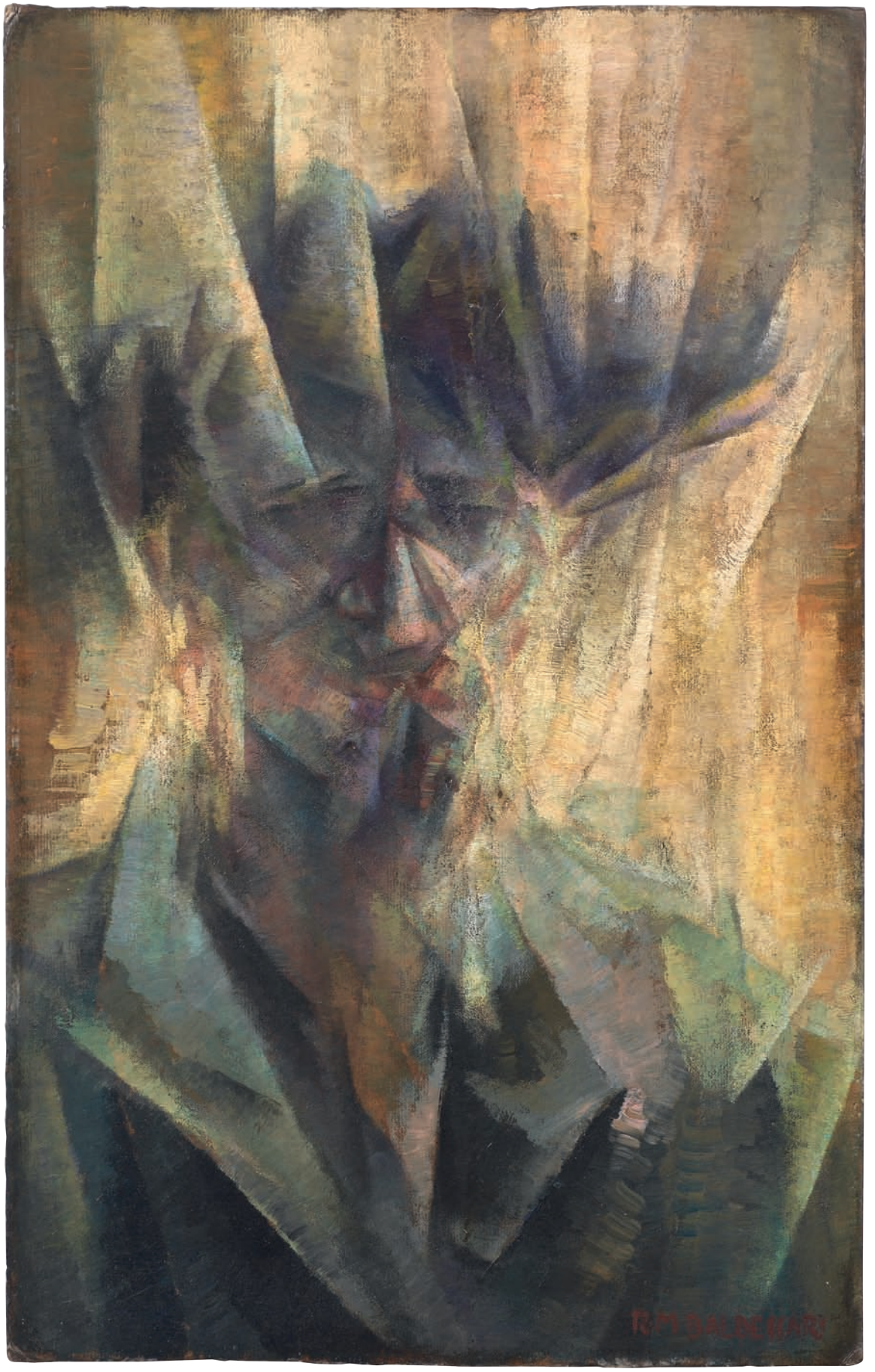
IL GRUPPO PITTORICO FUTURISTA FIORENTINO

Piazza d'armi - Sintesi geometrica - EMILIO NOTTE

L'Italia futurista, dicembre 1917

Dafne Gambetti era la maestra di Lugo di Romagna che Baldessari incontrò (e della quale s'invaghì) durante i suoi vari soggiorni nel corso del biennio 1916-17. Per questo motivo la ritrasse più e più volte, ovviamente sempre in stile futurista... forse per nasconderne la bellezza agli altri.

Maurizio Scudiero





537

537

Orfeo Tamburi

Jesi (An) 1910 - Parigi 1994

Parigi

Olio su tela, cm. 44,5x54,5

Firma in basso a destra: Tamburi.

Stima € 3.500 / 5.500



538

538

Orfeo Tamburi

Jesi (An) 1910 - Parigi 1994

Ricordo di Ville D'Avray, 1954

Olio su tela, 60x80,5

Firma in basso a destra: Tamburi. Al verso sulla tela: etichetta XXVII Exposition Biennale Internationale des Beaux Arts Venise 1954.

Foto autenticata dall'artista, Parigi, 16 maggio 1977.

Esposizioni

XXVII Biennale Internazionale di Venezia, 1954, sala X, cat. p. 100, n. 24 (con titolo *Case a Avray*).

Stima € 5.500 / 8.000



539

539

Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

S. Basilio, 1968

Olio su cartoncino sabbiato, cm. 36x25,5

Firma e data in basso al centro: Gentilini 68; al verso: etichetta Galleria d'Arte del Naviglio, Milano: due timbri e un'etichetta Campaiola Galleria d'Arte, Roma: cartiglio con dati dell'opera.

Storia

Galleria del Naviglio, Milano;
Collezione R. Giani, Roma;
Collezione Cirillo, Roma;
Galleria Campaiola, Roma;
Collezione privata

Bibliografia

XX Siècle n. 34, nouvelle série. Panorama 70, Ediz. XX Siècle, Parigi, giugno 1970, p. 115;
Nerio Tebano, Gentilini, testo di Guido Giuffré, presentazione di Gualtieri di San Lazzaro, Il Cigno edizioni d'arte, Roma, 1971, p. 131 (con supporto errato);
Luciana Gentilini, Giuseppe Appella, Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000, p. 552, n. 1200 (con supporto errato).

Stima € 7.000 / 12.000



540

540

Salvatore Fiume

Comiso (Rg) 1915 - Milano 1997

Donne somale

Olio su stoffa tesa su tavola, cm. 35x53

Firma in basso a sinistra: Fiume.

Foto autenticata dall'artista in data 24.6.81.

Stima € 8.000 / 12.000

541

Aligi Sassu

Milano 1912 - Pollença 2000

Le isole di pietra, 1968

Tempera su carta applicata su tela, cm. 49x69

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

Storia

Carlina Galleria d'Arte, Torino;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista.

Bibliografia

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

Stima € 12.000 / 18.000



541



542

542

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Danae

Olio su tela, cm. 99,5 ø

Firma in basso al centro: Guttuso.

Storia

Collezione Enrico Coveri, Firenze;
Collezione privata

Bibliografia

Renato Guttuso, Cartoline, Lettere, Milano, 1986, p. 4.

Stima € 35.000 / 55.000

543

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Due carrettieri di notte, 1946-1947

Tempera e cera su carta applicata su tela, cm. 112,5x117

Al verso sul telaio: etichetta Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'arte Moderna / Mostra Pittori Moderni - Collezione Cavellini / maggio - luglio 1957: etichetta Mostra di Renato Guttuso - Parma 1963 / Palazzo Pilotta: due etichette, di cui una con n. 215, XXVI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - Venezia 1952.

Storia

Collezione A. Cavellini, Brescia;
Collezione Modorati, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

XXVI Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 1952, sala XXX, cat. p. 171, n. 8;
Renato Guttuso. Mostra antologica dal 1931 ad oggi, Parma, Palazzo Pilotta, 15 dicembre 1963 - 31 gennaio 1964, cat. tav. 33a, illustrata;
Guttuso, Opere dal 1931 al 1981, Venezia, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, 4 aprile - 20 giugno 1982, cat. p. 140, n. 33, illustrata;
Guttuso nelle collezioni toscane, Forte dei Marmi, Galleria d'Arte Moderna, maggio - luglio 1985, cat. p. n.n., illustrata.

Bibliografia

Giuseppe Marchiori, Renato Guttuso, Edizioni d'Arte Moneta, Roma, 1952, p. 71;
Franco Grasso, Alberto Moravia, Renato Guttuso, Edizioni "Il Punto", Palermo, 1962, pp. 78, 79;
Ezio Gribaudo, Renato Guttuso, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1976, p. 38;
Cesare Brandi, Guttuso. Antologia critica a cura di Vittorio Rubiu, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1983, p. 43;
Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 1, Giorgio Mondadori, Milano, 1983, p. 147, n. 46/30.

Stima € 65.000 / 95.000



Renato Guttuso nello studio di Roma, 1948



543



544

544

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Natura morta. Pera e mela, 1949

Olio su tavola, cm. 27,5 ø

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 49.

Stima € 4.000 / 7.000



545

545

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Il concertino, 1945

Olio su tela, cm. 24x18

Firma e data in basso a destra: Rosai / 45; al verso sul telaio dedica e firma: A Corrado Levi / con la speranza d'incontrarlo pittore / Ottone Rosai: timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 4921: timbro (parzialmente leggibile) Galleria d'Arte / "Piemonte Artistico / e Culturale" / Torino; sulla tela: etichetta Galleria Gissi / Torino / Maestri del '900, con n. 4921: scritta Antonio Russo / La Barcaccia / Roma.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 19 dicembre 2011.

Stima € 10.000 / 18.000



546

546

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Vaso di fiori, 1934

Olio su tela, cm. 61x50

Firma e data in basso a destra: de Pisis / 34.

Opera archiviata dall'Associazione per Filippo de Pisis, Milano, arch. n. 01570.

Stima € 20.000 / 30.000



547

547
Arturo Tosi
Busto Arsizio (Va) 1871 - Milano 1956
Giardino a Rovetta
Olio su tela, cm. 50x60

Firma in basso a destra: A. Tosi. Al verso sul telaio: etichetta Comune di Busto Arsizio / 6 giugno - 4 luglio 1971 / Mostra celebrativa / di / Arturo Tosi / nel centenario della nascita.

Storia
Eredi dell'artista;
Collezione privata

Certificato su foto di M. Tosi.

Stima € 4.000 / 7.000

548
Filippo de Pisis
Ferrara 1896 - Milano 1956
Natura morta con pomodori, 1933
Olio su cartone telato, cm. 26,5x41

Data e firma in basso a destra: 33 / de Pisis.

Opera archiviata dall'Associazione per Filippo de Pisis, Milano, arch. n. 01578.

Stima € 9.000 / 14.000



548



549

549

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione con figura, 1950 ca.

Tecnica mista su carta applicata su tela, cm. 87,5x64

Firma in basso a destra: Sironi. Al verso sulla tela: firma W. Macchiati, con titolo e data 1950: timbro David Galleri; sul telaio: etichetta Città di Imola / VIII Nazionale d'Arte Figurativa / 24 settembre - 24 ottobre 1966: etichetta e due timbri David Galleries Arte Contemporanea, Bari.

Storia

Galleria Cairola, Milano;
David Galleries, Bari;
Collezione privata

Certificato su foto di Willi Macchiati, in data 18/3/93 (in fotocopia); certificato su foto di Andrea Sironi, Milano, 5 ottobre 2006.

Esposizioni

VIII Mostra Nazionale d'Arte Figurativa, Imola, Auditorium della Cassa di Risparmio, 24 settembre - 24 ottobre 1966, cat. p. n.n., n. (154), illustrata (con titolo *Interno con figura*).

Stima € 18.000 / 28.000



550

550

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

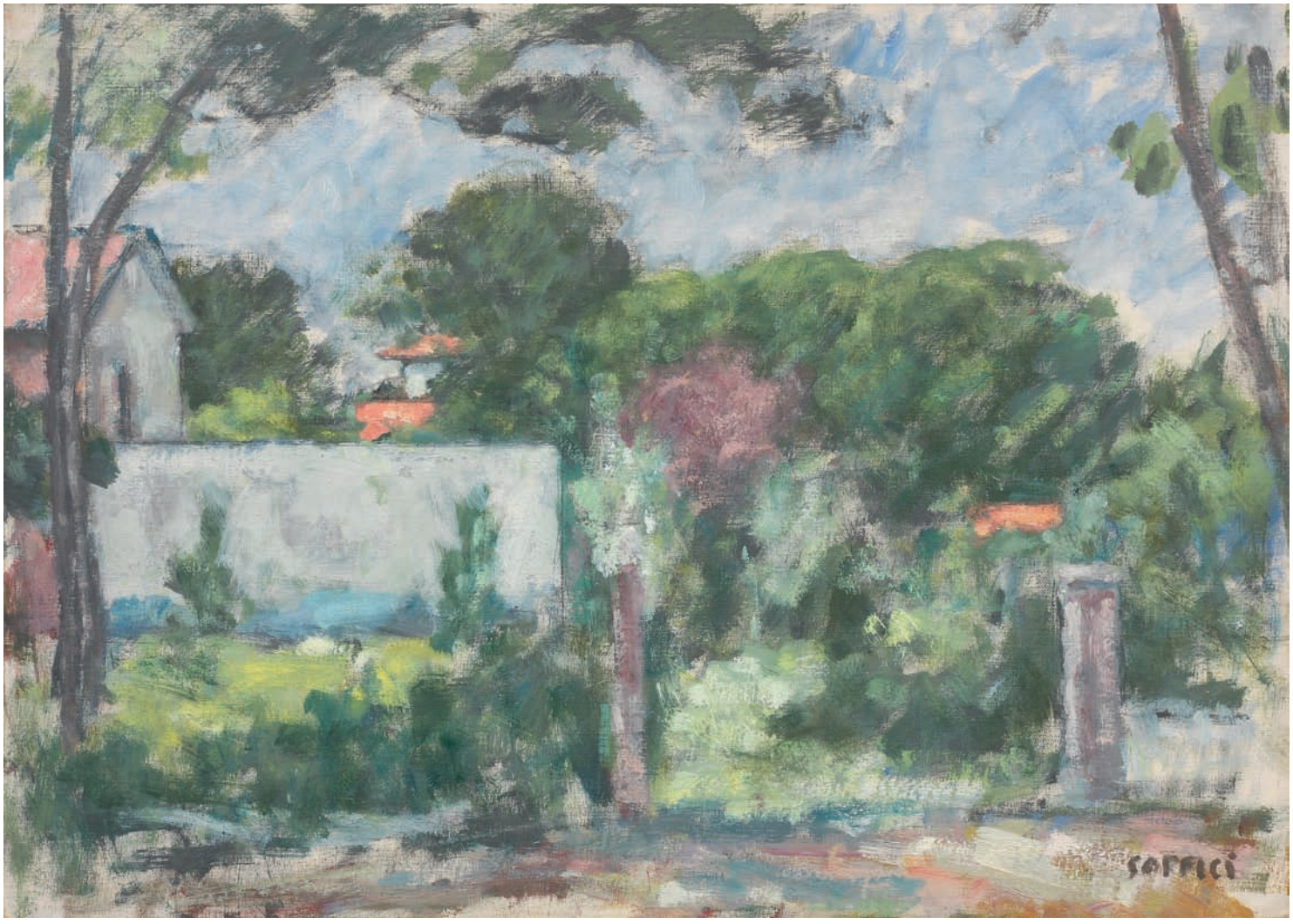
Tre uomini e il monte, 1955 ca.

Olio su tela, cm. 50x65,5

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: etichetta e due timbri Galleria d'Arte Santacroce, Firenze, con n. 130: etichetta Galleria La Bussola, Torino, con n. 70142.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 20 novembre 2000.

Stima € 10.000 / 18.000



551

551

Ardengo Soffici

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

Paesaggio a Vittoria Apuana, 1954

Olio su cartone telato, cm. 50x70

Firma in basso a destra: Soffici.

Esposizioni

100 opere di Ardengo Soffici, scritti di Piero Bargellini e Fortunato Bellonzi, Prato, Galleria d'Arte Moderna Fratelli Falsetti, 19 ottobre - 18 novembre 1969, cat. tav. CIII, illustrato a colori;
Soffici nella solarità del Mediterraneo, mostra antologica, a cura di Andrea B. Del Guercio, Forte dei Marmi, Galleria d'Arte Moderna, luglio - settembre 1984, cat. p. n.n., illustrato.

Stima € 18.000 / 28.000



552

552

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Testa, (1935)

Tempera su carta applicata su tela, cm. 49,5x37,2

Firma sul lato sinistro: Sironi (ripetuto); al verso sulla tela: Mario Sironi / Milano / 1961: ritaglio di giornale con dati dell'opera.

Storia

Galleria Cairola, Milano;
Collezione privata

Stima € 10.000 / 18.000



553

553

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Fanciulla seduta, 1933
Olio su tavola, cm. 49x32

Firma in basso a destra: F. Casorati.

Certificato su foto Archivio Casorati, Torino, 29/9/2012, con n. 1446.

Stima € 20.000 / 30.000



554

554

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta con pipa, 1930

Olio su tela, cm. 28,4x48

Firma e data in basso a destra: de Pisis / 30. Al verso sul telaio scritta: Per autentica / Francesco Pospisil / Venezia: tre timbri Francesco Pospisil: etichetta Galleria del Girasole, Udine, con n. I659.

Storia

Collezione F. Pospisil, Venezia;
Collezione privata

Certificato Associazione per Filippo de Pisis, Milano, 1 aprile 2014, con n. 04346.

Stima € 18.000 / 28.000



555

555

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta con mandorle, 1933

Olio su cartone, cm. 50,5x65,5

Firma e data in basso a destra: de Pisis / 33. Al verso: etichetta Comune di Verona / Mostra di / Filippo de Pisis / 6 luglio - 21 settembre 1969 / Palazzo della Gran Guardia - Verona, con n. 125 e n. 185.

Storia

Collezione privata, Verona;
Collezione privata

Esposizioni

Mostra dell'opera pittorica e grafica di Filippo de Pisis, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 12 luglio - 21 settembre 1969, cat. pp. 27, 165, n. 185, illustrato.

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 335, n. 1933 45.

Stima € 25.000 / 35.000



556

556

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta marina con funghi e pomodori, 1929

Olio su cartone, cm. 30,4x50

Firma e data in basso a destra: de Pisis 29.

Opera archiviata dall'Associazione per Filippo de Pisis, Milano, arch. n. 01579.

Stima € 10.000 / 15.000



557

557

Ardengo Soffici

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

Casa del Berna, 1950

Olio su cartone, cm. 51x74,5

Firma e data in basso a sinistra: Soffici / 50. Al verso: etichetta Esposizione / Soffici / Milano 1952.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 8 gennaio 2000.

Esposizioni

Soffici alla Galleria San Fedele, Milano, Galleria San Fedele, 23 gennaio - 15 febbraio 1952, cat. n. 22;
Ardengo Soffici, giornate di pittura, a cura di Luigi Cavallo, Bologna, Galleria Marescalchi, ottobre 1987, cat. p. 182, n. 94, illustrato.

Stima € 20.000 / 30.000

558

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Marina al Forte, 1947

Olio su tela, cm. 50x60,5

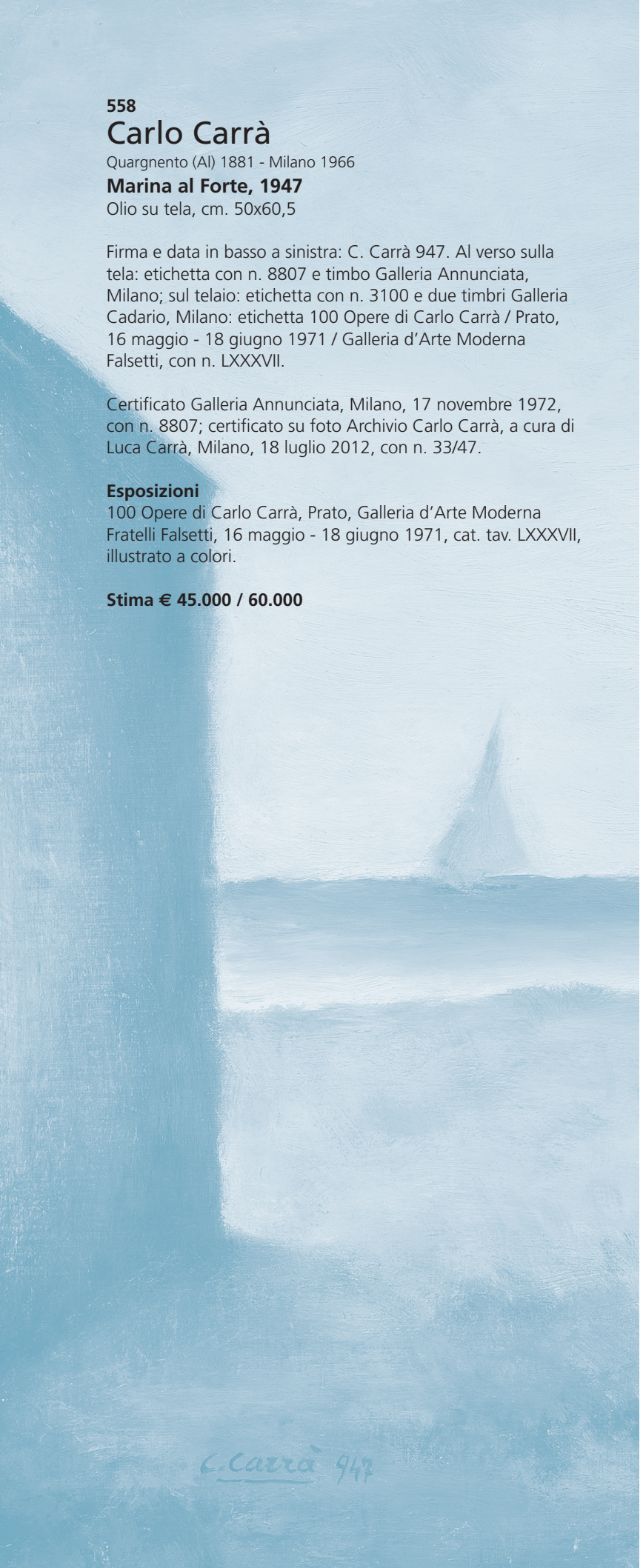
Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 947. Al verso sulla tela: etichetta con n. 8807 e timbo Galleria Annunciata, Milano; sul telaio: etichetta con n. 3100 e due timbri Galleria Cadario, Milano: etichetta 100 Opere di Carlo Carrà / Prato, 16 maggio - 18 giugno 1971 / Galleria d'Arte Moderna Falsetti, con n. LXXXVII.

Certificato Galleria Annunciata, Milano, 17 novembre 1972, con n. 8807; certificato su foto Archivio Carlo Carrà, a cura di Luca Carrà, Milano, 18 luglio 2012, con n. 33/47.

Esposizioni

100 Opere di Carlo Carrà, Prato, Galleria d'Arte Moderna Fratelli Falsetti, 16 maggio - 18 giugno 1971, cat. tav. LXXXVII, illustrato a colori.

Stima € 45.000 / 60.000





558

559

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

All'osteria, 1948 ca.

Olio su tela, cm. 65,3x50,3

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: due timbri Galleria Bergamini, Milano: timbro Galleria d'Arte Sianesi, Milano: etichetta con n. 6287 (opera datata 1939) e timbro Galleria Annunciata, Milano; sul telaio: timbro Galleria Bergamini, Milano: sigla BG (Bruno Giraldi), con n. 4020.

Certificato su foto Galleria Annunciata, Milano, 24 novembre 1969, con n. 6287 (opera datata 1939); certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 18 luglio 2012.

Esposizioni

100 Opere di Ottone Rosai, Prato, Galleria d'Arte Falsetti, dicembre 1965, cat. tav. LIX (con titolo *Interno di caffè* e data 1939);
Mostra commemorativa di Ottone Rosai, Cesena, Galleria d'Arte Moderna Il Portico, 7 - 23 ottobre 1967, cat. p. n.n., illustrato (con titolo *Omini all'osteria*);
Omaggio a Ottone Rosai, Cortina d'Ampezzo, Galleria Dolomiti, agosto 1968, cat. tav. XVII, illustrato (con titolo *Interno di cafè* e data 1939).

Stima € 18.000 / 28.000



Lotto 559, particolare


O. ROJAS



560

560

Afro

Udine 1912 - Zurigo 1976

Autoritratto, 1946

Olio su tela, cm. 45x40

Firma e data in basso a sinistra: Afro 46.

Certificato su foto Archivio Afro, Roma, 28/07/2011, con n. 46A011.

Esposizioni

Afro, Roma, Galleria dello Zodiaco, dal 23 dicembre 1946;
Afro, con un testo di Umbro Apollonio, Trieste, Galleria dello Scorpione, 25 gennaio - 10 febbraio 1947;
Afro, Milano, Galleria Il Camino, marzo - maggio 1947.

Bibliografia

Mario Graziani, Barbara Drudi, Alessia Gubbiotti, Catalogo generale ragionato dai documenti dell'Archivio Afro, Dataars, Roma, 1997, p. 67, n. 146.

Stima € 7.000 / 12.000



561

561

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

La Vecchia, 1918-79

Scultura in bronzo, es. V/VI, cm. 28 h.

Sigla e tiratura sulla base: FC V/VI.

Storia

Galleria Gian Ferrari, Milano;
Galleria La Bussola, Torino;
Collezione privata

Certificato su foto di G. Bertasso, Galleria La Nuova Bussola, Torino, 7/4/88, archivio FC 721.

Fusione postuma.
Edizione di 6 esemplari in numeri romani e 6 esemplari in numeri arabi.

Bibliografia

Claudia Gian Ferrari, Felice Casorati. Le sculture, testo di Luigi Carluccio, Edizioni Gian Ferrari-La Bussola, p. n.n.;
Francesco Poli, Giorgina Bertolino, Felice Casorati Catalogo Generale. Le sculture (1914-1933) - aggiornamento dipinti (1904-1963), volume terzo, Umberto Allemandi e C., Torino, 2004, p. 66, n. 12SC.

Stima € 14.000 / 20.000

562

Giuliano Vangi

Barberino di Mugello (Fi) 1931

Figura seduta, 1983

Scultura in terracotta, cm. 52x38x50,5

Firma e data sulla base: Vangi - 1983.

Stima € 23.000 / 33.000



562

Vendita per conto del Tribunale di Livorno

563

Giuliano Vangi

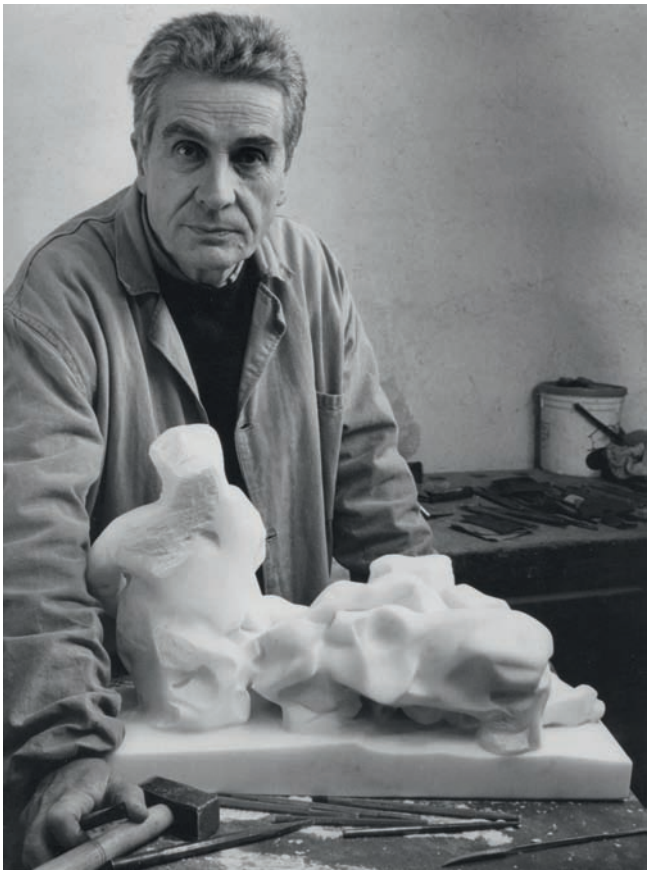
Barberino di Mugello (Fi) 1931

Senza titolo, 1995

Scultura in bronzo e plexiglass, cm. 100x55x48,5

Firma e data sulla schiena dei bronzi: Vangi - 95: marchio Fonderia Tesconi, Pietrasanta.

Stima € 90.000 / 120.000



Giuliano Vangi nel suo studio





564

564

Arnaldo Pomodoro

Morciano di Romagna (Fc) 1926

Colonna, 1992

Scultura in bronzo, es. p.a., cm. 80 h.

Firma, data e tiratura sulla base: Arnaldo Pomodoro 1992 p.a.

Tiratura di nove esemplari più due prove d'artista.

Bibliografia

Arnaldo Pomodoro, Risposta al "Questionario sulla scultura", in Quaderni di scultura contemporanea, n. 6, XXI, Edizioni della Cometa, Roma, 2000, p. 65;
Flaminio Gualdoni, Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura, tomo II, Skira Editore, Ginevra - Milano, 2007, p. 711, n. 903.

Stima € 55.000 / 75.000



565

565

Atanasio Soldati

Parma 1896 - 1953

Composizione, (1946)

Olio su tavola, cm. 45,7x32

Firma in basso a destra: Soldati. Al verso: due timbri Galleria Cadario, Milano: etichetta e timbro Cardelli & Fontana / Arte Contemporanea / Sarzana.

Certificato su foto di Augusto Garau, Milano, 29 gennaio 2003, con timbro Archivio Atanasio Soldati e n. 1171.

Esposizioni

Reggiani e Soldati, due grandi astrattisti italiani, Cortina d'Ampezzo, Galleria Frediano Farsetti, 26 dicembre 2007 - 7 gennaio 2008, poi Milano, 16 gennaio - 13 febbraio 2008, cat. n. 15, illustrato a colori.

Stima € 35.000 / 50.000



566

566

Alberto Magnelli

Firenze 1888 - Meudon 1971

Senza titolo, 1937

Tecnica mista su ardesia, cm. 16,7x24,5

Firma e data in basso a destra: Magnelli 37. Al verso, su un cartone di supporto: due timbri Galerie de L'Île de France, Paris.

Certificato su foto di Anne Maisonnier, Parigi, 11 ottobre 2012, con n. 12.1011/127.

Filatura sul lato destro.

Stima € 15.000 / 22.000



567

567

Giuseppe Capogrossi

Roma 1900 - 1972

Superficie, 1954

Olio su cartoncino, cm. 38x46

Firma in alto a destra: Capogrossi.

Storia

Collezione Carter Larsen, San Francisco;
Collezione privata

Certificato Sindacato Nazionale Mercanti d'Arte Moderna, Milano 8.3.1982, rep. 7/81/M.

Esposizioni

20th anniversary, San Francisco Museum of Art, novembre 1955;
Painting in Post War Italy, San Francisco Museum of Art, aprile 1959.

Stima € 30.000 / 40.000



568

568

Asger Jorn

Vejrum 1914 - Aarhus 1973

Il parco, 1968

Olio su tela, cm. 20x30

Firma in basso a destra: Jorn; titolo, firma e data al verso sulla tela: Il parco / Jorn / 68.

Stima € 7.000 / 10.000



569

569

Asger Jorn

Vejrum 1914 - Aarhus 1973

Senza titolo, 1944-45 ca.

Olio su tela applicata su faesite, cm. 34,5x28,5

Esposizioni

Omaggio a Emilio Vedova e Hans Hartung. Sulle tracce dell'informale in Europa, Sacile, Studio d'Arte GR, 16 ottobre 2011 - 8 gennaio 2012, cat. p. 86, illustrato a colori.

Bibliografia

Guy Atkins, Troels Andersen, Asger Jorn. Revised supplement to the oeuvre catalogue of his paintings from 1930 to 1973, Borgen Forlag, Copenaghen, 2006, n. S.39B.

Stima € 20.000 / 35.000



570

570

Sebastian Echaurren Matta

Santiago del Cile 1911 - Tarquinia (Vt) 2002

Senza titolo, 1971

Olio su tela, cm. 102x94

Storia

Collezione Mobilio, Firenze;
Collezione R. Violanti, Castelfiorentino;
Collezione privata

Certificato con foto Archives de l'Oeuvre de Matta, a cura di Germana Matta Ferrari, 12 dicembre 2006.

Bibliografia

Matta. Opere dal 1939 al 1975, Galleria dell'Oca, Roma, 1976, p. 80, n. 98.

Stima € 40.000 / 60.000

571

Enrico Castellani

Castelmassa (Ro) 1930

Superficie rossa, 1997

Acrilico su tela, cm. 50x80

Firma, titolo e data al verso sul risvolto della tela: Castellani - Superficie rossa - 1997; sul telaio: timbro Studio d'Arte Campaiola, Roma.

Foto autenticata dall'artista, in data 18/5/98, con etichetta e timbro Archivio Castellani, Milano, con n. archivio 97-012.

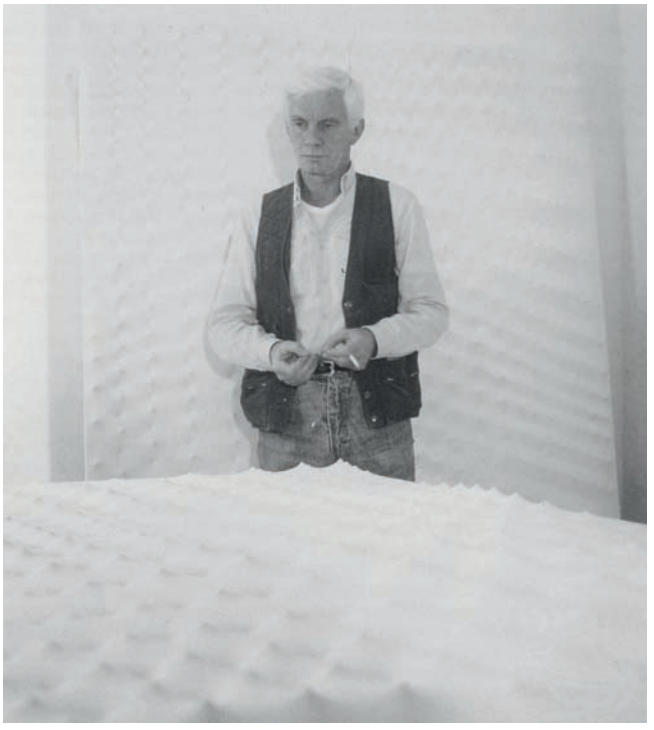
Esposizioni

Enrico Castellani opere 1959/1997, Bergamo, Galleria Fumagalli, marzo - aprile 1997, cat. p. 44, illustrato.

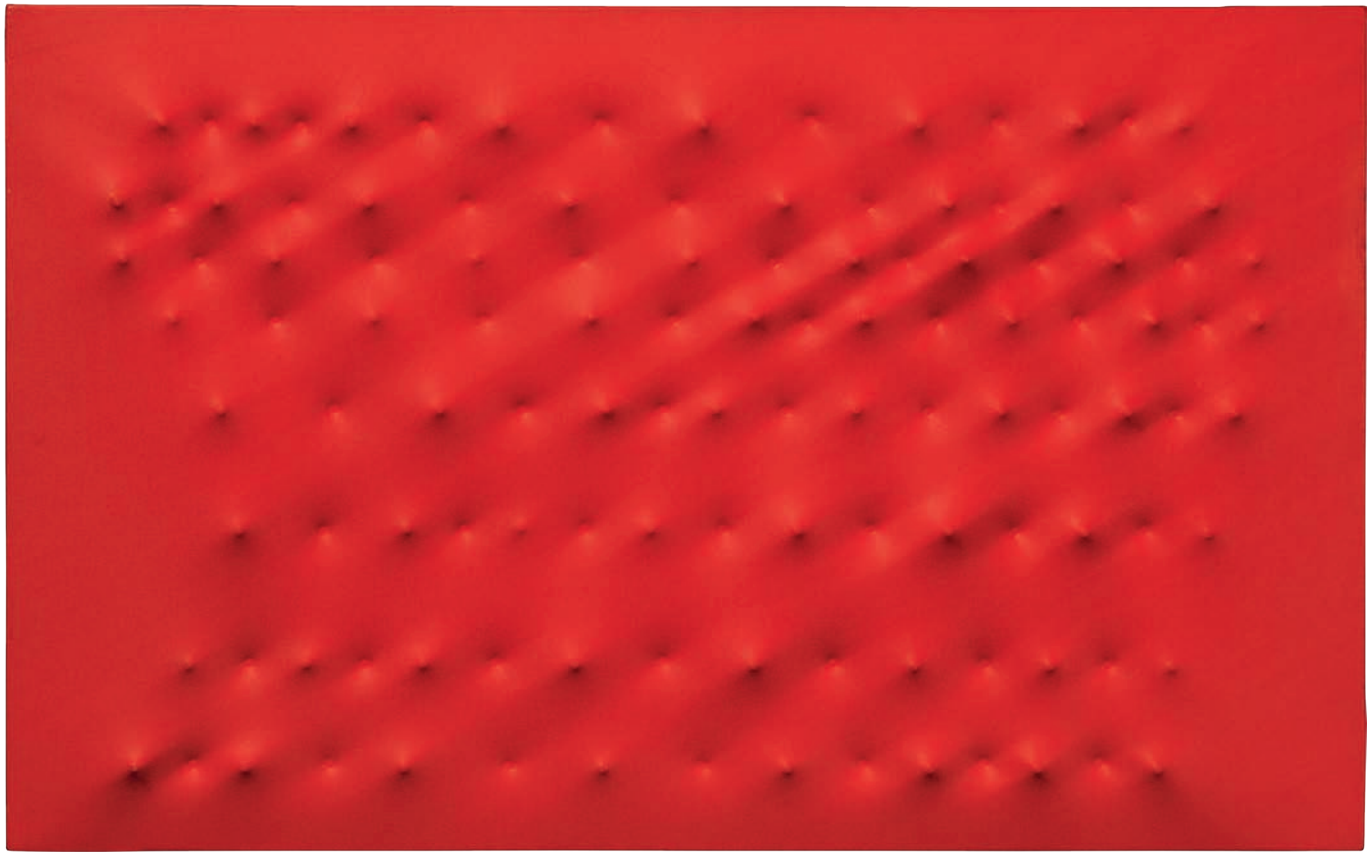
Bibliografia

Enrico Castellani. Catalogo ragionato. Tomo secondo. Opere 1955-2005, Skira, Milano, 2012, p. 547, n. 855.

Stima € 150.000 / 220.000



Enrico Castellani nello studio



571

572

Afro

Udine 1912 - Zurigo 1976

Carta verde, 1962

Olio e tecnica mista su tela, cm. 60x70

Firma e data in basso a destra: Afro 62; data e titolo al verso sul telaio: 1962 / Carta verde: etichetta parzialmente abrasa Catherine [Vivi]ano Gallery, New York, con n. 15.

Storia

Collezione privata, Vicenza;
Collezione privata

Certificato su foto Archivio Afro, Roma, 25/11/95, con n. 62/5.

Esposizioni

Afro, con un testo di Cesare Brandi, New York, Catherine Viviano Gallery, 26 febbraio - 23 marzo 1963;
Afro, opere su carta 1939-1969, con un testo di Flaminio Gualdoni, Milano, Galleria Bergamini / Galleria Tega, ottobre - dicembre 1994, cat. n. 9, illustrato a colori.

Bibliografia

Mario Graziani, Barbara Drudi, Alessia Gubbiotti, Catalogo generale ragionato dai documenti dell'Archivio Afro, Dataars, Roma, 1997, p. 236, n. 515.

Stima € 120.000 / 160.000



Afro davanti a una sua opera



572

573

Afro

Udine 1912 - Zurigo 1976

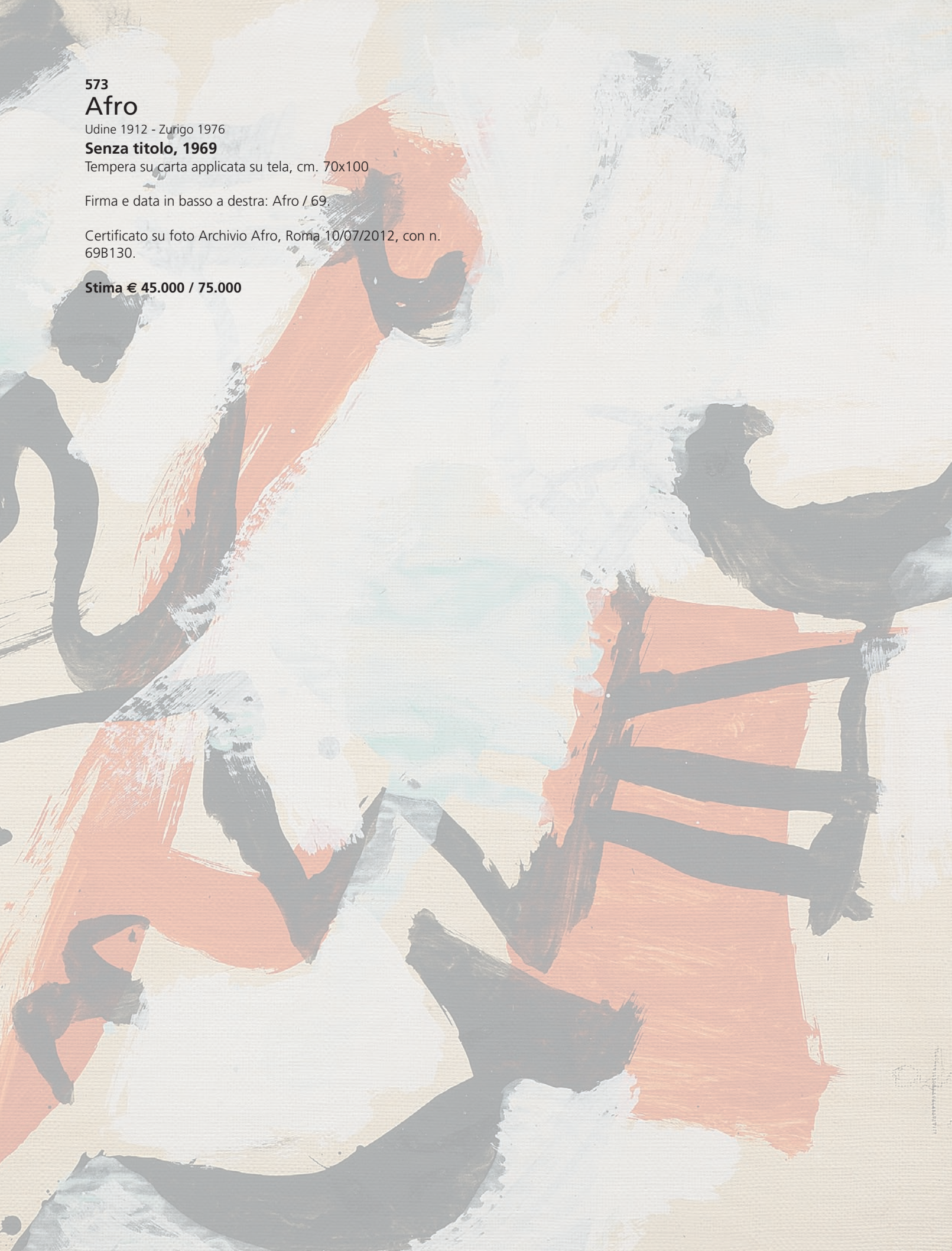
Senza titolo, 1969

Tempera su carta applicata su tela, cm. 70x100

Firma e data in basso a destra: Afro / 69.

Certificato su foto Archivio Afro, Roma 10/07/2012, con n. 69B130.

Stima € 45.000 / 75.000





573



574

574

Lucio Fontana

Rosario Santa Fè 1899 - Varese 1968

Concetto spaziale, 1951

Colori e graffiti su carta assorbente, cm. 46x59

Firma e data in basso a destra: L. Fontana / 51.

Storia

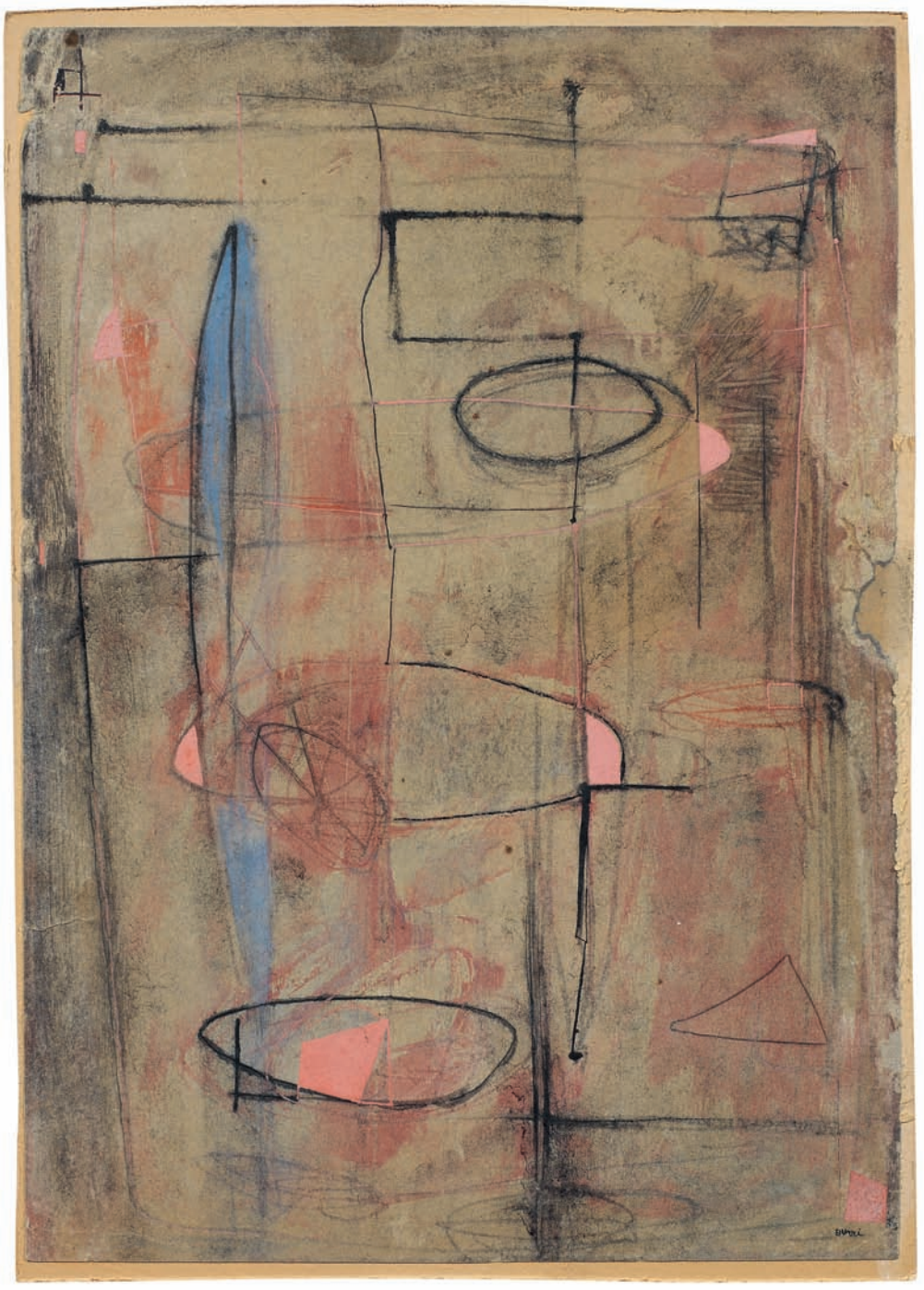
Collezione privata, Prato;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto Fondazione Lucio Fontana, Milano, con n. 991/69.

Bibliografia

Luca Massimo Barbero, Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta, 3 tomi, con la collaborazione di Nini Ardemagni Laurini e Silvia Ardemagni, Skira, Ginevra-Milano, 2013, tomo II, p. 571, n. 51 DPS 52.

Stima € 55.000 / 80.000



575

575

Alberto Burri

Città di Castello (Pg) 1915 - Nizza 1995

Composizione, 1948

Tempera su carta applicata su cartone, cm. 33x23,5

Firma in basso a destra: Burri.

Esposizioni

L'arte e Dio. La scommessa di Carlo Cattelani, Verona, Palazzo Forti, Galleria d'Arte Moderna, 13 ottobre 2006 - 7 gennaio 2007, cat. p. 123, illustrata a colori;
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. 33, illustrata a colori.

Bibliografia

Burri, contributi al catalogo sistematico, Fondazione Palazzo Albizzini, Petruzzi Editore, Città di Castello, 1990, p. 360, n. 1563.

Stima € 35.000 / 50.000



576

576

Emilio Vedova

Venezia 1919 - 2006

Senza titolo, 1972

Pittura su tela, cm. 50,2x40,2

Firma e data al verso sulla tela: Vedova / 1972.

Certificato su foto Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia, 21/05/08, con n. 153.

Stima € 35.000 / 50.000



577

577

Tancredi

Feltre (Bl) 1927 - Roma 1964

Senza titolo, 1954

Olio su faesite, cm. 82x115

Al verso: timbro Galleria Schettini: timbro Studio d'Arte G.R., Sacile; sul telaio: timbro Lagorio Arte Contemporanea, Brescia: timbro Galleria Schettini.

Esposizioni

Tancredi, Milano, Brerarte, 3 - 10 novembre 1983, cat. n. 50, fig. n. 50, illustrato.

Bibliografia

Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte, catalogo della mostra, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1 novembre 2008 - 9 febbraio 2009, Mondadori Electa, Milano, 2008, p. 289;
Marisa Dalai Emiliani, Tancredi, i dipinti e gli scritti, 2 volumi, con la collaborazione di Silvia Mascheroni e Cecilia Scatturin, Umberto Allemandi, Torino, 1997, n. 529.

Stima € 60.000 / 90.000

578

Lucio Fontana

Rosario Santa Fè 1899 - Varese 1968

Concetto spaziale, Teatrino, 1965 - 66

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

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

Storia

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

Esposizioni

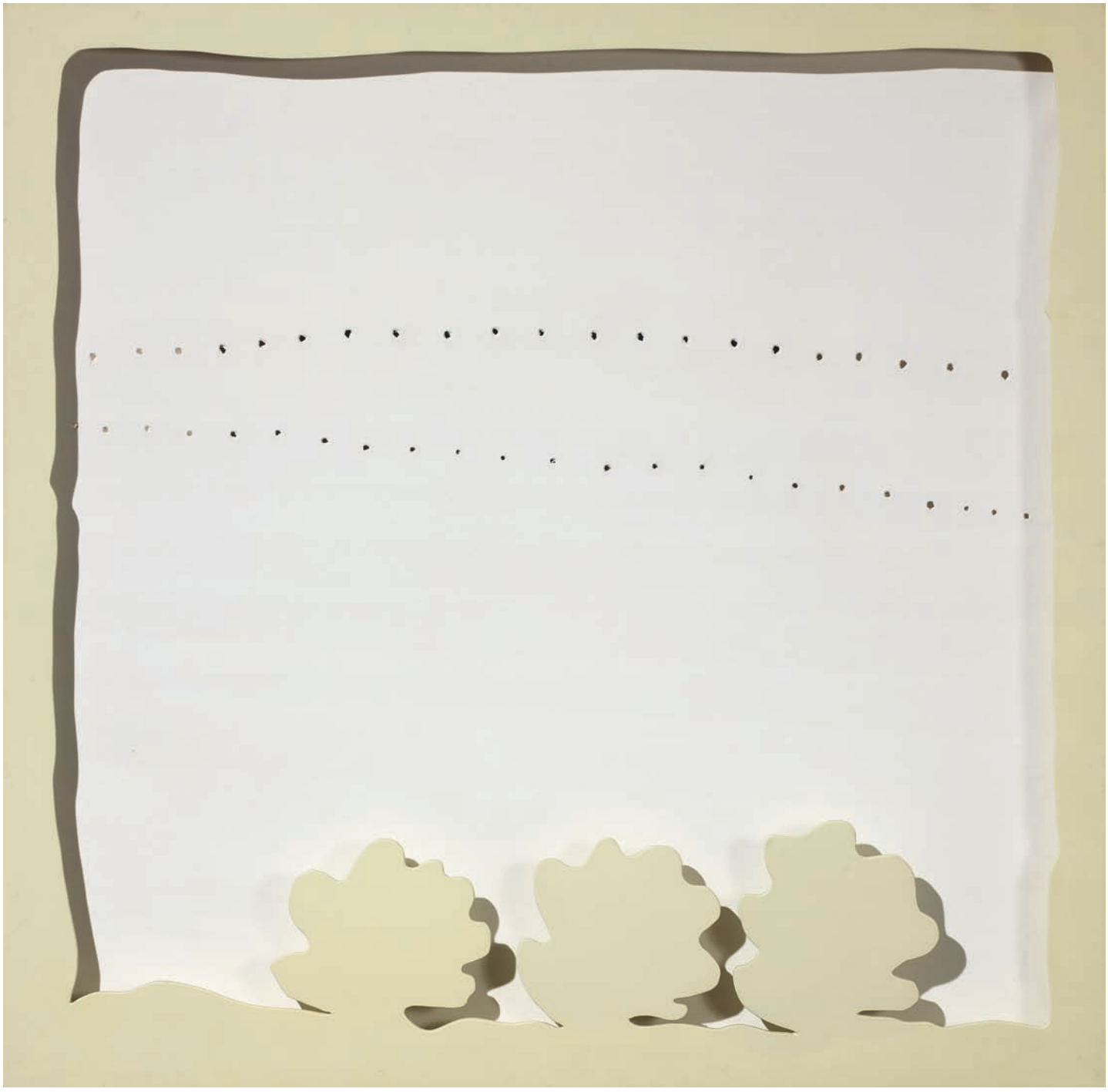
Lucio Fontana, Spatial conception, Tokyo, Tama Art University Museum, 1 giugno - 4 settembre 1990, cat. p. 55, n. 50;
Lucio Fontana, la penetrazione dello spazio, mostra itinerante in Giappone, aprile - novembre 1992, cat. p. 119, n. 88.

Bibliografia

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

Attestato di libera circolazione.

Stima € 350.000 / 450.000



578

I Teatrini di Lucio Fontana



Concetto spaziale, Teatrino, fa parte di quel gruppo di opere che Lucio Fontana realizza a partire dal 1964; esposte per la prima volta nel 1965 alla Galleria Apollinaire di Milano, esse si caratterizzano come opere con una spazialità scenica prorompente che lo stesso artista definirà con il termine di "Spazialismo realista".
I primi Teatrini presentano un cielo solcato da buchi che formano una sorta di costellazione, confinati entro una cornice di legno laccato i cui lembi suggeriscono inizialmente forme astratte, sostituite successivamente da elementi figurativi quali onde, forme tondeggianti, monti, funghi atomici, serpenti irregolari e, come nel nostro caso, alberi.
Le cornici laccate possono essere identiche alla tela, in una assonanza monocromatica, oppure presentare un gioco bicromatico in cui il fondo si distacca completamente dal primo piano.
Molti Teatrini hanno un unico orizzonte, ma i più fantasiosi arrivano a suggerire l'effetto fotografico denominato *fish-eye,* in cui un obiettivo fotografico o cinematografico grandangolare abbraccia un angolo di campo non minore di 180 gradi.
Secondo Enrico Crispolti l'effetto raggiunto dai Teatrini di Fontana si avvicina molto ad alcuni risultati della Pop Art, fino ad oltrepassarli in una sorta di post-pop.
Fontana ebbe modo di ammirare questi artisti alla XXXII Biennale di Venezia: quella del 1964 fu l'edizione dell'avvento clamoroso della Pop Art americana, che ridiede vitalità alla manifestazione. Il premio riservato a un artista straniero fu assegnato a Robert Rauschenberg, ma a Venezia erano presenti anche Jasper Johns, Jim Dine e Claes Oldenburg.
La vittoria di Rauschenberg provocò molte polemiche, anche all'interno della giuria internazionale, ed il clamore che la Pop Art suscitò nella critica e nella stampa europea mise in ombra le altre mostre che componevano l'edizione di quell'anno.
Dunque Fontana vide queste opere e le rielaborò a modo proprio, a tal proposito scrive Crispolti: "L'essenzialità della configurazione e del gioco cromatico, mono o bicromatico, ci riportano nell'orizzonte della disinvolta immediatezza del figurare *pop*. E questi "teatrini" rappresentano proprio la ulteriore, originalissima, e non marginale risposta di Fontana alle sollecitazioni della problematica *pop*, e con timbro personalissimo in questa in fondo insistono, al livello qualitativo dei più alti vertici creativi fontaniani. Fontana vi ripropone il filone segnico e quello delle profilature organico-fitomorfiche che gli è stato sempre congeniale, con una prova di coerenza eccezionale, al tempo stesso che di grande vivacità e intensità inventiva e innovativa (s'è accennato, nella prospettiva d'una sorta di figurare *post-pop*)" (Enrico Crispolti, *Omaggio a Lucio Fontana*, 1971, p. 215).
La scelta di Fontana nel chiamare queste opere "Teatrini" può aver avuto una duplice valenza: tale sostantivo può indicare infatti sia lo spazio in cui si muovono delle marionette, sia delle nicchie profonde in cui, su piani fortemente inclinati, vengono poste delle figure, spesso sacre.
Nel teatro delle marionette l'osservatore pone la propria attenzione nello spazio ristretto di un palcoscenico che non cerca di essere illusionistico: il pubblico osserva il muoversi delle marionette mentre gli attori veri, cioè quelli che muovono i fili, rimangono sempre invisibili; allo stesso modo, nei Teatrini di Fontana, lo spettatore osserva uno spazio piccolo, la cui profondità non è costruita lungo le linee prospettiche convenzionali; le forme sono visibili, ma ciò che le lega è nascosto alla vista: "I *Teatrini* invertono la proporzione fra «noto» e «ignoto» in favore dell'ineffabile. Una stretta cornice ci separa da uno spazio





La passeggiata nello spazio di Aleksej Leonov



Lucio Fontana con i Teatrini nel suo studio, 1965

apparentemente vasto. Non ci viene dato di capire come questo spazio abbia attinenza con il nostro. Per quello che sappiamo, lo spazio dietro la cornice si espande verso l'alto (come accade per esempio in un planetario) o verso il basso (come nel caso di una imbarcazione dal fondo di vetro) o, più prosaicamente sullo stesso asse dei nostri occhi. Ma la forza che causa l'azione (cioè le armoniose relazioni, le tensioni ansiose che percepiamo) ci è per sempre sconosciuta" (Fred Licht, in *Omaggio a Lucio Fontana*, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, poi New York, The Murray and Isabella Rayburn Foundation, 1988-89, p. 70).

In *Concetto spaziale, Teatrino*, come in tutti i Teatrini, Fontana rappresenta il cielo bucato da costellazioni di volta in volta differenti, in una sorta di figurazione spaziale "cosmica": Fontana fu probabilmente suggestionato dall'impresa di Aleksej Leonov, primo uomo nella storia dell'esplorazione spaziale ad uscire da una navicella per rimanere liberamente sospeso nello spazio, tenuto legato ad essa solamente da un sottile "cordone ombelicale", suggestione che porterà l'artista ad affermare nel 1968: "[…] figurazioni dell'uomo nello spazio, quest'angoscia che cerca delle forme e non le ha ancora trovate, la paura di perdersi, questa traccia di buchi indicherebbe il cammino dell'uomo nello spazio, queste, sarebbero delle forme di abitanti di altri mondi… Io mi metto in una posizione non dell'artista, ma quasi di uno studioso, di un ricercatore che si chiude nel mondo" (Lucio Fontana, intervista a cura di L. Grassi, in *Caffeclub*, Milano, gennaio-febbraio 1968, p. 15).

Ed ecco dunque dove risiede la magia dei Teatrini: seppur in strutture circoscritte, delimitate da grosse cornici-palcoscenico, essi sono in grado di suggerire allo spettatore rappresentazioni di spazi lontani, di proiettare l'immaginazione verso l'infinito, verso ciò che le quinte nascondono, verso l'attore che muove i fili.



Robert Rauschenberg con l'opera vincitrice della XXXII Biennale di Venezia, 1964

579

Agostino Bonalumi

Vimercate (Mi) 1935 - Milano 2013

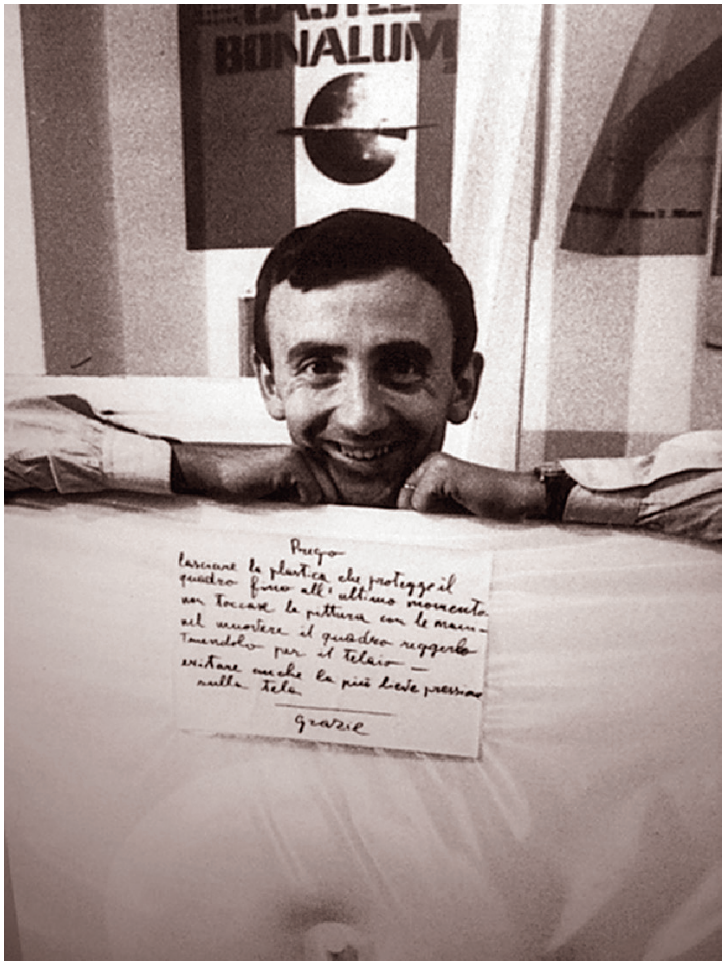
Bianco, 1990

Tela estroflessa e tempera vinilica, cm. 81x100

Firma al verso sulla tela: Bonalumi / B.

Foto autenticata dall'artista su certificato Archivio Bonalumi, Milano, con n. 90-022.

Stima € 70.000 / 110.000



Agostino Bonalumi



579

580

Paul Klee

Münchenbuchsee 1879 - Muralto 1940

Drinnen und Draussen (Dentro e Fuori), 1938

Pastelli su juta applicata su cartone, cm. 23,8x51,5 (cartone), cm.19x46,5 (juta)

In basso monogramma, data e titolo: * 1938 T 6 Drinnen und Draussen.

Storia

Collezione Hermann e Margrit Rupf, Berna;
Collezione Berggruen & Cie, Parigi;
Collezione Johan H. Stenersen, Oslo;
Collezione Rolf E. Stenersen, Oslo/Bergen;
Collezione privata, Usa;
Collezione privata

Esposizioni

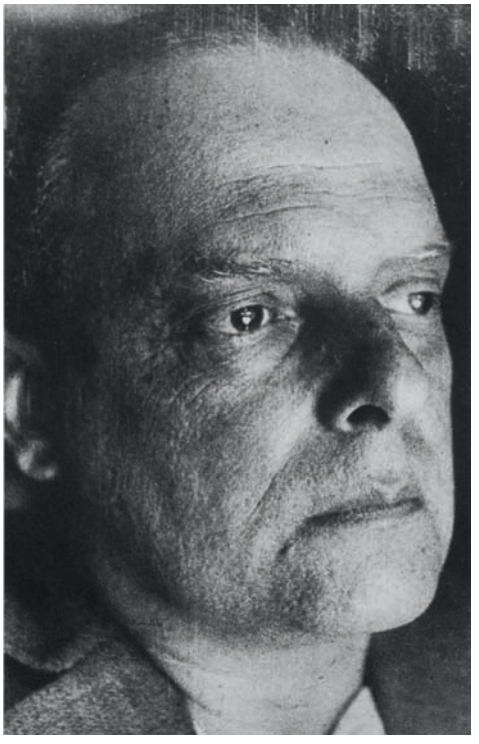
Firenze-New York. Rinascimento e Modernità. Da Luca Signorelli a Andy Warhol, Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 30 settembre - 10 dicembre 2011, cat. n. 24, illustrato a colori.

Bibliografia

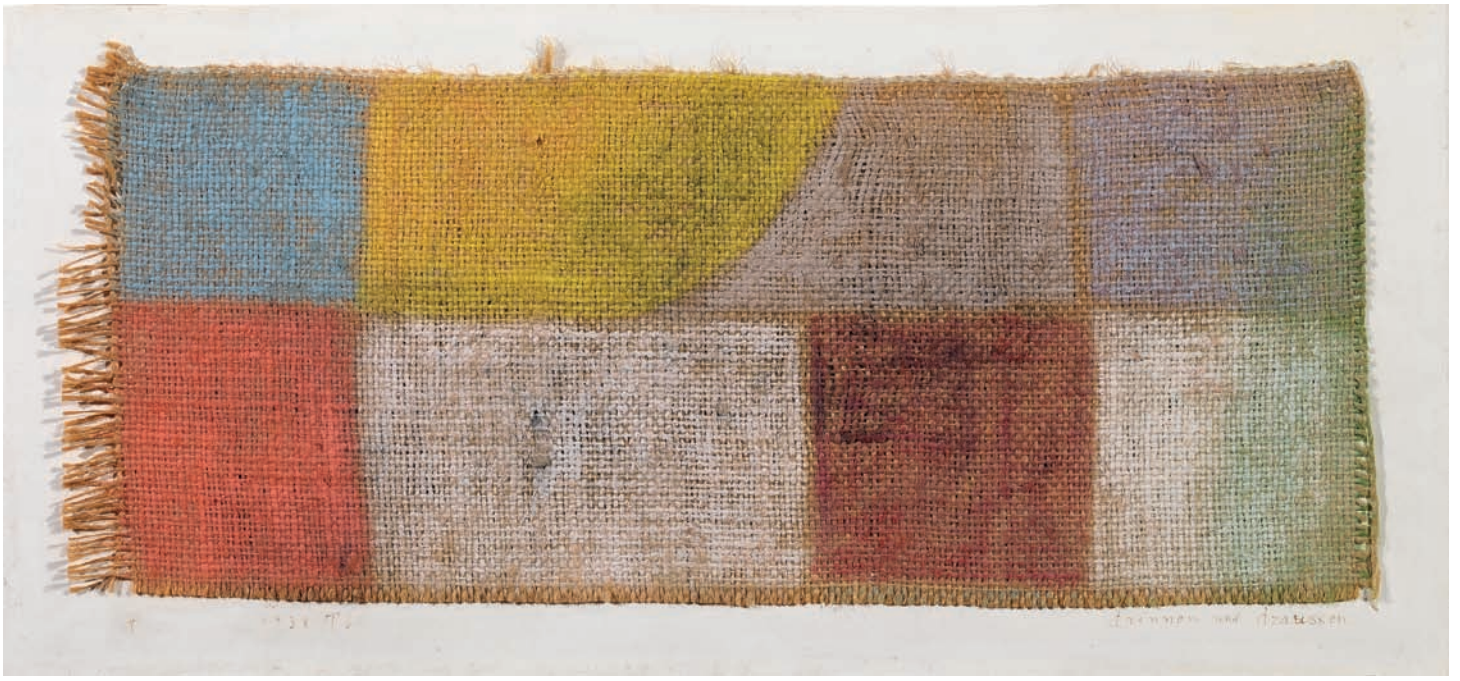
Paul Klee. Catalogue raisonné. Volume 7, 1934-1938, The Paul Klee Foundation, Museum of Fine Arts, Thames and Hudson, Berna, 2003, p. 456, n. 7508;
Marco Fagioli, Passages nell'arte del Novecento. Da Degas a Dubuffet, Aión, Firenze, 2009, p. 85.

Attestato di libera circolazione.

Stima € 250.000 / 350.000

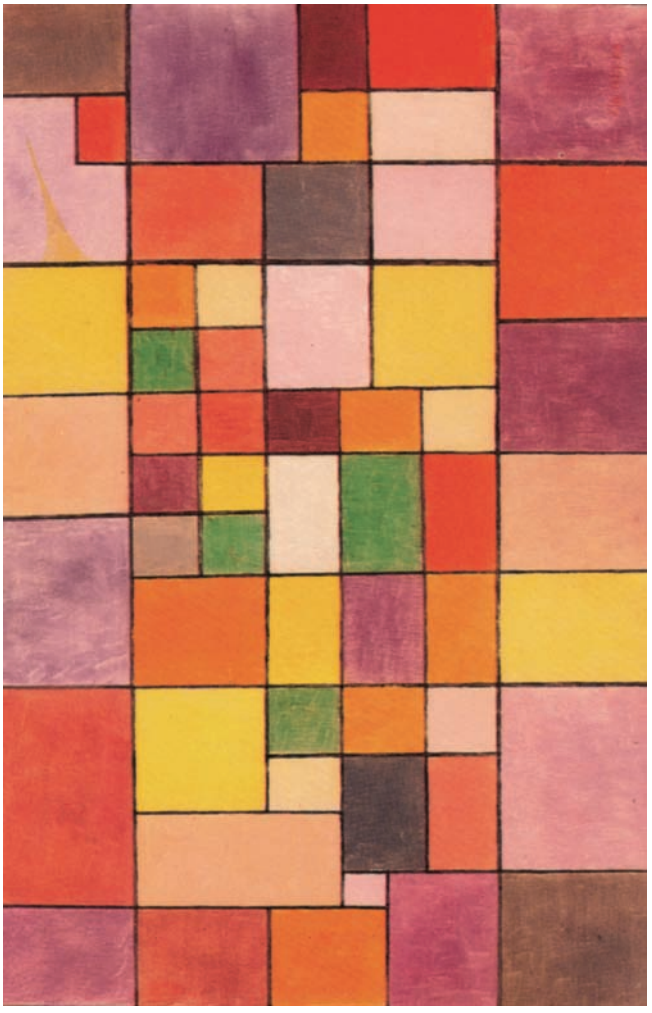


Paul Klee, Dessau, 1933



580

Paul Klee, *Dentro e fuori*



Paul Klee, *Veduta di una città*, 1923

Dentro e fuori è una preziosa opera della maturità di Paul Klee e fu eseguita a breve distanza dalla manifestazione della malattia che condurrà uno degli artisti più creativi e fantasiosi del ventesimo secolo a spegnersi poco prima dell'inizio della seconda guerra mondiale. Il titolo evocativo scelto da Paul Klee getta una luce chiarificatrice su quest'opera e rende testimonianza della ricerca di una compenetrazione armonica tra arte, musica, poesia e natura che ha caratterizzato interamente la sua copiosa produzione artistica, largamente svolta su formati ridotti, come appunto in *Dentro e fuori*. L'indicazione spaziale inerente al titolo sembra alludere al valore plastico, tattile e quasi artigianale dell'opera, centrata sulla combinazione di materiali elementari che, per la loro natura intrinseca, appaiono apparentemente opposti l'uno all'altro. In *Dentro e fuori* la tessitura scabra e il colore della tela emergono a contrasto con la materia ricca e morbida del pastello colorato. La superficie ruvida e regolare della juta grezza interagisce e trapela attraverso la variazione del valore della luce espresso dalle diverse campiture di colore, per allestire una vera e propria sequenza cromatica regolare costruita da scacchi geometrici il cui ritmo appare interrotto dall'innesto di un arco, che divide il giallo dal grigio talco, e dalla voluta sfrangiatura irregolare dei lati corti del quadro. Un aspetto, quest'ultimo, volto a indicare la qualità artigianale della produzione dell'opera d'arte in sintonia con i principi fondanti del Bauhaus, la leggendaria scuola d'arte, architettura e design di Walter Gropius, dove Paul Klee comincia a insegnare nel gennaio del 1920 come maestro di Legatoria. Passato poi alla cattedra di pittura murale e su vetro e poi a quella sulla teoria del colore con Vasilij Kandinskij, Klee segue i trasferimenti della scuola da Weimar a Dessau, dove vive in subaffitto presso l'artista e teorico russo che aveva conosciuto insieme al poeta Reiner Maria Rilke negli anni del primo conflitto mondiale. Ricordando il periodo passato al Bauhaus, l'artista Lyonel Feininger descrive Klee nello studio "nel mezzo di un'apparente confusione, per quanto sostanzialmente ordinata, poiché egli era meticoloso in tutte le sue abitudini […], circondato da un gran numero di cavalletti, ognuno con una di quelle meravigliose creazioni". Feininger prosegue ripercorrendo nella memoria il processo creativo di Klee e spiega: "le sue pitture […] crescono fino alla completezza, lentamente e per gradi. Il suo metodo di lavoro può essere paragonato allo sviluppo organico di una pianta. […], per ore egli poteva sedere quietamente in un angolo, fumando, apparentemente senza far nulla – ma colmo di sguardo interiore. Poi egli poteva alzarsi e quietamente, con sicurezza infallibile, aggiungere un tocco di colore qua, tracciare una linea o stendere un tono là, attingendo così alla sua visione con infallibile logica per via quasi inconscia" (Feininger, 1946). Il processo creativo dell'artista sembra dunque attingere ordinatamente sia dall'esperienza dei luoghi lontani visitati nel corso degli anni, per esempio l'Italia, la Tunisia o l'Egitto, sia dal numero degli oggetti raccolti durante le passeggiate solitarie che era solito fare. Ali di farfalla, conchiglie, pietre colorate, radici contorte, muschi e foglie riempivano ordinatamente la sua casa permettendogli di contribuire alla ricognizione mnemonica della struttura e dell'armonia del mondo attraverso le forme e i colori delle sue opere, nelle quali tali elementi assumono significati più profondi, legati alla profonda comprensione dei meccanismi più intimi del funzionamento della natura e dell'arte. Per questa ragione, trapassando le problematiche al centro delle discussioni sulla figuratività e l'astrazione dell'arte come vie antitetiche condotte nel secolo scorso, le opere di Klee riflettono la biografia dell'artista e propongono una

soluzione diversa, che appare in accordo con l'una e con l'altra. A questo proposito nei diari scritti tra il 1898 e il 1918 e rielaborati negli anni Venti, Klee afferma "i miei primi tentativi nei fecondi anni di studi accademici", svolti a Monaco sotto la guida di Franz von Stuck, "non sono stati figurativi, forse piuttosto poetici". E poi spiega: "In Italia ho compreso l'architettonica dell'arte figurativa (oggi direi il costruttivo). Ero allora (nel 1901) vicinissimo all'arte astratta. Ora la meta prossima, e a un tempo la più remota, sarà di far armonizzare la pittura architettonica con quella poetica, o per lo meno di evitarne la dissonanza"(Klee, 429). L'incontro con Kandinskij, le battaglie con *Der Blaue Reiter* – il gruppo del Cavaliere Azzurro –, la conoscenza diretta del Cubismo, del Futurismo, di Jean Arp, di August Macke, di Franz Marc consentiranno a Paul Klee di raggiungere la meta anelata nel diario molto presto e, negli anni Venti, l'artista svizzero sarà già molto affermato. Intorno a quel periodo Paul Klee inaugura la serie dei celebri *quadrati magici,* della quale *Dentro e fuori* conserva la memoria nella sequenza regolare di colori. I *quadrati magici* sono concepiti come complesse polifonie cromatiche costruite secondo gli schemi matematici del contrappunto utilizzati dai suoi compositori preferiti, Mozart e Bach. Tali dipinti sono composti da griglie e reticolati di trame prodotti dalla conoscenza del lavoro sui colori di Robert Delaunay, parallelamente alle coeve sperimentazioni di linee e colori di Piet Mondrian dando corpo ai principi strutturali e costruttivisti sottesi alle attività del Bauhaus e agli studi scientifici, musicali e antroposofici condotti sul colore che prenderanno corpo nei volumi teorici sulla *Teoria della forma e della figurazione*; il frutto dei molti anni passati a insegnare prima al Bauhaus e poi, al corso libero di pittura all'accademia di Düsseldorf. Se nella seconda decade del Novecento l'arte di Klee venne indicata per la sua importanza dai Dadaisti, nel decennio successivo furono i Surrealisti ad appropriarsene come un esempio al quale rifarsi nella pratica dell'automatismo creativo. Dopo i *quadrati magici*, l'inusitata creatività di Paul Klee l'avrebbe portato a inaugurare nei tardi anni Venti i paesaggi egizi di stampo costruttivista, concepiti come sequenze di fasce cromatiche, per poi dedicarsi alla serie magistrale dei dipinti costruiti solo da punti colorati ad acquarello. Negli ultimi anni invece, dal 1937 al 1940, opere come *Dentro e fuori* avrebbero sintetizzato temi e concetti teorici elaborati lungo il corso di tutta la vita, manifestando il controllo e l'energia gestuale insiti nell'arte di Paul Klee. Queste opere straordinarie, con le loro composizioni destrutturate e l'uso radicale della linea come elemento pittorico, saranno una fondamentale premessa alla pittura del secondo dopoguerra sia in Europa che in America. Forse per questo nel 1959, sottolineandone la profonda attualità, Gillo Dorfles scrive che "attraverso l'opera di Klee ci si presenta uno dei più straordinari linguaggi dell'arte moderna: attraverso i suoi segni minuti, filiformi, diafani, ci si rivelano tutte le angosce e le catastrofi recenti, le ricerche scientifiche, le scoperte psicologiche e soprattutto quel "senso del divenire", quel *werden* così tipico della nostra età. Viviamo, immergendoci nei suoi dipinti, in una molteplicità di tempi: il tempo della poesia […], il tempo della musica […], il tempo del cinema: tempi vorticosi e tempi lentissimi".



Lo studio di Paul Klee a Weimar, 1925



581

581

Bernard Buffet

Parigi 1928 - Tourtour 1999

Vaso di fiori, 1969

Olio su faesite, cm. 35x27

Firma in basso a destra: Bernard Buffet. Al verso: etichetta San Giorgio Galleria d'Arte, Portofino: due timbri Vinciana Galleria d'Arte, di cui uno con n. 1522.

Foto autenticata dall'artista, Parigi, 18/2/70.

Stima € 25.000 / 35.000



582

582

Raoul Dufy

Le Havre 1877 - Forcalquier 1953

Naîades, coquillages et chevaux, 1930 ca.

Gouache su carta, cm. 52,5x67,3

Firma in basso a sinistra: Raoul Dufy.

Storia

Collezione Michelangelo Masciotta, Firenze;
Collezione privata

Certificato su foto di Fanny Guillon-Laffaille, Parigi, 6 maggio 2014, con n. A14-9061.

Stima € 40.000 / 65.000

Wassily Kandinsky a Parigi

"Il suo occhio straordinario si compenetra con il tenue spessore della lente fino a formare un cristallo perfetto e si illumina all'improvviso della scintilla iridescente del quarzo. Il suo è l'occhio di uno dei primi e più grandi rivoluzionari dei principi della ragione".

André Breton, 1938

Con queste parole André Breton, tradotto in lingua inglese da Samuel Beckett, presenta Wassily Kandinsky alla mostra organizzata da Peggy Guggenheim a Londra. Il cosiddetto "periodo finale" di Kandinsky, quello in cui realizza questa magnifica composizione (1940), si apre con un momento di grande difficoltà per l'artista, che deciderà nel 1934 di stabilirsi definitivamente in Francia, a Neuilly-sur-Seine, sobborgo di Parigi, ove morirà dieci anni dopo. L'abbandono della Germania, la terra di fondazione del seminale movimento di avanguardia del *Cavaliere azzurro*, di cui egli fu il principale fondatore e animatore, e ove era nata la splendida avventura del Bauhaus, la rivoluzionaria scuola di architettura e arti applicate dove aveva insegnato a partire dal 1922, avviene in seguito ad avvenimenti dolorosi: la chiusura definitiva del Bauhaus nel 1933 a opera dei nazisti e la crescente avversione di questi ultimi per le avanguardie, culminata nel più spietato attacco nei confronti dell'arte moderna mai avvenuto, quello contro l'arte "degenerata" (Entartete Kunst), che vedeva, secondo i gerarchi nazisti, l'astrattismo di Kandinsky come una delle sue principali manifestazioni.



Salvador Dalí, *L'Angelus architettonico di Millet*, 1933

Libero dagli incarichi pubblici e dagli impegni didattici, nell'appartamento-studio di Neuilly-sur-Seine Kandinsky ritrova il piacere della pittura: egli realizzerà in questo periodo 144 oli, e circa 250 gouaches, acquerelli e tempere, la tecnica da lui preferita negli ultimi anni, come se la sua voglia di produrre fosse divenuta più serrata, e la scelta di un modo di realizzazione più immediato permettesse al suo rinnovato afflato creativo una maggiore immediatezza e libertà. A proposito di questo entusiasmo per l'atto stesso del dipingere, egli scriverà nel 1938 al pittore Otto Freundlich, declinando l'invito a una festa: "Ho appena finito un quadro, e ho già cominciato i disegni preliminari del prossimo. Devo fare qualcosa per cambiare le abitudini, altrimenti non riuscirò a trovare il tempo per nessuno svago. È da gennaio che ho in mente questo nuovo quadro e devo tradurlo sulla tela!" (in C. Derouet, *Kandinsky a Parigi: 1934-1944*, Milano, 1985, p. 30). Nel periodo finale della sua carriera egli è dunque artista meticoloso, non più sopraffatto dall'elemento dominante del colore, steso con campiture libere, che paiono quasi esplodere sulle tele, come nella serie – decisiva per le sorti dell'arte moderna – delle *Improvvisazioni*, realizzate al tempo della militanza all'interno del gruppo del *Cavaliere azzurro* (1911-1914). Il



Joan Miró, *Constellations. Femme à la blonde aisselle coiffant sa chevelure à la lueur des étoiles*, 1940

contatto ravvicinato con il Suprematismo russo nei primi anni della Rivoluzione, dove egli svolse incarichi di insegnamento e di direzione culturale, e l'esperienza del Bauhaus rinnovano in Kandinsky, in questa sorta di esilio francese, in cui può dedicarsi esclusivamente alla pittura, una nuova esigenza di sintesi di tutte queste esperienze, dove equilibrio compositivo, linea e colore abbiano pari importanza al fine della realizzazione dell'opera.
Alberto Magnelli, suo amico intimo in questi anni, rimarrà colpito da "quanto nitido fosse ciascun segno, da quanto ogni forma da lui pensata fosse perfettamente precisa: nulla era lasciato al caso e nulla era imprevisto" (A. Magnelli, *Kandinsky le peintre*, 1951).
Negli anni tra le due guerre si assiste nella storia dell'arte occidentale al generale ritorno verso la figurazione, di cui risentiranno, in diverse forme, anche molti esponenti delle avanguardie storiche: il "rappel à l'ordre" è tendenza dominante; persino per Pablo Picasso, il maggior innovatore della pittura del secolo passato, si è parlato per le opere di questo periodo di "fase classicista".
Wassily Kandinsky rimarrà invece sempre fedele, con fervida convinzione, all'astrazione, e se nelle opere francesi si può parlare di una reintroduzione dell'elemento naturale all'interno dei suoi oli e delle sue gouaches, questa avviene in modo inedito e assolutamente personale. La critica ha infatti rilevato quanto il pittore sia affascinato dai componenti primordiali della natura, dalle amebe, dagli embrioni, dagli organismi primitivi, e come essi entrino nelle sue composizioni, in modo tale da "degeometrizzare" gli elementi figurali: i rettangoli e i quadrati cari al suprematismo russo e al razionalismo del Bauhaus si schiacciano e si allungano, divenendo forme a metà strada tra la rigida geometria e gli organismi biomorfi, come in quest'opera, dipinta durante l'anno tragico dell'occupazione tedesca di Parigi, dove i triangoli e le linee rette sembrano convivere con organismi unicellulari sezionati al microscopio, riempiti da campiture di colori pastello, preferiti in questa fase ai toni primari degli anni dell'astrattismo lirico. Questo nuovo interesse di Kandisky per le immagini che egli poteva trovare nelle enciclopedie scientifiche ha sicuramente un rapporto con il parallelo interesse da lui nutrito per un certo tipo di Surrealismo, come alcune opere con forme molli di Salvador Dalí e le ricerche di Joan Miró, che proprio dal 1939 al 1941 realizzerà la magnifica serie delle *Costellazioni*, che può essere in qualche modo avvicinata ai dipinti coevi del maestro russo. Kandinsky, pur ammettendo l'originalità del movimento surrealista, rifiuterà sempre però questi accostamenti, considerando questi pittori come generazionalmente distanti, come fossero suoi ideali allievi. Ed egli continuerà fino alla morte, nel suo studio di Neuilly-sur-Seine, a tracciare sulla tela e sulla carta i suoi inconfondibili stilemi grafici, in cui l'attenzione alle forme originarie, primordiali, della vita sulla terra appare quasi come una voglia di rigenerazione del suo linguaggio, sempre obbediente però alle sue leggi interne, improntate sull'estremo rigore e sull'equilibrio compositivo. Nascono così opere di grande suggestione, frutto di un sistema di pensiero estremamente complesso, che racchiude al suo interno le più diverse fonti iconografiche e la storia personale di un protagonista assoluto delle avanguardie storiche del primo Novecento, ma che allo stesso tempo appaiono in chi le guarda connotate da una grande semplicità: "Non si devono mai alzare barriere di ordine «filosofico» tra l'opera e ciò che sta dietro di essa; bisogna, in ultima analisi, essere semplici" (W. Kandinsky, in *London Bullettin*, n. 14, maggio 1939).



Wassily Kandinsky nell'appartamento-studio di Neuilly-sur-Seine, 1937 ca.

583

Wassily Kandinsky

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

Senza titolo, 1940

Gouache su carta, cm. 33x51

Sigla e data in basso a sinistra: K/40. Al verso, su un cartone di supporto: timbro Kandinsky: scritta n. 679 / 1940: timbro Galleria d'Arte del Naviglio, Milano, con n. 1547; su un ulteriore cartone di supporto: etichetta Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen / Düsseldorf / Wassily Kandinsky, Aquarelle und Zeichnungen / 07/03/92 - 10/05/92 / Katalog Nr. 181 / Fondazione Mazzotta, Milano: etichetta Mostra "Wassily Kandinsky e l'arte astratta tra Italia e / Francia", / Aosta, MAR - Museo Archeologico Regionale, 26.05 - 21.10.2012, con n. B1314: cartiglio con dati dell'opera e indicazione di mostra Il disegno del nostro secolo, Fondazione Mazzotta / Milano, 11 aprile - 10 luglio 1994: etichetta Comune di Verona / Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea / Palazzo Forti / mostra Monaco - Mosca - Bauhaus - Parigi: etichetta con scritta Opera esposta alla 407 mostra del Naviglio / «Omaggio a Carlo Cardazzo»: timbro Galleria del Naviglio.

Storia

Taccuino Kandinsky n. 679;
Nina Kandinsky, Parigi;
Galerie Maeght, Parigi;
Galleria del Naviglio, Milano;
Collezione Mazzotta, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

XX Century Painting, New York, Sidney Janis Gallery, 14 febbraio - 12 marzo 1949;
Wassily Kandinsky 1866-1944, New York, Kleemann Galleries, gennaio 1957, cat. n. 19;
Wassily Kandinsky, Milano, Galleria del Naviglio, 13 febbraio - 4 marzo 1960, cat. n. 13;
Kandinsky. Kleine Freuden: Aquarelle und Zeichnungen, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 7 marzo - 10 maggio 1992, cat. n. 181, illustrata a colori;
Vasilij Kandinskij, Verona, Palazzo Forti, 10 luglio - 14 novembre 1993, cat. pp. 187, 263, n. 89, illustrata a colori;
Il disegno del nostro secolo. Prima parte. Da Klimt a Wols, Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 11 aprile - 10 luglio 1994, cat. p. 178, n. 96, illustrata a colori;
Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930-1950, a cura di Luciano Caramel, Milano, Palazzo Reale, 10 marzo - 24 giugno 2007, cat. p. 113, illustrata a colori.

Bibliografia

Vivian Endicott Barnett, Kandinsky Watercolours. Catalogue Raisonné, volume Two, 1922-1944, Sotheby's Pubblications / Electa, 1994, p. 502, n. 1314;
Un sogno d'arte di Luisa e Francesco, opere dalla collezione Mazzotta, Mastergraph, Milano, 2008, pp. 24, 25.

Attestato di libera circolazione richiesto.

Stima € 270.000 / 350.000



583

584

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione, 1950 ca.

Olio su tela, cm. 90x110

Firma sul lato destro: Sironi. Al verso sulla tela scritta: Sironi / W. M. / Macchiati.

Storia

Galleria La Bussola, Torino;
Collezione privata

Certificato su foto di Francesco Meloni.

Esposizioni

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

Stima € 80.000 / 110.000



Mario Sironi nello studio



584



585

585

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta marina, 1930

Olio su tela, cm. 66,5x95

Firma e data in basso a destra: de Pisis / 30. Al verso, sul telaio e sulla tela: due timbri Galleria Annunciata, Milano, con n. 2380.

Storia

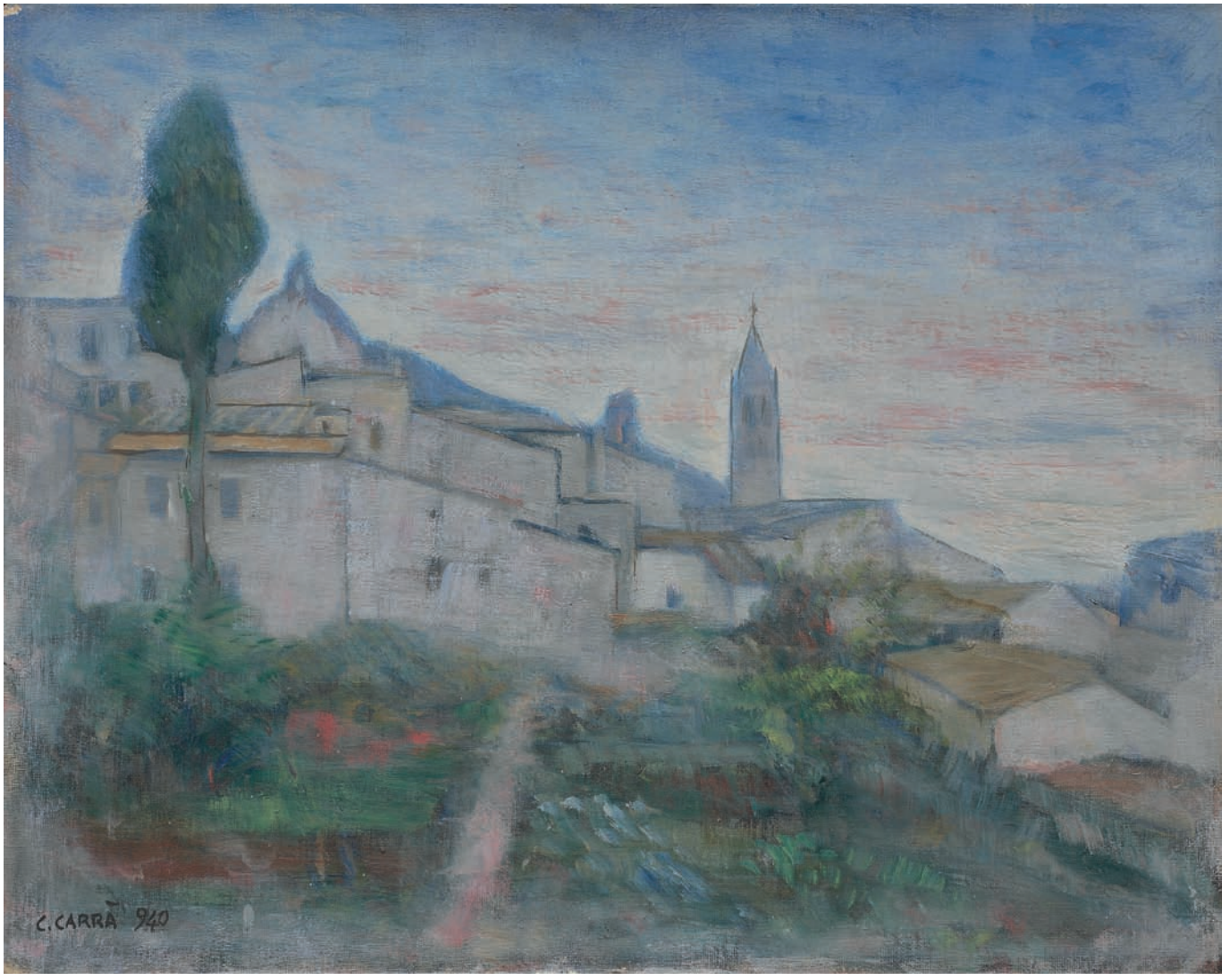
Galleria Annunciata, Milano;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Opera registrata dall'Associazione per Filippo de Pisis, Milano, arch. n. 02716.

Esposizioni

De Pisis e Montale. "Le Occasioni" tra poesia e pittura, Mendrisio, Museo d'Arte, aprile - agosto 2012, illustrato;
De Pisis en Voyage, Parma, Fondazione Magnani Rocca, 13 settembre - 8 dicembre 2013.

Stima € 25.000 / 35.000



586

586

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Assisi, 1940

Olio su cartone telato, cm. 39,7x49,7

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 940; al verso firma e titolo: I / Carlo Carrà / "Assisi": timbro Vittorio E. Barbaroux opere d'arte / Milano.

Storia

Collezione M. Finazzi, Bergamo;
Collezione privata

Bibliografia

Collezione Giovanni Finazzi, prefazione di Attilio Podestà, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1942, n. 205; Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume II, 1931-1950, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 392, 695, n. 25/40.

Stima € 26.000 / 36.000



587

587

Ardengo Soffici

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

Paesaggio al Forte, 1960 ca.

Olio su tela cartonata, cm. 49,6x69,8

Firma in basso a sinistra: Soffici; al verso sul cartone: Opera di mia mano / Ardengo Soffici: due timbri Galleria del Milione, Milano, di cui uno con n. 10210: timbro La Loggia Galleria d'Arte, con n. 11275.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 13 giugno 2009.

Bibliografia

Giuseppe Raimondi, Luigi Cavallo, Ardengo Soffici, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze, 1967, pp. 98, CCLXXXVI, tav. 539.

Stima € 25.000 / 35.000

Due dipinti di Alberto Savinio

"In un caso di pittura come la mia, non si domanda che cosa è la pittura ma che cosa sono io. Lo dico subito: io sono un pittore al di là della pittura"
Alberto Savinio

Nell'ottobre del 1927 Alberto Savinio inaugura a Parigi, presso la Galleria Jacques Bernheim, la prima mostra personale, in cui espone ventisei dipinti e alcuni disegni; è lo stesso pittore, musicista, compositore, critico e letterato, a specificare, in una lettera a Lionello Fiumi dello stesso anno, il momento in cui inizia a interessarsi con determinazione e profonda consapevolezza al linguaggio figurativo: "Nel luglio del '26 sono tornato a Parigi. Prima di lasciare Roma feci alcuni disegni a colori, acquerelli ecc. Dal maggio scorso mi sono dato alla pittura." (in *Savinio gli anni di Parigi*, Milano, 1990, p. 339). Nell'aprile del 1926 Savinio aveva spedito alcuni disegni e collages a Parigi al fratello Giorgio de Chirico che, in una lettera entusiasta, lo incoraggiava a proseguire nella ricerca pittorica: "Sono molto belli e impressionanti tutti. Li ho già mostrati a qualcuno e tutti sono rimasti stupiti. Credo che un'esposizione dei tuoi disegni avrebbe successo. […] Con Guillaume o Rosenberg combiniamo qualcosa. Seguita a lavorare e se ne hai degli altri mandameli." (G. de Chirico, in *Savinio gli anni di Parigi*, Electa, 1990, pp. 338).
La prima esperienza parigina di Savinio risale agli anni tra il 1911 e il 1915, quando, con il fratello, frequenta intellettuali, artisti di rilievo, conosce Guillaume Apollinaire, che diventa uno dei suoi principali riferimenti poetici, e collabora alla sua rivista *Les Soirées de Paris*. Il fervido ambiente culturale di Parigi, conosciuto in questi anni, induce Savinio a tornarvi quando, interessato a tradurre in pittura il suo pensiero, trova il panorama artistico italiano degli anni Venti, critico e di mercato, ancora chiuso allo sviluppo di nuovi linguaggi creativi: "Il solo fatto che io abbia lasciato l'Italia per vivere in Francia dimostra a sufficienza ciò che penso dell'Italia intellettuale. […] Parigi è, io credo, la sola città possibile del mondo, la sola dove si possa produrre, la sola dove ci si senta incoraggiati, la sola dove regnino nello stesso tempo l'intelligenza e il senso dell'arte" mentre in Italia "letterati e pittori mancano di quello spirito moderno che mi attrae" e "le opere migliori sono assolutamente regionali" (A. Savinio, intervista su *Comoedia*, 29 novembre 1927).
Negli anni che precedono la piena attività pittorica, Savinio, insieme a de Chirico, con il quale è profondo il sodalizio umano, culturale e artistico, compie un lavoro di riflessione e studio sulla cultura classica e moderna, dalla storia al mito, dalla filosofia di Eraclito a quella di Schopenhauer e Nietzsche, che porta all'elaborazione del pensiero metafisico. I due *Dioscuri* osservano la natura da un nuovo punto di vista, cercando di scoprire e interpretare le verità che si celano dietro le apparenze, e per fare questo ne utilizzano gli elementi, intesi come significati, che divengono segni di un linguaggio in cui si stravolgono le consuete logiche con geniali accostamenti, derivati dalla *rivelazione* che si palesa agli occhi dell'artista. La Metafisica vuole comprendere, attraverso l'arte, l'essenza del tangibile e per fare questo non va al di là della materia, ma ricerca in essa la forza sconosciuta e incontrollabile che si manifesta in modo inspiegabile, enigmatico e misterioso e sovverte le certezze umane: la fatalità.



Alberto Savinio a Parigi nel 1914

588

Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

Senza titolo - Figure, 1927

Olio su tela, cm. 92,3x73,3

Firma e data in basso a sinistra: Savinio / 1927; numero e data sul telaio: n. 27 1927.

Storia

Galleria Gissi, Torino;
Galleria Toninelli, Milano;
Collezione privata, Roma

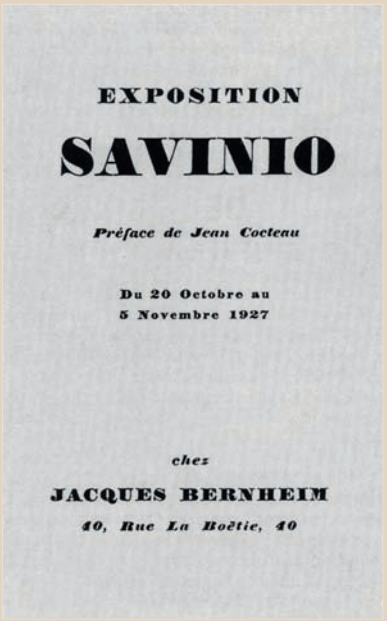
Bibliografia

Daniela Fonti, Pia Vivarelli, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Alberto Savinio, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 18 maggio - 18 luglio, De Luca Editore, 1978, p. 87;
Pia Vivarelli, Luigi Cavallo, Savinio, disegni immaginati (1925-1932), catalogo della mostra, Galleria Tega, Milano, ottobre 1984, p. 104;
Maurizio Fagiolo dell'Arco, Alberto Savinio, Fabbri Editore, Milano, 1989, p. 80, n. 5 (con titolo *Famiglia, Il*);
Pia Vivarelli, Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927-1932, catalogo della mostra, Verona, Palazzo Forti e Galleria dello Scudo, 9 dicembre 1990 - 10 febbraio 1991, Electa, Milano, 1990, p. 132;
Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 35, n. 1927 15.

Stima € 150.000 / 250.000


Savinio
1927

Formatosi come musicista e compositore, Savinio fonda il *sincerismo*, in cui nella melodia si inseriscono suoni provenienti dalla realtà, creando una metafisica esplosione musicale tesa a rivelare la drammatica fatalità dell'epoca contemporanea. Alla continua ricerca della totalità dell'arte, egli considera ben presto la musica un linguaggio incompleto che arricchisce con il testo, come spiega in *Le drame et la musique*, articolo apparso nel 1914 in *Les Soirées de Paris*, da cui deriva la complessa opera teatrale, *Chants de la mi-mort*, dove confluiscono filosofia, letteratura, poesia e pittura, e i cui bozzetti e scenografie ispireranno i misteriosi manichini di de Chirico. Nel 1915 torna in Italia e da questo momento trova la massima espressione nella scrittura in cui, passando dal registro ironico a quello serio, alle continue divagazioni sull'argomento trattato si aggiungono associazioni, illuminazioni e allusioni. Opera letteraria fondamentale rimane *Hermaphrodito*, del 1918, da cui Savinio fa discendere tutto il suo mondo: "Tutto che ho fatto di poi, è o formato o in germe in *Hermaphrodito*: una lunga variazione su quel tema" (in *Alberto Savinio*, Milano, 2002, p. 200).


EXPOSITION

SAVINIO

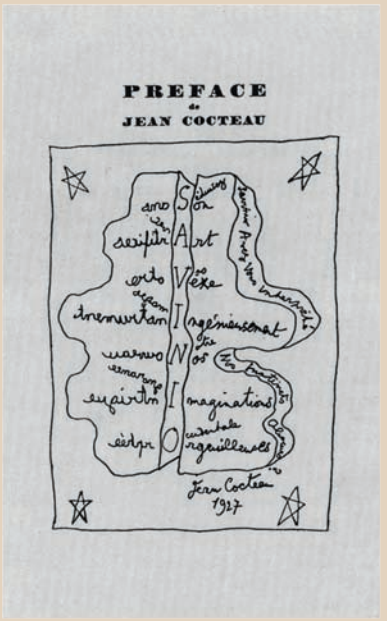
Préface de Jean Cocteau

Du 20 Octobre au
5 Novembre 1927

chez

JACQUES BERNHEIM

40, Rue La Boëtie, 40



Catalogo della mostra di Savinio, Parigi, Galleria Jacques Bernheim, 1927, prefazione di Jean Cocteau

L'interesse di Savinio per la pittura, sviluppato negli anni parigini tra il 1926 e il 1933, si manifesta quando è ormai un musicista, un teorico e un letterato formato, all'apice di un multiforme percorso culturale in cui attribuisce all'arte, e ai vari gesti creativi, il compito di interpretare il reale nella sua totalità, avvicinando il concetto di artista moderno "al termine *filosofico* nel senso autentico di questa parola, di *amico della conoscenza"*. L'opera, per Savinio, nasce come "cosa pensata" ed è l'artista che sceglie liberamente il linguaggio più adatto a esprimerla così "quando la ragione d'arte di un artista è più profonda e dunque "precede" la ragione singola di ciascun'arte, quando l'artista […] è una "centrale creativa", è stupido, è disonesto, è immorale chiudersi dentro una singola arte […] ho avuto il coraggio di mettermi di là dalle arti, sopra le arti […] Ecco perché pratico più arti." (A. Savinio, *La mia pittura*, 1949).
La pittura di Savinio, meditata e ricca di sorprendenti invenzioni figurative, è derivata dal tentativo di rappresentare, attraverso una profonda chiarezza intellettiva, la natura nella sua pienezza e vitalità, nel suo continuo fluire e mutare. Nelle composizioni, alle incertezze e alle contraddizioni del reale si contrappongono gli elementi arcaici, il mito e la memoria, per ritrovare le sicurezze e gli aspetti originari dell'esistenza, restituendo una visione unitaria delle manifestazioni del tangibile, colmando i vuoti che separano il reale dal



Alberto Savinio, Figure, 1927



Una fotografia della madre di Savinio



Max Ernst, *Rencontre de deux sourires*, 1922

fantastico e il fisico dal metafisico. Per raccontare la natura Savinio utilizza un linguaggio che non deriva dall'esperienza sensibile, ma da processi mentali e creativi che si traducono sulle tele in scene in cui curiose figure, giocattoli, foreste, animali, oggetti quotidiani e un'umanità zoomorfa, vengono accostati ironicamente tra loro.

André Breton, nell'*Antologia dell'umor nero* indica Savinio e de Chirico come i precursori del movimento surrealista, e lo stesso Savinio spiegherà, nell'introduzione a *Tutta la vita*, 1945, la sua opinione a riguardo, ponendo l'accento sulle differenze della sua opera: "Il surrealismo per quanto io vedo e per quanto so, è la rappresentazione dell'informe ossia di quello che ancora non ha preso forma, è l'espressione dell'incosciente ossia di quello che la coscienza ancora non ha organizzato. Quanto a un surrealismo mio, se di surrealismo è il caso di parlare, esso è esattamente il contrario di quello che abbiamo detto, perché il surrealismo, come molti miei scritti e molte mie pitture stanno a testimoniare non si contenta di rappresentare l'informe e di esprimere l'incosciente, ma vuole dare forma all'informe e coscienza all'incosciente".

In *Figure*, del 1927, si ritrovano tutti gli elementi che caratterizzano le prime opere del soggiorno parigino, in cui Savinio coglie la drammaticità e la precarietà del mondo contemporaneo restituendo all'uomo le sue certezze attraverso ciò che è consolidato dal tempo: memoria personale e mito. In questa tela le due figure, attendibilmente i genitori dell'artista, sono rappresentate in una posa fotografica tipicamente ottocentesca, di cui mantengono l'immobilità accentuata dai volti monocromi che, privati della loro umanità, hanno preso le sembianze delle sculture greche per conferire maggiore solidità alla composizione e quindi autenticità ai ricordi. La tela dal fondo nero, che ricorda il negativo fotografico, è caratterizzata da un forte equilibrio delle forme in cui niente è lasciato al caso e ogni dettaglio aiuta ad esprimere con puntualità il processo mentale della creazione. I soggetti sembrano seduti in un palco teatrale, ed il teatro, elemento costante nelle opere di Savinio, è luogo di finzione, che permette di rappresentare liberamente infinite e fantasiose visioni, consentendo all'artista di mantenere la distanza necessaria dalla scena per riuscire a darne un registro interpretativo sempre diverso, dal pessimista all'ironico, e di creare una continuità narrativa tra le diverse composizioni.

Nelle opere di Savinio sono spesso i titoli a suggerire all'osservatore spunti interpretativi, come in *Gardiens du port*, del 1930, in cui due falchi in un interno si affacciano da un balcone da cui si intravede il mare della Tessaglia, patria dell'artista; così i potenti rapaci diventano custodi della memoria della sua infanzia. In una foto del quadro Savinio indica un altro titolo, *Gardiens d'étoiles*, già utilizzato per una tela del 1929, in cui è dipinto un nudo dal modellato esasperato, la cui mano in primo piano ricorda un artiglio. L'opera, associata adesso a questo titolo, pare cambiare connotazione in quanto il tema del volo, desiderio metafisico dell'uomo, ricordato a volte nei sogni, sembra superare la sua natura terrena per avvicinarsi agli elementi celesti, ricordando l'origine e il movimento dell'universo, di cui i falchi diventano testimoni. Osservando questa composizione da un altro punto di vista gli animali possono essere considerati ironici protagonisti di una scena domestica, forse ispirata all'artista da una visita al Giardino Zoologico di Roma, che anni dopo definirà, in *Nuova Enciclopedia*, "immagine perfetta del paradiso terrestre", dove non c'è allusione alla fisionomia umana, ma i soggetti, raffigurati realisticamente, prendono spunto da illustrazioni di libri per bambini.

Sulle tele di Savinio, tra citazioni, invenzione e memoria, le cose acquistano anima, i pensieri consistenza ed egli racconta se stesso, creando mondi complessi, misteriosi e ironici in cui le verità si moltiplicano, senza mai perdere la consapevolezza del reale e la gioia del vivere.



Alberto Savinio, *Gardien d'étoiles*, 1929

589

Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

***Gardiens du Port* o *Gardiens d'Étoiles*, 1930**

Olio su tela, cm. 46x54.5

Firma in basso a destra: Savinio; titolo e firma al verso sul telaio: "Gardiens du Port" / Savinio.

Storia

Collezione Ch. Pomaret, Galerie de la Reinassance, Parigi;
Collezione Gianna Sistu, Galerie Île de France, Parigi;
Collezione privata

Bibliografia

Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 110, n. 1930 46.

Stima € 70.000 / 100.000



589

590

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Fiori, 1947

Olio su tela, cm. 24x20

Firma in basso a sinistra: Morandi. Al verso sul telaio: timbro Galleria Cavour, Forte dei Marmi.

Storia

Collezione privata, Roma;
Collezione privata, Varese;
Collezione privata

Esposizioni

Giorgio Morandi 1890-1964.Gemälde-Aquarelle-Zeichnungen, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, giugno-settembre 1998, cat. pp. 84, 138, n. 48.

Bibliografia

Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume primo, 1913-1947, Electa Editrice, Milano, 1977, n. 553.

Stima € 100.000 / 160.000



Lo studio di Giorgio Morandi



590



591

591

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Sobborgo parigino, (1929)

Olio su tela, cm. 46x61

Firma in basso a sinistra: de Pisis. Al verso sul telaio: etichetta Comune di Verona / Mostra di / Filippo de Pisis / 6 luglio - 21 settembre 1969 / Palazzo della Gran Guardia, con n. 110.

Storia

Collezione Bona de Pisis;
Collezione privata

Bibliografia

Guido Ballo, De Pisis, Edizioni Ilte, Torino, 1968, p. 176, n. 229;
Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 208, n. 1929 16.

Stima € 30.000 / 45.000



592

592

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Gioco del diablo, 1955

Olio su tela, cm. 54x81

Firma e data in basso a destra: Campigli 55. Al verso sul telaio: etichetta Kunsthalle Bern con n. 0818.

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint Tropez, 23/04/2005, con n. 534821068.

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 682, n. 55-057.

Stima € 50.000 / 80.000

593

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Pulcinella (Pierrot) con flauto (Il Pulcinella malinconico), 1932-33

Olio su tela, cm. 92x73

Firma in basso a destra: G. Severini.

Storia

Huinck & Scherjon Kunsthandel, Amsterdam;
Galleria Molino, Roma;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Tentoonstelling van werken door, te Parijs levende, Italiaansche Kunstenaars, Amsterdam, Huinck & Scherjon Kunsthandel, novembre - dicembre 1933, n. 37;
Exposition des Artistes Italiens de Paris, Parigi, Galerie Charpentier, 1933;
Gli anni folli. La Parigi di Modigliani, Picasso e Dalí 1918-1933, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 11 settembre 2011 - 8 gennaio 2012, cat. p. 154, n. 63, illustrato a colori.

Bibliografia

L'Exposition des Artistes Italiens de Paris, in «L'Illustrazione italiana», 1933, p. 535;
De Telg, Amsterdam, 3 dicembre, 1933, p. n.n.;
Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori - Daverio, Milano, 1988, p. 422, n. 539.

Stima € 150.000 / 250.000

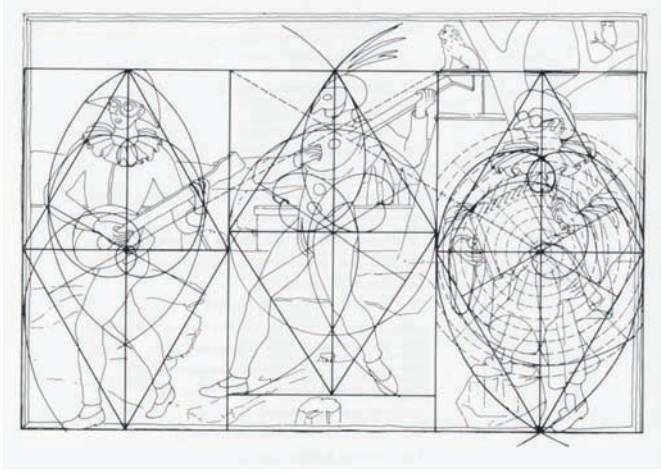

G.Severini

Gino Severini, la Commedia dell'arte



Gino Severini, *Maschere musicanti*, 1921-22, Castello di Montegufoni

Fin dagli anni Venti Gino Severini è attratto dalle figure e dalle vicende di maschere quali Pulcinella e Arlecchino, soggetti che costituivano quel microcosmo che a Parigi era denominato *La comédie italienne*; è questo il mondo che aveva già conquistato Jean Cocteau (grande amico di Severini, reduce dal successo di *Parade* con i Balletti russi) e che stava affascinando artisti come Pablo Picasso e Juan Gris e musicisti come Igor Strawinskij.
Sono questi gli anni del gruppo degli *Italiens de Paris*; è naturale che Severini, a Parigi, dove abitava, si accosti all'ambiente culturale ed artistico francese, ma anche ai connazionali de Chirico, Prampolini, Tozzi, Campigli, Savinio e de Pisis nell'intento di una ricerca basata su un ritorno alle radici, ad un'arte con esattezze rinascimentali, applicata ad ogni tema, che sia esso la commedia dell'arte o anche un soggetto religioso.
La Commedia dell'arte si caratterizza per quel dinamismo che Severini cerca continuamente a partire dal periodo futurista in opere come *Danse de l'ours* o *Tango argentino*, ma al contempo si carica di significati malinconici che fissano nelle maschere i "tipi" eterni dell'uomo con le sue mille sfaccettature: questo tema caratterizzerà le opere del pittore nel periodo a cavallo tra le due guerre mondiali, dando vita a lavori contraddistinti da un lessico personalissimo, sospeso tra realtà ed immaginazione.
Le due occasioni fondamentali di cimentarsi con il tema della Commedia dell'arte furono per Severini la decorazione del Castello di Montegufoni nei pressi di Firenze prima (1921-22), e poi della Maison Rosenberg – mercante di Severini – a Parigi (1928-29).
A Montegufoni l'artista realizzò un ciclo di affreschi per Sir George Sitwell, aristocratico inglese che aveva eletto tale dimora come rifugio; a tal proposito Jeanne Severini, moglie dell'artista, racconta: "Il castello di Montegufoni era di proprietà di un nobile inglese, Sir George Sitwell, che chiese a Rosenberg di suggerirgli un artista per affrescargli una stanza. Dovevano andarci Gino o Picasso e, alla fine, Rosenberg scelse Gino perché pensava che sapesse fare gli affreschi. Invece, non era vero. La verità è che c'era stato un nonno di Severini che aveva fatto il muratore… Ma, da lui, Gino aveva imparato sicuramente qualcosa. Il tema delle maschere e della commedia all'italiana nacque da un primo quadro di Arlecchino che Gino aveva fatto e, poi, dalle richieste di Rosenberg, perché – secondo lui – quei quadri si vendevano bene. Finito il lavoro Sitwell ci regalò una vecchia gravure inglese dalla quale copiai il vestito da indossare al ballo mascherato organizzato dagli Artisti Associati. Per Gino, invece, feci un abito da Pulcinella. I due vestiti gli ispirarono, poi, diversi quadri" (*Colloquio con Jeanne Severini*, in *Gino Severini dal 1916 al 1936*, catalogo della mostra, Alessandria, 1987, p. 12).



Schema proporzionale dell'affresco di Montegufoni



Giorgio de Chirico, parete nell'appartamento di Léonce Rosenberg, Parigi

Il salottino con due finestre e tre porte che affrescò Severini fu l'occasione per mettere in pratica la ricerca di un nuovo ordine, basato sulle leggi della sezione aurea, in linea con le istanze puriste che si stavano diffondendo in tutta Europa: negli affreschi di Montegufoni l'artista affianca all'estrema ricerca di purezza, accentuata dal nitore della luce quattrocentesca, un classicismo che in un certo senso si avvicina alla poetica del realismo magico, permettendogli così "di umanizzare la mia geometria e di esprimere quel senso misterioso e fantastico che poi i surrealisti sfruttarono al di là del possibile" (Gino Severini, in *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia*, catalogo della mostra a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Verona, 1988-89, p. 156).
Dopo l'esperienza di Montegufoni Severini riprende il tema delle maschere in numerosi dipinti: da semplice divertissement esso si carica di profondi significati e diviene il medium per narrare la condizione umana nella sua scissione tra vita autentica e maschera sociale.
Nel 1928 Severini inizia a lavorare nell'abitazione di Léonce Rosenberg in rue de Longchamp a Parigi, sulla Rive Gauche: il raffinato mercante aveva affidato la decorazione del suo appartamento a gran parte degli artisti de *L'Effort Moderne*, la sua galleria, quali Léger, Metzinger, Picabia, Max Ernst e gli "Italiani di Parigi" de Chirico, Savinio e Severini; ad ognuno era stata riservata una stanza, a Severini toccò in sorte il salottino della moglie di Rosenberg, nell'ala privata.
Tutti gli artisti dovevano realizzare delle opere parietali su tela, ed il soggetto doveva essere ispirato all'antichità; Severini decide così di ricreare i luoghi visti nelle frequenti visite a Frascati, a Tivoli e ai Fori Imperiali, e li popola con Pulcinella, Arlecchino e Colombina che giocano a carte e suonano. È lo stesso Severini ad insistere per dipingere le "sue" maschere, che sente più vicine rispetto ad altri personaggi antichi suggeriti da Rosenberg: "I personaggi della Commedia italiana si accordano molto bene con queste architetture e queste rovine, con le quali creano un pittoresco molto divertente: io inoltre possiedo i "mezzi" per farle. Invece gli altri personaggi, ingranditi, mi trasportano in un mondo di parodia antica che non è il mio" (lettera di Severini a Rosenberg, 18 giugno 1928).
Rispetto a Montegufoni, queste tele, e quelle del periodo successivo in cui si colloca anche il dipinto *Pulcinella (Pierrot) con flauto* detto anche *Il Pulcinella malinconico*, si presentano come ammorbidite nei toni, ma pur portatrici di quell'esigenza di verità che avvicina la Commedia dell'arte alla vita, e proprio per questo la rende più malinconica.
Pulcinella (Pierrot) con flauto viene esposto nel 1933 a Parigi alla Galerie Charpentier; è una delle ultime mostre degli Italiens de Paris, accomunati dalla volontà di una ricerca che verrà spiegata una decina di anni dopo da Alberto Savinio, in una sorta di epitaffio: "Noi, il carattere della nostra pittura è questa dura, rigorosa costruttività, non raddolcita da aura romantica (perché il sentimento romantico nasce dal desiderio di quello che si è perduto, da questo continuo e triste gioco fra noi e il tempo) ma solo velata da un sentimento poetico al di là del tempo, e dunque metafisico" (*Gino Severini "entre les deux guerres",* Roma, 1980, p. 27).



Gino Severini, *La lezione di musica*, 1928-29, pannello per la decorazione della Maison Rosenberg

594

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Ettore e Andromaca, (1938-40)

Olio su tela, cm. 76x50

Firma in basso a destra: G. de Chirico / 1916. Al verso sul telaio: etichetta Frankfurter Kunstverein Steinernes Haus Ausstellung Italien 1905-25 / (1963/64) / kat. nr. 44: etichetta con timbro Galleria d'Arte Maggiore / Bologna / Metafisico Primo Il Grande / Giorgio de Chirico e qualche amico pittore / 4 dicembre 2004 - 14 febbraio 2005.

Storia

Collezione Antonio Mazzotta, Milano;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista in data 22-7-1940; perizia di Paolo Baldacci, 14 aprile 2003 e 18 gennaio 2005. Il materiale relativo all'opera è stato inviato alla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico per l'archiviazione.

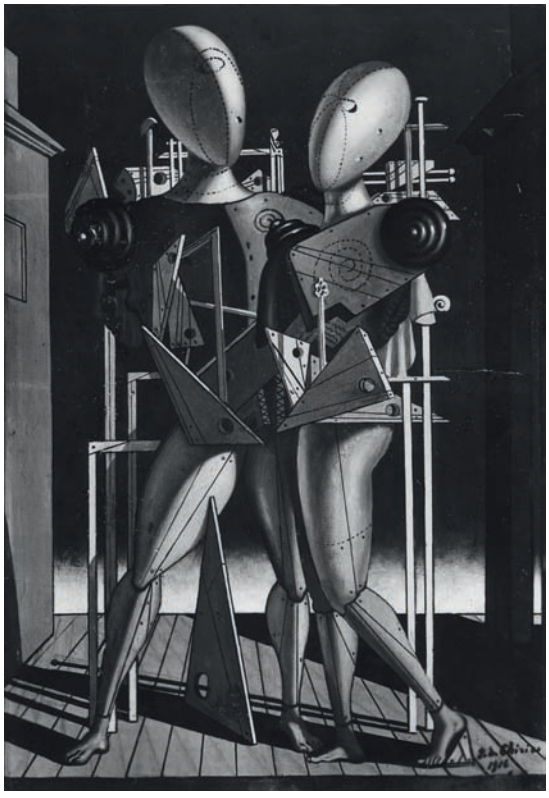
Esposizioni

Italien 1905/1925. Futurism und Pittura metafisica, Francoforte, Kunstverein, 16 novembre 1963 - 5 gennaio 1964, cat. n. 44;
Hitchcock et l'Art. Coïncidences fatales, Montreal, Musée des Beaux Arts, 16 novembre - 18 marzo 2001, poi Parigi, Centre Georges Pompidou, 6 giugno - 24 settembre 2001, cat. p. 302, illustrato;
Max Ernst e i suoi amici surrealisti, a cura di Arturo Schwarz, Roma, Museo del Corso, 25 luglio - 3 novembre 2002, illustrato;
La Condició Humana, Barcellona, Museu d'Historia de la Ciutat, 9 maggio - 29 settembre 2004, illustrato;
Metafisico Primo il Grande. Giorgio de Chirico e qualche amico pittore, testi di Luigi Cavallo, Bologna, Galleria d'Arte Maggiore, 4 dicembre 2004 - 14 febbraio 2005, cat. p. 96, n. 3, illustrato a colori.

Bibliografia

Ernesto Montù, Masterpieces of modern Italian art, Il Radiogiornale, Milano, 1950, p. n.n. (illustrato a colori, con misure errate);
Un sogno d'arte di Luisa e Francesco, opere dalla collezione Mazzotta, Mastergraph, Milano, 2008, pp. 62, 63.

Stima € 250.000 / 350.000



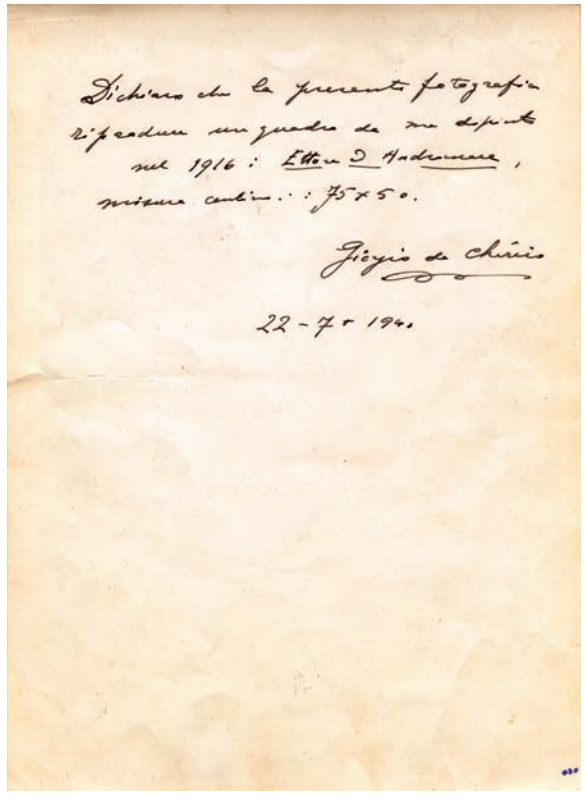
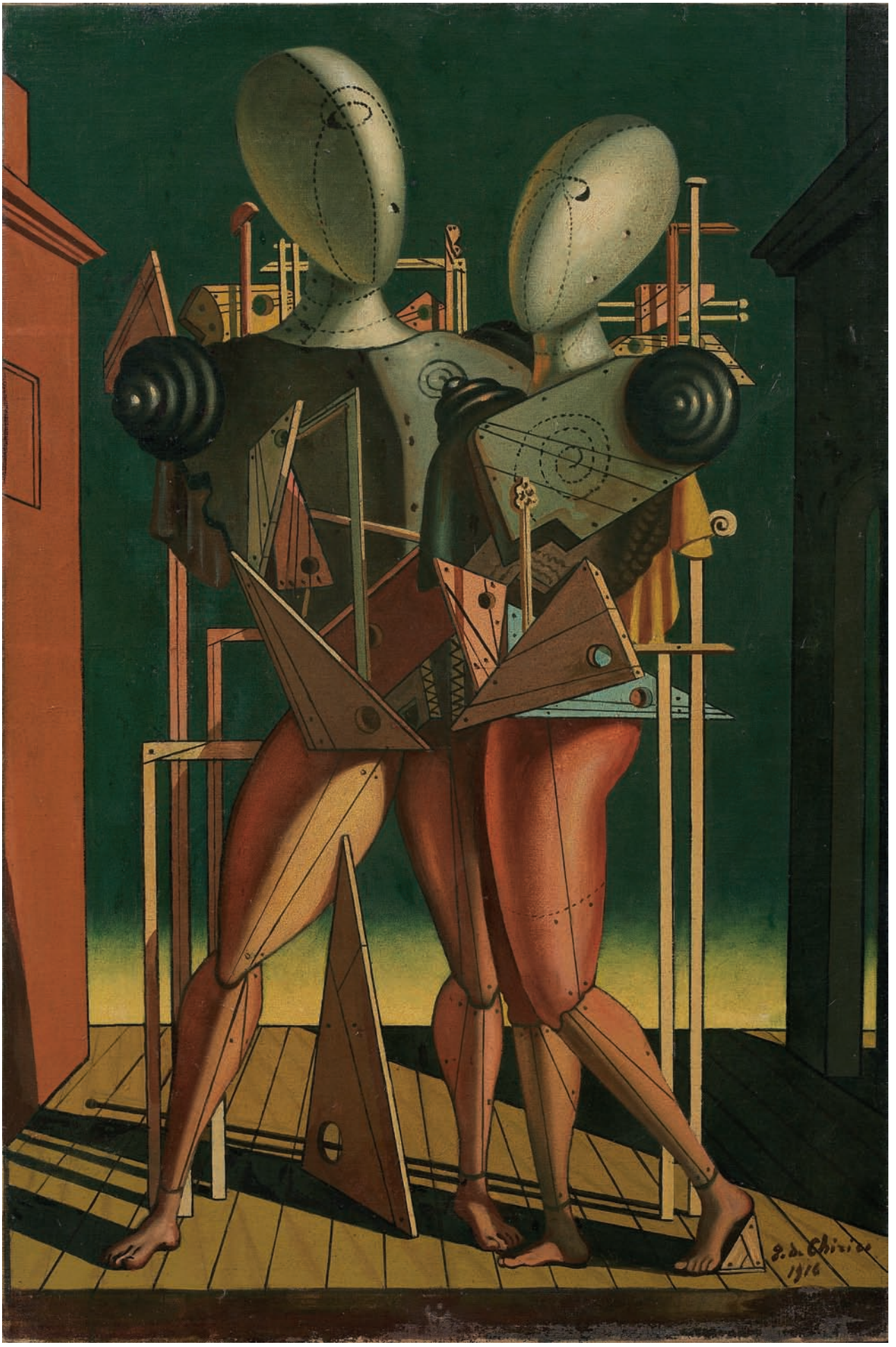


Foto dell'opera autenticata da Giorgio de Chirico in data 22 luglio 1940


G. de Chirico
1916

Giorgio de Chirico, *Ettore e Andromaca*



Ettore e Andromaca è uno dei soggetti fondanti della pittura metafisica, così come *Le Muse inquietanti*, *Il grande metafisico*, *Il condottiero*, *Il Trovatore*, *Il figliol prodigo*, *Il vaticinatore*, *Le due sorelle*, *La coppia*, sovente replicati durante la prima Metafisica (1914-25), e poi ripresi nei decenni successivi e dopo la guerra, in quella che è stata chiamata la Neo-Metafisica.
Questi dipinti si caratterizzano per raffigurare dei manichini in guisa di personaggi, e si differenziano dagli altri soggetti in cui appaiono invece statue marmoree, come nelle *Piazze d'Italia*, *Melanconia*, con le Arianne abbandonate a Nasso, e i monumenti di figure maschili stanti, oppure personaggi letterari e mitologici quali persone vive, come *Oreste e Elettra* (1923), *San Giorgio*, *Lucrezia* (1922), che tuttavia già si allontanano dalla Metafisica canonicamente intesa. Poi vi sono alcuni dipinti enigmatici, come *Il ritornante* (1917-18), con un manichino e una figura di uomo baffuto, a guisa di colonna di marmo, che sembrano unire le altre due tipologie.
Una tradizione vuole che sia stato il fratello di de Chirico, Alberto Savinio, a "inventare" il manichino come oggetto-simbolo della pittura metafisica: "Nel 1942 Raffaele Carrieri, nella sua monografia dedicata a de Chirico, riferiva una frase dell'artista secondo cui sarebbe stato un disegno di Savinio per il personaggio dell'Uomo senza volto dei *Chants de la mi-mort* a ispirargli l'idea dei manichini. Savinio, interrogato in proposito da J.T. Soby nel 1948, confermò l'affermazione del fratello". La "diceria" di Carrieri è stata opportunamente ripresa da Paolo Baldacci che ha anche segnalato come Savinio avesse scritto nel 1908-9 a Milano un *Commento al Morgante Maggiore di Luigi Pulci* in cui poneva l'attenzione a un verso straordinario, "uomini da sarti ossia manichini: straordinaria anticipazione di quella metafisica espressione delle cose, che mio fratello ed io avemmo proprio qui a Firenze, intorno al 1908, in una casa presso la barriera delle Cure". Baldacci segnala anche che "era stato però Apollinaire a creare nel 1913 il personaggio poetico dell'uomo senza volto, protagonista del breve poema *Le musicien de Saint-Merry*", e suggerisce che forse nell'invenzione iconografica del manichino un qualche influsso può averlo avuto anche il *Pinocchio* burattino parlante di Carlo Lorenzini (Collodi), mentre sembra escludere non solo ogni influsso dell'uomo meccanico del Futurismo,

cronologicamente posteriore, ma anche la figura meccanica che appare in dipinti di Fernand Léger già dal 1913, legata all'estetica industriale e alla scomposizione dei volumi tipica del Cubismo (Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Milano, 1997, pp. 256, 267, note 82, 83).
Più complessa appare tutta la questione dell'origine del manichino nell'iconografia moderna, in quanto questa figura si contamina con quella della marionetta e non si può ignorare, quale punto di partenza, il saggio di Heinrich Von Kleist *Sul teatro di marionette*, 1810, in cui un ruolo centrale è riservato all'immediatezza dell'inconscio, che qualche influsso può aver avuto sull'Espressionismo, il cui "primo tempo" si colloca tra il 1907 e il 1914, e quindi contemporaneamente alla nascita della Metafisica. E l'idea di manichino-bambola vivente appare nella famosa invenzione della bambola-feticcio, la donna ideale in pezza al naturale di Oskar Kokoschka, che il pittore esibiva in pubblico al suo fianco nel 1918, fino alla Maria e il suo doppio artificiale, magistralmente interpretata da Birgit Helm, in *Metropolis* (1927) di Fritz Lang. Il tema del manichino-marionetta avrebbe poi trovato una diffusione anche in testi di cultura più popolare in Italia, come nella conferenza di Cesare Pascarella, *Il manichino*, tenuta nelle sale della Associazione artistica internazionale di Roma, il 18 marzo 1884, poi pubblicata illustrata nel *Fanfulla*, 1885, in cui lo scrittore fa la storia "di questo prezioso e misconosciuto compagno dell'artista", e successivamente ristampata in volume nel 1915. E ancora Luigi Arnaldo Vassallo (Gandolin), popolare scrittore-illustratore, nel libro *Il pupazzetto francese*, Treves editori in Milano, del 1921, ispirato dal Pascarella. Questo per dire come avanti e dopo il tema del manichino circolava nella cultura artistica europea. Non si può dimenticare infine come la figura del manichino sarebbe stata poi posta al centro del teatro del Bauhaus da parte di Oskar Schlemmer, già a partire dal 1912, sfociando nel *Triadisches Ballet*, 1922, e culminando nella progettazione scenica e nei costumi del balletto *Les noces*, musica di Igor Stravinskij, già scritta dal musicista nel 1917, prima versione mai messa in scena, a cui lavorò fino al 1923.



Giorgio de Chirico, *Le due sorelle*, 1915

Baldacci ha dunque indicato la probabile origine del motivo del manichino nei *Chants de la mi-mort*, pubblicati nella rivista di Apollinaire *Les Soirées de Paris* nel luglio-agosto 1914.
Lo stesso Savinio avrebbe indicato (1918) nel *Saggio sulle visioni* di Arthur Schopenhauer la fonte filosofica delle sue "visioni" di personaggi nei "frammenti" dei *Chants de la mi-mort*: "[…] Risale all'analisi fatta da Schopenhauer di quello stato di particolare trasparenza mentale che si verifica nel momento tra la veglia e il sonno, detto appunto della mezza-morte, condizione di lucidità particolarmente adatta alle visioni profetiche" (Paolo Baldacci, *cit.*, p. 257).
Sarebbe poi toccato ad André Breton nella *Anthologie de l'humour noir* (1940) ampliare il significato simbolico delle figure dei *Chants de la mi-mort*: "Nei *Chants de la mi-mort* di Savinio (1914) vediamo sfilare «l'uomo calvo» a immagine del padre, così come de Chirico l'ha dipinto nel *Cerveau de l'enfant* […] «l'uomo giallo» spinto da un invisibile dio-amore […] «Daiysissina» l'eterno femminino, «la madre di pietra»".
Al di là dell'accento di simbolismo sessuale secondo il codice di psicanalisi freudiana che Breton conferisce a queste figure, sembra dunque, seguendo quanto confidato da de Chirico a Carrieri, e confermato da Baldacci nella sua analisi, che siano state le figure saviniane dei *Chants de la mi-mort* a suggerire il "tipo" filosofico-figurale del manichino, come "l'uomo disumanizzato ispirandosi a un manichino di sartoria".
Tuttavia si dovrebbe ancora, pur rimanendo sul piano delle congetture ché la critica d'arte è sempre congettura, dissertando su prodotti già consegnati alla storia, non eventi "in atto", quindi morti, indagare sul rapporto tutto teatrale tra manichino-marionetta e maschera.
Nel complesso e ancora oscuro gioco tra letteratura, pittura, musica-teatro e filosofia del Novecento, che è poi quello delle avanguardie storiche, la Metafisica si distingue e condivide insieme non solo con il Surrealismo, ma anche – e non è stato forse ben sottolineato – con l'Espressionismo un carattere di fondo.
A questo proposito pare illuminante una notazione di Paolo Chiarini sul carattere dell'Espressionismo che sentiamo comune alla Metafisica: "Un atteggiamento sostanzialmente estatico, visionario, tendente a sciogliere i nodi della storia in un superiore piano metafisico e mitico, riducendo gli individui a maschere e automi nelle mani di un destino ora ironico e scherzoso ora, invece, tragico, e le azioni a gesti meccanici legati fra loro dall'impulso del momento. Rifletteva d'altro canto, questo atteggiamento, la crisi della coscienza e della società moderna agli inizi del nostro secolo, la riduzione dell'uomo a numero e meccanismo nel gioco della civiltà industriale contemporanea, che adesso – proprio nella sua precisa organizzazione di macchine e di congegni – appare come il nuovo caos. Sicché, come nella pittura il volto si contrae in un grido muto, così nell'opera letteraria l'azione si riduce al parossismo, all'assurdo, all'urlo senza voce, e questo a sua volta si fissa nell'estasi immobile di un gesto scandito per sempre, come in una tela o in una forma marmorea, circoscritto nella assoluta unicità della sua esistenza" (Paolo Chiarini, *Il teatro tedesco espressionista*, Bologna, 1959, p. 51).



Carlo Carrà, *L'idolo ermafrodito*, 1917

De Chirico ha costruito dunque sul tema del manichino uno dei fondamenti della Metafisica. Questo tema emergerà poi fortemente anche nel Carrà metafisico di *La Musa metafisica*, *Solitudine*, *La camera incantata*, *Penelope*, *Il cavaliere occidentale*, *L'idolo ermafrodito*, *Madre e figlio*, tutti di quel fatidico 1917, e che rendono Carlo Carrà il maggior metafisico con de Chirico e Savinio, e apparirà, anche se fugacemente, in Giorgio Morandi nelle *Nature morte* metafisiche del 1918.
Con la scelta, quale soggetto, dei personaggi di *Ettore e Andromaca*, de Chirico salda poi la Metafisica a un suo profondo retaggio con il mondo classico antico, che diverrà poi il fondamento di tutta la sua pittura successiva. Il richiamo va, naturalmente, alla straordinaria descrizione di Omero del commiato di Ettore e Andromaca alle Porte Scee, per la sua valenza fortemente drammatica, una specie di archetipo universale di tutti gli addii amoroso-sentimentali della poesia e letteratura successiva. Con Omero nel famoso canto VI dell'*Iliade* nasce il mito di Andromaca, che poi correrà in tutta la letteratura occidentale: nel loro incontro vi è già il presentimento della morte di Ettore, seppure questa avverrà dopo (Ettore e Achille agiscono sempre nell'*Iliade* "in vista della morte"), ma solo ad Andromaca tocca di sentire questo pensiero in modo esemplare, che dà significato a tutta la loro storia. Poi dall'*Iliade* il mito di Ettore e Andromaca, racconto umano assunto a modello, tornerà nel terzo libro dell'*Eneide* di Virgilio: "Nell'ombra di un bosco Andromaca offriva quel giorno / con rito solenne, vicino alle sponde di un finto / Simoenta, i doni funerei

al cenere d'Ettore; / e triste chiamava i suoi Mani dal vuoto sepolcro / elevato fra verdi cespugli insieme a due are / che al pianto la muovono […] E pianse, e riempì la campagna di grida" (Virgilio, *Tutte le opere*, versione, introduzione e note di E. Cetrangolo, Firenze, 1993, pp. 354, 355).
Dall'*Eneide* Andromaca troverà poi la sua consacrazione come massima figura tragica nella *Andromaque* di Jean Racine, rappresentata per la prima volta nel 1667 alla presenza di Luigi XIV e Maria Teresa, un testo che svolge la sua azione dopo che Andromaca, ucciso Ettore e caduta Troia, è vedova e prigioniera di Pirro, figlio di Achille, re dell'Epiro, e protegge il figlio Astianatte nel loro destino crudele di esilio e prigionia. Questa immagine di Andromaca sarà resa celebre nei versi bellissimi di Charles Baudelaire, in una delle più alte liriche dei *Fleurs du mal* (1857), *Il cigno*: "Penso a voi, Andromaca! – Proprio quel fiumiciattolo / umile e triste specchio dove rifulse un tempo / l'immensa maestà dei vostri dolori di vedova" (C. Baudelaire, *I fiori del male*, introduzione di G. Macchia, traduzione e note di L. Frezza, Milano, 1997, pp. 224, 225).
È fondatamente congetturabile che de Chirico avesse presente il suono forte di tutte queste fonti letterarie, e abbia scelto allora *Ettore e Andromaca* come simbolo assoluto del proprio voler essere classico. In una delle versioni di *Ettore e Andromaca*, del 1924, quella della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, de Chirico ha quasi reso viva la figura di Andromaca, di carne ad eccezione del volto, vestita di un peplo svolazzante, in una sorta di abbraccio-commiato con Ettore (*Giorgio de Chirico. La fabrique des rêves*, Parigi, 2009, pp. 105, 327, n. 41).



Giorgio de Chirico, *Ettore e Andromaca*, 1924 ca.

Delle diverse versioni di *Ettore e Andromaca*, ognuna con qualche variante, quella con le due figure intere completamente costruite come manichini, esposta alla Galerie Rosenberg nel 1925, è quella canonica. La variante con le due figure, teste a mezzobusto, della Collezione Jesi, si correla compositivamente alle diverse versioni di *Le due sorelle* (1915), il cui modello di riferimento viene assunto nell'esempio già della Galleria Paul Guillaume, e *La coppia* si trova a volte in rapporto a *Le due maschere*.
Il numero e la varietà delle repliche non è stato, fino ad oggi, ricondotto ad una recensione testuale completa, e studi come quelli di Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *De Chirico. Gli anni Trenta* (1991 e 1995, con le correzioni di datazione delle opere), sebbene importanti, non hanno esaurito le possibilità di ricerca.
Che cosa significhino i dipinti con soggetti di manichini-personaggi della pittura metafisica, che sono quelli geneticamente determinanti tutta la cosiddetta Neometafisica dei decenni successivi, è un problema che riguarda più la storia della cultura del Novecento che quello della critica d'arte, ove per storia della cultura si intenda l'insieme del pensiero di un'epoca.
A cento anni di distanza dal loro primo apparire, sembra certo che i manichini di de Chirico e i dipinti come *Ettore e Andromaca*, appartenenti a questo genere, cambiarono profondamente la cultura artistica e letteraria dell'epoca, fondando un modo nuovo di vedere il mondo.
La Metafisica fu innanzitutto una corrente artistica, in cui la pittura agiva come nave maestra e la letteratura come comprimario, ma provocò un cambiamento radicale anche nel modo di porre il rapporto tra arte e filosofia: certo il terreno era stato arato dall'influsso e dalle suggestioni della lettura di Friedrich Nietzsche, dal confronto con le Avanguardie storiche, e dall'uso che il Surrealismo fece dell'opera di de Chirico e Savinio.
Se a differenza dell'Espressionismo la Metafisica non divenne arte totale, coinvolgendo in modo esteso il cinema e la musica, questo si deve più al contesto "italiano" delle sue origini che non alla qualità degli esiti, nella prima Metafisica altissimi. Questo carattere di novità, pur attenuandosi, giunse fino alla Neometafisica, ma la carica di rinnovamento si affievolì.
Certo in un clima come quello del secondo decennio del Novecento non era facile realizzare un cambiamento forte nel linguaggio artistico perché, attraversato il periodo delle Avanguardie, l'arte europea volgeva già alla ricomposizione di un codice d'ordine, appunto il "rappel à l'ordre". De Chirico era già allora un classico e un classico sarebbe rimasto.

595

Marc Chagall

Vitebsk 1887 - Saint Paul de Vence 1985

L'Acrobate au Cirque, 1953

Acquerello e inchiostro di china su carta, cm. 61,5x48,8

Firma e data in basso a destra: Marc Chagall / 1953. Al verso sul telaio: etichetta parzialmente abrasa The Green[ber]g Gallery, St. Louis, con n. 3218: etichetta Marisa Del Re Gallery, New York.

Certificato su foto di Jean Louis Prat, Comité Marc Chagall, con timbro e n. 602.

Esposizioni

Faces and Figures, Zurigo, Thomas Ammann Fine Art, giugno - settembre 1989, cat. n. 15, illustrato a colori.

Attestato di libera circolazione.

Stima € 220.000 / 320.000



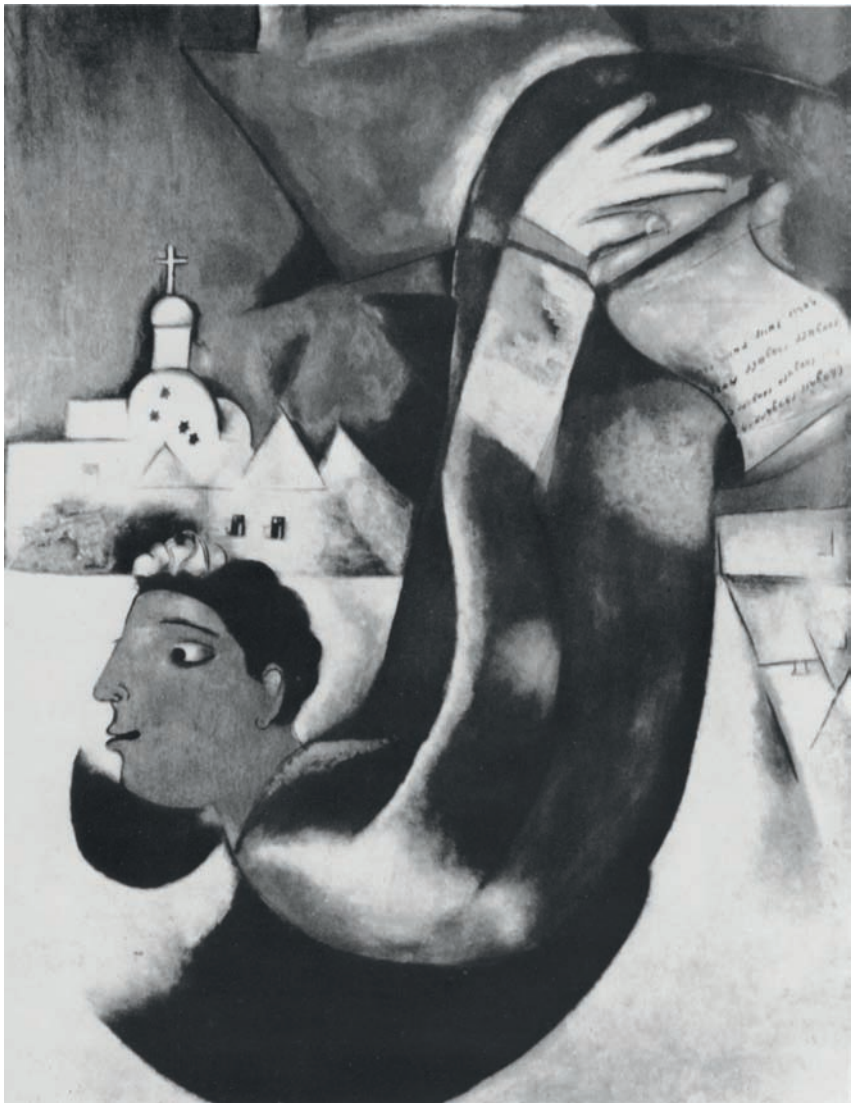
595

Marc Chagall, *L'Acrobate au Cirque,* 1953



Marc Chagall a Vence nel 1955

Marc Chagall fa risalire la suggestione che ha sempre avuto per il magico mondo del circo a un ricordo d'infanzia, a quel mitico paese natale di Vitebsk, Russia, dove era nato nel 1887, e da dove traggono origine tutte le figure e i simboli che popoleranno i suoi dipinti.
"Una volta vidi a Vitebsk, la mia città natale, un uomo che comparve assieme a un bambino e una bambina davanti a tre o quattro spettatori nella strada desolata. Prima di cominciare lo spettacolo, pose sulla strada un tappeto color terra che sollevò una nuvola di polvere. Aveva tirato fuori un palo lungo tre o quattro metri e lo teneva sollevato contro la sua cintura. Il ragazzo, nudo sotto la sua calzamaglia rosa, si arrampica lungo quel palo. Arrivato in cima, si attorciglia come un serpente […]. Il ragazzo è sceso. Arriva il turno della ragazza. Una bambina con le treccine, in un vestito multicolore, così sottile e che sembra così stanca. Scende dal palo e niente si muove in strada, né in alto, da dove è scesa. Non so se qualcuno abbia dato loro qualcosa in più di pochi spiccioli. E avevo la sensazione di essere io a tirarmi su avvinghiato al palo" (*Chagall by Chagall*, New York, 1979, p. 172). Gli acrobati di strada, animatori di uno spettacolo misero ma allo stesso tempo carico di poesia, come le case del suo paese, lo zio che suonava il violino nelle fredde veglie russe, i membri della sua famiglia, sono dunque uno dei fondamenti della poetica di questo grande visionario che per tutta la vita dispiegherà sulle sue tele i ricordi della sua infanzia e li tramuterà nei sogni che intessono un mondo incantato, fluttuante nel colore e nella luce.
I circensi, con i loro costumi e il loro trucco, che avevano tanto affascinato anche Picasso, avevano il potere di trasportare improvvisamente, con pochi, poveri mezzi, gli spettatori che li incontravano per la strada dalla realtà al sogno, anche solo per pochi minuti. Il circo diventa così una metafora del mondo: "Ho visto nella vita un ridicolo circo: qualcuno tuonò per spaventare il mondo e fu accolto da un tuono di applausi. Ho visto anche come le persone cercano il successo e il denaro: questo è ancora circo. Una rivoluzione che non tende verso i suoi ideali può anch'essa essere un circo" (*ibidem*).
Il primo e più importante ciclo di opere sul circo si deve, come tante delle commissioni decisive nella storia delle avanguardie della prima metà del secolo, al mercante Ambroise Vollard, che giocò un ruolo cruciale nella carriera del pittore, dandogli occasione di realizzare alcune delle sue più importanti serie di capolavori, come le incisioni per *Le anime morte* di Gogol (1923-27) e per le *Favole* di La Fontaine (1927-30). Vollard prese nel 1927 un palco in abbonamento al Cirque d'Hiver, e insieme il pittore e il mercante assistettero in quegli anni a tanti



Marc Chagall, *Il santo vetturino*, 1911-12

spettacoli, da qui nacquero gouaches che sono vere e proprie esplosioni di colori e forme, associazioni di figure e animali che si intersecano e divengono le une le metamorfosi degli altri, dove gli acrobati in equilibrio sugli asini prendono la forma della Tour Eiffel e le ballerine si ritrovano con la testa di animale, in un continuo gioco tra l'attenzione agli equilibri tonali e dei volumi interni al dipinto e l'assoluta libertà del soggetto rappresentato, ormai completamente staccato dalle esigenze della narrazione per obbedire solamente all'immaginario del suo autore.
Personaggi lirici, divertenti all'apparenza ma anche profondamente tragici, nel ritorno immediato, dopo lo spettacolo, alla miseria della vita, sul cavalletto di Chagall i musicisti di strada e gli acrobati si trasfigurano nella memoria, come in quest'opera, dove la ballerina non è più sostenuta dal palo, ma fluttua libera nella notte, nella totale assenza di gravità. Il suo corpo etereo, quasi fantasmatico, si staglia contro la luna piena, dalle altezze del cielo verso la città addormentata, ed è essa stessa figura lunare, notturna, portatrice però non di inquietudine e paura, ma di speranza, come suggeriscono i fiori che ci porge, unico punto di colore che si stacca dall'azzurro dominante, che rende la gouache quasi monocroma. La posa della figura a testa in giù, che discende verso la città, ha la sua origine nella grande tela de *Il santo vetturino*, 1911-12, realizzata nel primo, folgorante soggiorno parigino, che fa entrare il giovane artista partito dalla Russia in cerca di successo ed emancipazione in contatto con le grandi avanguardie, quella fauve e quella cubista: "… come spinto dal destino… sono arrivato a Parigi. Le parole mi salivano dal cuore alle labbra. E quasi mi soffocavano. Balbettavo. La parole si incalzavano, bramose di illuminarsi a questa luce di Parigi, di farsene adorne" (M. Chagall, *Quelques impression sur la peinture française*, New York, 1944-45, p. 46). Ne *Il santo vetturino* la sua pittura, ormai liberata nel colore e nelle forme da quest'incontro fatale con i nuovi linguaggi, ha perso ormai ogni rapporto con la rigida frontalità della tradizione: essa, come la nostra acrobata, è costruita da tutti i lati, rompendo le gerarchie prospettiche: per la prima volta, nel 1914, all'esposizione di Berlino, primo grande momento di affermazione per il pittore, fu appesa a testa in giù, e Chagall da quel momento accettò questo rovesciamento, che riproporrà in molte composizioni successive.
L'Acrobate au cirque è dipinta da Chagall nel 1953, tre anni dopo il definitivo trasferimento dell'artista a Saint-Paul de Vence, rifugio prediletto della maturità, dove egli vivrà per oltre quarant'anni, fino alla morte avvenuta nel 1985. Nel 1952 incontra la sua seconda moglie Vava, che diventerà la compagna di tutto il resto della vita. La Costa Azzurra era divenuta nel dopoguerra una sorta di *buen ritiro* delle maggiori personalità artistiche del Novecento: Matisse si era stabilito a Chimiez, sopra Nizza, Picasso a Vallauris; in questi anni Chagall stringe rapporti con Aimé Maeght, che sostituirà Pierre Matisse come suo gallerista di riferimento, organizzandogli molte personali. Sono anni fecondi, in cui egli si dedicherà, lavorando instancabilmente, alla ceramica, all'opera incisoria, realizzerà grandi murali e spettacolari scenografie. La luce mediterranea invade le sue opere, dalla finestra del suo studio, tante volte ritratta, quasi fosse essa stessa personaggio, entra il profumo dei fiori della campagna francese, e il flusso creativo diviene inarrestabile. Tutto appare più disteso, più morbido, e la nostra acrobata è figura pacificata, lontana da quella ragazza magra e stanca che si arrampicava sul palo a Vitebsk, diviene emblema della forza vitale del suo creatore, un artista sempre capace di rinnovare il suo complesso immaginario, sedimentatosi tra la cultura ebraica di una povera cittadina della Russia dei primi del Novecento, la grande stagione delle avanguardie di Parigi e la luminosità mediterranea, e che mai si stancherà di inventare sulla tela e sulla carta nuovi miti, nuovi ricordi, nuove magie.



Pablo Picasso: “La pietra maestra dell’arte del nostro tempo”

Nel 1966, al momento in cui si apriva la grande retrospettiva di Pablo Picasso al Grand Palais e al Petit Palais di Parigi, l’antropologo Claude Lévi-Strauss dichiarò in un’intervista sull’opera del pittore alla rivista *Arts*: “Noi siamo tutti – ahimé! – dei testimoni del nostro tempo, e Picasso lo è anche, per il solo fatto che ha vissuto e prodotto allo stesso tempo” (*Arts*, 16-22 novembre 1966, n. 60, pp. 40, 41). Tra le figure infatti che hanno segnato il corso dell’arte moderna, Picasso è stato, senza dubbio, la più importante. La sua opera ha dominato non solo il Novecento, ma ha anche determinato gran parte delle forme dell’arte contemporanea. Il suo influsso è stato così forte che a stento si può individuare tra i maggiori artisti successivi, da Jackson Pollock a Francis Bacon, da Henry Moore a Robert Rauschenberg, da Roy Lichtenstein a David Hockney, qualcuno che ne sia sfuggito.

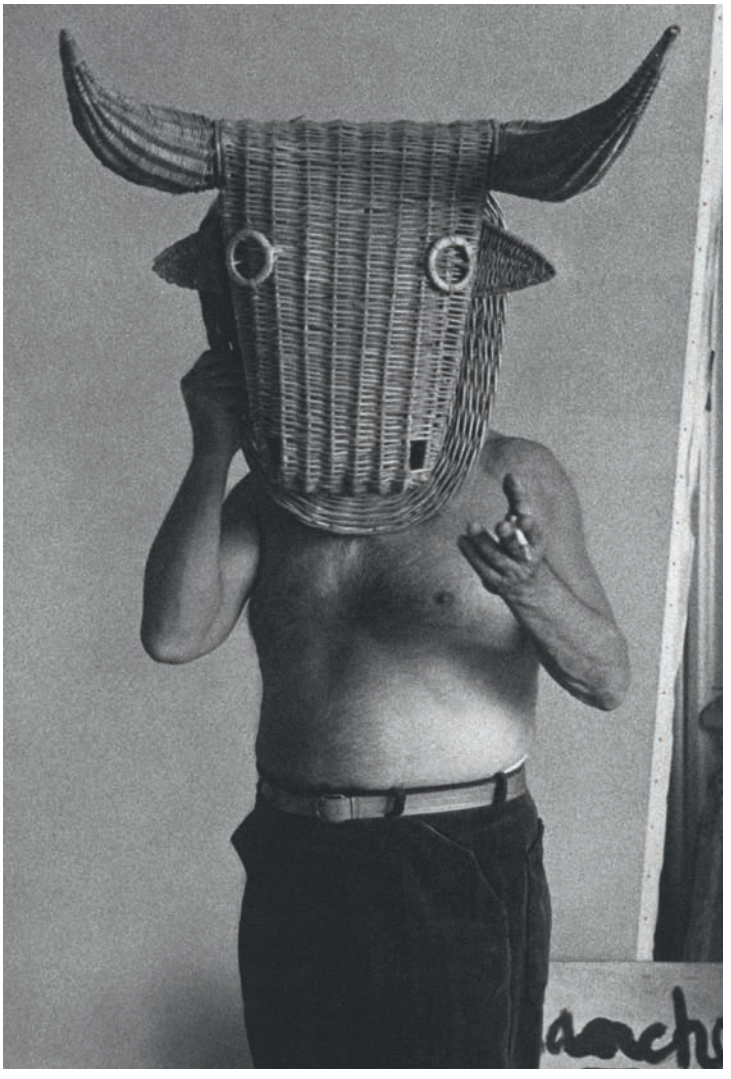
L'opera di Picasso è stata definita fino a oggi in corrispondenza delle sue fasi cronologiche: il giovanile "periodo blu", dal 1901 al 1905, che corrisponde alla fase dell'avanguardia modernista a Barcellona e della prima bohème di Parigi, il breve ma segnato da capolavori "periodo rosa", dal 1905 al 1906, quello dei Saltimbanchi, la rivoluzione cubista, dal 1906 al 1918, il cosiddetto "classicismo mediterraneo" negli anni Venti-Trenta, l'apice di *Guernica*, 1937, sul bombardamento della città basca da parte dell'aviazione tedesca durante la guerra civile spagnola, infine gli anni felici del dopoguerra, con i grandi murali di *La Guerre et la Paix* a Vallauris, e quello che la critica ha chiamato il "période finale", fino alla morte nel 1973.
Tuttavia le periodizzazioni dell'arte di Picasso non riescono a definire con rigore la grandezza del suo genio: non esiste un solo "codice" per analizzare il linguaggio dell'artista, poiché egli ha sempre utilizzato parallelamente diversi stili e forme di espressione. Picasso è stato dunque il grande *demiurgo* dell'arte moderna, l'inventore delle forme in cui la nostra epoca si è espressa e rappresentata, dalla melanconica grazia de *I Saltimbanchi*, 1905, ora alla National Gallery di Washington, che ispirarono al poeta Rainer Maria Rilke la quinta delle *Elegie duinesi* – "Ma dimmi, chi sono, questi girovaghi, questi anche un po' / più fuggitivi di noi, che fin da piccini / un volere sempre scontento incalza e torce. Ma per chi, / per amore di chi? Li torce, / li piega, li intreccia, li lancia, / li butta, li acchiappa; come da un'aria oleata, / più liscia, piombano sul tappeto consunto, / liso dal loro eterno saltare, questo tappeto / perduto nell'universo" (1915) – alla tragica, monumentale, emblematica raffigurazione di *Guernica*, rendendoci così pienamente partecipi a questa storia.

Il "Période finale" di Picasso

Deux pigeons, 1960, *Lutteurs*, 1960, *Études*, 1961, *Le déjeuner*, 1962, *Homme nu debout*, 1966, sono tutte opere appartenenti a quello che è stato definito il "periodo finale" di Picasso, sebbene alcuni critici segnino la data di inizio della sua ultima fase al 1965. Più recentemente Pierre Daix ha antedatato questo stile dell'ultimo Picasso alla fine del 1953: "Coincide con la fine del dopoguerra, l'arrivo di Jacqueline e l'abbandono dei temi politici, per realizzare quella che si può chiamare con Marie-Laure Bernadac "la pittura come modella". È più precisamente una *suite* di esplorazioni sull'essenza della pittura e della scultura. Il suo punto di partenza psicologico coincide con la morte di Matisse nel novembre 1954, che dà a Picasso la convinzione di portare ormai tutto il peso dell'arte sulle sue spalle" (Pierre Daix, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, Laffont, Parigi, 2012, p. 684).
In modo più espressivo il pittore David Hockney, in una conferenza su Picasso, ha reso questa scena dell'artista al lavoro negli ultimi anni: "Dalla fine degli anni Sessanta sino alla sua morte nel 1973, Picasso dipinse a un ritmo incredibile, facendo continuamente nuove scoperte pittoriche e realizzandole. Sembrava acquistare slancio giorno dopo giorno. Quando lo slancio creativo si esauriva, ricominciava in un ambito diverso, o faceva in modo che questo avvenisse. Poteva accadere che per mesi abbandonasse la pittura per dedicarsi esclusivamente all'incisione. Ma non interruppe mai il suo lavoro creativo. Nel mese di marzo del 1965 Picasso realizzò trentadue dipinti in dieci giorni, tutti variazioni sul tema dell'artista e la modella. Spesso giunse a creare quattro o cinque opere al giorno, ognuna delle quali meravigliosamente libera […]. All'età di ottantaquattro anni lo troviamo che lotta ancora con la figura, anche se ha disegnato nudi di donna un'infinità di volte, anche se ha dominato la pittura e il disegno. Ogni volta dipinge la figura in modo diverso, ogni volta è pronto a ricominciare. Riconosce l'ostacolo e ricomincia a cercare. […] A ottantaquattro anni è disposto a ricominciare a guardare, come se fosse la prima volta, e la sua più profonda lezione è questa: non fare mai affidamento su idee preconcette, perché più guardi, più riuscirai a vedere […].
Picasso ha creato un modo di vedere che includeva molteplici aspetti della visione, sia fisici sia psicologici: il tempo, lo spazio, la memoria, il desiderio… Si aveva ancora bisogno della mano e dell'occhio del pittore per comunicare tutto questo. E se ne avrà sempre bisogno" (David Hockney, *Picasso*, traduzione di Alessandra Salvini, Milano, 2001).
Negli anni Sessanta Picasso lavora dunque quotidianamente con una creatività impressionante a diversi temi paralleli: la "variation Manet", ispirata a *Le déjeuner sur l'herbe*, uno dei capolavori del grande maestro dell'Impressionismo, le grandi tele, libere interpretazioni, da l'*Enlèvement des Sabines* di David e di Poussin, la serie di incisioni sul *Peintre au travail*, *Le modèle et son peintre*, e *Peintre et modèle*, le stampe erotiche *L'Etreinte*, le *Femmes nues au miroir*, *Dans l'atelier*, e infine i ritratti di donna e giovane, incisioni su linoléum, così come l'*Homme à la fraise* e *La dame à la collerette*, liberamente tratti da El Greco. Dopo un intervento chirurgico nel 1965, Picasso che aveva una vitalità eccezionale si era subito rimesso al lavoro riprendendo in numerose incisioni il tema del pittore di fronte alla modella nell'atelier, già trattato nel 1933 nella serie ispirata al racconto di Honoré de Balzac *Le chef-d'oeuvre inconnu*. Come ebbe a dire in quegli anni a Hélène Parmelin, Picasso credeva ancora nella pittura: "…Ciò che bisognerebbe, è trovare il naturale… il modo di rendere la cosa naturale. Che la pittura sia talmente intelligente che divenga la stessa cosa della vita. Ma fatta con la pittura" (Daix, 2012, p. 686).

Pablo Picasso: *Homme nu debout*, 1966

Nella grande officina che costituisce il corpus grafico delle incisioni di Picasso, che più della pittura si legano strettamente al disegno, si trovano infiniti riferimenti a questo *Homme nu debout* (*Uomo nudo in piedi*) che, stando a braccia conserte, sembra guardare lo spettatore.
Per Picasso il disegno, come per i grandi maestri della storia della pittura europea da Michelangelo a Delacroix, era la grammatica basilare della forma: rispetto alla tradizione accademica ottocentesca, che pure aveva annoverato disegnatori straordinari, che intendeva il disegno quale mezzo di rappresentazione e descrizione della forma, Picasso, come tutti i moderni, usava il disegno nelle sue tecniche diverse, dalla grafite all'inchiostro, dal pastello al carboncino, come mezzo espressivo e dunque emozionale. Secondo Picasso il disegno deve vivere di natura propria, e non come sussistente alla pittura e alla scultura, e questa concezione è stata sempre alla base del suo lavoro.
Nelle grandi serie di grafica, come la *Suite Vollard* composta da cento incisioni realizzate tra il 1932 e il 1937, per il mercante Ambroise Vollard, Picasso tocca tutti i temi della sua pittura: il nudo femminile e maschile, il pittore e la modella, lo scultore e la modella, le storie del Minotauro, le scene bacchiche, fauni, ninfe e centauri, donna torero. Tutto il mondo immaginario e reale dell'artista si svolge dinanzi ai nostri occhi. I disegni corrono sugli stessi temi e confermano la natura di Picasso, grande creatore di immagini e di miti raccontati dalle immagini. A volte, come in questo *Homme nu debout*, il disegno si anima da se stesso, di luce e forza vitale propria, senza un riferimento narrativo a storie: racconta da solo tutta una vita, paradossalmente fondandosi esclusivamente sulla propria figura. Pastore o pescatore, contadino o semplice personaggio di strada, a noi non interessa sapere chi è, conoscere il prima e il dopo della sua vita: egli ci appare così come è, una figura che guarda, e gli occhi delle figure di Picasso, come i suoi occhi, sanno guardare.
La nudità non è qui pretesto di ricerca sensuale della forma, cifra di un bello ideale, ma si presenta attraverso una linea essenziale, spezzata a tratti, in una forza che può anche apparire volgare e bruta, eppure fortemente viva. A proposito del nudo come soggetto, Hélène Parmelin ha trascritto questa affermazione illuminante di Picasso: "Non voglio essere io a fare il nudo, io voglio che non si possa fare altrimenti che vedere il nudo così com'è. Quello che cerco in questo momento è la parola che dica «nudo» sulla mia tela, in un sol colpo, senza storie! C'è un momento, se si riesce a fare ciò che si vuole, in cui i sensi si pongono al loro posto da soli, non c'è neppure bisogno di disegnarli" (Hélène Parmelin, *Picasso dice…*, Milano, 1971; in *Pablo Picasso. L'immaginazione al potere*, a cura di Marco Fagioli, Firenze, 2014, p. 81).
Homme nu debout, è senza dubbio un disegno che corrisponde a queste parole in senso pieno. Nel periodo che Picasso visse a Notre Dame de Vie, su una collina di Mougins, con Jacqueline, la seconda moglie, realizzò un gruppo impressionante di disegni e dipinti quasi sempre recanti la data giornaliera di esecuzione, parte dei quali riprodotti nei due grandi volumi delle Éditions Cercle d'Art nel 1966.
Picasso si è sbizzarrito a usare dunque con assoluta e geniale maestria, tutte le tecniche del disegno, dominandole e mantenendo in ogni foglio la sua grande forza. Polemizzando con i sostenitori della pittura astratta, non avendo egli mai accettato la distinzione critica tra figurativo e astratto, Picasso diceva, è ancora la Parmelin che racconta: "Immagina un cacciatore astratto. Che cosa può fare un cacciatore astratto? Faccia quello che vuole, non ammazza niente" (*Picasso. Notre Dame de Vie*, testo di Hélène Parmelin, *Segreti di alcova di uno studio*, Roma, 1966, p. 174).
Homme nu debout è un disegno che attesta una grandissima libertà espressiva, ma non è un disegno astratto: è di una concretezza che ci impressiona.



Pablo Picasso con una maschera di toro



596

596
Pablo Picasso
Malaga 1881 - Mougins 1973

Homme nu debout, 1966
Matita su carta, cm. 61x50

Data e firma in alto a sinistra: 16.5.66 III / Picasso.

Storia
Collezione Daniel-Henry Kahnweiler;
Collezione privata

Esposizioni
Picasso, La seduzione del classico, a cura di Massimo Bignardi, Maria Lluïsa Borràs, Luigi Fiorletta, Como, Villa Olmo, 19 marzo - 17 luglio 2005, cat. pp. 198, 208, illustrato a colori.

Bibliografia
Christian Zervos, Pablo Picasso, vol. 25, oeuvres de 1965 a 1967, Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1972, n. 213.

Stima € 60.000 / 90.000

Pablo Picasso: *Études*, 1961

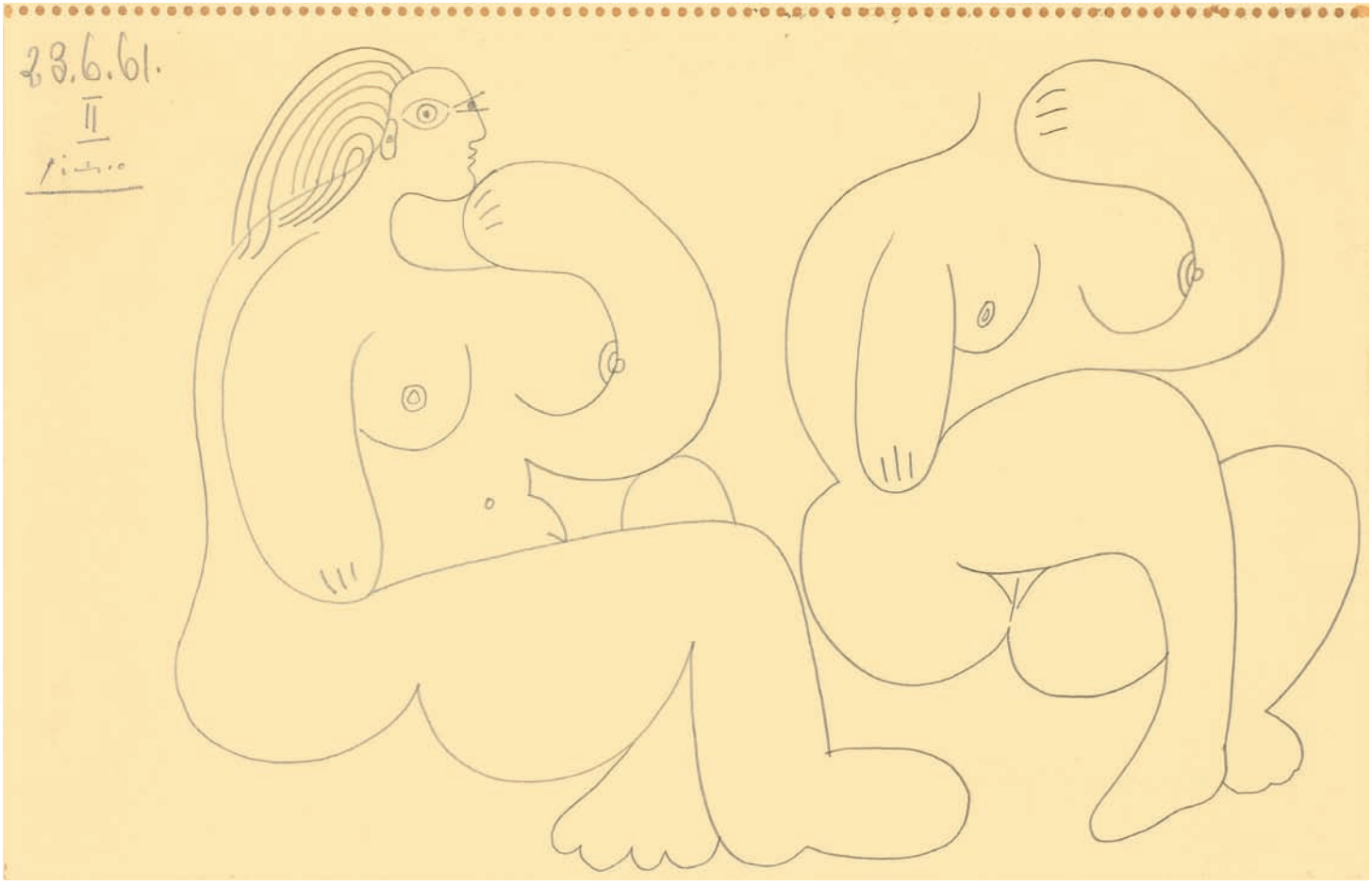


Pablo Picasso, *Due donne che corrono nella spiaggia*, 1922

Il disegno è stato per Picasso, nel solco della tradizione classica, la base di ogni altra espressione, come la pittura e la scultura, di cui il disegno costituisce il fondamento strutturale.
Eppure nessuno come Picasso ha spinto il disegno ad essere, nell'arte moderna, un linguaggio autonomo dell'espressione artistica, come le altre cosiddette arti maggiori.
E nessuno, ad eccezione di Henri Matisse, l'altro grande protagonista del Novecento, ha raggiunto nel disegno gli esiti altissimi a cui l'ha condotto Picasso.
Études, 1961, disegno a un solo tratto lineare, è l'immagine ripetuta di un nudo di donna assiso, con leggere varianti nelle due figure che pure sembrano vivere ciascuna di una vita interiore propria, una sorta di dialogo sul fondo vuoto e bianco, come le figure, del foglio. Qui Picasso non ha tracciato una linea mediana sullo sfondo, ad evocare l'orizzonte che separi il cielo dal mare: eppure il tema e l'aria sono quelli tipici della luce marina mediterranea, e *Études* è un disegno che appartiene a quella serie infinita di Picasso su questo tema che egli ha sempre trattato, sia nel periodo cosiddetto classicista che durante il Surrealismo, negli anni dal 1920 al 1940.
La concezione che Picasso ha del corpo nudo femminile è monumentale e si allaccia a quella linea lunga che, partendo dalla scultura greca, giunge nell'Ottocento fino ad Auguste Rodin. Già nei *Due nudi*, 1906, Moma, New York, contemporanei a *Les Demoiselles d'Avignon*, pur strutturati in quella sintesi tra Cézanne e scultura africana che caratterizzerà il prologo del Cubismo, vi era un'anticipazione del cosiddetto "classicismo mediterraneo", che poi assumerà quei toni di monumentalità opulenta tipici della *Donna seduta*, 1920, Musée Picasso, Parigi, di *La Sorgente*, 1921, Moderne Museet, Stoccolma, della *Grande Bagnante*, 1921, del Musée dell'Orangerie, Parigi, vero manifesto del nuovo-classicismo picassiano, e delle straordinarie *Due donne che corrono nella spiaggia*, 1922, Musée Picasso, Parigi (*On Classical Ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, a cura di Elizabeth Cowling e Jennifer Mundy, Londra, 1990, pp. 202-218, nn. 128, 136, 139, 141, 142).
Poi con la svolta surrealista Picasso, che non attese il Surrealismo storico di André Breton, ma in base ad una evoluzione interna del suo linguaggio, cambiò il concetto stesso di bellezza: "L'insegnamento accademico della bellezza è falso. Siamo stati ingannati, ma così bene, che non riusciamo a rintracciare nemmeno un'ombra di verità. Le bellezze del Partenone, Veneri, Ninfe, Narcisi: tutte bugie. L'arte non è l'applicazione di un canone di bellezza, ma ciò che l'istinto e il cervello possono concepire indipendentemente da ogni canone. Quando si ama una donna non si fa ricorso a strumenti di misure per conoscere le sue forme: la si ama con tutto il desiderio possibile; eppure è stato fatto di tutto per applicare un canone anche all'amore. A guardarlo bene, il Partenone è una fattoria sulla quale è stato messo un tetto; se è stato aggiunto il colonnato e le sculture è perché ad Atene c'erano degli uomini che lavoravano e volevano esprimersi. Importante non è quello che l'artista fa, ma quello che egli è. Se Cézanne fosse vissuto e avesse pensato come Jacques-Emile Blanche, non m'avrebbe interessato un solo minuto, anche se la mela da lui dipinta fosse stata dieci volte più bella. Quello che c'interessa è l'inquietudine di Cézanne, è l'impegno di Cézanne, sono i tormenti di Van Gogh: il dramma dell'uomo. Il resto è menzogna" (*Pablo Picasso. L'immaginazione al potere*, a cura di Marco Fagioli, Firenze, 2014, da *Pablo Picasso. Scritti*, traduzione di Mario De Micheli, Milano, 1998).
E allora dipinti come *Baigneuse*, 1928, Musée des Beaux-Arts, Rennes, e *Le Sauvetage*, 1932, Fondation J. e S. Planque, Losanna, con le figure di donne dai volumi sferici e deformati, anticipano tutte le figure dei decenni seguenti, conducendo anche a queste "opulente femmine terrene", quasi divinità primordiali del Neolitico, in cui la Venere mediterranea sembra confondersi con la Hera boopis della mitologia greca. Figure che insieme ci attraggono e ci fanno paura.



Pablo Picasso, *Baigneuse*, 1928



597

597

Pablo Picasso

Malaga 1881 - Mougins 1973

Études, 1961

Matita su carta applicata su faesite, cm. 26,8x41,8

Data e firma in alto a sinistra: 23.6.61 / II / Picasso.

Storia

Collezione Daniel-Henry Kahnweiler;
Collezione privata

Bibliografia

Christian Zervos, Pablo Picasso, vol. 20, oeuvres de 1961 à 1962, Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1968, n. 45.

Stima € 55.000 / 85.000

Pablo Picasso, *Le déjeuner*, 1962

In quel grande "laboratoire de l'image" che è la pittura di Picasso, secondo una felice definizione di Douglas Cooper, le variazioni su opere di grandi maestri del passato costituiscono un capitolo importante.
A partire dalla "variation Delacroix", con la serie di dipinti da *Les femmes d'Alger*, 1954, poi le grandi tele su *Las meninas*, 1957, da Velázquez, infine il numeroso gruppo di dipinti su *Le déjeuner sur l'herbe* di Édouard Manet e ancora i d'après da *L'Enlèvement des Sabines*, 1962-63 di Jacques-Louis David e Nicolas Poussin, Picasso realizza nel decennio 1955-1965 la più grande rilettura e interpretazione di opere di grandi maestri che un artista del Novecento abbia realizzato.
Come in gioventù, nel "periodo blu" 1901-1905, aveva guardato intensamente ai dipinti di El Greco, sebbene riletto con uno sguardo verso le tele di Paul Gauguin a Tahiti, *La visitation*, per *Les deux sœurs*, 1902, e l'*Enterrement de Casagemas*, 1901, e poi nel "periodo rosa", variamente, a Puvis de Chavannes, Ingres, Renoir, per fissarsi in modo profondo infine su Paul Cézanne nell'invenzione del Cubismo con *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907, anche nelle fasi successive del suo lavoro, fino alla morte, Picasso ha sempre intrattenuto un dialogo costante con la pittura del passato.
Vi è stata in Picasso una continua presenza della pittura di Francisco Goya, una sorta di profonda assimilazione non solo determinata dalla comune radice della cultura spagnola, oggettivatasi nell'amore per la corrida, ma quasi da un processo inconscio di identificazione nel conflitto tra individualità dell'artista e forme del potere, nei dipinti paralleli di denuncia contro i disastri della storia, cosicché *Guernica* e *Massacro in Corea* sono legati in modo stretto alla fucilazione del *Tres de Mayo*, 1814, di Goya; il *Massacro in Corea* guarda anche, in una sorta di retrospettiva mnemonica, alla grande tela di Manet l'*Exécution de l'Empereur Maximilien*.
Manet aveva presentato il suo *Déjeuner sur l'herbe*, considerato poi il "manifesto" della pittura moderna, nel 1863 al *Salon des refusés*; la presenza di quel nudo femminile in primo piano in colloquio con due uomini, in abito borghese contemporaneo, come in un taglio di vita quotidiana, pur ispirato a un capolavoro della pittura classica, il *Concerto campestre* di Tiziano, aveva suscitato



Uno scorcio dello studio di Pablo Picasso

scandalo nell'opinione pubblica per il suo realismo, che si staccava così dalla tradizione letteraria della pittura di soggetto arcadico e accademico.
Picasso aveva già realizzato nel 1903, così come anche Cézanne, una ironica "citazione" dall'*Olympia* di Manet, e ritrovava nel maestro francese, capofila dell'Impressionismo, che tanto si era ispirato alla pittura spagnola, dei motivi profondi di attrazione.
Nel periodo tra l'agosto 1959 e il luglio 1962 Picasso realizzò una serie di ventisette tele, alcune di grandi dimensioni, e più di cento disegni in tecniche diverse, sul *Déjeuner* di Manet. Come con tutti i maestri del passato dai quali egli si sentiva attratto, Picasso non si limita mai a un semplice processo di "citazione" o imitazione dell'opera di Manet: egli instaura una sorta di dialogo in cui il modello assunto a oggetto d'interpretazione viene da lui ricreato e vissuto, al di là dei canoni di copia e riproduzione, secondo il proprio assoluto e personale linguaggio. Così farà non solo con Manet, ma con tutti gli altri maestri a cui attingerà, anche con quelli più difficilmente interpretabili come Velázquez e Rembrandt. Nei suoi *Déjeuner* Picasso, pur mantenendo l'impianto della scena silvestre nella luce del sottobosco, accentua, secondo una visione quasi primitivista, le forme plastiche dei due nudi femminili nel suo tipico linguaggio, e trasforma il borghese col cappello e il bastone da passeggio a destra in un pastore che sembra sovrastare, nella dimensione, la scena: l'altro uomo, dietro la figura nuda, fuma la pipa.



Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1862-63

Varianti simili a questa sono la tela della Nahmad Collection, Londra, datata a un mese dopo del nostro esempio, e ancor più il disegno a crayons gras e grafite del Musée Picasso di Parigi, datato al 17 giugno 1962 (*Picasso et les maîtres*, Parigi, 2008-2009, pp. 234, 242).
La critica ha in modi diversi analizzato questo rapporto di assimilazione dei grandi maestri, da parte di Picasso, in saggi dai titoli chiaramente emblematici: "La peinture de la peinture" per Anne Baldassari, "Picasso cannibale. Déconstruction-reconstruction des maîtres", per Marie-Laure Bernadac, "Picasso courtisant sa Muse. L'antiquité" secondo Susan Grace Galassi (*Picasso et les maîtres*, cit., pp. 21, 37, 53).
Tuttavia nessuno è riuscito ancora a definire compiutamente questa grande capacità di assimilazione ed elaborazione così originale della pittura del passato, che Picasso è riuscito a realizzare nei suoi *d'après*.
A prendere sul serio tutta l'enorme quantità di lavoro svolta da Picasso sui grandi maestri si finisce per rimanere sbigottiti, come se egli fosse una sorta di gran divoratore della pittura in tutta la sua storia, ma sarebbe un errore credere che questo "laboratoire de l'image" sia il prodotto di una scelta storicista dell'artista: Picasso realizza sempre delle opere che non sono reinterpretazioni dell'originale ma, decostruite dalle loro composizioni e colori, nuove creature della sua mente. Come il mitologo antico rielaborava, secondo il proprio racconto, il mitologema originario, accrescendolo di varianti infinite, così Picasso elabora le proprie figure in un confronto con le figure degli altri.
Les déjeuner sur l'herbe d'après Manet, nelle sue molteplici varianti dai primi esempi del 1960 agli ultimi del 1961, sono dipinti che meglio evidenziano il modo di dialogare di Picasso con il passato: nelle prime versioni il pittore individua nel rapporto tra le figure il segreto della composizione, al centro della quale si trova la bagnante in secondo piano, in quelle successive tutto si anima e decompone nell'alterazione progressiva dei piani e delle dimensioni.
Alla fine sembrano valere le parole che Honoré de Balzac fa dire nel dialogo tra Frenofer e Poussin nel suo *Le chef-d'oeuvre inconnu*, che Picasso ha illustrato nel 1931 per Ambroise Vollard, con tredici acqueforti che sono uno dei suoi capolavori grafici: "La missione dell'arte non è di copiare la natura, ma di manifestarla. Tu non sei un vero copista, ma un poeta".



Pablo Picasso, *Le Déjeuner*, 1962

598

Pablo Picasso

Malaga 1881 - Mougins 1973

Le déjeuner (Omaggio a Manet), 1962

Tecnica mista su carta applicata su tavola, cm. 23,7x32,2

Data e firma in alto a destra: 17.6.62 IV Picasso. Al verso sulla tavola: timbro Galleria Torbandena, Trieste, con n. 1703.

Storia

Collezione Daniel-Henry Kahnweiler;
Collezione privata

Esposizioni

Picasso, La seduzione del classico, a cura di Massimo Bignardi, Maria Lluïsa Borràs, Luigi Fiorletta, Como, Villa Olmo, 19 marzo - 17 luglio 2005, cat. pp. 199, 208, illustrata a colori.

Bibliografia

Christian Zervos, Pablo Picasso, vol. 20, oeuvres de 1961 à 1962, Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1968, n. 300.

Attestato di libera circolazione richiesto.

Stima € 130.000 / 200.000



598



Pablo Picasso con una gabbia di colombe

Pablo Picasso: *Due colombe*, 1960

Il tema dei colombi ha affascinato Picasso sin dall'infanzia, come attesta un suo disegno, *Colomba e coniglio*, del 1892, realizzato a La Coruña, ove si era trasferito con la famiglia dalla natia Málaga, quando era appena undicenne (*Picasso. La seduzione del classico*, 2005, p. 28). La colomba è divenuta un'immagine celebre in tutto il mondo quando Picasso realizzò nel 1949 il disegno a inchiostro litografico impiegato a lavis, richiestogli da Louis Aragon per il manifesto del Congresso della Pace a Parigi nel 1949. Tale *Colombe de la paix* (con le sue versioni successive come *Colombe en vol*, 1950 e *La colombe à l'arc-en-ciel*, 1952), è stata poi assunta a "icona" dell'idea di Pace, e resa forse l'immagine più conosciuta di un disegno di Picasso.

L'immagine della colomba bianca – Paloma – come emblema della Pace risale attendibilmente all'antichità, sebbene nell'iconografia cristiana delle origini questa rappresentasse simbolicamente l'anima, e principalmente, nel cattolicesimo, lo Spirito Santo. Nella variante della coppia di colombi, maschio e femmina, si riferisce anche all'idea "du nid et de l'intimité", un'immagine sovente usata nella letteratura romantica, da Victor Hugo a Charles Baudelaire.

In Picasso tuttavia l'immagine sembra venire dalla consuetudine popolare e non dalle fonti letterarie e dalla poesia. Il colombo è un uccello tipicamente mediterraneo, e forse l'immagine più vicina a quelle di Picasso si ritrova nella poesia di Paul Valéry, *Il cimitero marino* (*Le cimetière marine*), 1920: "Tetto tranquillo, corso da colombe, / qui palpita tra i pini, tra le tombe. / Meriggio il giusto co' suoi fuochi calma / il mare, il mare, sempre rinnovato!

/ Dopo un pensiero, o dono meritato, / mirare a lungo degli dèi la calma!" (Oreste Macrì, *Il cimitero marino*, di Paul Valéry, Firenze, 1947, p. 56).

Nella poesia di Valéry dunque l'immagine delle colombe appare associata, come nella tradizione classico-cristiana, all'anima, ma anche al mare, al cielo, alla terra (i tetti), e conduce così a un raggio di riferimenti molto ampio nella cultura del mondo mediterraneo. *Deux pigeons*, 1960, è un'opera importante che riassume in sé diversi aspetti della pittura di Picasso. Il registro cromatico del quadro in bianco e nero con passaggi dominanti in grigio è uno dei modi principali del suo stile. Il bianco e il nero, coppia di opposti, costituiscono l'*alfa* e l'*omega* dell'universo cromatico. Se il bianco è la luce assoluta, il risultato della somma di tutti gli altri colori dello spettro, il nero è invece l'assenza totale di luce, l'oscurità dell'oltretomba sotterraneo, profondo della terra. Il bianco e il nero determinano anche i due gradi estremi generati dalla luce nella scultura.



Pablo Picasso, *La colombe*, 1949

Nella pittura di Picasso questa coppia appare già nella sua fase cubista e assume il carattere di motivo quasi musicale nel periodo surrealista: *Le baiser*, 1928, *Tête*, 1929, sono già esempi evidenti (in *Picasso. La pièce à musique de Mougins*, Parigi, 1982, pp. 31, 33). L'emergenza assoluta del bianco-nero e gradi di grigio avviene tuttavia in *Guernica*, 1937, il culmine di tutta la pittura del Novecento, una sorta di "Cappella Sistina in grisaille".

Di nuovo bianco-nero e grigio sono il registro di colore del *Carnaio* (*Le Charnier*), dipinto realizzato a Parigi nel 1944-45, allegoria dei campi di sterminio in Germania (C. Zervos, vol. XIV, n. 76).

Infine nella grande tela del *Massacro in Corea*, 1951, da alcuni intesa come "opera illustrativa di scarsa importanza", ma giustamente difesa da David Hockney (1989) come "una straordinaria critica della fotografia", ove Picasso affronta le "difficoltà della rappresentazione che i critici del tempo non potevano o non volevano riconoscere" (David Hockney, *Picasso*, Milano, 2001, p. 71).

È certo dunque che quando Picasso ha voluto misurarsi, in pittura, con i grandi eventi della storia del suo tempo, *Guernica*, *Il Carnaio*, e *Massacro in Corea*, egli ha scelto sempre il bianco e nero, come se la conoscenza degli eventi negasse il colore. Tuttavia l'uso di un codice bicromatico è stato assunto dal pittore anche in opere più domestiche e intime della sua autobiografia pittorica: il ritratto *Femme debout*, 1958, e il grande nudo *Femme sur un oreiller*, 1969, sono degli esempi impressionanti di questo stile (*Picasso. La pièce à musique de Mougins*, cit., pp. 87, 121).

Deux pigeons non è dunque un'opera decorativa ma nel suo genere un "esercizio filosofico" sulla conoscenza della pittura. Raffigurando questa coppia di colombi, quasi radiografati nella loro grammatica essenziale in bianco e nero, risalendo alla rigorosa partizione formale del cubismo, riducendo la forma a linee nere di contorno e campiture bianco-grigio dei volumi, Picasso, così come Cézanne nelle sue nature morte, ci vuole consegnare una riflessione sul rapporto tra la forma visibile e la struttura concettuale della realtà.

Sull'estremo opposto rispetto a *Pigeon au Fond gris*, 1947 (Bloch, vol. I, p. 118, n. 418), un "lavis gouaché sur papier litho décalque sur pierre", in cui Picasso raggiunge "Une délicatesse radieuse et duveteuse dans le plumage" (Daix, 2012, p. 718), questo *Deux pigeons* ci ricorda come la grande pittura, anche nei suoi esiti apparentemente più scarni è sempre rigorosamente legata al pensiero.



Pablo Picasso, *Pigeon au Fond gris*, 1947

599

Pablo Picasso

Malaga 1881 - Mougins 1973

Deux pigeons, 1960

Olio su tela, cm. 65x81

Firma in basso a sinistra: Picasso, data al verso sulla tela: 6.3.60; sul telaio: etichetta parzialmente abrasa Galerie Louise Leiris, Paris, con n. 60764.

Storia

Collezione Daniel-Henry Kahnweiler;
Collezione privata

Esposizioni

Picasso, La seduzione del classico, a cura di Massimo Bignardi, Maria Lluïsa Borràs, Luigi Fiorletta, Como, Villa Olmo, 19 marzo - 17 luglio 2005, cat. pp. 197, 208, illustrato a colori.

Bibliografia

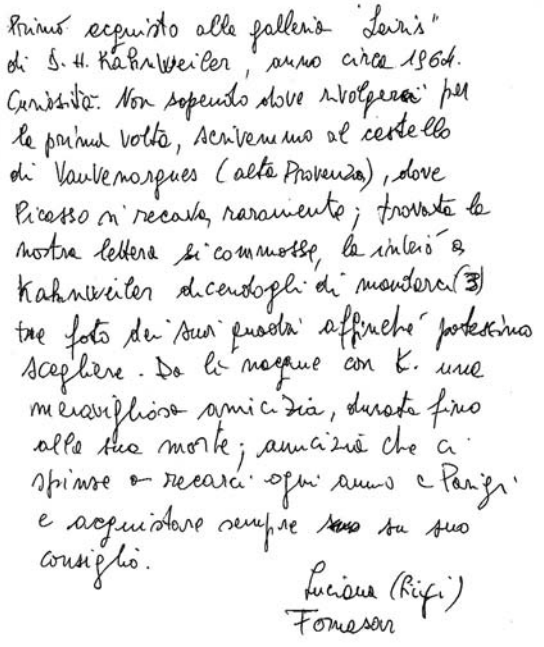
Christian Zervos, Pablo Picasso, vol. 19, oeuvres de 1959 à 1961, Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1968, n. 206.

Attestato di libera circolazione richiesto.

Stima € 450.000 / 600.000



Daniel-Henry Kahnweiler con la proprietaria del dipinto



Primo acquisto alla galleria "Leiris" di D. H. Kahnweiler, anno circa 1964. Curiosità: Non sapendo dove rivolgersi per la prima volta, scrivemmo al castello di Vauvenargues (alta Provenza), dove Picasso si recava raramente; trovata la nostra lettera si commosse, la inviò a Kahnweiler che ci spedì di mandarci 3 tre foto dei suoi quadri affinché potessimo scegliere. Da lì nacque con lui una meravigliosa amicizia, durata fino alla sua morte; amicizia che ci spinse a recarci ogni anno a Parigi e acquistare sempre su suo consiglio.

Luciana (Rifi)
Fornasari



599

600

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 data: 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. 64I/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 € 120.000 / 180.000


Picasso
23.1.60.
II

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 Duinesi* di Rainer Maria Rilke che l'aveva visto nel 1915 nella casa della scrittrice Hertha Loening 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*, 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 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: "Ma, nel 1901, al momento di un'importante retrospettiva dell'insieme dell'opera dell'artista a Parigi, al palazzo de l'École des Beaux-Arts, Picasso rimase turbato dal bassorilievo *Les Emigrants*, che gli ispirò, secondo Phoebe Pool, la gouache *Les Fugitifs*. La gouache è notevole per l'audacia delle sue elisioni, per l'astrazione dei suoi ritmi, tutte audacie che Picasso ammirava in Daumier, del quale conosceva già il *Don Quichotte*. Daumier gli sembrava appartenere alla discendenza dell'ultimo Goya.**"** (Daix, 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 Ramón Gómez 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*.
Gómez de la Serna era stato anche l'inventore delle "Gregueriας" (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, continuate 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).
Scriveva 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).



INDICE

A
Afro 560, 572, 573

B
Baldessari R. 536
Balla G. 521, 533, 535
Bonalumi A. 579
Bueno A. 502
Buffet B. 581
Burri A. 575

C
Cadorin G. 504
Campigli M. 592
Cantatore D. 506, 507
Capogrossi G. 567
Carrà C. 514, 534, 558, 586
Casorati F. 553, 561
Castellani E. 571
Chagall M. 595

D
De Chirico G. 518, 594
De Pisis F. 546, 548, 554, 555, 556, 585, 591
Depero F. 527, 532
Dottori G. 529
Dufy R. 582

E
Ernst M. 517

F
Fillia 531
Fiume S. 540
Fontana L. 574, 578
Fornara C. 520

G
Gentilini F. 539
Grosz G. 512
Guidi V. 508
Guttuso R. 542, 543

J
Jorn A. 568, 569

K
Kandinsky W. 583
Klee P. 580

L
Levi C. 503

M
Maccari M. 501
Magnelli A. 524, 525, 566
Marussig P. 505, 509
Matta S. 570
Modigliani A. 519
Morandi G. 515, 516, 590
Music A. 510

N
Nomellini P. 523

O
Oriani P. 528

P
Paresce R. 526
Picasso P. 596, 597, 598, 599, 600
Pomodoro A. 564

R
Renoir P. 522
Rizzo P. 530
Rosai O. 544, 545, 550, 559
Rossi G. 511

S
Sassu A. 541
Savinio A. 588, 589
Severini G. 593
Sironi M. 513, 549, 552, 584
Soffici A. 551, 557, 587
Soldati A. 565

T
Tamburi O. 537, 538
Tancredi 577
Tosi A. 547

V
Vangi G. 562, 563
Vedova E. 576

APPARATI A CURA DI:

Marco Fagioli
Giorgio de Chirico, *Ettore e Andromaca*, lotto n. 594
Pablo Picasso: la pietra maestra dell'arte del nostro tempo, lotti nn. 596, 597, 597, 598, 599, 600

Elena Gigli
Giacomo Balla*, Colpo di fucile*, *Canto patriottico in Piazza di Siena*, 1915 ca., lotto n. 535

Francesca Marini
Amedeo Modigliani, *Nudo di donna seduta*, 1916-17, lotto n 519
Paul Klee, *Dentro e fuori*, 1938, lotto n. 580

Elisa Morello
Carlo Carrà, *Ritmi di linee*, lotto n. 534
Due dipinti di Alberto Savino, lotti nn. 588, 589

Silvia Petrioli
I *Teatrini* di Lucio Fontana, lotto n. 578
Gino Severini, La Commedia dell'arte, lotto n. 593

Chiara Stefani
Wassily Kandinsky a Parigi, lotto n. 583
Marc Chagall, *L'Acrobate au Cirque*, lotto n. 595

FEDERAZIONE EUROPEA
DI VENDITORI ALL'ASTA

A.N.C.A.

Associazione Nazionale delle Case d'Aste

ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

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

ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

BLINDARTE CASA D'ASTE
Via Caio Duilio 4d/10 – 80125 Napoli - tel. 081 2395261 – fax 081 5935042
www.blindarte.com - info@blindarte.com

ARCHAION - BOLAFFI ASTE AMBASSADOR
Via Cavour 17/F – 10123 Torino - tel. 011 5576300 - fax 011 5620456
www.bolaffi.it - aste@bolaffi.it

CAMBI CASA D'ASTE
Castello Mackenzie – Mura di S. Bartolomeo 16 – 16122 Genova - tel. 010 8395029 - fax 010 879482
www.cambiaste.com – info@cambiaste.com

CAPITOLIUM ART
Via Carlo Cattaneo 55 – 25121 Brescia - tel. 030 48400 – fax 030 2054269
www.capitoliumart.it - info@capitoliumart.it

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

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

FIDESARTE ITALIA S.r.l.
Via Padre Giuliani 7 (angolo Via Einaudi) - 30174 Mestre VE - tel. 041 950354 – fax 041 950539
www.fidesarte.com - info@fidesarte.com

INTERNATIONAL ART SALE S.r.l.
Via G. Puccini 3 – 20121 Milano - tel. 02 40042385 – fax 02 36748551
www.internationalartsale.it - info@internationalartsale.it

MAISON BIBELOT CASA D'ASTE
Corso Italia 6 – 50123 Firenze - tel. 055 295089 - fax 055 295139
www.maisonbibelot.com - segreteria@maisonbibelot.com

MEETING ART CASA D'ASTE
Corso Adda 11 – 13100 Vercelli - tel. 0161 2291 - fax 0161 229327-8
www.meetingart.it - info@meetingart.it

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

PANDOLFINI CASA D'ASTE
Borgo degli Albizi 26 – 50122 Firenze - tel. 055 2340888-9 - fax 055 244343
www.pandolfini.com - pandolfini@pandolfini.it

POLESCHI CASA D'ASTE
Foro Buonaparte 68 – 20121 Milano - tel. 02 89459708 – fax 02 86913367
www.poleschicasadaste.com - info@poleschicasadaste.com

PORRO & C. ART CONSULTING
Piazza Sant'Ambrogio 10 – 20123 Milano - tel. 02 72094708 - fax 02 862440
www.porroartconsulting.it - info@porroartconsulting.it

SANT'AGOSTINO
Corso Tassoni 56 – 10144 Torino - tel. 011 4377770 - fax 011 4377577
www.santagostinoaste - info@santagostinoaste.it

VON MORENBERG CASA D'ASTE
Via Malpaga 11 – 38100 Trento - tel. 0461 263555 - fax 0461 263532
www.vonmorenberg.com - info@vonmorenberg.com

MODULO OFFERTE

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

Spett.

Farsettiarte

Il .....

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

Per partecipare all'asta per corrispondenza allegare fotocopia di un documento di identità valido, senza il quale non sarà accettata l'offerta.
I partecipanti che non sono già clienti di Farsettiarte dovranno fornire i riferimenti del proprio Istituto Bancario di appoggio, per gli eventuali pagamenti

Io sottoscritto ..... C.F .....

abitante a ..... Prov. .....

Via ..... Cap .....

Tel. ..... Fax .....

E-mail .....

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

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

Con la presente intendo partecipare alle vostre aste del **31 Maggio 2014**. Dichiaro di aver letto e di accettare le condizioni di vendita riportate nel catalogo di quest'asta, che ho ricevuto e riportata a tergo del presente modulo, intendo concorrere fino ad un importo massimo come sotto descritto, oltre ai diritti d'asta:

NOME DELL'AUTORE O DELL'OGGETTO	N.ro lotto	OFFERTA MASSIMA, ESCLUSO DIRITTI D'ASTA, EURO (in lettere)
.....		.....
.....		.....
.....		.....
.....		.....
.....		.....
.....		.....
.....		.....
.....		.....
.....		.....
.....		.....

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

FIRMA .....

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

FIRMA .....

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

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 €. 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 sottoscizione, 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 € 0.00 a € 80.000,00	25,50 %
II	scaglione da € 80.001,00 a € 200.000,00	23,00 %
III	scaglione da € 200.001,00 a € 350.000,00	21,00 %
IV	scaglione da € 350.001,00 a € 500.000,00	20,50 %
V	scaglione da € 500.001,00 e oltre	20,00 %

9) Qualora per una ragione qualsiasi l'acquirente non provveda a ritirare gli oggetti acquistati e pagati entro il termine indicato dall'Art. 6, sarà tenuto a corrispondere alla casa d'asta un diritto per la custodia e l'assicurazione, proporzionato al valore dell'oggetto. Tuttavia in caso di deperimento, danneggiamento o sottrazione del bene aggiudicato, che non sia stato ritirato nel termine di cui all'Art. 6, la Farsettiarte è esonerata da ogni responsabilità, anche ove non sia intervenuta la costituzione in mora per il ritiro dell'aggiudicatario ed anche nel caso in cui non si sia provveduto alla assicurazione.

10) La consegna all'aggiudicatario avverrà presso la sede della Farsettiarte, o nel diverso luogo dove è avvenuta l'aggiudicazione a scelta della Farsettiarte, sempre a cura ed a spese dell'aggiudicatario.

11) Al fine di consentire la visione e l'esame delle opere oggetto di vendita, queste verranno esposte prima dell'asta. Chiunque sia interessato potrà così prendere piena, completa ed attenta visione delle loro caratteristiche, del loro stato di conservazione, delle effettive dimensioni, della loro qualità. Conseguentemente l'aggiudicatario non potrà contestare eventuali errori od inesattezze nelle indicazioni contenute nel catalogo d'asta o nelle note illustrative, o eventuali difformità fra l'immagine fotografica e quanto oggetto di esposizione e di vendita, e, quindi, la non corrispondenza (anche se relativa all'anno di esecuzione, ai riferimenti ad eventuali pubblicazioni dell'opera, alla tecnica di esecuzione ed al materiale su cui, o con cui, è realizzata) fra le caratteristiche indicate nel catalogo e quelle effettive dell'oggetto aggiudicato. I lotti posti in asta dalla Farsettiarte per la vendita vengono venduti nelle condizioni e nello stato di conservazione in cui si trovano; i riferimenti contenuti nelle descrizioni in catalogo non sono peraltro impegnativi o esaustivi; rapporti scritti (condition reports) sullo stato dei lotti sono disponibili su richiesta del cliente e in tal caso integreranno le descrizioni contenute nel catalogo. Qualsiasi descrizione fatta dalla Farsettiarte è effettuata in buona fede e costituisce mera opinione; pertanto tali descrizioni non possono considerarsi impegnative per la casa d'aste ed esaustive. La Farsettiarte invita i partecipanti all'asta a visionare personalmente ciascun lotto e a richiedere un'apposita perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionale prima di presentare un'offerta di acquisto. Verranno forniti condition reports entro e non oltre due giorni precedenti la data dell'asta in oggetto ed assolutamente non dopo di essa.

12) La Farsettiarte agisce in qualità di mandataria di coloro che le hanno commissionato la vendita degli oggetti offerti in asta; pertanto è tenuta a rispettare i limiti di riserva imposti dai mandanti anche se non noti ai partecipanti all'asta e non potranno farle carico obblighi ulteriori e diversi da quelli connessi al mandato; ogni responsabilità ex artt. 1476 ss cod. civ. rimane in capo al proprietario-committente.

13) Le opere descritte nel presente catalogo sono esattamente attribuite entro i limiti indicati nelle singole schede. Le attribuzioni relative a oggetti e opere di antiquariato e del XIX secolo riflettono solo l'opinione della Farsettiarte e non possono assumere valore peritale. Ogni contestazione al riguardo dovrà pervenire entro il termine essenziale e perentorio di 8 giorni dall'aggiudicazione, corredata dal parere di un esperto, accettato dalla Farsettiarte.Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità della Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, la Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.

14) Né la Farsettiarte, né, per essa, i suoi dipendenti o addetti o collaboratori, sono responsabili per errori nella descrizione delle opere, né della genuinità o autenticità delle stesse, tenendo presente che essa esprime meri pareri in buona fede e in conformità agli standard di diligenza ragionevolmente attesi da una casa d'aste. Non viene fornita, pertanto al compratore-aggiudicatario, relativamente ai vizi sopramenzionati, alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Le opere sono vendute con le autentiche dei soggetti accreditati al momento dell'acquisto. La Casa d'aste, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verifichino cambiamenti nei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere.
Qualunque contestazione, richiesta danni o azione per inadempienza del contratto di vendita per difetto o non autenticità dell'opera dovrà essere esercitata, a pena di decadenza, entro cinque anni dalla data di vendita, con la restituzione dell'opera accompagnata da una dichiarazione di un esperto attestante il difetto riscontrato.

15) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma della L. 1039, l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia.

16) Le etichettature, i contrassegni e i bolli presenti sulle opere attestanti la proprietà e gli eventuali passaggi di proprietà delle opere vengono garantiti dalla Farsettiarte come esistenti solamente fino al momento del ritiro dell'opera da parte dell'aggiudicatario.

17) Le opere in temporanea importazione provenienti da paesi extracomunitari segnalate in catalogo, sono soggette al pagamento dell'IVA sull'intero valore (prezzo di aggiudicazione + diritti della Casa) qualora vengano poi definitivamente importate.

18) Tutti coloro che concorrono alla vendita accettano senz'altro il presente regolamento; se si renderanno aggiudicatari di un qualsiasi oggetto, assumeranno giuridicamente le responsabilità derivanti dall'avvenuto acquisto. Per qualunque contestazione è espressamente stabilita la competenza del Foro di Prato.

19) Diritto di seguito. Gli obblighi previsti dal D.lgs. 118 del 13/02/06 in attuazione della Direttiva 2001/84/CE saranno assolti da Farsettiarte.

NOTIZIE UTILI

PRIMAVERA 2014

NOTIZIE UTILI

MOSTRE EVENTI

PRATO

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

Fino al 15 Giugno 2014
LA CAMICIA BIANCA SECONDO ME.
GIANFRANCO FERRE'
Museo del Tessuto

FIRENZE

Fino al 29 Giugno 2014
LA TAVOLA DORIA ESPOSTA AGLI UFFIZI
NELLA SALA DELLE CARTE GEOGRAFICHE
Galleria degli Uffizi

Fino al 13 Luglio 2014
BACCIO BANDINELLI
Scultore e Maestro (1493-1560)
Museo Nazionale del Bargello

Fino al 20 Luglio 2014
PONTORMO E ROSSO FIORENTINO
Palazzo Strozzi

Fino al 20 Luglio 2014
QUESTIONI DI FAMIGLIA
Vivere e rappresentare la famiglia oggi
La Strozzina

Fino al 5 Ottobre 2014
VIAGGIO IN ORIENTE
Museo di casa Martelli

Fino al 2 Novembre 2014
ARTE E POLITICA
L'Elettrice Palatina e l'ultima
committenza medicea in San Lorenzo
Museo delle Cappelle Medicee

GOLF

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

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

GOLF CLUB POGGIO DEI MEDICI
18 buche - 6220 mt.
Par 72 S.S.S. 73
Via S Gavino 27
50038 Scarperia - Firenze
tel 055 84350

ALBERGHI

PRATO

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

FIRENZE

Excelsior *****
Tel.055 264201
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 dimora storica
S.Casciano V.P.
Tel.055 828311

Farsetti arte
CASA D'ASTE DAL 1955

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	8,35	7,20	8,51
8,19	9,50	8,20	9,51
9,19	10,50	9,20	10,51
10,04	11,35	10,20	11,51
11,19	12,50	12,20	13,51
13,04	14,35	14,20	15,51
16,04	17,35	16,05	17,36
17,04	18,35	16,20	17,51
18,04	19,35	18,05	19,36
20,04	21,35	19,20	20,51

FIRENZE - MILANO/ MILANO - FIRENZE

FIRENZE SMN	MILANO	MILANO	FIRENZE SMN
6,53	8,40	7,15	8,55
8,00	9,40	8,15	9,55
9,00	10,40	9,15	10,55
10,00	11,40	10,15	11,55
12,00	13,40	12,15	13,55
14,00	15,40	14,15	15,55
15,00	16,40	15,15	16,55
16,00	17,40	16,15	17,55
17,00	18,40	17,15	18,55
19,00	20,40	18,15	19,55

ITALO TRENI

Informazioni Viaggiatori 060708

FIRENZE - ROMA/ ROMA - FIRENZE

FIRENZE SMN	ROMA TIB	ROMA TIB	FIRENZE SMN
8,33	9,53	7,55	9,17
10,33	11,53	10,55	12,17
15,08	16,28	15,55	17,17
16,33	17,53	16,55	18,17

FIRENZE - MILANO/ MILANO - FIRENZE

FIRENZE SMN	MILANO PG	MILANO PG	FIRENZE SMN
8,25	10,18	8,34	10,25
10,25	12,18	10,34	12,25
15,25	17,18	15,34	17,25
17,25	19,18	17,27	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.

l'orario dei voli può subire variazioni

DA FIRENZE

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

AUTONOLEGGI

PRATO
AVIS
tel.0574 596619
HERTZ
tel.0574 527774

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

AUTOLINEE

PRATO - FIRENZE S.M.N.
CAP - Tel. 0574 608235
partenza con frequenza di 30 minuti
LAZZI - Tel. 055 363041
partenza con frequenza di 30 minuti

TAXI

PRATO
Radio Taxi
tel 0574 5656

FIRENZE
Radio Taxi
tel 055 4798 - 4242 - 4390

Farsetti arte
CASA D'ASTE DAL 1955

LEMPERTZ

1845

Aste a Colonia 2014

30 maggio	Fotografia
30 maggio	Arte moderna
31 maggio	Arte contemporanea

Max Ernst. La mer. 1925. Pittura su vetro, 48,5 x 44 cm. Asta 30 maggio



Neumarkt 3 50667 Colonia Germania tel +49 221 92 57 290 info@lempertz.com

ANNOTAZIONI

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

