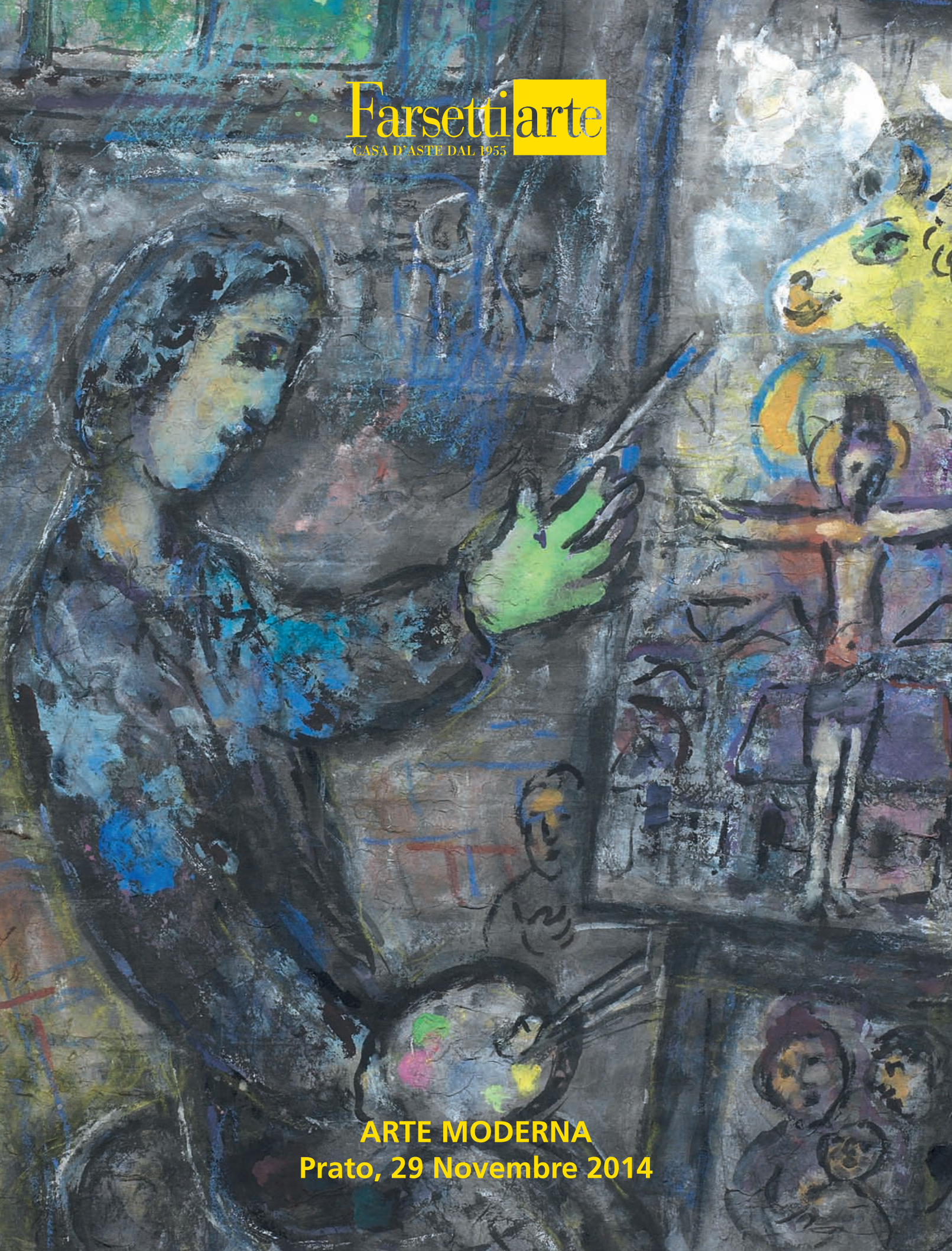
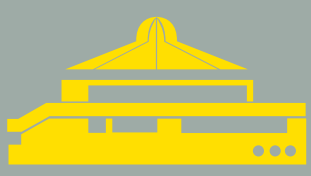


Farsettiarte

CASA D'ASTE DAL 1955

ARTE MODERNA
Prato, 29 Novembre 2014



Farsettiarte
CASA D'ASTE DAL 1955

ASTA DI OPERE D'ARTE MODERNA PROVENIENTI DA RACCOLTE PRIVATE

ASTA N. 170 III

INFORMAZIONI PER I PARTECIPANTI

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

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

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

Per assistenza si prega di contattare:
Amministrazione: Cecilia Farsetti e Maria Grazia Fucini - tel. 0574 572400

OPERAZIONI DI REGISTRAZIONE E PARTECIPAZIONE ALL'ASTA

Compilando e sottoscrivendo il modulo di registrazione e di attribuzione di una paletta numerata, l'acquirente accetta le "condizioni di vendita" stampate in questo catalogo. Tutti i potenziali acquirenti devono munirsi di una paletta per le offerte prima che inizi la procedura di vendita. È possibile pre-registrarsi durante l'esposizione; nel caso l'acquirente agisca come rappresentante di una terza persona, si richiede un'autorizzazione scritta. Tutti i potenziali acquirenti devono portare con 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 29 Novembre 2014

ore 16,00

ESPOSIZIONE

MILANO
dal 13 al 19 Novembre 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 19 Novembre, fino alle ore 17,00

PRATO
dal 22 al 29 Novembre 2014
Orario dalle ore 10,00 alle ore 19,30 (festivi compresi)

Ultimo giorno di esposizione
Sabato 29 Novembre 2014, fino alle 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. 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.

Farsettiarte

DIRETTORE ESECUTIVO: Franco FARSETTI
DIRETTORE VENDITE: Frediano FARSETTI

GESTIONI SETTORIALI

ARTE MODERNA
Frediano FARSETTI
Franco FARSETTI

ARTE CONTEMPORANEA
Franco FARSETTI
Leonardo FARSETTI

DIPINTI ANTICHI
Stefano FARSETTI
Marco FAGIOLI

DIPINTI DELL'800
Vittorio QUERCIOLI
Sonia FARSETTI

DIPINTI DI AUTORI TOSCANI
Vittorio QUERCIOLI
Sonia FARSETTI

SCULTURE E ARREDI ANTICHI
Marco FAGIOLI
Stefano FARSETTI

GIOIELLI E ARGENTI
Rolando BERNINI

FOTOGRAFIA
Sonia FARSETTI
Leonardo FARSETTI

TAPPETI
Francesco FINOCCHI

GESTIONI ORGANIZZATIVE

PROGRAMMAZIONE E SVILUPPO
Sonia FARSETTI

COMMISSIONI SCRITTE E TELEFONICHE
Sonia FARSETTI
Stefano FARSETTI

CATALOGHI E ABBONAMENTI
Simona SARDI

ARCHIVIO
Francesco BIACCHESSI

COORDINATORE SCHEDE E RICERCHE
Silvia PETRIOLI

UFFICIO SCHEDE E RICERCHE
Elisa MORELLO
Silvia PETRIOLI
Chiara STEFANI

CONTABILITÀ CLIENTI E COMMITTENTI
Cecilia FARSETTI
Maria Grazia FUCINI

RESPONSABILE SUCCURSALE MILANO
Gabriele CREPALDI

RESPONSABILE SUCCURSALE CORTINA
Rolando BERNINI

SPEDIZIONI
Francesco BIACCHESSI

SALA D'ASTE E MAGAZZINO
Giancarlo CHIARINI

GESTIONE MAGAZZINO
Simona SARDI

UFFICIO STAMPA
Gabriele CREPALDI

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 i lotti con stima minima non inferiore a € 500,00.
Per assicurarsi il collegamento telefonico inviare richiesta scritta via fax almeno un giorno prima dell'asta al seguente numero: 0574 574132; oppure compilare il form presente sul sito www.farsettiarte.it

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

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

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

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

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

OPERE D'ARTE MODERNA
PROVENIENTI DA RACCOLTE PRIVATE

III SESSIONE DI VENDITA

Sabato 29 Novembre 2014

ore 16,00

dal lotto 551 al lotto 649

551

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Isabella, 1951

Tempera su cartoncino nero applicato su compensato, cm. 46,8x29,8

Sigla in basso al centro: G.S. Al verso sul compensato: etichetta L'Immagine / Galleria d'Arte Contemporanea.

Certificato di Gina Severini Franchina, Roma 2/10/95. Fax di Romana Severini Brunori, in data 20 novembre 1998.

Esposizioni

Art Club, Casa d'Arte San Lorenzo, San Miniato, 15 maggio 2006.

Costume per *Scarlattiana* di Alfredo Casella, eseguito da Severini nel 1951 per la seconda versione dello spettacolo andato in scena a Parigi e al Maggio Fiorentino (la prima versione, eseguita al Teatro delle Arti di Roma nel 1943, aveva dei costumi diversi).

Stima € 3.500 / 6.000

551

552

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Ranocchi, 1938

Acquerello e pastello su carta applicata su cartone, cm. 57,3x45,3

Firma, luogo e data in basso a destra: de Pisis / Gers / 38.

Storia

Collezione Rimoldi, Cortina d'Ampezzo; Collezione privata

Opera archiviata dall'Associazione per Filippo de Pisis, Milano,14 ottobre 2014, con il numero 04446.

Esposizioni

Le Joli secret di de Pisis, venti opere, Milano, Galleria Farsetti, 11 giugno - 4 luglio 1991.

Stima € 5.000 / 9.000

552

553

553

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Madonna del Rosario, 1944

Olio su tavola, cm. 15x11,4, cm. 20x16 (in cornice originale)

Firma in basso a sinistra: Balla; dedica al verso: 1944 / All'ingegnere / De Paolis / con viva simpatia / G. Balla.

Storia

Giacomo Balla, Roma;
Collezione Alessandro De Paolis, Roma (1944-1966);
Collezione privata;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 15 febbraio 2013, Archivio Gigli serie 2013, n. 544.

Stima € 6.000 / 8.000

554

554

Plinio Nomellini

Livorno 1866 - Firenze 1943

Studio per "La rossa avanguardia delle Argonne", (1917)

Carboncino su carta applicata su tela, cm. 112,5x70,5

Firma in basso a destra: P. Nomellini.

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

Stima € 4.000 / 6.000

555

555

Maurice Utrillo

Parigi 1883 - Dax 1955

Les chapeaux de Lucie Valore, 1942

Olio su tela, cm. 22x27

Firma e data in basso a destra: Maurice, Utrillo, V / mars 1942.

Storia

Collezione Lucie Valore, Parigi;
Collezione Jean Adrien Albouy, Parigi;
Collezione privata

Esposizioni

Maurice Utrillo, Suzanne Valadon, Monaco, Haus der Kunst,
15 giugno - 11 settembre 1960, cat. p. 16, n. 103.

Stima € 8.000 / 14.000

556

556

Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

Motivo dalmata, 1954

Tempera su cartoncino, cm. 50x70

Firma, data e dedica in basso al centro: Music / 1954 / Pour [...] Venise sept. 1954.

Storia

Collezione privata, Ravenna;
Collezione privata

Esposizioni

Omaggio a Zoran Music, opere dal 1944 al 1964, Asiago, Galleria Contini, 25 luglio - 13 settembre, poi Mestre, 26 settembre - 29 ottobre 1987, cat. p. 61, n. 24, illustrato a colori.

Bibliografia

Arte, n. 193, Giorgio Mondadori e Associati, febbraio 1989, p. 40.

Stima € 6.000 / 9.000

557

557

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Julius ed Ethel Rosenberg

Matita e pastello su carta, cm. 35x48

Firma in basso a destra: Guttuso.

Stima € 2.000 / 4.000

558

Maurice Utrillo

Parigi 1883 - Dax 1955

Paesaggio, 1924

Pastello su carta, cm. 22x26

Firma e data in basso a destra: Maurice Utrillo, V, / Septembre 1924.

Certificato su foto di Gilbert Pétridès, Parigi, 11 aprile 2001, con n. 27 527.

Strappo nell'angolo in alto a sinistra.

Stima € 5.000 / 8.000

558

559

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Paesaggio con cipressi

Olio su tela, cm. 50x70,4

Al verso sulla tela: n. 200: etichetta Eredità Rosai in data 3/5/1957, con tre timbri notarili e firme degli eredi.

Storia

Galleria Giraldi, Livorno (1963);
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Stima € 8.000 / 12.000

559

560

560

Mario Tozzi

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

Tazza con l'uovo, bicchiere e mela, 1955

Olio su tela applicata su tavola, cm. 26,5x18,1

Firma e data in basso a destra: Mario / Tozzi / 955.

Certificato su foto Archivio Mario Tozzi, Foiano, 8 maggio 2014, con n. 2105 (con supporto errato).

Stima € 4.000 / 7.000

561

561

Mario Tozzi

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

Composizione con mele, 1958

Olio su tela, cm. 31x40

Firma e data in basso a sinistra: Mario / Tozzi / 958. Al verso sulla tela: etichetta Galleria dell'Annunciata / Mostra del pittore Mario Tozzi / dal 30 Ottobre al 20 Novembre / n. 27 / 30 Ottobre 1958: timbro Galleria dell'Annunciata.

Storia

Collezione privata, Suna;
Collezione privata

Certificato su foto Archivio Mario Tozzi, Foiano, 8 maggio 2014, con n. 1055.

Esposizioni

Mostra personale di Mario Tozzi, Milano, Galleria dell'Annunciata, 30 ottobre - 20 novembre 1958.

Bibliografia

Marilena Pasquali, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, volume secondo, Giorgio Mondadori, Milano, 1988, p. 48, n. 58/5.

Stima € 6.000 / 10.000

562

563

562

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Vaso di fiori, (1946)

Olio magro su cartone, cm. 50,5x37

Firma, data e luogo in basso a destra: de Pisis / [46] / Milano. Al verso sul cartone: etichetta e due timbri Galleria d'Arte del Naviglio, Milano.

Certificato su foto Associazione per il patrocinio dell'opera di Filippo de Pisis, Milano, 5 giugno 2006, con n. 02404.

Stima € 4.000 / 7.000

563

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Fiori nel bicchiere, 1944

Olio su tavola, cm. 37x29,2

Firma in basso a destra: Pisis, sigla e data in alto a sinistra: SB / 44. Al verso: etichetta VIII Mostra della Piccola Galleria / Venezia / 23 sett. 44: timbro Piccola Galleria, Venezia.

Certificato su foto Catalogo dell'Opera di Filippo de Pisis, Milano, 13 marzo 2007, con n. 02911.

Stima € 8.000 / 12.000

564

564

Ardengo Soffici

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

Veduta di Collescipoli, 1945

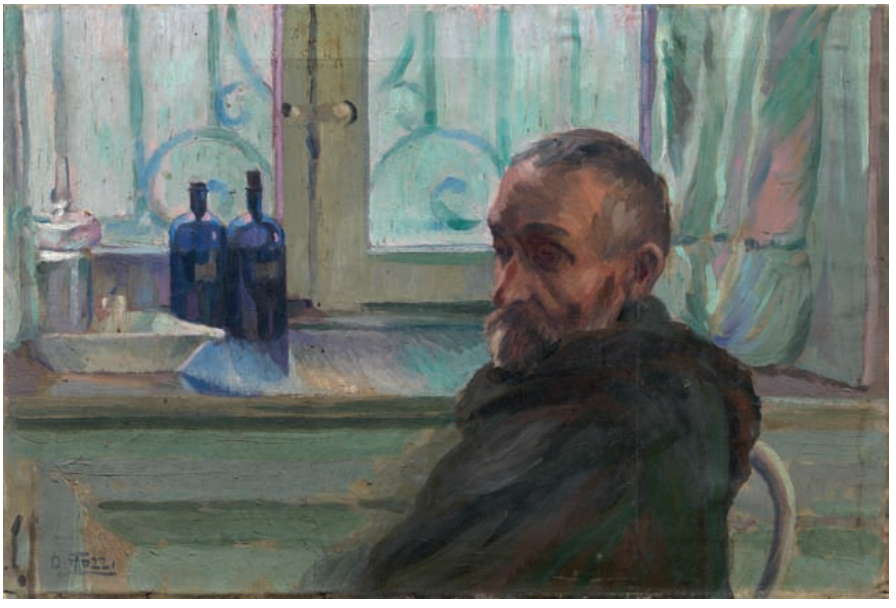
Olio su cartone, cm. 35,5x47,8

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

Esposizioni

Ardengo Soffici. Giornate di paesaggio, 50 opere a cinquant'anni dalla scomparsa e 15 paesaggi di pittori italiani, a cura di Luigi Cavallo, Poggio a Caiano, Scuderie Medicee, Museo Soffici e del '900 italiano, 26 aprile - 27 luglio 2014, cat. p. 77, illustrato a colori.

Stima € 9.000 / 13.000



565

565

Mario Tozzi

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

Dal farmacista, 1915

Olio su tela, cm. 61,6x90

Firma in basso a sinistra: M. Tozzi.
Al verso sulla tela: cartiglio con dati dell'opera e n. 70.

Certificato su foto Archivio Mario Tozzi, Foiano, 8 maggio 2014, con n. 2247.

Stima € 15.000 / 25.000

566

566

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Marina con veliero, 1927

Olio su tavola, cm. 50x60

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

Storia

Galleria Farneti, Forlì;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista.

Bibliografia

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

Stima € 11.000 / 15.000

567

567

Mario Tozzi

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

Malinconia (Studio - Mezza figura), 1925

Olio su tela applicata su tavola, cm. 55x38

Firma in basso a sinistra: M. Tozzi. Al verso sulla tavola: cartiglio con dati dell'opera.

Certificato su foto Archivio Mario Tozzi, Foiano, 8 maggio 2014, con n. 1089.

Esposizioni

Quindici artisti del Novecento Italiano, Milano, Galleria Scopinich, febbraio 1927, cat. n. 67.

Bibliografia

Marilena Pasquali, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, volume primo, Giorgio Mondadori, Milano, 1988, p. 128, n. 25/7.

Stima € 8.000 / 14.000

568

568
Felice Casorati
Novara 1883 - Torino 1963

Uova e genziane, 1960
Tempera su carta applicata su tela, cm. 50,3x37,5

Firma in basso a sinistra: F. Casorati. Al verso sulla tela: cartiglio con dati dell'opera.

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

Esposizioni
I protagonisti, "Qualità nella varietà", Torino, Galleria Gissi, ottobre 1982, cat. n. 10, illustrato.

Bibliografia
Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, vol. I, p. 453, n. 1207; vol. 2, tav. 1207.

Stima € 15.000 / 25.000

569

569

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Ritratto di Isa, 1933

Olio su tela, cm. 34x34

Firma in basso a destra: G. de Chirico; al verso altra composizione: *Autoritratto*, olio su tela.

Storia

Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume quinto, opere dal 1931 al 1950, Electa Editrice, Milano, 1974, nn. 357, 358.

Stima € 8.000 / 14.000

Retro del lotto 569

570

570

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Archeologi con bambino

Scultura in bronzo argentato, es. V/VII, cm. 36,5 h.

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

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik.

Esposizioni

La Neometafisica. Giorgio de Chirico & Andy Warhol, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 26 dicembre 2011 - 8 gennaio 2012, poi Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 14 gennaio - 18 febbraio 2012, cat. n. 16, illustrata a colori;
Giorgio de Chirico. Myth and Mystery, Londra, Estorick Collection of Modern Italian Art, 15 gennaio - 19 aprile 2014, cat. pp. 64, 65, n. 20, illustrata a colori.

Da un gesso originale inedito del 1969, tiratura in sette esemplari numerati da I/VII a VII/VII, due prove d'artista segnate EA I/II, EA II/II e una prova fuori commercio non numerata per la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. L'edizione è stata eseguita presso la Fonderia Bonvicini di Verona (1988 e 1991), in occasione del centenario della nascita del Maestro, ed è stata autorizzata dalla signora Isabella de Chirico alla signora Lisa Sotilis, in data 27 marzo 1987.

Bibliografia

Achille Bonito Oliva, Giorgio De Chirico. Pinturas e esculturas, catalogo della mostra Museu Brasileiro da Escultura, Sao Paulo, 16 marzo - 28 aprile 1998, pp. 22, 72, n. 21.

Stima € 25.000 / 35.000

571

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Hommage à Bacchus, (1936-37)

Tempera su carta applicata su tela, cm. 55,5x115

Titolo in basso al centro: Hommage à Bacchus.

Dichiarazione di autenticità su foto di Gina Severini Franchina, 28 luglio 85; conferma dell'autenticità di Romana Severini e Daniela Fonti.

Stima € 60.000 / 90.000

La collezionista insieme a Gina Severini davanti all'opera

571

Gino Severini. Un classico d'avanguardia

Bernerd Dorival fissava con chiarezza, nella presentazione della mostra antologica al Musée National d'Art Moderne di Parigi nel 1967, il carattere specifico dell'opera di Gino Severini: "Il fut – et c'est là son originalité, voire, sans soute même, sa grandeur – il fut le pont jeté entre Futurisme et Cubisme. Situation inconfortable, peut-être davantage: impossible, et que tout autre que lui n'eût assumée qu'à son dam. Le Cubisme, c'était, en effet, le dessin et la forme, le refus de la couleur et la remise en honneur des tons mineurs et des valeurs; c'était encore le statisme et l'ordre, la vie et l'univers appréhendés comme une essence, le goût du permanent, du général, de l'intemporalité, l'intelligence et la raison humaines imposant au chaos du monde leurs catégories propres à le transformer en cosmos harmonieux; c'était enfin une objectivité qui, du subjectif, n'admettait que l'enthousiasme de l'Idée; avec lui et en lui renaissait le classicisme, le classicisme dans ca qu'il a de plus universel et de plus authentique, celui de Fouquet et de Poussin, celui de David et d'Ingres, celui de Cézanne et de Seurat. Pôle opposé de l'art et de l'esprit, dans cet ensemble touffu d'aspirations contradictoires qu'était le Futurisme, la couleur impressionniste et le divisionnisme néo-impressionniste étaient remis à l'honneur; l'idée semi-séculaire de modernité recevait une nouvelle jeunesse" (in *Gino Severini*, Parigi, Musée National d'Art Moderne, luglio – ottobre 1967, p. 5).

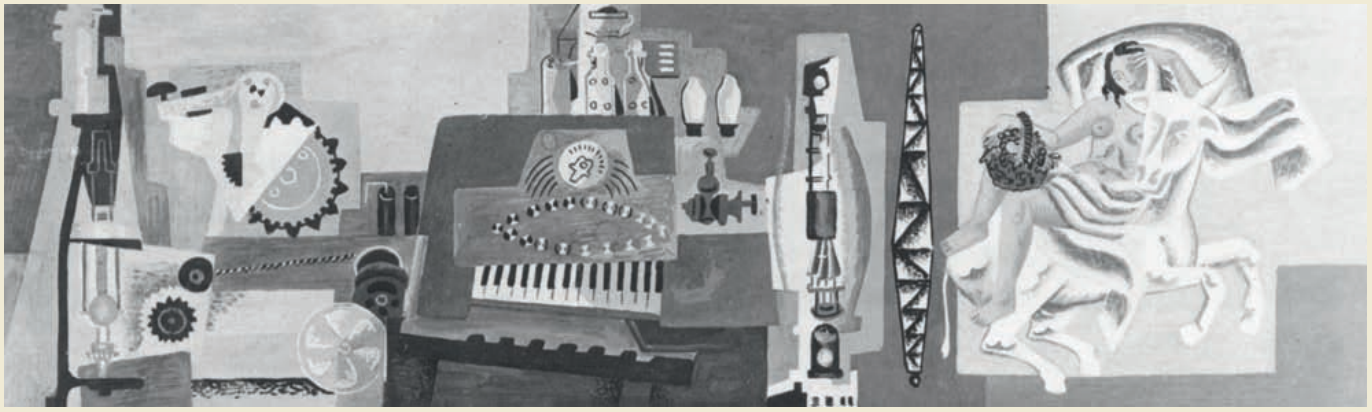
Severini è stato tutto questo e quindi, pur in una forma di essenzialità, uno degli artisti più complessi del Novecento e la sua arte ne ha attraversato i momenti decisivi: divisionista a Roma con Boccioni e Balla, nel 1906 parte per Parigi e troverà, in quella che era la capitale mondiale dell'arte, la sua via. Nel 1910 aderisce al Futurismo, di cui diviene, con Marinetti, Russolo, Carrà e Boccioni, uno dei maggiori esponenti. Va detto che Severini, anche dopo l'abbandono dell'esperienza futurista e cubista e il ritorno al classicismo negli anni del *rappel à l'ordre*, non abbandonò mai quello che l'avanguardia gli aveva dato: la concezione di una forma lontana dagli accenti naturalisti e accademici, che finirono per essere riproposti da molti pittori del Novecento, sostenuto in Italia da Margherita Sarfatti.

La conversione religiosa nel 1923, cementata dall'amicizia con il filosofo cattolico Jacques Maritain, l'impegno nella decorazione di diverse chiese cattoliche in Francia e Svizzera, funzionarono come consolidante alle istanze di un *classicismo* che manteneva intatti, accanto al recupero dei mosaici bizantini e dell'arte murale di Giotto e Piero della Francesca, i presupposti del Futurismo e del Cubismo, l'anelito verso una forma libera da ogni schema accademico. A questo presupposto di libertà espressiva Severini rimase fedele anche nei momenti di maggior aderenza al Classicismo.

Nel 1936 Severini partecipa e Roma al Convegno Volta, sul rapporto Architettura-Pittura, in cui espone, in una relazione, la teoria della *sezione aurea* e del "numero d'oro", teoria che aveva già enunciato nel libro *Du Cubisme au Classicisme. Esthétique du compas et du nombre*, 1921.

È forse il suo momento di maggior aderenza all'idea di una pittura decorativa, di spirito classico. Nei ritratti egli realizza prove di intenso realismo del disegno, unito però a una carica cromatica affatto naturalistica, come nel doppio ritratto *Portraits: la mère et la fille* (*Jeanne e Gina*), e *Portrait de la famille Severini* (*La famiglia del pittore*), 1936, con le tre figure così ieratiche da sentire e rielaborare suggestioni antiche, secondo un taglio moderno. Accanto ai ritratti Severini realizza molte nature morte, intese però nel senso di fregi decorativi, in cui dispone gli oggetti dipinti secondo un ordine che conferisce al fregio un suo significato simbolico, come nei mosaici romani.

Qui la maschera di un Sileno coronato di uva, il tirso, simbolo del corteo bacchico, la testa di capro, le colombe e il serpente sembrano alludere a una antichità pacificata.



Gino Severini, *Bozzetto decorativo per il Palazzo delle Poste di Alessandria*, 1936-1937, (part.)

572

572

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Paesaggio, 1939

Olio su tela, cm. 45x55,5

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 939.

Certificato su foto di Luca Carrà, Milano, 17 luglio 2006, con n. 31/39.

Stima € 18.000 / 28.000

573

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

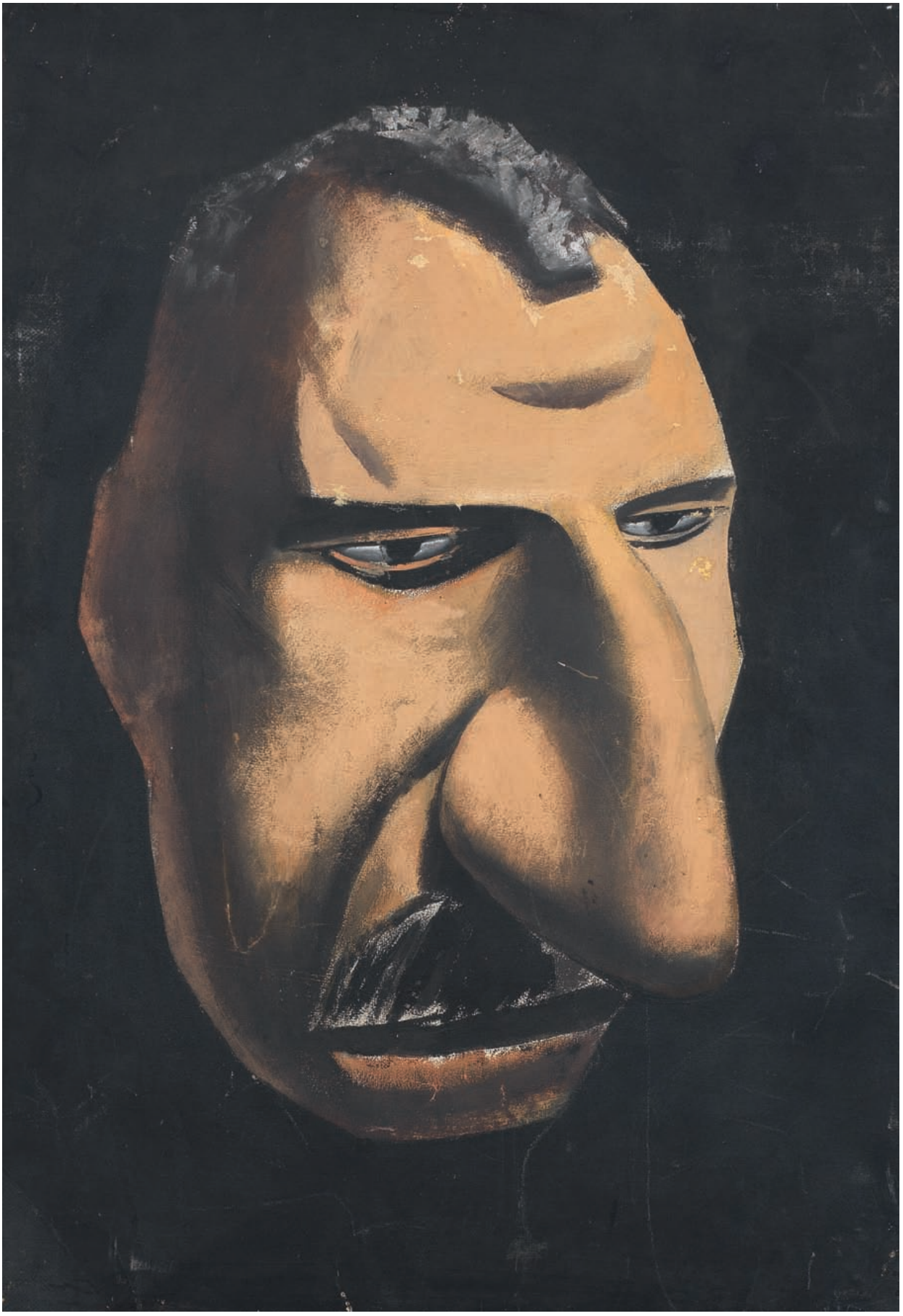
Ritratto (Stalin), 1923

Tempera, carboncino e biacca su carta applicata su tela,
cm. 64x44,5

Certificato su foto Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, 30 novembre 2006.

Stima € 9.000 / 14.000

Mario Sironi, illustrazioni per *Il lunedì del Popolo d'Italia*, 1922-1923



574

574

Fortunato Depero

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

Rissa meccanica, 1947-48 ca.

Olio su tavola, cm. 63x70

Firma in basso a destra: F. Depero. Al verso: etichetta e due timbri Galleria d'Arte Il Castello, Trento.

Certificato su foto di Bruno Passamani, Brescia, 30 settembre 1982; certificato su foto Galleria d'Arte Il Castello. Opera registrata presso l'Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Fortunato Depero, a cura di Maurizio Scudiero, Rovereto, con n. FD-0478-DIP.

Stima € 35.000 / 50.000

575

575

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Natura morta (Futur-Cubista 4), 1917 ca.

Olio su tela, cm. 35,5x56,5

Sigla in basso al centro: R.M.B. Al verso sul telaio: etichetta Galleria Edieuropa / QUIarte contemporanea / Roma.

Storia

Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Roberto Marcello Baldessari, a cura di Maurizio Scudiero, Rovereto, 27 febbraio 2009, con n. B17-63.

Stima € 50.000 / 60.000

576

576

Umberto Boccioni

Reggio Calabria 1882 - Sorte (Vr) 1916

Signora con ventaglio, 1907

Puntasecca, cm. 23,5x15

Firma a matita in basso a destra: U. Boccioni.

Storia

Collezione privata,Trieste;
Collezione privata

Bibliografia

Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, Archivi del Futurismo, volume secondo, De Luca Editore, Roma, 1962, p. 274, n. 422;
Teresa Fiori, Archivi del Divisionismo, volume secondo, saggio introduttivo di F. Bellonzi, Officina Edizioni, Roma, 1968, p. 184, n. 2241;
Paolo Bellini, Catalogo completo dell'opera grafica di Umberto Boccioni, Salamon e Agustoni editori, Milano, 1972, p. 32, n. 8;
Guido Ballo, Boccioni, la vita e l'opera, Il Saggiatore, Milano, (I ed. 1964), 1982, tav. 40;
Maurizio Calvesi, Ester Coen, Boccioni. L'opera completa, Electa Editrice, Milano, 1983, p. 228, n. 285.

Stima € 7.000 / 12.000

577

577

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

San Giorgio e il drago, metà anni Cinquanta

Acquerello e matita grassa su carta applicata su cartone, cm. 14,8x19,8

Dedica e firma in basso a sinistra: Ad Elena e Giorgio [...] G. de Chirico. Al verso: timbro Galleria d'Arte S. Stefano, Venezia, e firma Uccia Zamberlan.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 14 ottobre 2005, con n. 0076/10/05 OT.

Esposizioni

Giorgio de Chirico. Myth and Mystery, Londra, Estorick Collection of Modern Italian Art, 15 gennaio - 19 aprile 2014, cat. pp. 84, 85, n. 28, illustrato a colori.

Stima € 8.000 / 12.000

Giacomo Balla – un moderno sperimentalista

"Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi, ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza delle immagini sulla retina, le cose in movimento si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono", sottoscrive Giacomo Balla nel manifesto *La pittura futurista* del 1910. Sempre alla ricerca di una sintesi, il pittore sviluppa il tema pittorico attraverso innumerevoli analisi: partendo da diversi studi particolari (il moto relativo, il volo delle rondini, le compenetrazioni della luce, il dinamismo dell'auto) approda alla "linea della velocità", da lui stesso definita *base fondamentale delle mie forme pensiero*. Non a caso esistono ben due taccuini dove Balla sviluppa la *linea della velocità* in più di 55 studi, arrivando a unirla ad altri fattori (il vortice, il paesaggio, il rumore). Nel 1915 la rivista siciliana "La Balza" pubblica un disegno del Futurista Balla con la seguente didascalia: *Velocità astratta (automobile)*: l'iconografia è quella della *linea della velocità* nata dal passaggio dell'automobile nel paesaggio.

Giacomo Balla, *Velocità astratta + rumore*, 1913-1914

Giacomo Balla, *Studio di Velocità astratta (automobile)*, 1913 ca., in *La Balza*, Messina, 1915

Scrive Elica Balla: "Balla, vuotato completamente lo studio, fece dare il bianco a tutte le pareti della sua casa (quel bianco che più tardi daranno a tutti gli appartamenti) e poi confinate tutte le sue opere passatiste, voltate verso il muro, in una camera ripostiglio, nello studio imbiancato, ricominciò tutto dal principio. […] felice nel sentirsi nuovo di bucato, incominciò in mezzo ad un camerone vuoto bianchissimo a tracciare sopra fogli di carta le linee di auto in corsa, oggettive prima, sintetiche in seguito basi fondamentali e formidabili delle personalissime forme-pensiero: creazioni sue inconfutabili. È questo il periodo di lotta accanita, incessante che mette a

Giacomo Balla, *Complesso plastico colorato di frastuono + velocità,* 1914

durissima prova la resistenza di 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. Continue ricerche futuriste… " (in *Con Balla*, Milano 1986, pp. 304-305, 314-315). In questi termini, Fagiolo mi spiegava questa nuova ricerca: È "una forma sintetica che solo la mentalità del tutto *surreale* di Giacomo Balla può ritenere tale. Esatta e scientifica come la dimostrazione d'un manuale d'ingegneria, ma poetica come una frustata liberty, la *linea di velocità* diventerà nella sua poetica una specie di personale marchio di fabbrica. La forma più importante del suo vocabolario, tanto è vero che arriverà a qualificarla 'base fondamentale delle mie forme pensiero". E conclude: "L'azzurro del cielo si unisce al verde del paesaggio, compenetrandosi con semplicità e complessità allo stesso tempo. È già presente una forma complementare che assomiglia al vortice. Le opere di Balla, che si definirà 'astrattista futurista', dimostrano che l'astrazione può avvenire soltanto partendo dai dati veri della natura complicati dal movimento. Infine, la tematica della *Velocità astratta* trova la sua realizzazione anche con altre tecniche: diventa il soggetto dei "complessi plastici" e della scultura filiforme nello spazio, si allarga al progetto architettonico, viene applicata all'arredamento nello straordinario paravento di Casa Balla e fa il giro del mondo attraverso l'arte postale.

Nel primo vetro qui analizzato, troviamo la tematica della linea di velocità riscontrabile in quella molla rossa che attraversa il cielo dalle linee curve azzurre insieme al vortice che si sprigiona nel giallo centrale.

Nel secondo vetro, ritroviamo sempre la *linea di velocità* (quella molla rossa che scatta nell'intera composizione) realizzata questa volta con una completezza cromatica più completa rispetto al vetro precedente: resta da dire che qui Balla usa un vetro dalla corposità più ricca, come nel vetro con il tema dello *Specchio d'acqua*.

Nel terzo vetro qui presentato Balla rappresenta un tema a lui sempre caro: la natura. "Il pittore *completo* che ama la verità eterna nell'espressione della NATURA, quando viene suggestionato da essa, le correnti trasmissive sono prive di qualunque scuola, metodo, regola, maniera ecc.. e sono verginalmente sincere, NATE solo perché hanno trovato quei dati specialissimi sensi o nervi scrupolosamente adatti alle creazioni artistiche. *Solo continuando lavorare* altrimenti fabbrica della moda", scrive Balla agli inizi del Novecento e continua nei suoi taccuini: "mi alimento della purezza buonissima della natura per cui figlio di essa non accetto nessuna affermazione". Figlio della natura, Balla ha sempre vissuto a stretto contatto con essa: da quando arriva a Roma con la mamma nel 1895 e va ad abitare nella casa-convento ai Parioli con vista su Villa Borghese a quando nel 1929 si deve trasferire a via Oslavia coi giardini di viale Mazzini, fino alla morte nel 1958,

Giacomo Balla, *Linea di velocità + forme e rumore*, 1913-1914

578

578

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Linea di velocità + cielo, 1913 - 1920

Smalto su vetro opaco, cm. 15,5x19

Firma in basso a sinistra: Balla. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta e timbro Galleria Fonte d'Abisso, Modena: timbro SIMA 3 / Comune di Venezia / Centro di Cultura di Venezia.

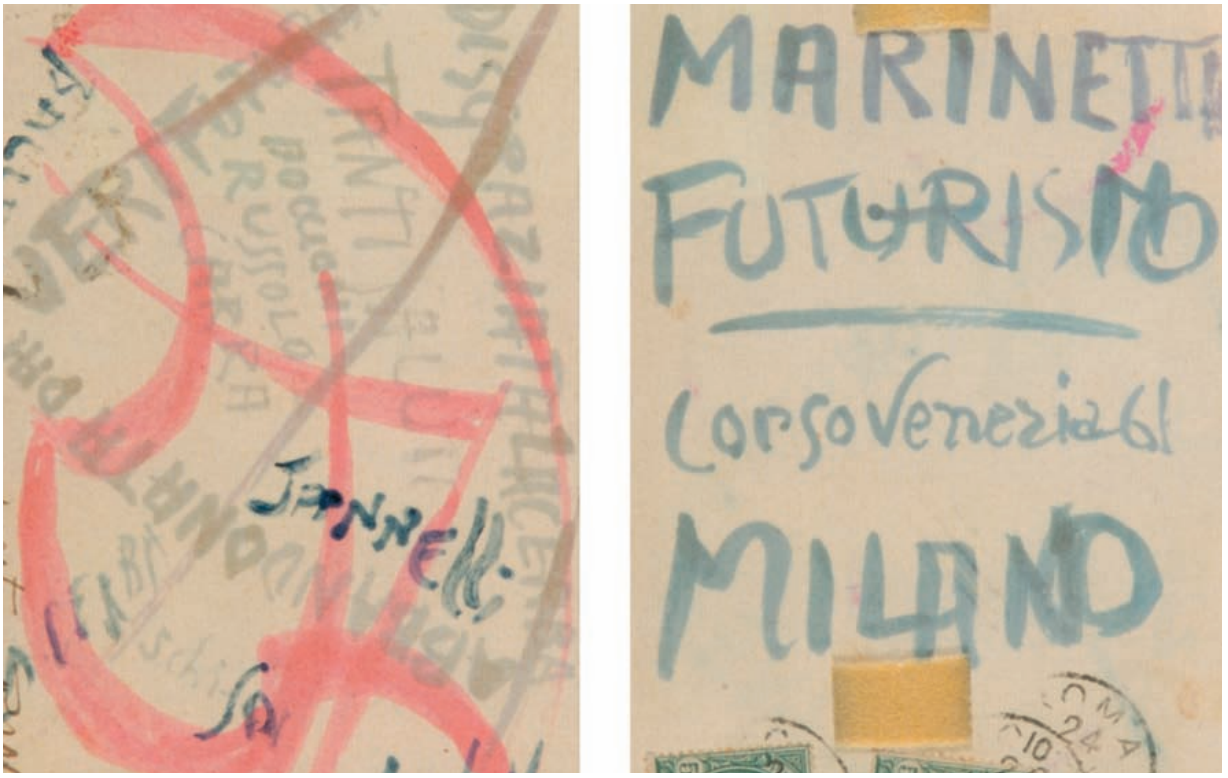
Storia

Casa Balla, Roma;
Galleria Fonte d'Abisso, Modena - Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Balla Depero. Ricostruzione Futurista dell'Universo, testi di Enrico Crispolti e Maurizio Scudiero, Milano, Galleria Fonte d'Abisso, 23 febbraio - 29 aprile 1989, cat. pp. 82, 160, n. 41, illustrato a colori.

Stima € 45.000 / 65.000



Giacomo Balla, *Cartolina a Marinetti*, 1914

la sua arte si alimenta sempre della *purezza buonissima della natura*. Dal divisionismo al futurismo agli anni Venti, la natura è sempre stata per Balla una ricerca di ritmo e colori condotta col metodo abituale della rappresentazione del suo stato d'animo. Il tema dello *Specchio d'acqua* viene realizzato da Balla nel 1918 prima in una tempera dove su uno sfondo dalle diverse gradazioni del verde si va ad aprire lo specchio d'acqua nato proprio dal lancio di un sasso nell'acqua.. e poi nel 1929 nella tela quadrata (cm. 77 x77) per decorare il corridoio di via Oslavia. È tutta una nuova esplosione di luce che il nuovo esperimento del Mago Balla ben interpreta usando le vernici sul vetro smerigliato.
Questi tre vetri - insieme ad altri tre dipinti con il tema del *Volo di rondini*, *Linea di velocità + rumore* e *Dissolvimento d'autunno*

Giacomo Balla, *Ponte della velocità*, 1913-1918

579

579

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Linea di velocità + spazio, 1913 - 1920

Smalto su vetro smerigliato, cm. 19x23,5

Firma in basso a sinistra: Balla. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta e timbro Galleria Fonte d'Abisso, Modena: timbro SIMA 3 / Comune di Venezia / Centro di Cultura di Venezia.

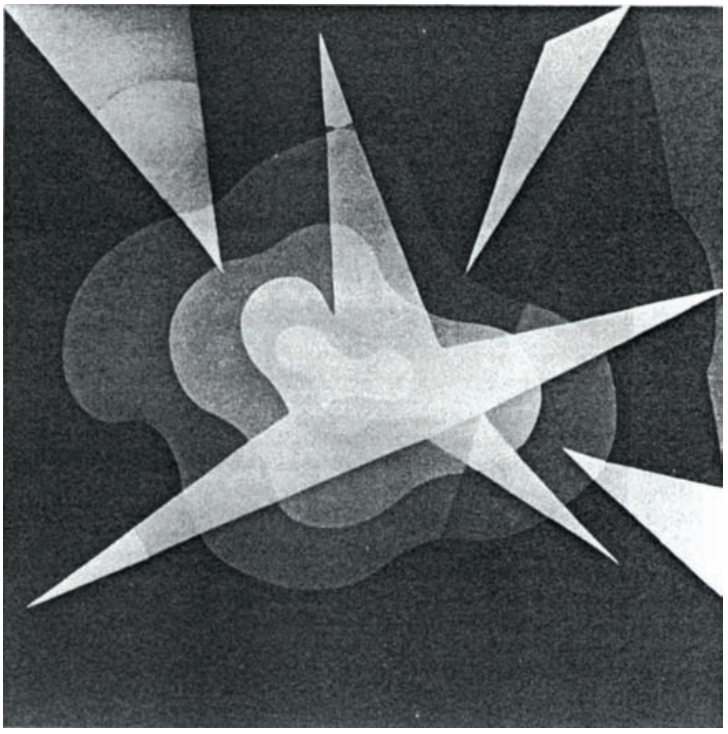
Storia

Casa Balla, Roma;
Galleria Fonte d'Abisso, Modena - Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Balla Depero. Ricostruzione Futurista dell'Universo, testi di Enrico Crispolti e Maurizio Scudiero, Milano, Galleria Fonte d'Abisso, 23 febbraio - 29 aprile 1989, cat. pp. 82, 160, n. 42, illustrato a colori.

Stima € 45.000 / 65.000



Giacomo Balla, *Specchio d'acqua*, 1925

Lo studio rosso di Casa Balla, Roma

– vengono acquistati direttamente in Casa Balla a Roma alla fine degli anni Ottanta e presentati al pubblico nella Galleria Fonte d'Abisso di Milano nella mostra dedicata alla *Ricostruzione futurista dell'universo* di Balla e Depero: "Quello di Balla è un futurismo che può essere contraddistinto come 'sintetico', in quanto svolge appunto un'opera di sintesi globale, che si risolve in un alleggerimento della tavolozza (che viaggia ora a grandi campiture di tinte piatte) e nell'andamento curvilineo per 'linee-forza' della morfologia. Questa sua differente posizione è già avvertibile nel 1913/14 con opere del ciclo *Velocità* ed anche con *Forma-rumore*. […] Dopo 'ricostruzione futurista dell'universo', ma anche contemporaneamente, Balla spinge sempre più il suo 'futurismo sintetico' verso la sperimentazione di altri materiali (si vedano appunto i dipinti su vetro degli anni '14, '15, '18) e poi via via verso un'arte decorativa tout court" (Milano 1989, p. 77).

580

580

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Specchio d'acqua, 1918 - 1920

Smalto su vetro smerigliato, cm. 20,5x31

Firma in basso a sinistra: Balla. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta e timbro Galleria Fonte d'Abisso, Modena: timbro SIMA 3 / Comune di Venezia / Centro di Cultura di Venezia.

Storia

Casa Balla, Roma;
Galleria Fonte d'Abisso, Modena - Milano;
Collezione privata

Esposizioni

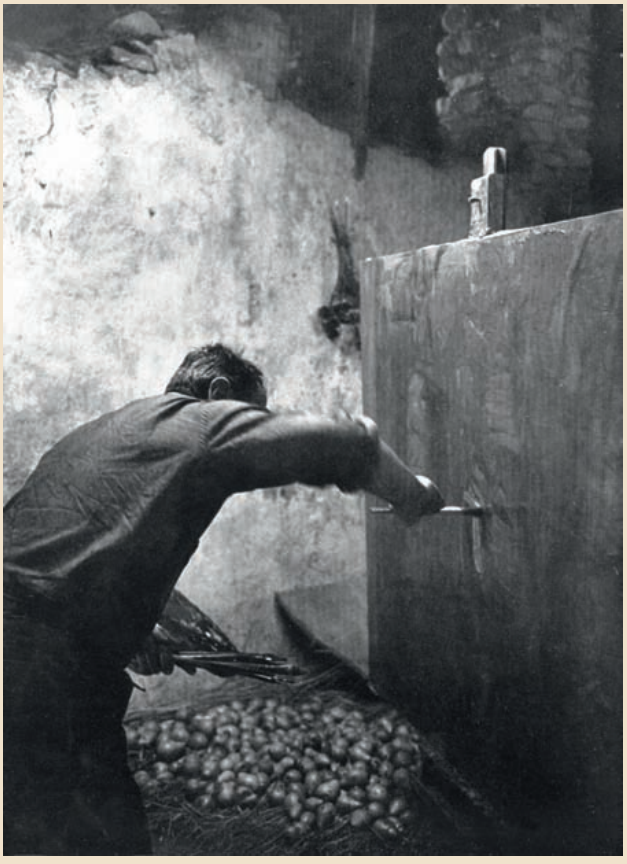
Balla Depero. Ricostruzione Futurista dell'Universo, testi di Enrico Crispolti e Maurizio Scudiero, Milano, Galleria Fonte d'Abisso, 23 febbraio - 29 aprile 1989, cat. pp. 82, 160, n. 43, illustrato a colori.

Stima € 45.000 / 65.000

Non so se sia giusto chiamarmi informale. Forse no; allo stesso modo mi pare insufficiente chiamarmi un naturalista. Potrei essere definito un informale se si tien conto alla coincidenza che esso stabilì, in pittura, col valore dell'istinto. Mi sembrò la rivolta della vita contro le belle cose, le idee troppo sistematiche. Non avevo cognizione di cosa fosse quel movimento artistico. Io mi sentivo attratto verso un impulso romantico; volevo involgermi nella natura, più che mettermi a guardarla e a dipingerla dal di fuori.

Ennio Morlotti, conversazione con Marco Valsecchi, 1964

Nel 1937, mentre in Italia il discorso critico e le maggiori manifestazioni pittoriche ancora erano incentrati sul dibattito sul muralismo e sulla retorica di regime, il giovane Ennio Morlotti, che di mestiere faceva il contabile, decide di tentare la strada della carriera artistica, e per farlo non si iscrive, come la maggior parte dei suoi colleghi, al sindacato dei pittori istituito dal regime, ma compie un viaggio a Parigi, che proprio quell'anno ospitava l'Esposizione Universale. A Parigi le *Bagnanti* di Cézanne sono per lui "un pugno allo stomaco", così come rimane enormemente impressionato da *Guernica*, esposto nel Padiglione della Repubblica spagnola. Fu lo stesso Morlotti a procurarsi riproduzioni dell'opera e dei disegni preparatori per divulgarli ai suoi amici pittori italiani, una volta tornato. L'impulso a guardare, per cominciare la sua strada di pittore, non verso ciò che avveniva in patria ma verso le manifestazioni più aggiornate dell'arte europea, lo fa convergere sin da subito verso quelle esperienze pittoriche eterodosse rispetto al regime, e naturale diventa così l'adesione a *Corrente* prima, e, subito dopo la guerra, al *Fronte Nuovo delle Arti e* al *Gruppo degli Otto*.
Ma lo sviluppo del suo personalissimo linguaggio, che lo ha reso uno degli artisti più significativi dell'Italia del dopoguerra, avviene in solitaria, quando, a partire dal 1952, egli realizza i primi paesaggi dell'Adda, a Imbersago.
È qui che egli capisce che la sua pittura, per compiersi, deve, come dicono le sue stesse parole, "involversi nella natura", con il suo dato oggettivo, organico, di materia viva e pulsante.
Il rapporto di Morlotti con la natura non ha nulla però del descrittivo o dell'anedottico: come la grande tendenza allo svincolarsi dalla rappresentazione tradizionale che avviene in tutto l'Informale europeo e americano, il dato naturale viene trasfigurato e codificato attraverso le leggi interne dell'opera d'arte, incentrate sui mezzi stessi del fare pittorico: la pennellata, il colore, il gesto.
I paesaggi diventano, come nell'olio del 1964, spatolate di colori terrosi che si stagliano sull'azzurro profondo del cielo, i suoi fiori emergono da fondi verdi o ocra, composti da una materia pittorica ricchissima, densa e consistente, che costituirà, a partire dagli anni Cinquanta, la sua cifra stilistica.



Ennio Morlotti al lavoro

L'approccio di Morlotti non è però mentalistico, attento unicamente alla rappresentazione dell'inconscio sulla tela, né ha alcun rapporto con i linguaggi automatici che hanno caratterizzato parte dell'informale: come dice lo stesso pittore, il rapporto che egli ha con i mezzi linguistici è di tipo istintivo, e il suo istinto lo porta a fondere il suo temperamento, la sua volontà creatrice, con la natura e con i suoi elementi.
I quattro dipinti presenti in catalogo sono perfetta testimonianza di questo suo rapporto intimo, emozionale, quasi di simbiosi con il dato naturale da cui prende spunto, che sia la campagna della sua amata Imbersago, o un mazzo di girasoli o di fiori recisi: tutto è costruito dal colore, un colore mai squillante, urlato, ma modulato secondo gradazioni tonali calibratissime: la materia si disfa e si ricompone, assume una consistenza quasi fangosa, da cui affiorano echi di forme note o si ricostruisce un paesaggio, in un'identificazione totale tra istinto e materia, tra pittura e natura.
Come ha scritto Maurizio Calvesi nel suo ancor oggi fondamentale articolo *L'informale in Italia fino al 1957* (1963): "Per Morlotti anche la carne è fango o muschio […] perché questo caparbio restringersi dal suo orizzonte al raggio di una realtà di elezione, di una realtà assunta cioè come verità, lo porta ad identificarsi totalmente con essa. Non c'è pronunciamento lirico in questa scelta di Morlotti, ma una calamitazione quasi sorda verso i processi più riposti e lenti […] della vita, ossia della natura".

581

581

Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

Paesaggio di Brianza, 1953

Olio su tela, cm. 52x80

Firma in basso a destra: Morlotti.

Foto autenticata dall'artista, Milano, 30-4-83.

Bibliografia

Francesco Biamonti, Renzo Modesti, Ennio Morlotti, Club Amici dell'Arte Editore, Milano 1972, p. 64, fig. 14;
Donatella Biasin, Pier Giovanni Castagnoli, Gianfranco Bruno, Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti, tomo secondo, Skira editore, Milano, 2000, p. 124, n. 254.

Stima € 18.000 / 28.000

582

582

Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

Girasoli

Olio su tela, cm. 60x80

Firma in basso a destra: Morlotti.

Storia

Atelier dell'artista;
Collezione Roberto Longhi, Firenze;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Stima € 7.000 / 9.000

583

583

Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

Paesaggio, (1964 ca.)

Olio su cartoncino applicato su tela, cm. 40x50

Firma in basso a destra: Morlotti.

Certificato su foto Zonca & Zonca, Milano, 27.IV.99.

Stima € 10.000 / 18.000

584

584

Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

Fiori, 1960

Olio su faesite, cm. 91,2x70

Firma e data in basso a destra e al verso: Morlotti / 60.

Storia

Collezione privata, Bologna;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista, Milano, 27/4/70, con n. 147.

Stima € 12.000 / 18.000

Franco Gentilini, "architetto dei sogni"

"Forse da bambini costruiamo il nostro destino di uomini […]. Io fin da ragazzo ho avuto spiccato il senso dell'osservazione della realtà. Mi attraevano le architetture dei palazzi e le cattedrali: le une e le altre esercitavano su me un forte potere di suggestione e di fascino […] Ero addirittura affascinato dal gioco prospettico delle facciate delle cattedrali e dalle grafie simboliche dei segni: dagli armoniosi ricami gotici e romanici dei palazzi. […] alla simbologia […] vi ho sostituito le immagini e le emozioni che solo una loro dimensione umana può suggerire quale antitesi di "Grandeur et Misère". Al contrario nel dipingere i grandi "nudi" e le "figure", alle immagini e alle emozioni ho sostituito i simboli, quasi a suggerire questa volta, un rapporto plastico tra idee di bellezza e idee di poesia che si richiamano a una civiltà remota. Non ho voluto soffermarmi sull'apparenza esteriore bensì ho voluto cogliere l'essenza di un dato psicologico" (in *Franco Gentilini. Antologia della critica*, Roma, 1984, p. 7).
Definito da qualcuno "architetto dei sogni", Franco Gentilini riesce a creare composizioni dalle atmosfere sospese, liriche e nostalgiche, in cui la raffinatezza e la forza plastica e materica dell'arte antica italiana, interpretate in chiave moderna, divengono, insieme ad ispirazioni derivate dalle avanguardie e dall'arte contemporanea, elementi fondamentali per trasferire sulla tela un mondo vivo e attuale, in cui non mancano la componente ironica e il gioco, e dove si incontrano oggetti, personaggi ed elementi della memoria legati alle sue origini faentine.
Dopo il viaggio a Parigi, nel 1928, decide di lasciare Faenza per trasferirsi nel 1929 a Roma dove, introdotto nel fervido ambiente culturale e artistico della città, inizia a frequentare il caffè Aragno, luogo d'incontro di artisti, letterati e intellettuali. Sono questi gli anni in cui si confronta con la pittura italiana ed europea, divenendo poi uno degli esponenti della Scuola romana e sviluppando, intorno agli anni Cinquanta, un linguaggio indipendente. A partire da questo decennio inizia a preparare le tele con colore e sabbia di fiume, per rendere la superficie ruvida e quindi simile a quella utilizzata per l'affresco, sua grande passione, sia per l'incanto e la commozione provati davanti alle pareti dipinte dai grandi maestri, sia per la maestria tecnica necessaria per l'esecuzione. Le opere di Gentilini nascono dalla rielaborazione di schizzi disegnati nelle occasioni e nei luoghi più diversi, oppure egli interviene direttamente sulla tela lasciando spazio alla memoria e raffigurando liberamente soggetti sognati oppure visti chissà dove. Una pittura narrativa e intellettiva, quella di Gentilini, in cui gli elementi sono portati in una dimensione ulteriore e meditata, come nelle serie sullo stesso soggetto, ripetibile e diverso ogni volta, per cercare "l'effettiva dimensione ambientale del tema" trattato "fino alla saturazione".

Franco Gentilini nel suo studio a Roma, 1975

Una pittura autentica e colta, sempre coerente, ricondotta quasi ad una visione incantata di un mondo parallelo, in cui appare comunque la realtà, ad esempio, con maliziosi nudi femminili, dai grandi occhi sgranati, trasognati e sfuggenti, donne dalle squisite forme, che ricordano la bellezza antica e monumentale della figura umana, come in *Nudo*, 1958, e in *Nudo con le arance*, 1976. Oltre alla figura umana, posta in composizioni di vario genere, dai banchetti alle scene d'interno, *Cibernetica (N. 2)*, 1962, soggetti particolarmente cari al pittore, sono gli edifici e gli scorci urbani ispirati ai luoghi dell'infanzia oppure a città come Roma e Parigi, rivisitati spesso in chiave ironica (*Le Panthèon*, 1970).
Un percorso creativo autonomo e affascinante, quello di Gentilini, in cui ad una chiarezza espressiva si contrappone una profondità di pensiero: "Amo il mio mestiere, e sarà perché dipingo da molti anni. Per quanto poi riguarda la coerenza nella mia pittura, giro intorno ai quadri come un innamorato, e anche quando cerco nuovi temi finisco sempre col tornare a quel tema unico che è il rapporto umano tra le cose e le creature" (ibidem, p. 228).

585

585

Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Nudo con le arance, 1976

Olio su tela sabbiata, cm. 85x75,5

Firma e data in alto a destra: Gentilini 76.

Storia

Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista, Roma, 26 maggio 1976, convalidata da Luciana Gentilini, Roma, 12 giugno 1995.

Esposizioni

Franco Gentilini 1909-1981, Roma, Palazzo Venezia, 21 dicembre 1985 - 14 febbraio 1986, cat. n. 91 illustrato a colori.

Bibliografia

Giorgio e Guido Guastalla, Romeo Lucchese, Omaggio a Franco Gentilini, Graphis Arte / Toninelli Arte Moderna, 1983, p. 74;
Giorgio Di Genova, Storia dell'arte italiana del '900. Generazione primo decennio, Edizioni Bora, Bologna, 1986, p. 514;
Alain Jouffroy, Franco Gentilini, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1987, p. 214, n. 155;
Luciana Gentilini, Giuseppe Appella, Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000, pp. 106, 650, n. 1499, tav. LXXXI;
Franco Gentilini nel centenario della nascita, catalogo della mostra a cura di M. T. Benedetti, Milano, Museo della Permanente, 12 novembre 2009 - 10 gennaio 2010, Skira, Milano, 2009, p. 30.

Stima € 25.000 / 35.000

586

586

Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Le Panthéon, 1970

Olio su tela sabbiata, cm. 70x50

Firma e data in alto a destra: Gentilini 70. Al verso sul telaio: etichetta Adelphi Galleria d'Arte Contemporanea, Padova. Sul retro della cornice: etichetta e timbro Galleria d'Arte del Naviglio, Milano, n. 3628.

Storia

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

Esposizioni

Gentilini, Milano, Galleria del Naviglio, 4 - 17 maggio 1971, cat. n. 7, illustrato.

Bibliografia

Nerio Tebano, Gentilini, testo di Guido Giuffré, presentazione di Gualtieri di San Lazzaro, Il Cigno edizioni d'arte, Roma, 1971, p. 167;
Luciana Gentilini, Giuseppe Appella, Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000, p. 578, n. 1280.

Stima € 10.000 / 18.000

587

587

Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Cibernetica (N. 2), 1962

Olio su tela sabbiata, cm. 55x50,5

Firma in basso a sinistra: Gentilini. Al verso sul telaio: etichetta Adelphi Galleria d'Arte Contemporanea, Padova.

Storia

Collezione privata, Padova;
Collezione privata

Bibliografia

Luciana Gentilini, Giuseppe Appella, Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000, p. 463, n. 961.

Stima € 14.000 / 20.000

588

Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Nudo, 1958

Olio su tela sabbiata, cm. 100x70

Firma in alto a destra: Gentilini. Al verso sulla tela; etichetta Centro Internazionale di Arti Figurative / Biella / febbraio 1964; sul telaio: etichetta e timbro Galleria del Naviglio, Milano: tre etichette XXIX Biennale Internazionale d'Arte / di Venezia - 1958, con n. 21.

Storia

Galleria del Naviglio, Milano;
Collezione M. Milani, Savona;
Galleria Narciso, Torino;
Collezione privata

Esposizioni

XXIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia,1958, cat. sala VII, p. 31, n. 25 (presumibilmente con titolo *Nudo nero*);
Pittura Italiana Contemporanea, Milano, Palazzo della Permanente, giugno - ottobre 1960, cat. n. 1;
XII Mostra Nazionale di Pittura "Golfo della Spezia", La Spezia, Palazzo Scolastico di Piazza Verdi, 13 luglio - 25 agosto 1963, cat. 95;
Gentilini, Biella, Centro Internazionale di Arti Figurative, 1 - 16 febbraio 1964, cat. n. 8;
Gentilini, Torino, Galleria La Bussola, maggio 1964, cat. 11;
Omaggio a Maccari. Artisti del '900 italiano, Torino, Galleria d'Arte Narciso, 14 marzo - 12 aprile 1974, cat. tav. 26;
Collettiva del Novecento Italiano, Torino, Galleria d'Arte Narciso, 5 maggio - 16 giugno 1984, cat. n. 25, tav. 25.

Bibliografia

Luciana Gentilini, Giuseppe Appella, Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000, p. 368, n. 686.

Stima € 15.000 / 25.000

588

589

589

Renato Birolli

Verona 1905 - Milano 1959

La città degli studi, 1933

Olio su tela, cm. 67,5x84,5

Firma e data in basso a destra: R. Birolli 1933; al verso sul telaio titolo e firma: La città degli studi / R. Birolli.

Certificato su foto Archivio Renato Birolli, Milano, 19-10-2014, con n. 1923-12.

Stima € 8.000 / 14.000

Renato Guttuso, dal realismo sociale al realismo allegorico

"Dipingo per me, prima di tutto, ma con la precisa coscienza che io sono come gli altri, sono anch'io uno del pubblico.
Quindi, esplorare il mio petto, come diceva Leopardi, significa esplorare il petto di tanti altri, della gente, dell'umanità. Dipingere è un piacere. Un grandissimo piacere.
Per me, il piacere più alto che ho"

Renato Guttuso

Renato Guttuso osserva il mondo che lo circonda e dipinge ciò che vede e conosce con l'immediatezza e la forza al pari di un artista "primitivo": le sue opere sono una rappresentazione personale della natura e della vita in termini di immagini chiare ed immediatamente leggibili.
Nelle opere dell'artista la natura non è vista come ostile, ma come un elemento che possa interagire con l'uomo fornendogli tutto ciò di cui egli ha bisogno; questo punto di vista è esteso anche alle nature morte, e alle scene che ritraggono un modo di vita semplice e dignitoso, popolato di personaggi fieri della loro condizione, seppur difficoltosa.
Guttuso è un pittore che sente la realtà che lo circonda e per questo non ha bisogno di ricorrere a distorsioni o violenti effetti per esprimere le sue intenzioni, è un artista estroverso, che ci racconta il mondo in cui vive.
Si è parlato di "realismo sociale" per quanto riguarda le opere dell'artista all'inizio degli anni Cinquanta; è questo un momento in cui i suoi dipinti sono caratterizzati, attraverso una figurazione analitica, da una sorta di "polemica sociale" vicina alle lotte proletarie, contadine ed operaie (*Pescatori in riposo*, 1950, *Portella della Ginestra*, 1953, *Un eroe morto*, 1953).
È tuttavia dalla metà degli anni Cinquanta che questo realismo da sociale si trasforma in "esistenziale", puntando su un modo di dipingere più materico, fatto di maggiore pastosità, sino a giungere all'impiego di elementi a collage; la visione dell'artista tocca ancora tematiche di lavoro contadino ed operaio, ma si amplia occupandosi anche della condizione anonima e alienante del cittadino nella sua situazione quotidiana, attraverso un'immedesimazione totale.
Ragazza viene dipinto nel 1957, anno di grande intensità lavorativa per Guttuso, che ritrova quello slancio esistenziale di dipingere che non lo ha mai abbandonato ma che in alcuni periodi diviene più prolifico che in altri.
Il tema del nudo acquista in questo preciso momento grande spazio all'interno della sua produzione: il nudo è simultaneamente espressione di vitalità, corporeità ed erotismo, tutti elementi che si ritrovano in *Ragazza*, dove la materia si fa corposa e la densità delle carni diventa quasi drammatica sotto la torsione del corpo, espressa dal gesto del togliersi una calza.
I nudi di questi anni crescono ed "occupano per intero lo spazio del dipinto, come senz'altro orizzonte ambientale oltre il corpo stesso, la sua materiale storia di vita consumata, che diviene appunto totalità di campo, intriso nella fisicità della materia pittorica, percepita come densità umorale, quasi come un'effettiva entità corporea" (Enrico Crispolti in *Renato Guttuso, Opere della Fondazione Francesco Pellin,* Mazzotta, 2005, p. 90).
Quest'ottica di "realismo esistenziale" si estende fino ai primi anni Sessanta e le sue nature morte, siano esse intese come rappresentazione di un singolo oggetto o di un folto gruppo, divengono il luogo dove costruire la sua intenzione di rapporto fisico espressa da una materia pittorica spessa, ricca e stesa velocemente, a tal proposito scrive Franco Russoli:
" […] l'oggetto, con tutto il suo peso e la sua realtà, era posto in un rapporto di apparizione improvvisa, di rivelazione, nell'ambiente… Le cose viste, i fatti narrati, non si disponevano più in nessi convenzionali, ma si enucleavano, spietatamente veri, da un fondo unitario di materia di netta luce, da un accumulo di impressioni,

Renato Guttuso, *Pescatori in riposo*, 1950

Renato Guttuso nello studio di Velate

di atti, veramente dal gorgo dell'esistenza… Nacquero allora i "fumatori" e le "donne al telefono"… i "nudi" come gli "oggetti" nello studio: persone e cose individuate nel loro rapporto con l'ambiente, e con l'artista stesso, presenze mutevoli e condizionate a vicenda. Guttuso le captava usando ogni mezzo, e ancora una volta riusciva a fare realtà dei più diversi sistemi espressivi" (Franco Russoli, 1963, in *Guttuso grandi opere*, Mazzotta, 1984, p. 81).

Ecco che in *Tavolo con oggetti*, 1963, il disordine dei barattoli e la casualità delle bottiglie e dei tubetti di colore divengono il medium attraverso il quale si esprime il realismo esistenziale di Guttuso, al culmine della sua affermazione: "Così quegli oggetti nello studio: e ce n'è del '61 e del '63. Sono barattoli, sono persino le fiasche di Morandi: ma con tanto inchiostro, tanto nero e tanti guizzi di toni aspri, acidi, bollenti, che scottano come la ceralacca fusa, o freddano come una lama sulla fronte. È lì il Guttuso più autentico" (Cesare Brandi in *Il Punto*, 1964).

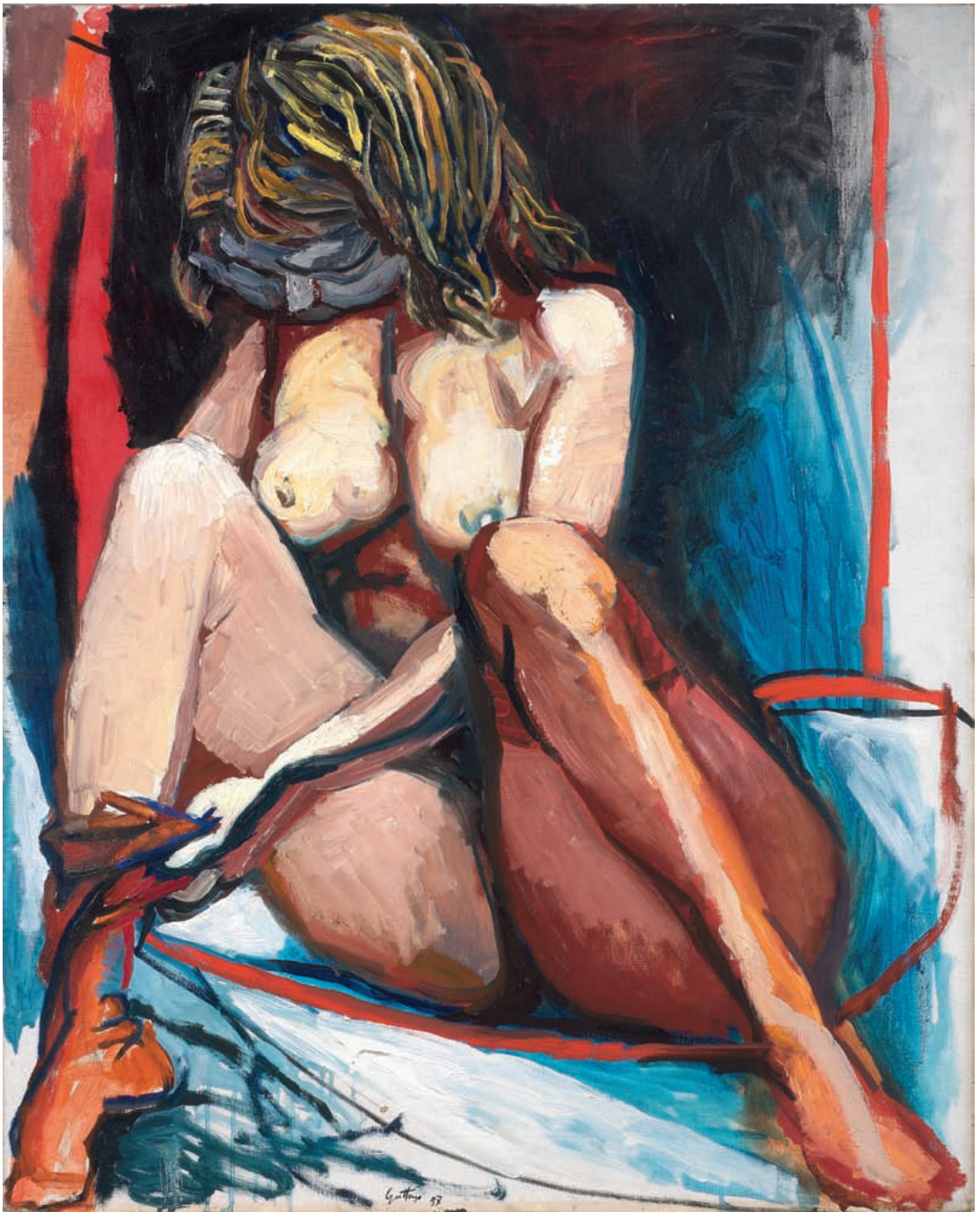
Negli ultimi anni di attività, a partire dagli anni Settanta per approdare poi agli Ottanta, l'attività dell'artista si modifica ulteriormente nel senso di un "realismo allegorico", attraverso cui l'artista realizza tele di grandi dimensioni che, come nota Enrico Crispolti "riassumano allegoricamente la condizione individuale e collettiva dell'uomo contemporaneo, non soltanto esponente d'una società di massa, ma testimone coinvolto d'una drammatica affluenza molteplice di compresenze di realtà, memoria, speranza" (in *Renato Guttuso, Opere della Fondazione Francesco Pellin,* cit., p. 115).

Nascono in questi anni tele dai colori accesi, ricche di oggetti e di personaggi disparati e distanti, sospese fra realtà, memoria, storia e mito: al 1978-79 risale il ciclo delle *Allegorie*, opere percorse da continue evocazioni ed interrogativi, più o meno sottintesi, sull'essere umano ed il suo destino.

Il motivo principale della pittura di Guttuso diviene all'inizio degli anni Ottanta il "guardare dentro di sé", un guardare percorso da una malinconia che permea e traspare chiaramente da dipinti come *Nel bosco di Velate*, 1985, dove il suo "realismo allegorico oggettiva fantasmi, incubi, memorie, presenze, riportando tutto ad una evidenza materiale d'immagine […]" (Enrico Cripolti, cit., p. 115).

E così un piccolo uomo ritratto di spalle passeggia in un sentiero nel bosco di cui si intuisce l'aria umida ed il profumo del sottobosco, tra erbe alte e tronchi contorti come rami di piombo che lasciano appena trapelare la luce del sole, una situazione di solitudine, di profonda malinconia e di intensa riflessione, in una sorta di uscita di scena.

La storia della pittura di Guttuso è segnata da conflitti, da prese di coscienza, da un rimettersi continuamente in discussione, dalle vicende di una figura contraddittoria e irriverente, ma soprattutto da un temperamento appassionato che sa imporsi per la sua aggressività impetuosa e per la sua sincerità, ed è proprio il temperamento la chiave di volta per capire a fondo Guttuso, perché è la singolare soluzione della connessione del pittore con i problemi oggettivi e soggettivi della sua esistenza.



590

590

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Ragazza, 1957

Olio su tela, cm. 92,5x73,5

Firma e data in basso al centro e al verso sulla tela: Guttuso 57; due timbri Sianesi Galleria d'Arte, Milano.

Storia

Galleria Medea, Milano;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 77, n. 57/33.

Stima € 30.000 / 50.000

591

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Tavolo con oggetti, 1963

Olio su tela, cm. 97,5x131

Firma e data in basso a destra: Guttuso / 63. Al verso, sulla tela e sul telaio: due timbri il Fante di Spade, Roma.

Storia

Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 273, n. 63/33;
Enrico Crispolti, Renato Guttuso. Opere della Fondazione Francesco Pellin, catalogo della mostra, Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 27 gennaio - 6 marzo 2005, p. 104, 105, 276, n. 25.

Stima € 90.000 / 130.000

591

592

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Nel bosco di Velate, 1985

Olio su tela, cm. 110x150

Firma in basso a destra: Guttuso; sigla del luogo, firma e data al verso sulla tela: V / Guttuso / ‘85.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 4, Giorgio Mondadori, Milano, 1989, p. 44, n. 85/58;
Enrico Crispolti, Renato Guttuso. Opere della Fondazione Francesco Pellin, catalogo della mostra, Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 27 gennaio - 6 marzo 2005, pp. 208, 209, 281, n. 81.

Stima € 60.000 / 80.000

Renato Guttuso e Ennio Morlotti a Velate

592

593

Carmelo Cappello

Ragusa 1912 - Milano 1996

Fughe ritmiche di luce nello spazio, 1961

Scultura in acciaio, cm. 190 h. (con base)

Firma, data e numero al retro: C. Cappello 1961 N I. Sulla base: targhetta con dati dell'opera.

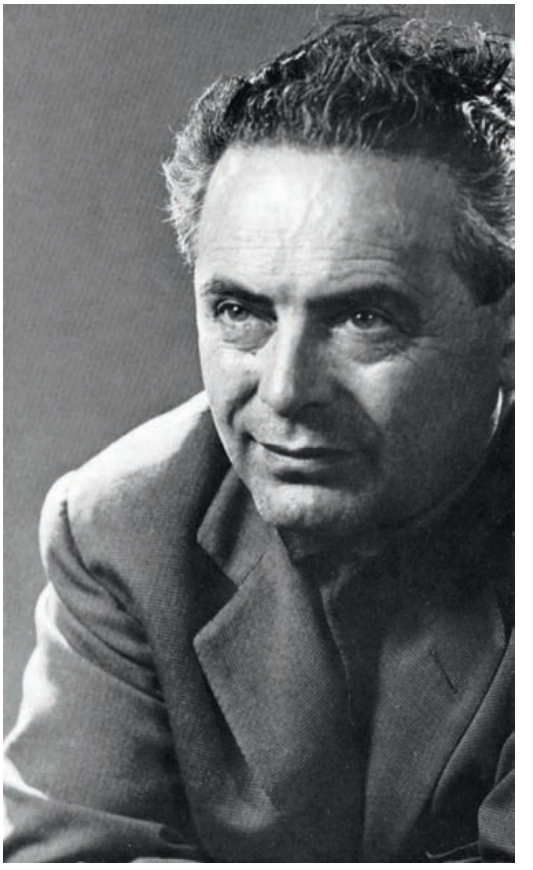
Storia

Collezione Falck, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto Archivio Carmelo Cappello, Milano, con n. A61-132.

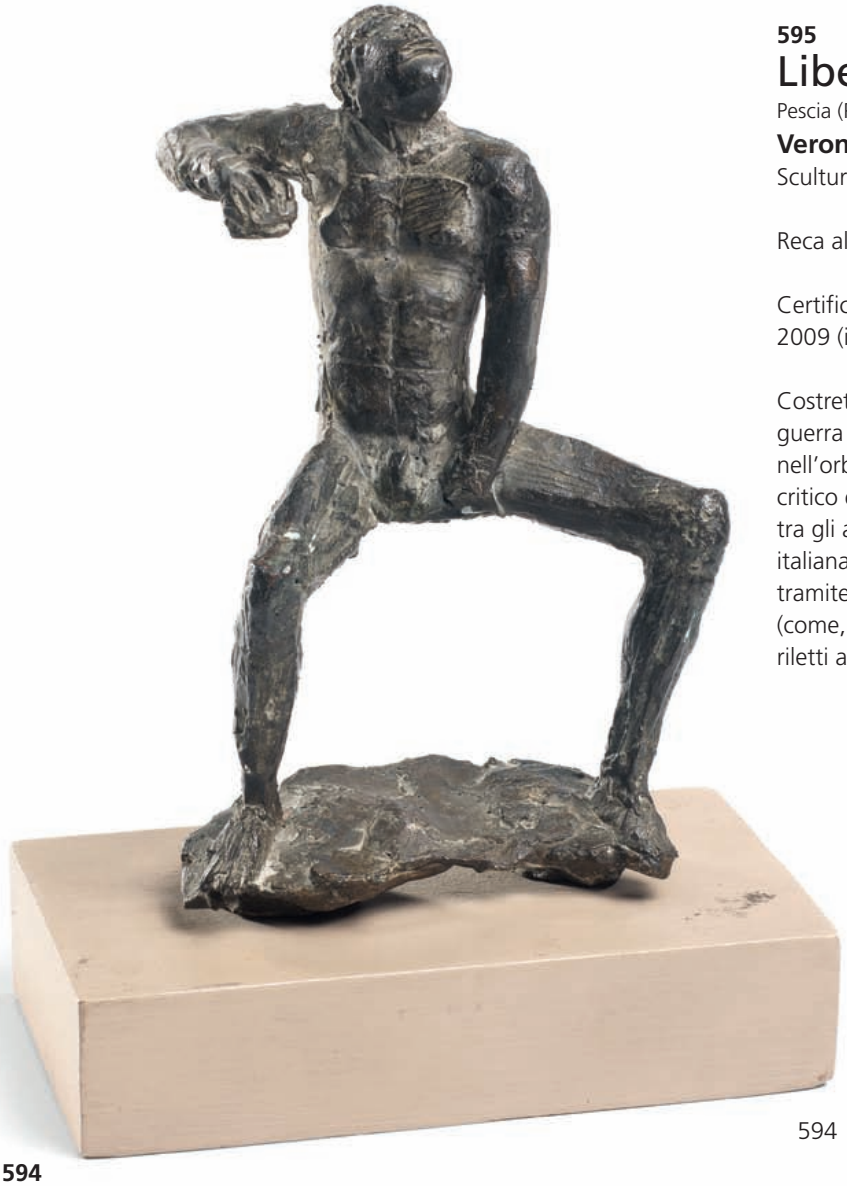
Stima € 30.000 / 50.000

Carmelo Cappello, *Studio*



Carmelo Cappello

593



594

594
Marino Marini
Pistoia 1901 - Viareggio 1980
Piccolo pugile, 1935
Scultura in bronzo, cm. 19,5 h.

Marchio dell'artista sulla base: M.M.

Tiratura di 5 esemplari.

Bibliografia
Raffaele Carrieri, Marino Marini scultore, Edizioni Del Milione, Milano, 1948, tav. 4 (illustrato altro esemplare);
Gualtieri di San Lazzaro, Marino Marini, l'opera completa, introduzione H. Read, saggio critico di P. Waldberg, Silvana Editoriale d'Arte, Milano, 1970, p. 325, n. 53;
Jacques Lassaigne, Gualtieri S.Lazzaro, Omaggio a Marino Marini, Silvana editoriale d'arte,Milano 1974, p. 53 (illustrato altro esemplare);
Maria Teresa Tosi, Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura, Skira Editore, Milano, 1998, pp. 76, 77, n. 106 (illustrato altro esemplare).

Stima € 15.000 / 20.000

595
Libero Andreotti
Pescia (Pt) 1875 - Firenze 1933
Veronica, 1920
Scultura in bronzo su base di marmo, cm. 63 h.

Reca al verso il *Pater Noster* in caratteri latini.

Certificato su foto di Lupo Andreotti in data 5 marzo 2009 (in fotocopia).

Costretto a rientrare in Italia da Parigi allo scoppio della guerra nel 1914, Andreotti arriva a Firenze, dove entra nell'orbita di Ugo Ojetti, che diventerà il suo principale critico e sostenitore. Ojetti vede in Andreotti il principale tra gli artisti che avrebbero dovuto rinnovare l'arte italiana; tale rinnovamento sarebbe dovuto avvenire tramite un confronto con i grandi maestri del passato (come, in scultura, Jacopo della Quercia e Nicola Pisano) riletti attraverso un aggiornamento sulle conquiste

595

linguistiche e plastiche dell'arte francese contemporanea (tra gli scultori specialmente dell'opera di Bourdelle e Maillol), al fine di recuperare i perduti valori di sincerità, architettura e decorazione e di giungere ad un equilibrio fra fedeltà alla natura e sintesi stilistica.
Andreotti dal 1923 al 1928 eseguirà molte opere monumentali e celebrative, come il *Monumento ai caduti di Roncade*, il *Monumento ai caduti di Saronno*, il gruppo marmoreo dedicato alla *Madre Italiana* in Santa Croce a Firenze, il *Monumento ai caduti di Bolzano*, per il quale collabora con l'architetto Marcello Piacentini.
Lo scultore negli anni Trenta si dedicherà soprattutto all'attività di insegnante presso l'Istituto d'Arte di Porta Romana a Firenze, dove morirà nel 1933. Libero Andreotti comincia a dedicarsi a temi sacri soprattutto dopo il rientro in Italia e l'assorbimento delle idee di Maurice Denis sulla necessità di un ritorno ad un'arte che seguisse la "lezione francescana".
Questa versione della *Veronica* è diversa rispetto all'opera conservata nella Gipsoteca Libero Andreotti di Pescia, alta 110 cm, datata da Ornella Casazza al 1920, anch'essa recante a tergo il Pater Noster, ma in italiano e non in latino, e con impresso sul velo, anziché la sigla JHS, la Sindone di Cristo.
Si nota già nell'opera la tendenza alla semplificazione formale arcaicizzante e il tono ieratico dell'ultimo periodo di attività, con, come nota la Casazza, la "forma ridotta a colonna, memore di quelle statue-colonne del mondo arcaico greco (una rilettura quasi, ma forse solo come stimolo, dell'Hera di Samo) e prossima anche alla volumetria del *San Francesco*".
Bibliografia di riferimento:
Immagini del Sacro nell'arte toscana del Novecento, Pittura e Scultura, catalogo della mostra a cura di Marco Fagioli, schede a cura di Chiara Stefani, Montopoli Val d'Arno (Pisa), 22 maggio - 20 giugno 2004, pp. 61, 62, 113, tav. 17;
La cultura europea di Libero Andreotti, catalogo della mostra a cura di Silvia Lucchese e Claudio Pizzorusso, Firenze, Museo Marino Marini, 12 ottobre 2000 - 13 gennaio 2001;
Catalogo della Gipsoteca Libero Andreotti, a cura di Ornella Casazza, Firenze, Il Fiorino, 1992;
Claudio Pizzorusso, Silvia Lucchesi, Libero Andreotti. Trent'anni di vita artistica - Lettere allo scultore, Firenze, 1997.

Stima € 10.000 / 15.000

596
Giacomo Manzù
Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991
Striptease, 1972
Scultura in bronzo, cm. 70 h.

Marchio dell'artista sulla base: Manzù.

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

Stima € 25.000 / 35.000

596

597

Enrico Prampolini

Modena 1894 - Roma 1956

Anatomie concrete V-c (Fissioni d'immagini), 1950

Olio su tela, cm. 162,4x112

Firma e data in basso a destra: E. Prampolini 50. Al verso sul telaio: timbro E. Prampolini: etichetta Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna / Mostra Enrico Prampolini / giugno - luglio 1961: due etichette, di cui una con n. 80, XXIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia 1958: etichetta Otto Pittori Italiani / gennaio - febbraio 1969 / Galleria Lorenzelli - Bergamo: etichetta Pitture Italiane degli Ultimi Venti Anni / novembre 1966 / Galleria Lorenzelli - Bergamo: etichetta [... Qu]adriennale Nazionale d'Arte di Roma / Work sent to the Exhibition of Italian Contemporary Painting / sponsored by the Museum of Modern Art of Kamakura (Japan) / November 1954 - April 1955: etichetta VI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma / Roma 1951 - 52: timbro Galleria Lorenzelli, Bergamo: etichetta Azienda Autonoma di Turismo Bergamo / Enrico Prampolini / marzo - aprile 1967 / Galleria Lorenzelli - Bergamo.

Storia

Galleria Lorenzelli, Bergamo;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

VI Quadriennale d'Arte, Roma, 1951-52;
Arte Italiana Contemporanea, Kamakura, Museum of Modern Art, 1954-55;
XXIX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1958, cat. sala II, p. 12, n. 7;
Enrico Prampolini, presentazione di Palma Bucarelli, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1961, cat. p. 99, n. 92, tav. 92, illustrato.

Bibliografia

Filiberto Menna, Enrico Prampolini, De Luca Editore, Roma, 1967, p. 250, n. 241, fig. 298;
Daniela Severi, Giulio Tega, Centottanta Opere, Galleria Tega, Milano, 2005, pp. 54, 55;
Alberto Fiz, Mimmo Rotella. Roma Parigi New York, Skira, Milano, 2009, p. 57.

Stima € 140.000 / 200.000

Enrico Prampolini al lavoro

E. PRAMPOLINI. 58.

598

598

Alberto Magnelli

Firenze 1888 - Meudon 1971

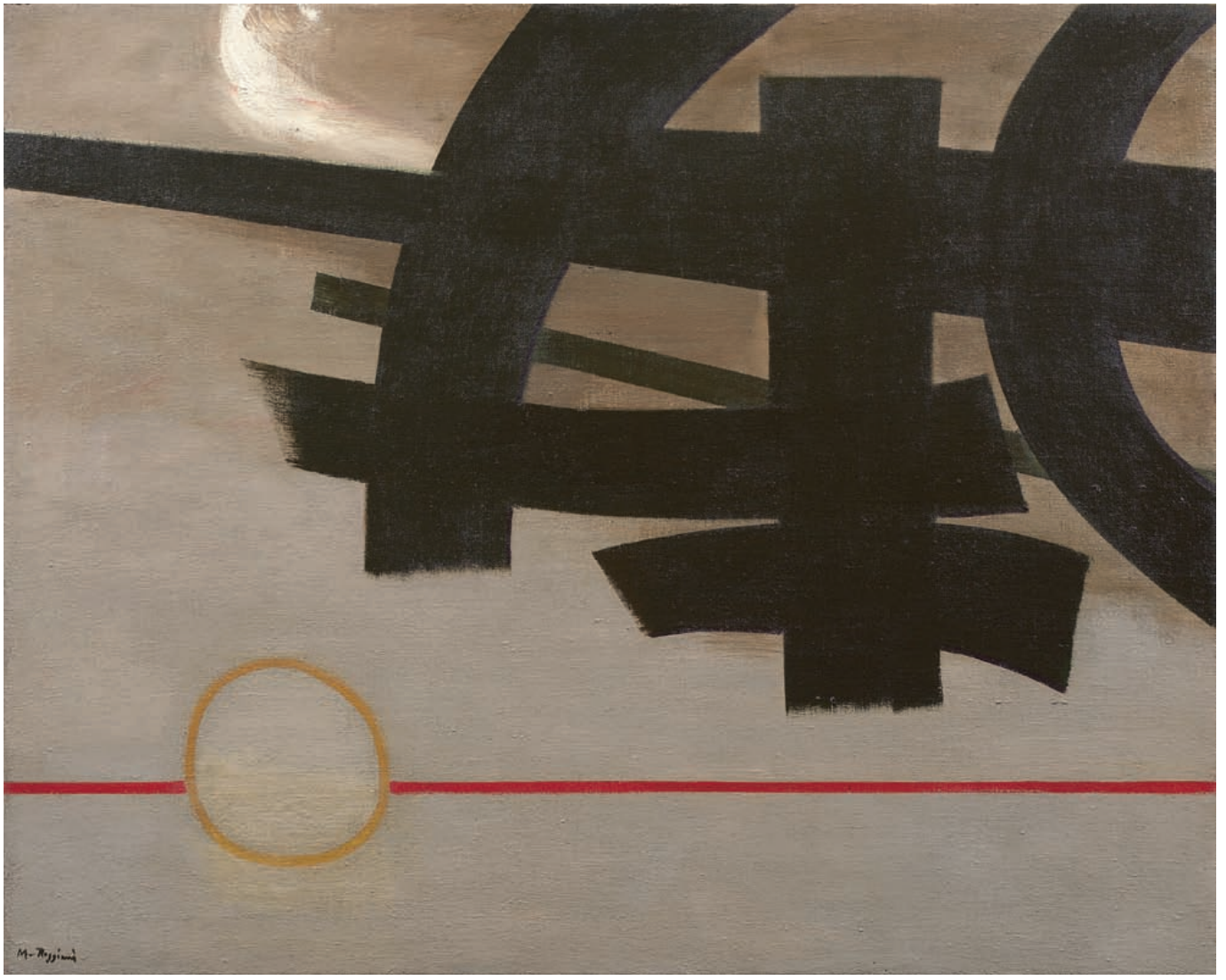
Composizione, 1957

Olio su carta applicata su tela, cm. 65x50

Firma e data in basso a sinistra: Magnelli 57. Al verso sulla tela: timbro Galerie Sapone, Nice: timbro Galleria d'Arte Ravagnan, Venezia.

Certificato su foto di Susi Magnelli, Meudon, 30 - 7 - 1972.

Stima € 15.000 / 20.000



599

599

Mauro Reggiani

Nonantola (Mo) 1897 - Milano 1980

Composizione, 1959

Olio su tela, cm. 129,5x161,5

Firma in basso a sinistra: M. Reggiani.

Storia

Galleria del Grattacielo, Milano;
Galleria Toninelli, Milano;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Mauro Reggiani, Verona, Galleria d'Arte Ferrari, dal 15 aprile 1961, cat. p. n.n., illustrato;

Maestri della Generazione di mezzo, Milano, Eidac, 8 giugno - 8 luglio 1961, cat. p. n.n., illustrato.

Bibliografia

Luciano Caramel, Reggiani. Catalogo generale delle pitture, Electa, Milano, 1990, p. 159, n. 1959 12.

Rintelato.

Stima € 40.000 / 60.000

600

Giuseppe Capogrossi

Roma 1900 - 1972

Superficie 235, 1956

Olio su tela, cm. 34,3x100,5

Firma, data e titolo al verso sulla tela: Capogrossi / 1956 / Superficie 235; sul telaio: etichetta con n. 1111 e timbro La Medusa / Studio d'Arte Contemporanea / Roma (ripetuto sulla tela).

Storia

Collezione Try, New York;
Collezione privata

Bibliografia

Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Capogrossi, Editalia, Roma, 1967, p. 173, n. 312 (con data 1957).

Stima € 60.000 / 90.000

Giuseppe Capogrossi, dopo aver dato prova di una grande raffinatezza nella figurazione e averne valutato i limiti, decide di compiere una semplificazione e una riduzione al fine di arrivare direttamente al cuore della pittura, concentrandosi sui problemi che ne costituiscono l'essenza. L'artista inventa un proprio linguaggio fondato su un elemento segnico che si concatena in lunghe sequenze ricorrendo in complesse combinazioni; l'uso di un elemento sempre ripetuto, la classica forchettina, elimina alla radice il problema del soggetto e gli impone di concentrarsi sul colore e sulla composizione. Non più il linguaggio geometrico e gestuale che aveva caratterizzato l'astrattismo fino ad allora, ma un linguaggio che, rivolgendosi al costruttivismo europeo, si articola in un sistema di segni e si organizza in una grammatica e una sintassi precisa.

Tali segni sembra vogliano vivere autonomamente, ma in realtà sono perfettamente inseriti in un discorso collettivo e vivono all'interno dei loro stessi concatenamenti nello spazio circoscritto della tela, appunto la "Superficie", che diventa protagonista non solo di nome, ma anche di fatto.

I segni di *Superficie 235*, 1956, sono testimoni concreti del pensiero del pittore secondo cui, avendo un solo segno a disposizione, il miglior modo per dimostrare quanto questo sia vario è unirlo agli altri, metterlo in fila, sottolineando che la massima imprevedibilità risiede proprio nell'esattezza cronometrica; in quest'opera il segno è come il mattone in architettura o in un gioco di costruzioni - pur essendo ogni elemento uguale all'altro, le realizzazioni possibili sono infinite. Anziché essere una costrizione, la ripetizione diventa così un inno alle infinite possibilità compositive; il segno trova nelle illimitate combinazioni e variazioni possibili la via per rendersi imprevedibile.

"Capogrossi definisce «superfici» i suoi quadri, perchè è convinto di aver annullato la terza-dimensione, ma non gli sfugge che la superficie può nascere solo da segni giustamente equilibrati, ed è convinto che non occorre dare l'immagine generale dello spazio, se lo spazio è già contenuto nel singolo frammento del suo discorso. Questo è il segreto di Capogrossi: rinunciare in via di ipotesi allo spazio, per studiare amorosamente tutti gli spazi possibili" (Giulio Carlo Argan, *Capogrossi*, Editalia, Roma, 1967, p. 43).

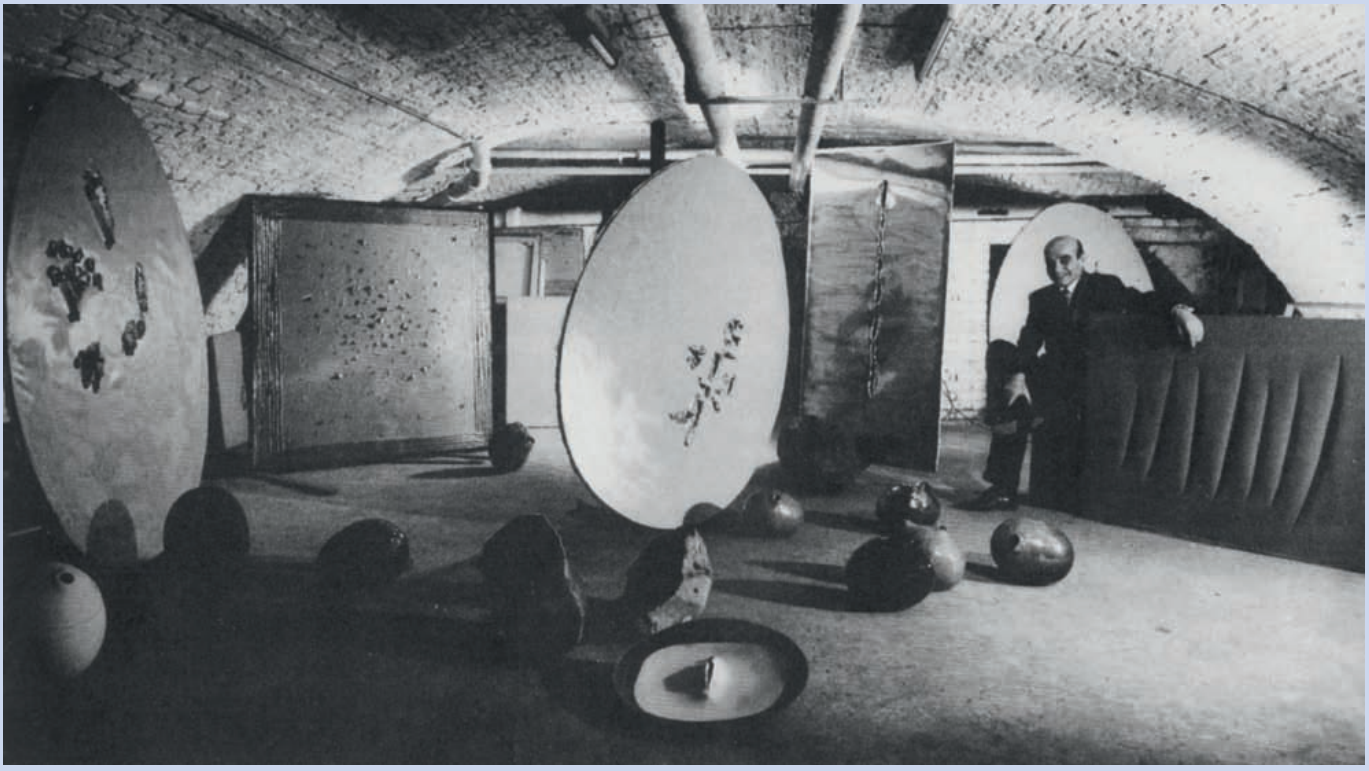
Lo studio di Giuseppe Capogrossi

600

Lucio Fontana, *Concetto spaziale,* nero, 1962

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

Così Lucio Fontana descrive il processo creativo alla base della sua rivoluzionaria svolta linguistica, che marchierà in modo indelebile lo sviluppo dell'arte italiana del secondo dopoguerra.
Questa sfida a varcare i limiti del supporto della tela bucandola e attraversandola, e aprendola così alla luce e allo spazio che la circonda, è stata maturata nel corso di una lunga e complessa carriera, che percorre quasi tutto il cammino dell'arte italiana del Novecento, partendo dalla figurazione plastica degli esordi negli anni Venti, sviluppata poi nell'esperienza astratta del gruppo del Milione e nelle esperienze della scultura in ceramica e a mosaico degli anni Trenta, per approdare poi, nell'immediato dopoguerra, alle prime meditazioni sullo Spazialismo e all'elaborazione dei primi, fondamentali, *Ambienti spaziali*: l'*Ambiente spaziale a luce nera*, realizzato nel febbraio 1949 alla Galleria del Naviglio di Milano, e la celeberrima struttura al neon per il soffitto dello scalone d'onore alla IX Triennale di Milano, 1951, veri e propri antecedenti di molte ricerche ambientali e luminose successive, soprattutto statunitensi, e tentativi di mettere in opera i principi teorici che contemporaneamente Fontana e il gruppo degli spazialisti andavano elaborando nei manifesti programmatici come il *Manifesto blanco*, 1946, e il *Manifesto tecnico*, 1951.
Un percorso complesso, dunque, quello di Fontana, teorico e poetico insieme, e che riflette le nuove esigenze che le esperienze artistiche più aggiornate si trovano ad affrontare nel secondo dopoguerra, secondo una nuova spinta ad abbandonare la figurazione del ritorno all'ordine e svincolarsi di nuovo, come era stato per le avanguardie storiche di inizio Novecento, dai limiti della descrizione per riflettere invece sui significanti del linguaggio pittorico, plastico e ambientale.
Nel *Manifesto tecnico* del 1951, pubblicato proprio in occasione della Triennale milanese, si legge: "È necessario quindi un cambiamento nell'essenza e nella forma. È necessaria la superazione della pittura, della scultura, della poesia. Si esige ora un'arte



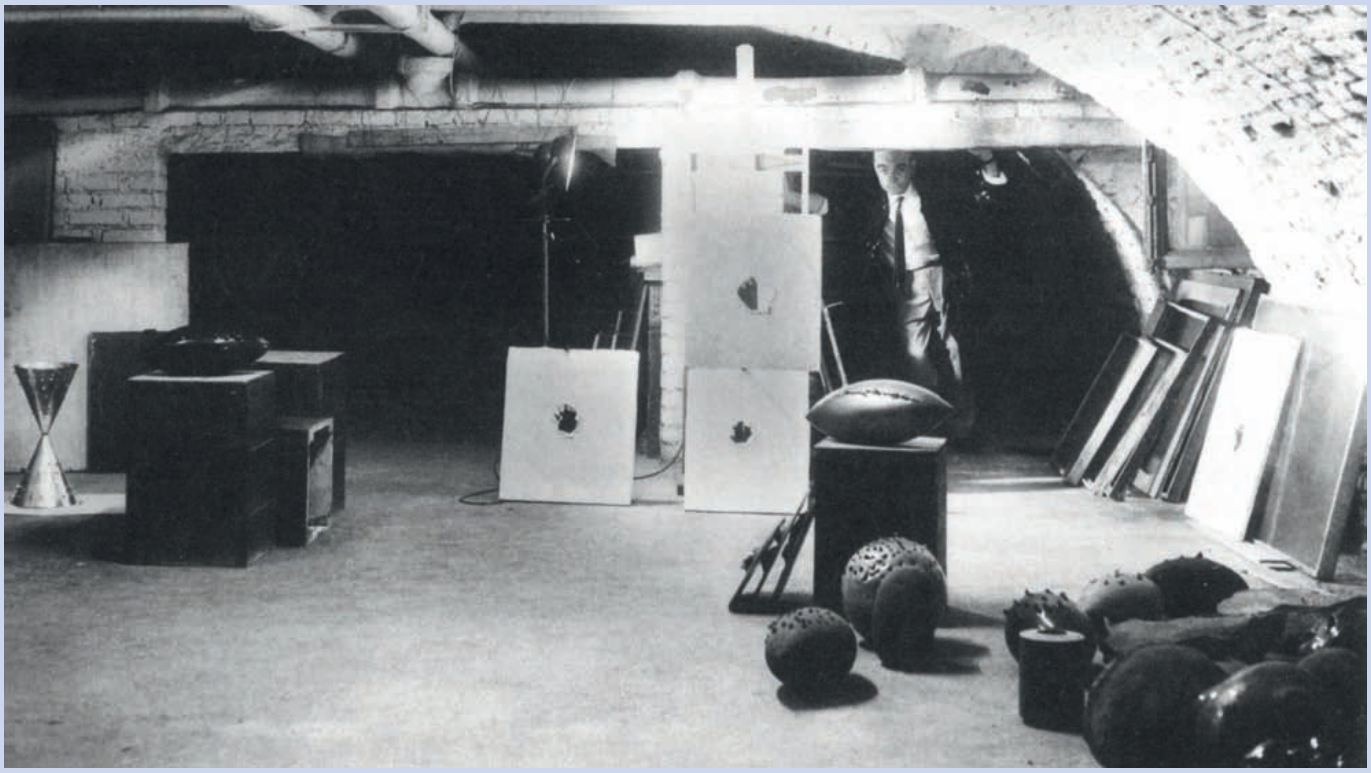
Lucio Fontana nel suo atelier di Corso Monforte a Milano, 1962-63

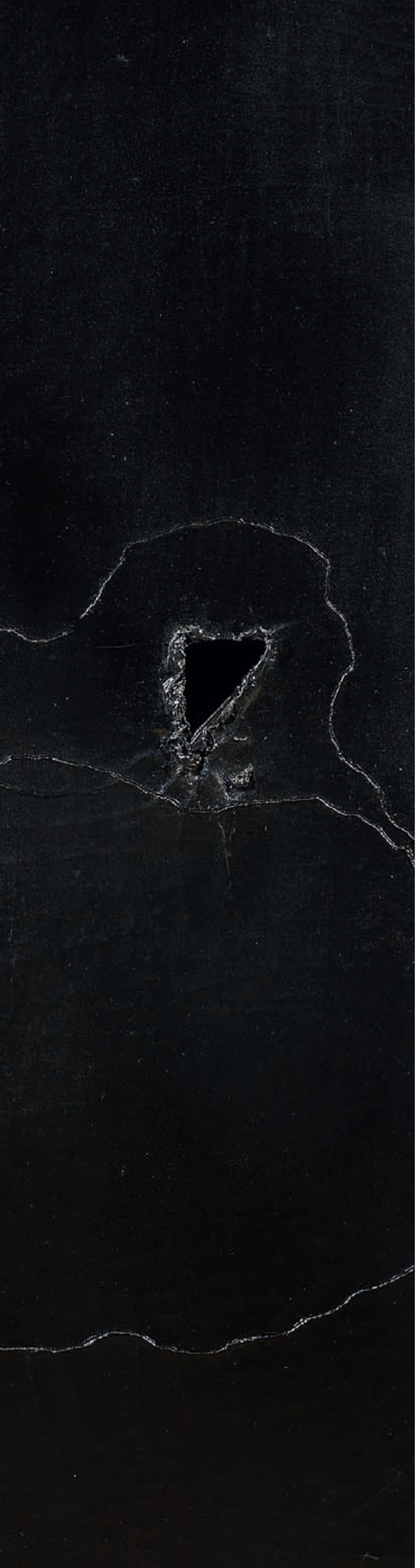
basata sulla necessità di questa nuova visione. […] Passati vari millenni dal suo sviluppo artistico analitico, arriva il momento della sintesi. Prima la separazione fu necessaria, oggi costituisce una disintegrazione dell'unità concepita. Concepiamo la sintesi come una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, spazio, integranti un'unità ideale e materiale. *Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo ed il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio*. Son le forme fondamentali dell'arte nuova che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza".

Ed è all'interno di questa riflessione sulla necessità di trovare un linguaggio che racchiuda in sé la sintesi di queste "quattro dimensioni dell'esistenza" che Fontana comincia, nelle sue opere da cavalletto, a realizzare i primi buchi, tra 1949 e 1953, esposti in una personale alla Galleria del Naviglio di Milano. Prima realizzati su carta applicata su tela, a delineare sulla superficie come un vortice, una costellazione, poi sempre più regolari, direttamente sulla tela, secondo un ordine lineare e ritmico. Sono questi i primi incunaboli dei *Concetti spaziali*, su cui si assiste a una progressiva introduzione di elementi più liberi, gestuali, come segni ad olio, accompagnati poi da frammenti di vetri colorati, a creare figurazioni sempre più complesse, stavolta in senso materico, che arrivano, negli esempi più compiuti del ciclo delle *Pietre*, a creare vere e proprie cosmogonie sulle tele, con un approccio, seguendo la definizione di Enrico Crispolti, quasi "barocco" nei confronti della materia, che si lacera ma allo stesso tempo si arricchisce di grumi cromatici e materiali luminosi, a formare concrezioni sulla superficie del dipinto, considerando sempre la tela come struttura dinamica e aperta, in continuo movimento ed evoluzione, trapassata dalla luce e resa vibrante attraverso l'inserimento di materiali altri e spessi strati di colore.

Questo sviluppo del *Concetto spaziale* si accompagna nell'opera di Fontana a un sempre rinnovato interesse plastico, in special modo per la ceramica, attività spesso considerata parallela ma a nostro parere del tutto conforme alle contemporanee ricerche pittoriche, sempre più tese, con gli anni Sessanta, alla ricerca di uno spazio puro, che diventerà progressivamente monocromo, su cui il gesto dell'artista interviene deciso, perentorio e ineluttabile, aprendo il colore allo spazio e alla luce. Così come avviene nelle *Nature*, modellate durante i soggiorni estivi ad Albissola: forme circolari di terracotta, dalla superficie scabra e mobile, come in ebollizione, quasi ad alludere all'irregolarità primigenia del cosmo, che tende però a concludersi in una forma sintetica assoluta come la sfera, sono attraversate da profondi buchi o potenti fenditure, che incidono la materia non disfacendo la sua tensione verso l'unità originaria, ma lasciando comunque una traccia profonda del loro passaggio. Sono opere concepite tra 1959 e 1960, e nello stesso periodo, che avvia per così dire la piena maturità linguistica di Fontana, nei dipinti su tela appaiono, oltre ai tagli – le celebri *Attese* – altri tipi di buchi, a cui appartiene anche il nostro dipinto, databile al 1962.

La stesura del colore diventa monocroma, in questo caso di un nero brillante, e attraversata da un segno fluido, sinuoso, che elabora una sorta di concrezione circolare – simbolicamente affine a quella delle *Nature* – che sembra come agglutinare la superficie, e che racchiude al suo interno un unico intervento gestuale, non più ordinato secondo ritmi e cadenze regolari, ma quasi rabbioso: il buco diventa ferita, lacerazione intima del supporto tradizionale del dipinto, mettendo in discussione gli stilemi canonici della





601

Lucio Fontana

Rosario Santa Fè 1899 - Varese 1968

Concetto spaziale, 1962

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

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

Storia

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

Bibliografia

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

Attestato di libera circolazione

Stima € 350.000 / 450.000

pittura per aprirla appunto allo spazio che la circonda, e dunque alla dimensione dell'infinito. Scrive Enrico Crispolti nel 1959 a proposito di questa evoluzione del buco in strappo, lacerazione: "Nel '56 e nel '57 il mondo di Fontana si puntualizza quasi repentinamente su una figurazione simbolica scabra, di superfici scure, di bruni, a volte violacei, stupendi, contratte in stesure sovrapposte, corrose, che trapelano l'una nell'altra in una sorta di disfacimento. Il buco perde la sua definizione circolare o poligonale, ed è piuttosto strappo, accenna ad una lacerazione, ad una ferita. Il dipinto si circoscrive in gradi zone, a volte come accennando a spartiture simili a quelle che nelle figurazioni di Dubuffet valgono l'idea di un cielo, d'una terra. Spesso come un'imminenza, una contrazione, un soffocamento", e ancora, pochi anni dopo, nel 1963: "Su questi due elementi si fonda la trasgressione di quella purezza originaria: nel sottile e vagante *ductus* del segno grafico appena inciso […] e nel profondo, plastico, infierire dei "buchi" che ora si sono fatti una gragnuola di colpi, profondi, slargati, irregolarmente: vere "lacerazioni", insomma, e non più buchi. Queste lacerazioni sfondano in effetti la tela, la feriscono senza remissione, ne svelano lo spazio aldilà; e la tela – materia organica e viva – reagisce, l'olio emerge dove la ferita affonda, e questa diviene a volte allora una sorta di cratere. Fontana ritrova la gioia dell'intervento fisico, dello scontro, a tu per tu, con la materia" (in E. Crispolti, *Carriera "barocca" di Fontana. Taccuino critico 1959-2004 e Carteggio 1958-1967*, Milano, 2004, pp. 27, 72).
Ed è forse su questa tensione dialettica tra purezza del monocromo – il nero brillante dell'idropittura che riveste la tela come una pellicola preziosa – la forma assoluta, frutto di una visione ormai puramente mentale del cosmo, del segno grafico che scalfisce questo colore, e, di contro, l'immanenza gestuale della ferita, che incide e squarcia quest'elegantissima concrezione, mettendo in discussione l'essenza stessa del quadro e allo stesso tempo aprendola alla dimensione del vuoto, dell' "infinito senza fine", che si racchiude la suggestione che i *Concetti spaziali* di Lucio Fontana, con la loro forza eversiva e la loro contemporanea intima eleganza ed equilibrio formale, hanno ancora oggi nei loro osservatori.

601

602

Agostino Bonalumi

Vimercate (Mi) 1935 - Milano 2013

Giallo, 1978

Tela estroflessa e tempera vinilica, cm. 70x70

Firma e data al verso sulla tela: Bonalumi 78.

Storia

Galleria Due Ci di Cleto Polcina, Roma;
Collezione privata

Stima € 50.000 / 70.000

Agostino Bonalumi

602

603

Marino Marini

Pistoia 1901 - Viareggio 1980

Cavallo, 1953

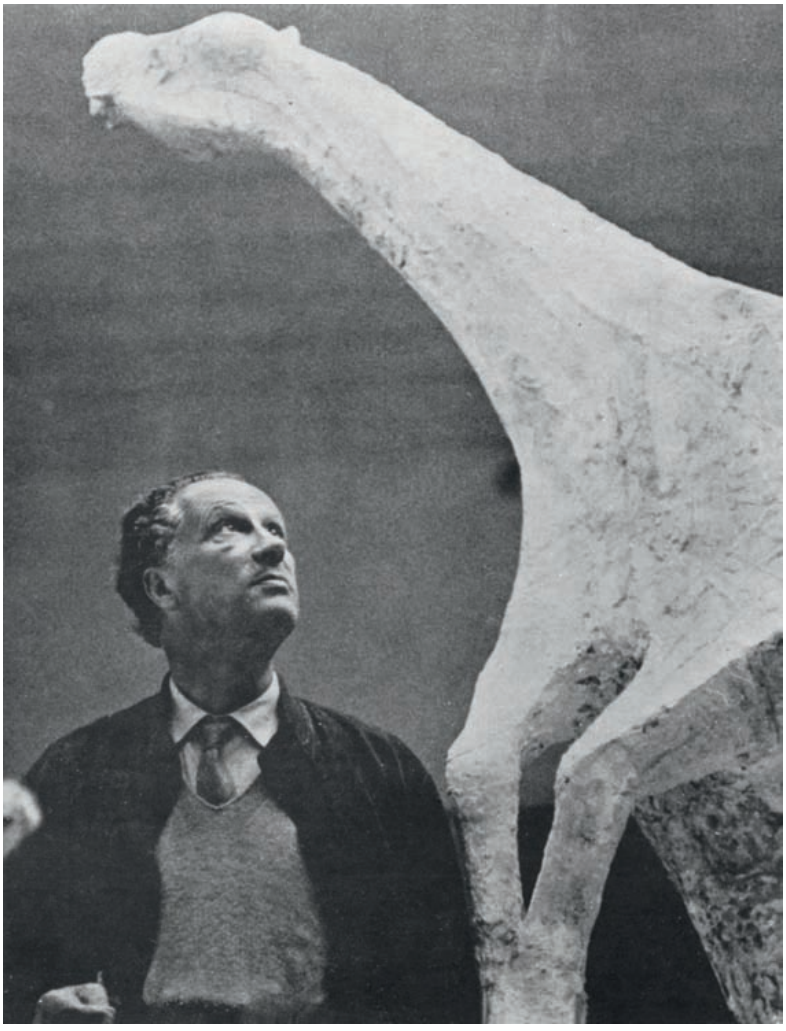
Tecnica mista su carta applicata su tela, cm. 42x61,5

Firma e data in basso a destra: Marino 1953.

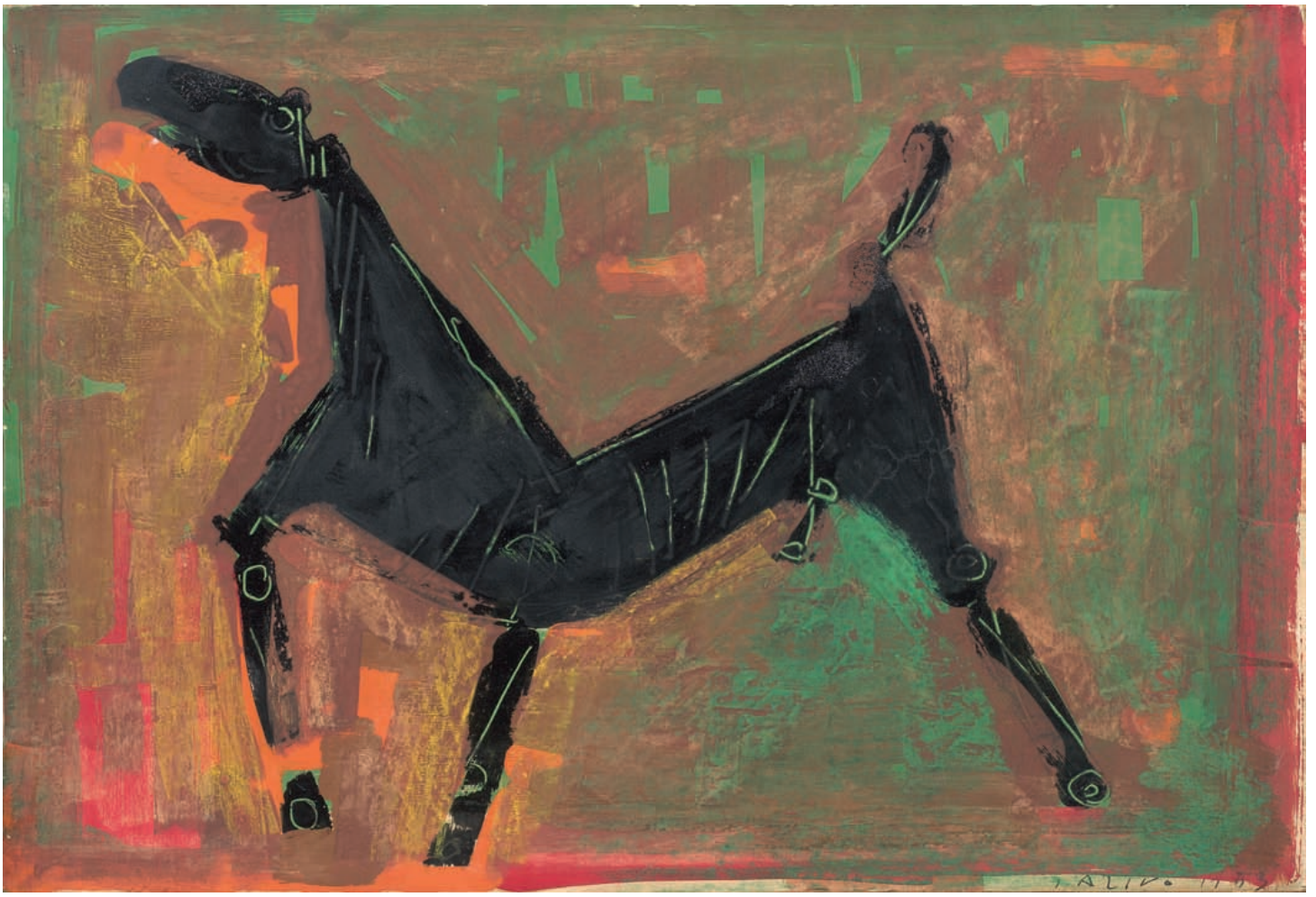
Il materiale per l'archiviazione è stato inviato alla Fondazione Marino Marini di Pistoia.

Attestato di libera circolazione

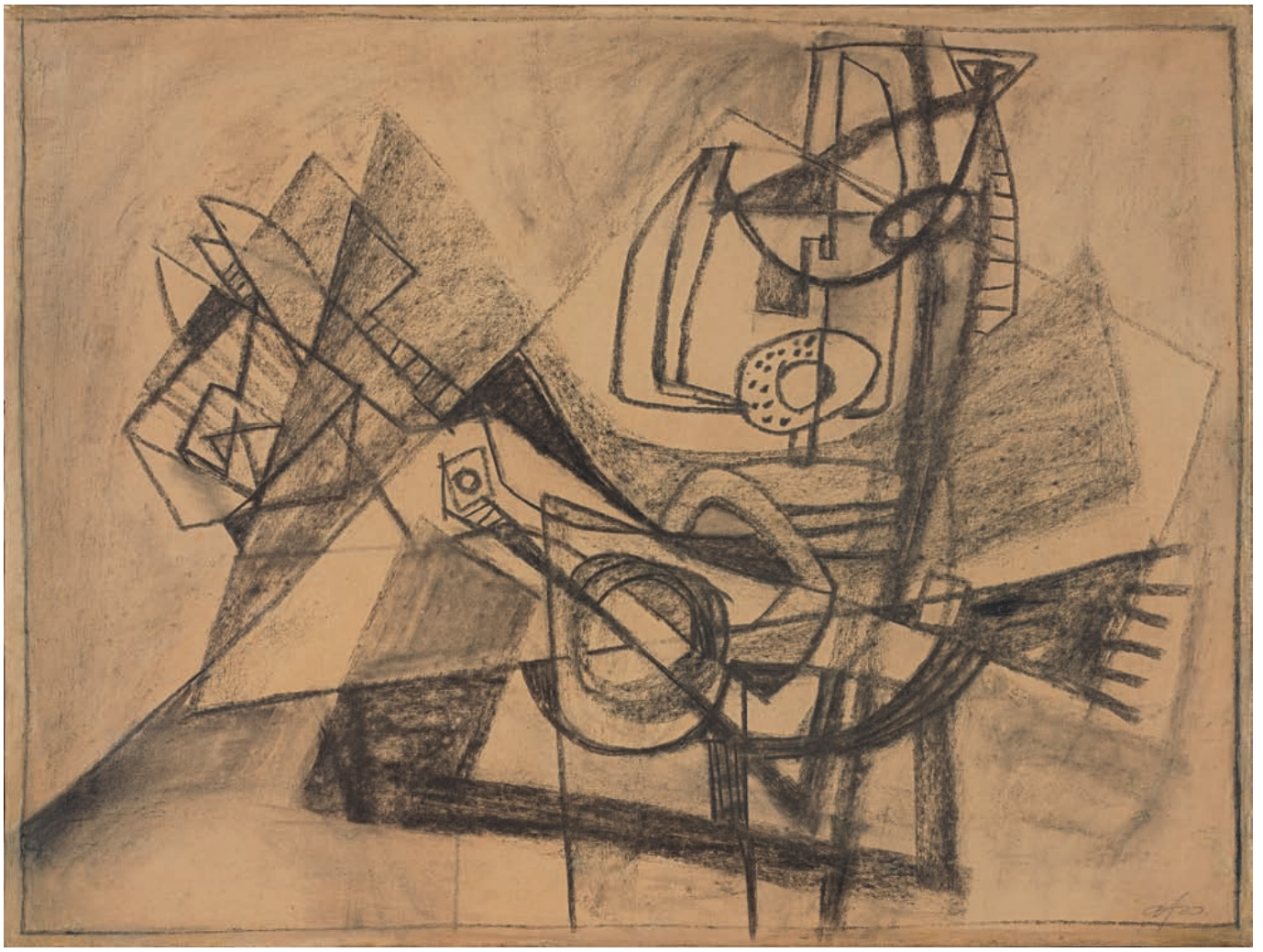
Stima € 50.000 / 70.000



Marino Marini nel 1955



603



604

604

Afro

Udine 1912 - Zurigo 1976

Composizione

Fusain su carta applicata su tela, cm. 75x100

Firma in basso a destra: Afro.

Certificato su foto Archivio Afro, Roma, 24/03/99, con n. M / 706.

Stima € 50.000 / 70.000

605

605

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Alberi, 1973

Olio su tela, cm. 250,5x200

Firma in basso a sinistra: Guidi.

Esposizioni

Virgilio Guidi. L'altra modernità, Argenta, Centro Culturale Mercato, 19 marzo - 4 maggio 2014, cat. pp. 48, 49, illustrato a colori.

Bibliografia

Dino Marangon, Toni Toniato, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume terzo, Electa, Milano, 1998, p. 1313, n. 1973 148.

Stima € 20.000 / 30.000

606

606

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Figure nello spazio, 1947

Olio su tela, cm. 61x75

Firma in basso a destra: Guidi; al verso sulla tela dedica, firma e dichiarazione di autenticità: al Dottor Ciappi cordialmente Guidi "Figure nello spazio" 1947 Guidi / autenticato il 14 aprile 1971 Guidi; sul telaio: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 4794; etichetta Galleria d'Arte Mentana, Firenze.

Foto autenticata dall'artista.

Bibliografia

Toni Toniato, Dino Marangon, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano, 1998, p. 360, n. 1947 44.

Stima € 20.000 / 30.000

607

607

Mario Tozzi

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

Le vestali del tempio, 1966

Olio su tela, cm. 92x73

Firma e data in basso a destra: Mario / Tozzi / 966. Al verso sul telaio: cartiglio con dati dell'opera: etichetta Comune di Ferrara - Palazzo dei Diamanti / Direzione Gallerie Civiche d'Arte Moderna / Opera esposta nel corso della rassegna.

Storia

Collezione privata, Verbania;
Collezione privata

Certificato su foto Archivio Mario Tozzi, Foiano, 8 maggio 2014, con n. 1271.

Esposizioni

Personale di Mario Tozzi, Torino, Galleria Gissi, ottobre - novembre 1966, poi Treviglio, Galleria Ferrari, dicembre 1966 - gennaio 1967, illustrato;
Antologica di Mario Tozzi, Lodi, Museo Civico, marzo - aprile 1968, cat. n. 19;
Antologica di Mario Tozzi, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Galleria Civica d'Arte Moderna, aprile - giugno 1984, cat. n. 104, illustrato.

Bibliografia

Marilena Pasquali, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, volume secondo, Giorgio Mondadori, Milano, 1988, p. 115, n. 66/11.

Stima € 35.000 / 45.000

608

608

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Figure su fondo azzurro, 1968

Olio su tela, cm. 37,6x46,2

Firma e data in basso a destra: Campigli 68. Al verso sulla tela: timbro Galleria d'Arte Zanini, Roma, con n. 390 e firma Giuseppe Zanini.

Storia

Galleria Zanini, Bologna;
Galleria La Nuova Loggia, Monte Donato;
Collezione N.P., Bologna;
Galleria Maggiore, Merate;
Collezione M.B., Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint Tropez, 18/7/1996, con n. 6155759.

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 844, n. 68-014.

Stima € 15.000 / 25.000

609

609

Mario Tozzi

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

Ritratto di Jenny Borghi, 1959

Olio su tela, cm. 94x65

Firma e data in basso a sinistra: Mario / Tozzi / 1959. Al verso sulla tela: timbro Galleria dell'Annunciata, Milano.

Certificato su foto Archivio Mario Tozzi, Foiano, 8 maggio 2014, con n. 605.

Bibliografia

Ugo Galetti, Pittori e valori contemporanei, Istituto Editoriale Brera, Milano, 1963, p. 379;
Marilena Pasquali, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, volume secondo, Giorgio Mondadori, Milano, 1988, p. 51, n. 59/1.

Stima € 25.000 / 35.000

610

610

Ardengo Soffici

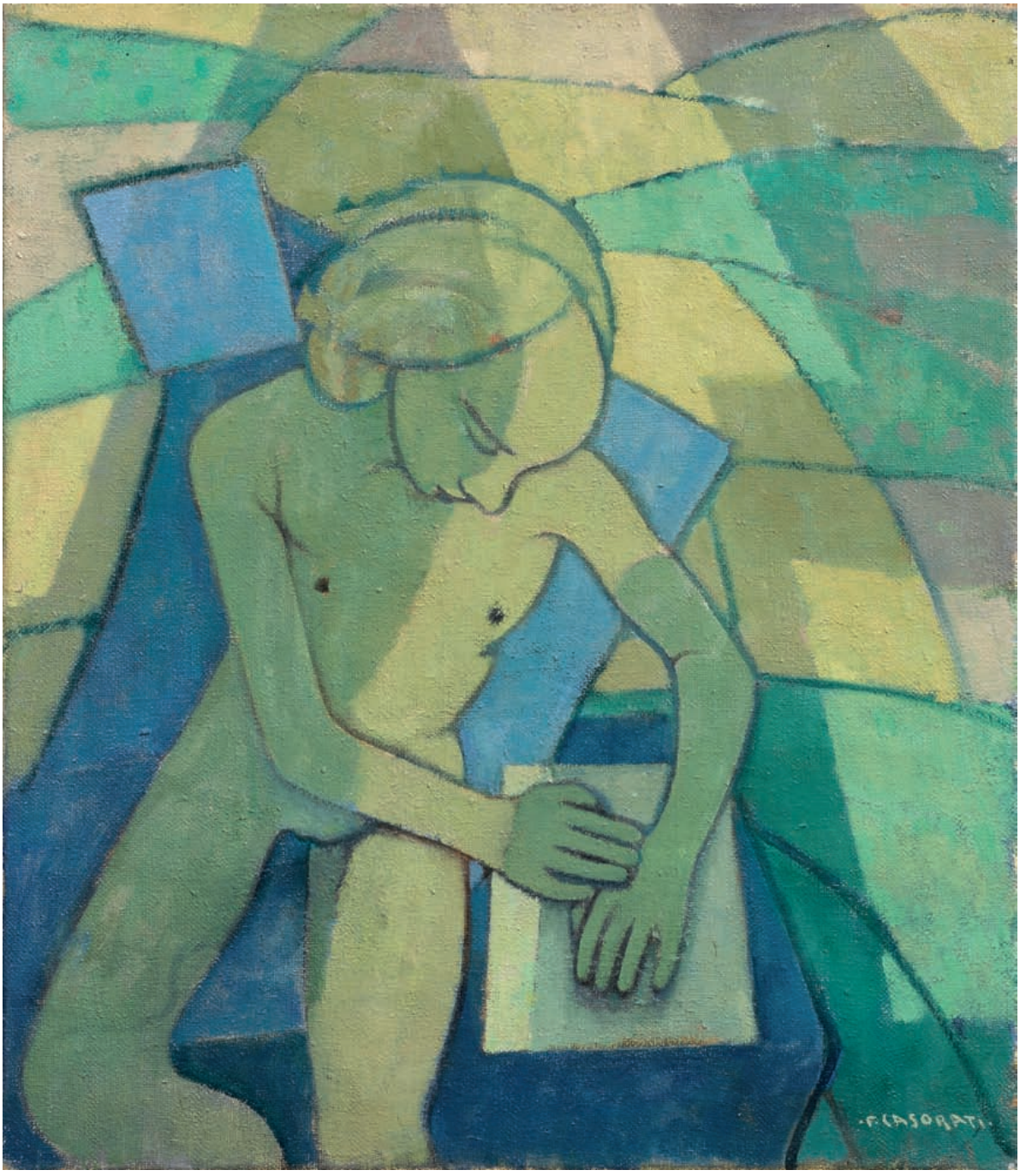
Rignano sull'Arno (Fi) 1879 - Vittoria Apuana (Lu) 1964

Strada del Poggio, 1944

Olio su tela applicata su tavola, cm. 66x42

Firma e data in basso a destra: Soffici 44. Al verso: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 3946.

Stima € 15.000 / 25.000



611

611

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Nudo di ragazza nei campi, (1958)

Olio su tela, cm. 70x60

Firma in basso a destra: F. Casorati. Al verso sulla tela: etichetta Galleria dell'Annunciata, con data 11 novembre 1958 e n. 3508; sul telaio: timbro Galleria del Naviglio, Milano, con n. 1418.

Storia

Galleria La Bussola, Torino;
Collezione privata

Bibliografia

Francesco Poli, Giorgina Bertolino, Felice Casorati Catalogo Generale. Le sculture (1914-1933) - aggiornamento dipinti (1904-1963), volume terzo, Umberto Allemandi e C., Torino, 2004, pp. 121, n. 1440.

Stima € 40.000 / 60.000

612

612

Antonio Ligabue

Zurigo 1899 - Gualtieri (RE) 1965

Paesaggio con cane

Olio su faesite, cm. 40x57

Firma in basso a destra: A. Ligabue. Al verso: etichetta Galleria Palazzo Carmi, Parma.

Bibliografia

Ugo Sassi, Antonio Ligabue (Antonio Laccabue). Pittore - Scultore - Incisore - Disegnatore, Edizione "La Barcaccia", Reggio Emilia, 1965, p. n.n. (con titolo *Cane*).

Stima € 20.000 / 30.000

613

613

René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

Natura morta, 1926

Olio su tela, cm. 80x59,5

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

Certificato su foto di Rachele Ferrario, in data 5 settembre 2013, Archivio Paresce n. 13/26.

Bibliografia

Rachele Ferrario, René Paresce. Catalogo ragionato delle opere, Skira editore, Milano, 2012, p. 187, n. 13/26.

Stima € 28.000 / 38.000

614

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Sculpture en plâtre et pastèque, 1948

Olio su tela, cm. 81x100

Firma in basso a destra: G. Severini; data, luogo e titolo al verso sulla tela: 1948 / Rome / 17 / "Sculpture en plâtre / et pastèque": sulla tela e sul telaio: etichette Ente Autonomo "La Biennale" - Venezia / Mostra di Pittura Italiana Moderna al Cairo / gennaio - febbraio 1949; sul telaio: etichetta [XXIV] Esposizione Biennale Internazionale d'Arte / Venezia - 1948, con n. 1221: timbro Galleria Medea, Cortina d'Ampezzo: timbro Galleria d'Arte del Naviglio, Milano: timbro Il Grifo Galleria d'Arte, Torino: etichetta Collezione Rimoldi, Cortina d'Ampezzo.

Storia

Collezione Rimoldi, Cortina d'Ampezzo;
Galleria La Nuova Pesa, Roma;
Collezione privata

Certificato su foto di Gina Severini Franchina, Roma, 20/2/1984.

Esposizioni

Omaggio a Gino Severini, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Moderna Fratelli Farsetti, 1-31 agosto 1970, cat. tav. XVIII, illustrato.

Bibliografia

Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori - Daverio, Milano, 1988, p. 513, n. 837.

Stima € 180.000 / 280.000

Gina Severini e i collezionisti davanti all'opera

614

Gino Severini, *Sculpture en plâtre et pastèque*, 1948

In una lettera, in data 2 febbraio 2003, la figlia del pittore Romana racconta che il dipinto fu realizzato nell'estate 1948 a Roma, nello studio dello scultore Nino Franchina, e che la testa di toro sullo sfondo era un'opera in gesso dello stesso scultore.
Nonostante appartenga al periodo in cui Severini si avviava sempre più verso una pittura astratta, culminata poi nei dipinti del 1949-1960, quando l'artista ebbe una ripresa di stilemi cubo-futuristi, la nostra opera testimonia come il pittore non abbia mai abbandonato le strutture grammaticali del Cubismo.
La finta carta da parati a destra, la scomposizione degli oggetti e dell'anguria in piani piatti e giustapposti, l'assenza degli effetti di luce e ombra e l'affidarsi ai colori stesi a campiture preludono alla sequenza di nature morte dell'ultimo periodo.
I dipinti di questi due decenni si avvicinano a quelli astratti di Alberto Magnelli, in cui la linea di contorno assume una funzione decisiva. Sono quelli gli anni, 1945-1960, che Lionello Venturi ha definito come "la ripresa della fantasia", esprimendo un giudizio valido ancor oggi: "La formazione dello stile recente di Severini è assai complessa. Anzitutto la base geometrica è essenziale, la disarticolazione di quella basse è di origine cubista, il dinamismo ha un'origine futurista, l'accento lineare e il conseguente profilarsi dei piani sono paralleli a quelli di Alberto Magnelli, i chiari e gli scuri nettamente contrastanti hanno una funzione puramente fantastica: sembra che scoppino di libertà sia di fronte alla geometria sia alla imitazione della natura. Appunto sono

Nino Franchina*, Testa di toro*

Alberto Magnelli, *Inclinaison secrète*, 1951

i chiari e gli scuri che costituiscono il ponte tra la maniera e l'arte di Severini. Ed ecco entro i limiti di ciascuna zona si stende il colore, un colore di sogno, il più incantevole colore che Severini abbia creato, come se in questi anni tardi della sua vita egli avesse trovato la sintesi tra l'originario amore a Seurat e l'impeto futurista.
[…] Il rinnovamento dell'arte di Severini era compiuto nel 1948, quando aveva sessantacinque anni. È raro che un artista abbandoni una maniera che gli ha dato grande successo per iniziarne un'altra che per il suo ardimento e la sua novità trova difficoltà ad essere capita dal pubblico. Si deve alla modestia dell'artista, al suo piacere di tentare nuove vie per divertirsi, per giocare con la fantasia; e si deve alla lucidità del suo intelletto che ha riscoperto se stesso, il suo modo personale, nella ridda delle tendenze"
(Lionello Venturi, *Gino Severini*, De Luca Editore, Roma, 1961, p. 94).

615

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Composizione astratta, 1959

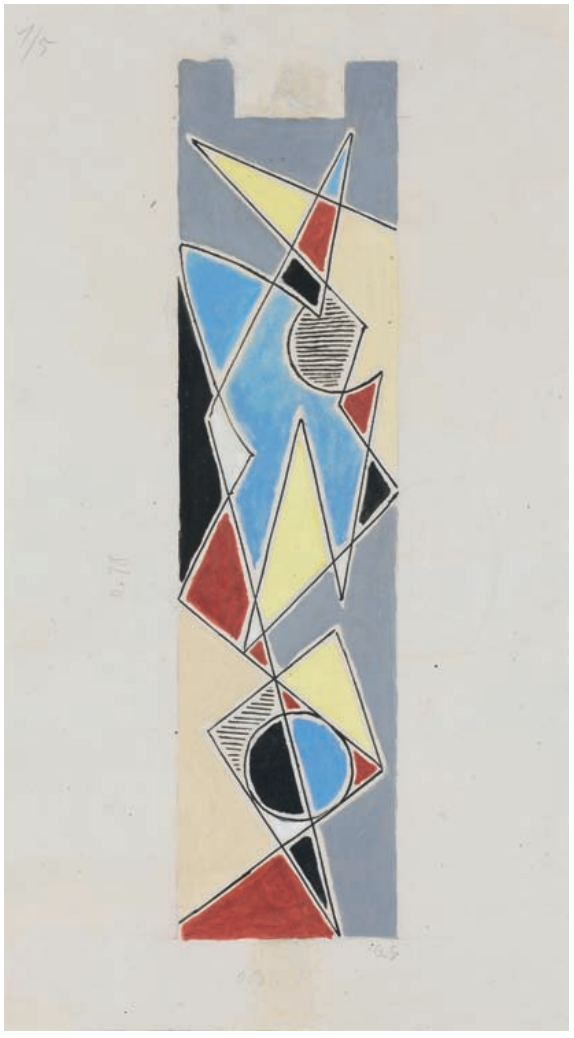
Olio su tavola, cm. 123,5x33,5

Sigla in basso al centro: G. S. Al verso: dichiarazione di autenticità di Jeanne Severini.

Certificato su foto di Romana Severini Brunori, Roma, 29/12/2008, con n. 06.

L'opera, realizzata come pannello decorativo per un negozio di Cortona, è accompagnata da uno studio preparatorio, 1959, tempera su carta, cm. 31x17,4, siglato in basso a destra G.S., con certificato su foto di Romana Severini Brunori, Roma, 29/12/2008, con n. 07.

Stima € 50.000 / 70.000



615 - studio preparatorio

615

616

616

Yves Klein

Nizza 1928 - Parigi 1962

Venus Bleue, (1962)-1982

Gesso, pigmento IKB e resina sintetica, es. 292/300, cm. 68 h.

Sul fondo: timbro Venus Bleue / de / Yves Klein / exemplaire n. 292/300 / Galerie Bonnier / Genève.

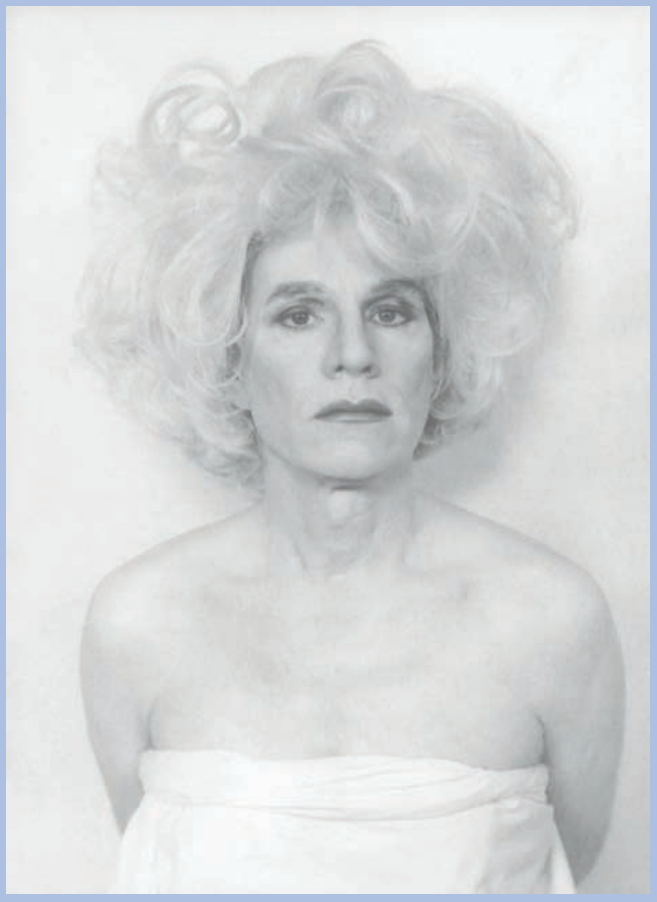
Certificato con foto di Rotraut Klein-Moquay. Opera registrata presso gli Yves Klein Archives, Parigi.

Edizione realizzata dalla Galerie Bonnier Genève.

Stima € 50.000 / 70.000

Andy Warhol, *Ritratto di Man Ray*, 1974

Sono numerosi i ritratti realizzati da Andy Warhol nell'ultimo decennio di attività: conclusa la fase Pop alla fine degli anni Sessanta, nel corso degli anni Settanta l'artista viene considerato un ritrattista di celebrità, egli registra l'umore della società in cui vive e trasforma alcuni personaggi famosi in vere e proprie "icone", così, solo per citarne alcuni, Liz Taylor, Marlon Brando, Jackie Kennedy e Mao Tse-Tung, seppur già famosi, vengono resi immortali dai ritratti di Warhol.
Il trattamento pittorico è identico per tutti: partendo da una fotografia – dove il soggetto è immediatamente riconoscibile e quasi stereotipato – Warhol procede per serie, modificando di volta in volta i formati, i colori, il numero dei soggetti sulla singola tela, componendo talvolta dittici o polittici: incunabolo di questo procedimento può essere ritenuto il ritratto eseguito per Troy Donahue (1962), uno dei primissimi esempi in cui viene utilizzata la tecnica serigrafica su tela, che sarà la cifra riconoscibile dei lavori di Warhol negli anni a venire.
Questi ritratti vengono fruiti con un duplice sguardo: da un lato i personaggi rappresentati rendono più facile la diffusione e la riconoscibilità dell'opera di Warhol, dall'altro l'opera stessa contribuisce a perdurare il mito del ritrattato, ed è su questa ambiguità tra dare e avere, tra cultura "alta" e "bassa", che Warhol afferma l'essenza della propria arte.
Luciano Anselmino, mercante di Man Ray (nato Emmanuel Radnitzky), commissiona il ritratto dell'artista-fotografo a Warhol nel 1973: il 30 novembre di quell'anno Warhol incontra Man Ray per la prima volta e lo fotografa nel suo studio di Parigi. All'epoca Man Ray aveva ottantatre anni e, pur essendo un pittore, un fabbricante di oggetti e un autore di film d'avanguardia, egli era conosciuto soprattutto come fotografo surrealista, avendo realizzato le sue prime fotografie importanti nel 1918.



Andy Warhol fotografato da Christopher Makos

Inizialmente Anselmino commissionò a Warhol sei dipinti di 40x40 pollici (circa 100x100 cm), che Warhol probabilmente eseguì tra il marzo e l'aprile del 1974, producendo anche tre ritratti supplementari che egli tenne per sé.
Lo stesso Anselmino commissionò a Warhol quattro propri ritratti, ed estese la commissione di Man Ray aggiungendo nel maggio e nel giugno 1974 due opere di 80x80 pollici (circa 200x200 cm) e venti opere di 12x12 pollici (circa 30x30 cm), gruppo quest'ultimo a cui appartiene la nostra opera.
A questa commissione Warhol aggiunse poi personalmente altri formati (uno di grandi dimensioni ed altri undici di grandezza ridotta).
I ritratti di Man Ray commissionati da Anselmino furono spediti in Italia dove, con la collaborazione di Alexander Jolas, furono esposti a Milano nell'ottobre del 1974 e furono suddivisi con il nome di *Large Man Ray*, *Man Ray* e *Small Man Ray* a seconda del formato, in modo da poter essere considerati contemporaneamente come una serie o come singole opere. Essi possono essere ritenuti come dei precursori delle serie *Ladies and Gentlemen* (1975), *Cats and Dogs* (1976) e *Russell Means (The American Indian)* (1976).
Sembra che Warhol sia stato ispirato e influenzato da Man Ray in vari modi. Non è un caso che Warhol possedesse un quadro di Man Ray e che gli avesse riservato un posto d'onore nella sua casa di New York; non si deve tralasciare poi che Warhol stesso fu fotografato da Christopher Makos vestito da donna, ricordando volutamente il ritratto di Man Ray di Rrose Sélavy, l'alter ego femminile di Marcel Duchamp.
Anche in termini di criteri di lavoro ci sono stati chiari collegamenti tra i due, pare infatti che l'autobiografia di Man Ray, *Autoritratto*, pubblicata nel 1963, avesse ricoperto un ruolo determinante sull'elaborazione del metodo di Warhol per quanto riguarda la ripetizione e la meccanizzazione del processo artistico.
Indipendentemente dai legami artistici tra i due, tra Warhol e Man Ray scattò una simpatia innata che portò Warhol a scrivere riguardo al loro incontro: "That was really fun" (Andy Warhol, in *Factory Diary: Letter to Man Ray*, K. Goldsmith, ed. *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews: 1962-1987*, New York, 2004, p. 232).

617

Andy Warhol

Pittsburgh 1928 - New York 1987

Man Ray, 1974

Acrilico su tela emulsionata, cm. 33x33

Firma, data e sigla al verso sulla tela: Andy / Warhol / 74 / AW.

Storia

Collezione Monzino, Milano;
Collezione privata

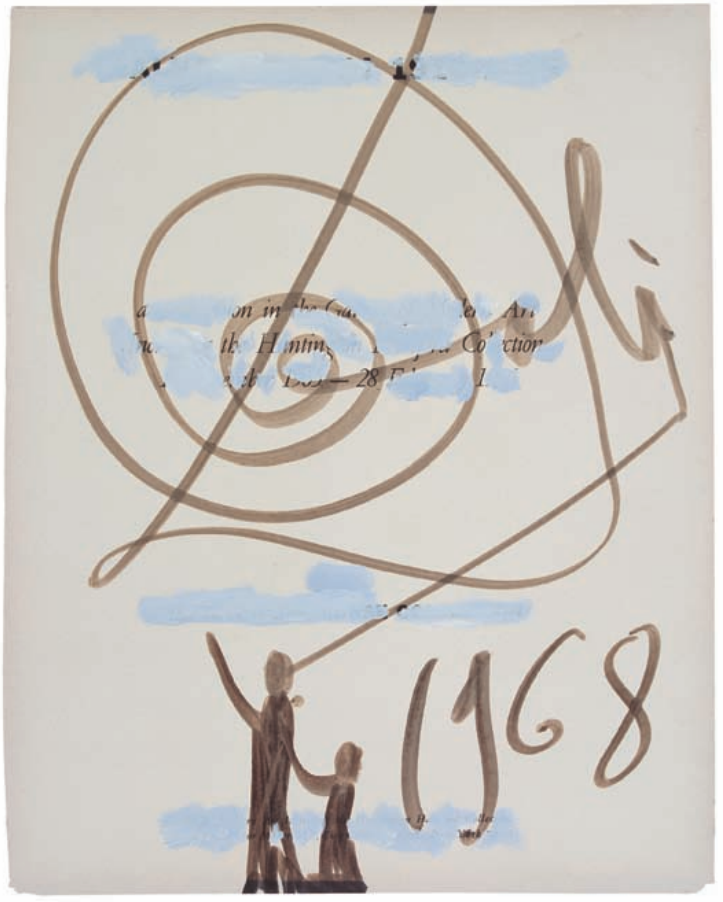
Bibliografia

The Andy Warhol Catalogue Raisonné, vol. 3, Paintings and Sculptures 1970-1974, edited by Neil Printz and Sally King-Nero, Phaidon, New York, 2010, n. 2650.

Stima € 110.000 / 160.000

Andy Warhol, *Ritratto di Troy Donahue*, 1962

617



618

618

Salvador Dalí

Figueres 1904 - 1989

Due figure

Pennarello e gouache su carta, cm. 25,4x20

Firma e data: Dalí / 1968.

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

Stima € 7.000 / 12.000

619

619

Paul Delvaux

Antheit 1897 - 1994

Venus endormié

Inchiostro su carta, cm. 25,8x35,7

Firma in basso a destra: P. Delvaux.
Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Etat Belge / Ministere de l'Education Nationale / Exposition Dessins et acquarelles de Paul Delvaux, Cologne.

Storia

Galleria La Colonna, Firenze (1971);
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Certificato su foto Galleria "La Colonna", Firenze.

Stima € 5.000 / 7.000

620

620

Albert Gleizes

Parigi 1881 - Avignone 1953

Composizione, 1921

Tempera su carta, cm. 40,5x32,3

Firma e data in basso a destra: Albert Gleizes 21. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Galerie Melki, Parigi, con n. 1129.

Storia

Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Certificato su foto di Juliette Roche Gleizes.

Stima € 10.000 / 15.000

621

621

André Masson

Balagny 1896 - Parigi 1987

Rome, (1953)

Olio su tela, cm. 81x100

Al verso sul telaio: etichetta con dati dell'opera: etichetta Exposition André Masson / Oeuvres de 1921 à 1975 / Musée Granet-Palais de Malte / Aix-en-Provence / 10 juillet au 15 octobre 1975 / cat. n. 46.

Storia

Galleria Due Ci di Cleto Polcina, Roma;
Collezione privata

Stima € 15.000 / 25.000

622

622

André Masson

Balagny 1896 - Parigi 1987

Les grandes larves, 1942

Tempera su cartone, cm. 38x33

Titolo e data al verso: Les grandes larves / 1942.

Storia

Galleria Due Ci di Cleto Polcina, Roma;
Collezione privata

Stima € 30.000 / 40.000

623

623

Asger Jorn

Vejrum 1914 - Aarhus 1973

Dopo le feste, 1970

Olio su tela, cm. 55,3x46,3

Firma in basso al centro: Jorn; titolo, firma e data al verso sulla tela: Dopo le / feste / Jorn / 70.

Bibliografia

Guy Atkins, Asger Jorn. The final years 1965/1973, Lund Humphries, Londra, 1980, n. 1816 (con misure errate).

Stima € 38.000 / 48.000

624

624

Sebastian Echaurren Matta

Santiago del Cile 1911 - Tarquinia (Vt) 2002

Le souffle des tirans, 1976

Olio su tela, cm. 100x100

Al verso sulla tela: due timbri Studio d'Arte Mercurio.

Storia

Galleria San Luca, Bologna;
Collezione privata

Certificato su foto Galleria d'Arte San Luca, Bologna.

Esposizioni

Matta. Opere dal 1938 al 1976, Bologna, Galleria San Luca, Novembre 1976, cat. p. 82, n. 126, illustrato.

Stima € 55.000 / 85.000

L'ultimo Picasso: *L'homme qui regarde*

La grande mostra antologica di Picasso a Parigi nel 1966 consacrò il pittore come il più grande artista del secolo.
Nelle tre sezioni, la pittura al Grand Palais, la scultura e la grafica al Petit Palais, l'incisione alla Bibliothèque Nationale, l'opera di Picasso si imponeva alla storia dell'arte del Novecento come quella di un genio completo in tutte le sue espressioni. L'artista aveva alternato i suoi soggiorni dal castello di Vauvenargues, alle pendici del monte Sainte-Victoire, alla villa di Notre-Dame-de-Vie, vicino a Mougins, sulle colline di Cannes, lavorando così intensamente da realizzare un corpus di opere, nei vari linguaggi espressivi, che costituiscono quello che la critica ha definito *the late style* di Picasso.
Nel 1968, a Mougins, esegue trecentoquarantasette incisioni, *Suite 347*, ispirate ai temi della tauromachia, del teatro, del circo e della letteratura.

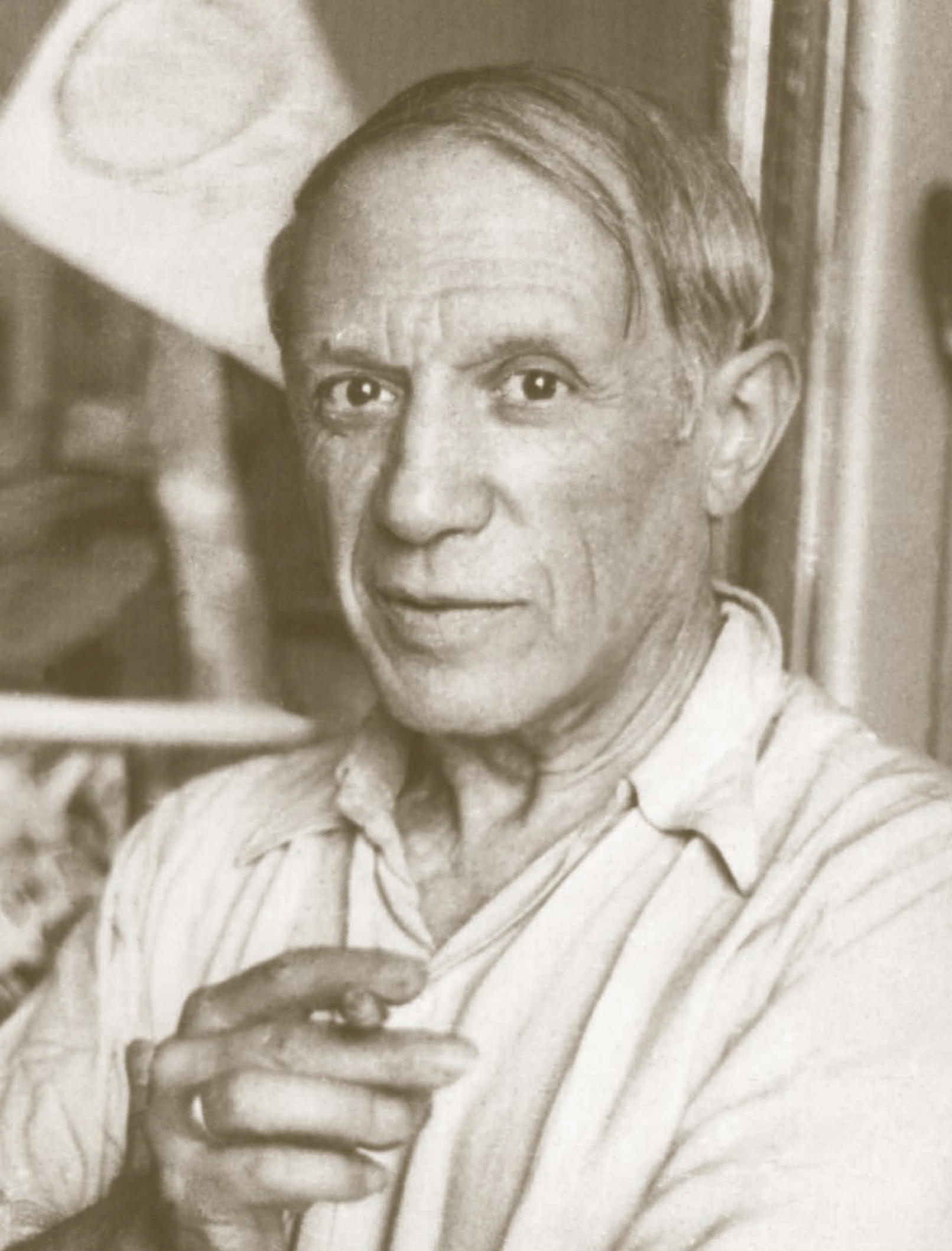
Pablo Picasso, *Scultore e modella davanti a una finestra*, 1 aprile 1933

L'asse portante del suo lavoro è, come sempre, il disegno che Picasso pratica con grande energia giorno per giorno. Dal disegno, nel quale Picasso fissa il nascere e l'evolversi del suo mondo visivo, delle sue emozioni e delle sue idee, si può capire non solo la genesi delle pitture e delle sculture, ma anche il processo emozionale del suo genio. Il disegno è, per Picasso, il linguaggio stesso del pensiero: la sua infinita immaginazione creativa si libera in una sorta di grande *masquerade* della vita, in ogni suo aspetto e figura, evocando in una sequenza di frenesia dionisiaca il piacere dell'eros, il teatro della storia, dell'arte e delle forme.
I titoli stessi scelti per le incisioni del 1968, *Autour d'El Greco et de Rembrandt: Portraits*, in cui ai volti quasi caricaturali di Rembrandt ed El Greco si alterna ora il profilo di Jacqueline, ora una grande donna nuda, oppure *En pensant à Goya: Femmes en prison*, in cui Picasso immagina di trasferire la figura del grande pittore spagnolo, che fu sempre il suo archetipo mitico fondante, all'interno di una cella con finestra a sbarre con tre donne nude, quasi un *Capriccio* a rovescio, sono titoli che hanno una forte valenza evocativa.
Per Picasso la grande arte, i grandi maestri, sono fuori dal tempo e dalla storia, due limiti, due linee matematiche, che egli nelle sue opere spesso viola come confini illusori stabiliti dalla cultura: Picasso dialoga con Rembrandt e Goya alla pari, e come essi affida al disegno e alle incisioni le confidenze più intime del pensiero, del proprio sentimento della vita. Apparentemente i disegni di Picasso, così come quelli di Goya per i *Capricci* e di Rembrandt per il Vecchio e il Nuovo Testamento, sembrano il frutto di una fantasia sfrenata, quasi apparizioni di un caos mentale, ma poi, a uno sguardo più attento, rivelano un ordine interiore assoluto, una specie di grammatica totale delle proprie emozioni.

Pablo Picasso, *Pittore e modella che lavora a maglia*, in *Le Chef-d'oeuvre inconnu* di Honoré de Balzac, edizione Ambroise Vollard, Parigi, 1931

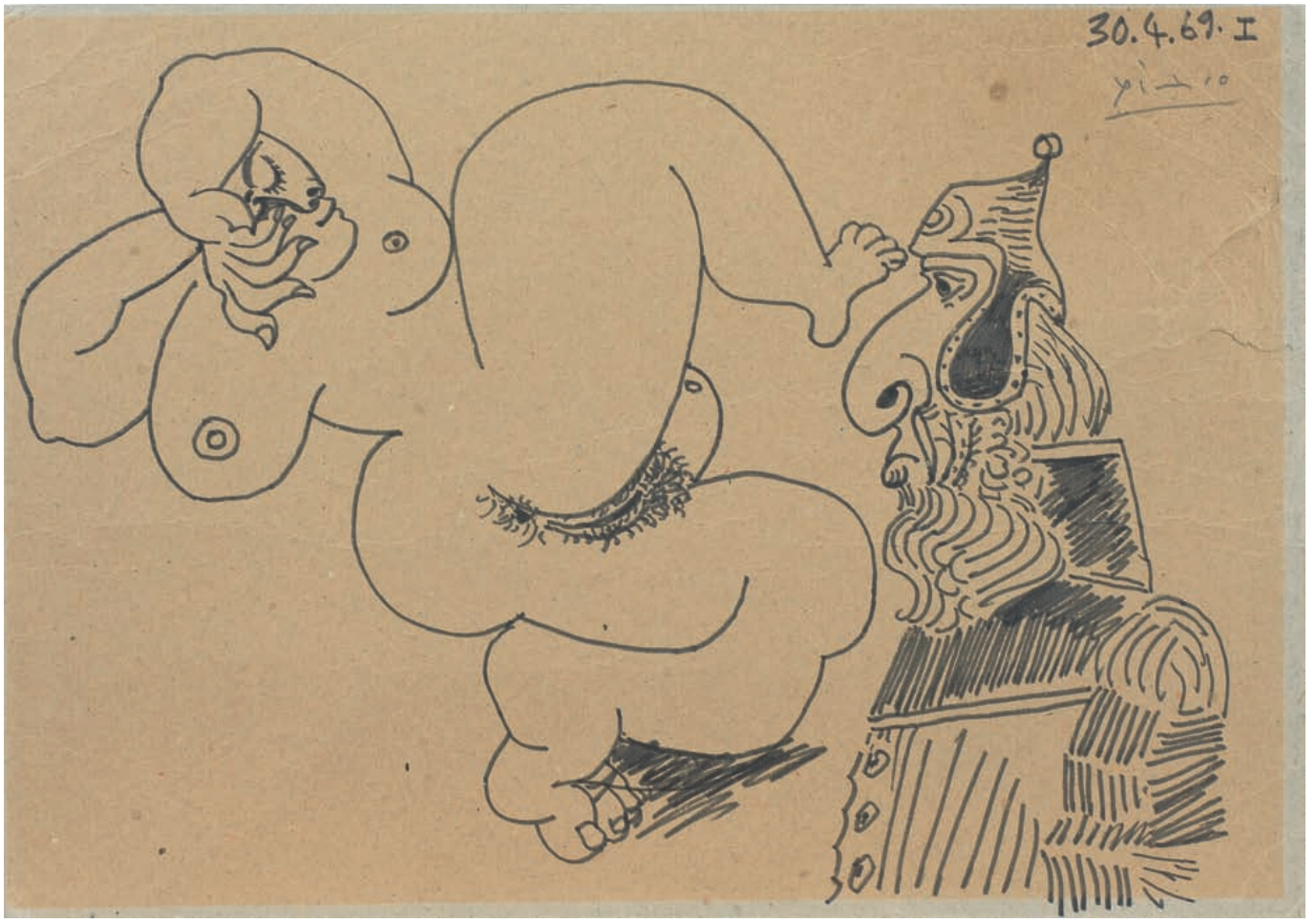
Bibliografia di riferimento:

Picasso Suite 347, a cura di Ivana Lotta e Donatella Migliore, con scritti di Kosme de Barañano e Brigitte Baer, Cremona, Museo Civico, ala Ponzone, 5 aprile – 28 giugno 2009, Silvana, Milano, 2009;
Imatges secretes. Picasso i l'lestampa eròtica japonesa, testi di Hayakawa Monta, Ricard Bru, Malén Gual, Diana Widmaier Picasso, Barcellona, Museo Picasso, 4 novembre 2009 – 14 febbraio 2010, pp. 110, 111;
Marco Fagioli, *Il briccone divino: Picasso mito biografo*, in *Picasso. Ho voluto essere pittore e sono diventato Picasso*, a cura di Claudia Zevi, Pisa, Palazzo Blu, 15 ottobre 2011 – 29 gennaio 2012, Giunti, Firenze, 2011, pp. 19-39;
Marco Fagioli, *Balzac, Picasso e Le chef-d'oeuvre inconnu*, in *Picasso e Vollard. Il genio e il mercante*, a cura di Claudia Zevi, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 6 aprile – 8 luglio 2012, Giunti, Firenze, 2012, pp. 38-42.



Femme nue et guerrier, 1969, è un disegno che appartiene al gruppo di quelli dedicati, come *Nu, homme à la pipe et amour*, al tema dell'uomo che guarda, (de l'*homme qui regarde*), motivo centrale nell'opera di Picasso, e quindi associato a quello classico del pittore e la modella. Picasso aveva trattato questo tema in modo esteso nelle incisioni della *Suite 347*, fortemente pervasa da uno spirito erotico, in cui il soggetto maschile è spesso un personaggio "tipo" di rilievo, come una figura di ecclesiastico, come nell'incisione del 1968 *Sogni causati dall'oppio: fumatore con zucchetto papale*, che scopre il segreto della Trinità nei seni di una donna su cui è posata una colomba, con buffone dal berretto triangolare. L'intenzione di Picasso in questi disegni è doppiamente ironica: la figura del pittore, dell'ecclesiastico, del guerriero, del giullare, sono insieme figure de l'*homme qui regarde*, simbolo del pittore, e personaggi di un teatro costituito dal mondo reale. L'attenzione di Picasso verso il teatro risale già agli anni del periodo blu, quando dipinse uno dei suoi capolavori giovanili, *Celestina* (*La donna con un occhio solo*), a Barcellona nel 1904, ispirandosi alla *Celestina*, commedia del 1499 di Fernando de Rojas, uno dei testi maggiori del teatro classico spagnolo.
A volte in queste scene di voyeurismo e mascherata si inserisce, ironica allusione dell'autore a se stesso, la figura simbolo di un artista, come nella stampa acquatinta *Casa chiusa. Maldicenze. Con un profilo di Degas dal naso arricciato*, 1971.
In questo disegno, come in tutti gli altri dello stesso tema, il pittore è sostituito dal guerriero con elmo. La composizione di questi disegni sovverte ogni regola dello spazio prospettico, e il corpo nudo della donna si avvolge al centro dello spazio, torcendosi in un autoabbraccio sinuoso. La donna nuda che mostra il sesso al guerriero ha un corpo così opulento da ricordare le Veneri dell'arte preistorica, come la *Venere di Dolni Vestonice* e quella di Savignano, statuette di donne con i seni, l'addome e le natiche dal volume fortemente accentuato.
Queste donne di Picasso si allacciano alle figure della cultura mediterranea della *dea madre*, della *baubo* che mostra il proprio sesso simbolo di vita con un gesto osceno, figura che arriva fino al "decadentismo" letterario agli inizi del Novecento, tipico della poesia, come in *Genova* dei *Canti orfici* di Dino Campana, poeta attendibilmente a lui sconosciuto, ma figlio degli stessi tempi, la siciliana – "opulenta matrona" – "Venere mediterranea dei porti".
In quel grande laboratorio che è stata l'immaginazione erotica di Picasso si saldano così le culture visive più diverse: la pittura vascolare attica del V secolo a.C., le *shunga*, xilografie erotiche della scuola *Ukiyo-e* giapponese del Sette-Ottocento, che il pittore aveva raccolto, le stampe di Edgar Degas con le sale di scelta delle maison di appuntamenti di Parigi, anche queste nella sua collezione d'arte.
Come nella *Sallambô*, romanzo esotico cartaginese di Gustave Flaubert, anche Picasso estrae il tema erotico dal proprio contesto storico-sociale e lo colloca al centro di una sorta di lotta-gioco affidata più alla natura che alla storia, in cui i tratti selvaggi vengono raffigurati con grande ironia. Lo stesso tema erotico del nostro disegno, con le grandi figure nude di donna avvolte in forme quasi ossessivamente conturbanti, era apparso nelle incisioni ispirate al *Bagno turco* di Jean-Auguste Dominique Ingres, del 1968. Sempre a quel gruppo appartiene l'acquaforte *La migdiada: Parella*, che sembra compositivamente un pendant del nostro disegno.

Pablo Picasso, *In giardino, odalisca in pantofole con cappello, con fiori, e spettatore alla Ingres*,
14 agosto 1968



625

625

Pablo Picasso

Malaga 1881 - Mougins 1973

Femme nue et guerrier, 1969

Inchiostro su cartoncino, cm. 22x31,1

Data e firma in alto a destra: 30.4.69.I / Picasso; data al verso:
30.4.69 / I.

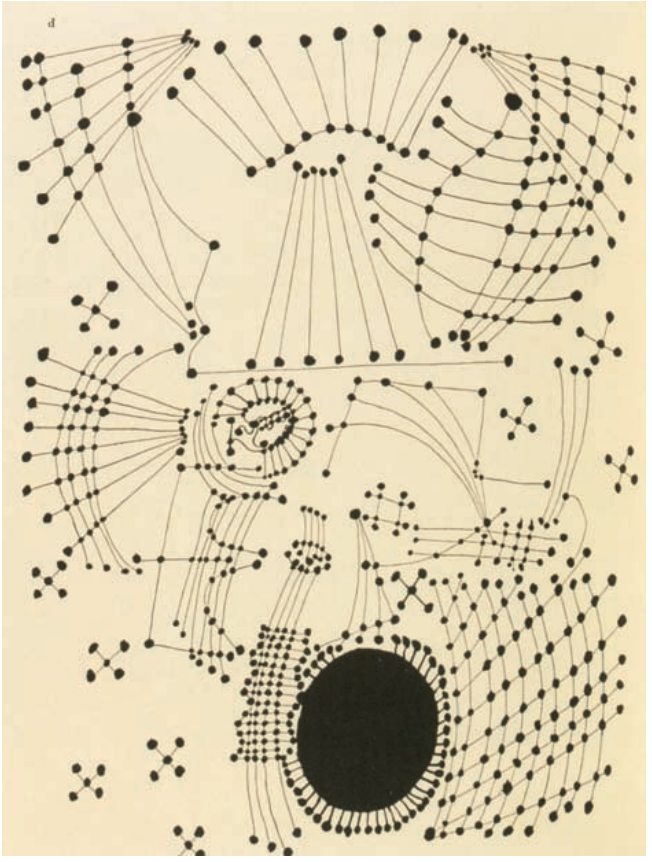
Storia

Collezione Daniel-Henry Kahnweiler, Parigi;
Collezione privata

Bibliografia

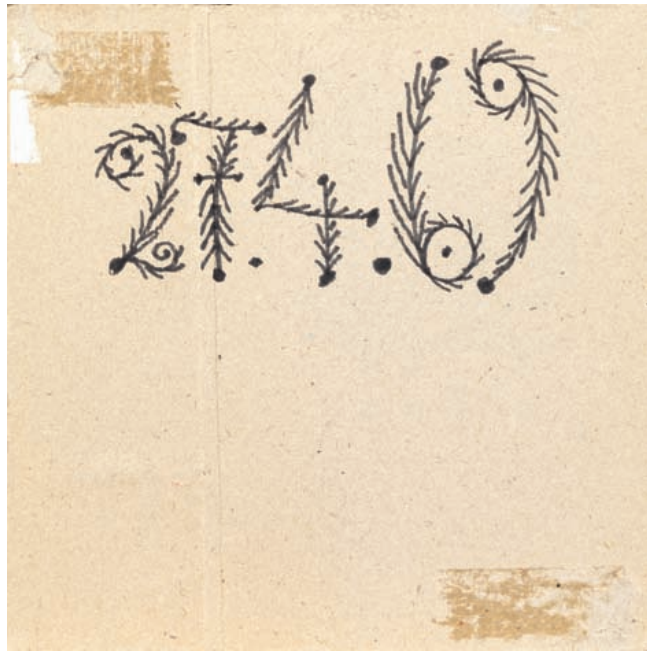
Christian Zervos, Pablo Picasso, vol. 31, oeuvre de 1969,
Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1976, p. 54, n. 168.

Stima € 35.000 / 55.000

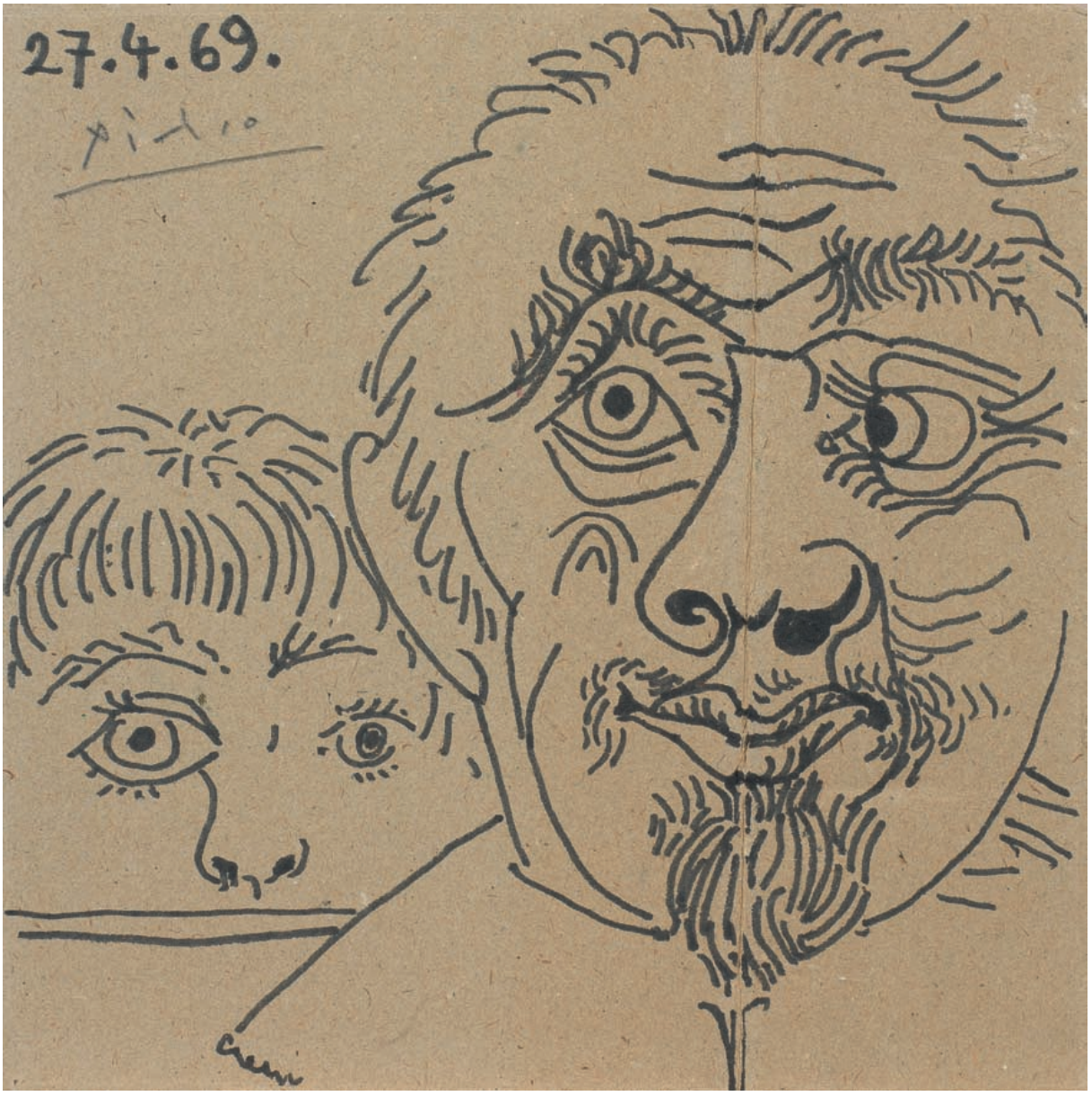


Pablo Picasso, *Pagina P*, in *Le Chef-d'oeuvre inconnu* di Honoré de Balzac, edizione Ambroise Vollard, Parigi, 1931

Deux têtes, 1961, nonostante le piccole dimensioni, è un esempio eccellente dello stile di Picasso. La composizione mostra due volti in primo piano, quasi un close-up cinematografico.
Il volto avanti è quello solito di un personaggio del Seicento spagnolo, alla Velázquez; quello dietro è il viso di un fanciullo che sembra affacciarsi da una soglia. Non si tratta tuttavia di un vero ritratto a due: i volti di Picasso sono spesso ricondotti a dei "tipi", nel senso fisiognomico del termine, come quello della testa femminile, reiterata nei ritratti di Dora Maar, di Sylvette, di Françoise Gilot, di Jacqueline Roque, e nei ritratti dei figli.
Per i volti maschili egli ricorre spesso a tipi elaborati dalle figure dei grandi maestri: l'autoritratto di El Greco, i volti alla Velázquez,in modo tale che anche quando ritrae persone fisiche, amici come Ambroise Vollard e Daniel-Henry Kahnweiler, si è portati a credere che siano essi stessi racchiusi in opere e storie raccontate precedentemente; esemplare in tal senso il ritratto-testa di Balzac.
Di fronte a un disegno come *Deux têtes*, che sbaglieremmo a considerare come un semplice *divertissement*, viene in mente una di quelle frasi lapidarie in cui Picasso ha reso il suo pensiero: "Per me, un dipinto è l'esito di una distruzione. Faccio un dipinto e poi lo distruggo" (Christian Zervos, *Conversations avec Picasso*, in *Cahiers d'Art*, numero speciale, 1935).
In *Deux têtes* si assiste a una distruzione, quella dello spazio fisico che i due volti in primo piano sovvertono, e ci si affida alla vivezza quasi astratta di un segno ripetuto su punta di pennello, come una scrittura.
Anche la dimensione psicologica del ritratto è qui negata: non interessa a Picasso individuare le due psicologie, dell'uomo e del fanciullo, che i volti indicherebbero, o il racconto che da queste potrebbe sortire. In seguito alla perdita del loro significato psicologico di persona, derivante dalla frattura fra gli avvenimenti della loro storia umana e l'immagine raffigurata, svuotati della loro soggettività, divengono dei tipi universali, del vecchio e del bambino. La brutalità del reale, lungi dall'essere idealizzata, si riscatta nella fissità assoluta della forma, che fa sembrare queste due teste come quelle dei ritratti bizantini, tutti volti senza tempo. Questa tendenza all'assoluto, alla forma definitiva e distrutta, senza però perdere l'elemento reale, *picaresco* nel senso letterale del termine, si ritrova anche nel verso del nostro disegno, in cui la data di esecuzione viene celebrata come forma espressiva pura, al pari di quelle *Costellazioni* disseminate nel testo di *Le chef-d'oeuvre inconnu*, ben diverse dalle *Costellazioni* di Miró e di Kandinsky, in cui prevaleva l'elemento mistico e astratto della forma. Sono, queste *Costellazioni* di Picasso, ragnatele dipanate dell'esistenza umana.



Retro del lotto 626



626 - misure reali

626

Pablo Picasso

Malaga 1881 - Mougins 1973

Deux Têtes, 1969

Inchiostro su cartoncino, cm. 16x16

Data e firma in alto a sinistra: 27.4.69 / Picasso; data al verso: 27.4.69.

Storia

Collezione Daniel-Henry Kahnweiler, Parigi;
Collezione privata

Bibliografia

Christian Zervos, Pablo Picasso, vol. 31, oeuvre de 1969, Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1976, p. 52, n. 159.

Stima € 28.000 / 38.000

627

Pablo Picasso

Malaga 1881 - Mougins 1973

Nu, homme a la pipe et amour, 1969

Inchiostro su carta, cm. 31,2x44,3

Data e firma in alto a sinistra: 24.1.69.I Picasso.

Storia

Collezione Daniel-Henry Kahnweiler, Parigi;
Collezione privata

Bibliografia

Christian Zervos, Pablo Picasso, vol. 31, oeuvre de 1969,
Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1976, p. 10, n. 27.

Stima € 80.000 / 120.000

Nu, homme à la pipe et amour, 1969, appartiene a quella serie di visioni trasgressive di Picasso sul tema del pittore e la modella, da lui trattato in modo quasi ossessivo negli ultimi decenni della sua vita.
Già nelle classicheggianti incisioni della *Suite Vollard*, stampata nel 1939, che raccoglieva cento stampe realizzate negli anni Trenta per il grande mercante, Picasso aveva trattato il doppio tema del pittore e scultore che ritrae la modella e dell'uomo che guarda la donna nuda.
Il pittore e la modella, come metafora simbolica del rapporto tra l'artista e la realtà, era anche il motivo conduttore di quel testo fondante dell'arte moderna che è *Le Chef d'oeuvre inconnu* di Honoré de Balzac, che Picasso illustrò con una serie di acqueforti per Vollard nel 1931, e che nella vicenda narrata trovava l'affermazione del principio secondo il quale "L'artista non imita il modello esterno da lui osservato: lo ricrea e lo trasforma, facendo riferimento al modello che porta in sé: l'oggetto viene ricostruito in base alla visione immaginativa, in quanto le apparenze del mondo non hanno significato di per sé, bensì assumono il valore di segni che rimandano a una forma spirituale (Marc Eigeldinger, *Introduction au Chef d'oeuvre inconnu et à Gambara*, in Balzac, *Le Chef d'oeuvre inconnu*, *Gambara*, *Massimilla Doni*, Parigi 1981, pp. 21-22).
In un certo senso secondo Picasso l'artista è come un *voyeur* che guarda la bellezza femminile, e più volte questo tema assume le forme di un gioco amoroso che nelle serie dei suoi disegni, in cui Rembrandt e Velázquez, due pittori fondamentali per Picasso, sono ritratti di fronte a una modella nuda, e anche nella serie di disegni e incisioni per *Raffaello e la Fornarina*, soggetto che impegnò Picasso in una serie di grafiche fortemente erotiche un anno avanti del nostro disegno.
Nu, homme à la pipe et amour ci presenta così un uomo con cappello seicentesco, che fuma la pipa, che ricorda quelli di Velázquez, di fronte a una donna nuda che lo carezza, dietro la quale sta in agguato Cupido, il dio bambino dell'amore, pronto con arco e freccia per colpire, e sopra la testa di un uomo che guarda. È quindi questo un disegno potente, giocoso e irriverente, che sdrammatizza insieme l'amore e l'arte.

Pablo Picasso, *Rembrandt e donna con velo*, 31 gennaio 1934

627

Fernand Léger, *Composizione*, 1938

Nel 1938-39 Fernand Léger soggiorna per la terza volta negli Stati Uniti, ospite dello scrittore progressista John Dos Passos a Princeton e dell'architetto Harrison a Long Island. Alla Yale University il pittore tiene otto conferenze sulla funzione del colore nell'architettura, e il magnate industriale Rockfeller jr. gli commissiona dei pannelli murali per il suo appartamento a New York. La sua pittura conosce un momento di grande successo internazionale, e sue mostre personali si tengono a Bruxelles, Londra e New York. Nel suo atelier passano allievi e assistenti di talento come Nicolas De Staël.
L'amicizia di Léger con Dos Passos non è solo frutto di comuni ideali politici progressisti che li pongono a fianco della classe operaia, come gran parte degli artisti e scrittori europei e americani negli stessi anni, ma anche di affinità nel linguaggio: Dos Passos, nonostante si fosse formato nella cultura dell'estetismo fin de siècle di Harward, raffigurava nei suoi romanzi la società americana uscita dalla Grande Depressione e dal New Deal con una tecnica letteraria caratterizzata dall'uso del collage, del montaggio e del simultaneismo, vicina al linguaggio post-cubista di Léger.
Léger aveva allora attraversato tutta la grande stagione dell'avanguardia europea, dal Cubismo, nel 1909-1914, partecipando nel 1911, con il dipinto *Les nus dans la forêt*, alla mostra collettiva allestita da Apollinaire al Salon des Indépendants, con Gleizes, Le Fauconnier, Metzinger, Marie Laurencin, Delaunay. Coetaneo di Picasso, si caratterizza tuttavia per una sua originale interpretazione del moderno, e Picasso stesso lo riconosce quando, parlando di Léger, dirà al mercante Daniel-Henry Kahweiler: "Ecco un giovane che offre qualcosa di nuovo, visto che non gode del nostro stesso nome". La guerra e il servizio militare non lo distolgono dalla pittura, e nel 1918 si volge con sempre maggiore attenzione ai temi della città moderna e della civiltà industriale nei suoi aspetti meccanici e tecnici. Già nel 1912, dopo la mostra dei Futuristi presso la galleria Bernheim Jeune di Parigi, nel cui catalogo in forma di manifesto i pittori italiani avevano attaccato i Cubisti, giudicati come anacronistici difensori della tradizione, Léger aveva avviato la sua attenzione verso quello che verrà definito come "macchinismo", l'interesse agli aspetti costruttivi della civiltà industriale.

Fernand Léger, *Composition*, 1938

Con opere sempre più orientate verso un'epica del lavoro e dell'industria, *Le mécanicien*, 1920, *Le grand déjeuner*, 1921, *Les Eléments mécaniques*, 1918-23, Léger, che nel frattempo si è aperto a rapporti stretti con Le Corbusier e Amédée Ozenfant, fondatori di *L'Esprit Nouveau* nel 1920, e aveva scoperto la pittura di Mondrian e van Doesburg nella galleria di Léonce Rosenberg, suo mercante, elabora un suo linguaggio originale che lo rende il maggior interprete del tema della tecnica, sempre legata però alla mano dell'uomo, nella pittura del Novecento. Nel 1923 teorizza i suoi principi nell'articolo *L'esthétique de la machine: l'objet fabriqué, l'artisan et l'artiste*, dedicato al poeta futurista russo Vladimir Majakovskij, pubblicato nella rivista *Der Querschnitt* di Berlino nel 1924.
Composizione, 1938, è un'opera tipica del linguaggio di Léger, in cui elementi della natura e del mondo della tecnica si combinano secondo il principio, teorizzato per primi dagli Illuministi, che la natura e la tecnica corrispondono ambedue a una ragione regolatrice.
Tuttavia il pittore non perde mai di vista che ogni operazione, artistica o tecnica, debba mantenere un atto di poesia.

Bibliografia di riferimento:
Fernand Léger, a cura di Isabelle Monod Fontaine e Claude Laugier, Parigi, Centre Georges Pompidou, Grand Galerie, 29 maggio – 29 settembre 1997, Parigi, 1997;
Fernad Léger, a cura di Hélene Lassalle, Milano, Palazzo Reale, 11 novembre 1989 – 18 febbraio 1990, Mazzotta, Milano, 1989.

628

628

Fernand Léger

Argentan 1881 - Gif sur Yvette 1955

Composizione, 1938

Gouache su carta applicata su cartoncino, cm. 31x25

Sigla e data in basso a destra: F.L. 8.38.

Storia

Collezione Daniel-Henry Kahnweiler, Parigi;
Collezione privata

Certificato su foto di Irus Hansma.

Studio per *Composizione*, 1938, olio su tela, cm 65x50 (cfr. Fernand Léger, Catalogue raisonné de l'oeuvre paint, 1938-1943, p. 84, n. 1025).

Attestato di libera circolazione

Stima € 28.000 / 40.000

629

Marc Chagall

Vitebsk 1887 - Saint Paul de Vence 1985

Interno blu (Autoritratto), 1969

Gouache su carta, cm. 57x46

Firma in basso a sinistra: Marc Chagall.

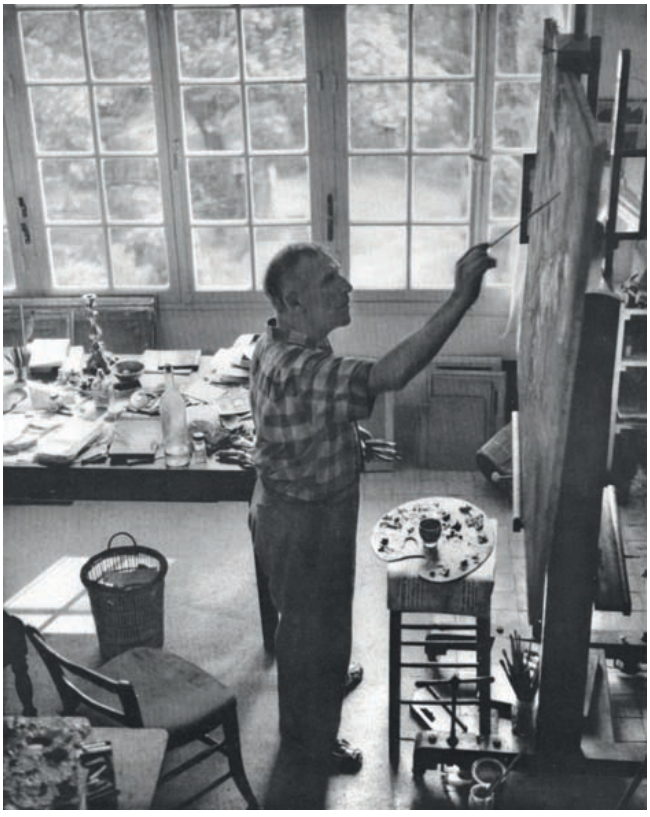
Storia

Collezione Daniel-Henry Kahnweiler, Parigi;
Galleria Due Ci di Cleto Polcina, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

Marc Chagall, Berlino, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 17 novembre 1972 - 22 gennaio 1973, cat. pp. 35, 37, n. 1, illustrato.

Stima € 240.000 / 340.000



Marc Chagall nel suo atelier a Vence

Marc Chagall

I miei cari mi hanno sorpreso più di una volta davanti a uno specchio. A dire la verità, mi guardavo pensando alle difficoltà che avrei incontrato se un giorno avessi voluto dipingere il mio ritratto.
Ma – perché no? – c'era anche un pizzico di ammirazione.
Lo ammetto, non ho esitato ad accentuare il contorno dei miei occhi e ad arrossarmi un po' la bocca, anche se in realtà non ne avevo il bisogno, e sì…
Li volevo compiacere.

Marc Chagall

Quello dell'autoritratto è un tema cardine della storia della pittura dal Rinascimento a oggi: da sempre considerato uno dei più efficaci esercizi di stile per i grandi maestri del passato, che usavano la loro stessa immagine per studiare la resa della figura umana nelle più diverse pose ed espressioni, si costituisce quasi da subito come un vero e proprio genere a sé: una specie di chiave d'accesso che l'artista concede allo spettatore per meglio entrare nel suo mondo immaginativo, per meglio comprendere la sua personalità, quasi che osservare un autoritratto significhi scavare dentro l'artista, trascendendo la raffigurazione della persona fisica per entrare nella sua mente.
E, come l'autoritratto si carica per lo spettatore di una valenza quasi "fantastica", in quanto offre l'occasione di affacciarsi nello spirito profondo di chi l'ha dipinto, così anche l'atelier è considerato "luogo magico", incantato, in cui prendono vita e forma le immaginazioni di chi lo vive e lo abita.
Gli artisti si sono spesso raffigurati all'interno del loro studio, realizzando vere e proprie opere-manifesto, a partire dal monumentale atelier di Gustave Courbet, affollato da tutto quello che negli anni è passato attraverso il suo studio, e che quindi è divenuto oggetto della sua arte: figure allegoriche, modelle, oggetti simbolici e intellettuali amici, raccontando, attraverso la rappresentazione di un interno, tutta la sua opera.
Come dicono le sue stesse parole, spesso autoironiche, anche Marc Chagall è sempre stato affascinato dalla rappresentazione di se stesso, e sempre consapevole delle difficoltà che questa comporta.

Marc Chagall, *Autoritratto con sette dita*, 1912-13

Già nel 1910, appena arrivato a Parigi, la città 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. Le parole si incalzavano, bramose di illuminarsi a questa luce di Parigi, di farsene adorne" (in F. Meyer, *Marc Chagall, la vita e l'opera*, Milano 1962, p. 95) – Chagall dipinge il suo atelier, una stanza dominata dal colore verde, dove non ci sono figure umane, ma solo rimandi al mestiere di pittore: tele alle pareti, un cavalletto con un dipinto ancora da completare, una cornice appoggiata a terra contro il muro. I colori sono puri, squillanti, e tutta la composizione si basa sul loro contrasto, che accentua la potenza della tavolozza e testimonia quanto egli fosse rimasto colpito dalla pittura dei Fauves e dal loro uso espressivo del mezzo cromatico, folgorazione questa che mai abbandonerà la sua opera, anche negli anni successivi. E intense sono anche le descrizioni del suo atelier alla Ruche, dove si trasferisce nel 1912, che sottolineano l'aura magica che questo luogo prende a significare per lui: "Mentre negli studi russi singhiozzava una modella offesa, e in quelli italiani si levavano canti e suoni di chitarre, e in quelli ebrei discussioni, io ero solo nel mio studio davanti alla lampada a petrolio. Le due, le tre del mattino. Il

Marc Chagall, *Les fleurs blanches*, 1972

cielo è blu. Si leva il giorno, laggiù. Laggiù in fondo si sgozzava il bestiame, le vacche muggivano e io le dipingevo. Vegliavo così per notti intere… La lampada bruciava, ed io con lei. Bruciava, finché il suo chiarore induriva nell'azzurro del mattino" (*ibidem*, p. 144).
E proprio di notte alla Ruche, alla luce della lampada a petrolio, è ambientato il primo significativo autoritratto di Marc Chagall, *Autoritratto con sette dita*, 1912-13; egli sceglie di rappresentarsi sempre mentre svolge il suo mestiere, con i pennelli e la tavolozza in mano, davanti al cavalletto, all'interno del suo studio. Ogni velleità di verosimiglianza fisiognomica è assente: il pittore diventa emblema di se stesso, il villaggio natio di Vitebsk si materializza sulla parete, ed egli concepisce una delle sue splendide, visionarie tele ispirate alla sua patria dei primi anni parigini, *Alla Russia, agli asini e agli altri*, che ancora è sul cavalletto, in attesa degli ultimi tocchi di pennello. E dalla finestra, elemento d'ora in avanti immancabile in tutta la futura serie degli autoritratti, si staglia la Tour Eiffel illuminata, e quindi Parigi, l'altro polo, assieme a Vitebsk, attorno a cui si compone la sua attività creatrice.
Nel 1949, finita la guerra, Chagall si stabilisce a Saint-Paul-de-Vence, comprando Villa Les Collines. Ci vivrà per oltre quarant'anni, fino alla morte avvenuta nel 1985. 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, dedicandogli molte personali. Sono anni fecondi, in cui egli si dedicherà, lavorando instancabilmente, alla ceramica, all'opera incisoria, realizzerà grandi murali e spettacolari scenografie.
È proprio l'atelier di Les Collines il soggetto di *Interno blu*. Adesso non è più la luce della lampada a petrolio a illuminare il suo cavalletto, ma sono le grandi finestre della villa, da cui filtra la calda luce del Mediterraneo. Il colore si apre alla gioia e alla ricchezza di questo nuovo clima, rasserenato anche dall'incontro, avvenuto nel 1952, con Vava, la sua seconda moglie, che rimarrà al suo fianco per tutta la vita.
Scrive Franz Meyer a proposito dell'influenza dei colori e del clima del Sud nella pittura di Chagall: "Il nuovo soggiorno di Chagall nel *Midì* esercitò sulla sua pittura un influsso decisivo. La luce, le piante, il ritmo della vita, tutto contribuiva a creare quello stile pittorico più libero, più librato, più ricco di gioia sensuale, che il colore ora di anno in anno domina sempre più col suo magico incanto. A Vence il pittore ogni giorno riviveva il miracolo di tutto ciò che cresce e fiorisce, in una luce morbida e tuttavia forte, che pervade lo spazio" (*ibidem*, p. 519).
Nell'atelier di Vence il pittore non è solo: sullo sfondo Vava si affaccia portando un mazzo di fiori appena colti dal giardino, che serviranno al marito per dipingere le sue freschissime nature morte, e, ai piedi di lei, ecco la capra, animale magico, presente sin dai primi, sognanti dipinti ispirati al mondo natio di Vitebsk, che torna sulla tela a cui egli sta lavorando al cavalletto, in cui sovrasta, sorridente, un Crocifisso stagliato su un paesaggio lunare. Le *Crocifissioni* sono altro tema ricorrente nella sua pittura, così come le tematiche derivate dalla Bibbia, che si caricano di simbologie e rimandi complessi, dalla pittura delle icone russe ai simboli ebraici, fino all'iconografia cristiana codificata attraverso secoli di storia della pittura; un ciclo che rende Chagall uno dei massimi autori di pittura sacra del secolo scorso.
In *Interno blu* confluiscono dunque molti degli elementi cardine della poetica di questo grande visionario, in un'opera dove protagonista è il colore, modulato attraverso una trama fittissima di sfumature che trasformano l'energia cromatica in luce, creando quell'atmosfera unica delle sue composizioni mature. La realtà si trasfigura in sogno, e l'artista al lavoro nello studio, accompagnato dalle figure e dai simboli a lui più cari, diventa emblema dello stesso atto del dipingere.
Come ebbe a dire Pablo Picasso nei primi anni Cinquanta: "Alcune delle ultime cose che ha fatto a Vence mi hanno convinto che non c'è stato nessuno, dopo Renoir, che ha il senso per la luce come lo ha Chagall" (in Jackie Wullschlager, *Chagall*, New York 2008, p. 456).

630

Paul Klee

Münchenbuchsee 1879 - Muralto 1940

Senza titolo, 1915 ca.

Olio su cartone, cm. 22x27,5

Al verso: scritte autografe: etichetta Nachlass-Sammlung Felix Klee / Paul Klee, con n. 1325.

Storia

Collezione Mathilde Klee, Berna;
Collezione Felix Klee, Berna;
Collezione privata

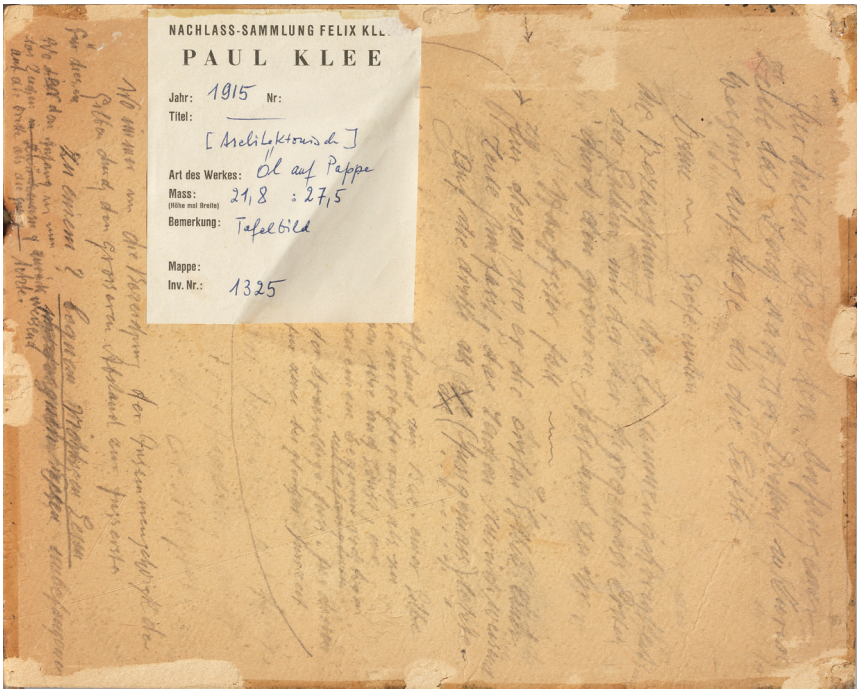
Certificato su foto Paul Klee Stiftung, Berna, 6 gennaio 1993.

Bibliografia

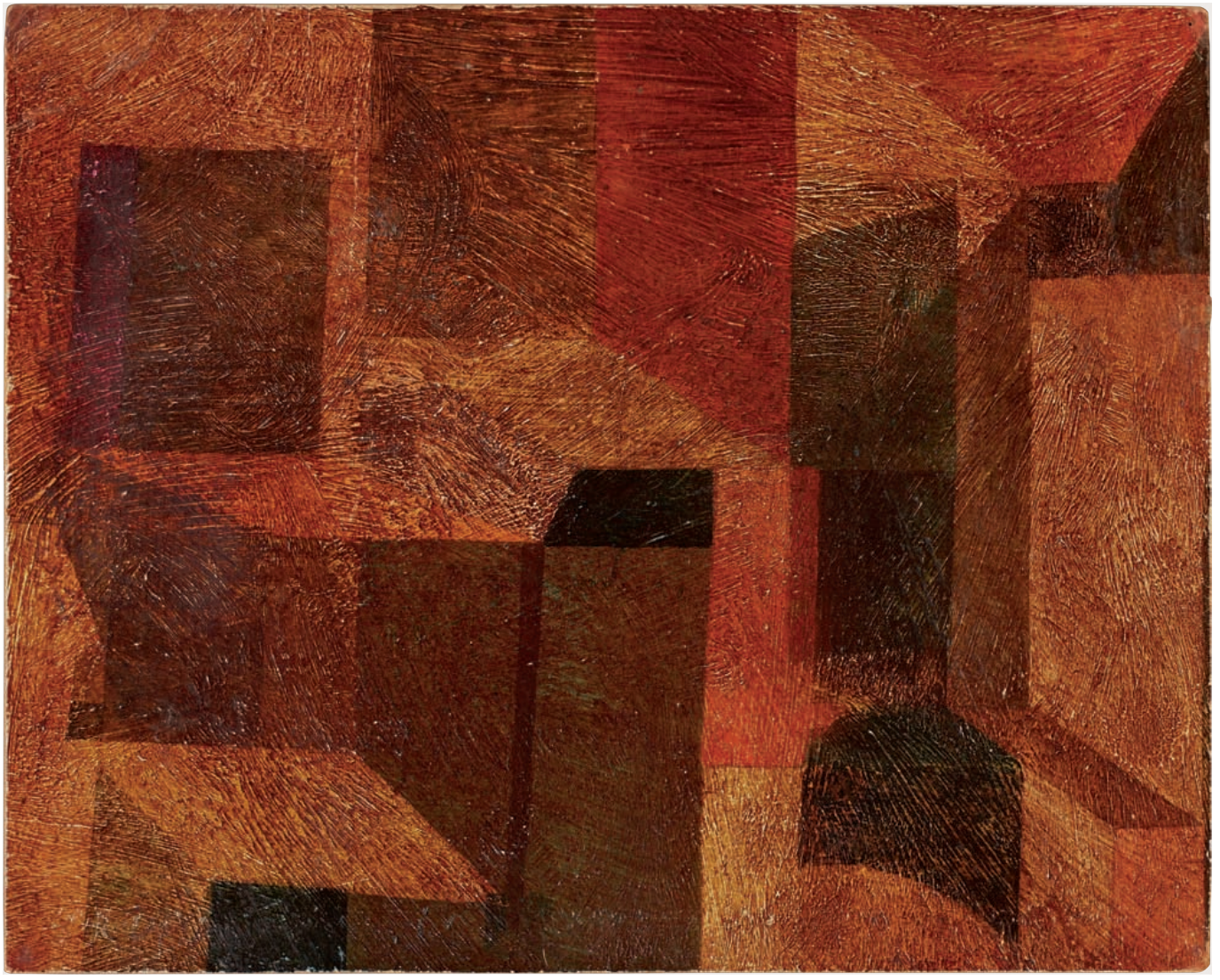
Paul Klee. Catalogue raisonné. Volume 2, 1913-1918, Paul Klee Stiftung-Kunstmuseum, Berna, 2000, n. 1594.

Attestato di libera circolazione richiesto

Stima € 300.000 / 400.000



Retro del lotto 630



630

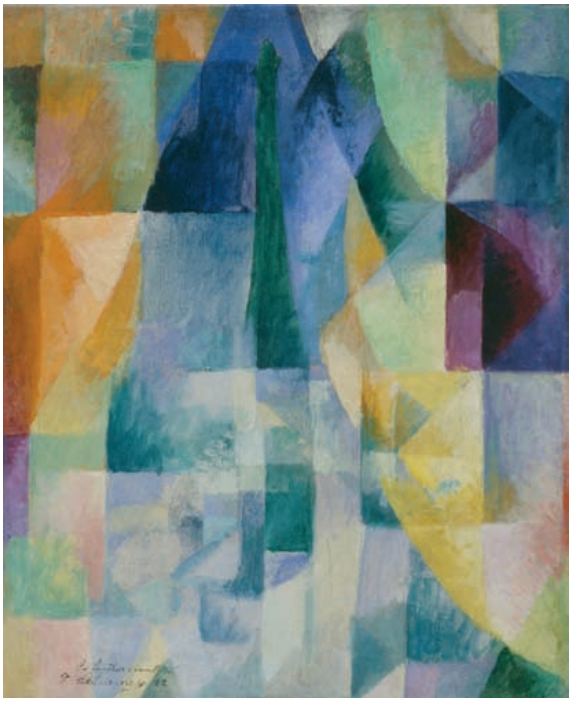
Paul Klee, *Senza titolo*, 1915 ca.

"Ci sono due modi per intendere l'arte di Paul Klee: uno secondo pittura, l'altro secondo letteratura o fantasia. Questi due modi trovano, ciascuno, giustificazione nei due versanti fondamentali, nelle due facce apparentemente opposte della sua arte"

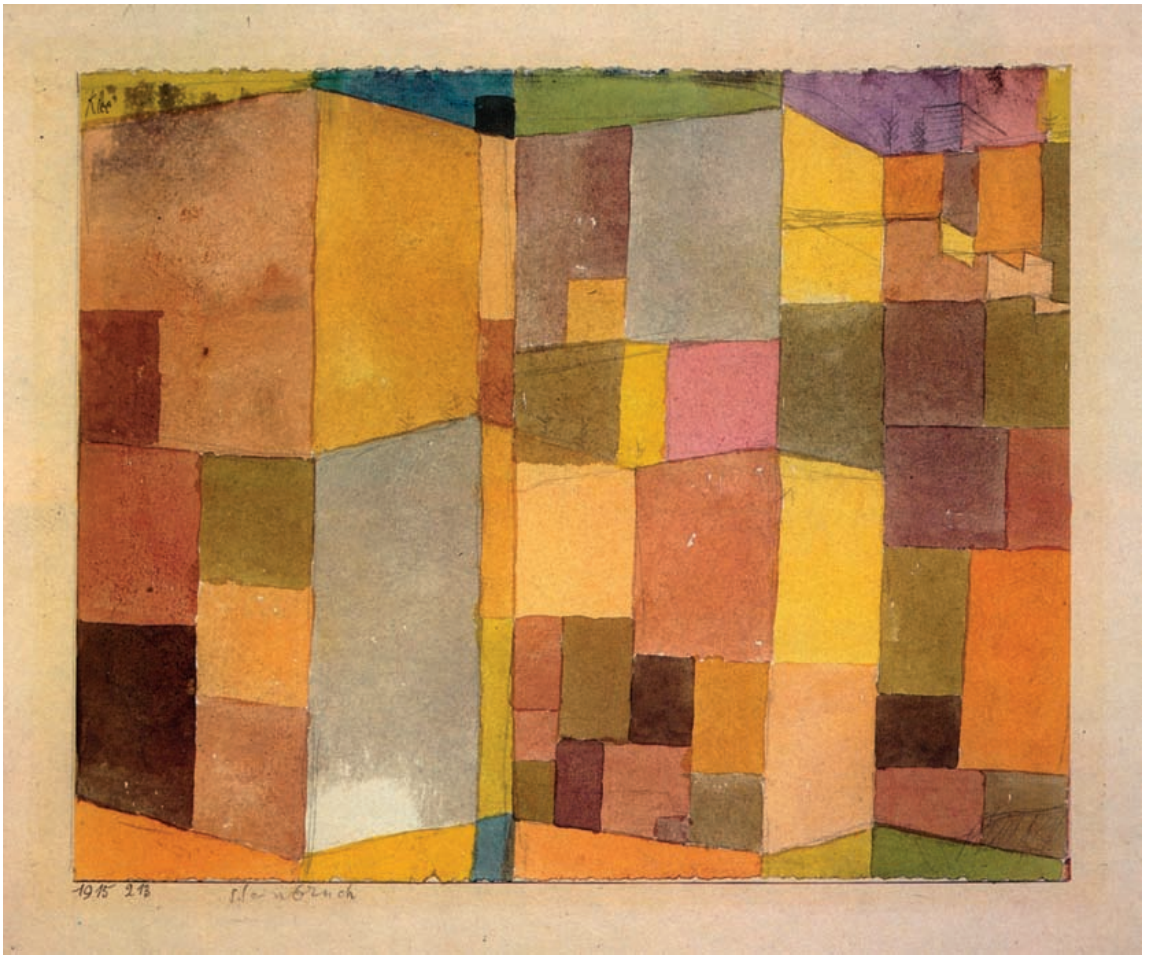
Francesco Arcangeli, 1954

Paul Klee

Questo importante dipinto a olio fu eseguito da Paul Klee a breve distanza dall'inizio della Prima Guerra Mondiale ed è rimasto a lungo nella collezione di suo figlio Felix e poi degli eredi del pittore svizzero. L'opera, dipinta a olio su cartone, è una rara testimonianza della fase in cui l'artista per la prima volta era riconosciuto come uno dei più importanti attivi in Germania e, per questo, veniva momentaneamente escluso dal contingente mandato a combattere in trincea.
La costruzione della composizione dell'opera attraverso un incastro di volumi geometrici che appaiono tridimensionali in virtù della studiatissima gamma cromatica associata ai valori luministici permette di accostare questo dipinto a opere come *Movimento di stanze a volta* del Metropolitan Museum di New York eseguito, insieme a altri acquerelli, nel corso dello stesso anno in cui Klee portava a compimento quest'opera.
Al pari di tali dipinti, *Senza titolo* appare il risultato delle passeggiate dell'artista nelle zone più moderne di Monaco o intorno a Berna e delle riflessioni sulle opere e gli scritti di Robert Delaunay che conosceva approfonditamente dal 1912. Come avviene in alcuni acquerelli datati 1915 è proprio a partire da una veduta architettonica esistente che Klee giunge a una composizione che sebbene conservi una scansione di piani e volumi incastrati e sovrapposti, nell'insieme risulta del tutto astratta, come avviene nell'acquarello intitolato *Cava*



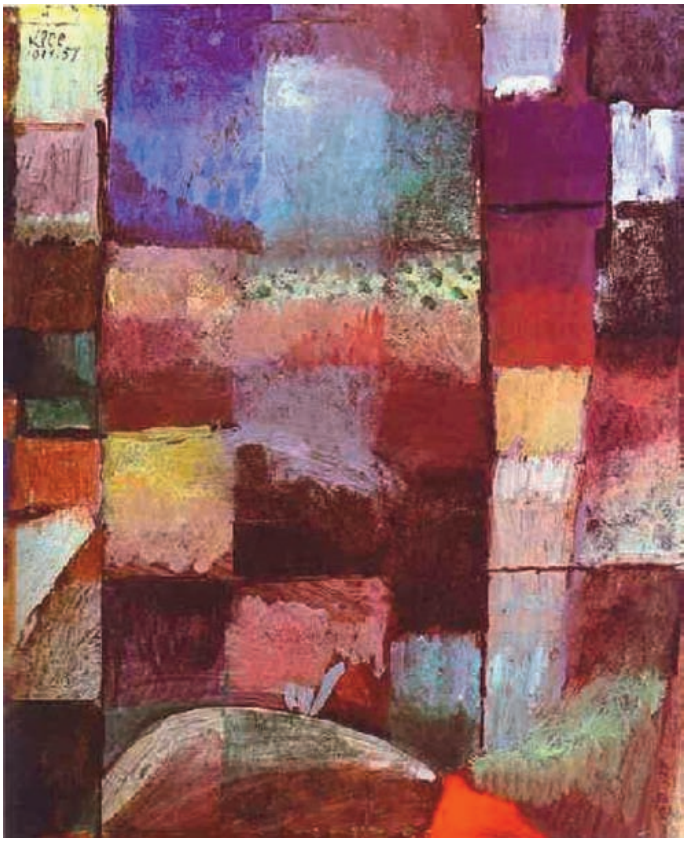
Robert Delaunay, *Les fenêtres simultanées [2e motif, 1re partie],* 1912



Paul Klee, *Cava a Ostermundigen*, 1915

a Ostermundingen. A rendere testimonianza del punto di partenza di quest'opera sono i colori usati per ciascuna campitura al fine di simulare volumi pieni e vuoti. Accostando opportunamente a contrasto un'intera gamma cromatica che dal brunito passa all'ocra, al marrone, al rosso diluito e all'arancio, per giungere al rosso saturo, la tonalità più brillante del dipinto, Klee simula visivamente un rilievo geometrico astratto. Sarà lo stesso artista, alcuni anni più tardi a spiegare durante una conferenza tenuta a Jena nel gennaio del 1924, come proprio le combinazioni di colore nella gamma dei rossi possano costruire visivamente un oggetto sostituendosi alla plasticità ottenuta tradizionalmente in pittura mediante l'uso del chiaroscuro.
A differenza dei pochi lavori ad acquerello realizzati da Paul Klee nel 1915 e rispetto alle opere coeve, il dipinto qui presentato ha il pregio ulteriore di essere a olio e, per questo, l'opera mostra una maggiore profondità cromatica e una particolare ricchezza nell'impasto dei colori. L'aspetto materico della superficie del quadro è testimone dell'andamento delle pennellate sul cartone e anticipa l'interesse di Paul Klee per la qualità artigianale della produzione dell'opera d'arte che diventerà una cifra comune al suo percorso artistico successivo. Motivo ulteriore, proprio quest'ultimo, per il successivo ingresso di Klee nel novero degli insegnati della Bauhaus, la leggendaria scuola d'arte, architettura e design di Walter Gropius, dove l'artista comincia a insegnare nel gennaio del 1920 come maestro di Legatoria.
La carriera di Paul Klee come disegnatore, incisore e poi pittore era cominciata molti anni prima del 1915 con un apprendistato insolitamente lungo che si era autoimposto dopo essersi formato come musicista. Dopo gli studi compiuti in accademia a Monaco dal 1899 al 1901 sotto la guida di Franz von Stuck e un soggiorno in Italia tra il 1901 e il 1902, Klee era tornato a Berna, vicino a dove era nato da genitori musicisti nel 1879. Nei primi anni del secolo si manteneva come musicista mentre lavorava in solitudine, alla ricerca del proprio linguaggio artistico. Compiuto un primo soggiorno a Parigi nel 1905, l'anno seguente Klee si era sposato con la pianista bavarese Lily Stumpf con la quale si era trasferito poi a Monaco.
Nonostante il talento naturale già dimostrato come incisore, per affermarsi come pittore Klee ebbe bisogno ancora di cinque anni per maturare, assimilando progressivamente i principali approdi della pittura contemporanea. Risalendo alla pittura degli Impressionisti, Klee si era dedicato poi alle novità espresse da Van Gogh e Cézanne, scoprendo in ultima analisi quanto veniva elaborato a Parigi da Picasso, Derain, Matisse e Dalaunay.

Come emerge dagli scritti conservati nel diario cominciato prima dell'inizio del secolo, nel 1911 Paul Klee era cosciente di essere vicino all'aver finalmente trovato il proprio stile. Nell'inverno di quell'anno l'artista si era unito al gruppo del *Der Blaue Reiter* – Il Cavaliere Azzurro - annunciando il proprio ingresso nell'avanguardia. L'anno successivo aveva inviato diciassette disegni alla seconda mostra del gruppo riunito sotto l'egida intellettuale e artistica di Vasilij Kandinskij, trovando nella vicinanza a quest'ultimo e nell'amicizia con August Macke e Franz Marc figure determinanti nello sviluppo della propria voce come artista.
È infatti in questo momento che Paul Klee comincia ad aspirare a un'arte intesa come espressione di un ideale interiore, in cui entrano potentemente in gioco la musica e la poesia, mentre la vivacità culturale di Monaco gli offriva l'opportunità di avere accesso alle novità artistiche del resto d'Europa.
Sarà tuttavia un nuovo soggiorno parigino nel 1912 a permettergli infine di approfondire il lavoro dei *Fauves,* le novità cubiste, ma anche di conoscere di persona Guillaume Apollinaire e il suo cubismo orfico, e soprattutto Robert Delaunay, aprendolo a nuove esplorazioni nell'uso del colore.
Dopo il viaggio in Tunisia compiuto con gli amici August Macke e Louis Moilliet nel 1914, durante il quale compie i più significativi esperimenti pittorici sull'iterazione della luce con il colore espressi a olio in opere come *Su un motivo da Hamamet*, Paul Klee espone a Berlino insieme a Marc Chagall nella galleria *Der Sturm*, fondata due anni prima da Herwarth Walden e destinata a divenire un centro d'avanguardia nella scena artistica contemporanea. Tuttavia l'irrompere della guerra avrebbe interrotto le molteplici attività artistiche e culturali intraprese, allontanando Klee da figure importanti come quella di Kandinskij, costretto a tornare in Russia, o Delaunay, trattenuto in Francia.
In questo periodo di isolamento forzato Klee pubblica la traduzione in tedesco de *La Lumière* di Delaunay per la rivista berlinese "Der Sturm" e idealmente sceglie l'artista francese come interlocutore privilegiato soprattutto per quanto riguarda la sua visione riguardo alla formalizzazione dei rapporti tra i colori complementari.
Nonostante la guerra, nei mesi seguenti l'artista svizzero ha modo di incontrare un'altra figura fondamentale, il poeta Rainer Maria Rilke, mentre, durante l'estate passata a Berna, visita l'importante collezione di opere cubiste dei Rupf.
Hermann e Margit Rupf cominciarono a collezionare opere contemporanee dal 1907 acquistando i primi dipinti cubisti di Picasso e Braque. Dal 1913 furono in contatto costante con Paul Klee, collezionando le sue opere e permettendogli di avere accesso alla propria importante collezione la cui influenza risulta nuovamente importante in quest'opera, frutto di analisi che coniugano al costruttivismo cubista le teorie analitiche sul colore, anticipando la natura poetica e la misura musicale che appaiono come la cifra essenziale del percorso artistico di Paul Klee. Infatti, come spiega Francesco Arcangeli, alla misura scientifica delle sue opere e dei suoi scritti sembra fare da contraltare la natura poetica delle forme e dei colori dei suoi dipinti.



Paul Klee*, Su un motivo da Hamamet*, 1914

631

631

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione, 1950 ca.

Olio su tela, cm. 50x60

Firma sul lato destro: Sironi.

Storia

Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Francesco Meloni.

Stima € 30.000 / 45.000

632

632

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Astronauti, (1950)

Olio su cartoncino applicato su tela, cm. 44x62

Firma in basso a destra: Sironi. Al verso sulla tela: etichetta e due timbri Il Castello Galleria d'Arte / Milano / Opera esposta alla mostra / di retrospettiva / dedicata a Cesare Tosi: timbro parzialmente leggibile Galleria Annunciata, Milano, con n. 01302.

Esposizioni

Sironi, Torino, Galleria Narciso, 8 aprile - 8 maggio 1967, cat. n. 37, illustrato;
Sironi, a cura di Luigi Cavallo, Milano, Galleria Il Castello, aprile 1980, cat. p. 93, n. 60, illustrato.

Stima € 14.000 / 20.000

Sulla soglia dell'irraggiungibile

"L'interesse e l'amore per l'arte nacquero in me fino dagli anni in cui l'occhio distingue il bianco dal nero. Non nel modo sciocco e direi quasi inutile di chi si incanti a guardare le cose del passato, ma nell'ammirazione gioiosa dei miracoli della natura.
Ricordo ancora qual senso di piacere provassi nello sdraiarmi su un prato in Primavera, tirando su dal naso gli odori delle erbe e della terra. Come ho ancora nella memoria certe stradine ombrate disegnate fra due siepi serpeggianti e con ogni tanto un muretto protetto dai paracarri al di là del quale l'acqua scorreva odorosa traversando, al disotto, la strada! E i prati e i campi infiniti dove il sole arrivava a comprimere la vegetazione col suo calore come assordante, e le voci dei contadini lanciate da un'aia all'altra, risonanti nell'aria come pezzi di metallo.
Le margherite, le mammole, lo spigo, il trifoglio, i rosolacci furono i miei maestri insieme al cielo strafottentemente celeste, dove immergevo la mia piccola anima come in un bagno di letizia e di gioia.
[…] I paesi tenendosi quasi per mano, con le loro case rizzate ai margini della strada e che sembrano corpi di guardia schierati in posizione di attenti, ricordano coi loro colori sobri gli affreschi dei nostri grandi pittori".

Ottone Rosai, in *Ricordi di un fiorentino*, 1955

633

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Paesaggio, 1938

Olio su tela, cm. 60x50,2

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 38.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 5 marzo 2014.

Stima € 25.000 / 35.000

Ottone Rosai

633

634

634

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, 1960

Matita su carta, cm. 21,6x29,4

Firma e data in basso al centro: Morandi / 1960, firma in basso verso sinistra: Morandi.

Storia

Collezione Giorgio Balboni (Galleria de' Foscherari, Bologna);
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Opera in fase di archiviazione presso il Comitato Giorgio Morandi, Bologna.

Stima € 14.000 / 20.000

635

635

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Piccola natura morta con tre oggetti, 1961

Acquaforte su rame, es. 61/100, cm. 12,3x15,7 (lastra), cm. 23,3x31,4 (carta)

Firma e data in lastra in basso al centro: Morandi 1961; firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, in basso a sinistra tiratura: 61/100.

Storia

Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Stato unico. Tiratura di 111 esemplari, di cui otto numerati da I a VIII, cento da 1 a 100 e tre contrassegnati A, B, C. Realizzata per il volume di Lamberto Vitali, *Giorgio Morandi pittore*, Il Milione, Milano, 1964.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 131;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 136, n. 1961 1.

Stima € 3.000 / 4.000

636

636

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, 1959

Acquerello su carta, cm. 27x37

Firma in basso al centro: Morandi. Al verso su una tavola di supporto: due etichette, di cui una con n. 300, XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1966: etichetta Opera Esposta alla / Galleria de' Foscherari / Bologna 26.X.68.

Storia

Collezione Roberto Longhi, Firenze;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Due foto autenticate dall'artista, Bologna, 16 giugno 1961, con n. 475.

Esposizioni

XXXIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 1966, cat. sale XII/XIX, p. 28, n. 90;
L'opera di Giorgio Morandi, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 30 ottobre - 15 dicembre 1966, cat. n. 10, sezione acquerelli, illustrato;
Gli acquerelli di Morandi, a cura di Jean Leymarie, Bologna, Galleria de' Foscherari, 26 ottobre - 23 novembre 1968, cat. n. 40, illustrato.

Bibliografia

Marilena Pasquali, Morandi. Acquerelli. Catalogo generale, Electa, Milano, 1991, p. 116, n. 159 21.

Stima € 35.000 / 45.000

Interno dello studio di Giorgio Morandi

637

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Campo dell'Angelo Raffaele a Venezia, 1947

Olio su tela, cm. 72,2x91,4

Firma al centro della tela: Pisis, sigla sul lato sinistro: S.B.

Storia

Atelier dell'artista;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Bibliografia

De Pisis, a cura di Massimo Carrà, collana I Maestri del colore, n. 39, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1964, tav. XVI;
Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo secondo, opere 1939-1953, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 731, n. 1947 90.

Stima € 15.000 / 25.000

Campo dell'Angelo Raffaele a Venezia

637

638

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Veduta di Venezia, 1947

Olio su tela, cm. 80,4x60

Firma in basso a destra: Pisis, sigla sul lato destro: S.B. 47.

Storia

Atelier dell'artista;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Opera archiviata dall'Associazione per Filippo de Pisis, Milano, 14 ottobre 2014, con numero 04447.

Stima € 20.000 / 30.000

Filippo de Pisis mentre dipinge la Chiesa di Santa Barnaba a Venezia, 1944

639

639

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Gerani dentro un bicchiere, 1930 ca.

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

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

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

Bibliografia

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

Stima € 6.000 / 9.000

640

640

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio di Grizzana, 1932

Acquaforte su rame, es. 8/60, cm. 29,9x23,9 (lastra), cm. 51,4x35 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1932, tiratura in basso a sinistra: 8/60.

Primo stato su due. Tiratura di 60 esemplari numerati e 5 prove di stampa.

Bibliografia

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

Stima € 6.000 / 9.000

641

641

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con quattro oggetti, 1947

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

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

Stato unico. Tiratura di 50 esemplari di cui 30 numerati da 1 a 30 e 20 numerati da I a XX per la rivista *L'Immagine* (n. 3, luglio-agosto 1947), e alcune prove di stampa, quasi tutte su carta Giappone.

Bibliografia

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

Stima € 8.000 / 11.000

642

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Fiori, 1950

Olio su tela, cm. 22,7x19,7

Firma in basso al centro: Morandi.

Storia

Collezione Corradi, Imola;
Collezione Fontana, Ravenna;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista, Bologna, 15 novembre 1960, con n. 404.

Bibliografia

Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume secondo, 1948-1964, seconda edizione, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 701.

Stima € 180.000 / 240.000

Édouard Manet, *Bouquet di viole e ventaglio*, 1872

642

Giorgio Morandi: *Fiori*, 1950

Genere solo apparentemente minore nella pittura di natura morta di Morandi, i suoi *Fiori* costituiscono forse il livello più alto che la pittura di carattere lirico abbia toccato in Italia.
Morandi fin dagli esordi fu attratto da questo soggetto, come attestano i *Fiori* del 1916, un dipinto che la critica correlò subito ai *Fiori*, 1895-1900, di Henri Rousseau, il Doganiere: in ambedue le opere i fiori sono posati in un vaso nella scarna scena di un piano di tavolo su fondo unito Morandi, con tenda leggera quello di Rousseau.
Si sa che i fiori non sono un soggetto così facile come sembra, anche se uno sei più praticati nell'uso della pittura commerciale. Esempi straordinari nell'Ottocento sono i bouquet di fiori di Edouard Manet, non solo lo stupendo mazzo scartato nel bianco che la domestica negra mostra al centro dell'*Olympia*, 1863, ma piuttosto gli intimi fiori del *Bouquet de violettes et éventail*, 1872, e *Roses et lilas*, 1882-83, questi sì veri antenati dei *Fiori* di Morandi e non a caso si tratta dei dipinti di Manet, che guardava molto agli spagnoli, più prossimi alle nature morte settecentesche di Jean-Baptiste Siméon Chardin, veri modelli, con quelli di Cézanne, per il lavoro di Morandi.
Il modo di Morandi di guardare ai fiori era quello, come per le bottiglie e i paesaggi, di ritrovare nel microcosmo le tracce delle leggi universali che regolano la forma. Anche Pierre-Auguste Renoir ha dipinto dei fiori splendidi, ma il suo tripudio di luci e colori pare lontano da quello tonale di Morandi e sembra aver influenzato ben maggiormente la pittura di Giorgio de Chirico.
Questi *Fiori* del 1950, raccolti con grande e lirica umiltà in un vasetto di porcellana a piccolo lambicco, vengono dopo la serie dei fiori del 1949, in cui le roselline erano raccolte in vasi a forma di anforina senza anse.
In ambedue i gruppi di fiori Morandi usa la luce corpuscolare e non diffusa, come nelle nature morte di bottiglie e vasetti cilindrici, quelli di cartone dell'ovomaltina che il pittore verniciava a mano accordandoli ai suoi toni di colore, una luce che la critica ha definito quale memore degli esempi altissimi di Piero della Francesca. È, questo andare indietro di Morandi alla grande pittura dei secoli passati, che ha fatto scrivere a Cesare Brandi: "con Morandi, e di botto, la tradizione pittorica italiana dell'Ottocento veniva troncata: una nuova tradizione, formale questa volta e non genericamente pittorica, nasceva" (Cesare Brandi, *Morandi*, Editori Riuniti, Roma, 1990, p. 77). Eppure il lirismo di Morandi sembra parente stretto di quella vitale vena lirica che attraversa tutta la poesia italiana da Leopardi a Eugenio Montale.

Interno dello studio di Giorgio Morandi

Ardengo Soffici, *Febbraio*, 1929

Questo importante paesaggio di Ardengo Soffici intitolato *Febbraio* sembra rappresentare una tersa giornata d'inverno nella campagna toscana, vicino alla casa materna a Poggio a Caiano.
Se in paesaggi come *Il Concone* del 1922 Ardengo Soffici compenetra il riferimento alle forme squadrate memori dell'avanguardia artistica a cui aveva partecipato con la scoperta dell'importanza costruttiva della tradizione pittorica italiana del Trecento e Quattrocento, *Febbraio* stempera i volumi saldi e affilati dei primi anni Venti evocando, più che descrivendo, la morbidezza dei colori e delle forme della natura. In questo modo Soffici sembra dare corpo a quello che Piero Bargellini definiva il suo "naturalismo umanistico", partecipe in pittura della comprensione dei grandi maestri del passato ma anche della contemporaneità.
Nell'anno in cui dipinge questo quadro, Soffici partecipa alla seconda mostra del Novecento Italiano a Milano, dopo aver già preso parte alla precedente edizione del 1926 dichiarando la propria posizione all'interno del movimento in una "direzione di schiettezza popolana che vuole e sa rimanere immune dalla rettorica come dalle raffinatezze arcaistiche" (F. Bellonzi).
Divulgatore e generatore di idee, artista e critico d'arte, Soffici è tra i protagonisti del 'ritorno all'ordine' prima ancora che questo sia formulato dal gruppo del Novecento Italiano, così come era stato un mediatore cruciale della cultura artistica e letteraria tra Parigi e l'Italia all'inizio del secolo e come avrebbe proseguito come instancabile e costante presenza sia sulle pagine delle riviste letterarie che tracciavano le direttrici della cultura del Ventennio che alle più significative esposizioni organizzate nello stesso periodo. A rimanere costanti sullo sfondo della ricca biografia di Soffici sembrano restare il paese e la campagna di Poggio a Caiano, dove torna stabilmente in momenti diversi della vita e dove conserva sempre la casa materna. All'indomani del Primo conflitto mondiale il paesaggio toscano diviene la sua principale fonte di speculazione pittorica e intellettuale e i quadri dedicati a questo tema sono sempre più numerosi. Attraverso i dipinti e nella prosa pubblicata su *Il Selvaggio* di Mino Maccari e *L'Italiano* di Leo Longanesi, organi di diffusione del movimento di Strapaese, Ardengo Soffici articola la propria interpretazione allo stesso tempo nazionalista e regionalista del paesaggio inteso come "stato d'animo". È infatti in questo modo che Soffici lo definisce nel volume intitolato "Il Periplo dell'arte. Richiamo all'ordine", dato alle stampe solo un anno prima di eseguire il dipinto qui presentato.
La rappresentazione della natura storicamente trasformata dalla civiltà ma sempre protagonista inusitata per la sua vitalità e preponderanza rispetto alle costruzioni dell'uomo diviene per Ardengo Soffici un motivo di continuità tra le radici storico-artistiche della pittura italiana, gli esempi di Giotto o Masaccio, la comprensione della modernità di artisti quali Cézanne, e l'ottemperanza alla *toscanità* invocata dall'indirizzo "della strada che portava a Strapaese" di Maccari.

Ardengo Soffici, *Il Concone*, 1922

643

Ardengo Soffici

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

Febbraio, 1929

Olio su tela, cm. 70,5x70,5

Firma e data in basso a sinistra: Soffici 29; al verso sul telaio firma e titolo: [...] Soffici Febbraio: etichetta e timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 3438.

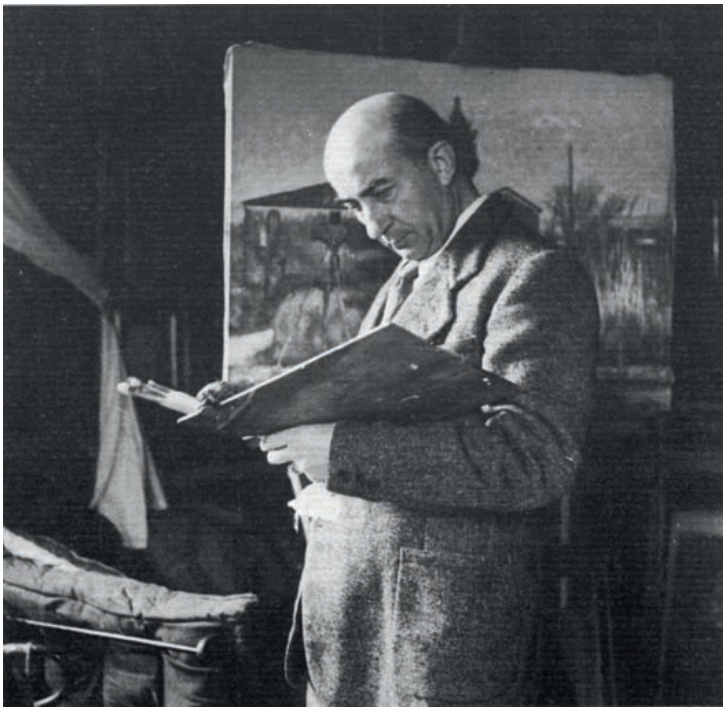
Esposizioni

Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del 900, Poggio a Caiano, Villa Medicea, 1 - 30 giugno 1975, cat. n. 64, illustrato;
Ardengo Soffici. Giornate di paesaggio, a cura di Luigi Cavallo, Poggio a Caiano, Scuderie Medicee, 26 aprile - 27 luglio 2014, cat. p. 61, illustrato a colori.

Bibliografia

12 opere di Ardengo Soffici, presentazione di Giovanni Papini, Edizioni del Milione, Milano, 1945, n. 10;
Giuseppe Raimondi, Luigi Cavallo, Ardengo Soffici, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze, 1967, p. 92, tav. LVII.

Stima € 50.000 / 70.000



Ardengo Soffici nello studio

643

644

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.

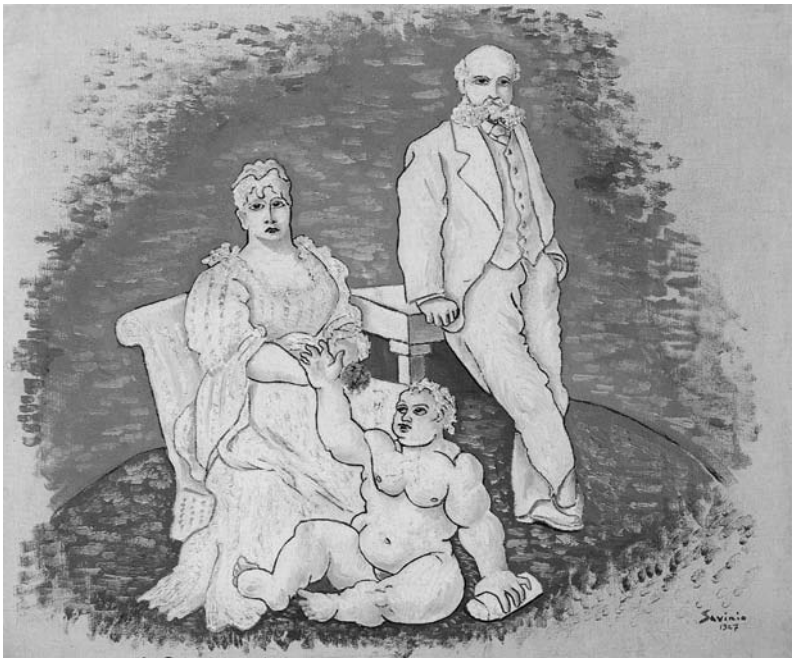
Storia

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, II»);
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 € 45.000 / 75.000



Alberto Savinio, *Figure*, 1927

Savinio
1927

645

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Le arance, 1956

Olio su tela, cm. 90x55

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

Storia

Galleria del Vantaggio, Roma;
Collezione privata

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

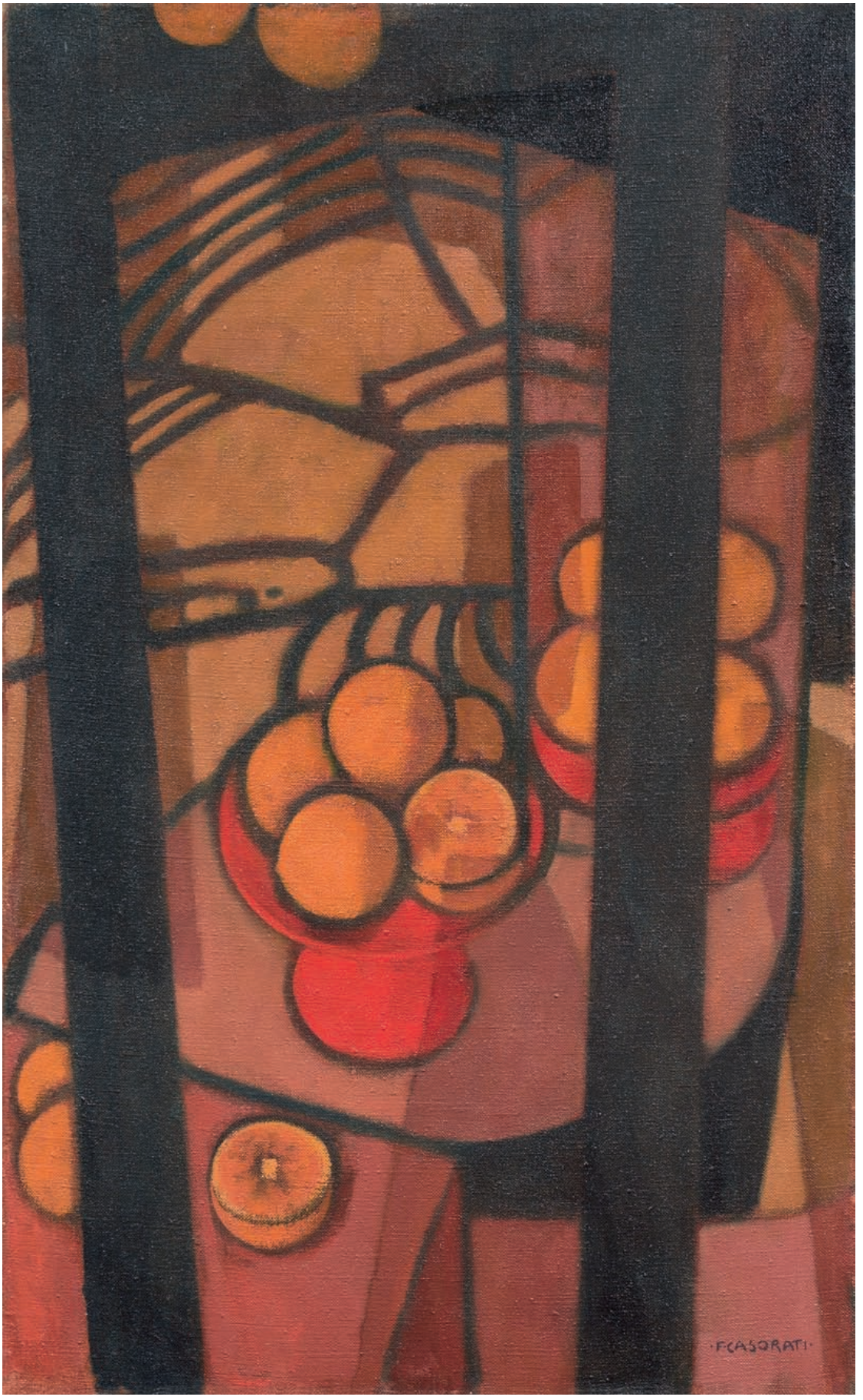
Esposizioni

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

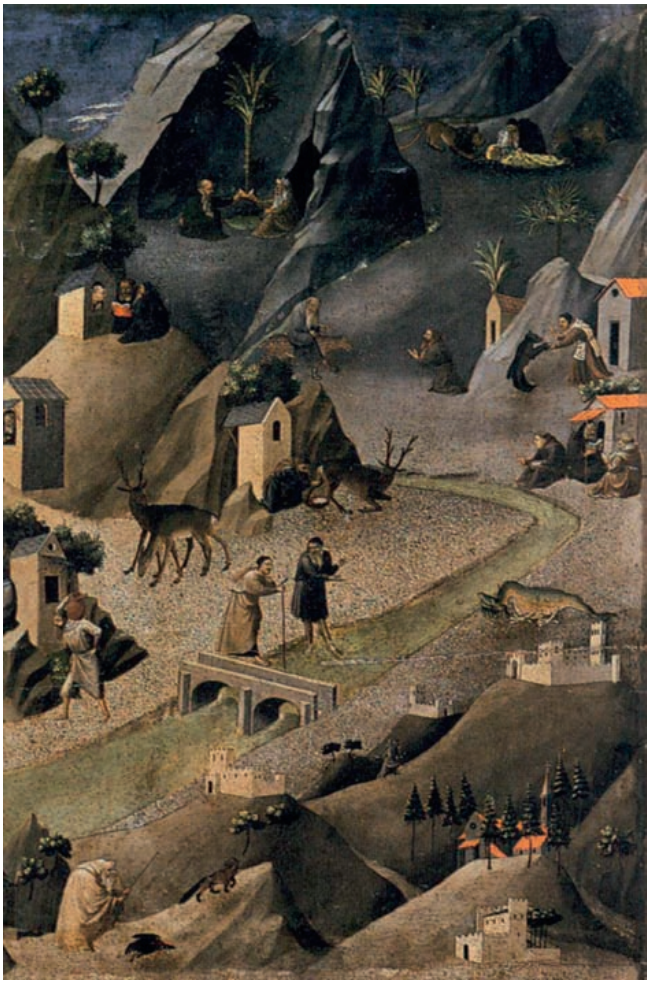
Bibliografia

Luigi Carluccio, Casorati, Editrice TECA, Torino, 1964, pp. 350, 378, n. 611;
Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, vol. I, p. 403, n. 1059, vol. II, tav. 1059.

Stima € 80.000 / 140.000


·F.CASORATI·

Il bellissimo *Paesaggio* di Ottone Rosai rappresenta uno degli scorci di Firenze più amati dall'artista, un tema ricorrente ed essenziale nel suo percorso artistico e letterario. Nella rappresentazione di questa strada di campagna, probabilmente subito fuori dalle antiche mura della città toscana, l'artista fiorentino manifesta la sincera e profonda comprensione dell'arte dei grandi maestri del passato, in particolare Giotto, Masaccio, Paolo Uccello e Beato Angelico, attraverso i quali Rosai reinterpreta la pittura contemporanea.



Beato Angelico, *Tebaide*, 1418-20 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi (part.)

646

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Paesaggio, (1923)

Olio su cartone applicato su tela, cm. 58x44

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 29. Al verso sulla tela: etichetta Onoranze a Ottone Rosai / Mostra dell'opera di Ottone Rosai, Firenze - Palazzo Strozzi, maggio - giugno 1960, n. 69; sul telaio: etichetta e timbro Galleria Michelucci, Firenze, con n. 120: etichetta Ottone Rosai. Opere dal 1911 al 1957 - Circolo degli Artisti - Torino, aprile - maggio 1983: etichetta Ministero per i Beni Culturali e Ambientali - Soprintendenza Speciale alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea / Mostra Ottone Rosai, 20 luglio - 18 settembre 1983: etichetta Centenario della nascita 1895-1995 / Ottone Rosai Antologica - 200 opere dal 1913 al 1957 / Farsettiarte, Prato, 23 settembre - 22 ottobre 1995, cat. n. 37.

Storia

Collezione G. Michelucci, Firenze;
Collezione privata

Esposizioni

Mostra dell'opera di Ottone Rosai 1911-1957, Firenze, Palazzo Strozzi, maggio - giugno 1960, cat. p. 34, n. 69;
100 Opere di Ottone Rosai, Prato, Galleria Falsetti, dicembre 1965, cat. tav. XXI, illustrato;
Ottone Rosai, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 2 agosto - 10 settembre 1980, cat. n. 9, illustrato;
Ottone Rosai, opere dal 1911 al 1957, a cura di Pier Carlo Santini, Torino, Circolo degli Artisti, Palazzo Graneri, aprile - maggio 1983, cat. p. 72, n. 27, poi Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, luglio - settembre 1983, cat. p. 86, n. 35, poi Firenze, Palazzo Strozzi, 13 novembre - 18 dicembre 1983, cat. p. 86, n. 35, illustrato;
Ottone Rosai, a cura di Luigi Cavallo, Prato, Farsettiarte, 23 settembre - 22 ottobre 1995, poi Milano, Palazzo Reale, 26 ottobre 1995 - 6 gennaio 1996, cat. n. 37, illustrato a colori;
Da Monet a Morandi, paesaggi dello spirito, Conegliano, Palazzo Sarcinelli, Galleria Comunale d'Arte, 13 aprile - 15 giugno 1997, cat. p. 61, illustrato a colori;
Firenze-New York. Rinascimento e Modernità. Da Luca Signorelli a Andy Warhol, Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 30 settembre - 10 dicembre 2011, cat. n. 20, illustrato a colori.

Pier Carlo Santini, nella monografia del 1960 data l'opera presumibilmente al 1923, indicando come posteriore la data 1929, teoria condivisa da Luigi Cavallo nel catalogo della mostra di Palazzo Reale, Milano, 1995.

Bibliografia

Pier Carlo Santini, Rosai, Vallecchi Editore, Firenze, 1960, pp. 66, 166, n. 25;
Piero Bargellini, Belvedere, l'arte del Novecento, Vallecchi Editore, Firenze, 1970, tav. 101.

Stima € 70.000 / 90.000

646

647

Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

Le temple foudroyé, 1931

Tempera su tela, cm. 64,5x80,6

Firma in basso a destra: Savinio; titolo e firma al verso sul telaio: "Le temple foudroyé par Savinio".

Storia

Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

XXXIII Esposizione della Società torinese degli «Amici dell'Arte», Torino, Palazzo della Società Promotrice di Belle Arti, 18 ottobre 1932, sala IV, Personale, n. 167;
Mostra personale, Firenze, Sala d'Arte de «La Nazione», 1932.

Bibliografia

Giuliano Briganti, Leonardo Sciascia, Alberto Savinio, pittura e letteratura, Franco Maria Ricci Editore, Parma, 1979, p. 103;
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. 298 (opera datata 1932);
Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 124, n. 1931 27.

Stima € 45.000 / 75.000

Abside della Chiesa di Sant'Apollinare in Classe, Ravenna

647

Carlo Carrà, *Fiumetto*, 1948

Carlo Carrà negli anni Venti, passato dalle esperienze del Futurismo, dell'antigrazioso e della metafisica, riprende con entusiasmo il dialogo con la natura, affrontato già nel primo decennio del secolo, con nuovi slanci creativi che lo spingono a sviluppare un rinnovato rapporto tra il reale e l'intelletto, creando una rappresentazione mitica e poetica del paesaggio, definito dall'artista "soggetto di non facile esecuzione". Il quadro che segna l'inizio di questo nuovo percorso è *Il pino sul mare*, 1921, anno in cui Carrà dichiara di non volersi più accompagnare ad altri, ma essere ed esprimere solamente se stesso. È questo il decennio in cui egli definisce la poetica del suo *realismo mitico*, quando, meditando sulla pittura di Cézanne, libera gli elementi della realtà dalle contingenze, restituendo loro un valore assoluto. Già dopo *Parlata su Giotto*, saggio pubblicato su *La Voce* nel 1916, di cui Carrà ammira il silenzio delle forme e la forte unità costruttiva, inizia ad essere evidente nelle sue opere il binomio tra realtà e valori intellettuali, ricercando, attraverso la costruzione architettonica, un'atmosfera spirituale e un ordine profondo tra gli elementi della natura.
Il paesaggio è per Carrà uno dei soggetti più ammirati e rappresentati, dalle suggestive montagne della Valsesia alle campagne della Toscana, fino al luminoso mare della Versilia, la natura viene rappresentata attraverso un armonioso rapporto tra il colore, la forma e "l'emozione plastica" che ispira l'artista nella definizione dello spazio sulla tela bianca: "[…] La pittura è […] il linguaggio dei corpi nello spazio […] un puro cifrario delle forme. […] la spazialità ci dà il valore emotivo della costruzione architettonica e pittorica del mondo poetico che vive nello spirito dell'artista. […] Il valore spaziale è nel quadro, la prima e l'ultima delle emozioni. Il colore è l'emozione intermedia" (C. Carrà, *Tutti gli scritti*, Milano, 1978, p. 317).
Dal 1926 in poi, dopo il primo soggiorno in Versilia, Carrà viene rapito dagli incanti di questo paesaggio toscano, che amerà per tutta la vita: "L'estate non è per me una stagione di riposo, bensì un periodo di lavoro che mi porta a contatto di un paesaggio e di un mare dove il mio spirito artistico ha trovato feconda rispondenza" (ibidem, p. 335). Il paesaggio non viene definito sulla tela con immediatezza, ma le emozioni cromatiche e formali vengono rielaborate successivamente, attraverso un processo di meditazione svolto all'interno dello studio, caratterizzato da "un lavoro interiore oscuro e lento", stendendo velatura su velatura, per ottenere le trasparenze della luce nonché l'effetto smaltato della pittura.
Nella seconda metà degli anni Quaranta, finita la guerra e rientrato a Milano, Carrà prosegue il proprio lavoro tra continuità stilistica e innovazione, il linguaggio si fa più sintetico e ogni elemento è ricondotto alla sua forma tipica e spogliato degli elementi aneddotici.
Fiumetto, del 1948, olio su tela, raffigurante un suggestivo scorcio del fiume che scorre nelle zone interne della Versilia, è un'opera esemplificativa di questo decennio. Sulla tela Carrà sintetizza la sua idea di insieme pittorico in cui convergono forma, colore e spazialità, in una scena caratterizzata dal forte equilibrio e dalla profonda unità compositiva, dove si contrappongono simmetricamente l'acqua e il cielo, incorniciati dalla fitta vegetazione. Le pennellate intense e corpose e la ricca materia pittorica definiscono ogni elemento con grande plasticismo, evidenziando la struttura architettonica che sostiene l'opera, tanto che le barche abbandonate lungo il fiume sembrano sospese nel tempo, trattenute dall'acqua, non più fluida ma densa e immobile, evidenziando il distacco dalla natura per una dimensione mentale e assoluta dell'interpretazione del soggetto. Il cromatismo vibrante, le trasparenze dell'acqua, il cielo chiaro e la luce che pervade tutta la scena donano all'opera vitalità, creando un'atmosfera sospesa ma palpitante, che traduce in creazione pittorica tutta la profonda poesia della natura.

Marina di Pietrasanta, Fiumetto

648

648

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Fiumetto, 1948

Olio su tela, cm. 60x75,5

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 948. Al verso sulla tela: etichetta e timbro Galleria Gian Ferrari, Milano, con n. 2198; sul telaio: etichetta Mendrisio / Museo d'Arte / I paesaggi di Carrà. 1921-1964 / 22 settembre 2013 - 19 gennaio 2014: etichetta Artificio Mostre / Cézanne, Fattori e il '900 in Italia / Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori / 6 dicembre 1997 - 13 aprile 1998, con n. 064: etichetta parzialmente abrasa Prima Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea / 1948 - "Aprile Milanese".

Storia

Collezione Torri, Alessandria;
Collezione privata

Certificato su foto Galleria Gian Ferrari, Milano, 13 dicembre 1983, con n. 2198.

Esposizioni

Catalogo IIa Mostra Nazionale d'Arte Premio "Città di Alessandria", Alessandria, Pinacoteca, 19 giugno - 4 luglio 1948, cat. p. n.n., illustrato;
Cézanne, Fattori e il '900 in Italia, Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, 7 dicembre 1997 - 13 aprile 1998, cat. p. 147, n. 64, illustrato a colori;
I paesaggi di Carrà, Mendrisio, 22 settembre 2013 - 19 gennaio 2014.

Bibliografia

Emporium, anno LIV, n. 6, giugno, 1948, p. 263 (con titolo *Il fiume*);
Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume II, 1931-1950, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 637, 704, n. 7/48.

Stima € 80.000 / 110.000

649

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Il taglio dei marmi, 1934

Olio su tela, cm. 33x59

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 934. Al verso sulla tela: due timbri, di cui uno con n. 3545, Galleria Annunciata, Milano; sul telaio: timbro Coll. Mazzotta: etichetta La Casa dell'Arte, Sasso Marconi / Esposto alla mostra del centenario / della nascita febb. apr. 1981, con n. 3807: timbro La Casa dell'Arte, Sasso Marconi: etichetta Galleria Marescalchi.

Storia

Collezione Mazzotta, Milano;
Collezione Severi, Carpi;
Collezione privata

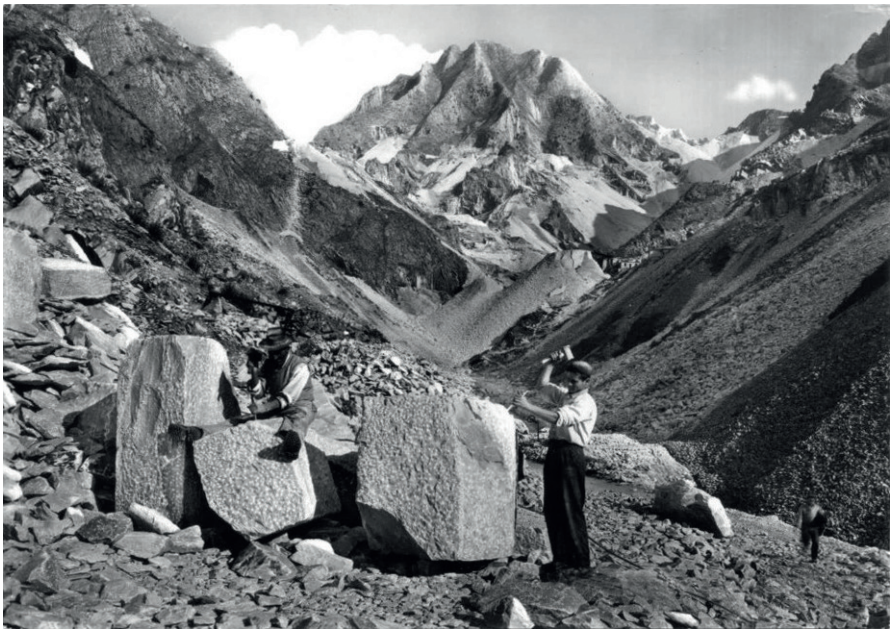
Esposizioni

Opere di maestri contemporanei, Prato, Galleria d'Arte Fratelli Farsetti, 31 ottobre 1964, cat. p. 104, n. 133, illustrato.

Bibliografia

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume II, 1931-1950, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 155, 688, n. 10/34;
Pietro Bonfiglioli, Silvia Evangelisti, Fondazione Umberto Severi, III. Pittura contemporanea, Franco Cosimo Panini Editore, Modena, 1993, p. 43;
Carlo Carrà 1881-1966, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 15 dicembre 1994 - 28 febbraio 1995, Electa, Milano, 1994, p. 46.

Stima € 50.000 / 70.000



Le Alpi Apuane, Cave di Carrara

649

Carlo Carrà e la pittura murale

Nel 1933 Carlo Carrà partecipa alla V Triennale di Milano, con affreschi sul tema *Vita nell'Italia romana*, e firma il *Manifesto della pittura murale,* insieme a Mario Sironi, Massimo Campigli e Achille Funi, in cui si sottolinea l'importanza di sviluppare una pittura sociale, che possa operare in modo diretto sull'immaginario collettivo, attraverso uno stile nuovo, in linea con le esigenze di celebrazione del regime fascista. La pittura murale, strettamente legata all'aspetto stilistico e all'architettura che la contiene, costringe l'artista "a temprarsi in quella esecuzione decisa e virile, che la tecnica stessa […] richiede", con "ordinamento e rigore della composizione", e ad affrontare un problema di ordine morale, liberando l'arte dagli elementi soggettivi per sviluppare "un intimo senso di dedizione all'opera collettiva".
La pittura murale assume in questi anni un ruolo rilevante nel panorama artistico italiano e trova ampio spazio nelle Triennali milanesi, come in quella del 1933, ricordata come la maggiore testimonianza del murale nell'Italia tra le due guerre, o come in quella del 1936, che ha l'obbiettivo di valorizzare la funzione delle arti applicate, in linea con le precedenti edizioni, creando in particolar modo un rapporto di salda collaborazione tra architetti, pittori, artigiani e industrie, destinando un ruolo principale all'architettura e affrontando con particolare attenzione il tema della decorazione. Carlo Carrà pone l'accento sull'importanza della mostra in *Considerazioni sulla VI Triennale*, articolo pubblicato su *L'ambrosiano* il 14 agosto 1936: "Scopo della Triennale è di aumentare l'atmosfera favorevole delle esperienze più ardite, poiché è risaputo che tutti gli sforzi più nobili cadono in quel vuoto silenzio che non manca mai di produrre i suoi effetti debilitanti se l'ambiente in cui vive l'artista si rivela privo di possibilità e di mete. L'artista non vive soltanto la sua vita come individuo singolo, ma consapevolmente o meno vive anche quella della sua epoca e del suo ambiente. È indubitato che in virtù delle *Triennali milanesi* si è ingrandita sempre più l'atmosfera propizia per l'affermarsi delle nuove correnti che via via si creano nelle arti figurative. Una di queste riguarda la pittura murale, la quale al suo primo manifestarsi ha irritato terribilmente il solito branco di filistei inveleniti contro ogni attitudine artistica non consuetudinaria" ma "Non mancarono […] i critici imparziali e avveduti i quali videro nella iniziativa della Triennale l'aumento di una rinata necessità di forme pittoriche tipicamente italiane". Anche Carrà presenta alla mostra tre opere e descrive il suo intervento con parole entusiaste: "Per quel che si riferisce alla parete dipinta dal sottoscritto non sta a me giudicare. Io posso dire soltanto che la composizione volta ad illustrare la *Industria del marmo* ha incontrato il favore generale e ciò mi ha procurato la massima soddisfazione, non per la vanità di piacere alla gente, ma perché il giudizio favorevole che riscuote un artista rivolto a vie non consuetudinarie prova un progresso nelle opinioni della gente, e questo considero il maggior beneficio".
Carrà sviluppa il tema dell'*Industria del marmo*, ispirato alla lavorazione del marmo nelle Alpi Apuane, imbarcato nelle

Carlo Carrà, *Il trasporto dei marmi* e *L'imbarco dei marmi* (bozzetti), 1934

Carlo Carrà, *L'Industria del marmo* II, VI Triennale, Milano, 1936

navi a Forte dei Marmi, realizzando tre scene raffiguranti *Il trasporto dei marmi*, *Il taglio dei marmi* e *L'imbarco dei marmi*, eseguite su grandi tele, in quanto, nonostante l'adesione al manifesto del 1933, per un'arte decorativa murale, sceglie di usare un diverso supporto, come molti altri artisti, forse per risolvere il problema della difficile tenuta della tecnica a fresco su quelle pareti ed evitare la successiva distruzione delle opere. La fase progettuale è caratterizzata da un complesso e lento percorso creativo, in cui l'artista realizza numerosi disegni e tre bozzetti preparatori, uno per ciascuna tela, che, posti a confronto con le riproduzioni fotografiche delle grandi opere, oggi disperse, scattate durante la Triennale, evidenziano la sostanziale corrispondenza tra la fase creativa e l'opera finita. In questa lunga elaborazione egli inserisce anche alcuni elementi ispirati ai molti studi e al bozzetto del 1931, dal titolo *Il lavoro del marmo*, eseguiti durante la fase progettuale delle opere per la V Triennale, quella del 1933.
Nel bozzetto preparatorio *Il taglio dei marmi*, 1934, presente in catalogo, le figure monumentali assumono pose e atteggiamenti diversi creando una scena articolata ma priva di vera dinamicità, in cui ogni personaggio, dagli operai inginocchiati a terra sulla sinistra, all'uomo di spalle con lo scalpello, fino alla figura a destra con le braccia alzate, che sostiene un blocco di marmo, sembra essere immerso in un'atmosfera sospesa, fuori dal tempo, che riporta a una profonda interpretazione del soggetto, inteso come visione ideale del lavoro dell'uomo. Nonostante la stesura del colore sia caratterizzata da pennellate sintetiche che definiscono in modo sommario ogni elemento dell'opera, emerge con particolare forza la meditata struttura architettonica che sostiene la composizione rendendola profondamente salda ed equilibrata, un elemento fondamentale nella pittura di Carrà, che trova ispirazione nelle opere dei "primitivi" italiani, come Giotto e Masaccio. Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta l'artista sembra avvicinarsi a soluzioni plastico-formali di tipo monumentale, principalmente nello studio della figura umana, come in *Estate*, 1930, che trovano ampio sfogo nelle opere murali, in cui si notano forte rigore, semplicità espressiva e chiarezza compositiva, tesi a rendere l'immagine di facile comprensione al grande pubblico e avere quindi una funzione sociale: "nutro fiducia in questa particolare applicazione dell'arte figurativa. Forse un giorno la pittura murale, e dicendo pittura murale intendo oltre l'affresco, l'encausto, il mosaico e le altre tecniche, potrà ritrovare l'antico splendore e riprendere quel vasto respiro che sempre la distinse nei secoli" (C. Carrà, in *Carlo Carrà la matita e il pennello*, 1996, p. 227).

INDICE

A
Afro 604
Andreotti L. 594

B
Baldessari R. 575
Balla G. 553, 578, 579, 580
Birolli R. 589
Boccioni U. 576
Bonalumi A. 602

C
Campigli M. 608
Capogrossi G. 600
Cappello C. 593
Carrà C. 572, 648, 649
Casorati F. 568, 611, 645
Chagall M. 629

D
Dalí S. 618
De Chirico G. 569, 570, 577
De Pisis F. 552, 562, 563, 637, 638
Delvaux P. 619
Depero F. 574

F
Fontana L. 601

G
Gentilini F. 585, 586, 587, 588
Gleizes A. 620
Guidi V. 566, 605, 606
Guttuso R. 557, 590, 591, 592

J
Jorn A. 623

K
Klee P. 630
Klein Y. 616

L
Léger F. 628
Ligabue A. 612

M
Magnelli A. 598
Manzù G. 596
Marini M. 595, 603
Masson A. 621, 622
Matta S. 624
Morandi G. 634, 635, 636, 639, 640, 641, 642
Morlotti E. 581, 582, 583, 584
Music A. 556

N
Nomellini P. 554

P
Paresce R. 613
Picasso P. 625, 626, 627
Prampolini E. 597

R
Reggiani M. 599
Rosai O. 559, 633, 646

S
Savinio A. 644, 647
Severini G. 551, 571, 614, 615
Sironi M. 573, 631, 632
Soffici A. 564, 610, 643

T
Tozzi M. 560, 561, 565, 567, 607, 609

U
Utrillo M. 555, 558

W
Warhol A. 617

APPARATI A CURA DI:

Marco Fagioli
Gino Severini. Un classico d'avanguardia, lotto n. 571
Gino Severini, *Sculpture en plâtre et pastèque*, lotto n. 614
L'ultimo Picasso: L'homme qui regarde, lotti nn. 625, 626, 627
Fernand Léger, *Composizione*, 1938, lotto n. 628
Giorgio Morandi, *Fiori*, 1950, lotto n. 642

Elena Gigli
Giacomo Balla – un moderno sperimentalista, lotti nn. 578, 579, 580

Francesca Marini
Paul Klee, Senza titolo, 1915, lotto n. 630
Ardengo Soffici, *Febbraio*, 1929, lotto n. 643

Elisa Morello
Franco Gentilini, "architetto dei sogni", lotti nn. 585, 586, 587, 588
Carlo Carrà, *Fiumetto*, 1948, lotto n. 648
Carlo Carrà e la pittura murale, lotto n. 649

Silvia Petrioli,
Renato Guttuso, dal realismo sociale al realismo allegorico, lotti nn. 590, 591, 592
Giuseppe Capogrossi, *Superficie 235*, lotto n. 600
Andy Warhol, *Ritratto di Man Ray*, 1974, lotto n. 617

Chiara Stefani
Ennio Morlotti, lotti nn. 581, 582, 583, 584
Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, nero, 1962, lotto n. 601
Marc Chagall, *Interno blu (Autoritratto)*, 1969, lotto n. 630

Spett.

Farsettiarte

li .....

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

MODULO OFFERTE

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

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 **29 Novembre 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, E (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. 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.

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.
Foro Buonaparte 46 – 20121 Milano - tel. 02 40042385 – fax 02 36551805
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

GALLERIA PANANTI CASA D'ASTE
via Maggio 15 – 50125 Firenze - tel. 055 2741011 – fax 055 2741034
www.pananti.com - info@pananti.com

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

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

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

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

STADION CASA D'ASTE
Riva Tommaso Gulli 10/a – 34123 Trieste - tel. 040 311319 - fax 040 311122
www.stadionaste.com - info@stadionaste.com

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

E. F. A.
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

NOTIZIE UTILI

NOTIZIE UTILI MOSTRE EVENTI

AUTUNNO 2014

PRATO

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

Fino al 06 Gennaio 2015
CAPOLAVORI CHE SI INCONTRANO
Palazzo Pretorio

Fino al 31 Maggio 2015
ARTE VERA E GENTILE
Ricami e Merletti dalla Collezione Antonia Suardi
Museo del Tessuto

FIRENZE

Fino al 3 Dicembre 2014
UMANI NON UMANI
Galleria Frediano Farsetti

Fino all' 8 Dicembre 2014
LA FORTUNA DEI PRIMITIVI
Tesori d'arte dalle collezioni italiane
fra Sette e Ottocento
Galleria dell'Accademia

Fino all'11 Gennaio 2015
OMAGGIO AL MAESTRO PIERO TOSI
Galleria del Costume

Fino al 25 Gennaio 2015
PICASSO E LA MODERNITA' SPAGNOLA
Palazzo Strozzi

Fino all' 1 Febbraio 2015
RITRATTI DI PAESI, MARI E CITTA'
Galleria Palatina, Sala delle Nicchie

Fino all'8 Marzo 2015
LUCI SUL '900
Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti

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	18,12	20,10

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 — ANDATA RITORNO

Città	frequenza	parte	arriva	parte	arriva
ROMA Fiumicino	(1234567)	7,30	8,20	10,05	11,00
ROMA Fiumicino	(1234567)	12,10	13,00	15,00	16,00
ROMA Fiumicino	(1234567)	18,55	19,45	21,50	22,40
LONDRA LCY	(12345)	12,55	14,15	9,05	12,15
LONDRA LGW	(1234567)	14,00	15,20	16,05	19,15
MONACO	(123456)	6,30	7,45	11,20	12,35
MONACO	(123456)	13,10	14,25	15,00	16,15
MONACO	(1234567)	16,50	18,05	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)	12,50	14,40	13,20	15,10
PARIGI CDG	(1234567)	16,00	17,50	16,50	18,40
PARIGI CDG	(1234567)	19,25	21,15	19,45	21,35
FRANCOFORTE	(1234567)	7,15	8,55	7,40	9,10

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

ANNOTAZIONI

ANNOTAZIONI

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