

Farsettiarte
CASA D'ASTE DAL 1955

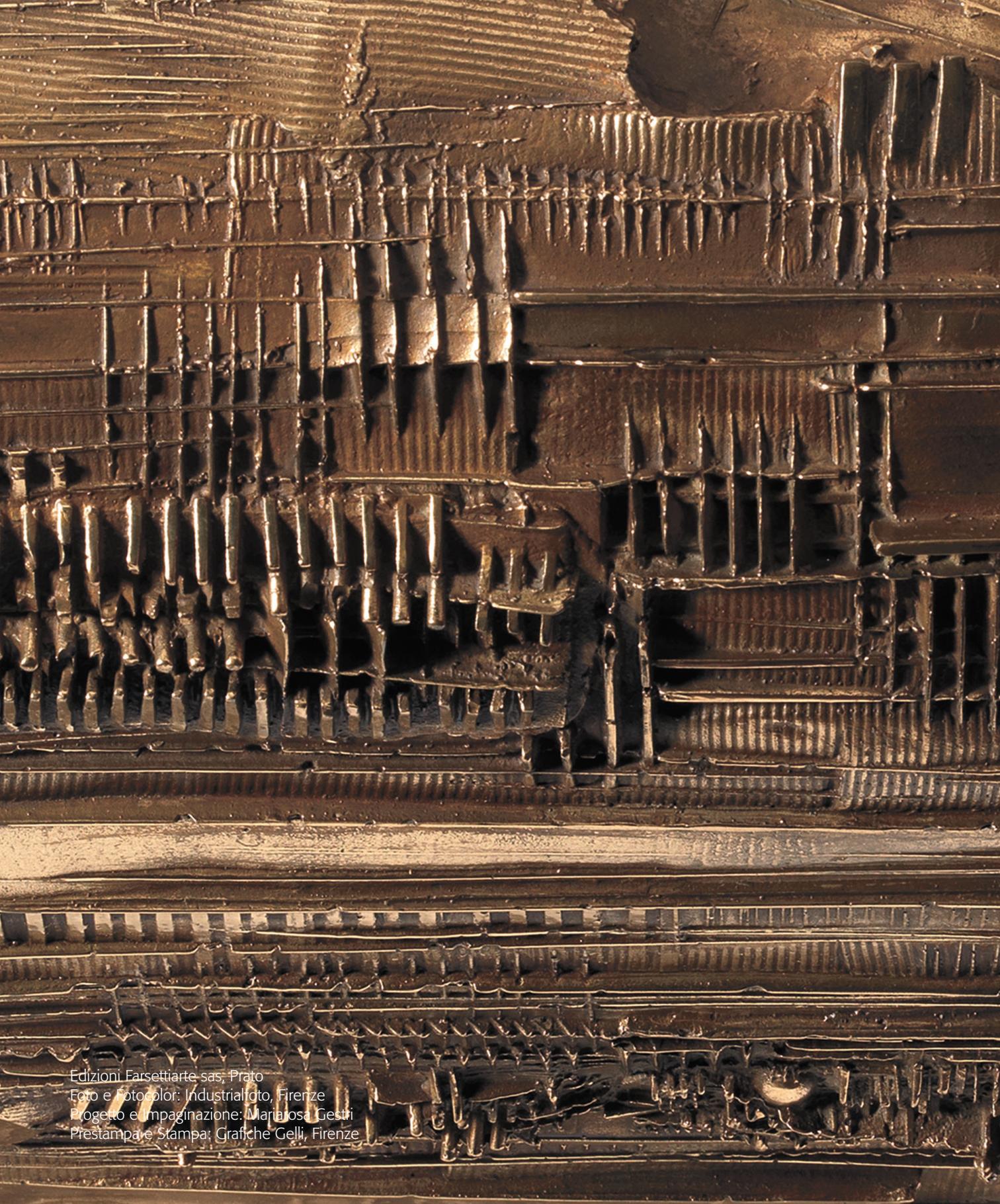
Collezione
Laura Tansini

ASTA PRATO
Sabato 29 Novembre 2014, ore 16,00

RESERVATO
ASTA 170 II

Collezione Laura Tansini





Edizioni Farsettiarte sas, Prato
Foto e Fotocolor: Industrialfoto, Firenze
Progetto e Impaginazione: Mariarosa Gestri
Pre stampa e Stampa: Grafiche Gelli, Firenze

ASTA

Sabato 29 Novembre 2014

III SESSIONE

Collezione **Laura Tansini**

Sabato 29 Novembre, ore 16,00
lotti 501 - 533

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

Ultimo giorno di esposizione: mercoledì 19 Novembre fino alle ore 17,00

PRATO

dal 22 al 29 Novembre 2014

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

Ultimo giorno di esposizione: sabato 29 Novembre 2014 fino alle ore 13,00

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

*Dedico questo catalogo a
Nicola Carrino che mi ha dato il coraggio di farlo
Leonardo Farsetti che mi ha dato la fiducia per farlo
Silvia Petrioli che lo ha fatto*

Ho avuto la fortuna durante i quarant'anni della mia vita professionale di fare dello studio, dell'approfondimento, della frequentazione dell'arte e dei suoi "attori" (artisti, storici dell'arte, galleristi, direttori di museo, collezionisti) la base e la ragione del mio lavoro e dei miei interessi. Nei primi anni Settanta ho diretto una galleria di dipinti antichi (co-proprietario Daniel Wildenstein) a Londra che mi ha dato l'opportunità di conoscere e frequentare grandi studiosi, direttori di museo, galleristi, collezionisti (Rosenberg, Laclotte, Agnew, Colnaghi, Wildenstein, Zeri, Getty) ed ho avuto tra le mani opere che oggi si trovano nei maggiori musei di arte antica di Europa e Stati Uniti. Dal 1975 al 1982 al mio rientro in Italia ho diretto la sede di Roma della Finarte Casa d'Aste ampliando i miei interessi e le mie conoscenze all'arte moderna e contemporanea e a tutti i settori del collezionismo. Dal 1982 al 1987 ho organizzato e diretto per la Christie's Italia il reparto di Arte Moderna e Contemporanea specializzandomi in questo campo a livello internazionale. In seguito ho svolto un lavoro di consulenza per collezionisti privati e – avendo guadagnato del tempo libero – dagli anni Ottanta quello di giornalista free-lance. Ho pubblicato su riviste specializzate e "magazine" di quotidiani in Italia (*Il Giornale dell'Arte, ArtNewsPaper, Arte Dossier, Ars, Arte In, Il Giornale di Sicilia, La Repubblica, La Stampa* e altre testate) e negli Stati Uniti (*Art on Paper, ArtByte e Sculpture*, rivista con la quale ho mantenuto la collaborazione) con articoli sul mercato, le fiere e le mostre internazionali; conversazioni con artisti e figure "chiave" del mondo dell'arte.

In questo lungo-breve periodo ho comprato, quando potevo e seguendo gli stimoli, le opportunità e gli incontri del momento, inizialmente opere di arte antica, all'epoca facendo debiti; opere alle quali in seguito ho dovuto rinunciare e rivendere per poter iniziare la mia attività di libera professionista. Dagli anni Ottanta, affascinata dalle mie nuove frequentazioni, ho iniziato ad acquisire opere di arte moderna e contemporanea. Non ho mai scelto in ragione del prezzo ma del messaggio, dell'emozione che l'opera mi trasmetteva. Spesso ho scelto disegni o bozzetti, là dove mano, cuore, cervello lavorano senza vincoli di "linguaggi", quando l'artista è più libero di esprimere la propria "idea" che non nell'opera importante.

Mi sono sempre chiesta come accadesse che io, molto attenta ad evitare ogni spesa, se non quelle necessarie al mio lavoro, non mi sia mai trattenuta dal



Interno di casa Tansini

comprare un'opera d'arte le volte che ne avevo la possibilità.

La risposta alla domanda "Perché si compra arte?", ossia come accade che impegniamo soldi – che di per sé non hanno alcun valore né qualità ma che ci permettono di acquisire le comodità che più ci piacciono e se ben amministrati producono rendita – per comprare opere d'arte il cui valore commerciale – e bene lo sappiamo – è il più volatile che ci sia, l'ho trovata nella mia esperienza e, a ben saperle interpretare, nelle conversazioni con collezionisti motivati, anche quelli che giustificano la propria passione con la scusa del valore dell'"investimento".



Interno di casa Tansini

Penso che ciò che ci seduce non sia tanto il possesso dell'opera prodotta dall'artista ma, grazie ad esso, il "condividere" il suo "spirito", la sua "aurea". L'opera di un artista che ci stimola e che ammiriamo ci regala sogni; ci invita a varcare i confini del nostro mondo, crea "password" per entrare in mondi altri dove regna libertà, immaginazione, creatività, possibilità senza limiti.

Il mondo dell'artista che segue la propria ossessione senza neppure chiedersi dove lo porterà e se alla fine del percorso che sta seguendo sarà soddisfatto o se abbandonerà ciò che ha fatto è il più coraggioso, gratuito e libertario che conosco. Noi, "gli altri" che viviamo in un mondo fatto di regole e di "paletti", ne abbiamo nostalgia... Una frase di Theodor Adorno esemplifica molto bene questo sentimento: *"L'arte è magia liberata dalla menzogna di essere verità."*

Frequentando e collezionando arte compriamo il diritto di accesso e di appartenenza al mondo dell'arte. Ma allora perché disperdo la mia collezione? Alla base c'è la necessità e la volontà di un cambiamento di vita, ma anche di pensiero.

Un antico saggio – credo indiano di cui non conosco il nome – ha detto: "Non ci si serve della conoscenza per padroneggiare la vita bensì per staccarsi da essa".

Declinando questo pensiero con il possesso dell'arte ho deciso di "lasciar libere" le opere che in questi anni, ho scelto, amato, conservato e protetto perchè continuino la loro vita con chi sentirà il desiderio di possederle.

Per restare viva l'opera dell'artista deve circolare, essere fruita da chi la ama. A me rimane l'esperienza della conoscenza che continuerò ad alimentare...

Laura Tansini
Roma, ottobre 2014



501

501 Luigi Bartolini

Cupramontana (An) 1892 - Roma 1963

Maurina e sua sorella (Le marocchine), 1944

Acquaforte, cm. 17x21

Titolo, data e firma in lastra in basso a destra; Maurina 1944 14 giugno L. Bartolini, firma a matita in basso a destra: Luigi Bartolini.

Esposizioni

XXIV Biennale di Venezia, 1948, cat. sala XXXVIII, p. 158, n. 59, tav. 52 (illustrato altro esemplare).

Bibliografia

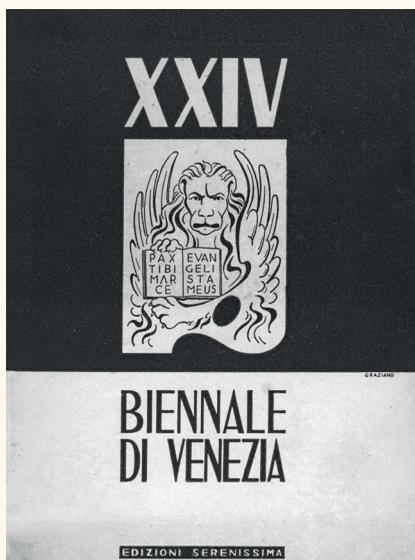
L. Ficacci, Luigi Bartolini: alla Calcografia, De Luca editori d'arte, Roma, 1997, p. 225, n. 128 (illustrato altro esemplare).

Stima € 600 / 1.000

Dal 1923 Bartolini partecipa regolarmente a Roma alle Esposizioni della Società Amatori e Cultori di Belle Arti. Nel 1932 è presente alla Biennale di Venezia, alla "Prima mostra dell'incisione italiana moderna" agli Uffizi a Firenze (dove riceve il primo premio e la medaglia d'argento); al Museo Civico di Milano e al Palazzo delle Esposizioni a Roma, ma anche a Bordeaux, Praga, Monaco di Baviera, Chicago. Lo stesso anno espone alla Galleria del Milione di Milano insieme ad opere di Léger e Pascin. Nel 1934 espone alla Biennale di Venezia e nel 1935 alla Quadriennale d'Arte Nazionale al Palazzo delle Esposizioni a Roma e vince il primo premio.

Luigi Bartolini è considerato da critici e studiosi sommo "maestro" incisore del '900 al pari di Morandi.

Nel 1997 l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma lo ha onorato con una mostra antologica curata dallo storico dell'arte Luigi Ficacci. Serenita Papaldo - a quel tempo direttore della Calcografia - nel saggio in catalogo lo definisce rispetto a Morandi "suo grande ed unico antagonista nel campo dell'incisione".



Coperta del catalogo della XXIV Biennale di Venezia, 1948



52 - LUIGI BARTOLINI. *Maurina e sua sorella.*

Catalogo della XXIV Biennale di Venezia, 1948, con illustrata *Maurina e sua sorella* di Luigi Bartolini

502

Giulio Turcato

Mantova 1912 - Roma 1995

Figura femminile seduta

China su carta, cm. 40,5x29,4

Firma in basso a destra: Turcato.

Stima € 1.000 / 1.800



502

Ho sempre ritenuto questo disegno un ritratto di Vana Caruso.

Ogniquale volta lo incontro mi ricorda la penetrante ironia di Vana - mi rimproverava sempre perché in asta sottovalutavo le opere di Giulio, ed aveva ragione - e ancora mi fa sorridere.



Giulio Turcato e la moglie Vana (foto di Claudio Abate)

503

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Fiori in un cornetto su fondo ovoidale, 1929

Acquaforte su rame, es. 38/40, cm. 29,6x19,7 (lastra), cm. 48,9x32,9 (carta)

Firma in lastra in basso al centro: Morandi, firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1929, tiratura in basso a sinistra: 38/40, timbro a secco in basso a destra: Libreria / Prandi / Reggio / E.

Primo stato su due. Tiratura di 40 esemplari numerati e una prova di stampa.

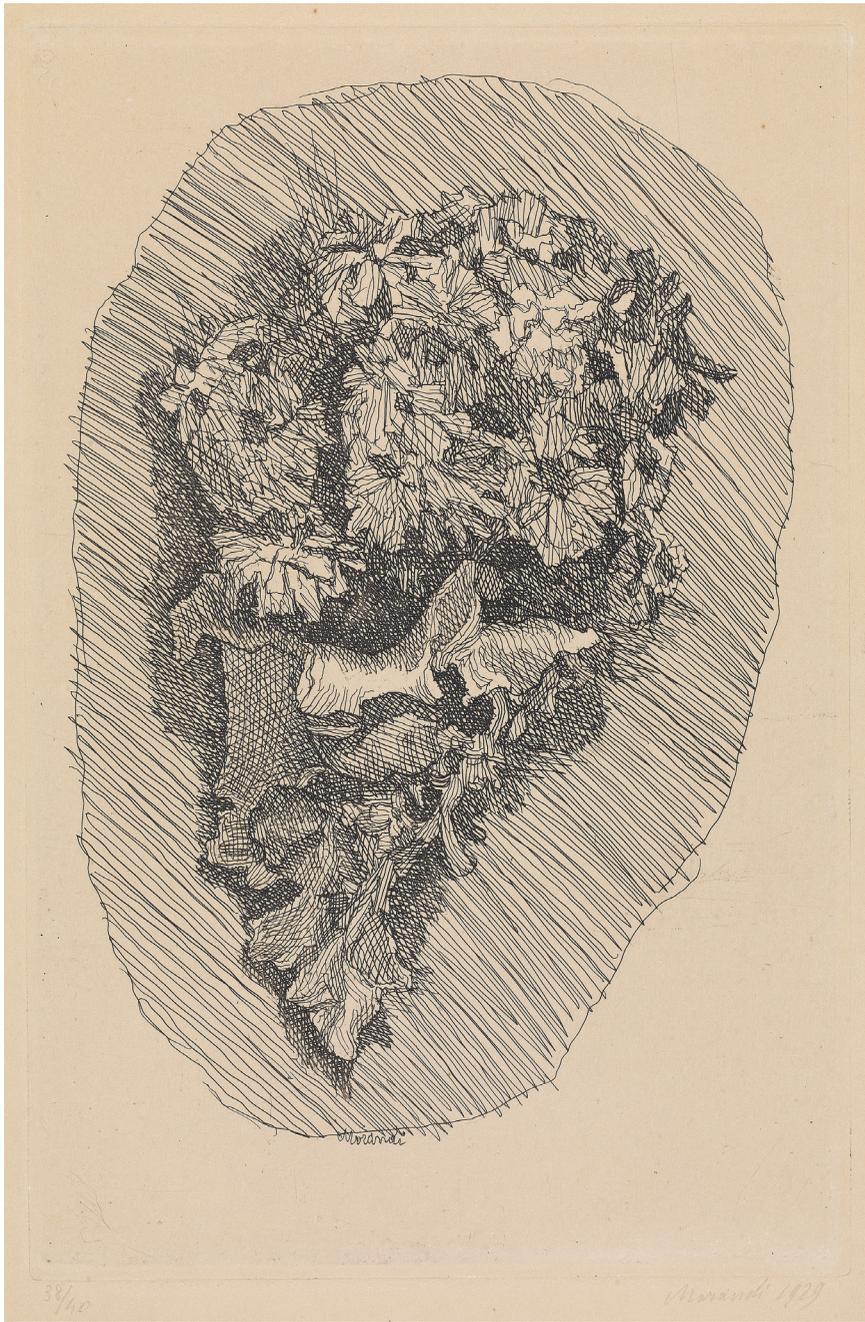
Bibliografia

Lamberto Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 63;

Michele Cordaro, *Morandi incisioni. Catalogo Generale*, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 71, n. 1929 11.

Restauro della carta sul margine destro al centro.

Stima € 4.000 / 7.000



503

Dal saggio di Michele Cordaro (mostra *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, dicembre 1990 - febbraio 1991, poi Bologna, Palazzo Pepoli, marzo - aprile 1991): "Dal 1928 si ha il chiaro prevalere, fino al 1934, della pratica incisoria, tanto che nel 1933 non si registra la realizzazione di alcun dipinto a fronte delle nove acqueforti sicuramente note". Dallo stesso catalogo citiamo una lettera di Luigi Bartolini dell'aprile del 1931 indirizzata a Morandi, nella fase fervida della loro amicizia: "Oh quanto ben colorata a bianco e nero. Adesso capisco, caro Morandi, la tua delicatissima grandezza, ed occhi puri da iddio benigno, giacché tu discerni il valore dei toni graduandolo come nessuno aveva saputo far mai".



504

504

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Zinnie, 1930

Acquaforte su zinco, es. 22/65, cm. 24,8x19,6 (lastra),
cm. 39,7x29,7 (carta)

Firma e data in lastra in basso al centro: Morandi 1930, firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: 22/65.

Primo stato su due. Tiratura di 65 esemplari numerati, di cui i primi 50 per il volume di Giovanni Scheiwiller, *Giorgio Morandi*, ed. Chiantore, Torino, s.d., e qualche prova di stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 72;

Michele Cordaro, *Morandi incisioni. Catalogo Generale*, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 83, n. 1930 5.

Stima € 4.000 / 7.000

Mario Sironi (1885 - 1961)

L'empatia di Mario Sironi con l'architettura non è una scelta ma un sentimento respirato in famiglia, come l'amore per l'arte. Il padre Enrico – ingegnere del Genio Civile a Sassari, dove nel 1885 nacque Mario – ha progettato e costruito in quella città il Palazzo della Prefettura e della Provincia. A Roma, dove la famiglia si trasferì l'anno successivo la nascita di Mario, progettò Ponte Garibaldi. La madre Giulia Villa era figlia di uno scultore e Cristina, la sorella di Mario, era pianista di talento. Mario Sironi crebbe in un ambiente aperto alle arti, casa Sironi era frequentata da pittori, scultori, scrittori, musicisti italiani e stranieri. Dopo il diploma nel 1902 Mario Sironi si è iscritto alla facoltà d'ingegneria ma non ha mai terminato gli studi per dedicarsi interamente all'arte. In una lettera del 12 luglio 1903 scrive al cugino Torquato "... adoro il bello, che mi offre l'arte e la natura: non credo ad altro".

Mario Sironi è uno degli artisti scelti da Giovanni Muzio (insieme a Giorgio de Chirico, Massimo Campigli, Carlo Carrà, Giacomo Manzù) a collaborare ai suoi progetti architettonici; grazie all'intervento di Muzio, Sironi ha avuto molte committenze e ha collaborato nella decorazione di molti edifici pubblici, religiosi e privati. A Milano: il bassorilievo sulla facciata del Palazzo del Popolo d'Italia in Piazza Cavour e la Triennale al Parco Sempione.

Scrive Mario Penelope in *Sironi dal futurismo al dopoguerra*: "Negli anni Trenta Mario Sironi ha già realizzato allestimenti dove gli elementi architettonici, scenografici e plastici si fondono in una geniale sintesi di spazio-tempo".

Dal catalogo della mostra *Mario Sironi. Il mito dell'architettura*, Padiglione d'Arte Moderna di Milano, 19 settembre - 4 novembre 1990, pp. 108-109:

"Per Sironi l'architettura è stata un ideale (e per mito si intende appunto un ideale, insieme lucido e visionario, non certo un'ingenua fantasia) di tutta la sua arte".

Dallo stesso catalogo e dal testo di Elena Pontiggia: "Pochi artisti nel nostro secolo hanno identificato l'arte con l'architettura, come Mario Sironi: pochi ne hanno sentito come lui il fascino e il significato. Per Sironi l'architettura non è una forma d'arte, ma la definizione stessa dell'arte: l'arte è sempre architettura, cioè forza costruttiva".



505

505

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

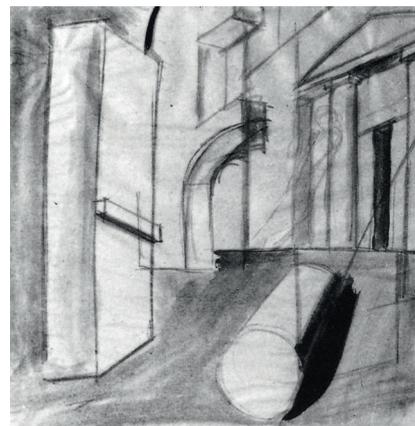
Progetto architettonico, 1928-30

Matita e china acquerellata su carta, cm. 28,8x20,5

Certificato di provenienza su foto di Jacopo Muzio in data 24 marzo 1997. Opera registrata presso l'Associazione per il patrocinio e la promozione della figura e dell'opera di Mario Sironi, Milano.

Stima € 10.000 / 18.000

È da considerare uno studio preparatorio per la Galleria delle Arti Grafiche della IV Triennale di Milano (catalogo della mostra *Mario Sironi. Il mito dell'architettura*, Milano, Padiglione d'Arte Moderna, 19 settembre - 4 novembre 1990, pp. 108-109).



Mario Sironi, Studio preparatorio per la Galleria delle Arti grafiche alla IV Triennale di Monza, 1930 (in *Mario Sironi. Il mito dell'architettura*, 1990, p. 108)

506

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

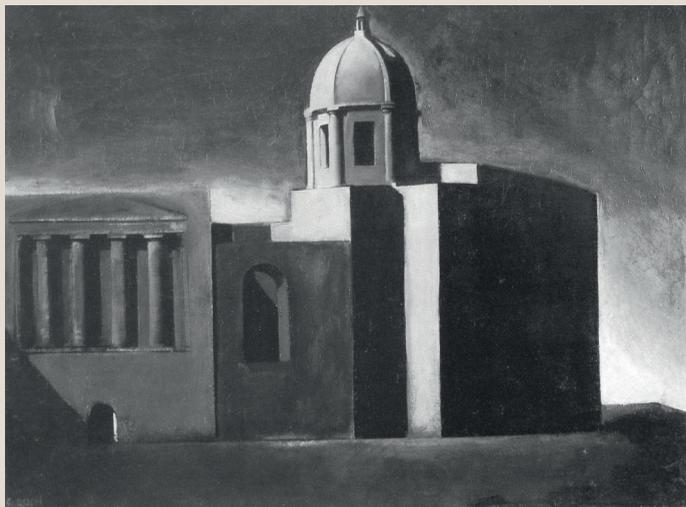
Paesaggio urbano, 1924

Grafite e biacca su carta, cm. 27,8x37,2

Certificato di provenienza su foto di Jacopo Muzio in data 24 marzo 1997. Opera registrata presso l'Associazione per il patrocinio e la promozione della figura e dell'opera di Mario Sironi, Milano.

Stima € 38.000 / 48.000

Per raccontare questo eccezionale disegno che rimanda in ogni particolare al dipinto del 1924 riprendiamo le parole di Elena Pontiggia nel suo saggio nel catalogo *Mario Sironi. Il mito dell'architettura*: "I paesaggi urbani, le cupole, le cattedrali, gli archetipi dell'Architettura e dei Costruttori che popolano il suo mondo espressivo negli anni Venti, e poi la necessità, avvertita nel decennio seguente, di far diventare la pittura parte integrante dell'architettura, sono aspetti di questo ideale: dare attraverso l'arte una testimonianza di grandezza [...] Non ci sono dettagli affabili nelle città sironiane. Non ci sono ornamenti né piacevolezze: ma la loro stessa composizione, la perentoria geometria delle strade, la compattezza degli edifici sono il sintomo di una straordinaria vitalità".



Mario Sironi, *Composizione - Architettura urbana*, 1924 (in *Mario Sironi. Il mito dell'architettura*, 1990, p. 6)



Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

Nuit Royale, 1931

Matita su carta, cm. 27x21,3

Firma in basso a destra: Savinio, titolo in basso al centro: Nuit Royale. Al verso, su un cartone di supporto: timbro Studio d'Arte Prof. Dino Tega, con n. 108: etichetta Civiche Raccolte d'Arte di Milano / Galleria d'Arte Moderna / Mostra A. Savinio - Opere su carta 1925-1952 / 22 maggio - 7 luglio 1986.

Esposizioni

Alberto Savinio. Opere su carta: 1925-1952, Milano, Galleria d'Arte Moderna, 22 maggio - 7 luglio 1986.

Bibliografia

Pia Vivarelli, Luigi Cavallo, Savinio, disegni immaginati (1925-1932), catalogo della mostra, Galleria Tega, Milano, ottobre 1984, p. 112, n. 33;

Maria Savinio, Con Savinio, a cura di Angelica Savinio, Sellerio editore, Palermo, 1987, p. 107.

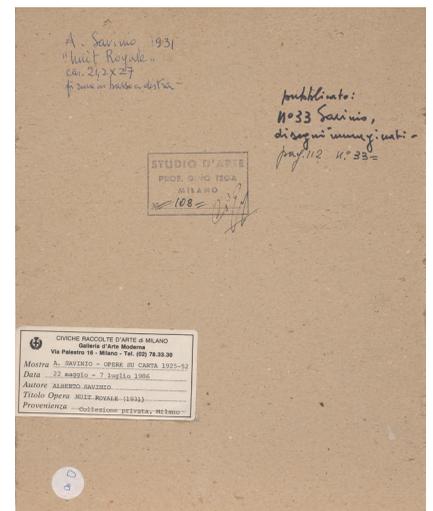
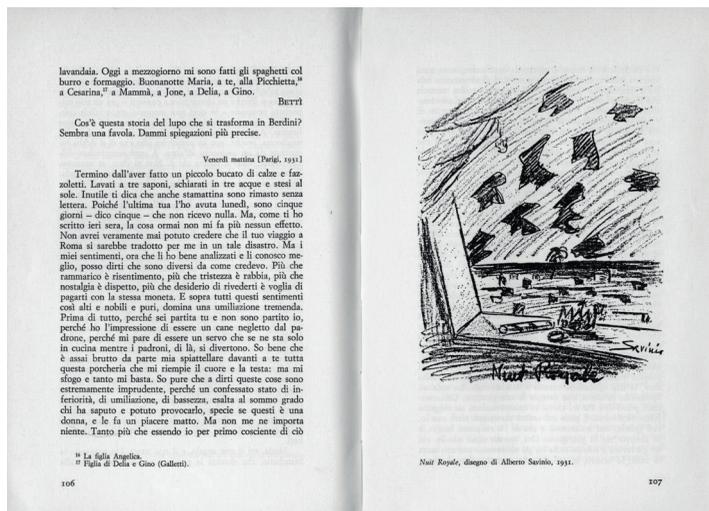
Stima € 10.000 / 15.000

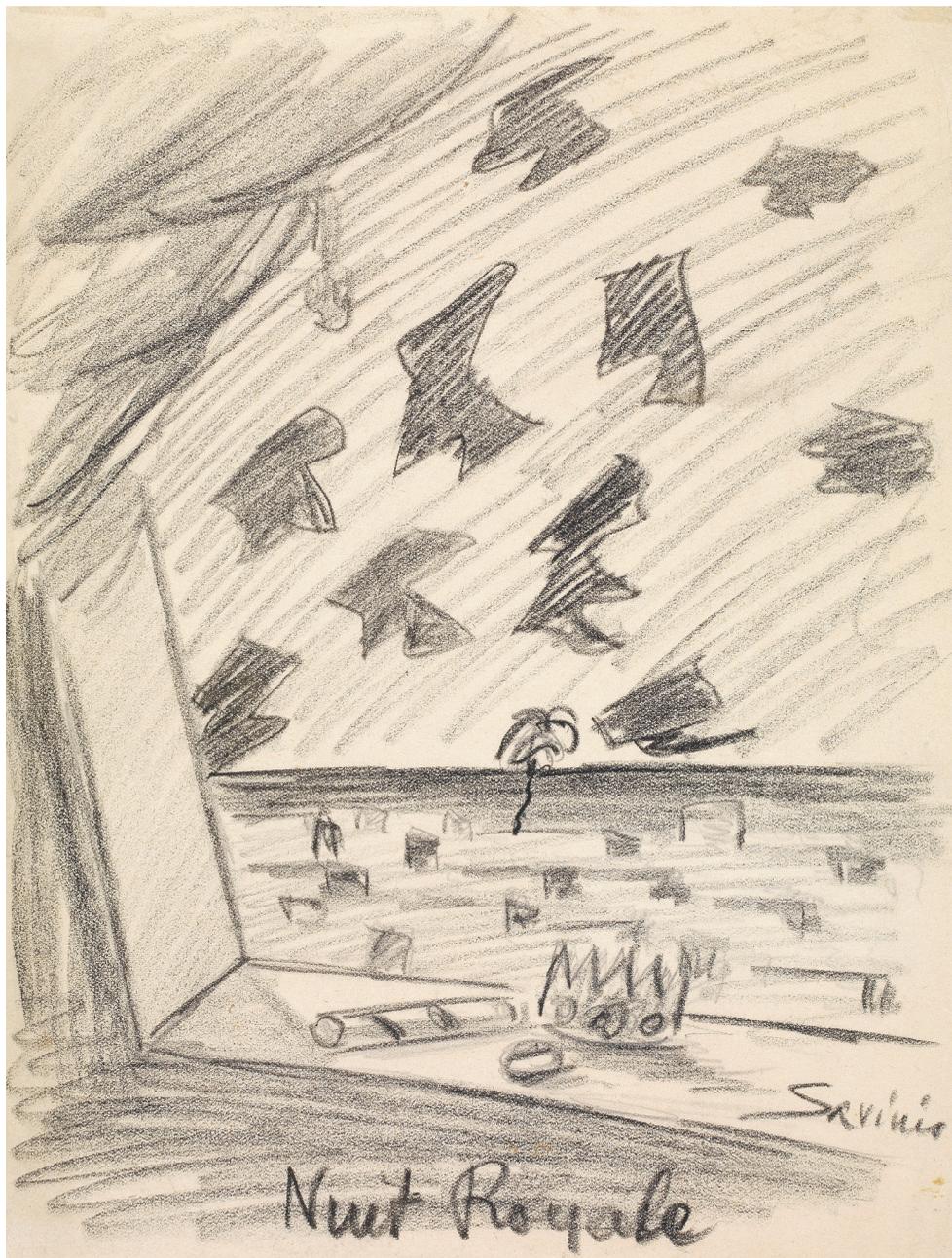
In *Savinio, disegni immaginati (1925-1932)*, nella scheda che accompagna l'opera è scritto: "Si tratta del disegno preparatorio, con piccole varianti, di un dipinto dallo stesso titolo e attualmente in collezione sconosciuta, databile al 1931 grazie alla testimonianza diretta di Savinio. In una lettera indirizzata alla moglie Maria, in quel periodo a Roma, l'artista scrive "Stamattina, grazie alla tua lettera, ho attaccato un nuovo quadro. Si chiama: *Notte Reale*".

Quando si guarda un dipinto o un disegno di Savinio inevitabilmente la nostra mente elabora una storia; questa è la mia per *Nuit Royale*:

*Il re ha spalancato la finestra
Ha deposto sul davanzale i simboli del potere Corona Scettro Sigillo
Contempla il cielo stellato e sogna
Sogna di essere un uomo libero
Scavalca il davanzale e si inoltra nella notte stellata*

Alberto Savinio è riconosciuto pittore colto, geniale, visionario, colorista straordinario, inventore di un linguaggio e di una tecnica molto personali; ma è anche narratore acuto, sorprendente, ironico, allusivo, tanto che Maurizio Fagiolo dell'Arco si chiede, nella prefazione al





507

volumetto *Alberto Savinio. Dieci processi* (Edizioni del Sole Nero, che comprende dieci disegni): “Viene prima il disegno o la pagina nell’opera di Savinio?” e, citando l’enunciato dello stesso Savinio: “per una “centrale creativa” l’importante è immaginare, e se ciò avviene con parole o immagini non fa nessuna differenza”.

Giacomo Debenedetti scrisse nella prefazione all’opera di Savinio *Maupassant e l’altro* (Il Saggiatore, 1960): “Il procedimento letterario di Savinio ricostruisce la cosa narrata o evocata attraverso l’imprevisto di mille sfaccettature, l’aggregarsi continuo di altre cose diverse e disparate, che si presentano dapprima come bizzarre per diventare subito necessarie, paiono ancora giocare e già hanno sollecitato a fondo l’intelligenza più acuta, sostanziosa e sottile. Ma non rinunciano mai al divertimento, alla superiore prestidigitazione, anche quando si trasformano in scoperta, in apparizione magica e rivelatrice”.

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, 1928

Matita su carta, cm. 11,2x14,4

Firma e data in basso a sinistra: Morandi 1928.

Certificato su foto di Maria Teresa Morandi e Efrem Tavoni, Sasso Marconi, 12 febbraio 1990.

Bibliografia

Efrem Tavoni, Marilena Pasquali, Morandi disegni. Catalogo generale, Electa, Milano, 1994, p. 42, n. 1928 5.

Stima € 35.000 / 50.000

Nel catalogo generale dell'opera di Giorgio Morandi a cura di Lamberto Vitali per l'anno 1928 sono pubblicati 10 dipinti ad olio; sei sono nature morte: nella *Natura morta* pubblicata al n. 129, già collezione P. Barbieri di Genova, tre degli oggetti rappresentati sono presenti in questo disegno; gli altri due li troviamo nella *Natura morta* pubblicata al n. 128, già collezione Faccincani, Milano. Tre oggetti, nella stessa posizione, li troviamo anche nella *Natura morta con il lume bianco a sinistra*, acquaforte del 1928, catalogata da Lamberto Vitali al n. 47 de *L'opera grafica di Giorgio Morandi*.

Nel saggio di Marilena Pasquali *Catalogo generale dei disegni di Morandi* di Efrem Tavoni sono citati i giudizi di Morandi disegnatore espressi da Giuseppe Raimondi, che parla per i disegni di Morandi di "meditazione" e il saggio di Giulio Carlo Argan - scritto per il secondo volume dei disegni edito nel 1984 - che precisa "il disegno fu per lui un esercizio intellettuale quotidiano, ininterrotto, controllatissimo".

"Operazione mentale quant'altra mai - scrive ancora la Pasquali - dunque la pratica del disegno per Morandi, ricerca e perfezionamento costanti, attività di controllo e di verifica che mette alla prova ogni intuizione e sensazione per renderle forma e trasferirle sul piano dell'intelletto, senza per questo spogliare il palpito iniziale della sua incantevole vibrazione lirica".

È sorprendente la concentrazione e l'equilibrio di questo disegno nel quale l'artista presenta in una perfetta composizione che non risente dei limiti del foglio gli oggetti del suo quotidiano dipingere analizzando, direi verificando, quelli che saranno i soggetti dei suoi dipinti. Nessun senso di affollamento o di costrizione disturba la composizione in cui ogni oggetto è ritratto con meticolosa resa della realtà e rispetto delle proporzioni dell'insieme. Ma come accade in Morandi si tratta di una realtà metafisica nella cui contemplazione il nostro pensiero va "oltre". Anche il dipinto a cui facciamo riferimento è, nonostante i molti oggetti rappresentati, di piccole dimensioni eppure perfetto, equilibrato.



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1928, olio su tela, cm. 34,5x46,5



Mercurio 1928

508 - misure reali



509

509

Michelangelo Pistoletto

Biella 1933

Girasoli

Serigrafia su acciaio inossidabile lucidato a specchio, multiplo,
es. 319/450, cm. 100x70

Firma e tiratura al verso: Pistoletto 319/450.

Stima € 5.000 / 8.000

Nelle parole di Pistoletto: "Nei "quadri specchianti" la superficie del quadro spogliata dalla sua pienezza tradizionale ha rivelato il piano assolutamente vuoto in cui tutte le immagini si sono poi specularmente configurate. In definitiva il fondo di quei quadri ancora

prima di riproporci le immagini ci introduce in un "vuoto" assoluto, cioè in una totale spogliazione della rappresentazione" (dal dialogo tra Bruno Corà e Michelangelo Pistoletto, © Agenzia Editoriale Esseggy, 1986).

Non sono che multipli, ma se è l'idea, l'invenzione dell'artista che conta più che il manufatto, i *Girasoli*, che hanno catturato l'immagine di tutti i visitatori e amici che hanno frequentato lo studio di Roma e ancora più la *Toeletta*, che ha avuto la stessa funzione, oltre a quella di "controllarmi" prima che uscissi, all'ingresso del mio studio a Milano, io li ho "vissuti" nella loro essenza di quadri specchianti. Ancora oggi ogniqualvolta li incrocio rivedo volti e persone del passato perché ciascuno di loro mantiene la memoria delle immagini che ha catturato.



510

510
Michelangelo Pistoletto

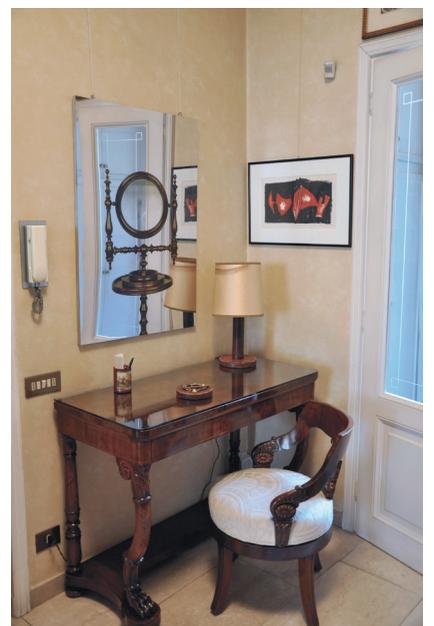
Biella 1933

Toeletta

Serigrafia su acciaio inossidabile lucidato a specchio, multiplo,
es. 200/450, cm. 100x70

Firma e tiratura al verso: Pistoletto 200/450.

Stima € 5.000 / 8.000



Interno di casa Tansini

511

Giorgio Griffa

Torino 1936

Senza titolo, 1974

Acrilico su tela di juta, cm. 100x95 ca.

Foto autenticata dall'artista con timbro e firma Galleria Lorenzelli, Milano.

Stima € 15.000 / 22.000

Dal saggio di Klaus Wolbert (catalogo della mostra *Giorgio Griffa*, marzo-settembre 2005, Kunstlandung, Aschaffenburg e Museo della Permanente, Milano e Institut Mathildenhöhe, Darmstadt): "Tutto sommato, io mi sento un pittore tradizionale", (autovalutazione rilasciata da Giorgio Griffa in un contributo alla rivista francese "Fairy Tale").

Già nel 1972, nel catalogo della mostra di Griffa "Inonrappresentonullaiodipingo" Maurizio Fagiolo dell'Arco conia il termine "pittura/pittura" per denominare queste posizioni pittoriche radicali: "Nei ranghi di quegli artisti monomaniaci che hanno fatto e continuano a fare parte delle personalità esposte sul campo della Pittura Analitica, Giorgio Griffa è colui che ha sviluppato l'immaginario della propria pittura con particolare coerenza logica nonché con un approccio estremamente intellettuale "coniugato" con le esigenze estetiche della "pittura assoluta" per generare una propria sintesi inconfondibile".

Da *I flaneur del Paleolitico*, scritti di Giorgio Griffa:

"Io non rappresento nulla
lo dipingo [...]"

A questa dichiarazione credo non ci sia nulla da aggiungere, da cercare, da voler decifrare, da spiegare, bensì abbandonarsi al piacere della contemplazione silenziosa e privata in uno stato d'animo di pace e poesia.

Dalla stessa raccolta di scritti di Griffa:

"Una delle colonne portanti della mia poetica è la convinzione che l'umanità abbia dato alle arti un compito particolare di conoscenza, conoscere l'indicibile, ciò che non può essere tradotto né in parole né in altro che non sia pittura, poesia o musica, conoscere quell'ignoto che conosciuto resta ignoto alle scienze, che sta nel fondo di noi stessi, portato a galla si dissolverebbe".

Fino al 1974 Griffa si esprime con "linee" continue verticali, orizzontali o diagonali e solo nel 1974 inizia a sostituire la linea continua con linee fatte di macchie di colore rendendo la composizione più ritmica. Questo lavoro è da considerarsi tra i primi di questo nuovo periodo. Fu esposto nella personale del 1976 alla Galleria Lorenzelli di Milano.

Ma più delle date e delle priorità ciò che conta nel lavoro di Griffa è l'emozione poetica estetica e musicale che "emanano" le sue opere.



Lucio Fontana

Rosario Santa Fè 1899 - Varese 1968

Concetto spaziale, 1957

China su carta, cm. 25,6x20,2

Firma e data in basso a destra: L. Fontana / 57.

Opera registrata presso l'Archivio Lucio Fontana, Milano, al n. 659/1.

Bibliografia

Luca Massimo Barbero, Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta, 3 tomi, con la collaborazione di Nini Ardemagni Laurini e Silvia Ardemagni, Skira, Ginevra-Milano, 2013, tomo III, p. 795, n. 57DSP49.

Stima € 20.000 / 30.000



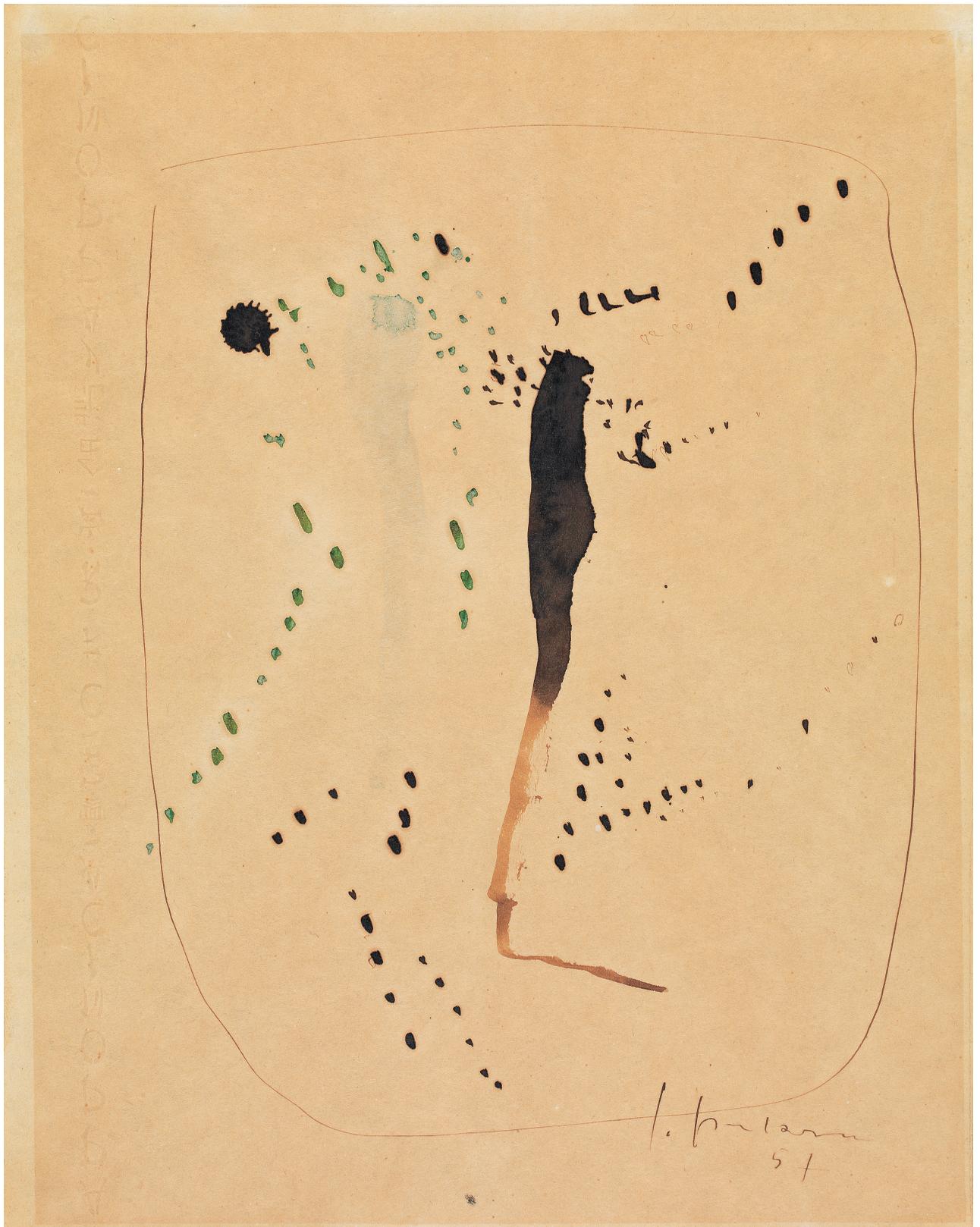
Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1957

Già alla fine degli anni Quaranta Lucio Fontana titolava le sue opere *Concetto spaziale*. Negli anni Cinquanta i supporti delle opere (carta, tela) erano bucati e spesso avevano tracce di materia pittorica e schegge di vetri colorati inseriti nella composizione. Già nel '57 i buchi cedono il posto agli squarci e quindi ai primi tagli.

L'opera su carta in oggetto è presumibilmente un progetto, un'"idea" per una tela di grandi dimensioni con uno squarcio centrale, strappi, buchi e vetri colorati a formare la composizione.

Importante testimonianza di questo periodo germinale dell'intera opera di Fontana negli anni a venire.

Dal saggio di Paolo Fossati (catalogo della mostra *Fontana. Disegni*, Milano, Castello Sforzesco, maggio-luglio 1977): "Intorno ai disegni di Fontana l'interesse critico non è mai mancato [...] è stato un interesse capace di cogliere nel disegno di questo artista un momento decisivo, chiarificatore per tutto il suo lavoro. I disegni costituiscono il momento più libero, più disincantato, ma anche più attento, più azzardato di un artista che si è preoccupato di trovare quel punto di sintesi fra intellettuale e fisico, fra espressivo e azione, fra naturalezza e artificio, fra emozione e linguaggio [...] I disegni sono uno dei momenti in cui la sperimentazione di Fontana si è realizzata con la lucidità e la ricchezza di conseguenze che fanno di Fontana un protagonista del Novecento".



513

Marino Marini

Pistoia 1901 - Viareggio 1980

Giocoliere e Cavallo

Tempera su carta, cm. 18,2x23,9

Firma in basso a destra: Marino. Al verso: timbro Galleria del Milione, Milano.

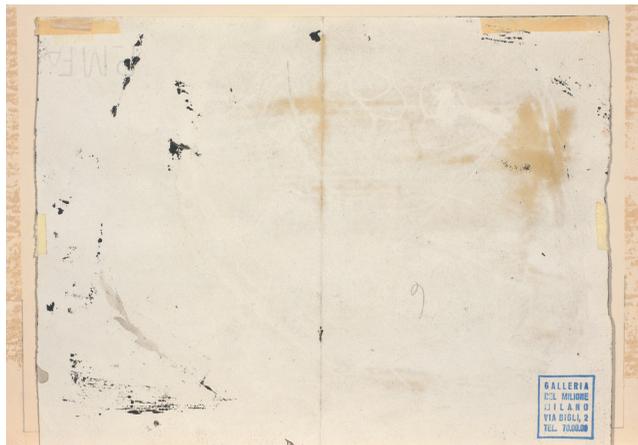
Certificato su foto Fondazione Marino Marini, Pistoia, 8 maggio 2008, con n. 535.

Stima € 16.000 / 24.000

Il timbro della Galleria del Milione di Milano in via Bigli (sede lasciata alla fine degli anni Sessanta, quando Ghiringhelli trasferì la Galleria in via G. Morone) testimonia che l'opera è databile in epoca anteriore, probabilmente alla fine degli anni Quaranta; infatti Marino Marini inizia il ciclo dei disegni *Cavallo e giocoliere* e *Acrobata* alla metà degli anni Quaranta e lo continua negli anni a seguire. Il foglio in oggetto potrebbe essere datato alla fine degli anni Quaranta quando l'artista utilizza spesso, come nel nostro caso, il fondo nero. In questo essenziale, scarno "appunto" Marino Marini riesce con pochi tratti a fissare il movimento dinamico del giocoliere e del suo cavallo che "comunicano" e partecipano in una condivisione di movimenti sincronici.



Marino Marini, *Giocoliera*, 1953



513 - retro



Mario Mafai (1902 - 1965)

Come sovente diceva Maurizio Fagiolo dell'Arco "non ci sono artisti minori ma artisti poco studiati".

Mario Mafai – basterebbe leggere i suoi diari – era, come lo definì Claudio Strinati nella prefazione alla mostra *Mario Mafai* (Roma, Palazzo Venezia, dicembre 2004 - febbraio 2005) "pittore della non ufficialità".

Mario Mafai non è mai appartenuto a "scuole" o "correnti", era interessato al dipingere, alla pittura, mai alle teorie o alle mode. Come scrisse nel catalogo della II Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma (Palazzo delle Esposizioni, 1935): "Comprendere meglio il vero non nel senso che gli si dà abitualmente, ma nel suo carattere di assoluto e di eterno che è in ogni cosa creata questo mi sembra necessario dopo tanto divagare fra valori relativi e provvisori".

Colto e curioso di ciò che avveniva in Europa, era affascinato dal movimento Fauve di Parigi e dall'Espressionismo tedesco.

Negli anni 1930-31 ha vissuto e lavorato per lunghi periodi a Parigi da dove, su sollecitazione di Enrico Falqui, mandava delle corrispondenze che venivano pubblicate su *L'Italia letteraria*. In quegli anni ha partecipato ad esposizioni a Milano in gallerie importanti e d'avanguardia come Il Milione e a Roma la Galleria della Cometa. Raphaël in quegli stessi anni ha passato un periodo anche a Londra studiando con lo scultore Jacob Epstein.

Nel maggio-novembre 1931 Mafai espone alla XVIII Biennale di Venezia.

Nel 1931 (gennaio-giugno) espone alla I Quadriennale d'Arte Nazionale al Palazzo delle Esposizioni a Roma. Lo stesso anno partecipa con diverse opere alla mostra *Exhibition of Contemporary Italian Painting* al Baltimore Museum of Art, mostra che prosegue al Syracuse Museum of Fine Art nel 1932 e al Museum of Art di Cleveland.

Non è che un florilegio perché negli anni Trenta-Quaranta sono molte le mostre a cui partecipa Mafai all'estero e in Italia: Biennali, Quadriennali, gallerie da dove le sue opere passano nelle collezioni più importanti come Jesi, Della Ragione, Giovanardi e che oggi sono esposti alla Pinacoteca di Milano, il Mart di Rovereto, il Museo del Novecento di Firenze, la Galleria d'Arte Moderna di Roma, per non citare che i maggiori.

Ma il successo e la notorietà non cambiano il suo stile di vita e le sue convinzioni estetiche e morali. Resta un artista solitario, lontano da qualsivoglia mondanità, che non si è mai concesso alle scorciatoie, tantomeno alle mode, alle "scuole".



Mario Mafai

Roma 1902 - 1965

Fiori secchi, 1931

Olio su tavola, cm. 29x31

Firma e data in alto a sinistra: Mafai 31.

Esposizioni

Casa Mafai da via Cavour a Parigi (1925-1932), a cura di Fabrizio d'Amico e Marco Goldin, Brescia, Museo di Santa Giulia, 15 gennaio - 20 marzo 2005, cat. pp. 70, 71, n. 25.

Bibliografia

Valentino Martinelli, Mario Mafai, Editalia, Roma 1967, pp. 24, 99, n. 39.

Stima € 25.000 / 35.000

Acquistato dall'avv. Mascioli (collezionista di Mafai e Morandi, citato nei diari di Mafai) da Mafai.

La tavola fu ritagliata, su richiesta dello stesso Mascioli, da Mafai dal dipinto *Due bambine*, che rappresenta le figlie di Mafai e di cui Mafai non era soddisfatto e pensava di distruggere.

Due bambine non è stato distrutto bensì reintegrato (cfr. *Casa Mafai, da via Cavour a Parigi 1925-1933*, a cura di Fabrizio D'Amico e Marco Goldin, Brescia, Museo di Santa Giulia, 15 gennaio - 20 marzo 2005, scheda n. 30).

Scrivendo Fabrizio D'Amico: "La stagione dei "fiori" - altissima stagione per Mafai, tesa senza cedimento di intensità da questo 1931 al 1936, almeno (*La traviata*, *Garofani bianchi con mammole*) - muove da una nuova consapevolezza dell'opera morandiana (post metafisica e post "valori plastici") [...] Entro la struttura formale desunta da Morandi, peraltro, Mafai scopre presto la sua via, in quello spessore d'esistenza che egli sa incuneare nell'esiguo spessore di spazio, già denso di autonomi echi, che sta, nei fiori, tra figura e fondo; in quel senso di vita che è trascorsa, e che insieme sembra ancora abitare, calda e nascosta, slontanata e certissima, ogni corolla, ognuno di quegli esili steli che si alzano tremuli, colore su colore, come in una epifania lenta e infinitamente struggente [...] E pare, ancora, che i fiori ripercuotano sulla parete di luce dietro ad essi, assieme alle loro lievi ombre portate, i pensieri, la memoria, forse la malinconia di chi li ha scelti e messi lì in posa".

Dal *Diario di Mario Mafai*, a cura di Giuseppe Appella, 7 gennaio 1953: "Coi fiori secchi avrei potuto riempire le case d'Italia e fuori. Quando li vedevano tutti si sentivano commossi e poeti".

Dal testo di Raffaele De Grada, *Mafai* (Edizione Tevere, 1969) "Le sue ocre, terre, lacche, i suoi rapporti rosa, grigi, viola fanno pensare a una suggestione da Morandi, da lui scoperto in quel tempo e che contò per Mafai assai più che l'esperienza parigina".

La stesura pittorica del fondo costringe a una contemplazione mai sazia; risolta in toni ocre-rosati cambia ad ogni variare di luce.

Meglio se non è una luce diretta.

Cambia e ci appare più intensa, o più debole, e scopriamo sempre nuove pennellate che non avevamo notato la volta prima, racchiude un mistero, una bellezza che non siamo in grado di dire.

Due steli di boccioli di garofano si stagliano nell'ansia di salire. Alla ricerca della luce, della vita, di sbocciare.

Ma uno non ce la fa e si ripiega su se stesso prima di schiudersi.

Quante domande ci pone questa piccola tavola dipinta da un grande maestro.

Un inno alla vita? Forse, ma anche una meditazione sulla caducità della vita e della bellezza.

La presente tavola è un condensato di magia in una limitata superficie dipinta; pittura come rappresentazione della realtà, come arte, artificio, pittura che ci chiede di soffermarci e ci stimola alla riflessione, ponendoci le eterne domande che non hanno risposta.



Mario Mafai, *Due bambine*, 1931





515

Mario Mafai

Roma 1902 - 1965

Le giovani che danzano, 1930 ca.

Olio e tecnica mista su cartoncino, cm.
36,6x32

Firma e luogo in basso a sinistra: Mafai / Roma, titolo in basso a destra: Le giovani che danzano. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Gruppo "L'Altana" Milano: etichetta Istituto Nazionale per le Relazioni / Culturali con l'Estero - Roma / Esposizione di pittura moderna italiana a Londra: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 7157.

Certificato su foto di Giulia Mafai.

Esposizioni

Casa Mafai da via Cavour a Parigi (1925-1932), a cura di Fabrizio d'Amico e Marco Goldin, Brescia, Museo di Santa Giulia, 15 gennaio - 20 marzo 2005, cat. p. 78, n. 28.

Stima € 9.000 / 14.000

515

Nel 1930 Mario Mafai è a Parigi. Vita dura al limite dell'indigenza ma ricca di fermenti e sollecitazioni culturali che ritroviamo nelle due opere qui presentate, *Le giovani che danzano* e *Maternità* che recano l'etichetta di una mostra organizzata a Londra dall'Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con l'Estero di Roma.

Le giovani che danzano - un giocoso, allegro inno alla vita scaturito da un profondo amore per la vita, temperato da una apparente melanconia.

Maternità - probabilmente ispirato dalla nascita della figlia Giulia (gennaio 1930).

Dal testo di Valentino Martinelli *Mario Mafai* (Editalia, 1967) a proposito di *Donne che distendono i panni al sole* del 1933: "Nudi femminili carichi di una calma radiosa bellezza che non è ideale ma non è più reale che come un canto disteso s'allarga per l'ampiezza dell'intera composizione, dominata dai due nudi di una sensualità sana, vigorosa, che si fa pura immagine".

Dal testo di Raffaele De Grada, *Mafai*, (Editrice Tevere, 1969): "Mafai andava a cercare la vibrazione plastica [...] l'arte di Mafai dopo il '30 mette in moto nuove sintesi stilistiche della realtà apparente continuando a non accettare il frammento di origine impressionistica: e lo fa "con quella gioia contenuta e fresca" di cui si parla spesso, che tanto contrasta con l'apparente malinconia dei suoi dipinti e dalla quale proviene invece per incanto una straordinaria ricostruzione della natura, nell'opera felice [...] Così egli vince l'immediatezza del naturalismo, per offrirci un'idea un contenuto che sovrasta il reale e ne è la sua sintesi".

Dal testo di Fabrizio D'Amico nel catalogo della mostra *Casa Mafai* (Brescia, Museo di Santa Giulia, 2005) dove è esposto *Le giovani che danzano* (del gemello all'epoca della mostra non si conosceva l'esistenza): "Le figure umane sono per lui attimi, fuggenti nel tempo, di cui resta appena un gesto, una smorfia [...] composizioni che sono soffi di un'indiolata fantasia".

516

Mario Mafai

Roma 1902 - 1965

Maternità, 1930 ca.

Olio e tecnica mista su cartoncino, cm.
36,6x31,7

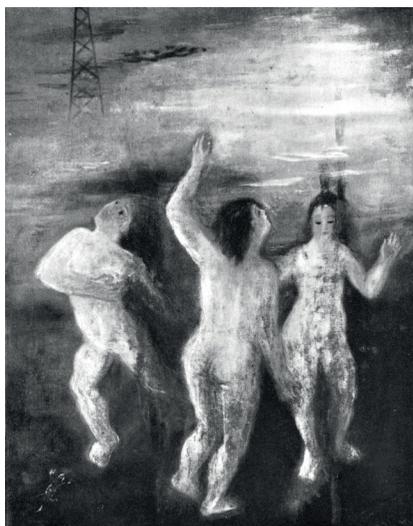
Titolo e firma in basso a sinistra: La maternità / Mario Mafai. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Gruppo "L'Altana" Milano: etichetta Istituto Nazionale per le Relazioni / Culturali con l'Estero - Roma / Esposizione di pittura moderna italiana a Londra: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 7156.

Certificato su foto di Giulia Mafai.

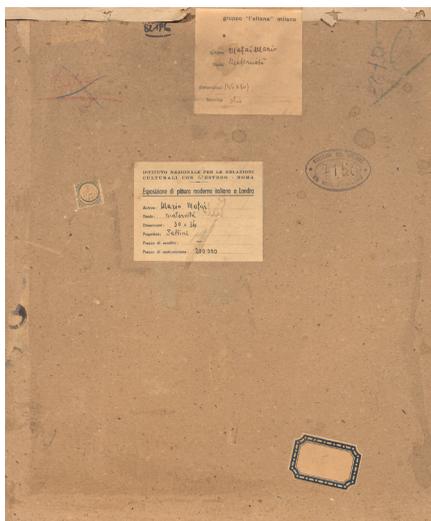
Stima € 9.000 / 14.000



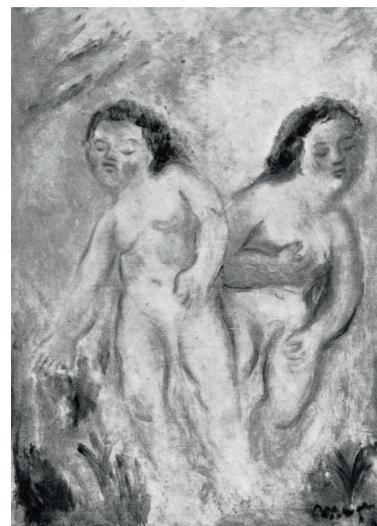
516



Mario Mafai, *Giovani donne sul prato*, 1930



516 - retro



Mario Mafai, *Bambine*, 1931, Collezione A. Della Ragione, Firenze

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Sole in un interno con invasione d'acqua, fine anni Venti

Matita su carta, cm. 20,6x16,8

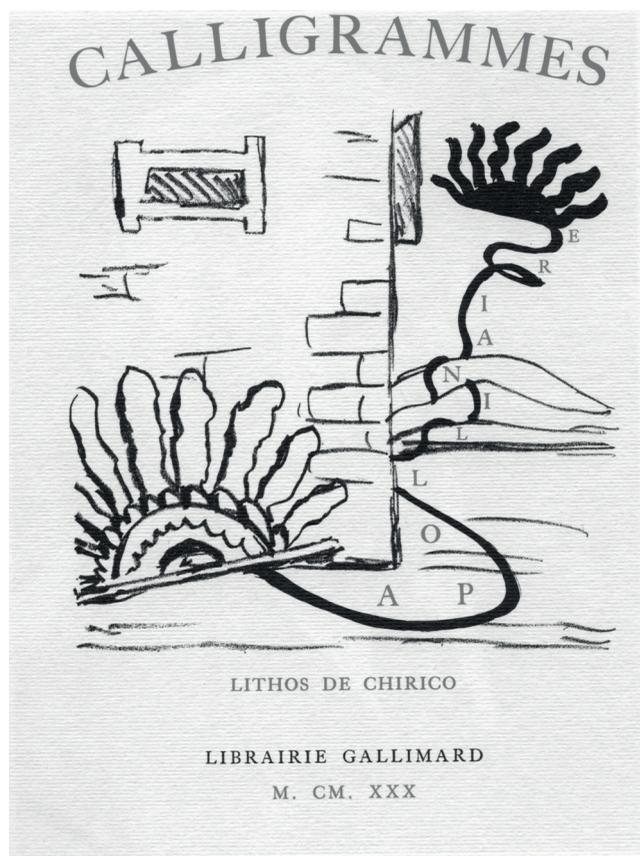
Firma in basso a destra: G. de Chirico.

Bibliografia

Luigi Cavallo, Maurizio Fagiolo dell'Arco, De Chirico, disegni inediti (1929), Edizioni Tega, Milano, 1985, p. 77, n. 12.

Stima € 16.000 / 24.000

Sole in un interno con invasione d'acqua è uno dei disegni che de Chirico realizzò per le litografie create per il volume *Calligrammes* di Guillaume Apollinaire, lithos de De Chirico, Librairie Gallimard, 1930, p. 170.

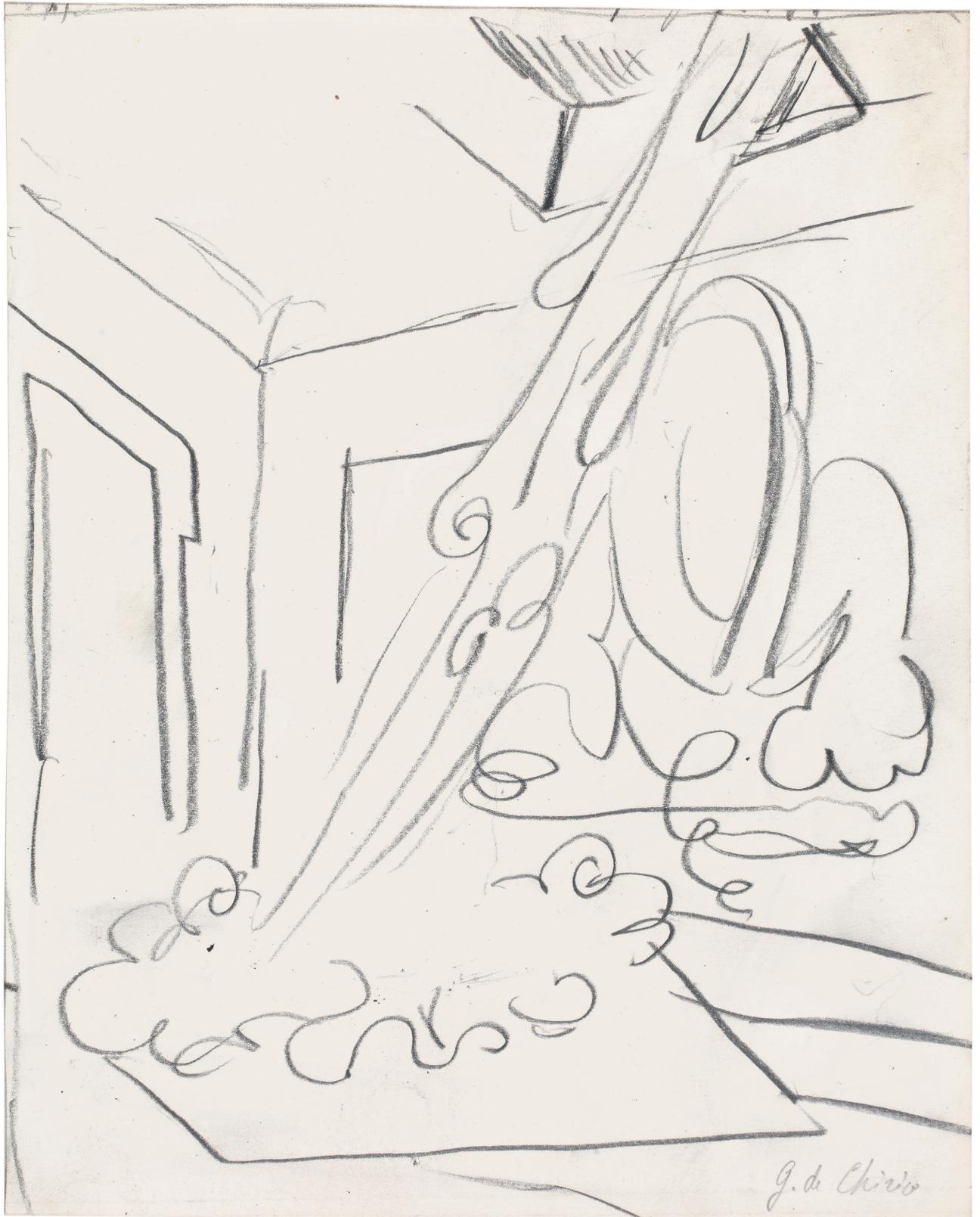


Copertina dei *Calligrammes* di Guillaume Apollinaire illustrati da Giorgio de Chirico, Parigi, Gallimard, 1930

Se durante il suo secondo soggiorno parigino (1925-30) de Chirico ebbe un atteggiamento estremamente sdegnoso, critico e negativo nei confronti dei "cenacoli" artistici di Parigi, in particolare quello di Breton e dei Surrealisti, durante il suo primo soggiorno (1911-15), stimolato dalla vivacità degli ambienti artistici e lusingato dall'interesse per la sua pittura, frequentò artisti e letterati, in particolar modo Guillaume Apollinaire, di cui aveva stima e ammirazione, tanto che in *Memorie della mia vita* scrive: "Spinti dallo stesso impulso che indusse Apollinaire ad arruolarsi nell'esercito francese, io e mio fratello partimmo per Firenze onde presentarci a quel distretto militare ove eravamo iscritti".

Questo legame spiega la scelta dell'editore Gallimard che attraverso il suo direttore Jean Paulhan - amico di de Chirico - chiese a de Chirico di illustrare con 66 litografie una nuova sontuosa edizione dei *Calligrammes* di Apollinaire, poemi che de Chirico conosceva dai tempi della prima edizione. Scrive de Chirico: "Mi sono ispirato ai ricordi che risalgono agli anni 1913-14. Avevo appena fatto la conoscenza del poeta. Leggevo avidamente i suoi versi dove spesso si parla di soli e di stelle".

Nella scheda che si riferisce al disegno in oggetto Maurizio Fagiolo dell'Arco scrive: "De Chirico definisce il suo tema *Il diluvio* [...] Anche in questo disegno appare una specie di ondata che fiotta all'interno di un ambiente chiuso, a metà strada tra l'arca e un interno borghese. Il sole, divenuto personaggio araldico si spiaccia sul muro. Nel clima da fine del mondo di questa serie di disegni, è ovvio che penetri anche il ricordo d'una catastrofe biblica. In più c'è il senso ambiguo [...] di una alternativa tra acqua e fuoco uniti strettamente nell'immagine".



518

Marino Marini

Pistoia 1901 - Viareggio 1980

Figura femminile (Pomona), 1942

Pastelli, inchiostro e tempera su carta, cm. 38,4x29,4

Firma e data in basso a destra: Marino / 1942.

Certificato su foto Fondazione Marino Marini, Pistoia, 28 giugno 1997, con n. 172.

Stima € 12.000 / 18.000



Marino Marini, *Pomona*, 1945, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, Sculpture Garden

Marino Marini rappresenta la figura femminile sin dalla fine degli anni Venti ed essa, come i cavalli, sarà per l'artista una costante nella sua opera di scultore e disegnatore: dalla fine degli anni Trenta la chiamerà *Pomona*.

Lo studio in oggetto può essere riferito alla *Pomona* che realizzerà in bronzo, con lievi varianti, come la posizione invertita delle gambe, nel 1945 e di cui conosciamo una copia nella collezione Guggenheim di Venezia (Sculpture Garden) ed una nella collezione della Farnesina a Roma e che ricorda, non fosse per la postura diversa delle braccia, il bronzo del 1940 della collezione Jesi.

Questo delicato e nello stesso tempo "forte" lavoro su carta di Marino Marini esprime l'energia che hanno in comune tutte le figure femminili dell'artista - siano dipinti, disegni, sculture: le abbia chiamate dee, figure mitologiche, Pomone - tutte sono ispirate da una medesima visione del "femminino" come presenza dominante, eterna, tellurica, magica, protettiva.



519

Paul Klee

Münchenbuchsee 1879 - Muralto 1940

Tanzprobe, 1934

Matita su carta, cm. 11x21

Firma in alto a destra: Klee; data, titolo e dedica su un cartoncino di supporto: 1934 M4 Tanzprobe / für Herrn R. Dötsch Benziger / Weihnachten 1934 K.

Certificato su foto Paul Klee Stiftung, Berna, 27 aprile 1989.

Bibliografia

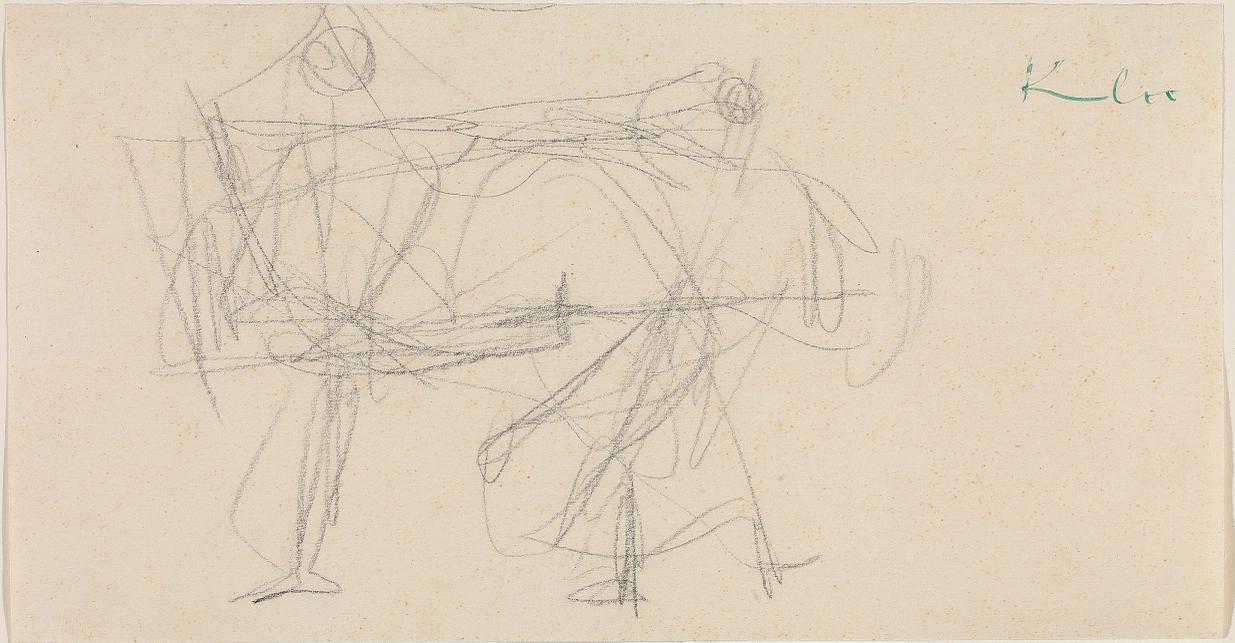
Margit Bosshard-Rebmann, Paul Klee, Basilea, 1953, n. 68;
Christian Rümelin, Klees Umgang mit seinem eigenen, Balingen, 2001, p. 221, nota 103;
Paul Klee. Catalogue raisonné. Volume 7, 1934-1938, The Paul Klee Foundation, Museum of Fine Arts, Thames and Hudson, Berna, 2003, p. 60, n. 6602.

Stima € 20.000 / 30.000

Ciò che affascina in questo disegno è che la matita non si è mai staccata dal foglio. Il risultato un dinamico turbinio di linee che si incrociano nel ritmico movimento della danza, danza iniziata prima che l'artista mettesse mano al foglio e che continua autonomamente seguendo le proprie evoluzioni.

Dagli scritti di Paul Klee, *Teoria della Forma e della Figurazione*: "L'arte non riproduce ciò che è visibile, ma rende visibile ciò che non sempre lo è".

Dal saggio di Achille Bonito Oliva, *Paul Klee L'annunciazione del segno - disegni e acquerelli*, Bologna, Galleria Marescalchi, marzo-aprile 1982: "Lo stordimento diventa una conquista mediante l'acquisizione di una manualità elementare e automatica che passa attraverso un paradossale controllo tecnico che mette l'opera sotto il segno di una involontaria bellezza. L'involontarietà consiste nella capacità di abbandono, nella tensione di sentimentale indifferenza [...] un avvertito abbandono è la giusta posizione di partenza per l'artista [...] I segni si dispongono secondo una naturale disseminazione che non perde mai la tensione verso il desiderio espressivo [...] Il sistema di disposizione del linguaggio è quello della costellazione, di un centro di irradiazione che non conosce gerarchie [...] Allora appare a tratti la leggerezza di un segno vagante e svuotato [...] gli oggetti e le figure sono restituiti come sospesi e alleggeriti del loro peso interno".



1934 M 4 ~~Tanzprobe~~ für Herrn R. Döhl Bringen
Weihnachten 1934

520

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Balcone a Scilla, 1950

Olio su tela, cm. 38x46,5

Firma in basso a destra: Guttuso; scritta e data al verso sulla tela:
Notte 10 ag. 50.

L'autenticità del dipinto è stata confermata verbalmente da Enrico Crispolti e dagli Archivi Guttuso, Roma, a cura di Fabio Carapezza, presso cui sono depositate le fotografie dell'opera.

Stima € 20.000 / 30.000

L'opera appartiene alla serie *Golfo di Bagnara e Balcone a Scilla*, dipinta da Guttuso nel 1950 (E. Crispolti, *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, nn. 50/12, 50/13, 50/14).

Chi ama il mare ed ha la fortuna di avere una propria (ma va bene anche una altrui) "finestra" sul mare conosce bene la molto privata, inespriabile, temo non condivisibile emozione dell'ultimo sguardo al mare prima di abbandonarsi all'oblio del sonno. Uno sguardo che racchiude un saluto, un ringraziamento, una promessa di ritrovarsi.

Nei turbolenti anni Cinquanta - gli anni in cui Guttuso raccontò nei suoi dipinti la dura vita quotidiana di contadini e pescatori in Sicilia e le lotte sociali (l'occupazione delle terre) - Guttuso dipinse anche alcune tele che definirei "private" come *Balcone a Scilla* e *Golfo di Bagnara*. A questo ciclo appartiene il dipinto in oggetto.

Un dipinto che racconta uno sguardo; l'ultimo sguardo al mare, uno sguardo che seguendo il gioco dei raggi della luna che si cela tra le nuvole va dalle fioche luci del paese dirimpetto, all'argentea superficie del mare, per tornare alla balaustra del balcone.



Renato Guttuso, *Golfo di Bagnara*, 1950



Arnaldo Pomodoro

Morciano di Romagna (Fc) 1926

Foglio N. 1/A, 1966

Scultura in bronzo a patina dorata, es. 2/2, cm. 44,5x78,5x42

Firma, data e tiratura in basso a destra: Arnaldo Pomodoro 66 2/2,
titolo in basso a sinistra: Foglio N. 1/A

Foto autenticata dall'artista, Milano, febbraio 1999, con n. 253.

Tiratura di due esemplari più una prova d'artista.

Bibliografia

Flaminio Gualdoni, Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura, tomo II, Skira Editore, Ginevra - Milano, 2007, p. 528, n. 406.

Stima € 60.000 / 90.000

Siamo abituati a considerare Arnaldo Pomodoro un artista dei nostri giorni per la sua, per nostra fortuna, continua attività, invenzione e produzione di opere. Ma già nel 1966 le opere di Arnaldo Pomodoro erano conosciute e apprezzate in Europa e America - scrivevano di lui Umbro Apollonio, Palma Bucarelli, Giulio Carlo Argan, Nello Ponente, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Willy Rotzler, Abraham M. Hammacher, Giovanni Carandente, Tommaso Trini, Alberto Boatto e molti, molti altri.

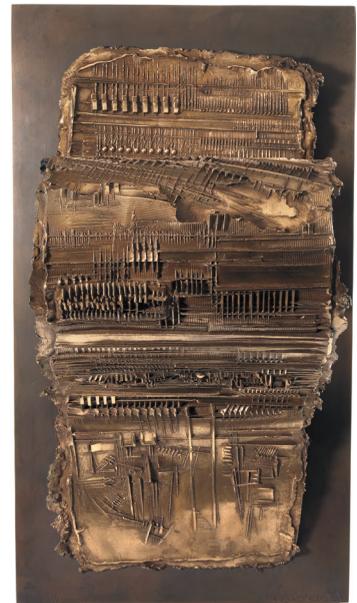
Da circa vent'anni ho la fortuna di frequentare Arnaldo Pomodoro. I nostri incontri - quasi sempre finalizzati ad articoli che dovevo, anzi ho avuto il piacere di scrivere - mi hanno dato la possibilità di confrontare le mie idee sul lavoro del Maestro con il suo pensiero. La prima considerazione che feci in merito al suo lavoro riguarda il molto speciale e personale alfabeto di segni che anima le superfici delle sue sculture e che mi ha sempre affascinato. Mi sono sempre apparsi come i segni di un alfabeto arcaico, dimenticato ma radicato nella nostra memoria, che contiene qualcosa di nuovo anzi di sconosciuto, insieme a un aggancio al futuro.

Quando alla metà degli anni Ottanta iniziai ad avere a che fare con i chip dei computer compresi che i due alfabeti avevano qualcosa in comune. Nel suo molto personale "alfabeto" Arnaldo Pomodoro - probabilmente con l'istinto dell'artista che coniuga passato e futuro - contiene la memoria dei caratteri cufici delle tavolette ittite e la consapevolezza dei circuiti della tecnologia del futuro.

Non per nulla il foglio che è venuto a planare dolcemente e delicatamente a fianco del mio computer si chiama *Foglio* (così è inciso sulla base) ma per me è un papiro coperto da una arcaica scrittura che viene da qualche ignoto deserto ed ha mantenuto una certa



Arnaldo Pomodoro, *Papyrus per Darmstadt*, 1990,
Darmstadt, Posttechnisches Zentralamt





521

vibrazione come stesse per volar via da un momento all'altro; a fianco, perché dialogassero, ho posto l'ingombrante driver del mio primo pc.

Quello che trovo estremamente affascinante nel lavoro di Arnaldo Pomodoro è questa sua capacità di "portarti" dal lontano passato in un futuro sconosciuto.

Il titolo che ho dato all'articolo scritto per l'inaugurazione del suo *Labirinto* è *Ritorno al Futuro*. In questa occasione lo stesso artista conferma la sua fascinazione per gli antichi alfabeti. Nelle sue parole: "Ho sempre subito un grande fascino per tutti i segni, soprattutto quelli arcaici. La scrittura mi ha sempre attratto, dai segni primordiali nelle grotte, alle tavolette degli Ittiti e dei Sumeri, tanto che ho dedicato la mia opera, *Ingresso nel labirinto*, a Gilgamesh, che è il primo (2000 a.C. circa) grande testo poetico e allegorico sull'esperienza umana. Le impronte che scavo, irregolari o fitte, nella materia artistica, i cunei, le trafitture, i fili, gli strappi, mi vengono inizialmente da certe civiltà arcaiche".

Da *L'arte Lunga*, conversazione tra Arnaldo Pomodoro e Francesco Leonetti (Feltrinelli, 1992):

A.P.: "Ho cominciato presto a capire che la mia via era *muovere la superficie*, convessa e concava con una lista di segni. Mi ricordo che Guido Ballo li definì *tagli di infinito*. Il passo successivo viene dal fatto che non era tutta scritta la superficie, bensì c'erano i giochi già tra lo spazio liscio e quello inciso".

A proposito dell'idea dell'opera in oggetto, prima idea per una successiva opera monumentale:

A.P.: "A Darmstadt quando c'è stato un concorso (1972) per una scultura da collocare davanti al Palazzo delle Poste e Telecomunicazioni ho proposto un'idea presentata sulla carta ed è piaciuta: si tratta di un *Papiro* che si svolge in tre tempi, come un nastro di 24 metri, entra nella terra tre volte e ne esce. E mi sembra giusto portargli il mio segno di lunghissimo rotolo di antico Papiro come un mezzo di comunicazione quale è oggi il telex, il fax".

Ecco molto semplicemente spiegata la continuità che percepiamo nelle opere di Arnaldo Pomodoro tra passato (il papiro) e il futuro (allora il telefax, eravamo negli anni Settanta, i chip dei computer erano ancora lontani).

Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

Il Peccato Redento, 1939

Scultura in bronzo, altorilievo, in teca di legno, es. unico, cm. 68,4x48,1x11 (teca)

Al verso: etichetta autografa Giacomo Manzù / Il Peccato Redento / originale - 193[...]: etichetta Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente / Milano / Mostra Cinquant'anni d'Arte a Milano.

Foto autenticata dall'artista, Ardea, 20 febbraio 1990.

Esposizioni

50 anni d'Arte a Milano, dal divisionismo ad oggi, Milano, Società

per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 31 gennaio - 15 marzo 1959;

Manzù, mostra antologica, Milano, Palazzo Reale, Arengario e Museo del Duomo, 17 dicembre 1988 - 26 febbraio 1989, cat. p. 91, n. 54, illustrata a colori.

Stima Euro 50.000 / 70.000



Giacomo Manzù, *La Vergine Immacolata*, Milano, Università Cattolica

Scrive Fiorella Minervino nel catalogo della mostra *Manzù*, Milano, Palazzo Reale: "Là dove la maturità artistica si unisce alla coscienza politica per esprimere la vera religiosità di Manzù, la sua umanità, la pietà per i sofferenti e la comprensione per gli uomini contro gli oppressori è nelle famose Crocifissioni".

Il tema della Passione e della Crocifissione era in quegli anni affrontato da numerosi artisti con spirito vicino a quello di Manzù, specie all'interno del gruppo di *Corrente*. Nel 1940 Guttuso lavora alla sua famosa *Crocifissione*.

Da un'intervista di Manzù a Mario Pisani: "Le Crocifissioni nacquero nel 1936-1937, sull'onda di un ricordo d'infanzia, prima che altri artisti affrontassero quel tema [...] all'epoca lavoravo per l'Università Cattolica".

Scrive ancora Fiorella Minervino: "Era stato Muzio, nel 1930, a convincerlo a venire a Milano con una committenza davvero speciale: decorare e creare opere apposite per l'Università Cattolica, alla quale l'architetto lavorava dal 1929. L'incarico era soprattutto per la Cappella Maggiore: Manzù doveva eseguire quelle maestose intensissime figure alle pareti, finissime nell'allungamento e nella semplificazione estrema".

Fu in questa clima che Manzù creò *Il Peccato Redento* e ne fece dono a Muzio.

Quest'opera, erroneamente esposta con il titolo *Crocifissione* alla mostra antologica dedicata all'opera di Giacomo Manzù nel 1988-89 a Palazzo Reale di Milano, fu donata da Manzù a Giovanni Muzio quando lavorava alla Cappella dell'Università Cattolica.

Se la crocifissione - chiunque sia la vittima - ci suscita dolore, e senso di colpevolezza per la brutalità, la violenza, il dolore e l'ingiustizia che rappresenta, al contrario la capacità di redimersi dai propri errori genera un sentimento positivo, energia vitale, fiducia dell'uomo nelle proprie capacità di superare gli ostacoli e andare "oltre", verso il domani. Nell'opera di Manzù tutto questo è straordinariamente detto; mentre Eva piange e si pente per la disobbedienza, Adamo già volge lo sguardo al futuro, tutto da costruire.



Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Linee Forza di Mare, 1919

Olio su tavola, cm. 17x31

Firma in basso a destra: Balla; titolo al verso: Linee Forza / di Mare: scritta "Studio di mare di Giacomo Balla / Luce Balla / Roma / febbraio / 1969": etichetta Archivio Balla, con n. 673.

Fax di Maurizio Fagiolo dell'Arco in data 3 dicembre 1995; foto archiviata presso l'Archivio Giacomo Balla, a cura di Elena Gigli.

Stima € 60.000 / 90.000

Dopo il periodo di pura astrazione formale e rigore geometria-colore delle compenetrazioni iridescenti (1912-13), già nel 1913 la geniale curiosità di Balla si volge a indagare - senza mai rinunciare alla magia del colore - con "linee di velocità", "voli di rondini", "velocità di automobile" e "vortici" del 1914 le dinamiche del "movimento"; temi già studiati con *Dinamismo di un cane al guinzaglio* del 1912 e che continua ad approfondire e sviluppare fino ad introdurre nel '18 la presenza, o meglio il "senso" del paesaggio (*Linee Forza di Paesaggio*, *Risveglio di primavera*, *Dissolvimento di autunno*).

Nel settembre del 1919 Balla è a Viareggio con la famiglia e, come scrive alla madre, è "affascinato dai colori del mare", colori sempre cangianti a causa del passaggio delle nubi o della velocità del vento e del movimento del mare e delle nuvole; come ebbe a dire lo stesso artista nelle cartoline scritte alla madre "il mare respira".

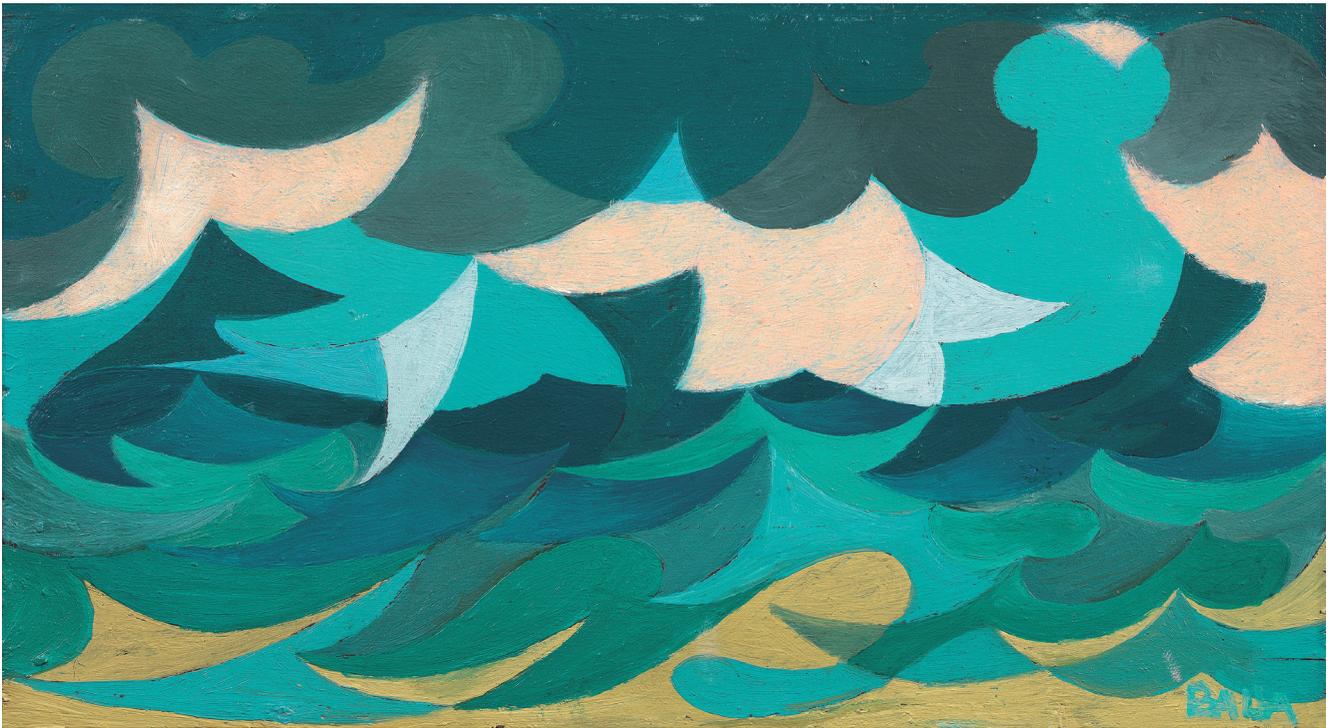
Scriverà la figlia Elica (1986): "Passava delle ore fermo sul molo prendendo appunti sui suoi taccuini, sui quei piccoli fogli di carta vi segnava la cresta di un'onda, il disegno del ricamo della spuma bianca del mare, la linea esatta di una vela, la forma di una nube all'orizzonte, e quei piccolissimi segni erano la chiave con la quale lui solo sapeva aprire la visione di nuove opere ispirate al mare".

Questa visione ha originato un ciclo di circa venti opere che l'artista ha chiamato *Linee Forza di Mare*.

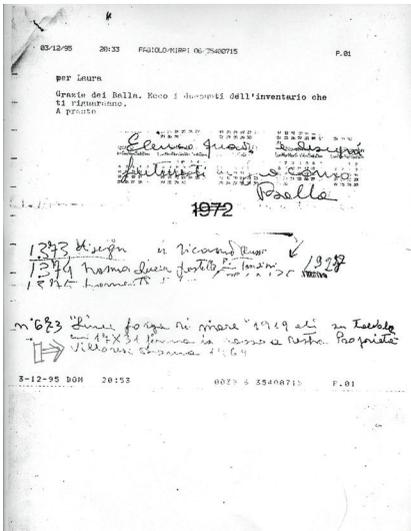
Nella tavola *Linee Forza di Mare* in oggetto Balla analizza ed enfatizza la forza del vento che aggiunge dinamismo a onde e nubi superando le dimensioni della tavola; il tutto in una sintesi astratta fortemente descrittiva che però - come invece accade in altre opere di questo ciclo - non "cede" mai al decorativismo.



Giacomo Balla, *Futurlibeccata*, 1919, part.



523



Fax di Maurizio Fagiolo dell'Arco della fotocopia della pagina del libro di casa Balla dove il lotto 523 è indicato al numero 673, come quello dell'etichetta che troviamo al retro della tavola.

523 - retro

Giò Pomodoro

Orciano (PU) 1930 - Milano 2002

Superficie in tensione, 1962

Scultura in bronzo dorato su base in acciaio, es. I/II, cm. 29x31,4
(con base)

Sigla, data e tiratura a punzone sul retro: GP / 62 / I/II.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 8.000 / 14.000

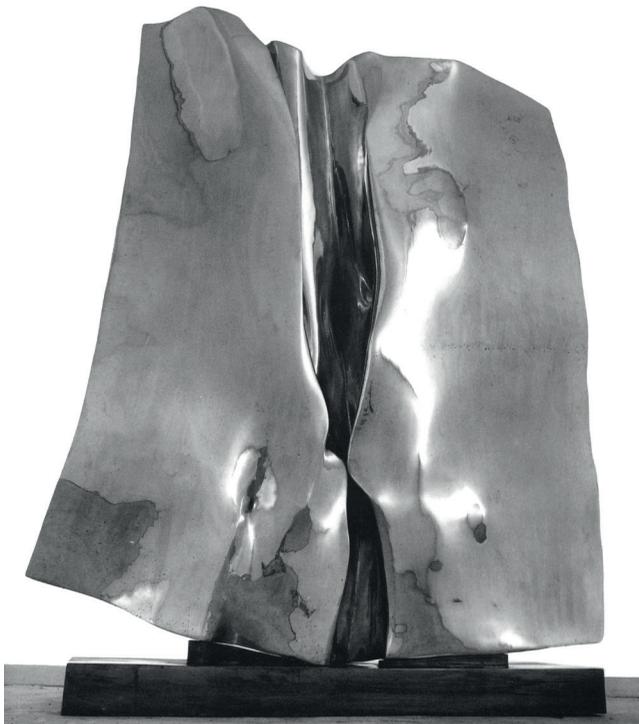
Ho conosciuto Giò Pomodoro tardi e ho registrato la nostra conversazione per la rivista *Sculpture*, che quell'anno lo aveva onorato con il Lifetime Achievement in Contemporary Sculpture, pochi mesi prima che ci lasciasse.

Mi interessava molto conoscere il periodo iniziale delle "superfici in tensione". Ecco la sua risposta: "Nelle "superfici in tensione", a cominciare dalla fine del 1958, sino alle "riprese" di oggi, o di sempre, ciò che cercavo di individuare era la natura del vuoto e delle forze o energie in esso agenti, in un fluire continuo con le "superfici tese" [...] ho realizzato forme di vuoto, senza soluzioni di continuità, dove il vuoto coincide con il pieno, in un espandersi virtualmente infinito. Le forze e le energie pongono in tensione il sottile diaframma della superficie realmente modificandolo e formandolo. Non c'è rappresentazione perché l'azione accade, senza scaricarsi, restando permanente a se stessa, catturata nella superficie. Queste "superfici in tensione" non sono rappresentabili col disegno, appartengono alla condizione formale della materia solida tridimensionale".

Nel corso di questa conversazione chiesi a Giò Pomodoro che ruolo avesse la dimensione dell'opera, ecco la sua risposta: "Ci sono sculture di pochi centimetri che sono monumentali, al contrario si possono fare grandi sculture che mai saranno monumentali". Lo stesso pensiero di Henry Moore che giudicava le proprie opere dal modello che "stava" nel palmo della sua mano. Ingrandire l'opera per farne una scultura monumentale era un processo che seguiva in ogni dettaglio ma che lo interessava relativamente.

Franco Russoli (catalogo *Giò Pomodoro, sculture dal 1958 al 1974*, Ravenna, Pinacoteca, 28 giugno - 31 agosto 1974): "L'azione dell'artista non ha per fine la creazione di un'immagine riferibile agli aspetti e ai significati del vero di cronaca e di natura, né di una forma suadente per canoniche modulazioni stilistiche ma la presa di coscienza del rapporto fra la configurazione dell'energia in forma e la definizione dell'istinto, dell'impulso, del moto psicologico e morale".

Dagli scritti di Giò Pomodoro (ibidem) in merito alle "superfici in tensione": "Desideravo far coincidere in un tutto continuo, come un flusso continuo la forma "piena" con il suo spazio "vuoto". Con le "superfici tese" credo di aver raggiunto questo risultato di coincidenza, di risoluzione dell'antitesi che governa e insieme sempre insidia non solo le opere prodotte ma anche i processi formativi delle opere scolpite. Le "pulsazioni" delle "superfici in tensione" erano costantemente dirette nelle due direzioni opposte simultaneamente, secondo un ritmo fondamentale che è quello della spirale".



Giò Pomodoro, *Incontro*, 1962



Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Natura morta col basco, 1935

Olio su tela, cm. 44,5x55

Firma in basso a destra: Guttuso; al verso sulla tela: cartiglio con firma e data: Guttuso / Milano 1934; cartiglio con due timbri, di cui uno con n. 4646, Galleria Annunciata, Milano.

Esposizioni

Le scuole romane, sviluppi e continuità, 1927-1988, a cura di Fabio Benzi, Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea - Palazzo Forti, 9 aprile - 15 giugno 1988, cat. p. 65, illustrato.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 4, Giorgio Mondadori, Milano, 1989, p. 79, n. 35/27.

Rintelato, i cartigli al retro sono riportati dal vecchio supporto.

Stima € 40.000 / 60.000

Nel basco nero si riconosce quello indossato da Liana nel *Ritratto di Liana* del 1934 che fu esposto a Milano alla Galleria del Milione lo stesso anno nella mostra *Gruppo di quattro siciliani* (Guttuso - Pasqualino Noto - Barbera - Franchina).

Questo dipinto fu esposto alla Galleria dell'Annunciata di Milano.

Il 1934 è l'anno in cui Guttuso partecipa all'esposizione alla Galleria Il Milione di Milano dei *Sei artisti siciliani*, lo stesso anno espone, sempre al Milione, con il Gruppo dei Quattro.

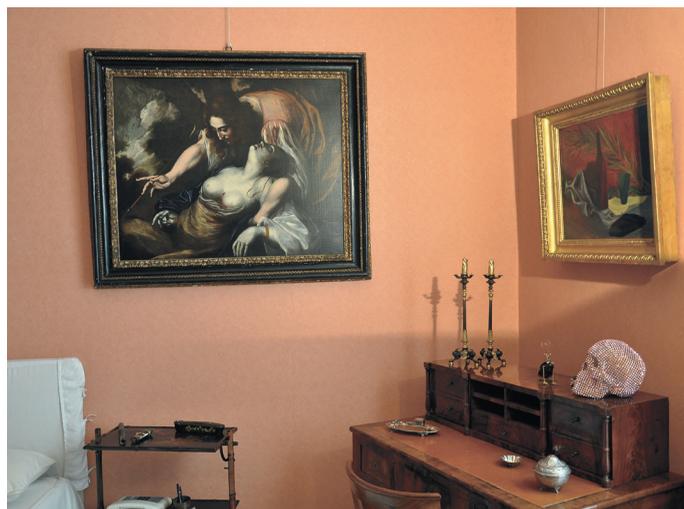
Nel 1935 Renato Guttuso è tenente di fanteria alla caserma Sant'Ambrogio di Milano, città nella quale si trasferisce e dove fa studio in uno scantinato in via Guglielmo Pepe vicino a quello di Lucio Fontana; frequenta artisti e poeti, tra cui Renato Birolli, Giacomo Manzù, Domenico Cantatore, Edoardo Persico, Salvatore Quasimodo.

Continua a esporre a Roma e Palermo ma vive per lo più a Milano dove matura le scelte culturali da cui nascerà il movimento *Corrente*. Il dipinto in oggetto è opera matura di questo momento.

Come ebbe a sottolineare Enrico Crispolti: "Gli scritti di Guttuso non sono da considerarsi marginali rispetto al suo essere pittore [...] ma contribuiscono ad illuminare le ragioni comuni di una generazione in rivolta".



Renato Guttuso, *Liana*, 1934



Interno di casa Tansini



525

Nel 1933 scrivendo di Picasso Guttuso afferma "se la pittura non penetra l'oggetto e non ne svela le vibrazioni se non arriva partendo dall'oggetto e dall'osservazione sentimentale di esso alla creazione di un equivalente plastico dell'oggetto non si perviene alla poesia, ma si precipita nella fotografia [...] pittura non imitazione del vero apparente ma elaborazione poetica fondata su una sensazione umana, comprensione lenta e graduale di un fenomeno fisico che si trasforma poi fatalmente in poesia, nell'espressione pittorica". Queste parole dell'artista "introducono" come meglio non potrebbe alcun discorso critico alla contemplazione del dipinto in oggetto, alla sua comprensione, al suo godimento.

Fausto Melotti (1901 - 1986)

Fausto Melotti è cresciuto in una famiglia colta dove la musica era di casa, come lo era la matematica e il ben costruire.

In gioventù frequentò il grande compositore Riccardo Zandonai, il nonno di Fausto Melotti suonava la cornetta, la sorella Renata (musicista e cantante) sposò Luigi Pollini, grande architetto razionalista ma anche violinista e con il cugino, il pianista Maurizio Pollini, Fausto Melotti condivise una profonda amicizia e feconda frequentazione. Altro cugino di Fausto Melotti fu Carlo Belli, l'autore di *Kn*, un testo definito da Kandinsky il Vangelo dell'arte astratta.

Lo stesso Fausto Melotti, dopo essersi laureato al Politecnico di Milano, ha studiato musica e conseguito il diploma in pianoforte, per dedicarsi infine alla scultura, che ha praticato con la fantasia, l'estro armonico, il ritmo musicale declinato in razionalismo costruttivo per creare "presenze" aeree di solida struttura con fragili, inusuali, spesso modesti, altre volte preziosi materiali che sono la "cifra" della sua arte.

In merito al concetto di scultura e per usare le parole dello stesso Melotti (da *Linee*, Adelphi, 1981): "I tre parametri sui quali si può misurare la vita di una scultura sono: l'invenzione plastica, il concetto di sintesi e il concetto musicale: se uno di essi è in difetto, la scultura è in difetto".

Nelle parole di Germano Celant (catalogo della mostra *La materialità felice di Melotti*, Venezia, Museo Fortuny, 1990): "È sull'uscita o sul dialogo tra penombra e luce, alla frontiera tra essenza e movimento, dove i corpi fluidificano e si presentano sinuosi e leggeri che Melotti imposta la sua ricerca, che esprime una svolta nuova alla scultura, perché non lavora più sul togliere dal pieno, ma sul far emergere dal vuoto".

In contatto con il gruppo che gravitava intorno alla Galleria del Milione di Milano, Melotti contribuì, attraverso scritti, mostre, saggi, all'affermazione dell'arte astratta in Italia. Fu tra i fondatori della rivista *Quadrante*.

Dal saggio di Abraham M. Hammacher (*L'opera di Melotti in relazione all'astrattismo*, Electa, 1975): "Uno scandire come lo troviamo in poesia e in musica, con una perfetta consapevolezza dei limiti che si impongono alle variazioni su tema. Una persistente discontinuità del visibile, con ogni tanto una sorpresa sotto forma di continuità melodica e fluttuante di una linea. La dematerializzazione della scultura in Melotti è legata indissolubilmente alla volontà precisa di analizzare tutti gli elementi dello spazio, di purificarli e di manipolarli per trarne un ordine nuovo, matematico o non matematico, indipendentemente dagli oggetti".

Dal saggio di Flaminio Gualdoni (*Fausto Melotti*, Edizioni La Scaletta, 1998): "Il senso stillante e perfetto delle apparizioni plastiche che caratterizzano la sua opera; quell'aura post-metafisica sospesa e straniata nel tempo e nello spazio; il dipanarsi di una figuratività fantasiosa (fantasia è termine ispido e rischioso, per l'arte del nostro secolo: ma a pochi come a Melotti s'attanaglia con naturalezza) e filtratissima, in cui schegge di geometria astratta e di decorazione, di biomorfismo e di narrativa, s'intrecciano in pari responsabilità formale, in modo rappresentativo altro; il disconoscimento continuo, lucidamente ostinato, della condizione materiale, corporale, delle immagini, in favore d'un loro pieno essere figure disustanziate viventi tra mente e artificio dell'arte, e dunque disegni spaziali: tutto ciò fa dei filamenti metallici, delle reticelle d'ottone".



526

526

Fausto Melotti

Rovereto (Tn) 1901 - Milano 1986

Mattinata nel bosco, 1974

Scultura in oro e argento, es. 8/12,
cm. 55,5x11,5x8,5

Firma e tiratura a punzone sulla base: Melotti / 8/12.

Foto autenticata dall'artista, Milano,
31/1/1974.

Tiratura di 12 esemplari più 1 p.a.

Bibliografia

Germano Celant, Melotti. Catalogo generale tomo secondo, sculture 1973-1986 e bassorilievi, Electa, Milano, 1994, p. 398, n. 1974 36.

Stima € 10.000 / 18.000

Dal saggio di Bruno Mantura (curatore della mostra *Melotti* alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, 1983) scegliamo una citazione di Fausto Melotti che "lega" molto efficacemente il suo lavoro di disegnatore e scultore: "Adopero il metallo perché mi avvicina molto al disegno: con il metallo posso disegnare nello spazio". Più avanti Bruno Mantura propone un tentativo di lettura dell'uso dei metalli preziosi nelle sculture di Melotti, quando ottone e ferro diventano oro e argento: "È la trasformazione delle schegge vili nella materia sublimata. L'oro è il figlio dei desideri della natura, il perfezionamento dei metalli volgari. L'oro ha il carattere igneo, solare e regale, cioè divino."

Ho avuto la fortuna di conoscere e frequentare Fausto Melotti a Roma tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta. Quando lascio il suo studio mi sentivo sempre "meglio" e mi pareva che il mondo mi sorridesse.

Quando gli dissi che avevo questa sua opera sorrise e disse, rivedendola nella memoria: "Vedi, io sono quello seduto ai piedi degli alberi, le catenelle indicano che lungo i rami sta spiovento e al di sopra delle cime si intravede il sole che è tornato". Ogniqualvolta il mio sguardo "incontra" questa preziosa scultura vedo Fausto Melotti e - qualunque sia l'umore del momento - mi torna il sorriso.



526 - particolare, Fausto Melotti seduto ai piedi degli alberi

Fausto Melotti

Rovereto (Tn) 1901 - Milano 1986

Quattro studi per *Contrappunto*

A) *Studio per Contrappunto*, pastelli, cera, matita, acquarello su carta, cm. 35x50, firma al verso: Melotti.

B) *Studio per Contrappunto*, pastelli, cera, matita, acquarello su carta, cm. 35x50, firma al verso: Melotti.

C) *Studio per Contrappunto*, pastelli, cera, matita, acquarello su carta, cm. 35x50, firma al verso: Melotti.

D) *Studio per Contrappunto*, pastelli, cera, matita, acquarello su carta, cm. 35x50, firma al verso: Melotti.

Foto autenticata dall'artista, Milano, 26 febbraio 1974.

Stima € 22.000 / 32.000



Interno di casa Tansini

Dalla raccolta di scritti *Linee* di Fausto Melotti: "Nello spozializio delle arti è la loro vita. La poesia è tale se sposa il sentimento della musica, la pittura sposa i sentimenti della poesia e della musica, la musica lirica la poesia, la musica contrappuntistica è sposata a un'idea plastica".

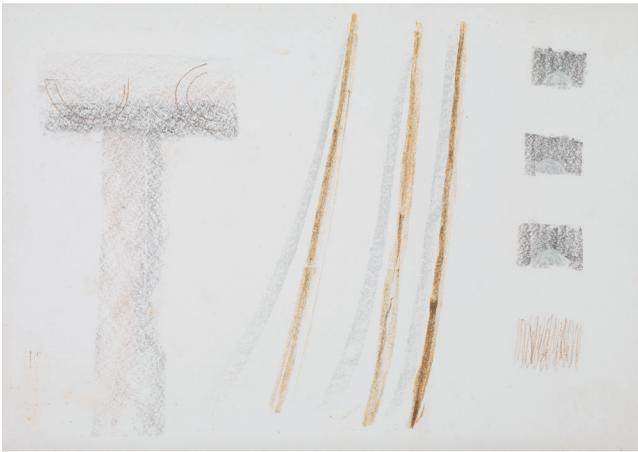
"L'arte pura è zitella: così gran parte dell'arte astratta, non sposata al contrappunto, rimane zitella".

E poco oltre: "Nel bel disegno la linea, come un'anima, palpita di indecisioni, di certezze, di voluti inganni".

Ci piace pensare che questa idea frullasse nella mente di Melotti mentre la sua mano scandiva e ritmava in perfetto armonico contrappunto il segno composto, fantasioso ed evocativo che abita queste carte.

Ricordiamo che in musica il "contrappunto" è un'"architettura matematica".

Le affidiamo alla contemplazione del visitatore accompagnate dalle parole dello stesso Melotti: "L'opera d'arte è un viaggio che, anche al più povero degli uomini, si offre gratis verso sconosciute regioni tanto più belle delle più amene della terra" (ibidem).



527 A



527 B



527 C



527 D

Gastone Novelli

Vienna 1925 - Milano 1968

Senza titolo, 1962

Tecnica mista su carta, cm. 47,5x66,5

Firma e data in basso a destra: Novelli Gennaio 62.

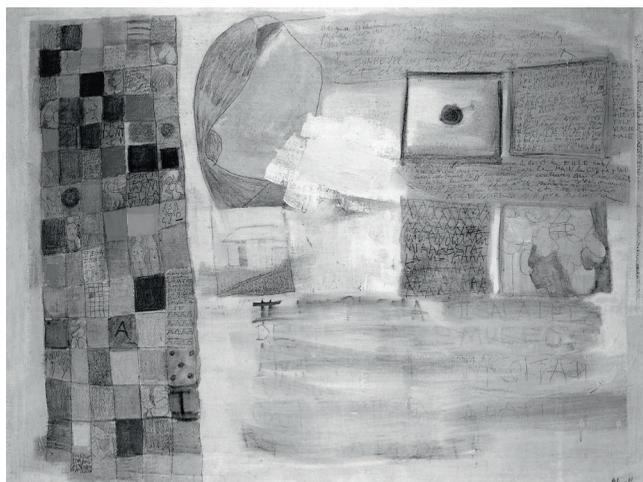
Certificato su foto Archivio Gastone Novelli, Roma, dicembre 2009, con n. 3116221C475665.

Stima € 10.000 / 18.000

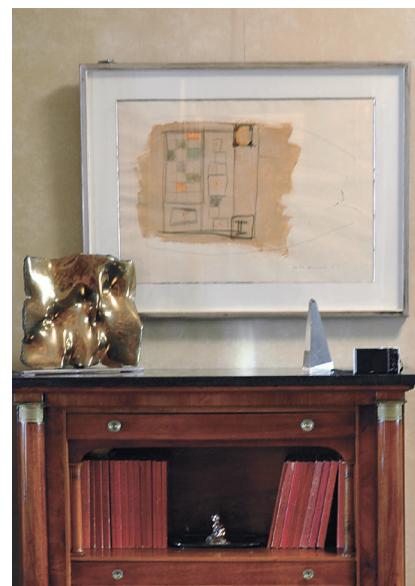
Scrive Claudia Terenzi nel 1972 (in *Novelli*, raccolta di scritti a cura di Zeno Birolli, Feltrinelli, 1976): "La ricerca di Novelli è tutta un lungo tentativo di ritrovare la libertà dei segni, sganciandosi dagli ordini e dalle gerarchie a questi attribuite".

Antonio Del Guercio (1976) cita la definizione di pittura data dallo stesso Novelli nel 1967: "Pittura per me non è la fabbricazione dell'oggetto quadro o disegno (che è solo una frase non isolabile di un universo): ma pittura è un universo linguaggio e sotto questo aspetto l'operare sulla pittura è indagare, catalogare, raccogliere frammenti e segni e dare a tutto questo materiale una struttura logica (e arbitraria)".

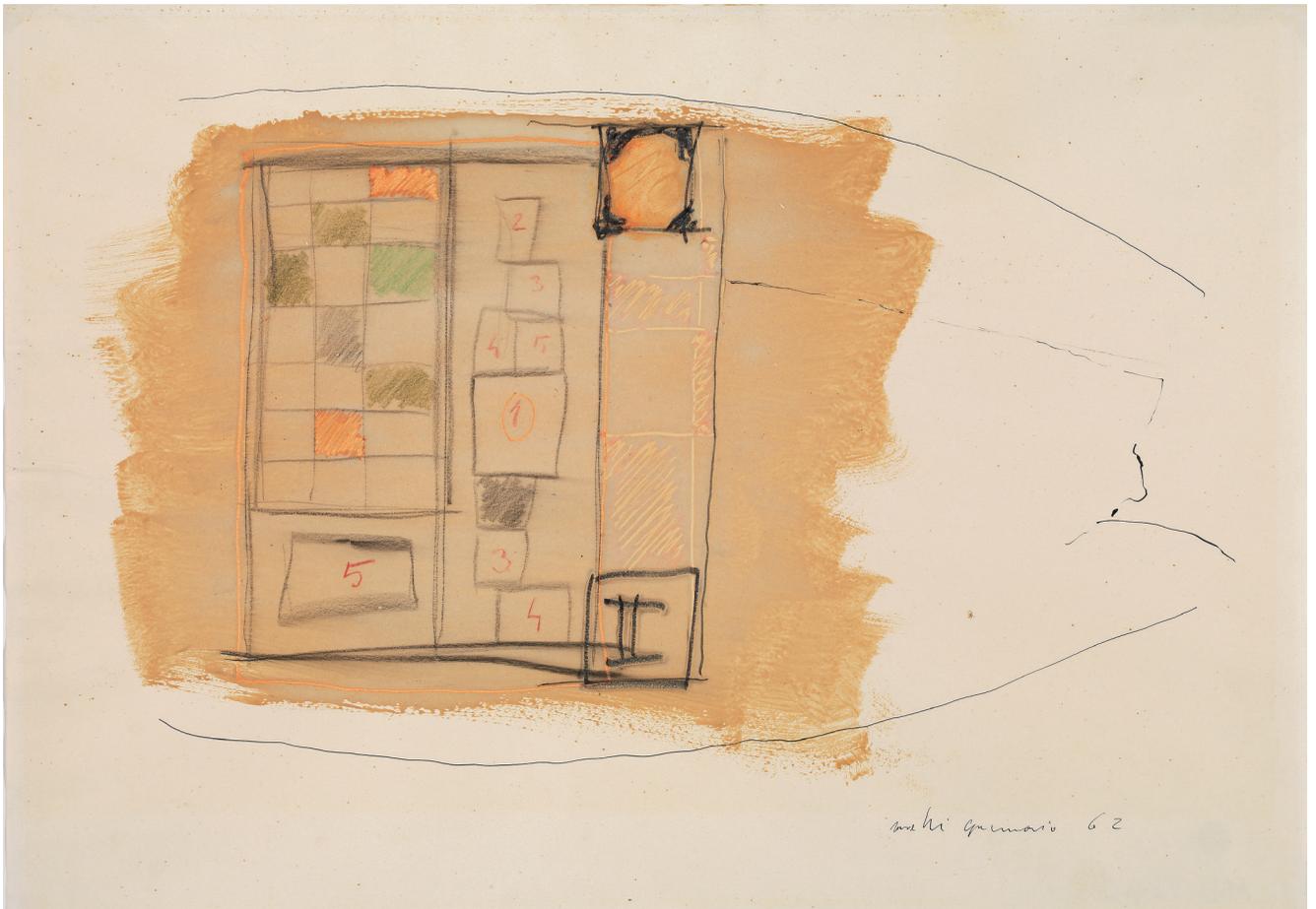
Ma le parole che più mi mettono in rapporto con quest'opera datata 1962, anno germinale nello sviluppo del linguaggio dell'artista (è l'anno che precede il viaggio in Grecia) anni che Flaminio Gualdoni nel saggio della mostra *Gastone Novelli* (Milano, Fondazione Pomodoro, marzo-maggio 2006) definisce riferendosi al periodo 1964-66, "gli anni fastosi", sono le parole di Maurizio Calvesi (1963): "Nei suoi ultimi quadri Novelli sembra aver coordinato le sue immagini e le sue scritture secondo un andamento concentrico che può rendere proprio il simbolo di un gioco: che sia il gioco dell'oca con le sue alternative di avanti e indietro, o il gioco dell'oroscopo, che è poi quello del destino, o il gioco del bersaglio".



Gastone Novelli, *Il sala del Museo*, 1960



Interno di casa Tansini



528

Un, due, tre campana Quando vidi per la prima volta quest'opera mi rividi bambina a disegnare con gessetti colorati sul terreno il "percorso" del "gioco del mondo", o se preferite "della campana".

Giocare, credendoci, introduce in un mondo fantastico, irreali per gli adulti a cui è precluso l'accesso (a meno che non siano artisti), ma assolutamente reale quando ci crediamo ed ogni fantasia diviene concreta.

Quello che regalano gli artisti è l'ingresso in un mondo senza confini, basta "seguirli".

"È sufficiente cancellare la ragione - sono parole di Gastone Novelli - perché fintanto che la si conserva ogni essere umano è incapace di compiere un'opera poetica".

Dagli scritti di Gastone Novelli datati 1968 (*Permettere all'uomo di esprimersi*) e pubblicati postumi: "Dipingere è anche esprimere per segni ciò che non si può, o non si sa, esprimere con le azioni. Questa può essere una ragione per continuare, anche se i magazzini del mondo sono già pieni di cose da guardare. Di fronte ai fatti nuovi dell'arte le persone si bendano gli occhi, temendo che il loro mondo, fatto di confortevoli ed edificanti idee sulla bellezza, possa andare a pezzi. Questa è un'altra ragione per continuare, perché così si raggiunge un primo risultato, una prima funzione, se vogliamo, dell'arte come ricerca *rivoluzionaria*".

529

Nunzio

L'Aquila 1954

Senza titolo, 1991

Pigmento blu e combustione su legno, cm. 56,5x35x16

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 13.000 / 20.000

Il perché del legno bruciato nelle parole di Nunzio (catalogo Galleria Di Meo, Parigi, novembre 1994): "Non mi interessava la sua tessitura naturale, il suo carattere piacevole, perfino prezioso. Per oppormi a questo aspetto della materia, perché non prevalesse troppo rispetto al senso del mio lavoro, ho deciso di bruciare il legno. Annerito acquisisce un'apparenza completamente diversa e inoltre suggerisce l'idea del passato, quasi di un fossile".



529 - altra visione

Dal saggio di Danilo Eccher (catalogo mostra *Nunzio*, Roma, Macro, gennaio-maggio 2005):

"Il colore, anche quello stesso della materia, è soffocato dal velo della combustione, una vellutata polvere di fuliggine che raccoglie le infinite sfumature cromatiche, che assorbe e ridisegna l'espressività della materia assegnandole una presenza più misteriosa: è il nero della spiritualità, della meditazione, del silenzio, è l'azzeramento cromatico di una ricerca che vuole usare il linguaggio della materia ma esprimere la presenza del pensiero [...] Un'arte che non rinuncia all'abbandono poetico ma nemmeno al rigore concettuale di una puntigliosa sperimentazione".

Dal saggio di Lóránd Hegyi (ibidem):

"Le formazioni plastiche dell'operato di Nunzio offrono una resistenza tenace a qualsiasi interpretazione che voglia vedere in esse oggetti immaginario-narrativi, pittoresco-fantastici, che generano associazioni arbitrarie, filtrate dal substrato emozionale dell'osservatore; esse si oppongono dunque ad una visione in cui gli oggetti avrebbero solo la funzione di *punti di partenza* per una proiezione arbitraria, immaginaria, di determinati avvenimenti [...] le opere di Nunzio non sono in linea di massima generatori di *storie* poetiche, fittizio-immaginarie, arbitrario-pittoresche, ma piuttosto oggetti concreti, tangibili e materiali [...]".

Ritengo che le due persone che meglio hanno percepito lo spirito di Nunzio sono Gabriella Drudi e Giuliano Briganti.

Nelle parole di Gabriella Drudi: "Estrema meticolosità nel progettare come nell'eseguire, in ogni minimo dettaglio Nunzio investe la sua ansia di perfezione: l'esattezza che coltiva esalta il lavoro manuale - ritrovare la meraviglia della metamorfosi nello scambio tra mente mano e materia inerte".

Mi sono chiesta se questa opera di Nunzio mi affascina perché conosco l'artista e il suo lavoro. La risposta è no. L'opera si impone, esiste in quanto opera compiuta che esprime una forza, un senso che contiene in sé la storia della ricerca di equilibrio e l'intelligenza che l'ha creata.



Pietro Consagra

Mazara del Vallo (Tp) 1920 - Milano 2005

Colloquio buffo, 1961

Scultura in bronzo su base in legno, cm. 35x27 (bronzo),
cm. 5x14,5x8,5 (base)

Al verso, a punzone, dedica, firma e data: A / Gertrude / e / Bill /
Consagra / 61.

Foto autenticata dall'artista in data 10 luglio 1995.

Stima € 18.000 / 28.000

L'opera è una maquette della scultura di grandi dimensioni in bronzo e acciaio nella collezione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

In un'intervista di Carla Lonzi a Pietro Consagra (catalogo della Galleria dell'Ariete, Milano, giugno 1967) l'artista illustra la sua idea di scultura frontale: "La frontalità è nata dentro di me come alternativa al totem, cioè alla scultura che doveva sorgere al centro di uno spazio ideale [...] l'ho sentita come un ridimensionamento delle "pretese" che si erano accumulate intorno alla scultura [...] ho voluto scaricare la scultura da tutte queste pretese di simbolo, per creare un rapporto più diretto, frontale appunto, a tu per tu con lo spettatore".

In una intervista di Giuseppe Appella a Pietro Consagra (Galleria Il Millennio, Edizioni La Cometa, 1981) l'artista chiarisce il significato del titolo "colloquio" dato a molte sue opere degli anni Sessanta: "I "colloqui" sono nati in contrapposizione con la scultura totemica [...] quando ebbi la certezza che la scultura doveva essere tolta dal centro ideale e posta in una ubicazione frontale [...] mi sono trovato uno schema quadrangolare tutto visibile dall'osservatore. Trovarsi di fronte tutta la scultura aveva l'immediatezza della visione che volevo accentuare con il richiamo a un nuovo rapporto con l'opera: il colloquio tra opera e osservatore".

Chiesi a Consagra perché aveva chiamato quest'opera *Colloquio buffo*, ebbi la risposta, che posso comunicare a voce ma non per iscritto; in questa occasione mi fece una raccomandazione - inutile nel mio caso ma che comprendo bene - "rispetta la naturale ossidazione del materiale, non farla lucidare e non cambiare la base in legno".



Pietro Consagra, *Colloquio buffo*, 1961,
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna



I coniugi Beroudy nello studio di Consagra a Roma con, a destra, Odysia Skouras (© Archivio Piero Consagra, Milano, per gentile concessione di Gabriella Di Millia Consagra)

Pietro Consagra ha sempre avuto idee molto chiare e "alte" del suo ruolo d'artista; citiamo dai suoi scritti: "La forma diventa umana se armoniosa, e non esiste tecnico capace di creare un'armonia, neanche in musica. L'artista soltanto può creare armonia tra la materia e l'uomo [...] Una scultura per essere magica, è lo scultore che deve essere magico. Se non c'è magia in sé non si può trasmettere nella materia. Non c'è invenzione senza immaginazione. Si inventa l'inesistente. Si può credere nell'inesistente [...] la magia sta nel fare diventare indispensabile l'inesistente".

Ecco perché ogniqualvolta mi hanno chiesto di "spiegare" quest'opera o altre altrettanto visionarie e poetiche ho rifiutato di dare spiegazioni consigliando di guardare senza pregiudizi né preconcetti, con la mente libera come si ascolta una musica che non si conosce, e permettere all'emozione di raggiungerci.

E termino citando dagli scritti di Consagra: "L'arte fa parte della vita come il respiro".

Nei primi anni Sessanta galleristi e collezionisti americani erano interessati agli artisti italiani che incontravano alla Biennale di Venezia e nelle gallerie di Roma (Odyssea che aveva sede anche a New York e La Tartaruga). Acquistavano opere degli artisti italiani più significativi e innovativi che sono entrate in importanti collezioni oltre oceano come è il caso della collezione di Gertrude e Billy Beroudy che tra le altre opere acquisirono la maquette del *Colloquio buffo* in oggetto; nel 1962 l'opera - ora nelle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna - fu esposta a New York alla Staempfli's Gallery. Consagra ha mantenuto un rapporto di amicizia con i Beroudy sia quando si recava negli Stati Uniti che quando questi venivano in Italia (come testimonia la foto gentilmente prestata dall'Archivio Consagra).

Nel 1960 lo scultore ha una sala (sala XXV, introduzione di Giulio Carlo Argan) alla Biennale di Venezia e riceve il Gran Premio alla scultura. Nello stesso anno espone a Johannesburg, Chicago, Parigi (Musée Rodin) e a Roma, alla Galleria La Tartaruga, con Burri, De Kooning, Matta, Rothko.



Giuseppe Uncini

Fabriano (An) 1929 - Trevi (Pg) 2008

Spazicimento n. 19, 1995

Cemento e ferro, cm. 80x50

Firma, data e titolo al verso: Uncini 1995 / "Spazicimento" N. 19.

Esposizioni

Uncini. Gli Spazicimento, Bergamo, Galleria Fumagalli e Alessandria, Galleria Soave, 1995, cat. n. 19, illustrato.

Bibliografia

Bruno Corà, Giuseppe Uncini catalogo ragionato, Silvana Editoriale, Milano, 2007, p. 348, n. 95-009.

Stima € 25.000 / 35.000

Ricordiamo che Giuseppe Uncini ha fatto parte del *Gruppo Uno* con Gastone Biggi, Nicola Carrino, Nato Frascà, Achille Pace. Varrebbe la pena di rileggere il Manifesto del *Gruppo Uno* dove ritroviamo la coerenza e fedeltà della ricerca di Uncini.

Dallo scritto di Nicola Carrino (artista insigne, uomo profondamente colto e di vigile curiosità, nonché compagno di strada di Giuseppe Uncini, e in quegli anni Presidente dell'Accademia di San Luca) in *Uncini*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2009: "Nel ricordo delle mostre dedicate a Uncini a Karlsruhe e al MART di Rovereto [...] Presenze chiare, libere, immote che ammutoliscono e riparlano, affermando insistenti sul concetto del fare, del costruire, della materia necessaria e funzionale, nel minimo economico, per un massimo di espressività e comunicazione [...]. Il tocco di Uncini nel reificare la materia è potuto essere divino e umano al contempo, terreno ed aereo nella sublimazione stessa del pensiero e dell'opera".

Dagli scritti di Uncini (da *Giuseppe Uncini - le origini del fare* a cura di Giovanni Maria Accame).

Ragioni di un gruppo (il Gruppo Uno): "L'individualismo - ha scritto Argan nel 1951 - ha fatto dell'arte che era espressione di umiltà di fronte al miracolo della creazione un'espressione di orgoglio e di dominio; l'orgoglio è spirito di menzogna, per riconquistare lo spirito di verità bisogna rinunciare all'individualismo, ritornare alla moralità artistica dei primitivi, alla collaborazione, alla comunità di artisti".

Dagli scritti di Giuseppe Uncini, *5 ottobre 1960*: "Io lavoro con il ferro e il cemento. Questi materiali li uso con proprietà, nel senso che non li camuffo, che non me ne servo per trarre degli effetti particolari, al contrario li adopero come si adoperano nei cantieri, per costruire le case, i ponti e le strade, per costruire tutte le cose di cui l'uomo ha bisogno. Alla base di tutto questo c'è la necessità di costruire, di organizzarsi, c'è quel principio creativo che è all'origine di ogni progresso umano, questo è quanto nei miei oggetti voglio esprimere".

3 luglio 1965: "Lo spazio è dialettica della natura allo stato puro. È equilibrio e tensione statico-dinamica. Lo spazio non è pieno, non è vuoto: è pieno-vuoto contemporaneamente. Lo spazio è un reticolo di tensioni con infiniti valori; è un continuum temporale in cui si fenomenizzano gli atti di coscienza dell'uomo".

18 giugno 1966: "Nelle mie recenti realizzazioni ho voluto indagare il problema della percezione totale dello spazio tridimensionale [...]. Le materie che uso sono tondino metallico e spazio. I valori luce-spazio-colore da questa fusione risultano strutturali e quindi materializzati. Il vuoto ha l'identico valore del pieno, il pieno è uguale al vuoto [...]. L'osservatore che vorrà leggere l'opera in modo totale dovrà sempre mettere in rapporto le strutture verticali con quelle orizzontali".

Milano, 1972: "Mi preme puntualizzare che per me la scelta dei materiali costituisce già parte dell'idea".

Dal saggio di Marco Meneguzzo (catalogo della mostra *Uncini, Cementarmato*, Pesaro, Pescherie, 24 luglio - 25 settembre 1999): "Ma Uncini fa di più, poco fa avevamo parlato di "bellezza della materia" la ricerca della bellezza impone che alla forma concettualmente data si faccia seguire una forma indirizzata al conseguimento della bellezza [...] così nelle sue opere - dalle prime apparentemente brutaliste - a questi "Spazi di ferro" e "Spazicimento" Uncini ha anche idea di ciò che la materia



dovrebbe diventare [...] se la materia per il fatto di essere scelta dall'artista è già forma questo non è sufficiente perché siano anche belle [...] la tensione della forma, quella volontà interna alle cose di tendere alla forma perfetta, in una specie di neoplatonismo di cui la scultura europea è debitrice”.

Uncini come Carrino ne è un esempio.

Dal testo di Giovanni Maria Accame (catalogo della mostra *Uncini e lo spazio-cemento*, Bergamo, 1995): “Verso la fine del 1991 Uncini inizia un periodo di pausa e al tempo stesso di riflessione [...] Nel 1993, una prima serie di opere, concepite come rilievi da parete, inizia a impostare concretamente il problema della forma e del proprio spazio. In questi lavori, dove l'immagine ci appare ancora legata alle figure geometriche, si afferma l'idea che rimarrà alla base dell'intera esperienza. Lo spazio confinante alla forma, non è uno spazio illimitato, anzi è proprio dalla sua limitatezza che trae forza per sé e per la stessa forma con cui si relaziona.

Il tondino in ferro che racchiude i lavori, circoscrive la figura e lo spazio [...] La ripresa del cemento, un materiale che appartiene alla storia dell'artista inserisce nuovamente nel lavoro un senso forte e primario del fare [...] La delimitazione dello spazio, attuata dal tondino di ferro, si arricchisce di sviluppi significativi. Agli angoli troviamo un accenno alla prosecuzione sia degli elementi verticali che orizzontali, così da sottolineare, con la loro fuoriuscita, una maggior dinamicità e provvisorietà dello spazio coinvolto. Le forme che compaiono in questi lavori, abbandonano quasi sempre i profili di figure regolari per assumere quelli di una geometria rivisitata e piegata a un'invenzione di sovvertimento più che di ordinamento”.

In uno spazio domestico e limitato l'opera in oggetto concentra e irradia la forza e la potenza di forme e materiali primari come ferro e cemento delle opere di Uncini di grandi dimensioni. Inoltre nella sua forma sfuggente a qualsiasi definizione, non un lato è uguale all'altro, non un tondino che la inquadra termina nella stessa direzione, trovo il senso dell'assoluto e della fuga. Cambia ogniqualvolta mi soffermo a guardarla.



Leoncillo

Spoletto (Pg) 1915 - Roma 1968

Taglio, 1962

Scultura in terracotta smaltata engobbiata, cm. 52,5x11x10

Esposizioni

Ceramiche italiane, Roma, Galleria Penelope, ottobre 1964;
Idiomi della scultura contemporanea, Sommacampagna (VR),
1989;

Leoncillo: mostra antologica, Roma, Galleria Arco Farnese, aprile
1990, cat. p. 57, n. 23, illustrata;

Leoncillo, Parma, Galleria d'Arte Niccoli, 9 novembre - 30 dicem-
bre 1991, cat. pp. 60, 61, illustrata.

Stima € 25.000 / 35.000



532 - altra visione

Dal catalogo Arco Farnese: "L'opera è in relazione col *Grande Taglio* del 1959, con il *Taglio* del 1960 e con alcuni disegni eseguiti nel 1962 (Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, 1983, cfr. p. 101, n. 62).

Come evidenzia Lucilla Meloni nel catalogo Arco Farnese, questo "taglio nasce dalla poetica dei tagli ma se ne diversifica".

In questo "taglio" nei pieni e vuoti della superficie aggredita e accarezzata dalla forza della pressione dei polpastrelli dell'artista e dalla poetica che li muove si sente "il concetto di massa unitaria, sebbene la materia sia tormentata e rechi le tracce del suo essere stata plasmata".

I "tagli" degli anni Cinquanta creati in una forma scavata, spezzata verticalmente, raggiungono effetti di alta drammaticità. Dal testo di Enrico Mascelloni (catalogo mostra Arco Farnese) nella scheda dell'opera *Cuore Rosso*: "Un colore profondamente radicato nella materia ne "accende" le viscere stesse, creando anfratti bruschi e "ferite"". Nel nostro caso invece il taglio non distrugge l'unità strutturale, l'equilibrio della forma: "Il taglio è plasmato in una massa, non ne distrugge l'unità strutturale, ma origina delle screpolature, degli incavi che alimentano interessanti effetti di luce e di movimento della massa [...] creando effetti di profondità in cui batte la luce" (ibidem). In questo taglio si "sente" la memoria dei tagli drammatici e violenti degli anni Cinquanta, opere create come fossero di carbone fossile squarciato da violente colate rosse di lava; è un'opera che contiene il ricordo del dramma avvenuto ma presagisce eventi a venire. Per citare le parole dello stesso Leoncillo a proposito del suo lavoro di scultore che plasma l'argilla: "Protagonista è il gesto, il fare, la creta, la materia insomma. La loro successione il loro articolarsi in un discorso, la forma che ne nasce" (Leoncillo, *Il piccolo diario artistico*).



Mimmo Rotella

Catanzaro 1918 - Milano 2006

Senza titolo, 1958

Retro di affiche su tela, cm. 117,8x72

Firma in basso a destra e al verso sulla tela: Rotella.

Foto autenticata dall'artista, Milano, 26 aprile 1995.

Bibliografia

Alberto Fiz, Mimmo Rotella. Roma Parigi New York, Skira, Milano, 2009, p. 129.

Stima € 100.000 / 160.000

Scrive Guido Ballo nel 1964 in un articolo su *L'Europeo* a proposito dei décollage di Rotella: "L'immagine non si contempla, ma si consuma, integrata continuamente dallo spettatore [...] che contribuisce con l'artista alla vita attiva, varia dell'immagine stessa. I motivi di tutti i giorni [...] diventano momenti di esperienza; il vero motivo non è più la bellezza da contemplare ma la possibilità di immedesimarsi e vivere tra le risonanze psichiche degli oggetti di tutti i giorni".

Nel maggio del 1971 in occasione della mostra alla Galleria Mathias-Fels di Parigi, Pierre Restany scrive: "Fino al '58 la tecnica di Rotella sarà quella del collage-double-décollage. I manifesti strappati dal muro sono riportati direttamente sulla tela e, una volta incollati sul supporto, di nuovo lacerati dall'autore".

Dalla collana *Il collezionista, Rotella - le favolose trasformazioni*, scrive il curatore Maurizio Fagiolo dell'Arco: "Ma c'è qualcosa di più in questo lavoro: una sottile esigenza estetica. Rotella lo nega, ma tutti finiamo per trovare nei suoi décollage una indefinibile qualità, il risultato di una raddomantica qualità estetica [...] L'immagine di Rotella è prima mentale che manuale: c'è prima un'idea pittorica e poi un'azione realmente eseguita che aspira tuttavia a far esercitare una virtù che pratichiamo troppo poco. La dialettica tra azione e contemplazione".

Emilio Villa (ibidem): "Nel caso di Rotella, se, in apparenza, il gesto di stracciare la carta colorata e costruire i frammenti, può richiamare genericamente qualche umore ancora dadaista, i risultati che ottiene sono così carichi e pieni di virtù e di intuizione, da creare una tipologia isolata e definitoria di intelligenza pittorica".



Mimmo Rotella, *Up – Tempo*, 1957, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Questi sono i décollage di Rotella che mi affascinano. Perché ho necessità di contemplare non di consumare. Questi collage sono composizioni create con materiali di scarto, pura invenzione del pensiero dell'artista.

È importante instaurare un legame con l'opera dell'artista, ricevere un'emozione che nasce dalla mente, dalla sensibilità che incontra l'opera; un'opera che diviene "compagno di strada", un territorio, anche se nuovo e sconosciuto, da contemplare con stupore e ammirazione e in cui perdersi nella magia che l'ha creato.

Il décollage in oggetto era di Corrado Cagli, quando gli artisti si scambiavano le opere, e al suo studio l'ho visto la prima volta. Sapevo poco di Rotella, nulla dei retrò d'affiche, ma quest'opera mi ha subito conquistata.



INDICE

B

Balla G. 523
Bartolini L. 501

C

Consagra P. 530

D

De Chirico G. 517

F

Fontana L. 512

G

Griffa G. 511
Guttuso R. 520, 525

K

Klee P. 519

L

Leoncillo 532

M

Mafai M. 514, 515, 516
Manzù G. 522
Marini M. 513, 518
Melotti F. 526, 527
Morandi G. 503, 504, 508

N

Novelli G. 528
Nunzio 529

P

Pistoletto M. 509, 510
Pomodoro A. 521
Pomodoro G. 524

R

Rotella M. 533

S

Savinio A. 507
Sironi M. 505, 506

T

Turcato G. 502

U

Uncini G. 531

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 sottoscrizione, per approvazione, ai sensi degli artt. 1341 e 1342 C.c., di speciali clausole delle condizioni di vendita, in modo che gli stessi mediante l'assegnazione di un numero di riferimento, possano effettuare le offerte validamente.
- 5) La Casa d'Aste si riserva il diritto di non accettare le offerte effettuate da acquirenti non conosciuti, a meno che questi non abbiano rilasciato un deposito od una garanzia, preventivamente giudicata valida dalla Mandataria, ad intera copertura del valore dei lotti desiderati. L'Aggiudicatario, al momento di provvedere a redigere la scheda per l'ottenimento del numero di partecipazione, dovrà fornire alla Casa d'Aste referenze bancarie esaustive e comunque controllabili; nel caso in cui vi sia incompletezza o non rispondenza dei dati indicati o inadeguatezza delle coordinate bancarie, salvo tempestiva correzione dell'aggiudicatario, la Mandataria si riserva il diritto di annullare il contratto di vendita del lotto aggiudicato e di richiedere a ristoro dei danni subiti.
- 6) La Farsettiarte potrà consentire che l'aggiudicatario versi solamente una caparra, pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, oltre ai diritti, al compenso ed a quant'altro. Gli oggetti venduti dovranno essere ritirati non oltre 48 ore dalla aggiudicazione; il pagamento di quanto dovuto, ove non sia già stato eseguito, dovrà, comunque, intervenire entro questo termine. La Farsettiarte è autorizzata a non consegnare quanto aggiudicato se prima non si è provveduto al pagamento del prezzo e di ogni altro diritto o costo. Qualora l'aggiudicatario non provvederà varrà quanto previsto ai punti 7-9.
- 7) In caso di inadempienza l'aggiudicatario sarà comunque tenuto a corrispondere alla casa d'asta una penale pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, salvo il maggior danno. Nella ipotesi di inadempienza la casa d'asta è facoltizzata:
 - a recedere dalla vendita trattenendo la somma ricevuta a titolo di caparra;
 - a ritenere risolto il contratto, trattenendo a titolo di penale quanto versato per caparra, salvo il maggior danno.La casa d'asta è comunque facoltizzata a chiedere l'adempimento.
- 8) L'acquirente corrisponderà oltre al prezzo di aggiudicazione i seguenti diritti d'asta:

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



“L’arte è magia liberata dalla menzogna di essere verità”

Theodor Adorno

