



Farsettiarte

CASA D'ASTE DAL 1955

ARTE MODERNA

Prato, 30 Maggio 2015





In copertina
Giorgio de Chirico, lotto n. 589



G. de Chirico



FUTUR BAIN

ASTA DI OPERE D'ARTE MODERNA
PROVENIENTI DA RACCOLTE PRIVATE

INFORMAZIONI PER I PARTECIPANTI

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

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

Tali documenti dovranno essere accompagnati dai seguenti dati bancari:

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

Per assistenza si prega di contattare:

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

OPERAZIONI DI REGISTRAZIONE E PARTECIPAZIONE ALL'ASTA

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

ACQUISIZIONE DI OGGETTI E DIPINTI PER LE ASTE

Per l'inserimento nelle vendite all'asta organizzate dalla Farsettiarte per conto terzi: chiunque fosse interessato alla vendita di opere d'arte moderna e contemporanea, dipinti antichi, mobili, oggetti d'arte, gioielli, argenti, tappeti, è pregato di contattare la nostra sede di Prato o le succursali di Milano e Cortina (l'ultima solo nel periodo stagionale). Per le aste della stagione autunnale è consigliabile sottoporre le eventuali proposte sin dal mese di giugno, mentre per la stagione primaverile dal mese di dicembre.

ANTICIPI SU MANDATI

Si informano gli interessati che la nostra organizzazione effettua con semplici formalità, anticipi su mandati a vendere per opere d'arte moderna e contemporanea, dipinti antichi, mobili, oggetti d'arte, gioielli, argenti, tappeti, in affidamento sia per l'asta che per la tentata vendita a trattativa privata.

ACQUISTI E STIME

La FARSETTIARTE effettua stime su dipinti, sculture e disegni sia antichi che moderni, mobili antichi, tappeti, gioielli, argenti o altri oggetti d'antiquariato, mettendo a disposizione il suo staff di esperti. Acquista per contanti, in proprio o per conto terzi.

ASTA

PRATO

Sabato 30 Maggio 2015

ore 16,00

*Casa Manzoni è in restauro
Una selezione di opere sarà presentata esclusivamente
in anteprima presso la nostra Galleria di Milano*

ESPOSIZIONE

MILANO

dal 14 al 20 Maggio 2015

Sintesi delle opere in vendita

Farsettiarte - Portichetto di via Manzoni
Orario dalle ore 10,00 alle ore 19,30 (festivi compresi)

Ultimo giorno di esposizione
Mercoledì 20 Maggio 2015, fino alle ore 17,00

PRATO

dal 23 Maggio al 30 Maggio 2015

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

Ultimo giorno di esposizione
Sabato 30 Maggio 2015, ore 13,00

Farsetti**arte**

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

CONDIZIONI DI VENDITA

- 1) La partecipazione all'asta è consentita solo alle persone munite di regolare paletta per l'offerta che viene consegnata al momento della registrazione. Compilando e sottoscrivendo il modulo di registrazione e di attribuzione della paletta, l'acquirente accetta e conferma le "condizioni di vendita" riportate nel catalogo. Ciascuna offerta s'intenderà maggiorativa del 10% rispetto a quella precedente, tuttavia il Direttore delle vendite o Banditore potrà accettare anche offerte con un aumento minore.
- 2) Gli oggetti saranno aggiudicati dal Direttore della vendita o banditore al migliore offerente, salvi i limiti di riserva di cui al successivo punto 12. Qualora dovessero sorgere contestazioni su chi abbia diritto all'aggiudicazione, il banditore è facoltizzato a riaprire l'incanto sulla base dell'ultima offerta che ha determinato l'insorgere della contestazione, salvo le diverse, ed insindacabili, determinazioni del Direttore delle vendite. È facoltà del Direttore della vendita di accettare offerte trasmesse per telefono o con altro mezzo. Queste offerte, se ritenute accettabili, verranno di volta in volta rese note in sala. In caso di parità prevarrà l'offerta effettuata dalla persona presente in sala; nel caso che giungessero, per telefono o con altro mezzo, più offerte di pari importo per uno stesso lotto, verrà preferita quella pervenuta per prima, secondo quanto verrà insindacabilmente accertato dal Direttore della vendita. Le offerte telefoniche saranno accettate solo per i lotti con un prezzo di stima iniziale superiore a 500 €. La Farsettiarte non potrà essere ritenuta in alcun modo responsabile per il mancato riscontro di offerte scritte e telefoniche, o per errori e omissioni relativamente alle stesse non imputabili a sua negligenza. La Farsettiarte declina ogni responsabilità in caso di mancato contatto telefonico con il potenziale acquirente.
- 3) Il Direttore della vendita potrà variare l'ordine previsto nel catalogo ed avrà facoltà di riunire in lotti più oggetti o di dividerli anche se nel catalogo sono stati presentati in lotti unici. La Farsettiarte si riserva il diritto di non consentire l'ingresso nei locali di svolgimento dell'asta e la partecipazione all'asta stessa a persone rivelatesi non idonee alla partecipazione all'asta.
- 4) Prima che inizi ogni tornata d'asta, tutti coloro che vorranno partecipare saranno tenuti, ai fini della validità di un'eventuale aggiudicazione, a compilare una scheda di partecipazione inserendo i propri dati personali, le referenze bancarie, e la 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 esauritive 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 esauritivi; 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 esauritive. La Farsettiarte invita i partecipanti all'asta a visionare personalmente ciascun lotto e a richiedere un'apposita perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionale prima di presentare un'offerta di acquisto. Verranno forniti condition reports entro e non oltre due giorni precedenti la data dell'asta in oggetto ed assolutamente non dopo di essa.
- 12) La Farsettiarte agisce in qualità di mandataria di coloro che le hanno commissionato la vendita degli oggetti offerti in asta; pertanto è tenuta a rispettare i limiti di riserva imposti dai mandanti anche se non noti ai partecipanti all'asta e non potranno farle carico obblighi ulteriori e diversi da quelli connessi al mandato; ogni responsabilità ex artt. 1476 ss cod. civ. rimane in capo al proprietario-committente.
- 13) Le opere descritte nel presente catalogo sono esattamente attribuite entro i limiti indicati nelle singole schede. Le attribuzioni relative a oggetti e opere di antiquariato e del XIX secolo riflettono solo l'opinione della Farsettiarte e non possono assumere valore peritale. Ogni contestazione al riguardo dovrà pervenire entro il termine essenziale e perentorio di 8 giorni dall'aggiudicazione, corredata dal parere di un esperto, accettato dalla Farsettiarte. Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità della Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, la Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.
- 14) Né la Farsettiarte, né, per essa, i suoi dipendenti o addetti o collaboratori, sono responsabili per errori nella descrizione delle opere, né della genuinità o autenticità delle stesse, tenendo presente che essa esprime meri pareri in buona fede e in conformità agli standard di diligenza ragionevolmente attesi da una casa d'aste. Non viene fornita, pertanto al compratore-aggiudicatario, relativamente ai vizi sopramenzionati, alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Le opere sono vendute con le autentiche dei soggetti accreditati al momento dell'acquisto. La Casa d'aste, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si 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.

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

DIRETTORE ESECUTIVO: Franco FARSETTI

DIRETTORE VENDITE: Frediano FARSETTI

GESTIONI SETTORIALI

ARTE MODERNA

Frediano FARSETTI

Franco FARSETTI

ARTE CONTEMPORANEA

Franco FARSETTI

Leonardo FARSETTI

DIPINTI ANTICHI

Stefano FARSETTI

Marco FAGIOLI

DIPINTI DELL'800

Sonia FARSETTI

DIPINTI DI AUTORI TOSCANI

Sonia FARSETTI

SCULTURE E ARREDI ANTICHI

Marco FAGIOLI

Stefano FARSETTI

GIOIELLI E ARGENTI

Rolando BERNINI

FOTOGRAFIA

Sonia FARSETTI

Leonardo FARSETTI

GESTIONI ORGANIZZATIVE

PROGRAMMAZIONE E SVILUPPO

Sonia FARSETTI

COMMISSIONI SCRITTE E TELEFONICHE

Sonia FARSETTI

Stefano FARSETTI

CATALOGHI E ABBONAMENTI

Simona SARDI

ARCHIVIO

Francesco BIACCHESI

COORDINATORE SCHEDE E RICERCHE

Silvia PETRIOLI

UFFICIO SCHEDE E RICERCHE

Elisa MORELLO

Silvia PETRIOLI

Chiara STEFANI

CONTABILITÀ CLIENTI E COMMITTENTI

Cecilia FARSETTI

Maria Grazia FUCINI

RESPONSABILE SUCCURSALE MILANO

Gabriele CREPALDI

RESPONSABILE SUCCURSALE CORTINA

Rolando BERNINI

SPEDIZIONI

Francesco BIACCHESI

SALA D'ASTE E MAGAZZINO

Giancarlo CHIARINI

GESTIONE MAGAZZINO

Simona SARDI

UFFICIO STAMPA

Gabriele CREPALDI

Per la lettura del Catalogo

Le misure delle opere vanno intese altezza per base. Per gli oggetti ed i mobili, salvo diverse indicazioni, vanno intese altezza per larghezza per profondità. La data dell'opera viene rilevata dal recto o dal verso dell'opera stessa o da documenti; quella fra parentesi è solo indicativa dell'epoca di esecuzione. Il prezzo di stima riportato sotto ogni scheda va inteso in EURO.

La base d'asta è solitamente il 30% in meno rispetto al primo prezzo di stima indicato: è facoltà del banditore variarla.

Offerte scritte

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

Offerte telefoniche

I clienti che non possono partecipare direttamente alla vendita in sala possono chiedere di essere collegati telefonicamente.

Per assicurarsi il collegamento telefonico inviare richiesta scritta via fax almeno un giorno prima dell'asta al seguente numero: 0574 574132; oppure compilare il form presente sul sito www.farsettiarte.it

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

Ritiro con delega

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

Pagamento

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

Ritiro

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

Spedizioni locali e nazionali

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

III SESSIONE DI VENDITA
Sabato 30 Maggio 2015
ore 16,00

dal lotto 501 al lotto 614

501

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

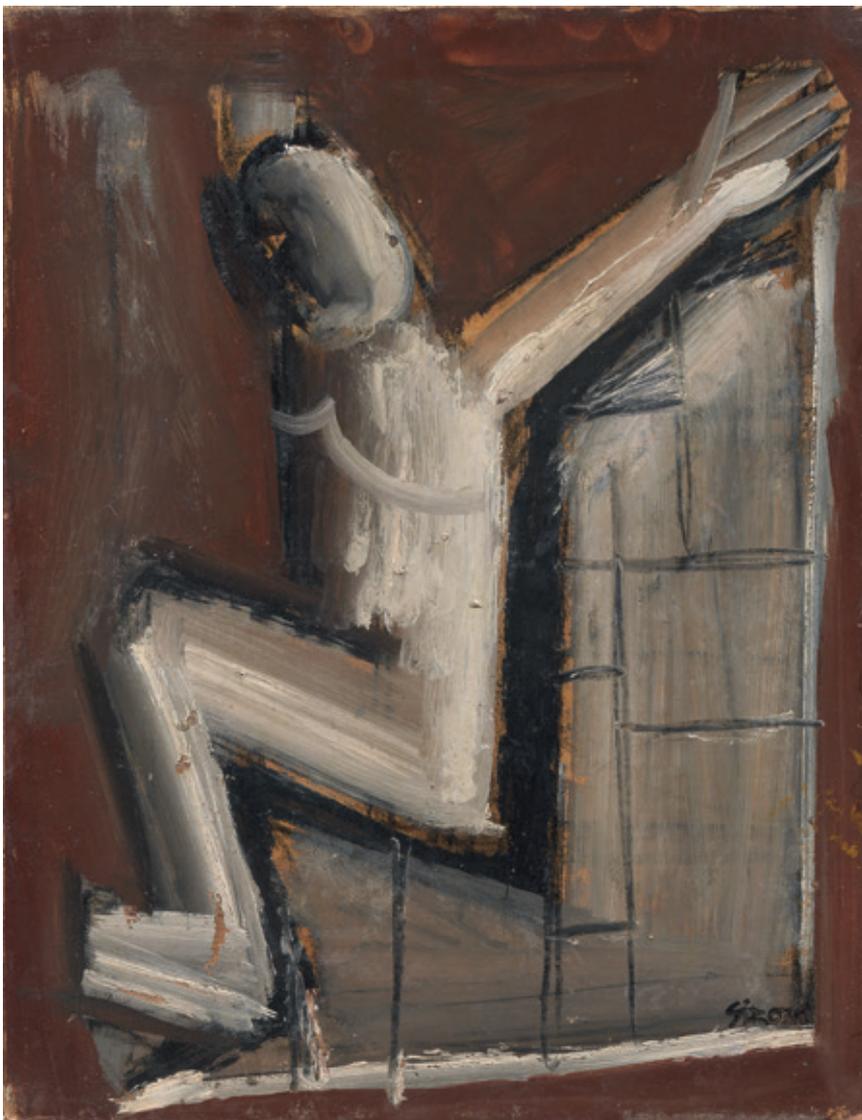
Figura

Tempera su carta applicata su tela, cm.
45,5x35

Firma in basso a destra: Sironi. Al verso
sulla tela: etichetta e due timbri Galleria
Cadario, Milano (opera datata 1926).

Certificato su foto di Willy Macchiati,
Milano 12 luglio 2001.

Stima € 4.000 / 6.000



501

502

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Bacino di San Marco, 1972-74

Olio su tela, cm. 50x70

Firma in basso a destra: Guidi; titolo e
dichiarazione di autenticità al verso sulla
tela: "Bacino di San Marco - Venezia" /
autentico Guidi.

Certificato su foto di Toni Toniato,
Venezia, 16 aprile 2015.

Stima € 3.500 / 5.500



502



503

503

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Via San Leonardo, 1954 ca.

Olio su tela, cm. 50x40,5

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: etichetta e due timbri Raccolta Giraldi, Livorno - Firenze: sigla Bruno Giraldi.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 18 febbraio 1997.

Stima € 7.000 / 12.000



504

504

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Figura nello spazio, 1952

Olio su tela, cm. 70x90

Firma in basso a destra: Guidi; firma e dichiarazione di autenticità al verso sulla tela: Guidi / autentico Guidi: scritta Reg. 121/a / Rimoldi Cortina / 1957: etichetta Collezione Rimoldi / Cortina d'Ampezzo, con n. 257.

Storia

Collezione Rimoldi, Cortina d'Ampezzo;
Collezione privata

Certificato su foto di Toni Toniato, Venezia, 16 aprile 2015.

Stima € 5.500 / 8.500



505

505
Felice Carena

Cumiana (To) 1879 - Venezia 1966

Fiori (Rose), 1915

Olio su tela, cm. 62x50

Firma e data in alto a destra: Felice / Carena / 1915. Al verso sul telaio: etichetta e tre timbri Galleria Arco Farnese, Roma: timbro Coll. Lucia Stefanelli Torossi, Roma.

Storia

Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

Felice Carena, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 30 gennaio - 7 aprile 1996, cat. pp. 106, 107, n. 25, illustrato a colori.

Stima € 8.000 / 14.000



506

506

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Palude ferrarese, (1940)

Olio su cartone telato, cm. 50x70

Firma in basso a destra: De Pisis. Al verso: due timbri Galleria Bergamini, Milano: etichetta e timbro La Strozina / Mostra Permanente d'Arte Figurativa / Firenze / Palazzo Strozzi / Mostra / De Pisis / marzo 1952, con n. 78; sulla cornice: etichetta Galleria Civica Modena / Palazzina dei Giardini Pubblici / L'invenzione del paesaggio / 1 ottobre 1995 - 7 gennaio 1996.

Esposizioni

L'invenzione del paesaggio. Pittura italiana da Morandi a Schifano, Modena, Galleria Civica, Palazzina dei Giardini, 1 ottobre 1995 - 7 gennaio 1996, cat. p. 67, illustrato a colori.

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo secondo, opere 1939-1953, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 479, n. 1940 7.

Stima € 13.000 / 20.000



507

507

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

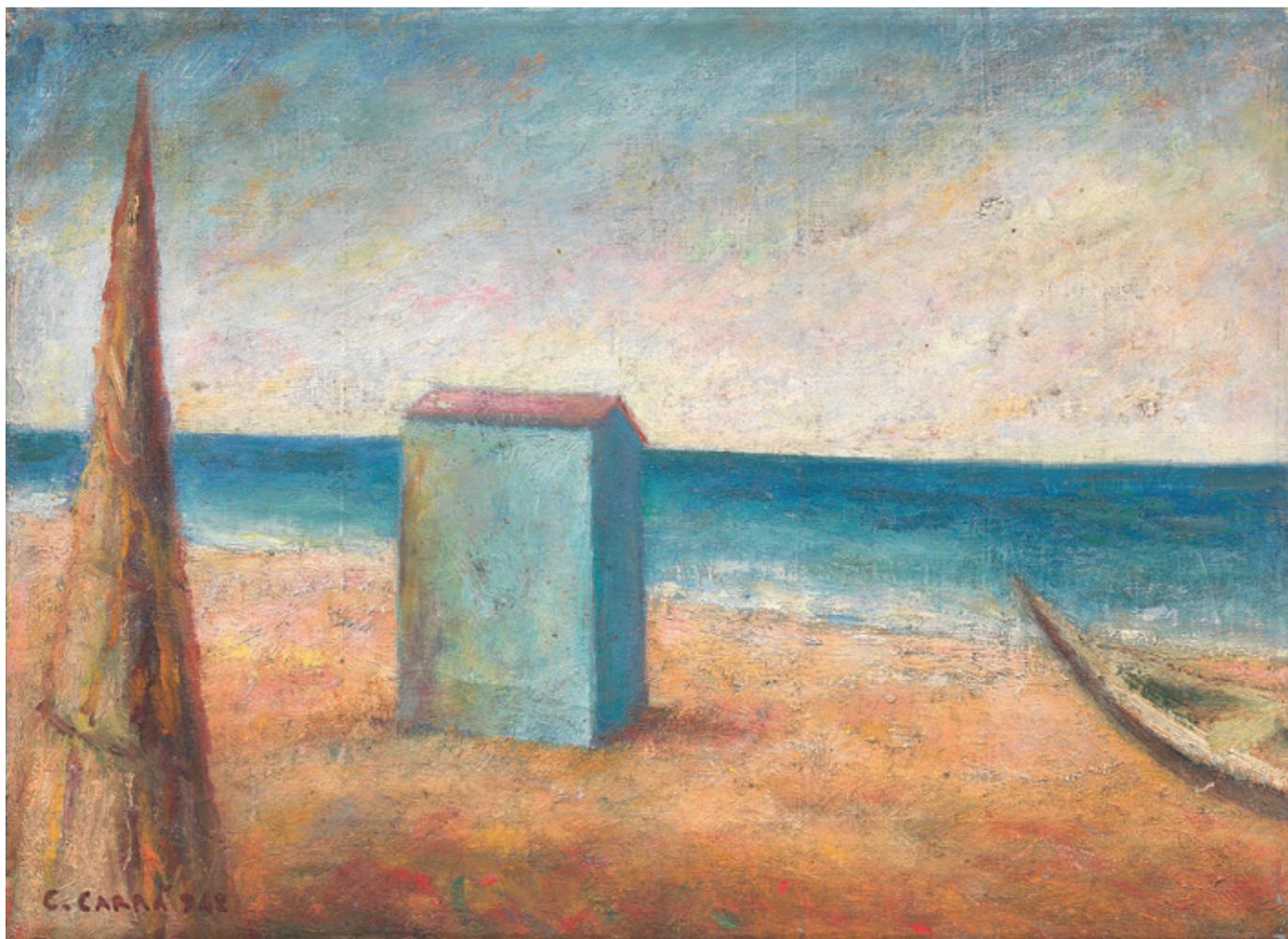
Il tetto rosso, 1926

Olio su tavola, cm. 32,5x46

Firma e data in basso a destra: de Pisis / 26. Al verso: numero 03644.

Opera registrata presso l'Associazione per il Patrocinio dell'opera di Filippo de Pisis al n. 03644.

Stima € 10.000 / 18.000



508

508

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Marina, 1942

Olio su tela, cm. 31x42

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 942; al verso sulla tela: dichiarazione di autenticità di Carlo Carrà, Milano 16.6.62; firma Ines Carrà; timbro Vittorio E. Barbaroux Opere d'Arte; timbro Piera Emanuela Barbaroux Opere d'Arte, Milano; sul telaio: timbro Studio G.R., Sacile.

Certificato su foto di Massimo Carrà, con n. 29/42 (in fotocopia).

Stima € 20.000 / 30.000



509

509

Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

La parigina, (1909)

Carboncino su cartone, cm. 98x70

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

Esposizioni

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

Stima € 5.000 / 8.000



510

510

Gino Rossi

Venezia 1884 - Treviso 1947

Cavallo e cavaliere, 1924 ca.

Carboncino e inchiostro su carta, cm. 22,5x29,6

Firma in basso verso sinistra: Gino Rossi. Al verso altra composizione *Natura morta*: scritta n. 24 Gino Rossi 1933.

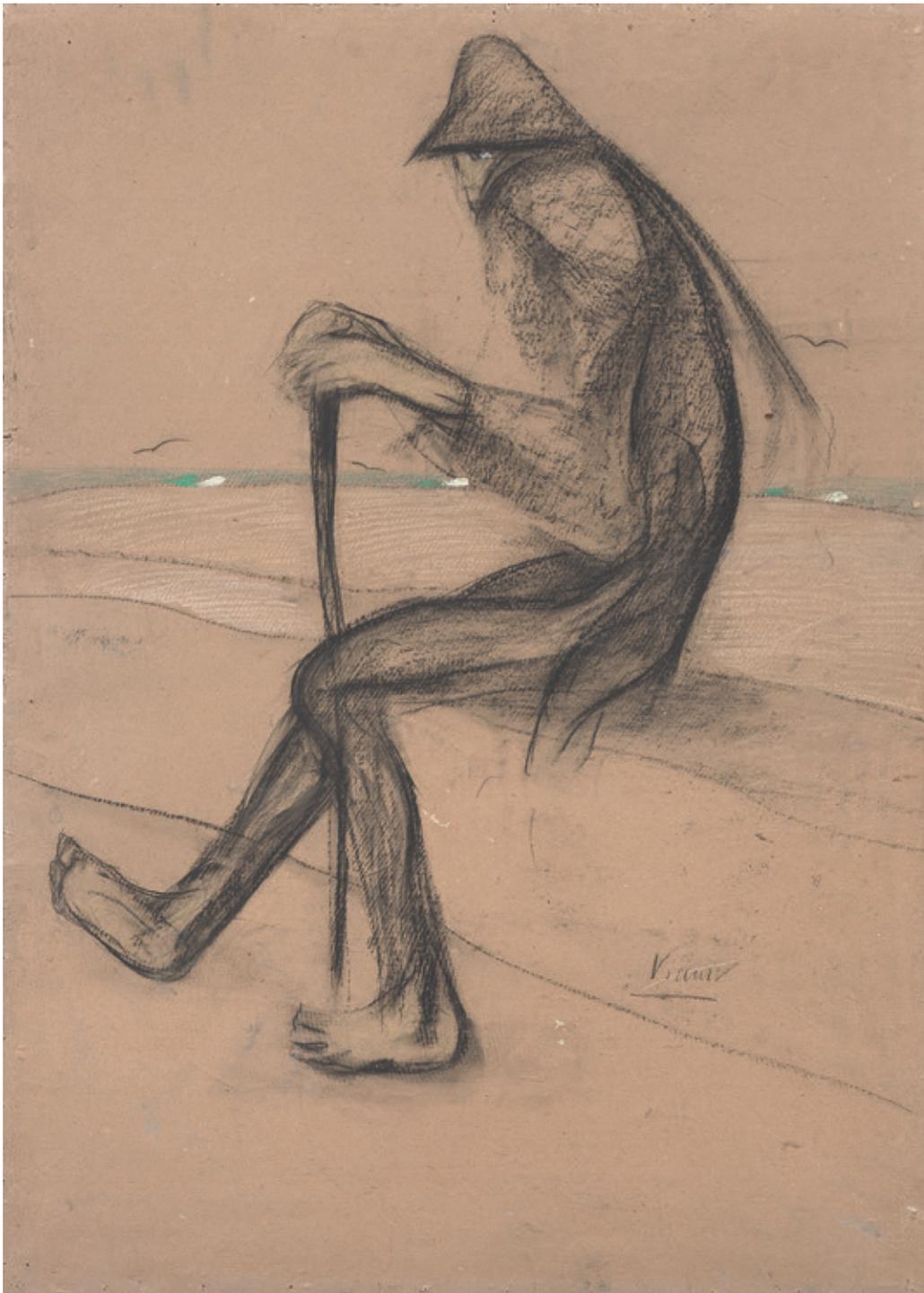
Storia

Collezione privata, Sasso Marconi; Collezione privata

Esposizioni

Disegno italiano fra le due guerre, Modena, Galleria Civica, 28 luglio - 15 ottobre 1983, cat. pp. 113, 398, illustrato (riprodotto capovolto).

Stima € 3.000 / 5.000



511

511
Lorenzo Viani

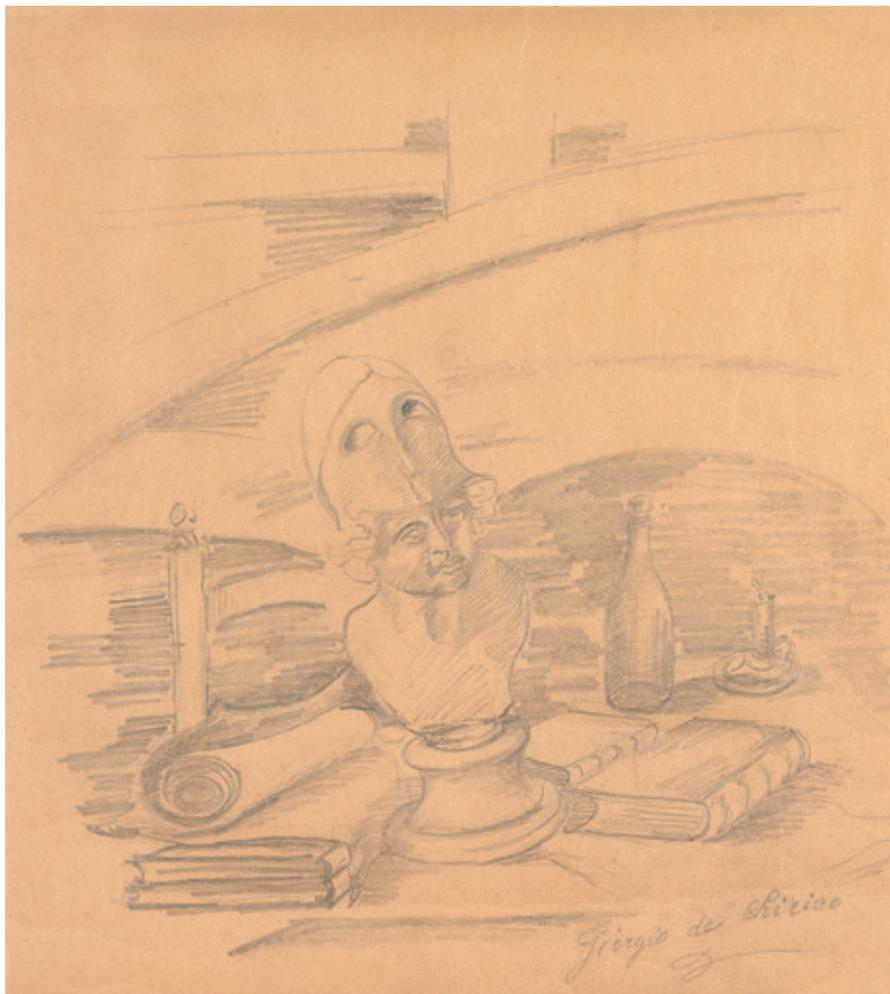
Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

Viandante

Carboncino, pastello e tempera su cartone, cm. 94,3x67,3

Firma in basso a destra: Viani: scritte al verso: Viandante / N.
11 / Foresto. Al verso: etichetta Galleria Gian Ferrari, Milano.

Stima € 7.000 / 12.000



512

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

La soffitta del filosofo, 1953-54

Matita su carta, cm. 28x25

Firma in basso a destra: Giorgio de Chirico.

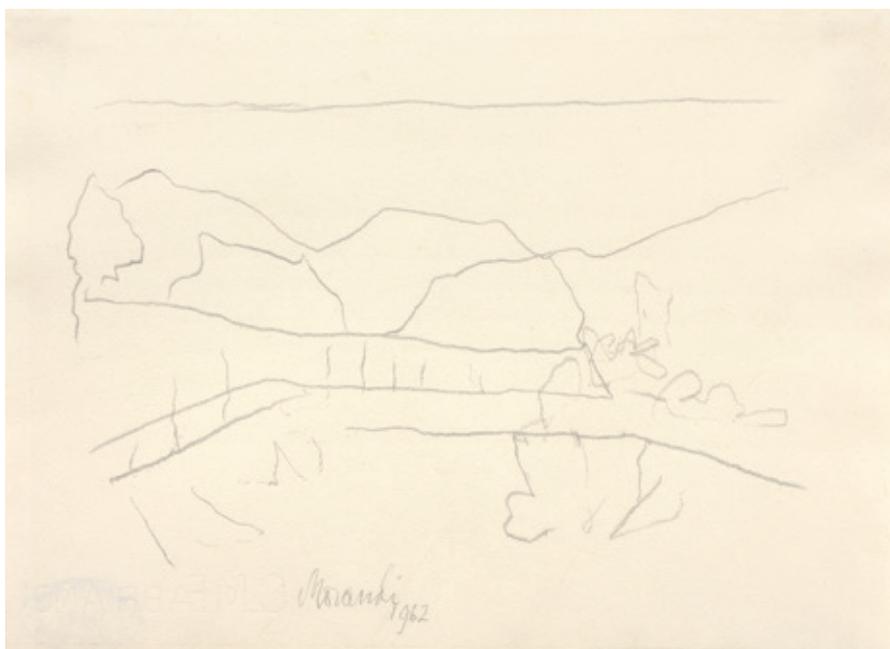
Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Roma 27 settembre 1982, con n. 112/82.

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume settimo, opere dal 1951 al 1974, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 1056.

Stima € 5.000 / 8.000

512



513

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio, 1962

Matita su carta, cm. 24,2x33,2

Firma e data in basso al centro: Morandi / 1962. Al verso: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 9933.

Storia

Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Morandi, 100 opere su carta, Milano, Pinacoteca di Brera, 30 novembre 1985 - 2 febbraio 1986, cat. p. 80, n. 63, illustrata;
Giorgio Morandi, mostra itinerante in Giappone, novembre 1989 - maggio 1990, cat. p. 136, n. 111, illustrata.

Bibliografia

Efrem Tavoni, Marilena Pasquali, Morandi disegni. Catalogo generale, Electa, Milano, 1994, p. 236, n. 1962 101.

Stima € 4.000 / 7.000

513



514

514
Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

**Combattimento di gladiatori, seconda metà anni
Quaranta**

Matita su carta, cm. 44,5x36

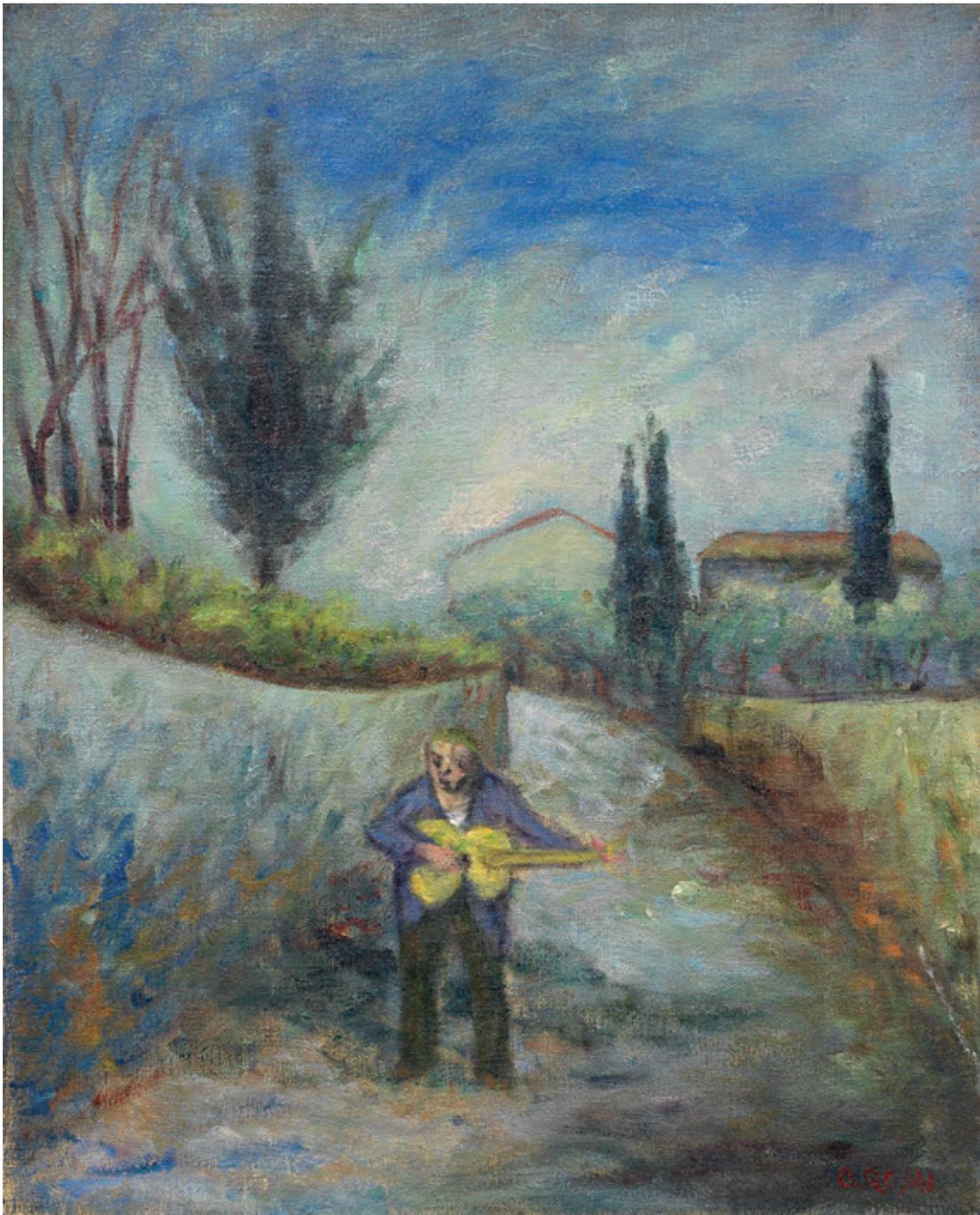
Firma in basso a destra: G. de Chirico; dedica al verso: a [...] /
con auguri / Giorgio de Chirico.

Storia

Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Roma 27
settembre 1982, con n. 113/82.

Stima € 18.000 / 25.000



515

515

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Cantastorie, 1946-47 ca.

Olio su tela, cm. 75,4x60

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

Storia

Collezione V. Nazzi, Torino;
Collezione privata

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 25-11-1983.

Stima € 12.000 / 18.000



516

516
Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Gli alberi, 1972

Olio su tela, cm. 248x200

Al verso sul telaio: etichetta Galleria d'Arte Contini, con n. 0075/VG.

Certificato su foto di Toni Toniato, Venezia, 15 gennaio 2010.

Esposizioni

Virgilio Guidi. L'altra modernità, Argenta, Centro Culturale

Mercato, 19 marzo - 4 maggio 2014, cat. pp. 46, 47, illustrato a colori.

Bibliografia

Dino Marangon, Toni Toniato, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume terzo, Electa, Milano, 1998, p. 1260, n. 1972 250.

Stima € 16.000 / 22.000



517

517
Emilio Greco

Catania 1913 - Roma 1995

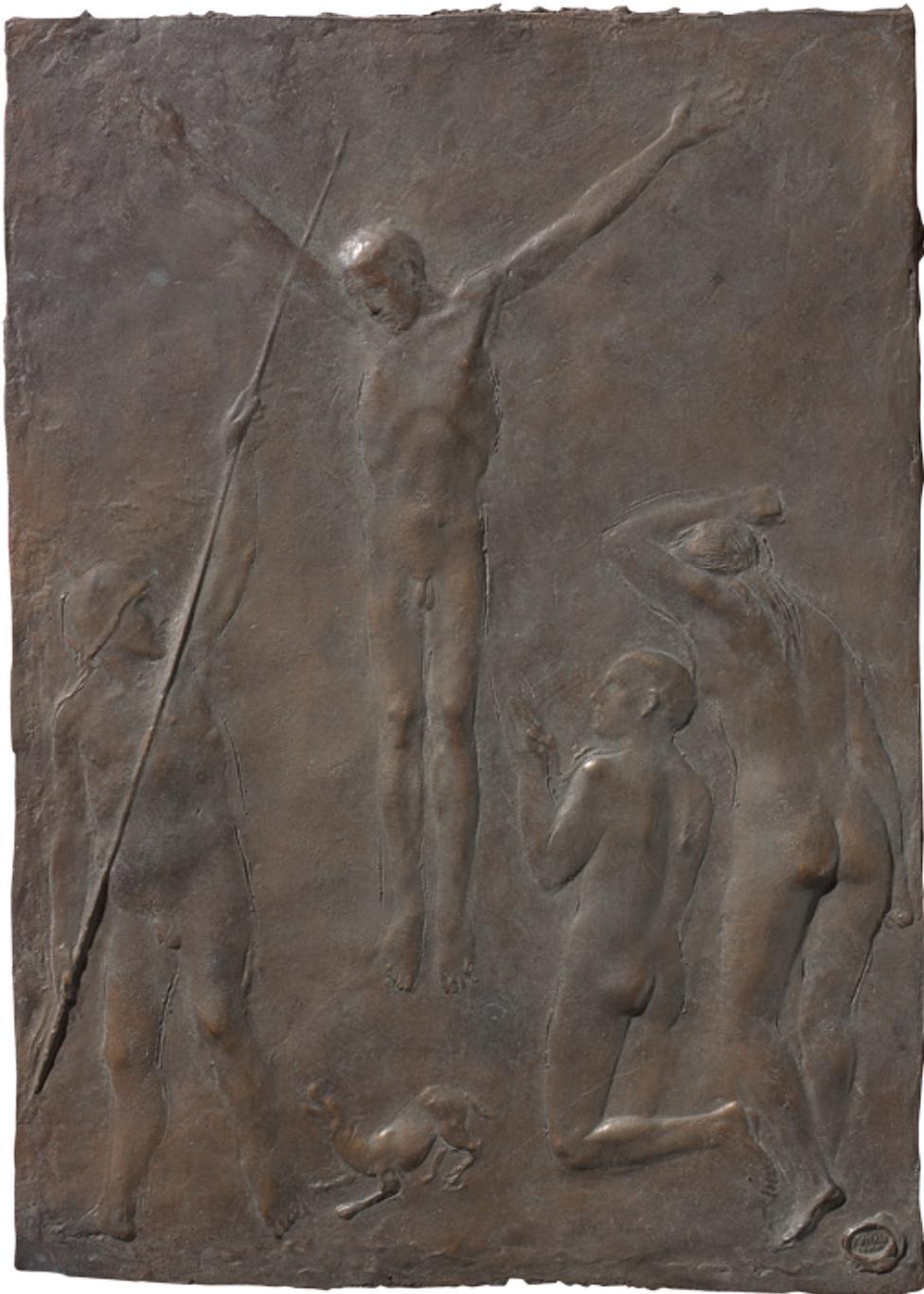
Ballerina, 1958

Scultura in bronzo, cm. 55 h.

Firma e data sulla base: Greco 1958.

Certificato su foto di Antonella Greco, Roma, 27/04/2004, con
timbro Carlina Galleria d'Arte, Torino.

Stima € 15.000 / 25.000



518

518

Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

Crocifissione, 1939-66

Scultura in bronzo, cm. 66x47,5

Firma in basso a destra, entro un marchio: Manzù. Al verso su un pannello di supporto: etichetta Manzù / 1908 - 2008, con dati dell'opera.

Certificato su foto di Giacomo Manzoni, Bergamo, 30 gennaio 2014.

Esposizioni

Manzù e il sacro, l'incontro con Papa Giovanni, Biella, Palazzo Boglietti, 13 gennaio - 11 marzo 2007, cat. pp. 48, 49, illustrato a colori.

Stima € 9.000 / 14.000



519

519

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Le Sibille

Scultura in bronzo lucidato e patinato, es. 0/0, cm. 51,5 h.

Sulla base: titolo e firma Le Sibille / G. de Chirico: marchio del centenario della nascita del Maestro Giorgio de Chirico: tiratura 0/0: punzone Fonderia Art. / F.lli Bonvicini / Sommacampagna.

Certificato su foto della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

Tiratura di 9 esemplari di cui 7 numerati da I a VII più due prove d'artista E/A I/II E/A II/II e una prova 0/0 da destinare alla Fondazione Giorgio ed Isa de Chirico.

Edizione eseguita presso la Fonderia Bonvicini di Verona (1988 e 1991) in occasione del centenario della nascita del Maestro, e autorizzata dalla signora Isabella de Chirico alla signora Lisa Sottilis in data 27 marzo 1987.

Tratta da un gesso originale del 1970.

Stima € 22.000 / 32.000



520

520

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Cavallo e cavaliere, 1939-40 ca.

Scultura in terracotta, cm. 33,5 h.

Firma sulla base: G. de Chirico; sul fondo: targhetta
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, con n. 016: etichetta con
n. 3266 Nicholas M. Acquavella / Galleries / New York / N. 32
Exhibition 1947.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma,
29 dicembre 2010, con n. 0050/12/10 OT.

Stima € 28.000 / 38.000



521

521

Arturo Martini

Treviso 1889 - Milano 1947

La Fede e la Luce, (1934)

Scultura in bronzo, cm. 72,5 h.

Bibliografia

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

Stima € 28.000 / 38.000



522

522

Francesco Messina

Linguaglossa (Ct) 1900 - Milano 1995

Adolescente, 1983

Scultura in bronzo, cm. 135 h. (con base)

Firma sulla base: Messina.

Foto autenticata dall'artista.

Bibliografia

Francesco Messina in Wien. Sculpturen, catalogo della mostra,

Vienna, Theseus Tempel e Kunsthistorisches Museum, 29 maggio - 10 luglio, 1984, n. 31 (illustrato altro esemplare, con titolo «Beatrice»);

Germain Bazin, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Francesco Messina, Fabbri Editori, Milano, 1989, n. 176.

Stima € 30.000 / 40.000



523

523

Emilio Greco

Catania 1913 - Roma 1995

Testa di donna

Scultura in gesso dipinto, cm. 41 h.

Firma sul busto: Greco.

Certificato su foto di Antonella Greco,
Roma, 22 aprile 2013.

Stima € 5.000 / 8.000



524

524

Giò Pomodoro

Orciano (PU) 1930 - Milano 2002

Guscio, 1965-66

Scultura in bronzo su base in marmo
nero del Belgio, es. 3/3, cm. 25 ø,
cm. 29 h. (con base)

Firma e tiratura sulla sfera: Pomodoro
3/3.

Certificato su foto Archivio Giò
Pomodoro, 22 febbraio 2011, con
n. 00099.

Stima € 12.000 / 18.000

525

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Convivio, 1961

Tecnica mista su carta applicata su tela,
cm. 50x50,3

Firma e data in basso a destra: Guttuso
61. Al verso sul telaio: etichetta con dati
dell'opera.

Stima € 3.000 / 5.000



525

526

Edouard Pignon

Marbles-les-Mines 1905 - Parigi 1993

Combat de coqs, 1969

Gouache su carta applicata su tela,
cm. 49,5x78

Firma e data in basso a sinistra: Pignon
69. Al verso sul telaio: timbro Galleria
De Cillia, Udine.

Storia

Atelier dell'artista, 1969;
Collezione De Cillia, Udine;
Collezione privata

Esposizioni

Pignon, Milano, Farsettiarte, 14 marzo -
23 aprile 1990, cat. n. 8;
Pignon, Cortina d'Ampezzo, Galleria
d'Arte Frediano Farsetti, 21 febbraio - 8
marzo 2004, cat. n. 6.

Stima € 1.000 / 1.500



526



527

527

Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

Vegetazione, 1966

Olio su tela, cm. 100x75

Firma e data in basso a destra: Morlotti 66. Al verso sulla tela: etichetta e quattro timbri Galleria Forni, Bologna: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 10636; sul telaio: etichetta Galleria del Milione, Milano, con n. 10636.

Bibliografia

Gianfranco Bruno, Pier Giovanni Castagnoli, Donatella Biasin, Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti, tomo primo, Skira editore, Milano, 2000, p. 363, n. 345.

Stima € 14.000 / 20.000



528

528
Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Cactus, 1961

Olio su tela, cm. 100x76

Firma in basso a destra: Guttuso.

Foto autenticata dall'artista.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 259, n. 62/111.

Stima € 35.000 / 50.000



529

529

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Natura morta

Olio su tela, cm. 60x80

Firma in basso a destra: Guttuso.

Stima € 30.000 / 40.000



530

530 Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Paesaggio marino, 1963

Olio su tela sabbata, cm. 73x100,5

Firma e data in basso a sinistra: Gentilini 63. Al verso sul telaio: etichetta parzialmente abrasa Centro Internazionale di Arti Figurative / Biella / Mostra di Franco Gentilini: timbro Opera Esposta alla / Galleria del Cavallino / Venezia settembre 1963: etichetta Comune di Ferrara - Palazzo dei Diamanti / Direzione Gallerie Civiche d'Arte Moderna / Opera esposta nel corso della rassegna / Gentilini Franco / dal 8 Dic 71 al 23 Gen 72.

Storia

Galleria del Naviglio, Milano;
Collezione G. Orlando, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Franco Gentilini, Parigi, Gallerie Rive Gauche, maggio 1963, cat. n. 3, illustrato;

Franco Gentilini, Savona, Galleria La Tana, novembre 1963;
Gentilini, Biella, Centro Internazionale di Arti Figurative, 1 - 16 febbraio 1964, cat. n. 24;
Gentilini, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna - Palazzo dei Diamanti, 8 dicembre 1971 - 16 gennaio 1972, cat. n. 42.

Bibliografia

Nerio Tebano, Gentilini, testo di Guido Giuffr , presentazione di Gualtieri di San Lazzaro, Il Cigno edizioni d'arte, Roma, 1971, p. 77;
Alain Bosquet, Franco Gentilini, Edizioni Bora, Bologna, 1979, p. 34, tav. 53;
Luciana Gentilini, Giuseppe Appella, Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000, p. 477, n. 994.

Stima € 12.000 / 20.000

531

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Scrivania e libri, 1962

Olio su tela, cm. 57x90

Firma in basso a destra: Guttuso; al verso sulla tela firma e data: Guttuso / 62.

Storia

Collezione Ventriglia, Roma;
Collezione privata

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 271, n. 63/24 (opera datata 1963).

Stima € 35.000 / 55.000



Renato Guttuso nello studio di Velate



532

Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

Paysage (Paesaggio senese), 1952

Olio su tela, cm. 81,5x100,5

Firma e data in basso al centro: Music / 1952; firma, titolo, data e numero al verso sulla tela: Music / Paysage / 1952 / 53; sul telaio: etichetta Città di Acqui Terme / Zoran Music / Opere dal 1939 al 1981 da collezioni private / Palazzo Liceo Saracco, 23 luglio 11 settembre 1988, con n. 18: etichetta Comune di Venezia / Assessorato alla Cultura e Belle Arti.

Storia

Collezione G. Luce, Venezia;
Galleria Metastasio, Prato;
Collezione privata

Certificato su foto di Ida Music, Venezia, 28 gennaio 2004.

Esposizioni

Omaggio a Zoran Music, Sacile, Studio GR, febbraio 1984, cat. p. 21, n. 9, illustrato;
Music, opere 1946-1985, Venezia, Ala Napoleonica Museo Correr, agosto - novembre 1985, cat. p. 78, n. 65, illustrato;
Zoran Music. Opere dal 1939 al 1981 da collezioni private, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 23 luglio - 11 settembre 1988, cat. pp. 40, 41, 121, n. 18, illustrato.

Bibliografia

Giuseppe Mazzariol, Music, Electa Editrice, Milano, 1980, p. 97, n. 112.

Stima € 60.000 / 90.000



Zoran Music nello studio



533

Emilio Vedova

Venezia 1919 - 2006

Combattimento, 1948

Olio su tela, cm. 89,5x129,5

Al verso sul telaio: due etichette XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - Venezia 1948, di cui una con n. 296: etichetta Ministero per i Beni Culturali e Ambientali / Soprintendenza speciale alla Galleria / Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea / Arte astratta in Italia, 1909-1959 / 2 aprile - 11 maggio 1980.

Esposizioni

XXIV Biennale di Venezia, 1948, sala XXXIX, cat. p. 166, n. 37;
Prima Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea, Bologna, Palazzo Re Enzo, 17 ottobre - 5 novembre 1948, cat. n. 26, illustrato;
Arte astratta italiana 1909-1959, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2 aprile - 11 maggio 1980, cat. pp. 100, 101, n. 31, illustrato;

Il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di un'avanguardia, Vicenza, Basilica Palladiana, 13 settembre - 16 novembre 1997, cat. p. 229, n. 7, illustrato.

Bibliografia

Giuseppe Marchiori, Il Fronte Nuovo delle Arti, Giorgio Tacchini editore, Vercelli, 1978, p. 44;
Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 1, Giorgio Mondadori, Milano, 1983, p. CLXXXV, n. 8;
Alessandro Masi, Emilio Vedova 1935-1950. Gli anni giovanili, Edimond, Città di Castello 2007, p. n.n. (opera datata 1942).

Stima € 90.000 / 140.000



Emilio Vedova dipinge a Venezia nel 1950



Un "barbaro civile": Emilio Vedova nel Fronte Nuovo delle Arti

In arte, la realtà non è il reale, non è la visibilità, ma la cosciente emozione del reale divenuta organismo.

Mediante questo processo l'opera d'arte acquista la necessaria autonomia.

Realismo non vuol dire quindi naturalismo o verismo o espressionismo, ma il reale concretizzato dell'uno, quando determina, partecipa, coincide ed equivale con il reale degli altri, quando diventa, insomma, misura comune rispetto alla realtà stessa.

Manifesto del Realismo (Oltre Guernica), Milano, febbraio 1946
Ajmone Bergolli Bonfante Dova Morlotti Paganini Peverelli Testori Vedova

Nell'immediato dopoguerra l'arte italiana attraversa un momento di rinnovata vitalità. La liberazione dai dettami della pittura di regime, ormai sullo scorcio del secondo conflitto mondiale orientata sempre più verso una retorica magniloquente e stantia, l'esperienza di Corrente e la guerra di liberazione portano gli artisti del tempo, soprattutto le giovani generazioni, all'esigenza di confrontarsi con le esperienze figurative europee degli anni immediatamente precedenti, confronto che renderà sempre più evidente lo stato di arretratezza e chiusura in cui versava l'arte italiana. Questa nuova consapevolezza, unita a un rinnovato entusiasmo civile e politico, porterà a una vera e propria rivoluzione linguistica e tematica, segnata dal breve ma intensissimo periodo del cosiddetto "Fronte Nuovo delle Arti", di cui Emilio Vedova sarà uno dei protagonisti principali.

Costituitosi nell'ottobre 1946, pochi mesi dopo il sopracitato *Manifesto del Realismo*, apparso nel febbraio sulle pagine della rivista «Numero», in cui spiccano tra i firmatari Vedova e Morlotti, e dove si specifica che la nuova concezione di "realismo" debba sfuggire al descrittivismo e alla narrazione in nome dell'assoluta autonomia dell'opera d'arte, il gruppo del Fronte riunisce personalità molto diverse fra loro, e che presto avrebbero preso strade differenti, unite però da una comune "necessità morale": fare una pittura che racconti la vita e la storia degli uomini, perché la storia "degli uomini non può fare a meno" (*Manifesto di fondazione del Fronte nuovo delle arti*, Venezia, 1 ottobre 1946). Tutta la pittura di Emilio Vedova sarà intrisa di questo rapporto inevitabile tra la vita e le passioni dell'uomo, il farsi della storia e le leggi della pittura, elementi che si incastrano tra loro in maniera indissolubile.

Nato a Venezia nel 1919 da una famiglia di artigiani, già dall'età di undici anni tenta i più svariati lavori per potersi permettere di dipingere e disegnare; comincia la sua carriera dunque da autodidatta, disegnando instancabilmente le strade e i palazzi di Venezia, dove matura sempre più il fascino dell'architettura barocca e la pittura tardorinascimentale veneta, punti di riferimento mai abbandonati e imprescindibili per i suoi sviluppi successivi. Sulla fine degli anni Trenta, a Firenze, comincia ad accostarsi ad ambienti antifascisti, che continua a frequentare anche negli anni successivi, partecipando nel 1942 al Premio Bergamo, e aderendo poi al movimento di Corrente; nel 1943 una sua mostra di disegni nelle gallerie milanesi La Spiga e Corrente sarà subito chiusa dall'Ovra. Nell'immediato dopoguerra, dopo aver partecipato attivamente alla guerra di Liberazione, appare come un passaggio naturale per il giovane pittore aderire al manifesto *Oltre Guernica* prima e al Fronte Nuovo delle Arti poi, sia per il carattere di responsabilità e coscienza civile del gruppo, sia per la sua apertura verso le esperienze avanguardiste europee e il suo rifiuto dell'arte di Novecento e del ritorno all'ordine.

La figura imprescindibile, il punto di partenza di questo rinnovamento è ovviamente l'arte di Pablo Picasso, il Picasso del Cubismo e di *Guernica*, di cui i pittori e i critici vicino al Fronte davano una lettura quasi mitica, come di un nume tutelare che tenesse a battesimo le loro esperienze, mirate a sostituire all'«etica delle forme» una «dialettica delle forme». I loro dipinti di questi anni sono intrisi delle soluzioni formali e delle composizioni del maestro spagnolo, la cui impronta, insieme alle suggestioni della pittura veneta del tardo Rinascimento e dei grandi esempi di Goya e Daumier, sarà decisiva per la definitiva formazione del linguaggio del giovane Vedova, che in un'intervista degli anni Settanta ricorderà così la forza dirompente che ebbe in lui e nei suoi compagni di strada un dipinto come *Guernica*: "Guernica riassumeva, agitava, tutti i nostri fermenti di



Pablo Picasso, *Corrida*, 1934, The University of Michigan Museum of Art

opposizione, di resistenza... [...] Da Guernica mi è venuto il primo palese allarme di ben altre stratificazioni di realtà – nelle sue implicazioni segrete. Per me diciottenne articolato dentro un risentimento sociale, – e nella scelta dei temi, e già nel segno, fisiologicamente contro –, l'impatto con Guernica fu una propulsione a catena" (E. Vedova, intervista per la rubrica televisiva 'lo e...', Venezia 1974, in A. Masi, *Vedova. Gli anni giovanili*, p. 68).

Questa lettura istintiva ed emozionale dell'opera di Picasso e del Cubismo si ritrova nelle sue opere di questo periodo, come nei *Suonatori con orchestra*, in cui compare ancora la figura umana, che si perderà progressivamente nelle sue opere immediatamente successive fino a scomparire del tutto, in favore della completa astrazione, che renderà l'artista uno dei principali protagonisti dell'Informale italiano ed europeo. Quello dei musicanti è un tema caro all'avanguardia, e allo stesso Picasso, che ne *I tre musicanti*, 1921, oggi a New York, Mu-

seum of Modern Art, realizzerà l'opera-manifesto del cubismo sintetico, ed è affrontato da Vedova tramite una scarnificazione delle figure, composte da segmenti spezzati: i movimenti del corpo, quasi fuso insieme allo strumento, compongono un'atmosfera serrata, come se la loro musica finisse per avvolgere con il suo ritmo tutto il dipinto. L'evidente sintetizzazione rende le figure simili a idoletti della scultura tribale, immerse in un clima giocoso, quasi da divertissement, che rivela comunque la volontà di porsi in antitesi, proprio per questo palese riallacciarsi agli esempi alti dell'avanguardia, al linguaggio aulico e intriso di classicismo del novecentismo degli anni precedenti, segnando rispetto a esso una decisa rottura.

Definito "barbaro civile" da Giuseppe Marchiori, il critico di riferimento del Fronte Nuovo, Emilio Vedova non ha mai accettato compromessi in pittura, legando indissolubilmente la sua arte con la sua vita personale e con la storia, "perché la vicenda dell'uomo è legata alla sorte della pittura, in un moto costante di scambi che la fanno davvero materia vivente [...] Ogni prova è riscattata dall'impulso vitale che la determina, e si giustifica soltanto più tardi come fatto reale, sofferto, agito e ragionato" (G. Marchiori, *Emilio Vedova*, in *Prima mostra del Fronte Nuovo delle Arti*, Galleria della Spiga, Milano, 1947).

Combattimento è opera fondamentale per la storia della pittura italiana dell'immediato dopoguerra, e può essere considerato uno dei dipinti emblematici per comprendere il contributo che questa nuova generazione di pittori voleva dare al rinnovamento della cultura figurativa italiana, oltre che un incunabolo da cui si svilupperà tutta la produzione successiva di Vedova.

La figurazione è ormai del tutto abbandonata in favore di una composizione tutta basata su ritmi dinamici, che racchiude in sé le più diverse suggestioni. Se la fonte più vicina, per la forza dirompente del segno nero e per l'acceso cromatismo, dove domina il colore-simbolo rosso che contrasta con i toni freddi dell'azzurro e dei verdi, appare la *Corrida* di Picasso, 1934, ora all'University of Michigan Museum of Art, nel dipinto riescono a convivere la fascinazione giovanile per le vertiginose prospettive di Tintoretto, evidenti in opere come il *Miracolo della liberazione dello schiavo* (Venezia, Gallerie dell'Accademia), con le linee-forza futuriste del Balla dei *Vortici*. Il cuneo e il triangolo, che diverranno la cifra stilistica dei dipinti-ingranaggi degli anni immediatamente successivi, costruiscono un insieme concitato, dove gli elementi penetrano gli uni dentro gli altri, si aggrediscono e si interrompono: le curve si oppongono agli angoli, tracciando un tessuto figurativo complesso, che, utilizzando ancora le parole di Vedova mentre descrive *Guernica*, trasforma il quadro in un "nucleo di energia attiva".

Agli occhi di oggi risulta quasi incredibile che proprio questo dipinto, presente sia alla Biennale del 1948, dove il Fronte Nuovo delle Arti venne invitato con ben tre sale dedicate al movimento, sia alla mostra bolognese dello stesso anno, organizzata dall'Alleanza della Cultura, sia stato uno dei bersagli della critica feroce di Togliatti-Roderigo di Castiglia, apparsa su *Rinascita*, che avrebbe definito opere come questa "cose mostruose", "scemenze" e "scarabocchi", dimostrando la miopia culturale di molta della cultura ufficiale anche nel dopoguerra, critica che causerà lo scioglimento nel 1950 del Fronte e la conseguente polemica tra "astrattisti" e "realisti". Ma Emilio Vedova, nel suo lungo percorso di artista e di uomo, si contraddistinguerà sempre per il suo estremo rigore e coerenza creativa, rimanendo fedele per tutta la vita alle dichiarazioni di poetica apparse proprio nel 1948: "Parlare dei nostri quadri significa parlare della nostra vita. Se noi non dipingiamo un naso, una ragione c'è: è sufficientemente chiara. Ed è questa: che in nessun modo noi ci riconosciamo nelle realtà costituite. [...] Domani i nostri quadri non ci saranno più, ma l'azione promossa dai nostri quadri avrà significato qualcosa, avrà parlato insomma di uomini nuovi... Oggi dobbiamo fare non una pittura 'alla maniera di', ma una pittura che parli dei nostri giorni, della nostra violenza, della nostra pena di vivere" (E. Vedova, *Dipingere un naso non è così semplice*, in "Il Mattino del Popolo", 1 febbraio 1948).



Tintoretto, *Il miracolo dello schiavo*, 1948, Venezia, Gallerie dell'Accademia

534

Emilio Vedova

Venezia 1919 - 2006

Suonatori con orchestra, anni Quaranta

Olio su tavola, cm. 50x40

Al verso altra composizione a olio: etichetta Galleria dell'Annunciata, Milano / Mostra del pittore, con dati dell'opera e n. 508.

Esposizioni

Alcune opere di Emilio Vedova 1942-1950, Milano, Galleria dell'Annunciata, 1961, cat. n. 20 (con misure cm. 33x42).

Stima € 25.000 / 35.000



Pablo Picasso, *I tre musicanti*, 1921, New York, Museum of Modern Art



535

Lucio Fontana

Rosario Santa Fè 1899 - Varese 1968

Concetto spaziale, Teatrino, 1965

Idropittura su tela, nero, e legno laccato, nero, cm. 102,5x89

Firma e titolo al verso sulla tela: I. Fontana / "Concetto spaziale"; sul telaio: etichetta Marlborough Galleria d'Arte, Roma, con n. R 799.

Storia

Marlborough Galleria d'Arte, Roma;
Galerie Françoise Mayer, Bruxelles;
Collezione Tomasinelli, Torino;
Collezione Zaira Mis, Bruxelles;
Collezione privata

Esposizioni

8 pittori 6 scultori, Roma, Marlborough Galleria d'Arte, giugno - settembre 1966;

Fontana, Bruxelles, Galerie Bernard Cats, 9 ottobre - 21 novembre 1987.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnement spatiaux, vol. II, La Connaissance, Bruxelles, 1974, pp. 168, 169, n. 65 TE 8;
Enrico Crispolti, Fontana. Catalogo generale volume secondo, Electa, Milano, 1986, p. 591, n. 65 TE 8;
Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, tomo II, con la collaborazione di Nini Ardemagni Laurini, Valeria Ernesti, Skira editore, Milano 2006, p. 777, n. 65 TE 8.

Stima € 350.000 / 450.000



Lucio Fontana davanti a un *Teatrino*



Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Teatrino, 1965*

Nel 1965, a Milano, presso la Galleria Apollinaire, Lucio Fontana espone per la prima volta i *Teatrini*, concetti spaziali sinteticamente figurativi, realizzati su due piani, una tela sul fondo, attraversata da costellazioni di buchi, e una cornice in primo piano, laccata e dai profili variamente sagomati, accostate tra loro secondo un gioco monocromatico o bicromatico, di lucido e di opaco. Opere caratterizzate da una spazialità quasi scenica, suggeriscono inizialmente forme astratte, per arrivare ben presto a rappresentare elementi figurativi probabilmente ispirati al "teatro celeste", come onde, forme tondeggianti, funghi atomici, presenze aliene o alberi spaziali. Suggestioni cosmiche, queste, forse ispirate dalle immagini del primo sbarco dell'uomo sulla Luna, in quanto nel 1968 l'artista precisa: "figurazioni dell'uomo nello spazio, quest'angoscia che cerca delle forme e non le ha ancora trovate, la paura di perdersi, questa traccia di buchi indicherebbe il cammino dell'uomo nello spazio, queste, sarebbero delle forme di abitanti di altri mondi... Io mi metto in una posizione non dell'artista, ma quasi di uno studioso, di un ricercatore che si chiude nel mondo" (Lucio Fontana, intervista a cura di L. Grassi, in *Caffeclub*, Milano, gennaio-febbraio 1968, p. 15).

Negli anni Sessanta Fontana, in linea con le teorie dello spazialismo, definite per la prima volta con il *Manifesto Blanco* del 1946, prosegue la sua ricerca verso la scoperta di nuovi mezzi espressivi, che permettano un rinnovamento dell'arte attraverso il cambiamento della forma nella sua essenza. Egli attinge dalla natura per arrivare a una profonda unità tra il colore, il suono, il tempo e lo spazio, e il movimento che si sviluppa in questi ultimi, così il gesto creativo diventa l'elemento di continuità tra lo spazio e la materia, mentre la funzione della tela viene circoscritta alla sola documentazione dell'idea, per approdare ad un concetto spaziale dell'arte. In questo decennio il processo creativo dell'artista si sviluppa su due linee parallele, da una parte mantiene lo stretto rapporto con la materia, iniziato negli anni Trenta, che si ritrova negli *oli*, nelle *nature* e nei *metalli*, dall'altra, con l'introduzione del monocromo, inizia un percorso nuovo, verso una maggiore chiarezza plastica, astratta e ideale, nelle serie dei *buchi*, dei *tagli*, nei *quanta*, nelle *ellissi* e nei *teatrini*; questi ultimi per il cromatismo e la sintesi figurativa, sono spesso stati paragonati a certe soluzioni della Pop-art.

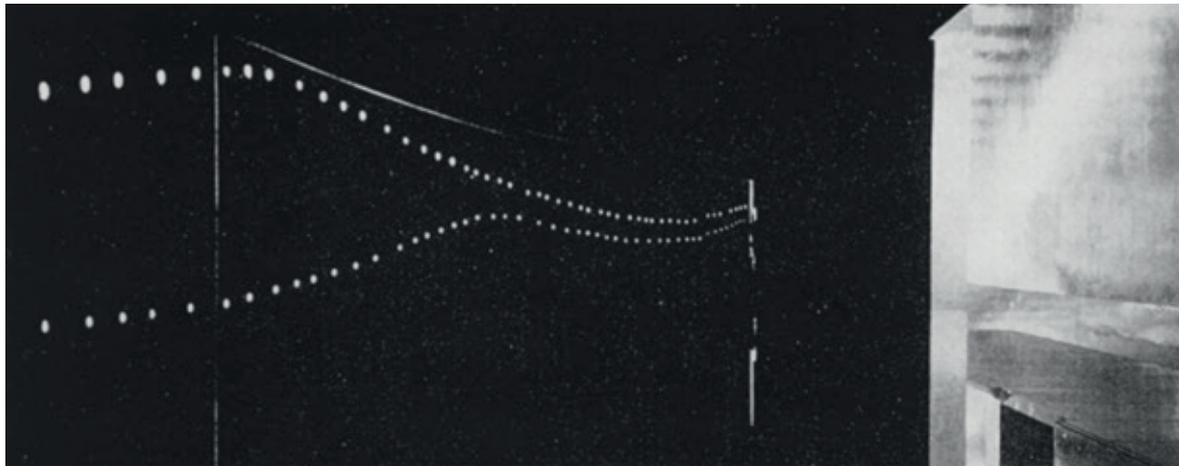
I *teatrini*, espressioni tra le più originali e moderne del linguaggio di Fontana in questi anni, possono essere considerati variazioni su uno dei temi più significativi dell'artista, i *buchi*, fori sulla superficie della tela che lasciano passare l'infinito, creando una nuova dimensione dello spazio e una corrispondenza con il cosmo, oltrepassando i limiti della prospettiva e della materia. In queste innovative opere, in uno stretto rapporto tra la superficie monocroma e l'essenzialità del segno, le costellazioni, i cui buchi vengono realizzati meccanicamente, si fanno ordinate e diventano linee sinuose che solcano la superficie, come quelle realizzate in *Settimo condotto "Utopie"*, 1964, ambiente allestito per la Triennale di Milano.

Gli *Ambienti*, massime estensioni dello spazialismo, sperimentazioni dinamiche che modellano lo spazio abitabile superando il limite

statico delle forme plastiche per andare oltre l'architettura stessa, sembrano ispirare nei *Teatrini*, oltre alla ripresa di vari elementi formali, una rinnovata spazialità, espressa attraverso uno stretto rapporto tra forme organiche e strutture architettoniche. Le cornici, che racchiudono l'opera senza limitarne l'immaterialità concettuale, riportano al teatro, inteso non come occasione narrativa, ma come luogo che permette allo spettatore di comprendere il concetto di spazio. L'interesse di Fontana per il teatro trova espressione nella scenografia e nei costumi realizzati per il balletto *Ritratto del Don Chisciotte*, con la musica di Goffredo Petrassi, messo in scena al Teatro alla Scala di Milano nel 1966-67. Il teatro permette a Fontana di realizzare un progetto complesso in cui il suono, il colore, il movimento, il tempo e lo spazio devono trovare una sintesi e una armonia perfetti, una continuità e unità delle "dimensioni dell'esistenza" per una espressione totale



Un momento della lavorazione del *Ritratto del Don Chisciotte* di Goffredo Petrassi, con scene e costumi di Lucio Fontana, Milano, Teatro alla Scala, 1967

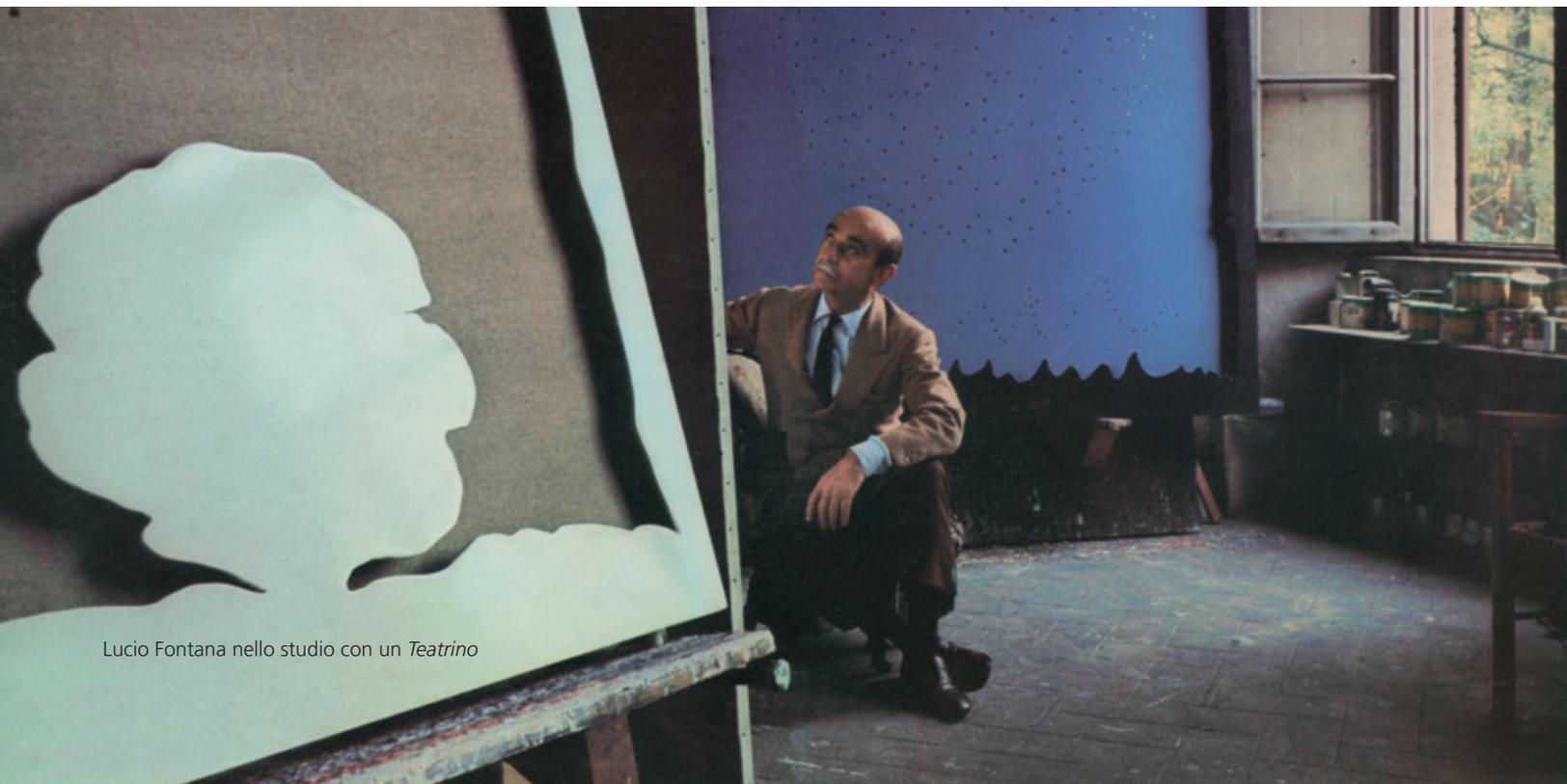


Lucio Fontana, *Settimo condotto "Utopie"*, XIII Triennale di Milano, 1964

dello spazialismo. L'essenzialità e la chiarezza compositiva della scena e l'uso dei monocromi ricordano immediatamente il linguaggio pittorico dei *Teatrini*, come le forme astratte dal sinuoso andamento, dai bordi profilati e laccati, e, in modo più originale, i buchi, posti sul pavimento, che permettono agli artisti di entrare in scena. Un discorso particolare occupa la luce, che, mentre nei teatrini crea una suggestione che allontana dalla materia, proiettando sullo sfondo le ombre dei lembi profilati, sulla scena teatrale, attraverso il movimento, tramuta il colore da elemento dello spazio a elemento del tempo, accordandosi con la melodia.

In *Concetto spaziale, Teatrino*, 1965, gli effetti della luce sulla superficie piatta raggiungono con il monocromo nero le più suggestive variazioni cromatiche, che in questo caso vengono rese più intense dalle linee frastagliate del soggetto arboreo, e dalle vibrazioni luminose della parte lucida esaltate dal fondo opaco. L'immagine si fonda su una trama strutturale sostanzialmente basata sul disegno, sia nei profili sintetici dell'immagine, sia nell'andamento ordinato della costellazione, in quanto esso "è la prima dignità concettuale dell'opera, è la fisicità ridotta all'estremo rapporto del semplice segno, è fisicità quintessenziale, e non per astrazione deduttiva, bensì per intuizione. Il procedimento immaginativo di Fontana" è "totalmente creativo, creazionistico" e non si basa su "visioni o percezioni" (Enrico Crispolti, 1972, in Id. *Carriera barocca di Fontana*, Milano, 2004, p. 101).

I *Teatrini* possono essere inseriti a pieno titolo nel continuo slancio creativo e nella ricerca inesausta di nuovi linguaggi dell'opera di Fontana, un percorso svolto a tutto campo, con profondo interesse verso ogni disciplina artistica, che gli ha permesso di divenire una delle figure artistiche di maggior rilievo del Novecento, come scrive Crispolti: "Credo che un incontro con il lavoro di Fontana possa restituire anche una nozione di "avanguardia" nel senso più schietto e consapevole di intenzione proiettiva intimamente interrogativa e di scoperta. Risponde cioè ad una necessità di intima vitale partecipazione al ritmo in continua innovazione della vita del proprio tempo. E dunque quale vitale istintiva disposizione all'impegno in una continua esplorazione creativa intesa quale necessità (e dignità) vitale" (*ibidem*, p. 246).



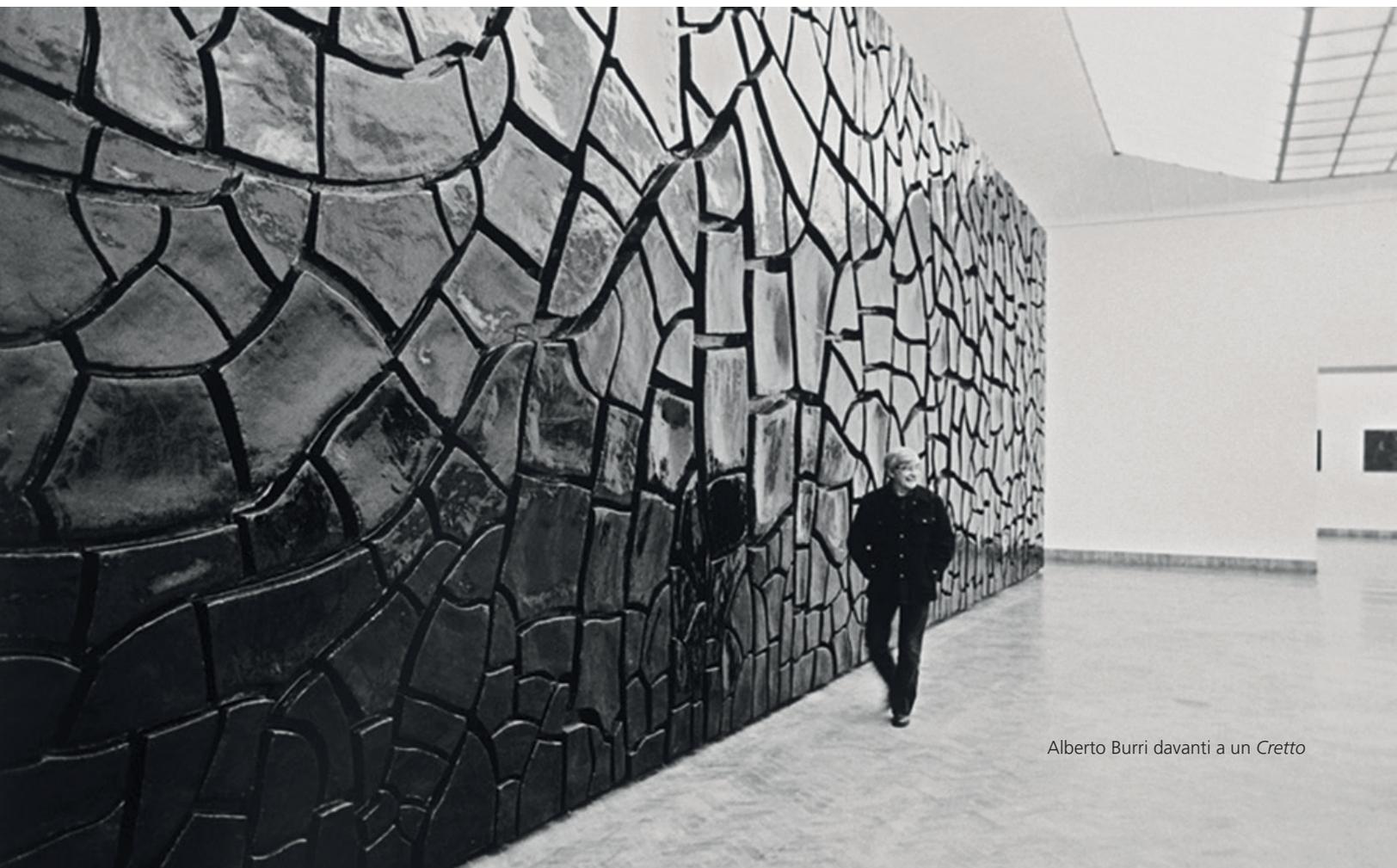
Lucio Fontana nello studio con un *Teatrino*

Alberto Burri, *Cretto bianco*, 1974

Cretto bianco, 1974, già passato nella nostra casa d'aste negli anni Novanta insieme a un'altra versione di dimensioni analoghe, è una delle prime opere della serie dei Cretti, realizzate da Alberto Burri nel corso degli anni Settanta, superfici in creta o caolino, unite da vinavil che, nella fase di essiccazione, provoca delle fenditure nella materia, che dai bordi lentamente si propagano verso il centro; un processo naturale indipendente dalla mano dell'artista, che egli può in un certo senso condizionare solo variando in alcuni punti le quantità dei componenti oppure arrestandolo nel momento in cui raggiunge l'effetto desiderato. Sulla superficie, nonostante vi si effettui un intervento dinamico affidato alla casualità, si ritrova un profondo equilibrio naturale, un armonioso susseguirsi di crepe, più o meno evidenti, che creano una articolata trama di irregolari tasselli materici, definiti con forte intensità dall'uso del monocromo bianco, che esalta il segno e il gioco di ombre derivato dalla luce imprigionata nelle fessure.

L'arte di Burri è caratterizzata da un'evoluzione continua: cambiano i materiali, le tecniche, i gesti, ma tutto si sviluppa secondo una coerenza concettuale e formale, una sorta di circolarità che ci permette di trovare legami profondi tra le opere. Una costante del suo percorso creativo è la ricerca di equilibrio, attraverso la sperimentazione e la manipolazione di materiali poveri, presi dalla vita reale e accresciuti dalle tensioni dell'animo umano, che in lui trovano origine nelle drammatiche esperienze vissute negli anni della seconda guerra mondiale. La materia, con le sue proprietà, diventa l'elemento più appropriato per raccontare il quotidiano: catrame, pietra pomice e sabbia incominciano, nel corso del tempo, a essere presenti sulle tele riducendo progressivamente l'intervento pittorico, fino a quando i sacchi, i legni, i ferri, le plastiche diventano assoluti protagonisti. La materia diviene l'opera, sostituendo la raffigurazione della realtà con la realtà stessa, e superfici non tradizionali per l'arte diventano il mezzo più adatto a trasmettere intensità drammatica attraverso squarci, strappi o combustioni; un processo creativo seguito con attenzione dall'artista, che si risolve nell'intervento sulla materia e nella sua trasformazione, senza dimenticare mai il valore del colore. Quest'ultimo acquista particolari valenze, come spiega Maurizio Calvesi: "Un sacco funziona da colore; un segno da trama; una cucitura da segno; ma soprattutto il colore da materia: ovvero il colore di Burri è materia" (M. Calvesi, *Burri, disegni, tempere e grafica, 1948-1976*, Pesaro, 1976).

I cretti portano l'identificazione dell'opera nella materia ai massimi livelli di sperimentazione, in quanto essa adesso non è semplicemente la protagonista incontrastata del linguaggio, ma, per le sue qualità fisiche, condiziona attivamente la fase creativa dell'artista e



Alberto Burri davanti a un *Cretto*



Il Cretto di Gibellina, 1984-89

in parte il risultato formale, riducendo al limite il confine tra artificio umano e natura. Con queste opere Burri propone "un'ambiguità nuova [...]. Poiché se ambigui furono i sacchi, i legni, i ferri e le plastiche, lo furono solo a chi non avvertiva la loro funzione nel quadro e non certo per il loro aspetto fenomenico. Non c'era che il sacco fosse sacco o la plastica plastica. Per i cretti il dubbio sussiste. Sempre più avviata sul cammino della pittura pura l'opera di Burri pone l'accento sull'enigma della sua consistenza materica" (Bruno Mantura, 1976, in Flavio Caroli, *Burri. La forma e l'informe*, Milano 1979, p. 104).

I misteriosi cretti, le cui superfici sono segnate in profondità, trovano la loro unità nella frantumazione, così dall'apparente distruzione emergono con forza la profonda solidità compositiva e lo splendore materico, esaltato dalla luce e dal colore monocromo, bianco o nero, imprigionati nell'impasto; la contemplazione si affianca alla concretezza, che rende tattili le percezioni, in un equilibrato plasticismo, che riporta la materia alla sua forma originaria e assoluta, fermata nello spazio e nel tempo.

La crettatura della materia, che appare già in tele antecedenti questo periodo, come *Muffa*, 1951, in cui sulla superficie pittorica si notano volontarie e leggere screpolature inserite nella composizione come elementi formali secondari, dopo aver conquistato una totale autonomia formale, divenendo unico elemento dell'opera, viene utilizzata da Burri per opere monumentali, realizzate nel 1977 per l'Università di Los Angeles e per il Museo di Capodimonte, Napoli. Particolare intervento artistico è quello del *Cretto di Gibellina*, un'opera di grandissime dimensioni realizzata sulle macerie della città distrutta nel 1968 da un terremoto. Burri imprigiona i ruderi del paese all'interno del cemento, creando una estesa superficie in cui le originali crettature divengono ampi passaggi, con l'intento di fermare il tempo e rendere eterno nella memoria ciò che è accaduto.

Il cretto, probabilmente ispirato ai processi naturali che portano il terreno a cretarsi sotto il sole, dopo una pioggia, realizzato con ciò che proviene dalla terra stessa, dopo essere passato dal cavalletto sembra tornare ad essa, ritrovando lo stretto rapporto tra natura e materia, rinnovando il suo ruolo di elemento originario della forma e quest'ultima alla sua condizione di elemento assoluto dello spazio.

In questo decennio, con la creazione dei cretti, "l'arte di Burri vi tocca una zona quasi astrale, e compie un passo ulteriore verso quell'assoluto fantastico [...], che è tensione basica, la chiave sostanziale di tutto il suo lavoro. Superfici bianche, nelle quali la materia è violentata in un craclé minuto, paziente e sapientissimo: candido limo di alluvioni essiccate in tempi memorabili, volto impassibile di un pianeta remoto e abissale della fantasia. Raramente, l'arte italiana ha conosciuto un rigore così implacabile, una così asciutta, lucida consequenzialità verso le ragioni estreme di una totale meditazione creativa e ontologica" (Caroli, cit., p. 94).

536

Alberto Burri

Città di Castello (Pg) 1915 - Nizza 1995

Cretto bianco, 1974

Caolino e vinavil su tavola, cm. 42x85

Storia

Collezione Massimo Baldelli, Citerna;

Collezione privata

Opera archiviata dalla Fondazione Palazzo Albizzini -
Collezione Burri, Città di Castello, 15 ottobre 1996, prot.
n. 452-96.

Esposizioni

I protagonisti, arte italiana nei secoli, Farsettiarte, Cortina
d'Ampezzo, 26 dicembre 1996 - 7 gennaio 1997, cat. n. 10,
illustrato a colori.

Stima € 380.000 / 500.000



Alberto Burri, *Cretto bianco*, 1974, cm. 42x85, altra versione del presente lotto





537

537
Leonardo Cremonini

Bologna 1925 - Parigi 2010

Il bambino lavato, 1951

Olio su tela, cm. 80x48,5

Firma e data in alto a sinistra: Cremonini 51.

Storia

Galleria Daniele Ugolini, Firenze;
Collezione privata

Stima € 8.000 / 12.000



538

538

Atanasio Soldati

Parma 1896 - 1953

Natura morta con sedia

Olio su tavola, cm. 45x53,5

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

Stima € 28.000 / 38.000

539

Mario Tozzi

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

Il dopobagno, 1961

Olio su tela, cm. 80x53,7

Firma e data in basso a sinistra: Mario / Tozzi / 961.

Storia

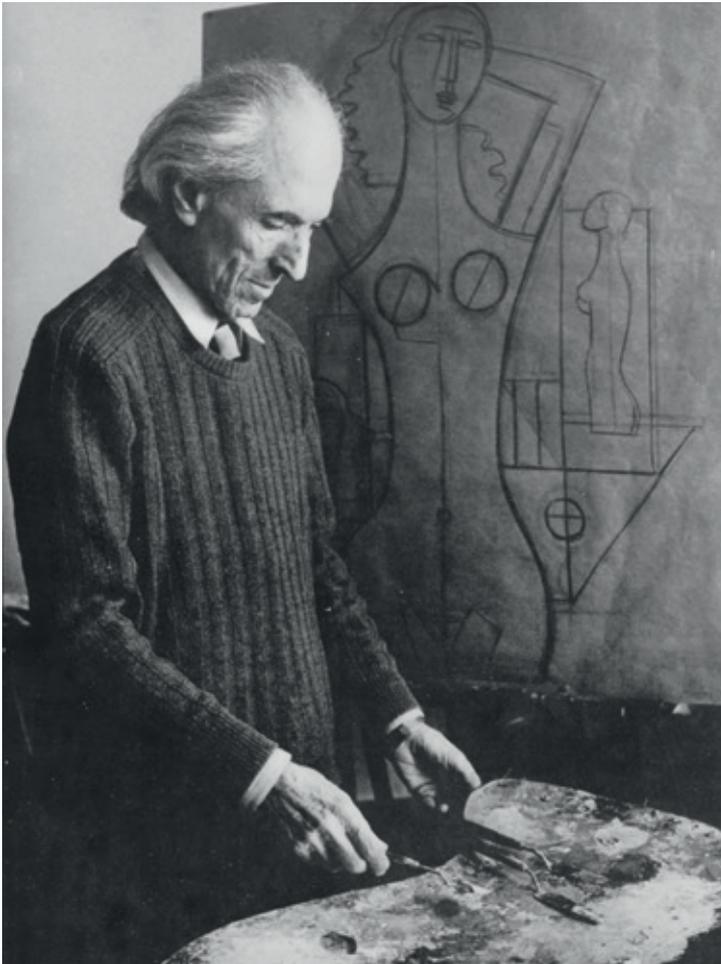
Collezione privata, Milano;

Collezione privata

Bibliografia

Marilena Pasquali, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, volume secondo, Giorgio Mondadori, Milano, 1988, p. 62, n. 61/7.

Stima € 25.000 / 35.000



Mario Tozzi



540

René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

Castello, 1930

Olio su tela, cm. 91x65

Firma e data in basso a sinistra e in basso a destra: René Paresce 1930 / René Paresce / 30. Al verso sul telaio: etichetta con scritta autografa: 3 René Paresce.

Esposizioni

René Paresce, opere dal 1905 al 1932, testi di Rachele Ferrario, in collaborazione con l'Archivio Paresce, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 26 febbraio - 3 aprile, poi Milano, Farsettiarte, 6 aprile - 3 maggio 2005, cat. n. 5, illustrato a colori;
René Paresce. Un italiano a Parigi, Brescia, Galleria Schreiber, 20 ottobre - 7 dicembre 2006, cat. p. n.n., illustrato;
L'uomo e lo spazio. Estetiche della percezione, a cura di Vittoria Coen, Modena, Centro d'Arte e Cultura Chiesa di San Paolo, 16 dicembre 2006 - 4 febbraio 2007, cat. pp. 56-57.

Bibliografia

Daniela Severi, Giulio Tega, Centottanta Opere, Galleria Tega, Milano, 2005, pp. 146-147, a colori;
Rachele Ferrario, René Paresce. Catalogo ragionato delle opere, Skira editore, Milano, 2012, p. 208, n. 5/30.

Stima € 50.000 / 80.000



541

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Casa in Brianza, 1963

Olio su tela, cm. 50x70,5

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 963. Al verso sulla tela: due timbri Galleria Gissi, Torino: etichetta Galleria Gissi, Torino / Omaggio a / Carrà, con n. 36: due timbri Galleria Cafiso, Milano: timbro Galleria d'Arte Di Pietro, Alba Adriatica: timbro Galleria La Tavolozza, Riccione: timbro Lo Scalino, Roma.

Storia

Collezione Carrà, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Massimo Carrà, in data 14.11.89.

Esposizioni

Omaggio a Carrà. Dalla poetica futurista ai valori della realtà, Torino, Galleria Gissi, novembre 1969, cat. n. 36, illustrato a colori.

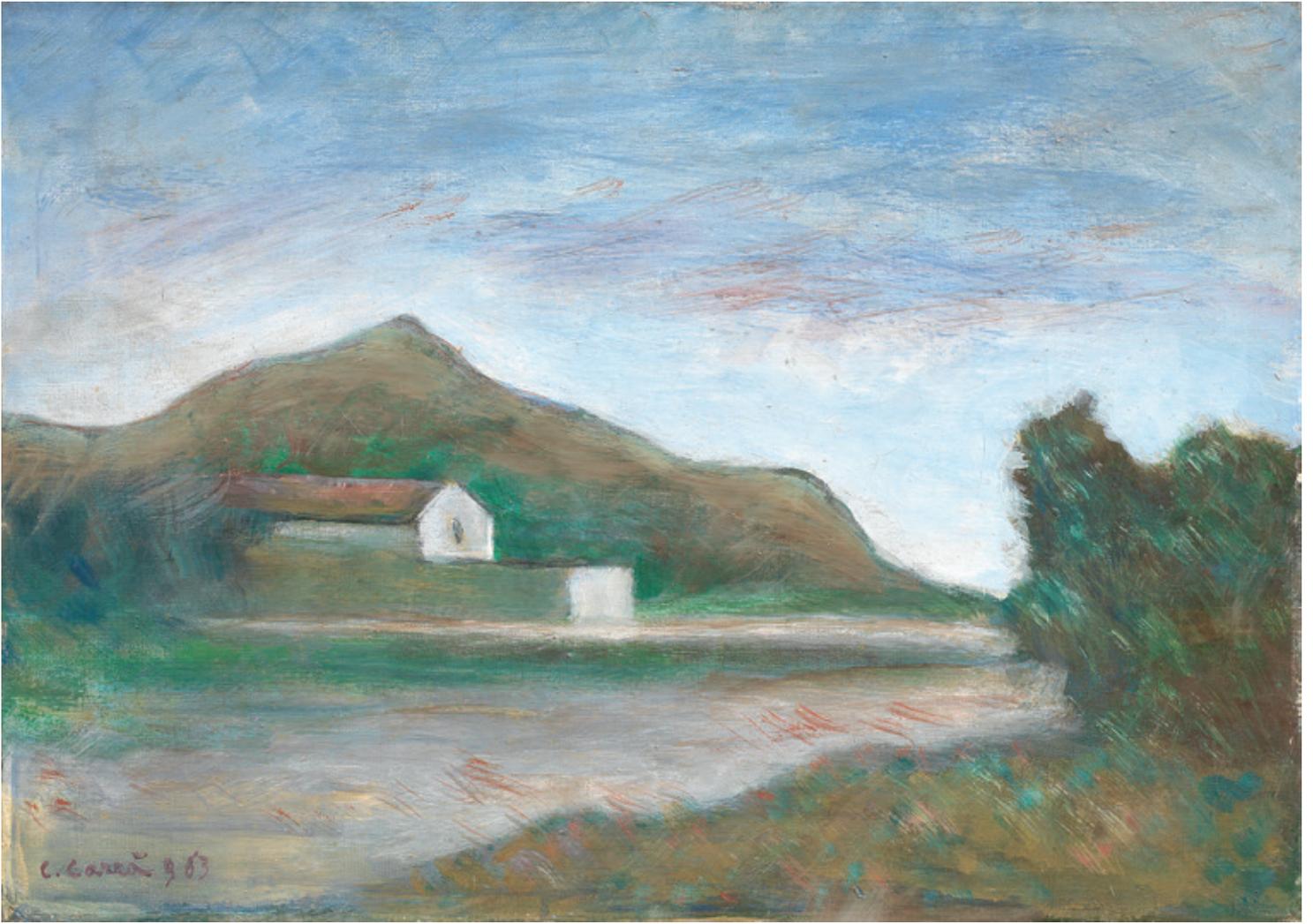
Bibliografia

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume III, 1951-1966, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 501, 586, n. 16/63.

Stima € 30.000 / 50.000



Un paesaggio della Brianza in una foto d'epoca



Morandi: il paesaggio come geografia dell'anima

Morandi trova nel paesaggio e nella natura morta i due generi eletti della sua costruzione del mondo, così come era stato per il suo grande modello, la pittura di Paul Cézanne. Francesco Arcangeli ha segnalato come alle radici della visione che Morandi aveva della natura, si ritrovi la conferma di una linea gotica che parte da Leopardi e attraverso Giovanni Pascoli arriva fino al crepuscolare Vincenzo Cardarelli di *Estate*: "Distesa estate / stagione dei densi climi / dei grandi mattini / dell'albe senza rumore...", "... e sembri mettere a volte / nell'ordine che procede / qualche cadenza dell'indugio eterno" (Francesco Arcangeli, *Giorgio Morandi*. Einaudi 1981, p. VII). E di Cardarelli Morandi illustrò con ventitre disegni le prose di *Il sole a picco*, 1929, disegni straordinari come le incisioni, paesaggi assoluti della campagna appenninica, vedute della casa del campiaro a Grizzana, del Savena e dell'Osservanza.

Tuttavia più che al crepuscolare Cardarelli il paesaggio di Morandi pare prossimo, nel carattere poetico della visione cristallina della campagna, alla poesia di Eugenio Montale, che è sì un paesaggio geograficamente ligure, ma evocativamente appenninico. Come non vedere in certi versi di *Ossi di seppia* lo stesso nitore puro dell'aria, la luce che smorza il colore calcinoso dei muri, le siepi di verde polveroso, gli alberi ombrati e le colline ocre dei paesaggi di Morandi. Basta rileggere il *Valmorbia* di Montale: "Valmorbia, scorrevano il tuo fondo / fioriti nuvoli di piante agli àsoli. / Nasceva in noi, volti dal cieco caso, / oblio del mondo. / Tacevano gli spazi, nel grembo solitario / non dava suono che il Leno roco. / Sbocciava un razzo su lo stelo, fioco / lacrimava nell'aria. / Le notti chiare erano tutte un'alba / e portavano volpi alla mia grotta. / Valmorbia,



L'atelier di Giorgio Morandi a Grizzana

un nome – e ora nella scialba / memoria, terra dove non annotta” (Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1984, p. 43). È che Morandi non è mai toccato da certi sentimenti del distacco apocalittico di Montale: Morandi non è né crepuscolare né *ermetico*, la sua visione del paesaggio viene da più lontano, da quello appenninico di Giotto. E riceve poi la luce di Piero, fino a una linea che nel moderno volge a Corot e Cézanne.

È sì un “paesaggio dell’anima” ma non è un paesaggio letterario, affidato alla descrizione; è sempre invece fissato nella memoria della visione. Quello che ha in comune alla poesia di Montale e alla prosa di Cardarelli è appunto la riduzione del mondo visivo alla memoria, per cui l’immagine appare come remota in un incanto.

Paesaggio, 1942, è un paesaggio tipicamente appenninico: è visto in verticale, nel succedersi degradanti delle colline che si intersecano l’una nell’altra a formare le propaggini del monte.

La grammatica paesaggistica di Morandi attinge qui chiaramente a Corot più che a Cézanne: la coltivazione è scandita da

filari orizzontali di alberi, forse ulivi, dalle cubiche case a sinistra e dal boschetto di alberi alti. Qui non è dato conoscere l’orizzonte e il cielo, tutto è terra: la visione appare come riportata su un piano verticale che nega la prospettiva. Ma la luce, quella luce che emana sempre dai colori di Morandi, restituisce la profondità della visione. La scala dei colori è quella delle nature morte: ocre, terra di Siena naturale, terra d’ombra bruciata, terra verde e qualche tocco di giallo di Napoli, un colore sbiadito nel bianco tanto caro a certi pittori dell’Ottocento francese.

Il paesaggio di Morandi non è quello cristallino di Ardengo Soffici, toscano e rigorosamente costruito nella casa, il cipresso e l’ulivo: non è quello più acquoso e informe di Arturo Tosi. È un paesaggio più remoto, geologicamente fuori dal tempo. Qui manca ogni colore primario: non vi sono rossi, blu, gialli e verdi puri.

È un paesaggio dipinto come se tra l’osservatore e la natura si sia frapposto un vetro, un vetro polveroso di una finestra che lo separa dal mondo.



Giorgio Morandi nel giardino della sua casa a Grizzana



Veduta della campagna di Grizzana

542

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio, 1942

Olio su tela, cm. 49x53

Firma e data in basso a destra: Morandi / 1942. Al verso sul telaio: quattro timbri Vittorio E. Barbaroux, Milano: timbro Galleria d'Arte Maggiore, Bologna: etichetta Esposizione d'Arte Italiana / Buenos-Aires / 1947.

Storia

Galleria Barbaroux, Milano;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Bibliografia

Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume primo, 1913-1947 seconda edizione, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 403.

Attestato di libera circolazione.

Free export licence.

Stima € 230.000 / 330.000



Veduta della campagna di Grizzana



Le incisioni di Giorgio Morandi: paesaggi, bottiglie e fiori.

Le incisioni di Morandi occupano un posto centrale, a fianco delle sue pitture, nella storia dell'arte del Novecento. Morandi come i grandi maestri del passato, Rembrandt e Goya, ha praticato l'incisione con un rigore totale, in tutti i suoi aspetti espressivi e tecnici. Non a caso Lamberto Vitali, che dell'opera di Morandi è stato l'esegeta più attento, ha posto in epigrafe all'inizio del suo saggio introduttivo al catalogo dell'opera grafica del pittore una frase di Odilon Redon: "Il faut respecter le noir".

Le prime lastre incise all'acquaforte da Morandi sono del 1912 e la sua produzione è stata intensa fino al 1945: dopo, negli anni Cinquanta fino alla morte, 1964, si hanno prove più rare.

I soggetti delle incisioni sono gli stessi della sua pittura: nature morte, fiori, paesaggi e, più raramente ritratti, uno maschile nel 1925, quello di Torquato Raimondi nel 1926, quattro femminili, tra 1927 e 1928. Vitali ha catalogato in tutto centotrentadue incisioni diverse e ha segnalato come Morandi sia arrivato a "tradurre su lastra tutte le conquiste toccate nel campo pittorico" (Lamberto Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Einaudi, Torino, 1964, p. 15). Le prime prove sono raffigurazioni molto scarne, quasi radiografiche del paesaggio bolognese e appenninico: *Il ponte sul Savena*, 1912, e *Grizzana*, 1913. Le prime nature morte, come quella con bottiglia e brocca del 1915, risentono ancora della breve ma decisiva stagione cubo-futurista, ma già nel 1921, in incisioni come la *Natura morta con pane e limone*, nella sua scabra essenzialità, Morandi sembra risalire a quel carattere decisamente plastico dei primitivi italiani del Trecento, Giotto principalmente, e della sua grammatica essenziale delle forme che si ritrova anche nella costruzione solida e "cubica" delle case nei paesaggi, con uno sguardo sempre aperto



Il torchio dell'Accademia di Belle Arti a Bologna



Particolare dello studio di Giorgio Morandi in via Fondazza

alla modernità, come nel dipinto *Fiori* del 1916, in cui la presenza di Henri Rousseau il Doganiere si sente forte, così come nelle *Bagnanti* del 1915 si sente quell'arco che da Cézanne corre a Picasso e Braque cubisti. Dal 1927 al 1935 viene quella che Vitali ha chiamato "la grande stagione di Morandi", non solo perché egli incide in media oltre dieci lastre all'anno, in modo che il gruppo costituisce quasi tre quarti dell'intero corpus, ma perché il pittore, "libero ormai da qualsiasi preoccupazione d'ordine strettamente tecnico", arriva a realizzare opere che hanno lo stesso valore estetico dei dipinti. Anche la breve ma eccezionale stagione

metafisica di Morandi del 1918-19, con le *Natura morta con manichino* e *Natura morta con sfere e righelli*, produrrà un rigore costruttivo che, continuato con le nature morte del 1920, corrispondente al pensiero di *Valori Plastici*, si farà sentire nella grafica successiva.

Il gruppo di incisioni qui presenti, tutte risalenti al decennio 1921-1931, rappresentano in modo completo i grandi esiti della sua grafica.

Le tre incisioni con fiori (a parte quella con *Fiori in un vasetto bianco*, 1928, ma con la data 1917 in lastra, di cui si è già ricordata la derivazione dal quadro omonimo), *Cornetto con fiori di campo*, 1924, *Fiori in un cornetto su fondo ovoidale*, 1929, *Fiori di campo*, 1930, attestano una delle vene più profonde della pittura di Morandi, il suo *lirismo*, il prevalere di un accento poetico fortemente interiore, che interpreta la natura secondo i moti profondi dell'anima. Nelle tre nature morte di bottiglie, *Natura morta di vasi, bottiglie ecc. su un tavolo*, 1929, *Vari oggetti su un tavolo*, 1931, e infine *Natura morta a grandi segni*, 1931, in cui Morandi tocca uno dei vertici altissimi della sua arte grafica, si assiste a quella doppia costruzione della luce e del volume, attraverso il reticolo intrecciato e fittissimo dei segni, costruzione di cose piccole ma in cui è possibile ritrovare l'ordine e la misura del mondo.



Case del Poggio a Grizzana



543

543

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

La casetta con il portico e il cipresso (lastra grande), 1924

Acquafornte su zinco, es. 22/30,
cm. 20,1x23,5 (lastra), cm. 28x43,8
(carta)

Firma e data a matita sul margine in
basso a destra: Morandi 1924, in basso a
sinistra tiratura: 22/30.

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

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di
Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore,
Torino, 1964, n. 21;
Michele Cordaro, Morandi incisioni.
Catalogo Generale, Edizioni Electa,
Milano, 1991, p. 22, n. 1924 1.

Stima € 6.000 / 9.000



544

544

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio con la ciminiera (Sobborghi di Bologna), 1926

Acquafornte su zinco, cm. 22,7x24,1
(lastra), cm. 30,5x36 (carta)

Firma e data a matita sul margine in
basso a destra: Morandi 1926.

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

Bibliografia

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

Stima € 8.000 / 12.000



545

545
Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Il Poggio al mattino, 1928

Acquaforte su zinco, es. 17/50, cm. 24,6x24,8 (lastra), cm. 37,7x50,3 (carta)

Firma e data in lastra in basso a sinistra: Morandi / 1928, firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, in basso a sinistra tiratura: 17/50.

Secondo stato su tre; tiratura di 50 esemplari numerati e 3 prove.

Bibliografia

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

Stima € 7.000 / 12.000



546

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio (Chiesanuova), 1924

Acquafornte su rame, cm. 15,5x15,7

(lastra), cm. 23x33 (carta)

Firma a matita sul margine in basso a sinistra: Morandi, data in basso a destra: 1924.

Secondo stato su tre. Tiratura di 15 esemplari numerati e numerosi altri non numerati.

Bibliografia

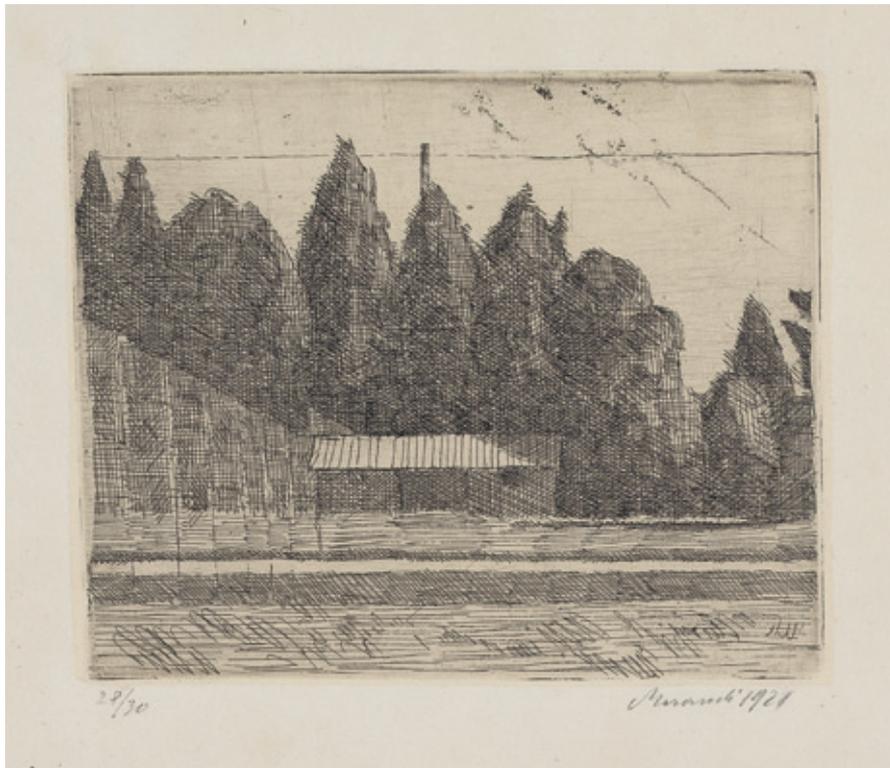
Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 24;

Michele Cordaro, Morandi incisioni.

Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 25, n. 1924 4.

Stima € 5.000 / 8.000

546



547

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Campo di tennis ai Giardini Margherita a Bologna (lastra piccola), 1921

Acquafornte su zinco, es. 28/30,

cm. 11,3x13,6 (lastra), cm. 18,5x25,5

(carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1921, tiratura in basso a sinistra: 28/30.

Primo stato su due. Tiratura di 30 esemplari numerati e qualche prova di stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 11;

Michele Cordaro, Morandi incisioni.

Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 11, n. 1921 6.

Stima € 4.000 / 6.000

547



548

548 Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta a grandi segni, 1931

Acquaforte su zinco, es. 42/50, cm. 24,5x33,8 (lastra), cm. 36,6x50 (carta)

Firma in lastra in basso al centro: Morandi; firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1931, in basso a sinistra tiratura: 42/50.

Secondo stato su tre; tiratura di 50 esemplari numerati e qualche prova di stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 83;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 96, n. 1931 4.

Stima € 10.000 / 15.000



549 - misure reali

549

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con pane e limone, 1921

Acquafornte su rame, cm. 3,5x7,2 (lastra), cm. 11,5x16,6 (carta)

Firma a matita sul margine in basso a sinistra: Morandi, in basso a destra data: 1921. Su un cartone di supporto: etichetta Galleria d'Arte Maggiore, Bologna.

Stato unico. Tiratura di alcuni esemplari non numerati.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 13;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 12, n. 1921 8.

Stima € 4.000 / 6.000



550

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Vari oggetti su un tavolo, 1931

Acquafornte su rame, es. 12/30, cm. 17,5x19,5 (lastra), cm. 28,4x43,7 (carta)

Firma in lastra in basso a sinistra: Morandi, firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1931, in basso a sinistra tiratura: 12/30.

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

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 87;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 99, n. 1931 7.

Stima € 8.000 / 12.000



551

551

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Fiori in un vasetto bianco, 1928

Acquaforte su zinco, es. 25/30, cm. 24,6x16,3 (lastra), cm. 44,8x34 (carta)

Data in lastra a destra verso il basso: 1928, firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1928, in basso a sinistra tiratura: 25/30; timbro a secco Eredità Morandi 1996; al verso su un cartone di supporto: etichetta Mostra Internazionale di Bianco e Nero - Lugano.

Secondo stato su tre; tiratura di 30 esemplari numerati.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 51;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 58, n. 1928 11.

Stima € 7.000 / 10.000



552

552

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Fiori di campo, 1930

Acquafornte su zinco, es. 7/21,
cm. 24,6x21 (lastra), cm. 36,6x31,2
(carta)

Firma e data a matita sul margine in
basso a destra: G. Morandi 1930, tiratura
in basso a sinistra: 7/21: timbro a secco
Finarte Eredità Morandi 1996.

Primo stato su due; tiratura di 21
esemplari numerati e 3 prove.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di
Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore,
Torino, 1964, n. 78;
Michele Cordaro, Morandi incisioni.
Catalogo Generale, Edizioni Electa,
Milano, 1991, p. 89, n. 1930 11.

Stima € 6.000 / 9.000



553

553

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Cornetto con fiori di campo, 1924

Acquafornte su zinco, es. 27/50,
cm. 20,3x16,2 (lastra), cm. 28,8x22,8
(carta)

Firma e data a matita sul margine in
basso a destra: Morandi, tiratura in basso
a sinistra: 27/50.

Primo stato su due; tiratura di 50
esemplari, di cui alcuni non numerati e
alcuni su carta Giappone.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di
Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore,
Torino, 1964, n. 22;
Michele Cordaro, Morandi incisioni.
Catalogo Generale, Edizioni Electa,
Milano, 1991, p. 23, n. 1924 2.

Stima € 5.000 / 8.000

554

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Fiori in un cornetto su fondo ovoidale, 1929

Acquafornte su rame, es. 9/40,
cm. 29,8x19,7 (lastra), cm. 47,9x32,7
(carta)

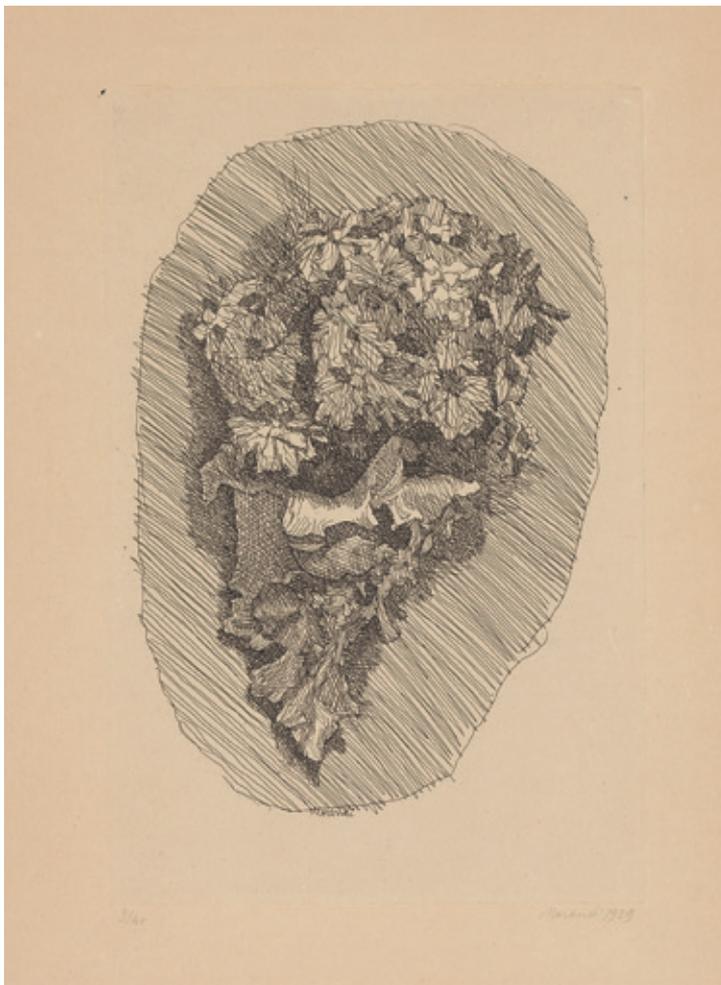
Firma in lastra in basso al centro:
Morandi, firma e data a matita sul
margine in basso a destra: Morandi
1929, in basso a sinistra tiratura: 9/40.

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.

Stima € 6.000 / 9.000



554

555

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta di vasi, bottiglie etc. su un tavolo, 1929 ca.

Acquafornte su rame, cm. 14,5x20
(lastra), cm. 28,5x30,5 (carta)

In basso a sinistra scritta a matita: da
effettuarne la tiratura; al verso scritta:
acquafornte di mio fratello / Giorgio
Morandi / Maria Teresa Morandi.

Primo stato su due; tiratura di 62
esemplari numerati e tre prove di
stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di
Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore,
Torino, 1964, n. 67;
Michele Cordaro, Morandi incisioni.
Catalogo Generale, Edizioni Electa,
Milano, 1991, p. 74, n. 1929 14.

Stima € 4.000 / 6.000



555

556

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, 1955

Olio su tela, cm. 20,5x30,5

Firma in basso a sinistra: Morandi. Al verso sulla tela: timbro Galleria Annunciata, Milano; sul telaio: etichetta e timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 7078: timbro Galleria Lorenzelli, Bergamo; sulla cornice: etichetta Galleria d'Arte Rizziero, Teramo.

Storia

Galleria del Milione, Milano;
Collezione L. Alloni, Torino;
Collezione Del Fante, Milano;
Galleria Annunciata, Milano;
Collezione Colombo Ricci, Firenze;
Collezione O. Zamattei, Milano;
Galleria d'Arte Rizziero, Teramo;
Collezione privata

Esposizioni

IX Quadriennale d'Arte Nazionale, Roma, 1965-66, cat. n. 4.

Bibliografia

Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume secondo, 1948-1964, seconda edizione, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 939.

Attestato di libera circolazione.

Free export licence.

Stima € 350.000 / 450.000



Morandi. La natura morta come allegoria dell'esistere

La critica ha da tempo individuato in Giorgio Morandi il punto di arrivo di una linea che viene da lontano, il cui punto di partenza sembra risalire a Giotto, passare per Piero della Francesca e, attraverso lo snodo Chardin-Cézanne, arrivare nella modernità a Morandi (Carlo Carrà, 1925; Roberto Longhi, 1935, 1945; Cesare Brandi, 1939, 1942; Vitale Bloch; Lamberto Vitali, 1971; Francesco Arcangeli, 1964; Franco Solmi, 1978; Jean Leymarie, John Rewald, 1973; Carlo Ludovico Ragghianti, 1982; Giulio Carlo Argan, 1984; Giuliano Briganti, 1984; Paul Rosenberg, 1984; Eugenio Riccomini, 1985).

Sulla parentela Chardin-Cézanne aveva discusso Ardengo Soffici su *La Voce* nel luglio 1912, che aveva pubblicato foto di dipinti di Cézanne nel 1909 e un fascicolo sul grande maestro francese. Sembra che Morandi già conoscesse dal 1908 i dipinti di Cézanne, riprodotti in un volume di Vittorio Pica, e un incunabolo del paesaggio morandiano, quale il *Paesaggio con ponte* del 1914, sembra esemplato sul *Ponticello* di Cézanne del 1885, e ancora sul celebre paesaggio *La trincea* del 1870 circa. Un'altra voce francese decisiva nel formarsi della pittura di Morandi, dopo la sua iniziale partenza futurista e l'eccezionale periodo metafisico, fu, accanto a quella di Chardin nella natura morta, quella di Jean-Baptiste-Camille Corot nel paesaggio. Questo guardare a una linea che veniva da Giotto e da Piero della Francesca passando attraverso Chardin, Corot e Cézanne, costituiva dunque quella "diversità" di Morandi rispetto ai canoni monumentali del Novecento italiano, già accennata dallo scrittore Riccardo Bacchelli nel suo articolo sull'artista apparso sul giornale *Il Tempo* di Roma il 29 marzo 1918. Una "diversità" che verrà poi rimproverata a Morandi per "quel suo camminare a ritroso, da Cézanne, verso Chardin, ed oltre, fino a Pompei" anche dal suo antico sodale e amico Osvaldo Licini, che non fu un arretrare verso il passato, ma un andare verso il moderno, così come hanno segnalato Arcangeli, Solmi e Riccomini, e che costituisce l'eccezionalità di Morandi nel panorama dell'arte del Novecento.

Questa "diversità", questo collocarsi della pittura di Morandi fuori dai canoni del novecentismo monumentale da un lato e dalla ricerca delle avanguardie e delle mode susseguentesi nel secolo dall'altro, colloca il pittore fuori del contesto italiano e lo pone tra i massimi vertici dell'arte moderna.

Arcangeli ha ben spiegato in alcune pagine del suo libro straordinario sul pittore, come Morandi abbia superato e risolto quel "dualismo tra costruzione prospettica e struttura cromatica" che tanto ha assillato la pittura del Novecento, sulla scia di quanto aveva già scritto Brandi: "In questo senso si produce la sutura del dualismo fra costruzione prospettica e struttura cromatica: ed è a questo punto di fusione che d'ora in poi si riconurranno le varie soluzioni formali della pittura di Morandi" (Francesco Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Einaudi, Torino, 1981, pp. 118, 119).

Se il punto di partenza di questa interpretazione della pittura di Morandi era stato il *Piero della Francesca*, 1914, di Longhi, tuttavia Arcangeli distingue tra il "lume zenitale" del grande pittore del Rinascimento e quel "lume ridotto" caro a Morandi, arrivando a una distinzione che ancor oggi pare stupefacente ma vera: "Il tono di Morandi si diversifica dall'intonazione di Piero della Francesca proprio per la sua 'antisolarità', antimediterraneità, perché implica una riduzione della gamma cromatica rispetto e in rapporto a quel segreto «fluido interno al colore» che diviene, in essa, la luce; e fa quindi, per eccellenza, tutt'uno con un sentimento di ambientazione 'esistenziale', di approfondita e squisita coscienza umana, tipica d'una temperie di media Europa. Essa è comune ad alcuni indagatori, uomini profondi e moderati, altrettanto lontani dalla sublime follia nordica quanto dall'eroica solenne concezione mediterranea. La singolarità della sorte di Morandi è proprio quella di piantar le ultime tende di questa concezione 'temperata' al limite di quella che durante la guerra fu 'linea gotica', oltre la quale è il Mediterraneo, e al nord della quale comincia la grande mescolanza fra Nord e Sud, temperata, appunto, anzitutto nella fascia francese e d'Italia del Nord" (*ibidem*, p. 119).

Sottile distinzione questa del critico bolognese, che va a collocare Morandi in una posizione di assoluta originalità rispetto sia all'antico che al moderno, il cui segreto è da cogliere nel nesso intimo e profondo tra la luce come "fluido interno al colore" e il sentimento segreto dell'esistenza che traspare nelle nature morte e nei paesaggi del pittore, quasi indicibile e intraducibile nelle parole scritte della critica. Riprendeva poi Arcangeli una pagina memorabile di Brandi sulle nature morte di Morandi: "Né forse alcuno, prima di Morandi, aveva parlato con tale intensità attraverso l'evocazione di oggetti inanimati, poiché, oltre i supremi valori figurativi – le squisite ricerche cromatiche, le audaci soluzioni spaziali – vi è qualcosa, in queste Nature morte, che oltrepassa, non dico certo il soggetto, ma il loro esser pittura, e sommessamente canta l'umano.

«Nel momento stesso che quelle fiasche e quelle bottiglie si affermano davanti ai nostri occhi in modo indimenticabile e incomparabile, la loro forma cede ad un afflato che le scompone, e riconduce diritto all'animo, all'uomo.

«Nulla è meno astratto, meno avulso dal mondo, meno indifferente al dolore, meno sordo alla gioia, di questa pittura, che apparentemente si ritira ai margini della vita e si interessa, umbratile, ai pulvirenti ripostigli della cucina»" (*ibidem*, p. 120).

Sembra apparire qui l'influsso, presente e forte in Arcangeli, di tutta una linea letteraria, della poesia e dell'incanto della vita semplice e dimessa, avviata da Giovanni Pascoli, che giungeva fino al crepuscolare Vincenzo Cardarelli di *Estiva*, e alle prosa *Il sole a picco*, con i bei disegni di Morandi nell'edizione del 1929, e sfociare poi in tempi più recenti in una sorta di equazione tra Morandi e Montale, quello di *Mediterraneo* in *Ossi di seppia* del 1925, che scriveva: "Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale / siccome i ciottoli che tu volvi, / mangiati dalla salsedine; / scheggia fuori del tempo, testimone / di una volontà fredda che non passa. / Altro fui: uomo intento che riguarda / in sé, in altrui, il bollire / della vita fugace [...] / e tutti vidi / gli eventi del minuto / come pronti a disgiungersi in un crollo" (Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. 59). Morandi non fu tuttavia un ermetico,

così come non fu un "selvaggio", sebbene avesse partecipato nel 1927 all'esposizione degli artisti raccolti intorno alla rivista di Mino Maccari insieme a Soffici e Rosai, e fosse stato definito da Leo Longanesi "il più bell'esemplare di Strapaese". La pittura di Morandi sta sola dunque, nel punto più alto dell'arte italiana del secolo passato.

Negli anni Quaranta-Cinquanta Morandi sviluppa il genere della natura morta verso esiti estremi: introduce in modo sempre più frequente il ricorso alle "variazioni sul tema" riprendendo la stessa composizione di oggetti più volte, come in una frequenza seriale e definendo nei suoi esempi accenti di volta in volta sottilmente legati alla luce e all'ombra, ai toni di colore locale, come in un pentagramma musicale. Sono un esempio di questa che è stata definita, forse in modo riduttivamente moderno, "serialità", quattro nature morte del 1941, di tela quadrata, composte ogni volta di un gruppo di tre bottiglie, un lume a petrolio e un vasetto basso, disposti nella stessa posizione sul piano e nella stessa luce: e ancora nel 1954, quattro tele in cui cinque oggetti, cassetina a fasce di tinta alternate, ciotola in porcellana, piccola bottiglia in vetro lattimo, ancora ciotola e ancora bottiglia, sono disposti in sequenza frontale su un piano più scuro, come in una finale chiamata in scena teatrale. Su queste opere la critica si è esercitata all'infinito, alla ricerca di quel nesso profondo che lega la pittura di Morandi a un desiderio definito da *vis media*, ma che in realtà nasconde una volontà potente di decifrare quasi la struttura originaria di un mondo.

La natura morta appare il genere principale di pittura frequentato da Morandi, con il paesaggio e i fiori; pochi infatti gli esempi di ritratti e autoritratti, quasi a rifuggire la figura umana come simbolo accidentale, legata alla caducità rispetto al carattere immoto del mondo.

La natura morta richiede, come genere, un grado notevole di preparazione che attiene alla disposizione degli oggetti prima di essere dipinta, che manca alla pittura di paesaggio, per sua natura sospesa alla variabilità delle condizioni atmosferiche e ai cambiamenti di luce. Morandi sceglie i suoi oggetti "rendendoli opachi, intransitivi, asettici, privi di qualsiasi riferimento al minuto" e li riduce a volumi puri, a forme espropriate di ogni uso, come i barattoli cilindri di cartone dell'Ovomaltina, a cui nega la loro originaria etichetta tingendoli con una vernice uniforme e neutra.

Il pittore ricomponde qui la linea che partiva dagli esempi di Chardin, quella che è stata definita del "mondo del tavolo", con gli oggetti disposti in un ordine apparentemente quotidiano ma in effetti fuori dal tempo, con il vezzo di introdurre a volte un qualcosa di instabilità ponendo un coltello sul ciglio del tavolo, quasi in tensione verso quel mondo immoto. Come Chardin Morandi sembra disporre le sue nature morte quali "teatrini" che "esprimono una sorta di sospensione nella presenza, una fisicità trattenuta, in cui lo scorrere del tempo pesca nell'immoto abbandono dell'esistenza degli oggetti" (Roberto Pasini, *Morandi*, Clueb, Bologna 1989, p. 59).

Si è nuovamente ricorsi, per trovare un analogo poetico a questa pittura, a certi versi di Montale in cui gli stati più profondi dell'animo vengono associati a immagini e cose: "E andando nel sole che abbaglia / sentire con triste meraviglia / com'è tutta la vita e il suo

travaglio / in questo seguire una muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia"; e ancora: "Ci muoviamo in un pulviscolo / madreperlaceo che vibra, / in un barbaglio che invischia / gli occhi e un poco ci sfibra" (Montale, cit., pp. 30, 31). Quello che hanno in comune i versi di *Ossi di seppia* di Montale e le nature morte di Morandi pare dunque un comune distacco dal fuoco della vita,

della contingenza effimera delle passioni, e superando la caducità drammatica del mondo; rifugiarsi – non, si badi bene, astrarsi – in quella contemplazione muta alla ricerca di un significato dell'esistenza. È su questa scia che un poeta attento a Morandi come Philippe Jaccottet ha segnalato la congiunzione di Morandi non solo con Leopardi ma anche con Pascal: "«Quando mi sono messo qualche volta a considerare il vario agitarsi degli uomini (...), ho scoperto che tutta l'infelicità degli uomini deriva da una sola causa, dal non sapere starsene in pace, in una camera...».

Anche se Pascal precisa in seguito che un uomo privo di distrazioni è il più infelice di tutti, egli sa che ogni distrazione è illusoria; e che l'uomo in grado di concentrarsi, nel silenzio e nella solitudine, sui soli compiti davvero necessari è il solo ad essere nella verità. In ogni caso, ecco una lezione di Pascal alla quale Morandi non smetterà mai di confrontarsi.

All'amico di gioventù Giuseppe Raimondi, Morandi un giorno ha confidato, a proposito di Pascal: «Pensare che non era che un matematico. Credeva nella geometria. Ma credi che sia una cosa da poco? Con la matematica, con la geometria, si spiega quasi tutto». Quando proverò a interrogare i suoi quadri, non mi dovrò scordare di queste parole, né di questo «quasi tutto»" (Philippe Jaccottet, *La ciotola del pellegrino (Morandi)*, Casagrande, Bellinzona 2007, pp. 19, 20).

Da queste altezze pare discendere l'aspirazione all'assoluto che pervade, nella sua manifesta umiltà, le nature morte di Morandi: la conchiglia, il vasetto striato e quello bianco che compongono questa natura morta stanno in quella luce.



Giorgio Morandi dalla finestra di via Fondazza



Marino Marini, *Giocoliere*, 1932, gesso, Galleria Civica d'Arte Moderna, Milano

Marino Marini: *Giocoliere*, 1939

Il *Giocoliere* del 1939 in terracotta è uno dei primi realizzati da Marino; dello stesso esemplare esistono un gesso policromo a Milano presso il Museo del Novecento e quattro esemplari in bronzo di cui uno a Firenze al Museo Marini San Pancrazio. Questo giocoliere, privo di un braccio, risente sicuramente della tendenza cara a Marino come del resto a molti suoi contemporanei, di guardare all'arte antica donando alle opere una patina ancestrale, legata ad un tempo lontanissimo, quasi si trattasse di un reperto riemerso da un passato imprecisato e proprio per questo carico di un forte significato emotivo.

Marino a proposito di questa caratteristica soleva dire "il mio arcaismo, i miei etruschi non c'è da spiegare tanto. Il mio io è nato lì, in quella regione, i miei nonni sono quelli. È una civiltà che ancora oggi esce dalla terra, qualcosa che alimenta ancora chi vi vive. Io mi sento estremamente legato a questa mia terra, a questo senso popolare, arcaico, appunto, così vivo, così intelligente. L'ho nel sangue, non posso levarmelo di dosso."

Mettendo a confronto il *giocoliere* del 1939 con i danzatori degli anni Cinquanta colpisce subito la differenza stilistica. Trattandosi comunque dello stesso soggetto Marino lo affronta e lo tratta in maniera molto diversa: il primo, pur nella sua attualità, resta comunque legato ad un impianto classico: le membra sono muscolose ma allo stesso tempo rilassate, la pelle levigata e i muscoli del giovane uomo torniti. Nei danzatori successivi invece la tensione si fa altissima, gli arti sono rigidi, si perde l'anatomia umana e ci si avvicina a forme taglienti, geometriche che racchiudono tutta la tensione che Marino avverte nella realtà contemporanea.

Proprio come molti suoi contemporanei, Picasso o Severini soltanto per fare due nomi, anche Marino ha frequentato nei suoi dipinti e nelle sue sculture il mondo dello spettacolo come metafora della transitorietà della vita. Il dinamismo dei corpi in movimento, il turbinio dei colori nelle scene e nei costumi esercitano sull'artista un grandissimo fascino; vi è infatti una cura speciale nel ricreare le sfumature degli sfondi, rese con larghe campiture di colore oltre che nel decorare i costumi e i dettagli delle scene stesse con minuzia ed amore per la cura del particolare.

I giocolieri e i danzatori oltre che attori di un mondo affascinante, sono anche il simbolo di una ricerca ossessiva da parte dell'uomo di un equilibrio inarrivabile e il duro mestiere del saltimbanco altro non è se non metafora dell'umanità sempre in bilico fra il piacere e il dovere, il bene e il male, la vita e la morte...

Maria Teresa Tosi
Direttrice della Fondazione Marino Marini, Pistoia



Marino Marini nello studio



Opere di Marino Marini alla Galleria Civica d'Arte Moderna, Milano

557

Marino Marini

Pistoia 1901 - Viareggio 1980

Giocoliere, 1939

Scultura in terracotta, cm. 154 h.

Firma e data su una gamba: Marino / 1939.

Storia

Collezione Marelli, Milano;

Collezione privata

Certificato su foto Fondazione Marino Marini, Pistoia, 5-11-2013, con n. 29.

Della scultura esistono un esemplare in gesso, un esemplare in terracotta e quattro esemplari in bronzo.

Bibliografia

Gualtieri di San Lazzaro, Marino Marini, l'opera completa, introduzione H. Read, saggio critico di P. Waldberg, Silvana Editoriale d'Arte, Milano, 1970, p. 333, n. 93;

Maria Teresa Tosi, Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura, Skira Editore, Milano, 1998, pp. 106, 107, n. 150 c.

Temporanea artistica – libera circolazione.

Free export.

Stima € 200.000 / 300.000



558

Igor Mitoraj

Oederan 1944 - Parigi 2014

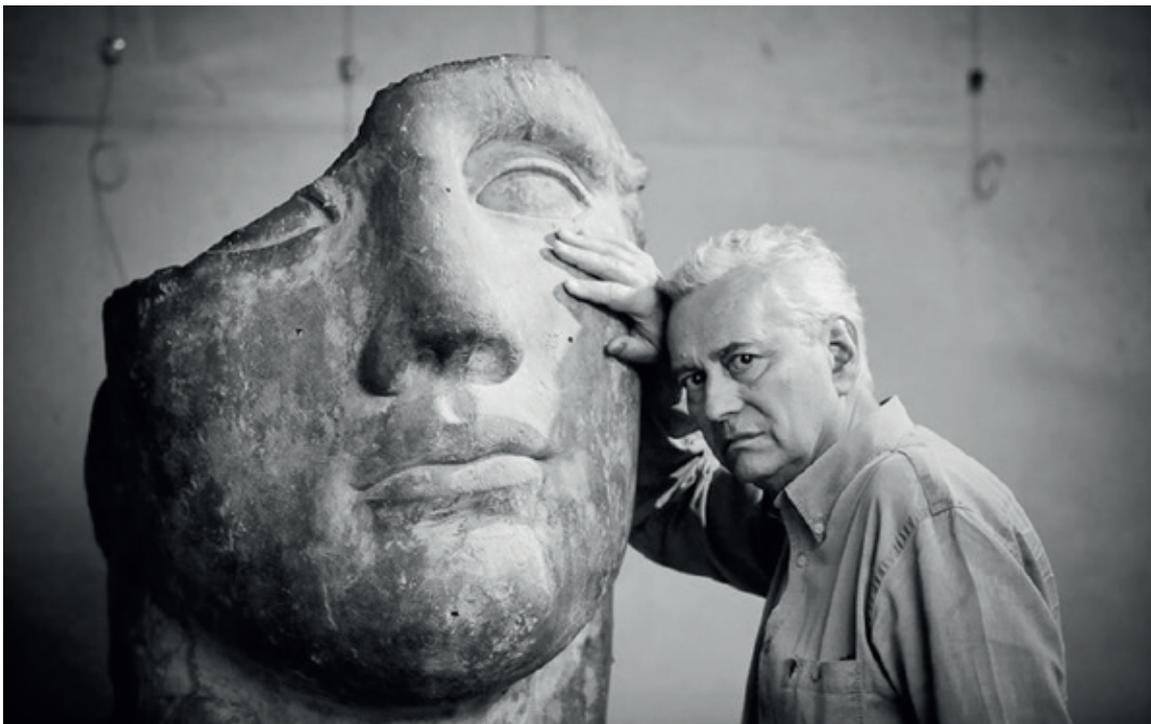
Per Adriano, 1993

Scultura in bronzo, es. 5/6, cm. 89 h.

Tiratura e firma sulla base: Mitoraj 5/6; punzone Fonderia Del Chiaro, Pietrasanta.

Opera registrata presso l'Archivio Mitoraj.

Stima € 140.000 / 190.000



Igor Mitoraj con una sua opera



Giorgio de Chirico e la bella maniera

*Mio Dio fate che il mio mestiere di pittore
sempre più si perfezioni.
Fate mio Dio che per mezzo della materia pittorica,
io progredisca fino all'ultimo giorno della mia vita,
Datemi, mio Dio, intelligenza, forza e volontà,
Per sempre migliorare le mie emulsioni. [...]]
E pertanto mio Dio aiutatemi sopra ed anzitutto,
A risolvere i problemi pittorici della mia arte,
Ché ai problemi metafisici e spirituali
Ci pensan oggi critici ed intellettuali!*

Giorgio de Chirico,
Preghiera mattutina del perfetto pittore



Giorgio de Chirico nel salone della casa romana

Venezia, Isola di San Giorgio, seconda metà anni Quaranta, *Achille in riva all'Egeo*, 1957, *Due cavalli in un paese*, (1964), sono tre dipinti che appartengono al cosiddetto *periodo barocco* di Giorgio de Chirico: la pittura di questi anni, definita appunto "barocca" dalla critica, è costituita da un corpus di opere che spazia su diversi temi tra cui vite silenziose, paesaggi fiabeschi, cavalli e soggetti sacri, scene mitologiche, vedute di Venezia ed autoritratti in costume, per lo più grandi composizioni ispirate ai poemi cavallereschi, riprese da dipinti di Rubens, Velázquez e Tiziano.

Dichiarerà de Chirico: "A volte pensando ai maestri antichi, ai grandi pittori italiani, spagnoli, francesi, fiamminghi, tedeschi, dei secoli passati, li immagino come riuniti in una specie di magnifico simposio, e, confabulando fra loro, narrarsi l'un l'altro le loro fatiche, per la conquista del vello d'oro della maestria [...] e vedo i grandi maestri fiamminghi, con in mezzo il divino Rubens, maestro tra i maestri e poi gli spagnoli, il potente e tranquillo Velázquez e Ribera e il Greco e più in là Goya" (Giorgio de Chirico, *Pensieri e verità sulla pittura*, in *Scena Illustrata*, 1950).

Eseguiti con pennellate corpose e spesse e con colori brillanti e preziosi, questi dipinti manifestano una vera e propria attenzione – che diventa quasi ossessione – per le ricerche sulle tecniche, tanto da riportare spesso sulla tela o sul telaio l'esatta composizione dei colori, rigorosamente preparati personalmente da de Chirico.

Gli studi sul "medium" pittorico portano l'artista a produrre delle emulsioni da aggiungere ai colori o a creare un particolare olio chiamato "emplastico", una salsa cromatica trasparente e collosa che con la moglie Isabella Far riesce a distillare dai ricettari pittorici francesi del Settecento o del primo Ottocento: un ritrovato capace di asciugare quasi istantaneamente senza perdere di trasparenza, che consente di sovrapporre pennellate come dei vetriini l'uno sull'altro, un espediente che era il medesimo adoperato da pittori quali Boucher o Fragonard.

Le opere barocche ruotano principalmente attorno al tema della "bella maniera", caratterizzata da questa materia preziosa e trasparente capace di creare dipinti che divengono opere d'arte che si esaltano anche tramite la riproduzione di broccati, sete ed oreficerie. La pittura neobarocca (altro termine coniato dalla critica per i dipinti di questo periodo) vede gli albori a Milano alla fine del 1939 e prosegue a Firenze tra l'autunno del 1942 e quello del 1943, per approdare poi a Roma a partire dal 1944.

Queste opere furono le compagne di de Chirico proprio a Roma, nell'appartamento di Piazza di Spagna, dove il *Pictor Optimus* (così si definì lo stesso artista al tempo) visse fino alla morte (1978): "Mi fece un certo effetto, alla morte del Metafisico, frugare nel suo studio con il restauratore e la moglie Isabella, ritrovando oltre un centinaio di tele e telette, anche non intelaiate, che conservavano vivace il senso del laboratorio e della ricerca. Copie quasi trasparenti dai nudi di Rubens, paesaggi abbozzati, verifiche su Tiziano o su Fragonard. Volti di fanciulle e nudi abbondanti, autoritratti non idealizzati e cavalli incompiuti. Tutto sembrava un po' fantasmico, anche perché era materiale di studio e non compiuto quadro di una esposizione. Si intuivano in quegli esperimenti tutte le ricerche sulla materia; dietro i telai si leggevano annotazioni sulla ricetta che era stata impiegata per dipingere l'opera; si avverte il valore del «segreto» di cui parla spesso in quegli anni" (Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Pictor optimus*, in *De Chirico, il Barocco. Dipinti degli anni '30-50*, Galleria Farsetti, 1991, p. 33).

Nel discorso sulla materia pittorica tra l'aprile 1942 e il luglio 1943 de Chirico afferma che "La scoperta di una nuova materia pittorica che si riallaccia alla grande pittura antica (in tale pittura antica includo tutte le opere di valore che si sono dipinte in Italia ed in Europa da Raffaello in poi, fino a Delacroix, Courbet, Böcklin e Carnovali) la scoperta, dico, di tale materia è stata fatta da me circa tre anni or sono. Questa scoperta è il risultato di lunghi anni di ricerche, di esperimenti, di lavori e di meditazioni. È un problema che mi occupa e mi preoccupa sin dal 1918. Oggi però sono giunto a dei risultati che, per la nostra epoca e per il disordine e l'ignoranza in cui oggi si dibatte la pittura, si potrebbero senza esagerare definire *stupefacenti*. Pertanto io ora, non solo posso annunciare, ma considero un sacro dovere di annunciare questa mia scoperta agli italiani. Questa scoperta permetterà alla pittura, alla pittura italiana prima, a quella degli altri paesi in seguito, di entrare nella luce di una vera e propria *Rinascita*" (Giorgio de Chirico, in *L'Illustrazione Italiana*, 1942-43).

Sotto una luce di rinascita vanno dunque lette opere come *Venezia, Isola di San Giorgio, Achille in riva all'Egeo* e *Due cavalli in un paese*. Per quanto riguarda *Venezia, Isola di San Giorgio*, essa è uno dei soggetti più ricorrenti: le prime vedute sono esposte nel 1932 alla Galleria del Milione di Milano e la produzione prosegue nei decenni successivi. Le vedute sono quelle classiche, dipinte alla maniera di Canaletto, e le numerose repliche presentano minime variazioni; i maestri veneziani come Giorgione, Tiziano, Veronese e Tintoretto forniscono a de Chirico una costante fonte di ispirazione e la città lagunare è studiata a fondo dal maestro che la visita per la prima volta nel 1905, continuando a soggiornarvi negli anni a venire in occasione delle numerose Biennali alle quali partecipa.

Il tema dei cavalli – protagonisti in un aspro paesaggio con un edificio sullo sfondo in *Due cavalli in un paese* – ritorna in queste opere, certo non sono più i cavalli dell'inizio (la prima opera di de Chirico mostrata in pubblico rappresentava un cavallo), legati alla filosofia di Nietzsche o quelli successivi legati al mito greco, ma sono ora un filtro per accostarsi a Rubens, Van Dick, El Greco e in opere come *Achille in riva all'Egeo* appaiono come comparsa calata nel mito accanto appunto ad Achille e i suoi compagni sulle rive della Tessaglia e ritrovano quella dionisiaca assonanza con i "cavalloni" ai quali molti pittori simbolisti li avevano accostati.

La novità di tutte queste opere non risiede dunque nell'invenzione, che sembra ovvia, o nella composizione, che è spesso ripetuta da vecchi modelli, ma risiede nel colore e nella buona maniera che "permette di finire a fondo, di lisciare e unire al massimo le tinte, senza che il quadro pigli un aspetto oleografico e banale" (da *Stile*, 1941).



Giorgio de Chirico, *Autoritratto con manto nero*, 1952-1953 ca.



Già attribuito a Pieter Paul Rubens, *Ritratto d'ignoto*

559

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Achille in riva all'Egeo, 1957

Olio su tela, cm. 70x100

Firma in basso a destra: G. de Chirico. Al verso, sulla tela e sul telaio: timbro Galleria d'Arte il Mappamondo, Milano; sul telaio: timbro F.lli Orler.

Storia

Collezione Baron, Milano;
Collezione privata

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume secondo, opere dal 1951 al 1971, Electa Editrice, Milano, 1972, n. 206.

Stima € 90.000 / 130.000



560

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Venezia, Isola di San Giorgio, seconda metà anni Quaranta

Olio su tela, cm. 50x60

Firma in basso a sinistra: G. de Chirico, al verso sulla tela dichiarazione di autenticità: Questa "Venezia", Isola / di S. Giorgio, è opera autentica / da me eseguita e firmata / Giorgio de Chirico; sul telaio: etichetta Città di Acqui Terme / "Amate sponde" / Pitture di paesaggio in Italia dal 1910 al 1984 / Acqui Terme, 21 luglio - 10 settembre, Palazzo "Liceo Saracco": etichetta Giorgio de Chirico. Un Maestoso Silenzio / Scuderie del Castello di Miramare.

Foto autenticata dall'artista, Milano, dicembre 1955 (in fotocopia); certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 18 marzo 2004, con n. 019/03/04 OT (in fotocopia); lettera Fondazione Giorgio e Isa de Chirico di conferma di registrazione dell'opera, con n. di archivio 1082/143, Roma, 27 ottobre 2011, prot. n. 161/11.

Esposizioni

"Amate sponde". Pitture di paesaggio in Italia dal 1910 al 1984, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 21 luglio - 10 settembre 1984, cat. p. n.n., illustrato (opera datata 1950 ca.); Giorgio de Chirico. Un Maestoso Silenzio, Trieste, Scuderie del Castello di Miramare, 3 dicembre 2010 - 27 febbraio 2011, cat. pp. 91, 148, n. 32, illustrato a colori (opera datata 1950 ca.).

Attestato di libera circolazione.

Free export licence.

Stima € 100.000 / 160.000



Isola di San Giorgio, Venezia, foto d'epoca



561

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Due cavalli in un paese, (1964)

Olio su tela, 50x70

Firma in basso a destra: G. de Chirico. Al verso sulla tela:
dichiarazione di autenticità del notaio Diego Gandolfo, Roma,
4 febbraio 1965.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma,
27 gennaio 2003, con n. 0002/01/03 OT.

Stima € 70.000 / 120.000



La divina luce in Balla, 1912-13

Partendo dal presupposto scritto nel *Manifesto tecnico* della pittura futurista del 1910 – *noi proclamiamo che il moto e la luce distruggono la materialità dei corpi* – si individua nella luce e nel movimento gli strumenti per dominare la materia pittorica dell'arte di Balla. La luce già nei manifesti futuristi va a braccetto con il movimento: *"i nostri occhi abituati alla penombra si apriranno alle più radiose visioni di luci. Le ombre che dipingeranno saranno più radiose delle luci dei nostri predecessori. [...] Noi futuristi ascendiamo verso le vette più eccelse e più radiose e ci proclamiamo signori della luce... [...] Il gesto, per noi, non sarà più un momento fermato del dinamismo universale: sarà, decisamente, la sensazione dinamica eternata come tale..."* Alfredo Petrucci nel 1920 scriverà: *"Preoccupazione dei futuristi, fu invece la durata dell'apparenza. E fermo in questo concetto, il Balla, prima che Boccioni giungesse alle audacie delle sue 'astrazioni plastiche', fissò in alcuni dipinti i suoi studi sulle figure in movimento. Il temperamento pittorico del Balla e la sua grande abilità tecnica gl'impedirono di cadere nel volgare, ma la vita da lui scelta non poteva non rivelarsi erronea. Tutti ricordano il suo quadro *Il guinzaglio*: una signora, di cui si vedono solamente i piedi e l'estremità delle vesti, muove il passo sulla strada, accompagnata dal cagnolino. La donna e il cagnolino sono dipinti nella presumibile durata del loro passo, con una successione più o meno serrata delle rispettive immagini da un punto iniziale ad un preteso punto terminale. Intento del pittore era di sostituire ad una sensazione statica delle figure una sensazione dinamica che le rendesse nell'effettivo divenire del loro moto"*.

Già dalle opere di inizio secolo, troviamo in Balla l'interesse per la luce. Le vedute di *Villa Borghese* del 1905 con in fondo il Cupolone e l'eucalipto, l'ombra che la sua casa-convento fa sul prato al di là della ringhiera, le Torri del Museo Borghese illuminate dalla luna, il volto della fidanzata prima, moglie dopo, Elisa ... tutto diventa *arte – nuova – immutabile...* *"Il pittore completo che ama la verità eterna nell'espressione della NATURA, quando viene pittoricamente suggestionato da essa, le correnti trasmissive sono ingenuamente prive di qualunque scuola, metodo, regola, maniera ecc. e sono originalmente sincere, NATE solo perché hanno trovato quei dati specialissimi sensi o nervi scrupolosamente adatti alle creazioni artistiche"* scrive Giacomo Balla agli inizi del Novecento. Infiniti sono i fogli di carta, di cartone, le tele che usa per dipingere coi pastelli e'ò con l'olio le diverse luminosità che coglie a Villa Borghese come nella campagna romana: *mi alimento della purezza buonissima della natura per cui figlio di essa non accetto nessuna affermazione*. Da quando arriva a Roma con l'anziana mamma, Giacomo Balla vive sempre a contatto con la natura, fonte *naturale* della sua Arte, sviluppa le nuove scoperte scientifiche in un copioso gruppo di opere su carta e tela (poche tele: costano troppo!!): fulcro della nuova indagine è la nuova rappresentazione della *luce* e del *movimento*. A paradigma di questo momento, cito il ritratto della signora Pisani esposto da Balla nel 1902 col titolo *Sorriso alla luce*. Attraverso il Divisionismo, Balla crea una "vibrazione assoluta del personaggio in sintonia con l'atmosfera che lo circonda" (Fagiolo, 1967, p.8).

E arriviamo agli anni Dieci: Balla decide di voltare pagina (anzi tela!). L'11 febbraio 1910, su invito degli allievi Umberto Boccioni e Gino Severini, sottoscrive il *Manifesto dei pittori futuristi* insieme a Carrà e Russolo; l'11 aprile sottoscrive *La pittura futurista. Manifesto tecnico*: *"Il gesto, per noi, non sarà più un momento fermato del dinamismo universale; sarà, decisamente, la sensazione dinamica eternata come tale. Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi, ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza delle immagini sulla retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. Così un cavallo da corsa non ha quattro gambe: ne ha venti, e i loro movimenti sono triangolari"*. Un anno prima, il fondatore del Futurismo, Filippo Tommaso Marinetti afferma che *"la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità"*.

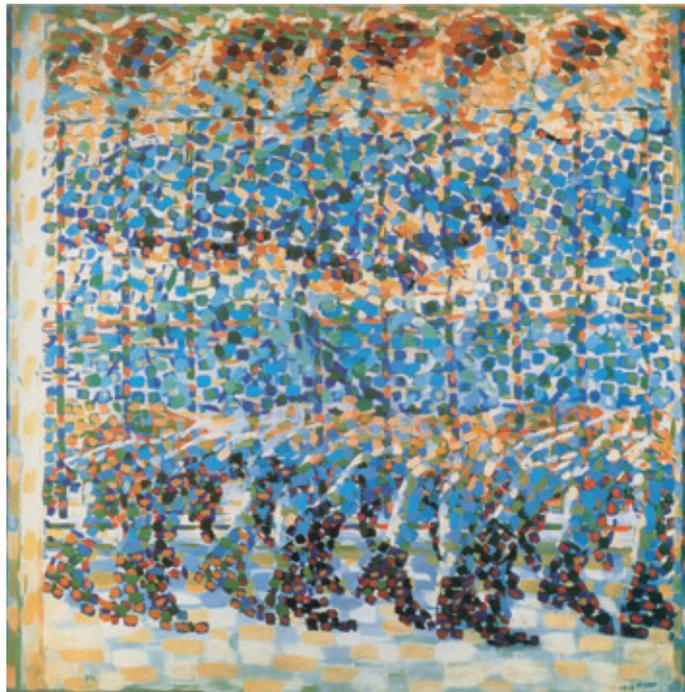


Il movimento nella tela *Guinzaglio in moto*, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery



Il movimento della luce nel pastello di *Villa borghese dal balcone*, già Casa Balla, Roma

Un'automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alto esplosivo... un'automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*. Attraverso il rapporto *luce movimento* sintetizzato nel grande capolavoro del MoMA – *Lampada ad arco* – dove, appunto, il movimento diventa un tutt'uno con la luce, troviamo lo sviluppo della luce nelle ricerche affrontate – a partire dal 1912 con la tela della Collezione Grassi di Milano, *Bambina X balcone*. Ospite per più di una volta tra il 1912 e il 1913 a Düsseldorf in casa dei Lowenstein, dove *tutto diventa, per la qualità della luce, più misterioso e velato, e la materia meno reale*, Giacomo Balla si concentra su una nuova ricerca, frutto – tuttavia – di quello che aveva seminato precedentemente, guardando gli eucaliptus di Villa Borghese illuminati dal sole romano. Per capire questa nuova ricerca, ci rimettiamo alle lettere che Balla scrive alla famiglia rimasta a Roma: “*Tutto diventa, per la qualità della luce, più misterioso e velato, e la materia meno reale. I profili della città di Dusseldorf si delineano velati con punte aguzze. Il Duomo – nell'interno le alte vetrate colorite delle più vaghe tinte, brillano tra le altissime arcate gotiche. Belle vetrate colorate a triangoli e quadretti gialli e blu*”; “*Molto carissimi, O prima di tutto godetevi un pochetto quest'iriduccio perché son più che certo vi piacerà: dovuto tale risultato ad un'infinità di prove e riprove e trovando finalmente nella sua semplicità lo scopo del diletto. Altri cambiamenti porterà nella mia pittura tale studio e l'iride potrà mediante l'osservazione del vero avere o dare infinità di sensazioni di colori*”¹. La stessa luce, le stesse compenetrazioni luminose degli studi conservati a Torino (GCAM) e delle grandi tele e dei bozzetti la troviamo nel concentrato e luminoso progetto per la decorazione di Casa Lowenstein². Durante tutta la sua vita, Giacomo Balla ha conservato queste opere in Casa ritenendole degli esperimenti sulla luce: infatti solo dal 1954 troviamo esposte le *compenetrazioni iridescenti*³.



Il movimento nella tela *Bambina moltiplicata balcone*, Milano, Galleria d'Arte Moderna

La *Compenetrazione Iridescente N. 3* qui presentata viene esposta per la prima volta proprio a New York nel 1954 in seguito all'acquisto da parte della Galleria Marlborough direttamente in Casa Balla (targhette sul retro del cartone di chiusura). In questa occasione la carta viene intalata sul telaio americano (vedi timbro nel retro). Infatti in catalogo al n.1 figura un'opera intitolata *Iridescent Interpretation n. 3*.

In seguito l'opera viene inserita nel percorso espositivo più importante dedicato a Giacomo Balla, partendo dalla mostra torinese del 1963 approdando a Houston nel 1965, a New York nel 1968 e a San Diego nel 1972. Viene pubblicata da Maurizio Fagiolo dell'Arco, nel suo libro - quaderno dedicato proprio alle *Compenetrazioni iridescenti* per le Edizioni Bulzoni, Roma 1968.

¹ Pubblicate da M. Fagiolo dell'Arco, *Compenetrazione iridescenti*, Roma, febbraio 1968, pp. 18, 19.

² *Studio d'arredamento per casa Lowenstein a Dusseldorf, 1912*, inchiostri colorati su carta, cm. 73x97. Roma, collezione privata.

³ Si veda il catalogo *The Futurists. Balla Severini 1912-1918*, presentazione di J. Maritain e L. Venturi, Rose Fried Gallery, New York, 25 gennaio-26 febbraio 1954. Ai numeri 1 e 2 figurano *Iridescent Interpretation n. 3* e *n. 4*.



Giacomo BALLA		
1. Iridescent Interpretation No. 3.	Oil on Cardboard	21% x 21% 1912
2. Iridescent Interpretation No. 4.	Oil on Cardboard	26% x 19% 1912
3. Line of Speed - Vortex.	Oil on Canvas	36 x 27 1913
4. Automobile Velocity - Lights.	Oil on Cardboard	27% x 20 1913
5. Automobile Dynamics.	Pencil Drawing	31% x 22 1913
6. Line of Speed.	Pencil Drawing	21% x 22% 1913
7. Vortex, I.	Charcoal	24% x 16% 1913
8. Vortex, II.	Charcoal	23% x 17% 1913
9. Abstract Study of Velocity	Charcoal	17 x 11% 1913
10. Study of Materiality of Lights - Speed.	Graphite	17 x 11% 1913
11. Abstraction of Speed - Din.	Graphite	8% x 5% 1913
12. Planet Mercury Approaching The Sun.	Oil on Cardboard	25 x 27% 1914
13. Iridescent Interpretation.	Oil on Canvas	48 x 41 1914
14. Val of Widow - Landscape.	Oil on Canvas	65 x 51 1916
15. Linear Dynamics of a Landscape.	Oil on Cardboard	43% x 25% 1918
Gino SEVERINI		
1. Festival in Montmartre.	Oil on Canvas	36 x 44 1913
2. The Sea - The Dance - A Bouquet of Flowers.	Oil on Canvas	24 x 36 1912
3. Running Strider.	Pencil	19 x 14 1913
4. Study for the Dance.	Watercolor	11 x 12 1913
5. Dynamic Rhythm.	Pencil	18 x 21 1912
6. Festival in a Bus.	Charcoal	18 x 21 1912
7. Figure.	Charcoal	18 x 21 1913
8. Card Player and Flea.	Colored	21 x 36 1912
9. Detail for "Armoured Train".	Charcoal	17 x 21% 1914

La *Compenetrazione iridescente n. 3* esposta alla Rose Fried Gallery di New York nel 1954. Catalogo originale, Archivio Gigli, Roma

562

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Compenetrazione iridescente n. 3, (1912)

Olio su carta applicata su tela, cm. 66,9x47,7

Firma in basso a sinistra: FUTUR BALLA; al verso sulla tela: Balla, Compenetrazione iridescente 1912 / N. 3. Su un cartone al retro della cornice: due etichette Marlborough / Marlborough-Gerson Gallery, New York, con n. 8967: etichetta Albright-Knox Art Gallery, New York, con scritta "19. 2° 68 / 3rd Art Festival": etichetta Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, Mostra Giacomo Balla, con n. 55 bis: etichetta Fine Arts Gallery of San Diego, Exhibition Color and Form 1909-1914, cat. # 1, nov. 19 - Jan. 2, 1972: etichetta The Heroic Years, Paris, 1908-1914 / The Museum of Fine Arts, Houston / October 20 - December 8, 1965.

Esposizioni

Balla-Severini, New York, Rose Fried Gallery, 25 gennaio - 26 febbraio 1954, cat. n. 1;

Some Aspects of 20th Century Art, Londra - Roma, Marlborough Fine Art, estate 1961;

Giacomo Balla, a cura di Enrico Crispolti e Maria Drudi Gambillo, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, dal 4 aprile 1963, cat. p. 58, n. 55 bis;

The Heroic Years, Paris 1908-1914, Houston, The Museum of Fine Arts, ottobre - dicembre 1965;

2nd Arts Festival, New York, Albright-Knox Art Gallery, 1968; Color and Form 1909-1914, San Diego, Fine Arts Gallery of San Diego, novembre - gennaio 1972;

Un mondo visivo nuovo. Origine, Balla, Kandisky e le astrazioni degli anni '50, Lucca, Lu.C.C.A. - Lucca Center of Contemporary Art, 10 maggio - 23 agosto 2009, cat. p. 53, illustrato a colori.

Bibliografia

Virginia Dortch Dorazio, Giacomo Balla, an Album of his Life and Work, Edizioni Alfieri, New York, 1969, tav. 69;

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Futur Balla, M. Bulzoni editore, Roma, 1970, p. 23.

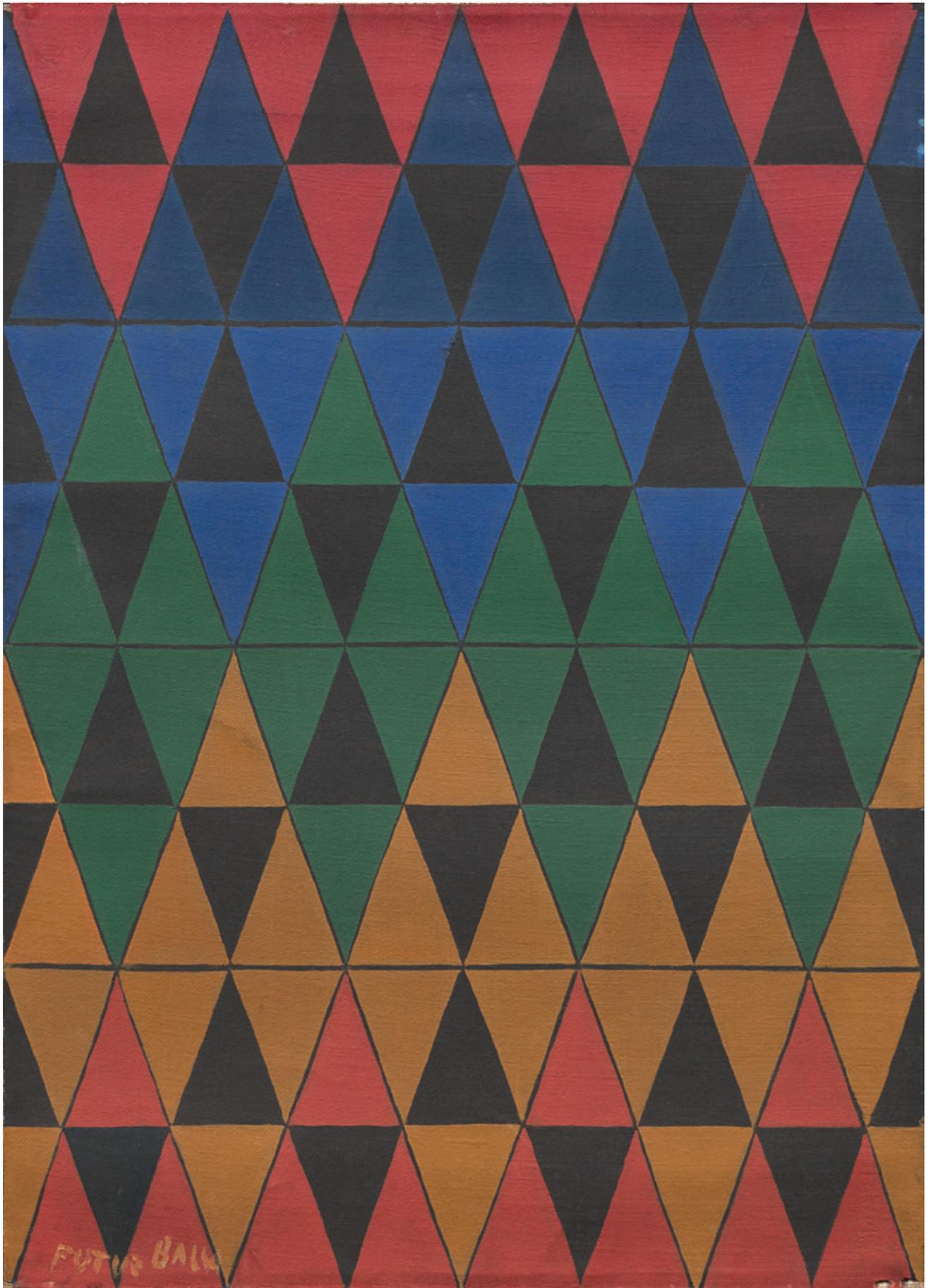
Attestato di libera circolazione.

Free export license.

Stima € 450.000 / 550.000



562 - retro



563

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Paysage (Le Cannon), 1917

Olio su tela, cm. 82x65

Firma in basso a sinistra: G. Severini. Al verso sul telaio: etichetta Studio d'Arte "Palma", Roma, con n. 314 e indicazione di provenienza "Galleria del Milione"; etichetta Galleria Bonino, Buenos Aires, con n. 934.

Storia

Collezione Acquarone, Buenos Aires;
Galleria Bonino, Buenos Aires;
Collezione privata

Esposizioni

Gino Severini, a cura di Manuel Mujica Lainez, Buenos Aires, Galleria Bonino, 1952, cat. p. 8, illustrato;
Colección Acquarone, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1965, cat. n. 183 (con titolo *Paisaje de Viena*);
Gino Severini, opere dal 1907 al 1959, a cura di Piero Pacini, Galleria Farsetti, Cortina d'Ampezzo, 26 dicembre 1982 - 9 gennaio 1983, poi Milano, 15 gennaio - 15 febbraio 1993, cat. n. X, illustrato a colori;
Gino Severini, mostra in occasione del centenario della nascita, a cura di Renato Barilli, Firenze, Palazzo Pitti, 25 giugno - 25 settembre 1983, cat. pp. 102, 175, n. 56, illustrato;
Gino Severini, dal 1916 al 1936, a cura di Marisa Vescovo, Alessandria, Palazzo Cuttica, 24 aprile - 14 giugno 1987, cat. pp. 52, 127, n. 10, illustrato a colori;
Arte nei secoli, Toscana fra antico e moderno, a cura di Francesca Baldassari e Luigi Cavallo, Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, 8 - 29 agosto, poi Prato, 15 - 30 settembre, poi Milano, 7 - 30 ottobre 1993, cat. n. 25, illustrato a colori;
Exempla: arte italiana nella vicenda europea 1900- 1960, a cura di Bruno Corà, Teramo, Pinacoteca Civica, 5 dicembre 1999 - 7 febbraio 2000, cat. p. 167, illustrato a colori.

Bibliografia

Umberto Baldini, Pittori toscani del Novecento, Nardini Editore / Banca Toscana, Firenze, 1978, p. 221;
Maurizio Fagiolo dell'Arco, Guida all'opera di Gino Severini, in "Catalogo dell'arte moderna italiana n. 17", G. Mondadori e associati, Torino, 1981, p. 468;
Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori - Daverio, Milano, 1988, p. 266, n. 298;
Luigi Cavallo, Ardengo Soffici, un percorso d'arte, Mazzotta, Milano, 1994, p. 122, 146, n. 44;
Alfonso De Giorgis, Maria Carla Prette, Leggere l'arte. Storia Linguaggi Epoche Stili, terza edizione (prima edizione 1999), Giunti Editore, 2003, p. 31, fig. 6.

Opera notificata dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.

Stima € 600.000 / 800.000



G. Severini

Gino Severini, *Paysage (Le Cannon)*, 1917

Paysage (Le Cannon) è uno dei rari dipinti eseguiti da Gino Severini nei fecondi anni di passaggio dal cubismo sintetico all'elaborazione a Parigi di quello che egli stesso definisce come un nuovo "classicismo", i cui fondamenti sono espressi dall'artista nel 1921 nell'importante contributo intitolato *Du Cubisme au Classicisme*. Risultato ultimo della profonda comprensione della vitalità intellettuale della temperie parigina dello scadere del secondo decennio del Novecento, in questo dipinto Severini associa all'eredità futurista gli stimoli venuti dalla metafisica dechirichiana, dal purismo di Juan Gris e dalle opere di Derain, mentre viene eseguito nel corso delle profonde letture della filosofia di Henri Bergson. *Paysage (Le Cannon)* si configura come il frutto del momento nevralgico in cui viene dipinto e conserva, pur nella composizione astratta, quell'adesione al dato reale che alcuni anni dopo Carlo Carrà individuerà come elemento precipuo nella poetica di Gino Severini.

Nella ricca produzione dell'artista, che fu tra i protagonisti del Futurismo italiano, *Paysage (Le Cannon)* evolve da opere come *Il treno* del 1915, rappresentando le meditazioni che pochi anni dopo daranno corpo alle teorie sull'uso delle proporzioni matematiche e la sezione aurea, intese da Severini come lo strumento per raggiungere

una completa armonia in pittura e spiegate nel citato volume edito a Parigi.

La composizione di *Paysage (Le Cannon)* si sviluppa attraverso un gioco ritmico tra la superficie piatta del quadro e la scomposizione geometrica di una veduta, secondo un gioco prospettico enfatizzato dalla cornice fuori asse dipinta sul margine sinistro e su quello superiore dello spazio della tela, entrambi di un blu violaceo che non figura nel resto del dipinto. Questo espediente scompagina la forma regolare della tela e sembra arricchire il movimento dell'intera rappresentazione. Quest'ultima è organizzata nella parte inferiore del quadro dalla sequenza dei piani inclinati in diagonale, i cui colori densi scandiscono la profondità. All'imposta della fascia che sintetizza il verde brillante di un prato appena bagnato dalla pioggia, il dipinto reca un grande albero che occupa l'intera altezza della composizione.

Il profilo del tronco, dei rami e delle foglie è l'unico all'interno del dipinto descritto da una pennellata bianca e continua che costruisce morbidamente l'immagine seguendone le forme naturalistiche. Al di là dell'albero, la veduta comprende alcune case chiaramente riconoscibili grazie a porzioni geometriche che mostrano i profili dei coppi dei tetti e da un cielo aperto, il cui punto di profondità massima appare al centro del quadro, in quella porzione di azzurro chiarissimo sopra i tetti delle case



Gino Severini

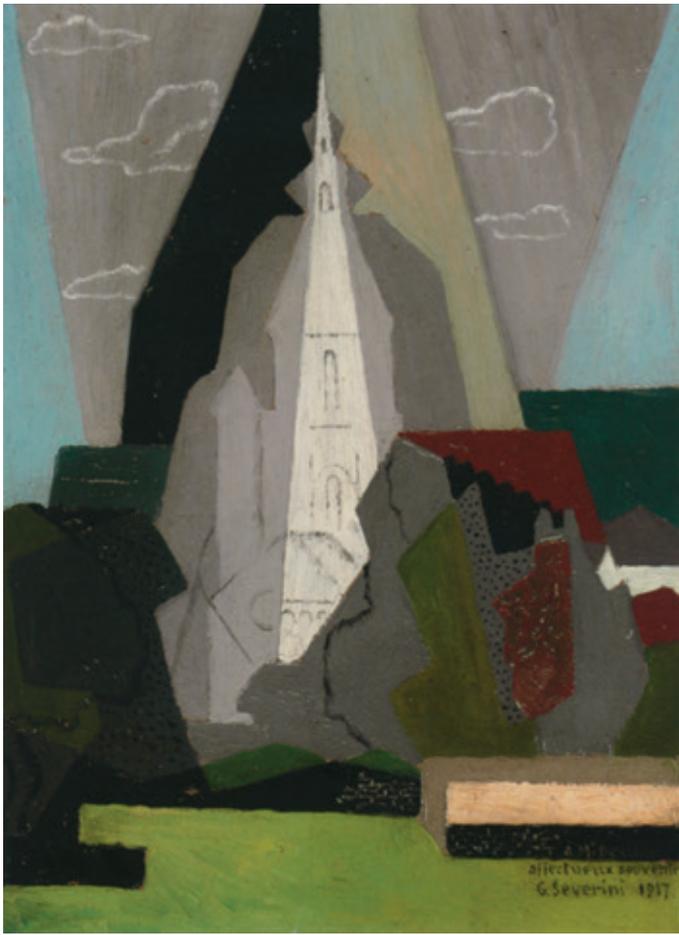
a cui si deve il senso pieno della distanza. Il cielo appare risolto in larghe campiture di toni cerulei diversi disposte intorno al poligono nero, collocato in verticale e a quello, altrettanto grande, collocato in orizzontale, di un verde scuro variato nella densità cromatica, quasi simulasse le ombre frondose del grande albero. L'incastro dei piani che descrivono la presenza delle case in quello che appare come lo scorcio di un villaggio, è ravvivato dall'ocra aranciato e dal bianco ottico di due dei muri delle case, come fossero colti in piena luce. L'accurato studio dei colori e del valore della luce che caratterizza il dipinto è arricchito dal trattamento materico della superficie pittorica di ciascuna delle porzioni cromatiche. Esempio ne è il contrasto tra la superficie puntinata grigia del poligono in diagonale nella parte inferiore del quadro e la fascia diagonale a cui è giustapposta, condotta invece con pennellate in orizzontale, brevi e spesse nei toni marroni e ocra.

La dialettica tra i colori e la superficie pittorica che informa l'intero sviluppo di *Paysage (Le Cannon)* appare studiata geometricamente in base a sottili equilibri proporzionali tra le forme, nella volontà di sovvertire le fughe prospettiche della veduta pur mantenendone intatta l'impressione. Verosimilmente tale sintesi era condotta da Gino Severini lavorando nel suo studio parigino dopo aver tracciato graficamente l'immagine *en plein air*. Al pari di *Paysage (Le Cannon)*, i pochi paesaggi dipinti nel 1917 furono il frutto di alcune settimane passate dall'artista durante l'estate nella cittadina di Civray, in Francia, ad alcune ore di distanza da Parigi, dove Severini si era stabilito molti anni prima facendone la sua seconda patria. Insieme alle nature morte condotte tra il 1912 e il 1917, i paesaggi eseguiti in questi anni documentano un processo condotto sotto il segno dell'*Esprit nouveau*, un'arte impostata secondo un preciso ordine costruttivo che troverà il suo punto d'arrivo nei dipinti dedicati da Severini ai Pulcinella, ai Pierrot e alle ciociare.



Gino Severini, *Train blindé en action*, 1915

Nato a Cortona e trasferitosi a Roma, Gino Severini conosce Umberto Boccioni e frequenta lo studio di Giacomo Balla, dove viene introdotto al Divisionismo. Come il resto dei protagonisti delle avanguardie del secolo scorso, si trasferisce a Parigi, dove approda nel 1906 e dove, affermerà nella sua autobiografia, nacque una seconda volta. Nella *Ville lumière* frequenta Montmartre e Montparnasse, gli atelier e i caffè. Conosce Modigliani, Braque, Picasso e gli altri rappresentanti di quella che sarebbe stata più tardi definita l' "École de Paris", mentre partecipa insieme ai poeti, ai musicisti e gli intellettuali alla nascita dei fondamenti dell'arte moderna. Divenuto il fulcro dei rapporti tra l'Italia e le elaborazioni dell'arte moderna condotte a Parigi, Gino Severini è tra i firmatari del *Manifesto tecnico della pittura futurista* nel 1910 insieme a Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo e Giacomo Balla. Attivo all'interno del movimento per i cinque anni successivi, interpreta i principi della pittura futurista attraverso la lezione del postimpressionismo di Seurat, avvicinandosi alle scomposizioni ritmiche del colore proposte dal cubismo orfico di Robert Delaunay.



Gino Severini, *L'église de Civray*, 1917



Gino Severini, *Natura morta*, 1917

Un anno prima di dipingere *Paysage (Le Cannon)* porta a termine *Maternità* e il *Ritratto di Jeanne*, due opere che, profondamente legate alla tradizione pittorica italiana di Giotto e Masaccio, ne faranno un antesignano del *rappel a l'ordre* che caratterizza la pittura europea a partire dal terzo decennio del Novecento.

Riguardo al periodo in cui giungerà a dipingere *Paysage (Le Cannon)*, sulle pagine della rivista *L'Arte*, Severini racconta: "Si viveva a Parigi in un'atmosfera di rinnovamento e di grande attività intellettuale. Il problema dell'arte era appassionatamente discusso e studiato dai poeti e dai pittori" (1931). Tra questi, Severini frequenta lo studio dello scultore Lipchitz, dove durante le riunioni domenicali incontra Juan Gris, André Lhote e gli artisti più tardi riuniti ne "L'Effort Moderne"; discute d'arte nei caffè e assiste al ritorno dei balletti di Diaghilev e alle sperimentazioni di Apollinaire, mentre dipinge scorci della vita parigina, nature morte e alcuni paesaggi. Nel contempo, espone le proprie idee sul *Mercure de France* in un articolo pubblicato il primo giugno del 1917 intitolato "La pittura d'avanguardia". In questo contributo Severini spiega che l'obiettivo comune agli artisti attivi in quegli anni era di ricondurre l'arte a quella che egli definisce la sua "più grande purezza e autonomia", perseguibile secondo il pittore attraverso ciò che chiama il "*realismo ideista*". Influenzato dalle letture filosofiche di Henri Bergson che lo portavano a considerare concetti come l'intuizione e la durata e dalla riscoperta del valore ideale della pittura rinascimentale, Severini descrive le esplorazioni pittoriche di questo periodo come il tentativo di coniugare il Futurismo con il Cubismo.

Attivo nella temperie del gruppo di artisti riuniti in Novecento italiano, Gino Severini partecipa alle mostre milanesi del 1926 e 1929 dividendosi tra Roma, dove espone alla Biennale e poi alla Quadriennale, e Parigi. Tra le due guerre diviene uno dei più acclamati artisti italiani, è insignito di importanti premi ed ha largo spazio alla Biennale d'arte veneziana mentre, in linea con la generale riscoperta delle tecniche artistiche antiche, si cimenta nella pittura murale e nel mosaico, collaborando nel contempo con i suoi scritti alle principali testate giornalistiche italiane.



564

564

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Dinamismo di alberi + case, 1916 ca.

Pastello su carta, cm. 25,8x34,5

Firma in basso a sinistra: R. M. Baldessari. Al verso su un cartone di supporto: etichetta con n. 8858 e timbro Arte Centro, Milano.

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Fortunato Depero e Roberto Marcello Baldessari, Rovereto, 1 marzo 2000, con n. B16 - 15.

Esposizioni

R. M. Baldessari, opere futuriste 1914-1923. Quaderno di aggiornamento al Catalogo Ragionato delle Opere Futuriste, a cura di Maurizio Scudiero, Milano, Arte Centro, ottobre 2001, cat. p. 13, n. 18, illustrato a colori; Futurismo e aeropittura. Velocità e dinamismo dal Trentino alla Sicilia, Milano, Arte Centro, Febbraio 2009, cat. p. 27, n. 58, illustrato a colori.

Stima € 28.000 / 38.000



565

565
**Roberto Marcello (Iras)
Baldessari**

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Il Studio per figura + stazione, 1916 ca.

Pastello su carta, cm. 28,6x20,2

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

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Roberto Marcello Baldessari, Rovereto, 5 febbraio 2005, con n. B16 - 54.

Stima € 15.000 / 25.000



566
**Roberto Marcello (Iras)
 Baldessari**

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Natura morta con bicchieri, 1917 ca.

Tecnica mista e collage su cartone, cm. 28,6x22,8

Sigla in basso a sinistra: R.M.B. Al verso: etichetta con n. 8831, e timbro Arte Centro Milano.

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Fortunato Depero e Roberto Marcello Baldessari, Rovereto, 1 marzo 2000, con n. B17 - 21.

566

Esposizioni

R. M. Baldessari, opere futuriste 1914-1923. Quaderno di aggiornamento al Catalogo Ragionato delle Opere Futuriste, a cura di Maurizio Scudiero, Milano, Arte Centro, ottobre 2001, cat. p. 28, n. 42, illustrata a colori;
 Futurismo e aeropittura. Velocità e dinamismo dal Trentino alla Sicilia, Milano, Arte Centro, Febbraio 2009, cat. p. 28, n. 64, illustrata a colori.

Stima € 20.000 / 30.000

567

Ardengo Soffici

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

Vaso e pera, 1915

Tempera su cartone, cm. 44,5x36,8

Firma e data al verso: Soffici / 1915: altra composizione a tempera Vaso: sulla cornice: etichetta con timbro Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente / Milano / Ardengo Soffici 1879 - 1964 / 18 settembre - 18 ottobre 1992, con n. 29.

Storia

Collezione Arcangelo Di Staso, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del 900, Poggio a Caiano, Villa Medicea, 1 - 30 giugno 1975, cat. p. 108, n. 49, illustrato;

Ardengo Soffici (1879-1964). Mostra per il centenario della nascita, a cura di Luigi Cavallo, Prato, Galleria d'Arte Farsetti, giugno 1979, cat. p. 92, n. 111, illustrato a colori;

Ardengo Soffici (1879 - 1974), giornate di pittura, a cura di Luigi Cavallo, Bologna, Galleria Marescalchi, 1987, cat. pp. 66, 140, n. 52, illustrato a colori;

Ardengo Soffici (1879- 1964), mostra antologica, a cura di Luigi Cavallo, Macerata, Pinacoteca Comunale, aprile - maggio 1988, cat. p. 46, 47, n. 12, illustrato a colori;

Ardengo Soffici, a cura di Luigi Cavallo, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 4 luglio - 13 settembre 1992, poi Milano, Palazzo della Permanente, 18 settembre - 18 ottobre 1992, cat. p. 96, 97, n. 29, illustrato a colori.

Bibliografia

Luigi Cavallo, Soffici. Immagini e documenti, Vallecchi, Firenze, 1986, pp. LVII, 249.

Stima € 35.000 / 50.000



567 - retro



568

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Linee spaziali + fiori, 1920-25

Tempera su carta applicata su tela, cm. 39,5x39,5

Firma in basso a sinistra: Futur Balla.

Storia

Casa Balla, Roma;
Collezione Alliata, Roma;
Collezione privata

Certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 26 marzo 2015,
Archivio Gigli serie 2015 n. 592.

Stima € 25.000 / 35.000

“Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l’universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell’universo, poi li combineremo insieme secondo i capricci della nostra ispirazione. [...] Noi dobbiamo appunto disegnare queste *linee-forza* per ricondurre l’opera d’arte



Giacomo Balla e la figlia Luce indossano vestiti futuristi

alla vera pittura. Noi interpretiamo la natura dando sulla tela queste *linee* come i principi ed i prolungamenti dei ritmi che gli oggetti imprimono alla nostra sensibilità” scrive Giacomo Balla nel 1915 firmando con l’amico-allievo Depero il manifesto della *Ricostruzione futurista dell’universo*. Tre anni dopo, pubblicando il *Manifesto del colore*, Balla sottolinea che se da una parte “la riproduzione pittorica del vero non interessa più nessuno”, al punto 2 considera il colore, “privilegio tipico del genio italiano. [...] La pittura futurista italiana, essendo e dovendo essere sempre più un’esplosione di colore non può essere che giocondissima, audace, aerea, elettricamente lavata di bianco, dinamica, violenta, interventista. [...] La pittura futurista è una pittura a scoppio, una pittura a sorpresa”. Infine, nel *Programma a sorpresa per il 1920*, Balla ci da anche qualche illuminazione per questa nuova ricerca: “Siamo creatori geniali non articolisti. Con la tipica elasticità futurista ci tufferemo nella nostra grande arte sorprendente e luminosissima per poi dipingere l’atmosfera momentaneamente grigia coi colori dei nostri cervelli italianissimi. Sicuri di renderci così molto utili all’Italia”. In questa opera Balla realizza questa nuova atmosfera colorata scoppiata proprio dopo il Primo Grande Conflitto: linee spaziali si intersecano tra di loro lasciando a vista le corolle dei fiori in un violento gioco cromatico di colori primari (giallo e rosso) lasciando a vista – dove serve – il colore chiaro del cartone. Perfino la firma in basso a sinistra viene costruita col contorno della matita lasciando a vista il colore del cartone circondata dal rosso della composizione. Una originalità del genere l’ho trovata solo in alcuni collage realizzati da Balla negli anni Dieci del ‘900.

La tempera viene realizzata da Balla all’inizio degli anni Venti. Appartenuta a Topazia Alliata Maraini (Palermo 1913), viene messa sul mercato internazionale negli anni Settanta.



FUTUR BALIA

569

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Rythme d'une danseuse au tutu violet (Danseuse au tutu violet), 1953

Olio su tela, cm. 61x45,6

Firma in basso a destra: G. Severini; al verso sulla tela data e titolo: Paris / 3 / Mars / 1953 / Rytme d'une Danseuse au Tutu Violet; sul telaio: etichetta Galleria Schettini, Milano.

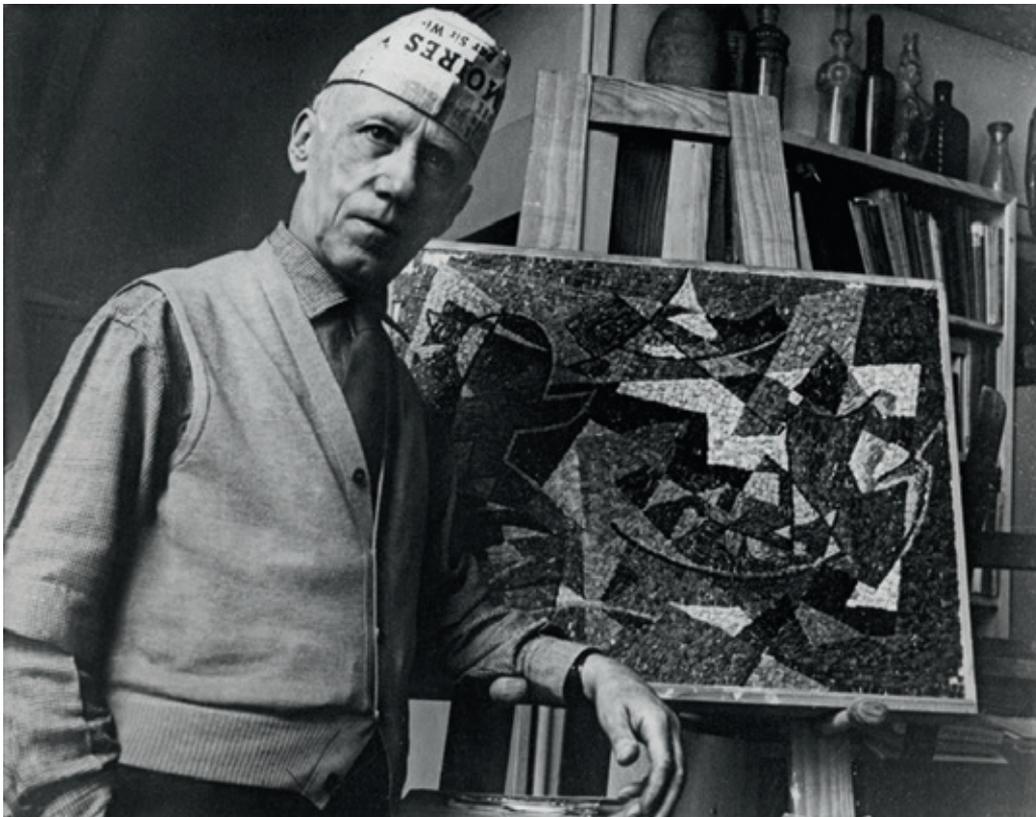
Storia

Galleria Schettini, Milano;
Collezione privata

Bibliografia

Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori - Daverio, Milano, 1988, p. 549, n. 905 (con misure errate).

Stima € 60.000 / 90.000



Severini nello studio



570

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione, 1954 ca.

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

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

Certificato su foto di Francesco Meloni.

Stima € 65.000 / 95.000



Mario Sironi, tra *Informel*, silenzio e solitudine



Mario Sironi nel 1958

Nel vasto panorama dell'attività artistica di Mario Sironi, il periodo che si colloca tra il 1943 ed il 1961 è stato definito come una "tempesta dopo la tempesta"; agli anni Trenta, caratterizzati da una fervente operosità, subentrano anni terribili per l'artista in cui egli vede crollare i propri ideali politici ed estetici, il tutto aggravato dalla morte della figlia Rossana che nel 1948 si toglie la vita a soli diciotto anni.

Sironi continua comunque a dipingere con una grande energia, certo, vista la crescente crisi dello Stato italiano impegnato nel conflitto della Seconda Guerra Mondiale; egli rinuncia all'arte murale, continuando però ad esporre studi per composizioni monumentali alla Galleria del Milione di Milano dei fratelli Ghiringhelli, suoi nuovi mercanti.

Sironi, pur seguitando a "sognare" la grande pittura, torna al cavalletto e per tutti gli anni Quaranta riprende a dipingere *Paesaggi urbani* e ritorna a meditare sulla pittura metafisica – anche se ora la sua è una metafisica caratterizzata da rovine e da architetture che stanno a malapena in piedi, non obbedendo ad alcun progetto – sulle figure che paiono ormai bloccate in una rassegnata staticità e sulle *Composizioni* che mutano in *Moltiplicazioni* che non presuppongono uno spazio unitario ma si distribuiscono su diverse scene.

Questo periodo di aspra solitudine tende ad allentarsi negli anni Cinquanta, quando si hanno i primi segni di disgelo di quell'ostracismo critico che aveva colpito l'artista nel periodo precedente, specialmente grazie ad alcune mostre personali italiane (1950, Milano, Galleria dell'Annunciata e Galleria del Naviglio, e Torino, Galleria della Bussola) e internazionali (1955, Kamakura, Giappone, mostra organizzata dalla Quadriennale di Roma e Berna, Kunstmuseum) e grazie anche al giudizio positivo di alcuni storici dell'arte, primo fra tutti Guido Ballo, che nel 1954 osserva: "Se un pittore simile lo avessero avuto in Francia, già da tempo lo avrebbero imposto al mondo come uno dei maggiori artisti di oggi" (in *Sironi. Gli anni '40 e '50. Dal crollo dell'ideologia agli anni dell'Apocalisse*, Milano, 2008, p. 53).

Sironi riceve anche dei riconoscimenti come quando nel 1956 viene eletto Accademico di San Luca, onorificenza che sarcasticamente definirà "Una commedia che mi avrebbe fatto comodo vent'anni fa e più" (Mario Sironi, *Lettera al fratello Ettore*, aprile 1956).

Composizione, 1954 ca., si articola in varie scene (tra cui un paesaggio urbano embrionale, un lavoratore e alcune figure simili ad antiche divinità) e richiama l'ideologia murale come ideale estetico, anche se contenuto entro i confini di una grande tela; il cromatismo vivace e brillante suggerisce una rinnovata vitalità espressiva e la struttura formale si enuncia su un unico piano entro il quale, sui modelli dei bassorilievi, si collocano delle cellule tematiche popolate da esseri umani o da una sorta di idoli.

È in questo preciso momento che Sironi recupera la propria antecedente indagine artistica e la libera dall'espressionismo più esplicito per spostarla verso esperienze a lui contemporanee: la sua pittura diventa sempre più materica e ricca di effetti che "caratterizzano in

senso intimamente "informale" le sue nuove ricerche: sculture di colore, spessori di paste mossi da una *vis* gestuale che disfa i contorni e segna le forme con un *pathos* sfrangiato, mosso ora dal pennello, ora dal dito, ora dalla spatola o da uno stilo. In questa ricerca le forme vanno perdendo la propria riconoscibilità, benché rimangano sempre operanti le strutture delle composizioni a scomparti: ma come riassorbite in una gestualità, in un risultato di astrazione lirica punteggiata da segni o larve di idoli come reperti ancestrali" (Fabio Benzi, in *Mario Sironi, 1885-1961*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 9 dicembre 1993 – 27 febbraio 1994, p. 336).

È su opere come *Composizione*, 1954 ca., che Michel Tapié basa la propria analisi per arrivare ad affermare nel saggio *Un art autre* che, per la disgregazione della forma, le opere di Sironi di questi anni – pur con una poetica assolutamente personale e legata al proprio passato – possono essere accostate alle esperienze materiche e gestuali del nascente *Informel* internazionale come il ciclo dei *Nudi* o degli *Ostaggi* di Fautrier.

All'età di settantatré anni Mario Sironi percepisce e interpreta una tendenza internazionale, inserendovi però la propria cultura estetica; se in *Composizione* si analizza l'uomo ritratto al centro del dipinto, si nota come esso si discosti completamente dai tanti costruttori, artigiani, contadini, pescatori dipinti negli anni Venti e Trenta che dominavano la composizione che da essi prendeva senso: nel nostro caso siamo di fronte a una figura ormai senza imponenza, la cui seminudità fa apparire il proprio lavoro ancora più umile e faticoso. Gli aranci, gli ocra, i bianchi e i rossi dominano la composizione e la spingono ai limiti dell'astrazione nella strutturazione ritmica degli elementi, di contro la materia "sporca" e spatolata per sommi capi ne sottolinea la violenta forza espressionista.

I medesimi colori e la stessa carica espressiva si ritrovano anche in *Il grande silenzio*, 1953 ca.,

Il tema delle montagne che l'artista aveva iniziato ad amare in tempo di guerra sotto la neve, è risolto qui solo con una serie di forme-colori che anche in questo caso lo avvicinano all'arte di materia e di segno dell'*Informel*, di cui Sironi non condivide le istanze, ma ne è attratto per le possibilità costruttive della materia stessa.

Tuttavia nelle opere di Sironi rimane sempre un intento narrativo, ed in questo caso ciò che lo affascina e lo coinvolge è la maestosità di una natura fatta di pietra ed il silenzio delle montagne che rammenta un'idea di assoluto.

Ecco che *Il grande silenzio* diviene così il luogo di "rocce deserte altitudini desolate dove l'uomo si misura con la vastità dello spirito" e dove "vette nevose ascoltano la voce di Dio nell'immenso spazio" (Mario Sironi, *Scritti editi e inediti*, Milano, 1980, p. 334).

Sono gli anni in cui Sironi frequenta Cortina e vi trascorre lunghi periodi: "Amo la solitudine e la montagna. Le montagne le sento vivere, mi rivelano i loro arcani" (F. Danti, *Visita a Mario Sironi*, in *Metropoli*, febbraio-marzo 1956).

E proprio l'amore per i luoghi ove regnano sovrani silenzio e solitudine lo porteranno a scrivere intorno al 1955:

"In alto sulla montagna incantata – dove tu verrai

Dea con la tua mano fatale. In alto

lassù vicino al silenzio e a Dio

In alto dov'è la mia tomba lassù

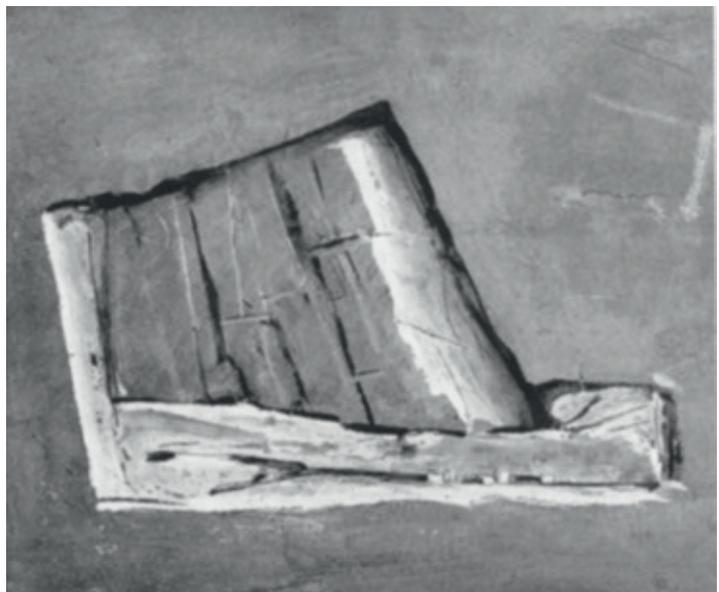
silenziosa e solitaria – con soli due

poveri fiori eternamente vivi vicini [...]"

(Mario Sironi, *Scritti editi e inediti*, Milano, 1980, p. 388).



Jean Fautrier, *Composizione*, 1951



Mario Sironi, *La rupe*, 1952

571

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Il grande silenzio, 1953 ca.

Olio su tela, cm. 110x120

Reca firma sul lato destro al centro: Sironi. Si verso sulla tela:
firma Willy Macchiati: titolo il "Grande silenzio".

Certificato su foto di Francesco Meloni, con n. 14780.

Esposizioni

Internazionale d'Arte Contemporanea, Roma, 1985, cat.
p. 15, illustrato.

Stima € 120.000 / 180.000



Quando realizza le *Mele*, intorno al 1944, Felice Casorati ha raggiunto la piena consacrazione da parte di critica e di pubblico. Dopo i numerosissimi riconoscimenti alla carriera e le partecipazioni alle rassegne più importanti nazionali e internazionali nel periodo tra le due guerre, nel 1941 è nominato titolare della cattedra di pittura all'Accademia di Belle Arti di Torino, istituzione della quale negli anni Cinquanta diverrà direttore e poi presidente. Considerato ormai una sorta di nume tutelare della pittura torinese, in questi anni svolge un'intensa attività come operatore culturale e si dedica al teatro, realizzando scene e costumi per *La Walchiria* di Wagner alla Scala di Milano.

Nonostante non si sottragga a importanti commissioni pubbliche e sia costantemente presente con le sue opere alle esposizioni più significative, la sua opera rimane però confinata nelle pareti dello studio, in una costante ricerca che avviene in solitudine, obbedendo unicamente alle esigenze intime del suo autore.

Pittore europeo e moderno come pochissimi della sua generazione, difficilmente inquadrabile nelle tendenze novecentiste e nella pittura magniloquente che caratterizzava l'arte italiana tra le due guerre, Casorati, fin dagli esordi densi di echi secessionisti e suggestionati dagli esempi di Gustav Klimt, passando per la grandissima stagione degli anni Venti, in cui la riflessione sui grandi maestri del Rinascimento si accompagnava alla conquista di una sintesi architettonica delle forme, fino ai raffinati linearismi e ai preziosi tessuti cromatici del secondo dopoguerra, mantiene sempre un rigorosa coerenza stilistica e poetica, che si sviluppa essenzialmente intorno a due temi-chiave: il nudo femminile e la natura morta.

Lo stesso Casorati ammette come il suo percorso di artista sia stato vissuto in modo assolutamente autonomo, volontariamente discosto dai movimenti culturali e figurativi che hanno attraversato la sua epoca: "Chiuso gelosamente, potrei dire orgogliosamente, in un isolamento che qualcuno ha chiamato solitudine, non posso e non voglio essere trascinato in una avventura polemica... Per me il problema della pittura è sempre stato uno solo: porsi davanti a una tela bianca come nuovi e ignari del mondo, pur essendo carichi di conoscenza e frusti e logori per i lunghi travagli..." (F. Casorati, 1953, in *Scritti, lettere interviste*, a cura di Elena Pontiggia, Milano 2004, p. 97).

Il nudo e la natura morta, soggetti archetipici della storia della pittura moderna, sono dunque affrontati sempre dal pittore con un occhio vergine, anche se carico di riflessione teorica e pieno di immagini del passato, per spogliarli di ogni elemento tangibile e ridurli a meri segni sulla superficie, che obbediscono solo alle leggi compositive dell'opera, al rapporto tra spazio e colore, struttura e segno. Il loro valore non è più quello dell'essere oggetti in un tempo e in una storia, ma di divenire elementi del pensiero, trasposti in un'atmosfera sempre sospesa, sognante, lontana dalle passioni e dagli stravolgimenti della vita vissuta.

Casorati rifiuterà sempre i soggetti magniloquenti e la pittura di storia, rifugiandosi nella quiete dell'atelier a studiare oggetti umili, quotidiani, che egli riesce a caricare di un valore assoluto, a partire da quella opera-manifesto che è *Uova sul cassetto*, dipinta nel 1920, lo stesso anno della retrospettiva di Cézanne alla Biennale di Venezia: "L'emozione che provai fu enorme [...] Compresi che Cézanne era il pittore della rinuncia e che la rinuncia era la forza della pittura moderna" (in L. Carluccio, *F. Casorati*, 1958, p. 22).

Quello della natura morta è dunque un vero e proprio soggetto di elezione per il pittore, che ne rivendicherà l'importanza in un articolo apparso su "La Stampa" nel 1928: "Poveri oggetti, così cari, così vari di colorazione, di tonalità, di forma, così espressivi, così buoni! [...] frutti palpitanti di vita ed oggetti tutti dai più umili ai più ricchi, voi siete i modelli più docili e più esigenti degli artisti, voi potete servire alle più belle e più libere architetture, voi potete dare le luci e le ombre più imprevedute e più profonde. [...] Nei momenti più disperati della mia vita di artista, io ho potuto riconciliarmi con la pittura dipingendo umilmente una scodella, un uovo, una pera".

E anche in *Mele* si avverte questa felicità con cui Casorati dipinge questi frutti comuni, disposti, alla maniera di molte nature morte di Cézanne, sopra un mobile coperto da panno giallo, dentro l'atelier. La luce calda le illumina, lasciando nel centro la macchia scura delle foglie, unico elemento di contrasto nella brillantezza dell'impasto cromatico che, a partire dai dipinti degli anni Trenta, perde progressivamente la sua freddezza per divenire sabbiato, quasi carnale. Alle spalle della natura morta, in uno spazio serrato, che la limita e ne intensifica l'effetto di apparizione fantastica, un nudo dormiente, una posizione caratteristica di molte delle figure di Casorati di questi anni, che ha ormai perso ogni residuo di plasticità per divenire puro arabesco di linee, un disegno all'interno del dipinto, pittura nella pittura. Esso non concede niente ai modi della cosiddetta "bella maniera", anzi ha un corpo acerbo, da adolescente, e tratti somatici che hanno fatto spesso parlare la critica di "antigrazioso": diviene allusione alla pittura stessa, instaurando con gli oggetti posati sul tavolo un dialogo di sottili contrappunti, quasi che il suo significato di apparizione, di segni su un foglio, trasmetta la sua valenza irreali anche ai frutti, attraendoli in una dimensione di sogno.



572

572

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Mele o Natura morta con nudo, (1944)

Olio su tavola, cm. 35,5x47,5

Firma e titolo al verso: F. Casorati / Mele: altra composizione
Natura morta: etichetta Galleria dell'Annunciata, Milano:
etichetta e timbro con n. 959 Galleria d'Arte del Cavallino,
Venezia: etichetta Città di Acqui Terme / Omaggio a / Felice
Casorati / settembre 1973 / Palazzo "Liceo Saracco".

Storia

Collezione Colongo, Biella;
Collezione privata, Milano;
Galleria Farsetti, Prato;
Collezione privata

Esposizioni

Omaggio a Felice Casorati, Cortina d'Ampezzo, Galleria
Farsetti, 5-31 agosto 1973, cat. tav. X, illustrato;
Casorati, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 8-28 settembre
1973, cat. n. 18, illustrato.

Bibliografia

Luigi Carluccio, Casorati, Editrice TECA, Torino, 1964, p. 154,
n. 185;
Luigi Carluccio, Casorati, Editip, Torino, 1980, p. 102, n. 96;
Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo
Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi
e C., Torino, 1995, n. 748.

Stima € 30.000 / 50.000

Uno studio di Mario Sironi per la decorazione del Palazzo delle Poste di Bergamo

“La parola monumentale genera evidentemente degli equivoci. Chi vuol far credere che la monumentalità consista nella solita spettacolosa scenografia ottocentesca dimentica che Santa Prudenziata è un monumento, che San Miniato è un monumento, che il battistero di Parma, o la torre di Pisa sono monumenti. [...] Se dunque le parole monumento e monumentale hanno in un dato tempo raccolto il massimo disprezzo, esse non cessano di significare la più alta, la più completa espressione d'arte, anzi l'arte stessa architettonica”

Mario Sironi, in *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, settembre 1934

Questa è la ferma convinzione di Mario Sironi nella sua veste di artista pubblico, autore delle imprese decorative più celebri e impegnative dell'arte italiana nell'arco tra le due guerre. Monumentale è sinonimo di architettonico, e l'architettura è sentita come la madre di tutte le altre arti, che si devono basare sul principio della costruzione di forme assolute, in grado di celebrare la civiltà nuova. Questo studio è preparatorio per il grande pannello decorativo realizzato per la Sala dei telegrammi del Palazzo delle Poste di Bergamo, *L'architettura: il lavoro in città*, concepito nel 1932-33 e posto in loco nel 1934.

Nel grande pannello finale sono accostati tra loro, all'interno di una maestosa città ideale, antica ma allo stesso tempo moderna, composta da scale, grandi arcate classiche, cupole ed edifici cilindrici, molte delle figure e delle simbologie care all'artista. Accanto alla statuaria allegoria femminile dell'Architettura, dalle sembianze quasi marmoree, sta, inginocchiato e intento a disegnare, in una posa che ricorda quella di Euclide della *Scuola d'Atene* di Raffaello, che non a caso è ritratto dal grande maestro urbinato con le sembianze dell'architetto Bramante, l'architetto, altra figura centrale della tematica sironiana. Sullo sfondo, al culmine di una scala dove sono appoggiati i mattoni e l'anfora, forme assolute e archetipiche che appaiono per la prima volta accanto all'*Allieva* del 1920, si staglia un'immensa arcata, elemento principe del linguaggio architettonico, e, come scrive Elena Pontiggia, “qui l'operare si scioglie in contemplazione: le due figure davanti alla piccola abside sono, sì, due costruttori, ma colti in un momento di pausa, mentre osservano pieni di meraviglia la luce che si raccoglie e splende nella nicchia” (E. Pontiggia, *Le opere per il Palazzo delle Poste di Bergamo*, in Sironi. *La grande decorazione*, Milano, 2004, pp. 302-303).

Alla concezione dell'architettura come progetto, come idea, dell'*Architetto*, 1921-22, tela emblematica del Novecento italiano, si sostituisce dunque quella dell'architettura come realizzazione, frutto del lavoro e della fatica dell'uomo, un uomo che abbandona la speculazione per dedicarsi attivamente alla costruzione dell'“l'etica del nostro tempo”, come recita il *Manifesto della pittura murale*. Sul lato destro del pannello, a sottolineare come la decorazione sia elemento essenziale della sua concezione di città nuova, sono inseriti dei fregi di ispirazione minoica e un pannello decorativo,

come un “quadro nel quadro”.

Lontanissimo dai modelli classici, come un decoratore medievale, alle prese con il compito di formare “lo stile di un'epoca”, Mario Sironi svolge il suo discorso di sempre più ampio respiro, in cui la dimensione della tela risulta essere ormai insufficiente, e l'opera ambisce, come in questo caso, a più alti compiti che “la soddisfazione del proprietario”, per farsi portatrice di messaggi e ideali universali: “Quando oltre tutto, l'arte chiusa nei limiti angusti delle esposizioni si esaurisce o si camuffa nelle provette disinvoltate degli orecchianti, nelle inutilità artistico-borghesi delle telerie mal ricoperte, negli oziosi vagabondaggi dell'io creatore di nullissimi pittoreschi, sorge il bisogno dell'espansione più vasta, più illuminata, scagliata senza risparmio al limite audace di ogni grandezza” (Mario Sironi, *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, marzo 1935). E, forse ancor di più che nelle opere finite, sempre in un certo qual modo asservite alle esigenze della committenza, è in studi preparatori come questo, che conservano intatta tutta la spontaneità gestuale del loro autore, che si può cogliere la sua estrema sapienza nel costruire immagini mitiche ma al contempo estremamente vive, dalla fortissima potenza espressiva.



Mario Sironi, *Il lavoro in città. L'Architettura*



573

573
Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Studio per «Architettura», 1933 ca.

Tempera su carta applicata su tela, cm. 73x74

Firma in basso a destra: Sironi.

Certificato su foto di Francesco Meloni.

Stima € 40.000 / 55.000



574

574

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Giorno di festa, (1950)

Olio su tela, cm. 75,2x60

Firma in basso a destra: O. Rosai; al verso sulla tela: O. Rosai: etichetta notarile Eredità Rosai: scritta Giorni di festa 1950 / n. 865/70: etichetta con n. 865/70 e due timbri Galleria Michaud / Firenze.

Storia

Galleria Michaud, Firenze;
Eredità Rosai, Firenze;
Collezione privata

Esposizioni

Ottone Rosai, Firenze, Saletta Gonnelli, 6 - 26 marzo 1963, cat. p. n.n., illustrato a colori.

Bibliografia

Marco Valsecchi, Franco Russoli, Luigi Cavallo, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Michaud, Firenze, 1968, p. 54;
Luigi Cavallo, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Il Castello, Milano, 1973, pp. 225, CCIX, n. 210.

Stima € 10.000 / 15.000



575

575 Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta con bottiglia, 1938

Olio su cartone, cm. 48,5x33,3

Firma in basso sul lato destro: Pisis. Al verso: lettera autografa a Barbaroux: etichetta Galleria dello Scudo / Verona / M. Antologica F. de Pisis 1978-79: etichetta Galleria Bonaparte, Milano, con n. 1536.

Storia

Galleria dello Scudo, Verona;
Collezione privata, Belluno;
Collezione privata

Esposizioni

Filippo de Pisis, Verona, Galleria dello Scudo, 25 novembre 1978 - 7 gennaio 1979, cat. p. n.n., illustrato.

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 425, n. 1938 11.

Stima € 10.000 / 18.000



576

576

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Veduta di parco parigino, 1937-38

Olio su tela, cm. 73x92

Firma in basso a destra: de Pisis.

Certificato Associazione per Filippo de Pisis, Milano, 11 giugno 2013, con n. 04179.

Stima € 20.000 / 30.000



577

577

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

La romantica, 1963

Olio su tela, cm. 65,5x80

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 963. Al verso sulla tela: etichetta IX Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma / 1965-66; sul telaio: etichetta La Casa dell'Arte / Sasso Marconi, con n. 995: etichetta 100 opere / di Carlo Carrà / Prato - 15 maggio - 18 giugno 1971, con n. CXXII.

Storia

Collezione Carrà, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

100 opere di Carlo Carrà, Prato, Galleria Farsetti, 15 maggio - 18 giugno 1971, cat. n. CXXII, illustrato a colori.

Bibliografia

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume III, 1951-1966, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 515, 586, n. 28/63.

Stima € 30.000 / 40.000



578

578
Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Paesaggio, 1956 ca.

Olio su tela, cm. 65,5x50,3

Firma in basso a destra: O. Rosai.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 9 febbraio 2015.

Stima € 7.000 / 12.000



579

579

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Paesaggio, 1955 ca.

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

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: Galleria Gèleng Arte Contemporanea, Roma; sul telaio: etichetta Galleria d'Arte "Taras" / Ente Provinciale Turismo - Taranto / 50 pittori figurativi / 2-17 maggio 1959: due timbri Galleria

Chiurazzi, Roma: timbro "La Piramide" Galleria d'Arte, Roma: etichetta e Timbro Galleria Gèleng Arte Contemporanea, Roma.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 4 aprile 2000.

Stima € 10.000 / 18.000

580

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Contemplazione, 1949

Olio su tela, cm. 69x92

Firma e data in basso a destra: Campigli / 49.

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 597, n. 49-025.

Stima € 70.000 / 90.000



Massimo Campigli, la moglie Giuditta e il figlio Nicola nello studio di Milano, 1947



581

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Piazza d'Italia con Arianna, 1972 ca.

Tempera su cartone, cm. 36,5x51

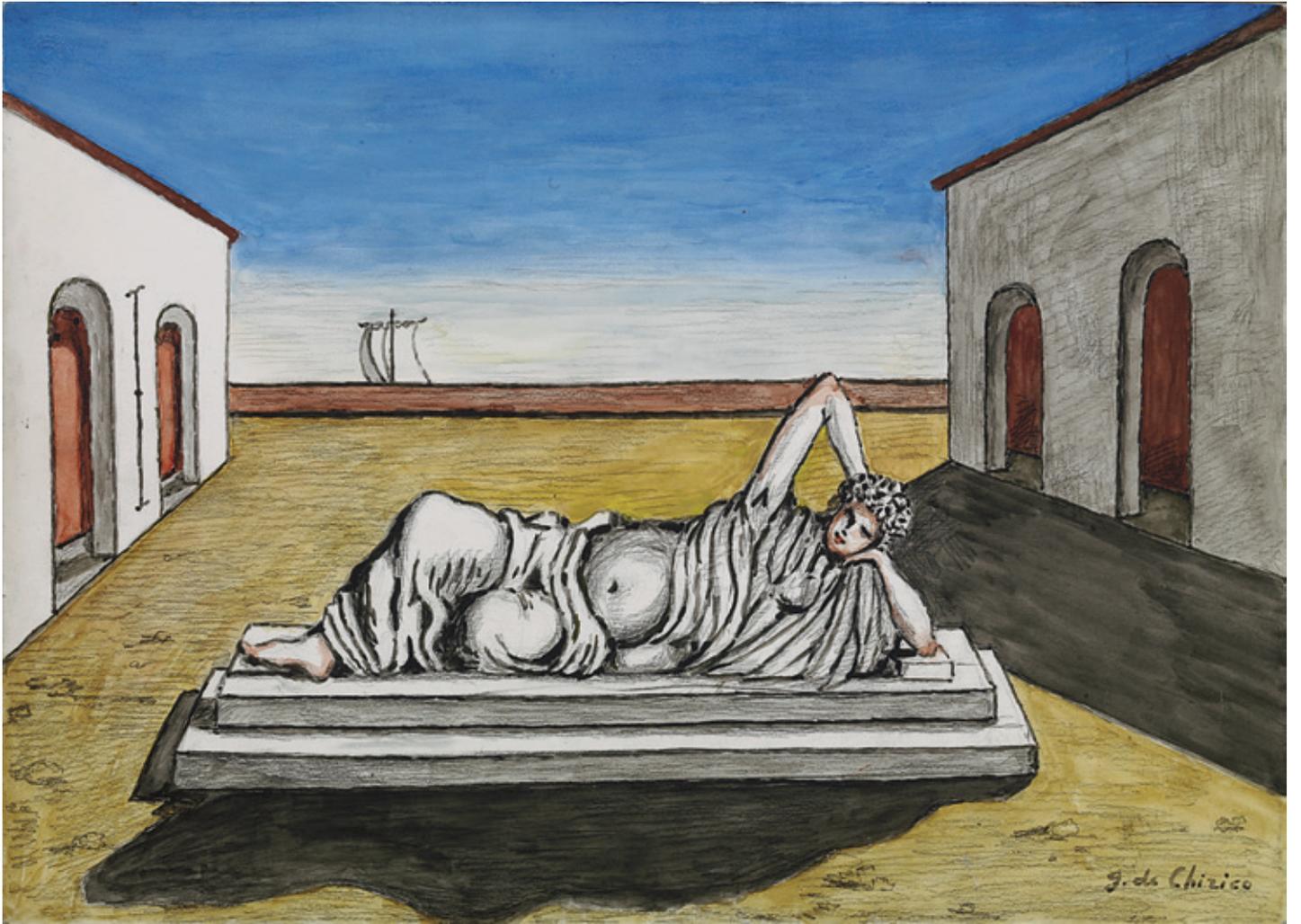
Firma in basso a destra: G. de Chirico.

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

Stima € 60.000 / 90.000



Giorgio de Chirico al cavalletto



582

Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

Ritratto, 1926-27

Olio su tela, cm. 72x53,3

Firma in basso a sinistra: Savinio; firma e data al verso sul telaio: Savinio 1927; etichetta Alternative attuali 3, L'Aquila, Castello Spagnolo, maggio - settembre 1968; etichetta Provincia Regionale di Siracusa / Mostra Genius / Cripta del Collegio / Siracusa 18 settembre - 30 ottobre 1997; sulla tela e sul telaio: due timbri Galleria d'Arte Antica e Moderna, Riccione, n. cat. 84.

Esposizioni

Alternative attuali 3, L'Aquila, Castello Spagnolo, luglio - settembre 1968, cat. p. 1.40, n. A2;
Con Savinio. Mostra bio-bibliografica di Alberto Savinio, Fiesole, Fondazione Primo Conti, Palazzo Mangani, 7 luglio - 27 settembre 1981, cat. p. 76, illustrato;
Alberto Savinio, a cura di Pia Vivarelli e Paolo Baldacci, Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 29 novembre 2002 - 2 marzo 2003, cat. p. 80, illustrato a colori.

Bibliografia

Pia Vivarelli, Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927-1932, catalogo della mostra, Verona, Palazzo Forti e Galleria dello Scudo, 9 dicembre 1990 - 10 febbraio 1991, Electa, Milano, 1990, p. 142;
Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 27, n. 1926-1927 4.

Stima € 60.000 / 90.000



Fernand Léger: un ponte tra la Francia e gli USA

Nature morte polychrome viene eseguita da Fernand Léger nel 1949, uno dei periodi più significativi della produzione dell'artista. Il dipinto raffigura in primo piano alcuni oggetti disposti su un tavolo. Condotti con una pennellata spessa e nera, il coltello, la bottiglia, il pane o il bicchiere sembrano galleggiare nello spazio. Quest'ultimo è definito nell'opera da uno sfondo bianco articolato dalle grandi campiture geometriche condotte nei toni saturi del rosso, giallo e verde. Blocchi di colore che verranno associati analogamente anche nelle illustrazioni al poema *Liberté* di Paul Éluard pubblicato nel 1952 da Pierre Seghers, riprese molti anni dopo da Léger nei quattro affreschi eseguiti nel municipio di Ivry-sur-Seine. *Nature morte polychrome* nasce poco dopo la grande natura morta intitolata *Adieu à New York* (Parigi, Centre Georges Pompidou) del 1946, quando, dopo il soggiorno americano svolto durante la Seconda Guerra Mondiale, la combinazione di oggetti raffigurati su sfondi geometrici concepiti come evoluzioni astratte delle architetture diviene una tematica centrale della sua poetica. *Nature morte polychrome* riflette la poetica coeva dell'artista che, in questi anni, spiega come nell'arte moderna l'oggetto sia destinato a divenire il soggetto principale dell'opera e che, per questo, anche la figura umana dovrà essere concepita come astratta, privata quindi della sua carica emotiva. Primo, tra gli artisti dell'epoca moderna, a individuare nell'era della riproducibilità meccanica la figurazione quale idioma principale, con opere come *Nature morte polychrome* Léger si pone come precedente essenziale per la successiva nascita della Pop Art. La carriera artistica di Fernand Léger si è articolata per oltre mezzo secolo facendone uno degli artisti più conosciuti a livello internazionale. Protagonista con Braque e Picasso nell'elaborazione del Cubismo allo scadere del primo decennio del secolo scorso, successivamente il suo stile ha seguito direttrici sempre nuove, passando dalla rappresentazione figurativa alla totale astrazione, dall'analisi del movimento nello spazio alla natura morta. Léger si è magistralmente espresso con la pittura, l'illustrazione, la scultura e la produzione filmica, utilizzando media molto diversi: dalla pittura alla ceramica, dal bulino al vetro. Le sue scenografie teatrali, al pari dei grandi murali dipinti o i libri d'arte, riflettono la profonda ricchezza tecnica dell'artista. Benché abbia rinnovato sempre la sua poetica, Léger è rimasto fedele alla costruzione grafica delle forme, favorendo colori primari nel rappresentare la figura umana o forme astratte in movimento per descrivere il dinamismo della vita moderna. Dopo aver abbandonato uno stile ispirato dagli impressionisti grazie alla profonda comprensione della carica innovativa dell'opera di Cézanne alla grande retrospettiva a lui dedicata dal Salon d'Automne nel 1907, Fernand Léger si dedica all'elaborazione di uno stile che di lì a poco sarebbe stato conosciuto come Cubismo. Insieme a altri giovani artisti vive a Parigi a La Ruche, il cosiddetto "alveare" che si trovava sulla riva sinistra della Senna, e tra gli amici che frequenta ci sono poeti come Guillaume Apollinaire e Blaise Cendrars, pittori come Georges Braque, Pablo Picasso e maestri affermati, che sarebbero divenuti un punto di riferimento importante per gli sviluppi dell'arte moderna, in particolare il "Doganiere" Rousseau. Quando nel 1911 Fernand Léger partecipa al Salon des Independents, è immediatamente riconosciuto tra i principali rappresentanti del movimento cubista grazie a opere come *Le Comptoir sur la table* eseguita già nel 1909 (Minnesota, The Minneapolis Institute of Arts). A differenza degli altri componenti del gruppo, le cui opere mostrano piani e forme divergenti o compenetrati, le sue

composizioni sembrano volte a creare motivi geometrici e forme sospese nello spazio. Un principio che nel corso degli anni si arricchisce dell'uso di colori primari al posto delle gamme cromatiche monocore che caratterizzano i lavori degli altri artisti del gruppo cubista. Nel 1911 l'influente critico francese Louis Vauxelles parla del suo lavoro usando il termine "tubismo". Con questa espressione intende alludere ironicamente alle soluzioni formali che caratterizzano le sue opere, basate sulla scomposizione dei corpi e degli oggetti in elementi meccanici simili a tubi, soluzioni che più tardi permetteranno all'artista di avvicinarsi alla poetica di Le Corbusier e Ozenfant, gli ideatori del movimento purista.

Chiamato alle armi nel 1914, Fernand Léger torna a Parigi due anni dopo in seguito al ferimento alla testa subito



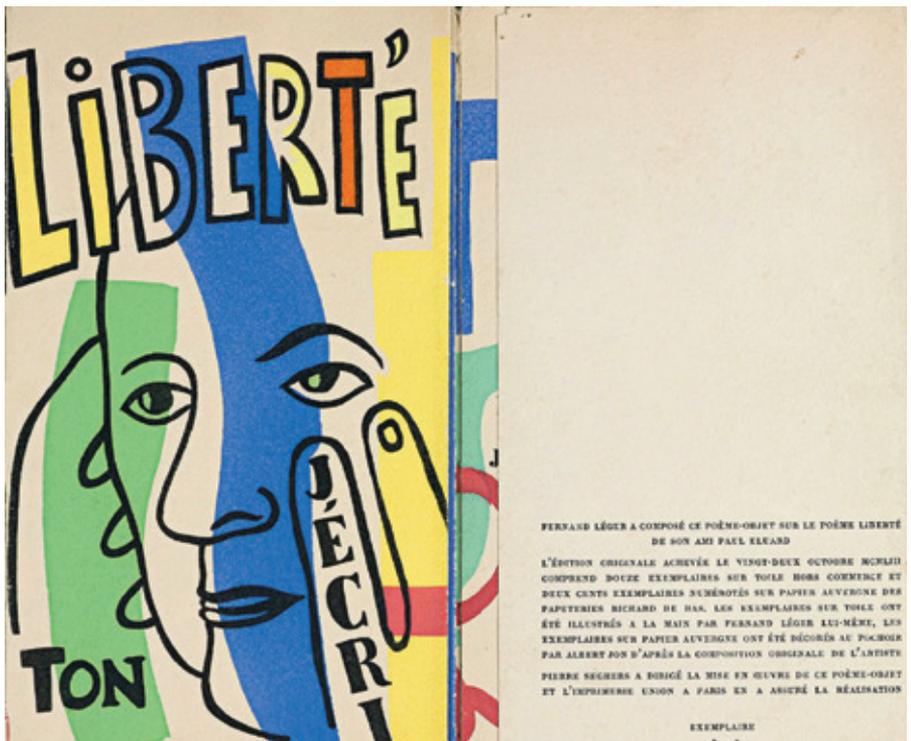
Fernand Léger, *Adieu à New York*, 1946

a Verdun durante un attacco coi gas. La tragica esperienza lo rende sensibile agli argomenti sociali e nel contempo vira la sua pittura verso nature morte che colgono da vicino gli oggetti e verso la figura umana rappresentata in movimento, in cicli e serie di opere che sembrano esprimere il senso dinamico della meccanica moderna. Per questo associa alla produzione pittorica mezzi di espressione diversi, cominciando a lavorare a costumi e scenografie per il teatro, il balletto e il cinema, per giungere alla realizzazione di un intero film. È infatti nel settembre del 1924 che viene distribuito e proiettato il *Ballet Mécanique*, un'opera che configura l'artista come uno dei primi che, nell'ambito delle Avanguardie europee, comprenda la potenzialità espressiva del cinema. Tali esperienze lo portano a istituire un mutuo scambio tra il supporto bidimensionale della pittura e la dinamica gestuale della danza, del teatro e della recitazione, indirizzandolo alla raffigurazione in pittura del movimento della figura umana sintetizzata geometricamente e potentemente chiaroscurata, come fosse un elemento plastico.



Fernand Léger, *Le compotier*, 1910-11

Alla metà degli anni Venti Léger è un artista affermato e dopo aver ricevuto la commissione per eseguire i murali per alcuni padiglioni dell'Exposition des Arts Décoratifs di Parigi, comincia a esporre nel resto d'Europa e a New York, dove gli viene dedicata la prima personale già nel 1925. In questo periodo si avvicina alle formule classiciste e razionaliste scaturite dalle elaborazioni successive al Cubismo elaborate da Ozefant e Le Corbusier, divenuto a partire dal 1920 uno dei suoi più cari amici. Giunto per la prima volta negli Stati Uniti nel 1931, Fernand Léger diviene rapidamente uno degli artisti francesi più apprezzati oltreoceano, una fama sancita in seguito dall'esposizione personale che gli dedica il Museum of Modern Art di New York nel 1935. I rapporti stabiliti con l'*establishment* intellettuale americano sono all'origine dell'insegnamento ottenuto presso la Yale University durante gli anni della Seconda Guerra Mondiale, quando il linguaggio artistico di Léger si apre a stimoli che gli vengono da fonti estremamente diverse, sia dal punto di vista formale che da quello temporale. I dipinti realizzati in questo periodo, volta per volta, traggono ispirazione da movimenti e maestri che variano dalla carica ironica del Doganiere Rousseau al Surrealismo, dal Neo-classicismo al Realismo Sociale, giungendo infine a opere che associano l'eredità cubista al modernismo americano.



Paul Eluard, *Liberté*, illustrazioni di Fernand Léger, 1953

583

Fernand Léger

Argentan 1881 - Gif sur Yvette 1955

Nature morte polychrome, 1949

Olio su tela, cm. 33x45,8

Firma e data in basso a destra: F. Leger / 49. Al verso sulla tela titolo, firma, data e dedica: Nature / Morte / Polychrome / F. Léger 49 / a Leuer / amicalement / F. Leger; sul telaio: etichetta parzialmente abrasa: [Van Di]emen - Lilienfeld Galleri[es].

Storia

Van Diemen - Lilienfeld Galleries, New York;
Collezione privata

Certificato su foto di Quentin Laurens, con timbro Galerie Louise Leiris, Parigi, 28 Marzo 2000, con n. 18107/31017.

Esposizioni

Firenze-New York. Rinascimento e Modernità. Da Luca Signorelli a Andy Warhol, Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 30 settembre - 10 dicembre 2011, cat. n. 23, illustrato a colori.

Bibliografia

Georges Bauquier, Fernand Léger. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, 1949-1951, vol. VIII, Maeght Editeur, Paris, 2003, p. 30, n. 1330 (con titolo *Nature morte au livre*).

Attestato di libera circolazione.

Free export licence.

Stima € 250.000 / 350.000



Fernand Léger nello studio



584

Paul Klee

Münchenbuchsee 1879 - Muralto 1940

Deserto di pietra (Steinwüste), 1933

Acquerello su carta applicato su cartone, cm. 48x34,3

Firma in alto a destra: Klee; data e titolo in basso, sul cartone di supporto: (1933 Zet neun) "Steinwüste"; al verso sulla cornice: etichetta IVAM Centre Julio Gonzalez / Exposición Paul Klee / del 2 de abril al 14 de junio 1998, con n. 026: etichetta Il Sogno (Bz), 8.10.91/9.12.91: etichetta Comune di Verona / Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea / Palazzo Forti / Mostra Paul Klee: etichetta Il disegno nel nostro secolo, Fondazione Mazzotta / Milano, 11 aprile - 10 luglio 1994: etichetta Paul Klee 1933 / KUMU Bern 4.6.03 - 17.8.03.

Storia

Collezione Curt Valentin, Berlino - New York;
Collezione Alex Vömel, Düsseldorf;
Collezione Daniel-Henry Kahnweiler, Parigi;
The Mayor Gallery, Londra;
Collezione Nika Hulton, Londra;
Galerie Karl Flinker, Parigi;
Galerie Beyeler, Basilea;
Ewald Rathke Kunsthandel, Francoforte;
Fondazione Antonio Mazzotta, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Exposition Internationale du Surréalisme, Amsterdam, primavera 1938, cat. n. 60;
Drawings by Paul Klee, Londra, the Mayor Gallery, maggio 1952, cat. n. 13;
Works by Paul Klee from the Collection of Mrs. Edward Hulton, Londra, Tate Gallery, 4 maggio - 5 giugno 1955, poi York, City Art Gallery, agosto 1955, poi Chicago, The Arts Club, 8 novembre - 6 dicembre 1956, cat. n. 34;
Sammlung Sir Edward und Lady Hulton London, mostra itinerante in Germania, 1964 - 1965, cat. n. 98;
Sammlung Sir Edward und Lady Hulton London, Zurigo, Kunsthau, 3 dicembre 1967 - 7 gennaio 1968, cat. n. 100;
Klee, «Kunst ist ein Schöpfungsgleichnis», Basilea, Galerie Beyeler, settembre - novembre 1973, cat. n. 63;
Klee. 74 oeuvres de 1908 à 1940, Parigi, Galerie Karl Flinker, 29 marzo - 11 maggio 1974, cat. n. 51;
Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919-1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, Colonia, Kunsthalle, 11 aprile - 4 giugno 1979, cat. n. 358;
Panorama de l'oeuvre de Paul Klee, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 9 febbraio - 16 marzo 1980, cat. n. 85;
Paul Klee, Tokyo, Nanteshi Gallery, 30 maggio - 14 giugno 1980;
Klee. Oleos, acuarelas, dibujos y grabados, Madrid, Fundación Juan March, marzo - maggio 1981, cat. n. 65;
Paul Klee. Les dix dernières années, Parigi, Galerie Karl Flinker, 11 aprile - 31 maggio 1985, cat. n. 16;
Paul Klee nelle collezioni private, Venezia, Cà Pesaro, 21

giugno - 5 ottobre, poi Milano, Palazzo Reale, 22 ottobre - 14 dicembre 1986, cat. n. 129;
Paul Klee, Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo Forti, 4 luglio - 2 novembre 1992, cat. n. 223;
Il disegno del nostro secolo. Prima parte. Da Klimt a Wols, Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 11 aprile - 10 luglio 1994, cat. n. 111;
Paul Klee. Figure e metamorfosi, Bologna, Museo Morandi, 25 novembre 2000 - 4 marzo 2001, cat. n. 97.

Bibliografia

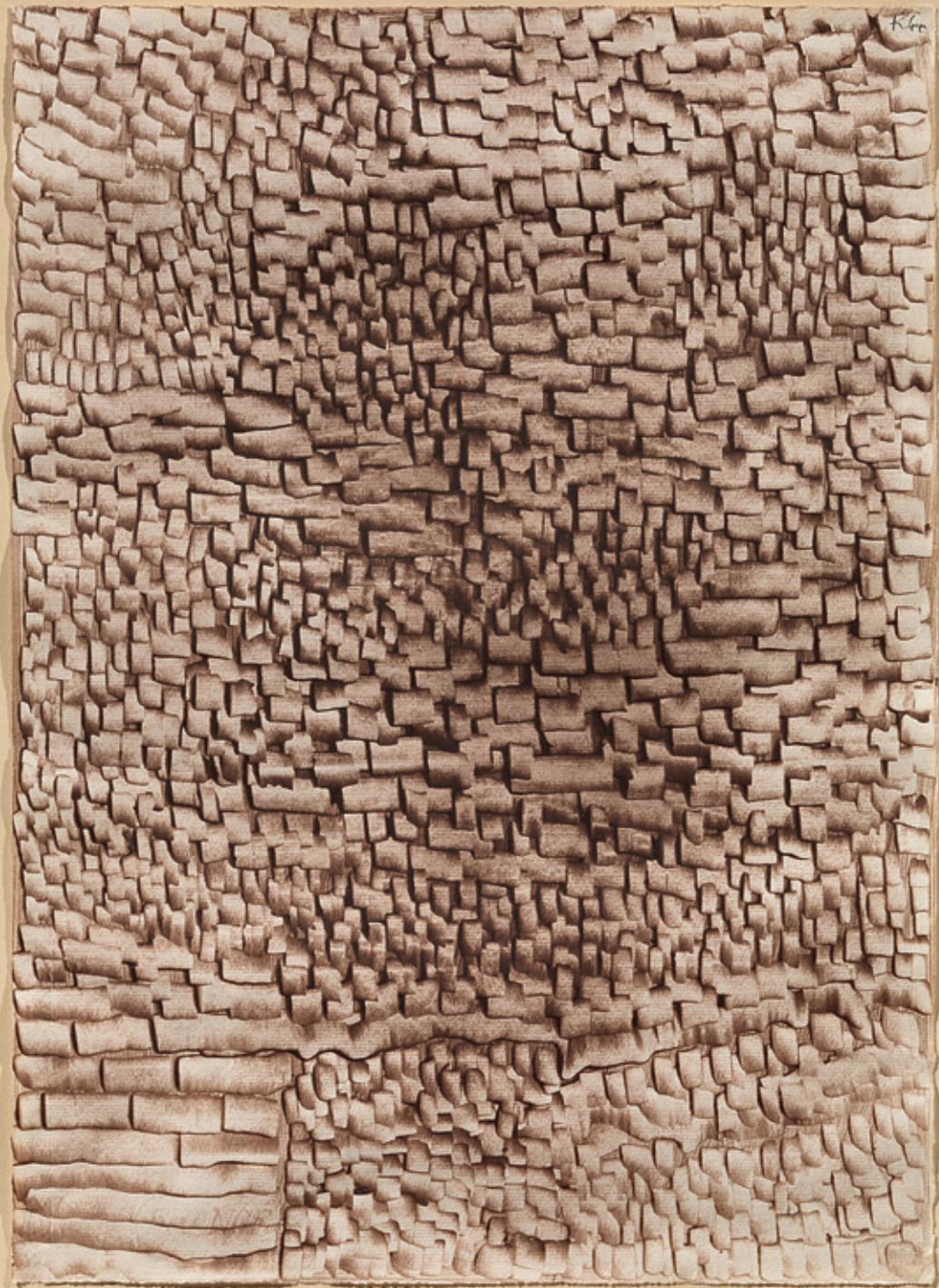
Max Huggler, Paul Klee. Die Malerei als Blick in den Kosmos, Frauenfeld, Stoccarda 1969, p. 131;
Paul Klee. Catalogue raisonné. Volume 6, 1931-1933, The Paul Klee Foundation, Museum of Fine Arts, Thames and Hudson, Berna, 2002, p. 412, n. 6335.

**Attestato di libera circolazione.
Free export licence.**

Stima € 350.000 / 450.000



Le mani di Paul Klee, Dessau, 1931



(1933 Zetnem) Stein Wüste

*Nell'al di qua non mi si può afferrare
ho la mia dimora tanto tra i morti
quanto tra i non nati
più vicino del consueto alla creazione
ma non ancora abbastanza vicino*

Paul Klee

Per comprendere interamente l'opera di Paul Klee bisogna analizzare un corpus di circa 9000 opere tra cui 5500 dipinti, 3500 disegni e circa 60 maschere, teatrini, marionette e bassorilievi.

Nato nel 1879 a Münchenbuchsee presso Berna, la sua prima mostra personale si tenne nel 1910, dal 1920 al 1931 visse da protagonista l'esperienza del Bauhaus, fu espulso dalla Germania nazista nel 1933 e nel 1936 si ammalò di sclerodermia, malattia che lo portò alla morte il 29 giugno del 1940.

Quello di Klee fu un lungo percorso verso la pittura, iniziato precocemente e conclusosi dopo una ricerca umile e faticosa, fatta di inquietudine e speranza, abisso e malinconia.

Il suo fu un cammino esistenziale ed artistico teso verso la forma, il cui itinerario era dettato da necessità interne ed esterne: "Il cammino è essenziale, esso determina il carattere dell'opera. La formazione determina e struttura la forma. Niente dell'opera, e tanto meno la forma, può considerarsi risultato finito, conclusione. Bisogna individuarla come genesi, come movimento" (Paul Klee, *Discorso sull'arte moderna*, 1924).

Pur essendo contemporaneo ai Fauves, a Matisse e ai Cubisti, Klee si pone in una posizione autonoma rispetto ad essi: egli tende a rappresentare il mondo visibile con un linguaggio totalmente nuovo, non più descrivendolo attraverso gli occhi, ma bensì attraverso l'immagine che emerge dal fondo dell'anima.

L'oggetto che Klee rincorre è l'oggetto del linguaggio della pittura e non del mondo, l'artista non immagina, non sogna e non inventa, egli dipinge un oggetto che non è più della realtà ma appartiene ormai solo alla realtà della pittura, tanto da fargli ammettere che "l'arte non riproduce ciò che è visibile, ma rende visibile ciò che non sempre lo è".

In *Deserto di pietra (Steinwüste)*, 1933, Klee rintraccia una microstruttura in cui il passaggio dal caos alla forma diventa una specie di sequenza ritmico-musicale ed il segno-colore diviene una sorta di ricerca di archetipo mitico.

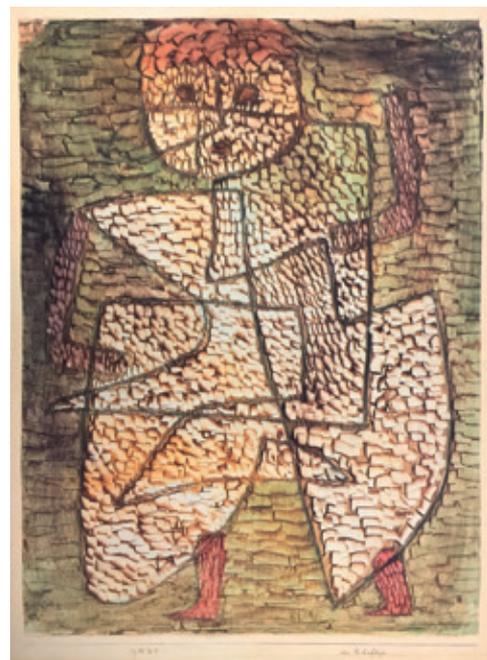
La musica fu parte integrante della vita dell'artista: padre e madre musicisti, lui stesso violinista di alto livello, sposato ad una pianista: non stupisce che Klee parlasse di polifonia o di accordi e partiture di colore nei suoi scritti teorici e ai suoi allievi all'Accademia di Weimar prima e a Dessau e Düsseldorf successivamente.

Negli anni di insegnamento al Bauhaus molte delle lezioni di Klee erano incentrate sulla teoria del confronto tra colore e musica, in particolare sulla capacità delle rette che si intersecano di creare "ritmi strutturali": l'artista riteneva infatti che il gioco di linee, proprio come le note musicali, celasse un ampio spettro di possibilità espressive che potevano variare da più pacate a maggiormente vivaci.

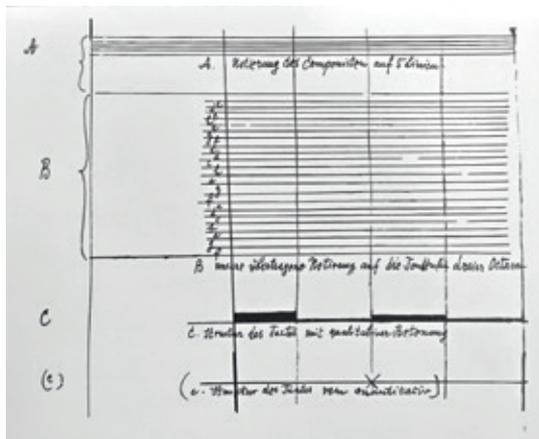
Nel suo tentativo di tradurre i ritmi in pittura, Klee studiò la struttura delle composizioni musicali in modo molto dettagliato e,



Un papiro dell'antico Egitto



Paul Klee, *Der Künftige, L'uomo del futuro*, 1933



Paul Klee, schema di analisi di una frase a tre voci di Bach.

mercanti Curt Valentin e Daniel-Henry Kahnweiler ed esposta per la prima volta nel 1938 ad Amsterdam con Klee ancora vivo, può essere interpretata anche secondo un'altra chiave di lettura: essa risente infatti notevolmente anche dell'influenza del viaggio in Egitto che l'artista compì nel dicembre del 1928.

Mentre la disposizione ritmica delle linee orizzontali punteggiate da pause e staccate da tratti verticali ricorda un foglio musicale attentamente composto, la griglia ossessiva di bande e strisce ordite può evocare il paesaggio coltivato ed il color bruno della terra dei Faraoni.

Astraendo il soggetto da cui dichiara di essere partito nel titolo (*Deserto di pietra*), l'artista crea un'opera in cui raffigurazioni di strati si alternano e avvicendano in un ritmo di incastri dove scompare ogni riferimento a figure riconoscibili e rimane solo un contorno libero; il labirinto di linee suggerisce geroglifici di un linguaggio segreto e ancestrale.

L'impatto con l'Egitto e la sua antica civiltà fornì a Klee un nuovo lessico per la sua opera, ispirandolo specialmente nelle "composizioni a banda" che presto seguirono; così Will Grohmann spiega cosa significasse l'Egitto per l'artista: "The past of 5000 years ago is still present there, and the agricultural pattern of the Nile Valley has hardly changed since the days of the Pharaohs. The pyramids and monuments, temples and tombs of the ancient dynasties are still standing and, with the areas of tilled and untilled land, produce a network of horizontal, vertical, and oblique lines out of which the responsive mind can read man's destiny in time and space [...] Klee, then, brought with him the necessary flexibility of pictorial means; what Egypt gave him was the possibility of utilizing them to produce a complete image of what he experienced there, a picture not of present appearances but of origins and changes in time--the 'ka,' the genius of the land" (in *Paul Klee*, Londra, 1969, pp. 275-276).

Si deve infine sottolineare che *Deserto di pietra* (*Steinwüste*) fu realizzato nel 1933: nell'aprile di quell'anno Klee fu raggiunto dalla notizia della radiazione dai ruoli dell'insegnamento, con Hitler al potere l'artista fu licenziato dall'Accademia, gli fu imposto il divieto di dipingere ed esporre e fu dunque costretto ad abbandonare la Germania e a fare ritorno nella natia Svizzera.

Nel marzo 1933 i nazisti perquisirono il domicilio di Klee a Dessau, l'artista scomparve per un breve periodo e lasciò alla moglie e ai suoi amici il compito di occuparsi dei suoi affari e di recuperare le lettere requisitegli.

Le opere realizzate da questo momento fino all'anno della morte sono caratterizzate da una sorta di smarrimento ed inquietudine, sono opere dove è più o meno esplicita la presenza latente ed insidiosa del male da cui si sente accerchiato.

Verso la fine dell'anno Klee si reca a Parigi dove incontra Kandinsky che vi si è appena trasferito ed è proprio in questa occasione che conclude un accordo con Daniel-Henry Kahnweiler che diviene il suo mercante esclusivo in Francia.

Nel dicembre del 1933 Paul e la moglie Lily tornano a Berna, in una lettera al figlio Felix datata 22 dicembre 1933 Klee scrive: "Eccomi evacuato. Probabilmente domani sera abbandonerò questi luoghi. Seguiranno le belle giornate natalizie con il tintinnio delle campane in ogni testolina infantile. Durante queste ultime settimane, sono un po' invecchiato. Ma non vorrei cedere alla collera, se non perlomeno alla collera dosata dall'umorismo".

All'inizio del 1934 i fedeli collezionisti Hanni e Rolf Bürgi cercano di facilitare il reinserimento artistico di Klee, ormai straniero in patria, recuperando le opere rimaste a Düsseldorf; grazie all'aiuto di Alfred Flechtheim, che dalla Germania era emigrato in Inghilterra, l'artista cerca di impostare una nuova attività espositiva e si inaugura così la mostra alla Mayor Gallery di Londra, galleria da cui è passata anche la presente opera.

È in questi anni che Klee scopre una rinnovata libertà, e come artista ormai svincolato dagli impegni accademici, dai lavori di amministrazione e dai doveri imposti dalla sua posizione sociale, riscopre l'opera degli anni passati e negli ultimi lavori aggiunge elementi in una sorta di supervisione in grado di mettere in luce le lacune del passato. L'artista rielabora così le sue opere aggiungendo e perfezionando, portandole a termine con più chiarezza, mettendole in ordine, quell'ordine che ha sempre avuto in mente.

Negli anni della vecchiaia Klee riprende quindi il proprio lavoro con animo e spirito rinnovato, certo è paradossale che questo nuovo impeto di libertà creativa sia scaturito dalla sua negazione da parte da un regime la cui bandiera fu proprio l'oppressione di ogni libero diritto umano.

utilizzando Bach come esempio, spiegò la differenza tra "individuale" e "strutturale", concetti che poi applicò al campo della pittura.

Recuperando la distinzione goethiana tra *Gestalt* (forma) e *Bildung* (formazione) Klee considerava ogni forma, naturale o artistica che fosse, come interruzione di un sottostante movimento di crescita, di per sé continuo e infinito, e come espressione, in se stessa, del processo di formazione (*Gestaltung*) che l'ha generata: "La via alla forma, che deve essere dettata da una necessità interiore o esteriore, trascende la meta, va al di là del termine stesso della via" (Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Milano, 1959, p. 169).

La pittura dunque non rende semplicemente spazio il tempo, immobilizzandolo, ma sintetizza nel movimento della "figurazione" (*Gestaltung*) la dialettica tra i due termini: non rappresenta il movimento, ma lo presenta, dal primo punto in cui si origina la crescita dell'immagine, fino alla sua, temporanea, interruzione in una forma.

Deserto di pietra (*Steinwüste*), opera appartenuta tra gli altri ai noti

585

Maurice Utrillo

Parigi 1883 - Dax 1955

Place du Tertre a Montmartre, 1940 ca.

Olio su tela, cm. 50x61

Firma in basso a destra: Maurice Utrillo V, in basso a sinistra: Montmartre. Al verso sul telaio: etichetta Acquavella Galleries, New York: etichetta Nicholas M. Acquavella / Galleries, New York: etichetta Galerie Paul Pétridès, Parigi.

Storia

Collezione privata, Parigi;
Collezione Sasso, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Paul Pétridès, Parigi, 23 ottobre 1961.

Bibliografia

Paul Pétridès, L'oeuvre complet de Maurice Utrillo, tomo III,
Paul Pétridès éditeur, Paris, 1969, p. 252, n. 2056.

Stima € 60.000 / 80.000



Place du Tertre, Montmartre, Parigi, foto d'epoca



586

Raoul Dufy

Le Havre 1877 - Forcalquier 1953

La rue Lepic, 1904

Olio su tela, cm. 65x55

Firma in basso a destra: Raoul Dufy.

Esposizioni

Firenze-New York. Rinascimento e Modernità. Da Luca Signorelli a Andy Warhol, Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 30 settembre - 10 dicembre 2011, cat. n. 8, illustrato a colori;

Ardengo Soffici. L'Europa in Toscana, a cura di Luigi Cavallo, Poggio a Caiano, Museo Soffici e del '900 italiano, Scuderie Medicee, 13 ottobre 2012 - 27 gennaio 2013, cat. p. 82, illustrato a colori.

Bibliografia

Pierre Courthion, Raoul Dufy, Pierre Cailler éditeur, Genève, 1951, p. XVII, n. 11, tav. 11;
Maurice Laffaille, Raoul Dufy, catalogue raisonné de l'oeuvre peint, tome I, Editions Motte, Genève, 1972, p. 74, n. 78;
Marco Fagioli, Passages nell'arte del Novecento. Da Degas a Dubuffet, Aión, Firenze, 2009, p. 51.

Stima € 70.000 / 90.000



La rue Lepic, Parigi, foto d'epoca



587

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con il busto di gesso, 1911-13

Olio su tela, cm. 72,6x59,8

Firma in basso a sinistra: Morandi.

Storia

Eredi Morandi;

Collezione Leszczyński;

Collezione privata, Francia;

Collezione privata, Svizzera;

Asta Sotheby's, New York, 7 maggio 2013, lotto n. 64;

Collezione M.C., Zurigo;

Collezione privata

Certificato su foto Comitato per il Catalogo di Giorgio Morandi, Bologna, 29 dicembre 2010. L'opera verrà pubblicata nella prossima edizione del Catalogo Generale di Giorgio Morandi.

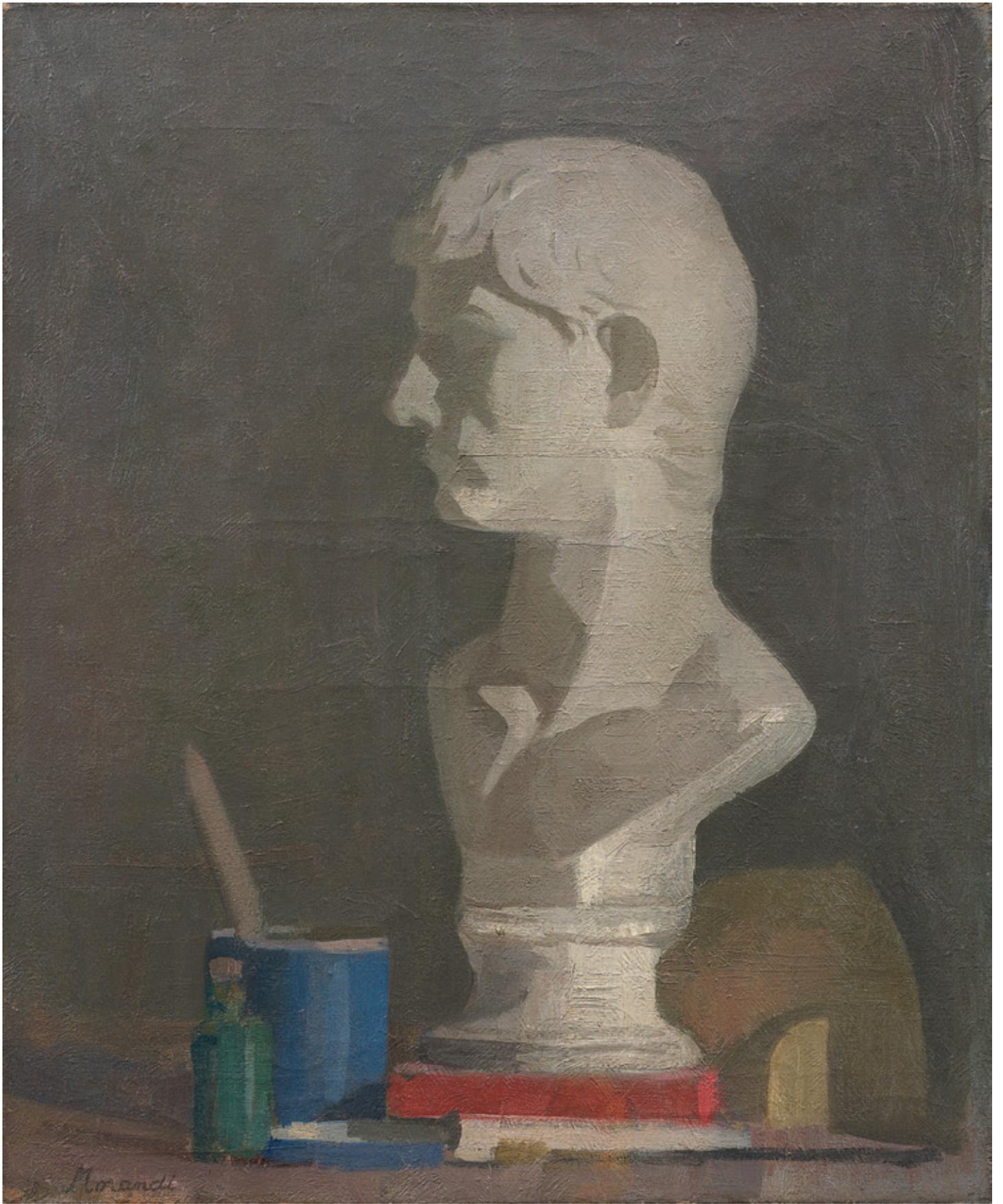
Esposizioni

Licini. Morandi, divergenze parallele, a cura di Marilena Pasquali e Daniela Simoni, Fermo, Palazzo dei Priori e Monte Vidon Corrado, Centro Studi Osvaldo Licini, 25 giugno - 25 settembre 2011, cat. pp. 98, 99, illustrato a colori.

Opera in temporanea importazione.

Temporary importation.

Stima € 350.000 / 550.000



Morandi e la stratificazione della memoria: un tassello precoce



Particolare dello studio di Giorgio Morandi

La *Natura morta con il busto di gesso* rappresenta il primo esempio compiuto del tema al quale Giorgio Morandi avrebbe dedicato la maggioranza della produzione pittorica dell'intera vita. Eseguito verosimilmente tra il 1910 e il 1912 e proveniente dalla collezione delle sorelle del pittore, il dipinto è il manifesto degli anni cruciali di osservazione e di studio che porteranno Morandi alla stagione metafisica e poi, in sintonia con il Novecento italiano, al recupero dei valori tradizionali della pittura, privilegiando per oltre quarant'anni il tema della natura morta quale espediente volto all'espressione della propria interiorità.

Prodromo alle sottili variazioni cromatiche che costituiranno il vocabolario pittorico di Giorgio Morandi nel corso dei decenni successivi, la *Natura morta con il busto di gesso* raffigura da un punto di vista ravvicinato e allo stesso livello dello sguardo una composizione ordinata intorno a un busto classico che sarà conservato nello studio dell'artista negli anni seguenti. Quest'ultimo occupa la quasi totalità della tela ed emerge a contrasto con il fondo brunito, mentre fa da contraltare ai pochi colori del quadro: l'azzurro carico del barattolo e del suo coperchio, il verde della bottiglia e il rosso alla base del busto.

Nella *Natura morta con il busto di gesso* la volumetria degli oggetti appare risolta puramente mediante la trasposizione del rapporto tra il valore della luce e le gradazioni cromatiche, lo strumento espressivo essenziale dell'artista che è ricordato come il più importante naturamortista del ventesimo secolo. Per questa ragione la plastica scultorea del busto in quest'opera è restituita con campiture cromatiche giustapposte e sintetiche, mentre l'attenzione di Morandi sembra già appuntarsi sul riflesso di luce dato dalla forma curva del barattolo e della bottiglia. Un baluginare lieve ma percettibile rispetto al resto della composizione, restituito attraverso modulazioni di tono il cui registro è presago delle atmosfere vibranti e sospese delle nature morte più mature dell'artista.

Come spiega Angiola Giorgi Andina "Di tutta la sua attività iniziale, a parte alcuni disegni ed elaborati scolastici, ben poco si è salvato dalle distruzioni operate da Morandi stesso in anni più maturi" (2004). Giorgio Morandi si era dedicato alla pittura malgrado il parere del padre. Come spiega lo stesso artista: "Fin da ragazzo dimostrai grande passione per la pittura, passione che col crescere degli anni divenne sempre più forte, si da farmi sentire il bisogno di dedicarmi completamente". Educato secondo la tradizione ottocentesca all'Accademia di Belle Arti di Bologna, nonostante l'espresso desiderio di studiare a Parigi non ha i mezzi per ampliare la conoscenza di quanto accadeva fuori dall'Italia. È forse per questa ragione che le informazioni di Ardengo Soffici riguardo a quanto avveniva a Parigi fornite su *La Voce* e la mostra sugli impressionisti e i post-impressionisti a Firenze gli permisero di dare sostanza agli studi sul movimento svolti sul volume di Vittorio Pica del 1908 e di riconoscere in Cézanne l'iniziatore dell'arte moderna.

La sintesi di volume e luminosità offerta dall'artista francese diviene per Morandi intorno allo scadere del primo decennio del Novecento la chiave per risalire a ritroso la tradizione, giungendo poi a quella costruttiva rinascimentale italiana. Tuttavia, prima di tale recupero, in una lunga recensione a una retrospettiva parigina dedicata a Chardin e Fragonard su *Emporium*, nel 1907 Antonio Muñoz sottolineava l'attualità della pittura settecentesca francese ravvisandovi una filiazione diretta con quella moderna. Nell'articolo l'autore analizza lo stile dei due artisti con valutazioni nette riguardo alle loro differenze, descrive il "delicato ma tagliente tocco di Chardin" e "la pennellata larga e vaporosa" di Fragonard, mentre le numerose illustrazioni in bianco e nero accrescono i contrasti di luce delle opere dei due artisti e ne enfatizzano la conduzione pittorica. Riguardo a Chardin, che da tempo è citato nel novero dei riferimenti artistici fondamentali per la produzione morandiana, Muñoz usa le stesse parole che molto tempo dopo sarebbero state scritte per le nature morte più mature di Morandi. Afferma infatti che "sotto quella facilità apparente, quella noncuranza, quella fluidità, [Chardin] si rivela artista scrupoloso, coscienzioso, che doveva passare intere giornate di fronte ai suoi modelli, per adattarli, per scrutarli, per ritrarli con la pazienza di un fiammingo", e ancora, che Chardin aveva la capacità di trasfondere nelle sue nature morte "un elemento essenziale: il calor dell'affetto che riscalda e commuove".

Se le prime prove pittoriche di Morandi manifestano tentativi pittorici in direzioni diverse che vedono accostare ai rari paesaggi di impianto cézanniano degli anni 1910-1911, l'accostamento agli stimoli venuti dalla visita alla Biennale veneziana del 1910, in particolare dalle opere di Courbet e di Renoir, la *Natura morta con il busto di gesso* appare piuttosto avvicinata alla resa sensibile e alla materia delicata con cui l'artista conduce a carboncino un ritratto intorno al 1910. Entrambe le opere alludono all'atmosfera polverosa, sospesa e senza tempo di quello che Carlo Ludovico Ragghianti, riferendosi all'intera produzione di Giorgio Morandi, definisce "un discorso poetico drammaticamente assorto e pensosamente liberato" (1967). Tale discorso si sviluppa nel secondo decennio del secolo scorso nell'adesione alla metafisica a cui Morandi si avvicina restando fedele alla trasposizione degli oggetti comuni in composizioni che dal repertorio di de Chirico, Savinio e Carrà adottano la presenza del manichino. Il contratto commerciale con Mario Broglio gli vale la promozione internazionale e la diffusione delle sue opere sulle pagine della rivista *Valori Plastici* prima del 1920. Seppure Giorgio Morandi partecipi alle esposizioni del Novecento Italiano, e al gruppo de

Il Selvaggio di Mino Maccari, nel corso degli anni Trenta, ormai conosciuta e apprezzata anche fuori dall'Italia, la sua pittura segue un percorso disgiunto dalla partecipazione attiva alle elaborazioni critiche dell'arte tra le due guerre per sviluppare invece un'indagine introspettiva, riducendo le interferenze del soggetto e concentrandosi sui temi della natura morta e del paesaggio. È attraverso la ripetizione di questi temi con poche studiate variazioni, di cui resta una traccia fisica nei segni degli oggetti tracciati sui fogli e i tavoli dello studio di Morandi a Bologna, che secondo Roberto Longhi, al pari di quanto espresso da Marcel Proust in un brano tratto da *Le Temps retrouvé*, l'artista stratifica le "le «ricordanze» tonali", "scavando dentro e attraverso la forma". Nella lettura longhiana dell'opera di Morandi "oggetti inutili, paesaggi inamati, fiori di stagione, sono pretesti più che sufficienti per esprimersi 'in forma'; e non si esprime, si sa bene, che il sentimento", attraverso quest'ultima.



Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Le table d'office*



Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Necessaire per fumatore*

588

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Diana cacciatrice - Vestale, 1919

Olio su tela, cm. 70,5x50

Firma e data in basso a destra: G. de Chirico / 1919. Al verso sul telaio: due timbri Vittorio E. Barbaroux Opere d'Arte, Milano, di cui uno con n. 425: scritta di Giorgio Castelfranco "De Chirico - Diana cacciatrice / 1019": dedica "Roma 1956 / a Delia questa testa di Diana / del nostro grande amico de Chirico / Giorgio Castelfranco.

Storia

Studio dell'artista, Roma;
Collezione Giorgio Castelfranco, Firenze (1923);
Collezione privata

Esposizioni

De Chirico - Max Ernst - Magritte - Balthus. Uno sguardo nell'invisibile, catalogo a cura di Paolo Baldacci, mostra a cura di Paolo Baldacci, Guido Magnaguagno e Gerd Roos, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 luglio 2010, cat. n. 64, illustrato a colori.

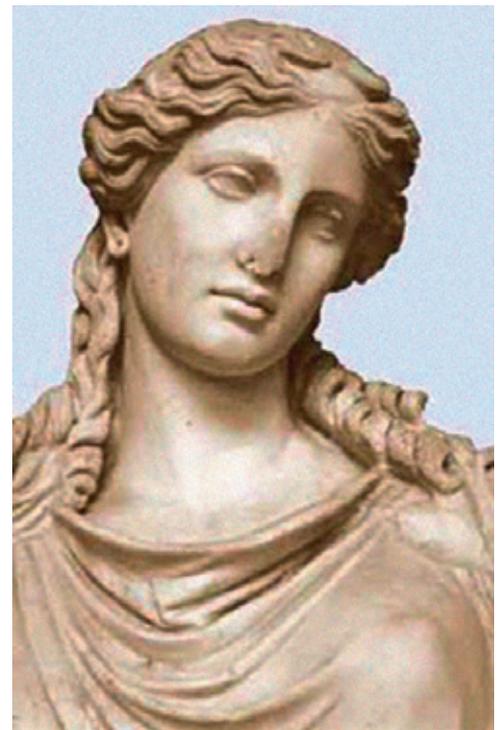
Bibliografia

Fortunato Bellonzi, *Arte moderna, tendenze e personalità*, Edizioni De Luca, Roma, 1963, tav. CXXIII, n. 164 (riprodotto parzialmente tagliato);
Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico. Il tempo di "Valori plastici" 1918-1922*, De Luca Editore, Roma, 1980, p. 52, n. 61;
Pia Vivarelli, *Giorgio de Chirico 1888-1978, I. Catalogo*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 11 novembre 1981 - 3 gennaio 1982, De Luca Editore, 1981, p. 90, n. 28.2;
L'opera completa di Giorgio de Chirico 1908-1924, presentazione, apparati critici e filologici di Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Classici dell'Arte*, Rizzoli Editore, Milano, 1984, p. 105, n. 144;
Fabio Benzi, *Il carteggio de Chirico - Signorelli e gli esordi classicisti del pittore (1918-1919)*, in *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, Roma, Anno I, n. 1-2, dicembre 2002, Téchne Editore, Milano, 2002, pp. 169, 167;
Giovanna Rasario, *Le opere di Giorgio de Chirico nella collezione Castelfranco. L'affaire delle "Muse inquietanti"*, in *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, Roma, n. 5-6, 2005-2006, Le Lettere, Firenze, 2006, pp. 258, 260, n. 44;
De Chirico, catalogo della mostra, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Padova, Palazzo Zabarella, 20 gennaio - 27 maggio 2007, Marsilio Editore, 2007, p. 34, n. 3;
Attilio Tori, *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*. Museo Casa Rudolfo Siviero, Regione Toscana, Firenze, 2010, p. 11;
Giorgio de Chirico. Catalogo generale, vol. 1/2014, opere dal 1912 al 1976, Maretti Editore, Falciano, 2014, p. 38, n. 19;

Attilio Tori, *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*. Museo Casa Rudolfo Siviero, Regione Toscana, Firenze, 2014, p. 9.

Per la compilazione della scheda si ringrazia Gerd Roos, Archivio dell'Arte Metafisica, Milano-Berlino.

Stima € 180.000 / 280.000

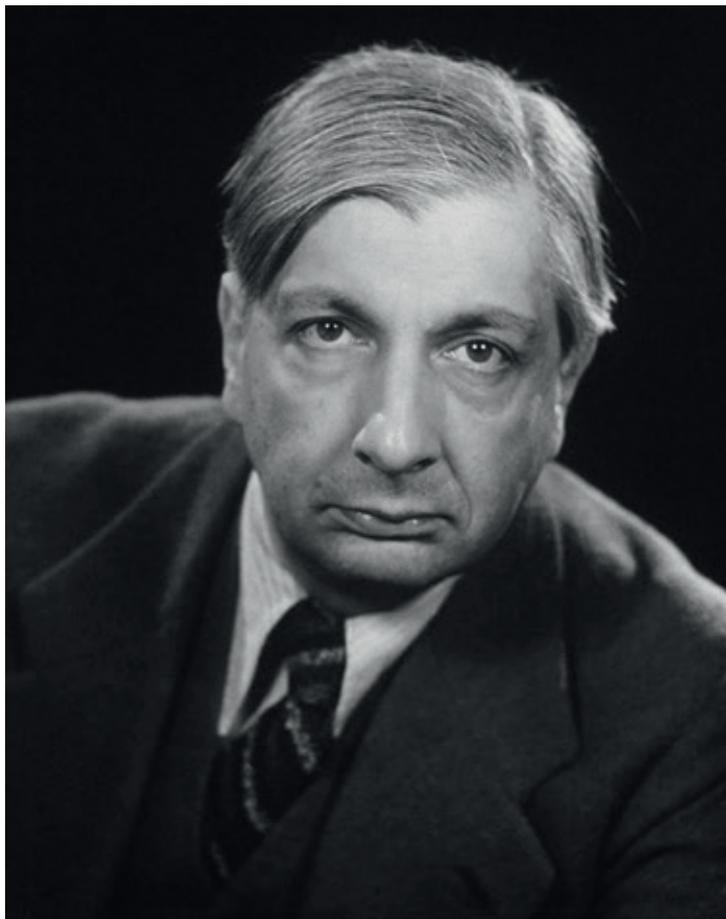


Eirene con Pluto (part.), copia romana da Cefisodoto il Vecchio, Monaco, Gipsoteca



PICTOR CLASSICUS SUM

Un dipinto di Giorgio de Chirico del 1919



Giorgio de Chirico ritratto da Man Ray negli anni Venti

Durante il 1919 si avvia in Giorgio de Chirico una trasformazione fondamentale: da puro pittore della metafisica, in quella splendida stagione del primo decennio del Novecento, cominciata a Firenze e Ferrara e sviluppatasi nel primo, cruciale, periodo parigino, il pittore comincia a esplorare nuove strade iconografiche, forse spinto, secondo Paolo Baldacci, sia dal "sospetto che un eccesso di originalità esteriore potesse nuocere alla 'durata' delle sue opere, potesse troppo legarle alla sua vicenda soggettiva anziché liberarne l'aspetto di meditazione universale", sia dalla necessità, attraverso le riflessioni teoriche e critiche sempre più mature riguardanti la scoperta del "valore di metafora dei segni", di "esprimere con la pittura una visione del mondo 'al di là della storia', del tutto liberata dalla schiavitù dei linguaggi", e quindi libera anche dal linguaggio, ormai codificato in circa 140 dipinti, della metafisica (P. Baldacci, in *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-29*, Milano, 1982, p. 75).

Durante una licenza dal servizio militare svolto a Ferrara, de Chirico soggiorna a Roma, dove è presente con alcune opere in una mostra collettiva alla Galleria dell'Epoca, e conosce Mario Broglio, che gli espone la sua idea di fondare una rivista di respiro internazionale, che raccogliesse tutte le teorie e le tendenze post-futuriste che proprio in quegli anni, sul finire del primo conflitto mondiale, cominciavano ad apparire sulla scena. Nasce così, con il coinvolgimento di Savinio e Carrà, la breve e intensa avventura della rivista *Valori Plastici*, destinata a ricoprire un ruolo centrale per l'arte italiana ed europea del cosiddetto ritorno all'ordine, sebbene le scelte redazionali includano la

pubblicazione delle opere di Picasso, Breton e molti altri artisti francesi, e recensioni di mostre di molti protagonisti delle avanguardie, come Malevic, Tatlin, Grosz, e tra i collaboratori figurino Kandinsky, Van Doesburg ed El Lissitzky. Nella collana delle monografie d'arte edite dalla stessa rivista, proprio nel 1919 uscirà quella dedicata a de Chirico, che sancisce la definitiva consacrazione per l'artista ormai trentenne, che proprio in questi mesi tiene la prima personale a Roma da Anton Giulio Bragaglia (ricordata per la celebre stroncatura di Roberto Longhi). L'anno precedente sue opere sono presentate a Parigi da Paul Guillaume nell'importante collettiva *Peintres d'aujourd'hui*, accanto a nomi come Picasso, Matisse, Derain e Modigliani e André Breton, recensendo la monografia edita da Broglio, lo definirà il padre della "véritable mythologie moderne en formation".

L'attenzione sempre crescente intorno alla sua opera dunque non fa scegliere a de Chirico la strada facile di una ripetizione dei temi con cui aveva rivoluzionato la pittura a lui contemporanea, ma lo spinge verso nuove strade, non rinnegando l'esperienza metafisica ma anzi integrandovi nuove ricerche, sempre perseguendo la sua visione assolutamente personale di classicismo, inteso come "ridurre il fenomeno, la prima apparizione, al suo scheletro, al suo segno, al simbolo della sua inspiegabile esistenza", a togliere dal dipinto dunque ogni elemento transitorio per raggiungere una stabilità assoluta, che porti la creazione artistica al di fuori di ogni contingenza (de Chirico, *Classicismo pittorico*, in 'La Ronda', luglio 1920; per una ricostruzione degli anni 1918-1919 si veda Fabio Benzi, *Il carteggio de Chirico-Signorelli e gli esordi classicisti del pittore*, in *Metafisica* n. 1-2, (2002), pp. 161-172).

In quest'anno cruciale de Chirico comincia a guardare i maestri antichi, come ricorda nelle sue *Memorie*: "Mentre durava la mia

mostra personale da Bragaglia avevo cominciato a frequentare i musei. Provavo una particolare simpatia per il museo di Villa Borghese [...]. Fu al Museo di Villa Borghese, una mattina davanti a un quadro di Tiziano, che ebbi la rivelazione della grande pittura. [...] Avevo deciso di copiare al Museo di Villa Borghese un quadro di Lorenzo Lotto. Prima non avevo mai fatto copie nei musei: parlai del mio progetto a colleghi e amici e tutti, più o meno benevolmente, sorrisero sotto i baffi” (de Chirico, *Memorie della mia vita*, 1945, pp. 120, 121). Oltre al *Gentiluomo con San Giorgio* di Lotto, de Chirico copia altri illustri ritratti rinascimentali, come le celeberrime figure femminili di Raffaello, “*La gravida*” di Palazzo Pitti, e “*La muta*” del Museo di Urbino, come se egli sentisse l’esigenza, per impostare la sua indagine sulla figura umana, di tornare ai rudimenti, alla grammatica dell’essere pittore, e dunque allo studio dei grandi del passato, alle loro soluzioni iconografiche e alle loro tecniche. Queste esperienze si intrecciano con uno dei suoi testi più celebri di poetica, apparso proprio su *Valori Plastici* nel novembre 1919, intitolato emblematicamente *Il ritorno al mestiere*, in cui descrive con ironia le problematiche che si trovano davanti a cosiddetti pittori “ritornanti” che, dopo l’avanguardia, volevano riprendere la figurazione senza però averne la padronanza dei mezzi. La soluzione che egli propone, quella scelta dai “pochissimi pittori che hanno il cervello a posto e gli occhi puliti”, è appunto “ritornare alla scienza pittorica secondo i principi e gl’insegnamenti dei nostri maestri antichi”, terminando con la celebre affermazione “*Pictor classicus sum*”.

Diana o Vestale, 1919, costituisce una sorta di parallelo di queste riflessioni teoriche, sul rinnovato studio del grande metafisico sull’antico, sulla tradizione e sulla tecnica dei grandi maestri. Nel testo infatti uno dei consigli che il *pictor classicus* dà ai suoi ben più inesperti colleghi è quello di tornare “*alle statue*. Sissignori, alle statue; alle statue, per imparare la nobiltà e la religione del disegno, alle statue per disumanizzarvi un po’, che malgrado le vostre puerili diavolerie, eravate ancora *umani troppo umani*”.

Diana può considerarsi la trasposizione pittorica di queste parole: basata, secondo Baldacci e Roos (2007), sul volto della *Eirene con Pluto*, copia romana da un originale attico di Cefisodoto il Vecchio, conservata alla Gipsoteca di Monaco, la figura marmorea si staglia su un fondo nero, che ne marca i contorni delineati dal disegno, “l’arte divina”, e come nei ritratti rinascimentali, si affaccia allo spettatore da una balaustra, ridotta qui a una semplice fascia chiara in basso. Essa ci rivela la statua ma allo stesso tempo la isola dal mondo contingente, privandola da ogni contatto con la vita e con l’universo sensoriale. E qui de Chirico si riallaccia ai suoi temi prediletti, quelli dello straniamento, dell’accostamento di elementi incongrui – in questo caso la scultura classica e l’impostazione compositiva del ritratto rinascimentale –, del rifiuto di ogni naturalismo, continuando così a perseguire, anche in questa nuova fase, le idee fondanti della sua metafisica. Come scrive Paolo Baldacci “Anche quando copia Michelangelo o la *Muta* di Raffaello, quando sperimenta solventi o collanti per la tempera, quando studia la pittura greca negli scritti di Plinio, de Chirico persegue sempre il medesimo scopo: fare un quadro che trasporti al di là dei canoni del tempo e dello spazio, in una regione immobile ed eterna, popolata di immagini dotate di un’evidenza più che reale, di una sacralità mitica, in cui siano ad un tempo svelati l’enigma della cosa e l’enigma dell’ora, in cui coincidano partenza e ritorno, verità e finzione, moto e immobilità” (Baldacci, *Giorgio de Chirico. Parigi*, cit., p. 75).

Diana è appartenuta fino agli anni Settanta al celebre storico dell’arte Giorgio Castelfranco, con alcuni intervalli nel corso degli anni Trenta, quando egli affidò gran parte della sua collezione al mercante Vittorio Barbaroux per tentarne la vendita. Grande sostenitore e mecenate di de Chirico, Castelfranco possedeva una vastissima e significativa collezione di opere dell’amico, tra cui la celeberrima prima versione delle *Muse inquietanti*. Egli acquistò *Diana* da de Chirico nel 1923, come attesta l’iscrizione a tergo di una fotografia del quadro, conservata negli archivi del collezionista, in cui sono riportate sia la data di esecuzione che la data dell’ingresso in collezione, ed è la prima volta dal dopoguerra che l’opera viene proposta sul mercato, costituendo dunque un vero e proprio *unicum* (per la storia della Collezione Castelfranco si veda Giovanna Rasario, *Le opere di Giorgio de Chirico nella Collezione Castelfranco. L’affaire delle muse inquietanti*, in ‘*Metafisica*’, n. 5-6, (2005-2006), pp. 221-276, e A. Tori, *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, Firenze, 2010 e 2014).



Giorgio de Chirico, *La muta* (copia da Raffaello), 1920



La neometafisica, l'eterno presente

Giorgio de Chirico, negli ultimi decenni del suo percorso artistico, riprende i temi di tutta la vita, li arricchisce, li sovrappone e gioca con le immagini in maniera spontanea e originale, sulle tele tornano in scena "tutti i personaggi, tutti i simboli" e tutti i misteri che adesso "appaiono meno oscuri in quei teatrini della memoria nei quali il Veggente, ormai pacificato sembra parlare con linguaggio non troppo sibillino. E allora nella circolarità del tempo [...] esauriti tutti i possibili punti di riferimento" il pittore "presenta il suo nuovo modello: ora l'artista da imitare è soltanto Giorgio de Chirico" (Paolo Baldacci in *Giorgio de Chirico i temi della metafisica*, Milano, 1985). Wieland Schmied, nel 1970, relativamente alle opere che rispondo a questo nuovo spirito creativo, parla, per la prima volta, di periodo neometafisico.

Il metodo ciclico secondo cui l'arte di de Chirico si rinnova e cresce su se stessa raggiunge i massimi livelli nella sua maturità artistica, ma questa pratica caratterizza tutta la sua esperienza pittorica e si ritrova già nelle opere del primo periodo. Egli libera la propria creatività dai condizionamenti del tempo e supera la relatività storica delle cose, secondo la teoria nietzschiana dell'eterno ritorno dell'uguale, per cui "tutto ciò che è immanente e si svolge nel tempo, deve, poiché passato e futuro sono tutto il tempo, essere sempre già trascorso e sempre di nuovo ripetersi nel futuro, deve eternamente tornare" ed è nell' "l'eterno presente" che "l'uomo creatore è libero: ogni istante quindi ha un significato che va al di là della sua vita individuale, e impronta di sé non solo il futuro prevedibile, anche tutto il futuro delle ripetizioni" (Baldacci, 1985, cit.). De Chirico attinge continuamente dalla sua memoria visiva, facendo ricomparire anche dopo lunghi periodi icone già definite, che egli indica, negli anni Venti, come un insieme di "astuzie e schiccherie da vecchio *routier* della sorpresa metafisica" (Giorgio de Chirico in Paolo Baldacci, *De Chirico, 1888-1919. La metafisica*, Milano, 1997, p. 108).

La poetica metafisica trae origine dalla poesia, dalla letteratura e dalla filosofia; in particolare dopo aver letto le opere di Nietzsche, de Chirico si accorge che "vi è una gran quantità di cose strane, sconosciute, solitarie, che possono essere tradotte in pittura", cose considerate generalmente insignificanti, "allora cominciai ad avere le prime rivelazioni. [...] Capii allora certe sensazioni vaghe che prima non mi spiegavo. Il linguaggio che hanno talvolta le cose in questo mondo [...] tutto mi parve più strano e più lontano. Non vi era più un soggetto nella mia immaginazione, le mie composizioni non avevano alcun senso e soprattutto nessun senso comune [...]" (de Chirico, *Il meccanismo del pensiero, Critica, Polemica, Autobiografia 1911, (1943), 1985*). Così la logica e il buon senso lasciano spazio all'intuizione ed in particolare alla rivelazione che si palesa agli occhi dell'artista, momento indispensabile per

far nascere opere immortali. Questo concetto è ispirato al pensiero di Schopenhauer: "Per avere delle idee originali, straordinarie, forse anche immortali, è sufficiente isolarsi per qualche istante dal mondo e dalle cose in modo così assoluto che gli oggetti e gli avvenimenti più comuni ci appaiano come completamente nuovi e sconosciuti, ciò che rivela la loro vera essenza" (Arthur Schopenhauer, *Parerga e Paralipomena*, 1851).

De Chirico osserva il mondo delle cose, non come un insieme di elementi che si manifestano nella loro forma, ma di elementi della natura che rivelano il mistero e l'enigma celati dietro l'apparenza. Egli traduce in pittura il profondo non-senso della vita, le sue opere sfuggono alle certezze e vanno al di là dei limiti dell'umano; la rivoluzione non avviene nella ricerca di nuove soluzioni formali, ma dai geniali e insoliti accostamenti tra immagini riconoscibili, evocando lo spaesamento che si prova di fronte ai misteri, avvicinandosi allo stato di sogno e, senza però alcuna ingenuità, all'atteggiamento mentale dei bambini.

In *Sogno di Arianna*, 1972, si ritrovano alcuni dei segni più significativi dell'immaginario di de Chirico, immersi in un'atmosfera sospesa e carica di mistero: elementi metafisici, sottintesi, appena visibili o nascosti, che suggeriscono l'enigma secondo la poetica dell'infinito, di derivazione leopardiana, come il muro sullo sfondo, che copre l'orizzonte, o la torre, caratterizzata da una evidente sproporzione, che ne esalta l'altezza e il suo tendere verso l'infinito, in questo caso una trasfigurazione della Mole Antonelliana, apparsa per la prima volta in *La nostalgie de l'infini*, 1912 (si veda in Baldacci, 1997, p. 145). Torino è per de Chirico il luogo dove tutto è apparizione, "la più enigmatica, la più profonda, la più inquietante" ma anche la più poetica città, ricca di suggestioni visive, come le piazze e i portici con le loro arcate che "danno l'impressione" che sia "stata costruita per le dissertazioni filosofiche, per il raccoglimento e la meditazione" (de Chirico, 1985, in Baldacci, 1997, p. 128). In questa tela, come in tutta la pittura dechirichiana, l'architettura ha un ruolo fondamentale, in quanto traduce plasticamente idee, suggestioni e ricordi, compiendo una semplificazione delle linee e una sintesi dei volumi, derivata probabilmente dall'architettura neoclassica tedesca. La scena è definita attraverso un ritmo serrato di piani prospettici, dove i due imponenti edifici inquadrano la piazza, isolandola dallo spazio ed esaltando la sensazione di straniamento e attesa in un tempo sospeso, lontano dal reale, evidenziato dai forti contrasti tra luce e ombra e dall'inteso e acceso cromatismo. In primo piano il mito, tema sempre presente nella pittura di de Chirico, rappresentato dalla scultura di Arianna addormentata, di derivazione ellenistica, raffigurante la figlia di Minosse che, dopo l'abbandono di Teseo, cade in un sonno profondo, risvegliata poi da Dioniso che la conduce sull'Olimpo.

G. de Chirico





Nelle opere di de Chirico il mito si carica sempre di significati profondi, divenendo simbolo, così con l'Arianna egli esprime l'opposizione dell'intuizione femminile con la conoscenza prima, e con la creatività maschile poi. Arianna è l'anima abbandonata dalla logica e dal razioicinio, identificati con Teseo, nel momento dell'attesa dell'evento inaspettato, l'arrivo di Dioniso, il dio dei misteri terreni, che la conduce alla scoperta dell'inconscio e degli aspetti irrazionali e misteriosi che circondano l'uomo, (si veda in Baldacci, 1997, p. 135). Nell'immobilità della scena, si scorge, alla base della statua, una vasca con l'acqua, ricordo delle fontane zampillanti già rappresentate, che riporta alle simbologie legate al tempo e al suo scorrere, al suo ritornare.

Una città che, come quella sabauda, influenza la pittura dechirichiana è Ferrara, dove egli rimane dal 1915 al 1918: essa rivela all'artista nuove e misteriose visioni, specialmente "certi aspetti di interni ferraresi, certe vetrine, certe botteghe, certe abitazioni, certi quartieri, come l'antico ghetto, ove si trovavano dei dolci e dei biscotti dalle forme oltremodo metafisiche e strane" (Baldacci, 1997, p. 307). In questo momento de Chirico si interessa agli ambienti interni e agli oggetti, sviluppando una metafisica delle cose comuni, in quanto l'arte, come afferma Savinio "richiede la permanenza sulla terra. Un artista serio [...] non sconfinava dalla terra, [...] ma sulla terra, nelle cose terrestri e a portata di mano trova mistero e lirismo, stupore e profondità" (Alberto Savinio, *Ascolto il tuo cuore città*, Milano, 1944, in P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*, Venezia, 2011, p. 26), e come spiega lo stesso de Chirico, sulla terra "vi sono molto più enigmi nell'ombra di un uomo che cammina nel sole che in tutte le religioni passate, presenti e future" (Giorgio de Chirico, in Baldacci, Roos, 2011, p. 27). *Interno metafisico con officina*, 1949 ca., trae origine dalla stessa tematica affrontata per la prima volta in un'opera del 1916, in cui nella stanza, dove il soffitto e il pavimento divengono ricordi del cielo e del terreno dei paesaggi, sono ammassati oggetti di varie forme tra cui squadre, cornici e listelli di legno, che ricordano l'atelier dell'artista, quell'"osservatorio astronomico", dove "ogni inutilità è soppressa" e "troneggiano invece certi oggetti che la scempiaggine universale relega tra le inutilità" (de Chirico, in Baldacci-Dell'Arco, 1985, cit, p. 42). Sulla tela, in primo piano, un quadro sul cavalletto raffigurante una struttura di scorcio, che sembra ispirarsi all'officina della bonifica del Po, nel Polesine, crea l'illusione di un "quadro nel quadro", ispirazione metafisica giocata sul contrasto tra l'immagine del quadro, che dovrebbe essere la più artificiale, ma che, per la resa minuziosa, diventa, tra i misteriosi oggetti, l'elemento più realistico, in contrasto con il resto, e da una parte la finestra aperta fa intravedere gli oggetti del paesaggio esterno, lavorando su vari livelli di percezione, in un rapporto tra realtà e illusione che rimanda ad una lettura mentale e simbolica, oltre che fisica, dell'opera.

Nel 1925, de Chirico torna a Parigi, dove nuove rivelazioni si palesano ai suoi occhi, permettendogli di sviluppare un profondo rinnovamento artistico, in cui i soggetti cambiano o si modificano, mentre la maestria pittorica raggiunge una grande libertà, grazie all'uso del colore a olio.



Giorgio de Chirico, *Interno in una valle*, 1927

Nella tela *Mobili nella valle*, 1963, uno dei temi più interessanti degli anni Venti, parte di un arredo è raffigurato sopra una pedana, in un paesaggio aperto della Grecia, un soggetto, questo, derivato dalle suggestioni avute, passeggiando per le strade parigine di Saint-Germain, davanti ai mobili delle botteghe dei rigattieri, esposti sul marciapiede, in cui egli coglie una "strana solitudine" e una "grande intimità" tra di essi, come fossero isole silenziose nel frastuono della città. Immagini che fanno riemergere nella mente dell'artista i ricordi d'infanzia nella terra natia, i terremoti, che costringevano ad uscire dalle case e dormire all'aperto, oppure i frequenti traslochi, che suggeriscono sulla tela un confronto tra la sicurezza dell'interno e della vita borghese, e la piattaforma, riferimento agli spostamenti e alla vita nomade. Nel quadro ritroviamo anche un parallelismo con il teatro e uno scambio di elementi continuo tra esterno e interno, finzione e realtà, che acuisce il senso di spaesamento, e che sembra avvicinare l'opera alle modalità creative surrealiste. Le opere metafisiche e neometafisiche sono sempre caratterizzate da un'estrema profondità di pensiero, in cui si creano nuovi significati e nuove sorprendenti visioni, derivate dalla "solitudine dei segni", in quanto i significati tradizionali e i rapporti tra di essi vengono a mancare, per lasciare spazio al mistero e agli enigmi, raccontati attraverso continui e ironici accostamenti tra memoria, storia e mito.



Arianna, Roma, Musei Vaticani

589

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Mobili nella valle, 1963

Olio su tela, cm. 80x60

Firma in basso a destra: G. de Chirico; titolo e firma al verso sulla tela: "Mobili nella valle" / Giorgio de Chirico: dichiarazione di autenticità del notaio Diego Gandolfo, Roma, 6 febbraio 1963: etichetta Galleria Gissi - Torino / Maestri del '900, con n. 3341: etichetta con n. 4410 e timbro Galleria Annunciata, Milano.

Esposizioni

La Neometafisica. Giorgio de Chirico & Andy Warhol, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 26 dicembre 2011 - 8 gennaio 2012, poi Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 14 gennaio - 18 febbraio 2012, cat. n. 5, illustrato a colori.

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume primo, opere dal 1951 al 1970, Electa Editrice, Milano, 1971, n. 107.

Stima € 250.000 / 350.000



Un rigattiere di Parigi in una foto d'epoca



590

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Interno metafisico con officina, 1949 ca.

Olio su tela, cm. 60x50

Firma in basso al centro: G. de Chirico; firma e titolo al verso sulla tela: Giorgio de Chirico / "Interno metafisico / con officina": dichiarazione di autenticità dell'artista: dichiarazione di autenticità del notaio Diego Gandolfo, Roma, 16 maggio 1966, rep. n. 177075: due timbri e etichetta Galleria d'Arte Sianesi, Milano, con n. 2658: etichetta e due timbri Raccolta N. Mobilio - Firenze.

Storia

Collezione privata, Genova;
Collezione privata

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraishik, Roma, 17 dicembre 1980, con n. 160/80.

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraishik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume settimo, opere dal 1931 al 1950, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 659.

Stima € 200.000 / 300.000



591

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Sogno di Arianna, 1972

Olio su tela, cm. 60x50

Firma e data in basso a destra: G. de Chirico 1972.

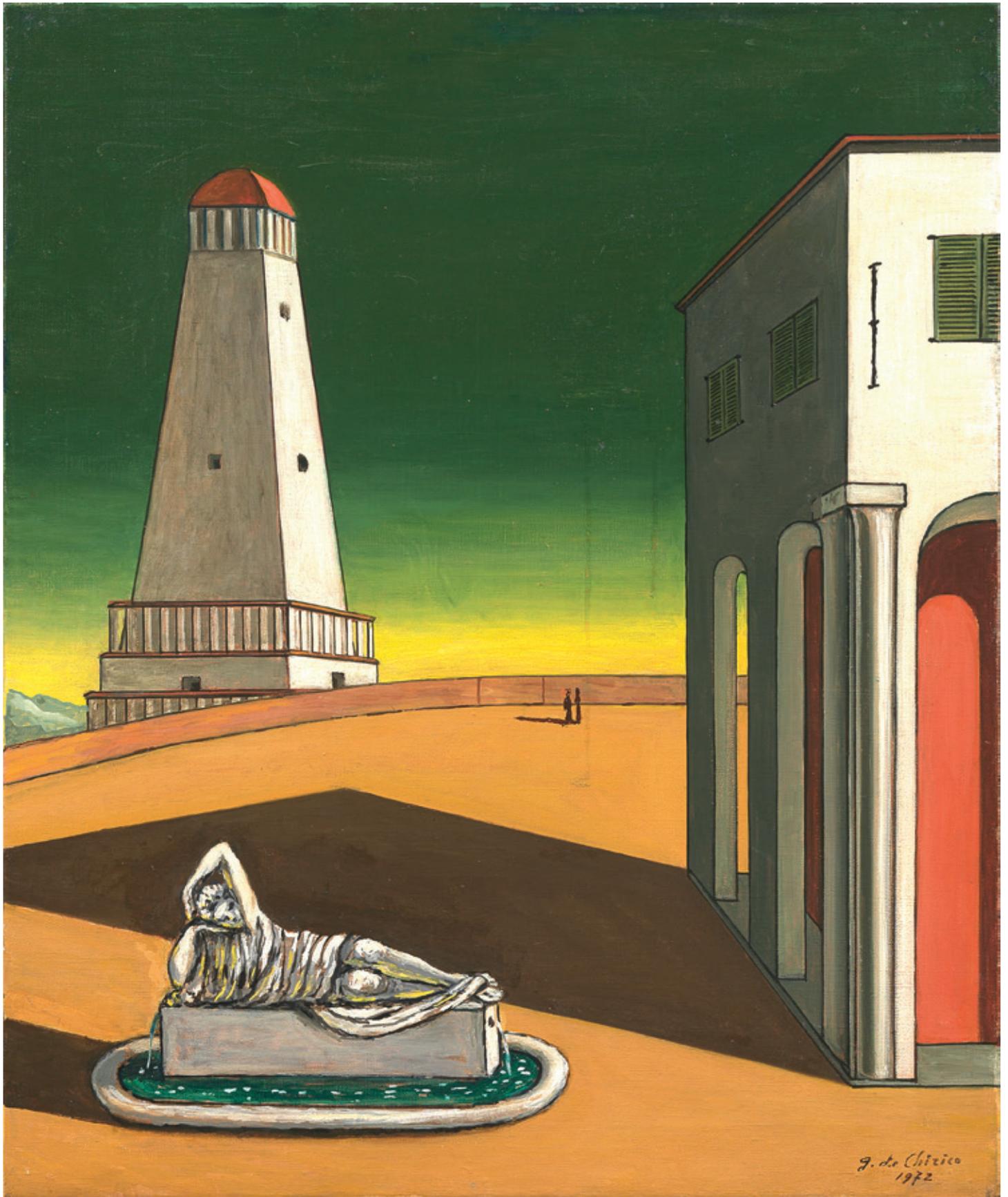
Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume quinto, opere dal 1951 al 1974, Electa Editrice, Milano, 1974, n. 801.

Stima € 220.000 / 300.000



Giorgio de Chirico nello studio



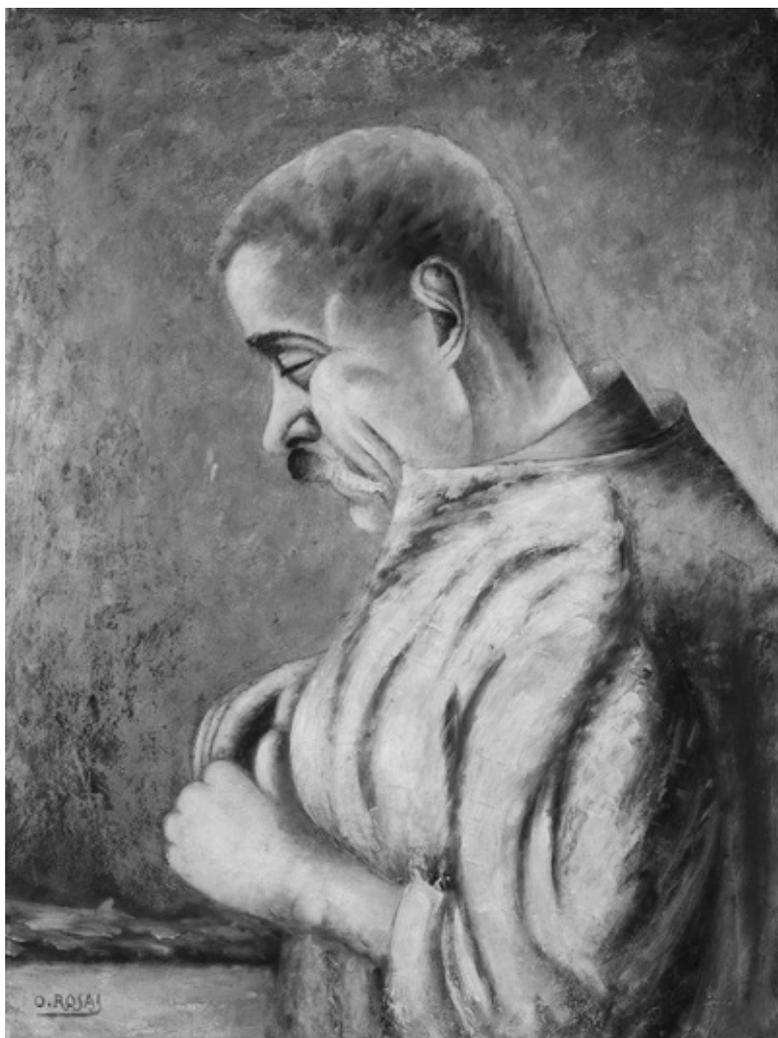
Ottone Rosai, *Operaio (L'artigiano)*, 1936

Il 1936 fu un anno decisivo nella storia di Rosai. Nel febbraio-marzo il pittore tenne una personale al Lyceum di Firenze che si inaugurò con la lettura del suo testo intitolato *Difesa*, poi stampato nel numero di marzo della rivista *Frontespizio*.

In quel testo, nato dall'esigenza di difendersi dalla "maldicenza dei critici e dei colleghi" che gli rimproveravano di non sapere disegnare e di "mancare di colore", Rosai espose, in modo più profondo di ogni altro scritto, le sue idee sulla pittura.

Dopo aver riaffermato in modo deciso il suo carattere "antiletterario, antilibresco, anticomodità mediocre, più innamorato della realtà che delle fantasie", aggiungendo "io credo alla strada, ai fatti della strada, alla vita vivente e mutevole, all'umanità; mi piace stare in piedi e mordere il vento e l'azzurro delle salite", Rosai indicava il suo rapporto con "gli antichi maestri e specialmente dai migliori, da quelli delle grandi epoche costruttive" e indicava Beato Angelico e Masaccio come modelli altissimi. Respingeva la denigrazione di quanti "relativamente agli *omini* e al carattere popolare" paragonavano la sua pittura a quella degli "ex-voto, un'insegna da cocomero o una qualsiasi illustrazione da Sesto Caio Baccelli" e rivendicava come la sua pittura raffigurasse, sulla scia di Goya, Masaccio e Dostoevskij (forse lo scrittore da lui più amato) il dramma della condizione umana: "Chi si spaventa del mio volto? Ma c'è chi si spaventa della mia anima, dei miei pensieri. È che per il buon borghese, nemico di tutto ciò che sa d'infinito, è assai meno problematico e sconcertante scorgere della tragedia in un albero che in un uomo: la tragedia dell'albero non lo preoccupa, e gli piace guardarlo nella tempesta [...] ma l'altra, la tragedia dell'uomo, lo rende cattivo fino a prendersela con la creatura. Con l'opera e il suo autore".

Il ritratto nasce dunque in Rosai dall'esigenza esistenziale profonda di rendere conto della tragedia della vita, della sofferenza dell'uomo – (che egli identifica nel Cristo) – del quale la pittura diviene testimonianza, e di cui la serie straordinaria degli *Autoritratti* documenta il diario interiore. Già Piero Santi aveva nel 1943 descritto con essenzialità questo carattere fortemente autobiografico della ritrattistica di Rosai: "[...] l'uomo prende tutta la più fonda attenzione dell'artista ed il resto esiste in funzione sua [...]"



Ottone Rosai, *L'intagliatore*, 1922

L'autoritratto è nato in Rosai come necessità assoluta per ritrovare in uno studio dei propri lineamenti l'uomo. Assente da ogni psicologismo, Rosai agisce tuttavia sul colore impegnando tutta la propria passione. A lui interessano certi tagli del volto, certe luci segrete; ma questo interesse è in equilibrio con un altro interesse: quello dell'uomo come anima".

I ritratti occupano dunque nella pittura di Rosai un posto primario, accanto ai paesaggi e ai rari nudi e avanti le nature morte, quasi a inverare quella condizione dell'uomo così simboleggiata in tre aforismi di Edmond Jabès: "Qu'est qui tue ou est tué sinon le corps? La mort ne connaît que le corps" / Tous les chemins partent du corps et nous conduisent à lui. / Le corps est le chemin. / La mort est l'ennemie du chemin" ("Chi è che uccide o è ucciso se non il corpo? La morte non conosce che il corpo. / Tutti i cammini partono dal corpo e ci conducono a lui. / Il corpo è il cammino. / La morte è la nemica del cammino").

Operaio (L'artigiano) appartiene a quella serie di dipinti tra il 1929 e il 1936 in cui Rosai compie la sua fase più "monumentale", rivolta ai grandi modelli della tradizione della pittura antica italiana e che aveva trovato nei *Giocatori di topa*, 1929, e *Osteria*, 1934, i due esempi più chiari, in cui la costruzione plasticamente architettonica dei corpi e dello spazio sembra risalire ancora più avanti di Masaccio, a Giotto e Arnolfo di Cambio.

Nel 1922, nel ritratto *L'artigiano*, un intagliatore in legno colto al lavoro di profilo, secondo alcuni il padre del pittore, Rosai aveva già dato prova, unico nel quadro della pittura italiana del periodo,

di narrare la figura umana fuori da ogni retorica celebrativa e derivare dalla suggestione dei Primitivi del 1200-1400 uno stile sobrio ed essenziale, al pari delle prove più alte di Carrà e Sironi, superando così gli accenti ancora da racconto quotidiano di altri grandi ritratti, come quello di Maurizio Klum (1922).

Vi era già stato un forte avviso di questa conquistata, primitiva classicità nell'*Autoritratto* del 1933 (già Collezione Carlo Cardazzo, Venezia), in cui il pittore aveva raggiunto un equilibrio perfetto tra costruzione lineare, architettonica del volto e carattere lirico, espressivo, di una forte emozione interiore nel colore. A differenza di Modigliani, che nei ritratti aveva sublimato l'essenzialità gotica, spirituale e fragile dei primitivi senesi (Cesare Brandi), Rosai punta tutto sulla plasticità fiorentina trecentesca fino a concepire questo ritratto di tre quarti di un artigiano come un personaggio delle storie di Cristo di Giotto degli Scrovegni a Padova, o di quelle di Masaccio alla Brancacci nel Carmine a Firenze. Rilevante appare, in questo ritratto, anche l'uso dell'ombra della testa proiettata sul fondo, inusuale in Rosai, che conferisce maggiore intensità narrativa alla figura. È stato segnalato come questi ritratti di Rosai abbiano preluso, per il loro realismo, a certi esiti della pittura del Neorealismo nell'immediato dopoguerra, ma appare più giusto richiamare l'influsso che possono aver avuto su artisti come **Francis Bacon** e Georg Baselitz, un influsso peraltro documentato dalle fonti, come ha segnalato Giovanni Faccenda: "Nella primavera del 1962, Francis Bacon fu ospite in uno dei maggiori talk-show televisivi allora proposti dalla BBC britannica. In completo scuro, la faccia al solito truccata con uno spesso velo di cipria, il Maestro rispose a varie domande poste nel corso dell'intervista che egli ebbe a concedere in quella rara occasione.

Quando gli fu chiesto chi fosse o fosse stato un suo modello espressivo di riferimento, senza indugiare, pronunciò queste testuali parole: **«Non esito a fare il nome di un pittore italiano che in pochi, forse, conoscono: Ottone Rosai. In particolare, gli autoritratti e i nudi che lui dipinse gli uni all'inizio degli anni Quaranta, gli altri fra il 1947 e il 1949, oltre naturalmente alle varie Crocefissioni realizzate nel '43, diventarono, per me, elementi fondanti del mio particolare genere di pittura».**

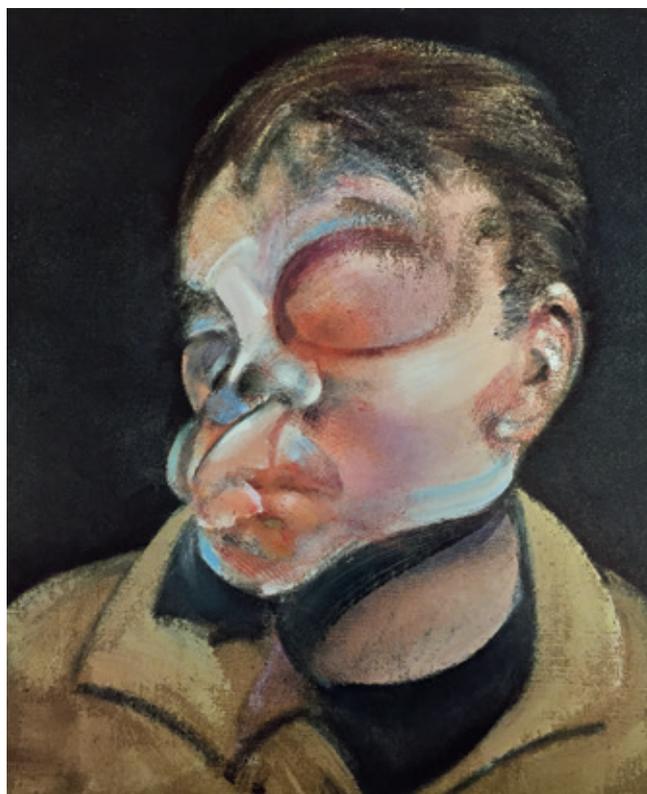
Qualche decennio dopo, anche il noto pittore tedesco **Georg Baselitz** dichiarò pubblicamente la propria ammirazione per le grandi figure disegnate e poi dipinte da Rosai negli anni Trenta e per la tensione esistenziale racchiusa in ogni uomo **«risorto dalla matita e dal pennello di questo grande Maestro del Novecento»**" (Archivio Giovanni Faccenda).

Bibliografia di riferimento:

Piero Santi, *Autoritratti di Ottone Rosai*, Il Fiore, Firenze, 1943, pp. 15-19;
Pier Carlo Santini, *Rosai*, Vallecchi, Firenze, 1960, p. 51, tav. 19;
Luigi Cavallo, *Ottone Rosai*, Il castello, Milano, 1973, pp. 180-187, p. CLVII, tav. 17, p. CLXV, tav. 39, p. CLXX;
Ottone Rosai, a cura di Luigi Cavallo, catalogo della mostra Prato, Farsettiarte, 23 settembre – 22 ottobre 1995, poi Milano, Palazzo Reale, 26 ottobre 1995 – 6 gennaio 1996, p. 134, tav. 70;
Edmond Jabès, *Le subçon – Le desert*, Le livre des ressemblances, Il, Gallimard, Parigi, 1978, p. 77, nn. 7, 8, 9.



Ottone Rosai, *Autoritratto*, 1944



Francis Bacon, *Autoritratto con occhio ferito*, 1972

592

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Operaio (L'artigiano), (1936)

Olio su tavola, cm. 70x50

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso: etichetta Galleria del Naviglio, Milano, con data (1932) e titolo *Ritratto del padre*; etichetta Galleria del Cavallino, Venezia, con n. 45.

Esposizioni

Ottone Rosai, Milano, Galleria Farsetti, 18 novembre 1982 - 8 gennaio 1983, poi Prato, 15 - 29 gennaio 1983, cat. tav. II, illustrato a colori;

Ottone Rosai, opere dal 1911 al 1957, a cura di Pier Carlo Santini, Torino, Circolo degli Artisti, Palazzo Graneri, aprile - maggio 1983, cat. p. 109, n. 62, illustrato, poi Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, luglio - settembre 1983, cat. p. 122, n. 69, illustrato, poi Firenze, Palazzo Strozzi, 13 novembre - 18 dicembre 1983, cat. p. 122, n. 69, illustrato; Ligabue, tra primitivismo e arte colta, Gualtieri, Palazzo Bentivoglio, 1 - 30 giugno 1986, cat. p. 119, illustrato a colori; L'Espressionismo italiano, a cura di Renato Barilli, Torino, Mole Antonelliana, 12 aprile - 17 giugno 1990, cat. p. 131, illustrato a colori;

Ritratto, il ritratto nella pittura italiana del '900, a cura di Vittorio Sgarbi, Mesola, Castello Estense, 24 marzo - 19 maggio 1991, cat. p. 158, illustrato;

Ottone Rosai, cinquanta opere, a cura di Luigi Cavallo, Bologna, Galleria Maggiore, maggio 1992, cat. pp. 62-63, n. 6, illustrato a colori;

Ottone Rosai, 200 opere dal 1913 al 1957, a cura di Luigi Cavallo, Prato, Farsettiarte, 23 settembre - 22 ottobre 1995, poi Milano, Palazzo Reale, 26 ottobre 1995 - 6 gennaio 1996, cat. n. 101, illustrato a colori;

Del Figurare, a cura di Massimo Duranti, Arezzo, L'Immagine Galleria d'Arte Contemporanea, 6 settembre - 9 novembre 1997, cat. p. 29, n. 13, illustrato a colori;

Ottone Rosai il poeta anarchico, Montepiano, Villa La Delfiniana, 1 - 15 agosto, poi S. Quirico di Vernio, Oratorio di S. Niccolò, 19 agosto - 12 settembre 2004, cat. p. 23, illustrato a colori;

Le avventure della forma. Dall'espressività di Viani, Sironi, Rosai, alla realtà allucinata di Ligabue. Transavanguardia e oltre, a cura di Enrico Dei e Marco Moretti, Seravezza, Palazzo Mediceo, 1 luglio - 9 settembre 2012, cat. p. 65, illustrato a colori.

Stima € 80.000 / 130.000







Opere da una Collezione veneta

593

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Fiori in vaso, 1937

Acquerello su carta applicata su tela, cm. 35,5x29

Firma e data in basso a sinistra: de Pisis / 37. Al verso sulla tela: etichetta Galleria del Golfo / La Spezia, con n. 63/014

Certificato su foto Associazione Nazionale Gallerie d'Arte Moderna, Milano, 6 aprile 1993, con n. 2605/93/M.

Stima € 2.000 / 3.000



593

594

Fiorenzo Tomea

Zoppè di Cadore (Bl) 1910 - Milano 1960

Autunno, 1953

Olio su cartone, cm. 50x35

Firma in basso a sinistra: Tomea, firma, titolo e data al verso: F. Tomea / "Autunno" / 1953: etichetta Galleria dell'Annunciata, Milano, con n. 7117.

Stima € 3.000 / 5.000



594



595

595

Sandro Chia

Firenze 1946

Disegno con frutta, 1999

Pastello e penna su carta, cm. 53x42

Firma in basso a destra: Chia. Al verso su un pannello di supporto: etichetta Galerie Thaddaeus Ropac, Parigi.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 1.500 / 2.500



596

596

Carlo Mattioli

Modena 1911 - Parma 1994

Nel pineto, 1984

Olio su tela applicato su faesite, cm. 28,5x31

Firma in basso a destra: Mattioli.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 2.000 / 3.000

597

Graham Sutherland

Londra 1903 - Mentone 1980

Le portail barrée - Gateway blocked by a stone, 1979

Acquarello, matita e pastello su carta,
cm. 39,8x32,6

Firma e data in basso a destra:
Sutherland / 1979, titolo e data al verso:
Le portail barrée / Gateway blocked by a
stone / 1979.

Storia

Galleria Le Point, Montecarlo;
Collezione privata

Certificato su foto Ruggerini & Zonca,
Milano, 6 luglio 1992, Archivio delle
Opere di Graham Sutherland, con n.
26794.

Esposizioni

Graham Sutherland, Galleria d'Arte
Contini, Cortina d'Ampezzo, 27
dicembre 1994 - 17 aprile 1995, poi
Venezia, 22 aprile - 4 giugno 1995,
cat. p. 63, tav. 50, illustrato a colori.

Stima € 4.000 / 7.000



597

598

Emilio Vedova

Venezia 1919 - 2006

Senza titolo, 1946

Tempera su carta applicata su tela,
cm. 26x36

Firma e data in basso a destra: Vedova
1946.

Foto autenticata dall'artista, in data
29-6-69, con timbro Emilio Vedova /
Archivio - Venezia, con n. 336.

Stima € 2.000 / 3.000



598



599

599

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Il Kaiser alle truppe, 1916

Tecnica mista su carta applicata su tela, cm. 67x49

Firma in basso a sinistra: Sironi.

Certificato su foto di Willy Macchiati, in data 21/5/98.

Illustrazione per «Gli Avvenimenti», anno II, n. 7, 6-13 febbraio 1916.

Bibliografia

Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, Archivi del Futurismo, volume secondo, De Luca Editore, Roma, 1962, pp. 382, 392, n. 46;

Andrea Sironi, Fabio Benzi, Sironi illustratore. Catalogo ragionato, De Luca Edizioni d'Arte, Roma, 1988, p. 36, n. 85.

Stima € 8.000 / 12.000



600

600

Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Santa Maria Maggiore, 1953

Olio su tela, cm. 50x61

Firma e data in basso al centro: Gentilini 53. Al verso sul telaio: etichetta San Francisco Museum of Art / Painting in Post War Italy, con n. 1685.59.

Storia

Collezione R. Dunham, San Francisco;
Galleria Contini, Venezia;
Collezione privata, Fossalunga;
Collezione privata

Certificato su foto di Luciana Gentilini, Roma, 20 aprile 1993.

Esposizioni

Chiese di Roma, Roma, Vetrina di Chiurazzi, dal 21 dicembre 1953 - gennaio 1954;
Painting in Post War Italy, San Francisco, Museum of Modern Art, aprile 1959, cat. n. 1685.59.

Bibliografia

Luciana Gentilini, Giuseppe Appella, Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000, p. 272, n. 431.

Stima € 10.000 / 20.000

601

Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

Donne con cavallini, 1949

Olio su tela, cm. 45,5x64,5

Firma e data in basso al centro: Music / 1949, firma, titolo e data al verso sulla tela: Music Donne con cavallini / 1949.

Certificato su foto Galleria d'Arte Contini, con n. 49/051 - O.

Stima € 70.000 / 100.000



Donne dalmate, 1948-1950



602

Christo

Gabrovo 1935

The Wall (project for a wrapped romain wall), 1973

Collage e tecnica mista su tavola, cm. 71x56

Firma e data in basso a sinistra: Christo 1973. Al verso:
etichetta Yvonne Lambert, Paris, con 3282.

Certificato su foto di Daniel Varenne, Ginevra, 20 marzo 1995.

Stima € 40.000 / 60.000



Christo, *The Wall*, Roma, 1974



603

603

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Case + alberi, 1917 ca.

Pastelli su carta, cm. 30,3x24,2

Firma e sigla in basso a destra: Iras R.M.B.; al verso sulla carta:
Iras 13 / [...].

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere
Futuriste di Roberto Marcello Baldessari, Rovereto, 9 gennaio
2004, con n. B17 - 47.

Esposizioni

Baldessari, Opere 1915 - 1934, a cura di Maurizio Scudiero,
Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 27
dicembre 2008 - 7 gennaio 2009, poi Milano, Farsettiarte, 15
gennaio - 14 febbraio 2009, cat. n. 12, illustrato a colori.

Stima € 20.000 / 30.000



604

604

René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

Natura morta - Composizione, 1921

Olio su tela, cm. 22x27

Firma e data in basso a destra: R. Paresce / XXI. Al verso sul telaio: etichetta con n. 24.

Storia

Collezione Lux Guyers, Zurigo;
Collezione privata, Zurigo;
Collezione privata

Esposizioni

René Paresce. La magia del colore, 1919 - 1929, a cura di Rachele Ferrario, Farsettiarte, Milano, 27 maggio - 30 giugno; poi Cortina d'Ampezzo, 8 - 30 agosto, poi Prato, 16 settembre - 10 ottobre 1998, cat. n. 13, illustrato a colori.

Bibliografia

Rachele Ferrario, René Paresce. Catalogo ragionato delle opere, Skira editore, Milano, 2012, p. 168, n. 14/21.

Stima € 25.000 / 35.000

605

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Punta della Dogana, 1929

Olio su tela, cm. 36,8x54,5

Firma in basso a destra: Guidi; al verso sulla tela: Autentico / Guidi; etichetta e quattro timbri Galleria d'Arte "La Chiocciola", Padova; sul telaio: etichetta Arte Moderna in Italia / 1915 - 1935 / Mostra in Palazzo Strozzi / Firenze / 26 febbraio - 28 maggio 1967, con n. 1646; sulla tela e sul telaio: due timbri Galleria Annunciata, con n. 2186.

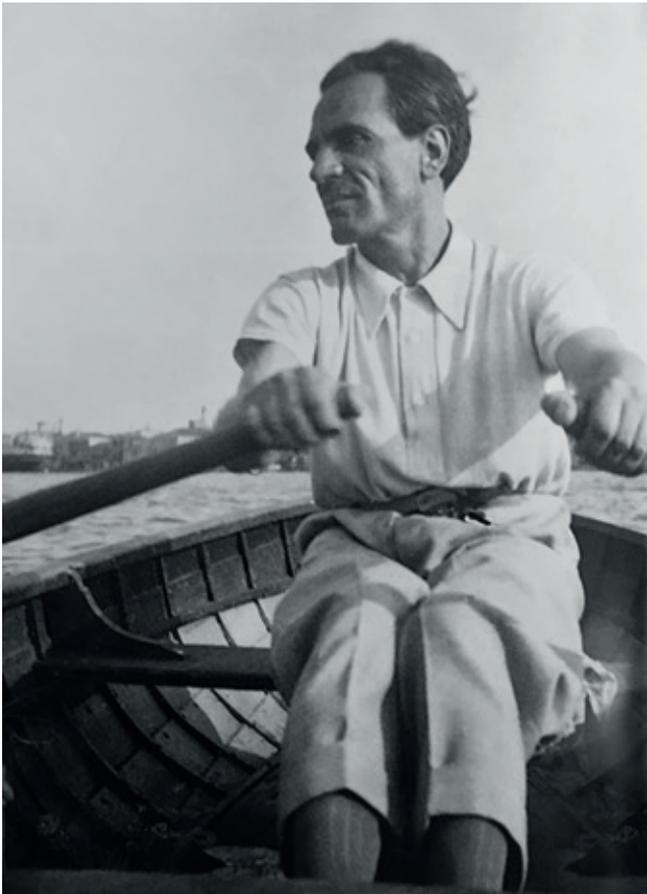
Esposizioni

Arte Moderna in Italia 1915 - 1935, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967, cat. pp. XXXVII, 214, n. 1114, illustrato.

Bibliografia

Toni Toniato, Dino Marangon, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano, 1998, p. 186, n. 1929 18.

Stima € 15.000 / 25.000



Virgilio Guidi a Venezia



606

Carlo Carrà

Quargento (Al) 1881 - Milano 1966

Marina, 1953

Olio su tela, cm. 52x76,5

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 953. Al verso sulla tela: etichetta con n. 119 e quattro timbri Raccolta Lizzola, Milano.

Storia

Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Massimo Carrà, in data 21/3/93.

Bibliografia

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume III, 1951-1966, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 115, 573, n. 27/53.

Stima € 60.000 / 90.000



Carlo Carrà al lavoro



607

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Compotier bleu-vert et oranges, 1949

Olio su faesite, cm. 27x41

Firma in basso al centro: G. Severini, luogo, titolo e data
al verso: 56 Meudon / "Compotier bleu-vert / et oranges /
Mai 1949: timbro e etichetta Collezione / Rimoldi / Cortina
d'Ampezzo, con n. 736.

Storia

Galleria d'Arte Moderna Mario Rimoldi, Cortina d'Ampezzo;
Collezione privata

Certificato su foto di Gina Severini Franchina, Roma, 10/11/94.

Esposizioni

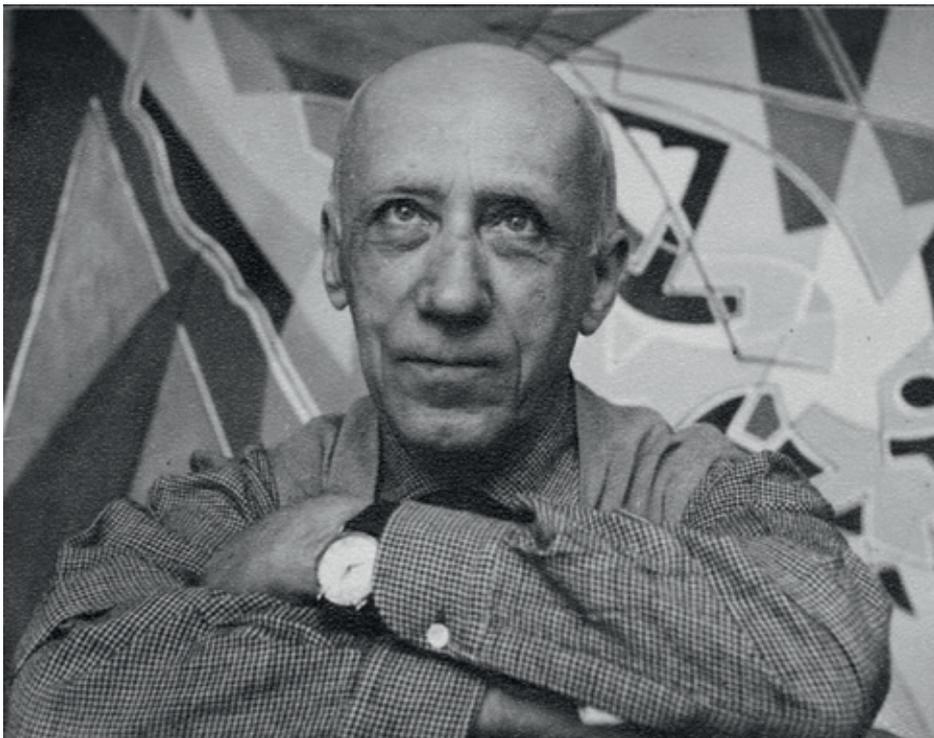
Mostra personale di Gino Severini, Roma, Galleria dello
Zodiaco, 1950;

Mostra personale di Gino Severini, Torino, Galleria Il Grifo,
1951.

Bibliografia

Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori -
Daverio, Milano, 1988, p. 533, n. 849.

Stima € 20.000 / 30.000



Gino Severini



608

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Interno di caffè, inizio anni Venti

Olio su tela, cm. 31,5x26,5

Firma in basso a destra: O. Rosai

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 10 aprile 1995.

Stima € 40.000 / 60.000



Ottone Rosai, *La partita a briscola*, 1920



Ottone Rosai, *Caffè Paszkowski*, 1920



609

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Personaggio con periferia, (1915)

Tecnica mista su carta applicata su tela, cm. 72,4x50,3

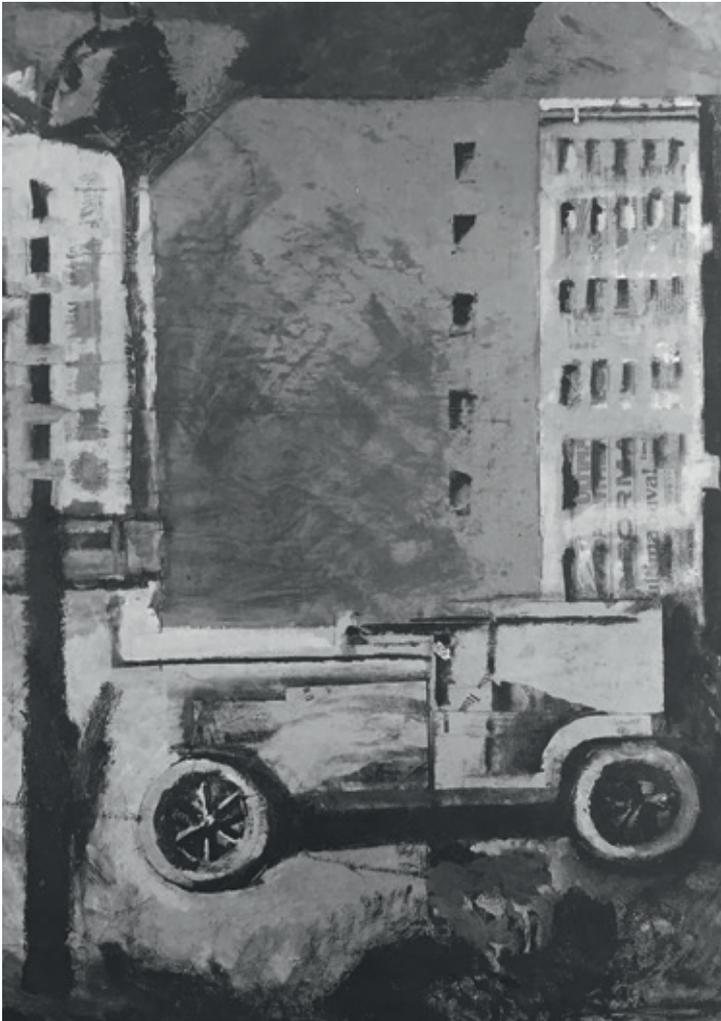
Firma in basso a destra: Sironi.

Storia

Galleria Medea, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto e perizia di Willy Macchiati, Milano,
settembre 1980; certificato su foto di Francesco Meloni, in
data 1/11/84, con n. 84114.

Stima € 70.000 / 100.000



Mario Sironi, *Il camion giallo*, 1919



610

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Paesaggio con torre rossa, 1927

Olio su tela, cm. 60x81

Firma e data in basso a destra: De / Pisis / 27. Al verso sul telaio: etichetta Comune di Verona / Mostra di / Filippo De Pisis / 6 luglio - 21 settembre 1969 / Palazzo della Gran Guardia - Verona, con n. 177.

Storia

Collezione Micangeli, Roma;

Collezione privata

Certificato su foto Catalogo dell'Opera di Filippo de Pisis, Milano, 11 febbraio 2008, con n. 03128.

Esposizioni

Mostra dell'opera pittorica e grafica di Filippo De Pisis, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 12 luglio - 21 settembre, 1969, cat. pp. 27, 123, n. 177, illustrato (con titolo *Palazzo francese con la torre*).

Bibliografia

Guido Ballo, De Pisis, Edizioni Ilte, Torino, 1968, p. 350, n. 462 (con titolo «Paesaggio francese»);

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 342, n. 1934 4 (con data, misure e supporto errati).

Stima € 35.000 / 50.000



611

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Rape (sul panno), (1944)

Olio su tavola, cm. 50x43

Firma in basso a destra: F. Casorati; al verso: matrice per la xilografia *Cavalli e figure*.

Storia

Collezione Nardini, Como;

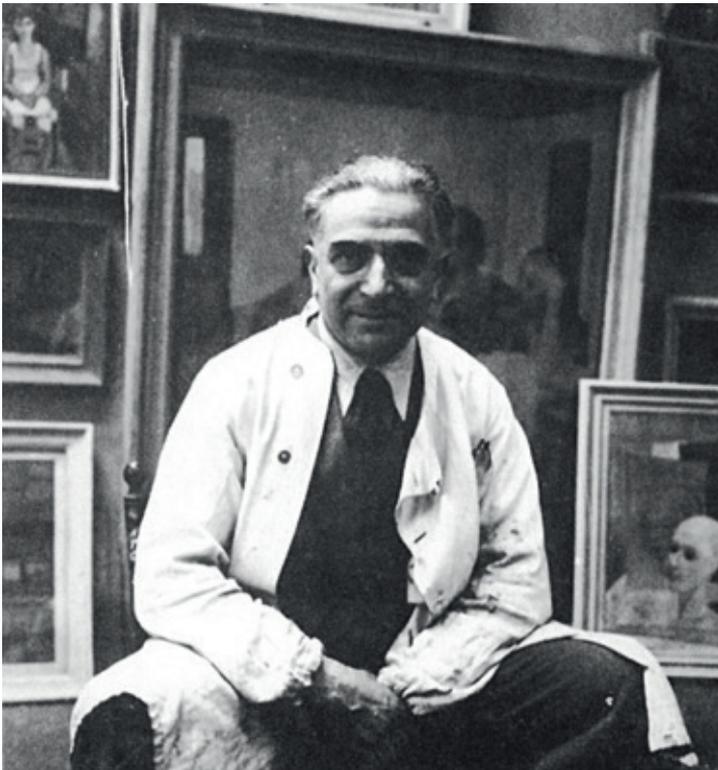
Collezione Sergio Colongo, Biella;

Collezione privata

Bibliografia

Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, p. 386, n. 573.

Stima € 40.000 / 60.000



Felice Casorati nello studio





612

612

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Due donne con ombrellino, 1937 ca.

Olio su tela, cm. 41,5x24

Firma in basso a destra: M. Campigli.

Storia

Collezione Henry Clarke, Roquebrune;
Galleria Tega, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint Tropez, 9-6-1998,
con n. 6859844.

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue
raisonné, vol. I, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 488,
n. 37-011.

Stima € 25.000 / 40.000

Modigliani: "tutto è riflesso nella sua arte, la grandezza e la generosità come la violenza sensuale" (L.Venturi, 1930)

Questo disegno di Amedeo Modigliani tracciato a matita e acquerello blu su carta ocre è un magnifico esempio del tema con cui l'artista italiano più "parigino" del Novecento è conosciuto: la rappresentazione del nudo femminile. La studiata armonia con cui il taglio compositivo si accorda allo spazio del foglio e l'accuratezza nella definizione grafica della figura e dello sfondo, assimilano questo disegno alle opere pittoriche di Modigliani, escludendo possa trattarsi di un semplice studio.

Colta in una posa che ne accresce le eleganti sinuosità, la modella è raffigurata con le braccia elegantemente incrociate e la testa rivolta di tre quarti verso l'osservatore. Una posa studiata, in cui si riconosce la ragione della promozione della figura dell'artista come il nuovo interprete dei grandi maestri "Primitivi" italiani, come Simone Martini, attuata strumentalmente dalla critica dopo la sua morte.

Come avviene nei migliori disegni e nei dipinti dell'artista livornese, l'opera è testimone della volontà di sintetizzare al massimo la tridimensionalità della donna e per questo la figura è condotta da una linea grafica singola. Tuttavia, nella definizione del profilo della testa, del collo e nella curvatura delle spalle il tratto continuo rivela una pressione intermittente della matita sulla carta, permettendo di immaginare il gesto fermo e pausato dell'artista intento nell'eseguire quest'opera.

Il disegno è per Modigliani lo strumento primario nella strenua ricerca di semplificazione volta a raggiungere la purezza delle linee della figura umana, tanto che Paul Alexandre, l'amico medico che fu tra i suoi primi collezionisti, avrebbe affermato "si sentiva più scultore e disegnatore, che pittore".

Il foglio venne tracciato da Modigliani intorno al periodo in cui progressivamente l'artista avrebbe abbandonato la scultura, di cui aveva dato prova nelle magnifiche sculture in pietra esposte a Parigi nell'autunno del 1912 al decimo Salon d'Automne, teste ieratiche, allungate, volti solcati solo dalla verticale geometrica del naso e dai due ovali rigonfi degli occhi, forme essenziali e assolute, che erano il frutto delle lunghe discussioni intrattenute da Modigliani con il rumeno Costantin Brancusi.

A tali elaborazioni, fondamentali prima di tutto per i suoi disegni e poi per i dipinti, era giunto a partire dalle analisi condotte poco dopo il 1906 a Parigi. La retrospettiva di Cézanne nel 1907 e le *Demaiselles d'Avignon* di Picasso avevano subito indotto Modigliani a nuove speculazioni sul modo di rappresentare i volumi e le forme nello spazio, e più tardi la scoperta dell'arte esotica e primitiva ne aveva indirizzato gli sviluppi verso un linguaggio artistico del tutto individuale. Era stato probabilmente Paul Alexandre a introdurre Modigliani alla scoperta dell'arte conservata a Parigi al museo etnografico del Trocadéro e in realtà in quel periodo nell'ambito dell'arte primitiva era compreso ben altro rispetto a quanto vi si possa effettivamente associare, e in pratica tutto quanto precedesse la civiltà greca era annoverato nell'idea di primitivismo, compresa l'arte dell'antico Egitto, quella Khmer e quella africana, che ebbero un ruolo essenziale nella maturazione del percorso di Modigliani.

A ridosso dell'inizio della Prima Guerra Mondiale, quando esegue questo disegno, Modigliani faceva di tutto per riuscire a vendere qualcosa, ma aveva bisogno di una figura di riferimento, un mercante, un collezionista che riuscisse a promuoverlo. Lo trovò attraverso Max Jacob che gli presentò Paul Guillaume, un giovane che da poco aveva aperto la sua prima galleria a Parigi sulla *rive gauche*, nel quartiere delle lussuose gallerie istituzionali. Destinato a divenire uno dei protagonisti del mercato artistico parigino, Guillaume riscuoteva un buon successo con le vendite dell'arte africana, ma da uomo d'affari rigoroso non era molto sensibile ai travagli interiori dell'artista, quanto piuttosto alla qualità e quantità della sua produzione. Ecco perché probabilmente spinse Modigliani a dedicarsi alla pittura anziché alla scultura, più difficile da vendere. Dei tempi in cui si era occupato di promuovere l'artista livornese, Guillaume avrebbe ricordato: "nel 1914, durante tutto l'anno 1915 e una parte dell'anno 1916, io sono stato il solo compratore di Modigliani ed è solo nel 1917 che Zborowski si è occupato di lui... Egli viveva a quell'epoca con Beatrice Hastings, lavorava a casa di lei, dal pittore Haviland o in uno studio che gli avevo affittato al numero 13 di rue Ravignan, o in una piccola casa di Montmartre che ha abitato con Beatrice Hastings e in cui ha fatto il mio ritratto" (Warnod 1955, p. 71), quello che riporta in basso l'iscrizione "NOVO PILOTA", uno dei quattro che raffigurano il mercante, tra quelli eseguiti da Modigliani.

Se dal punto di vista formale il disegno reca la memoria della sintesi plastica attraverso la linea funzionale che attiene alle opere grafiche e pittoriche afferenti agli anni in cui l'attività scultorea di Modigliani comincia a rarefarsi, la presenza di una iscrizione a tutta pagina in corsivo condotta in maniera libera e decorativa sul retro del foglio è prova ulteriore del rapporto di quest'opera con dipinti chiave nel percorso dell'artista come *L'enfant gras*, già parte della collezione personale di Guillaume. Come la donna ritratta nel dipinto, la modella di questo disegno presenta la bocca piccola che figura in altri ritratti coevi, come la *Testa di donna dai capelli rossi*, quale matrice primitiva sviluppata dall'artista nelle sculture e nelle cariatidi. Analogamente il profilo geometrico del naso dritto intorno al quale si innestano le linee degli occhi colloca il disegno nel solco di quelli dedicati da Modigliani alla poetessa russa Anna Achmatova poco dopo l'inizio del secondo decennio del Novecento. A differenza di quelle opere nella posa della modella, il disegno qui presentato si caratterizza per una libertà e scioltezza che sembrano presagire la serie dei nudi realizzati da Amedeo Modigliani alcuni anni più tardi nella casa di Léopold Zborowski, prima di morire tragicamente all'ospedale della Carità a Parigi.

613

Amedeo Modigliani

Livorno 1884 - Parigi 1920

Tête, 1914

Pastello blu su carta, cm. 56x42,3

Firma e data in basso a sinistra: Modigliani / 1914.

Storia

Collezione Hunt e Mariska Diederich, Parigi;
Collezione Sydney G. Biddle, West Chester;
Collezione privata

Esposizioni

Modigliani, the Sydney G. Biddle Collection, New York, Perls Gallery, 1956, cat. p. 11, n. 18.

Bibliografia

Ambrogio Ceroni, Amedeo Modigliani, dessins et sculptures avec suite du catalogue illustré des peintures, Edizioni del Milione, Milano, 1965, p. 35, tav. 127;
Christian Pariset, Modigliani. Catalogue raisonné - dessins, aquarelles - Tome I, testi di C. Pariset, J. Modigliani, F. Venturi, Editions Graphis Arte, Livorno, 1990, pp. 264, 344, n. 12/14;
Osvaldo Patani, Amedeo Modigliani catalogo generale, sculture e disegni 1909-1914, Leonardo Editore, Milano, 1992, p. 201, n. 231.

Stima € 120.000 / 160.000



Simone Martini, *Annunciazione* (part), Firenze, Uffizi



614

Maurice Utrillo

Parigi 1883 - Dax 1955

La maison de Mimi Pinson sous la neige, 1942 ca.

Olio su tela, cm. 50x61

Firma in basso a destra: Maurice Utrillo, V.; scritta in basso a sinistra: Montmartre. Al verso sul telaio: etichetta Comune di Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Maurice Utrillo, Aria di Parigi ad Arezzo, Sala Sant'Ignazio / 23 febbraio - 1 aprile 2001.

Esposizioni

Maurice Utrillo, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 26 dicembre 2000 - 8 gennaio 2001, cat. n. 17, illustrato a colori;

Aria di Parigi ad Arezzo: Maurice Utrillo, Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Sala Sant'Ignazio, 23 febbraio - 1 aprile 2001, cat. n. 17, illustrato a colori.

Bibliografia

Paul Pétridès, L'oeuvre complet de Maurice Utrillo, tomo III, Paul Pétridès éditeur, Paris, 1969, pp. 282-283, n. 2163 (con misure e supporto errati).

Stima € 100.000 / 150.000



La Maison de Mimi Pinson a Montmartre, Parigi, foto d'epoca



INDICE

B

Baldessari R. 564, 565, 566, 603
Balla G. 562, 568
Burri A. 536

C

Campigli M. 580, 612
Carena F. 505
Carrà C. 508, 541, 577, 606
Casorati F. 572, 611
Chia S. 595
Christo 602
Cremonini L. 537

D

De Chirico G. 512, 514, 519, 520, 559, 560, 561,
581, 588, 589, 590, 591
De Pisis F. 506, 507, 575, 576, 593, 610
Dufy R. 586

F

Fontana L. 535

G

Gentilini F. 530, 600
Greco E. 517, 523
Guidi V. 502, 504, 516, 605
Guttuso R. 525, 528, 529, 531

K

Klee P. 584

L

Léger F. 583

M

Manzù G. 518
Marini M. 557

Martini A. 521
Mattioli C. 596
Messina F. 522
Mitoraj I. 558
Modigliani A. 613
Morandi G. 513, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548,
549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 587
Morlotti E. 527
Music A. 532, 601

P

Paresce R. 540, 604
Pignon E. 526
Pomodoro G. 524

R

Rosai O. 503, 515, 574, 578, 579, 592, 608
Rossi G. 510

S

Savinio A. 582
Severini G. 563, 569, 607
Sironi M. 501, 570, 571, 573, 599, 609
Soffici A. 567
Soldati A. 538
Sutherland G. 597

T

Tomea F. 594
Tozzi M. 539

U

Utrillo M. 585, 614

V

Vedova E. 533, 534, 598
Viani L. 509, 511

APPARATI A CURA DI:

Marco Fagioli

Morandi: il paesaggio come geografia dell'anima, lotto n. 542

Le incisioni di Giorgio Morandi: paesaggi, bottiglie e fiori, lotti nn. 543-555

Morandi. La natura morta come allegoria dell'esistere, lotto n. 556

Ottone Rosai, *Operaio (L'artigiano)*, 1936, lotto n. 592

Elena Gigli

La divina luce in Balla, 1912-13, lotto n. 562

Giacomo Balla, *Linee spaziali + fiori*, 1920-25, lotto n. 568

Francesca Marini

Gino Severini, *Paysage (Le Cannon)*, 1917, lotto n. 563

Fernand Léger: un ponte tra la Francia e gli USA, lotto n. 583

Morandi e la stratificazione della memoria: un tassello precoce, lotto n. 587

Amedeo Modigliani, *Tête*, 1914, lotto n. 613

Elisa Morello

Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Teatrino*, 1965, lotto n. 535

Alberto Burri, *Cretto bianco*, 1974, lotto n. 536

Giorgio de Chirico: la neometafisica, l'eterno presente, lotti nn. 589, 590, 591

Silvia Petrioli

Giorgio de Chirico e la bella maniera, lotti nn. 559, 560, 561

Mario Sironi tra Informel, silenzio e solitudine, lotti nn. 570, 571

Paul Klee, *Deserto di pietra (Steinwüste)*, 1933, lotto n. 584

Chiara Stefani

Un "barbaro civile": Emilio Vedova nel Fronte Nuovo delle Arti, lotti nn. 533, 534

Felice Casorati, *Mele o Natura morta con nudo*, (1944), lotto n. 572

Uno studio di Mario Sironi per la decorazione del Palazzo delle Poste di Bergamo, lotto n. 573

PICTOR CLASSICUS SUM. Un dipinto di Giorgio de Chirico del 1919, lotto n. 588

Maria Teresa Tosi

Marino Marini, *Giocoliere*, 1939, lotto n. 557

CONDIZIONI DI VENDITA

- 1) La partecipazione all'asta è consentita solo alle persone munite di regolare paletta per l'offerta che viene consegnata al momento della registrazione. Compilando e sottoscrivendo il modulo di registrazione e di attribuzione della paletta, l'acquirente accetta e conferma le "condizioni di vendita" riportate nel catalogo. Ciascuna offerta s'intenderà maggiorativa del 10% rispetto a quella precedente, tuttavia il Direttore delle vendite o Banditore potrà accettare anche offerte con un aumento minore.
- 2) Gli oggetti saranno aggiudicati dal Direttore della vendita o banditore al migliore offerente, salvi i limiti di riserva di cui al successivo punto 12. Qualora dovessero sorgere contestazioni su chi abbia diritto all'aggiudicazione, il banditore è facoltizzato a riaprire l'incanto sulla base dell'ultima offerta che ha determinato l'insorgere della contestazione, salvo le diverse, ed insindacabili, determinazioni del Direttore delle vendite. È facoltà del Direttore della vendita di accettare offerte trasmesse per telefono o con altro mezzo. Queste offerte, se ritenute accettabili, verranno di volta in volta rese note in sala. In caso di parità prevarrà l'offerta effettuata dalla persona presente in sala; nel caso che giungessero, per telefono o con altro mezzo, più offerte di pari importo per uno stesso lotto, verrà preferita quella pervenuta per prima, secondo quanto verrà insindacabilmente accertato dal Direttore della vendita. Le offerte telefoniche saranno accettate solo per i lotti con un prezzo di stima iniziale superiore a 500 €. La Farsettiarte non potrà essere ritenuta in alcun modo responsabile per il mancato riscontro di offerte scritte e telefoniche, o per errori e omissioni relativamente alle stesse non imputabili a sua negligenza. La Farsettiarte declina ogni responsabilità in caso di mancato contatto telefonico con il potenziale acquirente.
- 3) Il Direttore della vendita potrà variare l'ordine previsto nel catalogo ed avrà facoltà di riunire in lotti più oggetti o di dividerli anche se nel catalogo sono stati presentati in lotti unici. La Farsettiarte si riserva il diritto di non consentire l'ingresso nei locali di svolgimento dell'asta e la partecipazione all'asta stessa a persone rivelatesi non idonee alla partecipazione all'asta.
- 4) Prima che inizi ogni tornata d'asta, tutti coloro che vorranno partecipare saranno tenuti, ai fini della validità di un'eventuale aggiudicazione, a compilare una scheda di partecipazione inserendo i propri dati personali, le referenze bancarie, e la 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 sopramenzionati, alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Le opere sono vendute con le autentiche dei soggetti accreditati al momento dell'acquisto. La Casa d'aste, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si 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.



ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

BLINDARTE CASA D'ASTE

Via Caio Duilio 4d/10 – 80125 Napoli - tel. 081 2395261 – fax 081 5935042

www.blindarte.com - info@blindarte.com

ASTE BOLAFFI - ARCHAION

Via Cavour 17/F – 10123 Torino - tel. 011 5576300 - fax 011 5620456

www.bolaffi.it - aste@bolaffi.it

CAMBI CASA D'ASTE

Castello Mackenzie – Mura di S. Bartolomeo 16 – 16122 Genova - tel. 010 8395029 - fax 010 879482

www.cambiaste.com – info@cambiaste.com

CAPITOLIUM ART

Via Carlo Cattaneo 55 – 25121 Brescia - tel. 030 48400 – fax 030 2054269

www.capitoliumart.it - info@capitoliumart.it

EURANTICO

Loc. Centignano snc – 01039 Vignanello VT - tel. 0761 755675 - fax 0761 755676

www.eurantico.com - info@eurantico.com

FARSETTIARTE

Viale della Repubblica (area Museo Pecci) – 59100 Prato - tel. 0574 572400 - fax 0574 574132

www.farsettiarte.it - info@farsettiarte.it

FIDESARTE ITALIA S.r.l.

Via Padre Giuliani 7 (angolo Via Einaudi) - 30174 Mestre VE - tel. 041 950354 – fax 041 950539

www.fidesarte.com - info@fidesarte.com

INTERNATIONAL ART SALE S.r.l.

Via G. Puccini 3 – 20121 Milano - tel. 02 40042385 – fax 02 36748551

www.internationalartsale.it - info@internationalartsale.it

MAISON BIBELOT CASA D'ASTE

Corso Italia 6 – 50123 Firenze - tel. 055 295089 - fax 055 295139

www.maisonbibelot.com - segreteria@maisonbibelot.com

MEETING ART CASA D'ASTE

Corso Adda 11 – 13100 Vercelli - tel. 0161 2291 - fax 0161 229327-8

www.meetingart.it - info@meetingart.it

GALLERIA PACE

Piazza San Marco 1 – 20121 Milano - tel. 02 6590147 – fax 02 6592307

www.galleriapace.com - pace@galleriapace.com

PANDOLFINI CASA D'ASTE

Borgo degli Albizi 26 – 50122 Firenze - tel. 055 2340888-9 - fax 055 244343

www.pandolfini.com - pandolfini@pandolfini.it

POLESCHI CASA D'ASTE

Foro Buonaparte 68 – 20121 Milano - tel. 02 89459708 – fax 02 86913367

www.poleschicasadaste.com - info@poleschicasadaste.com

PORRO & C. ART CONSULTING

Via Olona 2 – 20123 Milano - tel. 02 72094708 - fax 02 862440

www.porroartconsulting.it - info@porroartconsulting.it

SANT'AGOSTINO

Corso Tassoni 56 – 10144 Torino - tel. 011 4377770 - fax 011 4377577

www.santagostinoaste - info@santagostinoaste.it

STUDIO D'ARTE MARTINI

Via Repubblica Argentina 112 – 25124 Brescia - tel. 030 2425709 - fax 030 2475196

www.martiniarte.it - info@martiniarte.it

VON MORENBERG CASA D'ASTE

Via Malpaga 11 – 38100 Trento - tel. 0461 263555 - fax 0461 263532

www.vonmorenberg.com - info@vonmorenberg.com

REGOLAMENTO

Articolo 1

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

Articolo 2

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

Articolo 3

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

Articolo 4

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

Articolo 5

I soci si impegnano a comunicare ai possibili acquirenti tutte le informazioni necessarie per meglio giudicare e valutare il loro eventuale acquisto e si impegnano a fornire loro tutta l'assistenza possibile dopo l'acquisto.
I soci rilasciano, a richiesta dell'acquirente, un certificato su fotografia dei lotti acquistati.
I soci si impegnano affinché i dati contenuti nella fattura corrispondano esattamente a quanto indicato nel catalogo di vendita, salvo correggere gli eventuali refusi o errori del catalogo stesso.
I soci si impegnano a rendere pubblici i listini delle aggiudicazioni.

Articolo 6

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

Articolo 7

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

Articolo 8

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



NOTIZIE UTILI

NOTIZIE UTILI

MOSTRE EVENTI

PRIMAVERA 2015

PRATO

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

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

Fino al 14 Settembre 2015
IL CORPO E L'ANIMA
I luoghi e le opere della cura ospedaliera
in Toscana dal XIV al XIX secolo
Palazzo Pretorio

FIRENZE

Fino al 6 Giugno 2015
UNA CAPITALE E IL SUO ARCHITETTO
Archivio di Stato

Fino al 7 Giugno 2015
DOLCI TRIONFI E FINISSIME PIEGATURE
Galleria Palatina

Fino al 21 Giugno 2015
POTERE E PATHOS
Bronzi del mondo ellenistico
Palazzo Strozzi

Fino al 21 Giugno 2015
IL MEDIOEVO IN VIAGGIO
Museo Nazionale del Bargello

Fino al 26 Luglio 2015
ANCHE LE SCULTURE MUOIONO
La Strozziina

Fino all' 11 Ottobre 2015
L'ARTE DI FRANCESCO
Galleria dell'Accademia

GOLF

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

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

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

ALBERGHI

PRATO

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

FIRENZE

Excelsior *****
Tel. 055 264201
Helvetia & Bristol *****
Tel. 055 287814
Four Seasons *****
Tel. 055 282621
Baglioni ****
Tel. 055 23580
Bernini Palace Hotel ****
Tel. 055 288621
Croce di Malta ****
Tel. 055 218351
Cavour ****
Tel. 055 282461
Villa il Poggiale dimora storica
S. Casciano V.P.
Tel. 055 828311



NOTIZIE UTILI

RISTORANTI

PRATO

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

DINTORNI DI

PRATO

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

FIRENZE

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

DINTORNI DI

FIRENZE

Trattoria da Bibe
Tel. 055 2049085
Trattoria Omero
Tel. 055 220053

TRENITALIA TRENI

Informazioni Viaggiatori 892021

FIRENZE - ROMA / ROMA - FIRENZE

FIRENZE SMN	ROMA	ROMA	FIRENZE SMN
6,50	8,35	7,20	8,51
8,19	9,50	8,20	9,51
9,19	10,50	9,20	10,51
10,04	11,35	10,20	11,51
11,19	12,50	12,20	13,51
13,04	14,35	14,20	15,51
16,04	17,35	16,05	17,36
17,04	18,35	16,20	17,51
18,04	19,35	18,05	19,36
20,04	21,35	19,20	20,51

FIRENZE - MILANO / MILANO - FIRENZE

FIRENZE SMN	MILANO	MILANO	FIRENZE SMN
6,53	8,45	7,15	8,55
8,00	9,45	8,15	9,55
9,00	10,40	9,15	10,55
10,00	11,40	10,15	11,55
12,00	13,40	12,15	13,55
14,00	15,40	14,15	15,55
15,00	16,40	15,15	16,55
16,00	17,40	16,10	17,55
17,00	18,40	17,15	18,55
19,00	20,40	18,15	19,55

ITALO TRENI

Informazioni Viaggiatori 060708

FIRENZE - ROMA / ROMA - FIRENZE

FIRENZE SMN	ROMA TIB	ROMA TIB	FIRENZE SMN
8,33	9,53	7,55	9,17
10,33	11,53	9,55	11,17
15,08	16,30	15,55	17,17
17,33	18,53	16,55	18,17

FIRENZE - MILANO / MILANO - FIRENZE

FIRENZE SMN	MILANO PG	MILANO PG	FIRENZE SMN
8,25	10,18	8,27	10,25
10,25	12,18	10,27	12,25
15,25	17,25	15,34	17,25
17,25	19,25	18,27	20,25

AEREI

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

Informazioni Voli Nazionali
ed Internazionali

055 3061300
055 3061700

Frequenza:
(1234567)= Tutti i giorni.

l'orario dei voli
può subire variazioni

DA FIRENZE

ANDATA RITORNO

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

AUTONOLEGGI

PRATO

AVIS
Tel. 0574 596619
HERTZ
Tel. 0574 527774

FIRENZE

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

AUTOLINEE

PRATO - FIRENZE S.M.N.

CAP - Tel. 0574 608235
partenza con frequenza di 30 minuti
LAZZI - Tel. 055 363041
partenza con frequenza di 30 minuti

TAXI

PRATO

Radio Taxi
Tel.0574 5656

FIRENZE

Radio Taxi
Tel.055 4798 - 4242 - 4390

LEMPERTZ

1845

-
- 29 maggio Asta di Fotografia, Colonia
 - 29 maggio Asta di Arte moderna, Colonia
 - 30 maggio Asta di Arte contemporanea, Colonia



Amedeo Modigliani. Ritratto di Conrad Moricand. 1917
matita su carta, 35,2 x 25,8/26,1 cm, firmato. Asta 29 maggio



Amedeo Modigliani. Odalisque Blu (Béatrice Hastings). 1917/1918
aquerello in blu su carta, 53,9 x 41,3 cm, firmato. Asta 29 maggio



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

