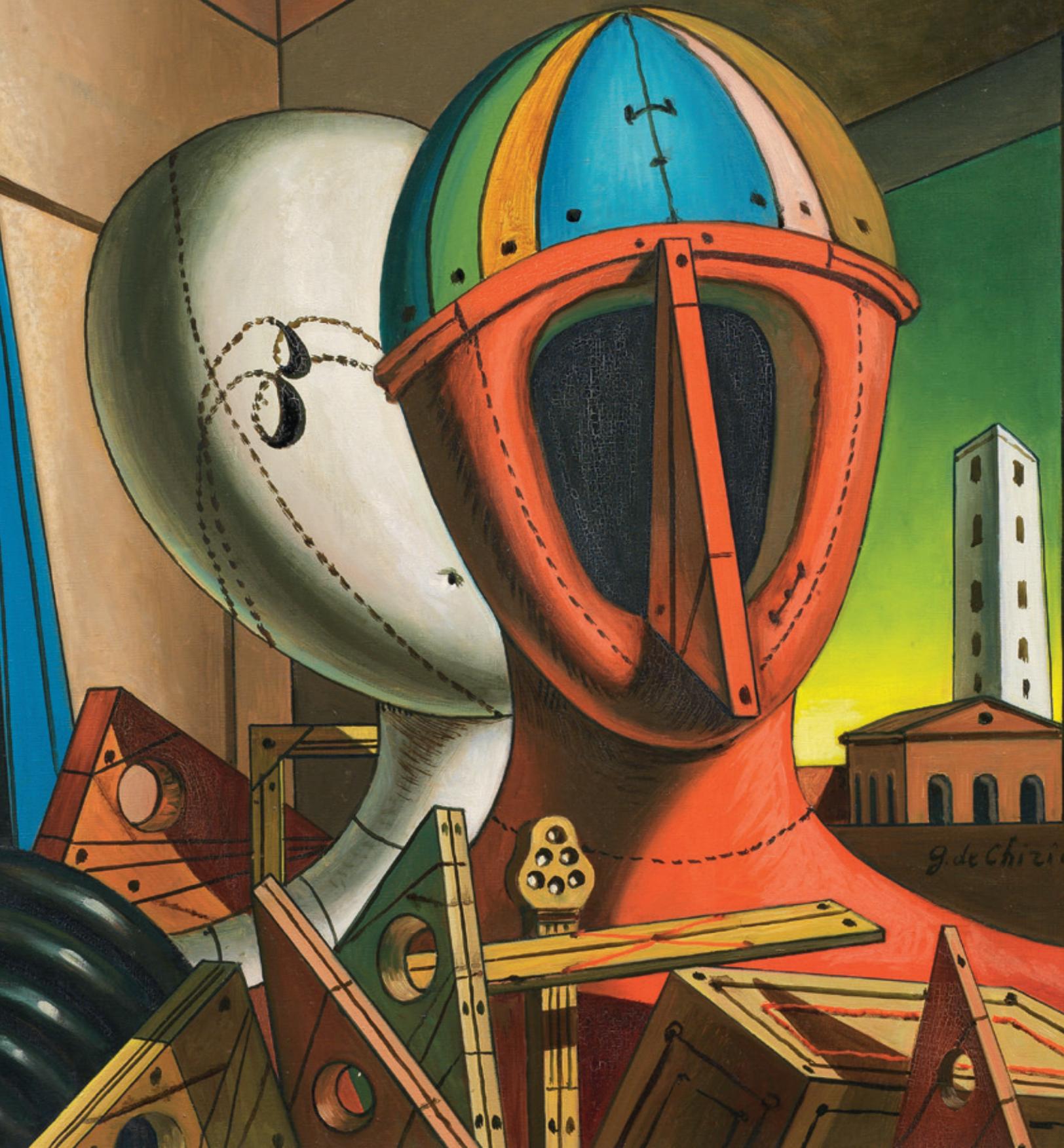


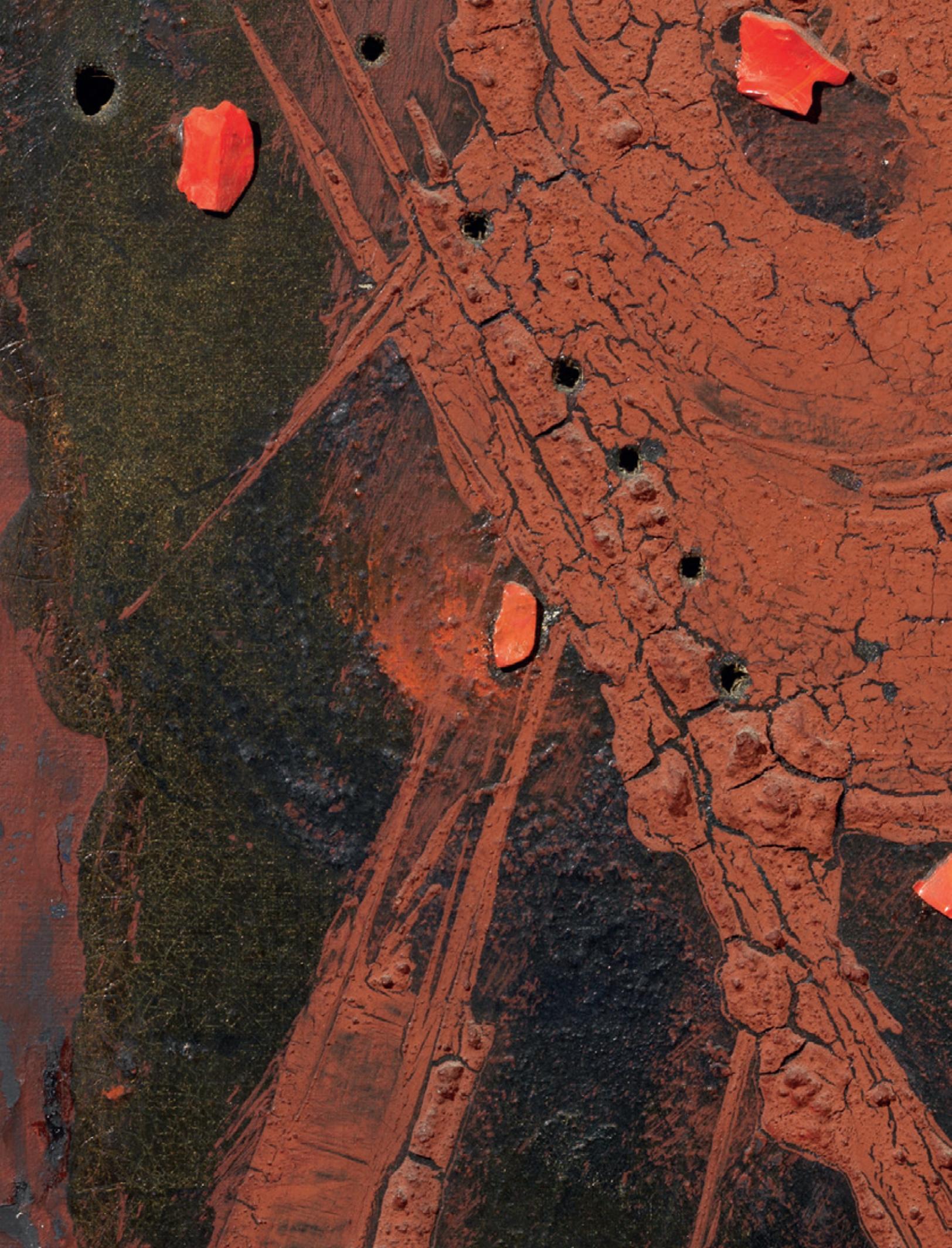
Farsettiarte

CASA D'ASTE DAL 1955

ARTE MODERNA

Prato, 1 Dicembre 2018











ASTA DI OPERE D'ARTE MODERNA
PROVENIENTI DA RACCOLTE PRIVATE

INFORMAZIONI PER I PARTECIPANTI

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

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

Tali documenti dovranno essere accompagnati dai seguenti dati bancari:

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

Per assistenza si prega di contattare:

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

OPERAZIONI DI REGISTRAZIONE E PARTECIPAZIONE ALL'ASTA

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

ACQUISIZIONE DI OGGETTI E DIPINTI PER LE ASTE

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

ANTICIPI SU MANDATI

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

ACQUISTI E STIME

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

ASTA

PRATO

Sabato 1 Dicembre 2018

ore 16,00

ESPOSIZIONE

MILANO

dal 15 al 21 Novembre 2018

Sintesi delle opere in vendita

Esposte in contemporanea:

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

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

Ultimo giorno di esposizione

Mercoledì 21 Novembre, fino alle ore 17,00

PRATO

dal 24 Novembre al 1 Dicembre 2018

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

Ultimo giorno di esposizione

Sabato 1 Dicembre, fino alle 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 banditore potrà accettare anche offerte con un aumento minore.
- 2) Gli oggetti saranno aggiudicati dal 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 della vendita. È facoltà del Direttore della vendita 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 o una garanzia, preventivamente giudicata valida da Farsettiarte, a 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 a Farsettiarte 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, Farsettiarte si riserva il diritto di annullare il contratto di vendita del lotto aggiudicato e di richiedere a ristoro dei danni subiti.
- 6) Il pagamento del prezzo di aggiudicazione dovrà essere effettuato entro 48 ore dall'aggiudicazione stessa, contestualmente al ritiro dell'opera, per intero. Non saranno accettati pagamenti dilazionati a meno che questi non siano stati concordati espressamente e per iscritto almeno 5 giorni prima dell'asta, restando comunque espressamente inteso e stabilito che il mancato pagamento anche di una sola rata comporterà l'automatica risoluzione dell'accordo di dilazionamento, senza necessità di diffida o messa in mora, e Farsettiarte sarà facoltizzata a pretendere per intero l'importo dovuto o a ritenere risolta l'aggiudicazione per fatto e colpa dell'aggiudicatario. In caso di pagamento dilazionato l'opera o le opere aggiudicate saranno consegnate solo contestualmente al pagamento dell'ultima rata e, dunque, al completamento dei pagamenti.
- 7) In caso di inadempienza l'aggiudicatario sarà comunque tenuto a corrispondere a Farsettiarte una penale pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, salvo il maggior danno. Nella ipotesi di inadempienza la Farsettiarte 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.Farsettiarte 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 a Farsettiarte 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 o 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 da 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 da 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) 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 da Farsettiarte. Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità di Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.
- 14) Né 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. Farsettiarte, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verificino cambiamenti dei 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 accreditato attestante il difetto riscontrato.
- 15) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma del D.lgs del 20.10.2004 (c.d. Codice dei Beni Culturali), l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia. Tale legge (e successive modifiche) disciplina i termini di esportazione di un'opera dai confini nazionali. Per tutte le opere di artisti non viventi la cui esecuzione risalga a oltre settant'anni dovrà essere richiesto dall'acquirente ai competenti uffici esportazione presso le Soprintendenze un attestato di libera circolazione (esportazione verso paese UE) o una licenza (esportazione verso paesi extra UE). Farsettiarte non assume responsabilità nei confronti dell'acquirente per eventuale diniego al rilascio dell'attestato di libera circolazione o della licenza. Le opere la cui data di esecuzione sia inferiore ai settant'anni possono essere esportate con autocertificazione da fornire agli uffici competenti che ne attestino la data di esecuzione (per le opere infra settanta/ultra cinquant'anni potranno essere eccezionalmente applicate dagli uffici competenti delle restrizioni all'esportazione).
- 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.

GESTIONI SETTORIALI

ARTE MODERNA

Frediano FARSETTI
Franco FARSETTI

ARTE CONTEMPORANEA

Leonardo FARSETTI

DIPINTI ANTICHI

Stefano FARSETTI
Marco FAGIOLI

DIPINTI DEL XIX E XX SECOLO

Sonia FARSETTI
Leonardo GHIGLIA

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

Elisa MORELLO
Silvia PETRIOLI
Chiara STEFANI

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

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

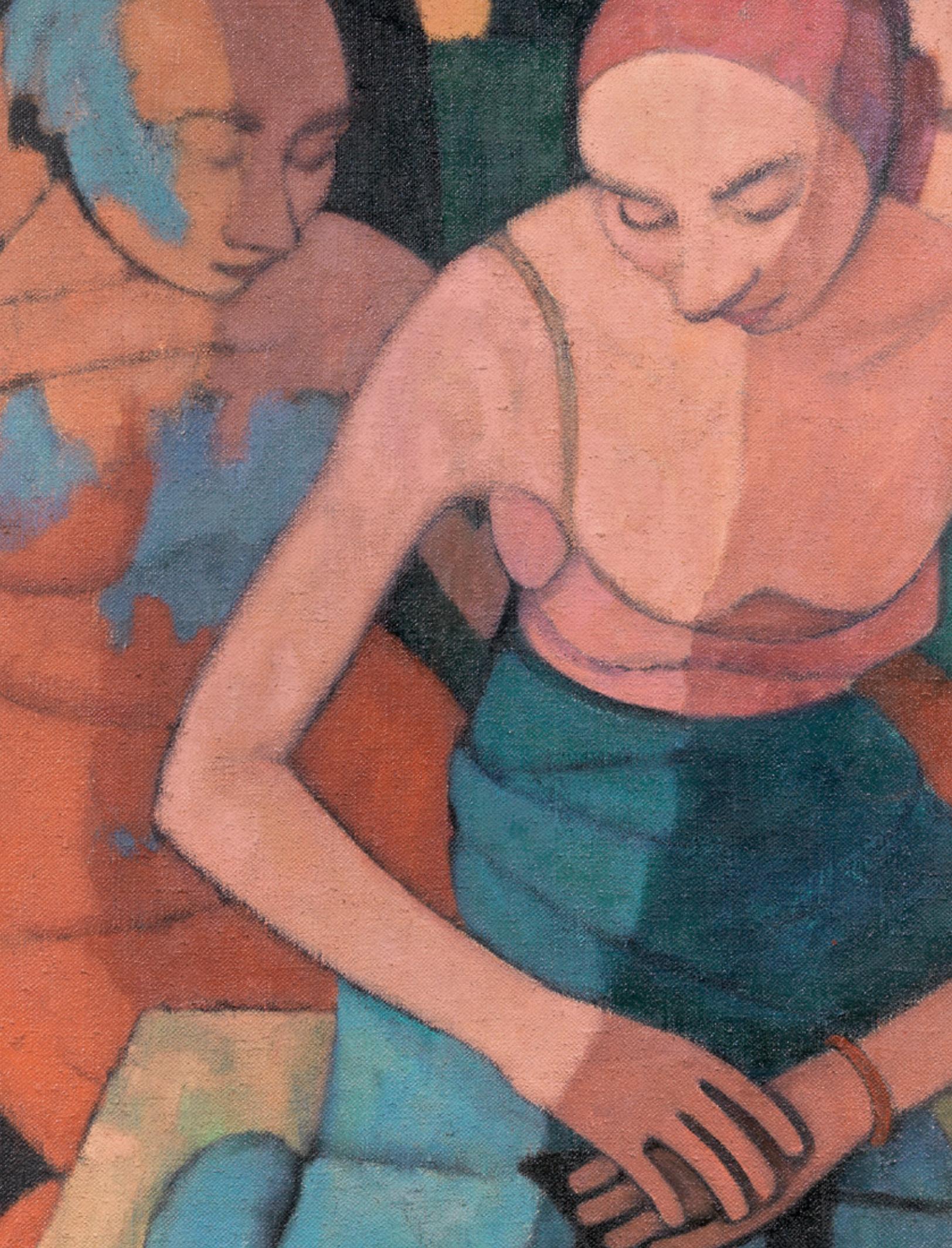
Dopo aver effettuato il pagamento, il ritiro dei lotti acquistati dovrà tenersi entro 15 giorni dalla vendita. I ritiri potranno effettuarsi dalle ore 10.00 alle 12.30 e dalle 15.30 alle 19.30, sabato pomeriggio e domenica esclusi.

Spedizioni locali e nazionali

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

III SESSIONE DI VENDITA
Sabato 1 Dicembre 2018
ore 16,00

Dal lotto 601 al lotto 687



601

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Busto di uomo (Il bevitore), 1952 ca.

Tempera, matita grassa, matita e
tempera diluita su carta applicata su
tela, cm. 32x28

Al verso sulla tela: etichetta e timbri
Galleria Cadario, Milano, con. 1367
(opera datata 1952).

Storia

Collezione Aglae Sironi, Roma;
Collezione privata

Certificato di autenticità di Aglae Sironi
(in fotocopia); opera archiviata presso
l'Associazione per il Patrocinio e la
Promozione della Figura e dell'Opera di
Mario Sironi, Milano, al n. 183/18 RA.

Stima € 7.000 / 10.000



601

602

Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

La famiglia, 1914-17

Carboncino e pastello su cartone
applicato su tavola, cm. 99,5x66,5

Firma in basso a destra: Viani. Al verso
sulla tavola: timbro Mostra Lorenzo
Viani / al Lyceum 80 anni dopo.

Esposizioni

Lorenzo Viani al Lyceum ottant'anni
dopo 1914-1994, a cura di Enrico Dei,
Firenze, Lyceum, 14 - 29 maggio 1994,
cat. p. 107, n. 4, illustrato.

Stima € 6.000 / 9.000



602



603

603

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

**Studio per illustrazione per
Il Popolo d'Italia, 1926 ca.**

Tempera, biacca e matita grassa su
cartoncino, cm. 44,3x39,9

Opera archiviata presso l'Associazione
per il Patrocinio e la Promozione della
Figura e dell'Opera di Mario Sironi,
Milano, al n. 180/18 RA.

Stima € 4.000 / 7.000



604

604

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

**Un altro servizio alla causa della
pace, 1937**

Matita grassa, biacca, tempera, china e
collage su carta applicata su tela,
cm. 38,3x36,3

Firma in alto a destra: Sir. Al verso sul
telaio cartiglio con scritta: Un altro
servizio reso alla causa della pace.

Opera archiviata presso l'Associazione
per il Patrocinio e la Promozione della
Figura e dell'Opera di Mario Sironi,
Milano, al n. 184/18 RA.

Illustrazione per *Il Popolo d'Italia*, n. 114,
25 aprile 1937, p. 1.

Bibliografia

Andrea Sironi, Fabio Benzi, Sironi
illustratore. Catalogo ragionato, De Luca
Edizioni d'Arte, Roma, 1988, p. 121,
n. 1064.

Stima € 4.000 / 7.000



605

605 Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Studio per illustrazione, 1923 ca.

Tempera, collage, china e tracce di matita grassa su carta applicata su tela, cm. 25,3x18,6

Al verso sulla tela: etichetta con n. 76 e timbro Galleria d'Arte Cairola, Milano; sul telaio: timbro Galleria d'Arte Cairola, Milano.

Opera archiviata presso l'Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, al n. 182/18 RA.

Stima € 7.000 / 10.000



606

606 Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

Motivo dalmata, 1954

Tempera su cartoncino, cm. 50x70

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

Storia

Collezione privata, Ravenna;
Collezione privata

Esposizioni

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

Bibliografia

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

Stima € 6.000 / 9.000



607

607 Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Paesaggio con montagne, 1950 ca.

Tempera e olio su carta applicata su
cartone, cm. 20,3x21,5

Reca firma in basso a destra: Sironi.

Certificato su foto di Willy Macchiati,
Milano, 7.11/96 (in fotocopia); opera
archiviata presso l'Associazione per il
Patrocino e la Promozione della Figura e
dell'Opera di Mario Sironi, Milano, al
n. 185/18 RA.

Stima € 2.500 / 3.500



608

608

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Figure, 1940 ca.

Tempera, olio e matita grassa su carta applicata su tela,
cm. 57,7x51,2

Reca firma in basso a destra: Sironi. Al verso sul telaio: firma
Willy Macchiati.

Certificato su foto di Willy Macchiati, Milano, 3 luglio '98
(in fotocopia); opera archiviata presso l'Associazione per il

Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario
Sironi, Milano, al n. 181/18 RA.

Esposizioni

Una collezione. Opere selezionate di Maestri del '900, Teramo,
Galleria Rizziero, marzo 1984, cat. p. n.n., illustrata a colori;
Mario Sironi, Roma, Galleria Russo, 26 ottobre - 23 novembre
1985, cat. n. 32, illustrata.

Stima € 12.000 / 18.000



609

609

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Mareggiata a San Vincenzo, (1954)

Olio su tela, cm. 45,5x60,3

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sul telaio: sigla Bruno Giraldi; sulla tela dichiarazione di autenticità: Vero Rosai / Tassi Renato.

Stima € 8.000 / 12.000



610

610

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Il muro bianco, 1954

Olio su faesite, cm. 50x70

Firma in basso a destra: O. Rosai; firma e data al verso:

O. Rosai / 1954: etichetta "La Loggia" Galleria d'Arte,
Bologna, con n. 10900: etichetta e tre timbri Galleria d'Arte
L'Indiano, Firenze.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 17 luglio 2018.

Stima € 9.000 / 14.000



611

611

Ardengo Soffici

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

Paesaggio toscano, 1962 ca.

Olio su cartone, cm. 49,6x70

Firma in basso a sinistra: Soffici. Al verso: etichetta e quattro timbri Galleria La Spiga, Milano, con n. 11: due timbri Galleria del Milione, Milano, di cui uno con n. 9047.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 19 luglio 2018.

Stima € 8.000 / 14.000



612

612
Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Rio della Torricella, 1942

Olio su tela, cm. 50,5x70,5

Firma, data e luogo in basso a destra: Pisis 42 / Venezia; titolo e firma al verso sulla tela: Rio della / Torricella / Pisis 194[2]; numero d'archivio sul telaio: 00914.

Certificato su foto Associazione per Filippo de Pisis, Milano, 27 febbraio 1998 (in fotocopia): opera registrata presso l'Associazione per Filippo de Pisis al n. 00914.

Stima € 8.000 / 14.000

613

Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

Studio per spiaggia n. 7 (Bagnanti), 1965

Olio su tela, cm. 89x147

Firma e data in basso a destra: Morlotti 65; numero, firma e data al verso sulla tela: (2) Morlotti 65; sul telaio: etichetta Kunsthalle Basel, con n. 001861: etichetta Ente Premi Roma / Palazzo Barberini / Mostra Antologica di Ennio Morlotti / 28 gennaio - 15 marzo 1966.

Esposizioni

Morlotti, Roma, Ente Premi, Palazzo Barberini, 28 gennaio - 15 marzo 1966, cat. tav. 87, illustrato;

Ennio Morlotti, Darmstadt, Kunsthalle, 10 dicembre 1966 - 19 gennaio 1967, cat. n. 48;

Ennio Morlotti, Basilea, Kunsthalle, 28 gennaio - 5 marzo 1967, cat. n. 73;

I pittori italiani dell'Associazione Internazionale Arti Plastiche UNESCO, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1 febbraio - 17 marzo 1968, cat. pp. 46, 232, tav. 232, illustrato;

Guttuso e gli amici di Corrente, a cura di Enrico Dei, Seravezza, Palazzo Mediceo, 1 luglio - 11 settembre 2011, cat. p. 130, illustrato a colori.

Bibliografia

Gianfranco Bruno, Pier Giovanni Castagnoli, Donatella Biasin, Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti, tomo primo, Skira editore, Milano, 2000, p. 335, n. 856.

Stima € 20.000 / 30.000





614

614
Mario Mafai

Roma 1902 - 1965

Natura morta, 1948

Olio su tela, cm. 49,5x60,5

Firma e data in basso a destra: Mafai / 48. Al verso sulla tela: etichetta Galleria Gissi - Torino / Pittori Italiani Contemporanei, con n. 1249: tre timbri Galleria Gissi, Torino, di cui uno con n. 1249: timbro G. Zanini Arte Contemporanea: timbro Brera Galleria d'Arte; sul telaio: timbro G. Zanini Arte Contemporanea: timbro L'Artistica.

Certificato su foto di Guido Ballo, Milano, 19 settembre 1965.

Stima € 5.500 / 8.500



615

615
Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

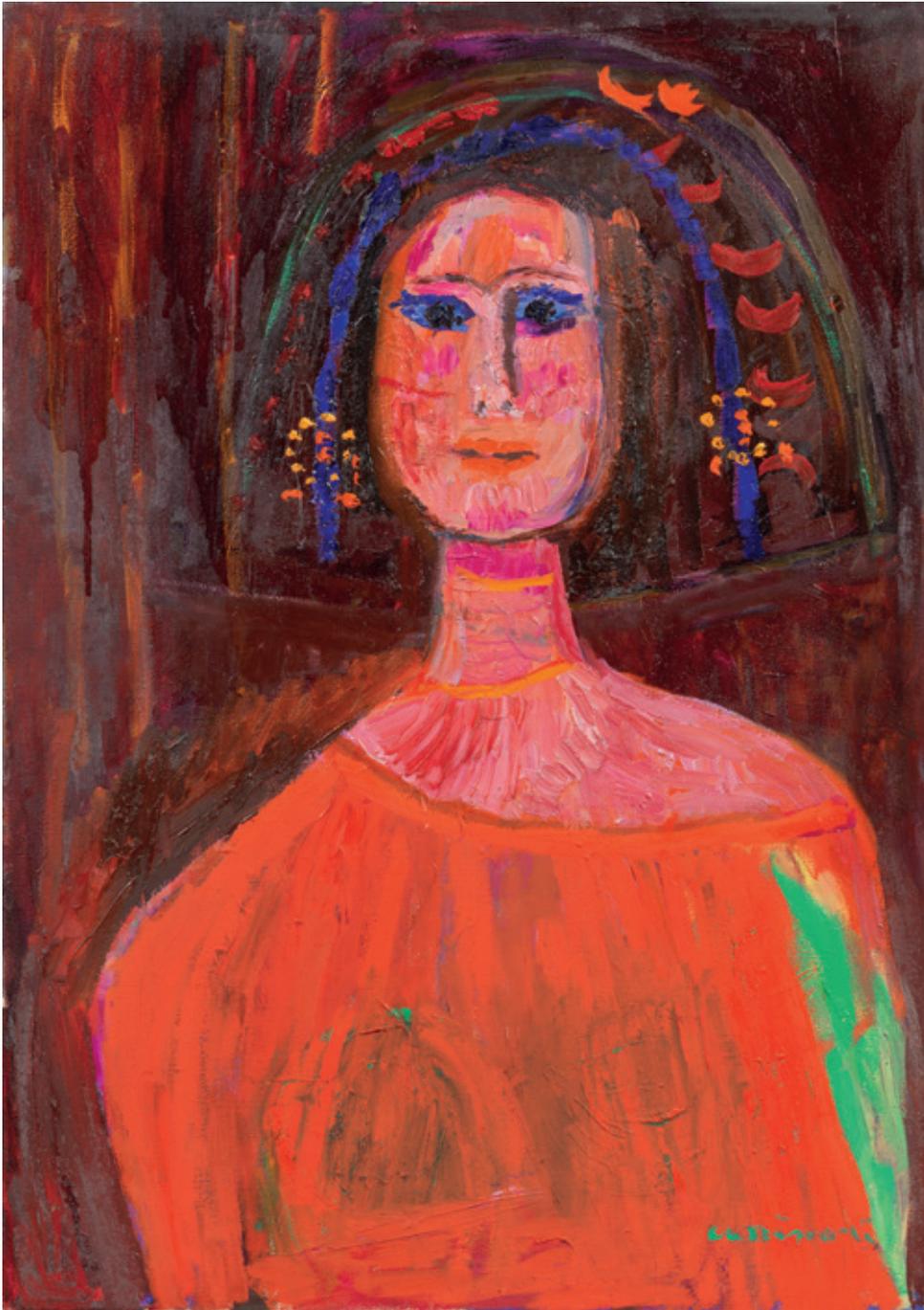
Fiori, 1961

Olio su carta applicata su tela, cm. 37x30,5

Firma in basso a destra: Morlotti. Al verso sul telaio: etichetta e timbro Galleria del Milione / Milano, con n. 9258 (opera datata 1961).

Foto autenticata dall'artista, Milano, 27-11-73, con n. 336.

Stima € 2.500 / 3.500



616

Bruno Cassinari

Piacenza 1912 - Milano 1992

Figura in rosso, 1985

Olio su tela, cm. 71x50

Firma in basso a destra: Cassinari; titolo, firma e data al verso sulla tela: "Figura in / rosso" / Cassinari / 85; sul telaio: etichetta Collezione / Carlo Introvigne / Torino.

Certificato su foto Finarte, Roma, 12/11/1994, con n. 1093/R.

Stima € 9.000 / 14.000

617

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

La grande lavandaia, 1947

Olio su tela, cm. 102x61,5

Al verso sul telaio: etichetta parzialmente abrasa Studio d'Arte Pai[...]a: timbro Galleria R. Rotta, Genova / Registro Deposito, con n. 6227: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 4997.

Certificato su foto Archivi Guttuso, Roma, 21 ottobre 2018, con n. 1815412480.

Esposizioni

Guttuso a Genova nel nome Della Ragione, Genova, Villa Croce, ottobre - novembre 1985;

Renato Guttuso, a cura di Luciano Caprile, Finalborgo, Chiostri di Santa Caterina, Oratorio dei Disciplinati, 20 ottobre 1995 - 7 gennaio 1996, cat. n. 10, illustrato a colori;

Il Fronte Nuovo delle Arti, Matera, Palazzo Lanfranchi, 11 dicembre 1999 - 22 gennaio 2000;

Renato Guttuso (1911-1987), a cura di Giorgio Barberis, Cherasco, Palazzo Salmatoris, ottobre - dicembre 2001, cat. n. 51, illustrato a colori.

Stima € 25.000 / 35.000



Renato Guttuso alla mostra del Fronte Nuovo delle Arti, XXIV Biennale di Venezia, 1948





618

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Omaggio agli Impressionisti (Sole e orecchio di Van Gogh, Seurat, Cézanne, Picasso), 1966

Olio su tela, cm. 111x144

Firma e data in basso a destra: Guttuso 66.

Esposizioni

Renato Guttuso, Anversa, Koninlijk Museum voor Schone Kunsten, gennaio 1968, cat. n. 36;

Renato Guttuso, Praga, Národní Galerie, febbraio 1968, cat. n. 36;

Guttuso, Amburgo, Hochschule für Bildende Kunste, 22 aprile - 31 maggio 1968, cat. n. 31, illustrato a colori;

Guttuso e gli amici di Corrente, a cura di Enrico Dei, Seravezza, Palazzo Mediceo, 1 luglio - 11 settembre 2011, cat. p. 106, illustrato a colori.

Bibliografia

Werner Haftmann, Guttuso, immagini autobiografiche, Toninelli Arte Moderna, Milano-Roma, 1971, p. 129;

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 3, Giorgio Mondadori, Milano, 1985, p. 36, n. 66/90.

Stima € 50.000 / 70.000



Come "ricostruire l'universo rallegrandolo": le ricette di alcuni protagonisti del Futurismo

La selezione di opere qui presentate, tutte scaturite dal fecondo movimento futurista, non potrebbe testimoniare meglio, venticinque anni dalla sua prima formulazione e in anni in cui questo movimento multiforme generava ancora nuove idee, il fatto che "Nessuna scuola italiana, nel tempo moderno, ebbe tanta influenza sui paesi stranieri quanto il futurismo" (Costantini, 1934).

Volendo infatti circoscrivere il Futurismo, le sue articolazioni, rivoluzioni e circonvoluzioni, a un arco temporale definito, potremmo estendere la sua fertile attività quasi a quattro decenni: dal 1909, data del manifesto di fondazione del Futurismo, al 1944, data della morte del suo grande inventore e propugnatore: il cosiddetto 'parolibero' Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944).

Il Futurismo corrisponde a un periodo di profondi cambiamenti politici, sociali e tecnologici. Versatile ed eclettico come Marinetti, circola e si diffonde quasi si trattasse di un organismo a sé stante le cui larghe propaggini permettano che, radicandosi in un determinato luogo geografico, gli artisti ne generino formulazioni autonome, interpretazioni inedite, e dunque direttrici programmatiche, estetiche e ideologiche espresse nel novero di proclami e manifesti che ad esso sono associati. Forse anche per questo tale movimento diventa un percorso sicuro e privilegiato per veicolare, volta per volta, le novità e le frizioni incipienti, valicando i tradizionali confini in cui era collocata l'attività artistica fino all'Ottocento estendendosi, per converso, a ogni aspetto della vita della società moderna. Una vera e propria risposta all'anelito all' 'opera d'arte totale' espresso fin dalla metà dell'Ottocento. Alcune delle opere qui presentate, tra cui gli 'Idoli' che in un salto temporale inusitato allacciano il mito arcaico con la società contemporanea, come la grande *Penelope* tracciata su carta da Carlo Carrà (1881-1966) nel 1917 – eseguita in preparazione del suo trasferimento pittorico –, progetti per testate delle riviste, come quello per *Dinamica* che Balla descrive a matita e acquarello al recto del foglio usato intorno al 1913, oppure come la tarsia lignea assemblata e colorata all'anilina da Fortunato Depero

RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL'UNIVERSO

Leggete LA BALZA
GIORNALE FUTURISTA
MEDIANA

Col Manifesto tecnico della Pittura futurista e colla prefazione al Catalogo dell'Esposizione futurista di Parigi (firmati Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini), col Manifesto della Scultura futurista (firmato Boccioni), col Manifesto La Pittura dei suoni rumori e odori (firmato Carrà), col volume *Pittura e scultura futurista*, di Boccioni, e col volume *Geometria pura*, di Carrà, il futurismo pittorico si è svolto, in 6 anni, quale esperimento e solidificazione dell'impressionismo, dinamismo plastico e plasmazione dell'atmosfera, composizione di piani e stati d'animo. La valutazione lirica dell'universo, mediante lo Spazio in libertà di Marinetti, e l'Arte dei Rumori di Russolo, si fondono col dinamismo plastico per dare l'espressione dinamica, simultanea, plastica, risonante della vibrazione universale.

Nei futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Dobbiamo scheletrici e carne all'invivibile, all'imponderabile, all'imprevedibile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutto le forme e di tutti gli elementi dell'aniverso, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto.

Balla confidava nello studiare la velocità delle automobili, nei scopri le leggi e le loro forme essenziali. Dopo più di 20 quadri sulla medesima ricerca, comprese che il primo unico della tela non permettevano di dare la profondità il volume dinamico della velocità. Balla sentì la necessità di costruire con fili di ferro, piani di cartone, stoffe e carte velles, ecc., il primo complesso plastico dinamico.

1. Astratto. — **2. Dinamico.** Moto relativo (cinematografo) → stato assoluto. — **3. Trasparentissimo.** Per la velocità e per la volatilità del complesso plastico, che deve apparire e scomparire, leggerissimo e impalpabile. — **4. Coloratissimo e Luminosissimo** (mediante lampade interne). — **5. Autonomo.** cioè somigliante solo a sé stesso. — **6. Trasformabile.** — **7. Drammatico.** — **8. Volatile.** — **9. Olfattivo.** — **10. Rumoroggiante.** Rumoristico plastico simultaneo nell'espressione plastica. — **11. Scoppiante.** apparizione e scomparsa simultanea a scoppi.

Il parolibero Marinetti, al quale noi sostituiamo i nostri primi complessi plastici ci disse con entusiasmo: «L'arte, prima di noi, fu ricordo, rievocazione ingenua di un Oggetto perduto (felicità, amore, paesaggio) perciò nostalgia, statica, dolera, instanziosa. Col Futurismo invece, l'arte è diventa azione, cioè velocità, ottimismo, aggressione, possesso, proiezione, gioia, realtà bruciata nell'arte (Es.: enantiope. — Es.: intonamento ai motori), splendore geometrico delle forme, e proiezione in avanti. Dunque l'arte diventa Presente, nuovo Oggetto, nuova realtà creata cogli e elementi astratti dell'universo. Le mani dell'artista passatista soffrivano per l'Oggetto perduto; e le nostre mani spaziarono per un nuovo Oggetto da creare. Ecco perché il nuovo Oggetto (complesso plastico) appare miracolosamente fra le vostre.»

La costruzione materiale del complesso plastico

MEZZI NECESSARI: Fili metallici, di cotone, lana, seta, d'ogni spessore, colorati. Vetri colorati, cartoveline, cellulari, reti metalliche, trasparenti d'ogni genere, coloratissimi, tessuti,

specchi, lamine metalliche, stagnole colorate, e tutte le sostanze sgarziantissime. Congegni meccanici, elettrotecnici; musicali e rumoristi; liquidi clinicamente luminosi di colorazione variabile; molle; leve; tubi, ecc. Con questi mezzi noi costruiamo dei

ROTAZIONI {

1. Complessi plastici che girano su un perno (orizzontale, verticale, obliquo).
2. Complessi plastici che girano su più perni: a) in sensi uguali, con velocità vario; b) in sensi contrari; c) in sensi uguali e contrari.

SCOMPOSIZIONI {

3. Complessi plastici che si scompaiono: a) a rotami; b) a strati; c) a trasformazioni successive (in forma di cono, piramide, sfera, ecc.).
4. Complessi plastici che si scompaiono, partono, rasmorggiano, suonano simultaneamente.

MIRACOLO MAGIA {

SCOMPOSIZIONE { **FORMA + ESPANSIONE** { **ONOMATOPEE**
TRASFORMAZIONE { **SUONI**
RUMORI

5. Complessi plastici che appaiono e scompaiono: a) lentamente; b) a scatti ripetuti (a scala); c) a scoppi improvvisi.

Piretecnica — Acque — Fuoco — Fumi.

La scoperta-invenzione sistematica infinita

mediante l'astrattismo complesso costruttivo rumorista, cioè lo stile futurista. Ogni azione che si sviluppa nello spazio, ogni emozione vissuta, sarà per noi istruzione di una scoperta.

ESEMPI: Nel veder salire velocemente un aeroplano, mentre una banda suona in piazza, abbiamo intuito il **Concerto plastico-motorumorista nello spazio** e il **Lancio di concerti aerei** al di sopra della città. — La necessità di variare ambiente spazioso e lo sport ci fanno intuire il **Vestito trasformabile** (applicazioni meccaniche, sorprese, trucchi, apparizioni d'individui) — La simultaneità di velocità e rumori ci fa intuire la **Fontana giroplastica rumorista.** — L'aver iterato e gettato nel cortile un libro, ci fa intuire la **Réclame fono-moto-plastica** e le **Gare pirotecnico-plastico- astratte.** — Un giardino primavera sotto il vento ci fa intuire il **Fiore magico trasformabile motorumorista.** — Le aurole volanti nella tempesta ci fanno intuire l'**Edificio di stile rumorista trasformabile.**

Il giocattolo futurista

Nei giochi o nei giocattoli, come in tutte le manifestazioni passatiste, non c'è che grottesca imitazione, farsa, (trenini, carrozini, pupazzi immobili, caricature crotine d'oggetti domestici), *antipianistici o monotoni, solamente atti a indugiare e ad avvilire il bambino.*

Per mezzo di complessi plastici noi costruiamo dei giocattoli che aliteranno il bambino:

- 1) a ridere apertissimamente (per effetto di trucchi esageratamente buffi);
- 2) all'elasticità sensoria (senza ricorrere a lanci di proiettili, frustate, punture improvvise, ecc.);
- 3) allo slancio immaginativo (mediante giocattoli fantasmi da vedere con lenti; cassette da aprirsi di notte, da cui scoppieranno meraviglie pirotecniche; congegni in trasformazione ecc.);
- 4) a tendere infatigabilmente e ad aguzzare la sensibilità (nel dominio sconfinato dei rumori, odori, colori, più intensi, più acuti, più eccitanti);
- 5) al coraggio fisico, alle lotte e alle **GUERRA** (mediante giocattoli enormi che agitano all'aperto, pericolosi, aggressivi).

Il giocattolo futurista sarà utilissimo anche all'adulto, poiché lo manterrà giovane, agile, festoso, disinvolto, pronto a tutto, instancabile, sincero e intuisivo.

(1892-1960) e, ancora, la cassetta dei colori e la tavolozza utilizzate non più come strumenti tecnici ma come supporto artistico da Roberto Baldessari (1894-1965) testimoniano come in questi anni l'arte estenda pervicacemente i suoi confini alla musica, al teatro, al cinema, alla poesia e poi ancora alla gastronomia o alle arti decorative, con l'idea di plasmare tutti gli aspetti della vita moderna. A tale utopistica direzione contribuiscono le quattro entusiastiche pagine pubblicate dalla 'Direzione del Movimento Futurista' che si trovava al numero 61 di Corso Venezia a Milano. È qui che, dopo un lavoro di stesura condotto nel corso del 1914, l'11 marzo del 1915 Giacomo Balla e Fortunato Depero, definendosi "astrattisti Futuristi", compilano e pubblicano la *Ricostruzione Futurista dell'Universo*.

Il documento appare come la continuazione del programma marinettiano cominciato nel 1909, e proseguito con i successivi manifesti dedicati alla pittura e alla scultura futuriste, ma il fine ora, come riporta il pamphlet, è quello di realizzare una vera e propria "fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente." (*Ricostruzione Futurista dell'Universo*, 11 marzo 1915, f. 1). Gli autori descrivono le modalità di tale 'fusione' nel dettaglio: "Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto" (ivi). E, dopo aver individuato nel "primo complesso plastico dinamico" di Balla l'esempio degli esiti a cui tali artisti aspiravano, questo nuovo programma suddivide ordinatamente le modalità della "Ricostruzione" per sezioni: "La costruzione materiale del complesso plastico", "La scoperta-invenzione sistematica infinita", "Il giocattolo futurista" – che peraltro deve far "ridere apertissimamente" i bambini –, "Il paesaggio artificiale" e "l'animale metallico". Invenzioni e creazioni "assolute, integralmente generate dal Futurismo italiano" che, secondo i firmatari, domineranno "inevitabilmente su molti secoli di sensibilità" (ivi, f. 4).

Come spiegato dalla più recente letteratura su questo periodo, l'elaborazione teorica del manifesto si pone in linea con le precedenti esperienze dei Futuristi e non corrisponde a una presunta cesura tra un 'primo' e un 'secondo' Futurismo. Tuttavia, il documento corrisponde effettivamente a una "nuova proposta operativa", come la definisce Maurizio Scudiero. Infatti, secondo lo studioso, è "solo dopo questo importante manifesto che le "Case d'arte futurista" cominciano a spuntare un po' lungo tutta la penisola, ed è solo dopo questo importante manifesto che molte delle innovazioni già teorizzate del resto, anche da Marinetti, in precedenti manifesti vedono la loro effettiva attuazione" (Scudiero, 1989, p.17).

Il paesaggio artificiale

Sviluppando la prima sintesi della velocità dell'automobile, Balla è giunto al primo complesso plastico (N. 1). Questo ci ha rivelato un paesaggio astratto a cono, piramidi, poliedri, spirali di menti, fucili, luci, ombre. Dunque un'analogia profonda esiste fra le linee-forze essenziali della velocità e le linee-forze essenziali d'un paesaggio. Siamo stati nell'essenza profonda dell'universo, e padroneggiamo gli elementi. Giungeremo così, a costruire

l'animale metallico

Fusione di arte + scienza. Chimica, fisica, pirotecnica esultano improvvisa, dell'essere nuovo istintivamente parlante, gridante, danzante. Noi futuristi, Balla e Depero, costruiremo milioni di animali metallici, per la più grande guerra (costruzione di tutte le forze creatrici dell'Europa, dell'Asia, dell'Africa e dell'America, che seguirà indubbiamente l'attuale meravigliosa piccola conflagrazione umana).

Le invenzioni contenute in questo manifesto sono creazioni assolute, integralmente generate dal Futurismo italiano. Nessun artista di Francia, di Russia, d'Inghilterra o di Germania intrà prima di noi qualche cosa di simile o di analogo. Soltanto il genio italiano, cioè il genio più costruttore o più architetto, poteva intuire il complesso plastico astratto. Con questo, il Futurismo ha determinato il suo stile, che dominerà inevitabilmente su molti secoli di sensibilità.

MILANO, 11 Marzo 1915.

**Balla
Depero**
astrattisti futuristi

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA - Corso Venezia, 61 - MILANO

BALLA

DEPERO

BALLA

DEPERO

DEPERO

DEPERO

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA - Corso Venezia, 61 - MILANO



Locandina del Cabaret del Diavolo

Fortunato Depero progetta il *Cabaret del Diavolo*, poi *Bottega del Diavolo*, per i locali sotterranei del Bar americano dell'*Hotel Elite et des Etrangers* di via Basilicata 13 a Roma. Un luogo concepito, vista la sua ubicazione, per simulare una moderna bolgia dantesca. Per entrare occorre un biglietto, per un «Viaggio di andata e ritorno per l'altro mondo», di cui dovevano venire in possesso le varie 'Brigate di Indiviolati' che sarebbero stati traghettati e comandati alternativamente da Minosse (Gori) e da Lucifero (Trilussa): «Tutti all'Inferno» proclamava la locandina del locale e «Perdete ogni speranza nel traghetto se non siete invitati, e col biglietto» proclamava il salvacondotto. Il Cabaret fu inaugurato da Marinetti il 19 aprile 1922. Nell'invito all'inaugurazione fu annunziato: un «demoniaco discorso con fiamme parolibere» di Luciano Folgore, nelle vesti di Cerbero, e musiche di Alfredo Casella e Francesco Malipiero.

La tarsia lignea con il *Mandarino cinese* è un frutto precoce della commissione dei costumi e la scenografia per il balletto *Il canto dell'usignolo*, musicato da Stravinskij, a cui Depero lavora nell'inverno del 1916-17. Un lavoro, poi rifiutato dal direttore dei Balletti russi Sergej Diaghilev, che prevedeva un fantasmagorico scenario composto da una flora artificiale e da un divertente campionario di pupazzi, automi, giocattoli e marionette, molti dei quali usati in seguito per lo spettacolo *Balli Plastici*, rappresentato a Roma nel 1918 e replicato ben undici volte nel *Teatro dei Piccoli* in Palazzo Odescalchi. Un progetto nato nel 1917-1918 dalla collaborazione tra il futurista trentino Depero e il poeta svizzero Gilbert Clavel, che anche in questo caso vide la partecipazione artistica di alcuni dei maggiori musicisti dell'epoca, come Casella, Malipiero, e Bela Bartók, che firmò con lo pseudonimo di Chemenov.

Un processo ideativo e teorico articolato e diversificato, scomposto e riassembleto attraverso il novero pubblicitario utilizzato da ciascuno dei componenti di un movimento aperto qual è il Futurismo, che vede entrare e uscire gli artisti che lo compongono e contribuiscono a deviarlo e, tra questi, anche Roberto Marcello Baldessari. Quest'ultimo nel 1916 aderisce al gruppo fiorentino dei Futuristi e nel corso dei vari soggiorni a Lugo di Romagna conosce e s'invaghisce della maestra del paese, Dafne Gambetti. Il suo volto, ripetuto in varie versioni, diviene un modello per l'esercizio

In assenza di esempi giunti fino a noi di quel "complesso plastico dinamico" di Balla citato e incluso nel manifesto, restano le fotografie e il novero di opere prodotte intorno a questi anni da entrambi gli artisti. Ecco dunque che se lo *Studio per la testata della rivista "Dinamica"*, accompagnato al verso da uno *Studio di ruote in movimento* di Balla può essere considerato il prodromo all'incipiente necessità di estendere l'operato artistico ben al di là dei limiti che gli erano stati imposti fino ad allora – ottemperando a quanto espresso nel manifesto firmato nel 1915 con Depero –, il dipinto a olio intitolato *Luce* eseguito intorno al 1931 corrisponde all'attuazione di quanto sia Balla che Depero auspicavano; ma anche alla frenetica attività artistica che li avrebbe portati a creare delle vere e proprie fucine artistiche nelle case-bottega. Esempio ne siano il neo-ritrovato *Bal Tic Tac* di Balla, il cabaret decorato e dipinto dal maestro futurista a Roma nel 1921, che per quegli ambienti progettò ogni dettaglio, e l'intera organizzazione di Casa Balla, al quarto piano di via Oslavia 34b a Roma, nel quartiere Prati, dove si trasferisce con la moglie e le figlie nel 1929 e dove procede all'ideazione dell'olio su compensato che reca il medesimo nome della figlia maggiore dell'artista, che al nome di battesimo ricevuto, ossia Lucia, aveva preferito chiamarsi Luce. Il *Mandarino cinese (Mandarino con ombrello)* di Depero, eseguito dopo il manifesto del 1915, appare come un'opera che rappresenta quella 'opera d'arte totale' a cui sottende la multiforme attività dell'artista tra il 1916 e il 1918: come disegnatore di scenografie e costumi per il teatro o come ideatore e produttore di arredi e tessuti utili alla 'vita moderna', come nel caso della tela intitolata *Fantasia per il Cabaret del Diavolo* del 1921. Sollecitato da Gino Gori, proprietario del locale che portava questo nome, ed eseguita da Dante Alighieri, tra la primavera del 1921 e l'aprile del 1922



Salvacondotto per il Cabaret del Diavolo, 19 maggio 1923

della scomposizione analitica della forma basata sulle suggestioni pittoriche di Umberto Boccioni nonché, ovviamente, su quelle del principale riferimento culturale in Toscana, Ardengo Soffici. Sarà anche quest'ultimo, l'uomo che Papini riconosce "partito dal passato per andare al futuro e poi tornare indietro", a traghettare parte delle esperienze dei futuristi verso un successivo 'ritorno all'ordine': un'esperienza che corre parallela, ma opposta, a quella di Depero o di Balla.

Quelli che seguono sono anni di capolavori, per entrambi gli artisti. Capolavori che più tardi Giacomo Balla spiegherà affermando: "No, io non sono un pittore: io taglio, io opero, sono un chirurgo, insomma. Ma ciò non toglie che a tempo perso mi occupi anche di arte" (1931).

Nel 1919, a ridosso della partecipazione di Fortunato Depero alla grande mostra futurista milanese di Palazzo Cova, dove ha in assoluto la rappresentanza più vasta e imponente di opere, egli lascia Roma per tornare a Rovereto, dove era nato. Qui crea la Casa d'Arte Futurista, una bottega d'arte moderna, la cosiddetta "officina del mago", dove saranno ideati e prodotti arredamenti innovativi, concepiti assemblando materiali cangianti ed eterogenei in forme geometriche e meccaniche. Un'estesa e sistematica produzione di oggetti d'arte applicata che avrebbero messo in pratica proprio le teorie enunciate nel *Manifesto della ricostruzione futurista dell'universo* attraverso lampade, arredi, cuscini, tessuti, arazzi, ma anche materiale pubblicitario, poster, illustrazioni: un'attività febbrile in cui tutte le arti dialogano l'una con l'altra, anche in termini tecnici e produttivi. Una vera e propria bottega di memoria rinascimentale, così come appare trasposta e nel dipinto intitolato *La casa del mago* del 1920. Come spiega Fabio Benzi a proposito di Depero: "Il suo percorso, unico tra i grandi artisti del futurismo, continuerà senza soluzione di continuità fin dopo la Seconda guerra mondiale, portando negli anni Cinquanta l'ultimo afflato vivente di un ottimismo visionario futurista, dimostrandone la vitalità nell'icastica e pregnante visionarietà di alcune delle pubblicità più straordinarie di quegli anni (Supercortemaggiore, Agip Gas ecc.)" (2008).

A sancire la longevità e il successo europeo di quell'idea di modernità trasfusa da Depero e Balla in creazioni volte a plasmare tutti gli aspetti della vita quotidiana era stata l'Esposizione Internazionale di Parigi del 1925. Le recensioni alla mostra parigina sottolineano unanimemente quanto il lavoro di Giacomo Balla, ma anche di Depero, sia ravvisabile in quasi tutti i settori delle arti decorative dei diversi paesi europei: "vi sono in tutti i padiglioni infinite cose derivate, o addirittura plagiate dai Futuristi italiani, dai derisi Futuristi italiani, che da quindici anni regalano idee a tutto il mondo [...] L'arte decorativa moderna, così come ci appare a Parigi, si avvia a grandi passi verso le più ardite e le più totali realizzazioni futuriste". E ancora che: "visitando i Padiglioni delle Arti Decorative di Parigi, ci si accorge ad ogni passo che a Balla è soprattutto dovuto quel largo movimento di audacie di cui si vedono qui i più tipici modelli nei saloni esteri [...] non è inopportuno ricordare che fu Balla a lanciare, nel 1915, fra lo stupore e la derisione degli italiani, le primissime stoffe colorate che sono ancora oggi il non plus ultra della novità e dell'eleganza". 'Scintilla ispiratrice', come la definisce Marinetti a proposito del ruolo del Futurismo all'esposizione, e "modello di gran parte delle migliori, più eleganti e caratteristiche manifestazioni della Mostra, dall'architettura dei padiglioni di 'decors' degli ambienti, al mobilio, all'abbigliamento", tale scintilla aveva preso forma attraverso le terrene e molteplici incursioni e negli scambi tra arte e vita secondo la direzione tracciata da Balla e Depero fin da quel programma riassunto nel pamphlet del 1915.

Francesca Marini



Giacomo Balla e Luce



Manifesto dell'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne, Parigi, 1925

619

Carlo Carrà

Quargento (Al) 1881 - Milano 1966

L'idolo (Penelope), 1914

Matita grassa su carta, cm. 111x46,5

Al verso, su una faesite di supporto: etichetta Museo Nacional de Bellas Artes / MNBA: etichetta Carlo Carrà / Works on Paper / London, Estorick Collection / 10 October 2001 - 20 January 2002: etichetta Museo / Provincial De Bellas Artes / Caraffa: etichetta Galleria Anna D'Ascanio, Roma.

Storia

Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

Disegni futuristi di Carrà, Milano, Centro Annunciata, 9 - 26 novembre 1976, cat. p. n.n., illustrata;
Carrà, mostra antologica, a cura di Massimo Carrà e Gian Alberto Dell'Acqua, Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 28 giugno 1987, poi Roma, Palazzo Braschi - Museo di Roma, 15 luglio - 16 settembre 1987, cat. pp. 209, 258, n. 146, illustrata;
Carlo Carrà, Retrospektive, a cura di Massimo Carrà e Gian Alberto Dell'Acqua, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 4 ottobre - 6 dicembre 1987, cat. pp. 233, 282, n. 146, illustrata;

Carlo Carrà 1881-1966, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 15 dicembre 1994 - 28 febbraio 1995, cat. p. 472, illustrata;

Carlo Carrà. Works on Paper, Londra, Estorick Collection, 10 ottobre 2001 - 20 gennaio 2002, cat. p. 29, illustrata.

Disegno preparatorio per il dipinto *Penelope*, 1917.

Bibliografia

Douglas Cooper, *The Cubist Epoch*, Phaidon Press, Londra, 1970, pp. 171, 281, n. 57;

Massimo Carrà, Piero Bigongiari, *L'opera completa di Carrà, dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930, apparati critici e filologici di Massimo Carrà*, *Classici dell'arte*, Rizzoli, Milano, 1970, p. 91, n. 74 a;

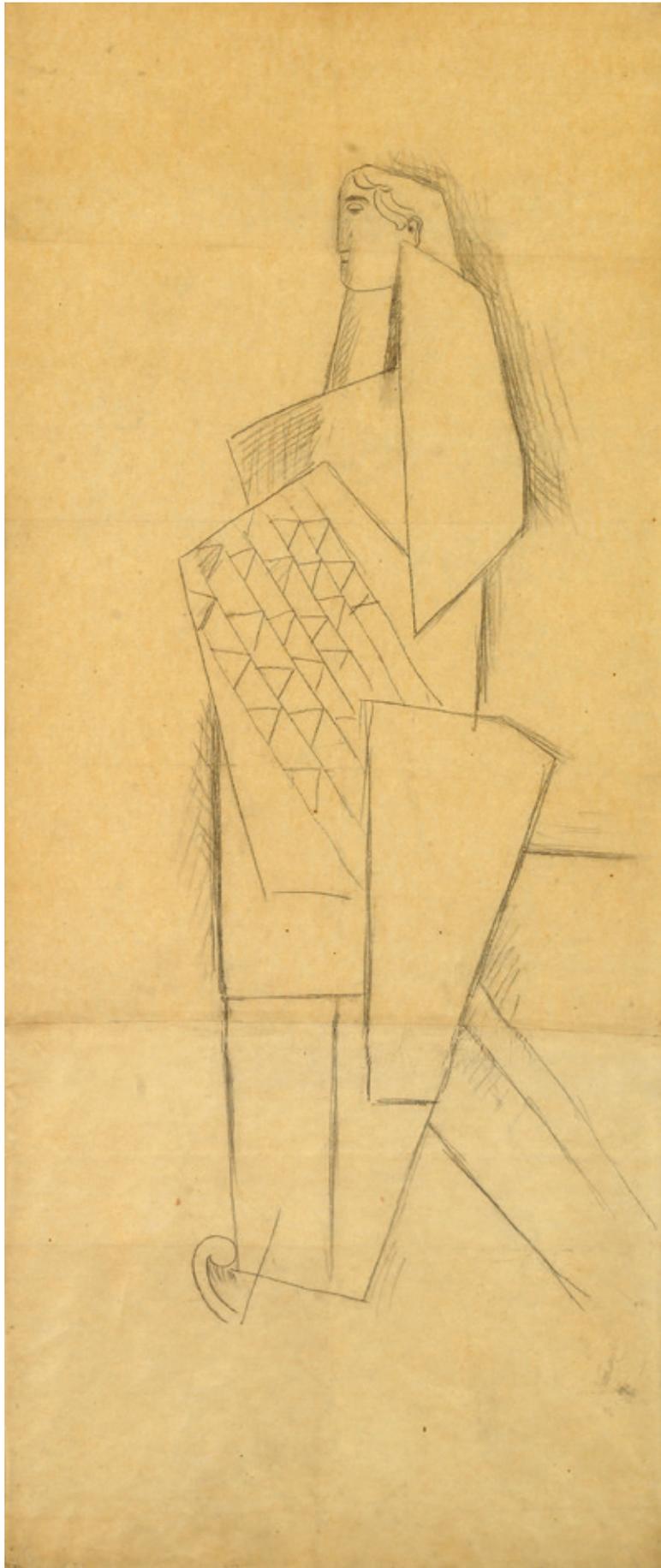
Franco Russoli, *Massimo Carrà, Carrà disegni*, *Grafis edizioni d'arte*, Bologna, 1977, p. 155, n. 90;

Carlo Carrà, *Galleria La Casa dell'Arte*, Bologna, 1978, p. n.n.;
Vittorio Fagone, *Carlo Carrà. La matita e il pennello*, Skira, Milano, 1996, p. 47.

Stima € 35.000 / 50.000



Portichetto delle Cariatidi, Ereteio, Atene



620

Roberto Marcello Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Cassetta di colori con *Volto di donna (Dafne)* sulla tavolozza e con *Dinamismo di case all'interno del coperchio*, 1915 ca. (coperchio); 1916 ca. (tavolozza)

Olio su legno, cm. 24,2x17,2 (tavolozza); cm. 17,5x24,5 (coperchio); cm. 19,8x26,8x5,5 (cassetta)

Storia

Collezione Hess, Zurigo;

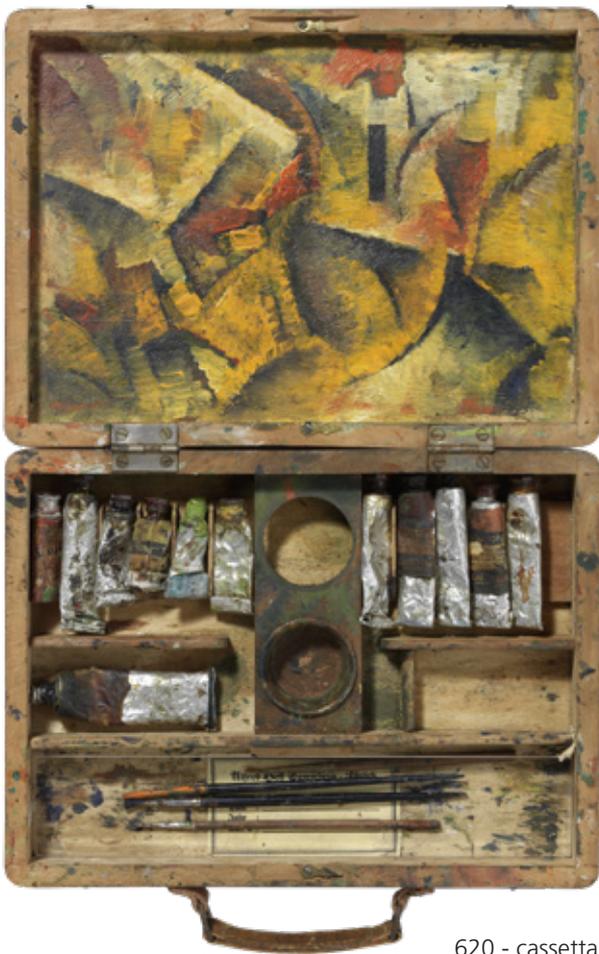
Collezione privata

Opera registrata presso l'Archivio Baldessari al n. B16 - 52.

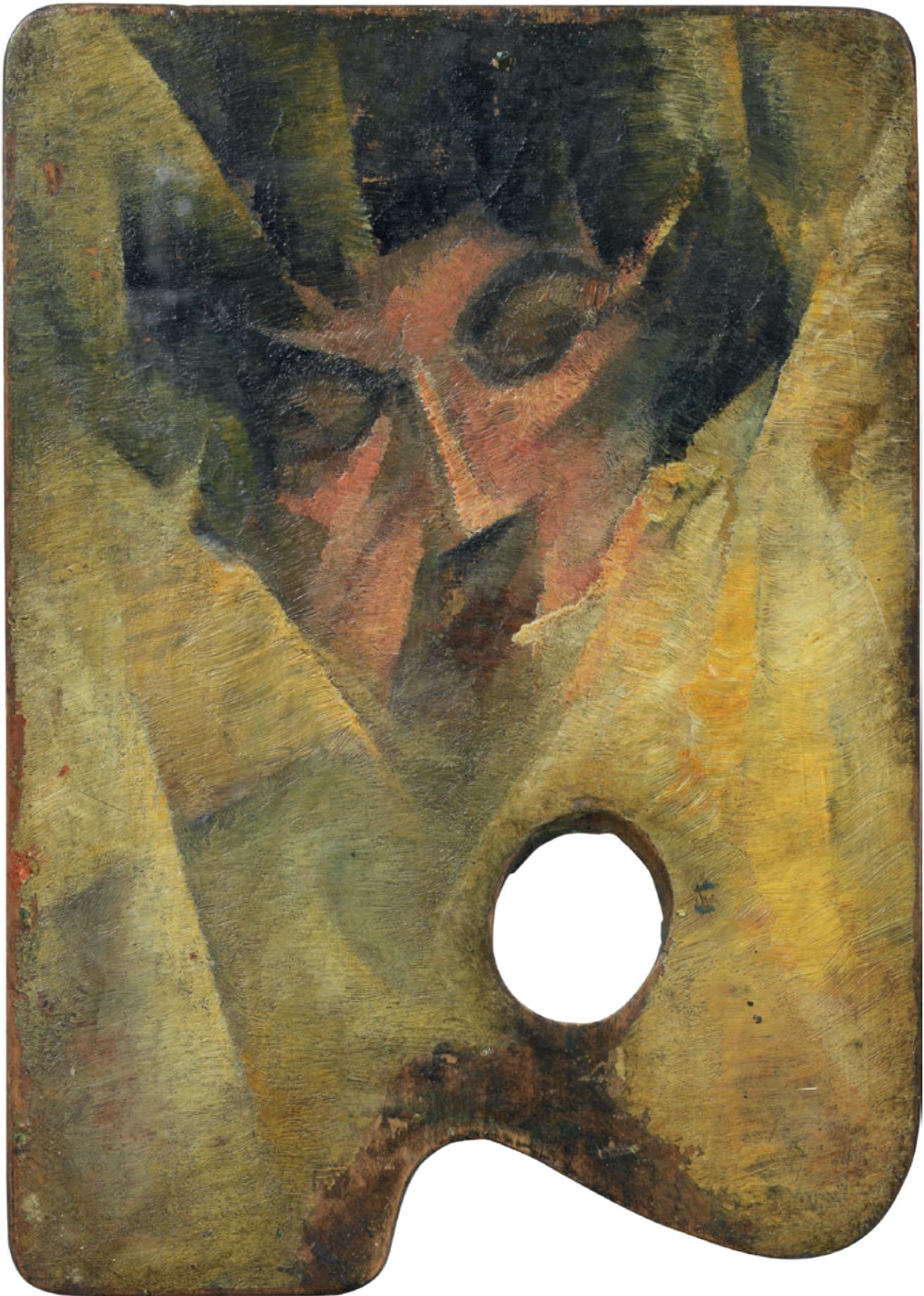
Esposizioni

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. 22, illustrato a colori.

Stima € 30.000 / 50.000



620 - cassetta



Mario Sironi, *Composizione futurista*, 1915 ca.

La *Composizione futurista* realizzata da Mario Sironi nel 1915 è un'aggiunta preziosa a una fase artistica meno nutrita rispetto a quella che è relativa alla maturità dell'artista italiano. Dal punto di vista formale il dipinto si allinea a una rosa di opere prodotte nell'orbita futurista ed eseguite alla metà degli anni Dieci del Novecento: un periodo senz'altro fondamentale in un percorso creativo che vede Sironi passare dall'adesione appassionata all'avanguardia a una breve stagione Metafisica elaborata con Giorgio de Chirico e Carlo Carrà. E poi, dopo la crisi del periodo della Grande Guerra, alla ricerca di nuovi equilibri che lo porteranno all'avvicinamento al ritorno all'"ordine", alla riscoperta dell'arte classica intesa nei termini espressi dal gruppo di Novecento Italiano, al quale Sironi partecipa da protagonista, e infine al sostegno della pittura murale monumentale, di cui si dichiara pieno sostenitore nel *Manifesto della Pittura Murale* del 1933.

Nell'ambito di questo lungo e complesso percorso creativo il gruppo di dipinti di cui quest'opera fa parte conta alcuni dipinti su carta condotti a olio, a acquarello e a tempera.

Tra questi, quanto a formato e tecnica, la *Composizione futurista* presenta strette analogie con uno studio, apparentemente solo abbozzato e non finito, esposto alla mostra su Mario Sironi tenuta a Firenze nel 1969 con il titolo *Cavallo bianco* e una datazione al 1913. Al pari di questo foglio, la *Composizione futurista* è associabile anche a due composizioni analoghe per supporto, con una dimensione solo poco più allungata, che hanno il medesimo titolo dell'opera qui presentata e sono anche queste datate 1915. Insieme a tre ulteriori studi compositivi a inchiostro e acquarello su carta, la *Composizione futurista* raffigura un incastro di volumi geometrici colorati in cui la ripetizione di elementi, quali le piramidi allungate sommate a ghiere circolari e dentate, ricorda le decorazioni giocose in forme geometriche e meccaniche realizzate da Giacomo Balla. La gamma vibrante dei verdi, del blu intenso, dell'arancio e del rosso mattone, in questa *Composizione futurista* è restituita plasticamente grazie alle campiture nere che ne suggeriscono con nettezza la parte in ombra. Mario Sironi esclude qui riferimenti visivi al dinamismo afferenti alla poetica di Umberto Boccioni ma anche alle astrazioni decorative di Giacomo Balla, predisponendo in questo modo una declinazione del futurismo del tutto personale, una terza via, 'plastica', alle sperimentazioni futuriste del tempo. Questa soluzione formale sembra preparare il terreno alla successiva elaborazione di opere come *L'elica* oppure *L'atelier delle meraviglie* del 1917 (Milano, Pinacoteca di Brera). In queste opere la distillazione formale delle precedenti composizioni futuriste evolve, sia attraverso la drammatica esperienza della Prima Guerra Mondiale sia in virtù di un nuovo ancoraggio ai dati del visibile, ottenuto, come ha evidenziato Flavio Fergonzi (2013), anche attraverso lo scandaglio del materiale fotografico sulle officine meccaniche militari pubblicato dalla pubblicistica durante la guerra.

Le opere del 1915 furono condotte da Sironi nel periodo in cui entrava ufficialmente nel gruppo dirigente futurista e a ridosso del suo arruolamento, con Umberto Boccioni, Filippo Tommaso Marinetti, Antonio Sant'Elia, Luigi Russolo, Erba e Achille Funi,



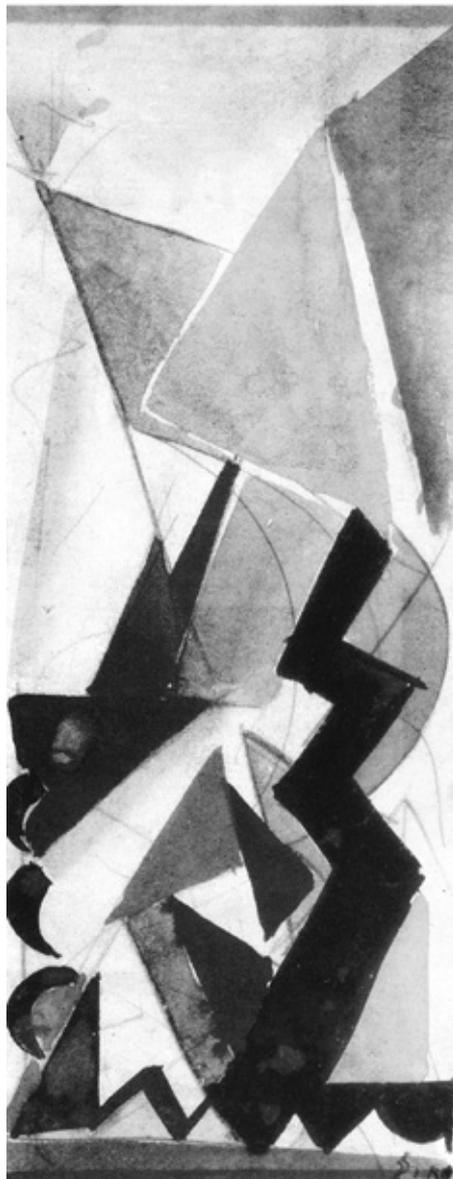
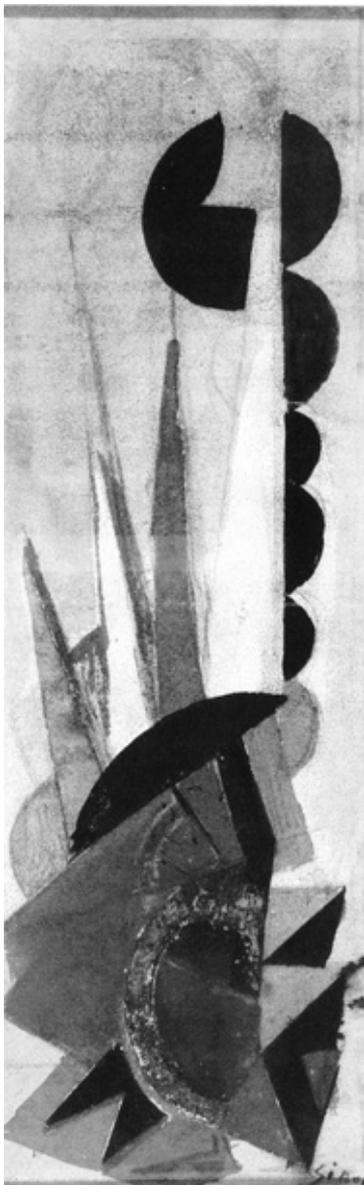
Mario Sironi, *Composizione futurista*, 1915

nel Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti e Automobilisti: un periodo durante il quale, alla produzione pittorica, Sironi associava un'estesa partecipazione all'illustrazione dei periodici contemporanei.

È appunto grazie all'analisi dell'intensa attività di Mario Sironi come illustratore che, nella genesi formale e tecnica della *Composizione futurista*, è possibile rilevare per un verso quale peso abbia avuto il supporto cartaceo – sul quale possiamo immaginare l'artista intento al lavoro illustrativo quotidianamente, e quindi più incline a utilizzarlo anche per alcune pitture – e per l'altro come l'attività indefessa per le riviste e i periodici del tempo permetta di ricostruire le fonti artistiche alle quali Sironi faceva riferimento in questi anni.

Nell'approfondire il lavoro di Sironi per la pubblicitaria del tempo, in particolare nelle illustrazioni a complemento dell'articolo *I gesti della guerra* pubblicato nella rivista "Noi e il Mondo" (1 febbraio 1915, n. 2), Fabio Benzi ha riconosciuto una testimonianza del riferimento al cubo-futurismo da parte dell'artista sassarese di nascita. A suffragare la scoperta, lo studioso ha presentato una *Composizione con lettere cirilliche* (1915 circa) quale risultato della profonda meditazione da parte di Mario Sironi sul materiale visivo e le idee diffuse da Filippo Tommaso Marinetti nel 1914, una volta tornato dalla lunga e fortunata *tournee* in Russia. Definita da Benzi come un'esperienza 'di portata radicale', nella fase in cui si inserisce questa *Composizione futurista* la riflessione sul cubo-futurismo manifesterebbe il grado di libertà da parte di Mario Sironi rispetto alla sua aderenza al movimento futurista, una libertà che, a breve distanza dall'esecuzione di quest'opera, lo porterà ad allontanarsi, per accogliere e contribuire, fin dai suoi esordi, ai principi della pittura metafisica.

Francesca Marini



Mario Sironi, tre *Composizioni*, 1915

621

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione futurista, 1915 ca.

Tempera, olio e matita grassa su carta applicata su tela,
cm. 28x23,7

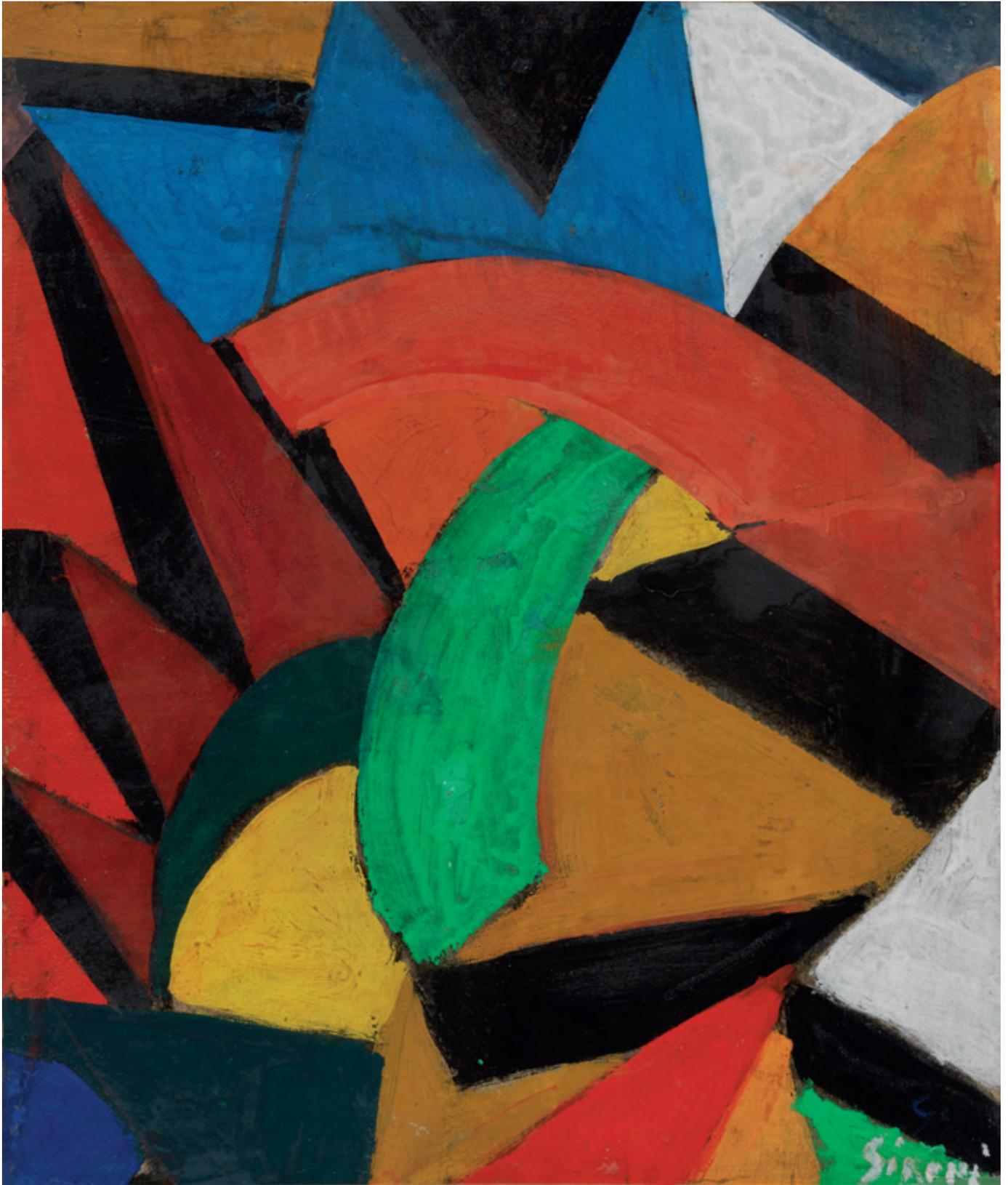
Reca firma in basso a destra: Sironi.

Certificato su foto di Willy Macchiati, Milano 13/10/2000
(in fotocopia); opera archiviata presso l'Associazione per il
Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario
Sironi, Milano, al n. 187/18 RA.

Stima € 40.000 / 60.000



Mario Sironi al fronte



622

Fortunato Depero

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

Fantasia per il Cabaret del Diavolo, 1921

Olio su tela, cm. 70,5x100

Firma, luogo e data in basso a destra: F. Depero - Roma - 1921. Al verso sulla tela: timbro Galleria Ghelfi, Montecatini Terme: etichetta Drawings and Paintings / by Fortunato Depero / March 1-20, 1948 / New School for Social Research; sul telaio: timbro Galleria Ghelfi, Montecatini Terme.

Storia

Galleria Ghelfi, Montecatini Terme;
Collezione privata

Certificato su foto Archivio Unico per le Opere
Futuriste di Fortunato Depero, Rovereto,
29 Maggio 2012, con n. FD-0499-DIP.

Stima € 180.000 / 250.000

Si tratta di un ritrovamento importante per la storia di Depero perché questa è probabilmente l'idea iniziale per il *Cabaret del Diavolo* che Depero sottopose a Gino Gori, nella primavera del 1921 per dare l'idea di ciò che voleva realizzare (e che poi fu effettivamente realizzato nell'inverno 1921-primavera 1922) a Roma all'*Hotel Elite et Des Etrangers*, in via Basilicata. Quando poi il Cabaret chiuse, nel 1924, Gino Gori si trasferì (e con lui varie tele di Depero), a Chianciano Terme da dove, una volta scomparso il Gori, delle opere di Depero si persero poi le tracce.

Maurizio Scudiero



Vittorio De Sica al Cabaret del Diavolo





623

623

Carlo Carrà

Quargento (Al) 1881 - Milano 1966

Bozzetto per un frontespizio, 1961

Tempera su carta applicata su tavola, cm. 65,5x45,5

Firma in basso al centro: Carrà.

Storia

Collezione Vallecchi, Firenze;
Collezione privata

Certificato su foto Archivio Carlo Carrà, Milano, 16 novembre
2017, con n. 2/61.

Stima € 6.000 / 8.000

Giacomo Balla – il movimento e la luce nello stato d'animo del linguaggio

Nell'arte di Balla due sono gli strumenti principali: *luce e movimento*.

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 individuano 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... [...] Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi, ma appare e scompare incessantemente... [...] 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 audaci sue astrazioni plastiche, fissò in alcuni dipinti i suoi studi sulle figure in movimento".

Già dalle opere di inizio secolo, troviamo in Balla l'interesse per la luce. Le vedute di *Villa Borghese* dal 1904 con in fondo il Cupolone e l'eucaliptus, 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*. 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).

Dopo la luce come energia del capolavoro del MoMA – *Lampada ad arco* – il movimento diventa un tutt'uno con la luce, approdando in fondo alla ricerca della *linea di velocità*. Ma andiamo per ordine: 1912 anno della luce e del movimento. Dipinge il movimento nella tela di Buffalo (USA) *Guinzaglio in moto* e in quella della Collezione Grassi (Milano) *Bambina X balcone* mentre la luce diventa il tema della ricerca che svolge a Düsseldorf ospite dei Lowenstein: *tutto diventa, per la qualità della luce, più misterioso e velato, e la materia meno reale*. L'anno dopo il volo dei rondini contro la grondaia diventa uno studio difficile e complesso per l'artista poiché, oltre il susseguirsi dell'immagine degli uccelli mentre volano, egli intuisce e vuole rendere le linee del movimento dell'osservatore mentre cammina, come si vede nella tela del 1913, *Volo di rondini* (Lista 1982, n. 355).

Insieme ad altri tre studi pubblicati da Giovanni Lista nel 1982 (n. 406), questo lavoro appartiene alle sperimentazioni iniziate da Balla già nel 1913 per le copertine delle riviste. Si ricorda, a tale proposito, che nel 1916 realizzerà le copertine della rivista "Gli Avvenimenti" e nel 1919 uscirà la rivista "Dinamo", della quale questo studio è la prima idea. Ora DINAMICA = RUOTE IN MOVIMENTO schizzate nel retro. Dal 1913 Balla studia il tema del dinamismo analizzando l'automobile che corre su via Nazionale a Roma, definita dai Futuristi *più bella della Nike di Samotracia*. Tutto parte dalle *ruote in movimento*: poi individua i diversi modelli di automobile, fino alla *velocità astratta*: quella linea scattante che parte dall'automobile mentre si rifrange nella luce della vetrine astraendosi.

E ora il soggetto del quadro è la parola, la lettera. L'esempio più importante è il quadro *S'è rotto l'incanto* del 1924 ca. dove la parola INCANTO dalle tonalità del rosa viene tagliata, falciata da una lama grigia, sottile come un rasoio. Nello spazio-ambiente rosa di trasparenze, ombre e riflessi Balla viene a costruire attraverso le lettere il suo stato d'animo che però alla fine viene tranciato, come ne ha scritto Marinetti nel 1927: *È un quadro che ha le tonalità rosse e rosa dove si vede l'asta raffrenata da tutte le colorazioni che intorno si svolgono con le quali il pittore ha voluto dare a questo quadro lo stato di un'anima che ha un'illusione che ad un tratto si rompe*. Nell'olio su compensato qui presentato, Balla usa la parola LUCE nella sua ambivalenza di significato: la luce del sole nel verde del paesaggio e il nome della sua primogenita che nel momento futurista da Lucia diventa Luce. Nell'espone per la prima volta l'opera nel 1981, Luigi Marcucci – il collezionista che abitava all'ultimo piano dello stesso stabile di Balla a via Oslavia a Roma – scrive: "quest'opera è emblematica di tutta la ricerca di Giacomo Balla: vi sono accenni naturalistici raffiguranti la terra; i triangoli simboleggiano l'energia e i raggi solari che spazzano via l'oscurità rappresentata dal grande triangolo nero e cuneo al centro. La parola LUCE diventa così tema fondamentale dell'opera".

Elena Gigli



Giacomo Balla, *S'è rotto l'incanto*, 1924 ca.



624 - verso

624

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Studio per la testata della rivista *Dinamica*, 1913 ca.

Matita e acquerello su carta, cm. 25x38,8

Firma in basso al centro verso sinistra: BALLA. Al verso altra composizione a matita: *Studio di ruote in movimento*, 1913 ca.

Storia

Casa Balla, Roma (agenda n. 392);
Collezione privata, Brescia;
Collezione privata

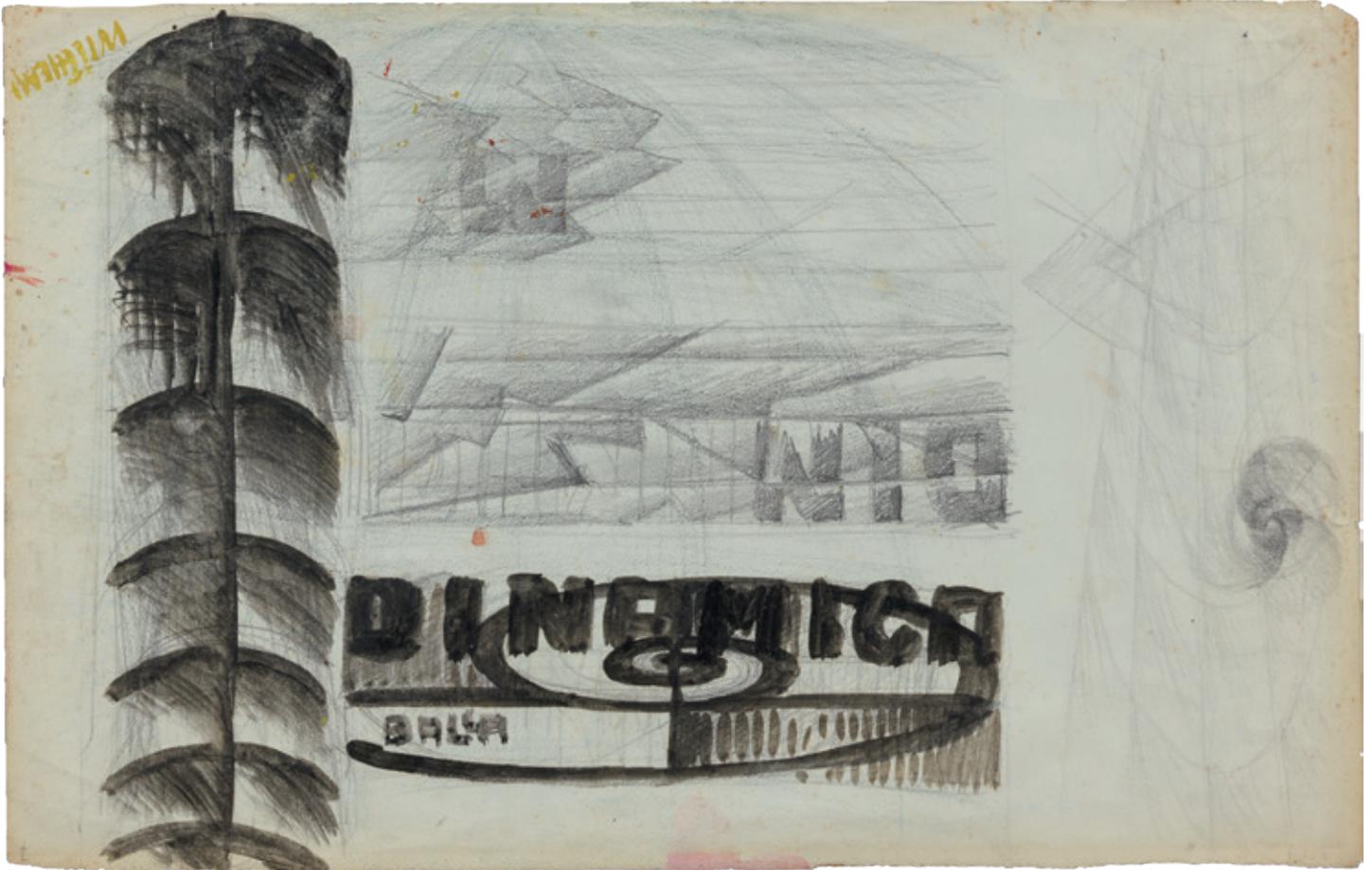
Esposizioni

Casa Balla. Un pittore e le sue figlie tra futurismo e natura, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Comacchio, Palazzo Bellini, 14 giugno - 2 ottobre 1997, cat. p. 100, n. III (recto), p. 99, n. I (verso), illustrato.

Bibliografia

Giovanni Lista, Balla, Edizioni Galleria Fonte D'Abisso, Modena, 1982, p. 171, n. 221 (*Studio di ruote in movimento*).

Stima € 25.000 / 35.000



625

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Motivo con la parola Luce (Luce), 1931-34

Olio su compensato, cm. 40,5x28,4

Firma in basso a sinistra: Balla. Al verso: etichetta di Casa Balla e scritta di Luce Balla: Motivo con la parola "Luce".

Storia

Casa Balla, Roma (agenda n. 451);

Collezione Vittorio Parisi, Roma;

Galleria Girona, Milano;

Collezione privata

Foto autenticata da Luce Balla.

Esposizioni

Giacomo Balla: dal Divisionismo al Futurismo, a cura di Luigi Marcucci, Milano, Galleria Girona, 9 - 31 ottobre 1981, cat. p. 56, illustrato;

Giuseppe Pellizza e Giacomo Balla, dal Divisionismo al Futurismo, testi di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Piero Pacini e Rachele Ferrario, schede di Elena Gigli, Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, 9 agosto - 3 settembre 2000, poi Prato, 14 - 24 settembre 2000, poi Milano, 27 settembre - 30 ottobre 2000, cat. p. 121, n. 34, illustrato a colori.

Bibliografia

Giovanni Lista, Giacomo Balla Futuriste, Editions l'Age d'homme, Losanna, 1984, p. 280, n. 1341.

Stima € 25.000 / 35.000



Giacomo Balla con le figlie Luce e Elica

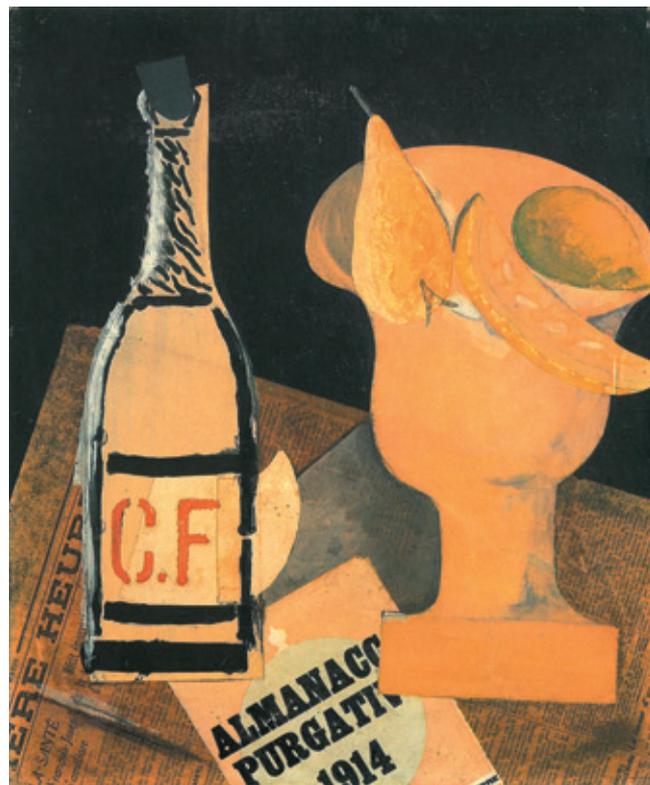


Ardengo Soffici, *Cacio e pere*, (1914)

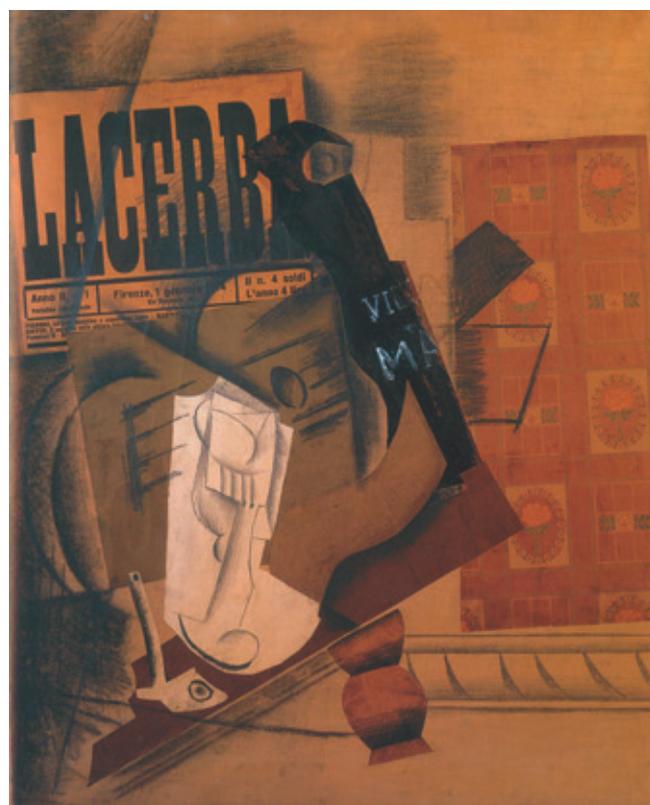
Cacio e pere è una tempera su cartone di Ardengo Soffici datata al 1914. La composizione dell'opera è impostata intorno alla forma conica della bottiglia di vetro al centro del dipinto. L'oggetto agisce da perno della figurazione e, a differenza di altre opere coeve di Soffici, grazie all'angolazione del tavolo sul quale è appoggiato, suggerisce un piano in profondità. È la bottiglia che collega lo stesso piano allo sfondo chiaroscurato, di un caldo marrone bruciato, al bianco antitetico della tovaglia su cui si trovano rispettivamente due pere piccole e verdi e una forma di formaggio priva della prima fetta. L'assenza della proiezione delle ombre dei volumi serici e puri a cui sono ridotti gli oggetti della natura morta, ovvero la bottiglia, il cacio e le pere, scompagina lo spazio compositivo traducendolo in un incastro di colori, espressi mediante campiture dense che riflettono i rapporti artistici contemporanei di Soffici con l'ambiente cubista francese e con le riflessioni teoriche su 'la pittura pura' condotte dallo stesso artista sulle riviste e le pubblicazioni che produce tra il 1913 e il 1914.

La composizione di *Cacio e pere* è completata da una iscrizione a pennello in corsivo nella parte bassa, divisa in due righe e parzialmente curvata a seguire il profilo del supporto a destra. La frase riporta il celebre quanto antico proverbio: "Al contadino non lo far sapere / quanto è buono il cacio con le pere". L'ironica frase che accompagna gli oggetti della natura morta, e lo stretto rapporto tra Ardengo Soffici e Giovanni Papini in questo momento, non appare del tutto casuale rispetto alla copertina con una bottiglia di olio di fegato di merluzzo sul burlesco "Almanacco purgativo" dato alle stampe nel 1914, un libretto in cui sono raccolti scritti parodistici attribuiti a varie personalità, tra cui Folgore, Tavolato, Soffici, Palazzeschi e Papini: una pubblicazione fatta "per divertirci al caffè", come scrive lo stesso Soffici a Papini in una lettera datata 1923.

In *Cacio e pere* l'integrazione tra la figurazione e la frase trae origine dai precedenti e coevi risultati delle avanguardie artistiche novecentesche che avevano da tempo introdotto parole e frasi nelle composizioni prima inserendovi ritagli di fogli di giornale, attraverso la tecnica del collage, poi con vere e proprie pennellate calligrafiche. A tali esiti Ardengo Soffici andava partecipando da protagonista sia come artista che come critico militante, essendo stato fin dall'inizio del secolo un mediatore cruciale tra la cultura artistica e letteraria parigina e l'Italia. Divulgatore e generatore di idee, pittore e critico d'arte, l'anno precedente all'esecuzione di quest'opera, ovvero



Ardengo Soffici, *Composizione con Almanacco purgativo*, 1914



Pablo Picasso, *Pipe, verre, bouteille de Vieux Marc*, 1914

nel 1913, Ardengo Soffici aveva fondato la rivista "Lacerba" con Giovanni Papini. Il programma del quindicinale spiegava che si trattava di "un foglio stonato [...] urtante, spiacevole e personale [...] uno sfogo per nostro beneficio e per quelli che non sono del tutto rimbecilliti dagli odierni idealismi, riformismi, umanitarismi, cristianismi e moralismi", uno spazio aperto anche agli intellettuali francesi: ma soprattutto un periodico che, in un brevissimo lasso di tempo, diverrà l'organo ufficiale del futurismo.

Quando Ardengo Soffici proponeva su "Lacerba" un aggiornato 'abecedario del cubismo' che è il risultato dei rapporti diretti con i suoi fondatori, Braque e Picasso, la collaborazione con i futuristi era introdotta da un articolo di Papini, che riconosceva al gruppo il merito di essere "l'unico movimento italiano d'avanguardia" (Papini, 1913). Nello stesso anno, Soffici partecipava con nove opere alla prima esposizione di "Pittura Futurista" a Roma, alla mostra dei futuristi a Rotterdam e, con ben diciotto dipinti, all'Esposizione di Pittura Futurista a Firenze alla Galleria Gonnelli, tenuta tra il 30 novembre del 1913 e il 15 gennaio 1914 sotto l'egida di "Lacerba". Stando a Primo Conti: "La mostra era situata alla meglio in un misero quartierino a terreno, illuminato in ogni ora del giorno da grosse lampade a gas che apparivano, nel gran fumo di sigaro che riempiva le stanze, come lune sospese nella nebbia... Potrei rifare a memoria l'itinerario di quella mostra, dalla prima sala dove erano esposti i dipinti Elasticità e Materia di Boccioni, Galleria di Milano di Carrà e alcune tele di Russolo, all'andito con Danzatrici di Severini, Forme in velocità di Balla, Scomposizione dei piani di un lume e Sintesi della città di Prato di Soffici, all'ultima sala che appariva la più scandalosa per la Tarantella dei pederasti di Soffici che occupava quasi tutta la parete centrale".

Solo poco dopo, ovvero il 28 febbraio 1914, Soffici avrebbe inaugurato nello stesso luogo la sua prima "esposizione - vendita" con una trentina di opere e 318 tra bozzetti, disegni, xilografie, acqueforti, bronzi. Erano mesi fertili e densissimi, sia per l'artista di Poggio a Caiano che per i personaggi dai quali era circondato. Ma il susseguirsi dei contributi letterari, delle esposizioni e dei dibattiti svolti tra Firenze, Milano

e Parigi avrebbe subito poco dopo una drammatica battuta d'arresto con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Prima di allora, tuttavia, il rapporto di Soffici con il cubismo e la sua personale declinazione del movimento artistico francese era maturata nella ferma volontà di comprenderne l'essenza e non di simularne l'aspetto, cimentandosi con il tema della natura morta fin dai suoi esordi. Tuttavia, per giungere a una totale esclusione di qualsiasi indicazione dinamica e di scomposizione e concentrarsi su pochi elementi scelti, sarà decisivo il viaggio compiuto da Soffici con Carrà e Boccioni a Parigi nella primavera del 1914. Al ritorno da Parigi Soffici eseguì infatti opere come la *Composizione con Almanacco purgativo*, che ci riporta all'ironica pubblicazione citata, mettendo a punto una variante del tutto italiana del cubismo espressa anche attraverso i molti *collage*. Una sintesi che dai celebri *collage* di Soffici, in *Cacio e pere* giunge a tradursi in una profonda sofisticazione della materia pittorica, un esempio della via, tutta italiana, alla resa pura ed essenziale della chiave cubista.

Francesca Marini



Ardengo Soffici, *Vaso e pera*, 1915

626

Ardengo Soffici

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

Cacio e pere, (1914)

Tempera su cartone, cm. 70x45

Firma in alto a destra: Soffici; scritta in basso: Al contadino non lo far sapere / quanto è buono il cacio con le pere.

Storia

Collezione Eredi Papini, Firenze;
Collezione privata

Esposizioni

Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del 900, a cura di Franco Russoli, Poggio a Caiano, Villa Medicea, 1 - 30 giugno 1975, cat. n. 45, illustrata (opera datata 1914);
Ardengo Soffici, a cura di Luigi Cavallo, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 4 luglio - 13 settembre 1992, poi Milano, Permanente, 18 settembre-18 ottobre 1992, cat. n. 26, illustrata;
Soffici, il disegno, a cura di Luigi Cavallo, Torino, Fògola Galleria Dantesca, 23 marzo - 2 maggio 1993;
Arte nei secoli. Toscana fra antico e moderno, a cura di Francesca Baldassari e Luigi Cavallo, Cortina d'Ampezzo, Prato, Milano, Farsettiarte, 8 agosto - 30 ottobre 1993, cat. n. 24, illustrata a colori;

Soffici. Arte e storia, a cura di Ornella Casazza e Luigi Cavallo, Rignano sull'Arno, Villa di Petriolo, 18 settembre - 6 novembre 1994, cat. n. 50, illustrata a colori;
Futurismo e Aeropittura. Arte in Italia 1909 / 1944, Lisbona, Câmara Municipal, Peluora de Cultura, 24 maggio - 31 agosto 1999, cat. p. 104, n. 53, illustrata colori;
Lo stupore nello sguardo. La fortuna di Rousseau in Italia da Soffici e Carrà a Breveglieri, a cura di Elena Pontiggia, Milano, Fondazione Stelline, 24 marzo -1 giugno 2011, cat. n. 9, p. 105, illustrata a colori.

Bibliografia

Ardengo Soffici, Fine di un mondo, Vallecchi, Firenze, 1955, p. 427, cit. ;
Giuseppe Raimondi, Luigi Cavallo, Ardengo Soffici, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze, 1967, n. 213, tav. CCCXXIV;
L'uomo del Poggio. Ardengo Soffici, a cura di Sigfrido Bartolini, Volpe, Roma, 1979, pp. 96-99 (opera datata 1919);
Lo sguardo innocente. L'arte, l'infanzia, il '900, Edizioni Mazzotta, Milano, 2000, p. 30.

Stima € 30.000 / 50.000



627

Fortunato Depero

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

Mandarino cinese (Mandarino con ombrello), 1917 ca.

Tarsia in legni colorati alle aniline, cm. 55,7x 45,3

Certificato con foto di Maurizio Scudiero, Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Fortunato Depero, Rovereto, 14 gennaio 2005, con n. FD-015-TAR.

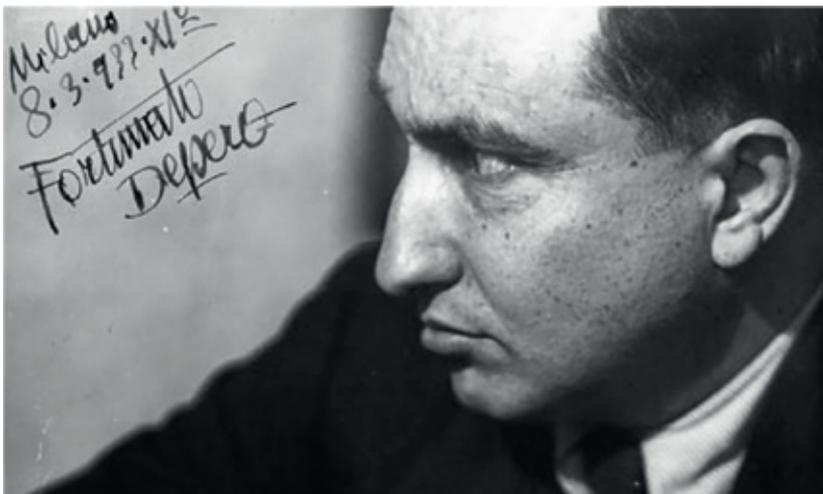
Esposizioni

Fortunato Depero. Opere 1914 - 1953, a cura di Maurizio Scudiero, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 9 - 31 agosto 2008, poi Milano, Farsettiarte, 18 settembre - 15 ottobre 2008, cat. n. 8, illustrata a colori.

Stima € 50.000 / 80.000

Il *Mandarino* deriva dall'esperienza de *Il Canto dell'Usignolo*, cui Depero ha lavorato nel corso dell'inverno 1916-17. La "memoria di visione" è quindi trasmigrata su arazzi, si veda l'omonimo mandarino in stoffe colorate e su altri media, come appunto questa tarsia in legni colorati. Tipico esempio di quella prassi del tutto deperiana de "l'idea riciclata".

Maurizio Scudiero



Fortunato Depero in una foto datata 1933





628

628

Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

Cardinale

Scultura in bronzo, cm. 38 h.

Punzone dell'artista sulla base: Manzù / NFMM.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 25.000 / 35.000



629

629

Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

Tebe seduta, 1983-2005

Scultura in bronzo, es. 4/8, cm. 126x103x118

Certificato con foto Opera di Giacomo Manzù, Roma,
con n. 49/2006.

Stima € 25.000 / 35.000

630

Marino Marini

Pistoia 1901 - Viareggio (Lu) 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.

Esposizioni

Novecento nudo, Roma, Museo del Risorgimento, Vittoriano, 19 dicembre 1997 - 22 febbraio 1998, cat. pp. 184, 185, illustrata a colori.

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 Herbert Read, saggio critico di Paul 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.

Stima € 130.000 / 200.000

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



631

Marino Marini

Pistoia 1901 - Viareggio (Lu) 1980

Ritratto di Georg Schmidt, 1945

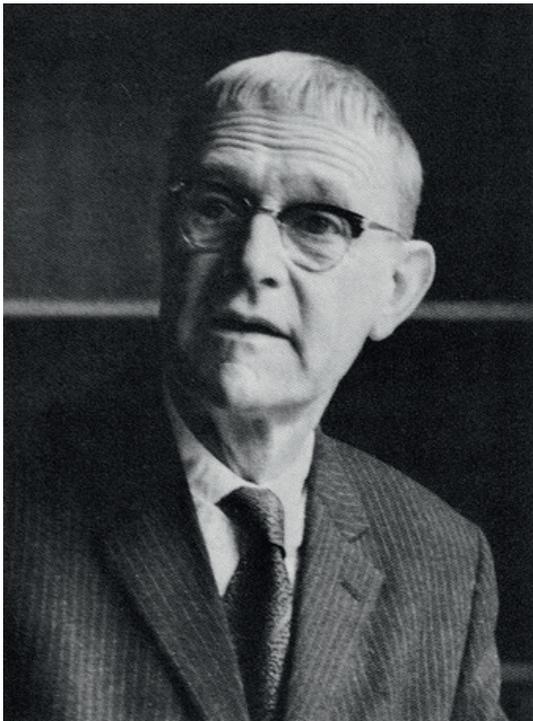
Scultura in bronzo, es. unico, cm. 35 h.

Sigla a punzone sul retro: M.M.: punzone Fonderia d'Arte
M.A.F. Milano.

Bibliografia

Maria Teresa Tosi, Marino Marini. Catalogo ragionato della
scultura, Skira Editore, Milano, 1998, pp. 200, 201, n. 286b.

Stima € 25.000 / 35.000



Georg Schmidt





632

632

Francesco Messina

Linguaglossa (Ct) 1900 - Milano 1995

Danzatrice, 1973

Scultura in bronzo a patina verde, es. XI/XXV,
cm. 50,5 h.

Firma sulla base: Messina; tiratura sul retro: XI/XXV.

Foto autenticata dall'artista, Milano, 18 marzo 1994.

Stima € 6.000 / 8.000



633

633
Maurice Utrillo

Parigi 1883 - Dax 1955

Le Lapin Agile

Olio su tela, cm. 20,3x26

Firma in basso a destra: Maurice Utrillo V. Al verso sul telaio:
timbro Galerie Henri Gaffie / Ni[ce].

Stima € 9.000 / 12.000

Amedeo Modigliani, *Nu accroupi*, 1910-11



Anna Achmatova

Il grande disegno intitolato *Nu accroupi* di Amedeo Modigliani venne eseguito dall'artista livornese durante le medesime sessioni di lavoro (Modigliani, 1993, nn. 91-93), dalle quali ebbero origine le sculture che Amedeo Modigliani avrebbe esposto nell'autunno del 1912 al decimo Salon d'Automne a Parigi. È confrontabile con la nutrita collezione raccolta da Paul Alexandre, il medico e amico che fu il primo compratore delle opere dell'artista. Di quel periodo travagliato offre una testimonianza diretta la poetessa russa Anna Achmatova, che riferisce: "intorno al 1911 Modigliani sognava l'Egitto... affermava che tutto il resto, «tout le reste», non era degno di attenzione" e "si occupava di scultura". Poi prosegue: "Lavorava in un cortile, vicino al suo atelier; nel vicoletto vuoto si sentivano i colpi del suo martello. Le pareti del suo laboratorio erano ricoperte da ritratti di incredibile lunghezza... dal pavimento al soffitto" (Achmatova, 1964). La Achmatova aveva conosciuto Modigliani in occasione del viaggio di nozze fatto a Parigi nel 1910 con il primo dei tre mariti, il poeta Gumiljov da cui divorziò nel 1916. La poetessa fu costretta al più assoluto silenzio sulle sue frequentazioni parigine fino al 1964, quando rese noti per la prima volta alcuni particolari degli incontri avuti con Amedeo Modigliani. Lo conobbe nel 1910, quando aveva vent'anni, e, nonostante il fatto che si videro solo poche volte, Modigliani le scrisse durante tutto l'inverno, prima di incontrarla nuovamente l'anno successivo, quando la poetessa posò per alcuni disegni

propedeutici alla creazione delle grandi teste esposte al Salon parigino, alcuni dei quali sono passati appunto nella collezione di Paul Alexandre e uno dei quali può essere riconosciuto in *Nu accroupi*. Nonostante non fosse "la rassomiglianza che gli premeva", ma piuttosto "l'atteggiamento" della modella, come ricorda la stessa Achmatova, la linea del disegno, dispensata con un'esattezza

chirurgica sulla carta nella zona della testa dell'effigiata, sembra compenetrare l' 'atteggiamento' e la personalità della donna, in base ad un processo nella ritrattistica modiglianesca spiegato da Jean Cocteau fin dal 1950, quando l'intellettuale asseriva che "Modigliani nei suoi ritratti ci riportava tutti al suo stile, a un tipo che portava dentro di sé e, d'abitudine, cercava volti assomiglianti alla configurazione che egli esigeva in un uomo o in una donna. In Modigliani la rassomiglianza è così forte che succede come per Lautrec, che questa rassomiglianza s'esprime in sé e colpisce chi ha potuto conoscere i modelli". Per questo, il confronto tra le rare immagini



Amedeo Modigliani, *Nudo femminile seduto*, 1911 ca., già collezione Paul Alexandre, Parigi, (part.)

fotografiche di Anna Achmatova, con il suo inconfondibile naso greco, accentuato da una leggera gobba che ispirò anche altri artisti tra coloro che la ritrassero, permette con sicurezza di collegare il disegno agli esempi grafici che scaturirono dagli incontri tra Modigliani e la poetessa.

La ricerca del valore funzionale della *linea*, vero e proprio rovello formale e intellettuale del periodo più maturo di Amedeo Modigliani, risale a prima del 1905, quando l'ultimo *maudit* "si tormentava per raggiungere la *linea*: non che per linea intendesse alcuna fermezza di contorno, anzi egli dava a quel termine un puro valore spirituale, di sintesi, di semplificazione, di liberazione dal contingente, di passione per l'essenziale" (Venturi 1930, p. 117).

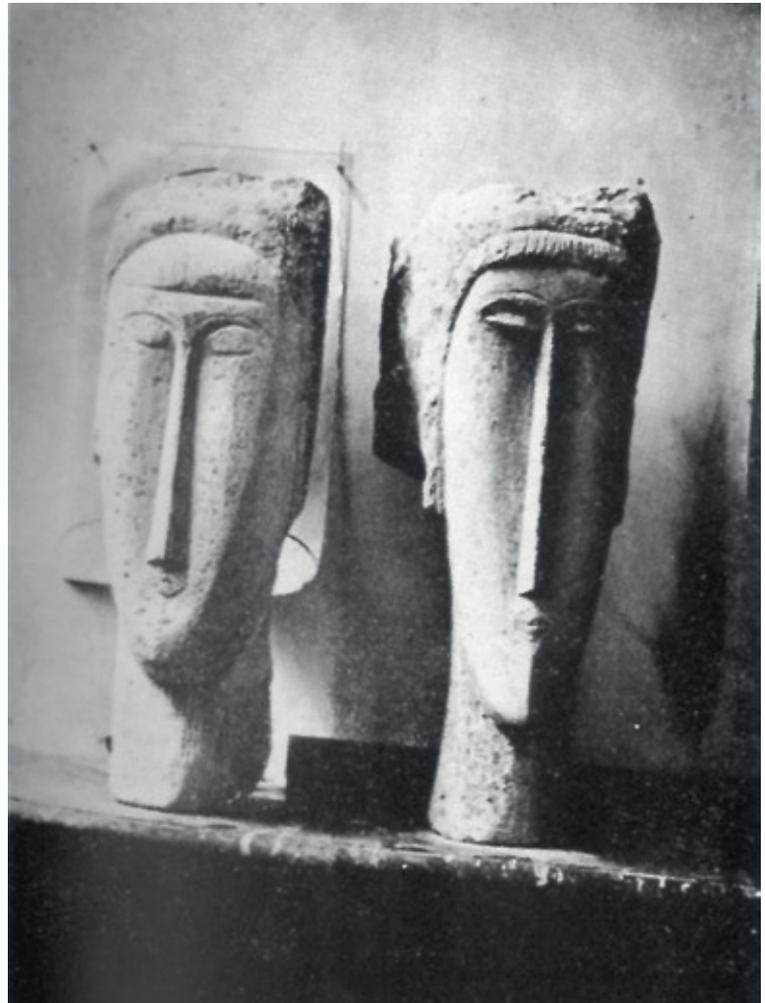
Riferimenti alla linea sinuosa di artisti quali Duccio, o i Lorenzetti, all'"arabesco" formale di Simone Martini, ma anche alla solida sintesi formale arnolfiana di Tino di Camaino e alla cristallina linea armonica di matrice neoplatonica di Botticelli, furono riscontrati nell'opera di Modigliani molto presto e da più fronti. Secondo Lionello Venturi l'artista mirava a sovrapporre due visioni antitetiche, quella decorativa sul piano e quella costruttiva in profondità e, l'allungamento dei colli e dei volti, ancora secondo lo studioso, definiva la "traduzione sul piano decorativo degli effetti prospettici", operata al fine di abbracciare simultaneamente tutte e tre le dimensioni, seguendo una linea che traduce ritmicamente in superficie la terza dimensione: un processo che consentiva di leggere sotto una luce completamente diversa quelle che fino ad allora erano state intese come mere deformazioni presenti nelle sue opere, ovviamente soprattutto da parte dei detrattori di Modigliani.

Tale sintesi per Modigliani era ravvisabile nell'indirizzo sintetico-espressivo delle arti primitive, quella africana, cicladica e dell'antico Egitto, scoperte dall'artista sia nelle collezioni private formate da pochi anni che nei musei parigini. Infatti, prima di entrare in contatto con Paul Guillaume nel 1914, l'indirizzo sintetico - espressivo delle arti primitive, il cui primo risultato sarebbero state le Cariatidi, si rivela a Modigliani grazie a Paul Alexandre, alle raccolte del Louvre e del Trocadero a Parigi. Un indirizzo e uno stile profondamente arcaico, e dunque eterno, che egli riformula nell'essenzialità dei disegni, come il *Nu accroupi* qui presentato, e nella scultura.

Francesca Marini



Maschera Fang (Gabon), già Trocadero



Teste di Amedeo Modigliani fotografate nello studio parigino di Amedeo de Souza Cardoso, 1911

634

Amedeo Modigliani

Livorno 1884 - Parigi 1920

Nu accroupi (Nudo seduto con le mani al suolo), 1910-11

Carboncino su carta, cm. 42,5x26,2

Storia

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

Esposizioni

Modigliani. The Sydney G. Biddle Collection, New York, Perls Galleries, 1956, cat. p. 11, n. 15;
Modigliani, Tokyo, The National Museum of Modern Art, poi Nagoya, Aiki Prefectural Art Gallery, 1985, cat. n. 24;
Galleria Torbandena, Trieste, aprile 2007;
Modigliani. Legend of Montparnasse, Seoul, Seoul Arts Center, Hangaram Art Museum, 26 giugno - 4 ottobre 2015, cat. p. 166, illustrato a colori;
Modigliani, Genova, Palazzo Ducale, 16 marzo - 16 luglio 2017, cat. p. 58, n. 24, illustrato a colori.

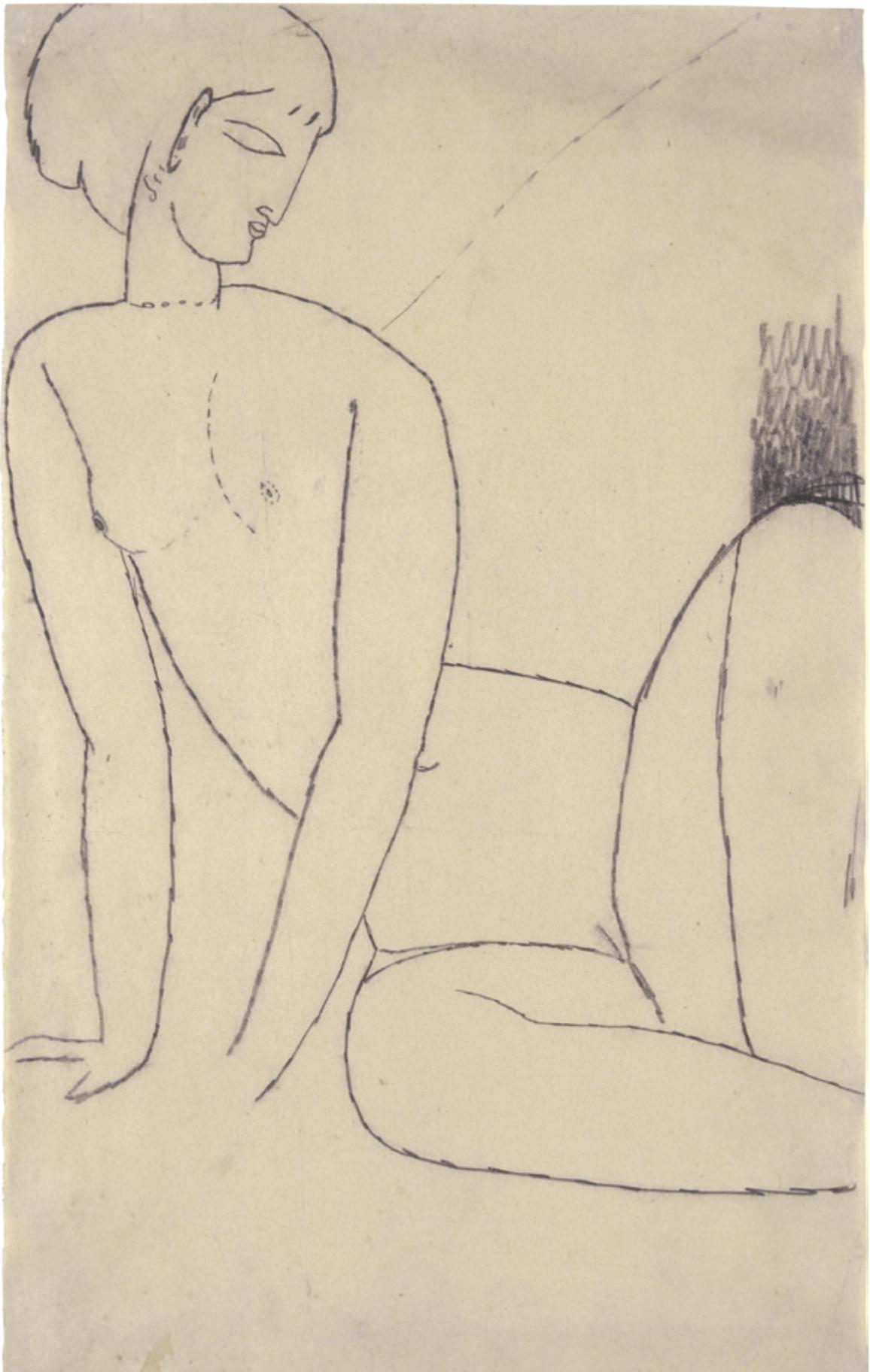
Bibliografia

Ambrogio Ceroni, Amedeo Modigliani, dessins et sculptures avec suite du catalogue illustré des peintures, Edizioni del Milione, Milano, 1965, p. 31, n. 78, fig. 78;
Joseph Lanthemann, Modigliani 1884-1920. Catalogue raisonné, sa vie, son oeuvre complete, son art, Gráficas Condal, Barcellona, 1970, p. 294, n. 523;
Christian Parisot, Modigliani. Catalogue raisonné - dessins, aquarelles - Tomo I, Editions Graphis Arte, Livorno, 1990, pp. 241, 341, n. 36/10;
Osvaldo Patani, Amedeo Modigliani catalogo generale, sculture e disegni 1909-1914, Leonardo Editore, Milano, 1992, p. 95, n. 67.

Stima € 250.000 / 350.000



Amedeo Modigliani



636

Wassily Kandinsky

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

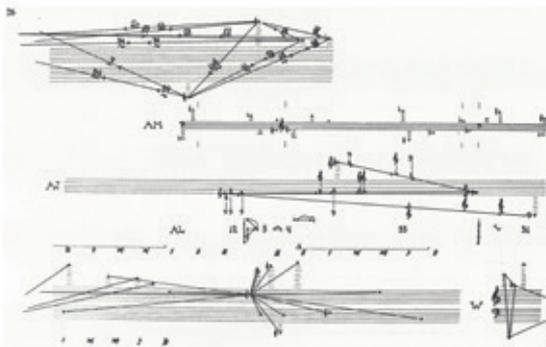
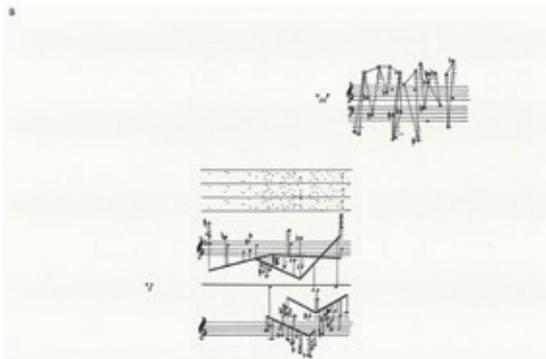
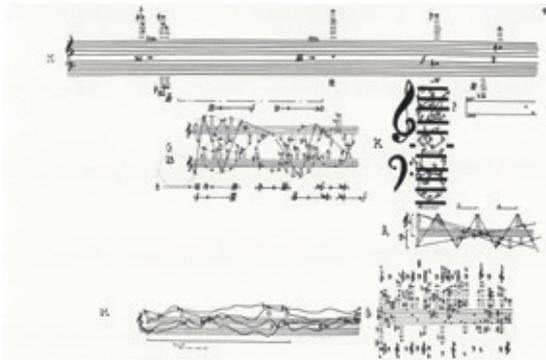
Sans titre, 1930

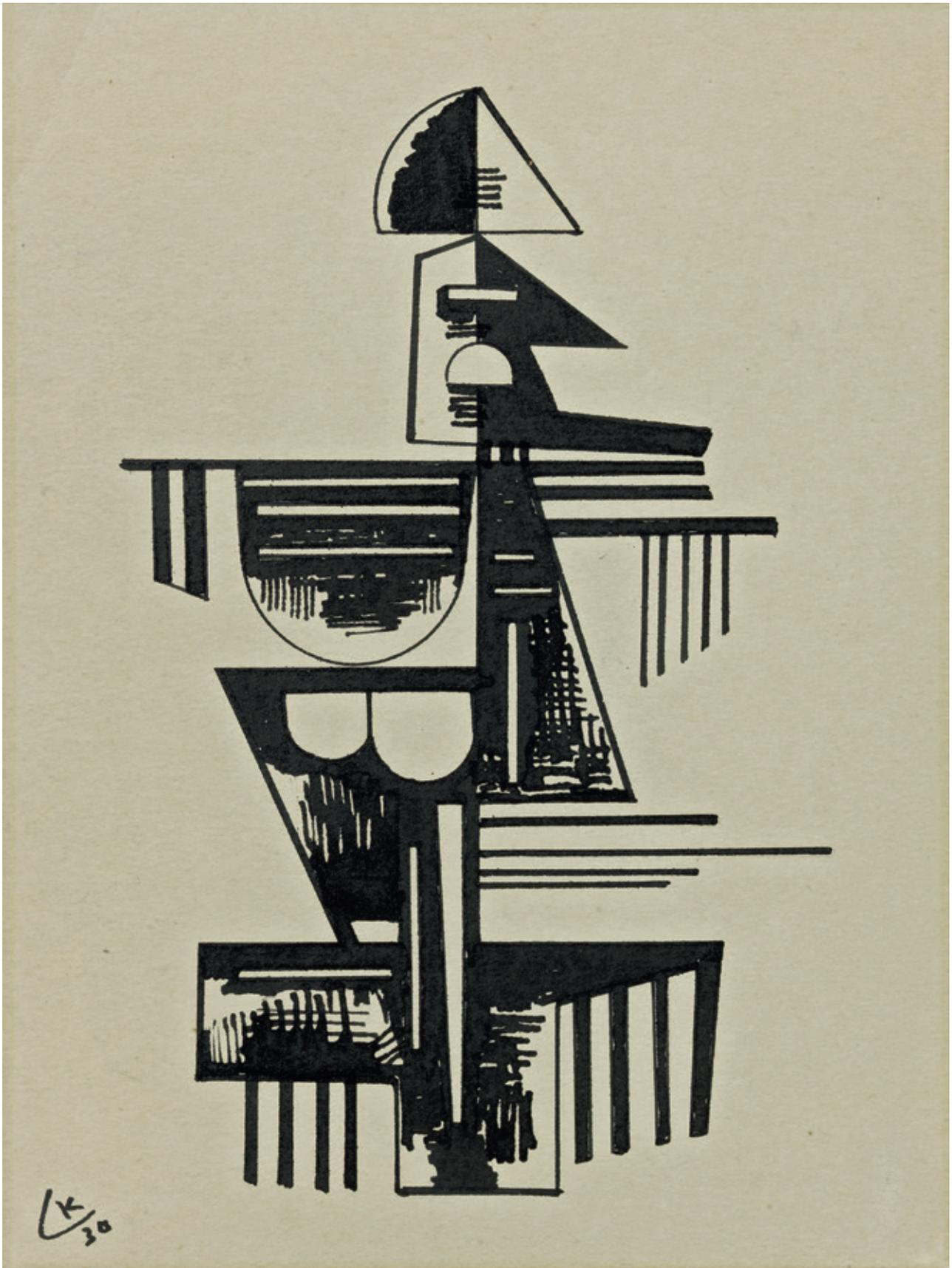
Inchiostro di china su carta, cm. 22,3x16,8

Sigla e data in basso a sinistra: VK 30.

Certificato su foto di Nina Kandinsky, Neuilly, 30/12/77;
certificato con foto Societé Kandinsky, firmato da Vivian
Endicot Barnett, in data 2 maggio 2005.

Stima € 40.000 / 70.000







Paul Klee, *Drinnen und Draussen* (*Dentro e Fuori*), 1938

Le basi teoriche della pittura di Paul Klee sono esposte in un'opera capitale, la *Teoria della forma e della figurazione*, che raccoglie la sintesi della sua esperienza didattica nel corso di attività al Bauhaus di Weimar, ove il pittore fu chiamato da Gropius dal 1921 al 1929, prima della sua andata a Düsseldorf nel 1931. Nell'introduzione al secondo volume di scritti, *Unendliche Naturgeschichte (Storia naturale infinita)*, Klee sintetizzava la sua concezione della forma: "Al principio cosa c'era? Le cose si muovevano per così dire liberamente, con andamento né retto né curvo. Dobbiamo immaginarcele dotate di movimento originario, che vanno dove vanno. Tanto per andare, senza meta, senza volontà, non soggette a nulla: come stato naturale del muoversi, originaria condizione di moto. Ciò è dapprima solo un principio: muoversi e basta, nessuna legge dinamica quindi, nessuna peculiare volontà, niente di specifico, niente di inserito in un ordine. Caos e anarchia, un oscuro peregrinare. Inafferrabilità, assenza di peso, assenza di leggerezza (gravilegerezza, si potrebbe dire), non bianco, non nero, non rosso, non giallo, non blu, soltanto grigio, press'a poco. Ma anche non grigio netto, anzi, in generale, nulla di netto, di preciso, solo l'indeterminato, il vago" (Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione. Volume II. Storia naturale infinita*, Milano, 1980, p. XIII).

Da questo universo illimitato, ma profondamente significativo, che intende il vuoto come assoluto dal quale avranno origine tutte le forme – una concezione in qualche modo simile a quella della fisica moderna, ma con una recondita valenza metafisica – Klee muove alla ricerca di una grammatica totale delle forme, usando alcune categorie e definizioni proprie della *statica* e della *dinamica*, le concezioni di quiete e movimento non meno decisive di quelle di *caos* e *ordine*. Paradossalmente il pittore corre dalla geometria euclidea alla fisica einsteiniana, riuscendo a una sintesi immaginativa che solo l'arte può accettare. Ogni dipinto nasce da un concetto limite, il desiderio di postulare con la pittura delle entità metafisiche, concetti puri vestiti di forma che ritornano alla natura: così vengono *Roccia panoramica*, 1925, *Côte de Provence*, 1927, *Antica città e ponte*, 1928, ove la griglia cartesiana delle linee allude ad una prospettiva solo mentale in cui lo spazio fisico, il luogo geografico e la topografia reale si sintetizzano e uniscono tutte in uno mentale. Le direzioni alto-basso, destra-sinistra e dentro-fuori finiscono per divenire assiomi stessi della concezione mentale dello spazio.

Drinnen und Draussen (Dentro e fuori), 1938, è un dipinto esemplare della topografia ideale dell'universo di Klee.

Qui pochi, essenziali colori, il bianco, il rosso, il giallo, l'oscuro e un tenue indaco-violetto, connotano uno spazio piano in cui solo la curva del giallo pare sfuggire. Eppure il colore in sé sembra possedere lo spazio e quindi il volume e la profondità. Questa di Klee è un'opera di pura sinfonia cromatica che apre spazi mentali infiniti attraverso la finestra illusoria della percezione.

Marco Fagioli



Il corpo insegnante del Bauhaus a Dessau, 1916, tra cui W. Gropius, W. Kandinsky e P. Klee

637

Paul Klee

Münchenbuchsee 1879 - Muralto 1940

Drinnen und Draussen (Dentro e Fuori), 1938

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

Monogramma, data e titolo in basso: * 1938 T 6 Drinnen und
Draussen.

Storia

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

Esposizioni

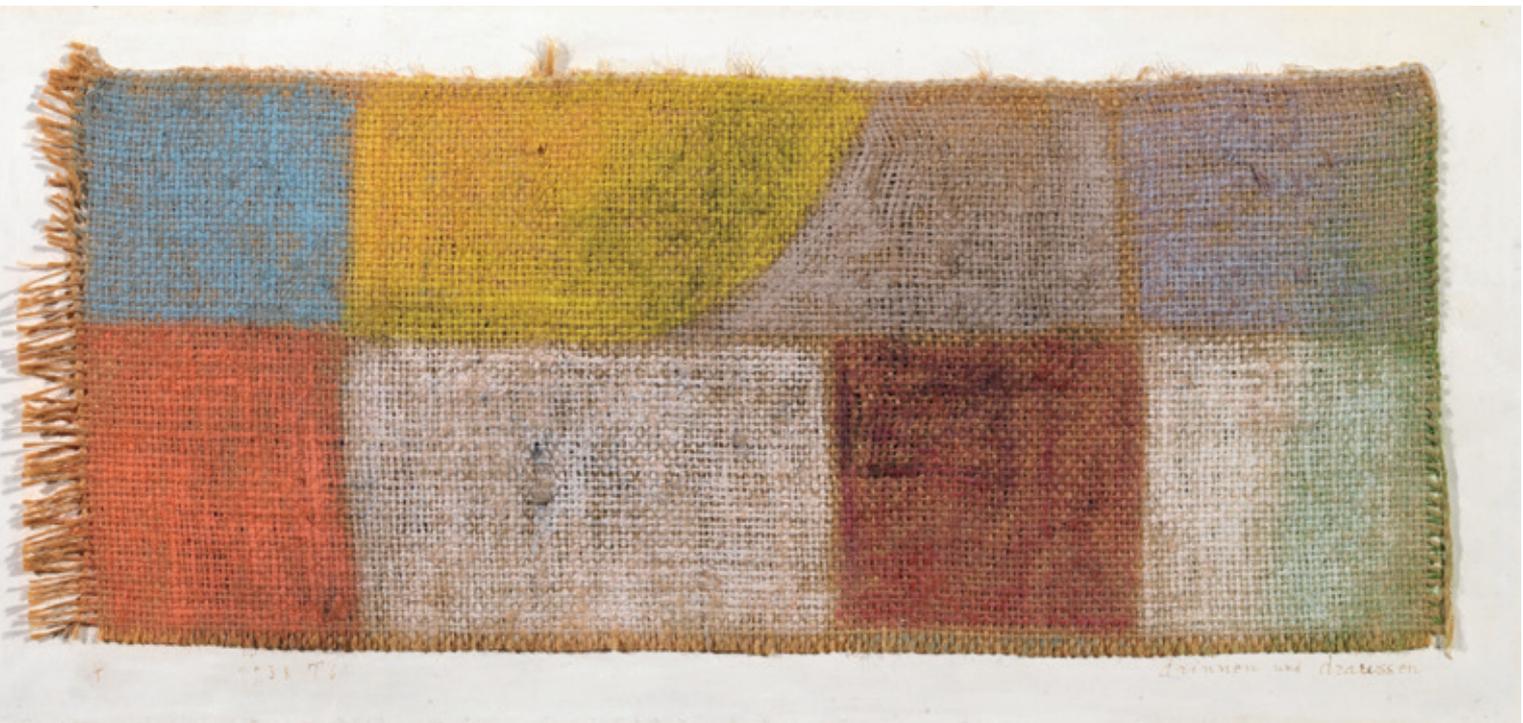
Firenze-New York. Rinascimento e Modernità. Da Luca
Signorelli a Andy Warhol, Firenze, Galleria d'Arte Frediano
Farsetti, 30 settembre - 10 dicembre 2011, cat. n. 24, illustrato
a colori;

Kandinsky Cage. Musica e Spirituale nell'Arte, a cura di
Martina Mazzotta, Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 11
novembre 2017 - 25 febbraio 2018, cat. p. 157, illustrato a
colori.

Bibliografia

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

Stima € 350.000 / 500.000



Yves Klein e l'architettura dell'aria

Un pittore deve dipingere un solo capolavoro: se stesso, incessantemente.

Yves Klein

In una nota biografica manoscritta Yves Klein si autodefinisce *Yves Klein (Detto Il monocromo)* e si descrive come "Pittore, Fondatore dei Movimenti 'Monocromo', dell' 'Immateriale' e del 'Vuoto' nell'arte attuale e nel realismo di oggi". Il pioniere dell'antipittura, autore della svolta decisiva dello sfioramento dell'arte nella dimensione concettuale, appare dunque in qualche modo ancora legato alla terminologia tradizionale del linguaggio, ma subito corregge il tiro, dichiarandosi fondatore di tre movimenti con caratteristiche già nelle denominazioni fortemente antitetiche rispetto al codice tradizionale che ancora, seppur travolto dal turbine delle avanguardie storiche di inizio secolo e dalla temperie informale del dopoguerra, si identificava con l'espressione artistica.

Nato a Nizza nel 1928 da due genitori artisti, il padre postimpressionista, la madre astrattista, da sempre inseguitori di un successo e di un'affermazione che non sarebbe mai totalmente arrivata, Yves cresce con libertà, alternando il suo domicilio tra la casa dei genitori a Cagnes-sur-Mer e la casa della ricca zia a Nizza, la componente borghese tradizionale della sua famiglia, di estrazione cattolica e devota al culto di Santa Rita, che avrebbe in numerose occasioni offerto al nipote aiuto e stabilità, a cui egli avrebbe sempre ricambiato con grande affetto e devozione. Una formazione estremamente eterodossa la sua, con degli studi mai terminati che gli impedivano di soddisfare la sua prima ambizione, entrare nella marina mercantile, e verso i vent'anni l'ingresso nella sua vita di tre componenti decisive per la sua crescita: l'incontro con le due amicizie fondamentali, lo scultore Arman e il poeta Claude Pascal, la scoperta del libro *Cosmogonia dei Rosa-Croce* di Max Heindel e l'iscrizione a un corso di judo, lo sport che lo accompagnerà sempre. L'iscrizione all'Associazione rosacrociana fondata da Heindel, con sede a Oceanside, California, di cui Klein seguirà fino al 1953 i corsi per corrispondenza, segna la sua condotta di vita. Guardando il cielo blu della costa mediterranea, Klein scrive il suo nome sulla parte pura del cielo, quella oltre l'orizzonte, senza uccelli né nuvole: "Adolescente, sono andato ad apporre la mia firma sul retro del cielo in un fantastico viaggio realistico-immaginario un giorno in cui ero sdraiato su una spiaggia a Nizza... Giunto lì, nell'avventura monocroma, non mi facevo più funzionare, ero funzionante" (*Yves il Monocromo 1960. Il vero diventa realtà*, in *Verso l'immateriale dell'arte. Con scritti inediti*, a cura di Giuliana Pricca, O Barra O Edizioni, Milano, 2009, e-book, p. 1012).

A questo episodio egli dunque fa risalire il suo primo incontro con il colore, il primo passo nella creazione della sua mitologia personale, ma prima di intraprendere definitivamente la carriera artistica ci saranno altre tappe: i soggiorni a Londra e in Irlanda in compagnia di Pascal, dove egli racconta di aver dipinto dei primi, piccoli monocromi su cartone, a Madrid come insegnante di judo e soprattutto a Tokyo, la meta verso cui parte nell'estate 1952 e dove permarrà per 15 mesi, iscrivendosi al Kodokan, il più prestigioso istituto di judo del mondo. L'obiettivo, come tutti quelli che verranno, è ambizioso: Yves vuole conseguire a Tokyo il quarto *dan*, impresa impossibile in Francia per poi, tornato in patria, primeggiare nello sport, assumendo la direzione della Federazione francese; aspettativa che rimarrà frustrata, per gli immediati contrasti che insorgeranno fra lui e la Federazione, ma che infonderà in lui uno spirito profondo della disciplina, un senso della vita come percorso ascetico, come scala verso la purificazione, profondamente radicati nelle filosofie e nelle arti marziali orientali, elementi che diverranno una costante nella sua vita e nella sua opera, che nel caso di Klein sono profondamente fuse e compenstrate, quasi interscambiabili l'una con l'altra.

Quello che lo consacrerà definitivamente come artista sarà la personale del 1957 alla Galleria Apollinaire di Milano, *Epoca blu*: sono esposti distanziati di qualche centimetro dalle pareti della galleria, come fossero oggetti scultorei, 11 monocromi blu identici in una sala, monocromi di diversi colori nell'altra. È l'inizio della rivoluzione blu, il colore con cui Klein identifica la sua vita, che è uno dei colori della trascendenza di tutta la storia dell'arte: sono blu i cieli stellati bizantini, blu quelli degli affreschi di Giotto, blu è il colore del Mondo dello Spirito per Heindel, quello a cui l'umanità ritornerà, blu è il colore d'elezione del pensiero di Gaston Bachelard, uno dei filosofi a lui più vicini, autore della frase citata più volte da Klein stesso "Prima non c'è nulla, poi c'è un nulla profondo, poi una profondità blu". Fontana acquista un monocromo blu, Manzoni rimane folgorato dalla mostra, e dà vita agli *Achromes*. Questo colore, vellutato e sensuale e allo stesso tempo puro e asettico, diverrà la sua firma: egli breveterà la sua formula l'anno successivo, battezzandola IKB (International Klein Blue). È attraverso il colore, steso a rullo sulle tele o sulle tavole per eliminare ogni residuo di manualità dell'artista, che egli libererà la pittura dai vincoli della linea, dove era stata imprigionata per secoli, per farne il tramite del raggiungimento di una *nuova sensibilità pittorica*, che l'artista riuscirà a infondere negli spettatori che sapranno intuirlo.

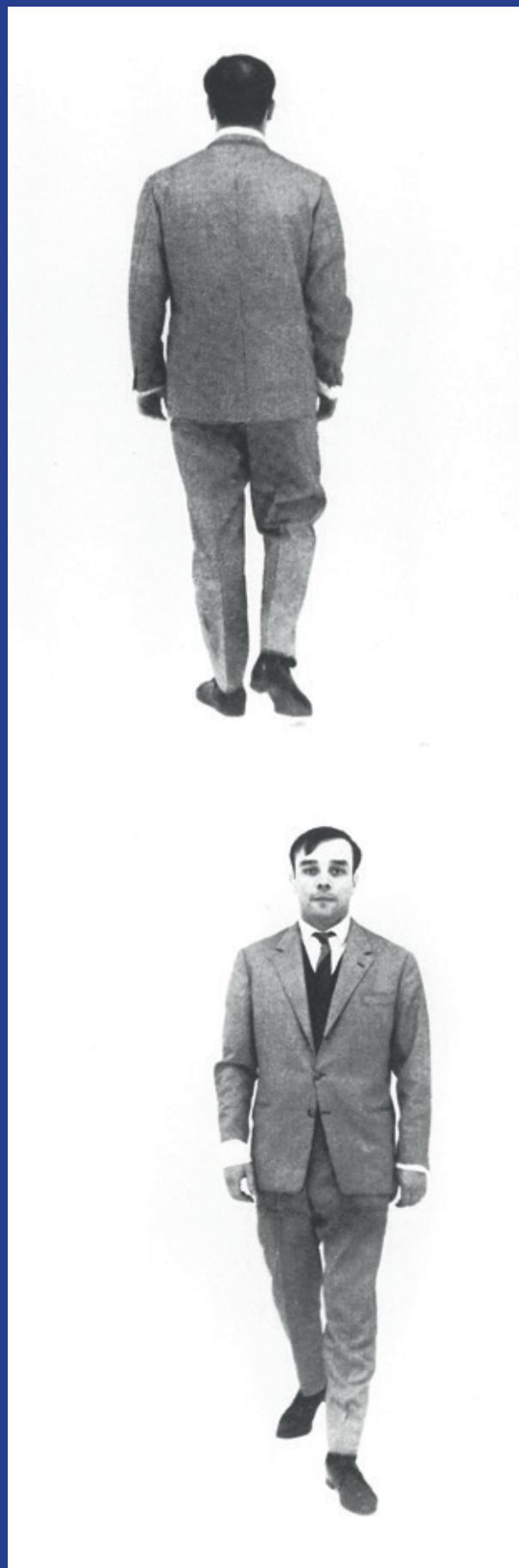
L'*Epoca blu* è solo il primo passo dell'impregnamento di questa sensibilità negli individui e nel mondo, pronto all'affacciarsi di una nuova era. Il pittore, come uno sciamano o un mistico orientale, è pronto a un'altra sfida, ancora più estrema: riempire di essa il vuoto. *Le vide* si apre alla galleria parigina di Iris Clert il 28 aprile 1958: due giorni prima Klein si chiude nella galleria, toglie tutti i mobili e imbianca le pareti, impregnando di sensibilità pittorica immateriale lo spazio puro: l'oggetto esposto è la galleria stessa, elevata a oggetto artistico. Un'operazione che riesce a identificare le due teorie estetiche opposte dell'avanguardia di inizio secolo: quella trascendentale, metafisica, di rifiuto netto della realtà di Kasimir Malevič e la presenza estetica negli oggetti quotidiani di Marcel Duchamp.

Le vide è tutto questo, e Klein lo spiega alle centinaia di persone accorse per l'inaugurazione, offrendo loro cocktail blu mentre espone la sua visione: "Non ci dovrebbero essere più intermediari ora. Ci si dovrebbe trovare letteralmente impregnati di quest'atmosfera pittorica specializzata e stabilizzata in precedenza dal pittore nello spazio dato. Deve trattarsi di una percezione assimilazione diretta ed immediata senza più nessun effetto, né trucco, né frode, al di là dei cinque sensi, nel campo comune dell'uomo e dello spazio la sensibilità" (*ibidem*, p. 337). La conquista dell'immateriale nell'arte è avvenuta: adesso Yves Le Monochrome è pronto a conquistare lo spazio del mondo, fondando una nuova architettura; nella sua conferenza alla Sorbona del 3 e 5 giugno 1959, egli espone il manifesto dell'*Architettura dell'aria*, che finalmente libererà l'uomo dall'obbligo della copertura e della divisione inamovibile degli spazi, non ponendo più alcuno ostacolo alla sua comunione con lo Spazio assoluto: i tetti saranno caratterizzati da pulsioni di aria compressa, che scacceranno la pioggia e cambieranno il clima; sempre tramite l'aria, finalmente gli individui leviteranno, tornando così allo stato originario di fusione con la Natura. Ma in questa non-architettura pneumatica, oltre all'aria, Klein vuole integrare un nuovo elemento: il fuoco, e progettare innanzitutto fontane dove realizzare l'incontro impossibile tra fuoco e acqua: "Il fuoco è per me il futuro che non scorda il passato. È la memoria della natura.

Il progetto, per una piazza pubblica, di un'opera d'acqua sulla quale danzerebbero dei getti di fuoco anziché d'acqua e dell'edificazione di muri di fuoco nell'architettura dell'aria è un'idea che ho fin dal 1951. Alla Granja [...] mi incantai davanti alle fontane e ai giochi d'acqua [...] è lì che m'immaginai di sostituire con brillanti getti di fuoco gli eleganti getti d'acqua sulla superficie d'acqua calma delle vasche. Delle sculture di fuoco sull'acqua... Perché no? [...]

È dolcezza, il fuoco è "dolcezza e tortura. È cucina e apocalisse [...] È benessere e rispetto. È un nume tutelare e terribile, buono e cattivo" (*ibidem*, pp. 453-54). Tra il pubblico della Sorbona era presente anche l'architetto Claude Parent, da sempre aperto alla collaborazione con gli artisti che gravitavano intorno al Group Espace. È a lui che Klein si rivolgerà per aiutarlo nella progettazione di quest'incontro magico tra acqua e fuoco, di cui questo disegno è rara e importantissima testimonianza. Stagliata contro un muro d'acqua, naturalmente di un profondo blu IKB, una colonna d'acqua e di fuoco emerge al centro, creando zampilli di vapore. Sulla carta il processo alchemico si compie, e gli elementi della terra, attraverso la forza pneumatica creata dalla tecnologia dell'artista-mago, si protendono verso il cielo, senza schermi, senza tetti che impediscono la loro separazione. Lo spettacolo si compie: "l'uomo del futuro, nella sua integrazione con lo spazio totale, nella partecipazione alla vita dell'universo che gli offrirà l'architettura dell'aria [...] si troverà probabilmente in uno stato mentale di sogno da sveglio, in una lucidità acuta nei confronti della natura tangibile [...] Liberato da una falsa interpretazione dell'intimità psicologica, vivrà in uno stato di assoluto accordo con la natura invisibile e impercettibile dai sensi". Le cascate impossibili con l'incontro di acqua e di fuoco segnano una prima tappa nella visualizzazione della nuova architettura dell'umanità, operata da uno degli artisti più visionari e allo stesso tempo concreti mai esistiti.

Chiara Stefani



Yves Klein nella *Salle du Vide*, Krefeld, 1961

638

Yves Klein

Nizza 1928 - Parigi 1962

Jets d'eau et de feu classique (D 92), 1959

Acquerello, gouache e penna su carta da lucido, cm. 24x31

Titolo, firma e data in basso a destra: Jets d'eau / et de Feu / classique! / Yves Klein / 59; firma, luogo e data in alto a sinistra: Déposé © by Y. Klein Paris 59.

Opera registrata presso gli Archives Yves Klein, Parigi, al n. D 92.

Bibliografia

Rotraut Klein-Moquay, Audrey Jeanroy, Philippe Ungar, Yves Klein Claude Parent. The Memorial, an Architectural Project, Éditions Dilecta, Parigi, 2013, p. 66, n. 30.

Stima € 70.000 / 120.000



Fontana della rana alla Granja de San Hildefonso

Paper © by Y. Klein Paris 59



Y. Klein
Paris 59



Fernand Léger

Fernand Léger, *Nature morte polychrome*, 1949

“J’ai voulu marquer un retour à la simplicité par un art directe, compréhensible pour tous, sans subtilité. Je crois que c’est l’avenir, et j’aimerais voir les jeunes s’engager dans cette voie”: con questa dichiarazione di poetica della essenzialità Fernand Léger risponderà a un *Enquête sur la peinture. Querelles et fictions du réalisme*, sulla rivista *Esprit* del giugno 1950 (p. 931, n. 6).

Al suo rientro a Parigi dal lungo esilio americano durato dal 1940 al 1945, Fernand Léger si impegna attivamente per la ricostruzione di un’arte sortita dai disastri della guerra, secondo uno spirito di essenzialità e realismo. Léger era fuggito dalla Francia, occupata dalle truppe tedesche, imbarcandosi a Marsiglia per New York, via Lisbona.

Negli Stati Uniti, ove era arrivato insieme all’amico musicista Darius Milhaud, per il quale aveva realizzato nel 1923 i costumi e le scene del balletto *La création du monde*, su soggetto di Blaise Cendrars, uno degli eventi fondamentali della cultura del Primitivismo ispirato all’arte africana, e insieme allo storico Henri Focillon e allo scrittore André Maurois, Léger ottiene un incarico di insegnamento come lettore alla Yale University. Negli Stati Uniti aveva già conosciuto una discreta fama e vi si era recato prima della guerra in tre occasioni: la terza volta, dal settembre 1938 al marzo 1939, quando aveva soggiornato presso lo scrittore Dos Passes a Provincetown e l’architetto Harrison a Long Island, Léger aveva anche decorate l’appartamento di Nelson A. Rockefeller jr. a New York.

La sua presenza nell’ambiente culturale americano si era dunque radicata già fin dal 1935 e la critica aveva salutato il suo lavoro come portatore di un *New Realism (Nouveau Realisme)*. Léger aveva già realizzato in America delle opere importanti: nel 1941 *Les plongeurs sur fond jaune*, ispirato al *Giudizio Universale* di Michelangelo, una grande tela di due metri, ora all’Art Institute di Chicago, nel 1942 l’altra versione sullo stesso tema, *Les plongeurs*, ancora più grande, ora al Museum of Modern Art di New York, e infine la figura della giovane ciclista, *La grande Julie*, 1945, i cui shorts a collant si ispiravano a quelli delle vedettes del cinema americano come Lana Turner e Betty Gable. *La grande Julie* fu una delle ultime pitture realizzate in America, facente parte della serie dei *Cyclistes*, e Léger così la descriveva: “J’ai réalisé un contraste entre l’opposition statique de la fille sur fond noir et le dynamisme des roues sur fond rouge”. Appena rientrato a Parigi Léger dipinge una grande natura morta, *Adieu à New York*, 1946, che segna lo sviluppo del linguaggio, acquisito in America con *Les plongeurs*, rispetto alla precedente visione; infatti, a differenza che nelle nature morte anteguerra, come *Nature morte à la plante verte*, 1939, in cui l’assemblaggio dell’insieme degli oggetti derivato dalle esperienze cubiste degli anni 1912-20 e dalle “images mobiles” dei “ballets mécaniques” degli anni Venti, manteneva la campitura del colore all’interno degli stessi, in *Adieu à New York* il colore è piuttosto distribuito in campiture geometriche sullo sfondo. Anche in *Nature morte polychrome* il colore non designa più il colore negli oggetti, ma fluttua in macchie geometriche astratte sul fondo, unificando le forme degli oggetti determinate da una semplice linea di contorno nera. Il nostro dipinto, di dimensioni più piccole, è una versione della tela più grande già esposta alla grande mostra antologica di Léger del 1956 al Musée des Arts Décoratifs di Parigi, della collezione Louise Leiris, riprodotta in catalogo pp. 326-327, n. 128.

Marco Fagioli

Bibliografia:

Fernand Léger 1881-1955, Parigi, Musée des Arts Décoratifs - Palais du Louvre - Pavillon Marsan, giugno - ottobre 1956;

Peter De Francia, *Fernand Léger*, Yale University Press, New Heaven e Londra, 1983;

Fernand Léger, Parigi, Centre Georges Pompidou, 29 maggio - 29 settembre 1997, poi Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 28 ottobre 1997 - 12 gennaio 1998, poi New York, Museum of Modern Art, 11 febbraio - 19 maggio 1998.

639

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. Léger / 49. Al verso sulla tela titolo, firma, data e dedica: Nature / Morte / Polychrome / F. Léger 49 / a Leuer / amicalement / F. Léger; 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*).

Stima € 280.000 / 380.000



La qualità dell'artista
è nel contenuto
del suo grido: chi
lo vuole ignorare
ha paura di svegliarsi.

La qualità dell'opera
risiede nella sua carica di
coraggio poetico.





Matta, Hannover, 1974

640

Sebastian Echaurren Matta

Santiago del Cile 1911 - Tarquinia (Vt) 2002

Sans titre, 1973

Olio su tela, cm. 157x212

Monogramma dell'artista in basso a destra. Scritta al verso sulla tela: Le / enchant / de / verde.

Storia

Studio Matta, Tarquinia;
Galleria dell'Oca, Roma;
Galleria Borghese, Roma;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Certificato con foto Archives de l'Oeuvre de Matta in data 2 aprile 2015.

Esposizioni

Presenze artisti contemporanei, Roma, Galleria Borghese, 1986 - 87.

Bibliografia

Matta. Opere dal 1939 al 1975, Galleria dell'Oca, Roma, 1976, p. 101, tav. 102.

Stima € 130.000 / 170.000



641

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Paesaggio metafisico, 1923

Olio su cartone applicato su tela, cm. 50x38

Firma e data in basso a destra: De Pisis / 1923. Al verso sul telaio: timbro Salone Annunciata, Milano: etichetta Centro di Cultura di Palazzo Grassi / Venezia: etichetta Istituto di Cultura di Palazzo Grassi / Filippo de Pisis / 83 / Casa sulla collina / 1923: etichetta Morandi e il suo tempo / Galleria d'Arte Moderna, Bologna / 9 novembre 1985 - 10 febbraio 1986.

Storia

Collezione Antonio Mazzotta, Milano;

Collezione privata

Esposizioni

100 Opere di Filippo De Pisis, Prato, Galleria Farsetti, 1973, cat. n. 1, illustrato a colori;

La pittura metafisica, Venezia, Palazzo Grassi, 1979, cat. n. 83, illustrato;

De Pisis, a cura di Giuliano Briganti, Venezia, Palazzo Grassi, 3 settembre - 20 novembre 1983, cat. p. 55, n. 13, illustrato;

Morandi e il suo tempo, a cura di Silvia Evangelisti e Marilena Pasquali, Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 9 novembre 1985 - 10 febbraio 1986, cat. pp. 153, 267, n. 167, illustrato a colori;

De Pisis, Comacchio, Palazzo Bellini, 12 luglio - 22 settembre 1986, cat. n. 6, illustrato a colori;

L'arte del paesaggio, pittura in Italia dal Divisionismo all'Informale, Ravenna, Pinacoteca Comunale, 25 maggio - 22 settembre 1991, cat. p. 72, illustrato;

De Pisis, dalle avanguardie al "diario", Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 6 febbraio - 6 aprile 1993, cat. pp. 58, 177, n. 10, illustrato a colori;

Filippo de Pisis, gli anni di Parigi, Bologna, Di Paolo Arte, ottobre 2010, cat. p. n.n., illustrato a colori;

Filippo de Pisis. Eclettico connoisseur fra pittura, musica e poesia, Torino, Museo Ettore Fico, 24 gennaio - 22 aprile 2018, cat. p. 58, illustrato a colori.

Bibliografia

Guido Ballo, De Pisis, Edizioni Ilte, Torino, 1968, n. 40;

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 42, n. 1923 33;

Sandro Zanotto, Bona De Pisis, De Pisis. Passeggiate nel Lazio, Viviani Editore, Roma, 1993, pp. 17, 84;

Andrea Buzzoni, De Pisis, Edizioni Ferrara Arte, Ferrara, 1996, p. 10.

Stima € 70.000 / 100.000



Franco Fontana, *Paesaggio*, fotografia



O. Schlemmer
1928

642

Carlo Carrà

Quargento (Al) 1881 - Milano 1966

Casa colonica, 1928

Olio su tela, cm. 75x86

Firma e data in basso a destra: C. Carrà 1928; titolo, data e firma al verso sul telaio: Casa colonica '28 Carrà: etichetta parzialmente abrassa Cleveland / Carnegie Institute / Pittsburgh / Ital[...] / con n. 302: due timbri Cesare e Roberta Giussani; sulla tela: etichetta Carnegie Institute Pittsburgh.

Storia

Collezione Deana, Venezia;
Collezione privata, Venezia;
Collezione privata

Bibliografia

Pier Maria Bardi, Carrà e Soffici, Belvedere, Milano, 1930;
Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume I, 1900-1930, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1967, pp. 522, 594, n. 15/28;
Massimo Carrà, Piero Bigongiari, L'opera completa di Carrà, dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930, apparati critici e filologici di Massimo Carrà, Classici dell'arte, Rizzoli, Milano, 1970, p. 98, n. 208.

Stima € 55.000 / 85.000



Carlo Carrà davanti a *Casa colonica*, lotto n. 642





643

643

Carlo Carrà

Quargento (Al) 1881 - Milano 1966

Venezia, Le Zattere, 1947

Olio su cartone telato, cm. 40x49,7

Firma e data in basso a destra: C. Carrà 947. Al verso: due timbri Galleria Annunciata, Milano, di cui uno con n. 3540: etichetta Capolavori di arte moderna / nelle raccolte private / Mostra inaugurale della / Civica Galleria d'Arte Moderna / Torino, novembre 1959.

Storia

Collezione privata, Valenza Po;
Collezione privata

Esposizioni

Capolavori di arte moderna nelle raccolte private, Torino, Civica Galleria d'Arte Moderna, 31 ottobre - 8 dicembre 1959, cat. p. 53, n. 8 (con titolo *Chiesa del Redentore*).

Bibliografia

Raffaele Carrieri, Carlo Carrà, in *Epoca*, Milano, 3 maggio 1959;
Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume II, 1931-1950, *L'Annunciata / La Conchiglia*, Milano, 1968, pp. 591, 702, 703, n. 2/47 (con misure errate).

Stima € 25.000 / 35.000



644

644 Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta con conchiglie, fine anni Trenta

Olio su tela, cm. 45,5x55

Firma in basso a destra: de Pisis. Al verso sul telaio: etichetta Filippo de Pisis / pittura primo amore / Milano, Farsettiarte - Galleria Tega / 23 marzo - 8 maggio 1010, Tav. n. 51: numero d'archivio 03433.

Storia

Collezione Rimoldi, Cortina d'Ampezzo;
Collezione privata

Certificato su foto Associazione Nazionale Gallerie d'Arte Moderna, Milano, 2 ottobre 1989, con n. rep. 1601/89/M; certificato su foto Associazione per il Patrocinio dell'Opera di Filippo de Pisis, Milano, 4 maggio 2009, con n. 03433.

Esposizioni

Filippo de Pisis, *Pittura Primo Amore*, a cura di Luigi Cavallo, Milano, Farsettiarte, Galleria Tega, 23 marzo - 8 maggio 2010, cat. pp. 150-151, n. 51, illustrato a colori;
Filippo de Pisis, *gli anni di Parigi, Bologna*, Di Paolo Arte, 23 ottobre - 18 dicembre 2010, cat. p. n.n., illustrato a colori;
Filippo De Pisis 1896-1956. *Diario senza date*, catalogo a cura di Claudio Spadoni e Daniela Grossi, Riccione, Villa Franceschi Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, e Villa Mussolini, 28 giugno - 2 settembre 2012, cat. pp. 73, 114, n. 46, illustrato a colori.

Stima € 35.000 / 55.000

Massimo Campigli, *Bagnanti*, 1954



Massimo Campigli, *Bagnanti*, 1953

Alla fine della seconda guerra mondiale Massimo Campigli lascia Venezia e si stabilisce a Milano con la seconda moglie Giuditta Scalini e il figlio Nicola. Si dedica con rinnovato impegno alla pittura e realizza una serie di dieci litografie per illustrare il volume *Poesie* di Paul Verlaine per le Edizioni della Conchiglia. Il successo ottenuto con la mostra organizzata alla Galleria del Cavallino di Venezia nel 1946 gli vale un invito per una personale ad Amsterdam, presso lo Stedelijk Museum che, per l'occasione, compera alcuni suoi dipinti. Nel 1948 la Galleria dell'Obelisco di Roma gli dedica una rassegna retrospettiva che presenta gli ultimi vent'anni della sua carriera artistica. L'anno seguente inizia una proficua collaborazione con la Galerie de France di Parigi e partecipa alla prestigiosa rassegna *Twenty-Century Italian Art* al Museum of Modern Art di New York. Negli stessi mesi viene scelto dall'imprenditore Giuseppe Verzocchi per realizzare, assieme ad altri settanta artisti italiani, un'opera dedicata al tema del lavoro. Nel 1950 espone a Boston, Londra, Manchester e Parigi ed è presente all'edizione della Biennale di Venezia. Qui tornerà anche nel 1952, 1954, 1958 e 1962, con una sala personale.

Nella prima metà degli anni Cinquanta, durante i quali dipinge il quadro qui presentato, Massimo Campigli si impone all'attenzione della critica e dei collezionisti d'arte come un artista di valore internazionale, dotato di una solida tecnica espressiva e di uno stile personale e originale.

Le sue maggiori fonti di ispirazione sono i reperti archeologici, che per lui rappresentano le testimonianze di un mondo antico arcano e misterioso, che si rivela a noi solo per mezzo di poche tracce, spesso di difficile e oscura interpretazione.

In particolare egli è attratto dalle testimonianze pittoriche dell'arte etrusca, che aveva scoperto nel 1928, visitando le sale

del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia a Roma. Queste suggestioni lo portano a creare un mondo idealizzato, fuori da un tempo e uno spazio concreti, quasi esclusivamente popolato da giovani donne, stilizzate e trasfigurate in figure archetipiche ed eterne, quasi delle divinità di una sua personale religione.

I critici hanno dato numerose spiegazioni a queste presenze femminili così preponderanti, quasi ossessive, spesso ricordando gli anni dell'infanzia dell'artista, trascorsa a Settignano con la nonna e la giovane madre (che per alcuni anni gli fu fatta passare come "zia"). "Ho iniziato dipingendo donne e finirò dipingendo donne", ha dichiarato l'artista. "Perché in pittura la donna è il soggetto perfetto. Nell'arte di tutti i tempi le donne sono sempre state il punto focale, mentre l'uomo occuperà sempre un posto in secondo piano. E io non vorrei che fosse altrimenti".

Nella sua autobiografia, intitolata *Scrupoli*, pubblicata nel 1955, Campigli ci propone una propria lettura personale: "Una sequela di camerette si svolgeva a spirale attorno a un luogo dove mi trovavo io, il sovrano, e tutte le camerette erano aperte al mio sguardo. In ognuna erano due o tre sultane o schiave che fossero. Vivevano in ozi beati, occupate tutt'al più in toelette interminabili, in giochi infantili o in minuti lavori muliebri. Rimaneggiavo giorno per giorno (per anni) la mia storia, aggiungendo ogni sera alla mia collezione le prigioniere della giornata. Dipingevo già da anni quando mi sono accorto donde venivano i soggetti dei miei quadri. In fondo non dipingevo altro che prigioniere".

Nel corso dei decenni Campigli affronta più volte il tema delle *Bagnanti*, un soggetto caro a molti artisti del XIX e XX secolo, da Gustave Courbet a Pierre-Auguste Renoir, da Berthe Morisot a Pierre Bonnard, da Henri Manguin a Paul Cézanne, da Georges Braque a Pablo Picasso e Henri Matisse e molti altri ancora.

Nella maggior parte dei suoi dipinti e litografie l'artista rimane ancora fedele ad un'impostazione realista della scena, come si può vedere nella tela del 1953 recentemente comparsa in asta da Farsettiarte (26 novembre 2016, lotto 576). Le tre giovani donne raffigurate nel quadro mantengono intatta la loro consistenza materiale e sono chiaramente immerse nell'acqua del mare.

Nella tela che qui presentiamo, Campigli compie un ulteriore passo avanti verso la dematerializzazione dei personaggi e la loro lettura simbolica idealizzata, quasi totemica. Il paesaggio appare estremamente semplificato e ridotto a pochi elementi essenziali, quasi astratti. Le due bagnanti, stese al sole sulla spiaggia, sono disegnate con pochi tratti, quasi geometrici; i loro abiti sono ancor più elementari, dei teli chiari, che le avvolgono pudicamente, per nascondere i loro corpi allo sguardo degli spettatori. Qui non troviamo il meticoloso e puntuale realismo di Courbet o la gioiosa e spontanea sensualità di Renoir, ma un'atmosfera silenziosa e rarefatta, più vicina agli enigmi surrealisti di Paul Delvaux. Le due figure sono spazialmente vicine, ma non sembrano avere alcun contatto, come se fossero incapaci o impossibilitate a comunicare, prigioniere del loro mistero.

Appare tuttavia evidente, nella posizione delle due donne, apparentemente casuale, ma attentamente studiata, la ricerca di un profondo equilibrio, di linee e di masse, che dona all'intera composizione un'atmosfera di quiete, solenne e maestosa, tipica delle opere più mature di Campigli.

Infine, a proposito delle particolari scelte cromatiche dell'artista, dai toni smorzati, simili a quelli degli affreschi, riportiamo il parere di Gillo Dorfles, pubblicato in un suo articolo apparso il primo maggio 1947 sulla rivista "Il Mondo Europeo": "Studiare la tavolozza di Campigli è fondamentale per rendersi conto di come è armonizzato il quadro nascituro: terra di Siena, terra di Pozzuoli, oca gialla, terra verde e verde antica, e raramente qualche po' di cobalto e di smeraldo; questi i "bassi numerati" sui quali egli costruisce la sua opera" (in Gillo Dorfles, *Gli artisti che ho incontrato*, Skira, Milano, 2015, pp. 34-37).

Gabriele Crepaldi



Pierre-Auguste Renoir, *Bagnanti*, 1918-19, Parigi, Museo d'Orsay

645

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Bagnanti, 1954

Olio su tela, cm. 65,5x92

Firma e data in basso a destra: Campigli 54. Al verso sul telaio: etichetta World House Galleries, New York, con n. #2353.

Storia

Collezione Bilotti, New York;

Collezione privata

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint Tropez, 27/2/82, con n. 82227121.

Esposizioni

Peintres Italiens de Paris, Luxembourg, Musée de l'État, 12 luglio - 1 agosto 1954, probabile cat. p. 12, n. 20 (con titolo *Baigneuses*).

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 662, n. 54-021.

Stima € 50.000 / 80.000



Gustave Courbet, *Les demoseilles des bords de la Seine (été)*, 1856, Parigi, Petit Palais



Felice Casorati, *Le stiratrici*, 1954



Felice Casorati, *Una donna (L'attesa)*, (1918-19)



Felice Casorati, *Daphne (Daphne a Pavarolo)*, 1934

Felice Casorati, una delle figure più importanti della scena culturale italiana del Novecento, nel corso della propria carriera compie un articolato percorso di ricerca, solitario e individuale, che lo colloca in una posizione indipendente rispetto ai movimenti artistici più innovativi del suo tempo. Egli, come una stella cometa, una monade, così come lo definisce Luigi Carluccio, percorre orbite in gran parte invisibili, lontane dagli schemi della critica, dalle esigenze di mercato e dal comune gusto estetico. All'isolamento creativo Casorati affianca comunque un'attiva partecipazione al rinnovamento dell'arte italiana: frequenta gli ambienti più all'avanguardia, espone alle più importanti manifestazioni nazionali e internazionali, organizza mostre e contribuisce allo sviluppo culturale di Torino, dove fonda una propria scuola, divenendo una personalità di riferimento nel panorama artistico del paese.

La solitudine creativa di Casorati trova il suo luogo d'elezione a Torino, dove si trasferisce nel 1918, città "enigmatica e inquietante", che egli ama "per la sua misteriosa, non palese bellezza" e con la quale sente una profonda affinità spirituale. L'aria malinconica e straniante che Casorati respira passeggiando per le strade torinesi è la stessa che si ritrova nel silenzio dello studio, dove prende vita il suo mondo poetico. In questo spazio chiuso, intimo e personale, gli elementi della realtà, immersi in un ambiente dall'atmosfera metafisica e incantata, appaiono "come gli oggetti di un miraggio contemplativo, indubabilmente segnati dalla netta evidenza delle loro forme sullo specchio dell'anima [...] La bellezza di questa astrazione figurativa diventa per Casorati la bellezza senz'altro, la ragione del dipingere. La solitudine in cui tale astrazione si compie, anzi si celebra, è per lui uno stato morale ed emotivo: vale a dire poetico", e lo studio raccolto diviene "la più definita e immediata figura di quell'atmosfera di solitudine: il simbolo e a un tempo il luogo conveniente di quel clima suggestivo e creativo" (G. Debenedetti, *Casorati fra i discepoli*, Galleria Milano, Milano, 1929).

Negli anni della formazione, tra la prima apparizione alla Biennale di Venezia nel 1907 e l'arrivo a Torino, Casorati definisce alcuni dei caratteri fondamentali del suo linguaggio pittorico, poi variamente interpretati e arricchiti di nuove visioni lungo il corso di tutta la sua opera. Nel 1911 mentre si trova a Verona frequenta l'innovativo ambiente veneziano di Ca' Pesaro e s'interessa alla cultura mitteleuropea, riflettendo sulle opere dei pittori Simbolisti, dei Preraffaelliti e della Secessione viennese, specialmente sul linguaggio di Gustav Klimt, sviluppando uno stile essenziale, di matrice jugendstil. Arrivato a Torino Casorati abbandona il decorativismo di derivazione secessionista per sviluppare una salda sintesi plastica e compositiva dove le figure solitarie, sospese in una dimensione ulteriore e fuori dal tempo, avvolte da atmosfere

malinconiche e stranianti accentuate dalla tensione che pervade gli spazi, non perdono mai il loro sottile legame con la componente esistenziale. Opere di questo periodo come *Ritratto di Anna Maria De Lisi*, 1918, e *Una donna (L'attesa)*, 1918-19, avvicinano Casorati al clima della pittura metafisica, mentre con quelle realizzate all'inizio degli anni Venti, *Meriggio*, 1922, *Silvana Cenni*, 1922-24 e *Lo studio*, (1923), egli s'inserisce nel clima generale di "ritorno all'ordine". All'inizio del decennio infatti la sua pittura diventa severa e ogni elemento, sospeso in un profondo silenzio, è rappresentato con potente e idealizzata plasticità. La luce rarefatta e cristallina che arriva da lontano, astratta ma non irreale, "propria di un giorno senza confini", pervade ogni cosa divenendo, in stretto rapporto con il colore, l'elemento primario per superare le passioni terrene e arrivare a una visione mentale e contemplativa. Nella seconda metà di questo decennio il linguaggio si fa più lirico, il cromatismo più intenso e la perfezione dei corpi lascia spazio a sintetiche deformazioni, come in *Susanna o Conversazione platonica*, 1929, per avvicinarsi a una maggiore adesione al reale. Casorati non compie una vera deformazione delle figure in quanto afferma, in un'intervista del 1954, che "quando si deforma apposta perché manca forza creativa, e per non essere realistici si deforma veramente; ma quando si è ligi a una nostra verità plastica allora non si deforma". Il crescente interesse verso un plasticismo sempre più libero trova maggiore espressione negli anni Trenta e Quaranta, quando si alternano soggetti antigraziosi, come le donne di Pavarolo, a rappresentazioni di emblematica serenità nei ritratti della moglie. La svolta espressiva di questi anni viene evidenziata da Casorati nel catalogo della II Quadriennale di Roma nel 1935: "Vorrei dipingere persone e cose semplicemente come le vedo e le amo: i miei sforzi d'oggi sono quindi intesi a liberarmi da tutte le teoriche, le ipotesi, gli schemi, i gusti, le rivelazioni, e le restaurazioni dei quali con generosa avidità si è avvelenata la mia giovinezza". Alla fine degli anni Quaranta, dopo gli avvenimenti della Seconda Guerra Mondiale e la scomparsa della madre, le opere si caricano di profonda malinconia, drammaticità e tensione emotiva, rinunciando definitivamente alla purezza formale per arrivare a fisionomie quasi caricaturali caratterizzate da fronti convessi e mani e piedi sproporzionati.

Nei primi anni Cinquanta le opere perdono la componente tragica e teatrale per sviluppare uno stile più disteso come nell'opera *Le stiratrici*, 1954. In questa tela l'atmosfera più serena, in cui la luce astratta e mentale, ma non totalmente priva di tensione, si fonde con l'aria e pervade ogni cosa creando, con i colori polverosi e preziosi, un gioco leggero di ombre e tonalità che esalta la poesia delle figure, definite sinteticamente con raffinato linearismo. Lo spazio, sviluppato su piani diversi delimitati sullo sfondo da paraventi, che permettono di ottenere una prospettiva giocata esclusivamente sul binomio colore e luce, dialoga con le immagini instaurando uno stretto rapporto tra esse e l'atmosfera sospesa che le avvolge.

Il soggetto delle stiratrici ha ispirato molti artisti, tra cui Edgar Degas, attento osservatore del popolo operaio, che più volte ha raffigurato la fatica delle donne al lavoro, e Picasso, il quale nell'opera *La repasseuse*, 1904, rappresenta una donna malinconica e dimessa che sopraffatta dalla sua condizione quotidiana e allo stesso tempo distaccata da essa, in un profondo stato di solitudine, assume un valore universale. Casorati non rappresenta di solito figure femminili al lavoro ma ritrae negli anni Trenta e Quaranta le donne di Pavarolo, contadine che lavorano nei campi, provate dalla fatica quotidiana mentre, estraniare dalla realtà, in un intimo e poetico momento di riposo, si lasciano sopraffare dalla stanchezza e dalla malinconia, in attesa di riprendere le loro attività.

Nell'opera *Le stiratrici* le figure non appaiono affaticate: la donna in primo piano, intenta a compiere il suo lavoro, con il busto protratto in avanti e le braccia piegate mentre preme sul ferro, sembra immobile, come in posa, malinconica e distante da ciò che sta facendo, mentre la figura seduta che dorme non sembra sopraffatta dalla stanchezza ma da uno stato di sogno che le permette di evadere dalla realtà accentuando la sua profonda solitudine. Esse rappresentano le caratteristiche tipiche delle figure casoratiane che, private della loro identità, divengono creature malinconiche e incapaci di comunicare. Le loro sono vite parallele in una dimensione sospesa, che animano composizioni nate dai solitari angoli dello studio: e la "continua conquista e riconquista della solitudine – di uno specificato tono di solitudine – si manifestano in Casorati come l'istinto felice, per cui un artista è originale suo malgrado, per un avventurato dono di natura" (G. Debenedetti, in *Casorati*, Editip, Torino, 1980, p. 61).

Elisa Morello



Edgar Degas, *Repasseuses (Le stiratrici)*, 1884-86 ca., Parigi, Museo d'Orsay

646

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Le stiratrici, 1954

Olio su tela, cm. 89,5x54

Firma in basso a sinistra: F. Casorati. Al verso sulla tela: etichetta e due timbri Galleria d'Arte Pirra, Torino / La Collezione Colongo / Febbraio - Marzo 1972 / Opera esposta con il n. 39: etichetta e timbro Galleria Gian Ferrari Milano / giugno 1959 / Mostra Ciclica / di Felice Casorati; sul telaio: timbro Galleria d'Arte Pirra, Torino: etichetta parzialmente abrasa con timbro Premio Marche [Ancona], con n. 0813: etichetta parzialmente abrasa Galleria Civica d'Arte Moderna - Torino / Mostra I Pittori Italiani dell'UNESCO: timbro Proprietà Padova: timbro Collezione Sergio Colongo, Biella.

Storia

Collezione Colongo, Biella;
Collezione privata

Esposizioni

Opere scelte, Torino, Galleria La Bussola, 1955;
Felice Casorati, testo di Luigi Carluccio, Biella, Galleria d'Arte Colongo, 18 gennaio - 1 febbraio 1959, cat. n. 14, illustrato;
Felice Casorati, Cortina d'Ampezzo, Circolo Artistico, 1959, cat. n. 1;
Omaggio a Felice Casorati alla Settima Mostra Nazionale Arti Figurative, Ancona, Sale del Premio Marche, 8 - 29 settembre 1963;

Casorati, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, aprile - maggio 1964, cat. n. 239, illustrato;

I pittori italiani dell'Unesco, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1 febbraio - 17 marzo 1968, cat. pp. 25, 99, illustrato;

Omaggio a Sergio Colongo. La collezione Colongo, Torino, Galleria Pirra, febbraio - marzo 1972, cat. n. 39, illustrato;
Felice Casorati, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 10 agosto - 3 settembre 2006, poi Milano, Farsettiarte, 20 settembre - 21 ottobre 2006, cat. n. 15, illustrato a colori.

Bibliografia

Luigi Carluccio, La pittura a Torino dopo il 1920, in Premio Arezzo di pittura. Omaggio a Casorati, S.T.I.A.V., Firenze, 1963, p. 107;

G. Pensabene, Poetica di Casorati, in Il Secolo d'Italia, 5 ottobre 1963;

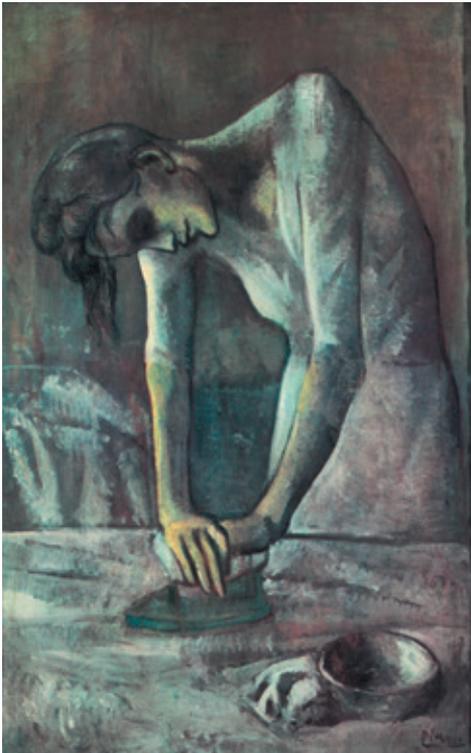
Luigi Carluccio, Casorati, Editrice TECA, Torino, 1964, n. 249;

Luigi Carluccio, Casorati, Editip, Torino, 1980, p. 108, n. 102;

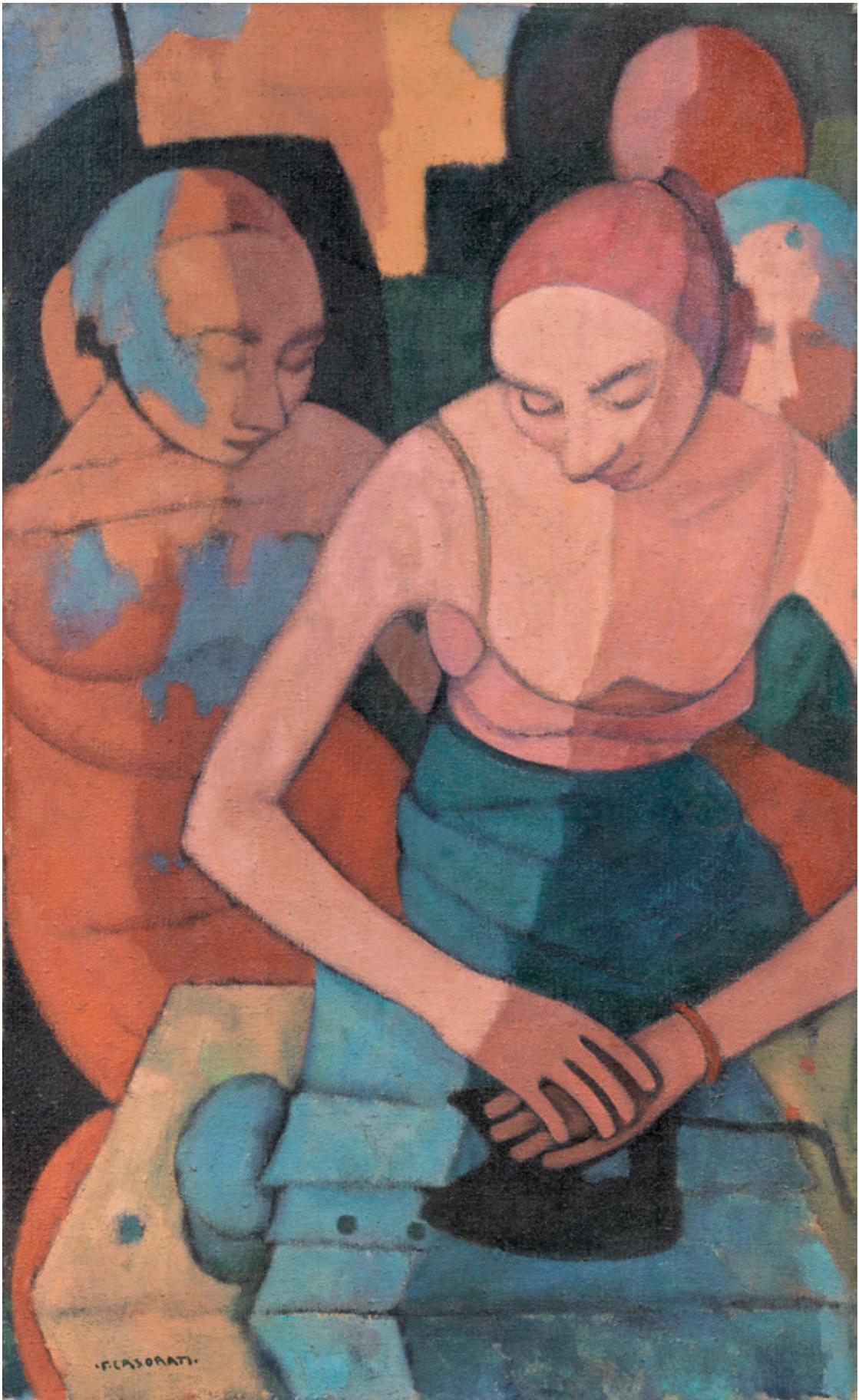
Maria Mimita Lamberti, Paolo Fossati, Felice Casorati 1883-1963, Fabbri Editori, Milano, 1985, p. 292;

Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, p. 426, n. 1007 (volume primo), fig. 1007 (volume secondo).

Stima € 60.000 / 90.000



Pablo Picasso, *La repasseuse*, 1904, New York, Guggenheim Museum



647

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Case e albero, 1928

Olio su tela, cm. 70x80

Al verso sulla tela: timbro Galleria del Milione, Milano; sul telaio: etichetta Galleria Milano, Milano, con data 1-7-931 e n. 328: etichetta Mostra Celebrativa di Sironi / Brescia / Associazione Artisti Bresciani / Gennaio / Febbraio 1963 / Catalogo n. 16: etichetta Galleria del Milione, Milano, con n. 2622 (opera datata 1930): etichetta Institute of Contemporary Art, Boston / M. H. De Young Memorial Museum, San Francisco / Fine Arts Center, Colorado Springs / Delaware Art Center, Willmington / Currier Gallery of Art, Manchester / Baltimore Museum of Art, Baltimore / Akron Art Institute, Akron / Sironi - Marini / Loan Exhibition 1953-1954, con n. 8 (opera datata 1929): timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 2622: etichetta Città di Verbania / I capolavori dell'arte contemporanea italiana / Luglio - Settembre 1954, con n. cat. 47: etichetta Capolavori d'Arte Moderna / nelle collezioni private / Mostra Inaugurale della / Civica Galleria d'Arte Moderna / Torino, novembre 1959 / racc. C: etichetta VII Quadriennale Nazionale d'Arte d Roma / Palazzo delle Esposizioni / Roma 1955-1956 / Mostra Antologica della Pittura e della Scultura / Italiana del Periodo 1910 - 1930: etichetta S.A. Galleria Milano / Arte Moderna / Milano, con n. 4125 (opera datata 1932): etichetta Proprietà Giuseppina Ceretti Gussoni.

Storia

Collezione Rossi;
Collezione Cesare Tosi, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 novembre 1955 - 30 aprile 1956;
Capolavori di arte moderna nelle raccolte private, Torino, Civica Galleria d'Arte Moderna, 31 ottobre - 8 dicembre 1959, cat. p. 53, n. 5, tav. 100, illustrato.

Bibliografia

Giampiero Giani, Mario Sironi, presentato da Luciano Anceschi, Edizioni della Conchiglia, Milano, 1944, tav. 63 (opera datata 1928);
Agnoldomenico Pica, Mario Sironi pittore, Edizioni del Milione, Milano, 1955, tav. 33 (opera datata 1929);
Agnoldomenico Pica, Mario Sironi pittore, ristampa riveduta, Edizioni del Milione, Milano, 1962, tav. 33 (opera datata 1929).

Stima € 50.000 / 80.000





648

648

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Piccole figure (Figura e scale), 1955

Olio su tela, cm. 36x48

Firma e data in basso a destra: Campigli 55; firma e titolo al verso sul telaio: Massimo Campigli "Figura e scale": timbro Galleria del Naviglio, Milano: etichetta Capolavori di arte moderna / nelle raccolte private / Mostra inaugurale della / Civica Galleria d'Arte Moderna / Torino, novembre 1959.

Storia

Collezione Cesare Tosi, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Capolavori di arte moderna nelle raccolte private, Torino, Civica Galleria d'Arte Moderna, 31 ottobre - 8 dicembre 1959, cat. p. 53, n. 5, tav. 79, illustrato.

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 685, n. 55-072.

Stima € 15.000 / 25.000



649

649

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Figure, 1953

Olio su tela, cm. 31x36,5

Firma e data in basso a destra: Campigli 53. Al verso, sulla tela e sul telaio: tre timbri Galleria d'Arte "Molino", Roma.

Storia

Galleria d'Arte "Molino", Roma;
Galleria d'Arte S. Mercuriale, Forlì;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista, Roma, 10-7-70, con timbro Galleria d'Arte S. Mercuriale, Forlì, e timbro Galleria d'Arte "Molino", Roma.

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 655, n. 53-077.

Stima € 20.000 / 30.000

Giorgio de Chirico, *Bacco*, 1923

Tra il 1920 ed il 1924 Giorgio de Chirico vive a Roma in via Appennini 25B, con la madre ed il fratello, e a Firenze, ospite del critico d'arte Giorgio Castelfranco, suo sostenitore e mecenate, che aveva conosciuto a Milano alla fine della prima guerra mondiale. In questi anni egli approfondisce i suoi studi sulle tecniche pittoriche, frequenta i luoghi di ritrovo degli intellettuali e partecipa attivamente al dibattito artistico, scrivendo numerosi articoli che pubblica su varie riviste, tra cui "La Ronda", "Il Convegno", "Primato" e soprattutto "Valori Plastici". Nello stesso periodo intensifica i rapporti, talvolta polemicamente conflittuali, spesso caratterizzati da diffidenza e reciproca incomprensione, con i surrealisti francesi.

Dal 21 marzo al 1 aprile 1922 Paul Guillaume gli dedica una mostra personale con più di cinquanta quadri: il percorso espositivo parte dalle prime opere metafisiche, prosegue con quelle dipinte a Ferrara e termina con i lavori più recenti, tra cui una copia del quadro *La muta* di Raffaello Sanzio, chiara dimostrazione delle sue nuove scelte stilistiche e del suo nuovo programma, indicato nel titolo di un suo saggio, intitolato *Il ritorno al mestiere*. L'impatto di questo nuovo corso è notevole, tanto che André Breton, nell'introduzione della mostra, scrive: "J'estime qu'une véritable mythologie moderne est en formation".

Dall'8 aprile al 31 luglio 1922 de Chirico è presente alla Fiorentina primaverile con gli esponenti del gruppo "Valori Plastici", Carrà, Giannattasio, Martini, Morandi, Oppo, Socrate, Spadini ed Edita Broglio. Contemporaneamente segue con interesse la nascita

della corrente definita "realismo magico", teorizzata in Italia da Massimo Bontempelli, di cui illustra il libro *Siepe a Nord Ovest* con immagini metafisiche e altre ispirate ad Arnold Böcklin.

Il quadro che qui viene presentato è stato dipinto proprio in questi anni ricchi di incontri e di ricerche che costituiscono una tappa fondamentale nell'evoluzione della carriera di de Chirico. L'artista è pienamente consapevole dell'importanza di quest'opera e della sua valenza paradigmatica, tanto che la presenta, assieme ad altre diciassette, alla Biennale romana tenutasi dal 4 novembre 1923 al 30 aprile 1924. La stessa Margherita Sarfatti la segnala nella sua recensione della mostra, raccolta in volume nel 1925, in cui è illustrata.

Il *Bacco* entra quindi nella collezione dell'amico Giorgio Castelfranco e nel febbraio del 1926 viene esposto alla Galleria Pesaro di Milano, in cui i quadri di Giorgio de Chirico dialogano con quelli di Carlo Carrà e Rubaldo Merello, scomparso quattro anni prima. Nel 1930 Castelfranco lo invia a New York, assieme ad altre opere della sua collezione, per la *Exhibition of Paintings by Giorgio de Chirico* tenutasi dal 21 maggio al 14 giugno alle Balzac Galleries. Il dipinto passa in seguito a Pier Maria Bardi, direttore della Galleria Palma di Roma. Dal 10 giugno al 9 settembre 1984 il quadro è esposto alla XLI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia; dal 14 dicembre 1986 al 31 gennaio 1987 è inserito nella mostra *De Chirico: gli anni Venti*, tenutasi a Verona alla



Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Bacchino malato*, 1593-94, Roma, Galleria Borghese

Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti e alla Galleria dello Scudo. Per questo dipinto Giorgio de Chirico attinge alla sterminata iconografia dedicata nei secoli al dio Dioniso/Bacco e raffigura un giovane adolescente con il capo incoronato con rami e foglie di vite e piccoli grappoli d'uva bianca. Un altro grappolo d'uva nera è posato sulla balaustra che si intravede nella parte inferiore del quadro. Il fondo è buio, privo di qualsiasi connotazione spaziale o temporale e la luce che illumina il volto del protagonista lo fa emergere dall'oscurità e lo spinge verso lo spettatore. I modelli possono essere individuati in alcuni famosi dipinti del XVI e XVII secolo (ad esempio il *Bacchino malato* di Caravaggio, della Galleria Borghese di Roma), fino alla più recente produzione dei preraffaelliti britannici di fine Ottocento. L'artista ignora sia i motivi allegorici dei vari *Trionfi di Bacco*, che le allusioni erotiche/orgiastiche di molti dipinti rinascimentali o neoclassici, ma riconduce la divinità ad una dimensione di silenzioso ed intimo raccoglimento interiore.

La scelta del soggetto è sintomatica e rappresenta uno dei punti fermi di tutta la produzione artistica di de Chirico e cioè il suo costante riferimento ai miti e ai personaggi dell'antichità classica. Il fatto di essere nato in Grecia, da genitori italiani, lo fa sentire (come aveva fatto Ugo Foscolo un secolo prima) erede e continuatore della tradizione culturale e artistica degli antichi greci e latini.

Gli esempi sono innumerevoli: dalle statue di Arianna addormentata nelle *Piazze d'Italia* ai manichini metafisici raffiguranti *Ettore e Andromaca*, dalle *Muse inquietanti* a *Oreste e Pilade*, dagli *Argonauti* ai *Combattimenti di gladiatori* e così via. Il suo classicismo prende forma a Monaco di Baviera, dove segue i corsi dell'Accademia di Belle Arti, ma si rafforza e diventa pienamente consapevole quando si trasferisce a Parigi e si confronta con altri artisti e intellettuali, per lo più ostili al classicismo accademico in nome di una rivalutazione della spontaneità creativa dei primitivi. In contrapposizione a chi, come Picasso, considerava una scultura africana molto più bella della Venere di Milo, de Chirico inserisce nei suoi quadri elementi classici (colonne, templi, statue) o raffigura personaggi e divinità della mitologia antica, come in questo caso Bacco, il dio del vino.

Un secondo motivo è legato al pensiero di Friedrich Nietzsche, che de Chirico ha cominciato a conoscere negli anni trascorsi a Monaco di Baviera, che ha fortemente condizionato la sua concezione dell'arte e della vita. Nel testo del 1872 *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* il giovane filosofo tedesco, allora ventisettenne, aveva proposto una ricostruzione della classicità radicalmente diversa rispetto a quella canonica, per lo più edulcorata e rassicurante. Alla concezione tradizionale di Winckelmann che vedeva gli antichi Greci assorti in una "nobile semplicità e quieta grandezza", Nietzsche contrappone l'idea di un conflitto tra due categorie opposte e simmetriche che fanno riferimento ad Apollo, simbolo della ragione, della riflessione, della calma imperturbabile e delle arti plastiche, e a Dioniso, simbolo invece dell'irrazionalità, dell'emozionalità, dell'ebbrezza e della musica. Per lui gli spiriti apollineo e dionisiaco trovano un equilibrio perfetto e una sintesi superiore nella tragedia attica, in particolare le opere di Sofocle. Tale equilibrio viene però rotto dalle opere di Euripide e dalla filosofia di Socrate, inizio, secondo lui, della decadenza del pensiero greco. Nietzsche termina la sua opera con l'auspicio che lo spirito dionisiaco possa rivivere nella musica tedesca, soprattutto quella di Wagner. Ricordiamo infine i *Ditirambi di Dioniso*, una raccolta di componimenti poetici scritti da Nietzsche negli ultimi anni di vita e pubblicati nel 1889.

Nello sguardo pensoso, ma non dimesso o rassegnato del personaggio, e ancor più nella scelta cromatica di questo dipinto, che privilegia una gamma ristretta di toni verdi, ocra e marroni, de Chirico sembra voler ricreare le atmosfere malinconiche e sofferte delle liriche di Nietzsche, aggiungendovi alcune connotazioni di carattere autobiografico.



Simeon Solomon, *Baccus*, 1867, Birmingham, Museum and Art Gallery

650

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Bacco, 1923

Olio su cartone applicato su tavola, cm. 33x51

Firma in basso a destra: G. de Chirico. Al verso: cartiglio A / 229: cartiglio 81 / De Chirico / Tête de Bacchus: etichetta De Chirico / Gli Anni Venti / Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea / Palazzo Forti / Galleria dello Scudo Verona / 14 dicembre 1986 - 16 febbraio 1987 / Opera esposta: etichetta De Chirico / Gli Anni Venti / Comune di Milano / Palazzo Reale / 6 marzo - 26 aprile 1987 / Opera esposta: etichetta Biennale di Venezia '84, con n. 176.

Storia

Collezione Giorgio Castelfranco, Firenze;
Collezione Pier Maria Bardi, San Paolo del Brasile;
Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Roma,
15 ottobre 1980, con n. 128/80.

Esposizioni

Biennale Romana, 1923;
Exhibition of Paintings by Giorgio de Chirico, New York, Balzac Galleries, 21 maggio - 14 giugno 1930;
Giorgio de Chirico, a cura di Piero Pacini, Cortina d'Ampezzo e Prato, Galleria Farsetti, dicembre 1981 - gennaio 1982, cat. n. III, illustrato;
Giorgio de Chirico, gli anni Venti, Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti e Galleria dello Scudo, 14 dicembre 1986 - 31 gennaio 1987, cat. pp. 72, 73,

illustrato a colori;

Giorgio de Chirico, gli anni Venti, Milano, Palazzo Reale, 6 marzo - 26 aprile 1987, cat. pp. 72, 73, illustrato a colori;
XLI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, a cura di Maurizio Calvesi, Venezia, 1984, cat. p. 65, n. 6, illustrato;
Aria d'Europa, de Chirico de Pisis, a cura di Luigi Cavallo, Milano, Focette, Cortina d'Ampezzo e Prato, Galleria Farsetti, giugno - settembre 1987, cat. tav. I, illustrato a colori.

Bibliografia

Giorgio Castelfranco, Giorgio de Chirico, in Mostra individuale dei pittori Carlo Carrà, Giorgio de Chirico e postuma di Rubaldo Merello, Bestetti & Tumminelli, Milano, 1926, n. 10;
Pia Vivarelli, Giorgio de Chirico 1888-1978, I. Catalogo, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 11 novembre 1981 - 3 gennaio 1982, De Luca Editore, Roma, 1981, p. 22;
Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume settimo, opere dal 1908 al 1930, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 398;
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. 113, n. 212;
Attilio Tori, Per un catalogo della raccolta Castelfranco. Museo Casa Rudolfo Siviero, Regione Toscana, Firenze, 2014, p. 46.

Stima € 180.000 / 250.000



Jan van Dalen (attr.), *Il giovane Bacco*, 1650 ca.

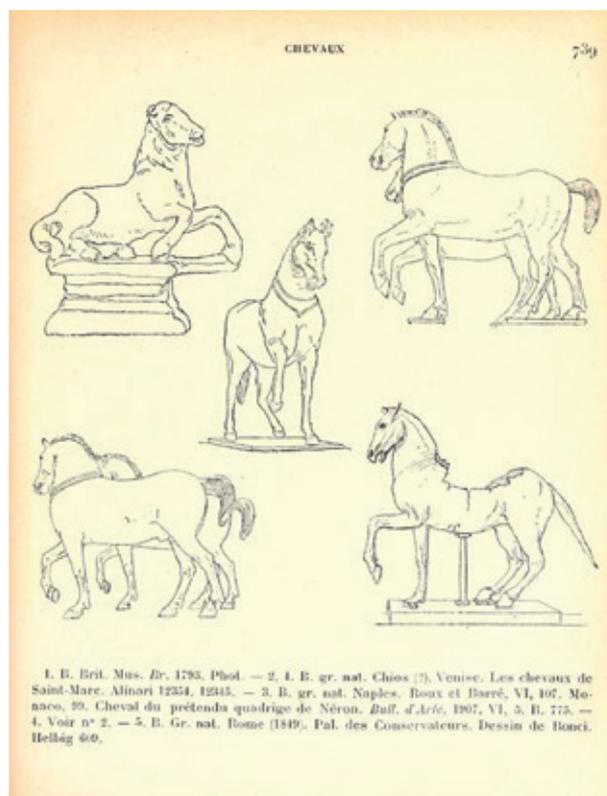
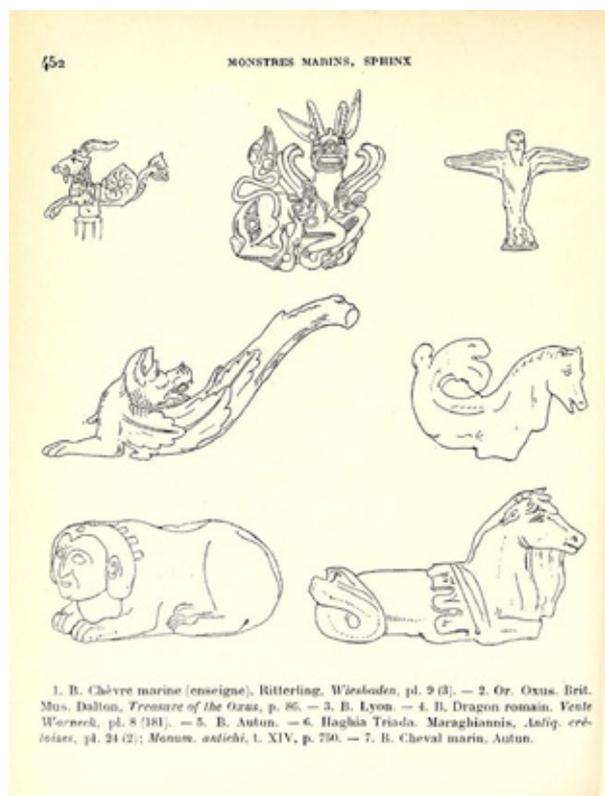


Giorgio de Chirico

Cavalli e zebra in riva al mare, 1930 ca.

Nel 1926 Giorgio de Chirico si trova a Parigi dove, con l'opera *Les rivages de la Thessalie* (1926), in cui Achille fa riposare il proprio destriero, dà inizio ad una serie di opere in cui il tema del cavallo, affrontato già dall'età di nove anni nel primo disegno raffigurante *Cavallo in corsa*, e presente in tutto il suo percorso creativo secondo diversi registri interpretativi, diviene enigmatica identificazione del mito ellenico. Inizialmente legati all'immagine della filosofia e mitologia di Nietzsche, nel periodo metafisico troviamo questi nobili destrieri, carichi di significati diversi, nelle rigide silhouettes dei monumenti equestri nelle piazze o come elementi di una giostra, legati ai ricordi d'infanzia. Probabili allegorie della parte selvaggia dell'animo umano, dell'aspetto dionisiaco che va ammansito, sembrano trovare un particolare legame con il testo di Coué, caro all'artista e a suo fratello Savinio, *Il dominio di noi stessi*, sulla cui copertina è raffigurato un uomo disarcionato e trascinato da un cavallo (Maurizio Fagiolo Dell'Arco, in *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929*, Milano, 1982, p. 122). Negli anni Venti diventano i fedeli destrieri dei cavalieri erranti, per poi richiamare le mitiche storie raffigurate sul frontone di Olimpia o su quello del Partenone, e ricordare i cavalli dei Dioscuri, quelli di Achille, di Agamennone o di Ippolito e dei suoi compagni, divenendo dal 1926 gli unici protagonisti della scena. Rappresentati principalmente in coppia, sulle rive del Mar Egeo, in un paesaggio mitico dalle atmosfere sospese e senza tempo, in cui si scorgono templi e rovine antiche, i cavalli sembrano essere dionisiacamente in armonia con i "cavalloni", divenendo elementi vitali della composizione, come afferma Jean Cocteau in *Le Mystère Laïc*, 1928: "De Chirico, nato in Grecia, non ha più bisogno di dipingere Pegaso. Un cavallo davanti al mare per i suoi colori, i suoi occhi, la sua bocca, assume l'importanza del mito" (in *Giorgio de Chirico 1920-1950*, Milano, 1990, p. 70).

Il cavallo nel corso degli anni, si carica di valori profondi e vari come nell'opera *Le Peintre de Chevaux*, 1927, con cui de Chirico sembra sottolineare il valore della ripetizione del soggetto, trasponendo in una sorta di "autoritratto" la figura sacra dell'iconografo San Luca, raffigurato da Raffaello, che qui diventa un manichino-pittore, il "pictor classicus" erede dell'antica cultura, come Apelle, colto nell'atto di dipingere la testa di un cavallo, che insieme alla tavolozza è l'unico elemento cromatico e



vivo della composizione, creando un'immagine emblematica della pittura.

Cavallo e zebra in riva al mare, del 1930 ca., viene inserito da Maurizio Fagiolo dell'Arco in un gruppo di importanti opere in cui de Chirico ripropone tutti gli elementi che caratterizzano le composizioni degli anni Venti che, a distanza di pochi anni, si arricchiscono di elementi più giocosi e liberi: i guerrieri in combattimento perdono la lancia, i trofei si arricchiscono di monumenti che assumono l'aspetto di giocattoli e ai cavalli in riva al mare vengono affiancate le zebre. Ed è sempre Maurizio Fagiolo dell'Arco a suggerire come de Chirico riproponga questi temi seguendo la filosofia di Nietzsche, che nelle sue *Considerazioni inattuali* scrive: "Il passato e il presente sono la stessa identica cosa, cioè tipicamente uguali in ogni varietà, e costituiscono [...] una struttura immobile e di significato eternamente uguale" (Friedrich Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, in Maurizio Fagiolo Dell'Arco. *De Chirico. Gli anni Trenta*, Milano, 1991, p. 105). In questa tela il paesaggio è arricchito dalle rovine di un tempio sullo sfondo e da alcuni frammenti di colonne sull'arenile, lontano ricordo delle coste della Tessaglia, particolarmente care a de Chirico, dove il mare limpido e il cielo sereno suggeriscono un'atmosfera immobile e senza tempo che avvolge i due animali, i cui corpi ricordano con le loro silhouettes i modelli raffigurati nel *Répertoire de la statuarie grecque et romaine* di Salomon Reinach. Il cavallo bianco rigido sulle quattro zampe e definito plasticamente attraverso forme sintetiche, sembra derivare dai fregi dell'antica Grecia; mentre la zebra accovacciata ai suoi piedi sembra suggerire le grandi sculture egizie. In uno scritto giovanile del 1911-13 de Chirico racconta: "E penso ancora all'enigma del cavallo nella sua essenza del dio marino [...] Lo immaginai scolpito in marmo puro e limpido come un diamante, piegato sulle gambe posteriori come una sfinge, con tutto l'enigma e l'infinita nostalgia delle onde nei suoi occhi" (Giorgio de Chirico, in *Giorgio de Chirico 1920-1950*, cit., p. 70). La presenza della zebra, che compare per la prima volta in un'opera pubblicata nella monografia di Waldemar George del 1928, potrebbe derivare dalle suggestioni del mondo reale come il manifesto pubblicitario, che suscita particolare interesse in de Chirico: "Così Parigi. Ogni muro tappezzato di réclames è una sorpresa metafisica; e il putto gigante del sapone Cadum, e il rosso puledro del cioccolato Poulain sorgono con la solennità inquietante di divinità dei miti antichi" (Giorgio de Chirico, in *De Chirico gli anni Venti*, Milano, 1986, p. 125). Affascinato dalle creazioni di Leonetto Cappiello, con il quale si può cogliere una affinità di intenti, in quanto egli rivoluziona le regole della grafica pubblicitaria utilizzando soggetti privi di attinenza con i prodotti per creare immagini memorabili, de Chirico potrebbe aver ripreso sia la suggestione del cavallo rosso della Poulain nelle coppie di cavalli in riva al mare, che la zebra rossa del manifesto del Cinzano. Così la zebra viene accostata al cavallo bianco divenendo un elemento nuovo e straniante, che accresce l'emozione metafisica provocata dall'opera.

Elisa Morello



Giorgio de Chirico, *Le Peintre de Chevaux*, 1927



Giorgio de Chirico nel suo studio

651

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Cavallo e zebra in riva al mare, 1930 ca.

Olio su tela, cm. 73,5x91,7

Firma in basso a destra: G. de Chirico.

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Roma, 26 maggio 1988, con n. 21/88/CB.

Bibliografia

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta, Seconda edizione, Skira editore, Milano, 1995, p. 105, n. 1; Giorgio de Chirico. Catalogo generale, vol. 3/2016, opere dal 1913 al 1976, Maretti Editore, Falciano, 2016, p. 107, n. 997.

Stima € 350.000 / 450.000



Fidia, fregio del Partenone, Londra, British Museum (part.)



Gino Severini, *Natura morta con tavolozza*, 1943

Natura morta con tavolozza, 1943, appartiene ad un folto gruppo di opere che Gino Severini dipinge dall'inizio degli anni Quaranta fino al 1948 circa, periodo in cui ritorna a modalità cubiste più spiccate; in queste nature morte, di impatto immediato e grande vivacità compositiva, Severini abbandona i volumi severi e i profili affilati che caratterizzano i dipinti realizzati negli anni Trenta, recuperando ora una naturalezza espressiva abbastanza insolita nel clima di quegli anni sconvolti dalla Seconda Guerra Mondiale. Rivolgendosi nuovamente alle composizioni dei suoi amici cubisti come Picasso, ma soprattutto al Braque degli anni Venti, l'artista recupera le istanze geometrizzanti del Cubismo liberandole però da ogni rigidità e associandole a una "joie de vivre" e ad un piacere del dipingere che rimandano a Matisse.

Nelle opere di questo periodo Severini ricorre dunque ancora una volta al metodo di scomposizione cubista, ma libero da regole troppo vincolanti per la sua fantasia, che si apre verso nuove avventure cromatiche e formali, fino alla pura astrazione, a cui approderà nel 1949.

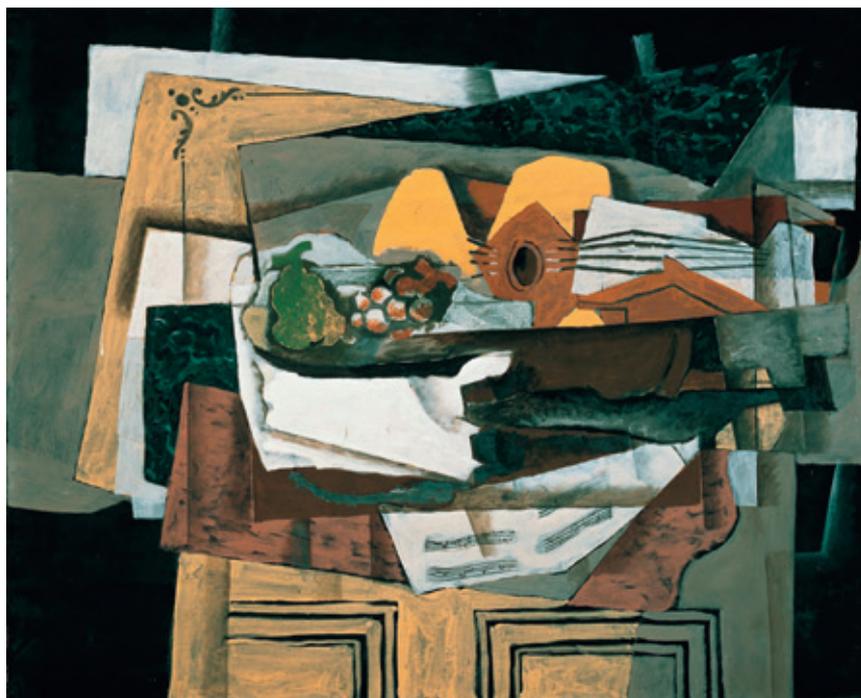
È a partire dalla metà degli anni Quaranta che nelle sue opere "appare una linea di sintetismo lirico ed essenziale che lo ricongiunge direttamente a Matisse con la sua pittura liquida e luminosa, di larghe e modulate pennellate imbevite di colore puro, squillante come i colori del Mediterraneo, che prendono anche in Severini il sopravvento sulle brume grigie degli anni Trenta" (Gabriella Belli, in *Gino Severini 1883-1966*, Milano, 2011, p. 203).

Del resto, nel 1944, Severini dedica una monografia a Matisse, pubblicata a Roma, come testimonianza delle persistenti affinità elettive che lo legano all'amico di vecchia data.

In opere come *Natura morta con tavolozza*, gli oggetti, tolti dall'ambiente quotidiano del pittore (la brocca, la tavolozza, lo strumento musicale, il cestino con i fichi), sono disposti sul piano inclinato di un tavolo, contro un fondo bipartito tra i fiorami di una carta da parati (che Severini comprava appositamente perché facesse da sfondo alle sue composizioni) e un piano completamente



Gino Severini, *Natura morte*, 1919



George Braque, *The Pantry*, 1920, Vienna, Albertina

neutro; il pittore imprime agli oggetti una spazialità impostata sul continuo variare dei punti di vista, i piani cromatici e le ombre colorate che costituiscono il perimetro degli oggetti interferiscono di continuo tra loro raggiungendo risultati di alta qualità decorativa. "Soprattutto in questi dipinti si nota una progressiva astrattizzazione dell'immagine, una geometrizzazione spinta a un grado estremo che allinea sul piano, sulla superficie, linee curve e linee rette, intersezioni di rettangoli e triangoli colorati le quali alludono all'oggetto, lo designano, direi, simbolicamente, ne danno l'equivalenza grafica per "cifra", ma senza stringerlo in alcun modo. L'oggetto, malgrado tutto, tiene, resiste, ma più che mai come puro pretesto formale, come modo di scompartire spazi e di articolare in quegli spazi tasselli di colore. [...] Il tutto dipinto con raffinata semplicità, per campiture piane e precise ma continuamente frante, rese vibranti dagli accostamenti e dalle giustapposizioni cromatici" (Daniela Fonti, *Gino Severini. Catalogo ragionato*, Milano, 1988, p. 475).

Natura morta con brocca, esposta a Roma insieme ad altre otto composizioni neocubiste alla IV Quadriennale Nazionale d'Arte del 1943, e forse realizzata proprio per tale importante occasione, è tra le opere che contribuisce ad accrescere in questi anni la fama di Severini; l'artista può adesso insegnare ai giovani pittori che lo seguono la pulizia della tavolozza, l'importanza del mestiere e la necessità della cultura.

La stesura pittorica di *Natura morta con brocca* è fluida e libera, impostata su larghe pennellate e tesa alla ricerca di puri valori decorativi e agli anni Quaranta rimanda la scala cromatica basata sui toni del grigio e del verde con sprazzi di rosso. È un periodo di intenso lavoro – tra il 1940 e il 1948 si contano quasi 200 olii che si sommano a mosaici, tempere e disegni – e di riconoscimenti che culmina con la pubblicazione nel 1946 del primo volume di memorie intitolato *Tutta la vita di un pittore* e con l'esposizione personale di 33 opere alla Biennale di Venezia nel 1950.

Negli anni bui del conflitto mondiale, a Roma, nello studio di via Paulucci de' Calboli, Severini sembra affermare come la pittura sia per lui il mezzo per evadere dalle angustie del presente, rifugiandosi così nel suo mondo fatto di intimità, di oggetti del quotidiano e di carte da parati fiorite che dialogano dal piano di un tavolino da salotto, cercando così di suscitare in chi osserva opere come *Natura morta con tavolozza* "una soddisfazione profonda, il riposo, il piacere più puro dello spirito appagato".

I quadri dipinti a Roma dal 1940 al 1946, anno in cui Severini si trasferirà a Meudon, "nascono sotto il segno di una sorprendente continuità stilistica e d'ispirazione e segnano un felice abbandono alla pittura da parte dell'artista sessantenne. Di piccolo e medio formato, essi rispecchiano l'intensa vocazione per il mondo privato degli affetti familiari verso il quale lo spinge la tragedia della guerra mondiale. Nelle nature morte il soggetto prevalente sono gli oggetti quotidiani dell'atelier [...] che vengono di volta in volta rimpaginati in *scenografie* ricche di ritmo e grazia decorativa, come variazioni musicali su un tema prediletto" (Daniela Fonti in *Severini. L'emozione e la regola*, Milano, 2016, p. 33).

Silvia Petrioli



Copertina dell'autobiografia di Gino Severini *Tutta la vita di un pittore*, 1946

652

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Natura morta con tavolozza, 1943

Olio su tela, cm. 100x81

Firma in basso a destra: G. Severini. Al verso sul telaio: etichetta Esposizione d'Arte Italiana / Buenos-Aires / 1947: timbro Vittorio Barbar[oux] / Opere d'Arte: etichetta IV. Quadriennale d'Arte Nazionale / Roma / 1943-XXI, con n. 414: etichetta Galleria Santa Radegonda, Milano / Mostra personale / dal 10 maggio al 5 giugno 1946: timbro Galleria Santa Radegonda, Milano; sulla cornice: etichetta IV. Quadriennale d'Arte Nazionale / Roma - MCMXLIII - A XXI.

Storia

Collezione Bancina, Parigi;

Collezione privata

Esposizioni

IV Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 maggio - 31 luglio 1943, cat. n. 16 o n. 18; Gino Severini, Milano, Galleria Santa Radegonda, 10 maggio - 5 giugno 1946, cat. n. 30; Esposizione d'Arte Italiana, Buenos Aires, Galleria Muller, 1947, cat. n. 90.

Bibliografia

Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori - Daverio, Milano, 1988, p. 494, n. 744.

Stima € 110.000 / 160.000



Interno dello studio di Gino Severini, Roma, metà anni Quaranta





653

653

René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

Natura morta, 1910

Olio su tela, cm. 38x55

Firma e data in basso a sinistra: R. Paresce 1910.

Certificato su foto di Rachele Ferrario, con n. 5/10.

Bibliografia

Rachele Ferrario, René Paresce. Catalogo ragionato delle opere, Skira editore, Milano, 2012, p. 151, n. 5/10.

Stima € 10.000 / 15.000



654

654

René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

Natura morta / Composizione, 1922

Olio su tela, cm. 22x33

Firma e data in basso al centro: R. Paresce - 1922.

Esposizioni

René Paresce. La magia del colore, 1919 / 1929, a cura di Rachele Ferrario, Farsettiarte, Milano, 27 maggio - 30 giugno 1998, poi Cortina, 8 - 30 agosto 1998, poi Prato, 16 settembre - 10 ottobre 1998, cat. pp. 41, 75, n. 15, illustrato a colori;

René Paresce e Les Italiens de Paris, Marsala, Convento del Carmine, 10 luglio - 17 ottobre 2004, cat. n. 6, illustrato.

Bibliografia

Rachele Ferrario, René Paresce. Catalogo ragionato delle opere, Skira editore, Milano, 2012, p. 169, n. 2/22.

Stima € 10.000 / 18.000

Giorgio de Chirico

Natura morta con ortaggi

Nei primi vent'anni o poco più della sua attività meglio conosciuta (1908-1930), de Chirico ha praticato più che non si creda e sempre con scopi ben precisi il genere della natura morta.

Nature morte sono i frutti posati sui parallelepipedi grigi della metafisica parigina: caschi di banane, ananas, carciofi, tra fuggenti o labirintiche prospettive di edifici, che trasmettono l'eco spaesata di terre lontane o alludono alla misteriosa meccanica sognata negli enigmatici ed enormi ortaggi francesi: "*deux artichauts de fer me regardent. Qu'est que ça veut dire le rêve des artichauts de fer?*".

Nature morte sono naturalmente anche le statue o teste di gesso che li accompagnano.

Nature morte sono i guanti, gli occhiali, le uova, i libri dalle copertine gialle, i piedi di gesso, i rotoli di papiri indecifrabili, le palle verdi di pezza e i mille oggetti colorati e misteriosi che de Chirico mette in posa sui piani inclinati della metafisica. Così come i pesci di zinco postati su cavalletti nelle stanze ferraresi, o i rocchetti di filo, le scatole di spolette o di fiammiferi, i bastoni e gli anelli di zucchero in pasta, i biscotti e i panini, le carte da visita e gli attrezzi per la pesca, le carte anatomiche, le squadre e i "quadri nei quadri" dell'universo iconografico che incessantemente lo inquieta tra il 1915 e il 1917, finché natura morta stessa non diviene l'uomo, che perde ogni sia pur lontana eco corporea di muscoli, sangue e carne, riformulandosi nelle fattispecie di manichino composto di legni e di ferro.

Tutto il mondo di de Chirico è una natura morta, dal momento che egli predicava l'assenza dell'uomo nell'uomo e l'analogia intercambiabile tra uomo e statua, analogia che dal mito di Pigmalione fino a Kokoschka e alla sua bambola, doppio "erotico" della bellissima Alma Mahler, ha sedotto moltissimi artisti.

Ma vi è un momento in cui de Chirico, fin dal 1915, con una prima – tradizionalissima – natura morta di frutta riporta i piedi nella tradizione, e lo fa per "studio": non v'è infatti per chi dipinga, nessun mezzo migliore per impadronirsi del linguaggio di un artista che lo affascina, che copiarlo: come a Parigi, nel 1913, vistando una fiera di girasoli, Giorgio ne aveva dipinto un vaso copiando Van Gogh, così – giunto a Ferrara nell'estate del '15, decise di familiarizzarsi con la succosa pittura dei Ferraresi, come l'Ortolano, il Garofalo, il Mazzolino o Dosso stesso, dipingendo una bella natura morta di sola frutta dai colori accesi, con una mela cotogna, due pere, dell'uva nera e una mela rossa posate su un drappo bianco.

Lo stesso fa, con risultati alterni, dovuti sia alla povertà dei materiali, spesso cartoni, sia all'eccesso di sperimentazione tecnica, dal 1919 al 1924, passando in rassegna ogni tipo di linguaggio, dal caravaggesco a Delacroix, ma senza arrivare all'azzardo del francese di sbattere sulla nuda terra, in aperta campagna, insieme ai fucili e agli arnesi di caccia, una lepre, un fagiano, una coturnice e un paio di grossi astici... giusto per il tono del colore!



Giorgio de Chirico, *La rêve transformé*, 1913

Impressionanti tornano ad essere le nature morte di de Chirico nel 1925, in procinto di tornare a Parigi, dove il genere diventa, nel 1926-28, una componente privilegiata dei nuovi interni metafisici, indulgendo spesso agli effetti del monocromo che poi furono largamente imitati da Magritte. Dopo la crisi del '29 anche la pittura di de Chirico subì una svolta, o meglio, uno sdoppiamento: le opere di gusto fantastico e surreale erano le meno richieste e capite, e quindi diminuirono di numero e soprattutto l'artista sfogò la sua vena inventiva in dipinti su carta o di minori dimensioni, mentre per la clientela borghese, tra i quali anche degli appassionati parenti di Léonce Rosenberg, il suo mercante, egli sfoderò una serie di nature morte chiare, che ricordano un po' come toni e cromatismo le opere di Renoir, alcune delle quali, per impegno e dimensioni, sono veramente notevoli.

Il nostro quadro, dipinto quasi sicuramente in Italia tra il 1931 e il 1932, è probabilmente il pendant della *Natura morta con coltello*, già in collezione de Chirico (Bruni, I, 2, n. 3): i due dipinti hanno infatti le stesse dimensioni (cm 80 x 140) e presentano lo stesso schema compositivo, con il rialzo centrale dovuto alla cesta nel nostro quadro e all'alzata coperta dal drappo bianco nel quadro di casa de Chirico. Soprattutto nel dipinto qui analizzato, de Chirico sfoggia una notevole maestria pittorica nella magistrale esecuzione della verza, e non siamo forse lontani dal vero se pensiamo a qualche incursione del Maestro, che proprio in quegli anni cominciò a rifrequentare Firenze, nei depositi di Palazzo Pitti o degli Uffizi, dove si trovavano numerose le nature morte del Bonzi, detto il Gobbo dei Caracci o di Simone del Tintore, che indubbiamente presentano diverse affinità con questa.

Paolo Baldacci



Giorgio de Chirico, *Natura morta*, 1915



Giorgio de Chirico, *Natura morta con coltello*, già collezione dell'artista, probabile pendant del lotto 655

655

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Natura morta con ortaggi, prima metà anni Trenta

Olio su tela, cm. 80x140

Firma in alto a destra: G. de Chirico.

Dossier storico artistico a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Roma, maggio 2001; certificato su foto Archivio dell'Arte Metafisica, Milano, 5 aprile 2016, con n. 2/2016: l'opera è stata autenticata nell'aprile 2016 dall'Archivio dell'Arte Metafisica, a firma di Paolo Baldacci e Gerd Roos, e sarà inclusa nel Volume IV (1930-1933) del Catalogo Ragionato di Giorgio de Chirico, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, in corso di pubblicazione per le edizioni Umberto Allemandi - Archivio dell'Arte Metafisica (numero provvisorio di archiviazione NAM110); certificato su foto di Antonio Vastano, Civitanova Marche, 23 giugno 2016; certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 10 febbraio 2017, con n. 074/02/17 OT.

Esposizioni

La natura morta nel '900 italiano, opere dal 1910 al 1978, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 27 febbraio - 30 aprile 2000, illustrato a colori sul depliant; Giorgio de Chirico. Capolavori ed opere scelte nelle collezioni piemontesi e lombarde, Arona, Villa Ponti, 14 luglio - 14 ottobre 2001, cat. pp. 45, 46, 47, illustrato a colori.

Bibliografia

Maurizio Fagiolo dell'Arco, De Chirico gli anni Trenta, prefazione di Paolo Picozza, Mazzotta, Milano, 1998, p. 84.

Stima € 200.000 / 300.000



Pier Paolo Bonzi (il Gobbo dei Carracci), *Natura morta con verze e cavoli*, inizio XVII secolo, Firenze, Palazzo Pitti (depositi)





Paesaggio dalmata



Anton Zoran Music, *Cavallini*, 1951

Il goriziano Anton Zoran Music è un uomo di frontiera, nato nel 1909 dove la pianura friulana dell'allora Impero Austro Ungarico, odierna Slovenia, degrada tra le montagne del Carso, immersa tra le doline e i canali di calcare bianco; si tratta di un confine geografico dove confluirono nei secoli culture e spiritualità diverse che riuscirono a mescolarsi mantenendo al contempo le proprie peculiarità; cultura bizantina e slava mischiata all'eleganza inquieta dei mitteleuropei di Vienna e di Praga e unita alla razionalità veneta.

Nel 1944 Music viene arrestato dalla Gestapo, trasportato a Trieste e imprigionato per quattro settimane in una strettissima cella nel sottosuolo: messo davanti alla scelta di entrare nei reparti speciali istriani associati alle S.S. o di andare in Germania, l'artista sceglie la deportazione a Dachau. A novembre è registrato come prigioniero numero 128231, verrà liberato dagli americani nell'aprile del 1945.

Music scriverà di questo periodo: "Ancora oggi mi accompagnano gli occhi dei moribondi come centinaia di scintille pungenti che mi seguivano mentre mi facevo strada, scavalcandoli [...] Disegnando mi aggrappavo a mille particolari. Quanta tragica eleganza in questi corpi fragili [...] Ero come in una morsa di uno stato febbrile, con irresistibile necessità di disegnare per non farmi sfuggire questa grandiosa e tragica bellezza [...] Ho imparato a vedere le cose in un altro modo. Anche nella pittura più tardi non è che sia cambiato tutto. Non è che per reazione agli orrori abbia riscoperto la felice infanzia. I cavallini, i paesaggi dalmati, le donne dalmate c'erano anche prima. Ma dopo ho potuto vedere tutto altrimenti. Dopo le visioni di cadaveri, spogli di tutti i requisiti esterni, di tutto il superfluo, privi di maschera dell'ipocrisia, delle distinzioni di cui si coprono gli uomini e la società – credo di aver scoperto la verità, di aver capito la verità – la terribile e tragica verità che mi è stato dato di toccare. I paesaggi dalmati sono ritornati – hanno perso tutto quello che era di troppo e di pettegolo. Si sono aggiunti i paesaggi senesi – cadaveri spogli, martorizzati dalle intemperie. Mi ci voleva – per la pittura almeno – questa grande lezione" (Anton Zoran Music, in *Omaggio a Zoran Music, opere dal 1944 al 1984*, 1987, pp. 100-101).

Il ritorno dall'inferno di Dachau è per la pittura di Music un riconoscersi nei paesi e nelle genti; i cavallini di Music, come quelli presentati nel dipinto *Cavallini*, 1951, rappresentano parte integrante dei luoghi della sua memoria, che l'artista muta in luoghi di poesia con una sorta di furore visionario; nelle opere di questo periodo l'adesione al dato naturale permane, ma trasfigurata in una visione lirica, sganciata dalla realtà concreta delle cose. La pittura di Music diviene così l'espressione di una consapevolezza: la rottura che si è creata dentro di lui fa sì che quella rappresentata divenga una realtà impenetrabile, da contemplare, una realtà "altra", di cui ha nostalgia, inafferrabile come il senso della vita.

La serie dedicata ai cavalli si inquadra nel periodo tra il 1947 ed il 1953, sebbene Music la riprenda nuovamente negli anni Sessanta; i primi *Cavallini* compaiono subito dopo le *Vedute* di Belgrado e di Venezia, dopo la liberazione dal campo di concentramento e dopo essere tornato alla propria vita di pittore a Venezia.

Cavallini, 1951, un olio giocato sui toni dell'ocra, presenta un folto gruppo di animali che si mostrano allegri, si muovono in branco, al trotto, con le orecchie rivolte verso il cielo; sullo sfondo due montagne scure che contrastano con i variegati colori dei pelami equini che variano dal rossiccio, al marrone chiaro, fino al nero.

Nei cavalli di Music non vi è nulla della classica iconografia mediterranea, non si ritrova nelle sue opere la maestosità greco-romana o l'eleganza di Donatello, nei suoi dipinti non sono rappresentati guerrieri o animali veloci, mitici, non vi sono selle, scudi o lance, ma solo semplici animali, liberi e selvaggi, con le grotte dai colori che si confondono con il paesaggio.

Ciò che è alla base del lavoro di Music è la scelta del tipo e la qualità del supporto: la materia pittorica, usata quasi sempre in pasta sottile, è ottenuta diluendo il pigmento preso direttamente dal tubetto, il diluente è quindi il solo medium che il pittore usa per manipolare il colore.

La pasta lascia così intravedere la trama della tela sottostante, che contribuisce a determinarne l'effetto pittorico; questa relazione pigmento-supporto sarà la peculiarità che caratterizzerà tutta la sua produzione.

Nelle opere collocabili tra il 1947 e la fine degli anni Sessanta, come i nostri *Cavallini*, la scelta cromatica è fondamentale legata ai colori terrosi di origine minerale che uniti al bianco e al nero conseguono diversi valori tonali; la rappresentazione non si avvale di una prospettiva centrale ma si svolge per campiture di colore autonome, tra loro contrapposte. All'interno di queste campiture



l'artista interviene con delle pennellate di colore più scuro che servono a delineare le forme e a identificare le strutture: delicati e calibrati tocchi di azzurro e grigio fanno pulsare le calde ocre e le terre bruciate, su tutto un picchietto di tocchi chiari e scuri trasformano il dipinto in una sorta di spartito musicale sul quale vengono collocate vibranti note.

È questo un mondo dove spazio, tempo e luce si uniscono nel silenzio di una tela che diviene pietra, al cui interno è racchiusa l'eternità.

Music ha sempre rifuggito le regole e le imposizioni dell'Accademia e delle Avanguardie, arrivando a realizzare una pittura unica, schietta, priva di orpelli, che si pone direttamente a contatto con lo spettatore.

I cavallini qui descritti tendono all'essenzialità stilistica e iconografica e si muovono in un flusso ipnotico, passando senza fermarsi davanti a chi li osserva; contemplando opere come questa si avverte il senso della precarietà umana, la difficoltà di comprendere l'essenza della vita; si tratta di una poetica che evita il presente e lo supera evocando luoghi senza tempo.

"Ciò che maggiormente si apprezza in Music, se vogliamo, è il suo tocco delicato e finissimo, i magici mezzi toni, le ombre che paiono materializzarsi d'infinito e che fanno intuire, scoprire, senza sottolineature, quei cavallini che passano o quelle figure che popolano il suo mondo vivente in un ambiente elegiaco, di sogno" (Everardo Dalla Noce, *Una misteriosa favola interiore*, in *Omaggio a Zoran Music*, cit. p. 13).

Silvia Petrioli

656

Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

Cavallini, 1951

Olio su tela, cm. 73x100

Firma e data in basso al centro: Music / 1951; firma, titolo e data al verso: Music / Cavallini / 1951; numero d'archivio al verso sul telaio: 51/025-O.

Certificato con foto Contini Galleria d'Arte, con n. 51/025-O.

Stima € 200.000 / 280.000



Paesaggio della Dalmazia



657

Tancredi

Feltre (Bl) 1927 - Roma 1964

Luci di Venezia, 1959

Tempera su carta applicata su tela, cm. 98x138

Firma in basso a destra: Tancredi. Al verso sul telaio: etichetta e timbri Galleria d'Arte Il Canale, Venezia; etichetta Galleria Martano, Torino "Mostra Antologica di Tancredi" aprile 1968, con timbro Galleria Martano, Torino.

Storia

Galleria Il Canale, Venezia;
Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

Mostra antologica di Tancredi, Torino, Galleria Martano, aprile 1968, cat. p. n.n., illustrata.

Stima € 50.000 / 80.000



Tancredi davanti a un suo dipinto



658

Alberto Magnelli

Firenze 1888 - Meudon 1971

Lumière, 1936

Olio su tela, cm. 49,5x70,5

Firma e data in alto a sinistra: Magnelli / 36; firma, titolo e data al verso sulla tela: Magnelli / "Lumières" / Paris 1936; timbro Lorenzelli Arte, Milano; sul telaio: etichetta Lorenzelli Arte, Milano, con n. 010270.

Storia

Collezione Molina, Pavia;
Lorenzelli Arte, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto Lorenzelli Arte, Milano, in data 10.11.87, con n. 010270.

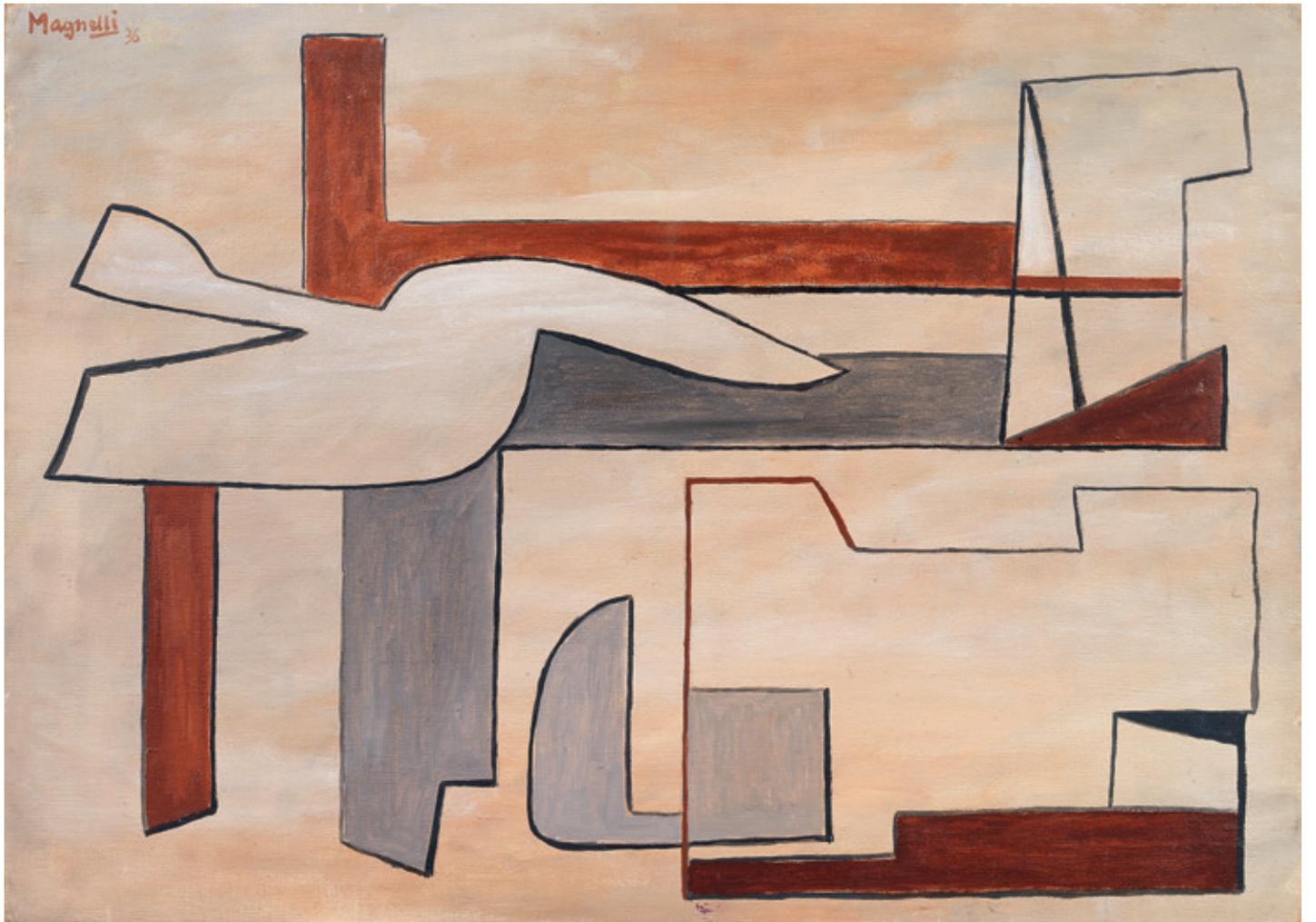
Esposizioni

Alberto Magnelli, opere dal 1917 al 1964, Milano, Ruggerini & Zonca Arte Moderna, ottobre - novembre 1991, cat. n. 7, 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 1993, poi Prato, 15 - 30 settembre 1993, poi Milano, 7 - 30 ottobre 1993, cat. n. 35, illustrato a colori.

Bibliografia

Anne Maisonnier, Alberto Magnelli. L'oeuvre peint, catalogue raisonné, XXe siècle, Parigi, 1975, p. 113, n. 455.

Stima € 60.000 / 90.000



659

Atanasio Soldati

Parma 1896 - 1953

Composizione, 1951

Olio su tela, cm. 43,7x57,2

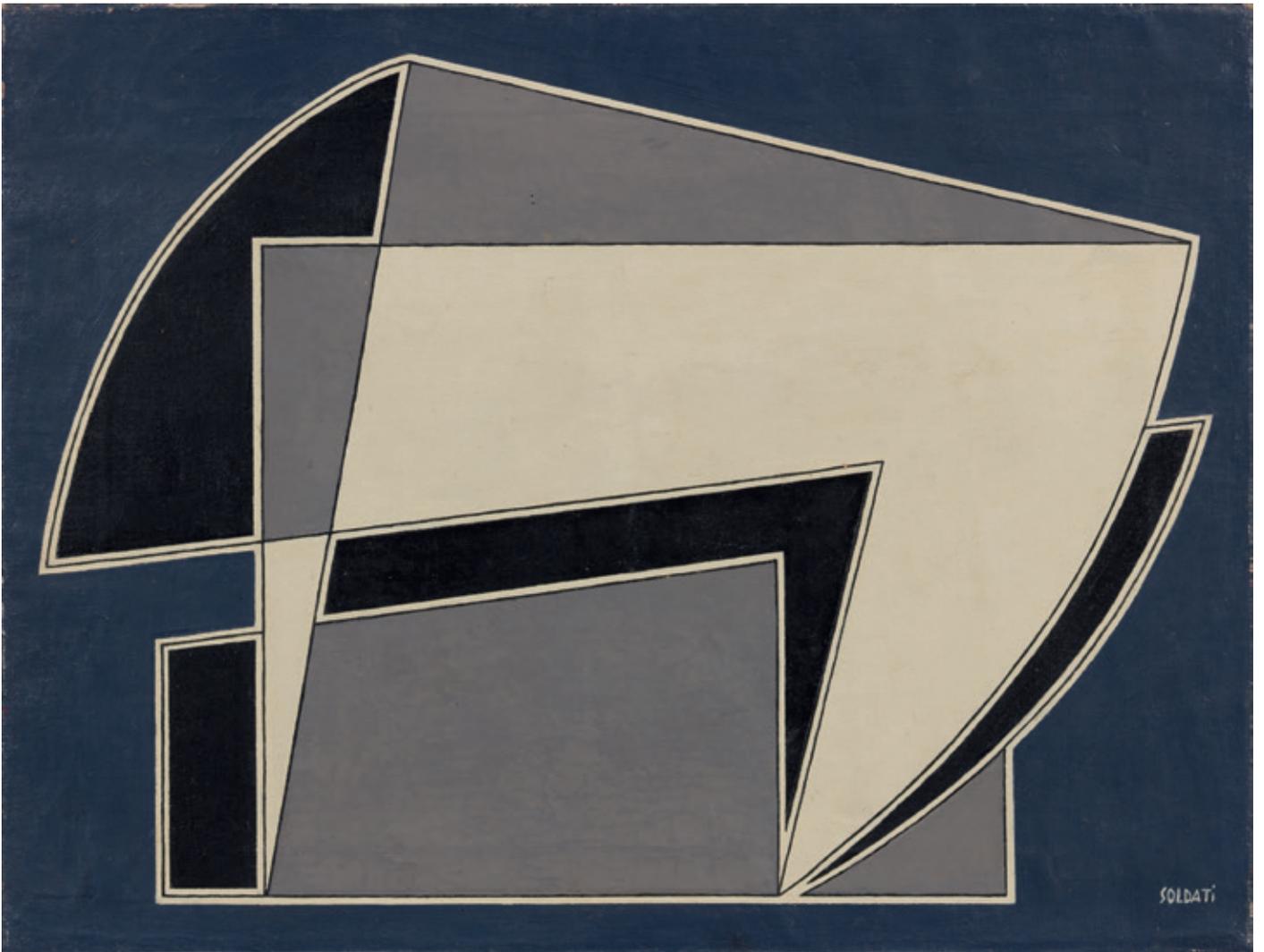
Firma in basso a destra: Soldati. Al verso sul telaio:
etichetta Roberto Rotta Farinelli / Galleria d'Arte Moderna e
Contemporanea, Genova: timbro Opere catalogate di Augusto
Garau.

Certificato su foto di Augusto Garau in data 26 giugno
2007, con timbro Atanasio Soldati opere autentiche e timbro
Archivio Atanasio Soldati con n. 1375.

Esposizioni

Reggiani e Soldati, due grandi astrattisti italiani, Cortina
d'Ampezzo, Galleria Frediano Farsetti, 26 dicembre 2007 -
7 gennaio 2008, poi Milano, Farsettiarte, 16 gennaio - 13
febbraio 2008, cat. n. 20, illustrato a colori.

Stima € 30.000 / 50.000



660

Giuseppe Capogrossi

Roma 1900 - 1972

Surface n. 136, 1955

Olio su tela, cm. 46x33

Firma e data in basso a destra: Capogrossi / 55; titolo e data al verso sulla tela: "Surface n. 136" / 1955; sul telaio: timbro Galleria Sianesi, Milano; sulla cornice: etichetta e timbro Galleria d'Arte Sianesi, Milano, con n. 7829: etichetta a timbro Galleria Il Capricorno, Venezia.

Opera in fase di archiviazione presso la Fondazione Archivio Capogrossi, Roma.

Bibliografia

Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Capogrossi, Editalia, Roma, 1967, p. 225, cit.

Stima € 40.000 / 60.000



Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1954

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

Così Lucio Fontana descriverà – come riportato da Carla Lonzi in *Autoritratto*, uscito nel 1969, l'anno successivo alla scomparsa dell'artista – il processo creativo alla base della sua rivoluzionaria svolta linguistica, che marchierà in modo indelebile lo sviluppo dell'arte europea. Questa sfida a varcare i limiti del supporto della tela bucandola e attraversandola, aprendola così alla luce e allo spazio che la circonda, è stata maturata nel corso di una lunga e complessa carriera, che percorre quasi tutto il cammino dell'arte italiana del Novecento, partendo dalla figurazione plastica degli esordi negli anni Venti, sviluppata poi nell'esperienza astratta del gruppo del Milione e nelle esperienze della scultura in ceramica e a mosaico degli anni Trenta, per approdare poi, nell'immediato dopoguerra, alle prime meditazioni sullo Spazialismo e all'elaborazione dei primi fondamentali, *Ambienti spaziali: l'Ambiente spaziale a luce nera*, realizzato nel febbraio 1949 alla Galleria del Naviglio di Milano, e la struttura al neon per il soffitto dello scalone d'onore alla IX Triennale di Milano, 1951, veri e propri antecedenti di molte ricerche ambientali e luminose successive, e tentativi di mettere in opera i principi teorici che contemporaneamente Fontana e il gruppo degli spazialisti andavano elaborando in manifesti programmatici come il *Manifesto bianco*, 1946, e il *Manifesto tecnico*, 1951.

Un percorso complesso, dunque, quello di Fontana, teorico e poetico insieme, che riflette le nuove urgenze che le esperienze artistiche più aggiornate si trovano a affrontare nel secondo dopoguerra, secondo una nuova spinta ad abbandonare la figurazione del ritorno all'ordine e a svincolarsi di nuovo, come era stato per le avanguardie storiche di inizio Novecento, dai limiti della descrizione per riflettere sui significanti del linguaggio pittorico, plastico e ambientale.



Pietro da Cortona, *Trionfo della Divina Provvidenza*, Roma, Palazzo Barberini

Una componente 'barocca' emerge nella produzione di Fontana già nelle sculture dei primi anni Trenta, rivelata dalla critica coeva e messa principalmente in relazione alla produzione ceramica, caratterizzata da una forte gestualità e da una vivace freschezza cromatica, molto distanti dalla retorica impostata e classicheggiante di molta della statuaria di regime; già nel 1934 infatti Leonardo Sinigalli scrive: "Lo sforzo di Lucio Fontana è quello di rompere la forma chiusa della sua scultura. Fontana non sa immaginare una statua senza pensare al suo contorno d'aria, di luce" usando il termine "barocco a proposito di lui: abbiamo inteso riferirci a quella che fu la crisi di tutta un'epoca nel pieno possesso di un'espressione che non trova più resistenze. Un'espressione giunta al suo massimo limite elastico, al suo estremo di calma, di tranquillità" (Leonardo Sinigalli, *La scultura di Lucio Fontana*, in *L'Italia letteraria*, 24 novembre 1934). Oltre alla scultura futurista di Boccioni, che fa dell'apertura all'atmosfera e del movimento nello spazio il principio teorico cardine, il precedente plastico illustre di Fontana nell'Italia a cavallo tra Ottocento e Novecento saranno le *Impressions* di Medardo Rosso, pioniere della rappresentazione dell'instabilità della forma che si apre alle sollecitazioni dell'ambiente esterno, che esiste in quanto è nello spazio. Il carattere impetuoso della ceramica di Fontana non corrisponde però a una linea di recupero programmatico di un linguaggio del passato, sorge esclusivamente dall'istinto dello scultore, che nelle sue ceramiche 'barocche' fonde insieme gesto e estrema sensibilità nel trattamento della materia. Questa attenzione alla componente tattile, spontanea, dell'opera costituisce uno dei due poli attorno ai quali si svilupperà tutta la sua produzione artistica: quello istintivo e libero, che si affianca e corre parallelo a quello caratterizzato al contrario da una rigida logica programmatica, progettuale, ricca di tangenze verso l'arte concettuale che nei primi anni Sessanta conoscerà il suo primo sviluppo. La rivalutazione della ricchezza materica e delle forme organiche del barocco serve allo scultore a svincolarsi dal canone classicista novecentesco affermatosi come dominante nell'Italia tra le due guerre, nei confronti del quale alcuni fra gli artisti non allineati cominciarono a nutrire una certa insofferenza, come i membri della scuola romana, da Scipione a Corrado Cagli.

Nell'immediato dopoguerra, all'interno degli scritti teorici dello Spazialismo, si esplicita l'interesse per questo periodo artistico apparentemente così lontano dalle istanze spaziali; così nel *Manifesto bianco* si legge: "Lo spazio viene rappresentato con ampiezza ogni volta maggiore durante diversi secoli. I barocchi fanno un salto in questo senso: lo rappresentano con una grandiosità non ancora superata e aggiungono alla plastica la nozione del tempo. Le figure sembrano abbandonare il piano e continuare nello spazio i movimenti raffigurati. Questa concezione fu conseguenza del concetto dell'esistenza che andava formulandosi nell'uomo. La fisica di questa epoca, per la prima volta, esprime la natura per mezzo della dinamica". È istituito dunque un parallelismo fra la fisica, che scopre la dinamica delle forze, e la raffigurazione artistica, che sembra voler continuare i movimenti delle figure dipinte o scolpite aprendosi allo spazio: nel barocco l'arte conquista il tempo.

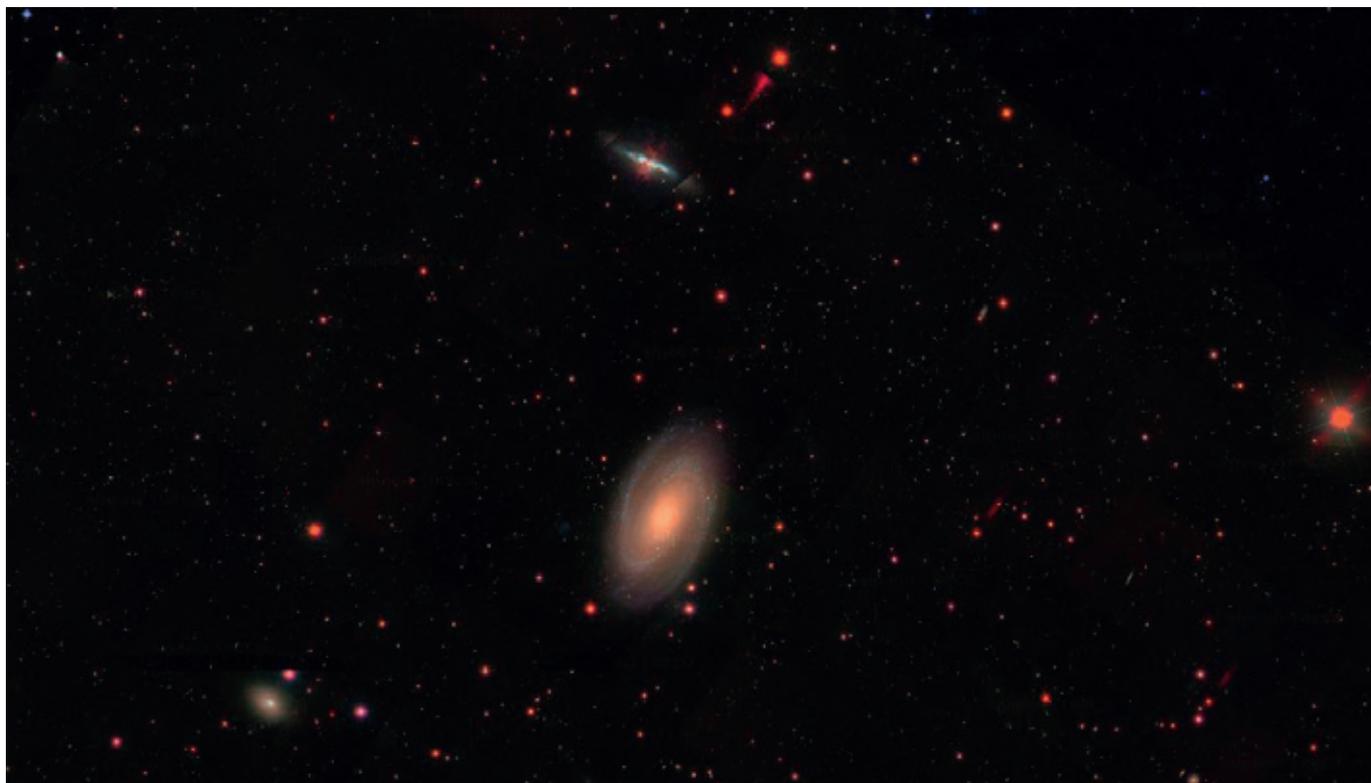


Foto satellitare dello spazio

Nel *Manifesto tecnico* del 1951 questo concetto di barocco come prestigioso antecedente alla nuova visione dell'arte ritorna, quasi con le stesse parole: "È necessario quindi un cambiamento nell'essenza e nella forma. È necessaria la superazione della pittura, della scultura, della poesia. Si esige ora un'arte basata sulla necessità di questa nuova visione. Il barocco ci ha diretti in questo senso [...] la fisica di quell'epoca rivela per la prima volta la natura della dinamica, si determina che il movimento è una condizione immanente alla materia come principio della comprensione dell'universo". Oggi ormai, "Da questo nuovo stato della coscienza sorge un'arte integrale nella quale l'essere funziona e si manifesta nella sua totalità. Passati vari millenni dal suo sviluppo artistico analitico, arriva il momento della sintesi. Prima la separazione fu necessaria, oggi costituisce una disintegrazione dell'unità concepita. Concepiamo la sintesi come una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, spazio, integranti un'unità ideale e materiale. Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo ed il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio. Son le forme fondamentali dell'arte nuova che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza".

È all'interno di questa riflessione sulla necessità di trovare un linguaggio che racchiuda in sé la sintesi delle "quattro dimensioni dell'esistenza" che Fontana comincia, nelle sue opere da cavalletto, stavolta dunque pittoriche, a compiere la sua rivoluzione, a travalicare lo spazio della tela tramite un gesto apparentemente semplice ma seminale: bucando la sua superficie. I primi buchi sono realizzati tra 1949 e 1953 e esposti in una personale alla Galleria del Naviglio di Milano. Prima su carta applicata su tela, a delineare sul piano come un vortice, una costellazione, poi sempre più regolari, stavolta direttamente sulla tela, secondo un ordine lineare e ritmico: sono questi i primi incunaboli dei *Concetti spaziali*. Fontana nei primi anni Cinquanta si sente totalmente libero di intervenire sulla superficie, complicando il gioco delle dimensioni: la stesura pittorica si popola di frammenti di vetro colorato, che affiancano i ritmi dei buchi, come nel nostro dipinto. La tessitura si stratifica così di forze opposte: la corposità della materia delle pennellate e i vetri-pietre dal contorno irregolare e scabro sono elementi aggettanti, mentre i buchi proiettano la tela verso l'interno, verso il vuoto dietro di essa. Le zone cromatiche si dividono tra il nero grigio del fondo e il rosso della parte centrale, stesa in modo violento, ora diluito ora aggrumato in spessi strati di colore, risolte da una gestualità tipicamente informale. Il movimento e la dinamica – la dinamica barocca descritta come fondamentale nei *Manifesti* – entrano nella tela, che diventa una superficie popolata da forze che stanno compiendo il loro percorso esclusivamente al suo interno, che esistono solo per scontrarsi entro i limiti del dipinto.

La forza barocca della cosmogonia di Fontana emerge in tutta la sua potenza evocativa, costringendo lo spettatore a interagire con l'opera per conferirgli significato, prendendo coscienza che, oltre la superficie codificata da secoli di tradizione, si apre un'epoca di spazio puro, inesplorato, mentale ma visivamente concreto. La materia si lacera e allo stesso tempo si arricchisce di grumi cromatici e materiali luminosi, a formare vere e proprie concrezioni; la tela è struttura aperta, in continuo movimento e evoluzione, trapassata dalla luce e resa vibrante attraverso l'inserimento di materiali altri e spessi strati di colore. La luce scivola sui vetri, creando effetti luministici inediti; il loro brillare li rende simili ad astri: "Quando ho usato le pietre, era per vedere se potevo andare avanti, e al contrario, ho fatto un passo indietro [...] perché uno fa anche errori mentre pensa di fare progressi [...] Pensavo che con le pietre la luce scorresse meglio – che si sarebbe creato più l'effetto di movimento. E invece ho capito che devo stare con la mia pura semplicità perché è una filosofia che è pura" (in *Lucio Fontana*, Hayward Gallery, Londra, 1999, p. 19).

Nonostante questa presa di posizione dell'artista in senso di una visione più logica e calcolata – in favore dunque dell'altro polo, quello più concettuale, della sua produzione – dipinti come questo conservano intatta la loro potenza espressiva, di disgregazione della forma e di riscrittura dei codici linguistici, inserendo la ricerca di Fontana in questi anni tra le vette più alte dell'esperienza informale, come scrive Enrico Crispolti: "Costellazioni di 'segnî', 'buchi' o pietre, o vortici di vago riferimento cosmologico sono i riferimenti di alcuni di questi dipinti. [...] Oltre a forare le tele e intervenirevi gestualmente, segnicamente, con il colore a olio, durante lo stesso 1952, ma soprattutto nel 1953, Fontana vi incolla dei frammenti a corpo di vetro colorato (che chiama 'pietre'). I quali creano sulla superficie trasgredita dai buchi un'ulteriore complessità di dimensione spaziale allusa, giacché sporgono dalla tela stessa, aprendo nuove possibilità immaginative anche nel gioco cromatico e nella spazialità allusa (e dunque d'allusività cosmica). [...] Giunge a una sorta di grande stile articolando le 'pietre' stesse in costellazioni ricche anche di macchie e concrezioni materiche, informi, e con l'effetto di ulteriore allusività siderea; e da qui a una trasposizione materica nella quale le 'pietre' stesse appaiono coinvolte in un'unica concrezione. [...] Questo, a metà anni Cinquanta, [rimane] il momento di maggiore affermazione di tale aspetto rilevante del materiologismo artificioso fontaniano, negli anni dunque della sua consolidata e protagonista presenza informale" (Enrico Crispolti, *Carriera "barocca" di Fontana. Taccuino critico 1959-2004 e Carteggio 1958-1967*, Skira, Milano, 2004, pp. 64, 240).

Nel nostro dipinto il tono oscuro dominante si accende di bagliori rossastri che restano però opachi, aggrumandosi in concrezioni ottenute mediante sabbie e stesure stratificate di pigmento. Il solo elemento luministico, che accende letteralmente il dipinto, scatenando effetti chiaroscurali inaspettati e cangianti è dato dalle pietre che generano scintillii e bagliori. La luce e il movimento da lei creato divengono l'elemento centrale su cui si concentra l'attenzione dello spettatore, che viene risucchiato nel magma compositivo, ora galassia, ora esplosione nucleare: "Non ci può essere un'evoluzione dell'arte con la pietra e il colore, si potrà fare un'arte nuova con la luce, televisione, solo l'artista creatore deve trasformare queste tecniche in arte" (Lucio Fontana, *Perché siamo spaziali*, 1952).

Nella serie delle *Pietre* Guido Ballo ha visto un'emergenza di "presenza viva della materia", descrivendo le vari fasi di gestazione del ciclo di opere: "Verso il '51, i fondi delle superfici sono mossi da macchie, da spruzzi di lustrini, che, specialmente nei *Concetti spaziali* più ciclici, suggeriscono con maggiore immediatezza espressiva movimenti di astri in spazi non definiti: nel '52, questa ricerca diventa più chiara, usa anche macchie nella tecnica del «flottage» – colore gettato in modo radente – o del «dripping», dello

sgocciolamento, per ottenere nuovi effetti di occasioni materiche. Su questa strada, dall'espressività sempre più autonoma della materia, giunge, nello stesso anno, a usare pietre vetrose sulla superficie, accanto ai buchi, alle macchie o ai grumi: è una ricerca che gli fa ottenere, con libertà sempre maggiore, effetti vari di contrappunti spaziali e coloristici, sulle superfici che diventano presenza viva. [...] Nel '53 continua infatti coi segni di perforazioni gestuali, ma assieme ai rilievi di «collages» di pietre e colore spesso, che rende la materia più aggressiva espressivamente, anche se il risultato è sempre di fuga lirica, di evocazione astrale [...] Ma il silenzio delle superfici, le larghe zone di riposo, acquistano una tensione incontaminata; ogni violenza gestuale, di strappo o comunque di rottura, sembra non sia mai esistita" (Guido Ballo, *Fontana. Idea per un ritratto*, Ilte, Torino 1970, pp. 157, 158, 166).

Ecco dunque che le due polarità parallele, la gestuale e la concettuale, arrivano a ricongiungersi.

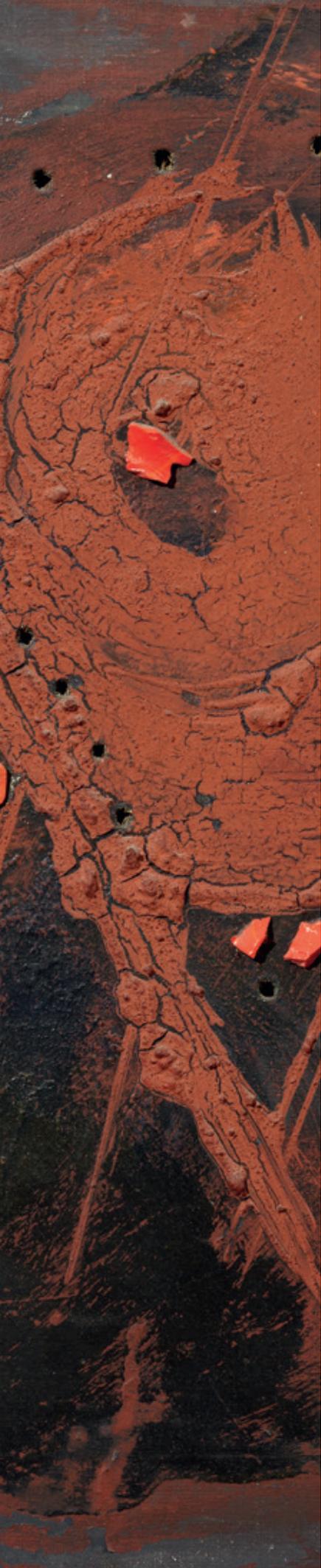
Queste 'cosmogonie' da cavalletto, vere a proprie rappresentazioni di galassie mentali, corrono parallele, nei primi anni Cinquanta, all'esperienza di Fontana come artista ambientale, creatore di spazi totali dove lo spettatore è inevitabilmente risucchiato e costretto a confrontarsi con l'arte della nuova era, quella che si sta aprendo all'esplorazione dello spazio.

Fontana usa per gli ambienti materiali innovativi, acciaio, neon, luce ultravioletta, che creano ritmi musicali e vibrazioni cromatiche inedite: come nei maestosi soffitti delle chiese e dei palazzi barocchi, riesce a impadronirsi di ogni elemento, dalle pareti, ai soffitti, al pavimento.

Questo sviluppo del Concetto spaziale si accompagna inoltre a un sempre rinnovato interesse plastico, in special modo per la ceramica, attività spesso considerata come percorso a sé stante, ma in realtà del tutto conforme alle contemporanee ricerche pittoriche, sempre più tese verso lo spazio puro, che diventerà progressivamente monocromo, su cui il gesto dell'artista interviene deciso, perentorio e ineluttabile, aprendo il colore allo spazio e alla luce. Così come avviene nelle *Nature*, modellate durante i soggiorni estivi ad Albisola: forme circolari di terracotta, dalla superficie scabra e mobile, come in ebollizione, quasi ad alludere al caos primigenio del cosmo, che tendono però a concludersi in una forma sintetica assoluta come la sfera, sono attraversate da profondi buchi o potenti fenditure, che incidono la materia non disfacendo la sua tensione verso l'unità originaria, ma lasciando comunque una traccia profonda del loro passaggio. Sono opere concepite tra 1959 e 1960, e nello stesso periodo si avvia a compimento la sua parabola: nascono gli squarci, altri tipi di buchi, stavolta violenti e irregolari che si aprono sul colore puro, e i segni che più lo renderanno riconoscibile, i tagli. Il progressivo processo di purificazione dei mezzi espressivi arriva a una sempre maggiore bidimensionalità e accentua il valore della superficie e della grafia, come se dalle sperimentazioni "barocche" del ciclo delle pietre si passasse a un'astrazione quasi "bizantina". È in questo momento cruciale che il buco e lo squarcio – con cui per la prima volta si era osato oltrepassare il limite del dipinto tradizionale, e che dipinti come questo del 1954 dimostrano di costituire delle tappe fondamentali di questa rivoluzionaria avventura creativa – si evolvono nel taglio, la cifra che più di ogni altra ha contribuito rendere Fontana una figura quasi mitica dell'arte contemporanea, l'ideale punto d'arrivo di tutto il suo cammino alla conquista dello Spazio.



Lucio Fontana nel suo studio, servizio per *Vogue*, 1957



661

Lucio Fontana

Rosario Santa Fè 1899 - Varese 1968

Concetto spaziale, 1954

Olio, tecnica mista e vetri su tela, cm. 50x40

Firma e data in basso a destra: L. Fontana / 54; firma, data e titolo al verso sulla tela: L. Fontana / 54 / "Concetto Spaziale": timbro Brera Galleria d'Arte; sul telaio: etichetta Marlborough Galleria d'Arte, Roma, con n. R 1044.

Storia

Marlborough Galleria d'Arte, Roma;
Galleria Brera, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto Atelier Lucio Fontana, Milano, 20/2/1970, con n. 330-4, con timbro Archivio fotografico Lucio Fontana, Milano, e due etichette Marlborough Galleria d'Arte, Roma, ognuna con n. R 1044.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux, vol. II, La Connaissance, Bruxelles, 1974, pp. 34, 35, n. 54 P 22;
Enrico Crispolti, Fontana. Catalogo generale volume primo, Electa, Milano, 1986, p. 127, n. 54 P 22;
Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, tomo I, con la collaborazione di Nini Ardemagni Laurini, Valeria Ernesti, Skira editore, Milano, 2006, p. 270, n. 54 P 22.

Stima € 400.000 / 550.000





662

Alberto Burri

Città di Castello (Pg) 1915 - Nizza 1995

Senza titolo, (1952)

Stoffa, acrilico, bianco di zinco, vinavil su faesite,
cm. 10,5x13,5

Firma al verso: Burri.

Certificato con foto Fondazione Palazzo Albizzini, Collezione Burri, Città di Castello, 17 luglio 2009, Prot. n. 310-2009 MC/nc, con n. 52.96.

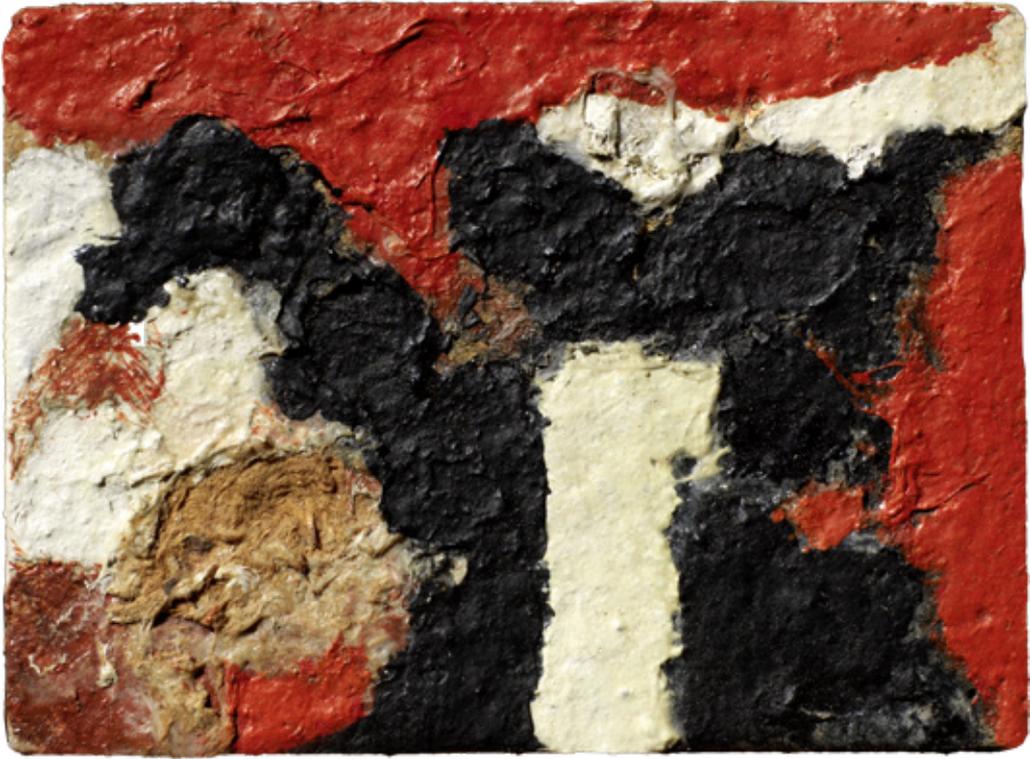
Esposizioni

Alberto Burri. Tra Materia e Forma. Opere scelte 1948 - 1993, Torino, Mazzoleni Galleria d'Arte, 17 ottobre - 31 dicembre 2003, cat. pp. 20, 21, n. 5, illustrato a colori.

Bibliografia

Alberto Burri. Catalogo generale, tomo I, Pittura 1945-1957, a cura di Bruno Corà, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello, 2015, p. 89, n. 169;
Alberto Burri. Catalogo generale, tomo VI, Repertorio cronologico 1945-1994, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello, 2015, p. 64, n. i.5296.

Stima € 100.000 / 150.000



662 - misure reali



La forma del fuoco



Fausto Melotti, *Canone variato III*, 1972

I tre parametri sui quali si può misurare la vita d'una scultura sono: l'invenzione plastica, il concetto di sintesi e il concetto musicale. Se uno di essi è in difetto la scultura è in difetto.

Fausto Melotti

Nato a Rovereto nel 1901, a partire dal 1915, e per tutta la Prima Guerra Mondiale, Melotti vivrà con la famiglia a Firenze, dove porterà a termine gli studi secondari e consoliderà il suo interesse pronunciato per la musica, condiviso con le sorelle e incoraggiato dai genitori, che però lo esorteranno ad iscriversi al Politecnico di Milano dove nel 1924 si laurea in ingegneria elettronica.

Melotti si iscrive all'Accademia di Brera nel 1928 dove segue i corsi di Adolfo Wildt e dove incontra un altro artista poco più anziano di lui, Lucio Fontana, con cui stringerà sincera amicizia e dividerà inizialmente uno studio.

Melotti raggiungerà la piena maturità artistica negli anni Trenta, periodo di impegno-confronto con l'arte astratta, tanto che parteciperà nel 1935 a Torino alla *Prima Mostra Collettiva d'Arte Astratta Italiana* affiancato tra gli altri da Osvaldo Licini, Mauro Reggiani, Atanasio Soldati e Luigi Veronesi, e figurerà con la sua *Scultura n. 12* tra i pochi italiani nella rivista parigina *Abstraction Création* accanto a Herbin, Kupka, Mondrian e Kandinsky.

In linea con quanto affermato da Carlo Belli nel testo *Kn* sulla necessità dell'impersonalità dell'arte e con l'affermazione di Licini per cui questi artisti intendevano dimostrare che la geometria può divenire sentimento e poesia, Melotti si muove su un duplice binario per cui da una parte ricerca un'armonia in un senso quasi musicale, dall'altra insegue un "ritorno alla forma organica".

"Piuttosto delle teorie filosofiche ed estetiche, fu la formazione di musicista e d'ingegnere, ricevute in fasi diverse della vita, a convincere Melotti della stretta relazione tra scienze matematiche e musica. Egli saprà farvi ricorso nella sua pratica di scultore. Secondo le sue parole, si tratta di fare astrattismo e pensare che anche nelle arti plastiche ci si possa esprimere senza basarsi sulla figurazione; proprio come la musica che è, appunto, astratta. Per l'astrattismo la cultura musicale è una base formidabile. La musica è fatta di armonia e contrappunto. L'armonia è lo spazio, il contrappunto il tempo" (Serge Faucherou, *Melotti*, Milano, 1990, pp. 10-11).

Canone variato III, 1972, opera in fili d'oro su base in acciaio inox, illustra la musicalità impalpabile e l'armonioso ordine strutturale caratteristici dello stile di Fausto Melotti; con le sue forme che si muovono tra l'astrazione e un oscuro sistema simbolico, l'opera sembra riecheggiare nello spazio come una serie di note musicali o di ideogrammi in una prova calligrafica tridimensionale di musica e di poesia.

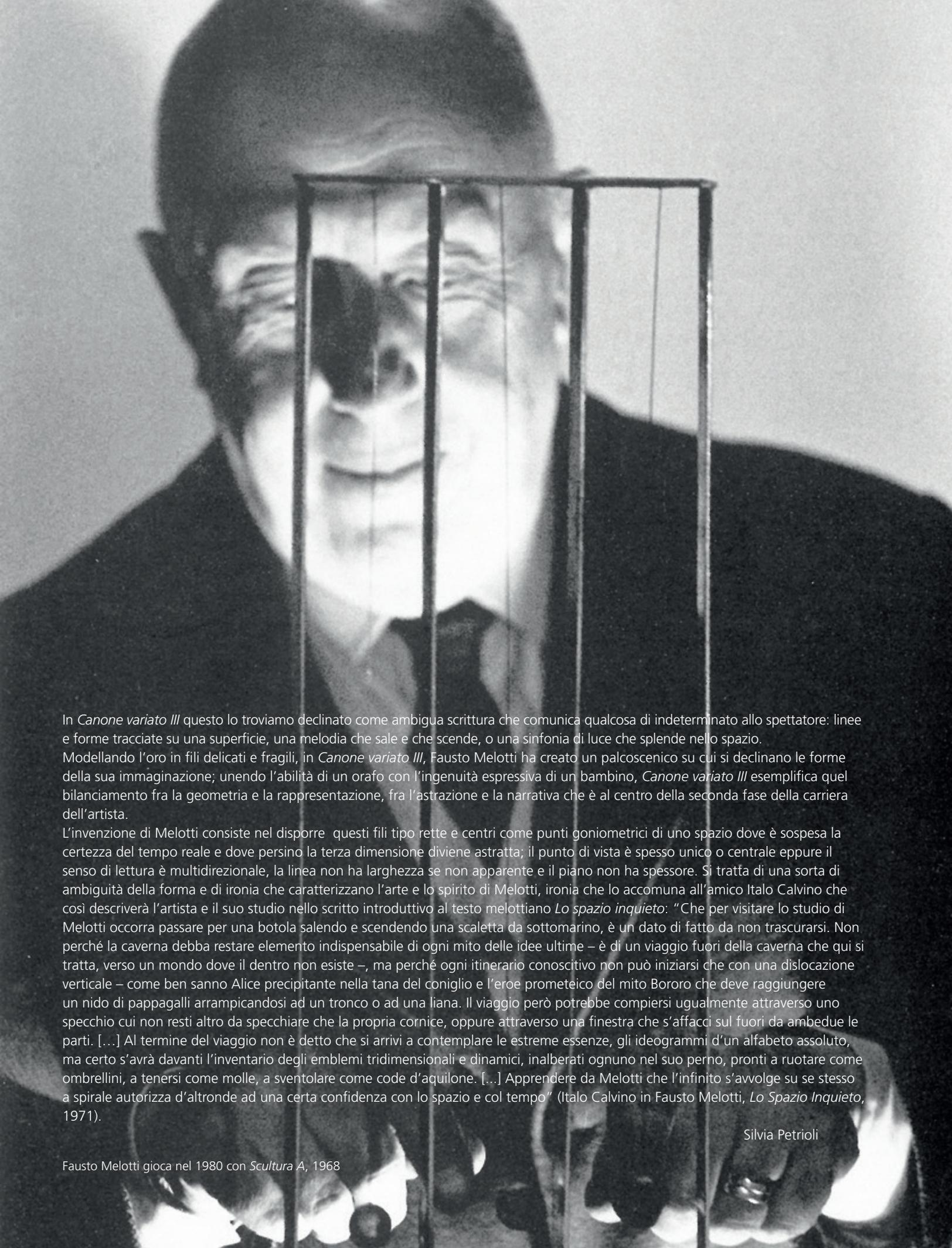
Illuminato dalla fede nell'arte come espressione razionale dell'ordine e dell'intelletto, *Canone variato III* incarna la concezione di Melotti per cui l'oggetto scultoreo debba essere intriso di eleganza matematica e musicale.

La scultura fa parte di una serie di opere realizzate dall'artista nel corso degli anni Settanta, ed è espressione importante della sua produzione matura del periodo del dopoguerra; dopo un periodo di silenzio artistico provocato dal trauma della Seconda Guerra Mondiale – durante il quale l'artista si dedica alla poesia – negli anni Sessanta e Settanta Melotti si riavvicina alla scultura sviluppando alcuni dei temi delle sue prime opere con esili sagome filiformi e con relazioni spaziali reciproche per creare un nuovo linguaggio a base di fili delicati e di lastre sottili di rame, ferro ed oro.

Pur essendo una scultura tridimensionale, *Canone variato III*, non arriva mai a diventare vera e propria installazione, è uno di quei lavori che lo stesso Melotti definisce 'anti-scultura' e Carlo Belli 'scultura sottile', che respinge la massa e la presenza della scultura classica a favore di un'assenza di peso e una complessità di disegno, e modella lo spazio vuoto invece di riempirlo con la materia. In questo vi sono affinità con la produzione e il pensiero di Lucio Fontana, anche se Melotti tende ad adoperare uno stile simbolico creando un specie di linguaggio visivo etereo nell'aria.



Fausto Melotti, *Scultura n. 12*, 1934



In *Canone variato III* questo lo troviamo declinato come ambigua scrittura che comunica qualcosa di indeterminato allo spettatore: linee e forme tracciate su una superficie, una melodia che sale e che scende, o una sinfonia di luce che splende nello spazio.

Modellando l'oro in fili delicati e fragili, in *Canone variato III*, Fausto Melotti ha creato un palcoscenico su cui si declinano le forme della sua immaginazione; unendo l'abilità di un orafo con l'ingenuità espressiva di un bambino, *Canone variato III* esemplifica quel bilanciamento fra la geometria e la rappresentazione, fra l'astrazione e la narrativa che è al centro della seconda fase della carriera dell'artista.

L'invenzione di Melotti consiste nel disporre questi fili tipo rette e centri come punti goniometrici di uno spazio dove è sospesa la certezza del tempo reale e dove persino la terza dimensione diviene astratta; il punto di vista è spesso unico o centrale eppure il senso di lettura è multidirezionale, la linea non ha larghezza se non apparente e il piano non ha spessore. Si tratta di una sorta di ambiguità della forma e di ironia che caratterizzano l'arte e lo spirito di Melotti, ironia che lo accomuna all'amico Italo Calvino che così descriverà l'artista e il suo studio nello scritto introduttivo al testo melottiano *Lo spazio inquieto*: "Che per visitare lo studio di Melotti occorra passare per una botola salendo e scendendo una scaletta da sottomarino, è un dato di fatto da non trascurarsi. Non perché la caverna debba restare elemento indispensabile di ogni mito delle idee ultime – è di un viaggio fuori della caverna che qui si tratta, verso un mondo dove il dentro non esiste –, ma perché ogni itinerario conoscitivo non può iniziarsi che con una dislocazione verticale – come ben sanno Alice precipitante nella tana del coniglio e l'eroe prometeico del mito Bororo che deve raggiungere un nido di pappagalli arrampicandosi ad un tronco o ad una liana. Il viaggio però potrebbe compiersi ugualmente attraverso uno specchio cui non resti altro da specchiare che la propria cornice, oppure attraverso una finestra che s'affacci sul fuori da ambedue le parti. [...] Al termine del viaggio non è detto che si arrivi a contemplare le estreme essenze, gli ideogrammi d'un alfabeto assoluto, ma certo s'avrà davanti l'inventario degli emblemi tridimensionali e dinamici, inalberati ognuno nel suo perno, pronti a ruotare come ombrellini, a tenersi come molle, a sventolare come code d'aquilone. [...] Apprendere da Melotti che l'infinito s'avvolge su se stesso a spirale autorizza d'altronde ad una certa confidenza con lo spazio e col tempo" (Italo Calvino in Fausto Melotti, *Lo Spazio Inquieto*, 1971).

Silvia Petrioli

663

Fausto Melotti

Rovereto (Tn) 1901 - Milano 1986

Canone variato III, 1972

Scultura in oro su base inox, es. 3/5, cm. 22x80x40

Firma e tiratura punzonata su un anellino inserito alla base:
Melotti / 3/5.

Storia

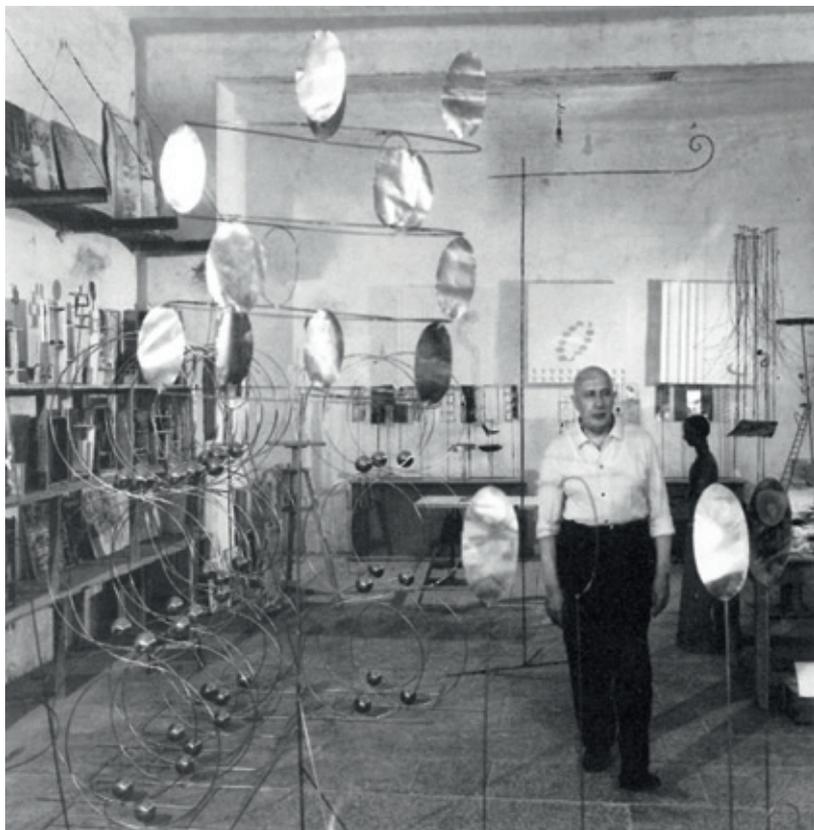
Galleria Marlborough, Roma;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Opera realizzata in cinque esemplari numerati da 1/5 a 5/5 e
una p.a.

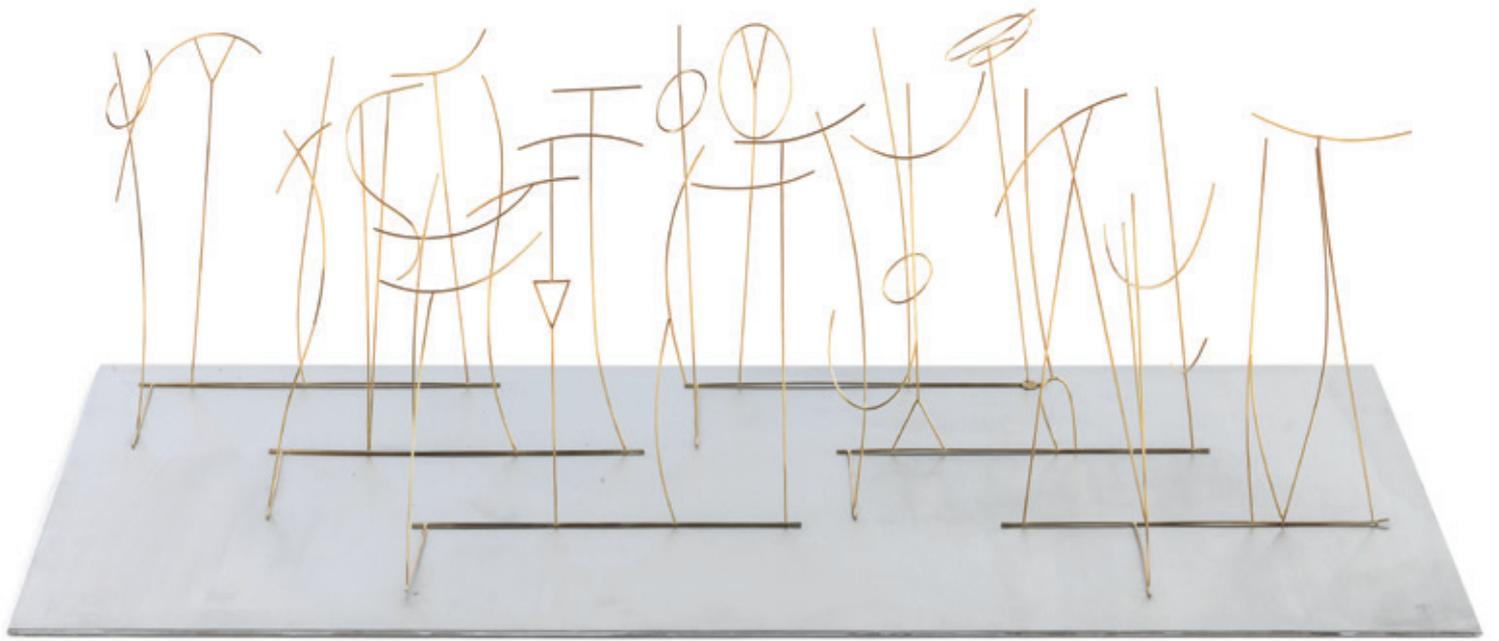
Bibliografia

Germano Celant, Melotti. Catalogo generale tomo primo,
sculture 1929-1972, Electa, Milano, 1994, p. 334, n. 1972 65
(con misure cm. 22x80x50).

Stima € 80.000 / 120.000



Fausto Melotti nello studio di Milano, 1969



664

Arnaldo Pomodoro

Morciano di Romagna (Fc) 1926

Spirale aperta, 1990

Scultura in bronzo dorato, es. 1/9, cm. 53,5 h.

Firma, data e tiratura sulla base: Arnaldo Pomodoro 1990 - 1/9.

Foto autenticata dall'artista, Milano, Nov. 2006, con timbro a secco Fondazione Arnaldo Pomodoro e n. 642.

Tiratura di 9 esemplari più una prova d'artista.

Bibliografia

Flaminio Gualdoni, Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura, tomo II, Skira Editore, Ginevra - Milano, 2007, p. 698, n. 869.

Stima € 28.000 / 38.000



Arnaldo Pomodoro, *Centenarium*, 2002-04, Trento, Cantine Spumante Ferrari

La scultura, quando trasforma il luogo in cui è posta, ha veramente una valenza testimoniale del proprio tempo, riesce a improntare di sé un contesto, per arricchirlo di ulteriori stratificazioni di memoria

Arnaldo Pomodoro



665

Igor Mitoraj

Oederan 1944 - Parigi 2014

Piede con mano, 2001

Scultura in bronzo, es. 1/8, cm. 60x117x50

Firma e tiratura sul polso: Mitoraj / 1/8. Marchio della fonderia sulla base: Del Chiaro / Pietrasanta / Fonderia d'Arte / Lucca Italy.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 180.000 / 280.000



Vittoria alata, 250 a.C. ca., Brescia, Museo di Santa Giulia

Ho la nostalgia di qualcosa di molto bello, di molto semplice, una sorta di paradiso perduto; ho bisogno di una certa bellezza, questa mi fa vivere

Igor Mitoraj



666

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Archeologi con bambino

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

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

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik.

Esposizioni

La Neometafisica. Giorgio de Chirico & Andy Warhol, Cortina
d'Ampezzo, Farsettiarte, 26 dicembre 2011 - 8 gennaio 2012,
poi Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 14 gennaio - 18
febbraio 2012, cat. n. 16, illustrata a colori;

Giorgio de Chirico. Myth and Mystery, Londra, Estorick
Collection of Modern Italian Art, 15 gennaio - 19 aprile 2014,
cat. pp. 64, 65, n. 20, illustrata a colori.

Da un gesso originale inedito del 1969, tiratura in sette
esemplari numerati da I/VII a VII/VII, due prove d'artista
segnate EA I/II, EA II/II e una prova fuori commercio non
numerata per la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

L'edizione è stata eseguita presso la Fonderia Bonvicini di
Verona (1988 e 1991), in occasione del Centenario della
nascita del Maestro, ed è stata autorizzata dalla signora
Isabella de Chirico alla signora Lisa Sotilis, in data 27 marzo
1987.

Bibliografia

Paolo Baldacci, De Chirico. The Centenary Sculptures. Le
Sculture del Centenario, Allemandi, Torino, 1995, n. 10;
Achille Bonito Oliva, Giorgio De Chirico. Pinturas e esculturas,
Torcular, Milano, 1998, pp. 22, 72, n. 21.

Stima € 25.000 / 35.000



667

Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

Grande Cardinale seduto, 1989-2007

Scultura in bronzo, es. 5/8, cm. 221x148x113,5

Certificato con foto Opera di Giacomo Manzù, con n. 7/2008.

Stima € 70.000 / 100.000



Giacomo Manzù nel suo studio di Ardea



Giorgio de Chirico e la Neometafisica

Nel 1906 Giorgio de Chirico giunge a Monaco e si iscrive all'Accademia di Belle Arti, dove studia fino al 1909. Durante questo breve periodo di formazione egli è profondamente influenzato dalla pittura simbolista tardo romantica, in cui, attraverso immagini figurative fantasiose tratte dalla letteratura e dal mito, accostate in modo soggettivo ricorrendo all'uso di metafore e simboli, si rappresenta il significato nascosto delle cose, la suggestione emotiva di una realtà celata dalle visibili apparenze. De Chirico, sull'esempio della pittura di Böcklin, che considera come anticipatore di una nuova visione del mondo, in cui il tempo e la storia si annullano per far coesistere il mito e la realtà, sviluppa l'idea di andare oltre la natura per cogliere i misteri che l'uomo comune non riesce a vedere. Il superamento dell'estetica simbolista di derivazione böckliniana nella pittura di de Chirico avviene quando, arrivato a Milano nel 1909, riflette sul melodramma scritto dal fratello Savinio *Poema fantastico*, in cui attraverso la storia mitologica, che vista in una chiave ironica perde la componente erudita per essere reinterpretata come cosa attuale, sono rappresentati emozioni e ricordi dell'infanzia trascorsa in Grecia. Da questo momento nelle sue opere il mito non è più la semplice evocazione di una favola, di qualcosa di soprannaturale, ma racconta la storia personale dell'artista, trovando il mistero, la sorpresa e la spiritualità nella natura. In questi primi anni de Chirico elabora già l'idea di tradurre in immagini le intuizioni e i pensieri utilizzando allusioni e simboli, che diverrà uno dei principi fondanti del linguaggio metafisico (P. Baldacci, G. Ross, *De Chirico*, Venezia, 2007, p. 4).

A Milano de Chirico, insieme a Savinio, studia letteratura, filosofia, storia, latino e greco, cercando in ogni testo parole o frasi che, accostate liberamente tra loro, possano suggerire nuove immagini e ispirazioni. Tra le varie letture si appassiona alle opere di Giacomo Leopardi da cui trae alcuni artifici poetici utili per ottenere in pittura un'atmosfera lirica e inquietante grazie a ciò che è appena visibile, nascosto, suggerito, o che crea uno stretto rapporto tra finito e infinito, come il cielo che si può vedere attraverso le porte o le finestre delle case. Ma "il poeta più profondo che ci sia", per de Chirico rimane Friedrich Nietzsche, filosofo capace di cogliere gli aspetti più insoliti e insignificanti di ogni cosa e di proporli con una nuova chiave di lettura grazie a un linguaggio ricco di segni che abbandona la logica nell'accostarsi alle cose, sviluppando un non-senso che può diventare arte. In *Così parlò Zarathustra* de Chirico rivive il senso di stranezza e lo stupore provati da bambino leggendo *Le avventure di Pinocchio*, elementi inscenati però consapevolmente dall'autore e privi dunque d'ingenuità. De Chirico condivide con Nietzsche l'esperienza della rivelazione, che il filosofo spiega così: "Qualcosa che subitaneamente, con indicibile sicurezza e sottigliezza, si fa visibile, udibile, qualcosa che scuote e sconvolge nel più profondo. [...] Si ode, non si cerca; si prende, non si domanda da chi ci sia dato; un pensiero brilla come un lampo, con necessità, senza esitazioni nella forma – io non ho mai avuto scelta" (in P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo Arte, Milano, 1997, p. 69).

Dopo queste letture, in occasione di un viaggio a Roma nel 1909, de Chirico inizia a notare che esiste una "gran quantità di cose strane, sconosciute, solitarie, che possono essere tradotte in pittura. Vi riflettei a lungo. Allora cominciai ad avere le prime rivelazioni. [...] Capii [...] tutto mi parve più strano e più lontano. [...] le mie composizioni non avevano alcun senso e soprattutto nessun senso comune [...]" (de Chirico, *Il meccanismo del pensiero, Critica, Polemica, Autobiografia 1911, (1943), 1985*). Per tradurre il principio della rivelazione in pittura de Chirico abbandona la logica e il buon senso e lascia spazio all'intuizione, riflettendo sul pensiero di Schopenhauer: "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



Arnold Böcklin, *Prometeo*, 1882



Giorgio de Chirico, *Sfinge*, 1908-09



Giorgio de Chirico, *L'énigme d'un après-midi d'automne*, 1909

rivela la loro vera essenza" (Arthur Schopenhauer, *Parerga e Paralipomena*, 1851).

A Firenze tra il 1910 e il 1911, in piazza Santa Croce ha una delle sue prime rivelazioni quando si palesa ai suoi occhi la composizione di *L'énigme d'un après-midi d'automne*, 1909, ed è in questa città che de Chirico definisce il concetto d'immagine metafisica, come spiega Savinio: "Ricordo l'insistenza [...] a parlare dello spettro delle cose, ossia della loro sembianza interna. Da qui il carattere di sogno della nostra poesia metafisica, di un mondo in condizione di sogno [...] sgombrato dalle rivestiture aggiunte della esteriorità" e "l'anatomia interna era un elemento che più spesso ricorreva" come un'architettura, "una specie di geografia di quella poesia"; così la rivelazione e il sogno definiscono la realtà metafisica delle cose, quell'aspetto interno che ha solo una vaga rassomiglianza alla loro sembianza esterna (in Baldacci, Ross, *De Chirico*, cit., p. 11).

De Chirico osserva il mondo delle cose come un insieme di elementi della natura che possono rivelare o suggerire le realtà nascoste dietro le apparenze, e la rivoluzione della sua pittura non consiste nel creare nuove soluzioni formali ma si fonda esclusivamente su geniali e sorprendenti accostamenti tra immagini immediatamente riconoscibili, traducendo in pittura il profondo non-senso della vita che permette alle sue opere di sfuggire alle certezze e superare i limiti dell'umano, evocando lo spaesamento che si prova di fronte ai misteri e agli enigmi, avvicinandosi allo stato di sogno e, senza alcuna ingenuità, all'atteggiamento mentale dei bambini. Fissati i principi fondamentali della poetica metafisica de Chirico, già dalle prime opere, ricerca nuovi accostamenti tra gli elementi del suo immaginario e la pittura si rinnova e cresce su se stessa attingendo continuamente dalla sua memoria visiva, facendo ricomparire accanto a nuove ispirazioni icone già definite, mettendo in pratica "astuzie e sciccherie da vecchio *routier* della sorpresa metafisica" (Giorgio de Chirico in Baldacci, *De Chirico*, cit., p. 108). 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' "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, ma anche tutto il futuro delle future ripetizioni" (P. Baldacci, *Giorgio de Chirico i temi della metafisica*, Milano, 1985, pp. 7, 8).



Giorgio de Chirico, *Autoritratto col fratello*, 1924



Giorgio de Chirico, *Les deux soeurs*, 1915

Giorgio de Chirico nel corso dei decenni reinterpreta i temi a lui cari, li arricchisce, li sovrappone e gioca con le immagini in maniera spontanea e originale, così tornano ciclicamente in scena “tutti i personaggi, tutti i simboli” e tutti i misteri che pian piano “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” (*ibidem*). Relativamente alle opere che seguono questo rinnovato spirito creativo, eseguite nel periodo della maturità artistica, Wieland Schmied, nel 1970, parla di periodo neometafisico.

In *Oreste e Pilade*, tela della seconda degli metà anni Cinquanta, sono reinterpretati alcuni dei temi più interessanti della metafisica, come il manichino, gli interni e gli oggetti comuni, approfonditi principalmente nel periodo ferrarese, tra il 1915 e il 1918, quando nuove e misteriose visioni si rivelano all’artista. L’origine del manichino si colloca tra il 1911 e il 1915, durante il primo soggiorno parigino e il suo aspetto inizialmente si ispira alle sembianze di quelli da sartoria, drammatici e privi di umanità, descritti da Savinio nel poema teatrale *Le Chants de la mi-mort*, del 1914, e al protagonista del poema di Apollinaire *Le Musicien de Saint-Merry*, un poetico uomo senza volto, privo di elementi fisionomici. Il manichino dechirichiano, incapace di parlare e di vedere come il *musicien*, è carico di simbologie e in grado di comprendere il passato e il futuro compiendo un complesso percorso mentale. Con questo personaggio de Chirico affronta l’enigma del destino e il tema del mistero dell’esistenza umana nello spazio e nel tempo esaltando l’essenza insostituibile dell’uomo, in quanto il manichino è un oggetto che ha le sembianze umane ma è “profondamente non vivo e questa mancanza di vita ce lo rende odioso [...] Quando un uomo sensibile guarda un manichino egli dovrebbe essere preso da un desiderio frenetico di compiere grandi azioni [...] dimostrare chiaramente e una volta per sempre che il manichino è una calunnia dell’uomo e che noi dopotutto, non siamo una cosa tanto insignificante che un oggetto qualunque possa assomigliarci” (Giorgio de Chirico, in M.F. Dell’Arco, P. Baldacci, *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929*, Milano, 1982, p. 119). Con l’opera *Il Vaticinatore*, del 1915, de Chirico definisce i caratteri formali e simbolici del manichino, che diviene di volta in volta poeta, filosofo, matematico o teatrante, per raccontare se stesso attraverso forme non convenzionali che possano interpretare l’essenza più profonda della sua anima. Nel periodo ferrarese la città rivela all’artista nuove e misteriose visioni attraverso alcuni interni, vetrine, botteghe, abitazioni, quartieri, come l’antico ghetto, dove può osservare strane forme di dolci e biscotti, un susseguirsi di forme e atmosfere che portano de Chirico a sviluppare una metafisica delle cose comuni. Egli volge lo sguardo alla sconosciuta poesia che risiede in ciò che è familiare, in quanto, come spiega Savinio: “L’arte stessa richiede la permanenza sulla terra. Un artista serio [...] non sconfina dalla terra” ma “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 Baldacci, Roos, *De Chirico*, cit., p. 26). Così negli interni metafisici, che ricordano l’atelier

dell'artista, troneggiano oggetti di varie forme come le squadre che qui assumono il ruolo di protagoniste indiscusse, divenendo simboli magici di una realtà superiore e appaiono come astri misteriosi a ossessionare l'artista.

Nell'opera *Oreste e Pilade* de Chirico rappresenta uno scorcio d'interno in cui troneggia una coppia di manichini, raffiguranti i due leggendari cugini della mitologia greca, cresciuti insieme dal momento in cui Oreste viene affidato dalla sorella Elettra alle cure dello zio Strofio, re della Focide, stringendo così un'amicizia indissolubile con suo figlio Pilade, compagno di epiche gesta. Sulla tela i due personaggi sono rappresentati in primo piano e alle loro spalle si vede appena il soffitto della stanza, un'inquadratura fortemente scorciata che accentua l'atmosfera di mistero che avvolge i manichini, lasciando solo intuire ciò che si trova nell'ambiente, mentre la finestra, da cui si scorge una piazza, crea un dialogo tra interno e esterno, suggerendo una lettura dell'opera su più livelli di interpretazione. Attraverso questo soggetto de Chirico sembra alludere al profondo rapporto che lo lega a Savinio, e la sovrapposizione dei due manichini, uno con la testa da sarto, che ricorda l'origine saviniana del soggetto, e l'altro composto da elementi geometrici e da un groviglio di squadre e listelli che sostengono il corpo, evoluzione dechirichiana del primo, potrebbe voler sottolineare il loro sodalizio creativo, una condivisione di idee, intuizioni e interessi, alla base fondante dell'arte metafisica. I due fratelli amano identificarsi nelle coppie mitiche di amici, tanto da farsi chiamare Dioscuri, e anche in questa tela sono eletti a eroi e come tali affrontano la loro avventura, un complesso viaggio intellettuale in terre sconosciute che li porta a compiere qualcosa di epico e, come scrive de Chirico nell'articolo *Noi metafisici*, 1919, la poetica metafisica "diventa una tappa formidabile nello svolgimento progressivo, nel complicato ingranaggio delle umane arti" superando in "potenza spirituale e in voluta costruzione pittorica quanto fu fin ora tentato".

Il tema del manichino è ripreso da de Chirico durante il secondo soggiorno parigino, tra il 1925 e il 1929, quando egli compie un profondo rinnovamento del linguaggio pittorico, in cui i soggetti cambiano o sono modificati, mentre la maestria pittorica raggiunge una grande libertà. Adesso, con i manichini, la continua ricerca dell'enigma si sviluppa attraverso una riflessione filosofica e mitica.

I nuovi personaggi sono rappresentati seduti, e i loro corpi hanno tronchi monumentali e gambe corte, ispirati alle statue degli apostoli seduti nelle chiese medioevali. Dai loro ventri escono numerosi oggetti colorati, rovine greche e romane, paesaggi, simboli araldici, che ricordano gli oggetti che de Chirico pone nelle piazze e come essi si caricano dello stesso significato: "Un'opera d'arte per essere veramente immortale deve andare completamente al di là del limite dell'umano: la logica e il buon senso dovranno essere completamente assenti. In questo essa si avvicinerà allo stato di sogno e all'atteggiamento mentale dei bambini [...] vivere nel mondo come in un immenso museo di stranezze, di curiosi giocattoli variopinti che mutano le loro sembianze, che noi talvolta come bambini frantumiamo per vedere come sono fatti dentro, delusi che sono vuoti" (in P. Baldacci, *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, Ferrara Arte, Ferrara, 2015, p. 25). Nel corso degli anni, specialmente negli anni Trenta, i manichini seduti si arricchiscono di nuovi significati e illustrano temi diversi come la famiglia, il viaggiatore, il navigatore, il pittore, l'araldica, allontanandosi dalla riflessione filosofica che li aveva generati ma conservando intatta la loro malinconia e la loro componente di mistero. Reduce da importanti esperienze teatrali, come quella del Maggio Musicale Fiorentino, prosegue le sue ricerche d'invenzione unendo le fantasiose creazioni per il palcoscenico con i manichini parigini, che assumono sempre più le sembianze umane e si arricchiscono di dettagli realistici e indossano indumenti moderni, come in *Nobili e borghesi*, 1933 ca.

Nell'opera *L'attesa*, 1974, in uno spazio serrato, delimitato da una quinta teatrale e da un pavimento a mattonelle fortemente scorciato, troneggia un manichino su una poltrona, isolato e solitario, dal ventre ricolmo di elementi colorati. Il corpo slanciato, una maggiore definizione delle braccia, delle mani e dei piedi, le linee sinuose e sintetiche e il cromatismo acceso, riportano alle opere degli anni Trenta. Nella tela si ritrova una sorta di messinscena intesa come rievocazione del passato nel presente, al di là del tempo e dello spazio, in cui l'artificio e la finzione esasperano le proporzioni, isolando il soggetto in una enigmatica e sospesa atmosfera metafisica.

Il pittore metafisico è consapevole che i significati del linguaggio dipendono dalle relazioni che la mente umana stabilisce tra le cose; eliminando così qualsiasi legame tra i segni e ogni possibile logico ragionamento egli, accostando elementi diversi, può far scaturire nuovi e inattesi significati. L'opera di de Chirico, attraverso la teoria della solitudine dei segni, riesce a tradurre in forma plastica il non-senso e a dare, con associazioni poetiche impreviste, la sensazione di poter rendere visibile il pensiero lasciando spazio al mistero e agli enigmi, raccontati attraverso continui e ironici accostamenti tra memoria, storia e mito.

Elisa Morello



Giorgio de Chirico nel suo studio, Parigi, 1929

668

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Oreste e Pilade (Pilade è il primo a destra), seconda metà anni Cinquanta

Olio su tela, cm. 60,2x49,7

Firma in basso a destra: G. de Chirico; dichiarazione di autenticità e firma al verso sulla tela: Questa pittura metafisica: / «Oreste e Pilade», / è opera autentica / da me eseguita e / firmata / Giorgio de Chirico.

Foto autenticata dall'artista; certificato su foto
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 20 luglio 2018,
con n. 017/07/18 OT.

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. 10, illustrato a colori.

Stima € 300.000 / 400.000



Andy Warhol, *The Two Sisters (After de Chirico)*, 1982





Giorgio de Chirico nel suo studio a Roma



669

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

L'attesa, 1974

Olio su tela, cm. 86x64

Firma e data in basso a destra: G. de Chirico / 1974.

Storia

Collezione Isabella de Chirico;
Collezione privata

Certificato di Leonardo Mazza, Roma 22 giugno 1993;
certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma,
6 luglio 1993, con n. 4/1993.

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. 21, illustrato a colori;

Giorgio de Chirico. Le Voyant, Firenze, Galleria d'Arte Frediano
Farsetti e Palazzo Corsini, 29a Biennale Internazionale
dell'Antiquariato, 25 settembre - 4 ottobre 2015, cat. n. 11,
illustrato a colori.

Bibliografia

Giorgio de Chirico. Catalogo generale, vol. 3/2016, opere dal
1913 al 1976, Maretti Editore, Falciano, 2016, p. 406,
n. 1369.

Stima € 130.000 / 180.000



Bacchus et Ariane, Parigi, 1931, fotografia di scena con costumi
di Giorgio de Chirico



670

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Scultore e modella, (1929)

Olio su tela, cm. 146x110

Al verso sul telaio: etichetta Galleria del Girasole, Udine, con n. 530; etichetta e due timbri Galleria Cadario, Milano.

Storia

Galleria Cadario, Milano;
Galleria del Girasole, Udine;
Collezione privata

Certificato su foto di Willy Macchiati in data 11/11/94, opera registrata presso l'Archivio delle Opere di Mario Sironi, a cura di Willy Macchiati, con n. 2904; certificato su foto Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, 2 ottobre 2008, con n. 75/08.



Mario Sironi, *Studio per il bassorilievo del Palazzo dei Giornali*, gesso, particolare

Esposizioni

Amore e Psiche, Arte e Seduzione, Arona, Villa Ponti, 16 dicembre 2006 - 25 febbraio 2007, cat. p. 86, illustrato a colori;

Il pittore e la modella, da Canova a Picasso, Treviso, Casa dei Carraresi, 13 novembre 2010 - 13 marzo 2011, cat. pp. 156, 312, n. 29, illustrato a colori.

Bibliografia

Raffaele De Grada, Mario Sironi, Club Amici dell'Arte Editore, Milano, 1972, p. 156, fig. 69 (con titolo *Lo scultore* e data 1926);

Giuseppe Bertasso, L'arte e noi. Dalla memoria del segno figurativo alle esperienze dell'arte astratta, Tipostampa, Torino, 2000, p. 16.

Stima € 150.000 / 250.000



Metafisica dell'esistenza. Un capolavoro di Rosai e della pittura del Novecento



Ottone Rosai, *Via Toscanella*, 1922

del *realismo sintetico* di Soffici e della lezione metafisica di de Chirico, come mostra, in modo magistrale, l'opera di Morandi fra il 1918 e il 1920. Anni, questi, nei quali Carrà compendia la propria vocazione classicista con *Le figlie di Loth* (1919), ove risalta la monumentale severità delle figure rispetto a un'ambientazione sobria e al tempo stesso enigmatica, che ritroveremo successivamente, spoglia di vita e come rivelatrice di una assenza misteriosa e nostalgica, nel dipinto, in seguito divenuto un'icona, *Il pino sul mare* (1921).

Rosai, fin dal 1919, percorre con impegno febbrile le stesse latitudini. A riprova – come afferma de Chirico – che la definizione «metafisica» non riguarda il soggetto, ma il tono, la qualità della pittura, ecco un gruppo di opere, almeno fino al 1922, di pregio ineguagliabile: *Paesaggio invernale* (1919 o 1920), *Serenata* (1919-1920), *Il Giramontino* (1920), *Partita a briscola* (1920), *L'attesa*, 1920; *Trattoria Lacerba* (1921); le tre versioni di *Via Toscanella*, *Piazza del Carmine* e *Sotto la pergola* (tutte del 1922).

La verità *ultima* che Morandi cerca contemporaneamente *oltre* l'apparenza delle cose, Rosai arriva a pensarla e a indagarla nell'oscura profondità dell'esistenza, in quella popolana ribalta *diladdarno* dove, silenziose, stanno le *Donne alla fonte*, in una condizione di perenne indugio, che egli partecipa nell'omonimo capolavoro del 1922.

La prima guerra mondiale, pur segnandolo profondamente, non aveva modificato i caratteri distintivi di un'indole singolare, la sua, ove continuavano a risiedere le passioni, i turbamenti e le inquietudini di sempre. Era diventato uomo in fretta, Rosai, al pari di una generazione: i tempi delle bravate, delle cazzottate e degli accapigliamenti svaniti, ormai, da un pezzo.

Scriverà lui stesso in seguito: «Chiuso il periodo avanguardistico della giovinezza, chiusi i mondi del popolaresco del teppismo e nei quali mi portava coscienza ed esperienza d'artista, avvertivo chiaramente che l'artista aveva ormai da riordinare i frutti della esperienza e della partecipazione umana alla vita per maturarli nella trasfigurazione amorevole e razionale dell'arte. Ripresi contatto con ansia, con sforzo e con timore dei lapis e della tavolozza e soprattutto cercai di ritrovare in me quell'amore che sempre avevo portato per certe creature destinate a vivere come di nascosto alla stessa vita⁴».

Fu di nuovo al caffè, nelle osterie e nelle sale da biliardo che tornò ad incontrarle, *quelle creature*. E così nacque una «metafisica dell'esistenza», della quale i già citati *Serenata* e *Partita a briscola*, come i dispersi – al momento – *Nostalgie* e *Gruppo di ragazzi* sono saggi pittorici vertiginosi, di una eloquenza narrativa emblematica.

Nella straordinaria galleria dei personaggi *rosaiiani*, il disincanto è la smorfia che compare più frequentemente sui volti. Si tratti di amici poeti o semplici avventori, facoltosi possidenti o poveri contadini, l'assillo di Rosai è sempre il solito: rivelare quanto di taciuto essi custodiscono nel loro animo. Così, ne intuisce a una a una le ansie, le presunzioni come le fragilità, i bui anfratti dove allignano piccole e grandi contraddizioni e, finanche, l'intero repertorio di falsità.

In quella che egli ravvisa non come miseria ma come verità, una verità che avverte peraltro intimamente propria, il pennello e la matita affondano come il bisturi di un chirurgo: puntuali e precisi ove serve esserlo, intervengono sulle carni e l'inconscio dei soggetti ritratti con il rispetto che questi meritano. L'esercizio è catartico, al punto da risvegliare una dignità violentata dalla sopraffazione e annegata nel silenzio, smarrita e confusa in quei territori dello spirito ormai inariditi.

È fatto ormai acclarato che Ottone Rosai abbia dipinto fra il 1919 e il 1922 alcuni fra i capolavori assoluti della pittura del Novecento. Mostrando una personale sintonia con il «rappel-à l'ordre» europeo e quanto contemporaneamente dibattuto su *Valori Plastici* – rivista di critica d'arte fondata a Roma, nel 1918, da Mario Broglio –, egli ebbe a realizzare, nel medesimo torno di tempo, un gruppo di lavori, con suggestivi riferimenti a Giotto, Duccio di Buoninsegna e Masaccio, destinati a rimanere apici cospicui in ambito non soltanto nazionale. Erano stati Soffici e Carrà¹, con largo anticipo rispetto alla pubblicazione di Broglio, a inaugurare la stagione dei *ritorni*: ora, nell'immediato primo dopoguerra, prosperano, per numero e qualità, le adesioni. Inconfondibile il conio toscano che sostanzia una tale riscoperta della pittura classica: i grandi maestri primitivi e rinascimentali vengono immediatamente eletti «numi tutelari della nuova arte²». Già nel 1915, peraltro, Gino Severini, con l'arcaica *Maternità* portata a compimento a Parigi, aveva di fatto stabilito il proprio «ritorno all'ordine»: in tale dipinto – come ha notato Maurizio Fagiolo dell'Arco – «troviamo già pienamente espressi molti dei temi della pittura europea degli anni a venire: il ritorno alla tecnica e al mestiere, la rievocazione della cristallina trasparenza delle tavole quattrocentesche, [...] la sottile trama che si viene a creare tra l'intimità quotidiana e la dimensione metafisica della pittura³».

Ordine, appunto, e richiami classici, continuamente invocati, tengono debito conto

Chi e cosa si celi oltre facce intristite e dolenti posture è storia che germina improvvisa. Immediata, nel tono ansioso di un autore acceso d'interesse per i più reconditi roveli degli uomini, collimano sonorità gravi come echi di caverna: lugubri lamenti taciuti nella fissità di pose caratterizzanti una moltitudine attonita di fronte all'avversarsi del proprio destino.

La pittura e il segno di Rosai si fanno voce, assurgono a testimonianza. Oggi come allora emergono quale vibrante memoria di un virtuosissimo artefice al quale non venne mai meno il dono di una sorgiva poesia.

Partita a briscola o *Partita a scopa*⁵ del 1920 è uno dei capolavori più significativi di questo eminente autore e della pittura del Novecento. Sublime esempio di un'umanità che esiste o, per meglio dire, *resiste*, in un'attesa analoga a quella che è dato di percepire al cospetto di certi interni ebbri di tabacco e solitudine, lì dove egli ebbe a trovare fecondi pretesti espressivi, rappresenta in modo sublime l'orizzonte sentimentale dell'artista, la sua stupefacente abilità introspettiva (sferzante nella mesta disillusione colta nell'uomo raffigurato di profilo in primo piano).

L'interno fa pensare alle sale di Paszkowski, il caffè fiorentino affacciato sull'antica piazza Vittorio Emanuele II (oggi della Repubblica), che Rosai amava frequentare agli inizi degli anni Venti. Vi si recava, quasi ogni giorno, sapendo di trovare i *tipi* che tanto lo incuriosivano: giocatori di carte, borghesi radunati intorno a un tavolo, solitari avventori sprofondati nella noia, camerieri solerti a servire dietro il bancone. In disparte, egli li scrutava lungamente, prima di tirare fuori un piccolo blocco di fogli di carta che portava sempre con sé in una delle tasche della giacca consueta.

Ritrarre, solerte, simili modelli, appagava un proprio bisogno intimo. Rosai si sentiva come chiamato a indovinarne i segreti, le inclinazioni nascoste che quegli uomini provavano a tacere, esibendo sorrisi o mimiche ingannevoli oltre la cupezza dei loro volti. Di ciò, egli ebbe a darne conto anche in un celebre scritto: «Gli uomini, specie i ben portanti, gli impettiti, coloro che vorrebbero dare a bere di chissà quale missione da svolgere nella vita, furono sempre i miei bersagli preferiti e fino a quando non ho potuto dimostrare la tragedia della loro presenza sulla terra per mezzo di un pezzo di matita, mi son divertito a pigliarli a sassate⁶».

Nella mostra a Palazzo Capponi, Firenze, novembre-dicembre 1920, il dipinto è indicato al n. 24 come *La partita a scopa*.

Nell'esposizione presso la Casa d'Arte Bragaglia di Roma (dal 16 novembre 1922), presentata da Soffici, l'opera è fra quelle ordinate per l'occasione (cat. n. 14).

Parronchi nel saggio su *Le Arti*, ottobre-novembre 1940: «Nella *Partita a briscola*, la lunga preparazione che non si può non sentire dietro un simile tono di rappresentazione tace improvvisamente [...] osservando i particolari è come se a un tratto essa svelasse i suoi numerosi significati».

Nel catalogo di Franchi⁷, tav. XII, due studi che Santini indica in relazione al dipinto nella sua monografia⁸. Sempre in Santini, *ibidem*, il disegno pertinente, p. 153.

Uno studio preparatorio per la mano del giocatore di carte in primo piano è stato documentato nel catalogo della mostra *Rosai. L'assillo della verità*⁹, p. 11.

Non appare, infine, un caso che la stagione più alta della pittura di Rosai abbia a concludersi nel 1922, anno in cui il padre, malato e oppresso dai debiti, si getta in Arno e muore suicida (18 febbraio). L'ultima immagine, cruda e indelebile, che il giovane conserva nella memoria del volto dell'adorato genitore ha le fattezze negroidi degli uomini che egli andrà a rappresentare negli ultimi due decenni della propria vita.

Giovanni Faccenda

¹ Su *La Voce* di De Robertis, il 31 marzo 1916, Carrà pubblica «Parlata su Giotto», un testo che segna un'altra tappa nel progressivo avvicinamento dell'artista a nuovi orientamenti.

² «A due artisti del passato, Paolo Uccello e Piero della Francesca, io mi riferivo spesso negli scritti che andavo pubblicando, portandoli quali numi tutelari della nuova arte». C. Carrà, *Tutti gli scritti*, Milano, 1978, p. 601.

³ M. Fagiolo dell'Arco, *Piero della Francesca e il novecento*, catalogo della mostra di Sansepolcro, Marsilio Editori, Venezia, 1991, p. 84.

⁴ O. Rosai, «Autobiografia», catalogo della II Quadriennale d'Arte Nazionale, Roma, 1935, pp. 48-49.

⁵ A. Parronchi, nel saggio su *Paragone* del gennaio 1952, adotta questo titolo.

⁶ *Sulla soglia dell'irraggiungibile*, in «Via Toscanella», Vallecchi, Firenze, 1930.

⁷ R. Franchi, *Disegni di Ottone Rosai*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1942.

⁸ P. C. Santini, *Ottone Rosai*, Vallecchi, Firenze, 1960.

⁹ *Rosai. L'assillo della verità*, a cura di G. Faccenda, Fondazione Limoni e Livi «Ad Sidera», Castiglion Fiorentino, 18 dicembre 2011 - 29 gennaio 2012, riprodotto in cat. p. 11.



Ottone Rosai, 1922, in parete *Il Giramontino*, 1920

671

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Partita a briscola, (1920)

Olio su tela, cm. 70x50

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: etichetta XXVI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - Venezia 1952: etichetta Onoranze a Ottone Rosai / Mostra dell'opera di Ottone Rosai, Firenze, Palazzo Strozzi, maggio - giugno 1960: etichetta Galleria d'Arte Santacroce, Firenze / «Mostra retrospettiva e presentazione della monografia di Ottone Rosai a cura di P.C. Santini»; sul telaio: etichetta Soprintendenza Speciale alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea / Mostra di Ottone Rosai, 20 luglio / 18 settembre 1983: etichetta Mostra nel centenario della nascita, Farsettiarte, Prato.

Esposizioni

Ottone Rosai, Firenze, Palazzo Capponi, 27 novembre - 17 dicembre 1920, n. 24 (con titolo *Partita a scopa*);
Ottone Rosai, Roma, Casa d'Arte Bragaglia, dal 16 novembre 1922, cat. n. 14;
XXVI Biennale di Venezia, 1952, sala X, cat. p. 84, n. 12;
Omaggio a Rosai, Firenze, La Strozzina, aprile - maggio 1953, cat. n. 15;
Ottone Rosai, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, maggio 1957, cat. n. 11, illustrato;
Peintres et sculpteurs italiens du Futurisme à nos jours, Saint-Étienne, Musée d'Art et d'Industrie (mostra itinerante in Francia), maggio - dicembre 1959, cat. p. 32, n. 78, tav. 11;
Mostra dell'opera di Ottone Rosai, a cura di Pier Carlo Santini, Firenze, Palazzo Strozzi, maggio - giugno 1960, cat. p. 20, n. 37, tav. 18;
100 Opere di Ottone Rosai, Prato, Galleria Farsetti, dicembre 1965, cat. tav. VI, illustrato;
Gli omini di Rosai, Firenze, Galleria Michaud, 1965-66, cat. tav. 3, illustrato;
Arte moderna in Italia 1915-1935, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967, cat. p. XLI, n. 1277;
Rosai oggi, venticinquesimo anniversario della morte, Firenze, Galleria Pananti, 13 maggio 1982, cat. pp. 24-25, tav. 5, illustrato a colori;
Ottone Rosai, opere dal 1911 al 1957, a cura di Pier Carlo Santini, Torino, Palazzo Graneri, aprile - maggio 1983, cat. n. 11, illustrato, poi Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 20 luglio - 8 settembre 1983, cat. n. 11, illustrato, poi Firenze, Palazzo Strozzi, 13 novembre - 18 dicembre 1983, cat. n. 15, illustrato;

Ottone Rosai nel centenario della nascita, Firenze, Galleria Pananti, 18 marzo - 15 giugno 1995, cat. n. 7, 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. 23, illustrato a colori;

Roberto Tassi e i pittori. Ottocento e Novecento in Italia: da Fattori a Burri, Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 6 settembre - 8 dicembre 1998, cat. p. 97, illustrato a colori;

Lo stupore nello sguardo. La fortuna di Rousseau in Italia da Soffici e Carrà a Breveglieri, Milano, Fondazione Stelline, 31 marzo - 1 giugno 2011, cat. pp. 126, 129, n. 24, illustrato a colori.

L'opera è riprodotta nel primo volume del Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai, a cura di Giovanni Faccenda (Editoriale Giorgio Mondadori), p. 316, n. 29, di prossima pubblicazione.

Bibliografia

Alessandro Parronchi, Ottone Rosai, in *Le Arti*, ottobre-novembre, Roma, 1940, pp. 30-31, tav. XIV, fig. 6;
Alessandro Parronchi, Rosai, Arnaud Editore, Firenze, 1947, p. 8, tav. 5;
Alessandro Parronchi, Preistoria di Rosai (1911-1919), in *Paragone*, Firenze, gennaio 1952, p. 35;
L. Pistoì, Rosai a Torino, in *L'Unità*, 8 giugno 1957, illustrato;
Pier Carlo Santini, Rosai, Vallecchi Editore, Firenze, 1960, p. 152, tav. 11;
Luigi Carluccio, Rosai torna nel cuore della sua vecchia Firenze, in *La Gazzetta del Popolo*, Torino, 18 maggio 1960, illustrato;
Luigi Cavallo, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Il Castello, Milano, 1973, pp. 58-62, cit.;
Francesco Arcangeli, *Dal romanticismo all'informale*, I, Einaudi, Torino, 1977, n. 146.

Stima € 100.000 / 150.000





672

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Due pomodori, 1950

Olio su carta applicata su tela, cm. 35x50

Firma e data in basso a destra: Pisis / 50, sigla in basso a sinistra: V.F. Al verso sulla tela: timbro Galleria dell'Annunciata / mostra delle opere di / De Pisis di Villa Fiorita / novembre 1955: due timbri Galleria Annunciata, Milano: etichetta e timbro Galleria del Naviglio, Milano, con n. 2026.

Esposizioni

De Pisis a Milano, a cura di Claudia Gian Ferrari, Milano, Palazzo Reale, 13 giugno - 13 ottobre 1991, cat. p. 208, illustrato a colori.

Stima € 7.000 / 12.000



673

Bruno Saetti

Bologna 1902 - 1984

Il cocomero, 1944

Olio su tela, cm. 33x40,5

Firma e data in basso al centro: Saetti / '44; titolo, data, firma e luogo al verso sul telaio: "Il cocomero" '944 / Bruno Saetti, Venezia: timbro Galleria del Cavallino, Venezia; sulla tela: etichetta e timbro Galleria del Cavallino, Venezia.

Stima € 2.000 / 3.000



674

674

Osvaldo Licini

Monte Vidon Corrado (Ap) 1894 - 1958

Paesaggio

Olio su tela, cm. 21,8x32

Storia

Collezione privata, Genova;
Collezione privata

Stima € 10.000 / 15.000



675

675

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Paesaggio, 1954 ca.

Olio su tela, cm. 50,6x40,8

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: etichetta e due timbri Raccolta Giraldi, Livorno - Firenze: sigla Bruno Giraldi: etichetta e due timbri Galleria Michaud, Firenze; sul telaio: timbro Galleria d'Arte Santacroce Due, Padova: timbro Galleria d'Arte Santa Croce, Firenze, con n. 1931; sulla tela e

sul telaio: sei timbri Internaz. "Ai Frati" / Camaiore (Lucca) / org. Vittorio Grotti.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 27 aprile 1999 (in fotocopia).

Stima € 6.000 / 10.000



676

676
Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Fiori bianchi

Olio su tela, cm. 60,5x45,4

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: etichetta Galleria d'Arte Farsetti, Prato, con n. 04: etichetta e tre timbri Eredità Rosai in data 31/5/57: numero 424.

Stima € 6.000 / 10.000



677

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Religioso di Assisi

Olio su tela, cm. 44x35

Firma in basso a sinistra: de Pisis.

Certificato su foto di Renato Cardazzo,
Galleria del Naviglio, Milano, 4 febbraio
1971.

Stima € 6.000 / 10.000

677



678

Felice Carena

Cumiana (To) 1879 - Venezia 1966

Natura morta con arance e limoni, 1951

Olio su tavola, cm. 27,8x50,2

Firma in basso a destra: Carena, data in
basso a sinistra: 1951.

Storia

Collezione privata, Firenze;

Collezione privata

Certificato su foto Studio d'Arte G.R.,
Sacile.

Esposizioni

De Pisis Carena. Opere scelte, Sacile,
Studio d'Arte G.R., dicembre 1993,
cat. p. 11, tav. II, illustrato a colori.

Stima € 3.500 / 5.000

678



679

679 Michele Cascella

Ortona (Ch) 1892 - 1989

Vienna. Mariathesienplatz, 1967

Olio su tela, cm. 71x91,5

Firma in basso a sinistra: M. Cascella; dichiarazione di autenticità al verso sulla tela: Questa tela è stata da me / dipinta a Vienna nel 1967 / Michele Cascella: etichetta Rizziero Arte, Pescara.

Esposizioni

Galleria Levi, Milano, dal 7 novembre 1972.

Bibliografia

Giuseppe Bonini, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Michele Cascella, Giorgio Mondadori, Milano, 1988, p. 254, n. 66/12 (opera datata 1966).

Stima € 10.000 / 15.000

680

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Partita a carte, 1936

Olio su tavola, cm. 69,9x50

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / XIV. Al verso: due timbri Galleria Bergamini, Milano, di cui uno con n. 10/2648/1901.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 18 luglio 2018.

Stima € 20.000 / 30.000



Ottone Rosai, *Uomini al caffè*, 1927



681

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Il Golfo, 1951

Olio su tela, cm. 33,5x44

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 951. Al verso sulla tela: timbro Galleria Autarte, Torino, con n. 000039.

Storia

Collezione G.B. Cattaneo, Alassio;
Collezione privata

Bibliografia

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume III, 1951-1966, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 33, 570, n. 4/51.

Stima € 30.000 / 40.000







682

682

Ardengo Soffici

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

Marina a Forte Dei Marmi

Olio su cartone telato, cm. 40x50

Firma in basso a sinistra: Soffici. Al verso: etichetta Galleria d'Arte Cairola, Milano: timbro Società per le Belle Arti ed Associazione Permanente, Milano: timbro Pittura Italiana / Contemporanea / giugno - ottobre 1960: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 8230.

Esposizioni

Pittura Italiana Contemporanea, Milano, Palazzo della Permanente, giugno - ottobre 1960, cat. p. 32.

Stima € 6.000 / 9.000



683

683

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Crepuscolo, 1940

Olio su tela, cm. 50,2x60,3

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 40. Al verso sulla tela: etichetta Galleria Bonaparte, Milano, con n. 1553: due timbri La Casa dell'Arte, Sasso Marconi: etichetta La Casa dell'Arte, Sasso Marconi, con n. 3375 e indicazione esposizione Omaggio a / Ottone Rosai maggio - giugno 1980; sulla tela e sul telaio: timbro Studio d'Arte Mercurio, Milano.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 8 dicembre 2016.

Stima € 10.000 / 15.000



684

684

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Figura, 1965

Olio su tela, cm. 50x40

Firma e data in basso a destra: Campigli 65.

Storia

Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Certificato su foto di Nicola Campigli, St. Tropez 8/4/1993,
con n. 4936628.

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue
raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 813,
n. 65-029.

Stima € 18.000 / 28.000



685

685

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Case nuove, (1956)

Olio su tela, cm. 71x50,5

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: etichetta e tre timbri Raccolta Giraldi, Livorno - Firenze: firma Bruno Giraldi; sul telaio: etichetta Centenario della nascita 1895 - 1995 / Ottone Rosai / Antologica - 200 opere dal 1913 al 1957 / Farsettiarte / Prato - 23 settembre / 22 ottobre 1995 / Cat. n. 197.

Esposizioni

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. 197, illustrato a colori.

Stima € 12.000 / 18.000

686

Carlo Carrà

Quargento (Al) 1881 - Milano 1966

Arco sul mare, 1956

Olio su tela, cm. 40,3x49,8

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 956. Al verso sulla tela: due timbri Galleria Annunciata, Milano, di cui uno con n. 3535.

Storia

Collezione A. Sarli, Milano;
Collezione privata

Bibliografia

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume III, 1951-1966, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 577, 250, n. 23/56.

Stima € 28.000 / 38.000



Vittore Carpaccio, *Arrivo degli ambasciatori*, 1495-1500, Venezia, Gallerie dell'Accademia, (part.)



687

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Autoritratto, (1947)

Olio su tela, cm. 81x60

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: etichetta Eredità Rosai, Firenze 30/5/1957.

Storia

Collezione Silvio Loffredo, Firenze;

Collezione privata

Esposizioni

I maestri del segno. Ottone Rosai, a cura di Giovanni Stefani, Cetona, 8 agosto - 1 settembre 1993, illustrato a colori in copertina;

Ottone Rosai, ritratti e autoritratti. Un dialogo con Bacon e Baselitz, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 9 agosto -

2 settembre 2018, poi Milano, Galleria d'Arte Frediano

Farsetti, 20 settembre - 10 ottobre 2018, cat. n. 14, illustrato a colori.

L'opera è riprodotta nel primo volume del Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai, a cura di Giovanni Faccenda (Editoriale Giorgio Mondadori), p. 469, n. 279, di prossima pubblicazione.

Bibliografia

Rosai oggi. Venticinquesimo anniversario della morte, 13 maggio 1982, a cura di Alessandro Parronchi, Edizioni Galleria Pananti, Firenze, 1982, pp. 130, 131, tav. 58.

Stima € 15.000 / 20.000



Francis Bacon, *Studio per l'infermiera*, dalla *Corazzata Potëmkin*, 1957





INDICE

B

Baldessari R. 620
Balla G. 624, 625
Burri A. 662

C

Campigli M. 645, 648, 649, 684
Capogrossi G. 660
Carena F. 678
Carrà C. 619, 623, 642, 643, 681, 686
Casella M. 679
Casorati F. 646
Cassinari B. 616

D

De Chirico G. 650, 651, 655, 666, 668, 669
De Pisis F. 612, 641, 644, 672, 677
Depero F. 622, 627

F

Fontana L. 661

G

Guttuso R. 617, 618

K

Kandinsky W. 636
Klee P. 637
Klein Y. 638

L

Léger F. 639
Licini O. 674

M

Mafai M. 614

Magnelli A. 658
Manzù G. 628, 629, 667
Marini M. 630, 631
Matta S. 640
Melotti F. 663
Messina F. 632
Mitoraj I. 665
Modigliani A. 634
Morlotti E. 613, 615
Music A. 606, 656

P

Paresce R. 653, 654
Pomodoro A. 664

R

Renoir P. 635
Rosai O. 609, 610, 671, 675, 676, 680, 683, 685,
687

S

Saetti B. 673
Severini G. 652
Sironi M. 601, 603, 604, 605, 607, 608, 621, 647,
670
Soffici A. 611, 626, 682
Soldati A. 659

T

Tancredi 657

U

Utrillo M. 633

V

Viani L. 602

MODULO OFFERTE

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

Spett.

Farsettiarte

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

li

Per partecipare all'asta per corrispondenza o telefonicamente allegare fotocopia di un documento di identità valido, senza il quale non sarà accettata l'offerta.

I partecipanti che non sono già clienti di Farsettiarte dovranno fornire i riferimenti del proprio Istituto Bancario di appoggio, per gli eventuali pagamenti

Io sottoscritto C.F.

abitante a Prov.

Via Cap

Tel. Fax

E-mail

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

Con la presente intendo partecipare alla vostra asta del **1 Dicembre 2018**. Dichiaro di aver letto e di accettare le condizioni di vendita riportate nel catalogo di quest'asta e riportate a tergo del presente modulo, intendo concorrere fino ad un importo massimo come sotto descritto, oltre ai diritti d'asta:

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

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

FIRMA

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

FIRMA

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

INFORMATIVA PRIVACY

Ai sensi dell'art. 13 del Regolamento UE 2016/679 il titolare del trattamento FARSETTIARTE SRL informa che:

a) Il trattamento dei suoi dati personali è necessario per dare seguito al contratto di cui lei è parte con la finalità di partecipare alla nostra asta per corrispondenza o telefonicamente. Il mancato conferimento comporterebbe l'impossibilità di perseguire le finalità di cui sopra; b) La FARSETTIARTE SRL le chiede inoltre il consenso per il trattamento dei suoi dati personali con la finalità di svolgere attività di promozione commerciale e marketing; c) I dati personali degli interessati per le finalità di cui al punto a) saranno conservati per il tempo necessario all'espletamento dei rapporti sussistenti tra le parti e comunque non oltre dieci anni decorrenti dalla cessazione del rapporto in essere; d) Vigono i diritti di accesso, rettifica e cancellazione di cui all'art. 15-16-17 del Regolamento UE 2016/679, eventuali comunicazioni in merito potranno essere inviate all'indirizzo privacy@farsettiarte.it; e) Una versione completa di questa informativa è disponibile sul sito internet istituzionale al seguente indirizzo: <https://www.farsettiarte.it/it/content/privacy.asp>

Letta l'informativa acconsento al trattamento dei miei dati personali per le finalità di cui al punto b)

Acconsento
Data _____

Non Acconsento
Firma _____



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 banditore potrà accettare anche offerte con un aumento minore.
- 2) Gli oggetti saranno aggiudicati dal 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 della vendita. È facoltà del Direttore della vendita 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 o una garanzia, preventivamente giudicata valida da Farsettiarte, a 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 a Farsettiarte 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, Farsettiarte si riserva il diritto di annullare il contratto di vendita del lotto aggiudicato e di richiedere a ristoro dei danni subiti.
- 6) Il pagamento del prezzo di aggiudicazione dovrà essere effettuato entro 48 ore dall'aggiudicazione stessa, contestualmente al ritiro dell'opera, per intero. Non saranno accettati pagamenti dilazionati a meno che questi non siano stati concordati espressamente e per iscritto almeno 5 giorni prima dell'asta, restando comunque espressamente inteso e stabilito che il mancato pagamento anche di una sola rata comporterà l'automatica risoluzione dell'accordo di dilazionamento, senza necessità di diffida o messa in mora, e Farsettiarte sarà facoltizzata a pretendere per intero l'importo dovuto o a ritenere risolta l'aggiudicazione per fatto e colpa dell'aggiudicatario. In caso di pagamento dilazionato l'opera o le opere aggiudicate saranno consegnate solo contestualmente al pagamento dell'ultima rata e, dunque, al completamento dei pagamenti.
- 7) In caso di inadempienza l'aggiudicatario sarà comunque tenuto a corrispondere a Farsettiarte una penale pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, salvo il maggior danno.
Nella ipotesi di inadempienza la Farsettiarte 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.Farsettiarte 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 a Farsettiarte 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 o 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 da 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 da 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) 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 da Farsettiarte. Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità di Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.
- 14) Né 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. Farsettiarte, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verificino cambiamenti dei 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 accreditato attestante il difetto riscontrato.
- 15) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma del D.lgs del 20.10.2004 (c.d. Codice dei Beni Culturali), l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia. Tale legge (e successive modifiche) disciplina i termini di esportazione di un'opera dai confini nazionali. Per tutte le opere di artisti non viventi la cui esecuzione risalga a oltre settant'anni dovrà essere richiesto dall'acquirente ai competenti uffici esportazione presso le Soprintendenze un attestato di libera circolazione (esportazione verso paese UE) o una licenza (esportazione verso paesi extra UE). Farsettiarte non assume responsabilità nei confronti dell'acquirente per eventuale diniego al rilascio dell'attestato di libera circolazione o della licenza. Le opere la cui data di esecuzione sia inferiore ai settant'anni possono essere esportate con autocertificazione da fornire agli uffici competenti che ne attestino la data di esecuzione (per le opere infra settanta/ultra cinquant'anni potranno essere eccezionalmente applicate dagli uffici competenti delle restrizioni all'esportazione).
- 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

AMBROSIANA – CASA D'ASTE DI A. POLESCHI

Via Sant'Agnese 18 – 20123 Milano – tel. 02 89459708 – fax 02 40703717
www.ambrosianacasadaste.com info@ambrosianacasadaste.com

ANSUINI 1860 ASTE

Viale Bruno Buozzi 107 – 00197 Roma – tel. 06 45683960 – fax 06 45683961
www.ansuiniaste.com info@ansuiniaste.com

BLINDARTE CASA D'ASTE

Via Caio Duilio 10 – 80125 Napoli – tel. 081 2395261 – fax 081 5935042
www.blindarte.com info@blindarte.com

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 2072256 – fax 030 2054269
www.capitoliumart.it – info@capitoliumart.it

EURANTICO

S.P. Sant'Eutizio 18 – 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

Via Padre Giuliani 7 (angolo via Einaudi) – 30174 Mestre VE – tel. 041 950354 – fax 041 950539
www.fidesarte.com – info@fidesarte.com

FINARTE CASA D'ASTE

Via Brera 8 – 20121 Milano – tel. 02 36569100 – fax 02 36569109
www.finarte.it info@finarte.it

INTERNATIONAL ART SALE

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

STUDIO D'ARTE MARTINI

Borgo Pietro Wuhrer 125 – 25123 Brescia – tel. 030 2425709 – fax 030 2475196
www.martiniarte.it – info@martiniarte.it

MEETING ART CASA D'ASTE

Corso Adda 7 – 13100 Vercelli – tel. 0161 2291 – fax 0161 229327-8
www.meetingart.it – info@meetingart.it

PANDOLFINI CASA D'ASTE

Borgo degli Albizi 26 – 50122 Firenze – tel. 055 2340888-9 – fax 055 244343
www.pandolfini.it – info@pandolfini.it

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.it – info@santagostinoaste.it



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

LEMPERTZ

1798

Aste Autunno 2018

- 30 nov. Arte moderna
30 nov. Fotografia
1 dic. Arte contemporanea
5 dic. lempertz:projects. Arte contemporanea (sede di Bruxelles)



Pablo Picasso. Homme nu couché. 1967. Pastello su carta, 51,8 x 64,4 cm. Asta 30 nov.



NOTIZIE UTILI

NOTIZIE UTILI

MOSTRE EVENTI

AUTUNNO 2018

PRATO

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

Fino al 2 Dicembre 2018
CODICE COLORE.
OPERE DALLA COLLEZIONE
DI ALESSANDRO GRASSI
Centro Pecci

Fino al 25 Giugno 2019
IL MUSEO IMMAGINATO.
STORIE DA TRENT'ANNI DI CENTRO PECCI
Centro Pecci

FIRENZE

Fino al 23 Dicembre 2018
FONDAZIONE D'ARTE CRF
Fondazione Crf

Fino al 31 Dicembre 2018
TRACCE 2018
LASCIAISI GUIDARE DALLA MODA
Palazzo Pitti

Fino al 31 Dicembre 2018
GIOTTO
MADONNA DI SAN GIORGIO ALLA COSTA
Museo dell'Opera del Duomo

Fino al 6 Gennaio 2019
CONVITI E BANCHETTI.
L'ARTE DI IMBANDIRE LE MENSE
Museo Stibbert

Fino al 13 Gennaio 2019
FANFARE E SILENZI.
VIAGGIO NELLA PITTURA DI PRIMO CONTI
Villa Bardini

Fino al 20 Gennaio 2019
MARINA ABRAMOVIC. THE CLEANER
Palazzo Strozzi

Fino al 20 Gennaio 2019
IL CODICE LEICESTER DI LEONARDO DA VINCI
Galleria degli Uffizi

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
President Hotel *****
Tel. 0574 30251
Datini Hotel ****
Tel. 0574 562348
Giardino Hotel ***
Tel. 0574 606588
S. Marco Hotel ***
Tel. 0574 21321

FIRENZE

Excelsior *****
Tel. 055 264201
Helvetia & Bristol *****
Tel. 055 287814
Four Seasons *****
Tel. 055 26261
Baglioni ****
Tel. 055 23580
Bernini Palace Hotel *****
Tel. 055 288621
Croce di Malta *****
Tel. 055 218351
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
8,08	9,55	7,05	8,36
9,08	10,40	7,50	9,22
10,08	11,40	8,50	10,22
11,08	12,40	9,50	11,22
13,08	14,40	10,20	11,51
14,08	15,40	11,20	12,51
15,08	16,40	13,20	14,51
16,08	17,40	14,20	15,51
16,38	18,10	16,05	17,36
18,38	20,10	18,05	19,36

FIRENZE - MILANO / MILANO - FIRENZE

FIRENZE SMN	MILANO	MILANO	FIRENZE SMN
6,43	8,30	7,20	8,59
8,00	9,43	8,20	9,59
9,00	10,40	10,15	11,59
10,00	11,45	11,20	12,59
12,00	13,40	13,20	14,59
14,00	15,40	14,20	15,59
15,00	16,45	16,15	17,59
16,00	17,42	17,20	18,59
17,00	18,42	18,20	19,59
19,00	20,45	20,20	21,59

ITALO TRENI

Informazioni Viaggiatori 060708

FIRENZE - ROMA / ROMA - FIRENZE

FIRENZE SMN	ROMA TIB	ROMA TIB	FIRENZE SMN
7,33	8,53	7,55	9,17
10,33	11,53	9,55	11,17
15,13	16,33	15,55	17,17
16,33	17,53	16,55	18,17

FIRENZE - MILANO / MILANO - FIRENZE

FIRENZE SMN	MILANO C.	MILANO C.	FIRENZE SMN
7,25	9,16	7,35	9,25
9,25	11,15	9,35	11,25
10,25	12,15	12,35	14,25
15,25	17,15	16,35	18,25

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 è quello vigente
al momento della stampa del catalogo
e può subire variazioni

DA FIRENZE

ANDATA RITORNO

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

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

TAXI

PRATO

Radio Taxi
Tel.0574 5656

FIRENZE

Radio Taxi
Tel.055 4798 - 4242 - 4390

Foto e Fotocolor: Industrialfoto - Firenze
Progetto grafico e Impaginazione: Mariarosa Gestri
Pre stampa e Stampa: Grafiche Martinelli - Firenze

