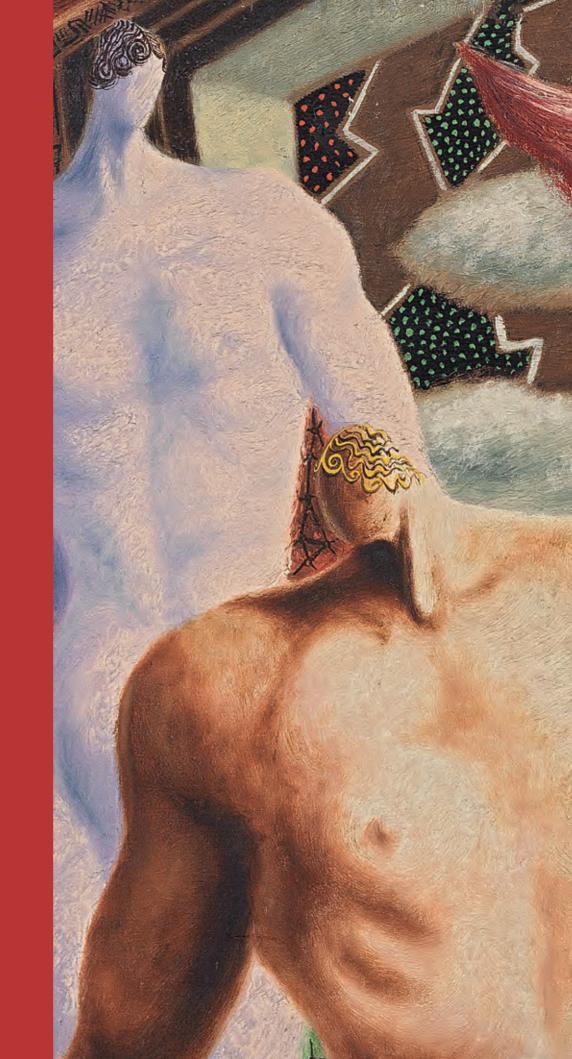


In copertina Alberto Savinio, lotto 599







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
- Ibar
- Nome e telefono della persona da contattare

Per assistenza si prega di contattare:

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

OPERAZIONI DI REGISTRAZIONE E PARTECIPAZIONE ALL'ASTA

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

ACOUISIZIONE 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 28 Novembre 2015

ore 16,00

ESPOSIZIONE

MILANO

dal 12 al 18 Novembre 2015 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 18 Novembre, ore 17,00

PRATO

dal 21 al 28 Novembre 2015 Orario dalle ore 10,00 alle ore 19,30 (festivi compresi)

> Ultimo giorno di esposizione Sabato 28 Novembre, ore 13,00



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 conferna le "condizioni di vendita" riportate nel catalogo. Ciascuna offerta s'intenderà Novembrerativa del 10% rispetto a quella precedente, tuttavia il Direttore delle vendite o Banditore potrà accettare anche offerte con un aumento minore.
- 2) Gli oggetti saranno aggiudicati dal Direttore della vendita o banditore al migliore offerente, salvi i limiti di riserva di cui al successivo punto 12 Qualora dovessero sorgere contestazioni su chi abbia diritto all'aggiudicazione, il banditore è facoltizzato a riaprire l'incanto sulla base dell'ultima offerta che ha determinato l'insorgere della contestazione, salvo le diverse. ed insindacabili, determinazioni del Direttore delle vendite. È facoltà del Direttore della vendita di accettare offerte trasmesse per telefono o con altro mezzo. Queste offerte, se ritenute accettabili, verranno di volta in volta rese note in sala. In caso di parità prevarrà l'offerta effettuata dalla persona presente in sala; nel caso che giungessero, per telefono o con altro mezzo, più offerte di pari importo per uno stesso lotto, verrà preferita quella per-venuta per prima, secondo quanto verrà insindacabilmente accertato dal Direttore della vendita. Le offerte telefoniche saranno accettate solo per i lotti con un prezzo di stima iniziale superiore a 500 €. La Farsettiarte non potrà essere ritenuta in alcun modo responsabile per il mancato riscontro di offerte scritte e telefoniche, o per errori e omissioni relativamente alle stesse non imputabili a sua negligenza. La Farsettiarte declina ogni responsabilità in caso di mancato contatto telefonico con il potenziale acquirente.
- 3) Il Direttore della vendita potrà variare l'ordine previsto nel catalogo ed avrà facoltà di riunire in lotti più oggetti o di dividerli anche se nel catalogo sono stati presentati in lotti unici. La Farsettiarte si riserva il diritto di non consentire l'ingresso nei locali di svolgimento dell'asta e la partecipazione all'asta stessa a persone rivelatesi non idonee alla partecipazione all'asta.
- 4) Prima che inizi ogni tornata d'asta, tutti coloro che vorranno partecipare saranno tenuti, ai fini della validità di un'eventuale aggiudicazione, a compilare una scheda di partecipazione inserendo i propri dati personali, le referenze bancarie, e la sottoscizione, per approvazione, ai sensi degli artt. 1341 e 1342 C.c., di speciali clausole delle condizioni di vendita, in modo che gli stessi mediante l'assegnazione di un numero di riferimento, possano effettuare le offerte validamente.
- 5) La Casa d'Aste si riserva il diritto di non accettare le offerte effettuate da acquirenti non conosciuti, a meno che questi non abbiano rilasciato un deposito od una garanzia, preventivamente giudicata valida dalla Mandataria, ad intera copertura del valore dei lotti desiderati. L'Aggiudicatario, al momento di provvedere a redigere la scheda per l'ottenimento del numero di partecipazione, dovrà fornire alla Casa d'Aste referenze bancarie esaustive e comunque controllabili; nel caso in cui vi sia incompletezza o non rispondenza dei dati indicati o inadeguatezza delle coordinate bancarie, salvo tempestiva correzione dell'aggiudicatario, la Mandataria si riserva il diritto di annullare il contratto di vendita del lotto aggiudicato e di richiedere a ristoro dei danni subiti.
- La Farsettiarte potrà consentire che l'aggiudicatario versi solamente una caparra, pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, oltre ai diritti, al compenso ed a quant'altro. Gli oggetti venduti dovranno essere ritirati non oltre 48 ore dalla aggiudicazione; il pagamento di quanto dovuto, ove non sia già stato eseguito, dovrà, comunque, intervenire entro questo termine. La Farsettiarte è autorizzata a non consegnare quanto aggiudicato se prima non si è provveduto al pagamento del prezzo e di ogni altro diritto o costo. Qualora l'aggiudicatario non provvederà varrà quanto previsto ai punti 7-9.
- In caso di inadempienza l'aggiudicatario sarà comunque tenuto a corrispondere alla casa d'asta una penale pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, salvo il Novembrer danno.

Nella ipotesi di inadempienza la casa d'asta è facoltizzata:

- a recedere dalla vendita trattenendo la somma ricevuta a titolo di caparra;
- a ritenere risolto il contratto, trattenendo a titolo di penale quanto versato per caparra, salvo il Novembrer danno.

La casa d'asta è comunque facoltizzata a chiedere l'adempimento.

8) L'acquirente corrisponderà oltre al prezzo di aggiudicazione i seguenti diritti d'asta;

 $\begin{array}{ll} I & scaglione \ da \in 0.00 \ a \in 80.000,00 \\ II & scaglione \ da \in 80.001,00 \ a \in 200.000,00 \\ III & scaglione \ da \in 200.01,00 \ a \in 350.000,00 \\ V & scaglione \ da \in 350.001,00 \ a \in 500.000,00 \\ V & scaglione \ da \in 500.001,00 \ a \ ef 500.000,00 \\ V & scaglione \ da \in 500.001,00 \ a \ ef 500.000,00 \\ \end{array}$

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

- 10) La consegna all'aggiudicatario avverrà presso la sede della Farsettiarte, o nel diverso luogo dove è avvenuta l'aggiudicazione a scelta della Farsettiarte, sempre a cura ed a spese dell'aggiudicatario.
- 11) Al fine di consentire la visione e l'esame delle opere oggetto di vendita, queste verranno esposte prima dell'asta. Chiunque sia interessato potrà così prendere piena, completa ed attenta visione delle loro caratteristiche, del loro stato di conservazione, delle effettive dimensioni, della loro qualità Consequentemente l'aggiudicatario non potrà contestare eventuali errori od inesattezze nelle indicazioni contenute nel catalogo d'asta o nelle note illustrative, o eventuali difformità fra l'immagine fotografica e quanto oggetto di esposizione e di vendita, e, guindi, la non corrispondenza (anche se relativa all'anno di esecuzione, ai riferimenti ad eventuali pubblicazioni dell'opera, alla tecnica di esecuzione ed al materiale su cui, o con cui, è realizzata) fra le caratteristiche indicate nel catalogo e quelle effettive dell'oggetto aggiudicato. I lotti posti in asta dalla Farsettiarte per la vendita vengono venduti nelle condizioni e nello stato di conservazione in cui si trovano; i riferimenti contenuti nelle descrizioni in catalogo non sono peraltro impegnativi o esaustivi; rapporti scritti (condition reports) sullo stato dei lotti sono disponibili su richiesta del cliente e in tal caso integreranno le descrizioni contenute nel catalogo. Qualsiasi descrizione fatta dalla Farsettiarte è effettuata in buona fede e costituisce mera opinione; pertanto tali descrizioni non possono considerarsi impegnative per la casa d'aste ed esaustive. La Farsettiarte invita i partecipanti all'asta a visionare personalmente ciascun lotto e a richiedere un'apposita perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionale prima di presentare un'offerta di acquisto. Verranno forniti condition reports entro e non oltre due giorni precedenti la data dell'asta in oggetto ed assolutamente non dopo di essa.
- 12) La Farsettiarte agisce in qualità di mandataria di coloro che le hanno commissionato la vendita degli oggetti offerti in asta; pertanto è tenuta a rispettare i limiti di riserva imposti dai mandanti anche se non noti ai partecipanti all'asta e non potranno farle carico obblighi ulteriori e diversi da quelli connessi al mandato; ogni responsabilità ex artt. 1476 ss cod. civ. rimane in capo al proprietario-committente.
- 13) Le opere descritte nel presente catalogo sono esattamente attribuite entro i limiti indicati nelle singole schede. Le attribuzioni relative a oggetti e opere di antiquariato e del XIX secolo riflettono solo l'opinione della Farsettiarte e non possono assumere valore peritale. Ogni contestazione al riguardo dovrà pervenire entro il termine essenziale e perentorio di 8 giorni dall'aggiudicazione, corredata dal parere di un esperto, accettato dalla Farsettiarte. Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità della Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, la Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.
- 14) Né la Farsettiarte, né, per essa, i suoi dipendenti o addetti o collaboratori, sono responsabili per errori nella descrizione delle opere, né della genuinità o autenticità delle stesse, tenendo presente che essa esprime meri pareri in buona fede e in conformità agli standard di diligenza ragionevolmente attesi da una casa d'aste. Non viene fornita, pertanto al compratore-aggiudicatario, relativamente ai vizi sopramenzionati, alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Le opere sono vendute con le autentiche dei soggetti accreditati al momento dell'acquisto. La Casa d'aste, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verifichino cambiamenti nei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere.
 - Qualunque contestazione, richiesta danni o azione per inadempienza del contratto di vendita per difetto o non autenticità dell'opera dovrà essere esercitata, a pena di decadenza, entro cinque anni dalla data di vendita, con la restituzione dell'opera accompagnata da una dichiarazione di un esperto attestante il difetto riscontrato.
- 15) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma della L. 1039, l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia.
- 16) Le etichettature, i contrassegni e i bolli presenti sulle opere attestanti la proprietà e gli eventuali passaggi di proprietà delle opere vengono garantiti dalla Farsettiarte come esistenti solamente fino al momento del ritiro dell'opera da parte dell'aggiudicatario.
- 17) Le opere in temporanea importazione provenienti da paesi extracomunitari segnalate in catalogo, sono soggette al pagamento dell'IVA sull'intero valore (prezzo di aggiudicazione + diritti della Casa) qualora vengano poi definitivamente importate.
- 18) Tutti coloro che concorrono alla vendita accettano senz'altro il presente regolamento; se si renderanno aggiudicatari di un qualsiasi oggetto, assumeranno giuridicamente le responsabilità derivanti dall'avvenuto acquisto. Per qualunque contestazione è espressamente stabilita la competenza del Foro di Prato.

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



DIRETTORE ESECUTIVO: Franco FARSETTI **DIRETTORE VENDITE:** Frediano FARSETTI

GESTIONI SETTORIALI

GESTIONI ORGANIZZATIVE

ARTE MODERNA

Frediano FARSETTI Franco FARSETTI

ARTE CONTEMPORANEA

Franco FARSETTI Leonardo FARSETTI

DIPINTI ANTICHI

Stefano FARSETTI Marco FAGIOLI

DIPINTI DELL'800

Sonia FARSETTI Leonardo GHIGLIA

DIPINTI DI AUTORI TOSCANI

Sonia FARSETTI

SCULTURE E ARREDI ANTICHI

Marco FAGIOLI Stefano FARSETTI

GIOIELLI E ARGENTI

Rolando BERNINI

FOTOGRAFIA

Sonia FARSETTI Leonardo FARSETTI

TAPPETI

Francesco FINOCCHI

PROGRAMMAZIONE E SVILUPPO

Sonia FARSETTI

COMMISSIONI SCRITTE E TELEFONICHE

Sonia FARSETTI Stefano FARSETTI

CATALOGHI E ABBONAMENTI

Simona SARDI

ARCHIVIO

Francesco BIACCHESSI

COORDINATORE SCHEDE E RICERCHE

Silvia PETRIOLI

UFFICIO SCHEDE E RICERCHE

Elisa MORELLO Silvia PETRIOLI Chiara STEFANI

CONTABILITÀ CLIENTI E COMMITTENTI

Cecilia FARSETTI Maria Grazia FUCINI

RESPONSABILE SUCCURSALE MILANO

Gabriele CREPALDI

RESPONSABILE SUCCURSALE CORTINA

Rolando BERNINI

SPEDIZIONI

Francesco BIACCHESSI

SALA D'ASTE E MAGAZZINO

Giancarlo CHIARINI

GESTIONE MAGAZZINO

Simona SARDI

UFFICIO STAMPA

Gabriele CREPALDI

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 28 Novembre 2015 ore 16,00

Dal lotto 501 al lotto 622

Opere provenienti dalla Collezione Guido Falck

Mario Mafai

Roma 1902 - 1965

Nudo seduto

Pastello su cartone, cm. 104x68,5

Firma in basso a sinistra: Mafai.

Stima € 1.000 / 2.000



501



Quistello (Mn) 1878 - Venezia 1964 **Veduta di laguna, Burano, 1942** Olio su tavola, cm. 37,5x50

Firma, data e luogo in basso a destra: Semeghini / sett. 1942 / Burano. Al verso: timbro Vittorio E. Barbaroux / Opere d'Arte / Milano.

Stima € 1.000 / 2.000







503 Gigi Chessa Torino 1898 - 1935

Ritratto di bambino

Olio su tavola, cm. 34,5x30,5

Scritta al verso: Acquistato dalla Sig.ra Chessa / nel 1937.

Stima € 700 / 1.500

Renzo Vespignani

Roma 1924 - 2001

Nudo di schiena, 1959

Olio su tela, cm. 95x65

Firma e data in basso a sinistra: Vespignani 1959.

Stima € 1.500 / 2.500



505 Aligi Sassu Milano 1912 - Pollença 2000

Maschere

Olio su tela, cm. 54,5x74,5

Firma in basso a destra: Sassu. Al verso sulla tela: etichetta La Colonna Galleria d'Arte / Milano / Mostra Personale / dal 21/4 al 10/5/52.

Stima € 4.500 / 6.000



Domenico Cantatore

Ruvo di Puglia (Ba) 1906 - Parigi 1998

Natura morta IV, (1942)

Olio su tavola, cm. 45x60,5

Firma in basso a destra: Cantatore. Al verso: etichetta XXIII Biennale Internazionale d'Arte / di Venezia - 1942 - XX: due cartigli con dati dell'opera, di cui uno con timbro Ente Autonomo "La Biennale", Venezia.

Esposizioni

XXIII Biennale di Venezia, 1942, sala 60, cat. p. 146, n. 15.

Stima € 1.500 / 3.000





Orfeo Tamburi

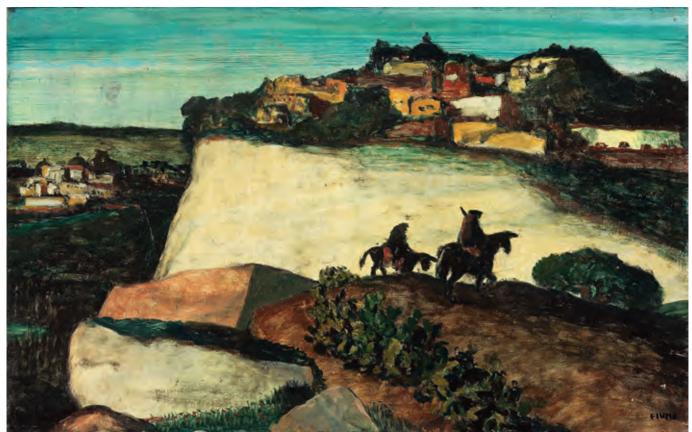
Jesi (An) 1910 - Parigi 1994

Botteghe e saracinesche

Olio su tela, cm. 52x71

Firma in basso a destra: Tamburi. Al verso sulla tela: etichetta Galleria Nuovo Sagittario, Milano, con n. 2806.

Stima € 1.500 / 3.000



508 Salvatore Fiume

Comiso (Rg) 1915 - Milano 1997

Paesaggio con figure a cavallo

Olio su faesite, cm. 49,5x79,5

Firma in basso a destra: Fiume. Al verso, su una tavola di supporto: etichetta parzialmente abrasa con timbro Galleria Schettini, Milano.

Stima € 5.000 / 8.000





509 Gigi Chessa Torino 1898 - 1935

Vaso di fiori

Olio su tela, cm. 54x45

Firma in basso a sinistra: Chessa.

Stima € 700 / 1.500

510 Felice Carena

Cumiana (To) 1879 - Venezia 1966

Fiori, 1947

Olio su cartone telato, cm. 50x40

Firma e data in basso a destra: Carena / 1947.

Stima € 1.000 / 2.500



511 Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957 Case di campagna

Olio su faesite, cm. 49,8x70

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso: etichetta Ottone Rosai / 1895-1957 / Raccolta Giraldi / Livorno - Firenze: otto timbri e firma Bruno Giraldi.

Stima € 6.000 / 10.000



Arturo Tosi

Busto Arsizio (Va) 1871 - Milano 1956

Lago d'Iseo

Olio su tela, cm. 50x60

Firma in basso a destra: A. Tosi. Al verso sulla tela e sul telaio: due timbri Galleria Bergamini / Milano; sul telaio: timbro Brera Galleria d'Arte, Milano.

Stima € 2.500 / 5.000



Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Paesaggio con albero e casa

Tempera e carboncino su carta applicata su faesite, cm. 29,8x45,5

Firma in basso a destra: Sironi.

Stima € 3.000 / 5.000



514 Giorgio de Chirico Volos 1888 - Roma 1978

Vita silente, (fine anni Quaranta)

Olio su carta applicata su cartone, cm. 40,5x50,7

Firma in basso a destra: G. de Chirico.

Opera in fase di archiviazione presso la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

Stima € 25.000 / 35.000

Le incisioni di Giorgio Morandi: una lunga passione

Come i più grandi maestri della storia della pittura, Mantegna, Dürer, Rembrandt e Goya, Giorgio Morandi considerò sempre l'incisione un genere maggiore dell'espressione artistica al pari della pittura e della scultura. Morandi era diventato titolare della cattedra del corso d'incisione nella Reale Accademia di Belle Arti di Bologna il 1 febbraio 1930. Ecco come egli racconta la sua attività d'insegnamento nel breve scritto che accompagnò come premessa al foglio di catalogo di una mostra di suoi allievi alla Calcografia Nazionale di Roma nel 1935: "Il Corso d'Incisione, nella R. Accademia di Belle Arti di Bologna, fu istituito il l' febbraio 1930. Dato che la scuola funzionava da pochi anni, non posso parlare di artisti di valore che in essa si siano formati ma semplicemente di allievi che danno bene a sperare. [...] Aggiungo le seguenti notizie riguardanti la mia attività didattica: nel primo anno è mia cura esercitare gli alunni nella preparazione di disegni adatti ad essere incisi: faccio eseguire qualche copia da incisori antichi e limito l'insegnamento all'acquaforte eseguita a puro segno. Nel secondo anno, dando sempre la maggiore importanza a questo genere d'incisione, faccio pure eseguire qualche stampa a vernice molle, a punta secca e a soli punti. Insisto maggiormente sull'incisione a puro segno perché è stata una delle tecniche tradizionali dell'incisione classica italiana" (Giorgio Morandi, *Lettere*, a cura di Lorella Giudici, Abscondita, Milano, 2004, pp. 101, 102, n. 7).

Il modo di intendere l'incisione di Morandi era dunque un modo rigoroso e, va detto, lontano da come si intende oggi la grafica, quale *medium* di immagini di consumo di massa; e quindi ben diverso da come questo si è affermato con la Pop-Art. Per Morandi l'incisione è arte e scienza; ma un'arte riservata aristocraticamente a pochi, come attesta la cura e sorveglianza che egli dedicava alla tiratura delle sue lastre, sempre riprodotte in numero limitato fino a cinquanta per le acqueforti, come documenta l'epistolario di oltre duecento lettere con Carlo Alberto Petrucci, direttore della Calcografia Nazionale di Roma, ove sono depositate tutte le lastre originali del maestro.

Morandi ha praticato la tecnica dell'incisione per tutta la vita, a eccezione degli anni tra il 1936 e il 1942, durante i quali egli non incise alcuna lastra e, come giustamente ha fatto notare Luigi Ficacci, "si era avvicinato all'incisione, in particolare all'acquaforte, per soddisfare delle esperienze estetiche e non per curiosità tecniche-pratiche che, al contrario, lo annoiavano, tant'è che molte volte la sua esecuzione in studio si fermava alla sola prova di stampa" (*ibidem*, p. 100, n. 1).





Giorgio Morandi

Fino al 1931 la produzione grafica di Morandi era stata molto limitata, e le sue incisioni stampate in tirature bassissime venivano velocemente allocate. Fu per l'interessamento di Petrucci e di Lamberto Vitali, critico amico del pittore e autore del primo catalogo ragionato delle sue stampe, che Morandi restio a entrare nel mondo reale e di conseguenza del commercio – "io non vedo mai giornali e sono sempre allo scuro di quanto succede", scrive in una lettera a Petrucci il 26 luglio 1937 – accettò, con lenta disposizione a diffondere la sua grafica.

La riservatezza del pittore, che coincideva con la segretezza dei suoi sentimenti e rapporti umani corrispondeva al lavoro severo, da *studium* quasi certosino, che l'incisione richiede ai suoi praticanti, e questo ben si accordava al Morandi pittore di luce corpuscolare e ombra nelle nature morte, e di luci fissate nel meriggio dei paesaggi. Morandi esercitò dunque l'incisione con lo stesso appassionato amore con cui esercitò la pittura.

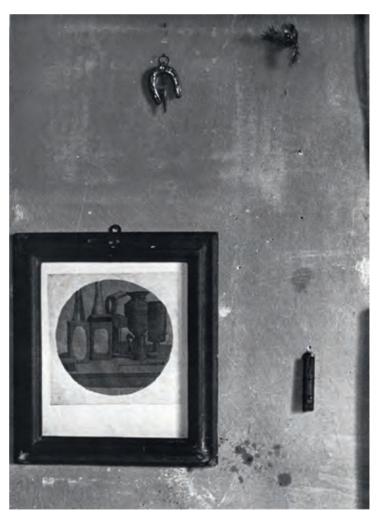
Tuttavia l'atteggiamento di Morandi verso l'arte incisoria, che non dimentichiamo ebbe alle origini della sua storia implicazioni alchemiche, fu di grande umiltà. Nelle mani di Rembrandt e di Goya l'acquaforte era divenuta uno strumento filosofico

per rappresentare l'anima del mondo, in quelle di Morandi assume il carattere più leopardiano di un diario dell'anima e di una riflessione sulla natura delle cose.

In questa riduzione del mondo alle sue leggi essenziali Morandi sembra rivolgersi nell'incisione, come nella pittura, a Paul Cézanne, e raggiungere un livello nella storia dell'incisione italiana pari solo a quello di Giovanni Fattori nel secolo precedente.

A proposito delle sue stampe risulta illuminante una pagina di Giuseppe Raimondi già citata da Francesco Arcangeli: "Nella stampa di Morandi è un'ansia poetica, quasi spenta: una gonfia vena, una modulazione vasta di canto, come in un folto d'alberi del Lorenese, o di Annibale; ma temperata da un rigore tutto moderno, cézanniano, con quelle squadrature, e profilature di luce e di ombre geometriche" – alla quale Arcangeli aggiunge – "Continua anche in quest'opera, la volontà di sospendere una veduta vera come in un limbo di stagione trasfigurata. Disabitato, anzi romito, quasi per dolce muta innocente polemica [...]. Solitudine, anzitutto, e un rapporto tra verità particolari e volontà di stile che solo Morandi sa, di questi tempi, mantener sul filo di rasoio d'una intatta grazia" (Francesco Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Edizioni del Milione, Milano, 1964, p. 186).

È da queste rigorose, assolute premesse, che Morandi balza al centro dell'arte incisoria moderna.



Una parete dello studio di Giorgio Morandi

Opere provenienti dalla Collezione Giancarlo Pasi, Ravenna



515

515 Giorgio Morandi

(lastra), cm. 22,8x30,2 (carta)

Bologna 1890 - 1964

Figura femminile dormiente, 1926 Acquaforte su rame, cm. 13,8x18,2

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: G. Morandi 1926. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Galleria d'Arte Maggiore, Bologna: etichetta Galleria Marescalchi, Bologna.

Terzo stato su tre, tiratura di pochissimi esemplari non numerati.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 29; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 29, n. 1925 1.

Restauri ai margini.

Stima € 2.500 / 4.500

516 Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Il Poggio di sera, 1928

Acquaforte su zinco, es. 33/52, cm. 14x24,8 (lastra), cm. 24,2x43,2 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1928, tiratura in basso a sinistra: 33/52.

Stato unico, tiratura di 52 esemplari numerati di cui alcuni su carta India incollata e qualche prova.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 42; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 49, n. 1928 2.

Stima € 5.000 / 7.000





Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Fiori in un vasetto bianco, 1928

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

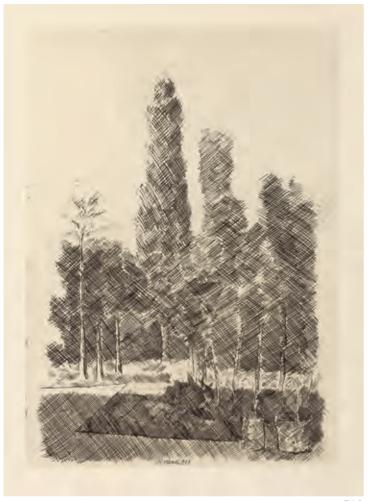
Data in lastra a destra verso il basso: 1928, firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1928, tiratura in basso a sinistra: 25/30: timbro a secco Finarte, Eredità Morandi 1996; al verso, su un cartone di supporto: etichetta Mostra Internazionale di Bianco e Nero - Lugano.

Secondo stato su tre, tiratura di 30 esemplari numerati.

Bibliografia

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

Stima € 6.000 / 9.000





Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

I pioppi, 1930

Acquaforte su rame, es. 55/65, cm. 25,8x18,3 (lastra), cm. 41x31,5 (carta)

Firma e data in lastra in basso al centro: Morandi 930, firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: 55/65.

Primo stato su due, tiratura di 65 esemplari numerati e alcune prove.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 76; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 87, n. 1930 9.

Stima € 5.000 / 8.000

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Il ponte sul Savena a Bologna, 1912

Acquaforte su zinco, es. 9/50, cm. 16,3x22,1 (lastra), cm. 24,9x34,5 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1912, tiratura in basso a sinistra: 9/50. Al verso: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 5822.

Secondo stato su tre, tiratura di 50 esemplari numerati.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 1; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 3, n. 1912 1.

Stima € 5.000 / 8.000



520 Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, 1933

Acquaforte su zinco, cm. 23,8x24,3 (lastra), cm. 30x38 (carta)

Firma e data in lastra in basso a destra: Morandi 1933, scritta a matita sul margine in basso a destra: terzo stato, in basso a sinistra: timbro a secco Finarte, Eredità Morandi 1996.

Terzo stato su quattro, tiratura di 3 esemplari.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 100; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 114, n. 1933 2.

Stima € 7.000 / 10.000





521 Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Fiori in un cornetto su fondo ovoidale, 1929

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

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

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

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 63; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 71, n. 1929 11.

Stima € 4.000 / 7.000

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Zinnie, 1930

Acquaforte su zinco, es. 1/65, cm. 24,7x19,8 (lastra), cm. 37,8x29,2 (carta)

Firma e data in lastra in basso al centro: Morandi 1930, firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: 1/65.

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

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 72; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 83, n. 1930 5.

Stima € 5.000 / 8.000

523 Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

La strada bianca, 1933

Acquaforte su zinco, su carta India incollata, es. 34/50, cm. 20,6x30,1 (lastra), cm. 33,8x42,4 (carta)

Firma e data in lastra in basso al centro: Morandi 1933, firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: 34/50.

Primo stato su due, tiratura di 50 esemplari, di cui alcuni su carta India incollata, e una prova di stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 104; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 118, n. 1933 6.

Stima € 5.000 / 8.000



523

524 Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio di Grizzana, le Lame, 1931

Acquaforte su rame, cm. 23,6x24,8 (lastra), cm. 24,6x26,5 (carta)

Timbro a secco in basso a sinistra: Finarte, Eredità Morandi 1996.

Primo stato su tre, tiratura di tre esemplari.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 89; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 100, n. 1931 8.

Stima € 4.000 / 7.000





Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio (Chiesanuova), 1924

Acquaforte su rame, cm. 15,8x15,5 (lastra), cm. 22,7x27 (carta)

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

Primo stato su due, tiratura di 15 esemplari numerati e numerosi altri non numerati.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 24; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 25, n. 1924 4.

Stima € 4.000 / 6.000



Giorgio Morandi Bologna 1890 - 1964

Veduta della Montagnola di Bologna, 1932

Acquaforte su rame, es. 17/50, cm. 20,8x32,8 (lastra), cm. 33x48,8 (carta)

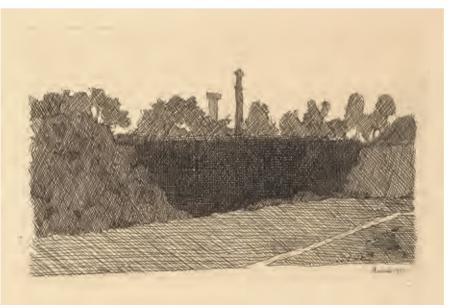
Firma e data in lastra in basso a destra: Morandi 1932, firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: 17/50.

Primo stato su due, tiratura di 50 esemplari numerati e due prove.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 93; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 107, n. 1932 3.

Stima € 6.000 / 9.000





Giorgio Morandi Bologna 1890 - 1964

Natura morta con il panneggio, 1931

Acquaforte su rame, cm. 24,8x31,6 (lastra), cm. 37,7x47,7 (carta)

Firma e data in lastra in basso al centro: Morandi 1931 (poco leggibile), firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1931, scritta in basso a sinistra: secondo stato, timbro a secco: Finarte, Eredità Morandi 1996.

Secondo stato su tre, tiratura di 40 esemplari numerati e alcune prove.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 80; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 93, n. 1931 1.

Stima € 10.000 / 15.000



528 Giorgio Morandi Bologna 1890 - 1964

Paesaggio (Casa a Grizzana), 1927

Acquaforte su zinco, es. 32/50, cm. 26,1x20 (lastra), cm. 51,2x38 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1927, tiratura in basso a sinistra: 32/50.

Secondo stato su tre, tiratura di 50 esemplari di cui 48 numerati dal 3 al 50 e due non numerati.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 32; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 36, n. 1927 3.

Stima € 7.000 / 10.000



529 Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio con il grande pioppo, 1927

Acquaforte su rame, es. 31/50, cm. 32,4x23,4 (lastra), cm. 48,9x37,3 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1927, tiratura in basso a sinistra: 31/50.

Settimo stato su otto, tiratura di 50 esemplari numerati e due prove.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 34; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 38, 1927 5.

Stima € 9.000 / 13.000



Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio. Grizzana, 1913

Acquaforte su zinco, es. 8/40, cm. 15,9x23,2 (lastra), cm. 28x39,7 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1913, tiratura in basso a sinistra: 8/40. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Galleria d'Arte Maggiore, Bologna.

Primo stato su due: tiratura di 40 esemplari numerati e alcune prove di stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 2; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 4, n. 1913 1.

Stima € 4.000 / 7.000



Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio sul Savena, 1929

Acquaforte su rame, es. 12/30, cm. 25,3x24,7 (lastra), cm. 32,5x49 (carta)

Firma e data in lastra in basso al centro: Morandi 929, firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: 12/30.

Primo stato su due, tiratura di 30 esemplari numerati oltre due prove di stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 57; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 65, n. 1929 5.

Stima € 6.000 / 10.000



Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Rose in boccio in un vaso, 1929

Acquaforte su rame, es. 36/50, cm. 31,7x25 (lastra), cm. 40,5x32 (carta)

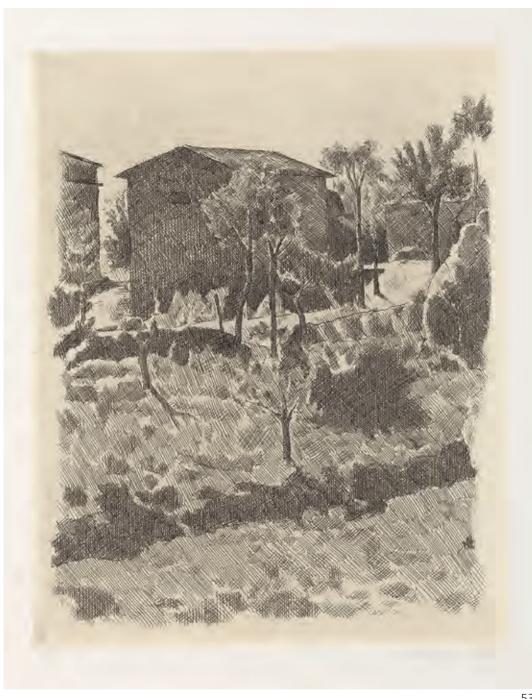
Data e firma a matita sul margine in basso a destra: 1929 circa Morandi, tiratura in basso a sinistra: 36/50: timbro a secco Libreria Prandi, Reggio Emilia.

Secondo stato su due, tiratura di 50 esemplari numerati.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 88 (opera datata 1931); Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 78, n. 1929 18.

Stima € 10.000 / 15.000



Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Il Poggio al mattino, 1927

Acquaforte su zinco su carta India incollata, es. 5/50, cm. 28x21,8 (lastra), cm. 51x37,5 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1927, tiratura in basso a sinistra: 5/50. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Galleria d'Arte Maggiore, Bologna.

Primo stato su due, tiratura di 50 esemplari, di cui il primo non

numerato e gli altri numerati dal 2 al 50, oltre a una prova di stampa su carta India incollata.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 35; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 39, n. 1927 6.

Stima € 7.000 / 10.000



534 Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Il Poggio al mattino, 1928

Acquaforte su zinco, es. 48/50, cm. 24,8x24,8 (lastra), cm. 34,2x43,5 (carta)

Firma e data in lastra in basso a sinistra: Morandi / 1928, firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: 48/50.

Secondo stato su tre, tiratura di 50 esemplari di cui 47 numerati e i primi 3 non numerati, e tre prove.

Bibliografia

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

Stima € 7.000 / 10.000

534



535 Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio con tre alberi, 1931

Acquaforte su rame, es. 26/50, cm. 24,8x17,3 (lastra), cm. 51x36 (carta)

Firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: 26/50. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Galleria d'Arte Maggiore, Bologna.

Secondo stato su due, tiratura di 50 esemplari numerati e una prova.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 98; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 104, n. 1931 12.

Stima € 7.000 / 10.000



536 Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con quattro oggetti e tre bottiglie, 1956

Acquaforte su rame, es. 23/100, cm. 19,9x20,3 (lastra), cm. 39x28,4 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1956, tiratura in basso a sinistra: 23/100.

In cofanetto di tela verde, con astuccio contenente il volume

Giorgio Morandi. Opera grafica, a cura di Lamberto Vitali, Torino, Einaudi, 1957, es. 23/1000.

Secondo stato su due, tiratura di 10 esemplari numerati I/X per l'artista e 100 esemplari numerati 1/100 per le copie di lusso del volume, più 6 prove di stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 117; Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 135, n. 1956 2.

Stima € 12.000 / 16.000

536

Altre committenze



537



537 Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936 Verso il paese lontano, (1910-15) Carboncino su cartone, cm. 98,5x69,3

Firma in basso a destra: Lorenzo Viani.

Bibliografia

Vita d'Arte, rivista mensile d'arte moderna, anno VIII, volume XIV, n. 96, Alfieri & Lacroix, Milano, dicembre 1915, p. 232.

Stima € 8.000 / 12.000

538 Umberto Boccioni

Reggio Calabria 1882 - Sorte (Vr) 1916 **Tramonto, (1908)** Matita su carta, cm. 16x24,2

Sigla in basso a destra: UB, titolo in basso a sinistra: Tramonto. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta parzialmente abrasa Civica Galleria d'Arte Moderna / Mostra Boccioni 1933 / Un albero / n. [79].

Storia

Bottega di Poesia, Milano; Collezione Taidelli, Milano; Collezione privata, Milano; Collezione privata

Parere orale favorevole di Ester Coen.

Esposizioni

Mostra retrospettiva di Boccioni, Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna, estate 1933.

Stima € 5.000 / 7.500



Umberto Boccioni

Reggio Calabria 1882 - Sorte (Vr) 1916

Figura, 1909

Olio su tavola, cm. 35x29,5

Firma e data in basso a destra: 4 - VIII / Boccioni 909. Al verso scritta: N. 7: etichetta Galleria La Bussola / Torino, con n. 10832 (con titolo *Donna seduta*): tre timbri parzialmente leggibili "La Nuova Bussola" / Torino.

Certificato su foto di Maurizio Calvesi; parere orale favorevole di Ester Coen.

Esposizioni

Grande Esposizione Boccioni, pittore e scultore futurista, Milano, Galleria Centrale d'Arte, 28 dicembre 1916 - 14 gennaio 1917, cat. p. 49, n. 7.

Stima € 50.000 / 70.000

Giacomo Balla: 1905 – 1925 La variabilità dei quadri sarà straordinaria

"Ho cominciato dai primi anni della mia vita a pensare: voglio fare un quadro. Nessuno mi aveva spiegato cosa ci voleva per dipingere. lo non avevo idea alcuna per l'esecuzione di un'opera e volevo fare un quadro, ora bisogna spiegare che mai persona mi ha dato forza e aiuto per raggiungere il mio ideale, dalla morte di mio padre ho sempre sopportato tutte le privazioni che la vita sociale può dare, e poco per volta mi sono allontanato dal mondo e mi avvicino sempre più alla natura", scrive il pittore Giacomo Balla alla fidanzata Elisa Marcucci nel 1900¹.

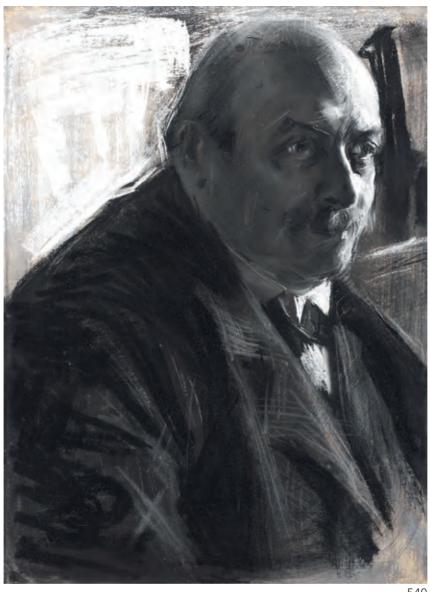
Giacomo Balla nasce a Torino il 18 luglio 1871 in via Moncalieri, da Lucia Giannotti e Giovanni. A 24 anni si trasferisce a Roma con la mamma Lucia, prima ospite dello zio al Quirinale poi in case-studio nei pressi di Villa Borghese. Scrive l'amico Guido Chialvo: "Immancabilmente, ogni giorno, in quei pressi di via Piemonte trovate Giacomo Balla, il Ballin degli amici, l'esimio caricaturista, l'intelligente pittore. Egli va sempre in cerca dell'ambiente: per me, dice, non esiste la forma; tutto, tutto deve dare il colore; ed infatti il nostro amico cura pochissimo la forma ed ha effetti sorprendenti con il solo colore: ciò non toglie che Ballin sia un perfetto disegnatore e quando vuole sa dalla forma trarre piani meravigliosi"². Nel 1897 Giacomo Balla conosce Duilio Cambellotti e Serafino Macchiati, Alessandro Marcucci con la sorella Elisa (sua futura moglie). Proprio in questo primo decennio del XX Secolo, è un apprezzato pittore di ritratti: "il genere di tipo ottocentesco che assicura al pittore una discreta fonte di sopravvivenza. Le signore e i borghesi si atteggiano al balcone o mentre leggono il giornale, i bambini vengono ripresi nella loro allegria o mentre leccano il gelato, i colleghi artisti vengono ritratti al lavoro, gli intellettuali alla scrivania, i politici nel loro dignitoso ambiente. Spesso il ritratto diventa un pretesto anche per la sperimentazione pittorica: tra il monocromo e il divisionismo, alcuni di guesti dipinti (nati su commissione) sono da considerare opere di ricerca a tutti gli effetti. Inutile ricordare che il ritratto ripreso in controluce sarà esemplare per il giovane Boccioni, allievo di Balla a Roma", scrive Maurizio Fagiolo nel 1998. Troviamo infatti il ritratto del ministro Nasi accanto a quello dell'onorevole Colaianni, per arrivare alle due realizzazioni del volto del presidente del consiglio Alessandro Fortis, Presidente del Consiglio dei Ministri dal 28 marzo 1905 all'8 febbraio 1906. Con il ritratto della contessa Maurogonato, la dama di compagnia della Regina Margherita, Balla arriva anche alla Casa Reale. Il tipo di ritratto borghese dell'800 é ormai completamente superato: Balla lo rinnova in una linea di chiaro predominio oggettivo che arriva a stabilizzare l'impronta del ritratto su di una linea di realtà civile. "In questo senso la ritrattistica di Balla di guesti anni rappresenta appunto un importante aspetto del suo moto di analitica e lucida presa di coscienza della vita sociale moderna della nuova Italia", scrive Enrico Crispolti nel 1969.

Nel 1910 riceve la commissione da parte del sindaco di Roma di fargli il ritratto: Ernesto Nathan (Londra 1845 - Roma 1921) ricopre la carica di sindaco di Roma dal 1907 al 1913. Esiste una lettera in casa Balla, datata 30 luglio 1910, che chiarisce la vicenda della commissione: "Caro Balla. Può venire qui in Campidoglio Lunedì mattina? Le spiattello subito la *ragione*, ragione poco *onesta*. Secondo una proposta fatta io dovrei regalare all'amministrazione un mio ritratto ad olio, mezzo busto, grandezza naturale, ma non posso spendere più di *500 lire*. Se lei credesse di incaricarsi di una faccia di così poco valore, è a sua disposizione. Suo Nathan"³. "Il pittore completo che ama la verità eterna nell'espressione della NATURA, quando viene pittoricamente suggestionato da essa, le correnti trasmissive sono ingenuamente prive di qualunque scuola, metodo, regola, maniera ecc. e sono verginalmente sincere,



Giacomo Balla, Il sindaco di Roma Ernesto Nathan, estate 1910

NATE solo perché hanno trovato quei dati specialissimi sensi o nervi scrupolosamente adatti alle creazioni artistiche. Solo continuando lavorare altrimenti fabbrica della moda. L'opera d'arte deve nascere come è nato lo stile dei popoli passati, i gotici, gli Egizi, i romani ecc. Allora dalle immutabili abitudini presenti – e mai passate o future – si spiega l'opera d'arte. In questo modo quando le correnti si manifestano al Verista Poeta o filosofo ecc. pure la variabilità dei quadri sarà straordinaria"⁴. E la variabilità della luce diventa il soggetto dei 4 pastelli già appartenuti al sindaco Nathan: già nel prima veduta, Balla con il suo nuovo taglio prospettico così accentuato ci fa entrare nella distesa di Villa Borghese dove ci possiamo stendere all'ombra dell'eucaliptus..... Passeggiando per l'amata Villa Borghese, incontriamo nei pastelli di Balla (come nella realtà) dei viandanti tra gli alberi secolari nello sfondo, muri lontani nel tempo che ci fanno da sipario alle torri del Museo Borghese saettanti sullo sfondo, chiome mosse dal vento tra i tronchi in primo piano... La veduta che si riscontra nel dittico più grande è sempre la stessa con gli stessi tronchi che tra pochissimo canteranno nel grande pastello appartenuto a Mastroianni.



540 Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Il Presidente del Consiglio Alessandro Fortis, 1905 ca. Pastello su carta, cm. 56,6x41,6

Storia

Collezione Saffi, Roma; Collezione privata

Certificato su foto di Elica Balla (in fotocopia).

Esposizioni

Giacomo Balla 1895-1911. Verso il Futurismo, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Padova, Palazzo Zabarella, 15 marzo - 28 giugno 1998, cat. n. 36, illustrato; Giuseppe Pellizza e Giacomo Balla, dal Divisionismo al

Futurismo, testi di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Piero Pacini e Rachele Ferrario, Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, 9 agosto - 3 settembre 2000, poi Prato, 14 - 24 settembre, poi Milano, 27 settembre - 30 ottobre, cat. n. 6, illustrato a colori.

Bibliografia

Teresa Fiori, Archivi del Divisionismo, volume secondo, saggio introduttivo di F. Bellonzi, Officina Edizioni, Roma, 1968, p. 144, n. 1796, tav. 365;

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Balla pre-futurista, Bulzoni Editore, Roma, 1968, n. 72;

Giovanni Lista, Balla, Edizioni Galleria Fonte D'Abisso, Modena, 1982, p. 138, n. 118;

Giovanni Lista, Giacomo Balla Futuriste, Editions l'Age d'homme, Losanna, 1984, p. 152.

Stima € 40.000 / 55.000

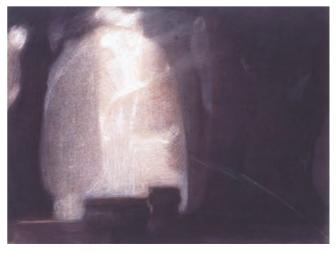
"Mi alimento della purezza buonissima della natura per cui figlio di essa non accetto nessunissima affermazione. Ho un carattere né così né cosà, sono natura fatto da essa e non dagli uomini, per cui vivrò da me certissimo della mia arte che fa palese nella pittura la mia anima"⁵; "Ma quello che ama il cielo, il mare, l'infinito luminoso, i fiori, i viali, la terra, gli animali tutti, allora amerà pur me perché vitalizzato dagli stessi elementi", scrive Balla all'inizio del Novecento. La nuova capacità pittorica di Balla di definire (e di non definire) la natura attraverso la luminosità della luce viene notata già da alcuni critici che visitano le Esposizioni internazionali dove Balla presenta le sue vedute di Villa Borghese: Ugo Antonelli nota nel 1908 la capacità di fissare l'ora del giorno: il sole di meridione, come nel fresco quadro Maggio, la malinconia e dolce maestà del tramonto [...] come in un sogno definendolo il dipintore della luce⁷; Mario De Fiori sottolinea nel 1909⁸ il miracolo di luce e di gradazione di tinte, [...] la sinfonia degli alberi vita quieta e tranquilla; Emilio Cecchi individua nel 1914 il suo impressionismo solido e ampio⁹. Già nel 1968, nel suo primo quaderno Bulzoni dedicato a Balla, Maurizio Fagiolo pubblicando proprio quattro vedute di Villa Borghese vicino a Cantano i tronchi e a Germogli primaverili (già collezione Winston - Malbin, New York) parla del "primo vero e proprio ciclo" all'interno dell'arte di Giacomo Balla: "A questa data, villa Borghese era la sua Montaigne Saint Victoire (la vedeva dal balcone di casa): l'ultima immagine della natura all'interno del folle agglomerato urbano. È proprio la frequentazione assidua del tema che permette a Balla di arrivare alla pura astrazione: lo vediamo in questi frammenti di siepi e di tronchi divenuti ritmo" il.

Nel 1910, su preghiera dell'amico-allievo Umberto Boccioni, Balla sottoscrive i manifesti futuristi della Pittura Futurista seguiti da quello del vestito antineutrale, dalla Ricostruzione Futurista dell'Universo e da quello dedicato alla Cinematografia Futurista. Superata la fase dello studio dell'iride e dell'analisi del movimento (ricordo Bambina moltiplicato balcone del Museo del Novecento a Milano e Automobile + vetrina + luci del MoMA di New York), Balla approda alla velocità meccanica. Il ritmo e la luce si presentano nell'opera di Balla come due costanti sempre accostate tra di loro, caratteristica inconscia dello spirito positivista, rivolto all'esperienza sensibile, a conclusione di ogni componente psichica, soggettiva e di "stato d'animo" propria di Balla. Il punto di arrivo – quindi – di questa ricerca sviluppatasi tra il 1912 e il 1913 è la tavola del MoMA di New York Automobile + vetrine + luci – incentrata sulla velocità meccanica come tema plastico: "Si tratta di una fase sperimentale e allo stesso tempo fondatrice, in cui l'artista esplora i dati visivi studiandoli separatamente. Comincia quindi con lo studio separato delle singole componenti che contribuiscono alla sua complessità nell'intento di effettuare poi un vero e proprio montaggio dei dati visivi sulla tela. L'approccio è di tipo analitico e allo stesso tempo impressionista. Balla cerca di trascrivere i contenuti figurativi della percezione, dettagliandoli in modo empirico e senza nessuna volontà di sintesi"¹¹. L'opera qui presentata e intitolata sul retro Ritmo – luce apparteneva a Alessandro Marcucci, cognato di Balla in quanto fratello di Elisa e testimone di nozze in Campidoglio il 15 giugno 1904. Educatore prima di tutto, si dedica all'educazione dei bambini: prima per il Comune di Roma poi – con Cena, Cambellotti, Sibilla Aleramo e lo stesso Balla, fonda le scuole dell'Agro Romano (confronta la lettera dell'Aleramo a Marcucci su carta intestata delle Scuole). All'inizio del 1913 guesta tela viene donata dal Marcucci alla signora Anna Celli, "opera eseguita con affetto, in onore della sua medaglia d'oro" (confronta la lettera di pugno del Marcucci).

"Col Manifesto tecnico della pittura futurista e colla prefazione al catalogo dell'Esposizione futurista di Parigi (firmati da Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini) il futurismo pittorico si è svolto, in 6 anni, quale superamento e solidificazione dell'impressionismo, dinamismo plastico e plasmazione dell'atmosfera, compenetrazione di piani e stati d'animo. Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione", scrive Balla nel 1915 firmandosi con Depero astrattista futurista in calce al manifesto Ricostruzione Futurista dell'Universo. Siamo al 1915, da un anno si combatte la Prima Guerra Mondiale, ma l'Italia è ancora neutrale: i futuristi scendono in piazza e spingono all'intervento al punto che Balla con Marinetti e Mussolini vengono arrestati davanti alle Camere ben due volte.







Giacomo Balla, Dittico di Villa Borghese: i tronchi, 1905 circa





541 Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Villa Borghese

Pastello su carta, dittico, due elementi di cm. 17,2x21,8 ognuno

Entrambi con firma in basso a destra: Balla.

Storia

Famiglia Nathan, Roma (acquisto dall'artista, 1910 ca.); Collezione privata

Stima € 9.000 / 12.000

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Villa Borghese - tronchi e Villa Borghese - le torri del Museo, 1905 ca.

Pastello su carta, dittico, due elementi di cm. 38x52 ca. ognuno

Entrambi firmati in basso a sinistra: Balla.

Storia

Tronchi:

Collezione Arturo Nathan, Roma (dono dell'artista);

Collezione Masuelli, Roma;

Collezione Baldin, Udine;

Collezione privata, Roma (ricomposto con Le torri del Museo);

Collezione privata

Le torri del Museo:

Collezione Arturo Nathan, Roma (dono dell'artista);

Collezione Masuelli, Roma;

Collezione Puritz, Londra;

Collezione privata, Roma (ricomposto con Tronchi);

Collezione privata

Esposizioni

LXXXIX Esposizione Internazionale di Belle Arti, Roma, Società degli Amatori e Cultori, 5 febbraio - 30 giugno 1909, n. 307 [?] (*Tronchi*);

Balla, Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 24 maggio - 2 luglio 1972, cat. pp. 54-57, n. 4, illustrati.

Bibliografia

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Omaggio a Balla, Bulzoni Editore, Roma, 1967, p. 37 (con dati errati);

Teresa Fiori, Archivi del Divisionismo, volume secondo, saggio introduttivo di F. Bellonzi, Officina Edizioni, Roma, 1968, pp. 144, 145, nn. 158, 159, figg. 1772, 1799; Giacomo Balla, De Luca Editore, Roma, 1971, pp. 37, 39; Giorgio De Marchis, Giacomo Balla. L'aura futurista, Giulio Einaudi, Torino, 1977, p. 12, fig. 16 (con data 1908-09); Susan Barnes Robinson, Giacomo Balla, Divisionism and Futurism, 1871/1912, Ann Arbor, Michigan, 1981, pp. 66, 147;

Giovanni Lista, Balla, Edizioni Galleria Fonte D'Abisso, Modena, 1982, pp. 150, 151, nn. 150, 151; Giovanni Lista, Giacomo Balla Futuriste, Editions l'Age d'homme, Losanna, 1984, p. 156 (*Tronchi*).

Stima € 50.000 / 70.000





543 Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Ritmo - Luce, 1913

Olio su tela, cm. 30x39, cm. 36x45 (con cornice)

Firma in basso al centro: Futur Balla; firma, data e titolo al verso, su una carta di supporto: Futur / Balla / Roma / 1913 / Ritmo - [...].

Storia

Giacomo Balla, Roma; Collezione Alessandro Marcucci, Roma; Collezione Anna Celli, Roma (lettera del 9-1-1913); Collezione Eredi Striccoli, Napoli; Collezione privata

Esposizioni

Continuità del Futurismo. Sud - Nord, a cura di Maurizio Scudiero e Anna Maria Ruta, Roma, Associazione Culturale Micro, 20 febbraio - 20 marzo 2009, cat. pp. 70, 71, illustrato a colori.

Certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 28 settembre 2008, archivio Gigli serie 2008, n. 376.

Stima € 220.000 / 350.000







Giacomo Balla, Automobile + vetrina + luci; Automobile in corsa; Velocità d'automobile, 1912 circa

Queste manifestazioni interventiste diventano quindi i soggetti del nuovo ciclo di opere cromaticamente giocate sul bianco, rosso e verde del tricolore: tre tele sono conservate alla GNAM di Roma [ricordo Bandiere all'altare della patria. già collezione F.T. Marinetti dove al centro della composizione quadrata dell'altare al Milite Ignoto notiamo lo sventolio della bandiera italiana. Sulla scia di questo fervente clima, finito il Primo Conflitto mondiale nel novembre 1918, Balla sviluppa in un gruppo di lavori il tema dello sbandieramento del tricolore. Attraverso lingue di fuoco rosso alternate al bianco e al verde si viene a costruire in questo cartone proveniente da Casa Balla (Agenda n. 1353) un brillante esempio dell'interventismo in guerra, sviluppatosi durante gli anni del Primo Conflitto e che

trova ora nel 1919 la sua cromatica realizzazione in questo nuovo ciclo sperimentale dedicata appunto allo *Sbandieramento*. Dal maggio 1919 inizia ad apparire sul giornale "Roma Futurista" la propaganda che invita a visitare la casa futurista di Balla: "Visitate la Casa Futurista di Balla. Via Nicolò' Porpora, 2. Roma". E proprio tra queste due date - 1915 e 1919 – si viene a collocare questa nuova fase di sperimentazione tutta volta alla *plasmazione dell'atmosfera* quotidiana attraverso la progettazione di una nuova realtà dove vivere, di un *futurismo pittorico*

tutto colorato. Questo fresco e innovativo progetto per paravento è tutto giocato sui colori che Balla, da quando è arrivato a Roma nel 1895, vede e percepisce dal suo balcone su Villa Borghese: l'arancio del sole e il giallo limone che si va a immergere nel verde chiaro e nel verde cinabro dei prati di Parco dei Daini (queste tonalità vengono scritte da Luce Balla nella parte alta del progetto come indicazioni per poi realizzare il paravento secondo l'effetto che si vuole rendere). Conservato ancora in Casa Balla nel 1968, Maurizio Fagiolo dell'Arco pubblica per primo l'immagine del progetto. In questi termini, parla dell'ambiente futurista: "L'interesse per l'arredamento testimonia la volontà di uscire dalle ristrette dimensioni del quadro per entrare nell'ambiente della vita. È un fatto sintomatico che questo atteggiamento globale sia nato in seguito al soggiorno a Düsseldorf: soltanto nel clima della Secessione Balla poteva giungere alla coscienza della abolizione di ogni barriera tra arti maggiori e minori. [...] La realizzazione più importante è l'arredamento di Casa Balla (1918-1920): decorare uno spazio per la vita diventerà l'idea-fissa del pittore artigiano; prima di ricostruire l'universo comincia ad allietare il suo piccolo bozzolo".



Giacomo Balla, Bandiere all'Altare della Patria, 1915



544 Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Bandiere in movimento, 1918 ca.

Tempera su carta, cm. 24,4x34

Firma in basso al centro: Futur Balla; al verso: due timbri con il Pugno di Boccioni.

Storia

Casa Balla, Roma (agenda n. 1351); Collezione privata

Esposizioni

Giacomo Balla. Coloratissimo e luminosissimo, a cura di Elena Gigli, Bologna, Galleria d'Arte Cinquantasei, 6 aprile - 1 giugno 2013, cat. p. 133, illustrata (con misure errate);

Stima € 30.000 / 40.000





Giacomo Balla, Progetto per paravento, 1917 circa

"La casa di Balla tutta iridescente e scintillante di colori, di vetri fracassati dal sole e da tutte le parti, in tutte le ore, la casa di Balla traforata dall'aria e dal cielo azzurro cinguettante... il suo studio ingombro di quadri geniali, di costruzioni dinamiche, di svariate architetture diaboliche, fantastico di ogni magia... La camera da pranzo coi piatti gialli, verdi, rossi, le tazze viola, lilla, le mensole smaglianti di lacche multicolori... Tutto un campionario fiammante di colori in quella casa! ... magia caleidoscopica di colori aggressivi. Carte variopinte sgargianti che si riflettevano in lamine di stagnole, occhi di celluloide che lucevano tremolanti in un quadro, lampade fantastiche di carta velina gialla e verde, accese dal sole, studi

futuristi di velocità astratte, e lacche vermiglie, vernici cristalline di Ratti e Paramatti, velluto, raso, damaschi, e Balla che vivificava vertiginosamente il suo ambiente pirotecnico, cantando ballando e suonando..." Questa è l'atmosfera che Francesco Cangiullo respira entrando nella casa di Balla quando abitava ai Parioli durante gli anni Dieci: questa è l'idea che Balla ci racconta nei progetti colorati per gli arredamenti, nei mobili smontabili, nel mobiletto acchiappa fumo, nei fiori futuristi dai colori sgargianti...

La casa di Balla – ai Parioli fino al 1926, poi al quartiere Delle Vittorie – si presenta sempre come una fucina dove inventare, progettare e realizzare oggetti utili al lavoro ma anche belli e magici; non dobbiamo scordare gli abiti e gli accessori anche femminili: dall'abito asimmetrico verde e giallo indossato da Giacomo con le scarpe bicolori al cappello a femminile per Elica alla borsa futurista per Luce, dai progetti per *Portafiori* a quelli per i servizi da the realizzati a ceramica nella bottega di Riccardo Gatti. Occorrono dei mobili per la camera dei bambini con gli angoli smussati affinché non ci si faccia male e si usano bambini schematizzati a formare le gambe... Occorrono dei fiori per rallegrare la casa e allora si tagliano dei legni e si incastrano tra loro senza viti né chiodi fino a darci l'immagine di un tulipano rosa o di un cactus giallo... Occorrono mobili pratici ma anche utili ad *abbellire l'utile*, il mobiletto per il fumo viene costruito insieme ad un portariviste dai colori più diversi... Una proposta di semplicità e di montaggio, scomposizione

e ricomposizione, movimento e compenetrazione come in ogni ciclo del continuare mutare che è la vita. Quando nel giugno del 1929 la famiglia Balla si trasferisce definitivamente nell'abitazione di via Oslavia, il pittore porta con sé quadri, oggetti, utensili, mobili... La sala da pranzo verde e gialla dei Parioli diventa la camera da letto di Elica Balla, un piccolo locale con la finestra sulle scale viene decorato in rosso e diventa lo studiolo rosso, pieno fino all'inverosimile di oggetti e di quadri, di panchetti e libri..., il grande salotto ospita i grandi quadri figurativi pre-futuristi attendendo i grandi ritratti degli anni Trenta. E allora sentiamo cosa ha da dirci lo stesso Balla: ... anche i minimi tentativi futuristi possono essere il principio della nuova arte futura. E con questo, con una superstrafede indistruttibile, a rivederci tra qualche secolo (da Vetrina futurista di letteratura-teatro-arte, Torino 1927).



Bottega di Riccardo Gatti su disegno di G. Balla, *Servizio da tè in ceramica*, anni Venti

¹ E. Balla, Con Balla, Milano, 1984, vol. I, p. 27.

 $^{^{\}rm 2}$ G. Chialvo In via Piemonte. Bozzetti artistici in Le serate italiane, Firenze 15-31 agosto 1896.

³ E. Balla, Con Balla, Milano, 1984, vol. 1 p. 200.

⁴ Appunto di Giacomo Balla pubblicato da M. Fagiolo dell'Arco, *Balla pre-futurista*, Bulzoni, Roma, 1968, p. 31, n.1.

⁵ Fagiolo 1968, cit., p. 31, n. 2.

⁶ Fagiolo 1968, cit., p. 31, n. 3.

⁷ U. Antonelli, *Lottando. Una visita allo studio di Giacomo Balla*, in "La Tribuna", Roma, agosto 1908.

⁸ M. De Fiori, *Balla*, in "Caffaro", Genova 19 maggio 1909.

⁹ E. Cecchi, *Note retrospettive da Esposizioni*, in *Il Marzocco*, Firenze, 19 luglio 1914.

¹⁰ Fagiolo 1968, cit., p. 25.

¹¹ G. Lista, in *Balla. La modernità futurista*, Milano, 2008, p. 82.



Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Linee spaziali (paravento), 1917 ca.

Olio su carta applicata su tela, cm. 66,5x41,5

Al verso, sulla tela e sul telaio: cinque timbri Pittor Balla, Archivio Gigli; sul telaio: etichetta Provincia Regionale di Siracusa / Mostra Genius / Cripta del Collegio, Siracusa, 18 settembre / 30 ottobre 1997.

Storia

Casa Balla, Roma (agenda n. 1361); Collezione privata Dossier storico artistico di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Roma, 30 novembre 1998; certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 24 novembre 2005, archivio Gigli serie 2005, n. 213.

Esposizioni

Genius. Primato degli artisti italiani del Novecento, Siracusa, Cripta del Collegio, 18 settembre - 30 ottobre 1997, cat. n. 1.

Stima € 40.000 / 55.000





546 Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Portafiori - Progetto, 1925 ca.

Tempera su carta, cm. 31x40,5

Firma in basso a destra: Futurballa: timbro Pugno di Boccioni.

Storia

Casa Balla, Roma (agenda n. 624); Collezione privata

Stima € 30.000 / 40.000

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Lo sbarco - Copertina per Gli Avvenimenti, 1916

Tecnica mista su carta applicata su cartone, cm. 63,3x48

Firma in basso a sinistra (parzialmente leggibile) e in basso a destra: Sironi. Al verso: etichetta Galleria "La Barcaccia" / Galleria Russo, Roma: dichiarazione di autenticità di Antonio Russo.

Realizzata per la rivista *Gli Avvenimenti*, anno II, n. 15, 2-9 aprile 1916.

Bibliografia

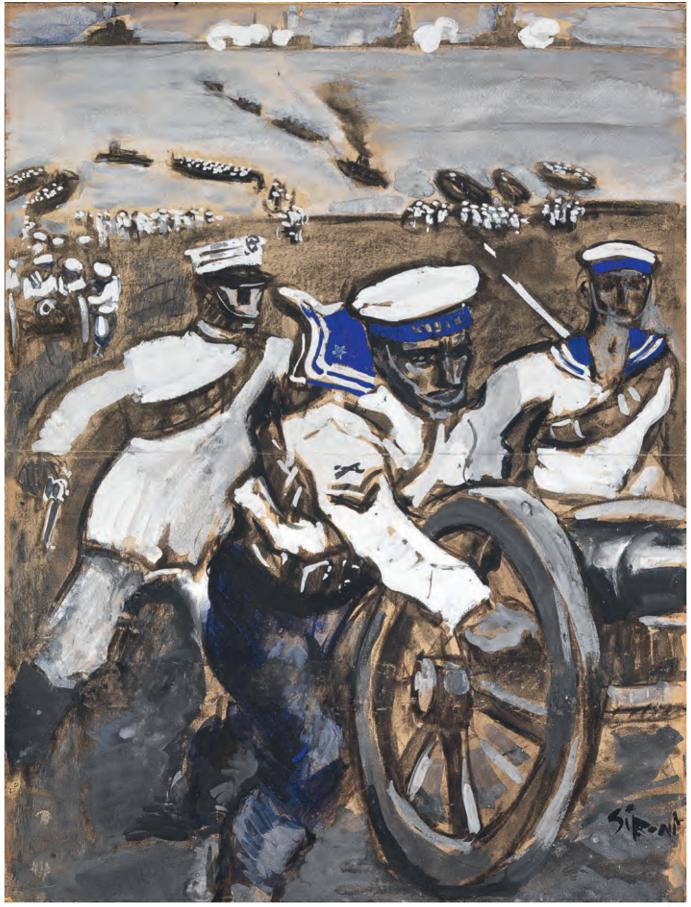
Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, Archivi del Futurismo, volume secondo, De Luca Editore, Roma, 1962, p.p. 384, 392, n. 56;

Andrea Sironi, Fabio Benzi, Sironi illustratore. Catalogo ragionato, De Luca Edizioni d'Arte, Roma, 1988, pp. 36, 37, n. 95, tav. XVI.

Stima € 10.000 / 20.000



Copertina de Gli Avvenimenti, 2-9 aprile 1916



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

Trofeino, (1948)

Tempera su cartone, cm. 65,1x50,2

Al verso: etichetta e due timbri Galleria del Naviglio, Milano: timbro Galleria del Naviglio, Milano, con n. 2131 e firma Cardazzo: timbro Galleria Annunciata, Milano, con n. 6776.

Storia

Raccolta Gualino, Roma; Collezione privata

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 13 febbraio 1979.

Bibliografia

Giuseppe Ungaretti, Pittura contemporanea, Cappelli, Bologna, 1950, n. 58.

Stima € 45.000 / 65.000



Ardengo Soffici nello studio



⁵⁴⁹ Fillia

Revello (Cn) 1904 - Torino 1936

Composizione plastica (Valori plastici di un paesaggio), 1931

Olio su tela, cm. 65x50

Firma in basso a sinistra: Fillia. Al verso sulla tela: etichetta e timbro Centro Rizzoli / Milano / Mostra Fillia / data 26.10.76 / 23.11.76: cartiglio con dati dell'opera (opera datata 1929); sul telaio: etichetta Comune di Cuneo. Assessorato per la cultura / Fillia fra immaginario meccanico e primordio / cosmico / Museo Civico in S. Francesco, 14 maggio - 30 giugno / 1988, con n. 25: etichetta parzialmente abrasa Galleria Civica d'Arte Moderna - Torino / Mostra Secondo Futurismo Torinese.

Storia

Collezione Elio Benoldi, Torino; Collezione privata, Torino; Collezione privata

Esposizioni

Mostra delle opere di Fillia, Torino, Galleria Mastarone, 8 - 31 maggio 1956, cat. n. 3 (opera datata 1929);

Mostra postuma del pittore futurista Fillia, Roma, Galleria dell'Incontro, dal 4 giugno 1956;

Aspetti dell'arte torinese, Torino, Galleria Narciso, 30 aprile - 15 maggio 1960, cat. p. 75, n. 28, tav. 75, illustrato; Aspetti del Secondo Futurismo torinese, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 27 marzo - 30 aprile 1962, cat. p. 66, n. 32, tav. V, illustrato a colori;

120ª Esposizione Regionale 1962, Torino, Società Promotrice Belle Arti, 24 maggio - 24 giugno 1962, sala VI, cat. p. 37, n. 16 (opera datata 1929); Fillia, Torino, Galleria La Bussola, dall'8 gennaio 1966, cat. n. 54, illustrato;

Fillia, Biella, Galleria Mercurio, 5 - 23 ottobre 1966, cat. n. 52; Fillia, Torino, Galleria d'Arte Narciso, 6 maggio - 12 giugno 1976, cat. n. 16, illustrato;

Fillia, Milano, Centro Rizzoli, 26 ottobre - 23 novembre 1976; Fillia, Genova, Il Vicolo, 27 novembre - 31 dicembre 1976, cat. n. 16, illustrato;

Fillia: Pittore futurista 1904-1936, Torino, Galleria Narciso, 17 ottobre - 30 novembre 1986;

Fillia fra immaginario meccanico e primordio cosmico, a cura di Enrico Crispolti, Cuneo, San Francesco, 14 maggio - 30 giugno 1988, cat. p. 112, n. 52, illustrato;

Bibliografia

Albino Galvano, Arte Astratta, in Almanacco Letterario Bompiani, Milano, 1959, pp. 82-84;

Enrico Crispolti, Il Secondo Futurismo, Torino 1923/1938, Ediz. Fratelli Pozzo, Torino, 1961, tav. XVI;

Marzio Pinottini, Fillia, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1976, p. 129, n. 20, tav. 20;

Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo, a cura di Silvia Evangelisti, Arnoldo Mondadori Editore / Edizioni Philippe Daverio, Milano, 1986, p. 268, n. 146.

Stima € 25.000 / 40.000





Piero Marussig

Trieste 1879 - Pavia 1937

Ragazzo seduto, (1932)

Olio su tela, cm. 101x48

Firma in alto a destra: P. Marussig.

Certificato su foto di Claudia Gian Ferrari, Milano, 5 novembre 1991, con annotazione di conferma, in data 12 luglio 1996; certificato con foto Dante Vecchiato Galleria d'Arte, Padova, 16 febbraio 1999.

Bibliografia

Claudia Gian Ferrari, Nicoletta Colombo, Elena Pontiggia, Piero Marussig (1879-1937). Catalogo generale, Silvana Editoriale, Milano, 2006, p. 209, n. 654.

Stima € 15.000 / 25.000



⁵⁵¹ Mario Tozzi

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

Piani e forme - Terra Spazio, 1960

Olio su tavola, cm. 44x64,5

Firma e data in basso a destra: Mario / Tozzi / 960. Al verso: timbro Galleria dell'Annunciata, Milano.

Certificato su foto Archivio Generale delle Opere di Mario Tozzi, con n. 680.

Esposizioni

Mostra personale, Milano, Galleria Annunciata, marzo 1961, cat. n. 4, illustrato;

Primo Premio Nazionale di Pittura Campione d'Italia, Campione d'Italia, Casinò Municipale, novembre - dicembre 1961, cat. n. 98, illustrato; Pittori Italiani Residenti all'Estero, Milano, Galleria Stendhal, dicembre 1962 - gennaio 1963, cat. p. 17, illustrato; Mostra personale, Torino, Galleria La Bussola, febbraio - marzo 1963, cat. p. n.n., illustrato.

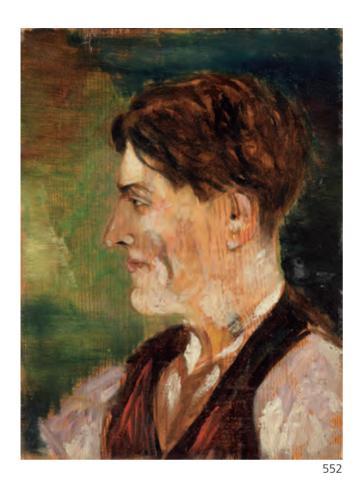
Bibliografia

Marco Valsecchi, Mario Tozzi, la vita e l'opera, Vanni Scheiwiller, Milano, 1970, n. 57;

André Verdet, Les enchantements de Mario Tozzi, Éditions Galilée, Parigi, 1978, p. 64;

Marilena Pasquali, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, volume secondo, Giorgio Mondadori, Milano, 1988, p. 59, n. 60/23.

Stima € 10.000 / 18.000



Filippo de Pisis Ferrara 1896 - Milano 1956

Contadino del Tirolo, 1924

Olio su tavola, cm. 32.4x24.2

Al verso: etichetta Comune di Verona / Mostra di / Filippo de Pisis / 6 luglio - 21 settembre 1969 / Palazzo della Gran Guardia / Verona, con n. 22 e titolo Ritratto di contadino: cartiglio Proprietà / Carletto Gussoni: timbro Galleria d'Arte Edmondo Sacerdoti, Milano: etichetta Galleria Milano, Milano, con n. 172: etichetta Galleria Menghelli. Firenze: timbro a secco e etichetta con n. DEP.F/16 Galleria d'Arte Narciso, Torino (con titolo Uomo del Cadore).

Storia

Galleria Narciso, Torino; Collezione privata, Torino; Collezione privata

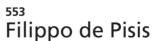
Esposizioni

De Pisis, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 12 luglio - 21 settembre 1969, cat. pp. 22, 101, n. 22, illustrato; Omaggio a de Pisis, Torino, Galleria Narciso, 28 febbraio - 31 marzo 1970, cat. n. 2, illustrato; De Pisis, Firenze, Galleria Menghelli, 1972, cat. n. 2; Filippo de Pisis, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 5 agosto -10 settembre 1978, cat. p. n.n., illustrato.

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 57, n. 1924 38.

Stima € 7.000 / 11.000



Ferrara 1896 - Milano 1956

Testa di vecchio mendicante, 1944

Olio su tavola, cm. 40x36,8

Sigla, firma e data sul lato destro: S.B. / Pisis / 44.

Esposizioni

Venezia '900, da Boccioni a Vedova, Treviso, Casa dei Carraresi, 27 ottobre 2006 - 8 aprile 2007, cat. pp. 125, 351, n. 5.8, illustrato a colori.

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo secondo, opere 1939-1953, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 645, n. 1944 22.

Stima € 10.000 / 18.000





554 Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Strada, 1953

Olio su tela, cm. 70,2x50,2

Firma in basso a destra: O. Rosai; data al verso sul telaio: 1953.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 28 marzo 2015.

Stima € 10.000 / 18.000



Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Bacino di San Marco, 1976

Olio su tela, cm. 50x60

Firma in basso a destra: Guidi; titolo, firma e dichiarazione di autenticità al verso sulla tela: "Bacino S. Marco" / Guidi / autenticato il 21.4.1981 / Guidi; sul telaio: timbro Studio "14" Arte Contemporanea, Torino.

Storia

Collezione privata, Milano; Collezione privata

Foto autenticata dall'artista in data 15.7.1981, con n. 056.

Bibliografia

Dino Marangon, Toni Toniato, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume terzo, Electa, Milano, 1998, p. 1501, n. 1976 275.

Stima € 3.000 / 5.000

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Terracina, 1934

Olio su tavola, cm. 30x39,4

Firma in basso a destra: Guidi; dichiarazione di autenticità e firma al verso: autenticato il 24 Nov. 1971 / Guidi: etichetta Mostra di Pittura / Contemporanea Nazionale / Campobasso 9 - 30 giugno 1946, con n. 45: tre timbri Galleria Ciangottini, Bologna.

Storia

Collezione Milan, Firenze; Collezione Niccolai, Firenze; Collezione privata

Bibliografia

Toni Toniato, Dino Marangon, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano, 1998, p. 231, n. 1934 3.

Stima € 4.500 / 6.000





Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Case a Brugherio, 1950

Olio su tela, cm. 70x80

Firma e data in basso a destra: Pisis / 50, luogo in basso al centro: Brugherio. Al verso sul telaio: due etichette, di cui una con n. 234, XXV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia - 1950.

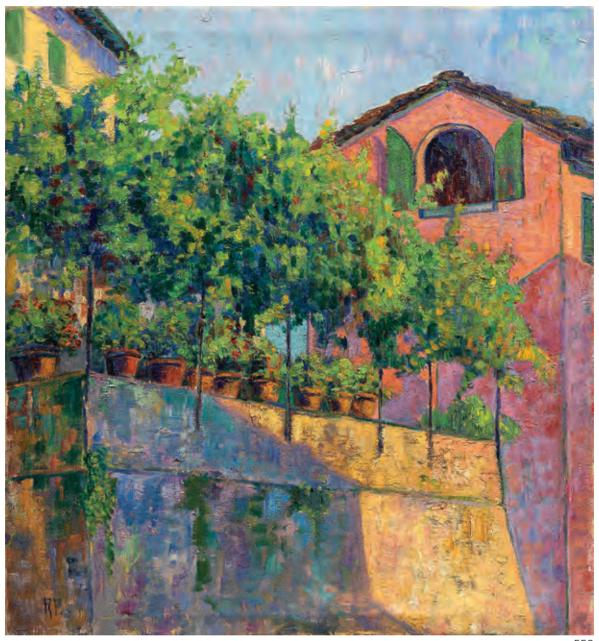
Storia

Collezione Pospisil, Venezia; Collezione privata

Esposizioni

XXV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1950, sala XVI, cat. p. 97, n. 17 (con titolo *Case a Grugherio*).

Stima € 15.000 / 25.000



René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937 **Paesaggio, (1912)**

Olio su tela, cm. 51x47,5

Sigla in basso a sinistra: R.P.

Storia

Galleria Gissi, Torino; Collezione privata

Certificato su foto di Rachele Ferrario, 14 ottobre 2002.

Esposizioni

Da De Chirico a Fontana. Gli anni d'oro di Montecatini Terme, Montecatini Terme, Terme Tamerici, 27 settembre - 3 novembre 2002, cat. p. 73, illustrato (opera datata 1918).

Bibliografia

Rachele Ferrario, René Paresce. Catalogo ragionato delle opere, Skira editore, Milano, 2012, pp. 56-153, n. 3/12.

Stima € 14.000 / 20.000



René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

Fleurs, 1927

Olio su tela, cm. 72,5x59,7

Firma e data in basso a sinistra: René Paresce / 1927; numero, firma e titolo al verso sulla tela: n. 18 / R. Paresce -Fleurs: etichetta Galleria Annunciata, Milano, con n. 6154; sul telaio: etichetta Galleria d'Arte Bergamo, Bergamo, con n. 011.

Storia

Galleria Annunciata, Milano; Galleria d'Arte Bergamo, Bergamo; Collezione privata

Certificato su foto di Rachele Ferrario, 14 ottobre 2002.

Esposizioni

Arte preziosa, seconda mostra, Milano, Galleria Annunciata, 3 - 29 marzo 1984, cat. n. 22, illustrato; Renato Paresce, a cura di Stefano

Renato Paresce, a cura di Stefano De Rosa, Bergamo, Galleria d'Arte Bergamo, 16 ottobre - 21 novembre 1993, cat. p. 26, n. 11, illustrato; Da De Chirico a Fontana. Gli anni d'oro di Montecatini Terme, Montecatini Terme, Terme Tamerici, 27 settembre - 3 novembre 2002, cat. pp. 82, 83, illustrato a colori.

Bibliografia

Catalogo dell'arte moderna italiana, numero 20, Giorgio Mondadori & Associati, 1984, pp. 391, 392; Stefano De Rosa, Per una riconsiderazione di Renato Paresce, in "Storia dell'arte", n. 67, Firenze, 1989, pp. 305-313; Rachele Ferrario, René Paresce. Catalogo ragionato delle opere, Skira editore,

Stima € 14.000 / 20.000

Milano, 2012, p. 192, n. 4/27.

559

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Ritratto di San Carlo Borromeo, 1941

Olio su tavola, cm. 50,4x44

Sigla, data e firma sul lato destro: V.R. / 41 / Pisis, scritta in alto a sinistra: Omaggio a Scipione. Al verso: due etichette, di cui una con n. 291, XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia - 1942 - XX: timbro Galleria d'Arte del Naviglio, Milano, con n. 473: etichetta Galleria d'Arte "La Nuova Pesa", Roma, con n. 00721.

Storia

Collezione S. Boschetti, Bergamo; Collezione privata

Esposizioni

XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1942, sala 38, cat. p. 110, n. 18; Mostra dei Maestri d'Arte Contemporanea, Bergamo, Galleria La Rotonda, 1948.

Bibliografia

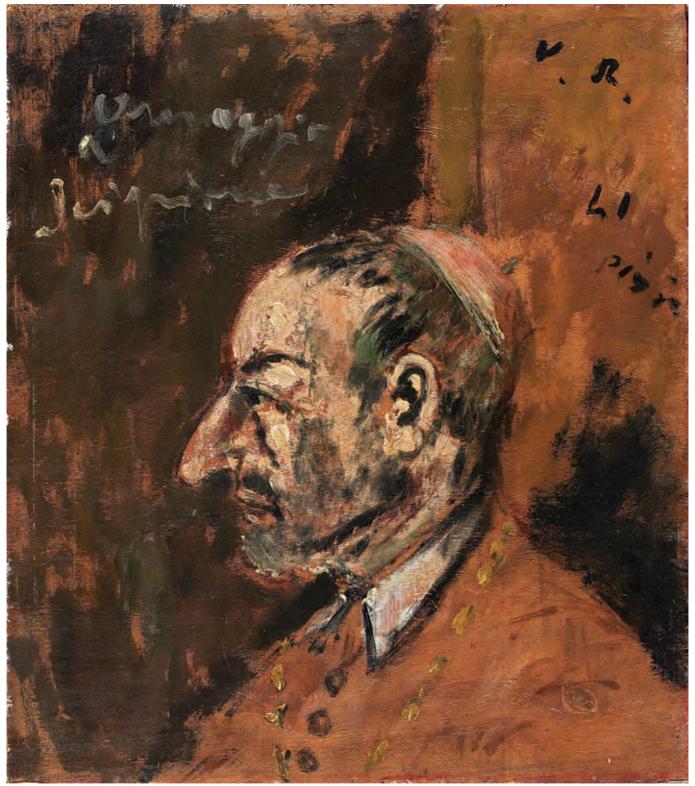
Guido Ballo, De Pisis, Edizioni Ilte, Torino, 1968, p. 321, n. 424;

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo secondo, opere 1939-1953, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 553, n. 1941 58.

Stima € 15.000 / 25.000



Giovanni Ambrogio Figino, *Ritratto di San Carlo Borromeo*, 1585 ca.



Guttuso a Velate



Renato Guttuso in giardino a Velate

dal 1953, dopo il suo matrimonio con Mimise Dotti.

"Importa molto "cosa" si dipinge. Ma ciò non è affatto indipendente dal "come" si dipinge. [...] Personalmente, io continuo a credere nella pittura come figurazione. Figure, cose, oggetti: tutto può essere nuovo, ed è nuovo, solo che se ne rispetti l'oggettività"; in queste parole, pronunciate in un'intervista al settimanale *L'Europeo* nell'agosto 1967, Renato Guttuso racchiude la principale caratteristica della sua incessante attività pittorica della maturità, che nel corso degli anni Sessanta si può considerare già oggetto di un primo, consistente bilancio e meditazione critica. Nel 1961 tiene la sua prima mostra itinerante in Russia, nel 1962 scrivono sulla sua opera Pier Paolo Pasolini e Alberto Moravia, e nel 1963 si apre la grande antologica retrospettiva a Parma con duecento dipinti.

Lasciatosi alle spalle il fulminante esordio nel segno di "Corrente" e il fondamentale periodo del realismo sociale degli anni Quaranta, con il conseguente accesissimo scontro tra arte figurativa e arte astratta, la pittura di Guttuso, artista colto, partecipe da sempre in prima persona ai dibattiti politici e culturali del suo tempo, si apre in questi anni a nuove tematiche e costruisce un nuovo rapporto con il reale, elemento da sempre

caratterizzante tutta la sua vicenda di uomo e di artista. La critica ha parlato, per questa nuova fase, di "realismo esistenziale", di una pittura che "abbandona la violenza sulle cose per un'attenzione alla violenza delle cose" (Crispolti, Catalogo generale, vol. III, p. XC). Ai grandi dipinti di tema sociale raffiguranti l'occupazione delle terre si sostituiscono le grandi tele dedicate ai divertimenti della cultura di massa, come il Boogie-Woogie e La spiaggia, in cui il pittore quasi aggredisce i corpi e gli oggetti dell'ambiente, descrivendoli in modo ormai disincantato e quasi stravolgendoli, trascinati dall'energia della composizione e della materia. Quest'immersione a pieno campo nella complessità e nelle più diverse manifestazioni della vita a lui contemporanea porta il pittore anche a confrontarsi con le parallele esperienze informali prima e della Pop Art poi, che dominavano le esposizioni internazionali e suscitavano l'interesse da parte della critica più aggiornata, un confronto che rimarrà sempre dialettico, pur rimanendo fedele alla sua esigenza di figurazione e di rappresentazione quasi "in presa diretta" del mondo. In questi anni il ductus pittorico si fa più spesso e corposo, e il soggetto è travolto dalla forza vitale del gesto, quasi arrivando a un'identificazione tra l'autore e la cosa rappresentata. Guttuso sfugge sempre più in queste opere mature alla piacevolezza, e, come scrive Alberto Moravia, la sua contemplazione "non ha niente di pacato", anzi "svela un carattere importante in questo pittore: la tendenza all'ossessione. [...] La contemplazione di Guttuso è fatta di stupore e di accanita attenzione" (A. Moravia, Renato Guttuso, Palermo 1962). Quest'identificazione, questo rapporto quasi fisico con i suoi soggetti, la partecipazione dell'autore alla corporeità, alla concretezza delle cose, accompagnata allo stupore, che sempre si rinnova, dipinto dopo dipinto, con cui egli le osserva, saranno elementi costanti delle sue opere di questi anni, che spaziano dalle grandi composizioni con le figure nello studio, ai dipinti dedicati al tema dell'uomo che legge, alla serie dei calciatori, fino ai temi da sempre cari alla pittura figurativa moderna, come le nature morte, composte di oggetti quotidiani e familiari, come le pannocchie, i barattoli dello studio, le ceste di vimini, fino ai paesaggi. Tre sono i luoghi di elezione dei paesaggi di Renato Guttuso: la natia Sicilia, Roma, sua città d'adozione, coi suoi tetti tanto amati dal

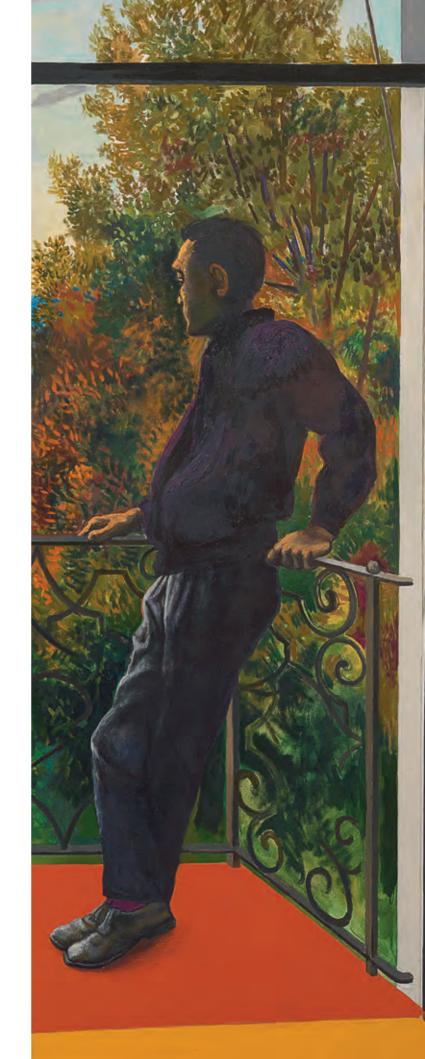
È proprio il paesaggio prealpino, che Guttuso ritrarrà moltissime volte, con i suoi fiori, i suoi alberi, i suoi boschi dove amava

pittore, e un piccolo borgo medievale alle pendici del Sacro Monte di Varese, Velate, in cui egli soggiornerà nei mesi estivi a partire

passeggiare, il protagonista dei tre dipinti presenti in catalogo, che ci restituiscono, come un'istantanea, lo sguardo del pittore che dalla finestra del suo studio osservava il mondo che gli si apriva davanti, immergendosi in esso, operando una sorta di simbiosi tra il suo occhio e la natura.

Le tre opere possono quasi costituire tre momenti dell'osservazione, che parte da un punto di vista ravvicinato, quasi da close-up, in *Notturno a Velate*, in cui la ringhiera in primissimo piano del balcone, ridotta a pochissimi, scarni segni, fa da palcoscenico che si apre alla maestosità della vegetazione, resa con piccoli, luminosissimi tocchi, fino a sfumare nei toni scuri e brillanti del verde dei prati, in una resa quasi antinaturalistica, priva di ogni orpello descrittivo, della massa boschiva, tutta incentrata sul gioco dei rapporti cromatici e degli effetti luministici. Lo squardo si apre poi nell'altra veduta, stavolta dall'alto, a volo d'uccello, dove si affacciano la presenza dell'uomo e delle sue abitazioni, ancora una volta descritte come insieme di tetti, incastrati tra loro in un serrato ritmo geometrico, dove però, al contrario delle vedute romane, in cui è la dimensione urbana la protagonista, la vegetazione si insinua, ancora una volta dominata dal verde acceso, limpido, che investe con la sua forza vitale tutta la composizione. Il punto di vista si allarga sempre di più, fino a porsi all'esterno del paesaggio, guardandolo dall'interno del balcone su cui una figura affacciata contempla il tramonto, nel grande dipinto, amatissimo dalla critica, in primis da Giovanni Testori, Balcone a Velate, al tramonto, che si inserisce in una numerosa serie di paesaggi del Monte Rosa, che qui si staglia all'orizzonte contro il cielo infuocato; secondo Crispolti il dipinto "organizza un rapporto interno-esterno, risolvendosi in un duplice paesaggio di Velate, alberi vicini, e tramonto sul Monte Rosa, Iontano. Dell'interno è evidente quel tanto, la vetrata, che basta per qualificarlo "moderno", anziché rustico (malgrado la balaustra di eco ottocentesca). Fa da cerniera spaziale fra interno e paesaggio la figura di uomo (una sorta di autoritratto?) controluce su un angolo rettangolo del balcone, il cui pavimento rosso, netto, fa da base compositiva all'impianto a setti spaziali dell'intero dipinto, nel suo contrasto netto con il frastagliato del paesaggio, che raggiunge la maggiore intensità proprio nell'effetto lontano dell'arroventato cielo al tramonto di contro alle ombre azzurre del profilo montano". Un dipinto dalla composizione complessa, articolato su giochi prospettici meditati e arditi, che costituisce una sorta di manifesto e compendio delle suggestioni che il paesaggio di Velate offre a Guttuso nei suoi soggiorni estivi. La sua pittura si immerge nel rosso infuocato del tramonto e nel verde acceso degli alberi, e il paesaggio diventa emblema, allegoria, permeato "da un autentico struggimento lirico nella malinconia del giorno che pur teatralmente si sta spegnendo, lasciandoci guasi sospeso un interrogativo esistenziale" (Crispolti, Catalogo generale, vol. IV, pp. XXXIV-XXXV).

L'identificazione tra la natura, il mondo, e il suo osservatore si fa dunque completa, e si carica di risvolti simbolici ed esistenziali, restituendoci un'immagine che è però sempre "il frutto di un'osservazione attenta della realtà, di un rapporto continuo e naturale con la verità" (Renato Guttuso, *Le ragioni dei realisti*, 1959).



Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Balcone a Velate, al tramonto, 1967

Olio su tela, cm. 190x270 (due elementi di cm. 190x135 ognuno)

Firma in basso a destra: Guttuso; data e firma al verso sulla tela di un elemento: 67 / Guttuso; sul telaio: etichetta Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente / Ente Morale / Palazzo Sociale - Milano / Vitalità della Figurazione / 21 dicembre 1988 - 29 gennaio 1989.

Esposizioni

Renato Guttuso, Roma, Galleria La Nuova Pesa, 5 - 23 marzo 1969, cat. n. 1, illustrato a colori;

Guttuso, Merano, Sala delle Esposizioni dell'Azienda Autonoma di Soggiorno e Cura, 13 settembre - 8 ottobre 1969, nn. 22-23;

Guttuso, Parma, Galleria del Teatro, Sale del Ridotto del Teatro Regio, 29 novembre - 14 dicembre 1969, cat. nn. 14, 15; Renato Guttuso, Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 30 settembre - 1 novembre 1971, cat. n. 42; Guttuso, Berlino, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, febbraio - marzo 1972, n. 39; Renato Guttuso, Mosca, Musej Akademii Chudožestv SSSR,

Renato Guttuso, Mosca, Musej Akademii Chudožestv SSSR, 1972, cat. p. n.n. illustrato a colori;

Guttuso, San Pietroburgo, Gosudarstvennyi Musei Hermitage,

1972;

Renato Guttuso: Obrazy z let 1931-1971, Praga, Národní Galerie v Praze, gennaio - febbraio 1973, cat. n. 17 (opera datata 1965);

Renato Guttuso, Budapest, Mücsarnok, 20 marzo - 15 aprile 1973, cat. n. 18 (opera datata 1965);

Renato Guttuso, Bucarest, Muzeul de arta al Republicii Socialiste România, maggio - giugno 1973, cat. n. 17 (opera datata 1965);

Testori a Varese, Varese, Musei Civici, 5 ottobre - 11 novembre 2003, cat. pp. 30, 31, n. 5, e copertina, illustrato a colori.

Bibliografia

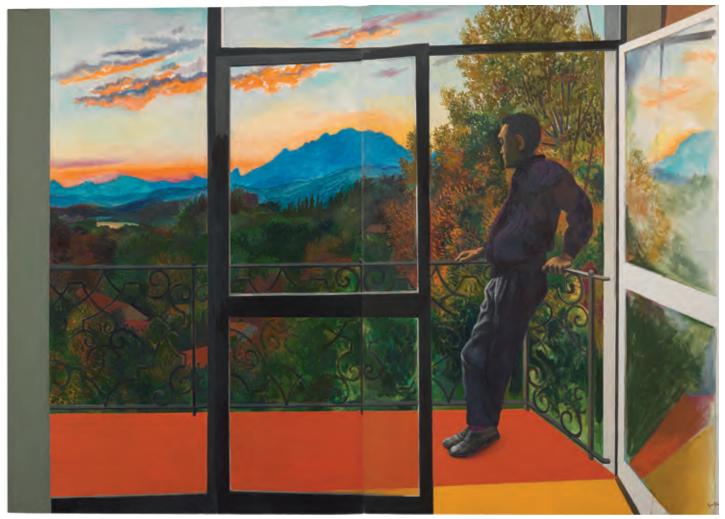
Grazia, a. XLII, n. 1502, Milano, 30 novembre 1969, p. 76 (illustrato particolare);

Alto Adige, Bolzano, 28 settembre 1969;

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 3, Giorgio Mondadori, Milano, 1985, p. 97, n. 68/65 (con data errata).

Stima € 100.000 / 150.000

L'opera *Il Balcone a Velate al tramonto* fa parte delle tele di grande formato di Renato Guttuso tra cui si ricordano *La Crocefissione*, *La Fuga dall'Etna*, *La Spiaggia*, *La Vucciria*, *Il Caffè Greco*. Dipinta nella seconda metà degli anni '60, l'opera è stata esposta in alcuni dei più importanti musei d'arte moderna in Europa: il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1971) Musej Akademii Chudozestv SSSR di Mosca (1972), l'Hermitage di San Pietroburgo (1972), La Narodnì Galerie di Praga e il Mücsarnok di Budapest (1973). Nel 2003 fu l'unica opera d'arte moderna scelta ed esposta tra molti capolavori dell'arte antica per la mostra commemorativa ai Musei Civici di Varese in ricordo del critico d'arte Giovanni Testori, che aveva molto caro questo soggetto. "A Velate Guttuso ha trovato la necessaria calma - scrisse Testori - la necessaria tranquillità, la necessaria concentrazione, e, chissà, la necessaria luce, per progettare, studiare, sezionare, triturare e, poi, ricomporre in una unità vincente e calmante, alcuni dei grandi "teleri" che fan da pilastri alla sua carriera...". Il grande critico sostenne sempre e con decisione la verità dell'esperienza di Guttuso a Velate e della capacità dell'artista siciliano di lasciarsi permeare dalla natura lombarda, come è avvenuto nell'opera *Balcone a Velate*, in quella natura e in quei tramonti che Testori definiva "[...] i più bei tramonti che abbia mai visto [...] non c'è volta [...] che io non venga colpito, lacerato da quelle incredibili sere". Una sera come quella dipinta da Renato Guttuso nel *Balcone a Velate*.



Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Velate, 1963

Olio su tela, cm. 99,5x99,5

Firma in basso a destra: Guttuso; firma e data al verso sulla tela: V.) / Guttuso / '63: etichetta con n. 1967 e due timbri Galleria Gissi, Torino; sul telaio: timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 1967: etichetta con n. 01445 e due timbri Galleria Pogliani, Roma: etichetta Collezione Primavera con data 3.6.1996 e n. 8.

Storia

Galleria Pogliani, Roma; Galleria Gissi, Torino; Collezione privata

Foto autenticata dall'artista.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 279, n. 63/57.

Stima € 35.000 / 50.000



Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Paesaggio di Velate (Notturno a Velate), 1962

Olio su tela, cm. 116x89,5

Firma in basso a destra: Guttuso; firma e data al verso sulla tela: V. / Guttuso '62; sul telaio: etichetta e timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 2605.

Storia

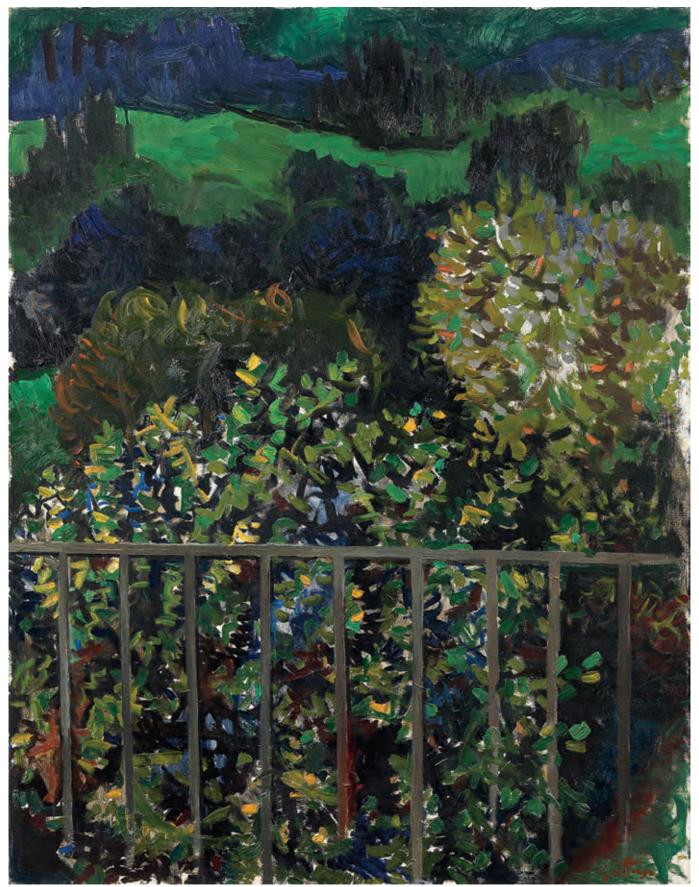
Collezione Generale Martini, Torino; Collezione privata

Foto autenticata dall'artista, con timbro Galleria Gissi, Torino.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, pp. 246, 247, 252, n. 62/77.

Stima € 25.000 / 35.000





Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Cactus e cielo di Sicilia (Fichidindia), 1962

Olio su tela, cm. 160,5x130,5

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

Storia

Galleria La Nuova Pesa, Roma; Collezione privata

Esposizioni

Nuove opere di Renato Guttuso, Roma, Galleria La Nuova Pesa, 15 ottobre 1962, cat. n. 17, illustrato.

Bibliografia

Franco Grasso, Alberto Moravia, Renato Guttuso, Edizioni "Il Punto", Palermo, 1962, p. 176;

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 259, n. 62/110.

Stima € 40.000 / 55.000



Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Figura con tavolo, 1957

Olio su tela sabbiata, cm. 60x40

Firma in basso a destra: Gentilini. Al verso sulla tela: timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 1847: etichetta Galleria d'Arte del Naviglio, Milano: Galleria d'Arte "La Navicella", Viareggio; sul telaio: timbro Galleria R. Rotta, Genova.

Storia

Galleria del Naviglio, Milano; Galleria La Navicella, Viareggio; Galleria Rotta, Genova; Galleria Gissi, Torino; Collezione Francesconi, Forte dei Marmi; Collezione privata

Esposizioni

Gentilini, Genova, Galleria R. Rotta, 10 - 21 gennaio 1959, cat. n. 20;

Franco Gentilini, Giuseppe Migneco, Berlino, Institut Français, 10 - 28 novembre 1960, cat. n. 6;

Franco Gentilini, Firenze, Galleria d'Arte Santacroce, novembre - dicembre 1961, cat. n. 19.

Bibliografia

Luciana Gentilini, Giuseppe Appella, Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000, p. 346, n. 628.

Stima € 10.000 / 15.000



Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

Vegetazione

Olio su carta applicata su tela, cm. 35x46

Firma in basso a destra: Morlotti.

Stima € 4.500 / 5.500



Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Ragazza con bandiera e cattedrale, 1959

Olio su tela sabbiata, cm. 80x60

Firma in basso a destra: Gentilini. Al verso sul telaio: etichetta con dati dell'opera e indicazione di esposizioni 1) Ravenna, Pinacoteca / giugno - settembre 1994 e 2) Bergamo, Palazzo Ragione / ottobre - novembre 1994: etichetta Studio G Arte Moderna e Contemporanea, Livorno, Milano, Paris: etichetta VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma.

Storia

Galleria del Naviglio, Milano; Collezione privata, Livorno; Collezione privata, Spirano; Collezione privata

Certificato su foto di Luciana Gentilini, Roma, 3 settembre 1993.

Esposizioni

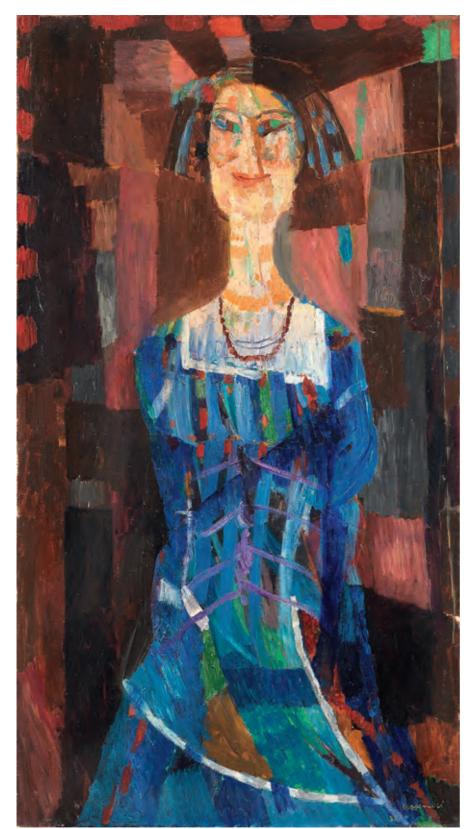
VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1959 - aprile 1960, cat. n. 25; Gentilini. Dipinti, Disegni e Sculture 1927-1980, Milano, Studio G Arte Moderna e Contemporanea, 17 marzo - 7 aprile 1994, cat. tav. 11, illustrato;

Gentilini-Cattedrali, Ravenna, Pinacoteca Comunale, 18 giugno - 21 agosto 1994, poi Bergamo, Palazzo della Ragione, 9 ottobre - 13 novembre 1994, cat. n. 16, tav. 16, illustrato.

Bibliografia

Luciana Gentilini, Giuseppe Appella, Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000, p. 398, n. 771.

Stima € 15.000 / 25.000



568 Bruno Cassinari

Piacenza 1912 - Milano 1992

Figura, 1958

Olio su tela, cm. 121x65

Firma e data in basso a destra: Cassinari / 58. Al verso sulla tela: etichetta VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma / Roma 1959 - 1960; sul telaio: etichetta Galleria Gissi, Torino / Mostra Antologia di pittori contemporanei, con n. 6434: timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 6434.

Storia

Collezione Di Pasquantonio, Milano; Galleria Gissi, Torino; Collezione privata

Foto autenticata dall'artista, con timbro Galleria Gissi, Torino, n. 6434.

Esposizioni

VIII Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1959 - aprile 1960, cat. n. 3.

Bibliografia

Marco Rosci, Cassinari. Catalogo generale dei dipinti volume primo, opere 1930-1961, Electa, Milano, 1998, p. 278, n. 1958 60.

Stima € 8.000 / 15.000



Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Natura morta (n. 1), 1967

Olio su tela sabbiata, cm. 49,7x59,7

Firma e data in basso al centro: Gentilini 67. Al verso sulla tela: etichetta e due timbri Galleria del Naviglio, Milano; sul telaio: timbro Galleria d'Arte del Naviglio, Milano, con n. 3151: timbro Forti Galleria d'Arte: timbro Galleria d'Arte Antica e Moderna / Prof. Dino Tega.

Storia

Galleria del Naviglio, Milano; Collezione Gastaldelli, Milano; Collezione Deana, Venezia; Galleria Marescalchi, Bologna; Collezione Del Mese, Salerno; Galleria Nuova Gissi, Torino; Collezione privata, Torino; Collezione privata

Esposizioni

Il miracolo di Gentilini 1908/1981, Bologna, Galleria Marescalchi, 2 ottobre - 31 dicembre 1982, cat. p. 103, illustrato a colori;

Franco Gentilini. Dipinti 1948-1980, Torino, Galleria d'Arte Nuova Gissi, 10 novembre 1995 - 20 gennaio 1996, cat. p. n.n., illustrato.

Bibliografia

Luciana Gentilini, Giuseppe Appella, Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000, p. 549, n. 1190.

Stima € 13.000 / 20.000

Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

Paysannes des îles, 1953

Olio su tela, cm. 114,5x146,5

Firma e data in basso a destra: Music 53; firma, titolo e data al verso sulla tela: Music / Paysannes des îles / 1953.

Certificato su foto Galleria d'Arte Contini, Venezia, 27/03/1991, con n. 53/005-O.

Stima € 45.000 / 65.000



Zoran Music in Dalmazia



Pablo Picasso: Tête de faune barbu, 1946



La poltrona con le pantofole nell'atelier di Picasso in rue des Grands-Augustins, Parigi, 1943

Quando Picasso morì il poeta spagnolo Rafael Alberti, suo amico da lungo tempo, scrisse un testo di poesia-prosa, *Picasso il raggio interrotto*, in cui esaltava i lineamenti geniali della sua figura: "O gioventù, ti chiamerai sempre Picasso! In lui dovrai immergerti ad ogni aurora, contemplarti in lui al sole del mezzogiorno, chiudere gli occhi di notte per sognare di lui e imbatterti nei suoi occhi terribili, tirannici e profondi [...] No non è possibile che si sian chiusi gli occhi più meravigliosi del nostro secolo [...] Picasso era la finestra aperta attraverso la quale il XX secolo, che egli disegnò dandogli un volto nuovo, penetrava in noi ogni giorno avvolgendoci, con la sua presenza accusatrice" (Rafael Alberti, *Picasso il raggio interrotto*, Editori riuniti, Roma, 1974, pp. 7-8).

Al di là delle iperboli poetiche contenute nell'omaggio all'amico morto, Alberti ben definisce la presenza di Picasso nell'arte moderna – "la finestra aperta attraverso la quale il XX secolo, che egli disegnò dandogli un volto nuovo" –, perché senza l'opera di Picasso la modernità e il mondo attuale sarebbero impensabili.

Tête de faune barbu è un'opera nata nel 1946 a ridosso della fine della seconda guerra mondiale, quando Picasso aveva vissuto gli anni terribili dell'occupazione tedesca a Parigi in quello studio di Rue Grands-Augustins in cui egli aveva dipinto *Guernica* nel 1937 e che avrebbe tenuto fino al 1966.

Gli anni dal 1937 al 1946 erano stati per Picasso anni di lavoro molto intenso e creativo: dopo *Guernica* egli aveva elaborato quello che la critica avrebbe chiamato "lo stile Picasso", realizzando una serie di ritratti strepitosi alle donne con cui aveva una relazione amorosa, Dora Maar e Marie-Thérèse Walter, inventando quel tipo di ritratto particolare del volto di profilo ma con i due occhi di fronte.

Accanto ai grandi dipinti surrealisti-postcubisti delle *Bagnanti*, con nudi femminili formati da sfere e piramidi, aveva continuato il genere drammatico delle figure collegate a *Guernica*, *La femme qui pleure*, *La suppliante*, *Femme en pleurs*, tutte del 1937. Poi nel 1938 aveva ripreso il tema delle *Nature morte avec bouge*, *palette et tête de Minotaure rouge*, quello dell'*Homme au cornet de glace* e *Le Marin*, con il grande cappello di paglia, e quello del *Chat devorant un'oiseau*, 1939.

Nel 1937-38 Picasso, nella sua multiforme vena, aveva anche ripreso il tema della *Tête de faune*, come testimoniano due splendidi dipinti ad olio su tela in uno dei quali il fauno ha due piccoli corni taurini (Carsten-Peter Warncke, Pablo Picasso 1881-1973, a cura di Ingo F. Walther, Taschen, Köln, 1992, vol. II, Opere 1937-1973, p. 411).

Poi, durante gli anni bui dell'occupazione tedesca, dal 1941 al 1944, Picasso pur continuando a ritrarre Dora Maar, la figlia Maya, Maria-Thérèse e amici come Jaime Sabartés, si volge ad altri temi: le nature morte con il teschio di bue, 1942, *L'aubade (nu allongé avec musicienne*), 1942, le *Têtes de femmes*, 1941, dipinte a un solo tratto su collages di fogli di giornale, *L'enfant aux colombes*, 1943, il grande dipinto *Le charnier*, 1944-45, una sorta di seconda *Guernica* sulla guerra, né metafora né simbolo, ma emblema chiaro di un campo di sterminio, di un massacro di corpi, realizzato in quella bicromia nero-grigio di vari toni e bianco del fondo della tela, che racconta la guerra in tutto il suo orrore.

Eppure anche in quegli anni drammatici Picasso si concede il ritorno a soggetti felici, soprattutto nel disegno e nell'incisione: Femme nue assise contemplant un homme, Homme coché et femme assise, a significare che l'amore non muore con la guerra. Nel 1946 Picasso, finito il conflitto, si sistema ad Antibes e nella luce splendente del mare Mediterraneo riprende il tema classico della Pastorale nel grande olio su fibra, La joie de vivre, ora al Museo Picasso di Antibes. La grande composizione racconta su uno spazio a fregio frontale come delle decorazioni murali antiche, una specie di tiasos, una festa campestre con un centauro e un fauno che suonano il flauto ai lati, una grande Venere nuda e due caprette che danzano al centro. Sul fondo una barca a vela dove il cielo e il mare azzurri si incontrano.

In realtà Picasso, che ha trattenuto per tutta la vita un rapporto profondo con la cultura figurativa del mondo classico, non aveva abbandonato il tema della festa pastorale neppure nel pieno della guerra come attesta la gouache del *Baccanale, da Poussin*, datata 24-29 agosto 1944, in cui il clima erotico e ludico del baccanale si trasforma in una specie di kermesse di corpi e animali, ma è in questa gouache, una sorta di allegoria della Liberazione, che appare sul fondo l'idea della donna nuda danzante tra i fauni (Picasso. Fifty years of his art, di Alfred H. Barr, Jr., The Museum of Modern Art, New York, 1946, p. 243).

Tête de faune barbu appartiene al gruppo di opere nate nel clima di Antibes. Qui Picasso, con un equilibrio compositivo unico, ha disegnato i tratti del volto del fauno frontalmente, usando come fondo un foglio di carta marrone di uso commerciale: con pochi tocchi di seppia scura e di bianco ha definito la fisiognomica del fauno facendo risaltare le sopracciglia e la barba. Il fondo riprende invece le geometrie lineari postcubiste che rappresentano il "basso continuo" della sua pittura musicale. È un fauno molto umanizzato che ci guarda con gli occhi esaltati a spirale, ma nel quale l'uomo, con le sue fattezze, ha prevalso sulla bestia. Picasso ha sempre lavorato nella tecnica del *collage*, usando la carte dei giornali come sfondo dei suoi disegni già alla fine del periodo blu nel 1905 (Anne Baldessari, Picasso working on paper, Irish Museum of Modern Art, 29 marzo – 28 maggio 2000, Merrell, London, 2000, figg. 29, 30, 31, pp. 36, 37).

Il punto più alto del suo lavoro di decoupage corrisponde tuttavia al periodo cubista, dal 1912 al 1916, con capolavori come Bottiglie e giornale (Excelsior), 1913, e Bicchiere, bottiglia di vino, pacchetto di tabacco, 1914. Poi nel 1920 Picasso prende a usare fogli di giornale e di carta marrone commerciale come fondi ritagliati in disegni e gouaches, come in De la guerre au Senat, 1921, dedicato a Jean Cocteau (Baldessarri, cit., fig. 95, p. 115).

Tête de faune barbu appartiene a questo secondo tipo di *collage* in cui la linea colorata del disegno si unisce al foglio dentellato della carta marrone incollata, con effetto finale di una sorprendente e unica musicalità, una composizione degna, nella sua linearità, di scritture musicali come le *Gymnopédies* di Erik Satie.



Pablo Picasso

Malaga 1881 - Mougins 1973

Tête de faune barbu, 1946

Gouache e collage su carta, cm. 66x50,3

Data al verso: 30 Juillet 46. Es. 1/3; sulla cornice: etichetta Meridian Fine Art, con n. 2ML01291; su un cartone di supporto: etichetta Galerie Agnès Lefort, Montréal: etichetta Galerie Europe, Paris: etichetta Marlborough-Godard, Toronto, cat. #11: etichetta The Seibu Museum of Art, Tokyo, "Exibition: Picasso / le 3 octobre - le 3 novembre": cartiglio «No. 11 / Pablo Picasso "Le Faune" (1946) 66x51 cm».

Storia

Collezione Maya Ruiz Picasso; Galerie Europe, Parigi; Galerie Agnès Lefort, Montreal; Galleria Malborough-Godard, Toronto; Galleria Marescalchi, Bologna; Meridian Fine Art, New York; Collezione privata, Svizzera; Collezione privata

Esposizioni

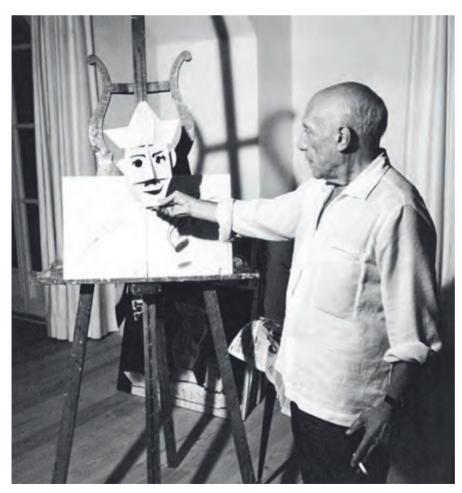
Picasso intime. Collection Maya Ruiz Picasso, Ginevra, Musée de l'Athénée, 1981, cat. n. 86, illustrata; Picasso, Tokyo, Fuji Television Gallery, 1982, cat. n. 81, illustrata;

Picasso, Zurigo, Art Focus, 2000, cat. n. 34, illustrata a colori.

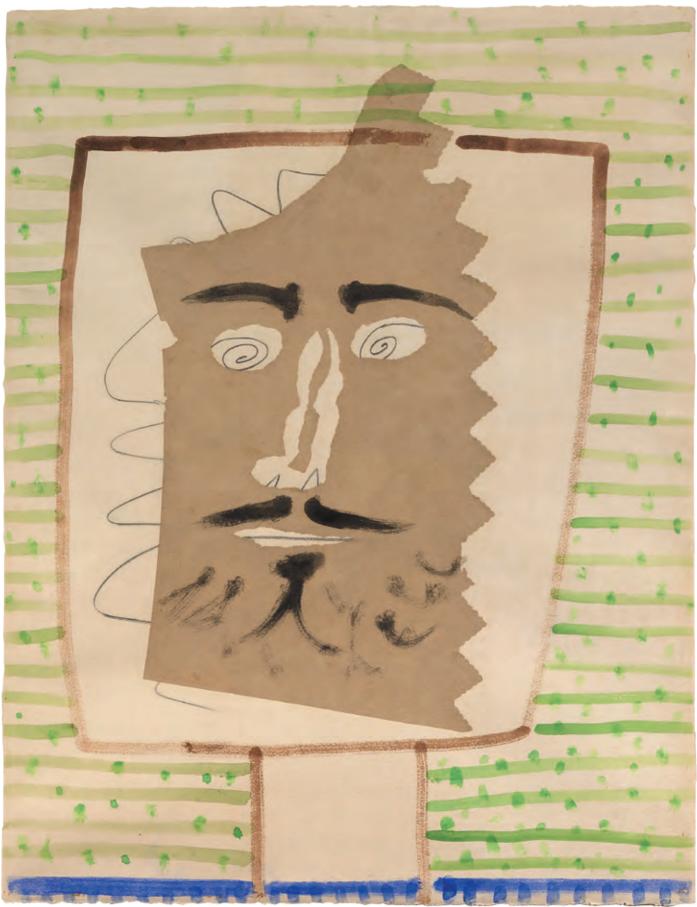
Bibliografia

Christian Zervos, Pablo Picasso, vol. 15, oeuvres de 1946 à 1953, Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1965, p. 2, n. 2.

Stima € 290.000 / 390.000



Pablo Picasso nello studio





L'opera di Marc Chagall occupa un posto centrale nella pittura del Novecento e nel suo lungo percorso, dalla nascita a Vitebsk nel 1887 all'esperienza dell'avanguardia cubo-futurista russa a Pietroburgo nel 1914, al trasferimento a Parigi nel 1922, e da lì in una progressione di lavoro impressionante, fino a divenire con Picasso il maggiore creatore di immagini nella pittura del secolo passato, costituisce una storia affascinante.

Il suo fascino dipende in gran parte dal mistero e dalla magia che ogni dipinto di Chagall presenta, un mistero non facile da dipanare.

Il fatto sorprendente è che il problema interpretativo non diminuisce affatto la percezione della pittura di Chagall: le sue forme, i suoi racconti, i suoi "miti", dal *Violinista sul tetto* alla *Capra che vola*, dall'*Orologio a pendolo con le ali* alla *Sposa in abito bianco* che vola su un quadrupede rosso nel cielo di Vitebsk (*Notturno*, 1947, Museo Puskin, Mosca), toccano l'immaginazione dello spettatore senza bisogno di essere spiegati.

La ragione di questo fenomeno proiettivo non risiede solo nel fatto che Chagall trasmette sempre immagini profonde della cultura ebraico-cristiana, ma nel modo in cui egli le evoca. Le evoca nel modo del conteur antico, un narratore che racconta le storie senza il diaframma linguistico del testo, del codice scritto e tramandato, della traditio legis. È, il suo, un grande racconto per immagini, ma ha la struttura del racconto orale, non di quello scritto, non corrisponde né al sermo nobile né a quello volgare.

Chagall è dunque prima di tutto un *conteur*. Ogni suo quadro appare montato come un racconto orale prima che scritto: la dimensione temporale e quella spaziale si fondono in uno spazio onirico in cui non contano più né la prospettiva ottica rinascimentale, né la disposizione a scene svolte, l'ekphrasis della pittura bizantina e trecentesca.

Quello di Chagall è uno spazio narrato a voce, un racconto in cui i piani delle storie si intrecciano tra loro, sovvertendo così ogni razionale coordinata spazio-temporale.

In questo suo carattere Chagall non è figlio della tradizione bizantino-rinascimentale, ma di una tradizione precedente, quella precristiana che affonda le sue radici in una cultura in cui, prima della parola scritta e dipinta, contava la parola narrata. La struttura delle sue opere è dunque una struttura di origine orale, in cui le figure, le scene, gli eventi sono rappresentati secondo un ordito orale, un racconto. In questa sua "oralità", la pittura di Chagall è fortemente pre-rinascimentale.

Analizzando la struttura compositiva e lo stile delle fiabe russe Vladimir Propp enunciava dei criteri validi anche nell'analisi dei dipinti: "Il pensiero primitivo non conosce lo spazio come prodotto di un'astrazione, né conosce il principio della generalizzazione. Esso conosce soltanto la distanza empirica. Tanto nella vita quanto nella fantasia lo spazio viene superato, non partendo dal primo anello della catena per giungere direttamente all'ultimo, ma con il concreto passaggio da un anello intermedio all'altro: così camminano i ciechi, passando da un oggetto a un altro. La concatenazione non è solo un procedimento artistico, ma anche una forma di pensiero che si esprime tanto nel folclore quanto nei fenomeni linguistici".

Nella pittura di Chagall si mescolano le fonti ebraiche e il folclore russo, in una sorta di sincretismo molto originale. Accanto alla fiaba, un ruolo suggestivo lo può aver avuto anche la *bylina*, canzone popolare contadina, trascritta nelle raccolte di *povest*, *istorija*, *slovo*. Queste canzoni, strettamente connesse alle fiabe, trovano una loro eco anche nella musica maggiore, operistica e sinfonica: *La fiaba dello zar Saltan* di N.A. Rimskij-Korsakov, *L'amore delle tre melarance* di S.S. Prokof'ev.

Vi è dunque un'analogia tra la scrittura della fiaba russa e la canzone della *haggadah* che viene cantata dagli ebrei alla fine della cena di Pesach, detta *seder*.

Si può affermare, con ragione, che Chagall sia stato il maggiore pittore creatore di miti figurali dell'epoca moderna, e il mitografo più profondo della cultura ebraica.

A fondamento del suo carattere mitopoietico sta, senza dubbio, il misticismo ebraico, che si esprime tuttavia costruendo racconti sincretici con il cristianesimo greco-ortodosso e il folclore russo.

L'attente è un dipinto esemplare del mondo magico e incantato di Chagall: la donna con il mazzo di fiori in mano, il violinista con il suo violino giallo, la madre col bambino, il gallo e il mulo a destra, sullo sfondo il paesaggio azzurro di Vitebsk al chiaro di luna, compongono questo mondo incantato. Tutte le figure, umane e animali, appartengono a quel codice di immagini della cultura ebraica che costituiscono lo stedl, insieme di credenze e usi dell'ebraismo.

Attraverso l'intreccio tra la cultura originaria ebraica e il folclore russo si assiste dunque, nella pittura di Chagall, alla creazione di un mondo solo suo, un mondo di incanti.

In qualche modo il mondo di immagini di Chagall, così come quello di Picasso, corrispondono a un codice strutturato in cui si manifesta un modello costante di rapporti, lungo tutto il corso della loro pittura: la persistenza di "temi" come quello del circo, del teatro, del ritratto, della scena di amore. Ma in ambedue i pittori – e Picasso e Chagall costituiscono il caso più clamoroso e senza dubbio più avanzato in tal senso – si manifesta anche una tendenza opposta a questa persistenza, che è quella della *Metamorfosi*. Ambedue sembrano aver assunto a principio l'esordio delle *Metamorfosi* di Ovidio: "In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora" ("L'estro mi porta a narrare i corpi che hanno assunto nuove forme").

Bibliografia di riferimento:

Franz Meyer, Marc Chagall. La vita e l'opera, Mondadori, Milano, 1962;

Meyer Shapiro, Le illustrazioni della Bibbia di Chagall, in L'arte moderna, Einaudi, Torino, 1986;

Vladimir Ja. Propp, La fiaba russa. Lezioni inedite (1984), Einaudi, Torino, 1990;

Franz Meyer, Marc Chagall, Flammarion, Parigi, 1995;

Annette Weber, *Chagall et la Bible, du rêve à la modernité*, in *Chagall et la Bible*, Musée d'art et d'historie du Judaisme, Skira-Flammarion, Parigi, 2011 ;

Marco Fagioli, Marc Chagall. Il violinista sul tetto: piccoli pensieri su Chagall e la cultura ebraica, Aión, Firenze, 2014.

572 Marc Chagall Vitebsk 1887 - Saint Paul de Vence 1985

L'attente, 1975-78

Olio su cartone telato, cm. 46x38

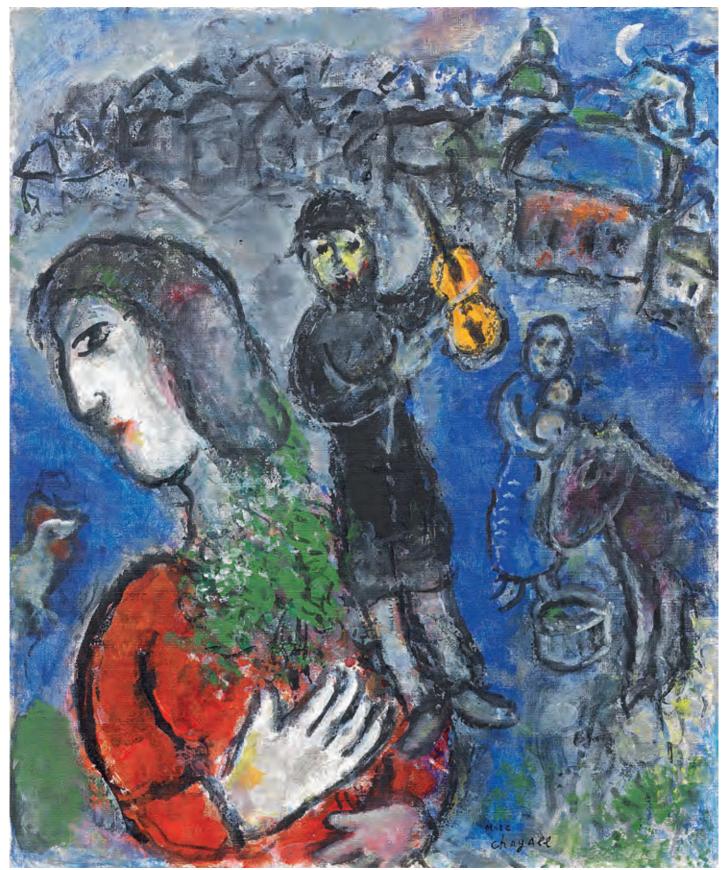
Firma a timbro in basso al centro verso destra: Marc / Chagall; al verso: n. 96844.

Certificato su foto Comité Marc Chagall, Saint-Paul, 15 aprile 1996, con n. 96844.

Stima € 160.000 / 250.000



Marc Chagall al lavoro



Amedeo Modigliani

Livorno 1884 - Parigi 1920

Jean Cocteau, 1918

Acquerello e matita su carta, cm. 31x16,8

Firma, data illeggibile, e scritta a sinistra: Modigliani / 19[...] / Cocteau Poeta. In basso a destra scritta autografa di Zborowski: un bon dessin de Modigliani / Paris 17.II.1929 / Léopold Zborowski.

Storia

Collezione Léopold Zborowski, Parigi; Collezione privata, Parigi; Christie's, New York, Impressionist and Modern Drawings and Watercolors, 18 maggio 1983, lotto n. 151; Collezione privata

Esposizioni

Modigliani. Disegni e Acquarelli, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 7 - 31 agosto 2002, poi Milano, Farsettiarte, 25 settembre - 12 ottobre 2002, cat. n. 29, illustrato a colori.

Bibliografia

Osvaldo Patani, Amedeo Modigliani catalogo generale, disegni 1906-1920, Leonardo Editore, Milano, 1994, p. 236, n. 415.

Stima € 80.000 / 130.000



Il Jean Cocteau di Modigliani



Jean Cocteau

Tra le figure più rilevanti della letteratura francese del ventesimo secolo, Jean Cocteau (Maison-Laffitte 1889 – Milly-la-Forêt, Fontainebleau 1963) fu ritratto da Modigliani in questo disegno del 1918, quando lo scrittore aveva ventinove anni. La biografia di Cocteau sottolinea la grande importanza della sua figura e della sua opera: "Inizialmente attirato dall'aristocrazia, pubblicò Le Orince frivole (1910), di ispirazione classica; dopo pochi anni si avvicinò ai dadaisti con i quali organizzò spettacoli d'avanguardia: la scenografia per il balletto Parade, con Satie, nel 1917; per il teatro La Boeuf sur le toit, nel 1920, e Gli sposi della Tour Eiffel nel 1924. Ma era stato affascinato anche dal cubismo e dal futurismo, e ciò lo rese sospetto: sembrava essere l'uomo di tutte le avanguardie e di tutte le evasioni. La bruciante instabilità che lo condusse dai fuochi d'artificio della prima giovinezza (Canto fermo, 1923) alle riflessioni liriche della maturità (Allégories, 1941; Crucifixion, 1946; Chiaroscuro, 1955; Requiem, 1962) era «una sempre uguale difficoltà di essere» (espressione di Fontanelle che Cocteau riprese come titolo di un saggio autobiografico nel 1947). Ma, a suo dire, il passare incessantemente da un ramo all'altro, lo faceva rimanere sempre sullo stesso albero. E, in effetti, pubblicò romanzi (Le Potomak, 1919) dai quali gli accenti lirici non erano mai assenti, e che gli procurarono un'immediata notorietà (La grande svolta, 1923; Thomas l'impostore, 1923; I ragazzi terribili, 1929). Riprese poi a scrivere per il teatro (La macchina infernale, 1934; I parenti terribili, 1938; L'Aigle à deux têtes, 1946) e per il cinema (Le Sang d'un poète, 1931; L'immortale leggenda, 1934; La Bella e la Bestia, 1946; Orfeo, 1949; Il testamento di Orfeo, 1959),

ottenendo un enorme successo. Fu anche illustratore, creatore di costumi per il balletto e decoratore di cappelle (Villefranche-sur-mer, Fréjus e Milly-la-Forêt). Genio fondamentalmente classico, Cocteau nascondeva dietro la mondanità e i giochi di parole, l'inquietudine, il dolore e la fatalità confessata in testi come Secret professionnel (1922), Le Journal d'un inconnu (1953), Le Cordon ombilical (1961), o il diario Le Passé défini, pubblicato tra il 1983 e il 1989. Cocteau rappresentò per la sua epoca il gusto per la libertà e l'occasione di guardare sempre «altrove»" (Dizionario mondiale di letteratura, 2003, p. 224).

Quando Modigliani realizzò questo ritratto nel 1918, Cocteau era già divenuto uno dei protagonisti dell'avanguardia del Novecento, pundo realizzato il sopposito e la passo in segon del balletto Parado con la pusica di Frile Setio il sippriette e i contumi di Picasso.

avendo realizzato il soggetto e la messa in scena del balletto *Parade*, con la musica di Erik Satie, il siparietto e i costumi di Picasso per i Balletti russi di Diaghilev al Théatre du Chatelet di Parigi nel maggio del 1917, evento che rimane tra quelli decisivi della storia dell'arte moderna (AA.VV., *Picasso und das Theater*, Francoforte, Kunsthalle, 2006, pp. 236-38). Modigliani aveva allora trentaguattro anni ed era nel pieno della sua attività artistica. A Cocteau aveva dipinto un solo ritratto, nel 1916, raffigurandolo

seduto in poltrona, fino alle ginocchia, "dove Modigliani, con una predominanza di verticalità e scarnendo accentuatamente il volto dell'effigiato, offre una vivissima immagine del giovane allampanato Cocteau, fascinoso conversatore, instancabile creatore e animatore" (Ceroni, 1970, p. 93, n. 106). Anche Moïse Kisling aveva realizzato nel 1916 un ritratto di Cocteau nella stessa poltrona e secondo Ceroni le due opere furono eseguite in casa dell'effigiato o nell'atelier di Kisling "dove, stando ai biografi, Modigliani lavorò sovente". In guesto disegno, che secondo Osvaldo Patani sarebbe stato eseguito successivamente al dipinto e in un periodo in cui Modigliani avrebbe ritratto anche altri artisti famosi dell'ambiente parigino quali Blaise Cendrars, Max Descaves, Jacques Lipchitz, Chaim Soutine, il pittore ritrae Cocteau mantenendo l'aspetto raffinato e dandy della sua personalità, sebbene sostituisca al papillon del ritratto a olio del 1916 la più borghese cravatta. Di Jean Cocteau Modigliani aveva realizzato un altro ritratto a matita su carta nel 1916, in cui già appariva la cravatta, la tecnica di colorare a tratteggio il fondo che appare nel nostro disegno era stata usata da Modigliani in altri ritratti, tra cui uno di Max Jacob nel 1916.



Amedeo Modigliani, Jean Cocteau, 1916



Amedeo Modigliani

Il disegno reca una scritta autografa, con la data 17/II/1929, di Léopold Zborowski, singolare figura di poeta-mercante, che fu probabilmente una delle persone più vicine all'artista e del quale Modigliani realizzò proprio nel 1918 uno dei ritratti più belli.

Bibliografia di riferimento:

I dipinti di Modigliani, apparati critici e filologici di Ambrogio Ceroni, Rizzoli, Milano, 1970, p. 93, n. 106;

Osvaldo Patani, *Modigliani*. *Catalogo generale, i disegni 1906-1920*, Leonardo Editore, Milano, 1994, p. 133, nn. 184, 185; *Amedeo Modigliani*, a cura di Rudy Chiappini, Skira, Milano, 1999;

Modigliani. The Melancholy Angel, a cura di Marc Restellini, Parigi, Skira, 2002;

AA.VV., *Dizionario mondiale di letteratura*. Rizzoli-Larousse, Milano, 2003;

Amedeo Modigliani

Livorno 1884 - Parigi 1920

Portrait d'une femme orientale

Gessetti e matita su carta, cm. 26,8x20,2

Firma in basso a destra: Modigliani.

Storia

Christie's, New York, Impressionist and Modern Paintings, Drawings and Sculpture, 8 novembre 1979, lotto n. 20; Collezione privata

Si ringrazia il Wildenstein Institute di Parigi per l'aiuto fornito nella compilazione della scheda.

Stima € 20.000 / 35.000

Questo ritratto presenta alcuni dei caratteri tipici di Modigliani grande disegnatore: la struttura essenziale del volto, la definizione a massa nel tratteggiato dei capelli, la ricerca di una sintesi che raccolga in sé il principio di una visione antidescrittiva, tipico dell'arte arcaica e primitiva a cui il pittore guardava, come i maggiori delle avanguardie storiche del Novecento e specificatamente del Cubismo.

Il rapporto di Modigliani con il Primitivismo e le culture extra-europee non è stato ancora indagato come è avvenuto invece per Picasso, Matisse e Brancusi, tuttavia pare evidente come le sculture dimostrano, le *Têtes* del 1911-12, esposte da Cardoso nel 1911, un rapporto stretto che corre dalla scultura tribale africana e l'arcaismo greco delle teste delle *korai*, fino agli esempi della grande plastica orientale, indiana, cambogiana e cinese. La critica poi ha messo in relazione tale primitivismo con le opere di Tino di Camaino e l'arte senese del Trecento, accostamento ripreso non solo da Cesare Brandi, ma anche dalla figlia del pittore (Jeanne Modigliani, 1958, figg. 15-22).

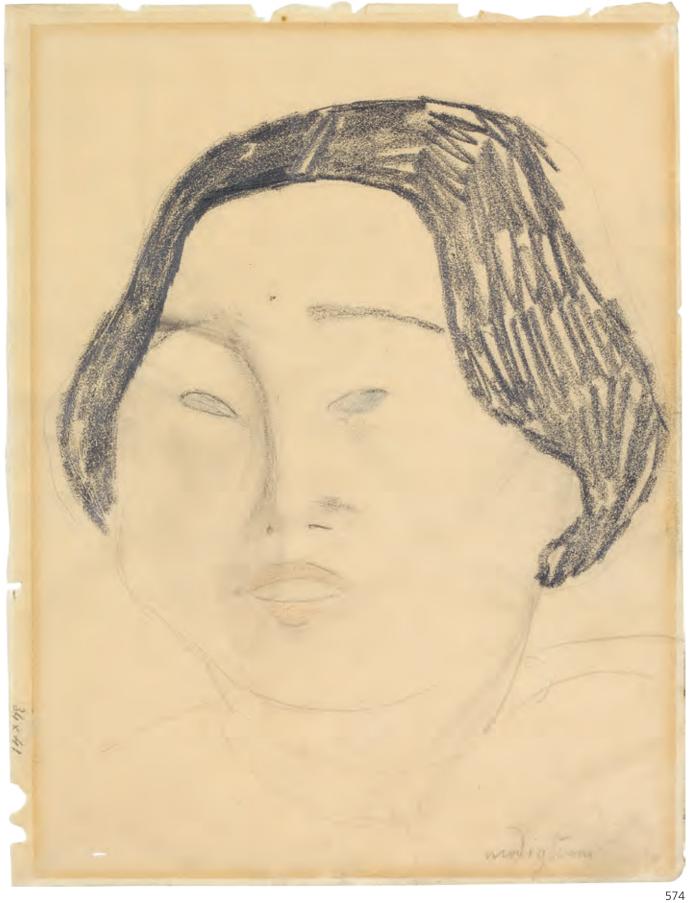
Questo *Portrait d'une femme orientale* mostra appunto, nella strutturazione sintetica delle linee che configurano i piani essenziali del volto, l'attenzione di Modigliani verso il Primitivismo, più plastico che pittorico, sebbene l'artista sia ricorso alla pittura con l'aggiunta di tocchi lievi di colore nell'azzurro degli occhi e nel rosa delle labbra.

Il disegno pare riferibile all'ampia serie di ritratti del periodo 1914-1919, quali quello di *Paul Guillaume con cappello*, 1915, le *Due teste*, 1916, qià della Collezione Beres, e il ritratto di *Pierre Reverdy*, 1919.

Bibliografia di riferimento:

Jeanne Modigliani, Modigliani senza leggenda, Vallecchi, Firenze, 1958;

Osvaldo Patani, Modigliani. Catalogo generale, i disegni 1906-1920, Leonardo Editore, Milano, 1994, p. 70, n. 65, p. 146, n. 214.





Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Donna seduta, 1918

Olio su tela, cm. 61,5x50

Firma in basso a destra: Guidi. Al verso sul telaio: etichetta Galleria dell'Annunciata, Milano, con n. 9628.

Storia

Galleria Annunciata, Milano; Collezione privata, Trento; Collezione Dino Tega, Milano; Collezione privata

Certificato su foto Galleria Annunciata, con n. 9628; foto con firma Gianni de Marco.

Esposizioni

De Chirico Guidi, due idee della metafisica, Sacile, Studio D'Arte G.R., 14 marzo - 18 aprile 1992, cat. p. 44, n. 24, illustrato;

Prima rassegna di gallerie italiane di arte contemporanea, Venezia, Salone di Settembre, 12 - 20 settembre 1992.

Bibliografia

Toni Toniato, Dino Marangon, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano, 1998, p. 83, n. 1918 4.

Stima € 18.000 / 30.000



Felice Carena

Cumiana (To) 1879 - Venezia 1966

Nudo, 1933

Olio su cartone applicato su tavola, cm. 70,5x100,5

Firma e data in basso a sinistra: Carena / 1933. Al verso sulla tavola: due timbri F.lli Orler, Favaro Veneto.

Certificato su foto F.lli Orler, Favaro Veneto, con n. 16.

Esposizioni

Omaggio a Felice Carena, Padova, Galleria d'Arte Anteriore, 29 novembre - 12 dicembre 1969, cat. p. n.n., illustrato.

Stima € 22.000 / 32.000



Felice Carena

Cumiana (To) 1879 - Venezia 1966 **Natura morta, anni Cinquanta** Olio su tela, cm. 40,5x81

Firma in basso a destra: Carena.

Certificato su foto Galleria Biasutti, Torino, in data 10.11.1995, con n. 1163/95.

Stima € 9.000 / 14.000



Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Paesaggio agreste, 1929

Olio su cartone, cm. 49,7x60

Firma e data in basso a destra: de Pisis / 29. Al verso scritta: Collezione Benno Geiger - Venezia / Mucche / al / pascolo / Cadore / 1929: timbro Salone Annunciata, Milano: scritta e timbro Prof. Aldo Masciotta, Torino: etichetta con n. 4152 e timbro Galleria Annunciata, Milano: lettera di Benno Geiger, Venezia, 9.X.55.

Storia

Collezione Benno Geiger, Venezia; Collezione Masciotta, Torino; Collezione privata

Esposizioni

Maestri della pittura italiana moderna, Palermo, Galleria della Biennale Internazionale d'Arte, in collaborazione con la Galleria dell'Annunciata di Milano, aprile 1965, cat. p. n.n., illustrato;

Filippo de Pisis, venti opere vent'anni dopo, Focette, Galleria Farsetti, 3 - 29 luglio 1976, cat. tav. 8, illustrato; Omaggio a de Pisis pittore e scultore, Cortina d'Ampezzo, Galleria Farsetti, 29 agosto - 14 settembre 1976, cat. tav. IX, illustrato.

Stima € 25.000 / 35.000

I paesaggi di Gino Rossi



Gino Rossi

Nella sua commovente testimonianza del sodalizio quindicennale con Gino Rossi, Nino Barbantini, l'ideatore di uno dei cicli di mostre d'arte più innovative dei primi anni del Novecento, quelle tenutesi tra il 1908 e il 1923 nell'ammezzato di Ca' Pesaro a Venezia, così racconta il suo primo incontro con le opere di questo grande e sfortunato pittore: "I fasti di Cà Pesaro non ebbero inizio che nel '10 guando ci raggiunsero due tele, il «Muto» e la «Fanciulla del Fiore» che a me e a pochi amici con gli occhi aperti parvero bellissime, e le levavamo ai sette cieli. Era arrivata finalmente la staffetta della gioventù. Anzi la gioventù aveva bussato alla nostra porta. Quando poi di seguito ai due quadri, comparve, invocato, il pittore in barbetta, con quell'aria umanissima che sempre fu sua tra intenerita e tracotante, l'uno lesse nel cuore dell'altro come si legge un libro aperto" (N. Barbantini, Quindici anni di sodalizio con Gino Rossi, in Id. Scritti d'arte inediti e rari, Venezia 1953, p. 271). Nato a Venezia nel 1884, Gino Rossi proviene da una famiglia agiata – il padre era fattore del Conte Barbi, collezionista di arte orientale, la cui raccolta costituirà il nucleo principale del Museo Orientale della città lagunare – e compie i suoi primi studi a Firenze, nel prestigioso collegio degli Scolopi, per proseguire poi il ginnasio a Venezia, interrotto nel 1898. La sua precoce inclinazione verso la pittura moderna è testimoniata da un viaggio a Parigi nel 1907, insieme al grande scultore Arturo Martini, poi compagno inseparabile nell'avventura di Ca' Pesaro. Come

avviene per quasi tutti i pittori italiani della sua generazione che si recavano nella capitale francese, si tratta di un viaggio di studio e di scoperta. Rossi copia le opere nei musei, con particolare interesse verso le arti applicate, anche di quelle di paesi extra europei, come testimonia una lettera a Barbantini degli anni Venti, quando già lo spettro della malattia cominciava a profilarsi: "La mia pittura è in gran parte il risultato di visite quotidiane al Museo di Cluny. Potrei mostrarti interi quaderni con studi, interpretazioni di fiori, insetti, alberi e uccelli tratti da maioliche e ceramiche persiane, giapponesi e italiane. Le mie stesse colorazioni e anche il mio modo di intendere il paesaggio risentono di quegli studi".

Chiaramente Parigi vuol dire anche la scoperta dei dipinti dei Postimpressionisti, e in particolar modo della pittura di Cézanne, da sempre nume tutelare per i giovani artisti che tentavano, agli inizi del Novecento, di svincolarsi dai dettami della pittura ufficiale e dall'accademia. Cézanne è considerato come il punto di non ritorno per chi voglia fare pittura, il vero iniziatore del linguaggio moderno: "Lo sforzo ostinato di Cézanne è stato, durante tutta la vita, quello di costruire dei volumi e subordinare il colore all'espressione della forma. Andare più innanzi a dipingere come prima di Cézanne è impossibile. Un pittore che non sente così è morto. Questa è la mia verità" (ibidem, pp. 277, 278). Da Parigi Gino Rossi si sposta in Bretagna, dove studia attentamente il paesaggio già amato da Paul Gauguin, e la sua tavolozza si apre ai colori accesi e vibranti della regione francese. Queste molteplici suggestioni, unite alla meditazione profonda sulla pittura di Gauguin, dei postimpressionisti e dei Fauves, oltre che al fascino di certe tensioni dinamiche liberty, contribuiscono a generare una pittura tra le più aggiornate e originali dell'Italia di quegli anni, che sfugge a ogni tentativo di catalogazione e all'identificazione con scuole o movimenti (Rossi non aderirà mai al Futurismo, né al ritorno all'ordine di stampo novecentista), percorrendo una strada del tutto personale che lo ha fatto avvicinare dalla critica a molti degli esempi più alti della pittura europea. Barcone in secca è considerato da Benno Geiger, autore di una perizia su fotografia del dipinto, accostabile ai paesaggi del periodo bretone, realizzati sul posto o rielaborati in seguito. La tavolozza, tutta incentrata sulle modulazioni dell'azzurro del cielo e del mare, ci ricorda gli esiti felici delle vedute di Douarnenez, di cui il pittore realizzerà

molti studi, culminati nella grande tela oggi conservata alla Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro a Venezia. I paesaggi di Gino Rossi sono spesso frutto di rielaborazioni, di ricordi, di nostalgie; in *Barcone in secca* egli ci restituisce a pieno l'impressione luminosa della costa bretone, con la barca in primo piano che si staglia sul villaggio di pescatori sullo sfondo, dall'altra parte del golfo, con le sue case bianche contro lo scuro della montagna e l'azzurro del cielo. Si tratta però di un paesaggio della memoria, solidamente organizzato in un'architettura di forme solide e campiture razionalmente scandite, lontane dall'immediatezza impressionista e che rivelano invece una profonda riflessione sulle opere di Gauguin e Cézanne, grandi creatori di paesaggi della mente. Queste opere dense di suggestioni francesi, ritenute tra gli esiti più alti della pittura di Gino Rossi, saranno considerate anni dopo dal pittore quasi una leggerezza giovanile, un abbandono a quella piacevolezza che invece ora cercava di rifuggire il più possibile: "Non farò più i quadretti leggiadri per i colori che carezzano l'occhio, simpatici per la composizione decorativa come una volta. Son divenuto più aspro, violento e duro; e sto facendomi una coscienza plastica" (ibidem, p. 272).

Questa nuova coscienza plastica si comincia a intravedere nelle opere di un altro periodo felice nella vita del pittore, quello in cui, di ritorno dal viaggio in Francia, si stabilisce nell'isola di Burano, dove avevano lo studio molti degli artisti presenti alle mostre di Ca' Pesaro, tra cui Moggioli e Scopinich.

Nel paesaggio di Burano presente in catalogo, il linguaggio del pittore è giunto alla sua piena maturità e forza espressiva: le suggestioni cézanniane si chiariscono, e gli permettono di definire saldamente la struttura dello spazio e delle architetture, articolate secondo uno schema del tutto personale, fondato su poche linee essenziali che definiscono con vigore la scansione dei piani pittorici e su calibratissime modulazioni tonali vibranti e liriche, che trascendono la pura impressione per restituirci un paesaggio che è una sintesi dell'anima inquieta e sensibile del suo autore (ha osservato Giuseppe Marchiori che Rossi "aveva interpretato Cézanne, arrivando, attraverso l'analisi delle pennellate costruttive, a una concezione quasi scultorea della pittura" G. Marchiori, *Gino Rossi: dieci anni di pittura* in *Gino Rossi*, Milano 1974, p. 40).

Sono, queste vedute di Burano, parallele ai volti potenti e duri dei pescatori e degli abitanti dell'isola, simboli di un'umanità primitiva ma allo stesso tempo carica di dignità, a cui Rossi si sentirà per tutta la vita intimamente legato, e che costituiscono uno dei corpus di ritratti più espressivi di tutta l'arte italiana del primo Novecento, elevando il pittore agli esempi più alti della ritrattistica moderna. La grande mostra di Ca' Pesaro del 1919, in cui figura tra i membri della giuria, sarà, come scrive Barbantini, "la sua ultima felicità in terra". Dopo un periodo trascorso a Montello, dove realizzerà alcune nature morte, uno dei suoi ultimi cicli di opere, il pittore, assillato dalle precarie condizioni economiche e sempre più fragile, nel 1926 viene ricoverato in manicomio, dove morirà nel 1947; si conclude così la breve ma fulminante parabola di un artista che è riuscito, partendo da una realtà provinciale, a raggiungere un linguaggio di respiro internazionale, ma che riflette allo stesso tempo al suo interno tutte le lacerazioni e le angosce del suo autore: "Io mi trovo in guerra dal giorno che ho cominciato a far pittura, e di questa guerra sono disposto a subire tutte le conseguenze..." (Barbantini, cit. p. 272).



Paul Cézanne, Il cabanon de Jourdan, 1906

⁵⁷⁹ Gino Rossi

Venezia 1884 - Treviso 1947

Barcone in secca

Olio su tela, cm. 45,7x35,7

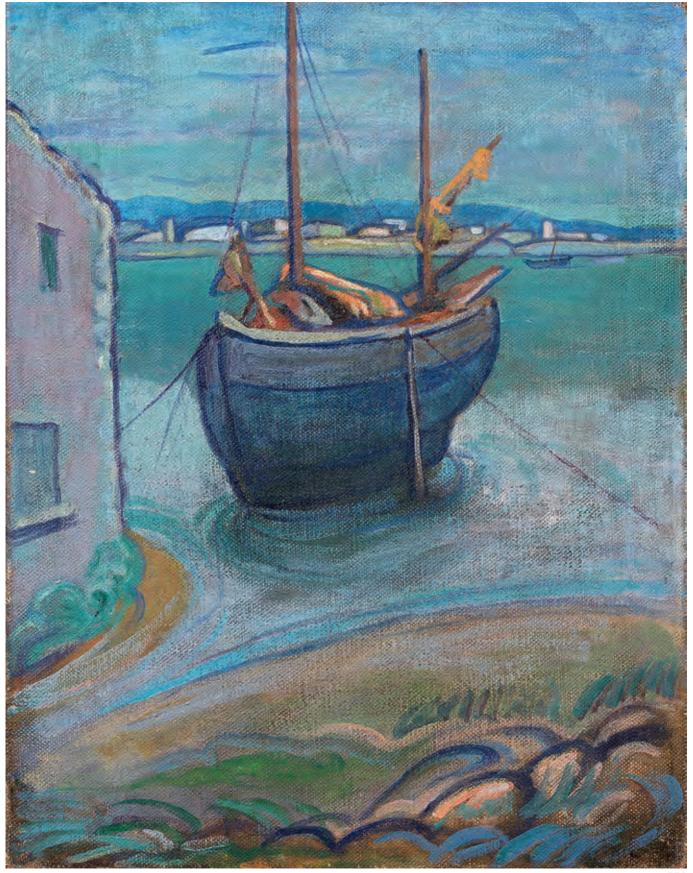
Al verso sul telaio scritta: St Ives c 1909.

Certificato su foto di Benno Geiger, Venezia 5/X/1950.

Stima € 14.000 / 24.000



Gino Rossi, Douarnenez



580 Gino Rossi

Venezia 1884 - Treviso 1947

Burano

Olio su cartone, cm. 47,5x71,5

Al verso: etichetta Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna / Mostra di Gino Rossi / gennaio - febbraio 1956: timbro Galleria Annunciata, con n. 01230.

Storia

Collezione Nardò, Venezia; Collezione privata

Esposizioni

Gino Rossi, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, gennaio - febbraio 1956, cat. p. 28, n. 45;

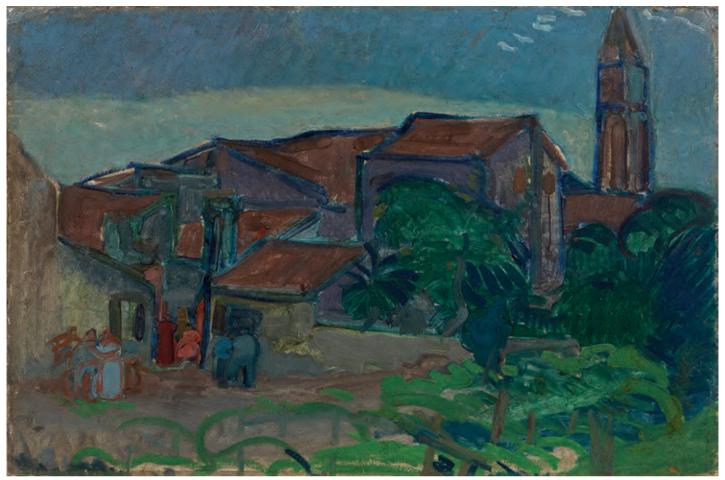
Bibliografia

Luigi Menegazzi, Gino Rossi. Catalogo generale, Electa Editrice, Milano, 1984, p. 53, n. 46.

Stima € 75.000 / 95.000



Burano in una foto d'epoca





Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Maison / Casa mia / Case, 1963

Olio su tela, cm. 74x100

Firma e data in basso a destra: Campigli 63. Al verso sulla tela: etichetta e quattro timbri Galleria d'Arte Delux / Arte Contemporanea / Milano, con n. 78: timbro Galleria d'Arte / La Tavolozza / Palermo: timbro Galerie Stangl / München: timbro F.lli Orler / Favaro V.to; sul telaio: etichetta Galerie Stangl / München: timbro Galleria / Gissi / Torino, con n. 2837: timbro Arte Contemporanea / Delux / Arte Contemporanea / Milano: timbro Galleria d'Arte / La Tavolozza / Palermo: timbro Galleria Medea / Milano.

Storia

Moderne Galerie Otto Stangl, Monaco; Galleria Gissi, Torino; Collezione privata, Firenze; Collezione privata

Esposizioni

Campigli, Monaco, Moderne Galerie Otto Stangl, 24

settembre - 9 novembre 1963;

Campigli, Roma, Galleria d'Arte Zanini, 29 gennaio - 19 febbraio 1966, cat. n. 6 (con titolo *Donne del sultano* e data 1965);

La donna memoria ed emblema di M. Campigli, Torino, Galleria Gissi, giugno 1968, cat. n. 24, illustrato a colori; Omaggio a Massimo Campigli, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Medea, 13 agosto - 26 agosto 1971, cat. p. 27, illustrato a colori;

Massimo Campigli, Roma, Galleria Dimensione, 1972, cat. p. n.n., illustrato;

Massimo Campigli, Palermo, Galleria La Tavolozza, febbraio 1972, cat. n. 11, illustrato;

Omaggio a Campigli, Torino, Galleria d'Arte "La Bussola", 11 - 28 marzo 1972, cat. tav. 20, illustrato a colori.

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 794, n. 63-070.

Stima € 55.000 / 85.000



Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957 **Pretini alla chiesa, (1950)**Olio su tela, cm. 100,5x70,5

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso: etichetta Ottone Rosai / 1895 - 1957 / Raccolta Giraldi / Livorno - Firenze.

Bibliografia

Marco Valsecchi, Franco Russoli, Luigi Cavallo, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Michaud, Firenze, 1968, p. 51;

Rosai oggi. Venticinquesimo anniversario della morte, 13 maggio 1982, a cura di Alessandro Parronchi, Edizioni Galleria Pananti, Firenze, 1982, p. 139, n. 72 (opera datata 1954).

Stima € 12.000 / 22.000

Due opere di Lorenzo Viani

Il popolo è grande. Ricorda il mare, à le sue collere e le sue bonacce ride sotto la luce del sole, si sconvolge sotto i colpi folli del vento e subito si riplaca in una luce di azzurro e di smeraldo. Molti nella vita fluttuante, travolgente, passano ignari di questa immensità che li travolge. Simile a chi galleggiasse nell'oceano senza sentire l'immenso palpito del mare

Lorenzo Viani

Lorenzo Viani nasce a Viareggio il 1 novembre 1882 nelle vicinanze della Darsena Vecchia e trascorre gli anni della sua infanzia presso la Villa Reale, essendo suo padre al servizio di Don Carlos di Borbone: ben presto il padre viene licenziato e la famiglia Viani conosce la miseria, condizione umana che il giovane Lorenzo comprende bene in quanto, a causa del suo carattere ribelle ed introspettivo, passa molto del suo tempo girando per i boschi e la spiaggia della Darsena, spazio quotidiano di povertà e di squallore.

Abbandonata presto la scuola, Viani inizia a frequentare i circoli anarchici della città e conosce, grazie all'impiego presso il barbiere Fortunato Primo Puccini, gente di ogni tipo – marinai, poveretti, ma anche intellettuali e artisti come D'Annunzio e Nomellini. Sempre più legato al movimento anarchico si impegna politicamente in numerose battaglie, e nel 1901 compie il primo viaggio a Firenze dove, grazie a Plinio Nomellini, gli viene presentato Giovanni Fattori che diventerà suo maestro presso l'Accademia alla Scuola Libera del Nudo: sono gli anni in cui conosce Papini e Tozzi, visita musei e gallerie e studia le opere dei Primitivi e dei maestri del primo Rinascimento.

Nel 1907 partecipa alla VII Biennale di Venezia, incontra Umberto Boccioni e in questa occasione, in seguito alla recensione di Luigi Campolonghi, viene definito "pittore degli oppressi e dei diseredati".

Tra il 1908 ed il 1912 risiede principalmente a Parigi: in città ha l'opportunità di visitare la retrospettiva di Van Gogh, allestita alla Galerie Bernheim-Jeune, e dopo un breve soggiorno in casa Fleury, approda al dormitorio pubblico de la Ruche, in rue Dantzig, dove conduce una vita di stenti, che lo porterà però a conoscere Lautrec, Daumier, Munch e Van Dongen.



Lorenzo Viani nello studio di Lido di Camaiore

La città francese è grande fonte di ispirazione per Viani, ma pure luogo di patimenti e poca fortuna: nel 1912, una volta tornato in patria, intensifica la sua attività politica e viene arrestato per propaganda antimilitarista.

Nel 1916 partirà per il fronte, congedato nel 1918 rientra a Viareggio e per tutti gli anni Venti alterna il lavoro di pittore, distinto da una fervente attività espositiva, a quello di scrittore e politico.

Nel 1926 realizza a Viareggio il Monumento ai Caduti per la Patria, con la collaborazione tecnica dello scultore Domenico Rambelli: l'opera, assolutamente innovativa e di straordinaria espressività, suscita discussioni e polemiche. Alcuni concittadini, per sottolineare la presunta bruttezza del gruppo scultoreo, arrivano a ribattezzare beffardamente la piazza in cui sorge con il nome di Piazza della Paura. Sullo scorcio degli anni Trenta Viani e la sua famiglia (nel 1919 l'artista si era sposato con Giulia Giorgetti, da cui avrà tre figli) lasciano Fossa dell'Abate e si ristabiliscono a Viareggio: nonostante l'asma, malattia che lo porterà alla morte nel 1936, Viani continua indefessamente a lavorare: ogni mattina è fuori, o nella tanto amata-odiata darsena, o presso l'edificio del Tiro a Segno o sul molo, tra i suoi marinai: sono questi gli anni in cui si collocano *La darsena dell'Artiglio*, 1932, e *Il divino armentario (Garibaldi a Caprera)*, 1936. Viani è ormai amato dai soggetti che ritrae e conduce una vita dignitosa, sono lontani gli anni degli stenti e della fame anche grazie agli articoli che due volte al mese invia al Corriere della Sera; la sua attività letteraria è poi segnata dall'uscita di alcuni dei suoi più famosi volumi, *Il figlio del pastore* (1930), *Barba e capelli* (1932) e *Il Bava* (1932), testo quest'ultimo che incontrerà il favore della critica. Nel 1932 la XVIII Biennale di Venezia accoglie una personale del Maestro, in tale occasione viene esposto *La darsena dell'Artiglio*: il dipinto si inserisce in quella serie di opere che vedono appunto come protagonisti darsene, barconi e velieri.

La Darsena prendeva il nome dall'Artiglio, la nave ammiraglia di una piccola flotta costituita da ex pescherecci e navi militari di piccole dimensioni reperite sul mercato internazionale, adibita al recupero di navi affondate prevalentemente durante la Prima guerra mondiale e successivamente anche durante la Seconda: l'equipaggio era costituito da esperti palombari viareggini, i quali per anni si adoperarono al rinvenimento di navi affondate, e, proprio durante uno di questi recuperi, a causa di un tragico errore, l'Artiglio affondò con tutta la sua ciurma.

Nella nostra composizione il soggetto viene posto al centro di uno spazio dove domina la presenza delle barche, un articolato gioco di linee segna le strutture delle imbarcazioni a cui si contrappongono i volumi rigorosamente geometrici delle case che si intravedono sul fondo. L'impasto cromatico è denso, le pennellate mostrano un'attenta ricerca di rigore compositivo, evidente nella serie di linee che tagliano il dipinto tra il piano della terra e quello del cielo dove le rette delle barche e degli alberi maestri si proiettano in un gioco animato sul fondo.

La pennellata e la materia pittorica paiono schiacciate con la lama flessibile della spatola, sembra che il pittore abbia mescolato ai colori della tavolozza la pece nera adoperata nei cantieri dei calafati, le vernici di color bruno bruciato, dall'odore di resina e petrolio, il rosso spento della ruggine del fasciame dei barconi in disarmo, arrivando a realizzare un dipinto che sembra eseguito con strumenti taglienti che lasciano sulla materia impronte cangianti.

Secondo Ida Cardellini Signorini le Darsene realizzate in questi anni rivelano un Viani "incostante e variabile come il suo mare [...]. Sono infatti gli anni della stesura del *Bava*, il libro dedicato al capitano di gran cabotaggio, Raffaello Martinelli, in cui si mescolano venti tempestosi e bonacce, cieli torbidi e stuoli di gru, proverbi, credenze, calcoli nautici [...] In questo clima pregnante di mare e salmastro, tra l'inferno ribollente dei cantieri e l'odore di pece, di stoffa incatramata, di biacca e di minio, crescono appunto queste *darsene*" (Ida Cardellini Signorini, Lorenzo Viani, CP&S, 1978, p. 214).

Ed ecco che un altro capitano, seppur di diversa natura, è il protagonista di *Il divino armentario (Garibaldi a Caprera)*: il dipinto, realizzato da Viani nel 1936, in seguito ai ricoveri, a causa dell'acutizzarsi dell'asma, nelle cliniche di Bagni di Lucca, Colleviti, Porretta Terme, Bagni di Casciana prima, e di Nozzano poi, fu esposto nello stesso anno al Kursaal di Viareggio, l'ultima mostra del Maestro prima della morte, avvenuta per un beffardo scherzo del destino, proprio nel giorno dei defunti, il 2 novembre, a soli 54 anni. Nella tela è descritto un Garibaldi di scorcio, su una sorta di promontorio di quell'isola nota soprattutto per essere stata, per oltre vent'anni, l'ultima sua dimora e il luogo del suo decesso (Garibaldi morì a causa dell'acutizzarsi di una malattia respiratoria, cosa che accomunò artista e ritrattato), senza compagnia, se non quella di due buoi: l'Eroe dei Due Mondi scruta l'orizzonte e un mare solcato da una nave a vele spiegate, la pennellata è luminosa, frammentaria, sfavillante, il colore scarnisce la materia, quasi a voler approcciare in maniera più profonda le cose, "È un Viani ancora combattente che ha voglia di ricercare e lavorare, nell'opera *Il divino armentario (Garibaldi a Caprera),* 1936, autore e Eroe dei Due Mondi vivono la stessa situazione, la voglia di pace. Viani in questa pagina condensa tutto il suo passato e presente: il suo eroe giovanile, i suoi animali più cari, il suo mare e la sua voglia di serenità" (Enrico Dei, in Lorenzo Viani. I luoghi della coerenza, catalogo della mostra, Pistoia, San Michele Arcangelo o in Concio e Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 7 dicembre 1996 – 10 gennaio 1997, p. 21).

Ed ecco che *La darsena dell'Artiglio* e *Il divino armentario* (*Garibaldi a Caprera*), divengono testimoni immortali dell'opera di Viani, del suo forte temperamento, della sua estrema sensibilità, dell'attenzione verso i derelitti, dell'amore per Viareggio ed il suo mare, e si fanno portavoce di un linguaggio – sia verbale che pittorico – unico, inimitabile e personalissimo, antico, brutale, avulso ai più ma estremamente amato dal pittore che, come scrisse Ragghianti "non conobbe l'arte italiana come conobbe la letteratura italiana ed anche la lingua raccolta nelle sue diramazioni e flessioni infinite dal Tommaseo, che fu anche la sua guida costante. Progressivamente l'arte diventa il rifugio nell'interiorità nativa (secondo la poetica pascoliana), la letteratura continua in altra forma il *pari*, la lotta che ha iniziato ragazzo contro la storia e la vita come costrizioni e ostacoli verso l'ideale, la gloria, la luce perenne" (Carlo Ludovico Ragghianti, Persona di Lorenzo Viani, in Lorenzo Viani, catalogo della mostra, Viareggio, Palazzo Paolina, 20 novembre 1982 – 20 gennaio 1983, p. n.n.).

Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

La darsena dell'Artiglio, 1932

Olio su compensato, cm. 60x84,5

Firma e data in basso a destra: Lorenzo Viani / 1932 / Viani. Al verso: due etichette, di cui una con n. 195, XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - Venezia 1932.

Esposizioni

XVIII Biennale di Venezia, 1932, sala 18, cat. p. 75, n. 23.

Stima € 15.000 / 25.000



Viareggio agli inizi del Novecento



Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

Il divino armentario (Garibaldi a Caprera), 1936

Olio su tavola, cm. 75,5x100,5

Firma e data in basso a destra: Lorenzo Viani / 1936. Al verso: etichetta Galleria "Genova", Genova, con n. 12.

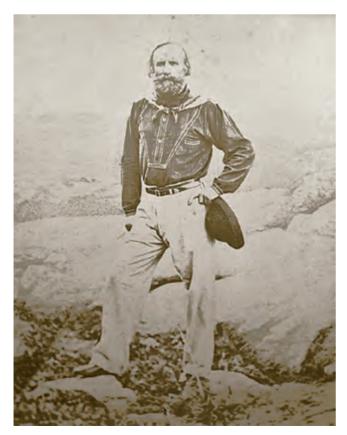
Esposizioni

Mostra d'arte al Kursaal di artisti toscani e complessiva delle opere di Lorenzo Viani, Viareggio, 1936, cat. n. 3; Lorenzo Viani. I luoghi della coerenza, a cura di Enrico Dei, Pistoia, San Michele Arcangelo e Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 7 dicembre 1996 - 10 gennaio 1997, cat. n. 49, illustrato a colori.

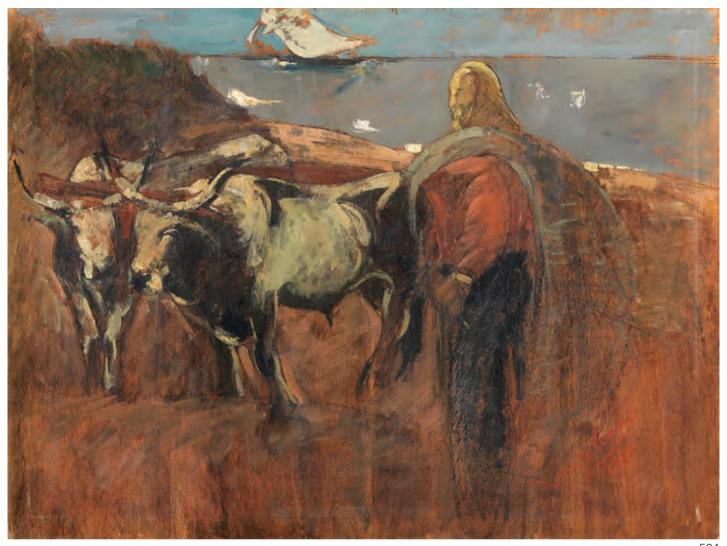
Bibliografia

Ida Cardellini Signorini, Lorenzo Viani, CP&S, Firenze, 1978, p. 216, n. 264 (222).

Stima € 18.000 / 28.000



Giuseppe Garibaldi a Caprera





Virgilio Guidi Roma 1891 - Venezia 1984

Roma 1891 - Venezia 1984 **Venezia, 1940** Olio su tela, cm. 51x71

Firma in basso a destra: Guidi. Al verso sulla tela: etichetta "Il Traghetto" / Galleria d'Arte, Venezia (opera datata 1940).

Foto autenticata dall'artista, in data 29.10.1974.

Stima € 18.000 / 28.000



586 Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Fiori, 1941

Olio su tela, cm. 100x70

Firma e data in basso a destra: Pisis / 41, sigla in alto a sinistra: V.R. Al verso sul telaio: etichetta e timbro Galleria Gian Ferrari, Milano, con n. 3029: etichetta e due timbri Biasutti e Biasutti Arte Moderna e Contemporanea, Torino: etichetta Acqui Terme Assessorato alla Cultura / Filippo de Pisis / "La poesia nei fiori e nelle cose" / Palazzo "Liceo Saracco" 16 luglio - 10 settembre 2000, con n. 37.

Storia

Collezione Colongo, Milano; Collezione privata Certificato su foto di Claudia Gian Ferrari, Milano, 10 luglio 1997, con n. 3029, opera catalogata dall'Associazione per il Patrocinio dell'Opera di Filippo de Pisis con il n. 00453.

Esposizioni

Filippo de Pisis, La poesia nei fiori e nelle cose, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 16 luglio - 10 settembre 2000, cat. p. 94, n. 37, illustrato a colori.

Stima € 40.000 / 60.000

587 Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Autoritratto, 1948

Olio su tela, cm. 60x50

Firma sul lato sinistro: G. de Chirico; titolo e firma al verso sulla tela: "Autoritratto" (opera importante) / Giorgio de Chirico: dichiarazione di autenticità del notaio Gandolfo, Roma, 17 dicembre 1962: etichetta Galleria d'Arte Portofino, Portofino.

Storia

Collezione privata, Firenze; Collezione privata

Esposizioni

Giorgio De Chirico, Genova, Galleria Rotta, gennaio 1950, cat. n. 2, illustrato;

Giorgio de Chirico. L'immagine dell'infinito, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Medea, 5 agosto - 3 settembre 1972, cat. p. 105, n. 25, illustrato a colori.

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume quinto, opere dal 1931 al 1950, Electa Editrice, Milano, 1974, n. 418; Luigi Cavallo, Maurizio Fagiolo dell'Arco, De Chirico, il Barocco, dipinti degli anni '30-50, catalogo della mostra, Focette, Cortina d'Ampezzo, Milano, Galleria Farsetti, luglio settembre 1991, p. 41, n. 26.

Stima € 55.000 / 85.000



Giorgio de Chirico, Autoritratto in costume di torero, 1941 ca.



588 Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Donna al caffè

Olio su tela, 88x64,5

Firma in basso a sinistra: Sironi. Al verso sul telaio: etichetta Galleria del Milione / Milano, con n. 6428 (opera datata 1952).

Storia

Galleria Gian Ferrari, Milano; Collezione privata

Stima € 60.000 / 85.000



Mario Sironi, Donne al caffè, 1946



Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

Colloquio, (1932)

Olio, tempera e carboncino su tela, cm. 92x73

Firma in basso a destra: Savinio; firma e titolo al verso sulla cornice: A. Savinio «Colloquio»: etichetta e timbro Galleria d'Arte del Naviglio / Milano: etichetta Alternative Attuali 3 / L'Aquila - Castello Spagnolo - maggio - settembre 1968: etichetta Martano / Gallerie in Torino / novembre 1973 / Mostra Scenografia: Alberto Savinio: etichetta Bruno Tartaglia / Roma con indicazione Mostra Antiguedad Modern - Fundacion Joan Miró, con n. 7: etichetta e timbro Regione Piemonte / Città di Cherasco / Provincia di Cuneo / I Fratelli / De Chirico / Giorgio e Alberto Savinio / Palazzo Salmatoris - Cherasco / 9 ottobre - 19 dicembre 2004.

Storia

Galleria del Naviglio, Milano; Galleria Martano, Torino; Galleria Narciso, Torino; Collezione privata

Esposizioni

Opere di Savinio, Milano, Galleria Minima, 16 febbraio 1961, n. 4:

Savinio, 32 dipinti dal 1927 al 1930 - Parigi, Torino, Galleria Narciso, 20 aprile - 15 maggio 1963, cat. n. 18 (con data 1928);

Maestri italiani contemporanei, Biella, Galleria d'Arte Colongo, 9 novembre - 5 dicembre 1963, cat. p. n.n., illustrato;

Le muse inquietanti. Maestri del Surrealismo, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, novembre - gennaio 1967, cat. n. 88, illustrato:

Alternative attuali 3. Rassegna internazionale d'arte contemporanea, L'Aquila, Castello Spagnolo, luglio - settembre 1968, cat. p. 140, nn. A 9, A 22, illustrato (con data 1928):

La Metafisica gli anni Venti, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, maggio - agosto 1980, vol. I, cat. pp. 81, 93, illustrato a colori (con data 1928);

Trent'anni di proposte, Torino, Galleria Narciso, giugno - luglio 1990, cat. n. 35 (con titolo *Oreste e Pilade* e data 1927); Giorgio de Chirico - Alberto Savinio: Colloquio, Lissone, Museo d'Arte Contemporanea, 28 ottobre 2007 - 24 febbraio 2008, illustrato a colori.

Bibliografia

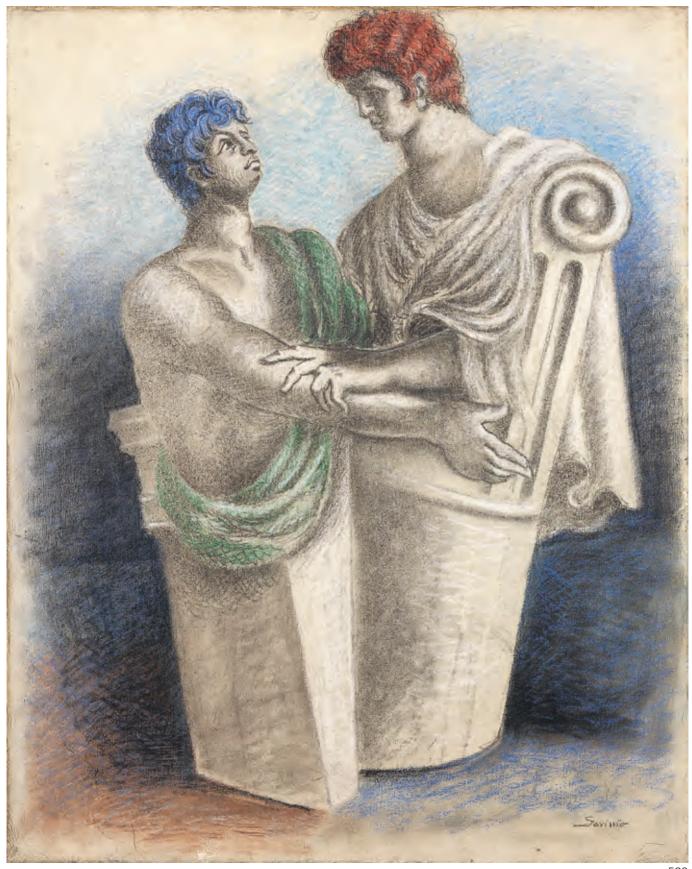
Pia Vivarelli, Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927-1932, catalogo della mostra, Verona, Palazzo Forti e Galleria dello Scudo, 9 dicembre 1990 - 10 febbraio 1991, Electa, Milano, 1990, p. 322;

Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 142, n. 1932 33.

Stima € 90.000 / 120.000



Alberto Savinio al lavoro



Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Piazza del Carmine, 1945

Olio su cartone, cm. 31,6x46

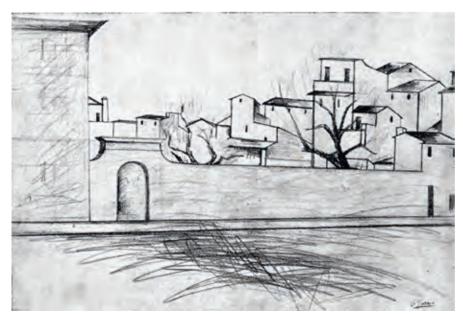
Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 45; titolo e data al verso: Piazza del Carmine / 45: etichetta Centenario della nascita 1895-1995 / Ottone Rosai / Antologica - 200 opere dal 1913 al 1957 / Farsettiarte / Prato - 23 settembre / 22 ottobre 1995 / Cat. n. 158: timbro Galleria d'Arte Colongo, Biella.

Certificato su foto Galleria d'Arte Sergio Colongo, Biella.

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. 158, illustrato a colori.

Stima € 20.000 / 35.000



Ottone Rosai, Piazza del Carmine, 1938



Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Cavalieri presso una torre, metà anni Sessanta Olio su tela, cm. 60x80,5

Firma in basso verso sinistra: G. de Chirico; titolo e firma al verso sulla tela: "Cavalieri presso una torre" / Giorgio de Chirico: dichiarazione di autenticità del notaio Diego Gandolfo, Roma, 2 marzo 1966, Rep. n. 175191: timbro G. Zanini Arte Contemporanea: etichetta Galleria d'Arte Zanini, Roma, con indicazione Opera esposta alla mostra "Omaggio a de Chirico" - pubblicata in catalogo con il n. 16 / Roma 10-20 febbraio 1969: timbro F.lli Orler, Favaro V.to: timbro "L'Approdo" Galleria d'Arte Moderna, Roma.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 26 febbraio 2009, con n. 007/02/09 OT.

Esposizioni

Omaggio a de Chirico, Roma, Galleria Zanini, 10 - 20 febbraio 1969, cat. n. 16, illustrato.

Stima € 100.000 / 140.000



Pieter Paul Rubens, Studio per Duca di Lerma, 1603





Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta con polli e fiasco, 1943

Olio su tela applicata su cartone, cm. 44,7x64,4

Data e firma in basso a destra: 43 / Pisis, sigla in basso a sinistra: S.B.

Bibliografia

D. Cugini, Ricordi di F. de Pisis, in La Rivista di Bergamo, Bergamo, maggio, 1956, p. 10; Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo secondo, opere 1939-1953, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 624, n. 1943 50.

Stima € 25.000 / 40.000



Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Le ostriche, 1928

Olio su cartone, cm. 43x65,5

Al verso: due timbri, di cui uno con n. 120, Galleria d'Arte del Naviglio, Milano: etichetta e timbro Galleria Gian Ferrari, Milano: etichetta Gruppo "Amici dell'Arte" - Imola / 2a Mostra d'Arte Contemporanea / 24 agosto - 10 settembre 1947.

Storia

Galleria del Milione, Milano; Galleria Gian Ferrari, Milano; Galleria del Naviglio, Milano; Collezione privata

Esposizioni

Mostra d'Arte Contemporanea, Imola, 1947; De Pisis, Busto Arsizio, Galleria Italiana Arte, 16 febbraio - 18 marzo 1984, cat. n. 6.

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 178, n. 1928 20.

Stima € 35.000 / 50.000

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Paese meridionale, 1943

Olio su tela, cm. 35x45

Firma in basso a destra: G. de Chirico. Al verso sulla tela: etichetta e timbro Società dei Misoduli - Prato / Arte Contemporanea / nelle collezioni dei soci / febbraio - marzo 1961.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 26 luglio 2012, con n. 030/07/12 OT

Bibliografia

Giorgio de Chirico. Catalogo generale, vol. 1/2014, opere dal 1912 al 1976, Maretti Editore, Falciano, 2014, p. 194, n. 189.

Stima € 25.000 / 40.000



Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Corazze con cavaliere (Natura morta ariostesca), 1940

Olio su tela, cm. 87,5x112

Firma in basso a destra: G. de Chirico; titolo e firma al verso sulla tela: "Corazze con cavaliere" / Giorgio de Chirico: dichiarazione di autenticità del notaio Diego Gandolfo, Roma, 12 marzo 1964, rep. n. 147625: timbro Galleria d'Arte Medea, Milano: due timbri Galleria Gissi, Torino: etichetta Galleria Gissi, Torino / Dicembre 1973 - Gennaio 1974 / Mostra Protagonisti del XX secolo, con titolo *Natura morta ariostesca* e n. 5483; sul telaio: etichetta Galleria d'Arte Martina, Torino.

Storia

Collezione Rossi, Milano; Collezione privata, Firenze; Collezione privata

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume terzo, opere dal 1931 al 1950, Electa Editrice, Milano, 1973, n. 240;

Vita silente, Giorgio de Chirico dalla Metafisica al Barocco, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Skira editore, Milano, 1997, p. 39, tav. c;

Giorgio de Chirico dalla Metafisica alla «Metafisica», opere 1909-1973, a cura di Vittorio Sgarbi, Marsilio, Venezia, 2002, p. 37

Stima € 140.000 / 190.000



Diego Velázquez, Ritratto di Filippo IV a cavallo, 1634-35, (part.)



596 Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Nudo, (1926-33)

Olio su tela, cm. 84x109,5

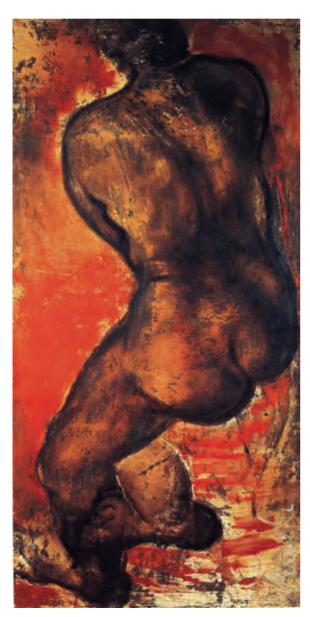
Al verso sul telaio: etichetta Galleria dell'Annunciata, Milano / Mostra del Pittore / con n. 457: etichetta Galleria d'Arte del Naviglio, Milano (opera datata [1928]): etichetta Galleria d'Arte del Cavallino / Venezia / Mostra d'Arte Moderna Italiana / Madrid 1 - 30 maggio 1948: etichetta Galleria d'Arte del Cavallino, Venezia / Mostra in Spagna, con n. 92: due etichette parzialmente abrase Galleria Milano, Milano, di cui una con data 1933 e n. 325.

Foto autenticata dall'artista, Milano, 13.5.1961, con timbro Galleria d'Arte del Naviglio, Milano, recante data 1926 (in fotocopia).

Esposizioni

35 Salon de Montrouge, Mario Sironi oeuvres de 1919 à 1958, 9 maggio - 5 giugno 1990, illustrato (opera datata 1928); Mario Sironi opere dal 1920 al 1960, Legnano, Proposte d'Arte, 13 ottobre - 20 novembre 1990, cat. n. 4, illustrato a colori (opera datata 1930).

Stima € 65.000 / 85.000

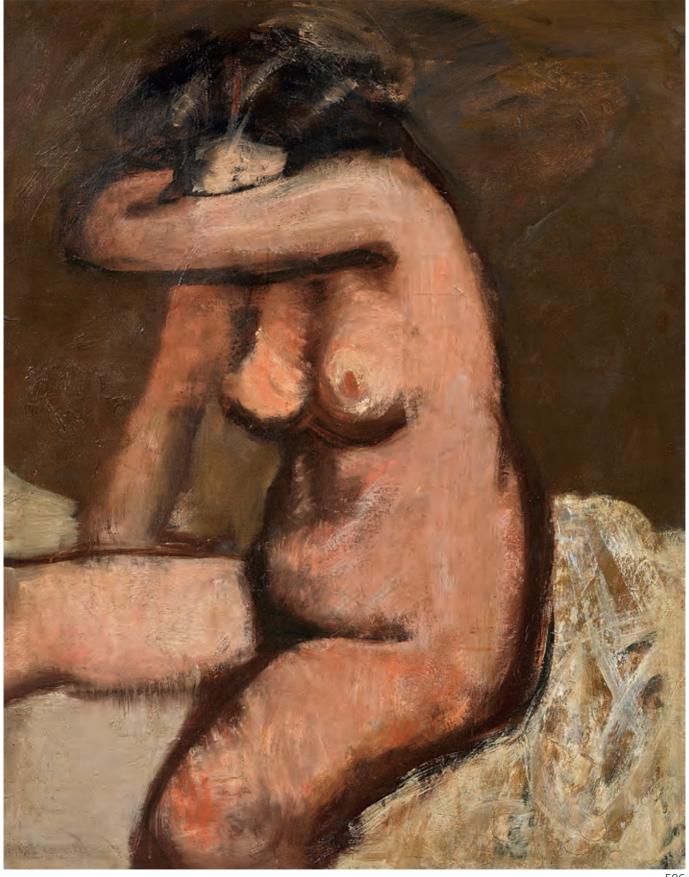


Constant Permeke, Nudo Rosso, 1939

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

Queste parole di Mario Sironi, apparse su *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia* nel settembre 1934, aiutano a chiarire la ricerca linguistica che il pittore intraprende, tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, verso un linguaggio che si liberasse completamente dai vincoli codificati dalla pittura da cavalletto, in special modo di quella ottocentesca, da sempre avversata e considerata utile solo a riempire i salotti della borghesia, per affrontare di nuovo la sfida del ritorno all'originario carattere monumentale e architettonico proprio dell'arte italiana dei secoli passati, rielaborato e riproposto alla luce delle conquiste formali dell'arte moderna.

Dopo la formidabile stagione dei paesaggi urbani degli anni Venti, è l'arte monumentale, che si tradurrà nella sua personale concezione di pittura murale, il centro dell'interesse sironiano, e sulle tele tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, parallelamente alla riflessione teorica, cominciano ad affacciarsi nelle sue pitture figure imponenti di pescatori, contadini, pastori, immagini dei lavoratori primigeni di un'umanità mitica e primordiale, la cui massa appare costretta all'interno delle dimensioni della tela, che non riesce più a essere sufficiente per contenerla. Accanto a questi primi uomini appaiono anche le prime donne: la madre delle famiglie, stretta sempre in un rapporto serrato con il figlio, e le cosiddette Vergini delle rocce, figure gigantesche immerse in paesaggi rocciosi, che si portano le mani al volto, quasi a testimoniare la grandezza e insieme la drammaticità della loro esistenza astorica e atemporale.



Il nudo femminile presente in catalogo è accostabile a questa felicissima stagione della pittura sironiana, in cui lo stile del pittore giunge alla sua piena maturità e diventa funzionale all'esigenza di un'arte pubblica, che recuperi la sua funzione etica e civile, rifuggendo però da ogni piacevolezza aneddotica o letteraria e da ogni decorativismo superficiale. È lo stile che deve fare questa differenza, e lo stile di Sironi è profondamente, in questo senso, anticlassico: elimina ogni connotato meramente descrittivo dei suoi personaggi, tratta la superficie delle carni con una materia pittorica scabra, che in alcuni punti si diluisce e in altri si raggruma, delineando con nette e vigorose pennellate scure la sintesi dei volumi del corpo.

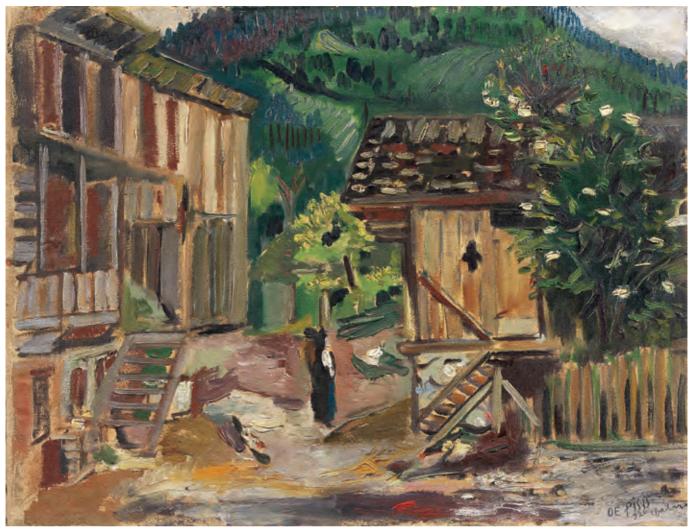
Come le *Vergini delle rocce* anche questa donna, che non è una figura della sua personale mitografia, non è immersa in un paesaggio ancestrale dove tra le montagne compare, isolato, un albero o un edificio, ma una modella ritratta seduta su un letto, si copre il volto, nascondendo ogni legame con la sua individualità. Il mito della classicità si spoglia così di ogni accento glorioso, di ogni accezione magniloquente e retorica per farsi emblema di solitudine, che porta con sé tutte le inquietudini del suo autore. Alla Quadriennale del 1931 Sironi espone tre dipinti raffiguranti nudi femminili, segno dell'importanza che il soggetto riveste in questi anni all'interno della sua ricerca, di un'assorta monumentalità, in cui un soggetto da sempre caro alla pittura accademica e di maniera, forse il soggetto "piacevole" per eccellenza, viene completamente stravolto, con una voluta negazione di ogni riferimento che possa accostarlo ai modi della "bella pittura".

La violenza delle carni, ancor più evidente dal contrasto con il bianco acceso del letto e lo scuro del fondo indefinito, è ottenuta con una pennellata espressiva e gestuale; l'interesse sempre più evidente per l'accentuazione plastica della materia fa venire alla mente certe ricerche parallele del pittore Constant Permeke, nome a cui Sironi è stato spesso accostato dalla critica, anche lui autore di potentissime figure femminili negli stessi anni, ma, come scrive Fabio Benzi, in questi nudi "Sironi riesce a realizzare una visione intimamente originale, intensa come equilibrio e compenetrazione di opposti sentimenti classici e romantici, di eleganza e primitivismo, di sensualità e di violenza espressiva".

Tutti questi elementi, solo apparentemente contrastanti, convivono in questo dipinto, che riesce allo stesso tempo ad essere intimista e monumentale, sensibile e violento.



Mario Sironi, La Vergine delle rocce, 1933



Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Cadore, 1926

Olio su tela, cm. 50,5x65,2

Firma, data e luogo in basso a destra: De Pisis / 926 / Cadore. Al verso sulla tela: due timbri Collezione G. Lizzola, Milano, con n. 297: timbro Collezione Guarini, Milano, con n. 28; sul telaio: timbro Collezione G. Lizzola, Milano, con n. 297: timbro Galleria d'Arte Edmondo Sacerdoti, Milano: timbro Collezione Guarini, Milano, con n. 28: timbro ed etichetta con n. 529/P Galleria Levi, Milano.

Storia

Collezione Guarini, Milano; Collezione G. Lizzola, Milano; Collezione privata

Esposizioni

100 opere di Filippo de Pisis, Prato, Galleria Farsetti, 19 maggio - 19 giugno 1973, cat. tav. CXXIII, illustrato.

Bibliografia

Guido Ballo, De Pisis, Edizioni Ilte, Torino, 1968, p. 198, n. 258;

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 108, n. 1926 53.

Stima € 20.000 / 35.000

Opere provenienti da una prestigiosa Collezione veneta

Alberto Savinio: l'Argonauta dubbioso

Il genio poliedrico di Alberto Savinio, pittore, scrittore, compositore musicale e drammaturgo, aspetta ancora di essere pienamente decifrato. È stato Maurizio Fagiolo Dell'Arco nella fondamentale monografia del 1989 a definirne il complesso e pieno valore, poi il catalogo generale dei dipinti e disegni a cura di Pia Vivarelli e il contributo della figlia e del figlio, ha fornito tutti gli elementi utili alla valutazione della sua opera.

Fagiolo Dell'Arco individuava i tempi e i temi scandendo le tappe della vita: la fanciullezza con l'altro Dioscuro, il fratello Giorgio de Chirico in Grecia, dalla nascita ad Atene nel 1891, prima a Volos poi ancora ad Atene dal 1899 al 1905, anno della morte del padre, il soggiorno a Milano, dove vive con la madre, dal 1907 al 1910, e da qui a Firenze; poi nel 1911 il soggiorno a Monaco e da lì il trasferimento a Parigi dove è raggiunto dalla madre e dal fratello. Tutto, in questa comune giovinezza dei due Dioscuri, ci pare mitico, la nascita in Grecia, il girovagare da Milano a Monaco, città delle cupe epifanie di Nietzsche e Böcklin, poi la scoperta liberatoria di Parigi dove nel 1914 Savinio ventiseienne, compositore, critico musicale e pianista assume lo pseudonimo che lo differenzierà dal fratello.



Alberto Savinio nello studio

È qui a Parigi che Savinio manifesta in pieno tutta la sua genialità: scoperto da Guillaume Apollinaire, pubblica nella sua rivista *Les Soirées de Paris* il saggio *Le drame et la musique* e nella sede della rivista tiene il 24 maggio 1914 un concerto come pianista. È nell'ultimo numero di *Les Soirées de Paris* che Savinio pubblica il testo poetico e la partitura musicale degli *Chants de la mi-mort*, ritenuto "la genesi e la morfologia" del manichino metafisico – come gli riconoscerà poi de Chirico. *Le chants de la mi-mort*, *Scene drammatiche tratte da episodi del "Risorgimento"*, in francese, è un testo che pare racchiudere in sé tutti i caratteri fondanti della Metafisica: "Dietro la muraglia invalicabile, / fragile come la tenda di canne di un parruccaio meridionale, / (baluardo che ondeggia) / la strana bestia cova le sue uova, seduta / ansiosamente, vibrante, / in attesa, folle / di tenerezza, nascosta / nella luce fitta come l'ombra, / sconosciuta... / Le uova sono calde, molli, il guscio / freme – membrana della cornamusa –. / Ella è fatale, cupa, insensata, pensierosa / come un despota moscovita / macchiato di sangue / o come un neonato / macchiato di saliva. / Uomo senza voce, senza occhi e senza viso, / fatto di dolore, fatto di passione e fatto di gioia; / conosce tutti i giochi, fa tutte le capriole, / parla tutte le lingue... / ed aspetta... / Il morto ritorna e si guarda morto; / quell'uomo nero che passa; / da un piccolissimo letto di ferro senza materasso / spuntano i piedi dalle pantofole rosse; / alti nel cielo, cinti di nembi, volano / i due arceri dalle frecce invisibili e lamentose: / la grande candela arde alla finestra; / e il trealberi se ne va; / l'uomo ha urlato alla morte; / silenzio;". È in questo "homme sans voix, sans yeux et sans visage" (uomo senza voce, senza occhi e senza volto), che de Chirico troverà, riconoscendolo, la prima ispirazione dei suoi manichini.



La famiglia de Chirico



Alberto Savinio, Couple et enfant, 1927

Risalendo indietro nel percorso di Savinio, il paesaggio metafisico appare già tutto nelle visioni di La mort de Niobé, scritta per tre pianoforti nel 1913, orchestrata nel 1925: "Scena I. Canto di marinai: «Entra la nave nel porto!». Sipario. Piazza, davanti a una chiesa. Muro nel fondo, onde spuntano gli alberi e il fumaiolo di un piroscafo. Due zoccoli di statue, vuoti. Notte. Grida orgiastiche e scrosci di risa. Le due statue passeggiano nel fondo. Fantasmi si trascinano stanchi lungo il muro. Alba. Lontani richiami di trombe. Una voce canta. I fantasmi ballano, le sole statue serbano contegno decoroso: passeggiano in disparte, tranquille. Scena II. Squilli di tromba. La luce inonda la scena. I fantasmi si afflosciano a terra e gemono lamentosamente. Le statue, sorprese a tutta prima, salgono leste gli zoccoli e s'irrigidiscono negli atteggiamenti statuari" (Michele Porzio, Savinio musicista. Il suono metafisico, Marsilio, Venezia, 1988, pp. 87, 201-202).

Qui la scrittura letteraria di Savinio diviene un programma visivo della sua pittura: non solo le statue, l'ombra, i fantasmi, le torri, le nicchie architettoniche che si aprono nelle muraglie invalicabili, le piazze misteriose e il Mito rivissuto, Giunone e Latona, Ulisse, Achille, Apollo, Pegaso, Edipo e Antigone, Enea e Didone, Niobe, Orfeo e Euridice, gli Argonauti, e ancora la tradizione letteraria, Ruggero e Angelica (i nomi dati ai figli), Ariel, Le Fantôme de l'Opéra (1929), e molti sono titoli di suoi dipinti, non solo tutto il catalogo mitologico della Metafisica e poi del Surrealismo, ma in questa "strana bestia [che] cova le sue uova", di Le chants de la mi-mort, appare quell'immaginoso e meraviglioso bestiario di un'umanità imbestiata, che fu prerogativa, invenzione, scoperta e sogno di Savinio e che non appartenne mai né a de Chirico né agli altri Surrealisti, seppure Max Ernst e Magritte l'avessero avvertito. Leonardo Sciascia aveva intuito, da scrittore a scrittore, questa assoluta unicità del mondo di Savinio: ove il fratello maggiore Giorgio componeva il suo mondo classico-barocco di manichini, statue, piazze d'Italia, treni, bagni misteriosi, che sarebbe stato il codice fondante della Metafisica, Savinio, questo unico artista poliedrico,

Argonauta alla ricerca del vello d'oro di un'arte totale, il pittore-scrittore-musicista, ci rendeva gli umani nella loro natura biologica originaria, la società nella sua genealogia di specie, e componeva il suo straordinario bestiario. Dalla Famiglia, 1927, in cui l'opulento putto del bambino compare con la madre e il padre ingegnere come da fotografia, all'Autoritratto, 1936, dove il pittore si ritrae in abito borghese con la testa di un gufo, Savinio dispone i personaggi umani e biografici nel suo bestiario. La madre Gemma, di origine genovese, questa figura di donna imponente, questa vedova vestita di raso con gli sbuffi, con il suo volto dallo sguardo intenso di Venere mediterranea, e questo padre Ingegnere (con la I maiuscola) più anziano, con la testa calva con la lunga barba bianca, il barone Evaristo di origine fiorentina, compongono la fotografia ufficiale della famiglia de Chirico agli inizi del secolo. Qui de Chirico, il figlio più grande, è in mezzo ai genitori in piedi, vestito "alla marinara" con quel suo volto deciso, dalle folte sopracciglia marcate e le labbra carnose: Alberto, più piccolo, posa in piedi a fianco della madre seduta. Con il suo vestitino di velluto, nel suo volto dubbioso incorniciato da una folta capigliatura che gli scende fino alle spalle, come allora si usava anche per i maschi bambini (la fotografia in Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Savinio, cit., p. 35, g.).

È una fotografia del tempo che Savinio chiamerà quello della tragedia dell'infanzia, ove per tragedia si intende non quella forma del teatro classico antico, ma una condizione esistenziale in cui l'uomo corre dalla nascita alla morte: "La tragedia è una questione puerile. Nel tragico si nasce e la tragedia riempie di sé la scena dell'infanzia, fra tenebrose scenografie. Per che altro il piccolo uomo aspira a diventare grande, se non per il bisogno di uscire dal tragico della vita, ossia di passare dallo stato di paziente a quello di attore? Di là della tragedia dell'infanzia, l'uomo comune «dimentica» la tragedia, poiché carattere dell'uomo comune e ragione della



Alberto Savinio, Autoritratto, 1936

sua inconsistenza è appunto questo suo dimenticare via via, questo suo camminare la vita vuoto e privo di peso, e se ci fosse un vento che vince il peso specifico dei corpi, vedremmo i passaggi in cielo degli uomini comuni, come si vedono i passaggi delle allodole. Ma l'uomo cosciente di sé, l'uomo di mente profonda non dimentica la tragedia, ma la risolve con i suoi propri mezzi e se ne libera. E dopo che ha risolto la tragedia dell'infanzia, ossia la sua tragedia intima e personale, risolve a poco a poco anche la tragedia del mondo; e guando ha finito e se ne è liberato allora entra in quello stato di serenità, di leggerezza, di «frivolità» di cui la morte è la meritata conclusione" (Scatola sonora, Milano, 1955, p. 357).

È questo il quadro in cui nasce e si sviluppa l'arte di Savinio, Argonauta dubbioso, così come appare in quella fotografia del 1947 in cui egli con i pennelli in mano ci guarda dietro quei suoi grandi occhiali, con sullo sfondo il dipinto *Una strana famiglia* (Fagiolo Dell'Arco, cit., p. 69, b.); ed è questa la scena in cui Savinio, Argonauta dubbioso, rispetto al volitivo Dioscuro Giorgio, ha composto le figure del suo *Bestiario*.

Bibliografia di riferimento: Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Savinio*, Fabbri, Milano, 1989;

Michele Porzio, *Savinio musicista*. *Il suono metafisico*, Marsilio, Venezia, 1988;

Pia Vivarelli, *Alberto Savinio catalogo generale*, Electa, Milano, 1996.



Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

Luigi XVI, (1931-32)

Matita grassa su carta, cm. 61,3x46

Firma in basso a destra: Savinio.

Storia

Collezione Piero Franchi, Firenze; Collezione privata

Esposizioni

Alberto Savinio, Firenze, Sala d'Arte de «La Nazione», 3 dicembre 1932; Mostra di Alberto Savinio, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 25 giugno -25 luglio 1952.

Disegno della serie dei Processi celebri.

Bibliografia

Daniela Fonti, Pia Vivarelli, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Alberto Savinio, De Luca Editore, Roma, 1978, p. 96; Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 261, n. 1931-1932 5.

Stima € 30.000 / 40.000

598

Rispetto ad altri disegni o più propriamente opere su carta di Savinio, questa sorta di doppio ritratto presenta un tono essenzialmente teatrale. Savinio nel mettere in scena i due personaggi non ricorre al suo consueto *bestiario* di figure con teste animali; né alla presentazione di personaggi con le teste a orologi, come in *Fedelt*à, 1949, ma a due volti desunti dal disegno di caricatura Sette-Ottocentesco: l'uomo con la parrucca, sorridente, sembra uscire da un disegno di William Hogarth, la dama con la sua alta acconciatura, come le dame aristocratiche del Settecento.

Le due sono le teste, sanguinanti, tagliate dalla Rivoluzione, come attesta il berretto frigio che le sovrasta, di Luigi XVI e Maria Antonietta.

Alberto Savinio, Monumento ai giocattoli, 1930

Il Monumento ai giocattoli appartiene al gruppo di dipinti iniziato con Le navire perdu, 1928, già posseduto da Paul Guillaume, che inaugura la stagione forse più surrealista di Savinio. Il dipinto, datato da Savinio al 1930 nella sua monografia del 1949, riprende l'idea, cara ai Surrealisti, dell'assemblaggio di oggetti della vita quotidiana, gli objets trouvé casualmente per strada e ricollocati in un ordine artificiale nello studio, ma dai Surrealisti Savinio si distacca per il tono di elegia magico-misteriosa che costituisce, secondo alcuni, il fondamento del suo "romanticismo". Mentre nei coevi Objets sur la plage, L'isola dei giocattoli, Nella foresta, tutti del 1930, Savinio compone quasi per caso il mucchio di sfere, cilindri, parallelepipedi, ponti e porte di legno variamente colorati, facenti parte di una gigantesca scatola di costruzioni di legno, qui gli oggetti sono poggiati l'uno sull'altro, una specie di torre di cose sovrapposte collocata al sommo di un monte roccioso, con sullo sfondo un cielo mosso di nubi pesanti, e riprende lo schema iniziale di Le navire perdu del 1928, con l'isola rocciosa in mezzo al mare. Secondo Pia Vivarelli "l'accentuarsi dei toni scuri fino al nero assoluto, delle scene marine dell'Isola dei giocattoli e degli Objets sur la plage sono la spia in quel progressivo incupirsi del colore che caratterizza parte della produzione del 1931" (Vivarelli, cit., p. 92, n. 1930 1).



Alberto Savinio, Le navire perdu, (1928)

In questo *Monumento ai giocattoli* Savinio mantiene invece la vivacissima cromia di *Le navire perdu* di due anni prima. Sono questi dipinti di chiara derivazione *arcimboldesca*, sui quali Savinio scrisse a più riprese passi illuminanti: "Non si bada abbastanza agli oggetti che si mettono in mano ai bambini. La forma, la specie, il colore di un oggetto influiscono sul carattere del bambino, indirizzano la sua formazione mentale, determinano il suo destino" (*Tutta la vita*, Milano, 1945, pp. 49-50). E ancora parlando della Grecia: "La Grecia si scopre «quando meno te lo aspetti». Aprendo una porta e trovando in quella camera abbandonata un tirastivali in forma di lira [...] è l'oggetto che genera lo spirito, non lo spirito che genera l'oggetto" (*Nuova Enciclopedia*, Milano, 1977, p. 374).

Nello stesso periodo Savinio dipingerà quadri come *La cité des promesses*, 1928, e *La Tour de Bonheur*, 1928 ca., in cui i solidi geometrici dei giocattoli in legno si faranno quasi trasparenti, e il pittore ne indicherà la fonte in uno scritto di Anatole France: "*La città meravigliosa* e le altre pitture simili, sono state dipinte, meglio *dipinte* e scritte sotto dettatura di quei ricordi [...] ossia nelle figurazioni che, in *trasparenza*, si delineano in mezzo all'atmosfera terrestre" (in Raffaele Carrieri, *Arte italiana del Novecento*).

Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

Monumento ai giocattoli, 1930

Olio su tela, cm. 80,5x65,5

Firma sul lato sinistro: Savinio. Scritta al verso sul telaio: Alberto Savinio "Monumento ai giocattoli": etichetta XXVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - Venezia 1954: etichetta La Casa dell'Arte / Sasso Marconi, con n. 1618: etichetta e due timbri La Casa dell'Arte, Sasso Marconi / Esposto alla Mostra Protagonisti 1979, con n. 1618.

Storia

Collezione Raffaele Carrieri, Milano; Collezione Carlo Cardazzo, Venezia; Collezione Luciano Pomini, Castellanza; La Casa dell'Arte, Sasso Marconi; Collezione privata

Esposizioni

XXVII Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 19 luglio - 17 ottobre 1954, sala VIII, cat. p. 105, n. 2;

VII Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1955 - aprile 1956, cat. p. 13, n. 20; Arte moderna in Italia 1915-1935, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967, cat. n. 1318, illustrato; Testimonianze nella Raccolta Pomini, Milano, Galleria del Milione, 16 aprile - 16 maggio 1970, cat. n. 2, illustrato; Protagonisti, Sasso Marconi, La Casa dell'Arte, 27 febbraio 1979, cat. p. 39, illustrato.

Bibliografia

Alberto Savinio, Editoriale Periodici Italiani, Milano, 1949, p. n.n.;

Tristan Sauvage, Pittura italiana del dopoguerra, Schwarz, Milano, 1957, fig. 36;

Giuseppe Marchiori, Arte e artisti d'avanguardia in Italia (1910/1950), Edizioni di Comunità, Milano, 1960, pp. 122,

123 (opera datata 1929);

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Il mistero è in Grecia, in Bolaffi, Torino, n. 51, giugno - luglio, 1975, p. 48;

Alberto Savinio, Electa Editrice, Milano, 1976, p. 62, 63, n. 46; Lara Vinca Masini, Alberto Savinio dalle sette arti, in «La Gazzetta del Popolo», Torino, 28 giugno 1977;

Luigi Cavallo, Raffaele Carrieri, Una vita per la poesia, Rusconi Libri, Milano, 1978, p. 137;

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Speciale Savinio. Alberto Savinio, guida all'opera, in Bolaffi, Catalogo Nazionale d'Arte Moderna n. 16, Giorgio Mondadori & Associati, Torino, 1980, p. 219; Maurizio Fagiolo dell'Arco, Paolo Baldacci, Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929, dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street, Edizioni Philippe Daverio, Milano, 1982, p. 290 (con scheda errata):

Pia Vivarelli, Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927-1932, Electa, Milano, 1990, p. 178;

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Giorgio de Chirico all'epoca del Surrealismo, Electa, Milano, 1991, p. 36 (opera datata 1928); Maurizio Fagiolo dell'Arco, Classicismo pittorico, Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e "900", Edizioni Costa & Nolan, Genova, 1991, p. 78, n. 83 (con titolo *Le navire perdu* e data 1928):

Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 92, n. 1930 1;

Paolo Baldacci, De Chirico 1888-1919. La Metafisica, Leonardo Arte, Milano, 1997, p. 22;

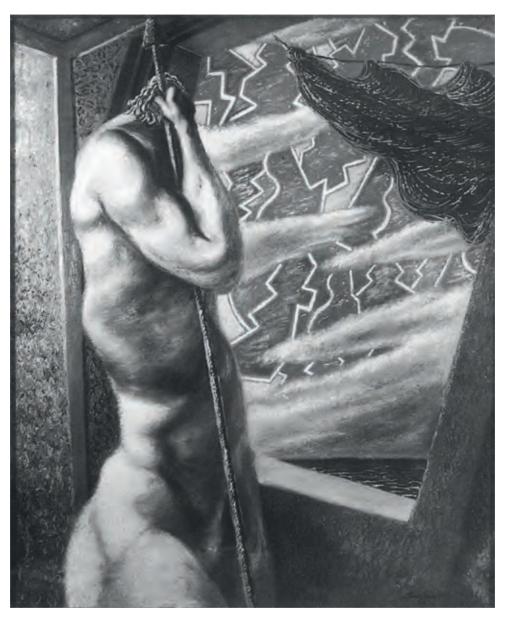
Paolo Baldacci, Die andere Moderne: De Chirico / Savinio, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2001, p. 123, n. 8.

Attestato di libera circolazione richiesto.

Stima € 550.000 / 750.000



Alberto Savinio, Les Dioscures, 1929



Alberto Savinio, Dédale, 1929

Vicino, quasi pendant, al *Dédale*, 1929, questo *Les Dioscures* è un dipinto esemplare del Savinio surrealista. Nel 1927 Savinio aveva pubblicato la sua terza opera letteraria di ampio respiro, *Angelica. La notte di maggio* e in ottobre aveva tenuto la prima mostra personale a Parigi, presentata da Jean Cocteau con un doppio acrostico: "Son art vexe ingénieusement nos imaginations occidentales" e "Sans artifices votre instrument nouveau intrigue Orphée".

Savinio, che frequentava assiduamente Max Ernst, André Breton, Louis Aragon e Paul Eluard, aveva difeso Cocteau dagli attacchi del gruppo surrealista. Nel 1928 il pittore entrò in rapporto con il critico Waldemar George, teorico del *rappel à l'ordre*, che aveva difeso Giorgio de Chirico contro le incomprensioni dei Surrealisti, sostenendo che *Ebdomero* era il corrispettivo letterario della sua pittura.

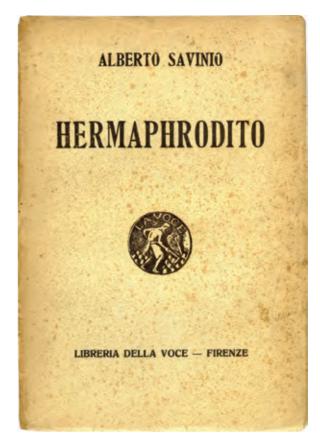
Savinio tuttavia non è toccato né dal fascino accademico-classicheggiante del *rappel à l'ordre* che tanti artisti avrebbe poi coinvolto in Italia, da Soffici a Sironi, né dal Surrealismo ortodosso. Savinio, come de Chirico, è sempre se stesso e non si lascia chiudere in politiche rigidamente finalizzate ai gruppi. Il suo rapporto con il mondo classico e con il Mito è stato qualcosa di più complesso che non quello instaurato nell'arte europea dal Neoclassicismo in poi, fino al cosiddetto *classicismo* tra le due guerre, quello di pittori come Achille Funi, Ubaldo Oppi e altri artisti del Novecento della Sarfatti.

Per certi versi il classicismo di Savinio è altra cosa anche rispetto a quello del fratello de Chirico, che in dipinti come *La statua che s'è mossa*, 1921, aveva fatto rivivere il mondo classico – con quella figura di Mercurio sullo sfondo, in una sorta di *revérie* alla *Gradiva* di Jensen – oppure come in *Ulisse*, 1924, aveva cercato di far assumere al mito connotati quotidiani.

Savinio non si limita alla citazione della statua e dei temi mitologici classici, ma smonta la loro struttura nei suoi vari elementi, come in una decostruzione di un testo.

In questo processo si deve tuttavia rilevare la presenza di un'idea di de Chirico che starà alla base della Metafisica, la étrangeté (la stranezza), consistente nella "aggregazione di frammenti linguistici privi dell'immediata evidenza di ordine logico", che de Chirico aveva espresso nei manoscritti parigini del 1911-15 e che portava a configurare la realtà come "una folla di cose strane, sconosciute, solitarie". Nel suo Hermaphrodito, 1918, Savinio enuncerà poi il concetto della realtà come "cosa insignificabile, poiché la cosa o l'azione alle quali si fa riferimento [...] è sostituita da un vuoto del linguaggio: la scrittura riduce la sua comunicabilità rispetto alla «realtà» ad un rapporto che può essere fatto solo di elusione".

In Les Dioscures il mito finisce così per elidersi. I fratelli Castore e Polluce, secondo una versione del mito figli di Zeus e Léda, che avevano mosso contro Atene per liberare la loro sorella Elena rapita da Teseo, ed erano stati comandati da Zeus a vivere alternativamente "un jour sur la terre, un jour dans la céleste demeure des dieux" divengono, nel dipinto di Savinio, giganti senza volto di una storia senza tempo e luogo, che avvertono la presenza del volere del dio padre solo dalle saette sullo sfondo.



Alberto Savinio, Hermaphrodito, 1918



Giorgio de Chirico, Autoritratto con il fratello, 1924

Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

Les Dioscures, 1929

Olio su tela, cm. 65x54

Firma e data in alto sul lato sinistro: Savinio / 1929, titolo al verso sul telaio: Les Dioscures: etichetta Galerie de Musée / Aix-En- Provence: etichetta Savinio / Gli anni di Parigi / dipinti 1927-1932 / Verona / Galleria Civica d'Arte Moderna Palazzo Forti / Galleria dello Scudo / 9 dicembre - 10 febbraio 1991: etichetta parzialmente abrasa [G]alerie André-François Petit / Paris; sulla tela: etichetta Raccolta Giuliano Gori - Prato, con n. 321: etichetta Galleria La Bussola. Torino. con n. 70722.

Storia

Collezione Ch. Pomaret, Galerie de la Renaissance, Parigi; Galerie A.F. Petit, Parigi; Collezione Luciana Franceschi, Campodarsego; Galleria La Bussola, Torino; Collezione Giuliano Gori, Prato;

Collezione privata

Esposizioni

Savinio, Torino, Galleria Gissi, 28 febbraio 1967, cat. n. 10, illustrato;

Omaggio a Alberto Savinio, Cortina d'Ampezzo, Galleria Farsetti, 1 - 30 agosto 1972, cat. tav. VIII, illustrato; Alberto Savinio (1891-1952), Bologna, Galleria d'Arte Stavini, 14 ottobre - 4 novembre 1972, cat. tav. 7;

Alberto Savinio, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 18 maggio - 18 luglio 1978, cat. n. 31, illustrato;

Letteratura Arte Miti del '900, Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 22 febbraio - aprile 1979, cat. pp. 33, 193, illustrato; Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927-1932, Verona, Palazzo Forti e Galleria dello Scudo, 9 dicembre 1990 - 10 febbraio 1991, cat. pp. 192, 193, illustrato a colori.

Bibliografia

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Speciale Savinio. Alberto Savinio, guida all'opera, in Bolaffi, Catalogo Nazionale d'Arte Moderna n. 16, Giorgio Mondadori & Associati, Torino, 1980, p. 222; Alberto Savinio, Editore La Galleria, Ferrara 1980, p. n.n. (in appendice);

Pia Vivarelli, Luigi Cavallo, Savinio, disegni immaginati (1925-1932), Galleria Tega, Milano, 1984, p. 84;

Fanette Roche-Pézard, De Chirico et Savinio, Actualité des Arts Plastiques, Centre National de Documentation Pédagogique, Parigi, 1986, p. 5;

Pia Vivarelli, Alberto Savinio. dipinti 1927-1952, Electa, Milano, 1991, p. 19;

Alberto Savinio, paintings and drawings 1925-1952, Electa, Milano, 1992, p. 19;

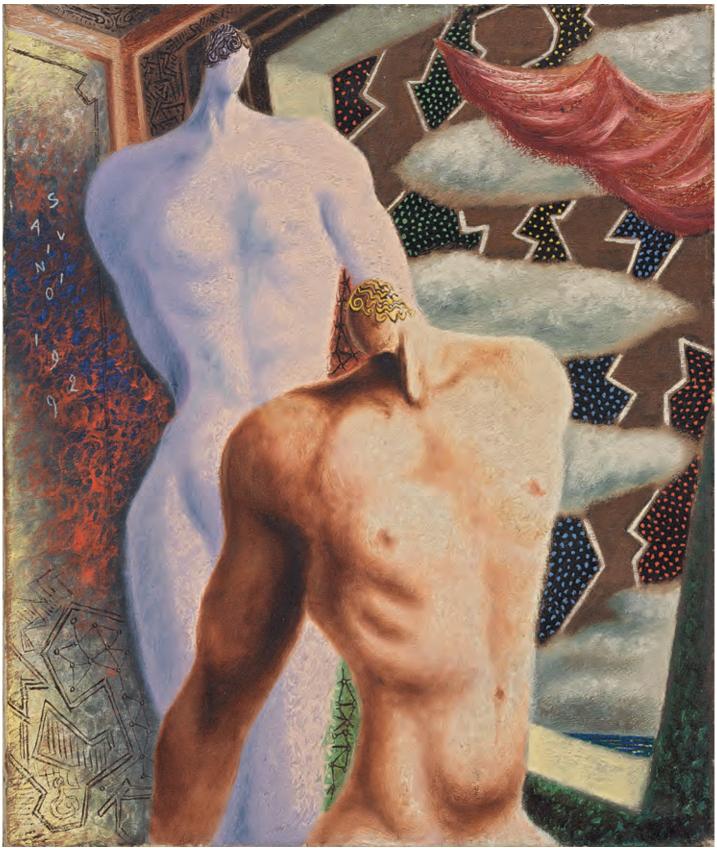
Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 78, n. 1929 40;

Maurizio Fagiolo dell'Arco, De Chirico gli anni Trenta, Mazzotta, Milano, 1998, p. 50;

I tesori del mare, suggestioni miti trasparenze, Livorno, 2004, p. 199.

Attestato di libera circolazione richiesto.

Stima € 200.000 / 300.000



Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

Ritratto di Mademoiselle Parisis, 1929

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

Firma e data in alto a destra: Savinio / 1929, al verso sulla tela scritta firma e data: dont le coeur, autant que la tête, est d'or / A. Savinio / Paris, Juin, 1929.

Storia

Collezione Jeanne Castel, Parigi; Collezione Dino Tega, Milano; Galleria Spazio Immagine, Milano; Collezione privata, Roma; Collezione privata

Esposizioni

Alberto Savinio, Milano, Palazzo Reale, giugno - luglio 1976, cat. n. 40, illustrato;

Protagonisti, Sasso Marconi, La Casa dell'Arte, 10 dicembre 1977 - 22 gennaio 1978, cat. p. n.n., illustrato.

Bibliografia

Catalogo nazionale Bolaffi d'arte moderna, n. 11, vol I, Giulio

Bolaffi Editore, Torino 1975, p. 203; Maurizio Fagiolo dell'Arco, Il mistero è in Grecia, in Bolaffi,

Torino, n. 51, giugno - luglio, 1975, p. 49;

Daniela Fonti, Pia Vivarelli, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Alberto Savinio, De Luca Editore, Roma, 1978, p. 97;

Giuliano Briganti, Leonardo Sciascia, Alberto Savinio, pittura e letteratura, Franco Maria Ricci Editore, Parma, 1979, p. 30 (cit.);

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Speciale Savinio. Alberto Savinio, guida all'opera, in Bolaffi, Catalogo Nazionale d'Arte Moderna n. 16, Giorgio Mondadori & Associati, Torino, 1980, p. 224; Pia Vivarelli, Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927-1932, Electa, Milano, 1990, p. 228;

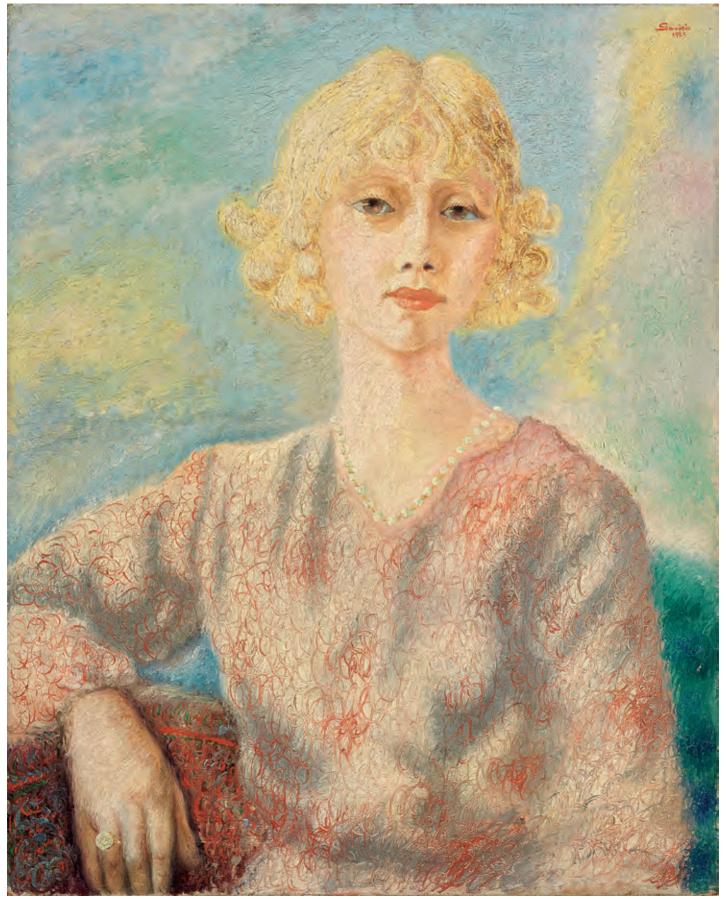
Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 88, n. 1929 61.

Stima € 130.000 / 200.000

Mademoiselle Parisis, ricordata da Maria Savinio, moglie del pittore, come "famosa soubrette parigina dell'epoca, collezionista di dipinti saviniani", è stata qui ritratta in una posa frontale di sapore quasi domestico. La materia del dipinto, un colore a pennellate corpose di spessore, plasticamente lavorate e modellate come un rilievo "stiacciato" nella scultura, è ripresa finemente a vari livelli: nella chioma bionda il giallo ocra è attenuato dal bianco, sulla veste di un colore caldo sono ricamati apostrofi in rosso a sottolineare il volume del corpo.

In genere Savinio oscilla sempre, nei suoi ritratti, tra i due poli dipinti nel suo linguaggio musicale "Espressionismo e atonalità", ma come ha scritto Michele Porzio a proposito dell'espressionismo in musica – "Savinio non colloca l'espressionismo nella sua sede canonica, cioè nell'arco cronologico compreso fra il 1910 e il 1930, ma l'erge a sintomo di una condizione psicologica perenne" (Michele Porzio, *Savinio musicista*. *Il suono metafisico*, Marsilio, 1988, p. 16).

Apparentemente legato nei ritratti a quelli disegnati da Vincenzo Gemito, Savinio in sostanza ne nega il residuo di Naturalismo ancora derivato dall'Ottocento, sebbene nel suo ritratto scritto dello scultore ne neghi la componente. Gemito chiude l'Ottocento ma nel Novecento non entra e rimane a prima delle Avanguardie storiche, Savinio si pone, in tutta la sua pittura, dopo di queste. Rispetto a ritratti più celebrativi come quello successivo di *Fraulein Lisbeth* del 1932, a quello di *Matild*e del 1931, e a quello veramente cosmogenico, *Portrait de ma mère* del 1931 che nella materia della veste richiama molto il nostro, questo ritratto di Mademoiselle Parisis appare di una sensualità segretamente coinvolgente.



Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Cavaliere, 1929

Olio su tela, cm. 92x63,6

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

Esposizioni

Filippo de Pisis, a cura di Luigi Cavallo, Biella, Galleria Mercurio, 1972, cat. p. 10, illustrato; F. de Pisis, a cura di Luigi Cavallo, Firenze, Galleria Menghelli, 1972, cat. p. n.n, illustrato a colori; 100 opere di Filippo de Pisis, Prato, Galleria Farsetti, 19 maggio - 19 giugno 1973, cat. tav. XXXII, illustrato a colori.

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 210, n. 1929 30.

Stima € 65.000 / 90.000



Filippo de Pisis a Parigi



Due dipinti di Filippo de Pisis

Giunto da poco a Parigi, nel 1925, de Pisis affitta uno studio in rue Du Dragon, presso un'abitazione privata; successivamente il pittore trasferisce il suo atelier in rue Madame e solo dopo altri spostamenti fissa, tra la fine del 1929 e l'inizio del 1930, la sua dimora-studio in rue Servandoni.

A Parigi de Pisis scopre un'umanità varia che si intreccia con gli itinerari che usualmente compie: il metrò, le vie della vecchia città, la Cour des Arts, i lungosenna.

Il pittore è attratto dal crogiuolo di tipi umani che popola la metropoli, non tradendo una certa preferenza per gli umili e i clandestini. La serie dei ritratti di questi anni preannuncia quella dei diseredati dipinta negli anni Quaranta, ma la serie parigina degli anni Venti se ne differenzia perché realizzata da un artista ancora giovane, animato da sete di esperienza e conoscenza.

Per de Pisis gli albori del soggiorno nella capitale francese sono infatti gli anni dello studio e della riflessione sulla letteratura e sull'arte antica, delle visite al Louvre e della ricerca di stampe e illustrazioni, spesso acquistate presso bancarelle di piccoli rivenditori. Non è inusuale trovare nelle opere di questi anni dei veri e propri *omaggi* agli scritti o ai dipinti antichi; *Cavaliere*, 1929, rimanda palesemente alla figura di Don Chisciotte della Mancia, la più rilevante opera letteraria di Miguel de Cervantes Saavedra, una delle più importanti nella storia della letteratura.

Il Cavaliere di de Pisis è ritratto a cavallo di un destriero, avvolto da un manto blu cobalto, calato in un paesaggio su cui si affaccia un'abitazione dal tetto rosso che contrasta con l'azzurro acceso di un lago su cui vola uno stormo di uccelli: il colore – in questa, come in altre composizioni/omaggio quale Natura morta con il quadro di El Greco, 1926 – assume un timbro tattile, a cui è sottintesa una calda sensualità controllata però dalla mente: i grigi, i blu, le varie tonalità dei gialli, dei rossi e dei bruni acquistano sostanza corporea di luce.

Certo queste sono composizioni da cui scaturisce una sorta di poesia ispirata da altre poesie o composizioni, senza però mai divenirne copia, come osserva Claudia Gian Ferarri: "Queste tele non sono mai dei *d'apres*, e neppure in effetti dagli artisti cui sono dedicate così strettamente discendono. Direi piuttosto che si potrebbero definire dei dialoghi, il prodotto di un rapporto dialettico di conoscenza che il profondo cultore de Pisis, per tutto il suo ricco e profondo periodo di creazione artistica, ha sempre costantemente coltivato e approfondito" (Claudia Gian Ferrari, De Pisis: miti e mete, catalogo della mostra, Milano, Galleria Gian Ferrari, 21 ottobre – 30 novembre 1987, p. 9).

Già dalla fine degli anni Trenta, e durante la prima metà dei Quaranta la pittura di de Pisis muta rivelando le tracce di una grande inquietudine: le composizioni si fanno più lievi ed aeree rispetto a quelle del periodo parigino e sono costruite su equilibri instabili,

come sul punto di sgretolarsi.

Natura morta a Venezia, 1943, fu eseguita nello studio di San Bastian: nella composizione delle rose recise poggiano su un tavolo alle cui spalle si intravede un gondoliere che conduce la sua imbarcazione; si tratta di una tipica composizione veneziana, non solo per il chiaro riferimento alla città lagunare, ma anche per la sua evidente levità e per la grazia vagamente malinconica che lo anima.

I fiori sono sempre stati tra i soggetti preferiti da de Pisis: dai colori sgargianti, ammucchiati in grandi vasi o abbandonati su di un piano, essi sono sempre recisi, quindi destinati a breve vita, simbolo della caducità della bellezza. I fiori sono al contempo ornamento e simbolo allegorico di aristocrazia e decadenza, sensualità e disperazione, e non è un caso che proprio a Venezia de Pisis scelga di dipingere queste rose.

La Serenissima, con le sue luci, i suoi colori, i suoi palazzi e la sua atmosfera malinconica, colpirà l'immaginario di de Pisis e rimarrà per sempre nel cuore dell'artista che scriverà: "Per qual miracolo, o magia, il gondoliere remigante a poppa della gondola, sembra acquistare statura gigantesca nel ritmo elegantissimo? Per quali leggi di clima e di suolo, pur fra mura segrete a Venezia, certe piante crescono e fioriscono rigogliose? [...] Leggi più misteriose ancora, penso siano quelle per le quali a Venezia l'architettura regna sulle vicende umane, ed è di dolce conforto. Patetiche curve di ponti, ciglia gravi di finestre marmoree, riso di colonne e di angiporti [...] Chi potrebbe pensare a Tintoretto o a Tiepolo, a Veronese o a Piazzetta, senza la luce di Venezia? Luce gloriosa e patetica, allegra e funerea" (Filippo de Pisis, in Ore veneziane, 1974).



Filippo de Pisis, Natura morta con il quadro di El Greco, 1926



603 Filippo de Pisis Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta a Venezia, 1943

Olio su tela, cm. 64x75

Firma e data in basso a destra: de Pisis / 43, sigla in basso a sinistra: S.B.

Stima € 35.000 / 55.000

Felice Casorati, La giovanetta (con libro e anemoni), 1933

La giovanetta (con libro e anemoni), 1933, fu esposta a Pittsburgh nel 1934, come testimonia una fotografia d'epoca della sala dedicata a Felice Casorati al Carnegie Institute, e presumibilmente l'opera fu presentata anche a Roma l'anno successivo, in occasione della Seconda Ouadriennale d'Arte Nazionale.

Sulle pagine del catalogo della rassegna romana Casorati scrive: "Vorrei ormai dipingere persone e cose semplicemente come le vedo e le amo: i miei sforzi di oggi sono quindi intesi a liberarmi di tutte le teoriche, le ipotesi, gli schemi, i gusti, le rivelazioni e le

Felice Casorati nello studio, fine anni Trenta

restaurazioni dei quali con generosa avidità si è avvelenata la mia giovinezza" (Felice Casorati, catalogo della Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale, Roma, 1935, p. 158).

Sono più che altro persone che abitano l'immaginario delle sette opere presenti nel Palazzo delle Esposizioni di via Nazionale: insieme a La giovanetta (con libro e anemoni), è esposto anche Venere bionda, 1934, ritenuto uno degli snodi cruciali dell'arte casoratiana: in questo, come nel nostro dipinto, è forte l'impronta francese e soprattutto, come suggerisce Albino Galvano il riferimento "ai nudi pesanti e animali dell'ultimo Renoir (un pittore che Casorati ama molto, anche se ne è agli antipodi) [...] quell'animalità è riscattata, qui, nella pur simile struttura delle figure, dell'olimpicità platonica in cui esse raggiungono un'astrazione formale [...] che si è sviluppata attraverso l'elaborazione del senso spaziale in funzione del tono" (Albino Galvano, Felice Casorati, Arte Moderna Italiana n. 5, Milano, 1940, pp. 20, 21). La giovanetta (con libro e anemoni) è uno di quei nudi che porta a compimento il ciclo iniziato con Conversazione platonica, 1925, e proseguito con Susanna, 1929, rivisitandone però lo schema fisico, qui maggiormente solido e scultoreo, che rinuncia ad ogni chiaroscuro per un volume affidato alla suggestione cromatica.

La giovanetta (con libro e anemoni) descrive una figura nuda, seduta su un tavolo ricoperto da un drappo grigio-verde su cui si posano un libro dalle pagine bianche e dalle immagini appena suggerite e degli anemoni (etimologicamente fiore del vento, per le fragili corolle variamente colorate), una mano sul viso ed un'altra sul tavolo costituiscono i vertici della linea sinuosa disegnata dalle braccia; la figura è situata in un interno costruito come una sorta di fondale in cui il tendaggio e l'apertura-finestra si intersecano come quinte astratte, delimitate da marcate linee di contorno; il nitore delle carni nude contrasta con il drappo scuro e la donna seduta assume nella sua posa inusuale un alto valore espressivo, formale ed emotivo.

Dopo l'intensissimo periodo degli anni Venti, nel decennio successivo Casorati sembra trovare una condizione esistenziale più serena che incide anche sulla sua ricerca che si sviluppa su sostanziali soluzioni di continuità rispetto al passato ma con un sempre maggiore equilibrio fra le diverse componenti del suo linguaggio al punto che "La dimensione del quotidiano, nei paesaggi di Pavarolo, nella frutta e verdure delle nature morte, nelle figure vestite o nude, è avvolta dall'incanto limpido della sua pittura, con i suoi toni rosa, grigi, azzurri, verdi, sabbia. Molte composizioni, nature morte o figure, vivono all'interno di angoli e scorci dello studio, con sullo sfondo delle quinte formate da quadri nel quadro, delineati senza più scansioni rigide ma in modo morbido con toni che si integrano a quello che si presenta come il soggetto principale del quadro" (Francesco Poli, in Felice Casorati, Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), volume primo, Torino, 1995, p. 84).

È proprio in opere quali *La giovanetta (con libro e anemoni)* che Casorati realizza una pittura all'insegna della libertà, in cui la luce è usata in modo esplicito e diretto, tanto da divenirne elemento stesso di definizione e costruzione pittorica, e questa luce gli suggerirà un campo di indagine nuovo che lo porterà ad affermare nel 1943: "Ho sempre creduto che il quadro debba generare una sua propria luce... e deve conservare questa sua luce anche se collocato in una parete quasi buia, ed anche quando venisse collocato al sole".



Parete di una sala alla 32th International Exhibition of Paintings, Pittsburgh, Carnegie Institute, 1934, dove figura esposto il lotto n. 604

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

La giovanetta (con libro e anemoni), 1933

Olio su tela tesa su tavola, cm. 91,5x70

Firma in basso a destra: Casorati. Al verso sulla tavola: etichetta con n. 2703 e timbro Galleria Gian Ferrari, Milano: etichetta Carnegie Institute, Pittsburgh.

Storia

Collezione privata, Milano; Collezione privata

Esposizioni

32th International Exhibition of Paintings, Pittsburgh, Carnegie Institute, ottobre - dicembre 1934;

Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, luglio - febbraio 1935, sala XLII, cat. p. 158, n. 23 (con titolo *Ritratto*);

Casorati. Mostra antologica, Milano, Palazzo Reale, 27 marzo - 20 maggio 1990, cat. n. 79, illustrato a colori; Casorati, Düsseldorf, Kunstmuseum, 8 luglio - 2 settembre 1990.

Bibliografia

Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, p. 343, n. 508, fig. 508; Francesco Poli, Stefania Zanarini, Giorgina Bertolino, Felice Casorati. Dipinti e disegni 1906-1961, Galleria Marescalchi, Bologna, 1998, p. 203.

Stima € 110.000 / 160.000



Felice Casorati, Susanna, (1929)



Gino Severini, Il balcone (La Fenêtre), 1930 ca.

Nel 1930 Gino Severini, nello studio di rue Marie Davy, vicino a Boulevard de Montparnasse, inizia una serie di composizioni che hanno per tema la natura morta davanti alla finestra, in cui i "gruppi di cose vicine e lontane", visioni simultanee di elementi del vivere quotidiano ed elementi antichi, realizzati dalla fine degli anni Venti, e fino a questo momento posti su sfondi di rovine romane o su pareti neutre, vengono assemblati su un balcone, lasciando intravedere, in secondo piano, le caratteristiche e suggestive architetture parigine. Il balcone (La Fenêtre), 1930 ca., una delle prime tele di questo genere, è costruita secondo un evidente impianto scenografico in cui la tenda, la finestra aperta e la ringhiera diventano vere e proprie quinte teatrali, che scandiscono il passaggio tra i vari piani e tra lo spazio interno ed esterno. La divergenza tra gli schemi prospettici, sottolineata dalla visione fortemente scorciata del tavolo, e l'accezione principalmente decorativa dell'opera, giocata su ritmi liberi e leggeri, allontanano Severini dal rigore costruttivo del decennio appena concluso. L'ispirazione classica, tipica di guesti anni, è testimoniata dalla maschera tragica e dai due piccioni posti sul piccolo proscenio, ripresi dai mosaici antichi, e dalla preziosa e brillante materia pittorica che, stesa a piccoli tocchi, imita le vibrazioni cromatiche e luminose dello smalto e del vetro delle tessere degli emblemata, opere che celebrano la silenziosa vita degli oggetti e della natura. Sulla tela gli elementi sono legati tra loro da una profonda armonia compositiva, in cui passato e presente si confondono, elementi distanti si avvicinano, e la nostalgia di un tempo ormai perduto si accosta alla vitalità del presente, creando un'atmosfera di poesia e mistero che pervade tutta la scena. La preparazione chiara, a tempera, su cui si sovrappongono oli e resine, permette di realizzare una pittura preziosa attraverso un attento studio della tecnica, svolto secondo un approccio metodologico vicino a quello dell'artigiano, derivato dalle precedenti esperienze murali.

Negli anni Venti Severini, sulla lezione dei maestri antichi, ritorna alla bella materia, approfondisce i principi tematici della sezione aurea della prospettiva, studia la tecnica pittorica e i soggetti sono descritti con realismo delle forme, un *rappel-à-l'ordre*, che nella metà del decennio, dopo l'incontro con Maritain, Severini definisce "realismo trascendentale", una "rivelazione interiore, un bisogno interno del cuore"; così in opere di stile classico si inseriscono elementi e umori del realismo magico, linearità narrativa, spazi senza tempo. Dal 1928 in poi inizia a studiare con grande passione le rovine del Foro romano, trovando nelle atmosfere dell'antichità e negli elementi archeologici infinite suggestioni e ispirazioni visive. Nel 1926 Léonce Rosenberg commissiona a Severini alcuni grandi pannelli per un complesso progetto iconografico, sul tema classico, per la propria dimora, probabilmente ideato da Waldemar George, appassionato agli «Appels d'Italie» e del «Bas Empire», che coinvolge molti altri importanti artisti, tra cui de Chirico, Savinio, de Pisis.

Nelle composizioni ideate da Severini l'antico scenario delle rovine si popola delle maschere de "la comèdie italienne", festose e malinconiche identificazioni di tipi umani, da sempre care all'artista per il loro legame con la cultura italiana. Dai fori imperiali romani alle abitazioni di Ercolano e Pompei, dall'architettura alla decorazione parietale, Severini sembra trovare nell'archeologia l'elemento naturale, il fondamento di tutta la sua pittura, da mettere a confronto con l'immaginazione per arrivare a un'arte "vera": adesso è l'antico a suggerirgli un profondo e enigmatico accento di verità. Severini, come scrive nella presentazione degli Italien de Paris alla Biennale di Venezia del 1932, non è interessato "all'idea di pittura" ma "alla pittura" e, per arrivare alla vera essenza dell'opera, pone come valore primario la "potenza creatrice e quindi la qualità dell'artista", lasciando in secondo piano le ideologie; per qualità non intende solo la capacità di "esprimere in forme e colori una sensazione" ma pone l'attenzione anche sulla percezione pittorica, sull'elevatezza spirituale, sulla vita morale e sulla cultura, aspetti fondamentali della personalità dell'artista. La pittura di Severini, caratterizzata sempre dai fondamenti di chiarezza, ordine e semplicità, nelle opere tra 1928 e il 1933 raggiunge una maggiore libertà compositiva,



Un mosaico di una villa di Pompei

cromatica e gestuale, fino ad arrivare ad un accentuato decorativismo e ad un immediato valore comunicativo. Egli mantiene "vivo l'accordo tra la freschezza dell'immagine e l'idea di un programma [...]", che consiste nel "distaccare gli oggetti dalla loro vita ambientale per portarli a vivere in un ambiente che è quello del quadro (e della sua idea pittorica), mentre la tecnica (semplice come quella del muro o del mosaico) sarà l'accordo di luce e ombra vere ma adattate alla qualità del quadro. Sempre il vero è il punto, insomma, è il punto di partenza, sempre il proprio io sensitivo è il diaframma e la camera oscura" (M. Fagiolo dell'Arco, in Gino Severini catalogo ragionato, Milano, 1988, p. 396).

Tra il 1928 e il 1933 Severini con Campigli, de Pisis, Savinio, de Chirico,



Il gruppo degli Italiens de Paris

Tozzi e Paresce, altri italiani che vivono a Parigi, formano il gruppo degli Italiens de Paris, uniti, come spiega Savinio, da una "rigorosa costruttività, non raddolcita da aurea romantica (perché il sentimento romantico nasce dal desiderio di quello che si è perduto, da questo continuo e triste gioco fra noi e il tempo) ma solo velata da un sentimento poetico al di là del tempo [...]" (A. Savinio, in *Gino Severini catalogo ragionato*, Milano, 1988, p. 395). Questi artisti, molto diversi per linguaggio e poetica, sono accomunati dal legame con la loro terra d'origine, vera fonte di ispirazione, e dalla volontà di ritrovare lo spirito della tradizione rinascimentale italiana, nonché spostare il centro dell'arte contemporanea verso Roma. Il "realismo magico mediterraneo", così è definita la pittura di questo gruppo, viene posto in contrapposizione al Surrealismo da Waldemar George, in occasione dalla prima mostra, tenutasi al Salon d'Escalier, presso la Comédie del Champs Elysées, a Parigi, nel 1928. Nel 1929 è Georges Ribemont-Dessaignes, sostenitore di de Chirico e contrario alle idee surrealiste, a presentare la seconda mostra, mentre sempre Waldemar George scrive l'introduzione per l'esposizione a Milano, presso la Galleria Milano, nel 1930, in cui parla di "arte romano-francese" che "trae la propria origine dai quadri della scuola di Parigi" e segna "la rivincita della tradizione latina". Questa pittura figurativa viene individuata dal regime come l'espressione artistica più adatta ad una propaganda della cultura italiana, tanto che Cipriano

Efisio Oppo, nel 1928, scrive a Severini per proporgli di creare un sindacato nazionale fascista degli artisti a Parigi, e Antonio Maraini, nel 1933, è interessato a farli aderire al sindacato per riuscire a valorizzare la loro opera in Italia. Le due lettere testimoniano il ruolo di spicco occupato da Severini nel gruppo degli Italiens de Paris, cui egli aderisce con forte entusiasmo, spinto dalla volontà di sviluppare un percorso unitario, condiviso con i suoi connazionali, teso a creare un dialogo culturale tra Roma e Parigi; un incontro fra tradizione italiana e influenze europee che caratterizza tutta la sua opera, dove sono continui i riferimenti alle sue origini, dalle esattezze rinascimentali alle antiche rovine, dalle maschere della comèdie italienne all'arte sacra, ripresi in chiave moderna e carichi di una nuova vitalità creativa, tipicamente parigina.



Mosaico con maschere sceniche, Roma, II secolo d.C.

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Il balcone (La Fenêtre), 1930 ca.

Olio su tela, cm. 73x92

Firma in basso a destra: G. Severini.

Storia

Collezione Crillon Gallery, Philadelphia; Collezione privata, Stati Uniti; Collezione privata

Bibliografia

Gino Severini, Processo a difesa di un pittore d'oggi, in «L'Arte», Roma, n. 5, settembre - novembre 1931, p. 495, f 3:

Germain Bazin, Gino Severini. Demission de l'abstrait, in «L'Amour de l'Art», XII, n. 1, gennaio 1931, p. 34, fig. 16; Roger Brielle, Gino Severini, in «Sud Magazine», n. 69, 1 dicembre 1931, p. 17;

Paul Fierens, Gino Severini, in «L'Urbe», Milano-Parigi, 20 ottobre 1936, tav. 9;

Lionello Venturi, Gino Severini, De Luca Editore, Roma, 1961, n. 45:

Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori - Daverio, Milano, 1988, p. 413, n. 507.

Attestato di libera circolazione richiesto.

Stima € 190.000 / 280.000



Giorgio de Chirico, Autunno, 1946



Venere Callipigia, II secolo d.C.

Nell'inverno del 1938-1939, durante una visita al Museo del Louvre, a Parigi, Isabella Far, osservando un'opera di Velázquez, afferma: "Questo non è colore prosciugato ma bella materia tinta". Sono queste parole a determinare l'inizio del periodo barocco di Giorgio de Chirico, palesando ai suoi occhi una sconvolgente rivelazione: "Capii subito che un nuovo orizzonte si apriva innanzi con nuove ed enormi possibilità" (in *De Chirico*, Milano, 2007, p. 50).

Nel 1921, nell'articolo La mania del Seicento, pubblicato in Valori Plastici, de Chirico critica l'arte di questo secolo e la moda seicentista che coinvolge pittori, collezionisti e antiquari contemporanei, una scelta di gusto basata sull'idea di porre come momento cardine della tradizione pittorica italiana il Seicento, considerato invece dall'artista il preludio "a tutta la decadenza della odierna pittura", iniziata con le opere di Caravaggio. Questa ferma posizione, definita negli anni del classicismo dechirichiano, fondato sulla ripresa dell'antico e delle opere del Rinascimento, cambia radicalmente quando, dopo il soggiorno parigino, nel 1930, de Chirico torna a Milano e trova nuova ispirazione nell'arte del passato. Adesso, oltre ai maestri rinascimentali, come Bellini, Raffaello e Tiziano, si appassiona al Barocco, al Neoclassicismo e al Romanticismo, da Rubens a Velázquez, da David a Ingres, da Delacroix a Courbet, compie un'appassionata ricerca formale che proseguirà per molti anni, prima durante il soggiorno fiorentino, tra il 1942 e il 1943, poi a Roma dal 1944. In un testo pubblicato su Scena illustrata del 1950, de Chirico immagina gli antichi maestri "riuniti in una specie di magnifico simposio, e, confabulando tra loro, narrarsi l'un l'altro le loro fatiche, per la conquista del vello d'oro della maestria...", così sulle tele del pictor optimus si alternano reinterpretazioni e sovrapposizioni d'infinite citazioni che trovano spunto nella pittura italiana, spagnola, francese, fiamminga e tedesca. De Chirico, dopo l'esperienza neoclassica, tra il 1919 e il 1922, pone ancora una volta la sua attenzione sul tema della materia pittorica, compiendo una meditata ricerca che raggiunge, a detta dello stesso artista, risultati stupefacenti. Un quadro, secondo de Chirico "per essere un'opera d'arte, deve essere molto ben dipinto e la buona qualità della pittura dipende completamente dalla qualità della materia [...]. Questa materia pittorica, che è la sostanza della pittura è composta da due elementi [...]: la materia metafisica e la materia fisica. Questi due elementi si completano reciprocamente e, quando sono d'una qualità superiore, creano il capolavoro per mezzo della loro piena armonia. [...] nella pittura antica i due elementi della materia pittorica si sono completati e si sono sviluppati parallelamente nel corso dei secoli per arrivare alla perfezione [...]" (G. de Chirico, Discorso sulla materia pittorica, in De Chirico, il Barocco, Dipinti degli anni '30-'50, 1991, p. 104). Tra i numerosi temi, come gli autoritratti in costume, cavalli e cavalieri, battaglie, scene ariostesche e mitologiche, nature

morte e paesaggi, de Chirico esegue anche soggetti allegorici, di cui *Autunno*, della prima metà degli anni Quaranta, rappresenta un pregevole esempio. La tela può essere posta in relazione ad altre due opere simili per impostazione compositiva e soggetto, indicate inizialmente con i titoli di *Cerere* e *Venere* e poi interpretate come metafore delle stagioni. In *Autunno*, la figura femminile, che ricorda la statuaria antica romana nella posa della *Venere Callipigia*, raffigurata mentre sposta le ricche vesti lasciando intravedere il proprio corpo, esemplifica la concezione neobarocca del nudo dechirichiano, principalmente inserito in contesti iconografici derivati dal poema cavalleresco o da episodi della mitologia. Ai piedi della donna, resa con forte plasticismo, che sovrasta il paesaggio dalle romantiche atmosfere, si trovano un panneggio, dei gioielli e un cesto con gli agrumi, riferimento alla stagione autunnale, una poetica *vita silente*, in cui sembra di sentire l'aria che circola tra i volumi e le forme, e gli oggetti appaiono sospesi, come se attraverso la bella materia pittorica e la maestria del gesto de Chirico riuscisse a coglierne gli aspetti più profondi. L'accostamento tra elementi di epoche diverse, la ricca materia pittorica e la luce che pervade la scena intensificando il cromatismo, pongono la figura in un'atmosfera carica di mistero, immobile e fuori dal tempo. Rappresentare la figura umana significa per de Chirico avere la possibilità di abbellire e perfezionare il nudo "tanto nella sua forma quanto nella sua espressione e circondarlo con il proprio genio, che darà all'opera d'arte la sua bellezza metafisica. [...] Egli abbellisce i corpi degli uomini e infonde loro il proprio spirito che è uno spirito superiore. Il corpo umano, perfezionato ed idealizzato nel senso più profondo di queste parole, è stato la mèta dei grandi maestri [...]" (*De Chirico, Il Barocco, dipinti degli anni '30-'50*, 1991, p. 125).







Giorgio de Chirico, L'Autunno, 1946

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Autunno, 1946

Olio su tela, cm. 205x73

Firma in basso a destra: G. de Chirico; firma al verso sulla tela: Giorgio de Chirico: dichiarazione di autenticità del notaio De Gloria, Montecatini Terme, 18 settembre 1962.

Storia

Collezione Generale Martini, Torino; Collezione privata

Esposizioni

De Chirico, il Barocco, dipinti degli anni '30-50, a cura di Luigi Cavallo e Maurizio Fagiolo dell'Arco, Farsettiarte, Focette, Cortina d'Ampezzo, Milano, luglio - settembre 1991, cat. tavv. VII, VII/a, VII/b, VII/c, illustrato a colori; Metafisico Primo II Grande, Giorgio de Chirico e qualche amico pittore, Soffici, De Pisis, Carrà, Morandi, Rosai, Bologna, Galleria d'Arte Maggiore, novembre 2004 - gennaio 2015, cat. pp. 102-103, n. 6, illustrato a colori; Giorgio de Chirico, Il labirinto dei sogni e delle idee, Aosta, Centro Saint-Bénin, 29 aprile - 30 settembre 2012, cat. p. 56, illustrato a colori.

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume secondo, opere dal 1931 al 1950, Electa Editrice, Milano, 1972, n. 150 (con misure errate); Domenico Porzio, Isabella Far de Chirico, Conoscere de Chirico, la vita e l'opera dell'inventore della pittura metafisica, A. Mondadori Editore, Milano, 1979, p. 296, n. 218.

Stima € 140.000 / 200.000



Umberto Boccioni

Reggio Calabria 1882 - Sorte (Vr) 1916

Bambina con bambola, 1907

Olio su tela, cm. 117x95

Firma e luogo in basso a destra: U. Boccioni / Venezia. Al verso sul telaio: etichetta Galleria Levi, Milano e Roma, con n. 229/P: etichetta Boccioni / a Venezia / Mostra celebrativa / col patrocinio della Regione Veneto / Galleria dello Scudo / Museo di Castelvecchio / Verona 1 dicembre 1985 - 16 febbraio 1986: etichetta Mostra Primi Espositori di Ca' Pesaro / Venezia - settembre-ottobre 1958: etichetta Civica Galleria d'Arte Moderna / Mostra Boccioni 1933 / n. 128.

Storia

Collezione Marinotti, Milano; Collezione privata

Esposizioni

Mostra d'estate in Palazzo Pesaro a Venezia, Venezia, Ca' Pesaro, 16 luglio - 20 ottobre 1910, cat. n. 17 (con titolo *Ritratto di bambina*);

Mostra retrospettiva di Boccioni, Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna, estate 1933;

Primi espositori di Ca' Pesaro 1908-1919, Venezia, Sala Napoleonica, 28 agosto - 19 ottobre 1958; Boccioni a Venezia, Verona, Museo di Castelvecchio, 1 dicembre 1985 - 31 gennaio 1986, cat. pp. 91, 167, 168, n. 43, illustrato a colori.

Bibliografia

Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, Archivi del Futurismo, volume secondo, De Luca Editore, Roma, 1962, pp. 182, 254, n. 29:

Teresa Fiori, Archivi del Divisionismo, volume secondo, saggio introduttivo di F. Bellonzi, Officina Edizioni, Roma, 1968, pp. 185, 471, n. 2248;

Gianfranco Bruno, L'opera completa di Boccioni, Rizzoli Editore, Milano, 1969, n. 18;

Guido Ballo, Boccioni, la vita e l'opera, Il Saggiatore, Milano, (I ed. 1964), 1982, n. 24;

Maurizio Calvesi, Ester Coen, Boccioni. L'opera completa, Electa Editrice, Milano, 1983, p. 213, n. 253.

Attestato di libera circolazione richiesto.

Stima € 280.000 / 400.000



Umberto Boccioni tra Roma, Parigi e Venezia



Umberto Boccioni, Io – noi, 1908, Archivio Luca Carrà

"Bisogna che mi confessi che cerco, cerco, cerco, e non trovo. Troverò? leri ero stanco della grande città, oggi la desidero ardentemente. Domani che cosa vorrò? Sento che voglio dipingere il nuovo, il frutto del nostro tempo industriale. Sono nauseato di vecchie mura e di vecchi palazzi, di vecchi motivi, di reminiscenze! Voglio avere sott'occhio la vita di oggi... Tutto il passato – meravigliosamente grande – mi opprime, io voglio del nuovo".

Queste parole di Umberto Boccioni, tratte dal suo diario personale e datate 14 marzo 1907, descrivono benissimo la violenza e la disperazione per la ricerca del "nuovo" a cui già tendeva l'artista allora venticinquenne.

Nato a Reggio Calabria, cresciuto tra Forlì, Genova e Padova, Boccioni si forma nella Roma in cui emerge la figura di Giacomo Balla, artista, ma anche maître à penser: ne frequenta lo studio e da lui apprende i primi segreti dell'Impressionismo e del Divisionismo. Dopo una parentesi di mire giornalistiche e narrative, a Roma l'artista è ormai determinato a fare il pittore; dal 1903 partecipa alle mostre della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti, che tuttavia nel 1905 accetta solo un suo ritratto, pur essendoci Balla in commissione.

La formazione romana comprende anche il mestiere di cartellonista, che egli disprezza, ma che gli permette di avere dei proventi: il centro degli anni romani è comunque Balla, da cui apprende, insieme a Gino Severini, il verbo divisionista che compone figurazioni tramite fitti tratteggi lineari di colori puri in cui l'impressione del vero viene divisa al fine di restituirne le sembianze con la luce incorporata; a Roma Boccioni conosce Segantini, ma anche la pittura secessionista tedesca che gli trasmette il gusto per il Simbolismo e l'Espressionismo, di un'idea turbata e di un segno teso e carico di pulsioni sensibili.

Balla in questi anni incoraggia Boccioni alla tecnica del pastello e all'analisi di alcuni effetti di luce, ma l'allievo propende per una pittura dal tocco più rapido e dal colore più aggressivo; pare quindi naturale che nel 1906 Boccioni decida di verificare il procedimento di Balla e le sue convinzioni personali in un'atmosfera culturalmente più aperta trasferendosi nell'aprile di quell'anno a Parigi.

Nella città francese Boccioni cerca la risposta ai suoi tanti quesiti, profilati di asprezze che influiscono sul suo umore, generati dal dissidio tra i mezzi tecnici a disposizione e un'idea di pittura nuova in grado di interpretare il presente, come la grande arte aveva fatto a suo tempo.

A Parigi studia Cézanne e le novità postimpressioniste, ma l'incontro con la metropoli francese costituisce solo la prima occasione di ripensamento: forse i temi modernistici dello spettacolo musicale e della danza e la grafica cartellonistica gli suggerirono idee squisitamente pittoriche in senso avanguardistico.

Sarà questo il pensiero principale di Boccioni durante l'anno e mezzo di esperienza parigina (che condividerà con Mario Sironi) e nei successivi soggiorni in Russia e a Padova; i suoi viaggi si rivelano essere soprattutto mentali, l'artista trova ovunque soltanto se stesso, anche l'ossessione della città e il mito della vita urbana sono dentro di lui ancor prima di essere sensazioni oggettive.

Quando Boccioni arriva a Venezia è l'aprile del 1907, è ancora lontana l'avventura del Futurismo, ma le sue riflessioni ed il suo sentire sono caratterizzati dalla costante ricerca di nuovi idiomi.

Il pittore si stabilisce al 5601 di San Salvator in calle della Fava, egli conosce già la città lagunare, probabilmente visitata in occasione delle Biennali del 1903 e 1905, frequenta la Galleria dell'Accademia, la biblioteca Querini Stampalia, legge Ruskin, Nietzsche, Croce, Machiavelli e si iscrive alla Scuola libera di nudo.

Il clima culturale di Venezia offre a Boccioni l'occasione per incontri e relazioni internazionali: le Biennali e le esposizioni ai Giardini danno al visitatore la possibilità di una diretta conoscenza dell'arte oltre confine.

Tra gli incontri di allora va ricordato quello con Emilio Piccoli, che diverrà il custode più fedele delle sue memorie e il consulente legale del gruppo futurista: conosciuto a Padova nel dicembre 1906, tra lui e Boccioni si instaura fin da subito un rapporto di amicizia, di cui nel diario si riporta: "Questa sera ho molto parlato sull'avvenire con Piccoli [...] Gli ho detto come la penso a riguardo. In fondo è quello che devo fare anch'io: studiare, studiare, studiare. Distruggere tutto per lo studio. [...] Piccoli sento che mi stima molto e ogni sua parola mi fa vergognare della mia nullità" (Umberto Boccioni, Diario, 1907).



Boccioni disegna dal vero a Parigi nel 1906



Il cortile interno di Ca' Pesaro in una foto d'epoca

Piccoli sarà un sostegno prezioso per Boccioni in quanto lo aiuterà a vendere alcuni dipinti, ricorderà il pittore sempre nel suo diario: "Ho rattoppato i miei affari, ma me li ha rattoppati Piccoli vendendomi due marine per 50 lire". Piccoli poi acquisterà la quasi totalità delle incisioni realizzate dall'artista negli anni precedenti.

A Venezia Boccioni dipinge *Bambina con bambola*, ritratto di Rosinda, sorella di Piccoli, esposto per la prima volta nel 1910 nella mostra estiva di Ca' Pesaro; a tal proposito, nel diario dell'artista, alla data 15 agosto 1907 si legge: "Lunedì parto per Milano e comincio così il mio viaggio per Pietroburgo. Ho finito il ritratto della sorellina di Piccoli. Non potevo più farci nulla. Sono abbastanza contento ma quante cose da farsi e da rifarsi. Possibile io non sia capace di superarle? Faccio dei progressi verso la serenità". Nel quadro la bimba è ritratta a gambe incrociate, seduta su di una sedia, con una bambola stretta fra le mani: il dipinto è realizzato con rapide pennellate, la luce di Venezia sfida Boccioni ad aumentare la soluzione della divisione capillare della pennellata breve, obliqua o serpeggiante, di colore puro che accumula luce tra un segno ed un altro, ma in questa nuova sfida la punteggiatura divisionista si libra di meno e il mimetismo finisce col prevalere sulla struttura spaziale-cromatica che diviene un brusio di colori puri che accentua il volume dei contrasti.

Bambina con bambola rientra in quella serie di ritratti eseguiti tra Parigi, la Russia, Padova e Venezia in cui la comprensione degli idiomi postimpressionisti convergono in una lingua comune dominata dalla pennellata veloce e sintetica, dal susseguirsi dei colori puri e materici, dal mutare dei tagli spaziali ridotti che restituiscono nell'immediatezza dello stacco il carattere del personaggio ritratto.

Queste novità si innestano su un repertorio tecnico ormai acquisito dalla lezione divisionista che tuttavia non struttura l'immagine ma vi si sovrappone come tributo di poetica e movimento ottico-luministico.

Boccioni partirà da Venezia il 19 agosto 1907 e la suggestione dell'atmosfera veneziana, ben presente in *Bambina con bambola*, lo allontanerà da Balla, verso nuove soluzioni formali, con una costruzione spaziale maggiormente studiata specialmente nel taglio prospettico, ma il distacco dalla lezione romana del maestro sarà comunque lento: "Balla è seriamente intaccato, ma sono lontano dal liberarmene interamente" (Umberto Boccioni, Diario, 1907).



Umberto Boccioni, Romanzo di una cucitrice, 1908



Giorgio de Chirico Pictor Classicus



Giorgio de Chirico, Autoritratto con la madre, 1919

"Mentre durava la mia mostra personale alla galleria di Bragaglia avevo cominciato a frequentare i musei [...]. Fu al museo di Villa Borghese, una mattina, davanti ad un quadro di Tiziano, che ebbi la rivelazione della grande pittura [...]. Capii che qualcosa di enorme avveniva in me. Fino ad allora, nei musei, in Italia, in Francia, in Germania, avevo quardato i quadri dei maestri e li avevo sempre visti così come li vedono tutti [...] come immagini dipinte [...]" e "avevo deciso di copiare al Museo di Villa Borghese un quadro di Lorenzo Lotto" (de Chirico, Memorie della mia vita, Milano, 1962, pp. 120, 121). La prima mostra personale di Giorgio de Chirico a Roma presso la Casa d'Arte Bragaglia, nel febbraio del 1919, realizzata dopo la partecipazione, nel 1918, alla Mostra d'Arte Indipendente della Galleria dell'Epoca, in cui aveva già avvertito un'accoglienza negativa delle opere metafisiche, e seguita dalla stroncatura di Roberto Longhi, segna il momento di una rilevante svolta creativa. Il ritorno al mestiere, pubblicato su Valori Plastici nel 1919. definisce teoricamente questo cambiamento, un ritorno alla figurazione, una ripresa dell'iconografia classica attraverso lo studio delle opere e delle tecniche

pittoriche dei maestri antichi. In *Autoritratto con la madre*, 1919, una delle prime opere di questa nuova fase, si possono cogliere sentimenti di profonda tristezza e malinconia, e la figura severa della madre sembra rappresentare allegoricamente l'Italia e il rifiuto dell'ambiente culturale romano verso la sua pittura (si veda in P. Baldacci, G. Ross, *De Chirico*, Venezia, 2007, pp. 28, 29). La difficoltà, come scrive l'artista in *Il meccanismo del pensiero*, 1919, di "spiegare [...] il retroscena di quest'arte metafisica che supera in potenza spirituale e in voluta costruzione pittorica quanto fu finora tentato nelle arti umane", e il generale processo di restaurazione dei valori formali, avviato nelle arti figurative europee, verso una moderna ripresa della tradizione, principalmente italiana, che sarà definito "ritorno all'ordine", spingono de Chirico verso nuove ricerche.

Nel 1920 de Chirico copia varie opere rinascimentali, come le figure femminili di Raffaello, *La gravida* e *La muta*, e il *Tondo Doni* di Michelangelo, affascinato dal misticismo delle linee e dal disegno, elementi predominanti nella sua idea di classicismo, insieme alla ripresa della figura umana, derivata dallo studio approfondito della statuaria, libera del suo aspetto naturalistico e dal legame con il tempo, per divenire segno eterno, e allo studio approfondito della tecnica dei grandi maestri, che si ritrova nei suoi quadri, come spiega nell'introduzione alla mostra, del 1921, alla Galleria Arte a Milano, in quella tendenza "alla pittura chiara e al colore trasparente, quel senso asciutto di materia pittorica, che io chiamo *olimpico* e che ebbe la sua più alta affermazione nell'opera di

Botticelli e in quella del Raffaello peruginesco". Adesso il "momento metafisico che rivela l'eternità di ogni essere e ogni cosa" viene svelato attraverso la "divina pasta degli antichi", essa diventa sede del mistero e dell'enigma, definendo così il concetto di "metafisica della materia pittorica", (si veda in P. Baldacci, G. Ross, *De Chirico*, Venezia, 2007, p. 34). È la scoperta della pittura a tempera grassa, con le sue velature, appresa a Firenze, che permette di raggiungere una concezione della materia come elemento essenziale nell'espressione dell'intuizione poetica.

Tra la fine del 1921 e il 1924, tra Roma e Firenze, prosegue il suo percorso creativo sulla base del rinnovamento appena avvenuto, adesso il neoclassicismo sembra lasciare spazio a un'atmosfera romantica, ispirata dalla storia della capitale, in cui si può cogliere una vena naturalistica e l'influenza della pittura di Böcklin. Nelle "ville romane", come sono definite le opere di questo periodo, che trovano origine nel *Ritorno del figliol prodigo*, 1919, gli archetipi della tradizione classica e rinascimentale sono inseriti in una dimensione mitica ed eroica, e l'enigma metafisico delle architetture è adesso legato alla presenza umana. Nei ritratti eseguiti dal 1920 e al 1923, nel periodo di passaggio tra neoclassico e neoromantico, de Chirico alterna ispirazioni dalla statuaria antica,



Giorgio de Chirico, copia da "La gravida" di Raffaello



Amelia Bontempelli

riferimenti ai maestri del Rinascimento e derivazioni böckliniane. Il *Ritratto della Signora Bontempelli*, scrittrice con lo pseudonimo di Diotima, opera tra le più importanti di questi anni, è dipinto nel 1922, quando de Chirico esegue le illustrazioni per *Siepe a Nord Ovest*, dell'amico Massimo Bontempelli, scrittore a marito della ritrattata. La composizione del quadro, con la figura rappresentata di tre quarti con la mano appoggiata delicatamente sul petto, che si staglia su un paesaggio in lontananza, di cui si intravede un piccolo scorcio sovrastato dal limpido cielo azzurro, pervasa da una luce chiara che esalta il prezioso e intenso cromatismo, è chiaramente derivata dalla ritrattistica cinquecentesca italiana, ma non mancano riferimenti alla pittura tedesca nei panneggi del copricapo e nella definizione del tratto.

Il colore è steso con pennellate fluide, derivate da un perfezionamento dell'impasto materico che, dopo lo studio della tecnica di Böcklin, diviene più elastico e permette una maggiore libertà gestuale. L'altissima qualità pittorica allontana la figura dal legame con il reale e la riconduce alla sua profonda essenza; carica di mistero e immersa in un'atmosfera immobile, senza tempo, essa acquisisce una potente forza plastica, suscitando un senso d'improvviso straniamento che riporta all'enigma metafisico, sottolineato dalla torre rossa sullo sfondo, elemento tipico delle piazze d'Italia.

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Donna con turbante (Ritratto della Signora Bontempelli), 1922

Olio su cartone, cm. 30x44

Firma e data al centro sul lato sinistro: G. de Chirico / pinxit / M.CM.XXII. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Ministero per i Beni Culturali e Ambientali / Soprintendenza speciale alla Galleria / Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea / Giorgio de Chirico / 11 nov. 1981 - 10 genn 1982; su una tavola di supporto: etichetta Comune di Venezia Assessorato alla Cultura / Giorgio de Chirico / nel centenario della nascita / Ala Napoleonica e Museo Correr / 30 settembre 1988 - 15 gennaio 1989 / cat. n. 031.

Storia

Collezione Mario Broglio, Milano; Collezione Fiori, Firenze; Collezione privata

Esposizioni

Giorgio de Chirico 1888-1978, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 11 novembre 1981 - 3 gennaio 1982, cat. pp. 106, 107, illustrato;

De Chirico nel centenario della nascita, Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 1 ottobre 1988 - 15 gennaio 1989, cat. p. 204, n. 31, tav. 41, illustrato a colori.

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume sesto, opere dal 1908 al 1930, Electa Editrice, Milano, 1976, n. 360;

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Giorgio de Chirico. Il tempo di "Valori plastici" 1918-1922, De Luca Editore, Roma, 1980, p. 77, n. 135;

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. 109, n. 178;

Maurizio Fagiolo dell'Arco, De Chirico, gli anni Venti, Ediz. Mazzotta, Milano, 1987, p. 70.

Attestato di libera circolazione richiesto.

Stima € 150.000 / 250.000



Immerso nella vita dell'immagine stessa Emilio Vedova dal Fronte Nuovo delle Arti al ciclo della Spagna



Emilio Vedova in una foto giovanile

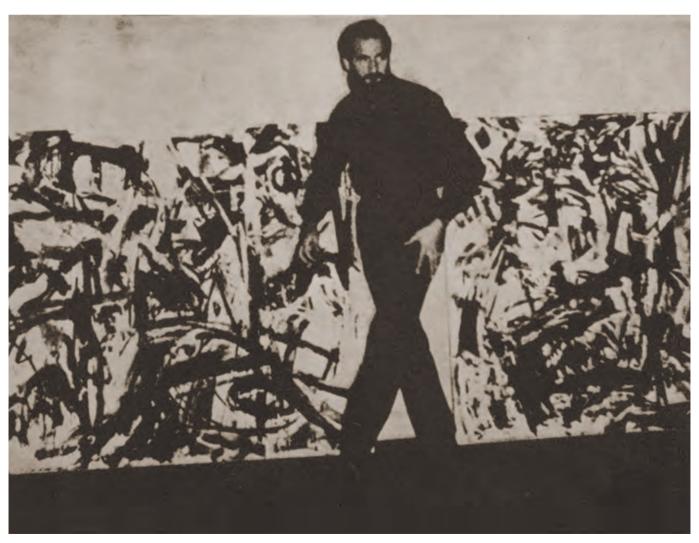
Nel Manifesto di fondazione del Fronte Nuovo delle Arti, Venezia, 1 ottobre 1946, gli artisti firmatari, personalità molto diverse tra loro per inclinazione e storia personale, pongono una comune "necessità morale": fare una pittura che racconti la vita e la storia degli uomini, perché la storia "degli uomini non può fare a meno". Tutta la pittura di Emilio Vedova sarà intrisa di questo rapporto inevitabile tra la vita e le passioni dell'uomo, il farsi della storia e le leggi della pittura, elementi che si incastrano tra loro in maniera indissolubile e inevitabile.

Nato a Venezia nel 1919 da una famiglia di artigiani, già dall'età di undici anni tenta i più svariati lavori per potersi permettere di dipingere; comincia la sua carriera dunque da autodidatta, disegnando instancabilmente le strade e i palazzi di Venezia, dove matura sempre più il fascino dell'architettura barocca e la pittura tardorinascimentale veneta, punti di riferimento mai abbandonati e imprescindibili per i suoi sviluppi successivi. Da sempre vicino, negli anni giovanili, agli ambienti antifascisti, partecipante attivo alla guerra di liberazione, appare come un passaggio naturale per il pittore aderire al *Manifesto del Realismo* (*Oltre Guernica*) prima e al Fronte Nuovo delle Arti poi, sia per il carattere di responsabilità e coscienza civile del gruppo, sia per la sua apertura verso le esperienze avanguardiste europee e il suo rifiuto dell'arte di Novecento e del ritorno all'ordine.

Uomo e donna sotto il fanale, 1946, è opera emblematica, insieme ad altre come Assalto alle prigioni, La cucitrice, Immagine del tempo (Poemetto della sera), realizzate tutte nell'anno del manifesto Oltre Guernica, di guesta tangenza fra Emilio Vedova e gli altri pittori del Fronte, uniti dall'esigenza di liberarsi dai dettami della pittura di regime e a confrontarsi con le esperienze figurative europee degli anni immediatamente precedenti, confronto che renderà sempre più evidente lo stato di arretratezza e chiusura in cui versava l'arte italiana. Il punto di partenza imprescindibile, per tutti i componenti del gruppo, è l'opera capitale di Pablo Picasso, che viene riletto da Vedova in modo istintivo ed emozionale ("Guernica riassumeva, agitava, tutti i nostri fermenti di opposizione, di resistenza [...] Per me diciottenne articolato dentro un risentimento sociale, – e nella scelta dei temi, e già nel segno, fisiologicamente contro -, l'impatto con Guernica fu una propulsione a catena", E. Vedova, intervista per la rubrica televisiva 'lo e...', Venezia 1974). In Uomo e donna sotto il fanale si ritrova la sua personalissima interpretazione del linguaggio cubista, che fonde insieme molteplici suggestioni, dalle linee di forza dinamiche futuriste, che saranno evocate sempre, anche nelle opere degli anni successivi, al linguaggio meccanicista del Cubismo sintetico di Fernand Léger. Le figure sono articolate in una sorta di reticolo meccanico, che le disumanizza e le rende simili a macchinari, elementi di un ingranaggio inquietante, marchingegni non distesi e razionali come nelle composizioni di Léger, ma inquietanti e aggressivi, nel

segno di una "geometria ossessiva", come la definisce lo stesso autore in una lettera a Nello Ponente nel 1961: "Chi dunque la vedeva nella serenità della vita risolta tutta chiara e razionale (Léger), chi come me, strumento di *paura* robot invadenti, quasi personaggi poco raccomandabili [...] Sì, non inventai con quei mezzi, castelli ottimistici – ma griglie ossessive, alzai macchine *tagliola di paura*. [...] Nel 1946 volendo *razionalizzare* e questo mi sembra importante, quei segni – per quanto ho potuto – li *disumanizzai* nel senso che una mente fredda razionale contenuta staccata faceva che li organizzassi appunto nella lucidità razionata dentro una macchina" (in *Emilio Vedova 1919-2006*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008, pp. 222, 223).

Negli anni Cinquanta, chiusa bruscamente l'avventura del Fronte Nuovo sull'onda delle feroci polemiche tra astrattismo e realismo, Vedova sviluppa la sua strada personale di uomo e di pittore con estrema coerenza verso i suoi punti di partenza: il legame indissolubile tra arte e vita, l'esigenza dell'artista di raccontare il suo tempo, e fare dunque una pittura di impegno civile, e parallelamente la scelta dell'astrattismo, ossia di un linguaggio che progressivamente si svincola del tutto dalle esigenze descrittive per approdare a una pittura fondata sulla spontaneità creativa e sulla libertà nei confronti di ogni schematismo aprioristico. Riguardo a tale scelta, e alle critiche mosse nei confronti di questo linguaggio da parte del fronte realista, Vedova scrive nel 1954 un articolo fondamentale per capire il suo modo di intendere la scelta informale: "[...] il libero linguaggio astratto è forse oggi il solo mezzo d'espressione di quei sentimenti che non possiamo comunicare altrimenti. [...] Nell'astratto, si è voluto sforzatamente vedere degli aspetti, puntando il dito sul non-sociale, sul non-umano, sull'evasione, sul gratuito, col *Je t'accuse*. Nel suo aspetto autentico, nella frattura da una limitata realtà oggettiva, per porre primari i dati delle equivalenze interiori, l'artista liberato dalla relazione pittore-oggetto, immerso nella vita dell'immagine stessa, nel perenne farsi di nuove relazioni, nuovi sentimenti, partecipa alla palpitante ripresa degli elementi universali" (*Umori di un pittore*, in *Arte figurativa e arte astratta*, Firenze 1955).



Emilio Vedova negli anni Cinquanta

609 Emilio Vedova

Venezia 1919 - 2006

Uomo e donna sotto il fanale, 1946

Olio su tela, cm. 100x3x70,5

Firma, titolo e data al verso sulla tela: Emilio - Vedova / Venezia / (Uomo e donna sotto il fanale) / 1946.

Stima € 90.000 / 150.000



Emilio Vedova, Milena Milani e Giuseppe Santomaso alla mostra Pittura francese d'oggi a Ca' Pesaro nel 1946



Emilio Vedova

Venezia 1919 - 2006

Documento V, 1958

Olio su tela, cm. 135x170

Firma, data e titolo al verso sulla tela: Emilio Vedova / Epoca 1958 / Documento - 1958 - V / Venezia; sul telaio: etichetta The Tokyo Biennale / The Mainichi Newspapers / 1961: etichetta Minneapolis Art / Institute, con n. L59.530: etichetta The North Carolina Museum of Art / Raleigh N. C. / TL.60.4.118 European Art / Today - Feb. 26 - Apr. [...] 1960.

Esposizioni

Emilio Vedova, a cura di Zdzislaw Kepinski, Poznan, Musée National, 1959, cat. p. 51, n. 26, illustrato. European Art Today, mostra itinerante negli Stati Uniti e Canada, 1959 - 1960.

Stima € 130.000 / 200.000



Emilio Vedova

Venezia 1919 - 2006

Per la Spagna n. 8, 1962

Olio su tela, cm. 145x145

Firma, titolo e data al verso sulla tela: Emilio Vedova / "Per la Spagna 1962 N. 8"; sul telaio: etichetta Marlborough Galleria d'Arte, Roma, con n. R 283.

Storia

Galleria Marlborough, Roma; Collezione privata

Esposizioni

Vedova, Baden Baden, Staatliche Kustahalle, 19 dicembre 1964 - 17 gennaio 1965, cat. n. 81.

Stima € 90.000 / 150.000



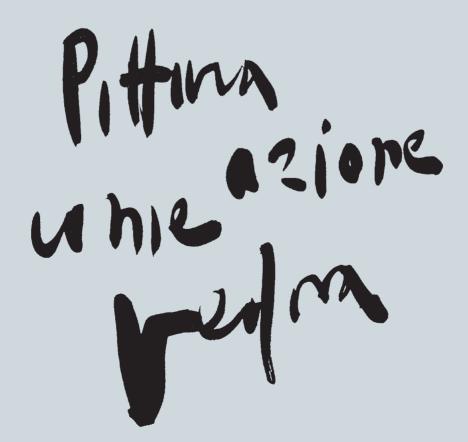
Emilio Vedova lavora al ciclo Per la Spagna, Venezia, 1962



Sul finire di questo decennio, con opere come *Documento V*, 1958, egli si porta alla ribalta internazionale (è il primo artista straniero non figurativo a esporre in Polonia, prima a Varsavia poi a Poznan, dove è presente in catalogo anche il nostro dipinto) come un protagonista dell'informale, la corrente pittorica che irrompe in Europa e negli Stati Uniti e che rivoluzionerà tutto il corso dell'arte del secondo dopoguerra. Nel 1955-56 partecipa a *Documenta I* a Kassel, e comincia il suo successo in Germania, che anno dopo anno diventerà sempre più grande; nel 1960 ottiene il Gran Premio per la pittura alla Biennale di Venezia. La pittura di Vedova in questi anni è stata definita una pittura di "compresenze", costituita da puri impulsi vitali, che lottano tra loro all'interno della tela e non si fondono in un insieme armonico e stabile, ma continuano ad agitarsi, contraddicendosi l'un l'altro, come se il segno, il colore e il gesto costituissero gli elementi di un'energia in esplosione perenne, in un confronto serrato tra razionale e irrazionale, tra caos e logica del discorso. Werner Haftmann nel 1960 descrive così opere come *Documento*: "Verso il 1953, Vedova arriva a quell'esplosivo pathos espressivo che minaccia a volte di scardinare il quadro e l'ordine formale. È un dialogo violento, una contesa tra i più forti contrasti dei mezzi espressivi. Il colore tende alla più forte tensione dinamica tra bianco e nero. Qua e là un decisissimo rosso o giallo, fortemente suggestivi nel tumultuoso alternarsi di bianco e nero..., come segni di ferita tracciati sulla tela dall'antagonismo delle forme. I contrasti nel loro urtarsi aprono spiragli, evocano turbinosi spazi: una spazialità apocalitticamente sconvolta. Sul piano appare con espressiva drammaticità la sequenza spaziale, come il colore così lo spazio assume autonoma espressività. Su questo piano, mosso di spazi e per cromatici contrasti, come sciabolate il pennello imprime le sue tracce".

Una pittura violenta e di frattura, che non cede mai alle piacevolezze dei ritmi sinuosi e degli eleganti grafismi presenti alle volte nelle opere dell'informale, ma che vuole obbedire solo alle esigenze espressive del suo autore, esigenze così vitali e impulsive che mai si risolvono dentro una sola opera, ma che si articolano, dagli anni Sessanta in poi, per cicli, e addirittura superano la sempre più insoddisfacente dimensione della tela, arrivando alle opere-oggetto, che si sviluppano nelle tre dimensioni, dei *Plurimi*, che si affacciano nella produzione del pittore a partire dal 1963-64.

Nel 1958, la vincita del primo premio alla Internazionale "Lissone" gli permette di fare insieme alla moglie Annabianca un viaggio avventuroso lungo due mesi in Spagna, dove egli, oltre a studiare dal vivo la grande pittura spagnola di Goya ed El Greco, rimane profondamente colpito dalla povertà di alcune zone e dalle difficoltà di vita della popolazione sotto la dittatura franchista; la Spagna gli appare come terra martoriata, in cui sono ancora evidenti le lacerazioni profonde lasciate dalla guerra civile. Da questo viaggio e dalla mai sopita esigenza di essere pittore civile, nascerà il celebre ciclo di litografie *Spagna oggi*, 1961, presentate da Giulio Carlo Argan, che saranno esposte moltissime volte da Vedova nel corso degli anni. Il nuovo interesse per la grafica si riflette nelle grandi tele dedicate alla Spagna, come quella presente in catalogo, dove lo spazio e le linee forza sono articolate nei soli toni del bianco e del nero, quasi a trasporre nella grande dimensione le parallele esperienze grafiche. I mezzi espressivi sono ridotti al limite, costituiti solamente da violente pennellate nere su uno sfondo bianco, e riescono, in questa povertà, a testimoniare tutta la drammaticità dell'esistenza nella Spagna franchista, in cui il pittore si immerge e che rielabora in un'immagine interiore poi restituita sulla tela, offrendoci un altro esempio di come egli, in tutta la sua opera, non riesca mai a prescindere dalla realtà che lo circonda: "Astratto? I miei agganci sprofondano nel 'reale', ma ove comincia e finisce il reale? La vita, in un continuum, da infinita e mai chiusa sperimentazione ti porta a estremi di testimonianza, in aperta articolazione" (Emilio Vedova, *Stralci da quaderni-Studio*, 1980-83).



Altre committenze

612 Mauro Reggiani

Nonantola (Mo) 1897 - Milano 1980

Composizione N. 26, 1968

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

Firma, titolo e data al verso sulla tela: Mauro Reggiani / Composizione N. 26 - 1968; sul telaio: etichetta Galleria La Polena, Genova: etichetta Studio d'Arte Condotti 85, Roma: quattro timbri A. Bertolotto, Savona.

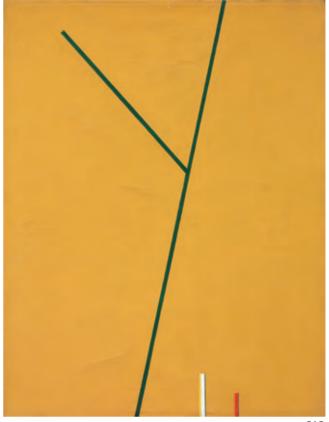
Storia

Galleria La Polena, Genova; Studio d'Arte Condotti 85, Roma; Galleria Peccolo, Livorno; Galleria Acerbi, Forte dei Marmi; Collezione Francesconi, Forte dei Marmi; Collezione privata

Bibliografia

Luciano Caramel, Reggiani. Catalogo generale delle pitture, Electa, Milano, 1990, p. 237, n. 1968 25.

Stima € 10.000 / 15.000



612

613 Mauro Reggiani

Nonantola (Mo) 1897 - Milano 1980

Composizione N. 3 in bleu, 1967

Olio su tela, cm. 65x55,6

Firma in basso a sinistra: M. Reggiani; firma, titolo e data al verso sulla tela: Mauro Reggiani / Comp. N. 3 in bleu - 1967.

Storia

Galleria La Polena, Genova; Collezione Accame, Genova; Collezione privata, Finale Ligure; Collezione privata

Esposizioni

Mauro Reggiani, a cura di Enrico Crispolti, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 15 novembre 1973 - 15 gennaio 1974, cat. p. 40, n. 89, illustrato.

Bibliografia

Alberto Sartoris, Mauro Reggiani, Arte Italiana n. 54, a cura di Giovanni Scheiwiller, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1967, n. 17;

Luciano Caramel, Reggiani. Catalogo generale delle pitture, Electa, Milano, 1990, p. 223, n. 1967 2.

Stima € 10.000 / 15.000





614 Karel Appel Amsterdam 1921 - Zurigo 2006

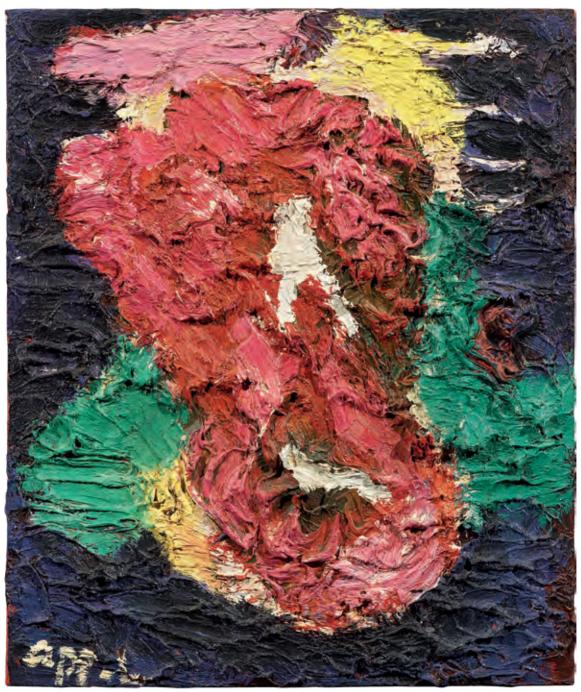
The Sublimation, 1999

Acrilico su carta applicata su tela, cm. 55x77

Firma e data in basso a destra: Appel 1999.

Certificato con foto Karel Appel Foundation, 3 giugno 2008, con n. 0816p99.

Stima € 12.000 / 20.000



615 Karel Appel Amsterdam 1921 - Zurigo 2006

Figure, 1991

Olio su tela, cm. 60x50

Firma in basso a sinistra: Appel.

Certificato con foto Karel Appel Foundation, 26 febbraio 2008, con n. 0806x91.

Stima € 20.000 / 30.000

Georges Mathieu Boulogne-sur-mer 1921 - Boulogne-Billancourt 2012

Composizione, 1960

Olio su tela, cm. 80,6x130,3

Firma e data in basso a sinistra: Mathieu / 60.

Storia

Hélios Art, Bruxelles; Collezione privata, Belgio; Collezione privata

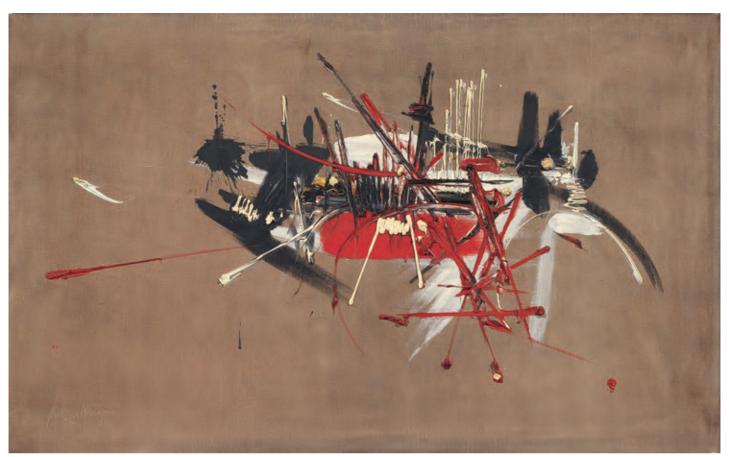
Bibliografia

François Mathey, Georges Mathieu, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1969, p. 46, n. 133.

Stima € 90.000 / 140.000



Georges Mathieu



Wifredo Lam

Sagua La Grande 1902 - Parigi 1982

Senza titolo, 1963 Olio su tela, cm. 60,5x50

Firma e data in basso a destra: Wi. Lam / 1963; firma al verso sulla tela: Wi Lam.

Storia

Collezione privata, Milano; Collezione privata

Bibliografia

Wifredo Lam. Catalogue Raisonné of the Painted Work. Volume II 1961 - 1982, Acatos, Losanna, 2002, p. 271, n. 63.18.

Stima € 70.000 / 110.000



Wifredo Lam nello studio



618 Afro

Udine 1912 - Zurigo 1976

Figura distesa, 1952

Pastelli e gouache su carta applicata su tela, cm. 39,7x65,3

Al verso sul telaio: cartiglio con dati dell'opera (opera datata 1953): etichetta Catherine Viviano Gallery, New York (opera datata 1953).

Certificato su foto Archivio Afro, Roma, 21/02/2008, con n. 53BIOI.

Bibliografia

Venezia '900: da Boccioni a Vedova, catalogo della mostra, a cura di G. Pavanello e N. Stringa, Treviso, Casa dei Carraresi, 27 ottobre 2006 - 8 aprile 2007, Marsilio Editori, Venezia, 2006, p. 199, n. 27.

Stima € 25.000 / 35.000



Afro in California nel 1958



Due opere di Osvaldo Licini



Osvaldo Licini

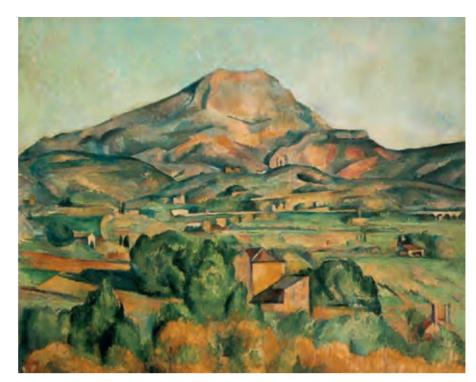
Nel 1914, Osvaldo Licini, appena diplomato all'Accademia di Belle Arti di Bologna, insieme a Mario Bacchelli, Severo Pozzati, Giacomo Vespignani e Giorgio Morandi, con i quali aveva condiviso gli anni di studio, partecipa alla cosiddetta "mostra dei secessionisti", organizzata nei sotterranei dell'Hotel Baglioni di Bologna e presenziata da Marinetti, Russolo, Boccioni e Carrà. L'entusiasmo giovanile e il carattere ribelle e anarchico spingono Licini a partecipare alle serate futuriste e alle iniziative del movimento, condividendone la prospettiva di modernità, le idee e la poetica dissacrante, tese a un profondo rinnovamento artistico e sociale. I Racconti di Bruto, scritti dall'artista nel 1913 e apprezzati da Marinetti, possono essere considerati la maggiore espressione creativa del futurismo liciniano, in cui si narrano le storie di Bruto, suo alter ego, e di Giorgio e Giacomo, i suoi compagni; racconti in cui emergono con forza, ribellione, provocazione, "nonsense" ed "erranza", e che l'autore definisce "invasati da un cinismo brutalissimo". Le poche testimonianze figurative di guesti anni sottolineano una certa distanza dal linguaggio pittorico dei futuristi e lo stesso artista, nel 1929, parla, ricordando questo periodo, di "primitivismo fantastico", quando le sue opere, che esprimono pittoricamente lo stile dei racconti, sono caratterizzate da pennellate vibranti e corpose, dai colori intensi, che ricordano la pittura di Derain, inizio secolo, suggerendo il successivo interesse per l'arte dei Primitivi, sulla lezione di Cézanne.

Nel 1916, concorde con la propaganda interventista, parte volontario per la guerra e, rientrato presto dal fronte per una grave ferita alla gamba, nel 1917 si stabilisce a Parigi, dove la famiglia vive da molti anni. In questo periodo Licini frequenta il caffè La Rotonde, dove conosce artisti, poeti e mercanti, tra cui Léopold Zborowsky, che lo introduce alla pittura di Modigliani, da cui viene "preso e vinto quasi subito" per il "fascino potente e misterioso" delle donne "estatiche, incatenate a sogni", per il colore ricco dei fondi e per le linee sapientemente modulate. Durante i numerosi soggiorni parigini compiuti da questi anni in poi, che lo vedranno impegnato in una continua attività espositiva, contemporaneamente a quella italiana, si forma la personalità di Licini, sviluppando un percorso creativo influenzato principalmente dalla pittura di Van Gogh, Dufy, Soutine ed in particolare da Matisse, di cui apprezza l'entusiasmo, la gioia di vivere, la sensualità, il lirismo e il senso pagano dell'esistenza, definendolo "uno dei pochi che hanno saputo scoprire il volto della misteriosa bellezza, che per noi pittori è tutto quello che conta".

Negli anni Venti, tornato nelle Marche, Licini si concentra sulla pittura dal vero, un "realismo" di derivazione fauve, che trova la sua massima espressione nei paesaggi. Il territorio marchigiano, con i suoi piccoli paesi, i colli, le montagne, le chiese romaniche e le povere case, diventa per l'artista oggetto di una profonda e solitaria riflessione, che lo porta progressivamente, partendo da una iniziale visione diretta della natura, attraverso la pittura en plein air, ad una interpretazione sempre più libera, trasformando lentamente il paesaggio nell'idea stessa di esso, inteso come luogo irreale dove far vivere sogni e passioni.

Nel *Paesaggio Marchigiano (Montefalcone)*, 1926, in una totale armonia compositiva, si trovano un gruppo di case affastellate su di una collina, che sembrano scivolare lungo il fianco, secondo un andamento sinuoso, che parte dalle morbide tracce sullo sfondo fino ad arrivare al primo piano. L'opera, dal brillante cromatismo, si sviluppa su vibranti linee di forza, di origine postimpressionista, che creano l'idea di orizzonte e definiscono sinteticamente gli edifici, fino ad arrivare a una fusione totale tra gli elementi, e su una

salda struttura architettonica, in cui le case, inserite nello spazio naturale, richiamano le vedute cézanniane. Come in Van Gogh, la natura sembra parlare a Licini ed egli, partendo dal reale e lasciandosi trasportare dalla forza evocativa del paesaggio, si avvia verso un'astrazione di esso, dove il segno marcato suggerisce una prospettiva infinita, distante dalle leggi della gravità, per approdare a una visione intima, poetica e mentale, che lo avvicina in un certo senso alla pittura di Morandi. La natura è per Licini un elemento fondamentale: anche quando, tra il 1930 e il 1940, si definisce "astratto al 100 per 100", nelle opere si può leggere un doppio registro astrattofigurativo, affine alla ricerca di Klee, in cui non mancano profondità tonali e gestualità del segno. Dal 1941 al 1956 l'artista si apre sempre più alle leggi della fantasia, creando immagini legate a una visione cosmica della natura, dove frammenti del reale diventano presenze



Paul Cézanne, Da Sud-ovest, 1885-87

celesti che solcano il cielo azzurro insieme a forme bizzarre. Le sublimate visioni, dall'accezione lirica, testimoniano la ricerca della verità attraverso l'arte, che rimanda continuamente alla contemplazione dell'immensità e alla riflessione sull'essenza dell'uomo e sul mistero dell'esistenza. I personaggi che svolazzano in cieli assurdi, come gli olandesi volanti, le amalassunte e gli angeli ribelli, i fiori fantastici e i missili lunari, sono elementi simbolici che traducono figurativamente il mondo irreale, al di là delle apparenze, mentre le linee, quizzanti e vitali, diventano strumenti per esprimere la libertà spirituale e l'impeto poetico dell'artista.

Nella tela *Amalassunta*, del 1954 ca., in un paesaggio dal blu intenso, in cui sono ben definite le linee dell'orizzonte e del mare, si ritrovano molti degli elementi tipici di questi anni, come quello a moduli triangolari che attraversa obliquamente lo sfondo e il volto a forma radiante con i numeri "213" e la lettera "q" e la lettera minuscola "a" al centro sul cielo, che sembrano essere le formule che servono a Licini per "recuperare il segreto primitivo del nostro significato nel cosmo [...] Solo allora potrò mostrarti le mie prede: i segni rari che non hanno nome; alfabeti e scritture enigmatiche; rappresentazioni totemiche" (Poesia di Licini, 1955, in Osvaldo Licini, dipinti e disegni, Milano, 1988,

pp. 16-17).

Il percorso creativo di Licini è caratterizzato da rigore e coerenza assoluti, che gli permettono di avere una profonda libertà spirituale e di rimanere lontano dalle regole e dalle poetiche dei movimenti pittorici, anche quando si avvicina al futurismo, ed è proprio nell'isolamento che esprime la sua massima creatività. Nell'osservazione delle opere non possiamo non tenere conto dell'importanza della poesia per Licini, in quanto la lettura appassionata di molti scrittori, come Mallarmé, Valéry, Leutréamont e principalmente Leopardi e Campana, ha contribuito a formare un profondo spirito poetico, che si traduce sulle tele attraverso atmosfere sognanti, che toccano intimamente lo spettatore.



Osvaldo Licini al lavoro

⁶¹⁹ Osvaldo Licini

Monte Vidon Corrado (Ap) 1894 - 1958

Paese marchigiano (Montefalcone), 1926

Olio su tela, cm. 63,4x81,7

Firma al verso sul telaio: O. Licini: etichetta Città di Acqui Terme / Azienda Autonoma di Cura e Soggiorno / Osvaldo Licini / Acqui Terme - 27 luglio - 8 settembre 1985 - Palazzo "Liceo Saracco": etichetta Galleria Civica d'Arte Moderna - Torino / Mostra - Osvaldo Licini: etichetta Assessorato alle Istituzioni Culturali / Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche / Mostra di Osvaldo Licini / 2 febbraio - 9 marzo 1969, con n. 21 bis: etichetta XXVII Biennale Internazionale d'[Arte] / di Venezia - 1954, con. n. 818.

Storia

Collezione Luigi Carluccio, Torino; Collezione privata

Esposizioni

Osvaldo Licini, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 23 ottobre 1968 - 6 gennaio 1969, cat. p. 43, n. 21 bis; Mostra di Osvaldo Licini, Bologna, Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche, 2 febbraio - 9 marzo 1969, cat. n. 21 bis;

Osvaldo Licini, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 27 luglio - 8 settembre 1985, cat. pp. 20, 109, n. 3, illustrato; Paesaggio tra metafisica e sogno, Bologna, Di Paolo Arte, 2006, cat. p. n.n., illustrato a colori.

Stima € 80.000 / 120.000



André Derain, Paesaggio a Cadaquest, 1913



620 Osvaldo Licini

Monte Vidon Corrado (Ap) 1894 - 1958 **Amalassunta, 1954 ca.** Olio su tela, cm. 17x27

Al verso sulla tela: scritta con dati dell'opera.

Certificato con foto di Flaminio Gualdoni, Milano, 4 ottobre 2010.

Stima € 25.000 / 35.000



Jean Paul Riopelle

Montreal 1923 - 2002

Flutaie, 1966

Olio su tela, cm. 162x129,5

Firma e data in basso a destra: Riopelle / 66; al verso sul telaio firma, data e titolo: Riopelle / 66 / "Flutaie": etichetta Pierre Matisse Gall[ery], New York: etichetta Didier Imbert Fine Art / Paris / Riopelle / "Les Années 60" / 18 mai - 13 juillet 1994, con n. 25: etichetta Andeé Chenue, Paris, con indicazione Retour Exposition "Riopelle" Acquavella Gallery.

Bibliografia

Georges Mathieu, Mattia Moreni, Jean Paul Riopelle "Veemenze confrontate", a cura di Flaminio Gualdoni, Milano, Galleria Morone, 2009, pp. 34, 35.

Stima € 190.000 / 290.000



Jean Paul Riopelle

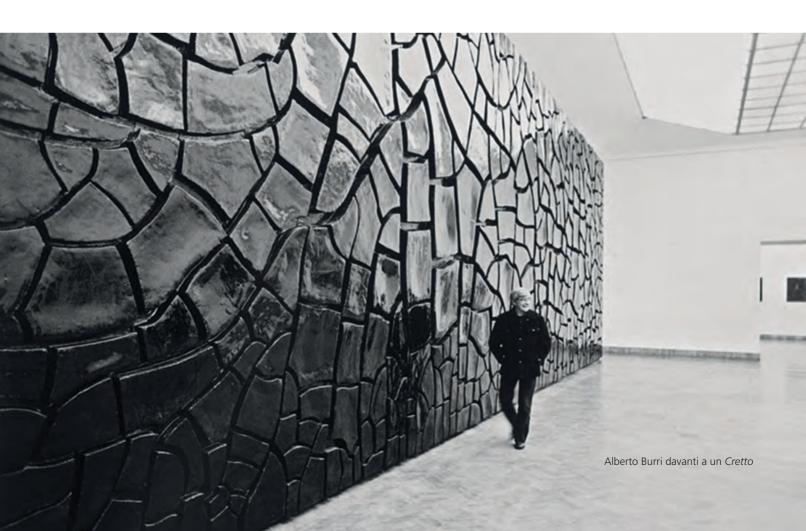


Alberto Burri, Cretti

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

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

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





Il Cretto di Gibellina, 1984-89

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

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

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

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

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

Alberto Burri

Città di Castello (Pg) 1915 - Nizza 1995

Cretto bianco, (1974)

Caolino e vinavil su tavola, cm. 42x85

(Bozzetto preparatorio di Alberto Burri)

Storia

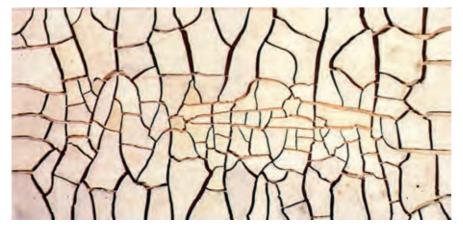
Collezione Massimo Baldelli, Citerna; Collezione privata

Opera inventariata presso la Fondazione Palazzo Albizzini - Collezione Burri, Città di Castello, prot. n. 452-96.

Esposizioni

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

Stima € 350.000 / 500.000



Alberto Burri, Cretto bianco (bozzetto), 1974, cm. 42x85, altra versione del presente lotto



INDICE

Afro 618 Appel K. 614, 615

Balla G. 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546 Boccioni U. 538, 539, 607 Burri A. 622

Campigli M. 581 Cantatore D. 506 Carena F. 510, 576, 577 Casorati F. 604 Cassinari B. 568 Chagall M. 572 Chessa G. 503, 509

De Chirico G. 514, 587, 591, 594, 595, 606, 608 De Pisis F. 552, 553, 557, 560, 578, 586, 592, 593, 597, 602, 603

Fillia 549 Fiume S. 508

Gentilini F. 565, 567, 569 Guidi V. 555, 556, 575, 585 Guttuso R. 561, 562, 563, 564

Lam W. 617 Licini O. 619, 620

Mafai M. 501 Marussig P. 550 Mathieu G. 616 Modigliani A. 573, 574 Morandi G. 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536 Morlotti E. 566 Music A. 570

Paresce R. 558, 559 Picasso P. 571

Reggiani M. 612, 613 Riopelle J. 621 Rosai O. 511, 554, 582, 590 Rossi G. 579, 580

Sassu A. 505 Savinio A. 589, 598, 599, 600, 601 Semeghini P. 502 Severini G. 605 Sironi M. 513, 547, 588, 596 Soffici A. 548

Tamburi O. 507 Tosi A. 512 Tozzi M. 551

Vedova E. 609, 610, 611 Vespignani R. 504 Viani L. 537, 583, 584

APPARATI A CURA DI:

Marco Fagioli

Le incisioni di Giorgio Morandi: una lunga passione, lotti nn. 515-536

Pablo Picasso, *Tête de faune barbu*, 1946, lotto n. 571

L'attente: il mondo incantato di Marc Chagall, lotto n. 572

Il Jean Cocteau di Modigliani, lotto n. 573

Amedeo Modigliani, Portrait d'une femme orientale, lotto n. 574

Alberto Savinio: l'Argonauta dubbioso, introduzione ai lotti nn. 598-601

Alberto Savinio, Luigi XVI, (1931-32), lotto n. 598

Alberto Savinio, Monumento ai giocattoli, 1930, lotto n. 599

Alberto Savinio, Les Dioscures, 1929, lotto n. 600

Alberto Savinio, Ritratto di Mademoiselle Parisis, 1929, lotto n. 601

Elena Gigli

Giacomo Balla: 1915 – 1925. La variabilità dei quadri sarà straordinaria, lotti nn. 541-546

Elisa Morello

Gino Severini, *Il balcone* (*La Fenêtre*), 1930 ca., lotto n. 605 Giorgio de Chirico, *Autunno*, 1946, lotto n. 606 *Giorgio de Chirico Pictor Classicus*, lotto n. 608 Due opere di Osvaldo Licini, lotti nn. 619, 620 Alberto Burri, *Cretti*, lotto n. 622

Silvia Petrioli

Due opere di Lorenzo Viani, lotti nn. 583, 584 Due dipinti di Filippo de Pisis, lotti nn. 602, 603 Felice Casorati, La giovanetta (con libro e anemoni), lotto n. 604 Umberto Boccioni tra Roma, Parigi e Venezia, lotto n. 607

Chiara Stefani

Guttuso a Velate, lotti nn. 561-563 I Paesaggi di Gino Rossi, lotti nn. 579, 580 Mario Sironi, Nudo, (1926-33), lotto n. 596

Immerso nella vita dell'immagine stessa. Emilio Vedova dal Fronte Nuovo delle Arti al ciclo della Spagna, lotti nn. 609-611

la possibilità di partecipare all'asta inviando questa scheda compilata alla nostra Sede.

ha

Chi non può essere presente in sala l

Farsetti arte

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

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

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

lo sottoscritto		C.F	
abitante a		Prov	
Via		Cap	
Tel	Fax		
E-mail			
Recapito telefonico durante l'asta (solo per o	fferte tele	foniche):	
Con la presente intendo partecipare alle vostre aste accettare le condizioni di vendita riportate nel catalogo presente modulo, intendo concorrere fino ad un import	di quest'a	sta, che ho ricevuto e riportata a tergo de	
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'emissio bligatoria se non è richiesta espressamente dal cliente non c			
FIDA 4 A			

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

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

- 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 e "condizioni di vendita" riportate nel catalogo. Ciascuna offerta s'intenderà Novembrativa del 10% rispetto a quella precedente, tuttavia il Direttore delle vendite o Banditore potrà accettare anche offerte con un aumento minore.
- Gli oggetti saranno aggiudicati dal Direttore della vendita o banditore al migliore offerente, salvi i limiti di riserva di cui al successivo punto 12. Qualora dovessero sorgere contestazioni su chi abbia diritto all'aggiudicazione, il banditore è facoltizzato a riaprire l'incanto sulla base dell'ultima offerta che ha determinato l'insorgere della contestazione, salvo le diverse, ed insindacabili, determinazioni del Direttore delle vendite. È facoltà del Direttore della vendita di accettare offerte trasmesse per telefono o con altro mezzo. Queste offerte, se ritenute accettabili, verranno di volta in volta rese note in sala. In caso di parità prevarrà l'offerta effettuata dalla persona presente in sala; nel caso che giungessero, per telefono o con altro mezzo, più offerte di pari importo per uno stesso lotto, verrà preferita quella pervenuta per prima, secondo quanto verrà insindacabilmente accertato dal Direttore della vendita. Le offerte telefoniche saranno accettate solo per i lotti con un prezzo di stima iniziale superiore a 500 €. La Farsettiarte non potrà essere ritenuta in alcun modo responsabile per il mancato riscontro di offerte scritte e telefoniche, o per errori e omissioni relativamente alle stesse non imputabili a sua negligenza. La Farsettiarte declina ogni responsabilità in caso di mancato contatto telefonico con il potenziale acquirente.
- 3) Il Direttore della vendita potrà variare l'ordine previsto nel catalogo ed avrà facoltà di riunire in lotti più oggetti o di dividerli anche se nel catalogo sono stati presentati in lotti unici. La Farsettiarte si riserva il diritto di non consentire l'ingresso nei locali di svolgimento dell'asta e la partecipazione all'asta stessa a persone rivelatesi non idonee alla partecipazione all'asta.
- 4) Prima che inizi ogni tornata d'asta, tutti coloro che vorranno partecipare saranno tenuti, ai fini della validità di un'eventuale aggiudicazione, a compilare una scheda di partecipazione inserendo i propri dati personali, le referenze bancarie, e la sottoscizione, per approvazione, ai sensi degli artt. 1341 e 1342 C.c., di speciali clausole delle condizioni di vendita, in modo che gli stessi mediante l'assegnazione di un numero di riferimento, possano effettuare le offerte validamente.
- 5) La Casa d'Aste si riserva il diritto di non accettare le offerte effettuate da acquirenti non conosciuti, a meno che questi non abbiano rilasciato un deposito od una garanzia, preventivamente giudicata valida dalla Mandataria, ad intera copertura del valore dei lotti desiderati. L'Aggiudicatario, al momento di provvedere a redigere la scheda per l'ottenimento del numero di partecipazione, dovrà fornire alla Casa d'Aste referenze bancarie esaustive e comunque controllabili; nel caso in cui vi sia incompletezza o non rispondenza dei dati indicati o inadeguatezza delle coordinate bancarie, salvo tempestiva correzione dell'aggiudicatario, la Mandataria si riserva il diritto di annullare il contratto di vendita del lotto aggiudicato e di richiedere a ristoro dei danni subiti.
- 6) La Farsettiarte potrà consentire che l'aggiudicatario versi solamente una caparra, pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, oltre ai diritti, al compenso ed a quant'altro. Gli oggetti venduti dovranno essere ritirati non oltre 48 ore dalla aggiudicazione; il pagamento di quanto dovuto, ove non sia già stato eseguito, dovrà, comunque, intervenire entro questo termine. La Farsettiarte è autorizzata a non consegnare quanto aggiudicato se prima non si è provveduto al pagamento del prezzo e di ogni altro diritto o costo. Qualora l'aggiudicatario non provvederà varrà quanto previsto ai punti 7-9.
- In caso di inadempienza l'aggiudicatario sarà comunque tenuto a corrispondere alla casa d'asta una penale pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, salvo il Novembrer danno.

Nella ipotesi di inadempienza la casa d'asta è facoltizzata:

- a recedere dalla vendita trattenendo la somma ricevuta a titolo di caparra;
- a ritenere risolto il contratto, trattenendo a titolo di penale quanto versato per caparra, salvo il Novembrer danno.

La casa d'asta è comunque facoltizzata a chiedere l'adempimento.

3) L'acquirente corrisponderà oltre al prezzo di aggiudicazione i seguenti diritti d'asta:

1	scaglione da € 0.00 a € 80.000,00	25,50 %
	scaglione da € 80.001,00 a € 200.000,00	23,00 %
	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 %

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

- il ritiro dell'aggiudicatario ed anche nel caso in cui non si sia provveduto alla assicurazione.
- 10) La consegna all'aggiudicatario avverrà presso la sede della Farsettiarte, o nel diverso luogo dove è avvenuta l'aggiudicazione a scelta della Farsettiarte, sempre a cura ed a spese dell'aggiudicatario.
- 11) Al fine di consentire la visione e l'esame delle opere oggetto di vendita, queste verranno esposte prima dell'asta. Chiunque sia interessato potrà così prendere piena, completa ed attenta visione delle loro caratteristiche, del loro stato di conservazione, delle effettive dimensioni, della loro qualità. Conseguentemente l'aggiudicatario non potrà contestare eventuali errori od inesattezze nelle indicazioni contenute nel catalogo d'asta o nelle note illustrative, o eventuali difformità fra l'immagine fotografica e quanto oggetto di esposizione e di vendita, e, quindi, la non corrispondenza (anche se relativa all'anno di esecuzione, ai riferimenti ad eventuali pubblicazioni dell'opera, alla tecnica di esecuzione ed al materiale su cui, o con cui, è realizzata) fra le caratteristiche indicate nel catalogo e quelle effettive dell'oggetto aggiudicato. I lotti posti in asta dalla Farsettiarte per la vendita vengono venduti nelle condizioni e nello stato di conservazione in cui si trovano; i riferimenti contenuti nelle descrizioni in catalogo non sono peraltro impegnativi o esaustivi; rapporti scritti (condition reports) sullo stato dei lotti sono disponibili su richiesta del cliente e in tal caso integreranno le descrizioni contenute nel catalogo. Qualsiasi descrizione fatta dalla Farsettiarte è effettuata in buona fede e costituisce mera opinione; pertanto tali descrizioni non possono considerarsi impegnative per la casa d'aste ed esaustive. La Farsettiarte invita i partecipanti all'asta a visionare personalmente ciascun lotto e a richiedere un'apposita perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionale prima di presentare un'offerta di acquisto. Verranno forniti condition reports entro e non oltre due giorni precedenti la data dell'asta in oggetto ed assolutamente non dopo di essa.
- 12) La Farsettiarte agisce in qualità di mandataria di coloro che le hanno commissionato la vendita degli oggetti offerti in asta; pertanto è tenuta a rispettare i limiti di riserva imposti dai mandanti anche se non noti ai partecipanti all'asta e non potranno farle carico obblighi ulteriori e diversi da quelli connessi al mandato; ogni responsabilità ex artt. 1476 ss cod. civ. rimane in capo al proprietario-committente.
- 13) Le opere descritte nel presente catalogo sono esattamente attribuite entro i limiti indicati nelle singole schede. Le attribuzioni relative a oggetti e opere di antiquariato e del XIX secolo riflettono solo l'opinione della Farsettiarte e non possono assumere valore peritale. Ogni contestazione al riguardo dovrà pervenire entro il termine essenziale e perentorio di 8 giorni dall'aggiudicazione, corredata dal parere di un esperto, accettato dalla Farsettiarte. Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità della Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, la Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.
- 14) Né la Farsettiarte, né, per essa, i suoi dipendenti o addetti o collaboratori, sono responsabili per errori nella descrizione delle opere, né della genuinità o autenticità delle stesse, tenendo presente che essa esprime meri pareri in buona fede e in conformità agli standard di diligenza ragionevolmente attesi da una casa d'aste. Non viene fornita, pertanto al compratore-aggiudicatario, relativamente ai vizi sopramenzionati, alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Le opere sono vendute con le autentiche dei soggetti accreditati al momento dell'acquisto. La Casa d'aste, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verifichino cambiamenti nei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere.
 - Qualunque contestazione, richiesta danni o azione per inadempienza del contratto di vendita per difetto o non autenticità dell'opera dovrà essere esercitata, a pena di decadenza, entro cinque anni dalla data di vendita, con la restituzione dell'opera accompagnata da una dichiarazione di un esperto attestante il difetto riscontrato.
- 15) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma della L. 1039, l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia.
- 16) Le etichettature, i contrassegni e i bolli presenti sulle opere attestanti la proprietà e gli eventuali passaggi di proprietà delle opere vengono garantiti dalla Farsettiarte come esistenti solamente fino al momento del ritiro dell'opera da parte dell'aggiudicatario.
- 17) Le opere in temporanea importazione provenienti da paesi extracomunitari segnalate in catalogo, sono soggette al pagamento dell'IVA sull'intero valore (prezzo di aggiudicazione + diritti della Casa) qualora vengano poi definitivamente importate.
- 18) Tutti coloro che concorrono alla vendita accettano senz'altro il presente regolamento; se si renderanno aggiudicatari di un qualsiasi oggetto, assumeranno giuridicamente le responsabilità derivanti dall'avvenuto acquisto. Per qualunque contestazione è espressamente stabilita la competenza del Foro di Prato.
- Diritto di seguito. Gli obblighi previsti dal D.lgs. 118 del 13/02/06 in attuazione della Direttiva 2001/84/CE saranno assolti da Farsettiarte.



ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

BLINDARTE CASA D'ASTE

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

ASTE BOLAFFI - ARCHAION

via Cavour 17/F – 10123 Torino - tel. 011 5576300 - fax 011 5620456 www.bolaffi.it - aste@bolaffi.it

CAMBI CASA D'ASTE

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

CAPITOLIUM ART

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

EURANTICO

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

FARSETTIARTE

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

FIDESARTE ITALIA S.r.l.

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

INTERNATIONAL ART SALE S.r.l.

Via G. Puccini 3 – 20121 Milano - tel. 02 40042385 – fax 02 36748551 www.internationalartsale.it - info@internationalartsale.it

MAISON BIBELOT CASA D'ASTE

corso Italia 6 – 50123 Firenze - tel. 055 295089 - fax 055 295139 www.maisonbibelot.com - segreteria@maisonbibelot.com

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

GALLERIA PACE

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

PANDOLFINI CASA D'ASTE

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

POLESCHI CASA D'ASTE

Foro Buonaparte 68 – 20121 Milano - tel. 02 89459708 – fax 02 86913367 www.poleschicasadaste.com - info@poleschicasadaste.com

PORRO & C. ART CONSULTING

Via Olona 2 – 20123 Milano - tel. 02 72094708 - fax 02 862440 www.porroartconsulting.it - info@porroartconsulting.it

SANT'AGOSTINO

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

VON MORENBERG CASA D'ASTE

Via San Marco 3 – 38122 Trento - tel. 0461 263555 - fax 0461 263532 www.vonmorenberg.com - info@vonmorenberg.com



A.N.C.A. Associazione Nazionale delle Case d'Aste



REGOLAMENTO

Articolo 1

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

Articolo 2

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

Articolo 3

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

Articolo 4

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

Articolo 5

I soci si impegnano a comunicare ai possibili acquirenti tutte le informazioni necessarie per meglio giudicare e valutare il loro eventuale acquisto e si impegnano a fornire loro tutta l'assistenza possibile dopo l'acquisto.

I soci rilasciano, a richiesta dell'acquirente, un certificato su fotografia dei lotti acquistati.

I soci si impegnano affinché i dati contenuti nella fattura corrispondano esattamente a quanto indicato nel catalogo di vendita, salvo correggere gli eventuali refusi o errori del catalogo stesso. I soci si impegnano a rendere pubblici i listini delle aggiudicazioni.

Articolo 6

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

Articolo 7

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

Articolo 8

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



NOTIZIE UTILI

NOTIZIE UTILI

MOSTRE EVENTI

TON 2015

PRATO

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

Fino al 10 Gennaio 2016 SYNCHRONICITY Contemporanei, da Lippi a Warhol Palazzo Pretorio

FIRENZE

Fino al 10 Gennaio 2016 OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM: TITIAN TO CANALETTO Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

Fino al 31 Gennaio 2016 NELLA LINGUA DELL'ALTRO GIUSEPPE CASTIGLIONE Cenacolo di Santa Croce Fino al 10 Gennaio 2016 ROMA, MUSEI CAPITOLINI: RAFFAELLO, PARMIGIANINO, BAROCCI Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

Fino al 24 Gennaio 2016 BELLEZZA DIVINA tra Van Gogh Chagall e Fontana Palazzo Strozzi

Fino al 15 Febbraio 2016 IL PRINCIPE DEI SOGNI Giuseppe negli arazzi medicei di Pontormo e Bronzino Palazzo Vecchio, Sala dei Duecento

Fino al 17 Maggio 2016 IL RIGORE E LA GRAZIA Giardino di Boboli, Galleria del Costume, Museo degli Argenti

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

GOLF

PRATO

ALBERGHI

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

FIRENZE

Excelsior Tel. 055 264201 Helvetia & Bristol Tel. 055 287814 Four Seasons Tel. 055 26261 Baglioni Tel. 055 23580 Bernini Palace Hotel Tel. 055 288621 Croce di Malta Tel. 055 218351 Cavour Tel. 055 282461 Villa il Poggiale Tel. 055 828311





NOTIZIE UTILI

RISTORANTI

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

DINTORNI DI PRATO Logli Tel. 0574 23010 La Fontana Tel. 0574 27282 Da Delfina Tel. 055 8718074 FIRENZE
Trattoria Baldini
Tel. 055 287663
Cibreo
Tel. 055 2341100
Enoteca Pinchiorri
Tel. 055 242757
Il Latini
Tel. 055 210916
Buca Mario
Tel. 055 214179
Harry's Bar
Tel. 055 2396700

DINTORNI DI FIRENZE Trattoria da Bibe Tel. 055 2049085 Trattoria Omero Tel. 055 220053

TRENITALIA TRENI

Informazioni Viaggiatori 892021

FIRENZE - ROMA / ROMA - FIRENZE

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

FIRENZE - MILANO / MILANO - FIRENZE

FIRENZE SMN	MILANO	MILANO	FIRENZE SMN
6,53	8,45	7,15	8,55
8,00	9,40	8,15	9,55
9,00	10,40	9,15	10,55
10,00	11,40	10,15	11,55
12,00	13,40	12,15	13,55
14,00	15,40	14,15	15,55
15,00	16,40	15,15	16,55
16,00	17,40	16,15	17,55
17,00	18,43	17,15	18,55
19,00	20,40	18,15	19,55

ITALO TRENI

Informazioni Viaggiatori 060708

FIRENZE - ROMA / ROMA - FIRENZE

FIRENZE SMN	DOMA TID	DOMA TIP	FIRENZE SMN
LIVENTE SIMIN	NOWA HE	: NOIVIA I ID	FINEINZE SIVIN
8,33	9,53	7,55	9,17
10,33	11,53	9,55	11,17
15,08	16,30	15,55	17,17
16,33	17,53	16,55	18,17

FIRENZE - MILANO / MILANO - FIRENZE

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

AEREI

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

Informazioni Voli Nazionali ed Internazionali

> 055 3061300 055 3061700

Frequenza: (1234567)= Tu<u>tti i giorni.</u>

> l'orario dei voli può subire variazioni

DA FIRENZE ANDATA RITORNO

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

AUTONOLEGGI

PRATO AVIS Tel. 0574 596619

HERTZ Tel. 0574 527774 Europcar Tel. 055 318609 AVIS Tel. 055 2398826 - 367898 HERTZ Tel. 055 2398205 MAGGIORE Tel. 055 311256

FIRENZE

AUTOLINEE

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

TAXI

PRATO Radio Taxi Tel.0574 5656 FIRENZE Radio Taxi Tel.055 4798 - 4242 - 4390



LEMPERTZ

1845

27 novembre Asta di Arte moderna

27 novembre Asta di Fotografia

28 novembre Asta di Arte contemporanea



Kees van Dongen. Femme nue au lierre. Ca. 1908-1910. Piastrelle in ceramica, 54,5 x 45,5 cm Expertise Jacques Chalom des Cordes, Istituto Wildenstein, Parigi. Asta 27 novembre

Annotazioni

Annotazioni





