

Farsettiarte

CASA D'ASTE DAL 1955

ARTE MODERNA

Prato, 28 Maggio 2016





In copertina:
Lucio Fontana, lotto n. 581







Morandi 950



**ASTA DI OPERE D'ARTE MODERNA
PROVENIENTI DA RACCOLTE PRIVATE**

INFORMAZIONI PER I PARTECIPANTI

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

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

Tali documenti dovranno essere accompagnati dai seguenti dati bancari:

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

Per assistenza si prega di contattare:

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

OPERAZIONI DI REGISTRAZIONE E PARTECIPAZIONE ALL'ASTA

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

ACQUISIZIONE DI OGGETTI E DIPINTI PER LE ASTE

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

ANTICIPI SU MANDATI

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

ACQUISTI E STIME

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

ASTA

PRATO

Sabato 28 Maggio 2016

ore 16,00

ESPOSIZIONE

MILANO

dal 12 al 18 Maggio 2016

Sintesi delle opere in vendita

Esposte in contemporanea:

Casa del Manzoni - via Morone, 1

Farsettiarte - Portichetto di via Manzoni

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

Ultimo giorno di esposizione

Mercoledì 18 Maggio 2016, fino alle ore 17,00

PRATO

dal 21 Maggio al 28 Maggio 2016

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

Ultimo giorno di esposizione

Sabato 28 Maggio 2016, ore 13,00

Farsetti**arte**

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

info@farsettiarte.it www.farsettiarte.it

CONDIZIONI DI VENDITA

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

I	scaglione da € 0.00 a € 80.000,00	25,50 %
II	scaglione da € 80.001,00 a € 200.000,00	23,00 %
III	scaglione da € 200.001,00 a € 350.000,00	21,00 %
IV	scaglione da € 350.001,00 a € 500.000,00	20,50 %
V	scaglione da € 500.001,00 e oltre	20,00 %
- 9) Qualora per una ragione qualsiasi l'acquirente non provveda a ritirare gli oggetti acquistati e pagati entro il termine indicato dall'Art. 6, sarà tenuto a corrispondere alla casa d'asta un diritto per la custodia e l'assicurazione, proporzionato al valore dell'oggetto. Tuttavia in caso di deperimento, danneggiamento o sottrazione del bene aggiudicato, che non sia stato ritirato nel termine di cui all'Art. 6, la Farsettiarte è esonerata da ogni responsabilità, anche ove non sia intervenuta la costituzione in mora per il ritiro dell'aggiudicatario ed anche nel caso in cui non si sia provveduto alla assicurazione.
- 10) La consegna all'aggiudicatario avverrà presso la sede della Farsettiarte, o nel diverso luogo dove è avvenuta l'aggiudicazione a scelta della Farsettiarte, sempre a cura ed a spese dell'aggiudicatario.
- 11) Al fine di consentire la visione e l'esame delle opere oggetto di vendita, queste verranno esposte prima dell'asta. Chiunque sia interessato potrà così prendere piena, completa ed attenta visione delle loro caratteristiche, del loro stato di conservazione, delle effettive dimensioni, della loro qualità. Conseguentemente l'aggiudicatario non potrà contestare eventuali errori od inesattezze nelle indicazioni contenute nel catalogo d'asta o nelle note illustrative, o eventuali difformità fra l'immagine fotografica e quanto oggetto di esposizione e di vendita, e, quindi, la non corrispondenza (anche se relativa all'anno di esecuzione, ai riferimenti ad eventuali pubblicazioni dell'opera, alla tecnica di esecuzione ed al materiale su cui, o con cui, è realizzata) fra le caratteristiche indicate nel catalogo e quelle effettive dell'oggetto aggiudicato. I lotti posti in asta dalla Farsettiarte per la vendita vengono venduti nelle condizioni e nello stato di conservazione in cui si trovano; i riferimenti contenuti nelle descrizioni in catalogo non sono peraltro impegnativi o esauritivi; rapporti scritti (condition reports) sullo stato dei lotti sono disponibili su richiesta del cliente e in tal caso integreranno le descrizioni contenute nel catalogo. Qualsiasi descrizione fatta dalla Farsettiarte è effettuata in buona fede e costituisce mera opinione; pertanto tali descrizioni non possono considerarsi impegnative per la casa d'aste ed esauritive. La Farsettiarte invita i partecipanti all'asta a visionare personalmente ciascun lotto e a richiedere un'apposita perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionale prima di presentare un'offerta di acquisto. Verranno forniti condition reports entro e non oltre due giorni precedenti la data dell'asta in oggetto ed assolutamente non dopo di essa.
- 12) La Farsettiarte agisce in qualità di mandataria di coloro che le hanno commissionato la vendita degli oggetti offerti in asta; pertanto è tenuta a rispettare i limiti di riserva imposti dai mandanti anche se non noti ai partecipanti all'asta e non potranno farle carico obblighi ulteriori e diversi da quelli connessi al mandato; ogni responsabilità ex artt. 1476 ss cod. civ. rimane in capo al proprietario-committente.
- 13) Le opere descritte nel presente catalogo sono esattamente attribuite entro i limiti indicati nelle singole schede. Le attribuzioni relative a oggetti e opere di antiquariato e del XIX secolo riflettono solo l'opinione della Farsettiarte e non possono assumere valore peritale. Ogni contestazione al riguardo dovrà pervenire entro il termine essenziale e perentorio di 8 giorni dall'aggiudicazione, corredata dal parere di un esperto, accettato dalla Farsettiarte. Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità della Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, la Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.
- 14) Né la Farsettiarte, né, per essa, i suoi dipendenti o addetti o collaboratori, sono responsabili per errori nella descrizione delle opere, né della genuinità o autenticità delle stesse, tenendo presente che essa esprime meri pareri in buona fede e in conformità agli standard di diligenza ragionevolmente attesi da una casa d'aste. Non viene fornita, pertanto al compratore-aggiudicatario, relativamente ai vizi sopramenzionati, alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Le opere sono vendute con le autentiche dei soggetti accreditati al momento dell'acquisto. La Casa d'aste, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verificino cambiamenti nei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere.
Qualunque contestazione, richiesta danni o azione per inadempienza del contratto di vendita per difetto o non autenticità dell'opera dovrà essere esercitata, a pena di decadenza, entro cinque anni dalla data di vendita, con la restituzione dell'opera accompagnata da una dichiarazione di un esperto attestante il difetto riscontrato.
- 15) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma della L. 1039, l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia.
- 16) Le etichettature, i contrassegni e i bolli presenti sulle opere attestanti la proprietà e gli eventuali passaggi di proprietà delle opere vengono garantiti dalla Farsettiarte come esistenti solamente fino al momento del ritiro dell'opera da parte dell'aggiudicatario.
- 17) Le opere in temporanea importazione provenienti da paesi extracomunitari segnalate in catalogo, sono soggette al pagamento dell'IVA sull'intero valore (prezzo di aggiudicazione + diritti della Casa) qualora vengano poi definitivamente importate.
- 18) Tutti coloro che concorrono alla vendita accettano senz'altro il presente regolamento; se si renderanno aggiudicatari di un qualsiasi oggetto, assumeranno giuridicamente le responsabilità derivanti dall'avvenuto acquisto. Per qualunque contestazione è espressamente stabilita la competenza del Foro di Prato.

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

DIRETTORE ESECUTIVO: Franco FARSETTI

DIRETTORE VENDITE: Frediano Farsetti

GESTIONI SETTORIALI

ARTE MODERNA

Frediano FARSETTI

Franco FARSETTI

ARTE CONTEMPORANEA

Franco FARSETTI

Leonardo FARSETTI

DIPINTI ANTICHI

Stefano FARSETTI

Marco FAGIOLI

DIPINTI DELL'800

Sonia FARSETTI

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

GESTIONI ORGANIZZATIVE

PROGRAMMAZIONE E SVILUPPO

Sonia FARSETTI

COMMISSIONI SCRITTE E TELEFONICHE

Sonia FARSETTI

Stefano FARSETTI

CATALOGHI E ABBONAMENTI

Simona SARDI

ARCHIVIO

Francesco BIACCHESI

COORDINATORE SCHEDE E RICERCHE

Silvia PETRIOLI

UFFICIO SCHEDE E RICERCHE

Elisa MORELLO

Silvia PETRIOLI

Chiara STEFANI

CONTABILITÀ CLIENTI E COMMITTENTI

Cecilia FARSETTI

Maria Grazia FUCINI

RESPONSABILE SUCCURSALE MILANO

Gabriele CREPALDI

RESPONSABILE SUCCURSALE CORTINA

Rolando BERNINI

SPEDIZIONI

Francesco BIACCHESI

SALA D'ASTE E MAGAZZINO

Giancarlo CHIARINI

GESTIONE MAGAZZINO

Simona SARDI

UFFICIO STAMPA

Gabriele CREPALDI

Per la lettura del Catalogo

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

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

Offerte scritte

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

Offerte telefoniche

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

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

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

Ritiro con delega

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

Pagamento

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

Ritiro

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

Spedizioni locali e nazionali

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

III SESSIONE DI VENDITA
Sabato 28 Maggio 2016
ore 16,00

dal lotto 501 al lotto 602



501

501

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Crocifissione

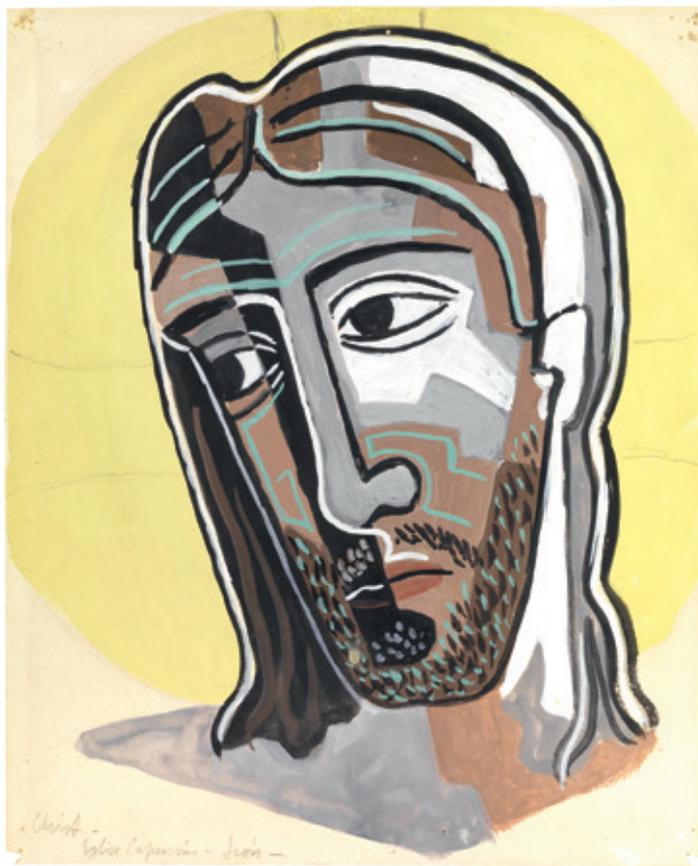
Tempera su carta, cm. 29,5x20,5

Sigla al centro verso destra: G.S.; in basso a destra dedica di Jeanne Severini, Arezzo, Natale 1972.

Storia

Opera acquistata dalla famiglia dell'artista

Stima € 3.500 / 5.000



502

502

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Volto di Cristo

Tempera su carta applicata su cartone, cm. 33x26,8

Scritte autografe in basso a sinistra.

Storia

Opera acquistata dalla famiglia dell'artista

Stima € 2.000 / 3.500



503

503

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Natura morta

Tempera su carta, cm. 13,5x31

Firma in basso a sinistra: G. Severini / Paris, dedica di Jeanne Severini: Per la mia cara / Ornella / Jeanne S.

Storia

Opera acquistata dalla famiglia dell'artista

Stima € 4.500 / 6.500



504

504

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Arlecchino

Acquerello e matita su carta applicata su cartoncino,
cm. 36,5x26,2

Firma al centro: G. Severini.

Storia

Opera acquistata dalla famiglia dell'artista

Stima € 6.000 / 8.500



505

505

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Nudo sdraiato, 1922

Tempera su carta applicata su tela, cm. 48x74,5

Firma e data in basso a destra: F. Casorati 1922. Al verso sul telaio: etichetta Galleria La Bussola, Torino, con n. 30237.

Esposizioni

Felice Casorati, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 10 agosto - 3 settembre, poi Milano, Farsettiarte, 20 settembre - 21 ottobre 2006, cat. n. 21, illustrata a colori.

Stima € 7.000 / 9.000



506

506
Gustav Klimt

Vienna 1862 - 1918

Studio di figura, 1900 ca.

Carboncino su carta, cm. 45,2x31,5

Al verso: tre studi di figura a matita: due timbri Studio d'Arte Luca Gracco, di cui uno con scritta Roffahl: timbro parzialmente leggibile con n. 0634.

Storia

Galerie Wolfgang Gurlitt, Monaco;
Collezione Christian Nebehay, Vienna;

Galleria Luca Scacchi Gracco, Milano;
Galleria Galatea, Torino;
Collezione privata

Bibliografia

Alice Strobl, Gustav Klimt. Die Zeichnungen 1878-1903, vol. 1, Verlag Galerie Welz, Salisburgo, 1980, pp. 160, 161, n. 493.

Stima € 9.000 / 16.000



507

507

Scipione

Macerata 1904 - Arco (Tn) 1933

Osteria di cacciatori, 1929

Inchiostro su carta applicata su cartoncino, cm. 15,2x20,8

Al verso sul cartoncino: etichetta con dati dell'opera: etichetta Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna / Mostra Commemorativa di Scipione (Gino Bonichi) / Marzo - Aprile 1954: timbro Galleria del Cavallino, Venezia, con n. 44: etichetta e timbro Galleria d'Arte del Naviglio, Milano.

Storia

Collezione Cardazzo, Venezia;
Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

Scipione 1904-1933, Macerata, Palazzo Ricci, 6 luglio - 15 settembre 1985, cat. p. 53, n. 16, fig. 16, illustrato.

Stima € 7.500 / 11.000



508

508

Marino Marini

Pistoia 1901 - Viareggio (Lu) 1980

Ritratto, 1930

Olio su tavola, cm. 56x45

Firma e data in basso a sinistra: Marino / 1930.

Certificato su foto Fondazione Marino Marini, Pistoia, 29 settembre 2011, con n. 93.

Stima € 16.000 / 25.000



509

509

Xavier Bueno

Vera de Bidesoa 1915 - Fiesole (Fi) 1979

Natura morta con elmo e strumenti musicali, 1941-42

Olio su tela, cm. 42x68

Firma in basso a sinistra: Xavier Bueno.

Storia

Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Certificato su foto Archivio Fotografico Generale delle Opere di Xavier Bueno, a cura di Giovanbattista Bianco, con due timbri Opera Originale Atelier Xavier Bueno e n. 469 G COBI 136.

Bibliografia

Paolo Levi, Tommaso Bueno, Catalogo Generale delle opere di Xavier Bueno, primo volume (1936 - 1979), Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 1993, p. 70 (arch. n. 4).

Stima € 12.000 / 16.000

510

Antonio Bueno

Berlino 1918 - Fiesole (Fi) 1984

Figura

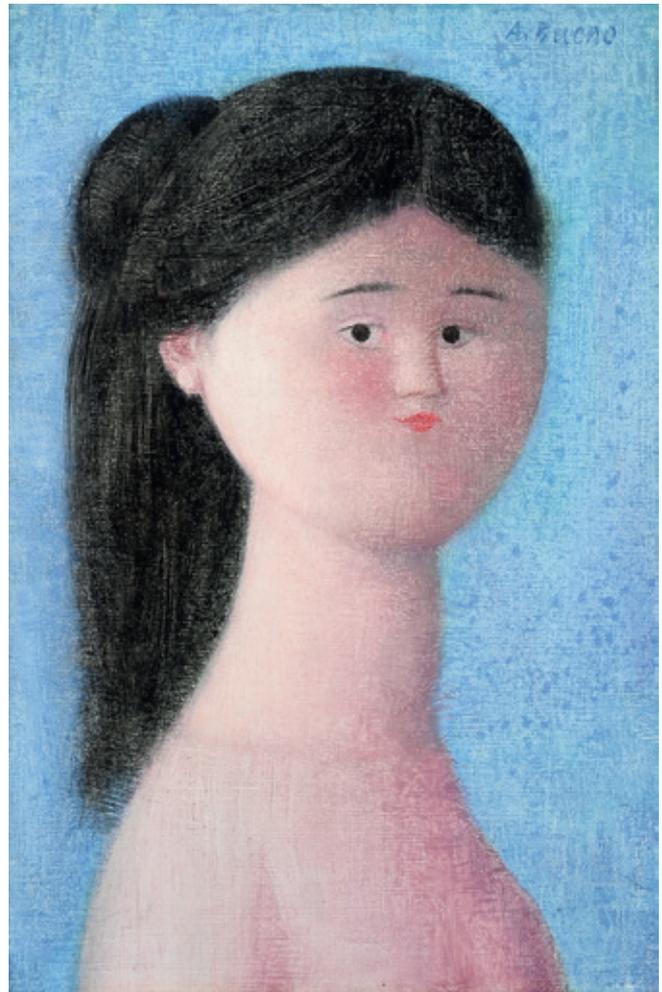
Olio su faesite, cm. 30x20

Firma in alto a destra: A. Bueno.

Storia

Arte Capital, Brescia;
Collezione privata

Stima € 4.000 / 6.000



510

511

Giuseppe Cesetti

Toscana (Vt) 1902 - 1991

Mucca con vitello, 1928-29

Olio su compensato, cm. 27x50

Certificato su foto Commissione per
l'opera di Giuseppe Cesetti, con
n. 0526/CG.

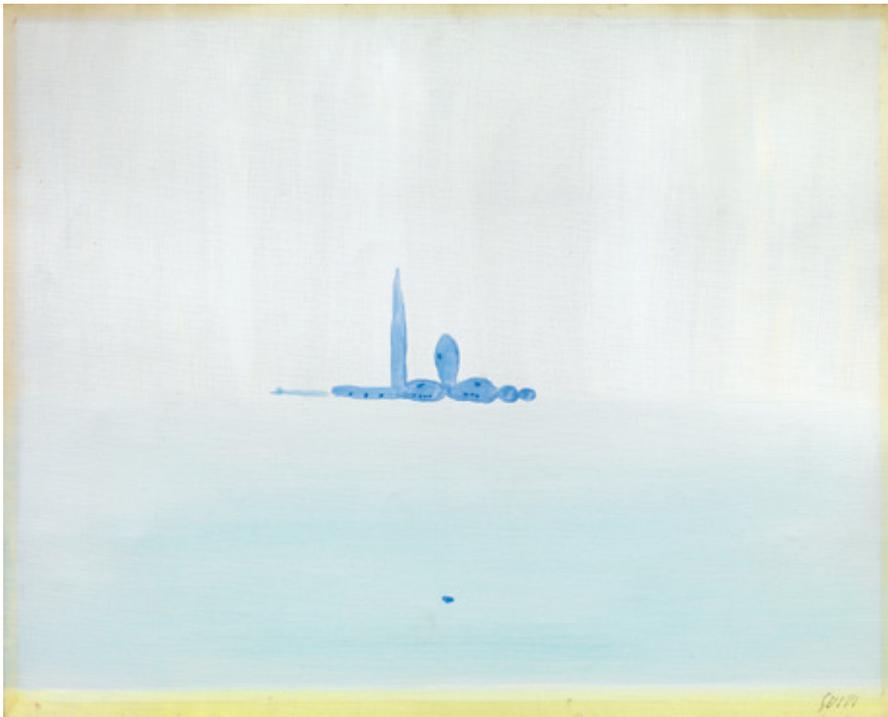
Bibliografia

Rossana Bossaglia, Paolo Levi, Catalogo
generale dei dipinti di Giuseppe Cesetti
I° repertorio 1923-1989, Giorgio
Mondadori, Milano, 1989, p. 6, n. 28-
29/1.

Stima € 3.000 / 5.000



511



512

512
Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

San Giorgio, (1970)

Olio su tela, cm. 40,3x50,2

Firma in basso a destra: Guidi; titolo e firma al verso sulla tela: "S. Giorgio"
S. Marco / Guidi: timbro F.lli Orler, Favaro Veneto, con dati dell'opera.

Stima € 2.500 / 4.000



513

513
Giuseppe Cesetti

Toscana (Vt) 1902 - 1991

Mucche al pascolo

Olio su tela, cm. 70x70

Firma in basso a sinistra: Cesetti, al verso sulla tela dedica: A [...] / G. Cesetti.

Stima € 2.500 / 3.500



514

514 Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Composizione, (1974)

Mosaico con tessere di smalti e pietre, cm. 163x210

Firma in basso a destra: Gentilini.

Certificato su foto di Luciana Gentilini, Roma, 11 dicembre 2003.

Esposizioni

Toniutti Mosaici Vetrate, Milano, Palazzo del Turismo, 1974, illustrato;

Mosaico oggi, Milano, Cenacolo bramantino, 28 settembre - 29 ottobre 1980, illustrato a colori.

Opera realizzata da Pietro Toniutti nel laboratorio dei Fratelli Toniutti, Bollate (Mi), con l'intervento e l'approvazione dell'autore.

Bibliografia

Prospettive d'arte, anno V, n. 22, febbraio, 1979, p. n.n.

Stima € 10.000 / 18.000



515

515
Arturo Martini

Treviso 1889 - Milano 1947

Gli amanti a cavallo, 1932

Scultura in bronzo, cm. 21x18,5x14,5

Firma su un lato: A. Martini.

Bibliografia

Nico Stringa, Claudia Gian Ferrari, Gianni Vianello, Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture, Neri Pozza editore, Vicenza, 1998, p. 222, n. 328 (terracotta);
Claudia Gian Ferrari, Elena Pontiggia, Livia Velani, Arturo Martini, Skira Editore, Ginevra - Milano, 2006, p. 168 (terracotta).

Stima € 3.500 / 5.500



516

516
Ardengo Soffici

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

Lettera d'amore

Scultura in bronzo, multiplo, es. 23/75, cm. 39 h.

Firma, data e tiratura sul retro: Soffici / 1931 / 23/75.

Certificato su foto a firma eredi Soffici e Luigi Cavallo, con timbro a secco Fidia Edizioni d'Arte, Italy.

Esposizioni

Ardengo Soffici. Un itinerario plastico, a cura di Luigi Cavallo, Milano, Artesanerasmo/Fidia, 26 ottobre - 25 novembre 2000, poi Lerici, Castello, 10 febbraio - 16 aprile 2001, cat. n. 3 (terracotta).

Da un originale in terracotta del 1931, è stata eseguita la fusione a cera persa di 75 esemplari in numeri arabi e 30 in numeri romani. Editore Fidia, Milano.

Bibliografia

Luigi Cavallo, Soffici. Immagini e documenti, Vallecchi, Firenze, 1986, p. 376 (terracotta).

Stima € 5.000 / 8.000



517

Francesco Messina

Linguaglossa (Ct) 1900 - Milano 1995

Adolescente, 1983

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

Firma sulla base: Messina.

Foto autenticata dall'artista.

Bibliografia

Francesco Messina in Wien. Sculpturen, catalogo della mostra, Vienna, Theseus Tempel e Kunsthistorisches Museum, 29 maggio - 10 luglio, 1984, n. 31 (illustrato altro esemplare, con titolo *Beatrice*);

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

Stima € 15.000 / 20.000

518

Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

Cardinale con cartella, 2000

Scultura in bronzo, es. 7/9 post-mortem,
cm. 59,5 h.

Al verso, entro un marchio: Manzù / Post
- mortem: tiratura 7/9.

Certificato su foto di Inge Manzù,
Ardea, 22 Dic. 2000, con n. VA59103B.

Stima € 8.000 / 12.000



519

Arnaldo Pomodoro

Morciano di Romagna (Fc) 1926

Spirale aperta, 1990

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

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

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

Tiratura di 9 esemplari più una prova
d'artista.

Bibliografia

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

Stima € 40.000 / 60.000





520

520

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Paesaggio ermetico (Paesaggio con rocce), 1930 ca.

Tempera su cartone, cm. 45,7x59,8

Firma in basso a destra: G. de Chirico. Al verso: timbro e firma Paolo Baldacci, Milano.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 6 luglio 1993, con n. 1/1993.

Esposizioni

Sogni di carta. Dipinti, disegni e incisioni dei maestri del '900, Riccione, Galleria d'arte moderna e contemporanea Villa Franceschi, 25 giugno - 11 settembre 2011, cat. p. 58.

Bibliografia

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta, Seconda edizione, Skira editore, Milano, 1995, p. 343, n. 5. A.

Stima € 35.000 / 50.000



521

521

Marino Marini

Pistoia 1901 - Viareggio (Lu) 1980

Cavaliere, 1940

Tempera su carta, cm. 27x35

Firma in basso a destra: Marino, data in basso a sinistra: 1940.

Storia

Collezione privata, Ferrara;
Collezione privata, Bologna;
Collezione privata

Opera archiviata presso la Fondazione Marino Marini, Pistoia,
17-2-1987, con n. 25; certificato con foto Poleschi Arte,
Lucca.

Stima € 30.000 / 45.000



522

522

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Tre dormienti, (1958)

Tempera su carta applicata su tela, cm. 50,5x70

Firma in basso a destra: Felice Casorati. Al verso sulla tela:
timbro Galleria d'Arte Sianesi, Milano.

Certificato su foto Galleria "La Bussola", Torino, 9-4-68, con
n. 278.

Bibliografia

Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo
Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi
e C., Torino, 1995, p. 443, n. 1125 (con misure cm. 56x70).

Stima € 10.000 / 18.000



523

523

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione murale, 1944

Olio su tavola, cm. 55,4x69,7

Al verso: etichetta con n. 8599 e timbro Galleria Annunciata, Milano.

Certificato su foto Associazione Nazionale Gallerie d'Arte Moderna, Milano, 5/12/1988, con n. 1361/88/M.

Stima € 10.000 / 18.000



524

524

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Cavallo fuggente, 1954

Olio su tela, cm. 39x49,5

Firma e data in basso a destra: G. de Chirico / Pasqua 1954. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Mr. and Mrs. Henry R. Luce / Collection.

Storia

Collezione C.B., Parigi;
Collezione privata

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, *Catalogo Generale Giorgio de Chirico*, volume quinto, opere dal 1951 al 1974, Electa Editrice, Milano, 1974, n. 672.

Stima € 20.000 / 30.000



525

525

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Riposo di operai, 1952 ca.

Olio su tela, cm. 70,2x100

Firma in basso a destra: O. Rosai; scritta autografa al verso sulla tela: Questo dipinto / è mio / Otto Rosai; sul telaio: sigla BG Bruno Giraldi, con n. [532].

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 19 marzo 2013.

Stima € 15.000 / 25.000



526

526

René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

Paesaggio, 1921

Olio su tela, cm. 49,7x65

Firma e data in basso a destra: R. Paresce / XXI. Al verso sul telaio: cartiglio 54) René Paresce "Paysage 1921" / Peintre Italien.

Certificato su foto di Rachele Ferrario, 5 novembre 2008, opera registrata presso l'Archivio Paresce al n. 6/21.

Bibliografia

Rachele Ferrario, René Paresce. Catalogo ragionato delle opere, Skira editore, Milano, 2012, p. 165, n. 6/21.

Stima € 25.000 / 35.000



527

527

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Interno con figure, 1944

Olio su tela, cm. 50,2x40,2

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 44.

Stima € 9.000 / 12.000

Ardengo Soffici, *Bulciano*, (1909)

“L’Arte [...] è la figlia dell’amore e, come lui, può far beati i mortali. L’uomo che ama intensamente e sinceramente le cose naturali ed ha il dono magico della genialità, è simile a un taumaturgo che vivifica tutto ciò che tocca e ad un iniziatore che scopre e mostra le meraviglie del mondo”

(Ardengo Soffici, *Ignoto toscano*, 1909)

“Una pittura che ci dà il senso plastico della realtà... Il mondo di un pittore non è solamente un mondo fantastico, ma anche, anzi prima di tutto, plastico...!”. Queste parole di Ardengo Soffici, pubblicate su *Lacerba* il 1 aprile 1913 sottolineano come l’atteggiamento “estetico” verso la realtà fosse un dato basilare e condizionante per il pittore toscano, punto fermo delle sue ricerche stilistiche, traguardo, ma a volte anche ostacolo.

Fedele al concetto del valore autonomo e specifico per cui la pittura vive per l’articolazione delle forme, per la natura del suo tessuto materiale e per la sostanza sensibile del colore, Soffici ha sempre fatto uso di questo vocabolario pittorico, anche nei momenti di spinte espressive estranee all’alveo dei “valori plastici”.

Questo concetto di “pittura pura” è alla base di tutta la sua attività pittorica, affiancato al concetto di poesia come illuminazione del vero quotidiano, come frammento lirico.

Soffici esprime tale concetto ritraendo oggetti casalinghi, figure umane, ma soprattutto paesaggi; in descrizioni come quelle di Poggio a Caiano, o, come nel nostro caso, quella di *Bulciano*, (1909), si ritrova la più profonda e risoluta interpretazione italiana delle sorgenti della pittura moderna.

Bulciano si colloca in quella stagione, tra il 1907 ed il 1910, in cui Soffici va ricercando l’accordo tra modernità e tradizione, in cui egli porta a maturazione i semi della sua lunga meditazione sui maestri dell’Impressionismo e del post-Impressionismo e l’attento studio delle ricerche dei suoi compagni di strada a Parigi.

Sono gli anni in cui l’artista figura tra gli organizzatori della prima mostra degli Impressionisti al Lyceum di Firenze (1910), dove ha modo di ammirare e studiare da vicino i Cézanne di Gustavo Sforzi, Charles Loeser e soprattutto Egisto Fabbrì, proprietario quest’ultimo di circa una trentina di dipinti del Maestro di Aix, tra cui *Cote du Galet at Pontoise*, 1880 ca.

Bulciano fu dipinto da Ardengo Soffici nell’estate del 1909, quando l’artista toscano era ospite dell’amico Giovanni Papini, poeta e letterato, compagno di discussioni al caffè Paszkowski e co-fondatore di *Lacerba*; la Val Tiberina fa da sottofondo a questo paesaggio esposto per la prima volta nel 1920 a Firenze (con data



erroneamente indicata al 1919); in questo dipinto la gamma cromatica abituale muta facendo apparire più evidente la tavolozza cézanniana, senza tuttavia stornare quella visione netta che per mezzo dei volumi delle case rivela il pretto sapore toscano.

A tal proposito scrive Ugo Ojetti nella recensione alla mostra del 1920: "Cézanne, per riunire in un nome tutta la reazione all'impressionismo di superficie, lo converte. Il Soffici scopre in quella pittura o meglio in quella reazione il desiderio ancora timido e maldestro della solidità schematica, della scarna semplicità, della nettezza di piani e dei toni dei suoi vecchi toscani, da Giotto a Fattori. Questa scoperta lo rapisce. Tornato in Italia, egli dipinge tra il 1907 e il 1909 i suoi paesi più sinceri, più limpidi, più belli: paesi di toscana: *Bulciano*, il *Savignone*, il *Tevere a Bulciano*, *Fornaci di Sopra a Poggio a Caiano*. Poco cielo e sereno; colline, alberi, case, cime brulle sull'alto orizzonte, resi in blocco, segnati con fermezza, illuminati da una luce chiara e pacata, dipinti con una sobrietà attenta e decisa che sillaba le pennellate, modula i rapporti, cerca ai bianchi, ai verdi, ai bigi, agli azzurri cadenze e rime; e il quadro è concepito e ordinato in unità, senza capricci e senza svolazzi, virilmente. Quadri, questi, di galleria" (Ugo Ojetti, *Soffici pittore*, in *Corriere della Sera*, Milano, 16 giugno 1920).

Certo *Bulciano*, così egregiamente descritto da Ojetti, dovette colpire molto anche l'immaginario di Papini, che lo conservò nella sua raccolta fino alla morte, quando entrò a far parte della collezione di Barna Occhini, suo erede.

Anche Matteo Marangoni, autore della prefazione della mostra del 1920, ammira *Bulciano* che raffigura "il nuovo orientamento dell'artista verso un contatto più immediato più, diremmo, sensuale colla natura. È pur qui una volontà vigile e attenta di scelta e disciplina stilistica che armonizza forme e colori in aspetti sobri ed essenziali, ma l'artista si concede maggiormente e si abbandona ad un caldo senso panico della natura, si da rendere a meraviglia l'aria estuosa e un po' desolata di questo rupestre villaggio e l'ombre fresche di queste boscaglie".

C'è da notare che *Bulciano* non era pubblicato nel catalogo, ma apparve per la prima volta, sempre nel 1920, in *Valori Plastici* nel fascicolo di maggio-giugno, ancora con la data erroneamente apposta al 1919.

Si dovrà aspettare la mostra *Carrà e Soffici*, tenutasi a Milano nel 1930, per vederlo finalmente riprodotto con la data 1909.

Indipendentemente da errori di datazione, rimane il fatto che il dipinto si può tranquillamente collocare tra gli esiti più felici e alti della pittura di Soffici, dove egli opera con innesti ingenui e violenti al contempo, dove le scansioni da Cézanne si confondono con i tagli compositivi di Fattori, e il colore-luce degli Impressionisti si inasprisce e addensa negli impasti di timbri alla Guillaumin.



Ardengo Soffici e Giovanni Papini nel 1909



Paul Cézanne, *Cote du Galet at Pontoise*, 1880 ca., già Collezione Egisto Fabbri, Firenze

Ardengo Soffici

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

Bulciano, (1909)

Olio su tela, cm. 70x70

Al verso sul telaio: etichetta Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente / Milano / Ardengo Soffici 1879-1964 18 settembre - 18 ottobre 1992 / cat. n. 9: timbro Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente / Milano: etichetta Comune di Acqui Terme / Ardengo Soffici / Mostra Antologica / Palazzo "Liceo Saracco" 5 luglio - 13 settembre 1992, cat. n. 9.

Storia

Collezione Giovanni Papini, Firenze;
Collezione Barna Occhini, Firenze;
Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

Carrà e Soffici, Milano, Belvedere, 1930, cat. tav. 62, illustrato; 100 opere di Ardengo Soffici, Prato, Galleria Farsetti, 19 ottobre - 18 novembre 1969, cat. tav. VII, illustrato a colori; Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del 900, Poggio a Caiano, Villa Medicea, 1 - 30 giugno 1975, cat. pp. 64, 65, n. 13, illustrato; Ardengo Soffici (1879-1964). Mostra per il centenario della nascita, a cura di Luigi Cavallo, Prato, Galleria Farsetti e Azienda Autonoma di Turismo, maggio - giugno 1979, cat. n. 44, tav. II, illustrato a colori; Ardengo Soffici, a cura di Luigi Cavallo, Acqui Terme, Palazzo

Liceo Saracco, 4 luglio - 13 settembre 1992, poi Milano, Palazzo della Permanente, 18 settembre - 18 ottobre 1992, cat. pp. 56, 57, n. 9, illustrato a colori; Ardengo Soffici un'arte toscana per l'Europa, a cura di Luigi Cavallo, Firenze, Galleria Pananti, 4 ottobre - 20 novembre 2001, cat. pp. 104, 216, n. 21, illustrato a colori; Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'Impressionismo del 1910, Firenze, Palazzo Strozzi, 2 marzo - 29 luglio 2007, cat. p. 235, illustrato a colori; Ardengo Soffici. Giornate di paesaggio. 50 opere a cinquant'anni dalla scomparsa e 15 paesaggi di pittori italiani, a cura di Luigi Cavallo, Poggio a Caiano, Museo Soffici e del '900 italiano Scuderie Medicee, 26 aprile - 27 luglio 2014, cat. p. 49, illustrato a colori.

Bibliografia

Valori Plastici, Roma, maggio - giugno 1920, p. n.n.; Carlo Carrà, Ardengo Soffici, avec 32 reproductions en phototypie, Editions de "Valori Plastici", Rome, 1922, p. n.n.; Giuseppe Raimondi, Luigi Cavallo, Ardengo Soffici, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze, 1967, n. 106, tav. IX; Alessandro Parronchi, Soffici, Editalia, Roma, 1976, n. 4; Giulia Ballerini, Ardengo Soffici. La grande mostra del 1920, Pentalinea Editore, Prato, 2007, p. 165, n. 51.

Stima € 35.000 / 55.000



529

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Germogli primaverili (Paesaggio di Villa Borghese), 1906

Olio su tela applicata su tavola, cm. 50,9x76,3

Firma in basso a destra e in basso a sinistra: Balla. Al verso: etichetta Collection of / Mrs. Barnett Malbin (The Lydia and / Harry Lewis Winston Collection) / Birmingham, con n. 38: etichetta VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma / Palazzo delle Esposizioni / Roma 1959 - 1960 / Mostra retrospettiva di / Giacomo Balla, con indicazione di proprietà Sig.e Balla.

Storia

Collezione Luce Balla, Roma;
Collezione Winston, Birmingham;
Collezione Barnett Malbin, Birmingham;
The Collection of Lydia Winston Malbin, Sotheby's, New York, 16 maggio 1990, lotto n. 16;
Collezione privata

Esposizioni

LXXIX Esposizione Internazionale, Roma, Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti, 5 febbraio - 30 giugno 1909;
VIII Quadriennale Nazionale D'Arte di Roma, Mostra retrospettiva di Giacomo Balla, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1959 - 1960, sala 41, cat. n. 1;
XXX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1960, cat. p. 13, n. 4;
Futurism: A Modern Focus, The Lydia and Harry Lewis Winston Collection, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum,

1973 - 1974, cat. p. 46, n. 12, illustrato;
Futurism and the International Avant-Garde, Philadelphia Museum of Art, 24 ottobre 1980 - 4 gennaio 1981, cat. p. 48, n. 2, illustrato;
Giuseppe Pellizza e Giacomo Balla, dal Divisionismo al Futurismo, con testi di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Piero Pacini e Rachele Ferrario, scheda a cura di Elena Gigli, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 9 agosto - 3 settembre 2000, poi Prato, 14 - 24 settembre, poi Milano, 27 settembre - 30 ottobre, cat. n. 7, illustrato a colori.

Bibliografia

Teresa Fiori, Archivi del Divisionismo, volume secondo, saggio introduttivo di F. Bellonzi, Officina Edizioni, Roma, 1968, p. 144, n. X.138, tav. 1792;
Maurizio Fagiolo dell'Arco, Balla pre-futurista, Bulzoni Editore, Roma, 1968, pp. 25, 46, n. 85;
Susan Barnes Robinson, Giacomo Balla, Divisionism and Futurism, 1871/1912, Ann Arbor, Michigan, 1981, p. 148;
Giovanni Lista, Balla, Edizioni Galleria Fonte D'Abisso, Modena, 1982, pp. 151, 501, n. 159;
Guido Ballo, Boccioni, la vita e l'opera, Il Saggiatore, Milano, (I ed. 1964), 1982, tav. 53.

Stima € 230.000 / 300.000



Giacomo Balla: signore della luce, 1906 - 1926

Partendo dal presupposto scritto nel *Manifesto tecnico* della pittura futurista del 1910 – *noi proclamiamo che il moto e la luce distruggono la materialità dei corpi* – si individua proprio nella luce lo strumento che riesce a dominare la materia pittorica dell'arte di Balla: *i nostri occhi abituati alla penombra si apriranno alle più radiose visioni di luci. Le ombre che dipingeranno saranno più radiose delle luci dei nostri predecessori. [...] Noi futuristi ascendiamo verso le vette più eccelse e più radiose e ci proclamiamo signori della luce [...]*. Già dalle opere di inizio secolo troviamo in Balla l'interesse per la luce: le vedute di *Villa Borghese* del 1905 con in fondo il Cupolone e l'eucalipto, l'ombra che la sua casa-convento fa sul prato al di là della ringhiera, le Torri del Museo Borghese illuminate dalla luna, il volto della fidanzata prima, moglie dopo Elisa, ... tutto diventa *arte – nuova – immutabile...* Scrive Fagiolo nel 1967: "*La natura*: vengono ora al pettine tutti i nodi della cultura di Balla, teorico in pittura dell'*Einführung* cioè della volontà di trovare un equivalente figurativo per ogni passione umana. Dirà il manifesto del 1915 [*Ricostruzione futurista dell'universo* nda], con formulazioni prossime all'Orfismo, che esistono "equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo".



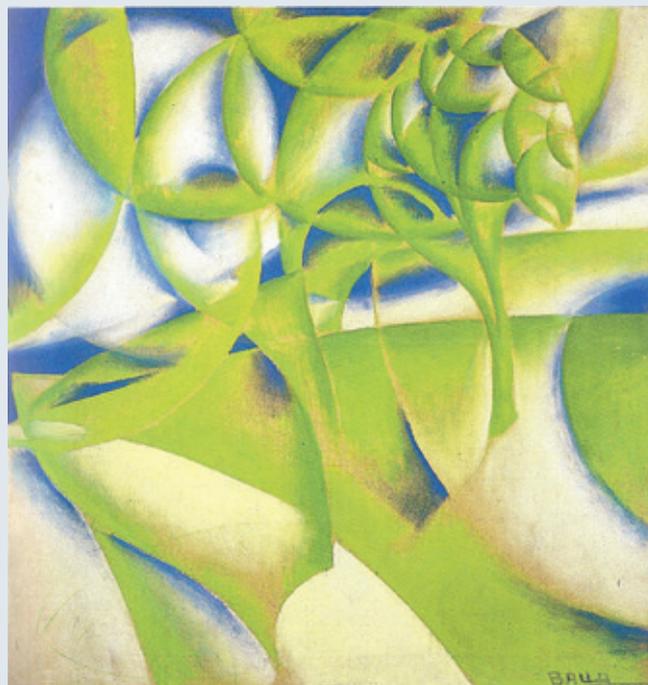
Balla sul balcone di via Paisiello, alle sue spalle la *natura* di Villa Borghese



Catalogo della Quadriennale d'Arte di Roma, 1959

"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, NATE solo perché hanno trovato quei dati specialissimi sensi o nervi scrupolosamente adatti alle creazioni artistiche. *Solo continuando lavorare* altrimenti fabbrica della moda", scrive Giacomo Balla all'inizio del 900. E ancora: "Mi alimento della purezza buonissima della natura per cui figlio di essa non accetto nessuna affermazione. Ho un carattere né così né così, 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". Giacomo Balla – figlio della natura – ha sempre vissuto a contatto con essa. Quando nel 1895 si trasferisce a Roma da Torino, dopo vari piccoli e veloci traslochi (a via Piemonte 121 lo troviamo nel 1896), va ad abitare con l'anziana madre e la giovane sposa Elisa Marcucci nella casa-convento tra via Parioli 6 (oggi via Paisiello) e via Nicolò Porpora: dal balcone che unisce le varie stanze-cella Balla studia e dipinge la natura di Villa Borghese, le statue della Villa, le fontane dalle acque ricche di riflessi, il sole come la luna... In tutte queste sperimentazioni il Futurismo è già in atto.

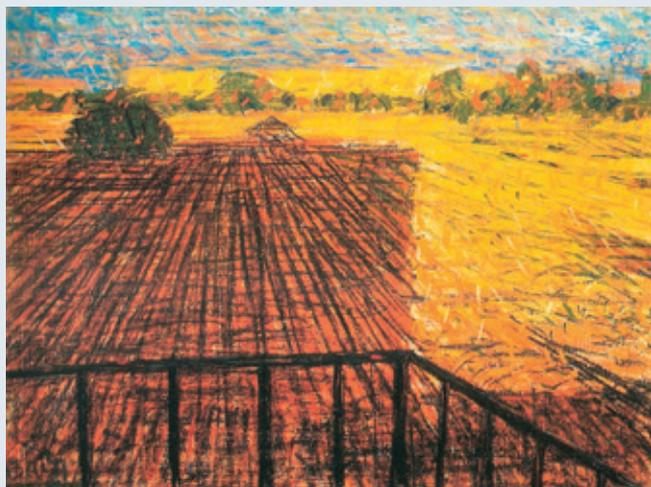
“Animali, piante, mari, monti, cielo, terra stagioni, paesi, climi freddi e calori tutti e giorni allegri e tristi ecc. tutto insomma diventa arte – nuova – immutabile”. Ogni angolo della sua strada come della sua vita diventa il teatro della sua tela: da *sperimentatore* guarda, analizza, studia tutto quello che gli capita a tiro. Gli eucaliptus di Villa Borghese, l’ombra che la sua casa-convento fa sul prato al di là della ringhiera, le torri del Museo Borghese illuminate dalla luna, le agavi al mare di Anzio... tutto diventa *arte – nuova – immutabile*. I cespugli arrotondati dei verdi diversi come il fluttuare delle foglie sul prato verde insieme al rosa dei fiori primaverili che galleggiano nell’olio *Germogli primaverili* del 1906. Conservato gelosamente da Giacomo Balla per circa 50 anni (morirà a Roma nel 1958), l’olio viene inviato dalle figlie Elica e Luce – le signorine Balla – all’8 Quadriennale Romana del 1959 per essere esposto, insieme ad altri 29 capolavori del padre, nella prima mostra postuma (Sala 41, n.1). L’importante olio viene quindi acquistato dai coniugi americani Winston Malbin: verrà venduto all’asta newyorkese nel 1990 insieme a tutta la loro collezione. La modernità di questa composizione sta proprio nel gioco di luce e ombra che Balla crea nel prato dove da un lato i germogli nascono e crescono, creando una forte zona di luminosità, mentre dall’altro (a sinistra per chi vede l’opera) l’angolo di un verde più scuro si presenta con un’ombra.



Giacomo Balla, *Espansione di primavera* della Collezione Jucker di Milano



La targhetta della Quadriennale romana al retro di *Germogli primaverili*



Giacomo Balla, *L'ombra sul prato*, 1904

Ricordo a questo proposito anche il pastello *L'ombra sul prato* dove è proprio l’abitazione del pittore a creare l’ombra sul prato di Villa Borghese.

Balla si è sempre interessato alla natura e al passaggio delle Stagioni: una ricerca di ritmo e di colori condotta con il suo metodo abituale dello “stato d’animo”. Durante la guerra, dopo la rappresentazione di *Feu d’artifice* di Stravinsky, per i Balletti Russi di Diaghliev, una azione scenica con uno scenario di solidi colorati messi in movimento dalla luce, torna a studiare il paesaggio modificato dalla sensazione. Nascono una ventina di opere in cui lo stesso sfondo viene modificato dalla presenza di uno stato d’animo: un gruppo di 16 dipinti raffiguranti *Forze di paesaggio + sensazioni* viene esposto nella galleria Bragaglia nell’ottobre del 1918.

Se nel primo decennio studia sistematicamente il prato e gli alberi di Villa Borghese subito fuori la porta del suo studio, subito dopo il Primo Conflitto Mondiale arriva a individuare i motivi della nascita, della crescita, dell’appassimento (ma non della morte) nel ciclo definito *Stagioni*. In questo periodo, una delle stagioni preferite è la primavera: sono molte le vedute che rispecchiano i verdi teneri delle piante, il ritmo della nascita (nel 1906 ha realizzato *Germogli primaverili*). Ora sviluppa il motivo delle “Stagioni” in una trentina di lavori che vanno dal disegno al pastello, dalla tecnica mista all’olio. Si conoscono quattro studi a matita dedicati alla *Primavera*, mentre cinque sono i lavori sul tema della *Morbidezza di primavera*: i più importanti sono in collezione Grassi e in collezione Jucker nel Museo del Novecento di Milano, mentre quello conservato al MoMA di New York è stato esposto alla Biennale del 1968; solo un esemplare è ancora in una collezione privata italiana proveniente dalla famiglia Agnelli di Torino.

530

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Morbidezze di primavera, 1917 ca.

Olio su tela applicata su carta, cm. 56,3x45,8

Firma in basso a destra: Balla Futurista; titolo e firma al verso sulla carta: Morbidezze primavera Balla:

Storia

Collezione L. Caetani Lovatelli, Roma (dipinto per la famiglia dall'artista;

Collezione Luisa Laureati, Roma (1971);

Galleria Farsetti, Prato;

Collezione privata, Padova (1980 ca.);

Collezione privata

Esposizioni

Giacomo Balla, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Valle Giulia, 23 dicembre 1971 - 27 febbraio 1972, cat. p. 173, n. 60, illustrato;

Balla, Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 24 maggio - 2 luglio 1972, cat. pp. 116-117, n. 34, illustrato;

Du futurisme au spatialisme, peintures italiennes de la première moitié du XXe siècle, Ginevra, Musée Rat, 7 ottobre 1977 - 15 gennaio 1978, cat. n. 8, illustrato (con titolo *Printemps*);

Giuseppe Pellizza e Giacomo Balla, dal Divisionismo al Futurismo, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Piero Pacini, Rachele Ferrario, scheda a cura di Elena Gigli, Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, 9 agosto - 3 settembre 2000, poi Prato, 14 - 24 settembre, poi Milano, 27 settembre - 30 ottobre, cat. n. 21, illustrato a colori.

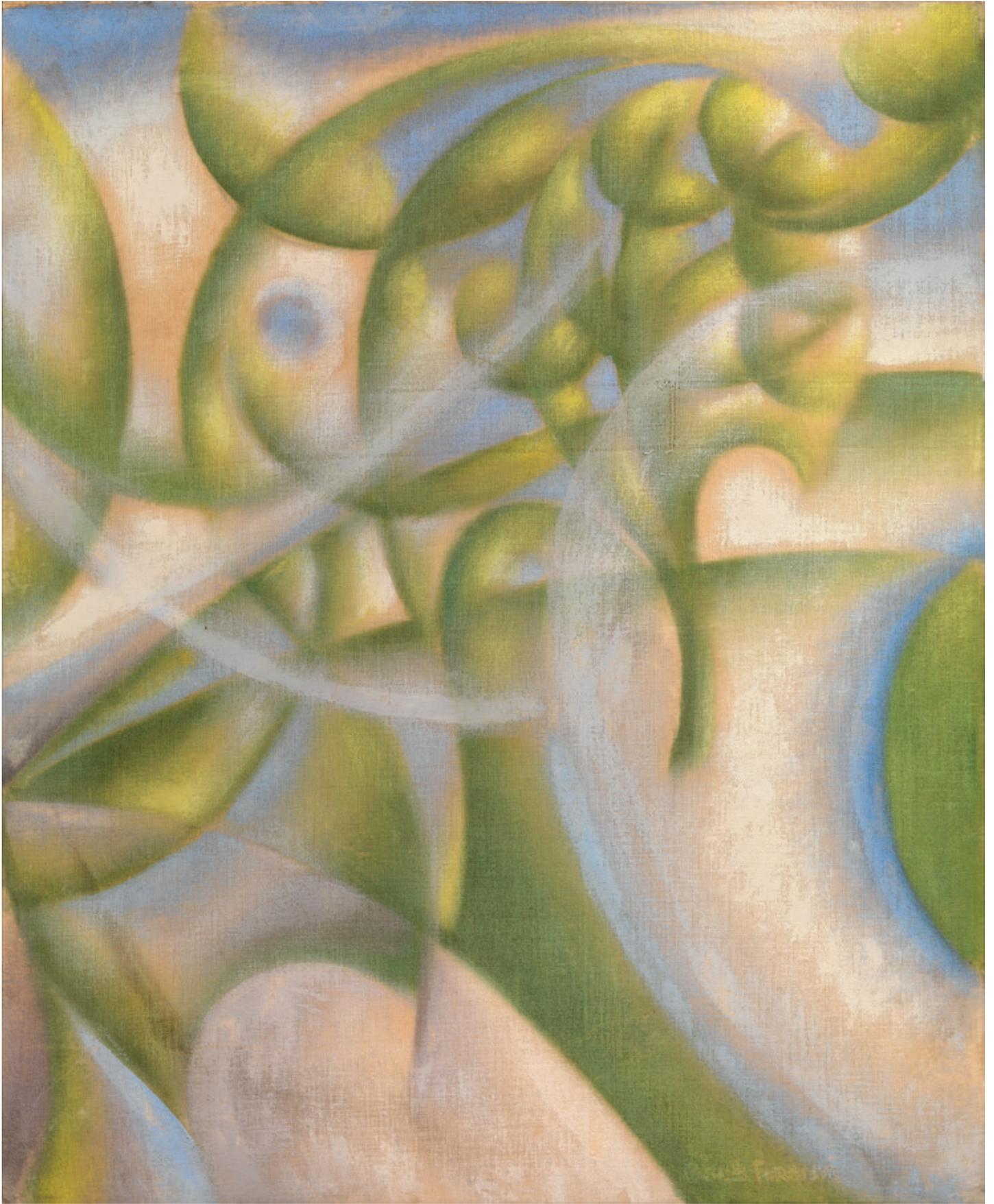
Bibliografia

Giorgio De Marchis, Giacomo Balla. L'aura futurista, Giulio Einaudi, Torino, 1977, fig. 78;

Giovanni Lista, Balla, Edizioni Galleria Fonte D'Abisso, Modena, 1982, p. 267, n. 561.

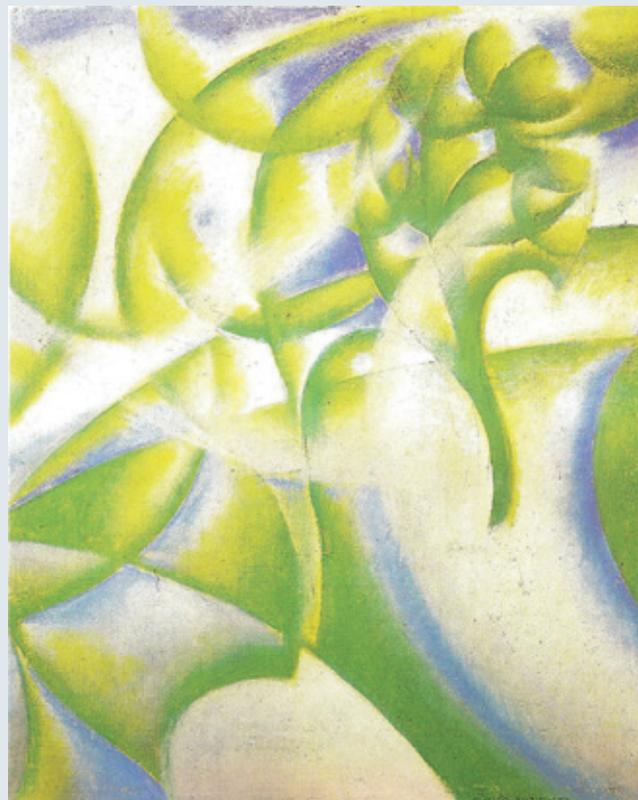
Attestato di libera circolazione, n. 5503 del 02/12/2015.

Stima € 220.000 / 320.000





Giacomo Balla, *Espansione di primavera* del MOMA di New York dal catalogo della Biennale del 1968. Archivio E. Gigli, Roma



Giacomo Balla, *Espansione di primavera* della Collezione Grassi di Milano

È lo stesso pittore che spiega questa ricerca sui toni verdi della "Primavera" in una paginetta trascritta da Giorgio Nicodemi nel momento di schedare la donazione Grassi (1962): Balla ha voluto rendere "il salire della linfe vegetali in un paesaggio. La tenerezza morbida della primavera tocca la natura, la quale si espande collegando e compenetrando il cielo e la terra. L'intuizione del pittore dà "la sensazione, o, meglio, il complesso di sensazioni che è determinato dal risveglio della natura nello spirito degli uomini. Le linee curve e la plastica tumesciente si collegano ai colori modulati con sottili trapassi che seguono i rilievi delle forme".

Dopo questa ricerca svolta tra il 1916 e il 1918, spesso condotta con i toni teneri del pastello, la tematica si ripresenta raramente perché Balla preferisce studiare il paesaggio nelle sue forme astratte, ma più schematicamente.

La fluidità del tratto presente in questo lavoro realizzato ad olio su tela lo ritroviamo anche nei lavori contemporanei realizzati a matita e con tematiche diverse, sviluppate sulla scia delle ricerche futuriste degli anni Dieci. In particolare cito la matita *Donna seduta + spazio* del 1918 dove Balla partendo sempre dall'analisi di un fatto reale [Benedetta nello spazio naturale dell'amata villa Borghese], la rende eterna attraverso la sua arte in una sintesi futuristicamente nuova. In questa delicata carta, Balla raffigura la sua giovane allieva Benedetta Cappa in Marinetti.

A tale proposito si veda anche la matita *Donna coricata + spazio* pubblicata sugli Archivi del Futurismo con il titolo *Benedetta a Villa Borghese* (1962, vol. II, pp. 117, 165, n. 228). Benedetta Cappa (Roma 1897 - Venezia 1977) prende lezioni di pittura da Balla e nel suo studio incontra Filippo Tommaso Marinetti che sposerà nel 1923.

Dalla Biennale del 1926 troviamo esposti i suoi quadri basati sull'indagine dei rapporti tra l'oggetto in movimento e l'ambiente dove si muove.



Giacomo Balla, *Espansione di primavera* della Collezione Agnelli di Torino

L'opera proviene da Casa Balla come testimonia il numero di Archivio dell'Agenda di Luce Balla posto nel retro dell'opera (n. 486). In seguito alla divisione testamentaria del 1993, passa all'Archivio Cambellotti.

E arriviamo al giugno del 1929 quando tutta la famiglia Balla [Giacomo con la moglie Elisa, le due figlie Luce ed Elica e la mamma Lucia] 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. La casa di Balla si presenta sempre come una fucina dove inventare, progettare e realizzare oggetti utili al lavoro ma anche belli e magici. Occorrono dei cavalletti trasportabili per andare a dipingere in aperta campagna, e allora vengono costruiti affinché si possano facilmente trasportare insieme alle scatole di colori e alle tele... 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 alleggerire 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 oggetti per la cucina, un portauovo con dei galletti viene costruito insieme a un mobiletto per il fumo, uno sgabello insieme a 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. Anche gli arnesi da lavoro nascono in questa fucina di inventore del XX Secolo. Come entriamo in Casa Balla veniamo inghiottiti dalle *linee fondamentali* che decorano tutto il corridoio dove Balla ha costruito cassapanche e armadi per gli strumenti da lavoro utili anche a coprire i tubi dell'acqua calda che arrivano fino nella parte superiore del muro dove il genio torinese ha ideato le 32 tele quadrate (cm. 77x77) che – attaccate una dopo l'altra – creano un lungo e movimentato palinsesto futurista, un *decorativismo cromatico astratto* lungo tutta la parte superiore del corridoio. Da bravo sperimentista – *nel 500 mi chiamavo Leonardo* –, Balla blocca la sua prima idea di *decorativismo cromatico astratto* in una serie di fogli di carta con infiniti motivi geometrici e ora pronti ad essere trasferiti sulla tela. Abbiamo così questi freschi e innovativi fogli (intelati) che appartenevano al cosiddetto *album*



Il motivo del *Balfiore* in uno dei pannelli del corridoio in via Oslavia a Roma, 1929

n. 3 ritrovato nel 1993 in Casa Balla. Alcuni di questi fogli erano stati precedentemente pubblicati da Enrico Crispolti nel suo volume dedicato alla moda futurista per illustrare l' "infinita sorprendente varietà di intensissime soluzioni immaginative" di Balla. E continua, datando questi lavori alla "fine degli anni venti" considerandoli come "progetti formali di costante formato quadrato, che rappresentano, nella loro infinita sorprendente varietà di intensissime soluzioni immaginative, un repertorio di archetipi la cui realizzazione tocca certamente anche le stoffe, e tuttavia non soltanto queste, e in verità anzitutto proprio la sua stessa pittura, costituendo infatti la puntuale definizione formale di diversi dipinti realizzati negli anni seguenti e oltre, come traduzione sapiente, ma pressoché, quando non strettamente, letterale di tali compiutissimi bozzetti. [...] Qui il disegno formale si richiude quasi sempre in una sorta di simmetria quadrilatera, di agevole moltiplicabilità" (in *Balla e gli altri. Il futurismo e la moda*, Marsilio Editore, Venezia, pp. 158-159). In particolare, in questi due lavori intelati, Balla sviluppa e completa due temi della sua produzione precedente: la tempera intitolata *Balfiore* trova la sua genesi nel verde del prato di *Germogli primaverili* solcato da infiniti fiori dalle luminosità più svariate, mentre l'opera *Velocità + forme rumore* coniuga i due paradigmi futuristi della velocità e del rumore, sviluppati anche nei *manifesti futuristi* degli anni Dieci. Concludo con un appunto di Balla stesso: *bisogna rendere oltre la forma lo splendore del fiore! La luce che dal suo centro si irradia e si ripercuote nell'ambiente, bisogna rendere la sostanza viva, fluida...* E infine, 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!



Il Ritratto fatto a Benedetta Marinetti nel 1951

531

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Velocità + forme rumore, 1925-29

Tempera grassa su carta applicata su tela, cm. 24,5x34,5

Timbro in basso a destra: Balla / Futurista; in alto a sinistra:
N. 48.

Storia

Casa Balla, Roma;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 6 marzo 2015,
Archivio Gigli serie 2015, n. 583.

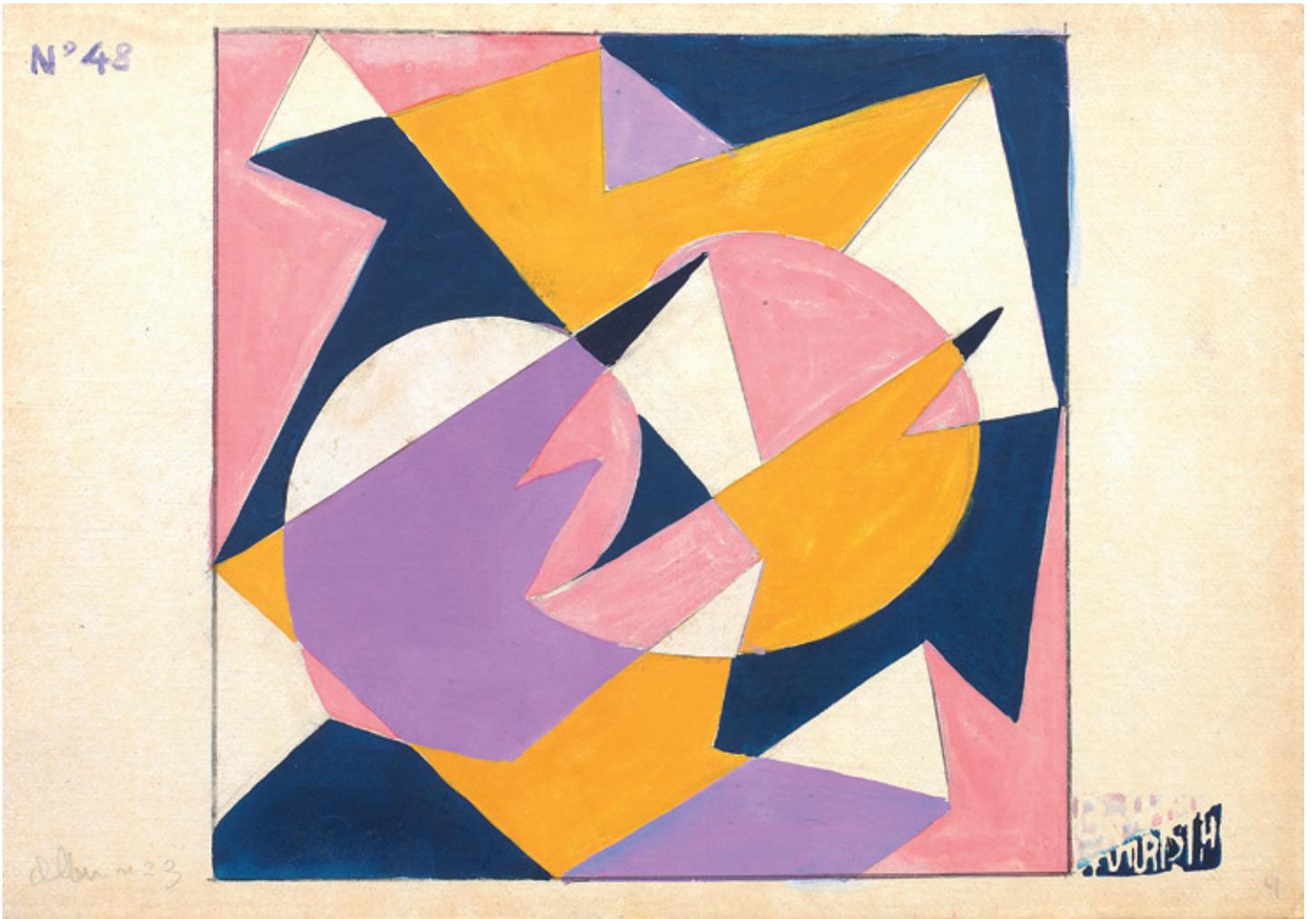
Esposizioni

Giacomo Balla. La nuova maniera 1920-1929, a cura di Elena
Gigli, Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, 27 dicembre 2014 - 10
gennaio 2015, poi Milano, 22 gennaio - 28 febbraio 2015,
cat. n. 7, illustrata a colori.

Stima € 35.000 / 55.000



Appendiabiti di Casa Balla con completo da casa futurista



532

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Balfiori, 1925-29

Tempera grassa su carta applicata su tela, cm. 24,5x34,5

Timbro in basso a destra: Balla / Futurista; in alto a sinistra: N. 56.

Storia

Casa Balla, Roma;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Giacomo Balla. La nuova maniera 1920-1929, a cura di Elena Gigli, Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, 27 dicembre 2014 - 10 gennaio 2015, poi Milano, 22 gennaio - 28 febbraio 2015, cat. n. 3, illustrata a colori.

Stima € 35.000 / 55.000

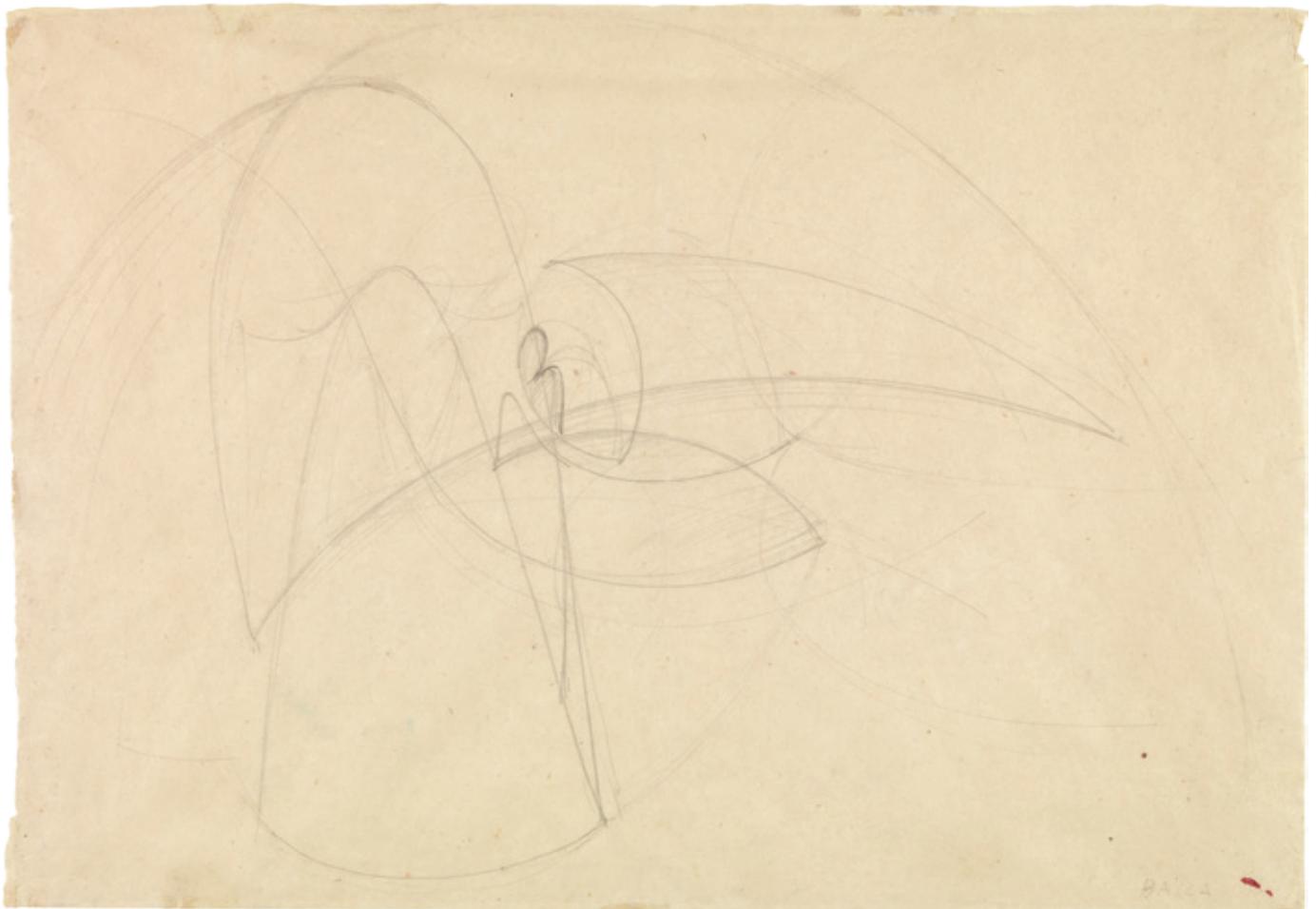


Panchetto di legno e pavimento di maioliche da Casa Balla

N° 56



PAUL
KLEE



533

533

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Donna seduta + spazio, 1918 ca.

Matita su carta, cm. 35x50

Firma in basso a destra: Balla. Su un cartone al verso della cornice: scritta a penna " = Donna seduta + spazio = 1918 ": etichetta con n. 486.

Storia

Casa Balla, Roma (agenda n. 486);
Archivio Cambellotti, Roma;
Collezione privata

Certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 10 febbraio 2006,
Archivio Gigli serie 2006, n. 233.

Esposizioni

Follie cromatiche futuriste, presentazione di L. Canova, Roma,
Il Cenacolo, novembre - dicembre 2002, cat. n. 3, illustrata a
colori;
Sogni di carta. Dipinti, disegni e incisioni dei maestri del '900,
Riccione, Galleria d'arte moderna e contemporanea Villa
Franceschi, 25 giugno - 11 settembre 2011, cat. p. 58.

Stima € 12.000 / 18.000



534

534
Roberto Marcello (Iras)
Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Dinamismo di case - 2, 1915

Matita e biacca su carta ocre, cm. 31,9x24,5

Luogo, sigla e data in basso a destra: Rovereto 6° R.M.B. 1915.

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Roberto Marcello Baldessari, Rovereto, 14 gennaio 2008, con n. B15 - 60.

Esposizioni

Baldessari, Opere 1915 - 1934, a cura di M. Scudiero, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 27 dicembre 2008 - 7 gennaio 2009; poi Milano, Farsettiarte, 15 gennaio - 14 febbraio 2009, cat. n. 5, illustrata a colori.

Stima € 8.000 / 14.000



535

535
Roberto Marcello (Iras)
Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Studio di figura 2, 1916 ca.

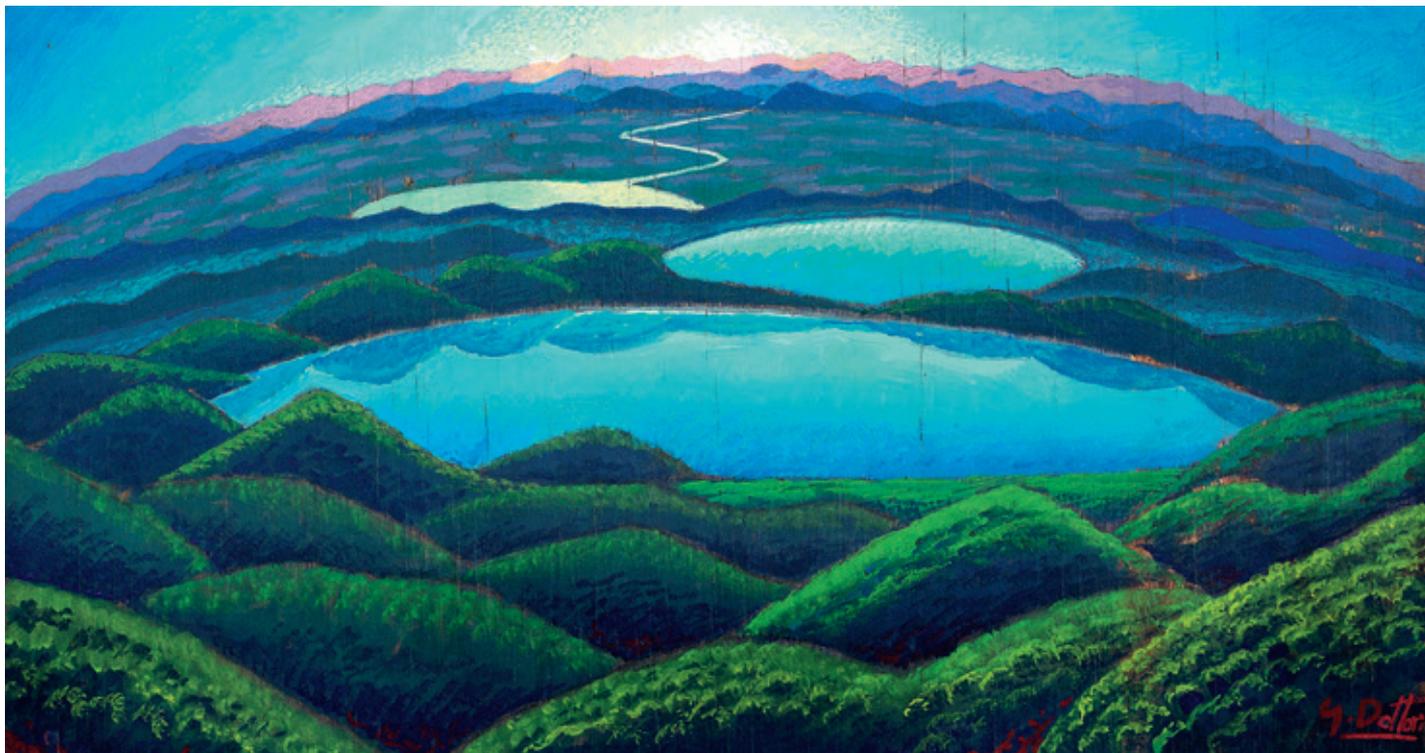
Carboncino, acquerello e matita su carta, cm. 30,1x19,5

Sigla in basso a destra: R.M.B., titolo in basso al centro: Studio di figura 2. Al verso abbozzo di altra composizione a carboncino con *Studio Dinamico*, probabilmente della fine del 1915.

Esposizioni

Baldessari, Opere 1915 - 1934, a cura di M. Scudiero, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 27 dicembre 2008 - 7 gennaio 2009; poi Milano, Farsettiarte, 15 gennaio - 14 febbraio 2009, cat. n. 24, illustrato a colori.

Stima € 12.000 / 20.000



536

536

Gerardo Dottori

Perugia 1888 - 1977

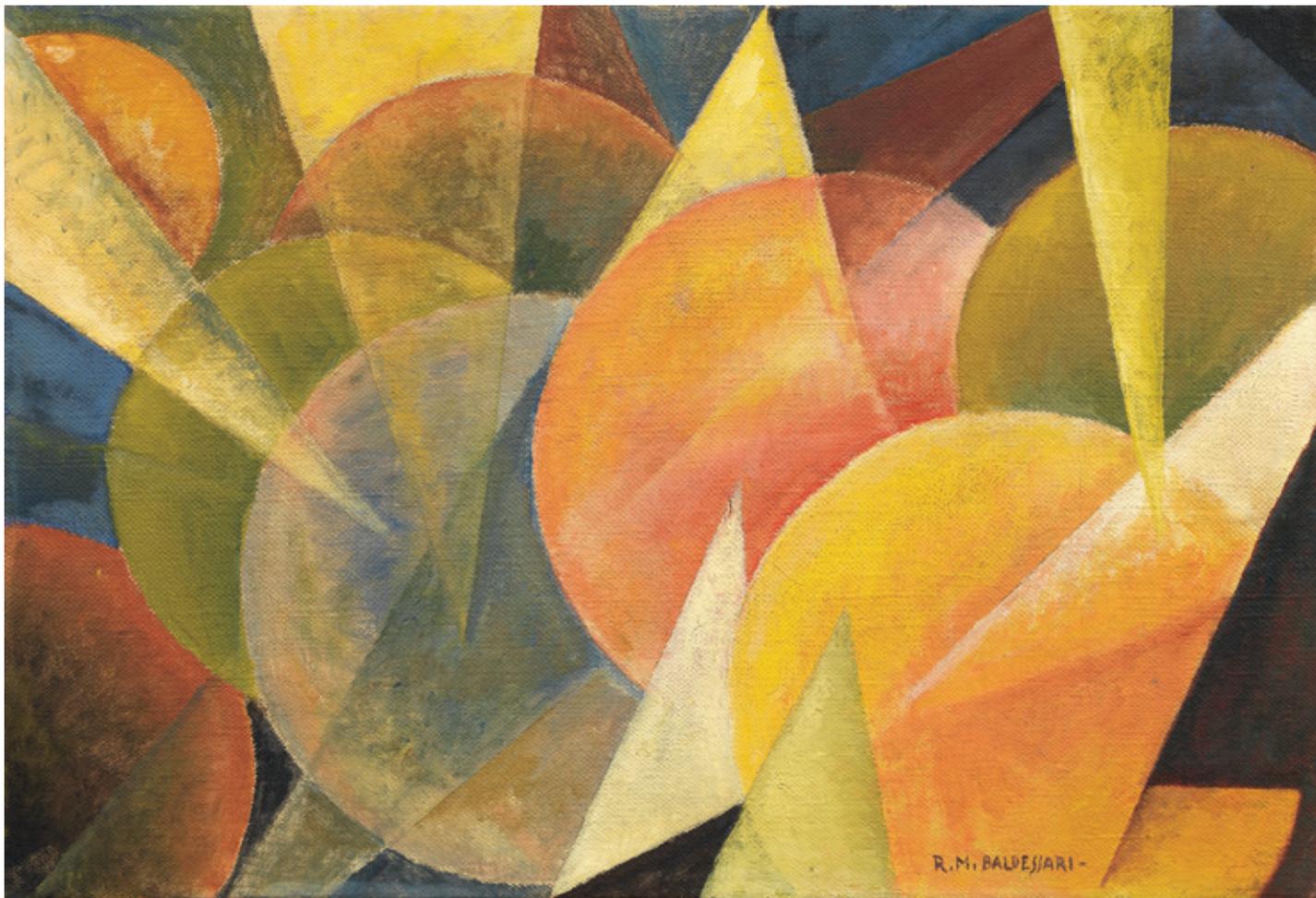
Bozzetto per *Aurora umbra*, 1942

Tempera su compensato, cm. 31,2x58,7

Firma in basso a destra: G. Dottori; firma, titolo e data al verso: G. Dottori / Bozzetto per / "Aurora umbra" / (tempera 1942).

Certificato su foto Archivi Gerardo Dottori, con n. 2123.

Stima € 15.000 / 25.000



537

537
**Roberto Marcello (Iras)
Baldessari**

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Simultaneità di forme 7 (Dinamismo), 1915 ca.

Olio su tela, cm. 36,8x54

Firma in basso a destra: R. M. Baldessari.

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere
Futuriste di Roberto Marcello Baldessari, Rovereto, 9 febbraio
2012, con n. B15-93.

Stima € 30.000 / 40.000

538

Gerardo Dottori

Perugia 1888 - 1977

Paesaggio collinare, seconda metà anni Venti

Olio su tela, cm. 63,5x43

Firma in basso a sinistra: Dottori. Al verso sul telaio: etichetta con n. 9182 e timbro Arte Centro, Milano.

Certificato su foto di Massimo Duranti, Perugia, 7 marzo 2004; certificato con foto Archivi Gerardo Dottori, Perugia, 10 maggio 2011, con n. 1076.

Bibliografia

Massimo Duranti, Gerardo Dottori. Catalogo generale ragionato, 2 volumi, Effe Fabrizio Fabbri Editore, 2006, p. 536, n. 426 - 1076 (opera datata seconda metà anni Trenta).

Stima € 80.000 / 110.000



Fotomontaggio di Dottori realizzato da Anton Giulio Bragaglia, 1920 ca.





539

539
Tullio Crali

Igalo 1910 - Milano 2000

I naufraghi, 1936

Olio su cartone pressato, cm. 80x69,5

Firma e data in alto a destra: Crali / 36; firma, data e titolo al verso: Crali / 1936 / "I naufraghi": timbro e etichetta con n. 91/80, Arte Centro, Milano.

Stima € 20.000 / 30.000



540

540

Fortunato Depero

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

Figura, (1925)

Tempera grassa su tela, cm. 95x73

Firma in basso a destra: Depero.

Certificato su foto Museo Depero Rovereto, 11 maggio 1978, accompagnato da lettera di conferma, in data 4 novembre 1980.

Bibliografia

Catalogo Nazionale Bolaffi d'Arte Moderna n. 15, Volume I, critico finanziario, Giulio Bolaffi Editore, Torino, 1980, vol. 1, p. 86.

Stima € 30.000 / 50.000

541

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Composizione astratta, 1959

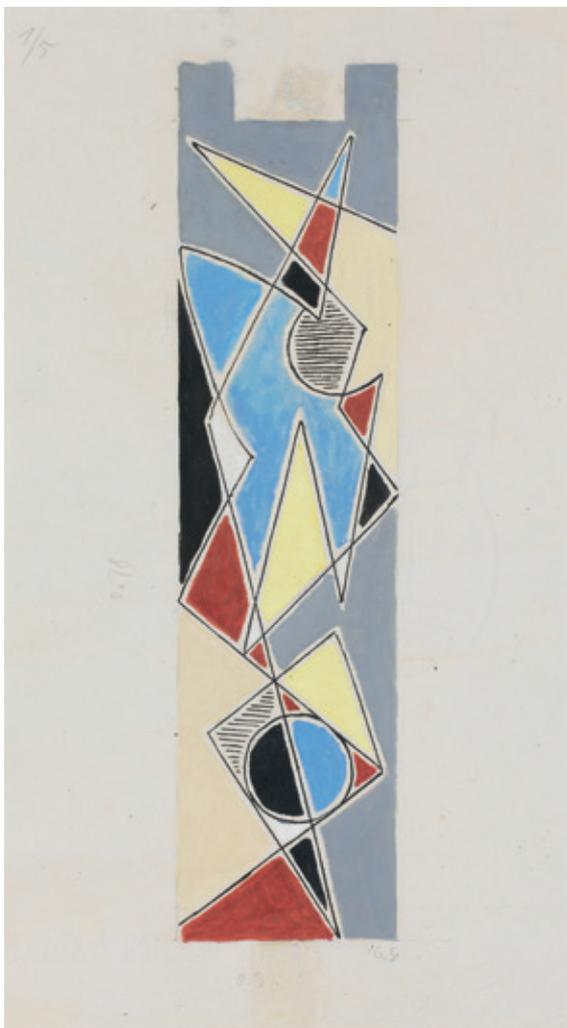
Olio su tavola, cm. 123,5x33,5

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

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

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

Stima € 45.000 / 65.000



Studio preparatorio del lotto 541





542

542

Ardengo Soffici

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

Capanna rossa, 1962 ca.

Olio su tela, cm. 50x70

Firma in basso a sinistra: Soffici.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 21 aprile 2016.

Stima € 15.000 / 20.000



543

543

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta nella serra (La melanzana), 1951

Olio su tavola, cm. 40,7x69,7

Firma e data in basso a sinistra: Pisis / 51, sigla in basso a destra: V.F. Al verso: timbro Galleria del Cavallino, Venezia, con n. 2213; timbro Galleria d'Arte del Naviglio, Milano, con n. 2603; timbro Opera esposta nella / Galleria del Naviglio di Milano / del DIC 1951.

Storia

Galleria del Cavallino, Venezia;
Collezione M. di Frattina, Lido di Venezia;
Collezione privata

Certificato Associazione per Filippo de Pisis, Milano, 14 aprile 2015, con n. 04517 (con rettifica di pubblicazione scheda errata nel catalogo generale).

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo secondo, opere 1939-1953, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, pp. 802, 812, foto n. 1951 1, scheda n. 1951 43.

Stima € 9.000 / 15.000



544

544

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta con mela e nudino, 1928

Olio su tela, cm. 32,7x46,2

Data e firma in basso a destra: 28 de Pisis. Al verso sul telaio: etichetta Ivam Centre Julio Gonzalez, con dati dell'opera e n. 54: timbro Galleria d'Arte del Naviglio, Milano: timbro Sianesi Antonio, con n. 122: etichetta Ivam Centre Julio Gonzalez, València / Exposición El Realismo mágico / 19 Junio - 31 Agosto 1997: etichetta Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936 / 2 Diciembre 1997 - 1 Febrero 1998 / Centro Atlántico de Arte Moderno / Las Palmas de Gran Canaria. España; sulla tela: due timbri Battista Pero / Bar Sport / Milano: etichetta Collezione Carlo Rancati, con n. 76.

Storia

Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

De Pisis a Milano, a cura di Claudia Gian Ferrari, Milano, Palazzo Reale, 13 giugno - 13 ottobre 1991, cat. p. 116, 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. 183, n. 1928 39.

Stima € 15.000 / 25.000



545

545 Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Veduta di Praga con ponte sulla Moldava, 1935 ca.

Olio su tela, cm. 30x38

Firma in basso a destra: G. de Chirico; firma e titolo al verso sul telaio: G. de Chirico / "Veduta di Praga con ponte sulla Moldava": cartiglio n. 21 / Prague / 250 1936; sulla tela: dichiarazione Opera originale di Giorgio de Chirico / per delega notarile Gandolfo / Antonio Russo / Roma - Galleria La Barcaccia / 28 agosto 1965; sulla tela e sul telaio: due timbri Galleria d'Arte "Pro Padova".

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 22 aprile 2016, con n. 024/04/16/ OT.

Esposizioni

Opere di maestri contemporanei in vendita provenienti da raccolte private, Prato, Galleria Farsetti, 31 ottobre 1964, cat. n. 74, illustrato.

Stima € 20.000 / 30.000

Mario Sironi dalla pittura monumentale ai paesaggi del mito

Nei templi, nei palazzi, nella destinazione architettonica, l'opera d'arte vive.
Mario Sironi, 1934

Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, il periodo in cui si colloca la splendida tela *Il lavoro*, Mario Sironi intraprende una ricerca linguistica verso un tipo di pittura che si liberi completamente dai vincoli del 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.

Dirà lo stesso pittore nel 1934: "Si riecheggono per l'arte, altre mete oltre la soddisfazione del "proprietario", l'intimismo del salotto, il gelido e marmoreo silenzio delle pinacoteche. L'arte si è dovuta impicciolire, materialmente e spiritualmente, per rimanere negli appartamenti ed è diventata un fatto personale senza vaste e generali risposdenze" (Mario Sironi, *La rivista illustrata del Popolo d'Italia*, marzo 1934). Questa ferma volontà di uscire dalla concezione dell'arte come fatto personale, individualistico, destinato solo agli appartamenti o al freddo museo, per tornare alla grande decorazione civile della tradizione, sta alla base delle grandi tele con uomini e donne, lavoratori e famiglie, protagonisti di un'umanità nuova, proiettata in una dimensione mitica, fuori dal tempo presente e allo stesso tempo artefice di una nuova "etica" civile e di una rinnovata struttura sociale, a cui *Il lavoro* appartiene.

Una coppia di uomini si staglia, gigantesca, sul primo piano del quadro, invadendone lo spazio, e quasi uscendo dai limiti della tela, ormai mezzo del tutto insufficiente per le esigenze poetiche di Sironi; sono ritratti con gli attrezzi del lavoro, nell'atto stesso del costruire. Alle loro spalle un edificio industriale, con le ciminiere scure così care al pittore fin dalla splendida stagione delle periferie



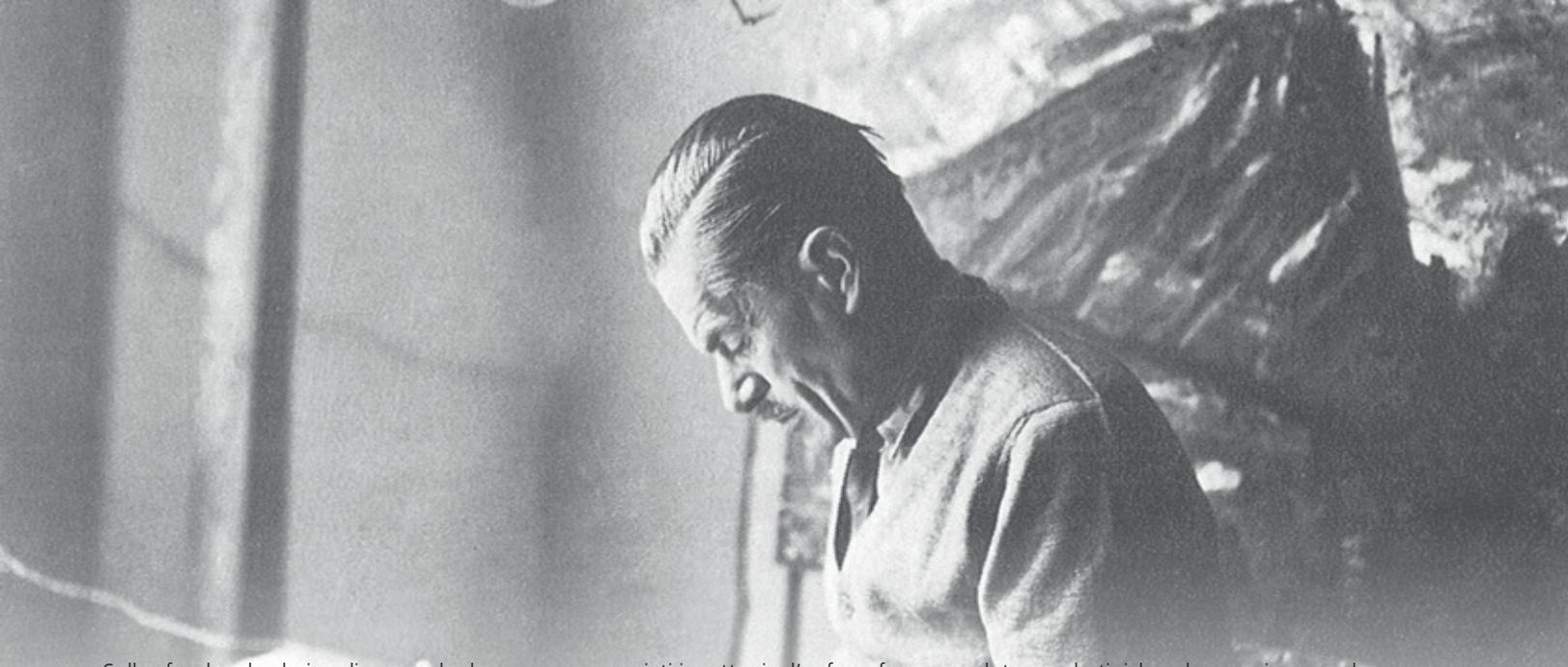
Mario Sironi sui ponteggi del Salone delle Cerimonie, V Triennale di Milano, 1933

urbane degli anni Venti, e che si arricchisce qui, diversamente dalle forme dure e squadrate degli edifici cittadini tante volte dipinti, di un grande arco, simbolo della rinnovata grandiosità della civiltà che si andava formando.

Privi di ogni precisa connotazione storica, i costruttori di Sironi rappresentano un'idea mitica, e per significare questo divengono icone monumentali, di un monumentalismo però non aggraziato e armonioso, ma straniato ed esasperato: nascono così le figure apparentemente "fuori scala" del pittore, che saranno sprezzate e denigrate dai sostenitori di un'arte immediatamente comprensibile ed equilibrata, su modello pedissequo del classicismo romano o dell'ormai stantio naturalismo del secolo precedente.

Questo grande ciclo di pitture – che comprende, oltre al presente dipinto, *I costruttori*, 1929-32, *La pesca*, 1931, *L'incontro*, esposto alla Biennale di Venezia nel 1932, queste ultime caratterizzate dallo stesso impianto compositivo della nostra tela, con due grandi figure accostate che dominano lo spazio – è stato messo in relazione dalla critica con le grandi imprese decorative intraprese dal pittore dall'inizio degli anni Trenta, ed in special modo con il grande pannello decorativo realizzato per il Palazzo delle Poste di Bergamo, *L'architettura: il lavoro in città*, concepito nel 1932 e posto in loco nel 1934.

Ritornano nel pannello, insieme alla statuaria allegoria femminile dell'Architettura, dalle sembianze quasi marmoree, le grandi figure dei costruttori, con in primo piano l'architetto, altra figura centrale della tematica sironiana.



Sullo sfondo, al culmine di una scala dove sono appoggiati i mattoni e l'anfora, forme assolute e archetipiche, che appaiono per la prima volta accanto all'*Allieva* del 1920, si staglia un'immensa arcata, elemento principe del linguaggio architettonico, e, come scrive Elena Pontiggia, "qui l'operare si scioglie in contemplazione: le due figure davanti alla piccola abside sono, sì, due costruttori, ma colti in un momento di pausa, mentre osservano pieni di meraviglia la luce che si raccoglie e splende nella nicchia" (E. Pontiggia *Le opere per il Palazzo delle Poste di Bergamo: "Il lavoro nei campi" o "L'agricoltura" e "Il lavoro in città" o "L'architettura"*, in Sironi. *La grande decorazione*, Milano, 2004, pp. 302-303).

Alla concezione dell'architettura come progetto, come idea, dell'*Architetto*, 1921-22, tela emblematica del Novecento italiano, si sostituisce dunque quella dell'architettura come realizzazione, frutto del lavoro e della fatica dell'uomo, un uomo che abbandona la speculazione per dedicarsi attivamente alla costruzione dell' "etica del nostro tempo", come recita il *Manifesto della pittura murale*. Lontanissimo dai modelli classici, come un decoratore medievale, alle prese con il compito di formare "lo stile di un'epoca", Mario Sironi svolge il suo discorso di sempre più ampio respiro, in cui la dimensione della tela risulta essere ormai insufficiente, e l'opera ambisce, come in questo caso, a più alti compiti che "la soddisfazione del proprietario", per farsi portatrice di messaggi e ideali universali: "Quando oltre tutto, l'arte chiusa nei limiti angusti delle esposizioni si esaurisce o si camuffa nelle provette disinvoltate degli orecchianti, nelle inutilità artistico-borghesi delle telerie mal ricoperte, negli oziosi vagabondaggi dell'io creatore di nullismi pittoreschi, sorge il bisogno dell'espansione più vasta, più illuminata, scagliata senza risparmio al limite audace di ogni grandezza" (Mario Sironi, *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, marzo 1935).

Se l'elemento del paesaggio alle spalle dei costruttori è quello delle ciminiere delle fabbriche, nelle altre due splendide opere, realizzate nella seconda fase della sua carriera, quando il sogno della pittura monumentale si era sbriciolato nel dramma della guerra, protagonista è il paesaggio rurale, con le sue chiese isolate, i paesi incastonati nelle pietre delle mura, le rocce e gli alberi solitari.

Egli ha ormai alle spalle tutta l'elaborazione della pittura murale degli anni Trenta, conclusasi insieme al fallimento dell'idea del ruolo sociale dell'arte a cui era indissolubilmente legata; tale fallimento è una vera e propria sconfitta personale per l'artista, che trascorrerà il periodo dell'immediato dopoguerra ritirato dalla scena pubblica, continuando però incessantemente a dipingere. E la concezione del dipinto come parete, considerando la dimensione della tela come ormai inadeguata per ospitare composizioni complesse, sovrapposte, alla maniera appunto dei cicli della grande decorazione parietale, si riflette in molte composizioni della fase ultima della produzione sironiana. Dirà Sironi a proposito di questa dimensione del muro, ormai irrinunciabile per la sua pittura: "I segni su un foglio di carta si possono con buona volontà assegnare a un astrattismo o a un verismo, ma sul muro rivelano immediatamente un proprio significato che non è verismo, non è astrattismo: è la spazialità... I segni che son fermi sul quadratino di carta, quei segni in quel posto, non comportano alcuna idea di spazialità perché di qualunque posizione si guardino, purché si riesca a vederli, son sempre a fuoco rispetto all'occhio. Sul muro mutano, si pongono in altri termini" (in D. Campini, *Mario Sironi e la spazialità*, "La Patria", Milano, 1 giugno 1954).

In *Composizione con paesaggio* i vari elementi che si affacciano sulla superficie pittorica sono disposti su tre registri, come in una pittura rupestre. La materia si fa sempre più spessa, il gesto pittorico più libero, svincolato ormai da ogni esigenza descrittiva, e descrive le componenti iconiche tipiche del pittore, come la chiesa dalla struttura paleocristiana, il paese rupestre, con gli edifici affastellati uno sull'altro, che pare emergere da un rilievo tardoromano, i blocchi serrati delle montagne, forse eco delle Dolomiti da lui tanto amate, descritte secondo decise linee longitudinali, lontanissime dalla visione cartolinesca di tanta cultura figurativa. Tutti questi elementi emergono dallo sfondo come fantasmi, tracce di un mondo irrimediabilmente perduto, ancora estremamente vivo però nella mitologia personale di Sironi, che non perde mai la sua vitalità creatrice e la sua forza espressiva, restituendoci visioni assolute, come anche in *Paesaggio con albero*, dove le tracce dell'umanità sono sparite, e restano sulla terra spoglia solo i due elementi naturali, stagliandosi su un cielo plumbeo, scolpiti come due totem ancestrali, definiti con le linee essenziali dei mosaici bizantini, a testimoniare tutta la potenza tragica del mondo, potenza di cui Mario Sironi resta forse l'interprete più profondo del Novecento italiano.

546

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Il lavoro (I costruttori), 1929-33

Olio su tela, cm. 150x120

Firma in basso a destra: Si[roni]. Al verso sul telaio: timbro Galleria Annunciata, Milano, con n. 01197: etichetta proprietà Edvige Barbaroux: etichetta Galleria Milano, Milano, con n. 435 e data 30-6-1933: etichetta Galleria dello Scudo / Verona / Opera esposta in «Mario Sironi - Cinquant' / anni di pittura italiana» Mostra Antologica / col patrocinio della Regione Veneto / 20 novembre 1982 - 30 gennaio 1983.

Esposizioni

Quattro grandi maestri amici di Cortina, Cortina d'Ampezzo, Galleria Farsetti, 4 - 28 agosto 1976, cat. tav. XVIII, illustrato (opera datata 1930);

Mario Sironi. Cinquant'anni di pittura italiana, mostra antologica con il patrocinio della Regione Veneto, Verona,

Galleria dello Scudo, 20 novembre 1982 - 16 gennaio 1983, cat. p. n.n., illustrato (opera datata 1930); Sironi. Opere 1902-1960, Sassari, Padiglione dell'artigianato sardo, 26 ottobre - 24 novembre 1985, cat. p. 67, n. 23, illustrato a colori (opera datata 1929).

Bibliografia

Fabio Benzi, Andrea Sironi, Mario Sironi 1885-1961, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 9 dicembre 1993 - 27 febbraio 1994, Electa, 1993, p. 234 (opera datata 1933 ca.).

Stima € 140.000 / 180.000



Mario Sironi, *Il lavoro in città. L'architettura*, 1932-34, Bergamo, Palazzo delle Poste



547

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Grande composizione con paesaggio, (1948)

Olio su tela, cm. 69,5x90

Firma al centro verso destra: Sironi. Al verso: dichiarazione di autenticità di Willy Macchiati (opera datata 1948): etichetta con due timbri Galleria d'Arte Sianesi / Milano / Quadro esposto ed illustrato alla / mostra di Campione; sul telaio: etichetta Comune di Milano / Mario Sironi Palazzo Reale 9/2 25/3 1973.

Storia

Sotheby's, Firenze, asta n. 3, 9 ottobre 1971, lotto n. 146;
Collezione privata

Esposizioni

Maestri moderni, Milano, Galleria Sianesi, novembre - dicembre 1965, cat. tav. 13, illustrato;
Mario Sironi, a cura di Raffaele De Grada, Milano, Palazzo Reale, febbraio - marzo 1973, cat. pp. 122, 177, n. 170, illustrato (opera datata 1953).

Stima € 45.000 / 60.000



Arte tardoromana, II secolo d. C., *Rilievo di città e del suo territorio*, Celano, Museo della Marsica



548

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Paesaggio con albero, (1952 ca.)

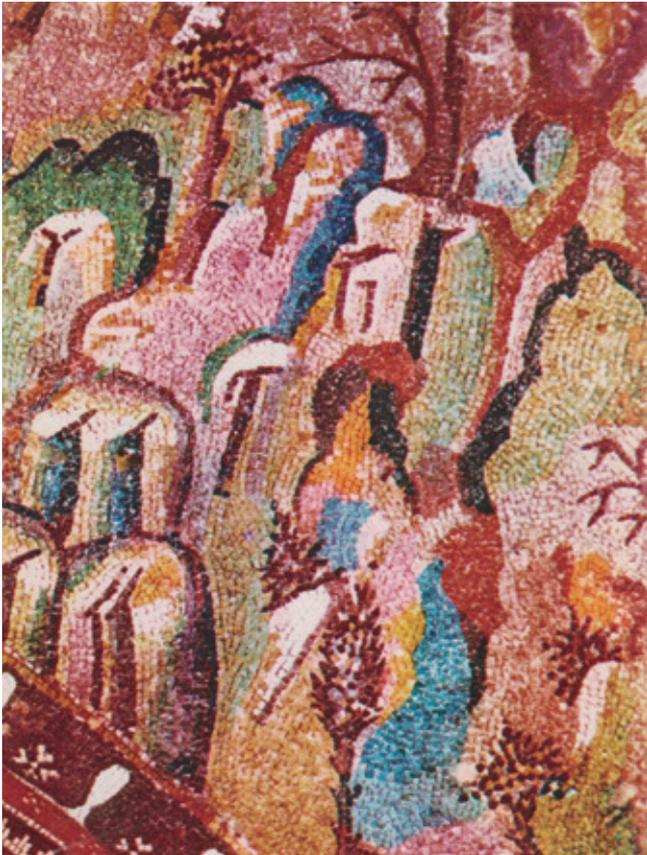
Olio su cartone, cm. 40x49,5

Firma in basso a destra: Sironi. Al verso: dichiarazione di autenticità di Willy Macchiati: etichetta Galleria "La Bussola" / Torino / 1a Mostra Postuma in Torino / di Mario Sironi / Febbraio 1962.

Bibliografia

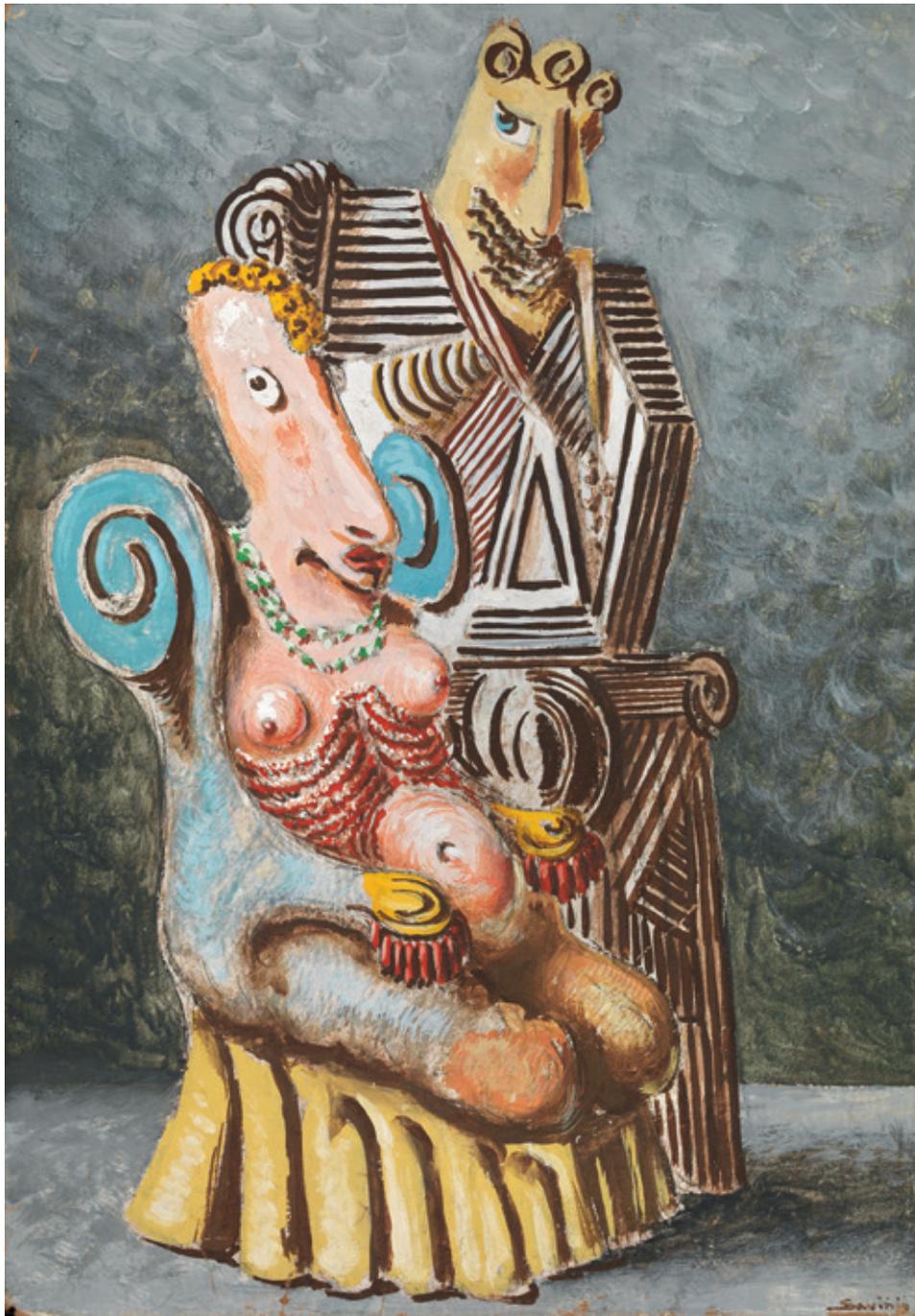
Ettore Camesasca, Mario Sironi. Scritti editi e inediti, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1980, p. 387.

Stima € 10.000 / 15.000



Particolare del mosaici con le rocce del Sinai, Ravenna, San Vitale





549

549
Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

Gente perbene (I genitori), 1946

Tempera su cartone, cm. 49,6x34,4

Firma in basso a destra: Savinio. Al verso: etichetta Premio di Pittura de "La Colomba" / Padiglioni della Biennale - Venezia - luglio 1946: timbro Brera Galleria d'Arte, Milano.

Storia

Galleria del Naviglio, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Ruggero e Angelica Savinio, Roma, 14 febbraio 1996.

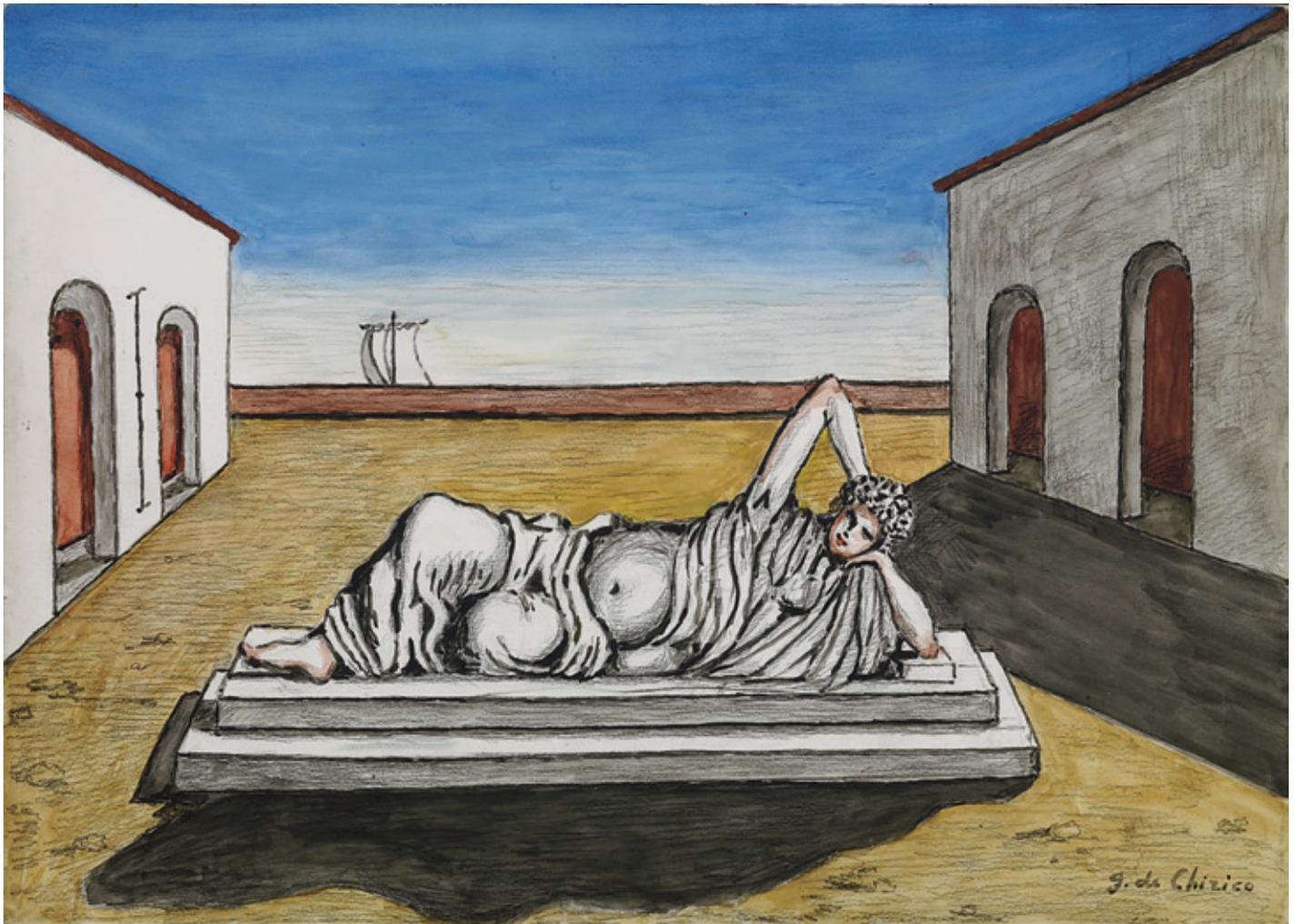
Esposizioni

Premio di pittura de "La Colomba", Venezia, Padiglione italiano della Biennale, 1 - 31 luglio 1946, sala A, cat. n. 10.

Bibliografia

Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 336, n. 1946 6.

Stima € 35.000 / 55.000



550

550

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Piazza d'Italia con Arianna, 1972 ca.

Tempera su cartone, cm. 36,5x51

Firma in basso a destra: G. de Chirico.

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

Stima € 60.000 / 90.000



551

551

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

La zingara, (1909)

Olio su tavola, cm. 60,3x49,9

Firma in basso a sinistra: Casorati.

Bibliografia

Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, p. 185, n. 55, fig. 55.

Stima € 30.000 / 45.000



552

552 Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta con melanzane e sgombri, 1926

Olio su tela, cm. 46,4x61,3

Firma e data in basso a sinistra: de Pisis / 26. Al verso sul telaio: etichetta Ivam Centre Julio Gonzalez, con dati dell'opera e n. 41: timbro Galleria Annunciata, con n. 01395: timbro Vittorio Barbaroux Opere d'Arte, Milano; sulla tela: quattro timbri Battista Pero / Bar Sport / Milano.

Storia

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

Esposizioni

De Pisis a Milano, a cura di Claudia Gian Ferrari, Milano, Palazzo Reale, 13 giugno - 13 ottobre 1991, cat. p. 90, 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. 117, n. 1926 78.

Stima € 25.000 / 35.000



553

553
Bruno Cassinari

Piacenza 1912 - Milano 1992

Mare, 1960

Olio su tela, cm. 130x80,7

Firma e data in basso a destra: Cassinari / 60; titolo, data e firma al verso sulla tela: "Mare" / 1960 / Cassinari. Sul telaio: timbro Galleria d'Arte Cavallotto, Brescia.

Stima € 7.000 / 10.000



554

554
Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

Fiori, 1959

Olio su tela, cm. 90x70

Firma in basso a destra: Morlotti; firma e data al verso sulla tela: Morlotti / 59: etichetta con n. 3736 e due timbri Galleria d'Arte Sianesi, Milano: timbro Galleria Morone 6, Milano.

Foto autenticata dall'artista.

Bibliografia

Gianfranco Bruno, Pier Giovanni Castagnoli, Donatella Biasin, Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti, tomo primo, Skira editore, Milano, 2000, p. 246, n. 552.

Stima € 50.000 / 70.000



555

555
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 € 30.000 / 50.000



556

556
Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Carciofi, 1966

Olio su tela, cm. 47,3x76,2

Firma in basso a destra: Guttuso. Al verso sulla tela: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 10695; sul telaio: etichetta Galleria del Milione, Milano; sulla tela e sul telaio: timbro Collezione Palatiello, con n. 191.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 18.000 / 28.000



557

557
Giuseppe Migneco

Messina 1908 - Milano 1997

Barca sulla spiaggia

Olio su tela, cm. 60x92,5

Firma in basso a destra: Migneco.

Stima € 9.000 / 14.000



558

558 Bruno Cassinari

Piacenza 1912 - Milano 1992

Giardino a San Salvatore (Ritmi), 1957

Olio su tela, cm. 90x115

Firma e data in basso a destra: Cassinari / 57; firma, data e titolo al verso sulla tela: Cassinari / 57 / "Giardino a S. Salvatore": etichetta Galleria Gissi, Torino / Espone dal 13 al 28 Aprile 1962 / Bruno Cassinari / cat. 4; sul telaio: etichetta Musée d'Art et d'Industrie / Saint-Étienne / Peintres et Sculpteurs Italiens / du Futurisme à nos jours - 1959 / n. 27: etichetta Ente Autonomo la Biennale di [...] / Dal Futurismo ad oggi / Pittori e Scultori Italiani / Musei di Francia / maggio-dicembre 1959.

Storia

Collezione privata, Bollate;
Collezione privata

Esposizioni

Peintres et Sculpteurs Italiens du Futurisme à nos jours, Saint-

Étienne, Musée d'Art et d'Industrie, maggio - dicembre 1959, cat. n. 27;

Mostra Personale, Torino, Galleria Gissi, 13 - 28 aprile 1962, cat. n. 4;

Mostra personale, Milano, Galleria Cortina, ottobre 1971, illustrato.

Bibliografia

Carlo Pirovano, Cassinari, M. Valsecchi, Milano, 1969, p. 24, tav. 121;

Giovanni Anzani, Cassinari, introduzione di Enrico Crispolti, Fabbri Editori, Milano, 1984, pp. 54, 173, tav. 88;

Marco Rosci, Cassinari. Catalogo generale dei dipinti volume primo, opere 1930-1961, Electa, Milano, 1998, p. 245, n. 1957 15.

Stima € 12.000 / 20.000

559

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

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

Olio su tela, cm. 111x144

Firma e data in basso a destra: Guttuso 66.

Esposizioni

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

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

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

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

Bibliografia

Werner Haftmann, Guttuso, immagini autobiografiche,

Toninelli arte moderna, Milano-Roma, 1971, p. 129;

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

Stima € 50.000 / 70.000



Georges-Pierre Seurat, *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*, 1883-86, Chicago, The Art Institute



560

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Le damigiane, 1959

Olio su tela, cm. 116x89

Firma in basso a destra: Guttuso (poco leggibile); firma e data al verso sulla tela: Guttuso '59; sul telaio: timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 5773.

Storia

Galleria Gissi, Torino;
Collezione privata, Viareggio;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista, Roma, 2-4-1981 (in fotocopia).

Stima € 60.000 / 90.000



Renato Guttuso nello studio di Palazzo del Grillo, Roma





561

561

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Paesaggio, 1928

Olio su tela applicata su cartone, cm. 60x41

Dedica, firma e data in basso a destra: All'amico Nasca / con stima / Guttuso / Re. Guttuso 1929. Al verso: due timbri Cafiso / Galleria d'Arte: timbro Di Bella / Arte Moderna e Contemporanea.

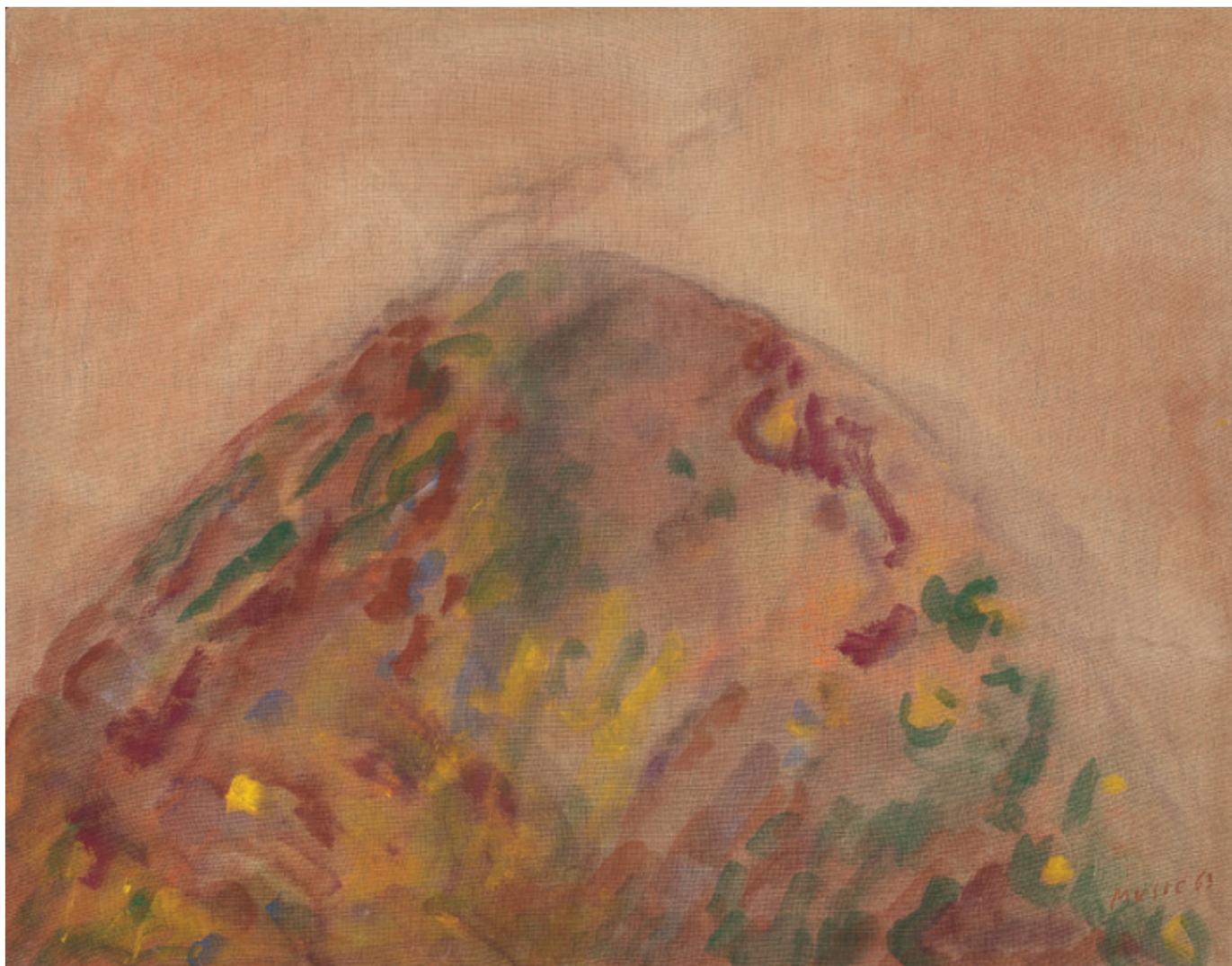
Storia

Collezione privata, Palermo;
Collezione privata

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 1, Giorgio Mondadori, Milano, 1983, p. 10, n. 28/6.

Stima € 16.000 / 22.000



562

562

Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

Paesaggio senese, 1963

Olio su tela, cm. 58x75,2

Firma e data in basso a destra: Music 63.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 15.000 / 25.000

563

Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

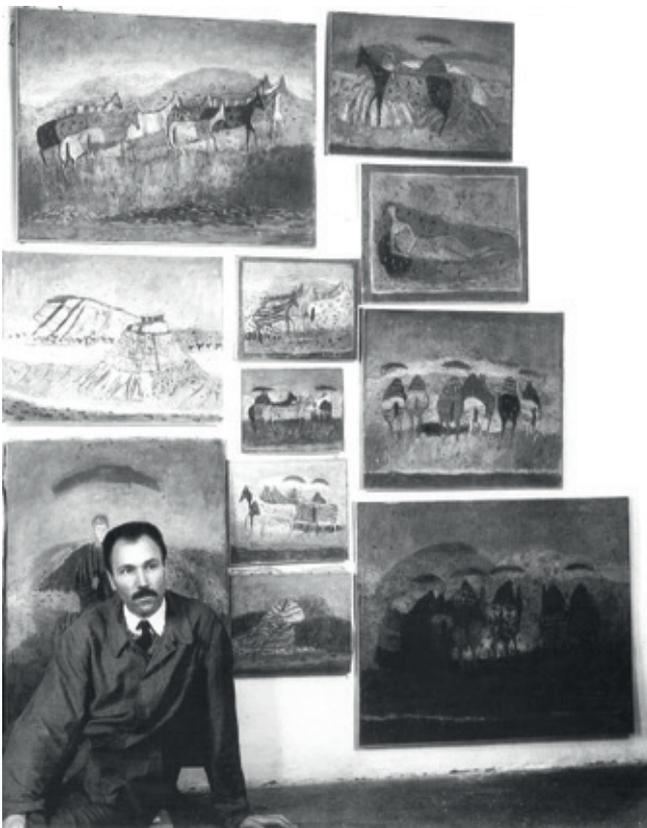
Cavallini, 1948

Olio su tela, cm. 38x46

Firma e data in basso al centro: Music / 1948; firma, titolo e data al verso sulla tela: Music / Cavallini / 1948.

Foto autenticata dall'artista in data 9/VII/85 (in fotocopia).

Stima € 20.000 / 35.000



Antonio Zoran Music nello studio





564

564
Armando Pizzinato

Maniago (Ud) 1910 - Venezia 2004

Festa popolare

Mosaico, cm. 130x150

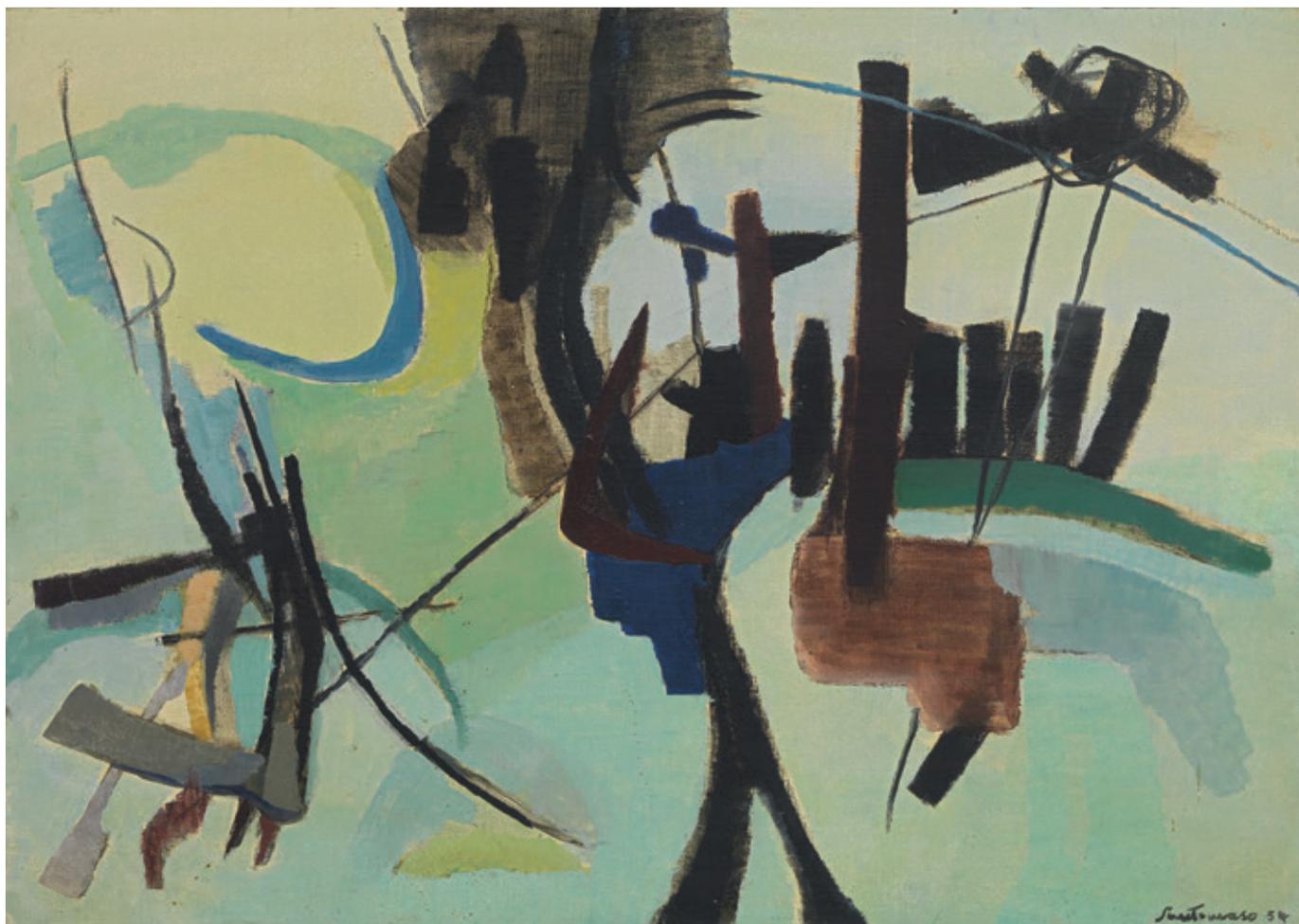
Scritta in basso a sinistra: Toniutti.

Esposizioni

Mosaico oggi, Milano, Cenacolo bramantino, 28 settembre -
29 ottobre 1980, illustrato a colori.

Opera realizzata da Pietro Toniutti nel laboratorio dei Fratelli
Toniutti, Bollate (Mi), con l'intervento e l'approvazione
dell'autore.

Stima € 4.000 / 7.000



565

565 Giuseppe Santomaso

Venezia 1907 - 1990

Piccolo ricordo verde, 1954

Olio su tela, cm. 60x85

Firma e data in basso a destra: Santomaso 54. Al verso sul telaio: due etichette, di cui una con n. 153, XXVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - Venezia 1954: etichetta di trasportatore con indicazione di esposizione Omaggio a Giuseppe Marchiori FBLM (Fondazione Bevilacqua La Masa), Ve.

Storia

Collezione Giuseppe Marchiori, Venezia;
Collezione privata

Esposizioni

XXVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1954, sala XXV, cat. p. 163, n. 13;
Giuseppe Marchiori e il suo tempo. Mezzo secolo di cultura

artistica e letteraria europea vista da un critico d'arte, Rovigo, Palazzo Roncale, 1993, cat. pp. 114, 115, n. 41.

Bibliografia

Luisa Alfieri, Santomaso, catalogue raisonné 1931/1974, Alfieri, Venezia, 1975, n. 244;
Sileno Salvagnini, Santomaso e Marchiori: un pittore e il suo critico. Dalla personale parigina del 1939 agli anni Sessanta, in Saggi e Memorie di Storia dell'Arte n. 33, (2009), 2010, pp. 469-470.

L'opera sarà inserita nel Catalogo Generale Ragionato di Giuseppe Santomaso, a cura di Nico Stringa, edito da Allemandi, di prossima pubblicazione.

Stima € 20.000 / 30.000

Cinque dipinti di Renato Birolli da un'importante collezione privata

Voglio arrivare a un libero simbolo che sia la realtà filtrata dalle condizioni generali dell'uomo.

Renato Birolli a Guglielmo Achille Cavellini, 1948

Nato a Verona nel 1905, Birolli si forma all'Accademia di Belle Arti cittadina, ma si mostra da subito uno studente inquieto: "Venivo espulso per indisciplinazione e per eccessi di canto. Lo studio accademico non mi interessava, perseguivo ideali romantici, guardavo a Segantini". Questa ricerca di ispirazioni e modelli altri rispetto a quelli della scuola si ritroverà anche nelle opere realizzate nei suoi anni di formazione milanesi. Nel 1929 si trasferisce infatti nel capoluogo lombardo, dove per mantenersi svolge i mestieri più diversi, fino all'assunzione come correttore di bozze presso il quotidiano *L'Ambrosiano*, dove ha modo di conoscere Carlo Carrà, che scriveva sul giornale come critico d'arte, ed Edoardo Persico, a cui era stata affidata nel 1929 la direzione della Galleria del Milione.

Proprio il rapporto con Persico e il gruppo di artisti gravitanti intorno al Milione, che sviluppavano ricerche astratte in contrapposizione al sempre più imperante clima di ritorno all'ordine perpetuato dal Novecento sarfattiano da un lato e da una sempre più magniloquente e retorica arte celebrativa del regime dall'altro, segnerà tutto il percorso successivo di Birolli, che si legherà indissolubilmente a quello degli artisti, delle generazioni più giovani, che vedranno con sempre maggiore insofferenza le manifestazioni artistiche ufficiali, sentendo come necessario un aggiornamento del linguaggio pittorico sulle recenti esperienze europee.

I primi dipinti figurativi realizzati da Birolli negli anni Trenta segnano delle tangenze con certe esperienze coeve della scuola romana e con l'uso rivoluzionario del colore come moto dell'espressione di ascendenza fauve; una pittura dunque già molto distante dalle esperienze dell'arte italiana del tempo, e il viaggio a Parigi, nel corso del 1936, dove avverrà l'incontro diretto con le opere di Van Gogh e Cézanne e con il critico d'arte Lionello Venturi, sarà come l'inevitabile passo ulteriore verso lo svincolamento totale dai dettami del ritorno all'ordine. Le sue idee politiche antifasciste – che gli causeranno anche un arresto nel 1937 e il licenziamento dall'*Ambrosiano*, e di conseguenza molte difficoltà economiche – insieme all'esigenza di un nuovo stile, aggiornato alle conquiste internazionali, lo porteranno a aderire da subito al gruppo nato attorno alla rivista *Corrente di vita giovanile*, diretta da Ernesto Treccani, per cui firma molti articoli e partecipa attivamente alle collettive del gruppo, assieme a Migneco, Cassinari, Guttuso, Morlotti, Sassu e altri. Come l'adesione a *Corrente*, anche la partecipazione, nell'immediato dopoguerra, al Fronte Nuovo delle Arti sarà quasi un fatto naturale, data anche la vicinanza che lo legava da anni a Giuseppe Marchiori, il critico di riferimento del gruppo che, ormai liberatosi dalla cappa del regime, intende sostituire "all'estetica delle forme una dialettica delle forme", inaugurando un nuovo rapporto tra arte e vita.



Inaugurazione della Collezione Cavellini, Brescia, 10 maggio 1953 (da sinistra: Birolli, Moreni, Corpora, Vedova, Morlotti, Cavellini, Afro, Santomaso)

I nuovi punti di riferimento degli artisti del Fronte non sono gli artisti della grande tradizione italiana, ma i pittori francesi, nella linea che da Van Gogh a Cézanne arriva a Picasso, e in particolar modo al Picasso di *Guernica*. Birolli grazie a una borsa di studio riesce nel 1947, insieme a Morlotti, a conoscere personalmente il mitico artista spagnolo nel suo studio di Parigi, e lo studio della sua opera sarà determinante per gli sviluppi successivi della sua poetica: “[...] Mi pare che Picasso, riducendo a idea plastica tutti gliismi della storia dell’arte, abbia in un certo senso fatto piazza pulita di tutti i melanconici «ritorni a». [...] Se «Guernica» è un’indicazione, siamo salvi. Noi avremo capito una svolta storica e come tali saremo in testa a un rinnovamento. Fra tanta stanchezza saremo dei pionieri di un’idea vitale, che non

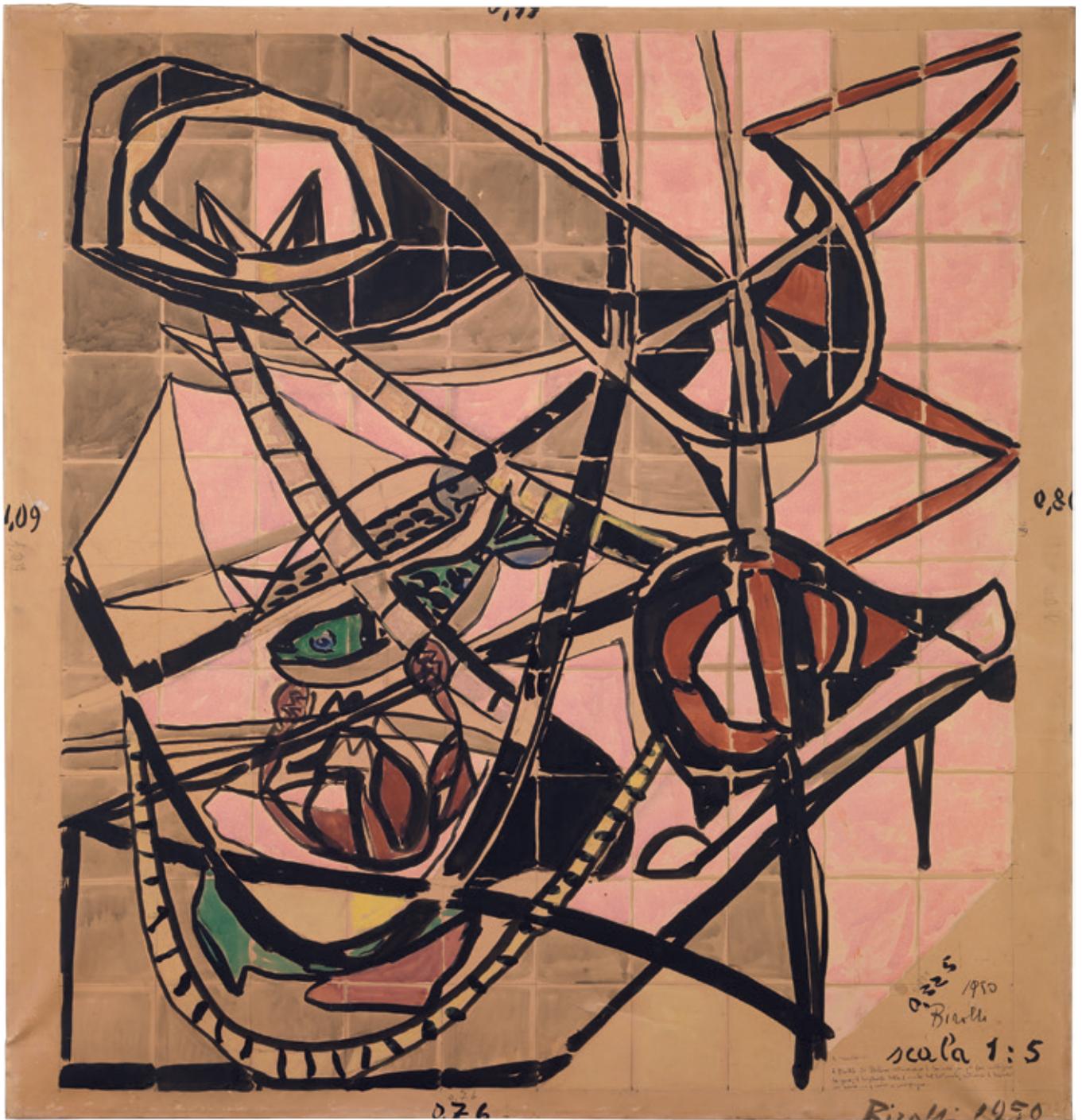
abbandonerà l’uomo per molto tempo. Io ho notato che tutti questi artisti (da Van Gogh a Picasso) all’inizio somigliano molto all’uomo in generale, a quello umano ed eterno: poi se ne allontanano, per ritrovarlo allo stato di pura incandescenza e di canto” (in G. Marchiori, *L’avventura di Birolli*, Cremona 1963, p. 35). L’altro polo fondante del linguaggio di Birolli è dunque, oltre a Picasso, Van Gogh, che con l’uso espressivo, violento, del colore in senso emozionale, antimimetico, sarà uno dei punti di riferimento della poetica dell’artista veronese, che considererà il problema del colore come una costante della sua ricerca pittorica, tema determinante della sua riflessione teorica e espressiva (Birolli dedicherà molte pagine dei suoi *Taccuini* a questo argomento, trattandolo sia nei suoi aspetti più propriamente tecnici, sia riflettendo a lungo sul ruolo centrale di esso nella sua concezione della pittura).

È in questi anni cruciali della breve parabola del Fronte Nuovo delle Arti che Renato Birolli incontra Guglielmo Achille Cavellini, singolare figura di collezionista, che stringerà da subito con lui un rapporto strettissimo, divenendo il suo principale collezionista e mecenate. Intorno alla figura di Cavellini graviteranno tutti gli artisti del Fronte, e la sua galleria di opere diverrà una delle collezioni di arte italiana più aggiornate sulle nuove esperienze figurative, con la definitiva consacrazione nella mostra di ben centottanta opere della raccolta alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma, diretta da Palma Bucarelli, in cui erano presenti tre dei cinque dipinti della serie proposta in questo catalogo, come testimoniano le etichette presenti al retro.

Tra 1948 e 1949, negli anni segnati in Italia dall’acceso dibattito tra astrattismo e realismo, che porterà alla fine del sodalizio artistico del Fronte e all’adesione successiva di alcuni dei pittori, che sceglieranno la strada dell’arte astratta, al Gruppo degli Otto, guidato da Lionello Venturi – di cui Birolli farà parte insieme a Vedova, Santomaso, Turcato, Moreni, Afro, Corpora – egli è di nuovo in Francia, soggiornando per lungo tempo in Bretagna, in cui matura il sempre più manifesto interesse per la pittura di Picasso e del Cubismo.



Renato Birolli a Fosso Sejore, estate 1953



566

566 Renato Birolli

Verona 1905 - Milano 1959

Progetto per mosaico, 1950

Tempera su carta applicata su tela, cm. 115x110

Firma e data in basso a destra: Birolli 1950; al verso sul telaio: etichetta La Nuova Città Galleria d'Arte Contemporanea, Brescia, con n. 469.

Storia

Collezione G.A. Cavellini, Brescia;

Collezione privata

Bibliografia

Zeno Birolli, Renato Birolli, Feltrinelli Editore, Milano, 1978, p. 260, n. 1950.1 (462) (con misure errate).

Stima € 18.000 / 30.000



567

567

Renato Birolli

Verona 1905 - Milano 1959

Corde e ancore, 1950

Olio su tela, cm. 88,5x74

Firma e data in basso a destra: Birolli 1950; firma, titolo e data al verso sulla tela: Renato Birolli / Corde e àncore / 1950; sul telaio: etichetta parzialmente abrasa Catherine Vivia[no]; etichetta Alberto Valerio, Galleria d'Arte Contemporanea, Brescia.

Storia

Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Bibliografia

Zeno Birolli, Renato Birolli, Feltrinelli Editore, Milano, 1978, p. 264, n. 1950.24 (485).

Stima € 15.000 / 25.000

Nei primi due dipinti della Collezione, datati 1950, quest'influsso è ancora evidente, nella struttura a reticolo della composizione, che soprattutto in *Corde e ancora* offre l'occasione per definire delle aree geometriche descritte con campiture di colori puri, in cui toni caldi e toni freddi sono giustapposti a creare contrasti dissonanti e al contempo armonie cromatiche, che si dispongono nella salda struttura geometrica della composizione, dominata dagli attrezzi dei pescatori di Fosso Sejore, un paesino sul mare nei pressi di Fano dove Birolli si rifugia, dipingendo incessantemente in vista della sua prima personale a New York, presso la gallerista di Afro, Catherine Viviano, da cui anche questo dipinto è transitato. Scrive il pittore a proposito degli oggetti dei pescatori, che lo hanno così profondamente colpito: "Ogni strumento è adeguato alla necessità di catturare sott'acqua qualcosa e risulta una macchina piuttosto strana. Così le ancore, le nasse, i sugheri, ecc. hanno qualcosa di molto adeguato alla funzione, sono imparentati con l'altro regno. E tutto ciò, tra fuori dell'acqua e dentro l'acqua, crea un bisticcio non tanto di deformazione fisica quanto di elementi improvvisamente adattabili a un fluido diverso. Si direbbe che quanto più sono oggetti morti fuori e tanto più diventano vivi dentro" (lettera a Cavellini, 28 settembre 1950).

Questa presa di coscienza della vitalità degli oggetti quando sono immersi in un'atmosfera fluida come quella del mare aiuterà Birolli – che riscuoterà grande successo con la mostra da Catherine Viviano, inaugurando una serie di riconoscimenti internazionali al suo lavoro che continuerà fino alla morte, avvenuta nel 1959 – a svincolarsi progressivamente dall'adesione al dato naturale, che diverrà nei dipinti della piena maturità, fra cui *Verde e blu per la Liguria*, 1952, che rivela affinità con le coeve esperienze di Corpora e Santomaso, ma soprattutto con i due capolavori *La Luna della Roggia* e *Folgore sulla collina*, 1955, puro pretesto per creare composizioni liriche, obbedienti esclusivamente alle leggi interne di ritmo, composizione e accordi tonali. E il luogo che sarà la costante fonte di ispirazione degli ultimi anni sarà la Liguria, prima Bocca di Magra, un piccolo centro vicino La Spezia, tagliato in due dal fiume Magra, dove realizzerà *Verde e blu per la Liguria*, in cui tutti i colori della riviera, il blu sereno del cielo e il verde della macchia mediterranea, si fondono insieme in "una gioiosa partecipazione alla luminosità dello spazio di vita ligure", "immessi in un nuovo ritmo ascensionale verticale, tanto quanto potevano sembrare rilevati a pelo d'acqua, i paesaggi e le scene di mare a Porto Buso" (Vittorio Fagone, in *Birolli*, Milano 1978, p. 98). E infine le Cinque Terre, il borgo di Manarola, forse il suo luogo di elezione, dove culminerà la sua riflessione sulla natura: in *La Luna nella roggia* lo specchiarsi della luna nel canale si trasforma in un arabesco di luce frammentata, che irrompe nel blu notturno dell'acqua e illumina di fuoco rosso la terra. E in *Folgore sulla collina* il tema degli incendi che nascono spontaneamente sui monti aridi della costiera diviene un nucleo di energia attiva, generata da forti direttrici diagonali che deflagrano, in un linguaggio ormai completamente libero e totalmente permeato sulla capacità evocatrice e poetica del colore, l'elemento-cardine del linguaggio poetico di Renato Birolli: "E li chiamano «complementari». Sono il rosso e il verde, sono il giallo e il violetto [...] Ma che complementari sono se avvicino una massa rossa ad una verde e entrambe urlano, attaccano gli occhi, li fanno sbattere, chiudere [...] Sì, lo so che se spalanco gli occhi su un campo di papaveri al sole e poi li chiudo e guardo altrove, vedo il mondo tutto verde e se un campo verde è fissato intensamente scoppia dentro il cervello una bomba verde. È questo il complementarismo? È questa la fratellanza di due colori? A me sembra che invece essi stabiliscano un'armonia esplosiva, un finto accordo! Dipende da noi" (R. Birolli, *Le Cinque Terre, Taccuini*).



Birolli, Afro e Catherine Viviano a Venezia in occasione della Biennale del 1956



568

Renato Birolli

Verona 1905 - Milano 1959

Verde e blu per la Liguria, 1952

Olio su tela, cm. 92,5x65,5

Firma e data in basso a destra: Birolli / 1952; firma al verso sulla tela: Renato Birolli / Milano; titolo e data al verso sul telaio: Verde e blu per la Liguria - 1952 - Agosto: etichetta parzialmente abrasa Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna / [Maestri] Moderni Collezione Cavellini / Maggio - Luglio 1957: etichetta La Nuova Città Galleria d'Arte Contemporanea, Brescia, con n. 500: etichetta con timbro Direzione Civici

Musei Ferrara: etichetta Mostre d'Arte della Città di Verona / Renato Birolli 1931 - 1958: due etichette, di cui una con n. 145, XXX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia 1960: etichetta Städtische Kunsthalle Mannheim / Renato Birolli / Ausstellung 27.6. - 26.7 1959: etichetta The Arts Council of Great Britain / London / Exhibition Contemporary Italian Art, con n. 11.

Storia

Collezione G.A. Cavellini, Brescia; Collezione privata

Esposizioni

XXX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1960, sala V, cat. p. 33, n. 20.

Bibliografia

Giuseppe Marchiori, Zeno Birolli, Franco Bruno, Renato Birolli, Edizioni Di Comunità, Milano, 1963, p. 82, n. 56; Zeno Birolli, Renato Birolli, Feltrinelli Editore, Milano, 1978, p. 273, n. 1952.18 (541).

Stima € 15.000 / 25.000

568



569

569

Renato Birolli

Verona 1905 - Milano 1959

La luna nella roggia, 1955

Olio su tela, cm. 106,5x120,5

Firma e data al verso sulla tela: Renato / Birolli / 1955, titolo al verso sul telaio: La luna nella "roggia": etichetta Direzione Civiche Raccolte d'Arte Padiglione d'Arte Contemporanea / Milano: due etichette, di cui una con n. 143, XXX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia 1960: etichetta Städtische Kunsthalle Mannheim / Renato Birolli / Ausstellung 27.6. - 26.7. 1959: etichetta con indicazione Mostra Renato Birolli Sentire la natura - Mendrisio / 1/05/2005 / 3/07/2005: timbro Galleria

Alibert, Roma: etichetta Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna / [Maestri] Moderni Collezione Cavellini / Maggio - Luglio 1957: etichetta Mostre d'Arte della Città di Verona / Renato Birolli 1931 - 1958: etichetta Civiche Raccolte d'Arte di Milano / Padiglione d'Arte Contemporanea / Milano / Otto pittori Italiani 1952-54 / 15 maggio - 7 luglio 1986.

Storia

Collezione G.A. Cavellini, Brescia; Collezione privata

Esposizioni

XXX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1960, sala V, cat. p. 33, n. 30; Renato Birolli. Sentire la natura, a cura di Gianfranco Bruno e Simone Soldini, Mendrisio, Museo d'Arte, 1 maggio - 3 luglio 2005, cat. n. 18, illustrato a colori.

Bibliografia

Zeno Birolli, Renato Birolli, Feltrinelli Editore, Milano, 1978, p. 298, n. 1955.42 (674).

Stima € 40.000 / 55.000

570

Renato Birolli

Verona 1905 - Milano 1959

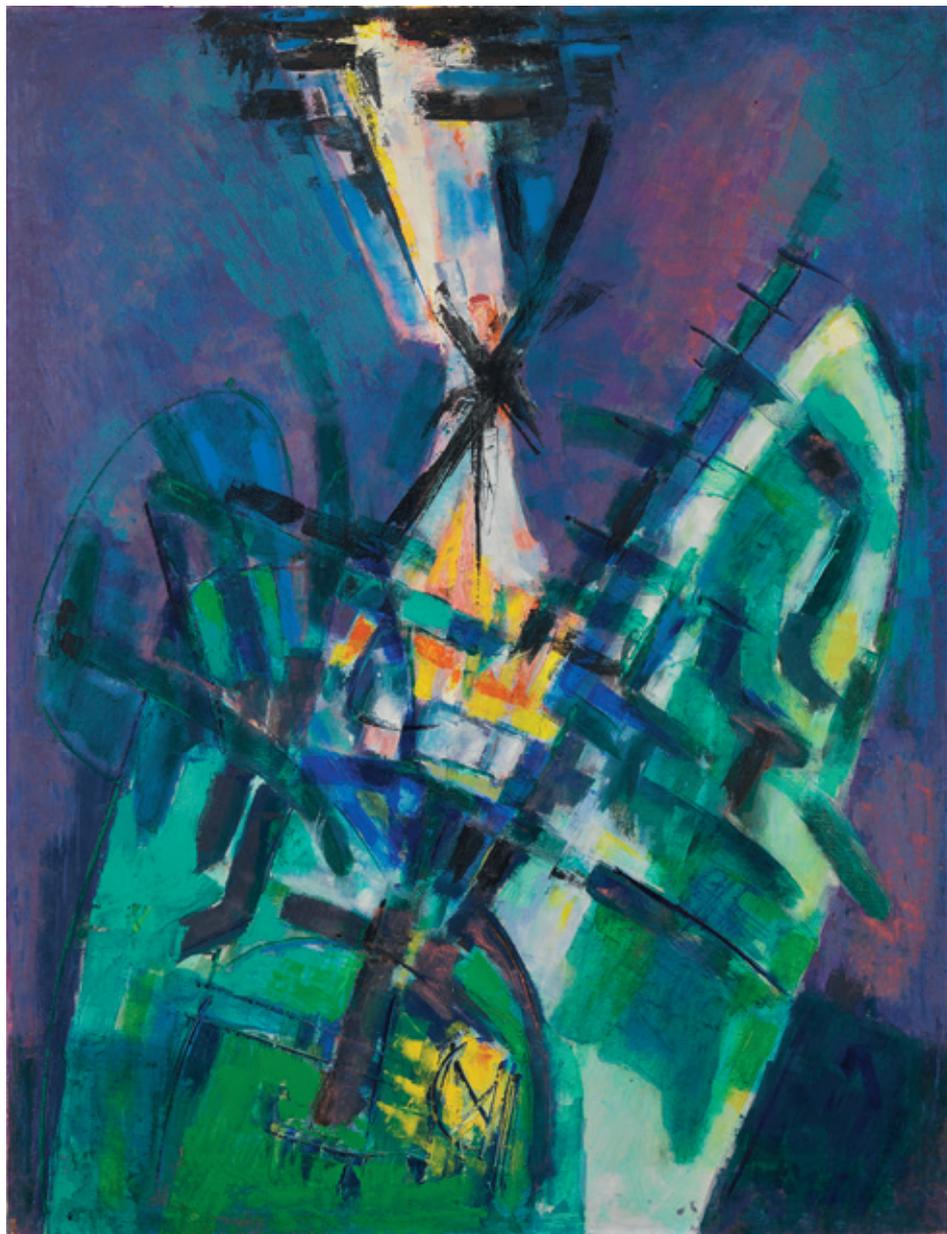
Folgore sulla collina, 1955

Olio su tela, cm. 116x89

Firma e data al verso sulla tela: Renato Birolli / 1955; sul telaio: timbro Opera Esposta alla Galleria Zen, Brescia: due etichette, di cui una con n. 143, XXX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia 1960: etichetta parzialmente abrasa XI Biennale d'Arte Triveneta, Padova [1955]: etichetta Mostre d'Arte della Città di Verona / Renato Birolli 1931 - 1958: timbro Galleria Alibert, Roma: etichetta Renato Birolli / Mostra Antologica 1930 - 1959 / Verona / Galleria d'Arte Moderna Palazzo Forti / Galleria dello Scudo / 23 febbraio - 31 marzo 1990 / opera esposta: etichetta La Nuova Città Galleria d'Arte Contemporanea, Brescia, con n. 468: etichetta Städtische Kunsthalle Mannheim / Renato Birolli / Ausstellung 27.6. - 26.7.1959: etichetta Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna / [Maestri] Moderni Collezione Cavellini / Maggio - Luglio 1957: etichetta con indicazione Mostra Renato Birolli Sentire la natura - Mendrisio / 1/05/2005 / 3/07/2005.

Storia

Collezione G.A. Cavellini, Brescia;
Collezione privata



570

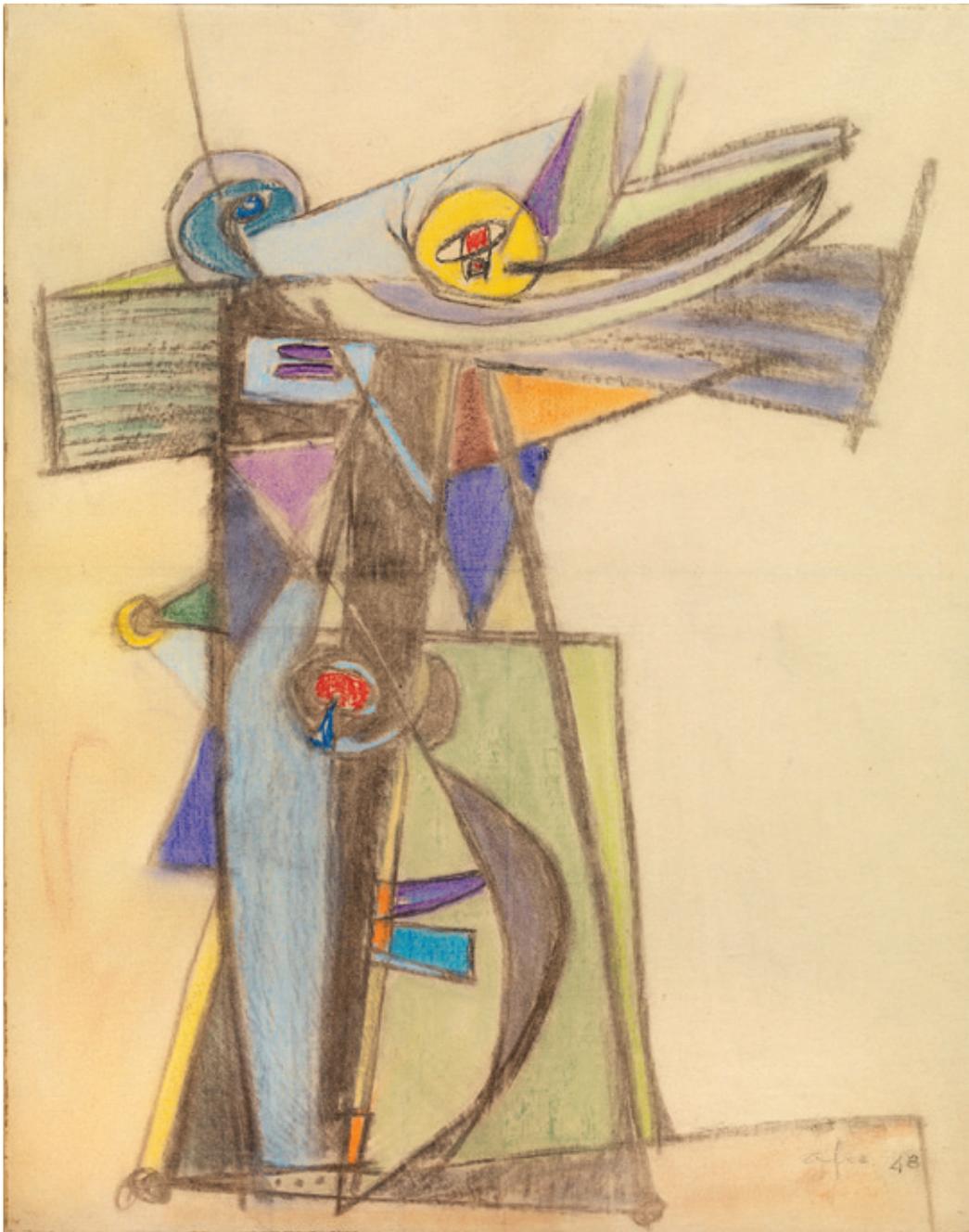
Esposizioni

XXX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1960, sala V, cat. p. 33, n. 26;
Renato Birolli, a cura di Pia Vivarelli, Milano, Palazzo Reale, 30 settembre - 12 novembre 1989, poi Verona, Galleria d'Arte Moderna Palazzo Forti, Galleria dello Scudo, 23 febbraio - 31 marzo 1990, cat. pp. 99, 153, n. 69, illustrato a colori;
Renato Birolli. Sentire la natura, a cura di Gianfranco Bruno e Simone Soldini, Mendrisio, Museo d'Arte, 1 maggio - 3 luglio 2005, cat. n. 22, illustrato a colori.

Bibliografia

Giuseppe Marchiori, Zeno Birolli, Franco Bruno, Renato Birolli, Edizioni Di Comunità, Milano, 1963, p. 87, n. 67;
Marco Valsecchi, Renato Birolli, con 26 dipinti e 2 disegni, Edizioni del Milione, Milano, 1966, p. XXXV, tav. 18;
Zeno Birolli, Renato Birolli, Feltrinelli Editore, Milano, 1978, p. 297, n. 1955.41 (673).

Stima € 40.000 / 55.000



571

571 Afro

Udine 1912 - Zurigo 1976

Senza titolo, 1948

Tempera su carta applicata su tela, cm. 65x50

Firma e data in basso a destra: Afro 48; firma, data e titolo al verso sulla cornice: Afro 1948 - Senza titolo: timbro Archivio Afro, Roma: numero 48B227.

Certificato su foto Archivio Afro, Roma, 318/05/2007, con n. 48B227.

Stima € 30.000 / 45.000



572

572
Afro

Udine 1912 - Zurigo 1976

Nero Verde Azzurro, 1960

Tecnica mista su carta applicata su tela, cm. 51,3x67

Firma e data in basso a destra: Afro 60; titolo al verso sul telaio: Nero Verde Azzurro: etichetta con n. 9839 e timbro Galleria Arte Centro, Milano; sulla tela: due timbri Galleria Blu, Milano.

Certificato su foto Archivio Afro, Roma 17/11/2009, con n. 60B101.

Stima € 45.000 / 60.000



573

573

Enrico Prampolini

Modena 1894 - Roma 1956

Due Paesaggi cosmici, (1930)

Tempera su cartoncino applicato su tavola, cm. 11,5x57
ognuno

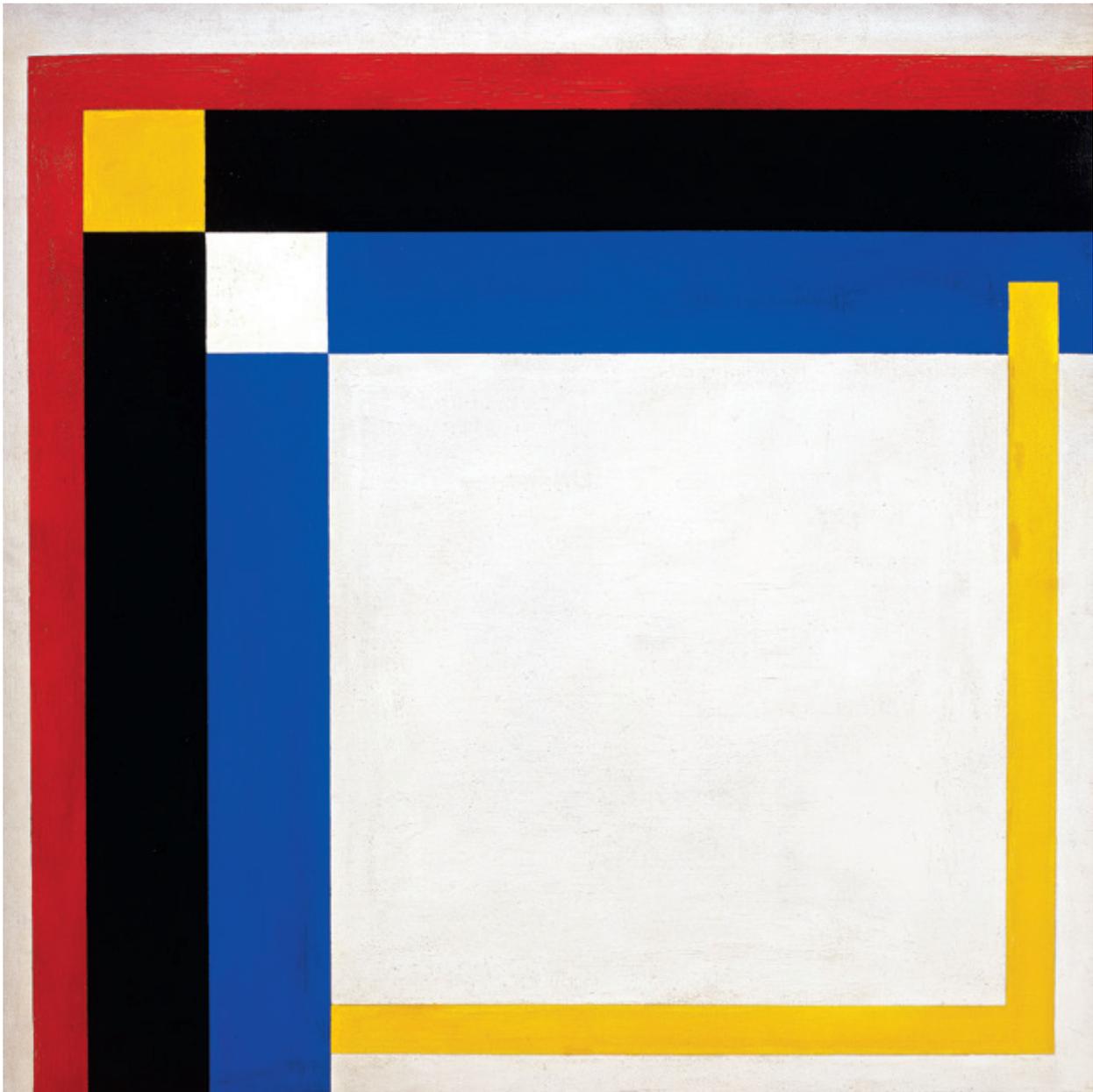
Firma in basso a destra di ognuno: Prampolini; al verso sulla
tavola: E. Prampolini: etichetta Galleria Edieuropa / QUIarte
contemporanea / Roma.

Certificato su foto di Massimo Prampolini, Roma, 10 luglio
2005 (in fotocopia).

Esposizioni

Sogni di carta. Dipinti, disegni e incisioni dei maestri del
'900, Riccione, Galleria d'arte moderna e contemporanea
Villa Franceschi, 25 giugno - 11 settembre 2011, cat. p. 59,
illustrate.

Stima € 10.000 / 18.000



574

574

Mauro Reggiani

Nonantola (Mo) 1897 - Milano 1980

Composizione n. 15, 1972

Olio su tela, cm. 100x100

Al verso sulla tela firma, data e titolo: Mauro Reggiani
1972 / Composizione N° 15; sul telaio: etichetta Galleria La
Polena, Genova: cartiglio "Galleria Civica d'Arte Moderna e
Contemporanea / Torino".

Esposizioni

Reggiani, Genova, Galleria La Polena, 12 aprile - 8 maggio
1973, cat. n. 7, illustrato;
Mauro Reggiani, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 15
novembre 1973 - 5 gennaio 1974, cat. p. 42, n. 127, tav. 127,
illustrato;

Mauro Reggiani, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna,
Palazzo dei Diamanti, 17 dicembre - 5 febbraio 1978,
cat. n. 47, illustrato;

Reggiani e Soldati, due grandi astrattisti italiani, Cortina
d'Ampezzo, Galleria Frediano Farsetti, 26 dicembre 2007 - 7
gennaio 2008, poi Milano, 16 gennaio - 13 febbraio 2008,
cat. n. 10, illustrato a colori.

Bibliografia

Nello Ponente, Mauro Reggiani, La Rosa & Baralis Editori,
Torino-Parigi, 1976, p. 250, n. 148;
Luciano Caramel, Reggiani. Catalogo generale delle pitture,
Electa, Milano, 1990, p. 260, n. 1972 14.

Stima € 20.000 / 30.000

575

Emilio Vedova

Venezia 1919 - 2006

Senza titolo, 1962 ca.

Idropittura e pastello su carta applicata su tela, cm. 69,8x99

Certificato su foto Fondazione Emilio e Annabianca Vedova,
Venezia, 29 ottobre 2015, con n. FV44.

Stima € 45.000 / 65.000



Emilio Vedova nello studio di Berlino, 1964



576

Georges Mathieu

Boulogne-sur-mer 1921 - Boulogne-Billancourt 2012

Vaumadeuc, 1964

Olio su tela, cm. 73x130

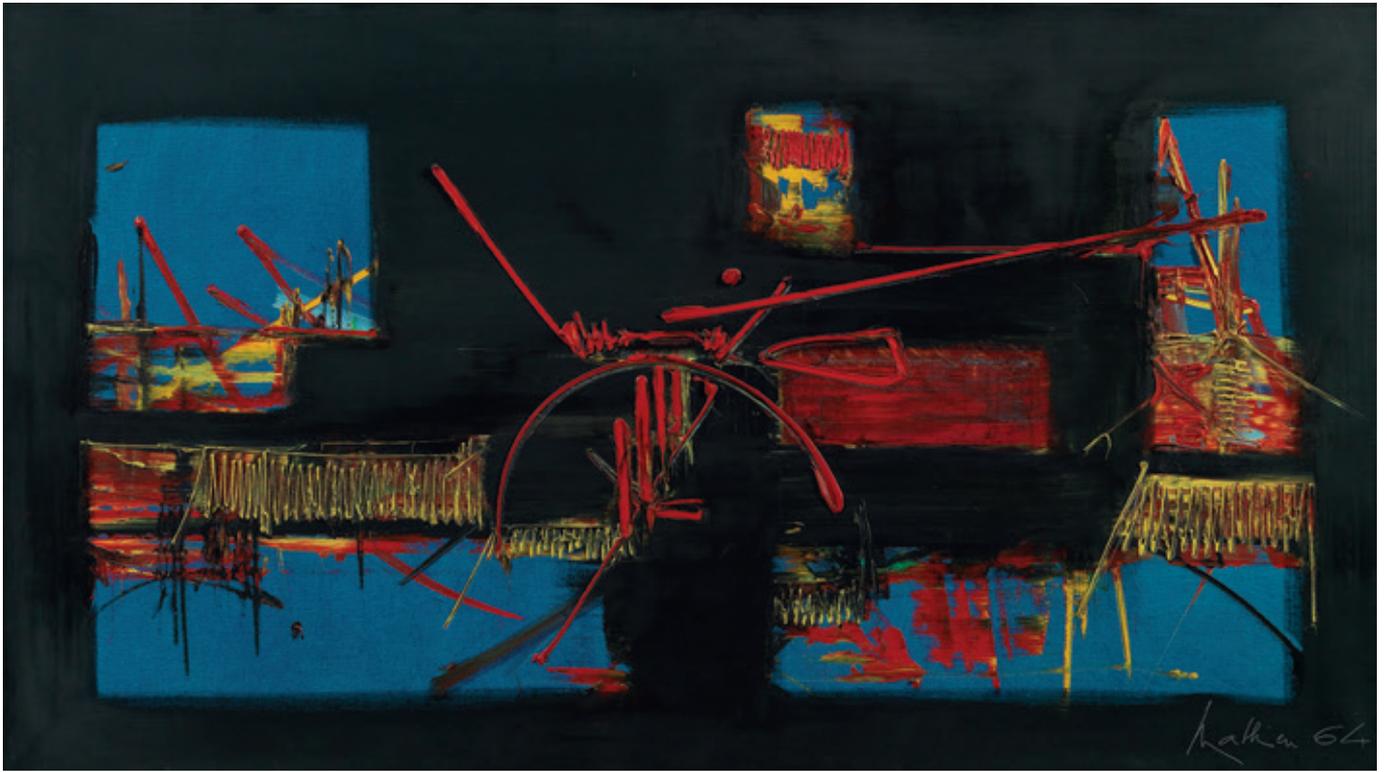
Firma e data in basso a destra: Mathieu 64; scritta, titolo, firma e data al verso sul telaio: cat. n. 6, "Vaumadeuc"
G. Mathieu / 1964: etichetta Gimpel Fils Gallery, London / Exhibited Gimpel Fils, November 1964, Cat. n. 6: timbro Galleria d'Arte R. Rotta, Genova: etichetta Stone Gallery, Newcastle Upon Tine.

Certificato su foto Galleria d'Arte R. Rotta, Genova, con due timbri Arte Borgogna, Milano.

Stima € 110.000 / 150.000



Georges Mathieu



577

Emilio Vedova

Venezia 1919 - 2006

Astratto, 1960-62 ca.

Idropittura e pastello su carta applicata su tela, cm. 70x99,8

Storia

Collezione Oddino Guarnieri, Venezia;

Collezione privata

Foto autenticata dall'artista.

Bibliografia

Oddino Guarnieri, catalogo della mostra, Milano, Galleria delle Ore, 1979, p. n.n.

Stima € 40.000 / 60.000



Emilio Vedova, 1966



578

Mattia Moreni

Pavia 1920 - Ravenna 1999

L'ultimo grande computer si autodistrugge.

Perché?, 1994

Olio su tela, cm. 140,5x140,5

Firma e data in basso a destra: Moreni / 1994, titolo sul lato sinistro: "L'ultimo grande computer si autodistrugge" / Perché?

Certificato su foto GAM - Archivio Mattia Moreni, Bologna, con n. 94/036 F. RU23C.

Esposizioni

Mattia Moreni. Niente è veramente. Opere dal 1987-1998, Orvieto, Palazzo dei Sette, 1 luglio - 1 ottobre 2006, cat. pp. 72,73, illustrato a colori.

Stima € 30.000 / 40.000



Mattia Moreni



Agostino Bonalumi, Rosso, 1976



Piero Manzoni all'ingresso della mostra *Bonalumi, Castellani, Manzoni* alla Galleria del Prisma, Milano 1959

Agostino Bonalumi si inserisce giovanissimo nel clima artistico della Milano del suo tempo, frequentando artisti come Enrico Baj, Lucio Fontana, Piero Manzoni ed Enrico Castellani; prendendo atto della fine della spinta propulsiva dell'arte informale, collabora alla rivista *Azimuth*, prospettando l'azzeramento totale dell'esperienza artistica precedente e auspicando un inizio basato su un nuovo patto con il progresso sociale.

Tale azzeramento viene realizzato da Manzoni, Castellani e Bonalumi con l'utilizzo di tele monocrome, estroflesse con varie tecniche, in modo da creare effetti di luce e ombra variabili a seconda dell'inclinazione della sorgente luminosa che le colpisce; se Piero Manzoni sceglie come materiali il caolino e il cotone per i suoi *Achromes*, Enrico Castellani e Agostino Bonalumi avviano un percorso di studio ed analisi delle possibilità fornite dall'estroflessione della tela mediante l'utilizzo di chiodi e centine il primo, e di sagome di legno e metallo inserite dietro la tela il secondo.

In un'intervista rilasciata in occasione di una personale a Londra nel 2013, poco prima della scomparsa, lo stesso Bonalumi racconta e chiarisce sapientemente i punti salienti del suo pensiero e della sua arte:

"La mia generazione ha vissuto l'accademia dell'Informale, quando l'Informale trionfava, era tutto Informale. A un certo punto non ci bastava più questa espressività puramente di apparenza e non anche di forma [...] Ci siamo resi conto che piuttosto che il gusto della materia, ci sarebbe stato molto più utile una intelligenza dei materiali.

Io e Manzoni ci siamo incontrati perché Enrico Baj ad un certo momento aveva deciso che eravamo due rivoluzionari uguali e che dovevamo fare conoscenza. E così è stato: ci siamo trovati in una trattoria di un ex pugile amico dei pittori, degli artisti, per parlare [...] c'era uno che mangiava degli spaghetti sullo stesso tavolo, quei tavoli lunghi di osteria [...] e dice "Ma voi siete pittori?" "Sì" "Anch'io" [...] era il Castellani.

L'esperienza che si andava sviluppando ci aveva portato a considerare l'opera d'arte come nella sua propria oggettualità, non come luogo di rappresentazione, sia pure di idee astratte, e quindi la definizione è stata trovata da Dorfles, condivisa da noi, almeno inizialmente da tutti e tre, *Pittura oggettiva*: poi a Manzoni non importava molto questa definizione, Castellani era piuttosto contrario, per me invece andava benissimo e l'ho mantenuta spesso anche intitolando le mie opere [...] Io mi sono trovato poi in disaccordo con gli altri due e venivo accusato di voler rimanere pittore, ed era vero, lo sostenevo, pensando che l'opera d'arte è sì forma, ma se è solo forma allora siamo nel disegno industriale, nel design, è anche apparenza, come la forma ci appare, con

quale qualità questa forma agisce sulla nostra sensorialità, questa è l'arte visiva, la pittura: solo forma è altra cosa, solo apparenza è l'Informale, che non volevamo.

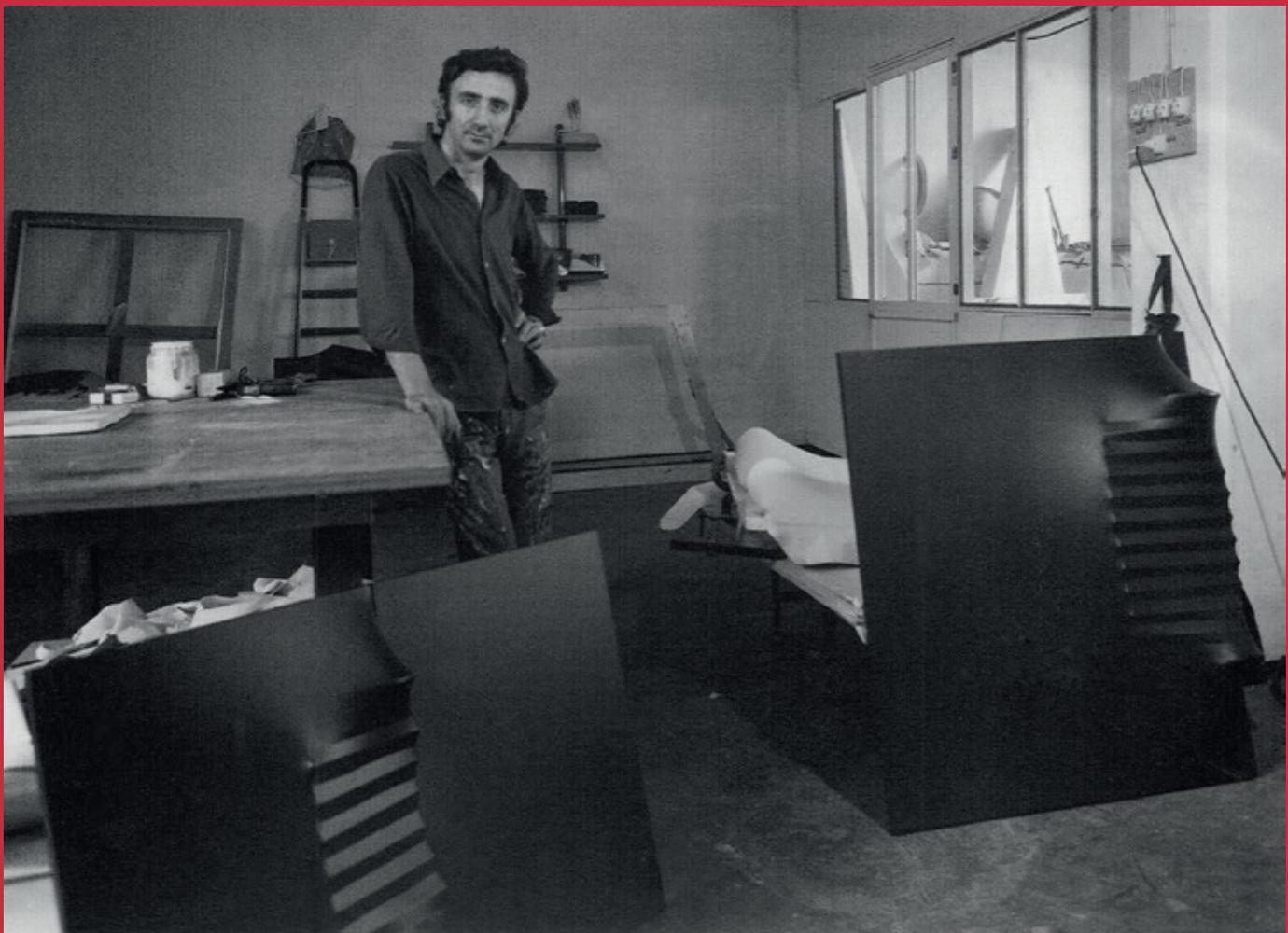
[...] Ogni materiale ha in sé delle possibilità di rappresentazione, di sviluppo, e quindi il materiale è importante, è per quello che parlo sovente di ricerca sui materiali [...] Io quando lavoro accarezzo l'opera, per sentire le tensioni: la parola giusta è ricerca, interrogarsi, sbagliare [...] Ho vissuto l'arte come la speravo da bambino, io ho incominciato da bambino: sognavo attraverso l'arte di carpire i misteri delle ombre della natura, e poi portarmela in casa e contemplare queste cose.

[...] Io titolo le mie opere col nome del colore, ma perché, per sottolineare che non si tratta di una forma dipinta, ma di una forma che scaturisce dalla luce-colore, è il colore che si fa forma" (Agostino Bonalumi, intervista *All the shapes of space 1958-1976*, 2013).

In opere come *Rosso*, 1976, Bonalumi riesce a modellare creazioni che realizzano, nel senso più ampio, oggetti autonomi identici tra loro, dati fattivi e formalmente chiusi in sé, che comprendono spazio, colore, luce e ombra, senza illustrare questi in modo apparente e illusorio; tali oggetti sono poi seducenti in senso ideale, hanno una perfezione così impeccabile da accostarli all'assoluto.

Rosso fa parte di quelle opere realizzate negli anni Settanta, periodo in cui Bonalumi ha compreso come non basti realizzare un oggetto tangibile e palpabile, come avveniva all'inizio della sua carriera, ma che si deve andare oltre, non verso il ritorno al pittoricismo, ma verso la presa di coscienza della continuità dialettica tra titubanza percettiva e realtà fenomenica affiancata dalla ricerca di una nuova modulazione spaziale e di una costante ambiguità semantica e sintattica.

In *Rosso*, dunque, Bonalumi cerca quella regola che in qualche modo lo esenti dal rappresentare la pura creatività, e non è un caso che opere di questo tipo siano il risultato di una proporzione e di una relazione: gli andamenti ascendenti e discendenti creati dalle sagomature obbediscono a una regola superiore e assoluta, il cui risultato risponde con chiarezza ad una legge matematica, ma al contempo, e qui sta il fascino delle opere di Bonalumi, suggeriscono un'infinità di variabili – come avviene per la metrica in poesia – costituendo proporzioni come in un'unica grandiosa partitura di cui ogni elemento è al tempo stesso frammento e unità.



Agostino Bonalumi nel suo studio di Milano, 1972

579

Agostino Bonalumi

Vimercate (Mi) 1935 - Milano 2013

Rosso, 1976

Tela estroflessa e tempera vinilica, cm. 160x120

Firma e data al verso sulla tela: Bonalumi / 76; sul telaio: etichetta e due timbri Galleria Fumagalli, Bergamo.

Foto autenticata dall'artista in data '04 con etichetta Archivio Bonalumi con n. 76-001 (con misure errate); certificato su foto Archivio Bonalumi, Milano, 2016, con rettifica delle misure.

Bibliografia

Agostino Bonalumi. Catalogo ragionato, a cura di Fabrizio Bonalumi e Marco Meneguzzo, Skira Editore, Milano, 2015, p. 480, n. 664 (con misure errate).

Stima € 250.000 / 350.000



Lucio Fontana alla personale di Bonalumi, Galleria del Naviglio, Milano 1967



580

Alberto Burri

Città di Castello (Pg) 1915 - Nizza 1995

Senza titolo, (1952)

Sacco, acrilico, pietra pomice, bianco di zinco, vinavil, combustione su faesite, cm. 13,5x9,5

Firma al verso: Burri.

Certificato con foto Fondazione Palazzo Albizzini, Collezione Burri, Città di Castello, 17 luglio 2009, Prot. 311-2009 MC/nc, con n. 52.97.

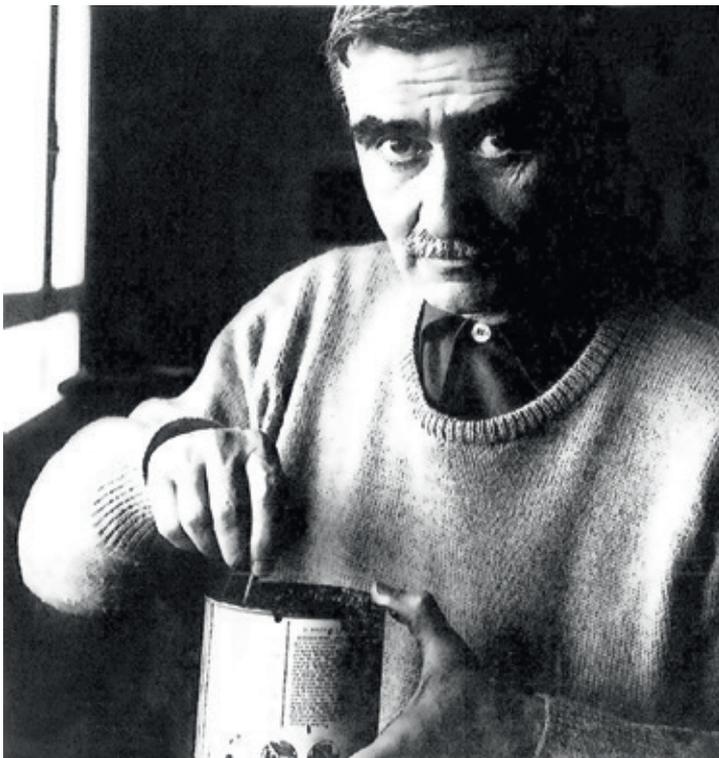
Esposizioni

Alberto Burri. Tra Materia e Forma. Opere scelte 1948 - 1993, Torino, Mazzoleni Galleria d'Arte, 17 ottobre - 31 dicembre 2003, cat. pp. 24, 25, n. 7, illustrato a colori.

Bibliografia

Alberto Burri. Catalogo generale, tomo I, Pittura 1945-1957, a cura di Bruno Corà, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello, 2015, p. 82, n. 143.

Stima € 80.000 / 90.000



Alberto Burri



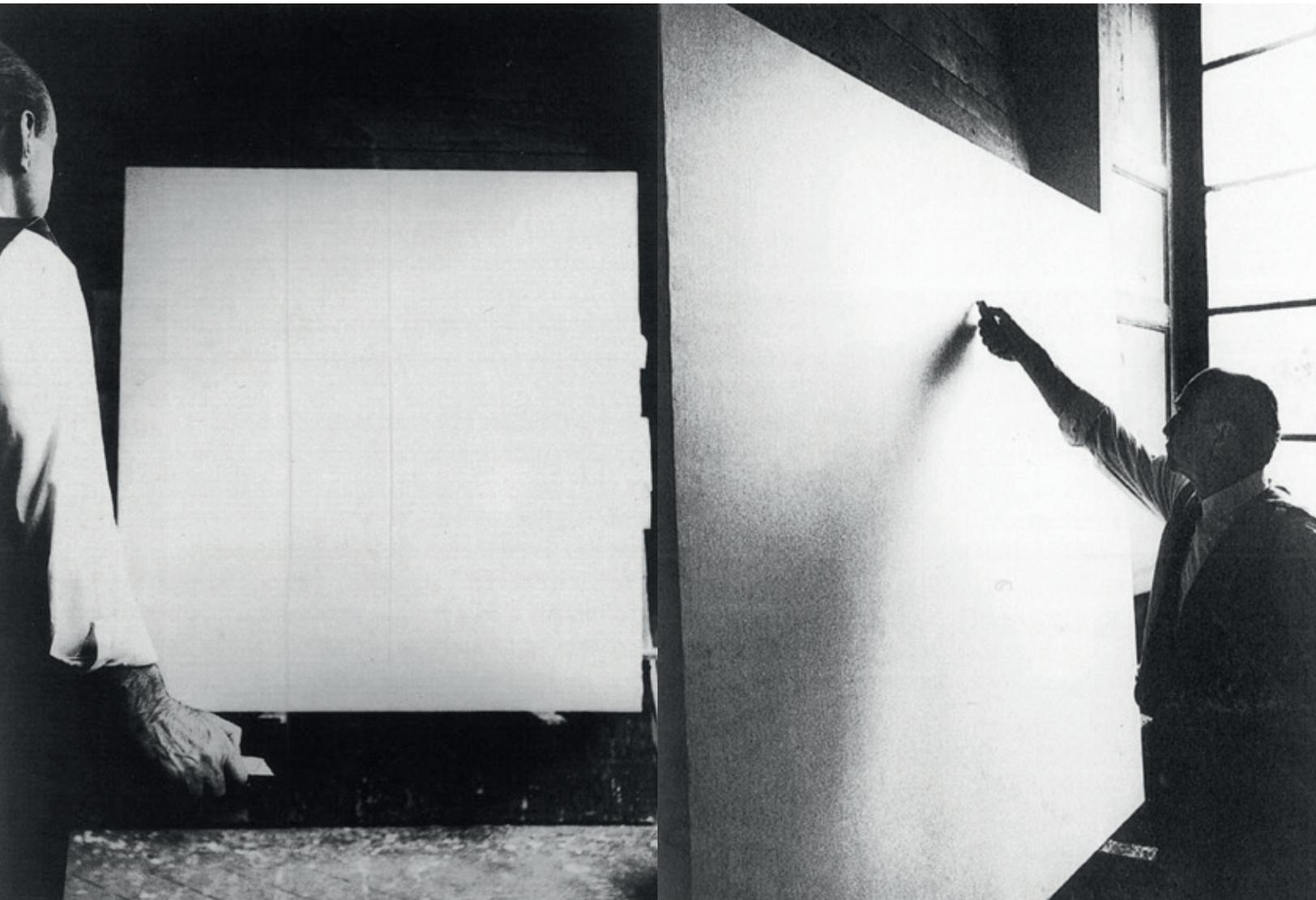
580 - misure reali

“Conta l’idea, basta un taglio, un gesto”

Lucio Fontana

Nel 1961 Lucio Fontana esegue *Concetto spaziale, Attese*, opera in cui tre tagli netti, verticali, incurvati verso sinistra, fendono con assoluto rigore la materia duttile della pittura a olio, dall’intenso rosso vermiglio. Libero da qualsiasi condizione formale, Fontana incide la tela con gesti essenziali e decisi, che lasciano passare l’infinito e la luce, valicando i limiti della prospettiva e della materia, per creare una dimensione ulteriore dello spazio e una corrispondenza con il cosmo. Il gesto creativo diviene l’elemento di continuità senza limiti tra la materia e lo spazio, attraverso il tempo, e l’azione irreversibile del tagliare rende il movimento una componente essenziale dell’opera: percepibile attraverso la vitalità delle linee limpide, gli effetti di ombra e luce generati dai lembi sollevati della tela e il ritmo equilibrato dei tre segni difformi. I tagli non corrompono la superficie monocroma, dall’assoluta purezza, ma la caricano di tensione, accentuando l’immobilità e il silenzio delle zone non interessate dal gesto, per renderla presenza imprescindibile dell’opera, su cui si risolve il rapporto stretto con il segno e viene suggerito idealmente il concetto di spazialità infinita.

Lucio Fontana in una sequenza fotografica di Ugo Mulas nello studio in Corso Monforte a Milano nel 1964

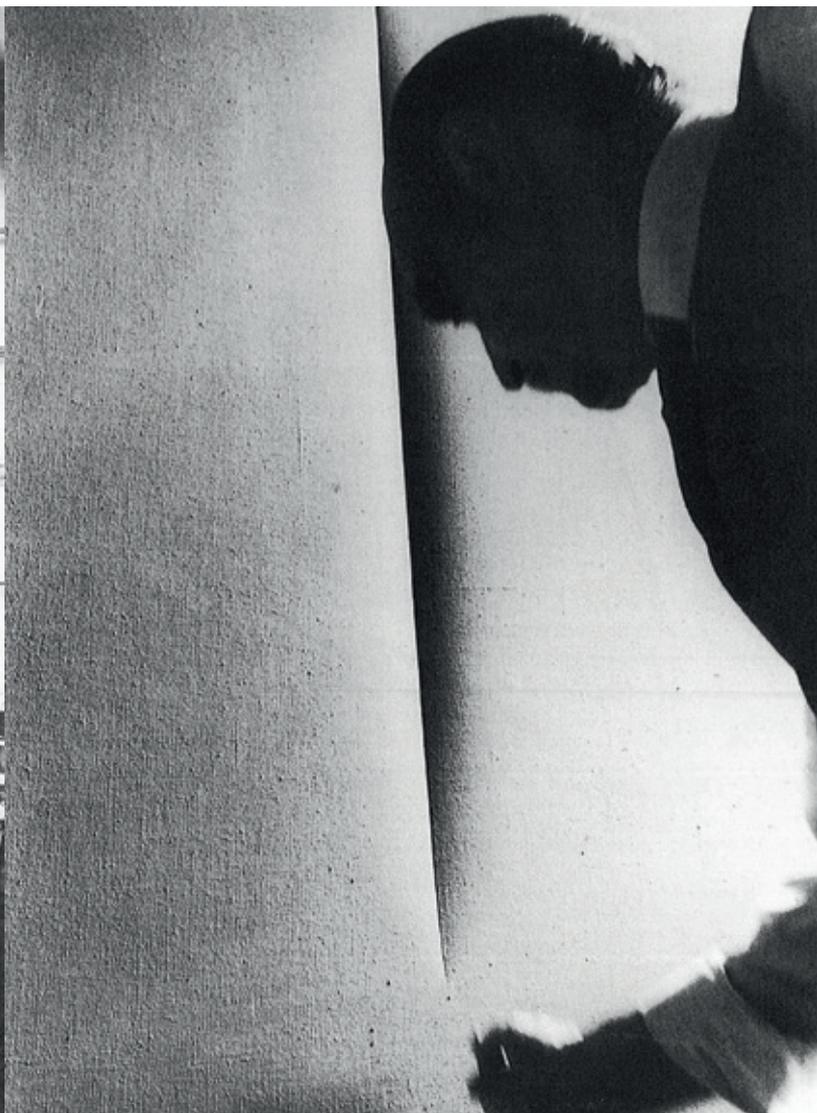
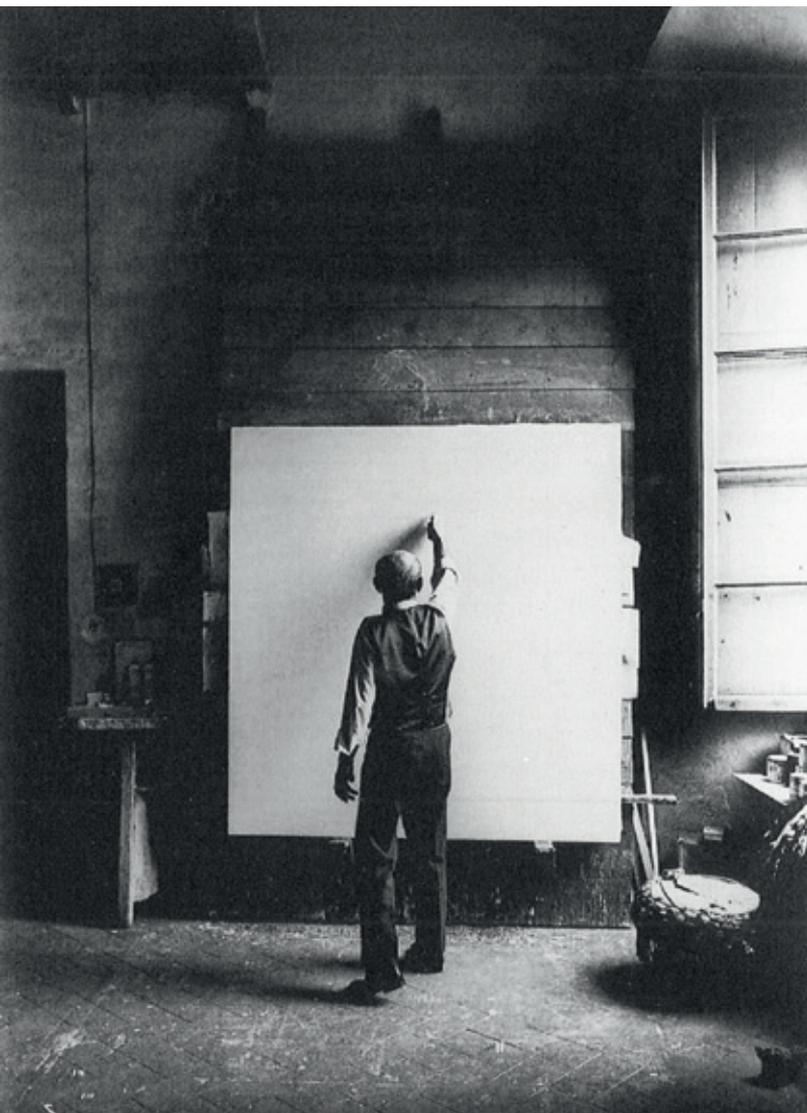


Concetto spaziale, Attese, esemplifica, in tutta la sua pienezza e complessità, la rinnovata creatività di Fontana negli anni Sessanta, quando trova nel taglio la trasposizione fisica di una condizione meditativa, di una contemplazione quasi metafisica, elevando le idee spazialiste a un valore assoluto: i tagli "sono soprattutto un'espressione filosofica", spiega Fontana in un'intervista pubblicata su *Vanità* nel 1962, "un atto di fede nell'infinito, un'affermazione di spiritualità", e quando li contempla prova "all'improvviso una grande distensione dello spirito" e si sente un "uomo liberato dalla schiavitù della materia, un uomo che appartiene alla vastità del presente e del futuro".

Nel 1964 Ugo Mulas, interessato a comprendere il processo creativo che genera il taglio, propone all'artista di realizzare una sequenza di scatti fotografici mentre esegue un quadro. Fontana è disponibile a ricostruire con lui le fasi del lavoro ma non accetta di essere fotografato mentre incide la tela: "Se mi riprendi mentre faccio un quadro di buchi dopo un po' non avverto più la tua presenza e il mio lavoro procede tranquillo, ma non potrei fare uno di questi grandi tagli mentre qualcuno si muove intorno a me. [...] non mi va di fare questa cosa alla presenza di un fotografo, o di chiunque altro. Ho bisogno di molta concentrazione. [...] a volte, la tela, la lascio là appesa per delle settimane prima di essere sicuro di cosa ne farò, e solo quando mi sento sicuro, parto, ed è raro che sciupi una tela; devo proprio sentirmi in forma per fare queste cose".

Mulas coglie l'importanza del momento che precede l'azione, quando "il taglio non è ancora cominciato e l'elaborazione concettuale è invece già tutta chiarita", e sottolinea che nell'attimo in cui "Fontana decide di partire ha già l'idea dell'opera e l'aspetto esecutivo della realizzazione dell'idea", ipotizzando che potrebbe essere per "questa concentrazione e aspettativa" che l'artista ha chiamato i suoi quadri con i tagli «attese» (U. Mulas, *La fotografia*, Torino, 1973).

Il taglio trova la sua origine nell'idea del buco, nata, nel 1949, per andare oltre i limiti del linguaggio plastico e pittorico, alla ricerca di una dimensione spaziale ulteriore: "E, allora ecco che: primo, secondo e terzo piano... per andare più in là cosa devo fare? [...] io buco, passa l'infinito di lì, passa la luce, non c'è bisogno di dipingere" (L. Fontana, in E. Crispolti, *Carriera Barocca di Fontana*, Milano, 2004, p. 239).





Lucio Fontana al lavoro

La fisicità intensa del buco si perde nell'esecuzione mentale del taglio che diviene, come spiega Crispolti, "una sorta di gesto purificato, reso quasi lucidamente nella sua stessa inequivocabile nettezza" (E. Crispolti, *Carriera Barocca di Fontana*, in *Fascicoli del Verri*, 10, Milano, 1963).

I primi tagli appaiono intorno al 1958, negli inchiostri paesaggistici, nelle opere in anilina, nei pastelli e in particolare sulle carte-tela, su cui numerosi segni corsivi, disposti in composizioni corali, ricordano l'immediatezza grafica del disegno. Nel 1959 i nuovi elementi diventano protagonisti di piccoli dipinti poligonali monocromi, chiamati *quanta*, eseguiti principalmente in gruppi e sequenze, costellazioni di tele che il fruitore può accostare secondo il proprio gusto. Poco prima di un'esposizione presso la Galleria del Naviglio a Milano, nel 1958, Guido Ballo si reca nello studio di Fontana, dove vede varie opere con i buchi, e parla con lui a lungo della "mostra, e anche della scelta dei quadri da esporre [...]". Poi il giorno della vernice, avvenne la sorpresa: i quadri erano tutti con tagli, il segno-gesto non nasceva più dal punteruolo ma dalla lama decisa"; è questa la prima occasione in cui appaiono i nuovi

concetti spaziali (G. Ballo, *Fontana: idea per un ritratto*, 1970, p. 172). Ma sarà con la personale organizzata alla Galleria Stadler di Parigi, nel 1959, presentata da un testo in catalogo di Michel Tapié, che i tagli verranno proposti come novità nell'arte contemporanea, esposti nello stesso anno alla Biennale di San Paolo del Brasile. Nel 1960 il ruolo preminente di Fontana nella nuova arte europea viene sancito con la mostra a Leverkusen, *Monochrome Malerei*, in cui sono esposti tagli più maturi e monumentali.

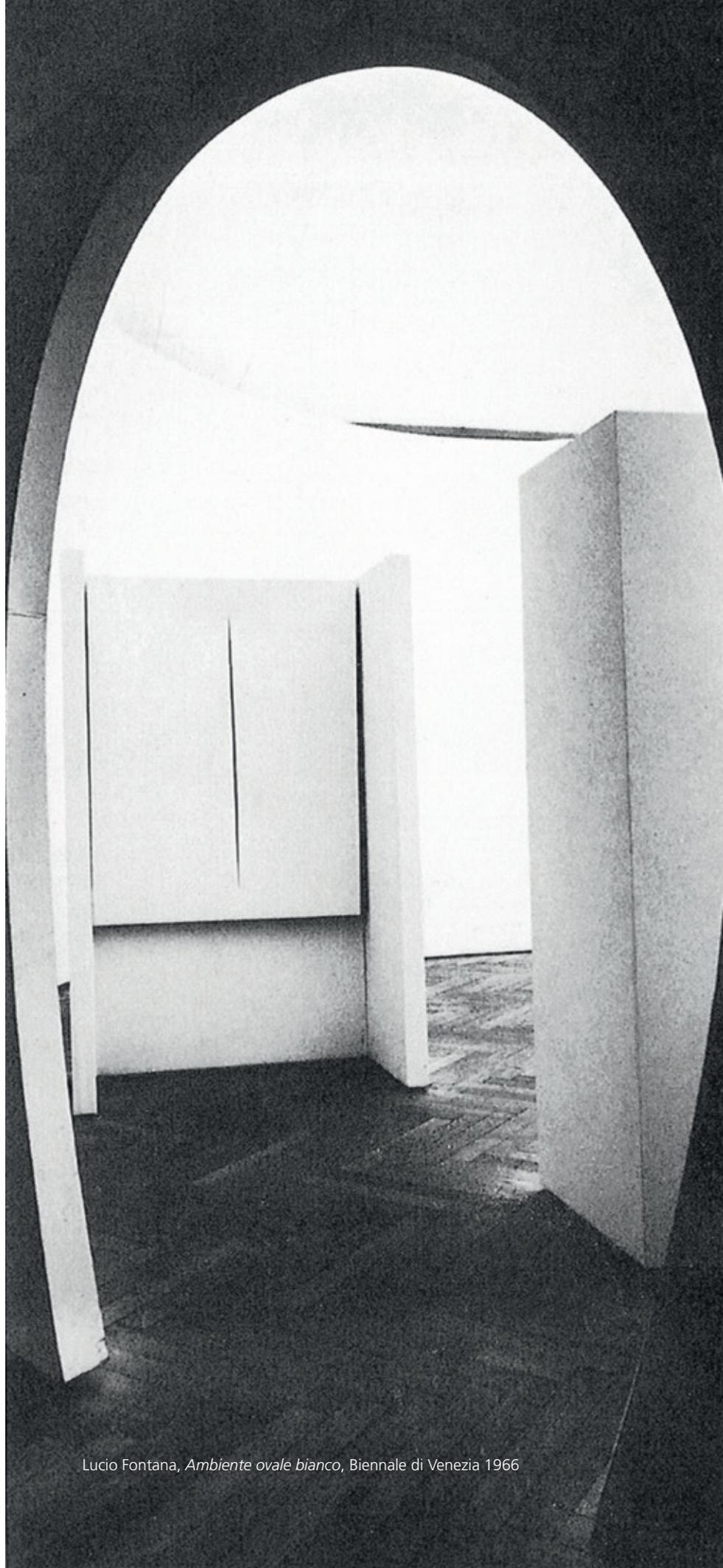
Fontana, in linea con le teorie dello spazialismo, definite per la prima volta con il *Manifesto Blanco* del 1946, e sviluppate nei manifesti spaziali degli anni seguenti, non rappresenta la natura nella sua manifestazione tangibile, ma da essa prende gli elementi primari, cogliendo "l'energia della materia e la sua necessità d'essere e di divenire"; così il "colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo e il movimento che si svolge nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell'arte nuova, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. Tempo e spazio". E il compito dell'artista è riuscire a creare nell'opera una sintesi perfetta tra questi elementi, utilizzando tutte le sue capacità creative e interpretative, e ogni mezzo a sua disposizione, permettendo all'opera di divenire la piena espressione della sua vitalità e intelligenza. Il "gesto artistico" ha valore nella sua contemporaneità, strettamente legato all'evoluzione umana e alle scoperte scientifiche, dalla radio alla televisione, fino al viaggio dell'uomo nello spazio, lontano dai confini terrestri, così dai "gesti scientifici" nascono quelli artistici, per l'esigenza di un'arte che utilizza nuovi materiali e rinnova l'uso di quelli tradizionali per cogliere le necessità del proprio tempo. Il gesto creativo, compiuto anche in un solo attimo, è ciò che dell'opera rimane impresso nel tempo, permettendo all'arte di divenire eterna, svincolata dalla corrottabilità della materia, e il taglio diventa l'espressione più assoluta di esso.



Lucio Fontana accanto a un *Concetto spaziale*. Attese

Nel 1966 Lucio Fontana, in collaborazione con Carlo Scarpa, progetta la XVI sala alla XXXIII Biennale di Venezia, *Ambiente ovale bianco*, una stanza ovale, illuminata da luce bianca, dove sono disposte alcune nicchie geometriche che sostengono delle grandi tele monocrome incise con tagli "unici", i soli elementi che interrompono il bianco che ricopre ogni cosa. Vi si accede attraverso una porta ovale, un passaggio "verso una dimensione 'altra', di protezione nel nulla, di carezza della linea architettonica, di incanto per liberare l'anima" (V. Biasi, *Architetture del bianco*, Roma, 2009, p. 87). Lo spazio, concepito come manifestazione dello spirito con cui Fontana crea le *attese*, "raggiunge, con l'uso del più neutro, astratto e luminoso dei colori, il bianco, la sua identità di principio indeterminato, e le attese o presenze che lo animano del bagliore di un attimo, sprofondano nell'oscurità del buio intuito al di là del visibile, raccolto dalla garza nera che racchiude la valenza fisica e visiva delle fenditure" (L. Fontana, in *Lucio Fontana metafore barocche*, Venezia, 2002, p. 77).

Alla fine degli anni Quaranta, Fontana trasferisce sulla tela l'esperienza degli *ambienti spaziali*, massime estensioni dello spazialismo, sperimentazioni dinamiche che modellano lo spazio abitabile, superando il limite statico delle forme plastiche, per andare oltre l'architettura stessa, compiendo un'estrema sintesi gestuale del progetto e del concetto spaziale dell'arte attraverso il buco, in principio, e il taglio, a conclusione. Con questo nuovo *ambiente spaziale* Fontana raggiunge l'apice della sua ricerca attraverso il taglio, riportando così questo elemento al suo luogo di origine. Adesso, mettendo in atto l'idea di un'arte totale, la superficie non si apre allo spazio esclusivamente attraverso la frattura sulla tela, ma ne diviene parte integrante, pura presenza, insieme alla luce, chiara e assoluta, materia dell'opera che dissolve i limiti fisici della stanza, suggerendo un pacato legame con lo spazio indeterminato, per "dare a chi guarda il quadro un'impressione di calma spaziale, di rigore cosmico, di serenità dell'infinito" (L. Fontana, in *Centenario di Lucio Fontana*, Milano, 1999, p. 59).



Lucio Fontana, *Ambiente ovale bianco*, Biennale di Venezia 1966

581

Lucio Fontana

Rosario Santa Fè 1899 - Varese 1968

Concetto spaziale, Attese, 1961

Idropittura su tela, rosso, cm. 92x73

Firma, titolo e scritta al verso sulla tela: l. Fontana / Concetto spaziale "ATTESE" / 1+1 - 731A: etichetta Galleria Pogliani, Roma, con n. 0608; sul telaio: cartiglio con indicazione di proprietà Dolly Bright Carter, Los Angeles: etichetta Santa Barbara Museum of Art: etichetta Howard Arnold Pictur, Beverly Hills, California.

Storia

Galleria Pogliani, Roma;
Collezione Dolly Bright Carter, Los Angeles;
Collezione privata, Londra;
Asta Sotheby's, Londra, 3 dicembre 1987, n. 659;
Collezione privata

Esposizioni

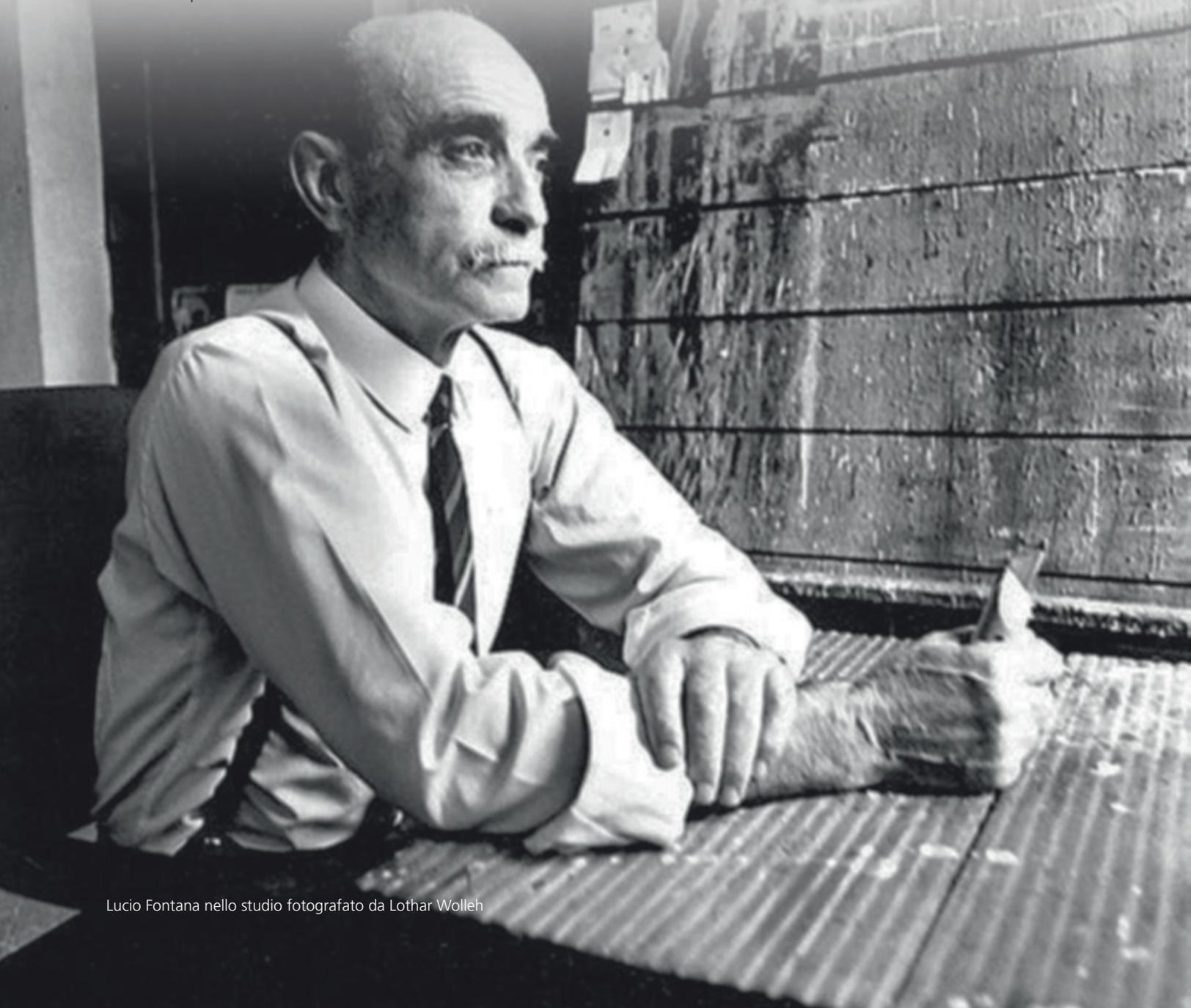
Lucio Fontana. Un maestro e le sue tecniche, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 26 dicembre 2005 - 6 gennaio 2006; poi Milano, Farsettiarte, 1 - 28 febbraio 2006, cat. n. 42, illustrato a colori.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, tomo II, con la collaborazione di Nini Ardemagni Laurini, Valeria Ernesti, Skira editore, Milano 2006, p. 627, n. 61 T 101.

Attestato di libera circolazione richiesto

Stima € 1.800.000 / 2.400.000





582

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio, 1963

Olio su tela, cm. 36x40,6

Firma in basso a sinistra: Morandi. Al verso sulla tela: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 11062: due timbri Galleria dell'Annunciata, Milano, di cui uno con n. 5762; sul telaio: etichetta e timbro Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano: etichetta Galleria del Milione, Milano, con n. 11062.

Storia

Collezione Giovanardi, Milano;
Galleria Sianesi, Milano;
Collezione Mobilio, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Omaggio a Giorgio Morandi, Cortina d'Ampezzo, Centro d'Arte Dolomiti, 24 dicembre 1969 - 10 gennaio 1970, cat. tav. XXIII, illustrato a colori (copertina);
Giorgio Morandi, magia del paesaggio, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 8 agosto - 3 settembre 2000, cat. n. 14, illustrato a colori;
Giorgio Morandi. Pittore di luce e di silenzio, 50 dipinti dal 1919 al 1963, Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 2 aprile - 31 maggio 2011, cat. n. 51, illustrato a colori.

Bibliografia

Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume secondo, 1948-1964, seconda edizione, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 1333.

Stima € 160.000 / 250.000



Giorgio Morandi

e la contemplazione del paesaggio

Celebrato nel mondo come uno degli artisti italiani più importanti dell'epoca moderna, Giorgio Morandi ha guadagnato ulteriore considerazione negli ultimi decenni grazie alle ampie e sempre più frequenti esposizioni che gli sono state dedicate, dalla sua Bologna a New York. Fuori dall'Italia il fascino misterioso del pittore le cui opere apparivano ne *La Dolce Vita* di Fellini e nelle ricerche raccolte d'arte di pochi colti intenditori si fondava sulla serialità dei temi prediletti fino all'ossessione, ovvero la natura morta e il paesaggio, e su una vita che al tempo appariva stravagantemente maniacale.

Tuttavia, lo stesso completo grigio che il sarto gli rifaceva ogni volta identico, la semplicità della stanza dove dormiva e lavorava, l'arredo piccolo borghese della sala-tinello dove riceveva intorno al tavolo, infine l'appartamento diviso con le sorelle, appaiono oggi come condizioni indispensabili ad alimentare e difendere i valori assoluti che riconosciamo nella sua pittura (M. Gregori, 2010). Era nato a Bologna e, malgrado le resistenze della famiglia, aveva studiato all'Accademia di Belle Arti nella stessa città. La morte prematura del padre e il trasferimento nel centro storico di Bologna, nell'appartamento di via Fondazza dove sarebbe rimasto per sempre, non gli avrebbero permesso alcun soggiorno di studio all'estero. È dunque attraverso le incursioni alla Biennale di Venezia, alle mostre a Firenze, sulle pagine della rivista "La Voce" e su quelle de "Gl'Impressionisti francesi" di Vittorio Pica che Giorgio Morandi ragiona con gli esiti della pittura moderna. Riguardo a quel periodo l'artista ricorda "Se c'è mai stato qualcuno in Italia della mia generazione di giovani pittori che era appassionatamente consapevole dei nuovi stimoli dell'arte francese quello ero io. Nelle prime due decadi di questo secolo pochissimi italiani erano interessati quanto me alle opere di Cézanne, di Monet e di Seurat" (Roditi, 1960).



Paul Cézanne, *Fields at Bellevue*, 1892-95, Washington, Collezione Phillips



Camille Corot, *Volterra*, 1834, Parigi, Louvre

Le sperimentazioni su tela e su carta del paesaggio di Aix-en-Provence svolte da Cézanne con il Mont Sainte Victoire come tema privilegiato, divengono per Morandi una fonte di ispirazione essenziale. A interessarlo non è solo la capacità di sintesi costruttiva dei volumi e dello spazio attraverso il colore e la luce, ma anche quella strenua ripetizione dello stesso tema operata dal maestro francese nel corso di oltre vent'anni. Un aspetto, quest'ultimo, che caratterizza anche la fase finale del percorso di Monet, a cui Morandi si riferisce come un altro tra gli artisti guardati nel periodo giovanile. Andando a ritroso nel tempo, e grazie alle esposizioni visitate a Venezia e alla letteratura, Morandi recupera anche la tradizione francese più antica della pittura di paesaggio, guardando a Courbet ma anche agli esempi di Jean-Baptiste-Camille Corot il quale, proprio come Morandi, praticava anche l'incisione. Le incisioni dedicate al paesaggio da Corot erano accessibili attraverso la "Gazette des Beaux Arts" e, per le prime prove in qualità di sperimentatore del tema del paesaggio, Morandi sceglie Bologna quale soggetto. A questo proposito, le acquaforti intitolate *Campo di tennis ai Giardini Margherita a Bologna* del 1921 e *Il giardino di via Fondazza* del 1924 costituiscono, la prima, un modello precoce tra i pochi dedicati da Morandi al paesaggio, la seconda un altrettanto importante esempio di come, negli anni Venti, Morandi scelga, anche nella rappresentazione naturale, un taglio che gli permetta di ordinare simmetricamente ciascuno degli elementi raffigurati, analogamente a quanto persegue nella natura morta.



Finestrina ricavata da Giorgio Morandi in un pezzo di cartone per inquadrare porzioni di paesaggio

Per questo, se nel *Campo di tennis ai Giardini Margherita a Bologna* l'edificio adibito agli spogliatoi diviene il perno centrale della composizione, peraltro esaltato dal bianco appena rigato del tetto a contrasto con la tessitura ordinata di linee che descrive la vegetazione, il campo e la rete, nella raffigurazione del giardino di via Fondazza è il sentiero intorno all'aiuola ovale a costituire la funzione geometrica dell'immagine: un bianco puro, opposto all'ordito di linee che campiscono la vegetazione, i vasi e il muro, il cui profilo nuovamente bianco crea una linea perfettamente orizzontale che fa da contraltare visivo al viottolo centrale.

Come spiega Lamberto Vitali, tali incisioni si caratterizzano per un tratto puro, breve, dritto e ordinato, scompaginato solo dai radi segni in diagonale in primo piano. Un andamento formale debitore di quella stampa di nudo femminile disteso di Rembrandt così importante per Morandi da essere stata appesa a una delle pareti di casa per anni, nella quale, al di là del corpo della modella nera, è proprio la resa luminescente del lenzuolo in primo piano e dei progressivi gorgi d'ombra che creano spazio e volume, a rappresentare un esempio da manuale.

Il Mont Sainte Victoire di Giorgio Morandi non sarà tuttavia Bologna, ma una località poco lontano dalla città, un agglomerato di frazioni di case contadine sparse sull'Appennino emiliano, una zona fresca d'estate, aperta e distesa, scompartita da alberi e campi, che oggi associa al nome originario di Grizzana quello di Morandi. Si tratta dello stesso luogo raffigurato nella celebre acquaforte intitolata *La strada* che, nella scansione del paesaggio per fasce progressive alternate alla macchia scura della vegetazione appare profondamente debitrice del paesaggio di Corot.

Nell'estate del 1913 Giorgio Morandi si reca per la prima volta a Grizzana, per poi tornarci a più riprese nel corso dell'intera vita, sia nella stagione estiva che durante la guerra come sfollato. Fonte essenziale d'ispirazione e analisi del tema paesaggistico, a Grizzana i Morandi inizialmente affittavano una grande casa di proprietà della famiglia Veggetti. Secondo quanto racconta Elio Bertocelli, il sindaco del paese, Morandi faceva lunghe camminate solitarie e "stava lì, contemplava, stava via anche parecchio" mentre Maria Teresa Moruzzi, che lavorava per i Veggetti, racconta: "Stava per ore con un cannocchiale alla finestra... poi alla sera, tutte le sere, dalla curva a scrutare il tramonto del sole perché Morandi ha sempre detto che in nessun altro posto c'era un tramonto così... e noi lo vedevamo per ore fermo a scrutare l'orizzonte" (Pasquali, 1990).



Rembrandt, *La négresse couchée*, 1658

583

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Campo di tennis ai Giardini Margherita a Bologna, 1921

Acquaforzte su zinco, su carta India incollata, es. 9/30, cm. 11,3x13,7 (lastra), cm. 24,6x27,7 (carta)

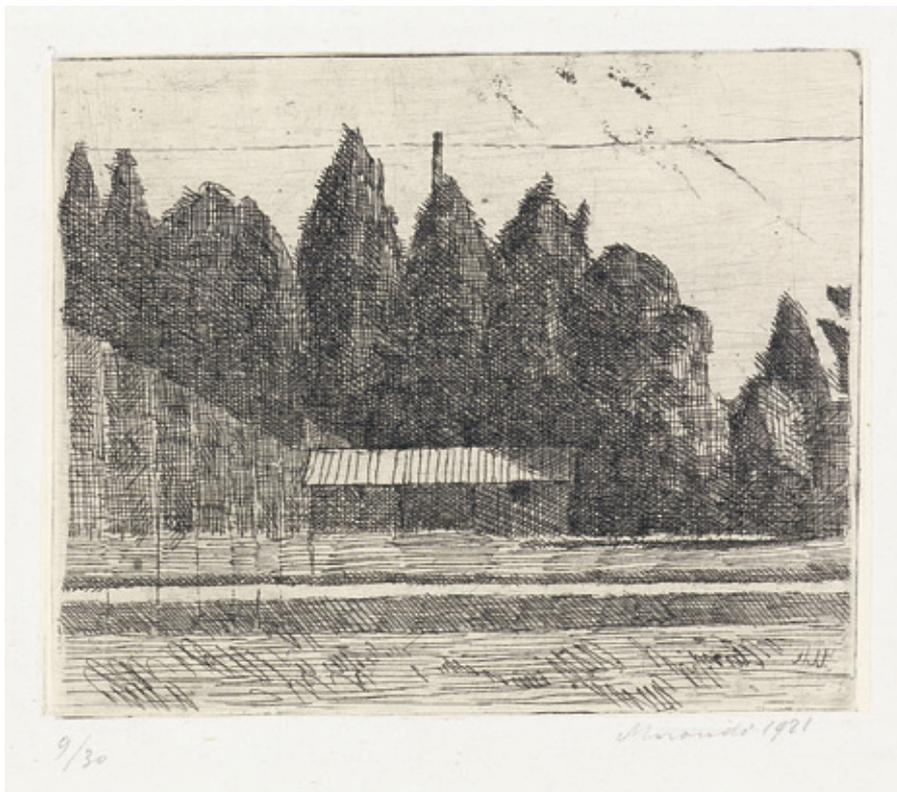
Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1921, tiratura in basso a sinistra: 9/30.

Primo stato su due: tiratura di 30 esemplari numerati, di cui alcuni su carta India incollata, oltre a qualche prova di stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 11;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 11, n. 1921 6.

Stima € 3.000 / 4.000



583

584

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Il giardino di via Fondazza, 1924

Acquaforzte su zinco, su carta Giappone, es. 14/55, cm. 10,9x15,1 (lastra), cm. 25x30,7 (carta)

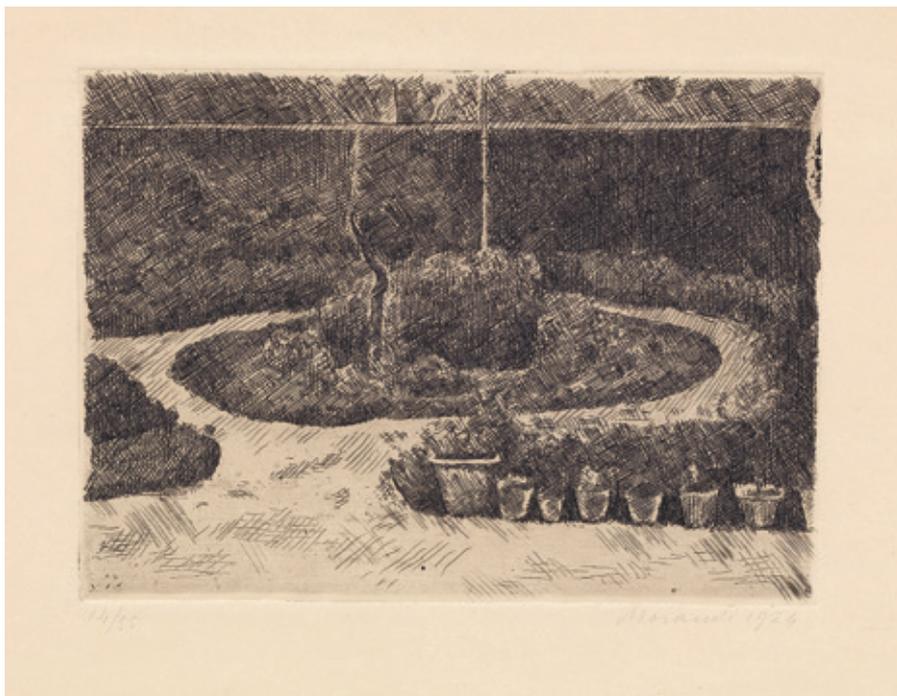
Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1924, in basso a sinistra tiratura: 14/55; timbro a secco Libreria Prandi Reggio E.

Terzo stato su quattro. Tiratura di 55 esemplari su carta Giappone e alcune prove.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 25;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 26, n. 1924 5.

Stima € 3.000 / 4.000



584

585

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio, 1940

Olio su tela, cm. 28,5x48,2

Firma e data in basso a destra: Morandi 940. Su un cartone al retro della cornice: etichetta "Opera esposta alla I^a Mostra delle collezioni d'arte contemporanea, organizzata dall'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Cortina d'Ampezzo, sotto l'egida del Ministero dell'Educazione Nazionale, Cortina d'Ampezzo 10-31 agosto 1941": etichetta World House Galleries Corp, New York, catalog 1903.

Storia

World House Galleries, New York;
Collezione privata

Esposizioni

Giorgio Morandi. Retrospective 1912-1957, New York, World House Galleries, 5 novembre - 7 dicembre 1957, cat. n. 7, illustrato;
Giorgio Morandi, New York, World House Galleries, 6 dicembre 1960 - 14 gennaio 1961, cat. n. 5.

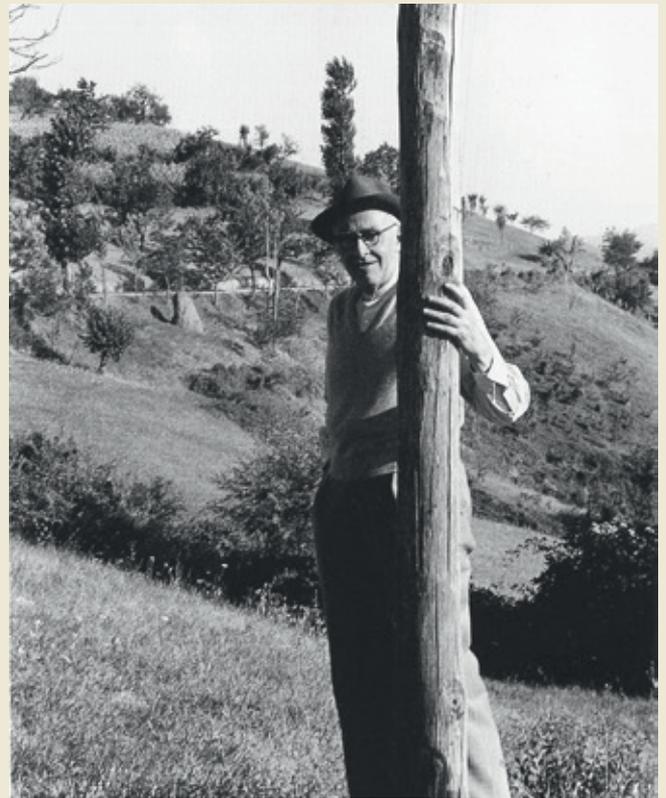
Bibliografia

Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume primo, 1913-1947 seconda edizione, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 274.

Stima € 300.000 / 400.000



Gli scorci di Grizzana saranno trattati da Morandi come una natura *viva*, ma immobile nella memoria, che l'artista coglie nel corso degli anni nelle diverse vibrazioni della luce. Esempio ne sia prima di tutto il *Paesaggio* del 1940 qui presentato nel quale i profili che costruiscono le forme raffigurate nel dipinto si stemperano in blocchi morbidi di colore. Sulla tela il cielo di un grigio argentato esalta l'ocra violaceo dell'orizzonte, mentre il ventaglio freddo dei verdi accoglie il calore dell'avorio e del rosa pallido con cui sono dipinte le poche case. La pennellata leggera, a tratti quasi trasparente, è il frutto di anni di ricerca e di una progressiva smaterializzazione della sostanza pittorica rappresentata nel secondo paesaggio dipinto di questo catalogo, eseguito nel 1963. Il formato in piccolo dell'opera appare accuratamente scelto da Morandi per corrispondere al taglio paesaggistico, volutamente giocato scompaginando il processo di riconoscimento analogico del soggetto trattato estrapolando solo un dettaglio della veduta naturale. Quasi operasse con una lente d'ingrandimento, nel *Paesaggio* del 1963 Morandi annulla il rapporto con il contesto geografico, concentrando invece l'attenzione sull'incastro dei toni di luce e di colore. Il risultato è un'opera di una modernità assoluta per la capacità di conservare l'attinenza con la tradizione pittorica antica e la bizzarra sintonia con espressioni artistiche del tutto distanti come la *Colour Field Painting* per la carica emotiva del colore e del valore della luce.



Giorgio Morandi a Grizzana nel 1962



Cartolina di Grizzana inviata da Morandi a Mina Gregori nell'estate 1959

Esemplare nello studio analitico della luce è l'acquaforte intitolata *Paesaggio di Grizzana* del 1932. Nell'opera una linea continua disegna i profili dei campi, dei cespugli, delle frasche, il fusto dell'albero o la casa in lontananza mentre una tessitura serrata e incrociata campisce ognuno degli elementi del paesaggio. Le parti scure emergono con un forte contrasto rispetto al chiarore uniforme del cielo e della macchia assoluta in primo piano, restituendo la memoria delle giornate calde delle estati italiane. Per questo probabilmente Federico Zeri avrebbe scritto: "Morandi ha eseguito molti dipinti di piccole dimensioni [...] che raffigurano paesaggi. Io considero questi [...] tra i più alti capolavori del paesaggismo di tutti i tempi. In essi si sente un'affettuosa attenzione verso l'opera giovanile di Corot; talvolta si percepiscono riflessi molto mediati e trasfigurati di Cézanne. Ne risultano paesaggi di un'intensità lacerante, soprattutto quando il campo figurativo viene occupato da alberi o da piccoli muri di ville, e lì vengono racchiusi gli incanti stagionali, soprattutto estivi, nell'aria che vibra per il caldo, nel silenzio delle estati italiane in campagna, nell'ipnotica bellezza di quei momenti in cui tutto tace e il sole ardente batte e si riflette sulle vegetazioni e gli intonaci. Il luogo dove Morandi traeva ispirazione per questo tipo di paesaggi è la periferia bolognese, verso le colline. Quanto ai paesaggi con alberi, ville, muri di cinta, è comune rivedere anche lì certi luoghi dei dintorni di Bologna, verso l'Appennino" (Bandera, 2010).

586

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio di Grizzana, 1932

Acquafornte su rame, es. prova di stampa, cm. 19,7x17,7 (lastra), cm. 37,9x26,6 (carta)

Firma in lastra in basso al centro: Morandi, firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: prova di stampa.

Primo stato su due: tiratura di 30 esemplari numerati, 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. 95;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 109, n. 1932 5.

Stima € 4.000 / 7.000



586

587

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

La strada, 1927

Acquafornte su zinco, su carta India incollata, es. 35/50, cm. 19,5x26,1 (lastra), cm. 28,8x44,1 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1927, tiratura in basso a sinistra: 35/50.

Primo stato su due: tiratura di 50 esemplari, di cui due non numerati e gli altri numerati dal 3 al 50, 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. 30;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 34, n. 1927 1.

Stima € 4.000 / 7.000



587

Morandi incisore, ovvero come *“trasferire nella pittura a olio la stessa riduzione del mezzo cromatico a due tonalità fondamentali”*

Mondo di forme, luci e colori, di una complessità e vastità infinite, inesprimibili con la parola

Giorgio Morandi, 1957

Giorgio Morandi è stato un protagonista della pittura, ma anche dell'incisione moderna italiana. Il gruppo delle incisioni qui presentate costituisce una rara selezione di opere dedicate alla natura morta, nel periodo più proficuo e significativo della sua produzione incisoria; “la grande stagione di Morandi acquafortista”, ovvero gli anni tra il 1927 e l'inizio del 1930. Tale selezione inoltre è dedicata al genere che, insieme al paesaggio, costituisce il soggetto privilegiato dall'artista.

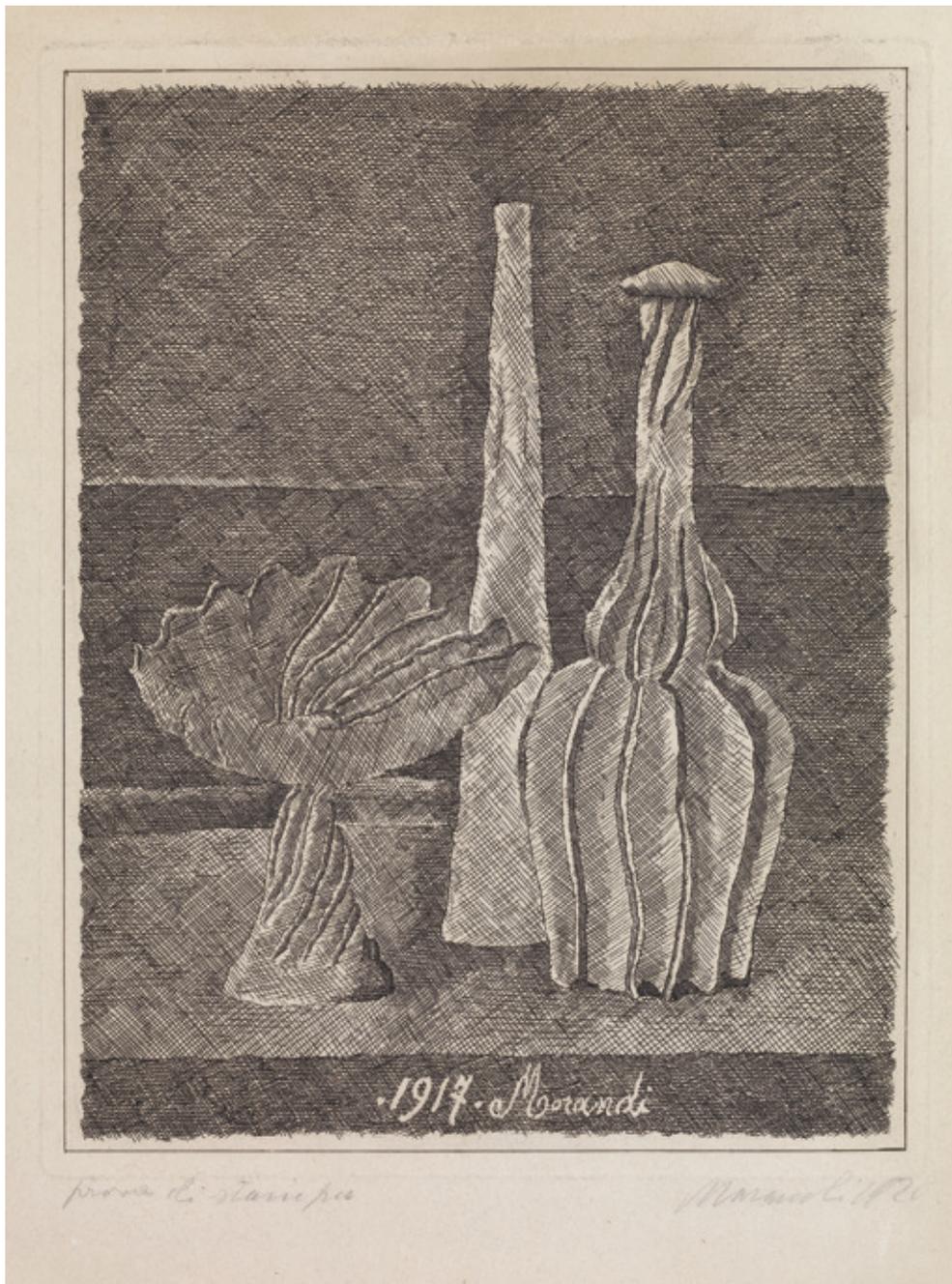
Giorgio Morandi comincia a sperimentare l'incisione da autodidatta tra il 1910 e il 1911. Divenuto nel corso degli anni uno dei più esperti acquafortisti del suo tempo, continua a produrre lastre incise fino a qualche anno prima della morte, avvenuta nel 1964.

L'artista bolognese apprese questa tecnica attraverso tentativi continui e ricerche strenue, condotte fino a quando non acquisì la piena padronanza del mezzo, ossia quando riuscì, attraverso uno strumento che per natura è meno duttile della pittura, a restituire le più sottili vibrazioni tonali.

Secondo il grande storico dell'arte italiana Cesare Brandi, con il quale Morandi avrebbe istituito un vero e proprio sodalizio durato trent'anni, “Vi sono pittori per cui l'incisione rappresenta una via secondaria, e quasi di campagna, un modo di prendersi le vacanze dalla pittura: altri, per cui l'incisione diviene il fulcro stesso della forma pittorica. Se di questi ultimi fu Rembrandt il principe, è fra questi che si schiera anche Morandi”. Non è un caso che Brandi faccia riferimento al grande maestro olandese del Seicento, effettivamente l'artista possedeva alcune stampe originali di quest'ultimo, che tuttora sono conservate nella casa di via Fondazza a Bologna dove ha vissuto fino alla morte, dove si trova anche la monografia sulle incisioni di Rembrandt, scritta da Ludwig Münz nel 1952 e dunque utilizzata per la produzione più tarda.



Giorgio Morandi, *Bottiglie e fruttiera (Natura morta)*, 1916, Collezione Gianni Mattioli



588

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con compostiera, bottiglia lunga e bottiglia scannellata, 1928

Acquaforte su zinco, es. prova di stampa, cm. 23,5x18,2 (lastra), cm. 32x24,5 (carta)

Data e firma in lastra in basso al centro: 1917 Morandi, a matita sul margine in basso a destra firma e data: Morandi 1928, tiratura in basso a sinistra: prova di stampa. Al verso su un cartone di supporto: etichetta e timbro Galleria d'Arte Maggiore, Bologna.

Primo stato su due, tiratura di 50 esemplari numerati, in

588

parte su carta India incollata. Alcuni esemplari precedenti alla tiratura realizzati per gli amici. Dal quadro del 1916 (e non del 1917, come indicato per errore nella lastra).

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 50;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 57, n. 1928 10.

Stima € 10.000 / 15.000

Stando alla letteratura su Giorgio Morandi, egli alternava periodi di lavoro intenso sulle lastre a momenti in cui l'attività incisoria era più rarefatta, probabilmente a vantaggio della pittura. Nonostante quanto ad oggi conosciamo riguardo alle stampe di Morandi, la sua produzione incisoria fu più nutrita di quanto ci sia pervenuto, lo stesso artista avrebbe appunto operato un'accurata selezione delle lastre da conservare, sia annotando il numero di tirature da stampare sia distruggendo quanto non lo soddisfaceva. Ciò permette di rilevare che lo stesso artista ha opportunamente e sapientemente costruito la storia della sua attività di incisore.

Se è ancora Brandi a spiegare come la ricerca svolta in ambito pittorico si nutrisse di quella attuata attraverso l'incisione, e viceversa, la scelta di Giorgio Morandi di presentarsi a una delle più importanti occasioni espositive della sua carriera, qual'era nel 1927 la Biennale di Venezia, con un numero maggiore di incisioni che di dipinti, costituisce la testimonianza del fatto che in quel momento l'artista ritenesse che le incisioni rappresentassero quanto di più consentaneo al suo linguaggio artistico.

Ed è a questo momento che risale la prima fondamentale opera incisa qui presentata. Si tratta della *Natura morta con compostiera, bottiglia lunga e bottiglia scannellata*, una delle acqueforti più significative e note del maestro bolognese. L'incisione è tratta da quello che è considerato il primo capolavoro di Giorgio Morandi risalente alla stagione metafisica, ovvero *Bottiglie e fruttiera* del 1916 della collezione di Gianni Mattioli, ora in deposito presso la collezione Peggy Guggenheim a Venezia. Quasi andasse riformulando criticamente attraverso l'incisione le tappe principali della sua evoluzione come artista, partendo dunque dalla sua breve adesione alla Metafisica, Morandi sceglie questo dipinto nel 1928 e lo traduce in una lastra di zinco incisa. Il risultato è la stampa su una carta accuratamente scelta al fine di esaltare la gamma dei grigi ottenuti dalla studiata tessitura del segno grafico. A partire dal 1927, e nel corso di circa sette anni, Giorgio Morandi incide in media almeno dieci lastre all'anno, verosimilmente persino quindici nel 1929. Un gruppo così nutrito da costituire oggi la maggioranza dell'intera produzione incisoria dell'artista. Progressivamente scandaglia tutte le possibilità offerte da questo mezzo tecnico.

Per ottenere il massimo risultato nelle stampe, e da fine artigiano qual'era, per le tirature Giorgio Morandi si avvale solitamente del direttore della Calcografia Nazionale, Carlo Alberto Petrucci. Quest'ultimo supervisionò molte delle stampe tratte dalle lastre di rame o di zinco di Morandi e, come spiega Lamberto Vitali che ha curato il primo esteso contributo sulla grafica morandiana, riguardo al materiale metallico graffiato dall'artista, Petrucci ricorda: "Lastre per lo stampatore calcografo, ideali, perché tutto è già sul rame" (Vitali, 1964).

Ognuna delle tirature commissionate da Morandi era meticolosamente registrata dall'artista in un quadernetto, dove per ciascuna lastra è indicato il titolo, l'anno della tiratura, un bozzetto dell'opera e talora, per ogni stampa venduta o donata, il nome e a volte persino la professione dei destinatari. Una volta conclusa la tiratura delle matrici, contenuta entro un massimo di cinquanta esemplari per soggetto, l'artista era solito indicare, con una grafia grande e svelta, la parola *tiratura esaurita*, o soltanto *esaurita*. La maggioranza delle matrici metalliche incise da Morandi si trovano alla Calcografia Nazionale di Roma. Alcune di queste, come quella eseguita per la grande *Natura morta con due oggetti e un drappo su un tavolo* del 1929, presentano sul retro altre raffigurazioni.



Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Tavola apparecchiata*, da «Emporium»



589

589

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Grande natura morta con la lampada a destra, 1928

Acquaforse su rame, su carta Giappone, es. 6/75,
cm. 25,2x34,9 (lastra), cm. 42x46,3 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi
928, tiratura in basso a sinistra: 6/75; timbro a secco GM; al
verso: firma Mariateresa Morandi.

Ottavo stato su otto; tiratura di 75 esemplari numerati su carta
Giappone e tre prove di stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio
Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 46;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale,
Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 53, n. 1928 6.

Stima € 20.000 / 30.000

In quest'opera il segno grafico energico caratterizza le linee in diagonale con cui sono definiti il piano del tavolo d'appoggio e lo sfondo, mentre nella rappresentazione del drappo, così simile a quello presente nella natura morta di Chardin ora al Louvre, l'opera raggiunge effetti chiaroscurali che assurgono agli studi grafici sul panneggio condotti da Leonardo. Tali elementi si antepongono visivamente al meticoloso reticolato di linee che distingue invece la presenza plastica degli oggetti, definiti in negativo rispetto al resto della composizione. La potenza del segno inciso che caratterizza quest'opera si differenzia appena un anno dopo nella *Natura morta con la tazzina bianca a sinistra* firmata e datata in basso 1930. Qui Morandi assottiglia la linea e raggiunge effetti vibranti assimilabili a quelli ottenuti in pittura. Mantenendo un segno fermo e diagonale nella campitura del piano e dello sfondo, in questa incisione Morandi racchiude il profilo dei vasi e della tazzina in una linea morbida che ne circoscrive le forme, per dispiegare appieno il mezzo tecnico utilizzato giungendo a diversificare visivamente ciascuno degli oggetti presentati. Nell'opera, un fitto reticolato per quelli in ombra è opposto alle linee continue, arcuate e mai incrociate che descrivono la plastica, le scanalature o gli avvitamenti di alcuni dei vasi presentati: gli stessi che l'artista compose in formule sempre nuove per oltre quarant'anni. L'amico pittore Mario Bacchelli spiega infatti nel 1946: "Morandi sceglie i suoi oggetti e li promuove a soggetti della sua pittura, obbedendo a una legge che per lui è inderogabile, e che ha un tale carattere di necessità da divenir quasi inconscia: la legge della sua pura emozione pittorica. Ma questa lo avvicina e lo avvince talmente agli oggetti stessi, da renderlo quasi loro schiavo: e quando un tono o una forma parlano al suo animo, egli non se ne può staccare. Fino da allora, sopra a un tavolo ai piedi del suo letto, quegli oggetti erano accuratamente, religiosamente disposti in ordinate composizioni, a formare muti dialoghi di linee e di volumi in un giuoco reciproco di cui lui solo conosceva le regole. Nessuno poteva toccarli, il minimo spostamento rompeva l'armonia; e la polvere stessa, che a poco a poco li ricopriva nella loro immobilità, costituiva elemento essenziale di tono".

Esempio di questo calcolo quasi matematico nell'accurata disposizione degli oggetti e dello studio del valore della luce è il caso della grande *Natura morta* del 1930, tirata in soli ventuno esemplari da una lastra in rame. In quest'opera il segno grafico si accorcia e si assottiglia e, attraverso l'accostamento di singole porzioni di tessitura stretta, sbalza le superfici arrotondate della caffettiera o del vaso dietro quest'ultima. Un processo avviato e poi sviluppato ulteriormente nei *Gelsomini in un vaso a strisce*, dove l'apparente freschezza e libertà del biancore dei fiori è il frutto della meticolosa intersezione delle linee incise sulla lastra. Queste sono talmente controllate e modulate nella pressione da non lasciare alcun segno al caso ed essere paragonabili per la perizia analitica alla grande tradizione incisoria francese dell'Ottocento, nonché sorprendentemente all'effetto sfocato delle illustrazioni in bianco e nero delle opere di Chardin pubblicate sulla rivista "Emporium" nel 1907.



Casa Morandi, Bologna



590

590

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con la tazzina bianca a sinistra, 1930

Acquaforte su rame, es. prova di stampa, cm. 18,6x28,8
(lastra), cm. 30,6x37,7 (carta)

Firma e data in lastra in basso al centro: Morandi 1930; a matita sul margine in basso a destra firma: Morandi, in basso a sinistra tiratura: prova di stampa.

Secondo stato su tre, tiratura di 30 esemplari numerati e alcune prove di stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 70;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 81, n. 1930 3.

Stima € 12.000 / 16.000



591

591

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Gelsomini in un vaso a strisce, 1931-32

Acquaforte su rame, es. 15/50, cm. 31,2x24,8 (lastra),
cm. 49x34,5 (carta)

Firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura
in basso a sinistra: 15/50.

Quarto stato su quattro. Tiratura di 50 esemplari.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio
Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 97;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale,
Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 112, n. 1932 8 (opera datata
1932).

Stima € 7.000 / 9.000



592

592

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Gerani dentro un bicchiere, 1930 ca.

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

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

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

Bibliografia

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

Stima € 4.500 / 6.000

593

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con due oggetti e un drappo su un tavolo, 1929

Acquaforte su rame, es. 6/40,
cm. 23,8x19,5 (lastra), cm. 34,8x33
(carta)

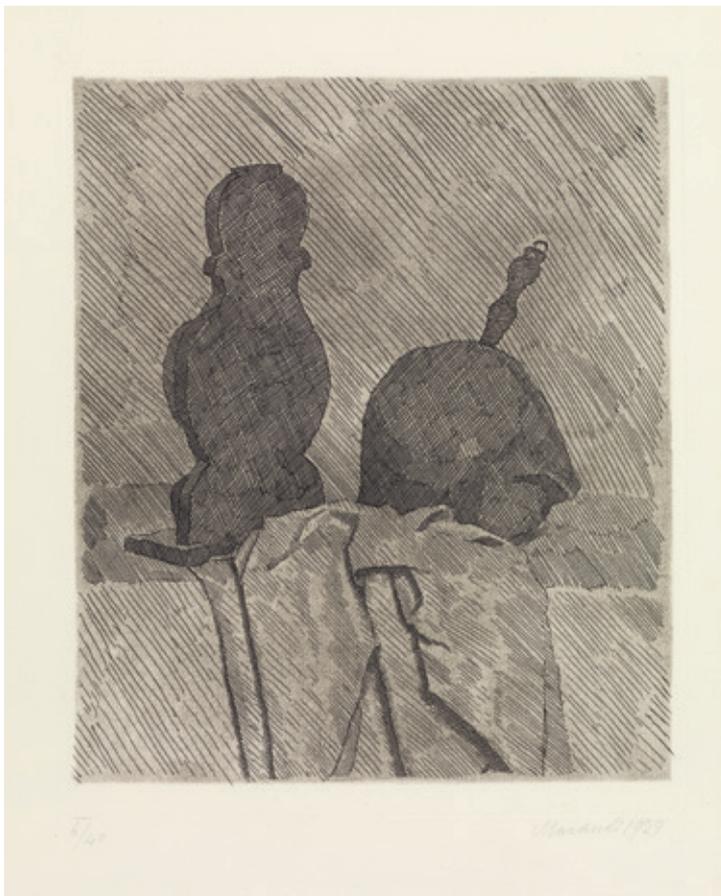
Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1929, in basso a sinistra tiratura: 6/40; timbro a secco Eredità / Morandi / 1996. Al verso su un cartone di supporto: etichetta Galleria d'Arte Maggiore, Bologna.

Primo stato. Tiratura di 40 esemplari e due prove di stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 64;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 72, n. 1929 12.

Stima € 10.000 / 15.000



593

594

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, 1930

Acquaforte su rame, es. 18/21,
cm. 19,3x30 (lastra), cm. 35,5x47,5
(carta)

Firma e data in lastra in basso al centro: Morandi / 1930, firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1930, tiratura in basso a sinistra: 18/21.

Primo stato su due. Tiratura di 21 esemplari numerati e alcune prove di stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 71;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 82, n. 1930 4.

Stima € 8.000 / 10.000



594

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Due donne sulla porta, 1964

Olio su tela, cm. 162x96,5

Firma e data in basso a destra: Campigli 64. Al verso sul telaio: etichetta Comune di Orvieto / Massimo Campigli / Etrusco per scelta / 7 giugno - 20 luglio 2003 / Orvieto - Palazzo dei Sette: etichetta Comune di Ferrara - Palazzo dei Diamanti / Direzione Gallerie Civiche d'Arte Moderna / Opera esposta nel corso della rassegna / Campigli - St. Tropez: etichetta Azienda Autonoma Provinciale per l'incremento turistico / Catania / Campigli / Coro di notte Monastero dei Benedettini / 1 - 18 giugno 1989.

Storia

Collezione N. C., Saint Tropez;
Collezione privata

Esposizioni

Campigli, Parigi, Galerie de France, 1 giugno - 17 luglio 1965, cat. tav. 1, illustrato (primo stato, prima del taglio);
Mostra di Massimo Campigli, Milano, Palazzo Reale, giugno 1967, cat. p. 60, tav. 65 (con misure errate);
Campigli, Marko, Clavé, Saint Tropez, Galerie Tallien, 14 luglio - 14 agosto 1976;
Massimo Campigli, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Galleria Civica d'Arte Moderna, 30 giugno - 7 ottobre 1979, cat. n. 83, illustrato (con misure errate);
Massimo Campigli, opere dal 1929 al 1971, Milano, Galleria Bergamini, 21 gennaio - 17 febbraio 1981, cat. n. 35 (con misure errate);
Campigli. Mostra antologica, Catania, "Coro di notte" Monastero dei Benedettini, maggio 1989, cat. p. 79, illustrato;
Massimo Campigli, Padova, Palazzo della Ragione, 1 maggio - 24 luglio 1994, cat. p. 194, n. 89, illustrato;
Hommage pour le centenaire de la naissance de Massimo Campigli 1895-1995, Monte-Carlo, Salle Louis Blanc, 31 maggio - 18 giugno 1995, cat. p. 65, illustrato;
Massimo Campigli 1885 [sic] - 1971, Cherasco, Palazzo

Salmatoris, ottobre - dicembre 1999, cat. p. 121, illustrato;
Massimo Campigli. Opere 1922-1964, Budapest, Museo di Belle Arti, 6 ottobre - 18 novembre 2000, cat. pp. 85, 116, n. 37, illustrato;
Massimo Campigli, Parigi, Mona Bismarck Foundation, 5 settembre - 13 ottobre 2001, cat. p. 79, illustrato;
Massimo Campigli. Essere altrove, essere altrimenti, Milano, Museo della Permanente, 26 ottobre 2001 - 27 gennaio 2002, pp. 156, 219, cat. n. 112, illustrato;
Massimo Campigli. Il tempo delle donne. Opere 1922-1966, Castiglioncello, Castello Pasquini, 22 marzo - 5 maggio 2002, cat. pp. 87, 112, n. 47, illustrato;
Massimo Campigli pittura e archeologia, Pescara, Museo d'Arte Moderna Vittoria Colonna, 15 dicembre 2002 - 2 marzo 2003, cat. pp. 101, 122, n. 32, illustrato;
Massimo Campigli. Mediterraneità e modernità, Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 12 ottobre 2003 - 18 gennaio 2004, cat. p. 234, n. 212, illustrato;
Grandi maestri del '900, Campigli. Un vero europeo, un vero giornalista, Roma, Palazzo Wedekind, 1 - 26 ottobre 2004.

Bibliografia

Franco Russoli, Campigli pittore, con un ritratto dell'artista di Raffaele Carrieri, Edizioni del Milione, Milano, 1965, tav. XLII (primo stato, prima del taglio);
Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 799, n. 64-017.

Il dipinto è la parte sinistra dell'opera *Porta e finestra*, che Campigli tagliò tra il 1965 e il 1967, poiché la parte destra non era più di suo gradimento.

Stima € 80.000 / 120.000



Massimo Campigli con il figlio Nicola nello studio



596

Marino Marini

Pistoia 1901 - Viareggio (Lu) 1980

Giovinetta, 1943

Scultura in bronzo, cm. 133 h.

Sigla a punzone sulla base: M M. Sotto la base: etichetta XXIV
Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - Venezia 1948,
con n. 941.

Storia

Collezione Valli, Firenze;
Collezione privata

Bibliografia

Raffaële Carrieri, Marino Marini scultore, Edizioni Del Milione,
Milano, 1948, tavv. 42, 43 (bronzo);
Umbro Apollonio, Marino Marini sculptor, Edizioni del Milione,
Milano, 1958, n. 37 (gesso);
Mostra di Marino Marini, Ed. De Luca-Toninelli, Roma-Milano,
1966, p. 34, n. 20, fig. 13 (bronzo, con titolo *Nudo*);
Alberto Busignani, Marino Marini, Sadea Sansoni, Firenze,
1968, tav. 11 (bronzo, part.);

Gualtieri di San Lazzaro, Marino Marini, l'opera completa,
introduzione H. Read, saggio critico di P. Waldberg, Silvana
Editoriale d'Arte, Milano, 1970, CS n. 148 (bronzo);
Carlo Pirovano, Marino Marini, contributi di G. Contini, W.
Haftmann, A.M. Hammacher, E. Steingraber, Museo San
Pancrazio Firenze, Electa, Milano, 1988, pp. 97, 228, n. 82
(bronzo);

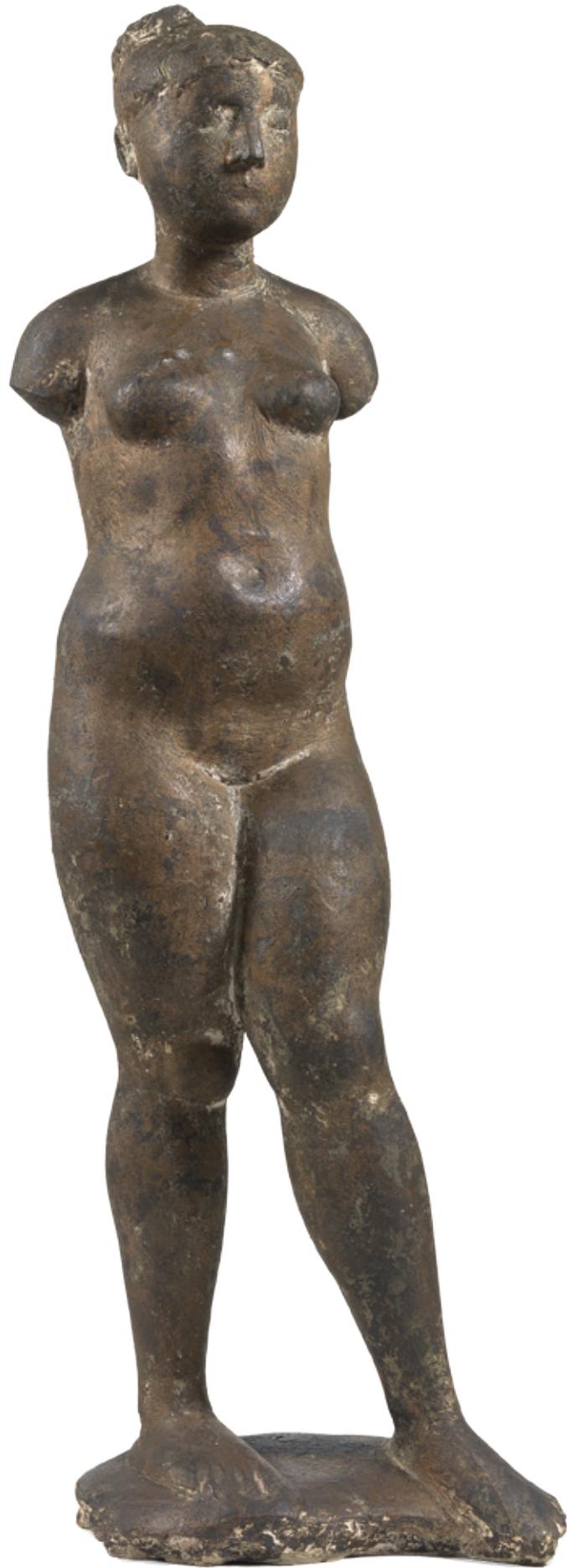
Maria Teresa Tosi, Marino Marini. Catalogo ragionato della
scultura, Skira Editore, Milano, 1998, pp. 138, 139, n. 193 b.

Della scultura esiste un esemplare in gesso, Pistoia, Fondazione
Marino Marini, e sei esemplari in bronzo, di cui quattro in
collezione privata.

Stima € 220.000 / 320.000



Particolare del frontone etrusco dei Fucoli, Chianciano Terme, Museo Archeologico



Marino Marini, *Giovinetta*, 1943

Donatello ha visto i Romani, e si può capirlo dalla proporzione della testa, dal movimento delle mani. Era riuscito a conseguire una sua fisionomia attraverso i Romani, io mi rifacevo agli Etruschi, per trovare la mia.

Marino Marini

Nato a Pistoia nel 1901, Marino Marini compie i suoi studi all'Accademia di Belle Arti di Firenze, dapprima seguendo i corsi di pittura di Galileo Chini, poi, dal 1922, seguendo le lezioni di scultura di Domenico Trentacoste. Non saranno però questi maestri, seppure illustri, ma portatori di istanze a lui lontane, gli stilemi tardo liberty per Galileo Chini e il retaggio del realismo ottocentesco, anche se aggiornato sulle più recenti esperienze francesi, per Trentacoste, a segnare il suo futuro di artista.

Più che negli studi fiorentini infatti, la critica ha segnalato come significativo per la formazione di Marino scultore il 1915, quando egli, appena quattordicenne, incontra Auguste Rodin a Firenze. Quest'incontro tra il giovanissimo pistoiese, appena arrivato nel capoluogo toscano per imparare l'arte, e il mitico inventore della scultura moderna è descritto da Raffaele Carrieri come un incontro muto, ma che segnò profondamente Marini, tanto da costituire uno dei suoi pochissimi ricordi di quegli anni di accademia: "L'incontro avvenne in piazza San Marco. Marino non sapeva una parola di francese; ma anche se l'avesse saputa non l'avrebbe detta. Rodin se lo fece sedere vicino [...] Stettero in silenzio per lungo tempo l'uno a fianco dell'altro. Marino somigliava a un calco fiorentino. Rodin vestito di nero, la barba a fiume era una specie di ultima incarnazione di Mosè: il Mosè borghese del XIX secolo. Doveva morire due anni dopo" (R. Carrieri, *Marino Marini scultore*, Milano 1948, p. 8).

Passeranno però anni perché Marini, che si descrive sempre a Carrieri come un giovane "chiuso come un ciottolo", scelga la scultura come suo linguaggio principe, continuando tuttavia sempre a esercitare anche il disegno, l'incisione e la pittura, in un continuo interscambio di motivi e soluzioni figurali, senza concepire i diversi mezzi espressivi come distanti e separati, ma al contrario sentiti come complementari e indispensabili l'uno all'altro. Quando nel 1924 apre il suo primo studio fiorentino in via degli Artisti infatti egli continua a dedicarsi principalmente alla pittura: "A quei tempi vivevano sulle colline di Firenze molti stranieri e molta gioventù faceva sosta allo studio; si lavorava in collaborazione, si disegnava e si dipingeva. L'impressione era che questi personaggi facevano nascere in me degli equilibri ed il risultato era che queste immagini mi bloccavano il cervello, mi aiutavano a creare forme più libere e più vere del vero [...] Il periodo di via degli Artisti, a Firenze, è un periodo un poco oscuro, vago...; corrisponde a un mio momento complesso, carico di fermento. [...] una sovrapposizione di idee, di sentimenti, di sensibilità e di limitazioni; valore delle cose reali, valore delle cose che tu puoi pensare, immaginare. Qui inizia un certo periodo pittorico, ma tutto un po' sormontato, l'una cosa sull'altra e non chiare" (in M. De Micheli, *Marino Marini. Sculture, pitture, disegni dal 1914 al 1977*, catalogo della mostra, Venezia 1983, p. 24). Questi anni di sperimentazione e ricerca incessante di Marino nel trovare una sintesi tra "valore delle cose reali" e "valore delle cose che puoi pensare", che poi diverrà una delle caratteristiche principali del suo lavoro, sono anni di grande fermento creativo e culturale, in cui si diffonde l'idea del ritorno all'ordine in arte dopo la travolgente esperienza delle avanguardie, con un rinnovato interesse per la tradizione italiana, di cui, dopo il rifiuto futurista dell'accademia e del museo, si tornano a studiare e a prendere a modello non solo le eccellenze illustri del pieno Rinascimento, ma anche le espressioni più antiche di quell'idea di "stile italico" che si fonda sulla riscoperta dei cosiddetti "primitivi".

Se per Giorgio de Chirico questo si tradurrà nello studio delle opere del pieno Rinascimento, da Lorenzo Lotto a Michelangelo a Raffaello, mentre per Carrà sarà la rimediazione sull'arte di Giotto a portarlo ad abbandonare sia il Futurismo che la Metafisica, e per Sironi significherà il rifarsi ai grandiosi progetti monumentali dell'arte bizantina e medievale, per artisti come Massimo Campigli e Marino Marini l'origine dell'arte "italica" sarà nella plastica arcaica, e principalmente nell'arte etrusca, intesa da Marino come espressione più "domestica" rispetto ai grandi esempi della Grecia antica, e dunque più vicina alle sue radici: "Stando in Italia, sono venuto in contatto con questo mondo di Etruschi e li ho trovati meno civilizzati e di una poesia un po' inferiore a quella degli arcaici; ma rispetto a essi hanno una grande parte di umanità che forse gli altri non posseggono. Gli Etruschi mi hanno "accontentato" pur non potendo dimenticare gli arcaici" (in *Marino Marini. Cavalli e cavalieri*, Chiari 2000, p. 12).

Sarà proprio questa scoperta dell'arte arcaica che farà trovare allo scultore, trasferitosi nel 1929 a Milano, chiamato da Arturo Martini a succedergli nell'insegnamento presso l'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche di Monza, quella sintesi tra realtà e pensiero tanto cercata negli anni di formazione, e sarà Paul Fierens, autore della prima monografia dello scultore, uscita nel 1936 a Parigi per le Editions des Chroniques du Jour, a individuare i rilievi etruschi come fonte principale delle prime opere plastiche di Marino Marini:

“Le sue prime opere e, per esempio, il gruppo intitolato *Popolo* (1929), la grande *Donna addormentata* e il busto della *Borghese* (1930), realizzate in terracotta, ci sembrano suggestionate dai sarcofagi di Tarquinia, di Cerveteri, ma egli non si comporta né da archeologo, né da falsario. Il soffio vitale che anima queste figure prese “in piena corsa” – come disse Mirbeau a proposito delle donne di Maillol – proviene da una passione per la realtà, per il concreto, che si disciplina e si compone con il pensiero” (Fierens, *Marino Marini*, Parigi 1936, p. 3).

Marino matura il suo stile lungo tutti gli anni Trenta, intrisi nell’arte ufficiale dalla retorica monumentalità della scultura di regime, anche per mezzo di frequenti viaggi a Parigi, dove avrà modo di stringere rapporti, oltre che col gruppo degli Italiens de Paris, anche con le personalità di spicco dell’avanguardia del tempo, come Kandinsky, Tanguy, González, Picasso, Braque e Laurens; il rapporto, anche personale, di Marino con i principali protagonisti della cultura del suo tempo sarà una costante nella sua vita, e di molte di queste figure egli realizzerà splendidi ritratti, in cui traspare sempre il rapporto di intima adesione intellettuale che lega artista e ritrattato. E sarà, quello di Marini, uno stile assolutamente antiretorico e distante dalla magniloquenza superficiale della scultura italiana a lui contemporanea, sempre teso a trovare un repertorio di forme allo stesso tempo umano e universale, intriso di sapori antichi ma assolutamente moderno, parallelo alle ricerche plastiche internazionali più aggiornate.

E, come Morandi ricercherà per tutta la vita la conquista dello stile indagando solamente nature morte di semplici oggetti e i paesaggi che vedeva dalla finestra del suo studio, Marino limiterà la sua indagine, oltre ai ritratti, a due temi fondamentali, che non avranno però come protagonisti soggetti umili e domestici, ma due grandi archetipi della plastica di tutti i tempi, il cavaliere e il nudo femminile, che egli libera da tutti gli orpelli in cui erano stati imprigionati dal classicismo e dall’accademia per assurgerli nuovamente a forme assolute, che irrompono nello spazio con tutta la loro prepotente forza plastica, fatta di sintesi dei volumi e delle superfici, in una modulazione serrata e controllatissima che trasporta il rigore arcaico nella modernità, restituendoci soluzioni formali assolutamente nuove, che rispondono solo all’idea del loro creatore.

Giovinetta, 1943, fa parte della serie degli splendidi nudi femminili elaborati a partire dalla fine degli anni Trenta, realizzata negli anni terribili della guerra quando, in seguito ai bombardamenti di Milano, lo scultore si trasferirà con la moglie a Tenero-Locarno, nel Ticino, luogo d’origine di lei, in cui egli allestirà uno studio e si rifugerà nel lavoro, sottoponendo la sua opera a una nuova messa in discussione: “Nel dicembre 1942 fugge dall’Italia in Canton Ticino e per lui inizia una parentesi di meditazioni gravi, di “crisi” nel senso letterale del termine, di rivisitazioni, di azzeramenti e di riprese dinamiche: un periodo fecondo, densissimo di potenzialità che si esplicheranno poi per almeno in paio di decenni in una vera e propria girandola di invenzioni poetiche” (C. Pirovano, in *Marino Marini. Mitografia*, Verona 1994, p. 17).

Questo nudo di Marini ha il corpo florido e i fianchi ampi delle Veneri mediterranee, le forme ancestrali della Dea Madre generatrice di vita, ma queste reminescenze di miti arcaici, come quello della Pomona, come si intitoleranno molte delle sue figure femminili, sono trasportate in una dimensione profondamente legata alla visione che di questo mito ha il loro autore. Racchiuse nelle loro forme serrate, obbedienti solamente al loro ritmo dinamico interno, qui sprigionato dalla gamba leggermente protesa in avanti, che accenna un ancheggiamento forse memore anche di esempi tardogotici, le donne di Marino si stagliano nello spazio come fossili dalla superficie scabra e graffita, portatrici di racconti antichi ma anche profondamente umane, e cariche del dramma della loro contemporaneità, presentandosi allo spettatore come figure assolute, provenienti dalle forme della memoria. Come dirà lo stesso scultore: “In tutte queste immagini la femminilità si arricchisce di tutti i suoi significati più remoti, più immanenti, più misteriosi: una specie di necessità ineluttabile, di staticità inamovibile, di fecondità primitiva e inconscia” (in *Omaggio a Marino Marini*, 1974).



Marino Marini nello studio di Tenero, Svizzera, al lavoro sulla *Bagnante* del 1943

597

Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

Monument, 1929

Olio su tela, cm. 133x101

Firma e data in basso a sinistra: Savinio 1929. Al verso sul telaio: etichetta Comune di Ferrara Palazzo dei Diamanti / Mostra Savinio: etichetta Savinio gli anni di Parigi / dipinti 1927-1932 / Verona, Galleria Civica d'Arte Moderna Palazzo Forti / Galleria dello Scudo / 9 dicembre 1990 - 10 febbraio 1991 / opera esposta: due timbri Galleria Philippe Daverio.

Storia

Collezione Léonce Rosenberg, Parigi;
Collezione Augusto Augustinci, Roma;
Galerie Rive Gauche, Parigi;
Collezione privata

Esposizioni

Alberto Savinio, Milano, Palazzo Reale, giugno - luglio 1976, poi Bruxelles, Société des Exposition du Palais des Beaux-Arts, 5 agosto - 5 settembre, cat. p. 50, n. 27, illustrato;
Dodici opere importanti d'arte italiana del XX secolo, Milano, Galleria Philippe Daverio, maggio 1986, cat. n. 6;
The Dioscuri Giorgio de Chirico and Alberto Savinio in Paris 1924-1931, New York, Philippe Daverio Gallery, ottobre 1987, cat. n. 20, illustrato a colori;

Savinio gli anni di Parigi, dipinti 1927-1932, Verona, Palazzo Forti e Galleria dello Scudo, 9 dicembre 1990 - 10 febbraio 1991, cat. pp. 186-187, n. 30, illustrato a colori;
Die andere Moderne: de Chirico / Savinio, a cura di Paolo Baldacci e Wieland Schmied, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 15 settembre - 2 dicembre 2001; poi Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 20 dicembre 2001 - 10 marzo 2002, cat. p. 269, n. 79, illustrato a colori;
Alberto Savinio, a cura di Pia Vivarelli e Paolo Baldacci, Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 29 novembre 2002 - 2 marzo 2003, cat. p. 99, illustrato a colori.

Bibliografia

Daniela Fonti, Pia Vivarelli, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Alberto Savinio, De Luca Editore, Roma, 1978, p. 90;
Maurizio Fagiolo dell'Arco, Alberto Savinio, Fabbri Editore, Milano, 1989, pp. 24, 25, 247;
Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 65, n. 1929 6.

Stima € 600.000 / 750.000



Alberto Savinio, *Floraison volcanique*, 1928-29



Szwed
1929

Alberto Savinio ou le Nouvelle Ésope

Legato a doppio filo alla cultura novecentesca europea e generatore indiscusso dei suoi sviluppi in ambiti che spaziano dalla pittura, alla letteratura, alla musica e al teatro, Alberto Savinio dipinge questo raro dipinto nella fase più fertile della carriera di artista e intellettuale. *Monument* nasce in seno a una commissione fondamentale nel percorso dell'artista: i dipinti per la casa del celebre gallerista parigino Léonce Rosenberg. Qui Savinio è chiamato a lavorare alla decorazione di una delle stanze insieme al fratello Giorgio de Chirico, al quale spettava un intero salone, e ad artisti quali Fernand Léger, Jean Metzinger, Gino Severini, Max Ernst o Francis Picabia. Come testimoniano le foto dell'archivio Savinio e documenti più tardi, della decorazione dell'appartamento in rue Longchamp facevano parte sei dipinti: sicuramente due di formato orizzontale sul tema delle "città invisibili" e due dipinti verticali, *Le cadran de l'espérance* e *La tour du bonheur*. Tuttavia l'assoluta pertinenza del tema e le dimensioni della tela intitolata *Monument*, del tutto inconsuete per le opere destinate al mercato artistico del tempo e coincidenti proprio con quelle di casa Rosenberg, permettono di considerare quest'opera come proveniente dalla stessa commissione. A suffragare l'ipotesi è il fatto che *Monument* passerà in seguito dalla Galerie Rive Gauche di Parigi dalla quale provengono anche altre opere già appartenute a Rosenberg e tra queste, proprio *Le cadran de l'espérance*, già nella camera del suo appartamento. Il tema delle città invisibili è una divaricazione rispetto a quello dei giocattoli elaborato da Alberto Savinio a ridosso dell'inaugurazione della sua attività di pittore, consentaneo alla sua coeva produzione letteraria nonché all'esplorazione delle memorie dell'infanzia sia in pittura, con l'*Autoritratto da bambino*, dipinto nel 1927 e appartenuto al fratello Giorgio, e sintonico alla pubblicazione de *L'Hebdomeros* da parte di quest'ultimo nel 1928. Accordandosi allo spirito dei Càstori, i gemelli mitologici nati da Zeus e Leda a cui i de Chirico si assimilavano, l'uno avrebbe sperimentato la pratica dell'altro in uno scambio mutuo e continuo, sia artistico che intellettuale.

La rilevanza di Alberto Savinio nella formulazione della poetica della Metafisica da parte di Giorgio de Chirico era già stata ampiamente riconosciuta da quest'ultimo negli anni Venti e da tempo l'ormai affermato pittore spronava il fratello "indiscernibile nello spirito" a sperimentare più seriamente la pittura. Savinio era nato con il nome di Andrea Francesco Alberto, ma aveva scelto uno pseudonimo già nel 1912. Il precoce e eccezionale talento musicale e letterario ne aveva fatto uno dei principali animatori dei circoli letterari e artistici parigini dei primi decenni del Novecento ma, fino al 1926, non si era dedicato in maniera sistematica alla pittura. Per questo, prima di un nuovo soggiorno a Parigi, Giorgio de Chirico avrebbe nuovamente sollecitato Savinio a produrre ed esporre dipinti compiuti e destinati al pubblico. Una volta esaminati i disegni del fratello, nel 1925 de Chirico scrive da Parigi a Savinio: "Sono molto belli e impressionanti tutti. Li ho già mostrati a qualcuno e tutti sono rimasti stupiti. Credo che un'esposizione di tuoi disegni avrebbe gran successo. Non bisogna però mescolarsi ai Surrealisti: sono gente cretina e ostile. Con Guillaume e Rosenberg combiniamo qualcosa. Seguita a lavorare e se hai degli altri mandameli" (Boschiero, 1990). Nel corso dell'anno successivo Savinio è a Parigi per un nuovo



Alberto Savinio con Jole e Delia Morini nel 1925

soggiorno, a molti anni di distanza dal primo svolto all'inizio del secolo scorso. Trova la città cambiata e nel dicembre del 1926, riguardo al mercante d'arte Paul Guillaume, che aveva conosciuto alle prime armi, scrive: "Ritornato a Parigi pochi mesi or sono, trovo Paul Guillaume del tutto trasformato. Le ampie vetrine della sua nuova galleria, brillano nel lato "buono" della rue La Boétie". Nell'atmosfera parigina dominata dai Surrealisti, i dipinti di Savinio vengono immediatamente accolti con favore, ed è proprio Guillaume, divenuto appunto uno dei mercanti più importanti, ad acquistarne le prime opere.

Nel 1927 Paul Guillaume acquisisce l'*Autoritratto da bambino* eseguito da Savinio lo stesso anno, e stringe con lui un contratto di lavoro. E, mentre sul giornale "Les Nouvelles Littéraires" si dà notizia del fatto Alberto Savinio, noto come musicista e scrittore, si è ora consacrato interamente alla pittura, Savinio inaugura la sua prima personale alla Galerie Jacques Bernheim in rue de la Boétie a Parigi. Espone 26 dipinti e alcuni disegni, e viene presentato da Jean Cocteau che, in suo onore, compone un acrostico doppio volto a sottolineare l'interesse dell'intellettuale, saggista e drammaturgo per l'opera pittorica di Savinio. La mostra ha un grande successo e in una lettera Maria, la moglie del pittore, cita un critico che scrive: "Il ministro Bokanowski in persona scomoda la sua tuba e la sua prefettizia per inaugurare la mostra, venti quadri sono venduti, tra gli acquirenti figurano ministri, governatori e non so quali altri papaveri". La sua pittura viene immediatamente sostenuta da uno dei critici di punta quale è Waldemar George che nel 1929 sulla rivista "Formes" lo definisce il nuovo Esopo. Nel corso di un solo biennio e dunque proprio intorno agli anni in cui svolge *Monument*, Savinio dà corpo a un intero repertorio visivo frutto della combinazione enciclopedica letteraria e artistica di cui si era nutrito nei decenni precedenti. L'ironia e la memoria quali chiavi essenziali nell'esplorazione e ricombinazione attuata in letteratura sono poste ora da Savinio al servizio della pittura. Il suo repertorio artistico si avvale di un serbatoio di immagini che spaziano dalla mitologia della Grecia antica a quella della memoria personale. Da qui nascono i monumenti ai giocattoli, allestimenti metamorfici dell'immaginario in cui i simulacri dell'infanzia divengono costruzioni monumentali che si ergono come torri di Babele su sfondi di cielo. Nello stesso periodo i dipinti dedicati da Savinio alle città invisibili annullano la materialità dell'oggetto per ricondursi, attraverso l'influenza di Picabia già rilevata da Pia Vivarelli, alla memoria costruttiva dalla pittura italiana antica. Più tardi sarà lo stesso Savinio, in "Ascolto il tuo cuore, città", a scrivere: "Traverso sotto il peso dei miei anni il prato sul quale affiorano come ossa di scheletro rasato le mura dell'antica arena, ma quando traverso anche la soglia della cappella Scrovegni, il tempo d'improvviso si arrotola a ritroso, e rientro, bambino, nella mia camera dei giochi. Giochi a destra e giochi a sinistra. Una doppia fila di giochi, in mezzo ai quali l'uomo rinfantolito passa solenne e leggero, nella luce sempre giovine dell'immortalità terrestre. La pittura di Giotto è la mamma dei giocattoli". E se gli allestimenti 'in verticale' di opere come *Monument* ricordano gli sfondi di città affrescati da Giotto, è ancora al maestro fiorentino del Trecento che sembrano rimandare i colori pastello che nella tavolozza di Savinio si riallacciano all'infanzia.



Alberto Savinio, *Autoritratto da bambino*, 1927



Giotto, *Cacciata dei diavoli da Arezzo* (part.), Assisi, San Francesco, Basilica superiore

598

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Dalie, gladioli, ireos, 1930

Olio su tela, cm. 80x60

Firma e data in basso a destra: De Pisis / 30. Al verso sul telaio: etichetta De Pisis / Gli anni di Parigi / 1925 - 1939 / Galleria dello Scudo / Verona, 13 dicembre 1987 - 31 gennaio 1988 / Galleria dell'Oca / Roma 5 febbraio 1988 - 19 marzo 1988 / Opera Esposta: etichetta De Pisis / Gli anni di Parigi / 1925 - 1939 / Castello Svevo / Bari, 24 marzo - 29 aprile 1988 / Opera Esposta: etichetta Comune di Verona / Mostra di / Filippo de Pisis / 6 luglio - 21 settembre 1969, con n. 65 e n. 120.

Storia

Collezione Manù Balbo, Roma;
Collezione Mimì Quilici, Ferrara;
Galleria Gian Ferrari, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Mostra dell'opera pittorica e grafica di Filippo de Pisis, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 12 luglio - 21 settembre 1969, cat. p. 145, n. 120, illustrato;

De Pisis, gli anni di Parigi 1925-1939, Verona, Galleria dello Scudo, 13 dicembre 1987 - 31 gennaio 1988, poi Roma, Galleria dell'Oca, 5 febbraio - 19 marzo, poi Bari, Castello Svevo, 24 marzo - 29 aprile, cat. pp. 132, 133, n. 31, illustrato a colori;

De Pisis a Milano, a cura di Claudia Gian Ferrari, Milano, Palazzo Reale, 13 giugno - 13 ottobre 1991, cat. p. 124, illustrato a colori;

De Pisis dalle avanguardie al "diario", Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 6 febbraio - 12 aprile 1993, cat. pp. 102, 180, n. 54, illustrato a colori.

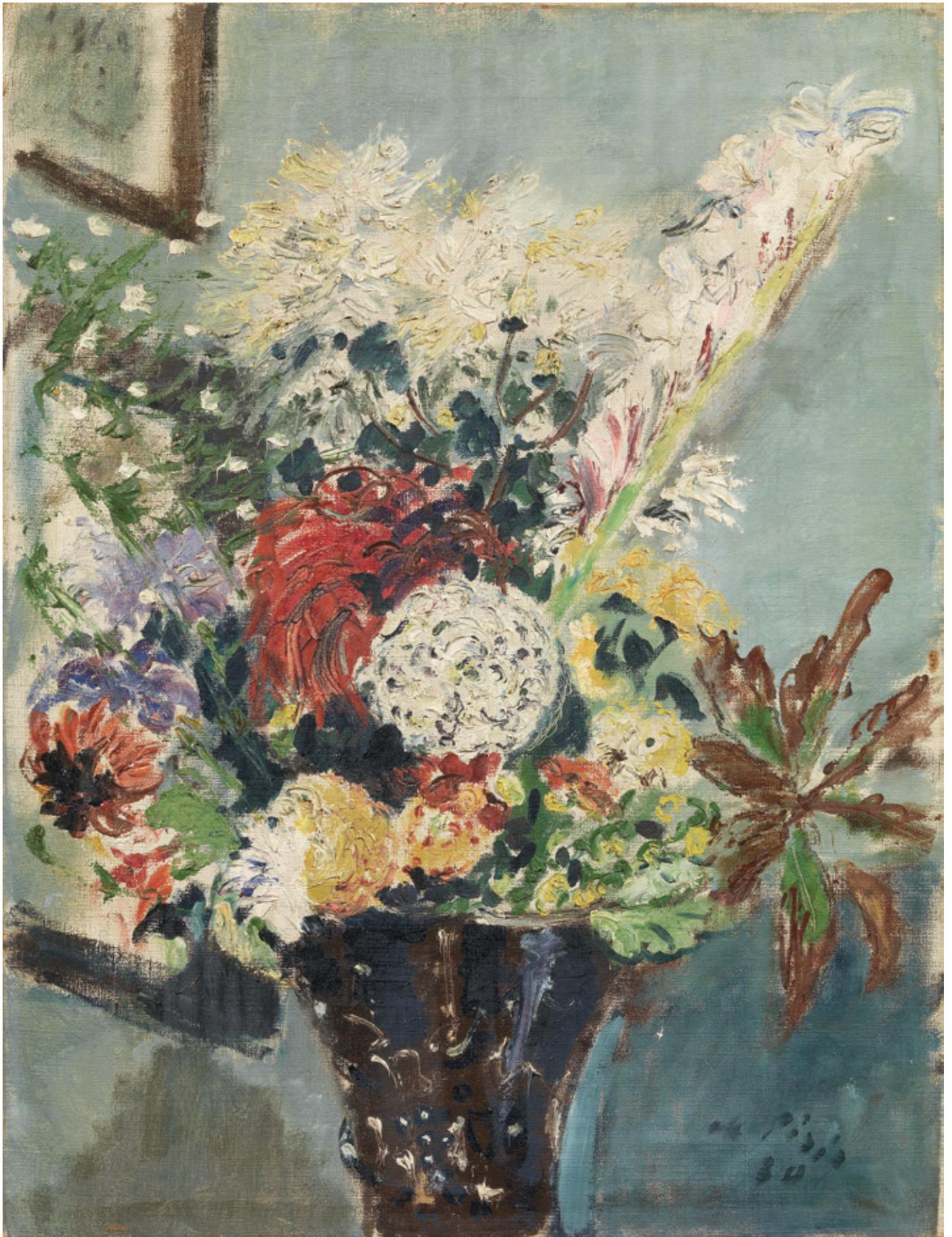
Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 239, n. 1930 65.

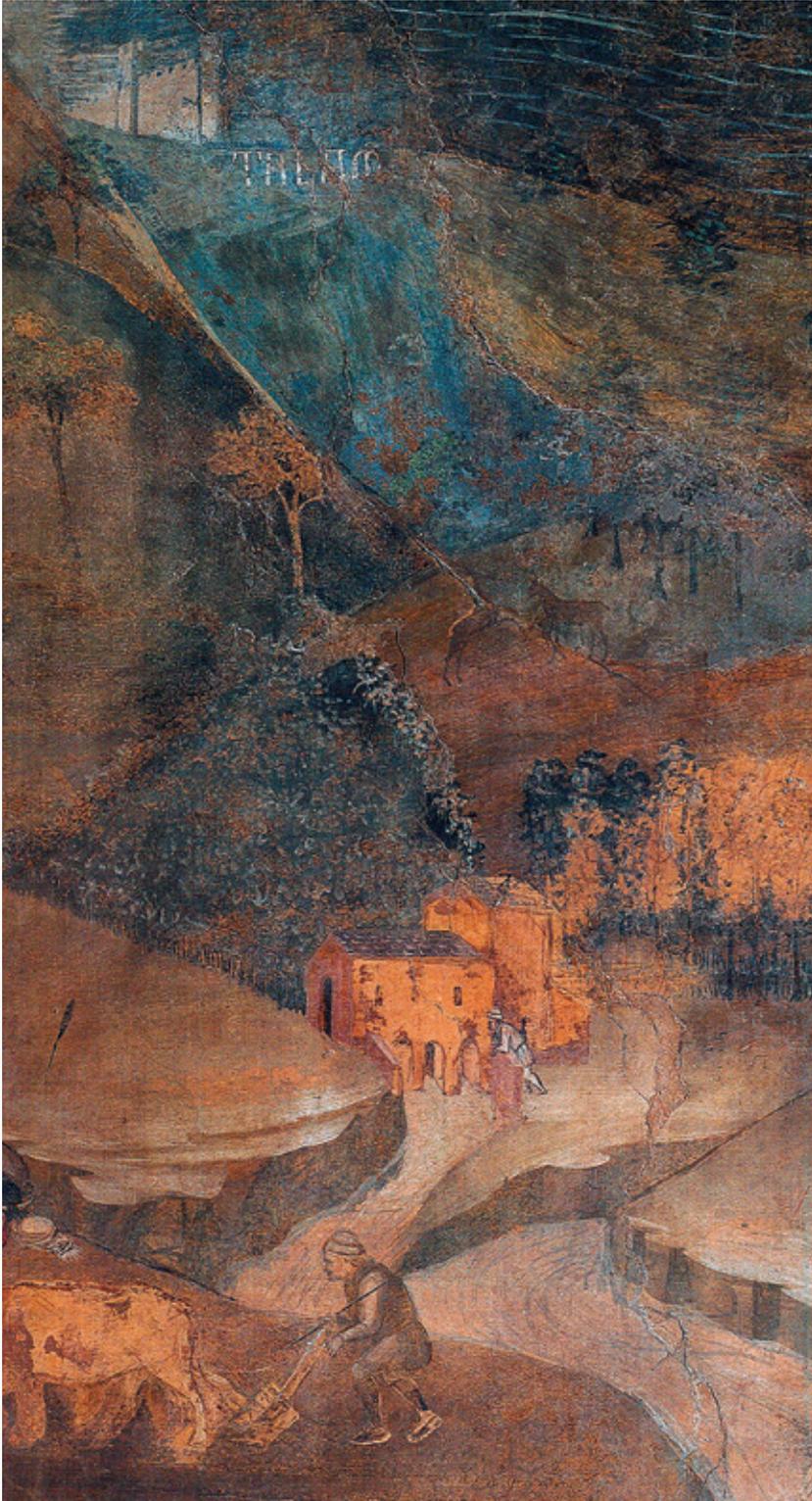
Stima € 75.000 / 95.000



Filippo de Pisis al cavalletto



Filippo de Pisis, *Paesaggio metafisico*, 1923



Nella primavera del 1923 Filippo de Pisis si allontana da Roma, dove risiede, ed accetta di trasferirsi per un breve periodo ad Assisi, dove insegnerà latino. La cittadina umbra lo emoziona, specialmente per le sue basiliche e le pitture murali di artisti quali Giotto e Lorenzetti: non solo il paesaggio urbano, ma anche la campagna affascina il pittore ferrarese, tanto da divenire uno dei soggetti della sua pittura.

De Pisis rimarrà ad Assisi dal 24 aprile al 15 luglio, ed è qui che maturerà la decisione fondamentale della sua vita, raccontata da lui stesso: "Una sera fuori la cittadina, su un ponte che attraversa un torrente (che cielo! che paese!) trovai per terra una carta da gioco, un due di denari. Io non sono superstizioso per niente. Raccolsi, non so perché, quella carta e vi scrissi sopra: «non far il professore, ma il pittore». E tenni fede alla mia promessa" (Filippo de Pisis, *Confessioni dell'artista*, a cura di Bona de Pisis e Sandro Zanotto, Bologna, 1983, p. 39).

De Pisis in questo anno frequenta assiduamente il poeta Louis Le Cardonnel, amico di Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, insieme leggono le opere di quest'ultimi e traducono le *Odi* di Orazio.

Durante l'estate il pittore si trasferisce a Villa Ortensia di Cave: una volta rientrato a Roma apre uno studio a Palazzo Fornari, che verrà chiamato la "gabbia d'oro", in quanto sito nell'ex granaio dell'edificio.

Il 1923 è anche l'anno della morte del padre dell'artista; per questo motivo de Pisis torna brevemente a Ferrara, ma in cuor suo ha già deciso di trasferirsi a Parigi, a tal proposito scriverà suo fratello Pietro: "Il 5 giugno 1923, dopo un lungo esaurimento che l'aveva costretto a rimanere quasi sempre coricato, nostro padre morì. Poco dopo Gigi ci comunicava la sua decisione di abbandonare l'insegnamento per trasferirsi da Roma a Parigi. Conservo un biglietto che mia madre m'invì in quei giorni: «Guarda di accontentare Gigi; non so perché, ma lo prevedevo». Ricordo il nostro colloquio iniziale a questo proposito. Erano i primi freddi, e

Gigi, seduto su una seggiolina, s'era tolte le scarpe per scaldarsi i piedi, che teneva appoggiati allo sportello d'ottone della stufa. Qualunque gesto di Gigi appariva sempre naturale" (Pietro Tibertelli de Pisis, *Mio fratello de Pisis*, 1957, p. 35).

Paesaggio metafisico, 1923, si colloca dunque in un anno particolarmente significativo nella vita dell'artista, in cui egli prende la decisione definitiva di occuparsi solamente della pittura e di stabilirsi nella capitale francese.

Analizzando i quarantasette dipinti del 1923 pubblicati nel catalogo generale dell'artista si ha una netta sensazione di cambiamento rispetto alle opere degli anni precedenti: accanto al de Pisis letterato sorge ora un de Pisis conscio del suo voler essere solo pittore, e di volersi occupare di un'arte nuova per taglio compositivo, scelta cromatica e di atmosfera.

Paesaggio metafisico sembra il risultato di una delle tante esplorazioni fatte da de Pisis nel girovagare nelle campagne italiane, si può parlare di esplorazioni vere e proprie, dato che il pittore poneva in ciò che osservava un'attenzione da antropologo: "Mi sta sul cuore (da giorni è come un dolce incubo) un paesaggio che vidi dal finestrino di un vagone di terza classe, un po' assonnato.

Paesaggio largo nella luce aperta e intensa che pareva piovere dal cielo ardente. Piani brulli arsi di stoppie con pispigli di allodole e qualche rapido volo, case e antiche mura smantellate che prendevano sul rialzo della collina l'aspetto di castelli romantici e favolosi, con occhi di cielo sereno fra le pietre nere. Più avanti il cubo giallo di una casina florida con il tetto rosso spiovente e le persiane chiuse. Sulla striscia bianca della strada si vedevano tre o quattro carri in fila con le cuffiette rotonde azzurre e rosse che avanzavano lenti. Non si vedevano le cuffie sui campi di stoppie. I biroccianti dormivano a quell'ora e quasi anche i cavalli dormivano al suono lento dei sonagli. In fondo a destra fra la nebbia compariva come una visione il cupolone e le statue di San Giovanni, e il largo panorama, roseo azzurro, una musica, e musica sommessa era anche questo pispigliare fra l'erbe, questo bisbiglio della terra nel sole fino a quegli olivi laggiù torti sulla radura rossastra con la loro ombra ai piedi. Mi sta sul cuore come un dolce incubo questo paesaggio fantasioso come l'avessi visto in sogno" (Filippo de Pisis, in *Passeggiate nel Lazio*, a cura di Bona de Pisis e Sandro Zanotto, 1993, p. 83).

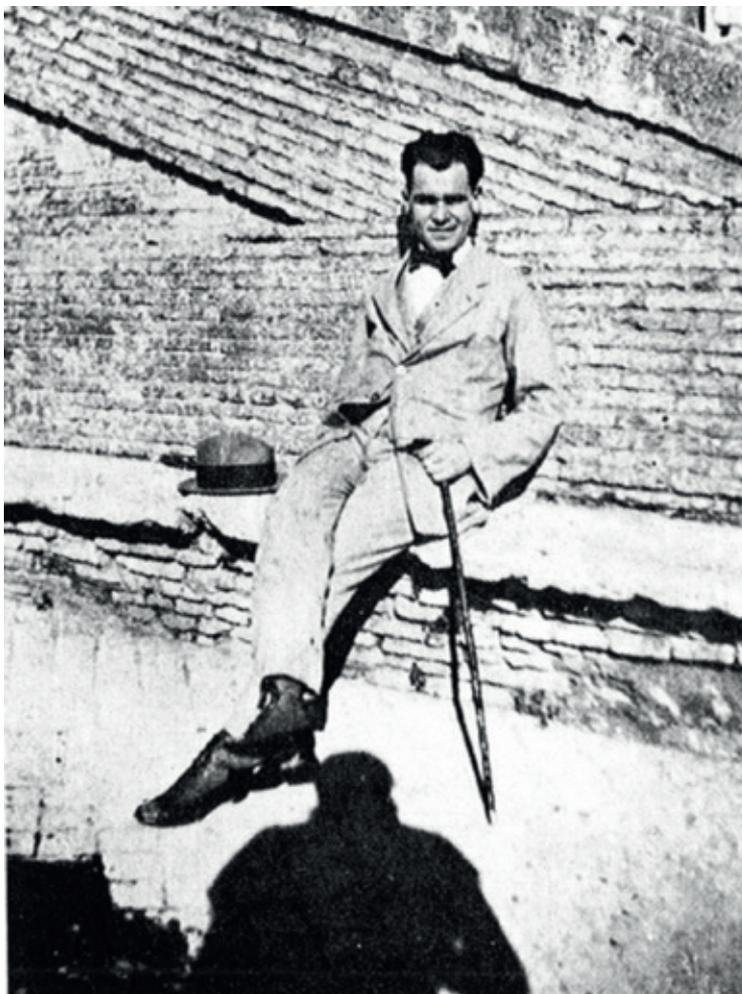
Paesaggio metafisico, con i suoi contrasti di chiaro-scuro, con la totale assenza di volontà descrittiva e con i contorni marcati, comincia dunque a delineare un alfabeto pittorico nuovo: è da opere come questa che si evincono la profonda comprensione dell'artista ed il suo amore per la vastità degli spazi e degli oggetti, per le persone modeste e gli animali inermi, il tutto attraversato da una vena di irrequietudine che lo porta a fuggire continuamente verso nuove città, nuovi incontri, nuove sperimentazioni.

La provincia da cui trae ispirazione è al contempo fonte di malinconia, poiché in de Pisis si scorge perennemente una concezione del mondo basata sulla dicotomia tra oggetto e cosmo, tra particolare e universale, ed in questo sta il significato del suo *Paesaggio metafisico*: nella concezione del mondo come luogo senza confini, in cui l'essenza richiama l'esistenza.

La stagione metafisica di de Pisis non si risolve al periodo ferrarese dell'incontro con de Chirico e Savinio o ai primi anni di quello romano, ma continua e si evolve in composizioni come questa, dove la ricerca spaziale è risolta mediante una rigorosa misura di rapporti "[...] i toni, con passaggi impercettibili, sono calibrati in modo che i richiami degli spazi diventino quanto più assoluti, in un'atmosfera sospesa, rarefatta, di assorto silenzio metafisico. Si tratta dunque di una ricerca diversa dalle opere del '19, che si risolvevano a due dimensioni, lontana anche questa volta da de Chirico, avvicinandosi, in modo originale, al clima dei «Valori Plastici» e a Morandi" (Guido Ballo, *De Pisis*, 1968, p. 68).

De Pisis realizza opere di stampo metafisico, ma con una propria originalità: la monumentalità delle case di *Paesaggio metafisico*, specialmente quella ritratta in primo piano, crea uno spazio evocativo, lirico, silenzioso e assorto, attraversato da un'invisibile tensione universale.

È una pittura concreta quella di *Paesaggio metafisico*, quasi tattile, con pause, distanze calibrate, richiami interni di spazi, che si allontana in modo originale e totalmente personale dalla tematica più nota dei manichini, delle piazze e delle maschere.



Filippo de Pisis a Roma nel 1922

599

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Paesaggio metafisico, 1923

Olio su cartone applicato su tela, cm. 50x38

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

Storia

Collezione Antonio Mazzotta, Milano;

Collezione privata

Esposizioni

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

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

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

Stima € 60.000 / 80.000



600

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Trovatore, 1973 ca.

Olio su tela, cm. 59,6x50

Firma e data in basso a destra: G. de Chirico / 1942 - 72.

Certificato su foto firmato da Giorgio e Isabella de Chirico in data 18/7/1973; certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 13 ottobre 2011, con n. 0036/10/11OT.

Esposizioni

La Neometafisica. Giorgio de Chirico & Andy Warhol, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 26 dicembre 2011 - 8 gennaio 2012, poi Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 14 gennaio - 18 febbraio 2012, cat. n. 22, illustrato a colori.

Bibliografia

Giorgio de Chirico. Catalogo generale, vol. 1/2014, opere dal 1912 al 1976, Maretti Editore, Falciano, 2014, p. 397, n. 429.

Stima € 150.000 / 220.000



Giorgio de Chirico, *Trovatore*

“Dopo aver letto le opere di Federico Nietzsche mi accorsi che vi è una gran quantità di cose strane, sconosciute, solitarie, che possono essere tradotte in pittura; vi riflettei a lungo. Allora cominciai ad avere le prime rivelazioni. [...] Capii allora certe sensazioni vaghe che prima non mi spiegavo. Il linguaggio che hanno talvolta le cose in questo mondo [...] tutto mi parve più strano e più lontano. Non vi era più un soggetto nella mia immaginazione, le mie composizioni non avevano alcun senso e soprattutto nessun senso comune [...]”, con queste parole Giorgio de Chirico (*Il meccanismo del pensiero, Critica, Polemica, Autobiografia 1911-1943*, 1985) descrive l’origine del suo pensiero metafisico e l’inizio di un percorso intellettuale nuovo e libero che lo porta a cercare di tramutare in arte, dalle teorie di Nietzsche e Schopenhauer, il significato del non-senso della vita. De Chirico si allontana dall’interpretazione formale della realtà, dai consueti processi e dalle contingenze del tempo, per creare un dialogo intimo con la natura cogliendo l’essenza, i misteri e gli enigmi che si celano dietro le apparenze: così la logica e il buon senso lasciano spazio all’intuizione e in particolare alla “rivelazione” che si palesa agli occhi dell’artista. Il momento della rivelazione, secondo de Chirico, è ciò che permette di creare opere immortali; una teoria, questa, che trova ispirazione nelle parole di Schopenhauer: “Per avere delle idee geniali, straordinarie e forse anche immortali, non si deve far altro che isolarsi dal mondo per pochi momenti in modo così completo che gli avvenimenti più comuni sembrino essere nuovi e insoliti e rivelino così la loro vera essenza” (in *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929*, Milano, 1982, p. 22). Le opere metafisiche sfuggono alle certezze e vanno al di là dei limiti dell’umano: geniali accostamenti tra immagini riconoscibili evocano lo spaesamento che si prova di fronte ai misteri, avvicinandosi allo stato di sogno e, senza alcuna ingenuità, all’atteggiamento mentale dei bambini. Dal 1909, con un attento studio della poesia e della letteratura, de Chirico compie una complessa ricerca nell’insieme di espressioni e di parole, cercando immagini suggestive e svincolate dalla logica. Questo processo mentale, dopo meditate riflessioni, viene trasferito sulla tela con la prima rivelazione, *L’enigma dell’oracolo*,

1910, che segna il superamento del simbolismo e la nascita della nuova poetica. Tra il 1911 e il 1915, periodo del primo soggiorno parigino, si colloca l’origine di uno dei temi più significativi della pittura metafisica: il manichino. Questa figura nasce dalla collaborazione artistica con il fratello Savinio, il quale, nel 1914, scrive il poema teatrale *le Chants de la mi-mort*, ispirato a episodi del Risorgimento, e realizza alcuni bozzetti (come *l’Uomo calvo* e *l’Uomo giallo*) raffiguranti manichini da sartoria, drammatici e privi di umanità, che ricordano gli “uomini da sarto” citati nell’opera del Pulci, *il Morgante Maggiore*, di cui aveva scritto un commento. L’intuizione del fratello e la lettura del poema di Apollinaire *Le Musicien de Saint-Merry*, il cui protagonista è il poetico uomo senza volto, privo di qualsiasi elemento fisionomico, tranne per una piccola apertura che gli permette



Giorgio de Chirico con i gessi delle sue sculture

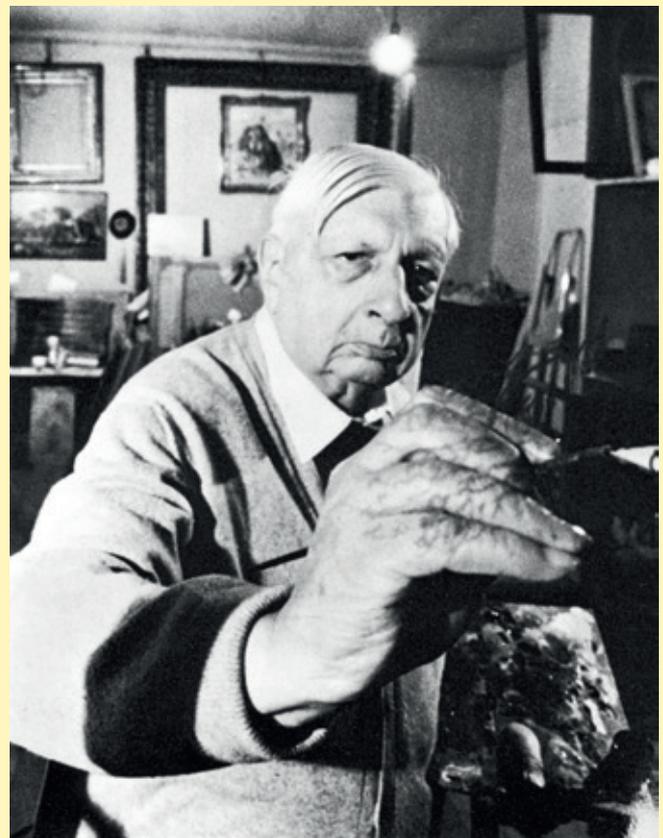


Giorgio de Chirico, *Il condottiero*, 1925

di suonare il flauto e stregare le donne, ispirano de Chirico. Il manichino dechirichiano perde l'interpretazione grottesca dei modelli e, lontano dai contenuti del *musicien*, ma come lui incapace di parlare e di vedere, si carica di simboli ed è in grado, compiendo un percorso esclusivamente mentale, di comprendere il passato e il futuro.

Il nuovo personaggio permette a de Chirico di sviluppare il tema del mistero dell'esistenza umana nello spazio e nel tempo, l'enigma del destino e di esaltare l'essenza profonda e insostituibile dell'uomo: "Il manichino è un oggetto che possiede a un dipresso l'aspetto dell'uomo, ma senza il lato movimento della vita; il manichino è profondamente non vivo e questa mancanza di vita ce lo rende odioso [...] Quando un uomo sensibile guarda un manichino egli dovrebbe essere preso da un desiderio frenetico di compiere grandi azioni [...] dimostrare chiaramente e una volta per sempre che il manichino è una calunnia dell'uomo e che noi dopotutto, non siamo una cosa tanto insignificante che un oggetto qualunque possa assomigliarci" (in *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929*, Milano, 1982, p. 119). La definizione formale e simbolica del manichino si delinea nell'opera *Il Vaticinatore*, del 1915, e da questo momento si palesa la volontà dell'artista di raccontare se stesso attraverso un continuo autoritratto dell'anima, definito da forme non convenzionali. I manichini da sartoria lasciano così il posto a figure articolate e complesse che ricordano il burattino vivente dell'opera di Collodi e i manichini utilizzati nell'atelier dell'artista che, arricchiti

da volute, prismi, squadre o elementi metallici, vengono inseriti in stanze o piazze divenendo di volta in volta poeti, filosofi, matematici o teatranti. Il manichino in piedi, vicino alla poesia della marionetta, sostituito negli anni Venti delle figure sedute degli *Archeologi*, viene ripreso e rinnovato da de Chirico lungo tutta la sua opera, secondo un metodo ciclico (derivato dalla teoria nietzschiana dell'eterno ritorno dell'uguale) con cui egli supera la relatività storica delle cose: così passato e futuro, autocitazioni e nuove ispirazioni si intersecano con una rinnovata ironia nell'"eterno presente", in cui l'artista è totalmente libero di creare. L'opera *Trovatore* del 1973 ca. riprende una delle più interessanti varianti sul tema dei manichini; il soggetto deriva dall'immagine dei poeti della tradizione provenzale, i *trobadors*, cantori medioevali, descritti nel testo *La gaia scienza* di Nietzsche, che vedevano la creazione poetica e artistica come un'unica scienza. Il manichino, protagonista indiscusso della scena, immobile su una pedana, sorretto da squadre di legno, si trova al centro di una piazza, costretto tra due edifici con archi. Tutta la scena è attraversata da una luce intensa che, creando lunghe ombre, rafforza l'atmosfera di straniamento e di enigma che pervade l'opera. Sulla tela si ritrovano i principi fondamentali della teoria metafisica ma, come accade in questo periodo, de Chirico affronta l'argomento con grande ironia e lucido disincanto, così le linee legate all'allegoria dell'artista-poeta diventano elementi decorativi sul corpo del manichino, mentre il forte contrasto cromatico e lo spazio contratto evidenziano il distacco dal mondo reale.



Giorgio de Chirico nel suo atelier

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Partita a briscola, (1920)

Olio su tela, cm. 70x50

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

Esposizioni

Ottone Rosai, Firenze, Palazzo Capponi, 27 novembre - 17 dicembre 1920, n. 24 (con titolo *Partita a scopa*)
 Ottone Rosai, Roma, Casa d'Arte Bragaglia, dal 16 novembre 1922, cat. n. 14;
 XXVI Biennale di Venezia, 1952, sala X, cat. p. 84, n. 12;
 Omaggio a Rosai, Firenze, La Strozzi, aprile - maggio 1953, cat. n. 15;
 Ottone Rosai, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, maggio 1957, cat. n. 11, illustrato;
 Peintres et sculpteurs italiens du Futurisme à nos jours, Saint-Étienne, Musée d'Art et d'Industrie (mostra itinerante in Francia), maggio - dicembre 1959, cat. p. 32, n. 78, tav. 11;
 Mostra dell'opera di Ottone Rosai, a cura di Pier Carlo Santini, Firenze, Palazzo Strozzi, maggio - giugno 1960, cat. p. 20, n. 37, tav. 18;
 100 Opere di Ottone Rosai, Prato, Galleria Farsetti, dicembre 1965, cat. tav. VI, illustrato;
 Gli omini di Rosai, Firenze, Galleria Michaud, 1965-1966, tav. 3, illustrato;
 Arte moderna in Italia 1915-1935, 26 febbraio - 28 maggio 1967, Firenze, Palazzo Strozzi, cat. p. XLI, n. 1277;
 Rosai oggi, venticinquesimo anniversario della morte, Firenze, Galleria Pananti, 13 maggio 1982, cat. pp. 24-25, tav. 5, illustrato a colori;
 Ottone Rosai, opere dal 1911 al 1957, a cura di Pier Carlo Santini, Torino, Palazzo Graneri, aprile - maggio 1983, cat. n. 11, illustrato, poi Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 20 luglio - 8 settembre, cat. n. 11, illustrato, poi Firenze, Palazzo Strozzi, 13 novembre - 18 dicembre, cat. n. 15, illustrato;
 Ottone Rosai nel centenario della nascita, Firenze, Galleria Pananti, 18 marzo - 15 giugno 1995, cat. n. 7, illustrato a colori;
 Ottone Rosai, 200 opere dal 1913 al 1957, a cura di Luigi Cavallo, Prato, Farsettiarte, 23 settembre - 22 ottobre 1995, poi Milano, Palazzo Reale, 26 ottobre 1995 - 6 gennaio 1996, cat. n. 23, illustrato a colori;

Roberto Tassi e i pittori. Ottocento e Novecento in Italia: da Fattori a Burri, Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 6 settembre - 8 dicembre 1998, cat. p. 97, illustrato a colori;
 Lo stupore nello sguardo. La fortuna di Rousseau in Italia da Soffici e Carrà a Breveglieri, Milano, Fondazione Stelline, 31 marzo - 1 giugno 2011, cat. pp. 126, 129, n. 24, illustrato a colori.

Bibliografia

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

Il dipinto sarà inserito nel Catalogo Generale di Ottone Rosai, a cura di Giovanni Faccenda, Editoriale Giorgio Mondadori, di prossima pubblicazione.

Stima € 120.000 / 160.000



Ottone Rosai, *Studio per Partita a briscola*, (1920)

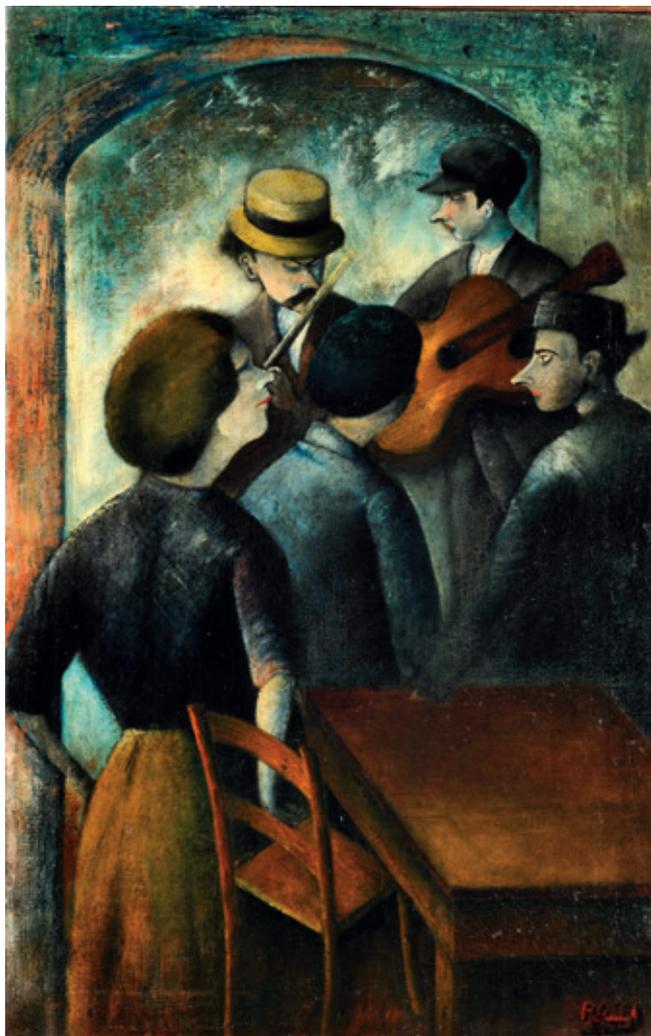


Metafisica dell'esistenza. Un capolavoro di Rosai e della pittura del Novecento

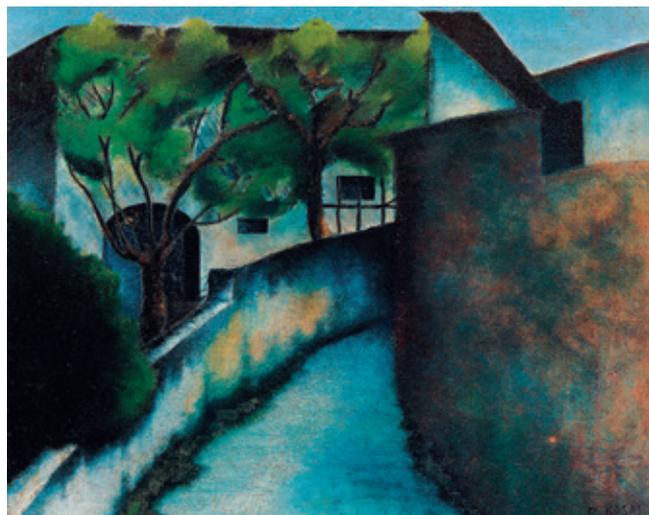
È fatto ormai acclarato che Ottone Rosai abbia dipinto fra il 1919 e il 1922 alcuni fra i capolavori assoluti della pittura del Novecento. Mostrando una personale sintonia con il «rappel à l'ordre» europeo e quanto contemporaneamente dibattuto su *Valori Plastici* – rivista di critica d'arte fondata a Roma, nel 1918, da Mario Broglio –, egli ebbe a realizzare, nel medesimo torno di tempo, un gruppo di lavori, con suggestivi riferimenti a Giotto, Duccio di Buoninsegna e Masaccio, destinati a rimanere apici cospicui in ambito non soltanto nazionale.

Erano stati Soffici e Carrà¹, con largo anticipo rispetto alla pubblicazione di Broglio, a inaugurare la stagione dei *ritorni*: ora, nell'immediato primo dopoguerra, prosperano, per numero e qualità, le adesioni. Inconfondibile il conio toscano che sostanzia una tale riscoperta della pittura classica: i grandi maestri primitivi e rinascimentali vengono immediatamente eletti «numi tutelari della nuova arte»².

Già nel 1915, peraltro, Gino Severini, con l'arcaica *Maternità* portata a compimento a Parigi, aveva di fatto stabilito il proprio «ritorno all'ordine»: in tale dipinto – come ha notato Maurizio Fagiolo dell'Arco – «troviamo già pienamente espressi molti dei temi della pittura europea degli anni a venire: il ritorno alla tecnica e al mestiere, la rievocazione della cristallina trasparenza delle tavole quattrocentesche, [...] la sottile trama che si viene a creare tra l'intimità quotidiana e la dimensione metafisica della pittura»³. Ordine, appunto, e richiami classici, continuamente invocati, tengono debito conto del *realismo sintetico* di Soffici e della lezione metafisica di de Chirico, come mostra, in modo magistrale, l'opera di Morandi fra il 1918 e il 1920. Anni, questi, nei quali Carrà compendia la propria vocazione classicista con *Le figlie di Loth* (1919), ove risalta la monumentale severità delle figure rispetto a un'ambientazione sobria e al tempo stesso enigmatica, che ritroveremo successivamente, spoglia di vita e come rivelatrice di una assenza misteriosa e nostalgica, nel dipinto, in seguito divenuto un'icona, *Il pino sul mare* (1921). Rosai, fin dal 1919, percorre con impegno febbrile le stesse latitudini. A riprova – come afferma de Chirico – che la definizione «metafisica» non riguarda il soggetto, ma il tono,



Ottone Rosai, *Serenata*, (1919-20)



Ottone Rosai, *Il Giramontino*, (1920)



Il Caffè Paszkowski in una foto d'epoca

e le inquietudini di sempre. Era diventato uomo in fretta, Rosai, al pari di una generazione: i tempi delle bravate, delle cazzottate e degli accapigliamenti svaniti, ormai, da un pezzo.

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

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

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

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

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

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

Partita a briscola o *Partita a scopa*⁵ del 1920 è uno dei capolavori più significativi di questo eminente autore e della pittura del Novecento. Sublime esempio di un'umanità che esiste o, per meglio dire, *resiste*, in un'attesa analoga a quella che è dato di percepire al cospetto di certi interni ebbri di tabacco e solitudine, lì dove egli ebbe a trovare fecondi pretesti espressivi, rappresenta in modo sublime l'orizzonte

la qualità della pittura, ecco un gruppo di opere, almeno fino al 1922, di pregio ineguagliabile: *Paesaggio invernale* (1919 o 1920), *Serenata* (1919-1920), *Il Giramontino* (1920), *Partita a briscola* (1920), *L'attesa*, 1920; *Trattoria Lacerba* (1921); le tre versioni di *Via Toscanella*, *Piazza del Carmine* e *Sotto la pergola* (tutte del 1922).

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

La prima guerra mondiale, pur segnandolo profondamente, non aveva modificato i caratteri distintivi di un'indole singolare, la sua, ove continuavano a risiedere le passioni, i turbamenti



Ottone Rosai, *Trattoria Lacerba* (1921)

sentimentale dell'artista, la sua stupefacente abilità introspettiva (sferzante nella mesta disillusione colta nell'uomo raffigurato di profilo in primo piano).

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

Ritrarre, solerte, simili modelli, appagava un proprio bisogno intimo. Rosai si sentiva come chiamato a indovinarne i segreti, le inclinazioni nascoste che quegli uomini provavano a tacere, esibendo sorrisi o mimiche ingannevoli oltre la cupezza dei loro volti. Di ciò, egli ebbe a darne conto anche in un celebre scritto: «Gli uomini, specie i ben portanti, gli impettiti, coloro che vorrebbero dare a bere di chissà quale missione da

svolgere nella vita, furono sempre i miei bersagli preferiti e fino a quando non ho potuto dimostrare la tragedia della loro presenza sulla terra per mezzo di un pezzo di matita, mi son divertito a pigliarli a sassate⁶».

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

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

Parronchi nel saggio su *Le Arti*, ottobre-novembre 1940: «Nella *Partita a briscola* (fig. 6), la lunga preparazione che non si può non sentire dietro un simile tono di rappresentazione tace improvvisamente [...] osservando i particolari è come se a un tratto essa svelasse i suoi numerosi significati.»

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

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

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



Ottone Rosai, *Sotto la pergola*, 1922

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

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

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

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

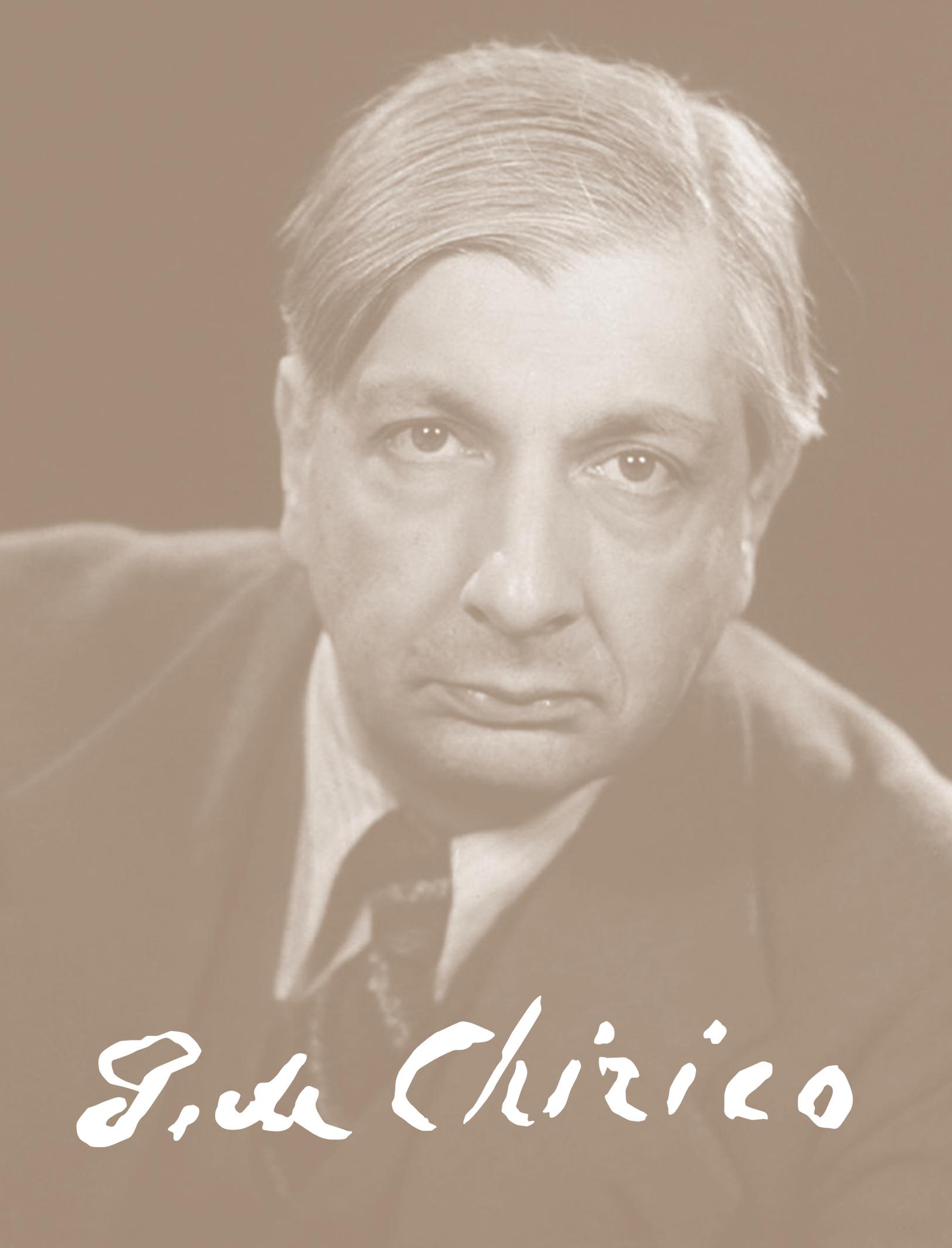
⁵ A. Parronchi, nel saggio su *Paragone* del gennaio 1952, adotta questo titolo.

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

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

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

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



F. de Chirico

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Manichini guerrieri (Due archeologi), 1926

Olio su tela, cm. 81,3x60

Firma in alto a destra: G. de Chirico. Al verso sulla tela: timbro Blanchett, Paris: timbro e etichetta Galleria Borromini, Como / Mostra di Pitt.ra Contemporanea dal 22 aprile al 9 maggio 1944; sul telaio: etichetta parzialmente abrasa Mostra d'Arte Italiana in Svizzera (con titolo *Manichini* e indicazione proprietario Dott. Riccardo Jucker - Milano): etichetta Opera esposta alla mostra dei Cinquant'anni di Pittura Italiana / a cura di Ettore Gian Ferrari / Salsomaggiore, maggio - giugno 1949, con timbro Galleria Gian Ferrari, Milano; sulla cornice: etichetta Galleria d'Arte Moderna, Bologna / Mostra L'ombra della ragione / 13 maggio 2000 - 29 ottobre 2000: etichetta Kunstsammlung NRW, Düsseldorf / Die andere Moderne, de Chirico/Savinio (4348) / 15. September - 2. Dezember, 2001 / Kat. Nr. 109.

Storia

Collezione Raffaele Carrieri, Milano (1942 ca.);
Collezione Guido Le Noci, Como (1944);
Collezione Ettore Gian Ferrari, Milano (1949 ca.);
Collezione Riccardo e Magda Jucker, Milano;
Eredi Jucker, Milano (fino al 1989);
Collezione Casimiro Porro, Milano;
Galleria Philippe Daverio, Milano (1990);
Collezione privata, Milano;
Galleria dello Scudo, Verona;
Galleria dell'Oca, Roma;
Collezione privata

Dossier storico-artistico di Maurizio Fagiolo dell'Arco, aprile 1990.

Esposizioni

Mostra di pittura contemporanea, Como, Galleria Borromini, aprile - maggio 1944;
Quarante ans d'Art Italien, Losanna, Museo Cantonale, 1947;
Cinquant'anni di pittura italiana, a cura di Ettore Gian Ferrari, Salsomaggiore, Grande Albergo Terme, 1949;

Giorgio de Chirico, Milano, Palazzo Reale, aprile - maggio 1970, cat. p. 31, n. 71, illustrato (con titolo *Due archeologi*);
L'ombra della ragione. L'idea del sacro nell'identità europea nel XX secolo, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 14 maggio - 29 ottobre 2000, cat. p. 130, illustrato a colori (con titolo *Due archeologi in un interno* e data 1925-26);
Die andere moderne de Chirico / Savinio, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein - Westfalen, 15 settembre - 2 dicembre 2001, poi Städtische Galerie im Lenbachhaus, 20 dicembre 2001 - 20 marzo 2002, cat. p. 300, n. 109, illustrato a colori (con data 1925-26);
La Neometafisica. Giorgio de Chirico & Andy Warhol, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 26 dicembre 2011 - 8 gennaio 2012, poi Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 14 gennaio - 18 febbraio 2012, cat. n. 1, illustrato a colori;
Giorgio de Chirico Le Voyant, Firenze, Galleria Frediano Farsetti, 25 settembre - 4 ottobre 2015, cat. pp. 26, 27, illustrato a colori

Bibliografia

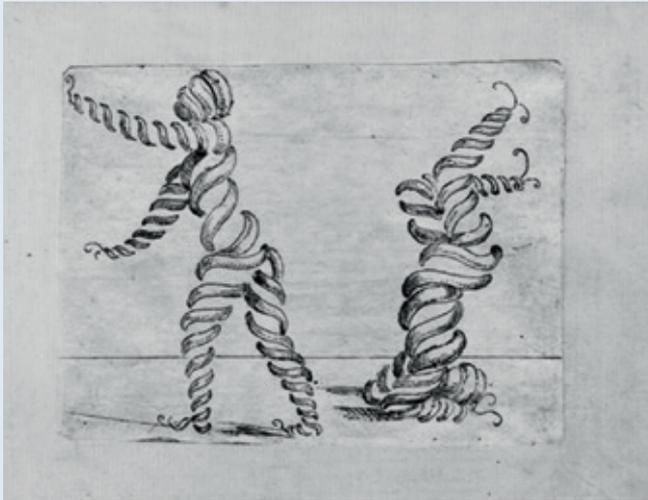
Lycia Giola Pavia, Giorgio de Chirico pittore. Materia, gesto e caso in Metafisica - Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, n. 9/10 2010, p. 154;
Luisa Spagnoli, Lunga vita di Giorgio de Chirico, Longanesi & C., Milano, 1971;
Luigi Cavallo, Raffaele Carrieri, Una vita per la poesia, Rusconi Libri, Milano, 1978, p. 137;
Wieland Schmied, Lust am widerspruch. Biographisches, Radius-Verlag, Stoccarda, 2008, pp. 207, 208;
Giorgio de Chirico. Catalogo generale, vol. 1/2014, opere dal 1912 al 1976, Maretti Editore, Falciano, 2014, p. 67, n. 48 (con data 1926 ca.).

Per la compilazione della scheda si ringrazia l'Archivio dell'Arte Metafisica, Milano.

Stima € 900.000 / 1.400.000



Giorgio de Chirico, *Manichini guerrieri* (*Due archeologi*), 1926



Giovanni Battista Bracelli, *Bizzarrie di Varie Figure*, 1624

Con questo dipinto del 1926 de Chirico si dimostra vicinissimo al mondo surrealista, che si ispirava alle incisioni contenute nel famoso volume *Bizzarrie di Varie Figure* (1624) di Giovan Battista Bracelli, o ai disegni protocubisti di Luca Cambiaso, pittore genovese del XVII secolo, o ai grotteschi capricci grafici del francese Jacques Callot.

Ma in realtà de Chirico fonde due esperienze diverse, una lontana di carattere antiquario e curioso, e un'altra vicinissima: quella della straordinaria diffusione dei tubi fluorescenti al neon che negli anni Venti stavano affermandosi dovunque come formidabile mezzo di comunicazione pubblicitaria. Nell'articolo *Vale Lutetia*, scritto all'inizio del 1925, appena rientrato da una lunga visita a Parigi che sarà il preludio del suo definitivo trasferimento nella Ville Lumière, de Chirico appare molto colpito dai nuovi accordi cromatici che la città gli offre: "lo scenario della nebbia, tenerissimamente grigio" in contrasto con "i sobborghi dell'avanticità (...) screziati di colori cantanti"; il "gran mistero del colore e le sue infinite sorprese" che gli si presenta sullo schermo dei primi film alternanti parti "grigie o marronastre" a parti in technicolor, rivelanti "il mistero del colore neutro che l'aveva preceduto"; e infine i muri ricoperti di *réclames* che sono vere sorprese metafisiche, così che il "putto gigante del sapone *Cadum*, e il rosso puledro del cioccolato *Poulain* sorgono con la solennità inquietante di divinità dei miti antichi".

Straordinariamente attento e visivamente capace di cogliere il raccordo costante tra antico e moderno, de Chirico costruisce due manichini barocchi, due "archeologi" che mettono comunque in mostra frammenti di colonne e capitelli, ma essenzialmente costruiti di luci tubolari e ondeggianti che segnano i perimetri delle figure geometriche vuote di cui sono composti.

Circa un decennio più tardi Picasso, nella sua fase di massima adesione al Surrealismo, svilupperà un processo analogo giocando sulla sensazione di vuoto e di pieno e senza alcun riferimento ai tubi di neon colorati.



Luca Cambiaso, *Studi di figure*, 1560 ca



Pablo Picasso, *Portrait de jeune fille*, 1936, Musée Picasso, Parigi



Pablo Picasso, *Buste de femme au chapeau rayé*, 1939, Musée Picasso, Parigi



Lo studio di Raffaele Carrieri nel 1942, in alto a sinistra il lotto 602

INDICE

Afro 571, 572

Baldessari R. 534, 535, 537

Balla G. 529, 530, 531, 532, 533

Birilli R. 566, 567, 568, 569, 570

Bonalumi A. 579

Bueno A. 510

Bueno X. 509

Burri A. 580

Campigli M. 595

Casorati F. 505, 522, 551

Cassinari B. 553, 558

Cesetti G. 511, 513

Crali T. 539

De Chirico G. 520, 524, 545, 550, 600, 602

De Pisis F. 543, 544, 552, 598, 599

Depero F. 540

Dottori G. 536, 538

Fontana L. 581

Gentilini F. 514

Guidi V. 512

Guttuso R. 555, 556, 559, 560, 561

Klimt G. 506

Manzù G. 518

Marini M. 508, 521, 596

Martini A. 515

Mathieu G. 576

Messina F. 517

Migneco G. 557

Morandi G. 582, 583, 584, 585, 586, 587,
588, 589, 590, 591, 592, 593, 594

Moreni M. 578

Morlotti E. 554

Music A. 562, 563

Paresce R. 526

Pizzinato A. 564

Pomodoro A. 519

Prampolini E. 573

Reggiani M. 574

Rosai O. 525, 527, 601

Santomaso G. 565

Savinio A. 549, 597

Scipione 507

Severini G. 501, 502, 503, 504, 541

Sironi M. 523, 546, 547, 548

Soffici A. 516, 528, 542

Vedova E. 575, 577

APPARATI A CURA DI:

Archivio Arte Metafisica, Milano

Giorgio de Chirico, *Manichini guerrieri (Due archeologi)*, lotto n. 602

Giovanni Faccenda

Metafisica dell'esistenza. Un capolavoro di Rosai e della pittura del Novecento, lotto n. 601

Elena Gigli

Giacomo Balla: signore della luce 1906 – 1926, lotti dal n. 529 al n. 533

Francesca Marini

Giorgio Morandi e la contemplazione del paesaggio, lotti dal n. 582 al n. 587

Morandi incisore, ovvero come "trasferire nella pittura a olio la stessa riduzione del mezzo cromatico a due tonalità fondamentali", lotti dal n. 588 al n. 594

Alberto Savinio ou le Nouvelle Ésope, lotto n. 597

Elisa Morello

Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attese*, 1961, lotto n. 581

Giorgio de Chirico, *Trovatore*, 1973 ca., lotto n. 600

Silvia Petrioli

Ardengo Soffici, *Bulciano*, (1909), lotto n. 528

Agostino Bonalumi, *Rosso*, 1976, lotto n. 579

Filippo de Pisis, *Paesaggio metafisico*, 1923, lotto n. 599

Chiara Stefani

Mario Sironi dalla pittura monumentale ai paesaggi del mito, lotti dal n. 546 al n. 548

Cinque dipinti di Renato Birolli da una collezione privata, lotti dal n. 566 al n. 570

Marino Marini, *Giovinetta*, 1943, lotto n. 596

CONDIZIONI DI VENDITA

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

I scaglione da € 0.00 a € 80.000,00	25,50 %
II scaglione da € 80.001,00 a € 200.000,00	23,00 %
III scaglione da € 200.001,00 a € 350.000,00	21,00 %
IV scaglione da € 350.001,00 a € 500.000,00	20,50 %
V scaglione da € 500.001,00 e oltre	20,00 %
- 9) Qualora per una ragione qualsiasi l'acquirente non provveda a ritirare gli oggetti acquistati e pagati entro il termine indicato dall'Art. 6, sarà tenuto a corrispondere alla casa d'asta un diritto per la custodia e l'assicurazione, proporzionato al valore dell'oggetto. Tuttavia in caso di deperimento, danneggiamento o sottrazione del bene aggiudicato, che non sia stato ritirato nel termine di cui all'Art. 6, la Farsettiarte è esonerata da ogni responsabilità, anche ove non sia intervenuta la costituzione in mora per il ritiro dell'aggiudicatario ed anche nel caso in cui non si sia provveduto alla assicurazione.
- 10) La consegna all'aggiudicatario avverrà presso la sede della Farsettiarte, o nel diverso luogo dove è avvenuta l'aggiudicazione a scelta della Farsettiarte, sempre a cura ed a spese dell'aggiudicatario.
- 11) Al fine di consentire la visione e l'esame delle opere oggetto di vendita, queste verranno esposte prima dell'asta. Chiunque sia interessato potrà così prendere piena, completa ed attenta visione delle loro caratteristiche, del loro stato di conservazione, delle effettive dimensioni, della loro qualità. Conseguentemente l'aggiudicatario non potrà contestare eventuali errori od inesattezze nelle indicazioni contenute nel catalogo d'asta o nelle note illustrative, o eventuali difformità fra l'immagine fotografica e quanto oggetto di esposizione e di vendita, e, quindi, la non corrispondenza (anche se relativa all'anno di esecuzione, ai riferimenti ad eventuali pubblicazioni dell'opera, alla tecnica di esecuzione ed al materiale su cui, o con cui, è realizzata) fra le caratteristiche indicate nel catalogo e quelle effettive dell'oggetto aggiudicato. I lotti posti in asta dalla Farsettiarte per la vendita vengono venduti nelle condizioni e nello stato di conservazione in cui si trovano; i riferimenti contenuti nelle descrizioni in catalogo non sono peraltro impegnativi o esaustivi; rapporti scritti (condition reports) sullo stato dei lotti sono disponibili su richiesta del cliente e in tal caso integreranno le descrizioni contenute nel catalogo. Qualsiasi descrizione fatta dalla Farsettiarte è effettuata in buona fede e costituisce mera opinione; pertanto tali descrizioni non possono considerarsi impegnative per la casa d'aste ed esaustive. La Farsettiarte invita i partecipanti all'asta a visionare personalmente ciascun lotto e a richiedere un'apposita perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionale prima di presentare un'offerta di acquisto. Verranno forniti condition reports entro e non oltre due giorni precedenti la data dell'asta in oggetto ed assolutamente non dopo di essa.
- 12) La Farsettiarte agisce in qualità di mandataria di coloro che le hanno commissionato la vendita degli oggetti offerti in asta; pertanto è tenuta a rispettare i limiti di riserva imposti dai mandanti anche se non noti ai partecipanti all'asta e non potranno farle carico obblighi ulteriori e diversi da quelli connessi al mandato; ogni responsabilità ex artt. 1476 ss cod. civ. rimane in capo al proprietario-committente.
- 13) Le opere descritte nel presente catalogo sono esattamente attribuite entro i limiti indicati nelle singole schede. Le attribuzioni relative a oggetti e opere di antiquariato e del XIX secolo riflettono solo l'opinione della Farsettiarte e non possono assumere valore peritale. Ogni contestazione al riguardo dovrà pervenire entro il termine essenziale e perentorio di 8 giorni dall'aggiudicazione, corredata dal parere di un esperto, accettato dalla Farsettiarte. Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità della Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, la Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.
- 14) Né la Farsettiarte, né, per essa, i suoi dipendenti o addetti o collaboratori, sono responsabili per errori nella descrizione delle opere, né della genuinità o autenticità delle stesse, tenendo presente che essa esprime meri pareri in buona fede e in conformità agli standard di diligenza ragionevolmente attesi da una casa d'aste. Non viene fornita, pertanto al compratore-aggiudicatario, relativamente ai vizi sopramenzionati, alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Le opere sono vendute con le autentiche dei soggetti accreditati al momento dell'acquisto. La Casa d'aste, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verificino cambiamenti nei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere. Qualunque contestazione, richiesta danni o azione per inadempienza del contratto di vendita per difetto o non autenticità dell'opera dovrà essere esercitata, a pena di decadenza, entro cinque anni dalla data di vendita, con la restituzione dell'opera accompagnata da una dichiarazione di un esperto attestante il difetto riscontrato.
- 15) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma della L. 1039, l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia.
- 16) Le etichettature, i contrassegni e i bolli presenti sulle opere attestanti la proprietà e gli eventuali passaggi di proprietà delle opere vengono garantiti dalla Farsettiarte come esistenti solamente fino al momento del ritiro dell'opera da parte dell'aggiudicatario.
- 17) Le opere in temporanea importazione provenienti da paesi extracomunitari segnalate in catalogo, sono soggette al pagamento dell'IVA sull'intero valore (prezzo di aggiudicazione + diritti della Casa) qualora vengano poi definitivamente importate.
- 18) Tutti coloro che concorrono alla vendita accettano senz'altro il presente regolamento; se si renderanno aggiudicatari di un qualsiasi oggetto, assumeranno giuridicamente le responsabilità derivanti dall'avvenuto acquisto. Per qualunque contestazione è espressamente stabilita la competenza del Foro di Prato.
- 19) Diritto di seguito. Gli obblighi previsti dal D.lgs. 118 del 13/02/06 in attuazione della Direttiva 2001/84/CE saranno assolti da Farsettiarte.



ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

BLINDARTE CASA D'ASTE

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

ASTE BOLAFFI – ARCHAION

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

CAMBI CASA D'ASTE

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

CAPITOLIUM ART

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

EURANTICO

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

FARSETTIARTE

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

FIDESARTE ITALIA S.r.l.

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

INTERNATIONAL ART SALE S.r.l.

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

MAISON BIBELOT CASA D'ASTE

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

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



REGOLAMENTO

Articolo 1

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

Articolo 2

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

Articolo 3

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

Articolo 4

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

I soci si impegnano a pubblicare le proprie condizioni di vendita su tutti i cataloghi.

Articolo 5

I soci si impegnano a comunicare ai possibili acquirenti tutte le informazioni necessarie per meglio giudicare e valutare il loro eventuale acquisto e si impegnano a fornire loro tutta l'assistenza possibile dopo l'acquisto.

I soci rilasciano, a richiesta dell'acquirente, un certificato su fotografia dei lotti acquistati.

I soci si impegnano affinché i dati contenuti nella fattura corrispondano esattamente a quanto indicato nel catalogo di vendita, salvo correggere gli eventuali refusi o errori del catalogo stesso.

I soci si impegnano a rendere pubblici i listini delle aggiudicazioni.

Articolo 6

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

Articolo 7

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

Articolo 8

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



NOTIZIE UTILI

NOTIZIE UTILI

MOSTRE EVENTI

PRIMAVERA 2016

PRATO

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

Fino al 30 Giugno 2016
L'OMBRA DEGLI ETRUSCHI
Simboli di un popolo tra pianura e collina
Palazzo Pretorio

FIRENZE

Fino al 5 Giugno 2016
IL POLITTICO DELLA SANTA CROCE
DI ADAM ELSHEIMER
Galleria Palatina, Palazzo Pitti

Fino al 19 Giugno 2016
LIU XIADONG: MIGRAZIONI
La Strozzi

Fino al 30 Giugno 2016
MASSIMO GIANNONI - RICERCATO EQUILIBRIO
Galleria Frediano Farsetti

Fino al 24 Luglio 2016
DA KANDISKY A POLLOCK
La grande arte dei Guggenheim
Palazzo Strozzi

Fino al 28 Agosto 2016
FECE DI SCOLTURA DI LEGNAME E COLORI'
SCULTURA DEL QUATTROCENTO
IN LEGNO DIPINTO A FIRENZE
Galleria degli Uffizi

Fino al 4 Settembre 2016
SGUARDI SUL NOVECENTO:
DISEGNI DI ARTISTI ITALIANI
TRA LE DUE GUERRE
Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi

Fino al 2 Ottobre 2016
JAN FABRE. SPIRITUAL GUARDS
Piazza della Signoria, Palazzo Vecchio,
Forte Belvedere

GOLF

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

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

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

ALBERGHI

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

FIRENZE
Excelsior *****
Tel. 055 264201
Helvetia & Bristol *****
Tel. 055 287814
Four Seasons *****
Tel. 055 26261
Baglioni *****
Tel. 055 23580
Bernini Palace Hotel *****
Tel. 055 288621
Croce di Malta *****
Tel. 055 218351
Cavour *****
Tel. 055 282461
Villa il Poggiale dimora storica
S. Casciano V.P.
Tel. 055 828311



NOTIZIE UTILI

RISTORANTI

PRATO

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

DINTORNI DI

PRATO

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

FIRENZE

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

DINTORNI DI

FIRENZE

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

TRENITALIA TRENI

Informazioni Viaggiatori 892021

FIRENZE - ROMA / ROMA - FIRENZE

FIRENZE SMN	ROMA	ROMA	FIRENZE SMN
8,08	9,40	7,05	8,36
9,08	10,40	7,50	9,22
10,08	11,40	8,50	10,22
11,08	12,40	9,50	11,22
12,38	14,10	10,20	11,51
14,08	15,40	11,20	12,51
15,38	17,10	13,20	14,51
16,08	17,40	14,20	15,51
16,38	18,10	16,05	17,36
18,38	20,10	18,05	19,36

FIRENZE - MILANO / MILANO - FIRENZE

FIRENZE SMN	MILANO	MILANO	FIRENZE SMN
6,53	8,40	7,20	8,59
8,00	9,42	8,20	9,59
9,00	10,40	10,20	11,59
10,00	11,40	11,20	12,59
12,00	13,40	13,20	14,59
14,00	15,40	14,20	15,59
15,00	16,40	16,20	17,59
16,00	17,40	17,20	18,59
17,00	18,42	18,20	19,59
19,00	20,40	20,20	21,59

ITALO TRENI

Informazioni Viaggiatori 060708

FIRENZE - ROMA / ROMA - FIRENZE

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

FIRENZE - MILANO / MILANO - FIRENZE

FIRENZE SMN	MILANO C.	MILANO C.	FIRENZE SMN
7,25	9,17	7,40	9,25
9,25	11,15	9,35	11,25
10,25	12,15	12,35	14,25
15,25	17,15	16,35	18,25

AEREI

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

Informazioni Voli Nazionali
ed Internazionali

055 3061300
055 3061700

Frequenza:
(1234567)= Tutti i giorni.

l'orario dei voli
può subire variazioni

DA FIRENZE

ANDATA RITORNO

Città	frequenza	parte arriva	parte arriva
ROMA Fiumicino (1234567)	7,30	8,20	10,25 11,20
ROMA Fiumicino (1234567)	12,10	13,00	14,55 15,55
ROMA Fiumicino (1234567)	19,30	20,20	21,50 22,40
LONDRA LCY (12345)	13,35	15,00	9,30 13,00
LONDRA LGW (1234567)	14,35	15,55	16,50 19,55
MONACO (123456)	6,05	7,20	7,55 9,10
MONACO (1234567)	13,10	14,25	11,20 12,35
MONACO (1 345)	16,55	18,10	19,15 20,30
ZURIGO (1234567)	9,55	11,15	7,55 9,10
PARIGI CDG (1234567)	7,05	8,55	7,20 9,05
PARIGI CDG (1234567)	10,00	11,50	10,05 11,50
PARIGI CDG (1234567)	12,45	14,35	13,10 14,55
PARIGI CDG (1234567)	15,45	17,35	17,45 19,25
PARIGI CDG (1234567)	20,15	22,05	20,50 22,30
FRANCOFORTE (1234567)	9,45	11,20	7,40 9,10

AUTONOLEGGI

PRATO

AVIS
Tel. 0574 596619
HERTZ
Tel. 0574 527774

FIRENZE

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

AUTOLINEE

PRATO - FIRENZE S.M.N.

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

TAXI

PRATO

Radio Taxi
Tel. 0574 5656

FIRENZE

Radio Taxi
Tel. 055 4798 - 4242 - 4390

LEMPERTZ

1845

-
- 3 giugno Asta di Fotografia
 - 3 giugno Asta di Arte moderna
 - 4 giugno Asta di Arte contemporanea



Amedeo Modigliani. Odalisque bleu (Odalisca blu). 1917/1918
acquerello su carta, 53,9 x 41,3 cm, firmato. Cat. rais. Patani (1994) 398. Asta 3 giugno



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



