



ASTA DI OPERE D'ARTE MODERNA PROVENIENTI DA RACCOLTE PRIVATE

INFORMAZIONI PER I PARTECIPANTI

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

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

Tali documenti dovranno essere accompagnati dai seguenti dati bancari:

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

Per assistenza si prega di contattare:

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

OPERAZIONI DI REGISTRAZIONE E PARTECIPAZIONE ALL'ASTA

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

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 26 Novembre 2016

ore 16,00

ESPOSIZIONE

MILANO dal 10 al 16 Novembre 2016 Sintesi delle opere in vendita

Esposte in contemporanea: Casa del Manzoni - via Morone, 1 / Farsettiarte - Portichetto di via Manzoni Orario dalle ore 10,00 alle ore 19,30 (festivi compresi)

> Ultimo giorno di esposizione Mercoledì 16 Novembre, ore 17,00

PRATO

dal 19 al 26 Novembre 2016 Orario dalle ore 10,00 alle ore 19,30 (festivi compresi)

> Ultimo giorno di esposizione Sabato 26 Novembre, ore 13,00



CONDIZIONI DI VENDITA

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

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

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

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

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

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

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



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

GESTIONI SETTORIALI

GESTIONI ORGANIZZATIVE

PROGRAMMAZIONE E SVILUPPO

Sonia FARSETTI

ARTE MODERNA

Frediano FARSETTI Franco FARSETTI

COMMISSIONI SCRITTE E TELEFONICHE

Sonia FARSETTI Stefano FARSETTI

ARTE CONTEMPORANEA

Franco FARSETTI Leonardo FARSETTI

CATALOGHI E ABBONAMENTI

Simona SARDI

DIPINTI ANTICHI

Stefano FARSETTI Marco FAGIOLI ARCHIVIO

Francesco BIACCHESSI

COORDINATORE SCHEDE E RICERCHE

DIPINTI DELL'800

Sonia FARSETTI Leonardo GHIGLIA Silvia PETRIOLI

UFFICIO SCHEDE E RICERCHE
Elisa MORELLO
Silvia PETRIOLI
Chiara STEFANI

DIPINTI DI AUTORI TOSCANI

Sonia FARSETTI

CONTABILITÀ CLIENTI E COMMITTENTI

Cecilia FARSETTI Maria Grazia FUCINI

SCULTURE E ARREDI ANTICHI

Marco FAGIOLI Stefano FARSETT **RESPONSABILE SUCCURSALE MILANO**

Gabriele CREPALDI

RESPONSABILE SUCCURSALE CORTINA

GIOIELLI E ARGENTI

Rolando BERNINI

Rolando BERNINI

SPEDIZIONI

Francesco BIACCHESSI

FOTOGRAFIA

Sonia FARSETTI Leonardo FARSETTI SALA D'ASTE E MAGAZZINO Giancarlo CHIARINI

GESTIONE MAGAZZINO

Simona SARDI

TAPPETI

Francesco FINOCCHI

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 26 Novembre 2016 ore 16,00

Dal lotto 501 al lotto 604

501 Arturo Ciacelli

Arnara (Roma) 1883 - Venezia 1966

Ritmi - Tennis, 1925

Olio su tela, cm. 61x94

Firma e data in basso a sinistra: Ciacelli 25; titolo e data al verso sulla tela: Ritmi - Tennis 1925 / N. 24: etichetta Galleria Annunciata, Milano, con n. 8297.

Stima € 3.000 / 5.000



501

⁵⁰² René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

Natura morta, 1928

Tempera su carta, cm. 27,5x37,4

Firma e data in basso a destra: René Paresce 28.

Esposizioni

René Paresce e les Italiens de Paris, a cura di Sergio Troisi e Stefano De Rosa, Marsala, Convento del Carmine, 10 luglio - 17 ottobre 2004, cat. n. 11, illustrata a colori;

René Paresce, opere dal 1905 al 1932, testi di Rachele Ferrario, in collaborazione con l'Archivio Paresce, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 26 febbraio - 3 aprile 2005, poi Milano, Farsettiarte, 6 aprile - 3 maggio 2005, cat. n. 15, illustrata a colori.

Stima € 7.000 / 10.000





Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Ranocchi, 1938

Acquerello e pastello su carta applicata su cartone, cm. 57,3x45,3

Firma, luogo e data in basso a destra: de Pisis / Gers / 38.

Storia

Collezione Rimoldi, Cortina d'Ampezzo; Collezione privata

Opera archiviata dall'Associazione per Filippo de Pisis, Milano, 14 ottobre 2014, con il numero 04446.

Esposizioni

Le Joli secret di de Pisis, venti opere, Milano, Galleria Farsetti, 11 giugno - 4 luglio 1991.

Stima € 5.000 / 7.000

503



504 Umberto Boccioni

Reggio Calabria 1882 - Sorte (Vr) 1916

Signora con ventaglio, 1907

Puntasecca, cm. 23,5x15

Firma a matita sul margine in basso a destra: U. Boccioni.

Storia

Collezione privata, Trieste; Collezione privata

Bibliografia

Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, Archivi del Futurismo, volume secondo, De Luca Editore, Roma, 1962, p. 274,

Teresa Fiori, Archivi del Divisionismo, volume secondo, saggio introduttivo di Fortunato Bellonzi, Officina Edizioni, Roma, 1968, p. 184, n. 2241;

Paolo Bellini, Catalogo completo dell'opera grafica di Umberto Boccioni, Salamon e Agustoni editori, Milano, 1972, p. 32,

Guido Ballo, Boccioni, la vita e l'opera, Il Saggiatore, Milano, (I ed. 1964), 1982, tav. 40;

Maurizio Calvesi, Ester Coen, Boccioni. L'opera completa, Electa Editrice, Milano, 1983, p. 228, n. 285.

Stima € 5.000 / 7.000



505 Emilio Notte

Ceglie Messapica (Br) 1891 - Napoli 1982 **Natura morta, 1931** Olio su tela, cm. 56x82

Firma, data e dedica in alto a destra: E. Notte / 1931 / All'amico Dott. Laino.

Stima € 4.000 / 7.000



505

Achille Funi

Ferrara 1890 - Appiano Gentile (Co) 1972 **Ritratto di Mario Tozzi, 1927** Olio su tavola, cm. 63,8x58

Firma e data in basso a destra: A. Funi 1927; al verso: Ritratto del pittore Tozzi.

Certificato su foto di Nicoletta Colombo, Milano, 25/5/2000, in cui si indica che il pittore ha ritoccato l'opera in un momento successivo allo scatto pubblicato sul catalogo generale (ripreso dalla rivista *Emporium*, n. 463, luglio 1933).

Bibliografia

Giorgio Nicodemi, Artisti del nostro tempo: I. Achille Funi, in Emporium, LXXVIII, n. 463, luglio 1933, p. 16; Nicoletta Colombo, Achille Funi. Catalogo ragionato dei dipinti, Leonardo Arte, 1996, p. 152, n. II.231.

Stima € 8.000 / 12.000





⁵⁰⁷ Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

Cavallini, 1953

Gouache e acquerello su carta, cm. 50,5x70,5

Firma e data in basso al centro: Music / 1953. Al verso della cornice: etichetta The Contemporaries New York: etichetta Cadby Birch Gallery, New York.

Opera allo stato estero; IVA da assolvere nel paese di destinazione (Italia 10%).

Stima € 10.000 / 15.000

Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

Cavallini, 1950

Tempera su carta, cm. 36,8x53,7

Firma e data in basso al centro: Music 1950.

Foto autenticata dall'artista, 20 dicembre 88.

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.

Stima € 7.000 / 11.000



508

509 Carlo Guarienti

Treviso 1923

Natura morta, 1994

Tecnica mista su pannello, cm. 75x96

Firma in basso a destra: Guarienti. Al verso cartiglio con dati dell'opera.

Certificato su foto Galleria d'Arte Contini.

Stima € 3.000 / 5.000





Primo Conti

Firenze 1900 - Fiesole (Fi) 1988

Natura morta con selvaggina, 1930

Olio su tela, cm. 91x66

Firma e data in basso a sinistra: P. Conti 1930 IX.

Bibliografia

Piero Torriano, Primo Conti, Le Monnier editore, Firenze, 1941, p. 145 (cit.).

Stima € 6.000 / 10.000



Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

Verso il paese Iontano, (1910-15)

Carboncino su cartone, cm. 98,5x69,3

Firma in basso a destra: Lorenzo Viani.

Bibliografia

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

Stima € 6.000 / 10.000



Mario Mafai

Roma 1902 - 1965

Ritratto di donna, (1942)

Olio su tela, cm. 32x22,2

Firma in basso a destra: Mafai. Al verso sul telaio: etichetta Bottega d'Arte Risorgimento, Fino Mornasco (Co).

Certificato su foto di Giulia Mafai.

Stima € 3.500 / 5.000



Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

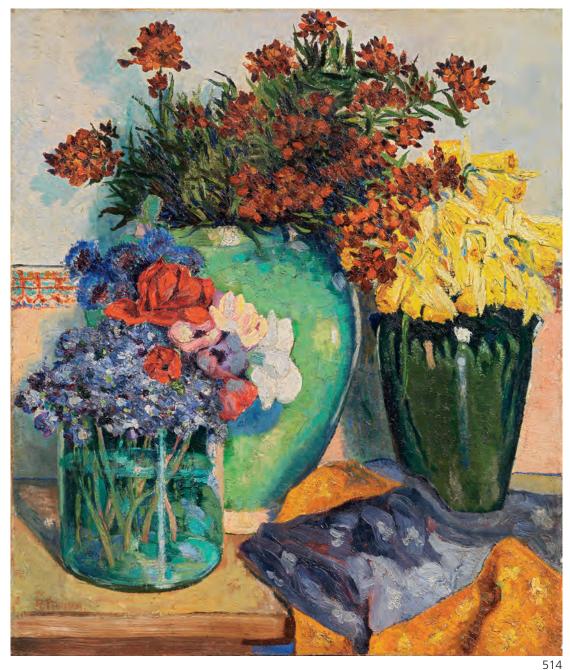
Venezia

Olio su tela, cm. 60x100

Firma in basso a destra: Guidi; al verso sulla tela: Autentico / Guidi 1969 / autenticato il 18.10.1973: timbro Studio d'Arte Mercurio, con n. 326, ripetuto sul telaio.

Foto autenticata dall'artista in data 14.2.1973.

Stima € 5.000 / 8.000



René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

Natura morta, (1920)

Olio su tela, cm. 54,7x46

Firma in basso a sinistra: R. Paresce.

Storia

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

Certificato su foto di Stefano De Rosa, Firenze, 10 aprile 2000; opera registrata presso l'Archivio Paresce, a cura di Rachele Ferrario, al n. 2/20.

Esposizioni

Da De Chirico a Fontana. Gli anni d'oro di Montecatini Terme, Montecatini Terme, Terme Tamerici, 27 settembre - 3 novembre 2002, cat. pp. 80, 81, illustrato a colori (opera datata 1924).

Bibliografia

Rachele Ferrario, René Paresce. Catalogo ragionato delle opere, Skira editore, Milano, 2012, pp. 69, 163, n. 2/20.

Stima € 14.000 / 22.000

Libero Spartaco Andreotti

Pescia (Pt) 1875 - Firenze 1933

Baccante, 1920

Scultura in bronzo a cera persa, es. unico, fusione Capecchi, cm. 132 h.

Storia

Collezione Brench e Girardi, Firenze; Collezione Bruno Innocenti, Firenze; Collezione privata, Firenze

Esposizioni

Personale Galleria Pesaro, Milano, 1921; Primaverile Fiorentina, Firenze, 1922; Arte Moderna in Italia, 1915-35, Firenze, Palazzo Strozzi, 28 febbraio - 26 maggio 1967, presentazione di Carlo Ludovico Ragghianti, cat. pp. XXII, 103, n. 458 (con titolo Figura femminile, data 1913-14 e tecnica errata); Mostra di Libero Andreotti, con un saggio di Raffaele Monti, Pescia, Villa Sismondi, Valchiusa, 2 settembre - 3 ottobre 1976, cat. n. 56; Il Novecento italiano. Artisti intorno a Margherita Sarfatti, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 10 - 31 agosto 2016, cat. pp. 35, 115, n. I, illustrato.

Bibliografia;

Raffaele Monti, Andreotti, Editalia, Roma, 1977, p. 26, n. 58; Gipsoteca Libero Andreotti, a cura di Ornella Casazza, Toscana Musei, Il Fiorino, Firenze, 1992, pp. 133-134, n. 43, es. in gesso (nella scheda Ornella Casazza segnala che l'opera è l'unico esemplare in bronzo); Libero Andreotti, a cura di Giuseppe Appella, Silvia Lucchesi, Raffaele Monti, Claudio Pizzorusso, Edizioni La Baretta, Bari, 1998, n. 32; Marco Fagioli, La Giuditta di Bruno Innocenti, Aión, Firenze, 2005, p. 33; Marco Fagioli, Arte. Scultura. Metamorfosi della materia, Electa,

Stima € 140.000 / 170.000

Milano, 2005, p. 22.

Si deve al pittore Aldo Carpi, cognato dello scultore, una delle prime messe a fuoco del carattere dell'opera di Libero Spartaco Andreotti (Pescia 1875 - Firenze 1933).

Scriveva Carpi nel 1939 a proposito di due ascendenti fondamentali della storia dello scultore, il primo dalla scultura lombarda "ed aveva quel sapor vivo che da Grandi a Troubetzkoy, da Bazzaro a Medardo Rosso, aveva dato carattere alla scultura lombarda", il secondo "ciò che è curioso è di constatare come nel modo di esprimere plastico del nostro vi fosse già allora quel sapore che gli amici, per amore certo, gli dicevano e gli dicono «burdelliano»" (Carpi, op. cit. p. 200).

Carpi si riferiva ad un'opera del periodo del loro incontro, quando ancora Andreotti non aveva maturato pienamente il suo stile, passato poi da questi due motivi essenziali, la plastica "impressionista" lombarda di fine Ottocento e la lezione di Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929), il maggiore scultore francese dopo Auguste Rodin (1840-1917), di cui Andreotti aveva frequentato i corsi all'Académie de la Grande Chaumière e accanto al quale aveva esposto al Salon d'Automne, con l'opera *Icaro*, 1911, da lui già modellata a Milano.

Dopo questi esordi nell'ambito della scultura Art Noveau, Andreotti a partire dal 1920 si rivolse con un'attenzione nuova ai grandi esempi dell'antico, la scultura ellenistica, e soprattutto del Rinascimento fiorentino, Donatello, elaborando nella plastica di figura un suo stile originale personalissimo e moderno, anticipando lo stile degli scultori italiani successivi.

Baccante (conosciuta anche come Figura femminile), 1920, è un'opera decisiva di questo passaggio dall'iniziale temperie liberty-deco dei primi due decenni del Novecento, ad una visione veramente nuova, novecentista in termini di modernità, del linguaggio plastico andreottiano, che poi si dispiegò nelle grandi opere monumentali successive del Monumento ai caduti di Roncade, del Monumento ai Caduti di Saronno, 1922-25, della Cappella Votiva alla Madre Italiana nella Chiesa di Santa Croce a Firenze, 1926, e del Monumento ai Caduti di Bolzano, con Arturo Martini, Wildt e Bistolfi, 1926-28. Baccante, scultura in fusione unica, esposta alla personale alla Galleria Pesaro nel 1921, rimane il primo e maggiore esempio del nuovo stile di Andreotti. Bibliografia di riferimento:

G. Maurey. Un sculpteur florentin, L'Art et les Artistes, 1910;

Guillaume Apollinaire, Libero Andreotti, in L'opinion, Parigi, 29/04/1911;

Aldo Carpi, Lo scultore Libero Andreotti, in *L'esame artistico e letterario*, diretta da Enrico Somarè, anno VI seconda serie, luglio 1939-XVII, Milano, pp. 198-227;

Luigi Dami, Lo scultore Libero Andreotti, in *Dedalo*, rassegna d'arte diretta da Ugo Ojetti, anno I, fasc. VI, novembre 1920, Milano-Roma, pp. 395-420;

Enrico Sacchetti, Vita d'artista. Libero Andreotti, Milano, Fratelli Treves, 1935;

Paladin, Libero Andreotti, Revue Hebdomadaire, Parigi, 1921;

Ugo Ojetti, Libero Andreotti, Ritratti di artisti italiani, Milano, 1923;

A. J. Rusconi, Libero Andreotti, in Emporium, giugno 1933;

E. Sacchetti, Vita d'artista, Milano, 1936;

E. Cozzani, Libero Andreotti, Milano, 1946;

Onoranze a Libero Andreotti in Pescia, 15 aprile 1951, Pescia, 1951;

E. Lavagnanino, Libero Andreotti, 1961;

Ionel Jianou, Michel Dufet, Bourdelle, Arted, Paris, 1965;

E. Benezit, Dictionnaire des Peintres, Graveurs, Dessinateurs et Sculpteurs, Gründ, Parigi, 1976;

L. Testaferrata, G. Caldini, Scultura italiana del XX secolo, Ed. Il Fiore, Firenze, 1984; Claude Jeancolas, La Sculpture Italienne du XX Siecle, Editions Van Wilder, Parigi,1991; Claudio Pizzorusso, Silvia Lucchesi, Libero Andreotti. Trent'anni di vita artistica. Lettere allo scultore, Olschki editore, Firenze, 1997;

Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929), Sculptures, Mountauban, Musée Ingres, 13 luglio - 15 ottobre 2000;

Antoine Bourdelle, Cours & Leçons à l'Académie de la Grande Chaumière, Paris-Musées / Édition des Cendres, 2007, tome II, Leçons, Andreotti Libero, élève italien, p. 353.





516 Bruno Cassinari

Piacenza 1912 - Milano 1992

Cavallo e cavaliere

Scultura in bronzo, cm. 104x117x69

Firma sulla base: Cassinari.

Stima € 25.000 / 35.000



517 Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

Amanti, (1966)

Scultura in bronzo, es. 8/8, cm. 26 h.

Firma e tiratura su un lato: Manzù / 8/8.

Stima € 25.000 / 35.000



518 Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978 Il pittore, 1968-87

Scultura in bronzo dorato, es. III/VII, cm. 46,6 h.

Firma, titolo e tiratura sulla base: G. de Chirico / "Il pittore" / III/VII: punzone Fonderia Bonvicini, Verona: marchio del centenario della nascita del Maestro Giorgio de Chirico.

Certificato di Claudio Bruni Sakraischik.

Esposizioni

La Neometafisica. Giorgio de Chirico & Andy Warhol, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 26 dicembre 2011 - 8 gennaio 2012, poi Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 14 gennaio - 18 febbraio 2012, cat. n. 20, illustrata a colori:

Giorgio de Chirico. Myth and Mystery, Londra, Estorick Collection of Modern Italian Art, 15 gennaio - 19 aprile 2014, cat. pp. 32, 33, n. 4, illustrata a colori.

Bibliografia

Achille Bonito Oliva, Giorgio De Chirico. Pinturas e esculturas, catalogo della mostra Museu Brasileiro da Escultura, Sao Paulo, 16 marzo - 28 aprile 1998, pp. 28, 60, n. 14 (illustrato altro esemplare).

Da un gesso originale del 1968, tiratura in 7 esemplari numerati da I/VII a VII/VII, due prove d'artista segnate EA I/II, EA II/II e una prova fuori commercio non numerata per la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. L'edizione è stata eseguita presso la Fonderia Bonvicini di Verona (1988 e 1991), in occasione del centenario della nascita del Maestro, ed è stata autorizzata dalla signora Isabella de Chirico alla signora Lisa Sotilis, in data 7 marzo 1987.

Stima € 35.000 / 45.000

Arnaldo Pomodoro

Morciano di Romagna (Fc) 1926

Piramide della mente, 1986 Scultura in bronzo, plastica, sabbia su base in fiberglass, es. 2/9, cm. 57x130x130

Titolo, data, firma e tiratura entro una targhetta sulla base: "Piramide della mente" 1986 / Arnaldo Pomodoro 2/9. Edizione di 9 esemplari più una prova d'artista.

Storia

Collezione privata, Giappone (acquistato direttamente dall'artista); Collezione privata, Svizzera; Collezione privata

Esposizioni

Arnaldo Pomodoro. Reference in Space - Visionary Places, New York, Marisa del Re Gallery, marzo - aprile 1987 (altro esemplare esposto);

518

I progetti visionari di Arnaldo Pomodoro, Venezia, Venice Design Gallery, 18 giugno - 30 settembre 1988 (esposto altro esemplare);

Arnaldo Pomodoro 1956-1993, mostra itinerante in Giappone, gennaio - dicembre 1994, cat. p. 64 (altro esemplare illustrato):

Arnaldo Pomodoro, Terni, Palazzo della Bibliomediateca, 3 dicembre 1995 - 7 gennaio 1996, cat. pp. 78, 79 (altro esemplare illustrato);

Arnaldo Pomodoro. Opera grafica, progetti visionari, sculture, Marsala, ex Convento del Carmine, 5 luglio - 26 ottobre 1997, cat. pp. 106, 107 (altro esemplare illustrato);

Arnaldo Pomodoro. Luoghi visionari, Trento, Galleria Civica d'Arte Moderna, 14 - 23 novembre 1997 (altro esemplare esposto);

Arnaldo Pomodoro, Palma de Mallorca, Circulo de Bellas Artes, 5 agosto - 30 settembre 1999 (altro esemplare esposto);

Arnaldo Pomodoro. Progetti visionari, scrittura su carta, sculture, Sassoferrato, 6 luglio - 26 agosto 2001, cat. pp. 62, 63, 64, 65 (altro esemplare illustrato).

Arnaldo Pomodoro

Morciano di Romagna (Fc) 1926 **Romboide n. 1, 1964** Scultura in bronzo, es. unico, cm. 30 h.

Firma e data sulla base: Arnaldo Pomodoro 64.

Foto autenticata dall'artista, Milano, 23/06/04, archivio Arnaldo Pomodoro n. 226.

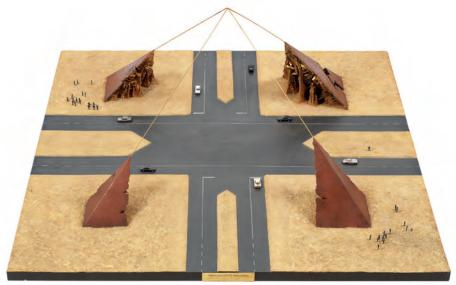
Esposizioni

Arnaldo Pomodoro, Stoccolma, Galerie Pierre, 29 marzo - 30 aprile 1968.

Bibliografia

Flaminio Gualdoni, Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura, tomo II, Skira Editore, Ginevra - Milano, 2007, p. 500, n. 335.

Stima € 30.000 / 40.000



519

Bibliografia

Flaminio Gualdoni, Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura, tomo II, Skira Editore, Ginevra - Milano, 2007, p. 661, n. 789. Opera allo stato estero; IVA da assolvere nel paese di destinazione (Italia 10%).

Stima € 15.000 / 25.000



Arnaldo Pomodoro

Morciano di Romagna (Fc) 1926

Piramide, 2002

Scultura in bronzo, es. 3/8, cm. 66x79,5x79,5 (con base)

Firma, data e tiratura sulla base: Arnaldo Pomodoro. 2002 3/8. Edizione di 8 esemplari più 2 prove d'artista.

Foto autenticata dall'artista, Milano, 24 settembre 2004, archivio Arnaldo Pomodoro n. 788.

Esposizioni

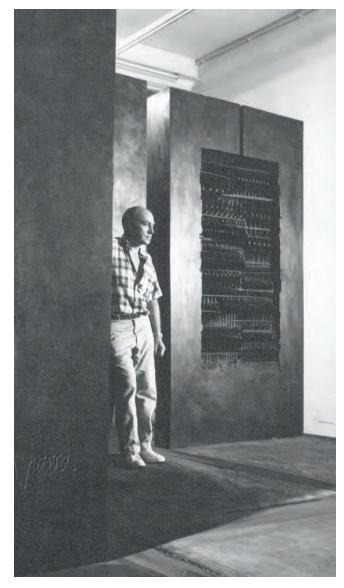
Arnaldo Pomodoro, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, agosto

2004, illustrata a colori nel pieghevole della mostra; Cinquant'anni di Farsettiarte a Cortina, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 9 - 31 agosto 2014, cat. n.23, illustrata a colori.

Bibliografia

Flaminio Gualdoni, Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura, tomo II, Skira Editore, Ginevra - Milano, 2007, p. 767, n. 1041.

Stima € 80.000 / 120.000



Arnaldo Pomodoro all'interno di The Pietrarubbia Group, 1975





522 Antonio Bueno

Berlino 1918 - Fiesole (Fi) 1984 Pipe, 1956 ca. Olio su tela, cm. 54x63,5

Firma in alto a destra: A. Bueno.

Certificato su foto Antonio Bueno. Archivio Fotografico Generale delle Opere in data 20/06/2008, con n. 261 G/N.

Stima € 18.000 / 28.000



523 Bruno Cassinari

Piacenza 1912 - Milano 1992

Giovane che si spoglia, 1967

Olio su tela, cm. 140x100

Firma e data in basso a destra: Cassinari 67; al verso titolo, firma e data: Giovane che si spoglia / Cassinari / 1967.

Esposizioni

Il Novecento & oltre. Percorso tra figure e paesaggi di ieri e di oggi, Bari, L'Immagine Galleria d'Arte Contemporanea, 3 - 26 marzo 2001, cat. p. 30, illustrato a colori; Guttuso e gli amici di Corrente, a cura di Enrico Dei, Seravezza, Palazzo Mediceo, 1 luglio - 11 settembre 2011, cat. p. 118, illustrato a colori.

Bibliografia

Marco Rosci, Cassinari. Catalogo generale dei dipinti volume secondo, opere 1962-1992, Electa, Milano, 1998, p. 449, n. 1967 64.

Stima € 12.000 / 20.000



524 Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

Limoni a Bordighera, 1961

Olio su tela, cm. 80,5x90

Firma in basso a destra: Morlotti; firma e data al verso sulla tela: Morlotti / 1961: etichetta Galleria Gissi - Torino / Novembre 1968 Omaggio a Cassinari - Guttuso - Morlotti / cat. 4: due etichette, una con n. 5 e una con n. 3, V Bienal de Sao Paulo / Museu de Arte Moderna; sul telaio: etichetta con n. 303 / P e timbro Galleria Levi Milano / Roma: timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 3268; sulla tela e sul telaio: due timbri F.lli Orler, Favaro Veneto, con n. 10/b: due timbri Galleria d'Arte "Il Castello", Carpi, uno con n. 453 e uno con n. 1953.

Esposizioni

Omaggio a Bruno Cassinari, Renato Guttuso, Ennio Morlotti, Torino, Galleria Gissi, novembre 1968, cat. tav. 4, illustrato a colori.

Bibliografia

Gianfranco Bruno, Pier Giovanni Castagnoli, Donatella Biasin, Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti, tomo primo, Skira editore, Milano, 2000, p. 273, n. 641.

Stima € 7.000 / 12.000



Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Case fra gli alberi, 1947

Olio su tela, cm. 55x46

Firma in basso a destra: Guttuso; al verso sulla tela firma e data: Guttuso 47; sul telaio: etichetta Studio d'Arte Palma, Roma; etichetta Galleria Mentana, Firenze.

Storia

Studio d'Arte Palma, Roma; Collezione Mariani, Firenze; Collezione Virna Lisi, Roma; Galleria Mentana, Firenze; Collezione privata Foto autenticata dall'artista.

Esposizioni

Guttuso e gli amici di Corrente, a cura di Enrico Dei, Seravezza, Palazzo Mediceo, 1 luglio - 11 settembre 2011, cat. p. 81, illustrato a colori.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 4, Giorgio Mondadori, Milano, 1989, p. 101, n. 47/98.

Stima € 35.000 / 50.000

526 Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Edicola, 1965

Olio su tela, cm. 162x130

Firma e data in basso al centro: Guttuso; firma e data al verso sulla tela: Guttuso '65; sul telaio: etichetta Expo Montreal 1967, Pavillon des Communantés Européennes.

Storia

Collezione M. Mondadori, Milano; Collezione Boris Ferri, Pistoia; Galerie Krugier, Ginevra; Collezione privata, Faenza; Collezione privata

Foto autenticata dall'artista.

Esposizioni

Expo Montreal 1967, Pavillon des Communantés Européennes, poi Melbourne, Camberra e Sydney; Guttuso 1937-1974, a cura di Duccio Trombadori, Ravenna, Galleria il Patio, 20 giugno - 30 settembre 1987, cat. n. 9, illustrato a colori; Renato Guttuso, Rovereto, Galleria Improvvisazione Prima, 19 aprile - 31 maggio 1997, poi Comune di Ala (Trento), ottobre - dicembre 1997, cat. n. 16, illustrato;

Renato Guttuso "il rapporto con le cose", a cura di D. Guzzi, Francavilla al Mare, Museo Michetti, 25 giugno - 30 settembre 2005, cat. p. 72, n. 19, illustrato a colori;

Guttuso e gli amici di Corrente, a cura di Enrico Dei, Seravezza, Palazzo Mediceo, 1 luglio - 11 settembre 2011, cat. p. 105, illustrato a colori.

Bibliografia

Mario De Micheli, Guttuso, Vanessa Editoriale d'Arte, Milano, 1976, copertina;

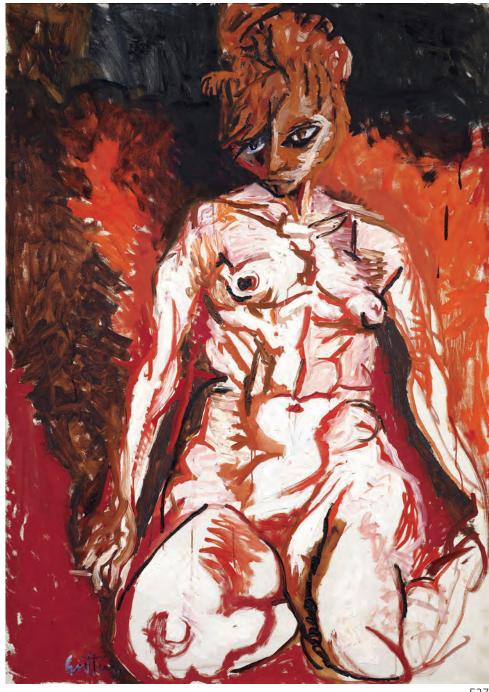
Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 296, n. 65/5.

Stima € 60.000 / 90.000



Renato Guttuso nello studio di Palazzo del Grillo





527 Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Nudo rosso, 1962

Olio su tela, cm. 146x104,2

Firma in basso a sinistra: Guttuso; data e firma al verso sul telaio: Velate '62 / Guttuso.

Storia

Galleria La Nuova Pesa, Roma; Collezione Walter Bonino, Roma; Collezione privata

Esposizioni

Mostra Mercato Nazionale d'Arte Contemporanea, Firenze, Palazzo Strozzi, 21 marzo - 19 aprile 1964, cat. p. 115, n. 1, illustrato.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 248, n. 62/57.

Stima € 25.000 / 35.000



Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Terrazzino e tetti a Kalsa (Palermo), 1976

Olio su tela, cm. 60,5x50

Firma in basso al centro: Guttuso; firma, data e dedica al verso sulla tela: Guttuso / 76 / Alla Sig.ra Anna Pantaloni / Guttuso.

Storia

Studio d'Arte A2, Anna D'Ascanio, Roma; Collezione Pantaloni, Roma; Collezione privata

Esposizioni

Renato Guttuso, Palermo, Galleria La Tavolozza, febbraio - marzo 1977, cat. n. 3.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 3, Giorgio Mondadori, Milano, 1985, p. 230, n. 76/36.

Stima € 45.000 / 70.000



Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

La rinascita dell'aviazione, 1946

Acquerello su carta applicata su cartone, cm. 35x27

Firma in basso a destra: G. de Chirico. Al verso: etichetta e timbro Arte Centro, Milano, archivio n. 9556.

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; Giorgio de Chirico. Myth and Mystery, Londra, Estorick Collection of Modern Italian Art, 15 gennaio - 19 aprile 2014, cat. pp. 82, 83, n. 27, illustrato a colori.

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume secondo, opere dal 1931 al 1950, Electa Editrice, Milano, 1972, n. 154.

Stima € 30.000 / 40.000



Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

Leda (Ritratto di Leda Mastrocinque), 1937

Tempera su tavola, cm. 56,4x42,4

Firma in basso a destra: Savinio. Al verso: etichetta La Medusa, Roma, con n. 71.

Storia

Galleria del Milione, Milano; Galleria La Medusa, Roma; Collezione privata, Roma; Collezione privata

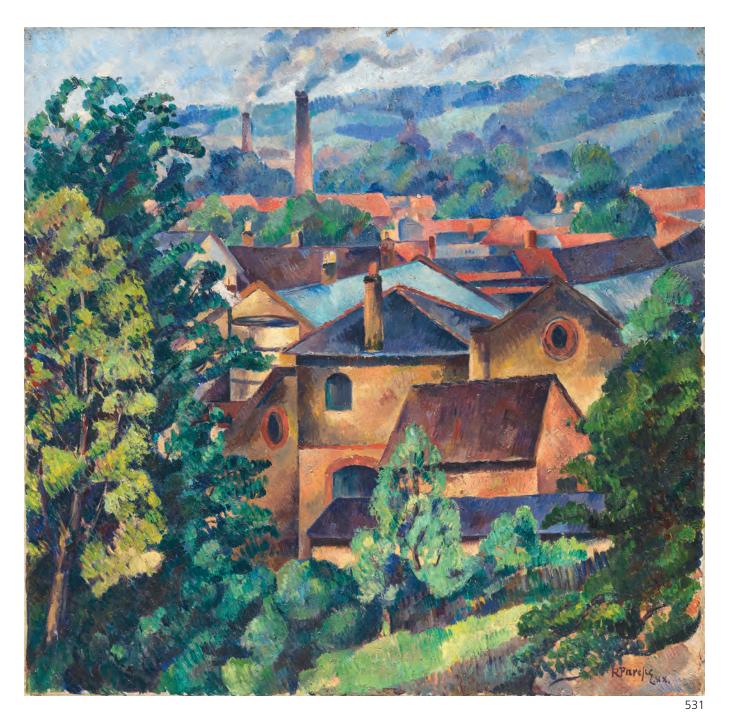
Esposizioni

Alberto Savinio, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 18 maggio - 18 luglio 1978, cat. n. 84, illustrata (con misure errate).

Bibliografia

Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 161, n. 1937 3.

Stima € 25.000 / 35.000



René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

Paesaggio / Harrow on the Hill, 1920

Olio su tela, cm. 61x61

Firma e data in basso a destra: R. Paresce / XX; firma e titolo al verso sulla tela: R. Paresce / Harrow on the Hill: timbro e etichetta Galleria Annunciata, Milano, con n. 6149.

Storia

Galleria Annunciata, Milano; Collezione privata

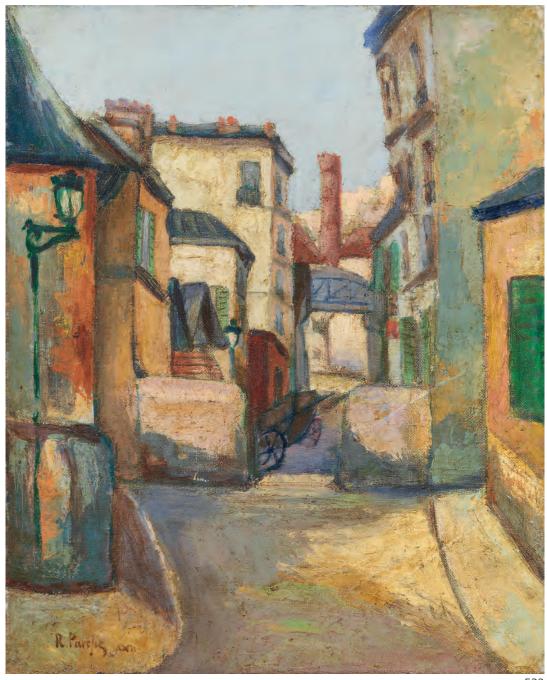
Bibliografia

Renato Paresce. Un italiano di Parigi, a cura di Stefano De Rosa, MCS edizioni, Firenze, 1992, p. 21, fig. 4; René Paresce, Farsettiarte, Prato, 1998, p. 9, cit.; p. 10, fig. 2 (con misure errate);

Beatrice Buscaroli Fabbri, Rachele Ferrario, René Paresce 1886-1937, Edisai edizioni, Vicenza, 2000, p. 56, nota n. 24; Rachele Ferrario, Lo scrittore che dipinse l'atomo. Vita di René Paresce da Palermo a Parigi, Sellerio editore, Palermo, 2005, p. 55, cit.;

Rachele Ferrario, René Paresce. Catalogo ragionato delle opere, Skira editore, Milano, 2012, p. 164, n. *5/20.

Stima € 15.000 / 25.000



René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937 **Paesaggio, 1922** Olio su tela, cm. 41x33

Firma e data in basso a sinistra: R. Paresce / XXII.

Storia

Collezione privata, Parigi; Collezione privata

Esposizioni

Il Novecento italiano. Artisti intorno a Margherita Sarfatti, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 10 - 31 agosto 2016, cat. pp. 85, 133, n. XXVI, illustrato.

Bibliografia

Rachele Ferrario, René Paresce. Catalogo ragionato delle opere, Skira editore, Milano, 2012, p. 174, n. 21/22.

Stima € 20.000 / 30.000



533 Mino Maccari

Siena 1898 - Roma 1989

Dame e cavalieri, (1961)

Olio su tavola, cm. 60x61

Firma in basso a sinistra: Maccari; titolo al verso sulla tavola: Dame / e Cavalieri.

Stima € 2.500 / 3.500



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

(Lu) 1964

Paesaggio, 1941

Olio su tavola, cm. 51x39,4

Firma e data in basso a sinistra: Soffici 41.

Stima € 8.000 / 12.000

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Costume pour une femme de la foule, (1929)

Tempera su carta applicata su cartone, cm. 28,7x19,5

Firma in basso a destra: G. de Chirico. Al verso: etichetta e timbro Galleria Fonte d'Abisso, Modena.

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Roma, 14 ottobre 1986, con n. 99/86/25 (con misure errate).

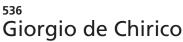
Esposizioni

Giorgio de Chirico. Otto figurini per *La morte di Niobe* di Alberto Savinio, Modena, Galleria Fonte d'Abisso, 25 ottobre - 28 novembre 1980, poi Milano, Galleria Interarte, 13 gennaio - 18 febbraio 1981, illustrata a colori su una tavola fuori testo.

Bibliografia

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Giorgio de Chirico / altri enigmi, opere dal 1914 al 1970, Edizioni La Scaletta, Reggio Emilia, 1983, p. 56.

Stima € 12.000 / 18.000



Volos 1888 - Roma 1978

San Giorgio e il drago, fine anni Cinquanta

Acquerello su carta, cm. 10,3x18,4

Firma in basso a destra: G. de Chirico.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 14 ottobre 2005, con n. 0077/10/05 OT.

Esposizioni

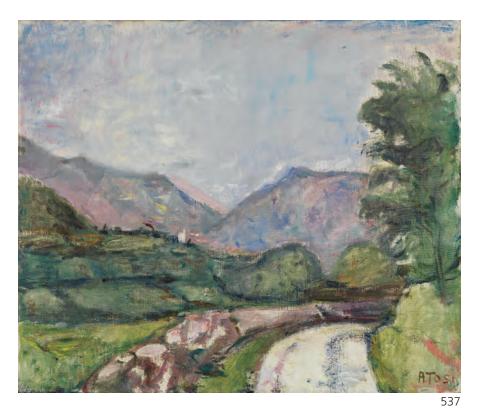
Sogni di carta. Dipinti, disegni e incisioni dei maestri del '900, Riccione, Galleria d'arte moderna e contemporanea Villa Franceschi, 25 giugno - 11 settembre 2011, cat. p. 58.

Stima € 3.000 / 4.500



535





537 Arturo Tosi

Busto Arsizio (Va) 1871 - Milano 1956 **Paesaggio**

Olio su tela, cm. 49,5x60

Firma in basso a destra: A. Tosi.

Stima € 3.000 / 5.000



538 Giuseppe Cesetti Tuscania (Vt) 1902 - 1991

Cavalli, 1932-35

Olio su tela, cm. 55x64,5

Firma in basso a sinistra: Cesetti.

Storia

La Luce Editrice, Firenze; Collezione privata

Bibliografia

Rossana Bossaglia, Paolo Levi, Catalogo generale dei dipinti di Giuseppe Cesetti l° repertorio 1923-1989, Giorgio Mondadori, Milano, 1989, p. 15, n. 32-35/1.

Stima € 4.500 / 7.000



Mario Mafai

Roma 1902 - 1965

La vendemmia

Olio, carboncino e pastello su cartone, cm. 68,5x98

Firma e titolo in basso a sinistra: Mafai - La vendemmia.

Certificato di Giulia Mafai in data 11.03.88 (in fotocopia).

Stima € 20.000 / 30.000





540

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

(Lu) 1964

Case al Poggio, 1963 ca.

Olio su cartone telato, cm. 49,6x40

Firma in basso a sinistra: Soffici.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 31 ottobre 2016.

Stima € 6.000 / 10.000

541 Virgilio Guidi Roma 1891 - Venezia 1984

Ritratto della moglie, 1928

Olio su tela, cm. 75x62

Firma in basso a destra: V. Guidi. Al verso sulla tela: dichiarazione di autenticità di Antonio Russo: timbro Galleria Russo.

Storia

Collezione Giorgio Barutti, Venezia; Collezione privata

Esposizioni

Virgilio Guidi, Fano, Galleria Fontana 2, 11 marzo - 5 aprile 1972, cat. p. n.n., illustrato.

Bibliografia

Toni Toniato, Dino Marangon, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano, 1998, p. 176, n. 1925 65.

Stima € 10.000 / 18.000



Cinque dipinti

Nato a Sassari nel 1885, Mario Sironi è figlio di un ingegnere del genio civile, costretto dal lavoro a continui spostamenti: nel 1886 la famiglia si è già trasferita a Roma, dove egli compie i primi studi; inizialmente intraprende il percorso formativo di ingegneria, ma parallelamente si dedica al disegno, che diverrà il suo compagno inseparabile, per tutta la vita. Conosciuti nel 1903 alla Scuola Libera del Nudo Balla, Severini e Boccioni, egli decide definitivamente di dedicarsi all'arte. Il rapporto con Severini e Boccioni sarà determinante anche per i suoi primi orientamenti pittorici, che corrono paralleli alle ricerche dei suoi amici (soprattutto con Boccioni egli stringerà un legame di affetto profondo), suggestionati dapprima dalla tecnica divisionista, che caratterizza le sue prime prove, e successivamente dall'avvicinamento al Futurismo, sebbene gli anni della sua gioventù siano oscuri e tormentati, segnati da frequenti crisi nervose che lo porteranno a distruggere gran parte della sua produzione.

L'adesione al Futurismo avviene nel 1913, quando egli è ormai uscito dalla fase depressiva, e sarà ufficializzata da Marinetti nel 1915, in una lettera a Severini: "Ti annuncio che abbiamo deciso, tutti d'accordo (Carrà, Balla, Boccioni ed io) di annoverare fra i Pittori futuristi del Gruppo dirigente l'amico tuo e nostro Sironi, da te e da noi molto amato e stimato da tempo. [...] un vero futurista, nel vero senso della parola, ed ora profondamente ed originalissimamente entrato nelle ricerche del dinamismo plastico" (in Archivi del Futurismo, p. 356). Sempre nel 1915 Mario Sironi partirà con i suoi compagni d'avventura volontario per il fronte, animato dallo spirito nazionalista e antiborghese, dell' "orgoglio italiano" – come scriveranno in un manifesto del 1915 Marinetti, Boccioni, Russolo, Sant'Elia, Piatti e lo stesso Sironi – che avrebbe da subito costituito per lui uno dei punti di maggior attrattiva nell'adesione al movimento. Fino alla fine del conflitto egli alternerà periodi trascorsi al fronte a sempre più frequenti soggiorni a Milano. Parallela all'esperienza della guerra sarà infatti la collaborazione alla rivista lombarda Gli Avvenimenti, che inaugura la sua fecondissima carriera di illustratore, che proseguirà per tutti gli anni successivi, vedendolo illustratore ufficiale del Popolo d'Italia e di molte altre riviste e libri. Proprio l'esperienza del fronte e l'approfondimento della tecnica illustrativa sono all'origine dell'Autoritratto in divisa, costruito unicamente sui contrasti tra tempera nera e biacca, che scandiscono con forza i piani del volto, secondo un procedimento affine alle prove grafiche apparse sulle riviste di quegli anni in cui, come osserva Fabio Benzi, Sironi matura l'allontanamento dalla scomposizione dei piani futurista "alla ricerca di un plasticismo non più geometrico, ritrovando un andamento fluido, tra espressionismo e primitivismo parallelo alle nuove ricerche boccioniane post-futuriste" (in Mario Sironi e le illustrazioni del Popolo d'Italia, Roma 2016, p. 272).



Lo studio di Mario Sironi

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Scultore e modella, (1929)

Olio su tela, cm. 146x110

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

Storia

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

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

Esposizioni

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

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

Bibliografia

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

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

Stima € 140.000 / 220.000



Mario Sironi con una Cariatide in gesso, anni Trenta





543

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Autoritratto in divisa militare, (1915-18)

Tempera e biacca su carta applicata su tela, cm. 24x17,3

Firma in basso a destra: Sironi.

Storia

Collezione Mazzotta, Milano; Collezione privata

Stima € 7.000 / 10.000



Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Montagne e grande albero

Tempera grassa su carta applicata su tela, cm. 35x51,5

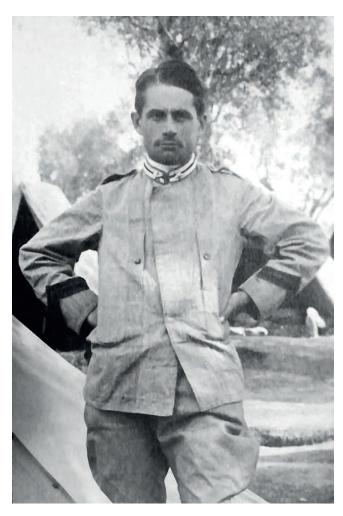
Firma in basso a destra: Sironi. Al verso sulla tela: timbro ed etichetta Galleria Gissi, Torino / Aprile 1970 / Uomini Idoli e Città nella Pittura di Mario Sironi / cat. 52; sul telaio: timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 3886.

Certificato su foto di Willy Macchiati, Milano, 1 ottobre 1996.

Esposizioni

Uomini Idoli e Città nella Pittura di Mario Sironi, Torino, Galleria Gissi, aprile 1970, cat. n. 52, illustrata.

Stima € 8.000 / 12.000



Mario Sironi in divisa militare, 1915 ca.

Tra 1918 e 1919 si compie dunque l'allontanamento di Sironi dal linguaggio futurista; in una personale alla Galleria Bragaglia del 1919 i suoi dipinti si popolano di squadre, manichini, idoli meccanici, preludio ai capolavori degli anni Venti, come la serie dei paesaggi urbani e le figure a mezzobusto in interni classici, vere e proprie opere-simbolo del ritorno all'ordine e del movimento del Novecento Italiano, ideato e promosso da Margherita Sarfatti, di cui Sironi diviene una delle figure di spicco. L'elaborazione della sua personale idea di classicismo corre parallela alla grande stagione delle periferie, e non si pone, come recita il manifesto del 1920 Contro tutti i ritorni in pittura, in antitesi alla stagione dell'avanguardia, ma come sua ideale continuazione, rifiutando ogni "sostegno e falso coraggio nel ritorno puro e semplice alle già troppo note costruzioni plastiche degli antichi", in nome di una "più larga, ampia e sintetica visione plastica".

È nel contesto di quest'idea di *rappel à l'ordre* che si colloca la tavola *Donna seduta*, del 1927, proveniente dalla storica Galleria del Milione, quando questa aveva ancora sede in via Bigli, e successivamente presente nella prestigiosa collezione di Gianni Mattioli, che comprendeva capolavori del Futurismo e della Metafisica e in cui figuravano i principali autori dell'arte contemporanea italiana. Come dimostra una fotografia d'epoca, scattata probabilmente nel settembre 1948, il dipinto di Sironi era esposto nella camera da letto del collezionista nell'appartamento milanese di via Gabba 9, accanto a dipinti di analogo formato di Filippo de Pisis, Gino Severini, Achille Funi, Arturo Tosi, Virgilio Guidi, Fiorenzo Tomea, Pompeo Borra e Felice Casorati, una sorta di "quadreria domestica" in cui figurano molti dei nomi di punta della pittura italiana tra le due querre.

L'opera si inscrive in una serie di dipinti raffiguranti personaggi seduti ritratti in un interno che l'autore realizza lungo tutto il corso degli anni Venti, in cui la figura emerge prepotentemente

nella composizione, occupandone gran parte dello spazio, austera e monumentale, sebbene ritratta entro le mura domestiche di un interno borghese. Gli elementi d'arredo sono ridotti all'essenziale: una sezione di porta e il seggiolone che ospita la donna, descritti con tocchi rapidi, illuminati da bagliori di pennellate chiare che emergono dal tono bruno, uniforme, dello sfondo, fanno da quinta teatrale alla figura, dipinta, di contrasto, con cromatismi accesi, quasi violenti: il rosa dell'incarnato, il bianco della maglia e il blu

della lunga gonna. Sono opere come queste che hanno fatto accostare la pittura di Sironi a quella di esponenti di spicco dell'Espressionismo europeo, primo su tutti il belga Constant Permeke, anch'egli autore di ritratti di grande potenza espressiva, realizzati con estrema povertà di mezzi, in cui le figure emergono con prepotenza, descritte con pennellate veloci e drammatiche.

La tensione verso la pittura monumentale, già in nuce in opere dal formato tradizionale come il ritratto appena descritto, con l'affacciarsi degli anni Trenta comincia a divenire per l'artista irrinunciabile: "La parola monumentale genera evidentemente degli equivoci. Chi vuol far credere che la monumentalità consista nella solita spettacolosa scenografia ottocentesca dimentica che Santa Prudenziana è un monumento, che San Miniato è un monumento, che il battistero di Parma, o la torre di Pisa sono monumenti. [...] Se dunque le parole monumento e monumentale hanno in un dato tempo raccolto il massimo disprezzo, esse non cessano di significare la più alta, la più completa espressione d'arte, anzi l'arte stessa architettonica".



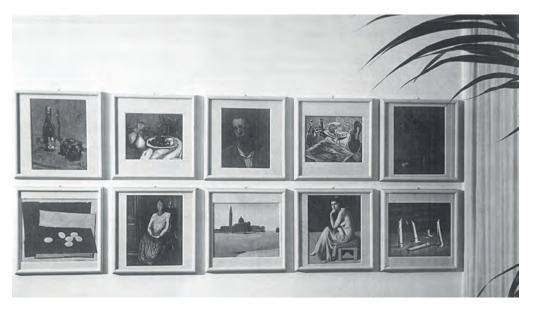
Mario Sironi, Studi di sculture classiche, 1938-39

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

Il grande e importante dipinto *Scultore e modella* si inserisce a pieno titolo dentro questa ricerca, durante la quale le opere di Sironi cominciano a popolarsi di figure maestose, rappresentanti un'umanità lavoratrice, composta da costruttori, contadini, pescatori, immersi non più nelle periferie industriali dei primi anni Venti, ma in paesaggi al di fuori del tempo e della storia, montuosi e desertici, dove ogni tanto spunta qualche isolato albero o qualche costruzione sullo sfondo. Le figure non sono più storicamente connotate, ma devono rappresentare un'idea mitica, e per significare questo divengono icone monumentali, di un monumentalismo 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 dei classici rinascimentali o dell'ormai stantio naturalismo del secolo precedente.

Due sono le figure che popolano la scena, sullo sfondo di un appena accennato paesaggio collinare, chiuse sul lato sinistro da una sorta di parete, che crea una quinta teatrale: lo scultore, in piedi, colto nel pieno del gesto della creazione, e la modella, seduta sulla destra, che emerge prepotentemente sul primo piano. Una modella che sembra, nella sua trattazione sintetica, racchiusa da un potente segno nero, già una scultura essa stessa, in una posa che evoca suggestioni della plastica arcaica, in special modo quella romanica, come certe figure favolose delle metope del Duomo di Modena, che decoravano le terminazioni dei contrafforti della navata. Una figura che si inserisce a pieno dunque in quella concezione architettonica dell'arte che Sironi propugnerà per tutti gli anni Trenta, sia negli scritti teorici e critici che nelle sue grandi imprese decorative, nate dalla fortissima convinzione della necessità che l'arte dovesse recuperare la sua funzione sociale, in grado di tradurre, come si legge nel Manifesto della pittura murale, "l'ètica del nostro tempo". Lo scultore diventa così archetipo e simbolo del costruttore, dell'artefice di un'umanità rinnovata, ancora in fase di evoluzione: la materia che sta plasmando è ancora informe, magmatica, ma si concretizzerà in immagini ieratiche e assolute, come la splendida figura stante in gesso dello studio per il grandioso altorilievo del balcone del Palazzo dei Giornali, che vedrà la sua realizzazione all'inizio degli anni Quaranta. I modelli di arte monumentale a cui quarda Sironi non sono però quelli classici della Grecia o quelli del pieno Rinascimento, ma piuttosto le grandi decorazioni parietali e i grandi cicli scultorei del Medioevo. Sironi lo ribadirà più volte, sulle pagine di critica d'arte periodicamente tenute su La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia: "Eccoci davanti ai primitivi medievali! Se le epoche che li generarono subirono gli assalti delle barbarie, furono anzi preda di essi, non vollero che il valore dell'arte risorgesse meno puro e meno grande. Al contrario, assai presto una fiamma illumina nuove creazioni, coi più severi, coi più ardenti splendori. Sembra quasi che per l'arte l'andare a ritroso nel tempo, conduca alle sorgenti purissime, alle vette irraggiungibili. [...] Cammino buio è stato detto, e a torto perché sotto i nembi e uragani la luce è spesso abbagliante, ed è ben lecito preferirla, nella sua aspra violenza, alle luminosità da salotto dei tempi preferiti" (Mario Sironi, Antellami, in La Rivista illustrata del Popolo d'Italia, febbraio 1936).

E questa tendenza al grandioso, al monumentale egli non la perderà mai, neppure nel dopoguerra, l'epoca della disillusione e del crollo degli ideali in cui aveva sempre fermamente creduto. Ne sono testimonianza gli altri due dipinti presenti in catalogo, in cui ricorrono molti degli elementi che caratterizzano la poetica sironiana nella fase dell'estrema maturità: paesaggi apocalittici, aspre montagne rocciose che emergono dalla terra brulla come totem, alberi isolati, gruppi di figure dalla consistenza spettrale, riuniti in una sorta di misteriosa conversazione, e un frammento di periferia urbana, ormai ridotto anch'esso a fantasma, a evocazione di epoche e cicli



un passato perduto per sempre. Sironi è ancora pittore murale, e non perderà mai questa vocazione: l'ormai conquistata spazialità della grande parete è un elemento imprescindibile in guesta nuova fase della sua attività; il pittore la trasferirà nella dimensione ridotta del dipinto da cavalletto e continuerà a indagarne le potenzialità espressive, divenendo, nell'ultima parte della sua vita, il cantore della potenza tragica del mondo.

pittorici ormai immersi in

La parete della camera da letto di Casa Mattioli in via Gabba 9 nel 1948, dove è presente il lotto n. 545



545 Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961 Donna seduta, 1927 Olio su tavola, cm. 50x40

Firma in basso a destra e al verso: Sironi.

Storia

Galleria del Milione, Milano;

Collezione Gianni Mattioli, Milano; Collezione privata

Certificato su foto di Francesco Meloni.

Bibliografia

Flavio Fergonzi, La Collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana, Skira, Milano, 2003, pp. 30, 32.

Stima € 55.000 / 70.000



Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione, 1947

Olio su tavola, cm. 46,3x65

Firma in basso a sinistra: Sironi (ripetuta); al verso: altro studio di composizione a olio: etichetta Galleria La Bussola / Torino: 1ª Mostra Postuma in Torino / di Mario Sironi / Febbraio 1962.

Storia

Collezione Willy Macchiati, Milano; Collezione privata

Esposizioni

Mario Sironi. Le composizioni murali, Milano, Galleria Bergamini, ottobre - novembre 1985, cat. n. 20, illustrato.

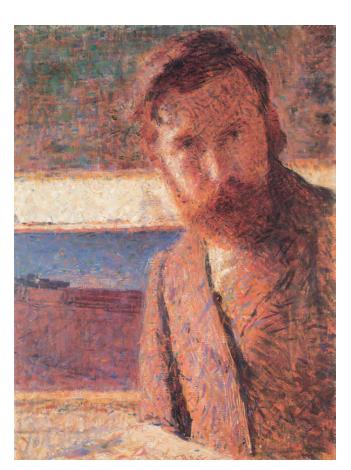
Stima € 30.000 / 50.000



Giacomo Balla, la sensazione dinamica eternata come tale

Giacomo Balla nasce a Torino il 18 luglio 1871 in via Moncalieri, da Lucia Giannotti e Giovanni. Nel 1895 Balla insieme alla mamma Lucia si trasferisce da Torino a Roma: dopo un breve periodo presso lo zio Marco al Quirinale, si trasferisce in una piccola casa-studio in via Piemonte, vicino a Porta Pinciana, a due passi da Villa Borghese. È di questo momento la conoscenza con Alessandro Marcucci, Duilio Cambellotti e Serafino Macchiati. "Era epoca di realismo, di verismo, di psicologismo: questo era il nostro credo contro il classicismo e il mitologismo" scriverà Marcucci nel 1948.

Scrive l'amico Guido Chialvo: "Immancabilmente, ogni giorno, in quei pressi di via Piemonte trovate Giacomo Balla, il Ballin degli amici, l'esimio caricaturista, l'intelligente pittore. Egli va sempre in cerca dell'ambiente: per me, dice, non esiste la forma; tutto, tutto deve dare il colore; ed infatti il nostro amico cura pochissimo la forma ed ha effetti sorprendenti con il solo colore: ciò non toglie che Ballin sia un perfetto disegnatore e quando vuole sa dalla forma trarre piani meravigliosi"¹. "Ho cominciato dai primi anni della mia vita a pensare: voglio fare un quadro. Nessuno mi aveva spiegato cosa ci voleva per dipingere. lo non avevo idea alcuna per l'esecuzione di un'opera e volevo fare un quadro, ora bisogna spiegare che mai persona mi ha dato forza e aiuto per raggiungere il mio ideale, dalla morte di mio padre ho sempre sopportato tutte le privazioni che la vita sociale può dare, e poco per volta mi sono allontanato dal mondo e mi avvicino sempre più alla natura", scrive il pittore Giacomo Balla alla fidanzata Elisa Marcucci nel 1900². "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. L'opera d'arte deve nascere come è nato lo stile dei popoli passati, i gotici, gli Egizi, i romani ecc. Allora dalle immutabili abitudini presenti – e mai passate o future – si spiega l'opera d'arte. In questo modo quando le correnti si manifestano al Verista Poeta o filosofo ecc. pure la variabilità dei quadri sarà straordinaria"³. Passeggiando per l'amata Villa Borghese, incontriamo nei pastelli di Balla (come nella realtà) dei viandanti tra gli alberi secolari nello sfondo, muri lontani nel tempo



Giacomo Balla, Autoritratto del 1902. Collezione Banca d'Italia

che ci fanno da sipario alle torri del Museo Borghese saettanti sullo sfondo, chiome mosse dal vento tra i tronchi in primo piano, sculture che quasi si animano sotto il pastello del pittore torinese: "Mi alimento della purezza buonissima della natura per cui figlio di essa non accetto nessunissima affermazione. Ho un carattere né così né cosà, sono natura fatto da essa e non dagli uomini, per cui vivrò da me certissimo della mia arte che fa palese nella pittura la mia anima"4; "Ma quello che ama il cielo, il mare, l'infinito luminoso, i fiori, i viali, la terra, gli animali tutti, allora amerà pur me perché vitalizzato dagli stessi elementi"⁵, scrive Balla all'inizio del Novecento. La nuova capacità pittorica di Balla di definire (e di non definire) la natura attraverso la luminosità della luce viene notata già da alcuni critici che visitano le Esposizioni Internazionali dove Balla presenta le sue vedute di Villa Borghese: Ugo Antonelli nota nel 1908 la capacità di fissare l'ora del giorno: il sole di meridione, come nel fresco quadro Maggio, la malinconia e dolce maestà del tramonto [...] come in un sogno definendolo il dipintore della luce⁶; Mario De Fiori sottolinea nel 1909⁷ il miracolo di luce e di gradazione di tinte, [...] la sinfonia degli alberi vita quieta e tranquilla; Emilio Cecchi individua nel 1914 il suo impressionismo solido e ampio⁸. E la variabilità della luce diventa il soggetto dei pastelli sia con gli angoli della campagna romana che le statue di Villa Borghese. In particolare, ora ci troviamo da una parte dentro una veduta della campagna romana appena fuori dalla sua abitazione, con i suoi alberi, le sue stradine, la sua solitudine, dall'altra dentro Villa Borghese con le sue sculture, le sue fontane: ambedue le situazioni diventano fonti per i suoi pastelli.



547 Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Campagna romana, 1902 ca.

Pastelli su carta applicata su cartone, cm. 26,7x36

Firma in basso a destra: Balla.

Certificato su foto di Elena Gigli, Roma 18 settembre 2004, serie 2004, n. 161.

Stima € 25.000 / 35.000



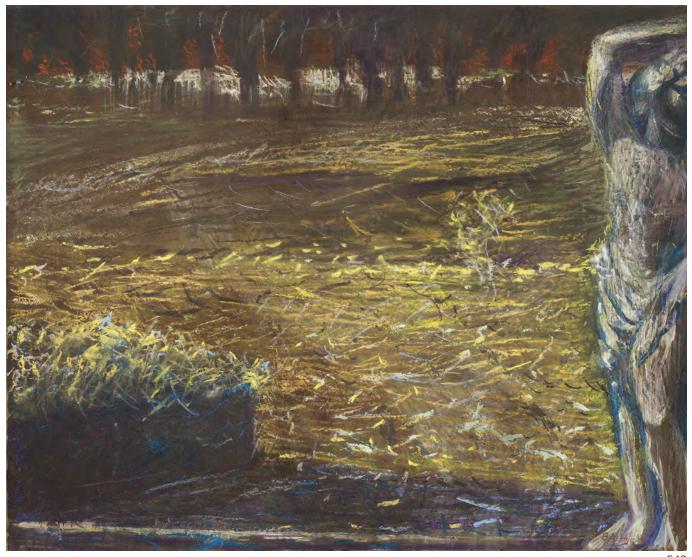
Giacomo Balla, Statua a Villa Borghese, 1905 circa. Collezione privata

E proprio dentro questi particolari e semplici momenti naturali, Balla cerca la verità e la individua nella semplicità di una strada, di una fronda mossa dal vento, di una antica statua di Venere, di sottili alberi lungo un campo, di un casolare sul filo dell'orizzonte... "La semplicità, parola che si usa moltissimo ma quasi mai messa a posto è la base della bellezza, la quale è sempre prodotta dalla perfetta verità degli elementi e tutte le opere grandi sono manifestate con mezzi tecnici semplicissimi", si legge in un appunto biografico. E proprio la semplicità di un campo arato in primo piano delimitato da sottili alberi ai lati e da un casolare sul fondo diventa il tema di questo fresco pastello: Balla fotografa come in una istantanea l'atmosfera autunnale che avvolge questo angolo desolato di campagna romana.

Nel 1910, su preghiera dell'amico-

allievo Umberto Boccioni, Balla sottoscrive i manifesti futuristi della Pittura Futurista seguiti da quello del vestito antineutrale, dalla Ricostruzione Futurista dell'Universo e da quello dedicato alla Cinematografia Futurista. Superata la fase dello studio dell'iride e dell'analisi del movimento (ricordo Bambina moltiplicato balcone del Museo del Novecento a Milano e Automobile + vetrina + luci del MoMA di New York), Balla approda alla velocità meccanica. Il ritmo e la luce si presentano nell'opera di Balla come due costanti sempre accostate tra di loro, caratteristica inconscia dello spirito positivista, rivolto all'esperienza sensibile, a conclusione di ogni componente psichica, soggettiva e di "stato d'animo" propria di Balla. Il punto di arrivo – quindi – di guesta ricerca sviluppatasi tra il 1912 e il 1913 è la tavola del MoMA di New York Automobile + vetrine + luci – incentrata sulla velocità meccanica come tema plastico: "Si tratta di una fase sperimentale e allo stesso tempo fondatrice, in cui l'artista esplora i dati visivi studiandoli separatamente. Comincia quindi con lo studio separato delle singole componenti che contribuiscono alla sua complessità nell'intento di effettuare poi un vero e proprio montaggio dei dati visivi sulla tela. L'approccio è di tipo analitico e allo stesso tempo impressionista. Balla cerca di trascrivere i contenuti figurativi della percezione, dettagliandoli in modo empirico e senza nessuna volontà di sintesi"⁹. Noi proclamiamo che il dinamismo universale deve essere reso come sensazione dinamica, sottoscrivono i Futuristi nel loro manifesto del 1910. Dieci anni dopo, Alfredo Petrucci sottolinea la novità di Balla: "Preoccupazione dei futuristi, fu invece la durata dell'apparenza. E fermo in guesto concetto, il Balla, prima che Boccioni, giungesse alle audaci sue astrazioni plastiche, fissò in alcuni dipinti i suoi studi sulle figure in movimento". Nella primavera del 1913 Giacomo Balla sviluppa lo studio del movimento dei rondoni contro la grondaia della sua abitazione ai Parioli: infiniti sono i pezzettini di carta, dai taccuini ai fogli più disparati dove analizza simultaneamente l'analisi e la sintesi del movimento causato dalle ali dei rondoni tra di loro.

Sul "Corriere d'Italia" si legge: "Strawinsky al Grand-Hotel. Ieri, nel pomeriggio, al Grand-Hotel, per iniziativa del sig. Diaghileff, direttore dei balli russi, venne offerto un the ai rappresentanti la critica musicale romana e a varie distinte personalità del mondo artistico. Lo scopo di rendez-vous era di presentare il musicista russo Strawinsky, che viene annoverato tra i migliori artisti moderni e sul quale si fondono molte speranze. Lo Strawinsky eseguì al piano, da solo e con il maestro Casella alcune sue composizioni appartenenti alla sua seconda maniera. [...] Tra gli intervenuti notammo: [...] gli scultori Boccioni, Mestrovic, Rodine; i pittori Balla, Deffero [sic], Jaconleff; F.T.Marinetti [...] e altri ancora"10. È il 18 febbraio 1915, in occasione della riapertura della Camera dei Deputati, che Balla viene arrestato durante una manifestazione davanti a Montecitorio insieme a Filippo Tommaso Marinetti, Guglielmo Jannelli, Francesco Cangiullo e Auro d'Alba. Da uno scritto autografo pubblicato da Elica Balla: "È questo il periodo di lotta accanita, incessante che mette a durissima prova la resistenza del Balla per le difficoltà della vita e le ricerche per l'ideale della sua arte; in questo periodo decisivo per la rinascita italiana l'agilità del suo ingegno fa miracoli di resistenza: lotte accanite per sostenere la propria famiglia, guadagni nessuno, aiuti da chi? Continue ricerche futuriste, propaganda violenta nei teatri, nelle vie, nei caffè, nelle esposizioni, vibranti, interminabili discussioni per scuotere le folle intorpidite nell'arte, nella politica, nella vita, scuotere, aprire cervelli intorpiditi... creduto pazzo o buffone viene allontanato da tutti gli amici e conoscenti...". Nel marzo del 1915, presso la Società Italiana Lampade Elettriche Z dell'amico Pardo, in via del Tritone 61 a Roma, Balla organizza una esposizione di quadri passatisti. Tuttavia data la situazione, la mostra "non porta un gran successo, il pubblico è teso, si sente la guerra imminente"11. L'11 aprile, Giacomo Balla viene arrestato per la seconda volta in seguito alle dimostrazioni per l'intervento in guerra insieme a Mussolini, Marinetti e Settimelli (E. D'Avila, in "Costruire", Roma, maggio 1931, p.17).



548 Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Villa Borghese con statua, 1905 ca.

Olio, pastelli e tecnica mista su cartone, cm. 32,6x40,3

Firma in basso a destra: Balla.

Certificato su foto di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Roma, aprile 2001.

Stima € 45.000 / 65.000

Balla inizia a sviluppare pittoricamente gli stati d'animo e le vicende belliche del momento: troviamo opere con *Le insidie del 9 maggio* accanto alle *Forme - volume del grido "Viva l'Italia"*, con il *Canto tricolore* vicino alle *Bandiere all'altare della patria*. È del 15 maggio, sul giornale "Lacerba", diretto da Giovanni Papini, l' "Ultimo appello. Italiani! Noi – giovani e liberi – che fin dai primi di agosto abbiamo proclamato, in mezzo a paure e incertezze, la necessità della GUERRA". Alla vigilia dell'entrata in guerra, il popolo italiano scende in piazza: le piazze davanti al Campidoglio o al Quirinale sono teatro di "imponenti manifestazioni", come si può leggere nelle cronache quotidiane e vedere nelle opere interventiste di Balla di cui questa tela fa parte. Finalmente (dicono i Futuristi) il 24 maggio l'Italia entra in guerra. Il 20 settembre a Milano, Filippo Tommaso Marinetti, insieme a Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo e Ugo Piatti, firma il manifesto *Sintesi futurista della guerra* con "preghiera di affiggerla nelle case e nei luoghi pubblici": "Glorifichiamo la Guerra, che per noi è la sola igiene del mondo (*I Manifesto del Futurismo*) mentre per i Tedeschi



Giacomo Balla, Canto tricolore del 1915. Collezione privata

rappresenta una grassa spanciata da corvi e da iene. Le vecchie cattedrali non c'interessano; ma neghiamo alla Germania medioevale, plagiaria, baldoria e priva di genio creatore il diritto futurista di distruggere opere d'arte. Questo diritto appartiene soltanto al Genio creatore italiano, capace di creare una nuova bellezza più grande sulle rovine della bellezza antica". Infine, a dicembre, la Sala d'Arte Angelelli, in corso Umberto 53 a Roma, ospita Esposizione fu Balla e futurista dove vengono presentate le opere interventiste. L'amico-allievo Umberto Boccioni scrive: "Ho visitato a Roma lo studio di Giacomo Balla. Ho ritrovato e studiato a mio agio le numerose opere già esposte un mese fa nella sua esposizione riassuntiva che ha avuto grande successo a Roma, Corso Umberto I, / L'evoluzione di

questo artista è un fenomeno così violento di personalità e di lavoro, che intendo occuparmene ampiamente in un prossimo articolo illustrato" ¹². In un appunto manoscritto da usare per il "prossimo articolo" (non uscirà a causa della morte prematura di Boccioni) si legge: "Balla è un elementare e comincia col muovere da A a B quello che prima stava fermo. In pochi mesi subisce una evoluzione rapidissima e arriva alle ultime operazioni ispirate alle violente dimostrazioni antineutrali. Siamo giunti ad un punto in cui è difficile che altro si trovi oggi in Europa. Non appare più un solo valore plastico oggettivo. Tutto è trasfigurato dall'idea dinamica, interpretato eccitando la sua astratta sensibilità. Siamo alla purezza suprema"¹³. Un piccolo ma interessante trafiletto si legge su "Il Mattino" di Napoli del 7-8 gennaio 1916: "Aspettando di ritornare al Fronte, i Futuristi inaugurarono a Roma una esposizione del pittore futurista Balla, per dimostrare la logica evoluzione della sua arte. Vi sono quadri passatisti, semifuturisti e audacemente futuristi, ispirati questi ultimi dalle grandi dimostrazioni patriottiche di Roma. Molta affluenza di pubblico aristocratico". Virgilio Marchi nel 1932 così ricorda l'evento: "Una sera - ero ancora soldato - passeggiando per il Corso vidi una grande ressa davanti al negozio dell'antiguario Angelelli. La vetrina del comm. Angelelli è una vetrina tipica. Raccoglie tutto: dai buoni pezzi d'epoca al futurismo e prefuturismo di Giacomo Balla, alle tele più inverosimili come quel tale che si dilettò, or non è molto, in una visione piramidale del pianeta Marte con certi abitatori strampalati fra luci sulfuree e macchine infernali da sconvolgere la più quadrata fantasia. M'avvicinai – la gran sete di vedere mi spingeva – e ficcatemi tra la folla minacciante il cristallo, scorsi alcuni quadri di Balla: il Canto tricolore e la Dimostrazione patriottica; frammezzo: la Casa in costruzione: un'impalcatura di cantiere al lume d'un lampione solitario e raggiante pennellate divisioniste. La gente, più che per ammirare era lì assiepata a curiosare e motteggiare sul fenomeno Balla. Egli stava attraversando un quarto d'ora di celebrità fenomenica. [...] Ricordo che la folla davanti all'accesa vetrina non si rendeva conto ancora di tali azzardi incorniciati entro una bacchetta dipinta dall'autore in simpatia con il soggetto ritratto". L'opera qui presentata illustra la parte centrale dell'importante tela realizzata da Balla nel momento dell'intervento in querra intitolata Canto tricolore; Canto patriottico in Piazza di Siena (1915, olio e tempera su tela cm. 110x165) esposta nella Sala Angelelli nel 1915, successivamente a Roma alla Casa d'Arte Bragaglia (1918) e a Milano a Palazzo Cova (1919) e nella mostra retrospettiva agli Amatori e Cultori (Roma 1928). Nel 1972 viene esposta a Roma con questa descrizione, che ben si addice anche all'olio donato da Balla all'amico Pippo Rizzo: "Composizione astratta. Da un punto al centro del quadro, da una base bianca, si innalzano 3 parallelepipedi, uno rosso, uno bianco, e uno verde, dalla cui base s'irradiano strisce grigie e nere che si concludono toccando una spirale verde. Da destra in basso, ingrossandosi verso l'alto e concludendosi poco sopra il punto di partenza una fascia azzurra ad andamento circolare. A destra diagonalmente un cuneo giallo arancio. In alto, sulla zona azzurra, degli elementi rosa di forma irregolare.

Come indicato dal titolo, la composizione rappresenta l'immagine-ricordo di Piazza di Siena durante una dimostrazione interventista. I tre parallelepipedi sono tradizionalmente spiegati come le forme plastiche dei canti, che s'innalzano dal verde della Villa Borghese verso il cielo (azzurro). Il cuneo a destra e gli elementi in alto rappresenterebbero rispettivamente un raggio di sole e le nuvole. La veduta è presa dall'alto"¹⁴. La tela qui presentata viene regalata da Balla a Pippo Rizzo con la dedica e il titolo *Colpo di Fucile* scritto nel retro. Tuttavia la tematica rappresentata non è quella del *Colpo di Fucile*, tema sviluppato dal pittore intorno al 1918, ma quella del *Canto patriottico in piazza di Siena* come è ben visibile confrontando questo olio con quello più grande precedentemente citato e pubblicato da Giovanni Lista nel suo volume del 1982 dedicato all'opera di Balla (fig. 432). Nel 1950 appartiene alla collezione milanese di Gianni Mattioli, per apparire negli anni Ottanta sul mercato internazionale. Viene esposta ad Amsterdam nella grande

mostra che lo Stedelijk dedica nel 1958 alla rinascita dell'arte del XX secolo (fig. 54). Nello stesso decennio, viene scelto sia da Guido Ballo che da Raffaele Carrieri per presentare la pittura d'avanguardia italiana. Scrive Guido Ballo nel 1956: "... anche se tende allo stato d'animo, in Colpo di fucile, in Canto patriottico a piazza di Siena o in Dimostrazione interventista a Piazza Venezia, l'intarsio cromatico si vale di elementi architettonici: la luce ha abbandonato le trasparenze spettrali, e lo spazio si serve di superfici e volumi in movimento simbolico, con colori decisamente timbrici" (p. 16).

"Col Manifesto tecnico della pittura futurista e colla prefazione al catalogo dell'Esposizione futurista di Parigi (firmati da Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini) il futurismo pittorico



Giacomo Balla, Progetto per paravento, 1915-1917. Collezione privata

si è svolto, in 6 anni, quale superamento e solidificazione dell'impressionismo, dinamismo plastico e plasmazione dell'atmosfera, compenetrazione di piani e stati d'animo. Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione", scrive Balla nel 1915 firmandosi con Depero astrattista futurista in calce al manifesto Ricostruzione Futurista dell'Universo. Risale proprio a questo momento la realizzazione dello smalto intitolato Compenetrazioni spaziali dove il Pittore Futurista nato Torino astrae le linee rette per compenetrarle ai colori primari che – accostati tra di loro – vengono a creare un terzo. Dalle compenetrazioni iridescenti del 1912, ora Balla arriva alle compenetrazioni spaziali: si muove compenetrando forme tra di loro composte dalla somma di elementi iniziali (triangoli, quadrati, cerchi, rettangoli) che altro non sono che la base delle sue prime ricerche sulle compenetrazioni iridescenti.

Dal maggio 1919 inizia ad apparire sul giornale "Roma Futurista" la propaganda che invita a visitare la casa futurista di Balla: "Visitate la Casa Futurista di Balla. Via Nicolò Porpora, 2. Roma". E proprio tra queste due date – 1915 e 1919 – si viene a collocare questa nuova fase di sperimentazione tutta volta alla plasmazione dell'atmosfera quotidiana attraverso la progettazione di una nuova realtà dove vivere, di un futurismo pittorico tutto colorato. Troviamo fresco e innovativo Progetto per paravento, tutto giocato sui colori che Balla, da quando è arrivato a Roma nel 1895, vede e percepisce dal suo balcone su Villa Borghese: l'arancio del sole e il giallo limone che si va a immergere nel verde chiaro e nel verde cinabro dei prati di Parco dei Daini (queste tonalità vengono scritte da Luce Balla nella parte alta del progetto come indicazioni per poi realizzare il paravento secondo l'effetto che si vuole rendere). Maurizio Fagiolo è stato tra i primi a parlare dell'ambiente futurista: "L'interesse per l'arredamento testimonia la volontà di uscire dalle ristrette dimensioni del quadro per entrare nell'ambiente della vita. È un fatto sintomatico che questo atteggiamento globale sia nato in seguito al soggiorno a Dusseldorf: soltanto nel clima della Secessione Balla poteva giungere alla coscienza della abolizione di ogni barriera tra arti maggiori e minori. [...] La realizzazione più importante è l'arredamento di Casa Balla (1918-1920): decorare uno spazio per la vita diventerà l'idea-fissa del pittore artigiano; prima di ricostruire l'universo comincia ad allietare il suo piccolo bozzolo". Precedentemente, il collega di Balla – Francesco Cangiullo – ne aveva descritto la casa ai Parioli, "tutta iridescente e scintillante di colori, di vetri fracassati dal sole e da tutte le parti, in tutte le ore, la casa di Balla traforata dall'aria e dal cielo azzurro cinguettante... il suo studio ingombro di quadri geniali, di costruzioni dinamiche, di svariate architetture diaboliche, fantastico di ogni magia... La camera da pranzo coi piatti gialli, verdi, rossi, le tazze viola, lilla, le mensole smaglianti di lacche multicolori... Tutto un campionario fiammante di colori in quella casa!... magia caleidoscopica di colori aggressivi.

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Colpo di fucile, Canto patriottico in Piazza di Siena, 1915 ca.

Olio su tela, cm. 46x36,5

Dedica, firma e titolo al verso sulla tela: A Rizzo / grande animatore / futurista / Balla Futurista / Colpo di fucile: timbro Galleria Il Traghetto, Venezia: timbro Brera Galleria d'Arte, Milano; sul telaio: etichetta parzialmente abrasa Stedelijk Museum Amsterdam (con indicazione di provenienza Collezione G. Mattioli e titolo *Coup du fusil*).

Storia

Collezione Pippo Rizzo, Palermo (dono dell'artista); Collezione Gianni Mattioli, Milano; Galerie Krugier, Ginevra; Collezione privata, Bologna; Collezione privata

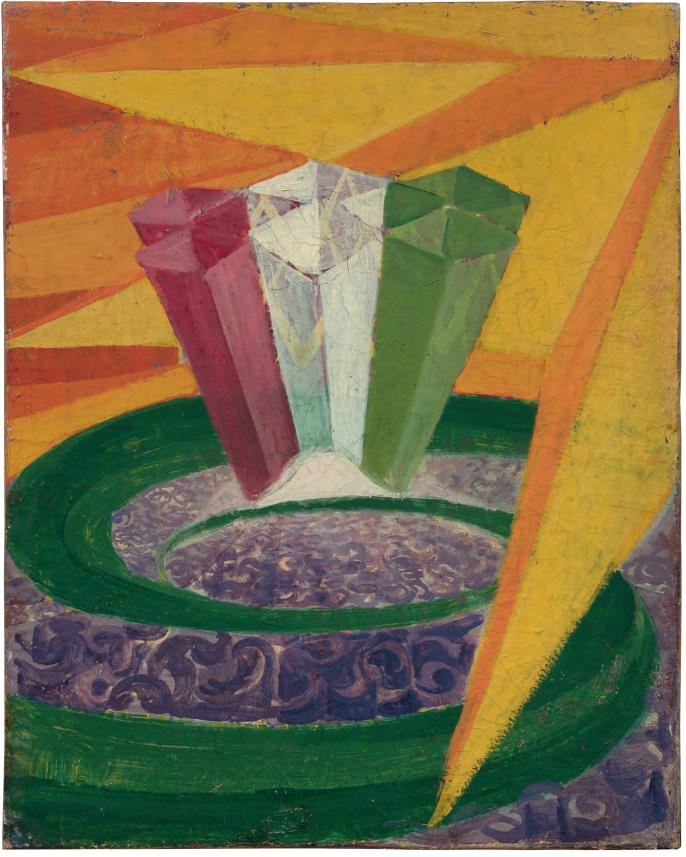
Esposizioni

La renaissance du XXe siècle, Amsterdam, Stedelijk Museum, 4 luglio - 29 settembre 1958, cat. n. 54; Important Impressionist and Modern Paintings and Sculpture, Londra, Sotheby's, 1 aprile 1981, cat. n. 66, illustrato a colori.

Bibliografia

Raffaele Carrieri, Pittura e scultura d'avanguardia in Italia (1860-1960), Edizioni della Conchiglia, Milano, 1960, tavola a colori di fronte a p. 48; Guido Ballo, Pittori italiani dal futurismo a oggi, Edizioni Mediterranee, 1961, p. 15.

Stima € 180.000 / 250.000



550 Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Compenetrazioni spaziali, 1915-16

Smalto su cartoncino, cm. 38,2x30

Storia

Casa Balla, Roma; Collezione Luigi Marcucci, Roma; Collezione privata

Certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 20 settembre 2006, serie 2006, n. 268.

Esposizioni

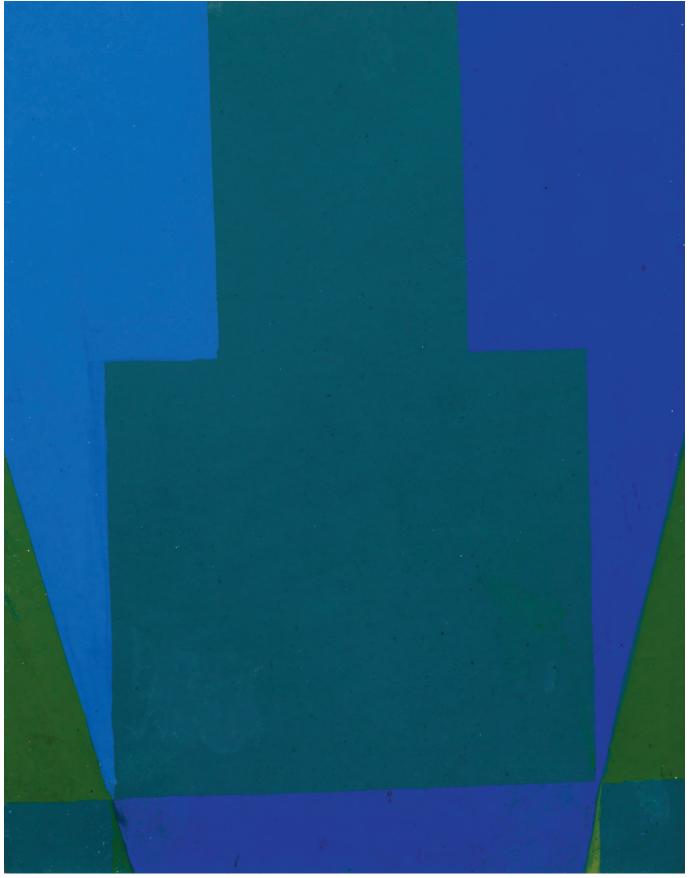
Giacomo Balla. Dall'Autospalla all'Autodolore. Opere 1902-1947, presentazione di Maurizio Calvesi, Roma, Galleria Arco Farnese, 16 novembre 1994 - 15 gennaio 1995, cat. p. 22, n. 11a, illustrato a colori; Italian Abstraction 1910-1960, a cura di Renato Miracco, London, Estorick Collection, 28 giugno - 24 settembre 2006, cat. p. 64, illustrato a colori; Firenze-New York. Rinascimento e Modernità. Da Luca Signorelli a Andy Warhol, Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 30 settembre - 10 dicembre 2011, cat. n. 12, illustrato

Bibliografia

a colori.

Giovanni Lista, Futurismo. La rivolta dell'avanguardia. Die revolte der avantgarde, Fondazione VAF, Silvana Editoriale, Milano, 2008, p. 466, n. 122 (con titolo *Forme compenetrate: frammento di un paravento*).

Stima € 100.000 / 120.000



Carte variopinte sgargianti che si riflettevano in lamine di stagnole, occhi di celluloide che lucevano tremolanti in un quadro, lampade fantastiche di carta velina gialla e verde, accese dal sole, studi futuristi di velocità astratte, e lacche vermiglie, vernici cristalline di Ratti e Paramatti, velluto, raso, damaschi, e Balla che vivificava vertiginosamente il suo ambiente pirotecnico,



Giacomo Balla, *Raggi cosmici – per sciarpa*, anni Venti. Già Casa Balla, Roma

cantando ballando e suonando..." 15. Ricca e importante proprio per il discorso di abbellire l'utile, di una nuova ricostruzione futurista dell'universo è la produzione di studi e progetti per sciarpe, tovaglie e



Giacomo Balla, Linee spaziali n. 9, 1929 circa. Già Casa Balla, Roma

ricami da far realizzare alla figlia Luce. In particolare in questa tempera – schedata e intitolata da Luce Balla al numero di casa Balla 815 Forme volume – Balla inventa il progetto per sciarpa utilizzando un motivo degli anni Venti: insieme al suo doppio intitolato Raggi cosmici e schedato da Luce Balla al n. 816, presenta in alto a destra, fuori dell'immagine, le indicazioni dei colori da usare per la realizzazione pratica del motivo (in guesto caso una sciarpa). Si continua su guesta nuova idea sperimentale di chi amava definirsi Nel 500 mi chiamavo Leonardo attraverso la visione di due colorate tempere dalle forme quadrate. Infatti questi due lavori appartenevano al cosiddetto Album n. 3 conservato in Casa Balla fino al 1993, anno della morte della primogenita Luce Balla. Alcuni di questi fogli erano stati precedentemente pubblicati da Enrico Crispolti nel 1986: "E della fine degli anni venti – inizi anni trenta è un eccezionale album di 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 in verità anzitutto proprio la sua stessa pittura, costituendo infatti la puntuale definizione formale di diversi dipinti realizzati negli anni seguenti e oltre, come la traduzione sapiente, pressoché, quanto non strettamente, letterale di tali compiutissimi bozzetti. [...] Qui il disegno formale si richiude quasi sempre in una sorta di simmetria quadrilatera, di agevole moltiplicabilità". Sono sempre più convinta che queste tempere appartengono alla fase creativa e innovativa di Giacomo Balla della metà degli anni Venti per diventare in seguito la realizzazione su tela di quei 77x77 che andranno a decorare la parte alta del corridoio dell'appartamento di via Oslavia dal marzo 1929. Infatti proprio la carta col numero 7 in alto a sinistra è l'idea della tavola quadrata (cm 77x77) intitolata sul retro Linee spaziali n. 9, anche se l'immagine della tela si presenta rispecchiata rispetto alla tempera. La tempera col numero 8 in alto a sinistra si presenta molto più colorata proprio perché diventa un inno alla tavolozza cromatica di Balla dove i diversi futur fiori sono i punti di colore pronti da essere usati da chi sta creando una nuova sensibilità nell'arte espressione dei tempi futuri che saranno colorradioiridesplendoridealluminosissssssssimiiiii¹⁶. Insieme alle linee spaziali Balla rappresenta proprio quei Balfiori che contemporaneamente realizza nelle 5 tele Balfiori esposte agli Amatori e Cultori nel 1928 col titolo Fiori futuristi. La casa di Balla – ai Parioli fino al 1926, poi al quartiere Delle Vittorie – si presenta sempre come una fucina dove inventare, progettare e realizzare oggetti utili al lavoro ma anche belli e magici.

551 Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Linee spaziali + Balfiori, 1925-29

Tempera su carta applicata su tela, cm. 24,5x35

Timbro in basso a destra: Balla / Futurista; in alto a sinistra: N. 8.

Storia

Casa Balla, Roma; Collezione privata

Stima € 20.000 / 30.000



551

552 Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958 **Linee spaziali, 1925 ca.** Grafite, matita e tempera su carta applicata su tela, cm. 24,5x35

Timbro in basso a destra: Balla / Futurista; in alto a sinistra: N. 7.

Storia

Casa Balla, Roma; Collezione privata

Stima € 20.000 / 30.000

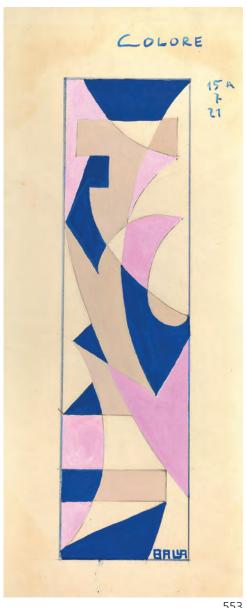


Occorrono dei mobili per la camera dei bambini con gli angoli smussati affinché non ci si faccia male e si usano bambini schematizzati a formare le gambe... Occorrono dei fiori per rallegrare la casa e allora si tagliano dei legni e si incastrano tra loro senza viti né chiodi fino a darci l'immagine di un tulipano rosa o di un cactus giallo... Occorrono mobili pratici ma anche utili ad abbellire l'utile, il mobiletto per il fumo viene costruito insieme al un portariviste dai colori più diversi.... Una proposta di semplicità e di montaggio, scomposizione e ricomposizione, movimento e compenetrazione come in ogni ciclo del continuare mutare che è la vita. Quando nel giugno del 1929 la famiglia Balla si trasferisce definitivamente nell'abitazione di via Oslavia, il pittore porta con sé quadri, oggetti, utensili, mobili... La sala da pranzo verde e gialla dei Parioli diventa la camera da letto di Elica Balla, un piccolo locale con la finestra sulle scale viene decorato in rosso e diventa lo studiolo rosso, pieno fino all'inverosimile di oggetti e di quadri, di panchetti e libri..., il grande salotto ospita i grandi guadri figurativi pre-futuristi attendendo i grandi ritratti degli anni Trenta. E allora sentiamo cosa ha da dirci lo stesso Balla: ... anche i minimi tentativi futuristi possono essere il principio della nuova arte futura. E con questo, con una superstrafede indistruttibile, a rivederci tra gualche secolo (da Vetrina futurista di letteratura-teatro-arte, Torino 1927).



Fotografia della parete della XCIV Esposizione di Belle Arti agli Amatori e Cultori, Roma 1928.

- ¹ G. Chialvo *In via Piemonte. Bozzetti artistici* in *Le serate italiane*, Firenze 15-31 agosto
- ² E. Balla, Con Balla, Milano 1984, vol. I p. 27.
- ³ Appunto di Giacomo Balla pubblicato da M. Fagiolo dell'Arco, Balla pre-futurista, Bulzoni, Roma 1968, n. 1 p. 31.
- ⁴ Fagiolo 1968, n. 2 p. 31
- ⁵ Fagiolo 1968, n. 3 p. 31
- ⁶ U. Antonelli, *Lottando. Una visita alo studio di Giacomo Balla*, in "La Tribuna", Roma agosto 1908.
- ⁷ M. De Fiori, *Balla* in "Caffaro", Genova 19 maggio 1909.
- ⁸ E. Cecchi, *Note retrospettive da Esposizioni*, in "Il Marzocco", Firenze 19 luglio 1914.
- ⁹ G. Lista in catalogo *Balla. La modernità futurista*, Milano 2008, p. 82.
- ¹⁰ Da Cronaca di Roma in "Corriere d'Italia", Roma 14 febbraio 1915, p. 4.
- ¹¹ In Con Balla, 1984, pp. 305, 369-370.
- ¹² U. Boccioni in "Gli Avvenimenti", n. 6, 30 gennaio -6 febbraio 1916.
- ¹³ In *Umberto Boccioni Altri inediti e apparati critici*, a cura di Z. Birolli, Feltrinelli Milano 1972, p. 48
- ¹⁴ B. Sani in catalogo di mostra *Giacomo Balla 1871 1958*, GNAM, Roma 1971-1972, p. 168.
- ¹⁵ F. Cangiullo, *Le serate futuriste*, Tirrena 1930, pp. 136-137, 172-173.
- ¹⁶ G. Balla in *Autobiografia* leonardesca degli anni Venti, già collezione Calmarini, Milano.



553

553 Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Forme-Volume (Disegno per sciarpa), 1922 ca.

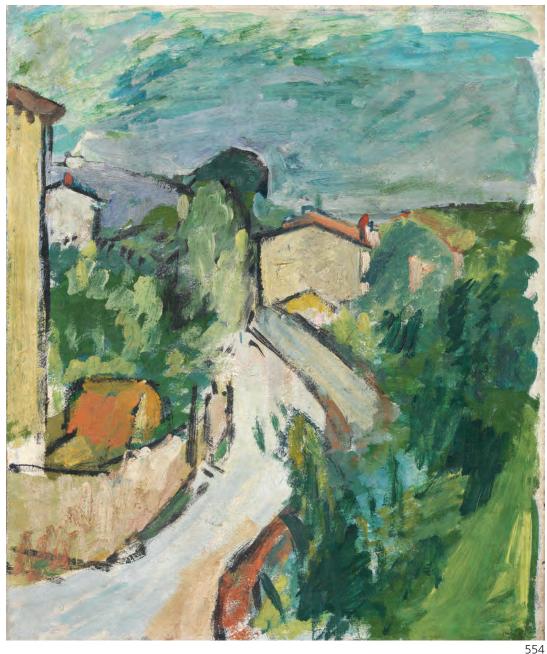
Tempera su carta, cm. 32,5x13

Firma in basso a destra: Balla; in alto a destra: Colore 15A 7 2 1. Al verso su un cartone di supporto: etichetta Casa Balla, con n. 815.

Storia

Casa Balla, Roma (agenda n. 815); Collezione privata

Stima € 10.000 / 16.000



554 Ardengo Soffici

Rignano sull'Arno (Fi) 1879 - Vittoria Apuana (Lu) 1964 Strada del Poggio, (1910)

Olio su cartone applicato su tela, cm. 57,5x48,3

Storia

Collezione Torquato Cecchi, Poggio a Caiano; Collezione privata

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 2 maggio 2003.

Esposizioni

Aria di Parigi. Tre toscani a La Ruche, Soffici, Modigliani, Viani, a cura di Luigi Cavallo, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte

Frediano Farsetti, 7 - 31 agosto, poi Milano, Farsettiarte, 24 settembre - 21 ottobre 2003, cat. n. 12, illustrato a colori; Attraverso il novecento. Mino Rosi: l'artista e la collezione da Fattori a Morandi, Volterra, Palazzo dei Priori, 18 giugno - 9 ottobre 2011, cat. p. 57, 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, Scuderie Medicee, Museo Soffici e del '900 italiano, 26 aprile - 27 luglio 2014, cat. p. 51, illustrato a colori.

Stima € 45.000 / 65.000

Fortunato Depero, *Elasticità di gatti*



Fortunato Depero, Gatti, 1924, arazzetto



Fortunato Depero con Balla e Jannelli a Parigi sulla Tour Eiffel

L'idea dei "gatti", nasce in Depero già nel corso della prima metà degli anni Venti, quando per realizzare uno dei tanti soggetti per i suoi arazzetti decide di usare come soggetto proprio il suo gatto.

Siamo al 1924. Passano alcuni anni, Depero è intensamente impegnato con le commesse pubblicitarie, specie da parte di Campari, poi nel 1928 parte per New York dove si trattiene per due anni.

Al suo ritorno, nell'ottobre del 1930, è subito pressato da Marinetti che vuole usare i "Trionfi" di Depero (e del Futurismo) negli Stati Uniti come megafono promozionale per il Futurismo. Marinetti gli chiede di preparare nel corso del 1931 molte opere da presentare alla Biennale del 1932: opere nuove e dinamiche. Così, tra i vari soggetti, Depero immortala anche la nutrita pattuglia di gatti che gravita intorno ai locali della Casa d'Arte Futurista, nel centro storico di Rovereto. Nasce così il "primo" olio di *Elasticità di gatti*, ai primi del 1932.

Perché primo? Perché Depero, di alcuni dipinti che riscuotevano grandi consensi ne realizzò alcune versioni, all'apparenza del tutto uguali.

Ma, al di là dell'apparenza, egli aveva sempre avuto cura di introdurre delle varianti, di colore o di forma, proprio perché voleva che ogni collezionista avesse la sensazione di possedere un'opera a suo modo "unica". E infatti così era.

Tornando, dunque, a quel dipinto dei gatti, esposto a Venezia, esso fu immediatamente acquistato da un signore americano per conto (disse lui, e così scrive Depero), della Galleria d'Arte Moderna di Baltimora. In realtà, nel corso dei miei vari viaggi negli States, ho appurato che tale dipinto non giunse mai all'Istituzione museale americana e, a tutt'oggi, non si sa effettivamente dove sia.

La situazione, ora, è perciò questa: si conoscono altri tre tipi sul tema dei gatti, realizzati con lo spolvero originale. Il primo (cioè il più "anziano") è l'olio su tela esposto per la prima volta alla Fondazione Zoli, nel 2008, e proveniente da un'importante collezione di Milano dove era rimasto "sepolto" da sempre (perlomeno dai primi anni Quaranta). La nostra datazione in quell'occasione espositiva fu appunto collocata tra il 1936 ed il 1939. Recentemente, ulteriori raffronti sui materiali d'epoca potrebbero però abbassare ulteriormente la prima data agli anni 1933-35.

Un secondo dipinto, a tempera su carta, è uno studio di colore per un intarsio in legni colorati (in realtà in buxus, materiale "autarchico"), databile al 1942, e infine una terza versione dipinta a olio su tavola può essere attribuita al periodo 1940-46, proprio perché con gli anni Quaranta Depero abbandonò per un certo periodo la tela per la tavola.

Il dipinto su tela, esposto da Farsetti nella personale su Depero del 2008, è dunque allo stato attuale l'unico "vero" rappresentante di questa "famiglia" di gatti deperiani, essendone il più "antico" effettivamente e fisicamente disponibile.

Una versione che tra l'altro è più grande dell'originale (che era di 70x100 cm) per quanto concerne l'altezza, proprio in ossequio a quell'artifizio deperiano di introdurre ogni volta una variante. Così mentre l'opera cosiddetta di



ELASTICITÀ DI GATTI" (olio 1932) 100x70 - Galleria d'arte Moderna di Baltimora - S.U.A.

Pagina da un vecchio libro di Depero con il dipinto del 1932 (oggi disperso) e l'indicazione dell'ubicazione di Baltimora

Baltimora è un rettangolo "stretto", questa risulta invece più "ariosa", compositivamente più elegante.

La sua "presenza fisica" ha permesso di colmare un vuoto critico importante in quanto ci ha "informato" sull'impostazione che Depero aveva dato all'opera, cioè di questo bagno monocromatico, che l'artista ha poi confermato anche nella versione degli anni Quaranta.

Si tratta dunque di un ritrovamento importantissimo nella cronologia dell'artista.



Mosaico proveniente dalla Casa del Fauno di Pompei, Napoli, Museo Archeologico

Fortunato Depero

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

Elasticità di gatti, 1936-39

Olio su tela, cm. 84x108

Firma in basso a destra: F. Depero.

Esposizioni

Baldessari e Depero. Futurismi a confronto, a cura di Maurizio Scudiero, Forlì, Fondazione Zoli, 11 maggio - 13 luglio 2008, cat. pp. 138, 139, illustrato; Fortunato Depero. Opere 1914 - 1953, a cura di Maurizio Scudiero, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 9 - 31 agosto 2008, poi Milano, Farsettiarte, 18 settembre - 15 ottobre 2008, cat. n. 24, illustrato a colori; Ispirazioni e visioni, Firenze, Museo Salvatore Ferragamo, Palazzo Spini Feroni, 27 maggio 2011 - 12 marzo 2012, cat. pp. 92, 158, n. 46, illustrato a colori; Cinquant'anni di Farsettiarte a Cortina, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 9 - 31 agosto 2014, cat. n. 28, illustrato a colori.

Stima € 220.000 / 320.000



Enrico Prampolini

Modena 1894 - Roma 1956

Rarefazione siderale, 1940 ca.

Olio su tavola, cm. 81x100

Firma in basso a sinistra: Prampolini. Al verso: due cartigli con dati dell'opera: etichetta Ivam con n. 133: timbro Studio di / Enrico Prampolini / Roma: etichetta Marlborough Galleria d'Arte, Roma, con n. RD 0002: etichetta Bergamo, Galleria Arte Moderna e Contemporanea / Accademia Carrara 25-9-93 / 9-1-94 / Mostra "Gli Anni del Premio Bergamo" / Cat. n. 39: due etichette di trasportatore di cui una con indicazione Mostra Italien Moderne Museum Fridericianum e una con Mostra Prampolini Palazzo Esposizioni: timbro Artecentro, Milano.

Storia

Studio dell'artista; Collezione privata

Esposizioni

Mostra del Pittore Enrico Prampolini, Roma, Galleria di Roma, febbraio - marzo 1941, cat. p. 22, n. 22;

XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1942, cat. p. 240, n. 130;

Enrico Prampolini, Parigi, Galerie Denise René, gennaio - febbraio 1958;

Enrico Prampolini, Trieste, Palazzo Costanzi, 7 - 31 luglio 1973, cat. pp. 39, 51, n. 22, illustrato;

Prampolini. Opere. 1920-25, Roma, Galleria Ciak, 1974, cat. n. 29;

Dipinti e disegni di Enrico Prampolini, Firenze, 4emme Arte Contemporanea, 1976, cat. n. 17;

Continuità dell'avanguardia in Italia. E. Prampolini (1894-1956), Modena, Galleria Civica, gennaio - marzo 1978, sez. 1, cat. n. 25;

E. Prampolini. Protagonista dell'avanguardia e del rinnovamento artistico italiano, Valenza, Centro Comunale di Cultura, 8 - 25 aprile 1978, cat. n. 9;

Enrico Prampolini, Pittura, Disegno, Scenografia, Todi, Palazzi Comunali, 16 ottobre - 20 novembre 1983, cat. p. 64, illustrato;

Casa Balla e il Futurismo a Roma, Roma, Villa Medici, 1 ottobre - 30 novembre 1989, cat. p. 471, n. H/2; Italiens Moderne, Futurismus und Rationalismus, Kassel, Museum Fridericianum, 28 gennaio - 25 marzo 1990, cat. pp. 62, 196, n. 5, illustrato;

Vanguardia italiana de entreguerras Futurismo y Racionalismo, Valencia, IVAM Centro Julio González, 9 aprile - 5 giugno 1990, cat. pp. 62, 196 n. H, illustrato;

Prampolini. Dal Futurismo all'informale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo - 25 maggio 1992, cat. p. 326, n. 4/P/41, illustrato (tav. XXXII);

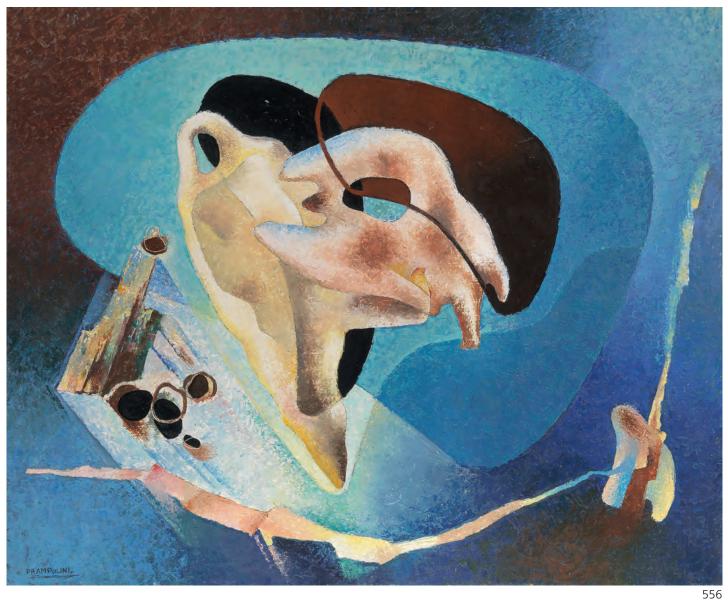
Gli anni del Premio Bergamo, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Accademia Carrara, 25 settembre 1993 - 9 gennaio 1994, cat. n. 39.

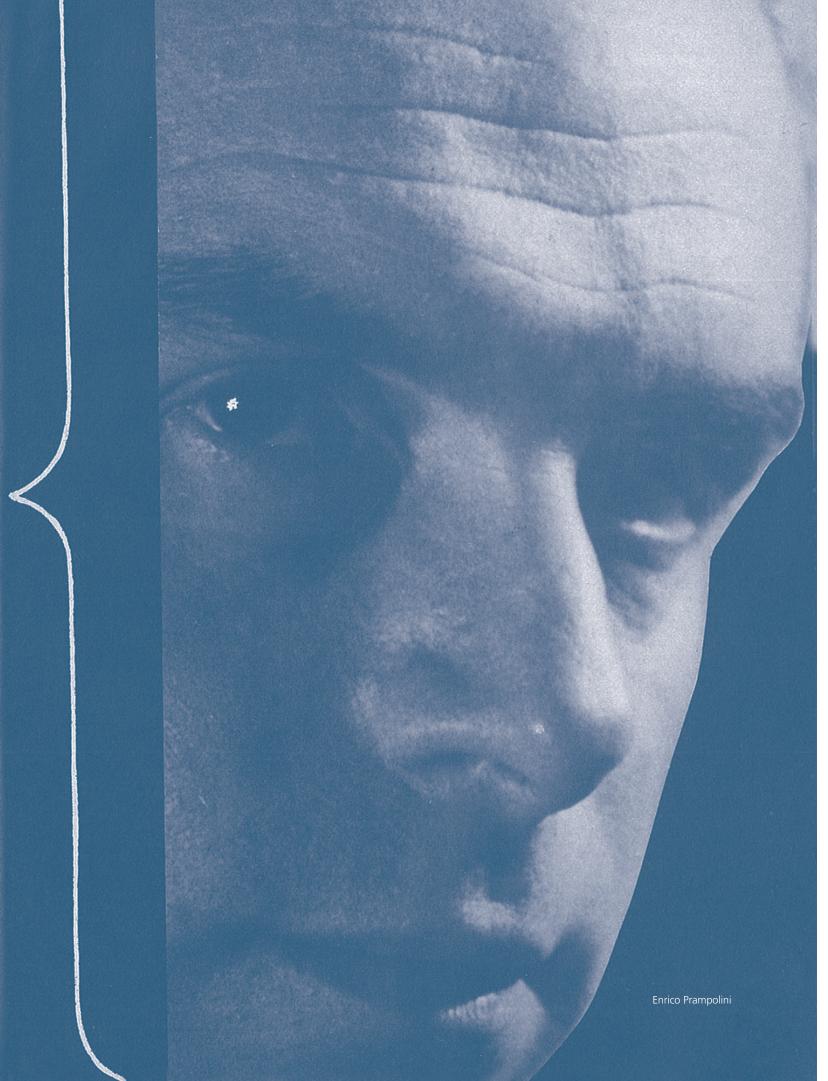
Bibliografia

Enrico Crispolti, Una presenza concreta, in «Notizie», anno III, 1960, p. 16, n. 10;

Filiberto Menna, Enrico Prampolini, De Luca Editore, Roma, 1967, p. 243, n. 169, fig. 232.

Stima € 70.000 / 80.000







557 Enrico Prampolini Modena 1894 - Roma 1956

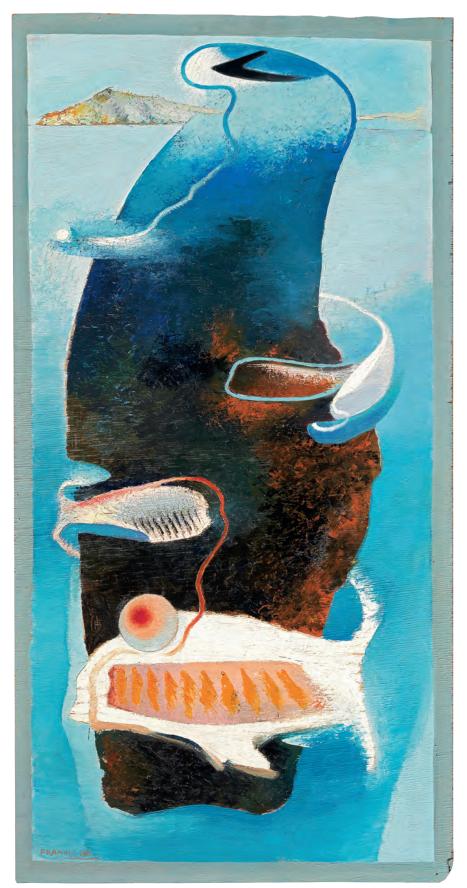
Paesaggio cosmico (Stromboli), 1935 ca.

Olio su tavola, cm. 32x39,5

Firma in basso a destra: E. Prampolini.

Certificato su foto di Massimo Prampolini, Roma, 21 aprile 2008.

Stima € 25.000 / 40.000



Enrico Prampolini

Modena 1894 - Roma 1956

Natura aerodinamica, 1932 ca.

Olio su tavola, cm. 100x50

Firma in basso a sinistra: Prampolini; dedica e firma al verso: All'amico Angelo Celesia / in segno d'amicizia / Enrico Prampolini / [Roma] 1942: etichetta II Quadriennale d'Arte Nazionale / Roma / MCMXXV (opera datata 1925): etichetta e due timbri Arte Centro, Milano, arch. A.C. 8571; su un pannello di supporto: etichetta Enrico Prampolini / Natura aerodinamica, 1932 ca. / Futur-ism 514 / Massimo Carpi / 3B Anni Trenta Quaranta.

Storia

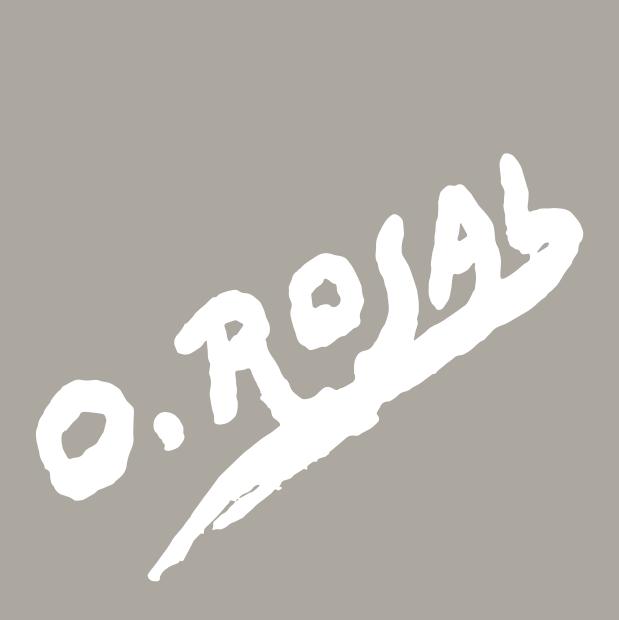
Collezione privata, Roma; Collezione privata

Esposizioni

Omaggio a E. Prampolini 1894 - 1956, a cura di Filiberto Menna, Bergamo, Galleria Lorenzelli, marzo - aprile 1967, illustrato;

Futurismo 1909-1944, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 luglio - 22 ottobre 2001, cat. p. 362, illustrato a colori; Enrico Prampolini, Milano, Arte Centro, novembre 2002 - gennaio 2003, cat. n. 12, illustrato a colori.

Stima € 60.000 / 80.000



Ottone Rosai, cinque dipinti

I dipinti di Ottone Rosai non basta siano osservati da un occhio attento, seppur ben preparato, essi devono essere "sentiti" nell'anima, devono essere interpretati cercando di calarsi nel personaggio: in effetti Ottone Rosai non fu una figura facilmente interpretabile, dato il carattere spinoso non si prestò mai a dare troppe spiegazioni su ciò che era e ciò che faceva, e questo dette adito a incomprensioni ed inesattezze sul suo essere, anche se i pochi che lo conobbero a fondo non poterono che amarlo intensamente.

Quello di Rosai è un microcosmo fatto di sintagmi che celano grandi verità; nella sua umanità permane un carattere quasi elementare di estrema semplicità, dalla vena schietta, senza alcuna sorta di sofisticazione.



Ottone Rosai nel 1922, sul cavalletto un ritratto del padre

La sua pittura è l'espressione resa nei segni più essenziali di un'immagine totale che sorge spontanea dalle numerose esperienze vissute: amarezza, vita disordinata con gioie sparse, dolori, squardi di gente comune colta di soppiatto.

Rosai è naturalmente ed istintivamente legato al suo mondo: figlio di un umile artigiano, dopo aver abbandonato gli studi accademici partecipa alla vita frenetica del suo tempo sfogando la rabbia che lo accompagnerà per tutta la vita nella lotta politica. Definito da Mario Lepore "spirito di ciompo nato in un altro secolo", egli trova i motivi ispiratori della sua poetica nelle vie e nei chiassi di Firenze – specialmente della Firenze d'Oltrarno, popolata da quelli che sono uomini e non *omini*, curvati dal peso della loro dolorosa condizione umana – nelle strade, nelle piazzette, nelle osterie e nelle periferie che hanno una sostanziale verità di rappresentazione poetica, che rende tutto vitale, tale da raggiungere alte note di sottile lirismo.

Inizialmente avvicinatosi al Futurismo di cui apprezza il simultaneismo e l'esasperazione plastica risultante dalla scomposizione dei volumi sezionati, questa esperienza viene ben presto interrotta dalla guerra; certo il suo fu un Futurismo molto indipendente perché alla nuova ricerca egli alternò sempre il ricorso all'espressione popolare sull'impulso di artisti quali Viani e Magri.

L'amico Soffici, che fu tra i primi ad avvicinarlo al Futurismo, non lo indirizza all'esperienza degli impressionisti (che, presentati a Firenze nel 1910, non suscitano l'interesse rosaiano), ma a quella del Doganiere Rousseau che gli indica il potenziale visionario ricavabile dal mondo non classificato e incoltivato, e che trova sfogo nelle pagine di *Lacerba* o nel *Libro di un teppista* del 1919.

La fase creativa tra il 1923 ed il 1930 è spesso indicata come quella più alta di Rosai, quella in cui "nelle scene di città povera e di lavoro sembra mettere a fuoco un mondo e un'umanità fuori del tempo presente ed anche della guerra trascorsa e sovvertitrice della società urbana e rurale precedente che sembra continuare, presenza potente nella memoria, la partecipazione di una pubertà ansiosa e presa dalle meraviglie del perenne svegliarsi della vita; Rosai conserverà sempre la capacità di riportare a una verginità emotiva le sue pitture" (Carlo Ludovico Ragghianti, Introduzione, in *Ottone Rosai*, Vallecchi, Firenze, 1983, p. 15).

Conversazione, 1922, appartiene a questo periodo: realizzato nell'anno del suicidio del padre, spartiacque nella vita e nell'opera di Rosai che determinerà il temporaneo abbandono dell'attività pittorica dalla seconda metà del 1923 fino al 1926, il dipinto ritrae tre uomini in piedi fermi lungo una strada, forse proprio quella via Toscanella dove il padre aveva bottega, tre vite che si incontrano in quell'Oltrarno "regno della verità ma anche delle contraddizioni, del rapporto di amore e odio verso quell'altra sponda della città di cui, comunque, questa Firenze fa parte come premessa piuttosto che come appendice, anche se continua a mostrarsi ribelle perché, in cuor suo, dall'altra mai si è sentita davvero compresa" (Giovanni Faccenda, *Quando dici dilladdarno...*, in *Rosai. Luoghi, incontri e interni*, Masso delle Fate, Signa, 2001, p. 5).

La composizione verticale è costruita con un asse simmetrico che dà movimento all'insieme e riporta agli stilemi delle immagini della Firenze antica; netti contorni racchiudono le figure quali fossero sculture e l'assetto immobile isola il gruppo dalla strada e lo eleva in una dimensione senza luogo e senza tempo.

Rosai abbandonerà l'Oltrarno e la bottega paterna solo nel 1931 per trasferirsi in periferia – prima all'Anconella e poi dal 1933 in via San Leonardo, dove rimarrà fino alla morte nel 1957 – per dedicarsi esclusivamente alla pittura. La necessità del *buen retiro* nasce dal bisogno di recuperare nuova dignità e purezza spirituale, e in questi luoghi Rosai ritrova se stesso e il rigore pittorico che aveva caratterizzato la sua produzione precedente non nascondendo più una forte partecipazione emotiva, modificando anche il tratto in senso maggiormente espressionistico.

Il teppista ha placato le intemperanze giovanili, frequenta ora il Caffè Giubbe Rosse ed esorta il suo pubblico a scoprire l'essenza di "un temperamento aperto alla sofferenza, che accoglie preferibilmente tutto ciò che di tragico, disperato passa attraverso la vita" (Ottone Rosai, in *Frontespizio*, 1936).

Sono questi gli anni di *Paese*, 1933, e *Santa Margherita a Montici*, 1938: in entrambe le composizioni il taglio, con un punto di fuga centrale a quinte che convergono verso la curva, attira lo spettatore all'interno della scena e lo sguardo si sposta naturalmente dal primo piano verso il fondo che è saturo d'ombra. L'insieme è intriso da una luce che sembra limare le superfici e il colore è steso in maniera decisa tale da dividere il tutto in campiture ben distinte. Il Quattrocento toscano è ben presente negli occhi di Rosai, e in questi quadri sono magistralmente riunite le accezioni dell'arte rinascimentale calate nell'ambiente reale del pittore.

Siamo in un momento florido della pittura di Rosai, *Paese*, presumibilmente esposto alla personale del 1933 alla Galleria delle Tre Arti di Milano, dove furono presentate 42 opere tra cui 16 appunto intitolate come il nostro dipinto, e *Santa Margherita a Montici*, sono caratterizzate dal disegno sicuro e colto, essenziale, da una pennellata che costruisce forme plastiche con grande naturalezza, ogni particolare è curato nella luce, vi è un perfetto equilibrio tra le masse, dove case e alberi convivono in una dimensione di sospesa narrativa

Strada, 1955 ca., e Via Torta (1957), appartengono invece al periodo finale della poetica rosaiana. Gli ultimi anni sono caratterizzati dall'ossessione produttiva; il sempre crescente successo commerciale consente a Rosai di raggiungere una discreta condizione di benessere economico, migliorandone il tenore di vita, ma non riesce comunque ad alleviare la persistente inquietudine che lo infervora e lo spinge a mettersi continuamente alla prova. Inoltre l'ampia retrospettiva organizzata da Alessandro Parronchi alla Biennale di Venezia del '52 non frutta i risultati auspicati ed è fonte di cocente delusione a causa della fredda accoglienza della critica, per cui l'artista ancora una volta torna a rifugiarsi e a sfogarsi nei propri dipinti.

Queste opere, pervase dal senso di rivalsa contro quelli che non comprendono lui e la sua pittura, sono contraddistinte dal colore quasi netto, da un nitore come non era mai stato prima nella sua tavolozza, la composizione rapida è tracciata con mano sicura senza

ripensamenti, quasi una nuova visione del suo vecchio mondo venuta a liberarsi da scorie, da tracce di umana presenza, precorritrice di una poetica libera e sintetica, compendio di una vita, consapevole di una maturità finalmente raggiunta.

Via Torta è stato a ragione ritenuto uno degli esiti più alti dell'arte italiana del dopoguerra; la percezione dello spazio ha raggiunto il culmine della sinteticità arrivando a sfiorare esiti astratti, i muri sono ormai enormi lastre di ferro che si ergono come quinte scure ai lati della composizione e lasciano intravedere solo un breve spiraglio di luce sul punto di fuga prospettico, quasi come se l'angoscia dell'artista fosse divenuta tale da serrare anche le tele, seppur lasciando sempre uno spiraglio di luce in fondo al cuore.

È ormai lontanissima l'innocenza medioevale delle sue *Via Toscanella* degli anni Venti, qua non si sente più il chiacchiericcio della gente, qua tutto è silenzio, un silenzio a cui ognuno può dare una lettura di tristezza o di amore. Nel suo essere contraddittorio, fino alla fine Ottone Rosai fu in realtà perfettamente coerente con se stesso: un solitario irascibile che amava circondarsi di amici, un burbero benefico, un bestemmiatore che realizzava splendidi tabernacoli sulla spinta di una fede personalissima, attacabrighe e poeta, fu un uomo, con i suoi pregi e i suoi difetti, certo non fu mai un *omino*, termine da lui tanto detestato e che tratteggiava in maniera troppo semplicistica questo suo affascinante microcosmo.



Ottone Rosai nello studio di via San Leonardo, Firenze 1953

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Conversazione, 1922

Olio su tela, cm. 43x33,5

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 1922.

Storia

Collezione Colongo, Biella; Collezione privata, Lucca; Collezione privata

Esposizioni

Pittori d'oggi. Francia Italia. Terza mostra, Torino, Palazzo Belle Arti, Parco del Valentino, settembre - ottobre 1953, illustrato; Maestri Italiani Contemporanei, Biella, Galleria Colongo, 8 - 29 marzo 1959, illustrato;

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. pp. 98, 288, n. 34, illustrato a colori; Lo stupore nello sguardo. La fortuna di Rousseau in Italia da Soffici e Carrà a Breveglieri, Milano, Fondazione Stelline, 24

marzo - 1 giugno 2011, cat. p. 128, n. 23, illustrato a colori.

Bibliografia

Rosai. Umanità: pittura e segno, a cura di Luigi Cavallo con la collaborazione di Giovanni Faccenda, Masso delle Fate Edizioni, Signa, 2001, p. 17.

Stima € 30.000 / 40.000



Ottone Rosai, Incontro in via Toscanella, (1922)



Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Paese, 1933

Olio su tela, cm. 72,8x49,8

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 33; al verso sul telaio scritta: Milano.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 12 maggio 2016.

L'indicazione "Milano" al verso potrebbe riferirsi alla mostra personale del 2 - 16 dicembre 1933 presso la Galleria delle Tre Arti, dove Rosai presentò quarantadue dipinti.

Stima € 25.000 / 35.000



Ottone Rosai, Paese, 1934



Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

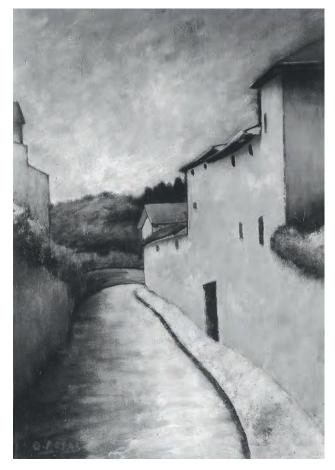
Via di Santa Margherita a Montici, 1938

Olio su tela, cm. 50x39,5

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

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 8 luglio 2015.

Stima € 12.000 / 18.000



Ottone Rosai, Via di Santa Margherita a Montici, 1933



ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957 **Strada, 1955 ca.** Olio su tela, cm. 64,8x50,2

Firma in basso a destra: O. Rosai.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 20 febbraio 2001.

Stima € 10.000 / 18.000



Ottone Rosai nello studio di via San Leonardo (1955)



ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Via Torta, (1957)

Olio su tavola, cm. 72x44

Al verso: etichetta eredità Rosai, Firenze, 30/5/57, con n. 149.

Storia

Eredità Rosai, Firenze; Collezione Del Conte, Firenze; Collezione privata

Esposizioni

Ottone Rosai, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 2 agosto - 10 settembre 1980, cat. n. 60, illustrato;

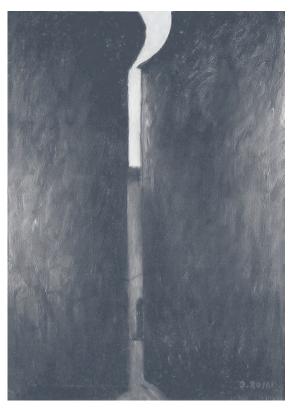
Ottone Rosai, opere dal 1911 al 1957, Torino, Circolo degli Artisti, Palazzo Graneri, aprile - maggio 1983, cat. p. 133, n. 82, illustrato;

Ottone Rosai Opere dal 1911 al 1957, a cura di Pier Carlo Santini, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, luglio settembre 1983, cat. p. 133, n. 90, illustrato, poi Firenze,

Palazzo Strozzi, novembre - dicembre 1983, cat. p.147, n. 90, illustrato:

Ottone Rosai, opere dal 1950 al 1957, a cura di Pier Carlo Santini e Piero Pacini, Focette, Galleria Farsetti, 4 agosto - 9 settembre 1984, cat. tav. XXIV, 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. pp. 262, 336, n. 198, illustrato a colori.

Stima € 30.000 / 40.000



Ottone Rosai, Muri della città, (1957)



SENZA PIÙ PESO

a Ottone Rosai

Per un Iddio che rida come un bimbo, Tanti gridi di passeri, Tante danze nei rami,

Un'anima si fa senza più peso, I prati hanno una tale tenerezza, Tale pudore negli occhi rivive,

Le mani come foglie S'incantano nell'aria ...

Chi teme più, chi giudica?

Giuseppe Ungaretti (1934)



Una veduta di via San Leonardo con lo studio di Ottone Rosai. Sulla lapide, apposta nella primavera del 1960, si legge: "In questo studio ha vissuto e lavorato dal settembre 1933 al maggio 1957 Ottone Rosai, pittore"

g.de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Chevaux au bord de la mer, 1926

Olio su tela, cm. 75x60

Firma e data in basso a destra: G. de Chirico / 1926.

Storia

Galerie L'Effort Moderne, Parigi (Archivi Rosenberg n. 1010); Galerie André François Petit, Parigi; Collezione privata

Esposizioni

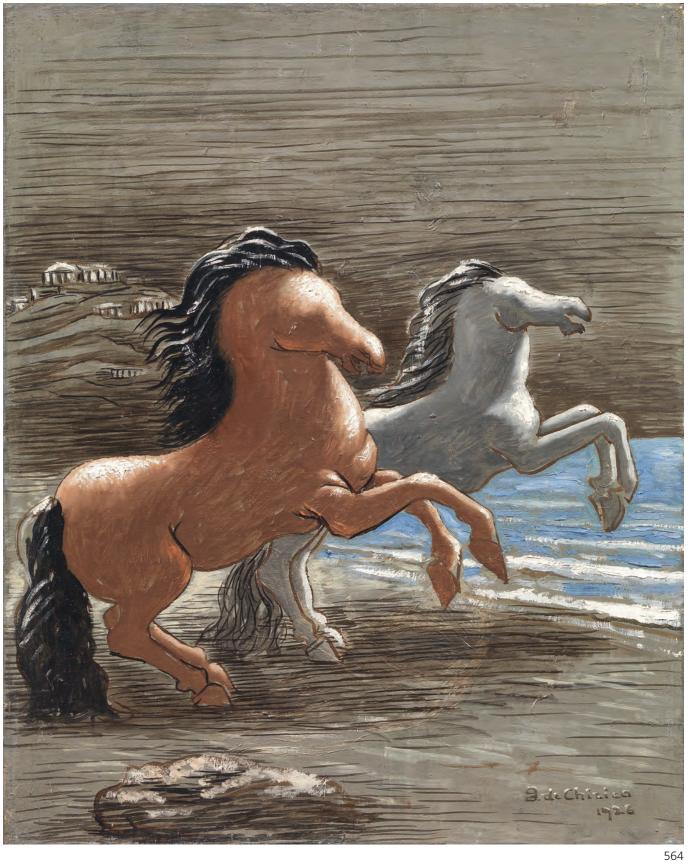
De Chirico, gli anni Venti, Milano, Palazzo Reale, 7 marzo - 18 aprile 1987, cat. pp. 230, 231, illustrato a colori; Giorgio de Chirico, Pictor optimus, pittura disegno teatro, Genova, Palazzo Ducale, 13 marzo - 30 maggio 1993, cat. p. 147, illustrato a colori; Giorgio de Chirico. Le Voyant, Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti e Palazzo Corsini, 29ª Biennale Internazionale dell'Antiquariato, 25 settembre - 4 ottobre 2015, cat. n. 3, illustrato a colori; Il Novecento italiano. Artisti intorno a Margherita Sarfatti, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 10 - 31 agosto 2016, cat. pp. 57, 125, n. XII, illustrato.

Bibliografia

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Paolo Baldacci, Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929, dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street, Edizioni Philippe Daverio, Milano, 1982, p. 512, n. 116, tav. X.

Attestato di libera circolazione. Free export licence.

Stima € 600.000 / 800.000



Volos 1888 - Roma 1978

Le figlie di Minosse (Scena antica in rosa e azzurro II), 1933

Olio su tela, cm. 55,2x75

Firma in basso a destra: G. de Chirico.

Storia

Collezione Calogero Cali, Milano; Collezione privata

Esposizioni

De Chirico gli anni Trenta, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Verona, Galleria dello Scudo, Museo di Castelvecchio, 13 dicembre 1998 - 28 febbraio 1999, cat. n. 50, p. 196, illustrato a colori (opera datata 1934 ca.);

Giorgio de Chirico. A Metaphysical Journey. Paintings 1909 - 1973, Zurigo, Galerie Andrea Caratsch, 18 aprile - 23 maggio 2008, poi Berlino, Galerie Michael Haas, 20 giugno - 2 agosto 2008, cat. pp. 36, 37, n. 9, illustrato a colori (opera datata 1933-34);

Giorgio de Chirico. Le Voyant, Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti e Palazzo Corsini, 29ª Biennale Internazionale dell'Antiquariato, 25 settembre - 4 ottobre 2015, cat. n. 5, illustrato a colori.

Bibliografia

Franco Russoli, Raffaele Carrieri, Luigi Cavallo, Giorgio de Chirico, l'immagine dell'infinito, Galleria d'arte Medea, Milano 1972, p. 75, n. 10;

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume quarto, opere dal 1931 al 1950, Electa Editrice, Milano, 1974, n. 291;

Domenico Porzio, Isabella Far de Chirico, Conoscere de Chirico, la vita e l'opera dell'inventore della pittura metafisica, A. Mondadori Editore, Milano, 1979, p. 293, n. 169; Maurizio Fagiolo dell'Arco, I Bagni Misteriosi, de Chirico negli anni Trenta: Parigi, Italia, New York, Berenice, Milano, 1991, p. 211, n. 28 (opera datata 1934 ca.);

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta, Seconda edizione, Skira editore, Milano, 1995, p. 211, n. 28 (opera datata 1934 ca.).

Opera allo stato estero; IVA da assolvere nel paese di destinazione (Italia 10%).

Stima € 450.000 / 650.000



Giorgio de Chirico, Sera d'estate, 1934 ca.



Cinque dipinti di Giorgio de Chirico

"Uscito dalla stazione ed entrato nel cuore della città lo scenario diventa sempre più magico. [...] La modernità, questo gran mistero, abita ovunque a Parigi; tu lo ritrovi a ogni angolo di strada" e "L'uomo dotato di facoltà creative, l'artista nato, a Parigi si sviluppa e si complica [...] a contatto con quel possente ritmo di vita dai mille aspetti e dai mille colori". Con queste parole Giorgio de Chirico, nella rivista La visita di Firenze, 1925, racconta il breve viaggio compiuto nel novembre del 1924 a Parigi, dove ritrova le antiche emozioni del primo soggiorno avvenuto tra il 1911 e il 1915, quando con Savinio sviluppa la pittura metafisica. La poetica dechirichiana nasce a Firenze nel 1910, con L'enigma di un pomeriggio d'autunno, quando dopo aver letto le opere di Nietzsche egli si accorge "che vi è una gran quantità di cose strane, sconosciute, solitarie, che possono essere tradotte in pitture; vi riflettei a lungo. Allora cominciai ad avere le prime rivelazioni [...]. Il linguaggio che hanno talvolta le cose in guesto mondo [...] tutto mi parve più strano e più lontano. Non vi era più un soggetto nella mia immaginazione, le mie composizioni non avevano alcun senso e soprattutto nessun senso comune" (De Chirico, Il meccanismo del pensiero, critica, polemica, autobiografia, 1911-1943, 1985). De Chirico descrive così l'origine del suo pensiero metafisico, ispirato dalle teorie di Nietzsche e Schopenhauer, l'inizio di un percorso intellettuale che si fonda su un continuo intimo dialogo con la natura, in cui la logica e il buon senso lasciano spazio all'intuizione e alla "rivelazione", quel momento che permette la nascita di opere immortali, quando, per pochi attimi, l'artista si isola



Giorgio de Chirico

completamente dalla realtà e ai suoi occhi gli avvenimenti più comuni appaiono nuovi e insoliti, rivelando la loro vera essenza. Le opere metafisiche sfuggono alle certezze e i 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, per riuscire a comprendere gli enigmi che si celano dietro le apparenze.

Se durante il primo soggiorno parigino vengono definiti i caratteri di questa pittura, realizzandone le opere più significative, dal 1925 al 1929, anni della seconda permanenza nella città – dopo aver ripreso l'iconografia classica, attraverso lo studio delle opere dei maestri antichi, e il romanticismo, nella serie delle "ville romane" in cui si fondono, in una dimensione mitica e eroica naturalismo, influenze böckliniane e archetipi della tradizione classica e rinascimentale – de Chirico trova nuove ispirazioni visive e cromatiche e sperimenta la sua tecnica all'olio, arrivando a vertici di ineguagliabile qualità e capacità espressiva; una completa libertà nell'uso del mezzo pittorico che adesso gli permette di interpretare la forma, oltre al contenuto, con uno spirito più moderno.

In questi anni ai temi già trattati, come gli interni del periodo ferrarese, 1915 -1918, in cui si trovano manichini, squadre o oggetti, alle figure di filosofi o personaggi storici e alla statuaria greca, arricchiti di nuovi elementi e contenuti, si aggiungono altri soggetti come i manichini seduti, i mobili nella valle, i gladiatori, le nature morte, i nudi femminili e in particolare i cavalli, talmente apprezzati e richiesti che in un'intervista del 1933 dichiara: "Sempre i miei cavalli. [...] non mi chiedevano più altro [...] ne ho abbastanza di cavalli" (in *De Chirico*, Milano, 2007, p. 45). Nel 1926, con *Le rivage de la Thessaglie*, dà inizio a una serie di tele in cui questo tema, affrontato fin dal suo primo disegno e presente lungo tutta la sua opera secondo diversi registri interpretativi, diviene l'enigmatica identificazione del mito ellenico. Questi nobili destrieri, legati inizialmente alla filosofia e mitologia di Nietzsche e raffigurati nel primo periodo metafisico come rigide silhouettes dei monumenti equestri e delle giostre – probabili allegorie della parte selvaggia dell'animo umano – diventano nei primi anni Venti i fedeli destrieri dei cavalieri erranti, per poi ricordare le storie raffigurate sui frontoni e sui fregi dei templi di Olimpia e del Partenone e i mitici cavalli dei Dioscuri, di Achille, di Agamennone, o di Ippolito e dei suoi compagni.

In *Chevaux au bord de la mer*, 1926, sulle rive del Mar Egeo, in un paesaggio mitico in cui si scorgono dei templi in lontananza, due cavalli, uno bianco e uno marrone, come Balio e Xantio, gli immortali destrieri di Achille (le cui silhouettes ricordano i modelli raffigurati nel *Repertoire de la statuarie grecque e romaine* di Salomon Reinach) si innalzano sulle zampe posteriori divenendo gli elementi vitali della composizione, come se fossero dionisiacamente in armonia con i "cavalloni" marini, mentre tutta l'opera è pervasa da un'atmosfera immobile che rimanda ad una dimensione ulteriore e senza tempo. In un testo giovanile, 1911-13, de Chirico scrive:

"e penso ancora all'enigma del cavallo nella sua essenza del dio marino [...] lo immaginai scolpito in marmo puro e limpido come un diamante, con tutto l'enigma e l'infinita nostalgia delle onde nei suoi occhi".

Il soggetto del mito si arricchisce della componente narrativa nell'opera *Le figlie di Minosse*, 1933, intitolata anche *Scena antica in rosa* e azzurro *II*, variante di due opere esposte alla Il Quadriennale di Roma nel 1935, in cui, seguendo il titolo, tre donne, che potrebbero essere identificate con Arianna, addormentata come al momento dell'abbandono di Teseo, Fedra, malata d'amore per Ippolito, e Acacallide, figlie del re di Creta, si trovano sulla riva del mare, dove troneggia un piccolo tempio, forse quello costruito da Minosse per Poseidone. De Chirico esalta qui il tema del mito con la presenza di rovine classiche e attraverso l'abbinamento tra il rosa dei soggetti e l'azzurro del paesaggio, che simboleggiano l'infanzia e la nascita dell'umanità, suggerendo le origini della cultura classica e della Grecia (si veda M. Fagiolo dell'Arco, *De Chirico gli anni Trenta*, Verona, 1998, p. 196). Il colore monocromo usato per le figure, malinconiche e stanche, colpite da una luce che sembra fermarle in un'attesa infinita, avvolte da un'aria di sogno, ricorda le superfici della statuaria antica, ma la fluidità del gesto che dà maggiore naturalezza ai corpi femminili sembra avvicinarsi alle modelle di Renoir, donando così alla componente mitica una dimensione moderna.

Gli effetti cromatici e la tecnica pittorica di questo periodo si possono vedere in un'opera come *Figura in verde* (*Ritratto di Raissa*), del 1926, in cui viene ritratta la ballerina russa Raissa Gurievich, al tempo compagna di de Chirico, colta studentessa di archeologia alla Sorbona. La figura femminile, descritta in un momento di semplice intimità domestica, è definita attraverso pennellate filamentose, stese con fluida e decisa gestualità, che si intrecciano scandendo le forme e i volumi con un'infinita morbidezza, mentre la preziosità della materia pittorica dona all'opera grande luminosità. Questo rinnovato linguaggio formale raggiungerà vertici di sorprendente plasticità grazie all'uso magistrale che de Chirico farà del colore a olio.

Alla fine degli anni Trenta, dopo un periodo di crisi legato ai problemi economici conseguenti il crollo della Borsa a Wall Street, in cui riesce comunque a trovare la vena creativa con la serie dei *Bagni misteriosi* e con l'attività grafica, si apre una nuova e importante fase creativa, il cosiddetto periodo barocco.

Durante una visita al museo del Louvre, 1938-1939, Isabella Far, sua compagna da molti anni, osservando un'opera di Velázquez afferma: "Questo non è colore, ma bella materia dipinta", così agli occhi di de Chirico si palesa una sconvolgente rivelazione: "Capii subito che un nuovo orizzonte si apriva innanzi con nuove ed enormi possibilità" (in *De Chirico*, Milano, 2007, p. 50). Nel 1939, a Milano, de Chirico supera la pittura metafisica e trova ispirazione nelle opere dei grandi maestri del passato, dalla pittura italiana, spagnola, francese, fiamminga e tedesca, una continua sovrapposizione di citazioni sviluppata prima durante il soggiorno fiorentino, tra il 1942 e il 1943 e poi a Roma dal 1944. In questa nuova fase il *pictor optimus* concentra la sua attenzione sulla materia pittorica, compiendo una meditata ricerca che raggiunge, a detta dello stesso artista, risultati stupefacenti. L'opera d'arte, secondo de Chirico, dipende dalla qualità della pittura, composta dalla materia fisica e da quella metafisica; quando questi due elementi sono di una qualità superiore e in piena armonia si è di fronte al capolavoro, alla perfezione, come nella pittura antica.



Particolare del Fregio del Partenone, Londra, British Museum

Volos 1888 - Roma 1978

Figura in verde (Ritratto di Raissa), 1926

Olio su tela, cm. 92x73

Firma e data in alto a destra: G. de Chirico / 1926. Al verso sulla tela: due timbri Galleria Annunciata / Milano, di cui uno con n. 3934: etichetta [Gall]eria d'Art[e] / [De]l Cavallino / Venezia; sul telaio: etichetta Galleria del Milione, Milano, con n. 1700: etichetta Galleria d'Arte del Naviglio, Milano: etichetta con n. 3934 e timbro Galleria Annunciata, Milano.

Bibliografia

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Paolo Baldacci, Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929, dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street, Edizioni Philippe Daverio, Milano, 1982, p. 496, n. 59; Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume ottavo, opere dal 1908 al 1930, Electa Editrice, Milano, 1987, n. 500.

Stima € 150.000 / 220.000



Raissa e Giorgio de Chirico



Volos 1888 - Roma 1978

Venezia - Ponte di Rialto, metà anni Cinquanta

Olio su tela, cm. 50x60

Firma in basso a destra: G. de Chirico; al verso sulla tela: Questa "Venezia" (Ponte di / Rialto) è opera autentica / da me eseguita e firmata / Giorgio de Chirico; etichetta La Famiglia de Chirico / I geni della pittura / De Chirico - Savinio / Mumi, Museo Michetti / Palazzo San Domenico / Francavilla al Mare (Chieti).

Storia

Collezione privata, Roma; Collezione privata

Foto autenticata dall'artista con dichiarazione dell'Avv. Tito Staderini, Roma, 9 gennaio 1959; Certificato su foto Associazione Nazionale Gallerie d'Arte Moderna, Milano, 15 maggio 2000, con n. di repertorio 3513/00/M; Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 23 giugno 2005, n. 0058/06/05.

Esposizioni

La famiglia de Chirico. I geni della pittura. Giorgio de Chirico, Alberto Savinio e Ruggero Savinio, Francavilla al Mare, Museo Michetti, Palazzo San Domenico, 24 giugno - 24 settembre 2006, cat. pp. 68, 118, n. 10, 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, Scuderie Medicee, Museo Soffici e del '900 italiano, 26 aprile - 27 luglio 2014, cat. p. 115, illustrato a colori.

Stima € 180.000 / 250.000



Canaletto, Il Ponte di Rialto da sud, 1737



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.

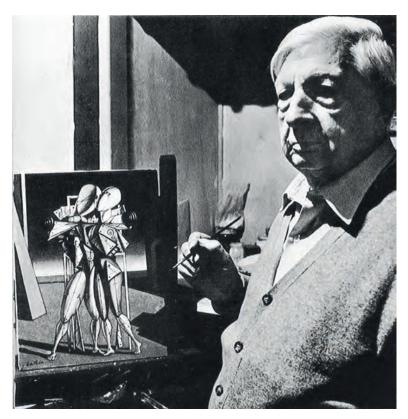
Esposizioni

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 € 100.000 / 150.000



Giorgio de Chirico di fronte a Ettore e Andromaca



Tema ricorrente in questo periodo è quello di Venezia, che l'artista definisce "città eminentemente metafisica" nello scritto *Impressionismo*, pubblicato nel 1919 in *Valori plastici*. Isabella Far, in un testo del 1983 per una retrospettiva del pittore a Parigi, racconta che Venezia è stata per loro un luogo importante, dove ogni anno trascorrevano alcune settimane e organizzavano esposizioni. Nell'opera *Venezia – Ponte di Rialto*, della metà degli anni Cinquanta, de Chirico riprende gli elementi principali del linguaggio pittorico del vedutismo settecentesco, come l'attenzione al particolare e la sapienza cromatica con un'enfatizzazione degli esiti formali. Le strutture architettoniche sono definite da pennellate attente e dal contrasto tra le superfici bianche e i contorni marcati, mentre tocchi più liberi descrivono le variazioni tonali del cielo e i suggestivi riflessi dell'acqua, esaltando le capacità tecniche dell'artista. Osservando queste opere veniamo sopraffatti da continui riferimenti pittorici, una sovrapposizione di immagini della memoria che si fondono con l'eterogenea cultura di de Chirico. Sembra esserci la volontà di cogliere l'essenza, le suggestioni e il mistero che caratterizzano le opere antiche creando un confronto diretto con i maestri in quanto, come afferma nel 1933, "non ho mai subito influenze dalla pittura dei miei contemporanei. Al contrario, frequenti e virulente sono sempre state le influenze da museo" (in *Gli anni Trenta*, Milano, 1998, p. 57).

L'opera di de Chirico si svolge secondo un metodo ciclico: egli attinge continuamente dalla sua memoria facendo ricomparire dopo lunghi periodi icone già definite, delle "astuzie e sciccherie", come afferma negli anni Venti "da vecchio routier della sorpresa metafisica" (in P. Baldacci, De Chirico 1888-1919, La metafisica, Milano, 1997, p. 108). La sua arte si rinnova e cresce su se stessa, libera dai condizionamenti del tempo e dalla relatività storica delle cose, secondo la teoria nietzschiana dell'eterno ritorno dell'uguale, per cui tutto ciò che si svolge nel tempo "deve, poiché passato e futuro sono tutto il tempo, essere sempre già trascorso e sempre di nuovo ripetersi nel futuro, deve eternamente tornare" ed è nell' "eterno presente" che "l'uomo creatore è libero" (P. Baldacci, Giorgio de Chirico i temi della metafisica, Milano, 1985). Nel periodo della maturità questo metodo raggiunge i massimi livelli ed egli riprende i temi, i personaggi e i simboli di tutta una vita in maniera spontanea, giocosa e originale, e i misteri adesso appaiono meno oscuri, così "nella circolarità del tempo [...] esauriti tutti i possibili punti di riferimento" il pittore "presenta il suo nuovo modello: ora l'artista da imitare è soltanto Giorgio de Chirico" (P. Baldacci, Giorgio de Chirico i temi della metafisica, Milano, 1985).

Tra i temi ripresi più assiduamente negli ultimi anni troviamo quello del manichino, figura che nasce tra il 1911 e il 1915, ispirata dal poema teatrale *Le chants de la mi mort* di Savinio, e dal poema di Apollinaire *Le musicien de Saint-Merry*. Il manichino, carico di simbologie, incapace di parlare e di vedere, è in grado, compiendo un percorso mentale, di comprendere il passato e il futuro; con esso l'artista affronta il tema del mistero dell'esistenza umana nello spazio e nel tempo, l'enigma del destino, esalta l'insostituibilità dell'uomo e racconta se stesso attraverso un continuo autoritratto dell'anima. Ripreso e rinnovato continuamente, l'aspetto del manichino cambia nel tempo, così da quelli da sartoria si passa a figure più articolate e complesse che ricordano il burattino dell'opera di Collodi e i manichini dell'atelier dell'artista che, arricchiti di volute, prismi, squadre, elementi metallici, vengono inseriti in stanze o piazze divenendo di volta in volta poeti, filosofi, matematici o teatranti, oppure negli anni Venti divengono figure sedute che incarnano principalmente gli archeologi, con i ventri carichi di reperti.

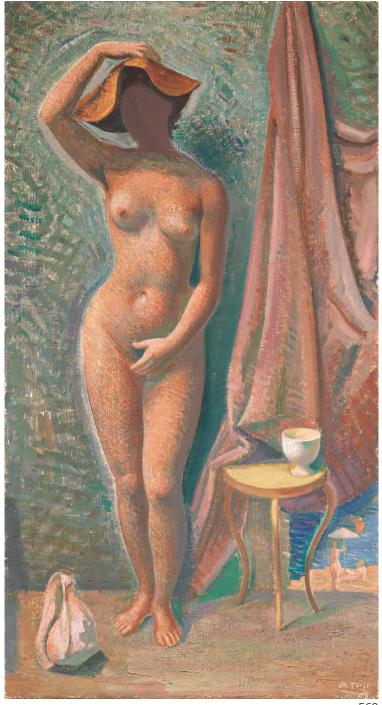
Il Trovatore, 1972, riprende una delle più interessanti varianti sul tema. Il soggetto deriva dall'immagine dei poeti della tradizione



Giorgio de Chirico nello studio di Roma

provenzale, i trobadours, cantori medioevali, descritti nella Gaia scienza di Nietzsche, che vedevano la creazione poetica e artistica come un'unica scienza. Il manichino, protagonista indiscusso dell'opera, 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 guesto 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.

Questa tela, come le altre presenti in catalogo, è un significativo esempio del complesso e eterogeneo percorso creativo di de Chirico, un susseguirsi di opere in cui i ricordi d'infanzia, il mito ellenico, le ispirazioni letterarie, l'arte dei grandi maestri e le suggestioni del reale entrano a far parte di una realtà ulteriore, in cui tutto si ritrova secondo un nuovo senso logico, alla continua ricerca della soluzione ai misteri dell'esistenza umana.



⁵⁶⁹ Mario Tozzi

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

Flaviana, (1945)

Olio su tela, cm. 106x62

Firma in basso a destra: M. Tozzi. Al verso sul telaio: etichetta Galleria dell'Annunciata, Milano / Mostra del pittore Mario Tozzi dal 30 ottobre al 20 novembre / in data 19 novembre 1958, con n. 1 (con titolo *Venere* e data 1953).

Certificato Archivio Generale delle Opere di Mario Tozzi, con n. 948.

Bibliografia

Marilena Pasquali, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, volume primo, Giorgio Mondadori, Milano, 1988, p. 320, n. 45/12.

Stima € 25.000 / 35.000

569

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Paesaggio veneto, 1928

Olio su tavola, cm. 67,5x57,5

Firma in basso a destra: V. Guidi. Al verso: etichetta Sindacato Regionale Belle Arti del Lazio / Roma - Palazzo delle Esposizioni: etichetta Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale, Roma, MXMXXXV - A. XIII: cartiglio Paesaggio Avv. Adolfo Gatti / Roma: cartiglio con timbri Pittura Invito all'Opera, e n. 266.

Storia

Collezione Giuseppe Paolucci; Collezione Adolfo Gatti, Roma; Collezione privata

Foto autenticata dall'artista in data 25.1.1975.

Esposizioni

Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio - luglio 1935, cat. p. 130, n. 100;

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, Scuderie Medicee, Museo Soffici e del '900 italiano, 26 aprile - 27 luglio 2014, cat. p. 110, illustrato a colori;

Il Novecento italiano. Artisti intorno a Margherita Sarfatti, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 10 - 31 agosto 2016, cat. pp. 71, 129, n. XIX, illustrato.

Bibliografia

Toni Toniato, Dino Marangon, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano, 1998, p. 165, n. 1928 38.

Stima € 45.000 / 60.000



Virgilio Guidi





Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Due figure su fondo blu, 1960

Olio su tela, cm. 74,5x83,5

Firma e data in basso a destra: Campigli 60. Al verso sulla tela: timbro Galleria Medea, Milano: due timbri F.lli Orler, di cui uno con n. 2/A: timbro Galleria d'Arte "Il Castello" / Carpi, con n. 452 (ripetuto sul telaio): timbro Galleria d'Arte La Tavolozza (ripetuto sul telaio); sul telaio: etichetta Galleria del Girasole, Udine.

Storia

Galleria Medea, Milano; Galleria "Il Castello", Carpi; Galleria d'Arte Metastasio, Prato; Collezione privata

Esposizioni

Massimo Campigli, Milano, Galleria Medea, 23 ottobre - 23 novembre 1970, cat. tav. 29, illustrato; Omaggio a Massimo Campigli, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Medea, 13 - 26 agosto 1971, cat. tav. 26, illustrato; Omaggio a Massimo Campigli, Firenze, Galleria Santacroce, 5 - 17 ottobre 1971, cat. tav. 26, illustrato a colori; Massimo Campigli, Roma, Galleria Dimensione, 1972, cat. p. n.n., illustrato;

Massimo Campigli, Galleria La Tavolozza, febbraio 1972, cat. n. 10, illustrato;

Omaggio a Massimo Campigli, Torino, Galleria d'Arte La Bussola, 11 - 28 marzo 1972, cat. n. 19, illustrato; Omaggio a Massimo Campigli, Montecatini Terme, Internazionale - Galleria d'Arte Moderna, 20 maggio - 10 giugno 1972, cat. tav. 14, illustrato;

Mostra d'Arte Moderna. Stagione 1973 - 1974. Trenta opere scelte di pittori contemporanei, Prato, Galleria d'arte Metastasio, 3 - 16 novembre 1973, cat. p. n.n., illustrato.

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 751, n. 60-077.

Stima € 25.000 / 35.000

571

SORATION

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Nudo sdraiato (nello studio) o Ragazza, (1934)

Olio su tavola, cm. 45,3x65,2

Firma in basso a destra: F. Casorati. Al verso sulla tavola: etichetta Galleria d'Arte Rizziero, Teramo, con n. 429: etichetta Galleria Civica d'Arte Moderna - Torino / Mostra Felice Casorati, con n. 130: etichetta Galleria la Bussola, Torino.

Storia

Collezione Colongo, Biella; Collezione privata, Torino; Collezione privata

Esposizioni

Casorati, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, aprile maggio 1964, cat. n. 130, illustrato (opera datata 1933); Firenze-New York. Rinascimento e Modernità. Da Luca Signorelli a Andy Warhol, Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 30 settembre - 10 dicembre 2011, cat. n. 21, illustrato a colori.

Bibliografia

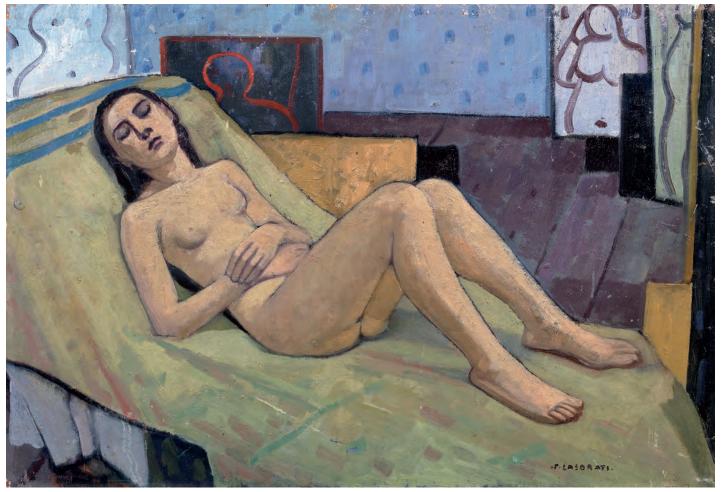
Luigi Carluccio, Casorati, Editrice TECA, Torino, 1964, pp. 328, 376, n. 439 (opera datata 1933);

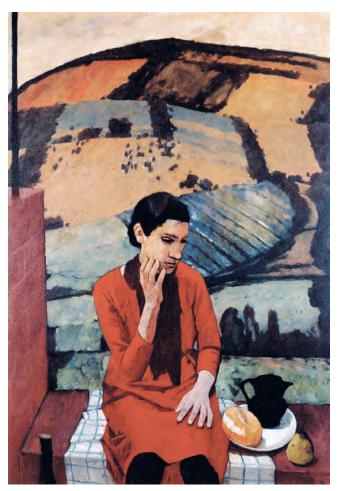
Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, p. 352, n. 551, fig. 551.

Stima € 90.000 / 150.000



Felice Casorati, Ragazza che dorme, (1934-35)





Felice Casorati, Ragazza di Pavarolo, (1937)

La figura femminile è uno dei temi principali dell'opera di Felice Casorati, pittore tra i più importanti del panorama italiano del Novecento, la cui poetica, derivata da una ricerca formale e culturale che trova i fondamenti nella tradizione italiana ma che pone continuamente lo sguardo alla grande pittura moderna europea, lo colloca in una posizione distaccata rispetto alle idee che animano i movimenti artistici più innovativi del suo tempo.

Formatosi principalmente nell'ambiente veneziano e di Ca' Pesaro e aperto alla conoscenza dei vari influssi artistici, con particolare attenzione alla cultura mitteleuropea, nei primi decenni del secolo, grazie a riviste come Emporium, riflette sulle opere dei pittori della Secessione viennese, dei grandi litografi, e su artisti come Odilon Redon, Félicien Rops, Arnold Böcklin, Dante Gabriele Rossetti, con una particolare predilezione per il linguaggio pittorico di Gustav Klimt, ammirato nel 1910 alla IX Biennale di Venezia, dove espone anche Casorati. Nel secondo decennio del Novecento le figure femminili, come tutte le sue opere, sono caratterizzate dalla presenza di elementi tipicamente secessionisti come: il simbolismo, evidente nelle quattro figure femminili allineate in Le signorine, 1912, descritte attraverso armonie cromatiche giocate sui toni chiari e freddi; il complesso decorativismo, evidente in Sogno del melograno, 1913, in cui la figura, posta in una composizione prospettica e rapita da un sonno "puro e profetico", di probabile ispirazione dannunziana, chiaro riferimento alle composizioni di Klimt, sembra fondersi con la dettagliata vegetazione di derivazione preraffaellita; l'uso di linee sintetiche, leggere, e fluide che definiscono adolescenziali, femminili e delicati corpi come in Nudino, 1912, e in L'arcobaleno.

Nel secondo decennio del secolo, dopo la perdita del padre e la fine della Prima Guerra Mondiale, Casorati esprime il suo straniamento e la sua malinconia con grandi e severe

composizioni e da questo momento la sua ricerca è tesa a una struttura compositiva salda e mentale. Per arrivare alla semplificazione dell'immagine l'artista si affida alla riproduzione di oggetti semplici che devono aiutarlo a vincere la tentazione che hanno su di lui gli elementi decorativi. I soggetti delle nature morte, con le loro componenti cromatiche e tonali e la varietà delle forme, permettono a Casorati, come spiega in un articolo sulla *Stampa* del 1928, di "esprimere tutti i sentimenti [...] nei momenti più disperati della vita di artista, io ho potuto riconciliarmi con la pittura dipingendo umilmente una scodella, un uovo, una pera".

Nella prima metà degli anni Venti le opere, volte ad una ricerca di equilibrio e fermezza compositiva, reinterpretano in chiave

moderna la spazialità e la costruzione architettonica delle composizioni di Piero della Francesca (*Silvana Cenni, 1922*), e ogni elemento risponde ad una pulizia formale neoquattrocentesca. I nudi, come in *Meriggio*, 1922, caratterizzati da morbidezze che delineano una sensualità adulta e consapevole, sono descritti attraverso volumetrie pure senza perdere la loro componente naturale, evidenziata dalla luce cristallina e rarefatta che le avvolge e le isola nella loro solitudine. Ogni immagine risponde a una sintesi unitaria tra elementi naturali e strutture geometriche, tra componente mentale e fisica, egli "[...] apporta a questo punto della sua carriera il contributo di una coincidenza rara di immaginazione e di linguaggio, di idee e di forma. L'occhio si muove senza intoppi sui dipinti di Casorati in una ricognizione che attraverso la molteplicità degli elementi raggiunge sempre l'unità" (Luigi Carluccio, *Casorati*, 1980, p. 53).

Nel 1928 nasce il gruppo dei Sei di Torino, riunito da Lionello Venturi, e Casorati inizia a sperimentare alcune sintetiche deformazioni, il cromatismo intenso e l'uso delle ombre. In opere come *Susanna*, 1929, le linee si fanno più spesse e il corpo perde eleganza, acquista pesantezza, diventa più tangibile, e la composizione assume un carattere più moderno. Probabilmente ispirato al linguaggio figurativo delle opere di Cézanne, da cui deriva la volontà di "cercare solo in profondità", o di Matisse, come *Carmelina*, 1903, per la posa e le pennellate dense e riassuntive che definiscono le masse del corpo rendendolo anche presenza terrena oltre che mentale. Negli anni Trenta la pittura di Casorati si allontana dal concetto canonico di bellezza, come nei corpi nudi che divengono massicci e scultorei, dai volumi esasperati scanditi dalle variazioni tonali, o come nei ritratti di Pavarolo, dagli insoliti tratti somatici. Un cambiamento stilistico, in cui è sempre comunque l'idea a sostenere la forma, che l'artista spiega così: "Vorrei dipingere persone e cose semplicemente come le vedo e le amo: i miei sforzi d'oggi sono quindi intesi a liberarmi da tutte le teorie, le ipotesi, gli schemi,

i gusti, le rivelazioni, e le restaurazioni dei quali con generosa avidità si è avvelenata la mia giovinezza" (Felice Casorati, *Scritti, Interviste e Lettere*, Milano, 2004, p. 26).

In *Nudo sdraiato (nello studio) o Ragazza*, (1934), la fanciulla dorme distesa sul letto, intorno le tele dello studio del pittore definite con pochi sintetici tratti, oggetti di affezione, come quelli presenti alle spalle della modella di Matisse; il corpo, descritto da linee ben definite e da un cromatismo luminoso, sembra risentire ancora dei nudi degli anni Venti, ma l'esile figura adolescenziale, tipica degli esordi secessionisti, diviene qui presenza terrena, accentuata dal volto giocato sul contrasto tra colori chiari e scuri. È evidente il contrasto tra la materialità del corpo e l'estraniamento della ragazza dalla scena, come se fosse rapita dalla dimensione ulteriore e mentale tipica delle figure di Casorati, a tal proposito Guido Hess afferma: "Le sue donne [...] come sogni escono dal magico pennello e sembrano sempre cercare una condizione di grazia e solitudine" (in *Felice Casorati, collezioni e mostre tra Europa e America*, Milano, 2014, p. 186).

Negli anni Quaranta le opere si caricano di profonda malinconia e drammaticità, accentuate dagli avvenimenti della Seconda Guerra Mondiale e dalla morte della madre. Casorati rinuncia definitivamente alla purezza formale per arrivare a forme quasi caricaturali, antigraziose e i soggetti sono spesso ripresi tra le donne che vivono a Pavarolo, dove, dopo il matrimonio con Daphne Maugham, compra una casa. In *Ragazza col vestito a righe (Figura seduta)*, (1945), la figura, colta in un momento di semplice quotidianità, in un attimo di riposo dal lavoro, ricorda le contadine di queste zone utilizzate spesso come modelle, un contatto reale con la vita, da cui egli, adesso, prende continuamente spunto. La donna, sproporzionata e infagottatta nel semplice vestito, diventa una presenza tangibile, se ne riesce a percepire la pesantezza, accentuata dalle grandi mani e dalla scomoda posizione in cui si abbandona, colta da una improvvisa stanchezza. Il colore intenso e materico, steso con sintetiche ma decise e corpose pennellate, definisce la costruzione compositiva dell'opera, creando una totale armonia tra forma, cromatismo e la luce rarefatta che pervade tutta la scena, lasciando sulla superficie di ogni cosa una patina di polvere che sottolinea l'atmosfera sospesa e immobile dell'opera e che lascia emergere con forza la malinconia e la solitudine.



Felice Casorati nello studio

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Ragazza col vestito a righe (Figura seduta), (1945)

Olio su cartone, cm. 72x50,4

Firma in basso a sinistra: F. Casorati. Al verso: timbro Galleria d'Arte Edmondo Sacerdoti, Milano: timbro e firma Collezione Mario Borgiotti: timbro parzialmente abraso e firma Galleria Dino Tega, Riccione, n. cat. 315.

Storia

Collezione privata, Torino; Collezione privata

Certificato su foto di G. Bertasso, Torino 3/10/68 con timbro Galleria "La Bussola", Torino, e timbro "La Nuova Bussola" (con supporto errato).

Bibliografia

Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, p. 388, n. 776, fig. 776.

Stima € 25.000 / 35.000



Alberto Savinio

Atene 1891 - Roma 1952

L'orientale, 1942

Tempera su tela, cm. 61x51

Firma in alto a destra: Savinio. Al verso sul telaio: scritta "L'orientale" di Alberto Savinio: etichetta IV Quadriennale d'Arte Nazionale - Roma 1943-XXI / Opera riprodotta su negativo 18x24 / dalla Fotografia "Giacomelli" di / Venezia portante il n. 623.

Storia

Collezione privata, Roma; Collezione privata

Esposizioni

IV Quadriennale d'Arte Nazionale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, maggio - luglio 1943, cat. p. 59, n. 12; Mostra di Alberto Savinio, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 28 giugno - 25 luglio 1952, cat. n. 12; Alberto Savinio, Roma, Libreria Rizzoli, 12 giugno 1967, cat. n. 5 (opera datata 1940); Alberto Savinio, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 18 maggio -18 luglio 1978, cat. n. 103, illustrata; Alberto Savinio, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 5 luglio - 5 ottobre 1980, cat. n. 81;

Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927-1932, a cura di Pia Vivarelli, Verona, Palazzo Forti, dicembre 1990 - 10 febbraio 1991, cat. p. 228, illustrata.

Bibliografia

Pia Vivarelli, Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927-1932, Electa, Milano, 1990, p. 228;

Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 172, n. 1942 1.

Ritratto di Jone Morino, cognata dell'artista, presente in numerosi dipinti già dal 1927.

Stima € 85.000 / 140.000



Alberto Savinio



575 Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Giornata ventosa, 1958

Olio su tela, cm. 40,3x60,3

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 958.

Certificato su foto di Massimo Carrà, Milano 19/5/1982.

Esposizioni

Pittori europei contemporanei, Firenze, Centro Tornabuoni, 20 novembre - 8 gennaio 1983, cat. pp. 14, 15, illustrato a colori.

Stima € 45.000 / 65.000



Carlo Carrà nello studio



Massimo Campigli

Berlino 1895 - St. Tropez 1971

Bagnanti, 1953

Olio su tela, cm. 91,5x65

Firma e data in basso a destra: Campigli 53. Al verso sulla tela: etichetta e quattro timbri Galleria Schettini, Milano, con titolo *Figure di donne* e sigla F. S. 7372: dichiarazione di autenticità di Filippo Schettini 1261. L.X.H.H. / Questo dipinto è opera / originale del pittore / Campigli / in fede / Filippo Schettini / New York maggio / 1956: due timbri Galleria d'Arte Edmondo Sacerdoti, Milano: etichetta con timbro Galleria d'Arte Sianesi, Milano, con n. 122; sul telaio: timbro Galleria d'Arte / Edmondo Sacerdoti / Milano: due timbri Galleria "La Spiga" / Milano.

Storia

Galleria Schettini, Milano; Galleria d'Arte Sianesi, Milano; Galleria Brera, Milano; Galleria La Spiga, Milano; Galleria Edmondo Sacerdoti, Milano; Galleria Tega, Milano; Pandolfini, Milano; Collezione privata

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint Tropez, 27/03/2008, con n. 54551153.

Esposizioni

L'Italia s'è desta. Arte in Italia nel secondo dopoguerra, 1945-1953, Ravenna, Museo d'Arte della Città, 13 febbraio - 26 giugno 2011, cat. n. 7, illustrato a colori; Campigli. Il Novecento antico, Mamiano di Traversetolo, Parma, Fondazione Magnani Rocca, 22 marzo - 29 giugno 2014, cat. p. 127, illustrato a colori.

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 653, n. 53-066.

Stima € 80.000 / 120.000



Di ogni paticolare della mia pittura riesco a ritrovare l'origine nella mia infanzia.

Tutto è evasione dalla realtà attuale. La mia tendenza all'antico in genere, e al museo, non è estetismo, risponde a un bisogno profondo. La singolarità della mia pittura non è voluta. Non me ne vanto, come non mi vanto della mia solitudine di uomo.

Soffro d'una perenne nostalgia per una comunione col prossimo. Potessi vincere le mie inibizioni! Potessi rompere la prigione che mi sono fabbricata, potessi condurre la mia pittura dove intendo, guidarla io e non seguirla!

Massimo Campigli



Massimo Campigli

Monda

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Cortile di via Fondazza, 1935

Olio su tela, cm. 67x45,5

Firma e data in basso a destra: Morandi 1935.

Storia

Collezione Manzù, Ardea; Collezione Manzoni, Bergamo; Collezione privata

Esposizioni

Giorgio Morandi 1890-1990, a cura di Marilena Pasquali, Bologna, Galleria Forni, ottobre 1988, cat. pp. 15, 58, n. 4, illustrato a colori;

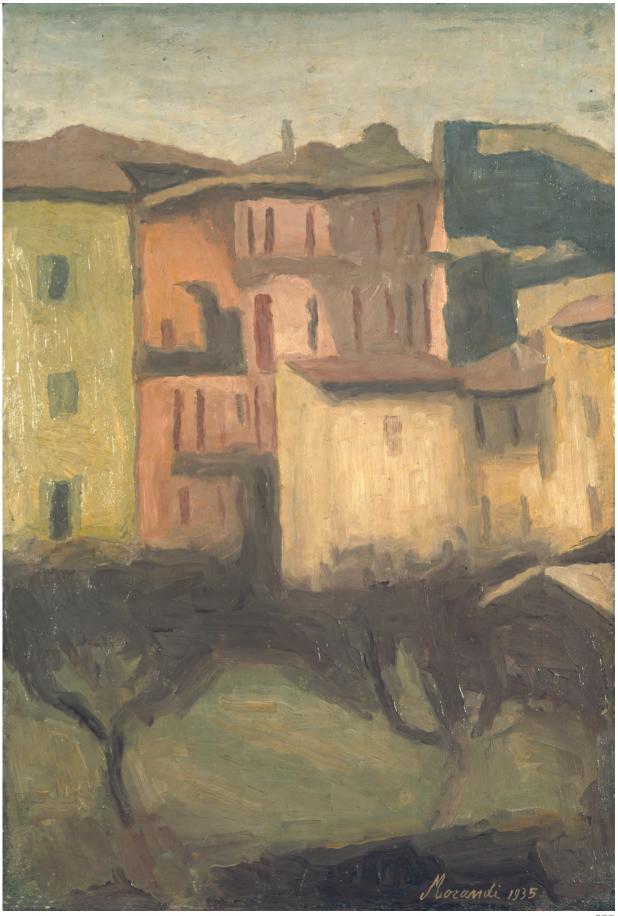
Internazionale d'Arte contemporanea-Expo CT, Milano 19 - 28 maggio 1989, cat. p. 60, illustrato a colori;

"A Prato per vedere i Corot" corrispondenza Morandi-Soffici per un'antologica di Morandi, a cura di Luigi Cavallo, Focette, poi Cortina d'Ampezzo e Milano, Galleria Farsetti, luglio - settembre 1989, cat. tav. IV, 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. 11, illustrato a colori; Il Novecento italiano. Artisti intorno a Margherita Sarfatti, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 10 - 31 agosto 2016, cat. pp. 81, 132, n. XXIV, illustrato.

Bibliografia

Stefano Cairola, Arte italiana del nostro tempo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1946, tav. CCII; Giuseppe Mazzariol, Pittura italiana contemporanea, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1958, p. 61; Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume primo, 1913-1947, Electa Editrice, Milano, 1977, n. 203; Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume primo, 1913-1947 seconda edizione, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 203.

Stima € 1.000.000 / 1.300.000





"Ritengo che esprimere la natura, cioè il mondo visibile, sia la cosa che maggiormente m'interessa"

Giorgio Morandi, 1955

Nell'attuale panorama dell'arte contemporanea i dipinti e le incisioni di Giorgio Morandi, così apparentemente lontani dai clamori della società moderna, acquisiscono una sempre nuova considerazione da parte del pubblico e da parte di alcuni dei principali artisti viventi. Distanti da un tempo storico definito, le sue opere sembrano essere giunte a una considerazione che lo stesso Morandi auspicava, affermando: "Quello che importa è toccare il fondo, l'essenza delle cose". Sospese in un tempo che appare universale, le sue nature morte, di cui presentiamo una straordinaria acquaforte del 1929, trovano ulteriore ragione di esistere attraverso il secondo tema fondante nella sua opera: il paesaggio. E sono appunto dedicate a questa parte così importante del percorso morandiano il Cortile di via Fondazza e il prezioso gruppo di acquaforti che nell'insieme costituiscono una rara sequenza del lavoro dell'artista durante gli anni Venti del Novecento. La casetta con il portico e il cipresso del 1924, derivata da una lastra grande, il Paesaggio con il grande pioppo del 1927 e il Paesaggio sul Savena del 1929 rappresentano il ritorno di Giorgio Morandi all'acquaforte, seguito alla straordinaria occasione di vedere dal vivo ben ventotto opere di Cézanne alla Biennale di Venezia del 1920.

Dopo le prime sperimentazioni condotte da autodidatta nel 1912 è a partire dal 1921 che Morandi riformula i precedenti della pittura costruttiva espressa nella Metafisica per reinterpretare anche la lezione del pittore di Aix-en-Provence. Il tema del paesaggio del resto in quel periodo era affrontato anche da altri artisti italiani, come Carlo Carrà o Ottone Rosai, proprio nella versione intima e secolare che la pittura tradizionale, che tanta parte aveva avuto nell'evoluzione recente della pittura italiana, poteva aver evocato.



Paul Cézanne, Campagnes de Bellevue, 1892-95

Per questo più tardi, in una lettera del 3 agosto 1962, Morandi avrebbe spiegato "di nuovo al mondo non c'è nulla o pochissimo, l'importante è la posizione diversa e nuova in cui un artista si trova a considerare e a vedere le cose della cosiddetta natura e le opere che lo hanno preceduto e interessato". Sulla scorta di una più vivida attenzione al colore costruttivo di Cézanne e indirizzato dall'attento studio sull'opera incisoria di Rembrandt, di cui conserva un esempio nella sua collezione personale, Giorgio Morandi sviluppa a pieno la tecnica del bulino proprio in questa fase. È appunto nel corso degli anni Venti che, mentre la sua pittura trova nuove soluzioni, come afferma Lamberto Vitali "la formula della grafia morandiana è già trovata. D'ora in avanti l'artista gioca quasi sempre sul reticolato, sugli incroci più volte ripetuti, incroci che gli permettono di toccare tutta la scala dei grigi fino a giungere al nero più intenso e pastoso" (Vitali, 1934).

Dal segno parallelo e regolare che scandisce geometricamente la casa contadina raffigurata nella luminosa acquaforte intitolata *La casetta con il portico e il cipresso*, Morandi passa ai forti sbalzi chiaroscurali del *Paesaggio con il grande pioppo* del 1927. Qui il chiarore della fronte del casolare emerge visivamente rispetto alla ricca e variegata vegetazione da cui è circondato, i cui volumi, tutti diversi, danno conto dell'estensione dei grigi e della perizia raggiunta dall'artista nell'utilizzo del bulino. A questo punto Morandi restituisce nell'incisione gli effetti di valore tonale raggiunti in pittura e per questo, proprio da questo momento, le sue acquaforti sembrano viaggiare in parallelo e, a volte addirittura sopravanzare il mezzo pittorico, quasi ne fossero un complemento essenziale.

È appunto pubblicando una delle sue acquaforti che nel 1925 Carlo Carrà presenta Giorgio Morandi su *L'Ambrosiano*. Riguardo all'artista bolognese nell'articolo Carrà sottolinea il carattere di rinnovamento che la sua opera presenta nel panorama del tempo e ne loda i paesaggi, aggiungendo: "Tendente per natura di poeta a non so quale languore e delicatezza egli porta nella pittura moderna l'impronta d'una sensibilità feconda d'emozione" (Carrà, 1925).



Giorgio Morandi, *Paesaggio con il grande pioppo*, matrice incisa, Calcografia nazionale, Roma



Villa Veggetti, Grizzana

A quel tempo Giorgio Morandi aveva circa trent'anni, ma aveva già eletto la natura delle cose che lo avrebbero circondato per la vita, lo strumento per "scavare", "dentro e attraverso la forma e stratificando le 'ricordanze' tonali" al fine di raggiungere, attraverso la sua opera, "la luce del sentimento più integro e puro" (Longhi, 1945). Tale sentimento interessa anche il Cortile di via Fondazza, un dipinto che corrisponde all'intensificazione nell'analisi del paesaggio avviata allo scadere del terzo decennio del Novecento. In questo periodo le tele e le incisioni dedicate a questo tema manifestano la coeva esplorazione della luce e dello spazio condotta en plein air dall'artista durante le lunghe passeggiate. Una scoperta restituita nella trasposizione pittorica del cortile visibile dalla sua casa bolognese attraverso l'ammorbidimento della pennellata e l'allargamento dei piani cromatici condotti sul dipinto del 1935 qui presentato. Un percorso che porterà l'artista a smaterializzare le transizioni dalla luce all'ombra ed a una maggiore fusione dei processi luministici, di cui Paesaggio sul Savena del 1929 è un esempio precoce.

L'austera campagna tosco-emiliana di Grizzana, dove si reca per la prima volta nell'estate del 1913 ospitato a Villa Veggetti, per poi tornarci per tutta la vita, le mura della casa di famiglia a Bologna dove vive con le sorelle e dalla cui finestra coglie lo scorcio rappresentato nel Cortile di via Fondazza, la sua vita sembra non conoscere interessi al di fuori del suo lavoro artistico. La passione per la pittura fu infatti una passione giovanile che gli si impose intensamente e che, come ebbe modo di scrivere in una brevissima nota autobiografica, "con il crescere degli anni divenne sempre più forte da farmi sentire il bisogno di



Lo studio di Morandi

dedicarmici interamente", nonostante l'ambiente familiare nulla avesse a che spartire con tale contesto.

La solitudine, la contemplazione, il rigore di una quotidianità ritmata asceticamente, monotona, suddivisa nell'attività d'insegnamento, le passeggiate sotto i portici bolognesi, le frequentazioni di pochi selezionati amici, le conversazioni e i carteggi con quest'ultimi e, soprattutto la vita immersa nel mai interrotto lavoro di pittore, contribuiscono al mistero della sua pittura.

E, per quanto il suo percorso artistico si possa collocare storicamente, rintracciandone le fonti nei paesaggi smaglianti di Corot, nelle nature morte di Chardin, nella lezione costruttiva di Cézanne e nella metafisica di de Chirico e di Carrà, le sue opere appaiono avulse dal tempo in cui furono realizzate. Ed è proprio forse il carattere atemporale che le distingue a costituirne l'eterno carattere di modernità e di inusitata risorsa.



Venezia, il Palazzo dell'Esposizione (foto d'epoca)



Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio con il grande pioppo, 1927

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

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

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

Bibliografia

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

Stima € 6.000 / 9.000

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Il Poggio di sera, 1928

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

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

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

Bibliografia

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

Stima € 4.000 / 6.000



Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio sul Savena, 1929

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

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

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

Bibliografia

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

Stima € 4.000 / 6.000

581 Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

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

Acquaforte su zinco su carta India incollata, es. 23/30, cm. 20,1x23,5 (lastra), cm. 28,3x43,5 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1924, tiratura in basso a sinistra: 23/30.

Storia

Collezione Giancarlo Pasi, Ravenna; Collezione privata

Primo stato su due, tiratura di 30 esemplari numerati, di cui alcuni su carta India incollata e due prove.

Bibliografia

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

Stima € 4.000 / 6.000



580



"Per me non vi è nulla di astratto; peraltro ritengo che non vi sia nulla di più surreale, e nulla di più astratto del reale"

Giorgio Morandi, 1957

Questa Natura morta è un raro esempio della costantemente mutevole interpretazione che con il solo utilizzo di pochi oggetti di uso quotidiano, disposti programmaticamente in variazioni sempre diverse, l'artista sapeva dare quasi magicamente, cogliendo le sottili vibrazioni di luce di atmosfere sospese nel tempo che traspose in pittura per oltre cinquant'anni.

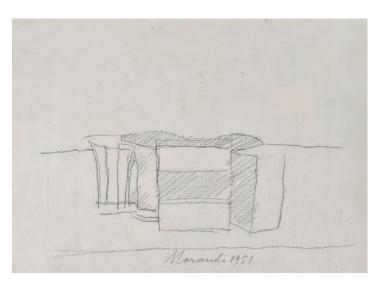
Manifesto della capacità dell'artista di comprendere le istanze più innovative del periodo da quello studio in via Fondazza a Bologna dove avrebbe incontrato o corrisposto con alcune delle personalità più rilevanti dell'epoca in cui visse, il dipinto assomma i precedenti dell'arte del passato con la pittura moderna e l'astrattismo. Dopo essere passato dalla stagione metafisica negli anni Venti,



Giorgio Morandi

aver rielaborato la tradizione rinascimentale italiana, aver studiato il lavoro di Cézanne, quanto prodotto da artisti come Rembrandt, Chardin, Ingres, ma anche Corot, Giorgio Morandi inaugura una nuova fase pittorica. Una produzione fermamente ancorata al reale ma inesorabilmente tangente agli approdi concettuali dell'arte astratta, per questo guardando i dipinti dei primi anni Cinquanta la critica ne ravvisava le tangenze con Mondrian o con le istanze che porteranno alla Colour Field Painting.

Il taglio allungato della tela che caratterizza questa *Natura morta* interagisce con la studiata partitura geometrica che informa quanto vi è raffigurato sopra. Nel dipinto il gruppo di oggetti, serrati l'uno a fianco all'altro e posti perfettamente al centro della composizione, cessano di essere riconoscibili nella loro natura di barattoli, scatole di metallo e vasi per divenire forme elementari, masse giustapposte e percettibili attraverso alterazioni di tono cromatico e valore luministico. Il grigio, l'ocra, il marrone, il bianco



Giorgio Morandi, Natura morta, 1951

ghiaccio del vaso, scandiscono le forme in negativo rispetto al giallo paglierino della scatola al centro dell'opera, la chiave della simmetria che caratterizza il dipinto. Come testimoniano i profili rimasti sul tavolo nello studio dell'artista, la collocazione di ciascuno degli oggetti volti ad essere trasposti in pittura veniva accuratamente studiata in rapporto al piano e allo sfondo, scegliendo nel contempo il punto di vista che avrebbe dato vita all'intera prospettiva del quadro. Gli elementi di guesta *Natura morta* sono guindi disposti quasi si trovassero su un piano infinito, mentre il taglio prospettico abbassato scompagina la percezione visiva, elevando il profilo del piano restituito nel dipinto con una linea sottile, continua e lievemente ascendente. Una linea che arriva a intersecare in alto la bocca del vaso e risulta appena staccata dalla variazione del valore della luce che interessa lo sfondo piatto della composizione.

Lo stesso piano d'appoggio si trovava nello studio dell'artista a partire dagli anni Venti, e Giorgio Morandi lo utilizzava quasi fosse un palcoscenico, ponendo accuratamente dietro di esso un'alta quinta di carta al fine di evitare qualsiasi interferenza e di utilizzare anche il chiarore del foglio come elemento compositivo. Il tavolo esiste ancora e si trova nella camera che l'artista utilizzava per eseguire le sue opere, in un appartamento nel centro di Bologna. Un luogo che secondo Werner Haftmann conservava "i suoi modelli veri e propri: le 'cose' nel loro isolamento silenzioso, gli interlocutori del suo incessante dialogo. Lo guardavano di notte al chiar di luna; lo incuriosivano nel riflesso della luce dell'alba; nel corso della giornata, allorchè vi prestava momentaneamente attenzione, sembravano muoversi e si ritiravano nella propria immobilità, come ragni che si fingono morti, quando dava loro soltanto un'occhiata di sfuggita, distratto dalle cure del giorno".

La Natura morta del 1953 corrisponde agli anni in cui l'opera di Morandi assume una dimensione internazionale. Dopo la personale a Bruxelles, l'artista espone alla collettiva "Twentieth Century Italian Art" al Museum of Modern Art a New York, e poi a Helsinki, San Paolo, o Pittsburgh. È da quel momento che il fascino per le opere dell'artista viene letto in rapporto alla sua vita personale. L'immagine dell'artista recluso, nell'intimità della quieta vita familiare, accudito dalle sorelle e lontano dai clamori della mondanità in una Italia che si sta risollevando dalla distruzione seguita alla guerra aggiunge interesse al mistero poetico che le sue opere esprimono e ne fanno senz'altro un caso, anche per la totale estraneità a retaggi ideologici.

Morandi viaggia malvolentieri, per questo saranno personaggi come James Thrall Soby, in procinto di organizzare la più grande esposizione di arte italiana del ventesimo secolo in America, a fargli visita. È quest'ultimo a ricordare che "come Chardin" sembrava che egli "avesse trovato il mondo esterno disperatamente complicato e avesse preferito mettersi a guardare all'infinito oggetti semplici su un piano dello studio, separandone i volumi e i colori per poi intrecciarli di nuovo in un'alchimia che soltanto lui conosceva" (Soby, 1970).

La scrupolosa concentrazione nella genesi di ciascuna delle composizioni delle nature morte, la ripetizione dello stesso tema che oggi sappiamo che interessa circa i tre quarti della sua produzione, la contemplazione della realtà e il suo isolamento divengono da quel momento gli ingredienti fondamentali della lettura che ne è avviata: una delle fasi più proficue e felici della sua lunga produzione.





Lo studio di Morandi in via Fondazza, Bologna



Lo studio di Morandi a Grizzana

582 Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, 1953

Olio su tela, cm. 23,5x45

Firma in basso a destra: Morandi.

Storia

Galleria del Milione, Milano; Collezione Ciferri, Genova; Galleria Sianesi, Milano; Collezione Guarini, Milano; Collezione privata

Esposizioni

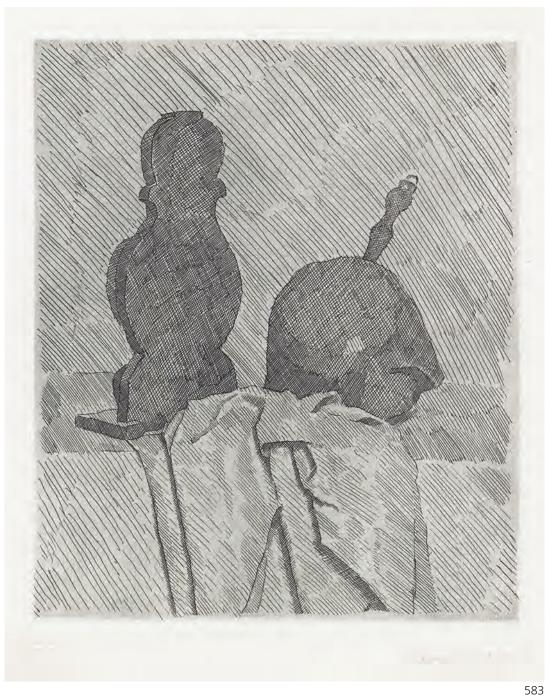
Giorgio Morandi. Pittore di luce e di silenzio, 50 dipinti dal 1919 al 1963, Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 2 aprile - 31 maggio 2011, cat. n. 36, illustrato a colori.

Bibliografia

Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume secondo, 1948-1964, Electa Editrice, Milano, 1977, n. 865; Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume secondo, 1948-1964, seconda edizione, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 865.

Stima € 400.000 / 600.000





583 Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

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

Acquaforte su rame, es. 3/40, cm. 23,9x19,9 (lastra), cm. 34,7x32,1 (carta)

Tiratura a matita in basso a sinistra: 3/40, firma e data in basso a destra: Morandi 1929: timbro a secco Libreria Prandi / Reggio E.

Primo stato su due; tiratura di 40 esemplari numerati, oltre a 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 € 9.000 / 13.000



Nu accroupi, 1910-11

Eseguito a carboncino su carta, questo grande disegno di Amedeo Modigliani rappresenta al più alto grado la fase di elaborazione delle celebri Cariatidi, un tema svolto dall'artista sia nei dipinti e nei disegni sia nelle celebri grandi teste scultoree. Essenza della moderna classicità questo disegno sembra un perfetto esempio di quanto Maurice de Vlaminck, il *fauve*, scriveva riguardo alle opere del giovane livornese che, lasciata l'Italia, nel giro di soli quindici anni avrebbe lasciato un segno indelebile nel fertile contesto della Parigi di inizio Novecento prima di spegnersi tragicamente nel 1920. Secondo Vlaminck, "Modigliani era un aristocratico. La sua intera opera ne è la potente testimonianza. Le sue tele sono tutte improntate ad una grande distinzione. Il grossolano, la banalità, la volgarità ne sono escluse". Tale grazia ed eleganza è il frutto di una elaborata sintesi condotta dall'artista nei molteplici disegni prodotti soprattutto nel corso degli anni Dieci del Novecento.

La progressiva purificazione delle forme a cui Modigliani andava incontro usando un segno unico, sottile e continuo in disegni quali *Nu accroupi*, mirava a rendere l'essenza di volumetrie, movimenti ed espressioni che l'artista sentiva l'urgenza di raggiungere anche attraverso la scultura. Non aveva mai rinunciato all'idea di cimentarsi nella scultura, il pittore Doucet racconta infatti che, quando

Modigliani abitava in place Clément a Parigi nel primo decennio del secolo scorso, per evitare la polvere e la fatica che gli causava il lavoro su pietra, aveva deciso di procurarsi del legno per le sue sculture. Doucet fu quindi coinvolto da Modigliani nel reperire il materiale, e si trovò a dover scavalcare lo steccato della stazione della metropolitana di Barbés–Rochechouart, ancora in costruzione, per rubare delle traverse di binario da cui poi Modigliani avrebbe tratto opere che non sono state mai rintracciate. L'arte primitiva a cui l'aveva introdotto il suo primo mercante Paul Alexandre gli aveva aperto un mondo la cui eco è ben ravvisabile in questo disegno, così vicino alle sue sculture e ai dipinti dedicati alle Cariatidi.

Le spalle quadrate della figura realizzata su questo foglio con un segno continuo, spesso e tratteggiato, sembrano sostenere il cilindro allungato del collo, sul quale si imposta l'ovale dalla bocca, su cui si appunta la narice da cui ha origine il profilo greco del naso. La posa sinuosa della modella ritratta è risolta come si trattasse di una silhouette, del tutto bidimensionale. A tale lo studio approfondito svolto sull'arte primitiva. Invece di servirsi di prototipi tratti dall'antichità greca e romana alla quale rimanda il titolo delle Cariatidi – statue femminili usate in funzione di elemento architettonico portante –, l'artista mostra di aver subito l'influenza della statuaria etrusca, dai tempi del suo arrivo nel 1906. A Parigi l'arte primitiva iniziò a muovere l'entusiasmo e le prime riflessioni del mondo artistico tra il 1905 e il 1906.



Amedeo Modigliani, *Testa*, 1910-12

Amedeo Modigliani

Livorno 1884 - Parigi 1920

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

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

cat. p. 166, illustrato a colori.

Storia

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

Esposizioni

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

Bibliografia

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

Stima € 250.000 / 350.000

Certamente era conosciuta fin dall'Ottocento, ma è solo in quegli anni che i giovani artisti maturarono l'esigenza di rapportarsi con essa direttamente, senza intenderla più come una mera curiosità etnografica.

In realtà in quel periodo nell'ambito dell'arte primitiva era compreso ben altro rispetto a quanto vi si possa effettivamente associare, e in pratica tutto quanto precedesse la civiltà greca era annoverato nell'idea di primitivismo, compresa l'arte dell'antico Egitto e quella africana, che ebbero un ruolo essenziale nella maturazione del percorso di Modigliani.

Era stato il mercante parigino Paul Alexandre a introdurre Modigliani alle arti primitive africane, americane, della Mesopotamia e dell'Oceania presenti nei musei Guimet, Louvre e Trocadéro, scoperte che gli consentiranno nuovi approdi artistici. Attraverso queste fonti Modigliani probabilmente vide con nuovi occhi anche l'arte egiziana, alla quale l'avrebbe indirizzato l'amica Anna Akhmatova, a cui lo stesso Modigliani avrebbe confessato che per lui, dopo averla conosciuta, tutto il resto non fosse degno di attenzione.

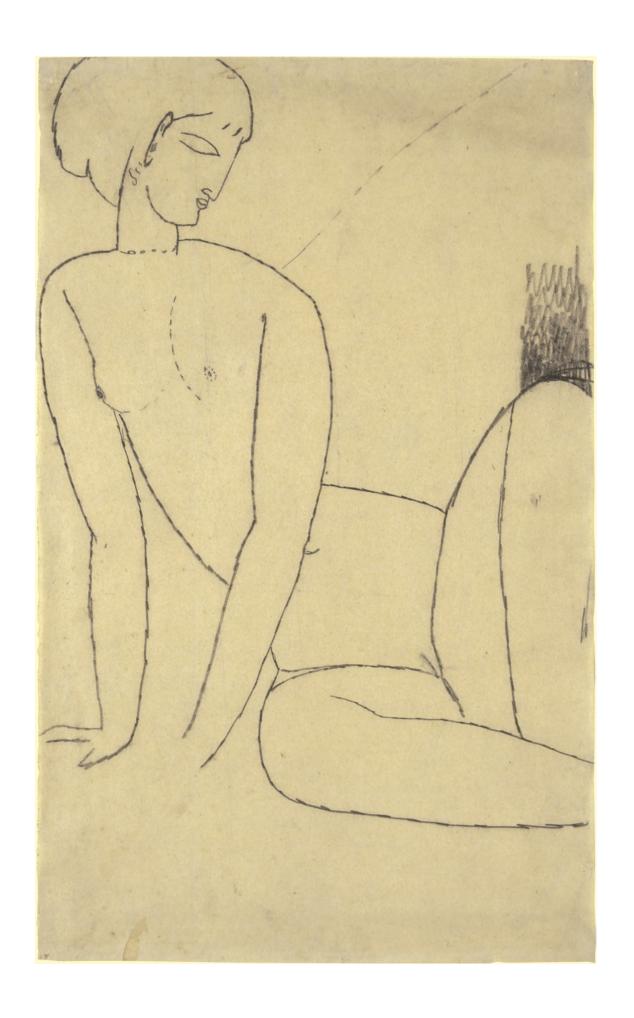
L'essenzialità che sta alla base dell'arte africana o quella ritenuta primitiva costituì una chiave risolutiva per il pittore e scultore livornese specie nel caso della dozzina di cariatidi disegnate o dipinte a olio nel periodo al quale possiamo ascrivere questo disegno. Enrico



Anna Akhmatova

Mascelloni precisa che tali elaborazioni sono particolarmente affini alle cariatidi Yoruba, provenienti dalla Nigeria, che però non sappiamo ancora dove fossero accessibili nella Parigi di quegli anni. Mascelloni aggiunge anche le cariatidi su carta, di cui questo disegno appare un importante precedente, hanno relazioni evidenti con "certi esemplari del vicino Oriente, egizio in particolare" (1988). All'importanza di tali esempi dell'arte del passato nel percorso di Modigliani fa appunto riferimento la poetessa russa Anna Akhmatova (1964), che ebbe una relazione con l'artista e che fu più volte ritratta da Modigliani. La ventina di disegni riconducibili alla sua figura presenta analogie evidenti con le fotografie della poetessa giunte fino a noi. Peculiarità fisiche, come la forma del suo naso o la sua acconciatura, sono riconoscibili anche in *Nu accroupi*, che a questo punto possiamo riconoscere come un nuovo ritratto della Akhmatova.

Anna Akhmatova conobbe Modigliani in occasione del viaggio di nozze fatto a Parigi nel 1910 con il primo dei tre mariti, il poeta Gumiljov da cui poi divorziò nel 1916. Modigliani e la Akhmatova si frequentarono soprattutto nell'inverno del 1911, ed è la poetessa stessa a ricordare che il pittore le fece alcuni ritratti, ed in particolare uno raffigurante la sua "testa in acconciatura di regina egizia o danzatrice" (Akhmatova, 1964).



Nudo di donna seduta, 1916-17

Questo disegno di Amedeo Modigliani intitolato *Nudo di donna seduta* faceva verosimilmente parte delle opere possedute dal suo primo mercante, Paul Guillaume, destinato a divenire una delle figure più importanti per l'arte del XX secolo al pari dell'artista che, partito da Livorno, avrebbe conquistato Parigi.

Era nato in Italia, ma all'inizio del Novecento si era trasferito nella Ville Lumiére per aggiornarsi sugli sviluppi dell'arte del suo tempo. Amedeo Modigliani è considerato oggi un rappresentante della cosiddetta École de Paris, un gruppo eterogeneo di artisti per lo più non francesi che all'inizio del secolo scorso si insediarono a Montmartre e poi nella zona di Montparnasse a Parigi.

Tra questi figurano Marc Chagall, ma anche altri, tra cui Kisling, Rouault, Soutine, che strinsero rapporti diretti con Modigliani e che furono uniti prevalentemente dalla volontà di sperimentare direzioni artistiche nuove. Per Modigliani fu tuttavia soprattutto il contatto con lo scultore rumeno Constantin Brancusi all'inizio del secondo decennio del Novecento ad agire come chiave di volta.

L'amicizia con Brancusi, ma anche l'approfondimento sulle opere di André Derain, permetteranno a Modigliani di giungere ad un approccio rigoroso ed esclusivamente intellettuale con il disegno e la pittura, destinato a svelare volta per volta i principi essenziali, archetipici della raffigurazione attraverso la progressiva e talvolta geometrica purificazione dei volumi, ottenuti attraverso la sintesi, per riduzione,



Amedeo Modigliani, Ritratto di Jean Cocteau, 1916 ca.



Amedeo Modigliani, Nu assis, 1912-13

"per via di levare".

Allo stesso modo si configura la rappresentazione di questo nudo condotto a matita blu come alcuni disegni della celebre collezione grafica di Modigliani posseduta da Paul Alexandre, il medico che per primo sostenne l'artista da poco trasferito a Parigi. Al segno fermo della matita questo foglio unisce l'uso dell'acquarello, condividendo con il *Ritratto di Jean Cocteau* oggi al museo di New Orleans l'utilizzo di questa tecnica sullo sfondo e nel dettaglio dell'occhio della modella.

Dal 1915 Modigliani aveva intensificato il numero di ritratti di amici e conoscenti e, a parte quelli finiti a olio, si dedicava assiduamente al disegno producendo un numero elevatissimo di rapidi schizzi a matita eseguiti non solo in studio ma anche durante i momenti passati ai tavolini dei *bistrot* e dei bar. Nelle lunghe ore passate fuori dalla *Rotonde* a Montparnasse, Modigliani disegnava i ritratti di coloro che gli sedevano vicino e spesso cercava di vendere i suoi disegni ai clienti del caffè. Al pari di quanto caratterizza tali ritratti, esempi della transizione da parte dell'artista da una concezione ancora legata alla fondamentale esperienza scultorea a quella esclusivamente pittorica che contraddistinguerà il resto della sua attività, nel *Nudo di donna seduta* Modigliani traduce l'anatomia e la

posa della modella in un segno puro, memore dell'influenza che ebbe sull'arte del tempo il giapponismo, a cui associa le campiture colorate ad acquerello, variate nelle tonalità attraverso una sapiente e accurata dosatura di un unico colore. Le volumetrie della testa e del corpo della modella emergono a contrasto con l'interno in cui essa si trova, trasformato in uno sfondo la cui profondità è risolta bidimensionalmente attraverso un incastro delle superfici murarie che suggerisce l'esistenza di una parete decorata dalla carta da parati a destra della figura e di una mensola con un vaso di fiori a sinistra. Il disegno sembra collocarsi in aperto dialogo con la serie di nudi dipinti di grandi dimensioni realizzati nello stesso periodo. Tra il 1916 e il 1917 Modigliani dipinse la maggior parte dei ritratti e una serie di nudi ed è dal momento in cui entrò a far parte dell'entourage del mercante Leopold Zborowski che Modigliani si dedicò assiduamente a questa tematica, realizzando alcune figure di nudo sedute e di tre quarti, come questo esempio, e poi celebri nudi distesi. Esposti la prima volta nella galleria di Berte Weill in rue Taitbout, i nudi di Amedeo Modigliani suscitarono subito scandalo. Esattamente a un secolo di distanza dalla loro esecuzione i nudi di Modigliani evidenziano ancora come la "lezione, tanto consona alla natura del pittore, di Gauguin e di Denis, di Puvis de Chavannes e dei secessionisti" sia stata importante nella produzione dell'artista e quanto egli abbia saputo riformularne tali principi interpretando le istanze avanguardiste coeve, attualizzando nel contempo anche la tradizione della pittura più antica. Da guest'ultima, e in particolare dal gotico senese, Modigliani avrebbe appreso come compenetrare sentimento e forma, secondo un'idea che gli è riconosciuta dopo la tragica e prematura morte da Lionello Venturi, colui che ne avrebbe sancito il successo della critica (Russoli, 1958).



Amedeo Modigliani, Ritratto di Paul Guillaume, 1916



Paul Guillaume e Amedeo Modigliani a Parigi

Amedeo Modigliani

Livorno 1884 - Parigi 1920

Nudo di donna seduta, 1916-17

Acquerello e matita su carta, cm. 53,2x41,8

Firma in basso a destra: Modigliani. Su un cartone al retro della cornice: etichetta VI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma / 18 dicembre 1951 - 15 maggio 1952, con n. 35 e indicazione "Collezione Francesco Anfuso, Roma": etichetta Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna / Mostra di Pittura Italiana Contemporanea in Spagna / marzo - maggio 1955: etichetta Ente Manifestazioni Milanesi / Mostra di Amedeo Modigliani / Milano, Palazzo Reale, novembre - dicembre 1958, con n. 100: etichetta Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna / Mostra Amedeo Modigliani / gennaio - febbraio 1959.

Storia

Collezione Paul Guillaume, Parigi; Collezione Francesco Anfuso, Roma; Collezione privata

Esposizioni

VI Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1951 - aprile 1952, sala 73, cat. p. 179, n. 35;

Mostra di Pittura Italiana in Spagna, marzo - maggio 1955; Mostra di Amedeo Modigliani, a cura di Franco Russoli, Milano, Palazzo Reale, novembre - dicembre 1958, cat. p. 37, n. 100;

Amedeo Modigliani, a cura di Nello Ponente, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, gennaio - febbraio 1959, cat. p. 55, n. 92;

Aria di Parigi. Tre toscani a La Ruche, Soffici, Modigliani, Viani, a cura di Luigi Cavallo, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 7 - 31 agosto 2003, poi Milano, Farsettiarte, 24 settembre - 21 ottobre 2003, cat. n. 21, illustrato a colori; Modigliani a Venezia, tra Livorno e Parigi, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 20 maggio - 5 luglio 2005, poi Cagliari, Castello di San Michele, 14 luglio - 20 ottobre 2005, cat. p. 80, illustrato a colori;

Modigliani a Domodossola, da Venezia a Parigi, Domodossola, Sala Motta, 29 ottobre - 4 dicembre 2005, cat. p. 80, illustrato a colori;

Artisti toscani a Parigi tra le due guerre, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 28 dicembre 2006 - 7 gennaio 2007, poi Milano, Farsettiarte, 17 gennaio - 17 febbraio 2007, cat. n. 3, illustrato a colori;

Modigliani. Ein mythos der moderne, a cura di Christoph Vitali, Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Detuschland, 17 aprile - 30 agosto 2009, cat. pp. 61, 179, n. 76, illustrato a colori;

Il tempo di Modigliani, a cura di Luciano Caprile, Pescara, Museo d'Arte Moderna "Vittoria Colonna", 6 agosto - 20 novembre 2011, cat. n. 26, illustrato a colori;

Ardengo Soffici. L'Europa in Toscana, a cura di Luigi Cavallo, Poggio a Caiano, Museo Soffici e del '900 italiano, Scuderie Medicee, 13 ottobre 2012 - 27 gennaio 2013, cat. p. 135, illustrato a colori;

Cinquant'anni di Farsettiarte a Cortina, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 9 - 31 agosto 2014, cat. n. 20, illustrato a colori; Modigliani. Legend of Montparnasse, Seoul, Seoul Arts Center, Hangaram Art Museum, 26 giugno - 4 ottobre 2015, cat. p. 191, illustrato a colori.

Bibliografia

Enzo Carli, Amedeo Modigliani, con una testimonianza di Jean Cassou, De Luca Editore, Roma, 1952, p. 35, n. 35, tav. 36; Joseph Lanthemann, Modigliani 1884-1920. Catalogue raisonné, sa vie, son oeuvre complete, son art, Gráficas Condal, Barcellona, 1970, n. 721 (con titolo *Femme assise de face* e data 1915);

Christian Parisot, Modigliani. Catalogue raisonné - dessins, aquarelles - Tome I, testi di C. Parisot, J. Modigliani, F. Venturi, Editions Graphis Arte, Livorno, 1990, pp. 275, 346, n. 30/15 (con titolo *Femme assise de face*, data 1915 e misure cm. 53x49);

Osvaldo Patani, Amedeo Modigliani catalogo generale, disegni 1906-1920, Leonardo Editore, Milano, 1994, p. 174, n. 280.

Stima € 180.000 / 220.000





586 René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

Natura morta (Cactus), 1929

Olio su tela, cm. 59,8x73

Firma e data in basso a sinistra: René Paresce / 29. Al verso sulla tela: timbro e etichetta Galleria Annunciata, Milano, con n. 6115 e indicazione Cat. Mostra Paresce 1971 - N. 12 / B.

Storia

Galleria Annunciata, Milano; Collezione privata

Bibliografia

E. Mazza, Renato Paresce, Arte Moderna Italiana, n. 45, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1946, tav. XXVII;

Renato Paresce, a cura di Vittorio Pica, Edizioni Annunciata, Milano, 1971, p. 12, n. 12b;

Arte a rate, a cura di Bruno Grossetti, Edizioni Annunciata, Milano, 1972, p. 36, n. 180;

René Paresce, Farsettiarte, Prato, 1998, p. 94, fig. 18; Rachele Ferrario, René Paresce. Catalogo ragionato delle opere, Skira editore, Milano, 2012, p. 205, n. *24/29.

Stima € 15.000 / 25.000



587 Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Ragazza di Olevano, (1939-40)

Olio su tavola, cm. 34,8x25

Firma in basso a destra: G. Severini. Al verso: etichetta parzialmente abrasa XXII [Esposizione Internazionale] d'Arte -Venezia 1940 XVIII: etichetta Mostra d'Arte Italiana a Zurigo / Novembre Dicembre 1940 XIX.

Esposizioni

XXII Biennale di Venezia, 1940, sala 45, cat. p. 153, n. 5 o n. 7 o n. 11.

Opera allo stato estero; IVA da assolvere nel paese di destinazione (Italia 10%).

Stima € 35.000 / 45.000

Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

Clinica all'aperto, 1933-35

Olio su compensato, cm. 100,4x180

Firma in basso a destra: Lorenzo Viani. Al verso: etichetta Associazione amici del Libro, Cagliari - Mostra di Lorenzo Viani - Cagliari, Palazzo Municipale, aprile 1955: etichetta «Comune di Bologna - Galleria d'Arte Moderna / Mostra Antologica di Lorenzo Viani, dicembre 1973 / gennaio 1974: scritta di Renato Tassi «F. 29.1.65 / Questo dipinto è uno dei capolavori del Nostro Grande Lorenzo Viani / Renato Tassi».

Certificato di Renato Santini, Viareggio, 1968.

Esposizioni

Lorenzo Viani 1882-1936, Parigi, Galleria du centre d'art italien, 1952, cat. n. 26;

Lorenzo Viani, Cagliari, Palazzo Comunale, aprile 1955, cat. n. 22;

Lorenzo Viani, Roma, Palazzo Barberini, giugno 1955, cat. n. 34, illustrato (con titolo *Clinica*);

Viani, Rosai, Marcucci, Viareggio, Galleria La Navicella, estate 1955, cat. p. n.n., illustrato;

100 Opere di Lorenzo Viani, Prato, Galleria Farsetti, 25 maggio - 24 giugno 1967, cat. tav. CXI, illustrato;

Mostra antologica di Lorenzo Viani, Bologna, Museo Civico, 22 dicembre 1973 - 27 gennaio 1974, cat. n. 137, illustrato (con titolo *La clinica*);

L'immagine della società. Arte in Toscana dal 1900 al 1965,

San Miniato, Palazzo Grifoni, 11 dicembre 1999 - 9 gennaio 2000, cat. pp. 56, 59, n. 7, illustrato a colori;

Ai confini della mente. La follia nell'opera di Lorenzo Viani, a cura di Gianfranco Bruno ed Enrico Dei, Viareggio, Palazzo Paolina, 4 agosto - 28 ottobre 2001, cat. tav. 56, illustrato; Lorenzo Viani. La rabbia del genio, Montepiano, Villa La Delfiniana e San Quirico di Vernio, 30 luglio - 28 agosto 2005, cat. p. 43, n. 24, illustrato a colori;

Lorenzo Viani. Pittore e scrittore espressionista, a cura di Enrico Dei, Ancona, Mole Vanvitelliana, 1 dicembre 2006 - 18 febbraio 2007, cat. p. 143, n. 63, illustrato a colori; Le avventure della forma. Dall'espressività di Viani, Sironi, Rosai, alla realtà allucinata di Ligabue Transavanguardia e oltre, a cura di Enrico Dei e Marco Moretti, Seravezza, Palazzo Mediceo, 1 luglio - 9 settembre 2012, cat. p. 55, illustrato a colori;

Borderline. Artisti tra normalità e follia. Da Bosch a Dalí, dall'Art Brut a Basquiat, Ravenna, Museo d'Arte della città, 17 febbraio - 16 giugno 2013, cat. pp. 79, 171, n. 62, illustrato a colori.

Bibliografia

Retrospettiva di Lorenzo Viani, a cura di Raffaele De Grada e Dino Carlesi, Tipografia Lischi, Pisa, 1959, n. 98; Ida Cardellini Signorini, Lorenzo Viani, CP&S, Firenze, 1978, p. 212, tav. 259, n. 214.

Stima € 100.000 / 150.000



Lorenzo Viani, Clinica, 1933-35





Lorenzo Viani, Ospedale, 1934

Nell'avventura umana e artistica di Lorenzo Viani, gli anni Trenta rappresentano un nuovo racconto morale. Lasciati momentaneamente alle spalle i suoi Vageri, gente di onore e di rispetto, i reietti, i marinai e quella galleria di abitanti di quel territorio contraddistinto dalla marginalità esistenziale nella sua visionarietà, percorre la strada dei temi degli eccessi della tenuta mentale e delle patologie spesso senza ritorno.

Situazioni che vengono affrontate nello spazio di tempo in cui entra a contatto diretto con l'isolamento del microcosmo delle infermità: una epifania di nuove

sofferenze vissute tra le mura dei nosocomi.

Sulle colline lucchesi nel 1934, all'interno del nosocomio S. A. Casa di Cura "Ville di Nozzano", dove il pittore più per motivi politici che per curare l'asma, la sua malattia storica, era ospite, il ciclo dell'iconografia della pazzia muove i primi passi diventando così l'anticipazione delle cliniche dipinte tra il 1933 e il 1935. Il quadro in oggetto è un allargamento e una continuità dell'analisi della tragicità dei luoghi dell'afflizione.

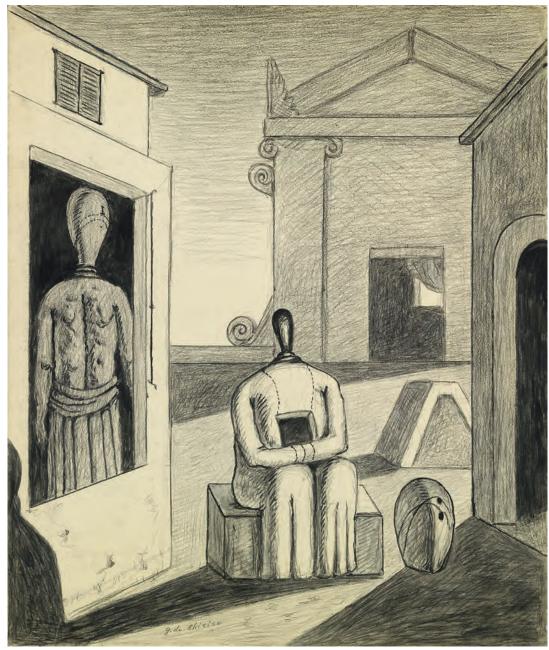
Il dipinto è da definire un prodotto della riflessione sinestetica. Ragionamento che porta Viani alla costruzione di un impianto in cui dispone le figure in una modalità per dare un paradigma narrativo, ottenuto con l'uso di una cifra



Lorenzo Viani, La clinica, 1933-35

pittorica di grande chiarezza espressiva. Il in evidenza la drammaticità della scena intellettivo, amplia la mimica e l'azione della retorica del corpo dolente, dove la condizione repressiva della malattia è la vera protagonista dell'idea. La stesura dei colori è eseguita con decise pittorico che esula dai canoni fino allora sorta di anticipazione dell'arte informale miscelata all'Action Painting, dato che claustrali in contrasto con il giallo, quasi una citazione marinara, dato che nella cultura marinaresca questo è il colore che indica contagio a bordo. Il malato riprodotto volutamente con le deformazioni e frammentazioni che si attagliano perfettamente al motivo del viso sfigurato dai tormenti.

Tutto lo scenario dell'intimità melanconica dell'eremo ospedaliero è una dimostrazione della forza pittorica del maestro viareggino, la prestanza con cui realizza l'amalgama tra gesto e situazione della rappresentazione è svincolata da ogni rigida coercizione di verosimiglianza. La scena è quasi una asserzione dell'assenza di frastuoni avvolta da un silenzio apparente, i personaggi urlano, ma non li si sente, e le loro grida diventano echeggianti pennellata dopo pennellata.



Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Il pomeriggio inquietante, 1972

Matita e tempera su cartone, cm. 59,5x50

Firma in basso verso sinistra: G. de Chirico, titolo al verso: "Pomeriggio inquietante".

Storia

Collezione Giorgio e Isa de Chirico, Roma; Collezione privata

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Roma, 30 luglio 1986, con n. 71/86.

Esposizioni

Giorgio de Chirico Pictor Optimus. Pittura, disegno, teatro, Genova, Palazzo Ducale, 13 marzo - 30 maggio 1993, cat. p. 265, illustrato;

Giorgio de Chirico. Myth and Mystery, Londra, Estorick Collection of Modern Italian Art, 15 gennaio - 19 aprile 2014, cat. pp. 92, 93, n. 32, illustrato a colori.

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume quarto, opere dal 1951 al 1972, Electa Editrice, Milano, 1974, n. 645 (con misure errate).

Stima € 60.000 / 80.000



590 Fernando Botero

Medellin 1932

Mujer con paraguas, 1983

Matita e gouache su carta, cm. 43,7x35,5

Dedica, firma e data in basso a destra: A [...] / Botero 83.

Certificato su foto Marlborough Gallery, New York.

Stima € 28.000 / 38.000

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956 **Fiori, 1936** Olio su tela, cm. 92x73

Firma e data in basso a destra: de Pisis / 36. Al verso sul telaio: cartiglio con dati dell'opera: etichetta Regione Piemonte / Città di Cherasco / Provincia di Cuneo / Gli Italiani di Parigi / da Modigliani a Campigli / Palazzo Salmatoris - Cherasco (Cn) / 13 ottobre - 9 dicembre 2007, con timbro Città di Cherasco / Cuneo.

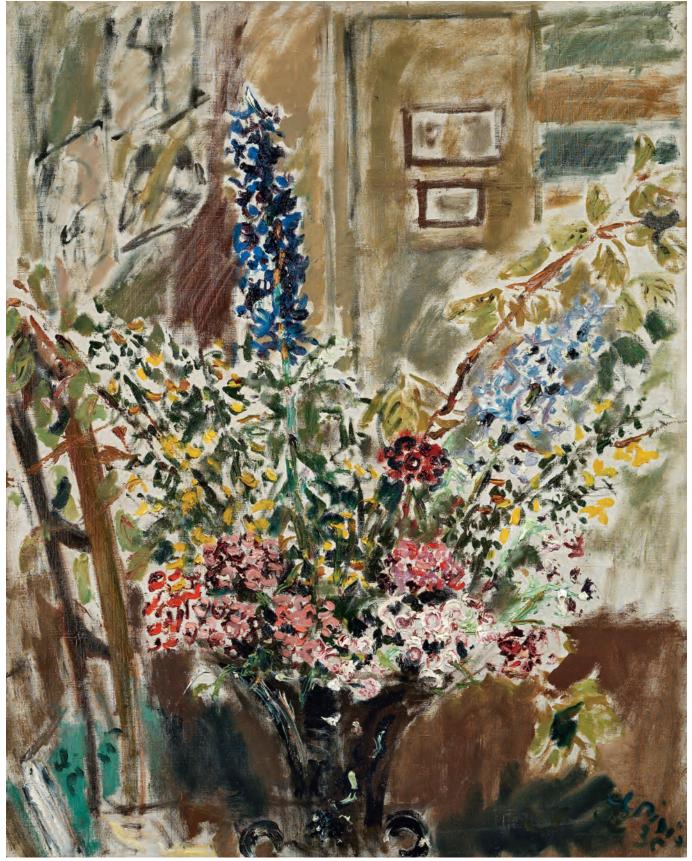
Certificato su foto Associazione per il patrocinio dell'opera di Filippo de Pisis, Milano, 17 maggio 1999, con n. 01174.

Esposizioni

Gli italiani di Parigi. Da Modigliani a Campigli, Cherasco, Palazzo Salmatoris, 13 ottobre - 9 dicembre 2007, cat. p. 147, illustrato;

Filippo de Pisis, pittura primo amore, a cura di Luigi Cavallo, Milano, Farsettiarte e Galleria Tega, 23 marzo - 8 maggio 2010, cat. pp. 146-147, n. 49, illustrato a colori; Filippo de Pisis, gli anni di Parigi, Bologna, Di Paolo Arte, 23 ottobre - 18 dicembre 2010, cat. p. n.n., illustrato a colori.

Stima € 90.000 / 130.000



Mazzo di fiori

Lo so, è la tua grazia che vibra nei teneri petali, ciglia, occhi-ciechi anima vegetale che s'offre abbacinata a la luce, fronte, bocca, mento, cuore, vicina e lontana dolce irraggiungibile.

Io sono l'ape immota a suggere questo nettare dolorosamente.

Filippo de Pisis



Filippo de Pisis nella casa di San Sebastiano a Venezia

Marc Chagall

Vitebsk 1887 - Saint Paul de Vence 1985

Arbre et maisons, 1970

Olio su tela, cm. 73x100

Firma in basso a destra: Marc Chagall, firma al verso sulla tela: Chagall / Marc; sul telaio: due timbri Galleria Torbandena, Trieste, con n. 1674: etichetta Galerie Maeght, Paris, con n. 12438 (opera datata 1968-71).

Storia

Galleria Maeght, Parigi; Galleria Torbandena, Trieste; Galleria Farsetti, Prato; Collezione privata

Certificato su foto di Jean-Louis Prat, Comité Marc Chagall, Parigi, 20 maggio 2015, con n. 2015041.

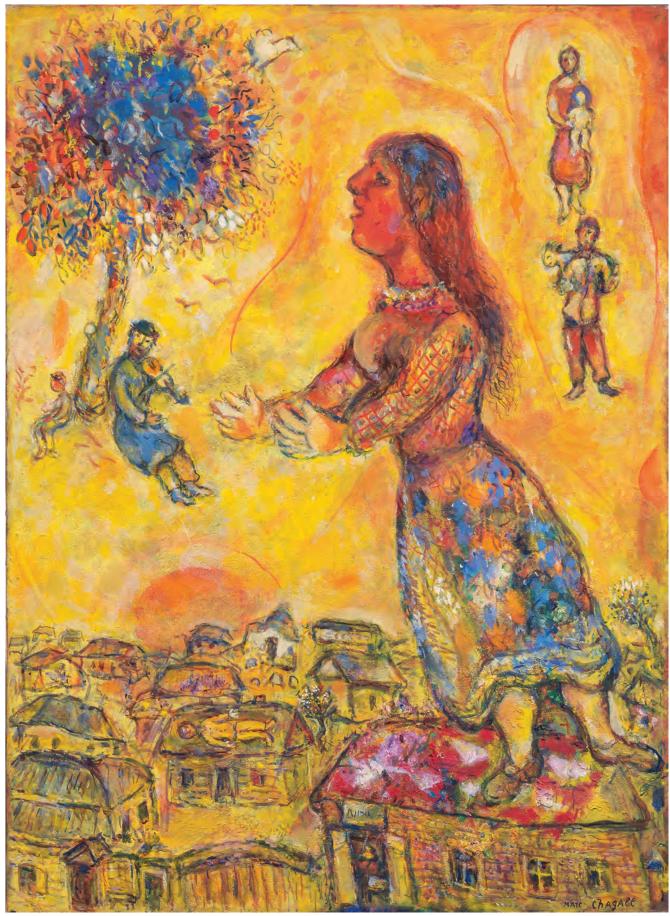
Esposizioni

Marc Chagall, opere dal 1927 al 1981, Farsettiarte, Focette, Cortina d'Ampezzo, Prato e Milano, luglio - novembre 1992, cat. n. 16, illustrato a colori.

Bibliografia

Marco Valsecchi, Marc Chagall, opere scelte, Centro Arte Internazionale, Milano, 1972, tav. 11.

Stima € 1.600.000 / 2.400.000



"Mi separavo per una volta dai recinti della mia città natale ed eccomi qui, fuggito nei circoli e nei salotti dei poeti e dei pittori francesi. [...] Apollinaire, questo Zeus dolce. In versi, in cifre, in sillabe correnti, egli tracciava una strada per noi. [...] Un giorno [...] andammo a piedi [...] fino alla Ruche. [...] Non oso mostrare i miei quadri ad Apollinaire. «Lo so voi siete l'ispiratore del cubismo. Ma io preferisco qualcos'altro» [...] Percorriamo il corridoio buio [...]. Un pianerottolo rotondo; una decina di porte numerate. Apro la mia. Apollinaire entra con prudenza come se temesse che l'edificio intero crolli all'improvviso trascinandolo nelle sue macerie. [...] Apollinaire si siede. Arrossisce, inspira, sorride e mormora: 'Soprannaturale!...'. Il giorno dopo ricevo una lettera, una poesia dedicata a me: Rodsoge" (M. Chagall, *La mia vita*, Firenze, 1992, pp. 94-96). Così Marc Chagall ricorda il momento in cui Apollinaire vede per la prima volta le sue opere e, rapito dal suo linguaggio libero e innovativo, ne coglie l'incanto e il magico senso allusivo, traducendo in parole ciò che l'artista racconta in immagini, in un testo considerato da André Breton "forse la più libera poesia del nostro secolo", pubblicato per la prima volta nel 1914 in *Soirées de Paris*. Dalla parola 'soprannaturale', deriverà il termine surrealista, utilizzato da Breton per il suo movimento.

Sulle tele di Chagall gli elementi del reale, principalmente derivati dai ricordi della sua infanzia, divengono apparizioni in un clima di sogno, in uno spazio fluido e sospeso, in cui le leggi della natura sono capovolte e gli elementi, accostati tra loro in modo inconsueto, creano una visione soprannaturale che porta a qualcosa di miracoloso. Chagall cerca una "quarta o quinta dimensione" utilizzando le forme del reale e lasciando all'immaginazione, guidata dal sentimento, il compito di scegliere e associare tra loro, in modo del tutto spontaneo, le rivelazioni della sua esistenza, immagini in cui la memoria e gli affetti, le gioie e i dolori, vengono esaltati e trovano soluzione nella costante atmosfera di speranza che pervade ogni sua opera. Ogni elemento utilizzato, tra cui coppie di amanti, violinisti, mendicanti, rabbini, maternità, figure femminili, acrobati, villaggi, fiori o animali, acquisisce sulla tela un valore simbolico per esprimere l'inafferrabile realtà della psiche che solo così può essere espressa; la sua "poesia simbolica inaspettata" è tesa a raccontare una personale visione del mondo attraverso liriche metafore della sua vita. La cultura russa, gli affetti e la religione sono i fondamenti della sua creatività e a questi ricordi, che fanno parte involontariamente del suo lo più profondo, Chagall fa riferimento continuamente. Vitebsk, sua città natale, e il quartiere ebraico dove vive con i genitori, umili e instancabili lavoratori, e i suoi otto fratelli, sono fonte continua di ispirazione, così le strade, con le staccionate, le piccole case di legno, le botteghe con le tipiche insegne e le sinagoghe fanno da sfondo agli animali che razzolano, agli artigiani che lavorano, agli operai, ai mercanti e ai mendicanti che le popolano: "intorno a me vanno e vengono, girano e si rigirano, o trottano bonariamente, ebrei d'ogni specie, vecchi e giovani...", così genitori, fratelli, parenti, e vicini, diventano bonarie e affettuose caricature, vivaci, malinconiche e poetiche immagini del suo mondo. Alcuni aspetti della sua opera trovano spiegazione nel culto ebraico e in particolare nel movimento dello chassidismo di cui è seguace la famiglia, come gran parte degli ebrei di Vitebsk. Questo "movimento del risveglio", fondato nel XVIII secolo, si ricollega alla saggezza della Kabbalah attraverso un'interpretazione mistica dell'ebraismo che pone in primo piano l'esperienza umana del divino tesa a raggiungere uno stato di eterna gioia e unione con esso. Una dottrina, destinata a tutto il popolo, in cui la spontaneità dei sentimenti lascia parlare l'anima che, quidata durante la preghiera dai canti, dai balli e dalla musica, si innalza verso Dio. L'estasi, così raggiunta, aiuta l'uomo a superare la prigionia del mondo esterno

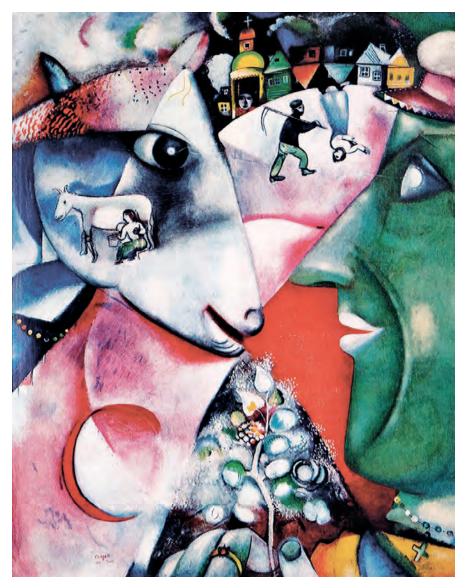
e ad avvicinarsi alla vera realtà, a ciò che sta dietro alle cose a cui solo l'anima, dopo aver abbandonato ogni rigidità, ha accesso. Il movimento dell'anima e la vitalità della danza, da una parte, e l'umiltà chassidica, che si ritrova nelle figure di vecchi e mendicanti



Marc Chagall e la sua famiglia nell'atelier di Avenue d'Orléans, 1923-24

carichi di tristezza e di profonda forza interiore, dall'altra, trovano nell'opera di Chagall la loro immagine. In linea con la tradizione antiiconografica giudaica, che aveva lo scopo di evitare che il tangibile distraesse dalla vita interiore, egli non rappresenta qualcosa di visibile, ordinato in base alla realtà terrena e alle sue leggi, in cui l'anima si potrebbe perdere, ma rappresenta una realtà in cui l'anima può riconoscere se stessa (cfr. Franz Meyer, Marc Chagall, la vita e le opere, Milano, 1962, p. 16).

Nel 1906 Chagall comunica alla madre: "mamma ...vorrei fare il pittore" e lei, con grande coraggio, lo asseconda e lo accompagna nello studio di Jehuda Pen, le cui lezioni troppo accademiche vengono ben presto abbandonate. Nel 1908 si trasferisce a San Pietroburgo, dove si iscrive alla scuola di Elisabetta Svanseva, la più libera e moderna



Marc Chagall, lo e il villaggio, 1911

della Russia, adatta alla sua innovata visione della pittura. In questi anni è allievo di Leon Bakts, grazie al quale conosce la pittura di Cézanne, Gauguin e Van Gogh, da cui sarà influenzato. Ma la scuola non è adatta a lui poiché riesce a raggiungere buoni risultati solo lontano dall'aula, quando è veramente libero di esprimersi. Come spiegherà più tardi "io non sono capace di istruirmi o meglio non mi si può istruire, non posso imparare che attraverso il mio istinto", ed è questo probabilmente che lo porta a sviluppare un linguaggio così spiccatamente autonomo, profondamente coerente e sempre riconoscibile. In questo anno conosce Bella Rosenfeld, che diventerà sua moglie, per la quale proverà sempre un sentimento profondo, e da questo momento il tema dell'amore, della coppia e del rapporto tra maschile e femminile entra a far parte in modo preponderante del suo immaginario. Finita la scuola si trasferisce a Parigi per quattro anni, grazie alla generosità di Maksim Vinaver, il mecenate presso cui viveva a San Pietroburgo e che gli aveva dato la possibilità di ottenere il visto.

Arrivato a Parigi, dove rimarrà dal 1910 al 1914, Chagall è colpito dall'atmosfera che pervade ogni cosa, "quella straordinaria luce di libertà" che non aveva mai visto altrove: "Io ho portato i miei oggetti dalla Russia; Parigi vi ha versato sopra la luce". Così decide di non frequentare una scuola ma di trarre gli insegnamenti necessari da ciò che può vedere passeggiando per le strade, dalle opere dei grandi maestri, che può ammirare al Louvre, e dalla pittura contemporanea visitando le mostre. Cerca di liberarsi dai condizionamenti della cultura russa per creare il suo mondo immaginario e definire il proprio linguaggio espressivo, ispirato dalle silenziose notti trascorse nel suo studio alla Ruche, accanto a Soutine, Modigliani, Léger e molti altri che vi abitano negli stessi anni. Nonostante non conosca bene la lingua, frequenta molti artisti e intellettuali e stringe importanti amicizie con alcuni di loro come Rubiner, Cendrars, Canudo, Jacob e Apollinaire.

Ogni quadro in questi anni si arricchisce di nuovi elementi, divenendo un momento fondamentale della sua evoluzione creativa, mossa in parte dalla "volontà di costruzione", che trova risposta nelle opere di Cézanne e nel Cubismo, di cui non condivide l'evidente legame con il reale, ma riprende la ripartizione dello spazio e la scomposizione delle figure per rendere più sensibile, quasi tattile, la realtà nello spazio illimitato della memoria attraverso un ritmo più definito. Un discorso a parte deve essere fatto per il colore, che già dalle prime opere è l'elemento fondamentale della sua pittura. Chagall segue l'insegnamento di Bakts, che sottolineava l'importanza del colore ponendolo come struttura fondamentale del quadro; le linee dovevano essere abbandonate per permettere ai colori, carichi di reale vitalità, uno scambio di energie. Il colore sulle tele di Chagall definisce lo spazio, esalta i volumi, scandisce i ritmi compositivi e, come nelle icone, diventa carattere espressivo del soprannaturale assumendo una componente simbolica, come in Gauquin: disegno e colore coincidono creando qualcosa di prezioso e fiabesco. A Parigi è suggestionato dal cromatismo di Van Gogh e dei pittori Fauves, per la libertà degli accostamenti di tinte brillanti e intense, dalla presenza tangibile e vibrante del colore in sé, anche guando diventa un albero o una barca, e dalla luminosità che pervade ogni opera; ma è influenzato anche da Léger e Delaunay il cui cromatismo, puro e autonomo, definisce le forme secondo un ritmo musicale immediato e armonico. Un giorno Chagall va a trovare Bakts venuto a Parigi per realizzare le scenografie dei balletti russi di Djagilev; il maestro si mostra sorpreso di vederlo, in quanto inizialmente contrario al suo soggiorno parigino, ma recatosi successivamente nel suo studio, osservando i quadri esclama: "Adesso i vostri colori cantano". Nel 1914, dopo un breve soggiorno a Berlino, dove grazie ad Apollinaire espone alla Galleria Der Sturm, ritorna in Russia, felice di ritrovare la sua famiglia e rivedere Bella, che sposa nel 1915, e nel 1917, dopo lo scoppio della Rivoluzione rientra definitivamente a Vitebsk. Considerato ormai un pittore affermato, viene nominato Commissario per le Belle Arti con l'incarico di organizzare scuole d'arte, musei e mostre. Per l'anniversario della Rivoluzione allestisce, insieme ad altri pittori, una grande decorazione in tutta la città, così le immagini, gli animali, i personaggi, gli oggetti che popolano le sue opere escono dalle tele per librarsi sopra i tetti di Vitebsk e innalzarsi verso quel cielo a lui così caro, rendendo per la prima volta concrete le sue visioni. Finita la grande stagione dell'avanguardia russa, nel 1920 lascia definitivamente la città e dal 1923 ritorna a Parigi, divenendo nel 1937 cittadino francese, e nel 1940, allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale si trasferisce a Gorges in Provenza. Sono questi gli anni in cui stringe contatti con i Surrealisti senza prendere parte al movimento, troppo letterario, intellettuale e programmatico rispetto alla sua poetica. Da questo momento inizia una proficua e intensa collaborazione con il mercante Vollard che gli commissiona alcune importanti serie di illustrazioni e incisioni tra cui quella per Le Anime morte di Gogol, la serie per le Favole di La Fontaine e per la Bibbia, pubblicate rispettivamente nel 1948, 1952 e



Marc Chagall al lavoro

1956, da Tériade, insieme ad altri progetti. Per tutti questi gruppi di immagini Chagall realizza numerosi guazzi, come quelli per il *Cirque Vollard*, in cui nelle vitali composizioni, dall'acceso cromatismo, le infinite suggestioni visive e la simbologia dell'artista si fondono con la narrazione.

La fervida e vitale creatività del pittore viene interrotta per molti mesi nel 1944 a causa della morte di Bella: "un tuono violento e un breve rovescio di pioggia scoppiarono alle 6 della sera, il 2 settembre, quando Bella abbandonò questo mondo...Tutto diventò nero ai miei occhi" (in Marc Chagall a Palazzo Pitti, Firenze, 1978, p. 24). È con la realizzazione delle scene e dei costumi per L'Uccello di fuoco di Stravinskij, per il Ballet Theater di New York, che l'artista riprende la sua attività, iniziando con un lavoro che abbina la pittura alla musica, sua grande passione fin da bambino. Sono anni di lavoro intenso che lo vedono impegnato nella pittura da cavalletto, in grandi opere murali, nell'incisione, nella lavorazione della ceramica, nella realizzazione di vetrate e nella scenografia, ma è grazie all'amore per Valentine Brodsky, Vava, sua moglie dal 1952, che Chagall ritrova una profonda serenità e nuovi slanci creativi. Dagli anni Cinquanta l'atmosfera del Sud, i colori, i fiori, e la luce dei paesaggi francesi lo rapiscono e ispirano numerose opere, la tecnica diventa più libera, si fa preziosa e ogni immagine è illuminata da un'atmosfera di serenità come se il respiro della natura e della terra entrasse nelle tele mentre il sole, divenuto un elemento imprescindibile, fonde la sua luminosità

con i colori. In questi anni egli parla di chimica in pittura, cioè dell'alchimia "stessa del materiale colore come mezzo per risolvere e chiarire la 'costruzione psichica', per spiegare i vincoli tutti razionali del simbolo. È la costruzione psichica che si esprime nella ricchezza dei colori, delle forme, dei motivi per un processo come di osmosi, per cui tutto quanto è irradiato dal pensiero diviene vivo, chimicamente vitale, come in fermento" (in M. Bucci, Marc Chagall, Firenze, 1977, p. 41). Negli ultimi anni, quando la pittura si fa più abbreviata e grumosa, mentre il colore chiaro e denso non perde la sua carica espressiva, sulle tele si riversa tutta la poetica di Chagall; egli ripropone se stesso mescolando ogni volta tra loro gli elementi della memoria: "Io venni a Parigi con i pensieri e i sogni che si possono avere a venti anni, tuttavia credo che questi sogni siano rimasti a lungo" (in Marc Chagall a Palazzo Pitti, cit., p. 13). Nell'opera Arbre at maisons del 1970, una figura femminile si innalza nel cielo verso un grande e rigoglioso albero, probabilmente ricordo dell'albero di Jesse, che nasce dalla schiena della figura dell'uomo alla sua base, come vuole la tradizione, con accanto un violinista che fluttua nello spazio, ricordo dei sabato di preghiera con la famiglia, quando lo zio suonava per innalzare lo spirito dell'uomo al divino. Alle spalle della donna sono sinteticamente descritti una maternità e un uomo con una capra, temi ricorrenti nell'immaginario dell'artista. La visione aerea permette di osservare bene il paesaggio su cui si librano le figure: è Vitebsk, che distrutta e cambiata dalla guerra diviene adesso solo un ricordo lontano, poetico e malinconico. I dettagli dell'infanzia si sovrappongono e sulla tela si ritrovano



Marc Chagall, L'air bleu, 1938

le piccole case di legno, la sinagoga in lontananza, l'uomo disteso sopra i tetti che potrebbe essere lo stesso artista, raffigurato come quando da bambino vi saliva con gli amici, mentre in primo piano sulla destra si scorge una bottega in mattoni, forse quella della madre. La materia pittorica, stesa con ricche pennellate alternate a finissime velature sovrapposte, si fa preziosa; gli elementi sono

definiti con una vibrante e rapida gestualità e le forme, delineate grazie a tratti neri, sicuri e fluidi, emergono dal giallo luminoso del fondo che, enfatizzato dal contrasto con il colore blu della chioma dell'albero e dal decoro a fiori dell'abito della donna, tipico delle marionette russe, viene interrotto solo dal rosso, simbolo di vita e felicità, del volto della donna, del tetto in primo piano e del sole. Se ad un primo sguardo si è portati a pensare che sia il sole all'orizzonte, raffigurato al suo sorgere, a diffondere la luce abbagliante che pervade la scena, dopo un momento si ha come una rivelazione: la luminosità sembra arrivare dall'alto e liberare l'anima dalla pesantezza del reale, che diviene leggera e si innalza, guidata dalla melodia del violino, verso sentimenti di gioia e di speranza. Il colore, legato al suono, assume un significato simbolico, derivato dalla cultura ebraica. La composizione si sviluppa su una costruzione equilibrata e salda che non imprigiona i vari personaggi, ma li lascia fluttuare nello spazio, liberi dalla gravità, in un'atmosfera sognante e magica che riporta al miracolo, a quella visione soprannaturale, che non abbandona mai le opere di Chagall.



Marc Chagall nel 1963

593 Enrico Baj

Milano 1924 - Vergiate (Va) 2003

Chez Picasso, 1969

Acrilico, collage, ovatta, passamaneria, decorazioni e plastica su tela, cm. 146x114

Firma in basso a destra: Baj, data e titolo al verso sul telaio: 1969 "Chez Picasso": etichetta e timbro Galleria Levi, Milano, con n. 343 p: etichetta e timbro Galleria d'Arte Spagnoli, Firenze, con n. 341: etichetta Centro internazionale / delle arti e del costume / Palazzo Grassi, Venezia / Mostra 1971 / Baj; sulla tela e sul telaio: timbro E.lli Orler, con n. 12.

Foto autenticata dall'artista.

Esposizioni

Enrico Baj, Venezia, Palazzo Grassi, 25 giugno - 30 settembre 1971, cat. n. 98.

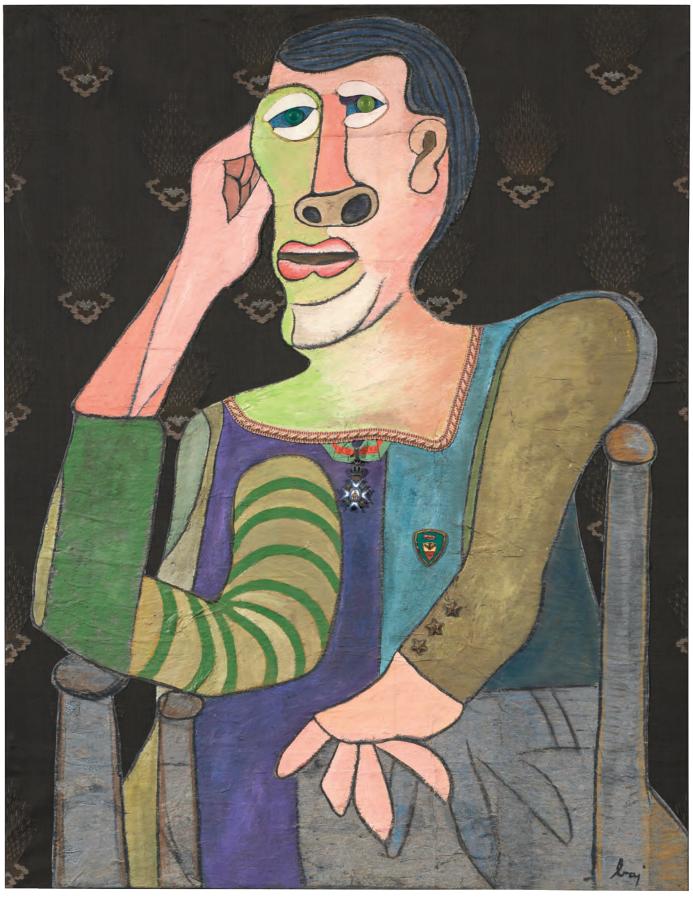
Bibliografia

XX° Siècle n° 38, nouvelle série. Panorama 72*, Ediz. XX° Siècle, Parigi, giugno 1972, p. 48; Enrico Crispolti, Catalogo generale Bolaffi dell'opera di Enrico Baj, Giulio Bolaffi Editore, Torino, 1973, p. 210, n. 1510.

Stima € 70.000 / 90.000



Enrico Baj nello studio di via Gabba a Milano





Graham Sutherland

Londra 1903 - Mentone 1980

Yellow Form White Ground, 1962

Olio su tela, cm. 81x65

Titolo al verso sulla tela: Yellow Form White Ground; sul telaio: etichetta Marlborough Fine Art (London), con n. [XLOL1]: etichetta [Marlborough] London Gallery / Recent Paintings by Graham Sutherland / June - July, 1962, cat. No: 31: etichetta Marlborough Galleria d'Arte, Roma, con n. ROL 123: timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 5227.

Esposizioni

Recent Paintings by Graham Sutherland, Londra, Marlborough Fine Art, giugno - luglio 1962, cat. n. 31; Protagonisti del XX secolo, Torino, Gissi Arte Contemporanea, dicembre 1973 - gennaio 1974, cat. n. 56, illustrato a colori.

Stima € 15.000 / 25.000



Karel Appel Amsterdam 1921 - Zurigo 2006

Figure, 1970

Olio e collage su carta applicata su tela, cm. 123x162,5

Firma e data in basso a sinistra: Appel 1970. Al verso sulla tela: etichetta e timbro Galleria S. Erasmo, Milano.

Stima € 45.000 / 55.000

Sebastian Echaurren Matta

Santiago del Cile 1911 - Tarquinia (Vt) 2002

Composition (Topo Lame), 1970

Olio su tela, cm. 151x202

Monogramma dell'artista in basso a destra; titolo e firma al verso sulla tela: Topo Lame / (topographicamique / psycotopo / optopoly) / Matta; sul telaio: etichetta Edward Totah Gallery, London: etichetta Toninelli Arte Moderna, Milano.

Storia

Galleria San Luca, Bologna; Collezione privata

Foto autenticata dall'artista.

Esposizioni

Sebastian Matta, Forte dei Marmi, Galleria Poleschi, giugno - luglio 1991, cat. p. n.n., illustrato a colori.

Bibliografia

Matta. Opere dal 1938 al 1976, Galleria San Luca, Bologna, 1976, tav. 59.

Stima € 120.000 / 200.000



La peinture a un pied dans l'architecture un pied dans le rêve.

Il faut présenter les tableaux comme des cartes géographiques de la nature humaine et de ses énergies.

Je ne m'intéresse qu'à l'inconnu et je travaille pour mon propre étonnement.

L'art consiste à dire clairement des sentiments humains qu'on découvre dans le monde, qu'on invente pour élargir l'humain – sincèrement.

Pour moi peindre a été comme de tenir un journal de l'élargissement de mon horizon intérieur.

Je pense que chaque artiste est sur la terre pour créer un mythe ou plutôt pour rechercher de manière originale un mythe primordial et que toute sa vie, toute sa recherche doit être vue comme une Odyssée... Nous devons toujours retourner à notre «chien», mais c'est valable seulement si nous avons consacré toutes nos énergies à faire le tour de l'univers avant de nous atteindre nous-même.

Sebastian Matta



Sebastian Matta davanti a Grimau ou les puissances du désordre, Boissy 1965



Alberto Burri

Città di Castello (Pg) 1915 - Nizza 1995 **Nero Cretto, 1975** Acrovinilico su cellotex, cm. 96x73,5

Firma e data al verso: Burri 75.

Bibliografia

Burri, contributi al catalogo sistematico, Fondazione Palazzo Albizzini, Petruzzi Editore, Città di Castello, 1990, pp. 456, 457, n. 1967;

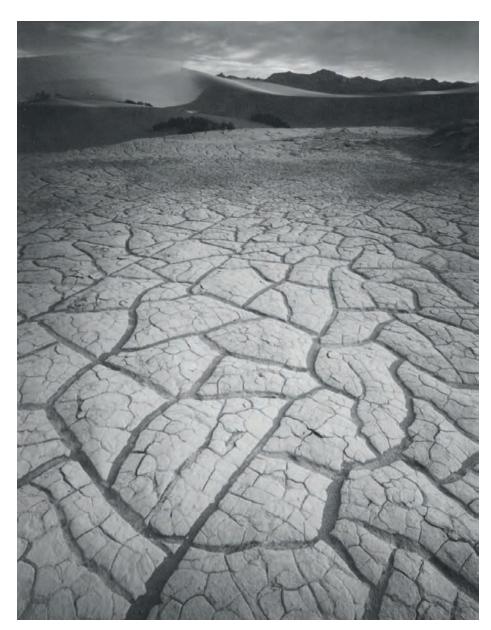
Alberto Burri. Catalogo generale, tomo II, Pittura 1958-1978, a cura di Bruno Corà, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello 2015, p. 313, n. 1438.

Stima € 1.400.000 / 2.200.000



La pittura non deve essere spiegata, si spiega da sé Alberto Burri

Alberto Burri si volge alla pittura per un'esigenza di libertà: dopo aver studiato da medico, durante la seconda guerra mondiale parte come ufficiale in Africa, dove è catturato dall'esercito inglese, e poi consegnato a quello americano che lo trasporta nel campo di concentramento di Hereford, in Texas. È lì che inizia a dipingere. Gli esordi della sua attività sono quindi da subito contrassegnati da un'aura mitica, legata alla prigionia, all'esilio e alla solitudine del campo di concentramento, alla condizione drammatica di chi ha vissuto l'esperienza terribile della guerra. Una testimonianza di Giuseppe Berto ci descrive l'avvicinamento del giovane medico al linguaggio pittorico: "A trent'anni Burri decise che non avrebbe fatto più il medico, perché si trovava in disaccordo con l'intera umanità: avrebbe fatto qualche altra cosa. Quando, per interessamento dell'Ymca, arrivarono nel campo materiali necessari per svolgere varie attività [...] Burri comprò tele, colori e pennelli e cominciò a dipingere. Non so se avesse già uno scopo nel far ciò o se cercasse semplicemente di passare il tempo con meno dolore [...] vi era, nella sua pittura – una forma e una sostanza che ci sfuggiva. [...] Ci sfuggiva... la sofferenza della sua pittura, il senso panico o nostalgico dei suoi quadri, la sua scarnita concezione dell'uomo, tutte cose che era troppo difficile per noi ritrovare



Death Valley National Park

sotto un modo di raccontare ingenuo sì ma tutt'altro che superficiale, e che comunque stavano più nel tono e nel colore che non nelle figure" (Giuseppe Berto, 1944. Un ricordo di prigionia, in Omaggio a Burri, Roma, 1964).

Nella solitudine della prigionia Burri dunque comincia la sua sperimentazione, e a poco a poco le prime opere, figurative ma già contraddistinte da una tendenza alla sintetizzazione dei volumi e dei piani, e scandite da ampie campiture cromatiche, scivolano verso l'abbandono del dato narrativo, divenendo dapprima ritmi di segni sinuosi e di colori accesi, e poi, nel 1948, approdando a indagare la stessa materia pittorica in modo completamente nuovo, ponendosi a fianco già con queste prime prove alle ricerche più aggiornate dell'arte europea e di quella d'oltreoceano. Con *Nero I*, la celeberrima tela ora conservata a Città di Castello, nella Fondazione tanto voluta dal pittore, e con la mostra *Neri e Muffe*, tenutasi alla Galleria L'Obelisco di Roma nel 1952, Burri è già uno dei nomi di primo piano dell'Informale.

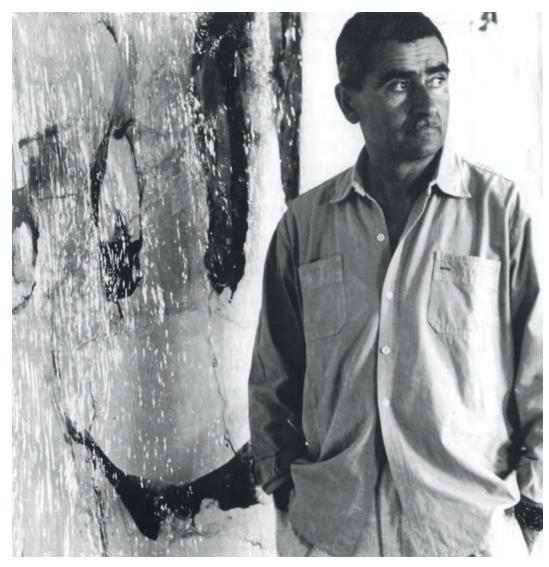
Artista dalla personalità schiva, da sempre insofferente alle celebrazioni della sua opera e a parlare del suo lavoro, Burri, seppur operando ritirato dalla scena artistica a lui contemporanea, svolge il suo percorso in piena sintonia con le esperienze internazionali, riportando l'arte italiana, che per tutta la prima parte del Novecento aveva in un certo modo sofferto di una dipendenza culturale dalle vicende degli altri paesi, allo stesso livello delle ricerche più aggiornate, come ha sottolineato Maurizio Calvesi: "Come ai tempi eroici del futurismo, con Alberto Burri è tornato a verificarsi lo strano fenomeno dell'avanguardia italiana: la novità più inquietante, e destinata a improntare gli sviluppi successivi, è nata nel paese di condizione economico-culturale più arretrata" (Maurizio Calvesi, Alberto Burri, Milano, 1971, p. 1). Ma, al contrario dei Futuristi che, almeno alla loro origine, concepiscono il ruolo dell'arte come propulsore per un cambiamento della società, la rivoluzione di Burri parte – citando le parole della splendida dichiarazione di poetica del 1955, scritta in occasione della mostra *The New Decade* al MoMa di New York – da un'esigenza "immanente e attiva", e si svolge essenzialmente all'interno dell'opera; egli sceglie di parlare della realtà di un mondo lacerato dal secondo conflitto mondiale rifiutando drasticamente di raccontarlo, nell'abbandono, senza possibilità di ritorno, della figurazione per indagare a fondo unicamente gli strumenti stessi del fare artistico.

È la materia la protagonista assoluta delle opere di Alberto Burri, e con la definizione di cosa si intenda per 'materia' nella sua arte tutta la critica si è confrontata: costituita da strumenti estranei ai mezzi tradizionali, nelle sue opere si affacciano dapprima i sacchi, utilizzati come tasselli di colore e forma, in cui per la prima volta il supporto tradizionale del dipinto emerge in tutta la sua evidenza, dopo secoli e secoli di pittura in cui era rimasto nascosto, sovrastato da preparazioni e strati di pigmento, per divenire supporto neutro, invisibile agli occhi. Con Burri la trama della tela diviene essa stessa dipinto: gli strappi, la cuciture, le toppe divengono tessuto figurativo. Il sacco si trasforma in pittura.

Quest'emergenza della materia sarà una costante di tutto il suo percorso artistico, sempre improntato all'andare oltre, al superamento dei propri limiti: Burri non guarda mai indietro, non ritorna alle opere del passato, ma apre sempre nuovi cicli, sottoponendo il suo lavoro a continue evoluzioni tecniche e stilistiche, rimanendo però sempre fedele a se stesso: "Per me [i materiali] sono tutti uguali. Non c'entra tanto il materiale, quanto piuttosto le forme e lo spazio nel quadro.



Alberto Burri a Napoli, Museo di Capodimonte, 1977



Alberto Burri e Grande plastica nello studio di Grottarossa

L'apporto del materiale è minimo; la morbidezza del legno e la durezza del ferro, non sono certo queste le caratteristiche principali del quadro. La caratteristica principale è la forma. I colori anche, naturalmente. I colori sono così dentro alla mia testa che potrei farli al buio. Si potrebbe obiettare che gli impressionisti dovevano andare a vederli con i loro occhi. Ma io il bianco ce l'ho nel cervello. E come il bianco, il nero e il rosso. Potrei fare i miei quadri al buio..." (in *Parola di Burri*, Torino, 1995, pp. 86,87).

Durante gli anni Sessanta l'opera di Burri arriva alla piena consacrazione critica: nel 1960 la Biennale di Venezia gli dedica una sala in cui è presentato da Giulio Carlo Argan e si susseguono ininterrotte le personali in spazi pubblici e privati in Italia e all'estero; sono date alle stampe importanti monografie, tra cui quelle di Cesare Brandi e Maurizio Calvesi, e si rafforza il rapporto con gli Stati Uniti, i cui collezionisti e istituzioni museali si dimostrano da sempre attenti al suo lavoro, che sarà celebrato con varie mostre itineranti nel paese, e che porterà l'artista, alla fine del decennio, ad acquistare una casa a Los Angeles, per trascorrervi i mesi invernali.

Da tempo egli comincia a realizzare opere su materiali non più naturali, ma, come li definirà Giulio Carlo Argan, "sintetici": dalla loro sperimentazione nasceranno nuove tecniche, e splendide serie di opere, come le *Combustioni* e i *Cretti*.

L'uso del fuoco comincia ad apparire nei dipinti sulla fine degli anni Cinquanta, creando effetti cromatici inediti sui legni e sulle tele, in cui si affacciano materiali plastici, prima caratterizzati da un cromatismo acceso, il rosso che molti hanno associato al sangue e alle ferite, e successivamente indagando i molteplici effetti della plastica trasparente, il cellophane, materiale duttile e quotidiano, quasi banale, che "mima il transito adamantino del cristallo ma per avvilirlo con la pieghevolezza" (Cesare Brandi, *Burri*, 1963, in *Scritti sull'arte*, p. 932).

Come nella raffinatissima Combustione presente in catalogo, Burri dipinge con il fuoco, giocando sull'effetto creato dalla bruciatura della plastica sul supporto piano, in questo caso cartone ma, nel caso delle opere di maggiori dimensioni, cellotex; la superficie pittorica si compone di trasparenze sovrapposte, come dei sottilissimi strati di pelle che si contorcono, si spaccano, assumono valenze molteplici, ora preziose, ora inquietanti. Il nero della bruciatura, le tracce di fumo, le luminescenze trasparenti del cellophane, nate da un processo di sfaldatura e di "violenza" sull'oggetto (l'atto del bruciare), si ricompongono alla fine nell'assoluto rigore dei due concetti fondamentali per Burri, da lui frequentemente ricordati nella lunga intervista rilasciata a Stefano Zorzi poco prima della morte, che sono "forma" e "spazio", ossia quello che Brandi definisce il "recupero dell'ipostasi apollinea del dipinto", dopo la fase dionisiaca dell'aggressione, della trasformazione della materia in una creazione artistica. Questo ricondurre la genesi creativa e anche il momento dell'osservazione delle opere di Alberto Burri in due fasi fondamentali, la prima dell'emergenza del materiale utilizzato, della sua lavorazione allo stato grezzo, in un processo che pone lo spettatore davanti alla sua evidenza, mettendolo in contatto diretto con il sacco, con il legno, con il ferro, con la plastica bruciata, e una seconda, che vede la ricomposizione dell'opera in un assoluto rigore formale, fondato unicamente sui concetti di "forma" e di "spazio", può essere applicato a tutti i cicli pittorici dell'artista, anche a quello dei Cretti, a cui Burri comincia a lavorare dagli anni Settanta. Lo splendido Cretto nero presente in catalogo è testimonianza emblematica di come in queste opere egli riesca a ricreare, utilizzando una miscela sapientemente dosata di caolino, colore acrilico e colla vinilica, una superficie enigmatica e misteriosa, che fonde insieme le screpolature della terra, l'arte millenaria del mosaico, la sapienza degli antichi costruttori delle mura ciclopiche delle prime città. Nei cretti Burri ridefinisce e trasforma il concetto stesso di dipinto, che si riduce a un'elegantissima texture di tasselli, che dalla casualità apparente crea un ritmo sinuoso, quasi sensuale, fino a ritornare superficie pura, di un nero assoluto, nella parte bassa. Il cretto "libera una forza segreta come le opere preistoriche che sembrano dovute a giganti, ma nello stesso tempo ha la precisione di un mosaico, il gusto degli intarsi esatti, la naturalezza dell'alto fango del Nilo, quando, passata la piena, si screpola al sole. [...] E niente è più umano di guesto enorme Cretto disumano, in cui la volontà dell'uomo è riuscita a chiudere tanta forza quasi allo stesso modo che sta chiusa dentro l'atomo" (Brandi, 1978, in Scritti sull'arte, cit., pp. 945-46).

Un'opera dunque, quella di Burri, che è riuscita a rivoluzionare il linguaggio stesso della pittura, non aderendo a movimenti, scuole, o ideologie, ma agendo all'interno del recinto della pittura stessa, ponendosi unicamente un problema di forma e di spazio, i quesiti su cui si fonda da sempre la storia dell'arte. Così Giulio Carlo Argan, in un passo caro allo stesso artista, sintetizzerà il suo percorso creativo: "A quanti, poi si chiedono se le opere di Burri debbano ancora considerarsi pittura, si può rispondere che la materia e la fattura di queste opere possono anche non essere la materia e la fattura tradizionali della pittura, ma l'obiettivo finale, e assolutamente esplicito, dell'artista rimane *il quadro*" (Giulio Carlo Argan, Presentazione della sala dedicata a Burri, XXX Biennale di Venezia, 1960).



Alberto Burri

Città di Castello (Pg) 1915 - Nizza 1995

Combustione, (1968)

Plastica, acrilico, combustione su cartone telato, cm. 24x18

Data e firma al verso: Buon / Natale / 68 / Burri.

Esposizioni

De Amicitia, Roma, Studio Sotis, 14 febbraio - 19 aprile 1997, cat. p. 44, illustrata a colori.

Bibliografia

Alberto Burri. Catalogo generale, tomo II, Pittura 1958-1978, a cura di Bruno Corà, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello 2015, p. 228, n. 1212 (riprodotta speculare).

Stima € 70.000 / 90.000



598 - misure reali



Renato Birolli

Verona 1905 - Milano 1959

Natura morta - Parigi, 1947

Olio su tela, cm. 67,5x82

Firma e data in basso a destra e al verso sulla tela: Birolli / Parigi 1947: timbro La Barcaccia, Roma; sul telaio: etichetta VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma / Palazzo delle Esposizioni / Roma 1959-1960 / Mostra retrospettiva di / Giovane pittura romana (1930-1945).

Bibliografia

Zeno Birolli, Renato Birolli, Feltrinelli Editore, Milano, 1978, p. 240, n. 1947.8 (331).

Stima € 15.000 / 25.000



Carlo Mattioli

Modena 1911 - Parma 1994 **Notturno, 1974**

Olio su tela, cm. 90x80

Firma in basso a sinistra: Mattioli; firma, data e titolo al verso sulla tela: Mattioli / 1974 / "Notturno".

Esposizioni

Carlo Mattioli. Opere 1944 - 1984, a cura di Pier Carlo Santini, Milano, Palazzo Reale, 1984, cat. p. 71, n. 56, illustrato a colori.

Stima € 25.000 / 35.000



601 Afro

Udine 1912 - Zurigo 1976

Manifesto, 1974

Olio e collage su carta applicata su tela, cm. 68x70,5

Firma in basso a destra: Afro. Al verso sul telaio: Afro "Manifesto" 1974: etichetta La Scaletta, San Polo di Reggio Emilia: due timbri Fam. Chierici - raccolta privata.

Certificato su foto Archivio Afro, Roma, 16/09/2011, con n. 74B105.

Bibliografia

Il disegno italiano, n. 4, 1984-85. Acquarelli, disegni, gouaches, pastelli e tempere, Edizioni La Scaletta, San Polo (RE), 1984, copertina.

Stima € 35.000 / 45.000



602 Afro

Udine 1912 - Zurigo 1976

Les jeux les matrices, 1951

Tecnica mista su carta applicata su tela, cm. 118x141

Firma e data in basso a destra: Afro 51; data e titolo sul telaio: 1951 - Di. per "Les jeux les matrices": etichetta Galleria Editalia QUI Arte Contemporanea, Roma.

Certificato su foto Archivio Afro, Roma, 26/05/2002, con n. 51B119.

Stima € 50.000 / 70.000

Penso spesso così d'essere un pittore di storie. Se i miei sentimenti più profondi, i miei ricordi, i miei giudizi sulle cose, le mie insofferenze e persino i miei errori e terrori si condensano nell'andamento di una linea, nella luminosità di un tono, sento che il mistero con cui la mia intera vita sfocia nella pittura può essere inteso all'inverso e permettere alle immagini della pittura di risalire fino alle origini della mia vita.

Così non ho paura della parola "sogno" non ho paura della parola lirica o della parola "emozione"; oggi assai poco favorite dalla chiarezza mentale e dalla consapevolezza, per quel che riguarda i mezzi espressivi, della più attuale pittura contemporanea.

Afro, 1955



Afro e Alberto Burri a Roma, anni Sessanta



Mattia Moreni

Pavia 1920 - Ravenna 1999

Un'anguria come una nuvola, 1967

Olio su tela, cm. 130x161,5

Titolo, firma e data in basso: Un'anguria come una nuvola Moreni "Le calbane vecchie" 1967.

Storia

Collezione Adler, Montagnola; Collezione privata

Certificato su foto GAM - Archivio Mattia Moreni, Bologna, con n. 67/003 F.RU 23 C.

Esposizioni

Mattia Moreni, Bologna, Galleria San Luca, 1967, cat. n. 5; Mattia Moreni. 12 anni di angurie 1964-1975, Pitture -Sculture - Disegni, Ravenna, Pinacoteca Comunale, 28 giugno - 14 settembre 1975, cat. pp. 63, 65, n. 21, illustrato a colori.

Bibliografia

Fabio Cavallucci, Mattia Moreni, Editrice Clueb, Bologna, 1992, n. 64;

Enrico Crispolti, Mattia Moreni. Catalogo ragionato delle opere. Dipinti 1934-1999, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2016, p. 389, n. 4/1967/1.

Stima € 50.000 / 80.000



Mattia Moreni durante l'allestimento della mostra antologica ad Acqui Terme, 1990

Lucio Fontana, Concetto spaziale, 1955

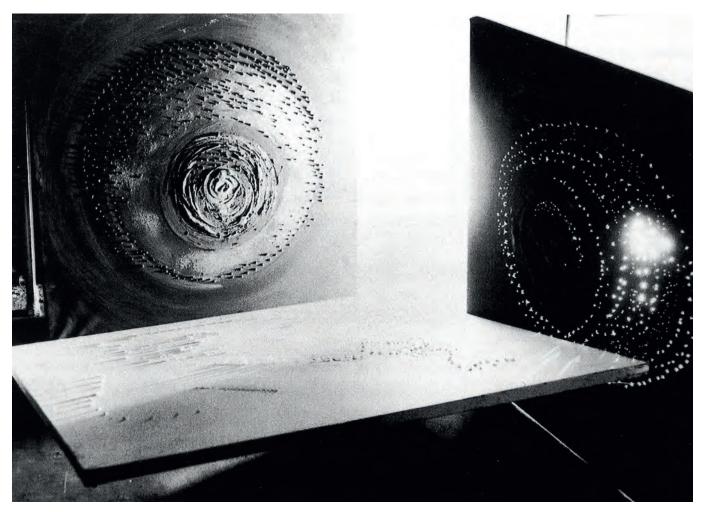
"L'arte è eterna perché vive nello spirito creativo dell'uomo, la materia non è eterna nel tempo. Dal grafito di Altamira all'ultimo quadro di Picasso l'arte ha solo seguito una evoluzione di mezzi nel tempo. La struttura basica dell'architettura è stata la pietra, architettura e scultura funzionalmente e artisticamente si sposano e vivono la loro epoca. Gli stili e le tendenze ci collocano nel passato e così per migliaia d'anni. L'età della pietra, del fuoco, del ferro entrano nella vita dei popoli come ere di nuove civilizzazioni. Siamo entrati nell'era spaziale, l'uomo ha definito le distanze dei pianeti, l'uomo tende alla loro conquista, l'uomo in questi ultimi cento anni colle sue invenzioni ha precipitato l'umanità all'impossibile – ebbene tutto questo ha influito e influisce nello spirito creativo dell'artista, gli ismi hanno la ragione nel nostro tempo. L'arte non è una decadenza ma sta penetrando lentamente nella nuova evoluzione del mezzo per l'arte. La pietra, il bronzo inesorabilmente cedono alle nuove tecniche, così come in architettura il cemento, il vetro, i metalli hanno portato un nuovo stile architettonico. Non ci può essere una evoluzione nell'arte con la pietra e il colore, si potrà fare un'arte nuova con la luce, televisione, solo l'artista creatore deve trasformare queste tecniche in arte. La materia è statica, l'intelligenza dell'uomo la definisce, la domina nel calcolo e nell'arte e la colloca nell'umanità. [...] Perciò ritengo di mediocri gli artisti che sorrisero e di imbecilli quei critici che scrissero facendo dello spirito sull'ambiente spaziale. Gli spaziali non si ritengono geni, s'ambientano nella loro era" (Lucio Fontana, Perché sono spaziale, 1952, in Lucio Fontana, Electa, Milano, 1998, p. 176).

Con queste parole Lucio Fontana espone molto chiaramente quali siano i motivi della sua arte e il perché abbia scelto di definirsi e definire la sua opera "spaziale"; i primi concetti spaziali appaiono a partire dal 1949, in queste composizioni il segno-gesto dell'artista (l'atto di bucare la tela) travalica il supporto pittorico, l'intenzione è quella di andare oltre la superfice, il risultato è paradossalmente quello di accentuare la superficie stessa che acquista così una valenza evocativa di spazi indeterminati. I buchi sulla tela sono fatti longitudinalmente ma senza un ordine predefinito, fanno intravedere lo strappo materico dovuto alla forza del gesto, oppure sono in serie ciclica ma senza rapporto di misura, tali da presentare analogie con i mondi astrali, ignote vie lattee e galassie in cui le ombre create dalla luce radente producono effetti di suggestioni spaziali. Il fondo monocromo, o addirittura acromo, contribuisce ad accentuare il senso della superficie e quindi la possibilità immaginativa: questi sono infatti spazi da immaginare, ogni riferimento alla realtà è escluso perché nella pura percezione visiva lo spettatore è indotto a liberare la propria inventiva.

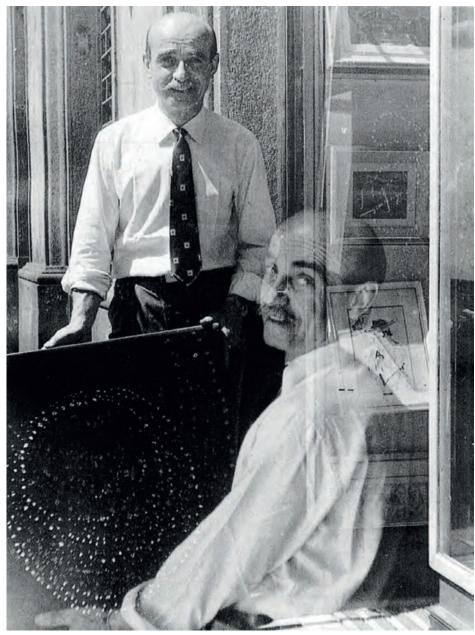
Solo a partire dal 1951 i fondi si fanno mossi da macchie e da spruzzi di lustrini che suggeriscono con maggiore immediatezza espressiva il movimento degli astri in spazi non definiti.

Concetto spaziale, 1955, fa parte del ciclo delle pietre (1952-56); dopo l'aver forato le tele ed esservi intervenuto con il colore a olio, tra la fine del 1952 e l'inizio del 1953 Fontana inizia ad apporre sui propri Concetti dei frammenti di vetro colorato che creano sulla

superficie qià bucata un'ulteriore allusione di dimensione spaziale, giacché sporgono dalla tela in contrapposizione allo sfondamento dei buchi, e il gioco cromatico e d'implicazione luminosa che ne deriva apre ulteriori possibilità immaginative. Inizialmente i frammenti di vetro, chiamati appunto pietre, vengono posti su tele monocromatiche bucate, a partire dal 1954-55 tali soluzioni si evolvono verso forme più complesse dove le pietre si articolano in costellazioni ricche di macchie e concrezioni materiche, così che l'allusione siderea si trasferisce dai buchi alle pietre. In alcune soluzioni Fontana sceglie di realizzare un tracciato di buchi piuttosto regolare, altre volte invece assume un accento quasi "barocco", stabilendo così un'apertura verso il successivo ciclo di dipinti. In Concetto spaziale, 1955, l'effetto del pieno dato dalla luce delle pietre rosse e rosa che si rifrange in contrasto al fondo grigioazzurro e si contrappone ai vuoti dei buchi disposti in maniera circolare attorno a delle macchie multiformi, è altamente evocativo: osservare quest'opera significa compiere un viaggio oltre la materia, significa arrivare a conoscere quello che Fontana definiva "spazio libero", concetto sia filosofico che visivo; le pietre infondono alla superfice quel movimento della luce, che da loro nasce e cresce, suggerendo un senso di spazio astrale, l'andamento dinamico è evidenziato dalle forme dipinte che uniscono pietre e fori in un'unica composizione che permette all'opera di interagire autonomamente con lo spazio circostante. I buchi e le pietre fungono da contrappunti concettuali che evocano qualche strana nebulosa, richiamano il movimento della materia che passa attraverso lo spazio. Le pietre rappresentano la novità della ricerca di Fontana proposta alla VII Quadriennale Romana alla fine del 1955, tuttavia il ricorso a frammenti di vetro si verificherà di sovente anche negli anni Sessanta, anche se questo, della metà dei Cinquanta, rimane il maggior momento di affermazione: "Dunque Fontana è tornato al caos, al nulla. Ha bucato queste tele, ornandole di arabeschi, di cristalli colorati, in funzione unicamente luministica. E questi selvaggi fori che chiudono nella stessa forma il respiro della luce, l'indicazione più valida, più sacrificata di un saggio di pura scultura intesa come saggio di anatomia viva. Anatomia plastica di un grande artista che ha sacrificato le sue mani esperte e sapienti alla ricerca esasperante dell'invisibile, che vuol riassumere in forma plastica un momento fatale di energie prese dalla natura" (Giampiero Giani, Lucio Fontana, in VII Quadriennale d'Arte di Roma, 1955-56).



Lucio Fontana, tre Concetti spaziali con proiezioni luminose, 1952



In una curiosa immagine sovrapposta, Fontana mostra uno dei suoi primi quadri attraversato dalla luce, Milano, Galleria del Naviglio, 1952

L'inflessione "barocca" è già avvertibile in opere come la nostra, di fatto "barocco" non risulta essere che una sorta di definizione del dinamismo che nell'immaginazione di Fontana percorre sempre la materia rendendola tramite attivo del rapporto spaziale, in una continuità di materia e spazio. Il riferimento al Barocco nella cultura di Fontana è consapevole, nel suo *Manifesto Tecnico* del 1951 è esplicitamente indicato come momento storico fondamentale nella fondazione problematica dell'arte contemporanea, anche se il "barocco" di Fontana, nella seconda metà degli anni Cinquanta, non è che un ulteriore aspetto del suo informale, praticato in modi linguisticamente diversi da Dubuffet o da Burri per cui il frammento di materia assume una natura non statica, ma attivistica ed energetica.

In Concetto spaziale vi è la volontà di incidere con un gesto sulla materia e sullo spazio per impossessarsi di tutte le loro dimensioni nell'intera loro estensione. Mentre la materia e la superficie si materializzano, il gesto si attua nella contrapposizione di luce e ombra, pieno e vuoto, bidimensionalità e tridimensionalità. E tuttavia rimane se stesso, esaltato al massimo grado della sua carica comunicativa, non espressionistica ma trasgressiva e progressiva, dal colore unitario uniformemente steso sulla tela o dall'unitarietà della forma delle sculture, spesso levigate o comunque libere di qualsiasi accidentalità di percorso.

Il binario su cui corre la poetica di Fontana è dunque basato sull'intervento gestuale e mentale dell'artista, inteso non come espressione narcisistica di sé, ma come incisione drammatica dell'essere sulle cose, sulla realtà fisica.

Fontana può essere considerato il precursore assoluto della tendenza caratterizzante gran parte dell'arte dei decenni successivi che, mettendo in discussione il concetto stesso di arte e di artista ne promuove una nuova visione e una nuova nozione basata principalmente sul momento della volontà creatrice più che sul prodotto di tale volontà. La sua opera assume così un ruolo di primaria importanza nell'orientamento dell'arte italiana a lui contemporanea e degli anni a venire.



La mano di Lucio Fontana

Lucio Fontana

Rosario Santa Fè 1899 - Varese 1968

Concetto spaziale, 1955

Olio, tecnica mista e vetri su tela, vetri rossi e rosa su fondo grigio-azzurro, azzurro e blu, cm. 100x80

Firma e data in basso a destra: I. Fontana 55; firma, titolo e data al verso sulla tela: I. Fontana "Concetto spaziale" 55.

Storia

Galleria Bonnier, Ginevra; Studio C., Brescia; Collezione privata, Arona; Collezione privata, Forlì; Collezione privata

Esposizioni

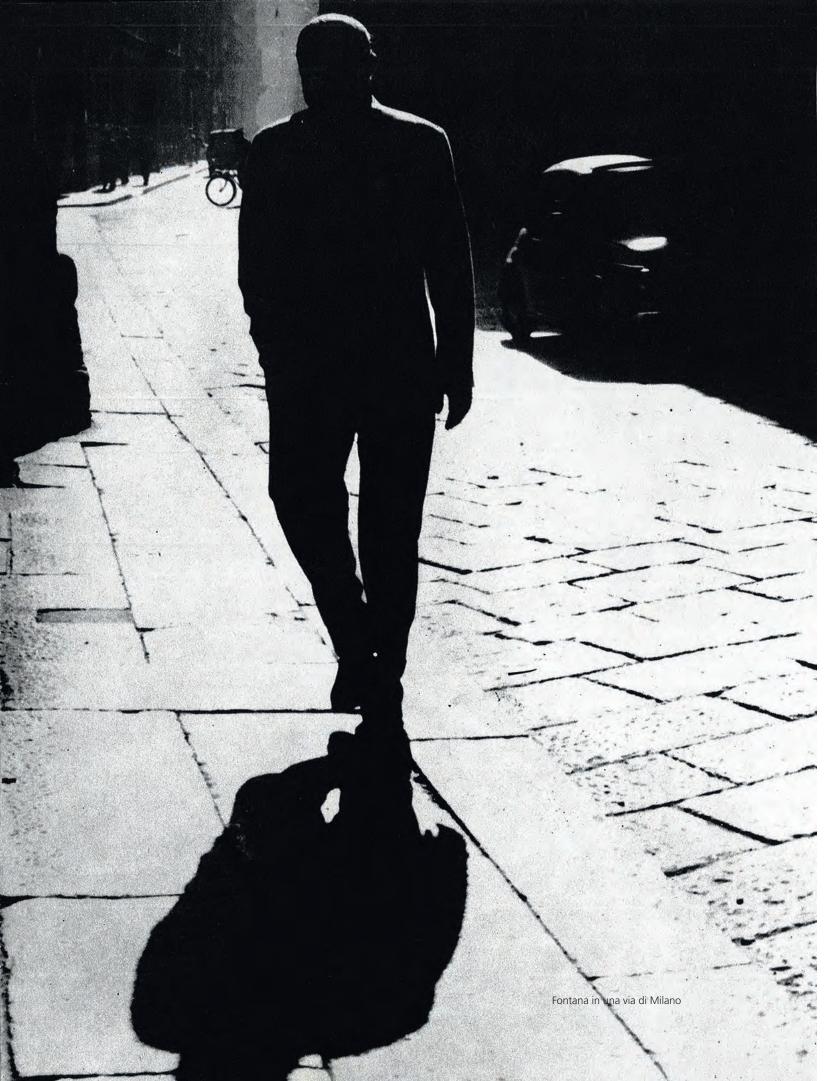
Lucio Fontana. Un maestro e le sue tecniche, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 26 dicembre 2005 - 6 gennaio 2006, poi Milano, Farsettiarte, 1 - 28 febbraio 2006, cat. n. 27, illustrato a colori; Afro &, Italia - America Incontri e Confronti, Udine, Chiesa di San Francesco, Pordenone, Palazzo Ricchieri e Villa Galvani, 25 novembre 2006 - 18 marzo 2007, cat. p. 143, illustrato a colori.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnement spatiaux, vol. II, La Connaissance, Bruxelles, 1974, p. 36, n. 55 P 30; II Richiamo, arte e poesia, anno V, n. 1, Cortina d'Ampezzo, dicembre 1976 - luglio 1977, p. 61; Enrico Crispolti, Fontana. Catalogo generale volume primo, Electa, Milano, 1986, pp. 132-133, n. 55 P 30; Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, tomo I, con la collaborazione di Nini Ardemagni Laurini, Valeria Ernesti, Skira editore, Milano 2006, p. 277, n. 55 P 30.

Stima € 700.000 / 1.200.000





INDICE

M Afro 601, 602 Maccari M. 533 Andreotti L. 515 Mafai M. 512, 539 Appel K. 595 Manzù G. 517 Matta S. 596 Mattioli C. 600 Baj E. 593 Modigliani A. 584, 585 Balla G. 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553 Morandi G. 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583 Birolli R. 599 Moreni M. 603 Boccioni U. 504 Morlotti E. 524 Botero F. 590 Music A. 507, 508 Bueno A. 522 Burri A. 597, 598 Notte E. 505 C Campigli M. 571, 576 Paresce R. 502, 514, 531, 532, 586 Carrà C. 575 Pomodoro A. 519, 520, 521 Casorati F. 572, 573 Prampolini E. 556, 557, 558 Cassinari B. 516, 523 Cesetti G. 538 Chagall M. 592 Rosai O. 559, 560, 561, 562, 563 Ciacelli A. 501 Conti P. 510 S Savinio A. 530, 574 D Severini G. 587 Sironi M. 542, 543, 544, 545, 546 De Chirico G. 518, 529, 535, 536, 564, 565, 566, 567, 568, 589 Soffici A. 534, 540, 554 De Pisis F. 503, 591 Sutherland G. 594 Depero F. 555 Т Tosi A. 537 Fontana L. 604 Tozzi M. 569 Funi A. 506 Viani L. 511, 588 G Guarienti C. 509

Guidi V. 513, 541, 570

Guttuso R. 525, 526, 527, 528

APPARATI A CURA DI:

Elena Gigli

Giacomo Balla, la sensazione dinamica eternata come tale, lotti dal n. 547 al n. 553

Marco Fagioli

Libero Spartaco Andreotti, Baccante, lotto n. 515

Enrico Dei

Lorenzo Viani, Clinica all'aperto, lotto n. 588

Francesca Marini

Giorgio Morandi, "Ritengo che esprimere la natura, cio il mondo visibile, sia la cosa che maggiormente m'interessa", lotti dal n. 577 al n. 581

Giorgio Morandi, "Per me non vi nulla di astratto; peraltro ritengo che non vi sia nulla di più surreale e nulla di più astratto del reale", lotti nn. 582, 583

Amedeo Modigliani, Nu accroupi, lotto n. 584

Amedeo Modigliani, Nudo di donna seduta, lotto n. 585

Elisa Morello

Cinque dipinti di Giorgio de Chirico, lotti dal n. 564 al n. 568 Felice Casorati, lotti nn. 572, 573 Marc Chagall, *Arbre et maisons*, lotto n. 592

Silvia Petrioli

Ottone Rosai, cinque dipinti, lotti dal n. 559 al n. 563 Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*, lotto n. 604

Maurizio Scudiero

Fortunato Depero, Elasticità di gatti, lotto n. 555

Chiara Stefani

Cinque dipinti di Mario Sironi, lotti dal n. 542 al n. 546 Alberto Burri, lotti nn. 597, 598

-	r	1	٦	
_	г		7	



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

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

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

o sottoscritto		
abitante a		
√ia		
Tel		
E-mail		
Recapito telefonico durante l'asta (solo per	olierte teleioniche):	

Con la presente intendo partecipare alle vostre aste del 26 Novembre 2016. Dichiaro di aver letto e di accettare le condizioni di vendita riportate nel catalogo di quest'asta, che ho ricevuto e riportata a tergo del presente modulo, intendo concorrere fino ad un importo massimo come sotto descritto, oltre ai diritti d'asta:

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

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

FIRMA

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

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

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

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

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

- a recedere dalla vendita trattenendo la somma ricevuta a titolo di caparra;
- a ritenere risolto il contratto, trattenendo a titolo di penale quanto versato per caparra, salvo il Novembrer danno.
- La casa d'asta è comunque facoltizzata a chiedere l'adempimento.
- L'acquirente corrisponderà oltre al prezzo di aggiudicazione i seguenti diritti d'asta:

1	scaglione da € 0.00 a € 80.000,00	25,50 %
	scaglione da € 80.001,00 a € 200.000,00	23,00 %
Ш	scaglione da € 200.001,00 a € 350.000,00	21,00 %
IV	scaglione da € 350.001,00 a € 500.000,00	20,50 %
V	scaglione da € 500.001,00 e oltre	20,00 %

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

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



ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

BLINDARTE CASA D'ASTE

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

ASTE BOLAFFI – ARCHAION

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

CAMBI CASA D'ASTE

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

CAPITOLIUM ART

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

EURANTICO

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

FARSETTIARTE

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

FIDESARTE ITALIA S.r.l.

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

INTERNATIONAL ART SALE S.r.I.

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

MAISON BIBELOT CASA D'ASTE

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

STUDIO D'ARTE MARTINI

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

MEETING ART CASA D'ASTE

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

GALLERIA PACE

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

PANDOLFINI CASA D'ASTE

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

POLESCHI CASA D'ASTE

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

PORRO & C. ART CONSULTING

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

SANT'AGOSTINO

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

VON MORENBERG CASA D'ASTE

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



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



REGOLAMENTO

Articolo 1

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

Articolo 2

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

Articolo 3

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

Articolo 4

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

Articolo 5

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

I soci rilasciano, a richiesta dell'acquirente, un certificato su fotografia dei lotti acquistati.
I soci si impegnano affinché i dati contenuti nella fattura corrispondano esattamente a quanto indicato nel catalogo di vendita, salvo correggere gli eventuali refusi o errori del catalogo stesso.
I soci si impegnano a rendere pubblici i listini delle aggiudicazioni.

Articolo 6

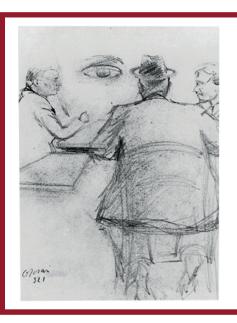
I soci si impegnano alla collaborazione con le istituzioni pubbliche per la conservazione del patrimonio culturale italiano e per la tutela da furti e falsificazioni.

Articolo 7

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

Articolo 8

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



È in preparazione il **primo volume** del CATALOGO GENERALE RAGIONATO dei DIPINTI e dei DISEGNI del Maestro

OTTONE ROSAI

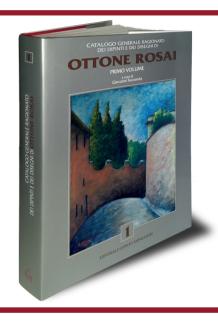
a cura di Giovanni Faccenda

EDITORIALE GIORGIO MONDADORI

Lussuosa confezione editoriale 24x32 cm Oltre 500 pagine a colori

Coloro che fossero interessati a pubblicare opere in loro possesso possono rivolgersi a:

telefono: 347 2928499 email: rosai@catalogo-generale.it





NOTIZIE UTILI

NOTIZIE UTILI

MOSTRE EVENTI

PRATO

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

Fino al 28 Novembre 2016 HERITAGE. STORIE DI TESSUTI E DI MODA Museo del Tessuto

Fino al 19 Febbraio 2017 TRA ARTE E MODA – NOSTALGIA DEL FUTURO NEI TESSUTI D'ARTISTA DEL DOPOGUERRA Museo del Tessuto

Fino al 19 Marzo 2017 LA FINE DEL MONDO Centro Pecci

FIRENZE

Fino al 2 Novembre 2016 SPLENDIDA MINIMA PICCOLE SCULTURE PREZIOSE NELLE COLLEZIONI MEDICEE: Dalla Tribuna di Francesco De'Medici al Tesoro Granducale Fino al 8 Gennaio 2017 TEMPO REALE E TEMPO DELLA REALTÀ. GLI OROLOGI DI PALAZZO PITTI DAL XVIII AL XX SECOLO Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti

Fino al 8 Gennaio 2017 SCOPERTE E MASSACRI. ARDENGO SOFFICI E L'IMPRESSIONISMO A FIRENZE Galleria degli Uffizi

Fino al 8 Gennaio 2017 LA RIVINCITA DEL COLORE SULLA LINEA. DISEGNI VENETI DALL'ASHMOLEAN MUSEUM E DAGLI UFFIZI Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe

Fino al 8 Gennaio 2017 I MAESTRI DELL'ARTE CONTEMPORANEA A CONFRONTO CON MICHELANGELO Galleria dell'Accademia

Fino al 22 Gennaio 2017 Al WEIWEI. LIBERO Palazzo Strozzi

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 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 II 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

TRENI TRENITALIA

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
13,08	14,40	10,20	11,51
14,08	15,40	11,20	12,51
15,08	16,40	13,20	14,51
16,08	17,40	14,20	15,51
16,38	18,10	16,05	17,36
18,38	20,10	18,05	19,36

FIRENZE - MILANO / MILANO - FIRENZE

FIDENIZE CAME. AND AND		MAIL AND	EIDENIZE CMAI
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

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	7,35	9,25
9,25	11,15	9,35	11,25
10,25	12,15	12,35	14,25
15,25	17,15	16,35	18,25

AEREI

Città

PARIGI CDG

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

Informazioni Voli Nazionali

055 3061700

Frequenza: (1234567)= Tutti i giorni.

l'orario dei voli può subire variazioni

DA FIRENZE ANDATA RITORNO

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 (1234567) 9,55 11,15 7,55 9,10 (1234567) 7,05 8,55 7,20 9,05 ZURIGO PARIGI CDG PARIGI CDG (**1234567**) 10,00 11,50 10,05 11,50 PARIGI CDG **(1234567)** 12,45 14,35 13,10 14,55 (1234567) 15,45 17,35 17,45 19,25 (1234567) 20,15 22,05 20,50 22,30 PARIGI CDG

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 HFRT7 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

1798

Aste Autunno 2016

2 dicembre Arte moderna

2 dicembre Fotografia

3 dicembre Arte contemporanea



Aristide Maillol. Baigneuse se coiffant ("Femme les deux mains aux cheveux"). 1905 Bronzo, alt. 37,5 cm. Edizioni Vollard, Parigi. Con autentica di Ursel Berger, Berlino. Asta 2 dic.

Neumarkt 3 50667 Colonia Germania tel +49 221 92 57 29 27 modern@lempertz.com Info: T 339 866 85 26 milano@lempertz.com





