

Farsettiarte
CASA D'ASTE DAL 1955

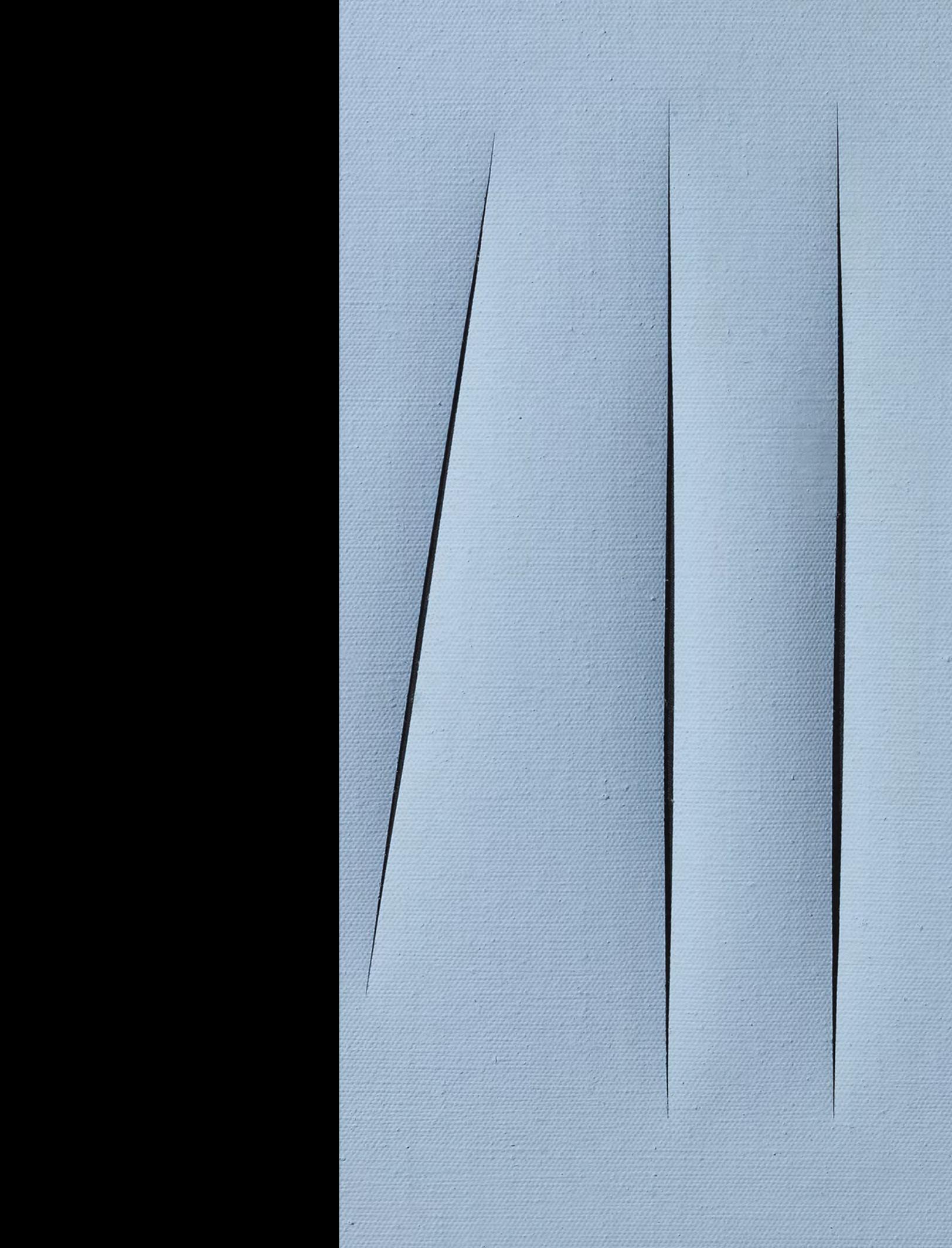
ARTE MODERNA

Prato, 27 Maggio 2017





In copertina:
René Magritte, lotto n. 670





ASTA DI OPERE D'ARTE MODERNA
PROVENIENTI DA RACCOLTE PRIVATE

INFORMAZIONI PER I PARTECIPANTI

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

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

Tali documenti dovranno essere accompagnati dai seguenti dati bancari:

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

Per assistenza si prega di contattare:

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

OPERAZIONI DI REGISTRAZIONE E PARTECIPAZIONE ALL'ASTA

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

ACQUISIZIONE DI OGGETTI E DIPINTI PER LE ASTE

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

ANTICIPI SU MANDATI

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

ACQUISTI E STIME

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

ASTA

PRATO

Sabato 27 Maggio 2017

ore 16,00

ESPOSIZIONE

MILANO

dall'11 al 17 Maggio 2017
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 17 Maggio 2017, fino alle ore 17,00

PRATO

dal 20 Maggio al 27 Maggio 2017
Orario dalle ore 10,00 alle ore 19,30 (festivi compresi)

Ultimo giorno di esposizione
Sabato 27 Maggio 2017, ore 13,00

Farsetti**arte**

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

info@farsettiarte.it www.farsettiarte.it

CONDIZIONI DI VENDITA

- 1) La partecipazione all'asta è consentita solo alle persone munite di regolare paletta per l'offerta che viene consegnata al momento della registrazione. Compilando e sottoscrivendo il modulo di registrazione e di attribuzione della paletta, l'acquirente accetta e conferma le "condizioni di vendita" riportate nel catalogo. Ciascuna offerta s'intenderà maggiorativa del 10% rispetto a quella precedente, tuttavia il Direttore delle vendite o Banditore potrà accettare anche offerte con un aumento minore.
- 2) Gli oggetti saranno aggiudicati dal Direttore della vendita o banditore al migliore offerente, salvi i limiti di riserva di cui al successivo punto 12. Qualora dovessero sorgere contestazioni su chi abbia diritto all'aggiudicazione, il banditore è facoltizzato a riaprire l'incanto sulla base dell'ultima offerta che ha determinato l'insorgere della contestazione, salvo le diverse, ed insindacabili, determinazioni del Direttore delle vendite. È facoltà del Direttore della vendita di accettare offerte trasmesse per telefono o con altro mezzo. Queste offerte, se ritenute accettabili, verranno di volta in volta rese note in sala. In caso di parità prevarrà l'offerta effettuata dalla persona presente in sala; nel caso che giungessero, per telefono o con altro mezzo, più offerte di pari importo per uno stesso lotto, verrà preferita quella pervenuta per prima, secondo quanto verrà insindacabilmente accertato dal Direttore della vendita. Le offerte telefoniche saranno accettate solo per i lotti con un prezzo di stima iniziale superiore a 500 €. La Farsettiarte non potrà essere ritenuta in alcun modo responsabile per il mancato riscontro di offerte scritte e telefoniche, o per errori e omissioni relativamente alle stesse non imputabili a sua negligenza. La Farsettiarte declina ogni responsabilità in caso di mancato contatto telefonico con il potenziale acquirente.
- 3) Il Direttore della vendita potrà variare l'ordine previsto nel catalogo ed avrà facoltà di riunire in lotti più oggetti o di dividerli anche se nel catalogo sono stati presentati in lotti unici. La Farsettiarte si riserva il diritto di non consentire l'ingresso nei locali di svolgimento dell'asta e la partecipazione all'asta stessa a persone rivelatesi non idonee alla partecipazione all'asta.
- 4) Prima che inizi ogni tornata d'asta, tutti coloro che vorranno partecipare saranno tenuti, ai fini della validità di un'eventuale aggiudicazione, a compilare una scheda di partecipazione inserendo i propri dati personali, le referenze bancarie, e la sottoscrizione, per approvazione, ai sensi degli artt. 1341 e 1342 C.c., di speciali clausole delle condizioni di vendita, in modo che gli stessi mediante l'assegnazione di un numero di riferimento, possano effettuare le offerte validamente.
- 5) La Casa d'Aste si riserva il diritto di non accettare le offerte effettuate da acquirenti non conosciuti, a meno che questi non abbiano rilasciato un deposito od una garanzia, preventivamente giudicata valida dalla Mandataria, ad intera copertura del valore dei lotti desiderati. L'Aggiudicatario, al momento di provvedere a redigere la scheda per l'ottenimento del numero di partecipazione, dovrà fornire alla Casa d'Aste referenze bancarie 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) Il pagamento del prezzo di aggiudicazione dovrà essere effettuato entro 48 ore dall'aggiudicazione stessa, contestualmente al ritiro dell'opera, per intero. Non saranno accettati pagamenti dilazionati a meno che questi non siano stati concordati espressamente e per iscritto almeno 5 giorni prima dell'asta, restando comunque espressamente inteso e stabilito che il mancato pagamento anche di una sola rata comporterà l'automatica risoluzione dell'accordo di dilazionamento, senza necessità di diffida o messa in mora, e la casa d'aste sarà facoltizzata a pretendere per intero l'importo dovuto o a ritenere risolta l'aggiudicazione per fatto e colpa dell'aggiudicatario. In caso di pagamento dilazionato l'opera o le opere aggiudicate saranno consegnate solo contestualmente al pagamento dell'ultima rata e, dunque, al completamento dei pagamenti.
- 7) In caso di inadempienza l'aggiudicatario sarà comunque tenuto a corrispondere alla casa d'asta una penale pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, salvo il maggior danno.
Nella ipotesi di inadempienza la casa d'asta è facoltizzata:
- a recedere dalla vendita trattenendo la somma ricevuta a titolo di caparra;
- a ritenere risolto il contratto, trattenendo a titolo di penale quanto versato per caparra, salvo il maggior danno.
La casa d'asta è comunque facoltizzata a chiedere l'adempimento.
- 8) L'acquirente corrisponderà oltre al prezzo di aggiudicazione i seguenti diritti d'asta:

I	scaglione da € 0.00 a € 80.000,00	25,50 %
II	scaglione da € 80.001,00 a € 200.000,00	23,00 %
III	scaglione da € 200.001,00 a € 350.000,00	21,00 %
IV	scaglione da € 350.001,00 a € 500.000,00	20,50 %
V	scaglione da € 500.001,00 e oltre	20,00 %
- 9) Qualora per una ragione qualsiasi l'acquirente non provveda a ritirare gli oggetti acquistati e pagati entro il termine indicato dall'Art. 6, sarà tenuto a corrispondere alla casa d'asta un diritto per la custodia e l'assicurazione, proporzionato al valore dell'oggetto. Tuttavia in caso di deperimento, danneggiamento o sottrazione del bene aggiudicato, che non sia stato ritirato nel termine di cui all'Art. 6, la Farsettiarte è esonerata da ogni responsabilità, anche ove non sia intervenuta la costituzione in mora per il ritiro dell'aggiudicatario ed anche nel caso in cui non si sia provveduto alla assicurazione.
- 10) La consegna all'aggiudicatario avverrà presso la sede della Farsettiarte, o nel diverso luogo dove è avvenuta l'aggiudicazione a scelta della Farsettiarte, sempre a cura ed a spese dell'aggiudicatario.
- 11) Al fine di consentire la visione e l'esame delle opere oggetto di vendita, queste verranno esposte prima dell'asta. Chiunque sia interessato potrà così prendere piena, completa ed attenta visione delle loro caratteristiche, del loro stato di conservazione, delle effettive dimensioni, della loro qualità. Conseguentemente l'aggiudicatario non potrà contestare eventuali errori od inesattezze nelle indicazioni contenute nel catalogo d'asta o nelle note illustrative, o eventuali difformità fra l'immagine fotografica e quanto oggetto di esposizione e di vendita, e, quindi, la non corrispondenza (anche se relativa all'anno di esecuzione, ai riferimenti ad eventuali pubblicazioni dell'opera, alla tecnica di esecuzione ed al materiale su cui, o con cui, è realizzata) fra le caratteristiche indicate nel catalogo e quelle effettive dell'oggetto aggiudicato. I lotti posti in asta dalla Farsettiarte per la vendita vengono venduti nelle condizioni e nello stato di conservazione in cui si trovano; i riferimenti contenuti nelle descrizioni in catalogo non sono peraltro impegnativi o esauritivi; rapporti scritti (condition reports) sullo stato dei lotti sono disponibili su richiesta del cliente e in tal caso integreranno le descrizioni contenute nel catalogo. Qualsiasi descrizione fatta dalla Farsettiarte è effettuata in buona fede e costituisce mera opinione; pertanto tali descrizioni non possono considerarsi impegnative per la casa d'aste ed 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 soprarmenzionati, alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Le opere sono vendute con le autentiche dei soggetti accreditati al momento dell'acquisto. La Casa d'aste, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verificino cambiamenti nei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere. Qualunque contestazione, richiesta danni o azione per inadempienza del contratto di vendita per difetto o non autenticità dell'opera dovrà essere esercitata, a pena di decadenza, entro cinque anni dalla data di vendita, con la restituzione dell'opera accompagnata da una dichiarazione di un esperto attestante il difetto riscontrato.
- 15) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma della L. 1039, l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia.
- 16) Le etichettature, i contrassegni e i bolli presenti sulle opere attestanti la proprietà e gli eventuali passaggi di proprietà delle opere vengono garantiti dalla Farsettiarte come esistenti solamente fino al momento del ritiro dell'opera da parte dell'aggiudicatario.
- 17) Le opere in temporanea importazione provenienti da paesi extracomunitari segnalate in catalogo, sono soggette al pagamento dell'IVA sull'intero valore (prezzo di aggiudicazione + diritti della Casa) qualora vengano poi definitivamente importate.
- 18) Tutti coloro che concorrono alla vendita accettano senz'altro il presente regolamento; se si renderanno aggiudicatari di un qualsiasi oggetto, assumeranno giuridicamente le responsabilità derivanti dall'aver avuto acquisto. Per qualunque contestazione è espressamente stabilita la competenza del Foro di Prato.
- 19) Diritto di seguito. Gli obblighi previsti dal D.lgs. 118 del 13/02/06 in attuazione della Direttiva 2001/84/CE saranno assolti da Farsettiarte.

DIRETTORE ESECUTIVO: Franco FARSETTI

DIRETTORE VENDITE: Frediano Farsetti

GESTIONI SETTORIALI

ARTE MODERNA

Frediano FARSETTI

Franco FARSETTI

ARTE CONTEMPORANEA

Franco FARSETTI

Leonardo FARSETTI

DIPINTI ANTICHI

Stefano FARSETTI

Marco FAGIOLI

DIPINTI DELL'800

Sonia FARSETTI

Leonardo GHIGLIA

DIPINTI DI AUTORI TOSCANI

Sonia FARSETTI

SCULTURE E ARREDI ANTICHI

Marco FAGIOLI

Stefano FARSETTI

GIOIELLI E ARGENTI

Rolando BERNINI

FOTOGRAFIA

Sonia FARSETTI

Leonardo FARSETTI

GESTIONI ORGANIZZATIVE

PROGRAMMAZIONE E SVILUPPO

Sonia FARSETTI

COMMISSIONI SCRITTE E TELEFONICHE

Sonia FARSETTI

Stefano FARSETTI

CATALOGHI E ABBONAMENTI

Simona SARDI

ARCHIVIO

Francesco BIACCHESSI

COORDINATORE SCHEDE E RICERCHE

Silvia PETRIOLI

UFFICIO SCHEDE E RICERCHE

Elisa MORELLO

Silvia PETRIOLI

Chiara STEFANI

CONTABILITÀ CLIENTI E COMMITTENTI

Cecilia FARSETTI

Maria Grazia FUCINI

RESPONSABILE SUCCURSALE MILANO

Gabriele CREPALDI

RESPONSABILE SUCCURSALE CORTINA

Rolando BERNINI

SPEDIZIONI

Francesco BIACCHESSI

SALA D'ASTE E MAGAZZINO

Giancarlo CHIARINI

GESTIONE MAGAZZINO

Simona SARDI

UFFICIO STAMPA

Gabriele CREPALDI

Per la lettura del Catalogo

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

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

Offerte scritte

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

Offerte telefoniche

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

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

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

Ritiro con delega

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

Pagamento

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

Ritiro

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

Spedizioni locali e nazionali

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

III SESSIONE DI VENDITA
Sabato 27 Maggio 2017
ore 16,00

dal lotto 601 al lotto 702

601

Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

Donna parigina, 1909-12

Acquerello su carta, cm. 36x30

Firma in basso a destra: Lorenzo Viani.

Al verso, su un cartone di supporto:
scritta 5. Giovanetta seduta: dedica di
Giulia Viani al nipote Rolando, Lido di
Camaione, 23 - 11 - 1960.

Storia

Collezione Giulia Viani;
Galleria Farsetti, Prato;
Collezione privata

Parere orale favorevole di Enrico Dei.

Stima € 5.000 / 8.000



601

602

Julius Pascin

Vidin 1885 - Parigi 1930

Parc à la Havanne, 1917 ca.

Acquerello e inchiostro su carta,
cm. 22,6x30,3

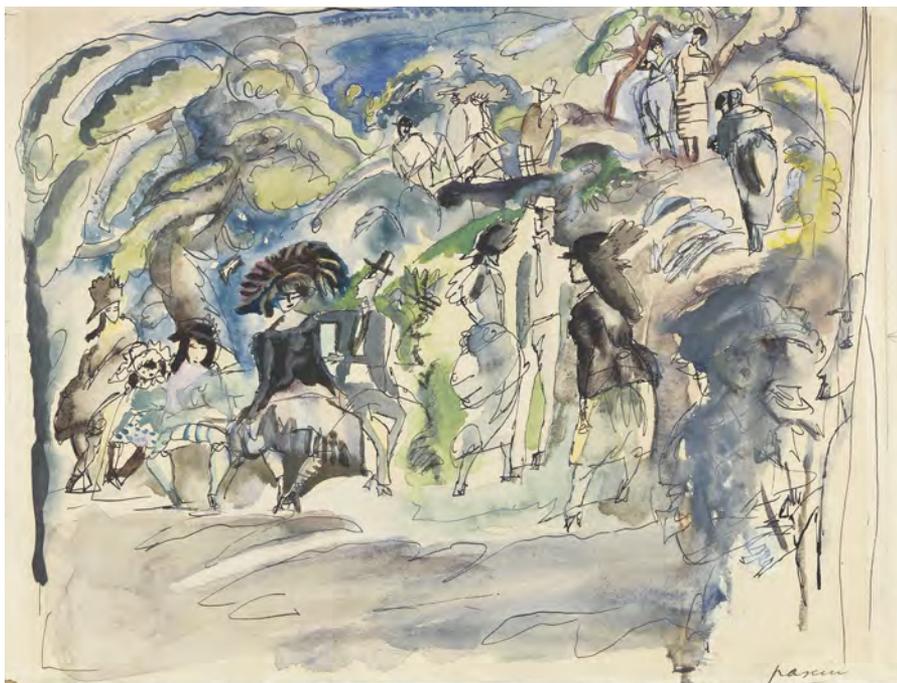
Firma in basso a destra: Pascin.

Storia

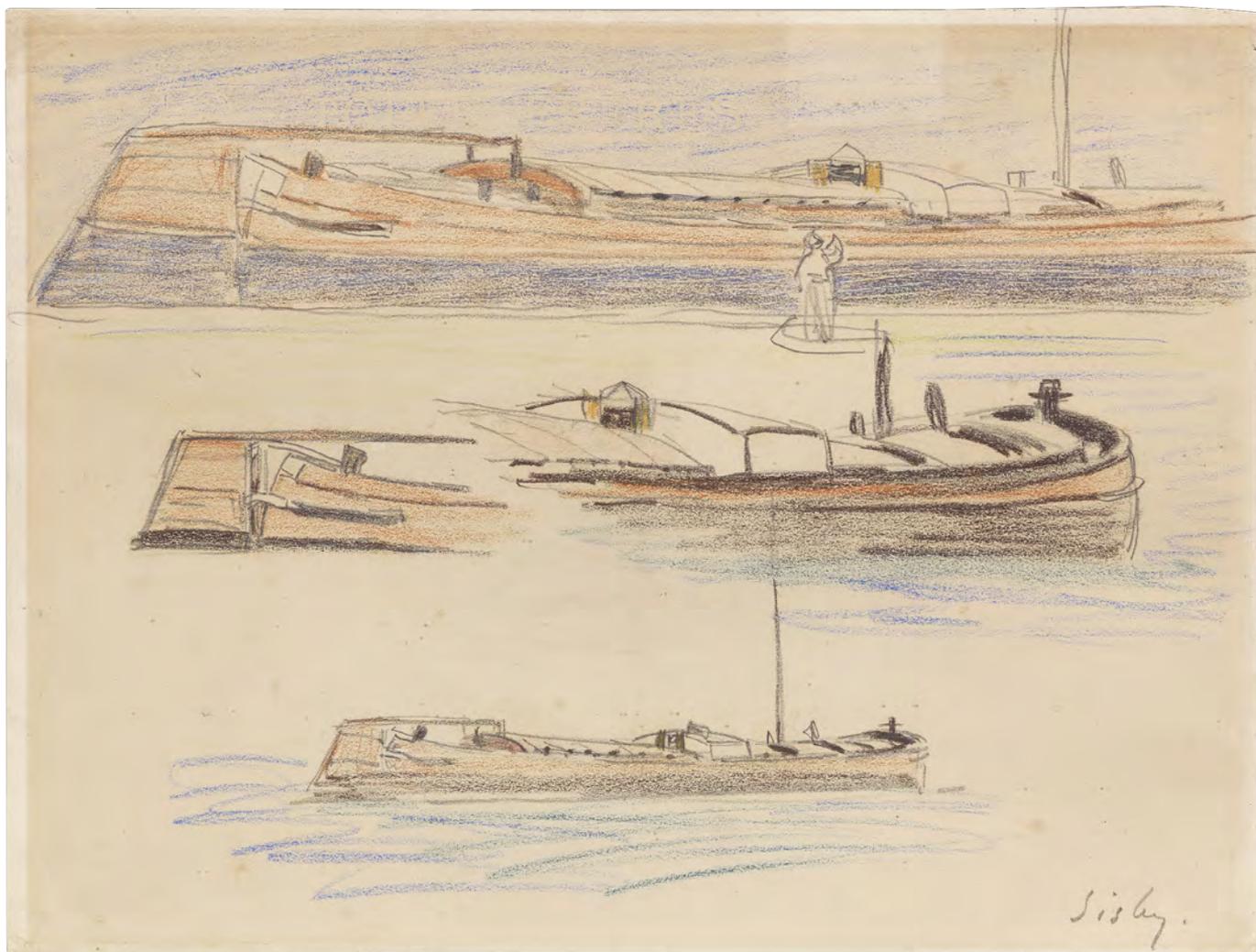
Collezione Jean Claude Abreau, Parigi;
Collection Jean Claude Abreau, Christie's,
Parigi, 27 gennaio 2011, n. 9;
Collezione privata

L'autenticità dell'opera è stata
confermata da Abel Rambert (si veda
catalogo Christie's, Parigi, 27 gennaio
2011, n. 9).

Stima € 4.000 / 7.000



602



603

603

Alfred Sisley

Parigi 1839 - Moret-sur-Loing 1899

Étude de Peniches sur le Loing

Pastelli colorati su carta, cm. 19,7x26

Firma in basso a destra: Sisley.

Lettera di conferma di autenticità del Comité Alfred Sisley, Galerie Brame & Lorenceau, Parigi, 14 dicembre 2010. L'opera sarà inclusa nella nuova edizione del Catalogue Raisonné di Alfred Sisley, di Françoise Daulte, realizzato dalla Galerie Brame & Lorenceau e dal Comité Alfred Sisley.

Attestato di libera circolazione.

Stima € 20.000 / 30.000



604

604

Paul Delvaux

Antheit 1897 - 1994

Portrait de femme, 1968

Inchiostro, penna e acquerello su carta, cm. 24x17,1

Firma e data in basso a destra: P. Delvaux / 1968.

Storia

Collezione privata, Belgio;

Impressionist / Modern Works on Paper + Day Sale, Christie's,
Londra, 10 febbraio 2011, n. 223;

Collezione privata

Stima € 18.000 / 25.000



605

605

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Pierrot napolitain, 1923

Tempera su carta, cm. 13,6x18,8
(immagine), cm. 24,4x32,3 (carta)

Firma in basso a destra: G. Severini;
numero, firma e data al verso: 7921 / G.
Severini / Janvier 1923.

Storia

Collezione Rosenberg, Parigi;
Collezione privata

Bibliografia

Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo
ragionato, Mondadori - Daverio, Milano,
1988, p. 361, n. 407.

Stima € 15.000 / 25.000



606

606

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Harlequin avec violon, (1923)

Tempera su carta applicata su tavola,
cm. 19x12,5 (immagine), cm. 26,6x18
(carta)

Firma in basso a destra: G. Severini.

L'opera sarà inclusa nell'aggiornamento
al catalogo ragionato di Gino Severini,
a cura di Daniela Fonti, di prossima
pubblicazione.

Stima € 20.000 / 30.000



607

607 Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Arlequin, Polichinelle et Colombine (La sérénade), 1923

Tempera su carta, cm. 35,4x26,3
(immagine), cm. 54,9x42 (carta)

Firma in basso a destra: G. Severini;
firma e data al verso: G. Severini /
Fevrier 1923; su un cartone di supporto:
etichetta Kunsthandel / Huinck &
Scherjon N.V. / Amsterdam, n. 377 /
Gino Severini / Arlequin, Polichinelle et
Colombine.

Storia

Collezione Rosenberg, Parigi;
Collezione privata

Esposizioni

Gino Severini. Exposition retrospective,
Amsterdam, Huinck & Scherjon
Kunsthandel, 1931, n. 32.

Bibliografia

Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo
ragionato, Mondadori - Daverio, Milano,
1988, p. 359, n. 400.

Stima € 25.000 / 35.000



Pablo Picasso, *Due Arlecchini*, 1923 ca.



608

608

Maurice Utrillo

Parigi 1883 - Dax 1955

La Chapelle Fraignée près de Clairvaux, 1920 ca.

Acquerello, matita e gouache su cartoncino, cm. 30,6x21

Firma in basso a destra: Maurice Utrillo. V.

Storia

Collezione Jean Claude Abreau, Parigi;
Collection Jean Claude Abreau, Christie's,
Parigi, 27 gennaio 2011, n. 12;
Collezione privata

L'autenticità dell'opera è stata confermata da Jean Fabris (si veda catalogo Christie's, Parigi, 27 gennaio 2011, n. 12).

Bibliografia

Paul Pétridès, L'oeuvre complet de Maurice Utrillo, tomo IV, Paul Pétridès éditeur, Paris, 1966, pp. 110, 111, n. AG 39 (con titolo *Église en montagne*).

Attestato di libera circolazione.

Stima € 10.000 / 15.000



609

609

Antonio Donghi

Roma 1897 - 1963

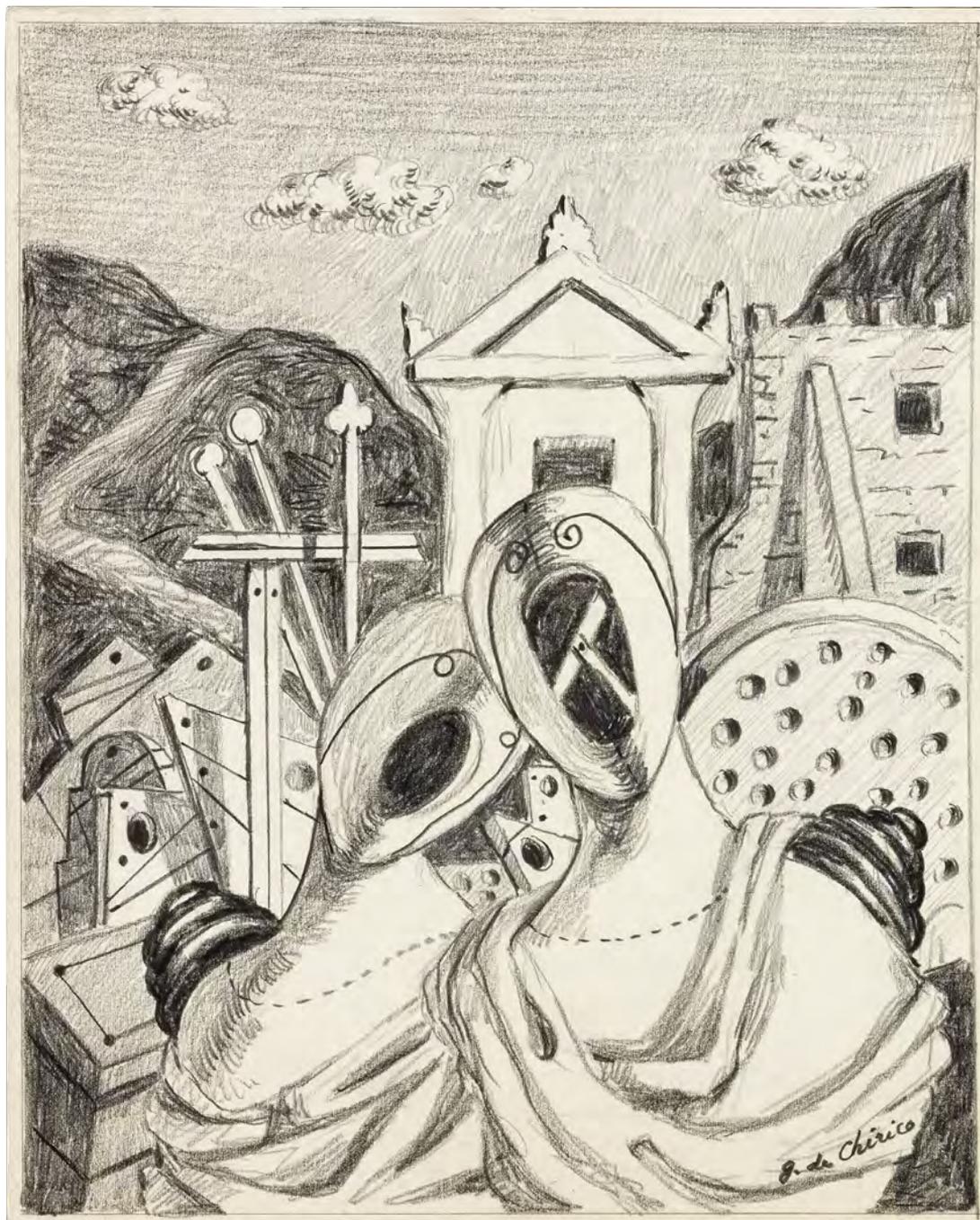
Casolare, (1955)

Acquerello su carta, cm. 19,4x28,1

Firma in basso a destra: Antonio Donghi.

Certificato su foto Archivio della Scuola Romana, Roma, 3.1.97, con n. 163/97.

Stima € 7.000 / 12.000



610

610 Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Ettore e Andromaca, 1968

Matita su carta applicata su cartone, cm. 31,5x25

Firma in basso a destra: G. de Chirico.

Storia

Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Certificato su foto Famiglia Chierici, Reggio Emilia.

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, *Catalogo Generale Giorgio de Chirico*, volume primo, opere dal 1951 al 1970, Electa Editrice, Milano, 1971, n. 134.

Stima € 30.000 / 40.000



611

611

Fernando Botero

Medellin 1932

Natura morta con violino, 2006

Tecnica mista su cartoncino, cm. 31x39,2

Firma e data in basso a destra: Botero 06.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 40.000 / 70.000



612

612
Fernando Botero

Medellin 1932

Natura morta con montagne, 1987

Carboncino e matita su carta, cm. 50,8x35,7

Firma e data in basso a destra: Botero 87.

Storia

Sala Pelaires, Palma di Maiorca;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista su certificato Marlborough Gallery,
New York.

Stima € 30.000 / 40.000



613

613
Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Occhi nello spazio, 1972

Olio su tela, cm. 190,5x231

Titolo, firma e data al verso sulla tela: "Occhi nello spazio" / 1972 / Guidi.

Esposizioni

Mostra personale, Venezia, Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro, 19 agosto - 30 settembre 1973, cat. n. 18, illustrato.

Bibliografia

Dino Marangon, Toni Toniato, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume terzo, Electa, Milano, 1998, p. 1194, n. 1971 169 (opera datata 1971).

Stima € 15.000 / 25.000



614

614 Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Occhi nello spazio, 1974

Olio su tela, cm. 190x230

Al verso sul telaio: etichetta Mostra di Virgilio Guidi, Lugano, 7 luglio - 16 agosto 1976 / Museo Comunale Villa Malpensata, con n. 71.

Certificato su foto di Toni Toniato, Venezia 23/1/08, con n. 0087/GV (con misure errate).

Esposizioni

Mostra personale, Piazzola sul Brenta, Villa Simes, 20 settembre - 30 ottobre 1975, cat. p. 43, illustrato;

Mostra personale, Stoccarda, Istituto Italiano di Cultura, giugno - luglio 1979, cat. p. 8, illustrato.

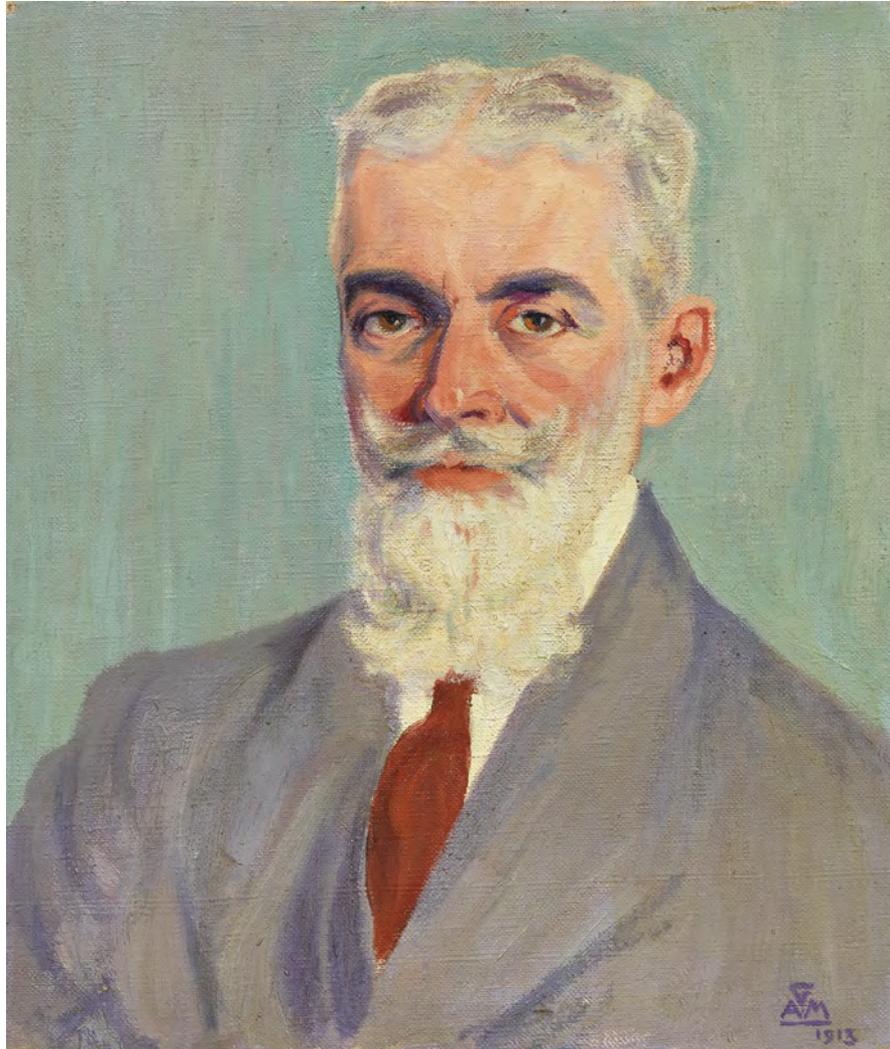
Bibliografia

Toni Toniato, Pier Giovanni Castagnoli, Guidi, Edizioni Arte Venezia, 1977, n. 106;

Dino Marangon, Toni Toniato, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume terzo, Electa, Milano, 1998, p. 1381, n. 1974 205.

Stima € 15.000 / 25.000

Due dipinti di Alberto Magnelli provenienti
dalla nobile famiglia fiorentina Peruzzi de' Medici



615

615

Alberto Magnelli

Firenze 1888 - Meudon 1971

Ritratto di Giovan Francesco Brisighella Zeno, 1913

Olio su tela, cm. 46,5x39,5

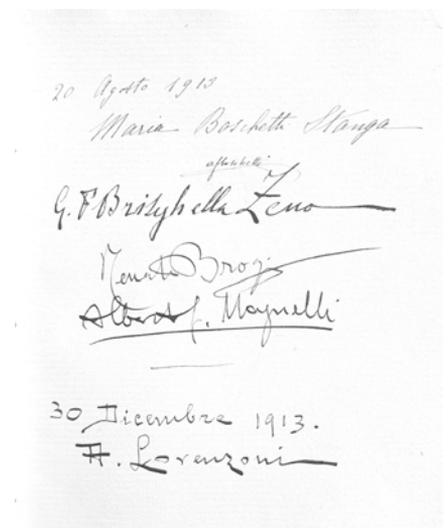
Sigla e data in basso a destra: A. G. M. / 1913.

Storia

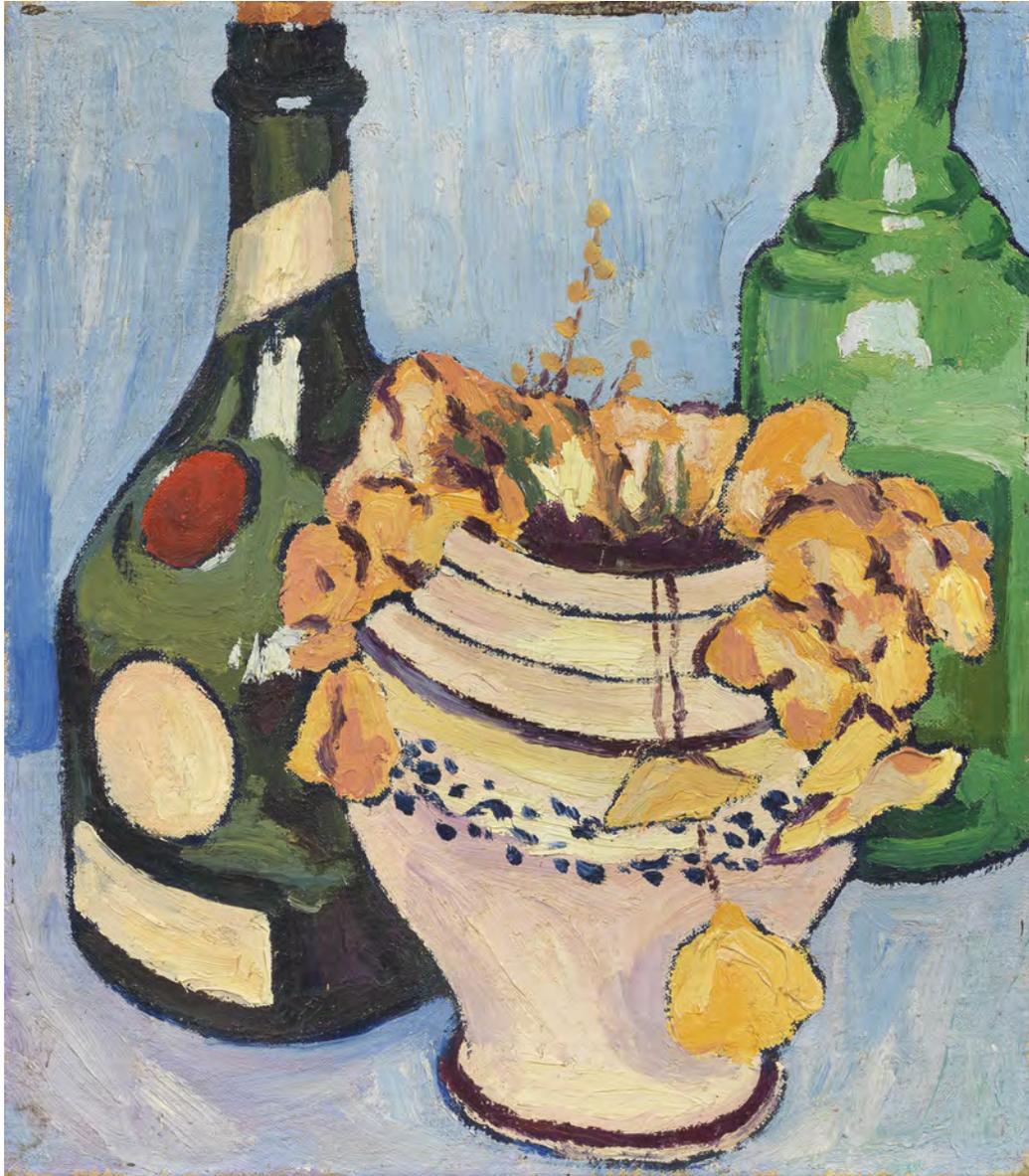
Già Collezione Peruzzi de' Medici

L'autenticità dell'opera è stata confermata da Daniel Abadie, Parigi, 31 marzo 2017. L'opera sarà inserita nel catalogo ragionato dei dipinti di Alberto Magnelli, di prossima pubblicazione, a cura di Daniel Abadie, Editions Hazan, primavera 2018.

Stima € 8.000 / 12.000



Pagina del libro delle presenze della famiglia Peruzzi de' Medici con la firma di Alberto Magnelli, 20 agosto 1913; il pittore realizzò i lotti 615 e 616 durante il soggiorno presso la famiglia



616

616 Alberto Magnelli

Firenze 1888 - Meudon 1971

Natura morta con bottiglie, 1913

Olio su tela, cm. 32x28

Storia

Già Collezione Peruzzi de' Medici

L'autenticità dell'opera è stata confermata da Daniel Abadie, Parigi, 31 marzo 2017. L'opera sarà inserita nel catalogo ragionato dei dipinti di Alberto Magnelli, di prossima pubblicazione, a cura di Daniel Abadie, Editions Hazan, primavera 2018.

Stima € 20.000 / 25.000



617

617

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

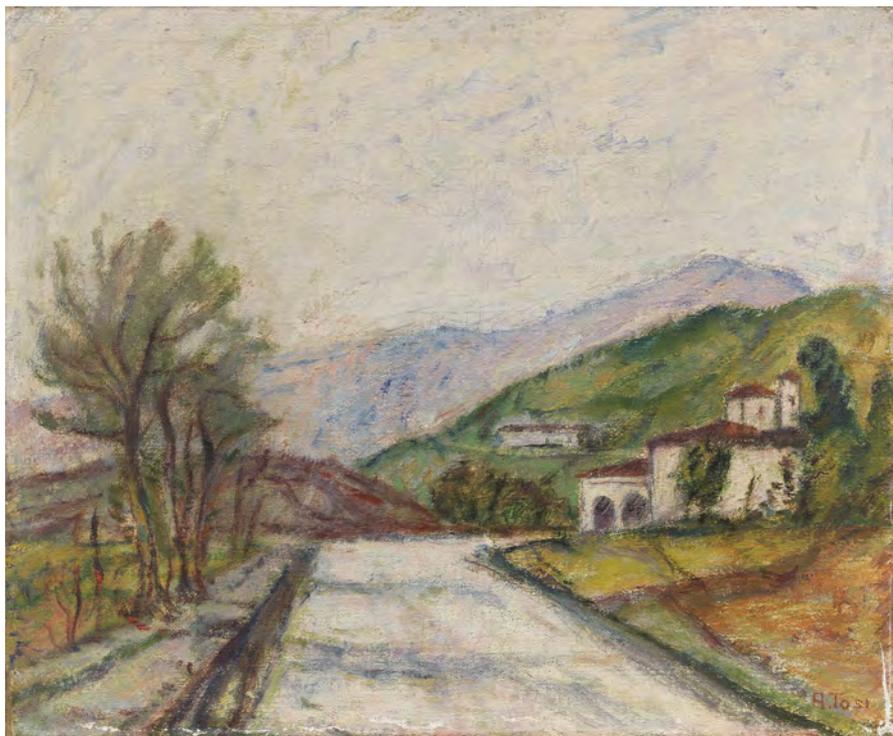
Casa e pagliaio, 1950 ca.

Olio su tela, cm. 50x65

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: etichetta Galleria d'Arte Ballerini, Prato.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 14 marzo 2017.

Stima € 7.000 / 12.000



618

618

Arturo Tosi

Busto Arsizio (Va) 1871 - Milano 1956

Paesaggio

Olio su tela, cm. 50,5x60,5

Firma in basso a destra: A. Tosi. Al verso sul telaio: etichetta Galleria d'Arte Maggiolini, Parabiago, con n. 1585 e firma Gianni Morazzini.

Certificato su foto Galleria d'Arte Maggiolini, Parabiago; certificato su foto Galleria Durini, Milano.

Stima € 3.500 / 5.500



619

619
Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Parigi, 1937

Olio su tela applicata su tavola, cm. 65x80,8

Data e firma in basso a destra: 37 / de Pisis. Al verso: timbro e firma Collezione Mario Borgiotti: timbro con n. P/8/A/12/65 e firma Galleria Bergamini, Milano: timbro Dante Vecchiato Galleria d'Arte, Padova.

Certificato su foto Associazione per il Patrocinio dell'Opera di Filippo de Pisis, Milano, 17 maggio 1999, con n. 01177.

Stima € 20.000 / 30.000



620

620

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

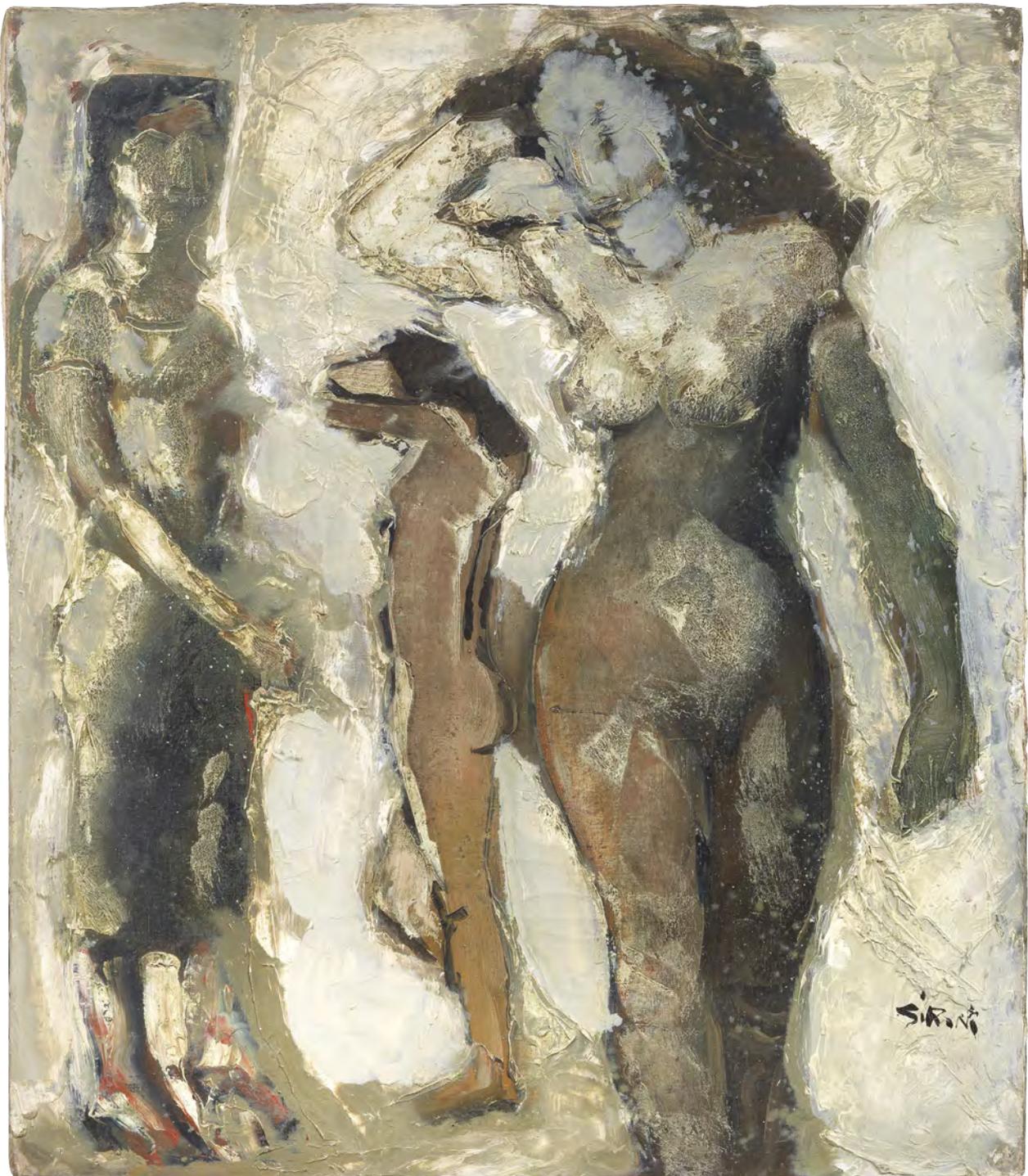
Uomini al tavolo

Olio su tela, cm. 56x75,5

Firma in basso a destra: Sironi. Al verso sulla tela: etichetta e timbro Galleria dell'Annunciata, Milano, con n. 8608; sul telaio: etichetta Galleria La Bussola, Torino / Prima Mostra Postuma in Torino / di Mario Sironi.

Certificato su foto di Willy Macchiati, in data 20/2/86, con n. Q044/63 e n. 95737.

Stima € 10.000 / 18.000



621

621

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Figure femminili in piedi, (1948)

Olio su tela, cm. 70x60

Firma in basso a destra: Sironi. Al verso sul telaio: etichetta Expo Arte Bari / Fiera Internazionale di Arte Contemporanea.

Certificato su foto del Sindacato Nazionale Mercanti d'Arte Moderna, Milano, 6 febbraio 1984, con n. 220/84/M; certificato su foto di Willy Macchiati, in data 20/2/86, con n. Q071/72 e n. 95790.

Stima € 20.000 / 30.000



622

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Parigi, 1930

Olio su cartone, cm. 57x48

Firma in basso a destra: Pisis. Al verso: etichetta e timbro Galleria Gian Ferrari, Milano, con n. 971: etichetta Galleria Milano, Milano, con n. 306: etichetta Proprietà Edvige Barbaroux.

Stima € 18.000 / 25.000

622



623

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Ulivi e pini, 1948

Olio su tela, cm. 38,2x55

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 48. Al verso sulla tela: etichetta Galleria d'Arte Ballerini, Prato.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 13 marzo 2017.

Stima € 6.000 / 10.000

623



624

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Uomini in campagna, 1937

Olio su tela, cm. 90x65

Firma in basso a destra: Guidi. Al verso sulla tela: timbro Galleria Annunciata, con n. 1640; sul telaio: etichetta Arte Italiana dal 1920 ad oggi / (Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica: giugno - dicembre 1967) / Esposizione organizzata, per incarico dei Ministeri Italiani della Pubblica Istruzione / e degli Affari Esteri, dalla Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma.

Storia

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

624

Esposizioni

Arte Italiano Contemporáneo, exposición itinerante organizada por La "Quadriennale d'Arte" de Roma, Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, luglio - dicembre 1967, cat. p. 119, tav. XXXV (opera datata 1928).

Bibliografia

Toni Toniato, Pier Giovanni Castagnoli, Guidi, Edizioni Arte Venezia, 1977, p. n.n.;
Enrico Crispolti, Guidi, la luce, Edizioni La Gradiva, Roma, 1983, tav. XIII;
Toni Toniato, Dino Marangon, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano, 1998, p. 255, n. 1937 11.

Stima € 10.000 / 18.000



625

625 Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Natura morta - Pere, 1946

Olio su tela, cm. 33,5x45,5

Firma e data in basso a sinistra: F. Casorati 4.10.46. Al verso sulla tela: etichetta Galleria Annunciata, Milano, con n. 3847; sul telaio: timbro Collezione Mazzotta, con n. 38; timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 13021.

Storia

Galleria del Milione, Milano;
Collezione Mazzotta, Milano;
Galleria Annunciata, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto Galleria Annunciata, Milano; certificato su foto Archivio Casorati, Torino 10/02/2011, con n. 1402.

Esposizioni

40 anni di mostre in due manifestazioni, seconda parte, Milano, Centro Annunciata, 14 novembre 1981 - 14 gennaio 1982, cat. n. 3;
E subito riprende il viaggio... Opere dalle collezioni del MA*GA dopo l'incendio, Monza, Villa Reale, 5 settembre 2013 - 6 gennaio 2014.

Bibliografia

Pittori Italiani Contemporanei, Edizioni del Milione, Milano, 1951, n. 1059;
Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, n. 756 (opera datata 1944).

Stima € 14.000 / 20.000

626

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Pannello con cinque quadri, 1939

Olio su tavola, in cornice d'artista,
cm. 176x94 (con cornice)

Firma e data in basso a destra del terzo pannello e sul lato sinistro della cornice: Pisis / 39. Al verso sulla cornice: etichetta Centro di Cultura Palazzo Grassi, Venezia.

Storia

Collezione Moratilla, Parigi;
Collezione Francesco Anfuso, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

De Pisis, Venezia, Palazzo Grassi,
3 settembre - 20 novembre 1983,
cat. n. 154, illustrato;
Filippo de Pisis, Ferrara, Palazzo Massari,
29 novembre 1996 - 19 gennaio 1997,
cat. pp. 80, 81, tav. 51, illustrato a
colori;
De Pisis en voyage, Mamiano di
Traversetolo, Fondazione Magnani
Rocca, 13 settembre - 8 dicembre 2013,
cat. n. 44.

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo
generale, tomo secondo, opere 1939-
1953, con la collaborazione di D. De
Angelis, Electa, Milano, 1991, pp. 452,
453, n. 1939 6.

Stima € 28.000 / 38.000





627

627

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Velate, 1963

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

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

Storia

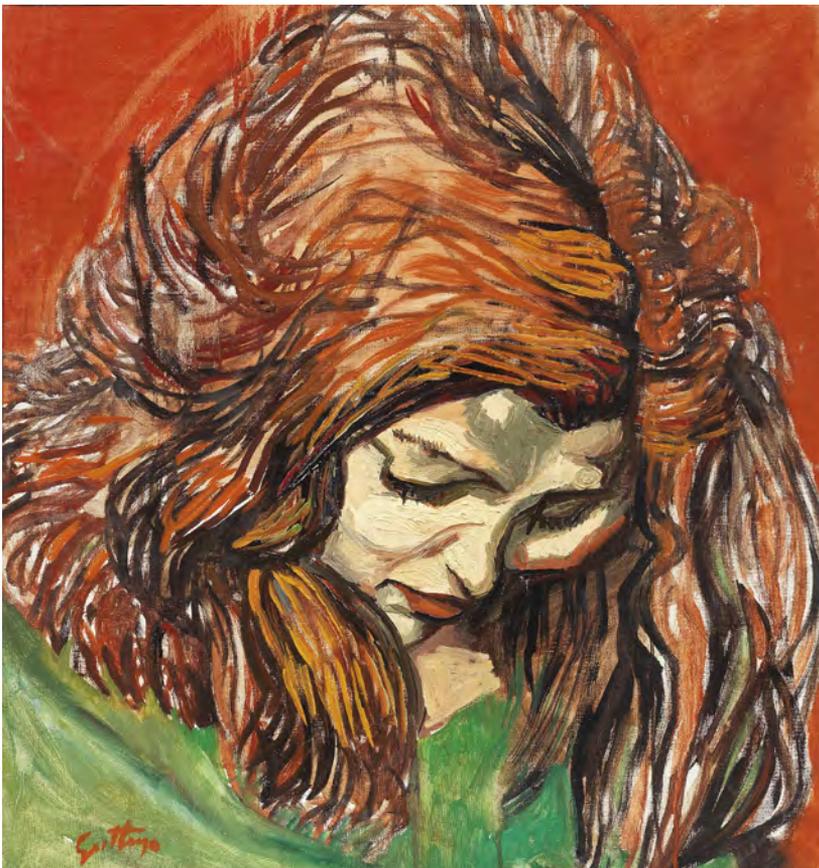
Galleria Pogliani, Roma;
Galleria Gissi, Torino;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista.

Bibliografia

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

Stima € 25.000 / 35.000



628

628

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Volto di donna, 1963

Olio su tela, cm. 62x58

Firma in basso a sinistra: Guttuso; firma e data al verso sulla tela: Guttuso / 63.

Stima € 11.000 / 18.000



629

629

Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Il campanile di San Marco, 1973

Olio su tela sabbata, cm. 100x70

Firma e data in alto a destra: Gentilini 73. Sul telaio: etichetta Galleria d'Arte del Naviglio, Milano; timbro Naviglio, Venezia, con n. 121.

Storia

Galleria del Naviglio, Milano;
Collezione privata, Venezia;

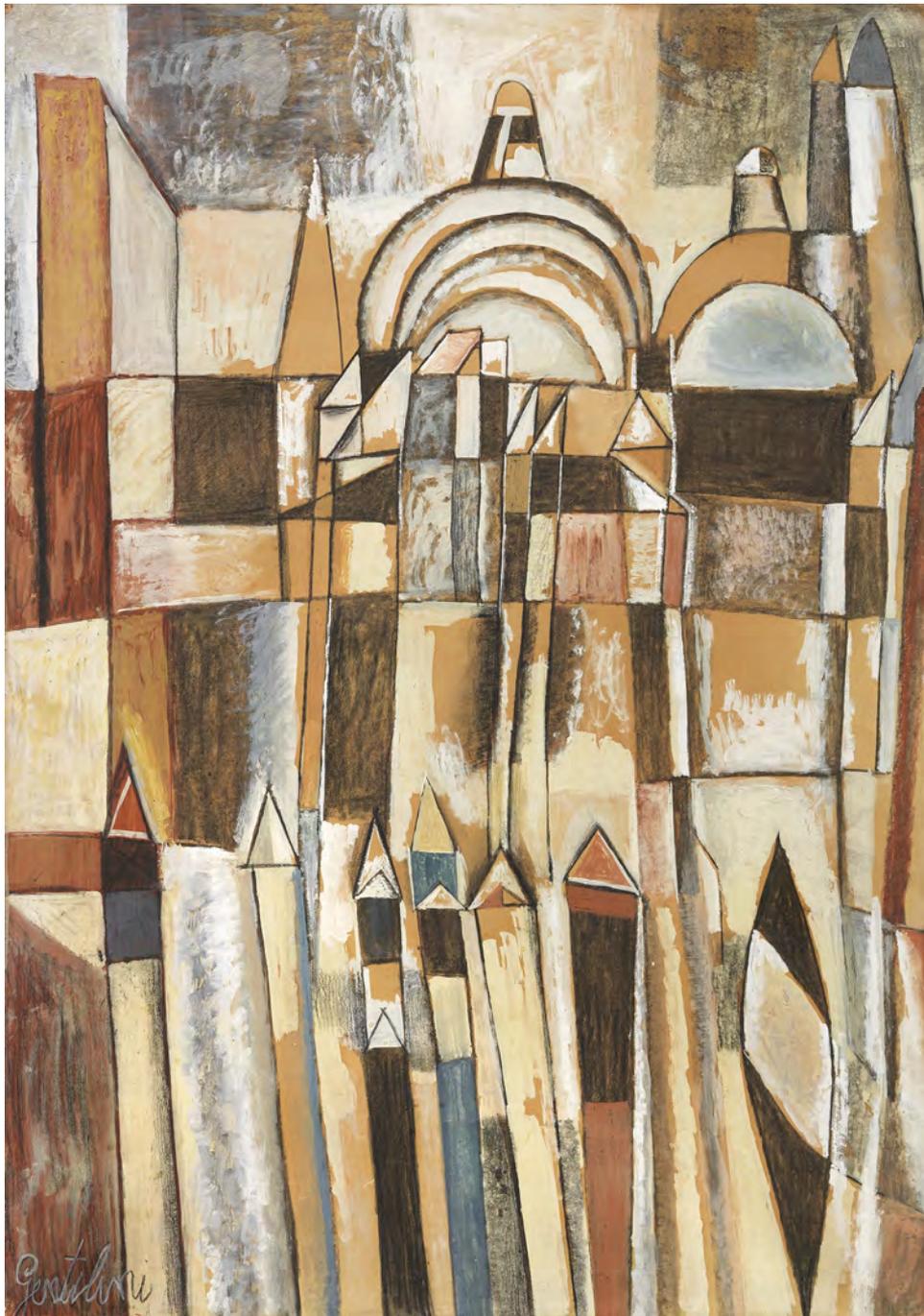
Galleria Marescalchi, Bologna;
Collezione privata

Foto autenticate dall'artista, in data 1 marzo 1976 e
3 novembre 1978.

Bibliografia

Luciana Gentilini, Giuseppe Appella, Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000, pp. 604, 605, n. 1358.

Stima € 15.000 / 25.000



630

630
Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Paesaggio veneziano

Olio e tecnica mista su carta applicata su tela, cm. 99x69

Firma in basso a sinistra: Gentilini. Al verso sul telaio: etichetta
Collection Carlo F. Bilotti / Cosenza, con n. 62D: etichetta
Contemporary Study Wing / Finch College Museum of Art,
New York, con n. 69: etichetta World House Galleries, New
York, con n. 2278.

Stima € 15.000 / 25.000



631

631

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Cesto di limoni, 1969

Olio su tela, cm. 81x60

Firma in basso a destra: Guttuso; firma e data al verso sulla tela: Guttuso / 69; etichetta e timbro Galleria "d'arte", Firenze; timbro Centro d'Arte Internazionale, Milano; timbro Galleria Marescalchi, Bologna; etichetta e cinque timbri Galleria d'Arte "Petrarca", Roma; sul telaio: etichetta Galleria Marescalchi, Bologna.

Storia

Galleria Marescalchi, Bologna;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 3, Giorgio Mondadori, Milano, 1985, p. 110, n. 69/8.

Stima € 20.000 / 30.000

Giorgio de Chirico e la neometafisica

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

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

La poetica metafisica trae origine dalla poesia, dalla letteratura e dalla filosofia; dopo aver letto le opere di Nietzsche, de Chirico si accorge che "vi è una gran quantità di cose strane, sconosciute, solitarie, che possono essere tradotte in pittura", cose considerate generalmente insignificanti, "allora cominciai ad avere le prime rivelazioni. [...] Capii allora certe sensazioni vaghe che prima non mi spiegavo.

Il linguaggio che hanno talvolta le cose in questo mondo [...] tutto mi parve più strano e più lontano. Non vi era più un soggetto nella mia immaginazione, le mie composizioni non



Giorgio de Chirico ritratto da Man Ray

avevano alcun senso e soprattutto nessun senso comune [...]” (de Chirico, *Il meccanismo del pensiero, Critica, Polemica, Autobiografia 1911, (1943), 1985*). La logica e il buon senso lasciano spazio all'intuizione ed in particolare alla rivelazione che si palesa agli occhi dell'artista, momento indispensabile per far nascere opere immortali. Questo concetto è ispirato al pensiero di Schopenhauer: “Per avere delle idee originali, straordinarie, forse anche immortali, è sufficiente isolarsi per qualche istante dal mondo e dalle cose in modo così assoluto che gli oggetti e gli avvenimenti più comuni ci appaiano come completamente nuovi e sconosciuti, ciò che rivela la loro vera essenza” (Arthur Schopenhauer, *Parerga e Paralipomena*, 1851). De Chirico osserva il mondo delle cose, non come un insieme di elementi che si manifestano nella loro forma, ma di elementi della natura che rivelano il mistero e l'enigma celati



Giorgio de Chirico, *I piaceri del poeta*, 1912

dietro l'apparenza. Egli traduce in pittura il profondo non-senso della vita, le sue opere sfuggono alle certezze e vanno al di là dei limiti dell'umano; la rivoluzione non avviene nella ricerca di nuove soluzioni formali, ma dai geniali e insoliti accostamenti tra immagini riconoscibili, evocando lo spaesamento che si prova di fronte ai misteri, avvicinandosi allo stato di sogno e, senza alcuna ingenuità, all'atteggiamento mentale dei bambini.

Nell'opera *Piazza d'Italia*, 1966, si ritrovano alcuni degli elementi più significativi dell'immaginario di de Chirico, immersi in un'atmosfera sospesa e carica di mistero. In questa tela, come in tutta la pittura dechirichiana, l'architettura ha un ruolo fondamentale, in quanto traduce plasticamente idee, suggestioni e ricordi; egli compie una semplificazione delle linee e una sintesi dei volumi, derivata probabilmente dall'architettura neoclassica tedesca. Le piazze nascono nell'inverno del 1911-12, quando de Chirico si reca per la prima volta a Torino, luogo dove, secondo l'artista, tutto è apparizione, è “la più enigmatica, la più profonda, la più inquietante” ma anche la più poetica città, ricca di suggestioni visive, come le piazze e i portici con le loro arcate che “danno l'impressione” che sia “stata costruita per le dissertazioni filosofiche, per il raccoglimento e la meditazione” (G. de Chirico, in P. Baldacci, *ibidem*, p. 128).

Nel marzo del 1912 de Chirico viene richiamato a Torino per svolgere il servizio militare, ma dopo dieci giorni diserta raggiungendo Parigi. Questo secondo soggiorno si carica così di angosce e le piazze che ne derivano sono caratterizzate da prospettive più esasperate. In *Piazza d'Italia* la scena, più affine alle creazioni del secondo soggiorno torinese, è definita attraverso un ritmo serrato di piani prospettici, dove due imponenti edifici inquadrano la piazza, isolandola dallo spazio ed esaltando la sensazione di straniamento e di attesa in un tempo sospeso, lontano dal reale, evidenziato dai forti contrasti tra luce e ombra e dall'intenso e acceso cromatismo. Sopra gli archi, ecco le finestre chiuse, uno degli elementi ricorrenti nella poetica dechirichiana, legato al ricordo della morte del padre, avvenuta in “una calda mattina di maggio”, sempre evocata negli scritti dei due fratelli. Un elemento autobiografico che de Chirico associa all'umore melanconico legato all'esercizio della poesia, della filosofia, dell'arte e al pensiero amoroso, ricordato con un'iscrizione sulla base della scultura dell'Arianna in *Melanconia*, 1912, la cui posa malinconica riporta a una profonda “meditazione sull'umor nero” che può diventare fonte di creazione artistica (si veda in P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*, Marsilio, Venezia, 2011, p. 78).



Replica dell'*Arianna* dei Musei Vaticani, Roma



Hera di Samo, IV secolo a.C., Parigi, Louvre

In primo piano al centro della scena vi è il mito, tema sempre presente nella pittura di de Chirico, rappresentato dalla scultura ellenistica di Arianna addormentata, raffigurante la figlia di Minosse che, dopo l'abbandono di Teseo, cade in un sonno profondo, risvegliata poi da Dioniso che la condurrà sull'Olimpo. Nelle opere di de Chirico il mito si carica sempre di significati profondi, divenendo simbolo, così con l'Arianna egli esprime l'opposizione dell'intuizione femminile con la conoscenza prima, e con la creatività maschile poi. Arianna è l'anima abbandonata dalla logica e dal razionalismo, identificata con Teseo, nel momento dell'attesa dell'evento inaspettato, l'arrivo di Dioniso, il dio dei misteri terreni, che la condurrà alla scoperta dell'inconscio e degli aspetti irrazionali e misteriosi che circondano l'uomo (*ibidem*, p. 135). L'immagine è chiusa sullo sfondo da un basso e lungo muro, che suggerisce l'enigma secondo la poetica dell'infinito di derivazione leopardiana. "Il muro rosso", come scrive de Chirico, "nasconde tutto ciò che l'infinito ha di mortale" come "il fischio dei treni là in fondo [...] sotto il tremendo mistero delle stelle" (*ibidem*, p. 132). Sono questi ricordi d'infanzia che suggeriscono, al di là del muro, la presenza di una vita lontana, in contrapposizione al silenzio e al vuoto della piazza. Dietro al muro il treno si dirige verso l'ignoto, divenendo metafora del viaggio della mente e dello spirito tra gli enigmi dell'esistenza, ma anche ricordo della fuga angosciosa da Torino. Nella piazza, due figure in abiti borghesi sottolineano quanto l'uomo sia piccolo e disorientato davanti all'incombente intreccio di inspiegabili misteri che si celano dietro le apparenze.

Una città che, come quella sabauda, influenza la pittura dechirichiana è Ferrara, dove egli rimane dal 1915 al 1918. Suggestionato dalle nuove e misteriose visioni che essa rivela, accanto a una metafisica delle cose comuni, espressa con gli interni ferraresi, nasce uno dei soggetti più conosciuti dell'opera di de Chirico, quello delle Muse inquietanti, affrontato per la prima volta nel 1918, come scrive de Chirico a Carrà: "ho finito un quadro: le vergini inquietanti" (*ibidem*, p. 395). In un articolo pubblicato sulla *Provincia di Ferrara* del 1919, sulla mostra allestita da Bragaglia, de Pisis scrive: "Nei disegni [...] egli spesso riesce anche più spontaneo che nel quadro. *La Dea Estia*, solo per dare un esempio, in modo mirabile commenta quel meraviglioso quadro [...] che è *Le muse inquietanti*" (F. de Pisis, in *ibidem*, p. 396). La dea greca Estia, chiamata dai Romani con il nome latino Vesta, era la dea del folklore e protettrice della città e le dodici vestali, le sacerdotesse che avevano il compito di mantenere sempre accesa la fiamma della dea, simbolo della vita della città, dovevano essere vergini. Le *vergini inquietanti* nell'opera di de Chirico, come le intitola inizialmente il pittore, sono due vestali che vegliano sulla città di Ferrara, ma sono anche ispiratrici di un sentimento di inquietudine e di mistero, e quindi Muse per il poeta-artista, identificate con le figlie di Zeus, che governano tutte le attività del pensiero e dell'arte. Le due figure sono ispirate alle sculture arcaiche, quella in piedi a sinistra sembra essere vicina all'Hera di Samo e all'Auriga di Delfi, mentre quella seduta, che ha la testa posata ai suoi piedi, riprende le statue sumeriche del Louvre e quelle del monumento dei Branchidi di Mileto. Le due figure sono senza occhi, per rappresentare la vista del poeta, cieca al presente ma capace di penetrare il passato e leggere il futuro, e senza bocca, perché la voce profetica va oltre quella umana. Sono questi elementi che esaltano la dimensione esclusivamente spirituale e mentale su cui si sviluppa tutta l'opera (si veda in P. Baldacci, in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, Ferrara Arte, Ferrara, 2015, p. 34).

Sulla scena sono presenti oggetti variopinti che ricordano i giochi dell'infanzia, quei "giochi di una scatola a sorprese", "le furberie strane", "i giuochi belli", come li definisce Savinio, e lo stesso de Chirico sostiene che si dovrebbe vivere come se il mondo fosse "un immenso museo di stranezze, pieno di giocattoli curiosi e variopinti [...] che talvolta, come dei bambini, noi rompiamo per vedere com'erano fatti dentro, e, delusi ci accorgiamo che erano vuoti" (G. de Chirico, in *ibidem*, p. 25). Tutti gli elementi sembrano far parte di una scena teatrale, immobili e avvolti da un silenzio profondo, sono posti su un palcoscenico dal forte scorcio prospettico, che ha come scenografia il maestoso castello estense accostato alle ciminiere, ricordi della periferia parigina, una visione teatrale di derivazione barocca a cui si contrappone un gusto arcaico. Sulla tela coesistono elementi di gusto classico, edifici rinascimentali, costruzioni industriali e moderne, e oggetti multicolori. Le Muse divengono così testimoni di culture, tradizioni, magie e misteri diversi, accostati tra loro in modo straniante e sorprendente. De Chirico nel 1918 scoprì, grazie a de Pisis, le profonde meraviglie e i misteri di Ferrara, che vide, secondo Baldacci come "una 'geografia' o 'architettura interna' del mondo e della materia ricca di forze inconoscibili che ben si legava al complesso e variegato alfabeto culturale della metafisica e anche alle personali superstizioni e idiosincrasie dei due fratelli de Chirico, ma soprattutto di Giorgio, che proprio per questo motivo elesse Ferrara tra i luoghi fatali della sua storia" (P. Baldacci, in *ibidem*, p. 35).

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

Nella tela *Mobili nella valle*, 1963, uno dei temi più interessanti degli anni Venti, parte di un arredo è raffigurato sopra una pedana, in un paesaggio aperto della Grecia, un soggetto, questo, derivato dalle suggestioni avute, passeggiando per le strade parigine di Saint-Germain, davanti ai mobili delle botteghe dei rigattieri, esposti sul marciapiede, in cui egli coglie una "strana solitudine" e una "grande intimità" tra di essi, come fossero isole silenziose nel frastuono della città. Immagini che fanno riemergere nella mente dell'artista i ricordi d'infanzia nella terra natia, i terremoti, che costringevano ad uscire dalle case e dormire all'aperto, oppure i frequenti traslochi, che suggeriscono sulla tela un confronto tra la sicurezza dell'interno e della vita borghese, e la piattaforma, riferimento agli spostamenti e alla vita nomade. Nel quadro ritroviamo anche un parallelismo con il teatro e uno scambio di elementi continuo tra esterno e interno, finzione e realtà, che acuisce il senso di spaesamento, e che sembra avvicinare l'opera alle modalità creative surrealiste.

Le opere metafisiche e neometafisiche sono sempre caratterizzate da un'estrema profondità di pensiero, in cui si creano nuovi significati e nuove sorprendenti visioni, derivate dalla "solitudine dei segni", in quanto i significati tradizionali e i rapporti tra di essi vengono a mancare, per lasciare spazio al mistero e agli enigmi, raccontati attraverso continui e ironici accostamenti tra memoria, storia e mito.



Statua di Chares, VI secolo a.C., Londra, British Museum



Giorgio de Chirico davanti a un dipinto della serie dei *Mobili nella valle*

632

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Piazza d'Italia, 1966

Olio su tela, cm. 50x40

Firma in basso a destra: G. de Chirico. Al verso sulla tela: dichiarazione di autenticità di Claudio Bruni, Roma 12-4-72.

Storia

Collezione privata, Brescia;
Galleria La Nuova Loggia, Bologna;
Collezione privata, Bologna;
Collezione privata

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume primo, opere dal 1951 al 1970, Electa Editrice, Milano, 1971, n. 123.

Attestato di libera circolazione richiesto.

Stima € 110.000 / 160.000



Monaco, le arcate dei Giardini di corte



633

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Le Muse inquietanti, 1960-62

Olio su tela, cm. 35x30

Firma in basso a sinistra: G. de Chirico; titolo e firma al verso sulla tela: "Le Muse inquietanti" / Giorgio de Chirico: dichiarazione di autenticità del notaio Diego Gandolfo, Roma, 8 marzo 1963; timbro Galleria d'Arte Sianesi, Milano; sul telaio: timbro Collezione Palatiello, con n. 211.

Storia

Collezione privata, Genova;
Galleria d'Arte Sianesi, Milano;
Galleria Spagnoli, Firenze;
Collezione privata

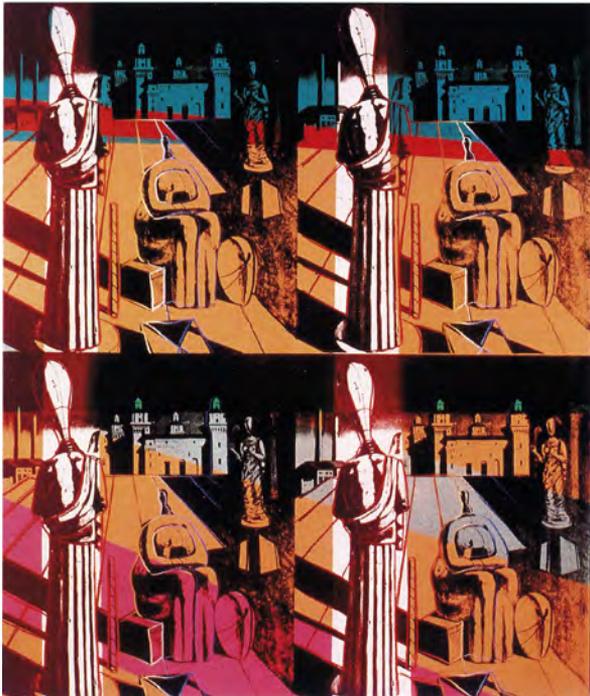
Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Roma, 17 dicembre 1980, perizia n. 161/80, con rettifica delle dimensioni (a cm. 35x30) da parte della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 12 febbraio 2007, Prot. n. 027/07.

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume ottavo, opere dal 1951 al 1974, Electa Editrice, Milano, 1987, n. 1231 (con dimensioni cm. 50x40).

Attestato di libera circolazione.

Stima € 130.000 / 180.000



Andy Warhol, *Disquieting Muses*, 1982



634

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Mobili nella valle, 1963

Olio su tela, cm. 80x60

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

Esposizioni

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

Doppio ritratto. Antonio e Xavier Bueno: contrappunti alla realtà tra avanguardia e figurazione, a cura di Stefano Sbarbaro, Firenze, Villa Bardini, 21 maggio - 18 settembre 2016, cat. p. 218, illustrato a colori.

Bibliografia

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

Attestato di libera circolazione.

Stima € 250.000 / 350.000



Giorgio de Chirico con alcune sue opere





635

635
Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Pesche romane, 1950 ca.

Olio su tavola, cm. 44x51,5

Firma in basso a sinistra: Balla; titolo e scritta al verso: Pesche / Romane / di Balla / [via] Oslavia 39 B / Roma: etichetta Ente Provinciale Turismo. Torino. Associazione Commercianti / L'Arte in Vetrina, con timbro Il Mostra Nazionale L'Arte in Vetrina, Torino.

Storia

Giacomo Balla, Roma (1952);
Collezione privata, Roma;

Collezione privata, Prato;
Collezione privata

Certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 14 aprile 2017,
archivio Gigli serie 2017, n. 732.

Stima € 18.000 / 20.000

636

Umberto Boccioni

Reggio Calabria 1882 - Sorte (Vr) 1916

La mia Suzuchi, 1909

Matita e acquerello su carta applicata su cartone, cm. 27x25

Scritta, firma e data in basso: Oh! la mia Suzuchi!!! / Umberto Boccioni / 27 ottobre / 1909. Al verso: etichetta Civica Galleria d'Arte Moderna, con indicazione di proprietà Betty Baer e n. 3; etichetta Boccioni a Venezia / Dagli anni romani / alla mostra d'estate a Ca' Pesaro / Milano Accademia di Brera 23 Febbraio - 13 Aprile 1966 / Opera Esposta: etichetta Boccioni a Venezia / Dagli anni Romani alla Mostra d'estate a Ca' Pesaro / Galleria dello Scudo / Momenti della stagione futurista / Museo di Castelvecchio / Verona 1 Dicembre 1985 - 16 Febbraio 1986 / Opera Esposta: etichetta Comune di Venezia / Mostra "Boccioni a Venezia" / Chiesa di San Stae - Venezia / 19 aprile - 1 giugno 1986.

Storia

Collezione Betty Baer;
Collezione N. Papp, Londra;
Collezione privata

Esposizioni

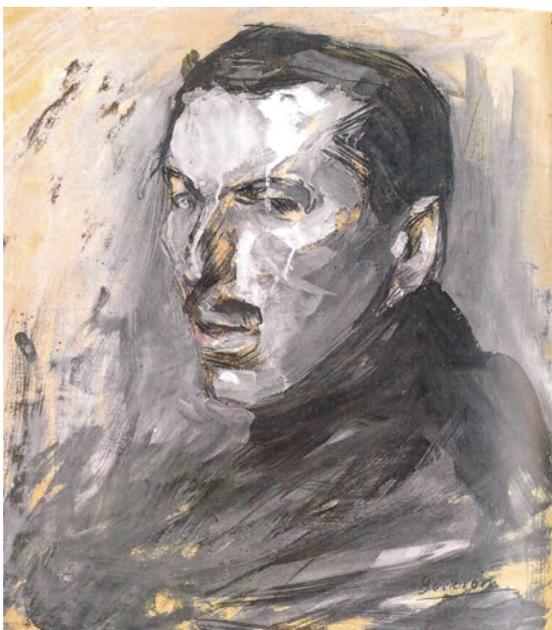
Mostra d'estate in Palazzo Pesaro, Venezia, Ca' Pesaro, 16 luglio - 20 ottobre 1910, n. 28;
Mostra retrospettiva di Boccioni, Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna, estate 1933, n. 3;

Boccioni a Venezia, dagli anni romani alla mostra d'estate a Ca' Pesaro, Verona, Galleria dello Scudo e Museo di Castelvecchio, 1 dicembre 1985 - 31 gennaio 1986, poi Milano, Accademia di Brera, 28 febbraio - 13 aprile 1986, poi Venezia, Chiesa di San Stae, 19 aprile - 1 giugno 1986, cat. p. 99, n. 64, illustrato a colori;
Il Novecento italiano. Artisti intorno a Margherita Sarfatti, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 10 - 31 agosto 2016, cat. pp. 43, 118, 119, n. V, illustrato.

Bibliografia

Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, Archivi del Futurismo, volume secondo, De Luca Editore, Roma, 1962, p. 256, n. 64, cit. (con titolo *Figura di donna*);
Teresa Fiori, Archivi del Divisionismo, volume secondo, saggio introduttivo di F. Bellonzi, Officina Edizioni, Roma, 1968, n. 2366;
Guido Ballo, Boccioni, la vita e l'opera, Il Saggiatore, Milano, (I ed. 1964), 1982, n. 241;
Maurizio Calvesi, Ester Coen, Boccioni. L'opera completa, Electa Editrice, Milano, 1983, p. 293, n. 427;
Maurizio Calvesi, Alberto Dambruoso, Umberto Boccioni. Catalogo generale delle opere, Umberto Allemandi, Torino, 2016, p. 294, n. 276.

Stima € 50.000 / 80.000



Umberto Boccioni, *Autoritratto*, 1908, Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



Ardengo Soffici, *Bottiglia e candeliere*, (1913)

“Uomo nella vita, pittore nella natura, scrittore nel vero e nella poesia [...] quando descrive un paese o un uomo colle parole non è soltanto poeta ma pittore, tanta è l’evidenza plastica e cromatica della descrizione, e quando dipinge [...] con quella sobrietà d’antico toscano serio, senti non già l’intenzione ma la presenza della poesia, di quella poesia delicata e interiore che [...] nasce e traluce dal dentro” divenendo “l’anima che ha guidato silenziosamente l’occhio e la mano”. Con queste parole, Giovanni Papini descrive il suo fratello d’elezione Ardengo Soffici, scrittore, poeta, critico e artista.

Soffici si definisce esclusivamente pittore ma la sua attività di critico e letterato, come spiega Alessandro Parronchi, “quella che egli considerava secondaria”, è stata probabilmente “la sua attività prevalente e fondamentale” in quanto “l’intelligenza stessa della pittura”, che si esprime nei testi, “mentre rende vivide e smaglianti le pagine dello scrittore, frena piuttosto e irrigidisce i dipinti” che sembrano derivare da un profondo percorso mentale, in un certo modo finalizzato a una chiarificazione critica (A. Parronchi, in *Scoperte e Massacri, Ardengo Soffici e le avanguardie a Firenze*, Giunti, Firenze, 2016, p. 16). Considerato da Enrico Vallecchi “il più genuino espositore d’idee chiare” e da Benedetto Croce “un bravo giovane, facile all’entusiasmo e al contro entusiasmo, in perpetua candida aspettazione di un’arte moderna, veramente moderna, modernissima”, Soffici è stato nei primi anni del Novecento il più importante divulgatore dell’arte europea in Italia, divenendo, secondo Giovanni Costetti, “il postino delle idee di Francia” (si veda N. Marchioni, in *ibidem*, p. 22). Si deve a lui infatti gran parte del mutamento del clima culturale del paese quando, dopo il primo soggiorno parigino, tra il 1900 e il 1907, durante il quale instaura rapporti di amicizia con molti artisti e intellettuali, tra cui Apollinaire, Ferat, Picasso, Braque e Jacob, pubblica numerosi e importanti articoli come quelli sugli impressionisti, su Cézanne e sul Cubismo. “I gesti taglienti” e la “parola pronta e penetrante di Soffici, libera e senza licenze”, come scrive Carlo Carrà, creano in questi anni un forte contrasto con il gruppo dei Futuristi. Il 1 aprile 1909, nella rubrica *Caratteri* su *La Voce*, Soffici pubblica *Ricetta di Ribì Buffone*, una parodia del manifesto futurista di Marinetti uscito su *Le Figaro* l’11 febbraio dello stesso anno. I membri del movimento, in un telegramma, sottolineando la loro “fraterna ammirazione” al collega, manifestano il dispiacere per l’evidente ostilità del pittore toscano nei confronti della loro poetica. Soffici risponde con durezza spiegando che, nonostante si senta vicino al gruppo per la volontà di liberare l’anima dai limiti della tradizione, non condivide la loro smania di modernità, che appare come un semplice atteggiamento e non come un bisogno profondo di arrivare a creazioni originali, e gli sembra insensato che tutto si risolva nella velocità di una macchina. Soffici non perde occasione per criticare il gruppo marinettiano, così, nel 1911, dopo aver letto la sua stroncatura sulla *Mostra d’Arte Libera*, allestita presso la Casa del lavoro di Milano, dove espongono anche pittori dilettanti, i Futuristi si recano a Firenze e dal confronto diretto con i toscani scaturiscono due risse, una presso il Caffè delle Giubbe Rosse e una alla stazione di Santa Maria Novella, che segnano inaspettatamente l’inizio di un avvicinamento da parte dei toscani verso il movimento. Soffici scrive: “Il guaio del futurismo consiste in quelli che lo rappresentano, in come lo rappresentano, e non nella sua essenza di movimento rinnovatore – che è eccellente”.

Egli comprende che il Futurismo è l’unica “forza di avanguardia” italiana e vuole indirizzarlo verso un approccio più serio e efficace che trovi le fondamenta in una profonda e aperta cultura, la stessa del gruppo fiorentino, per sviluppare, attraverso una ricerca attenta e rigorosa, il linguaggio più assoluto e rivoluzionario. La politica culturale di Soffici è diffusa principalmente dalla rivista *La Voce*, ma in questo periodo il foglio risulta inadeguato a soddisfare l’esigenza di totale libertà espressiva necessaria per aiutare la società a superare i limiti linguistici, formali e ideologici e approdare a radicali innovazioni. Per questo motivo nel 1913 fonda, insieme a Papini, la rivista *Lacerba*, un nuovo e prezioso strumento per dare sfogo al fermento intellettuale di questi anni.



Ardengo Soffici a Parigi, 1906



Pablo Picasso, *Pipa, bicchiere, bottiglia di Vieux Marc (e "Lacerba")*, 1914

L'adesione formale di Soffici al Futurismo, come rivelano le opere inserite in varie mostre organizzate con il gruppo – come quelle presenti all'*Esposizione di pittura futurista di Lacerba*, organizzata da Gonnelli a Firenze tra il 1913 e il 1914, in cui il lotto n. 637 potrebbe essere identificato con il n. 11 di catalogo – è espressa attraverso un linguaggio pittorico che risente in modo prorompente della lezione dell'arte francese. Partendo dalle immagini impressioniste e passando dalla salda coesione tra elementi tonali e cromatici nelle strutture compositive



La Voce, 24 agosto 1911

delle opere di Cézanne e dalla pittura lirica del primitivo Rousseau, che privilegia gli elementi minori del quotidiano, resi con una concreta pesantezza delle forme, Soffici trova le più importanti ispirazioni nelle scomposizioni prospettiche picassiane, cariche del potere suggestivo che emerge con forza dall'armonia di volumi, linee e luci, e nella severità e nella calma musicale delle opere di Braque. Grazie alla formazione derivata dalla tradizione formale e dal realismo toscano, e dallo studio profondo dell'arte antica, da Giotto a Masaccio, Soffici osserva con occhio attento i diversi motivi iconografici e stilistici, cogliendone sempre la vitale chiarezza architettonica e lirica. Incoraggiato da Picasso, che aveva visto alcune foto delle sue opere speditegli dallo stesso artista, a liberare gli oggetti da un eccessivo decorativismo per una più evidente vicinanza al reale, la sua ricerca approda a uno stile cubofuturista, in cui emerge una forte necessità di ricerca dei valori plastici nei semplici elementi della quotidianità e una scomposizione dei piani che riporta sempre a una visione comunque salda dell'oggetto, animata da un fuoco centrale di proiezione.

L'opera *Bottiglia e candeliere*, (1913), si sviluppa secondo una complessa compenetrazione di piani, un intersecarsi di sfere, coni e cilindri di derivazione cézanniana, in cui la staticità delle aree rettangolari viene spezzata dalle numerose linee curve, che accentuano il dinamismo plastico, e dai dettagli dei singoli oggetti, come il reticolo della bottiglia di cristallo, che, superando le astrattezze geometriche, ritornano ad essere elementi del reale, adesso carichi di una lirica vitalità. La sovrapposizione dei piani, definiti da linee e colori, permette una graduale scoperta delle superfici nascoste degli oggetti, svelandone i volumi, secondo un'equilibrata e salda struttura compositiva. Le brevi pennellate, rese con controllata gestualità, diventano i segni che definiscono i contorni e la plasticità delle superfici, in totale armonia con il fondo. Il sobrio cromatismo, con i toni dell'ocra, del blu e del verde, arricchito dal bianco che emerge con forza, è reso vitale da molteplici intuizioni tonali che permettono di esaltare le interazioni luminose degli elementi, i rapporti tra i piani intermedi e le tensioni del fondo, in un'elaborata sintesi compositiva dei valori tattili.

Soffici approda in questi anni a una pittura in cui si fondono elementi del Cubismo e del Futurismo, un linguaggio derivato da una coscienza storica degli stili ma assolutamente originale e profondamente legato al reale, come spiega l'artista in un articolo su *La Voce* del 1912, *Commentario del Louvre, Giornata terza*: "L'arte [...] è per me unicamente lirica: una libera, genuina trascrizione di un moto interno provocato dalla presenza di un fenomeno naturale, un accordo fantastico degli elementi emotivi della realtà (nel caso della pittura colori, linee, ombre e luci ecc.) considerati indipendentemente dalla loro funzione o concorrenza rappresentativa di cose, paesi, persone, eccetera, nonché delle idee, pensieri, sentimenti (non dico emozioni) che a quelle cose, paesi o persone possono connettersi".



Carlo Carrà, *Ritmi di oggetti*, 1911

637

Ardengo Soffici

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

Bottiglia e candeliere, (1913)

Olio su tela applicata su cartone, cm. 34x23,6

Al verso scritta: "21 Natura morta": etichetta Collezione Enrico Vallecchi, Firenze.

Storia

Collezione Vallecchi, Firenze;

Collezione privata

Esposizioni

Ardengo Soffici (1879-1964). Mostra per il centenario della nascita, Prato, Galleria Farsetti, maggio - giugno 1979, cat. n. 86.

Bibliografia

Giuseppe Raimondi, Luigi Cavallo, Ardengo Soffici, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze, 1967, pp. 89, CCCXXII, n. 170 (con titolo *Scomposizione di una natura morta*);

Luigi Cavallo, Soffici. Immagini e documenti, Vallecchi, Firenze, 1986, tav II;

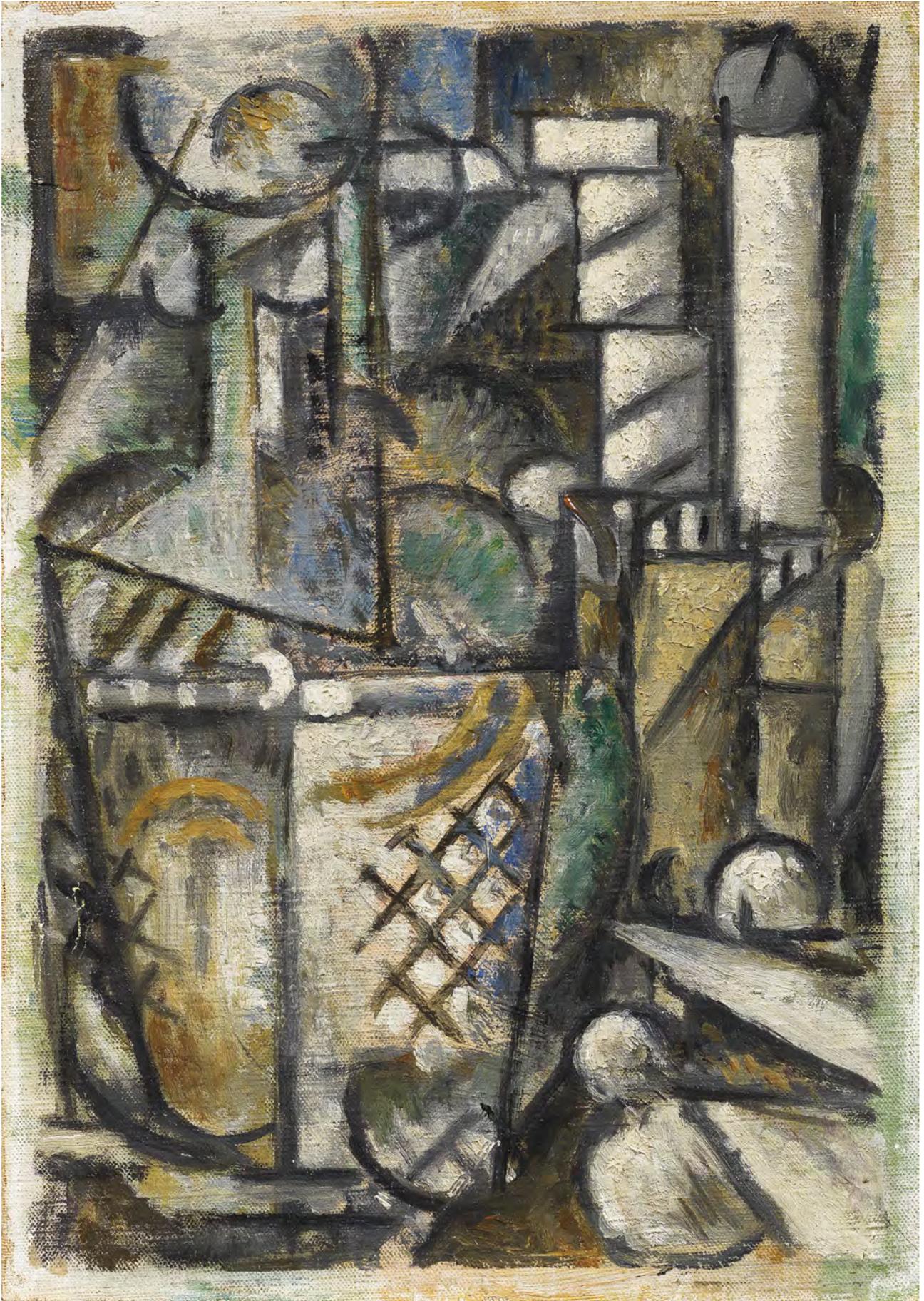
Giulia Ballerini, Ardengo Soffici. La grande mostra del 1920, Pentaplinea Editore, Prato, 2007, p. 177, n. 88.

Il dipinto potrebbe identificarsi con *Bottiglia e candeliere*, elencato al n. 11 nel catalogo della mostra di Lacerba, novembre 1913 - gennaio 1914.

Stima € 80.000 / 130.000



Pablo Picasso, *Natura morta con sedia impagliata*, 1912



638

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Linee forza di paesaggio - Motivo per ricamo (Composizione), (1916)

Tempera su carta applicata su tela, cm. 28,5x41

Firma in basso a sinistra: Balla Futurista: timbro "Pugno di Boccioni". Al verso sul telaio: timbro Vismara Arte, Milano, e firma Zita Vismara.

Storia

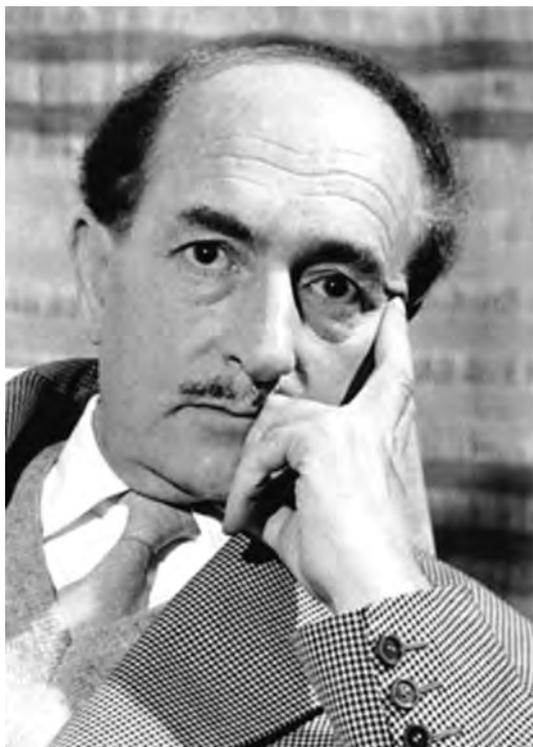
Casa Balla, Roma;
Collezione Salvatore Quasimodo;
Collezione Alessandro Quasimodo;
Collezione privata

Certificato su foto di Luce Balla; certificato di provenienza di Alessandro Quasimodo; certificato su foto di Elena Gigli, Roma 3 maggio 2017, archivio Gigli serie 2017, n. 738.

Esposizioni

Divisionisti e futuristi attorno al "Nudo simultaneo di Boccioni", Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 28 dicembre 1999 - 9 gennaio 2000, poi Farsettiarte, Prato, 15 - 25 gennaio, poi Milano, 3 - 23 febbraio 2000, cat. n. 13, illustrato a colori.

Stima € 30.000 / 40.000



Salvatore Quasimodo, a cui appartene il lotto 638



639

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Il ciclista, (1915 ca.)

Olio su cartone, cm. 27x34,5

Sigla in basso a destra: R.M.B. Al verso sul cartone: etichetta
Raccolta Nino Carozzi, Lericì.

Storia

Collezione N. Carozzi, Lericì;
Collezione privata

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere
Futuriste di Roberto Marcello Baldessari, Rovereto, 29 gennaio
2009, con n. B15-65.

Stima € 30.000 / 40.000



Roberto Marcello Baldessari nello studio veneziano, 1914



Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Linea di velocità, 1916 ca.

Collage di carte colorate e stagnola su cartoncino, cm. 21,5x31,9

Firma in basso a destra: Balla; titolo e firma al verso: Linea di velocità / Balla; timbro "Pugno di Boccioni"; su un cartone di supporto: etichetta e due timbri Fonte d'Abisso Arte, Milano: etichetta Galleria Civica d'Arte Moderna - Torino / Mostra Giacomo Balla, con n. 174; etichetta Il Punto Galleria d'Arte Moderna, Torino, con n. D388.

Storia

Galleria Schwarz, Milano;
Galleria Il Punto, Torino;
Collezione privata

Certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 20 maggio 2014, archivio Gigli serie 2014, n. 561.

Esposizioni

Giacomo Balla, a cura di E. Crispolti e M. L. Drudi Gambillo, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, dal 4 aprile 1963, cat. p. 92, n. 174, fig. 66, illustrato;

Opere scelte alla Galleria Schwarz, Milano, dal 17 ottobre 1964, cat. p. 1, illustrato;

Futur-Natura, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, con la collaborazione di E. Gigli, Milano, Galleria Fonte d'Abisso, 19 novembre 1998 - 20 febbraio 1999, cat. p. 51, n. 31, illustrato (con scheda errata);

Balla. La modernità futurista, a cura di G. Lista, P. Baldacci, L. Velani, Milano, Palazzo Reale, 15 febbraio - 2 giugno 2008, cat. p. 104, n. II.40, illustrato (con scheda errata).

Bibliografia

Giacomo Balla. Coloratissimo e luminosissimo, a cura di Elena Gigli, Bologna, 2013, p. 168, n. 35.

Stima € 30.000 / 45.000

Balla sottoscrive i *Manifesti* futuristi declamando che "la nostra brama di verità non può non essere appagata dalla Forma né dal Colore tradizionali! Il gesto, per noi, non sarà più un *momento fermato* del dinamismo universale; sarà, decisamente, la *sensazione dinamica* eternata come tale. Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido". La *Linea di velocità* (titolo scritto nel retro del collage) viene definita da Balla stesso come "la base fondamentale delle mie forme pensiero"; nel 1915 sulla rivista "La Balza" di Messina la *Linea di velocità* è pubblicata come studio sintetico nato dal passaggio dell'automobile nel paesaggio.

Il bellissimo collage viene esposto da Crispolti nella prima grande mostra dedicata a Balla a Torino nel 1963 e l'anno dopo alla galleria Schwarz di Milano. Infine, alla mostra che Milano dedica a Balla nel 2008: "Durante gli anni della Prima guerra mondiale (1915-1918), Balla sperimenta la tecnica per lui nuova del collage. Una tecnica che 'si presta a creare immagini di tono assolutamente

astratte con decise forme a-plat: si tratta di forme analoghe a quelle che troviamo realizzate in pittura negli stessi anni.

Si potrà anche pensare (ringrazio per il suggerimento Paolo Sprovieri) a una carenza di materiali pittorici - olio, tela - date le difficoltà belliche'. Nell'esemplare qui presentato le carte stagnole compongono la forma di una solida linea di velocità che si staglia su una prospettiva pianeggiante di paesaggio con un punto di fuga a destra verso l'alto. Uno schema che anticipa quello delle composizioni del 1918 intitolate *Colpo di fucile*" (E. Gigli in catalogo Milano, 2008, p. 104).

Lo pubblico - con scheda esatta e controllata sull'originale - nel volume dedicato ai *collage*, con l'introduzione di G. Lista: "Come avviene per lo spazio pittorico, anche nel collage il supporto diventa una superficie sulla quale i piani geometrici si sovrappongono in trasparenza come tanti fogli sventagliati, tagliati da fasci di linee intersecati secondo angolazioni repentine e frequenti, alternati a onde curvilinee sinuose, a figure ellissoidali o a triangoli flessi, in una sfilata di andamenti ritmici di velocità dinamica" (Bologna, 2013, p. 16).



Giacomo Balla, *Colpo di fucile domenicale*, 1918





641

641

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Composizione astratta (Ritmo di oggetti), 1949-50

China e pastelli su carta applicata su tela, cm. 50x65

Firma in basso a destra: G. Severini. Al verso sulla tela: timbro Galleria "La Barcaccia", Roma, con firma Antonio Russo.

Certificato su foto di Antonio Russo, 10 settembre 1983.

Bibliografia

Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori - Daverio, Milano, 1988, p. 535, n. 861.

Stima € 8.000 / 12.000

642

Arnaldo Pomodoro

Morciano di Romagna (Fc) 1926

Piccolo disco, 1980

Scultura in bronzo, es. 1/9, cm. 12 ø

Firma e tiratura sulla base: Arnaldo Pomodoro / 1/9.

Premio *Immagine Italia*, 1983, 1984 e 1985.

Bibliografia

Flaminio Gualdoni, Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura, tomo II, Skira Editore, Ginevra - Milano, 2007, p. 613, n. 660.

Stima € 10.000 / 18.000



642

643

Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

Sedia, 1965

Scultura in bronzo, es. unico, cm. 88x59,8x49

Firma e sigla al verso, entro un marchio: Manzù / N.F.M.M.

Storia

Opera acquistata direttamente dall'artista (1978)

Certificato con foto di Inge Manzù, Ardea, 11 gennaio 2011, con n. 17/2011.

Esposizioni

E subito riprende il viaggio... Opere dalle collezioni del MA*GA dopo l'incendio, Monza, Villa Reale, 5 settembre 2013 - 6 gennaio 2014;
Belvedere. Paesaggi e visioni nella collezione del MA*GA, Gallarate, 9 febbraio - 3 agosto 2014;
Manzù. L'accento sull'arte, Vimercate, MUST Museo del Territorio, 3 dicembre 2016 - 26 febbraio 2017.

Bibliografia

G. Canzi, *Vivere*, ottobre 2013, p. 29.

Stima € 12.000 / 18.000



643



644

644

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Oreste e Pilade, 1938

Scultura in bronzo, cm. 28 h.

Firma sulla base: G. de Chirico.

Foto autenticata dall'artista, con timbro Galleria La Barcaccia, Roma, e firma Antonio Russo.

Stima € 15.000 / 25.000



Foto dell'opera autenticata al verso da Giorgio de Chirico



Opere provenienti da
un'importante collezione privata lombarda



645

645

Arturo Tosi

Busto Arsizio (Va) 1871 - Milano 1956

Natura morta con prugne e fichi, 1945

Olio su tavola, cm. 38,8x49,7

Firma in basso a destra: A. Tosi; firma al verso: A. Tosi; etichetta Galleria del Colleoni, Bergamo.

Storia

Galleria del Colleoni, Bergamo;
Collezione privata

Certificato su foto di Claudia Gian Ferrari, Milano, 19 dicembre 1998.

Stima € 3.000 / 5.000



646

646

Arturo Tosi

Busto Arsizio (Va) 1871 - Milano 1956

Natura morta con pere, 1944

Olio su tavola, cm. 38x49,8

Firma in alto a destra: A. Tosi (apposta successivamente); firma, luogo e data al verso: A. Tosi / Rovetta / 1944.

Storia

Galleria del Colleoni, Bergamo;
Collezione privata

Certificato su foto di Claudia Gian Ferrari, Milano, 19 dicembre 1998.

Stima € 3.000 / 5.000



647

Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

L'orientale

Scultura in bronzo, cm. 45 h. (con base)

Firma a punzone su un lato: Manzù.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 15.000 / 20.000

647

Felice Casorati, due dipinti

Michelangelo umanizzava gli alberi le cose i paesi, in Manet l'uomo diventa albero cosa paesaggio... e a poco a poco un manichino una pipa una bottiglia una mela una chitarra sono più che sufficienti ad esprimere il sogno pittorico dell'artista... fino al giorno in cui si crederà di poter fare anche a meno della chitarra della bottiglia.

Felice Casorati, 1953

All'inizio degli anni Cinquanta Felice Casorati ha raggiunto la piena consacrazione da parte di critica e di pubblico. Dopo i numerosissimi riconoscimenti alla carriera e le partecipazioni alle rassegne più importanti nazionali e internazionali nel periodo tra le due guerre, nel 1941 è nominato titolare della cattedra di pittura all'Accademia di Belle Arti di Torino, istituzione della quale negli anni Cinquanta diverrà direttore e poi presidente. Considerato ormai una sorta di nume tutelare della pittura torinese, in questi anni svolge un'intensa attività come operatore culturale e si dedica al teatro, realizzando scene e costumi per *La Walchiria* di Wagner alla Scala di Milano. Nonostante non si sottragga a importanti commissioni pubbliche e sia costantemente presente alle esposizioni più significative, la sua opera rimane però confinata nelle pareti dello studio, frutto di una ricerca che avviene in solitaria, obbedendo unicamente alle esigenze intime del suo autore.

Pittore europeo e moderno come pochissimi della sua generazione, difficilmente inquadrabile sia nelle tendenze novecentiste che nella pittura magniloquente e retorica preponderante nell'arte italiana tra le due guerre, Casorati – fin dagli esordi densi di echi secessionisti e suggestionati dagli esempi di Gustav Klimt, passando per la grandissima stagione degli anni Venti, in cui la riflessione sui grandi maestri del Rinascimento si accompagna alla conquista di una sintesi architettonica delle forme, fino ai raffinati linearismi e ai preziosi tessuti cromatici del secondo dopoguerra – mantiene sempre una rigorosa coerenza stilistica e poetica, concentrandosi su pochi soggetti chiave, la figura umana e la natura morta.

È tra la fine del primo conflitto mondiale e l'inizio degli anni Venti che avviene la svolta nella sua concezione di pittura, che abbandona il linearismo e l'attenzione ai dettagli di stampo secessionista per indagare sempre più a fondo la definizione dello spazio della tela. Casorati vuole "costruire, disporre, ordinare, raffigurare", conquistare lo spazio, e questo "implica una complicazione logica, mentale. Perché la composizione, di per sé, è statica, bloccata in forme, soluzioni plastiche, oggetti, ed ombre, vuoti; ma l'occhio che la percorre si muove lungo il filo di una soluzione organizzata, prospettica, in fuga continua verso i margini, verso il fondo. [...] Gli oggetti associano lo spazio intorno come un vuoto a risonanza mentale, a conduzione metafisica, per usare parole che saranno di de Chirico e Savinio, a conduzione antinaturalistica e antirealistica in Casorati" (P. Fossati, *Fra «Tiro al bersaglio» e «Silvana Cenni»*, in *Felice Casorati 1883-1963*, Milano, 1985, p. 189).

E se questa nuova volontà di organizzazione architettonica dello spazio intorno agli oggetti della rappresentazione sarà esemplificata nei capolavori della prima maturità, come *Silvana Cenni* o *Le uova sul cassetto*, questi principi rimarranno validi per tutta la sua produzione.



Lo studio di Felice Casorati

Questi “echi metafisici” però, e questa è la differenza fondamentale rispetto alla pittura di de Chirico, non si fondano in Casorati con la volontà di fare una pittura “modernista”, di rottura con la tradizione, ma su una profonda meditazione sugli esempi dei grandi maestri del primo Rinascimento: “Quando ho cominciato a dipingere in quella maniera che fu poi trovata metafisica in realtà non conoscevo de Chirico, dell’arte moderna avevo visto poco o niente, conoscevo gli antichi, sì, e amavo quelli. Del resto dalla mia pittura si possono capire le mie preferenze: Piero della Francesca, Masaccio, Paolo Uccello; li venero e li adoro come divinità” (Intervista a Giovanni Cavicchioli, 1947).

Nelle tele di Casorati si ritrovano alcuni oggetti della Metafisica, come il manichino e i calchi in gesso, spesso come frammenti di sculture, che diverranno ricorrenti, fino alla splendida tela *Paralleli*, 1949. Ma Casorati non li utilizza come elementi-chiave per scatenare uno choc visuale nello spettatore, per creare uno spaesamento rispetto ai codici estetici precostituiti. Sono gli oggetti d’affezione del pittore, quelli abituali del lavoro quotidiano a studio, che divengono i protagonisti delle opere: “un modo di definire gli oggetti e i luoghi quanto più si astraggono in una loro condizione pittorica: un’astrazione controllata ed ancorata nei luoghi stessi dove la pittura si fa” (Fossati, cit., p. 192); una strada, questa, che corre parallela alle nature morte che Giorgio Morandi realizza fra il 1918 e il 1919, quelle del suo cosiddetto periodo metafisico.

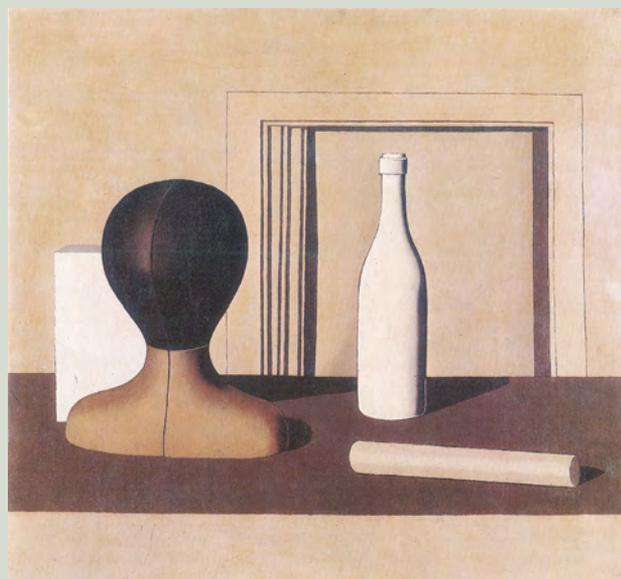
La pittura di Casorati nel secondo dopoguerra, raggiunta pienamente la consapevolezza dei mezzi compositivi, tenderà verso una sempre più marcata sintetizzazione lineare, con la stesura del colore a campiture piatte; la volumetria e la saldezza delle forme dei dipinti precedenti si semplifica in una ritrovata bidimensionalità, chiudendo così il cerchio con le ascendenze liberty degli esordi.

In *Natura morta a Pavarolo* cinque frutti, ormai ridotti solo alla loro linea di contorno, sono disposti su un piano scorciato. Il piano si apre sul paesaggio della campagna da lui tanto amata, quella di Pavarolo, in cui amava trascorrere le estati con le sorelle e la moglie Daphne: “Finalmente io e le mie care donne usciamo dalla vecchia casa e ci appartiamo a Pavarolo nella casetta bianca modesta modesta da cui non riusciremo mai a togliere l’odore di fieno e di stalla [...] Il rinnovato studio del paese, fatto senza alcun interesse pratico, mi aiutò a rientrare ancora una volta e questa volta decisamente nella mia strada, a non perder più, per nessuna ragione estranea alla mia coscienza. Forse stavo per risolvere inconsciamente il problema della fusione delle diverse tendenze istintive fra cui sembrava dibattersi la mia pittura” (Conferenza all’Università di Pisa, 1943). La natura morta si fonde qui con il paesaggio di Pavarolo, con i suoi campi coltivati che diventano preziosi tasselli cromatici, illuminati dalla luce calda del tramonto, interrotta dalle macchie scure delle nubi; una natura morta e un paesaggio ormai pacificati, che possono ridursi a una tarsia raffinatissima di linee e colori.

Paralleli, 1949, dalla lunga e prestigiosa storia espositiva, è tra i dipinti accuratamente scelti dall’artista per la sua sala personale alla Biennale del 1952, dove riceve un premio speciale della Presidenza. La rassegna offre una panoramica ampia ed esaustiva della sua produzione, e questa tela, tra le opere più recenti in mostra, può essere considerata come un punto di arrivo del suo studio incessante della rappresentazione di oggetti in un interno. Lo studio del pittore non è più riconoscibile, non ci sono dipinti appoggiati alle pareti, come in molte altre opere, ma solo zone cromatiche, dai colori accesi, delineate da un deciso segno nero. Il manichino di gesso è in frammenti, i due avambracci e la testa, ma la posizione dei tre elementi va a formare una figura abbandonata nel sonno. Il tanto amato nudo femminile, soggetto principe della poetica casoratiana, ritratto spesso dormiente, diventa un tutt’uno con le cose dello studio, si trasforma in oggetto del dipingere, e arriva a identificarsi con la stessa pittura. La fitta trama di rapporti volumetrici, cromatici e prospettici costruisce un’immagine dalla fortissima potenza plastica, sebbene risolta essenzialmente con elementi grafici e tonali, che si distacca completamente dal reale per immergersi nella dimensione immobile e purificata, senza spazio e senza tempo, del sogno.



Giorgio de Chirico, *Composizione metafisica*, 1914



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1918

648

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Natura morta a Pavarolo, (1953-55)

Olio su tela, cm. 69,5x50,5

Firma in basso a destra: F. Casorati. Al verso sulla tela:
F. Casorati / Nat. Morta / nel sole: timbro e firma G. Zanini /
Arte / Contemporanea, con data 1953; sul telaio: due timbri e
etichetta Galleria d'Arte Zanini, Roma (con titolo *Natura morta
nel sole*).

Storia

Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Certificato su foto La Nuova Bussola, Torino, con data
11.10.66, timbro Galleria d'Arte San Marco, Bergamo, e
n. 231.

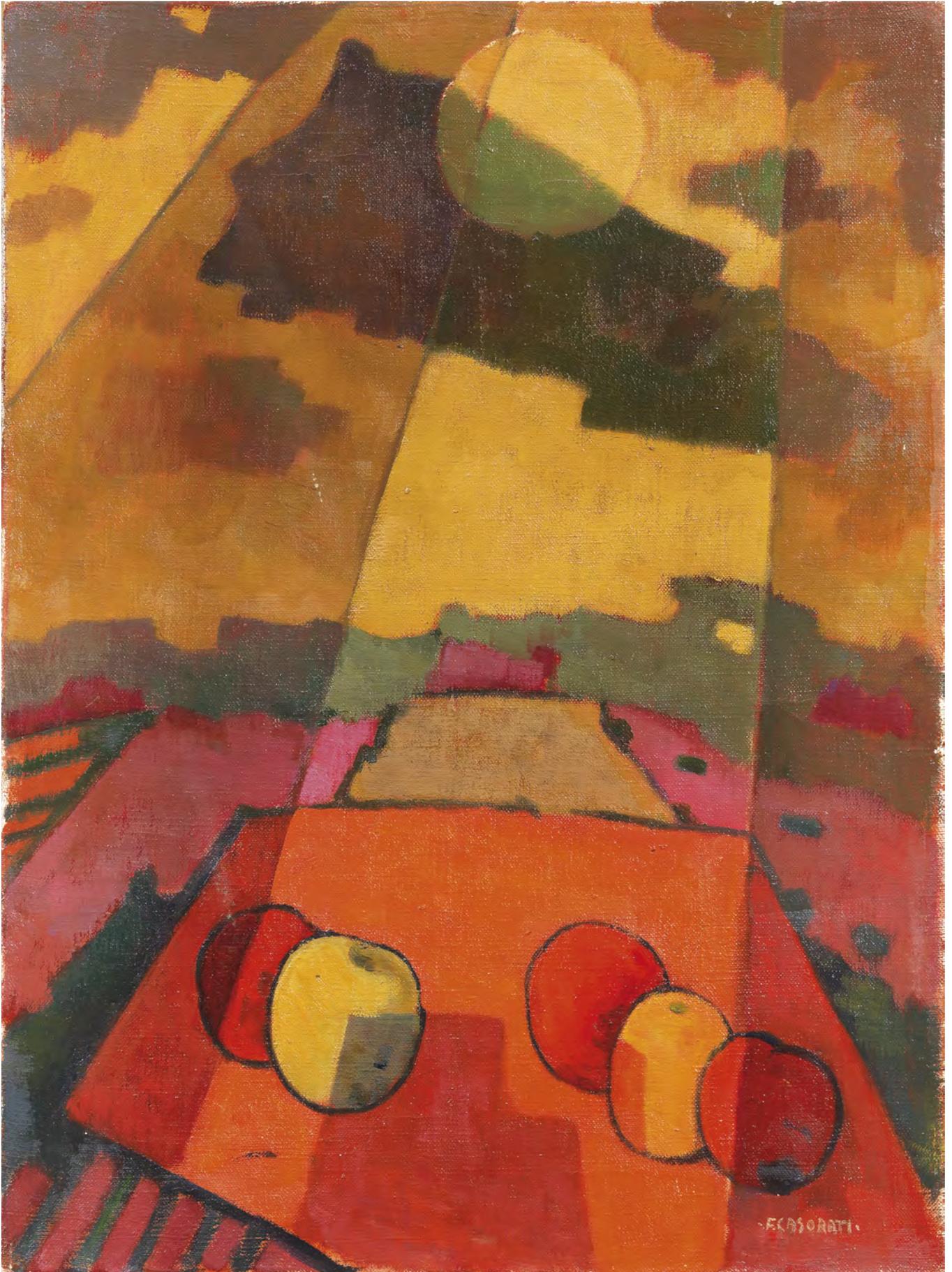
Esposizioni

Felice Casorati. Dipinti e disegni 1906-1961, Bologna, Galleria
Marescalchi, 24 ottobre - 31 dicembre 1998, cat. n. 59,
illustrato a colori.

Bibliografia

Luigi Carluccio, Casorati, Editrice TECA, Torino, 1964, n. 616
(opera datata 1958);
Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo
Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi
e C., Torino, 1995, p. 433, n. 1041.

Stima € 35.000 / 50.000



649

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Paralleli I, (1949)

Olio su tela, cm. 70x60

Firma in basso a destra: F. Casorati. Al verso sulla tela: etichetta XXVI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - Venezia 1952: timbro Galleria Marescalchi, Bologna; sul risvolto della tela e sul telaio: etichetta XXVI Biennale [Internazionale d'Arte / di Venezia - 1952, con n. 405: etichetta Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino / Mostra Pittori Italiani dell'Unesco: etichetta parzialmente abrasa Città di Firenze / Mostra della Pittura Italiana Contemporanea / in Germania, con n. 236: cartiglio con n. 0815 e timbro Premio Marche / Ancona: etichetta poco leggibile Izložba [talijanske suvremene umjetnosti] / Zagreb 3-21.X.1956: etichetta XXXII Biennale Internazionale / di Venezia - 1964, con n. 312: etichetta Galleria Civica d'Arte Moderna - Torino / Mostra inaugurale - 31 Ottobre - 8 Dicembre 1959 / Capolavori d'arte moderna nelle raccolte private: timbro Galleria Pirra / Torino; sulla cornice: etichetta Comune di Acqui Terme / Assessorato alla Cultura / Felice Casorati / "Il Nudo" / Palazzo "Liceo Saracco" 18 luglio - 12 settembre 1999, cat. n. 39: etichetta Galleria Marescalchi / Bologna, con n. 180.

Storia

Collezione Sergio Colongo, Biella;
Collezione privata

Certificato su foto Galleria la Nuova Bussola, Torino,
16 settembre 1981, con numero 546 Archivio Felice Casorati,
e timbro Galleria Marescalchi, Bologna.

Esposizioni

XXVI Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, Giardini di
Castello, maggio - settembre 1952, sala V, cat. p. 58, n. 26;

Art Italien d'aujourd'hui, Atene, Zappeion, 20 marzo - 19
aprile 1953, cat. n. 38;
Felice Casorati, Cortina d'Ampezzo, Circolo Artistico, estate
1959, cat. n. 6;
Capolavori d'arte moderna nelle raccolte private, Torino,
Galleria Civica, 31 ottobre - 8 dicembre 1959, cat. p. 58,
n. 14, tav. 114, illustrato;
Omaggio a Felice Casorati, Ancona, 7° Mostra Nazionale
di Arti Figurative, Sale del Premio Marche, 8 - 29 settembre
1963, cat. p. 107, illustrato;
Casorati, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, aprile -
maggio 1964, cat., n. 219, illustrato;
XXXII Biennale Internazionale d'Arte Venezia, 20 giugno - 18
ottobre 1964, sale LXVI e LXVII, cat. p. 171, n. 25;
Felice Casorati, Bologna, Galleria Marescalchi, 1986;
Felice Casorati. Dipinti e disegni 1906-1961, Bologna, Galleria
Marescalchi, 24 ottobre - 31 dicembre 1998, cat. n. 49,
illustrato a colori.

Bibliografia

F.L. Livi, Le uova di Felice Casorati alla Biennale di Venezia, in
«Arianna», agosto 1964, illustrato;
Luigi Carluccio, Casorati, Editrice TECA, Torino, 1964, n. 239;
Luigi Carluccio, Casorati, Editip, Torino, 1980, p. 95;
Maria Mimita Lamberti, Paolo Fossati, Felice Casorati 1883-
1963, Fabbri Editori, Milano, 1985, p. 298 (foto Biennale di
Venezia 1964, sala LXVII);
Paolo Fossati, Maria Mimita Lamberti, La naturalezza
cosciente. Felice Casorati, testimonianze critiche di Paolo Rizzi,
Giorgio Ruggeri, Franco Solmi, Bologna, 1986, p. 92;
Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo
Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi
e C., Torino, 1995, p. 400, n. 855.

Stima € 45.000 / 70.000



La sala della mostra retrospettiva di Felice Casorati alla Biennale di Venezia, 1964,
dove è presente il lotto 649



650

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Trovatore, fine anni Quaranta

Olio su tela di sacco, cm. 39x26

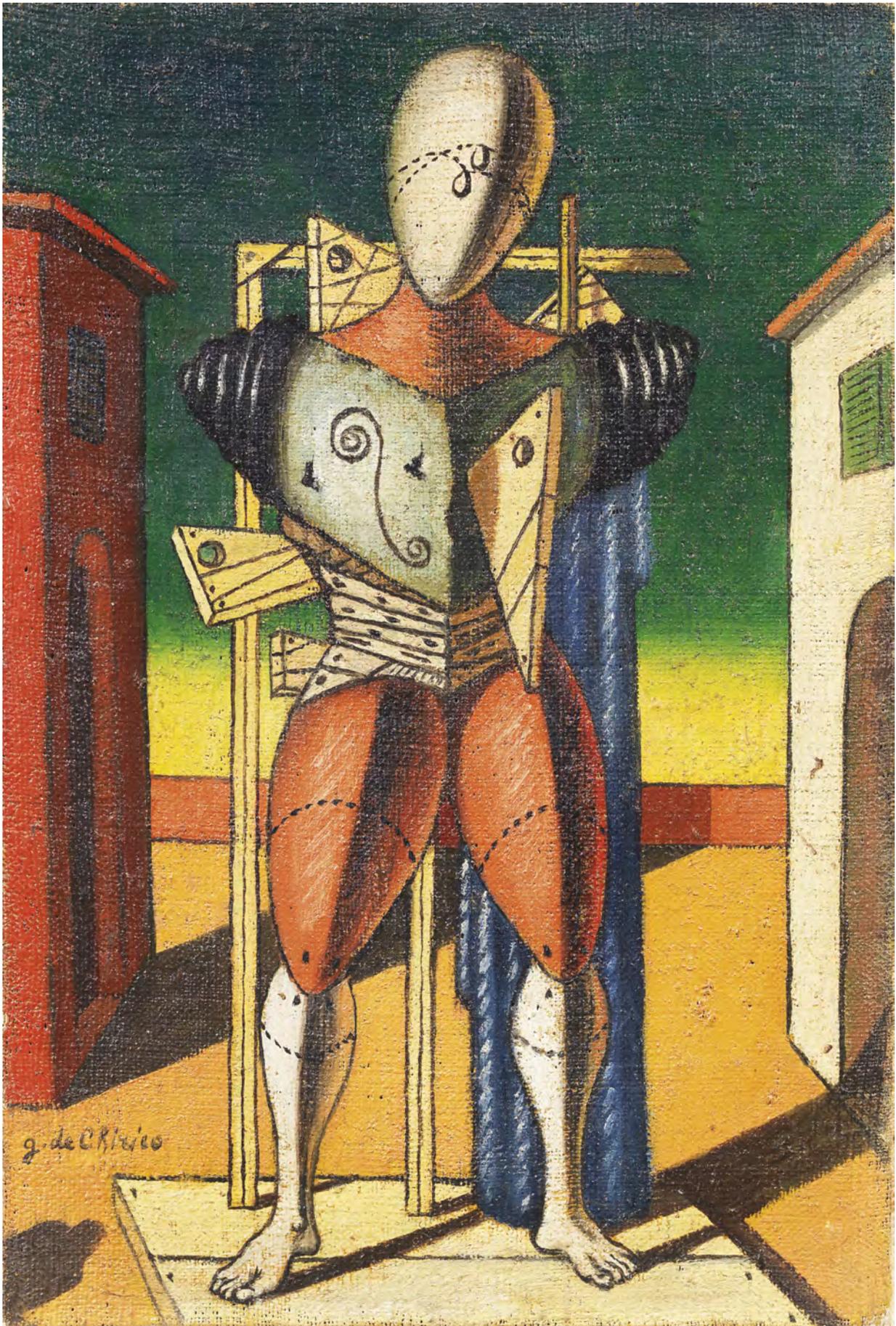
Firma in basso a sinistra: G. de Chirico; titolo e firma al verso sulla tela: "Trovatore" / G. de Chirico.

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 29/11/88, con n. 78/88.

Stima € 75.000 / 100.000



Giorgio de Chirico



Filippo de Pisis, quattro dipinti

Arrivato a Parigi nel 1925 il giovane Filippo de Pisis vi rimarrà in pianta stabile fino al 1939, ma nonostante l'intensità della vita parigina non perderà mai i contatti con l'Italia, tornandovi più volte, specialmente nei periodi estivi: giunto insieme all'amico Marino Moretti, de Pisis si stabilisce presso l'Hotel Esperia e apre uno studio in Rue du Dragon, per poi muoversi nel 1927 presso l'Hotel de Notre-Dame e traslocare infine nel 1930 in un grazioso appartamento in Rue Servandoni.

Espone inizialmente nel giugno del 1925 presso la Galerie Carmine e, l'anno successivo, presenta alcune opere – introdotte da Giorgio de Chirico – alla Galerie au Sacre du Printemps; è un periodo felice per l'artista ferrarese, in contemporanea anche in Italia si moltiplicano sue mostre, come quella presentata da Carlo Carrà a Milano presso la Saletta Lidel, nel 1928 esce la prima monografia a lui dedicata con un saggio di Waldemar George, e nel 1931 Sergio Solmi e Cesare Brandi propongono interessanti letture della sua opera.

A Parigi de Pisis frequenta gli ambienti artistici e letterari, e in compagnia degli amici Comisso e Palazzeschi conosce Svevo, Joyce e Babel, incontrando anche Braque, Picasso e Matisse e partecipando alle esposizioni degli Italiens de Paris.

Parigi si identifica sempre più con la sua pittura, una città popolare, con strade strette e tortuose e negozi che espongono la merce lungo i marciapiedi, con colori, odori e profumi che inebriano i suoi sensi e prendono vita nelle tele.

È in questo clima che nasce *Strada di Parigi*, 1927, un dipinto dalle notazioni rapide, con le diverse figurine che si muovono a passo spedito nelle strade, quasi a confermare l'immediatezza con cui venivano eseguite opere come questa, dipinte en plein air, con rapidi tocchi, quasi fossero flash, impressioni catturate e subito riproposte sulla tela, suscitando l'interesse dei passanti come racconta Comisso: "Una mattina, ventosa e limpida con nubi erranti, nel camminare lungo la Senna, giunti al Quai Voltaire, e vidi gente ferma come vi fosse un venditore ambulante, e invece in mezzo a quella gente de Pisis dipingeva rivolto verso l'Istituto di Francia [...] La gente intorno osservava e faceva timidi commenti. Se egli scrutava attentamente il cielo che aveva davanti, non meno attentamente ascoltava questi commenti che gli riuscivano come uno stimolo [...] Era uno di quei momenti in cui senza retorica si poteva dire che egli era invaso da Dio per glorificare il mondo.

E la fretta dell'esecuzione testimoniava, come sempre, in lui tale presenza fulminea da apparizione" (G. Comisso, *Mio sodalizio con de Pisis*, 1954, pp. 49,50).

In *Strada di Parigi* la definizione precisa degli spazi è annullata da una immediatezza che confonde il tutto, i rami degli alberi si mescolano alle mura dei palazzi e i passanti sono ridotti a veloci tocchi di pennello tra edifici appena abbozzati dalle facciate dai colori spenti, la lezione impressionista viene assorbita e superata così da de Pisis in una



rilettura personalissima e a tratti concitata.

La stagione parigina segna il salto non solo nella composizione con la quale l'artista costruisce i paesaggi, ma anche le nature morte, spezzando in esse il rigore nella disposizione degli oggetti, distaccandosi dal concetto di natura "in posa", organizzata e ben scandita nel solco della tradizione classica; ora l'impaginazione degli oggetti, dei pesci e della frutta ha una struttura per piani azzardati che incrociano lo spazio, infondendo tensione all'insieme.

In *Natura morta con pane e torre*, 1928, accanto al consueto accostamento di oggetti e all'incastro per piani verticali, in un interno con una candida parete in sottofondo, su un tavolino poggiano alcuni oggetti tra cui una brocca e un dipinto con una torre, e sulla destra della composizione de Pisis pone un pane; oggetto già apparso nelle opere dell'artista a partire dal 1925 in *I pani gloriosi*, verrà riproposto in diverse altre composizioni negli anni a venire come *Pane sacro* del 1930, a tal proposito scriverà Guido Ballo nel 1968: "*Pane sacro* del 1930 stabilisce una variante metafisica per la monumentalità del primo piano... che fa diventare il pane stesso come un personaggio cosmico, ma con una evidenza di particolari definiti, ricordo ancora di de Chirico, risolto in modo originale per i valori compositivi, per il ritmo spaziale e il colore" (G. Ballo, *De Pisis*, 1968, n. 58).

È in composizioni come questa che l'impasto cromatico si fa più ricco e deciso, consentendo rapporti di chiaro-scuro di notevole forza e carica espressiva che sottolineano quella continua ricerca di assoluto e di perfezione che è alla base della poetica depisisiana, e di cui le nature morte sono le più intense e rappresentative testimonianze, forse perché sono le opere in cui predomina il motivo lirico. Esse diventano vere e proprie narrazioni condotte attraverso la messa in scena di oggetti, libri, fotografie, quadri di artisti del passato, in un corredo simbolico di grande suggestione, dove il piano d'appoggio è in bilico, creando quella tensione prospettica che trasmette turbamento alla composizione e ne stravolge lo status quo.

Di vera e propria narrazione si può parlare anche per *Natura morta marina* del 1936; in primo piano, su un arenile dipinto di ocre caldo, sono disposti alcuni gusci di mitili la cui vivezza madreperlacea contrasta con il rosso vermiglio della corazza delle aragostelle e con il giallo del limone posti accanto, sullo sfondo una sottile linea dai toni azzurro-blu indica la riva e poco prima della battigia una esile figura si protende verso l'acqua azzurra che contrasta con il grigio pallido del cielo, solcato da nuvole e dal volo di un uccello solitario; il tutto è colto in una bassa luce che proietta lunghe ombre, i cari elementi sono resi in un fasto quasi barocco, alla Ruoppolo, ma accresciuto da un realismo vivido e vibrante che proietta la visione in una dimensione romantica, alla Delacroix.



Giovan Battista Recco, *Aragosta e frutti di mare*



Edouard Manet, *Papaveri e clematidi in un vaso di cristallo*, 1882, Parigi, Musée d'Orsay



Giorgio de Chirico, *Le langage de l'enfant*, 1916



Filippo de Pisis, *Natura morta isterica (metafisica)*, 1919

Vi è in composizioni come questa una sorta di poesia drammatica che deriva dal rapporto dialettico instauratosi tra l'infinitamente piccolo – la conchiglia, il pesce, la frutta abbandonata sulla spiaggia – e l'infinitamente grande – il mare sullo sfondo, terribile e innocente al contempo, e il cielo solcato da qualche segno nero di uccello in volo. La contraddizione che trasforma il naturalismo in metafisica nasce dall'accostamento di punti di vista inconciliabili, secondo un processo che confina con il surreale; non nasce però dal solo collocare frutta o fiori in un contesto improbabile né dal modificarsi delle proporzioni, quanto piuttosto dalla presenza contemporanea di universale e particolare, di infinito e finito.

Il tema della natura morta marina è stato molto amato da de Pisis, affrontato per la prima volta nel 1916 in *Marina con conchiglie*, e intorno agli anni Venti la tipologia si definisce compiutamente; se i percorsi di significato richiamano la tensione cosmica di Leopardi, la creazione delle immagini si serve delle già ricordate suggestioni seicentesche delle nature morte di Recco e di Passerotti, di cui de Pisis conservava alcune fotografie, il tutto unito emotivamente alla rievocazione degli spazi della campagna e dei lidi ferraresi; con il soggiorno parigino, oltre al già citato Delacroix, si univano anche influenze di Manet e della pittura impressionista. La natura morta si sovrappone ora al paesaggio, forse più mentale che pittorico, e si colloca en plein air, con il mare che si riduce a striscia, sorta di coordinata cartesiana e il cielo che si sviluppa per lunghe matasse sospese che si espandono lentamente.

Nella stagione delle nature morte marine, definite "indimenticabili" da Arcangeli, de Pisis dipinge dunque questa tela in cui si sintetizza quella "violenza incantata" sulla quale insiste Arcangeli a proposito dei soggetti marini degli anni Trenta.

La permanenza di de Pisis a Parigi coincide con il momento più intenso e maturo della sua pittura, è in questo periodo che ritroviamo la straordinaria teoria dei suoi mazzi di fiori sgargianti, ricchi di colore e di forme, vere esplosioni, ma destinati a vita breve, in quanto recisi, e dunque simbolo di caducità e fragilità della bellezza; il fiore è ornamento e allegoria, aristocrazia e decadenza, è al contempo simbolo di felicità e fragile bellezza.

Il rientro in Italia – inizialmente a Milano e successivamente a Venezia per tutti gli anni Quaranta – vede de Pisis riconosciuto dalla critica e amato dai collezionisti; la malattia nervosa di cui è affetto gli lascia sempre meno spazi e lo costringe nel 1948 a un primo ricovero presso la clinica per malattie mentali Villa Fiorita a Brugherio; saranno questi tra il 1948, ed il 1952, in cui è dipinto *Fiori*, anni in cui il pittore alternerà periodi di relativa tranquillità a sempre più frequenti ricoveri, "Foglia secca e fiore reciso e morto, matita, forbice, boccetta, conchiglia, cartoccio vuoto: colori freddi come all'anilina, sotto segnati da ombre che li isolano, sotto una campana di vetro, su piani precipiti e atemporalmente [...] Ora gli oggetti non sembrano essere che parvenze immote; ma poiché il poeta che le dipinge è pur sempre vivo anche se disperato, talora improvvisamente qualcuno di questi oggetti 'decolla' verso il cielo delle

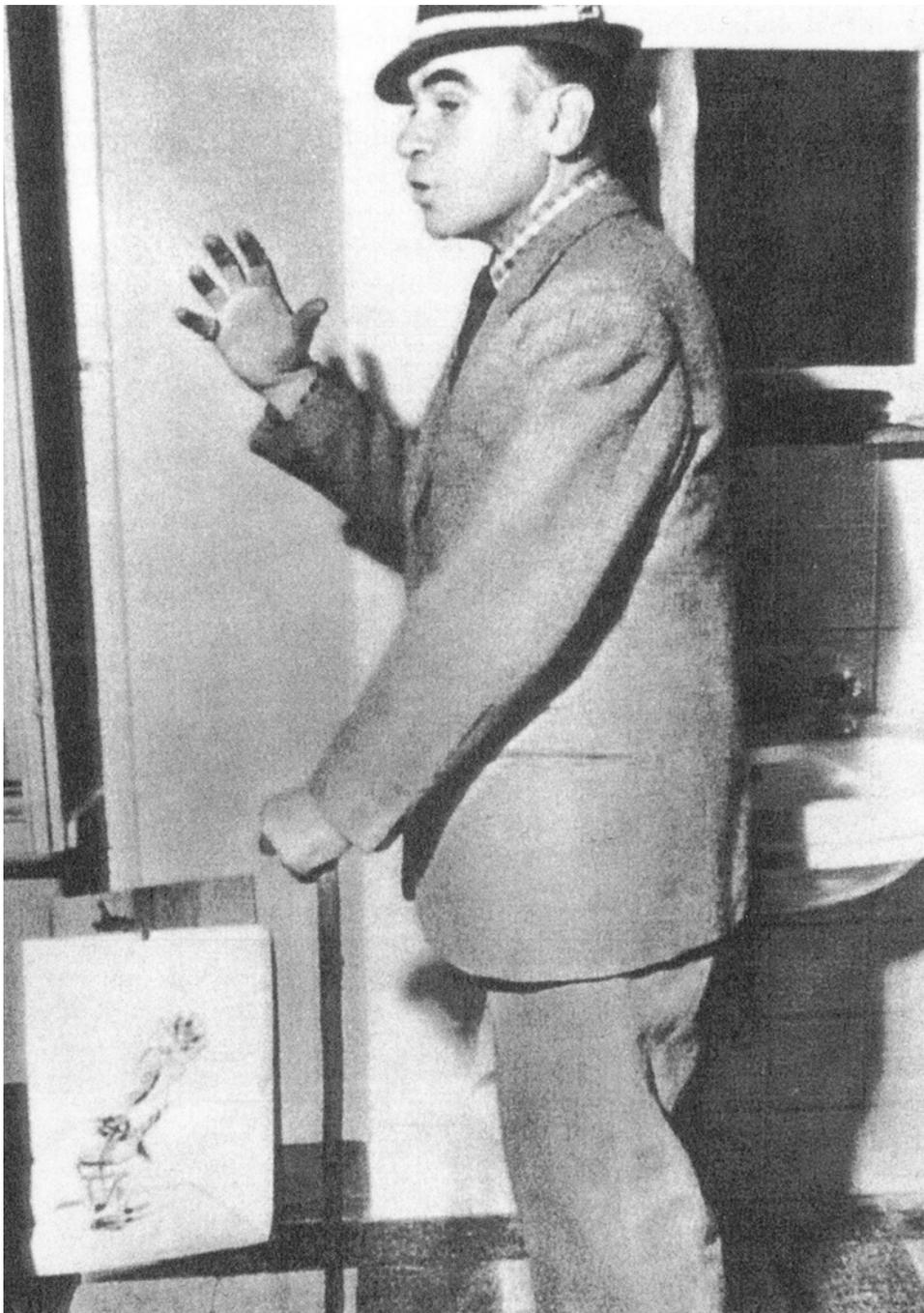
immagini assolute" (M. Magagnato, *Introduzione*, in *de Pisis*, 1969, pp. 19, 20).

Le pitture di de Pisis a Villa Fiorita come *Fiori* presentano agglomerati di oggetti che il pittore riusciva a trovare in quella situazione e che egli comunque sceglieva liberamente di rappresentare, come il bicchiere in cui sono posti i fiori qui raffigurati, un omaggio ad un'antica passione mai sopita, anche se questi degli anni Cinquanta sono più umili, risolti in composizioni non più sontuose, ma per tale motivo ancora più sommesse e commuoventi.

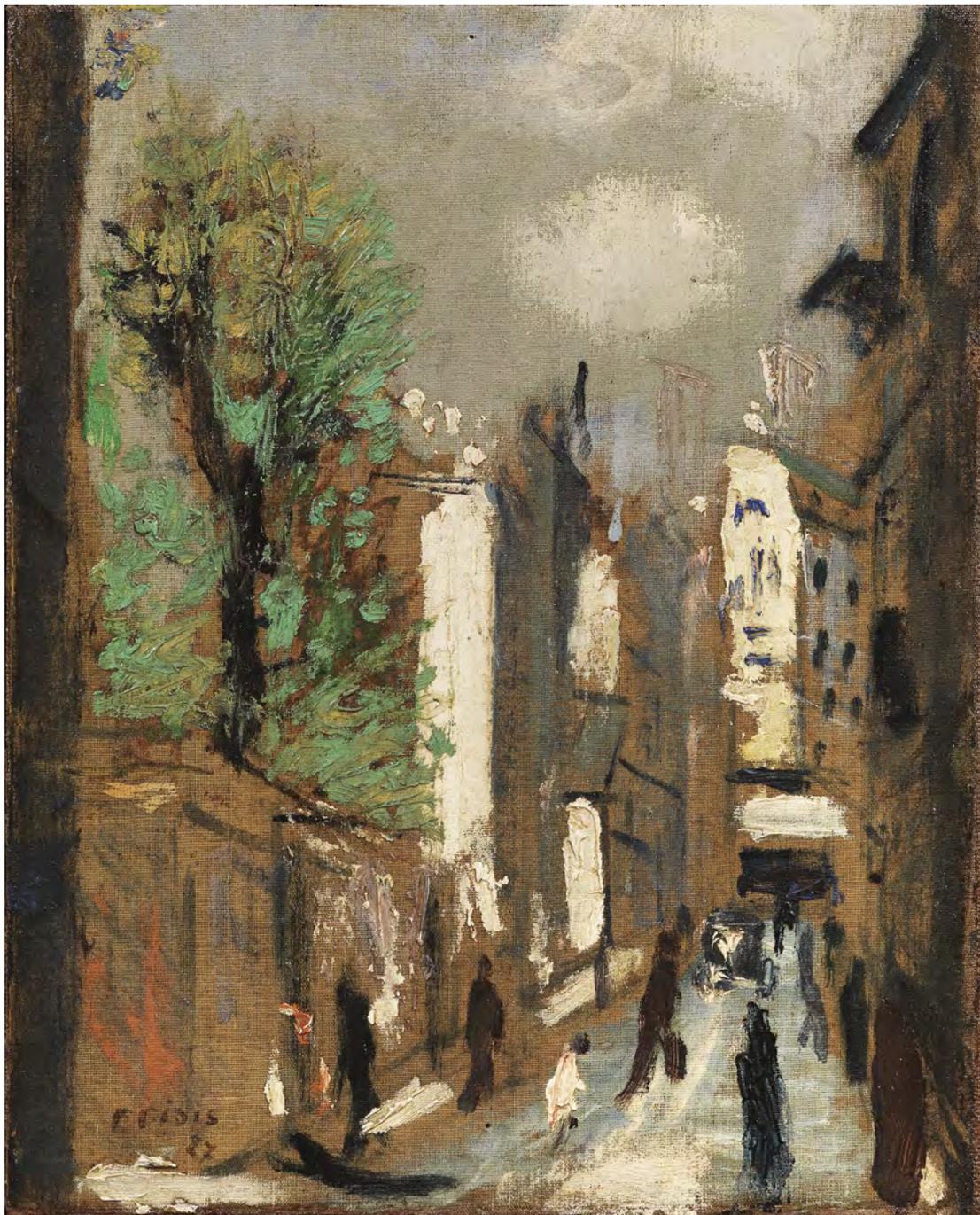
In dipinti come questi de Pisis appare ormai libero di operare un'estrema semplificazione del suo linguaggio, pur rimanendo fedele al dato reale, sfiorando il paradigma di icona di stampo morandiano per cui pochi elementi della composizione sembrano dissolversi nell'ambiente e diventare ombre, tracce.

Non sarebbe possibile capire de Pisis ignorando quel senso di lacerazione e di strazio che presuppongono opere come *Fiori*, in cui, attraverso la "bonne peinture", ogni suo incontro con l'anima delle cose, che lui sempre cercava, avviene pienamente.

Scriverà il pittore a Olga Signorelli nel 1952: "Grazie per i fiori che sono arrivati vivi e ho fatto come lei mi dice. Tagliando un pezzetto di gamba [...] Quanti ricordi! Vorrei avere di felicità per ogni corolla e stelo da me amato, e che mi ha resa "la vita più lieve" [...] (da *Lettere ad un'amica*, 1967).



Filippo de Pisis a Villa Fiorita, Brugherio, 1950



651

651
Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Strada di Parigi, 1927

Olio su tela, cm. 29,8x24

Firma e data in basso a sinistra: de Pisis / 27. Al verso sul telaio: numero d'archivio 01059: etichetta Galleria d'Arte / Edmondo Sacerdoti / Milano: cartiglio Omaggio a de Pisis / ottobre novembre 1978 / Galleria Sacerdoti / Milano.

Storia

Galleria d'Arte Sacerdoti, Milano;
Collezione privata

Certificato Galleria d'Arte Edmondo Sacerdoti, Milano,
15 marzo 1983. Certificato Associazione per Filippo de Pisis,
Milano, 4 aprile 2017, con n. 01059.

Stima € 12.000 / 20.000



652

652
Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Fiori, 1952

Olio su tela, cm. 50,5x40

Firma e sigla in basso al centro: Pisis V.F., data in basso a destra: 52. Al verso sulla tela: timbro Galleria Lorenzelli, Bergamo; sul telaio: numero d'archivio 01060: due timbri Galleria Lorenzelli, Bergamo: due timbri Galleria Bergamini, Milano: timbro Galleria Annunciata: etichetta Galleria Lorenzelli, Bergamo.

Storia

Collezione Goggia, Bergamo;
Collezione privata

Opera registrata presso l'Associazione per Filippo de Pisis, Milano, al n. 01060.

Stima € 10.000 / 18.000

653

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta con pane e torre, 1928

Olio su cartone, cm. 50x61

Firma e data in basso a destra: de Pisis / 28. Al verso: timbro Vittorio E. Barbaroux Opere d'Arte, Milano: etichetta Comune di Acqui Terme / Filippo de Pisis / "La poesia nei fiori e nelle cose" / Palazzo "Liceo Saracco" 16 luglio - 10 settembre 2000, con n. 14.

Certificato su foto Associazione Nazionale Gallerie d'Arte Moderna, Milano, 15 marzo 1999, con n. 3418/99/M; certificato su foto Associazione per il Patrocinio dell'Opera di Filippo de Pisis, Milano, 7 giugno 2000, con n. 01398.

Esposizioni

Filippo de Pisis - La poesia nei fiori e nelle cose, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 16 luglio - 10 settembre 2000, cat. pp. 48, 49, n. 14, illustrato a colori.

Stima € 30.000 / 45.000



Filippo de Pisis, *Pane sacro*, 1930



654

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta marina, 1936

Olio su tela, cm. 80,6x70,5

Firma e data in basso a destra: de Pisis / 36; scritta al verso sulla tela: Che rosso sfacciato!!!.. Pippo; sul telaio: etichetta Galleria del Girasole, Udine, con n. FD.P I.

Certificato su foto Associazione per il Patrocinio dell'Opera di Filippo de Pisis, Milano, 16 ottobre 1996, con n. 00658.

Esposizioni

Filippo de Pisis. Artista d'Europa, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 27 dicembre 2001 - 6 gennaio 2002, poi Milano, Farsettiarte, 6 febbraio - 7 marzo 2002, cat. n. 16, illustrato a colori.

Stima € 45.000 / 65.000

*Uccelli stanchi rivolano bassi
sopra un mar taciturno
verde come prato
sotto il cielo di perla
in un paese di sogno.
Vicino e lontano
da queste frutta
dai bei colori dell'autunno.
Ombre leggere e palpito,
come uno sconfinamento
dell'ora mite,
vicino e lontano.*



Massimo Campigli, *Donne al sole (L'Attesa)*, 1931

“A Parigi, ci si incontrava al Caf  du D me, a un tavolino d’angolo che, dalle 18 in poi, era la tua casa, e l  avevamo lunghe conversazioni imbottite di silenzio. Dicevo una parola e tu, dopo un’ora, ne pronunciavi un’altra, a conclusione di un ragionamento interiore che parallelamente avevamo seguito. Si era amici ma talora anche rivali: tuttavia da te mai un colpo basso o di striscio, di quelli spesso in uso fra colleghi e che lasciano la bocca amara: da te, se mai, un colpo frontale, diretto, leale, che poteva sorprendere ma non lasciare rancore, e che poi, senza dirmi nulla, riscattavi con cortesie e favori di cui avevo sentore, spesso dopo molti anni.

Il volto duro e rigido come una maschera, te lo eri imposto per celare la timidezza; ma bastava un lieve sorriso perch  si illuminasse semplice e gioioso come quello di un bambino.

Le tue opere, dipinte con una grazia ed una gentilezza quasi struggente, ma sempre sostenute da rigide linee di forza, certamente rimarranno, per la gioia della nostra povera e sempre meno umana umanit ”.

Mario Tozzi, *Ricordo di Campigli*, 1971

Se il 1927   l’anno di partenza delle mostre del Novecento italiano in Europa, il 1928   quello dell’affermazione del gruppo chiamato Italiens de Paris in cui l’incontro di artisti quali Giorgio de Chirico, Alberto Savinio, Massimo Campigli, Filippo de Pisis, Ren  Paresce, Gino Severini e Mario Tozzi, in una citt  stimolante e piena di vita come Parigi non fu casuale, ma un eloquente esempio di gruppo dalla doppia anima; da una parte quella dei fratelli de Chirico, pi  legata ai Surrealisti – anche se il loro fu un vero e proprio amore-odio nei confronti del gruppo di Breton – dall’altra quella di Tozzi, Campigli e Paresce, almeno in parte pi  vicina al Realismo magico e a Novecento di Margherita Sarfatti.

Nella prima mostra del gruppo al Salon de L’Escalier Massimo Campigli presenta *Pittrice*, 1927, opera di chiara ispirazione picassiana esposta successivamente anche alla biennale veneziana, ma intrisa da una materia pittorica che inizia a ribellarsi alla plasticit  delle figure degli anni precedenti, probabilmente sulla scia di un nuovo interesse scaturito nel pittore: “L’influenza che subii pi  a lungo fu quella dell’arte etrusca che nel 1928 diede una svolta alla mia pittura. S’intende che conoscevo come ogni altro l’arte etrusca.

Ma al Museo Archeologico di Firenze tutta la mia attenzione era andata sino allora agli egizi e per un’arte che non fosse precisa e geometrica non avevo occhi. Solo nel 1928 in una visita a Roma al Museo di Villa Giulia mi trovai pronto a ricevere in pieno il *coup de foudre*. Tal quale come si pu  incontrare ripetutamente una donna che siamo destinati ad amare” (Massimo Campigli, *Scrupoli*, Venezia, 1955, pp. 31, 32).



Massimo Campigli, *Pittrice*, 1927



Frontespizio della monografia di Massimo Campigli nella collana *Arte Moderna Italiana*, 1931

È a partire da questo momento che si nota il progressivo abbandono della plasticità e del geometrismo che lo avevano contraddistinto in passato, in favore di una bidimensionalità più accentuata; Campigli si riconosce nell'alfabeto formale di un antico lontanissimo, tra la Valle del Nilo, Bisanzio e soprattutto l'Etruria osservata a Villa Giulia ma anche al Louvre, e questo nutrimento visivo accende leggende e incantesimi di cui la donna è protagonista e regina di una mitologia che rafforza la sua "italianità" all'interno degli Italiens de Paris e che conferma l'attualità del ritorno al museo, indirizzo indicato da de Chirico e Tozzi.

Donne al sole (L'Attesa), 1931, esemplifica questa fase dove la formula archetipa del corpo femminile a clessidra ridotto a una cifra stilistica, a un neutro otto, si ripete e si moltiplica nelle silhouette; vi è di fondo la ricerca di un modulo in cui la figura di donna si frantuma in multipli e sottomultipli enfatizzando l'equilibrio della composizione attraverso la formula delle braccia levate in alto o conserte; queste figure a 8 o a X che prendono l'aspetto di donne stilizzate dalle sottane triangolari e dalla vita strettissima, con teste dall'espressione attonita, costituiscono un mondo lontano dalla vita e fuori dal tempo.

Il motivo della donna al balcone è utilizzato da Campigli in tutte le tecniche, nel mosaico, nei dipinti e nelle litografie le donne si affacciano ad una balaustra accennata con colori tenui e la figura diviene una parte dello sfondo piatto; quella di *Donne al sole (L'Attesa)* è una trama luminosa e spessa fatta di teste, busti e gonne che nascondono i piedi, come avevano indicato le divinità minoiche secoli addietro: "lo parto quasi sempre dall'invenzione di un quadro da un geroglifico, quadrati e tondi che mi vengono fatti d'istinto. Di un tondo posso fare una testa oppure un torso mettendovi sopra un altro tondo. Il rettangolo che incornicia il tondo non so, da principio, se diventerà spalle o cappello. C'è sempre una forma a otto che mi vien fatta: può diventare un busto a clessidra o anche una testa sopra una scollatura. E due otto si possono accavallare: uno diventa testa e scollatura, l'altro spalle e anche [...] Compongo il quadro con grande cura ed è questa la parte del lavoro che mi dà maggior diletto. Mi pare un'indicazione significativa. Vorrei che il quadro arrivasse a una perfezione formale che appagasse sensi e spirito tanto da poterci vivere assieme pacificamente" (M. Campigli, *Scrupoli*, 1955, pp. 46, 49).

Nel 1931 Campigli lascia Parigi, dove manterrà comunque uno studio e diverse amicizie, e si trasferisce a Milano dove diviene ben presto un personaggio. Sono anni di lavoro intenso e di mostre nazionali ed internazionali – *Donne al sole (L'Attesa)* fa parte dei dipinti esposti a New York alla Julian Levy Gallery – le sue opere da cavalletto raccolgono consensi ed entrano a far parte delle maggiori collezioni degli anni Trenta, così in questo anno l'artista ritrae se stesso e la sua opera in occasione dell'uscita della sua monografia nella collana *Arte Moderna Italiana*: "Una testa a O, l'escrescenza del naso a sinistra, non uno ma due occhi tondi, per torso un quadratino, braccia in fil di ferro, piedi divergenti (se no cammina), se è donna, tra gambe e suolo il triangolo della sottana, se è uomo, cospicui attributi. Questa è la formula che disciplina l'arte dei monelli in Toscana. Sui muri di campagna tutti i pupazzi si somigliano tra loro come opere delle grandi epoche d'arte anonima. Campigli bambino imparò la formula da una serva campagnola [...] da bambini si fanno i pupazzi secondo formule imparate. Non si copia la natura e poco la si osserva. Il bambino cerca il simbolo perfetto. Vuol rappresentare l'uomo *sub specie*. [...] Ciò che Campigli imparò più tardi non valse a intaccare la verginità infantile dinanzi al problema. Egli continua a cercare la sua formula della testa umana".

In dipinti come *Donne al sole (L'Attesa)* nel mondo rarefatto del museo entra prepotentemente l'emozione del ricordo infantile, l'immobile luce del "paese ideale"

e la sua aria ferma riacquistano naturalezza e variazioni tonali, la pittura si fa più dolce e morbida, ed al centro vi è sempre la figura femminile, isolata nella sua altera bellezza, da sola o in compagnia di amiche, madri, figlie, immutabile nella sua struttura di bambola-idolo, eppur sempre diversa per il diverso rapporto che il pittore stabilisce tra lei e l'ambiente, tra lei e il costume, tra lei e gli altri, in un gioco dalle regole fisse che ogni volta ha però risultati differenti, inattesi, imprevedibili.

È in opere come questa che si crea un nuovo ritmo che diviene nuovo rito, in cui variazioni e raffigurazioni di uno stesso tema non sono virtuosismo di forma ma divengono personaggi ideali, cifre, sigle, segni del personalissimo linguaggio di Campigli.



La mano di Massimo Campigli

655

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Donne al sole (L'attesa), 1931

Olio su tela, cm. 88,7x68,5

Firma e data in basso a destra: Massimo / Campigli / 1931.
Al verso sulla tela: etichetta Galleria Gissi, Torino / Mostra "Novecento" - ottobre '64 / cat. 2: etichetta Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea / Mostra «Collezione privata, Bergamo» / Bergamo, 3.11.1991 - 1.3.1992.

Storia

Collezione Tucker, New York;
Collezione privata, Asti;
Galleria Gissi, Torino;
Galleria Annunciata, Milano;
Galleria Datrino, Torre Canavese;
Collezione B.F., Bergamo;
Collezione privata

Esposizioni

Massimo Campigli. Exhibition of Paintings, New York, Julien Levy Gallery, 21 novembre - 11 dicembre 1931, n. 20;
Il Novecento. Presenze e testimonianze, Torino, Galleria Gissi, 17 ottobre - 8 novembre 1964, cat. n. 2, illustrato;
XXV anni di lavoro dell'Annunciata, Milano, Galleria Annunciata, 23 gennaio - 22 febbraio 1965, cat. pp. 32, 33, illustrato;
Arte Moderna in Italia 1915-1935, a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967, cat. pp. 169, XXXI, n. 817, illustrato;

Collezione privata, Bergamo. Arte italiana del XX secolo, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 10 novembre 1991 - 31 gennaio 1992, cat. pp. 118, 240, n. 49, illustrato;
Massimo Campigli, Padova, Palazzo della Ragione, 1 maggio - 24 luglio 1994, cat. pp. 94, 180, n. 19, illustrato;
Massimo Campigli. Opere 1922 - 1964, Budapest, Museo di Belle Arti, 6 ottobre - 18 novembre 2000, cat. pp. 55, 115, n. 7, illustrato.

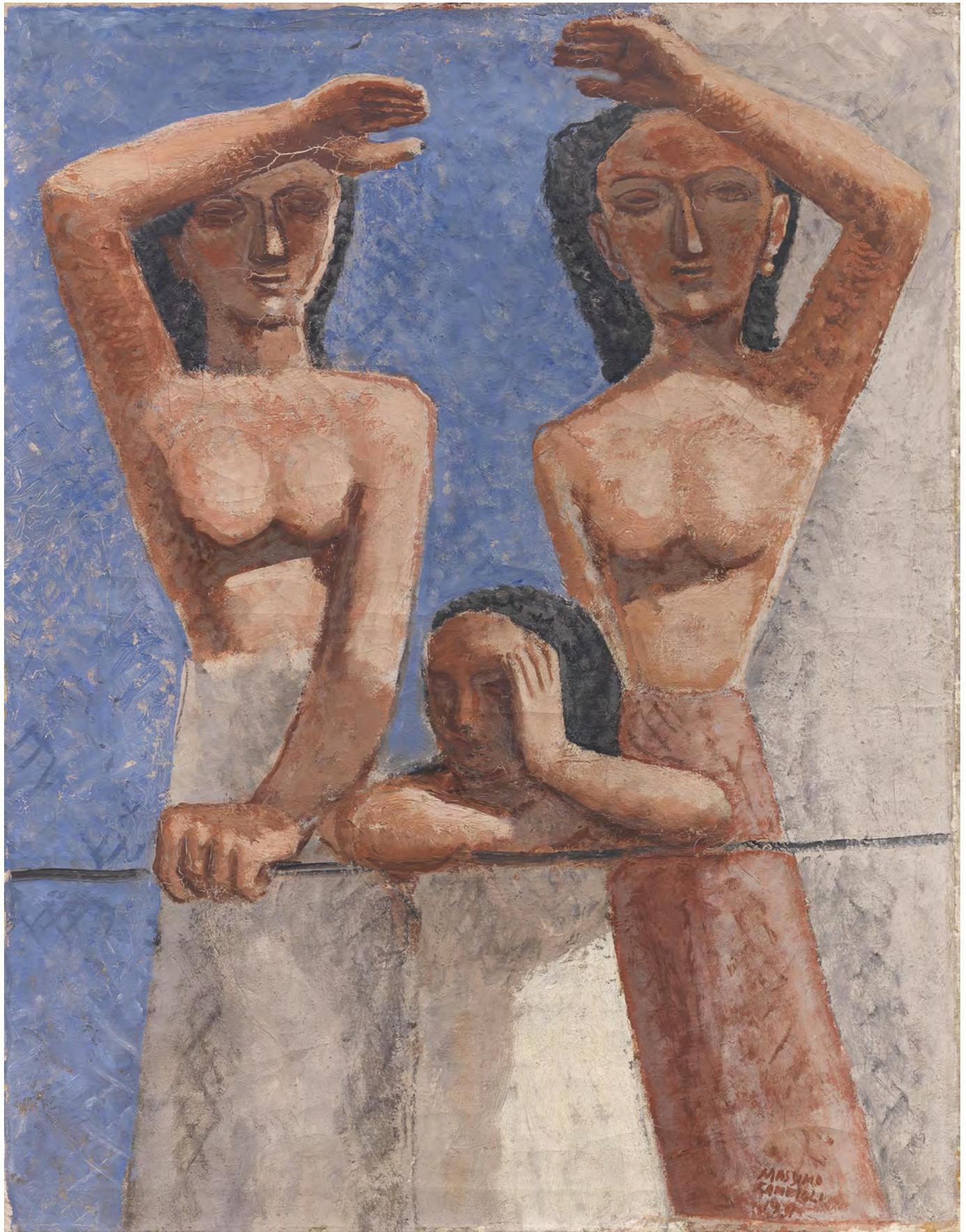
Bibliografia

Massimo Campigli, Arte Moderna Italiana n. 20, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1931, p. n.n.;
Raffaello Giolli, Campigli, in "Colosseo", Rivista mensile, n. 7, marzo 1934, p. 342;
Massimo Carrà, Un anniversario a Milano (Annunciata), in "Le Arti. Rassegna di attualità artistica" anno XIV, n. 12, dicembre 1964, p. 29;
Virgilio Guzzi, Massimo Campigli, in "Levante", Roma, settembre 1971, p. 40;
Paolo Perrone, Pittura Italiana dal Futurismo ad Oggi, Nuove Edizioni Culturali, Milano, 1978, p. 173;
Catalogo Nazionale Bolaffi d'Arte Moderna n. 13, vol. I, Torino, 1978, p. 48;
Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 451, n. 31-013.

Stima € 90.000 / 130.000



Sarcophago di Letitia Saeianti, Firenze, Museo Archeologico



Due dipinti di Pierre Auguste Renoir

656

Pierre-Auguste Renoir

Limoges 1841 - Cagnes 1919

Entrée des Collettes, 1908

Olio su tela, cm. 19,7x28,6

Firma in basso a destra: Renoir. Al verso sul telaio: n. 28; sulla cornice: etichetta Collezione Gualino / Proprietà / Cesarina Gurgo Salice: cartiglio con dati dell'opera: etichetta Galleria Civica d'Arte Moderna - Torino / Mostra "Pittura moderna straniera nelle / collezioni private italiane".

Storia

Collezione Maurice Gangnat, Parigi;
Collezione Riccardo Gualino, Torino-Roma;
Galleria Dadrino, Torre Canavese;
Collezione privata

Lettera del Fichier Inventaire de l'Oeuvre de Pierre Auguste Renoir, Cagnes sur Mer, 4 aprile 1973, ref. F 3975, in cui si conferma l'inserimento dell'opera nell'archivio al n. M 0280.

Esposizioni

La pittura straniera nelle collezioni private italiane, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 4 marzo - 9 aprile 1961, cat. n. 7, illustrato.

Bibliografia

Catalogue des tableaux composant la collection Maurice Gangnat, Hotel Drouot, Paris, 24 - 25 giugno 1925, n. 28; Giuseppe Marchiori, La pittura straniera nelle collezioni italiane, Fratelli Pozzo Editori, Torino, 1960, p. n.n., illustrato.

Stima € 80.000 / 120.000

CATALOGUE
DES
TABLEAUX
composant la collection
Maurice Gangnat
160 TABLEAUX PAR
RENOIR
ŒUVRES IMPORTANTES DE
PAUL CÉZANNE
Tableaux par E. VUILLARD

dans la Vente aux enchères publiques tenue à Paris
HOTEL DROUOT, SALLES 9, 10 et 11 réunies
les mercredi 24 et jeudi 25 Juin 1925, à deux heures.

M^o F. LAIR DUBREUIL | M. JOE HESSEL
Commissaire Priseur, 8, rue Drouot | Expert pour la Vente d'Art, 14, rue La Boétie
75015 | 75014

EXPOSITIONS
Formative: le jeudi 24 Juin, de 2 heures à 6 heures.
Publique: le mardi 25 Juin, de 2 heures à 6 heures.
Remise par le sur-Groupement.



Catalogo della vendita della Collection Maurice Gangnat, Parigi, Hotel Drouot, 24-25 giugno 1925, dove il lotto 690 è presente al n. 28



Pierre-Auguste Renoir, *Entrée des Collettes*

Entrée des Collettes è dedicato allo scorcio di paesaggio che si gode all'ingresso della grande casa dove Auguste Renoir si trasferirà con la grande famiglia allo scorcio del primo decennio del Novecento e dove realizzerà un intero repertorio di dipinti di dimensioni più ridotte, dove la magia della natura incanta lo sguardo. È appunto in questi anni che Renoir acquista una nuova libertà pittorica e immaginativa. Le forme del paesaggio, al pari delle più tarde Bagnanti, sono immerse nella luce e le forme degli alberi, il cielo o la strada d'ingresso a quella dimora in cui Renoir passerà il resto della vita si amalgamano e integrano in tonalità cromatiche rosate e smaglianti, volte a suscitare quel trionfo della bellezza della natura al quale Renoir aspirava da quando aveva abbandonato la decorazione su porcellana per dedicarsi seriamente alla pittura, per divenire uno dei padri fondatori dell'Impressionismo.

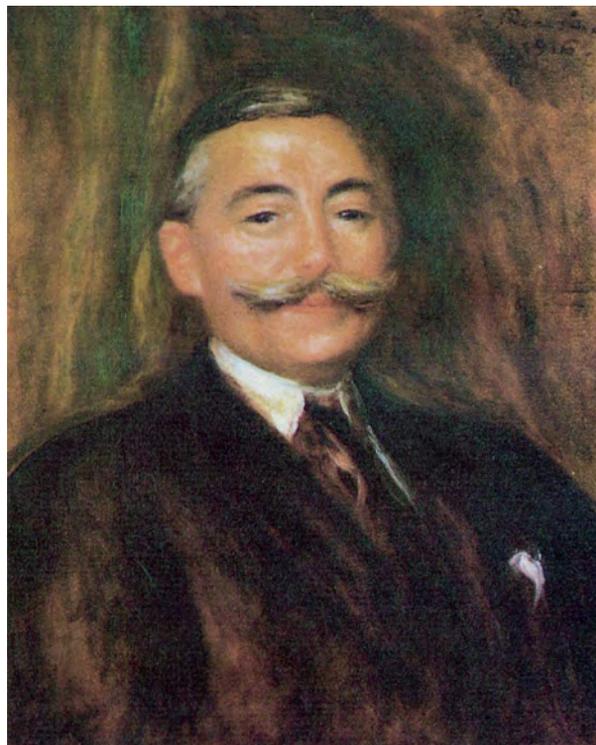
Cresciuto nel cuore della Parigi del terzo quarto dell'Ottocento, insieme ad artisti quali Bazille, Monet, Sisley o Pissarro, Renoir integra la restituzione *en plein air* degli effetti della luce sull'atmosfera a una tavolozza priva di quel "bitume nero come la notte", elaborando una pittura che, ai temi della mitologia o 'di storia' sostenuti dai pittori accademici, sostituisce brani della vita dell'epoca contemporanea e paesaggi volti a cogliere, in un arcobaleno di colori, le fasi del giorno. Il successo, com'è noto, non sarà immediato ma gli artisti che parteciparono a quelle esposizioni nate dalla prima, tenuta nel 1874 nello studio del fotografo Nadar, avrebbero continuato nella propria strada. Tra questi anche Renoir che, grazie al sostegno di pochi collezionisti, tra cui gli Charpentier, e all'astuzia di un mercante di larghe vedute come Paul Durand Ruel, all'inizio del Novecento era un artista ampiamente apprezzato. Prova ne sia la considerazione di cui godeva intorno al 1904, quando Camille Mauclair scrive: "Non ci si riesce a spiegare perché un tale colorista non sia piaciuto a tutti, perché non abbia conosciuto un successo folgorante, lui che era voluttuoso, chiaro, felice, agile e sapiente senza pesantezza". Paragonato tre anni prima di realizzare questo paesaggio alle vette della pittura francese, Boucher e Fragonard, ancora da Mauclair, Renoir non cessa di dipingere neppure quando una grave malattia reumatica rende difficilissimo il suo lavoro.



Les Collettes, oggi Musée Renoir, 1908

È infatti in questo periodo che sfuggendo al clima rigido di Parigi, giunge a Cagnes, dove risiede all'Hotel Sournin e poi in una casa in affitto, per poi decidere di acquistare Les Collettes.

Prima di entrare nella prestigiosa collezione di Riccardo Gualino, *Entrée des Collettes* era parte della più importante raccolta di opere di Renoir, riunita da Maurice Gangnat quando l'artista era ancora in vita. Una collezione creata nel giro di circa quindici anni dal magnate dell'acciaio Gangnat, che era stato introdotto a Renoir nel 1904 dall'editore Gallimard. Rimasto fedele all'artista fino alla fine, e più volte ritratto da Renoir, Gangnat acquistò le prime opere di quest'ultimo nel 1905 giungendo a possedere oltre centocinquanta tele dell'artista e manifestando un interesse particolare proprio per i dipinti di dimensioni più ridotte – paesaggi, nature morte e piccoli ritratti – quasi che questi potessero meglio racchiudere il fascino misterioso della fase più matura del vecchio maestro. Suo figlio Jean, nel commentare opere come *Entrée des Collettes*, afferma: "Voglio dire che avevamo la sensazione che dalla carezza del suo pennello sulla tela, emanassero raggi" (Renoir, 1962).



Pierre-Auguste Renoir, *Maurice Gangnat*, 1916



Renoir in barca con i figli

Pierre-Auguste Renoir, *La maison de l'artiste*

Tutto ciò che chiamo grammatica o prime nozioni dell'arte si riassume in un'unica parola: irregolarità
Pierre-Auguste Renoir

La maison de l'artiste è testimone dell'ultima, straordinaria fase di uno dei più celebri tra gli impressionisti francesi, Auguste Renoir: ossia l'interprete degli anni magici della Parigi degli Impressionisti, ma anche dei suoi sviluppi nella pittura moderna, la cui larga parte, come questo dipinto, fu generata alla luce del 'Midi' al principio del secolo scorso.

È proprio qui che suo figlio Jean ricorda opere come questa tela, in cui da una "tavolozza sempre più austera nascevano i colori più straordinari, i contrasti più audaci", "come se tutto l'amore di Renoir per la bellezza di questa vita, di cui non poteva più godere fisicamente, fosse scaturito da tutto il suo essere torturato". Erano gli ultimi anni della sua vita e, sebbene l'artrite ne avesse deformato il corpo e le mani, tanto che "si è detto e scritto che il pennello gli veniva legato alla mano", Renoir continuava a dipingere come aveva fatto a partire dall'adolescenza quando, già dotatissimo artista, decorava porcellane per guadagnarsi da vivere. Stando a suo figlio Jean, la sua mano restava ferma e accurata, e l'unico strumento di cui si serviva era "un pezzo di tela sottile nel cavo della mano" per evitare il contatto con il legno del manico del pennello con la pelle delicata. In questo modo, 'abbracciando' più che tenendolo, il pennello, "partiva senza esitare, come la pallottola di un buon tiratore, e colpiva nel segno" (Renoir, 1962). Renoir scopre la Costa Azzurra nel dicembre del 1882, durante il ritorno da un viaggio in Italia, compiuto con la musa di una vita, e futura sposa, Aline Charigot. Ci ritornerà molte volte, anche per dipingere a Aix-en-Provence con l'amico Cézanne, ma sarà solo all'inizio del Novecento che valuterà l'ipotesi di trasferirsi stabilmente in questa zona.

Poiché gli era stata da poco diagnosticata l'artrite, all'inizio del secolo scorso il medico prescrive a Renoir di abbandonare il clima freddo e umido di Parigi. Per questo, avendo sperimentato i benefici e la luce cristallina del sud della Francia, si trasferisce per un breve soggiorno a Grasse con la moglie e il figlio Jean.

È forse in quel periodo che sceglie il 'Midi' quale ritiro privilegiato per l'ultimo decennio della sua vita. Lungo le coste del Mediterraneo e nella campagna provenzale, dove il sole, il mare e la natura, offrono nuovi spunti per la sua pittura, Renoir trova una nuova creatività e inaugura l'ultima, prolifica fase della sua attività.

Sebbene Renoir avesse conosciuto località come Grasse, o Aix-en-Provence, è tra Nizza e Cannes, ovvero a Cagnes-sur-Mer, che l'artista sembra abbia esclamato "Il y a là, la plus belle lumière du monde!". Qui, nel 1903, Renoir affitta la "maison de la Poste" dove soggiorna a intervalli regolari con la famiglia lungo il corso di circa quattro anni.



Renoir mentre dipinge, in un fotogramma del film-documentario del 1919

L'artista ha ormai acquisito una fama internazionale e, quando l'amico pittore Ferdinand Deconchy lo informa che una tenuta chiamata Domaine des Collettes è in vendita, il vecchio impressionista decide di fissare in questo luogo la sua dimora permanente. Durante i soggiorni a Cagnes le passeggiate con la tavolozza, i colori e pennelli probabilmente lo avevano già portato a Les Collettes e gli uliveti con gli alberi centenari, il bosco di aranci, e i pini marittimi tra il villaggio medioevale di Haut-de-Cagnes, il mare e Cap d'Antibes, lo avevano già conquistato.

Renoir acquista Les Collettes nel 1907 e, per volere della moglie, trasforma la vecchia casa contadina della tenuta in una villa sufficientemente ampia da ospitare

la famiglia e gli amici. Alla fine del 1908, con la moglie Aline e i tre figli, si trasferisce nella dimora progettata da Jules Fevre, che diviene un punto di ritrovo per artisti e mercanti parigini tra i quali ad esempio Henri Matisse, o Ambroise Vollard.

Nel 1912, pochi anni dopo essersi trasferito a Les Collettes, un attacco di cuore lo indebolisce al punto da immobilizzarlo, ma dopo le cure a Parigi e pur avendo la possibilità di tornare a camminare, è lo stesso Renoir a rinunciare alla fisioterapia affermando che gli sforzi che quest'ultima avrebbe richiesto avrebbero causato un'interruzione troppo lunga del suo lavoro come pittore. Renoir sceglie quindi di restare in sedia a rotelle, ma di continuare a dedicarsi all'arte, forse in maniera ancora più assidua, convinto che solo l'esercizio quotidiano del disegno e della pittura gli permetta di continuare a vivere.

Malgrado l'età avanzata, a Les Collettes Renoir conserva intatta la vitalità creativa degli anni delle esposizioni degli impressionisti a Parigi. Infatti, è nello stesso luogo che, con nuovo slancio, egli realizza i numerosi paesaggi che ritraggono in piena luce la natura da cui è circondato e dipinge la serie delle Grandi Bagnanti oggi al Museo d'Orsay. Concepiti come un'ode alla femminilità primigenia mediterranea, tali dipinti trovano una piena sintonia con il dialogo aperto nel frattempo da Renoir con la scultura, esplorata nel secondo decennio del Novecento con l'aiuto del giovane scultore catalano Richard Guino (1890-1973). Tale collaborazione era stata favorita da Amboise Vollard, il mercante e amico dell'artista al quale si deve la pubblicazione de *La maison de l'artiste* fin dal 1918, nel primo catalogo ragionato sull'impressionista parigino. Il fortunato incontro di Renoir con Vollard era stato preparato da Berthe Morisot molti anni prima.

Stando ai ricordi dell'artista, l'ancora giovane mercante "aveva l'andatura stanca di un generale cartaginese", nonostante ciò, "stava davanti a un quadro come un cane da caccia davanti alla selvaggina" (Renoir, 1963). E, proprio come tale, Vollard intuisce fin da principio la potenzialità di Renoir restandogli a fianco fino agli ultimi anni ai Collettes. Dove, secondo Jean Renoir, "L'ombra degli ulivi è spesso color malva; è sempre mobile, luminosa, piena di gaiezza e di vita. Se ci si lascia andare, si ha l'impressione che Renoir sia ancora lì e che a un tratto lo si possa udire canticchiare mentre strizza l'occhio alla tela", poiché egli "fa parte del paesaggio" (Renoir, 1963).



L'Hotel Savournin a Cagnes in una foto d'epoca



Cagnes sur Mer in una foto d'epoca

Altre committenze

657

Pierre-Auguste Renoir

Limoges 1841 - Cagnes 1919

La maison de l'artiste

Olio su tela, cm 26x30

Sigla in basso a sinistra: AR.

Storia

O'Hana Gallery, London;

Impressionist / Modern Day Sale, Christie's, Londra, 5 febbraio

2009, n. 304;

Collezione privata

Dichiarazione di autenticità di Guy-Patrice e Michel Dauberville, Parigi, 14 gennaio 2009, con indicazione relativa all'inserimento dell'opera nel Tomo II del *Catalogue Raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles de Renoir* di prossima pubblicazione, a cura di Guy-Patrice e Michel Dauberville, Editions Bernheim-Jeune. Il dipinto sarà incluso nel *catalogue critique* a cura del Wildenstein Institute, di prossima pubblicazione (si veda catalogo Christie's, Londra, 5 febbraio 2009, n. 304)

Bibliografia

Ambroise Vollard, Pierre-Auguste Renoir. Tableaux, pastels et dessin, Paris, 1918 (ristampa anastatica), Alan Wofsky Fine Arts, San Francisco, 1989, p. 356, n. 1724 (opera fotografata prima della versione definitiva, immagine rifilata).

Attestato di libera circolazione.

Stima € 90.000 / 140.000



Il gruppo dei “pittori francesi”, Post – Impressionismo e oltre...



Georges Seurat, *La grande jatte*, 1884



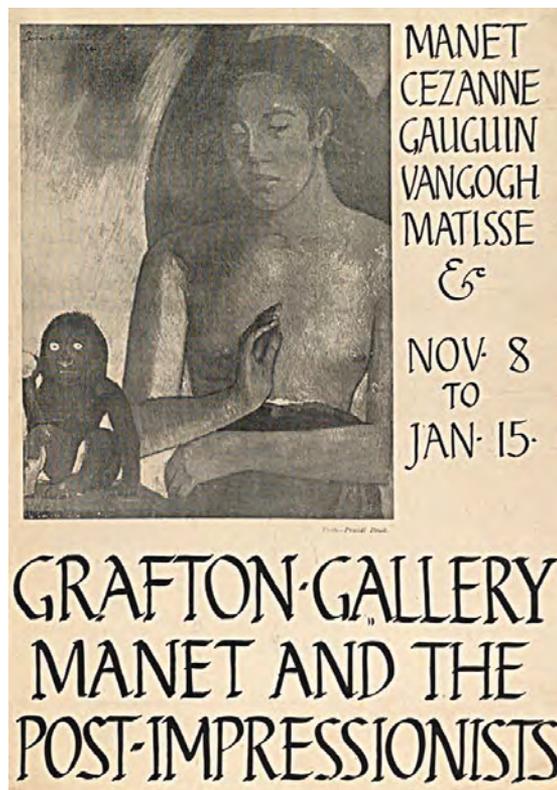
Monet, Roussel e Vuillard a Giverny, 1920 ca.

All'alba del nuovo secolo, con l'avanzare delle istanze che avrebbero portato alla Prima Guerra Mondiale, la portata rivoluzionaria del movimento impressionista, così come si era manifestato a partire dai suoi pionieri del 1874, volgeva al termine. L'incedere di movimenti artistici riuniti sotto il nome di Avanguardie Storiche sembrava negare all'Impressionismo il suo valore di rinnovamento tuttavia, come afferma Marco Fagioli, “la lezione degli impressionisti correva, sotterranea e viva, nel sangue della nuova cultura artistica” (Fagioli, 2008). La sua portata avrebbe influenzato l'opera di alcuni artisti dediti alla pittura di paesaggio fino alla metà del secolo scorso. Il gruppo di opere qui riunito, la cui esecuzione si colloca tra l'inizio del secolo, con *Péniches au bord de la Seine* di Metzinger e il magnifico pastello del maestro dei Nabis, Édouard Vuillard, e gli anni Trenta del Novecento, sembra costituirne un perfetto esempio. Paesaggi pieni di luce e di colori smaglianti che presentano magnifiche vedute che vanno dai boschi e le sponde della Senna, come ad esempio nell'opera di Metzinger, al cielo azzurro che descrive i profili della strada di un villaggio di Vuillard, o agli effetti cristallini del bianco di una nevicata nella cittadina di Pontoise di Gustave Loiseau, testimoniano da parte di tali artisti quanto fosse ancora viva la lezione dei maestri dell'Impressionismo; il cui lavoro, con i pennelli, i pastelli, i carboncini, le tele o i cartoni, li vedeva uscire dagli interni degli *atelier* per immergersi nella mutevolezza dei rapporti tra la luce e l'atmosfera della natura per catturarne i segreti. Al pari di Auguste Renoir o Monet, possiamo immaginare artisti come Vuillard, Metzinger, Luce, Loiseau, Valtat, o ancora, Manguin, con gli strumenti di lavoro, tavolozza, pennelli, colori e talvolta l'intero cavalletto, sfidare le intemperie per catturare l'essenza di ciascuno dei paesaggi ritratti.

D'altro canto, a differenza di altri, proprio i due padri fondatori dell'Impressionismo erano gli unici ancora attivi nei primi decenni del Novecento e, sia a Les Collettes a Cagnes, dove si era ritirato Renoir, che a Giverny, dove Monet infrangeva la forma giungendo suo malgrado alle astrazioni delle *Ninfee*, i due maestri ricevevano frequentemente le visite degli artisti più giovani.

Certamente per quest'ultimi era stata fondamentale a Parigi la lezione appresa dalle esposizioni monografiche dedicate a Georges Seurat, Paul Signac e al loro Neo-Impressionismo, con cui sembra apertamente dialogare il dipinto di Metzinger.

L'eredità di Seurat sulla pittura francese era infatti ancora viva nel 1909 quando il critico Verhaeren scrive che "Alcuni paesaggi di Seurat conferiscono [...] un nuovo significato all'idea che possiamo avere della purezza, della fluidità e della freschezza", ma anche nel 1921, quando l'intellettuale André Salmon compone *La Révélation de Seurat*. Tuttavia, l'esperienza di quei maestri, era riveduta dalla generazione più giovane anche alla luce della lezione di Paul Gauguin, di Vincent Van Gogh, di Matisse, al quale sembra rimandare la tela intitolata *Choiseul* dell'artista, già parte del movimento dei Fauves, Valtat. Un dipinto nel quale le pennellate spesse e regolari costruiscono il giallo caldo e dorato del campo di grano in opposizione al trascolorare freddo delle nuvole del cielo. Gli esempi pittorici di Van Gogh, Gauguin, Cézanne e dei Neo-Impressionisti, e in particolare l'intensità cromatica dispiegata nei loro paesaggi, ma anche l'esotismo e l'esplorazione intima di una vita primigenia, avrebbero condotto gli autori delle opere qui riunite a formulare un percorso autonomo, che probabilmente è possibile individuare nel Post Impressionismo. A coniare questa definizione è Roger Fry, uno dei più importanti componenti del gruppo londinese di Bloomsbury di cui fa parte anche Virginia Woolf, nel presentare una selezione di dipinti di autori francesi recenti e contemporanei a Londra alla Grafton Gallery in una leggendaria mostra intitolata appunto "Manet and the *Post-Impressionists*". Nel 1910, e nella prefazione alla seconda esposizione sul Post Impressionismo nel 1912, Fry spiega che l'insieme di questi artisti non ha come obiettivo l'imitazione, bensì la creazione vera e propria della forma rappresentata e quindi che le loro opere non sono volte a simulare la vita quotidiana ma che invece sembrano offrire un esempio alternativo a quest'ultima. Secondo Fry, questo gruppo di artisti francesi aspira a restituire immagini che, grazie alla chiarezza della struttura logica, in base alla quale sono organizzate, e all'unità e compattezza del loro tessuto pittorico, si offrono alla contemplazione e all'immaginazione del riguardante conservando la stessa vivida intensità degli eventi della vita e delle esperienze sensoriali sperimentate dal pubblico. Portata all'estremo, ancora secondo Fry, tale logica, partendo dalla natura, avrebbe aperto la strada all'astrazione attuata spiegando sulla tela forme pure, come avveniva in Cézanne, oppure come nel caso di *Les gorges de la Loue* di Auguste Herbin, dove la veduta della strada che conduce alla casa appare come il pretesto per restituire, attraverso un incastro di colori, il risplendere di una giornata di sole nella natura.



Manifesto della mostra *Manet and the Post-Impressionists*, Grafton Gallery, Londra, 1910



Roger Fry

658

Maximilien Luce

Parigi 1858 - 1941

Moulineaux, l'Etang, (1900-05 ca.)

Olio su cartone, cm. 25,5x36,7

Firma in basso a destra: Luce.

Storia

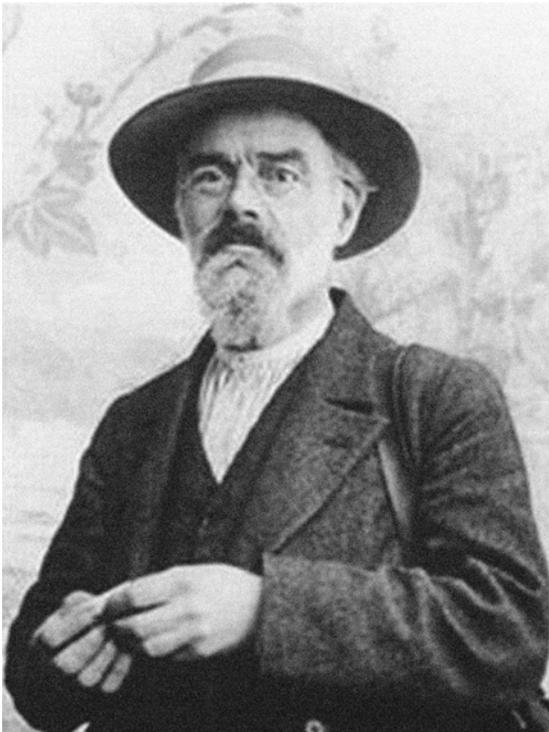
Hammer Galleries, New York;
Collezione privata

Bibliografia

Jean Bouin-Luce, Denise Bazetoux, Maximilien Luce. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, JBL, Parigi, 1986, vol. II, p. 31, n. 1270.

Attestato di libera circolazione.

Stima € 25.000 / 35.000



Maximilien Luce



659

Jean Metzinger

Nantes 1883 - Parigi 1956

Péniches au bord de la Seine, 1904 ca.

Olio su tela, cm. 58,7x73,2

Firma in basso a destra: Metzinger.

Storia

Collezione Dr. Bouchard;

Collezione Barbara Annis, New York;

Collezione Robert Carmel, New York;

Collezione privata

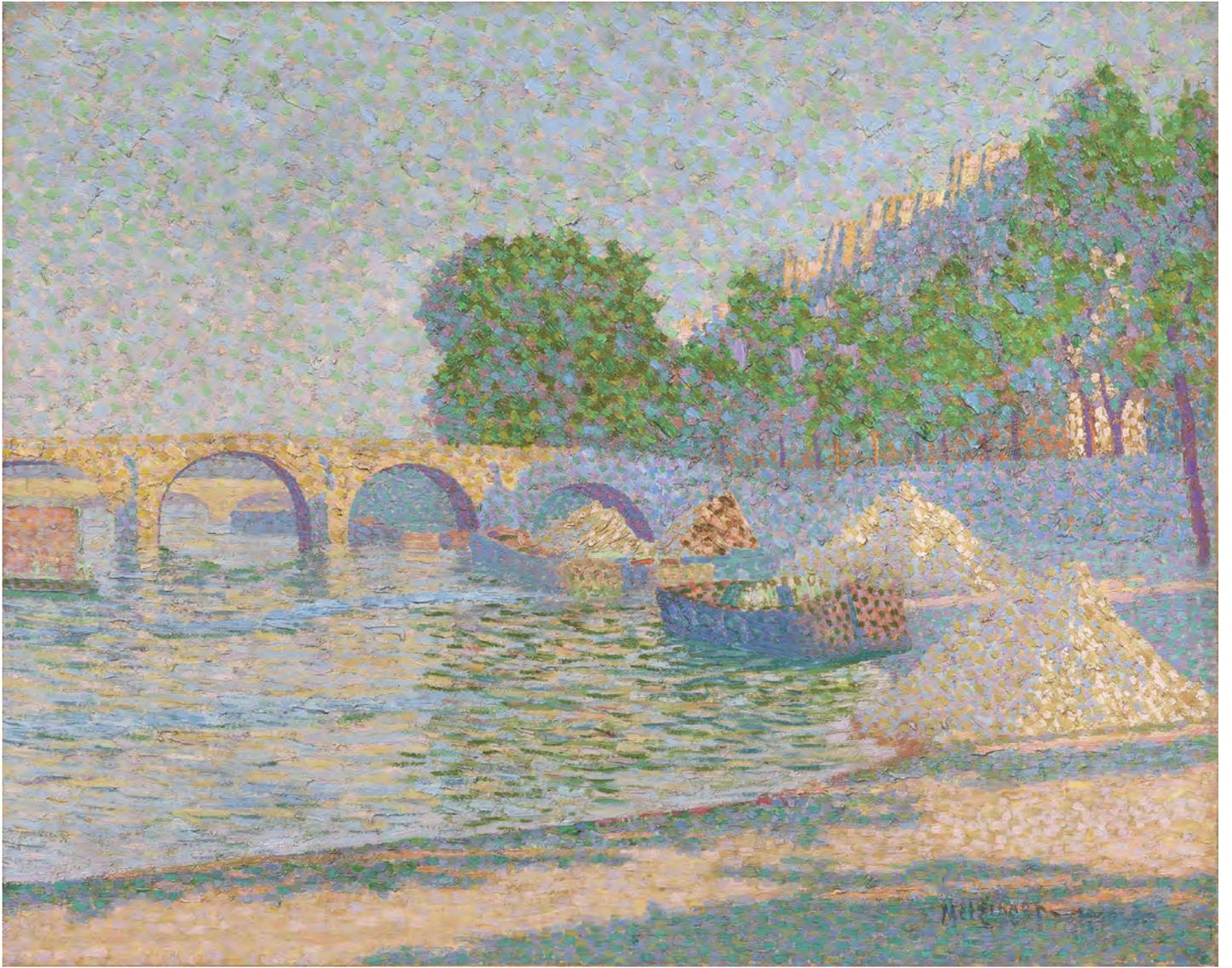
Certificato su foto di Bozena Nikiel, Parigi, 16 dicembre 1996,
con indicazione di pubblicazione nel Catalogo Ragionato delle
Opere di Jean Metzinger, di prossima uscita.

Attestato di libera circolazione.

Stima € 150.000 / 200.000



Jean Metzinger, 1912 ca.





660

660

Henri Lebasque

Champigné 1865 - Le Cannet 1937

Le jardin au Cannet

Olio su tela, cm. 27,7x36,6

Certificato su foto di Denise Bazetoux, Maison-Laffitte,
18 dicembre 2004.

Attestato di libera circolazione.

Stima € 20.000 / 30.000



661

661
Edouard Vuillard

Cuiseaux 1868 - La Baule 1940

Rue de village, 1909 ca.

Pastello su carta, cm. 37x46,3



I Nabis con Edouard Vuillard

Firma a timbro in basso a destra: E. Vuillard. Al verso, su un cartone di supporto: cartiglio J.-C. Bellier Inc., con n. 165: etichetta William McWillie Chambers III, New York; etichetta Wolseley Fine Arts, Londra.

L'opera sarà inserita all'interno del supplemento al catalogo ragionato di Edouard Vuillard a cura del Wildenstein Institute, di prossima pubblicazione, ed è registrata al n. 10.09.15 / 11206.

Esposizioni

Eredità dell'artista;
Galerie Jean-Claude Bellier, Parigi;
Collezione privata, New York;
Wolseley Fine Arts, Londra;
Collezione privata

Attestato di libera circolazione richiesto.

Stima € 15.000 / 20.000

662

Auguste Herbin

Cambrai 1882 - Parigi 1960

Les gorges de la Loue, 1923

Olio su tela, cm. 54x72,6

Firma in basso a destra: Herbin. Al verso sul telaio: etichetta parzialmente abrasa Galerie L'Effort [Moderne] / Léonce Rosenberg / éditeur d'art / Paris, con n. 7849.

Storia

Galerie L'Effort Moderne di Léonce Rosenberg, Parigi;
Collezione Henri Bénézit, Parigi;
Collezione privata

Bibliografia

Geneviève Claisse, Herbin. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, Les éditions du grand-pont / La Bibliothèque des arts, Losanna - Parigi, 1993, n. 490.

Attestato di libera circolazione richiesto.

Stima € 40.000 / 55.000



Auguste Herbin nello studio di Picasso, 1911 ca.



663

Louis Valtat

Dieppe 1869 - Parigi 1952

Choisel, 1930 ca.

Olio su tela, cm. 65x81

Firma in basso a destra: L. Valtat.

Storia

Gana Art Gallery, Seoul;

Collezione privata

Certificato su foto di Louis-André Valtat, Choisel, 27 maggio 1999, con n. 460/1328.

Attestato di libera circolazione.

Stima € 40.000 / 60.000



Luis Valtat con Pierre-Auguste Renoir



664

Gustave Loiseau

Parigi 1865 - 1935

Maisons à Pontoise sous la neige, 1930

Olio su tela, cm. 60,6x73,8

Firma in basso a sinistra: G. Loiseau; data e luogo al verso sul telaio: mars 1930 Pontoise.

Storia

Collezione privata, New York;
Collezione privata

Certificato su foto di Didier Imbert, Parigi, 2 novembre 2007,
con n. A 1607 e indicazione di prossima pubblicazione nel
Catalogo Ragionato dell'artista.

Attestato di libera circolazione.

Stima € 65.000 / 85.000



Gustave Loiseau



665

Henri Manguin

Parigi 1874 - Saint-Tropez 1949

Saint-Paul de Vence, 1938

Olio su tela, cm. 46x55

Firma in basso a destra: Manguin.

Storia

Collezione J. Guitton, Parigi;

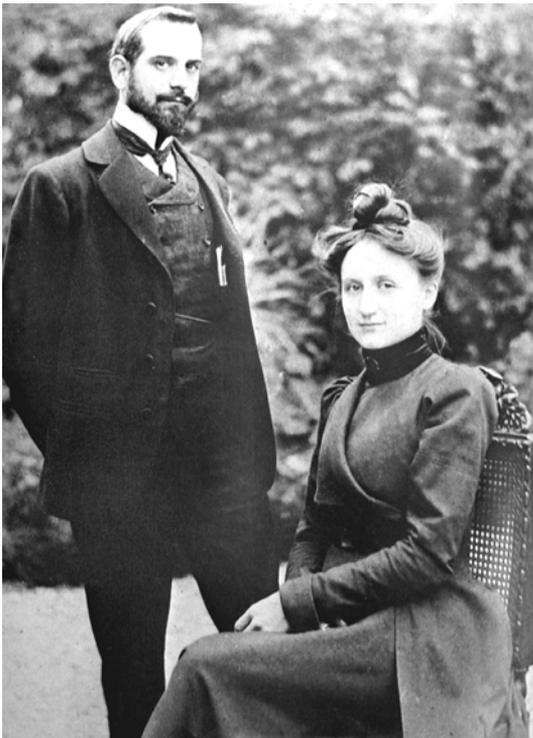
Collezione privata

Bibliografia

Claude Manguin, Lucille Manguin, Marie-Caroline Sainsaulieu, Henri Manguin. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1980, n. 1098 (con misure errate).

Attestato di libera circolazione richiesto.

Stima € 30.000 / 40.000



Henri Manguin con la moglie Jeanne





666

666

Camille Bombois

Venarey-les-Laumes 1883 - 1970

Maison au bord de la rivière

Olio su tela, cm. 64,6x53,8

Firma in basso a destra: Bombois C. Ile.

Storia

Collezione Beatrice Renfeld, New York;

Niveau Gallery, New York;
Collezione privata

L'autenticità dell'opera è stata confermata da Olivier Lorquin.

Stima € 25.000 / 35.000



667

667 Maurice Utrillo

Parigi 1883 - Dax 1955

Le village d'Arvert (Charente-Maritime), 1936

Gouache su carta, cm. 48x62,5

Firma e data in basso a destra: Maurice Utrillo, V. / octobre 1936, titolo in basso a sinistra: Arvert / Charente - Inférieure - La Poste. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Galerie Beyeler, Basel, con n. 12302.

Certificato su foto di Paul Pétridès, Parigi, 7 settembre 1971, con n. 9.161. Opera in fase di archiviazione presso il Comité Utrillo.

Bibliografia

Paul Pétridès, L'oeuvre complet de Maurice Utrillo, tomo V, supplément, Paul Pétridès éditeur, Paris, 1974, pp. 88, 89, n. AG 655.

Stima € 20.000 / 30.000

668

Maurice Utrillo

Parigi 1883 - Dax 1955

Les Remparts, 1917 ca.

Olio su tela, cm. 54x73

Firma in basso a sinistra: Maurice Utrillo V.

Due lettere di Jean Fabris con richiesta di prestito per mostre, una datata 17 marzo 2005 e una 20 ottobre 2006.

Bibliografia

Paul Pétridès, L'oeuvre complet de Maurice Utrillo, tomo II, Paul Pétridès éditeur, Paris, 1962, pp. 204, 205, n. 707.

Attestato di libera circolazione.

Stima € 50.000 / 75.000



Maurice Utrillo



669

Max Pechstein

Zwickau 1881 - Berlino 1955

Seenebel, 1922

Olio su tela, cm. 67,5x87,4

Firma e data in basso a destra: H.M. Pechstein 192[2]; firma, scritta e titolo al verso sulla tela: M. Pechstein Berlin W.62 / Kurfürstenstr. 126 / Seen[e]bel].

Storia

Collezione Helen Feiler, Francoforte;
Collezione Peter N. Witt, Knightdale, NC;
Collezione privata

Bibliografia

Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde. Band 2: 1919-1954, Himer Verlag, Monaco, 2011, p. 288, n. 1922/54.

Attestato di libera circolazione.

Stima € 120.000 / 180.000



Max Pechstein nel 1915



René Magritte e *La recherche de l'absolu*

Sovvertitore del senso comune, indagatore instancabile dei misteri dell'esistenza umana, dei segreti celati dietro alla realtà e alle cose che la popolano, quasi insofferente rispetto ai problemi intorno allo stile della pittura, concepita più come un mezzo per pensare che come un fine da raggiungere, Magritte amava rispondere, a chi cercava di interpretare i suoi dipinti: "È più fortunato di me".

Forse il più fedele, tra i membri fondatori, ai principi-cardine del Surrealismo, la sua opera è arrivata quasi ad identificarsi, per il grande pubblico, con l'ultima grande avanguardia storica, nata nel 1924 con l'uscita del primo *Manifesto surrealista* redatto da André Breton: "Il Surrealismo si fonda sull'idea di un grado di realtà superiore connesso a certe forme d'associazione finora trascurate, sull'onnipotenza del sogno, sul gioco disinteressato del pensiero. Tende a liquidare definitivamente tutti gli altri meccanismi psichici e a sostituirsi ad essi nella risoluzione dei principali problemi della vita".

Pittore del sogno per eccellenza, Magritte rifiuterà sempre ogni interpretazione in chiave misticheggiante o simbolista dei suoi lavori, volti invece a sconvolgere il buonsenso predeterminato della società borghese e ad attaccare le idee preconette: "riportare la mia pittura al simbolismo, conscio o inconscio, significa ignorarne la vera natura... La gente è pronta a usare gli oggetti senza cercarvi nessuna intenzione simbolica, quando guarda dei dipinti non riesce a trovare alcun uso adeguato.

Allora va a caccia di un significato per trarsi d'impaccio e perché non capisce ciò che presumibilmente pensa di fronte al dipinto [...] Vuole qualcosa di sicuro a cui aggrapparsi, per salvarsi dal vuoto. La gente che cerca i significati simbolici è incapace di cogliere il mistero e la poesia intrinseci all'immagine" (in Suzi Gablik, *Magritte*, Milano, 1988, p. 11).

Approcciandosi all'arte con uno spirito più da filosofo che da artista, Magritte non cerca risposte con i suoi dipinti; al contrario, i simboli dai significati misteriosi che si affacciano sulle sue tele costituiscono essi stessi la risposta al significato dell'esistenza, che sta appunto nel prendere coscienza del suo mistero, insondabile e inesplicabile; e per giungere a questa consapevolezza occorrerà dunque un linguaggio più didascalico, limpido e chiaro possibile, che sappia trasformare le immagini in pensieri.

Interessato alla pittura fin da bambino, tanto che il padre nell'estate del 1911, in occasione di una mostra internazionale allestita nella vicina città di Charleroi, espose un dipinto del figlio tredicenne all'ingresso della sua casa, a beneficio dei visitatori, Magritte lascia presto la famiglia e la provincia della Vallonia in cui era nato e cresciuto, trasferendosi nel 1915 a Bruxelles. Nella capitale si iscrive alla Académie Royale des Beaux Arts, dove entra in contatto fin da subito con i letterati e gli artisti vicini alle idee delle avanguardie storiche. Le prime influenze dominanti sulla sua pittura furono infatti quelle del Cubismo e del Futurismo, sovvertitrici del buonsenso del pensiero dominante, conosciute principalmente tramite riproduzioni di opere in riviste e cataloghi dell'epoca. La suggestione del Futurismo è fatta risalire da Magritte stesso al tempo dell'adolescenza: "Per un caso singolare, mi fu donato con un sorriso impietoso, senza dubbio con l'idea imbecille di farmi uno scherzo, il catalogo illustrato di una mostra di quadri futuristi. Ebbi così davanti agli occhi una sfida possente lanciata a quel buon senso che tanto mi irritava. [...] Dipinsi allora, in uno stato di vera ebbrezza, tutta una serie di quadri futuristi" (*La linea della vita, I*, in René Magritte. *Tutti gli scritti*, Milano, 1979, pp. 95-96). Queste influenze saranno però presto superate, anche a causa della sua scarsa inclinazione a concepire una pittura di tipo analitico, fondata unicamente sullo studio del linguaggio e delle leggi interne alla composizione: "[...] La mia attenzione si distaccò dal movimento degli oggetti. Feci allora quadri che rappresentavano oggetti immobili, spogliati dei loro dettagli e delle loro particolarità accidentali. Questi oggetti non rivelavano allo sguardo altro che l'essenziale di se stessi e, per opposizione all'immagine che ne vediamo nella vita reale, in cui essi sono concreti, l'immagine dipinta significava un sentimento vivissimo di un'esistenza astratta" (*ibidem*, p. 96). Sono quindi già presenti nelle opere degli esordi, prima dell'adesione al Surrealismo, alcuni elementi chiave che caratterizzeranno la sua poetica: l'attenzione per gli oggetti fissati nella loro immobilità, e le polarità entro cui si racchiude la sua pittura: la dialettica tra astratto e concreto, il togliere ogni orpello accidentale ai soggetti della rappresentazione, la costante ricerca dell'essenziale, opposto alla variabilità del reale.

Sarà il Surrealismo la chiave di volta che permetterà a Magritte di far giungere a piena maturazione queste intuizioni, e l'incontro decisivo con alcuni poeti che operavano nel solco delle ricerche linguistiche sul nonsense e sull'ambiguità dei codici, sulla stessa linea delle idee che contemporaneamente, in Francia, venivano elaborate da André Breton. Insieme a questi contatti, l'altra epifania che porterà Magritte a prendere consapevolezza della strada da intraprendere è la pittura di Giorgio de Chirico, considerato insieme al fratello Savinio un padre nobile del Surrealismo da tutti i membri del movimento. Così Magritte descrive le opere metafisiche del pittore italiano: "Nel 1910 de Chirico gioca con la bellezza, immagina e realizza ciò che vuole: dipinge *Malinconia di un bel mezzogiorno d'estate* in un paesaggio con alte ciminiere di fabbriche e muri infiniti. Dipinge il *Canto d'amore* in cui si vedono riuniti guanti da chirurgo e il viso di una statua antica. Questa poesia trionfante ha sostituito l'effetto stereotipato della pittura tradizionale. È una completa rottura con le abitudini mentali degli artisti prigionieri del talento, del virtuosismo e di tutte le piccole specialità estetiche. È una nuova visione nella quale lo spettatore ritrova il suo isolamento e intende il silenzio del mondo" (*ibidem*, p. 105).

È dunque la Metafisica l'influenza decisiva che fa maturare una svolta nella sua pittura, sia dal punto di vista tematico che da quello stilistico, e che gli farà abbandonare definitivamente le stilizzazioni postcubiste per approdare a un linguaggio essenzialmente descrittivo, con opere-incunabolo come *La finestra*, 1925, una finestra vista dall'interno, definita da un tendaggio sulla sinistra – una sorta di sipario teatrale che si apre sull'esterno che diverrà uno dei suoi motivi ricorrenti – da cui emerge una mano che sembra voglia afferrare un uccello in volo, e *Le due sorelle*, 1925, in cui due volti sono rappresentati con gli occhi chiusi, tagliati dal corpo e posti su un piedistallo, chiara evocazione dei manichini dechirichiani. Già nei primi dipinti pienamente surrealisti Magritte indaga le ambiguità del rapporto tra immagine e realtà: le figure sono accostate al proprio doppio; interni spogli sono attraversati da sfere fluttuanti; giocattoli, soprattutto i birilli – i celebri *bilboquet*, altra sua inconfondibile cifra stilistica – si stagliano come totem di fronte a notturni montuosi; nello spazio della tela appaiono "quadri nei quadri" che disegnano scorci e prospettive insolite, sottolineando l'incertezza di definizione tra spazio dipinto e spazio reale.



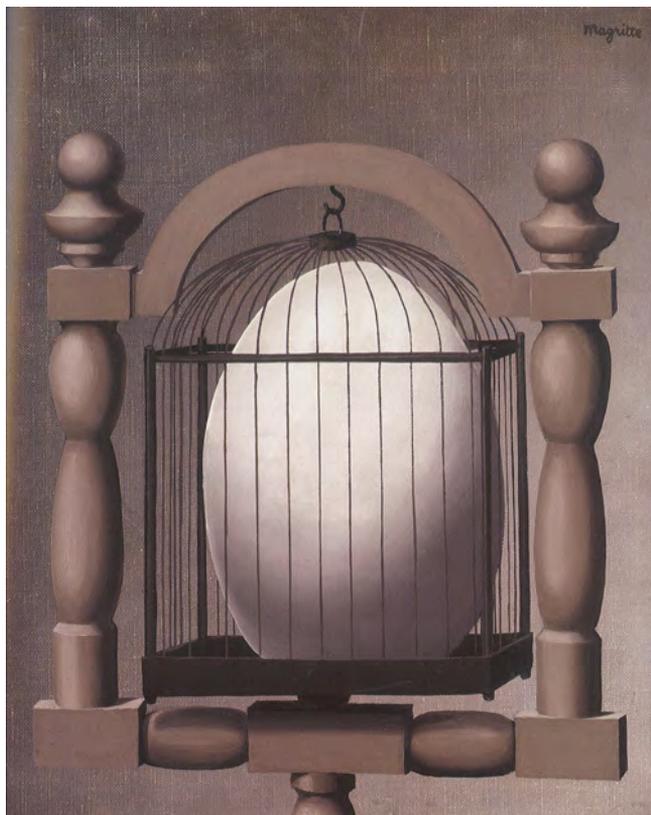
Fotomontaggio di René Magritte in *La Révolution Surréaliste*, n. 12, 1929.
Dall'alto Alexandre, Aragon, Breton, Buñuel, Koppen, Dalí, Eluard, Ernst, Fourier, Goemans, Magritte, Nougé, Sadoul, Tanguy, Thirion, Velentin, a occhi chiusi, intorno al dipinto *Io non vedo la donna nascosta nella foresta*



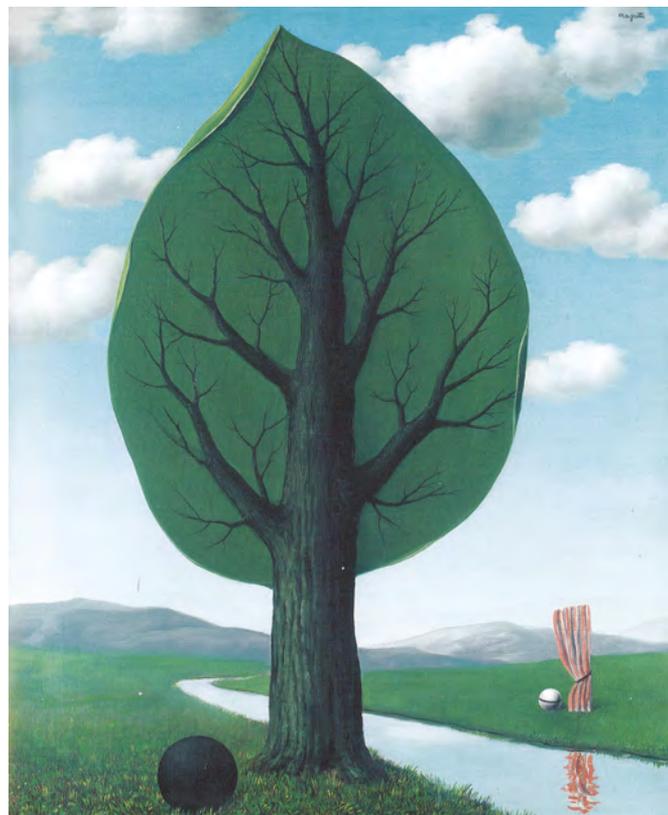
Giorgio de Chirico, *L'enigma dell'oracolo*, 1909

La prima personale di René Magritte, ormai considerato un membro chiave della costola surrealista belga, si apre il 24 aprile 1927 alla galleria Le Centaure di Bruxelles; vi sono esposte 61 opere, tutte realizzate in quegli anni; il suo modo di dipingere è ormai volto verso la maggior chiarezza possibile, rifuggendo volontariamente ogni virtuosismo: "Mi si rimproverò tutto. Mi si rimproverò la presenza delle cose che mostravo e l'assenza delle cose che non mostravo. In effetti avevo sostituito le qualità plastiche, ben notate dalla critica, con una rappresentazione oggettiva degli oggetti, chiaramente compresa e intesa da coloro il cui gusto non è stato guastato da tutta la letteratura fatta intorno alla pittura. Questo modo distaccato di rappresentare gli oggetti mi pare dipenda da uno stile universale in cui le piccole preferenze di un individuo non si esprimono più" (*ibidem*, p. 108). L'obbiettivo dunque è spersonalizzare lo stile e concentrare l'attenzione sul soggetto del dipinto che propone accostamenti inconsueti, analogie e giochi tra diversi codici linguistici, come quelli delle celebri opere dove egli accosta linguaggio letterario e linguaggio iconografico, mettendoli entrambi in discussione, tendendo continui agguati alle immagini per svelare il mistero in esse insito, senza però far mai affiorare l'intimità del pittore, che rimane nascosta dietro l'imperscrutabilità di uno stile che tende all'anonimato, rifuggendo da ogni estetismo borghese.

Il trasferimento a Parigi nell'agosto 1927 e la partecipazione attiva all'avventura della rivista *La Révolution Surréaliste* coincidono con il raggiungimento della piena maturità artistica: gradualmente l'immagine fantastica, la rappresentazione del sogno, non è più delimitata da una cornice o dall'accostamento tra immagine visiva e codice letterario, ma comincia a occupare l'intero dipinto: "Fino ad ora mi sono servito di oggetti compositi, ovvero a volte era sufficiente la posizione stessa di un oggetto a renderlo misterioso. Ma a seguito degli esperimenti fatti fin qui, ho trovato un nuovo potenziale nelle cose – la loro capacità di divenire *gradualmente* qualcosa d'altro, un oggetto che *si fonde dentro* un oggetto diverso da se stesso [...] non v'è cesura tra le due sostanze, e non vi è limite" (lettera a Nougé, in D. Sylvester, *Magritte*, Torino, 1992, pp. 161-62). In *La recherche de l'absolu*, 1948, questi elementi di metamorfosi si associano con un nuovo metodo compositivo, nel solco di una volontà crescente di razionalizzare al massimo i processi creativi, che si affaccia nella produzione magrittiana per la prima volta nel dipinto *Le affinità elettive*, 1933, esplicitato teoricamente in *La linea della vita*: "Una notte mi svegliai in una camera in cui erano stati messi una gabbia e un uccello addormentato. Un magnifico errore mi fece vedere nella gabbia non più l'uccello, ma un uovo, mi trovai in possesso di un nuovo segreto poetico sorprendente, in quanto lo choc che provai era stato provocato proprio dall'affinità di due oggetti: la gabbia e l'uovo, mentre in precedenza provocavo lo choc facendo incontrare gli oggetti che fra loro non avevano alcuna parentela".



René Magritte, *Le affinità elettive*, 1933



René Magritte, *La gigantessa*, 1935

Nella nostra opera il cielo muta di materia e diventa legno, attraverso una raffinatissima modulazione di nervature che colorano la corteccia con i toni rosei del tramonto, e "l'albero, come oggetto di problema" diviene "una grande foglia il cui picciolo è un tronco che affonda le sue radici direttamente nel suolo" (*La linea della vita*, cit., pp. 110-11).

L'albero-foglia compare nell'immaginario dell'artista per la prima volta in *La gigantessa*, 1935, e viene sviluppato successivamente, secondo un metodo di reiterazione e rielaborazione degli stessi soggetti che ricorre spesso nella produzione magrittiana – e che ancora una volta lo pone in relazione con Giorgio de Chirico – fino a diventare protagonista, nel 1940, delle tre versioni a olio de *La recherche de l'absolu*, di cui quella presente in catalogo è la prima derivazione realizzata a gouache. Il titolo, come spesso avviene nelle opere di Magritte, è ripreso dalla letteratura, in questo caso dal romanzo omonimo di Balzac in cui la vita di una famiglia è sconvolta dall'impresa senza speranza del protagonista di cercare l'Assoluto, la sostanza comune di tutte le creazioni, attraverso procedimenti chimici, un altro esempio di ricerca impossibile di risposte ai segreti dell'esistenza.

L'atmosfera è invernale: l'albero ha perso le foglie, ma l'insieme dei suoi rami secchi compone la forma di una foglia; si staglia solitario in un paesaggio desolato, come compagni solamente la tenda di una finestra, la cortina-sipario già citata in precedenza, e un sasso. Realizzata per il gallerista americano Alexander Iolas, il più importante mercante di Magritte negli ultimi vent'anni della sua vita, *La recherche de l'absolu* si colloca all'apice della carriera dell'artista, e racchiude al suo interno tutti gli elementi sostanziali della sua poetica: in essa coesistono le metamorfosi della materia, l'accostamento di elementi che non hanno tra loro alcuna associazione dettata dal senso comune e insieme le affinità elettive, i legami speciali che si instaurano tra particolari tipologie di oggetti, legati tra loro da rapporti segreti e capaci di generare poesia. Questa visione immaginifica, questo *choc*, per usare le parole dell'autore, è ottenuto tramite uno stile limpidissimo, quasi didascalico, che raggiunge però risultati di estrema raffinatezza e felicità espressiva, quella di un narratore instancabile della poesia che si cela nel mistero del mondo, che esiste proprio in virtù del suo essere enigmatico e misterioso, riportandoci alle nostre esperienze primarie delle cose: "L'originalità sovrana di Magritte è stata di far volgere le sue ricerche e il suo intervento al livello degli oggetti in qualche modo primari, come, anche, dei siti (campi, boschi, nuvole, mare o montagna), serrando il più vicino possibile (da cui il loro immenso potere) l'immagine ingenua che ce ne conservano le nostre prime «lezioni delle cose»" (André Breton, 1964).

670

René Magritte

Lessines 1898 - Bruxelles 1967

La recherche de l'absolu, 1948

Gouache su carta, cm. 45,3x35

Firma in basso a sinistra: Magritte; titolo e data al verso:
La recherche de l'absolu / 1948. Al verso, su un cartone di
supporto: cartiglio con indicazione Mrs. Robert M. Benjamin
/ New York: etichetta Auslander Gallery, New York, con n. 120.

Storia

Collezione Alexander Iolas, New York;
Collezione William Copley, New York - Los Angeles;
Felix Landau Gallery, Los Angeles;
Alan Auslander Gallery, New York;
Collezione Helen W. Benjamin, New York;
Gana Art Gallery, Seoul;
Collezione privata

Certificato Gana Art Gallery, Seoul.

Esposizioni

The Helen W. and Robert M. Benjamin Collection, New Haven,
Yale University Art Gallery, 1967, n. 104.

Bibliografia

Sarah Whitfield, Michael Raeburn, David Sylvester, René
Magritte catalogue raisonné, IV: Gouaches, Temperas,
Watercolours and Papiers Collés 1918-1967, Menil Foundation
/ Electa, 1994, p. 116, n. 1284.

Attestato di libera circolazione richiesto.

Stima € 650.000 / 850.000



René Magritte



671

Victor Brauner

Piatra-Naemtz 1903 - Parigi 1966

Composition surréaliste, 1932-34

Olio su tela, cm. 65x53,8

Firma in basso a destra: Victor Brauner.

Storia

Collezione privata, Francia;

Collezione privata

Certificato su foto Galleria d'Arte Contini, Venezia;
l'autenticità dell'opera è stata confermata da Samy Kinge.

Stima € 60.000 / 90.000



Victor Brauner nello studio





672

672

Atanasio Soldati

Parma 1896 - 1953

Marina, 1931

Olio su tela, cm. 45x55

Firma e data in basso a destra: Antonatanasio / Soldati / A IX.

Certificato su foto di Augusto Garau, Archivio Atanasio Soldati, Milano, 17 febbraio 1998, con n. 1106.

Stima € 15.000 / 20.000



673

673
Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

Senza titolo, 1962

Olio su tela, cm. 81x100

Firma e data in basso a destra e al verso sulla tela: Music 62.

L'autenticità dell'opera è stata confermata da Ida Cadorin Barbarigo Music, Venezia (si veda catalogo Christie's, Londra, 2 aprile 2008, n. 661).

Stima € 18.000 / 24.000

674

Giuseppe Capogrossi

Roma 1900 - 1972

Superficie 403, 1957-61

Olio su tela, cm. 50x65,5

Firma in basso a destra: Capogrossi; titolo al verso sul telaio:
Sup. N. 403; sulla tela e sul telaio: due timbri Galleria d'Arte
del Naviglio, Milano, con n. 1883/400.

Storia

Collezione Scarabelli, Alessandria;
Collezione privata

Bibliografia

Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Capogrossi,
Editalia, Roma, 1967, p. 167, n. 255.

Stima € 50.000 / 70.000



Giuseppe Capogrossi con alcune sue opere, 1953





675

675

Mario Radice

Como 1900 - 1987

Composizione T.R.3, 1971

Olio su tela, cm. 60,2x45,5

Firma in basso a sinistra: Radice; firma, titolo e data al verso sulla tela: Radice / «Comp. T.R.3» / 1971.

Stima € 8.000 / 12.000



676

676

Mario Radice

Como 1900 - 1987

Composizione gru, 1950-51

Olio su tela, cm. 30x35

Firma in basso a destra. Radice. Al verso sul telaio: timbro Galleria d'A [...] Francesco Hayez.

Certificato su foto di Luciano Caramel, Como, 6 maggio 2005.

Stima € 7.000 / 12.000



677

677

Mauro Reggiani

Nonantola (Mo) 1897 - Milano 1980

Composizione in bianco e nero R3, 1965

Olio su tela, cm. 54x81

Dedica, firma, titolo e data al verso sulla tela: Alla Galleria Interarte di Genova / Mauro Reggiani / Composizione in bianco e nero R.3. 1965: timbro Galleria Interarte, Genova, con n. 65/468: timbro Galleria Ghirlandina, Modena, con n. 288; sul telaio: due timbri Galleria Ghirlandina, Modena, di cui uno con n. 288: timbro Galleria Interarte, Genova.

Storia

Galleria Interarte, Genova;
Galleria Ghirlandina, Modena;
Collezione privata, Bologna;
Collezione privata

Esposizioni

Reggiani, Genova, Galleria Interarte, 1974, cat. n. 7;
Mauro Reggiani, Milano, Galleria Interarte, 1975, cat. n. 7;
Mauro Reggiani, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 15 dicembre 1977 - 7 gennaio 1978, cat. n. 26, illustrato.

Bibliografia

Luciano Caramel, Reggiani. Catalogo generale delle pitture, Electa, Milano, 1990, pp. 206, 207, scheda n. 1965 5, immagine n. 1965 6.

Stima € 20.000 / 30.000

678

Atanasio Soldati

Parma 1896 - 1953

Natura morta, 1944

Olio su tela, cm. 64,1x85,1

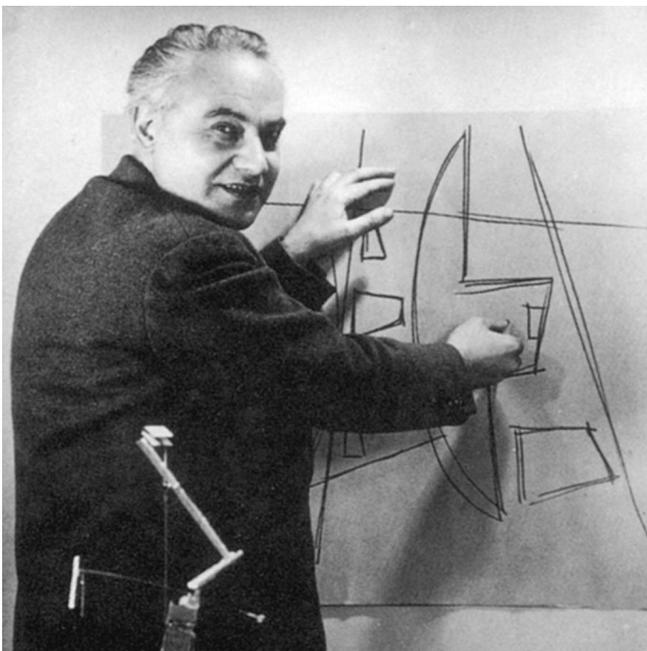
Firma in basso a sinistra: Soldati. Al verso sulla tela:
dichiarazione di autenticità di Augusto Garau: cartiglio
Augusto Garau: timbro Opere catalogate di Augusto Garau:
due timbri Atanasio Soldati / Opere autenticate.

Certificato su foto di Augusto Garau, Milano, 5 novembre
2007, con timbro Augusto Garau, Milano, e timbro Atanasio
Soldati Opere Autenticate.

Esposizioni

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

Stima € 55.000 / 75.000



Atanasio Soldati



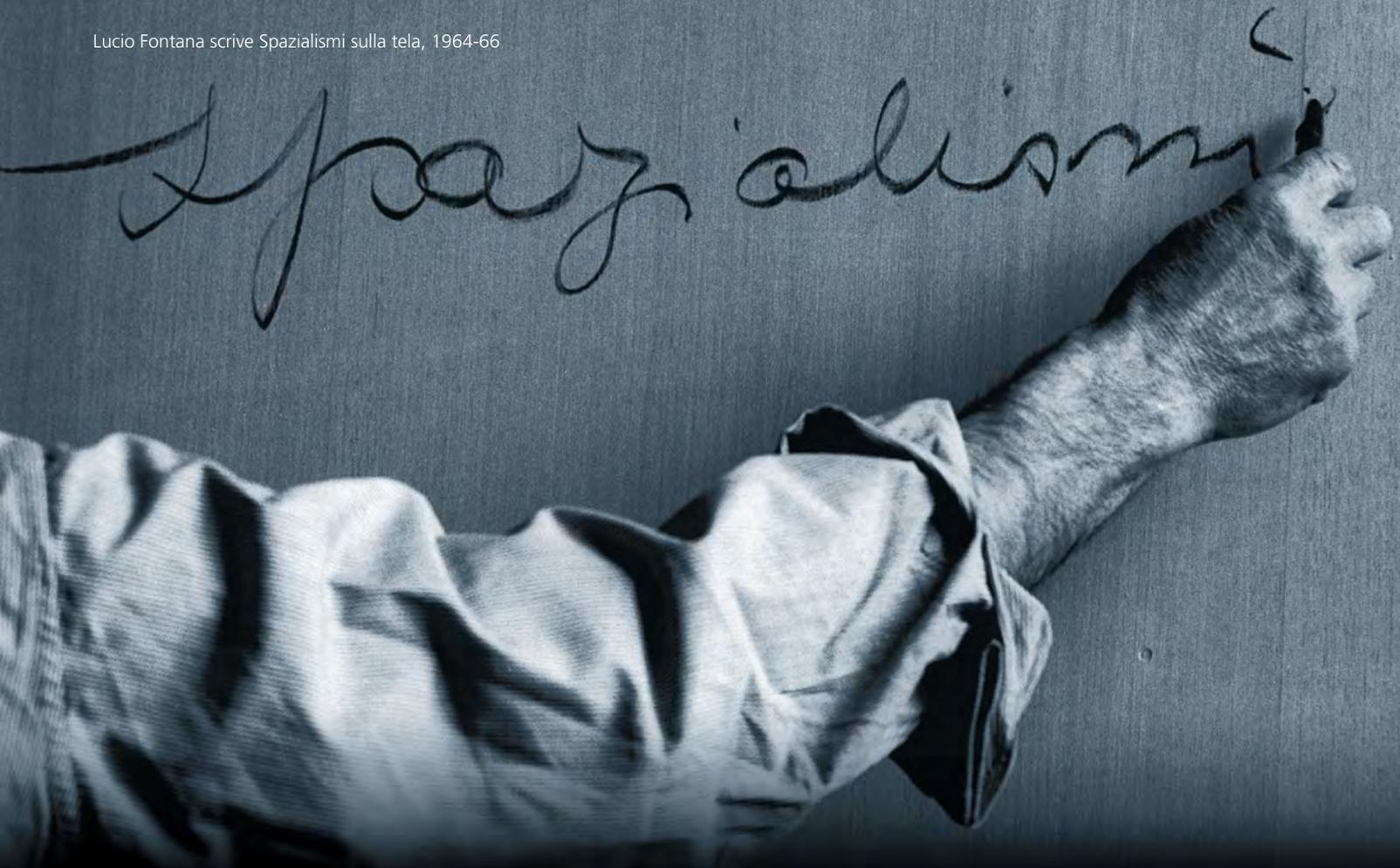
Credono che fare un taglio o un buco sia facile. Non è vero, scarto tanto di quella roba, l'idea deve attuarsi precisa.

Lucio Fontana

L'attuazione di un'idea. Può essere riassunta in questa frase la ricerca di Lucio Fontana, forse l'artista italiano che più di ogni altro ha segnato, cambiandola irrimediabilmente, il corso della storia dell'arte del secondo dopoguerra. Fontana è un artista che non ha mai avuto punti fermi, certezze incrollabili a cui mantenersi saldo, ma, con uno stupore ogni volta rinnovato, si è sempre avventurato oltre, travalicando e attraversando tutti i generi dell'arte visiva, scultura, pittura, architettura, decorazione; gli schemi non esistono, esiste solo il momento dell'invenzione creativa.

Nato a Rosario Santa Fè, in Argentina, nel 1899, è figlio di uno scultore, e compie l'apprendistato nella bottega del padre; dopo la fine del primo conflitto mondiale matura la decisione di dedicarsi completamente all'attività artistica, e di conseguenza, nel 1927, decide di trasferirsi a Milano, dove, a Brera, studia scultura con Adolfo Wildt, il virtuoso del marmo, che portò nella scultura italiana il Simbolismo europeo, con i suoi linearismi esasperati, quasi al confine con l'astrazione, che certo avranno lasciato un segno nel giovane Fontana: "Non a caso proprio Wildt, nella sua scuola di scultura a Brera, faceva scolpire forme levigate a uovo: Fontana ha assimilato la lezione della misura interna, dell'abilità di mestiere, ma comincia a muovere tutto in un'ambientazione nuova, che è già richiamo spaziale" (G. Ballo, *Fontana. Idea per un ritratto*, Torino, 1970, p. 47). È la scultura il suo primo banco di prova: dopo le prime esperienze figurative, realizzate anche su scala monumentale, in opere come *l'Uomo nero*, 1930, è già evidente la carica innovativa del suo stile, che abbandona progressivamente il naturalismo in favore della forza espressiva e vitalistica con cui è plasmata la materia, preludio della svolta astrattista degli anni Trenta, quando gravita nel gruppo di artisti della Galleria del Milione di Edoardo Persico.

Tutte queste esperienze sono la testimonianza della continua sperimentazione lungo molteplici direzioni espressive, nella incessante ricerca della conquista dello spazio, il concetto chiave attorno al quale ruoterà tutta la sua poetica della maturità, elaborata in pochi, fondamentali testi teorici, i celebri manifesti dello Spazialismo, come il *Manifesto blanco*, 1946, e il *Manifesto tecnico*, 1951, veri e propri scritti programmatici. Nel *Manifesto tecnico*, pubblicato in occasione della Triennale milanese, dove egli realizza la pionieristica struttura al neon per il soffitto dello scalone d'onore, si legge: "È necessario quindi un cambiamento nell'essenza e nella forma. È necessaria la superazione della pittura, della scultura, della poesia. Si esige ora un'arte basata sulla necessità di questa nuova visione. [...] Passati vari millenni dal suo sviluppo artistico analitico, arriva il momento della sintesi. Prima la separazione fu necessaria, oggi costituisce una disintegrazione dell'unità concepita. Concepiamo la sintesi come una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, spazio, integranti un'unità ideale e materiale. Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo ed il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio. Son le forme fondamentali dell'arte nuova che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza". Ed è all'interno di questa riflessione sulla necessità di trovare un linguaggio che racchiuda in sé la sintesi di queste "quattro dimensioni dell'esistenza" che Fontana comincia, nelle sue opere da cavalletto, a realizzare i primi buchi, tra 1949 e 1953, esposti in una personale alla Galleria del Naviglio di Milano. Prima realizzati su carta applicata su tela, a delineare sulla superficie come un vortice, una costellazione, poi sempre più regolari, direttamente sulla tela, secondo un ordine lineare e ritmico. Sono questi i primi incunaboli dei *Concetti spaziali*, il titolo che da questi anni in poi egli darà a tutte le sue opere, dalla pittura, alla scultura, alla scenografia, alle ambientazioni.



All'inizio degli anni Sessanta si assiste nella sua produzione a un progressivo processo di purificazione dei mezzi espressivi, che tende a una sempre maggiore bidimensionalità e accentua il valore della superficie e della grafia, come se dalle sperimentazioni "barocche" del ciclo delle pietre si passasse a un'astrazione quasi "bizantina". È in questo momento cruciale che il buco e lo squarcio, con cui per la prima volta si era osato oltrepassare il limite del dipinto tradizionale, si evolvono nel taglio, la cifra stilistica che più di ogni altra ha contribuito rendere Fontana una figura quasi mitica dell'arte contemporanea, arrivando in sostanza a identificarsi con tutto il suo percorso creativo.

I tagli si affacciano sulla tela nel 1958, nella serie degli inchiostri, un ciclo di dipinti contraddistinti dall'uso di aniline sfumate sul fondo, disposti in serie ritmiche lungo tutta la superficie, e si sviluppano poi nei *quanta*, "costellazioni mobili di piccoli dipinti poligonali monocromi contenenti tagli, e che sono disponibili secondo modalità molteplici e del tutto regolabili da parte del fruitore" (E. Crispolti, *Carriera "barocca" di Fontana*, Milano, 2004, p. 184). Ben presto però, Fontana acquisisce piena consapevolezza delle potenzialità espressive di questo gesto assoluto, e conferisce a questa serie di dipinti una dimensione monumentale: la fenditura arriva a percorrere gran parte della tela divenendo la sintesi dell'atto creativo dell'artista, giungendo al superamento dell'opera da cavalletto, e anche della distinzione tra pittura e scultura. Con le *Attese* – così si chiameranno i tagli, dall'inizio fino agli ultimi del 1968 – Fontana arriva a fare pittura *oltre* la pittura. Ogni gioco tonale è azzerato, in favore del passaggio alla rigorosa monocromia; partendo da tinte neutre, come la tela grezza o il bianco, per approdare poi alla sperimentazione su altri registri cromatici, stesi sempre però rendendo la pennellata impercettibile. Il gesto dell'autore si concentra solamente sul taglio, elemento allo stesso tempo immanente e attivo, che sembra continui ad espletarsi in potenza sulla tela anche una volta finita l'esecuzione, tanta è la sua forza evocativa.

In *Concetto spaziale, Attese*, realizzato nel 1964, tre tagli compongono al centro del dipinto un gioco sottilissimo di variazioni, due sono quasi paralleli, mentre il terzo compone una diagonale, descrivendo un ritmo sommesso e allo stesso tempo dinamico sul fondo azzurro tenue: "i miei quadri, i primi, eran senza colore, era la pura tela bucata, o una macchia di giallo [...] poi gli ho dato dei colori, proprio per decorarli, perché non c'è nessun male a dire che io decoro la parete, perché Michelangelo ha decorato la Cappella Sistina" (in Carla Lonzi, *Autoritratto*, Bari 1969).

Culmine di una carriera complessa e poliedrica, le *Attese* di Lucio Fontana sono il punto di arrivo e allo stesso tempo il superamento dell'Informale inteso come massima espressione del gesto creativo dell'artista, opere cardine della storia dell'arte del secondo dopoguerra, che apriranno la strada a moltissime esperienze degli anni successivi, gettando le basi di una cultura figurativa radicalmente nuova: "Ho capito che la materia non aveva più importanza, la materia classica, la Terra, doveva essere abbandonata completamente. Era tutto un altro problema, era il problema di una dimensione nuova, e credo di averlo intuito presto" (Tommaso Trini, *Intervista con Lucio Fontana*, Domus, settembre 1968).

679

Lucio Fontana

Rosario Santa Fè 1899 - Varese 1968

Concetto spaziale, Attese, 1964

Idropittura su tela, azzurro, cm. 55,2x46,3

Firma, titolo e scritta al verso: L. Fontana / "Concetto spaziale"
/ Attese / Oggi / sono stanco di fumare.

Storia

Galleria Carlevaro, Genova;
Collezione Civardi, Genova;
Galleria Millennium, Milano;
Collezione privata

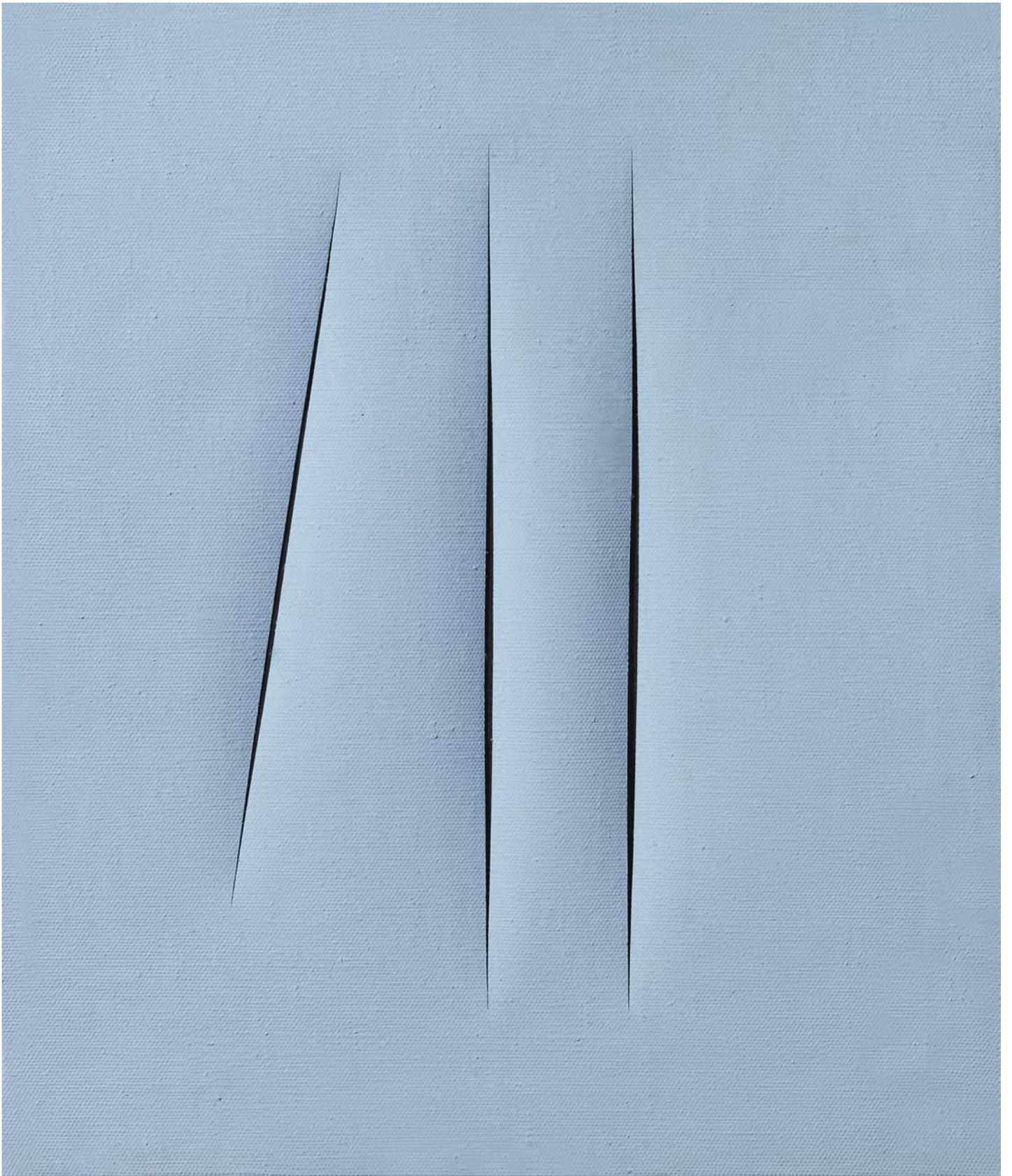
Foto autenticata dall'artista, Milano, 4/10/67; opera archiviata
presso la Fondazione Lucio Fontana, Milano, al n. 2761/1 (ex
1674/1).

Bibliografia

Enrico Crispolti, Fontana. Catalogo generale volume secondo,
Electa, Milano, 1986, p. 544, n. 64 T 152 (con misure errate);
Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture,
dipinti, ambientazioni, tomo II, con la collaborazione di Nini
Ardemagni Laurini, Valeria Ernesti, Skira editore, Milano 2006,
p. 729, n. 64 T 152.

Attestato di libera circolazione richiesto.

Stima € 470.000 / 600.000



680

Agostino Bonalumi

Vimercate (Mi) 1935 - Milano 2013

Ocra, 1965

Tela estroflessa e tempera vinilica, cm. 110x100

Al verso sulla tela: Agostino / Bonalumi.

Foto autenticata dall'artista in data 1991, con etichetta e timbro Archivio Bonalumi, Milano, con n. 65-059.

Attestato di libera circolazione richiesto.

Stima € 100.000 / 150.000



Agostino Bonalumi, Dortmund, 1968



lo volevo che ciò che facevo fosse indiscutibile, non interpretabile, qualcosa che è e basta

Enrico Castellani

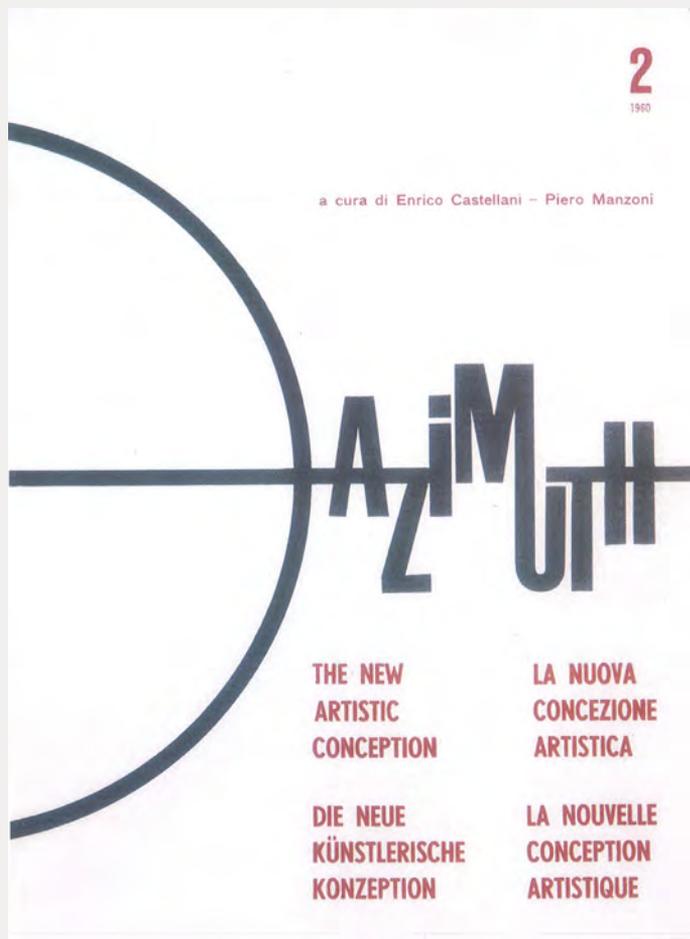
La Milano di fine anni Cinquanta era il centro di aggregazione di molteplici esperienze, nazionali e internazionali. Lucio Fontana elaborava i suoi primi *Concetti spaziali*, *Attese*, in cui compaiono i celebri tagli; nel gennaio 1957 alla Galleria Apollinaire Yves Klein espone in Italia per la prima volta, con 11 quadri monocromi blu, tutti uguali, ma diversi nel prezzo per una "differente sensibilità pittorica"; nello stesso mese alla Galleria del Naviglio si apre una personale di Alberto Burri. L'anno successivo la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma presenta al pubblico italiano l'opera di Jackson Pollock, e nel 1960 sempre la Galleria del Naviglio espone Jasper Johns: in un brevissimo arco di tempo sono disponibili al pubblico e agli artisti alcuni tra i più importanti esponenti delle nuove avanguardie internazionali del secondo dopoguerra. Nello stesso tempo si assiste a una riscoperta dell'opera di Duchamp e del Dadaismo, frequentemente esposti nella galleria di Arturo Schwartz. È una Milano in pieno fermento dunque, aperta come non mai alle discussioni e a nuove esperienze, la città dove, in un brevissimo arco di tempo, tra il 1959 e il 1960, Piero Manzoni e Enrico Castellani, con la fulminea ma seminale esperienza di Azimuth, rivista e galleria d'arte, getteranno le basi per una "nuova concezione artistica", come recita il sottotitolo del secondo numero della rivista da loro ideata e curata.

L'ambiziosa sfida che i due pionieri della neoavanguardia si pongono di fronte nasce sulla scia delle esperienze immediatamente precedenti, soprattutto in reazione al trionfo della soggettività emotiva dell'Informale e dell'espressionismo astratto allora dominanti, alla ricerca di qualcosa di radicalmente nuovo, ma che rimanesse entro i confini dell'atto artistico, entro il campo dell'artisticità. Il punto di partenza è la coeva ricerca di Lucio Fontana, riferimento fondamentale per i giovani suoi contemporanei, che riusciva a fare pittura uscendo dai confini della pittura, oltrepassando la tela con i suoi buchi e i suoi tagli; per liberarsi dal soggettivismo e dalla relatività, la sfida sarà quella di riuscire a fare pittura *senza* la pittura, cercando di ridurre il più possibile la percezione del gesto dell'artefice e ponendosi l'obiettivo dell'azzeramento della sua personalità.

Se Manzoni, pur usando in partenza i mezzi pittorici tradizionali negli *Achromes*, arriverà a una concezione dell'arte fusa quasi completamente con l'esistenza, inglobando nel territorio dell'estetico oggetti quotidiani, trasformati dall'azione e dal pensiero dell'artista-demiurgo, Enrico Castellani sarà per tutta la vita fedele a una visione della "nuova concezione artistica", sentita in quegli anni fatidici così necessaria, che si svolgesse del tutto entro i confini dell'arte stessa.

La sua formazione è internazionale, si laurea infatti in architettura a Bruxelles nel 1956, e i suoi punti di riferimento iniziali sono molteplici, da lui stesso citati nel testo fondativo della sua poetica, *Continuità e nuovo*, apparso su Azimuth n. 2, 1960: il progressivo processo di astrazione dal dato reale di Mondrian, che arriva a negare all'opera d'arte la sua funzione rappresentativa, svincolandola per sempre dalle ipoteche del passato, i procedimenti Dada e surrealisti, che per la prima volta posero oggetti usuali "in uno spazio o con accostamenti inusitati" rivoluzionando "i canoni delle estetiche tradizionali" e infine anche a un certo tipo di Informale, quello che indagava i processi di scrittura automatica, proprio di artisti come Wols, Tobey o Pollock, i cui echi si trovano nelle sue prime tele.

A partire da *Superficie nera a rilievo*, 1959, Castellani chiude definitivamente il suo legame con l'Informale definendo una cifra stilistica che contrassegnerà da quel momento in poi tutto il suo percorso, unica e inconfondibile, e che darà vita alle sue *superfici*. I mezzi usati sono quelli storici del dipinto: telaio in legno, tela, chiodi, vernice.



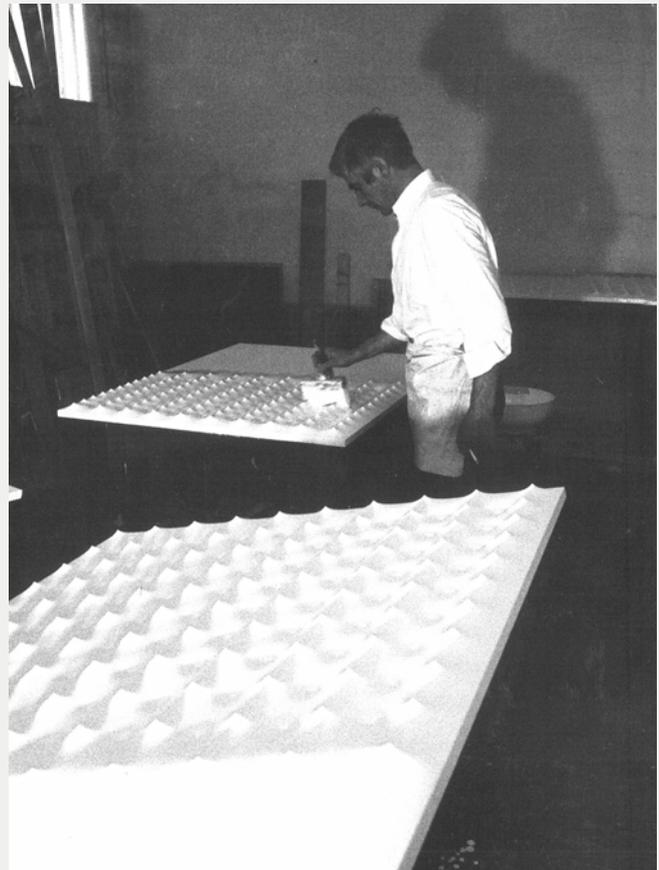
Copertina di Azimuth, n. 2, *La Nuova Concezione Artistica*, 1960

I chiodi non servono più solamente a fissare la tela lungo i margini del telaio, ma sono il mezzo con cui egli crea sulla superficie un sistema regolare di introflessioni e estroflessioni, che spingono la tela, dipinta con una vernice rigorosamente monocroma, dove il gesto della pennellata è impercettibile, verso il fondo, oppure che dal fondo premono verso la superficie, tendendola fino al punto estremo prima della lacerazione e creando depressioni e rilievi disposti secondo uno schema geometrico, dapprima rigorosamente ortogonale, poi nel corso degli anni suscettibile di variazioni di intensità.

Una nuova concezione di pittura, che fuoriesce dalla bidimensionalità protraendosi verso l'esterno, in cui sono azzerati ogni descrizione, ogni orpello decorativo, ogni concessione all'estetica tradizionale. L'arte non vuole essere più il doppio del mondo, l'arte è solo il linguaggio dell'arte, ridotto alle sue unità primarie: "Il solo criterio compositivo possibile nelle nostre opere sarà quello [...] che attraverso il possesso di un'unità elementare, linea, ritmo indefinitamente ripetibile, superficie monocroma, sia necessario per dare alle opere stesse concretezza d'infinito, e possa subire la modulazione del tempo, sola dimensione concepibile, metro e giustificazione della nostra esigenza spirituale" (*Continuità e nuovo*, cit.).

Nelle superfici di Castellani gli elementi primari, la linea, il punto, la vernice monocroma – unità elementari – sono organizzati secondo ritmi di variazioni e ripetizioni, che introducono la dimensione della temporalità, "la sola concepibile": la luce la definisce, organizzando lo spazio, finito perché delimitato dallo spazio del telaio, e allo stesso tempo potenzialmente ripetibile all'infinito, in zone di chiari e di scuri, determinando la sua esistenza nel tempo, contemporaneamente immobile e variabile. La dialettica tra il punto, la sporgenza, e la superficie crea un dialogo continuo tra espansione e concentrazione, luce e ombra, pieno e vuoto, spazio concreto e spazio mentale, una tensione ininterrotta tra stasi e movimento, che si espleta nel tempo della visione. Sono opere che catalizzano l'attenzione dello spettatore, luoghi di contemplazione che però non rimandano a nulla altro da sé, che esistono solamente in quanto tali. Sono prodotti di un processo di estrema razionalità, sgombrato di ogni trascendenza, dove il dato tecnico coincide con il lato estetico, ma che allo stesso tempo restano prodotti artigianali, affascinanti proprio per la loro, seppur impercettibile, imperfezione, "oggetti" estetici non riproducibili meccanicamente, che contestano il loro aspetto oggettuale appena sono esposti, alla pari dei dipinti "tradizionali", alle pareti di una galleria: "Ciò che Castellani mette tra parentesi non si può, a rigore, definire un oggetto, ma semmai qualcosa che allo stesso tempo è o *non è*, una sorta di *oggetto-assente*, dal momento che ciò che si dà come oggetto è piuttosto il vuoto, o, più precisamente, una pura spazialità" (Filiberto Menna, *Catalogo 3*, Galleria La Tartaruga, Roma 1966).

Castellani nelle sue opere, come questa estremamente suggestiva *Superficie bianca*, 1981, porta all'estremo la sparizione dell'immagine, sentita come inevitabile, decide di eliminare dall'opera ogni traccia di autobiografia, di emotività, non proponendo catarsi, ma definendo lo spazio artistico come spazio circoscritto, distante dal mondo, obbediente solo alle sue regole interne, senza niente da raccontare. Il suo lungo percorso sviluppa tenacemente, fino ai giorni nostri, l'iniziale proposito di tensione verso l'infinito attraverso la definizione di una struttura indefinitamente ripetibile, potenzialmente illimitata, tesa a delineare una "nuova concezione artistica" come egli stesso spiega con estrema lucidità, arrivato alla maturità della sua carriera: "Io ho continuato ad usare i mezzi che sono tipici della pittura: la tela, il telaio, la tela spesso dipinta, anzi quasi sempre ormai verniciata; uso il pennello, che non sarà il pennello da pittori di immagini, ma una pennellina da imbianchino. Quando una tela, una superficie viene anche suddivisa da una sola linea, si creano dei rapporti conflittuali, o come si voglia interpretare, cioè, danno sempre adito ad una interpretazione. Ecco, io volevo che ciò che facevo fosse indiscutibile, non interpretabile, qualcosa che è e basta. Così ho cominciato a intervenire sulla tela con il rilievo, cioè sensibilizzando la superficie con questi rilievi, per renderla percettibile. Dietro la tela ci sono delle punte, sopra ce ne sono altre nel senso negativo, ecco, però come le ho poste? Nel modo più impersonale possibile, cioè suddividendo la tela in parti uguali con un reticolo geometrico elementare, proprio perché un'imperfezione, o uno spostamento da un allineamento non desse, non creasse un turbamento in questo fare impersonale. Non la modello la superficie, io do solo dei punti di tensione, poi la tela si tende a seconda delle leggi della fisica [...] Io non penso che ci sia un'idea di bellezza a cui si può associare qualcosa, ci siano dei canoni per la bellezza, non ci sono più, ci sono stati in epoca rinascimentale, o greco antica, oggi io penso che abbiamo gli strumenti conoscitivi, gli strumenti filosofici, estetici, per attribuire questo attributo a quelle cose che ci piacciono proprio in virtù degli strumenti che abbiamo e che non rientrano in nessun canone" (Intervista realizzata per *Il filo del lavoro. Pittori e scultori italiani*, Teche Rai).



Enrico Castellani nel suo studio di Milano

681

Enrico Castellani

Castelmassa (Ro) 1930

Superficie bianca, 1981

Acrilico su tela, cm. 120x100

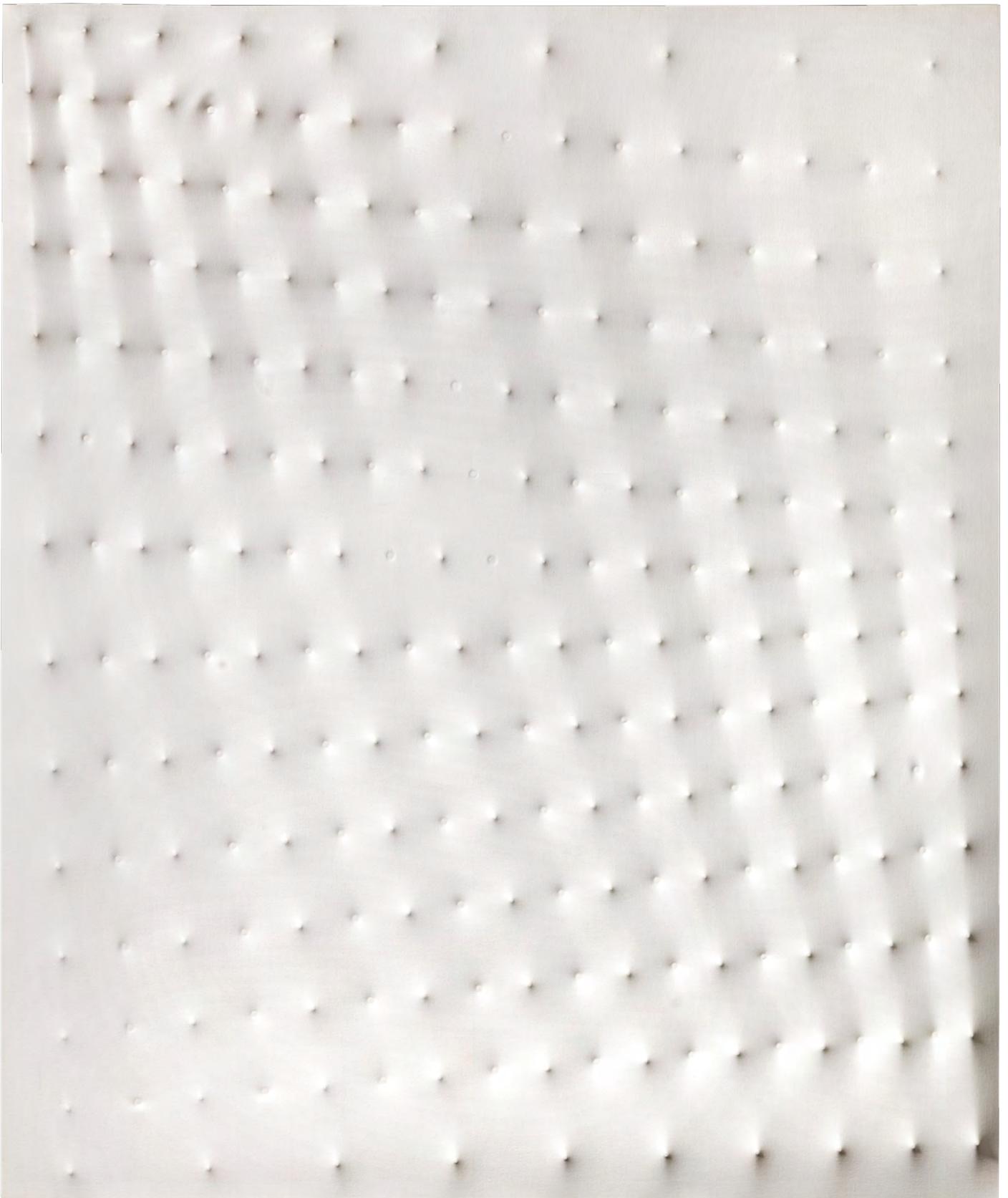
Firma, titolo e data al verso sul risvolto della tela: Enrico Castellani - Superficie bianca - 1981; sul telaio: etichetta Centro Culturale d'Arte Bellora, Milano.

Foto autenticata dall'artista, Milano, 11/6/92; certificato su foto Archivio Castellani, Milano, con n. 81-008.

Bibliografia

Enrico Castellani. Catalogo ragionato. Tomo secondo. Opere 1955-2005, Skira, Milano, 2012, p. 461, n. 519.

Stima € 260.000 / 340.000



Ottone Rosai, l'accattivante magia dell'uomo

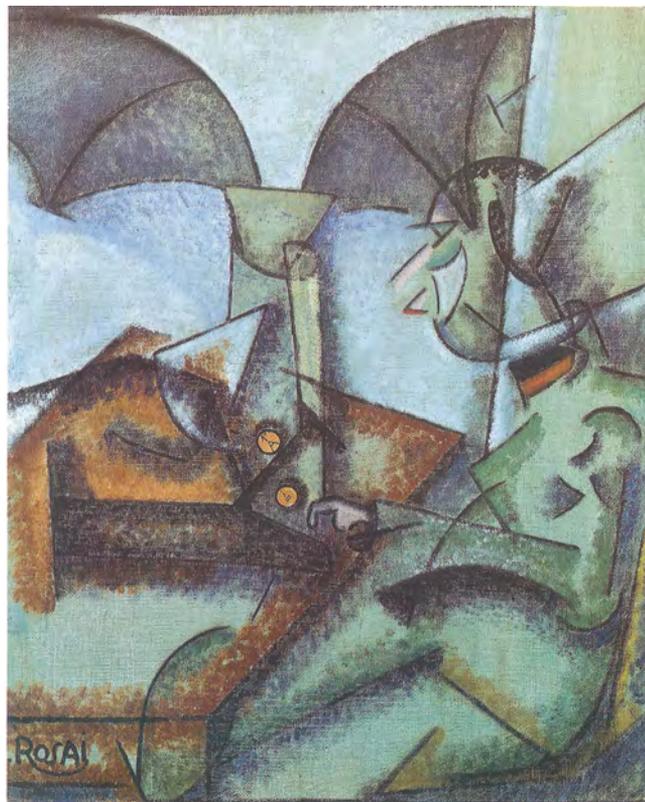
Ottone Rosai nasce a Firenze nel 1895, studia disegno all'Istituto d'Arte Decorativa e all'Accademia di Belle Arti, senza però ultimare il corso di studi; la sua prima attività come pittore e incisore prende le mosse da un piccolo studio in via Ricasoli prima, ed in via Toscanella poi. Un iniziale momento artistico è quello che è stato identificato tra il 1911 ed il 1913, biennio in cui espone per la prima volta a Pistoia ed in cui si tiene la sua prima personale in via Cavour a Firenze, periodo in cui prende forma la vocazione di Rosai come uomo e come artista.

L'incontro con il gruppo futurista fiorentino, a cui fa capo Ardengo Soffici, lascia tracce nella sua opera in quadri come *Bar San Marco* (1914) o *Zang-Tumb-Tumb* (1914), anche se quella di Rosai non è una vera e propria adesione al movimento, ma più un incontro di interessi affini e di una volontà comune rinnovatrice ed antitradizionalista, tanto che il rapporto con Soffici ed il gruppo non si protrae oltre il 1915. Anche durante la guerra, a cui partecipa come granatiere e viene promosso per meriti dopo essere stato ferito due volte, Rosai continua a dipingere e, attraverso la riscoperta dei primitivi toscani, in primis Giotto e Masaccio, si avvicina ad una realtà nuova, di intonazione maggiormente popolare che appunto lo riconduce ad approfondire la pittura toscana del Trecento e Quattrocento.

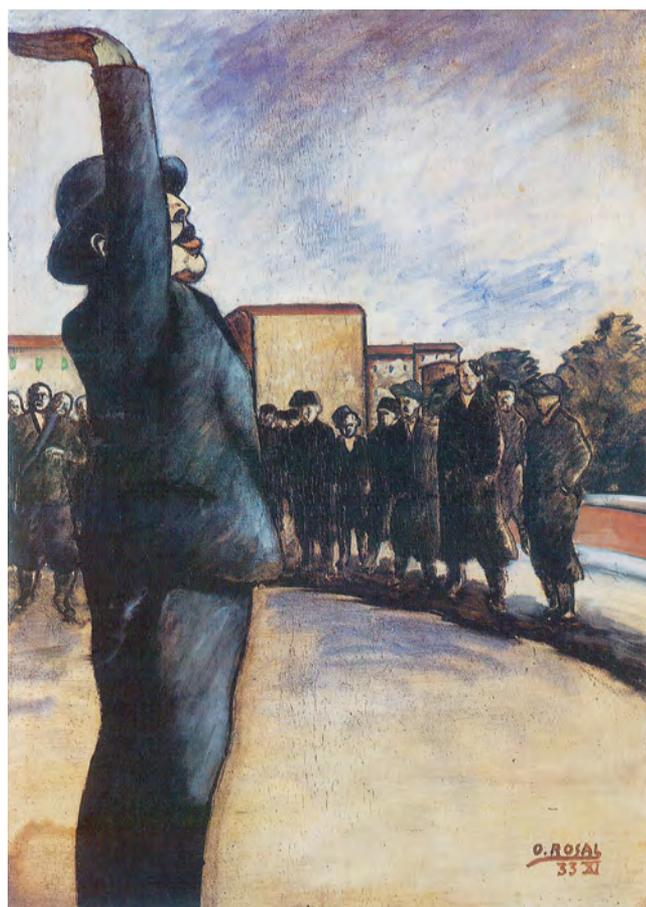


Ottone Rosai in divisa da ardito, 1918 ca.

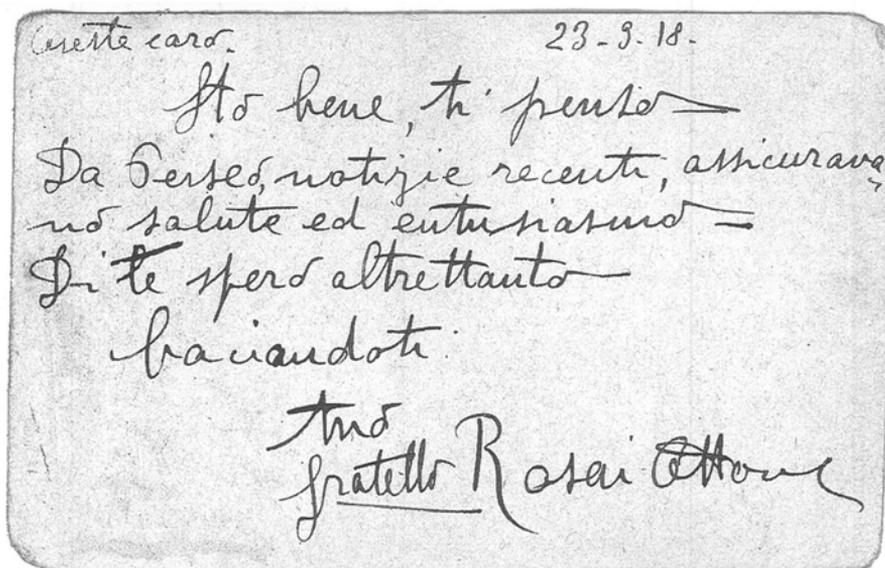
Le opere dell'immediato dopoguerra traspirano di una sottile e affettuosa ironia che persisterà nei dipinti degli anni a venire, specialmente in quelli tra il 1927 ed il 1939, momento a cui si fa risalire il periodo più "alto" di produzione dell'artista. Gli anni a cavallo tra secondo e terzo decennio del secolo, in cui realizza opere come *Carabinieri*, 1927 e *I soldati (Liberata uscita)*, 1933, risultano infatti decisivi nella storia intellettuale di Rosai. Rileggendo le lettere scritte dall'artista in quel periodo si scopre un pittore scontento di tutto ed assillato da numerose preoccupazioni, mitigate però dall'esercizio della pittura e dall'impulso di volontà titanica richiestogli dall'ideale eroico del tempo in cui voleva a tutti i costi riconoscersi. Il radicale populismo di Rosai, il suo medievalismo accigliato e superbo e il suo primitivismo espressivo sono fattori che concorrono alla definizione di quel modello esistenziale che l'artista assume a vessillo di opposizione al sistema dei valori accreditati. Intorno al 1930 si consuma la rottura definitiva con Soffici, traumatica e clamorosa, ma necessaria per rimettere in discussione le ragioni alla base del suo impegno d'artista. Con l'uscita dell'opuscolo *Il Rosai*, scritto da Berto Ricci, Dino Garrone, Gioacchino Contri e Edoardo Persico, Rosai rompe definitivamente i rapporti con l'establishment fiorentino, pubblicando *Richiami all'uomo* e quindi il pamphlet *Alla Ditta Soffici-Papini & Compagni*, dove la critica è apertamente diretta. Dal contatto con i giovani de *Il Rosai*, a cui presto si aggiunge anche Romano Bilenchi, l'artista trae forza per seguire nel suo difficile cammino e solo con il loro stimolo riesce a liberarsi dalla pesante tutela sofficiano; a sua volta Rosai, con la sua profonda umanità, la sua inquietudine di vivere e il suo abbraccio commosso per la pena degli altri, è per questi giovani ispiratore anticonformista e traino per forzare l'ipotesi rivoluzionaria del fascismo delle origini; è proprio l'opuscolo *Il Rosai* il banco di prova della loro amicizia e la prima sedimentazione teorica del loro programma di intervento politico-culturale. In questi anni di travaglio umano e artistico Rosai scrive il suo libro più impegnativo, *Dentro la guerra*, pubblicato a puntate sulla rivista *Vita nova* tra la fine del 1930 e l'inizio del 1931; il volume uscirà per intero solo nel 1934, quando Ungaretti lo inserirà tra i quaderni di *Novissima*. L'idea di comporre un libro di memorie sulla grande guerra, dopo *Libro di un teppista* (1919), va collocata subito dopo la difficile trasferta milanese in occasione della personale alla Galleria del Milione, che non ottiene lo sperato successo. Il disinteresse dimostrato dalla critica e dal pubblico riconfermano in Rosai la volontà di continuare il suo discorso personale di lotta al classicismo, al perbenismo borghese ed intellettuale per la fede nei valori dell'arte, contro l'opportunismo dei neofascisti e per la sovversione permanente, al punto che nella prefazione di *Dentro la guerra* il pittore confessa che l'esperienza bellica non ha corrisposto che in parte alle aspettative "romantiche" di chi vi si era lasciato coinvolgere con impetuoso entusiasmo e si era risolta in un calvario quotidiano.



Ottone Rosai, *Scrittore a macchina*, (1918)



Ottone Rosai, *L'adunata*, 1933



Cartolina di Ottone Rosai al fratello Oreste, 23 settembre 1918

La guerra, i combattenti, e tutto ciò che ne deriva, sono sempre presenti nell'opera di Rosai; la sofferenza, le amare delusioni, la violenza, appaiono come forze liberatrici, ed ecco nascere opere in cui si addensano sagome solenni che si muovono tra architetture silenziose e semplicissime, si pensi ai numerosi disegni di soldati e di militari e alle tele come *Scrittore a macchina* (1918), testo capitale nella produzione rosaiana dove un soldato in divisa è ritratto magistralmente ad un tavolo – posa anticipatrice degli omini seduti al caffè – per arrivare poi alle opere di più ampio respiro come *L'adunata*, 1933.

Il rapporto di Rosai con il regime fu ambiguo, un misto di deferenza formale e di malcelata sfida verso quegli ambienti che sentiva più estranei alle proprie matrici culturali, tanto che in un primo momento gli fu concessa la tessera del partito in qualità di "diciannovista", tessera poi congelata in termini di validità, a dimostrazione della diffidenza che lo circondava.

Carlo Ludovico Ragghianti esamina molto attentamente il Rosai celebrativo di *L'adunata*: "Psicologicamente Rosai pigliava sul serio il 'duce' e gli altri capi fascisti, li ammirava e li seguiva, sentiva una solidarietà con essi, a suo modo sia pure. Ma una forza molto maggiore e irrecusabile

perché primordiale, la forza di verità della sua visione educatasi ad essere spietata per poter essere limpida gli fa dipingere quegli 'eroi' come immagini tra dinoccolate e grottesche, segnati da una miseria quale non ha mai nessuno dei suoi 'omini' aspri e dolorosi; quella miseria fisica, quel diradato squallore sono senza volerlo, anzi certo contro l'intenzione mentale e sentimentale, un lucido giudizio, una premonizione sortita dall'intuizione profonda dell'artista" (Carlo Ludovico Ragghianti, *Ottone Rosai. Cinquant'anni di disegno*, Firenze, 1956, p. 12).

Questo il rapporto di Rosai con il regime e con l'ufficialità: un ritratto del Duce nell'atto del saluto romano davanti ad un gruppo che ha ben poco di ufficiale e che segue la scena con le mani in tasca e che farà affermare all'artista: "Viva l'Italia! ...un momento... non la vostra però, la Mia! ...Viva Mussolini! un momento però... non il vostro, il Mio!" (Ottone Rosai, in *L'assalto*, 1928).

Anche in *Carabinieri*, 1927 ed in *I soldati (Libera uscita)*, 1933, l'ufficialità dello status militare viene descritto con i modi tipicamente rosaiani, specialmente nel secondo dipinto dove tre giovani con la divisa sono ritratti di spalle, nell'atto di entrare in un portone che molto ricorda le entrate delle case chiuse; anche i toni sottolineano ciò che sta accadendo, i tre soldati indossano cineree divise, ma stanno per varcare una soglia illuminata dal tipico colore vermiglio delle lampadine usate nei postriboli. I dinoccolati militari in libera uscita, colti in una sorta di istantanea dalla pittura sciolta, diventano così i protagonisti di una scena che era facile vedere nelle vie delle città italiane.

Quello di *Carabinieri* è poi un tema che torna ricorrente nell'opus di Rosai, di quelli che gli hanno procurato popolarità; in questa composizione i toni sono contenuti in una gamma di grigi e di oca, i due carabinieri, che si distinguono per il tipico copricapo dell'Arma, sono ritratti da tergo e camminano accostati in una stretta via che potrebbe essere quelle dell'Oltrarno fiorentino, forse via Toscanella, in cui il giovane "teppista" Rosai anni addietro si dileguava per non farsi afferrare, e certo non sono tratteggiati con quella monumentalità peculiare dei personaggi a cui si vuol dare risalto ed importanza, ma sono descritti con un semplice mantello, e se non fosse per il copricapo, potrebbero essere facilmente scambiati per quei pretini che negli stessi anni il pittore ritraeva nella stessa maniera, con le spalle al riguardante, l'uno vicino all'altro, o per gli *Uomini di Montedomini*, ospedale che nei secoli aveva ospitato giovani colpevoli di piccoli reati, usciti dalle carceri e dal reclusorio.

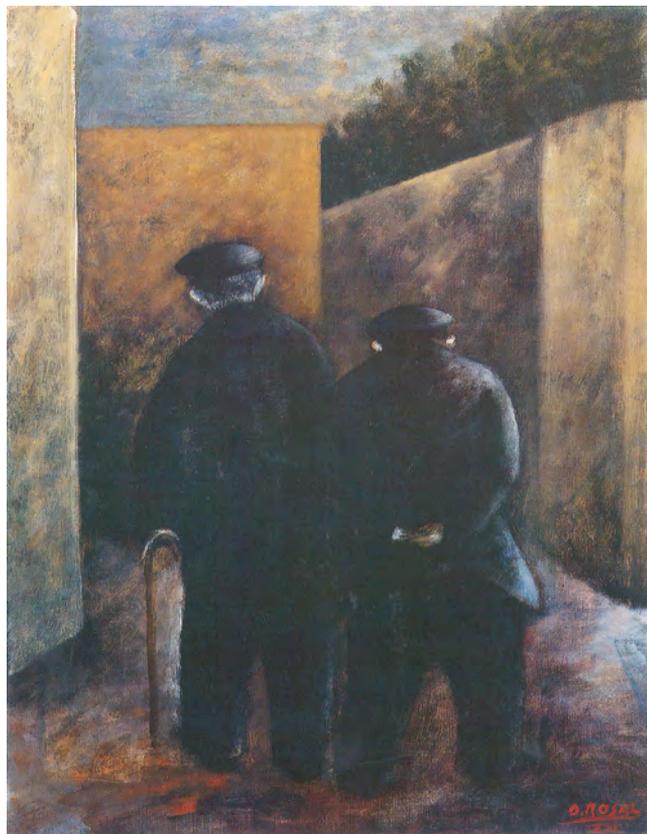
In questo dipinto i mantelli fanno avvertire l'odore umido della notte, le case, maestosi edifici posti ai lati della strada, sono cupe e taciturne, assorte in un religioso silenzio, ed il cielo e la terra si fondono alle figure in un'unità di colori che dona omogeneità all'insieme.

Composizioni analoghe si possono rintracciare nel catalogo della personale alla Galleria delle Tre Arti di Milano del 1933, in cui è riprodotto un dipinto simile, ma datato 1933, ed alcuni disegni, di cui uno acquerellato, datato 1936, pubblicato nella monografia dell'artista a cura di Pier Carlo Santini, ed un ulteriore disegno, pubblicato su *Il Frontespizio* nel 1937.

Questa di *Carabinieri* sarebbe dunque una delle prime e più felici tele sul tema; negli anni Rosai tornerà costantemente ad affrontare l'argomento, forse memore dei ricordi giovanili dell'Oltrarno, dove le forze dell'ordine spesso dovevano intervenire per sedare liti o combattere la piccola malavita.

Sono queste opere della maturità dell'artista; a partire dal 1932, come già aveva fatto nel 1919 e nel 1927, Rosai procede a una graduale revisione dei propri termini pittorici, aprendo quella nuova stagione che si concluderà solo alla fine del decennio.

Rosai è ricco di tensioni, di sentimenti ed esperienze, è spinto da una vitalità incontenibile, ma talora inquieto e inappagato, ed è così che nascono le opere come quelle proposte in catalogo; Rosai guarda alla sua terra, le sue strade, la campagna, gli amici, gli uomini, per celebrarne in un nuovo modo l'esistenza e la storia. Le case, le borgate, i cipressi e gli angoli di quella campagna che l'artista sente come il suo habitat sono ormai difficili da ricordare senza ricondurli a Rosai, al pittore che ha dato vita perenne agli 'omini', al silenzio e alla solitudine delle persone comuni, cogliendone l'accattivante magia e la misteriosa bellezza.



Ottone Rosai, *Uomini di Montedomini*, 1934



Ottone Rosai, *I Carmelitani*, 1935

682

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Carabinieri, 1927

Olio su tela, cm. 70x50

Firma e data in basso a destra: O. Rosai 1927. Al verso sulla tela: etichetta 1ª Mostra Figurativa di Pittura Contemporanea / "Città di Desio" 1952; sulla tela e sul telaio: tre timbri Berlanda Giuseppe, Milano; sul telaio: etichetta Comune di Arezzo / Galleria Comunale d'Arte Contemporanea / Ottone Rosai / Umanità: pittura e segno / Palazzo Chianini-Vincenzi / Sala di Sant'Ignazio / 9 novembre 2001 - 20 gennaio 2002.

Storia

Raccolta M. Zoffili, Milano;
Collezione G. Berlanda, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Rosai. Umanità: pittura e segno, a cura di Luigi Cavallo e Giovanni Faccenda, Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, 9 novembre 2001 - 20 gennaio 2002, cat. pp. 80, 81, n. 24, illustrato a colori.

Stima € 40.000 / 55.000



Ottone Rosai, *In perlustrazione*, 1936



683

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

I soldati (Libera uscita), 1933

Olio su tavola, cm. 99x70

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 33; titolo al verso:
Libera uscita: etichetta Centenario della nascita 1895-1995
/ Ottone Rosai / Antologica - 200 opere dal 1913 al 1957 /
Farsettiarte / Prato - 23 settembre / 22 ottobre 1995 / Cat.
n. 74: etichetta «Arte Italiana dal 1910 ad oggi» / Haus
der Kunst - Monaco di Baviera (giugno - ottobre 1957) /
Esposizione patrocinata dai Ministeri degli Affari Esteri e della
Pubblica Istruzione / e organizzata dall'ente della Quadriennale
d'Arte di Roma: etichetta Grosse Kunstaussstellung München
1957 / Haus der Kunst 7.Juni - 15.September, con n. 181:
timbro Galleria d'Arte Moderna Toninelli, Milano, con n. 1182.

Storia

Collezione De Luca, Roma;

Collezione De Frate, Roma;

Collezione privata

Esposizioni

Grosse Kunstaussstellung und Austellung Italienischer Kunst
von 1910 bis zur Gegenwart, Monaco, Haus der Kunst,

7 giugno - 15 settembre 1957, cat. p. 98, n. 181;

Ottone Rosai, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 2 agosto -
10 settembre 1980, cat. n. 18;

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. 138, 301, n. 74, illustrato a colori.

Stima € 40.000 / 55.000



Ottone Rosai granatiere, 1915



684

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Due nudi, (1947)

Olio su tela, cm. 60x49,5

Firma in basso a sinistra: F. Casorati. Al verso sul telaio: timbro Dante Vecchiato Galleria d'Arte, Padova.

Storia

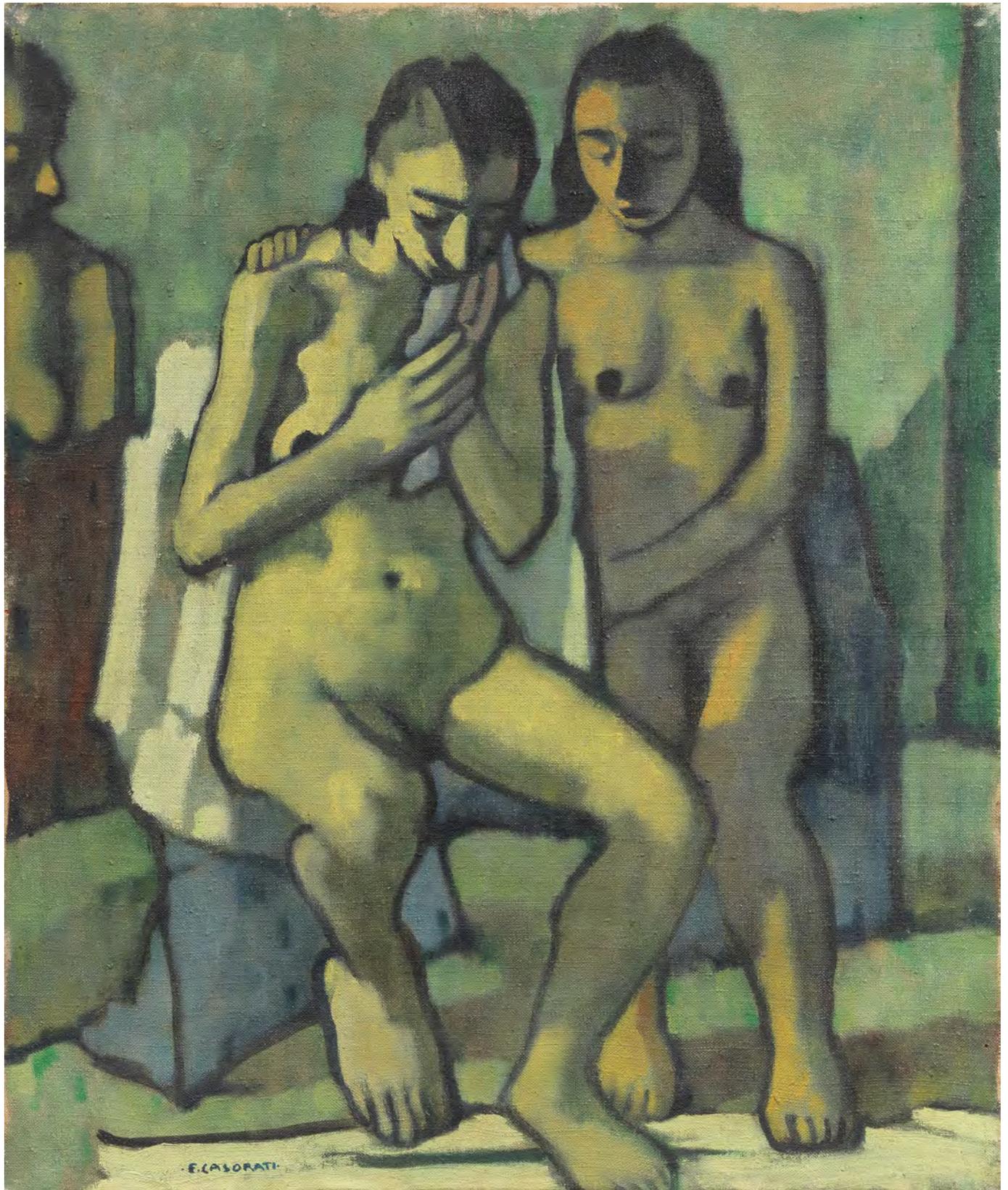
Galleria La Bussola, Torino;
Collezione privata

Certificato su foto Galleria La Bussola, Torino, 29 ottobre 1997, con dati dell'opera e indicazione opera registrata al n. 950 dell'Archivio Casorati.

Bibliografia

Francesco Poli, Giorgina Bertolino, Felice Casorati Catalogo Generale. Le sculture (1914-1933) - aggiornamento dipinti (1904-1963), volume terzo, Umberto Allemandi e C., Torino, 2004, p. 117, n. 1392, tav. 1392.

Stima € 30.000 / 50.000



Mario Sironi, *Chiesa e alberi di pioppo*, 1928-29

Nel 1916, Mario Sironi si trova a Milano e frequenta il salotto di Margherita Sarfatti, conosciuta tramite l'amico Boccioni, dove incontra Bontempelli, Notari e tutto l'ambiente artistico milanese che le gravita intorno. La Sarfatti acquista subito alcune sue opere e da quel momento sostiene l'arte di Sironi, instaurando con lui uno stretto rapporto di amicizia e collaborazione. Nella sua recensione sulla Mostra degli Alleati, del 1916, tenutasi alla Permanente, nonostante non siano presenti opere di Sironi, coglie l'occasione per parlare del suo linguaggio, sottolineando l'interesse dell'artista a eliminare "tutto quanto è [...] accidentale", anticipando così il concetto di sintesi su cui si svilupperà la poetica del Novecento Italiano (M. Sarfatti, in *Mario Sironi 1885-1961*, Skira, Milano, 2014, p. 40).

Nel 1919 Sironi rientra a Roma, dopo il congedo militare, e, ancora legato al Futurismo, interpretato attraverso una 'plastica dinamicità', viene suggestionato dalla pittura metafisica degli artisti che collaborano con la rivista *Valori Plastici* di Mario Broglio, e dalle nuove ispirazioni teoriche divulgate dalla Sarfatti, che in un articolo sulla Grande Esposizione Nazionale Futurista riprende un passo del *Filebo* di Platone: "lo parlo della bellezza delle figure [...] intendo alludere a un qualche cosa di diritto e di curvo, e le figure formate da queste linee per mezzo del tornio [...] o della squadra [...] *Per loro natura sempre sono esse stesse belle*". La Sarfatti trova in queste parole una stretta affinità con quelle di Cézanne: "Ciascheduna cosa in natura è modellata sulle linee della sfera, del cono e del cilindro" (M. Sarfatti, in *ibidem*, p. 42). L'inserimento di una citazione di Platone in un testo sul Futurismo testimonia una nuova sensibilità estetica, basata sulla stabilità costruttiva di forme assolute, in cui alla modernità di Cézanne e del Cubismo si avvicina un gusto classico. Sulle tele di questo periodo, Sironi, influenzato dalla 'solida geometria degli oggetti' di Carrà, unisce temi futuristi e metafisici, da cui deriva una 'metafisica futurista', carica d'incanti ma legata alla fisicità terrena e ai drammi della vita. Nel 1919 Sironi sente sempre maggiori affinità con le idee della Sarfatti e degli artisti milanesi, così decide di trasferirsi nel capoluogo lombardo e, nel 1922, nasce il gruppo del Novecento Italiano di cui Sironi fu il principale esponente, insieme a Bucci, Dudreville, Oppi, Funi, Malerba e Marussig, mosso nei primi anni da una poetica comune.

Il Novecento ha l'obiettivo di restituire al disegno il ruolo di predominanza sul colore, di ricostruire le forme attraverso peso, volume, prospettiva e proporzioni, e di dare maggiore importanza alla figura umana. La Sarfatti sostiene un ritorno all'ordine alternativo al citazionismo dell'arte antica sostenuto da *Valori Plastici*, teorizzando una composizione dell'opera basata su ritmi geometrici suggeriti dalle proporzioni che regolano la natura, in cui la purezza del classicismo emerge dall'ampia e sintetica visione plastica. "Il costruttivismo fermo e sicuro" e la sintesi formale raggiungono la massima espressione nelle opere di Sironi, sviluppate sulle teorie della sezione aurea,

in cui emergono allusioni classiche e rinascimentali e dove ogni elemento, rappresentato con estrema modernità, diventa presenza monumentale e assoluta. L'unità d'intenti tra la Sarfatti e Sironi è così profonda che non è facile capire se la critica abbia influenzato l'artista o sia stata la pittura di quest'ultimo a suggerire la nuova poetica.

Milano, fervido centro culturale, suggestiona profondamente Sironi e suscita in lui ammirazione e disdegno. Una città "commercianta", "brutta ma solida", come la definisce l'artista, che ispira, già dal 1919, i primi paesaggi urbani, in cui gli scorci, che nelle opere romane sono relegati sullo sfondo, diventano adesso i soggetti. La Sarfatti, nel 1920, in occasione della mostra alla Galleria Arte, scrive su *Il Convegno*, riguardo ai paesaggi dell'artista: "Piaccono a Sironi soprattutto i paesaggi urbani" e "da questo squallore meccanico della città odierna ha saputo trarre [...] gli elementi e lo stile di una bellezza e di una grandiosità nuove. È lui l'artista che ci insegna a scorgere nelle tette periferie urbane, il senso sospirato del poeta [...]. Le ha glorificate con una linea ferma eppur morbida, con una comprensione contenuta e semplice [...] dei loro elementi tragici, espressi con una purezza di materia plastica in pochi toni [...] la cui signorilità raffinata e recisa insieme rivela il colorista di razza" (M. Sarfatti, in *Mario Sironi. Paesaggi urbani*, Mazzotta, Milano, p. 11). La città industriale è per Sironi la massima espressione della modernità. Egli non è interessato a denunciare lo squallore della periferia ma la drammaticità di una realtà rinnovata, in cui i capannoni, le ciminiere e le fabbriche sembrano essere "le nuove cattedrali dell'era industriale", testimoni di un contesto urbano, sociale e economico



Mario Sironi nello studio di Milano

modificato dal progresso tecnologico.

Non sono disperate e pessimistiche interpretazioni della contemporaneità, ma vitali ed emblematiche visioni della realtà, in cui la severità e la potenza espressiva delle essenziali strutture interpretano la volontà di ricostruzione formale che caratterizza il dopoguerra. In ogni scorcio si percepisce l'immobilità del tempo, non c'è più l'interesse per la sua durata, di derivazione futurista, ma si arriva a "un tempo senza durata", infinito, che porta a una visione assoluta. Scrive la Sarfatti: "La pittura deve cogliere aspetti e forme dell'obbiettiva realtà, ma veduti, rinnovellati e composti secondo un'idea, archetipo eterno, secondo un'idea interna del vero" (M. Sarfatti, in *Mario Sironi, il mito e l'architettura*, Mazzotta, Milano, 1990, p. 8).

Il senso di eternità e di assoluto delle cose viene raggiunto da Sironi attraverso l'architettura, che è per lui un mito, un ideale da perseguire sempre, attraverso cui raggiungere la grandezza, e per questo è da lui considerata la definizione stessa di arte. La drammaticità moderna di Sironi, legata a un'idea classica di forza rinascimentale e alla rigorosa costruzione di immagini, prive di piacevolezze, viene espressa con energia positiva e nel corso degli anni Venti questa vitalità è supportata da una maggiore limpidezza, da toni chiari, e un'atmosfera più distesa.

Dalla metà degli anni Venti Sironi inizia a dipingere anche paesaggi non urbani, in cui la natura non ha nulla di pittoresco ma ogni elemento, carico di tragicità, sembra far parte di un mondo arcaico, immobile in un tempo immutabile e indefinito. Le montagne, i laghi e gli alberi sono per Sironi "il teatro di un dramma", in quanto il sentimento di infinito, che questi trasmettono, può essere espresso solo attraverso la drammaticità e la desolazione, rafforzando la componente vitale di ogni cosa, e sono questi sentimenti tragici a esprimere l'eterno, esaltato dalla potenza dello stile. "Mi è stato rimproverato" spiega l'artista "di non occuparmi di campi coltivati, pittoresco da giardino, da valle, da collina, casette sul mare e simili stupidaggini – ma di vedere soltanto rocce deserte, altitudini desolate dove l'uomo si misura con la vastità dello spirito. Ebbene molti vengono a Cortina e dovrebbero aver visto una notte di luna piena e serena sull'immensa vallata dove come toni d'argento e di vetro le vette nevose ascoltano la voce di Dio nell'immenso spazio. Hanno visto e non hanno capito" (M. Sironi, in *ibidem*, p. 9).

Nell'opera *Chiesa e alberi di pioppo*, 1928-29, Sironi rappresenta una costruzione con il campanile, immersa nella campagna ai piedi delle montagne innevate, che ricorda geometricamente quella presente nell'opera *L'aratura*, 1925-26. Tutta la composizione è sviluppata secondo una potente e solida struttura architettonica, che sostiene i diversi elementi, tanto da farli divenire presenze tangibili, di cui si riesce a percepire il peso. La solenne chiesa, resa attraverso un complesso incastro di volumi, serrati dai muri, sembra essere composta da una massa di pietra che nessuna forza può penetrare, mentre gli alberi, privi di qualsiasi dettaglio naturalistico, acquistano una solidità quasi scultorea. La luce proveniente da sinistra crea profonde e dense ombre che si fondono con le superfici quasi millenarie, mentre l'aria, che avvolge le cose, sembra essere immobile e rende più consistenti i contorni. Tutto è fermo nel tempo, quello dei secoli, in una solennità monumentale di derivazione giottesca e masaccesca. L'essenzialità formale, il plasticismo e il brillante e luminoso cromatismo, reso attraverso una materia spessa, trasmettono quella vitale energia che contrasta con la gravità e la drammaticità derivate dal sentimento d'infinito che emerge dalla natura da una parte e dall'architettura della chiesa dall'altra, che divengono elementi assoluti ed eterni in un'atmosfera immobile.



Mario Sironi, *Paesaggio urbano*, 1925-28



Mario Sironi, *L'aratura*, 1925-26

685

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Chiesa e alberi di pioppo, 1928-29

Olio su tela, cm. 60x70

Al verso sul telaio: timbro Galleria d'Arte Sant'Ambrogio, Milano.

Storia

Collezione privata, Milano;
Collezione privata, Venezia;
Collezione privata

Esposizioni

Sette artisti moderni, Milano, Galleria Milano, aprile 1929, cat. tav. 17, illustrato;
Sironi 1885 - 1961, Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre - 8 dicembre 1985, cat. pp. 82, 213, n. 66, illustrato (con data 1926);
Mario Sironi 1885 - 1961, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 9 dicembre 1993 - 27 febbraio 1994, cat. pp. 198, 199, illustrato a colori.

Bibliografia

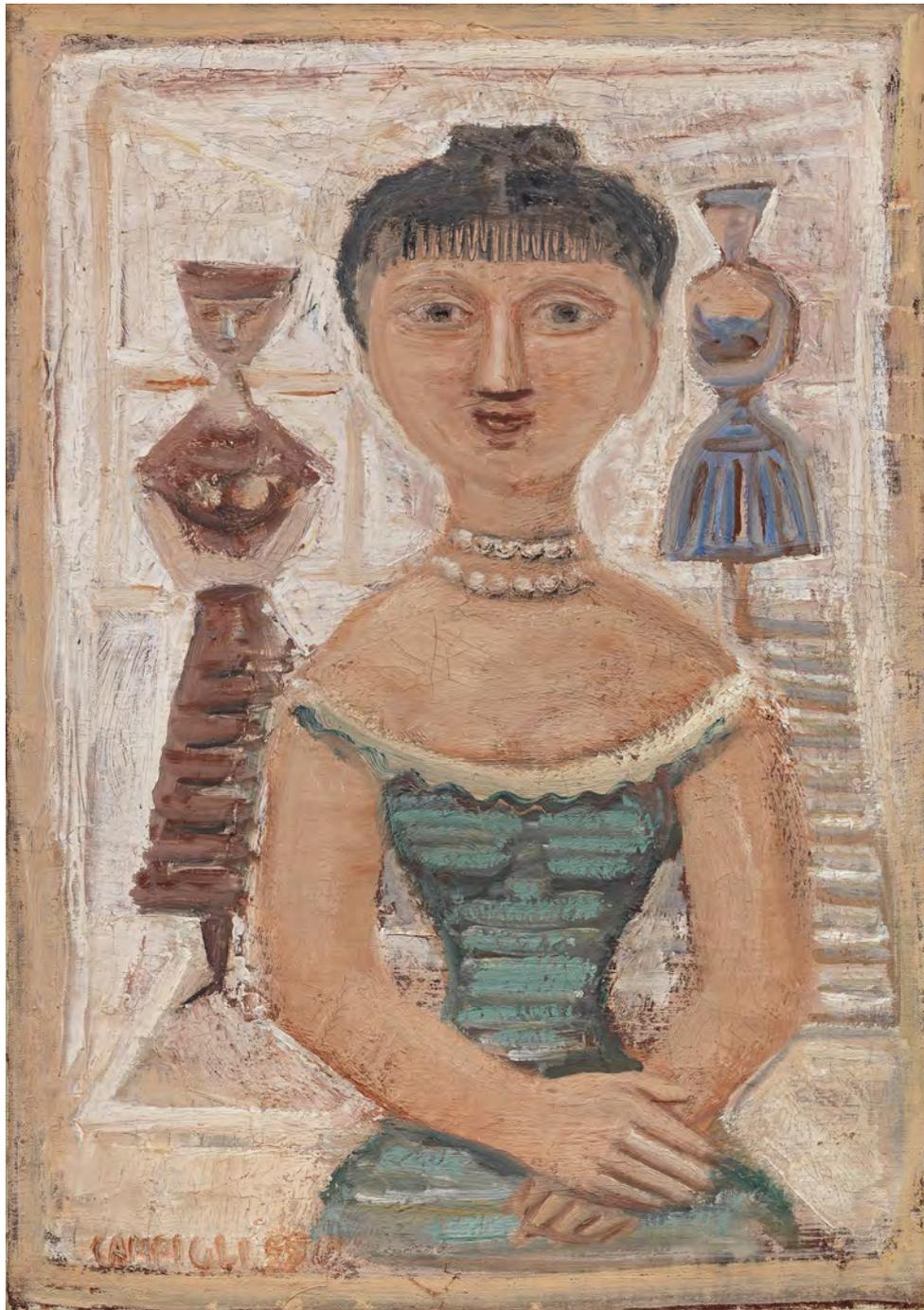
Margherita Sarfatti, Almanacco Enciclopedico del "Popolo d'Italia", anno 9, Tipografia del Popolo d'Italia, Milano, 1930, p. 530;
Fortunato Bellonzi, Sironi, apparati biografici e bibliografici di Claudia Gian Ferrari, Electa Editrice, Milano, 1985, p. 83, n. 73;
Mario Sironi 1885-1961, a cura di Elena Pontiggia, Skira Editore, Milano, 2014, p. 58, n. 45.

Stima € 150.000 / 230.000



Giotto, *La scacciata dei diavoli da Arezzo*, Assisi, Chiesa Superiore di San Francesco





686

686

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

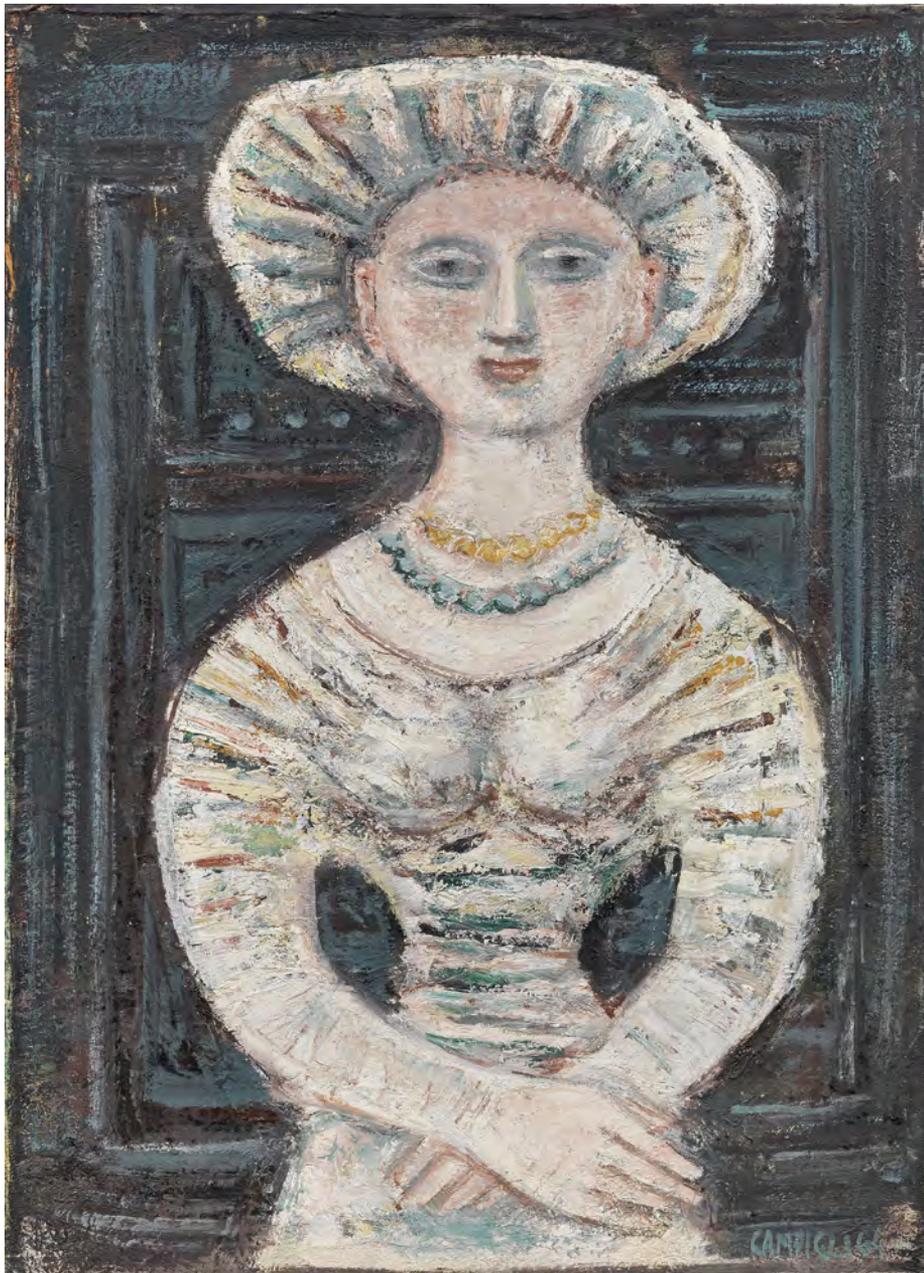
Tre donne, 1955

Olio su tela, cm. 55x38,4

Firma e data in basso a sinistra: Campigli 55; al verso sul telaio scritta: 222 Massimo Campigli "Jole": timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 1904: timbro Galleria d'Arte Sianesi, Milano: etichetta Stephen Silagy Galleries, Beverly Hills: timbro Raccolta N. Mobilio, Firenze; sulla tela: etichetta World House

Galleries, New York / Catalog n. 1908: timbro Raccolta N. Mobilio, Firenze: timbro Galleria d'Arte Sianesi, Milano: timbro Galleria d'Arte Selecta.

Stima € 25.000 / 35.000



687

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St. Tropez 1971

Figura su fondo scuro, 1964

Olio su tela, cm. 65,5x47

Firma e data in basso a destra: Campigli 64. Al verso sulla tela: scritta Proprietà / Rinaldo Rotta / Genova / Collezione personale: tre timbri Galleria d'Arte R. Rotta, Genova; sul telaio: etichetta Comune di Ferrara - Palazzo dei Diamanti / Direzione Gallerie Civiche d'Arte Moderna / Opera esposta nella rassegna / Campigli - 1979: timbro Galleria d'Arte R. Rotta, Genova.

Storia

Collezione R. Rotta, Genova;
Collezione privata

687

Foto autenticata dall'artista, St. Tropez 10/8/64.

Esposizioni

Massimo Campigli, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 30 giugno - 7 ottobre 1979, cat. n. 79, illustrato.

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 802, n. 64-035.

Stima € 20.000 / 30.000

688

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Venezia, Palazzo Ducale, prima metà anni

Cinquanta

Olio su tela, cm. 40x50

Firma in basso a sinistra: G. de Chirico; dichiarazione di autenticità e firma al verso sulla tela: Questa "Venezia" (Palazzo / Ducale) è opera autentica, da me eseguita e firmata. / Giorgio de Chirico.

Storia

Galleria La Barcaccia, Roma;

Collezione Ginanni, Firenze;

Collezione privata

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Roma,
14 giugno 1986, con n. 43/86.

Bibliografia

Giorgio de Chirico. Catalogo generale, vol. 3/2016, opere dal 1913 al 1976, Maretti Editore, Falciano, 2016, p. 258, n. 1189.

Attestato di libera circolazione richiesto.

Stima € 65.000 / 95.000



Canaletto, *Veduta del Palazzo Ducale di Venezia*



Giorgio Morandi, le nature morte

Nel 1964, John Rewald incontra Giorgio Morandi a Bologna, nella sua abitazione di via Fondazza: "Ci portò nel suo studio. [...] Una comune stanza di un appartamento borghese che prendeva luce da due comuni finestre. Ma il resto era tutt'altro che comune: sul pavimento, sugli scaffali, su un tavolo, ovunque, scatole, bottiglie, vasi, contenitori d'ogni sorta e di varie forme [...] occupavano tutto lo spazio disponibile, stipati insieme a casaccio o, qua e là, assemblati [...] in composizioni equilibrate [...] che qualche fiore artificiale [...] veniva ogni tanto a interrompere.

Dovevano essere lì da tempo; sulle superfici [...] si stendeva uno spesso strato di polvere. Era una polvere densa, antica e vellutata, simile ad una morbida coltre di feltro; il suo colore forniva in apparenza l'elemento unificante per quelle alte bottiglie e coppe profonde, vecchie brocche e caffettiere, strani vasi e scatole sottili. La polvere che li copriva era come un manto di nobiltà, che li dotava di una speciale intenzione e di uno speciale significato, e testimoniava della fedele compagnia che essi tenevano a Morandi da tanti, tanti anni. Quello era il suo mondo intimo, e quando gli chiesi se c'era qualche oggetto preferito che portava con sé, d'estate, quando si trasferiva in campagna, sorrise: 'Ho altre bottiglie là', rispose, 'non c'è bisogno di disturbare queste' (J. Rewald, in *Morandi ultimo, nature morte 1950-1964*, Mazzotta, Milano, 1997, p. 52). Gli oggetti nello studio sono importanti presenze nella vita quotidiana di Giorgio Morandi, rimangono per giorni nel loro silenzioso isolamento mentre egli li osserva con fare indagatore, li contempla, fino a quando essi diventano i principali interlocutori di un profondo dialogo interiore e modelli assoluti del suo linguaggio. Isolati, riuniti in piccoli gruppi, o in affollate nature morte, e avvicinati secondo sottili legami formali, gli oggetti, osservati mentre le infinite variazioni della luce li avvolgono, sono spostati con cura, di pochi millimetri, giorno dopo giorno, alla ricerca della visione armonica e dell'equilibrio spaziale e ritmico della composizione, fino a quando, lentamente, appare nella mente del pittore l'immagine, fino al momento della rivelazione dell'opera, come scrive Cesare Pavese: "Sappiamo che il più sicuro – e più rapido – modo di stupirci è di fissare imperterriti sempre lo stesso oggetto.

Un bel momento quest'oggetto ci sembrerà – miracoloso – di non averlo visto mai” (C. Pavese, *Dialoghi di Leucò*, 1947). Morandi ritrova così la meraviglia dello stupore davanti alla bellezza dei suoi soggetti immobili, frammenti di realtà attraverso cui egli indaga il mondo delle cose e analizza le leggi che regolano il visibile, compiendo un percorso mentale che lo porta alla contemplazione della natura nella sua complessa totalità. Nonostante le atmosfere sospese che fermano gli oggetti in uno spazio e un tempo indefiniti suggeriscano una ricerca volta alla visione eterna e assoluta delle cose, la dimensione primaria su cui si sviluppano le opere di Morandi è il tempo, che modifica inesorabilmente ogni cosa e principalmente l'artista che è diverso istante per istante e vede ogni volta con occhi nuovi ciò che ha davanti. Ogni opera è lo specchio di questi cambiamenti, e nel loro susseguirsi si testimonia la continuità della vita. Sulle tele di Morandi si ritrova il tempo dell'essere, delle sensazioni e della memoria, ma anche quello della storia e degli avvenimenti umani, in esse egli sintetizza la sua contemporaneità, facendone affiorare la parte migliore, il desiderio di bellezza. L'uomo non è mai rappresentato, neppure nei paesaggi, ma egli lo mette in tutte le cose “riempiendole di una tensione e di una linfa vitale che le fanno vibrare al tocco di quel fuoco freddo che, dall'interno, le illumina. E lo studio si trasforma in un laboratorio sperimentale in cui sismografi assai sensibili, le ‘antenne’ di Morandi, registrano ogni minima variazione di assetto e di atmosfera interiore” (M. Pasquali, in *Giorgio Morandi 1890-1990. Mostra del centenario*, Electa, Milano, 1990, p. 13). Uomo schivo, dalla forte umanità, e spirito libero, sottomesso solo dal tenace lavoro, compie la sua ricerca nella tranquillità dello studio, in totale isolamento, protetto dai riflessi delle contingenze del reale, che potrebbero facilmente spezzare l'atmosfera magica e creativa, facendo crollare la visione dell'immagine che si sta formando. Il suo studio è come un laboratorio dove provare, attraverso continui esperimenti, a dare vita alle immagini della mente.

L'oggetto reale per Morandi è un punto di partenza imprescindibile, “la cosa percepibile [...], su cui indagare” gli spessori, le ombre, il cromatismo a seconda dell'incidere della luce, “che egli stesso definisce e regola. Tutto ciò non serve a quasi tutti i suoi colleghi del suo tempo; ma a lui sì: proprio come serviva a Masaccio, e a Chardin” (W. Hatfmann, in *Giorgio Morandi, Dipinti 1922-1964*, Edizioni Ada, Palermo, 2002). I grandi maestri hanno influenzato la formazione di Morandi: lo studio di Masaccio, Paolo Uccello, Piero della Francesca e Giotto ha posto le fondamenta del suo pensiero e del suo linguaggio e la preparazione necessaria per comprendere le innovazioni contemporanee. La sua profonda conoscenza dell'arte deriva dall'osservazione di riproduzioni fotografiche in cui riesce a cogliere il valore e il nucleo figurativo delle opere, creando un personalissimo museo mentale di immagini, “egli conosce poche cose ma sa tutto” e, come afferma in un'intervista a Rodotì del 1958: “Se in Italia vi fu qualcuno della mia generazione a seguire con passione le nuove tendenze dell'arte francese, quello fui io. [...] nessuno qui si occupava tanto di Cézanne, Monet e Seurat quanto me”.

Nel secondo decennio del Novecento Morandi esegue le prime nature morte, inizialmente vicine al Futurismo, per la compenetrazione degli elementi e per il percepibile dinamismo, ma, dopo il 1914, si nota una maggiore adesione al vero e una geometria costruttiva semplificata, una personale sintesi spaziale, derivata dalla lezione di Picasso e Braque. Sono questi gli anni in cui conosce l'opera di Cézanne, il suo modello d'elezione, da cui riprende molti elementi, come la scansione dei piani nello spazio e la ricerca dell'armonia interna delle cose attraverso l'accordo di forma, colore e luce che genera il quadro, inteso come realtà autonoma. Tra gli altri, si avvicina alla pittura di Rousseau il Doganiere, modello di “stile interiore”, colpito dal suo senso di profonda familiarità e dalla sincerità di visione, a quella di Chardin, pittore solitario dal quale riprende la disposizione attenta dei volumi, rivelati dalla luce e percepiti come colore, e a quelle di Vermeer e di Corot. Dopo il 1917, l'artista si concentra sul disegno, sul chiaroscuro e sulla resa plastica, che testimoniano l'influenza della pittura metafisica.

Come scrive Brandi, egli adesso “risale [...] a una ricostrutta esegesi dei volumi. Appaiono, questi, in una integrità impenetrabile [...], talmente esasperati e gelidi, che se ne perde il senso astratto di archetipi [...]; sono suscitati, non riprodotti: la loro evidenza è mentale” (C. Brandi, in *Giorgio Morandi 1890-1990*, cit., p. 36).



Henri Rousseau Il Doganiere, *Vaso di fiori*, 1909-10 ca., Londra, Tate Gallery

La metafisica di Morandi si avvicina all'intuizione del 'sentimento del tempo' e alla scoperta del valore delle cose che, come afferma Carrà, "operano sul nostro animo in quella guisa così benefica che raggiunge le estreme vette della grazia, e chi le abbandona crolla inevitabilmente nell'assurdo, cioè nel nulla, sia plasticamente che spiritualmente [...]. Sono le cose ordinarie [...] che ci dicono uno stato superiore dell'essere, il quale costituisce tutto il segreto fasto dell'arte" (C. Carrà, in *ibidem*, p. 36). Nel 1922 de Chirico, commentando le opere di Morandi alla *Fiorentina Primavera* dello stesso anno, vi nota la presenza del lirismo dell'ultima arte europea, la *metafisica degli oggetti più comuni*, quelli che l'abitudine rende familiari e che gli artisti come loro guardano con l'occhio dell'uomo che non sa. *Natura morta con il tavolo tondo e l'orcio*, del 1920, segna un cambiamento importante, da questo momento la ricerca di Morandi si dirige verso una dimensione più terrena, ritrovando il volume e la corporeità degli elementi, ispirati alle leggi pittoriche di Piero della Francesca e Paolo Uccello. Morandi indaga la materia pittorica, mentre le ombre accentuate ricostruiscono la profondità, e l'aria e la luce accarezzano le superfici degli oggetti. Si alternano adesso a visioni solari immagini cariche di drammaticità, dai toni cupi e dagli spazi contratti, e composizioni notturne che esaltano l'aspetto nascosto delle cose, per portare alla luce la molteplicità dell'esistenza. Morandi cerca di liberare le sensazioni e l'anima degli oggetti sottraendoli alle contingenze del tempo, e sembra essere così vicino alle parole di Proust: "Dipende da noi rompere l'incanto che tiene prigioniera le cose, portarle fino a noi e impedire che ricadano per sempre nel nulla" (M. Proust, in *ibidem*, p. 41). Adesso la realtà si rivela ai suoi occhi in tutta la sua essenza, non ha più bisogno di astrarre l'immagine a una dimensione ultraterrena, ma coglie l'intera pluralità del quotidiano, con estrema limpidezza. Dalla seconda metà degli Venti alla fine dei Trenta la pittura di Morandi cambia, rimane l'architettura portante delle composizioni ma le immagini si allontanano lentamente dal naturalismo, arrivando, come scrive Brandi "a un attacco dissolvante all'oggetto" tanto che l'"interezza dei volumi cede allora alla forza germinante, all'estro plastico del colore [...] ora vibratile e molle come un epitelio", e le cose diventano "corporee metamorfosi di ombre" (C. Brandi, in *ibidem*, p. 42).

Alla fine degli anni Trenta l'artista sembra essere riuscito a trovare se stesso, lo dimostra con le opere esposte alla Quadriennale Romana del 1939, che testimoniano un profondo cambiamento del linguaggio, adesso è padrone di ogni sfumatura sensoriale e concettuale, tutto si fa vitale, il cromatismo diventa brillante e lo spazio si affolla di oggetti. Da questo momento la sua pittura riscopre una nuova classicità in cui l'aria circola tra le cose in uno spazio indefinito ma presente.



Giorgio Morandi, *Natura morta con il tavolo tondo e l'orcio*, 1920



Jean Baptiste Siméon Chardin, *Necessaire per fumatore*, Parigi, Louvre

Vicino al tema della natura morta, lungo tutto il percorso creativo di Morandi, troviamo quello dei fiori. Per l'artista il soggetto è un pretesto per cogliere i molteplici aspetti della natura, così il fiore, intima e delicata presenza, ha la stessa dignità degli altri temi e suggestiona la sua immaginazione. Nel corso degli anni i suoi fiori s'ispirano agli esempi di altri artisti, come quelli "ancestrali e totemici" di Rousseau, quelli sapienti di Cézanne, alle piante in vaso di Antonello da Messina, e a quelli di Chardin. I fiori di Morandi rivoluzionano un genere, reinterpretandolo attraverso una nuova visione, quella di una natura "incline alla contemplazione", in cui emerge l'aspetto impalpabile e nascosto del soggetto, rappresentato con sintesi formale per farlo diventare un elemento ideale, lontano dall'aspetto naturalistico e decorativo che ha sempre caratterizzato questo tema. Il fiore fresco, che subisce i cambiamenti del tempo, inserisce delle variabili estranee alla sensibilità del pittore, che frenano una ricerca mentale tesa a cogliere l'aspetto eterno delle cose, tanto che con il passare del tempo Morandi utilizzerà quelli secchi o in seta. In *Fiori*, 1947, è rappresentato un mazzo di fiori freschi

e variopinti, in un vaso dalle delicate decorazioni, i cui petali sembrano essere privi del vitale fremito usualmente accentuato dall'aria che li sfiora. Il vaso, avvolto da una luce diffusa, avanza nello spazio dallo sfondo scuro, in un'atmosfera immobile, e sembra emergere dal tempo, così lo spazio e il tempo si fondono per testimoniare l'intensità del vivere. Secondo Leymarie nelle opere di Morandi: "talvolta un vaso si innalza nel suo splendore isolato [...] e si corona di fiori [...] in una chiarezza ultraterrena. Nessun pittore [...] ha saputo rendere i fiori con altrettanto fervore primitivo con altrettanta sensibilità moderna. Morandi rinnova un genere che segna nella sua opera i puri momenti della grazia" (J. Leymarie, in *Morandi. I fiori*, Electa, Milano, 1990, p. 18).

Negli anni Quaranta e principalmente nei Cinquanta Morandi esegue vere e proprie serie, con soggetto analogo, che presentano molteplici variazioni sul tema, una pratica già effettuata dagli anni Venti in poi, che trova in questo periodo la massima espressione, in una continua volontà di sperimentazione volta alla ricerca della bellezza assoluta. Nel linguaggio, caratterizzato adesso da una nuova serenità, come spiega Pallucchini, "la riduzione del tema ad un colloquio di forme immote nello spazio sembra aver potenziato il sentimento morandiano in una concentrazione d'affetti mai uguale a se stessa, ma viva nell'inesausto rinnovarsi di quel sentimento. Si avverte allora come il suo sentimento, nelle infinite flessioni e vibrazioni che l'uomo prova nel suo viaggio nel tempo, si concentri il mondo di immagini evocate. Nella povertà del tema confluisce e si potenzia una ricchezza quasi avventurosa, si tratta di una poesia che è completamente rarefatta, ma presuppone la vibrazione d'ogni fibra del nostro essere" (R. Pallucchini, in *Morandi ultimo nature morte 1950 - 1964*, Mazzotta, Milano, 1997, p. 166). Nel periodo maturo il rapporto con il visibile è molto complesso, così la mente, l'occhio e la mano del pittore diventano il punto di congiunzione fra realtà e assoluto. Egli coglie attraverso l'oggetto la relatività del mondo, e si allontana dallo spazio fisico per accedere a uno sempre più mentale, sintetizzando l'immagine senza mai arrivare all'astrattismo, in quanto ritiene che non esista niente di più astratto del reale.

Nella *Natura morta* del 1956 Morandi isola gli oggetti in un piccolo gruppo, al centro di uno spazio ampio e non delimitato, legati tra loro con un intrico serrato di ombre che diventano volume, e i volumi acquisiscono qualità cromatiche e formali, di derivazione cézanniana. I piani, visti con severa frontalità, posti in successione orizzontale, derivata dalla lezione di Chardin, sembrano essere compressi tra loro e raggiungere quasi la bidimensionalità. La pittura corposa è stesa con una decisa e vitale gestualità che crea una complessa trama di pennellate con variazioni di densità materica. Il colore, luminoso e puro, memorizzato nella mente, diventa un elemento primario, ma carico di tonalità, una ricchezza di possibilità cromatiche che rimangono in potenza e donano all'opera maggiori vibrazioni. Da questa natura morta emerge tutta la poesia della sua pittura fatta di silenzio, dove gli oggetti polverosi vivono, nella solitudine, in uno spazio e un tempo immutabili, attraversati dalla luce che si propaga rarefatta, assimilata dalla pasta cromatica, dalla pennellata, dallo spazio, ogni forma ne è satura ed è la luce a definire i contorni degli oggetti. In questo opaco splendore le forme essenziali, descritte con antica disciplina, si allontanano dalla componente materica, per divenire eterne, mentre un profondo slancio vitale rimanda all'uomo e al suo tempo.

La natura morta nell'opera di Morandi è stata, come scrive Franco Russoli dopo la scomparsa dell'artista, "la forma stessa della poesia. Simbolo quasi esclusivo, e certamente onnivale della sua complessa e ricca personalità, e motivo figurale in cui hanno trovato immagine tutte le sue sensazioni, emozioni e idee, come hanno trovato soluzione stilistica le sue molte ricerche e creazioni di linguaggio, la 'natura morta' di Morandi è espressione poetica completa della vita e della cultura figurativa del nostro tempo. I suoi umili e usuali oggetti, incessantemente raffigurati, sono al tempo stesso oggetti amati nella loro apparenza reale e simboli formali; sono puri valori plastici e immagini dense di sentimenti in cui si riflette liricamente la storia del mondo d'oggi. [...]"

(F. Russoli, in *Giorgio Morandi, opere scelte*, Bologna, 1998, p. 7).



Lo studio di Giorgio Morandi

689

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Fiori, 1947

Olio su tela, cm. 29,3x21,8

Firma in basso a destra: Morandi. Al verso sul telaio: timbro Galleria Gian Ferrari, Milano.

Storia

Galleria Gian Ferrari, Milano;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Morandi, Lisbona, Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva,
6 novembre 2002 - 26 gennaio 2003, cat. pp. 54, 55,
illustrato a colori (con misure errate).

Bibliografia

Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume primo,
1913-1947 seconda edizione, Electa Editrice, Milano, 1983,
n. 551 (con misure errate).

Stima € 220.000 / 300.000



Giorgio Morandi, *Fiori in un vasetto bianco*, 1928



690

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, 1956

Olio su tela, cm. 30,7x36

Firma al verso sulla tela: Morandi. Sul telaio: etichetta Peggy Guggenheim Collection / The Salomon R. Guggenheim Foundation / 30.4/13.9.98 / Exhibition Morandi ultimo nature morte / 1950-1964, con n. 29: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 7239: etichetta Galleria del Milione, Milano, con n. 7239: etichetta Galleria dello Scudo, Verona: etichetta Morandi / ultimo / nature morte / 1950-1964 / Galleria dello Scudo - Verona / 14 dicembre 1997 - 28 febbraio 1998 / Opera esposta: etichetta Collezione / Riccardo e Magda Jucker / Milano.

Storia

Galleria del Milione, Milano;
Collezione Riccardo e Magda Jucker, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Morandi ultimo, nature morte 1950 - 1964, a cura di Laura Mattioli Rossi, Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 1997 - 28 febbraio 1998, cat. pp. 162, 165, n. 29, illustrato a colori.

Bibliografia

Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume secondo, 1948-1964, seconda edizione, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 1004.

Attestato di libera circolazione richiesto.

Stima € 480.000 / 680.000



Oggetti nello studio di Giorgio Morandi



691

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Due figure (Le gemelle), 1953

Olio su tela, cm. 135,7x84

Firma e data al verso sulla tela: Campigli '53. Al verso sul telaio: etichetta Artefiera 86 con timbro Galleria Zammarchi, Milano Marittima.

Storia

Galleria Cafiso, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint Tropez 7/7/1986,
con n. 860707295.

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 651, n. 53-054.

Stima € 60.000 / 85.000



692

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Autoritratto in costume, (1954 ca.)

Olio su cartone telato, cm. 50x40

Firma in basso a destra: G. de Chirico; numero, titolo e firma al verso sulla tela: 191 Autoritratto / Giorgio de Chirico / «Autoritratto»: dichiarazione di autenticità di Alfredo Fidati per il notaio Diego Gandolfo, Roma, 30 maggio 1962: tre timbri Russo & Russo, Roma - Montecatini Terme: due firme Antonio Russo.

Foto autenticata dall'artista; due certificati su foto di Antonio Russo, Montecatini Terme, 30 settembre 1983; certificato Fondazione Giorgio e Isa de Chirico in preparazione.

Bibliografia

Ettore e Antonio Russo, Omaggio a de Chirico - Arte Contemporanea, Edizioni La Gradiva, Roma, 1963, p. n.n.; Luigi Cavallo, Maurizio Fagiolo dell'Arco, De Chirico, il Barocco, dipinti degli anni '30-50, Edizioni Farsettiarte, Prato, 1991, p. 42, n. 32.

Stima € 25.000 / 35.000



*Alle gentile Signore:
Elsa Sidak,
cordialmente
Giorgio de Chirico*

Foto dell'opera autenticata al verso da Giorgio de Chirico



Giorgio Morandi, il paesaggio



“Il fatto curioso [...] è che, mentre tutti lo conoscono come autore di nature morte, pochi sono a conoscenza dell’altra sua attività, quella di pittore di paesaggio. [...] lo considero questi dipinti fra i più alti capolavori del paesaggismo di tutti i tempi. [...] Ne risultano paesaggi di una intensità lacerante, soprattutto quando il campo figurativo viene occupato da alberi e da piccoli muri di ville, e lì vengono racchiusi gli incanti stagionali, soprattutto estivi, nell’aria che vibra per il caldo, nel silenzio delle estati italiane in campagna, nell’ipnotica bellezza di quei momenti in cui tutto tace e il sole ardente batte e si riflette sulle vegetazioni e sugli intonaci”, con queste parole Federico Zeri parla del tema meno conosciuto di Giorgio Morandi, quello del paesaggio (F. Zeri, in *Morandi l’essenza del paesaggio*, 24 Ore Cultura, Milano, 2010, p. 19). “Esprimere la natura, il mondo visibile” è un obbiettivo primario della poetica morandiana che ben si lega con questo soggetto. I ‘paesi’, come li chiama lui, permettono di sviluppare una complessa analisi del reale trovando sempre scorci e punti di vista diversi da cui osservare e interpretare le cose della natura, lavorando a confronto diretto con la realtà. Il paesaggio, dopo le prove dei primi decenni, è osservato attraverso la finestra del suo studio nell’abitazione di via Fondazza, a Bologna, che gli offre una visione del cortile, mentre dal 1927 appare la campagna, ispirata dai silenziosi panorami di Grizzana, una piccola località sull’Appennino tosco emiliano, alcune case coloniche riunite da una parrocchia su un crinale tra due valli. Il tema del paesaggio viene affrontato da Morandi con più frequenza quando può trascorrere lunghi periodi lontano dalla città, come tra il 1934 e il 1935 e in particolare tra il 1940 e il 1944, quando i bombardamenti su Bologna lo costringono a un esilio forzato. Dal 1944 le colline di Grizzana, trovandosi sulla linea dei combattimenti, diventano pericolose, così Morandi è obbligato a rientrare in città interrompendo bruscamente il lavoro sul paesaggio, che sarà ripreso, se si escludono le occasioni in cui rappresenta il limitato e tranquillo spazio del suo cortile, negli anni Sessanta, quando sarà di nuovo suggestionato dalle pendici di Grizzana.

La natura morta occupa il ruolo principale nel percorso creativo di Morandi, ma i suoi esordi sono da paesista, come testimonia Riccardo Bacchelli in un articolo su *Il Tempo* del 1919, in cui parlando delle opere del giovane pittore egli si sofferma principalmente sui paesaggi, considerati superiori stilisticamente agli altri temi, tanto da dichiarare, ovviamente a torto, che “di nature morte non ne farà più” (R. Bacchelli, in *ibidem*, p. 11). Nelle opere degli esordi si ritrovano alcune linee direttrici tipiche del linguaggio di Morandi lungo tutto il suo percorso creativo, come i poetici soggetti ispirati alla realtà ma derivati da un mondo interiorizzato, non realmente conosciuto, sospesi nel tempo e immobili in una profonda solitudine. Già in questi anni egli compie una riduzione degli elementi, sintetizzando le forme e avvicinandosi all’astrazione, un processo che sembra derivare dall’arte fiorentina quattrocentesca, da Cézanne, da Rousseau e dal Cubismo. Negli anni Venti, dopo essersi avvicinato alla Metafisica, lo spazio è definito con assoluta e severa unità delle strutture architettoniche, lontane dal naturalismo, che prendono spunto da artisti come Piero della Francesca, mentre la qualità materica e cromatica, densa e ricca, permette di rappresentare gli angoli più inusuali della natura con forte lirismo. In una lettera a Carrà, Morandi spiega l’importanza di fermarsi a guardare i “vecchi maestri, che costantemente alla realtà si ispirano” e da cui deriva “quel profondo fascino poetico emanato dalle loro opere [...]”. Dai più antichi ai moderni, chi non si era allontanato da questi principi aveva prodotto opere vive e dense di poesia” e per moderni egli intende Corot, Courbet, Fattori e Cézanne, eredi legittimi della tradizione italiana (R. Bacchelli, in *ibidem*, p. 20).

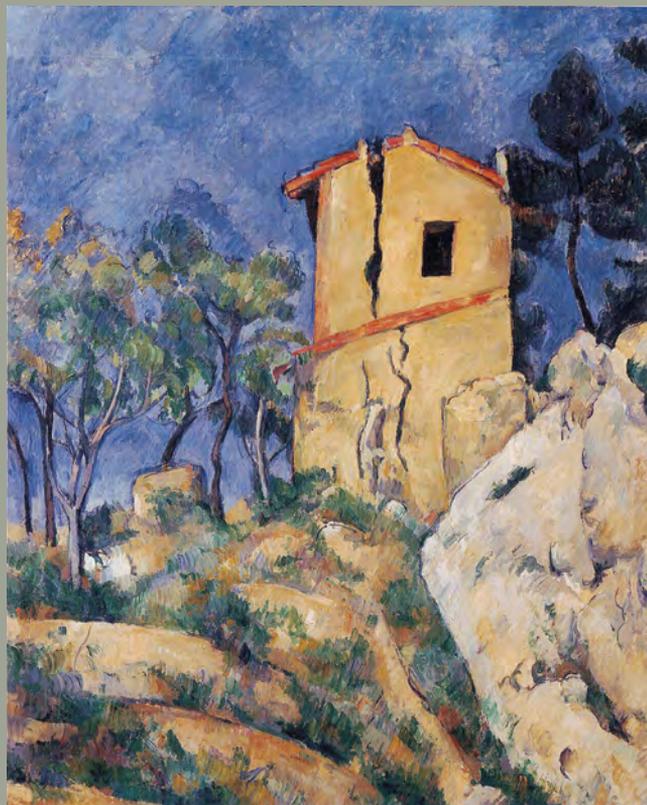
Al rigore di questo decennio segue la drammaticità degli anni Trenta, quando le forme si perdono nelle linee, i piani si dilatano o si contraggono, riducendo il soggetto al minimo, mentre la materia pastosa, stesa a pennellate marcate, è caratterizzata da toni cupi, raggiungendo una visione bidimensionale.

Secondo la critica, da Longhi a Brandi, i 'paesi', eseguiti tra il 1940 e il 1944, raggiungono il vertice espressivo e linguistico di questo soggetto, in cui, a detta dello stesso artista in una lettera a Lamberto Vitali del 1963, vi "si può sentire quanto ho considerato nei miei anni giovanili. Questo senza presa volontà ma naturalmente [...]. Riguarda la mia educazione. Misteriosa cosa per me. Non sappiamo perché certe cose ci hanno così vivamente toccato [...]. Certo che, riguardo a questi dipinti non sapremmo a quali cose riferirci in modo preciso" (*ibidem*, p. 16).

Tra le pendici appenniniche Morandi non esegue mai una pittura *en plein air*, il motivo nasce da una lunga osservazione, attraverso un lento processo mentale che gli permette di fare suo il soggetto, analizzando ogni minimo elemento, fino a che l'opera non appare chiara, e solo allora può dipingere senza ripensamenti, con una totale padronanza di forme e colori. Scruta per ore il soggetto, cercando di limitare lo spazio e inquadra il punto preciso che in quel momento diviene il suo modello. Per fare questo osserva il paesaggio attraverso la finestra, con il cannocchiale o una piccola cornice di cartone (di cm 5x5), e compie delle lunghe passeggiate per scoprire ogni punto di vista e memorizzare i dettagli, ne studia i colori e la luce che lo pervade in vari momenti della giornata. Si

crea così un forte e intimo legame con il suo scorcio e ogni minimo dettaglio diventa imprescindibile, tanto che un piccolo cambiamento, come un albero abbattuto o una balla di fieno spostata, determina il crollo dell'immagine che si sta materializzando nella sua mente. L'osservazione a distanza è fondamentale, come spiega Werner Haftmann, in quanto, come Cézanne, Morandi "faceva correre la sua spola [...] tra l'immagine della sua contemplazione visiva e la rappresentazione formale rispondente in un va e vieni ostinato, finché non ne risultava una sovrapposizione [...]. Quando guardava attraverso il cannocchiale [...] l'intervallo tra l'immagine apparsa con questo strumento e la visione a occhio nudo "era riempita dai ricordi ottici che concentravano in una sintesi la serie di osservazioni condotte davanti al motivo abbordato continuamente da ogni lato. Questo fitto processo di intreccio faceva sorgere dall'estraneità dell'oggetto affrontato la familiarità spirituale sotto forma di un'immagine viva" (W. Haftmann, in *Giorgio Morandi 1890-1990, Mostra del centenario*, Electa, Milano, 1990, p. 26, 27).

Il *Paesaggio* del 1942 presente in catalogo è un esempio della pittura di questi anni, in cui le immagini sono avvolte dalla calda luce estiva che rende meno nitidi i contorni ma esalta le variazioni cromatiche e luminose. In questa tela Morandi rappresenta una casa parzialmente schermata dagli alberi, colta da un punto di vista lontano, avvolta dalla vegetazione, che sembra avanzare dal fondo, da un mondo distante e immoto nel tempo, come se fosse una rivelazione, testimoniando la presenza lontana dell'uomo. L'articolata e ricca vegetazione perde la sua essenza vitale: la strada, il prato, i cespugli e gli alberi sono descritti in modo fortemente sintetico, adesso sono campiture e volumi che si alternano e si sovrappongono su diversi piani in una composizione solida e profondamente equilibrata. Il cromatismo sobrio e prezioso, ravvivato dal bianco della casa, che dona all'opera un sussulto di vitalità, è valorizzato dalla luce diffusa e ferma che pervade ogni cosa, creando un'atmosfera silenziosa e liricamente sospesa, che ferma l'immagine in un momento indefinito del tempo, in cui la natura acquisisce un valore assoluto ed eterno.



Paul Cézanne, *La maison lézardée*, 1892-94 ca.



Giorgio Morandi, *Paesaggio*, 1914

693

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio, 1942

Olio su tela, cm. 49x54

Firma in basso a sinistra: Morandi. Al verso sul telaio: etichetta e timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 9865: etichetta e timbri Galleria La Bussola, Torino: etichetta Comune di Ferrara - Palazzo dei Diamanti / Mostra G. Morandi: cartiglio con n. 10011 e scritta Avv. Saviane: timbro La Casa dell'Arte, Sasso Marconi; sulla tela e sul telaio: timbri La Loggia "Galleria d'Arte".

Storia

Galleria La Loggia, Bologna;
Galleria La Bussola, Torino;
Galleria Galatea, Torino;
Collezione Zegna, Biella;
Galleria Medea, Milano;
Galleria del Milione, Milano;
Galleria Ketterer, Campione;
Collezione Saviane, Firenze;
Collezione Severi, Carpi;
Collezione privata

Esposizioni

Omaggio a Morandi, Cortina d'Ampezzo, Centro d'Arte Dolomiti, 2 dicembre 1969 - 10 gennaio 1970, cat. n. VIII, illustrato;

Giorgio Morandi, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1 luglio - 8 ottobre 1978, cat. n. 29, illustrato a colori;
Giorgio Morandi "Magia del paesaggio", Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 8 agosto - 3 settembre 2000, cat. n. 7, illustrato a colori.

Bibliografia

Efrem Tavoni, Omaggio a Giorgio Morandi, La Casa dell'Arte, Sasso Marconi, 1977, p. n.n.;
Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume primo, 1913-1947 seconda edizione, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 388;
Pietro Bonfiglioli, Silvia Evangelisti, Fondazione Umberto Severi, III. Pittura contemporanea, Franco Cosimo Panini Editore, Modena, 1993, p. 61.

Attestato di libera circolazione richiesto.

Stima € 350.000 / 450.000



Grizzana





694

694

Ardengo Soffici

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

Spiaggia del Forte, 1961

Olio su tela cartonata, cm. 50x60

Firma in basso a sinistra: Soffici; al verso dedica: All'amico Vincenzo Ghirlandi / Ricordo di / Ardengo Soffici / Poggio a Caiano 27 nov. 61 (a penna).

Storia

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. 97, illustrato a colori.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 1 novembre 1993; duplicato del certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 26 luglio 2010.

Stima € 10.000 / 15.000



695

695

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Marina con vela, 1953

Olio su tela, cm. 40x50

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 953. Al verso sul telaio: timbro Collezione Mario Rimoldi; timbro ed etichetta Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente / Milano / Mostra di Pittori e Scultori / che recitano a soggetto / marzo - maggio 1971.

Storia

Collezione Rimoldi, Cortina d'Ampezzo;
Collezione O. Marzona, Udine;
Collezione privata

Esposizioni

Mostra di pittori e scultori che recitano a soggetto, Milano, Palazzo della Permanente, marzo - maggio 1971, cat. p. 48, n. 31, illustrato.

Bibliografia

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume III, 1951-1966, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 120, 572, n. 14/53.

Stima € 25.000 / 35.000

696

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Busto (Figura femminile), 1957

Olio su tela, cm. 65,5x48

Firma e data in basso a destra: Campigli 57. Al verso, sulla tela e sul telaio: due timbri Galleria Bergamini, Milano, di cui uno con n. 10/1889/1960.

Storia

Galleria Bergamini, Milano;
Collezione G.T., Milano;
Collezione privata

Certificato su foto Galleria Bergamini, Milano.

Bibliografia

Franco Russoli, Campigli pittore, con un ritratto dell'artista di Raffaele Carrieri, Edizioni del Milione, Milano, 1965, tav. 45;
Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 702, n. 57-023.

Stima € 28.000 / 38.000





697

697

René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

Paesaggio, 1916

Olio su cartone applicato su tela, cm. 54,7x46

Firma e data in basso a sinistra: R. Paresce / 1916. Al verso sulla tela: etichetta Galleria Annunciata, Milano, con n. 6158.

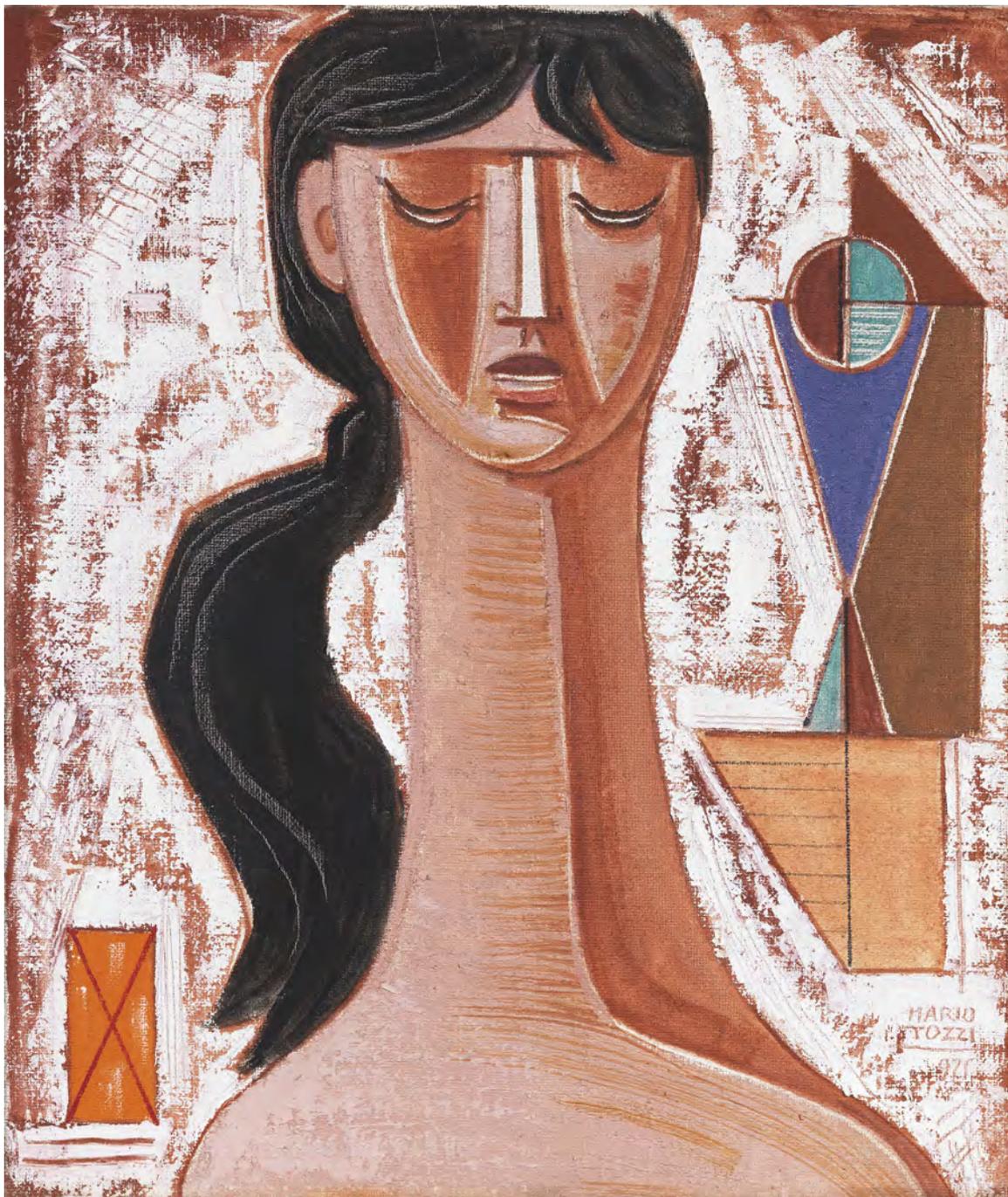
Storia

Galleria Annunciata, Milano;
Collezione privata

Bibliografia

Renato Paresce. Un italiano di Parigi, MCS edizioni, Firenze, 1992, p. 20 (cit.), p. 21, n. 5;
Rachele Ferrario, René Paresce. Catalogo ragionato delle opere, Skira editore, Milano, 2012, p. 156, n. *3/16.

Stima € 12.000 / 18.000



698

Mario Tozzi

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

Fanciulla con coda di cavallo, 1971

Olio su tela, cm. 55x46

Firma e data in basso a destra: Mario / Tozzi / 971;
dichiarazione di autenticità al verso sulla tela: È stato da me
dipinto / Mario Tozzi / [...] 7-4-971; sulla tela e sul telaio: dieci
timbri Collezione Arte Giuseppe Maria Urso.

Storia

Collezione Giuseppe Maria Urso, Milano;
Collezione privata

698

Foto autenticata dall'artista, Parigi 15 luglio 1973; lettera di
conferma di archiviazione del dipinto presso lo Studio Tozzi,
Foiano, 21/02/86, con n. 1545.

Bibliografia

Marilena Pasquali, Catalogo ragionato generale dei dipinti di
Mario Tozzi, volume secondo, Giorgio Mondadori, Milano,
1988, p. 292, n. 71/44.

Stima € 10.000 / 15.000



699

699

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

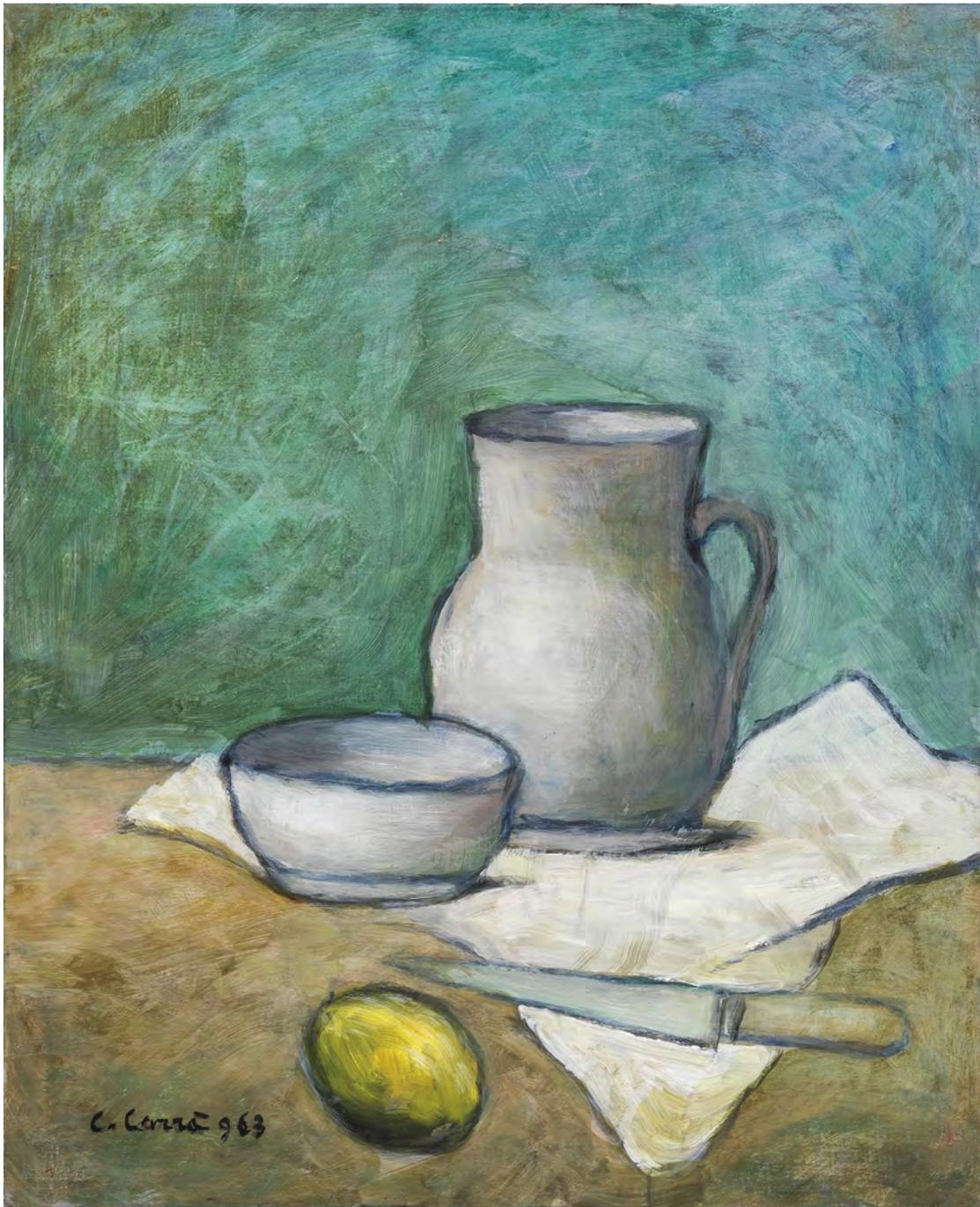
Muri

Olio su tela, cm. 45x60

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso, sulla tela e sul telaio: timbro Rinaldo Rotta / Galleria d'Arte / Genova; sul telaio: due timbri Galleria d'Arte Roberto Rotta / Genova: timbro Mostra Ottone Rosai / nelle collezioni genovesi / La Rinascente, Genova 1964.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 10.000 / 18.000



700

700

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Natura morta, 1963

Olio su tela, cm. 50x40

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 963. Al verso sulla tela: etichetta e tre timbri Sant'Erasmus Club d'Arte, Milano: dichiarazione di autenticità di Pietro Morando.

Storia

Galleria La Maggiolina, Alessandria;
Collezione privata, Torino;

Sant'Erasmus Club d'Arte, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto Sant'Erasmus Club d'Arte, Milano.

Bibliografia

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume III, 1951-1966, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 509, 586, n. 24/63.

Stima € 20.000 / 30.000



701

701 Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Paesaggio ad Arona, (1941)

Olio su tela, cm. 45x65,2

Firma in basso a destra: Pisis. Al verso sulla tela: timbro
"L'approdo" / Galleria d'arte [moderna].

Storia

Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Certificato su foto di Demetrio Bonuglia, Roma, 27-12-1981.

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo secondo, opere 1939-1953, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 550, n. 1941 45.

Stima € 7.000 / 12.000



702

702
Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta melodrammatica, 1923

Olio su cartone, cm. 40,5x54,5

Firma e data in basso a destra: de Pisis /23. Al verso:
etichetta Ex Libris / Tibertelli de Pisis, con titolo Natura morta
melodrammatica: etichetta con n. 4202 e timbro Galleria
Annunciata, Milano: numero di archiviazione 04731.

Opera archiviata presso l'Associazione per Filippo de Pisis,
Milano, 21 novembre 2016, con n. 04731.

Stima € 8.000 / 12.000

INDICE

B

Baldessari R. 639
Balla G. 635, 638, 640
Boccioni U. 636
Bombois C. 666
Bonalumi A. 680
Botero F. 611, 612
Brauner V. 671

C

Campigli M. 655, 686, 687, 691, 696
Capogrossi G. 674
Carrà C. 695, 700
Casorati F. 625, 648, 649, 684
Castellani E. 681

D

De Chirico G. 610, 632, 633, 634, 644, 650, 688, 692
De Pisis F. 619, 622, 626, 651, 652, 653, 654, 701, 702
Delvaux P. 604
Donghi A. 609

F

Fontana L. 679

G

Gentilini F. 629, 630
Guidi V. 613, 614, 624
Guttuso R. 627, 628, 631

H

Herbin A. 662

L

Lebasque H. 660
Loiseau G. 664
Luce M. 658

M

Magnelli A. 615, 616
Magritte R. 670
Manguin H. 665
Manzù G. 643, 647
Metzinger J. 659
Morandi G. 689, 690, 693
Music A. 673

P

Paresce R. 697
Pascin J. 602
Pechstein M. 669
Pomodoro A. 642

R

Radice M. 675, 676
Reggiani M. 677
Renoir P. 656, 657
Rosai O. 617, 623, 682, 683, 699

S

Severini G. 605, 606, 607, 641
Sironi M. 620, 621, 685
Sisley A. 603
Soffici A. 637, 694
Soldati A. 672, 678

T

Tosi A. 618, 645, 646
Tozzi M. 698

U

Utrillo M. 608, 667, 668

V

Valtat L. 663
Viani L. 601
Vuillard E. 661

APPARATI A CURA DI:

Elena Gigli

Giacomo Balla, *Linea di velocità*, 1916 ca., lotto n. 640

Francesca Marini

Pierre-Auguste Renoir, *Entrées des Collettes*, lotto n. 656

Pierre-Auguste Renoir, *La Maison de l'artiste*, lotto n. 657

Il gruppo dei "pittori francesi", Post-Impressionismo e oltre..., lotti nn. 658-668

Elisa Morello

Giorgio de Chirico e la neometafisica, lotti nn. 632-634

Ardengo Soffici, *Bottiglia e candeliera*, (1913), lotto n. 637

Mario Sironi, *Chiesa e alberi di pioppo*, 1928-29, lotto n. 685

Giorgio Morandi, *le nature morte*, lotti nn. 689, 690

Giorgio Morandi, *il paesaggio*, lotto n. 693

Silvia Petrioli

Filippo de Pisis, quattro dipinti, lotti nn. 651-654

Massimo Campigli, *Donne al sole (L'Attesa)*, 1931, lotto n. 655

Ottone Rosai, *l'accattivante magia dell'uomo*, lotti nn. 682, 683

Chiara Stefani

Felice Casorati, due dipinti, lotti nn. 648, 649

René Magritte e *La recherche de l'absolu*, lotto n. 670

Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1964, lotto n. 679

Enrico Castellani, *Superficie bianca*, 1981, lotto n. 681

CONDIZIONI DI VENDITA

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

I	scaglione da € 0.00 a € 80.000,00	25,50 %
II	scaglione da € 80.001,00 a € 200.000,00	23,00 %
III	scaglione da € 200.001,00 a € 350.000,00	21,00 %
IV	scaglione da € 350.001,00 a € 500.000,00	20,50 %
V	scaglione da € 500.001,00 e oltre	20,00 %
- 9) Qualora per una ragione qualsiasi l'acquirente non provveda a ritirare gli oggetti acquistati e pagati entro il termine indicato dall'Art. 6, sarà tenuto a corrispondere alla casa d'aste 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 verificano cambiamenti nei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere. Qualunque contestazione, richiesta danni o azione per inadempienza del contratto di vendita per difetto o non autenticità dell'opera dovrà essere esercitata, a pena di decadenza, entro cinque anni dalla data di vendita, con la restituzione dell'opera accompagnata da una dichiarazione di un esperto attestante il difetto riscontrato.
- 15) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma della L. 1039, l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia.
- 16) Le etichettature, i contrassegni e i bolli presenti sulle opere attestanti la proprietà e gli eventuali passaggi di proprietà delle opere vengono garantiti dalla Farsettiarte come esistenti solamente fino al momento del ritiro dell'opera da parte dell'aggiudicatario.
- 17) Le opere in temporanea importazione provenienti da paesi extracomunitari segnalate in catalogo, sono soggette al pagamento dell'IVA sull'intero valore (prezzo di aggiudicazione + diritti della Casa) qualora vengano poi definitivamente importate.
- 18) Tutti coloro che concorrono alla vendita accettano senz'altro il presente regolamento; se si renderanno aggiudicatari di un qualsiasi oggetto, assumeranno giuridicamente le responsabilità derivanti dall'avvenuto acquisto. Per qualunque contestazione è espressamente stabilita la competenza del Foro di Prato.
- 19) Diritto di seguito. Gli obblighi previsti dal D.lgs. 118 del 13/02/06 in attuazione della Direttiva 2001/84/CE saranno assolti da Farsettiarte.



ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

BLINDARTE CASA D'ASTE

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

ASTE BOLAFFI

via Cavour 17/F – 10123 Torino – tel. 011 0199101 – fax 011 5620456
www.astebolaffi.it info@astebolaffi.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 2072256 – fax 030 2054269
www.capitoliumart.it info@capitoliumart.it

EURANTICO

S.P. Sant'Eutizio 18 – 01039 Vignanello VT – tel. 0761 755675 – fax 0761 755676
www.eurantico.com info@eurantico.com

FARSETTIARTE

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

FIDESARTE ITALIA S.r.l.

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

INTERNATIONAL ART SALE S.r.l.

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

MAISON BIBELOT CASA D'ASTE

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

STUDIO D'ARTE MARTINI

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

MEETING ART CASA D'ASTE

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

PANDOLFINI CASA D'ASTE

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

POLESCHI CASA D'ASTE

Via Sant'Agnese 18 – 20123 Milano – tel. 02 89459708 – fax 02 86913367
www.poleschicasadaste.com info@poleschicasadaste.com

PORRO & C. ART CONSULTING

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

SANT'AGOSTINO

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

VON MORENBERG CASA D'ASTE

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



REGOLAMENTO

Articolo 1

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

Articolo 2

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

Articolo 3

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

Articolo 4

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

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

Articolo 5

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

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

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

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

Articolo 6

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

Articolo 7

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

Articolo 8

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

LEMPERTZ

1798

31 maggio Asta di Fotografia
31 maggio Asta di Arte moderna
1 giugno Asta di Arte contemporanea



Henri Laurens. La jeune fille. 1950. Bronzo, alt. 38 cm. Ex. 0/6. Asta 31 maggio



NOTIZIE UTILI

NOTIZIE UTILI

MOSTRE EVENTI

PRIMAVERA 2017

PRATO

CENTRO PER L'ARTE CONTEMPORANEA LUIGI PECCI Fino al 9 Luglio 2017
 Collezione permanente
 V. Repubblica 277
 Tel. 0574 5317
NERO SU NERO. DA FONTANA E KOUNELLIS A GALLIANI
 Villa Bardini

Fino al 29 Gennaio 2018
DALLA CAVERNA ALLA LUNA
VIAGGIO DENTRO LA COLLEZIONE DEL PECCI
 Centro Pecci

Fino al 23 Luglio 2017
BILL VIOLA. RINASCIMENTO ELETTRONICO
 Palazzo Strozzi

FIRENZE

Fino al 4 Giugno 2017
PLAUTILLA NELLI: ARTE E DEVOZIONE
IN CONVENTO SULLE ORME DI SAVONAROLA
 Galleria delle Statue e delle Pitture, Uffizi

Fino al 30 Luglio 2017
FACCIAMO PRESTO! MARCHE 2016-2017
TESORI SALVATI, TESORI DA SALVARE
 Aula Magliabechiana, Uffizi

Fino al 25 Giugno 2017
MARIA LASSNIG: WOMAN POWER
 Andito degli Angiolini, Palazzo Pitti

Fino al 24 Settembre 2017
L'ADORAZIONE DEI MAGI RESTAURATA
 Galleria degli Uffizi

Fino al 31 Dicembre 2017
CAPOLAVORI RITROVATI
 Museo dell'Opera del Duomo

GOLF

GOLF CLUB LE PAVONIERE

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

GOLF CLUB UGOLINO

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

GOLF CLUB POGGIO DEI MEDICI

18 buche - 6220 mt.
 Par 72 S.S.S. 73
 Via S. Gavino 27
 50038 Scarperia - Firenze
 tel. 055 84350

ALBERGHI

PRATO

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

FIRENZE

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



NOTIZIE UTILI

RISTORANTI

PRATO

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

DINTORNI DI

PRATO

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

FIRENZE

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

DINTORNI DI

FIRENZE

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

TRENITALIA TRENI

Informazioni Viaggiatori 892021

FIRENZE - ROMA / ROMA - FIRENZE

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

FIRENZE - MILANO / MILANO - FIRENZE

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

ITALO TRENI

Informazioni Viaggiatori 060708

FIRENZE - ROMA / ROMA - FIRENZE

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

FIRENZE - MILANO / MILANO - FIRENZE

FIRENZE SMN	MILANO C.	MILANO C.	FIRENZE SMN
7,25	9,17	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

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

Informazioni Voli Nazionali
ed Internazionali

055 3061300
055 3061700

Frequenza:
(1234567)= Tutti i giorni.

l'orario dei voli
può subire variazioni

DA FIRENZE

ANDATA RITORNO

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

AUTONOLEGGI

PRATO

AVIS
Tel. 0574 596619
HERTZ
Tel. 0574 527774

FIRENZE

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

AUTOLINEE

PRATO - FIRENZE S.M.N.

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

TAXI

PRATO

Radio Taxi
Tel.0574 5656

FIRENZE

Radio Taxi
Tel.055 4798 - 4242 - 4390



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

