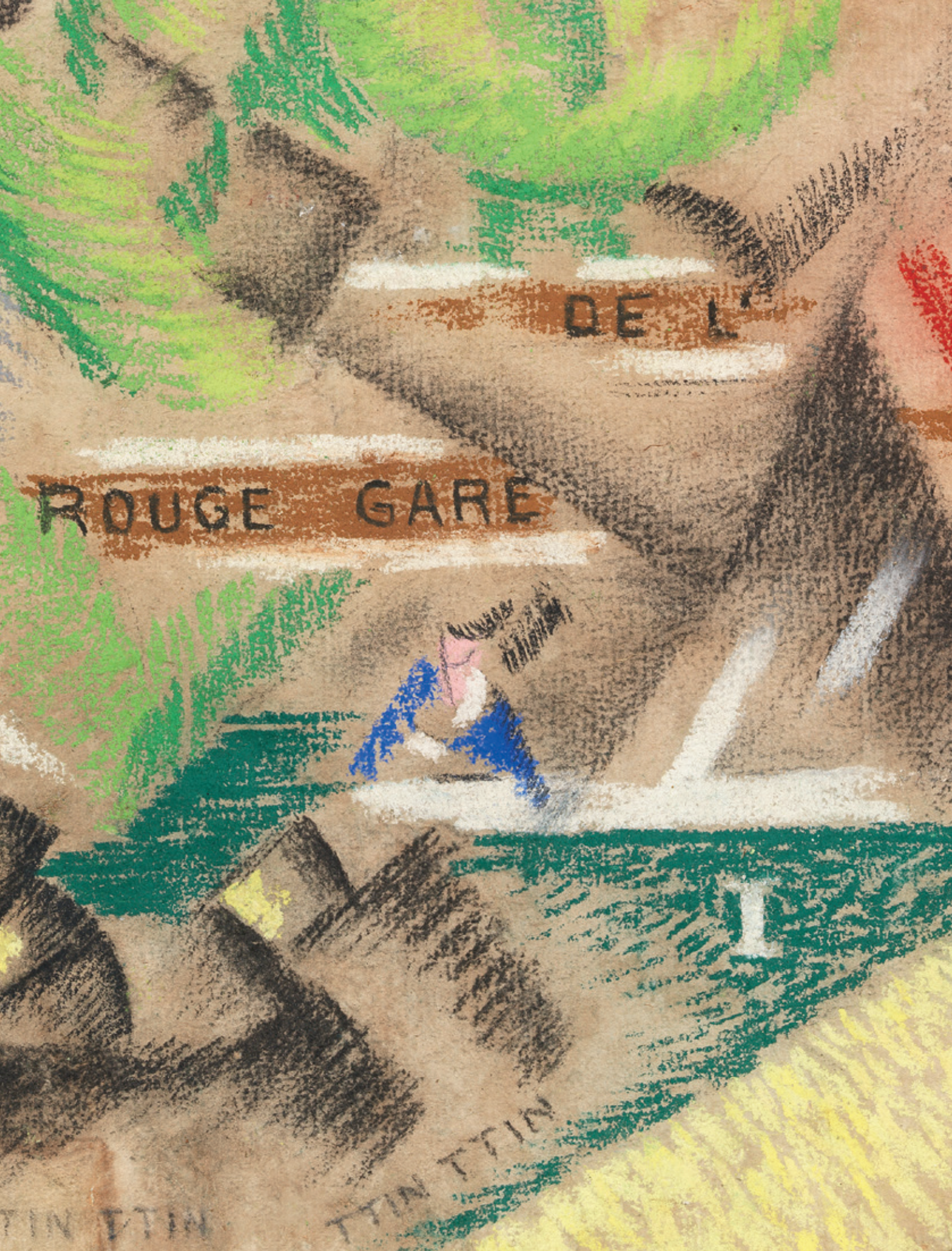
Farsettiarte

CASA D'ASTE DAL 1955

ARTE MODERNA

Prato, 2 Dicembre 2017

In copertina:
Gino Severini, lotto 534


DE L'
ROUGE GARE
TIN TTIN
TTIN TTIN

Farsettiarte
CASA D'ASTE DAL 1955

ASTA DI OPERE D'ARTE MODERNA PROVENIENTI DA RACCOLTE PRIVATE

ASTA N. 182 II

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

ACQUISIZIONE DI OGGETTI E DIPINTI PER LE ASTE

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

ANTICIPI SU MANDATI

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

ACQUISTI E STIME

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

ASTA

PRATO

Sabato 2 Dicembre 2017

ore 16,00

ESPOSIZIONE

MILANO
dal 16 al 22 Novembre 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 22 Novembre, fino alle ore 17,00

PRATO
dal 25 Novembre al 2 Dicembre 2017
Orario dalle ore 10,00 alle ore 19,30 (festivi compresi)

Ultimo giorno di esposizione
Sabato 2 Dicembre, fino alle ore 13,00

Farsettiarte

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 sottoscizione, per approvazione, ai sensi degli artt. 1341 e 1342 C.c., di speciali clausole delle condizioni di vendita, in modo che gli stessi mediante l'assegnazione di un numero di riferimento, possano effettuare le offerte validamente.

5) La Casa d'Aste si riserva il diritto di non accettare le offerte effettuate da acquirenti non conosciuti, a meno che questi non abbiano rilasciato un deposito od una garanzia, preventivamente giudicata valida dalla Mandataria, ad intera copertura del valore dei lotti desiderati. L'Aggiudicatario, al momento di provvedere a redigere la scheda per l'ottenimento del numero di partecipazione, dovrà fornire alla Casa d'Aste referenze bancarie esaustive e comunque controllabili; nel caso in cui vi sia incompletezza o non rispondenza dei dati indicati o inadeguatezza delle coordinate bancarie, salvo tempestiva correzione dell'aggiudicatario, la Mandataria si riserva il diritto di annullare il contratto di vendita del lotto aggiudicato e di richiedere a ristoro dei danni subiti.

6) 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 esaustivi; rapporti scritti (condition reports) sullo stato dei lotti sono disponibili su richiesta del cliente e in tal caso integreranno le descrizioni contenute nel catalogo. Qualsiasi descrizione fatta dalla Farsettiarte è effettuata in buona fede e costituisce mera opinione; pertanto tali descrizioni non possono considerarsi impegnative per la casa d'aste ed esaustive. La Farsettiarte invita i partecipanti all'asta a visionare personalmente ciascun lotto e a richiedere un'apposita perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionale prima di presentare un'offerta di acquisto. Verranno forniti condition reports entro e non oltre due giorni precedenti la data dell'asta in oggetto ed assolutamente non dopo di essa.

12) La Farsettiarte agisce in qualità di mandataria di coloro che le hanno commissionato la vendita degli oggetti offerti in asta; pertanto è tenuta a rispettare i limiti di riserva imposti dai mandanti anche se non noti ai partecipanti all'asta e non potranno farle carico obblighi ulteriori e diversi da quelli connessi al mandato; ogni responsabilità ex artt. 1476 ss cod. civ. rimane in capo al proprietario-committente.

13) Le opere descritte nel presente catalogo sono esattamente attribuite entro i limiti indicati nelle singole schede. Le attribuzioni relative a oggetti e opere di antiquariato e del XIX secolo riflettono solo l'opinione della Farsettiarte e non possono assumere valore peritale. Ogni contestazione al riguardo dovrà pervenire entro il termine essenziale e perentorio di 8 giorni dall'aggiudicazione, corredata dal parere di un esperto, accettato dalla Farsettiarte.Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità della Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, la Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.

14) Né la Farsettiarte, né, per essa, i suoi dipendenti o addetti o collaboratori, sono responsabili per errori nella descrizione delle opere, né della genuinità o autenticità delle stesse, tenendo presente che essa esprime meri pareri in buona fede e in conformità agli standard di diligenza ragionevolmente attesi da una casa d'aste. Non viene fornita, pertanto al compratore-aggiudicatario, relativamente ai vizi sopramenzionati, alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Le opere sono vendute con le autentiche dei soggetti accreditati al momento dell'acquisto. La Casa d'aste, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verifichino cambiamenti nei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere.
Qualunque contestazione, richiesta danni o azione per inadempienza del contratto di vendita per difetto o non autenticità dell'opera dovrà essere esercitata, a pena di decadenza, entro cinque anni dalla data di vendita, con la restituzione dell'opera accompagnata da una dichiarazione di un esperto attestante il difetto riscontrato.

15) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma della L. 1039, l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia.

16) Le etichettature, i contrassegni e i bolli presenti sulle opere attestanti la proprietà e gli eventuali passaggi di proprietà delle opere vengono garantiti dalla Farsettiarte come esistenti solamente fino al momento del ritiro dell'opera da parte dell'aggiudicatario.

17) Le opere in temporanea importazione provenienti da paesi extracomunitari segnalate in catalogo, sono soggette al pagamento dell'IVA sull'intero valore (prezzo di aggiudicazione + diritti della Casa) qualora vengano poi definitivamente importate.

18) Tutti coloro che concorrono alla vendita accettano senz'altro il presente regolamento; se si renderanno aggiudicatari di un qualsiasi oggetto, assumeranno giuridicamente le responsabilità derivanti dall'avvenuto acquisto. Per qualunque contestazione è espressamente stabilita la competenza del Foro di Prato.

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.

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 2 Dicembre 2017
ore 16,00

Dal lotto 501 al lotto 595

501

Antonio Donghi

Roma 1897 - 1963

Calessino

Matita su carta, cm. 28x22

Storia

Collezione Demetrio Bonuglia, Roma;
Collezione privata

Stima € 3.000 / 5.000

501

502

Enrico Prampolini

Modena 1894 - Roma 1956

Paesaggio, bozzetto di scenografia, metà anni Dieci

Tempera e tecnica mista su cartone, cm. 58x86,5

Firma in basso a destra: Prampolini, scritta in basso a sinistra: Trovatore - quadro.

Certificato su foto di Enrico Crispolti, Roma, 8 marzo 1994 (in fotocopia).

Stima € 3.000 / 4.000

502

503

503

Giorgio de Chirico

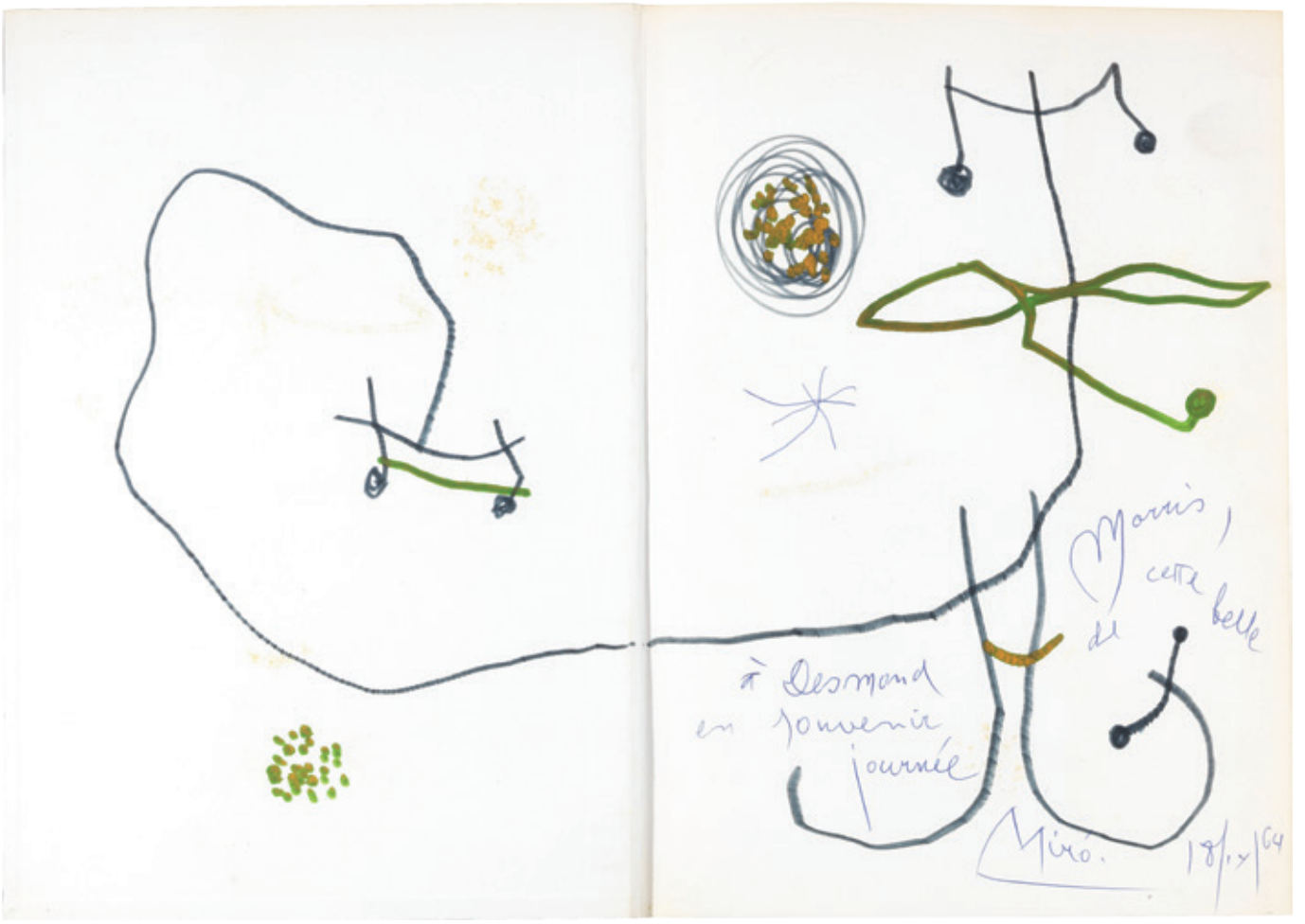
Volos 1888 - Roma 1978

Orfeo che canta accompagnandosi con la cetra, (1956)

Carboncino grasso e acquerello su carta applicata su cartone, cm. 47,7x32,8

Firma in basso a destra: G. de Chirico, titolo in basso al centro: Orfeo; dichiarazione di autenticità e firma al verso: Questo disegno, a carboncino grasso, / raffigurante Orfeo che canta accompagnandosi con la cetra, / è opera autentica, da me eseguita e firmata, / Giorgio de Chirico: etichetta con dati dell'opera e due timbri Galleria Michaud, Firenze: timbro L'Artistica, Roma.

Stima € 8.000 / 12.000



504

504

Joan Miró

Barcellona 1893 - Palma di Maiorca 1983

Senza titolo, 1964

Penna e pennarelli su risguardi di libro, cm. 29,7x41,5

Dedica, firma e data in basso a destra: à Desmond / Morris / en souvenir / de cette belle / journée / Miró / 18/IX/64.

Certificato su foto ADOM, Association pour la défense de l'oeuvre de Joan Miró, in data 20 Aprile 2005.

Opera realizzata sui risguardi del volume di Jaques Dupin, *Joan Miró. Life and Work*, Thames and Houdson, Londra, 1962.

Stima € 12.000 / 18.000

Copertina del volume di Jaques Dupin, *Joan Miró. Life and Work*, Thames and Houdson, Londra, 1962.

505

Paul Cézanne

Aix-en-Provence 1839 - 1906

Busto di Nicolas Coustou di Guillaume Coustou (dal marmo del Louvre), 1895-98 ca.

Matita su carta, cm. 21,8x12,4

Storia

Collezione Paul Cézanne, Parigi;
Collezione Paul Guillaume, Parigi;
Collezione privata, Parigi;
Collezione Adrien Chappuis, Tresserve;
Collezione Barut, Chambéry;
Christie's, Londra, 26 giugno 2003, n. 330;
Collezione privata

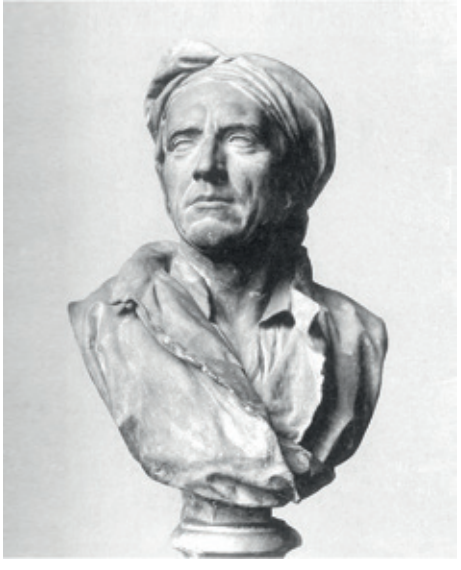
Bibliografia

John Rewald, Cézanne au Louvre, in L'Amour de l'Art, ottobre, 1935, p. 286;
Lionello Venturi, Cézanne, son art - son oeuvre, Rosenberg, Parigi, 1936, vol. I, p. 307, n. 1289, vol. II, tav. 351;
Gertrude Berthold, Cézanne und die alten Meister, Kohlhammer, Stoccarda, 1958, p. 111, n. 196;
Adrien Chappuis, The Drawings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné, Graphic Society, New York, 1973, p. 256, n. 1120.

Stima € 40.000 / 60.000

"*Je suis plus traditionnel que l'on croit...*"[1].
Paul Cézanne

Questa affermazione, a ben vedere sottilmente provocatoria, testimonia efficacemente la costante esigenza del Maestro di Aix-en-Provence di rielaborare i modelli classici all'interno di un personale sistema organico di ricostruzione del reale "rivolto a formare una nuova, concreta immagine del mondo"[2].
Se da un lato, infatti, l'esigenza di sintetizzare geometricamente la visione lo induce a sostenere che "non dobbiamo dipingere ciò che pensiamo di vedere, ma ciò che vediamo. A volte bisogna sforzarsi per farlo, ma è questo che la nostra arte chiede […] Alle Belle Arti vogliono insegnarci le leggi della prospettiva, ma non hanno mai capito che la prospettiva risulta da una giustapposizione di superfici verticali e orizzontali, e che questa è la prospettiva. Io l'ho scoperto con tanta fatica e ho dipinto in superfici, perché non dipingo nulla che non abbia visto e quello che dipingo esiste"[3], dall'altro egli manifesta a più riprese il suo amore per l'antico e la sua devozione alla tradizione classica: "Mi sembra che ci sia tutto nel Louvre, tutto quello che si possa amare e comprendere"[4].
Questo "culto del Louvre", eletto a stereotipo paradigmatico di tutti i luoghi consacrati alla divulgazione dell'arte[5], porterà Cézanne a eseguire, durante il corso della sua lunga attività, numerosi disegni di opere custodite nel museo parigino, in apparente contrasto con l'attività di ricerca sul dato naturale "en plein air", tesa a combattere e a superare i vincoli imposti dalle schematizzazioni accademiche nell'uso del colore, della prospettiva e del contorno lineare.
"Il disegno e il modellato non esistono", egli afferma, infatti: "il disegno è una relazione di contrasti o semplicemente la relazione tra due toni, il nero e il bianco".
Se il nero, anche in virtù dei consigli ricevuti durante il periodo di apprendistato con Pissarro verrà negli anni completamente eliminato dalla tavolozza dell'artista, nella pratica grafica esso viene necessariamente mantenuto, non per delimitare il contorno degli oggetti, bensì per determinare virtualmente il luogo ove si incontrano le diverse superfici colorate, come in una sorta di matrice "negativa" della visione reale. Nei suoi disegni Cézanne "spezza" la linea in un tratteggio serrato, a volte convulso e quasi sgraziato, e ne elude la calligrafica eleganza "privandola di quel potere di espressione che definisce le figure e le cose e le colloca nello spazio"[6]. Questa ricerca del volume attraverso il contrasto influenza naturalmente sia la scelta dei modelli antichi da studiare – quasi sempre sculture – sia quella dei "Maestri" d'elezione, per cui Michelangelo è preferito a Raffaello[7], Delacroix a Ingres[8]. Nel nostro disegno, appunto lo studio di una terracotta di Guillame Coustou che ritrae il fratello Nicolas, anch'egli scultore, Cézanne struttura i volumi attraverso un'attenta contrapposizione dei vuoti e dei pieni, affiancando al consueto tratteggio spezzato nervose serpentinature più dense e insistite, di una vitalità quasi barocca, che conferiscono luminosità e risalto alla parte destra del volto.
Questa capacità di "disegnare nella forma" o, come acutamente rilevato da Kenneth Clark, di "vedere in profondità e schematicamente insieme"[9] rappresenta, in estrema sintesi, l'esito fondamentale di quell'aggiornamento dei parametri percettivi proprio dell'attività matura di questo artista, capace di avventurarsi sino alle soglie del cubismo, eppure costantemente volto a rendere la sua opera "quelque chose de solide et de durable comme l'art des musées"[10].



Guillaume Coustou, *Nicolas Coustou*, Parigi, Louvre

[1] Joachim Gasquet, *Cézanne*, Parigi, 1922, p. 97.
[2] Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna, 1770-1970*, Sansoni, Firenze, 1978.
[3] Ulrike Becks-Malorny, *Cézanne*, Taschen.
[4] Gasquet, cit., p. 99.
[5] Si veda al riguardo John Rewald, *Cézanne au Louvre*, in *L'Amour de l'Art*, ottobre 1935, pp. 283-288.
[6] Fritz Novotny, *Cézanne als Zeichner*, Wiener Faharbuch für Kunstgeschichte, Schroll, Vienna, 1950.
[7] Paul Cézanne, Lettera a Charles Camoin, 9 dicembre 1904.
[8] Adrien Chappuis, *The Drawings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*, New York, 1973, vol. 2, p. 13.
[9] Kenneth Clark, introduzione al catalogo *Paul Cézanne, an Exhibition of Watercolors*, The Arts Council of Great Britain, 1946.
[10] Gasquet, cit., p. 90.

505 - misure reali

506

506

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

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

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

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

Primo stato su due; tiratura di 40 esemplari numerati, oltre a due prove di stampa.

Bibliografia

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

Stima € 6.000 / 9.000

507

507

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio con la ciminiera (Sobborghi di Bologna), 1926

Acquaforte su zinco, cm. 22,7x24,1 (lastra), cm. 30,5x36 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1926.

Storia

Collezione Giancarlo Pasi, Ravenna;
Collezione privata

Primo stato su due; tiratura di alcuni esemplari non numerati.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 27;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 31, n. 1926 1.

Stima € 5.000 / 6.000

508

508

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Gelsomini in un vaso a strisce, 1931-32

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

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

Quarto stato su quattro. Tiratura di 50 esemplari.

Bibliografia

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

Stima € 7.000 / 10.000

509

509

Antonio Zoran Music

Gorizia 1909 - Venezia 2005

Paesaggio sassoso, 1977

Olio su tela, cm. 54x64,6

Firma e data in basso a sinistra: Music 77; firma, titolo e data al verso sulla tela: Music / Paesaggio / sassoso / 1977.

Certificato su foto Galleria d'Arte Contini in data 29.1.92.

Stima € 15.000 / 25.000

510

510

Marino Marini

Pistoia 1901 - Viareggio (Lu) 1980

Cavallo e cavaliere, 1947

Tempera su carta applicata su tela, cm. 40,2x30,6

Firma e data in basso a destra: Marino / Milano 1947. Al verso, su una faesite di supporto: etichetta The London Arts Group, London: due etichette e due timbri Galleria Arte Nuova, Courmayeur.

Certificato di provenienza Galleria Arte Nuova, Cuneo-Courmayeur, 5/8/74.

Stima € 15.000 / 25.000

Le strade di Rosai

511

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Strada, 1955

Olio su tela, cm. 60x45

Firma in basso a destra: O. Rosai, titolo e data al verso sul telaio: "Strada" 1955: timbro Galleria Tega, Milano: etichetta Galleria d'Arte L'Indiano, Firenze: due timbri Studio G.R., Sacile; sulla tela: etichetta con n. X6298 e timbro Galleria Annunciata, Milano.

Certificato su foto di Piero Vallecchi.

Esposizioni

Omaggio a Ottone Rosai, Conegliano, Studio GR, Galleria d'Arte Moderna, ottobre 1981, cat. p. 28, n. 15, illustrato; Ottone Rosai, a cura di Luigi Cavallo, Milano, Galleria Bergamini, ottobre - novembre 1984, cat. n. 21, illustrato a colori.

L'opera verrà pubblicata nel primo volume del Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai, a cura di Giovanni Faccenda, Editoriale Giorgio Mondadori.

Stima € 12.000 / 20.000

O.ROJAS

512

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Strada e cipressi

Olio su tela, cm. 70,2x50,6

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: etichetta e quattro timbri Eredità Rosai, con data 30/5/1957: numero 346.

Stima € 7.000 / 10.000

513

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Prato deserto, 1941

Olio su tela, cm. 40,8x51

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 41; titolo al verso sul telaio: Prato deserto; sulla tela: etichetta Collezione Piero Vallecchi, Firenze, con n. 12: timbro Galleria Bergamini, Milano, con n. 10/2275/60: timbro Collezione Palatiello, con n. 115.

Bibliografia

Alfonso Gatto, Ottone Rosai, Vallecchi Editore, Firenze, 1941, tav. n.n.;
Pier Carlo Santini, Rosai, Vallecchi Editore, Firenze, 1960, n. 294.

L'opera verrà pubblicata nel primo volume del Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai, a cura di Giovanni Faccenda, Editoriale Giorgio Mondadori.

Stima € 15.000 / 20.000

513

514

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Paese, 1952

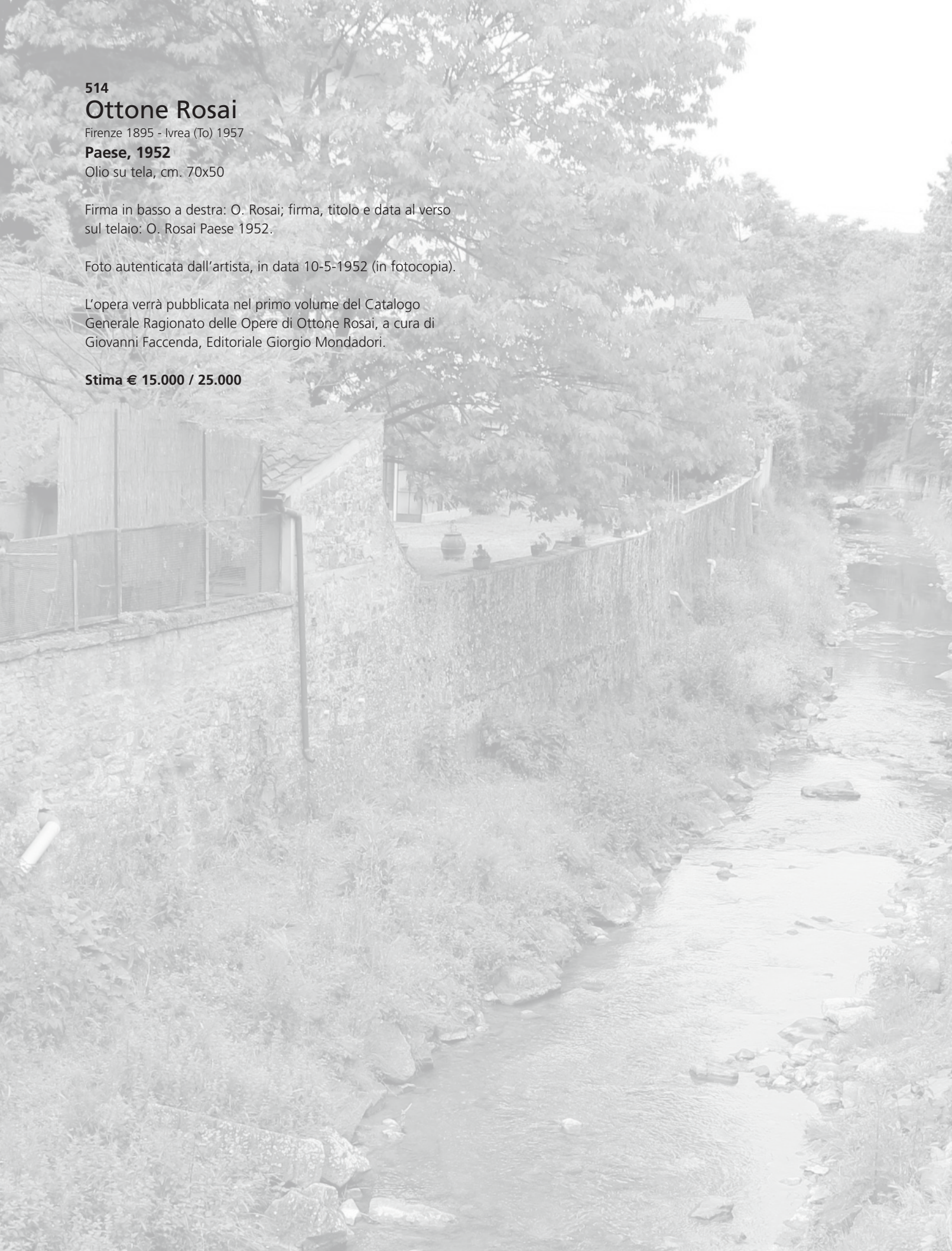
Olio su tela, cm. 70x50

Firma in basso a destra: O. Rosai; firma, titolo e data al verso sul telaio: O. Rosai Paese 1952.

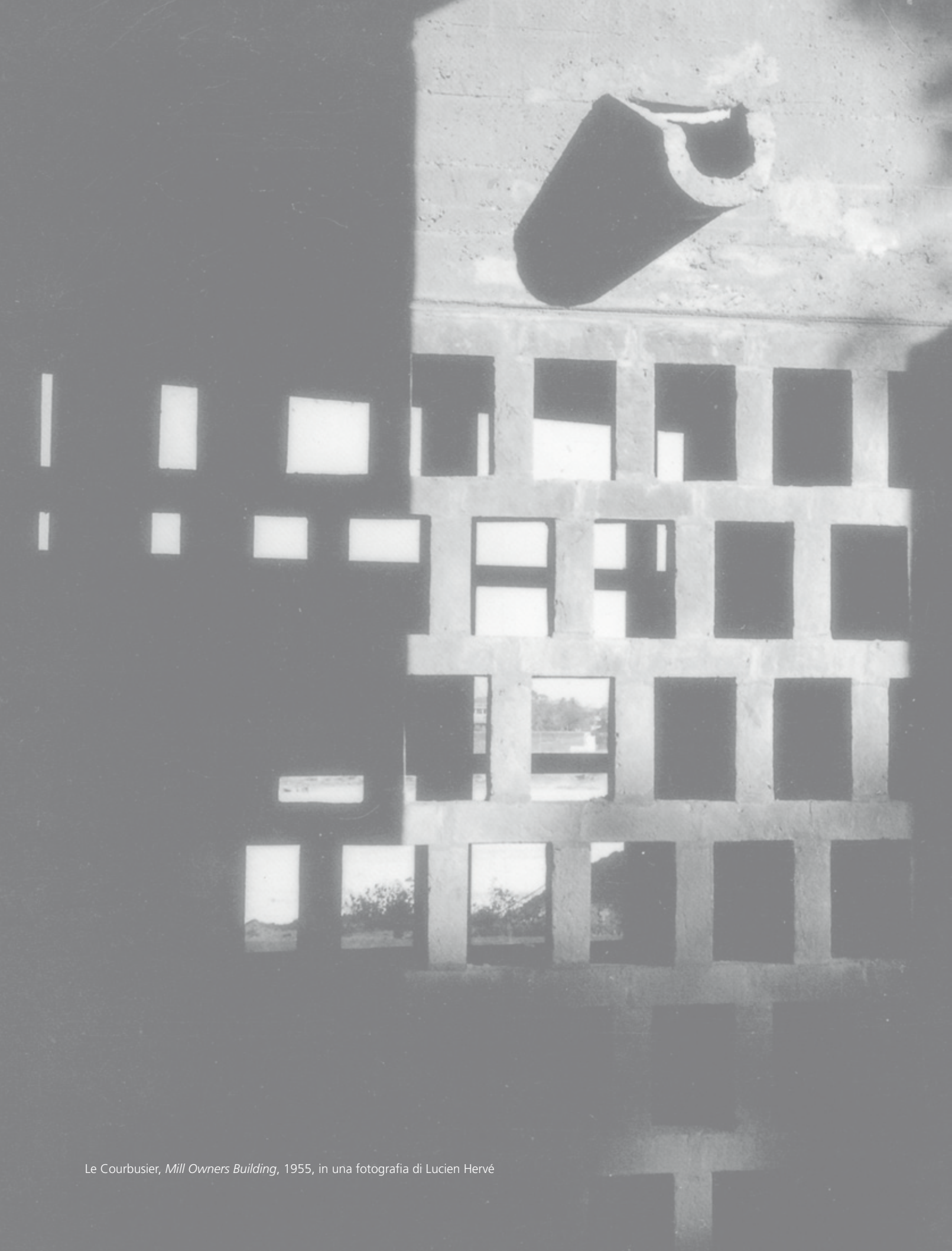
Foto autenticata dall'artista, in data 10-5-1952 (in fotocopia).

L'opera verrà pubblicata nel primo volume del Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai, a cura di Giovanni Faccenda, Editoriale Giorgio Mondadori.

Stima € 15.000 / 25.000



O. ROSAI



Le Courbusier, *Mill Owners Building*, 1955, in una fotografia di Lucien Hervé

515

515

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Fabbrica

Olio su carta applicata su tela, cm. 46x73,4

Firma in basso a destra: Sironi.

Stima € 30.000 / 50.000

516

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Paese su altopiano

Tempera grassa su carta applicata su tela, cm. 34x50

Firma in basso a destra: Sironi. Al verso sulla tela: etichetta con timbro a secco Galleria d'Arte Narciso, Torino, con n. SIR.M/42; sul telaio: etichetta Monferrato oltre il confine / dal 21 maggio all'8 novembre 2015 / Palazzo del Monferrato / Alessandria.

Certificato su foto di Willy Macchiati in data 27/1/70.

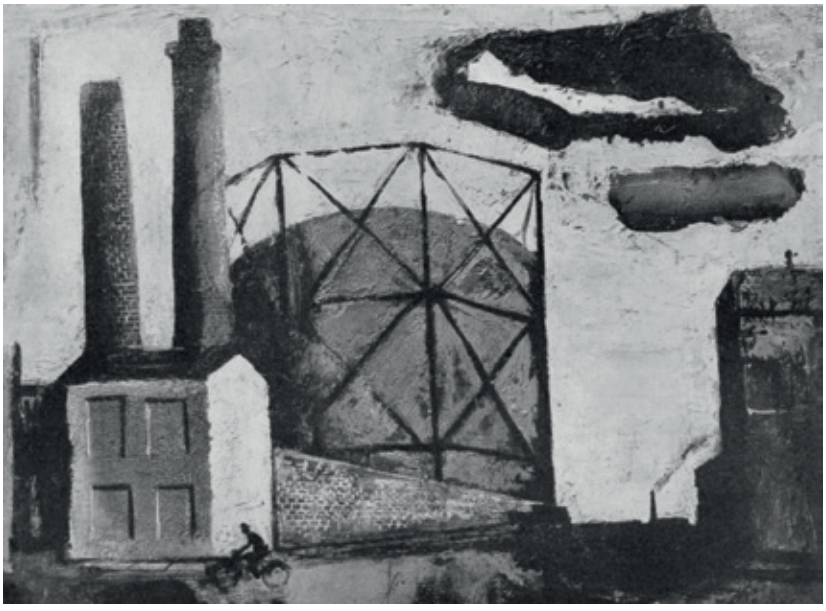
Stima € 18.000 / 28.000

516

Un *Paesaggio urbano* di Mario Sironi

Il *Paesaggio urbano* del 1943, ex collezione Mario Tarello (Genova), è un alto esempio dell'arte di Mario Sironi nel momento più cupo della guerra e della caduta del regime fascista.
Sironi è forse l'unico, tra i massimi artisti italiani del tempo, tutti indiscutibilmente fascisti, ad aver così intimamente aderito, e senza alcuna riserva mentale, all'originario spirito sociale e nazionale del movimento, da poter giustificare la famosa e acuta definizione che di lui diede nel 1944 Arturo Martini: "Sironi, il mio fratello […]. L' unico che avesse qualità liriche. […] Credeva di essere fascista, ma invece era di animo bolscevico e quasi abissale"[1].
L'aver vissuto con impegno e fede di "credente" l'intreccio tra arte e politica, ed averlo reso esplicito in modo così forte e ideologicamente motivato nella decorazione murale legata alla grande architettura pubblica e sociale del Ventennio, determinò per Sironi, al momento del crollo, una crisi inimmaginabile che si tradusse in uno dei momenti più alti della sua pittura, proprio con il ritorno, negli anni della guerra, ai "paesaggi urbani" e alle "composizioni metafisiche"[2]. Due modi diversi ma analoghi per esprimere la solitudine esistenziale dell'uomo di fronte al suo destino.
Le profonde e articolate prospettive urbane dei primi anni Venti, scandite prima con plastica concretezza pittorica, si contraggono in quegli anni in se stesse come per una forma di artrosi. La materia si aggruma e il colore quasi si perde per ridursi a un'essenziale gamma di terre, ocre e grigi. Ogni composizione diventa il simbolo di una solitudine tragica e di una perdita, tra muraglie incombenti, orizzonti chiusi, cieli lividi come cupe lastre di cenere, e gli occhi delle finestre che sembrano squarci o lacrime nere.
Il 1943 è l'anno del *Gasometro,* dove un disperato ciclista fugge dall'enorme scheletro della struttura centrale sotto l'incombere di due nubi nere e pesanti come macigni, e dell'*Eclisse*, ultimo e inane tentativo dell'uomo, bambola disumanizzata, di sottrarsi al buio della storia rifugiandosi nella chiarezza geometrica dell'architettura.

[1] Arturo Martini, *Colloqui sulla scultura 1944-1945*, a cura di Nico Stringa, Canova editore, Treviso, 1997, p. 209
[2] Si veda l'analisi di Marco Valsecchi, *Mario Sironi*, Editalia, Roma, 1962, p. 25.



Mario Sironi, *Gasometro*, 1943

Mario Sironi, *L'Eclisse*, 1943

517

517

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Paesaggio urbano, 1943 ca.

Olio su cartoncino applicato su tavola, cm. 45,2x60

Firma in basso a destra: Sironi. Al verso: etichetta e timbro Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente / Mostra di Pittori e Scultori / che recitano a soggetto / marzo - maggio 1971: etichetta con timbro a secco Galleria d'Arte Narciso, Torino, con n. SIR.M/53 (opera datata 1934 ca.)

Storia

Galleria Narciso, Torino;
Collezione Mario Tarello, Genova;
Collezione privata

Esposizioni

Sironi, Torino, Galleria Narciso, 8 aprile - 8 maggio 1967, cat. n. 26 (opera datata 1934);
Mostra di Pittori e Scultori che recitano a soggetto, Milano, Palazzo della Permanente, marzo - maggio 1971, cat. p. 202, tav. 187, illustrato (con supporto errato e data 1934).

Bibliografia

Marco Valsecchi, Mario Sironi, Editalia, Roma, 1962, p. 99, n. 43 (con supporto errato).

Stima € 35.000 / 45.000

518

518

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Figura, 1948

Olio su carta applicata su tela, cm. 42x26,5

Data e firma in basso a destra: 48 / Campigli. Al verso sul telaio: etichetta e due timbri Galleria d'Arte Sianesi, Milano, con n. 7072.

Certificato su foto di Nicola Campigli, Roma, 19/6/71.

Stima € 15.000 / 25.000

519

519

Mario Tozzi

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

L'Olimpo, 1968

Olio su tela, cm. 91x72,4

Firma in basso a sinistra: Mario / Tozzi; dichiarazione di autenticità al verso sulla tela: È stato dipinto da me / Mario Tozzi / Suna 16-1-971.

Certificato su foto Archivio Generale delle Opere di Mario Tozzi, Foiano, con n. 1367.

Esposizioni

Maestri moderni, Milano, Galleria Sianesi, novembre - dicembre 1968, cat. tav. 70, illustrato;
Antologica e Premio "Paolo Macchi", Pisa, Galleria Macchi, marzo - aprile 1969;
Mostra Antologica, Milano, Centro Rizzoli, novembre - dicembre 1970, n. 27, illustrato sul manifesto.

Bibliografia

Enzo Carli, Mario Tozzi, testimonianze di Fortunato Bellonzi e Dino Carlesi, Edizioni Galleria Macchi, Pisa, 1969, tav. XXV;
Mario Tozzi, numero speciale de «Il Poliedro», Roma, marzo 1970, p. 6;
Marco Valsecchi, Mario Tozzi, la vita e l'opera, Vanni Scheiwiller, Milano, 1970, n. 84;
Agnoldomenico Pica, André Verdet, André Parinaud, Mario Tozzi 1928-1978, Edizioni Aemmepi, Milano, 1978, p. 41;
Marilena Pasquali, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, volume secondo, Giorgio Mondadori, Milano, 1988, p. 186, n. 68/18.

Stima € 20.000 / 30.000

520

520

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Ponte di Sèvres, metà anni Venti

Olio su tela, cm. 48x66,7

Al verso sul telaio: numero d'archivio 04860.

Storia

Collezione Manaute, Parigi;
Collezione privata

Certificato di Bona de Mandiargues, Parigi, 1 Dicembre 1983 (in fotocopia); certificato Associazione per Filippo de Pisis, Milano, 3 ottobre 2017, con n. 04860.

Stima € 12.000 / 18.000

521

521

Mario Tozzi

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

Azzurro, 1964

Olio su tela, cm. 45x81,3

Firma e data in basso a sinistra: Mario / Tozzi / 64.

Certificato su foto Archivio Generale delle Opere di Mario Tozzi, Foiano, con n. 1247.

Bibliografia

Marilena Pasquali, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, volume secondo, Giorgio Mondadori, Milano, 1988, p. 96, n. 64/10.

Stima € 25.000 / 35.000

522

522

Alberto Magnelli

Firenze 1888 - Meudon 1971

Femme au bas noir, 1924-28

Olio su tela, cm. 75x100

Al verso sulla tela: Magnelli / Donna alle calze nere.

Certificato su foto di Susi Magnelli, Meudon, 25-12-87.

Esposizioni

Artisti toscani a Parigi tra le due guerre, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 28 dicembre 2006 - 7 gennaio 2007, poi Milano, Farsettiarte, 17 gennaio - 17 febbraio 2007, cat. n. 16, illustrato a colori.

Bibliografia

Anne Maisonnier, Alberto Magnelli. L'oeuvre peint, catalogue raisonné, XXe siècle, Parigi, 1975, p. 84, n. 223;
Marco Fagioli, Passages nell'arte del Novecento. Da Degas a Dubuffet, Aión, Firenze, 2009, p. 192.

L'opera sarà inserita nel catalogo ragionato dei dipinti di Alberto Magnelli, di prossima pubblicazione, a cura di Daniel Abadie, Éditions Hazan, primavera 2018.

Stima € 35.000 / 55.000

523

523

Alberto Magnelli

Firenze 1888 - Meudon 1971

Parco, 1922

Olio su tela, cm. 61x73

Al verso: etichetta Galleria dell'Oca, Roma.

Certificato di Susi Magnelli, Meudon 1-6-82.

Esposizioni

Magnelli in Toscana, Castello di Volpaia, 7 - 22 maggio 1983, cat. p. n.n., illustrato a colori;
Magnelli, dalla formazione fiorentina all'astrattismo, Milano, Brerarte, 29 marzo - 30 aprile 1984, cat. p. 75, n. 12, illustrato a colori;
Alberto Magnelli realismo immaginario, disegni 1920 - 1929, Forte dei Marmi, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 11 luglio - 23 agosto 1987, cat. p. 16, illustrato a colori;
Alla ricerca dell'Eden. Il paesaggio della Versilia nella pittura italiana fra Otto e Novecento, Seravezza, Palazzo Mediceo, 10 luglio - 26 settembre 1999, cat. p. 152, illustrato a colori;
Il Novecento & oltre. Percorso tra figure e paesaggi di ieri e di oggi, Bari, L'Immagine Galleria d'Arte Contemporanea, 3 - 26 marzo 2001, cat. p. 21, illustrato a colori;
Artisti toscani a Parigi tra le due guerre, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 28 dicembre 2006 - 7 gennaio 2007, poi Milano, Farsettiarte, 17 gennaio - 17 febbraio 2007, cat. n. 15, illustrato a colori.

L'opera sarà inserita nel catalogo ragionato dei dipinti di Alberto Magnelli, di prossima pubblicazione, a cura di Daniel Abadie, Éditions Hazan, primavera 2018.

Stima € 25.000 / 35.000

524

René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

Natura morta, 1926

Olio su tela, cm. 60x40

Firma e data in basso a destra: René Paresce / 1926.

Storia

Collezione privata, La Spezia
Collezione privata;

Certificato su foto di Rachele Ferrario, 18 gennaio 2006, archivio n. 8/26.

Esposizioni

Camera con vista, Milano, Palazzo Reale, aprile - giugno 2007.

Bibliografia

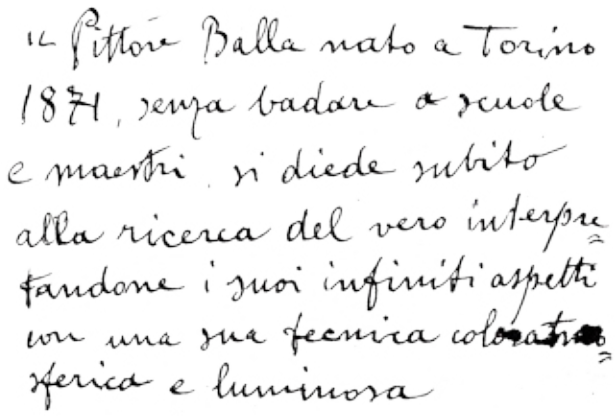
Rachele Ferrario, René Paresce. Catalogo ragionato delle opere, Skira editore, Milano, 2012, p. 186, n. 8/26.

Stima € 25.000 / 35.000

René Paresce nel suo studio, Parigi, anni Venti

524

Giacomo Balla: una nuova sensibilità nell'arte


Il Pittore Balla nato a Torino
1871, senza badare a scuole
e maestri si diede subito
alla ricerca del vero interpre
tandone i suoi infiniti aspetti
con una sua tecnica colorata
sferica e luminosa

L'*Autoritratto in parole* di Balla, Roma, anni Dieci

L'Autoritratto divisionista del 1902, Collezione Banca d'Italia

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

Balla futurista e la signora futurista, in una fotografia originale. Archivio E. Gigli, Roma

"Ho cominciato dai primi anni della mia vita a pensare: voglio fare un quadro. Nessuno mi aveva spiegato cosa ci voleva per dipingere. Io non avevo idea alcuna per l'esecuzione di un'opera e volevo fare un quadro, ora bisogna spiegare che mai persona mi ha dato forza e aiuto per raggiungere il mio ideale, dalla morte di mio padre ho sempre sopportato tutte le privazioni che la vita sociale può dare, e poco per volta mi sono allontanato dal mondo e mi avvicino sempre più alla natura", scrive il pittore Giacomo Balla alla fidanzata Elisa Marcucci nel 1900[1].
Il 15 giugno del 1904 Giacomo sposa Elisa Marcucci in Campidoglio: il fratello della sposa, Alessandro, e lo scultore Duilio Cambellotti sono i testimoni. Vanno a vivere, con la mamma Lucia, nel quartiere allora spopolato e periferico dei Parioli, in un convento situato tra via Parioli 6 (oggi via Paisiello) e via Nicolò Porpora. A fine anno – il 13 dicembre – nasce la primogenita Lucia: nel periodo futurista il suo nome diventerà Luce. "Il Convento era in sostanza una lunga costruzione di color rosso, bassa e divisa in due parti; la parte alla quale si accedeva da via Nicolò Porpora dava direttamente allo stabilimento di piscicultura al di sopra del quale c'era l'invidiabile studio di Balla. […] Al centro delle due ali di fabbricato, all'altezza del portone c'era una specie di boschetto di eucaliptus e sambuchi. Era un ambiente ricco di mille nascondigli che cambiava aspetto nelle diverse ore del giorno; al tramonto dalle grondaie della lunga costruzione uscivano le rondini sempre osservate e studiate dal pittore"[2].
Già dalle opere di inizio secolo, troviamo in Balla l'interesse per la luce.

Le vedute di *Villa Borghese* del 1905 con in fondo il Cupolone e l'eucaliptus, l'ombra che la sua casa-convento fa sul prato al di là della ringhiera, le Torri del Museo Borghese illuminate dalla luna, il volto della fidanzata prima, moglie dopo, Elisa ...tutto diventa *arte – nuova – immutabile*... "Il pittore *completo* che ama la verità eterna nell'espressione della NATURA, quando viene pittoricamente suggestionato da essa, le correnti trasmissive sono ingenuamente prive di qualunque scuola, metodo, regola, maniera ecc. e sono verginalmente sincere, NATE solo perché hanno trovato quei dati specialissimi sensi o nervi scrupolosamente adatti alle creazioni artistiche" scrive Giacomo Balla agli inizi del Novecento. Infiniti sono i fogli di carta, di cartone, le tele che usa per dipingere coi pastelli e\o con l'olio le diverse luminosità che coglie a Villa Borghese come nella campagna romana: "Mi alimento della purezza buonissima della natura per cui figlio di essa non accetto nessuna affermazione. Ho un carattere né così né cosà, sono natura fatto da essa e non dagli uomini, per cui vivrò da me certissimo della mia arte che fa palese nella pittura la mia anima"[3]; "Ma quello che ama il cielo, il mare, l'infinito luminoso, i fiori, i viali, la terra, gli animali tutti, allora amerà pur me perché vitalizzato dagli stessi elementi"[4], scrive Balla all'inizio del Novecento. La nuova capacità pittorica di Balla di definire (e di non definire) la natura attraverso la luminosità della luce viene notata già da alcuni critici che visitano le Esposizioni Internazionali dove Balla presenta le sue vedute di Villa Borghese: Ugo Antonelli nota nel 1908 la capacità di fissare l'ora del giorno: *il sole di meridione, come nel fresco quadro* Maggio*, la malinconia e dolce maestà del tramonto* […] *come in un sogno* definendolo il *dipintore della luce*[5]; Mario De Fiori sottolinea nel 1909[6] il *miracolo di luce e di gradazione di tinte*, […] *la sinfonia degli alberi vita quieta e tranquilla*; Emilio Cecchi individua nel 1914 il suo *impressionismo solido e ampio*[7]. E la variabilità della luce diventa il soggetto dei pastelli con la campagna romana, con le vedute di Villa Borghese con il Cupolone all'orizzonte, con gli alberi del Parco dei Daini, con la città che avanza a ridosso del quartiere Parioli proprio dietro la sua casa-convento a via Paisiello.

I pastelli divisionisti attaccati nello studio di Balla, Roma, 1904 ca.

Nei due pastelli qui presenti Balla ci accompagna proprio dentro la natura tra la sua casa-convento: da una parte la distesa di Villa Borghese che lascia intravedere sullo sfondo le cupole della Roma religiosa, dall'altra la periferia romana a Porta Pinciana con le nuove case dei Parioli. E proprio dentro questi particolari e semplici momenti naturali, Balla cerca la verità e la individua nella semplicità di un campo arato, di un albero mosso dal vento, di un verde prato che si perde all'orizzonte, di un casolare sul filo dell'orizzonte… "La semplicità, parola che si usa 'moltissimo ma quasi mai messa a posto è la base della bellezza, la quale è sempre prodotta dalla perfetta *verità* degli elementi e tutte le opere grandi sono manifestate con mezzi tecnici semplicissimi", si legge in un appunto biografico. "La casa di Balla isolata in mezzo alla campagna, simile a una nave… La casa di Balla tutta iridescente e scintillante di colori, di vetri fracassati dal sole e da tutte le parti, in tutte le ore, la casa di Balla traforata dall'aria e dal cielo azzurro cinguettante… il suo studio ingombro di quadri geniali, di costruzioni dinamiche, di svariate architetture diaboliche, fantastico di ogni magia… La camera da pranzo coi piatti gialli, verdi, rossi, le tazze viola, lilla, le mensole smaglianti di lacche multicolori… Tutto un campionario fiammante di colori in quella casa!

Giacomo Balla, *Nel prato*, 1908 ca.

Balla con la sua chitarra fotografato da Anton Giulio Bragaglia

Magia caleidoscopica di colori aggressivi. Carte variopinte sgargianti che si riflettevano in lamine di stagnole, occhi di celluloide che lucevano tremolanti in un quadro, lampade fantastiche di carta velina gialla e verde, accese dal sole, studi futuristi di velocità astratte, e lacche vermiglie, vernici cristalline di Ratti e Paramatti, velluto, raso, damaschi, e Balla che vivificava vertiginosamente il suo ambiente pirotecnico, cantando ballando e suonando, invasato, col petto compresso sotto la chitarra..."[8], ci racconta l'amico Cangiullo nel frequentare la casa di Balla durante gli anni Dieci.
Enrico Santamaria, conversando con Balla, scrive: "Non si vuole capire, – continua Balla agitandosi sulla poltrona sulla quale si è seduto – non si vuole capire che l'artista deve sempre essere un precursore e un ribelle. Non è l'artista che deve scendere sino al pubblico e spiegare la sua arte, bensì il pubblico che deve educarsi, salire all'artista e comprenderlo… Ma torniamo alla pittura futurista. Superando anche la forma cinematica mi lanciai nella pittura idealista e astratta. Furono lunghi anni di ricerche cromatiche. Ricerche che ancora continuano giacché l'arte futurista non è stata che una lunga serie di tentativi. A me non importa che lo spettatore trovi nel mio quadro il soggetto che lo ha ispirato. A me importa solamente che il suo occhio sia appagato e ricreato dalle mie combinazioni di colori e di forme astratte. L'uomo moderno è portato verso il colore. Ce lo dimostrano le mode più o meno *parigine*. Guardiamo i cappelli, gli ombrellini, i vestiti delle nostre signore e i fazzoletti e le cravatte che noi portiamo. E cosa è stata la pittura futurista dal suo inizio sino ad oggi se non una ricerca di *decorativismo cromatico astratto*. Ed è perché la nostra arte è essenzialmente decorativa che noi oggi ci orizzontiamo verso l'arte applicata all'industria. Questa forma di arte si avvicina molto alle masse e può essere compresa e *sentita* da tutti"[9]. E l'arte di Balla presente in queste tre opere di chiara matrice futurista ben esprimono questa nuova ricerca, a tutt'oggi innovativa. Ci troviamo di fronte ad un motivo per un piatto con la tematica della primavera già presente nelle opere della metà degli anni Dieci e tre fogli intelati facenti parte di quei lavori utili ad *abbellire l'utile*[10] partendo dalla sua casa per una *ricostruzione futurista dell'universo*.
La casa di Balla – ai Parioli fino al 1926, poi al quartiere Delle Vittorie – si presenta sempre come una fucina dove inventare, progettare e realizzare oggetti utili al lavoro ma anche belli e magici. Occorrono dei cavalletti trasportabili per andare a dipingere in aperta campagna, e allora vengono costruiti affinché si possano facilmente trasportare insieme alle scatole di colori e alle tele… Occorrono dei mobili per la camera dei bambini con gli angoli smussati affinché non ci si faccia male e si usano bambini schematizzati a formare le gambe… Occorrono dei fiori per rallegrare la casa e allora si tagliano dei legni e si incastrano tra loro senza viti né chiodi fino a darci l'immagine di un tulipano rosa o di un cactus giallo… Occorrono oggetti per la cucina, un portauovo con dei galletti viene costruito insieme a un mobiletto per il fumo, uno sgabello insieme a un portariviste dai colori più diversi…
Una proposta di semplicità e di montaggio, scomposizione e ricomposizione, movimento e compenetrazione come in ogni ciclo del continuare mutare che è la vita. Anche gli arnesi da lavoro nascono in questa fucina di inventore del XX Secolo.

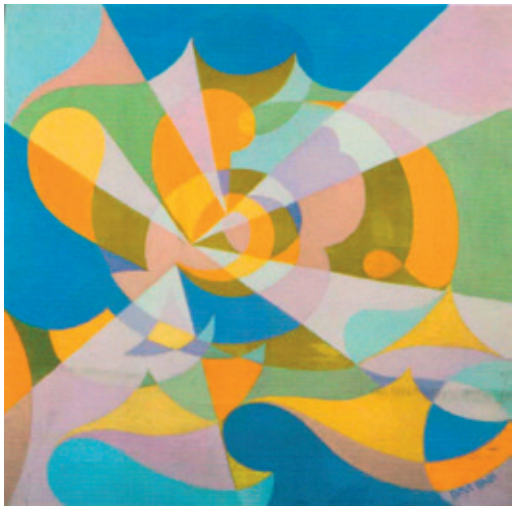
Giacomo Balla, *La principessa Caetani e i suoi giocattoli*, 1916 ca.

La camera verde e gialla in via Oslavia, Roma

Quando nel giugno del 1929 la famiglia Balla si trasferisce definitivamente nell'abitazione di via Oslavia, il pittore porta con sé quadri, oggetti, utensili, mobili… La sala da pranzo verde e gialla dei Parioli diventa la camera da letto di Elica Balla, un piccolo locale con la finestra sulle scale viene decorato in rosso e diventa *lo studiolo rosso*, pieno fino all'inverosimile di oggetti e di quadri, di panchetti e libri…, il grande salotto ospita i grandi quadri figurativi pre-futuristi attendendo i grandi ritratti degli anni Trenta: tutt'intorno si alternano quadri futuristi a ritratti delle figlie e alle *nature vive* cariche di luce e di colore.
Come entriamo in Casa Balla veniamo inghiottiti dalle *linee andamentali* che decorano tutto il corridoio dove Balla ha costruito cassapanche e armadi per gli strumenti da lavoro utili anche a coprire i tubi dell'acqua calda che arrivano fino nella parte superiore del muro: in questa zona del muro, il genio torinese ha ideato le 32 tele quadrate (cm. 77 x 77) che – attaccate una dopo l'altra – creano un lungo e movimentato palinsesto futurista, un *decorativismo cromatico astratto* lungo tutta la parte superiore del corridoio. Da bravo sperimentalista – *nel 500 mi chiamavo Leonardo* –, Balla blocca la sua prima idea di *decorativismo cromatico astratto* in una serie di fogli di carta con infiniti motivi geometrici e non pronti ad essere trasferiti sulla tela. Abbiamo così questi freschi e innovativi fogli (intelati) che appartenevano al cosiddetto *album n. 3* ritrovato nel 1993 in Casa Balla. Tre di questi lavori vengono qui presentati e possono dunque essere accostati alle soluzioni finali realizzate da Balla dopo il 1929 sulle tele quadrate (cm.77x77) per il corridoio di via Oslavia: parliamo di *Ricerca luce ideale*, *Primavera*, e *Plasticità dinamica*. La tempera *Plasticità dinamica n. 60* viene pubblicata da Enrico Crispolti nel suo volume dedicato alla moda futurista per illustrare l'"infinita sorprendente varietà di intensissime soluzioni immaginative" di Balla[11] e da ultimo da Fagiolo nel 2001 nella mostra dedicata che la Galleria Fonte d'Abisso dedica all'*astrattismo dal vero* di un *Balla a sorpresa*[12].
Attraversate le *linee andamentali* del corridoio con le sue volteggianti tele 77x77, si entra in salotto dove il nostro Balla ci introduce nuovamente alla sua *nuova sensibilità d'artista* attraverso il magico ritratto allo specchio realizzato nell'ottobre del 1945, *Autobalmogliefiglie*.

Lo *Studiolo rosso* nell'abitazione di Balla a via Oslavia, in una fotografia pubblicata in "L'Illustrazione Italiana", gennaio 1958, p. 59. Archivio E. Gigli, Roma.

[1] E. Balla, *Con Balla*, Milano, 1984, vol. I, p. 27.
[2] A. Genoino, *Omaggio al pittore*, in catalogo di mostra *Omaggio a Giacomo Balla*, Galleria Civica, Padova , gennaio-febbraio 1983, pp. 109-115.
[3] M. Fagiolo dell'Arco, *Balla pre-futurista*, Bulzoni editore, Roma, gennaio 1968, p.31, n.2.
[4] Fagiolo, *op. cit*, 1968, p. 31, n. 3.
[5] U. Antonelli, *Lottando. Una visita allo studio di Giacomo Balla*, in "La Tribuna", Roma, agosto 1908.
[6] M. De Fiori, *Balla*, in "Caffaro", Genova, 19 maggio 1909.
[7] E. Cecchi, *Note retrospettive da Esposizioni*, in "Il Marzocco", Firenze, 19 luglio 1914.
[8] F. Cangiullo, *Le serate futuriste*, Tirrena, 1930, pp. 136-137, 172-173.
[9] E. Santamaria, *Conversando con Giacomo Balla*, in "Griffa", anno I, n. 10, Perugia, 15 agosto 1920.
[10] M. Fagiolo dell'Arco, *Balla a sorpresa*, in catalogo di mostra *Balla a sorpresa*, Galleria Fonte d'Abisso, Milano, 2000-2001, p. 11.
[11] E. Crispolti, *Il Futurismo e la moda. Balla e gli altri*, Marsilio Editore, Venezia, 1986, fig. 33.
[12] Catalogo di mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco, *Balla a sorpresa*, Galleria Fonte d'Abisso, Milano, 2000-2001, n. 31, riprodotto p. 47.



Giacomo Balla, *Ricerca luce ideale n. 52*, 1929 ca.

G. Balla, particolare da *Autobalmogliefiglie*, Roma, 1945

525

525

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Periferia di Roma a Porta Pinciana - Villa Borghese - Le nuove case dei Parioli, (1904)

Pastello su carta, cm. 23,2x33,5

Firma in basso a destra: Balla; dedica al verso: A l'amico Grassi, che ci mantenga sempre in buona armonia, G. Balla; su un cartone di supporto: cartiglio con dati dell'opera e n. 36: etichetta Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, con n. 36: scritta di Luce Balla "Pastello di Giacomo Balla 1903".

Storia

Collezione Vittorio Grassi, Roma;
Collezione Liosetti, Roma;
Collezione Luisa Cappelli, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

Giacomo Balla, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, aprile 1963, cat. p. 52, n. 36;
Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1914, Roma, Ente Premi, 1972, cat. p. 43, n. 66, illustrato.

Bibliografia

Teresa Fiori, Archivi del Divisionismo, volume secondo, saggio introduttivo di F. Bellonzi, Officina Edizioni, Roma, 1968, p. 142, n. X.106;
Maurizio Fagiolo dell'Arco, Balla pre-futurista, Bulzoni Editore, Roma, 1968, p. 43, n. 53 T;
Giovanni Lista, Balla, Edizioni Galleria Fonte D'Abisso, Modena, 1982, p. 129, n. 92.

Stima € 20.000 / 30.000

La fuga prospettica dei prati di Villa Borghese in una tela del 1905

526

526

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Paesaggio con un albero, 1905

Pastello su carta, cm. 28,5x32,5

Esposizioni

Works by Giacomo Balla from 1905 to 1928, a cura di Maurizio Fagiolo Dell'Arco, New York, Kouros Gallery, 15 marzo - 24 aprile 1986, cat. n. 2, illustrato a colori;
Balla, a cura di Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Edimburgo, Scottish National Gallery of Modern Art, 6 giugno - 19 luglio, poi Londra, Riverside Studios, 26 agosto - 27 settembre, poi Oxford, Museum of Modern Art, 25 ottobre - 6 dicembre 1987, cat. p. 63, illustrato.

Bibliografia

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Balla. The Futurist, Rizzoli International, New York, 1988, p. 63.

Stima € 25.000 / 35.000

L'albero di Villa Borghese in un pastello, già Casa Balla

527

Giacomo Balla, *Primavera n. 36*, 1929 ca.

527

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Primavera, 1925-29

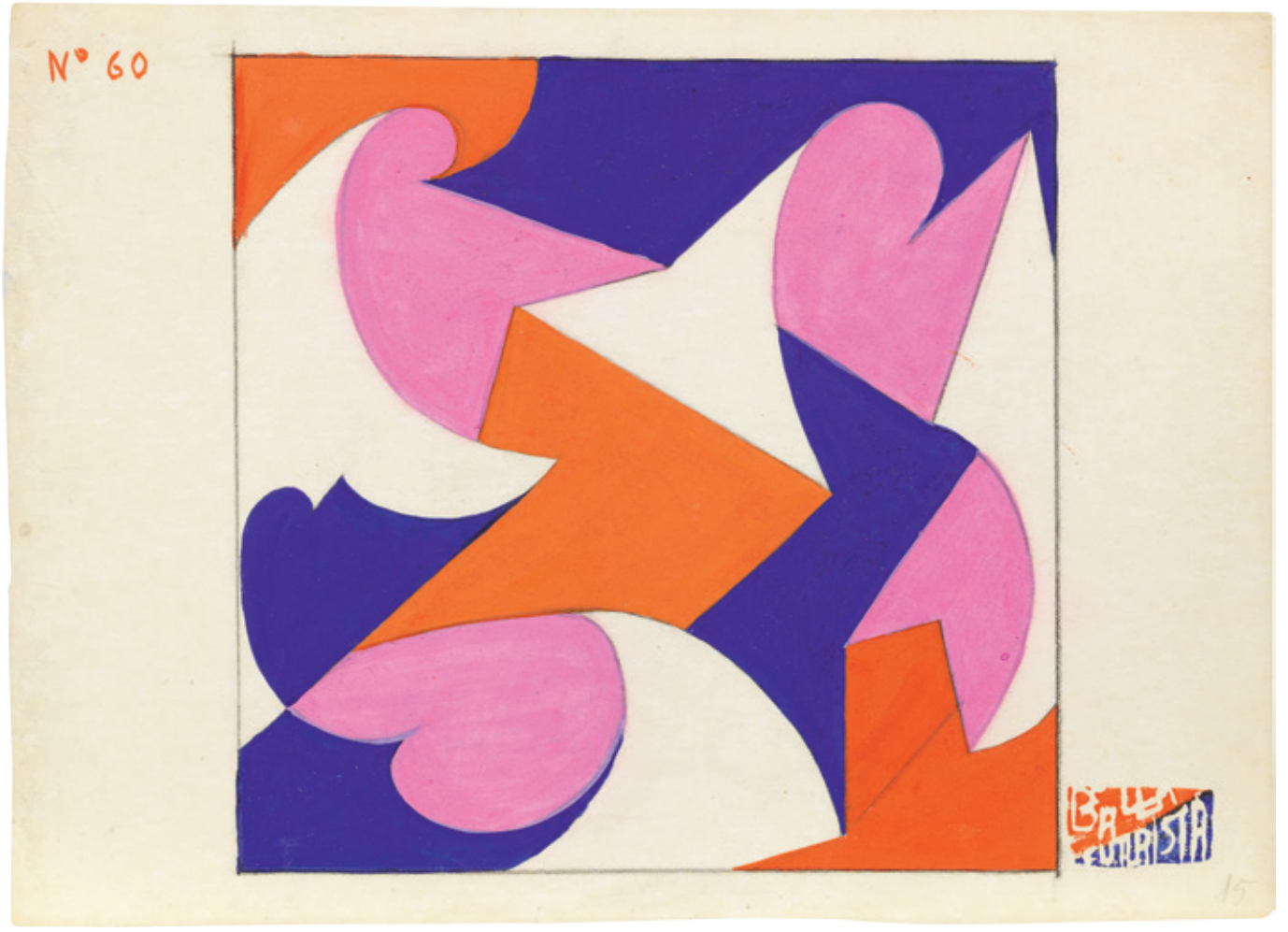
Tempera grassa su carta applicata su tela, cm. 24,5x35,5

Timbro in basso a destra: Balla / Futurista; in alto a sinistra: N. 52.

Storia

Casa Balla, Roma;
Collezione privata

Stima € 22.000 / 32.000



528

528

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Plasticità dinamica, 1925-29

Tempera grassa su carta applicata su tela, cm. 24x33

Timbro in basso a destra: Balla / Futurista; in alto a sinistra: N. 60.

Storia

Casa Balla, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

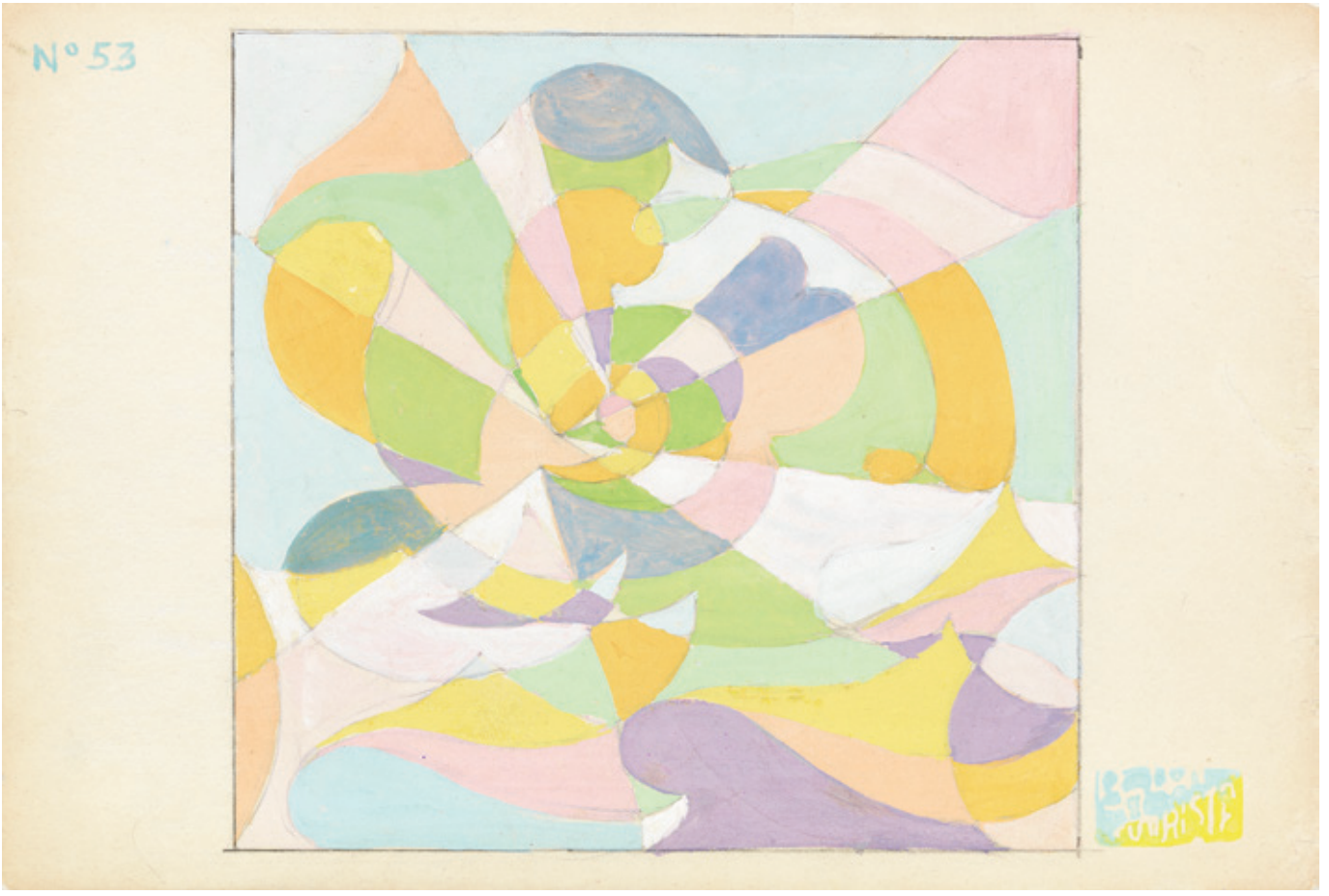
Balla a sorpresa, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, con la collaborazione di Elena Gigli, Milano, Fonte d'Abisso Arte, 14 novembre 2000 - 30 gennaio 2001, cat. p. 47, n. 31, illustrata a colori.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Il Futurismo e la moda. Balla e gli altri, Marsilio Editori, Venezia, 1986, n. 33.

Stima € 20.000 / 30.000

Giacomo Balla, *Plasticità dinamica n. 54*, 1929 ca.



529

529

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Ricerca luce ideale, 1925-29

Tempera grassa su carta applicata su tela, cm. 24,6x35,7

Timbro in basso a destra: Balla / Futurista; in alto a sinistra:
N. 53.

Storia

Casa Balla, Roma;
Collezione privata

Stima € 22.000 / 32.000

530

530

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Sinfonia di primavera, anni Venti

Tempera su carta applicata su tela, cm. 46x46

Firma in basso a sinistra: Balla: timbro Pugno di Boccioni. Al verso sul telaio: dichiarazione di Luce Balla "Piatto con motivo Primavera / disegno fatto nel 1918": etichetta di Casa Balla, con n. 362.

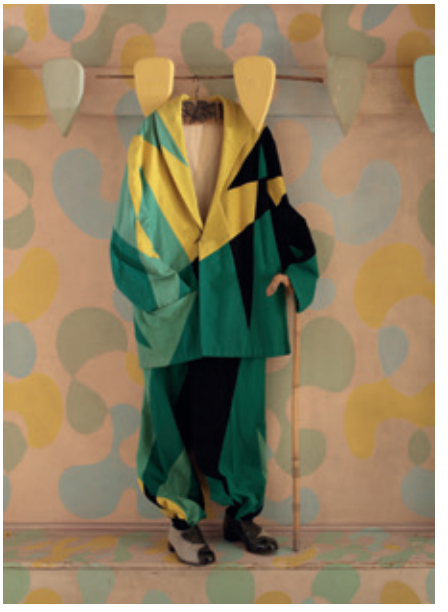
Storia

Casa Balla, Roma (Agenda n. 362);
Collezione privata

Bibliografia

Giovanni Lista, Balla, Edizioni Galleria Fonte D'Abisso, Modena, 1982, pp. 282, 283, n. 576 (con titolo *Progetto per ceramica* e data 1922).

Stima € 33.000 / 43.000



Le linee andamentali nel corridoio di via Oslavia

Gino Severini, dal Divisionismo al Futurismo

Gino Severini nasce a Cortona nel 1883 da una famiglia di umili origini; nella città natia il giovane frequenta la scuola fino a quando, nel 1899, si trasferisce a Roma con la madre dove segue i corsi di disegno degli *Incurabili* e contemporaneamente lavora in una società di spedizioni. Nel 1901 conosce il coetaneo Umberto Boccioni ed il più anziano Giacomo Balla che diventeranno compagno e maestro del suo iniziale percorso artistico: Severini è accomunato a Boccioni dall'interesse culturale per un sogno di rinnovamento condito dagli ideali giolittiani di socialismo umanitario, con Balla condivide invece le conoscenze tecniche che gli permetteranno di affrontare le strade della pittura. Il Divisionismo che Balla insegna ai due allievi ha poco a che vedere con quello francese; Balla incita Severini e Boccioni ad impegnarsi dal vero in una sorta di gara di fedeltà ottica, volta non a ridurre il motivo ma a dargli profondità, e a misurarsi con le varie fonti di luce per tentare di offrirne una ricostruzione sulla tela quasi per raggi. Severini, fin da queste prime prove, è comunque portato ad avvicinarsi ai modelli francesi, ancor prima di conoscerli dal vivo, specialmente praticando "misure piatte e di superficie, 'numeri' compositivi essenziali e netti, in luogo di perdersi nell'intrico dei fenomeni" (Renato Barilli, *La sinfonia polifonica di Severini*, in *Gino Severini*, Firenze, 1983, p. 12).

Negli anni romani Severini accentua così la sua "predisposizione francese" ad evitare il dramma espressionista e la denuncia sociale, prediligendo l'eleganza e la mondanità di certe figure femminili, benché provenienti da ambienti sociali poveri, e dichiara la sua istintiva tendenza all'*à plat*, cioè alla pennellata piatta e confinata in zone ben definite che si intersecano le une nelle altre.

È nel 1906 che l'artista cortonese si trasferisce a Parigi dove ha subito modo di rivedere e meditare sulle proprie origini, per risalire a suo avviso al vero padre del divisionismo, Seurat, la cui lezione in Italia era giunta solo per vie traverse; Severini individua nel pittore francese il vero maestro la cui contemporaneità consta nella luminosità solare delle composizioni, nella limpidezza, nel senso del numero e del ritmo (concetti che saranno sempre alla base della pittura severiniana), passando attraverso Cézanne, sempre rispettato da Severini, ma non amato nel profondo.

Altro punto di riferimento è Signac, ed ecco che "Severini invece è tutto fuori che un mistico: ricerca bellezze ed eleganze, ritmi e misure, ma riportandoli a questo nostro universo di esperienze ben concrete e imminenti. Ecco perché gli fa gioco il filtro 'positivo' […] che Signac impone ai sottili, irripetibili palpiti del caposcuola, e che inoltre li avvia all'incontro con le esigenze, anch'esse più svelte e disinvolte, dei *fauves*, da Matisse a Derain a Braque" (Renato Barilli, cit., p. 13).

In questo primo periodo parigino Severini fa amicizia con il giovane studente di odontoiatria Pierre Declide che lo invita a trascorrere l'estate del 1908 (ma vi si tratterrà con brevi interruzioni fino al gennaio 1909) nel paesino di Civray, nel Poitou, dove risiede la sua famiglia, ed in occasione di tale soggiorno Severini realizza il ritratto di *Marie Declide*, madre di Pierre.

Umberto Boccioni, *La signora Virginia*, 1905

Nell'ambiente provinciale, accogliente ed ospitale, Severini affina le capacità di introspezione analitica, rifacendosi pur sempre alle opere di Boccioni come *La signora Virginia*, 1905, e di Balla come *La madre*, 1901, nel ritratto è ormai ben assimilata la lezione di Seurat, con i suoi colori puri e divisi con una forma sintetica ed espressiva. Per l'impostazione della figura e per lo sfondo con il vaso cinese e i fiori sulla destra il ritratto sembra richiamare *La signora Charpentier con i figli* di Renoir, 1878, ma nel tocco luministico rapido ed efficace si può intravedere anche l'influenza di Toulouse-Lautrec, che Severini impara ad apprezzare in questi anni anche grazie a Lugné-Poë, direttore del Théâtre de L'Oeuvre, il cui edificio confina con lo studio parigino del pittore. Nell'immagine che Severini ci restituisce di M.me Marie Declide traspare la felicità per i giorni trascorsi nella campagna francese, ma anche l'acquisita sapienza del fare pittura e di governarne il soggetto, il colore e la luce secondo la libertà espressiva che l'ambiente artistico parigino gli trasmette.

È con dipinti come *Marie Declide* che si chiude la fase divisionista; nel 1909 sulle pagine di *Figaró* a Parigi viene pubblicato il primo Manifesto Futurista di Marinetti, e a partire dal 1910 il nome di Severini, insieme ad altri tra cui Balla, Boccioni, Carrà e Russolo, appare l'11 febbraio tra i firmatari del *Manifesto dei pittori futuristi*, e l'11 aprile tra quelli del *Manifesto tecnico della pittura futurista*.

La partecipazione di Severini al Futurismo avviene su sollecitazione dell'amico Boccioni e nella sua autobiografia ricorderà: "Sono sempre stato pronto ad accettare l'avventura, la novità, perciò scrissi a Boccioni che mettesse pure la mia firma sotto il famoso manifesto (Gino Severini, *La vita di un pittore*, Milano, 1983, p. 91). Severini nutre già una certa familiarità con le prime teorizzazioni futuriste, specialmente con l'idea di spazio e durata che è parimenti al centro del dibattito cubista, e per i presupposti della simultaneità e della nuova teoria del colore che saranno poi comprese nella dottrina poetica dell'orfismo di Apollinaire.

Pierre-Auguste Renoir, *Madame Charpentier con i figli*, 1878

L'adesione di Severini al Futurismo, seppur sempre molto contenuta, è comunque fondamentale per lo sviluppo e la crescita del movimento; è l'artista cortonese che organizza nel 1912 la prima mostra dei Futuristi alla Galleria Bernheim-Jeune ed è sempre lui che convince Boccioni, Russolo e Carrà a visitare Parigi con le sue novità. Frequentatore di mostre e Salon, egli è sempre aggiornato, e stringe amicizia con pittori come Juan Gris, Georges Braque, Pablo Picasso e con letterati quali Max Jacob, Gertrude Stein e Apollinaire; Severini è completamente immerso nell'animata vita sociale ed intellettuale parigina, nel movimento e nei colori della capitale francese, l'adesione al Futurismo è però vissuta con uno spirito contraddittorio in quanto l'attrazione intellettuale dettata dalle teorie cubiste contrasta con la fascinazione visiva della scena urbana, soggetto futurista per eccellenza, e con la mobile vita della metropoli percepita come uno scenario in continuo cambiamento dove si compie la trasformazione dell'uomo moderno.

Il 1913 segna il passaggio del gruppo futurista dalla fase che è stata definita "analitica" a quella "sintetica", cioè il passaggio da forme leggibili, ancora legate al motivo, a forme più "astratte"; Severini – fresco di matrimonio con Jeanne, figlia del poeta Paul Fort – affronta la sua prima mostra personale alla Marlborough Gallery di Londra e successivamente alla Galleria Der Sturm di Berlino, esposizione incentrata principalmente sulla figura della danzatrice isolata sul palcoscenico sotto i fasci delle luci artificiali che scompongono e ricompongono la figura; l'approdo a questa complessa articolazione tematica si sviluppa poi in una serie di opere dipinte tra il 1913 ed il 1914.

Tramway sur le boulevard, 1913, si inserisce nel fertile contesto culturale di quegli anni, in cui l'artista esegue un gran numero di pastelli, acquerelli e disegni che esprimono forme e colori in movimento; è questa una composizione caratterizzata dalla costruzione della forma con tocchi regolari di colore, a zone complementari che tiene conto della loro dimensione e del valore del segno in rapporto alla struttura generale.

Il tema è quello della vita cittadina, della ferrovia urbana, con le sagome dei passeggeri seduti che si intrecciano alle architetture, la composizione è risolta con una continua trama di linee-forza ascendenti e discendenti e di forme-colore che catturano le sensazioni; l'andamento dinamico non è centrifugo, ma lineare, ed asseconda perfettamente l'andatura del tram in velocità, il tutto a creare un unicum tra luce e colore e l'inserimento di scritte si collega alla tecnica dei poemi con le "parole in libertà" di Marinetti, ma anche ai *Calligrammes* di Apollinaire.

In *Tramway sur le boulevard* si assiste ad una pittura quasi astratta accompagnata da una sintesi dinamica e luministica straordinariamente efficace, e la nuova sperimentazione di Severini dell'analogia plastica basata su libere associazioni visive ed emotive unita all'utilizzo della parola all'interno della composizione, fa di quest'opera la rappresentante di una nuova frontiera espressiva che supera i primi esempi di *papiers collés* proposti da Braque e Picasso, e contemporaneamente avvicina Severini alla visione mentale che sarà propria del prossimo periodo cubista.

Gino Severini, *La ferrovia Nord-Sud*, 1913

531

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Marie Declide, 1908

Olio su tela, cm. 73x60

Dedica, firma e data in basso a destra: à Madame Declide / avec admiration / G. Severini - MCMVIII; titolo, firma e luogo al verso sulla tela: portrait de M.e Declide / Gino Severini / Civray; sul telaio: etichetta e timbro Museo d'Arte Moderna e Contemporanea / di Trento e Rovereto / Mostra Divisionismo Italiano / Trento, Palazzo delle Albere / 21 aprile - 19 agosto 1990.

Storia

Collezione Bonnin, Malakoff;
Collezione privata, Parigi;
Collezione privata

Esposizioni

25ème Exposition de la Societé des Artistes Indépendants, 1909, cat. n. 1461;
Exposition des oeuvres réalisées à Civray par Gino Severini, Civray, Association *Les amis du Pays Civraysien*, 1983, cat. n. 5;
Gino Severini (1883-1966), Mostra in occasione del centenario della nascita, Firenze, Palazzo Pitti, 25 giugno - 25 settembre 1983, cat. pp. 66, 136, n. 12, illustrato.

Bibliografia

Piero Pacini, Percorso prefuturista di Gino Severini. IV, in Critica d'Arte, XL, fasc. 140, marzo - aprile, 1975, p. 51, tav. 23;
Gerard Dauxerre, Severini, in Bulletin des Amis du Pays Civraysien, numero speciale, Civray, 1986, p. 47;
Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori - Daverio, Milano, 1988, p. 88, n. 53.

Stima € 70.000 / 120.000

Severini e la famiglia di Pierre Declide

à Madame Berlide
avec admiration
G. Severini

532

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Tramway sur le boulevard, 1913

Pastello su carta, cm. 28,3x36,4

Firma in basso a sinistra: G. Severini, firma, data e titolo al verso: Gino Severini 1913 / Tramway sur le boulevard; su un cartone di supporto: due etichette Comune di Verona / Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea / Modigliani a Montparnasse / Luglio - Ottobre 1988.

Storia

Galleria L'Isola, Roma;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata, Verona;
Collezione privata

Certificato su foto di Gina Severini Franchina, Roma, 15 giugno 1983.

Esposizioni

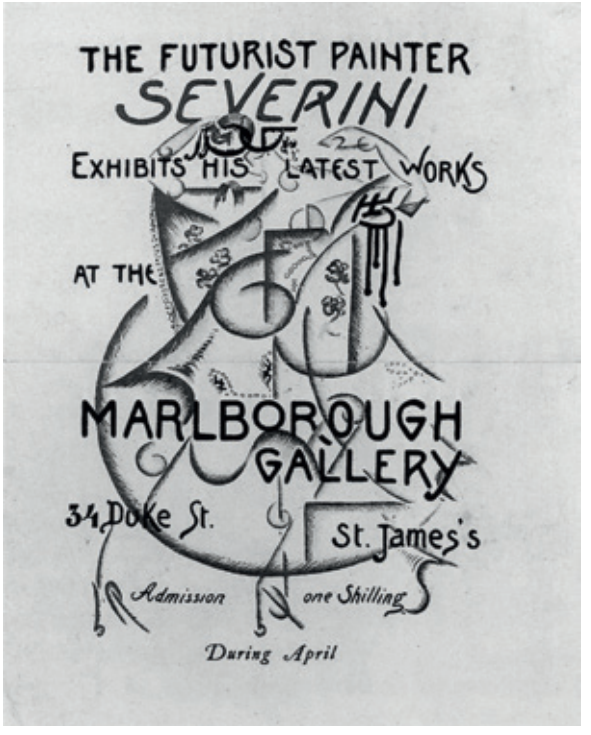
Gino Severini, prima e dopo l'opera, Cortona, Palazzo Casali, 12 novembre 1983 - 22 gennaio 1984, cat. p. 91, n. 17;
Modigliani a Montparnasse 1909-1920, Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Palazzo Forti, 14 luglio - 30 ottobre 1988, cat. p. 138, illustrato a colori;
Luce + velocità + rumore. La città futurista di Gino Severini, a cura di Daniela Fonti, Roma, Auditorium Parco della Musica, 1 aprile - 5 giugno 2005, cat. p. 16, n. 9, illustrato a colori.

Bibliografia

Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, Archivi del Futurismo, volume secondo, De Luca Editore, Roma, 1962, pp. 330, 340, n. 64 (con titolo *Il tram nella città*);
Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori - Daverio, Milano, 1988, p. 161, n. 169.

Stima € 240.000 / 320.000

Severini alla serata inaugurale della personale alla Marlborough Gallery, Londra, 1913



Affiche per la mostra *Severini. The Futurist Painter*, Marlborough Gallery, Londra, 1913

532

533

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Le Consul Ponce de Léon, 1943 ca.

Olio su tela, cm. 72,5x59,6

Firma in basso a destra: G. Severini.

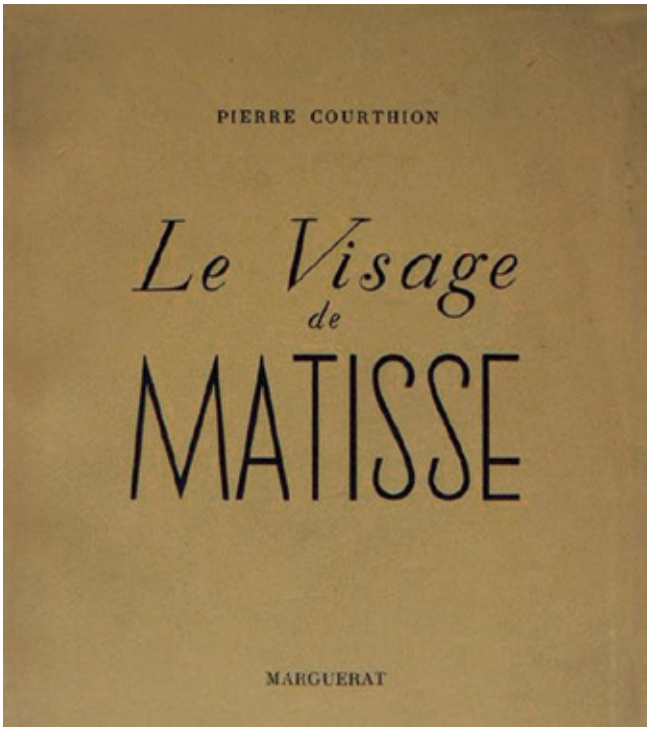
Storia

Collezione Ponce de Léon, Roma;
Collezione privata, Svizzera;
Collezione privata

Bibliografia

Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori - Daverio, Milano, 1988, p. 493, n. 740.

Stima € 50.000 / 70.000



La copertina del volume di Pierre Courthion *Le Visage de Matisse*, 1942

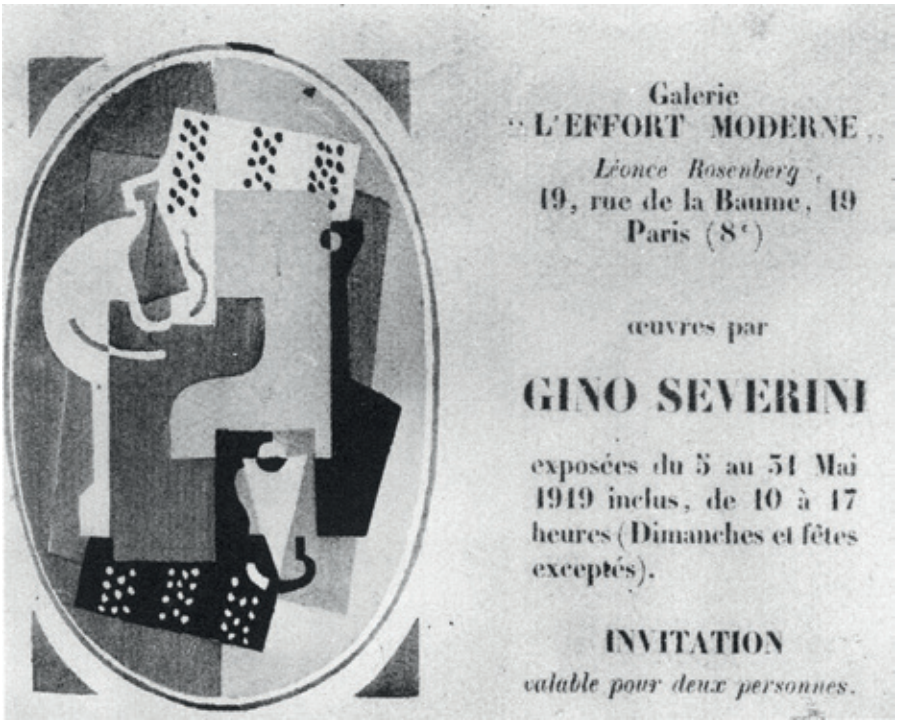
Henri Matisse, *L'Odalisque, harmonie bleue*, 1937

Le Visage de MATISSE
G. Severini

Gino Severini

Gino Severini.
Dal Cubismo ai ritratti della maturità

La serie di dipinti del 1915-16 dedicata alla guerra è l'ultimo atto del sodalizio di Gino Severini con i Futuristi; a partire da questo momento l'artista entra in crisi con il movimento e si avvicina all'ambito stilistico di Picasso e Braque, con i quali in precedenza, seppur legato da rapporti di amicizia, non aveva mai avuto collusioni artistiche.
Si apre così nel 1916 la fase di Cubismo sintetico di Severini; una volta rientrato a Parigi dopo un periodo passato in Italia per alcuni problemi di salute, l'artista trova una città quasi deserta a causa della guerra, le difficoltà economiche e familiari sono ingenti, fortunatamente, tramite Juan Gris, gli viene presentato il mercante Léonce Rosenberg che diventerà suo sostenitore e amico per quindici anni. Severini si dedica alla pittura e cerca di dare una risposta alla questione che da sempre gli interessa: quella della spazialità. La sua ricerca si orienta verso la pratica cubista che gli garantisce una costruzione dello spazio più razionale e meno legata al libero arbitrio del singolo individuo; il Cubismo sintetico, grazie all'applicazione della matematica usata per oltrepassare la poetica degli stati d'animo, gli permette di ottenere una visione chiara e univoca delle forme dinamiche dello spazio, regolato da una geometria razionale e misurabile. Nella fase preparatoria dei suoi quadri l'artista disegna le strutture delle composizioni prima di passare alla fase pittorica, rifacendosi in questa maniera ad una tradizione ormai abbandonata da tempo: tra il 1916 ed il 1919 sospende il tema della danza e si dedica a quello della natura morta, soggetto prediletto dalla poetica cubista.
Trascurata durante la stagione futurista, la natura morta diviene a partire da questi anni, e per i cinquant'anni successivi, un approdo sicuro per Severini; con il superamento del movimento marinettiano, affidato anche alle pagine di *La Peinture d'avant-garde* (1917), Severini arriva ad affrontare la questione per cui si chiede se il colore possa assumere un valore assoluto senza che l'integrità della forma venga meno.
Nelle opere dipinte fino al 1919 Severini consolida un suo personale linguaggio ispirato ai presupposti logici dei *papiers collés*: in dipinti come *Natura morta*, 1918, il continuo slittare dei piani, sempre obbediente ad una logica che li individua e li seleziona con grande chiarezza, rivela le fasi attraverso le quali si forma l'immagine che si organizza nella mente del pittore.



Invito alla mostra *Oeuvres par Gino Severini*, Galerie L'Effort Moderne, Parigi, 1919

Juan Gris, *Bottiglia e compostiera*, 1920

Nella sua autobiografia Severini scrive: "Per dire il vero, la mia idea […] era di portare l'espressione artistica ad una forma che conciliasse il desiderio di estrema vitalità (o dinamismo) dei futuristi con l'intenzione di costruzione, di classicità e di stile che era nei cubisti. Trovammo anche una formula caratteristica di tale desiderio: *l'arte doveva essere Ingres più Delacroix*" (Gino Severini, *La vita di un pittore*, Milano, 1983, p. 208). È in opere come *Natura morta* che Severini approda alla propria personalissima elaborazione di Cubismo, seppur non privo di riferimenti alla produzione pittorica di altri artisti legati a Rosenberg, come Gris, Metzinger ed Herbin. Nel dipinto prevale una visione decorativa della realtà, risolta in superficie come una tarsia, dove le forme degli oggetti si incastrano le une nelle altre come sezioni cromatiche dai nitidi e fermi contorni, sostenute da un'ossatura geometrica avvertibile nelle bilanciate simmetrie. La profondità dello spazio e la tridimensionalità, una volta suggerite dal chiaroscuro e dall'intersezione di piani, ora sono bandite o sostituite da profili lineari di grande eleganza grafica. *Natura morta* rientra probabilmente in quella serie di opere realizzate nella primavera del 1918 in cui si ritrovano alcuni limitati elementi, come carte da gioco, un bicchiere e in alcuni casi dei frammenti di carta da parati: la composizione è orchestrata con grande equilibrio e gli oggetti sono ridotti a puro profilo. Spesso dipinti come questo, che giungono quasi al limite dell'astrazione, sono il pretesto per una modulazione di scale cromatiche accordate su un tono dominante, nel nostro caso il giallo-ocra.

Scrive Daniela Fonti a proposito del dipinto: "All'opera sono da collegarsi due disegni conservati nell'Archivio Severini dove il tema della natura morta su tavola entro l'ovale viene accuratamente studiato e progressivamente semplificato fino a trasformare gli oggetti in pura cifra decorativa. Nel primo della serie, il più completo, il bicchiere e il libro conservano un accenno di volumetria, poi soppressa, mentre entro l'ovale della coppa, al posto dei frutti, compaiono emblemi di paesaggio del tipo di quelli inseriti nelle nature morte dipinte a Le Châtelard" (Daniela Fonti, *Gino Severini. Catalogo ragionato*, Milano, 1988, p. 287). Con la sua geometria piana, che esalta le forme degli oggetti, e l'abbandono del sintetismo compositivo caratteristico delle opere degli anni precedenti, *Natura morta* è un passo verso quel ritorno al classico che segnerà gli anni a venire della produzione di Severini.

Jean Metzinger, *Natura morta*, 1919

Il periodo forse meno indagato del lavoro dell'artista, ma intensissimo dal punto di vista lavorativo, è quello cha va dagli anni Quaranta al 1966, anno della sua morte: ventisei anni in cui l'artista colloca la pittura al centro della sua vita, alle prese con i problemi che da sempre lo affascinano ed impegnano, questioni di metodo, tecnica, ma anche problemi di visione e sentimento che riguardano il conflitto vita-arte.

Nelle opere di questo periodo Severini ricorre ancora una volta al metodo di scomposizione cubista, ma libero da regole troppo vincolanti per la sua fantasia, che si apre verso nuove avventure cromatiche e formali, fino alla pura astrazione, a cui approda nel 1949. È a partire dalla metà degli anni Quaranta che nelle sue opere "appare una linea di sintetismo lirico ed essenziale che lo ricongiunge direttamente a Matisse con la sua pittura liquida e luminosa, di larghe e modulate pennellate imbibite di colore puro, squillante come i colori del Mediterraneo, che prendono anche in Severini il sopravvento sulle brume grigie degli anni Trenta" (Gabriella Belli, in *Gino Severini 1883-1966*, Milano, 2011, p. 203).
Matisse, conosciuto da Severini intorno al 1919, in concomitanza della mostra organizzata da Rosenberg alla Galerie l'Effort Moderne, aiuta spesso l'artista cortonese con l'acquisto di qualche quadro; i due sono uniti da un comune sentire e da una stima profonda che si perpetrerà negli anni successivi, e se si guarda ad opere di Severini come *Odalisca con specchio* del 1942, si comprende quanto del lavoro di Matisse sia transitato nella ricerca severiniana; del resto, nel 1944, Severini dedica una monografia pubblicata a Roma proprio al francese, come testimonianza di persistenti affinità elettive con l'amico di vecchia data.
Non stupisce dunque che nel ritratto *Le Consul Ponce de Léon*, datato 1943 ca., l'effigiato abbia appoggiato sul tavolino di fronte a lui il volume *Le Visage de Matisse* di Pierre Courthion e stringa nella mano sinistra un libercolo con in copertina la riproduzione del dipinto matissiano *L'Odalisque, Harmonie bleue*, 1937, a testimonianza ulteriore del filo invisibile che lega indissolubilmente i due artisti.
In circa sessant'anni di attività il ritratto è sempre rimasto al centro degli interessi di Gino Severini: dopo un primo periodo fortemente segnato dall'influenza di Giacomo Balla attraverso il quale scopre il Divisionismo appassionandosi alle ricerche luministiche, i ritratti risentono dapprima del gusto simbolista dell'ambiente romano, e successivamente delle suggestioni parigine dell'Art Noveau, in cui l'attenzione agli effetti emotivi creati dai riflessi della luce ed alcuni tagli compositivi prefigurano l'adesione al Futurismo. I ritratti di questo periodo, specialmente quelli del 1912 e 1913, si associano al tema della danzatrice in una ricerca di ritmo dinamico entro un arabesco lineare di grande efficacia, per interpretare il tema futurista della figura compenetrata nello spazio. La figura della moglie diventa la traghettatrice dal periodo futurista a quello cubista, ed in quest'ottica si pongono anche la *Maternità* e il *Ritratto di Jeanne*, anticipatori del "ritorno all'ordine" del dopoguerra. La sua fedeltà al linguaggio cubista proseguirà fino al 1921 con ritratti in cui la figura umana diventa "accidente" al pari delle brocche nelle nature morte; è in questo periodo che l'Arlecchino compare nelle opere di Severini; la maschera diventerà l'elemento distintivo della sua produzione negli anni Venti e Trenta, periodo quest'ultimo in cui introdurrà innovazioni iconografiche quali la riproposizione della figura di grande formato in cui l'ispirazione del ritratto classico imperiale si traduce in forme monumentali, dove la compostezza e la solennità del soggetto si alternano ad oggetti del quotidiano come un libro, una collana o un fazzoletto.
Le Consul Ponce de Léon è il ritratto di Ubaldo Alberto Mellini Ponce de León (Rio Marina, 1896 – Roma, 1969), diplomatico e politico italianonato da una famiglia di lontana origine spagnola che dal 1928 al 1932 ricopre la carica di vice console a Los Angeles e nel 1945 diviene sottosegretario agli Affari Esteri mantenendo la carica per circa un mese.
Severini immerge la figura del Console, individuata con pochi tratti di colore, in una quantità di elementi decorativi contrastanti come la carta da parati a broccato sullo sfondo, la tenda a fiori e ramage sulla quinta di sinistra ed il tavolino con una brocca, un cesto di frutta ed il volume su Matisse; sono accorgimenti che si riscontrano anche nei coevi dipinti del maestro francese come *Annelies, tulipani e anemoni*, 1944; la geometria severiniana sembra ora sciogliersi nei ritmi più fluidi di Matisse, e il fine del quadro non è introdurre "nello spettatore un elemento di turbamento e d'inquietudine […] ma anzi procurare una soddisfazione profonda, il riposo, il piacere più puro dello spirito appagato" (Gino Severini, *Matisse*, Roma, 1944, p. 14).

Henri Matisse, *Annelies, tulipani bianchi e anemoni*, 1944

534

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Natura morta, 1918

Olio su tela, cm. 59,6x73

Firma in basso a destra: G. Severini; data e titolo al verso sul telaio: Mars 1918 / "Nature morte": timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 5850: etichetta parzialmente abrasa [Leo]ncé Rosenberg, Paris, con n. 5520: etichetta Marcel Bernheim & Cie, Paris.

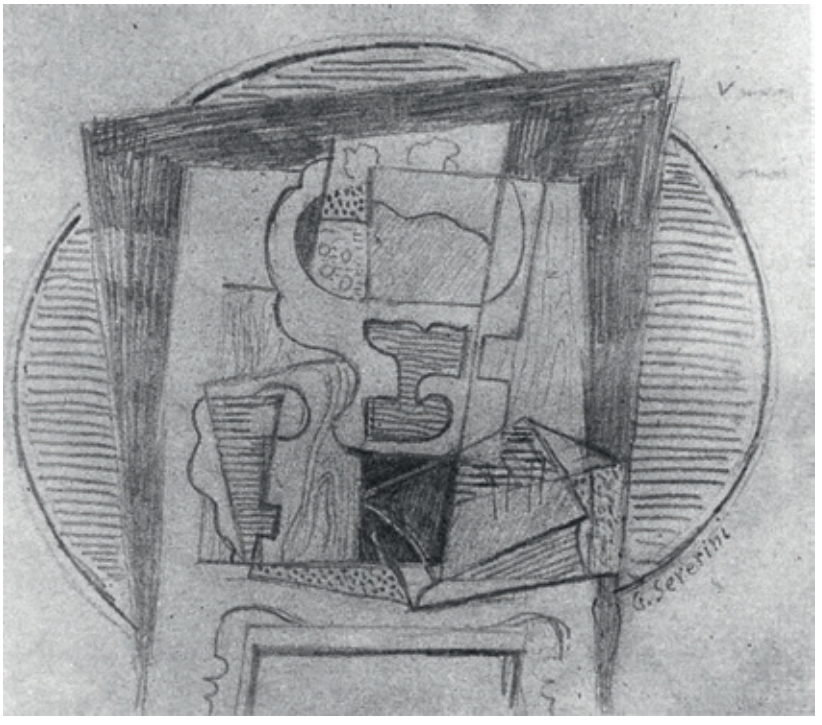
Storia

Collezione Léonce Rosenberg, Parigi;
Collezione privata

Bibliografia

Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori - Daverio, Milano, 1988, p. 287, n. 342.

Stima € 250.000 / 350.000



Gino Severini, *Studio per natura morta*, 1918

534

535

Fortunato Depero

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

Porticato e figura, (1930)

Olio su tavola palchettata, cm. 48,5x36,2

Firma in basso a destra: F. Depero. Al verso: etichetta Galleria Annunciata, Milano, con n. 4094 (opera datata 1922/23).

Certificato su foto Galleria Annunciata, Milano, con n. 4094; fotografia in prearchiviazione presso l'Archivio Depero, a cura di Maurizio Scudiero.

Stima € 25.000 / 35.000

Depero e i grattacieli, fotografia di M. Castagneri, 1930-31

F. Depero

536

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Natura morta (Futur-Cubista 4), 1917 ca.

Olio su tela, cm. 35,5x56,5

Sigla in basso al centro: R.M.B. Al verso sul telaio: etichetta Galleria Edieuropa / QUIarte contemporanea / Roma.

Storia

Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Roberto Marcello Baldessari, a cura di Maurizio Scudiero, Rovereto, 27 febbraio 2009, con n. B17-63.

Stima € 45.000 / 65.000

Roberto Marcello Baldessari

536

537

537
Gerardo Dottori
Perugia 1884 - 1977
Paesaggio umbro, (primi anni Cinquanta)
Tecnica mista su cartone, cm. 34,8x46,7

Firma in basso a destra: Dottori; firma, titolo e scritta al verso: Gerardo Dottori / "Paesaggio umbro" / 1925: timbro Galleria d'Arte Linea 70, Sansepolcro.

Certificato con foto Archivi Dottori, Perugia 11/3/2014, con n. 2285.

Stima € 6.000 / 10.000

538
Fillia
Revello (Cn) 1904 - Torino 1936
Aeropittura, 1931
Olio su tela, cm. 85x55

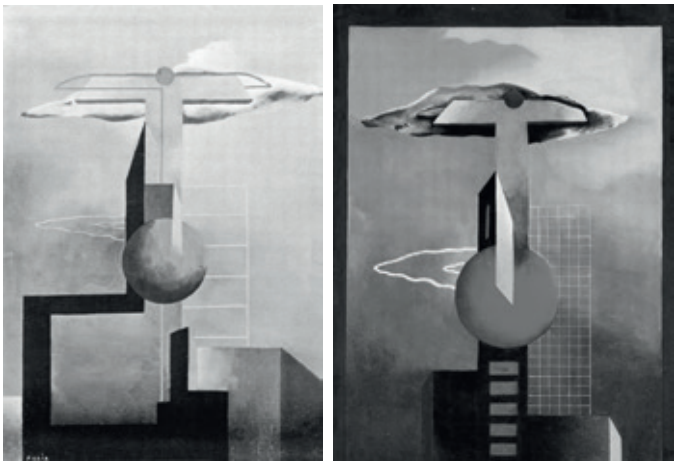
Firma in basso a destra: Fillia. Al verso sul telaio: etichetta parzialmente abrasa Mostra Commemorativa [...], con dati dell'opera.

Certificato con foto di Paolo Baldacci, Milano, 28 settembre 2017.

538

Si tratta della versione finale a olio di un tema compositivo già sviluppato da Fillia in due tempere del 1931 (cfr. P. Baldacci, Silvia Evangelisti, *Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Milano, 1986, nn. 138, 139), una nella Raccolta Alberto Dalla Ragione, Firenze, e una in collezione privata, Torino.

Stima € 12.000 / 18.000



Fillia, *Aeropittura*, tempera su carta, cm. 46x33, 1931, Firenze, Raccolta Della Ragione e Fillia, *Aeropittura*, tempera su carta, cm. 50x34,5, 1931, Collezione privata

539

Tato

Bologna 1896 - Roma 1974

Folgore alata, 1930

Tempera su carta, cm. 74,5x100

Firma in basso a sinistra: Tato.

Certificato su foto di Salvatore Ventura, Roma, 25 febbraio 2014. L'opera sarà inserita nella monografia dell'artista di prossima pubblicazione.

Stima € 20.000 / 35.000

Tato

539

540

540

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Vaso con fiori, 1941

Olio su cartone telato, cm. 70x49,4

Firma in basso a destra: de Pisis, data in alto: 10 Settembre / 41. Al verso: etichetta Galleria d'Arte Firenze, Firenze, con n. 84: timbro ed etichetta con n. 56 La Strozzina / Firenze / Mostra / De Pisis / marzo 1952.

Storia

Collezione M. Rimoldi, Cortina;
Collezione privata

Bibliografia

Giuseppe Raimondi, Filippo De Pisis, Vallecchi Editore, Firenze, 1952, tav. XIV;
Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo secondo, opere 1939-1953, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 551, n. 1941 47 (con supporto errato).

Stima € 18.000 / 25.000

541

541

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Due donne (Due figure su fondo rosso), 1970

Olio su tela, cm. 61x52,4

Firma e data in basso a destra: Campigli 70. Al verso sulla tela: due timbri Zanini Galleria d'Arte, con n. 583.

Storia

Galleria Zanini, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

Massimo Campigli, Galleria d'Arte Zanini, Roma, dal 7 novembre 1970, n. 21, illustrato a colori nel pieghevole della mostra.

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 860, n. 70-006.

Stima € 25.000 / 35.000

Massimo Campigli, *Quattro tessitrici*, 1950

Il temperamento di Campigli è ricco di antinomie. È umano e astratto, mistico e sensuale, brutale e tenero. S'è riconosciuto negli etruschi e nei romani. Si può parlare di paternità d'elezione, ricerca d'una terra, d'una base, di un porto. Reazione italianissima contro l'ambiente.

Massimo Campigli, 1931

Ritratto Femminile, 100-120 d.C., Hawara, Egitto

Amasis, *Tessitrici*, 560-550 a.C.

Quattro Tessitrici è uno dei più importanti esempi di una esigua serie di opere dedicate allo stesso tema da Massimo Campigli nel 1950: un periodo di rinnovamento della lunga carriera dell'artista che fece parte del gruppo de *Les Italiens de Paris*. Il soggetto è testimone delle tematiche fondanti della poetica di Campigli, ovvero la figura femminile, come idolo archetipico, e la forma conchiusa e ripetuta in cui si colloca, sia essa uno dei Teatri in cui inserisce le figure o un 'quadro nel quadro', come in questo caso.

Nella sua breve autobiografia, *Scrupoli,* è lo stesso Campigli a spiegare: "Dipingevo già da anni quando mi sono accorto donde venivano i soggetti dei miei quadri. In fondo non dipingevo altro che prigioniere. Due donne che si parlino, che cuciano vicine, che si pettinano, che si vestano, sono sempre state per me le più soavi visioni. E nei quadri, sia evidente o no, queste coppie sono sempre ben chiuse in stanze piccolissime, legate dal filo col quale cuciono o dalla matassa che dipanano, legate alle collane che si mettono, incorniciate a più riprese in scomparti e cassettoni col pretesto che sono nei palchi di un teatro o cantano dietro leggii o allineate in platea oppure sotto un ombrellino una di qua e una di là dall'asta che già indica per me lo scomparto. E quei piccoli telai nei quali rinchiudo le mie tessitrici? Sono prigioni, s'intende, o teche di museo" (1955). Le *Quattro Tessitrici* appaiono proprio facenti parte di questo esempio, e se il perimetro e il valore della luce delle tonalità rimandano all'aspetto della "teca di vetro", la composizione inquadra le figure femminili in una griglia ripetuta dallo schema geometrico dei telai utili all'atto della tessitura. Scandito da una rigorosa teoria strutturale, il quadro presenta una prospettiva arcaica, quasi di gusto bizantino, che annulla la profondità dei piani anche in virtù della scelta della visione frontale. Il dipinto raggiunge una purezza formale che è enfatizzata dalla tavolozza scarna, volta a simulare il biancore dell'intonaco, in sintonia con le ricerche intraprese dall'artista a partire dagli anni Venti del Novecento. I colori, magri e luminosi, virano appena dalle tonalità terrose che descrivono i volti a pochi tocchi freddi cilestrini. L'effetto emula l'opacità dell'affresco su muro, e ricorda la pittura antica, quella romana, ma anche la fresca trasposizione dei ritratti egizi del Faiyum.

È a Firenze, intorno al 1914, che datano i primi contatti di Massimo Campigli con le cerchie degli artisti e gli intellettuali che gravitavano intorno a riviste d'arte, come *Lacerba*, che erano lo strumento di elaborazione e diffusione dell'arte contemporanea. Campigli comincia come giornalista e autore, anche di testi futuristi di cosiddette parole in libertà, in cui la sintassi e le norme tipografiche seguono logiche di piena rottura con la tradizione.

Reduce dalla Prima Guerra Mondiale, nel giugno del 1919, Campigli è inviato a Parigi come corrispondente del *Corriere della Sera* ed è grazie a questo trasferimento, e alla piena partecipazione ai fermenti artistici che interessavano la Ville Lumiére, che Campigli inizia a dipingere, mentre continua a lavorare come giornalista.

Sebbene sia un autodidatta, Massimo Campigli è presto riconosciuto come un artista degno di valore, tanto che Léonce Rosenberg, il mercante di Picasso, dei Cubisti e di de Chirico, nel 1922 comincia ad acquistare le sue opere. La sua affermazione come pittore avviene tra l'anno successivo, quando la Galleria d'Arte Bragaglia di Roma gli dedica una personale presentata da Emilio Cecchi, e il 1928 quando alla Biennale di Venezia ha la possibilità di esporre le proprie opere su una parete intera. Con il 1929, Campigli raggiunge il successo commerciale infatti, dopo l'esposizione monografica presso la galleria di Jeanne Bucher a Parigi, le sue opere sono tutte vendute. In quel periodo Massimo Campigli ha raggiunto la maturità artistica. Una maturità il cui punto di svolta è costituito certamente dall'aspirazione a un nuovo e moderno classicismo la cui direzione era stata aperta da movimenti e personalità opposte come il gruppo di Novecento Italiano, ma anche dallo stesso Pablo Picasso. Un moderno classicismo che Campigli avrebbe nutrito grazie a una rinnovata attenzione all'arte antica, greca, arcaica, egizia, ma soprattutto all'arte etrusca. Infatti, l'artista descrive la visita del 1928 al Museo Etrusco di Villa Giulia a Roma come una vera e propria folgorazione. In seguito a quell'esperienza Campigli avrebbe scritto: "Nei miei quadri entrò una pagana felicità tanto nello spirito dei soggetti che nello spirito del lavoro che si fece più libero".
Nella sua pittura l'arte degli etruschi si mescola ai riferimenti ellenistici, romani, bizantini, difatti secondo Raffaele De Grada appare "fin troppo facile riscontrare le affinità che esistono tra le donne inquadrate dalle finestre e tra le teorie frontali di Campigli e le urne volterrane o anche tra i gruppi campiglieschi e certi mosaici ellenistici" (1972). Tuttavia, prosegue ancora De Grada, "rispetto a quegli esempi antichi, le somiglianze non possono rinchiudersi ad assonanze formali. La vera affinità non è tanto con la comunicazione, il linguaggio degli arcaici, una volta stabilita la simpatia di Campigli per quei modelli che lo hanno aiutato culturalmente a trovare un suo mondo antiottocentesco" (1972) e, per questo, a divenire una figura chiave degli anni centrali del Novecento.

Massimo Campigli nello studio di Parigi, in lavorazione la *Ville du Midi*, 1957

542

Massimo Campigli

Berlino 1895 - St.Tropez 1971

Quattro tessitrici, 1950

Olio su tela, cm. 116x89

Firma e data in basso a destra: Campigli / 50.

Storia

Galerie Ile de France, Parigi;
Collezione W.S. Rubin, Chicago;
Collezione Reuben L. Freeman, Stati Uniti;
Galleria Ravagnan, Venezia;
Collezione privata

Esposizioni

Campigli, Parigi, Galerie de France, 15 maggio - 9 giugno 1951, n. 11;
I Bienal du Museu de Arte Moderna de São Paulo, San Paolo del Brasile, ottobre - dicembre 1951, cat. p. 26, n. 49;
XXV Biennale di Venezia, 1952, sala XXVI, cat. p. 128, n. 20 (con titolo *Tessitrici*);
Massimo Campigli. Mediterraneità e modernità, a cura di Klaus Wolbert, Darmstad, Mathildenhohe, 12 ottobre 2003 - 18 gennaio 2004, cat. p. 267, n. 155, illustrato a colori;
Sul filo della lana. Biella The Art of Excellence, a cura di Philippe Daverio, Biella, Museo del Territorio Biellese, Chiostro di San Sebastiano, 21 aprile - 24 luglio 2005, cat. p. 62, illustrato a colori.

Louise Dahl-Wolfe in una foto da *Harper's Bazar*, 1948

Bibliografia

Cross Section of Today's Art. Venice gets works from 22 nations for its biggest Biennale, in Life, vol. 29, n. 24, 11 dicembre 1950, p. 108;
Enrico Somaré, Da Venezia parte una lunga strada, in Il Tempo, anno XII, n. 31, 5 - 12 agosto 1950, p. 13;
Gualtieri di San Lazzaro, Peintres ou poètes?, in XXe Siècle, nuova serie, n. 3, giugno 1952, p. n.n.;
La Biennale di Venezia, Rivista Trimestrale dell'Ente della Biennale, n. 16, ottobre 1953, p. 31;
Campigli, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1953, tav. 10;
Jean Cassou, Campigli, avec un teste de l'artiste, Éditions de L'Oeuvre Gravée, Parigi-Zurigo, 1957, p. 93;
Raffaele De Grada, Campigli, Il Collezionista editore, Roma, 1969, p. 203;
Giancarlo Serafini, Omaggio a Campigli, testi di M. Campigli, R. Carrieri, A. Chastel, R. De Grada, J. Paulhan, F. Russoli, Bestetti-Il Collezionista, Roma, 1972, p. 203;
Liana Bortolon, Campigli e il suo segreto, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 1992, p. 71;
Giorgio Di Genova, Storia dell'arte italiana del '900. Generazione maestri storici, tomo terzo, Edizioni Bora, Bologna, 1995, pp. 1719, 1720, n. 2390;
Massimo Campigli, Nuovi scrupoli, Umberto Allemandi & C., Torino, 1995, p. n.n.;
Eleonora Barbara Nomellini, Campigli, luna d'inverno e Le lettere di Campigli, in Cahiers d'Art Italia. Rivista Internazionale d'Arte e Cultura, n. 21, maggio - giugno 1997, p. 69 e copertina (con misure errate);
Nicola Campigli, Giorgio Barberis, Massimo Campigli, Editore Bianca & Volta, Savigliano, 1999, p. 12;
Massimo Campigli, Renografica edizioni d'arte, Bologna, 2001, p. 108;
Massimo Campigli, a cura di Franco e Roberta Calarota, Orvieto, Palazzo dei Sette, giugno 2004, p. 108;
Eva Weiss, Nel regno dei segni. Sulla vita e sull'opera di Massimo Campigli, Il Tempo, Roma, 2004, p. 32.

Stima € 120.000 / 180.000

CAMPIGLI
50

543

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Composizione, 1950 ca.

Olio su tela, cm. 90x110

Firma sul lato destro: Sironi. Al verso sulla tela: dichiarazione di autenticità di Willy Macchiati.

Storia

Galleria La Bussola, Torino;
Collezione privata

Certificato su foto di Francesco Meloni.

Esposizioni

Mario Sironi, Milano, Palazzo Reale, febbraio - marzo 1973, cat. pp. 134, 167, n. 192, illustrato.

Stima € 60.000 / 90.000

Mario Sironi nello studio

543

544

544

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta con cartoccio di pesci, 1946

Olio su tela, cm. 51x68,4

Firma, luogo e data in basso a destra: Pisis Burano / 46. Al verso sulla tela: etichetta con n. 81 e timbro La Strozzina / Firenze; sul telaio: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 5024.

Esposizioni

Filippo de Pisis. Cento opere di collezioni fiorentine e toscane, a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, Firenze, La Strozzina, marzo 1952, n. 81.

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo secondo, opere 1939-1953, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 685, n. 1946 39.

Stima € 18.000 / 28.000

545

545

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Paesaggio urbano con cavalieri, anni Trenta

Tempera su carta applicata su tela, cm. 40x52

Firma in basso a destra: Sironi. Al verso sulla cornice: etichetta Regione del Veneto / Città di Asiago / Assessorato al Turismo e alla Cultura / I grandi maestri del Novecento / da Pablo Picasso a Virgilio Guidi / Museo Le Carceri, con timbro Pro Loco Asiago.

Certificato su foto di Claudia Gian Ferrari, Milano, 29 novembre 1996.

Esposizioni

La Guggenheim e il suo affetto per gli artisti italiani del tempo, Roma, Galleria Tondinelli, 21 dicembre 2009 - 26 gennaio 2010, cat. p. 19, illustrata a colori.

Stima € 25.000 / 35.000

546

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Marina, 1952

Olio su tela, cm. 69,7x90

Firma e data in basso a destra: C. Carrà 952. Al verso sulla tela: etichetta con n. 8835 e timbro Galleria Annunciata, Milano; sul telaio: timbro Galleria Annunciata, con n. 2748.

Storia

Galleria Michaud, Firenze;
Collezione J. Mignoni Strada, Rapallo;
Collezione privata

Bibliografia

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume III, 1951-1966, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 73, 571, n. 11/52.

Stima € 50.000 / 75.000

Questo odore marino
che mi rammenta tanto
i tuoi capelli, al primo
chiareggiato mattino.
Negli occhi ho il sole fresco
del primo mattino. Il sale
del mare...
Insieme,
come fumo d'un vino,
ci inebriava, questo
odore marino.
Sul petto ho ancora il sale
d'ostrica del primo mattino.

Giorgio Caproni
Ballo a Fontanigorda, 1935

546

547

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Cavalli in un paese, 1940-42

Olio su tela, cm. 48x60

Firma in basso a destra: G. de Chirico.

Storia

Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Roma, 28 aprile 1981, perizia n. 236/81.

Bibliografia

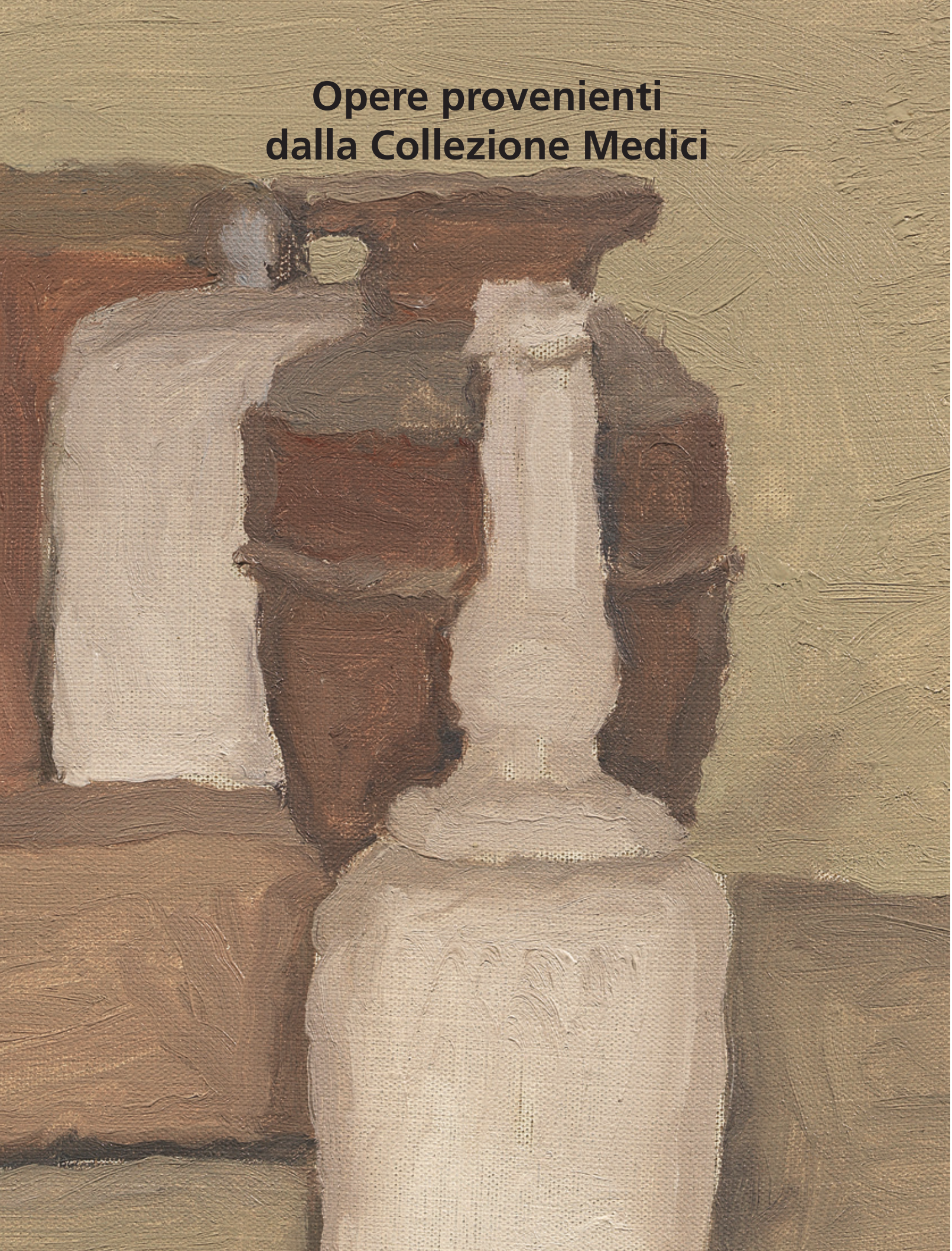
Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume ottavo, opere dal 1931 al 1950, Electa Editrice, Milano, 1987, n. 731.

Stima € 55.000 / 70.000

Théodore Gericault, *Étude de cheval gris*

547

Opere provenienti dalla Collezione Medici



548

Pio Semeghini

Quistello (Mn) 1878 - Venezia 1964

Ritratto di ragazza

Olio su tavola, cm. 50x40

Firma in basso a destra: Semeghini; al verso: altro studio di figura e natura morta.

Storia

Collezione Francesco Paolo Ingrao, Roma; Collezione Medici, Roma

Stima € 3.000 / 5.000

548

549

Mino Maccari

Siena 1898 - Roma 1989

Danza satirica, 1956

Olio su carta applicata su tela, cm. 53x72

Firma e data in basso a destra: Maccari / 1956.

Storia

Collezione Medici, Roma (opera acquistata direttamente dall'artista nel 1956)

Stima € 3.000 / 5.000

549

550

550

Enrico Prampolini

Modena 1894 - Roma 1956

Radio-fauna, (1931)

Tempera su cartone, cm. 63,8x25,5

Firma in basso a destra: Prampolini.

Storia

Collezione Carlo Vittorio Testi (dono dell'artista);
Collezione Medici, Roma

Bibliografia

Filiberto Menna, Enrico Prampolini, De Luca Editore, Roma, 1967, p. 236, n. 97, fig. 172.

Bozzetto per pannello della serie di pitture murali del Padiglione Italiano dell'Esposizione Internazionale Coloniale di Parigi, 1931. Il soggetto della serie era *Il Continente Nero alla conquista della Civiltà Meccanica*.

Stima € 10.000 / 18.000

551

Enrico Prampolini

Modena 1894 - Roma 1956

Il feticcio meccanizzato, (1931)

Tempera su cartone, cm. 64,5x25,5

Firma in basso a destra: Prampolini.

Storia

Collezione Carlo Vittorio Testi (dono dell'artista);
Collezione Medici, Roma

Bibliografia

Filiberto Menna, Enrico Prampolini, De Luca Editore, Roma, 1967, p. 236, n. 95, fig. 170.

Bozzetto per pannello della serie di pitture murali del Padiglione Italiano dell'Esposizione Internazionale Coloniale di Parigi, 1931. Il soggetto della serie era *Il Continente Nero alla conquista della Civiltà Meccanica*.

Stima € 10.000 / 18.000

551

552

552

Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Giovanna, 1951

Olio su tavola, cm. 87,5x36

Firma e data in alto a destra: Gentilini / 1951; dedica al verso: A [...] / con molta cordialità / Gentilini.

Storia

Collezione Medici, Roma (opera acquistata direttamente dall'artista nel 1960)

Opera registrata presso l'Archivio Franco Gentilini, Roma.

Stima € 8.000 / 14.000

553

553

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Ragazza

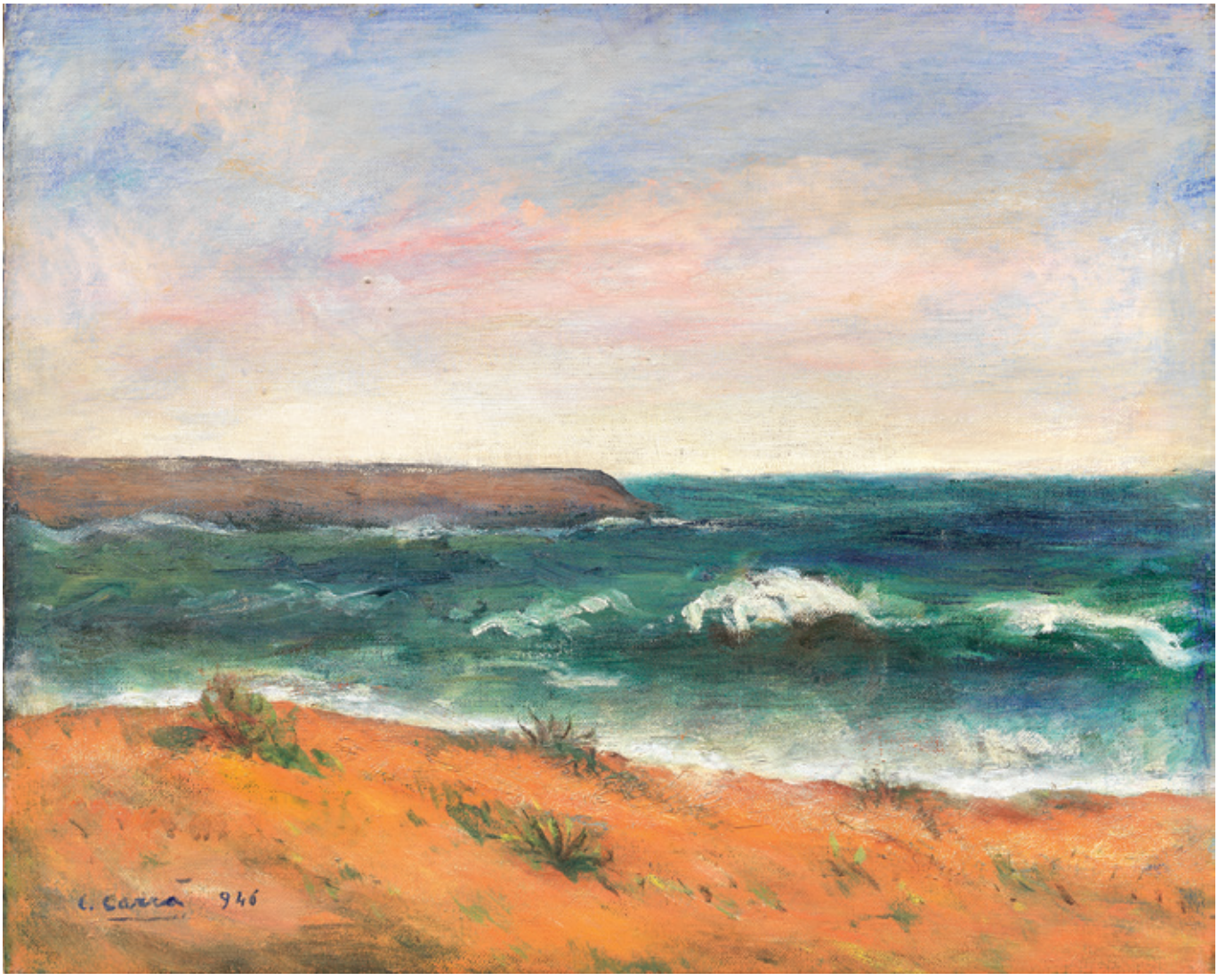
Olio su carta applicata su tela, 49,5x34,5

Firma in basso a destra: Sironi. Al verso sul telaio: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 4674: timbro La Loggia Galleria d'Arte, con n. 10037.

Storia

Collezione Cardazzo, Venezia;
Collezione Medici, Roma

Stima € 15.000 / 25.000



554

554

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Marina, 1946

Olio su tela, cm. 40x50

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 946.

Storia

Collezione Medici, Roma

Opera registrata presso l'Archivio Carlo Carrà, Milano, al numero 26/46.

Stima € 25.000 / 35.000

555

555

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Natura morta con ciliegie

Olio su cartone telato, cm. 21x33

Firma in basso a destra: G. de Chirico. Al verso, sulla cornice e su un cartone di supporto: due timbri La Vetrina di Chiurazzi, Roma.

Storia

La Vetrina di Chiurazzi, Roma;
Collezione Medici, Roma

Certificazione richiesta presso la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

Stima € 25.000 / 35.000

556

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta con nudino e vino rosso, 1924

Olio su tela, cm. 46,3x60,2

Firma e data in basso a destra: De Pisis / 24. Su un cartone al verso della cornice: etichetta Comune di Ferrara / Museo d'Arte Moderna e Contemporanea / "Filippo de Pisis" / Mostra del I Centenario / della nascita di Filippo de Pisis / 1896 - 1996.

Storia

Collezione André Pieyre de Mandiargues, Parigi;
Collezione Medici, Roma

Esposizioni

Mostra dell'opera pittorica e grafica di Filippo de Pisis, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 12 luglio - 21 settembre 1969, cat. pp. 22, 105, n. 24, illustrato;
Filippo de Pisis, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 11 luglio - 30 settembre 1973, cat. n. 12, illustrato;
De Pisis, a cura di Giuliano Briganti, Venezia, Palazzo Grassi, 3 settembre - 20 novembre 1983, cat. p. 60, n. 19, illustrato a colori;
De Pisis, a cura di Andrea Buzzoni, Ferrara, Palazzo Massari, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Filippo de Pisis, 29 settembre 1996 - 19 gennaio 1997, cat. p. 31, tav. 1, illustrato a colori.

Bibliografia

Demetrio Bonuglia, Filippo de Pisis in Il Veltro, Città della Pieve, luglio - agosto, 1961, pp. 64, 65;
Guido Ballo, De Pisis, Edizioni Ilte, Torino, 1968, n. 179;
Filippo de Pisis, Ver-Vert, Einaudi, Torino, 1984, copertina;
Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 54, n. 1924 24.

Stima € 40.000 / 60.000

IL PITTORE
della felicità

Articolo di Raffaele Carrieri su Filippo de Pisis uscito in occasione della morte del pittore, 1956

556

557

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Composizione (Realtà presenti e lontane), 1930-31

Tempera su cartone, cm. 65x50

Firma in basso a destra: G. Severini; firma e titolo al verso: Gino Severini / "Composition": cartiglio con scritta: N. 48 / Exposition organiseé par / Musée National [...] / à Lion.

Storia

Collezione Fabbri;
Collezione privata, Roma;
Collezione Müller Solari;
Collezione Medici, Roma

Esposizioni

Gino Severini «Entre les deux guerres» 1919-1939, con testi di Ester Coen e Maurizio Fagiolo dell'Arco, Roma, Galleria Giulia, aprile - maggio 1980, cat. p. 80;
Pompei e il recupero del Classico, a cura Marilena Pasquali, Ancona, Palazzo Bosdari, 28 giugno - 10 settembre 1980, fuori catalogo;
Gino Severini dal 1916 al 1936, a cura di Marisa Vescovo, Alessandria, Palazzo Cuttica, 24 aprile - 30 giugno 1987, cat. pp. 89, 133, n. 48, illustrata a colori;
Severini, Bolzano, Castel Mareccio, 15 dicembre 1987 - 31 gennaio 1988, poi Genova, Villa Croce, 9 marzo - 24 aprile 1988, cat. p. 65, n. 42, illustrata a colori.

Bibliografia

Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori - Daverio, Milano, 1988, p. 415, n. 516.

Stima € 40.000 / 60.000

Venere Capitolina, I – II secolo d.C.

G.Severini

558

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Il bucato, 1951

Olio su tela, cm. 50,2x70,4

Firma in basso a destra: O. Rosai; titolo al verso sul telaio: "Il bucato": timbro La Vetrina di Chiurazzi, Roma: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 6103: timbro Dott. Nava Eugenio, Milano; sulla tela: etichetta Onoranze a / Ottone Rosai / Mostra dell'opera di Ottone Rosai / Firenze - Palazzo Strozzi / maggio - giugno 1960, con n. 219.

Storia

Galleria del Milione, Milano;
La Vetrina di Chiurazzi, Roma;
Collezione Medici, Roma

Foto autenticata dall'artista, Firenze, 20/3/54, su pagina di brochure delle Edizioni del Milione, Milano.

Esposizioni

Mostra dell'opera di Ottone Rosai, 1911-1957, a cura di Pier Carlo Santini, Firenze, Palazzo Strozzi, maggio - giugno 1960, cat. p. 81, n. 219.

Bibliografia

Pier Carlo Santini, Rosai, Vallecchi Editore, Firenze, 1960, n. 323;
Claudio Rizzi, Ritratto dopo: Ottone Rosai, Il Quadrato, Milano, 1979, pp. 54, 95, tav. XXI.

L'opera verrà pubblicata nel primo volume del Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai, a cura di Giovanni Faccenda, Editoriale Giorgio Mondadori.

Stima € 15.000 / 25.000

Giotto, *La scacciata dei diavoli da Arezzo*, Assisi, Chiesa Superiore di San Francesco (part.)

558

Giorgio Morandi e la natura morta negli anni Cinquanta

Pare uno scherzo il dirlo, ma ci si accorge di essere in qualche contatto con la natura da quando la si comincia a distinguere e dominare.
Vincenzo Cardarelli, *Parole all'orecchio*, 1947

I dipinti di Giorgio Morandi hanno sempre attratto gli architetti come si può leggere in una corrispondenza del 1956 tra Carlo Ludovico Ragghianti e l'artista bolognese: "Il mio amico architetto Oscar Storonov di Philadelphia, che come sa è uno dei maggiori architetti odierni, e adesso sta costruendo la nuova Detroit, da tempo desidera conoscerLa, e vorrebbe qualche quadro Suo (che sinora non gli è riuscito di trovare) per la sua collezione. Storonov mi ha informato che anche i suoi amici Breuer, Mies van der Rohe, Gropius ecc. la conoscono e la ammirano" (in A. Martini, *Morandi, I Maestri del colore*, n. 38, Milano, 1964).
Le nature morte di Morandi sono composizioni che, pur nella semplicità delle cose rappresentate, hanno un assetto monumentale e possono essere lette "sotto il cono di luce di valenze architettoniche"; Sidney Pollack nel film-documentario del 2005 intitolato *Frank Gehry Creatore di sogni* ha evidenziato come il celebre architetto canadese si sia ispirato a tali composizioni per disporre i cinque solidi geometrici che compongono la Winton Guest House a Wayzara in Minnesota, e specialmente alla *Natura morta* del 1956 (Vitali n. 985), di cui l'immagine risulta speculare.
Morandi, amato anche dai più grandi registi italiani – Federico Fellini ne *La dolce vita* e Michelangelo Antonioni in *La notte* inseriranno nelle ambientazioni dei propri film le opere del maestro bolognese – medita a lungo sui rapporti tra spazio ed oggetto, li scruta da vicino, concentra il suo sguardo su di essi. Le sue celebri bottiglie – come quella bianca in primo piano in *Natura morta*, 1955 – quella cilindrica con il collo allungato, quella con il collo a fuso, quella a torciglione, quella scannellata, quella a forma piramidale su base triangolare del "Maraschino di Zara" o quella del vino di Borgogna, singole o appaiate, rese neutre dal colore o dal gesso bianco, divengono forme elementari finalizzate a variare i rapporti strutturali del dipinto, alla stregua dei Cubisti e dei Futuristi che le avevano scomposte ed analizzate nello spazio. Come un architetto studia la pianta di un edificio, allo stesso modo Morandi delimita gli oggetti che deve ritrarre circoscrivendone la base con una matita sul foglio di carta su cui poggiano; successivamente gradua la luce naturale filtrandola con dei velari dalla finestra del suo studio, infine, come racconta Ragghianti che spesso lo osservava al lavoro, Morandi traccia per terra le sagome dei suoi piedi per ritrovare sempre quell'unico punto di vista da cui lavorare.
Una volta terminata la messa in posa degli oggetti e preparato il telaio, il pittore inizia il processo meditato e meticoloso della stesura del colore; dunque una pittura lenta e studiata, fatta di colori modulati con pennellate morbide che non seguono mai un tracciato meccanico ma che di volta in volta determinano la costruzione dei volumi, sottolineando o annullando gli spazi con una sapienza altissima.

Frank Gehry, *Winton Guest House*, fotogramma da *Frank Gerhy Creatore di sogni* di Sydney Pollack, 2005

Morandi considera il proprio studio come un laboratorio in cui provare e riprovare un esperimento per dar corpo alle immagini della mente attraverso elementi certi e riconoscibili come le bottiglie, i vasetti o le scatole di cartone; la variante di tutto questo sta nel minimo mutare d'atmosfera che trasforma compiutamente l'immagine e l'impressione che lo spettatore ne trae.
Gli oggetti racchiusi e composti in un campo delimitato a priori rappresentano per Morandi lo specchio della sua identità di uomo e artista, e con lui la natura morta oltrepassa il suo ruolo di affermazione della realtà per trasformarsi in immagine della mente; secondo Marilena Pasquali "Questi oggetti così pieni di parole nel silenzio, quelle luci così intense e frementi nell'apparente staticità dei «modelli immobili», quell'atmosfera lirica di distanza dal quotidiano portano in sé la consapevolezza di una fragilità del tutto di cui l'uomo è parte ed a cui non può sottrarsi" (Marilena Pasquali, *Giorgio Morandi. La grande stagione della natura morta*, Milano, 1993, p. 8).
Natura morta, 1955, appartenne al poeta Vincenzo Cardarelli; Morandi donò il dipinto allo scrittore, a cui era legato da amicizia, per aiutarlo economicamente. Il rapporto tra Morandi e Cardarelli aveva avuto inizio a partire dal 1930, anno in cui esce *Il sole a picco*, raccolta di versi e prose con illustrazioni del pittore bolognese, opera vincitrice del Premio Bagutta, che consacra lo scrittore alla fama.

Fotografia di scena del film *La dolce vita* di Fellini, 1960

Nel dipinto, un tratto orizzontale divide la composizione in due campi ben distinti, gli oggetti, investiti dalla luce, non allineati in una fila unica come nelle composizioni più tarde, si inseriscono tra il piano d'appoggio e la linea dell'orizzonte; le bottiglie ed i contenitori retrostanti sono accostati a dei solidi geometrici, parallelepipedi ricavati da scatole per il caffè e per i sigari, disposti in maniera frontale al limite del tavolo, prossimi allo sguardo dello spettatore; il vibrato della pennellata rende vive queste scatole altrimenti inermi, i cui spigoli risultano irregolari.
A partire dal 1953 l'artista adopera nelle nature morte un diverso impianto compositivo che riguarda lo sfondo e in questo nuovo contesto pittorico gli oggetti sembrano sovrapporsi o scivolare in verticale gli uni sugli altri e assumere valore spaziale soprattutto in virtù del colore, scuro per le forme arretrate e chiaro per quelle avanzate, mantenendo quasi sempre indefinito lo scorcio delle parti alte; non esistono linee rette, anche i barattoli rettangolari mostrano contorni ondeggianti che rendono difficile definirne con precisione la posizione e l'orientamento. Le composizioni dipinte in questi anni appaiono dunque come un insieme di oggetti singolarmente caratterizzati, identificabili dal colore steso a campiture piatte e regolato da pennellate ben riconoscibili.
L'assenza di perpendicolari di profondità toglie punti di riferimento all'orientamento della visione e anche alle dimensioni degli oggetti e ciò conferisce a *Natura morta* del 1955 – tratta dal mondo reale, ma estraniata rispetto ad esso – un valore spazio-temporale assoluto.

Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1956 (Vitali n. 985), riprodotta speculare

559

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, 1955

Olio su tela, cm. 23,8x36,8

Firma in basso a sinistra: Morandi; dedica al verso sul telaio: Per il poeta Cardarelli: etichetta Campaiola Studio d'Arte / "Morandi nelle raccolte romane" Roma 27 marzo - 27 maggio 2003.

Storia

Collezione Vincenzo Cardarelli, Roma;
Collezione Medici, Roma

Esposizioni

Morandi nelle raccolte romane, a cura di Marilena Pasquali, Roma, Studio d'Arte Campaiola, 27 marzo - 27 maggio 2003, cat. pp. 96, 97, illustrato.

Bibliografia

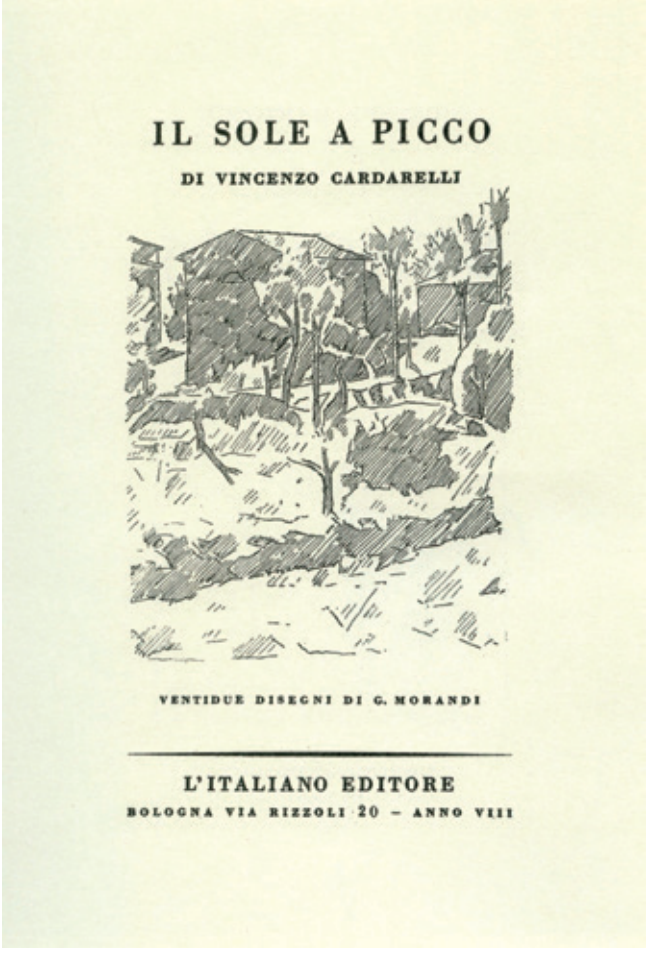
Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume secondo, 1948-1964, seconda edizione, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 958.

Stima € 360.000 / 500.000

Alcune delle bottiglie di Giorgio Morandi nel suo studio

559 - misure reali

Se nei dipinti la qualità è quasi ostentata, la solidità dell'impasto, la purezza del modellato e la perfezione estrema dei rapporti si pongono ad altissimi livelli, la qualità dell'acquaforte *Natura morta con cinque oggetti*, 1956, è più legata all'idea poetica che non all'evidenza della sua resa formale. La bellezza di *Natura morta con cinque oggetti* sta nel tratteggio, che sia esso incrociato o parallelo, a trama fitta o diradata, che definisce quell'idea poetica morandiana per cui l'incisione è testimone di estrema qualità, semplicità ed essenzialità.
Nelle incisioni tutta la magia sta nella luce, ricca e vibrante, mai piatta, una luce che proviene dall'interno come nelle opere di Rembrandt, tanto amato da Morandi, che avvolge chi guarda portandolo dentro la realtà.
Se in pittura Morandi tende a raffreddare l'immagine togliendone fisicità e materia, nell'incisione l'artista lascia vibrare qualche accenno di sensorialità, ed ecco che tramite le tele e le carte "Morandi si specchia nei suoi silenziosi compagni di meditazione e, mentre questi non mutano attraverso gli anni, è lui stesso a cambiare e quindi a vedere di volta in volta con occhi diversi quelle scatole, quei vasetti, quei tagli di paesaggio che paiono strumenti d'atelier. Anzi, la persistenza della realtà oggettuale, il non voler mai sostituire i punti di riferimento visivo e sensoriale, valgono all'artista in quanto riprova del suo inesausto, incessante divenire, del suo non essere mai lo stesso all'interno di una situazione apparentemente statica che si rivela sempre diversa perché lui è diverso" (Marilena Pasquali, *Giorgio Morandi. Percezione e rappresentazione in Giorgio Morandi*, Crevalcore, 1990, p. 15).


IL SOLE A PICCO

DI VINCENZO CARDARELLI

VENTIDUE DISEGNI DI G. MORANDI

L'ITALIANO EDITORE

BOLOGNA VIA RIZZOLI 20 – ANNO VIII

Frontespizio del volume di Vincenzo Cardarelli *Il sole a picco*, 1930, illustrato da Giorgio Morandi

Materiale di lavoro di Giorgio Morandi. In primo piano gli strumenti per l'incisione

560

560

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta con cinque oggetti, 1956

Acquaforte su rame, es. 56/150, cm. 14x19,9 (lastra), cm. 38,5x49,6 (carta)

Data in lastra in basso a destra: 1956, firma in lastra in basso a sinistra: Morandi; firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: 56/150.

Storia

Collezione Medici, Roma

Terzo stato su quattro; tiratura di 15 esemplari numerati I/XV per l'artista e 150 esemplari numerati 1/150 per l'Associazione Amatori d'Arte, Roma.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 116;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 134, n. 1956 1.

Stima € 8.000 / 14.000

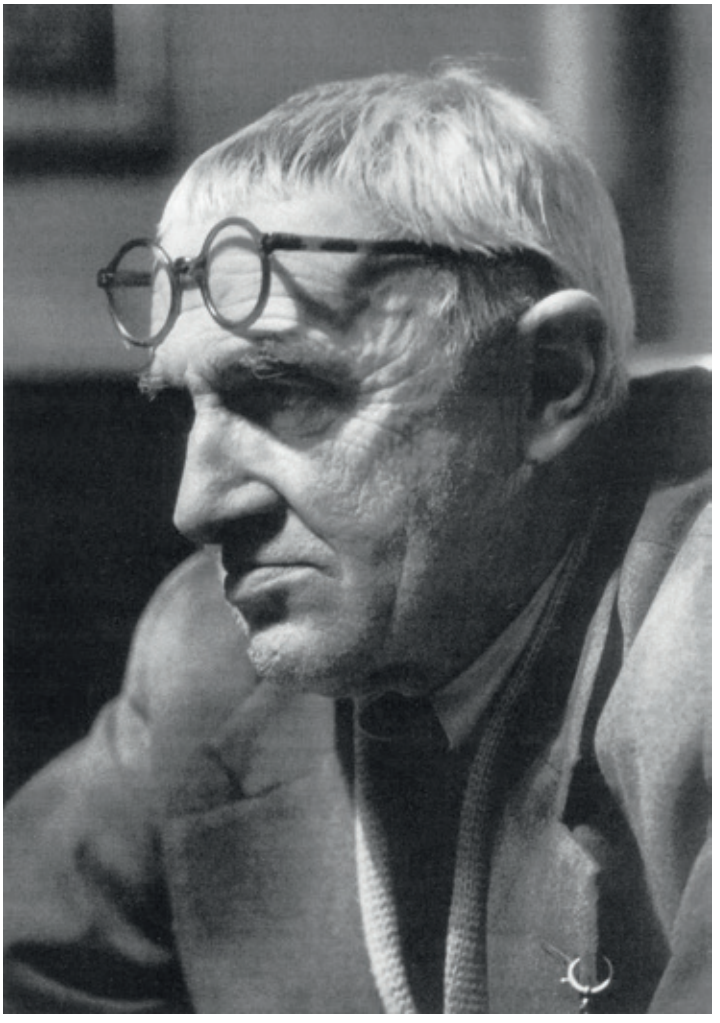
Giorgio Morandi, *Paesaggio*, 1930

Piero della Francesca, *La leggenda della Croce. Vittoria di Costantino su Massenzio*, (1458), Arezzo, San Francesco (part.)

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

Scartando tangenze con il Romanticismo, evitando ogni simbolismo e distanziandosi dai dipinti di impronta secessionista che ancora venivano presentati alle Biennali veneziane, Giorgio Morandi a cavallo tra primo e secondo decennio del Novecento guarda alla Francia e individua nell'Impressionismo, e specialmente in Paul Cézanne, il punto di partenza che avrebbe trasformato la sua generazione in "moderna"; tale scelta al suo tempo non era affatto scontata, tanto che in un'intervista rilasciata nel 1958 Morandi affermerà: "Se in Italia, nella mia generazione, vi era un solo giovane pittore fortemente consapevole dei nuovi sviluppi dell'arte in Francia, questi ero io. Nelle prime due decadi di questo secolo, erano davvero pochi gli italiani che si interessavano alle opere di Cézanne, Monet e Seurat" (E. Roditi, *Intervista a Giorgio Morandi*, 1958).
Nel 1908, appena diciottenne, Morandi vede i sette dipinti di Cézanne scelti da Maurice Denis nell'archivio fotografico del mercante Druet riprodotti da Ardengo Soffici in *Vita d'Arte*, e forse già da questo iniziale articolo Cézanne viene eletto da Morandi come maestro ideale, prima ancora di conoscerne la monografia di Vollard e di vederne le opere alla Biennale del 1920; nello stesso anno consulta il volume *Gl'Impressionisti francesi* di Vittorio Pica e rimane catturato da Renoir che ammira alla Biennale del 1910.
Di pari passo, e partendo dal moderno, Morandi guarda all'antico instaurando un dialogo continuo con i pittori del passato, ed infatti, Cézanne per la sintesi formale e Seurat per la partitura spaziale e le leggi architettoniche che regolano le composizioni, sono visti come eredi di Piero della Francesca, al punto che Roberto Longhi nel 1914 appunta: "Paul Cézanne finalmente – il più grande artista dell'età moderna […] il suo testamento pittorico […] potrebbe essere quello di Piero dei Franceschi (sic)"(Roberto Longhi, in *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Firenze, 1980, pp. 183-85).
Su queste basi Morandi approda ad un genere di pittura unico, che gli permette di fuggire dalla retorica del suo tempo e di trovare un saldo filone di continuità con un passato in cui identificarsi per essere moderno, un modus che gli consente di concentrarsi sui "semplici oggetti disposti, scalati, variati, permutati" e sui paesaggi intorno ai quali si chiude l'orizzonte, che sono parte del suo mondo visivo, ma anche del suo mondo interiore.
Quelli di Morandi sono paesaggi rigorosi, spogliati di naturalismo, dalla struttura definita, in cui il dato della natura accuratamente individuato, il sintetismo ereditato dalla lezione cézanniana, l'unicità delle scelte cromatiche e la continua rielaborazione mentale si stratificano approdando ad esiti originali. I suoi paesaggi non sono mai dipinti en plen air, ma indagati, spesso con l'aiuto di un cannocchiale, attraverso la finestra del proprio studio che assurge alla funzione di delimitare

l'impaginatura della composizione identificandosi con la cornice della tela, mentre il quadro persevera nell'essere la "finestra aperta", come argomenta Leon Battista Alberti nel suo trattato rinascimentale *Sulla Pittura*: opere dunque che fanno intendere come l'itinerario mentale dell'artista bolognese avesse salde radici nell'Umanesimo.
Nello studio di Grizzana, piccolo paese dell'Appennino bolognese dove Morandi si rifugia in compagnia delle sorelle appena può, abbandonando la natia Bologna e lo studio di via Fondazza, nel 1930 viene dipinto *Paesaggio;* quello di Grizzana è uno studio ampio e aperto alla luce, la casa del pittore è un po' discosta dal centro. In alto, il bosco dei Faieti increspa le cime come un sipario aperto su una recita: Morandi annota continuamente le modulate espressioni di questi luoghi, delle case del Campiaro, poco sotto il bosco, segue le ombre che quotidianamente cambiano, descrive le variazioni di luce a seconda del mutare della natura, ora una nube, ora un accenno di vento che scompiglia i verdi, ora un temporale che accentua il viola dell'orizzonte con i riflessi della pioggia.
Paesaggio, già appartenuto alla collezione della principessa Margherita Caetani di Sermoneta, è esposto nel 1966 da Roberto Longhi, in qualità di commissario, nella prima mostra personale dopo la scomparsa dell'artista, alla XXXIII Biennale di Venezia; il dipinto compare per la prima volta nel 1964 nella monografia di Lamberto Vitali dove, secondo il critico, Morandi "affronta di nuovo la composizione entro il quadrato; nel motivo ridotto all'essenziale, le due case, impostate frontalmente, si aprono per lasciar scorgere il gruppo degli alberi, i cui profili con motivo bellissimo di abbandoni e di riprese spiccano sul cielo che via via traspare in mezzo ad essi, e si contrappongono così alle masse solenni degli edifizi […] La composizione è molto più serrata e complessa di quello che non sembri di primo acchito; i rettangoli e i trapezi vi si innestano ai triangoli con incastri sapientissimi e nel medesimo tempo come nascosti. Una semplicità che sembra perfino ovvia: la semplicità delle opere perfettamente concluse" (Lamberto Vitali, *Giorgio Morandi Pittore*, Milano, 1964, p. 33).
Paesaggio, che riprende il motivo dell'incisione *Case del Campiaro a Grizzana*, 1929, è un dipinto che, come ricorda Luigi Magnani in *Il mio Morandi*, 1982, colpì profondamente anche il poeta statunitense, naturalizzato inglese, Thomas Stearns Eliot, cugino della principessa Caetani: una strada bianca e polverosa si incurva con un leggero pendio, è affiancata sulla destra da una folta siepe resa in un verde acceso, che la separa da larghe macchie color ocra di un campo; sul fondo si stagliano degli alberi resi a stesure piatte e fluide che dividono due case descritte con diverse tonalità di ocra e sopra tutto un cielo che con la sua modulazione cromatica bilancia i toni e sovrintende all'organizzazione strutturale di tutto il dipinto.
Anche Francesco Arcangeli, che vide l'opera in collezione Caetani, descrive così *Paesaggio*: "Cieco potente muto angolo d'Appennino, colore odore materia di paglia dorata, di tetti assediati dal sole, poca grande vegetazione pressata sotto un cielo senza scampo" (Francesco Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Milano, 1964, p. 251).
In *Paesaggio* il riferimento alla presenza umana è manifestato solamente dalle due case silenziose, la natura è protagonista assoluta, essa diviene così il campo di indagine dove Morandi opera la propria continua ed infaticabile ricerca della più intima verità del mondo reale. È questo un dipinto in cui i riferimenti della rappresentazione del paesaggio si attenuano per lasciare spazio ad una struttura cromatica che tende all'astrazione, caratteristica che ha suggerito una lettura "informale" della pittura morandiana, benché l'artista abbia sempre rifuggito tale inquadramento sostenendo nel 1955 in un'intervista per *The Voice of America* "che non vi sia nulla di più surreale e di più astratto del reale", ma è indubbio che con queste opere Morandi abbia influito sulla successiva generazione di artisti, che anche ispirandosi a composizioni come *Paesaggio* sono effettivamente giunti a tale forma espressiva.



Giorgio Morandi

561

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio, 1930

Olio su tela, cm. 54x52

Firma e data in basso a sinistra: Morandi 1930. Al verso sul telaio: etichetta Campaiola Studio d'Arte / "Morandi nelle raccolte romane" Roma 27 marzo - 27 maggio 2003: etichetta XXXIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia - 1966: etichetta Reunion des Musées Nationaux / Giorgio Morandi / Musée Nationaux d'Art Moderne / 1971, con n. 25: etichetta Giorgio Morandi / Mostra del Centenario / Bologna / Galleria Comunale / d'Arte Moderna / 12.V - 2.IX / 1990.

Storia

Collezione M. Caetani di Sermoneta, Roma;
Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

XXXIII Biennale di Venezia, 1966, sale XII-XIX, cat. p. 27, n. 30;
L'opera di Giorgio Morandi, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 30 ottobre - 15 dicembre 1966, cat. n. 40, illustrato;
Giorgio Morandi, Londra, Royal Academy of Arts, 5 dicembre 1970 - 17 gennaio 1971, poi Parigi, Musée National d'Art Moderne, 9 febbraio - 12 aprile 1971, cat. n. 25;
Giorgio Morandi 1890-1990. Mostra del Centenario, Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 12 maggio - 2 settembre 1990, cat. pp. 114, 407, n. 48, illustrato a colori;
Giorgio Morandi, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 26 maggio - 10 settembre 2000, illustrato;
Giorgio Morandi nelle raccolte romane, Roma, Studio d'Arte Campaiola, 27 marzo - 27 maggio 2003, cat. pp. 56, 57, illustrato a colori.

Bibliografia

Lamberto Vitali, Giorgio Morandi pittore, Edizioni Del Milione, Milano, 1964, p. 33, tav. 84;
Guido Giuffré, Giorgio Morandi, Sansoni, Firenze, 1970, n. 10;
Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume primo, 1913-1947 seconda edizione, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 160.

Stima € 300.000 / 400.000

Margherita Caetani di Sermoneta, a cui è appartenuto il lotto 561

561

Due nudi di Giorgio de Chirico

Giorgio de Chirico, *Étude*, 1913

Trovare un bel corpo, un bel viso è infinitamente più facile che trovare una grande anima, o un grande spirito. Inoltre dipingendo un volto, o un corpo, lo si può abbellire, perfezionare, tanto nella sua forma quanto nella sua espressione e circondarlo con il proprio genio, che darà all'opera d'arte la sua bellezza metafisica. Dipingendo il nudo l'artista si avvicina ai profeti ed agli apostoli. Egli pure cerca di perfezionare l'umanità; egli abbellisce i corpi degli uomini e infonde loro il proprio spirito che è uno spirito superiore […]. I grandi pittori e i grandi scultori hanno avuto il privilegio, non potendo migliorare moralmente e intellettualmente gli uomini, di poter almeno dipingere e scolpire dei corpi meravigliosi […]. I pittori e gli scultori geniali hanno realizzato il corpo perfetto e gli hanno dato il loro proprio spirito, che era spirito pieno di grandezza. Qual corpo vivente può essere paragonato ad una Venere di Tiziano, o ad una donna di Rubens, ove la bellezza del corpo si unisce a quel che di meraviglioso che è la potenza del genio?

Giorgio de Chirico, *L'Illustrazione italiana*, 1942

Sebbene abbia dipinto alcuni nudi a Parigi prima della guerra, caratterizzati dal colore steso a campiture piatte e dalle linee di contorno secche e ben definite, è solo dopo il 1919, l'anno cruciale che segna il termine della formidabile stagione metafisica in favore del ritorno al museo e alla tradizione, che lo studio della figura umana diviene tema centrale nella pittura di Giorgio de Chirico: "Un ritorno alla tradizione in fatto di pittura non può effettuarsi che mediante un ritorno alla grammatica delle arti plastiche, cioè alla figura umana. Pigliando come base le mele, i bicchieri, pieni o vuoti, le bottiglie, le scatole di cartone, ecc., non si risolve il problema d'un ritorno alla tradizione. Tale ritorno non può avvenire che con una ripresa della figura umana, disegnata, modellata e dipinta senza nessun preconcetto d'espressione, di movimento, di luminosità e di cromatismo" (G. de Chirico, *La mostra personale di Soffici a Firenze*, in *Il Convegno*, 1920). Questa è per il pittore la nuova strada da percorrere, e in questo solco si inseriscono le figure nude stanti, in pose quasi d'accademia, che popolano le opere delle ville romane, e la splendida serie degli autoritratti, vere e proprie dichiarazioni di poetica. Questa nuova ricerca tematica si accompagna parallelamente a un problema di natura tecnica, questione parimenti fondamentale per de Chirico in quegli anni: ritrovare "la divina pasta degli antichi", come egli scrive in una lettera a Soffici il 22 settembre 1919.
L'incontro con il restauratore Nicolay Lochoff a Firenze, dove si era recato per copiare nei musei, gli rivela la soluzione per ricreare la materia dei maestri del Rinascimento: non usavano pigmenti a olio, ma realizzavano le opere con la tempera all'uovo. Lo studio e il perfezionamento della nuova tecnica svolge un ruolo decisivo nella produzione dechirichiana di questi anni: la superficie pittorica si fa pulita, luminosa e brillante, e egli riesce a portare nelle sue tele quel senso di distanza dal reale e di straniamento che tanto lo aveva colpito nei maestri antichi: "Negli ultimi miei quadri […] si troverà quella tendenza alla pittura chiara e al colore trasparente, quel senso asciutto di materia pittorica, che io chiamo *olimpico*" (G. de Chirico, presentazione della personale presso la Galleria Arte, Milano, 1921).
Sono, questi, anni di incessante sperimentazione, e presto si affacceranno nei dipinti nuove suggestioni, sia tematiche che formali. Gli studi di Roma in cui egli lavora, prima al Campidoglio, poi ai piedi del Gianicolo, fanno entrare il pittore a contatto con la natura;

Giorgio de Chirico, *Ulisse*, 1922

l'affinamento della pittura a tempera, anche grazie allo studio del libro di Ernst Berger sulla tecnica di Arnold Böcklin, uscito a Monaco nel 1906, gli fa impiegare nuove ricette, che rendono la materia pittorica più corposa e malleabile; mai come in questi anni la pittura di de Chirico si avvicina per resa formale a quella del suo maestro tedesco. Contemporaneamente nuovi pittori, oltre ai maestri rinascimentali, sono posti sotto la sua lente d'ingrandimento, primo tra tutti Gustave Courbet, a cui de Chirico dedica uno scritto apparso su *La Rivista di Firenze* nel novembre 1924: "Vi sono cinquant'anni di storia che vanno dal 1830 al 1880 circa, il cui aspetto lirico e metafisico appare in molte opere di poeti, scrittori, pittori e musici di tale periodo […]. Nell'Ottocento il pittore che meglio ha sentito ed espresso il canto segreto dell'epoca in cui visse è Courbet […]. Courbet è un romantico e nel tempo stesso un realista. Anzi più sono sviluppate le facoltà del poeta e dello immaginatore e più profondo sarà in lui il senso della realtà. Böcklin, il pittore più poeticamente profondo che sia mai stato, è stato pure un enorme realista […]. Un pezzo di cielo dietro i terreni alti, una fronda, una pianta mossa dal vento come la nube contro cui per un momento si profila, i sassi, i tronchi, nulla è copiato con la pura intenzione di fare un pezzo di natura, ma tutto serve come mezzo per esprimere certe felici combinazioni che, sorprese dall'artista, rivelano l'aspetto fantastico e lirico del mondo. Courbet sentiva profondamente l'aspetto poetico dell'epoca in cui viveva".

Courbet, dunque, è apprezzato in quanto è uno di quei pittori che riescono a rivelare, senza dover ricorrere al simbolo, "l'aspetto fantastico e lirico del mondo", e proprio ai nudi corposi di Gustave Courbet, uniti dall'attento studio della tecnica böckliniana, sembra rimandare il *Nudo* del 1923 presente in catalogo, dipinto a tempera, e appartenente da sempre alla famiglia dell'amato fratello e compagno di strada Alberto Savinio. Similmente a opere come *Ulisse*, 1922, il primo autoritratto nudo del pittore, o *La siesta*, esposta alla Biennale romana del 1923, la figura umana non è più rappresentata entro un ritratto di inquadramento rinascimentale, o nel cortile di un'immaginifica villa romana, ma diviene figura reale, inserita nel contesto naturale, circondata da fronde arboree; anche il corpo è quello di una modella, e non quello di una statua classica: il mito incontra la dimensione terrena, ma il senso dell' "aspetto fantastico e lirico del mondo" si mantiene intatto.

L'altro *Nudo* di Giorgio de Chirico presente in catalogo si colloca invece in un'altra fase del suo percorso. Appartenuto a Léonce Rosenberg, suo mercante dal 1925, è stato realizzato nel 1930, poco prima della partenza definitiva del pittore da Parigi.

Ormai liberatosi dall'ossessione di ritrovare la perfezione degli antichi ma ancora ponendo al centro della sua attenzione la bellezza della materia pittorica, de Chirico realizza nel 1930 una serie di grandi nudi mediterranei; la tavolozza si schiarisce, e il richiamo stavolta sono le grandi bagnanti di Renoir, come rileverà già la critica del tempo ammirando questa serie di opere in una personale del maestro tenutasi a Milano nel 1931: "Nel gruppo di nudi femminili affiora in un certo senso un naturalismo alla Renoir. L'intonazione vi è delicatamente armoniosa e le forme tramandano una fosforescenza che par quasi che la luce abbia la sua origine nel dipinto stesso" (S. Solmi, 1931).

Raffigurata di tre quarti, con una mano sopra la testa a simulare una posa quasi statuaria e con l'altra poggiata su un tessuto sontuoso, dipinto con una raffinatissima modulazione cromatica, stagliata su uno sfondo di una costiera rocciosa, come moderna Sirena (e ecco riaffiorare ancora il mito e l'enigma), anche questa giovane e sensuale modella dalla pettinatura déco si trasforma, una volta riportata sulla tela, in uno dei sogni di Giorgio de Chirico, che ha infuso nel suo corpo il proprio "spirito superiore", quello degli artisti, come lo stesso pittore scriverà nel 1942 su *L'Illustrazione italiana.*

Tre nudi di Giorgio de Chirico pubblicati da G. Ribemont-Dessaignes in *Documents*, 1930

Opera provieniente da Casa Savinio, Roma

562

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Nudo femminile, 1923 ca.

Tempera grassa su tela, cm. 84x59,7

Firma sul lato sinistro: G. de Chirico. Al verso sul telaio: etichetta e timbro XIII Esposizione Nazionale d'Arte di Roma / Mostra "Valori Plastici" / Roma, Palazzo delle Esposizioni 28 ottobre 1998 - 18 agosto 1999, con n. 66.

Storia

Collezione Alberto Savinio, Roma;
Collezione Angelica Savinio, Roma;
Collezione privata

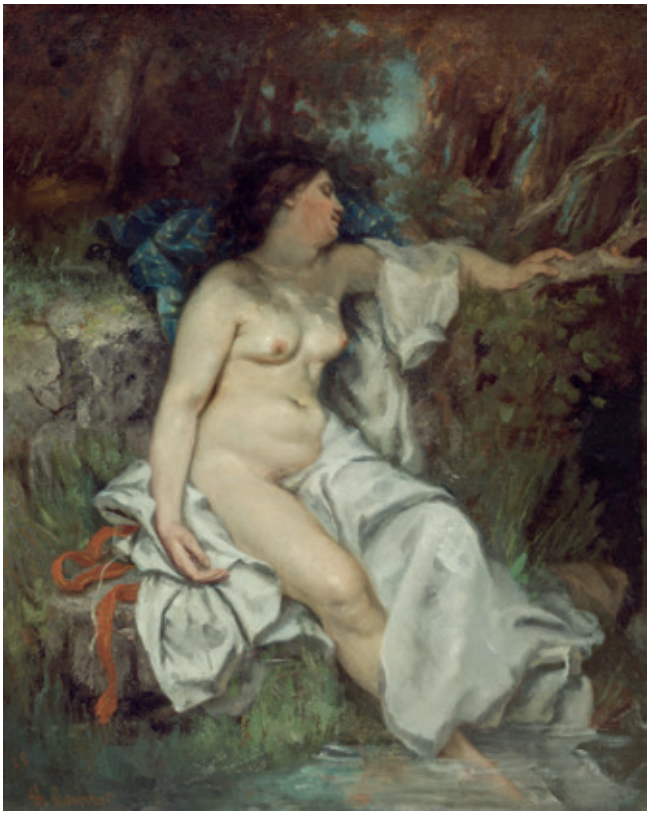
Esposizioni

Giorgio de Chirico, Roma, Galleria Galatea, 26 ottobre - 22 novembre 1967, cat. n. 6, illustrata;
Valori Plastici, XIII Quadriennale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 ottobre 1998 - 18 gennaio 1999, cat. p. 234, n. 66, illustrata a colori.

Bibliografia

L'opera completa di Giorgio de Chirico 1908-1924, presentazione, apparati critici e filologici di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Classici dell'Arte, Rizzoli Editore, Milano, 1984, n. 193;
Maurizio Fagiolo dell'Arco, I Bagni Misteriosi, de Chirico negli anni Trenta: Parigi, Italia, New York, Berenice, Milano, 1991, p. 67, n. 3;
Maurizio Fagiolo dell'Arco, Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta, Seconda edizione, Skira editore, Milano, 1995, p. 67, n. 3;
Giorgio de Chirico. Catalogo generale, vol. 1/2014, opere dal 1912 al 1976, Maretti Editore, Falciano, 2014, p. 49, n. 30.

Stima € 130.000 / 200.000



Gustave Courbet, *Bagnante addormentata presso un ruscello*, 1845

G. de Chirico

563

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Nudo di donna, 1930

Olio su tela, cm. 92,5x73

Firma in alto a destra: G. de Chirico; titolo e firma al verso sulla tela: "Donna nuda" / Giorgio de Chirico: dichiarazione di autenticità del notaio Diego Gandolfo, Roma, 10 giugno 1964.

Storia

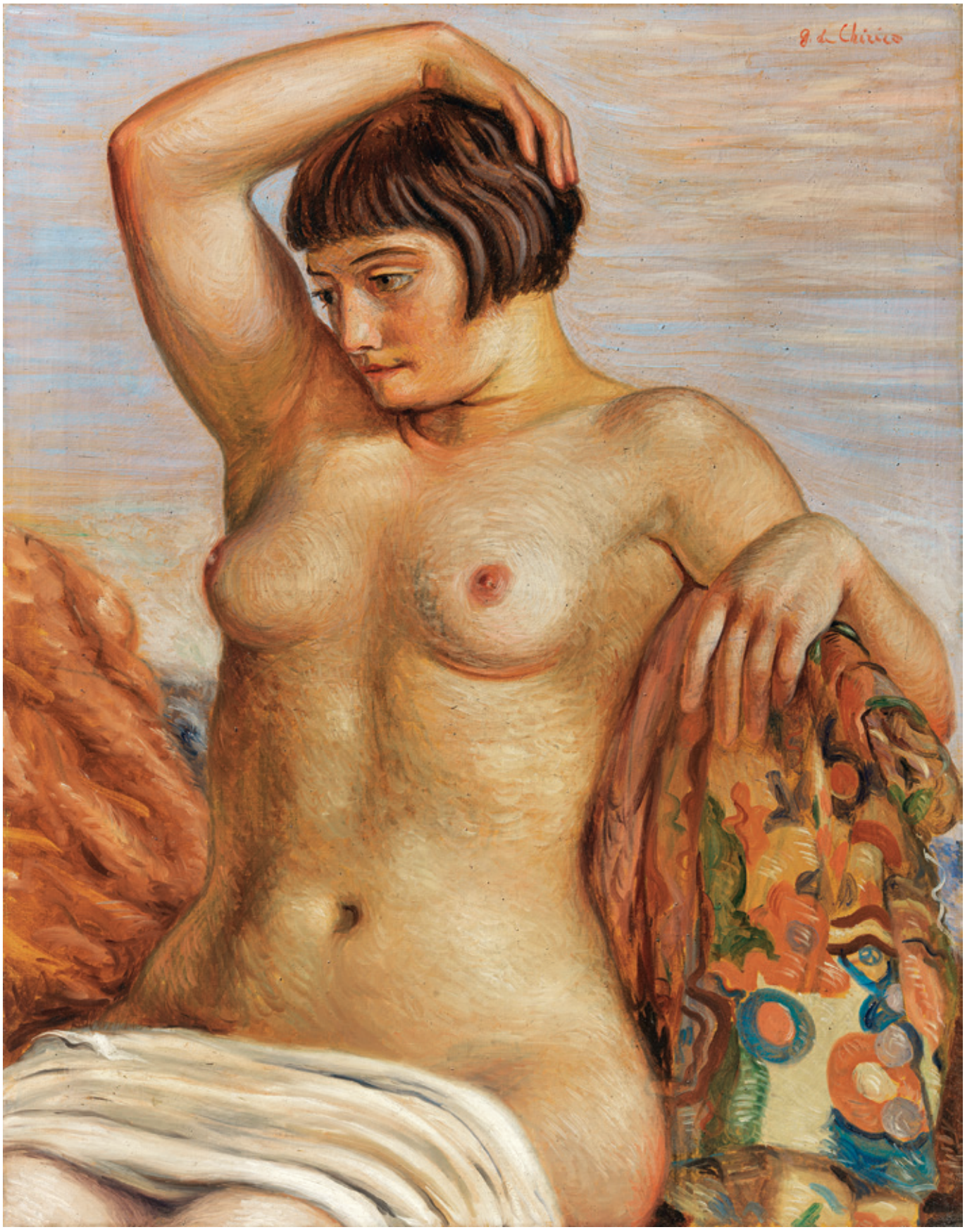
Galerie L'Effort Moderne di Léonce Rosenberg, Parigi (archivi n. 1327);
Galerie Ile de France, Parigi;
Collezione privata

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume quarto, opere dal 1908 al 1930, Electa Editrice, Milano, 1974, n. 296;
Domenico Porzio, Isabella Far de Chirico, Conoscere de Chirico, la vita e l'opera dell'inventore della pittura metafisica, A. Mondadori Editore, Milano, 1979, p. 293, n. 158;
Jean Clair, William Rubin, Wieland Schmied, Giorgio de Chirico, Haus der Kunst, Monaco, Centre Georges Pompidou, Parigi, 1982 - 1983, p. 129, n. 52;
Maurizio Fagiolo dell'Arco, I Bagni Misteriosi, de Chirico negli anni Trenta: Parigi, Italia, New York, Berenice, Milano, 1991, p. 75, n. 26 (con titolo *Femme brune*);
Maurizio Fagiolo dell'Arco, Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta, Seconda edizione, Skira editore, Milano, 1995, p. 75, n. 26;
Maurizio Fagiolo dell'Arco, De Chirico gli anni Trenta, Mazzotta, Milano, 1998, p. 70, tav. b.

Stima € 120.000 / 200.000

Pierre-Auguste Renoir, *Dopo il bagno*, 1888


G. de Chirico

564

564

Mario Mafai

Roma 1902 - 1965

Autoritratto, 1946

Olio su tela, cm. 48,5x31

Firma e data in basso a destra: Mafai / 46. Al verso sulla tela: etichetta Galleria La Bussola, Torino / La figura / nell'arte italiana contemporanea / giugno 1961: etichetta Galleria Civica d'Arte Moderna - Torino / Mostra I pittori italiani dell'Unesco; sul telaio: timbro Galleria d'Arte / Il Ponte Artistico / e Culturale / Torino.

Storia

Collezione B. Gallo, Torino;
Collezione privata

Esposizioni

La figura nell'arte contemporanea italiana, Torino, Galleria La Bussola, giugno 1961;
I Pittori italiani dell'UNESCO, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1 febbraio -17 marzo 1968, cat. p. 115, illustrato;
Mario Mafai, mostra retrospettiva, Roma, Palazzo Barberini, gennaio - marzo 1969, cat. n. 85, illustrato.

Bibliografia

Valentino Martinelli, Mario Mafai, Editalia, Roma 1967, p. 141, n. 81.

Stima € 5.000 / 7.000

565

565

Mario Mafai

Roma 1902 - 1965

Natura morta con fiori e bottiglie, 1955

Olio su tela, cm. 40x50

Firma e data in basso a destra: Mafai 55. Al verso sul telaio: timbro Galleria Bissi, Torino, con n. 1396: timbro Galleria d'Arte Santa Croce, Firenze, con n. 1260.

Stima € 9.000 / 16.000

566 - misure reali

566

Arnaldo Pomodoro

Morciano di Romagna (Fc) 1926

Disco II, 1989

Bronzo dorato, es. 7/9, cm. 13 ø

Firma e tiratura sulla base: Arnaldo Pomodoro / 7/9.

Foto autenticata dall'artista, gennaio 2007.

Tiratura di 9 esemplari più 2 prove d'artista.

Bibliografia

Flaminio Gualdoni, Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura, tomo II, Skira Editore, Ginevra - Milano, 2007, p. 689, n. 856.

Stima € 20.000 / 30.000

566 - altra visione

567

Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Serapo, 1957

Olio su tela, cm. 50x60

Firma in basso al centro: Gentilini; titolo e firma al verso sul telaio: Serapo 1957.

Storia

Collezione privata, Padova;
Collezione privata

Bibliografia

Luciana Gentilini, Giuseppe Appella, Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000, p. 351, n. 640.

Stima € 6.000 / 10.000

567

568

Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Cibernetica (N. 2), 1962

Olio su tela sabbiata, cm. 55x50,5

Firma in basso a sinistra: Gentilini.
Al verso sul telaio: etichetta Adelphi Galleria d'Arte Contemporanea, Padova.

Storia

Collezione privata, Padova;
Collezione privata

Bibliografia

Luciana Gentilini, Giuseppe Appella, Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000, p. 463, n. 961.

Stima € 6.000 / 10.000

568

569

Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

Solitudine, 1949

Olio su tela, cm. 100x70

Firma e data al verso sulla tela: Morlotti / 49; sul telaio: etichetta Associazione Studenti Universitari / Mostra di Pittura Ital. Contemporanea / Dal Politecnico di Milano / 9 - 16 Aprile 1949: etichetta parzialmente abrasa XXV Biennale Inter[nazionale] / di Venezia, con n. 1410: due etichette parzialmente abrase Museo d'Arte Moderna di San Paolo del Brasi[le]: etichetta Civiche Raccolte d'Arte di Milano / Padiglione d'Arte Contemporanea / Milano / Mostra Otto Pittori Italiani, 1952-54 / 15 maggio - 7 luglio 1986: etichetta di trasportatore con indicazione di esposizione Die Darmstader Sezession 1919-1997 - Mathildenhoe - Dramstadt.

Esposizioni

Dipinti di Morlotti, Milano, Galleria del Milione, maggio 1949;
Cinquante Peintres Italiens d'aujourd'hui, Parigi, Galerie La Boetie, 23 maggio - 23 giugno 1951;
Artistas italianos de hoje. Na I Bienal du Museo de Arte Moderna di São Paulo, San Paolo del Brasile, ottobre - dicembre 1951, cat. sezione italiana p. 37, n. 95, cat. generale della mostra p. 131, n. 37;
III Mostra Nazionale Premio del Fiorino, Firenze, Gallerie dell'Accademia, 23 marzo - 30 aprile 1952;
Otto pittori italiani 1952-1954. Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Turcato, Vedova, Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 14 maggio - 7 luglio 1986, cat. tav. 29, illustrato;
Saletta degli Amici dell'Arte, Modena, Galleria Civica, Palazzina dei Giardini, 22 maggio - 19 luglio 1992, cat. p. 52, illustrato.

Bibliografia

Giuseppe Marchiori, Il Fronte Nuovo delle Arti, Giorgio Tacchini editore, Vercelli, 1978, p. 71;
Andrea Buzzoni, Fabrizio D'Amico, Flaminio Gualdoni, Pittura e realtà, Maurizio Tosi Editore, Cento, 1993, p. 337;
Gianfranco Bruno, Pier Giovanni Castagnoli, Donatella Biasin, Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti, tomo primo, Skira editore, Milano, 2000, p. 100, n. 177.

Stima € 25.000 / 35.000

Pablo Picasso, *Tête de femme* (*Dora Maar*), 1939

569

570

570

Atanasio Soldati

Parma 1896 - 1953

Sogno di una notte d'estate, 1947

Olio su tela, cm. 55x37,5

Firma in basso al centro: Soldati; data, firma e titolo al verso sulla tela: Estate 1947 / A. Soldati / Sogno di una notte d'estate: timbro e etichetta Galleria Borromini, Milano: etichetta Galleria Civica d'Arte Moderna - Torino / Mostra A. Soldati; sul telaio: timbro Galleria Borromini, Milano.

Certificato su foto Archivio Atanasio Soldati, 22/09/2014, con n. AS140 139.

Esposizioni

Peintres d'aujourd'hui, France / Italia. Pittori d'Oggi Italia / Francia, Torino, Palazzo Madama, novembre 1955 - aprile 1956, cit.;
Atanasio Soldati, mostra antologica, a cura di Nello Ponente, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 6 novembre 1969 - 6 gennaio 1970, cat. p. 43,
n. 149, tav. 113, illustrato;
Retrospettiva di Atanasio Soldati, a cura di Nello Ponente, Parma, Galleria del Teatro, Salone delle Scuderie, Palazzo della Pilotta, 1 - 30 marzo 1970,
cat. p. 43, n. 149, tav. 113, illustrato;

571

Atanasio Soldati. Mostra antologica nel centenario della nascita, a cura di Luciano Caramel, Parma, Galleria d'Arte Niccoli, 14 dicembre 1996 - 2 marzo 1997, poi Finale Ligure, Chiostri di S. Caterina - Oratorio de' Disciplinati, aprile - giugno 1997, cat. pp. 106, 173, n. 66, illustrato a colori.

Bibliografia
Carla Dini, Come l'acqua e il fuoco. Le colorate geometrie di Atanasio Soldati, Monte Università Parma Editore, Parma, 2009, pp. 46, 110.

Stima € 28.000 / 38.000

571
Atanasio Soldati
Parma 1896 - 1953
Composizione
Olio su tela, cm. 91x61

Firma in basso a sinistra: Soldati.

Opera registrata presso l'Archivio Atanasio Soldati, Milano (si veda catalogo Sotheby's, Milano, 26/11/2008, lotto n. 456).

Stima € 35.000 / 50.000

572

Atanasio Soldati

Parma 1896 - 1953

Geometrie, 1950-51

Olio su tela, cm. 92,4x60,2

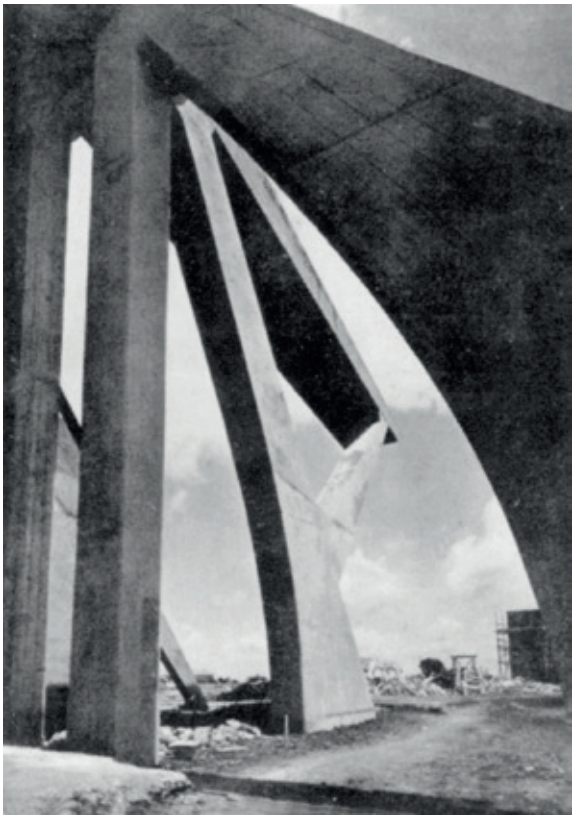
Firma in basso a destra: Soldati. Al verso sulla tela: timbro Augusto Garau, Milano: timbro Rinaldo Rotta, Genova: timbro Galleria Bergamini, Milano, con n. 10/2045/60 e firma G. Bergamini: cartiglio Atanasio Soldati / Opera VII° Composizione / Milano: 1950/51 / Maria Soldati: tre timbri Opere Inventariate di Atanasio Soldati; sul telaio: timbro Opere Catalogate di Augusto Garau: timbro Superficie Anomala Galleria d'Arte, Milano: timbro Brera Galleria d'Arte, Milano: timbro Opere Inventariate di Atanasio Soldati.

Certificato su foto di R. Rotta, con timbro Galleria d'Arte Rotta Farinelli, Genova; certificato su foto Opere Catalogate di Augusto Garau, Milano, 10/5/2002, con n. 1160/A.

Esposizioni

Collettiva della Galleria Roberto Rotta Farinelli, Genova, 2006, cat. p. n.n., illustrato a colori;
Reggiani e Soldati, due grandi astrattisti italiani, Cortina d'Ampezzo, Galleria Frediano Farsetti, 26 dicembre 2007 - 7 gennaio 2008, poi Milano, Farsettiarte, 16 gennaio - 13 febbraio 2008, cat. n. 19, illustrato a colori.

Stima € 35.000 / 50.000



Pierluigi Nervi, in *Arti visive*, 1955

SOLDATI

573

Giuseppe Capogrossi

Roma 1900 - 1972

Superficie 127, 1955

Olio su tela, cm. 60x73

Firma e data al verso sulla tela: Capogrossi / 1955; titolo sul telaio: Superficie N. 127.

Storia

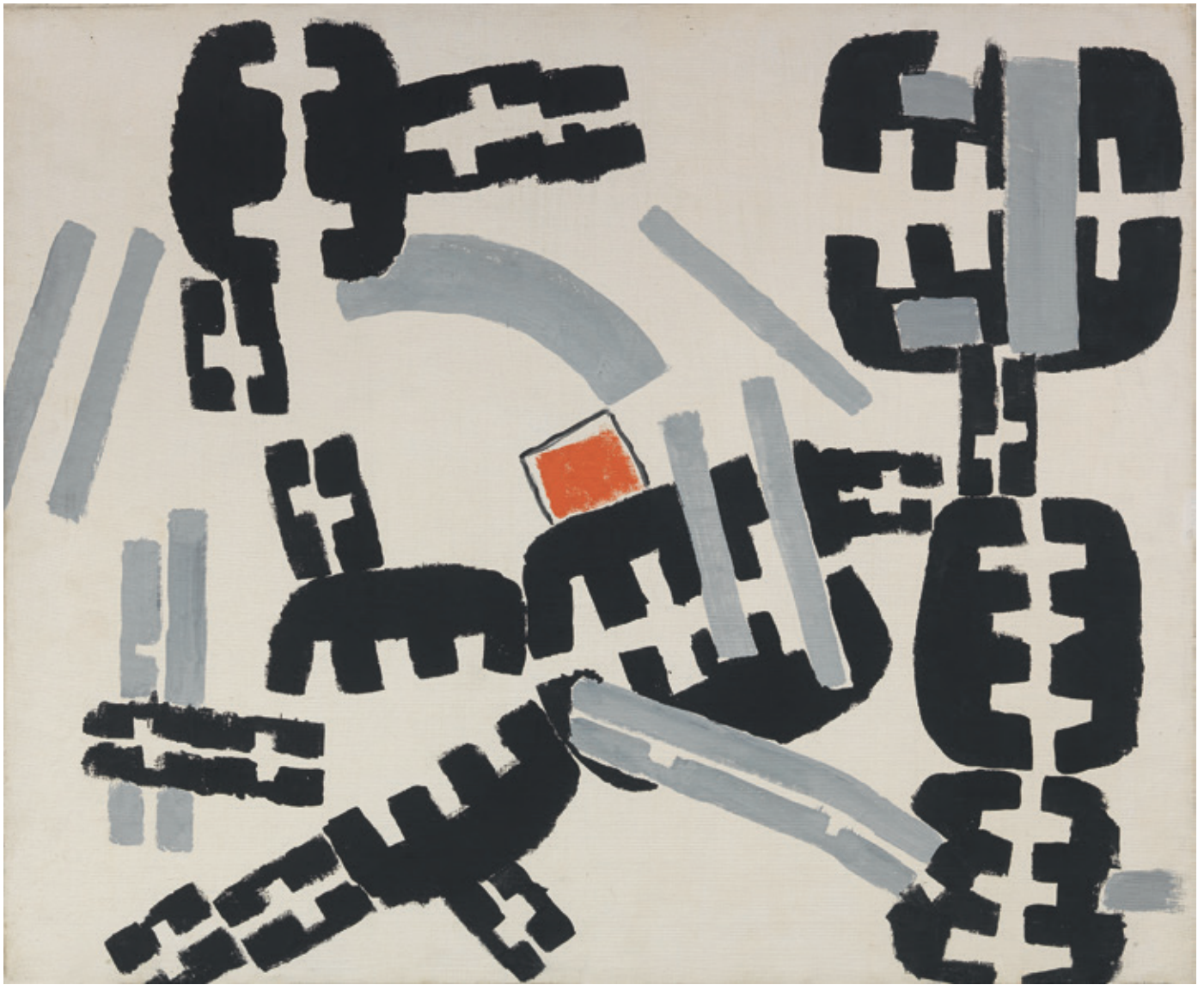
Collezione Cardazzo, Milano;
Collezione privata

Bibliografia

Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Capogrossi, Editalia, Roma, 1967, p.156, n. 162 (opera datata 1954).

Stima € 80.000 / 130.000

Giuseppe Capogrossi con Gina Lollobrigida



573

Alberto Burri, *Papiro n. 2*, 1956

Alberto Burri, *Paesaggio*, 1945

Nel 1940 Alberto Burri consegue la laurea in medicina e, scoppiata la Seconda Guerra Mondiale, arruolato nell'esercito come ufficiale medico in Africa del Nord, viene fatto prigioniero dagli inglesi e deportato dagli americani in Texas, nel campo di concentramento di Hereford. In questo periodo di frustrante attesa, di forzato isolamento e drammatica solitudine, nasce in Burri l'idea di abbandonare la medicina, ormai un passato spazzato via dalla guerra, per costruire attraverso la pittura, inizialmente un semplice svago dilettantesco, un nuovo presente. In *Paesaggio*, 1945, che rappresenta quello di Hereford, si può già cogliere l'istintivo interesse di Burri per la materia e il colore. Come scrive Cesare Brandi, il colore diviene qui "l'invenzione di una materia oscuratamente genetica, che tenta di distruggere, appena dopo averle evocate, le forme residue della staccionata e del traliccio", una dispersione dell'elemento naturalistico che suggerisce un "moto interno del colore" non teso "a mimare il vero" ma a "valere per se stesso. È dunque, *in nuce*, la scoperta della materia, attraverso la messa in opera di una materia. Perciò vi è anche, *in nuce*, tutto il futuro di Burri" (C. Brandi, *Burri*, 1963, in Id., *Scritti d'Arte*, Bompiani, Milano, 2013, p. 903).

Stabilitosi a Roma nel 1946, per dedicarsi alla pittura, senza un'educazione accademica, libero dai condizionamenti e aperto a nuovi linguaggi, suggestionato inizialmente dalla Scuola Romana, viene poi influenzato dall'ambiente della pittura non figurativa, quello dell'Art Club, animato da Prampolini, e quello del Gruppo Forma I, i cui artisti si ponevano l'obiettivo comune di superare l'astrattismo, sia lirico che geometrico. Sono questi gli anni in cui arrivano anche in Italia le nuove tenenze dell'arte Informale, e Burri sviluppa da subito una ricerca autonoma, fuori dal coro, che porterà a un rifiuto radicale dei tradizionali mezzi pittorici, mosso da una profonda volontà di rinnovamento, una reazione di rivalsa e orgoglioso riscatto rispetto alla situazione di povertà e disfatta in cui si trova l'Italia nel dopoguerra. Nel manifesto del Gruppo Origine, firmato insieme a Colla, Capogrossi e Ballocco nel 1951, Burri chiarisce le sue intenzioni: "Di fronte al percorso storico dell'astrattismo, avvertito ormai come un problema artistico risolto e concluso" il gruppo "intende rifarsi e riproporsi il punto di partenza moralmente più valido delle esigenze non-Figurative dell'espressione", attraverso la rinuncia a una forma "scopertamente tridimensionale", la riduzione del colore "alla sua funzione espressiva più semplice ma perentoria e incisiva" e con "l'evocazione di *nuclei* grafici, linearismi e immagini pure ed elementari", si esprime la necessità "di una visione rigorosa, coerente, ricca di energia, ma, primariamente, antidecorativa", una forma di espressione di "raccoglimento umile ma concreto, proprio in quanto decisamente fondato sul significato spirituale del 'momento di partenza' e del suo umano riproporsi in seno alla coscienza dell'artista".

Dopo la personale del 1948 a Roma, presso la Galleria La Margherita, ogni elemento figurativo è ormai scomparso dalle opere di Burri per lasciare spazio alle forme geometriche, ispirate agli elementi delle opere di Kandinsky, Klee, Malevič e Arp. Egli inizia la sua riflessione sulla materia imitandone le caratteristiche e ribaltando il concetto originale di collage, che adesso parte dalla pittura per risalire all'elemento reale. In *Nero 1*, 1948, il passaggio "dal nero lucido all'opaco", tra le varie campiture del monocromo, non è eseguito "in funzione di colore ma di materia, come il dritto e il rovescio di un raso", e il quadrato celeste sembra poggiarsi sulla superficie, come se fosse un elemento esterno, senza intaccare la struttura del dipinto che "resta rigorosa come in un quadro di Malevič" (*ibidem*, p. 906). L'effetto di collage, che coinvolge lo spettatore, è sempre più evidente nella serie dei catrami, accentuato dall'inserimento di crateri, ispirati agli elementi ovoidali o curvilinei di Mirò, che aggiungono profondità alla materia del dipinto, divenendo veri e propri elementi figurativi in tese strutture formali.

Alberto Burri, *Sacco S3*, 1953

Dopo i catrami, divenuti sempre più complessi, Burri sperimenta, dal 1951, l'uso simultaneo di varie tecniche e materiali, come

porpore, carte, vinavil, segatura e pietra pomice, che, mescolati alla pittura, danno vita alle muffe, o effluorescenze, superfici crettate, raggrinzite e gonfiate, in cui le materie diventano altro rispetto alla loro natura. L'iniziale illusione del collage comincia a divenire reale, la pittura non imita più la materia ma viene inserita sulla tela suscitando a un primo sguardo spaesamento e quasi avversione, che impediscono "il contatto al momento che lo ha indotto nella sfera esistenziale e dunque morale dello spettatore: è da questa sfera che il quadro ascenderà allora alla forma", raggiungendo una nobilitazione della materia, adesso "non c'è più nulla di quello che si era visto prima, o per meglio c'è tutto, ma come a un'altra distanza, in uno spazio diverso, e in una luce fissa" (*ibidem*, p. 911).
Burri, attraverso una continua e instancabile sperimentazione, opera una progressiva diminuzione dell'intervento pittorico, fino a quando con i primi sacchi nel 1950, seguiti nel corso di questo decennio dai legni, dai ferri e dalla plastica, la materia diviene protagonista assoluta della scena. Egli compie un capovolgimento del linguaggio, riprendendo un materiale umile, il sacco, che macchiato, cucito, rattoppato e strappato, acquisisce una sua totale autonomia formale. Come spiega Maurizio Calvesi: "Un sacco funziona da colore; un segno da trama; una cucitura da segno; ma soprattutto il colore da materia: ovvero il colore di Burri è materia" (M. Calvesi, in *Burri*, Milano, 1996, p. 71). È un processo di risalita della "muta e squallida" materia, di cui Burri coglie l'estetica e lo splendore della forma, portandola allo stesso livello espressivo dell'arte e facendola divenire sulla tela pura esistenza. Adesso la materia è pittura, e per Burri, come spiega Argan, "si dovrà parlare di trompe-l'oeil alla rovescia, nel quale non è più la pittura a fingere la realtà, ma la realtà a fingere la pittura" (G. C. Argan, Presentazione della sala di Alberto Burri alla XXX Biennale di Venezia, 1960).
Nelle opere di Burri la materia acquisisce tutte le caratteristiche proprie della pittura, colore, forma e luce, senza che venga utilizzato alcun pigmento, ma vi si allude attraverso l'intervento sulla superficie, prima realizzando distorsioni, protuberanze e rigonfiamenti, ottenuti con armature al retro delle tele, come nella serie dei gobbi, adessso provocando una trasformazione chimica mediante la combustione. Burri utilizza il fuoco con misura e precisione, tanto che l'evento gestuale, apparentemente sconvolgente, finisce per essere governato da un ordine che ricompone le forme e definisce spazialmente ritmi e rapporti, facendo sembrare i contorcimenti, le bruciature, i sobbollimenti e le spaccature realizzati con il pennello. Così le carte e i legni sembrano essere impreziositi dal passare del tempo e i ferri chiazzati da magma incandescente, mentre le plastiche, prima tragiche e vulcaniche, cedono il posto alle vitree e cristalline trasparenze del cellophane dei primi anni Sessanta. In ogni opera il legame con la natura è vivo e profondo e la materia allude al paesaggio, visto dall'alto, dall'orizzonte o dal suo interno, in un continuo susseguirsi di suggestioni che rimandano a quello delle sue origini umbre.
Papiro n. 2, tela del 1956, è appartenuto a Giuseppe Ungaretti, legato a Burri da un particolare rapporto di amicizia, e reca al verso la dedica dell'artista al grande poeta, in cui sono citate alcune parole pronunciate durante un'intervista del 1961 quando, ricordando il periodo intorno al 1912, segnato dall'incontro con Papini, Soffici e Palazzeschi, che su *Lacerba* pubblicano per primi le sue poesie, afferma scherzosamente: "Sono quasi cinquant'anni… Oggi si festeggerebbero qui le mie nozze d'oro con la poesia". Ungaretti ha una particolare predilezione per l'opera di Burri, tanto che, dopo aver visitato la Biennale di Venezia del 1964 lo definisce "l'ultimo pittore rimasto nel mondo". Il grande poeta, che ha vissuto come Burri la tragica esperienza della guerra, in una lettera del 1962, descrive così la sua pittura: "Burri, il medico, poi pittore reduce dalla prigionia nei campi di concentramento che, con quell'orrore negli occhi vuota, nelle sue opere, il bubbone infernale, ne mostra in mezzo ai lutti, l'ingiusto cratere di sangue e di fuoco voluto dall'inferno, e mostra come la fiamma della libertà domini alla fine anche il più atroce sadismo".
In *Papiro n. 2* Burri sfrutta con grande maestria le caratteristiche naturali e cromatiche di ogni materiale, dalla complessa e grezza trama del papiro, che suggerisce un legame con la scrittura e quindi con la poesia, a quella più liscia della carta, dalla porosità della stoffa all'uniforme pastosità della pittura, creando un'eterogenea e complessa superficie, fatta di ruvidità, lievi spessori, increspature e piccole combustioni, che ricorda, nell'uso di molteplici e minuziosi elementi, le muffe. La vibrante tensione compositiva che si percepisce sulla tela, accentuata dall'articolata compenetrazione degli elementi, è attenuata da un saldo equilibrio formale, rafforzato dall'inserto bianco, che sembra fermare l'immagine nel tempo, come se la regolata azione che ha generato l'opera avesse lasciato sulla superficie solo la traccia della sua vitale presenza.
Gli anni Cinquanta segnano il momento cruciale dell'opera di Burri, quando egli definisce il suo linguaggio attraverso una continua sperimentazione. Le inaspettate reazioni fisiche della materia permettono di trovare sempre nuove suggestioni, nuove partenze, che saranno poi riprese e sviluppate nel corso dei decenni, come le piccole crettature delle muffe che diventeranno poi i grandi cretti, fino a quello di Gibellina. La pittura di Burri si rinnova continuamente su se stessa, senza condizionamenti né limiti: "La pittura per me è una libertà raggiunta costantemente consolidata, difesa con prudenza così da trarne la forza per dipingere di più" (Alberto Burri, in *The New Decade, 22 European Painters and Sculptors*, The Museum of Modern Art, New York, 1956).

Giuseppe Ungaretti, a cui è appartenuto il lotto n. 574

574

Alberto Burri

Città di Castello (Pg) 1915 - Nizza 1995

Papiro n. 2, 1956

Foglio di papiro, acrilico, carta, combustione, stoffa su tela, cm. 32x38

Titolo, firma, data e dedica al verso sulla tela: Papiro n. 2 / Burri 56 / A Giuseppe Ungaretti / in occasione delle sue / nozze d'oro con la poesia / Burri nov. 61.

Storia

Collezione Giuseppe Ungaretti, Roma;
Collezione Anna Maria Ungaretti, Roma;
Collezione privata

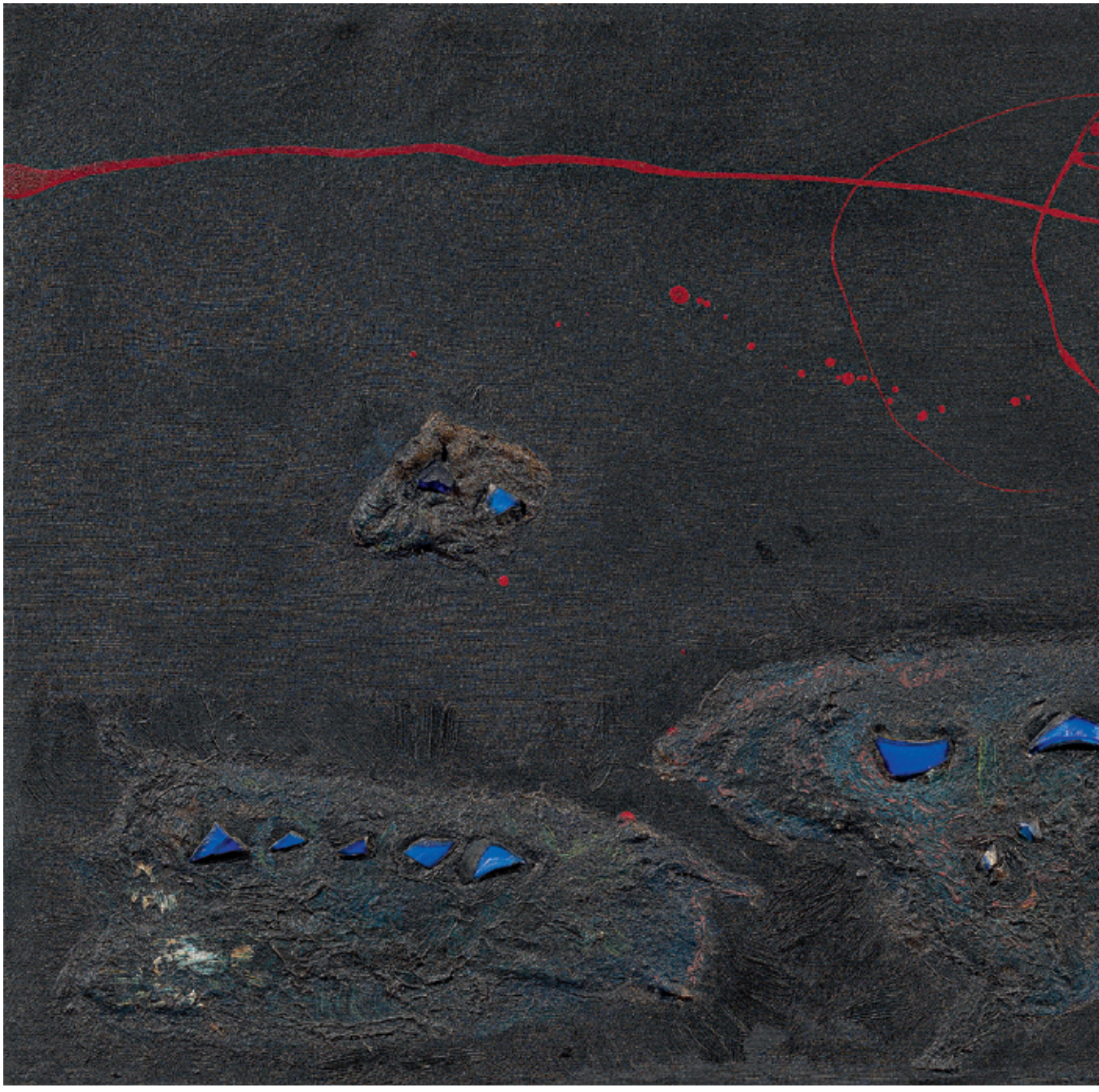
Bibliografia

Vittorio Rubiu, Cesare Brandi, Burri, Editalia, Roma, 1963, p. 206, n. 215.

Stima € 80.000 / 130.000

Papiro di Rhind, 1650 a.C. ca., Londra, British Museum

574



575

Enrico Baj

Milano 1924 - Vergiate (Va) 2003

Senza titolo, 1956

Olio e collage di ovatta e vetri colorati su tela, cm. 59,6x120

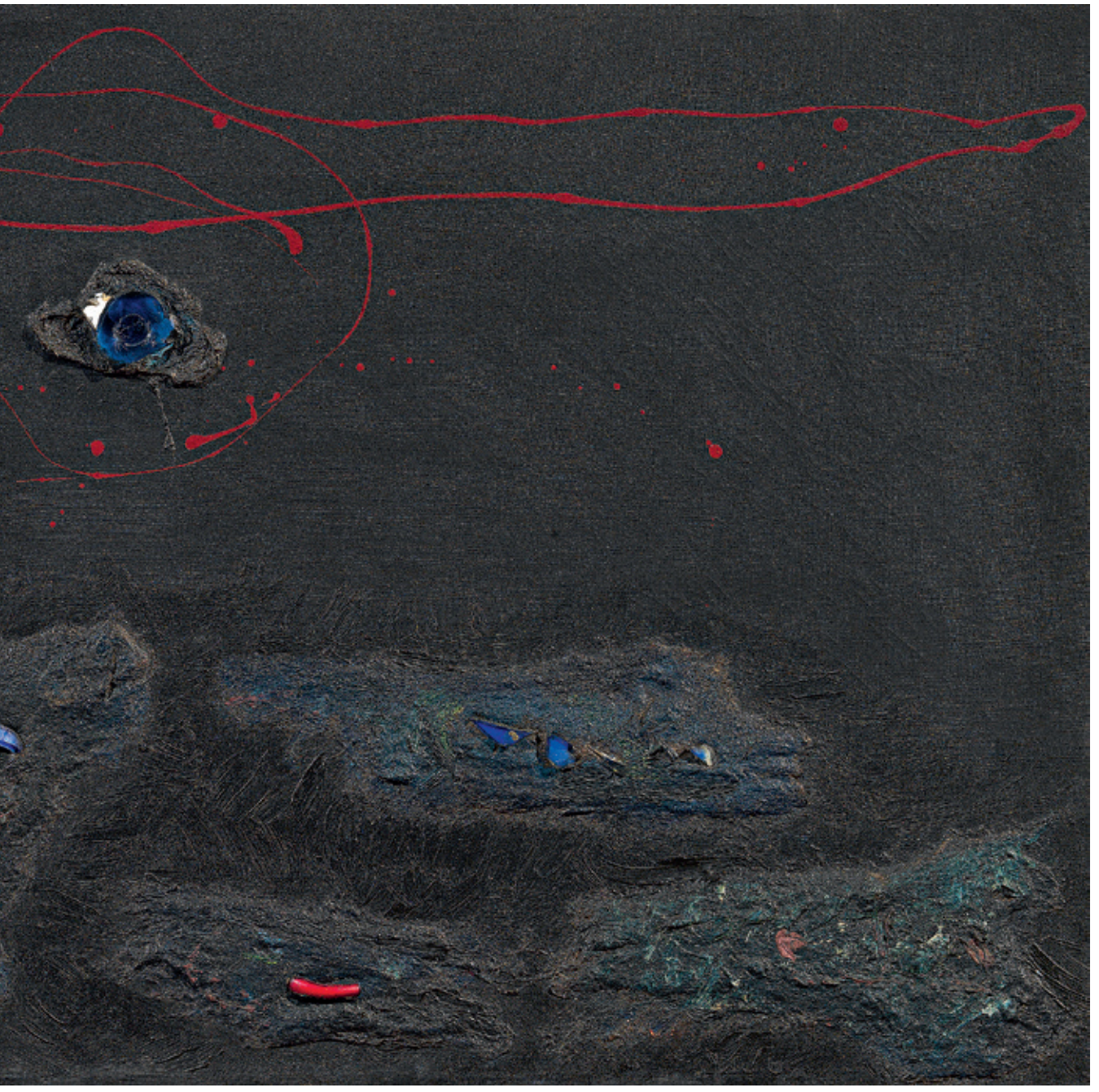
Firma e data al verso sulla tela: Baj 56.

Certificato su foto di Roberta Cerini Baj in data 28.01.2008, con n. 308.B.

Esposizioni

Firenze-New York. Rinascimento e Modernità. Da Luca Signorelli a Andy Warhol, Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 30 settembre - 10 dicembre 2011, cat. n. 29, illustrato a colori.

Stima € 40.000 / 70.000



575

576

Agostino Bonalumi

Vimercate (Mi) 1935 - Milano 2013

Rosso, 2004

Tela estroflessa e tempera vinilica, cm. 100x95

Firma e data al verso sul telaio: Bonalumi ‘04.

Storia

Galleria Fumagalli, Bergamo;
Collezione privata

Foto autenticata dall’artista in data 2005 con etichetta Archivio Bonalumi con n. 04-009.

Bibliografia

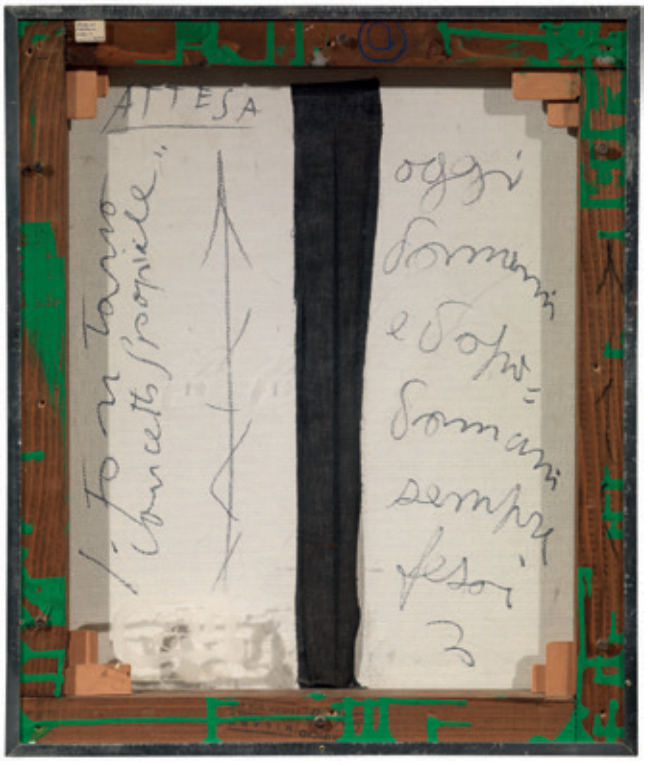
Agostino Bonalumi. Catalogo ragionato, a cura di Fabrizio Bonalumi e Marco Meneguzzo, Skira Editore, Milano, 2015, p. 687, n. 1612.

Stima € 55.000 / 75.000

576

Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attesa*, 1966

Vincent van Gogh, *Natura morta con girasoli*, 1889



Retro del lotto 577

… Credo a Van Gogh, colore-luce. Credo a Boccioni, dinamismo plastico. Credo a Kandinsky, astrattismo concreto. Credo anche agli spaziali, tempo-spazio…

Lucio Fontana

Verde smagliante e solcata da un'unica, lunga e profonda fenditura che apre all'infinito dello spazio, o meglio, come recita il titolo, all'*Attesa* di un concetto che riassume l'infinitezza dell'universo, questa tela reca al *verso* una delle note che Lucio Fontana tracciava con quel corsivo largo e sciolto, esso stesso gesto artistico. Si tratta di una nota ironica, diversa dalle dediche o gli appunti sul quotidiano frequentemente presenti nella serie delle *Attese* (*Tagli*), di cui quest'opera è parte. A fianco della firma e del titolo il retro della tela riporta: "oggi / domani / e dopo – domani / sempre / fessi", una frase che sembra configurarsi come un vero e proprio aforisma, scritto da un uomo che, nato allo scadere dell'Ottocento, era ancora nel pieno di un dialogo aperto e vitale con l'arte contemporanea.
Nato sotto una buona stella a Rosario, in Argentina, Lucio Fontana diviene una delle figure capitali della seconda metà del Novecento intorno agli anni Cinquanta. È un artista più che affermato e si è espresso attraverso la plastica, ma in quel periodo reinventa completamente se stesso. Deviando dalla poetica artistica che caratterizzava la sua produzione precedente Fontana si apre a ricerche che sincronizzano il pensiero artistico, e quindi il mezzo materiale con cui è prodotto, con le coeve aspirazioni a un universo che prescinda dai limiti terrestri.
Sono gli anni delle pioneristiche esplorazioni teoriche ed effettive dello spazio, della luna, dei pianeti e dei viaggi interspaziali che troveranno compimento il 20 luglio del 1969, quando i primi uomini giungono sul suolo lunare.
Proprio a conclusione della guerra che avrebbe cambiato profondamente il mondo, Fontana è tra i protagonisti del primo manifesto spaziale, o *Manifesto Bianco*, al quale ne sarebbero seguiti altri. È il 1946 e i nuovi orizzonti di un'arte vocata alla rappresentazione di categorie quali il tempo, la direzione o il suono, cominciano a dare i loro frutti.
Al pari di altri tra gli artisti firmatari del documento, Lucio Fontana auspica che l'opera d'arte comprenda le scoperte che la fisica aveva nel frattempo acquisito proprio nell'ambito di tali categorie. Ecco quindi che atomi, particelle, raggi, elettroni, o appunto *Quanti*, come Fontana avrebbe intitolato alcune opere, per la prima volta divengono vera e propria materia di speculazione artistica dando luogo alla raffigurazione dei rapporti fisici che li legano ma, soprattutto, alla dimensione fenomenologica dello spazio.

A tale proposito, i celebri *Concetti Spaziali* divengono la *summa* di una cultura artistica di cui Fontana si è nutrito nei decenni precedenti, apprendendo e meditando su fonti estremamente diverse. È lo stesso Fontana ad affermare: "Credo a Van Gogh, colore-luce. Credo a Boccioni, dinamismo plastico. Credo a Kandinsky, astrattismo concreto. Credo anche agli spaziali, tempo-spazio" (in Ballo, 1998). In poche parole descrive la propria eredità artistica, un retaggio che appunto vede convivere movimenti o artisti distanti, a cui possiamo aggiungere le Avanguardie, e in particolare il Futurismo, l'Espressionismo astratto, o persino l'arte barocca. Antico e contemporaneo, Lucio Fontana a intervalli dialoga con le sperimentazioni condotte dagli artisti più giovani, come nel caso delle ricerche 'monocromatiche' della giovane pittura europea, e con l'arte del passato, come quando la città di Venezia e l'arte barocca trasformano il minimalismo delle sue opere.
Fontana manifesta una versatilità che segue il novero delle tecniche artistiche in cui si era applicato. Alla terracotta, al bronzo, al ferro o al gesso, attraverso i quali aveva prodotto sculture, rilievi e decorazioni, dopo la guerra associa la plastica, i tubi luminosi, la vernice fosforescente, o il mezzo televisivo: tecniche antiche e mezzi all'avanguardia. La multidisciplinarità tecnica dell'intera produzione di Lucio Fontana trova nell'esercizio del disegno e nello studio indefesso della linea un comune denominatore, la cui essenza diviene la foratura della tela, oppure il taglio che darà corpo alla serie più nota delle sue opere, che si estende all'incirca dal 1958 al 1968.
Come spiega Enrico Crispolti: "Se nel buco il gesto è evocato soprattutto fisicamente, nel taglio il gesto risulta invece come essenzializzato in un'assolutezza perentoria quasi concettuale, con la quale del resto concorda l'essenzialità mentale del campo pittorico monocromo entro il quale si realizza, unico o plurimo che sia" (1998).
Il 1966, l'anno in cui Lucio Fontana realizza questa tela, è un anno che consacra definitivamente la sua produzione del dopoguerra. Oltre ad essere oggetto di un'antologica che dal Museum of Modern Art di New York farà il giro degli Stati Uniti, è invitato alla XXXIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia con una sala intera. Lo spazio è concepito da Lucio Fontana di concerto con il grande architetto Carlo Scarpa. E tale lavoro, presentato in catalogo da Gillo Dorfles, è costituito da un ambiente ovale labirintico interamente bianco e percorso da tele recanti un unico singolo taglio. Sarà proprio questo lavoro ad aggiudicarsi il premio di pittura della Biennale di quell'anno. Un premio 'alla pittura' che sorprendentemente si pone in antitesi con quanto l'artista aveva scritto sul quotidiano *La Nazione*, a pochi giorni di distanza dall'inaugurazione della sala veneziana. Il 24 giugno del 1966 scrive: "Per quanto mi riguarda personalmente, tengo a precisare che la mia non è propriamente pittura; è, semmai, una manifestazione d'arte plastica. I tagli e i buchi? Ah sì, ecco la mia ricerca oltre il piano usuale del quadro, verso una nuova dimensione. Lo spazio. Un gesto di rottura oltre i limiti imposti dall'abitudine, dal costume, dalla tradizione, ma – sia chiaro – maturata nella onesta conoscenza della tradizione, nell'uso accademico dello scalpello, della matita, del pennello, del colore".

Umberto Boccioni, *Dinamismo di un foot-baller*, 1913

Vassily Kandinsky, *Schluss (Conclusion)*, 1926

577

Lucio Fontana

Rosario Santa Fè 1899 - Varese 1968

Concetto spaziale, Attesa, 1966

Idropittura su tela, verde, cm. 55x46

Firma, titolo e scritta al verso sulla tela: L. Fontana / "Concetto Spaziale" / Attesa / Oggi / domani / e dopo- / domani / sempre / fessi.

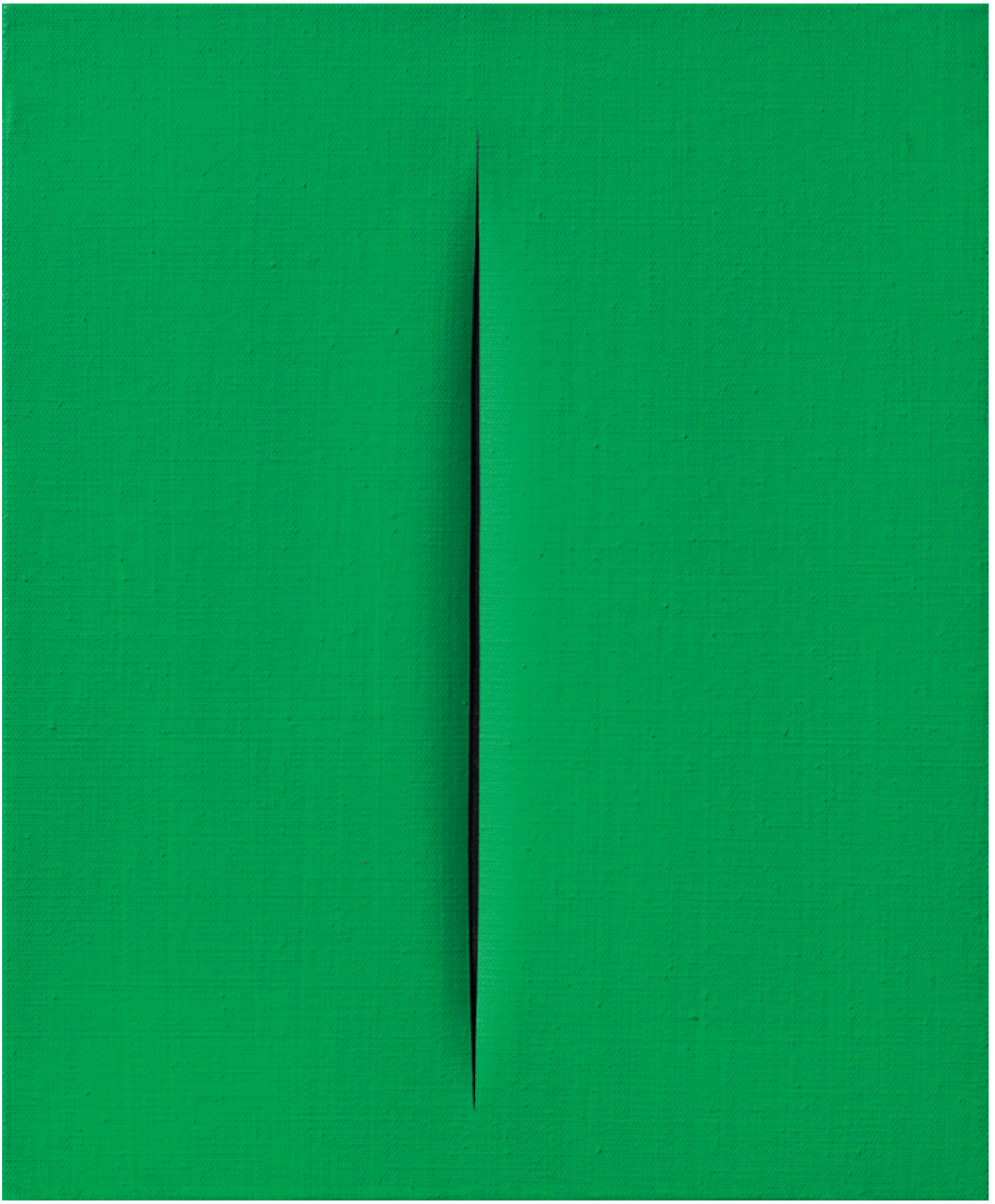
Storia

Collezione privata, Trieste;
Galleria Nuovo Sagittario, Milano;
Collezione privata

Bibliografia

Le Arti, a. XVI, n. 7-8, Milano, luglio - agosto 1966, copertina;
Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnement spatiaux, vol. II, La Connaissance, Bruxelles, 1974, pp. 184, 185, n. 66 T 81;
Enrico Crispolti, Fontana. Catalogo generale volume secondo, Electa, Milano, 1986, p. 645, n. 66 T 81;
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. 840, n. 66 T 81.

Stima € 400.000 / 550.000



578

Arnaldo Pomodoro

Morciano di Romagna (Fc) 1926

Bassorilievo, 1962

Bronzo dorato, es. 1/2, cm. 150,6x175x8,4

Storia

Venice Design Art Gallery, Venezia;
Collezione privata, Trento;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista in data ottobre '88. Opera registrata presso l'Archivio Arnaldo Pomodoro con il n. 202A.

Esposizioni

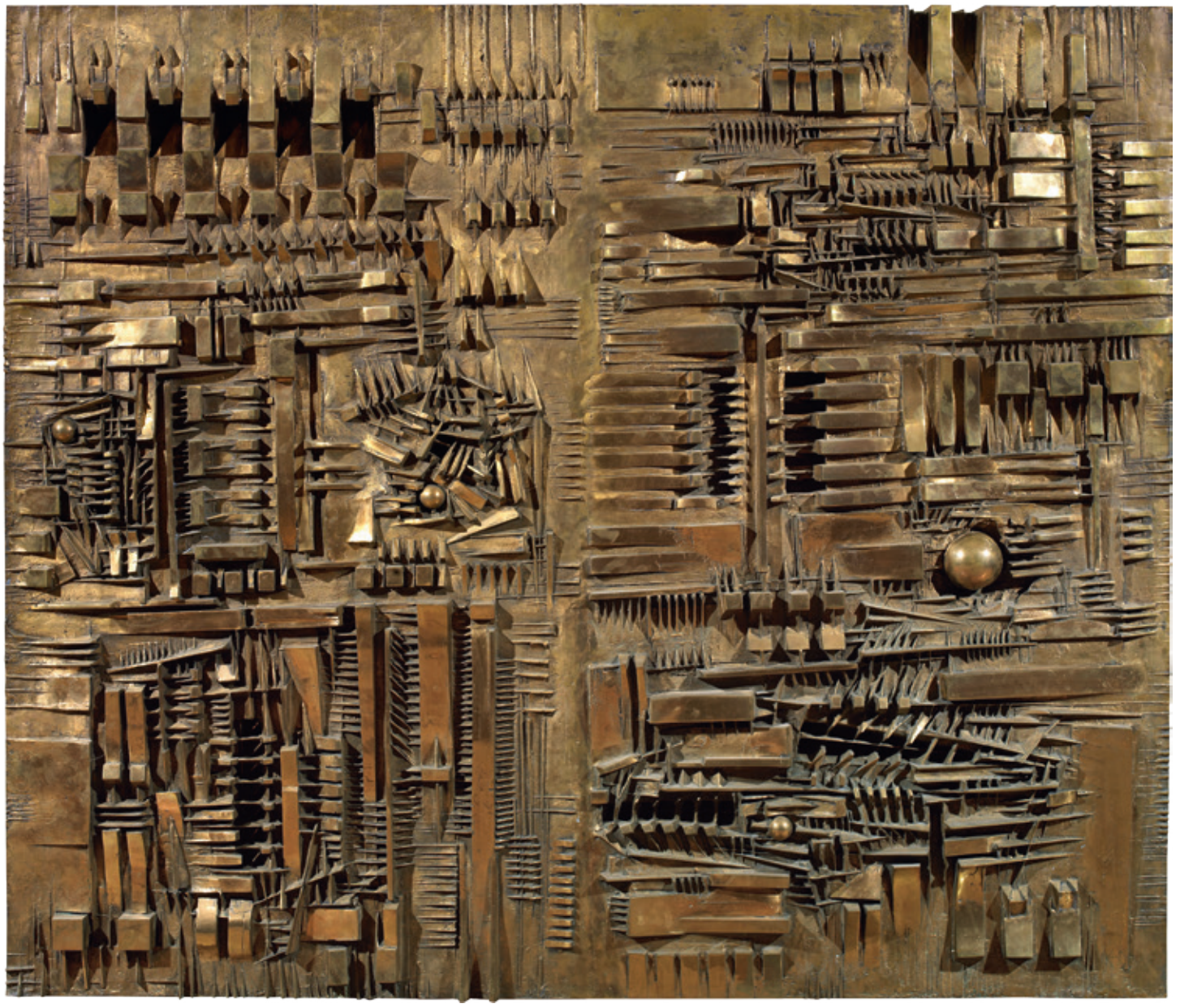
Arnaldo Pomodoro, Malcesine, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Castello, 25 luglio - 29 agosto 1987, cat. tav. 17, illustrato.

Bassorilievo realizzato in due esemplari più una prova d'artista.

Bibliografia

Flaminio Gualdoni, Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura, tomo II, Skira Editore, Ginevra - Milano, 2007, p. 474, n. 282.

Stima € 200.000 / 250.000



578

Due opere di Felice Casorati

Felice Casorati, una delle figure più importanti della scena culturale italiana del Novecento, sviluppa un originale percorso creativo che lo colloca in una posizione isolata e indipendente rispetto ai movimenti artistici più innovativi del suo tempo. Nel 1921, Ugo Ojetti nella presentazione alla collettiva Arte Italiana Contemporanea, organizzata presso la Galleria Pesaro di Milano, scrive: "Nel gruppo battagliero dei giovani pittori italiani smaniosi di rinnovazione, il Casorati è in prima fila, rappresentante noto e discusso delle più recenti tendenze artistiche". Alla ricerca pittorica intima e solitaria, Casorati affianca, nel corso dei decenni, una continua e attiva partecipazione alle più importanti esposizioni nazionali e internazionali, frequenta gli ambienti più innovativi, organizza mostre, e contribuisce al rinnovamento artistico di Torino, dove fonda una propria scuola, divenendo una personalità di riferimento nel panorama artistico italiano.

L'isolamento di Casorati avviene nello studio, dove egli dà vita al suo mondo poetico, in cui gli elementi della realtà, immersi in un'atmosfera metafisica, incantata e malinconica, appaiono, scrive Giacomo Debenedetti, "come gli oggetti di un miraggio contemplativo, indubitabilmente segnati dalla netta evidenza delle loro forme sullo specchio dell'anima […] La bellezza di questa astrazione figurativa diventa per Casorati la bellezza senz'altro, la ragione del dipingere. La solitudine in cui tale astrazione si compie, anzi si celebra, è per lui uno stato morale ed emotivo: vale a dire poetico". E così lo studio, raccolto e personale, diviene "la più definita e immediata figura di quell'atmosfera di solitudine: il simbolo e a un tempo il luogo conveniente di quel clima suggestivo e creativo" (G. Debenedetti, *Casorati fra i discepoli*, Galleria Milano, Milano, 1929).

Trasferitosi nel 1911 a Verona, in stretto contatto con l'innovativo ambiente veneziano di Ca' Pesaro, Casorati, influenzato dalla cultura mitteleuropea, riflette sulle opere dei pittori della Secessione viennese, dei Simbolisti e dei Preraffaelliti, e specialmente sul linguaggio pittorico di Gustav Klimt. In questi anni sviluppa uno stile essenziale e limpido, di matrice simbolista, con cui dare forma ai valori dell'animo umano, specialmente femminile, attraverso una visione di sogno in cui le armonie musicali definiscono i ritmi compositivi di linee e colori.

Nel 1918, dopo la morte del padre, Casorati si trasferisce a Torino, città dall'atmosfera malinconica e silenziosa, con cui trova, "per la sua misteriosa, non palese bellezza", una profonda affinità spirituale, divenendo l'unico luogo in cui adesso possono nascere i suoi quadri. Casorati abbandona il precedente decorativismo e raggiunge una sintesi plastica, salda e mentale, in cui lo spazio si carica di tensione, enfatizzando l'atmosfera di solitudine e straniamento, senza perdere mai la sottile componente esistenziale legata alla presenza umana, come nel *Ritratto di Anna Maria De Lisi*, 1918, dove, in uno studio spoglio, scandito da quinte prospettiche di tele e piedistalli, la figura è avvolta da un'atmosfera quasi lunare, sospesa in una dimensione ulteriore, fuori dal tempo. Queste nuove ricerche avvicinano Casorati al clima della pittura metafisica e della rivista *Valori Plastici*, come scrive Carlo Carrà: "Casorati sa anche utilizzare i portati delle tendenze postume, non esclusi quelli da noi definiti metafisici" (C. Carrà, in G. Bertolino, F. Poli, *Felice Casorati*, *catalogo generale*, *I dipinti*, vol. I, p. 48).

Felice Casorati nel suo studio a Torino

Nei primi anni Venti, la sua pittura si fa pura, limpida e severa, e la luce, in stretto dialogo con il colore, astratta ma non irreale, crea atmosfere rarefatte, silenziose e immobili, in cui ogni elemento, in uno spazio attraversato da una tensione tutta mentale, è reso con intensa plasticità, definita "apparente" da Debenedetti, in quanto "della plastica vera e diretta non è più se non la rievocazione idealizzata", che fa di Casorati un plastico "alla seconda potenza" (Debenedetti, in *ibidem*, p. 54). Sulle tele, caratterizzate da una forte unità compositiva, dove immaginazione e linguaggio trovano una rara coincidenza, il tema della modella nello studio occupa un ruolo essenziale, come in *Silvana Cenni*, 1922-24, dove la figura, in una composizione di

derivazione neoclassica ispirata a Piero della Francesca, diviene un enigmatico idolo femminile, raggiungendo il suo apice con *Lo studio*, (1923), rappresentazione platonica della sua scuola, luogo mentale e fisico dove, nel silenzio della contemplazione e in una armonia di luce e colore, nascono le immagini del suo mondo poetico. Con opere come queste Casorati si inserisce nel clima generale di "ritorno all'ordine", e la sua pittura sarà apprezzata da Margherita Sarfatti che lo inviterà a tutte le esposizioni del Novecento italiano.

Felice Casorati, *Ritratto di Anna Maria De Lisi*, (1918)

Dalla seconda metà degli anni Venti in poi si nota una maggiore adesione al reale, le opere perdono enigmaticità, il linguaggio si fa più lirico e malinconico, ogni elemento è definito con un cromatismo più intenso, e la perfezione dei corpi femminili lascia spazio a sintetiche deformazioni, come in *Susanna*, 1929. Questa nuova ricerca linguistica e il crescente interesse verso un plasticismo sempre più libero trovano la massima espressione tra gli anni Trenta e Quaranta, quando a immagini di emblematica serenità nei ritratti della moglie Daphne si alternano soggetti antigraziosi, come le donne di Pavarolo, dai gesti e dalle pose enfatizzate. Le figure, private della loro identità, divengono creature malinconiche, incapaci di comunicare, sono vite parallele in una dimensione sospesa, che animano composizioni nate dai solitari angoli dello studio, e la "continua conquista e riconquista della solitudine – di uno specificato tono di solitudine – si manifestano in Casorati come l'istinto felice, per cui un artista è originale suo malgrado, per un avventurato dono di natura" (G. Debenedetti, in *Casorati*, Editip, Torino, 1980, p. 61).

In *Modella nello studio*, (1945-46), si ritrovano alcuni degli elementi più interessanti della pittura casoratiana di questi anni. La tela è pubblicata per la prima volta nel 1946 da Sergio Solmi, in *Lettere e Arti*, nell'articolo *Visita allo studio di Casorati*, e descritta come una "assorta figura", accanto a paesaggi, ritratti della madre e fanciulle, "con le mani intrecciate sulle ginocchia, nello studio del pittore dove campeggiano misteriosi disegni". La modella accovacciata nello studio, in uno spazio serrato e limitato dalle tele, assorta e malinconica, è avvolta da un profondo silenzio e da una luce rarefatta, che sembrano immobilizzarla nella posa, accrescendo il suo intimo straniamento dalla scena, mentre la sua presenza fisica, accentuata dal libero plasticismo, dalla pesantezza della veste e da un certo atteggiamento di abbandono del corpo sul pavimento, l'avvicina alla vita reale, rammentata dalla finestra sullo sfondo.

L'intenso cromatismo, dai toni aciduli e polverosi, si fonde con le linee in una armoniosa, controllata e suggestiva tensione compositiva, sostenuta da una solida unità costruttiva, che riporta ad una riflessione tutta mentale dell'opera.

Nei primi anni Cinquanta la drammaticità delle composizioni casoratiane degli ultimi anni Quaranta, eseguite dopo la scomparsa della madre, in cui le figure hanno mani, piedi e nasi sproporzionati e fronti convesse, si attenua. In opere come *La madre (o Maternità)*, (1952), tema ripreso in più occasioni da Casorati, si ritrova la tipica rappresentazione sgraziata della figura, descritta adesso con un linearismo più definito e una posa più rigida, in una composizione più serrata. I colori antinaturalistici, le forti ombre e le spesse linee nere sono legate da uno stretto equilibrio, mentre lo spazio è reso più articolato dal gioco illusorio dei rapporti tra la figura con il bambino, al centro della scena, e la sua replica sulla tela accanto, che ne enfatizza il distacco dal reale, trasportandola in una dimensione ulteriore. La figura, ormai priva di una sua identità, dapprima solitaria, insieme al bambino si arricchisce ora di altri significati, divenendo fonte di nuova vita e di nuove forme pittoriche, come un rinnovato ideale di modello femminile.

Felice Casorati, *Lo studio*, 1923

579

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

Modella nello studio (Figura), (1945-46)

Olio su tela, cm. 100x62

Firma in basso a destra: F. Casorati. Al verso sulla tela: etichetta e timbro Galleria Annunciata, Milano, con n. 3484 (opera datata 1953); sul telaio: etichetta Mostra d'Arte Italiana / in Svizzera, con n. 17: etichetta Galleria La Bussola, Torino, con n. 8A833 (opera datata 1953).

Storia

Galleria Annunciata, Milano;
Galleria La Bussola, Torino;
Collezione privata

Esposizioni

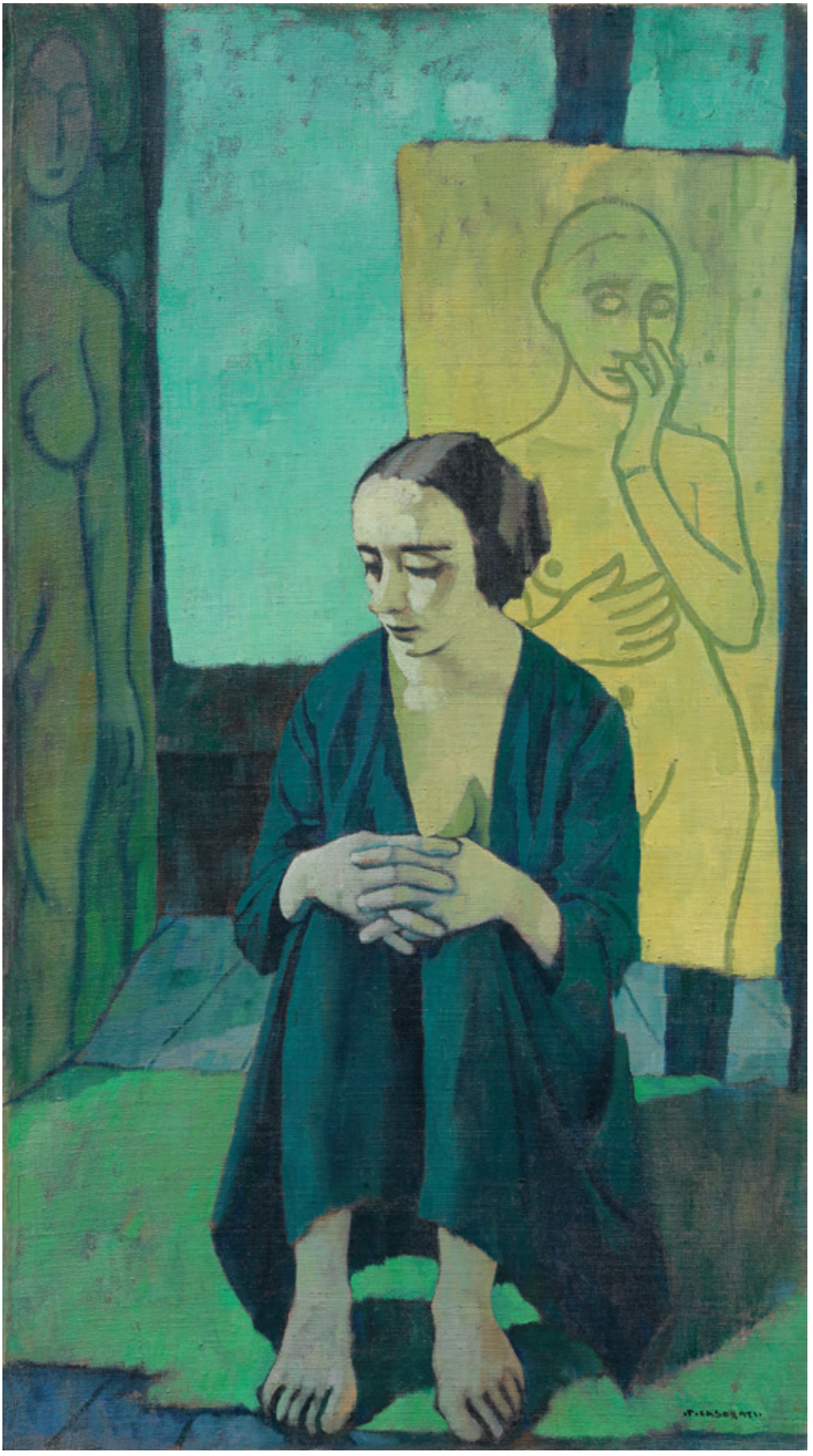
Panorama di primavera. Cento opere scelte, a cura di Bruno Grossetti, Milano, Galleria Annunciata, 18 aprile - 15 maggio 1970, cat. n. 11, illustrato a colori (opera datata 1953);
Proposte e suggestioni, Torino, Galleria La Bussola, dicembre 1977.

Bibliografia

Sergio Solmi, Visita allo studio di Casorati, in Lettere ed Arti, marzo 1946, p. 16;
Luigi Carluccio, Andar per mostre, in Gazzetta del Popolo, 7 dicembre, 1977, p. n.n. (opera datata 1953);
Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, p. 389, n. 781.

Stima € 65.000 / 85.000

Edward Hopper, *Hotel Room*, 1931



580

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

La madre (Maternità), (1952)

Olio su tela, cm. 92,5x65

Firma in basso verso destra: F. Casorati. Al verso sul telaio: etichetta Galleria La Bussola, Torino, con n. 60761: etichetta Città di Firenze / Mostra della Pittura / Italiana Contemporanea / in Germania / Istituto Italiano di Storia dell'Arte / Firenze - Palazzo Strozzi, con n. 241.

Storia

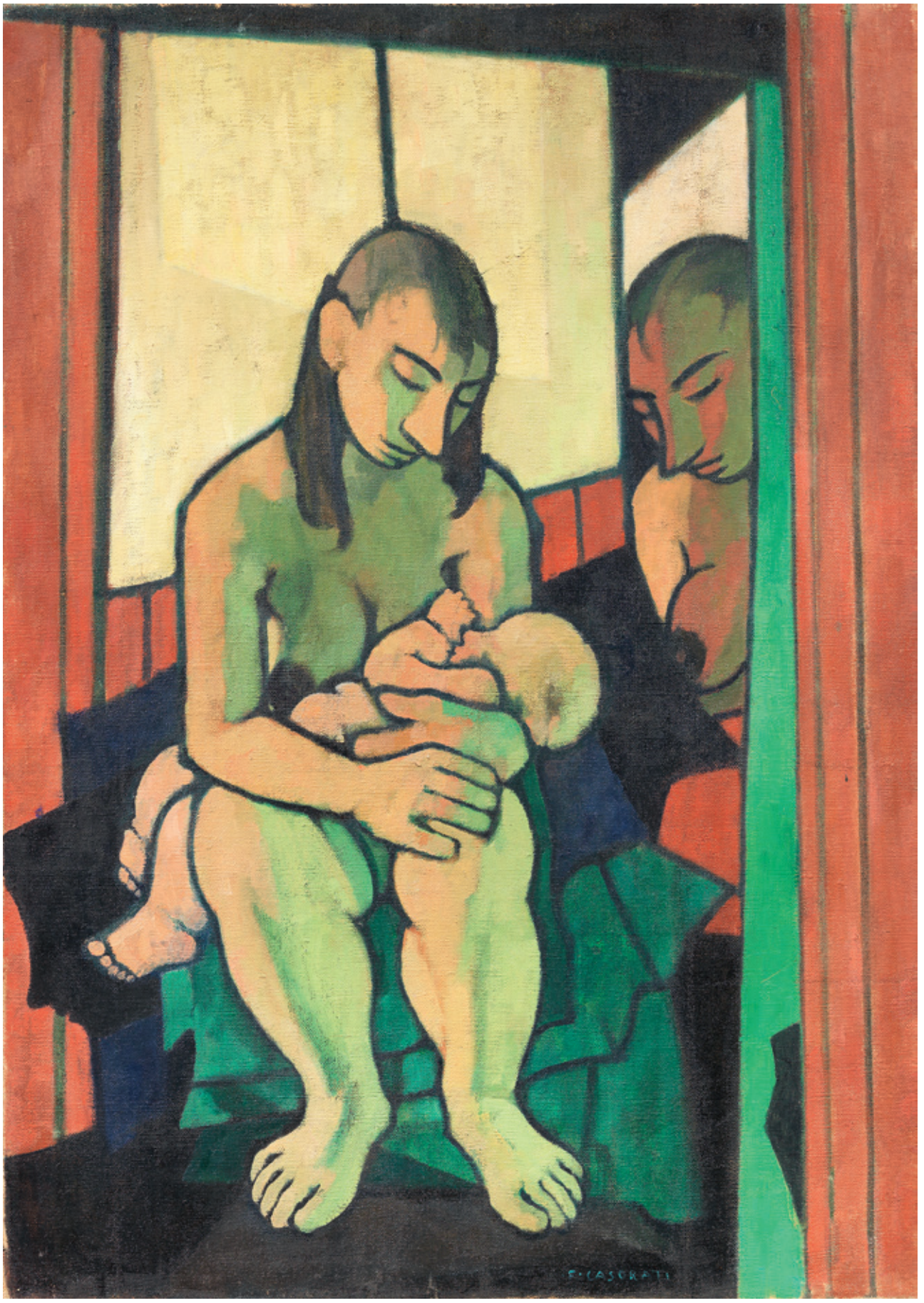
Galleria La Bussola, Torino;
Collezione privata

Bibliografia

Luigi Carluccio, Casorati, Editrice TECA, Torino, 1964, p. 135, n. 158;
Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, n. 924.

Stima € 55.000 / 75.000

Felice Casorati nello studio



Tre importanti opere di Giorgio de Chirico ex Collezione Claudio Bruni Sakraischik

Giorgio de Chirico e Claudio Bruni Sakraischik, Roma, 1968

I tre dipinti presentati in questa sezione, *Il dolce siciliano*, *La moglie del filosofo* e *Gli Argonauti* sono appartenuti alla collezione personale di Claudio Bruni Sakraischik, il gallerista che forse più di ogni altro ha legato il suo nome a quello di Giorgio de Chirico.

Titolare della Galleria La Medusa di Roma, Bruni non è stato solamente il suo mercante di riferimento a partire dagli anni Sessanta, ma è stato iniziatore e artefice, in piena collaborazione con il maestro, dell'arduo compito dell'archiviazione delle sue opere, impresa che ha portato alla pubblicazione del monumentale catalogo generale in otto volumi, ancor oggi repertorio fondamentale per chi voglia studiare e accostarsi al lungo e complesso percorso compiuto dal pittore forse più internazionale del primo Novecento italiano.

Bruni non ha mai voluto, come dice lui stesso in uno dei suoi numerosi cataloghi di mostre dedicate al maestro presso La Medusa, "rifare la storia della pittura di Giorgio de Chirico, visto che ormai tanto è stato scritto", ma offrire a chi di de Chirico "si vorrà occupare nei tempi futuri" una nuova prospettiva volta a considerare il corpus della produzione dechirichiana vista nel suo complesso come percorso pittorico unitario, e non scomposto in periodi, con la sola valorizzazione dell'esperienza metafisica dei primi anni del Novecento: "È con questo criterio infatti – scrive Bruni – che da anni lavoro alla documentazione e catalogazione di quanto riguarda l'opera di Giorgio de Chirico […] al di là e al di fuori di mutilazioni dettate dall'estetica del momento, ma nella sua pienezza, come l'artista, col passare degli anni, l'ha concepita, creata e vissuta. Non trovo giusto infatti, mutilare un atto creativo. Se un pittore è tale, ebbene non sta né ai suoi contemporanei né ai suoi posteri interpretarlo mutilandolo. L'opera dell'artista è una e una soltanto e comprende tutto l'arco della sua produttività" (C. Bruni Sakraischik, *Giorgio de Chirico*, La Medusa, Roma, 1976, p. 6).

Giorgio de Chirico, *Natura morta (con salame)*, 1919

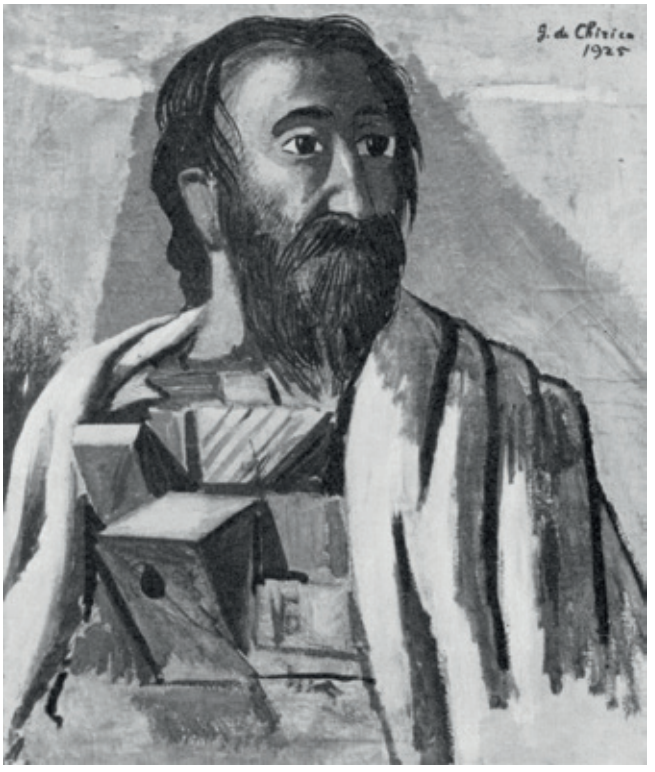
Questi tre dipinti, pur coprendo uno stretto arco temporale, che va dagli inizi del 1919 al 1926-27, costituiscono la testimonianza della varietà e della complessità della pittura di Giorgio de Chirico in un periodo cruciale della sua produzione, quello che va dall'ultimissima fase metafisica all'elaborazione della nuova mitologia inaugurata a Parigi a partire dal 1925, l'anno del suo ritorno in Francia. Una pittura che non sarà compresa né dal gruppo surrealista, che dal considerare la sua opera il faro che illuminava la strada dell'avanguardia arriverà a polemizzare aspramente con il pittore, né da tanta letteratura critica che tenderà a scindere la prima produzione metafisica dal percorso successivo, non considerando invece come de Chirico rimanga profondamente sempre fedele a se stesso e alla sua ispirazione originaria.

Tornato definitivamente in Italia da Parigi a seguito dello scoppio del conflitto mondiale, Giorgio de Chirico continuerà negli anni della guerra a sviluppare i temi della metafisica, facendo avvicinare a sé pittori e intellettuali, primi tra tutti Carlo Carrà, che si convertirà con convinzione alla sua poetica abbandonando gli esordi futuristi, e il giovane Filippo de Pisis, che de Chirico conosce a Ferrara, la città dove trascorrerà gran parte del suo periodo di leva, e dove realizzerà il dipinto più celebre della Metafisica, divenuto quasi un emblema di tutta la sua arte, *Le muse inquietanti*, 1918. Quello tra 1918 e 1919 è dunque un tempo di grande fermento creativo, in cui egli cerca in ogni modo di ottenere in Italia successo e apprezzamento per la sua arte, similmente a quanto era avvenuto a Parigi prima della guerra e anche in quegli anni (dal 15 al 23 dicembre 1918 sue opere venivano esposte da Paul Guillaume nella mostra *Peintres d'aujourd'hui*, assieme a quelle di Matisse, Derain, Vlaminck, Modigliani, Picasso). De Chirico, benché apprezzato da una nicchia di pittori e intellettuali, in Italia rimaneva ancora pressoché sconosciuto, pertanto la grande personale che stava organizzando a Roma per il febbraio 1919 presso la galleria storica delle mostre futuriste, e dunque dell'avanguardia italiana, quella di Anton Giulio Bragaglia, doveva nelle intenzioni del pittore essere la grande occasione per farsi finalmente conoscere in patria. Trasferitosi nella capitale dal novembre 1918, de Chirico, oltre a preparare la personale, facendosi inviare anche un gruppo di opere da Parigi, realizza quattro dipinti tra novembre e febbraio, tutti classificabili nel genere delle nature morte e tutti caratterizzati dal posizionamento di oggetti su un pavimento, sullo sfondo di un orizzonte piatto, che lascia sempre intravedere un bagliore di luce nell'oscurità del cielo: *Malinconia ermetica*, che ha come protagonista la testa dell'*Hermes* di Prassitele, il celebre *I pesci sacri* del MoMA di New York, in cui le aringhe, cibo tradizionalmente umile, riprendono il significato mitico di portatori di salvezza e rivelazione, e due dipinti di formato minore, che invece hanno come protagonisti due dolci, il salame di cioccolato e appunto la cassata siciliana, l'opera presente in questo catalogo, capolavoro dell'ultima felicissima fase metafisica di Giorgio de Chirico.

La fetta di cassata, il dolce opulento e "barocco" per eccellenza, con i cromatismi accesi dei canditi arancio e del verde acido della pasta di mandorle, si staglia su un candido piatto da portata, che però non è posizionato su una tavola riccamente imbandita, ma su un piano scuro, indefinito: un pavimento spoglio, come il palcoscenico di un teatro senza scenografia. Attorno al dolce, delle forme geometriche tagliano in diagonale la composizione sui due lati, alla stregua di quinte teatrali. Sullo sfondo, un bagliore sulla linea dell'orizzonte si apre su un cielo azzurro scuro. La torta, costretta dalle strutture geometriche in uno spazio serrato, quasi angusto, diviene fulcro cromatico e luministico del dipinto e, completamente privata del suo contesto abituale, si trasforma in un vero e proprio oggetto metafisico: si avverte la sua imminente deperibilità, e allo stesso tempo essa assume valore assoluto, è resa eterna dalla pittura. Si nota già, in opere come questa, un primo allontanamento stilistico dalle opere della prima metafisica: la pennellata si fa più corposa e sensuale, sensibilissima alle variazioni di tono e di luce, anticipando certi esiti della pittura dechirichiana degli anni successivi, concentrata sullo studio incessante dei modi e delle tecniche della pittura antica. Dell'importanza dei valori "tattili" in quest'opera si era accorto già Cesare Brandi, che la vede esposta nel 1939 a una mostra di quadri metafisici di de Chirico presso la Galleria del Milione di Milano e che la descrive con queste parole: "E quando de Chirico suggerisce appena e poi ritoglie l'illusione di una realtà tattile, ad esempio nei famosi biscotti, avviene come il piccolo urto che fa gelare in blocco l'acqua ferma già portata sotto zero. L'irritazione che tali frammenti producono […] dimostra quanto sia fermo e coerente, nella sua voluta prosasticità decalcata, quel mondo formale […]. Si dica pure che quest'improvvisa discontinuità rappresenta un mezzo non pittorico, un elemento polemico: non sempre del resto De Chirico l'usò, sebbene se ne compiacesse: può dipendere inoltre (come *La cassata siciliana*, dipinta quasi alla de Pisis, e immersa fra le piramidi mozze, da *Diluvio* di Paolo Uccello) da un moto libero della fantasia, che stacca il particolare, l'affigge, e in quel momento stesso, nella presentazione inopinata e isolante, lo depura" (C. Brandi, *De Chirico metafisico al "Milione"*, in *Le Arti*, dicembre 1939 - gennaio 1940).

Man Ray, *André Breton davanti a L'*énigme *d'une journée di Giorgio de Chirico*, 1924

Masaccio, *San Paolo*, 1426 (part.)



Giorgio de Chirico, *Il filosofo*, 1925, probabile pendant del lotto 581

Appartenuto a Mario Broglio, editore della rivista *Valori Plastici*, grande amico e estimatore di de Chirico, *Il dolce siciliano* figurerà poi nella prestigiosa raccolta dell'industriale Riccardo Gualino; esposta dalla Galleria del Milione di Milano nel 1939 e nel 1940, confluirà infine nella collezione personale di Bruni Sakraischik.
La grande mostra da Bragaglia non ottiene il successo tanto sperato: solamente un quadro sarà venduto, e non uno di quelli strettamente metafisici, ma un ritratto di ragazza; la visita di Roberto Longhi all'esposizione, in cui de Chirico riponeva grandi aspettative, gli si ritorcerà contro. Longhi infatti scriverà, sulle pagine del *Tempo*, la celebre stroncatura *Al Dio ortopedico* che, se da una parte creava suggestivi equivalenti letterari delle opere del pittore, dall'altra ironizzava sul "rinvenire inaudite Divinità nelle sacre vetrine degli ortopedici, ed eternare l'uomo nella lugubre fissazione del manichino d'accademia o di sartoria", sulle "statue dei politici che scendono dai piedistalli per morirsene sconsolati" e sulle "stanze d'impiegato d'ordine dopo il sequestro della mobiglia migliore", definendo quella di de Chirico una "pittura povera".
La sua pittura metafisica rimane dunque sostanzialmente incompresa e non apprezzata sul suolo italico, e proprio in questo cruciale periodo de Chirico matura una definitiva evoluzione nel suo stile, entrando nel clima generale di ritorno all'ordine che si stava diffondendo in Italia e in tutta Europa. Le frequenti visite ai musei, le copie dai quadri antichi, lo studio quasi ossessivo delle tecniche dei maestri del Rinascimento indirizzano la sua pittura verso una nuova fase, in cui echi neoquattrocenteschi si fondono con l'elaborazione di nuove mitologie; le piazze metafisiche si trasformano in ville romane, le nature morte si fanno sontuose, gli autoritratti, tema quasi ossessivo, diventano quasi proclami di poetica: de Chirico si autodefinisce *Pictor Classicus*.
Contemporaneamente proprio in questi anni a Parigi cresce l'interesse per la sua pittura metafisica: il nascente gruppo surrealista vede e apprezza le sue opere a casa di Apollinaire o da Paul Guillaume; André Breton, recensendo la monografia del pittore edita da *Valori Plastici* scrive: "Ritengo che una vera e propria mitologia moderna si stia formando. Tocca a Giorgio de Chirico fissarne il ricordo per l'eternità". Proprio l'apprezzamento dei Surrealisti, che porta una rinnovata attenzione per la sua opera, spinge il pittore a lasciare definitivamente l'Italia per tornare a Parigi, nel 1925, e nella prima fase del suo ritorno in terra francese vedono la luce le altre due opere ex Collezione Bruni, *La moglie del filosofo*, 1925, e *Gli Argonauti*, 1926-27. "Così Parigi. Ogni muro tappezzato di *réclames* è una sorpresa metafisica; e il putto gigante del sapone *Cadum*, e il rosso puledro del cioccolato *Poulain* sorgono con la solennità inquietante di divinità dei miti antichi. Di notte il mistero non muore. I negozi chiudono le loro porte ma le vetrine, come teatri nelle serate di gala, restano illuminate. E sono scene intere, drammi di vita moderna che vengono ricostruiti nel breve spazio della vetrina-teatro. Passeggiando a notte alta per il Boulevards tu vedi sfilarti attorno tutto il romanticismo della vita moderna" così de Chirico descrive la Parigi che trova al suo ritorno.

Sono parole piene di entusiasmo, come entusiasmante si rivela la sua nuova vita: partecipa agli incontri surrealisti, che lo accolgono come il padre spirituale del movimento e pubblicano le sue opere all'interno delle loro riviste, rinnova il rapporto con il suo gallerista storico, Paul Guillaume, e stipula un contratto anche con un altro grande mercante, Léonce Rosenberg, titolare de *L'Effort moderne*, che nel maggio 1925 gli allestisce una personale dove sono esposte le sue opere recenti, che risentono dell'entusiasmo ritrovato nella capitale francese. La pittura si fa più fluida, spesso basata sulla contrapposizione fra finito e non finito: nuovi miti si affacciano nelle sue tele, i manichini riempiono i propri ventri di oggetti trovati e giocattoli, cavalli corrono su spiagge deserte, abitate solamente dalle vestigia di un'antichità ormai in rovina; scrive a proposito di queste opere Paolo Baldacci: "Qualcosa unisce e divide questa pittura da quella metafisica. I primi che la videro notarono subito l'aspetto "solare" quasi gaio e apollineo. […] non vi è più terrore né incubo, come in certi quadri metafisici, ma semmai una serena malinconia, testimone di una complessità raggiunta e di una sfatata consapevolezza" (P. Baldacci, in *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-29*, Milano, 1982, p. 73).
La moglie del filosofo, probabile pendant del *Filosofo*, 1925 (Tel Aviv Museum), derivato nell'iconografia dal *San Paolo* di Masaccio, riunisce in sé molte delle suggestioni maturate da de Chirico in questi anni. La figura di donna, severa e maestosa come una Santa rinascimentale, forse eco delle figure femminili di Piero della Francesca, e specificamente della *Santa Maria Maddalena* del Duomo di Arezzo, si staglia su un fondo azzurro lasciato volutamente non finito, in dialogo con la tela grezza della parte superiore; dal suo ventre fuoriescono variopinti giocattoli geometrici che esplodono in un cromatismo acceso. Gli anni di meditazione e di studio passati in Italia si fondono con un'esplosiva vitalità creatrice, che escogita incessantemente nuove invenzioni e nuovi miti, sicuramente anche debitori della pittura francese contemporanea, primo su tutti il Picasso del periodo classico.
E parte di questa rinnovata mitologia dechirichiana sono anche gli *Argonauti*, gruppo serrato di nudi maschili che ancora non sono divenuti manichini o silhouettes, come in certe opere immediatamente successive. Ancora una volta la memoria classica – che richiama certi nudi efebici del Michelangelo giovane della *Battaglia dei Centauri*, colti però non in combattimento, ma in atteggiamento assorto e meditativo – si unisce all'atmosfera di sogno del paesaggio marino dal cielo terso, ma minacciato dalle nubi nere all'orizzonte, e la materia pittorica filamentosa, così come il soggetto, sembra un preludio alla monumentale serie dei *Gladiatori* che de Chirico realizzerà poco dopo per Rosenberg.
Sono opere, queste, che non potevano incontrare il favore del gruppo surrealista, che le rifiuterà relegandole alla stregua di studi d'accademia e interpretandole come una sorta di rinnegamento dell'avanguardia da parte dell'artista da loro considerato come un faro che illuminava la strada da percorrere; nascerà fra de Chirico e i Surrealisti un'aspra polemica, e Raymond Queneau arriverà a definirlo "un pittore che da dieci anni non fa che trascinarsi nei musei italiani leccando la polvere dei vecchi quadri".
In realtà Giorgio de Chirico continuava, e continuerà per tutta la sua vita, a mettere in scena i suoi sogni sulle tele, ma con un nuovo stato d'animo, ormai pacificato, lo stesso che si ritrova nelle pagine finali di *Ebdomero*, il romanzo, capolavoro della letteratura surrealista, che il pittore dà alle stampe nel 1929: "Ma ecco, ora anche lui si sentiva più tranquillo. Sognava ancora, sì, seguiva ancora le sue folli chimere, ma in un modo più normale, da dilettante, senza frenesie, senza crisi di pianto, senza decisioni insensate e falsamente eroiche. Egli aveva *fatto* qualcosa. […] Allora capì che sarebbe stato logico da parte sua chiudere alla fine di quella stessa giornata il suo ciclo metafisico. […] Egli capì che quanto aspettava non era la felicità, così come la intendono gli uomini […]. Egli sentì che questa volta si trattava meno di felicità che di sicurezza; era un sentimento di sicurezza che stava per invaderlo ed egli si preparava a riceverlo degnamente, con raccoglimento, come il credente si prepara a ricevere in sé, sotto forma di ostia o in altro modo, il Dio in cui egli crede".

Giorgio de Chirico, *Gli Argonauti*, pubblicato sulla rivista *Il Selvaggio* di Mino Maccari, febbraio 1931

581

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

La moglie del filosofo, 1925

Olio su tela, cm. 74x59,4

Firma e data in alto a sinistra: G. de Chirico / 1925. Al verso sul telaio: etichetta La Medusa, Roma, con n. 139; sulla cornice: etichetta di trasportatore con indicazione di esposizione G. de Chirico: Pictor Optimus, Bruxelles 12-20/09/02.

Storia

Collezione A. Boldrini, Milano-Locarno;
Collezione Claudio Bruni Sakraischik, Roma;
Collezione privata

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Roma, 20 maggio 1989.

Esposizioni

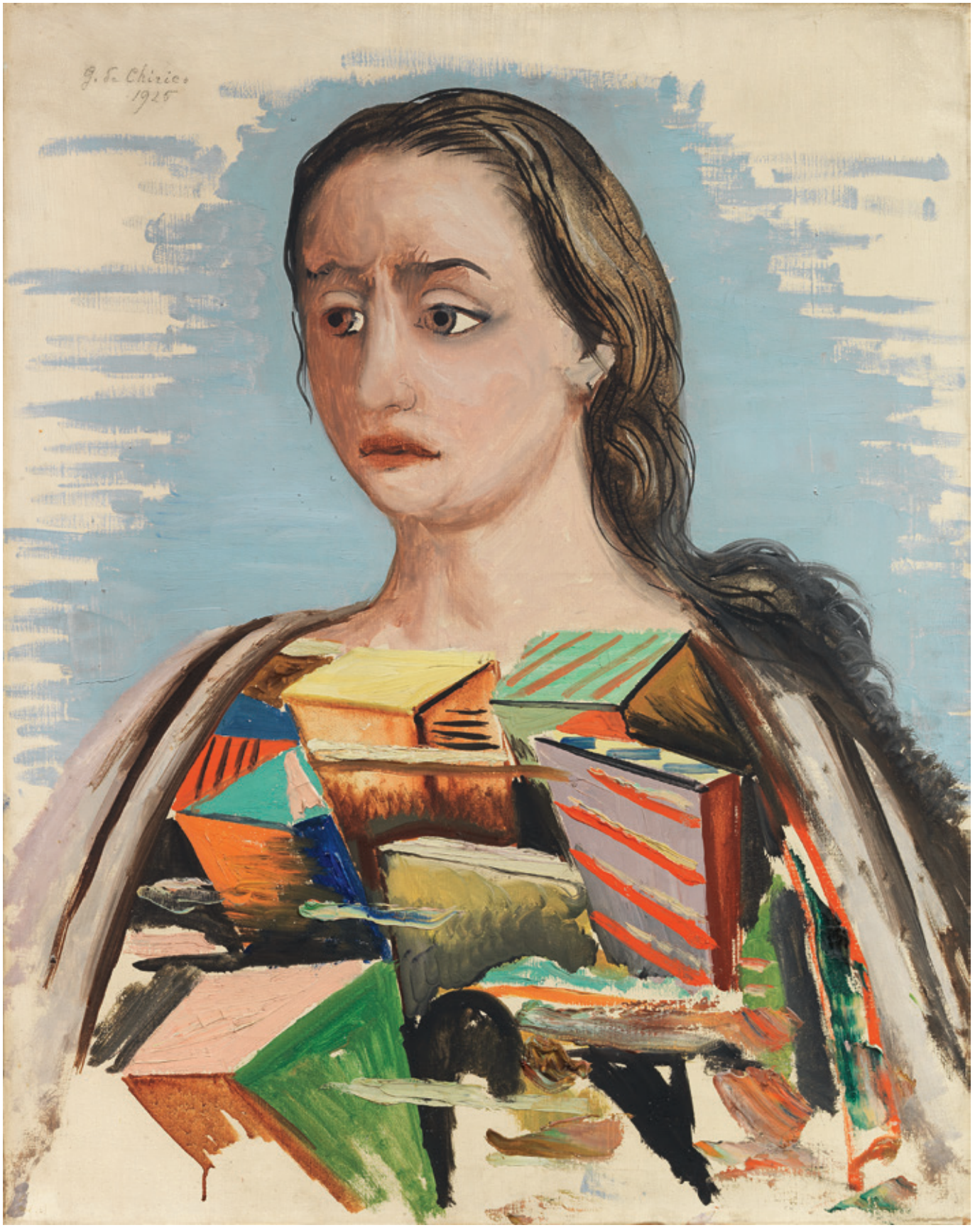
Expo Internazionale d'Arte Contemporanea, Milano, 10 - 28 maggio 1985, cat. p. 102, illustrato a colori;
Omaggio a de Chirico, a cura di Gerd Roos e Alessandra Maria Sette, Roma, Studio d'Arte Campaiola, 2 - 29 maggio 2002, poi Viterbo, Museo Nazionale Archeologico Rocca Albornoz, 31 maggio - 24 giugno 2002, cat. p. 55, illustrato a colori;
Giorgio de Chirico "Pictor Optimus", a cura di Claudio Strinati, Bruxelles, Parlamento Europeo, 10 - 20 settembre 2002, cat. p. n.n., illustrato a colori;
Giorgio de Chirico, miti, enigmi, inquietudini, a cura di Maurizio Calvesi, Palermo, Palazzo Ziino, 25 ottobre 2002 - 6 gennaio 2003, cat. p. 49, illustrato a colori;
Venus Venus, donne nell'arte, a cura di Doretta Corona Landino e Marisa del Re, Taormina, Chiesa di San Francesco di Paola, luglio - settembre 2005, poi Palermo, Palazzo dei Normanni, ottobre - novembre 2006, cat. p. 29, illustrato a colori.

Bibliografia

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Paolo Baldacci, Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929, dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street, Edizioni Philippe Daverio, Milano, 1982, p. 484, n. 17 bis (con titolo *Donna con giocattoli*);
Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume ottavo, opere dal 1908 al 1930, Electa Editrice, Milano, 1987, n. 492.

Stima € 450.000 / 650.000

Piero della Francesca, *Santa Maria Maddalena*, Arezzo, Duomo (part.)



581

582

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Il dolce siciliano, 1919

Olio su tela, cm. 29x46

Al verso sulla tela: cartiglio con indicazione Esposizione Metafisica / 26-Ott.-15-Nov. 1939 XVIII; sulla tela: etichetta La Medusa, Roma, con n. 1988: etichetta Comune di Acqui Terme / Vita silente - dalla Metafisica al Barocco / Giorgio de Chirico / Palazzo Liceo Saracco - 20 luglio/14 settembre 1997 / catalogo n. 3; sulla cornice: timbro ed etichetta XIII Esposizione Nazionale Quadriennale di Roma / Mostra "Valori Plastici" / Roma, Palazzo delle Esposizioni 28 ottobre 1998 - 18 gennaio 1999 / cat. n. 56: cartiglio con indicazione "G. de Chirico" - Museo Correr - Venezia: etichetta Comune di Venezia / Assessorato alla Cultura / Giorgio de Chirico / nel centenario della nascita / Ala napoleonica e Museo Correr / 30 settembre 1988 - 15 gennaio 1989 / Catalogo n. 023: etichetta di trasportatore Mostra "La Metafisica Continua" / Gall. A.M. Palermo 28/2 - 30/3 2008.

Storia

Collezione Mario Broglio, Roma;
Collezione Riccardo Gualino, Roma;
Galleria del Milione, Milano;
Collezione Claudio Bruni Sakraischik, Roma;
Collezione privata

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Roma, 20 maggio 1989.

Esposizioni

18 opere di pittura "metafisica" di Giorgio de Chirico dal 1912 al 1919, Milano, Galleria del Milione, 26 ottobre - 15 novembre 1939, cat. n. 3;
Trenta opere significative della pittura italiana contemporanea, Milano, Galleria del Milione, 18 novembre - 8 dicembre 1940, cat. n. 5;
Oggettività e Metafisica in Italia tra le due guerre, Roma, Galleria La Medusa, marzo - aprile 1981, cat. n. 9, illustrato;
Giorgio de Chirico 1888-1978, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 11 novembre 1981 - 3 gennaio 1982, cat. pp. 88, 89, n. 27, illustrato (con titolo *Natura morta dal dolce siciliano*);
De Chirico nel centenario della nascita, Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 1 ottobre 1988 - 15 gennaio 1989, cat. tav. 23, p. 202, n. 23, illustrato a colori;
Giorgio de Chirico 1888-1978, mostra itinerante in Giappone, 18 ottobre 1989 - 12 marzo 1990, cat. p. 6, illustrato a colori;
Vita silente. Giorgio de Chirico dalla Metafisica al Barocco, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 19 luglio - 14 settembre 1997, cat. pp. 52-55, n. 3, illustrato a colori;
Valori Plastici, XIII Quadriennale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 ottobre 1998 - 18 gennaio 1999, cat. p. 228, n. 56, illustrato a colori;
Giorgio de Chirico. La "Metafisica continua". Opere della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, a cura di Maurizio Calvesi, Palermo, Galleria d'Arte Moderna, 28 febbraio - 30 marzo 2008, cat. p. 60, illustrato a colori.

Bibliografia

Cesare Brandi, De Chirico Metafisico al Milione, in Le Arti, II, n. 2, Firenze, dicembre 1939 - gennaio 1940, p. 125, tav. VIII, fig. 2;
James Thrall Soby, Giorgio de Chirico, The Museum of Modern Art, New York, (I edizione 1955), 1966, p. 156, cit.;
Maurizio Fagiolo dell'Arco, Giorgio de Chirico. Il tempo di Valori Plastici 1918-1922, De Luca Editore, Roma, 1980, pp. 86, 102;
La Metafisica. Museo Documentario, a cura di M. Calvesi, G. Dalla Chiesa, E. Coen, Grafis Industrie Grafiche, Bologna, 1981, n. 135;
Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume settimo, opere dal 1908 al 1930, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 393;
L'opera completa di Giorgio de Chirico 1908-1924, presentazione, apparati critici e filologici di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Classici dell'Arte, Rizzoli Editore, Milano, 1984, p. 104, n. 136 (con titolo *La cassata siciliana*);
Paolo Baldacci, De Chirico 1888-1919. La Metafisica, Leonardo Arte, Milano, 1997, p. 410, n. 149 (riprodotto speculare).

Stima € 600.000 / 800.000

Paolo Uccello, *Storie di Noé. Il Diluvio*, Firenze, Chiostro verde di Santa Maria Novella

582

583

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Gli Argonauti, 1926-27 ca.

Olio su tela, cm. 59,3x77,4

Firma sul lato destro al centro: G. de Chirico. Al verso sul telaio: etichetta Galleria La Medusa, Roma, con n. 140; al retro della cornice: etichetta Comune di Venezia / Assessorato alla Cultura / Giorgio de Chirico / nel centenario della nascita / Ala Napoleonica e Museo Correr / 30 settembre 1988 - 15 gennaio 1989 / Catalogo n. 051.

Storia

Collezione A. Boldrini, Milano-Locarno;
Collezione Claudio Bruni Sakraischik, Roma;
Collezione privata

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik, Roma, 24 dicembre 1985, perizia n. 120/85 (opera datata 1925).

Esposizioni

Expo Internazionale d'Arte Contemporanea, Milano, 10 - 28 maggio 1985, cat. p. 103;
De Chirico nel centenario della nascita, Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 1 ottobre 1988 - 15 gennaio 1989, cat. tav. 54, p. 208, n. 51, illustrato a colori.

Bibliografia

Maurizio Fagiolo dell'Arco, De Chirico, gli anni Venti, Mazzotta, Milano, 1986, p. 106;
Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume ottavo, opere dal 1908 al 1930, Electa Editrice, Milano, 1987, n. 495.

Stima € 450.000 / 600.000

Michelangelo, *Battaglia dei Centauri*, 1492 ca.

583

584

584

Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

Crocifisso, 1935

Scultura in bronzo, cm. 31x32,5

Certificato con foto di Inge Mazù, Ardea, 11 ottobre 2014, con n. 7/2014.

Stima € 10.000 / 15.000

585

Bruno Innocenti

Firenze 1906 - 1986

Allegoria della danza, 1934

Scultura in bronzo, cm. 108 h.

L'Allegoria della danza (o *Ballerina in punta di piedi*) è una scultura che sembra essere stata commissionata a Innocenti per l'arredo del Teatro dell'Opera di Roma. Un esemplare in bronzo ivi ubicato sarebbe stato disperso durante il passaggio del fronte nel 1944. Un modello in gesso risulta in collezione privata, Versailles.
Come in altre sculture del periodo, *Giuditta*, bronzo, 1936, *Erinni*, marmo, 1935, e *Andromeda* (*Danzatrice*), bronzo, 1939, Innocenti svolge anche in questa scultura il suo discorso sulla bellezza femminile prendendo come spunto figure allegoriche, ma in realtà ritraendo fisicamente delle modelle.
Questa *Allegoria della danza* è riconducibile come tale non solo per la postura ma anche per le scarpette, così come scarpette da danza calza il bronzo della figura di Andromeda, un grande nudo femminile riconducibile al soggetto mitologico solo in virtù delle due braccia legate alzate sulla testa.
Si ricordi che Innocenti, amante della musica classica e del balletto, aveva vinto nel 1933 il concorso per il gruppo monumentale dell'arco scenico del Teatro Comunale del Maggio Musicale, realizzando con *Apollo e le Muse* il complesso scultoreo più grande della Firenze del Novecento.
Bibliografia di riferimento:
Marco Fagioli, Bruno Innocenti e l'immagine femminile, Moretti e Vitali, Bergamo, 2000, n. 5 (esemplare in gesso); Novecento nascosto, a cura di Beatrice Buscaroli Fabbri,con un testo di Marco Fagioli, Vicenza, 2001, p. 84.

Stima € 8.000 / 12.000

Bruno Innocenti*, Allegoria della danza*, 1934
e Josephine Baker, 1930 ca.

585

586

Gino Rossi

Venezia 1884 - Treviso 1947

Il ritorno, 1922

Olio su cartone, cm. 55,3x68,8

Al verso, su un cartone di supporto: etichetta e due timbri Galleria dell'Annunciata, Milano (con titolo *Tre figure*): timbro parzialmente abraso Galleria Annun[ciata]: etichetta Galleria d'Arte del Cavallino, Venezia / XII Mostra / dedicata al pittore / Gino Rossi / 14 - 28 febbraio 1943 XXI: timbro e etichetta Galleria Gian Ferrari / Mostra celebrativa / di / Gino Rossi / maggio 1964: etichetta Arte Moderna in Italia / 1915 - 1935 / Mostra in Palazzo Strozzi / Firenze / 26 febbraio - 28 maggio 1967, con n. 1645.

Storia

Collezione Benno Geiger, Venezia;
Collezione privata, Verona;
Collezione privata

Esposizioni

Galleria Annunciata, Milano, 1949;
Opere di maestri contemporanei in vendita provenienti da raccolte private, Prato, Galleria Farsetti, 8 - 15 maggio 1965, cat. n. 120, illustrato;
Arte Moderna in Italia, 1915 - 1935, a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967, cat. pp. XXVIII, 155, n. 685, illustrato a colori.

Bibliografia

Benno Geiger, Gino Rossi pittore, Ediz. Le Tre Venezie, Padova, 1949, p. 63, n. 75.

Stima € 20.000 / 35.000

Paul Gauguin, *Maruru*, 1893-94

586

587

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Giocatori di toppa, 1942

Olio su tela, cm. 121,5x155

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 11-4-42.

Esposizioni

Omaggio a Ottone Rosai, Firenze, Galleria Santacroce, dal 28 febbraio 1976, cat. tav. n.n., illustrato;
Rosai oggi. Venticinquesimo anniversario della morte, a cura di Alessandro Parronchi, Firenze, Galleria Pananti, dal 13 maggio 1982, cat. pp. 94, 95, tav. 40, illustrato a colori.

Bibliografia

Luigi Cavallo, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Il Castello, Milano, 1973, p. CLXXXIX, n. 106.

L'opera verrà pubblicata nel primo volume del Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai, a cura di Giovanni Faccenda, Editoriale Giorgio Mondadori.

Stima € 40.000 / 60.000

Ottone Rosai gioca a carte; con lui, fra gli altri, Alessandro Parronchi, 1966-67

587

588

588

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Paesaggio, 1945

Olio su tela, cm. 27x44,5

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 45. Al verso sulla tela: etichetta Galeria Bonino, Buenos Aires.

Storia

Galeria Bonino, Buens Aires;
Collezione Acquarone, Concordia;
Collezione privata

L'opera verrà pubblicata nel primo volume del Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai, a cura di Giovanni Faccenda, Editoriale Giorgio Mondadori.

Stima € 6.000 / 9.000

589

589

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Fiori, 1953

Olio su tela, cm. 65x50

Firma in basso a destra: O. Rosai; titolo e data al verso sul telaio: Fiori 1953: etichetta Ottone Rosai / Esposizione Trieste / ottobre 1953: etichetta Centenario della nascita 1895-1995 / Ottone Rosai / Antologica - 200 opere dal 1913 al 1957 / Farsettiarte / Prato - 23 settembre - 22 ottobre 1995 / Cat. n. 180.

Storia

Collezione E. Vallecchi, Firenze;
Collezione privata

Esposizioni

Mostra personale, Galleria Casanuova, Trieste, ottobre - novembre 1953;
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. 244, 331, n. 180, illustrato a colori.

Stima € 7.000 / 12.000

590

590

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Case del Madonnone, 1932

Olio su tela, cm. 55,5x71

Firma e data in baso a destra: O. Rosai / 32; titolo al verso sul telaio: Case del Madonnone: due timbri Galleria d'Arte / Edmondo Sacerdoti / Milano: etichetta Centenario della nascita 1895 - 1995 / Ottone Rosai / Antologica - 200 opere dal 1913 al 1957 / Farsettiarte / Prato 23 settembre - 22 ottobre 1995 / cat. n. 60.

Esposizioni

Ottone Rosai, 200 opere dal 1913 al 1957, a cura di Luigi Cavallo, Prato, Farsettiarte, 23 settembre - 22 ottobre 1995, poi Milano, Palazzo Reale, 26 ottobre 1995 - 6 gennaio 1996, cat. n. 60, illustrato a colori.

L'opera verrà pubblicata nel primo volume del Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai, a cura di Giovanni Faccenda, Editoriale Giorgio Mondadori.

Temporanea importazione con IVA del 10% per acquirenti italiani.

Stima € 30.000 / 50.000

591

591

Antonio Ligabue

Zurigo 1899 - Gualtieri (RE) 1965

Paesaggio, (1939-40)

Olio su tavola, cm. 24,8x29,3

Al verso: dichiarazione di autenticità di Sergio Negri.

Storia

Collezione privata, Parma;
Collezione privata

Esposizioni

Mostra antologica, Traversetolo, Museo Renato Brozzi, 11 - 26 settembre 1982, cat. tav. 76;
Antonio Ligabue, Cencenighe Agordino, Centro turistico e culturale Nof Filó, 29 aprile - 27 maggio 1984, cat. tav. XXV;
Mostra antologica, Mirandola, Biblioteca Comunale, ottobre 1984 - gennaio 1985, cat. tav. XXV.

Bibliografia

Sergio Negri, Ligabue, catalogo generale dei dipinti, Electa Editrice, Milano, 2002, p. 126, n. 1939-1952 3;
Marzio Dall'Acqua, Augusto Agosta Tota, Tutto Ligabue. Catalogo ragionato dei dipinti, volume I, Centro Studi & Archivio Antonio Ligabue di Parma, Augusto Agosta Tota Editore, Parma, 2005, p. 94, n. 141.

Stima € 5.000 / 8.000

592

592

Lorenzo Viani

Viareggio (Lu) 1882 - Ostia (Roma) 1936

Testa di donna, 1920 ca.

Scultura in gesso, cm. 53 h.

Certificato con foto di Enrico Dei, Viareggio 5/10/2017.

Stima € 7.000 / 12.000

593

593

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta, 1924

Olio su cartone, cm. 41,5x53

Data e firma in basso a destra: 24 / De Pisis. Al verso: etichetta Galleria d'Arte del Naviglio, Milano: etichetta Galeria de Arte 900, Buenos Aires.

Storia

Collezione Tosi, Milano;
Collezione Lizzola, Milano;
Collezione privata

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 55, n. 1924 25.

Stima € 12.000 / 20.000

594

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Tetti di Venezia, 1927-28

Olio su tavola, cm. 53x72,2

Firma in basso a destra: Guidi. Al verso: altra composizione a olio, *Nudo femminile*.

Storia

Collezione Ravagnan, Venezia;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista in data 3-12-1972.

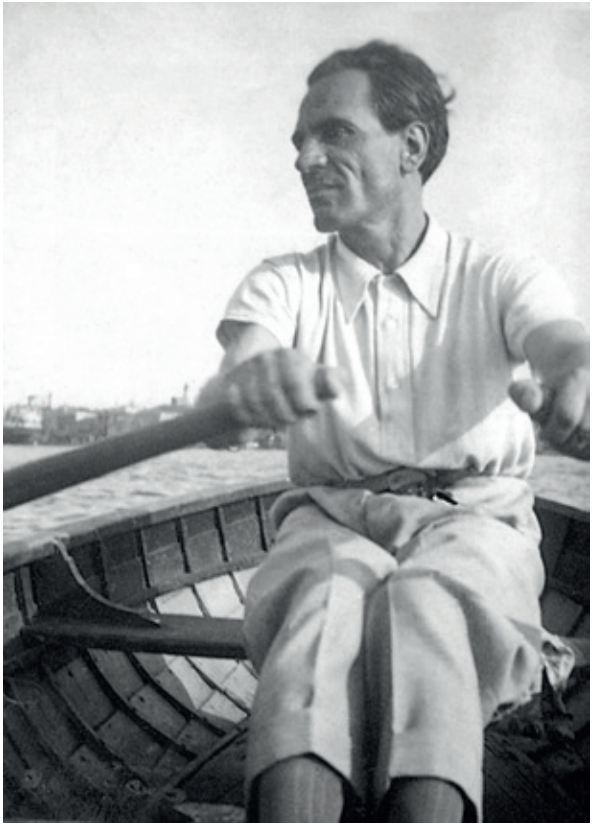
Esposizioni

Mostra personale, Mantova, Loggia di Giulio Romano, aprile - giugno 1973, cat. n. 5, illustrato.

Bibliografia

Toni Toniato, Dino Marangon, Franca Bizzotto, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti. Volume primo, Electa, Milano, 1998, p. 153, n. 1927-28 10.

Stima € 18.000 / 28.000



Virgilio Guidi

594

595

Mario Tozzi

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

L'errore (La fonte), 1970

Olio su tela, cm. 65x54

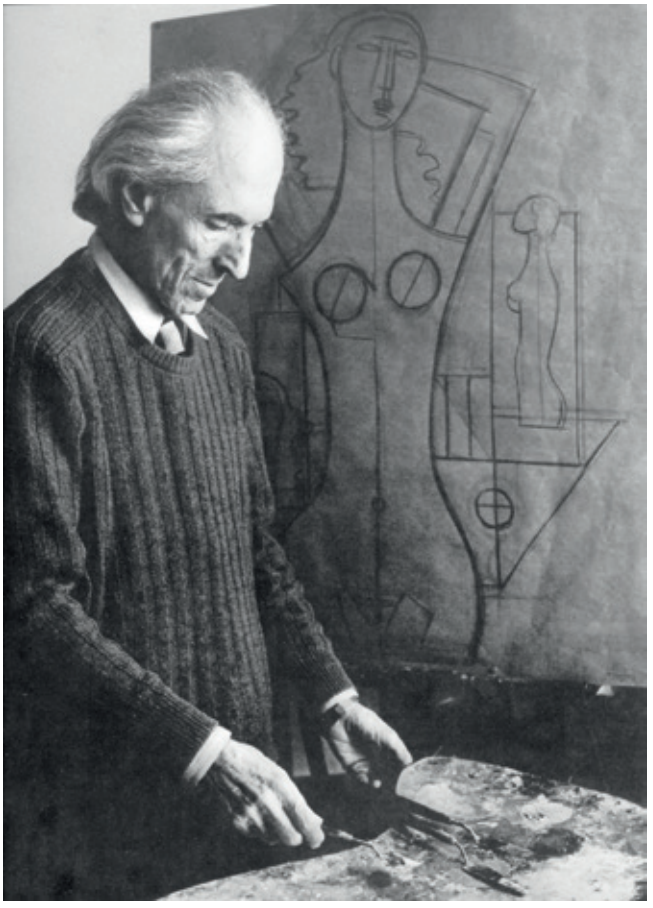
Firma e data in basso a destra: Mario / Tozzi / 970;
dichiarazione di autenticità al verso sulla tela: Questo dipinto è stato / eseguito da me / Mario Tozzi / Suna 16-1-971.

Certificato su foto Archivio Generale delle Opere del Maestro Mario Tozzi, Foiano, con n. 1494.

Bibliografia

Raffaele Carrieri, Mario Tozzi in Il Poliedro, n. 7, Roma, luglio, 1973, p. 16, n. 11;
Alfonso Gatto, Mario Tozzi, Edizioni Il Poliedro, Roma, 1973, n. 24;
André Verdet, Mario Tozzi, Le Musée De Poche, 1975, p. 69;
André Verdet, Les enchantements de Mario Tozzi, Éditions Galilée, Parigi, 1978, p. 99;
Marilena Pasquali, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, volume secondo, Giorgio Mondadori, Milano, 1988, p. 251, n. 70/25.

Stima € 12.000 / 18.000



Mario Tozzi nello studio

595

INDICE

B
Baj E. 575
Baldessari R. 536
Balla G. 525, 526, 527, 528, 529, 530
Bonalumi A. 576
Burri A. 574

C
Campigli M. 518, 541, 542
Capogrossi G. 573
Carrà C. 546, 554
Casorati F. 579, 580
Cézanne P. 505

D
De Chirico G. 503, 547, 555, 562, 563, 581, 582, 583
De Pisis F. 520, 540, 544, 556, 593
Depero F. 535
Donghi A. 501
Dottori G. 537

F
Fillia 538
Fontana L. 577

G
Gentilini F. 552, 567, 568
Guidi V. 594

I
Innocenti B. 585

L
Ligabue A. 591

M
Maccari M. 549
Mafai M. 564, 565
Magnelli A. 522, 523
Manzù G. 584
Marini M. 510
Miró J. 504
Morandi G. 506, 507, 508, 559, 560, 561
Morlotti E. 569
Music A. 509

P
Paresce R. 524
Pomodoro A. 566, 578
Prampolini E. 502, 550, 551

R
Rosai O. 511, 512, 513, 514, 558, 587, 588, 589, 590
Rossi G. 586

S
Semeghini P. 548
Severini G. 531, 532, 533, 534, 557
Sironi M. 515, 516, 517, 543, 545, 553
Soldati A. 570, 571, 572

T
Tato 539
Tozzi M. 519, 521, 595

V
Viani L. 592

APPARATI A CURA DI:

Paolo Baldacci
Mario Sironi, *Paesaggio urbano*, 1943 ca., lotto n. 517

Elena Gigli
Giacomo Balla: una nuova sensibilità nell'arte, lotti nn. 525-530

Leonardo Ghiglia
Paul Cézanne, *Busto di Nicolas Coustou di Guillaume Coustou (dal marmo del Louvre)*, 1895-98 ca., lotto n. 505

Francesca Marini
Massimo Campigli, *Quattro tessitrici*, 1950, lotto n. 542
Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attesa*, 1966, lotto n. 577

Elisa Morello
Alberto Burri, *Papiro n. 2*, 1956, lotto n. 574
Due opere di Felice Casorati, lotti nn. 579, 580

Silvia Petrioli
Gino Severini, dal Divisionismo al Futurismo, lotti nn. 531, 532
Gino Severini. Dal Cubismo ai ritratti della maturità, lotti n. 533, 534
Giorgio Morandi e la natura morta negli anni Cinquanta, lotti nn. 559, 560
Giorgio Morandi, *Paesaggio*, 1930, lotto n. 561

Chiara Stefani
Due nudi di Giorgio de Chirico, lotti nn. 562, 563
Tre importanti opere di Giorgio de Chirico ex Collezione Claudio Bruni Sakraischik, lotti nn. 581-583

Spett.

Farsettiarte

Il .....

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

MODULO OFFERTE

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

Per partecipare all'asta per corrispondenza allegare fotocopia di un documento di identità valido, senza il quale non sarà accettata l'offerta.
I partecipanti che non sono già clienti di Farsettiarte dovranno fornire i riferimenti del proprio Istituto Bancario di appoggio, per gli eventuali pagamenti

Io sottoscritto ..... C.F .....

abitante a ..... Prov. .....

Via ..... Cap .....

Tel. ..... Fax .....

E-mail .....

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

Con la presente intendo partecipare alla vostra asta del **2 Dicembre 2017**. Dichiaro di aver letto e di accettare le condizioni di vendita riportate nel catalogo di quest'asta, che ho ricevuto e riportata a tergo del presente modulo, intendo concorrere fino ad un importo massimo come sotto descritto, oltre ai diritti d'asta:

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

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

FIRMA .....

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

FIRMA .....

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

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 sottoscizione, per approvazione, ai sensi degli artt. 1341 e 1342 C.c., di speciali clausole delle condizioni di vendita, in modo che gli stessi mediante l'assegnazione di un numero di riferimento, possano effettuare le offerte validamente.

5) La Casa d'Aste si riserva il diritto di non accettare le offerte effettuate da acquirenti non conosciuti, a meno che questi non abbiano rilasciato un deposito od una garanzia, preventivamente giudicata valida dalla Mandataria, ad intera copertura del valore dei lotti desiderati. L'Aggiudicatario, al momento di provvedere a redigere la scheda per l'ottenimento del numero di partecipazione, dovrà fornire alla Casa d'Aste referenze bancarie esaustive e comunque controllabili; nel caso in cui vi sia incompletezza o non rispondenza dei dati indicati o inadeguatezza delle coordinate bancarie, salvo tempestiva correzione dell'aggiudicatario, la Mandataria si riserva il diritto di annullare il contratto di vendita del lotto aggiudicato e di richiedere a ristoro dei danni subiti.

6) 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 esaustivi; rapporti scritti (condition reports) sullo stato dei lotti sono disponibili su richiesta del cliente e in tal caso integreranno le descrizioni contenute nel catalogo. Qualsiasi descrizione fatta dalla Farsettiarte è effettuata in buona fede e costituisce mera opinione; pertanto tali descrizioni non possono considerarsi impegnative per la casa d'aste ed esaustive. La Farsettiarte invita i partecipanti all'asta a visionare personalmente ciascun lotto e a richiedere un'apposita perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionale prima di presentare un'offerta di acquisto. Verranno forniti condition reports entro e non oltre due giorni precedenti la data dell'asta in oggetto ed assolutamente non dopo di essa.

12) La Farsettiarte agisce in qualità di mandataria di coloro che le hanno commissionato la vendita degli oggetti offerti in asta; pertanto è tenuta a rispettare i limiti di riserva imposti dai mandanti anche se non noti ai partecipanti all'asta e non potranno farle carico obblighi ulteriori e diversi da quelli connessi al mandato; ogni responsabilità ex artt. 1476 ss cod. civ. rimane in capo al proprietario-committente.

13) Le opere descritte nel presente catalogo sono esattamente attribuite entro i limiti indicati nelle singole schede. Le attribuzioni relative a oggetti e opere di antiquariato e del XIX secolo riflettono solo l'opinione della Farsettiarte e non possono assumere valore peritale. Ogni contestazione al riguardo dovrà pervenire entro il termine essenziale e perentorio di 8 giorni dall'aggiudicazione, corredata dal parere di un esperto, accettato dalla Farsettiarte.Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità della Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, la Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.

14) Né la Farsettiarte, né, per essa, i suoi dipendenti o addetti o collaboratori, sono responsabili per errori nella descrizione delle opere, né della genuinità o autenticità delle stesse, tenendo presente che essa esprime meri pareri in buona fede e in conformità agli standard di diligenza ragionevolmente attesi da una casa d'aste. Non viene fornita, pertanto al compratore-aggiudicatario, relativamente ai vizi sopramenzionati, alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Le opere sono vendute con le autentiche dei soggetti accreditati al momento dell'acquisto. La Casa d'aste, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verifichino cambiamenti nei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere.
Qualunque contestazione, richiesta danni o azione per inadempienza del contratto di vendita per difetto o non autenticità dell'opera dovrà essere esercitata, a pena di decadenza, entro cinque anni dalla data di vendita, con la restituzione dell'opera accompagnata da una dichiarazione di un esperto attestante il difetto riscontrato.

15) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma della L. 1039, l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia.

16) Le etichettature, i contrassegni e i bolli presenti sulle opere attestanti la proprietà e gli eventuali passaggi di proprietà delle opere vengono garantiti dalla Farsettiarte come esistenti solamente fino al momento del ritiro dell'opera da parte dell'aggiudicatario.

17) Le opere in temporanea importazione provenienti da paesi extracomunitari segnalate in catalogo, sono soggette al pagamento dell'IVA sull'intero valore (prezzo di aggiudicazione + diritti della Casa) qualora vengano poi definitivamente importate.

18) Tutti coloro che concorrono alla vendita accettano senz'altro il presente regolamento; se si renderanno aggiudicatari di un qualsiasi oggetto, assumeranno giuridicamente le responsabilità derivanti dall'avvenuto acquisto. Per qualunque contestazione è espressamente stabilita la competenza del Foro di Prato.

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**

FEDERAZIONE EUROPEA
DI VENDITORI ALL'ASTA

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

ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

REGOLAMENTO

Articolo 1
I soci si impegnano a garantire serietà, competenza e trasparenza sia a chi affida loro le opere d'arte, sia a chi le acquista.

Articolo 2
Al momento dell'accettazione di opere d'arte da inserire in asta i soci si impegnano a compiere tutte le ricerche e gli studi necessari, per una corretta comprensione e valutazione di queste opere.

Articolo 3
I soci si impegnano a comunicare ai mandanti con la massima chiarezza le condizioni di vendita, in particolare l'importo complessivo delle commissioni e tutte le spese a cui potrebbero andare incontro.

Articolo 4
I soci si impegnano a curare con la massima precisione i cataloghi di vendita, corredando i lotti proposti con schede complete e, per i lotti più importanti, con riproduzioni fedeli.
I soci si impegnano a pubblicare le proprie condizioni di vendita su tutti i cataloghi.

Articolo 5
I soci si impegnano a comunicare ai possibili acquirenti tutte le informazioni necessarie per meglio giudicare e valutare il loro eventuale acquisto e si impegnano a fornire loro tutta l'assistenza possibile dopo l'acquisto.
I soci rilasciano, a richiesta dell'acquirente, un certificato su fotografia dei lotti acquistati.
I soci si impegnano affinché i dati contenuti nella fattura corrispondano esattamente a quanto indicato nel catalogo di vendita, salvo correggere gli eventuali refusi o errori del catalogo stesso.
I soci si impegnano a rendere pubblici i listini delle aggiudicazioni.

Articolo 6
I soci si impegnano alla collaborazione con le istituzioni pubbliche per la conservazione del patrimonio culturale italiano e per la tutela da furti e falsificazioni.

Articolo 7
I soci si impegnano ad una concorrenza leale, nel pieno rispetto delle leggi e dell'etica professionale. Ciascun socio, pur operando nel proprio interesse personale e secondo i propri metodi di lavoro si impegna a salvaguardare gli interessi generali della categoria e a difenderne l'onore e la rispettabilità.

Articolo 8
La violazione di quanto stabilito dal presente regolamento comporterà per i soci l'applicazione delle sanzioni di cui all'art. 20 dello Statuto ANCA

NOTIZIE UTILI

NOTIZIE UTILI

MOSTRE EVENTI

AUTUNNO 2017

PRATO

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

Fino al 14 Gennaio 2018
LEGATI DA UNA CINTOLA
Museo di Palazzo Pretorio

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

Fino al 29 Aprile 2018
IL CAPRICCIO E LA RAGIONE.
ELEGANZE DEL SETTECENTO EUROPEO
Museo del Tessuto

FIRENZE

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

Fino al 7 Gennaio 2018
IL RINASCIMENTO GIAPPONESE:
LA NATURA DEI DIPINTI SU PARAVENTO
DAL XV AL XVII SEC.
Galleria degli Uffizi – Aula Magliabechiana

Fino al 7 Gennaio 2018
LLOYD: PAESAGGI TOSCANI DEL NOVECENTO
Villa Bardini

Fino all'8 Gennaio 2018
I NIPOTI DEL RE DI SPAGNA
RITRATTO DI FAMIGLIA
Palazzo Pitti

Fino al 21 Gennaio 2018
IL CINQUECENTO A FIRENZE
MICHELANGELO, PONTORMO E GIAMBOLOGNA
Palazzo Strozzi

Fino al 21 Gennaio 2018
UTOPIE RADICALI
OLTRE L'ARCHITETTURA: FIRENZE 1966-1976
La Strozzina

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

Farsetti arte
CASA D'ASTE DAL 1955

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	10,38	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	9,43	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	16,45	16,15	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	14,15	15,15
ROMA Fiumicino	(1234567)	19,30	20,20	21,50	22,45
LONDRA LCY	(12345)	13,25	14,35	9,10	12,15
LONDRA LGW	(1234567)	14,05	15,25	16,05	19,15
MONACO	(123456)	6,30	7,45	11,45	13,00
MONACO	(1234567)	13,35	14,50	14,40	15,55
MONACO	(1234567)	16,35	17,50	19,35	20,50
ZURIGO	(1234567)	9,50	11,00	17,15	18,25
PARIGI CDG	(1234567)	6,20	8,10	7,10	9,00
PARIGI CDG	(1234567)	9,45	11,35	9,35	11,20
PARIGI CDG	(1234567)	12,05	14,55	12,40	14,25
PARIGI CDG	(1234567)	15,15	17,05	17,50	19,30
PARIGI CDG	(1234567)	20,25	22,15	20,50	22,35
FRANCOFORTE	(1234567)	10,05	11,45	8,05	9,30

AUTONOLEGGI

PRATO
AVIS
Tel. 0574 596619
HERTZ
Tel. 0574 527774

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

AUTOLINEE

PRATO - FIRENZE S.M.N.
CAP - Tel. 0574 608235
partenza con frequenza di 30 minuti

TAXI

PRATO
Radio Taxi
Tel.0574 5656

FIRENZE
Radio Taxi
Tel.055 4798 - 4242 - 4390

Farsetti arte
CASA D'ASTE DAL 1955

LEMPERTZ

1798

Aste Autunno 2017

1 dic. Arte moderna
1 dic. Fotografia e 60 highlights di Heinrich Kühn
2 dic. Arte contemporanea

Henri Laurens. Deux Femmes. 1930. Bronzo, rilievo, 50 x 50 cm. Esemplare 2/6. Prov.: Galerie Louise Leiris. Asta 1 dic.

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

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

ANNOTAZIONI