



Farsettiarte
DAL 1955

ARTE MODERNA

Prato, 30 Novembre 2024



In copertina:
Gino Severini, lotto 663







ASTA DI OPERE D'ARTE MODERNA
PROVENIENTI DA RACCOLTE PRIVATE

INFORMAZIONI PER I PARTECIPANTI

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

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

Tali documenti dovranno essere accompagnati dai seguenti dati bancari:

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

Per assistenza si prega di contattare:

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

OPERAZIONI DI REGISTRAZIONE E PARTECIPAZIONE ALL'ASTA

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

ACQUISIZIONE DI OGGETTI E DIPINTI PER LE ASTE

Per l'inserimento nelle vendite all'asta organizzate dalla Farsettiarte per conto terzi: chiunque fosse interessato alla vendita di opere d'arte moderna e contemporanea, dipinti antichi, mobili, oggetti d'arte, gioielli, argenti, 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, 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, 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 30 Novembre 2024

ore 16,00

ESPOSIZIONE

MILANO (selezione di opere)

14 - 20 Novembre

FARSETTIARTE - Portichetto di Via Manzoni (angolo Via Spiga)

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

Ultimo giorno di esposizione Mercoledì 20 Novembre, fino alle ore 17,00

PRATO

23 - 30 Novembre

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

Ultimo giorno di esposizione Sabato 30 Novembre, fino alle ore 13,00

Farsetti**arte**

PRATO - Viale della Repubblica (Area Museo Pecci) - Tel. 0574 572400

MILANO - Portichetto di Via Manzoni (ang. Via Spiga) - Tel. +39 02 794274 /+39 02 76013228

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 banditore potrà accettare anche offerte con un aumento minore.
- 2) Gli oggetti saranno aggiudicati dal 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 della vendita. È facoltà del Direttore della vendita accettare offerte trasmesse per telefono o con altro mezzo. Queste offerte, se ritenute accettabili, verranno di volta in volta rese note in sala. In caso di parità prevarrà l'offerta effettuata dalla persona presente in sala; nel caso che giungessero, per telefono o con altro mezzo, più offerte di pari importo per uno stesso lotto, verrà preferita quella pervenuta per prima, secondo quanto verrà insindacabilmente accertato dal Direttore della vendita. Le offerte telefoniche saranno accettate solo per i lotti con un prezzo di stima iniziale superiore a 500 €. La Farsettiarte non potrà essere ritenuta in alcun modo responsabile per il mancato riscontro di offerte scritte e telefoniche, o per errori e omissioni relativamente alle stesse non imputabili a sua negligenza. La Farsettiarte declina ogni responsabilità in caso di mancato contatto telefonico con il potenziale acquirente.
- 3) Il Direttore della vendita potrà variare l'ordine previsto nel catalogo ed avrà facoltà di riunire in lotti più oggetti o di dividerli anche se nel catalogo sono stati presentati in lotti unici. La Farsettiarte si riserva il diritto di non consentire l'ingresso nei locali di svolgimento dell'asta e la partecipazione all'asta stessa a persone rivelatesi non idonee alla partecipazione all'asta.
- 4) Prima che inizi ogni tornata d'asta, tutti coloro che vorranno partecipare saranno tenuti, ai fini della validità di un'eventuale aggiudicazione, a compilare una scheda di partecipazione inserendo i propri dati personali, le referenze bancarie, e la sottoscrizione, per approvazione, ai sensi degli artt. 1341 e 1342 C.c., di speciali clausole delle condizioni di vendita, in modo che gli stessi mediante l'assegnazione di un numero di riferimento, possano effettuare le offerte validamente.
- 5) La Casa d'Aste si riserva il diritto di non accettare le offerte effettuate da acquirenti non conosciuti, a meno che questi non abbiano rilasciato un deposito o una garanzia, preventivamente giudicata valida da Farsettiarte, a 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 a Farsettiarte 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, Farsettiarte 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 Farsettiarte 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 inadempimento dell'aggiudicatario sarà comunque tenuto a corrispondere a Farsettiarte una penale pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, salvo il maggior danno.
Nella ipotesi di inadempimento la Farsettiarte 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.
Farsettiarte 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 € 20.000,00	28,00 %
II scaglione da € 20.000,01 a € 80.000,00	25,50 %
III scaglione da € 80.000,01 a € 200.000,00	23,00 %
IV scaglione da € 200.000,01 a € 350.000,00	21,00 %
V scaglione oltre € 350.000	20,50 %

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.
- 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 a Farsettiarte 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 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 e previo rispetto della vigente normativa in tema di circolazione delle opere d'arte.
- 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 o 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 da 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 da 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) 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 da Farsettiarte. Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità di Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.
- 14) Né 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. Farsettiarte, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verificino cambiamenti dei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere. Qualunque contestazione, richiesta danni o azione per inadempimento 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 accreditato attestante il difetto riscontrato.
- 15) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma del D.lgs del 20.10.2004 (c.d. Codice dei Beni Culturali), l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia. Tale legge (e successive modifiche) disciplina i termini di esportazione di un'opera dai confini nazionali.
Per tutte le opere di artisti non viventi la cui esecuzione risalgia a oltre settant'anni dovrà essere richiesto dall'acquirente ai competenti uffici esportazione presso le Soprintendenze un attestato di libera circolazione (esportazione verso paese UE) o una licenza (esportazione verso paesi extra UE).
Farsettiarte non assume responsabilità nei confronti dell'acquirente per eventuale diniego al rilascio dell'attestato di libera circolazione o della licenza. Le opere la cui data di esecuzione sia inferiore ai settant'anni possono essere esportate con autocertificazione da fornire agli uffici competenti che ne attestino la data di esecuzione (per le opere infra settanta/ultra cinquant'anni potranno essere eccezionalmente applicate dagli uffici competenti delle restrizioni all'esportazione).
- 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) Il cliente prende atto e accetta, ai sensi e per gli effetti dell'art. 22 D. Lgs n. 231/2007 (Decreto Antiriciclaggio), di fornire tutte le informazioni necessarie ed aggiornate per consentire a Farsettiarte di adempiere agli obblighi di adeguata verifica della clientela. Resta inteso che il perfezionamento dell'acquisto è subordinato al rilascio da parte del Cliente delle informazioni richieste da Farsettiarte per l'adempimento dei suddetti obblighi. Ai sensi dell'art. 42 D. Lgs n. 231/07, Farsettiarte si riserva la facoltà di astenersi e non concludere l'operazione nel caso di impossibilità oggettiva di effettuare l'adeguata verifica della clientela.

GESTIONI SETTORIALI

ARTE MODERNA

Frediano FARSETTI
Sonia FARSETTI
Stefano FARSETTI
Leonardo FARSETTI

ARTE CONTEMPORANEA

Leonardo FARSETTI

DIPINTI ANTICHI

Stefano FARSETTI
Marco FAGIOLI

DIPINTI DEL XIX E XX SECOLO

Sonia FARSETTI
Leonardo GHIGLIA

SCULTURE E ARREDI ANTICHI

Marco FAGIOLI
Stefano FARSETTI

GIOIELLI E ARGENTI

Cecilia FARSETTI
Rolando BERNINI

FOTOGRAFIA

Sonia FARSETTI
Leonardo FARSETTI

GESTIONI ORGANIZZATIVE

PROGRAMMAZIONE E SVILUPPO

Sonia FARSETTI

COMMISSIONI SCRITTE E TELEFONICHE

Elisa MORELLO
Silvia PETRIOLI
Chiara STEFANI

CATALOGHI E ABBONAMENTI

Simona SARDI

ARCHIVIO

Francesco BIACCHESSI

COORDINATORE SCHEDE E RICERCHE

Silvia PETRIOLI

UFFICIO SCHEDE E RICERCHE

Federico GUIDETTI
Alice NUTI
Elisa MORELLO
Silvia PETRIOLI
Chiara STEFANI

CONTABILITÀ CLIENTI E COMMITTENTI

Cecilia FARSETTI
Maria Grazia FUCINI

RESPONSABILE ORGANIZZATIVO SUCCURSALE DI MILANO

Roberta MARCIANI

DIRETTRICE SUCCURSALE MILANO

Chiara STEFANI

SEDE DI CORTINA D'AMPEZZO

Paola FRANCO

SPEDIZIONI

Francesco BIACCHESSI

SALA ASTE E MAGAZZINO

Giancarlo CHIARINI

GESTIONE MAGAZZINO

Simona SARDI

ASTE ON LINE

Federico GUIDETTI

UFFICIO STAMPA

FARSETTIARTE

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.

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

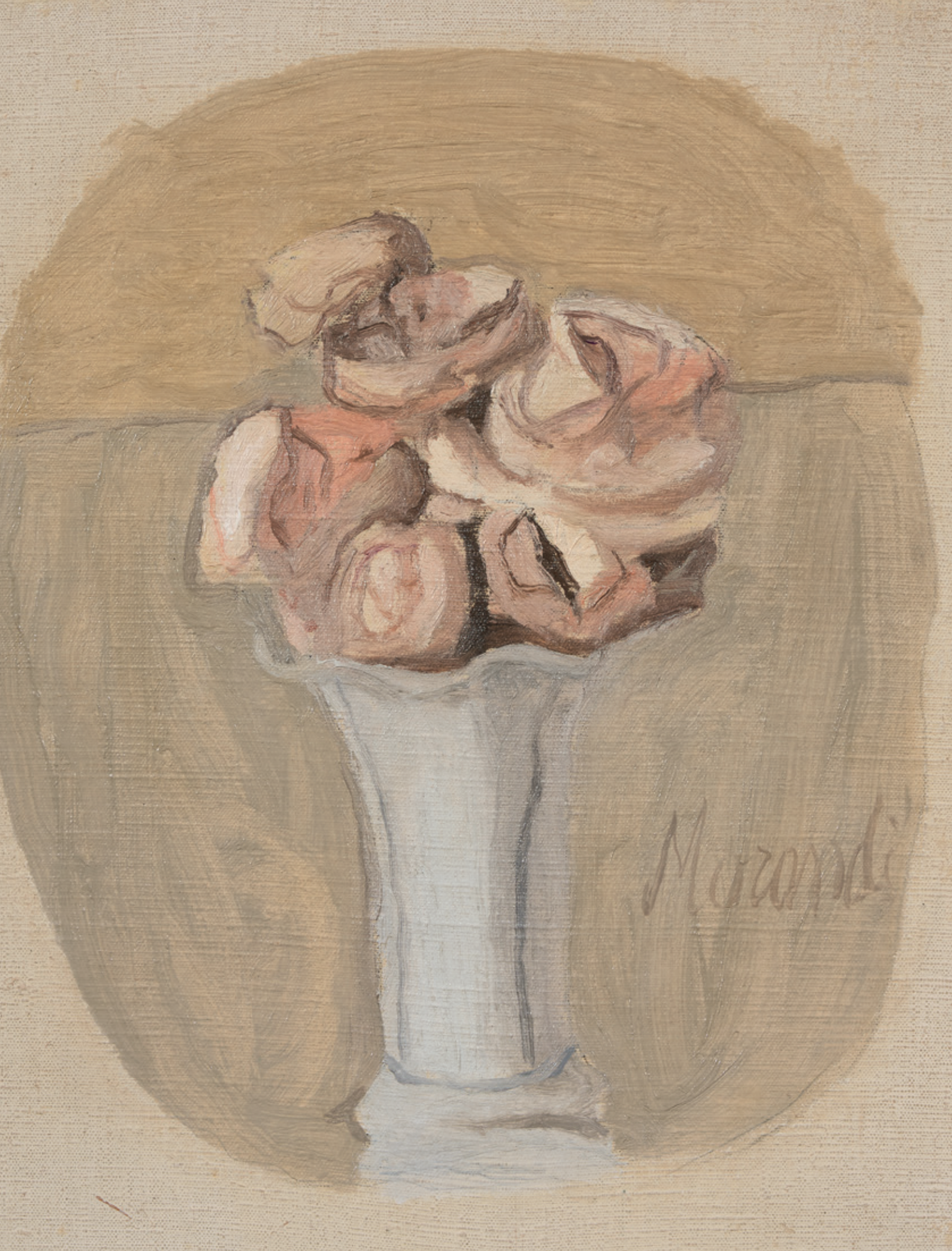
Dopo aver effettuato il pagamento, il ritiro dei lotti acquistati dovrà tenersi entro 15 giorni dalla vendita. I ritiri potranno effettuarsi dalle ore 10.00 alle 12.30 e dalle 15.30 alle 19.30, sabato pomeriggio e domenica esclusi.

Spedizioni locali e nazionali

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

II SESSIONE DI VENDITA
Sabato 30 Novembre
ore 16,00

Dal lotto 601 al lotto 716



Morandi



601

601

Giorgio Morandi

Bologna 1890-1964

Natura morta con pere e uva, 1927

Acquafornte su rame, es. 8/40, cm 18,4x20,7 (lastra),
cm 28,5x33 (carta)

Firma in lastra in basso a destra: Morandi, firma e data a
matita sul margine in basso a destra: Morandi 1927, tiratura
in basso a sinistra: 8/40.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio
Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 36;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale,
Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 40, n. 1927 7.

Primo stato, tiratura di 40 esemplari, di cui 36 numerati dal
5 al 40 e 4 non numerati.

Stima € 8.000 / 12.000



602

602
Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912-Roma 1987

Mangiatore di spaghetti, 1939

Tecnica mista su carta applicata su tela,
cm 34,5x50

Firma e data in basso a destra: Guttuso
/ 1939.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 2.500 / 3.500



603

603
Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912-Roma 1987

Balcone a Scilla, 1949

Tecnica mista su carta, cm 24,4x33

Firma e data in basso a destra: Guttuso
'49.

Foto autenticata dall'artista.

Stima € 2.000 / 3.000

604

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912-Roma 1987

Studio per *Maggio '68*, 1968

China su carta, cm 36,5x50,8

Firma in basso a destra: Guttuso.

Certificato su foto di Fabio Carapezza
Guttuso, Roma, 8/9/1991 (con misure errate).

Stima € 5.500 / 8.500



604

605

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912-Roma 1987

Donne

Tempera su carta, cm 77,8x57,1

Firma in basso al centro: Guttuso.

Storia

Collezione Enrico Prampolini, Roma;
Eredi Prampolini

Stima € 7.000 / 12.000



605



606

606
Julius Pascin

Vidin 1885-Parigi 1930

L'Attente, 1928 ca.

Matita su carta, cm 49,8x36,5

Firma in basso a destra: Pascin.

Storia

Christie's, Londra, 3 dicembre 1991, n. 112, con indicazione di pubblicazione nel catalogo ragionato dell'artista;
Collezione privata

Stima € 6.500 / 9.500



607

607

Alberto Giacometti

Borgonovo di Stampa 1901-Coira 1966

Studio di nudo, 1922-24

Matita su carta, cm 50,3x32,6

Firma e data in basso a destra: Alberto Giacometti 1922-24.

Storia

Christie's, Londra, 7 febbraio 2013, n. 251;
Collezione privata

Certificato con foto Fondation Alberto et Annette Giacometti, con n. 2241; opera pubblicata nel catalogo online Alberto Giacometti Database al n. AGD 2241 (ultima consultazione il 6/11/2024).

Esposizioni

Alberto Giacometti, Paris sans fin ed altre opere grafiche, Torino, Galleria I Portici, 25 gennaio - 15 febbraio 1972.

Stima € 10.000 / 18.000



608

608

Henry Moore

Castleford 1898-Much Hadham 1986

Standing Nude, 1927

Penna, inchiostro, carboncino e gouache su carta, cm 34,8x23

Firma in basso a destra: Moore. Al verso, su un pannello di supporto: etichetta The Redfern Gallery / London / Date April 11th 1979.

Storia

Redfern Gallery, Londra;
Collezione privata

Bibliografia

Ann Garrould, Henry Moore, Complete Drawings, 1916-29, vol I, Lund Humphries Publishers, Londra, 1996, p. 162, n. AG 27.30 HMF 511.

Stima € 7.000 / 12.000



609

609

Fernando Botero

Medellin 1932-Monaco 2023

Niña con fruta, 1973

Matita su carta, cm 41,1x34,8

Firma e data in basso a destra: Botero 73.

Foto autenticata dall'artista in data 1996.

Stima € 18.000 / 24.000

610

Gustav Klimt

Vienna 1862-1918

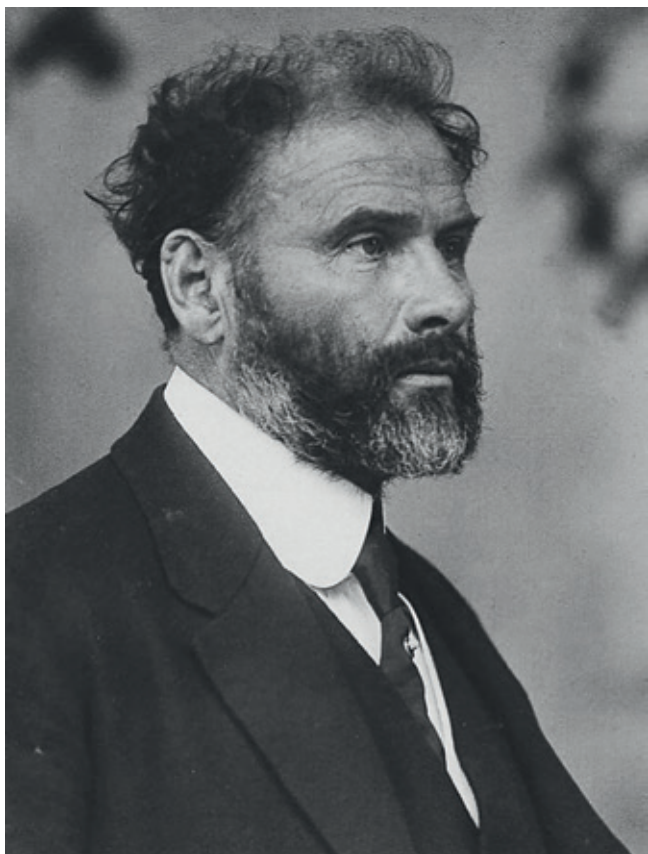
Nudo femminile, seduto a destra, 1914 ca.

Matita su carta, cm 56x36,8

Si ringrazia Marian Bisanz Prakken per aver gentilmente confermato l'autenticità dell'opera.

Il disegno sarà inserito nel supplemento del catalogo ragionato dei disegni di Gustav Klimt di Alice Strobl, a cura di Marian Bisanz Prakken, di prossima pubblicazione.

Stima € 20.000 / 30.000



Gustav Klimt



611

Amedeo Modigliani

Livorno 1884-Parigi 1920

Ritratto di Adrienne appoggiata sul gomito sinistro, braccio destro arcuato, 1908-09

China su carta, cm 27x21

Timbro in basso a destra: Dr P.A., con n. 5,56. Al verso scritta: Adrienne; su cartone di supporto: etichetta Modigliani / Drawings from the Collection / of Paul Alexandre, con n. 312: etichetta Palazzo Grassi / Venezia / I disegni di Modigliani / della collezione del / Dottor Paul Alexandre / 5 settembre 1993 / 4 gennaio 1994: etichetta Musée des Beaux-Arts / de Montréal / Modigliani Inconnu / Dessins de la collection Paul Alexandre / du 1 février au 28 avril 1996: etichetta Modigliani, Dessins de la Collection / Paul Alexandre / 13 Juillet - 14 Octobre 1996 / Rouen, Musée des Beaux-Arts.

Storia

Collezione Paul Alexandre, Parigi;
Collezione privata

Esposizioni

Modigliani dalla collezione del dottor Paul Alexandre, Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1993 - 4 gennaio 1994, cat. pp. 386, 459, n. 312, tav. 373, poi Londra, The Royal Academy of Arts, 14 gennaio - 4 aprile 1994, poi mostra itinerante Colonia, Bruges, Tokyo, Madrid, Montréal e Rouen fino al 14 ottobre 1996.

Bibliografia

Modigliani. Testimonianze, documenti e disegni inediti provenienti dalla Collezione Paul Alexandre, Umberto Allemandi & C, Torino, 1993, pp. 386, 459, n. 312, tav. 373.

Stima € 30.000 / 40.000



Paul Alexandre e André Beury (?) giocano a scacchi al Delta, 1912



612

Massimo Campigli

Berlino 1895-Saint-Tropez 1971

Testa femminile, 1944

Olio su tela, cm 32x27,5

Firma e data in basso a destra: Campigli 44.

Storia

Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Certificato con foto Archiv Weiss, Monaco, 7 novembre 2022,
con n. 20221107exp0039.

Stima € 18.000 / 26.000



Lo studio di Massimo Campigli





613

613 Ottone Rosai

Firenze 1895-Ivrea (To) 1957

Vaso con fiori, (1956)

Olio su tela, cm 70,1x50,3

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: numero 565: scritta "Fiori" 1950 / n. 863/50: etichetta Eredità Rosai in data 4/6/1957: etichetta con n. 863/50 e due timbri Galleria Michaud, Firenze (opera datata 1950).

Storia

Eredità Rosai, Firenze;
Galleria Michaud, Firenze;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Certificato su foto di Giovanni Faccenda.

Bibliografia

Aldo Gonnelli, Ottone Rosai. Nel 41° Anniversario della sua 2° personale alla «Saletta Gonnelli», Firenze, 6 - 26 marzo, 1963, p. n.n.;
Luigi Cavallo, Franco Russoli, Marco Valsecchi, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Michaud, Firenze, 1968, p. 41 (opera datata 1950);
Luigi Cavallo, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Il Castello, Milano, 1973, pp. 254, CCXVII, n. 208 (opera datata 1950).

Stima € 5.000 / 8.000



614

614

Ottone Rosai

Firenze 1895-Ivrea (To) 1957

Madre con bambino, 1940

Olio su tela, cm 50x40,2

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 40. Al verso sulla tela: numero 292: etichetta Eredità Rosai in data 31/5/57: etichetta Il Castello Galleria di Guido Conte, Milano / Mostra storica / Maggio/Giugno 1968: due timbri Galleria d'Arte "Il Castello", Milano: due etichette, di cui una con n. 307 e quattro timbri Galleria Michaud, Firenze.

Storia

Eredità Rosai, Firenze;
Galleria Michaud, Firenze;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Certificato su foto di Giovanni Faccenda.

Bibliografia

Luigi Cavallo, Michaud in Piazza del Pesce a Firenze, Edizioni Galleria Michaud, Firenze, marzo 1964;
Luigi Cavallo, Catalogo Ottone Rosai, testo di Luigi Cavallo, mostra inaugurale alla Galleria Il Castello di Guido Conte, con la collaborazione della Galleria Michaud di Firenze e il patrocinio dell'Ente Manifestazioni Milanesi, Edizioni Conte, Milano, maggio 1968, p. 22;
Luigi Cavallo, Franco Russoli, Marco Valsecchi, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Michaud, Firenze, 1968, p. 23;
Luigi Cavallo, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Il Castello, Milano, 1973, pp. 249, LVII, n. 84.

Stima € 8.000 / 12.000



615

615
Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881-Milano 1966

Marina, 1941

Olio su cartone telato, cm 40x49,8

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 941.

Certificato su foto Archivio Carlo Carrà, Milano, 7 novembre
2019, con n. 60/41.

Stima € 15.000 / 25.000



616

616

Mario Sironi

Sassari 1885-Milano 1961

Paesaggio con montagne, cavalli e cavalieri, 1953 ca.

Olio su carta applicata su tela, cm 49,7x84,5

Firma in basso a sinistra: Sironi. Scritta al verso sulla tela: Sironi La fuga 1936 / W.M. / Macchiati; sul telaio: scritta Racc. Tacconi, Lucca; su un pannello di supporto: due etichette Galleria d'Arte Giorgio Ghelfi, Verona.

Certificato su foto di Willi Macchiati; certificato su foto di Francesco Meloni; opera archiviata dall'Associazione per il Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, 30 ottobre 2024, al numero 410/24 RA.

Esposizioni

Mario Sironi, a cura di Vittorio Sgarbi e Mariastella Margozi, Verona, Galleria Giorgio Ghelfi, 4 febbraio - 2 marzo 2005, cat. p. 128, illustrato a colori.

Stima € 14.000 / 22.000

617

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881-Milano 1966

Nevicata, 1950

Olio su tela, cm 50x60

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 950; dichiarazione di autenticità al verso sulla tela: Questo dipinto / è mio / Carlo Carrà / 10-1-60: timbro e firma N. Mobilio.

Storia

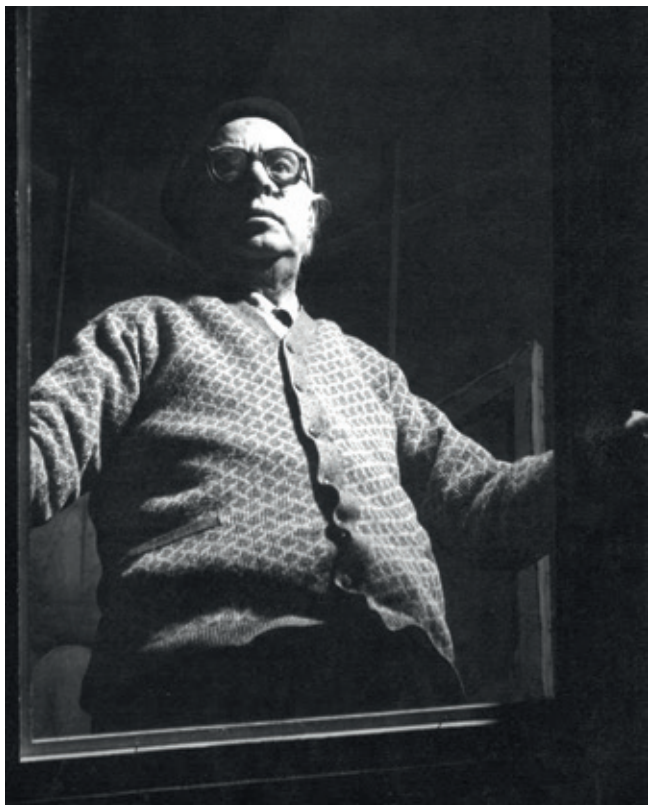
Collezione Maestrelli, Prato;

Collezione privata

Bibliografia

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume II, 1931-1950, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1968, pp. 671, 706, n. 25/50.

Stima € 25.000 / 35.000



Carlo Carrà



618

Giorgio de Chirico

Volos 1888-Roma 1978

Due cavalli in un paese, 1964

Olio su tela, cm 50x70

Firma in basso a destra: G. de Chirico. Al verso sulla tela: dichiarazione di autenticità del notaio Diego Gandolfo, Roma, 4 febbraio 1965.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 27 gennaio 2003, con n. 0002/01/03 OT.

Stima € 40.000 / 60.000



Giorgio de Chirico



619

Alberto Savinio

Atene 1891-Roma 1952

Ritratto di signora, 1932

Tempera su tavola, cm 41x32,5

Firma in alto a destra: Savinio.

Storia

Collezione privata, Roma;

Collezione privata

Esposizioni

XXXIII Esposizione della Società torinese degli «Amici dell'arte», Torino, Palazzo della Società Promotrice delle Belle Arti, 18 ottobre 1932, sala IV, personale, cat. n. 161 o 164 (con titolo *Testa femminile*);

Alberto Savinio, mostra personale, Firenze, Sala d'Arte de La Nazione, 3 dicembre 1932.

Bibliografia

Le mostre d'arte a Firenze. Savinio, in *Il Popolo d'Italia*, 14 dicembre 1932;

Pia Vivarelli, Alberto Savinio. Catalogo generale, Electa, Milano, 1996, p. 129, n. 1932 7.

L'opera ritrae Jone Morino, soggetto di altri dipinti.

Stima € 25.000 / 35.000



Jone Morino



620

Mario Tozzi

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

La Carmen, 1935

Affresco, cm 151x119

Firma in basso a destra: Mario Tozzi.

Storia

Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

La moderna classicità di Mario Tozzi, Macerata, Pinacoteca e Musei Comunali, febbraio - marzo 1980, cat. p. 14, n. 9, illustrato (opera datata 1937);

Pompei e il recupero del classico, a cura di Marilena Pasquali, Ancona, Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Bosdari, 28 giugno - 10 settembre 1980, cat. p. 76, illustrato (opera datata 1937, con misure errate);

Les Italiens de Paris, a cura di Rachele Ferrario, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 1 agosto - 15 settembre 2024, cat. n. 45, illustrato a colori.

Bibliografia

Catalogo Nazionale d'Arte Moderna, n. 17, Torino, 1982, p. 430;

Marilena Pasquali, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, volume primo, Giorgio Mondadori, Milano, 1988, p. 260, n. 35/1.

Stima € 35.000 / 55.000



Mario Tozzi nell'atelier di Lignorelles, estate 1932



621

Filippo de Pisis

Ferrara 1896-Milano 1956

Natura morta con bottiglie, 1935

Olio su tela, cm 91x65

Firma e data in basso a destra: de Pisis / 35.

Storia

Zwemmer Gallery, Londra;
Collezione privata

Esposizioni

Filippo de Pisis, First Exhibition in England, Londra, Zwemmer Gallery, 1 - 25 maggio 1935, cat. n. 22.

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 364, n. 1935 25 (con titolo *Natura morta con bottiglia*).

Stima € 60.000 / 80.000



Filippo de Pisis al lavoro



622

Mario Tozzi

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

Il vaso bianco, 1932

Olio su tela, cm 55x46

Firma in basso a sinistra: Mario / Tozzi. Al verso sul telaio: etichetta XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte [della città] / di Venezia - 1938 - XVI, con n. 140: timbro Galleria Philippe Daverio, Milano.

Storia

Collezione Signorelli, Roma;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1938, sala 33, cat. p. 161, n. 6;
Natura morta in Italia, Milano, Galleria Philippe Daverio, novembre 1981, cat. n. 25 e invito della mostra;
Les Italiens de Paris, a cura di Rachele Ferrario, Cortina d'Ampezzo, Farsettiarte, 1 agosto - 15 settembre 2024, cat. n. 44, illustrato a colori.

Bibliografia

Vanni Scheiwiller, *Il Giornale nuovo*, Milano, 20 novembre 1981;
Il Giorno, Milano, 28 novembre 1981;
Liana Bortolon, *Grazia*, Milano, 6 dicembre 1981;
A. Di Bella, *Casa Vogue*, Milano, gennaio 1982;
Giorgio Mascherpa, *Rivista dell'Arte*, Torino, gennaio 1982;
Marilena Pasquali, *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi*, volume primo, Giorgio Mondadori, Milano, 1988, p. 254, n. 32/12;
Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Mario Tozzi "italien de Paris"*, Bulzoni Editore, Roma, 1990, n. 18.

Opera in temporanea importazione; IVA da assolvere nel paese di destinazione.

Stima € 50.000 / 70.000



Mario Tozzi, *Hommage à Eugenio d'Ors*, 1932, disegno per la monografia *Mario Tozzi* di Eugenio d'Ors, Parigi, 1932





623

623 René Paresce

Carouge 1886-Parigi 1937

La statua (Donna in terrazza volta verso il mare e manichino), 1931

Tempera su cartoncino, cm 25,3x22 (tempera), cm 31,2x23,9 (cartoncino)

Firma e data in basso a destra: René Paresce 31.

Esposizioni

René Paresce e les Italiens de Paris, a cura di Sergio Troisi e Stefano De Rosa, Marsala, Convento del Carmine, 10 luglio - 17 ottobre 2004, cat. n.18, illustrata a colori;
René Paresce, opere dal 1905 al 1932, testi di Rachele Ferrario, in collaborazione con l'Archivio Paresce, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 26 febbraio - 3 aprile, poi Milano, Farsettiarte, 6 aprile - 3 maggio 2005, cat. n. 16, illustrata a colori;
René Paresce. Un italiano a Parigi, Brescia, Galleria Schreiber, 20 ottobre - 7 dicembre 2006, illustrata a colori.

Bibliografia

Rachele Ferrario, René Paresce. Catalogo ragionato delle opere, Skira editore, Milano, 2012, p. 252, n. 1/31/C.

Stima € 4.000 / 7.000



624

624 Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894-Roma 1965

Ciclisti in corsa, 1916-17

Matita grassa su carta, cm 17,4x25,1

Firma in basso a destra: Iras.

Esposizioni

Baldessari, Opere 1915 - 1934, a cura di Maurizio Scudiero, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 27 dicembre 2008 - 7 gennaio 2009, poi Milano, Farsettiarte, 15 gennaio - 14 febbraio 2009, cat. n. 33, illustrata a colori.

Stima € 6.000 / 9.000



625

625
**Roberto Marcello (Iras)
Baldessari**

Innsbruck 1894-Roma 1965

Raccolta delle olive, 1918-19

Matita grassa su carta, cm 27x20,5

Sigla in basso a destra: R.M.B.

Esposizioni

Baldessari, Opere 1915 - 1934, a cura di Maurizio Scudiero,
Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti,
27 dicembre 2008 - 7 gennaio 2009, poi Milano, Farsettiarte,
15 gennaio - 14 febbraio 2009, cat. n. 37, illustrata a colori.

Stima € 10.000 / 18.000

626

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894-Roma 1965

Volto di donna, 1915 ca.

Olio su cartone, cm 22,9x18

Sigla in basso verso sinistra: R.M.B.

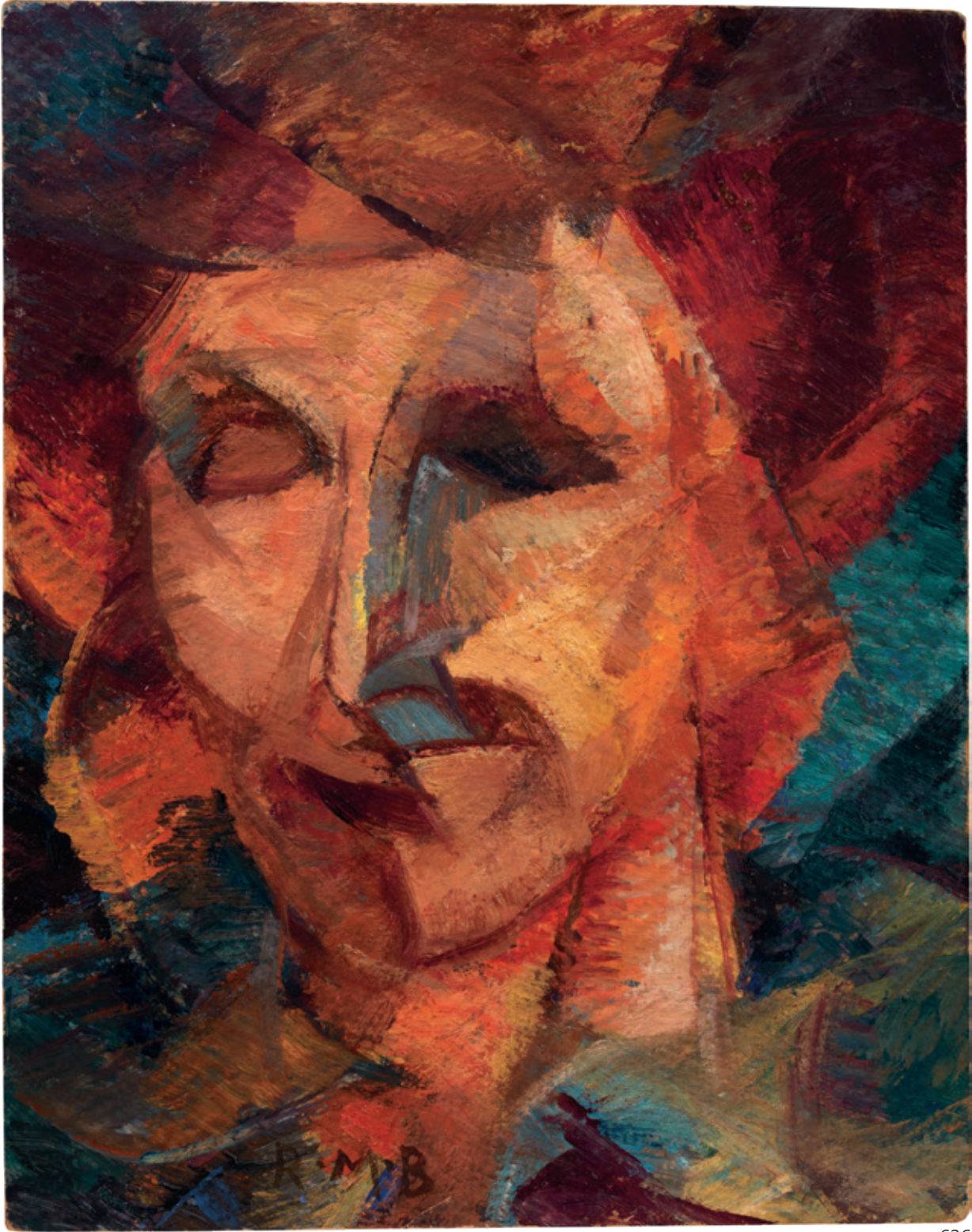
Esposizioni

Baldessari, Opere 1915 - 1934, a cura di Maurizio Scudiero,
Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti,
27 dicembre 2008 - 7 gennaio 2009, poi Milano, Farsettiarte,
15 gennaio - 14 febbraio 2009, cat. n. 18, illustrato a colori.

Stima € 30.000 / 40.000



Roberto Marcello (Iras) Baldessari, 1914



627

Roberto Marcello (Iras) Baldessari

Innsbruck 1894-Roma 1965

Banco di cocomeri, 1918

Gouache e collage su cartoncino, cm 43x50

Firma e data in basso a destra: R. M. Baldessari / 1918.

Storia

Collezione Pospisil, Venezia;
Finarte, Milano, 12 dicembre 1995, n. 293;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Bibliografia

Novecento italiano. Pittori e scultori 1900-1945. Opere e mercato 1996-1997, a cura di Maurizio Agnellini, De Agostini, Novara, 1996, p. 27;
Maurizio Scudiero, R.M. Baldessari. Catalogo generale ragionato delle opere futuriste, volume II, 1914-1937, opere inedite, aggiunte e integrazioni, Editrice La Grafica, Mori, 1996, pp. 78, 79, n. 30.

Stima € 18.000 / 28.000



Primo Conti, *La cocomeraia*, 1917, Fiesole, Fondazione Primo Conti





Enrico Prampolini

Enrico Prampolini

Pittura, scultura, bozzetti per scene e costumi teatrali, coreografie, illustrazioni e grafiche per libri e riviste, progetti architettonici per edifici (un teatro, una villa per la famiglia Marinetti, una sala d'aspetto per aeroporto), per monumenti e allestimenti di grandi esposizioni, per l'arte murale realizzata in edifici pubblici a Roma (quartiere EUR), a Napoli (Mostra d'Oltremare), al Palazzo delle Poste di La Spezia e a quello di Trento. Ci sono artisti che vivono di ripetizione; altri sono sospinti da un'ossessiva necessità del nuovo. Nel Catalogo IILA del 1973 risultano messi in scena da Prampolini, in poco più di quarant'anni, oltre cento lavori teatrali: ne cura scene, costumi, dà suggerimenti coreografici (per Isadora Duncan, per Kyra Alanova). Scenografie e fotografie di scena sono disegnate da Prampolini per il film *Thais* (1916) di Anton Giulio Bragaglia. Poco più che ventenne, mette in scena al Teatro Argentina di Roma balletti in stile futurista (*La vita dell'uomo*, di Andreieff, 1917; *L'Après-midi d'un faune* di Debussy, 1920). Negli stessi anni fonda e dirige la Rivista Internazionale *NOI*, dove vengono pubblicate opere dei dadaisti svizzeri, dei formalisti russi, di Archipenko, di Picasso, di Severini, e dove Stravinsky farà pubblicare un proprio spartito per il balletto *Rénard* di cui Prampolini realizzerà successivamente scene e costumi: con Prampolini il Futurismo italiano si apre ai movimenti d'arte d'Avanguardia del resto d'Europa. Tale intensa attività è sempre accompagnata da un'esuberante produzione di schizzi, prove, composizioni di figure in pose ed espressioni alternative. Non un singolo bozzetto di scena, né un solo studio di coreografia; non singole figure femminili: la ricerca si arricchisce sempre attraverso varianti su molteplici pose, su contrasti di colore, su accenti diversi di scomposta vitalità espressiva, come nel caso dei soggetti capresi. In particolare, poi, il soggetto femminile ricorre quasi ossessivamente negli appunti, nella produzione estemporanea prampoliniana, ora in figure della danza classica, ora nell'esaltazione del nudo carnale. Quando, nell'immediato Secondo Dopoguerra, le prime Avanguardie lasciano il passo a nuove tendenze, Prampolini è di nuovo sul fronte della ricerca. Conclusa l'avventura futurista, riprende le investigazioni sull'arte astratta – suo primo ambito di lavoro negli anni Dieci – e porta un personalissimo contributo all'impiego della tela che diviene luogo di *indagine sulla materia* con l'uso di sabbie, terre vulcaniche, gusci d'uovo, zolfi: materie che ora si sviluppano tra Astrazione e Concretismo. La prima metà del Novecento, storicamente considerato il secolo delle rivoluzioni, vede costantemente Enrico Prampolini tra i suoi protagonisti.

M.P.



628

628

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Quattro disegni da *I Taccuini Capresi*, 1946-48

Matita e pastello su carta, cm 12,5x10 ca. ognuno

Ogni foglio reca numerazione.

Storia

Eredi Prampolini

Da *I Taccuini Capresi*, 1946-1948, fogli nn. 52, 3, 19, 107.

Stima € 1.200 / 1.800



629

629

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Quattro disegni da *I Taccuini Capresi*, 1946-48

Matita e pastello su carta, cm 12,5x10 ca. ognuno

Ogni foglio reca numerazione.

Storia

Eredi Prampolini

Esposizioni

Prampolini. *I taccuini capresi* 1946-1948, Capri, Certosa di San Giacomo, 13 luglio - 18 agosto 2013, cat. p. 97 (foglio 141).

Da *I Taccuini Capresi*, 1946-1948, fogli nn. 45, 109, 127, 141.

Stima € 1.200 / 1.800

630

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Quattro disegni da *I Taccuini Capresi, 1946-48*

Matita e pastello su carta, cm 12,5x9,5 ca. ognuno

Ogni foglio reca numerazione.

Storia

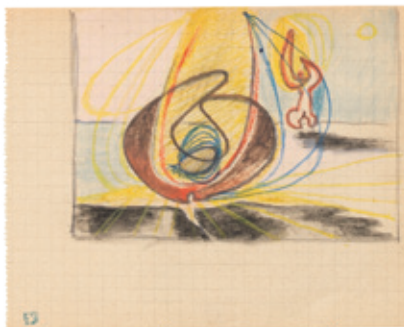
Eredi Prampolini

Esposizioni

Prampolini. I taccuini capresi 1946-1948, Capri, Certosa di San Giacomo, 13 luglio - 18 agosto 2013, cat. p. 40 (foglio 53), p. 95 (foglio 199).

Da *I Taccuini Capresi, 1946-1948*, fogli nn. 53, 125, 199, 151.

Stima € 1.200 / 1.800



630

631

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Quattro disegni da *I Taccuini Capresi, 1946-48*

Matita e pastello su carta, cm 10x12,5 ca. ognuno

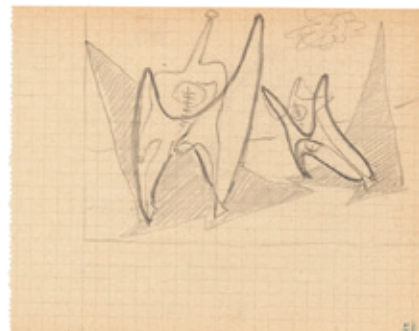
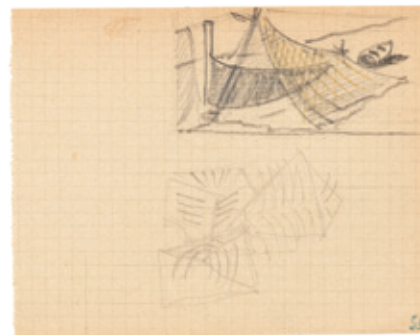
Ogni foglio reca numerazione.

Storia

Eredi Prampolini

Da *I Taccuini Capresi, 1946-1948*, fogli nn. 8, 55, 50, 59.

Stima € 1.200 / 1.800



631



632

632

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Otto disegni da *I Taccuini Capresi, 1946-48*

Matita e pastello su carta, cm 12,5x9,5 ca. ognuno

Ogni foglio reca numerazione.

Storia

Eredi Prampolini

Esposizioni

Prampolini. I taccuini capresi 1946-1948, Capri, Certosa di San Giacomo, 13 luglio - 18 agosto 2013, cat. p. 54 (foglio 38), p. 96 (foglio 119), p. 111 (foglio 153), p. 113 (foglio 93); Laboratorio Prampolini. Disegni schizzi bozzetti progetti e carte oltre il futurismo, a cura di Giancarlo Riccio e Federica

Pirani, Roma, MACRO, 10 novembre 2016 - 15 gennaio 2017, cat. p. 69, n. 23 (foglio 119), n. 24 (foglio 153).

Da *I Taccuini Capresi, 1946-1948*, fogli nn. 62, 97, 93, 95, 38, 153, 119, 37.

Stima € 1.800 / 2.800

633

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Otto disegni da *I Taccuini Capresi, 1946-48*

Matita e pastello su carta, cm 12,5x10 ca. ognuno

Ogni foglio reca numerazione.

Storia

Eredi Prampolini

Esposizioni

Prampolini. I taccuini capresi 1946-1948, Capri, Certosa di San Giacomo, 13 luglio - 18 agosto 2013, cat. p. 35 (foglio 12), p. 67 (foglio 61), p. 72 (foglio 20), p. 73 (foglio 17), p. 89 (foglio 2), p. 91 (foglio 3); Laboratorio Prampolini. Disegni schizzi bozzetti progetti e carte oltre il futurismo, a cura di Giancarlo Riccio e Federica Pirani, Roma, MACRO, 10 novembre 2016 - 15 gennaio 2017, cat. p. 63, n. 5 (foglio 2), n. 6 (foglio 3), n. 8 (foglio 17), p. 64, n. 9 (foglio 20).

Da *I Taccuini Capresi, 1946-1948*, fogli nn. 40, 12, 3, 17, 61, 2, 20, 23.

Stima € 2.000 / 3.000



633

634

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Diciotto disegni da *I Taccuini Capresi, 1946-48*

Matita e pastello su carta, cm 12,5x10 ca. ognuno

Ogni foglio reca numerazione.

Storia

Eredi Prampolini

Esposizioni

Prampolini. I taccuini capresi 1946-1948, Capri, Certosa di San Giacomo, 13 luglio - 18 agosto 2013, cat. p. 93 (foglio 15), p. 99 (foglio 17), p. 101 (foglio 103), p. 102 (foglio 113), p. 103 (foglio 83), p. 106 (foglio 81), p. 108 (foglio 49), p. 109 (foglio 67); Laboratorio Prampolini. Disegni schizzi bozzetti progetti e carte oltre il futurismo, a cura di Giancarlo Riccio e Federica Pirani, Roma, MACRO, 10 novembre 2016 - 15 gennaio 2017, cat. p. 66, n. 16 (foglio 17), p. 67, n. 20 (foglio 65), p. 68, n. 22 (foglio 113).

Da *I Taccuini Capresi, 1946-1948*, fogli nn. 83, 17, 145, 67, 143, 99, 69, 15, 123, 31, 49, 65, 27, 47, 43, 89, 103, 113.

Stima € 4.000 / 7.000



634

635

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Diciotto disegni da *I Taccuini Capresi, 1946-48*

Matita e pastello su carta, cm 12,5x9,5 ca. ognuno

Diciassette fogli recano numerazione.

Storia

Eredi Prampolini

Esposizioni

Prampolini. I taccuini capresi 1946-1948, Capri, Certosa di San Giacomo, 13 luglio - 18 agosto 2013, cat. p. 114 (foglio 31).

Da *I Taccuini Capresi, 1946-1948*, fogli nn. 55, 9, 33, 64, 53, 31, 52, 39, 131, 37, 21, 68, 11, 19, 159, 47, 133.

Stima € 4.000 / 7.000



635



636

636

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Isadora Duncan, 1926

Matita su carta, cm 19,5x14

Luogo, data e titolo in basso a sinistra:
[Varces] 926 / I. Duncan.

Storia

Eredi Prampolini

Stima € 500 / 800



637

637

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Isadora Duncan, 1926

Matita su carta, cm 19,5x14

Titolo, luogo e data in basso a destra:
Isadore / [Varces] 926.

Storia

Eredi Prampolini

Stima € 500 / 800

638

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Danzatrice, 1926

Matita su carta, cm 34x42,8

Firma e data in basso a destra:

Prampolini / 26.

Storia

Eredi Prampolini

Stima € 1.500 / 2.500



638

639

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Ritratto

Carboncino su carta, cm 42,8x34

Sigla in basso a destra: E.P.

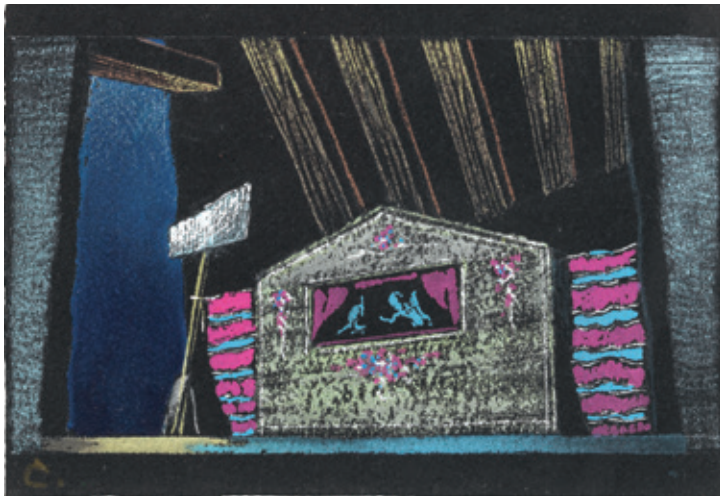
Storia

Eredi Prampolini

Stima € 1.200 / 1.800



639



640

640

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Bozzetto di scena per *El Retablo*, variante, 1952

Tempera su cartoncino, cm 8,8x12,5

Storia

Eredi Prampolini

Esposizioni

E. Prampolini, Roma, Istituto Italo-Latino Americano, gennaio - febbraio 1974, cat. n. 89.3, illustrata.

Bozzetto di scena per *El Retablo* (Il Teatro dei pupi di Mastro Pietro) di M. De Fanna, Milano, Teatro Nuovo e Cagliari, Teatro Massimo, 1952.

Stima € 600 / 900



641

641

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Bozzetto di scena per *El Retablo*, 1952

Tempera su cartoncino, cm 8,8x12,5

Storia

Eredi Prampolini

Esposizioni

E. Prampolini, Roma, Istituto Italo-Latino Americano, gennaio - febbraio 1974, cat. n. 89.1, illustrata.

Bozzetto di scena per *El Retablo* (Il Teatro dei pupi di Mastro Pietro) di M. De Fanna, Milano, Teatro Nuovo e Cagliari, Teatro Massimo, 1952.

Stima € 600 / 900



642

642

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Bozzetto di scena per *El Retablo*, variante, 1952

Tempera su cartoncino, cm 8,5x12,5

Storia

Eredi Prampolini

Esposizioni

E. Prampolini, Roma, Istituto Italo-Latino Americano, gennaio - febbraio 1974, cat. n. 89.2, illustrata.

Bozzetto di scena per *El Retablo* (Il Teatro dei pupi di Mastro Pietro) di M. De Fanna, Milano, Teatro Nuovo e Cagliari, Teatro Massimo, 1952.

Stima € 600 / 900

643

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Bozzetto di scena per *Bolero*, 1945

Tempera su cartoncino, cm 10,3x14,3

Storia

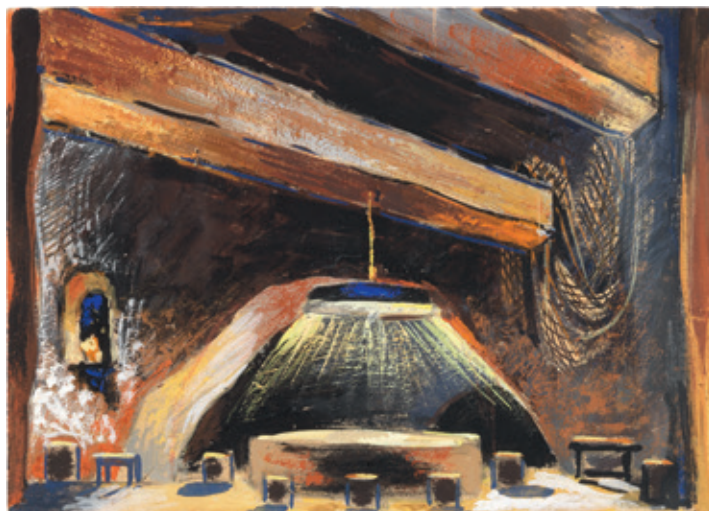
Eredi Prampolini

Esposizioni

E. Prampolini, Roma, Istituto Italo-Latino Americano, gennaio - febbraio 1974, cat. n. 65.2, illustrata.

Bozzetto di scena per *Bolero* di M. Ravel, Napoli, Teatro San Carlo, 1945, Compagnia di Balletti Alanova.

Stima € 600 / 900



643

644

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Bozzetto di scena per *Bolero*, 1945

Tempera su cartoncino, cm 9,7x14,3

Storia

Eredi Prampolini

Esposizioni

E. Prampolini, Roma, Istituto Italo-Latino Americano, gennaio - febbraio 1974, cat. n. 65.3, illustrata.

Bozzetto di scena per *Bolero* di M. Ravel, Napoli, Teatro San Carlo, 1945, Compagnia di Balletti Alanova.

Stima € 600 / 900



644

645

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Bozzetto di scena per *Bolero*, 1945

Tempera su cartoncino, cm 10,3x14,3

Storia

Eredi Prampolini

Esposizioni

E. Prampolini, Roma, Istituto Italo-Latino Americano, gennaio - febbraio 1974, cat. n. 65.1, illustrata.

Bozzetto di scena per *Bolero* di M. Ravel, Napoli, Teatro San Carlo, 1945, Compagnia di Balletti Alanova.

Stima € 600 / 900



645



646

646

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Bozzetto (Due donne), 1940 ca.

Tempera su cartone, cm 33,6x23,5

Sigla in basso a sinistra: E.P. Al verso: scritta con dati dell'opera e indicazione Bozzetto per copertina di rivista.

Storia

Eredi Prampolini

Esposizioni

Prampolini. Dal Futurismo all'Informale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo - 25 maggio 1992, cat. p. 343, n. 4/1/27.

Stima € 1.800 / 2.800



647

647

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Copertina per la rivista *La Ruota*, 1914-15

Tempera e china su cartoncino, cm 32x25

Sigla in basso a destra: E.P. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Christie's, 23.11.98, con n. 20: etichetta Galleria Edieuropa QUI Arte Contemporanea, Roma (opera datata 1914-15).

Storia

Christie's, 23 novembre 1998, n. 20 (opera datata 1916); Eredi Prampolini

Progetto per la copertina della rivista *La Ruota*, anno II, n. 7, 25 agosto - 10 settembre 1916.

Stima € 6.000 / 9.000



Enrico Prampolini



648

648

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Dinamismo fisiognomico. Ritratto del conte Bino Sanminiatelli, 1917

Scultura in bronzo, cm 32,5 h

Al verso e sotto la base: etichette XXIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 1958, con n. 81.

Storia

Collezione Vuattolo, Roma;
Eredi Prampolini

Esposizioni

Galleria dell'Epoca, Roma, 1918;
Exposition International d'Art Moderne, Ginevra, 26 dicembre 1920 - 25 gennaio 1921;
XXIX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1958, sala II, cat. p. 12, n. 16;

Omaggio di Trieste a Enrico Prampolini, Trieste, Sala d'Arte di Palazzo Costanzi, 7 - 31 luglio 1973, cat. p. 50, n. 2;
Prampolini. Dal Futurismo all'Informale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo - 25 maggio 1992, cat. pp. 166, 167, n. 2/P/3.

Bibliografia

Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, Archivi del Futurismo, volume secondo, De Luca Editore, Roma, 1962, pp. 355, 362, n. 10;
Filiberto Menna, Prampolini, De Luca Editore, Roma, 1967, p. 227, n. 19, fig. 115;
Umbro Apollonio, Futurismo, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1970, p. 288, n. 135.

Stima € 6.000 / 9.000



649

649
Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Figura al mare, (1945)

Olio su cartone, cm 45x49,8

Scritta al verso entro cartiglio: Enrico Prampolini / "Figura al mare" / Data presumibile: 1945.

Storia

Eredi Prampolini

Stima € 18.000 / 28.000



650

650

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Figura di donna, (1945)

Olio su tavola, cm 39,8x50

Scritta al verso entro cartiglio: Enrico Prampolini / "Figura di donna" (R) / (tipo "Cassandra") / Databile 1945: timbro Studio di Enrico Prampolini, Roma: etichetta Galleria Edieuropa QUI Arte Contemporanea, Roma (opera datata 1945).

Storia

Eredi Prampolini

Stima € 18.000 / 28.000



651

651

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Composizione astratta, 1951 ca.

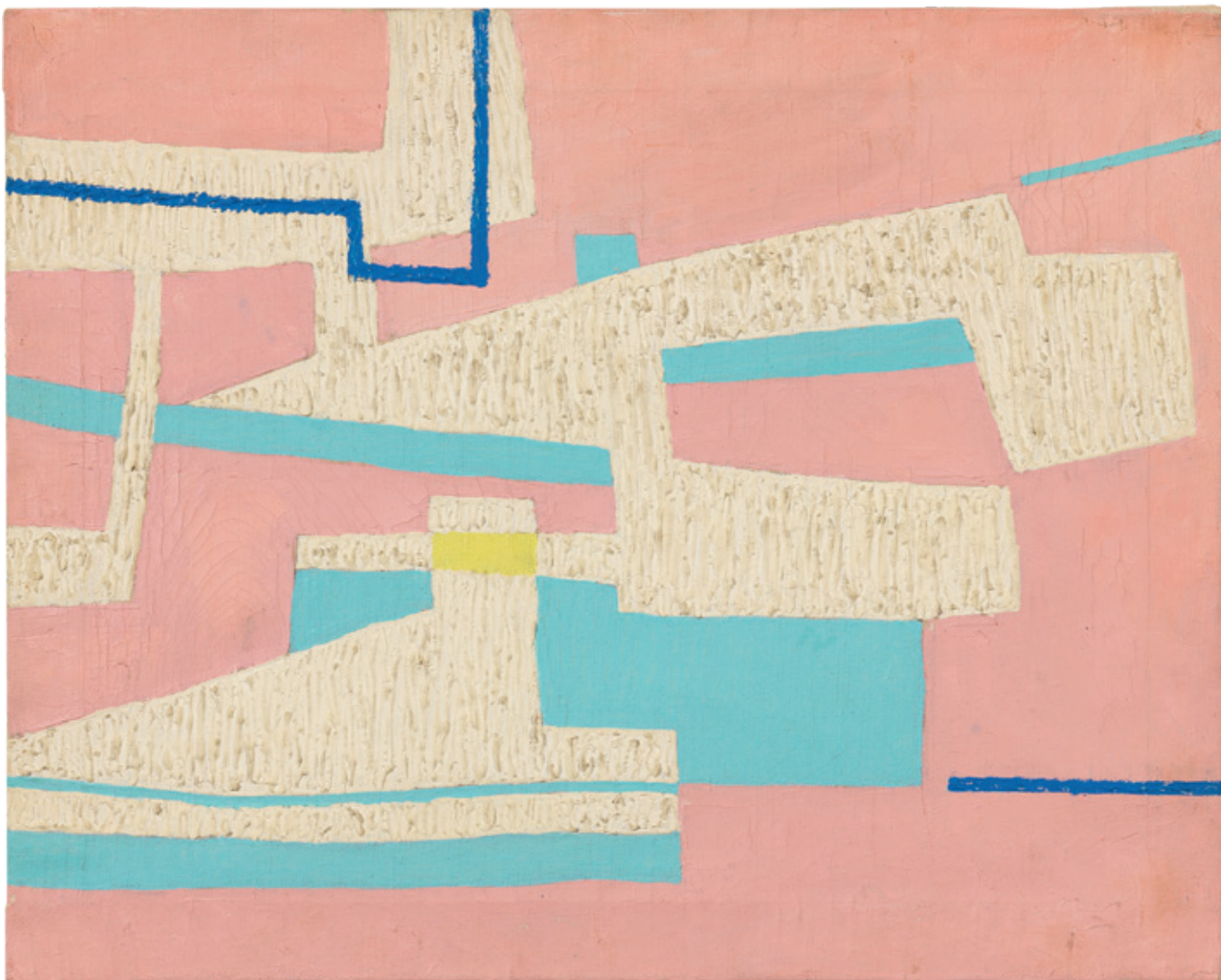
Olio su tavola, cm 81,2x100

Firma in basso a sinistra: E. Prampolini (poco leggibile). Al verso: cartiglio con dati dell'opera: etichetta Galleria Edieuropa QUI Arte Contemporanea, Roma.

Storia

Eredi Prampolini

Stima € 18.000 / 28.000



652

652

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Ritmi simultanei, 1955 ca.

Olio su tela, cm 40x50

Al verso sulla tela: timbro Contact / Arte Contemporanea; sul telaio: etichetta Soprintendenza alla Galleria d'Arte Moderna / Mostra Enrico Prampolini / giugno - luglio 1961: cartiglio con dati dell'opera.

Storia

Eredi Prampolini

Esposizioni

Enrico Prampolini 1894-1956, presentazione di Palma Bucarelli, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 giugno - 6 agosto 1961, cat. n. 135, illustrato; Disegni inediti e dipinti di Prampolini, Firenze, Galleria Giorgi,

3 - 20 ottobre 1970, cat. p. n.n., illustrato; Omaggio di Trieste a Enrico Prampolini, Trieste, Sala d'Arte di Palazzo Costanzi, 7 - 31 luglio 1973, cat. n. 52; Prampolini verso la sintesi, testi di Carlo Belli e Filiberto Menna, Roma, Galleria Editalia QUI arte contemporanea, novembre - dicembre 1980, cat. n. 16, illustrato.

Bibliografia

Filiberto Menna, Prampolini, De Luca Editore, Roma, 1967, p. 256, n. 292, fig. 341; Achille Bonito Oliva, Prampolini, opere dal 1913 al 1956, Edizioni Galleria Marescalchi, Bologna, 1986, p. 116, n. 90; Guido Ballo, Prampolini verso i polimerici, Galleria Fonte d'Abisso Edizioni, Modena, 1989, p. 79, n. 38 (ruotato di 90°).

Stima € 20.000 / 30.000

653

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Composizione astratta su lavagna n. 2, 1956

Tecnica mista su lavagna, cm 25x35

Al verso, su cartone di supporto: timbro Artecetro, Milano, con n. 5176: cartiglio Studio di Enrico Prampolini, Roma.

Storia

Eredi Prampolini

Esposizioni

Enrico Prampolini, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 giugno - 6 agosto 1961, cat. fig. 139;

Enrico Prampolini, Alessandria, Sala Comunale d'Arte Contemporanea, 26 aprile - 15 maggio 1980;

Laboratorio Prampolini #2. Disegni, taccuini e progetti inediti dal Futurismo all'Art Club, Roma, Galleria d'Arte Moderna, 23 giugno - 14 gennaio 2024, cat. p. 51, n. 28.

Bibliografia

Filiberto Menna, Prampolini, De Luca Editore, Roma, 1967, p. 258, n. 310, fig. 355;

Enrico Crispolti, Prampolini. Dal Futurismo all'Informale, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1992, p. 447, n. 6/P/27.

Ultima opera realizzata dall'artista.

Stima € 22.000 / 32.000



Enrico Prampolini nel suo studio



654

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Apparizione cosmica II, 1955

Polimaterico su tela, cm 81x100,5

Firma in basso a destra: E. Prampolini; al verso sulla tela: scritta autografa con dati dell'opera e datazione 1955 su etichetta III Biennale d'Arte di San Paolo 1955 / Sezione italiana: etichetta XXIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia 1958 / Sezione italiana: etichetta Ente Autonomo "La Biennale di Venezia" / Dal Futurismo ad oggi / Pittori e scultori italiani / Musei di Francia maggio - dicembre 1959: timbro parzialmente leggibile Studio di Enrico Prampolini / Roma: timbro Contact / Arte Contemporanea; sul telaio: etichetta Musée d'Art et d'Industrie / Saint-Etienne / Peintres et Sculptures Italiens du Futurisme a nos jour - 1959 / con n. 73: etichetta Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, con dati illeggibili: etichetta parzialmente abrasa [Dal] Futurismo ad O[ggi] / Pittori e scultori italiani / Musei di Francia maggio - dicembre 1959: timbro Studio di Enrico Prampolini / Roma: due etichette XXIX Biennale Internazionale d'Arte / di Venezia - 1958, con n. 409: cartiglio parzialmente abraso con indicazione di mostra Galleria del Fiore - Milano / [...] 56 / Personale Prampolini: etichetta di trasportatore con indicazione Mostra Prampolini / Palazzo Esposizioni.

Storia

Eredi Prampolini

Esposizioni

Personale di Enrico Prampolini, Milano, Galleria del Fiore, aprile - giugno 1956;

XXIX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1958, sala II, cat. n. 13, tav. 2;
Peintres et Sculptures Italiens: du Futurisme a nos jour, Blois, Charleroi, Dijon, Lyon, Saint-Étienne, 1959;
Enrico Prampolini 1894-1956, presentazione di Palma Bucarelli, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 giugno - 6 agosto 1961, cat. p. 104, n. 130, illustrato;
Enrico Prampolini: une rétrospective 1894-1956, Antibes, Musée Grimaldi, 15 maggio - 20 giugno 1964;
Prampolini verso la sintesi, testi di Carlo Belli e Filiberto Menna, Roma, Galleria Editalia QUI arte contemporanea, novembre - dicembre 1980, cat. n. 15, illustrato;
Enrico Prampolini, pittura, disegno, scenografia, Todi, Palazzi Comunali, 16 ottobre - 20 novembre 1983;
Prampolini. Dal Futurismo all'Informale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo - 25 maggio 1992, cat. pp. 445-446, n. 6/P/23, tav. LVIII;
Laboratorio Prampolini 2. disegni, taccuini e progetti inediti dal Futurismo all'Art Club, Roma, Galleria d'Arte Moderna, 23 giugno 2023 - 14 gennaio 2024, cat. p. 47, n. 24.

Bibliografia

Filiberto Menna, Prampolini, De Luca Editore, Roma, 1967, p. 255, n. 290, fig. 339;
Guido Ballo, Prampolini verso i polimaterici, Galleria Fonte d'Abisso Edizioni, Modena, 1989, p. 82, 115, n. 41.

Stima € 30.000 / 40.000



Antoni Tàpies, *Espacio*, 1956, New York, MoMA



E. PRAMPOLINI

655

Enrico Prampolini

Modena 1894-Roma 1956

Composizione geoplastica, 1955

Polimaterico su faesite, cm 80x100

Firma e data in basso a sinistra: E. Prampolini 55: Al verso: etichetta Rassegna «Nuovi materiali nuove tecniche»: cartiglio parzialmente abraso con indicazione Teheran (Iran) - Dic. 1965-Marzo 1966: due etichette Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna: etichetta di trasportatore con indicazione Arte Contemporanea Italiana / Copenaghen 1958: due cartigli con dati dell'opera di cui uno con n. 9 e uno con n. 132: etichetta Peintures Italiennes d'aujourd'hui/ 2.ème exposition organisée par la «Quadriennale» d'Art de Rome; Téhéran, Janvier 1966: etichetta Civica Galleria d'Arte Moderna / Gallarate / Mostra storica del M.A.C. / 15 aprile - 17 giugno 1984: etichetta parzialmente abrasa Arte astratta in Italia 1909 - 1959 / 2 aprile - 11 maggio 1980: etichetta Galleria Edieuropa QUI Arte Contemporanea, Roma, con n. 10.

Storia

Eredi Prampolini

Esposizioni

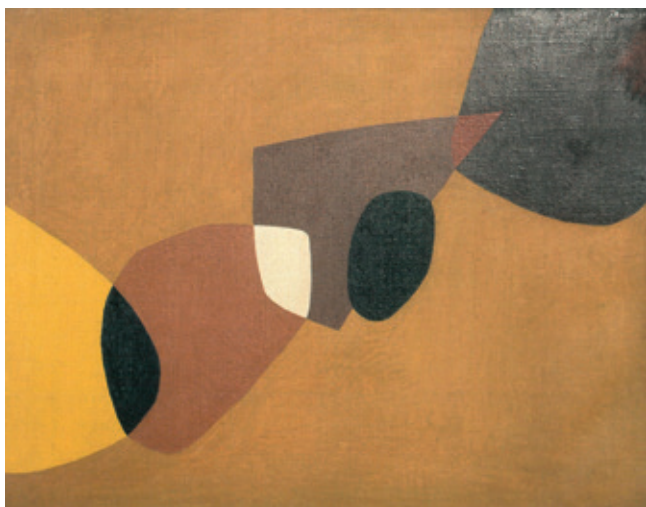
Modern Italiensk Malerei, a cura di Palma Bucarelli, Copenaghen, Nordik Kunstforbund, 1958; Personale, Milano, Galleria del Fiore, 1960; Enrico Prampolini 1894-1956, presentazione di Palma Bucarelli, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 giugno

- 6 agosto 1961, cat. n. 129, illustrato; Continuità dell'avanguardia in Italia. Enrico Prampolini (1894 - 1956), Modena, Galleria Civica, gennaio - marzo 1978, cat. n. 44, fig. 43, illustrato; Arte astratta in Italia 1909-1959, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2 aprile - 11 maggio 1980, cat. pp. 50, 51, n. 80, illustrato; Prampolini verso la sintesi, testi di Carlo Belli e Filiberto Menna, Roma, Galleria Editalia QUI Arte Contemporanea, novembre - dicembre 1980, cat. n. 22, illustrato; Enrico Prampolini, pittura, disegno, scenografia, Todi, Palazzi Comunali, 16 ottobre - 20 novembre 1983, cat. p. 73; Prampolini. Verso i polimaterici, a cura di Guido Ballo, Modena e Milano, Galleria Fonte d'Abisso Edizioni, 1989, cat. p. 80, n. 39, illustrato a colori; Prampolini. Dal Futurismo all'Informale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo - 25 maggio 1992, cat. p. 446, n. 6/P/21.

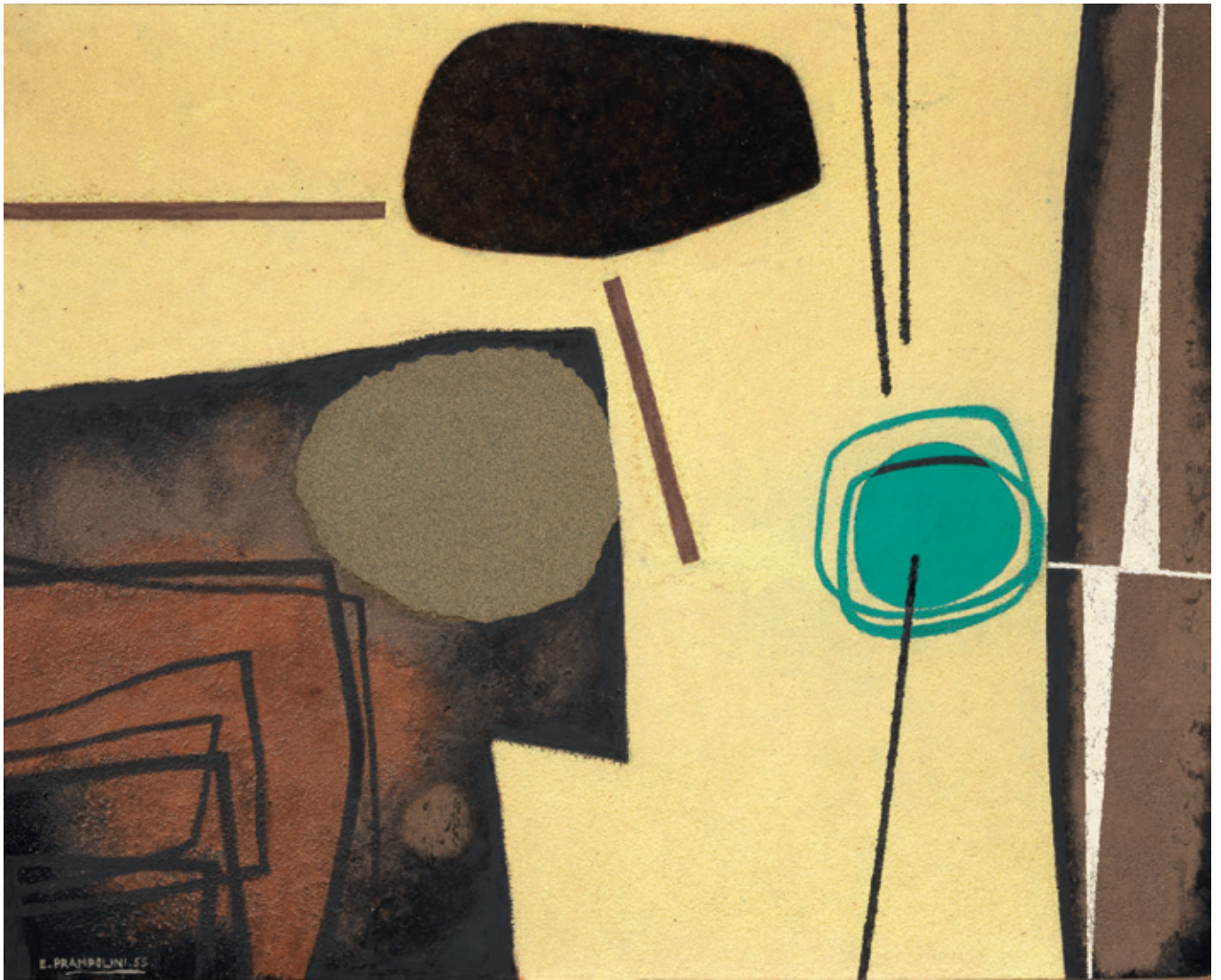
Bibliografia

Filiberto Menna, Prampolini, De Luca Editore, Roma, 1967, pp. 163, 258, n. 308, tav. XXVII.

Stima € 40.000 / 50.000



Alberto Burri, *Composizione*, 1949





656

656

Renzo Vespignani

Roma 1924-2001

Incidente stradale, 1963

Olio su tela, cm 109,5x160

Firma e data in basso a sinistra: Vespignani 1963.

Al verso sul telaio: etichetta Galleria Mutina, Modena, con n. 526: etichetta XI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma / 1986: etichetta XXVIII Premio Internaz. di Pittura "F.P. Michetti" / Francavilla al Mare - Agosto - Settembre 1974.

Stima € 7.000 / 12.000



657

657

Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909-Roma 1981

Natura morta con gatto, 1957

Olio su tela sabbiata, cm 101x80

Firma in basso al centro: Gentilini. Al verso sul telaio: cartiglio con dati dell'opera: due etichette XXIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia - 1958, di cui una con n. 152; tre etichette The Museum of Modern Art, New York, di cui una con n. 6064 e una con n. 61.1801; sulla tela: etichetta Galleria d'Arte Giorgio Ghelfi, Verona.

Storia

Galleria del Naviglio, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto Archivio Franco Gentilini, Roma,
8 settembre 2020; certificato su foto Telemarket.

Esposizioni

XXIX Esposizione Biennale d'Arte, Venezia, 1958, sala VII,
cat. p. 31, n. 14.

Bibliografia

Guido Ballo, Gentilini, Edizione del Cavallino, Venezia, 1958,
tav. XVI;
P. Albertoni, Gentilini, in *Arte Casa*, a. V, n. 41, Milano,
febbraio 1963, p. 28;
Gli anni '60 e '70 dell'arte italiana, vol. III, Edizioni Studio
d'Arte, Piacenza, 1971, ad vocem, p. 173;
La pittura italiana del 1970, a cura di I. Andreini, Edizione Industrie
Grafiche Luigi Rosio, Milano, 1971, ad vocem, p. 187;
Giuseppe Appella, Luciana Gentilini, Gentilini. Catalogo
generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000,
p. 354, n. 647.

Stima € 15.000 / 25.000

658

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912-Roma 1987

Colosseo con chiodi e teschio, 1973

Olio su tela, cm 144x115

Firma e data in basso a destra: Guttuso 73.

Al verso sul telaio: etichetta Internationaler Kunstmarkt / Köln 1975, con n. 8088.

Storia

Toninelli Arte Moderna, Milano-Roma;

Galerie Krugier, Ginevra;

Internationaler Kunstmarkt, Colonia;

Collezione Ferri, Pistoia;

Collezione privata

Esposizioni

Renato Guttuso, Ginevra, Galerie Jan Krugier, luglio 1974, cat. n. 12, illustrato a colori;

Guttuso: opere dal 1931 al 1981, Venezia, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, 4 aprile - 20 giugno 1982, cat. p. 189, n. 100, illustrato.

Bibliografia

Ezio Gribaudo, Renato Guttuso, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1976, fig. 194;

Mario De Micheli, Guttuso, Vanessa Editoriale d'Arte, Milano, 1976, tav. 6;

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 3, Giorgio Mondadori, Milano, 1985, p. 173, n. 73/8.

Stima € 30.000 / 40.000



Interno del Colosseo



659

Luciano Minguzzi

Bologna 1911-Milano 2004

Figura sul divano, 1990

Scultura in bronzo, cm 117x78x156

Sigla e firma sul divano: M / Minguzzi.

Foto autenticata dall'artista, con timbro a secco Fondazione Luciano Minguzzi, Milano.

Bibliografia

Minguzzi, sculture e disegni, a cura di Francesco Butturini, Edizioni d'Arte Ghelfi, Verona, 1999, pp. 66, 67, 219, n. 68; Carlo Pirovano, Minguzzi. Sculture, Skira, Milano, 2002, pp. 334, 335, n. 265 (riprodotto altro esemplare).

Stima € 18.000 / 28.000



Luciano Minguzzi



659



660

Marino Marini

Pistoia 1901-Viareggio (Lu) 1980

Piccola testa, 1926

Scultura in bronzo, es. unico, cm 33,5 h

Firma e data all'interno: Marino / 1926.

Due foto autenticate dall'artista, di cui una con timbro
Raccolta Carozzi, Lerici, e una con indicazione Archivio Marino
n. 162.

Stima € 12.000 / 18.000



661

661

Giuliano Vangi

Barberino di Mugello (Fi) 1931-Pesaro 2024

Figura seduta, 1988

Scultura in terracotta, es. unico, cm 34 h

Firma e data al retro: Vangi 88.

Foto autenticata dall'artista in data luglio 1999.

Stima € 10.000 / 18.000

Antonio Ligabue, uno sguardo nella giungla interiore

*Ligabue, naso d'aquila,
urla al cielo la sua pena,
Cesarina, per favore, voglio un bacio, dam un bè.
Sì, è nuda la sua umanità,
la sua verità è diversità,
[...] Piatta pianura, solitudine amara,
il bisogno d'amore, spezza il cuore*

Augusto Daolio, *Dammi un bacio*, 1991

Nell'inverno del 1928 Renato Mazzacurati, dopo aver incontrato Antonio Ligabue in uno stato semi selvaggio nel bosco di una golena del Po, decide di accogliere Toni *al mat* nel proprio studio nella Palazzina di Villa Torello Malaspina a Gualtieri. Qui Ligabue, oltre ad accudire i cani randagi e ad allevare i tanto amati conigli, inizia a dipingere assiduamente grazie alla benevolenza di Mazzacurati, che non si limita soltanto a riconoscerne il talento, ma ne incoraggia la produzione.

L'amore per gli animali e la passione per il disegno si manifestano in Ligabue fin dall'infanzia. Nato a Zurigo nel 1899 da madre italiana emigrata e padre ignoto (riconosciuto successivamente da Bonfiglio Laccabue, un migrante originario di Gualtieri), viene presto affidato a una famiglia di contadini svizzero-tedeschi.

Il giovane *Anton* cresce gracile e rachitico con un'indole difficile e turbolenta, bullizzato dai compagni per le orecchie a sventola e il gozzo, è ritenuto dai maestri "duro di comprendonio" ma attento e capace solo nel disegno. Il legame con la matrigna è segnato da un profondo affetto, anche se costellato da continui conflitti.

Tra il 1913 e il 1919 viene ospitato sia in istituti rieducativi, sia in ospedali psichiatrici. Nel 1919 il legame con la famiglia adottiva è irrimediabilmente distrutto dall'ultima lite con un eccesso di violenza da parte di Ligabue che, denunciato, verrà estradato dalle autorità elvetiche nel paese natio del padre.

Gualtieri diviene quindi, a forza, la sua nuova casa, dove Ligabue è un completo apolide. Non gli restano parenti o conoscenti, non conosce la lingua e, come sempre, viene bistrattato per il suo aspetto e la sua condizione sociale e mentale. Nasce così Toni *al tedes* (il tedesco), straniero ma cittadino del paese che lo rifugge. Nel 1920 le autorità gli garantiscono un lavoro nella costruzione di una strada, ma le vicissitudini della vita lo portano a preferire la vita solitaria nei boschi della golena padana dove verrà trovato da Mazzacurati.

L'attività artistica di Ligabue è digiuna da qualsiasi riferimento storico-artistico, ma soprattutto è e resterà sempre non conscia del periodo e del processo storico-culturale nel quale nasce e si sviluppa. Non dobbiamo infatti considerare Ligabue come un pazzo che sfoga impulsi e frustrazioni sulla tela, ma non dobbiamo nemmeno cercare dei termini di paragone o delle connessioni con le grandi correnti artistiche o altri pittori.



Ligabue mentre dipinge

Nel primo decennio di attività (1928-1938) Ligabue raffigura quasi esclusivamente animali su tavole di piccole-medie dimensioni, dove si nota una tecnica ancora acerba. I suoi modelli li trova nei ricordi dei musei di San Gallo, nelle insegne popolari, nelle cartoline illustrate, ma anche nell'aia e nelle strutture zootecniche della Palazzina di Gualtieri. Le sue "fantastiche" belve sono calate in una giungla mai vista eppure così vivida, quasi fosse un *close-up* delle erbe alte dei boschi o dei canneti di quel Po che lui conosce fin troppo bene.

Nel periodo successivo (1938-1952) le tematiche continuano ad alternarsi tra la vita dei campi con i suoi paesaggi fantastici e interiori e le sue belve africane o bengalesi. La rappresentazione si fa più attenta e credibile, mentre i rapporti spaziali sono meglio equilibrati soprattutto nella gradazione dei piani pittorici.

Tra il 1937 e il 1948 verrà ricoverato per tre volte al manicomio di San Lazzaro di Reggio Emilia: la prima volta nel 1937 per atti di autolesionismo, la seconda nel 1940 con la diagnosi di "psicosi maniaco-depressiva" e la terza nel 1945 per aver percosso un militare tedesco.

L'ultimo periodo di attività di Ligabue, che va dal 1952 al 1962 (verrà colpito da una paresi tre anni prima di morire nel 1965), è contrassegnato dalla notorietà e dalla numerosissima richiesta di committenze. Il benessere di questi anni porta la sua opera a vantare una produzione numerosa, ma che al contempo manifesta una qualità a intermittenza.

Come si è già detto, Ligabue non è quindi inquadrabile in una vera e propria corrente, anche perché l'esigenza e l'urgenza della pittura hanno un'origine diversa rispetto agli altri artisti. Infatti, come scrive Mazzacurati (1967), "Van Gogh arriva alla pittura con un bagaglio culturale ben preciso, con interessi letterari e religiosi definiti [...]. Conosce e avversa le correnti artistiche del suo tempo, ha conoscenza del valore della sua arte in rapporto alla sua esistenza [...]. Per [Ligabue] dipingere è una necessità per vivere, per acquistare una motocicletta, per mantenere un allevamento di conigli o di cani di razza, ma la pittura non è mai consapevolmente un fine. È un mezzo, sempre, sia quando dipinge opere di repertorio per un piatto di minestra o un litro di benzina, sia quando, per liberarsi dagli incubi che ha dentro, inconsciamente crea dei capolavori. Questo è il miracolo e l'assurdo di Ligabue".

Nei dipinti che raffigurano la calma vita dei campi si riesce a percepire una tensione latente che sembra preannunciare la violenza delle scene di caccia e ferine. Queste opere sono la testimonianza di una vita vissuta ai margini di una società che, non riconoscendo gli sforzi che il diverso patisce per avvicinarsi, lo rifugge relegandolo nella mitologia popolare. Da qui la tensione e la violenza tanto eclatanti nei dipinti di Toni *al mat*.

Unitamente ai temi campestri e bestiali, la produzione di Ligabue è caratterizzata da ben 123 autoritratti. Questi dipinti, come *Autoritratto con cravatta*, 1959-60, sono tutti caratterizzati dallo sguardo fisso del pittore che pare voler sfidare lo spettatore. Il volto è segnato da tratti decisi che sembrano imbruttire e incattivire lo sguardo, quasi a celare le fauci di una tigre, ma al contempo mostrano la sua intima umanità alla ricerca del proprio volto attraverso la sua raffigurazione. La solitudine trapela da queste tele, lo sguardo del pittore non sfida lo spettatore ma cerca invano la sua pietà, come nella scena tenera, violenta e straziante del documentario del 1962 dove l'artista chiede un bacio (*Dam un bès*) alla ragazza che gli ha appena commissionato un disegno.

Eppure gli autoritratti di Ligabue non sono solo pathos. Come scrive Pascal Bonafoux (2007), "anche gli autoritratti, a modo loro, [...] raccontano il processo di elaborazione dell'opera dell'artista, perché ciascuno di essi rappresenta un rischio. [...] [Le] variazioni" che si notano di anno in anno rivelano che "da un autoritratto all'altro, Ligabue cambia tecnica, sperimenta, prova... E nonostante in tutti i suoi autoritratti si noti una certa 'aria di famiglia', questi non si assomigliano affatto. [...] Queste opere sono il segno della ricerca più intensa dell'artista: la ricerca di una libertà che solo la pittura gli consente di provare. È proprio in ragione di questa libertà che non ha senso [...] affermare che Ligabue sarebbe, per esempio, un *fauve* o un *espressionista* o un *surrealista* perché inserisce in Emilia Romagna una foresta attraversata da leoni, pantere e scimmie... Oltre al *fauvismo* o il *surrealismo* o l'*espressionismo* o quant'altro, Ligabue elabora un immaginario e un'identità pittorica incomparabili. È questo quanto afferma, al di là delle differenze e anche grazie a esse, la fantastica serie di quei rischi che sono i suoi autoritratti".

Federico Guidetti



Ligabue con la sua motocicletta



Antonio Ligabue, *Testa di tigre*, 1956

662

Antonio Ligabue

Zurigo 1899-Gualtieri (RE) 1965

Autoritratto con cravatta, 1959-60

Olio su tela, cm 70x50

Firma in basso a destra: A. Ligabue. Dichiarazione di autenticità di Sergio Negri al verso sulla tela: Opera autentica di / Antonio Ligabue / III periodo / (1952-62) dipinto intorno agli / anni 1959-60 / In fede / Sergio Negri / Gualtieri 11/06/02: quattro firme Sergio Negri: numero di archivio 546/P. III: due timbri Galleria Sagittario, Salsomaggiore Terme; sulla cornice: etichetta Galleria Centro Steccata, Parma.

Storia

Galleria Il Sagittario, Salsomaggiore Terme;
Collezione M. Biolcati, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Sergio Negri, Guastalla, 06/10/2021, con n. 546/P.III.

Esposizioni

Antonio Ligabue, Roma, Galleria La Barcaccia, febbraio 1961;
Antonio Ligabue, Milano, Galleria Gian Ferrari, luglio 1961;

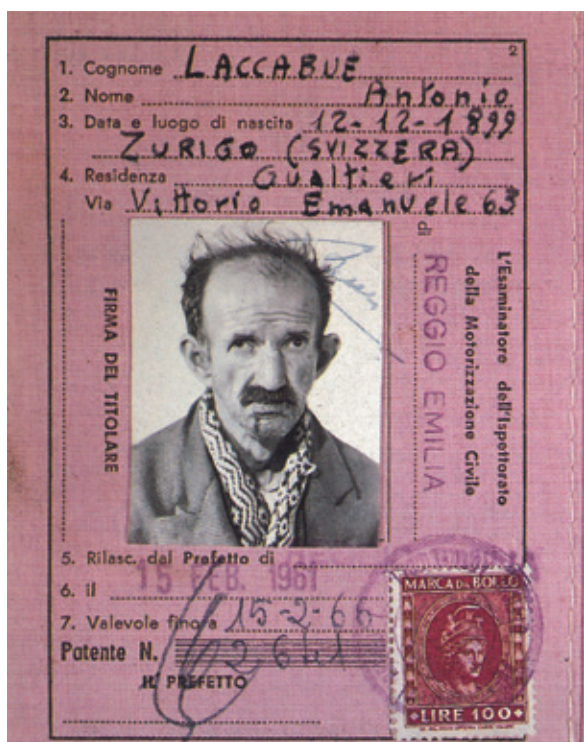
Ligabue, a cura di Marzio Dall'Acqua e Giuseppe Amadei, Cherasco, Palazzo Salmatoris, settembre - dicembre 1998, cat. p. 83;

Antonio Ligabue. Riscontri nell'arte: ritratti e autoritratti d'artista, a cura di Augusto Agosta Tota, Gualtieri, Palazzo Bentivoglio, marzo - giugno 1999, poi Roma, Antico carcere minorile, 17 settembre 1999 - 9 gennaio 2000, cat. p. 210; Mostra personale, Ravenna, Pala De André, 29 agosto - 21 settembre 2003, cat. pp. 74, 75.

Bibliografia

Sergio Negri, Ligabue, catalogo generale dei dipinti, Electa Editrice, Milano, 2002, p. 332, n. 1952-1962 385; Augusto Agosta Tota, Marzio Dall'Acqua, Tutto Ligabue. Catalogo ragionato dei dipinti, volume I, Centro Studi & Archivio Antonio Ligabue di Parma, Augusto Agosta Tota Editore, Parma, 2005, n. 383.

Stima € 250.000 / 320.000

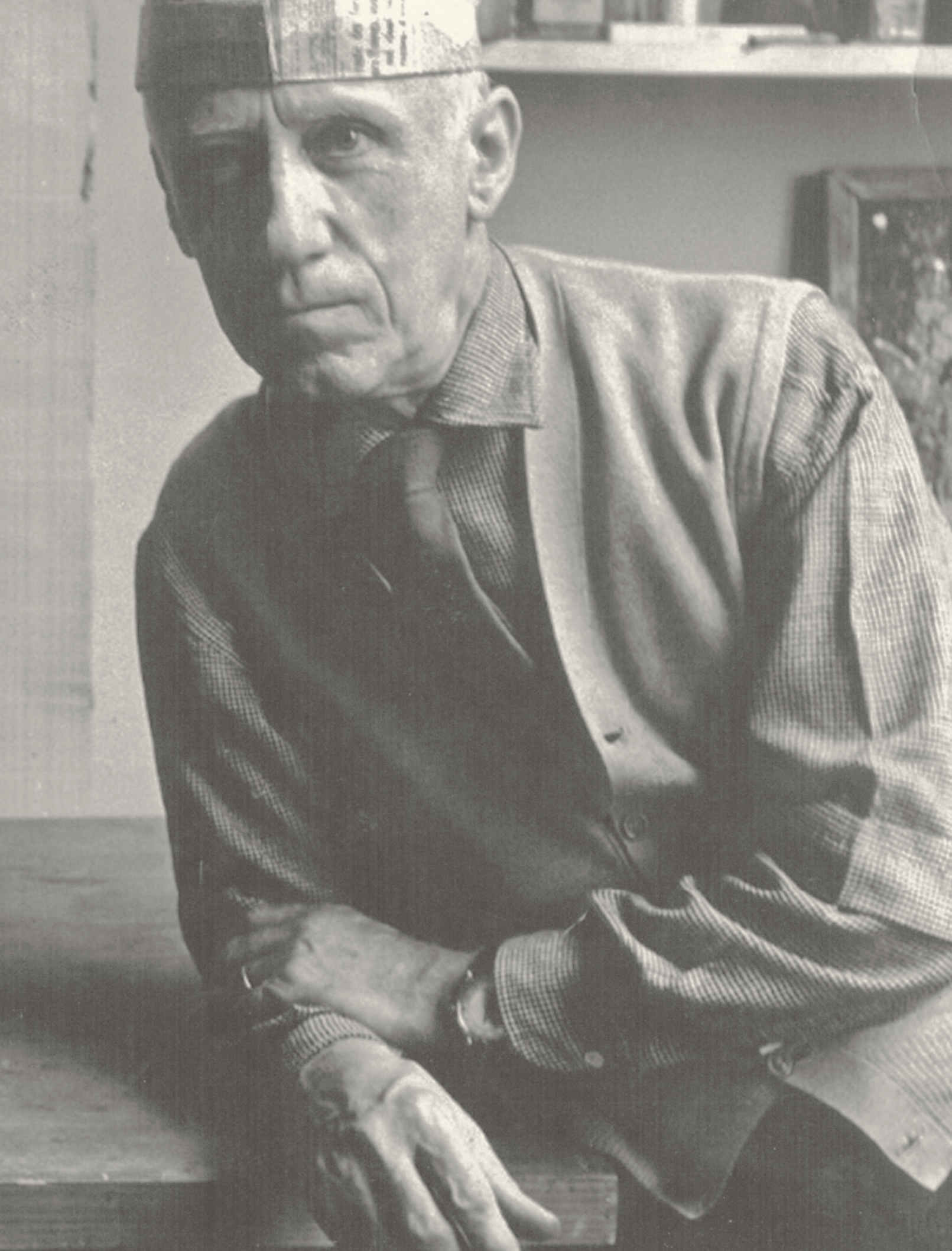


Patente di Antonio Ligabue





Gino Severini nell'atelier di Meudon, 1948-50



Gino Severini

Una continua ricerca attraverso il Cubismo

Poco dopo il rientro in Francia e durante tutto il 1915, Gino Severini inizia un ripensamento teorico sull'intero problema della pittura, che lo porterà l'anno successivo al definitivo abbandono del Futurismo e all'approdo al Cubismo. Cerca di chiarire l'analogia di fondo esistente tra i due movimenti, poiché per lui la pittura deve essere "rappresentazione del 'movimento universale', inteso non solo in senso fisico ma anche psichico; il quadro dovrà nascere dall'interazione tra la coscienza individuale dell'artista (costituita da un complesso materiale psichico intessuto di percezioni e ricordi, sensazioni ed emozioni) e la realtà esterna avvertita come un insieme instabile e complesso" (Daniela Fonti, *Geometrie della memoria*, in *Gino Severini 1883-1966*, a cura di Gabriella Belli e Daniela Fonti, Silvana Editoriale, Milano, 2011, pp. 23, 25). Per raggiungere ciò e superare il carattere soggettivo della pittura, l'artista deve ricorrere alla geometria, al suo codice di validità universale garantito dall'assoluta oggettività delle sue regole. Sono anni in cui non è possibile scorgere un itinerario lineare e costante nella sua produzione, il linguaggio è in continuo cambiamento, frutto di una assidua ricerca, attraversata da difficoltà, dubbi, inversioni di rotta e premonizioni del futuro. Nel 1916 dipinge due opere che esulano dalla sperimentazione cubista, *Maternità* e *Ritratto di Jeanne*, che hanno uno stile tipicamente "classico", in cui l'artista è voluto ritornare alle forme naturali ispirato dai Primitivi toscani: rappresenta non una realtà percepita bensì ricostruita attraverso un rigoroso processo di indagine sulla natura geometrica delle forme. Allo stesso tempo nascono opere, spesso precedute da studi preparatori a matita, caratterizzate da un forte sintetismo delle forme, dipinte con sapienza compositiva, che confermano come la sua ricerca spaziale e dinamica si sia addentrata nello spirito scientifico e razionale che in questo periodo stava caratterizzando il lavoro di Juan Gris. I rigorosi esercizi cubisti portano Severini alla perdita dell'oggetto, come in *Femme assise (La modiste)*, 1915-16, in cui ogni riferimento figurativo sembra essere cancellato, se non fosse per l'accento alle pieghe rigonfie della gonna trattate a chiaroscuro poste al centro della composizione e della carta da parati a disegni sulla destra. Come era già accaduto con il Futurismo, è arrivato al limite dell'astrazione, che però ritiene invalicabile e incompatibile con la sua pittura. È costretto così a tornare sui suoi passi.



Gino Severini, *Maternità*, 1916, Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona



Gino Severini, *Femme assise (La modiste)*, 1915-16

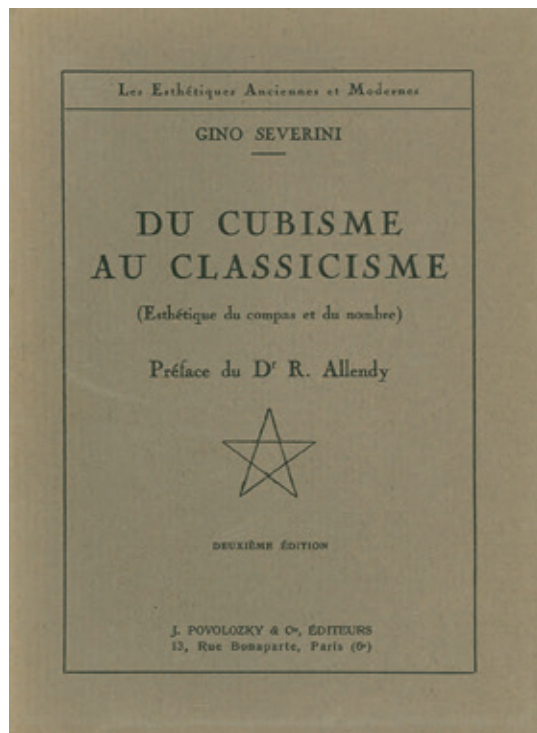
La realtà viene sempre sottoposta ad un forte processo di geometrizzazione e riduzione alla sintesi cubista (anche grazie all'uso della tecnica del collage, mutuata dai papiers collés), ma riduce il gioco della compenetrazione dei piani a vantaggio di una maggior riconoscibilità dei soggetti, come nella tela *I Tulipani*, 1916, presentata in catalogo. Il piano d'appoggio subisce un ribaltamento in verticale, come le imboccature degli oggetti, che mantengono comunque una certa plasticità. Dietro di essi una tovaglia a quadri crea un elegante effetto decorativo a trompe-l'oeil, simulando il collage, e restituisce un'idea di spazialità rarefatta e bidimensionale. "Accanto a una pennellata generalmente compatta, si notano tracce di divisionismo (qui, piccoli tocchi di colore a coriandolo), destinato a riemergere spesso nella produzione di Severini" (Paola Marescalchi, in *Gino Severini (1883-1966)*, Electa Editrice, Milano, 1983, p. 174).

Questa volontà di rappresentare soggetti identificabili è già un passo verso quel ritorno al classico che maturerà durante gli anni successivi. A partire dal 1919, senza abbandonare il sistema logico-geometrico fin qui adottato e in perfetta sintonia con il diffuso sentimento internazionale di "ricostruzione" dopo gli eccessi dell'avanguardia, cresce in Severini l'esigenza di una rappresentazione più vicina alla sensibilità comune e al mondo delle forme viventi. La tempera su tela presente in catalogo *Natura morta con grappoli d'uva, pere e bicchiere*, 1919, "segnala la nuova volontà di dare alla composizione cubista un ordine non solo intuitivo ma basato sulle leggi del numero e della geometria, evadendo dalle facili formule gradite al mercato per addentrarsi negli impervi segreti che regolano l'armonia delle opere antiche" (Daniela Fonti, *Gino Severini. Opere inedite e capolavori ritrovati*, Skira, Milano, 1999, p. 77).

È un periodo di costanti riflessioni, basate sulla lettura dei trattati antichi e rinascimentali, sullo studio della pittura antica, dei grandi del Rinascimento italiano, del Barocco italiano e francese e, con severa disciplina, della geometria descrittiva, proiezioni ortogonali e prospettiva; Raoul Bricard gli insegna formule, radici quadrate, proiezioni matematiche e rapporti musicali. I suoi studi teorico-scientifici saranno poi sistematicamente esposti nel famoso *Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre*, edito nel novembre del 1921 a Parigi.

Per garantire armonia ed equilibrio dal '19 "l'esecuzione di ogni quadro è preceduta da una serie di studi su carta che impostano la composizione secondo complessi tracciati basati su equivalenze, simmetrie e corrispondenze armoniche [...], cosicché si può dire che il pittore non lasci più alcun margine di improvvisazione al momento dell'esecuzione" (Daniela Fonti, *Gino Severini. Catalogo Ragionato*, Mondadori-Daverio Edizioni, Milano, 1988, p. 293). Della nostra *Natura morta* si conosce lo studio preparatorio a matita, dello stesso anno del dipinto, in cui sono appuntati anche alcuni colori da utilizzare. Sono presenti gli stessi elementi (il piatto, la fruttiera, l'uva, le pere poggiati sul piano di un tavolo), l'unica diversità è il calice di vino sulla destra nella tempera, che non compare invece nel disegno, servito per l'invito a una mostra dell'artista Maria Blanchard presso la Galerie L'Effort Moderne di Léonce Rosenberg. Il mercante francese, che era stato presentato a Severini da Juan Gris nell'inverno del '16, non è solo un amico ma è anche un suo grande sostenitore, nel '19 gli stipulerà un contratto in esclusiva, che gli permetterà di esporre con una personale nella galleria parigina già nel maggio dello stesso anno.

Alice Nuti



Copertina di *Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre*, J. Povolozky & Cie. Éditeurs, Parigi, 1921



Invito per la mostra *Oeuvres par Gino Severini*, Galerie L'Effort Moderne, Parigi, 5 - 31 maggio 1919

663

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883-Parigi 1966

I tulipani, 1916

Olio su tela, cm 61x50

Firma in basso a destra: G. Severini; numero al verso sulla tela: CD. 268; timbro Galleria Marescalchi, Bologna; etichetta Mostra di Gino Severini / Roma - Palazzo Venezia - maggio-giugno 1961; sul telaio: etichetta Galleria Marescalchi, Bologna.

Storia

Collezione Duckett Pospisil, Venezia;

Collezione Guarini, Milano;

Galleria Marescalchi, Bologna;

Collezione privata, Roma;

Collezione privata

Esposizioni

XXV Esposizione Internazionale Biennale d'Arte, Venezia, 1950, sala XXXV, n. 32 bis, fuori catalogo;

Mostra antologica di Gino Severini, Roma, Palazzo Venezia, 13 maggio - 4 giugno 1961, cat. p. 51, n. 46, tav. XVIII, illustrato;

Gino Severini, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, 28 giugno - 1 settembre 1963, cat. n. 42;

Gino Severini, Parigi, Musée National d'Art Moderne, luglio - ottobre 1967, cat. p. 19, n. 29;

XXXIV Esposizione Internazionale Biennale d'Arte, Venezia, 1968, n. 92, fuori catalogo;

Omaggio a Gino Severini, Milano, Centro Rizzoli, 12 febbraio - 15 marzo 1973, cat. n. 10;

Il tempo di Gino Severini, Bologna, Galleria Marescalchi, aprile - maggio 1981, cat. p. 47, illustrato;

Gino Severini, Mostra in occasione del centenario della nascita, Firenze, Palazzo Pitti, 25 giugno - 25 settembre 1983, cat. pp. 97, 174, n. 50, illustrato a colori;

Gino Severini. Dal 1916 al 1936, Alessandria, Palazzo Cuttica, 24 aprile - 14 giugno 1987, cat. pp. 46, 125, 126, n. 4, illustrato a colori.

Bibliografia

Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori-Daverio, Milano, 1988, p. 255, n. 273;

Gino Severini 1883-1996, Silvana Editoriale, Milano, 2011, p. 160, n. 2.

Stima € 350.000 / 500.000



Juan Gris, *Flowers*, 1914, New York, The Metropolitan Museum of Art



664

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883-Parigi 1966

Natura morta con grappoli d'uva, pere e bicchiere, 1919

Tempera su tela, cm 49,5x59

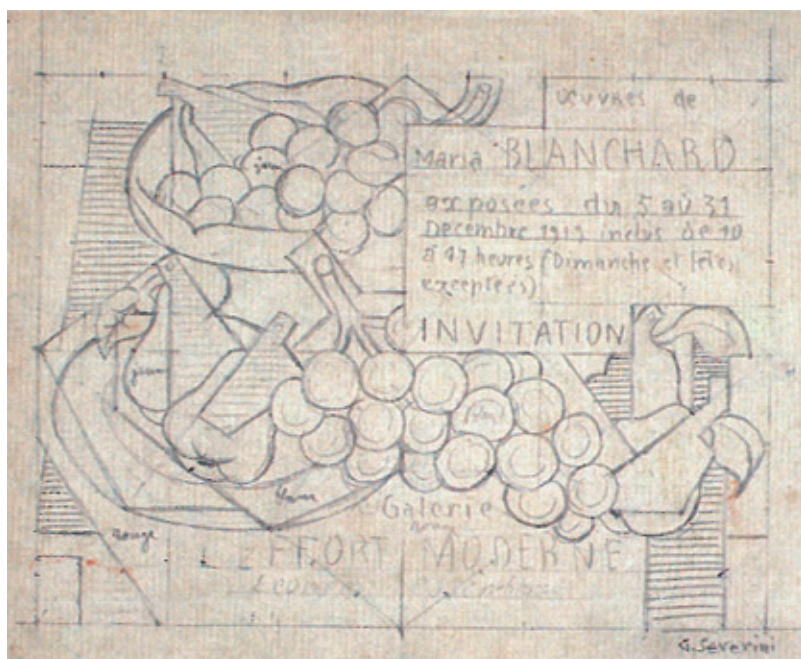
Firma in basso al centro: G. Severini; firma, titolo e data
al verso sulla tela: G. Severini / "Nature morte" / Paris /
Novembre 1919; sul telaio: etichetta Galerie L'Effort Moderne /
Léonce Rosenberg / Paris, con n. L 12/26.

Storia

Galerie l'Effort Moderne, Parigi;
Collezione privata

Certificato su foto di Romana Severini Brunori, Roma, 10 luglio
2004, con n. 02 del luglio 2004.

Stima € 120.000 / 180.000



Gino Severini, *Progetto per Invito alla Galerie l'Effort Moderne*, 1919





665

665

Enrico Lionne

Napoli 1865-1921

Vaso di fiori, 1911

Olio su tela, cm 81x60

Firma e data in basso a sinistra: E. Lionne / 1911.

Stima € 8.000 / 14.000



666

666

Achille Funi

Ferrara 1890-Appiano Gentile (Co) 1972

Nudo di schiena, 1937 ca.

Olio su tela, cm 77x60

Firma in basso a sinistra: A. Funi.

Bibliografia

Nicoletta Colombo, Achille Funi. Catalogo ragionato dei dipinti, Leonardo Arte, Milano, 1996, p. 228, n. II355.

Stima € 5.000 / 8.000



667

667

Felice Carena

Cumiana (To) 1879-Venezia 1966

Donna di Anticoli, 1919

Olio su tela, cm 100x76

Firma e data in basso a sinistra: Carena 1919. Al verso sul telaio: etichetta Arte Moderna in Italia / 1915-1935 / Mostra in Palazzo Strozzi / Firenze / Novembre 1966 - Febbraio 1967, con numero 1143.

Storia

Collezione Gualtiero Loria, Firenze;
Collezione privata

Esposizioni

Arte Moderna in Italia 1915-1935, a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967, cat. p. XXXI, n. 825.

Stima € 8.000 / 14.000



668

668

Italo Valenti

Milano 1912-Ascona 1995

Natura morta (Composizione), 1941

Olio su tela, cm 65x82

Firma in basso a destra: I. Valenti. Al verso sulla tela: etichetta con n. 2758 e timbro Galleria Gian Ferrari, Milano: etichetta Premio Bergamo Mostra Nazionale di Pittura; sul telaio: etichetta Galleria d'Arte Cairola, Milano, con n. 24: etichetta Il Chiostro Arte Contemporanea, Saronno: etichetta Bergamo, Galleria Arte Moderna e Contemporanea, / Accademia Carrara 25-9-93 / 9-1-94 / Mostra "Gli anni del Premio Bergamo", con n. 133: etichetta parzialmente abrasa Sindacato Nazion[ale] Fascista / Belle Arti / anno XV.

Storia

Collezione Zucchelli, Bergamo;
Collezione Guido Bartolozzi, Montecatini Terme;
Collezione Antonio Stellatelli, Monza;
Collezione privata

Certificato su foto Galleria Gian Ferrari, Milano, 29 ottobre 1991, con n. 2758; certificato su foto Il Chiostro Arte Contemporanea, Saronno, con n. Q0070-04.

Esposizioni

Le ultime opere di Valenti, Milano, Bottega di Corrente, maggio 1941;

IV Premio Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, settembre - ottobre 1942, cat. n. 86, illustrato;
Maestri della generazione di mezzo, Milano, Ente Internazionale d'Arte e Cultura, 8 giugno - 8 luglio 1961, illustrato (opera datata 1943);
Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta, Bergamo, Accademia Carrara e Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 25 settembre 1993 - 9 gennaio 1994, cat. p. 217, n. 133.

Bibliografia

Stefano Cairola, Artisti moderni, Alfieri & Lacroix, Bergamo, 1943;
Walter Schönenberger, Italo Valenti, Banca dello Stato del Canton Ticino, Bellinzona, 1984, p. 43;
Sylvio Acatos, Italo Valenti, La Bibliothèque des Arts, Losanna-Parigi, 1987, p. 139;
Il Premio Bergamo 1939-1942. Documenti, lettere, bibliografie, a cura di Marco Lorandi, Fernando Rea, Chiara Tellini Perina, Electa, Milano, 1993, p. 358;
Carlo Carena, Stefano Pult, Italo Valenti. Catalogo ragionato dei dipinti, Skira editore, Milano, 1998, pp. 54, 58, n. D65.

Stima € 16.000 / 22.000



669

669

Émile Bernard

Lilla 1868-Parigi 1941

Una fontana a St. Cloud, 1930

Olio su tavola, cm 80,5x60,5

Firma in basso al centro: Émile Bernard.
Al verso: etichetta e due timbri Galleria Michelangelo, Bergamo (con dati dell'opera).

Stima € 4.000 / 7.000



670

670

Charles Camoin

Marsiglia 1879-Parigi 1965

Jeune femme au grand chapeau, 1900 ca.

Olio su tela, cm 41x33

Firma in basso a destra: Camoin.

Storia

Christie's, Londra, 26 marzo 1999, n. 16;
Christie's, Londra, 8 febbraio 2013, n. 136;
Collezione privata

L'autenticità dell'opera è stata confermata da Anne-Marie Grammont-Camoin (come da catalogo Christie's, 8 febbraio 2013).

Stima € 6.000 / 9.000



671

671

Suzanne Valadon

Bessines-sur-Gartempe 1967-Parigi 1938

Paesaggio, 1914

Olio su tela, cm 61x50

Firma e data in basso a destra: Suzanne Valadon / 1914. Al verso sulla tela: etichetta Ministère de L'éducation Nationale et des Beaux-Arts / Direction des Musées Nationaux / Orangerie des Tuileries / Exposition Suzanne Valadon, / n. du catalogue 16.

Storia

Loudmer, Parigi, 21 marzo 1988, n. 289;
Tajan, Parigi, 17 ottobre 1996, n. 57;
Collezione privata

Stima € 20.000 / 30.000

672

Maurice Utrillo

Parigi 1883-Dax 1955

Rue de village, 1919-20 ca.

Olio su tavola, cm 53x76

Firma in basso a destra: Maurice Utrillo V. Al verso: timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 3117: timbro Galleria d'Arte Medea, Milano: timbro Finarte.

Certificato su foto di Glibert Pétridès controfirmato da Jean Fabris, Parigi, 3 marzo 1995, con n. 24.515.

Bibliografia

Paul Pétridès, L'oeuvre complet de Maurice Utrillo, tomo V, supplément, Paul Pétridès éditeur, Paris, 1974, pp. 196, 197, n. 2635.

Stima € 60.000 / 90.000



Maurice Utrillo



L'écuyère à Saint-Paul di Chagall: una tra le sue ultime e preziosissime "esplosioni liriche", come le definiva André Breton



Liozna, Vitebsk, Bielorussia, 1900 ca.

Germania, lo avrebbero impegnato nelle opere di carattere monumentale che gli furono richieste a conclusione di un percorso artistico svolto lungo un secolo straordinariamente ricco di cambiamenti. La storia di Chagall, infatti, ha avuto origine in un contesto tanto distante dalla modernità che persino l'idea che il dominio zarista potesse vacillare restava un'ipotesi inimmaginabile. Cresciuto quindi ai margini in una provincia del più arretrato tra i grandi paesi d'Europa, Chagall assisterà ai cambiamenti apportati dalla grande rivoluzione russa, a ben due guerre mondiali, all'atomica e persino ai primi viaggi spaziali, viaggiando tra la Russia, la Francia, gli Stati Uniti e Israele.

Chagall era nato nel 1887 come primo dei nove figli di una famiglia ebraica chassidica, in un villaggio di nome Liozna, nell'allora provincia russa di Vitebsk. Era stato chiamato Moyshe e il suo cognome era Segal, un nome che sarà costretto ad abbandonare per acquisire quello russofono di Mark Zacharovič Šagal con il quale svolgerà la prima formazione artistica in Russia prima di arrivare a Parigi. Nel corso degli anni, il l'artista adotterà un terzo nome, uno pseudonimo francesizzato in Marc Chagall, proprio quello con cui è più noto oggi.

I tre nomi diversi che portò in vita risultano essere stati parimenti importanti perché idealmente sembrano rispecchiare ognuna delle anime fondanti della poetica dell'artista.



Marc Chagall, *Window*, 1967, francobollo commemorativo

Marc Chagall è senz'altro uno degli artisti più significativi del ventesimo secolo. Lo si può considerare tale perché attraverso la pittura si è reso interprete di un lirismo che non trova pari nei suoi contemporanei. Tuttavia è stata la sua peculiare capacità nel distillare e amalgamare componenti diverse, come la vita e il sogno, la tradizione e l'avanguardia, la trascendenza e l'immanenza, a costituire l'eccezionalità della sua poetica e, infine, la ragione per la quale il repertorio visivo al quale ha dato forma mantiene intatta, quanto mai vivida, la facoltà di guidarci in un suggestivo 'altrove', proprio come quello testimoniato da *L'écuyère à Saint-Paul*.

L'opera è il frutto della serenità e il senso di radicamento che Chagall trovò in Francia nell'ultima parte della sua vita. Fu dipinta nel magnifico studio progettato per dare spazio alle commissioni pubbliche che, dagli Stati Uniti a Israele, dalla Francia alla

Effettivamente, senza la spiritualità ebraica acquisita in seno alla famiglia come Moyshe Segal, probabilmente non avrebbe dato forma a quella vena nostalgica con cui ha affrontato la tradizione e il folklore russi ai quali, non a caso, fu indirizzato studiando a San Pietroburgo con il nome di Mark Zacharovič Šagal.

È infatti con questo secondo nome che egli giunse a Parigi nei primi anni di un secondo decennio del Novecento in pieno rinnovamento dove avrebbe messo a frutto quanto veniva elaborato dalle avanguardie artistiche aprendosi a prospettive formali e iconografiche nuove, giungendo, poi, a quel linguaggio universale che ne farà l'interprete di caratura internazionale meglio conosciuto con il nome di Marc Chagall.

Dopo la Seconda Guerra mondiale Chagall veniva ormai celebrato sia in Europa che negli Stati Uniti, dove aveva trovato rifugio durante le persecuzioni naziste. Sebbene fosse un artista maturo, in quel periodo avrebbe dato inizio a una stagione creativa ricchissima, sviluppata cimentandosi in un ventaglio di tecniche espressive nuove, scelte per corrispondere alle molte commissioni pubbliche che gli furono affidate. Tra queste figurano, infatti, le numerose vetrate policrome che nel dopoguerra Chagall realizza per istituzioni come la sede dell'ONU di New York, ma anche per chiese e sinagoghe sparse tra l'Europa e Israele. Oltre a esplorare le potenzialità della figurazione su vetro e con lo stesso spirito di rinnovamento l'artista naturalizzato francese avrebbe



Lo studio di Marc Chagall a La Colline, Saint-Paul-de-Vence, 1984

anche affrontato la tecnica del mosaico, portando a termine una trentina di opere anche di grandi dimensioni, come *Les Amoureux* – che dal 1965 accoglie i visitatori della Fondation Maeght – oppure le sei grandi scene che compongono *The Four Seasons* donate alla città di Chicago nel 1974.

La progettazione e la finalizzazione di progetti così complessi e interdisciplinari avrebbe trovato il suo centro nello stesso luogo in cui Chagall dipinse *L'écuyère à Saint-Paul*. Un grande studio articolato per accogliere le diverse tecniche artistiche a cui si dedicava, ma anche un posto destinato a diventare generatore di una fase artistica nuova e di una creatività scaturita dall'anima, così come lo era stata la memoria del popolo di una Vitebsk ottocentesca che tanta parte aveva avuto nell'iconografia della sua pittura. Lo studio e la casa che aveva fatto costruire erano immersi in un giardino ricco di ulivi e aranci, a breve distanza dal villaggio medioevale di Saint-Paul-de-Vence, nell'entroterra tra Nizza e Antibes.

La Colline, come aveva chiamato la tenuta, era rivolta verso uno scorcio che abbracciava l'intera veduta della cittadina, proprio come quella che compare sullo sfondo de *L'écuyère à Saint-Paul*.

La grande finestra che aveva voluto nel proprio studio agiva, infatti, da collegamento ideale tra un mondo esteriore ricolmo e rigoglioso sotto la luce del Mediterraneo e uno interiore, più profondo, dal quale Chagall aveva attinto dando vita al bagaglio di immagini simboliche che costituivano il repertorio visivo della sua poetica fin dagli esordi.

Nell'atelier de La Colline l'artista torna proprio su quello stesso bagaglio interiore riformulandone la visione attraverso alcune opere più intime, come questa, che realizzava mentre si dedicava a lavori di ampio respiro come le vetrate, gli arazzi, o i mosaici. È in queste opere di formato più ridotto, dipinte a mente fresca, che riaffiorano i musicisti, le coppie di innamorati, gli animali e i mazzi di fiori. Soggetti ricorrenti fin dagli anni parigini proprio come la figura femminile che accoglie l'immagine dell'amato con le braccia aperte ne *L'écuyère à Saint-Paul*. Un'opera nella quale la memoria dei circensi che avevano costellato le sue opere ancor prima della serie che gli aveva commissionato Ambroise Vollard nel 1927, trovano un legame forse più attinente all'arte popolare russa, i lubok e le statuette in argilla di Dymkovo, che ornavano le case più umili. Un legame suscitato dalle emozioni scaturite poco prima di realizzare il dipinto che viene qui presentato, un'opera nata a seguito del suo ritorno in Russia nel 1973. L'anno in cui Marc Chagall riabbraccia i suoi familiari a cinquant'anni di distanza da quando aveva lasciato il paese e la sua famiglia d'origine nel 1922.



Particolare dello studio di Saint-Paul-de-Vence, 1984

673

Marc Chagall

Vitebsk 1887-Saint Paul de Vence 1985

L'écuyère à Saint-Paul, 1975 ca.

Olio su isorel, cm 52,5x68

Firma a timbro in basso a destra: Marc / Chagall.

Certificato su foto di Jean-Louis Prat, Comité Marc Chagall, Saint-Paul, 15 aprile 1996, con n. 96872.

Stima € 700.000 / 900.000



Sirin, stampa lubok, XIX secolo



Joan Miró "Rivoluzione e incanto"



Roland Penrose nel 1966



Joan Miró, *Peinture-poème* ("Photo. Ceci est la couleur de mes rêves"), 1925, New York, The Metropolitan Museum of Art

Non poteva scegliere un'opera migliore di questo prezioso *Acrobate* per farne dono a un artista e intellettuale come Sir Roland Penrose, al quale Joan Miró era legato da un'amicizia durata più di mezzo secolo. La loro "vieille amitié", come la descrive il tratto ritmico della penna dell'artista sul retro dell'opera nella sua dedica all'amico inglese, era iniziata quando il Surrealismo muoveva i primi passi nella Parigi degli anni Venti.

Al pari del giovane artista catalano, Roland Penrose (1900-1984) era giunto nella capitale francese per arricchire un percorso artistico che lo renderà uno dei più noti Surrealisti anglosassoni, oltre che un amico e biografo di artisti spagnoli come appunto Miró, Pablo Picasso, oppure Antoni Tàpies.

Fine intellettuale, artista e collezionista, Penrose ricorderà molto bene il primo incontro con l'opera di Miró. Era infatti avvenuto decenni prima della Seconda Guerra mondiale, nello studio di Max Ernst a Montmartre, dove, vedendo un'opera cardine nel testimoniare la particolare interpretazione del Surrealismo di Joan Miró, l'inglese era rimasto folgorato da un suo dipinto del 1925.

Si trattava di un'opera che lo colpì perché non presentava altro che una tela bianca, in cui presenziava in bella calligrafia la parola "Photo", tracciata in controparte rispetto a un'unica macchia di colore blu su bianco, isolata nell'angolo in basso a destra, e accompagnata da una frase, "Ceci est la couleur de mes rêves" (questo è il colore dei miei sogni). La relazione tra la tela, la grafia elegante, il tocco del pennello carico di colore blu e infine il significato della frase che accompagna il colore, agli occhi del giovane inglese costituiscono la prima chiave d'accesso alla semantica surrealista, mentre l'opera costituiva la prova di una vera e propria dichiarazione dell'incanto visivo e poetico al quale Miró era pervenuto nei pochi anni passati a Parigi. Il catalano Joan Miró si era già formato come artista nella terra d'origine e giunse nella Ville Lumière spinto dall'entusiasmo per la letteratura d'avanguardia francese. Era arrivato da Barcellona per confrontarsi con un clima culturale che in breve tempo lo porterà ad affiancarsi alle sperimentazioni dadaiste, per poi avvicinarsi a quel laboratorio creativo inusitato costituito dai Surrealisti. L'unità essenziale costituita dalla relazione tra pittura e poesia e il valore fondamentale di entrambe per la vita umana avrebbero costituito il motore principale del suo passaggio da opere di ispirazione *fauves*, come

il *Ritratto di E. C. Ricart* (1917) del MoMa, alla brillante fusione di un realismo intenso, persino primitivo, con il vocabolario formale del Cubismo esemplato da *La Fattoria* (1921-1922), oggi alla National Gallery di Washington.

Durante i primi anni a Parigi fu il valore rivoluzionario dei poeti surrealisti a offrire al giovane Joan Miró lo slancio verso un linguaggio pittorico in cui le immagini si sganciassero da una relazione letterale con la realtà, per diventare, invece, forme significanti del mondo dei sogni.

Si trattava di forme e colori non più strettamente legati all'universo agreste di Mont-roig del Camp, a poca distanza da Barcellona, dove l'artista aveva passato tutte le estati, ma suggeriti dall'esplorazione del subconscio nello spazio chiuso di un *atelier* cittadino come quello in cui Miró a Parigi avrebbe dato vita ai primi dipinti vicini allo spirito surrealista. L'amicizia con poeti come Antonin Artaud o Robert Desnos ampliò, infatti, molto rapidamente la sua comprensione delle arti e della letteratura francese, inducendolo a realizzare una serie di opere che associavano all'"Automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, [...] il funzionamento reale del pensiero" – a cui invitava il Manifesto del Surrealismo di André Breton – le meraviglie primitive e panteistiche della natura che ne avevano guidato la produzione pittorica fin dagli esordi nella Catalogna spagnola di inizio secolo.

I disegni scaturiti durante quelle che Miró stesso descriverà come visioni allucinatorie coadiuvate dalla fame patita ed evocate fissando le pareti spoglie del suo primo studio parigino, sarebbero confluiti nella produzione pittorica dei primi anni Venti (J. Johnson Sweeney, *Joan Miró, Comment and Interview, Partisan Review*, 1948). Opere concepite nello studio affittato nel 1921 in rue Blomet a Parigi, dove lavorava accanto al giovane André Masson che lo introdusse a un'intera generazione di poeti, musicisti e scrittori, la cui ambizione nel fondere ambiti creativi fino ad allora separati avrebbe trovato spazio nel movimento surrealista. Divenire un 'pittore-poeta', come affermerà Miró ricordando quel periodo così fecondo, era l'intento di entrambi i giovani. A tal fine, l'esplorazione della funzione creativa letteraria e musicale avrebbe costituito un canale di ispirazione nuovo. Un veicolo per giungere a una serie intera di opere nelle quali i grafismi, le lettere o le creature antropomorfe fluttueranno in spazi e atmosfere solo apparentemente slegate dalla produzione anteriore del giovane artista catalano.

A partire da *La terre labourée* (Guggenheim) del 1923 e fino al *Carnevale di Arlecchino* (Albright-Knox Art Gallery) completato nel 1925, in un solo biennio Joan Miró metterà a punto un repertorio iconografico che sembra voler escludere ogni struttura narrativa logica. Le sue opere raggiungono, infatti, una dimensione tanto onirica e spontanea attraverso il colore e la libertà delle forme che i suoi contemporanei formuleranno una definizione così significativa come quella di "pitture di sogno".

Non è quindi un caso che quattro anni dopo l'insuccesso della sua prima mostra parigina del 1921, le opere realizzate in un momento reso così prolifico dai rapporti con la scrittura, guadagnino invece tanta attenzione nel 1925 una volta esposte alla galleria da poco fondata da Pierre Loeb in rue Bonaparte. Questa mostra avrebbe sancito il valore della poetica di Joan Miró proiettandolo, non ancora trentenne, nella cerchia degli artisti contesi da alcuni tra i collezionisti più oculati del tempo, e tra questi, sia scrittori del calibro di Ernst Hemingway, che acquisì *La fattoria* consigliato da Gertrude Stein, così come alcuni amici, intellettuali e artisti, come Michel Leiris, al quale apparteneva la *Baigneuse* dell'autunno del 1924 (Parigi, Centre Pompidou). È proprio al successo di quell'esposizione del 1925 che, ancora una volta, il destinatario di questo olio intitolato *Acrobate*, ricorda di aver percepito quanto il lavoro del catalano fosse ormai maturo.

Pronto ad aprirsi a nuovi orizzonti, anche in termini di tecnica, visto che nel corso degli anni Miró più volte presterà la sua immaginazione al teatro, come nel caso dei *Ballettes Russes* di Diaghilev, alla ceramica, alla scultura, restando costantemente legato a un intento narrativo. Un linguaggio sviluppato fino alla fine della vita perseguendo un obiettivo che sarà spiegato nel corso degli anni Cinquanta del Novecento. È infatti

in questo momento che, riesaminando l'insieme dei simboli, dei grafismi, degli stilemi, dei volti o delle lune che punteggiano l'intera produzione dell'artista, il fondatore del gruppo *OuLiPo*, il romanziere e poeta Raymond Queneau, fornisce uno degli indizi principali per comprendere ciascuna delle opere di Miró. Una chiave che riconosce il valore di un vero e proprio linguaggio alla poetica visiva del catalano. Artista 'creatore' di un vocabolario significante, articolato nel corso di decenni di lavoro artistico, spesi dando forma a quelli che Queneau definisce come un sistema di 'miroglifi'. Quindi, una scrittura ideografica organizzata attraverso una vera e propria mitologia interna, che può essere compresa nell'insieme dei dipinti, dei disegni, o degli scritti e, per l'appunto, nell'evidente ricorrenza di alcuni tra questi 'miroglifi', come accade anche in questo piccolo *Acrobate*, dove al dinamismo della corposa silhouette invertita nello slancio dell'acrobata corrisponde l'immagine dello stupore riassunto dalla macchia bianca rotondeggiante dai tratti umani.



Joan Miró, *Baigneuse*, 1924, Parigi, Centre Georges Pompidou, già collezione Michel Leiris

674

Joan Miró

Barcellona 1893-Palma di Maiorca 1983

Acrobate, 1981

Olio, gouache e matita su cartoncino, cm 29x21,6

Firma in basso a sinistra: Miró; dedica, firma e data al verso: à Roland Penrose / avec ma vieille amitié / Miró / II.III.81; sulla cornice: etichetta Scottish National Gallery of Modern Art / The Surrealist and the Photographer / 19 May - 9 September 2001 / cat. 447: etichetta Galleria Marescalchi.

Storia

Collezione Roland Penrose, Surrey;
Collezione privata, Parigi;
Christie's, Londra, 22 giugno 2002, n. 411;
Collezione privata

Certificato Association pour la Défense de l'Oeuvre de Joan Miró, Parigi.

Esposizioni

Roland Penrose - Lee Miller. The Surrealist and the Photographer, Edimburgo, Scottish National Gallery, 19 maggio - 9 settembre 2001, cat. p. 119.

Stima € 150.000 / 220.000



Joan Miró, *Autoritratto*, foto di Horacio Coppola, 1934



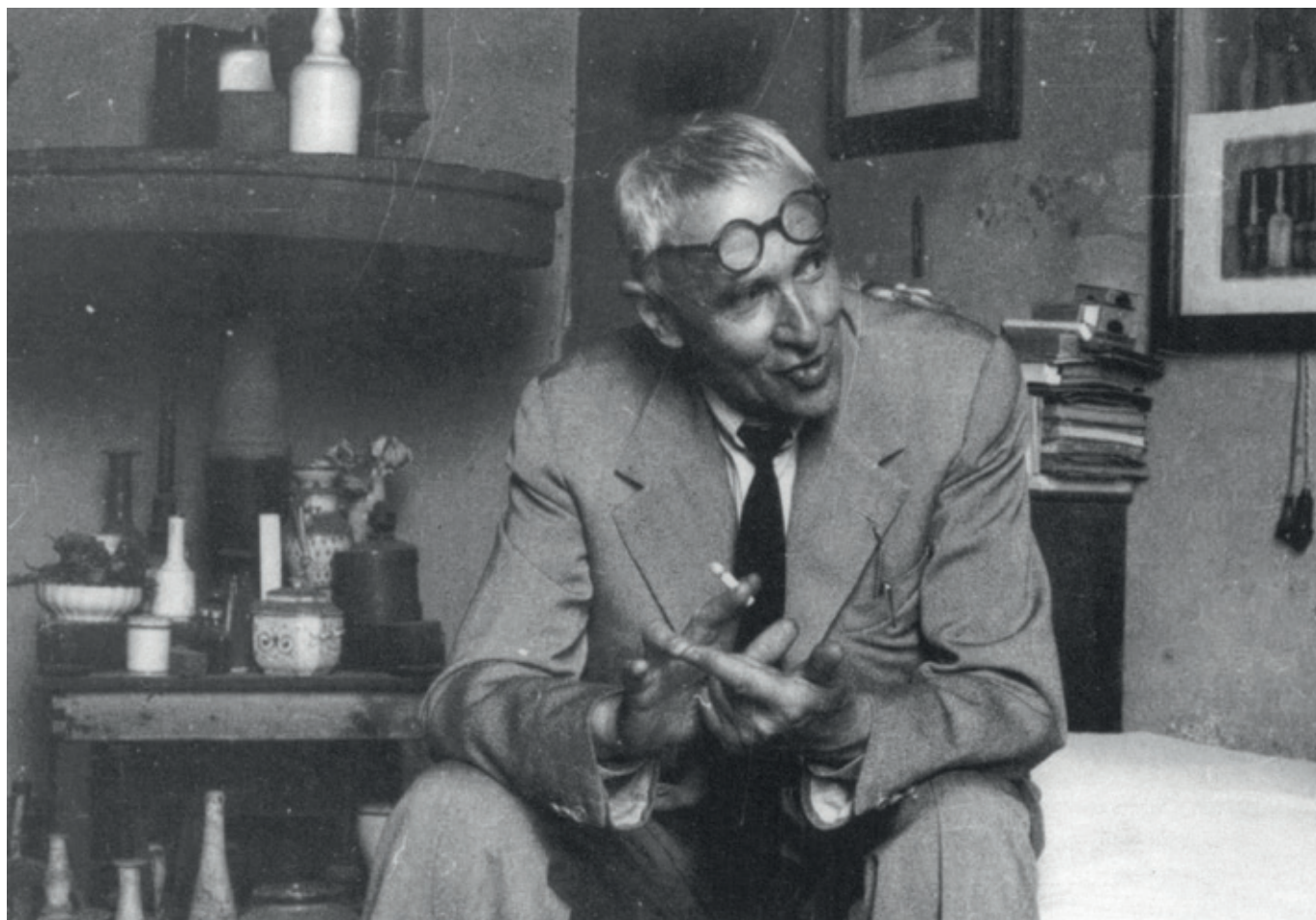
Giorgio Morandi, pittore e incisore di fiori

Alle 117 incisioni di Giorgio Morandi elencate e descritte da Lamberto Vitali nel suo primo catalogo dedicato all'opera grafica del Maestro, se ne sommano altre 14, quasi sempre esemplari unici, trovate tra le carte dell'artista, e aggiunte alla seconda edizione del catalogo dopo la sua morte nel giugno 1964; così, tra la prima incisione, *Il ponte sul Savena a Bologna*, 1912, e l'ultima, *Piccola natura morta con tre oggetti*, 1961, trascorrono quarantanove anni e le 131 tra acqueforti e puntesecche dimostrano come l'interesse di Morandi verso questa pratica fu sempre costante lungo tutto l'arco della sua vita.

La sua assoluta rilevanza come incisore è ormai universalmente riconosciuta e lo pone tra i massimi autori di ogni tempo, da Dürer a Rembrandt, da Callot a Corot, da Piranesi a Goya, artisti da lui amati e conosciuti che furono fonte di profonda ispirazione. Il successo delle sue acqueforti risale sin dal 1928, quando si imposero all'attenzione degli spettatori e dei critici che acquistarono i suoi fogli alla Biennale di Venezia, e arriva ai nostri giorni con le importanti esposizioni nei primi anni Duemila organizzate, tra gli altri, dal Metropolitan Museum di New York e da Palazzo dei Diamanti a Ferrara.

Le incisioni occupano quindi un posto di primaria importanza nella ricca produzione morandiana, l'artista di via Fondazza affronta con rigore questa pratica ritraendo gli stessi soggetti della sua pittura: nature morte, fiori e paesaggi, raramente la figura umana. L'importante nucleo di incisioni qui presentato, e proveniente da un'unica collezione italiana, è incentrato prevalentemente sul tema dei fiori e si colloca in un lasso di tempo che parte dal 1924 con *Vaso a strisce con fiori e Cornetto con fiori di campo* e arriva al 1932 con *Zinnie in un vaso*. Tra le acqueforti un esemplare unico, *Natura morta con rose bianche*, 1927, presumibilmente appartenuto a Elena Chiesa, vedova Balboni, amici della famiglia Morandi, tanto che Giorgio tenne a battesimo la figliuola Carolina (citata al verso in una dedica).

Il tema dei fiori è splendidamente affrontato attraverso un reticolo intrecciato a segni fittissimi anche in esemplari come *Zinnie in un vaso a strisce*, 1929, *Gerani dentro un bicchiere*, 1930 ca. e *Gelsomini in un vaso a strisce*, 1931-32, e attesta, attraverso un procedimento tecnico attento e di altissima precisione, una delle vene più profonde della pittura di Morandi sottolineando quel



Giorgio Morandi nel suo studio

lirismo in cui prevale un accento poetico fortemente interiore che interpreta la natura secondo i moti profondi dell'anima. Secondo Marilena Pasquali i fiori, anche attraverso accenti minimi e sommessi, manifestano tutta la poetica dell'arte morandiana, "questo ha cercato di fare Morandi per tutta la vita, sedendo a lungo davanti ai suoi modelli – oggetti, paesaggi o fiori che siano – per capirne quella voce segreta che, dopo un lungo, paziente e caparbio lavoro di osservazione e di ascolto, egli tenta con immenso rispetto di far echeggiare nella sua opera. E, forse, nei *Fiori* questa musica del profondo si avverte con maggiore intensità proprio in virtù della loro fragilità inerme, del loro porsi come immagine dell'estrema caducità del tutto, in quei petali di seta che, di lì a un attimo, senza difesa, sfioriranno" (Marilena Pasquali, *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche 1990-2007*, Noèdizioni, Firenze, 2007, p. 133).

I rapporti tra opera pittorica e grafica sono strettissimi, ma non nel senso di dipendenza l'una dall'altra; a volte Morandi parte dal dipinto per arrivare all'acquaforte, come per *Fiori in un vasetto bianco*, 1928, ripresa dodici anni dopo dell'analogo dipinto, o per *Rose in boccio in un vaso*, 1929, che segue il quadro a tredici anni di distanza, ma, alla ripetizione quasi testuale della composizione, si accompagna ora l'impegno di risolvere graficamente gli stessi problemi che erano stati proposti nella tela.

Il gruppo di acquaforti si pone in quel lasso di tempo, 1927-35, che Vitali indica come "la grande stagione di Morandi" non solo perché in tale periodo egli incide 86 lastre, circa tre quarti dell'intera produzione, ma soprattutto perché il pittore arriva a realizzare incisioni di medesimo valore estetico delle tele.

Tematicamente le acquaforti di Morandi ruotano dunque attorno agli stessi motivi che si trovano nella pittura; in queste composizioni l'attualità è come fermata, non c'è una sequenza temporale di prima e dopo. Il tempo è immoto e sembra in linea con lo spazio. Lo stesso fenomeno è più evidente per le molte nature morte, le composizioni con i fiori, bottiglie, brocche, piatti, ciotole e scatole, che si trovano più spesso nelle acquaforti negli ultimi decenni di attività dell'artista.

Da un punto di vista tecnico la lastra, di zinco o di rame, viene lucidata e sgrassata con una sostanza particolare chiamata bianco di Spagna che unita all'acqua agevola il contatto con lo strato di cera steso sul metallo, opportunamente scaldato e affumicato o con una candela o con una torcia a petrolio. Annerendo la zona da incidere si ottiene una maggiore visibilità del disegno che viene scalfito con una punta di acciaio (la ciappola per un segno più marcato, la punta ad ago per uno più sottile), in tal modo si ottengono dei solchi che verranno scavati dall'azione corrosiva dell'acido o mordente nitrico per lo zinco. Morandi adotta preferibilmente il mordente olandese, per un'azione più morbida di morsura, lenta e modulabile, che gradua con leggerezza gli effetti dell'acido. Dopo l'incisione del disegno la lastra viene immersa nell'acido e mantenuta per il tempo necessario ad assicurare la realizzazione dei solchi che tratterranno l'inchiostro per la successiva stampa dei fogli. A questo punto lo stato preparatorio viene staccato dalla matrice e appare il disegno inciso, infine la matrice viene impressa su fogli di carta di varia grammatura e colore previamente inumiditi e il procedimento si conclude con la pressione e lo scorrimento dei fogli nei cilindri di un torchio.

Nelle incisioni qui presentate 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 lo spettatore portandolo dentro la realtà, "che poi Morandi possa essere arrivato talvolta più in fondo giocando sulla tastiera ridotta del bianco e del nero, fino a toccare risultati addirittura assoluti, è un discorso che potrà essere ripreso semmai a volta a volta con l'esame dei singoli fogli" (Lamberto Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Einaudi, Torino, 1957, p. 13).



Il torchio nello studio di Morandi, Bologna, via Fondazza



Strumenti da incisione nello studio di Giorgio Morandi

La stessa luce vibrante si ritrova nel dipinto *Fiori*, 1942. I maestri a cui Morandi guarda nelle sue prime prove del genere sono sicuramente da individuarsi in Henri Rousseau il Doganiere (conosciuto attraverso il fascicolo dedicatogli dalla rivista *La Voce* nel 1914, a tal proposito si confrontino i morandiani *Fiori* del 1916 con *Vaso di fiori*, 1909-10 ca., del francese), Jean-Baptiste-Siméon Chardin e Paul Cézanne, ma il giovane Morandi guarda anche agli alberelli di Giovanni Bellini, alle piante in vaso di Antonello da Messina e a certi tagli di Vermeer e Giorgione. Dopo la breve ma intensa stagione metafisica, negli anni Venti appaiono sulle sue tele i primi boccioli di rosa, fiore che Morandi non abbandonerà mai e che è il protagonista anche del nostro dipinto. Dagli anni Quaranta il fiore fresco – che subisce cambiamenti del tempo e quindi frena la ricerca mentale del pittore volta a cogliere l'aspetto eterno delle cose – viene sostituito da quelli secchi o di seta.

La sua tecnica distintiva, caratterizzata da una tavolozza ridotta e da tonalità tenui, riesce a trasmettere una sensazione di calma e introspezione. I fiori, con le loro forme delicate e i colori sfumati, vengono riprodotti con una semplicità che enfatizza la loro essenza, quasi come se l'artista volesse estrarre l'anima di ogni petalo.

In *Fiori* Morandi fa uso di una tavolozza intenzionalmente misurata di color ocra, bianco, blu e rosa pallido in cui i boccioli appaiono come una palla stretta sopra il vaso a scanalature bianche e grigio-blu illuminate da una luce diffusa. La vista è frontale e le pennellate muovono i petali quasi fossero accarezzati da un leggero vento che aleggia nello sfondo. Questa immagine trasmette perfettamente l'atmosfera di immobilità polverosa e senza tempo che caratterizza i dipinti (la stessa che si ritrova nelle coeve nature morte), nonché un incredibile senso di tranquillità, arrivando a creare un oggetto di contemplazione e di mistero.

Nel dipinto Morandi rappresenta i fiori sempre come unici protagonisti della scena, a differenza di un artista come Renoir (da lui molto amato e studiato) che li inserisce in composizioni articolate, ma mantiene come variabile costante della composizione i vasi, a volte rappresentati nella loro totalità, a volte solo parzialmente, perlopiù bianchi, di forma allungata e solo raramente decorati con vaghi motivi ornamentali; la loro sagoma è sempre rigorosamente funzionale alla composizione e in alcune opere si intravede solo l'imboccatura per concentrare l'attenzione sul mazzo di fiori.

La disposizione non è mai casuale: ogni fiore è scelto con cura e collocato in un equilibrio armonico, creando un dialogo silenzioso tra forme e colori.

Se nei fiori dei primi anni si avverte l'eco delle opere analoghe di Rousseau, Cézanne, Chardin e soprattutto di Renoir (da lui deriva la resa carnale e sensuale delle corolle), a partire dagli anni Cinquanta i fiori sono ridotti a pura forma geometrica tondeggiante, all'interno di uno spazio indefinito. Questo non solo in pittura e nell'incisione, ma anche nel disegno e nell'acquerello: le composizioni mostrano l'estrema semplicità della forma, l'essenzialità della volumetria dei piccoli recipienti e dell'ombra che proiettano sullo sfondo, così da raggiungere, specie nelle opere degli ultimi anni, picchi di astrazione.

I fiori di Morandi diventano così non solo soggetti di osservazione, ma elementi di un'esistenza contemplativa, un invito a fermarsi a riflettere sulla bellezza della vita quotidiana. La sua arte, in questo contesto, si trasforma in un'esperienza sensoriale e spirituale, in cui si uniscono il visibile e l'invisibile.

Silvia Petrioli



Giorgio Morandi, *Fiori*, 1916, Milano, Pinacoteca di Brera



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

675

Giorgio Morandi

Bologna 1890-1964

Gerani dentro un bicchiere, 1930 ca.

Acquafornte su rame, es. 22/30,
cm 19,9x16,7 (lastra),
cm 32,4x24,8 (carta)

Firma a matita sul margine in basso
a destra: Morandi, tiratura in basso a
sinistra: 22/30. Al verso: timbro Galleria
Ciangottini, Bologna.

Bibliografia

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

Secondo stato, angoli della lastra
fortemente arrotondati, tiratura di 30
esemplari numerati di cui alcuni su carta
India incollata.

Stima € 4.000 / 7.000



675

676

Giorgio Morandi

Bologna 1890-1964

Cornetto con fiori di campo, 1924

Acquafornte su zinco, es. 48/50,
cm 20,5x16,3 (lastra),
cm 29x24,8 (carta)

Firma e data a matita sul margine in
basso a destra: Morandi 1924, tiratura
in basso a sinistra: 48/50.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di
Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore,
Torino, 1964, n. 22;
Michele Cordaro, Morandi incisioni.
Catalogo Generale, Edizioni Electa,
Milano, 1991, p. 23, n. 1924 2.

Primo stato, tiratura di 50 esemplari, di
cui alcuni non numerati e alcuni su carta
Giappone.

Stima € 4.000 / 7.000



676



677

677

Giorgio Morandi

Bologna 1890-1964

Fiori di campo, 1930

Acquaforte su zinco, es. 11/21, cm 24,9x21 (lastra), cm 38,4x29,2 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1930, tiratura in basso a sinistra: 11/21. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta e timbro Galleria Caldaiese, Bologna.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 78;

Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 89, n. 1930 11.

Primo stato, tiratura di 21 esemplari numerati, di cui pochi su carta Giappone, e tre prove di stampa.

Stima € 3.500 / 5.500



678

678

Giorgio Morandi

Bologna 1890-1964

Gruppo di zinnie, 1931

Acquaforte su zinco, es. 19/30, cm 22,7x19,1 (lastra), cm 39,5x28 (carta)

Firma e data in lastra in basso a sinistra: Morandi / 1931, firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: 19/30.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 86;

Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 98, n. 1931 6.

Primo stato, tiratura di 30 esemplari numerati (oltre a un esemplare numerato per errore 5/10) e alcune prove di stampa di cui una su carta India incollata.

Stima € 4.000 / 7.000



679

679

Giorgio Morandi

Bologna 1890-1964

Cespo fiorito, 1932

Acquaforte su zinco, es. 8/10, cm 21,2x17,4 (lastra), cm 50x36,2 (carta)

Firma e data in lastra in basso al centro: Morandi 1932, firma delle sorelle Morandi sul margine in basso a destra: A.D.M.T. Morandi, tiratura in basso a sinistra: 8/10.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 126;

Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 111, n. 1932 7.

Stato unico, una prova di stampa e tiratura postuma di 10 esemplari, numerati e firmati dalle sorelle dell'artista.

Stima € 3.000 / 5.000

680

Giorgio Morandi

Bologna 1890-1964

Fiori in un cornetto su fondo ovoidale, 1929

Acquaforte su rame, es. 17/40, cm 29,8x19,7 (lastra),
cm 48,7x33 (carta)

Firma in lastra in basso al centro: Morandi, firma e data a matita sul margine in basso a sinistra: Morandi 1928, tiratura in basso a sinistra: 17/40. Al verso: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 5352/3.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 63;

Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 71, n. 1929 11.

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

Stima € 4.000 / 7.000



680

681

Giorgio Morandi

Bologna 1890-1964

Zinnie in un vaso a strisce, 1929

Acquaforte su zinco, es. 2/30, cm 29,7x25,9 (lastra),
cm 45x35 (carta)

Firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: 2/30.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 65;

Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 73, n. 1929 13.

Primo stato, tiratura di 30 esemplari numerati e una prova di stampa.

Stima € 4.000 / 7.000



681



682

682

Giorgio Morandi

Bologna 1890-1964

Zinnie in un vaso, 1932

Acquaforte su zinco, es. 8/25, cm 20,3x19,4 (lastra), cm 34,5x27,5 (carta)

Firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: 8/25. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Stefano Forni Galleria d'Arte, Bologna.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 92;

Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 106, n. 1932 2.

Primo stato, tiratura di 25 esemplari numerati e quattro prove di stampa di cui due su carta India incollata e una su carta Giappone.

Stima € 4.000 / 7.000

683

Giorgio Morandi

Bologna 1890-1964

Natura morta con rose bianche, 1927

Acquaforte su rame, es. prova di stampa, cm 17x20 (lastra), cm 35x50,6 (carta)

Firma e data in lastra in basso a sinistra: Morandi 1927, firma a matita sul margine in basso a destra: Morandi, tiratura in basso a sinistra: prova di stampa. Scritte al verso: A Carolina e Giada / Elena Chiesa (ripetuto) / Natale 60 - p. di stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, V edizione, Einaudi, Torino, 1989, n. 134;

Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 46, n. 1927 13;

Nicola Terzulli, Le acqueforti di Giorgio Morandi. Gli esemplari unici - Studi e ricerche, Palombi Editori, Roma, 2011, pp. 75, 76, n. 19.

Questa incisione fu ripudiata da Morandi anche se, sia lui, sia Petrucci, il direttore della Calcografia, tirarono qualche esemplare come prova di stampa.

Il presente esemplare è presumibilmente appartenuto alla Signora Elena Chiesa, già vedova Balboni, Bologna, amici della famiglia di Morandi, il quale tenne a battesimo la figlia Carolina.

Stima € 10.000 / 15.000



683



684

684

Giorgio Morandi

Bologna 1890-1964

Fiori in un vasetto bianco, 1928

Acquafornte su zinco, es. prova di stampa, cm 24,6x16,3
(lastra), cm 51x37,6 (carta)

Data in lastra a destra verso il basso: 1917, firma e data a
matita sul margine in basso a destra: Morandi 1928, tiratura in
basso a sinistra: prova di stampa.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio
Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 51;

Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale,
Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 58, n. 1928 11.

Primo stato, la composizione è riquadrata con leggeri tratti
rettilinei, pochissimi esemplari.

Stima € 8.000 / 12.000



685

685 Giorgio Morandi

Bologna 1890-1964

Vaso a strisce con fiori, 1924

Acquaforte su zinco, es. 48/60,
cm 23,5x20,1 (lastra),
cm 35x29,4 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra: Morandi 1924, tiratura in basso a sinistra: 48/60.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 23;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 24, n. 1924 3.

Secondo stato, tiratura di 60 esemplari numerati su carta India incollata.

Stima € 5.000 / 8.000



686

686 Giorgio Morandi

Bologna 1890-1964

Fiori in un cornetto inscritto in un ovoide, 1929 ca.

Acquaforte su rame, es. 3/10,
cm 27,3x21,9 (lastra),
cm 50,2x36 (carta)

Firma delle sorelle Morandi sul margine in basso a destra: A.D.M.T. Morandi, tiratura in basso a sinistra: 3/10.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 123;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 76, n. 1929 16.

Stato unico, un esemplare non numerato e tiratura postuma di 10 esemplari, numerati e firmati dalle sorelle dell'artista.

Stima € 3.000 / 5.000

687

Giorgio Morandi

Bologna 1890-1964

Gelsomini in un vaso a strisce, 1931-32

Acquafornte su rame, es. 33/50,
cm 31,7x24,8 (lastra),
cm 47,7x34,5 (carta)

Firma a matita sul margine in basso
a destra: Morandi, tiratura in basso a
sinistra: 33/50.

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.

Quarto stato, tiratura di 50 esemplari
numerati.

Stima € 5.000 / 8.000



687

688

Giorgio Morandi

Bologna 1890-1964

Rose in boccio in un vaso, 1929

Acquafornte su rame, es. 17/50,
cm 31,7x25 (lastra), cm 50x35,5 (carta)

Firma a matita sul margine in basso
a destra: Morandi, tiratura in basso a
sinistra: 17/50. Al verso: timbro Galleria
del Milione, Milano, con n. 7436/7.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di
Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore,
Torino, 1964, n. 88 (opera datata 1931);

Michele Cordaro, Morandi incisioni.
Catalogo Generale, Edizioni Electa,
Milano, 1991, p. 78, n. 1929 18.

Secondo stato, tiratura di 50 esemplari
numerati.

Stima € 4.500 / 7.500



688

689

Giorgio Morandi

Bologna 1890-1964

Fiori, 1942

Olio su tela, cm 29,2x25,4

Firma sul lato destro: Morandi. Al verso sulla tela: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 10378: due timbri e firma, Battista Pero Bar Sport, Milano; sul telaio: etichetta con n. 030 e due timbri [Galleria] La Bussola [Torino]: due timbri Galleria Sianesi, Milano: timbro Galleria d'Arte Santacroce, Firenze, con n. 1498: timbro ed etichetta La Casa dell'Arte, Sasso Marconi / esposto alla mostra Morandi dal 9 / maggio all'11 giugno 1981: timbro Battista Pero Bar Sport, Milano.

Storia

Collezione Battista Pero, Milano;
Galleria Sianesi, Milano;
Galleria La Bussola, Torino;
Galleria Medea, Milano;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Esposizioni

Maestri Contemporanei, Firenze, Galleria d'Arte Santacroce, 1965, illustrato;
Giorgio Morandi 1890-1964. Disegni, acquaforti, acquarelli, oli dal 1908 al 1964, Sasso Marconi, La Casa dell'Arte, 9 maggio - 11 giugno 1981, cat. p. 70, illustrato.

Bibliografia

Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume primo, 1913-1947, Electa Editrice, Milano, 1977, n. 359;
Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume primo, 1913-1947 seconda edizione, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 359.

Stima € 180.000 / 260.000



Fiori nell'atelier di Giorgio Morandi



Gino Rossi e le vedute bretoni

“Fu Rossi tra i pittori italiani della sua generazione uno dei pochissimi – due o tre – che entreranno nella storia e ci resteranno”, così lo ricordava nel 1948 Nino Barbantini, il critico, nonché suo amico, direttore di Ca' Pesaro a Venezia (Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1948, p. 41). Nonostante l'attività breve e discontinua (dipinse per poco più di dodici anni, tra il '07 e il '14 e poi dal '19 al '24), raggiunse alti livelli di intensità e di valore, perseguendo la sua arte in modo singolare, tenace, con libertà creativa e variando il linguaggio espressivo, indirizzato a rendere la sua visione innovativa e inedita del mondo, lottando contro gli altri e soprattutto andando contro sé stesso, fino alla reclusione in manicomio e alla morte.

Nato a Venezia nel 1884, Gino Rossi si educa prima presso il Collegio degli Scolopi alla Badia Fiesolana a Firenze e poi nel 1898, tornato nella città d'origine, al liceo Foscarini, ma quattordicenne abbandona gli studi. Imbevuto di cultura umanistica e di Quattrocento toscano, di mosaici bizantini e affreschi medievali, di tradizione coloristica veneta, il giovane con intelligente curiosità inizia a guardare oltre quello che accade a Venezia e in Italia, e nel 1906-07 parte per Parigi. Frequenta lo studio del pittore spagnolo, sfarzoso decoratore, Hermen Anglada y Camarasa, quello che Barbantini ritiene “l'unico passo falso della sua vita di artista”, che può essere considerato in realtà un momento di crescita. Il viaggio nella capitale francese è di studio e di scoperta: visita numerosi musei, il Louvre, il Cluny, il Jacquemart-André, il Guimet, esegue disegni e schizzi di antiche sculture, smalti, maioliche persiane, porcellane cinesi, conosce le opere di Jean Fouquet e inevitabilmente scopre il Simbolismo, l'Art Nouveau, in particolare il Liberty, il Postimpressionismo e i Fauves. Gino Rossi guarda tutto con appassionata attenzione e si arricchisce culturalmente ma mantiene un distacco emotivo, senza mai accostarsi definitivamente a nessuno; così come una volta rientrato in Italia non aderirà mai al Futurismo. “In tempi di teorie estetiche e di manifesti programmatici sfugge a qualsiasi tentativo di classificazione, perché egli stesso

per primo rifiuta di riconoscersi in una tendenza, di ritrovarsi in una scuola. L'originalità del suo linguaggio non deve essere ricercata nelle forme lessicali ma nella loro assimilazione, direi nella loro utilizzazione secondo la visione interiore che egli ha del mondo, come il mezzo di cui si vale per condurre fino agli anni tragici della pazzia la sua instancabile ricerca formale, in una solitudine che è la sua forza” (Luigi Menegazzi, *Gino Rossi. Catalogo generale*, Electa Editrice, Milano, 1984, pp. 7, 8). Gli studi di Rossi si rivolgono in maniera precisa a quattro artisti, Gauguin, Van Gogh, Matisse e Cézanne (la cui lezione verrà approfondita però durante gli anni successivi). Del primo lo attraggono il procedimento creativo, la capacità di rappresentare attraverso la pittura un mondo primitivo in grado di parlare all'anima e di svelarne le zone più profonde che oltrepassano la ragione, reso in modo antinaturalistico con segni scuri e netti che contornano campiture omogenee. Del secondo lo interessa il riuscire a penetrare nel senso più profondo e più oscuro della realtà nel suo divenire cosmico, con un'espressione tesa e drammatica, servendosi di filamenti di colori puri disposti liberamente con frequenza ossessiva. Di Matisse ammira la sua raffinata ed elegante forma, lo stendere “il colore puro entro un disegno lineare a curve ritmiche, lontano da ogni riferimento al reale, decorativo e astratto” (Palma Bucarelli, in *Gino Rossi*, Editalia, Roma, 1956, p. 6).

Dal viaggio a Parigi torna pieno di nuovi stimoli, di impressioni vive, che non sa ancora bene come gestire, il suo linguaggio è in via di formazione, tantoché



Gino Rossi, *La fanciulla del fiore*, 1909

le opere di questo periodo sono molto diverse l'una dall'altra, ciascuna inizia un discorso e per conto proprio lo conclude, e per la critica non è semplice proporre una sistemazione cronologica. Per riordinare le sue emozioni nel 1909 parte per la Bretagna, seguendo le tracce di Gauguin, Van Gogh e di altri artisti europei del tempo, "qui Gino Rossi è vicino agli allievi e continuatori di Gauguin del gruppo dei Nabis, e in particolare Paul Sérusier [...], Maurice Denis" (Guido Perocco, *Gino Rossi nella storia dell'arte italiana moderna*, in *Gino Rossi*, Electa, Milano, 1983, p. 13). Il tipo di paesaggio e la rude antica semplicità degli abitanti della Bretagna corrispondono ai suoi gusti e al bisogno di evadere, alla necessità di solitudine, tantoché questo luogo gli rimarrà sempre nell'anima. Al rientro in Italia si trasferisce a Burano, nel '10 espone tre opere a Ca' Pesaro, *La Fanciulla del fiore*, *Il Muto*, *Case a Burano*, e in questa occasione conosce lo scultore Arturo Martini, con cui si legherà in amicizia e nel '12 partirà per Parigi, dove esporranno entrambi al Salon d'Automne. La capitale francese viene sempre vista come luogo di studio e di aggiornamento, poi gli era necessario ritirarsi nel silenzio della Bretagna o di Burano o nel trevigiano ad Asolo per rielaborare e sviluppare il suo linguaggio. A causa delle frammentarie informazioni biografiche non è ben chiaro quante volte Rossi sia stato nella regione francese (probabilmente quattro), ma la produzione di dipinti a soggetto bretone è abbastanza consistente, considerando la scarsa quantità di opere conosciute (alcune furono distrutte dall'artista stesso, tante andarono perdute e altre ancora disperse). Si tratta di dipinti perlopiù di piccole e medie dimensioni, raffiguranti paesaggi, scorci di pinete, facciate spoglie di chiese, croci di cimiteri, casolari immersi nei prati, barche in mare, villaggi di pescatori; non sono memorie, restituzioni fedeli e naturalistiche, ma piuttosto libere interpretazioni di temi e motivi eterogenei osservati dal vero e poi, talvolta anche a distanza di tempo, rielaborati in una realtà ambientale e umana in cui sembra prevalere il silenzio e l'attesa. Rossi riprende da Gauguin il cloisonnisme curvilineo, un tracciato scuro di contorno, e predilige un tessuto cromatico composto da verdi e azzurri intensi. I due cartoni, più o meno delle stesse dimensioni, presentati in catalogo, *Colline in Bretagna* e *Porto in Bretagna*, rientrano a pieno titolo in questa produzione. Nel primo olio i colori e il segno si fondono in una composizione ben equilibrata e pulita: dalle fronde erbose in primo piano si delineano progressivamente prati, colline e alberi fino ad arrivare al cielo azzurro; si intravedono in lontananza le cosiddette chaumières, le case di sasso tipiche bretoni con porte e finestre dai colori squillanti, il cui nome deriva dalla tipica copertura data con un denso strato di paglia e stoppa (Gino Rossi, a cura di Marco Goldin e Alessandro Del Puppo, *Linea d'ombra*, Conegliano, 2004, p. 78). Villaggi di queste abitazioni erano facilmente raggiungibili dalla baia di Douarnenez, nel Finistère meridionale, rappresentata da Rossi in alcune opere, come nella tela a lui molto cara *Douarnenez*, donata nel 1939 da Barbantini a Ca' Pesaro, in cui lo spazio dilatato dell'azzurro del mare e del cielo crea una visione equilibrata di ampio respiro al confine tra sogno e realtà. Vicino a quest'opera si colloca stilisticamente il nostro *Porto in Bretagna*, dimostrazione di come Rossi trovi negli elementi quotidiani della vita bretone il suo mondo in termini di esperienza umana personale oltre che figurativa. Degna di nota è la vicenda espositiva delle due opere, che a partire dalla sala personale dedicata a Gino Rossi alla XXIV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia del 1948, sono state presenti nelle grandi retrospettive sull'artista, da quella romana del 1956, a quella trevigiana del 1974, fino alla vasta esposizione tenutasi alla Galleria dello Scudo a Verona del 1983-84.

Alice Nuti



Gino Rossi, *Douarnenez*, Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca' Pesaro

690

Gino Rossi

Venezia 1884-Treviso 1947

Colline in Bretagna

Olio su cartone, cm 24,5x34,5

Al verso, su un cartone di supporto: etichetta XXIV Biennale Internazionale d'Arte / di Venezia - 1948, con n. 348: etichetta Mostra di Gino Rossi / Treviso - Casa Da Noal / 15 settembre - 4 novembre 1974, con n. 16: etichetta Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna / Mostra di Gino Rossi / Gennaio - Febbraio 1956: etichetta Verona Anni Venti / La Stagione dell'Arte Italiana Moderna / [Palazzo] della Gran Guardia / [...] settembre 1971, con n. 86: etichetta Galleria dello Scudo / Verona / Gino Rossi / Mostra Commemorativa / nel Centenario della Nascita / 26 novembre 1983 - 31 gennaio 1984 / Opera Esposta: etichetta Comune di Venezia / Mostra / Gino Rossi nel centenario della nascita / Venezia, Ca' Vendramin Calergi / 18 febbraio - 31 marzo 1984, con n. 13: etichetta Museo di Vicenza / Mostra / "L'arte moderna / nel collezionismo vicentino" / Palazzo Chiericati / 4 - 26 settembre 1971, con n. 9.

Storia

Collezione Carlo Motta, Bologna;
Collezione Ettore Gallo, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

XXIV Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1948, sala VII, cat. p. 43, n. 8 [opera datata (1910)];

Gino Rossi, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 15 gennaio - 31 marzo 1956, cat. n. 32;
Verona Anni Venti, a cura di Licisco Magagnato e Gian Paolo Marchi, Verona, Palazzo della Gran Guardia, luglio - ottobre 1971, cat. p. 22;
L'arte moderna nel collezionismo vicentino, Vicenza, Museo Civico d'Arte e Storia, 4 - 26 settembre 1971, cat. p. 6;
Gino Rossi, a cura di Luigi Menegazzi, Treviso, Casa Da' Noal, 15 settembre - 4 novembre 1974, cat. n. 16 [opera datata (1910)];
Gino Rossi. Mostra Commemorativa nel Centenario della Nascita, Verona, Galleria dello Scudo, 26 novembre 1983 - 31 gennaio 1984, cat. n. 9.

Bibliografia

Benno Geiger, Gino Rossi pittore, Ediz. Le Tre Venezie, Padova, 1949, tav. 8 [opera datata (1910)];
Luigi Menegazzi, Gino Rossi. Catalogo generale, Electa Editrice, Milano, 1984, p. 27, n. 13.

Stima € 35.000 / 55.000



Paul Gauguin, *Champs au Pouldu*, 1890, Washington, National Gallery of Art



691

Gino Rossi

Venezia 1884-Treviso 1947

Porto in Bretagna

Olio su cartone, cm 24,5x33,8

Al verso, su un cartone di supporto: etichetta XXIV Biennale Internazionale d'Arte / di Venezia - 1948, con n. 348: etichetta Mostra di Gino Rossi / Treviso - Casa Da Noal / 15 settembre - 4 novembre 1974, con n. 5: etichetta Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna / Mostra di Gino Rossi / Gennaio - Febbraio 1956: etichetta Verona Anni Venti / La Stagione dell'Arte Italiana Moderna / [Palazzo] della Gran Guardia / [...] settembre 1971, con n. 85: etichetta Galleria dello Scudo / Verona / Gino Rossi / Mostra Commemorativa / nel Centenario della Nascita / 26 novembre 1983 - 31 gennaio 1984 / Opera Esposta: etichetta abrasa Comune di Venezia.

Storia

Collezione Carlo Motta, Bologna;
Collezione Ettore Gallo, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

XXIV Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1948, sala VII, cat. p. 43, n. 6 [opera datata (1910)];
Gino Rossi, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 15 gennaio - 31 marzo 1956, cat. n. 31;
Verona Anni Venti, a cura di Licisco Magagnato e Gian Paolo Marchi, Verona, Palazzo della Gran Guardia, luglio - ottobre 1971, cat. p. 21;
L'arte moderna nel collezionismo vicentino, Vicenza, Museo Civico d'Arte e Storia, 4 - 26 settembre 1971, cat. p. 6;
Gino Rossi, a cura di Luigi Menegazzi, Treviso, Casa Da' Noal, 15 settembre - 4 novembre 1974, cat. n. 5 [opera datata (1910)];
Gino Rossi. Mostra Commemorativa nel Centenario della Nascita, Verona, Galleria dello Scudo, 26 novembre 1983 - 31 gennaio 1984, cat. n. 8.

Bibliografia

Benno Geiger, Gino Rossi pittore, Ediz. Le Tre Venezie, Padova, 1949, tav. 22 [opera datata (1910)];
Luigi Menegazzi, Gino Rossi. Catalogo generale, Electa Editrice, Milano, 1984, p. 24, n. 8.

Stima € 32.000 / 42.000



Umberto Boccioni

Un accademismo antiaccademico

Umberto Boccioni nasce nel 1882 a Reggio Calabria da una famiglia di origine romagnola. Il padre Raffaele era un usciere di prefettura, mentre la madre Cecilia Forlani era una ricamatrice. A causa del lavoro paterno la famiglia era costretta a continui trasferimenti e, già dopo pochi giorni dalla nascita di Umberto, dovette lasciare la Calabria per recarsi a Forlì. Nel 1885 furono a Genova, nel 1888 a Novi Ligure, infine del 1889 a Padova. Qui il giovane Umberto passò gli anni dell'infanzia e della prima formazione scolastica fino al 1898, quando la famiglia si divise a causa dell'ennesimo trasferimento. La madre e la sorella maggiore Amelia restarono a Padova, dove le conoscenze intrecciate negli anni nel campo tessile potevano assicurare loro lavoro e stabilità, mentre il padre portò con sé Umberto a Catania. In Sicilia Boccioni, che era iscritto alla scuola tecnica, completò gli studi e iniziò a lavorare come tirocinante e giornalista alla *Gazzetta di Catania*.

Nel 1899 un ulteriore trasferimento li porterà a stabilirsi a Roma, presso una zia paterna. In questa occasione il padre abbandonerà definitivamente la famiglia, mentre Boccioni, motivato dall'esperienza catanese, inizierà un apprendistato come disegnatore cartellonista, tornando però regolarmente a Padova dalla madre e dalla sorella. L'ambiente giornalistico lo mette in contatto, tra gli altri, con il senatore Beniamino Pandolfi, grazie al quale inizierà a collaborare al periodico artistico-letterario *Fanfulla*. Qui Boccioni sarà testimone del dibattito sul neoidealismo, e verrà attirato dall'elettismo, dal misticismo e dal simbolismo che in quegli anni caratterizzavano la scena culturale romana, nonché le correnti letterarie e artistiche, e che porteranno alla fondazione, nel 1905, della rivista *Cronache Latine*. La vivace vita culturale capitolina attirerà anche altri giovani artisti come Gino Severini, Mario Sironi e Raoul Dal Molin Ferenzona.

L'attività editoriale portò Boccioni a impegnarsi come grafico (lavorerà anche per *Nuovissima*, fondata nel 1900 da Edoardo De Fonseca), lavoro che concilierà le sue esigenze economiche con "una ricerca approfondita su alcuni incisori e illustratori, come rivelano i ritagli, per esempio di opere di Henry De Groux e di Odilon Redon" (Francesco Parisi, *Boccioni a Roma 1899-1906*, in *Boccioni prima del Futurismo*, Dario Cimorelli Editore, Milano, 2023, p. 23). Dunque gli stimoli intellettuali e artistici del primo anno

romano portarono Boccioni a volersi confrontare anche col disegno e la pittura, come testimonia una lettera del 1900 inviata a un amico catanese: "Mi sono comprato i pastelli, i pennelli, la china e quella stecca con la palla per posare il braccio e adesso mi farò il cavalletto. Vedi che noto in piena vita artistica".

Tra il 1900 e il 1902, per superare le insicurezze nel disegno dovute alla sua formazione tecnica, Boccioni decide di seguire gli insegnamenti dell'illustratore Stolz (al secolo Alfredo Angelelli). Frequenta inoltre, anche se non in maniera assidua, i corsi della Scuola di Arti Ornamentali e quelli della Scuola Libera di Nudo (questi ultimi in compagnia di Severini, Sironi e Ferenzona), scelta che indica la ricerca di una formazione artistica alternativa a quella accademica così da dare spazio a "un lavoro libero e vivo, ma tale da dare consistenza e coesione alle migliori intenzioni" (M. Sironi, lettera, 1931). A questo periodo risalgono due ritratti di Ferenzona eseguiti da Boccioni.

A differenza di Ferenzona, legato agli ambienti preraffaeliti inglesi per un'ostinata avversione dell'Impressionismo francese e per un'estetica mistica, Boccioni orbita piuttosto attorno al gruppo di Giacomo Balla, Giovanni Prini e Duilio Cambellotti. Nel 1902 Boccioni e Severini entrano come allievi nello studio di Giacomo Balla, il quale, recentemente rientrato dalla sua esperienza parigina, portava a Roma la modernità della tecnica divisionista. Questa esperienza sarà di fondamentale importanza per la formazione di Boccioni, tanto da riconoscere Balla come "modernissimo" anche



Giacomo Balla, *Paesaggio*, 1900, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona

quando considererà i suoi insegnamenti ormai superati. Un altro importante punto di riferimento per Boccioni fu Duilio Cambellotti che lo introdusse "al fascino della linea tesa e sinuosa, sintetica e fluttuante che richiamava la secessione monacense e che divenne per il giovane artista una chiave di accesso al linguaggio simbolista ed espressionista" (Virginia Baradel, *Boccioni prefuturista. Gli anni di Padova*, Skira, Milano, 2007, p. 251). L'esordio espositivo di Boccioni è del 1903 alla Mostra Internazionale di Belle Arti della Società Amatori e Cultori di Roma. L'anno seguente, oltre a partecipare all'edizione successiva della mostra romana, è presente anche all'Esposizione annuale della Società Artistica di Firenze e alla Mostra-Concorso Nazionale *I sette peccati* presso il Circolo Filarmonico Artistico di Padova. Il 1905 è un anno decisivo nell'evoluzione della poetica boccioniana, in quanto l'artista "mette a fuoco una fiera coscienza di sé quale appare nell'Autoritratto con pennelli in mano e lo sguardo di sfida. Stava sperimentando tagli compositivi più complessi dove l'ordito divisionista variava in funzione mimetica ma anche un ductus più libero che inseriva contrasti di luce tra i piani" (Virginia Baradel, *Boccioni tra Padova e Venezia*, in *Boccioni prima del Futurismo*, cit., p. 36).

Nel 1905 è ammesso nuovamente alla mostra della Società degli Amatori e Cultori di Roma ma solo con un autoritratto: vennero infatti esclusi altri cinque suoi dipinti. I malumori dei giovani artisti (ad esempio, le opere presentate da Severini non vennero ammesse dalla giuria) portarono all'organizzazione contestuale di una esposizione dei rifiutati nel foyer del Teatro Nazionale alla quale partecipò anche Boccioni.

Nello stesso anno ebbe l'occasione di visitare la VI Biennale di Venezia dove, come si può evincere dai suoi ritagli, venne colpito in particolar modo dalle opere di Sorolla, Zorn, Blanche, Brangwyn e Miller. Dunque, anche se già padrone della tecnica, soprattutto grazie a Balla, Boccioni è ancora affamato di maestrie sempre nuove e moderne che cerca di recuperare ogni volta che ne ha l'occasione, attingendo a iconografie che spaziano dal Divisionismo balliano ai secessionismi mitteleuropei.

È proprio con questo spirito che nei primi mesi del 1906 arriva a completare la copia del dipinto *Sera* di Paul Hoecker, che qui presentiamo. Boccioni avrà avuto modo di studiare l'opera di Hoecker, già esposta alla Biennale del 1897, a Ca' Pesaro dove era custodita, sicuramente prima della partenza per Parigi e il successivo viaggio in Russia. Come ha osservato Virginia Baradel, "Il dipinto possiede un'allure malinconica e contemplativa. Una figura femminile vestita di nero in primo piano introduce a un prato fiorito scandito da tronchi di betulle. La grana della tela è ruvida e ciò aiuta l'effetto di una superficie puntinata interrotta dalle note contrastanti dei fiori che spuntano dal mantello erboso. Nel dipinto convivono due motivi di attrazione per Boccioni: uno più tecnico sulla condotta della pittura che giunge a comporre unità dividendosi in piccoli tratti policromi; uno più tematico, d'atmosfera, quasi un anelito all'antica quiete, nostalgia di un'ideale armonia con la natura. Una sorta di 'beata solitudo' concepita all'interno di una natura pacificante, idealizzata, accessibile alla sua tecnica pittorica". Come si è già detto, questo è uno degli ultimi lavori prima della cruciale partenza per Parigi, pertanto può essere considerato un chiaro esempio di quella sperimentazione cieca e frenetica che contraddistinse i primi anni di attività di Boccioni, caratterizzati da una formazione accademicamente antiaccademica, portatrice di quello spirito del tempo che di lì a pochi anni sarebbe sfociato nell'avanguardia futurista.

Federico Guidetti



Umberto Boccioni, *Autoritratto*, 1906, Milano, Pinacoteca di Brera



Paul Hoecker, *Sera*, 1897, Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca' Pesaro

692

Umberto Boccioni

Reggio Calabria 1882-Sorte (Vr) 1916

Sera, 1906

Olio su tela, cm 97,5x64

Sigla e data in basso a sinistra: U.B / 1906.

Esposizioni

Omaggio a Morandi e Idee per una collezione, Bologna, Galleria Marescalchi, agosto - ottobre 1991, cat. n. 27;
Nel segno dei grandi, Bologna, Galleria Marescalchi, agosto - ottobre 1994, cat. n. 4;
Figura. L'immagine di un secolo, Bologna e Cortina d'Ampezzo, Galleria Marescalchi, 27 novembre 1999 - 31 gennaio 2000, cat. pp. 30, 31, n. 7, illustrato a colori.

Bibliografia

Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, Archivi del Futurismo, volume secondo, De Luca Editore, Roma, 1962, p. 183, n. 34;
Gianfranco Bruno, L'opera completa di Boccioni, Rizzoli Editore, Milano, 1969, p. 86, n. 11;
Guido Ballo, Boccioni, la vita e l'opera, Il Saggiatore, Milano, (I ed. 1964), 1982, p. 209, n. 9;

Maurizio Calvesi, Ester Coen, Boccioni. L'opera completa, Electa Editrice, Milano, 1983, p. 210, n. 246;
Giorgio Verzotti, Boccioni. Catalogo completo dei dipinti, Edizioni Cantini, Firenze, 1989, p. 41, n. 29;
Mirella Panepinto, Donna. Arte e seduzione, Centro Europeo Mostre, La Spezia, 1993, p. 82;
Boccioni prefuturista. Gli anni di Padova, a cura di Virginia Baradel, Skira, Ginevra-Milano, 2007, pp. 34, 35, 56;
Maurizio Calvesi, Alberto Dambrosio, Umberto Boccioni. Catalogo generale delle opere, Umberto Allemandi, Torino, 2016, p. 227, n. 16;
Boccioni. Prima del Futurismo, a cura di Virginia Baradel, Niccolò D'Agati, Francesco Parisi, Stefano Roffi, Dario Cimorelli Editore, Milano, 2023, p. 38, n. 3.

Stima € 320.000 / 420.000



Gustav Klimt, *Faggeto*, 1902, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen



Carlo Carrà: il realismo mitico



Carlo Carrà nello studio

quello che alla natura io potessi chiedere" (*La mia vita*, in *Carlo Carrà. Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano, 1978, p. 74).

Da questo momento in poi Carrà intraprende un percorso autonomo verso un linguaggio evocativo che affonda le radici nella pittura tre-quattrocentesca italiana con cui aveva iniziato a confrontarsi già dal 1916 quando scrive *Parlata su Giotto*. Nel testo, fondamentale per la sua poetica, il pittore cerca di chiarire i valori di plastica pura e l'ideale su cui si sviluppa lo spirito di Giotto, focalizzando l'attenzione su alcuni aspetti del suo primitivismo, come il silenzio magico che pervade le forme e che porta a una pacata contemplazione, il limpido cromatismo, il profondo rigore compositivo e la potente forza astrattiva derivata dall'idealizzazione geometrica del reale. Nel corso degli anni Carrà rielabora la lezione di Giotto e di altri grandi maestri, sviluppando un linguaggio in cui coesistono antico e modernità, che trova negli anni Venti completa espressione.

All'inizio del decennio, dopo una lunga meditazione intellettuale compiuta attraverso numerosi articoli pubblicati dal 1919 in *Valori Plastici*, Carrà cerca di conciliare nella sua pittura due esigenze fondamentali: il bisogno di immedesimazione con le cose e quello di astrazione. L'artista comprende così l'essenza del dato naturale sottraendolo alle contingenze del reale attraverso una profonda sintesi formale e lo eleva a valore assoluto in composizioni classico-arcaiche, mistiche in senso laico, che riportano a

Negli anni Venti la poetica di Carlo Carrà, dopo l'esperienza futurista e quella metafisica, si arricchisce di nuove idee e ispirazioni che trovano fondamento in un rinnovato e profondo contatto con il reale e la natura. Una natura ideale che riporta lo spirito del pittore a un sentimento di quiete e serenità, in accordo con l'esigenza diffusa nel dopoguerra di un ritorno all'ordine espresso attraverso un rinnovato interesse per la tradizione e la classicità. L'inizio di questa terza fase creativa è segnato dal dipinto *Il pino sul mare*, 1921, in cui l'artista prova a ricreare, come spiega lui stesso, "una rappresentazione mitica della natura", una visione "nata da una lunga gestazione" che significava "per me l'albeggiare di una grande verità pittorica quasi del tutto inedita nelle mie precedenti tappe", in questo dipinto "è impresso quel tanto di ordine nuovo che era andato maturando con studi sulla realtà naturale [...] Mettendomi a dipingere questa tela mi pareva ormai di sapere con chiarezza

visioni contemplative e senza tempo. Da questo momento avvia la ricerca di uno stretto rapporto tra realtà e valori intellettuali, in una visione tutta mentale dell'arte che muove dall'esperienza metafisica.

Carrà si apre sempre più al mondo naturale giungendo a una sintesi dialettica tra idea e natura su cui si fonda il suo realismo mitico, descritto in modo efficace da Titta Rosa: "Qui non c'è ombra di frammentarismo, l'episodico non esiste, e quando appare è immediatamente investito di un ritmo che lo supera, e direi assorbito in un respiro cosmico. È questo che Carrà chiama il suo realismo: un realismo non descrittivo né impressionistico: studiando il reale, egli non lo trasporta nel quadro come la natura glielo porge, ma lo fa entrare in un giro di rapporti, appunto, metafisici, anche se la natura e la struttura della realtà non restano deformate o violate" (in *Il realismo lirico degli anni Venti*, Mazzotta, Milano, 2002, p. 27). Negli anni Venti il paesaggio diventa il tema principale dell'opera di Carrà, incantato dal fascino di vari luoghi dove trascorre i periodi estivi, giunti quasi inalterati alle soglie della modernità. A Forte dei Marmi, dal 1926 abituale dimora durante i soggiorni lontano dalla città, trova negli incanti e nelle magie della natura un perfetto accordo con il suo intimo sentimento. L'artista osserva il reale cogliendone le molteplici suggestioni che nella



Giotto, *San Francesco riceve le stimmate*, Assisi, Basilica Superiore di San Francesco

sua mente diventano commosse apparizioni, visioni su cui riflette a lungo, tradotte in pittura nello studio milanese anche dopo mesi, elevando così la natura a dignità di forma artistica per fare "di un paesaggio un poema pieno di spazio e sogno, dove gli elementi naturali sono accessori" (*ibidem*, p. 23). Carrà compie una sintesi di ascendenza quasi purista eliminando i particolari e le irregolarità delle superfici e semplificando i contorni delle forme per svelare la geometria interna che definisce ogni cosa. Dipinge il visibile per rappresentare l'invisibile e riportare a una realtà ulteriore, trascendente, fuori dalla dimensione del tempo, in cui la presenza dell'uomo è sottointesa, fisicamente assente, se non per alcune sporadiche apparizioni di figure primordiali. In questi anni Carrà riflette sulla ricerca di soluzione al problema plastico compiuta da Cézanne, sul quale scrive: "non solo pensa per linee, colori, volumi e superficie, ma tutti li avanza per senso, vigore, saldezza d'animo [...] la colorazione si fa sostanziale nel tono che ha l'ufficio di rialzare i volumi, la luce si fa peso in una materia omogenea e carnosa, che è il lato più proprio del suo genio drammatico" (*Carlo Carrà. Tutti gli scritti*, cit., p. 130). La lezione di Cézanne si ritrova nella pittura di Carrà a partire dal soggiorno in Valsesia, 1924, dove esegue un gruppo di dipinti di notevole plasticismo e sensibilità costruttiva in cui la materia si fa solida e ogni cosa sospesa in un profondo silenzio è pervasa da una luce rarefatta, come *Sera sul lago*, 1924. Parallelamente realizza immagini cariche di maggiore tensione emotiva, che traducono in equilibri formali i ritmi pacati del paesaggio attraverso una pittura arricchita da preziosismi luministici, come *San Giacomo di Varallo*, 1924, dove avvicina lo sguardo al soggetto accentuando così la complessa contrapposizione di piani. Nel 1926 Carrà assume a tema della sua pittura i suggestivi paesaggi della Versilia che ispirano opere adesso più vicine al "vivente esempio delle cose", in cui l'esecuzione condotta verso la costruzione plastica dell'immagine appare più libera. In questi paesaggi, dai toni luminosi e brillanti, che nascono dalle diverse inclinazioni dell'animo davanti alla natura, si concentra nel colore la forza dell'intuizione poetica dell'artista mentre nella ricerca del ritmo architettonico si manifesta la sua capacità di controllo mentale e di superiore dominio sul motivo, due aspetti che trovano perfetto equilibrio in dipinti come *Il meriggio* (1927) (G.A. Dell'Acqua, *Ritorno di Carrà*, in Carrà, Mazzotta, Milano, 1987, p. 23). Tra le opere di questo rinnovato linguaggio si trova *Angolo rustico (Paesaggio)*, 1927, appartato e suggestivo scorcio di paesaggio rurale, reso con intensa drammaticità, in cui emerge un profondo e fortemente commosso sentimento della natura. La composizione, che segue un articolato ritmo di piani prospettici in cui si alternano opposizioni e corrispondenze tra i vari elementi, è costruita su una equilibrata e salda struttura architettonica che sostiene ogni cosa. Una densa materia pittorica, stesa a velature, definisce i volumi e il plasticismo degli elementi che acquisiscono una profonda solidità, così gli edifici, descritti con estrema sintesi, sembrano solidi geometrici, l'acqua perde la fluidità divenendo una superficie immobile, mentre la vegetazione descritta con pennellate sintetiche appare come una massa compatta e ferma. Nella scena, pervasa da una luce carica di lirismo, accentuato dai colori laccati e brillanti e da un intenso chiaroscuro, un'atmosfera sospesa e lontana dal tempo avvolge ogni cosa riportando a una dimensione mentale e contemplativa. Il dipinto ben rappresenta la ricerca di Carrà, tesa a interpretare pittoricamente il suo sentimento di realtà, quella profonda vocazione alla natura che in questi anni egli riesce a esprimere nella sua pienezza.

Elisa Morello



Carlo Carrà, *Il pino sul mare*, 1921



Carlo Carrà, *Sera sul lago (Barca solitaria)*, 1924

693

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881-Milano 1966

Angolo rustico (Paesaggio), 1927

Olio su tela, cm 70,5x91,2

Firma e data in basso a destra: C. Carrà 927. Titolo al verso sul telaio: Angolo rustico: etichetta Galleria Milano, Milano: etichetta Galleria dello Scudo, Verona.

Storia

Collezione G. Toeplitz, Milano;
Collezione G. Niewiadomski, Varese;
Collezione privata, Verona;
Collezione privata

Duplicato del certificato di autenticità su foto di Massimo Carrà in data 15 luglio 1997, con n. 19/27.

Esposizioni

Sette pittori moderni. Bernasconi Carrà Funi Marussig Saliotti Sironi Tosi, Milano, Galleria Milano, [1928], cat. n. 19;
Carrà - mostra antologica, Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 28 giugno 1987, poi Roma, Palazzo Braschi Museo di Roma, 15 luglio - 16 settembre 1987, cat. pp. 112, 253, n. 52, illustrato a colori;

Carrà - Retrospektive, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 4 ottobre - 6 dicembre 1987, cat. pp. 136, 277, n. 52, illustrato a colori.

Bibliografia

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume I, 1900-1930, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1967, pp. 461, 593, n. 19/27;
Piero Bigongiari, Massimo Carrà, L'opera completa di Carrà, dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930, apparati critici e filologici di Massimo Carrà, Classici dell'arte, Rizzoli, Milano, 1970, p. 96;
Luigi Cavallo, Carrà oggi, collaborazione di Massimo Carrà, redazione Oretta Nicolini, Galleria Marescalchi, Bologna, 1989, n. 46;
Carlo Carrà 1881-1966, Electa, Milano, 1994, p. 298.

Stima € 60.000 / 90.000



Paul Cézanne, *Il ponte di Maincy*, 1882-85, Parigi, Musée d'Orsay



694

Ardengo Soffici

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

Bagnanti, 1911

Olio e tempera su cartone applicato su cartone, cm 64,7x58,5

Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Arte Moderna in Italia / 1915 - 1935 / Mostra in Palazzo Strozzi / Firenze / Novembre 1966 - Febbraio 1967, con n. 296.

Storia

Collezione E. Vallecchi, Firenze;

Collezione privata, Firenze;

Collezione privata

Esposizioni

Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del 900, Poggio a Caiano, Villa Medicea, 1 - 30 giugno 1975, cat. n. 23, illustrato [con titolo *Toilette (Donna allo specchio)*];

Ardengo Soffici (1879-1964). Mostra per il centenario della nascita, a cura di Luigi Cavallo, Prato, Azienda Autonoma di Turismo / Galleria Farsetti, maggio - giugno 1979, fuori catalogo;

Soffici. Arte e Storia, a cura di Ornella Casazza e Luigi Cavallo, Rignano sull'Arno, Villa di Petriolo, 18 settembre - 6 novembre 1994, cat. n. 31, illustrato a colori.

Bibliografia

Luigi Cavallo, Giuseppe Raimondi, Ardengo Soffici, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze, 1967, n. 132 (con titolo *Bagnante*).

Stima € 15.000 / 22.000



Paul Cézanne, *Tre bagnanti*, 1874-75, Parigi, Musée d'Orsay.





695

695

Ottone Rosai

Firenze 1895-Ivrea (To) 1957

Strada di campagna, 1946

Olio su cartone applicato su cartone, cm 68,5x48,8

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 46.

Storia

Collezione Bruno Innocenti, Firenze;
Collezione privata

Certificato su foto di Giovanni Faccenda.

Stima € 13.000 / 20.000



696

696

Mario Sironi

Sassari 1885-Milano 1961

Montagne, 1945 ca.

Olio su tela, cm 70x60

Firma in basso a destra: Sironi.

Certificato su foto Associazione per il Patrocinio e la
Promozione della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano,
21 aprile 2009, con n. 30/09.

Stima € 18.000 / 25.000

Metafisiche moderne. Un paesaggio urbano di Mario Sironi



Mario Sironi nella prima abitazione milanese, via Pisacane 24

di Elena Pontiggia, *Abscondita*, Milano, 2007, p. 23). Gli iniziali sentimenti di "ribrezzo" per quella capitale del commercio, sentita quasi in antitesi alla capitale mondiale dell'arte, si accompagnano alla percezione della potenza che comunque essa emana. È questa ambivalenza da cui Sironi parte per elaborare un gruppo di dipinti e moltissimi disegni dedicati alle periferie, da lui stesso definiti *paesaggi urbani*, che diverranno la serie più emblematica e affascinante di tutta la sua carriera.

La critica ha osservato come le periferie industriali di Sironi, pur costituendo un *unicum* nella pittura italiana e finanche europea del tempo per la novità del soggetto iconografico che stravolge i canoni sia del paesaggio arcadico tardo ottocentesco sia delle visioni urbane di stampo neorinascimentale, scaturiscano dall'unione di suggestioni futuriste e metafisiche. "Sironi mette a fuoco l'aggressività

e la grandiosità della vita urbana, tema centrale del futurismo negli anni precedenti la guerra, ma la vitalità del paesaggio industriale è stata frenata dal silenzio e dall'immobilità inquietante delle piazze di de Chirico" (Emily Braun, *Mario Sironi. Arte e politica sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003, p. 58). Certo è che le due avanguardie italiane del primo scorcio del Novecento, quella futurista vissuta direttamente e quella metafisica attraverso le opere di Giorgio de Chirico e Carlo Carrà, sono state per Sironi fonte di profonda meditazione, che non porta però a episodi di emulazione pedissequa o stantio citazionismo. Al contrario tali suggestioni saranno alla base dell'elaborazione di un linguaggio rivoluzionario e autonomo, che cristallizza un soggetto tenuto da sempre ai margini della raffigurazione artistica elevandolo a emblema. I caseggiati anonimi e modulari, i muri lisci dei capannoni, le strade asfaltate si trasformano, tramite una pennellata sinuosa e potente e i volumi squadrati e cubici ripresi dalla tradizione italiana del tardo Medioevo e del primo Rinascimento, nelle 'città ideali' del presente, prive dei valori della cultura umanistica, di quella fiducia che l'artefice dell'antichità riponeva nell'uomo e nella sua capacità

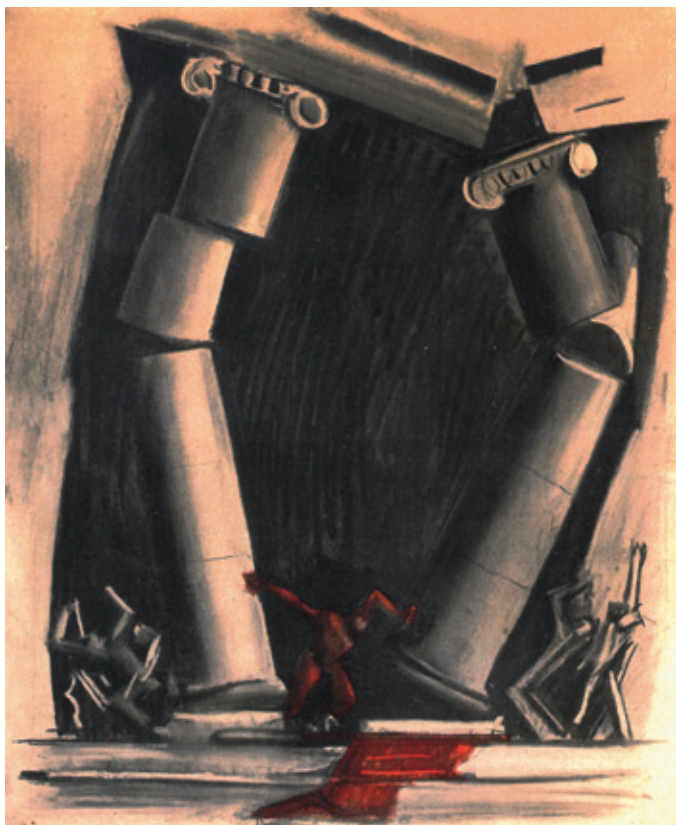


Mario Sironi, tavola per illustrazione della novella *Case vecchie e case nuove* (*Chiacchiere inconcludenti*), di Ada Negri, in *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, 1925

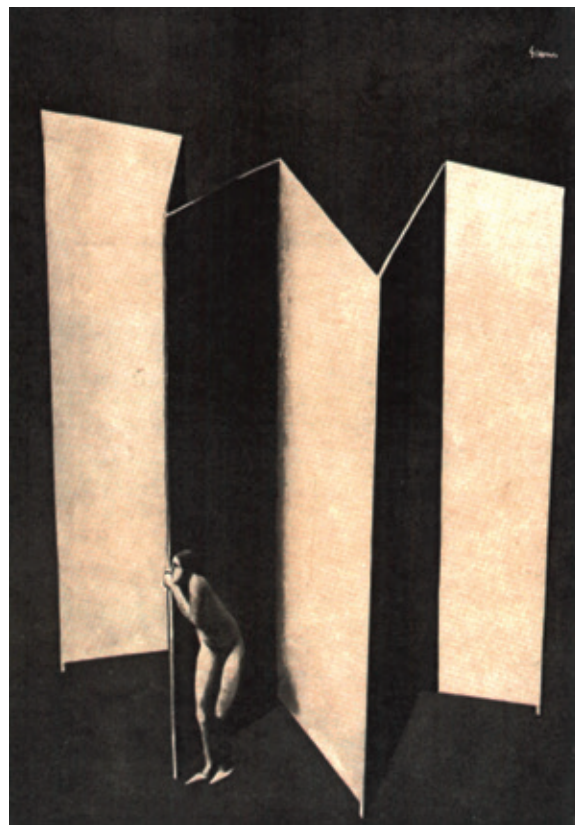
di produrre, percepita ormai come definitivamente perduta. Se da un lato Sironi celebra, quasi sacralizzandola, la periferia, quella modernità industriale glorificata dai Futuristi, dall'altro gli scenari che compone sulle tele non hanno nulla di ottimistico. I volumi delle architetture hanno proporzioni monumentali, inondano lo spazio del dipinto occupandolo quasi totalmente, con prospettive stranianti. La rappresentazione è quella di una città pietrificata in un'eternità contemporanea, claustrofobica e alienante che suggerisce però sempre una tensione sottesa. Quest'ambiguità latente tra elevazione epica e consapevolezza del carattere tragico della città industriale è l'elemento che ancora oggi rende questi dipinti capaci di parlare agli spettatori del presente.

È stata Margherita Sarfatti tra i primi critici a stabilire un legame tra le periferie e l'altro soggetto centrale della ricerca sironiana dei primi anni Venti, la figura umana: "Macchine o uomini all'aria aperta; o uomini e donne nella cornice della casa e dell'architettura, nei quadri del Sironi emergono di tutto tondo, con spigoli netti o corposità evidente, fuori dall'area immota, che non corrode nessun contorno" (M. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, Paolo Cremonese editore, Roma, 1930, p. 129). Alla ricerca di una classicità moderna, depurata da accademismi e esercizi di stile, le figure di questi anni abbandonano progressivamente le fattezze dei manichini delle opere più direttamente legate alla Metafisica. Si affacciano sulle tele figure femminili vigorose, nude o drappeggiate all'antica, affiancate a elementi scultorei, o a oggetti legati al fare arte, come busti, solidi geometrici, elementi di nature morte. In *Figura e paesaggio urbano* Sironi opera una sorta di crasi tra i due temi principe della sua ricerca, caso raro nella produzione del periodo. In alcune illustrazioni di quegli anni mette in rapporto figure umane ridotte a tipi essenziali con architetture imponenti, che le sovrastano minacciosamente e talvolta rovinano su di esse, come in *Sansone... Lenin*, 1921, e *La donna e il paravento*, 1925. Le arditezze compositive sperimentate sulle riviste si ritrovano nell'opera, in cui gli elementi del paesaggio urbano sono sullo sfondo scanditi nella maniera più consueta, intervallati dalle regolari aperture cieche delle finestre. Sul primo piano sono suggeriti da puri solidi geometrici, irregolari come irregolare e fuori asse è la prospettiva, scandita da direttrici verticali che spingono tutta la composizione verso l'alto, tendente al cielo azzurro piombo, dove si staglia una nuvola che pare scolpita nella roccia. Dipinta come fosse intagliata nella pietra è anche la figura sul primo piano, una donna accovacciata parzialmente coperta da un drappo, il cui equilibrio precario, di fantoccio, è rivelato dal bastone al suo fianco, l'unico sostegno che potrà sorreggerla se tentasse di alzarsi in piedi. Figura e paesaggio intessono un legame profondo che rivela come l'uomo si trovi intrappolato in una modernità eternizzata dalla pittura ma non per questo meno spaventosa. Quasi una versione novecentesca di uno dei più misteriosi dipinti rinascimentali, la cosiddetta *Derelitta* variamente attribuita a Botticelli e Filippino Lippi, *Figura e paesaggio urbano* ci appare come una meditazione sofferta sulla civiltà industriale e insieme sul destino dell'arte e delle forme classiche di rappresentazione, ormai irrimediabilmente separate dalla società moderna e dalle sue nuove architetture, che adesso impongono il loro dominio.

Chiara Stefani



Mario Sironi, *Sansone... Lenin*, illustrazione per *Le Industrie Italiane Illustrate*, 1921



Mario Sironi, *La donna e il paravento*, illustrazione per *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, 1925

697

Mario Sironi

Sassari 1885-Milano 1961

Figura e paesaggio urbano, 1922 ca.

Tempera su carta applicata su tela, cm 68x56,9

Firma in basso a destra: Sironi.

Storia

Galleria del Cavallino, Venezia;
Collezione privata

Certificato su foto di Francesco Meloni, Milano, 14 novembre 1992; opera archiviata presso l'Associazione per il Patrocinio della Figura e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, 30 ottobre 2024, al n. 411/24 RA.

Bibliografia

Per chi va a Venezia, in *Lo stile della casa e dell'arredamento*, Milano, luglio - agosto 1942, p. 78.

Stima € 80.000 / 130.000



Filippino Lippi o Botticelli, *Mardocheo piange di fronte all'ingresso del Palazzo Reale (La derelitta)*, Roma, Palazzo Pallavicini Rospigliosi



Massimo Campigli, pittore di donne



MASSIMO CAMPIGLI
SCRUPOLI
CAVALLINO - VENEZIA

Massimo Campigli, *Scrupoli*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1955

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

Nel 1931 Campigli lascia Parigi, dove manterrà comunque uno studio e diverse amicizie, e si trasferisce a Milano dove diviene ben presto un personaggio di spicco. Sono anni di lavoro intenso e di mostre nazionali ed internazionali in cui le sue opere da cavalletto raccolgono consensi ed entrano a far parte delle maggiori collezioni degli anni Trenta.

La disputa, appartenente al gruppo dei dipinti esposti nel 1939 a New York alla Julian Levy Gallery, esemplifica questa fase dove la formula archetipa del corpo femminile a clessidra è ridotto a cifra stilistica, a un neutro otto, e si ripete e si moltiplica nelle silhouette; in opere come questa vi è la sostanziale ricerca di uno schema in cui la figura di donna si frantuma in multipli e sottomultipli e l'equilibrio della composizione è accentuato grazie alla formula delle braccia levate in alto o conserte. Le figure a 8 o a X che hanno l'aspetto di donne stilizzate dalle sottane triangolari e dalla vita strettissima, con teste dall'espressione attonita, costituiscono un mondo lontano dalla vita e fuori dal tempo.

Massimo Campigli si trasferisce da Milano a Parigi nel 1919 in qualità di corrispondente del *Corriere della Sera*, sceglie come abitazione una dimora a Montparnasse, quartiere brulicante di artisti e letterati, che diventano ben presto suoi amici. Il lavoro di corrispondente permette a Campigli di vivere dignitosamente, ma a esso sono destinate le ore serali in quanto prende sempre più piede in lui l'interesse per la pittura, che diventerà ben presto la sua principale occupazione e che lo porterà dalla seconda metà degli anni Venti a integrarsi nel nascente gruppo degli *Italiens de Paris*.

Nella *Ville Lumière* rimane affascinato dal Cubismo e passa ore al Café du Dôme a disegnare, ma saranno i reperti egizi del Louvre prima, e soprattutto quelli etruschi di Villa Giulia a Roma poi, a suscitare in lui un'emozione profonda, tanto da indurlo a dichiarare nel suo scritto autobiografico *Scrupoli*: "Era successo questo, che il cubismo con le sue pretese di eternità mi aveva condotto al museo a vedere gli Egizi e i Greci; ma al museo avevo dimenticato il cubismo, ero ricaduto nel vecchio sogno e m'ero ritrovato antichissimo, arcaico, asociale innamorato delle donne-idolo prigioniere".

Se il 1927 è l'anno di partenza delle mostre del Novecento italiano in Europa, il 1928 è quello dell'affermazione degli *Italiens*, in cui l'incontro di artisti quali Giorgio de Chirico, Alberto Savinio, Massimo Campigli, Filippo de Pisis, René Paresce, Gino Severini e Mario Tozzi, in una città stimolante e piena di vita come Parigi non è casuale, ma un chiaro esempio di gruppo dalla doppia anima; da una parte quella dei fratelli de Chirico, più vicina allo spirito surrealista (anche se il loro fu un vero e proprio amore-odio nei confronti del gruppo di Breton), dall'altra quella di Tozzi, Campigli e Paresce, almeno in parte più vicina al Realismo Magico e a Novecento di Margherita Sarfatti.

La lunga meditazione sull'enigma donna è il motore trainante dell'arte di Campigli, l'origine dei soggetti trova il suo punto di partenza dalle figure osservate nei musei ma anche e soprattutto da un'infanzia segnata da un segreto che gli si rivelerà solo da adolescente, e cioè la scoperta che la giovane zia fosse in realtà la sua madre naturale e che quella che lui credeva sua madre fosse invece sua nonna. Alla luce di questi disvelamenti egli intraprende il suo percorso espressivo incentrato su donne che diventano figure archetipe, sorta di dee-madri.

La donna nella sua ieraticità e immutabilità esprime al meglio l'approccio dell'artista all'arte. Liberandolo dall'ossessione geometrica e dal rigore purista dell'astrazione formale, essa è un motivo iconografico che ricorre in infinite varianti: "Che io non dipinga che donne, niente di strano. C'è evidentemente un'insistenza particolare, una 'fissazione'; quel farle imperiali, ieratiche, denuncia un feticismo per tutto quello che è l'aspetto della donna, l'immagine, l'idea della donna. Ebbi una prima infanzia tra sole donne. Adorai mia madre. Ma c'è di più. Da piccolo trovavo gli uomini bruttissimi" (M. Campigli, in R. Zorzi, *55 artisti del Novecento dalla raccolta Olivetti*, Skira, Milano, 2002, p. 82).

Nel dipinto *Il cappello verde*, 1940, il soggetto è quello della maternità, tema affrontato nello stesso anno nell'opera *Madre e figlia*, presentata al II Premio Bergamo e poi acquistata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

Il cappello verde, opera appartenuta al critico Raffaele Carrieri, mostra una madre e la sua giovane figlia ritratte in primo piano su uno sfondo neutro, e descrive il gesto familiare di una mamma nell'atto di porre sul capo della propria bambina un elegante cappello di fattura molto simile al suo. Lo sguardo fermo e sereno delle ritratte cerca quello dell'osservatore, la posa è frontale, elegante e regale, la linea che unisce le braccia della mamma al cappello della bambina crea una sorta di circolarità in cui sono chiuse madre e figlia, nella struttura prevale la linea curva e morbida dei corpi e dei cappelli.

Recensendo nel 1940 la personale di Campigli alla Galleria Barbaroux, Carrieri scrive: "veste la donna con merlature di calce, con sottane di tufo lavorate come fortini [...] sotto il parasole due donne, [...] con grosse pupille più larghe delle bocche [...] sono nate sedute, se si alzassero crollerebbero, sono fatte di coralli e calcinacci, di materie leggere, mutevoli alla luce. È il 1940, potrebbe anche essere il mille".

La donna nella pittura di Campigli è sempre elegante, veste con vezzosi cappellini, gonne lunghe, ha capelli raccolti in trecce e ama adornarsi di gioielli grandi e pesanti quasi fossero catene, di perle che tagliano il collo, di orecchini tintinnanti, a tal proposito l'artista affermerà: "La mia passione per i gioielli va compresa nel senso simbolico [...] Il gioiello è sempre stato, e lo era tanto più in origine, il segno, al tempo stesso, della femmina e della schiava. L'anello alla caviglia abbelliva e infamava, i braccialetti sembrano manette; l'anello è legame. Io che sento questi simboli sono naturalmente portato ad amare gioielli strani e rari, che vengano da paesi lontani o da tempi antichi" (Massimo Campigli, in *Nuovi Scrupoli*, Allemandi, Torino, 1995, pp. 80, 81). Questi accessori, che seguono comunque la moda, devono essere quindi intesi con valore di catena, legame, senso di appartenenza e si sommano ad abiti con gonne di forma trapezoidale e corpetti con maniche spesso scanalati come le colonne classiche, con motivi a pettine che richiamano le divinità minoiche, dai colori delle terre, vero segno distintivo di Campigli, intervallati da blu e verdi che spezzano la cromia generale, il tutto associato al bianco dell'intonaco dello sfondo.

Dipinti come *La disputa* e *Il cappello verde* sono pervasi da un clima di particolare complicità che dimostra come Campigli sapesse indagare nel profondo dell'universo femminile e come sapesse restituirne il sentimento, lo sguardo interiore. Anche se caratterizzati da una semplificazione e stilizzazione delle forme, i corpi e i volti non sono mai stereotipati e trasmettono costantemente tensione o stasi, come in questi ritratti permeati da sentimenti filiali, materni e amicali.

Silvia Petrioli



Massimo Campigli, *Madre e figlia*, 1940, Roma, La Galleria Nazionale (acquistato al II Premio Bergamo, 1940)

698

Massimo Campigli

Berlino 1895-Saint-Tropez 1971

Il cappello verde, 1940

Olio su tela, cm 75x59,6

Firma e data in basso a destra: Campigli / 40.

Storia

Collezione Raffaele Carrieri, Milano;
Galleria Marescalchi, Bologna;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista, Roma, 21/2/61.

Esposizioni

Massimo Campigli, Amsterdam, Stedelijk Museum, 20 dicembre 1946 - 2 febbraio 1947, poi Rotterdam, Museum Boymans, 8 febbraio - 2 marzo 1947, cat. n. 30;
Campigli. Prigioniero di vite trascorse, a cura di Franco Basile, Bologna, Galleria Marescalchi, 10 ottobre - 15 dicembre 1992, cat. pp. 66, 67, illustrato;
Massimo Campigli. Mediterraneità und Moderne. Mediterraneità e Modernità, a cura di Klaus Wolbert, Darmstadt, Insitut Matildenhöe, 12 ottobre 2003 - 18 gennaio 2004, cat. p. 203, n. 91 (opera non esposta);
Voci dal Novecento. Morandi e la poetica di Campigli, Carrà, Casorati, de Chirico e Severini, Bologna e Cortina d'Ampezzo, Galleria Marescalchi, 27 novembre 2004 - 27 gennaio 2005, cat. pp. 66, 67, n. 15.

Bibliografia

Fabrizio Clerici, La casa di Raffaele Carrieri, in *Stile*, dicembre 1942, p. 54;
Raffaello Franchi, Massimo Campigli, collana *Arte Moderna Italiana* n. 20, a cura di Giovanni Scheiwiller, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1944, copertina e sovracoperta;
Raffaele Carrieri, Campigli, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1945, p. 80 (con misure errate);
Raffaele Carrieri, *Pittura scultura d'avanguardia (1890-1950)*, Edizioni della Conchiglia, Milano, 1950, p. 193, tav. 232;
Raffaele Carrieri, *Avant-Garde Painting and Sculpture (1890/1955) in Italy*, Edizioni Della Conchiglia, Milano, 1955, p. 193, tav. 232;
Raffaele Carrieri, *Voleva diventare un grande pittore*, in *Colloqui*, Milano, gennaio 1957, p. 18;
Raffaele Carrieri, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia (1890-1960)*, Edizioni della Conchiglia, Milano, 1960, p. 193, tav. 232;
Raffaele De Grada, Campigli, *Il Collezionista editore*, Roma, 1969, p. 70 (con misure errate);
Marco Valsecchi, *Le donne imbalsamate nate da un sogno*, in *Il Giorno*, Milano, 5 giugno 1971, p. 9;
Scrupoli interattivi, CD, Edizioni Multimediali Artel, Roma, 2001;
Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, *catalogue raisonné*, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 504, n. 40-022.

Stima € 60.000 / 90.000



Massimo Campigli con Raffaele Carrieri nel suo studio a Parigi, 1955



699

Massimo Campigli

Berlino 1895-Saint-Tropez 1971

La disputa, 1936-38

Olio su tela, cm 89,5x115

Firma e data in basso a destra: M. Campigli 1936-37-38. Al verso sul telaio: timbro Galleria / Annunciata.

Storia

Collezione Bergamini, Milano;
Collezione Joseph e Sylvia Slifka, New York;
Sotheby's, Londra, 19 ottobre 2004, n. 4;
Galleria Tega, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint Tropez,
11/09/2004, con n. 532581037.

Esposizioni

Recent Paintings by Massimo Campigli, New York, Julien Levy
Gallery, 17 gennaio - 6 febbraio 1939, cat. n. 1;
Italian Art of the 20th Century, New York, The American
Federation of Arts, 1957-58, cat. n. 12;

Massimo Campigli, Milano, Galleria Tega, maggio - giugno 2005;
Les Italiens de Paris, a cura di Rachele Ferrario, Cortina
d'Ampezzo, Farsettiarte, 1 agosto - 15 settembre 2024,
cat. n. 3, illustrato a colori.

Bibliografia

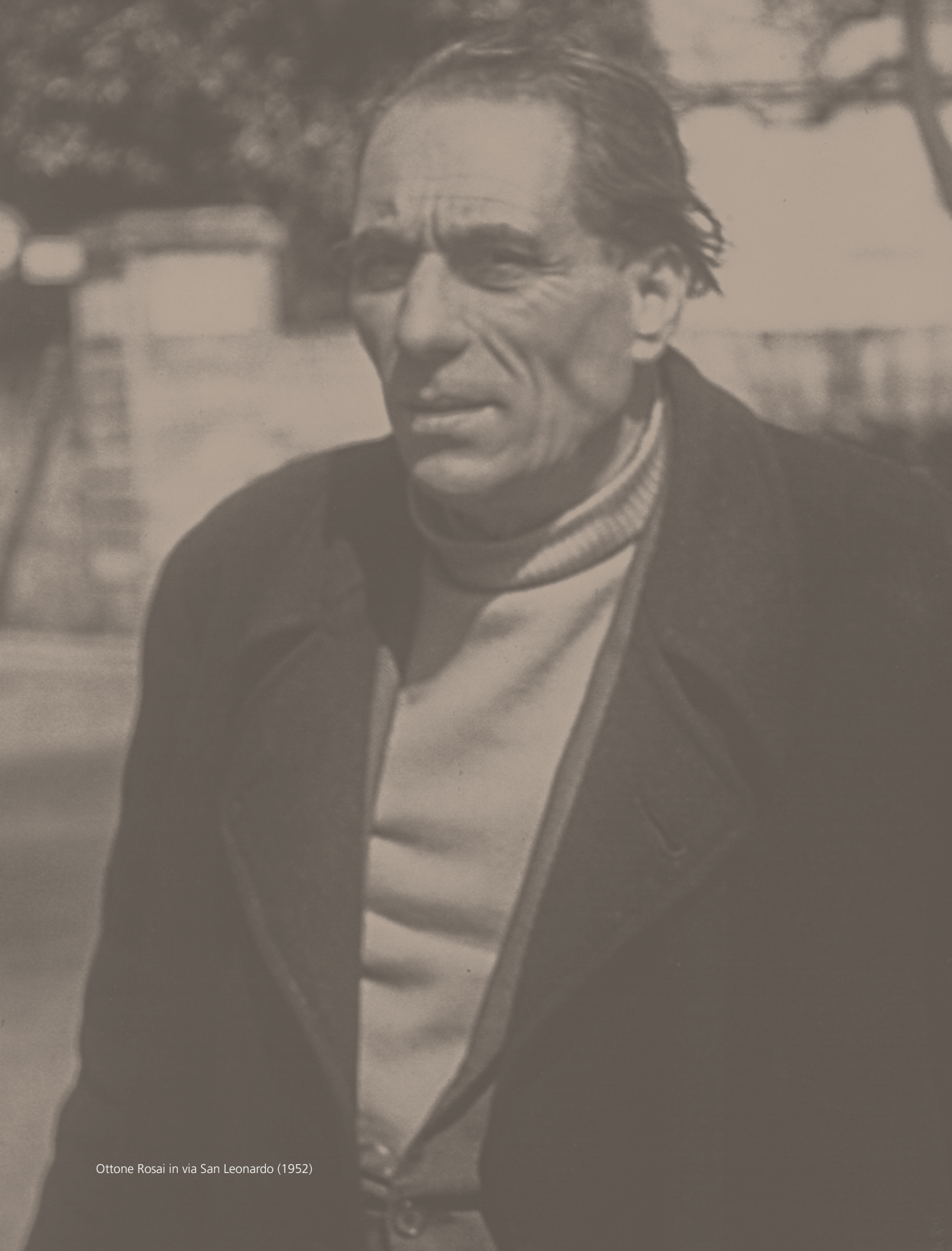
Giampiero Giani, Franco Solmi, Massimo Campigli, Edizioni La
Conchiglia, Milano, 1943, n. 39 (con misure errate);
Scrupoli interattivi, CD, Edizioni Multimediali Artel, Roma, 2001;
Massimo Campigli DVD, in collaborazione con l'Archivio
Campigli, Saint-Tropez, Il Tempo dell'Arte, 2004;
Daniela Severi, Giulio Tega, Centottanta Opere, Galleria Tega,
Milano, 2005, pp. 108, 109 (con titolo *Tre donne*);
Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue
raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 485,
n. 36-013.

Stima € 140.000 / 200.000



Massimo Campigli mentre dipinge il ritratto della moglie
Giuditta, 1944





Ottone Rosai in via San Leonardo (1952)

Cinque ritratti di Ottone Rosai



700

700

Ottone Rosai

Firenze 1895-Ivrea (To) 1957

Autoritratto, 1946

Olio su tavola, cm 78,5x51,9

Firma e data in basso a destra: O. Rosai / 46. Al verso: timbro Mostra d'Arte Fratini, Viareggio: etichetta Galleria Fratini, Viareggio: etichetta Galleria d'Arte Ballerini, Prato: etichetta Associazione Turistica Pratese / Mostra di Pittura Italiana Contemporanea / nelle collezioni di Prato / 7 - 30 settembre 1958, con n. 91.

Storia

Collezione R. Pesucci, Prato;
Collezione privata

Certificato su foto di Giovanni Faccenda.

Esposizioni

Mostra di Pittura Italiana Contemporanea nelle collezioni di Prato, Prato, Associazione Turistica Pratese, 7 - 30 settembre 1958, cat. p. 80, n. 91, tav. 77, illustrato.

Stima € 12.000 / 18.000



701

701
Ottone Rosai

Firenze 1895-Ivrea (To) 1957

Ritratto di uomo, 1948

Olio su tela, cm 50,3x40,3

Firma e data in basso a sinistra: O. Rosai / 48.

Certificato su foto di Giovanni Faccenda.

Stima € 10.000 / 18.000



702

702

Ottone Rosai

Firenze 1895-Ivrea (To) 1957

Ritratto di ragazzo, 1953

Olio su tela, cm 60,3x45,1

Firma in basso a destra: Rosai; firma, titolo e data al verso sul telaio: O. Rosai / "Ritratto di ragazzo" 1953; etichetta Ottone Rosai / Esposizione / Bologna / Ottobre 1953; sulla tela: numero 389; etichetta Eredità Rosai in data 30/5/1957:

etichetta Arte Contemporanea / Firenze (Italia), con n. 61: etichetta Ottone Rosai / 1895 - 1957 / Raccolta Giraldi / Livorno-Firenze.

Certificato su foto di Giovanni Faccenda.

Stima € 8.000 / 12.000



703

703

Ottone Rosai

Firenze 1895-Ivrea (To) 1957

Ritratto di uomo, (1952)

Olio su tavola, cm 61,5x47

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso: numero 295: scritta O. Rosai / Muratore: etichetta Eredità Rosai in data 31/5/57: etichetta con n. 922/45 e due timbri Galleria Michaud, Firenze (opera datata 1948).

Storia

Eredità Rosai, Firenze;
Galleria Michaud, Firenze;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Certificato su foto di Giovanni Faccenda.

Bibliografia

Luigi Cavallo, Franco Russoli, Marco Valsecchi, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Michaud, Firenze, 1968, p. 86 (con titolo *Il muratore* e data 1948);

Luigi Cavallo, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Il Castello, Milano, 1973, pp. 253, CCV, n. 163 (con titolo *Il muratore* e data 1948).

Stima € 8.000 / 12.000



704

704

Ottone Rosai

Firenze 1895-Ivrea (To) 1957

Autoritratto, (1955)

Olio su tela, cm 65x50,2

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: numero 404: scritta O. Rosai / Pilade: etichetta Eredità Rosai in data 30/5/1957: etichetta con n. 935/45 e due timbri Galleria Michaud, Firenze (opera datata 1951); scritta sul telaio: Pilade 1951 / 50/65.

Storia

Eredità Rosai, Firenze;
Galleria Michaud, Firenze;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Certificato su foto di Giovanni Faccenda.

Bibliografia

Luigi Cavallo, Franco Russoli, Marco Valsecchi, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Michaud, Firenze, 1968, p. 87 (con titolo *Pilade* e data 1951);
Luigi Cavallo, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Il Castello, Milano, 1973, pp. 256, CCXXI, n. 229 (con titolo *Pilade* e data 1951).

Stima € 10.000 / 18.000



705

705
Ennio Morlotti

Lecco 1910-Milano 1992

Girasoli, 1969

Olio su tela, cm 60x70

Firma e data in basso a destra e al verso sulla tela: Morlotti 69.

Bibliografia

Donatella Biasin, Gianfranco Bruno, Pier Giovanni Castagnoli, Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti, tomo primo, Skira editore, Milano, 2000, p. 414, n. 1137.

Stima € 7.000 / 12.000



706

706
Bruno Cassinari

Piacenza 1912-Milano 1992

Natura morta, 1960

Olio su tela, cm 54x81

Firma e data in basso a destra: Cassinari / 60.

Storia

Collezione Bassi, Milano;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Bibliografia

Marco Rosci, Cassinari. Catalogo generale dei dipinti volume primo, opere 1930-1961, Electa, Milano, 1998, p. 305, n. 1960 10.

Stima € 6.000 / 9.000



707

707

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912-Roma 1987

Nudo sdraiato (Torso di donna sdraiata), 1962

Olio su tela, cm 114,5x146

Firma in basso a destra: Guttuso; data, firma e sigla al verso sulla tela: 1962 / Guttuso / V.; sul telaio: etichetta Società Promotrice delle Belle Arti / Torino / Quadriennale Nazionale d'Arte 1964.

Esposizioni

Renato Guttuso, Trieste, Galleria Torbandena, 7 - 26 ottobre 1967, cat. n. 2.

Bibliografia

Notizie d'Arte, anno III, n. 2, febbraio, 1971, p. 49;
Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 250, n. 62/69.

Stima € 18.000 / 28.000



708

708
Piero Marussig

Trieste 1879-Pavia 1937

Marina Ligure, 1930 ca.

Olio su tela, cm 74,5x90

Firma in basso a sinistra: P. Marussig.

Certificato su foto Archivio Marussig, Milano.

Stima € 5.500 / 8.500



709

709
Antonio Zoran
Music

Gorizia 1909-Venezia 2005

La giostra, 1943

Tecnica mista su carta applicata su cartone, cm 50x62,5

Firma e data in basso a sinistra: Music 1943. Al verso: tre timbri Piccola Galleria, Venezia: etichetta [...] Mostra della Piccola Galleria / Venezia: timbro Collezione U. Meneghini, Venezia: cartiglio con dati dell'opera e indicazione Mostra della Piccola Galleria, Venezia, 1944.

Storia

Finarte, Milano, 5 dicembre 1994, n. 168; Collezione privata

Stima € 6.000 / 9.000



710

710 Giuseppe Cesetti

Tuscania (Vt) 1902-1991

L'iaia, 1935

Olio su tela, cm 70x90

Firma in basso a destra: Cesetti; scritta al verso sulla tela:
Questo dipinto / lo dedico a mio padre / e alla sua laboriosa /
esistenza / G. Cesetti / Tuscania 1935 / Milano 1971; sulla tela
e sul telaio: timbro Galleria d'Arte Sianesi, Milano.

Storia

Collezione privata, Verona;
Collezione privata

Bibliografia

Rossana Bossaglia, Paolo Levi, Catalogo generale dei dipinti di
Giuseppe Cesetti I° repertorio 1923-1989, Giorgio Mondadori,
Milano, 1989, p. 21, n. 35/7.

Stima € 6.000 / 9.000

711

Massimo Campigli

Berlino 1895-Saint-Tropez 1971

Composizione con sette personaggi, 1943

Olio su tela, cm 30,3x34,8

Firma e data in basso a destra: Campigli 43. Al verso sulla tela: timbro Galleria d'arte / Sianesi / Milano; timbro Galleria Lorenzelli / Bergamo; sul telaio: timbro Galleria Lorenzelli / Bergamo; etichetta Galleria Lorenzelli Milano.

Dossier storico-artistico di Eva Weiss, con n. 20241023 exp0055.

Stima € 22.000 / 32.000



Idoli micenei, 1400-1100 a. C.



712

Ottone Rosai

Firenze 1895-Ivrea (To) 1957

Circo, 1951

Olio su tela, cm 70x100,2

Firma in basso a destra e sinistra: O. Rosai; titolo e data al verso sul telaio: Circo 1951; scritta Piccolo Circo: etichetta Arte Contemporanea, Firenze, con n. 144.

Storia

Arte Contemporanea, Firenze;
Collezione privata, Rimini;
Collezione privata

Bibliografia

Giovanni Faccenda, Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai. Primo Volume, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 2018, p. 487, n. 317.

Stima € 18.000 / 25.000



Il circo Orfei in una foto d'epoca





713

713
Mario Tozzi

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

Conchiglia e bicchiere sul tavolo, 1942

Olio su tela, cm 25x20

Firma in basso a sinistra: M. Tozzi.

Certificato su foto Archivio Mario Tozzi, Foiano, con n. 2356,
protocollo n. 113A / 15.

Stima € 5.000 / 8.000



714

714

Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909-Roma 1981

La mia terrazza su S. Agnese in Agone, 1980

Olio su cartone sabbiato applicato su tela, cm 45,5x33,5

Firma e data in basso a destra: Gentilini 80. Al verso sul telaio: due timbri Galleria Giorgio Ghelfi, Verona; su un pannello di supporto: due etichette Galleria d'Arte Giorgio Ghelfi, Verona.

Storia

Galleria Toninelli, Roma;
Collezione R. Paladini, Firenze;
Galleria Russo, Roma;
Collezione privata

Certificato su foto Archivio Gentilini.

Bibliografia

Giuseppe Appella, Luciana Gentilini, Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000, p. 715, n. 1686.

Stima € 5.000 / 8.000



715

715

Ottone Rosai

Firenze 1895-Ivrea (To) 1957

Strada con casa e cipressi, (1957)

Olio su tela, cm 65,3x50,1

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: numero 247: etichetta Eredità Rosai in data 30/5/1957: etichetta con n. 899/50 e due timbri Galleria Michaud, Firenze (opera datata 1951).

Storia

Eredità Rosai, Firenze;
Galleria Michaud, Firenze;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Certificato su foto di Giovanni Faccenda.

Bibliografia

Ottone Rosai, introduzione e note di Massimo Di Volo, Edizioni Arnaud / Galleria Santacroce, Firenze, 1964, n. 44 (con titolo *Cipressi*);

Luigi Cavallo, Franco Russoli, Marco Valsecchi, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Michaud, Firenze, 1968, p. 58 (con titolo *Cipressi* e data 1950);

Luigi Cavallo, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Il Castello, Milano, 1973, pp. 256, CCXX, n. 228 (con titolo *Cipressi* e data 1951).

Stima € 12.000 / 18.000



716

716

Ottone Rosai

Firenze 1895-Ivrea (To) 1957

Paesaggio, (1957)

Olio su tela, cm 50,2x65,2

Al verso sulla tela: numero 15: scritta O. Rosai / Paesaggio verde / 1957: etichetta Eredità Rosai in data 30/5/1957: etichetta con n. 900/60 e due timbri Galleria Michaud, Firenze (opera datata 1956).

Storia

Eredità Rosai, Firenze;
Galleria Michaud, Firenze;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Certificato su foto di Giovanni Faccenda.

Bibliografia

Luigi Cavallo, Franco Russoli, Marco Valsecchi, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Michaud, Firenze, 1968, p. 78;
Luigi Cavallo, Ottone Rosai, Edizioni Galleria Il Castello, Milano, 1973, pp. 261, XLVIII, n. 345.

Il dipinto fu rinvenuto sul cavalletto, nello studio di via San Leonardo, dopo la morte improvvisa di Rosai a Ivrea, dagli eredi del Maestro e dal notaio Ugolino Golini di Firenze, il giorno stesso in cui ebbe inizio il noto inventario.

Stima € 8.000 / 12.000



Indice

- B**
Baldessari Roberto Marcello (Iras) - 624, 625, 626, 627
Bernard Émile - 669
Boccioni Umberto - 692
Botero Fernando - 609
- C**
Camoin Charles - 670
Campigli Massimo - 612, 698, 699, 711
Carena Felice - 667
Carrà Carlo - 615, 617, 693
Cassinari Bruno - 706
Cesetti Giuseppe - 710
Chagall Marc - 673
- D**
de Chirico Giorgio - 618
de Pisis Filippo - 621
- F**
Funi Achille - 666
- G**
Gentilini Franco - 657, 714
Giacometti Alberto - 607
Guttuso Renato - 602, 603, 604, 605, 658, 707
- K**
Klimt Gustav - 610
- L**
Ligabue Antonio - 662
Lionne Enrico - 665
- M**
Marini Marino - 661
Marussig Piero - 708
Minguzzi Luciano - 659
Miró Joan - 674
Modigliani Amedeo - 611
Moore Henry - 608
Morandi Giorgio - 601, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681,
682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689
Morlotti Ennio - 705
Music Antonio Zoran - 709
- P**
Paresce René - 623
Pascin Julius - 606
Prampolini Enrico - 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635,
636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647,
648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655
- R**
Rosai Ottone - 613, 614, 695, 700, 701, 702, 703, 704, 712,
715, 716
Rossi Gino - 690, 691
- S**
Savinio Alberto - 619
Severini Gino - 663, 664
Sironi Mario - 616, 696, 697
Soffici Ardengo - 694
- T**
Tozzi Mario - 620, 622, 713
- U**
Utrillo Maurice - 672
- V**
Valadon Suzanne - 671
Valenti Italo - 668
Vangi Giuliano - 660
Vespignani Renzo - 656



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.

ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

AMBROSIANA CASA D'ASTE DI A. POLESCHI

Via Sant'Agnese 18 – 20123 Milano – Tel. 02 89459708
www.ambrosianacasadaste.com – info@ambrosianacasadaste.com

ANSUINI 1860 ASTE

Via Teodoro Monticelli 27 – 00197 Roma- Tel. 06 87084648
www.ansuniaste.com – info@ansuniaste.com

BERTOLAMI FINE ART

Piazza Lovatelli 1 – 00186 Roma – Tel. 06 32609795 – 06 3218464 – Fax 06 3230610
www.bertolamifineart.com – info@bertolamifineart.com

BLINDARTE CASA D'ASTE

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

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 6723000
www.capitoliumart.it – info@capitoliumart.it

CASA D'ARTE ARCADIA

Corso Vittorio Emanuele II, 18 – 00186 Roma – Tel. 06 68309517 – Fax 06 30194038
www.astearcadia.com – info@astearcadia.com

COLASANTI CASA D'ASTE

Via Aurelia 1249 – 00166 Roma - Tel. 06 66183260 – Fax 06 66183656
www.colasantiaste.com – info@colasantiaste.com

EURANTICO

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

FABIANI ARTE

Via Guglielmo Marconi 44 – 51016 Montecatini Terme PT – Tel. 0572 910502
www.fabianiarte.com – info@fabianiarte.com

FARSETTIARTE

Viale della Repubblica (area Museo Pecci) – 59100 Prato – Tel. 0574 572400
www.farsettiarte.it – info@farsettiarte.it

FIDESARTE ITALIA

Via Padre Giuliani 7 (angolo Via Einaudi) – 30174 Mestre VE – Tel. 041 950354 – Fax 041 950539
www.fidesarte.com – info@fidesarte.com

FINARTE S.p.A.

Via dei Bossi 2 – 20121 Milano – Tel. 02 3363801 – Fax 02 28093761
www.finarte.it – info@finarte.it

INTERNATIONAL ART SALE

Via G. Puccini 3 – 20121 Milano – Tel. 02 40042385 – Fax 02 36748551
www.internationalartsale.it – info@internationalartsale.it

LIBRERIA ANTIQUARIA GONNELLI - CASA D'ASTE

Via Fra Giovanni Angelico 49 – 50121 Firenze – Tel. 055 268279
www.gonnelli.it – info@gonnelli.it

MAISON BIBELOT CASA D'ASTE

Corso Italia 6 – 50123 Firenze – Tel. 055 295089
www.maisonbibelot.com – segreteria@maisonbibelot.com

PANDOLFINI CASA D'ASTE

Borgo degli Albizi 26 – 50122 Firenze – Tel. 055 2340888-9 – Fax 055 244343
www.pandolfini.com info@pandolfini.it

SANT'AGOSTINO

Corso Tassoni 56 – 10144 Torino – Tel. 011 4377770 – Fax 011 4377577
www.santagostinoaste.it – info@santagostinoaste.it

STUDIO D'ARTE MARTINI

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



Sutton

MODULO OFFERTE

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

Spett.

Farsettiarte

Viale della Repubblica (area Museo Pecci) - 59100 PRATO
Tel. (0574) 572400 - info@farsettiarte.it

li

Per partecipare all'asta per corrispondenza o telefonicamente 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 alle vostre aste del **30 Novembre 2024**. Dichiaro di aver letto e di accettare le condizioni di vendita riportate nel catalogo di quest'asta e riportate 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 modulo il sottoscritto si impegna ad acquistare i lotti sopraindicati e accetta 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.

INFORMATIVA PRIVACY

Ai sensi dell'art. 13 del Regolamento UE 2016/679 il titolare del trattamento FARSETTIARTE SRL informa che:

a) Il trattamento dei suoi dati personali è necessario per dare seguito al contratto di cui lei è parte con la finalità di partecipare alla nostra asta per corrispondenza o telefonicamente. Il mancato conferimento comporterebbe l'impossibilità di perseguire le finalità di cui sopra; b) La FARSETTIARTE SRL le chiede inoltre il consenso per il trattamento dei suoi dati personali con la finalità di svolgere attività di promozione commerciale e marketing; c) I dati personali degli interessati per le finalità di cui al punto a) saranno conservati per il tempo necessario all'espletamento dei rapporti sussistenti tra le parti e comunque non oltre dieci anni decorrenti dalla cessazione del rapporto in essere; d) Vigono i diritti di accesso, rettifica e cancellazione di cui all'art. 15-16-17 del Regolamento UE 2016/679, eventuali comunicazioni in merito potranno essere inviate all'indirizzo privacy@farsettiarte.it; e) Una versione completa di questa informativa è disponibile sul sito internet istituzionale al seguente indirizzo: <https://www.farsettiarte.it/it/content/privacy.asp>

Letta l'informativa acconsento al trattamento dei miei dati personali per le finalità di cui al punto b)

Acconsento
Data _____

Non Acconsento
Firma _____



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 banditore potrà accettare anche offerte con un aumento minore.
- 2) Gli oggetti saranno aggiudicati dal 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 della vendita. È facoltà del Direttore della vendita accettare offerte trasmesse per telefono o con altro mezzo. Queste offerte, se ritenute accettabili, verranno di volta in volta rese note in sala. In caso di parità prevarrà l'offerta effettuata dalla persona presente in sala; nel caso che giungessero, per telefono o con altro mezzo, più offerte di pari importo per uno stesso lotto, verrà preferita quella pervenuta per prima, secondo quanto verrà insindacabilmente accertato dal Direttore della vendita. Le offerte telefoniche saranno accettate solo per i lotti con un prezzo di stima iniziale superiore a 500 €. La Farsettiarte non potrà essere ritenuta in alcun modo responsabile per il mancato riscontro di offerte scritte e telefoniche, o per errori e omissioni relativamente alle stesse non imputabili a sua negligenza. La Farsettiarte declina ogni responsabilità in caso di mancato contatto telefonico con il potenziale acquirente.
- 3) Il Direttore della vendita potrà variare l'ordine previsto nel catalogo ed avrà facoltà di riunire in lotti più oggetti o di dividerli anche se nel catalogo sono stati presentati in lotti unici. La Farsettiarte si riserva il diritto di non consentire l'ingresso nei locali di svolgimento dell'asta e la partecipazione all'asta stessa a persone rivelatesi non idonee alla partecipazione all'asta.
- 4) Prima che inizi ogni tornata d'asta, tutti coloro che vorranno partecipare saranno tenuti, ai fini della validità di un'eventuale aggiudicazione, a compilare una scheda di partecipazione inserendo i propri dati personali, le referenze bancarie, e la sottoscrizione, per approvazione, ai sensi degli artt. 1341 e 1342 C.c., di speciali clausole delle condizioni di vendita, in modo che gli stessi mediante l'assegnazione di un numero di riferimento, possano effettuare le offerte validamente.
- 5) La Casa d'Aste si riserva il diritto di non accettare le offerte effettuate da acquirenti non conosciuti, a meno che questi non abbiano rilasciato un deposito o una garanzia, preventivamente giudicata valida da Farsettiarte, a 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 a Farsettiarte 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, Farsettiarte 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 Farsettiarte 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 inadempimento l'aggiudicatario sarà comunque tenuto a corrispondere a Farsettiarte una penale pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, salvo il maggior danno. Nella ipotesi di inadempimento la Farsettiarte 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.Farsettiarte 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 € 20.000,00	28,00 %
II	scaglione da € 20.000,01 a € 80.000,00	25,50 %
III	scaglione da € 80.000,01 a € 200.000,00	23,00 %
IV	scaglione da € 200.000,01 a € 350.000,00	21,00 %
V	scaglione oltre € 350.000	20,50 %

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.
- 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 a Farsettiarte 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 e previo rispetto della vigente normativa in tema di circolazione delle opere d'arte.
- 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 o 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 da 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 esautivi; 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 da 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) 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 da Farsettiarte. Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità di Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.
- 14) Né 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. Farsettiarte, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verificino cambiamenti dei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere. Qualunque contestazione, richiesta danni o azione per inadempimento 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 accreditato attestante il difetto riscontrato.
- 15) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma del D.lgs del 20.10.2004 (c.d. Codice dei Beni Culturali), l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia. Tale legge (e successive modifiche) disciplina i termini di esportazione di un'opera dai confini nazionali. Per tutte le opere di artisti non viventi la cui esecuzione risalga a oltre settant'anni dovrà essere richiesto dall'acquirente ai competenti uffici esportazione presso le Soprintendenze un attestato di libera circolazione (esportazione verso paese UE) o una licenza (esportazione verso paesi extra UE). Farsettiarte non assume responsabilità nei confronti dell'acquirente per eventuale diniego al rilascio dell'attestato di libera circolazione o della licenza. Le opere la cui data di esecuzione sia inferiore ai settant'anni possono essere esportate con autocertificazione da fornire agli uffici competenti che ne attestino la data di esecuzione (per le opere infra settanta/ultra cinquant'anni potranno essere eccezionalmente applicate dagli uffici competenti delle restrizioni all'esportazione).
- 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) Il cliente prende atto e accetta, ai sensi e per gli effetti dell'art. 22 D. Lgs n. 231/2007 (Decreto Antiriciclaggio), di fornire tutte le informazioni necessarie ed aggiornate per consentire a Farsettiarte di adempiere agli obblighi di adeguata verifica della clientela. Resta inteso che il perfezionamento dell'acquisto è subordinato al rilascio da parte del Cliente delle informazioni richieste da Farsettiarte per l'adempimento dei suddetti obblighi. Ai sensi dell'art. 42 D. Lgs n. 231/07, Farsettiarte si riserva la facoltà di astenersi e non concludere l'operazione nel caso di impossibilità oggettiva di effettuare l'adeguata verifica della clientela.





Claude Monet Mer agitée à Pourville. 1882. Olio su tela, 59,5 x 73,5 cm
Prov. Durand-Ruel. Cat. gen. Wildenstein 718
Asta 29 nov. Stima: € 3–3.5 m

LEMPERTZ

1845

ASTE, COLONIA

29–30 novembre 2024:

Arte Contemporanea, Arte Moderna, Fotografia

Neumarkt 3 50667 Colonia Germania
Info T 339 866 85 26 milano@lempertz.com
T +49 221 92 57 290 www.lempertz.com



NOTIZIE UTILI

NOTIZIE UTILI

MOSTRE EVENTI

AUTUNNO 2024

PRATO

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

Fino al 2 Febbraio 2025
LOUIS FRATINO - SATURA
Centro Pecci

FIRENZE

Fino al 30 Novembre 2024
OLEKSANDRA HOROBETS
HO PAURA DI DISEGNARE MIA MADRE
Museo del Novecento

Fino al 19 Gennaio 2025
OLTRECITTA' UTOPIE E REALTA'
DA LE CORBUSIER A GERHARD RICHTER
Villa Bardini

Fino al 26 Gennaio 2025
MICHELANGELO E IL POTERE
Museo di Palazzo Vecchio

Fino al 26 Gennaio 2025
HELEN FRANKENTHALER
DIPINGERE SENZA REGOLE
Palazzo Strozzi

Fino al 26 Gennaio 2025
DRIFT - SHY SOCIETY
Palazzo Strozzi

Fino al 16 Febbraio 2025
FELICE CARENA
VIVERE NELLA PITTURA
Palazzo Medici Riccardi

Fino al 2 Marzo 2025
MP5 - LA TERZA DIMENSIONE
Museo del Novecento

Fino al 2 Aprile 2025
RETROSCENA.
STORIE DI RESISTENZA E DISSIDENZA
NELLA COLLEZIONE DELLA RAGIONE
Museo del Novecento

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

ALBERGHI

PRATO

Art Hotel Museo ****
Tel.0574 5787
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









