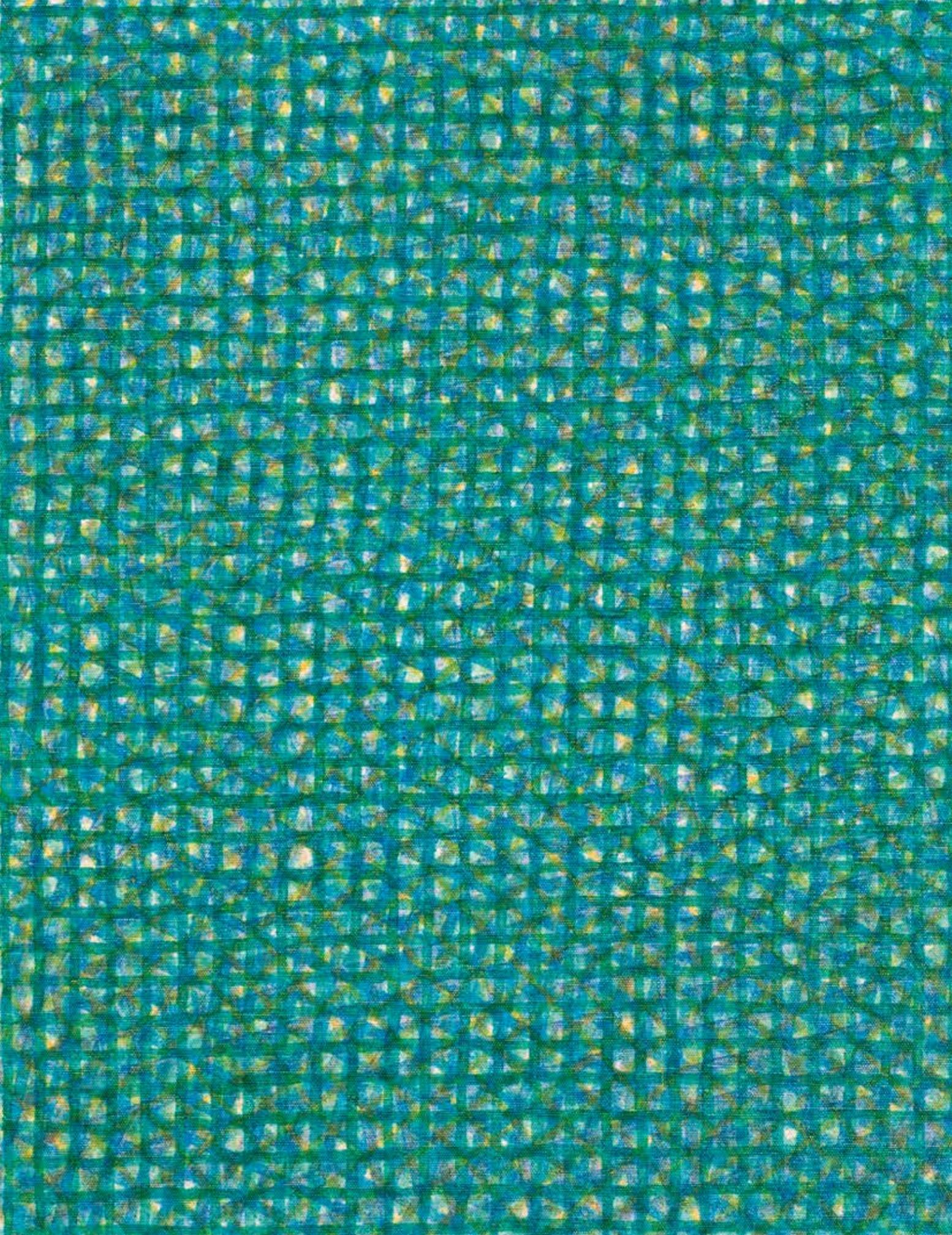
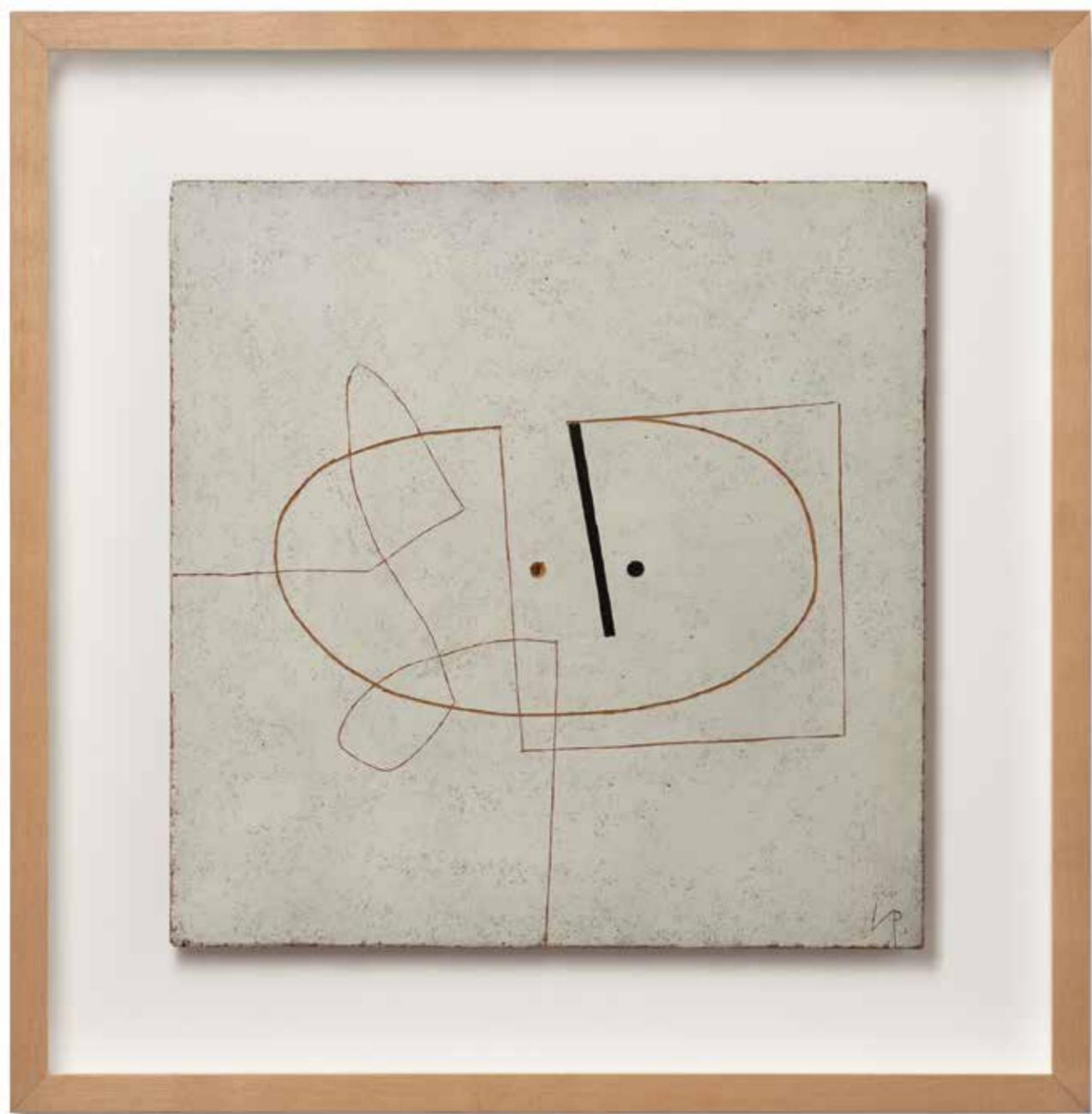


ILPONTE
CASA D'ASTE DAL 1974

ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

Milano, 10 dicembre 2019







Asta

Martedì 10 Dicembre 2019
ore 15.30
dal lotto 1 al lotto 95

Esposizione
6, 7, 8 Dicembre 2019
ore 10.00-13.00 / 14.30-18.30

Private viewing su appuntamento
4, 5 Dicembre 2019
ore 10.00-13.00 / 14.00-18.00

ILPONTE
CASA D'ASTE DAL 1974
Arte Moderna e Contemporanea

IL PONTE CASA D'ASTE S.R.L. - PALAZZO CRIVELLI

Via Pontaccio, 12 20121 Milano
Tel. +39 02 86 31 41 Fax +39 02 72 02 20 83
info@ponteonline.com www.ponteonline.com
P.iva 01481220133

ArtDefender
Insurance

CENTRALINO	02 86314.1
AMMINISTRATORE UNICO	Stefano Redaelli Tel. 02 8631419
DIRETTORE GENERALE	Rossella Novarini Tel. 02 8631419 direzione.generale@ponteonline.com info@ponteonline.com
ASSISTENTE DI DIREZIONE	Francesca Conte Tel. 02 8631452 francesca.conte@ponteonline.com
AMMINISTRAZIONE/ CONTABILITÀ CLIENTI E FORNITORI	Laura Pucci Tel. 02 8631452 laura.pucci@ponteonline.com
	Fiammetta Saliu Tel. 02 8631414 amministrazione@ponteonline.com
	Federica Matera Tel. 02 8631415 federica.matera@ponteonline.com
	Lorena Massè Tel. 02 8631465 contabilita@ponteonline.com
	Linzy Hu Tel. 02 8631482 linzy.hu@ponteonline.com
	Bernadette Cornes Tel. 02 8631451 bernadette.cornes@ponteonline.com
CONDITION REPORT / COMMISSIONI	Per questa asta n. 467 Vedi dipartimenti evidenziati nella pagina a fianco
PUBBLICHE RELAZIONI / UFFICIO STAMPA	Paola Colombo Tel. 02 8631469 comunicazione@ponteonline.com
	<i>Assistenti</i> Bianca Frizzoni Tel. 02 8631413 bianca.frizzoni@ponteonline.com
	Marika Molteni Tel. 02 8631444 ufficio.stampa@ponteonline.com
EVENTI E LOCATION	Paola Colombo Tel. 02 8631469 eventi.location@ponteonline.com
LICENZE DI ESPORTAZIONE / TRASPORTI ESTERI	Valeria Agosto Tel. 02 8631418 valeria.agosto@ponteonline.com
ASSISTENZA CLIENTI ESTERI	Cristiana Gani Tel. 02 8631442 cristiana.gani@ponteonline.com
RITIRI ACQUISTI D'ASTA	Graziella Ferrara Tel. 02 8631424 graziella.ferrara@ponteonline.com magazzino.pontaccio@ponteonline.com
MAGAZZINO	Mihalache Ionut (Gianni) Hossny El Shahed Daniel Dumitru (Florin) Bebe Moise Gheorghe Dumitru
GRAFICA / IMMAGINI	Valeria Agosto valeria.agosto@ponteonline.com
CORDINAMENTO SERVIZI DI SECURITY	Alessandro Taverna

ARREDI, MOBILI, SCULTURE, MAIOLICHE, CERAMICHE E ARGENTI	
	<i>Assistenti</i>
	DISEGNI <i>Assistente</i>
	ARTE ORIENTALE <i>Assistente</i>
	DIPINTI DEL XIX E XX SECOLO <i>Assistente</i>
	DIPINTI ANTICHI <i>Assistente</i>
	ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA <i>Assistenti</i>
	GIOIELLI <i>Assistenti</i>
	LIBRI E INCISIONI <i>Assistente</i>
	FASHION VINTAGE <i>Assistente</i>
OROLOGI E PENDOLERIA, STRUMENTI MECCANICI E AUTOMI	<i>Assistente</i>
	OROLOGI DA POLSO <i>Assistente</i>
	ARTI DECORATIVE DEL '900 E DESIGN <i>Assistenti</i>
	TAPPETI E TESSUTI <i>Assistente</i>
	STRUMENTI MUSICALI <i>Assistente</i>
	FILATELIA, CARTOLINE E NUMISMATICA <i>Assistente</i>
	HISTORICA <i>Assistente</i>
	FOTOGRAFIA <i>Assistente</i>
	<i>Referente per Torino e il Piemonte</i>
	<i>Referente per Modena ed Emilia</i>
	<i>IL PONTE - Casa d'Aste s.r.l.</i>

DIPARTIMENTI	
Valeria Agosto	Tel. 02 8631418 valeria.agosto@ponteonline.com
Marco Redaelli	Tel. 02 8631468 marco.redaelli@ponteonline.com
Claudia Miceli <i>Junior Specialist</i>	Tel. 02 8631439 arredi.antichi@ponteonline.com
Sara Milone <i>Junior Specialist</i>	Tel. 02 8631494 arredi.antichi@ponteonline.com
Gemma Fontana	Tel. 02 8631480 argenti@ponteonline.com
Mattia Jona Giulia Leonardi	Tel. 02 8631453 giulia.leonardi@ponteonline.com
Eleonora Mazzeo Federica Sampietro	Tel. 02 8631421 arte.orientale@ponteonline.com
Matteo Gardonio Marina Sala <i>Junior Specialist</i>	Tel. 02 8631412 marina.sala@ponteonline.com
Giulia Leonardi	Tel. 02 8631453 dipinti.antichi@ponteonline.com
Freddy Battino	
Elena Pasqualini <i>Junior Specialist</i>	Tel. 02 8631496 elena.pasqualini@ponteonline.com
Erica Risso <i>Junior Specialist</i>	Tel. 02 8631497 erica.risso@ponteonline.com
Serena Marchi <i>Junior Specialist</i>	Tel. 02 8631422 serena.marchi@ponteonline.com
Camilla Aghilar <i>Junior Specialist</i>	Tel. 02 8631410 camilla.aghilar@ponteonline.com
Francesca Boffetti <i>Junior Assistant</i>	Tel. 02 8631411 francesca.boffetti@ponteonline.com
Luca Ghirondi	
Claudia Vanotti <i>Junior Specialist</i>	Tel. 02 8631420 gioielli.orelogi@ponteonline.com
Eleonora Pecori Giraldi <i>Junior Specialist</i>	Tel. 02.8631462 eleonora.pecori@ponteonline.com
Claudia Terranova <i>Junior Assistant</i>	Tel. 02 8631420 claudia.terranova@ponteonline.com
Stefania Pandakovic Riccardo Crippa <i>Junior Specialist</i>	Tel. 02 8631474 libri.incisioni@ponteonline.com
Luca Ghirondi Cristiana Gani <i>Assistant Specialist</i>	Tel. 02 8631442 vintage@ponteonline.com
Martino Lurani Cernuschi Claudia Vanotti	Tel. 02 8631420 gioielli.orelogi@ponteonline.com
Giorgio Gregato Claudia Vanotti	Tel. 02 8631420 gioielli.orelogi@ponteonline.com
Stefano Poli Gaia Barbieri Lorenza Scubla	Tel. 02 8631425 02 8631454 design@ponteonline.com
Giacomo Manoukian Gemma Fontana	Tel. 02 8631471 tappeti.tessuti@ponteonline.com
Claudio Amighetti Gemma Fontana	Tel. 02 8631480 strumenti.musicali@ponteonline.com
Alberto Coda Canati Cristiana Gani	Tel. 02 8631442 filatelia.numismatica@ponteonline.com
Umberto Campi Anja Petrucci	Tel. 02 8631490 historica@ponteonline.com
Silvia Berselli Anja Petrucci	Tel. 02 8631490 fotografia@ponteonline.com
Carola Bianco Di San Secondo Via Bricherasio 7 - Torino Tel. 011 541170 / 347 2331123 carola.sansecondo@ponteonline.com	
Chiara Ferrari Rua del Muro 60 - Modena Tel. 373 8724888 chiara.ferrari@ponteonline.com	
Palazzo Crivelli Via Pontaccio 12 - 20121 Milano Tel. +39 02 863 141 info@ponteonline.com Cap. soc. €34.320	Fax +39 02 720 220 83 www.ponteonline.com



ROSSO GILERA
60 1232



SNGE
GENCE
NOED



PLAE
LGRN
DENT
GEYE

ERA
SEMPRE E SOLO
ASSENTE
DAL TEMPO
E
DAL LUOGO

1

Gianfilippo Usellini

(Milano 1903 - Arona 1971)

“Senza titolo” 1963

olio su tela

cm 35x55

Firmato in basso a destra e datato 1963

in basso a sinistra

Firmato e datato 1963 al retro

€ 3.500 - 5.000

Gianfilippo Usellini considera la sua pittura come un teatro. Dispone figure e cose nella scatola magica del quadro come se le collocasse su un palcoscenico e poi intesse intorno a loro le fila di un racconto, lasciando intuire un prima e un dopo e, soprattutto, presagire un oltre. La pittura, allora, diventa non letteratura (come alcuni gli rimprovereranno: un'accusa, del resto, che Usellini condivide con maestri come de Chirico e Savinio, i quali non a caso sono stati tra i suoi maggiori estimatori), ma narrazione visiva. Qualcosa come un teatro di immagini.

Il timbro e, per così dire, la sigla dei dipinti uselliniani consiste nella fisionomia di piccolo teatro che le sue opere assumono. Usellini non si accontenta di dipingere un paesaggio, un ritratto, un interno. In realtà sul suo palcoscenico l'artista non vuole rappresentare particolari insoliti o episodi di genere. Non ambisce alla curiosità, ma allo stupore. Non gli interessa la stranezza, ma il miracolo. [...]

La fantasia genera lo stupore, almeno quanto lo stupore genera la fantasia: da questa oscillazione lirica nascono i soggetti delle opere di Usellini. Il tema della meraviglia, poi, l'intuizione che l'invisibile si lasci intravedere tra le pieghe del visibile, si traduce sempre più frequentemente a partire dal 1940 (non a caso, negli anni di guerra), nel tema della lotta tra il bene e il male, in mezzo a un popolo di angeli e diavoli che prendono parte alla vita quotidiana.

Degli uomini ha investigato le menzogne e i desideri, ha captato le illusioni e le predilezioni, ha descritto le meschinità e le tenerezze. Quanti hanno accusato le sue opere di letteratura, in realtà non le hanno mai lette, e per questo non ne hanno conosciuto la profondità e la raffinatezza.

Elena Pontiggia



Von James Ensor, *Karneval de flandre*, 1929

2

Mario Cavaglieri

(Rovigo 1887 - Pavia 1969)

“La méche bianca” 1918

olio su tela

cm 134x188

Firmato e datato 18 in alto a destra

Provenienza

Eredi Grubicy, Milano

Galleria Pesaro, Milano

Galleria Pegaso, Milano

Collezione privata, Milano

Esposizioni

“H. St. Lerche-Mario Cavaglieri” Casa

Cagiati, Roma, maggio - giugno 1919

“Mostra individuale di Hans St. Lerche,

Alberto Martini, Mario Cavaglieri”

Galleria Pesaro, Milano, gennaio 1920,

n.439

Galleria Pegaso, Milano, 1990

“Mario Cavaglieri gli anni brillanti.

Dipinti 1912-1922” Galleria dello Scudo,

Verona, 12 dicembre 1993 - 20 febbraio

1994, p.282 ill. in catalogo

“Mario Cavaglieri” Rovigo - Milano,

2007, n. 69

Bibliografia

V. Vareilles “Mario Cavaglieri. Catalogo

Ragionato dei dipinti” Torino,

Allemandi, 2006, vol. I tav. 55 ill. a colori,

pp. 116, 117 n. 453 ill.

€ 35.000 - 50.000



La mèche bianca, probabile ritratto della contessa Grubicy de Dragon, considerando la provenienza dell'opera, è stata esposta, per la prima volta, alla mostra che Mario Cavaglieri tiene a Roma in Casa Cagiati nel 1919, con l'amico Hans Stontelberg Lerche,¹ come testimonia la fotografia scattata in occasione dell'esposizione (fig. 1)².



Fig. 1 Casa Cagiati a Roma

La fortuna dell'opera si conferma l'anno successivo, con la sua presenza alla mostra allestita dalla Galleria Pesaro a Milano³.

E, in effetti, la tela offre il meglio delle possibilità dell'artista.

Mario Cavaglieri⁴ è sicuramente tra i massimi protagonisti della pittura italiana del Novecento, e non solo, offrendo "dalla nativa Rovigo, da Padova dove la famiglia si trasferisce, un discorso espressivo assolutamente in linea con il miglior colorismo europeo, maturato nel post/Impressionismo, ma in modo del tutto originale, puramente pittorico, libero dalla necessità

della legittimazione intellettuale, del movimentismo culturale, dai vincoli dei proclami di gruppo"⁵. La lunga e precoce frequentazione di Parigi da parte dell'artista e il suo trasferimento in Francia, nella tenuta di Peyloubère poi, giustificano, nelle tele di Mario, i rimandi, sottolineati da tanti illustri studiosi alle opere di Henri Matisse (Le Cateau-Cambrésis, 31 dicembre 1869 – Nizza, 3 novembre 1954), di Edouard Vuillard (Cuiseaux, 11 novembre 1868 – La Baule, 21 giugno 1940) o del precedente Edouard Manet (Parigi, 23 gennaio 1832 – Parigi, 30 aprile 1883), ma poco si è detto delle dipendenze dei suoi quadri dalle opere dei pittori veneziani "classici".

Veneto d'origine, il pittore rodigino ha dimestichezza con i grandi della pittura antica, e non solo veneziana⁶, e i rimandi agli autori "classici" sono ben visibili particolarmente nelle figure femminili che Cavaglieri offre adagiate su morbidi canapè, e delle quali il ritratto della contessa Grubicy de Dragon è, in ordine temporale, punto di partenza a cui seguiranno *La collana bleu* del 1919, ritratto dell'attrice Margot Pellegrinetti, la *Egiziana* anch'essa eseguita nel 1919⁷ e, più tardi, *Odalisca*, il *Nudo su fondo rosso*, entrambe del 1924, di collezioni private, fino alla celebre *Venere di Peyloubère* di collezione privata, o alla

Note

¹H. St. Lerche – Mario Cavaglieri, Casa Cagiati, maggio-giugno, 1919

²La fotografia è stata pubblicata da V. Vareilles, *Gli anni brillanti, la maturità di Cavaglieri* in Mario Cavaglieri *gli anni brillanti. Dipinti 1912 – 1922*, catalogo della mostra (Verona, Galleria Scudo, 12 dicembre 1993 – 20 febbraio 1994), Milano, 1993, pp. 45 e da F. Matitti, *Mostre, opere e recensioni in Mario Cavaglieri ... op. cit.*, 1993, p. 282.

³*La Mostra individuale di Hans St. Lerche, Alberto Martini, Mario Cavaglieri*, gennaio 1920, con catalogo a cura di V. Pica, rientrava nelle strategie commerciali di Lino Pesaro, gallerista attento ad offrire artisti che avrebbero incontrato sicuro successo presso una vasta clientela di colti borghesi.

⁴Per la biografia dell'artista si rimanda alle tante pubblicazioni precedenti.

⁵V. Sgarbi, *Mario Cavaglieri, il senso di una pittura dei sensi in Cavaglieri*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 11 febbraio – 1 luglio 2007; Milano, Palazzo Reale, 12 luglio – 11 novembre 2007), a cura di V. Sgarbi, Torino, 2007, p. 16.

Odalisca in verde, datata 1954, del Musée des Jacobins di Auch, opere queste ultime dove la sensualità del corpo femminile è rimarcata senza mezzi termini nell'esposizione di una nudità sfacciatamente insolente e di una postura dichiaratamente provocante. È scontato sottolineare la discendenza delle "seduttrici" di Mario, dalle celebri Veneri o Danae di Tiziano (Pieve di Cadore, 1488-1490 – Venezia, 1576) o di Sebastiano Ricci (Belluno, 1659 – Venezia, 1734), alla Maja di Goya (Fuendetodos, 1746 – Bordeaux, 1828) fino all'Olympia di Manet (Parigi, 1832 - 1883) tanto per citarne alcune ma la nobildonna dagli acconciati capelli scuri, solcati da una mèche bianca che qui dà il titolo alla composizione, accoglie gli insegnamenti dei maestri antichi, li elabora e li prevarica.

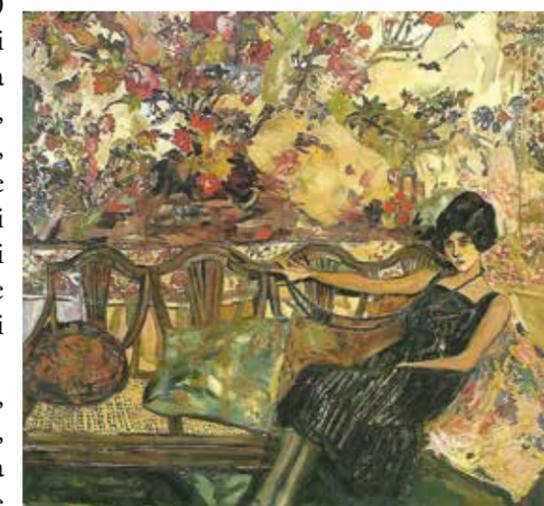


Fig. 2 Mario Cavaglieri, *La collana bleu*

Si sdraia composta, la contessa, sul divano, allunga le gambe appena incrociate, nasconde un braccio oltre la linea della coscia, stringe un oggetto, probabilmente uno specchio⁸, tiene il busto ben eretto a sostenere il collo rigido ed altero e rimira lo spettatore con un accenno di sorriso tra il sorpreso e il malizioso. Ma la malizia contenuta, nascosta sia nella severa posa, sia tra le pieghe del lungo abito nero che par mortificare un corpo ancora giovane e snello, si affaccia prepotente nella presenza del civettuolo specchio e nell'audace scollatura, apparentemente casuale, ma forse attentamente studiata per mostrare pelle aristocratica e diafana. La sensualità trasversale che la blasonata protagonista della composizione mostra con parsimonia – e spesso un corpo vestito può risultare più erotico dello stesso corpo spogliato - diventa sfrontato erotismo nella resa del tessuto che riveste il divano, interprete della rappresentazione tanto quanto la figura. Il confronto con la bellissima e già citata tela *La collana bleu* (fig. 2), evidenzia le caratteristiche peculiari della scena in esame. In entrambe le composizioni le protagoniste, aristocraticamente composte, si offrono da un divano, abbigliate con abiti neri, in spazi senza prospettiva, ed hanno come sfondo tessuti/tappezzeria fiorati. E sono proprio questi ultimi a determinare l'impatto emotivo della figura sul riguardante. Ne *La collana bleu* Margot Pellegrinetti sembra far parte integrante della tappezzeria di fondo, trattata con la consueta esuberanza materica, contro la quale l'attrice si adagia oltre il divano, tormentando annoiata la lunga

⁶È stata sottolineata, da parte del Cavaglieri, "una profonda ammirazione e conoscenza della pittura di Rembrandt" (A. Vedova, *Una descrizione del suo tempo: le opere giovanili, il periodo intimista e gli anni brillanti*, in Mario Cavaglieri, *op. cit.*, 2007, p. 22), a riprova della cultura artistica classica del pittore ed anche, "... voler raggiungere gli effetti di totale decorativismo che nella Venezia settecentesca trovarono un interprete creativo in Giambattista Tiepolo" (V. Vareilles, *Piccola consolle*, scheda firmata in Mario Cavaglieri... *op. cit.*, 1993, p. 180).

⁷La composizione, che offriva una figura di donna sdraiata ma di cui restano fotografie, è andata persa in un incendio.

⁸La presenza dello specchio, dichiarerebbe, nella blasonata protagonista della scena, una referenzialità senza mezzi termini alla propria bellezza che diventa, in ultima analisi, evidente allusione erotica. In realtà l'oggetto potrebbe anche essere un ventaglio da camino, civettuolo ornamento delle signore per riparare il viso dal calore diretto del camino (ringrazio Rosanna Ferrari per lo spunto interpretativo).

collana, ad aspettare un cenno dal regista. Ne *La mèche bianca* il rivestimento della seduta, cromaticamente rialzato rispetto alla tappezzeria del quadro precedente, avvolge completamente la contessa Grubicy de Dragon, l'abbraccia, la contiene, ne sottolinea la figura offrendola allo spettatore e accentuandone così la carica sensuale, ulteriormente evidenziata dalla luce che cade a fiotti sulla candida epidermide della donna.

Gli oggetti, i mobili, gli ambienti, sono spesso protagonisti delle tele del maestro rodigino, resi con la medesima partecipazione emotiva riservata alle figure, tanto che "Il soggetto era più che altro il pretesto per comporre la mutevolezza della materia e la sua nascosta cangianza, sontuosa e decadente come una poesia di Oscar Wilde"⁹. E non va dimenticato che, in Cavaglieri, "Oggetti e persone sono una cosa sola, il motivo unico di un pensiero plastico"¹⁰.

Ne *La mèche bianca* il pennello trasforma, in una sorta di accumulato visivo, l'essenza stessa del rappresentato e, all'occhio del riguardante, muta statici fiori imprigionati nel tessuto in vitali rose carnose, cromaticamente rialzate, trattate con una materia densa, utilizzata quasi in assenza di solvente, data "a corpo", evitando velature, ottenendo un effetto di "volume" che caratterizza le opere migliori di Cavaglieri, in particolare le tele dipinte negli "Anni brillanti"¹¹. Anni nei quali lo "stile" dell'artista costituisce "...uno degli esempi più complessi e di maggior risultato di quella stessa crisi che aveva visto fiammeggiare e spegnersi il lume delle avanguardie"¹².

E, infatti, nella tela in esame, la materia si gonfia, si torce, si contrae, vibra in rivoli calcolati, usa colori primari, inventa tonalità inedite, tratteggia fiori immaginati, rose tridimensionali, vere, morbide, spinose, fresche, odorose, che paion colte e gettate sul tessuto, non pienamente intessute nella stoffa, e si muovono e respirano, anche in virtù del tumulto circolare che il pennello impone alla materia stessa in una sovrabbondanza sfolgorante di pittura, di colore, di movimento. Un grumo di materia, direttamente spremuta dal tubetto, diventa, se rosso lacca, un'improbabile peonia, se blu campanule appena accennate e le rose, meglio definite, si aprono, mostrano petali che contornano, circolari, un centro scuro, e questo non in antitesi con la figura che anima la composizione, al contrario, il vitalissimo pulsare dei fiori che inventa, attrae ed accumula la tensione ottica dello spettatore, rimanda il proprio dinamismo trionfale alla calcolata, apparente stasi della figura stessa.

E il riguardante, soggiogato, aspetta un cenno dalla splendida contessa.

Maria Silvia Proni

⁹I. Mussa, *Cavaglieri pittura d'interni in Mario Cavaglieri*, a cura di G. Pistone, Roma, 1988, p. 93.

¹⁰G. Raimondi, *De Pisis - Cavaglieri tra il 1910 e il '20* in "Critica d'Arte", I, n. 2, marzo, 1954, Firenze, p. 155.

¹¹La denominazione "Anni brillanti" sigla il periodo dal 1913 al 1922, anni particolari "per l'impatto visivo dei dipinti di quegli anni, per l'ingigantimento del formato delle tele, per il clamore della critica e per la mondanità fastosa di quel periodo della vita del pittore" (V. Vareilles, *Cavaglieri catalogo ragionato dei dipinti*, Torino, 2006, vol. I, op. cit., p. 48). Anni questi, universalmente considerati il momento più felice di tutto il percorso artistico del Cavaglieri.

¹²R. Monti, *Percorso di Cavaglieri in Cavaglieri pittura ...1988*, p. 86.



3

Carlo Erba

(Milano 1884 - Monte Ortigara 1917)

"Trottole del sobborgo (che vanno)"

1914-15

olio su carta applicata su tela

cm 24x43

Firmato in basso a destra

Provenienza

Collezione privata, Milano

Esposizioni

"Erba, una memoria nel Futurismo 1884

- 1917" Calcografia Nazionale, Roma,

aprile – maggio 1981, ill. in catalogo

"Carlo Erba e Milano 1884-1917"

Palazzo della Permanente, Milano,

dicembre 1984 - gennaio 1985, n. 17 ill.

in catalogo

€ 15.000 - 20.000



Joseph Uhl, *Risveglio di primavera*

Molti artisti che aderiranno al movimento si avvicinarono al Divisionismo, corrente che racchiudeva, in embrione, idee che presto sarebbero sfociate nel Futurismo. Tendenza prettamente italiana, il Divisionismo ebbe in Giovanni Segantini e Giuseppe Pellizza da Volpedo i massimi esponenti, e affascinò, soprattutto attraverso Gaetano Previati, artisti come Umberto Boccioni e Giacomo Balla. Questi partirono dalla separazione del colore, alla base della tecnica divisionista, per le loro ricerche di scomposizione della luce e delle forme. Su un altro versante, invece, Carlo Erba scelse "Risveglio di primavera" incisione eseguita nel 1910 circa dal simbolista tedesco Josef Uhl per derivarne "Le trottole del sobborgo".

4

Giacomo Balla

(Torino 1871 - Roma 1958)

“Scena spirituale (uomo e donna nel fluido compenetrato di luce)” 1925-30 ca.

olio su tavola

cm 33,2x20,3

Firmato in basso a sinistra

Esposizioni

“300 dipinti di maestri contemporanei”

Galleria Brera, Roma, 1965

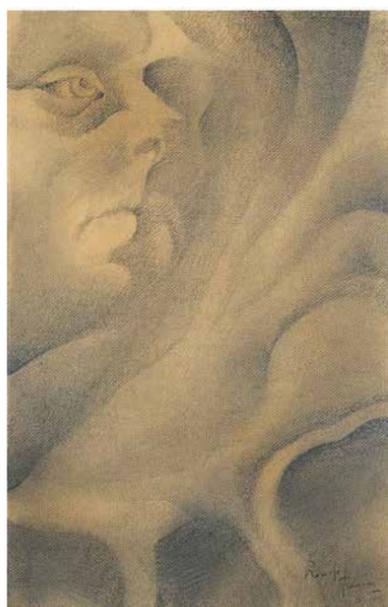
Opera accompagnata da certificato di autenticità su fotografia rilasciato da Maurizio Fagiolo dell’Arco, in data aprile 1995

L’opera è stata visionata da Elena Gigli, in data 9-10-19, che ne ha confermato l’autenticità

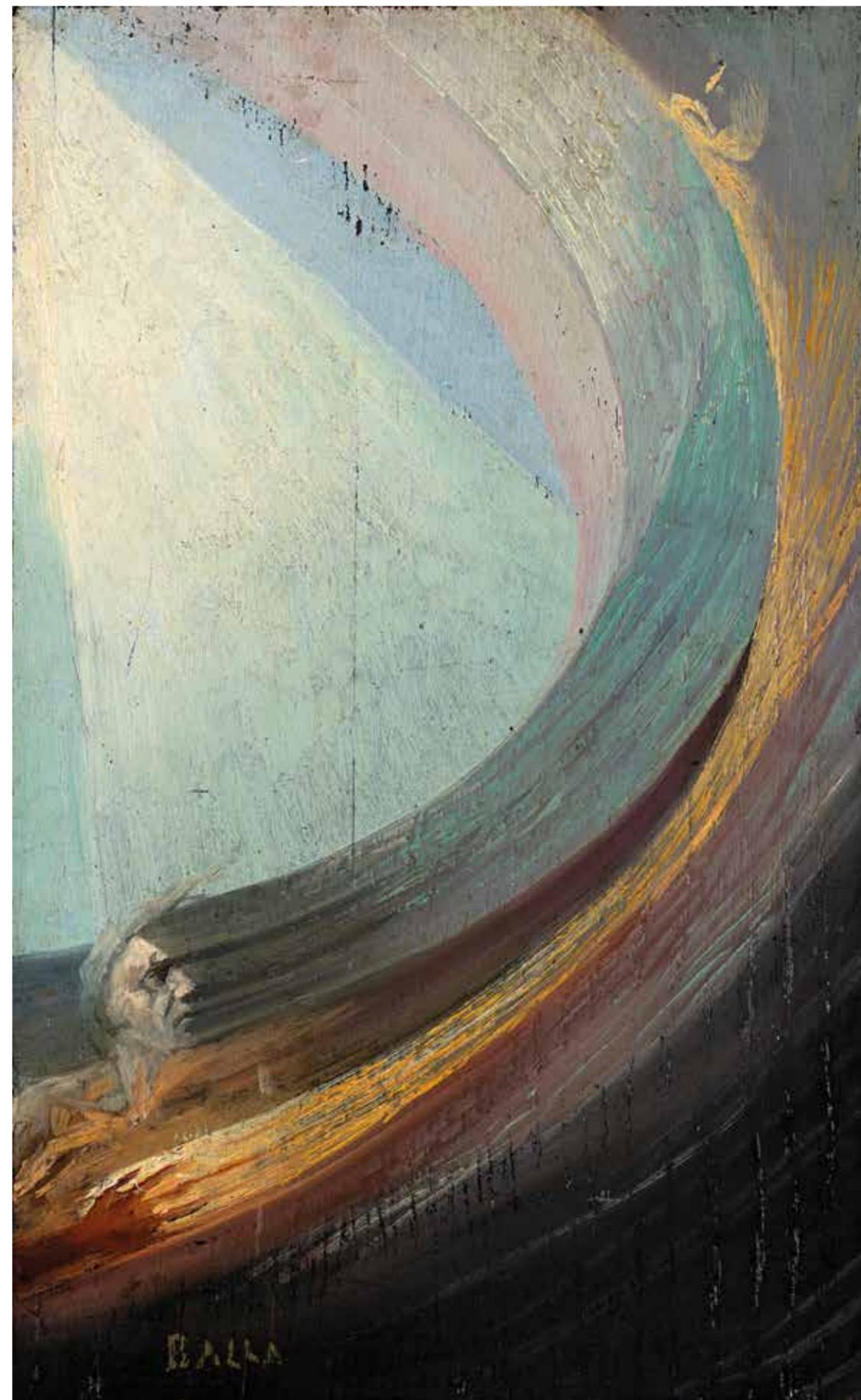
€ 10.000 - 15.000

Si direbbe che la Natura, indispettita dall’audacia dell’intelletto umano, da cui le è stato rapito il segreto di tante leggi e sono state domate tante sue forze, si diverta oggi a confonderlo, a umiliarlo presentandogli nuovi misteri, nuove forze più prodigiose e non sottomesse a nessuna delle leggi ormai accertate dalla scienza; facendogli intravedere un mondo arcano, che ci si rivela a tratti, intermittenemente, senza leggi e senza ordine riconoscibili, e che supera con le sue apparenze le più strane fantasie create dai poeti e le più incoerenti combinazioni dei sogni.

Luigi Capuana



Romolo Romani, *Pazzia*, 1908 - 1910



5

Giulio D'Anna

(Villarosa 1908 - Messina 1978)

"Il treno in corsa" 1929 ca.

olio su tela

cm 59x96

Firmato in basso a destra

Opera accompagnata da certificato di autenticità su fotografia rilasciato dall'Archivio Storico Dei Futuristi Siciliani, Palermo

€ 12.000 - 16.000

Si è detto giustamente che D'Anna è passato dal dinamismo cinetico della rappresentazione di atleti agli aerei che puntano verso l'alto in seguito a una necessità psicologica di fuga provocata dall'essere stato costretto a rimanere a Messina dal fratello («fratello/padre-padrone», lo definisce Buda): è però una considerazione limitante, come quella di Marinetti che lo inseriva tra gli «aeropittori documentari», senza volersi accorgere della dimensione, fra l'onirico e il metafisico, che permeava quei voli. Su questo è da tenere sempre in considerazione ciò che D'Anna scrisse nel 1947 in una lettera a Vincenzo Palumbo: «Le mie figure, le mie case, i miei paesi, sono tutti inventati, non avendo nulla a che fare col "vero", e, malgrado io sia ammiratore della natura, la mia arte non è mai stata da essa timorata». E, infatti, nei nudi femminili, negli esempi di arte sacra, nei paesaggi, nelle nature morte, nella serie degli strumenti musicali, nei collage si trovano costanti tracce di quelle pennellate futuriste, frutto quindi di un dinamismo intimo prima ancora che dall'adesione a un movimento.

Vincenzo Bonaventura



Locandina *Supremazia Futurista*, giugno 1933

Julius Evola

(Roma 1898 - 1974)

"Senza titolo" 1919-20 ca.

olio su cartone

cm 40x36

Firmato in basso a sinistra

Opera accompagnata da certificato di autenticità rilasciato da Prof. Francesco Tedeschi, Milano, in data 24-06-2019

€ 15.000 - 25.000

Personalità poliedrica nel panorama culturale italiano del Novecento, Julius Evola vive molteplici vite in una. Nato a Roma nel 1898, prima di indirizzarsi alla poesia, all'attività di pubblicista e alla filosofia politica – campo in cui ottiene consistenti risultati nell'arco di oltre 40 anni, distinguendosi per una costante eterodossia di pensiero – nei secondi anni '10, per un breve periodo, si applica alle arti visive, e più nello specifico alla pittura, distinguendosi tra i pochissimi militanti italiani del movimento Dada, fondato da Tristan Tzara in Svizzera nel 1916. Il Dada italiano è a tutt'oggi un'avanguardia sommersa, carente di studi organici. Troppo frammentarie le sue manifestazioni pittoriche, grafiche e poetiche. E troppo ingombrante la concomitante affermazione del Futurismo, fortissimo polo aggregatore di tutte le esperienze irregolari e d'avanguardia. Non a caso, molti dadaisti della prima ora – si pensi ai mantovani Aldo Fiozzi e Gino Cantarelli – saranno progressivamente assorbiti nei ranghi del futurismo ufficiale. Ma non Evola, che nel 1921, dopo aver attaccato duramente il movimento di Marinetti dalle colonne di "Bleu" abbandonò sdegnosamente la pittura, ritenendo questo medium ormai obsoleto, per ripiegare alla poesia, sempre rigorosamente astratta. Quella di Evola pittore è dunque una stagione fugace eppure nitida, fiera nel suo individualismo. A suo modo è un incipit senza successivo svolgimento, come nel caso di un artista precocemente scomparso. Forse per questo le sue opere ci appaiono oggi così intense ed incontaminate, per certi versi quasi naif. Nell'opera "Senza titolo" qui presentata è chiaramente leggibile la vocazione *distruttiva* di Dada, contrapposta a quella *costruttiva* (o al limite *ricostruttiva* della realtà)

del Futurismo. Anche quando lambisce la pura forma, infatti, la pittura futurista non finisce mai col perdere il contatto con la realtà che l'ha ispirata; al contrario, quella di Evola è un riflettore puntato senza pudore verso l'interiorità. E ha le fattezze di un'astrazione ermetica, che invece di rappresentare, oppure trasfigurare, religiosamente *evoca*. In questo paesaggismo interiore, in cui geometria e disegno sono del tutto assenti, Evola rappresenta in chiave dinamica la continua trasformazione alchemica della materia psichica. Mentre in alcune opere coeve l'artista rende questa precarietà con un'apparente vaporizzazione degli elementi, in questa "Senza titolo" sembra piuttosto rappresentare un loro scioglimento. Le cromie acide si accendono quindi di escrescenze imprevedute, in cui dominano le tinte calde, o al contrario il nero, mentre l'equilibrio compositivo è retto dai ricorrenti motivi sferici e circolari, che sembrano suggerire l'idea di un'ebollizione in atto. La pittura di Evola è criptica ed iniziatica, come del resto lo sarà la sua complessa ideologia conservatrice. Oltre ad essere un raro reperto di un'avanguardia senza compromessi, la nostra "Senza titolo" è anche un eccellente svolgimento pratico delle teorie universali di Dada. Un inno all'irrazionalità e al non senso nichilista, uno sguardo vagante negli spazi siderali della mente, nei buchi neri dell'incoscienza. Quasi un'antiveggenza profetica dei disagi e dell'alienazione dell'uomo di fronte al mistero della modernità.

Enrico Barbieri



Copertina del catalogo *Arte astratta: Posizione teorica/ 10 poemi/4 composizioni*, 1920



Atanasio Soldati

(Parma 1896 - 1953)

"Natura morta con paesaggio" 1931 - 1932

olio su tela

cm 61,5x51

Firmato e datato IX in basso a sinistra

Titolato, firmato e datato 1932 al retro

Provenienza

Collezione Ladelli, Milano

Collezione privata, Milano

Esposizioni

"Arte astratta italiana 1909 - 1959" Galleria

Nazionale d'arte Moderna, Roma, 2 aprile - 11

maggio 1980, n. 25.1 ill. in catalogo

"Atanasio Soldati, mostra antologica nel

centenario della nascita" Galleria Niccoli, Parma,

14 dicembre 1996 - 2 marzo 1997, n. 8 ill. in

catalogo

"Mostra antologica nel centenario della nascita"

Chiostrì di S.Caterina - Oratorio de' Disciplinanti,

Finale Ligure, aprile - giugno 1997, pp.56 tav 8

(col.) e 167 n.8 (titolato "Paese con natura morta"

e datato 1931) ill. in catalogo

Bibliografia

L. Cavadini, "Atanasio Soldati, Catalogo generale

dei dipinti" Riale, BorArte, 2019, p.44 n.1932 1

€ 6.000 - 8.000

Amédée Ozenfant, *Nature morte, verre et carafe*, 1925

Soldati ha saltato il trampolino e, per tagliarsi dietro i ponti [...] i suoi quadri, le sue tempere [...] hanno dato l'addio al "vero" alla deformazione, a tutto ciò che si riferisce a un interesse psicologico [...] per entrare in un nuovo mondo, un mondo di pura fantasia, dove lo spirito, sciolto dai vincoli di una eterna catalogazione umana, finalmente s'acquieta, gioisce e sta'.

Alcuni elementi, comuni al moderno linguaggio pittorico - il pavimento, la casa, ecc. - non devono trarre in errore: essi sono come le lettere del nuovo alfabeto [...].

Carlo Belli



Felice Carena

(Cumiana 1879 - Venezia 1966)

"La cena di Emmaus" 1922

olio su tela

cm 130x150

Firmato e datato 1922 in basso a destra

Provenienza

Collezione Fasola, Roma

Collezione privata, Roma

Esposizioni

"XV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia" Venezia, 1926, sala V, n. 3

"7° Biennale Nazionale d'Arte Sacra Contemporanea" Bologna, Milano e Roma, novembre 1966 - gennaio 1967, p.14 ill.

€ 15.000 - 20.000

XV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 1926
Sala V (a sinistra il presente lotto)

©Archivio Storico della Biennale di Venezia-ASAC

Nell'originale visione versatile del "Ritorno all'ordine" careniano, di cui *La cena di Emmaus* rappresenta un modello esemplare, si ritrovano quegli intenti innovativi successivi alla Grande Guerra, che l'artista acquisiva nel clima culturale capitolino dopo il suo ritorno a Roma.

Carena dominava la scena artistica in occasione della "I Biennale romana" del 1921, circostanza in cui proponeva un approccio all'antico del tutto insolito e per qualche verso eversivo.

L'artista infatti, uscito dal postimpressionismo del periodo precedente, attingeva ora alla grande tradizione italiana attraverso il recupero aggiornato del Cinquecento e del Seicento, visione che ricadeva in quello stretto giro di anni entro un clima di accese discussioni pro e contro la cosiddetta, nascente "mania del Seicento".

Il linguaggio careniano ampliava i riferimenti sulla linea veneta di Bellini-Bassano-Tiziano, approdando a Tintoretto e spaziando a El Greco, per inserirsi nel Seicento sulla traccia di Caravaggio-Poussin-Rembrandt, senza trascurare di correggere i nessi attraverso il costante riferimento al presente, all'attualità del vivere quotidiano: una panoramica insomma del tutto singolare e fuori dal coro.

Le numerose partecipazioni alle Biennali di Venezia, a partire dalla VIII edizione del 1909 fino alla XXVIII del 1956, erano occasioni confacenti a prospettare lo stato della personale ricerca.

E' quanto accadeva nel 1926 in occasione della XV Biennale di Venezia, dove all'artista era destinata una mostra individuale di cinquanta opere tra le quali figurava *La cena di Emmaus* (sala 5, n. 3, a titolo *Cena in Emmaus*), saggio qui in esame. L'elevato numero dei lavori esposti dava conto dell'importanza riconosciuta dalla critica a Carena, presentato in catalogo dalla voce autorevole di Antonio Maraini, che ne sottolineava la visione colta e innovativa del "Ritorno all'ordine" e lo consacrava maestro tra i più rilevanti del panorama artistico nazionale. La sala si configurava tra le più coinvolgenti della Biennale, al punto che personalità di spicco della critica del tempo, come Ugo Ojetti e Lionello Venturi, vi riconoscevano una linea emergente dell'arte europea contemporanea.

La cena di Emmaus, il cui tema si ispira al noto brano



tratto dal Vangelo di Luca (24,13-35), illustra nell'insolita versione tipicamente careniana la sacra conversazione avvenuta tra Cristo e i discepoli in una locanda presso Emmaus, ostello qui convertito in un umile interno di stalla.

L'episodio evangelico appartiene iconograficamente ai grandi maestri di tutti i tempi, da Raffaello a Caravaggio, Rembrandt, Velázquez, Veronese, Tiziano, Tintoretto, Delacroix, per citare i più noti.

La variante elaborata da Carena, datata al 1922, era oggetto di un'esegesi formulata da Ugo Ojetti nelle pagine della rivista "Dedalo" del gennaio 1925: l'articolo, intitolato "Tre quadri di Felice Carena", prendeva in esame altrettanti recenti capolavori del maestro: *Gesù deposto (Deposizione)* 1924, *La quiete* 1923-24 (nella seconda versione al tempo in collezione Gualino) e per l'appunto, *I pellegrini di Emmaus*, titolo alternativo conferito a *La cena di Emmaus*, indicato con esecuzione approssimata al 1924. La riproduzione a piena pagina denota la perfetta conformità con il dipinto attuale, eccezion fatta per il volto e l'aureola della figura centrale di Cristo, che nella foto compare con la testa circondata da un alone luminoso triangolare, metafora della Trinità, particolare cancellato dall'autore nell'imminenza della presentazione dell'opera alla XV Biennale di Venezia del 1926. La testimonianza della versione priva dell'aureola ci è resa da Ugo Nebbia in un resoconto critico della manifestazione veneziana, comparso nella rivista "Emporium" del maggio 1926: la riproduzione dell'opera, presentata in bianco e nero, corrisponde esattamente alla versione giunta ai nostri giorni, identica in ogni dettaglio alla precedente già testimoniata da Ojetti, a differenza della quale il volto del redentore appare lievemente reclinato e vi manca il dettaglio dell'aureola. Si tratta di una modifica quasi irrilevante, eppure particolarmente indicativa della svolta che Carena, nel breve giro di quegli anni, intendeva conferire al tema sacro, proponendolo nella linea caravaggesca secondo la nuova formula anticonformista elaborata in veste popolare e contadina.

È interessante riportare il commento di Ojetti a *La cena di Emmaus* dal citato articolo di "Dedalo" del gennaio 1925: «Questo che riproduciamo è un primo abbozzo del dipinto che figurerà nella Biennale veneziana del 1926, ma già si vede la risolutezza e l'originalità del Carena nell'accostarsi a questi grandi temi, nel rinnovarli ponendoli al centro della nostra vita poiché sono eterni, nell'escludere ogni frivolezza che distraiga l'animo del riguardante, anzi del credente».

Alla luce dell'esito definitivo, oggi è possibile escludere che si trattasse, come ipotizzato da Ojetti, di un elaborato transitorio: in realtà quella era già la versione conclusiva da cui l'autore, nella prospettiva della partecipazione alla Biennale veneziana del 1926, avrebbe di poco modificato il viso di Cristo e rimosso l'aureola.

Lo studio del tema maturava attraverso vari bozzetti preparatori, alcuni esposti senza catalogo in una mostra allestita nel 1922 alla Scuola d'Arte degli Orti Sallustiani, gestita a Roma da Carena e Attilio Selva.

Nicoletta Colombo



Massimo Campigli

(Berlino 1895 - St. Tropez 1971)

"Figure di donne" 1954

olio su tela

cm 50x65

Firmato e datato 54 in basso a destra

Provenienza

Galleria La Loggia, Bologna

Collezione Cicognani, Roma

Esposizioni

"36 dipinti di Maestri italiani" Galleria

La Loggia, Bologna, 18 dicembre 1954 -

8 gennaio 1955, n. 1 ill. in catalogo

"Mostra di opere di Massimo Campigli"

Galleria La Loggia, Bologna,

21 novembre - 3 dicembre 1955, n. 17 in cat.

"Campigli" Galleria La Loggia, Bologna,

24 maggio - 7 giugno 1962, ill. in cat.

Bibliografia

"Massimo Campigli. Catalogue Raisonné

- Volume II" a cura degli Archives

Campigli, Cinisello Balsamo, Silvana

Editoriale, 2013, p. 666 n. 54-045 ill.

€ 20.000 - 30.000



Massimo Campigli nel suo studio

La sua è sempre stata una ricerca di rigore e di simmetria, di armonia e di equilibrio, ma anche di una quiete interiore che traspare dai suoi dipinti attraverso la purezza del segno velato talvolta da una garbata ironia.

Gli idoli, i totem e le cariatidi, le ultime figure femminili di Campigli, si offrono infatti in questi anni come numi tutelari di cose e persone, racchiuse in una sorta di recinto sacro, solitarie e distanti. E nella loro immobilità quasi totale, ripetono pochi gesti cadenzati, un accenno di danza con le braccia alzate, un invito alla fecondità con le mani riposte sul grembo, in un atteggiamento che ricorda quello immutabile e senza età di una Grande Madre. Molto spesso al centro della composizione, attorniate da altre figure più piccole e geometriche, queste ultime presenze non hanno ormai né un volto né una espressione e restano mute e assorti, sospese in un tempo molto lontano, la cui eternità è cadenzata dal ritmo di poche forme elementari, un rombo, una sfera, un quadrato, una linea curva appena accennata, una serie di triangoli sovrapposti che fanno pensare più ad una antichissima scrittura simbolica che non ad una semplice decorazione.

Regali e maestose, queste figure dalla forma ancora a clessidra, hanno compiuto una metamorfosi nel passaggio dalla loro condizione umana a quella divina dove non si è perduta, però, tutta l'evidenza della loro manifesta femminilità [...] catturano l'attenzione, calamitano lo sguardo, si protendono verso l'esterno come se ambissero a rappresentare, nella loro essenzialità, il mistero stesso della donna [...]. Il suo, fin dall'inizio, è dunque un viaggio "a ritroso" nel tempo, alla ricerca di una memoria di archetipi lontani, di forme ancestrali e arcaiche in cui poter ritrovare non solo l'evocazione di un paesaggio interiore a lui più congeniale, ma anche la sua stessa identità. E in questi ultimi anni che lo vedono procedere spedito alla ricerca dell'archetipo, lo stesso alfabeto di segni semplificati con cui ora racchiude le proprie figure, sempre più geometriche ed elementari, non è il risultato di un vero e proprio cambiamento di rotta. Piuttosto, ancora una volta, è la rivelazione del suo pensiero coerente e lineare che lo porta a rintracciare alle fonti dell'uomo l'origine della forma.

Nicoletta Pallini





10

Carlo Carrà

(Quargnento 1881 - Milano 1966)

“Spiaggia” 1963

olio su tela

cm 30x40

Firmato e datato 63 in basso a destra

Provenienza

Galleria La Loggia, Bologna

Collezione Cicognani, Roma

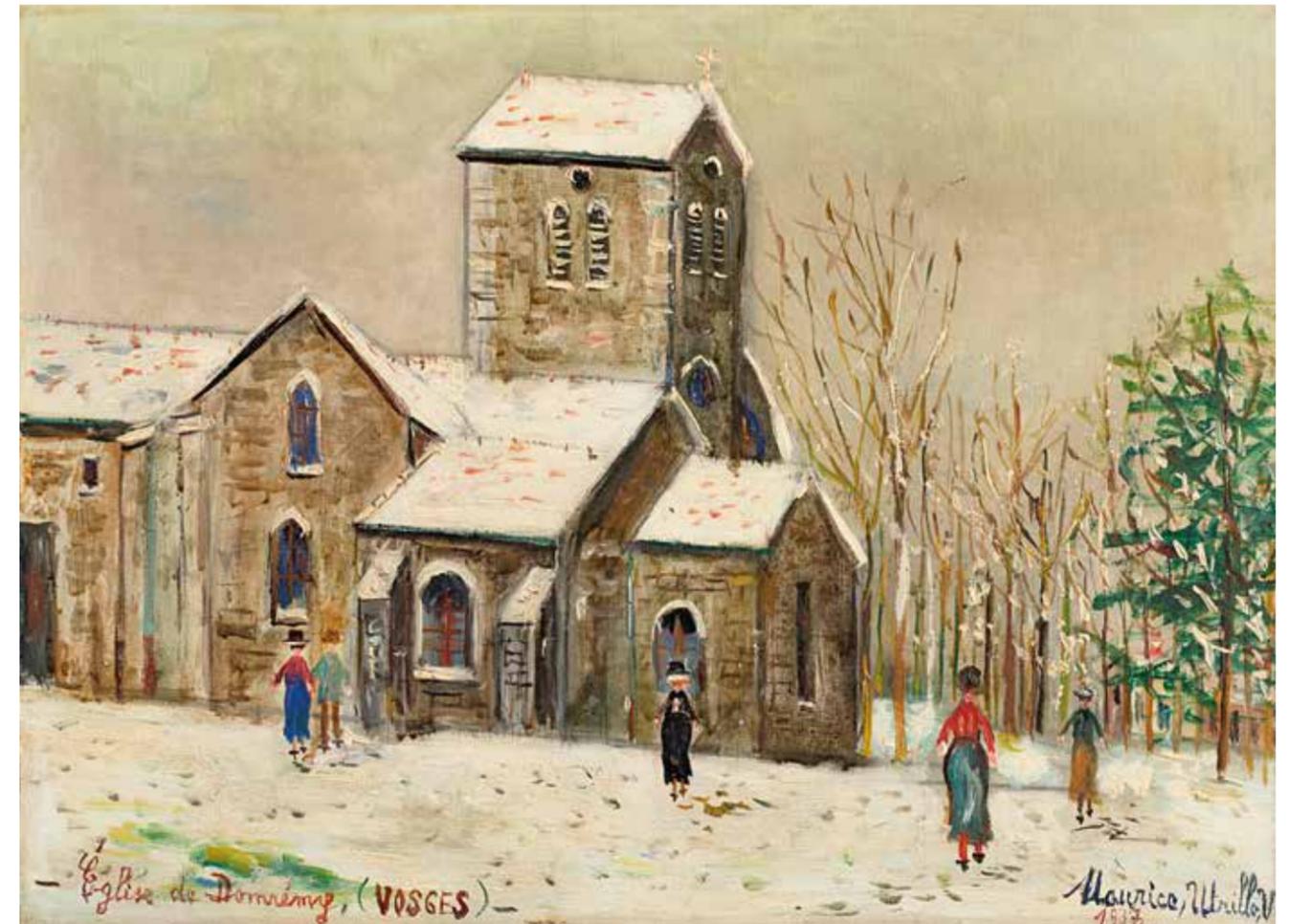
Bibliografia

M.Carrà "Carrà, tutta l'opera pittorica", vol. III, Milano,

Edizioni dell'Annunciata - Edizioni della Conchiglia, 1968

p.521, n. 6/63, ill. (con misure errate)

€ 8.000 - 10.000



11

Maurice Utrillo

(Parigi 1883 - Dax 1955)

“Eglise Saint-Remy sous la neige, Domrémy-la-Pucelle (Vosges)”

1937

olio su tela

cm 34x47

Firmato e datato 1937 in basso a destra

Provenienza

Collezione privata, Milano

Opera accompagnata da certificato di autenticità su fotografia

rilasciato da Paul Pétridès, Parigi, 1979

L'Association Maurice Utrillo ha gentilmente confermato

l'autenticità dell'opera

€ 25.000 - 30.000

12

Filippo de Pisis

(Ferrara 1896 - Milano 1956)

“Natura morta con maschera” 1926

olio su tela

cm 65x50

Firmato in basso a destra

Provenienza

Collezione A. Corradi, Imola

Galleria La Loggia, Bologna

Collezione Cicognani, Roma

Bibliografia

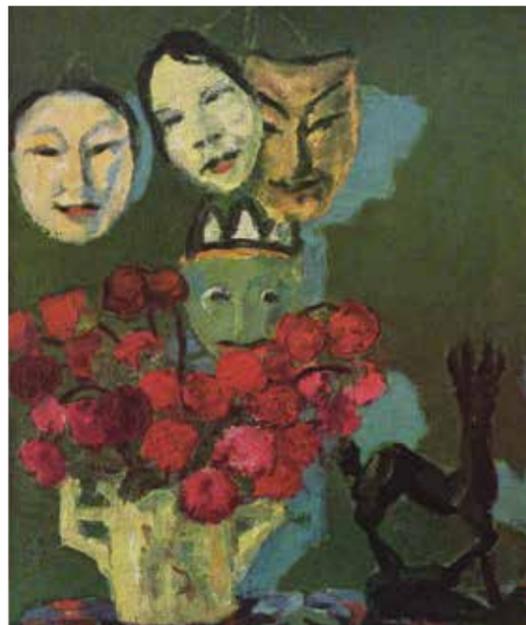
G. Ballo “Occhio critico 2. La chiave dell’arte moderna” Milano, 1968, n. 142 ill.

G. Briganti “De Pisis - Catalogo Generale. Tomo Primo. Opere 1908-1938” Milano, Electa, 1991, p. 133 n. 1926 130 ill.

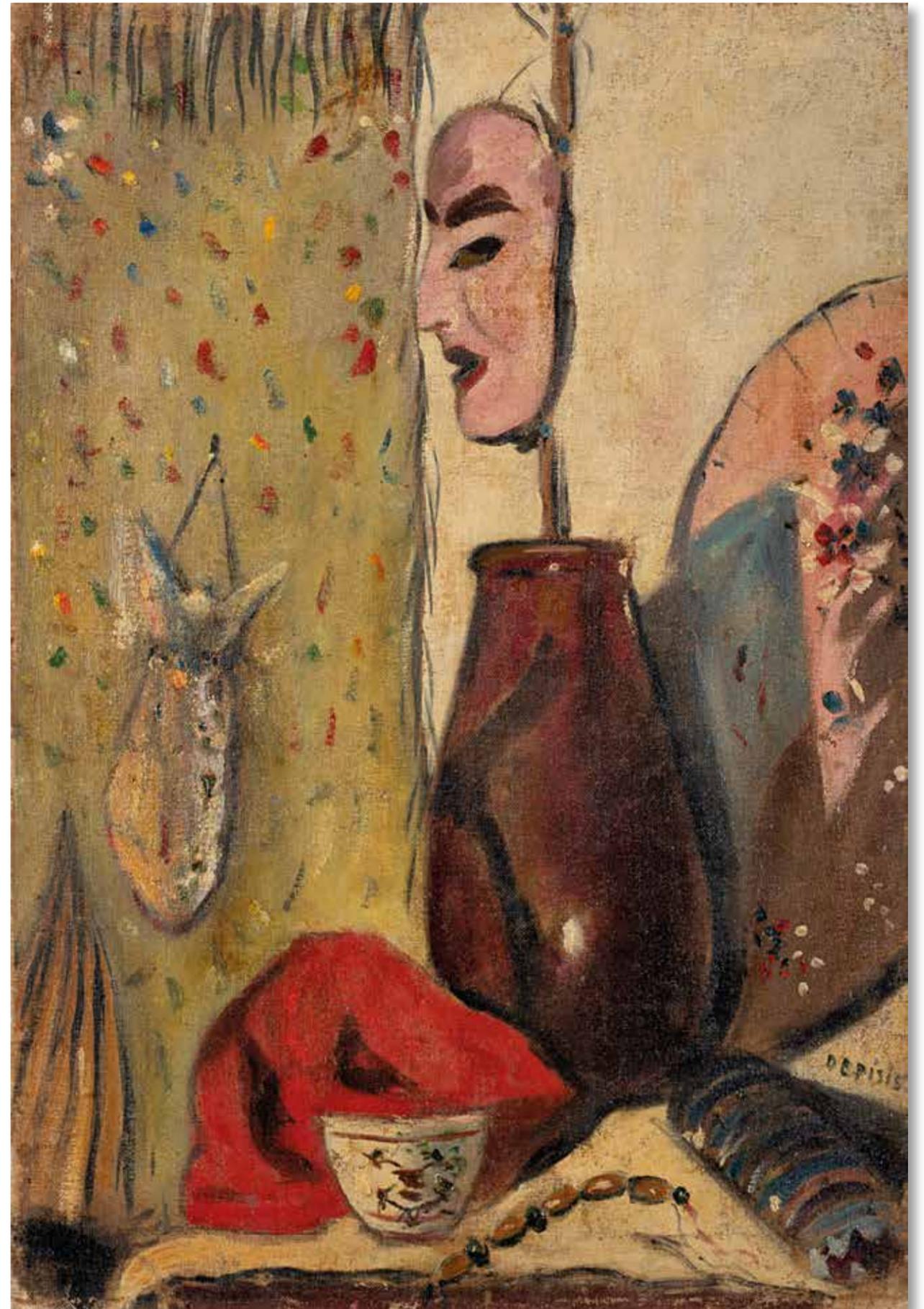
€ 10.000 - 15.000

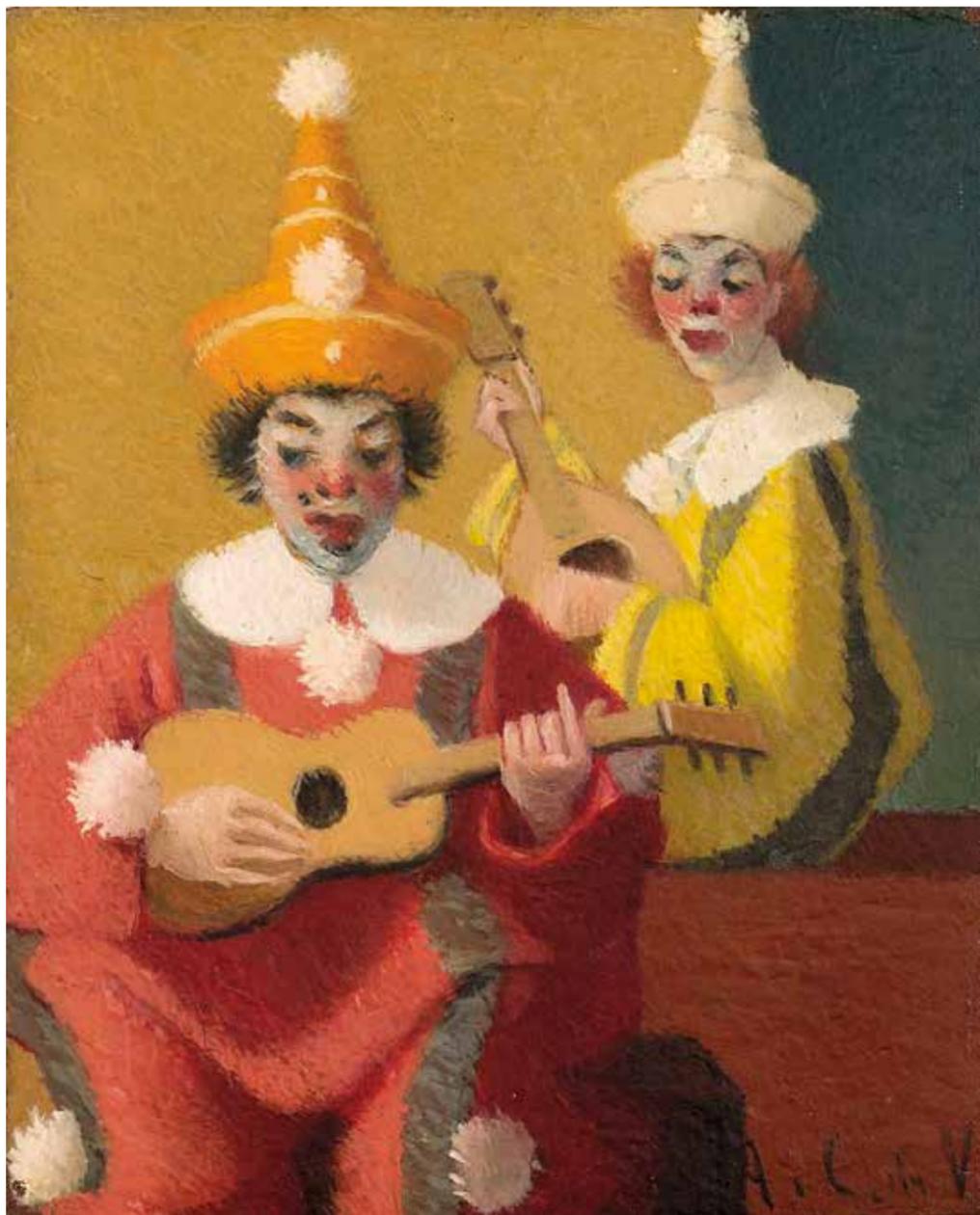
Si ostinano a considerarmi un pittore, ma in realtà sono meglio come poeta.

Filippo de Pisis



Emil Nolde, *Masks And Dablias*, 1959





13
Antonio Calderara
 (Abbiategrasso 1903 - Vacciago 1978)
 "Due pagliacci" 1945
 olio su tavola
 cm 16x13
 Siglato in basso a destra

Opera accompagnata da certificato di autenticità su fotografia rilasciato dalla Fondazione Antonio e Carmela Calderara, Milano, con il n.0258

€ 3.500 - 5.000



14
Antonio Calderara
 (Abbiategrasso 1903 - Vacciago 1978)
 "Natura morta" 1943
 olio su cartone
 cm 15x20
 Firmato, titolato e datato 43 al retro

Provenienza
 Collezione Pagani, Milano
 Collezione privata, Milano

Bibliografia
 R. Gioli "Antonio Calderara" Milano, Casa d'Arte "Ariel", 1946, n. XXIX

Opera accompagnata da certificato di autenticità su fotografia rilasciato dalla Fondazione Antonio e Carmela Calderara, Milano, con il n. 0365

€ 5.000 - 6.000

15

Renato Guttuso

(Bagheria 1912 - Roma 1987)

"Pescatore siciliano" 1950

olio su tela

cm 115x89

Firmato e datato 50 in basso a destra

Provenienza

Collezione privata, Saronno

Esposizioni

Galleria del Corso, Trieste, maggio 1952

Bibliografia

E. Crispolti "Catalogo Ragionato Generale dei dipinti di Renato Guttuso" Volume Primo, Milano, Mondadori, 1984, p.219 n. 50/33 ill.

L'opera ritrae Rocco Catalano e appartiene al secondo ciclo di dipinti di Scilla, dell'estate del 1950.

€ 15.000 - 20.000



Guttuso si era assunto, con la sua pittura, il compito sociale, oltre che artistico, di diffondere l'immagine realistica della vita dei lavoratori con una serie di mostre in Italia e all'estero (famosa quella di Mosca) in cui impose la fase definita dagli storici dell'arte del realismo esistenziale, in cui i protagonisti dei quadri dipinti erano l'operaio o il contadino, nella loro specificità sociale. Guttuso aveva dipinto nel 1947 "L'occupazione delle terre incolte in Sicilia", "Carrettieri di notte" e l'anno successivo "Contadino che zappa" e altri quadri sul tema della condizione dell'uomo lavoratore. Fu proprio sulle rive dello Stretto, a Scilla, che avvenne il cambio di passo nella sua pittura, con la raffigurazione dei lavoratori del mare (i pescatori) che dettero il via al "ciclo di Scilla". "Uscita per la pesca", "Rematore notturno" e "Pescatore addormentato", appartengono a quel ciclo [...]. La sera Guttuso e compagnia andavano a mangiare da "Glaucò", da don Santo Puntillo. Da Glaucò, i pittori "di Scilla", erano di casa. Quando la "banda Guttuso" lasciò Scilla, dopo alcuni anni trascorsi puntualmente d'estate, un pescatore, Rocco Catalano, che era diventato l'uomo di fiducia del pittore, lo seguì a Roma, restando un collaboratore della famiglia fino alla fine dei giorni dell'artista. Di Catalano, come singolare figura di devoto collaboratore, ne parla lo storico e archeologo Salvatore Settis (calabrese d'origine) rievocando un incontro nell'abitazione romana del pittore in occasione della pubblicazione di un suo libro: "In casa Guttuso conobbi Rocco Catalano, un pescatore che Guttuso aveva incontrato a Scilla intorno al 1950 che che lo aveva seguito a Roma come uomo di fiducia. Non sapevo nulla di questa storia, ma ricordo quanto Guttuso si divertisse quando gli dissi che in quello stesso 1950 io, bambino, abitavo proprio a Scilla, e quando scoprimmo che Catalano vi aveva conosciuto mio padre (anche mio padre si chiamava Rocco).

Roberta Nunnari

Renato Guttuso, Venezia, 1950.

Fotografia Archivio Cameraphoto Epoche / © Carlo Pescatori



16

Mario Sironi

(Sassari 1885 - Milano 1961)

“Composizione con nudo femminile”

1958 ca.

olio su tela

cm 90x70

Firmato in basso a sinistra

Provenienza

Galleria del Milione, Milano

Galleria La Loggia, Bologna

Collezione Cicognani, Roma

Esposizioni

“Pittsburgh International Exhibition,

Department of Fine Arts” Carnegie

Institute, Pittsburgh, 4 novembre 1958 -

8 febbraio 1959

Opera registrata presso l'Associazione per
il Patrocinio e la Promozione della Figura
e dell'Opera di Mario Sironi, Milano, con
il n. 287/19 RA

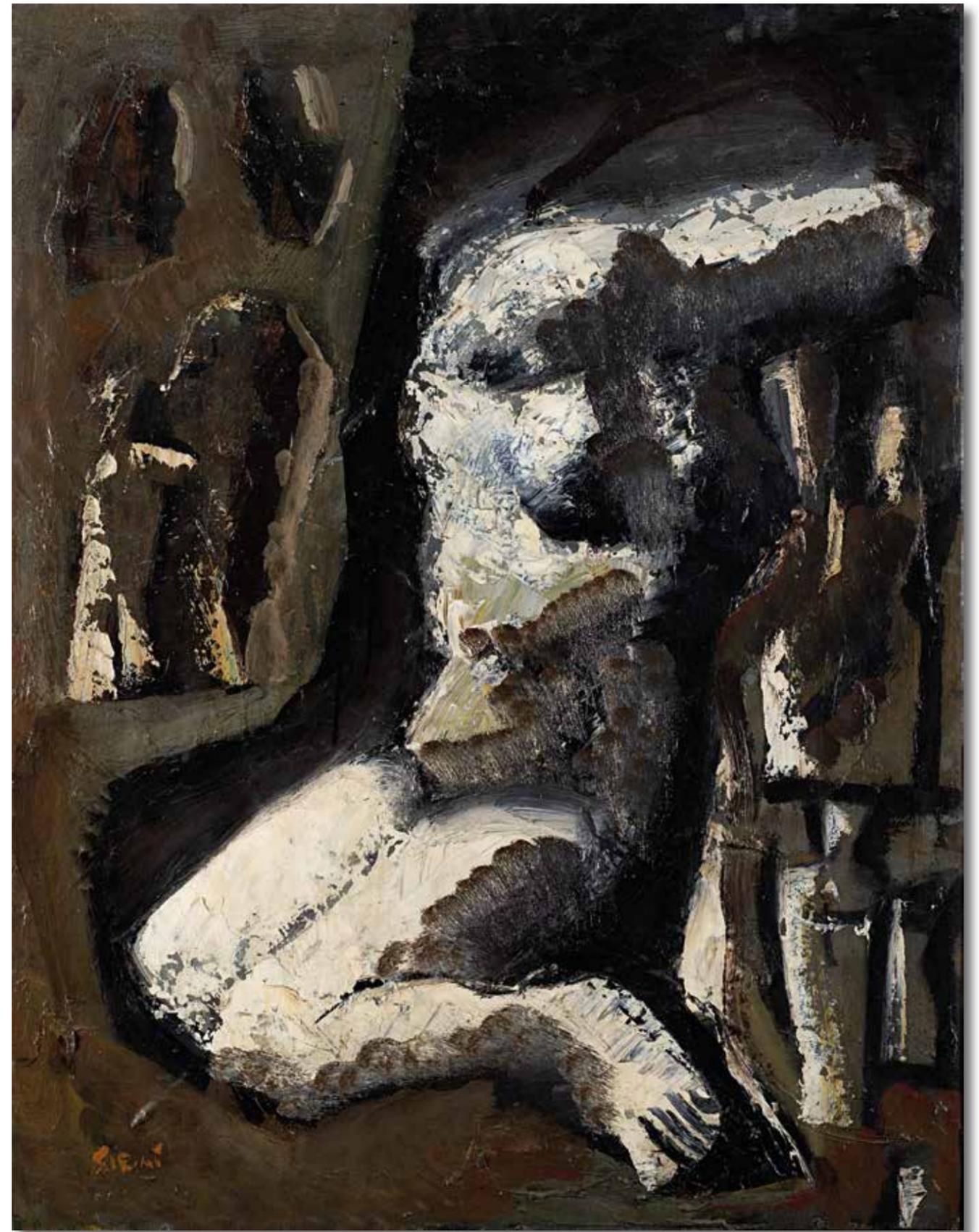
€ 6.000 - 8.000



Mario Sironi vicino ad una sua scultura, 1937

*L'arte non ha bisogno di riuscire simpatica, ma esige
grandezza.*

Mario Sironi



17

Arturo Martini

(Treviso 1889 - Milano 1947)

“Giudizio di Salomone” 1935

bronzo a cera persa (fusione del 1936)

h cm 58,5 (base in legno 3x16x20)

Firmato alla base nel bronzo

Provenienza

Galleria Il Milione, Milano

William Valentiner, Berlino - New York

Collezione Bertioia, USA

Esposizioni

“20 Firme dell’arte italiana contemporanea”

Galleria Il Milione, Milano, gennaio 1937

(Bollettino della Galleria del Milione n. 50, pagine non numerate. Il bronzo è illustrato in fotografia nella terza di copertina)

“In Memory of William R. Valentiner

1880/1958 (representing his achievements

during fifty years of service in american

museums)” New Carolina Museum of Art,

Raleigh, 6 aprile - 17 maggio 1959, p. 236 fig.

174

Bibliografia

G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari

“Arturo Martini. Catalogo Ragionato delle
Sculture” Vicenza, Neri Pozza editore

1998, p. 278 n. 418 (è illustrato l’esemplare

Bacchelli). Nella scheda sono registrati tre

bronzi d’epoca, senza nominare le collezioni e

includendo il presente bronzo

Opera accompagnata da scheda storico critica
a cura del Prof. Paolo Baldacci.

Si coglie l’occasione per annunciare che è stata
ricostituita l’Associazione Amici di Arturo
Martini (con sede provvisoria presso il FAI,
Villa Necchi) e che il comitato scientifico
per le opere di Arturo Martini e la nuova
edizione del Catalogo Ragionato è composto
dai professori Flavio Fergonzi, Nico Stringa e
Paolo Baldacci.

€ 15.000 - 20.000



Il *Giudizio di Salomone* fa parte del cosiddetto ciclo di Blevio (1935), un momento di grazia assoluta di Arturo Martini: il periodo del canto, come lo chiamò nei suoi *Colloqui sulla scultura*. Al massimo della sua fama, travolto da innumerevoli impegni monumentali, lo scultore si prese una vacanza estiva, ospite del direttore della Galleria Milano, sul lago di Como, nella villa neoclassica che era stata della cantante Giuditta Pasta (1797-1875), e quasi per distrarsi s'abbandonò a una vena di creatività narrativa spontanea che si tradusse in una decina di capolavori. Nei *Colloqui* raccolti da Gino Scarpa tra il 1944 e il 1945 ed editi in versione integrale da Nico Stringa nel 1997, cogliamo il flusso dialettale e integro del suo pensiero sul rapporto tra "sentimento" e opera d'arte. Un rapporto ambiguo che talvolta può



Estratto dal Bollettino della Galleria del Milione, 1937

nuocere all'opera e talvolta sfociare nell'assoluto: "[Michelangelo] fa le tre *Deposizioni*. Fa le statue che ghe manca una gamba. Non obbedisce più alla volontà, ma al sentimento". Che tuttavia può essere anche "stato di debolezza" ("Donatello invece, quando partecipa al sentimento, si indebolisce". Insomma – parafraso Martini –, il sentimento ha due esiti possibili. Ci deve essere, perché è uno stato cosmico di dolore, ma l'artista deve superarlo. Io sono stato sempre solo, dice Martini, ho aspettato per vent'anni un concorrente, per misurarmi con lui, anche per mettermi per qualche tratto alla sua ruota. Sempre solo. "Periodo del *Salomone* (coi greci). In quel periodo ero stato a Napoli, veduto molt[o] i greci. Sei opere: *Ratto delle Sabine*, *Salomone*, *Maternità*, *Ulisse*, *Laocoonte* ... sei poesie. Fatte di seguito, sul lago di Como. Nella camera della Pasta, con i ritratti, i ricordi, lettere: il ritratto di Rossini. Ottocento. Un momento di grazia. Le me riusciva: soffiade." Nel ricordo Martini sbaglia il conto e tralascia diverse opere: tra cui almeno il *Centometrista*, la *Morte dell'amazzone*, e le *Amazzoni spaventate* vanno ricordate in quel gruppo di inarrivabile spontaneità poetica. Poi prosegue per spiegare cosa volesse intendere dicendo che gli venivano "soffiate". Era un segreto dei greci – dice –, "non capivo come i greci mi davano con niente un'infinità di cose, mentre noi arrivavamo a dare un millesimo con un'infinità di muscoli [...] era il più grande mistero della mia vita [...] e in quelle statuette si è rivelato. [...] Io ho scoperto i greci facendo una piastra [di creta] completamente liscia. Da sotto la muovevo." Il segreto, spiega Martini, era la spinta interna, come un lievito o un soffio, "che sembra che si sia infornata la statua, e che si è gonfiata da sola; quella lievitazione che non par fatta dalla mano [...]. Io i muscoli li facevo da dentro, per spinta, e mi nascevano miracolosamente, da dentro, come nei greci". Non serve aggiungere nulla a queste parole di Arturo Martini per capire quanto egli vada oltre il concetto formale di classico e di neoclassico, o di espressività e sentimento romantico, per entrare in quell'assoluto naturale dell'espressione poetica in cui i due poli coincidono. E tutto nasce dalla mancanza di artificio, dall'estrema naturalezza del suo fare, che non dimentica mai l'esperienza materna dei dolci, infornati, cotti e gonfiati da dentro, come le statue. Nel *Salomone*, in particolare, l'astuto giudizio del re d'Israele, che per smascherare la vera madre del bimbo conteso decide di tagliarlo a metà dandone con fredda imparzialità mezzo all'una e mezzo all'altra, è rappresentato nel gesto di assoluta naturalezza di un

norcino che davanti alla folla del mercato stringe nella sinistra la zampa di un maialino o d'un piccolo capretto, pronto a troncarlo di netto in due con una sol colpo del coltellaccio che brandisce nella mano sinistra già alzata. L'esemplare qui presentato è una delle tre fusioni d'epoca finora note. Esso proviene dagli eredi di William Valentiner (Wilhelm Rainhold Valentiner, 1880-1958), storico dell'arte tedesco attivo negli USA sia prima della Grande Guerra, sia del 1924 in avanti, dove ricoprì cariche museali e organizzative di estrema importanza, al Metropolitan di New York e poi al Detroit Museum of Arts, senza tralasciare gli studi specifici soprattutto sull'arte fiamminga e olandese che lo hanno reso noto in tutto il mondo.¹

Durante un viaggio in Italia con la moglie, nel 1937, Valentiner acquistò presso la Galleria del Milione tre bronzi di Arturo Martini: questo *Giudizio di Salomone* (1935), una *Madre della montagna* (1935) e un *Ercole e il Leone* (1936), bozzetto per la statua monumentale *Il Leone di Giuda*. Da ricerche svolte in questa occasione a cura dell'Associazione Amici di Arturo Martini, da poco ricostituita, il cui comitato scientifico per le autentiche e la revisione del Catalogo Ragionato è composto dai Professori Flavio Fergonzi, Nico Stringa e Paolo Baldacci, è stato possibile ricostruire con maggiore precisione la storia già nota di questa scultura e delle sue tirature d'epoca. Nell'estate del 1935 Martini creò il noto gruppo delle sculture di Blevio plasmandole in creta da cui poi trasse dei gessi (oggi di Proprietà della Banca Popolare di Vicenza confluita nel gruppo Intesa). In totale se si include, come sembra corretto, uno solo dei tre gessi della *Morte di Saffo*, i soggetti erano dodici. Un gruppo di nove bronzi, i primi tratti da questi gessi, furono esposti alla Biennale di Venezia del 1936 (p. 50, nn. 19-27 di catalogo), che si aprì il 1° giugno. Il bronzo del *Giudizio di Salomone* esposto alla Biennale (n. 23) fu acquistato dallo scrittore Riccardo Bacchelli e ceduto poco prima della sua morte (1985) alla Galleria Philippe Daverio (ora in collezione privata). Un secondo bronzo d'epoca, sempre passato negli anni '80 dalla galleria Daverio si trova nella collezione di Volker Feierabend a Milano. Il terzo, realizzato nel 1936, è quello di cui stiamo parlando. Alla chiusura della Biennale, nel settembre del 1936, Martini diede in deposito alla Galleria Il Milione di Milano una cera del *Salomone*, elencata col numero 897 nel registro della galleria. La cera risulta esposta nella mostra "20 Firme" del gennaio 1937 (IL MILIONE, Bollettino della Galleria del Milione n. 50). Nella lista delle "Opere Esposte", figurano infatti due sculture di Arturo Martini: 21 *Giudizio di Salomone* (cera), 22 *Ratto delle Sabine* (bronzo). Ma in chiusura del medesimo Bollettino (terza di copertina) si trova la foto de "*Il giudizio di Salomone*" che è chiaramente un bronzo a patina nera e non una cera. Perché Martini diede in deposito una cera, cosa assolutamente insolita per lui, che non amava far circolare le cere come opere finite? Sicuramente perché, non avendo tempo di occuparsi personalmente della colata in bronzo – cosa che per altro in genere faceva seguire dal genero Bertagnin o da altri – dando una cera già da lui corretta e ritoccata poteva essere sicuro che ne sarebbe stata tratta una controforma in gesso perfetta in tutti i dettagli.

Da questa controforma fu fatta la fusione a cera persa fotografata nel Bollettino e venduta a William Valentiner. Poi la cera originale fu restituita all'autore il 21 settembre del 1938 (come risulta dal registro).

Paolo Baldacci

Note

¹ Segnaliamo la recente monografia su di lui: M.M.Mascolo, *Un occhio finissimo. Wilhelm R. Valentiner (1880-1958) storico dell'arte tra Germania e Stati Uniti*, Roma, Viella, 2017

18

Salvador Dalí

(Figueres 1904 - 1989)

“Le Brasier - Le Coupes” 1930 ca.

pastelli e collage su carta applicata su cartone

cm 49,8x31,9

Firmato in basso a destra

Provenienza

Galleria Gissi, Torino

Collezione Emiliano De Fabianis

Collezione privata, Milano

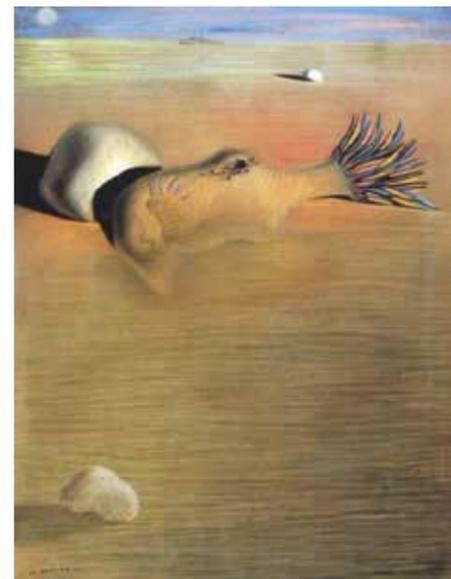
Esposizioni

“La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane” Galleria Civica d’Arte Moderna, Torino, marzo - aprile 1961, n.154 ill. in catalogo (con il titolo “Il braciere”)

“Salvador Dalí” Casino Communal, Knokke-le-Zoute, luglio - settembre 1956, n. 43 ill. in catalogo (con il titolo “Composition collée”)

Opera accompagnata da certificato di autenticità rilasciato dagli Archives Descharnes, a cura di Nicola R. Descharnes e Oliver M. Descharnes, con il n. d6954

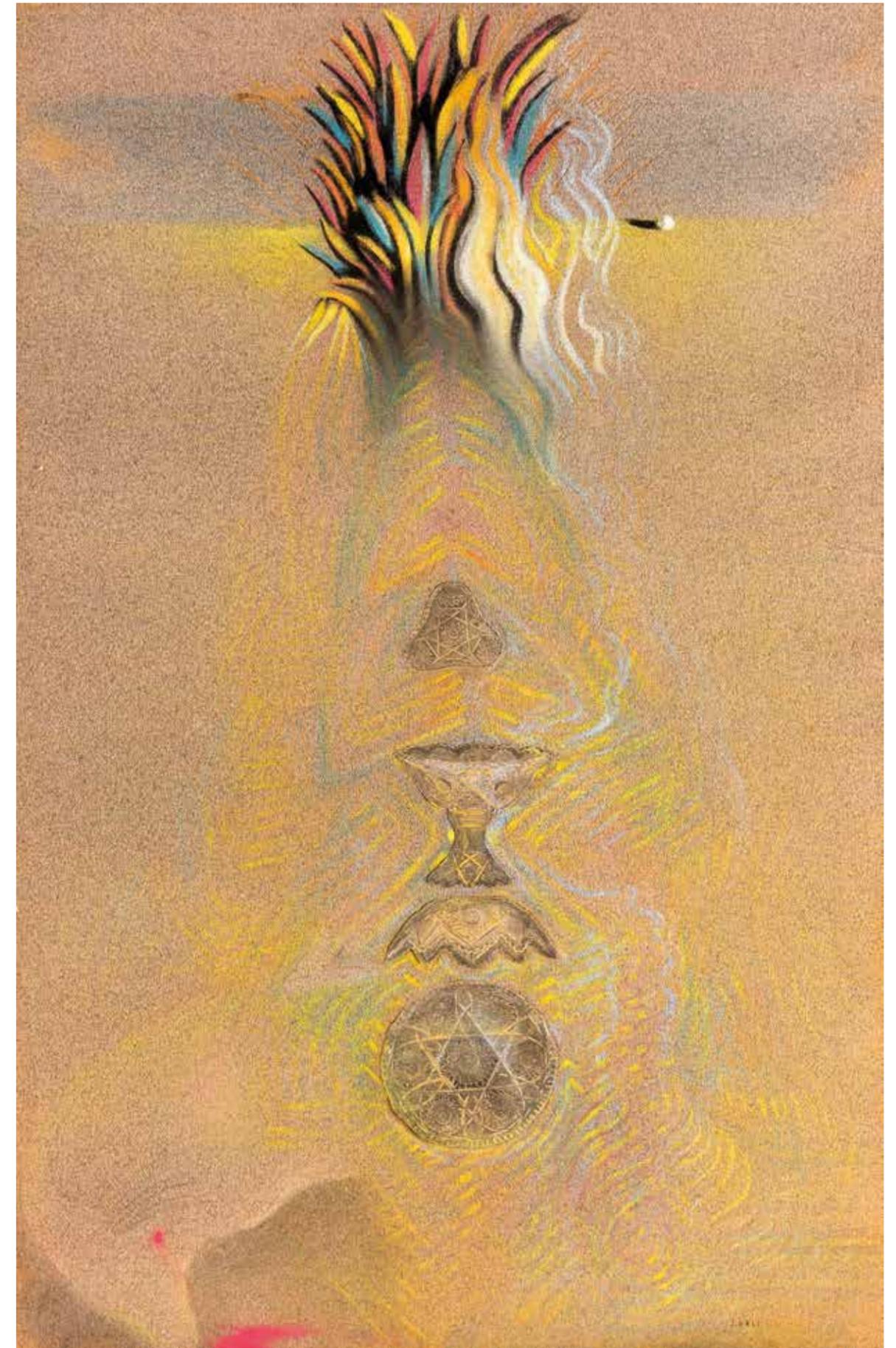
€ 25.000 - 35.000



Salvador Dalí, *The Lost Face - The Great Masturbator*, 1930

*Noi vogliamo, per quel fuoco che ci arde nel cervello,
tuffarci nell'abisso, Inferno o Cielo, non importa. Giù
nell'Ignoto per trovarvi del nuovo.*

Charles Baudelaire



19

Alberto Savinio

(Atene 1891 - Roma 1952)

“La fille de la statue” 1926-1927

olio su tela

cm 35,5x27

Firmato in basso a destra

Titolato sul telaio

Provenienza

Collezione Ch. Pomaret, Galerie de la

Renaissance, Parigi

Collezione privata, Saronno

Esposizioni

“Pittori europei contemporanei” Centro

Tornabuoni, Firenze, 20 novembre -

8 gennaio 1983, p.51, ill. a colori in

catalogo

Bibliografia

P. Vivarelli “Alberto Savinio. Catalogo

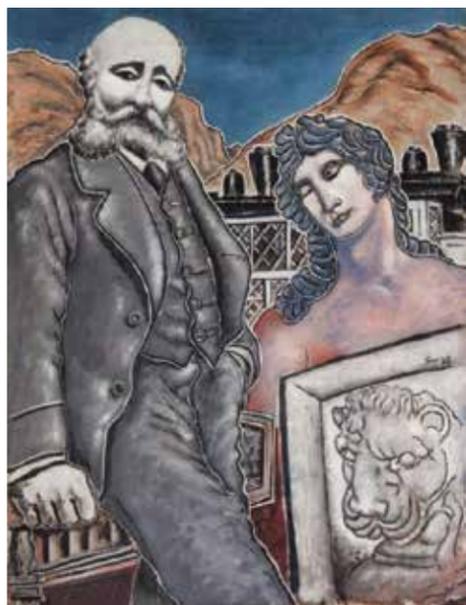
Generale” Milano, Electa, 1996, n. 1926-

1927 2 ill.

€ 20.000 - 25.000

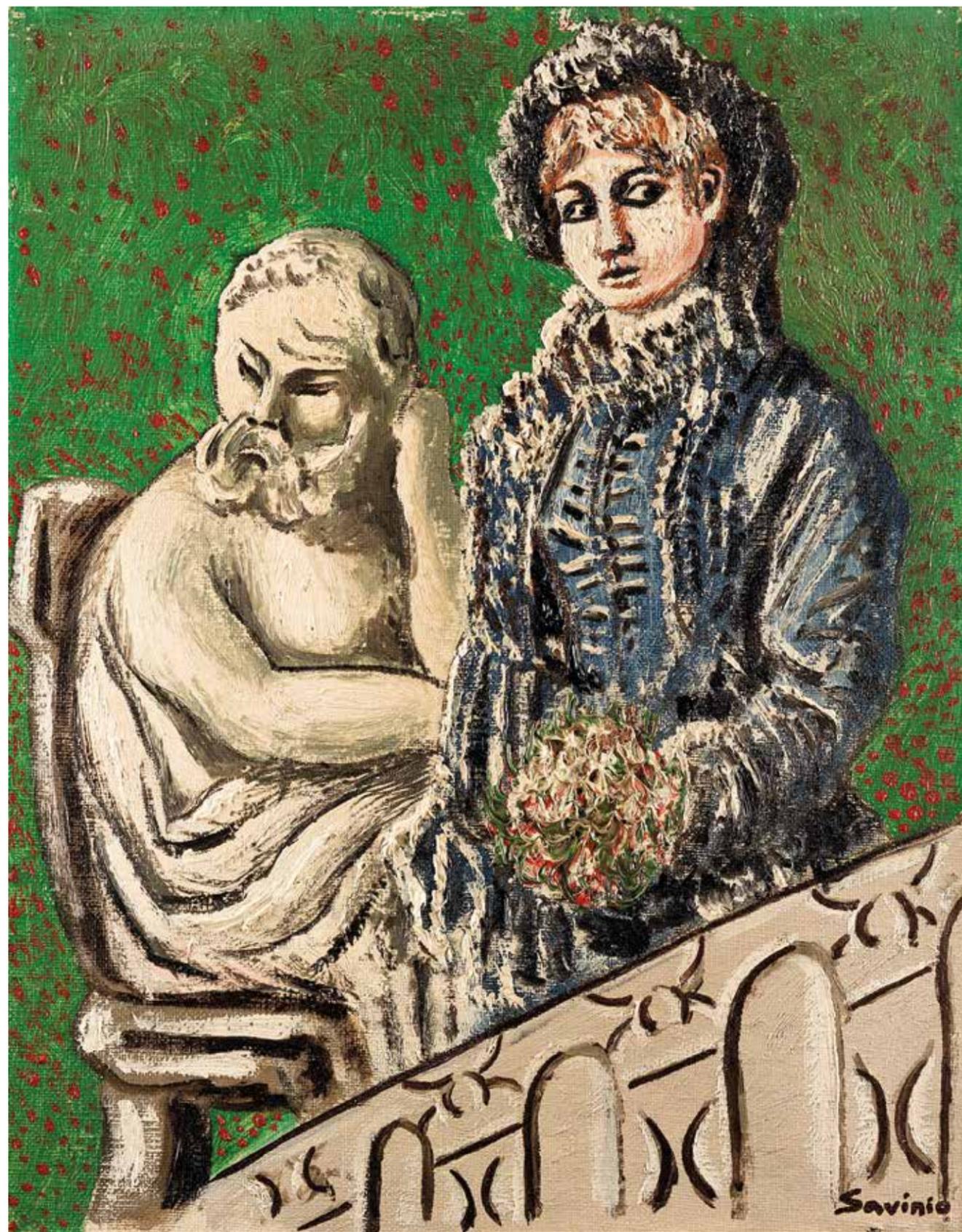
[...] Savinio pittore è un artista concettuale avant la lettre perché abilissimo nel mescolare più carte: il disegno assai evidente costruisce immancabilmente la struttura dei dipinti sui quali è stesa una materia magra e piatta; l'uso di immagini fotografiche e di illustrazioni preesistenti, pescate nella sterminata cultura visiva e nella biblioteca classica, inducono ad uno stile monocromo, quasi da dagherrotipo; il suo gusto teatrale dispone scene, oggetti, porzioni di natura, statue e figure in colloqui pronti ad assumere voci e gesti, ma il ciak è lasciato alla fantasia di chi guarda. In questi straordinari dipinti la letteratura ha un ruolo determinante. Parrebbe che Savinio, in quel tempo fecondissimo, tendesse a fondere sulla tela una serie di suggestioni elaborate nella mente e capaci di tradursi anche sulla pagina scritta. Del resto egli stesso sosteneva di voler dare una forma all' informe e coscienza all'incoscienza, e per far questo ha usato i linguaggi più diversi, la musica, la scrittura e la pittura, anche contemporaneamente, sembrandogli troppo scarsa una tastiera soltanto. Sono sei anni di altissima pittura quelli parigini e i capolavori in mostra a Verona lo testimoniano senza dubbio alcuno, ponendo Savinio nel novero ristretto dei grandi pittori del secolo, senza più la necessità di riferire questa centrale creativa al genio del fratello, da cui parte ma da cui si discosta quando, in certi suoi quadri, espone simultaneamente elementi eterogenei, capaci di dilatare il tempo e lo spazio, mixando preistoria, classicità greca e contemporaneità.

Mario Quesada



Alberto Savinio, *Famille de lions*, 1927

Artists Rights Society (ARS) / SIAE, Roma



20

Pierre Klossowski

(Parigi 1905 - 2001)

“Le temps d’un essai” 1972

pastelli su carta

cm 107x74

Firmato e datato “Avril MCMLXXII”

in basso a sinistra

Titolato al retro

Provenienza

Lens Fine Art, Anversa

Collezione privata, Parigi

Collezione privata, Milano

Bibliografia

A.A.V.V. “Pierre Klossowski” Parigi, L’Etat

des Lieux, La Différence/Centre National

des Arts Plastiques, 1990, p.217 ill.

€ 25.000 - 30.000

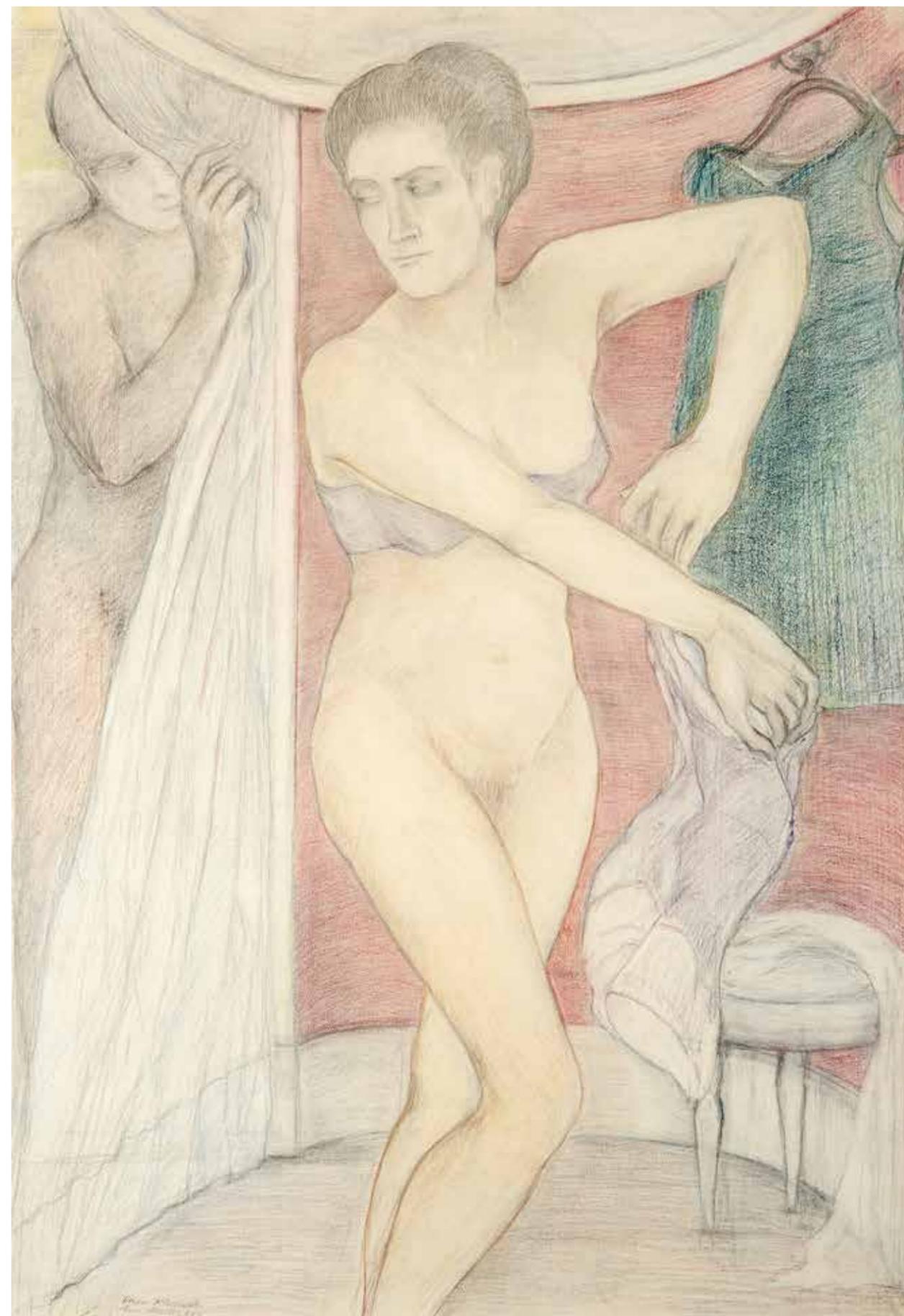
Il mio proposito resta sempre quello di sollecitare le reazioni del contemplatore [...]. Il contemplatore deve ritrovarsi faccia a faccia con quella parte di sé che può riconoscere solo se si trova esteriormente a sé stesso [...]. Mi lasci citarle Ermete Trismegisto: "Nell'impossibilità di creare un'anima per animare i simulacri degli dei, si invocano le anime dei démoni e degli angeli per racchiuderli nelle immagini sacre, col proposito che, grazie a queste anime, gli idoli acquistino il potere di fare il bene e il male". Formulata duemila anni fa da Ermete Trismegisto, questa spiegazione dei simulacri innalzati per agire moralmente sul contemplatore non ha mai smesso di tornarmi in mente [...].

Così lavorare a un quadro, qualunque ne sia il "motivo", significa contraffare il suo modello invisibile – l'analogo demonico della sua emozione – e dunque sedurlo con la "rassomiglianza" del suo simulacro e circoscriverlo attraverso una figura il cui aspetto rassomigliante dovrebbe agire sul contemplatore allo stesso titolo che il suo modello agisce sull'artista.

Pierre Klossowski



Johann Heinrich Füssli, *Symplegma eines Mannes mit drei Frauen*, 1810



21

Le Corbusier

(La Chaux-de-Fonds 1887- Roquebrune - Cap-Martin 1965)

"Deux femmes nues assises sur des rochers en bord de mer" 1933

tecnica mista su carta

cm 20,8x30,8

Siglato "L C" e datato 33 in basso a destra

Provenienza

Galleria Zanini, Roma

Collezione privata

Opera accompagnata da certificato di autenticità rilasciato da Eric Mouchet, Parigi, con il n. 19-143

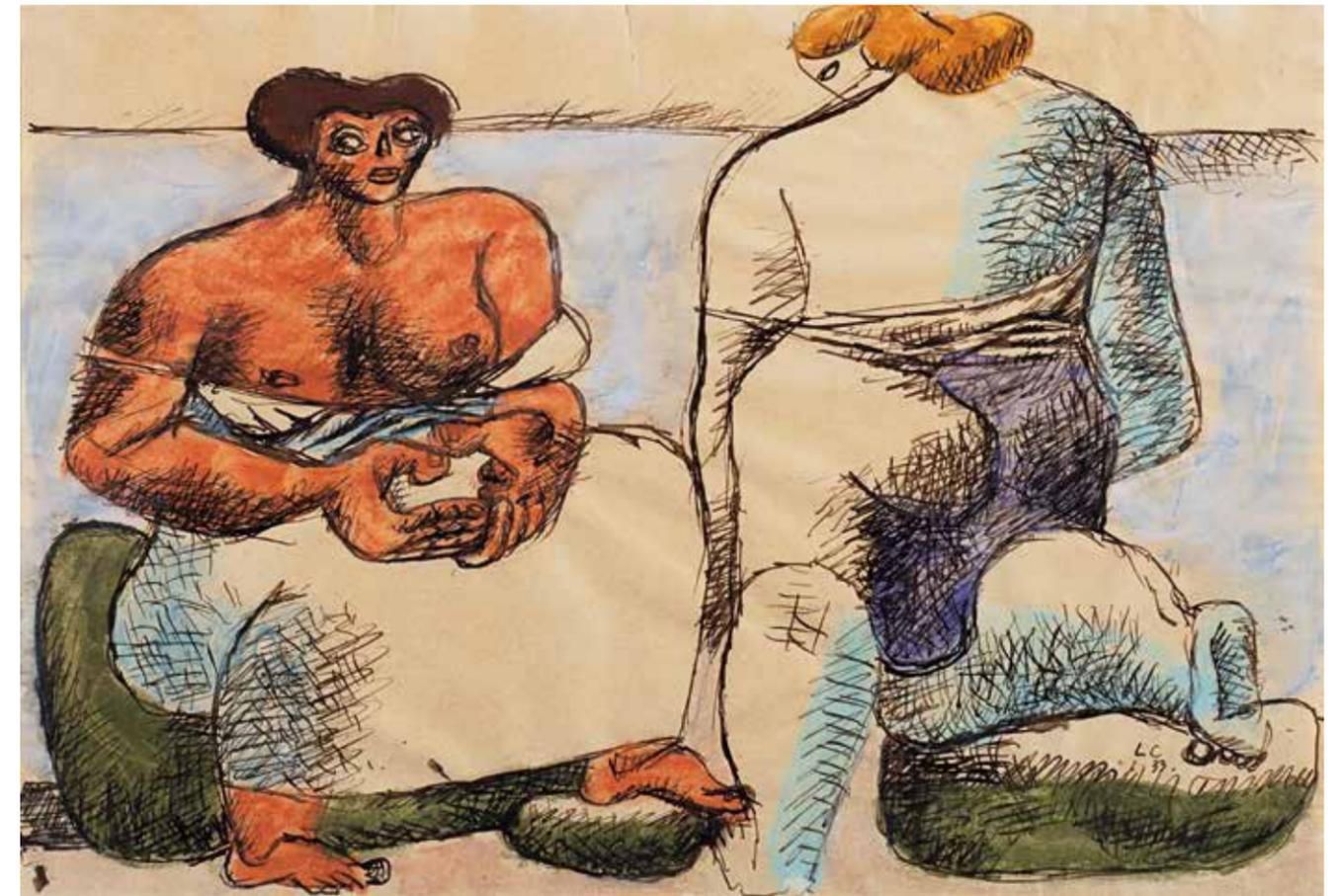
€ 8.000 - 10.000

Disegnare è prima di tutto guardare. [...] Bisogna penetrare nel cuore stesso delle cose per cercare ed esplorare. Il disegno è una lingua, una scienza, un mezzo di espressione, un modo di trasmettere il pensiero. [...]

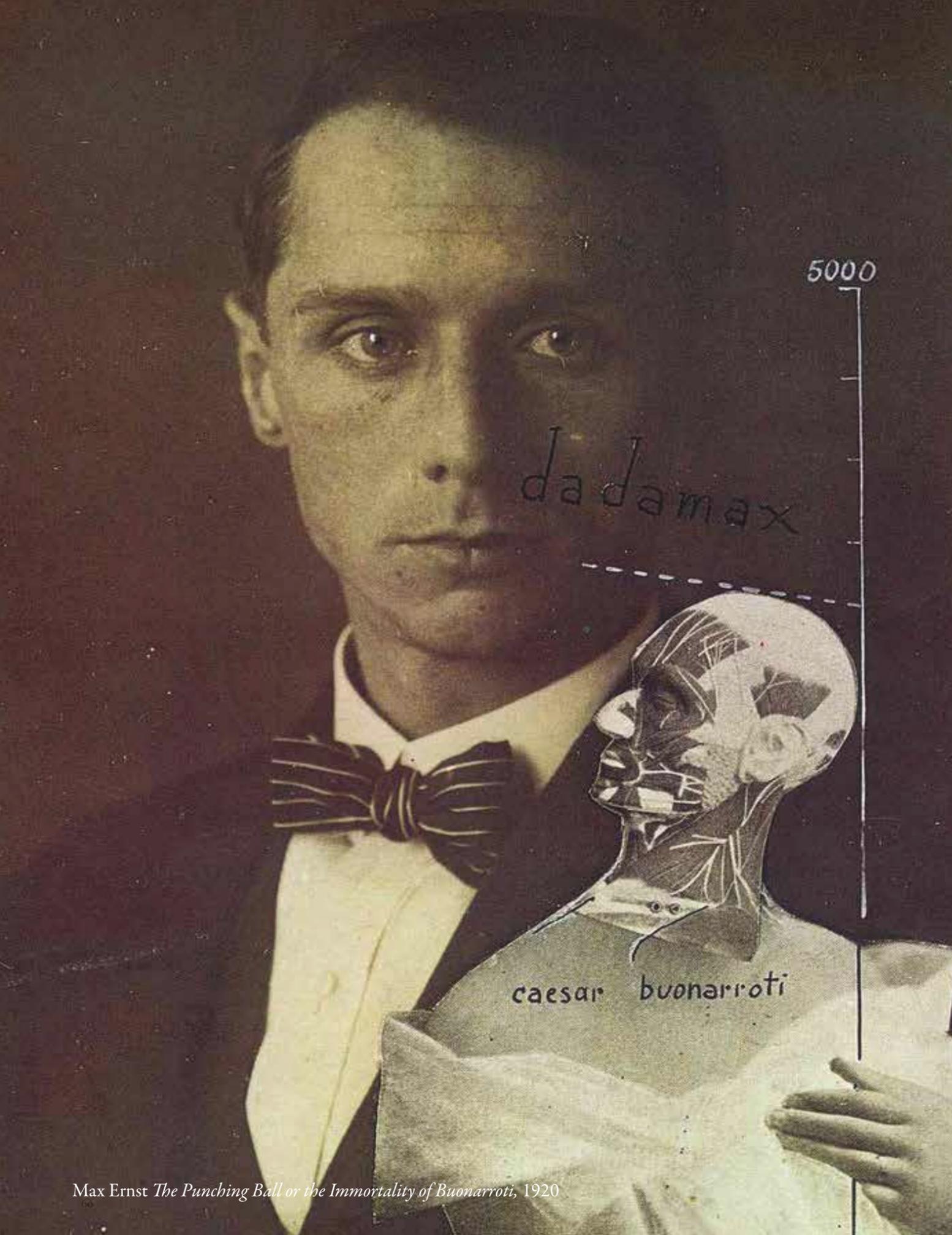
Per l'artista, il disegno è l'unica possibilità di liberarsi senza costrizioni alla ricerca del gusto, dell'espressione della bellezza e dell'emozione [...].

Il disegno è anche un gioco. Io disegno da sempre. Paesaggi, architetture, bicchieri e bottiglie di bistrot, lucciole per lanterne, conchiglie, pietre, ossa dal macellaio, ciottoli, donne piccole, ogni sorta di animali - queste sono le tappe, le chiavi. [...] L'opera d'arte è un gioco. Sei tu che decidi le regole del tuo gioco. Ma la regola deve essere chiara anche agli altri che vogliono giocare. Il disegno è il testimone delle regole.

Danièle Pauly



Pablo Picasso e Le Corbusier visitano l'Unité d'habitation a Marsiglia, 1949, © Courtesy foto FLCADAGP



Max Ernst *The Punching Ball or the Immortality of Buonarroti*, 1920



22

Max Ernst

(Bruhl 1891 - Parigi 1976)

"Le céleste fiancé est descendu sur la terre!" -
 Le céleste fiancé: "Ne faites pas de bruit, mes
 enfants, car je suis la ceinture du mâle. Je suis le
 métal qui fait le bien pour le mal" 1929 - 1930
 collage

cm 12,5x16

Firmato basso a destra

Provenienza

Bodley Gallery, New York

Galleria Arturo Schwarz, Milano

Galerie Arditti, Parigi

Collezione Paolo Marinotti, Milano

Esposizioni

"Max Ernst Retrospektive" Galleria Nazionale,

Berlino 1979, 10 maggio - 15 luglio 1979,
 n. 196 p. 288

"Dada" Genf, 1966, n. 36

"Dada in Italia" 1966, n. 33

"Collagen" Francoforte, 1968, n. 82

"Collagen" Zurigo, 1968, n. 322

"Surrealism?" Stoccolma - Malmo 1970, n.11

Bibliografia

W. Spies, G. Metken "Max Ernst. Les collages
 inventaire et contradictions II." Parigi, Editions
 Gallimard, 2011, p.93, n. 220 ill.

W. Spies, G. Metken "Max Ernst. Oeuvre - Katalog.
 Werke 1929-1938" Colonia, Menil Foundation
 und DuMont Buchverlag, 1987, p.48, n. 1658 ill.

€ 7.000 - 9.000

I COLLAGE DI MAX ERNST

Max Ernst indaga la zona di confine tra mondo interiore e mondo esteriore, percorrendo uno studio sulle possibilità delle tecniche pittoriche tra dadaismo e surrealismo. Il suo lavoro offre un contributo decisivo alla sperimentazione della tecnica del collage, al punto che L. Aragon ritiene Ernst "inventore del collage". L'artista cominciò ad applicare il collage solo nel 1919, il procedimento gli fu suggerito da una "allucinazione" avuta in una libreria di Colonia davanti alle illustrazioni di un catalogo. Egli stesso ha raccontato: "Un giorno dell'anno 1919, trovandomi con un tempo piovoso in una città sul Reno, fui colpito dall'ossessione che esercitavano sul mio sguardo turbato le pagine di un catalogo illustrato dove erano raffigurati oggetti per le dimostrazioni di antropologia, microscopica, psicologica, mineralogica e paleontologica. Vi ritrovai uniti elementi figurativi talmente distanti che la stessa assurdità di quella combinazione provocò in me una intensificazione improvvisa delle facoltà visionarie e suscitò una successione



allucinante di immagini contraddittorie, immagini doppie, triple e multiple, che si sovrapponevano le une alle altre con l'insistenza e la rapidità proprie dei ricordi d'amore e delle visioni di dormiveglia. Già da sole queste immagini richiamavano nuovi piani, per il loro incontro in un nuovo ignoto (il piano di non - corrispondenza). Bastava a questo punto aggiungere su quelle pagine di catalogo, dipingendo o disegnando - e per questo non facendo che riprodurre docilmente ciò che si vedeva in me - un

colore, un segno a matita, un paesaggio estraneo agli oggetti rappresentati, il deserto, un cielo, una sezione geologica, un tavolato, una sola linea retta a indicare l'orizzonte, per ottenere una immagine fedele e ferma della mia allucinazione; per trasformare in drammi rivelatori dei miei desideri più segreti quel che prima non era che un banale catalogo pubblicitario". Ernst incontra così i materiali ed il repertorio iconografico che avrebbe nutrito i suoi collage: riviste di divulgazione scientifica, cataloghi di vendita e romanzi illustrati dell'Ottocento. Nei suoi collage, assembla ritagli diversi che vengono accostati tra loro e permettono una lettura, ogni volta differente, con lo scopo di provocare una reazione emotiva nello spettatore e sovvertire l'abitudinaria visione del fruitore. Reinterpretando le parole di Lautréamont "bello come l'incontro fortuito su un tavolo operatorio di una macchina da cucire e di un ombrello", Ernst stabilisce il procedimento dei suoi collage come: "Sfruttamento dell'incontro di due realtà distanti su un piano non - corrispondente". La formula delle opere di Ernst è costituita dall'accostamento di elementi figurativi del tutto incongrui su un fondo "improprio" o nuovo, che provoca immagini contraddittorie, unite tra loro da un rapporto non logico, ma di origine inconscia [...]. Gli oggetti consueti accostati da un inedito gioco combinatorio assumono una vita autonoma con continue allusioni, che mette in

dubbio ogni loro singola identità. Realtà e finzione si sovrappongono come nei sogni. Gli oggetti rinascono in una metamorfosi solo parziale, perché, pur ricevendo una vita sconosciuta e imprevedibile, non perdono i loro legami con il mondo d'origine; una trottola, ad esempio, può trasformarsi nel corpo di un mostro, ma manterrà comunque il suo aspetto esteriore ovvero, la forma di trottola. Questa ambiguità di fondo si esprime perfettamente nella tecnica del collage, in cui, gli oggetti sono presi per la loro componente reale per suggerire un percorso nuovo di immaginazione e utilizzo. I collage di Ernst trovano nelle parole di Breton, a detta dello stesso artista, le interpretazioni più perspicaci. Nel suo saggio, Breton sembra leggere tutta l'arte di Ernst all'insegna del principio del collage [...]: "Capacità meravigliosa di cogliere due realtà distinte e di trarre una scintilla dal loro avvicinamento, creando spaesamento". Lo "Spaesamento sistematico" che è un aspetto presente nelle opere metafisiche di de Chirico e che influenza Ernst nella fase dadaista, consiste nella giustapposizione di oggetti, ombre, prospettive sghembe, scorci architettonici che mostrano un'enigmatica realtà. [...] Il meccanismo dei collage di Ernst è basato sulla sfida del pittore di sconvolgere il reale, superarlo e ricrearlo con la volontà di uno spaesamento completo del tutto. La tecnica e le metodologie di lavoro sono per Ernst il punto di partenza, sono delle sonde capaci di vedere nel profondo, di portare alla luce "scoperte interessanti", meraviglie nascoste. Egli ritiene che la realtà dell'inconscio sia altrettanto concreta di quella della coscienza, vuole penetrare nel mondo misterioso dei sogni e nel cuore delle cose, perché tutto porta a una scoperta del mondo [...].

Max Ernst, alla metà degli anni Trenta, pubblica tre "romanzi" o meglio "romanzi - collage", per i quali attinge ad un repertorio figurativo proveniente da cataloghi, libri illustrati e pubblicazioni scientifiche: *La femme 100 tetes* (1929), *Reve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930), *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934). Ernst era convinto che i suoi collage fossero simili alla scrittura automatica, in quanto capaci di sollecitare l'inconscio. Il poeta Georges Hugnet ritiene che i "romanzi-collage" seducano lo spettatore, non solo per la densità narrativa, illogica e vertiginosa, prodotta dall'accostamento impertinente di immagini incongruenti, ma anche per l'effetto generato dalla loro riproduzione fotografica in bianco e nero che, uniforma la tessitura dei ritagli ricavati da fonti differenti (annullando l'aspetto del collage); le immagini così acquistano l'aspetto di vecchie incisioni che disorientano per la loro assurdità.





23
Max Ernst
 (Bruhl 1891 - Parigi 1976)
 "Vu à la foire de Neuilly" 1970
 collage
 cm 31,5x24
 Firmato in basso a destra

Provenienza
 Alexandre Iolas, Parigi
 Collezione Paolo Marinotti, Milano
 Collezione privata, Milano

€ 5.000 - 7.000



24
Max Ernst
 (Bruhl 1891 - Parigi 1976)
 "L'orient Express" Illustrazione
 originale per "Lieux communs. Onze
 poèmes et douze collages" 1970
 collage
 cm 32x23,7
 Firmato in basso a destra

Provenienza
 Alexandre Iolas, Parigi

Collezione Paolo Marinotti, Milano
 Collezione privata, Milano

Bibliografia
 W. Spies, G. Metken "Max Ernst. Les
 collages inventaire et contradictions
 II." Parigi, Editions Gallimard, 2011,
 p.145, n. 377 ill.

€ 8.000 - 10.000

25

Max Ernst

(Bruhl 1891 - Parigi 1976)

“Senza titolo” 1959 ca.

olio su carta applicata su tavola

cm 21,2x15,5

Firmato in basso a destra

Provenienza

Lascito dell'artista

Galleria Blu, Milano

Collezione privata, Napoli

Bibliografia

W. Spies, G. Metken “Max Ernst. Oeuvre

- Katalog. Werke 1954-1963” Colonia,

Menil Foundation und DuMont

Buchverlag, 1998, p.200, n. 3436 ill.

€ 20.000 - 25.000

Ho visto un bosco ombreggiato dentro al quale vi era una moltitudine di usignoli. Erano come vitelli, alcuni come pantere, alcuni come lupi e avevano artigli al petto al posto dei piedi.

Max Ernst



Incisione rupestre, Rocky Mountains, Colorado Plateau



26

Man Ray

(Philadelphia 1890 - Parigi 1976)

“Marchand des couleurs” 1958

olio, acrilico, cartoncino e tela su tavola
cm 35,7x40,7

Firmato e datato 1958 in basso a destra

Firmato, titolato e datato 58 al retro

Provenienza

Giacomo Spadaccini, Milano

Collezione privata, Varese

Esposizioni

“Man Ray l’occhio e il suo doppio,

dipinti, collages, disegni, invenzioni

fotografiche, oggetti d’affezione, libri,

cinema” Palazzo delle Esposizioni, Roma,

luglio - settembre 1975, n. 184 ill. a colori

in catalogo

Opera registrata presso il Man Ray

Expertise Committee, Parigi,

con il n. 0023-P-2019

Opera di prossima pubblicazione nel

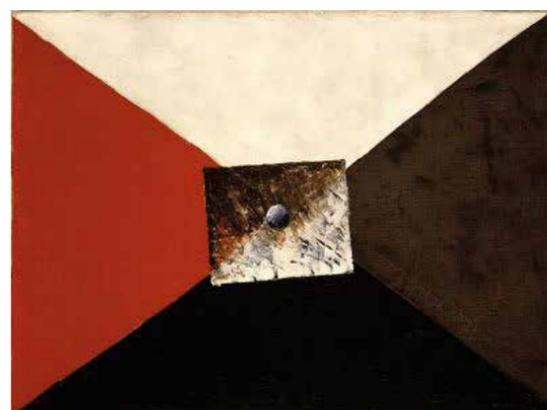
Catalogue of Paintings of Man Ray a cura

di Andrew Strauss e Timothy Baum

€ 8.000 - 12.000



Copertina del catalogo della mostra *Man Ray l’occhio e il suo doppio, dipinti, collages, disegni, invenzioni fotografiche, oggetti d’affezione, libri, cinema*. Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1975



Man Ray, *Marchand de couleurs*, 1929
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden
Collection, Dada/Fluxus

Joan Mirò

(Barcellona 1893 - Palma Di Maiorca 1983)

"Personnage et oiseau"

pastelli a cera su carta

cm 25x20

Provenienza

Galleria Blu, Milano

Collezione privata, Napoli

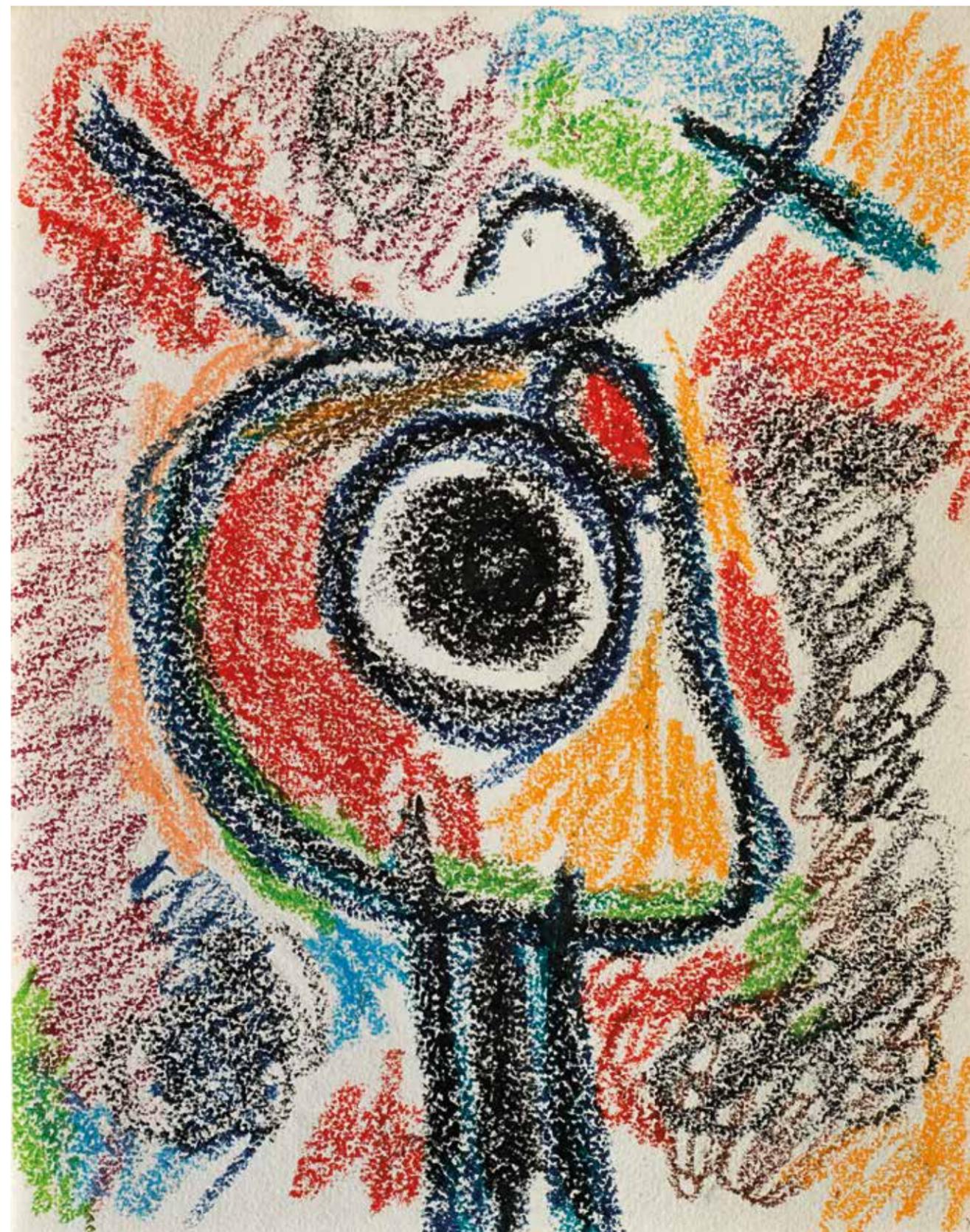
Opera accompagnata da certificato di autenticità su fotografia rilasciato da Jacques Dupin, Parigi, in data 21 aprile 1992

€ 15.000 - 25.000

Anche nel più nascosto filo d'erba o nel sasso abbandonato si cela la bellezza. "Ad eccezione dei giapponesi e dei primitivi, nessuno si interessa a queste cose meravigliose. Quello che mi attira è soprattutto la calligrafia degli alberi, ramo per ramo, foglia a foglia, filo d'erba per filo d'erba". Questo è l'ideale di armonia per Mirò, qui è rinchiusa la sua grandezza, capace di riportare il linguaggio dell'arte a volare alto, a captare l'innocente silenzio delle cose e sottrarle al caos e al rumore del Nulla.

I "Oiseaux" sono in equilibrio sulle lunghe zampette: uccelli inafferrabili e liberi, ma concreti, perché poggiano tra le macchie di colore sparse, simboli di radici: per non dimenticare che "ogni giorno bisogna mettere radici". Un unico occhio centrale, una goccia rossa fra il nero delle piume, osserva inquieto, penetrante quasi a svuotare la mente da tutte le cose superflue.

Maria Cristina Serra

Max Ernst, *L'Oiseau*, 1954-56

28

Victor Brauner

(Piatra Neamt 1903 - Parigi 1966)

"Le Grand Voyage" 1949

olio su tela

cm 115x208

Provenienza

Opera acquisita direttamente dall'artista

Collezione privata, Francia

Collezione privata, Milano

Mr Samy Kinge ha gentilmente confermato

l'autenticità dell'opera

€ 40.000 - 60.000



Fuggendo dalla Romania, dove era nato nel 1903, Victor Brauner cercò rifugio in Francia nel 1938, dove avrebbe trascorso gli anni della guerra nascondendosi in un villaggio di montagna. Nel 1948, quattro anni dopo la fine della guerra, allarmato dall'ondata di espulsioni che colpivano gli immigrati rumeni, partì per la Svizzera, dove trovò rifugio presso i suoi amici Sylvie e Hans-Rudi Stauffacher. La sua salute beneficiò di questo spostamento poiché, lì, era in grado di ricevere le cure di cui aveva bisogno. Paradossalmente, come esiliato in un esilio autoimposto, Brauner visse un periodo estremamente fecondo. Venne introdotto ai lavori della psicoanalista Maguerite Secheyne dai suoi ospiti e Brauner tradusse in pittura il metodo terapeutico da lei seguito, la cosiddetta "realizzazione simbolica" (un metodo per risolvere conflitti e tensioni psicologiche riproducendoli in un teatro personale su piccola scala). La maggior parte delle opere del 1948 quindi sono "episodi scenografici" autobiografici che vengono amplificati o ingigantiti dall'immaginazione e dalla memoria dell'artista, in un modo semplice e preciso, che evoca sia l'arte popolare che la cosiddetta arte primitiva che Victor Brauner stava iniziando a scoprire e di cui in seguito divenne un appassionato collezionista.

Questi dipinti affrontano spesso temi edipici, una sorta di scienza sentimentale e burlesca che l'artista ha soprannominato "Mamalogie". *Le Grand Voyage* è caratteristico di questo periodo. I passeggeri dell'improbabile pullman dotato di piedi e seni al centro della composizione, sono indicati da iniziali che corrispondono a quelle del gruppo di amici che si radunavano occasionalmente in Svizzera nel 1948: J per Jacqueline, moglie di Victor Brauner, C per Claude Tarnaud, O per Audine la sua compagna (Victor Brauner non si lascia ostacolare da convenzioni ortografiche), S per Sylvie Stauffacher, M per Michel Herz, HR per Hans-Rudi Stauffacher. Nel bagagliaio, sul tetto sono raffigurati ricordi di viaggi nelle zone circostanti Zurigo, Regensberg (in particolare la prigione di Regensberg, orgoglio del luogo) e l'Etzel. Ma, nel mondo Brauneriano, non ci volle molto prima che queste semplici escursioni diventassero sogni di viaggi più stravaganti. Un pullman potrebbe quindi facilmente trasformarsi in una "figura materna propulsiva" che distribuisce in abbondanza latte, luce e gentilezza umana (questi stessi identici tipi di veicoli materni si ritrovano nell'ultima serie di opere esposte dall'artista alla Alexandre Iolas "*Mythologies et fêtes des mères*"). Uno spuntino di mezzogiorno si trasforma in un pesce gioviale ed emblematico e un allegro equipaggio viene posto sotto il comando del piccolo e raggiante capitano Victor Brauner, che indossa la tiara, che in realtà è la sua firma o piuttosto il suo monogramma: Victor (diversi anni prima, aveva iniziato ad apporre dopo la firma del suo nome il simbolo matematico dell'infinito). Nulla è mai anodino con Brauner, che ha provato sia i più intensi drammi violenti che le gioie più semplici e che spesso riteniamo frivole. *Le Grand Voyage*, che anche nella sua composizione ricorda un ex voto (un grande ex voto all'amicizia) lo testimonia.



Paul Delvaux, *Le tramway de notre enfance (mémoires)*, 1955



L'atelier di Victor Brauner, 1952.
Da sinistra a destra: François Bouvet, Sarane Alexandrian, Alain Joffroy, Luce Hochtin, Jean-Dominique Rey, Jacqueline e Victor Brauner. Quadro al muro: *La Cavalier du Rien*
Fotografia: Théodore Brauner. IMEC/Fonds Alexandrian.



29
Fausto Melotti
(Rovereto 1901 - Milano 1986)
"Vaso" 1955 ca.
ceramica smaltata policroma
h cm 50,5
Firmata "Melotti, Milano Italy" sotto la base

Provenienza
Collezione privata, Varese

Opera accompagnata da certificato di
autenticità su fotografia rilasciato dalla
Fondazione Fausto Melotti, Milano, con il
n. VA 359

€ 12.000 - 14.000

30
Fausto Melotti
(Rovereto 1901 - Milano 1986)
"Vaso" 1955 ca.
ceramica smaltata policroma
cm 20x18
Firmata con i sette punti sulla base

Provenienza
Collezione privata, Varese

Bibliografia
A. Commellato, M. Melotti "Fausto
Melotti. L'opera in ceramica" Milano,
Skira, 2003, p. 222 n.41 ill. a colori

€ 8.000 - 10.000



31

Manlio Rho

(Como 1901 - 1957)

“Composizione” 1939

olio su tavola

cm 53,5x42,2

Firmato in basso a sinistra

Firmato e titolato al retro

Provenienza

Galleria Vismara, Milano

Roberta Lietti Arte Contemporanea,
Milano

Collezione privata, Milano

Opera accompagnata da certificato di
autenticità su fotografia rilasciato dal Prof.
Luciano Caramel, in data 17-10-2005

€ 10.000 - 15.000

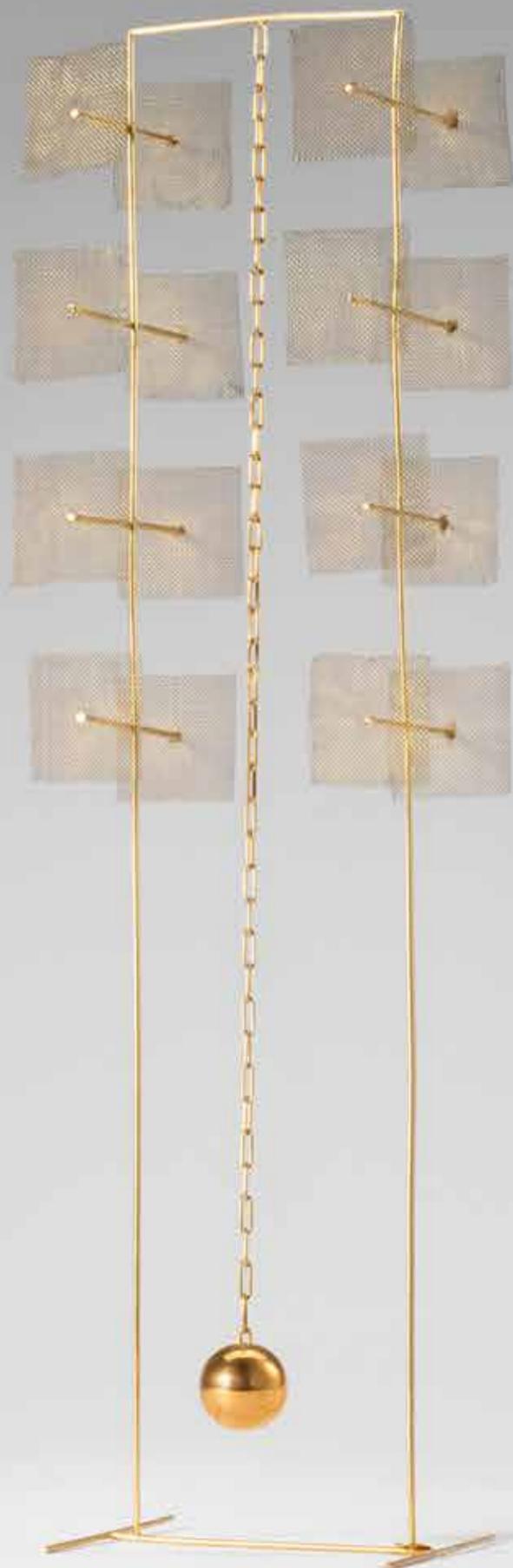
Alla metà del terzo decennio, Rho precisa i suoi interessi, in direzione d'un raffreddamento dell'immagine, con prevalenza dei fattori compositivi e con un marcato linearismo, di inclinazione grafico - disegnativa piuttosto che pittorica. Quel che l'artista persegue, pur nel rispetto della verità fisionomica (si tratta soprattutto di ritratti o di figure, cui esclusivamente si dedica dal 1925 al 1933), è un'oggettività mentale, che può trovare qualche connessione con certo clima tra metafisica e realismo proprio allora al culmine delle sue fortune. Sono infatti proprio del 1925 il volume di Franz Rho, *Nach - Expressionismus - Magischer Realismus - Probleme der neuesten europaischen Malerei* (Lipsia, Klinkhardt & Biermann) e quello di Rom Landau, *Der unbestechliche Minos* (Amburgo), nonché la mostra “Neue Sachlichkeit” curata da Gustav Hartlaub nella Stadtische Kunsthalle di Mannheim, che danno rilievo internazionale ad una situazione in Italia attiva da tempo, già attorno a “Valori Plastici” e a de Chirico, nei primi anni Venti. Della quale Rho pare sentire particolarmente la tensione alla sintesi oggettiva della forma, alla sua essenziale integrità, nonché l'insistenza sulla perfezione esecutiva, sul mestiere e sulla ripresa del dialogo con la tradizione classica, e inoltre la preferenza per la linea, l'esattezza e la ferma puristica determinazione strutturale; non invece l'inclinazione alla sospensione “magica”, che fin dalla comune denominazione di “realismo magico”, appunto, caratterizza quel momento, nel comasco trasformata in una più esterna, schematica fissità.

Luciano Caramel



Theo van Doesburg, *Composition in Gray*, 1919





32

Fausto Melotti

(Rovereto 1901 - Milano 1986)

“Tema e variazioni II - Variazione n.4”

1969 (1971)

oro

cm 30,5x10x7,5

Firmato su anellino inserito alla base
e numerato 9/9

Bibliografia

G. Celant “Melotti. Catalogo Generale.
Tomo primo. Sculture 1929-1972”
Milano, Electa, 1994, p. 240 n. 1969 47
ill. (un altro esemplare)

Opera accompagnata da certificato di
autenticità su fotografia rilasciato dalla
Fondazione Fausto Melotti, Milano, con
il n. 1969 47

€ 20.000 - 25.000

33

Fausto Melotti

(Rovereto 1901 - Milano 1986)

“L’indeciso”

1974

argento

h cm 35

Firmato alla base
e numerato 39/50

Bibliografia

G. Celant “Melotti. Catalogo
Generale. Tomo secondo: sculture
1973-1986 e bassorilievi” Milano,
Electa, 1994, p. 391 n. 1974 19 ill.
(un altro esemplare)

Opera accompagnata da certificato
di autenticità su fotografia rilasciato
dall’Archivio Fausto Melotti, Milano

€ 10.000 - 12.000



Mario Radice

(Como 1898 - 1987)

"Composizione" 1938

olio su tela

cm 65x45

Firmato in basso a destra

Firmato, titolato e datato 1938 al retro

Provenienza

Roberta Lietti Arte Contemporanea, Milano

Collezione privata, Milano

Opera accompagnata da certificato di autenticità su fotografia rilasciato dal Prof. Luciano Caramel, in data 13-06-2013

€ 8.000 - 10.000

Chi conosce un poco Mario Radice resta preso da un suo candore di umiltà veramente poetico, da un nitore morale, da un'assoluta esigenza di chiarezza, che non annulla la sensibilità, e quindi la suggestione del colore, ma la sottomette a un ordine di rapporti: l'armonia geometrica non è norma prestabilita, nasce dalla natura stessa del ritmo che si organizza con vigile controllo. La coerenza di Radice non è dunque solo di ordine estetico e formalistico: risponde a premesse anche morali. Da qui la sua adesione, fin dal 1934, con le prime decorazioni murali astratte nella "Casa del Popolo" di Como dell'architetto Terragni, alla cultura di origine neoplasticista, ai suggerimenti di Klee oltre che di Kandinsky: l'intransigenza morale lo portava al rigore, alla misura, alla invenzione di rapporti. Ma soprattutto il colore, la soluzione concreta della luce, sono nuovi: rivelano ancora particolari finezze di vibrazioni atmosferiche, anche se non può parlarsi di tono vero e proprio perché il linguaggio risulta sottilmente cadenzato nei timbri. La finezza di questi accordi timbrici crea un movimento allusivo, che può anche rivelare la prima formazione lombarda del pittore: ci sono alcuni passaggi lievemente sfumati, e soprattutto c'è una risonanza nel colore che ci fa sentire i silenzi, l'immediatezza lirica, ciò che sta al di là dell'apparenza occasionale: il segreto stupore non per una particolare visione, ma per un senso totale, panico, di rapporti. Ancora una volta si tratta di illuminazioni liriche: intense nell'urgenza della voce che si distende e si attua con continuo intervento mentale, senza nulla togliere all'efficacia sensibile. Non è fuori posto parlare addirittura di "stati d'animo": tanta è la singolarità monodica che risponde alle più segrete esigenze di Radice.

Guido Ballo



Casa del Fascio di Giuseppe Terragni, 1936, Como
© Archivio Mario Radice, Pinacoteca Comunale di Como



35

Lucio Fontana

(Rosario 1899 - Comabbio 1968)

“Concetto spaziale” 1958-1960

ceramica colorata e riflessata

cm 25,5x18

Firmata

Provenienza

Collezione privata, Varese

Opera accompagnata da certificato di autenticità su fotografia rilasciato dalla Fondazione Lucio Fontana, Milano, con il n. 2738/1

€ 40.000 - 50.000



Un dipinto è sempre una superficie colorata; la sua forma ideale è il piano; una scultura è sempre un volume plastico, la sua forma ideale è la sfera. Come scultore, Fontana distrugge la scultura: modella grandi sfere e le spacca. È un gesto: ma il gesto che spacca la sfera mette in comunicazione lo spazio esterno con l'interno.

Giulio Carlo Argan



Barbara Hepworth, *Oval Sculpture (No. 2)*, 1943-1958

Karel Appel

(Amsterdam 1921 - Zurigo 2006)

"Noir et Blanc" 1958

olio su tela

cm 114,5x146

Firmato in basso a sinistra

Provenienza

Galerie Ariel, Parigi (n.6534)

Galleria d'Arte Rotta, Genova

Collezione privata, Milano

Esposizioni

"Karel Appel" Galleria d'Arte Rinaldo
Rotta, Milano, 1971

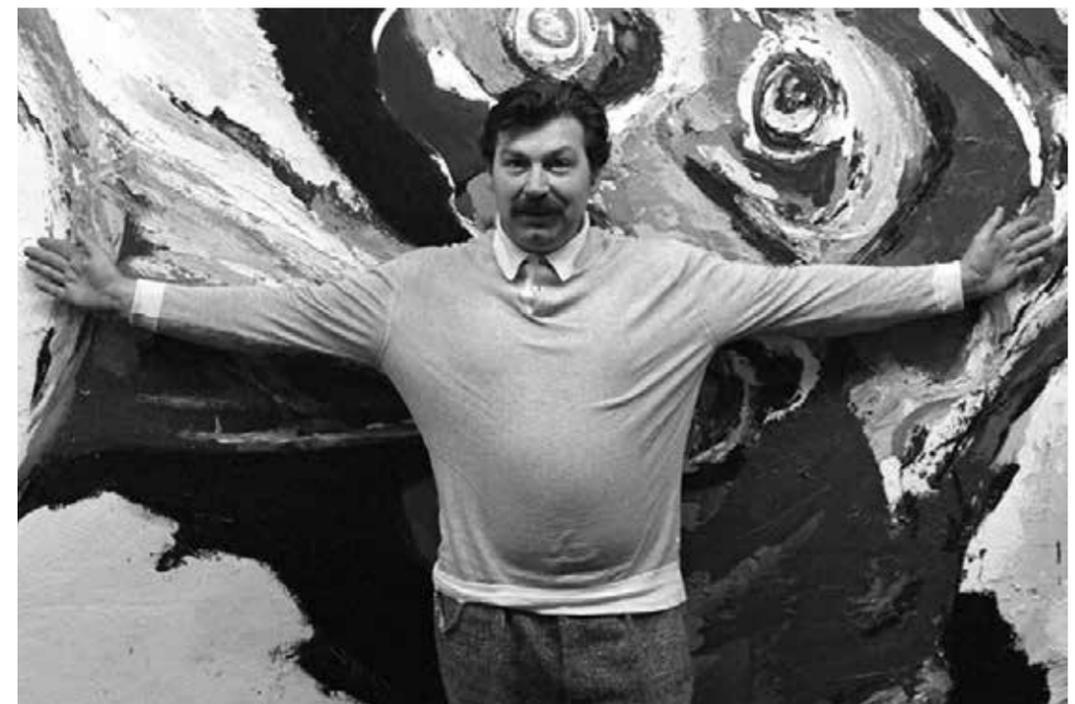
€ 40.000 - 60.000

Le origini di COBRA sono dialettiche, perché sono rintracciabili nel surrealismo, o meglio nel rifiuto delle dottrine spurie del surrealismo. Dal 1926 c'era un gruppo surrealista in Belgio, ma si sviluppò in modo diverso da quelli che subirono l'influenza di Breton a Parigi. In Belgio c'era poco interesse per il misticismo o per l'automatismo. Christian Dotremont, personaggio chiave nel movimento COBRA, iniziò a collaborare coi surrealisti dopo la pubblicazione del suo primo libretto, *Ancienne Eternité*, un lungo poema d'amore. Si mise in contatto con Breton a Parigi, ma alla fine ruppe con lui sulle questioni del misticismo e del Partito Comunista. Al suo ritorno in Europa dopo la seconda guerra mondiale, Breton non voleva aver nulla a che fare col partito e tentò di fare della "magia" il punto focale dell'azione surrealista. Nel 1947, Dotremont rispose fondando il gruppo Surréalisme Révolutionnaire, allo scopo di "rinnovare la sperimentazione surrealista, riaffermarne l'autonomia e la simultanea necessità di un'azione comune". Nei suoi discorsi e scritti teorici, Dotremont pose sempre l'accento sul bisogno dell'attività collettiva. Al primo meeting di Surréalisme Révolutionnaire, nell'ottobre 1947, Dotremont fece uso dell'appena pubblicato *Critique de la vie quotidienne* di Henri Lefebvre, e sottolineò che l'esperimento surrealista doveva aver luogo nel contesto della vita quotidiana. Il pittore danese Asger Jorn fu subito un sostenitore del gruppo di Dotremont. Jorn aveva già conosciuto Breton e definito "reazionari" i surrealisti parigini. All'epoca, Jorn era un esponente di spicco del gruppo Host, un'unione di pittori, scrittori e architetti riunitisi in origine intorno alla rivista *Helhesten* (la "casa infernale"), edita a Copenaghen dal 1941 al 1944. Tra i suoi membri vi erano i pittori Jacobsen, Alfelt e Bille, gli scrittori Schade e Nash (fratello di Jorn) e l'architetto Olsen. *Helhesten* era eclettica e conteneva una gran varietà di materiali, che spaziavano dalle critiche per immagini alla società dei consumi ai testi sul jazz, dalla poesia agli scritti sull'*arte negra*, dalla critica cinematografica agli studi sulla cultura nordica. Dotremont e Jorn erano stati presentati dal pittore

Antonio Saura, *Dea*, 1959

olandese Constant (nato ad Amsterdam nel 1920). Jorn aveva incontrato per la prima volta Constant a Parigi nel 1946, ad una mostra di Mirò, e la seconda volta - per caso - poche ore dopo, in un caffè. Constant si sarebbe dimostrato fondamentale per la fondazione di COBRA. Nel 1948 fondò il gruppo olandese Reflex, tra i cui membri vi erano Appel e Corneille. Nell'omonima rivista, il gruppo pubblicò testi di letteratura, poesie, studi sulla cultura popolare ed elaborazioni teoriche della sua piattaforma sperimentale (che comprendeva l'opposizione all'influenza omologante di De Stijl). Il primo numero di Reflex conteneva due testi di Constant, uno era un manifesto, l'altro una Dichiarazione di Libertà in cui egli affermava: "Nel vuoto culturale senza precedenti seguito alla guerra... in cui la classe dominante spinge sempre di più l'arte in una posizione di dipendenza... Noi troviamo stabilita una cultura individualistica che viene condannata dalla stessa cultura che l'ha prodotta, perché la sua convenzionalità impedisce l'esercizio dell'immaginazione e del desiderio, e blocca l'espressione vitale... Non può esserci un'arte popolare, anche se al pubblico vengono fatte concessioni come la partecipazione attiva, mentre le forme dell'arte vengono imposte storicamente. L'arte popolare è caratterizzata dall'espressione vitale, collettiva e diretta. Sta per nascere una nuova libertà, una libertà che permetterà alle persone di soddisfare i loro desideri creativi. Come risultato di questo processo, la professione dell'artista cesserà di occupare una posizione di privilegio; è per questo che alcuni artisti contemporanei vi si oppongono. Nella fase di transizione, la creazione artistica si ritrova in guerra con la cultura esistente, e contemporaneamente annuncia una cultura a venire. Con questa dualità, l'arte assume un ruolo rivoluzionario nella società." Questo testo dà un'anticipazione di cosa sarebbe divenuta la piattaforma di COBRA. Il gruppo COBRA fu costituito a Parigi nel novembre 1948, dopo che sei delegati avevano lasciato un convegno del Centro Internazionale per la Documentazione sull'Arte d'Avanguardia, protestando per la banalità del dibattito. I sei si riunirono in un caffè sul Quai St. Michel, dove formarono un gruppo dissidente. Dotremont stese una breve dichiarazione ("L'unico motivo per cui proseguire una collaborazione internazionale sta nella collaborazione organica e sperimentale, che eviti il dogmatismo e la sterile teoria"), che fu firmata da Constant, Appel e Corneille per Reflex (Olanda), da Jorn per Host (Danimarca) e da Dotremont e Noiret per il Surrealisme Révolutionnaire (gruppo prevalentemente belga). Dotremont inventò il nome COBRA (COpenaghen, BRuxelles, Amsterdam) una o due settimane più tardi. La prima manifestazione di COBRA ebbe luogo dopo qualche settimana, come parte dell'annuale mostra collettiva di Host a Copenaghen. I singoli gruppi facenti parte di COBRA dovevano ancora amalgamarsi, e per il momento agivano semi-indipendentemente. COBRA giunse ad avere circa cinquanta membri fra pittori, poeti, architetti, etnologi e teorici, da dieci diversi paesi. E ne avrebbe avuti di più se la Cortina di Ferro non avesse tagliato in due la vita politica e culturale europea. Nei suoi primi giorni COBRA era in contatto col gruppo ceco RA, e alla mostra COBRA di Amsterdam del 1949 furono esibite opere di Josef Istler spedite da Praga. Sfortunatamente, la repressione in Cecoslovacchia interruppe questi scambi. Tra le iniziative di COBRA vi furono convegni, mostre, scambi, e la pubblicazione della rivista COBRA. Quasi tutte queste iniziative erano gestite da Constant, Dotremont e Jorn, anche se la rivista doveva essere pubblicata da diversi gruppi che usavano il francese come lingua comune. Sebbene COBRA funzionasse come un collettivo, nel gruppo c'erano tensioni interne. Il movimento dovette affrontare anche problemi politici: Dotremont, Jacobsen ed altri dovettero rompere col Partito Comunista, che aveva sposato la causa del realismo socialista.Comunque, benché fosse di un'ovvietà lampante che il PC non avrebbe mai accettato la posizione di Dotremont, secondo cui "la macchia di colore è un grido nelle mani del pittore... un grido della materia stessa", la rottura fu preceduta da un approfondito scambio di

opinioni. Fin dall'inizio il gruppo era stato critico nei confronti del surrealismo. Nel testo "Discorso ai pinguini", pubblicato sul primo numero di COBRA, Jorn analizza con gli strumenti della dialettica materialista la definizione bretoniana del surrealismo come "puro automatismo psichico". Qui, facendo riferimento alla propria posizione sperimentale, egli dimostrò che la creatività individuale non può essere spiegata nei termini dei meri fenomeni psichici. L'esplicazione è in sé un atto fisico che materializza il pensiero, e così l'automatismo psichico si coniuga organicamente all'automatismo fisico. In una lettera a Jorn, Dotremont mise in guardia dai tre pericoli per lo sviluppo autonomo di COBRA: il surrealismo, l'arte astratta ed il realismo socialista. Uno dei progetti più importanti del movimento fu la creazione di un nuovo ambiente urbano, che si sarebbe manifestato in opposizione all'architettura razionalista di Le Corbusier. In un articolo sul primo numero di COBRA, Michel Colle scriveva: "...Gli edifici non devono essere squallidi o anonimi, e neppure dovrebbero essere pezzi da museo; dovrebbero invece comunicare l'uno con l'altro, integrarsi con l'ambiente per creare le "città" - sintesi di un nuovo mondo socialista." Sarebbe toccato a Constant sviluppare il concetto di COBRA dell'urbanismo unitario e trasferirlo nell'Internazionale Situazionista (IS). Fu sempre Constant, nell'editoriale del quarto numero di COBRA (1949), ad elaborare alcune tesi sul desiderio, l'ignoto, la libertà e la rivoluzione, che avrebbero assunto un ruolo centrale nell'IS: "...Parlare del desiderio significa parlare dell'ignoto, del desiderio di libertà... La libertà della nostra vita sociale, che noi assumiamo come nostro principale impegno, aprirà le porte di un nuovo mondo... E' impossibile conoscere un desiderio senza soddisfarlo, e la soddisfazione del desiderio è la rivoluzione... La cultura odierna, essendo individualistica, ha sostituito la creazione con la "produzione artistica", ed ha prodotto soltanto segni di una tragica impotenza... Creare è sempre scoprire ciò che non si conosce... E' il nostro desiderio a fare la rivoluzione." Le pressioni interne ed esterne portarono COBRA allo sbando nel 1951.





37

Enrico Baj

(Milano 1924 - Vergiate 2003)

"Dinner party in Malmoe" 1973

acrilico e collage, legno, passamaneria e mostrine su tela

cm 70x90

Firmato in alto a destra

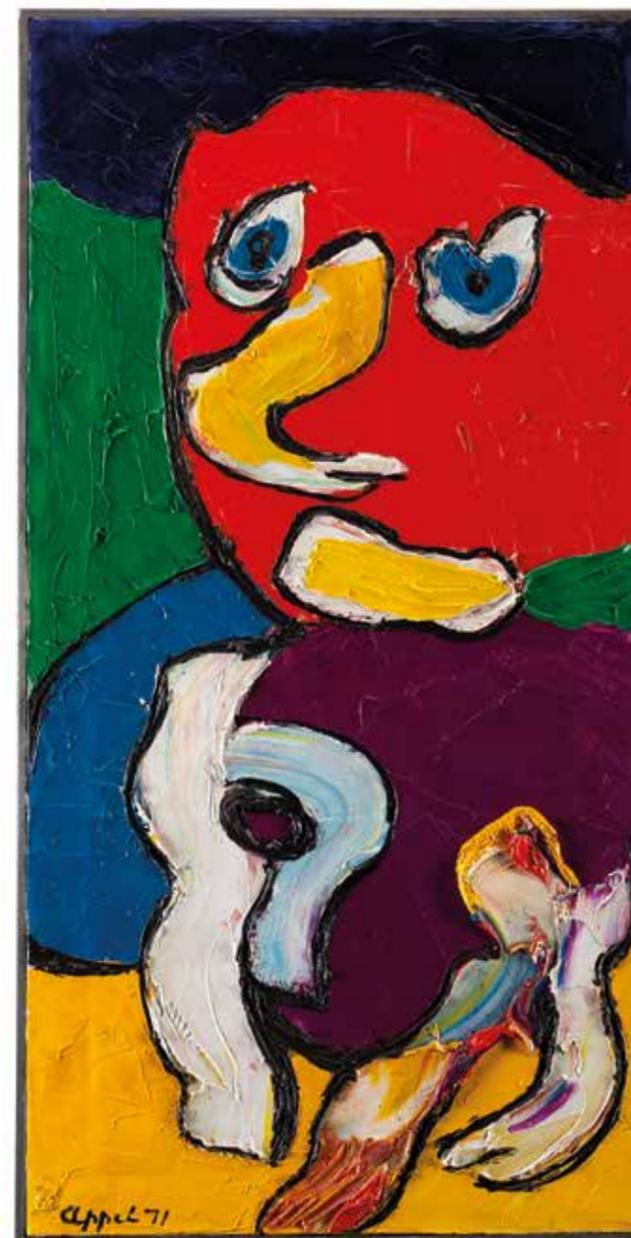
Provenienza

Collezione privata, Milano

Bibliografia

E. Crispolti "Enrico Baj. Catalogo Generale delle opere di Baj dal 1972 al 1996" Milano, Marconi, 1997, n.1665, p.168 ill.

€ 12.000 - 16.000



38

Karel Appel

(Amsterdam 1921 - Zurigo 2006)

"Untitled (Chelsea People Series)"

1971

olio su tela

cm 77x38

Firmato e datato 71 in basso a sinistra

Provenienza

Martha Jackson Gallery, New York

(n.13505)

Galleria d'Arte Sianesi, Milano

Collezione privata, Torino

Esposizioni

"Karel Appel's The Chelsea People.

Nineteen oils on canvas - 1971"

Martha Jackson Gallery, New York, 16

giugno - 16 luglio 1971, ill. in catalogo

€ 15.000 - 20.000

Asger Jorn

(Vejrum 1914 - Århus 1973)

"Senza titolo" 1954

terracotta dipinta e parzialmente smaltata

cm 41,5x28

Firmato e datato 1954 al retro

Provenienza

Collezione Paolo Marinotti, Milano

Collezione privata, Milano

Opera registrata presso il Museum Jorn,
Silkeborg

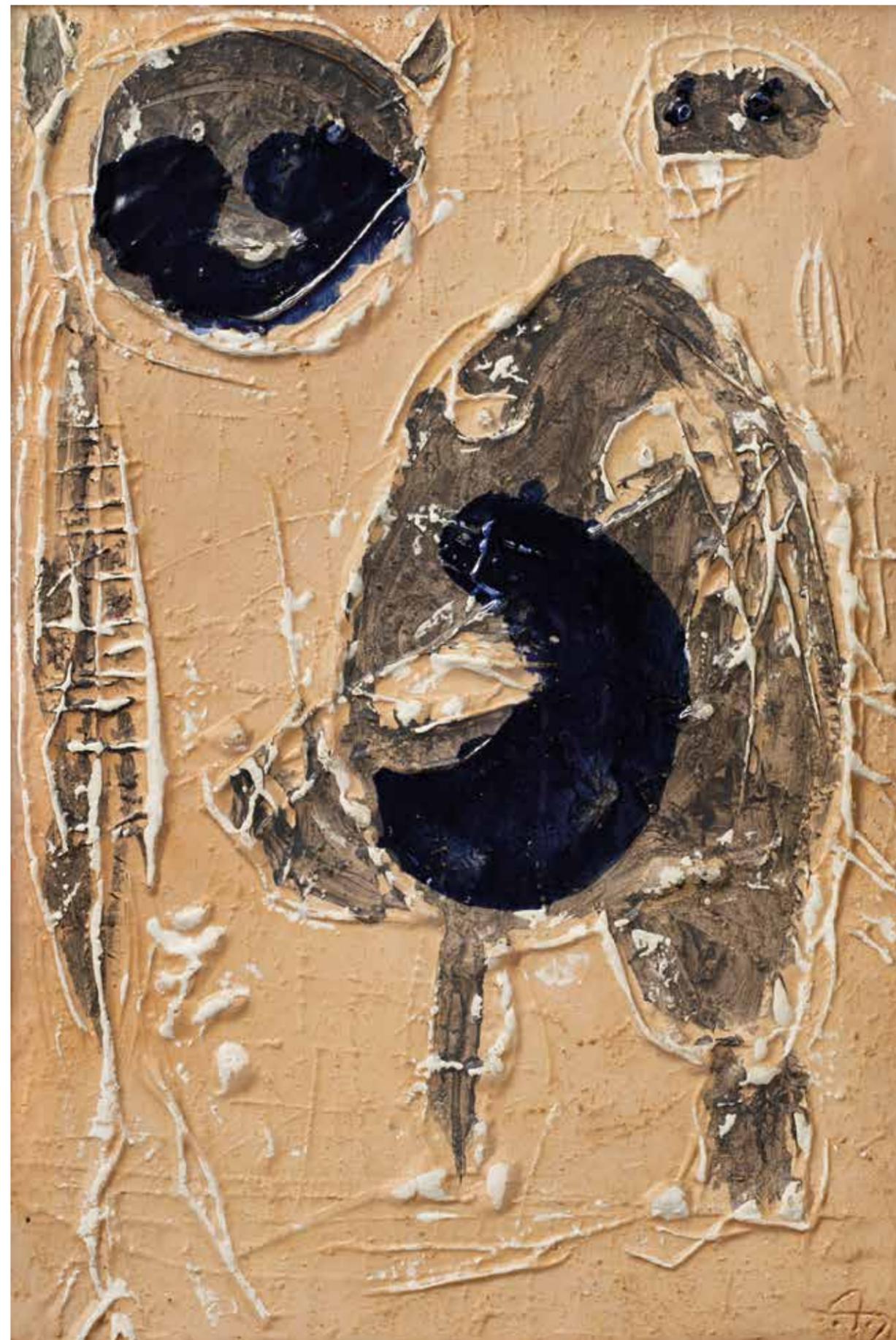
€ 8.000 - 12.000

[...] al momento dell'arrivo dell'artista danese in Italia, l'arte della ceramica stava conoscendo una stagione particolarmente fortunata, dacché un gran numero d'artisti (a cominciare da Lucio Fontana e Leoncillo) avevano cominciato a esplorarne le possibilità, a ritenerla un campo sul quale era possibile condurre sperimentazioni che muovessero in una direzione diversa rispetto a quella della scultura come la si era praticata sino a quel momento. Anzi, è possibile affermare che, in certo modo, l'interesse per la ceramica fosse sorto grazie a Lucio Fontana, che nel 1936 si recò ad Albissola, dall'amico Tullio

Mazzotta (che Marinetti aveva soprannominato Tullio d'Albisola), ceramista futurista e titolare di una delle storiche fabbriche di Albissola Marina, e iniziò a riflettere su una forma d'arte che garantiva una grande libertà e che in qualche modo annullava la distanza tra arte d'avanguardia e arte kitsch, in un rapporto dialettico che fu a lungo oggetto di ricerca da parte dello stesso Jorn. Fontana fu, peraltro, uno dei primi contatti che Jorn ebbe al momento del suo arrivo in Italia, ed è lecito attendersi che parte del lavoro dell'artista danese sulla ceramica prenda le mosse dalle sperimentazioni di Fontana. I due furono anche i promotori di uno degli eventi più alti della storia dell'arte italiana del Novecento, l'Incontro Internazionale della Ceramica, che ebbe luogo ad Albissola nell'estate del 1954 e vide la partecipazione di molti grandi artisti dell'epoca: oltre a Fontana e Jorn, vi presero parte Karel Appel, Corneille, Enrico Baj, Roberto Sebastian Matta, Tullio d'Albisola, Sergio Dangelo, Emilio Scanavino, Édouard Jaguer, Yves Dendal. La ceramica, per Jorn, aveva una certa predisposizione a non incarnare concetti ben definiti, bensì a lasciare all'osservatore ampie facoltà d'interpretazione [...]. La ceramica a rilievo fu molto praticata da Jorn; [...] l'artista non trasponeva semplicemente concezioni pittoriche dalla tela alla creta, piuttosto si immedesimava nella materia e nella tecnica per sfruttare al massimo le possibilità espressive e figurative ivi contenute. Modellava l'argilla con gesti espressivi e lasciava che l'immagine si formasse in modo plastico e, attraverso gli smalti, visse come opera cromatica. Inoltre egli seppe inserirvi anche una componente lineare, un ritmo di linee, approfittando della necessità di smembrare la lastra per la cottura in pezzi irregolari, anziché in una griglia lineare. In questa triade composta da volumi, colori e linee, unione possibile solo nella ceramica, Jorn trovò una modalità espressiva assai confacente al suo temperamento artistico.

Jorn non abbandonò mai la ceramica: al Centro Esposizioni del Museo Diffuso di Albissola è possibile osservare, per esempio, una serie di piatti che appartengono alle fasi estreme della sua carriera.

Federico Giannini

Enrico Baj, *Quamisado II*, 1951

Francis Bacon

(Dublino 1909 - Madrid 1992)

"Étude pour une corrida" 1971

litografia a colori

cm 159,5x120

Firmata in basso a destra e numerata in

basso a sinistra 117/150

Edito dal Musée du Grand Palais, Parigi

Provenienza

Collezione privata, Milano

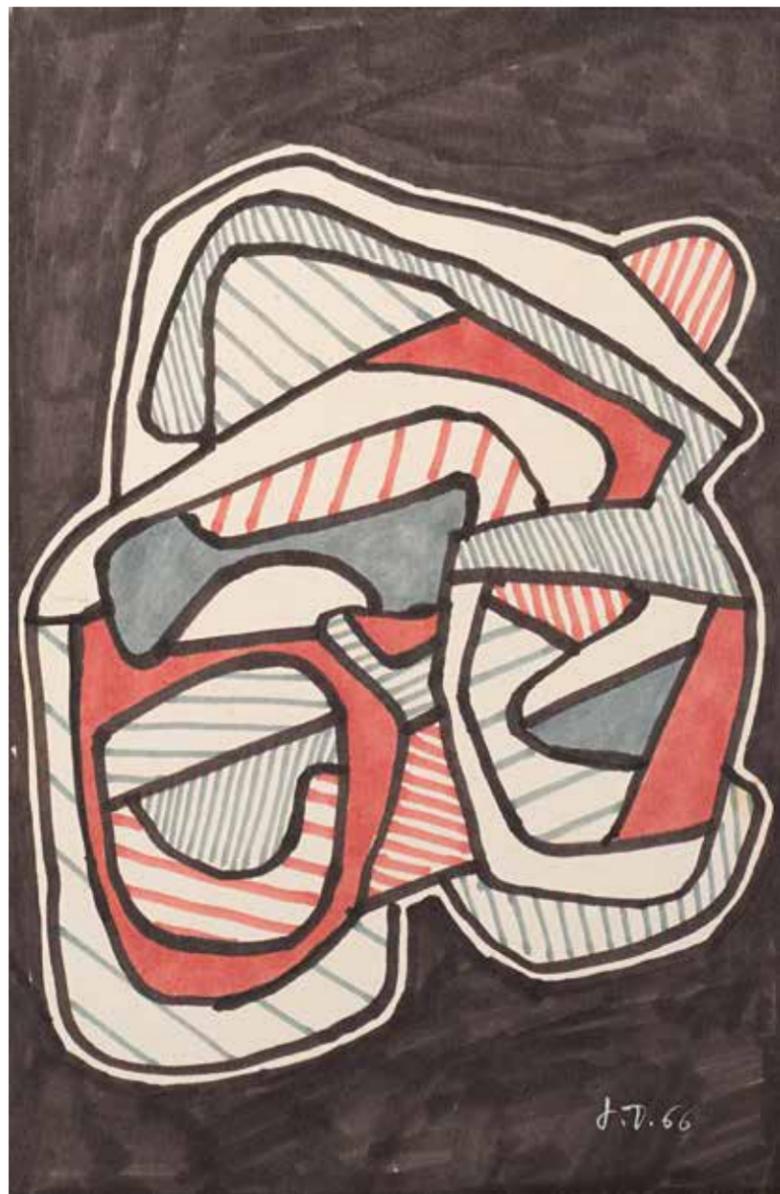
€ 30.000 - 50.000

Vorrei che i miei quadri apparissero come se un essere umano fosse passato su di essi [...] lasciando una scia di umana presenza [...] come una lumaca che lascia la sua bava [...]

Francis Bacon

Affascinato dalla figura umana sin dal suo ingresso sulla scena artistica britannica con il Trittico del 1944, Bacon s'interessa anche al quadro "a tema". Nel 1969, dipinge tre studi per una corrida. Questo tema gli fu, forse, suggerito da un amico, lo scrittore francese Michel Leiris, autore di libri sulla tauromachia, oppure da Picasso, al quale Bacon fa spesso riferimento nelle sue opere. Isolati in un tondo come nell'arena, il torero ed il toro sono uno di fronte all'altro. Il movimento è suggerito da una serie di curve che evocano, per terra o per aria, il volteggiare dell'animale e della muleta. Eliminando qualunque dimensione narrativa, Bacon offre un'espressione "puramente fisica del gioco taurino" (Leiris). Nell'opera conservata al Museo di Lione, il grande piano arancione che struttura lo spazio comporta ancora un pannello aperto che lascia intravedere il pubblico; in un'altra versione, invece, in cui Bacon ha invertito la composizione, è chiuso anche questo pannello. Le due figure, rese con sfumature di marrone e di viola, sono indissociabili una dall'altra. L'artista ha deformato il corpo del torero: spazzolando e "ripulendo" la tela, ha privato la testa della sua forma umana, conferendole, invece, una dimensione animale. Il quadrato rosso che sovrasta il pubblico, contenente un cerchio e sormontato da una forma che assomiglia a quella di un rapace, è stato spesso assimilato ad uno stendardo nazista, estratto da una di quelle fotografie d'attualità che Bacon collezionava e che erano sempre sparse sul pavimento del suo studio.

Pablo Picasso, *Bullfight*, 1934



41
Jean Dubuffet
 (Le Havre 1901 - Parigi 1985)
 "Les lunettes" 1966
 pennarello su carta
 cm 25x16,5
 Siglato e datato 66 in basso a destra
 Titolato e datato 19/6/66 al retro

Provenienza
 Galerie Jeanne Bucher, Parigi
 Galerie Ariel, Parigi
 Robert Elkon Gallery, New York
 Galleria Blu, Milano
 Collezione privata, Napoli

Bibliografia
 M. Loreau "Catalogue des travaux,
 Cartes, ustensiles (1964-1967),
 Fascicule XXII" Ginevra, Weber,
 1972, p.42 n.122

€ 10.000 - 12.000



42
Asger Jorn
 (Vejrum 1914 - Århus 1973)
 "Senza titolo" 1959
 acquerello e pastello su carta
 cm 15,5x24
 Firmato e datato 59 in basso a destra
 dedicato al retro

Il disegno è stato realizzato da Jorn insieme al figlio Ole.

Provenienza
 Collezione Paolo Marinotti, Milano
 Collezione privata, Milano

Opera registrata presso il Museum Jorn, Silkeborg

€ 3.500 - 4.000

Ennio Morlotti

(Lecco 1910 - Milano 1992)

"Paesaggio in Brianza (Imbersago)" 1958

olio su tela

cm 74x80

Firmato in basso a destra

Firmato e datato 1958 al retro

Provenienza

Galleria del Milione, Milano

Collezione privata, Varese

Esposizioni

"Il paesaggio di Morlotti" Casa Rusca, Locarno,
30 maggio - 19 luglio 1987, p. 91 ill. in catalogo"Ennio Morlotti mostra antologica" Palazzo
Reale, Milano, 9 ottobre - 29 novembre 1987"Morlotti. Dipinti 1954-1964" Galleria
d'Arte Moderna, Villa delle Rose, Bologna, 10
novembre 1991 - 12 gennaio 1992"Morlotti - dipinti 1954-1964" Galleria
Bergamini, Milano, 27 febbraio - 15 aprile 1992"Morlotti. Opere 1936-1991" Galleria Comunale
d'Arte, Palazzo Sarcinelli, Conegliano, 10
novembre 1996 - 6 gennaio 1997

Bibliografia

G. Bruno, P.G. Castagnoli, D. Biasin "Ennio
Morlotti: Catalogo Ragionato dei dipinti -
Tomo I" Milano, Skira, 2000, p. 212/1 n. 452 ill.

€ 10.000 - 15.000

Nel '51 mi imbattei casualmente nel paesaggio incantevole di Imbersago. Di colpo mi ricordai le colline di Mondonico, che avevo completamente dimenticato, e quel fascino mi sedusse talmente che mi insediai lì, e lì ricominciai daccapo a dipingere "dal vero". [...] Io penso che da Imbersago comincia la mia vera storia. Il lavoro dietro mi sembrò solo esercitazione scolastica. In quel tempo nacque per caso un sodalizio tra Arcangeli e Testori: mi permise la conoscenza dei "problemi caravaggeschi" allora ancora in dispense, e della grande pittura lombarda; la conoscenza e la stima di Longhi, e la scoperta delle mie radici. [...] Da allora sparirono i tramonti, gli orizzonti, le vedute. Mi fermai ad osservare i particolari della natura. Mi crearono turbamento le mele sul melo, la pannocchia del granoturco, gli insetti che gremivano il sottosuolo. Cominciai a sentire qualcosa di segreto e misterioso. La realtà dietro le cose; un sottofondo e una gravità attorno: e, cosa che mai avevo avvertito, di partecipare a queste cose. Ebbi qualche anno di lavoro solitario e appassionato; senza progetti, senza attese; gli anni miei migliori, più sereni, più intensi. Ero molto vicino inconsapevolmente a ciò che Bigongiari chiama "organismo vivente". Stranamente ero anche vicino ai veri eroi della mia generazione, tutti piegati nell'avventura dell'organico e del vivente: De Staël, Gorky e Pollock. Alla rivoluzione permanente si era sostituita la "preistoria", la struttura, l'inconscio, l'attivismo: la realtà vera dietro la verità apparente.

Ennio Morlotti

Renato Birolli, *La terra verde*, 1957

44

Alberto Magnelli

(Firenze 1888 - Meudon 1971)

“Peinture” 1952

olio su tela

cm 38x46

Firmato e datato 52 in basso a destra

Firmato e datato “Paris 1952” al retro

Provenienza

Galleria Rotta, Genova

Collezione privata, Genova

Galleria La Polena, Genova

Collezione Sandro Morachioli, Genova

Collezione privata

Esposizioni

“Alberto Magnelli” Galleria Rotta,

Genova - Milano, 1968

Bibliografia

A. Maisonnier “Alberto Magnelli.

L’oeuvre peint: Catalogue Raisonné”

Parigi, XXe Siecle, 1975, p. 151 n. 705 ill.

Opera accompagnata da certificato

di autenticità su fotografia firmato

dall’artista

€ 10.000 - 12.000

Io sono una pietra. Lo ripeto: una pietra. So che non potete capirmi; dovrei spiegarvi queste quattro parole una per una e a gruppi di due e di tre e poi tutte insieme: cosa voglio dire quando dico io, e quando dico essere, e pietra, e cosa vuol dire essere pietra, e una, una pietra [...]. Forse in questo mondo di pietra non c'è un prima né un poi: il tempo delle pietre è concentrato nel nostro interno dove si addensano le ere. Neanche lo spazio che ci circonda conosce il tempo, per cui possiamo restare sospese lasciando che la forza di gravità si eserciti tra le nostre masse che si fronteggiano immobili. Ma anche noi nella nostra superficie scavata e scheggiata e rotta ci portiamo addosso una storia, tracce di eventi irrevocabili che non si situano in un quando e in un dove.

Italo Calvino



Alberto Magnelli nel suo studio
Foto Archivio Cameraphoto Epoche © Carlo Pescatori

Giuseppe Santomaso

(Venezia 1907 - 1990)

"Alba fra i tralici di uno scalo" 1952

olio su tela

cm 150x120

Firmato e datato 52 in basso a sinistra

Esposizioni

"Peintres d'Aujourd'hui. France-Italie/

Pittori d'oggi. Francia-Italia, 2. Mostra"

Palazzo Belle Arti, Parco del Valentino,

Torino, 1952, ill. in catalogo (con il titolo

"Incubo in un cantiere senza lavoro")

"Dodici pittori italiani" Galleria Il Milione,

Milano, 1953, n. 27 in catalogo

"Pittori moderni della Collezione

Cavellini" Galleria Nazionale d'Arte

Moderna, Roma, 1957, p.43 n.154 in

catalogo

"Situazione dell'arte non figurativa" in "X

Quadriennale Nazionale d'Arte" Palazzo

delle Esposizioni, Roma, 1972-1973, p.

208 in catalogo

"Santomaso. Opere 1939-1982" Museo

Correr, Venezia, 1982, p. 30 n. 15 ill. in

catalogo

"Otto pittori italiani (1952-1954): Afro,

Biolli, Corpora, Moreni, Morlotti,

Santomaso, Turcato, Vedova" Padiglione

d'arte contemporanea, Milano, 1986, pp.

36-37 n. 38 ill. in catalogo

"Il Gruppo degli Otto-Astrattoconcreto"

Museo Civico d'Arte Contemporanea

Silvio Vigliaturo, Acri, 2011-2012, ill. in

catalogo



Bibliografia

I. Brin "Cronache di Roma: La Collezione

Cavellini" in "Goya" n. 19, luglio-agosto

1957, p. 41 ill.

A. Cavellini "Arte Astratta" Milano,

Edizioni della conchiglia, 1959, p. 49 p. 118

G. Santomaso, Giuseppe, N. Ponente, L.

Alfieri "Santomaso. Catalogue raisonné

1931-1974" Venezia, Alfieri Edizioni D'arte,

1975, n. 190 ill., p.60 tav. 28

A. Zanzotto "Percorso necessario" in "Il

Gazzettino" 9 settembre 1982, ill. part.

C. A. Quintavalle "Santomaso, Opere 1939-

1972" in "Panorama" 4 ottobre 1982, p. 17 ill.

E. Steingraber "Santomaso" Milano, Fabbri

Editore, 1992, p. 47 ill.

E. L. Francalanci "Scontro di situazioni.

Santomaso, Turcato, Vedova: tre

rappresentanti veneti del Gruppo degli Otto"

in "Modernità allo specchio. Arte a Venezia

(1860-1969)" Venezia, 1995, p.263 ill.

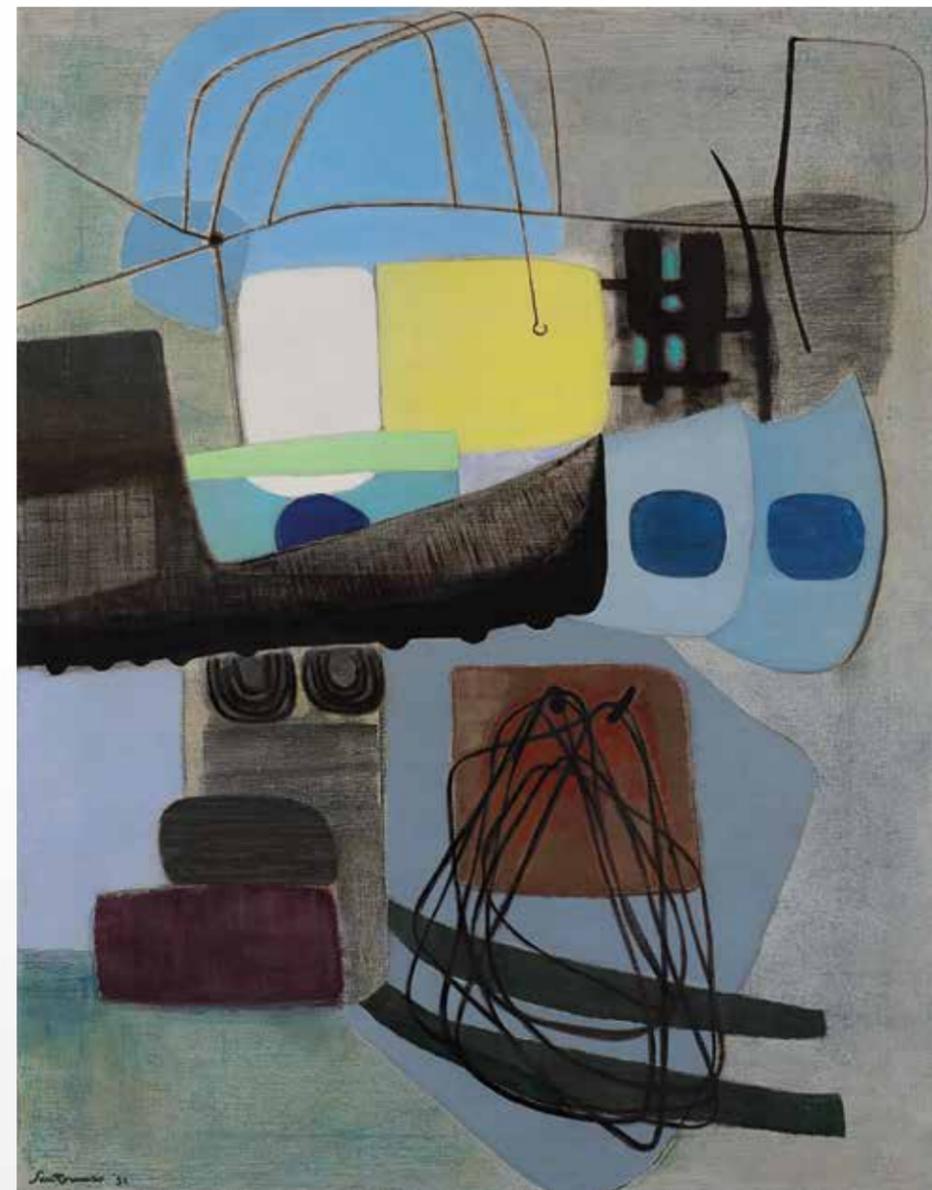
N. Stringa, L. Poletto, E. Prete "Santomaso.

Catalogo Ragionato" Torino, Umberto

Allemandi, 2017, pp. 60-61 n.251 tav. 109

ill. a colori

€ 50.000 - 60.000

Fritz Winter, *Komposition*, 1950

Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova appartengono alla generazione che giunge ora alla maturità; sono tutti tra i 30 e i 45 anni. Il loro modo di dipingere è attuale e le loro opere possono essere considerate tra le più rappresentative del gusto italiano odierno in pittura. Esse mi piacciono molto, ma non sono affatto una mia scoperta perché oltre che a me piacciono a numerosi amatori in Italia e fuori. Ne scrivo perché accetto il mio compito di critico, di cercare adesioni al mio giudizio, sempre più vaste e fondate. D'altra parte non è qui il luogo di ricostruire la personalità di ciascuno, di fare in qualche modo la storia artistica di ognuno di essi; ma piuttosto di giudicare la direzione del loro gusto e di giustificarlo agli occhi del pubblico.

Essi non sono e non vogliono essere degli astrattisti; essi non sono e non vogliono essere dei realisti: si propongono di uscire da questa antinomia che da un lato minaccia di trasformare l'astrazione in un rinnovato manierismo, e dall'altro obbedisce ad ordini politici che disintegrano la libertà e la spontaneità creativa. [...] Gli otto pittori su nominati adoperano quel linguaggio pittorico, che dipende dalla tradizione iniziata attorno al 1910 e comprende l'esperienza dei cubisti, degli espressionisti e degli astrattisti.

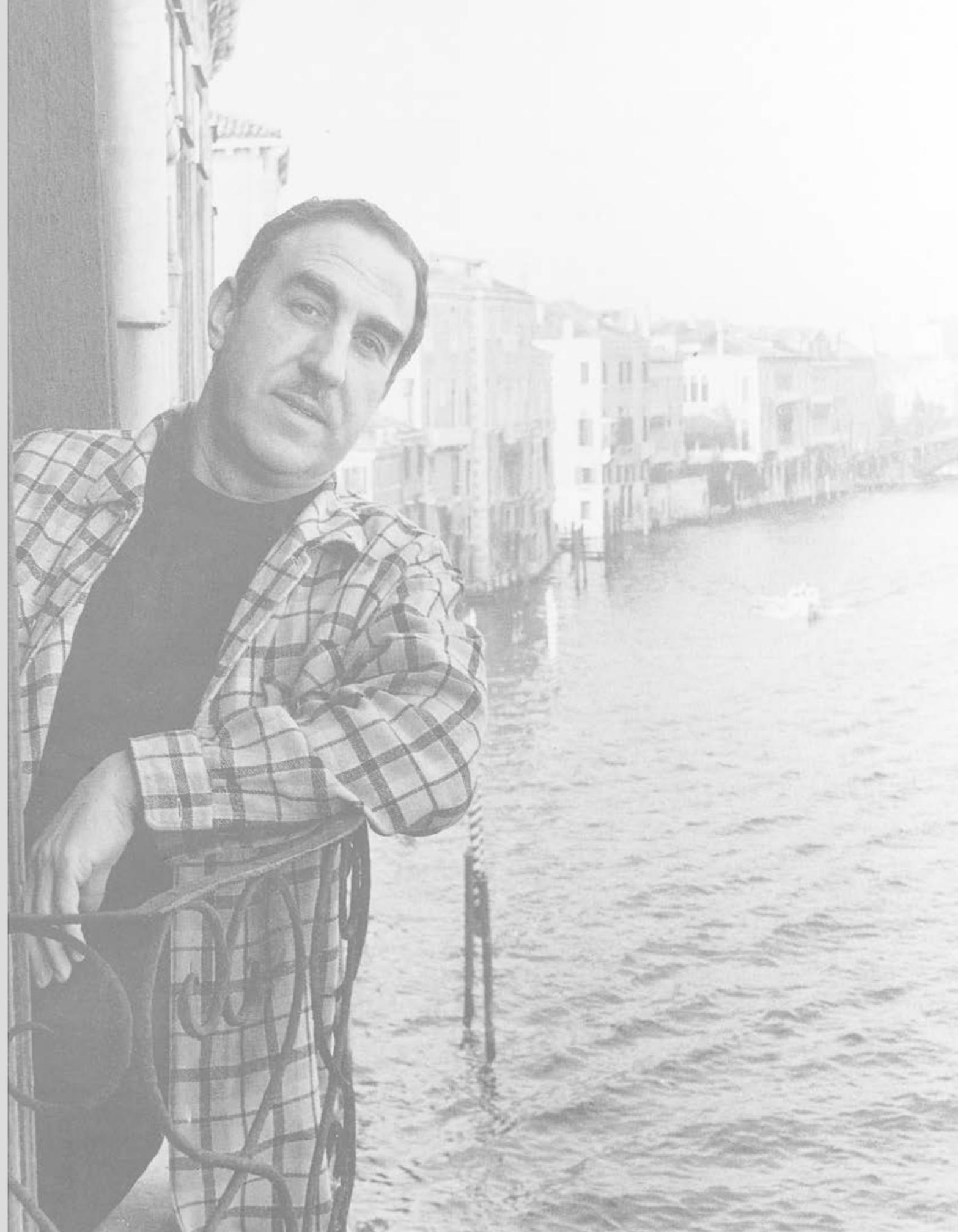
È il linguaggio tipicamente attuale, che essi usano secondo un ideale comune che è poi quello di valersi di tutte le possibilità che offre loro la pittura senza rinunzie preconcepite, con l'occhio attento a eseguire quello che la loro sensibilità detta. Se nel loro arabesco l'immagine di una barca o di qualsiasi altro oggetto della realtà può essere inclusa, non si privano dell'arricchimento che quell'oggetto può dare alla loro espressione. Se essi sentono il piacere di una materia preziosa, di un accordo lirico di colore di un effetto di tono, essi non vi rinunciano. Non sono dei puritani in arte, come gli astrattisti; accettano l'ispirazione da qualsiasi occasione e non si sognano di negarla.

Eppure essi rimangono fedeli al principio, che è essenziale per l'arte moderna, e cioè che una pittura vale anzitutto per le sue linee, per le sue forme e per i suoi colori, per quella coerenza di visione che è l'intima forza di ogni opera d'arte dipinta. I piaceri della bella materia o dell'esperienza della realtà devono essere subordinati alla coerenza formale, e possono esserne un accompagnamento opportuno se non pretendono di prevalere.

La visione degli otto pittori non ha quindi mai tagliato i ponti con la vita dei sensi e dei sentimenti, non è mai diventata un semplice gioco dell'immaginazione, e rivela sempre quell'impegno morale, totale, disinteressato, che è necessario all'opera d'arte.

Tutto ciò che in arte è autentico, spontaneo, vissuto, è riconosciuto con difficoltà e lentamente. E poiché questi otto pittori non ripetono né ciò che la natura offre perché sia copiato, né ciò che le tradizioni secolari hanno preparato per la comprensione universale, anche essi soffrono d'incomprensioni e d'ingiuste avversioni. Vorrei che prima di giudicarli ciascuno cominciasse a togliersi il cappello davanti alla loro serietà morale e ai loro sacrifici. Non sono essi i "chierici" che tradiscono. E soltanto quando il pubblico avrà una migliore educazione morale, anche prima che artistica, l'arte di questi giovani ardimentosi, coerenti, laboriosi e tenaci, sarà compresa e apprezzata al suo giusto valore.

Lionello Venturi



46

Ben Nicholson

(Denham 1894 - Londra 1982)

"March 60 (cub)" 1960

olio e rilievi su tavola in cassetta originale
dell'artista

cm 24x31 (cassetta 25,4x33x4,3)

Firmato, titolato e datato "March 60" al

retro

Inscritto al retro "ph 204"

Provenienza

Galerie Charles Lienhard, Zurigo

Galleria Lorenzelli, Milano

Collezione privata, Milano

Esposizioni

"Ben Nicholson" Kunsthalle Bern, Berna,

27 maggio - 2 luglio 1961, cat. n. 110

L'opera sarà inclusa nel Ben Nicholson

Catalogue Raisonné a cura del dottor Lee

Beard di prossima pubblicazione.

€ 25.000 - 35.000

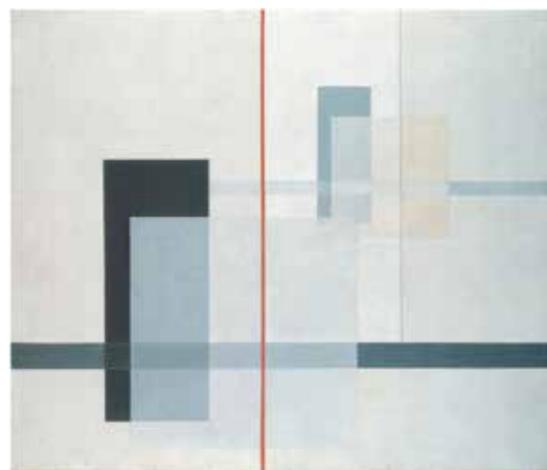
Un quadrato o un cerchio non significano niente di per sé. Divengono cose vive solo grazie all'uso istintivo che ne fa l'artista per esprimere un'idea poetica.

Ben Nicholson



Piero della Francesca, *La leggenda della vera Croce*, 1466

È ben chiara, attraverso gli uni e le altre, l'educazione "moderna" che il giovane s'era allora dato, orientata su Parigi - su Cézanne, Picasso, Matisse, e forse soprattutto su Braque e su Derain - ben più feconda e durevole dell'adesione breve al movimento futurista inglese, il Vorticismo. Talune opere di questi anni Venti si stringono sorprendentemente a quelle coeve del nostro Licini; frutto, questa vicinanza, dello scrutinio operato da entrambi sui medesimi cespiti di pittura francese, ma soprattutto di un non dissimile approccio al visibile: che per entrambi era allora, e resterà sotterraneamente anche nella stagione maggiore e non più figurativa dell'uno e dell'altro, non certo sonda calata nel vero, ma occasione di stupefazione e di mistero, cernita di ipotetiche meraviglie.



László Moholy-Nagy, *K VII*, 1922

le apparenta all'assolutezza della pittura di Mondrian. Dirà che "un quadrato o un cerchio non significano niente di per sé. Divengono cose vive solo grazie all'uso istintivo che ne fa l'artista per esprimere un'idea poetica". E la sua pittura, salvo rare formulazioni monocrome tentate da una maggiore assertività, accompagnerà lungamente questa intuizione. Il Calore ora tenue e soffuso, ora più acceso e compito, lo squilibrio costante cui viene sottoposta la geometrizzazione dello spazio, assieme a certe ritornanti memorie del segno notturno e raddomantico di Klee, spostano

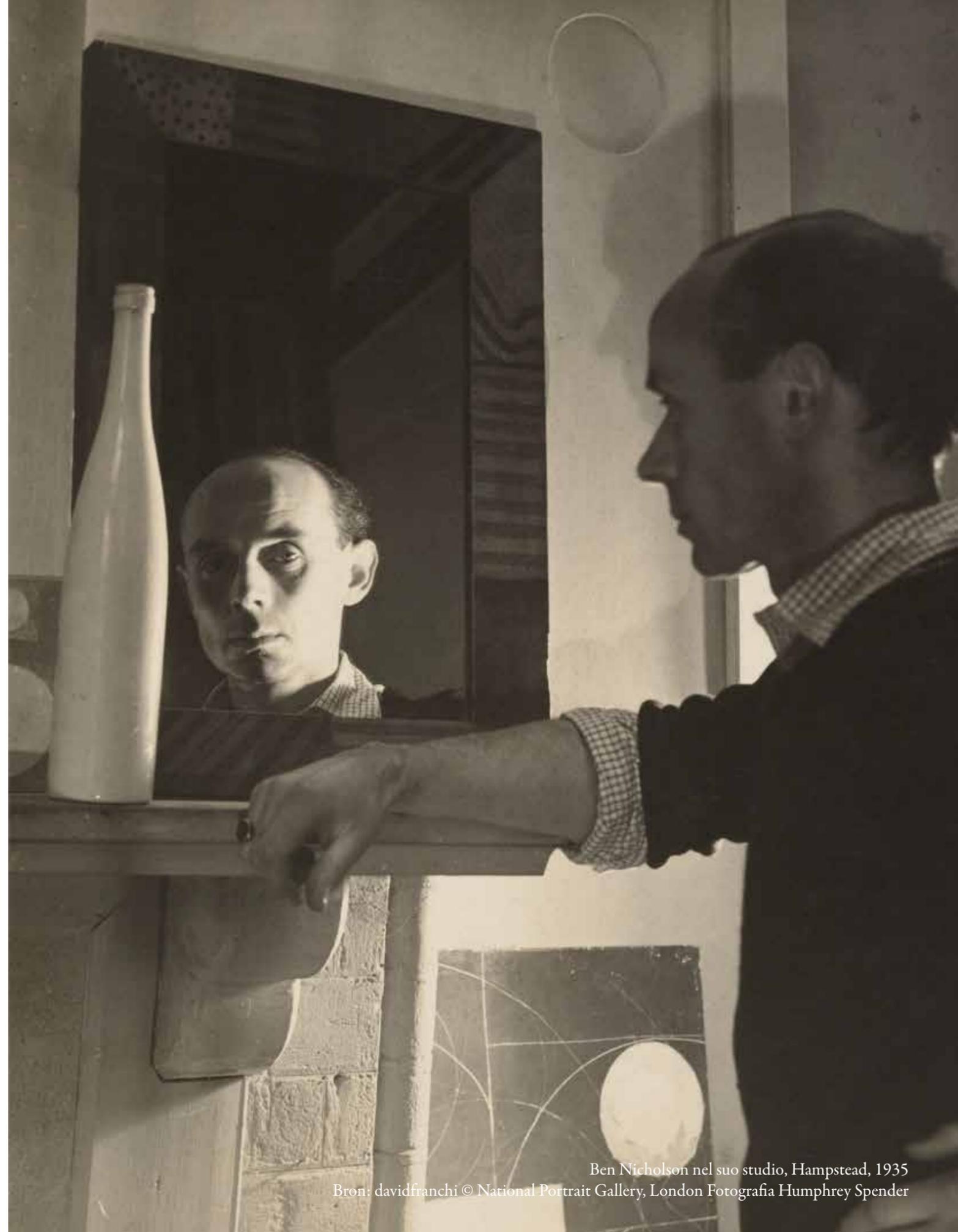


Jean Arp, *Composition schématique*, 1943

costantemente la pittura di Nicholson dal dominio del progetto a quello dell'ipotesi, dalla certezza dell'idea alla speranza della poesia. Non per caso, allora, rimarrà attiva - a fianco della maggiore vicenda astratta o ad essa interna; nel disegno soprattutto, ma non solo nel disegno - una resistente intenzione figurale; e non per caso una superficiale affinità di temperie stilistica può riconoscersi infine fra il primo e il secondo suo periodo: perché per Nicholson pesò sempre in modo determinante il suo essere temperamento lirico e irrealista; mentre sempre assai poco contò il suo occasionale vestire questa intima vocazione di panni, di volta in volta, figurativi o astratti.

Eppure ben poco, oltre la prima sembianza, le apparenta all'assolutezza della pittura di Mondrian. Dirà che "un quadrato o un cerchio non significano niente di per sé. Divengono cose vive solo grazie all'uso istintivo che ne fa l'artista per esprimere un'idea poetica". E la sua pittura, salvo rare formulazioni monocrome tentate da una maggiore assertività, accompagnerà lungamente questa intuizione. Il Calore ora tenue e soffuso, ora più acceso e compito, lo squilibrio costante cui viene sottoposta la geometrizzazione dello spazio, assieme a certe ritornanti memorie del segno notturno e raddomantico di Klee, spostano costantemente la pittura di Nicholson dal dominio del progetto a quello dell'ipotesi, dalla certezza dell'idea alla speranza della poesia. Non per caso, allora, rimarrà attiva - a fianco della maggiore vicenda astratta o ad essa interna; nel disegno soprattutto, ma non solo nel disegno - una resistente intenzione figurale; e non per caso una superficiale affinità di temperie stilistica può riconoscersi infine fra il primo e il secondo suo periodo: perché per Nicholson pesò sempre in modo determinante il suo essere temperamento lirico e irrealista; mentre sempre assai poco contò il suo occasionale vestire questa intima vocazione di panni, di volta in volta, figurativi o astratti.

Fabrizio d'Amico



Ben Nicholson nel suo studio, Hampstead, 1935
Bron: davidfranchi © National Portrait Gallery, London Fotografia Humphrey Spender

47

Lynn Chadwick

(Londra 1914 - Stroud 2003)

“Second Girl Sitting on Bench” 1988

bronzo parzialmente lucidato

cm 95x56x65

Firmato e iscritto “C 69.S 9/9 B”

Burleighfield Foundry (fusione 1991)

Provenienza

Galleria Blu, Milano

Collezione privata, Napoli

Esposizioni

“Lynn Chadwick” Galleria Blu, Milano,

5 settembre - 15 novembre 2007

Bibliografia

D. Farr and E. Chadwick “Lynn

Chadwick Sculptor: with a Complete
Illustrated Catalogue 1947-1996”

Gloucestershire, Lypiatt studio - Stroud -

Glos ed. 1997, pp. 374, 375 n. C 69S

Sarah and Daniel Chadwick hanno
gentilmente confermato che l'opera è
registrata presso gli Archivi dell'artista

€ 80.000 - 100.000



Lynn Chadwick e Freddy Battino, Galleria Blu, Milano, 1998

Con ogni metodo ho espresso quello che dovevo dire al meglio delle mie capacità. La tecnica stessa fungeva da guida e dava al lavoro il proprio carattere. Sottolineo il carattere che la tecnica fornisce. Ci sono delle limitazioni - evidenzio il carattere imposto dalle limitazioni. A parte queste considerazioni pratiche, non analizzo il mio lavoro intellettualmente. Quando inizio a lavorare, aspetto di sentire quello che voglio fare; e so che sto lavorando per la presenza o per la mancanza di un impulso ritmico.

Lynn Chadwick



Chadwick, nato a Londra nel 1914, ebbe la consacrazione internazionale nel 1956 quando la Biennale di Venezia gli assegnò il Premio Internazionale della Scultura. La sua attività artistica aveva avuto le prime manifestazioni alla fine degli anni Quaranta, con la realizzazione di costruzioni in grado di muoversi nello spazio, non però assecondando gli spostamenti d'aria (come avviene con i "mobiles" di Calder), ma secondo un moto preordinato e veloce, paragonabile a quello di un insetto o di un jet. A partire dal 1952 egli abbandonò questa ricerca per puntare a una plastica che si sviluppa attorno alla figura umana e che risponde ad una costruzione dichiaratamente architettonica, che ha le sue premesse negli studi di architettura da lui compiuti.

Nelle ricerche di forme stabili, Chadwick non abbandona l'interesse e l'indagine per il movimento, ma tende ora a rappresentarne non tanto gli effetti quanto l'energia che lo origina e che si manifesta come forza aggregante delle singole composizioni. In alcuni casi poi le sue figure sono coinvolte in un altro tipo di moto, quello provocato da forze esterne (il vento ad esempio), che segna in modo marcato parte della sua produzione.

Impostata su una sorta di disegno a tre dimensioni - che l'artista realizza componendo delle armature di ferro destinate a fare da supporto ai piani - ogni scultura si presenta come una superficie articolata in cui il rigore dell'architettura non scade mai in una rigidità compositiva o in una fredda plasticità. Un processo creativo assolutamente originale, questo, che ha consentito a Chadwick di raggiungere livelli formali di alta qualità, in cui l'indagine spaziale appare quanto mai integrata con la ricerca della forma, che fra l'altro possiede una singolare valenza narrativa.

L'interesse suscitato dalla scultura di Chadwick in tutto il mondo è ben documentato dalla presenza di opere sue nei musei e nelle collezioni più prestigiose, fra cui possiamo ricordare la Tate Gallery ed il Victoria & Albert Museum di Londra, il Centre Pompidou di Parigi, il Museum Boymans van Beuningen di Rotterdam, il Museum of Modern Art di New York, i Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique di Bruxelles, il Museum Folkwang di Essen e, in Italia, la Galleria Nazionale d'arte Moderna di Roma, la Collezione Peggy Guggenheim e la Galleria d'Arte Moderna di Venezia.

Luigi Cavadini



48

Victor Pasmore

(Chelsham 1908 - Gudja 1998)

“Linear Image” 1975

olio su tavola incisa

cm 40,5x40,5x1,5

Siglato in basso a destra

Firmato al retro

Provenienza

Galleria Lorenzelli, Milano

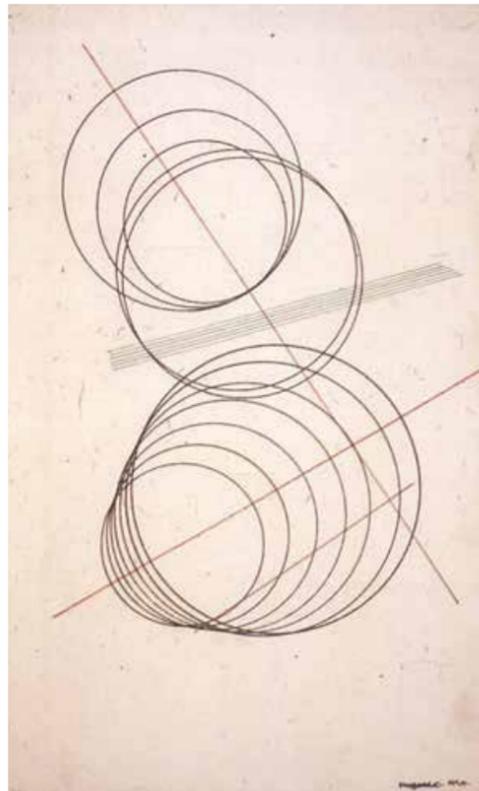
Collezione privata

Bibliografia

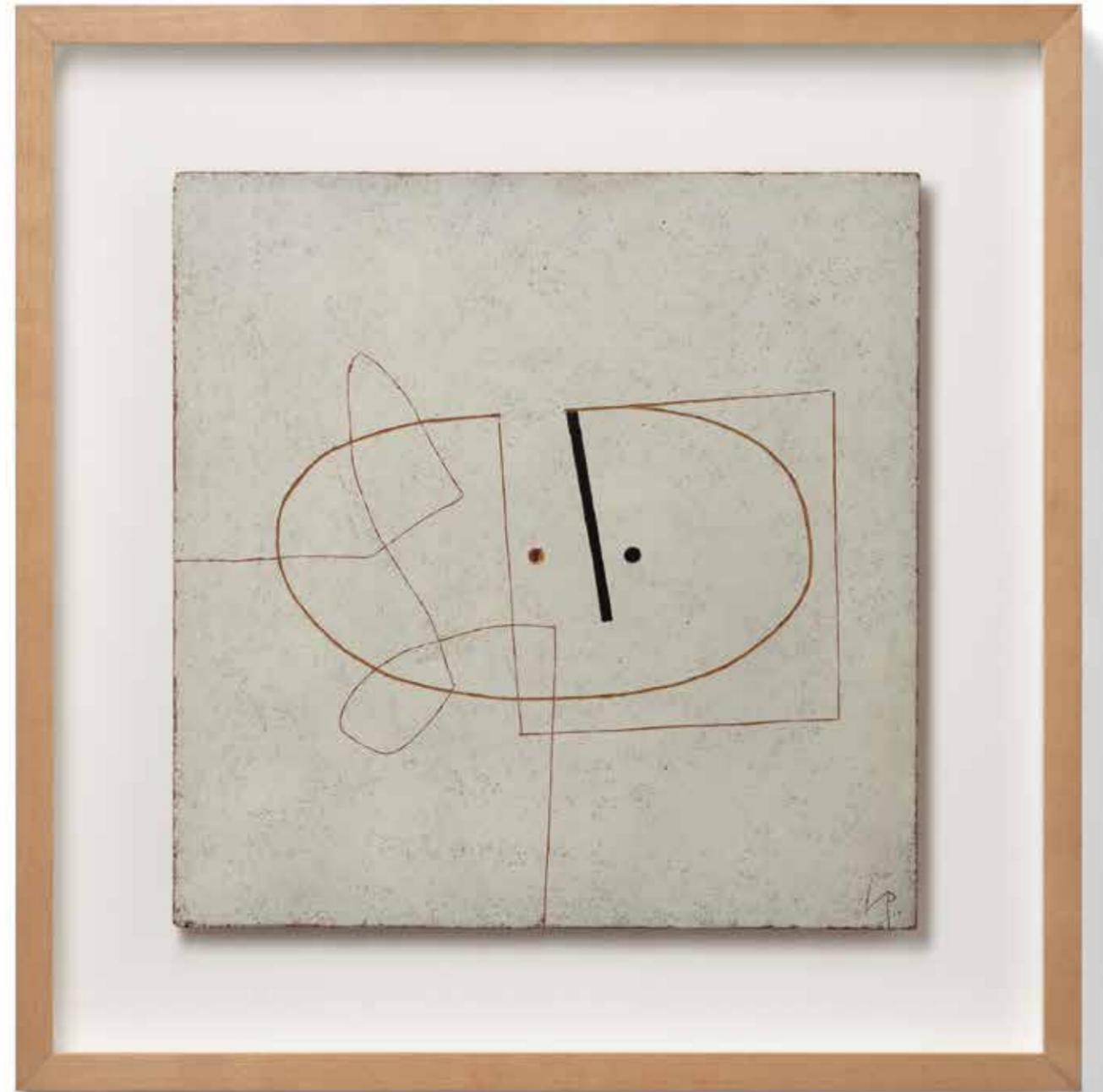
A.Bowness, L. Lambertini “Victor Pasmore. Catalogo Ragionato di pittura, architettura e grafica” Milano, 2RC Editrice, 1980, cat. 602 ill.

€ 10.000 - 15.000

La completa indipendenza della forma e delle immagini delle arti visive rappresenta la fase finale della rivoluzione dialettica della tradizione naturalistica/umanistica dopo la sua alleanza con la scienza. Operando in termini intrinseci, la pittura e la scultura hanno rafforzato i criteri della scienza moderna risvegliando una nuova consapevolezza della relazione tra uomo e natura [...]. L'elisione totale dell'oggetto visivo significa non soltanto che la pittura può raggiungere un'indipendenza pari a quella della musica, ma anche che l'immagine pittorica è aperta a molteplici implicazioni in termini simbolici, condizione questa necessaria nel contesto ambiguo del pensiero moderno.



Alexsander Rodchenko, *Linear Construction*, 1920



49

Giorgio Morandi

(Bologna 1890 - 1964)

“Natura morta” 1953

matita su carta

cm 23x32,5

Firmato e datato 53 in basso al centro

Provenienza

Collezione privata, Milano

Bibliografia

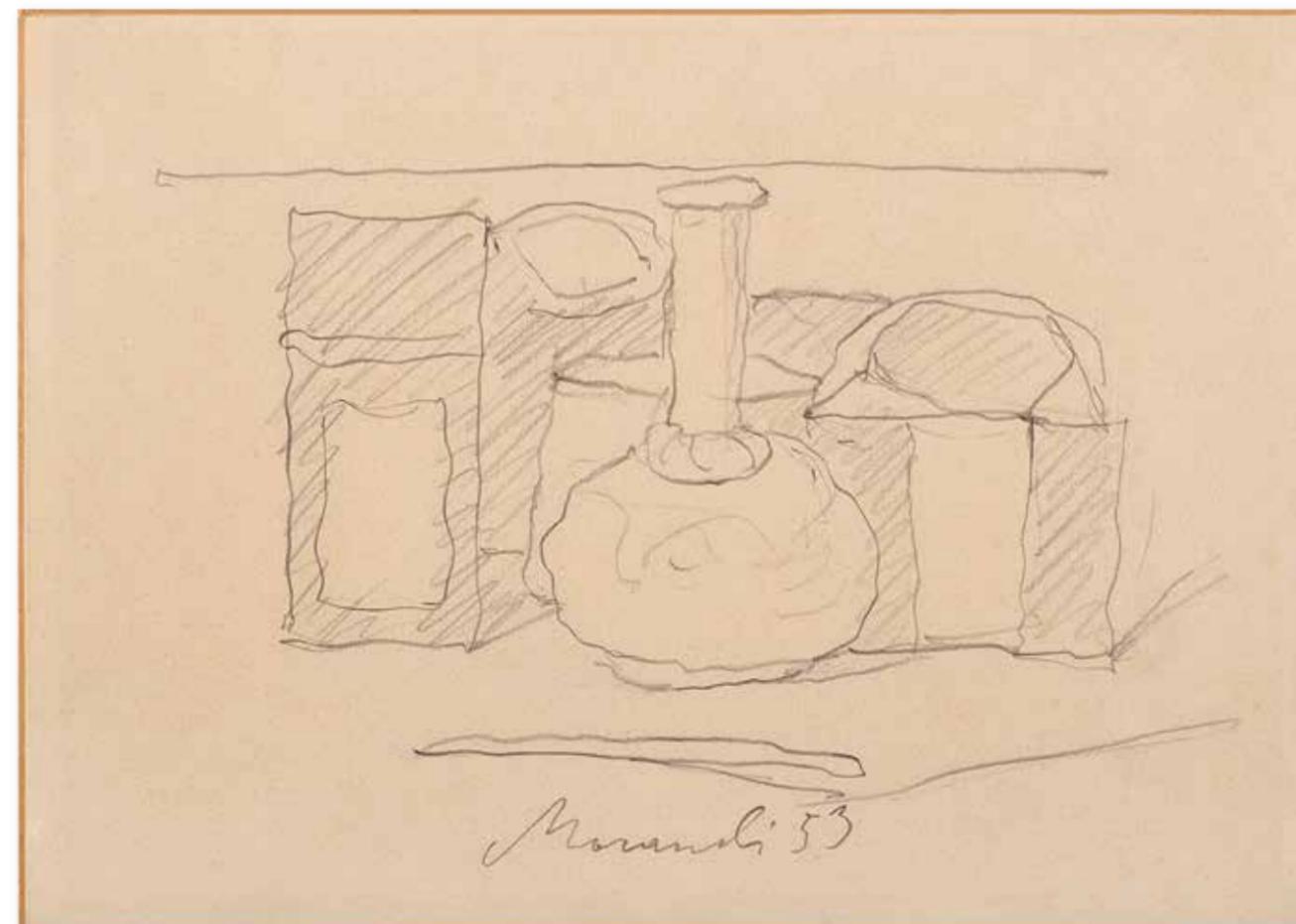
M. Pasquali, E. Tavoni “Morandi. Disegni. Catalogo Generale” Milano, Electa, 1994, p. 121 n. 1953 4 ill.

Opera accompagnata da certificato di autenticità su fotografia rilasciato dal Comitato per il Catalogo di Giorgio Morandi, Bologna, in data 04-12-2013

€ 35.000 - 40.000

In opposizione ai fogli *finiti* [...] il segno delle nature morte più inventate è pittorico, netto ed energico. Si ha la sensazione - davanti ad alcune composizioni - che a tracciare gli oggetti composti sia stata una questione di pochi momenti, cioè il risultato di una lunga riflessione e che il gesto di trasportarli sulla carta, con la matita dolce, sia stato un modo tranquillizzante per vederli [...]. Oramai la matita entra nel labirinto delle curve, seguendone il percorso quasi automaticamente, e non si stacca dal foglio [...].

Neri Pozza



Alberto Giacometti, *Nature morte aux fruits et bouteilles*, 1960

FAUSTO MELOTTI "UNDICI"
DA UN'IMPORTANTE COLLEZIONE ITALIANA
LOTTO 50

Fausto Melotti nel suo studio di via Leopardi, Milano, negli anni '70
© Fondazione Fausto Melotti

50

Fausto Melotti

(Rovereto 1901 - Milano 1986)

"Undici" 1971

ottone

cm 60x89x28

Firmato

Provenienza

Collezione privata, Milano

Esposizioni

"Melotti" Galleria Civica d'Arte

Moderna, Torino, 26 maggio - 23 luglio

1972, n. 79 tav. 57

Bibliografia

G. Celant "Melotti. Catalogo Generale.

Tomo primo. Sculture 1929-1972"

Milano, Electa, 1994, p. 287 n.1971 27 ill.

€ 70.000 - 100.000



51

Henri Matisse

(Le Cateau-Cambrésis 1869 - Nizza 1954)

“Tête de femme” 1946

matita su carta

cm 52,5x40,5

Siglato in basso a destra

Provenienza

Collezione privata, Londra

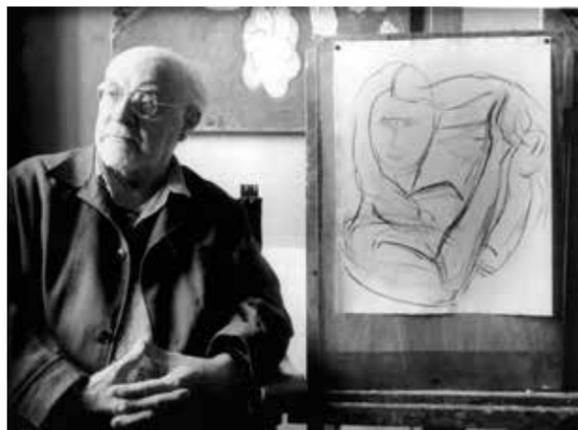
Opera accompagnata da certificato di autenticità su fotografia rilasciato da Wanda de Guébriant

Opera accompagnata da certificato di avvenuta spedizione

€ 50.000 - 70.000

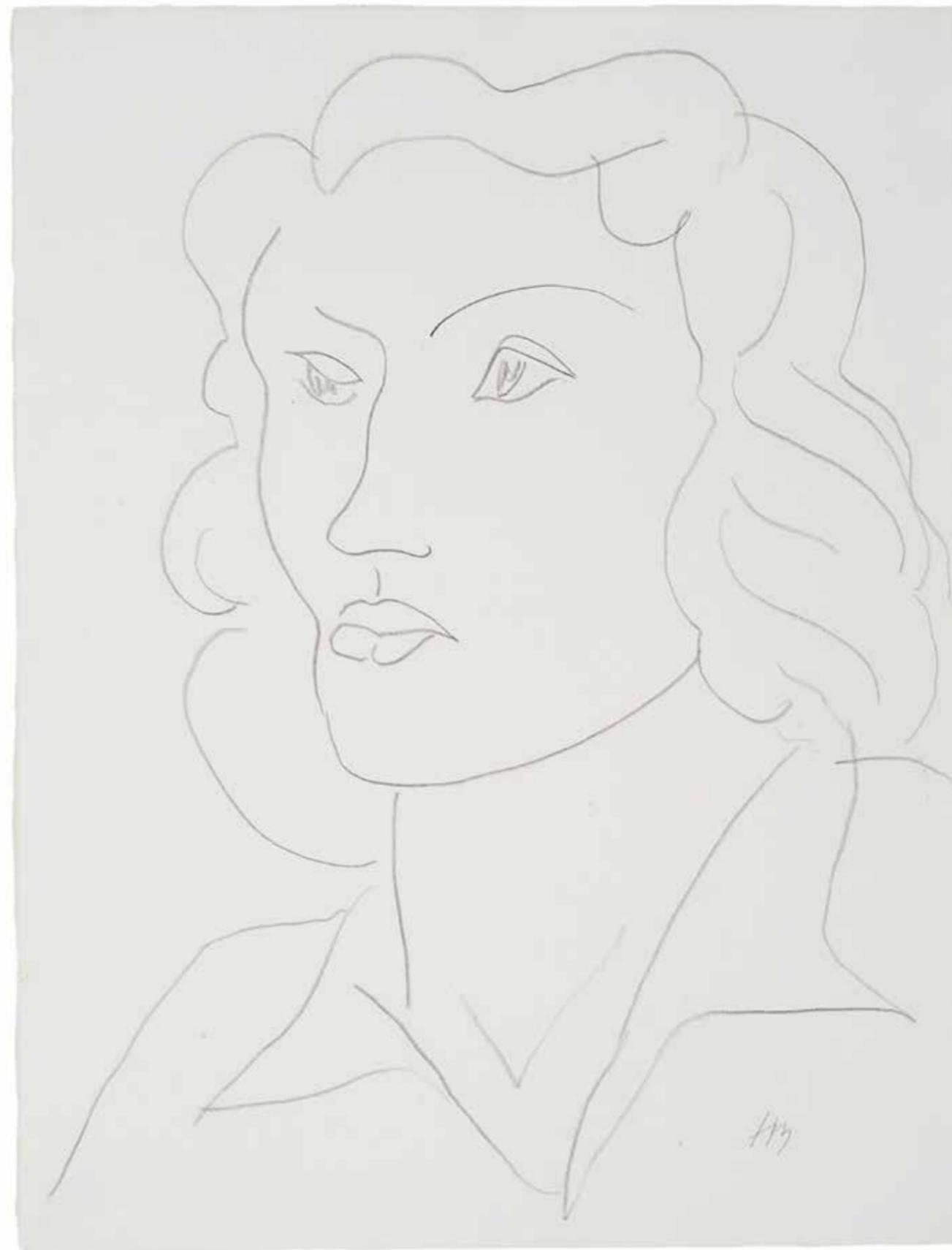
Una fama e una notorietà appartata che rivela un Matisse prolifico disegnatore, ma dal carattere riservato, che abbandona Parigi per vivere nel sud della Francia e intrattiene rapporti con pochi e fidati amici, come l'editore svizzero Albert Skira, lo scrittore André Rouveyre, il drammaturgo Henry de Montherlant, il poeta Louis Aragon e la sua musa e moglie Elsa Triolet e non da ultimo Tristan Tzara. È soprattutto nei disegni che svela questo suo lato, ma il valore di questa sezione non risiede solo nei legami affettivi raccontati dalle collaborazioni editoriali, ma soprattutto nel significato artistico del segno grafico come assoluta semplificazione della forma.

Disegnata nel 1946, *Tête de femme* offre, per la semplicità delle sue linee e della sua tecnica, la rappresentazione più essenziale del volto femminile. Matisse considerava il proprio disegno come un mezzo molto intimo di espressione. L'esecuzione artistica, che si trattasse di carboncino, di matita, di inchiostro o di pastello variava a seconda del soggetto e delle circostanze personali. I suoi temi preferiti erano evocativi o erotici – la forma femminile, le figure nude o una bella testa della modella preferita, come *Tête de femme*. Essenziale all'espressione magistrale di *Tête de femme* è l'uso ardito e attivo che fa Matisse del foglio intero; il tratto spesso del pastello viene spinto fino all'orlo estremo del foglio, ma non sembra essere forzato. Secondo Elderfield, questi disegni più tardi rendono pittorico il bianco che li circonda, fornendo a ciò che Matisse chiamava “atmosfera bianca” un senso di luce abbagliante riflessa dallo splendore del loro colore. Questo non è né disegno né pittura ma fa parte di entrambe. E mentre alcune volte ci manca il disegno come ci manca la pittura, non possiamo sindacare sulla magnificenza della sintesi che Matisse riesce a creare nella grandiosità di queste ultime opere.



Henri Matisse nella sua villa Le Reve, Vence, 1948

© Michel Sima / Bridgeman Images



Gastone Novelli

(Vienna 1925 - Milano 1968)

"Gomera" 1962

olio e tecnica mista su tela

cm 40x60

Firmato e datato 62 in basso a destra

Firmato, titolato e datato 62 al retro

Provenienza

Tokyo Gallery, Tokyo

Galleria Morone, Milano

Collezione privata, Milano

Esposizioni

"Gastone Novelli" Tokyo Gallery, Tokyo,

1 - 31 luglio 1963

"Gastone Novelli. Mostra Antologica"

Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano,

9 marzo - 10 maggio 2006, p.112 ill. in cat.

Bibliografia

Z. Birolli "Novelli" Milano, Feltrinelli,
1976, pp. 161, 219 n. 275 ill.AA.VV. "Gastone Novelli. Catalogo
Generale 1. Pittura e Scultura" Milano,

Silvana Editoriale, 2011, p.238

n.P/1962/26 ill. a colori

€ 20.000 - 30.000



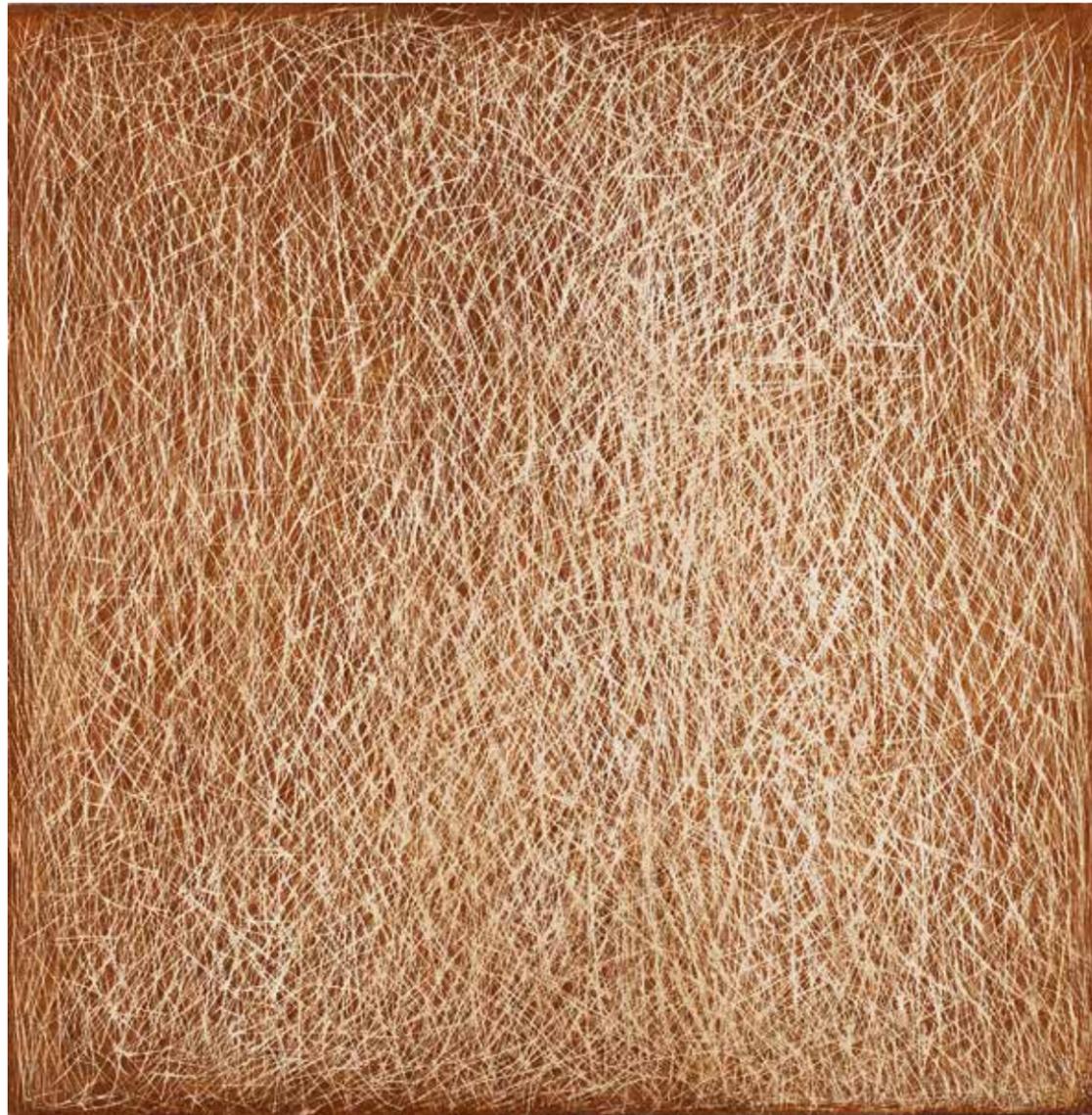
Gastone Novelli, 1966

Fotografia di Marina Lund, © courtesy Archivio Gastone Novelli

I segni, le lettere, i frammenti, i campioni di materiali, una volta organizzati formano un universo. Tutti gli universi esistono e sono in grado di esistere e sono composti in gran parte di materiale noto, ma si differenziano per la struttura per il sistema nel quale questo materiale è collocato, contenuto. Un universo diventa significativo e i suoi segni permutabili cioè suscettibili di stabilire rapporti con altri a condizione che il sistema che lo regge sia costituito in modo tale che la modificazione di uno solo dei suoi elementi interessi automaticamente tutti gli altri. Ogni universo è impossibile linguaggio, "linguaggio magico" e non linguaggio accademico, universitario, la differenza è che mentre il secondo procede da sistemi precedenti per arrivare al proprio, il linguaggio magico elabora un sistema strutturato utilizzando residui e frammenti, testimoni fossili della storia di un individuo o della società, in modo del tutto non storico.

Gastone Novelli





53

Mario Deluigi

(Treviso 1901 - Venezia 1978)

“Grattage Spazio Luce n°39” 1960

olio su tela, cm 80x80

Firmato al retro

Provenienza

Galleria del Cavallino, Venezia

Galleria Ghelfi, Vicenza

Collezione privata, Vicenza

Esposizioni

“1961 Pittsburgh International Exhibition
of Contemporary Painting and Sculpture”

Department of Fine Arts Carnegie

Institute, Pittsburgh, PA

“Mario Deluigi Antologica” Palazzo

Ragazzoni Flangini Biglia, Pordenone,

11 ottobre - 8 dicembre 1997

Bibliografia

C. De Luigi, G. Bianchi “Catalogo

Generale ragionato delle opere pittoriche
di Mario Deluigi” (www.catalogogenerale.mariodeluigi.it), n. 0288

Opera accompagnata da certificato di

autenticità su fotografia rilasciato da

Caterina De Luigi - Bianchi, Venezia,

in data agosto 1991

€ 10.000 - 15.000



54

Fausto Melotti

(Rovereto 1901 - Milano 1986)

“Senza titolo” 1973

tecnica mista su gesso

cm 26x26

Firmato in basso a sinistra

Provenienza

Collezione privata, Milano

Opera accompagnata da certificato di
autenticità su fotografia firmato dall'artista, in
data 28-04-1977

Opera registrata presso la Fondazione Fausto
Melotti, Milano, con il n. 1973 12B

€ 8.000 - 10.000

55

Ben Nicholson

(Denham 1894 - Londra 1982)

"Aug 1960 (Milan)" 1960

olio e rilievi su tavola

cm 22x27

Firmato, titolato e datato 1960 al retro

Inscritto al retro "ph 203 A"

Provenienza

Collezione Commendator Marelli, Bergamo

Galleria Lorenzelli, Milano

Galleria Blu, Milano

Collezione privata, Milano

Esposizioni

"Bissier - Nicholson. Verso l'assoluto" Galleria

Blu, Milano, 27 settembre - 10 novembre

2004, ill. in catalogo

L'opera sarà inclusa nel Ben Nicholson

Catalogue Raisonné a cura del dottor Lee

Beard di prossima pubblicazione.

€ 25.000 - 35.000

Ben Nicholson, che come tutti i grandi artisti del passato, ha un certo tocco mistico, crede che esista una realtà sicura sotto le apparenze; egli assume, nel concretare la sua intuizione, di esprimere la natura essenziale di tale realtà. Egli tuttavia non ricava l'intuizione della realtà da un vuoto, ma da uno spirito accordato con le forme specifiche della natura - uno spirito che tiene presente la coscienza intera delle proporzioni e delle armonie attuali in ogni fenomeno naturale nell'universo medesimo.

Herbert Read



William Scott, *Jar and Plate*, 1971

HANS HARTUNG
UN CAPOLAVORO DELL'INFORMALE EUROPEO
LOTTO 56

E in pittura tutto deve essere giusto: le linee, le curve, le forme, gli angoli, i colori, i valori per formare un'immagine che può durare, che colpisce l'attenzione, che sia l'espressione definitiva di un fenomeno, di un'emozione. Mi piace l'esattezza perché corrisponde alla possibilità di un equilibrio duraturo. E che solo lei può soddisfare completamente l'occhio, l'orecchio e la mente.

Hans Hartung

56

Hans Hartung

(Lipsia 1904 - Antibes 1989)

“T1955-16” 1955

olio su tela

cm 81x65

Firmato e datato 55 in basso a sinistra

Titolato al retro

Provenienza

Galerie de France, Parigi, 1956

Collezione Emilio Arditti, Parigi

Galerie Arditti, Parigi

Collezione privata, Milano

Esposizioni

“Hans Hartung” Kestner-Gesellschaft,
Hannover, 26 gennaio - 3 marzo 1957

“Hans Hartung” Württembergische
Staatsgalerie, Stoccarda, 16 marzo - 4
aprile 1957

“Hans Hartung” Haus am Waldsee,
Berlino, 4 maggio - 10 giugno 1957

“Hans Hartung” Kunsthalle, Amburgo,
22 giugno - 21 luglio 1957

“Hans Hartung” Germanisches National
Museum, Norimberga, luglio - settembre
1957

“Hartung. Opere 1950 - 1960” Galleria
Seno, Milano, aprile - maggio 1987

Bibliografia

R. V. Gindertael “Hans Hartung” Parigi,
Pierre Tisné Editeur, 1960, p. 90 ill.

Opera registrata presso la Fondation
Hans Hartung et Anna-Eva Bergman,
Antibes, e di prossima pubblicazione
nel Catalogue Raisonné a cura della
Fondation Hans Hartung et Anna-Eva
Bergman, Antibes

€ 150.000 - 250.000



John Constable, *Cloud Study with Rain Cloud*, 1827





57

Gérard Schneider

(Saint Croix 1896 - Parigi 1986)

"Opus 492" 1952

olio su tela

cm 50x61

Firmato e datato I.52 in basso a destra

Titolato al retro

Provenienza

Galleria Lorenzelli, Milano

Collezione privata, Milano

Bibliografia

M. Ragon "Schneider" Expressions

Contemporaines, Angers, 1998, ill.

Opera accompagnata da certificato di autenticità rilasciato dalla Galerie Diane De Polignac, Parigi, con il n. GS-T-52-018 e di prossima pubblicazione nel "Catalogue Raisonné des oeuvres sur toile de Gérard Schneider" a cura di Mrs. Laurence Schneider and Mr. Christian Demare e pubblicato dalla Galerie Diane de Polignac, Parigi

€ 8.000 - 12.000



58

Georges Mathieu

(Boulogne-Sur-Mer 1921 - Boulogne-Billancourt 2012)

"Composition" 1968

olio su tela

cm 30,4x20,2

Firmato e datato 68 in basso a sinistra

Provenienza

Collezione privata, Milano

Opera accompagnata da certificato di autenticità su fotografia rilasciato da Jean-Marie Cusinberche, in data 30-03-12

€ 15.000 - 18.000

Maria Helena Vieira da Silva

(Lisbona 1908 - Parigi 1992)

"La plaine - Bords de la Tamise" 1954

olio su tela

cm 41x75

Firmato in basso a destra

Provenienza

Galerie Pierre, Parigi

Lorenzelli Arte, Milano

Collezione privata, Milano

Esposizioni

"Sculptures, Germaine Richier: peintures,

Bissière, H.R. Schiess, Vieira da Silva, Raoul

Uzac" Kunsthalle, Basilea, 17 giugno -

25 luglio 1954, n. 116 in catalogo

(erroneamente datato 1952)

"Recent Paintings by Bissière, Fautrier, Istrati,

Vieira da Silva" World House Galleries,

9 febbraio - 5 marzo 1960, n. 25 in catalogo

(erroneamente datato 1958)

"Vieira da Silva" The Phillips Collection,

Washington, 12 marzo - 12 aprile 1961,

n. 25 in catalogo (con titolo "Composition")

Bibliografia

G. Weelen, J.F. Jaeger "Vieira da Silva.

Catalogue Raisonné" Ginevra, Skira, 1994,

p. 227 n. 1155 ill.

€ 30.000 - 40.000

Mark Tobey, *City Patterns*, 1954

[...] Adesso, che i piccoli quadrati, le losanghe, le maglie fitte, i grani che sembravano respingersi a solitudini stellari o calamitarsi sulla mobile scia della medesima galassia, individui, o folle di individui anonimi, teneramente serrati, come stanno i chicchi della spiga, le bolle nella pannocchia, i denti smaltati nel cartoccio della melagrana, si sono trasformati in solchi sottili, ferite, screpolature, frange, aghi, cristalli, gromme resinose, alghe spioventi, canne, fusti, foglie grondanti, impronte divorate dalla luce che le agita nel loro spazio provocando rapidi concentramenti ed altrettanto rapide dissociazioni, ci accorgiamo che è ancora pressante la necessità di chiarire le motivazioni dell'attrazione che la pittura di Vieira da Silva ha esercitato su di noi, al di là delle sue apparenze e delle sue meravigliose risorse strumentali. Ci aiutano i modi attuali dell'artista nel progredire della sua visione, al punto in cui lo schema unitario e la prospettiva frontale, ancora evidenti nei dipinti dei primi anni del dopoguerra, si rompono e la scacchiera si dissolve, le particelle e i frammenti, liberati, diventano scaglie di un universo in continua evoluzione formale ed emotiva. È il punto in cui i dipinti di Vieira da Silva compaiono aderenti al nostro modo irrequieto e problematico di conoscere il mondo e diventano essi stessi un mezzo per conoscere il mondo, attraverso immagini o "figure" che sono labili nella loro larvale instabilità. Questo fluire all'infinito, che nell'opera della pittrice coinvolge l'idea e la coscienza stessa dello spazio, distingue ed accresce la grazia delicata del linguaggio e, con la sua carica d'espansione organica, riverbera cadenze che ci sembrano vicine a quelle flessuose del "floreale", se vogliamo identificare, anche stilisticamente, la sensazione fragrante di correnti d'acqua viva, di maree che montano - maree di schiuma, di lilas, di glicini e di acacie in cui sembra di poter visivamente tradurre i segni della pittrice - e, nel tempo stesso, la paura o fascinazione del vuoto.

Luigi Carluccio



Quale strano cammino dà origine ad un'opera d'arte!

All'origine della pittura di Vieira da Silva vi furono sicuramente delle impressioni visive o tattili, ma anche delle emozioni provate, e con quale violenza, di fronte all'ingiustizia, alle minacce di oppressione, al peso delle forze soffocanti. Non vi è soluzione di continuità fra la sua attitudine morale e le intenzioni della sua visione e della sua mano.

Spesso riconosciamo le architetture terrazzate della sua città natale, Lisbona, piani verticali ove si aprono migliaia di alveoli, l'ossessione creata dalla prospettiva delle migliaia di piastrelle in maiolica colorata. Altrove altri motivi possono essere scoperti: un ponte sospeso, le braccia aperte della passerella del Porto Vecchio di Marsiglia, il metrò aereo con le sue curve e il suo dispiegarsi a mezz'aria fra cielo e terra. Ma queste architetture, questi quadri contengono un mondo di carne palpitante che rivendica la sua stessa esistenza. "Guardo la strada - ha scritto l'artista - la gente cammina a piedi o su mezzi diversi, a velocità diverse, io penso ai fili invisibili che li tirano. Essi non hanno il diritto di fermarsi. Non li vedo più, cerco di vedere il meccanismo che li muove. Mi sembra che questo sia un po' quello che cerco di dipingere[...]"

Così, malgrado la sua solitudine di artista, Vieira da Silva penetra negli alveoli dello sciame umano, là dove gli esseri si ammassano come dei granelli di sabbia su una spiaggia, e la sua stessa presenza crea una fratellanza fra i suoi modelli e gli spettatori, fra i mondi esteriori ed interiori. Essa oppone all'immobilità della morte, all'indifferenza della natura, dei ritmi, dei movimenti che sono il fondamento della vita.

Come quei personaggi sfuggenti di cui rimane solo una specie di traccia nell'atmosfera, il pittore stesso è presente nel cuore della sua tela in un dedalo, un labirinto di prospettive che si imprimono su assi diversi. Non si saprebbe concepire una pittura che più fedelmente ricalchi lo sviluppo del pensiero, con i suoi ritorni al passato, i suoi spazi e i crocevia che si aprono su nuove vie, i suoi stretti corridoi, le sue grotte sotterranee e i suoi bruschi stupori. Quest'arte è in continuo mutamento. Non accetta alcuna limitazione, alcuna fine. Se tuttavia ci viene concessa, sarà in uno stato che si presta a dei nuovi prolungamenti che lo spettatore stesso potrà personalmente apportare. Questa meditazione che l'artista riprende sulla tela, talora dopo anni di intervallo, non cessa di svilupparsi. Ciò che l'artista sceglie di rappresentare può inizialmente scioccarci ma in seguito si scoprono dettagli e segreti che non sono mai percettibili al primo sguardo e che solo rivela la progressiva familiarità con l'opera stessa. Questa non è esattamente immutabile oppure non lo è che in apparenza ma racchiude sempre delle potenzialità inesauribili.

Viera da Silva procede inizialmente con delle affermazioni piuttosto vive cariche di sfumature che si accavallano, insistenti e ossessionanti. Sotto la luce dell'immaginazione le forme si scompongono in triangoli o quadrati proliferanti dove le sfaccettature attirano e trattengono i colori sottili e vari. La tristezza e la povertà del decoro quotidiano si vestono di abiti magnifici. Superando il loro stato grezzo, gli oggetti incontrano delle strane affinità: la scacchiera è come un groviglio di campi lavorati; nella biblioteca i libri si allineano, fiamme rosse, il pianoforte si divide in luccicanti sonorità. Gli esseri, gli oggetti sono quindi molto diversi da ciò che avevamo creduto di vedere. In costante metamorfosi, si evolvono fuori da ogni logica, sfuggendo al loro pensatore e la tela diventa, secondo la felice espressione di René de Solier, "il luogo dell'ibrido."

Ma questi metodi che tradiscono la ricchezza del temperamento dell'artista sono costantemente dominati dalla sua volontà, la composizione, talmente densa, si alleggerisce ogni volta che viene ripresa. I colori non esistono più se non su delle stratificazioni distanziate. La suggestione si fa indiretta, lontana, sognante. Integrandosi, cancellandosi

nei mondi da cui essa ha ricevuto le più intime vibrazioni, l'artista comunica a sua volta le dimensioni della propria anima. Lo spazio si crea, immenso e profondo, su un gioco di orizzontali e verticali che sfuggono. Lungo le loro corde vibranti gli accordi solenni risuonano e si prolungano. Nei giorni felici tutto è biancore.

Jacques Lassaigne



Maria Helena Vieira da Silva nel suo studio

60

Lucio Fontana

(Rosario 1899 - Comabbio 1968)

"Concetto spaziale" 1959

penna e taglio su carta stagnola verde
cm 12x9,5

Firmato e datato 59 in basso a destra
(Da C. Laszlo, "La Lune en Rodage 1",
Editions Panderma, Basilea 1960)

Provenienza

Collezione privata

Opera accompagnata da certificato di
autenticità su fotografia rilasciato dalla
Fondazione Lucio Fontana, Milano, con
il n. 4136/2

€ 10.000 - 15.000

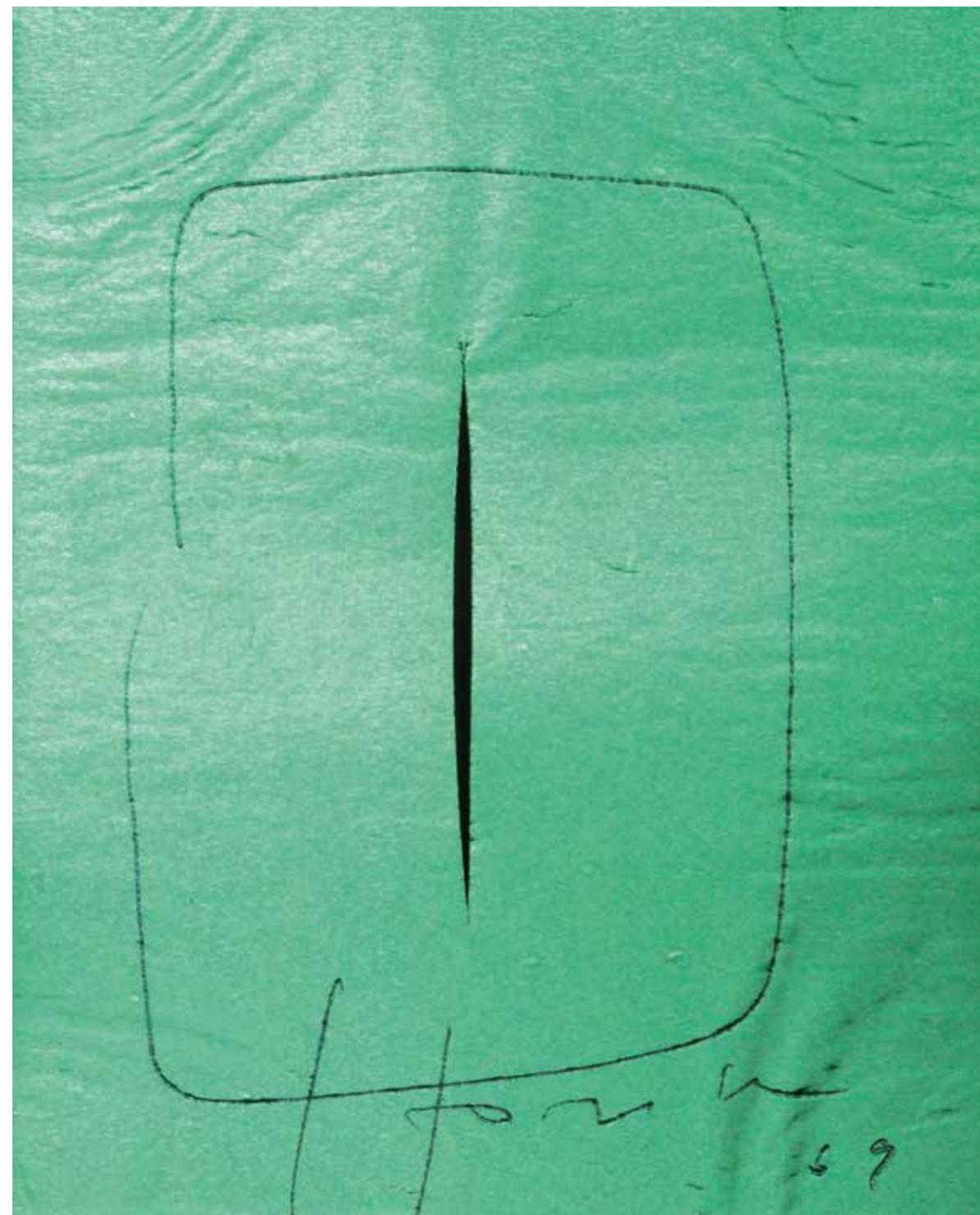
[...] Oggi, noi, artisti spaziali, siamo evasi dalle
nostre città, abbiamo spezzato il nostro involucro,
la nostra corteccia fisica e ci siamo guardati dall'alto,
fotografando la Terra dai razzi in volo [...].

Enrico Crispolti



Meteora

© Navicore/Wikimedia Commons



61

Kenjiro Azuma

(Yamagata 1926 - Milano 2016)

"Mu" 1966 ca.

bronzo parzialmente patinato

cm 196x83x33

Firmato e numerato 2/3

Provenienza

Collezione privata, New York

Collezione privata, Londra

€ 30.000 - 40.000

Immaginare senza avere la possibilità di vedere e toccare è meraviglioso. Da qui nasce l'arte.

Essere Zen, significa essere vuoti come un bicchiere.

Quello che rende un bicchiere tale non è il materiale con cui è costruito, ma il vuoto che viene riempito dalla bevanda che vi versiamo. Essere vuoti, infatti, significa essere sempre pronti a ricevere.

È una piramide che svetta, una stele che collega cielo e terra, fatta di materia soda e buchi profondi, improvvisi. Ho inseguito il senso della vita per riempire le voragini che la giovinezza mi ha lasciato.

Vivo nel buio, sono pieno di dubbi. Le superfici delle mie sculture alternano spazi vuoti e pieni. Indago l'armonia degli opposti, l'equilibrio fra bene e male, freddo e caldo, pesante e leggero. È come il principio del Tao.

Kenjiro Azuma



Kenjiro Azuma, *MU 765 G*, Piazzetta Pascoli, Matera





62

Hans Hartung

(Lipsia 1904 - Antibes 1989)

"T1977 R32" 1977

acrilico su tela

cm 73x50

Siglato e datato 77 al retro

Datato sul telaio FAIT LE 22-8-77

Provenienza

Galerie Eterso, Cannes, 1989

Collezione privata, Baden-Württemberg

Collezione privata, Stoccarda

Opera registrata presso la Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman, Antibes, con il n. CT9102-1A e di prossima pubblicazione all'interno del Catalogue Raisonné a cura della Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman, Antibes

€ 35.000 - 40.000



Hans Hartung *Camargue*, 1959
© Archives Fondation Hartung Bergman

I suoi segni neri come sciabolate, deflagranti come l'esplosione di una granata.





63
Giuseppe Capogrossi
 (Roma 1900 - 1972)
 "Superficie XXX" 1954
 tempera su carta su cartone
 cm 35,3x50,4
 Firmato e datato 54 in basso a destra

Provenienza
 Galleria del Cavallino, Venezia
 Collezione privata, Vicenza

Opera registrata presso la Fondazione Archivio
 Capogrossi, Roma

€ 10.000 - 15.000



64
Giulio Turcato
 (Mantova 1912 - Roma 1995)
 "Composizione" 1948
 olio su tela
 cm 35x50
 Firmato in basso a destra

Provenienza
 Galleria Morone, Milano
 Collezione privata, Milano

Esposizioni
 "G. Turcato. Opere dal 1948 al 1988" Centro Culturale
 d'Arte Bellora, Milano, marzo 1989, ill. in catalogo

Opera accompagnata da certificato di autenticità su
 fotografia rilasciato dall'Archivio Giulio Turcato, Roma, con
 il n. SP221002ME11VB

€ 4.000 - 6.000

65

Piero Dorazio

(Roma 1927 - Perugia 2005)

“Mirino verde” 1962

olio su tela

cm 50x40

Firmato, titolato e datato 1962 al retro

Provenienza

Marlborough Galleria d'Arte, Roma

Galleria Lorenzelli, Milano

Collezione privata, Milano

Bibliografia

G. Crisafi, J. Lassigne, M. Volpi

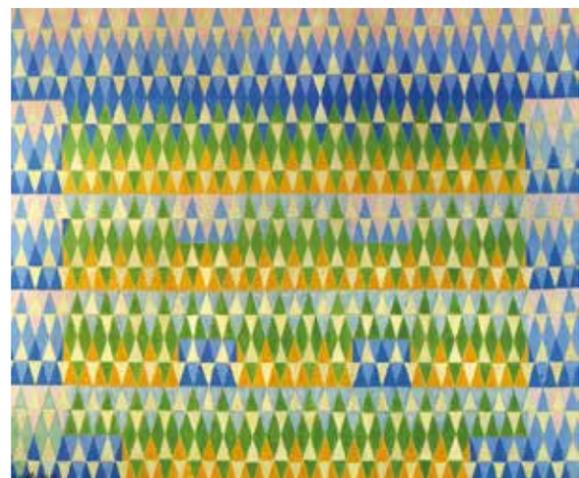
Orlandini “Dorazio” Venezia, Alfieri,

1977, n.572 ill.

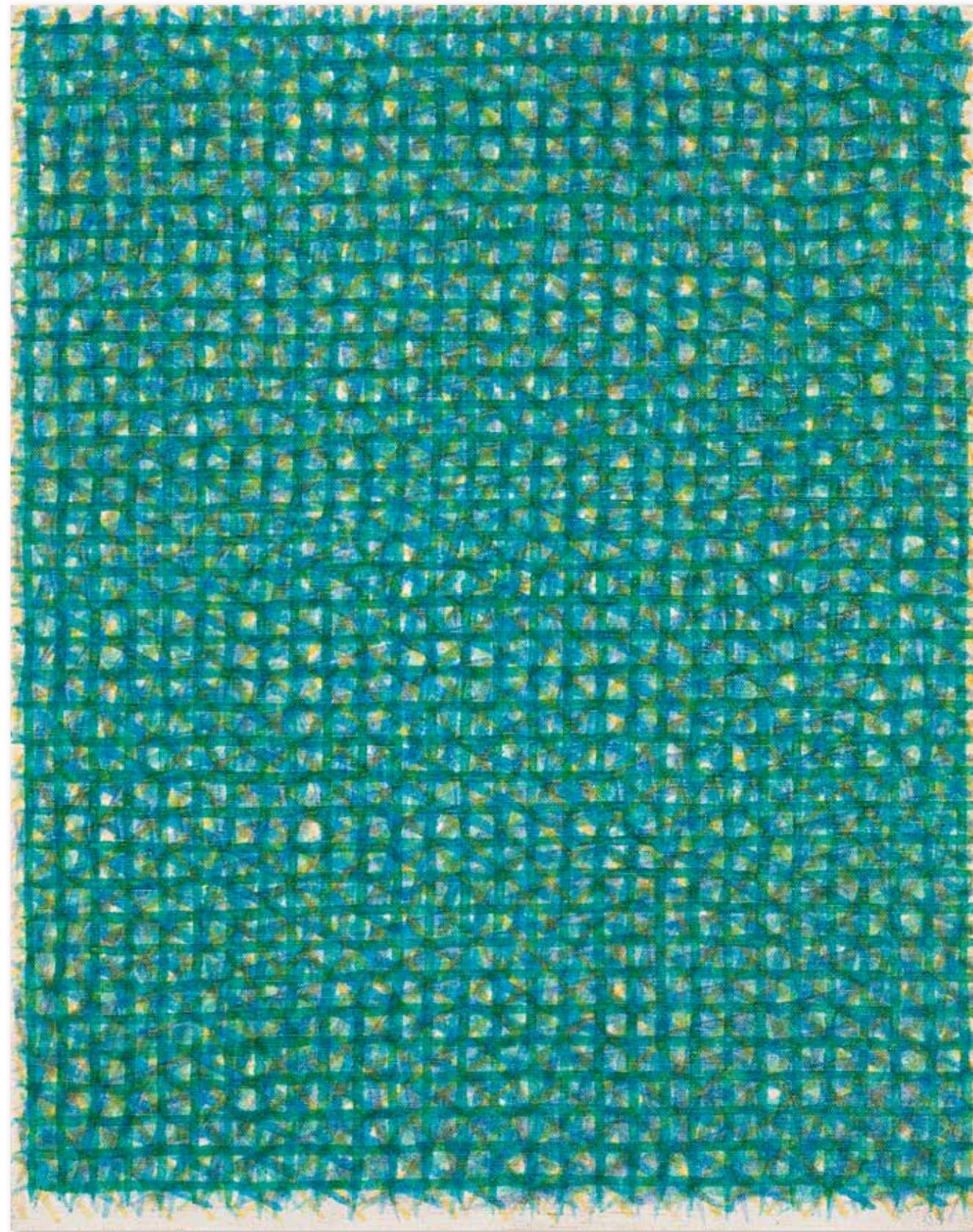
€ 35.000 - 50.000

Ho imparato da Giacomo Balla [...] che non esistono le immagini senza tenere conto della luce che le compenetra e le fa palpitare insieme a tutto ciò che le circonda. Luce e movimento sono l'essenza della realtà, tutto il resto è illusione, apparenza.

Piero Dorazio



Giacomo Balla *Compenetrazione iridescente n.5*, 1914



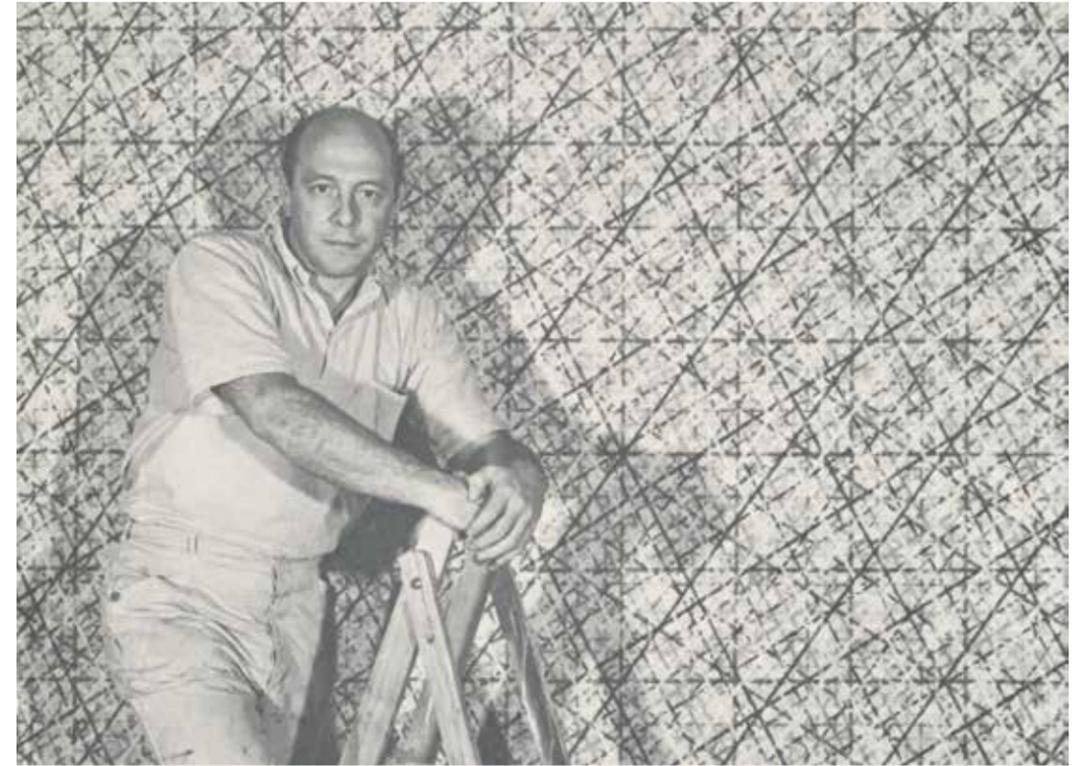
Da quando ho dovuto aprire gli occhi ho continuato a tenerli sempre aperti.

Ho imparato a vedere da bambino, altrettanto bene sia nella luce che nell'ombra. Da allora ciò che mi ha sempre affascinato e che mi affascina tutt'ora, più di tutte le meraviglie del mondo più di tutte quelle che ho visto (e ho viaggiato molto) e più di quelle che mi sono state descritte, più dei misteri delle filosofie antiche e moderne, oltre l'euforia del calcolo algebrico e dell'enigma floreale della psicologia femminile, oltre la Sinergia spirituale di una grande sinfonia o l'emozione di un semplice lieder eseguito bene, ancor più dei suoni e del sentimento di un problema struggente, sono quegli effetti di reciproca soggezione che convivono fra la luce e l'ombra. Come due spie, esse si sorvegliano sempre e mi stupiscono e m'impediscono qualsiasi altra distrazione, da quando appunto ho aperto gli occhi. Questi effetti di luce e ombra circondano la mia vita e più li osservo, più mi aspetto di scoprire qualcosa. Non si tratta di un fenomeno dove avviene una trasformazione né di una mutazione in cui qualcosa diventi qualcos'altro; i due antagonisti restano quello che sono, luce e ombra. Né si tratta di uno scambio vicendevole né di un conflitto, poiché esse convivono in armonia, tanto che con cortesia, quando prevale una, si ritira l'altra.

Ho creduto per anni da ragazzo che questi effetti luce e ombra fossero un prodigio in bianco e nero come il cinema di quei tempi. E allora, forza con matita dura e poi più tenera e poi il carboncino, via! A rincorrere le loro inafferrabili sfumature. Tornavo a casa dopo aver inseguito le due sorelle intorno a un albero per tutto il giorno, con le dita e la bocca nera, impastate di grafite e di carbone. Il giorno dopo, il mio disegno era pallido o troppo scuro: quegli effetti che inseguivo con l'occhio, mi erano sfuggiti fra le dita mentre cercavo di applicare quelle tecniche tradizionali con diligenza e con mano leggera, in modo da fare magari una bella figura come disegnatore, con la mia maestra.

Ho riflettuto a lungo su questo fenomeno durante quegli anni della mia adolescenza, cioè durante gli anni di guerra. Quegli anni che tutti ancora continuano a maledire, lasciavano però molto tempo libero per riflettere e meditare in modo astratto. Un modo forse, per esorcizzare la terribile realtà che di tanto in tanto si faceva viva con terrore. Mi accorgevo già da allora che questi effetti di luce e ombra non sono creati da masse chiare e scure contrapposte, ma piuttosto da un intricato sistema di punte filiformi che si accostano e si ritraggono proprio dove noi immaginiamo che esista una delimitazione netta, di secondo in secondo. Immaginate i tentacoli lunghi e flessuosi di un polipo molto scuro in volto che si schiarisce proprio su quelle punte che s'incrociano con le estremità di un altro polipo che diventa invece più rilucente, tanto più si rivolge lo sguardo verso il suo centro, oppure immaginate delle lunghissime dita che s'incrociano, alcune pallide, le altre scure. Si tratta dunque di un rapporto in cui i fili d'ombra cercano di sopraffare durante tutto il giorno senza sosta dalla mattina alla sera, la luce e quei suoi tenuti fili che il mattino tesse e sovrappone dappertutto, con grazia meravigliosa.

L'ambiguità dell'ombra consiste proprio nel sapersi insinuare in modo avventato (e non si capisce da quale momento della giornata ciò abbia inizio) con la trama dei suoi fili oscuri in mezzo a quelli chiari della luce per poi assestarsi su posizioni di contrasto deciso e inconfondibile. Lentamente e senza che la luce sembri in grado di opporre qualsiasi resistenza (anzi sembra gradire questa intrusione) alla fine prevale l'ombra e al crepuscolo, quegli effetti così affascinanti, all'improvviso si appiattiscono: allora, les jeux sont faits. L'ombra ha sottratto le sue apparenze ma non la sua sostanza alla luce. Eppure quegli effetti non solo danno piacere ai nostri sensi attraverso la vista ma servono a tanti altri fini e assumono tanti altri significati; servono ad orientarci, per esempio. Quante volte viaggiando in una fitta nebbia il viandante aguzza gli occhi cercando di scorgere appunto uno di quegli effetti, affinché lo guidi nel suo cammino! Quanta letteratura e quanta scienza della psiche hanno tratto da quegli effetti, analogie nello studio dei sentimenti e dell'animo umano! La luce è meravigliosa e stupenda, l'ombra è fredda e suscita il sospetto di cattive intenzioni, o il sospetto tout court. Eppure, cosa sarebbe la luce senza il modo garbato in cui la sottintende l'ombra e l'ombra,



Piero Dorazio, 1965, foto Vincenzo Pirozzi, © courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano

senza il suo ossequio alla luce? Luce e ombra con i loro lineamenti soggiogano e influenzano gli stati d'animo; è cosa ben nota. Io penso però che la loro funzione più importante sia quella di ispirare e stimolare i pittori a rincorrere i loro effetti. Infatti sono tanti i pittori i quali hanno tentato di leggere e catturare nelle loro opere quelle impressioni così vitali per l'occhio che risultano dall'insieme dei giochi d'equilibrio fra luce e ombra. Di questi, pochi riuscirono stimolati da quegli effetti, a creare opere di arte memorabili. Mi vengono in mente Michelangelo e Caravaggio, Pussin e de La Tour, Gherardo delle Notti e Claude Lorrain, Tintoretto e poi Chardin e Monticelli e ovviamente tutti gli impressionisti e ancora, Bonnard, Van Gogh e specie de Chirico e Braque e Vlaminck.

Dali, Mirò e Balla e Morandi, Fautrier, Magnelli e Rothko. Si potrebbe dire che Gauguin, Matisse, Picasso, Kandinsky e Mondrian, così come tanti altri artisti, abbiano preferito dimenticare il chiaroscuro e abbiano scelto di vedere tutto nella luce piena, eliminando l'ombra, in quanto essa (come dice Ungaretti), non aderisce a nulla. Sono i pittori impressionisti i primi a distinguere nella trama sottile e vaga di quella illusione che ci fa intuire un contatto, una linea di demarcazione fra luce e ombra, che il fenomeno altro non è se non una variazione d'intensità della luce. Non quindi una separazione fra zone di luce e zone d'ombra bensì un continuo modificarsi della struttura cromatica di miriadi di molecole in colori, timbri, toni e tenui degradazioni delle tinte, i quali appartengono tutti alla natura della luce, al suo "spettro". Io sono diventato pittore affascinato da quel fenomeno che non riesco a descrivere a parole e ho capito poi che il modo migliore per tradurlo in poesia, espressione dell'arte d'oggi era quello intuito e sviluppato dalla tradizione impressionista. In tanti modi e con tecniche diverse da anni, mi vanto di emulare a modo mio nel 2000, quel modo d'intendere e di creare per mezzo della pittura, effetti che come quelli della luce e dell'ombra, sono in grado di incantare ancora i sensi, l'animo e la mente.

Piero Dorazio



66
Pietro Consagra
 (Mazara del Vallo 1920 - Milano 2005)
 "Colloquio maggiore" 1957
 bronzo
 cm 32,4x30x0,7 (base 0,5x25x6,5)
 Firmata e datata 57 alla base
 e numerata 0/3

€ 10.000 - 12.000



67
Lucio Fontana
 (Rosario 1899 - Comabbio 1968)
 "Concetto Spaziale Natura" 1967
 bronzo lucidato
 h cm 27
 Firmato
 e numerato 73/500

Provenienza
 Collezione privata, Milano

Esposizioni
 "Lucio Fontana" Galleria Civica d'Arte

Moderna, Torino, 1970, n.233 (un altro
 esemplare)
 "Lucio Fontana, Spatial Conception" Tama
 Art University Museum, Tokyo, 1990, n.67
 p.71 (un altro esemplare)

Bibliografia
 H. Ruhé, C. Rigo "Lucio Fontana Graphics,
 Multiples and More" Amsterdam 2006,
 p.139, n. B-1 e B-2 (altri esemplari illustrati)

€ 20.000 - 25.000

68

Giulio Turcato

(Mantova 1912 - Roma 1995)

"Superficie lunare" 1969 ca.

olio e tecnica mista su gommapiuma

applicata su tavola

cm 57x80

Firmato in basso a destra

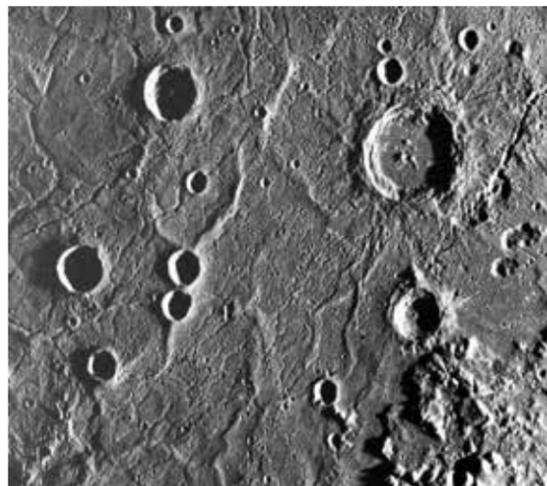
Provenienza

Collezione Tommaso Fontana, Roma

Collezione privata, Parigi

Opera accompagnata da certificato
di autenticità su fotografia rilasciato
dall'Archivio Giulio Turcato, Roma, con
il n. SP220930ME10VB

€ 15.000 - 20.000



Il Cratere Schiaparelli su Marte

Turcato è sempre stato molto interessato agli sviluppi di scienza e tecnologia, e spesso ha riversato questo interesse nelle sue opere [...] In particolare, scoprii che aveva portato nello studio delle riproduzioni in plastica della mappa della faccia visibile della luna[...]. Un giorno[...] Giulio mi chiese di accompagnarlo a visitare una fabbrica di Pomezia, dove avremmo ritirato del materiale sul quale aveva da poco iniziato a fare una ricerca[...].

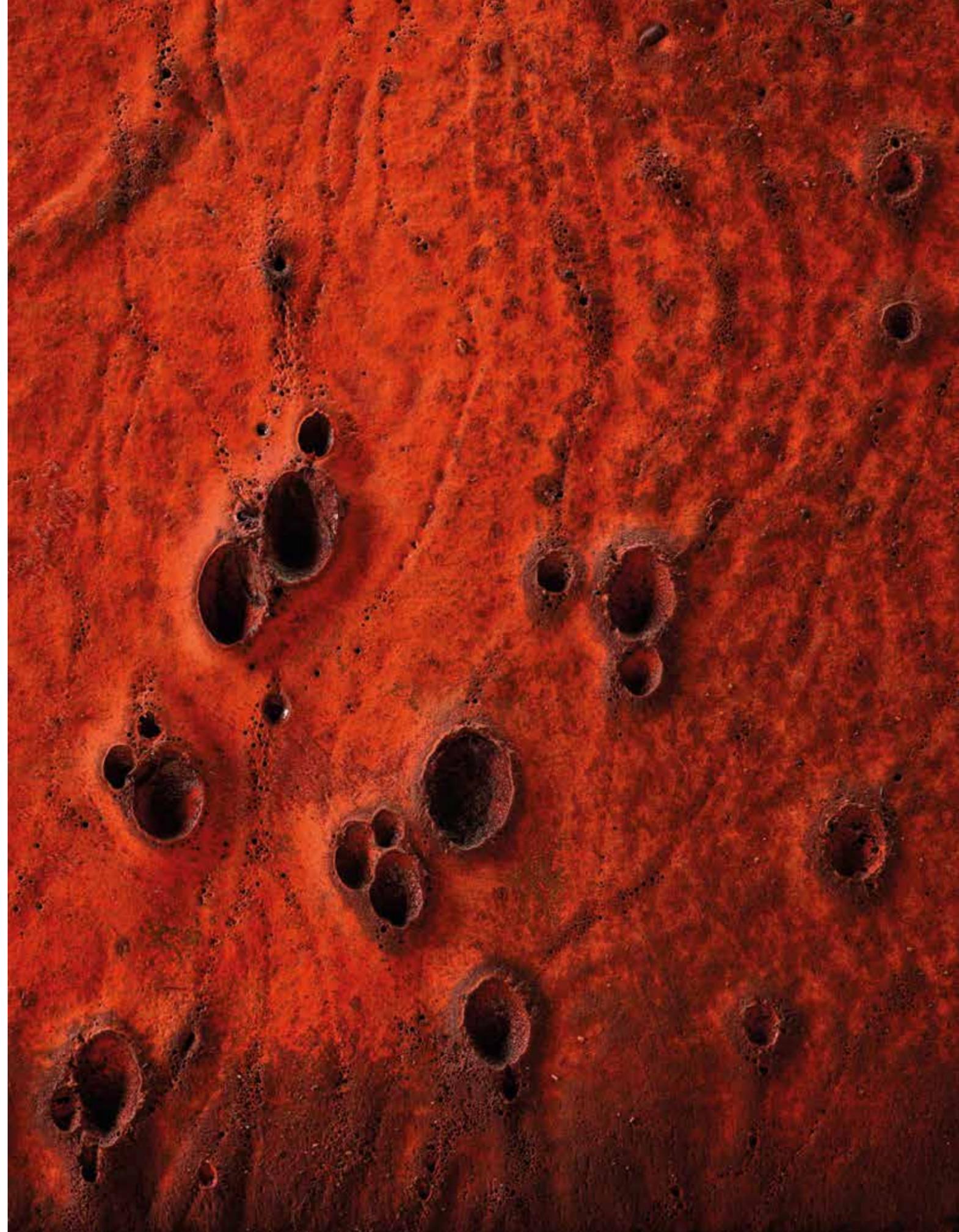
A Pomezia erano sorte, da quando il materiale era diventato popolare, due o tre ditte di fabbricazione di materassi e altri oggetti di gommapiuma; quella che visitammo gli era stata segnalata da amici. La visita durò un'intera mattinata, durante la quale avemmo l'occasione di seguire la lavorazione di una partita di prodotto. Il tutto cominciava col formare, in un grande contenitore metallico, una miscela a base di poliuretano liquido, alla quale venivano aggiunti degli additivi specificamente dosati per ottenere vari risultati, soprattutto la porosità e la consistenza del prodotto finito. Una volta terminata la preparazione, la miscela veniva convogliata in una piscina rettangolare poco profonda, dotata sulle pareti di numerosi insufflatori disposti in modo da soffiare aria dal basso e trasformare così, mentre la reazione degli elementi aveva luogo, una massa liquida in una schiuma porosa semisolida ed elastica, il più possibile omogenea: la gommapiuma. La superficie della massa liquida, attraversata dal flusso d'aria emergente dal basso, man mano che la reazione si "raffreddava" cominciava a formare una crosta sulla quale si disegnavano bolle e crateri. A operazione (e reazione) finita, rimaneva una superficie brozzolosa, piena di bolle e di crateri (o bolle scoppiate) di tutte le dimensioni, molto simili a quelli della superficie luna. Cosa facevano gli operatori? Con uno strumento previsto per la bisogna, riuscivano a tagliare quei 3 o 4 centimetri di "pelle" corrugata che si era formata in superficie, rivelando il resto della massa porosa omogenea e scevra di imperfezioni, che sarebbe poi stata tagliata su misura per produrre materassi, cuscini, eccetera. A noi non rimase che caricarci del rotolo di gommapiuma ricavato dalla "scorticatura" della piscina, e portarlo a studio [...]. Di lì a poco cominciarono ad apparire le prime gommapiume di Turcato. Eravamo ormai nel 1964 inoltrato [...] Il resto degli anni '60 passò in un lampo, e nel 1969 l'uomo mise veramente il suo piede sulla luna. Ma Turcato c'era già stato (e tornato) qualche anno prima.

Testo parziale, liberamente estratto dal racconto "Le superfici lunari di Giulio Turcato: genesi di un'intuizione", autore Ettore Caruso, titolare dell'Archivio Giulio Turcato. Il racconto completo può essere letto all'indirizzo web <http://turcato.org/essay/22/le-superfici-lunari-di-giulio-turcato-genesi-di-unintuizione/>.



Giulio Turcato con Lucio Fontana nella sala dedicata a Turcato, Biennale di Venezia 1966

© Courtesy Archivio Turcato, Roma



69

Ding Yi

(Shanghai 1962)

“Senza titolo” 1997

acrilico e tecnica mista su tela applicata su tavola

cm 144x160

Firmato e datato 1997 in basso a destra

Provenienza

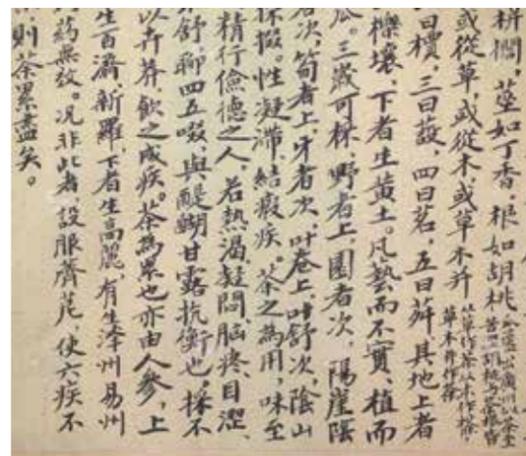
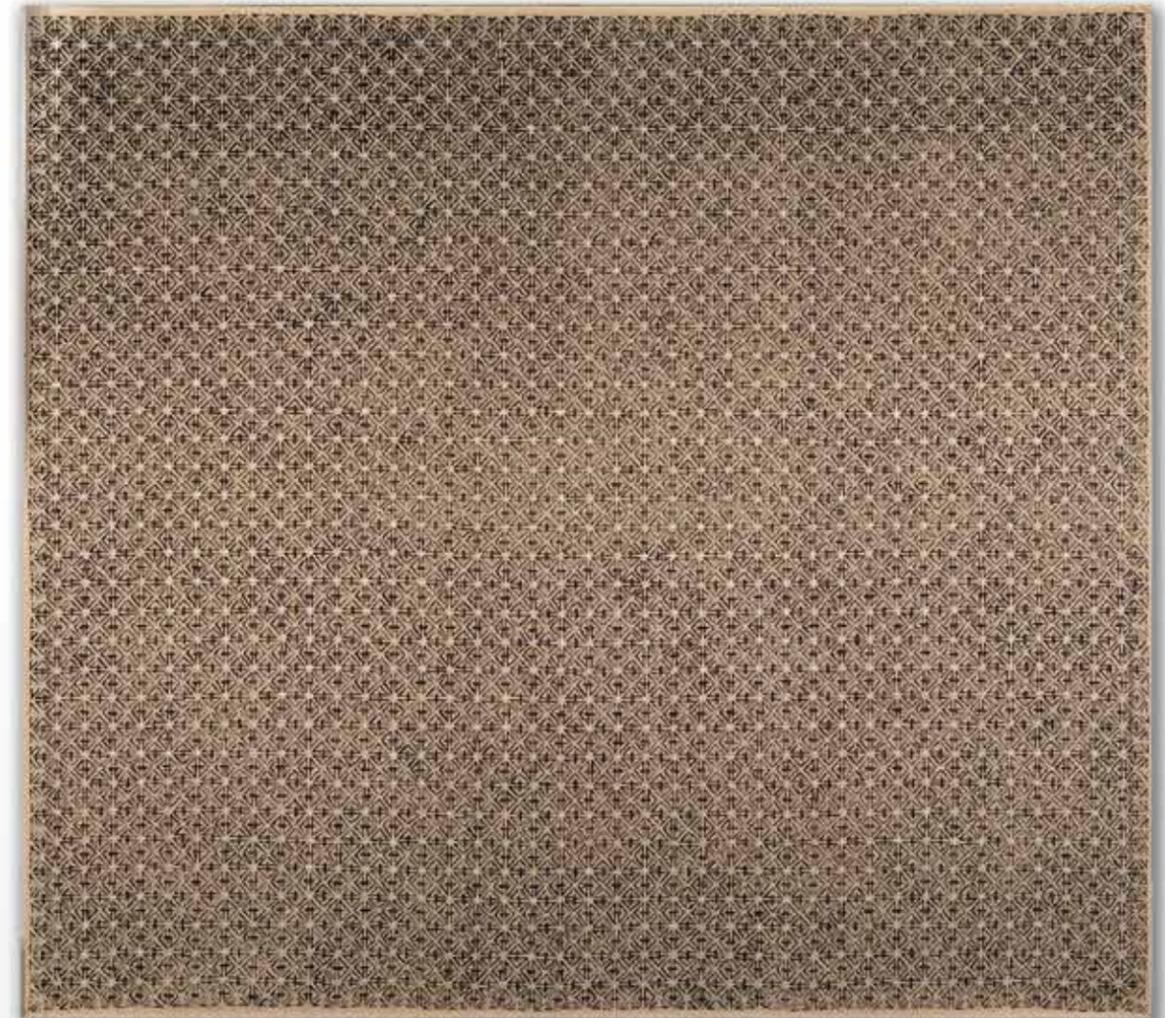
Opera acquisita direttamente

dall'artista dall'attuale proprietario

Collezione privata, Milano

€ 60.000 - 70.000

Ispirato dalla pratica zen della calligrafia, Ding Yi è un pioniere dell'astrazione in Cina, il pittore Ding Yi crea opere geometriche colorate e astratte attraverso un processo rigoroso: ogni dipinto comprende innumerevoli croci dipinte individualmente [...] il cui aspetto minimalista nasconde lo sforzo massimo e la coscienza del suo processo intuitivo. Egli dice: "Ciò che voglio di più è che ogni opera abbia un po' di libertà [...] così permetterò che alcune cose accadano per caso".



Antica calligrafia cinese

70

Victor Vasarely

(Pecs 1906 - Parigi 1997)

“TRIDIM FF” 1968

acrilico su tela applicata su tavola
cm 118x64

Firmato in basso a destra

Firmato, titolato e datato 1968 al retro

Provenienza

Galerie Denise René, Parigi

Dunkelman Gallery, Toronto

Galleria La Polena, Genova

Collezione privata

L'autenticità dell'opera è stata
confermata da Pierre Vasarely, Presidente
della Fondation Vasarely e registrata con
il n. 2102

Opera di prossima pubblicazione
nel Catalogue Raisonné edito dalla
Fondation Victor Vasarely, Aix en
Provence, a cura di Pierre Vasarely

€ 30.000 - 35.000



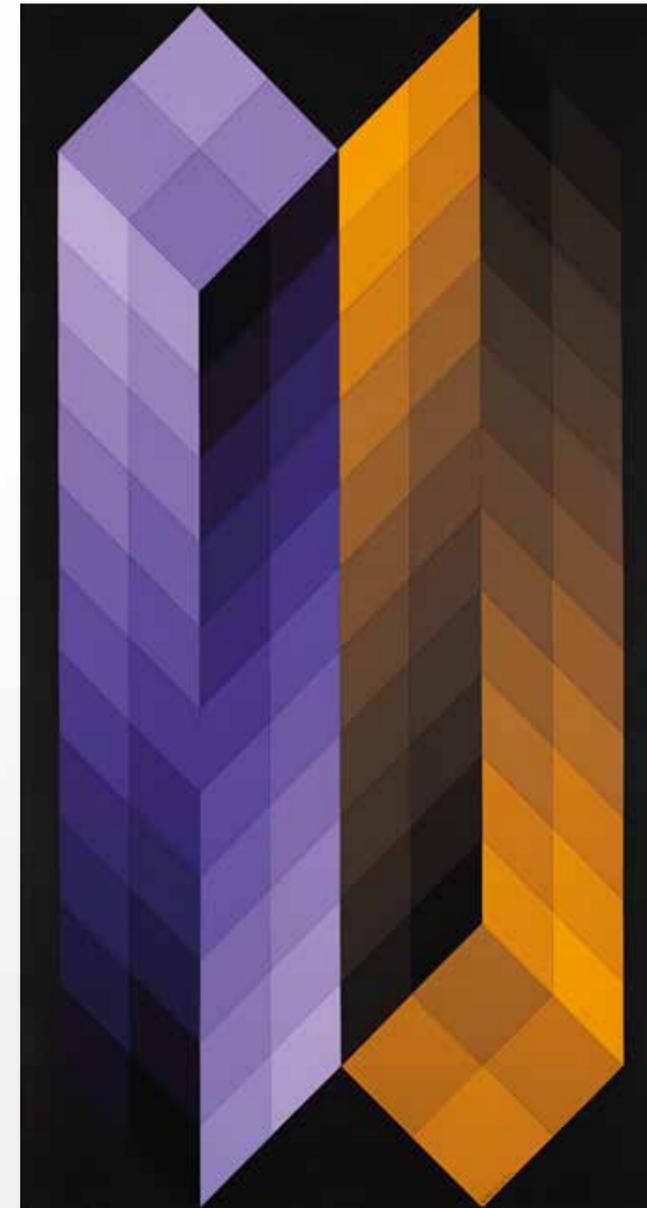
Victor Vasarely

La fine di un'arte personale per una elite sofisticata è vicina, ci dirigiamo in linea retta verso una civiltà globale, governata dalle scienze e dalla tecnica. Dobbiamo integrare la sensibilità plastica in un mondo concreto [...]. L'arte del domani sarà un tesoro comune collettivo o non sarà affatto arte [...].

L'arte astratta del futuro tende all'universalità totale dello spirito, la sua tecnica è destinata a svilupparsi in direzione di un generale progresso tecnologico, la sua fattura sarà impersonale se non addirittura codificabile. Sin dalla sua nascita l'arte è di possesso di tutti [...].

Due forme-colori formano l'unità plastica, vale a dire l'unità di quella creazione artistica: e la persistente, onnipresente dualità viene finalmente riconosciuta inscindibile. [...] Le mie unità plastiche: i cerchi multicolori, i quadrati, sono la controparte delle stelle, degli atomi, delle cellule e delle molecole, ma anche dei granelli di sabbia, dei ciottoli, dei fiori e delle foglie.

Victor Vasarely



71

Alighiero Boetti

(Torino 1940 - Roma 1994)

"Una parola al vento due parole al vento

tre parole al vento 100 parole al vento"

1989

ricamo

cm 90x25

Firmato al retro

Provenienza

Associazione Per Mari e Monti,

Macerata

Collezione privata, Milano

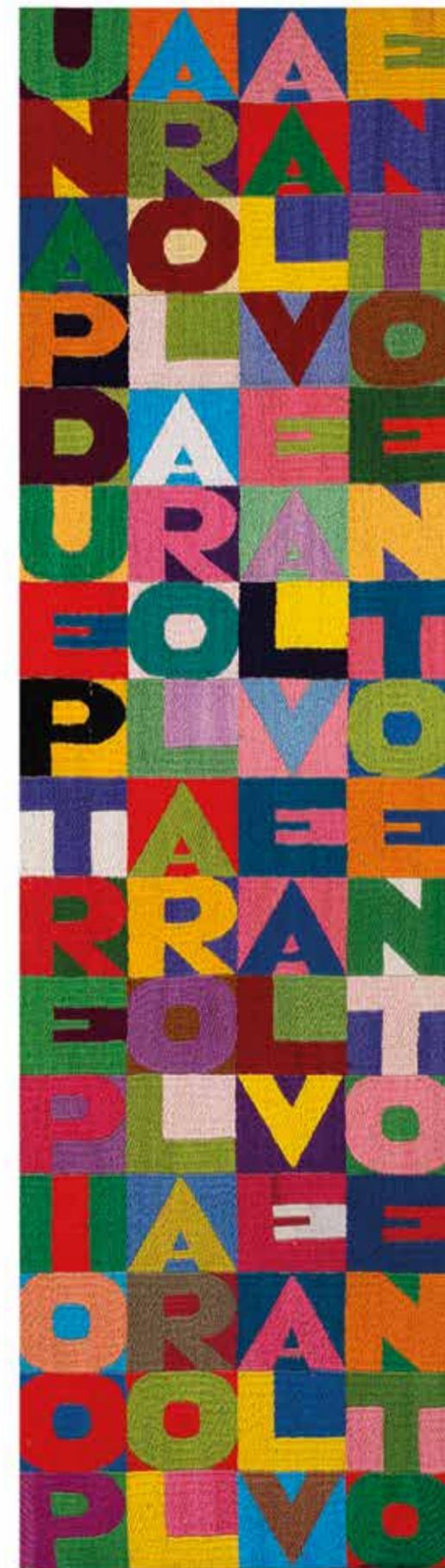
Opera accompagnata da certificato
di autenticità su fotografia rilasciato
dall'Archivio Alighiero Boetti, Roma,
con il n. 3348

€ 50.000 - 70.000

Perchè dei ricami [...]:

Annamarie Sauzeau Boetti racconta che quando il padre dell'artista - un avvocato discendente da una nobile casata - lasciò la moglie, la donna dovette provvedere da sola al mantenimento proprio e dei due figli. Era un'epoca in cui le giovani donne, sposandosi, portavano ancora con sé una dote. Tale dote consisteva tra l'altro in biancheria e lenzuola, ma si prestava ovviamente una grandissima attenzione anche all'abito nuziale. Gli oggetti e gli abiti portati in dote venivano "nobilitati" da ricami e iniziali. La madre di Alighiero organizzò un circolo di ricamatrici cui distribuiva il lavoro. Lei stessa, oltre a occuparsi dell'organizzazione, realizzava qualche ricamo. Il piccolo Alighiero, spiando talvolta dal buco della serratura o attraverso la porta socchiusa, osservava le donne che provavano gli abiti da sposa. Alighiero aveva un rapporto stretto con sua madre e la ammirava molto. È dunque possibile che attraverso questa esperienza precoce sia confluita nella sua opera una dinamica artigianale...

Jean-Christophe Ammann



OPERE DI ALIGHIERO BOETTI
DA UN'IMPORTANTE COLLEZIONE PRIVATA EUROPEA
LOTTI 72-73-74

ROSSO GILERA

60 1232



Alighiero Boetti

(Torino 1940 - Roma 1994)

"Segno e disegno - Rosso Gilera" 1989 ca.

tecnica mista e collage su carta

cm 100x70

Firmato in basso al centro

Provenienza

Collezione privata

Opera accompagnata da certificato di autenticità su fotografia rilasciato dall'Archivio Alighiero Boetti, Roma, con il n. 5948

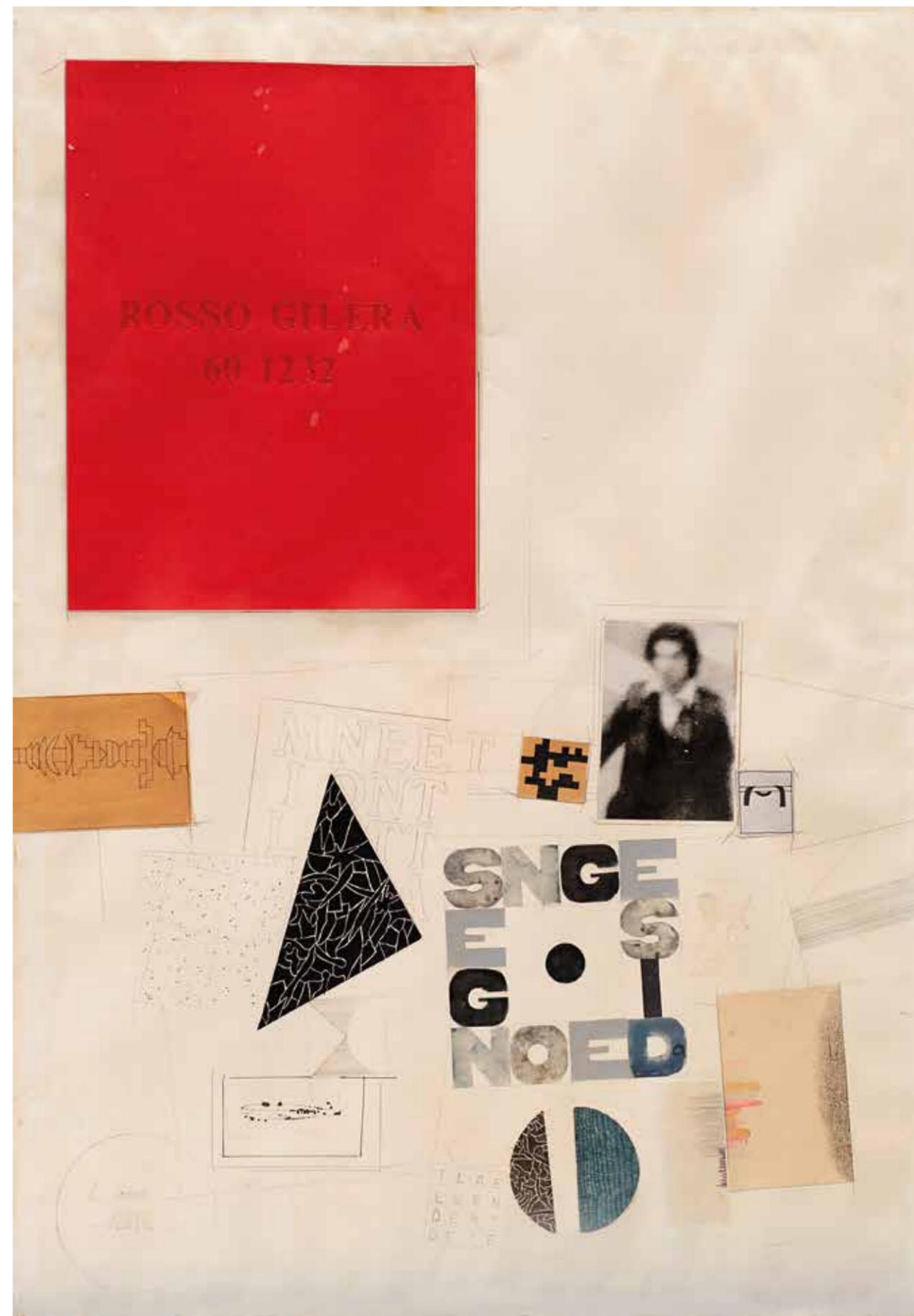
€ 20.000 - 30.000

L'amore e la tenerezza erano immensi. Le coccole e le attenzioni a valanghe.

Gli massaggiavo spesso la testa. Durante i massaggi, lui chiudeva gli occhi e io cercavo il tasto "pausa" fra i suoi capelli. Calmare e tranquillizzare il pensiero. Rifletteva tutto il tempo, non poteva mai fermarsi, e ne era stanco, a volte esasperato. A volte ci sembrava di aver trovato il tasto ma poi alla fine Alighiero si alzava di colpo per annotare un'idea su un pezzo di carta. [...]

A volte, una voglia improvvisa di Alighiero di mettere un po' d'ordine e di chiarezza sul tavolo faceva sì che diverse cose fossero trasferite nelle cassettiere a rotelle, in metallo nero, che si collocavano un po' ovunque nello studio. Se questi oggetti, spesso immagini, non avevano ancora trovato una funzione né una collocazione in un'opera, andavano lì ad aspettare una futura voglia di Alighiero. Le cassettiere erano stracolme di immagini non ancora sfruttate: riviste, libri, poster di mostre, francobolli, buste di alberghi, fogli di carta appena lavorati, pezzi e frammenti di opere passate, resti di opere incomplete, fogli di carta macchiati di inchiostri o da spray che servivano a proteggere le opere durante l'esecuzione. Tutto era conservato. Poi in momenti più calmi e sereni in studio, Alighiero stesso, io o altri andavamo naturalmente a frugare in queste cassettiere e a riscoprire tutto questo materiale. Le scoperte erano altrettanto gradevoli di quelle nuovamente fatte nel negozio di cartoline o alla ferramenta. Un pozzo d'ispirazione. È così che tutte queste tracce del passato diventavano "tracce del racconto" e riapparivano anni e anni dopo in molte opere su carta. [...] Il tutto poteva apparire come un grande disordine, ma per lui esisteva un ordine.

Agata Boetti



73

Alighiero Boetti

(Torino 1940 - Roma 1994)

“San Bernardino (Mano aperta pugno chiuso)” 1978

tecnica mista e collage su carta

cm 69,3x50

Firmato in basso al centro

e iscritto “DIECI ANNI FA”

Provenienza

Collezione privata

Esposizioni

“Alighiero Boetti. I Vedenti” Studio La Torre, Pistoia, dal 10 maggio 1979

Bibliografia

J.C. Ammann “Alighiero Boetti. Catalogo Generale. Tomo secondo” Milano, Electa, 2012, p.362 n.154 ill.

Opera accompagnata da certificato di autenticità su fotografia rilasciato dall’Archivio Alighiero Boetti, Roma, con il n. 4327

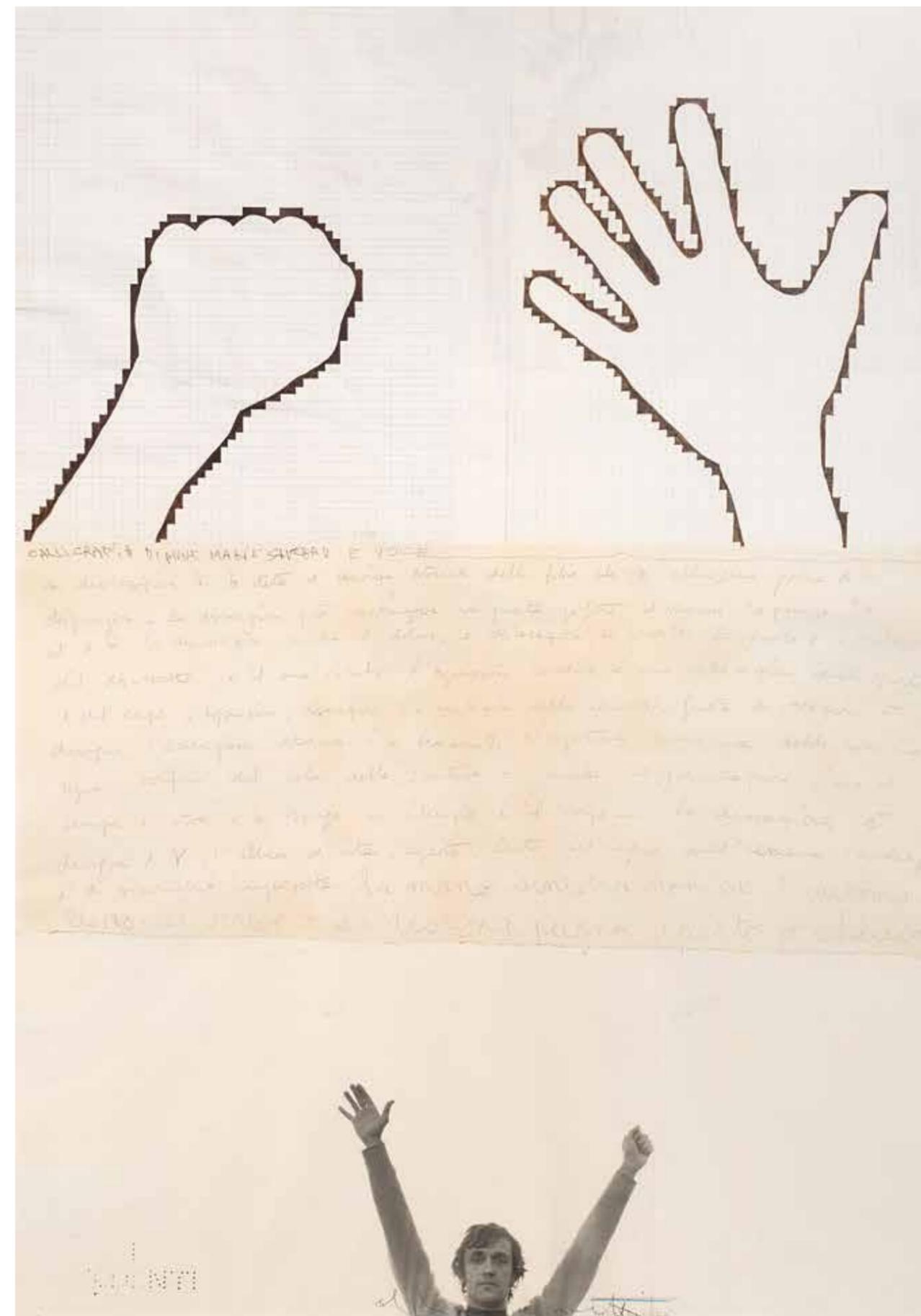
€ 12.000 - 16.000

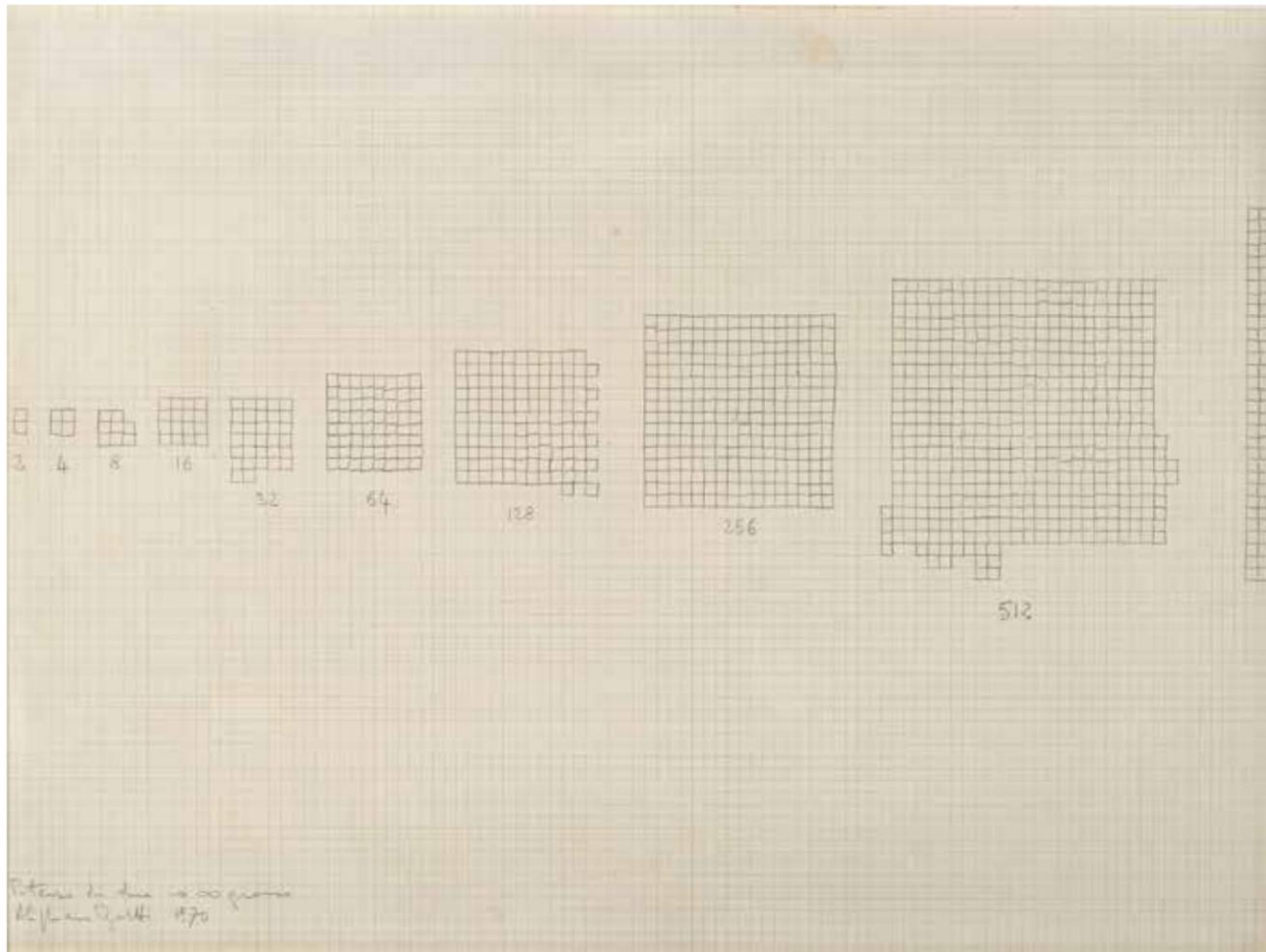
Alighiero amava le mani. Attribuiva alle mani molte virtù, segreti e conoscenza.

Ci strofiniamo le mani quando siamo contenti. Battiamo le mani per applaudire. Mettiamo le mani sul viso per proteggerci. Sono loro che tengono la matita e la forchetta. L'incontro della mano di Dio con quella di Adamo nella Cappella Sistina è una delle immagini più conosciute al mondo... La mano di Fatima rappresenta uno dei simboli più importanti della religione musulmana. Le linee della mano annunciano il futuro. Le nostre impronte digitali ci rendono unici e riconoscibili. Avere il pollice verde. Avere delle mani d'oro. "Mani pulite" in politica... Era affascinato dai mancini (io sono mancina!) usava sempre le due mani, specificando che una scrive e l'altra disegna. Nell'opera *San Bernardino* ha una mano aperta e una chiusa. Quella che dona e quella che conserva. "Quella che fa una carezza e quella che tira un pugno" mi disse teneramente.

"La mano destra è quella che si tende per salutare. Quella sinistra serve a lavarsi il culo!", aggiunse scherzoso qualche minuto dopo, ispirandosi ovviamente alle usanze afgane...

Agata Boetti





74

Alighiero Boetti

(Torino 1940 - Roma 1994)

“Potenza di due” 1970

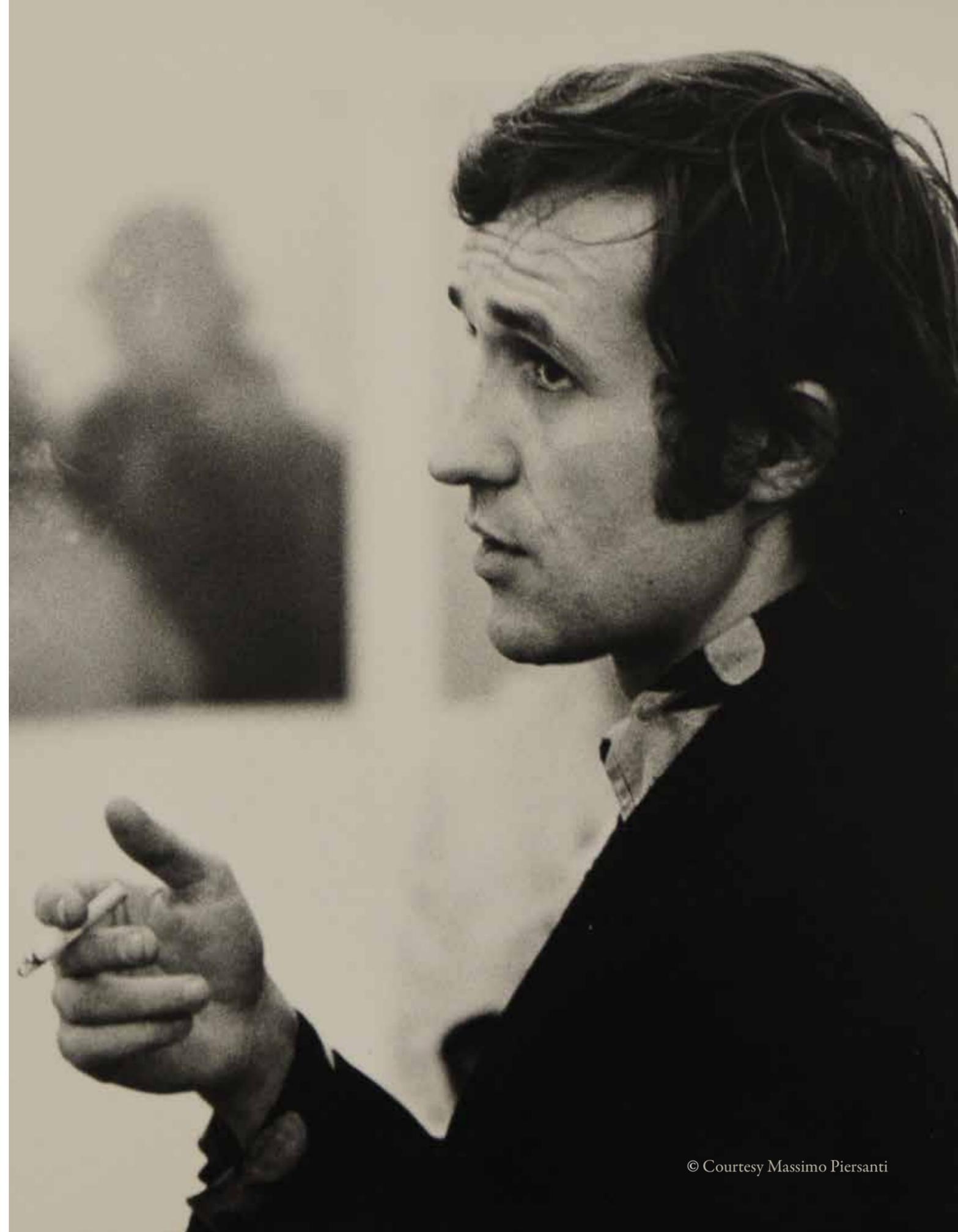
matita su carta

cm 48x66,2

Firmato, titolato e datato 1970 in basso a sinistra

Opera accompagnata da certificato di autenticità
su fotografia rilasciato dall'Archivio Alighiero
Boetti, Roma, con il n. 7021

€ 8.000 - 12.000



© Courtesy Massimo Piersanti

75

Vincenzo Agnetti

(Milano 1926 - 1981)

“Ritratto di viandante” 1970

feltro inciso a fuoco e dipinto con colori
alla nitro

cm 120x80

Firmato e datato 70 al retro

Provenienza

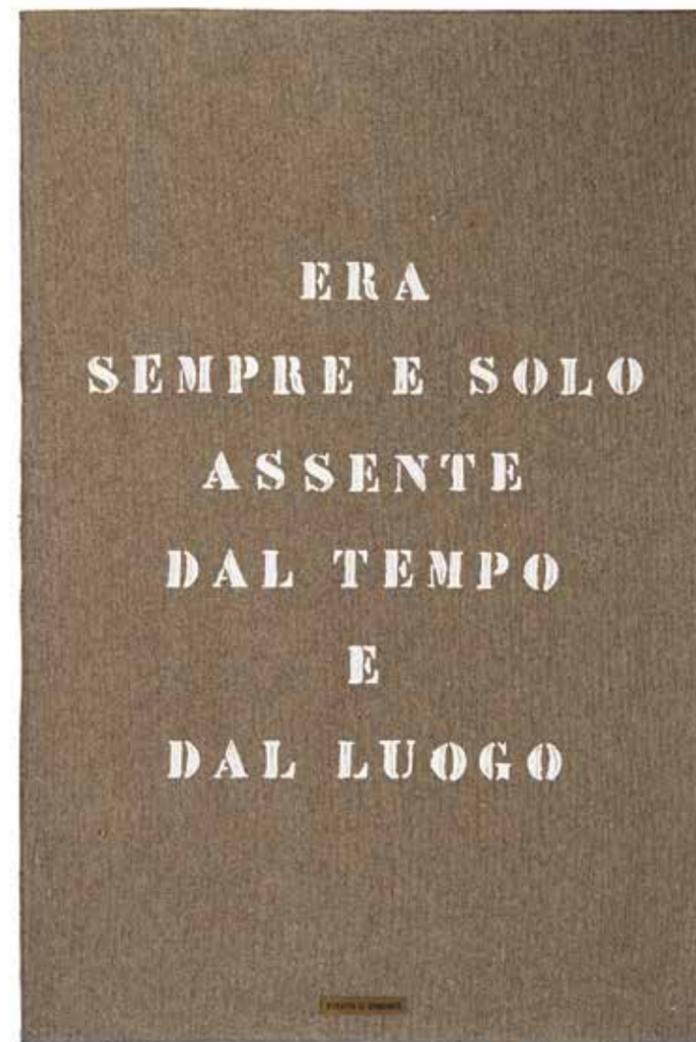
Collezione privata, Milano

Opera accompagnata da certificato
di autenticità su fotografia rilasciato
dall'Archivio Vincenzo Agnetti, Milano,
con il n. 0441RF1970031703187

€ 70.000 - 90.000

*Tutto quello che ho fatto, pensato e ascoltato l'ho
dimenticato a memoria [...].*

Vincenzo Agnetti



Vincenzo Agnetti, *Surplace*, 1979-1980 (4 titoli, 2° titolo)
© Courtesy Archivio Vincenzo Agnetti, Milano

Un assioma significativo del pensiero di Agnetti è la proposizione Essere o Essere, dove la tradizionale antinomia tra due alterità è risolta nel paradosso di una unicità distinta, già questo mostra il terreno in cui si sviluppa la ricerca dell'artista, e delimita un campo operativo che adotta attraverso il linguaggio analitico ed il suo resto poetico evocativo, possibilità di estensioni di senso e contraddizioni implicite nel linguaggio stesso, che

örang-e -enj, s.: arancia, melarancia, f.
 -e-blossom, s.: fiore d'arancio, m.
 -e-chips, s.PL.: aranciata, f. -e-house,
 s.: stanza degli agrumi, f. -e-man,
 s.: venditore d'arance, m. -e-peel, s.:
 scorza d'arancia, f. -ery, s.: nestaiola
 d'aranci, f., stanza degli agrumi, m.
 -e-tree, s.: arancio, melarancia, m.
 -e-water, s.: acqua nanfa, f. -e-wo-
 man, s.: venditrice di arance, f.

Joseph Kosuth, *Art as idea as idea/Orange*

l'artista sviluppa ed evidenzia sino ad una deflagrante possibilità semantica. Altra contraddizione (apparente), appare l'opera nella quale l'artista dichiara "Quando mi vidi non c'ero" significativamente intitolata *Autoritratto*; lo stesso autore afferma che fare testo significa svilire l'oggetto, per mettere a fuoco il concetto; l'oggetto in questione è l'artista stesso che scompare nel momento in cui si percepisce, la sua imago presuppone un riflesso ed un oggetto, lo specchio che ne ridia l'immagine, ma la sparizione quindi non è totale, ma sostituita dalla asserzione linguistica; il linguaggio dunque sostituisce l'ingombro oggettuale della presenza fisionomica e propone una presenza che attraverso la parola presuppone l'assenza.

L'assenza, appunto, non è in Agnetti una

condizione del negativo, della mancanza, anzi si pone come affermazione precisa di una idea di spazio e di tempo concreti, e solidamente definiti, tanto che lo spostamento del senso non si dà come semplice astrazione concettuale, ma come concretezza dell'esperienza. Altro importante concetto è l'idea del dimenticare, Agnetti stesso afferma "la cultura è l'apprendimento del dimenticare", non come oblio, ma come lui stesso definisce, dimenticare a memoria; torna quindi una sorta di apparente ossimoro, ma la logica che sovrintende il pensiero dell'autore, afferma ancor più decisamente una sorta di assenza che diviene al dunque piena presenza. È del 1969 il *Libro dimenticato a memoria* che consiste in un volume al quale l'artista ha tagliato tutta la parte scritta, evidenziando un vuoto enigmatico.

Ecco l'acutezza sottilmente filosofica, non disgiunta da uno struggente senso poetico; le esperienze di vita, i pensieri sono dimenticati a memoria, nel senso che permangono oltre l'attimo che li produce e sono dimenticati da se stessi nell'atto in cui si manifestano. Quindi appare evidente che l'antinomia delle proposizioni linguistiche che Agnetti utilizza, trova una intima coerenza in un pensiero che va oltre la materialità e quindi la non contraddittorietà degli eventi, in favore di una concettualità analitica, ma pur sempre velata di poetica ironia. Inoltre le parole ottenute da operazioni aritmetiche sono ingrandite ed esposte, così che l'idea non è semplicemente sostitutiva, né puramente performativa, ma mette in discussione l'essenza stessa del linguaggio e quindi della cultura dominante, essendo questo il suo specchio più immediato. L'atto meccanico del calcolare innesca invece una sorta di evocazione di una lingua edenica, liberata dal peso di dover essere e di dover rappresentare. Ma Agnetti non tralascia anche l'aspetto assertivo della proposizione linguistica e verso la fine degli anni Sessanta, la riflessione sul linguaggio si formalizza attraverso gli Assiomi, lastre di bachelite incise e trattate con colori all'acqua o alla nitro, ed i Feltri, pannelli incisi a fuoco o dipinti con colore caratterizzati da una sorta di ridondanza linguistica, a differenza di quelli in bachelite che appaiono caratterizzati da una certa freddezza mentale.

Maurizio Cesarini



Vincenzo Agnetti con *Ritratto di Dio*, 1970

Fotografia di Ugo Mulas © Courtesy Archivio Vincenzo Agnetti, Milano

76

Irma Blank

(Celle 1934)

“Schriftzug=Atemzug” 1988

olio su tela

cm 55x91,5 (dittico)

Firmato, titolato e datato 20/2.88 al retro

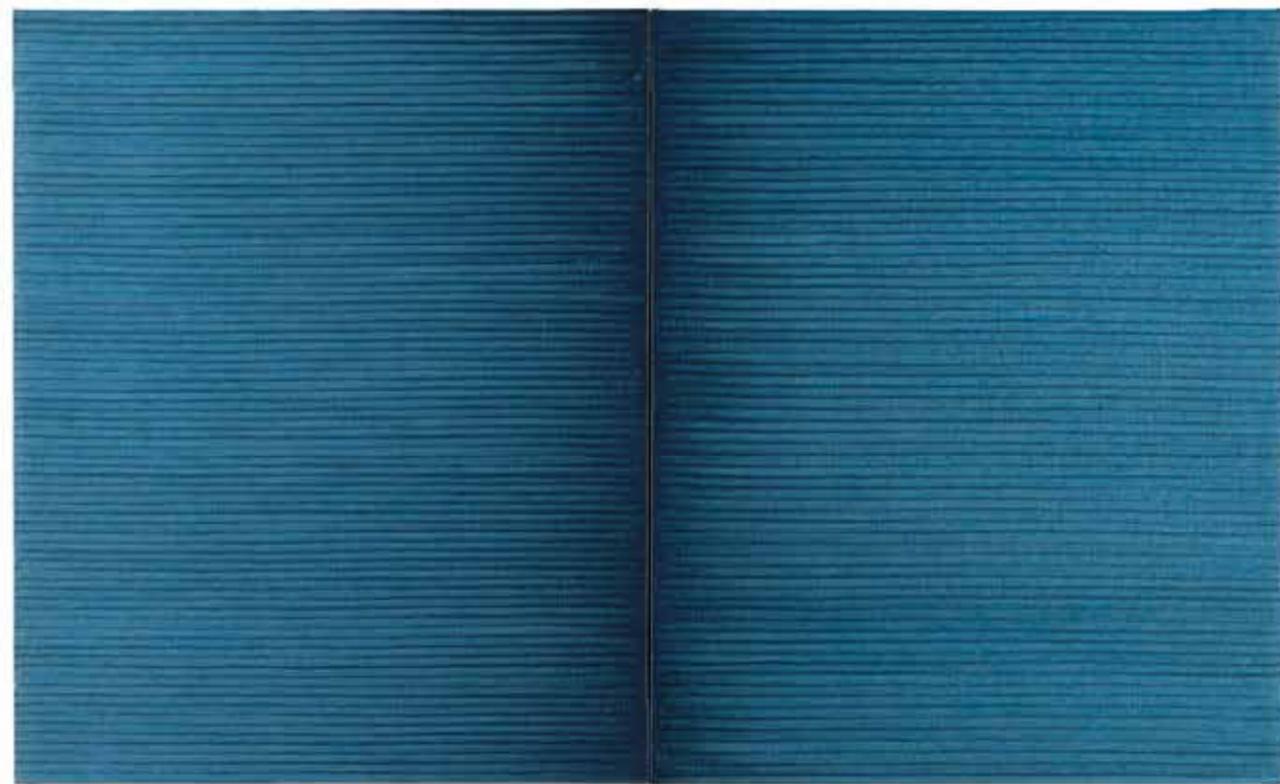
Provenienza

Collezione privata

€ 20.000 - 30.000

Verso la fine degli anni '60, dopo un lungo travaglio esistenziale e creativo, in un clima di sperimentazione linguistica, per sfuggire alla labilità e all'ambiguità della parola, ritorno al segno in sé, all'Urzeichen, al segno primordiale, indifferenziato, che precede la parola. È un ricominciamento, un portare lo sguardo verso l'inizio. All'Ursprung. Un gesto scritturale puro. Energia comunicativa primeva che si disciplina e si concretizza in segno che nel suo svolgersi rituale è scrittura, è scrizione (Barthes), spoglia la scrittura del senso per caricarla di altre valenze. Salvo la scrittura dall'asservimento al senso: scrittura purificata dal senso. Ritorno al punto zero, lo zero semantico, il vuoto semantico: il silenzio come fonte generativa. Restituisco l'autonomia al segno, al corpo della scrittura, per dare voce al silenzio, al vuoto. Ai pensieri non pensati. Scrittura non legata al sapere, ma all'essere. La scrittura è la casa dell'essere. Libero la scrittura dal senso e metto in evidenza la struttura, l'ossatura, il segno nudo, il segno come tale che non rimanda ad altro che a se stesso. Rimanda al serbatoio energetico, alla spinta iniziale, la spinta sorgiva, al desiderio di rivelarsi, di uscire dal luogo della notte, segreto, chiuso. Traccia di pura energia. È la parte portante, la parte perenne, universale, non più legata a nessuna lingua in particolare. Scrittura non verbale, scrittura che rimane in silenzio, verità originaria. La scrittura diventa immagine, manifestazione dell'essere, dell'esser-ci, nell'assolutezza senza forma. Un testo aperto. Un testo per tutti. Per coloro che sanno leggere e per quelli che non sanno leggere. Faccio slittare il testo dalla letteratura alle arti visive. Intanto anche nel mondo che ci circonda l'immagine tende a sostituire la parola. Invasivamente. La televisione e la pubblicità ne sono esempio. Scrittura, luogo di perdizione e di ritrovamento.

Irma Blank



77

Michelangelo Pistoletto

(Biella 1933)

“Testa con foulard” 1982

serigrafia su acciaio inox lucidato a specchio

cm 40x40

Firmata, titolata e datata 1982 al retro

Pezzo unico

Provenienza

The Edna and Stanley Tuttleman Collection,

Pennsylvania

Repetto Gallery, Londra

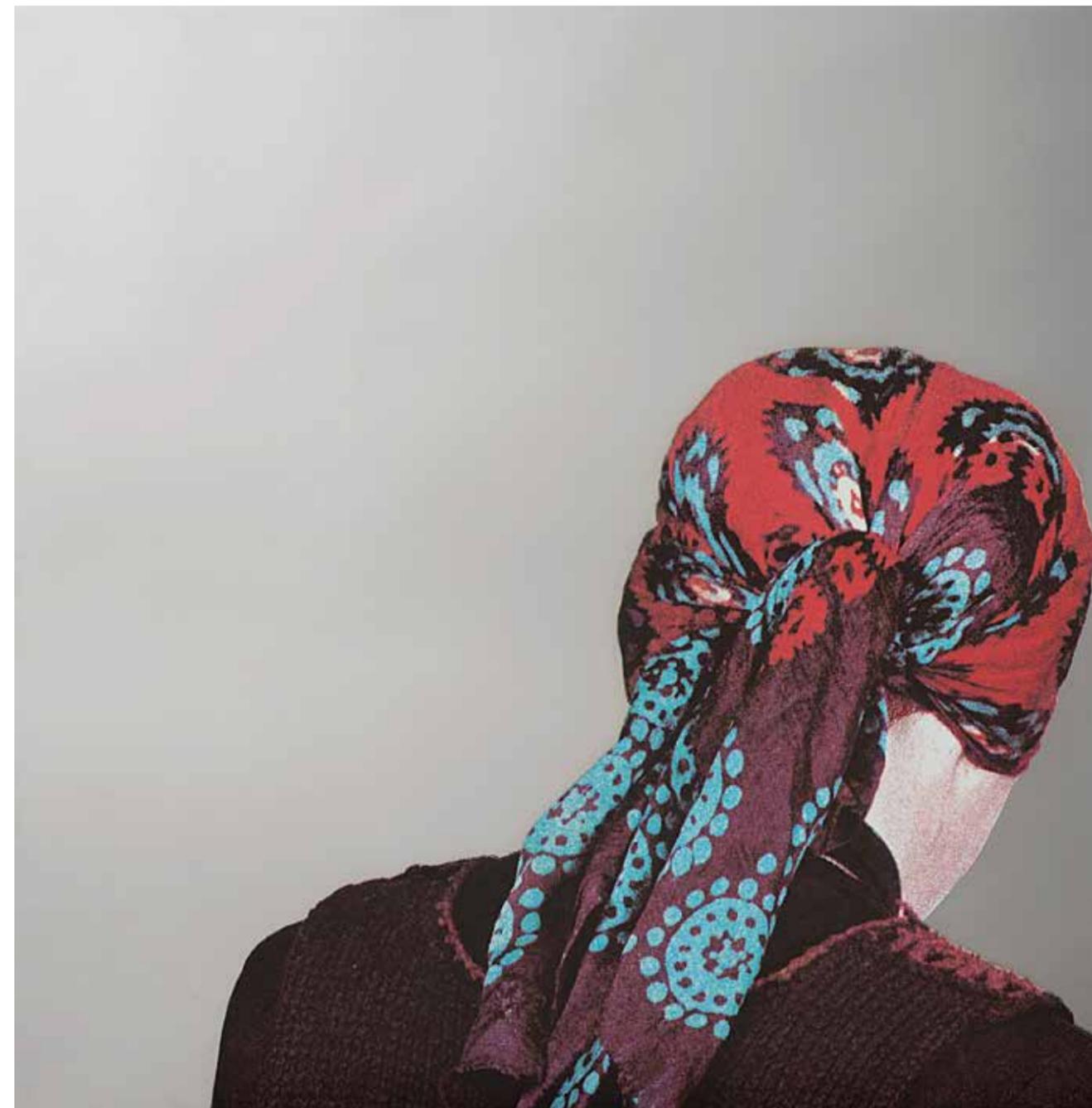
Collezione privata, Milano

L'autenticità dell'opera è stata confermata dalla

Cittàdellarte - Fondazione Pistoletto, Biella ed è

registrata in archivio

€ 30.000 - 40.000



78

Lucio Fontana

(Rosario 1899 - Comabbio 1968)

“Crocefisso” 1950-55

ceramica policroma smaltata

cm 30,5x18x8,5

Siglata al retro

Provenienza

Opera acquistata direttamente dall'artista

dalla famiglia dell'attuale proprietario

Collezione privata, Milano

Opera accompagnata da certificato di

autenticità su fotografia rilasciato dalla

Fondazione Lucio Fontana, Milano, con il

n. 4055/1

€ 80.000 - 100.000

In questo “barocco” scultoreo la materia, la luce e l'ombra sono legate al fine di superare i limiti fisici e indagare il mondo non visibile.

È tutto un dialogo di presenze e di assenze.

Paolo Campiglio



Lucio Fontana, *Via Crucis-XIII*, 1955-1956, Museo Diocesano, Milano





Lucio Fontana, *Ascesa delle anime al cielo*, 1953 (dettaglio) © Courtesy Foto Alessia Ballabio (www.yourownguide.com)

[...] Quella dialettica molteplice tra colore-segno-spazio e materia, che s'era annunciata fin dall'inizio degli anni Trenta nel nuovo corso della scultura fontaniana, s'è spinta ora proprio tutta, univocamente, nel cuore di una materiacolore, che ha in sé, nella propria grave ma lucente, cangiante carnosità, la più pertinente dimensione spaziale. Spazio-materia insomma, come inscindibile unità vitale e dinamica, ma intanto anche spazializzazione dialettica della materia e non sua designazione assoluta, impenetrabile, respingente. Materia come esperienza, e spazio come esperienza: continuità dinamica, insomma, resa emblematicamente in presenza iconologica da questa materia aperta, sconvolta, ondeggiante, captante, attraverso la lucentezza e il cangiante del colore. Sarà proprio riflettendo intorno a tali qualità della materia fontaniana che Crispolti arriverà a scrivere di "una riconnessione simpatetica con la lezione plastica e spaziale storica del Barocco" operata da Fontana in modo del tutto istintuale, non culturalistico.

Le sue ceramiche mostrano "una plasticità duttile, condensata e raffreddata del magma lavico, che conserva qualcosa della liquida densità della sua natura primaria. È una plasticità pittoricistica, barocca, percorsa da vibrazioni di luci e di ombre. [...] Il proliferare anarchico e barocco della materia compone un'immagine riassuntiva ma polivalente, e quasi ambigua, allusiva, che attraverso una metamorfosi di significati e di forme, propone nello stesso contesto una naturalità che trapassa continuamente dall'umano al surreale a metafore degli enigmi della natura e del cosmo".





79

Joseph Beuys
 (Krefeld 1921 - Dusseldorf 1986)
 "Wirtschaftswerte" 1980
 spatola in teca di plexiglas
 cm 12x30, con teca cm 20x37
 Firmato al retro
 timbrato

Provenienza
 M. Gallery, Tochigi
 Collezione Paolo Marinotti, Milano
 Collezione privata, Milano

€ 6.000 - 8.000



80

Claudio Parmiggiani
 (Luzzara 1943)
 "L'âme silencieuse" 1981
 calco in gesso, melograni, collage e tecnica mista su tela in teca dell'artista
 cm 49x54x14
 Firmato, titolato e datato 1981 al retro

Esposizioni
 "XL Biennale Internazionale d'Arte di Venezia" Venezia, 1982

Opera accompagnata da certificato di autenticità su fotografia firmato dall'artista

€ 10.000 - 15.000

81

Mario Schifano

(Homs 1934 - Roma 1998)

“Orizzonte” 1987

smalto e acrilico su tela

cm 100x200

Firmato e titolato al retro

Provenienza

Collezione privata

Opera accompagnata da certificato di autenticità su fotografia rilasciato dall'Archivio Mario Schifano, Roma, in data 27-06-2016, con il n. 03161160625

€ 10.000 - 15.000

La velocità, rapinosa e autorale, ardente e felice come il respiro d'un neonato e sospesa, insieme, sull'eterno come il respiro d'un morente: la velocità, dicevo, con cui su queste tele il colore corre, fruga, s'esalta in immagini, si glorifica, si frantuma, cola in lunghissime feste, lagrime e bave, non ha oggi, paragone alcuno.

V'è qualcosa, per l'appunto, dell'ultimo Monet, ma come ingagliardito da un viraggio glorioso, da un'inattesa, mattinatale vittoria; qualcosa v'è, anche, d'un Matisse, ma come gettato tutto sulle carezze, sulle voci, sui brividi, sull'albe e sui respiri dell'aperto. [...] Sono opere, non di fuga dalla terribile, cieca ed egoistica mediocrità meccanica del presente, ma che, del presente, formano un'alternativa lucida e piena, oltre che una sfida; nel nome dell'uomo, della sua breve eppur infinita levità e, ripetiamolo, dell'infinita levità e bellezza di tutta e intera la creazione.

Giovani Testori



Mario Schifano



82
Mimmo Rotella
(Catanzaro 1918 - Milano 2006)
"Rate" 1957
décollage su tela
cm 11x15,5
Firmato e datato 57 in basso a sinistra

Provenienza
Collezione Peruz, Milano
Collezione privata, Milano

Esposizioni
"Retrospektive Mimmo Rotella" Kunstverein
Braunschweig, 22 giugno-26 luglio 1998

Opera accompagnata da certificato di autenticità
su fotografia firmato dall'artista

€ 6.000 - 8.000



83
Mimmo Rotella
(Catanzaro 1918 - Milano 2006)
"Senza titolo" 1957 ca.
décollage su carta
cm 47x36,5
Firmato in basso a destra

Opera registrata presso la Fondazione Mimmo Rotella,
Milano, con il n. 2390 DC s.d./957ca.

€ 8.000 - 10.000

Renato Guttuso

(Bagheria 1912 - Roma 1987)

"Edicola" 1965

acrilico su tela

cm 73x60,5

Firmato in basso a sinistra

Firmato e datato 65 al retro

Provenienza

Galleria Gissi, Torino

Galleria Falsetti, Prato

Collezione Cicognani, Roma

Bibliografia

E. Crispolti "Catalogo Ragionato

Generale dei dipinti di Renato Guttuso"

Volume Secondo, Milano, Mondadori,

1984, p. 296 n. 65/4 ill.

€ 15.000 - 20.000

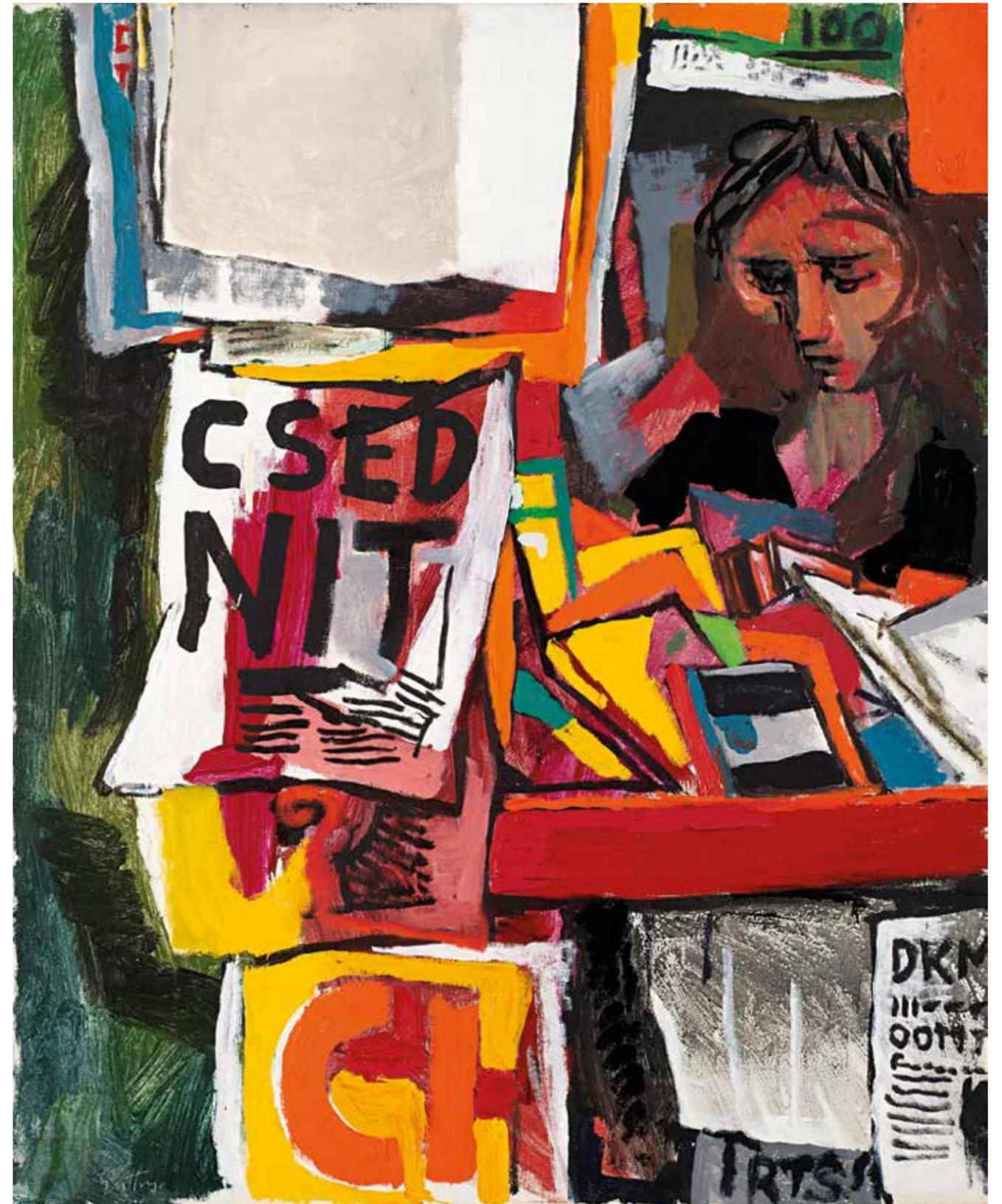
Il lettore di giornale, in particolare, compare come un protagonista della vita quotidiana, cui Guttuso, com'era già successo per i fumatori, conferisce spessore elevandolo a simbolo dell'uomo sociale collettivo, colto in un momento di solitudine. Una sensazione cui cerca di sfuggire entrando in contatto, attraverso il quotidiano, con gli eventi, con il mondo in tutti i suoi aspetti.

L'attenzione rivolta al lettore di giornale trova, nella ispirazione guttusiana, un parallelo nella raffigurazione di un oggetto della realtà quotidiana sociale: l'edicola.

Il chiosco dei giornali, tappezzato dai rotocalchi con le copertine squillanti di colori accesi, rappresenta l'immagine stessa della stampa, dei mas-media, ed esercita un fortissimo potere di attrazione visiva; un aspetto dell'iconosfera quotidiana, che si contrappone all'impegno solitario e classista che pervade il lettore di giornali.

La scelta del tema dell'edicola e le modalità di esecuzione denunciano l'attenzione con cui Guttuso registra le sollecitazioni provenienti dal movimento della Pop Art. "Un'indubbia apertura - afferma Enrico Crispolti - verso quella tematica dell'ottica della contemporaneità quotidiana urbana che la Pop Art veniva allora a sollecitare in Italia: clamorosamente affermatosi come problema di nuove prospettive e disinvolture operative, in certo modo di "realismo", a livello di grande pubblico nella XXXII Biennale del 1964 [...]".

Fabio Carapezza Guttuso

Robert Rauschenberg, *Untitled*, 1953-54



85

Franco Angeli

(Roma 1935 - 1988)

"I° Maggio" 1963-65

olio e tecnica mista su tela con velatino

cm 100x100

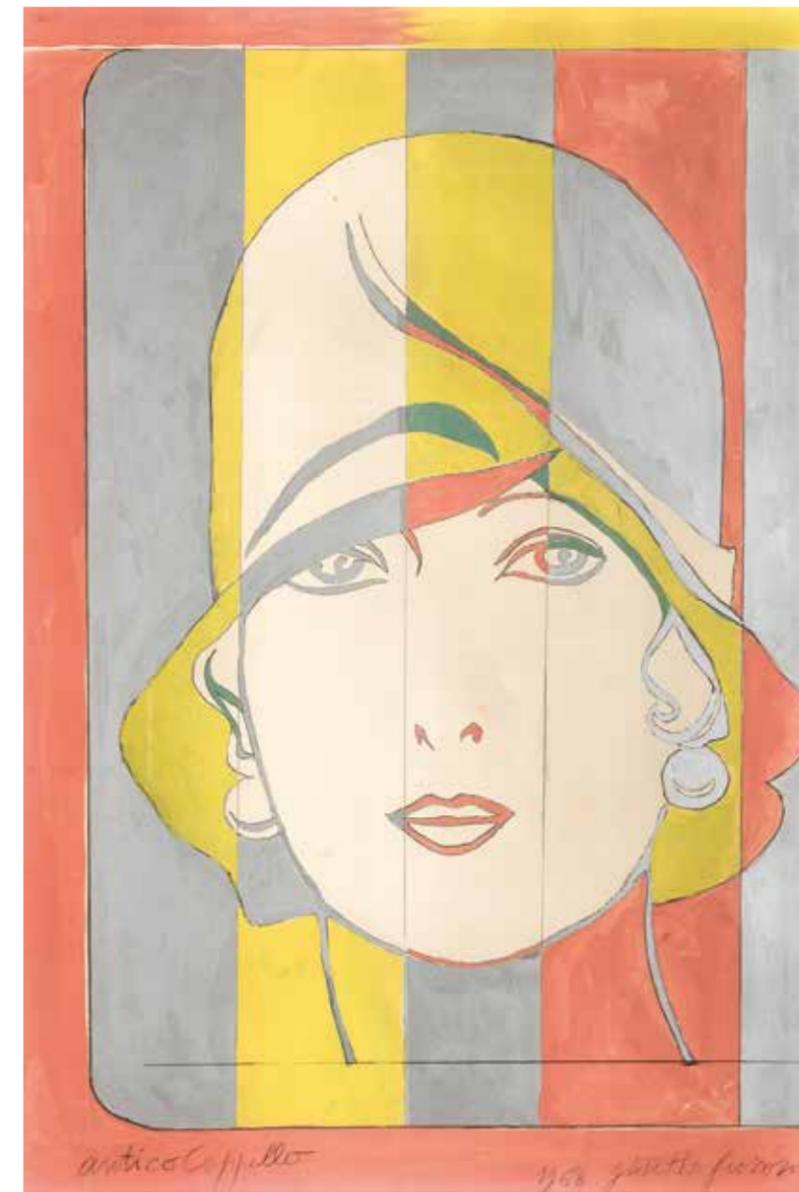
Firmato e titolato al retro

Provenienza

Collezione privata, Brescia

Opera accompagnata da certificato di autenticità su fotografia rilasciato dall'Archivio Franco Angeli, Roma, con il n. P-241017/1204

€ 18.000 - 24.000



86

Giosetta Fioroni

(Roma 1932)

"Antico cappello" 1968

smalto su carta

cm 100x70

Firmata e datata 1968 in basso a destra

Titolata in basso a sinistra

Opera accompagnata da certificato di autenticità su fotografia rilasciato dall'artista

€ 5.000 - 7.000

87

Yayoi Kusama

(Matsumoto 1929)

“Untitled (Phallus Bottle)” 1966

bottiglia e tessuto dipinti d'oro

cm 27,5x21x7,4

Firmato e datato 1966 due volte sotto la base

Provenienza

Studio Casoli, Milano

Collezione privata, Milano

Esposizioni

“Art from Japan: Miyajima, Araki,
Sugimoto, Kusama” Studio Casoli e

Studio Guenzani, Milano, 18 maggio - 24
luglio 1999

Opera accompagnata da certificato
di autenticità su fotografia firmato
dall'artista

Opera accompagnata da certificato di
autenticità rilasciato da Yayoi Kusama
Studio, Tokyo

€ 15.000 - 20.000



88

Yayoi Kusama

(Matsumoto 1929)

“Untitled (Phallus Belt)” 1963

cintura e tessuto dipinti d'oro

cm 5,5x69x7

Firmata e datata 1963 al retro

Opera accompagnata da certificato di autenticità
rilasciato da Yayoi Kusama Studio, Tokyo, con il
n. 0032, in data 7-06-2006

€ 15.000 - 20.000



89

Jan Schoonhoven

(Delft 1914 - 1994)

“R70-16” 1970

rilievo in papier-maché dipinto

cm 24x18x3

Firmato, titolato e datato 1970 al retro

Provenienza

Collezione privata

L'autenticità dell'opera è stata confermata

da Antoon Melissen

€ 15.000 - 25.000

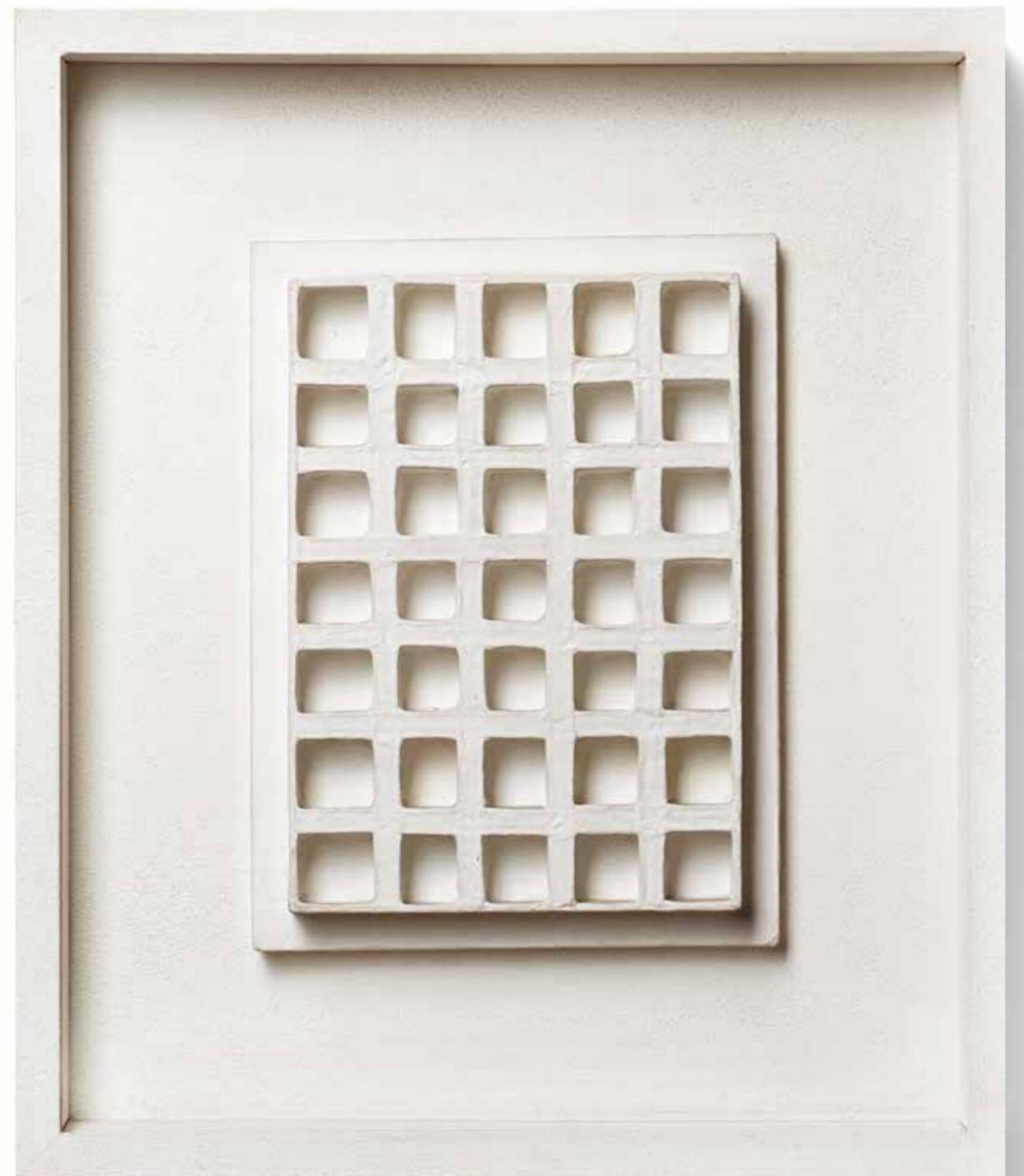
O

=

ru

Il Rilievo di Schoonhoven è, in modo simile alla scultura cinetica di Rickey, e in maniera esemplare per una forma di arte concreta (vale a dire non mimetica), in sintonia con la natura, incorpora la natura stessa come la realizzazione essenziale dell'esperienza e dell'espressione artistica. Nella scultura cinetica di Rickey la natura è presente nel movimento del vento, nel Rilievo di Schoonhoven la natura è presente sotto forma di luce. Proprio come la scultura di Rickey, come strumento cinetico, reagisce al movimento del vento in continuo mutamento, attirando quindi l'attenzione su di esso, il Rilievo di Schoonhoven, come strumento statico, strutturato in maniera seriale, reagisce alla luce attraverso dei percorsi di chiaroscuro in continua evoluzione, che non potrebbero mai venire rappresentati mimeticamente come, al tempo stesso, se stessi e le loro particolari variazioni. L'opera deliberatamente rappresenta la luce come se si trovasse oltre qualsiasi forma di mimesi.

Max Imdahl



90

Antonio Calderara

(Abbiategrosso 1903 - Vacciago 1978)
"Misura di rosso - giallo - azzurro" 1966
olio su tavola, cm 30x54
Firmato e datato 1966 al retro

Provenienza
Galerie Reckermann, Colonia
Collezione privata, Milano

Esposizioni
"Antonio Calderara" Galerie H, Hannover, 6 -
26 maggio 1966
"Antonio Calderara" Kestner-Gesellschaft,
Hannover, 25 gennaio - 25 febbraio 1968
"Antonio Calderara 1957-1967" Stedelijk
Museum, Schiedam, 31 maggio - 1 luglio 1968
"Antonio Calderara. Werke von 1927 - 1968"
Kunstmuseum, Lucerna, 29 marzo - 11 maggio
1969
"Antonio Calderara. Olii e acquarelli"
Stadtische Galerie Die Fhare, Saugau,
settembre 1970

Opera accompagnata da certificato di
autenticità su fotografia rilasciato dalla
Fondazione Antonio e Carmela Calderara,
Milano, con il n. 0367

€ 25.000 - 35.000

Il quadrato come forma perfetta e icona sapienziale, in polemica generatrice con la relatività plastica del rettangolo [...]. Il quadrato stesso non si scrive, non si traccia come sostanza plastica della visione, ma si qualifica per mere gradazioni di densità luminosa, variante prima e ultima di differenziali d'un unico colore/luce: colore/luce inteso come valore stesso fondamentale, come matrix che inverte al mondo la realtà metafisica.

Flaminio Gualdoni



91

Lucio Fontana

(Rosario 1899 - Comabbio 1968)

“Concetto spaziale” 1964-65

strappi, buchi e graffiti su carta fotografica

lucida

cm 24x18

Firmato in basso a destra

Firmato al retro

Provenienza

Galleria La Scaletta, S. Polo d'Enza

Collezione privata, Milano

Bibliografia

L. M. Barbero “Lucio Fontana. Catalogo Ragionato delle opere su carta” Tomo III, Milano, Skira, 2013, p.880 n. 64-65 DSP 7 ill.

Opera accompagnata da certificato di autenticità su fotografia rilasciato dalla Fondazione Lucio Fontana, Milano, con il n. 2240/27

€ 35.000 - 40.000



La galassia a spirale Messier 101 o M101 ripresa dal telescopio spaziale Hubble. © NASA, ESA, CXC, SSC, e STScI

La sua fantasia non si mostrò mai di natura bidimensionale, bensì scalare. E scalare e, per l'appunto, all'infinito scalentesi, fu il suo vivere la materia dell'uomo, della terra e del cosmo; in una parola la materia della creazione [...].

Giovanni Testori



92

Max Bill

(Winterthur 1908 - Berlino 1994)

“Unendliche Fläche in Form einer Säule
(Continuous space in form of a column)”

1953

ottone lucidato, base originale in legno

h cm 71,3 (con base)

h cm 66 (senza base)

Firmato e datato 1953 in basso

Pezzo unico

Provenienza

Collezione Monzino, Milano

Galleria Blu, Milano

Collezione privata, Milano

€ 15.000 - 25.000

Già fin dagli anni quaranta pensavo ai problemi di topologia. Da essi sviluppai una specie di logica della forma. Le ragioni per cui venivo continuamente attratto da questo tema particolare sono due: 1) l'idea di una superficie infinita – che è tuttavia finita – l'idea di un infinito finito; 2) la possibilità di sviluppare superfici che – come conseguenza delle leggi intrinseche sottese – portino quasi inevitabilmente a formazioni che provano l'esistenza della realtà estetica.

Ma sia 1) che 2) indicavano anche un'altra direzione. Se le strutture topologiche non orientate esistessero solo in virtù della loro realtà estetica, allora, nonostante la loro esattezza, non avrei potuto esserne soddisfatto. Sono convinto che il fondamento della loro efficacia stia in parte nel loro valore simbolico.

Esse sono modelli per la riflessione e la contemplazione.

Max Bill



93

Paolo Scheggi

(Firenze 1940 - Roma 1971)

“Intersuperficie curva” 1964-65

acrilico bianco su tre tele sovrapposte

cm 40,5x55,5x4

Firmato e titolato al retro

Provenienza

Acquistato dalla famiglia dell'attuale proprietario direttamente dall'artista

Bibliografia

L. M. Barbero “Paolo Scheggi. Catalogo Ragionato” Milano, Skira, 2015,

n. 64-65 T 2 ill.

Opera accompagnata da certificato di

autenticità rilasciato dall'Associazione

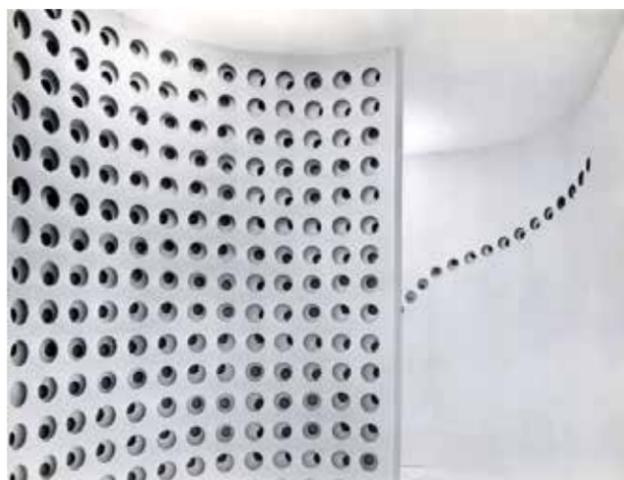
Paolo Scheggi, Milano, con il n.

APSM038/0001

€ 50.000 - 60.000

Gli oggetti sono quadrati e derivati da operazioni sul quadrato. Lo spazio è suddiviso mediante rotazioni di spirali logaritmiche, parabole logaritmiche, rapporti modulari e continui. Le forme inscritte hanno strutture elementari. Situazione: questa ricerca sistematicamente sperimentale trae le sue origini spirituali ma non metodologiche nell'elementarismo e nel concretismo, non si propone di essere rottura e alternativa, bensì il proseguimento storico e quindi dinamico delle esperienze visuali, non come mero e semplicistico esercizio di fenomenologia ottico-fisica, ma come struttura tesa ad ampliare la percezione. Pertanto l'instabilità della stessa visualità degli oggetti, e il divenire della ricerca, costituiscono il metodo operativo che rifiutando ogni intendimento e attributo di arte, tenda senza estrazioni naturalistiche e istanze animiche ad una maggiore dialettica conoscitiva.

Paolo Scheggi



Paolo Scheggi, *Installazione in Lo spazio dell'immagine*
1967, Foligno

Agostino Bonalumi

(Vimercate 1935 - 2013)

"Bianco" 1988

tempera vinilica su tela estroflessa

cm 97x130

Firmato al retro

Provenienza

Galleria Blu, Milano

Collezione privata, Milano

Bibliografia

F. Bonalumi, M. Meneguzzo "Agostino Bonalumi. Catalogo Ragionato - Tomo II" Milano, Skira, 2015, p. 598 n. 1250 ill.

Opera accompagnata da certificato di autenticità su fotografia rilasciato dall'Archivio Bonalumi, Milano, con il n. 88 - 041

€ 30.000 - 35.000

[...] Queste morbide tele estroflesse secondo modulazioni che negli anni Sessanta risultano prevalentemente curvilinee, hanno abbandonato ogni pretesa di simulazione, tutti i territori separati che pittura e scultura si sono costruite e ritagliate nel corso della storia e nella tradizione, e abitano pienamente il nostro spazio. [...] Bonalumi assicura l'oggetto alla parete, ma solo per inserirlo più radicalmente nello spazio, per renderlo più incisivo nei confronti dell'ambiente. Nella morbidezza, per esempio che consente o impone l'emergere gli altri valori oltre a quelli visivi, soprattutto tattili, valori e desideri; nell'incongruenza, anche, nella presentificazione di qualcosa che uno non si aspetterebbe e che invece l'opera è.

[...] Fra gli anni Settanta e Ottanta, prevalgono invece, simmetrie e ricorrenze angolari, costruzioni di piani di luce lungo linee parallele oppure ad angolo, lungo le diagonali. È come un altro, tema, un altro argomento di riflessione, di studio, i cui esiti talvolta sfiorano l'illusionismo ottico, ingannano la percezione attraverso l'inseguirsi di piani di luce e di ricorsi modulari di ombra. Ritmo, insomma, di forme che sembrano dipinte, ed invece sono soltanto l'esito del gioco regolare del rilievo [...]. Linearismi apparentemente assai "liberi", dinamici, che sono la risultante di forze opposte, la tensione di contenimento data dalla tela e la compressione, dall'interno, dell'oggetto che la forza ad estroflettersi.

Martina Corgnati



Enrico Castellani, Agostino Bonalumi e Lucio Fontana, Milano, 1965
© Courtesy Archivio Bonalumi, Milano



95

Lucio Fontana

(Rosario 1899 - Comabbio 1968)

"Madonna con Bambino" 1954-57

ceramica policroma smaltata

cm 42,5x30x8

Firmata in basso a destra

Provenienza

Collezione privata, Mantova

Opera registrata presso la Fondazione

Lucio Fontana, Milano, con il n. 73/1

€ 80.000 - 100.000

Io volevo, sì, superare il disegno. Ma per superarlo credevo mi fosse necessario prima conoscere a fondo queste forme tradizionali. Quando sono entrato all'Accademia non ero più giovanissimo [...] volevo dare alle mie ricerche una base classica. Avevo per guida un grande maestro, Wildt. Bene, io credo di essermi impossessato della sua arte. Tant'è vero che ero considerato l'allievo migliore del corso. E Wildt, anzi, mi aveva espresso più volte che io diventassi continuatore della sua arte [...]. Avevo una grande stima di lui, gli ero riconoscente, ma a me interessava trovare una nuova strada, una strada che fosse tutta mia.

Lucio Fontana



Adolfo Wildt, *Maria dà luce ai pargoli cristiani*, 1918



“L'oro di Fontana è una materia ancora vergine impastata con fango. Scava una montagna per trovare una pepita”. Così lo scrittore Raffaele Carrieri descrive l'elemento che fa da fil rouge dalle prime opere figurative di Fontana fino ai Concetti spaziali degli anni sessanta. L'uso dell'oro fin dalla metà degli anni venti assume per Fontana un valore particolare. È un colore molto utilizzato da Adolfo Wildt, suo maestro all'Accademia di Belle Arti di Brera. Fontana lo riprende e lo usa sia per le fusioni in bronzo, sia sulle opere create in gesso o terracotta, sulle quali per coprire il materiale originario Fontana stende il colore oro in una patina luminosa e cangiante che diventa “elemento primario dello sviluppo plastico”. L'oro è il mezzo con il quale Fontana si riferisce a una spazialità metafisica, lontana dalla realtà. Con l'utilizzo di tale colore il modo tradizionale di creare statue si arricchisce del valore di una ricerca spaziale innovativa per l'epoca. Questa dimensione spaziale innovativa viene creata dalla luce che l'oro veicola. Nel retro di un'opera del 1964 Fontana scrive: “L'oro è bello come il sole”. Per Fontana la bellezza dell'oro è la stessa bellezza della luce, elemento che appunto trasfigura la materia e ne caratterizza la spazialità. L'oro quindi non è solamente un ornamento, ma “diventa una pura emanazione di luce in un processo che tende a sottrarre la scultura dalla seduzione della materia”. Tale principio estetico, basato su una trasfigurazione della materia nella luce, in una sorta di metafisica della materia, trova un precedente nell'utilizzo dell'oro da parte dei maestri bizantini, che con esso ottengono una valida soluzione formale per la realizzazione delle loro opere.

La luce è il mezzo tramite il quale si concretizza “the illusion of space”, cioè l'illusione di uno spazio condiviso. La luce lavora la superficie e unisce lo spettatore all'opera osservata, sia per Fontana che per l'arte bizantina. Fontana trova in essa una parte essenziale per la costruzione dello spazio, nonché della sua misurazione, utilizzandola come elemento ambientale sia nelle opere degli anni Trenta che nelle tele dedicate a Venezia. Il suo impiego è un'affermazione di spazialità immateriale, che occupa l'ambiente a disposizione dello spettatore in maniera intangibile ma attiva. Fontana si pone l'obiettivo di liberarsi da vincoli volumetrici e dimensionali per aprirsi ad un nuovo confronto con l'ambiente circostante. Egli infatti dichiara: “Io buco, passa l'infinito da lì, passa la luce, non c'è bisogno di dipingere [...] tutti han creduto che io volessi distruggere: ma non è vero, io ho costruito non distrutto, è lì la cosa”.

La luce è un elemento costruens, poiché delinea la sostanza di cui è costituita l'opera, la sua fisicità, accentuandone la gravità. La dimensione infinita da essa suggerita però è immateriale, fluida e leggera come il cosmo. [...] La luce è quindi fondamentale in entrambe le visioni artistiche. Fontana e i maestri bizantini si possono definire in un certo senso “scultori della luce”, visto che la ritengono l'elemento più importante nella definizione delle loro opere; elemento che completa e dona più valore alla stessa materia di cui sono composte [...].

Anna Coliva

Lucio Fontana, *Pietà*, 1954, Pala della Vergine Assunta, Museo Diocesano, Milano



INDICE DEGLI AUTORI

Agnetti Vincenzo	75	Jorn Asger	39,42
Angeli Franco	85	Klossowski Pierre	20
Appel Karel	36,38	Kusama Yayoi	87,88
Azuma Kenjiro	61	Le Corbusier	21
Bacon Francis	40	Magnelli Alberto	44
Baj Enrico	37	Man Ray	26
Balla Giacomo	4	Martini Arturo	17
Beuys Joseph	79	Mathieu Georges	58
Bill Max	92	Matisse Henri	51
Blank Irma	76	Melotti Fausto	29,30,32
Boetti Alighiero	71,72,73,74		33,50,54
Bonalumi Agostino	94	Mirò Joan	27
Brauner Victor	28	Morandi Giorgio	49
Calderara Antonio	13,14,90	Morlotti Ennio	43
Campigli Massimo	9	Nicholson Ben	46,55
Capogrossi Giuseppe	63	Novelli Gastone	52
Carena Felice	8	Parmiggiani Claudio	80
Carrà Carlo	10	Pasmore Victor	48
Cavaglieri Mario	2	Pistoletto Michelangelo	77
Chadwick Lynn	47	Radice Mario	34
Consagra Pietro	66	Rho Manlio	31
Dalì Salvador	18	Rotella Mimmo	82,83
D'Anna Giulio	5	Santomaso Giuseppe	45
Deluigi Mario	53	Savinio Alberto	19
De Pisis Filippo	12	Scheggi Paolo	93
Ding Yi	69	Schifano Mario	81
Dorazio Piero	65	Schneider Gérard	57
Dubuffet Jean	41	Schoonhoven Jan	89
Erba Carlo	3	Sironi Mario	16
Ernst Max	22,23,24,25	Soldati Atanasio	7
Evola Julius	6	Turcato Giulio	64,68
Fioroni Giosetta	86	Usellini Gianfilippo	1
Fontana Lucio	35,60,67	Utrillo Maurice	11
	78,91,95	Vasarely Victor	70
Guttuso Renato	15,84	Vieira da Silva Maria Helena	59
Hartung Hans	56,62		

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

1	E. Pontiggia "Gianfilippo Usellini. Il teatro della pittura" Milano, Silvana Editoriale, 2003	34	G. Ballo "Radice" nel catalogo della XXIX Biennale di Venezia, 1958	2018, Roma (http://turcato.org/essay/22/le-superfici-lunari-di-giulio-turcato-genesi-di-unintuizione/) Archivio Giulio Turcato
3	"Il segno dell'Avanguardia – I futuristi e l'incisione in una mostra alla Fondazione Raghianti", Arti e lettere, 2018 - www.artielettere.it	36	F. Gualdoni - S. Home, "Cobra", in Assault On Culture. Utopian currents from Lettrisme to Class War, Londra, 1988	71 J.C. Ammann "Alighiero Boetti. Catalogo Generale. Tomo primo" Milano, Electa, 2012
4	L. Capuana "Novelle del mondo occulto", Bologna, Edizioni Pendragon, 2007	39	F. Giannini "Viva la bruttezza: l'estetica di Asger Jorn, un genio del Novecento", 2017	72-73 A. Boetti "Il gioco dell'arte con mio padre, Alighiero" Milano, Electa, 2016
5	V. Bonaventura "Quando lo sguardo futurista incontrò la luce dello Stretto" Gazzetta del sud Online Messina, 2018	40	www.mba-lyon.fr	75 M. Cesarini "Ripensando Vincenzo Agnetti" - www.magazineart.net
7	C. Belli, Bollettino della Galleria del Milione, Milano, 1933	45	L. Venturi "Otto pittori italiani" De Luca Editori, Roma, 1952	78 E. Crispolti, "Carriera "barocca" di Fontana. Taccuino critico 1959- 2004" Milano, Skira, 2004
9	N. Pallini "Massimo Campigli. Il tempo del sogno" 28 Dicembre 2001 - www.italialibri.net	46	-"March 60 (cub)" 1960 F. D'Amico "Nicholson l'irreale" La Repubblica, 20 giugno 1993	81 G. Testori, "I cieli di Schifano" Corriere della Sera, 1983
15	R. Nunnari "Quando Guttuso dipingeva i pescatori di Scilla" 25 maggio 2017	47	L. Cavadini, Galleria Blu, Milano, 2007	84 F. Carapezza Guttuso "Il lettore di giornali, l'edicola di Renato Guttuso" - www.giuseppebasile.org
19	M. Quesada "Parigi 1930 Savinio inventa la sua arte e sulle tele si muovono dei" La Repubblica, 23 febbraio 1991	48	"Pasmore Victor", Notiziario n. 4 della Galleria Lorenzelli, 1977	89 M. Imdahl, "Jan J. Schoonhoven, R74-8" in Erläuterungen zur Modernen Kunst, Bochum 1990
20	A. Quattordio "Pierre Klossowski. Il fratello trasgressivo di Balthus" 28 novembre 2015 - www.artribune.com	51	J. Elderfield, "Matisse in the Collection of the Museum of Modern Art" New York, 1978	90 F. Gualdoni, Calderara. "Polemica del quadrato" Milano, Mazzotta, 1997
21	D. Pauly " 'I drew with delight and desire' in "The drawing game", Hazan, Ville d'Antibes/ Musée Picasso, 2015	55	Ben Nicholson "Aug 1960 (Milan)" 1960 H. Read, The Listener, 1935	91 G. Testori, Corriere della Sera, 2 ottobre 1988
22-23-24	E. Pietrelli "Ritagliando il mondo Cento anni di collage" 2012	59	L. Carluccio "Vieira da Silva" in "La faccia nascosta della luna", Torino, Allemandi Editore, 1964	93 P. Scheggi "Processo teorico. Situazione" in "Intersurfaces courbes – compositeurs spatiaux – un projets d'intégration plastiques" Bruxelles, 1964
27	M. C. Serra "Joan Mirò al chiostro del bramante: la magia della realtà" 2012	60	L. Fontana "Spaziali. Secondo Manifesto spaziali" 1948 in E. Crispolti, "Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni" Milano, Skira, 2006	94 M. Corgnati "Agostino Bonalumi Sensorialità e astrazione "Galleria Blu, 2002
31	L. Caramel "Rho, Catalogo generale", Milano Electa, 1997	65	P. Dorazio, "L'ombra ladra" in "Bilder 1989-1990", St. Gallen, 1990	95 A. Coliva "Lucio Fontana. Collezioni di terra e d'oro" 2019





Fotografie Pietro Scapin

Il Ponte Casa d'Aste S.r.l.

Il Ponte Casa d'Aste S.r.l., nonostante le ricerche effettuate, non è stato in grado di rintracciare alcuni degli aventi diritto delle immagini riprodotte. Si dichiara, pertanto, disponibile ad assolvere ai suoi obblighi.

Condizioni di vendita

1. Informazioni importanti per i potenziali acquirenti

1.1. I lotti sono offerti in vendita da Il Ponte - Casa d’Aste s.r.l., società con sede legale in Milano, via Pontaccio 12 (20121), P. Iva e Iscrizione Registro Imprese di Milano n. 01481220133, capitale sociale interamente versato pari ad Euro 34.320,00 (Il Ponte), che agisce in nome e per conto del Venditore in qualità di mandataria con rappresentanza dello stesso, ad eccezione dei casi in cui il Ponte è proprietaria del lotto. Per Venditore si intende la persona fisica o giuridica proprietaria del lotto offerto in vendita in asta da Il Ponte.

1.2 Le presenti Condizioni Generali di Vendita possono essere modificate mediante un avviso affisso nella sala d'asta o tramite un annuncio fatto dal banditore prima dell’inizio dell’asta. I potenziali acquirenti sono pregati di consultare il sito www.ponteonline.com (Sito) per prendere visione della catalogazione più aggiornata dei lotti presenti in catalogo.

1.3 Le stime pubblicate in catalogo sono indicative per i potenziali acquirenti e sono espresse in euro: il prezzo base d’asta e il Prezzo di aggiudicazione (vale a dire il prezzo a cui il lotto viene aggiudicato in asta dal banditore) possono essere superiori o inferiori alle valutazioni indicate.

1.4 Il Ponte può organizzare l’esposizione dei lotti offerti in vendita anteriormente all’asta, allo scopo di far constatare ai partecipanti la qualità e lo stato di conservazione dei beni oggetto della vendita all’asta. Ogni potenziale acquirente è tenuto ad esaminare preventivamente lo stato di ciascun lotto, facendo effettuare i controlli ritenuti necessari, previo consenso de Il Ponte. Durante l’esposizione il personale de Il Ponte sarà a disposizione dei potenziali acquirenti per fornire una illustrazione aggiornata dei beni stessi, ove disponibile.

1.5 Le illustrazioni del catalogo sono riportate al solo fine di identificare il lotto. La mancanza di riferimenti espliciti nel catalogo d’asta in merito alle condizioni del lotto non implica che il bene sia senza imperfezioni.

Ad integrazione delle descrizioni contenute nel catalogo, Il Ponte rende disponibili, a richiesta, condition report sullo stato di ciascun lotto.

1.6 Tutti i beni di natura elettrica o meccanica sono da considerarsi solamente sulla base del loro valore artistico e decorativo e non sono da considerarsi funzionanti. E’ importante prima dell’uso del lotto oggetto di aggiudicazione che il sistema elettrico eventualmente in esso presente sia certificato da un elettricista qualificato.

1.7 Ogni rappresentazione scritta o verbale fornita da Il Ponte, incluse quelle contenute nel catalogo, in relazioni, commenti o valutazioni concernenti qualsiasi caratteristica di un lotto - quale paternità, autenticità, provenienza, attribuzione, origine, data, età, periodo, origine culturale ovvero fonte, la sua qualità, ivi compreso il prezzo o il valore - riflettono esclusivamente opinioni e possono essere riesaminate da Il Ponte ed, eventualmente, modificate prima che il lotto sia offerto in vendita. Salvo il caso di dolo o colpa grave, sia Il Ponte, sia i suoi amministratori, dipendenti, collaboratori o consulenti non possono ritenersi responsabili degli errori o delle omissioni contenuti in queste rappresentazioni.

1.8 Salvo il caso di dolo o colpa grave, né Il Ponte, né suoi amministratori, dipendenti, collaboratori o consulenti saranno responsabili per atti od omissioni relativi alla preparazione o alla conduzione dell’asta o per qualsiasi questione relativa alla vendita del lotto.

1.9 Salvo quanto previsto ai punti 1.7 e 1.8, l’eventuale responsabilità de Il Ponte nei confronti dell’Acquirente (la persona fisica o giuridica che fa in asta l’offerta più alta accetta dal banditore) in relazione all’acquisto di un lotto da parte di quest’ultimo è limitata al Prezzo di aggiudicazione e alla commissione d’acquisto pagata a Il Ponte dall’Acquirente.

1.10 Il colpo di martello del banditore determina l’accettazione dell’offerta più alta ed il prezzo a cui il lotto viene aggiudicato dal banditore all’ Acquirente. Il colpo di martello del banditore determina inoltre la conclusione del contratto di vendita tra il Venditore e l’Acquirente.

Il Ponte Casa d'Aste S.r.l.

che precede l’asta. Lo smarrimento della paletta numerata dovrà essere immediatamente comunicato a Il Ponte, che provvederà ad attribuire al potenziale acquirente una nuova paletta numerata. La paletta numerata dovrà essere restituita a Il Ponte al termine dell’asta.

3.3 Subito dopo l’aggiudicazione del lotto, l’Acquirente dovrà sottoscrivere un verbale di aggiudicazione.

3.4 Ciascun lotto aggiudicato in sala sarà fatturato in base alle generalità e indirizzo rilasciati al momento dell’assegnazione della paletta numerata.

3.5 E’ possibile partecipare all’asta in qualità di rappresentante di una terza persona. Il rappresentante, in occasione della registrazione all’asta dovrà esibire una delega sottoscritta dal rappresentato con allegati copia del documento di identità e del codice fiscale del rappresentato e del rappresentante; nell’ipotesi in cui il rappresentato sia una società, la delega dovrà essere sottoscritta dal legale rappresentante o da un procuratore dotato di potere di firma, la cui carta di identità e codice fiscale dovranno essere allegati alla procura. In ogni caso, Il Ponte si riserva la facoltà di impedire la partecipazione all’asta al rappresentante quando, a suo insindacabile giudizio, non ritenga dimostrato il potere di rappresentanza.

3.6 In nessun caso verranno accettate offerte “al meglio” o “salvo visione”.

Il Ponte Casa d'Aste S.r.l.

Il Ponte Casa d'Aste S

Consumo, l’Acquirente non disporrà del diritto di recesso, in quanto il metodo di vendita utilizzato è un’asta pubblica, come definita dall’art. 45, comma 1 lettera o) del Codice del Consumo.

6. Offerte online

6.1 Il Ponte comunicherà sul Sito (almeno 24 ore prima l’inizio dell’asta) e/o sul catalogo d’asta se è possibile formulare offerte anche online, tramite il Sito o siti gestiti da terzi.

6.2 Le offerte online sono disciplinate sia dalle presenti Condizioni Generali di Vendita, sia dalle “Condizioni ulteriori per la presentazione di offerte online” disponibili sul Sito o su richiesta. In caso di difformità tra le presenti Condizioni Generali di Vendita e le “Condizioni ulteriori per la presentazione di offerte online”, queste ultime prevarranno.

6.3 Per informazioni in merito alla registrazione all’asta e alla presentazione di offerte online si prega di far riferimento al Sito.

6.4 **Ai sensi dell’articolo 59, comma 1, lettera m) del Codice del Consumo, qualora il contratto di vendita all’asta sia concluso con un Acquirente che abbia formulato un’offerta online e possa essere qualificato come consumatore in base all’art. 3, comma 1, lett. a) del Codice del Consumo, l’Acquirente non disporrà del diritto di recesso, in quanto il metodo di vendita utilizzato è un’asta pubblica, come definita dall’art. 45, comma 1 lettera o) del Codice del Consumo.**

7. Pagamento

7.1 In caso di aggiudicazione del lotto, l’Acquirente dovrà corrispondere a Il Ponte il Prezzo di aggiudicazione del lotto, **oltre alle commissioni di acquisto pari al 25% (qualora l’asta si sia tenuta presso la sede de Il Ponte sita a Milano in via Pontaccio 12) oppure al 35% (qualora l’asta si sia tenuta presso la sede de Il Ponte sita a Milano in via Pitteri 8/10) del Prezzo di aggiudicazione** (in entrambi i casi IVA inclusa se dovuta) e oltre al pagamento di qualsiasi altro importo eventualmente dovuto a Il Ponte ai sensi delle presenti Condizioni Generali di Vendita e connesso alla aggiudicazione del lotto (Ammontare dovuto).

7.2 L’Acquirente è obbligato a versare l’Ammontare dovuto entro e non oltre dieci giorni, decorrenti dal giorno successivo a quello della aggiudicazione.

7.3 Il trasferimento della proprietà del lotto avverrà soltanto al momento del pagamento da parte dell’Acquirente dell’Ammontare dovuto.

7.4 In caso di mancato o ritardato pagamento da parte dell’Acquirente, in tutto o in parte, dell’Ammontare dovuto, Il Ponte avrà facoltà di chiedere l’adempimento ovvero di risolvere la vendita ex art. 1456 c.c., dandone comunicazione scritta all’Acquirente, salvo in ogni caso il risarcimento del danno. Il Ponte avrà altresì facoltà di depositare il lotto presso un terzo oppure, in alternativa, di custodire il lotto presso di sé addebitando all’Acquirente euro 10,00 per ogni giorno di deposito, in ogni caso a rischio e spese dell’Acquirente.

7.5 Ciascun lotto può essere pagato a mezzo assegno circolare, carta di credito, bancomat, bonifico, paypal e contanti, nel rispetto dei limiti indicati al punto 7.9.

7.6 Il pagamento del lotto può essere effettuato a Milano presso la sede de Il Ponte di via Pontaccio 12 o di via Pitteri 8/10 (a seconda del luogo in cui si è svolta l’asta) ai seguenti orari di ufficio: Lun.-Ven. 9:00-13:00; 14:00-17:30 (esclusi i giorni di festività nazionale in Italia).

7.7 Le carte di credito accettate sono le seguenti: American Express, Diners, Visa e MasterCard.

Il pagamento può essere disposto solo dal titolare della carta di credito.

7.8 Le coordinate bancarie per i bonifici sono le seguenti: IBAN IT 51H083295086000000011517; Swift code n. ICRAIRRR950; beneficiario Il Ponte - Casa d’Aste s.r.l. Nella causale si prega di indicare il proprio nome, cognome, numero di lotto e asta.

7.9 Il Ponte può accettare pagamenti singoli o multipli in contanti fino a euro 2.999,99.

7.10 Il Ponte si riserva la facoltà di controllare la provenienza dei pagamenti ricevuti e di non accettare pagamenti provenienti da persone differenti dall’Acquirente.

7.11 **Ai sensi del D.Lgs 231/07 e successive modifiche ed integrazioni e nel pieno rispetto delle disposizioni del D.Lgs 196/2003 (Codice della Privacy) e del Regolamento UE 2016/679, Il Ponte richiederà a tutti i Clienti, al fine di consentirne la partecipazione all’asta, i dati necessari ai fini dell’adempimento degli obblighi di adeguata verifica del Cliente e del titolare effettivo.**

8. Consegna e ritiro del lotto

8.1 Il lotto sarà consegnato da Il Ponte all’Acquirente solo a seguito dell’intero pagamento dell’Ammontare dovuto.

8.2 Il Ponte non assume l’obbligo di provvedere alla spedizione del lotto oggetto di aggiudicazione, il quale dovrà essere ritirato dall’Acquirente a Milano presso la sede de Il Ponte di via Pontaccio 12 o di via Pitteri 8/10 (a seconda del luogo di smolgimento dell’asta), entro sette giorni successivi al giorno dell’avvenuto pagamento dell’Ammontare dovuto.

8.3 Qualora l’Acquirente non provveda al tempestivo ritiro del lotto, Il Ponte avrà facoltà di chiedere l’adempimento e, in difetto, di depositare il lotto presso un terzo oppure, in alternativa, di custodire il lotto presso di sé addebitando all’Acquirente euro 10,00 per ogni giorno di deposito, in ogni caso a rischio e spese dell’Acquirente.

8.4 Nel caso in cui l’Acquirente incarichi un terzo di ritirare il lotto, quest’ultimo dovrà essere munito di delega scritta rilasciata dall’Acquirente nonché fotocopia del documento del delegante e del delegato.

8.5 **Su espressa richiesta dell’Acquirente, Il Ponte potrà organizzare, a spese e a rischio dell’Acquirente, l’imballaggio, il trasporto e l’assicurazione del lotto, previa comunicazione e accettazione scritta da parte dell’Acquirente delle relative spese.** La spedizione potrà essere effettuata da un trasportatore incaricato da Il Ponte, su indicazione dell’Acquirente, ovvero incaricato direttamente dall’Acquirente, a seconda degli accordi.

8.6 Nell’ipotesi di morte, interdizione, inabilitazione, estinzione/ cessazione, per qualsiasi motivo, dell’Acquirente, debitamente comunicata a Il Ponte, quest’ultima acconsentirà a riconsegnare il lotto previo accordo di tutti gli aventi causa dell’Acquirente ovvero secondo le modalità stabilite dall’autorità giudiziaria.

9. Passaggio del rischio

9.1 Un lotto acquistato è interamente a rischio dell’Acquirente a partire dalla data più antecedente fra quelle in cui l’Acquirente: (i) prende in consegna il lotto acquistato o (ii) paga l’Ammontare dovuto per il lotto; qualora nessuna di queste ipotesi si realizzi, il passaggio del rischio avverrà in ogni caso dalla data in cui è decorso il termine di dieci (10) giorni dalla avvenuta aggiudicazione del lotto.

9.2 L’Acquirente sarà risarcito per qualsiasi perdita o danno del lotto che si verifichi dopo la vendita ma prima del trasferimento del rischio, ma il risarcimento non potrà superare il Prezzo di aggiudicazione del lotto, oltre alla commissione d’acquisto ricevuta da Il Ponte. Salvo il caso di dolo o colpa grave, in nessun caso Il Ponte si assume la responsabilità per la perdita o danni

di cornici/vetro che contengono o coprono stampe, dipinti o altre opere a meno che la cornice o/e il vetro non costituiscano il lotto venduto all’asta.

9.3 In nessun caso Il Ponte sarà responsabile per la perdita o il danneggiamento: (i) verificatisi a seguito di un qualsiasi intervento (compresi interventi di restauro, interventi sulle cornici e interventi di pulitura) da parte di esperti indipendenti incaricati da Il Ponte con il consenso del Venditore (oppure dell’Acquirente) del lotto; (ii) derivanti, direttamente o indirettamente, da: (a) cambiamenti di umidità o temperatura; (b) normale usura o graduale deterioramento derivanti da interventi sul bene e/o da vizi o difetti occulti (inclusi i tarli e i parassiti del legno); (c) errori di trattamento; (d) guerra, fissione nucleare, contaminazione radioattiva, armi chimiche, biochimiche o elettromagnetiche; (e) atti di terrorismo.

10. Contraffazione

10.1 Nel caso in cui, dopo l’aggiudicazione, un lotto risulti essere una contraffazione, Il Ponte rimborserà all’Acquirente che abbia fatto richiesta di risoluzione del contratto di vendita - previa restituzione del lotto a Il Ponte - un importo pari al Prezzo di aggiudicazione e alle commissioni di acquisto corrisposte, in entrambi i casi nella valuta in cui questi importi sono stati pagati dall’Acquirente. L’obbligo de Il Ponte è sottoposto alla condizione che, non più tardi di cinque (5) anni dalla data della vendita, l’Acquirente: (i) comunichi a Il Ponte per iscritto, entro novanta (90) giorni dalla data in cui ha avuto una notizia che lo induca a ritenere che il lotto sia una contraffazione, il numero del lotto, la data dell’asta alla quale il lotto è stato acquistato e i motivi per i quali l’Acquirente ritenga che il lotto sia una contraffazione; (ii) sia in grado di riconsegnare a Il Ponte il lotto, libero da rivendicazioni o da ogni pretesa da parte di terzi sorta dopo la data della vendita e il lotto sia nelle stesse condizioni in cui si trovava alla data della vendita; (iii) fornisca a Il Ponte le relazioni di almeno due studiosi o esperti indipendenti e di riconosciuta competenza, in cui siano spiegate le ragioni per cui il lotto sia ritenuto una contraffazione.

10.2 Il Ponte non sarà vincolata dai pareri forniti dall’Acquirente e si riserva il diritto di richiedere l’ulteriore parere di altri esperti a proprie spese.

10.3 Il Ponte non effettuerà il rimborso se: (i) la descrizione nel catalogo era conforme all’opinione generalmente accettata di studiosi ed esperti alla data della vendita o indicava come controversa l’autenticità o l’attribuzione del lotto; o (ii) alla data della pubblicazione del catalogo la contraffazione del lotto poteva essere accertata soltanto svolgendo analisi generalmente ritenute inadeguate allo scopo o difficilmente praticabili, il cui costo era irragionevole o che avrebbero ragionevolmente potuto danneggiare o altrimenti comportare una diminuzione di valore del lotto.

Ai sensi del presente articolo, per contraffazione si intende, secondo la ragionevole opinione de Il Ponte, l’imitazione di un lotto offerto in vendita, non descritta come tale nel catalogo d’asta, creata a scopo di inganno su paternità, autenticità, provenienza, attribuzione, origine, fonte, data, età, periodo, che alla data delle vendita aveva un valore inferiore a quello che avrebbe avuto se il lotto fosse stato corrispondente alla descrizione del catalogo d’asta. **Non costituisce una contraffazione un lotto che sia stato restaurato o sottoposto ad opera di modifica di qualsiasi natura (tra cui la ripitturazone o la sovrappitturazone).**

11. Esportazione dal territorio della Repubblica italiana. Dichiarazione di interesse culturale

11.1 L’esportazione dal territorio della Repubblica italiana di un lotto può essere soggetta al rilascio di un attestato di libera circolazione ovvero di una licenza di esportazione, ai sensi di quanto previsto dagli artt. 68 e ss. del D. Lgs 22 gennaio 2004, n. 42 (Codice Urbani). La presentazione della denuncia volta ad ottenere il **rilascio dell’attestato di libera circolazione e/o della licenza di esportazione è a carico dell’Acquirente; in nessun caso Il Ponte può essere ritenuto responsabile per il mancato rilascio.**

11.2 Il mancato rilascio o il ritardo nel rilascio dell’attestato di libera circolazione e/o della licenza di esportazione non può costituire una causa di risoluzione o di annullamento della vendita, né giustificare il mancato o ritardato pagamento da parte dell’Acquirente dell’Ammontare dovuto.

11.3 Su richiesta e a spese dell’Acquirente, Il Ponte può presentare la denuncia per ottenere l’attestato di libera circolazione e/o la licenza di esportazione, a condizione che l’Acquirente abbia già corrisposto l’Ammontare dovuto. L’importo che l’Acquirente deve pagare a Il Ponte per la presentazione della denuncia ammonta ad euro 150,00 (oltre IVA ed eventuali spese di trasporto), per ciascuna opera oggetto della denuncia.

11.4 Ciascun lotto offerto in vendita all’asta può essere stato oggetto di dichiarazione di interesse culturale da parte del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo ai sensi dell’art. 13 del Codice Urbani. In tal caso - o nel caso in cui in relazione al lotto sia stato avviato il procedimento di dichiarazione di interesse culturale ai sensi dell’art. 14 del Codice Urbani - Il Ponte ne darà comunicazione in catalogo e/o mediante un annuncio del banditore prima che il lotto sia offerto in vendita. Nel caso in cui il lotto sia stato oggetto di dichiarazione di interesse culturale precedentemente alla aggiudicazione, il Venditore provvederà a denunciare la vendita al Ministero competente ex art. 59 Codice Urbani. La vendita sarà sospensivamente condizionata al mancato esercizio da parte del Ministero competente del diritto di prelazione nel termine di sessanta giorni dalla data di ricezione della denuncia, ovvero nel termine maggiore di centottanta giorni di cui all’art. 61 comma II del Codice Urbani. In pendenza del termine per l’esercizio della prelazione il lotto non potrà essere consegnato all’ Acquirente in base a quanto stabilito dall’art. 61 del Codice Urbani.

11.5 Il lotto contrassegnato con il simbolo § è in temporanea importazione doganale. E’ soggetto ad IVA (attualmente ad una percentuale del 10%) sul valore di aggiudicazione solo per gli acquirenti residenti nell’U.E. La chiusura della temporanea importazione doganale del costo di euro 300 è a carico dell’Acquirente. Il Ponte non è responsabile per le tempistiche burocratiche.

11.6 Il lotto contrassegnato con il simbolo # è in temporanea importazione artistica.

12. Diritto di seguito

12.1 **Qualora dovuto, il pagamento del c.d. “diritto di seguito” (introdotto dal Decreto Legislativo 13 febbraio 2006, n. 118, attuativo della Direttiva 2001/84/CE) sarà corrisposto dal Venditore.**

13. Specie protette

13.1 **Indipendentemente dall’ottenimento di un attestato o di una licenza di esportazione ex art. 68 e ss. del Codice Urbani, tutti i lotti costituiti da o contenenti parti di piante o animali (es.: ossa di balena, coccodrillo, avorio, corallo, tartaruga), a prescindere dall’età e dal valore, potrebbero necessitare di una licenza o un certificato prima dell’esportazione e/o di ulteriori**

licenze e/o certificati per l’importazione nei paesi Extra UE. L’ottenimento di una licenza o di un certificato di importazione non garantisce l’ottenimento di una licenza o di un certificato per l’esportazione e viceversa. Il Ponte consiglia i potenziali acquirenti di controllare le proprie legislazioni circa i requisiti necessari per le importazioni nel proprio Paese di beni fatti o contenenti specie protette. Prima di effettuare qualsiasi offerta, è responsabilità dell’Acquirente ottenere tali licenze/certificati di importazione o esportazione, così come ogni altro documento richiesto.

14. Garanzia legale di conformità

14.1 Tutti i lotti venduti tramite Il Ponte sono coperti dalla garanzia legale di conformità prevista dagli artt. 128-135 del Codice del Consumo (Garanzia Legale).

14.2 La Garanzia Legale è riservata al consumatore (vale a dire, ai sensi dell’art. 3, I comma, lett. a) del Codice del Consumo, la persona fisica che agisce per scopi estranei all’attività imprenditoriale, commerciale, artigianale o professionale eventualmente svolta).

14.3 Il Venditore è responsabile nei confronti del consumatore per un difetto di conformità esistente al momento della consegna del prodotto e che si manifesti entro due anni da tale consegna. Il difetto di conformità deve essere denunciato al Venditore, a pena di decadenza dalla garanzia, nel termine di due mesi dalla data in cui è stato scoperto. Salvo prova contraria, si presume che i difetti di conformità che si manifestano entro i sei mesi dalla consegna del prodotto esistessero già a tale data, a meno che tale ipotesi sia incompatibile con la natura del prodotto o con la natura del difetto di conformità. A partire dal settimo mese successivo alla consegna del lotto, sarà invece onere del consumatore provare che il difetto di conformità esisteva già al momento della consegna dello stesso. Per poter usufruire della Garanzia Legale, il consumatore dovrà quindi fornire innanzitutto prova della data dell’aggiudicazione e della consegna del lotto. E’ opportuno, quindi, che il consumatore, a fini di tale prova, conservi qualsiasi documentazione idonea a dimostrare l’aggiudicazione (ad esempio la fattura di acquisto) e la data di consegna o ritiro del lotto.

14.4 Con riferimento alla definizione di “difetto di conformità”, si rimanda a quanto indicato all’art. 129, comma II, del Codice del Consumo. Sono esclusi dal campo di applicazione della Garanzia Legale eventuali difetti determinati da fatti accidentali o da responsabilità del consumatore ovvero da un uso del lotto difforme rispetto alla sua destinazione d’uso.

14.5 In caso di difetto di conformità debitamente denunciato nei termini, il consumatore ha diritto: (i) in via primaria, alla riparazione o sostituzione gratuita del lotto, a sua scelta, salvo che il rimedio richiesto sia oggettivamente impossibile o eccessivamente oneroso rispetto all’altro; (ii) in via secondaria (nel caso cioè in cui la riparazione o la sostituzione siano impossibili o eccessivamente onerose ovvero la riparazione o la sostituzione non siano state realizzate entro termini congrui ovvero la riparazione o la sostituzione precedentemente effettuate abbiano arrecato notevoli inconvenienti al consumatore) alla riduzione del Prezzo di aggiudicazione o alla risoluzione del contratto, a sua scelta. Il rimedio richiesto è eccessivamente oneroso se impone al Venditore spese irragionevoli in confronto ai rimedi alternativi che possono essere esperiti, tenendo conto: (i) del valore che il bene avrebbe se non vi fosse il difetto di conformità; (ii) dell’entità del difetto di conformità; (iii) dell’eventualità che il rimedio alternativo possa essere esperito senza notevoli inconvenienti per il consumatore.

14.6 Nel caso in cui il lotto, nel corso del periodo di validità della Garanzia Legale, manifesti un difetto di conformità, il consumatore può comunicare la circostanza a Il Ponte ai contatti indicati all’art. 16. Il Ponte darà tempestivo riscontro alla comunicazione del presunto difetto di conformità e indicherà al consumatore la specifica procedura da seguire.

15. Contatti

E’ possibile chiedere informazioni, inviare comunicazioni, richiedere assistenza o inoltrare reclami, contattando Il Ponte con le seguenti modalità:

- per email: all’indirizzo info@ponteonline.com;

- per posta: scrivendo a Il Ponte - Casa d’Aste s.r.l., Milano, via Pontaccio 12 (20121) oppure via Pitteri 8/10 (20134);

- per telefono: al numero +39 02.863141 (sede di via Pontaccio 12) oppure +39 02.8631472 (sede di via Pitteri 8/10) (numeri di telefono a pagamento, operativi nei seguenti giorni e orari: Lun.-Ven. 9:00-13.00; 14:00-18.00, per la sede di via Pontaccio 12; 9:00-13:30; 14:00-17:30 per la sede di via Pitteri 8/10, in entrambi i casi esclusi i giorni di festività nazionale in Italia);

- per fax: al numero +39 02.72022083 (sede di via Pontaccio 12) oppure +39 02.36633096 (sede di via Pitteri 8/10);

Il Ponte risponderà ai reclami presentati entro cinque giorni lavorativi dal ricevimento degli stessi.

16. Foro e legge applicabile

16.1 Il rapporto contrattuale tra Il Ponte e l’Acquirente è regolato dalla legge italiana. E’ fatta salva l’applicazione ai consumatori che non abbiano la loro residenza abituale in Italia delle disposizioni eventualmente più favorevoli e inderogabili previste dalla legge del Paese in cui essi hanno la loro residenza abituale.

16.2 Nel caso di Acquirente consumatore, per ogni controversia relativa all’applicazione, esecuzione e interpretazione delle presenti Condizioni Generali di Vendita è competente il foro del luogo in cui il consumatore risiede o ha eletto domicilio.

16.3 Ai sensi dell’art. 141-sexies, comma 3 del Codice del Consumo, Il Ponte informa l’Acquirente consumatore che, nel caso in cui egli abbia presentato un reclamo direttamente a Il Ponte, a seguito del quale non sia stato tuttavia possibile risolvere la controversia così insorta, Il Ponte fornirà le informazioni in merito all’organismo o agli organismi di Alternative Dispute Resolution per la risoluzione extragiudiziale delle controversie relative ad obbligazioni derivanti da un contratto concluso in base alle presenti Condizioni Generali di Vendita (cc.dd. organismi ADR, come indicati agli artt. 141-bis e ss. Codice del Consumo), precisando se intenda avvalersi o meno di tali organismi per risolvere la controversia stessa.

16.4 Il Ponte informa inoltre l’Acquirente consumatore che è stata istituita una piattaforma europea per la risoluzione online delle controversie dei consumatori (c.d. piattaforma ODR). La piattaforma ODR è consultabile al seguente indirizzo http://ec.europa.eu/consumers/odr/; attraverso la piattaforma ODR l’Acquirente consumatore potrà consultare l’elenco degli organismi ADR, trovare il link al sito di ciascuno di essi e avviare una procedura di risoluzione online della controversia in cui sia coinvolto.

Sono fatti salvi in ogni caso il diritto dell’Acquirente consumatore di adire il giudice ordinario competente della controversia derivante dalle presenti Condizioni Generali di Vendita, qualunque sia l’esito della procedura di composizione extragiudiziale delle controversie relative ai rapporti di consumo mediante ricorso alle procedure di cui alla Parte V, Titolo II-bis Codice del Consumo.

16.5 L’Acquirente che risiede in uno stato membro dell’Unione Europea diverso dall’Italia, può,

inoltre, accedere, per ogni controversia relativa all’applicazione, esecuzione e interpretazione delle presenti Condizioni Generali di Vendita, al procedimento europeo istituito per le controversie di modesta entità, dal Regolamento (CE) n. 861/2007 del Consiglio, dell’11 luglio 2007, a condizione che il valore della controversia non ecceda, esclusi gli interessi, i diritti e le spese, Euro 2.000,00. Il testo del regolamento è reperibile sul sito www.eur-lex.europa.eu.

INFORMATIVA EX ART. 13 del G.D.P.R.

Ai sensi e per gli effetti dell’art. 13 del Nuovo Regolamento sulla Protezione del Dati (GDPR 2016/679), s’ informa il Cliente (c.d. interessato) che:

1. Titolare e altri soggetti designati

Il Titolare del trattamento è Il Ponte - Casa D’aste S.r.l., con sede legale in Milano, Via Pontaccio n. 12, nella persona della direttrice, Dott.ssa Rossella Novarini, mail: direzione.generale@ponteonline.com e che, ai fini del riscontro all’interessato in caso di esercizio dei diritti ad opera di quest’ultimo, è possibile rivolgersi alla Dott.ssa Francesca Conte, mail: francesca.conte@ponteonline.com.

Il DPO nominato è Programmastudio Spa, nella persona del Dott. Pasquale Iannone, tel. 02 2829389, mail: privacy@programmastudio.it.

2. Trattamenti effettuati e base giuridica

I dati di natura personale, liberamente forniti dal Cliente alla società in ragione dell’attività svolta in virtù di apposita regolamentazione contrattuale saranno trattati in modo lecito, secondo correttezza, nonché a norma di quanto stabilito dal Regolamento, per la finalità di:
- espletamento del mandato a vendere e/o dell’adesione alla partecipazione alle aste in programma;
- per le finalità previste dalla vigente normativa in materia di antiriciclaggio (D.Lgs. 231/07 e successive modifiche).

Il conferimento dei dati sopra indicati è obbligatorio affinché il Titolare possa espletare l’incarico affidatogli. In caso di rifiuto a fornire i dati richiesti, il Titolare si troverà nell’impossibilità di eseguire le prestazioni contrattualmente previste, per fatto e colpa del Cliente interessato.

I dati di natura personale quali l’indirizzo e-mail, forniti facoltativamente dal Cliente alla società in ragione di apposito consenso rilasciato dallo stesso, saranno trattati in modo lecito e secondo correttezza, nonché a norma di quanto stabilito dal Regolamento per la finalità d’inoltro di informative, aggiornamenti e novità in merito alle nuove aste e/o eventi futuri.

Per tale trattamento la società raccoglierà il consenso con modalità elettroniche e /o cartacee. L’immagine verrà ripresa, mediante sistema di videoregistrazione e come da informativa regolarmente esposta, nell’interesse legittimo del Titolare, ovvero allo scopo di tutelare la sicurezza delle persone e la tutela del patrimonio dell’azienda.

3. Strumenti di trattamento e modalità di conservazione dei dati

I dati trattati (che potranno avere natura: comune ed identificativa) sono aggiornati, completi, pertinenti e non eccedenti rispetto alle sopracitate finalità del trattamento.

I medesimi dati saranno trattati, nel rispetto della sicurezza e riservatezza necessari attraverso le seguenti modalità: raccolta dei dati presso l’interessato, registrazione e conservazione dei medesimi per gli scopi predeterminati, espliciti e legittimi. Gli stessi dati saranno trattati sia con strumenti cartacei che con mezzi elettronici ed automatizzati.

I dati personali saranno trattati dal Titolare del trattamento nonché dai dipendenti e collaboratori autorizzati al trattamento medesimo.

I dati potranno essere comunicati, oltre che agli enti pubblici destinatari delle comunicazioni/dichiarazioni oggetto del presente contratto, anche agli organi ispettivi preposti, ove richiesti in seno a fasi di verifiche e controllo, inerenti alla regolarità degli adempimenti.

I medesimi dati, oggetto della presente informativa, potranno essere comunicati a professionisti e/o collaboratori del titolare per l’espletamento dell’incarico affidato e per le stesse finalità. Per contro i dati in discorso non saranno oggetto di incarcio, oltre i limiti ivi specificati, salvo diversa indicazione dell’interessato, fornita per iscritto.

Non è intenzione del Titolare trasferire i dati oggetto della presente ad un paese terzo o ad una organizzazione internazionale. Si precisa che anche il backup esterno è eseguito da società italiana, quindi tenuta anch’essa al rispetto della normativa privacy in discorso, tramite l’utilizzo di server siti in territorio italiano.

Non è presente alcun processo decisionale automatizzato.

Infine, si informa l’interessato che Il Titolare ha posto in essere una gran varietà di misure di sicurezza per proteggere i dati contro il rischio di perdita, abuso o alterazione.

4. Periodo di conservazione dei dati

I dati, oggetto della presente informativa, saranno conservati:

- per 10 anni (dieci anni) dalla conclusione del rapporto contrattuale, per trattamenti aventi base giuridica contrattuale;

- 5 anni dalla revoca del consenso per i trattamenti aventi base consensuale

- non oltre le 72 ore, relativamente al trattamento delle immagini della videosorveglianza.

5. Diritti dell’interessato

l’interessato ha diritto:

- di chiedere al Titolare del trattamento la conferma o meno della detenzione di dati personali che lo riguardano, anche se non ancora registrati, e la loro comunicazione in forma intelligibile, nonché l’accesso ai dati personali, il loro possibile aggiornamento o integrazione, la rettifica o la cancellazione degli stessi, la trasformazione dei medesimi in forma anonima ovvero il blocco di quelli trattati in violazione della normativa, la limitazione del trattamento che lo riguardano o di opporsi al loro trattamento, oltre al diritto alla portabilità dei dati. Ha altresì il diritto di ottenere l’indicazione dell’origine dei dati personali, la loro finalità e le modalità di trattamento, nonché la logica applicata in caso di trattamento effettuato con l’ausilio di strumenti elettronici;
- potrà inoltre opporsi in tutto o in parte al trattamento dei dati che lo riguardano ai fini dell’invio di materiale pubblicitario, vendita diretta o ricerche di mercato o comunicazione commerciale;

- ha il diritto di revocare il consenso in qualsiasi momento, senza pregiudizio alcuno per la liceità del trattamento eseguito in ragione del consenso prestato prima della revoca, nonché il diritto di proporre reclamo ad una autorità di controllo.

Terms and Conditions of Sale

1. Important information for potential buyers

1.1 The lots are offered for sale by Il Ponte - Casa d’Aste Srl, a company with registered office in Milan, Via Pontaccio 12 (20121), VAT and Milan Company Register no. 01481220133, fully paid share capital of Euro 34,320.00 (Il Ponte), acting in the name and on behalf of the Seller as agent with representation of the same, except for the cases in which Il Ponte is the owner of the lot. Seller means any individual or company owning the lot offered for sale by auction by Il Ponte.

1.2 These Terms and Conditions of Sale may be modified by means of a notice posted in the auction room or via an announcement made by the auctioneer before the auction begins. Potential purchasers should consult the site www.ponteonline.com (Website) to review the most current information on the lots in the catalogue.

1.3 The estimates published in the catalogue are an indication for potential buyers and are expressed in Euro: the starting price for the auction and the Hammer Price (i.e. the price at which a lot is sold at an auction by the auctioneer) can be higher or lower than the evaluations indicated.

1.4 Il Ponte can organize a preview of the lots for sale before the auction, with the purpose of allowing the participants to examine the quality and state of preservation of the object being sold at the auction. **All potential buyers are required to examine in advance the conditions of each lot, carrying out all the necessary verifications, with the prior consent of Il Ponte.** During the exhibition, the staff of Il Ponte will be available to potential buyers to provide an updated illustration of the objects in question, if available.

1.5 The illustrations in the catalogue are provided only to identify the lot. The lack of explicit references in the auction catalogue regarding the conditions of a given lot does not imply that the lot is free from imperfections.

To supplement the descriptions contained in the catalogue, Il Ponte makes available, upon request, condition reports on the status of each lot.

1.6 All objects of an electrical or mechanical nature are to be considered solely on the basis of their artistic and decorative value and are not to be considered functional. Before using any such object of a sold lot, it is best to have any electrical system therein certified by a qualified electrician.

1.7 All written or verbal representations provided by Il Ponte, including those contained in catalogues, reports, comments or evaluations, regarding any characteristic of a lot - e.g. authorship, authenticity, provenance, attribution, origin, date, age, period, cultural origin or source, its quality, including its price or value - merely reflect opinions and may be reviewed by Il Ponte and, if necessary, amended before the lot is offered for sale. Except in cases of wilful misconduct or gross negligence, neither Il Ponte nor its directors, employees, contractors or consultants can be held liable for errors or omissions contained in these representations.

1.8 Except in the case of wilful misconduct or gross negligence, neither Il Ponte nor its directors, employees, contractors or consultants will be liable for acts or omissions relating to the preparation or conduct of an auction or any matter relating to the sale of the lot.

1.9 Without prejudice to the provisions set forth by Art. 1.7 and 1.8, any liability of Il Ponte vis-à-vis the Buyer (the individual or company who makes the highest bid in the auction accepted by the auctioneer) in connection with the purchase of a lot is limited to the Hammer Price and the buyer’s premium paid to Il Ponte by the Buyer.

1.10 The fall of the auctioneer’s hammer determines the acceptance of the highest bid and the price at which a lot is sold by the auctioneer to the Buyer. The fall of the auctioneer’s hammer also determines the conclusion of the purchase contract between the Seller and the Buyer.

2. Bids

2.1 Bids may be submitted in person in the room during the auction, in a written offer before the auction begins, by phone or via the internet (in the latter case only if the specific auction admits this possibility).

2.2 The offer and sale by Il Ponte of lots over the internet or by using the phone are both distance contracts governed by Chapter I, Title III (Articles 45 et seq.) of Legislative Decree 6 September 2005, no. 206 (Consumer Code) and Legislative Decree 9 April 2003, no. 70, which include the regulations of electronic commerce.

2.3 Bids are generally increased by 10% unless otherwise determined by the auctioneer and communicated before the auction begins.

2.4 In the event bids of an equal amount are submitted through the same method (that is presented in the auction room, by telephone, in writing or online), Il Ponte will take into consideration only the bid received first.

2.5 Where a dispute arises concerning the successful bid, the lot may be withdrawn from the auction - at the sole discretion of the auctioneer - or relisted for auction on the same day (in this case, the bids relating to the lot made previously will no longer be taken into account).

2.6 **At its own discretion, Il Ponte has the right to exclude anyone from participating in the auctions; in particular, Il Ponte may refuse to allow any potential buyer who has not previously fulfilled his obligations to Il Ponte, even by way of compensation, to participate in the auction.**

2.7 The auctioneer conducts the auction starting from the bid he considers suitable. The auctioneer can put consecutive bids or respond to other bids in the interest of the Seller up to the Reserve Price (the minimum price agreed confidentially between Il Ponte and the Seller, below which the lot will not be sold).

2.8 **At any time Il Ponte has the right to withdraw any lot offered for sale. The auctioneer has the right, at his sole discretion, to combine or separate lots and to vary the order of sale from the one indicated in the catalogue, provided that the lot is not offered for sale any day prior to the one indicated in the auction catalogue.**

2.9 In regard to each potential buyer, Il Ponte reserves the right to subordinate participation in the auction to the presentation of a letter of bank references or the deposit of a sum that guarantees the proper fulfilment of the obligations laid down in these Terms and Conditions of Sale, which will be returned once the auction has ended.

3. Bids in the auction room

3.1 To participate in the auction in person, it is necessary to have the appropriate numbered paddle, which is issued by the staff of Il Ponte at the registration desk, upon filling in the auction registration form and upon exhibiting the identity document of the potential buyer. Bidders shall place their bids by raising the numbered paddle.

3.2 Il Ponte invites potential buyers to pick up their numbered paddle ahead of time and informs them that they can also register for the auction during the exhibition period held prior to the auction. The loss of a numbered paddle must be reported immediately to Il Ponte, who will give the potential buyer a new numbered paddle. The numbered paddle must be returned to Il Ponte at the end of the auction.

3.3 Immediately after the successful bid, the Buyer shall sign a sale report.

3.4 Each lot sold in the auction room will be invoiced on the basis of the personal information and address provided when the numbered paddle is issued.

3.5 It is possible to participate in the auction on behalf of a third person. The agent, when registering for the auction, must present a proxy signed by the principal with an attached copy of the identity document and tax code of both the principal and the agent; if the principal is a company, the proxy must be signed by the legal representative thereof or by an agent with power of attorney, whose identity document and tax code must be attached to the proxy. In any case, Il Ponte reserves its right to prevent the agent from participating in the auction when, at its sole discretion, it deems that the power of attorney has not been sufficiently demonstrated.

3.6 Under no circumstances shall bids be accepted “without limits” or “upon examination” .

4. Bids submitted in writing

4.1 Written bids may be submitted by filling in the “Written telephone bid” form (Form) annexed to the auction catalogue or available for download from www.ponteonline.com (Website).

4.2 **The Form shall be sent to Il Ponte at least 24 hours before the start of the auction:** either i) by fax to +39 02.72022083 (for auctions organized at the Il Ponte offices in Milan, Via Pontaccio 12) or to +39 02.36633096 (for auctions organized at the Il Ponte offices in Milan, Via Pitteri 8/10), or b) by sending an email in pdf format to info@ponteonline.com (or the email address of the relevant department of Il Ponte provided on the Website or in the auction catalogue), in all cases the required documentation specified in the Form must be enclosed; in case of failure to provide the required documentation, Il Ponte does not guarantee that it will accept the bids indicated in the Form. Il Ponte will accept only bids equal to or higher than 80% of the minimum estimate indicated in the catalogue with respect to the lot for which the bid is submitted.

4.3 **Written bids will only be accepted if rounded to a multiple of ten; otherwise, Il Ponte will consider the offer as being rounded down to the nearest multiple of ten (for example, a written offer of € 238.00 will be considered by Il Ponte as a bid of € 230.00).**

4.4 Il Ponte, in allowing potential buyers to raise bids, will take into account both the Reserve Price and the other bids, so as to attempt to sell the lot for which a written bid was submitted at the lowest possible Hammer Price. The amounts specified in the Form shall be meant as maximum amounts. **Il Ponte will not take into consideration bids for unlimited amounts or bids for an unspecified amount.**

4.5 **Il Ponte is not responsible for any errors made by the potential buyer in completing the Form. Before sending the Form to Il Ponte, the potential buyer is required to verify that the lot description indicated in the Form corresponds to the good that he intends to buy; in particular, the potential buyer is required to verify that the auction catalogue number and the lot description correspond. In the case of discrepancy between lot number and lot description, Il Ponte will make the bid on behalf of the potential buyer by referring exclusively to the lot number.**

4.6 At the end of the auction, the Buyer will be informed by Il Ponte via email that his bid was succesful; in any case, each potential buyer is invited to contact Il Ponte at the contact details indicated in Article 16 in order to check if his bid was succesful.

4.7 In case a written bid and a bid made in person in the auction room, by telephone or online are placed for the same amount, the latters shall prevail with respect to the written bid.

4.8 **Pursuant to Article 59, paragraph 1, letter m) of the Consumer Code, if the auction sale contract is concluded with a Buyer who has made a written offer, and he may be qualified as a consumer under Article 3, paragraph 1, letter a) of the Consumer Code, the Buyer will not have the right of withdrawal, as the selling method used is a public auction, as defined by Article 45, paragraph 1, letter o) of the Consumer Code.**

5. Bids submitted by telephone

5.1 By filling in and submitting the Form, a potential buyer can participate in the auction and make telephone bids.

5.2 The Form must be sent to Il Ponte at least 24 hours before the start of the auction - by fax to +39 02.72022083 (for auctions organized at the Il Ponte offices in Milan, Via Pontaccio 12) or to +39 02.36633096 (for auctions organized at the Il Ponte offices in Milan, Via Pitteri 8/10), or by sending an email in pdf format to info@ponteonline.com (or to the email address of the relevant department of Il Ponte provided on the Website or in the auction catalogue), in all cases enclosing the required documentation specified in the Form.

5.3 Following the receipt of the duly completed Form, Il Ponte will contact the potential buyer at the phone number indicated in the Form before the sale of the lot for which the potential buyer intends to make telephone bids.

5.4 The minimum estimate indicated in the catalogue in reference to each lot for which potential buyers intend to make telephone bids must be at least € 100,00; otherwise, Il Ponte will not contact the potential buyer nor will he be able to make telephone bids for the lot.

5.5 If, for any reason, including technical reasons, Il Ponte is not able to telephone the potential buyer, Il Ponte will have the right to bid on behalf of the potential buyer, in regard to each lot specified in the Form, up to a Hammer Price equal to the maximum bid listed by the potential buyer in the Form, or if that maximum bid is not reached, up to the minimum estimate indicated in the catalogue for that lot.

5.6 Il Ponte is not liable in any way for any delay in or failure to make telephone bids arising from the malfunctioning of the telephone line, except for wilful misconduct or gross negligence.

5.7 Telephone conversations during the auction will be recorded. The staff of Il Ponte is able to make phone calls in Italian, English, German, French and Chinese.

5.8 **Pursuant to Article 59, paragraph 1, letter m) of the Consumer Code, if the auction sale contract is concluded with a Buyer who has made an offer by telephone, and he may be qualified as a consumer under Article 3, paragraph 1, letter a) of the Consumer Code, the Buyer will not have the right of withdrawal, as the selling method used is a public auction, as defined by Article 45, paragraph 1, letter o) of the Consumer Code.**

6. Bids submitted online

6.1 Il Ponte will give notice on its Website (at least 24 hours before the auction starts) and/or in the auction catalogue if bids can be made online, via the Website or sites operated by third parties.

6.2 Online bids are regulated both by these Terms and Conditions of Sale and by the “Additional conditions for the submission of online bids” available on the Website or on request. In the event of inconsistency between these Terms and Conditions of Sale and the “Additional conditions for the submission of online bids”, the latter shall prevail.

6.3 For information about registering for the auction and submitting online bids, please refer to the Website.

6.4 **Pursuant to Article 59, paragraph 1, letter m) of the Consumer Code, if the auction sale contract is concluded with a Buyer who has made an online bid, and he may be qualified as a consumer under Article 3, paragraph 1, letter a) of the Consumer Code, the Buyer will not have the right of withdrawal, as the selling method used is a public auction, as defined by Article 45, paragraph 1, letter o) of the Consumer Code.**

7. Payment

7.1 In the event of a successful bid, the Buyer shall pay the Hammer Price of the lot to Il Ponte, in addition to a buyer’s premium of 25% (if the auction was held at the saleroom of Il Ponte in Milan, Via Pontaccio 12) or 35% (if the auction was held at the saleroom of Il Ponte in Milan, Via Pitteri 8/10) of the Hammer Price (in addition, to the payment of any other amount due to Il Ponte under these General Terms and Conditions related to the lot sold) (Amount Due).

7.2 **The Buyer undertakes to pay the Amount Due no later than ten days from the day following the date of the sale.**

7.3 **The transfer of ownership of the lot will take place only when payment is made by the Buyer of the Amount Due.**

7.4 In the event of failure to pay or delay in payment by the Buyer, in whole or in part, of the Amount Due, Il Ponte has the right to request the fulfillment or to terminate the sale contract pursuant to Article 1456 of the Civil Code, by giving written notice to the Buyer, without prejudice in any case to compensation for any damages. Il Ponte may also deposit the lot in the custody of a third party or, alternatively, in its own custody and charge the Buyer € 10.00 per day for storage, in all cases at the Buyer’s risk and expenses.

7.5 Each lot can be paid by cashier’s check, credit card, debit card, bank transfer or cash, within the limits specified in paragraph 7.9.

7.6 Payment of the lot can be made in Milan at the offices of Il Ponte in Via Pontaccio 12 or in Via Pitteri 8/10 (according to where the auction was held) during the following office hours: Mon-Ven. 9 am to 1 pm; 2 pm to 5:30 pm (excluding public holidays in Italy).

7.7 The following credit cards are accepted: American Express, Diners, Visa and MasterCard. Payment can be made exclusively by the owner of the credit card.

7.8 The bank details for wire transfers are the following: IBAN IT 51H083295086000000011517; Swift code no. ICRAITRR950; Beneficiary: Il Ponte - Casa d’Aste Srl. In the space for “reason for payment” (causale), please provide your full name and the invoice number.

7.9 Il Ponte can accept single or multiple payments in cash only for amounts less than € 2,999.99.

7.10 Il Ponte has the right to control the source of the payments it receives and to refuse payments from people other than the Buyer.

7.11 **Pursuant to Legislative Decree 231/07 and subsequent amendments and additions and in full compliance with the provisions of Legislative Decree 196/2003 (Privacy Code) and EU Regulation 2016/679, Il Ponte will require from all customers, in order to allow their participation in the auction, the data necessary to the fulfillment of the obligations of adequate verification of the Customer and of the beneficial owner.**

8. Delivery and collection of the lot

8.1 The lot will be delivered by Il Ponte to the Buyer only after receiving full payment of the Amount Due.

8.2 **Il Ponte does not undertakes the obligation to arrange for shipment of the lot sold, which must be collected by the Buyer in Milan at the offices of Il Ponte in Via Pontaccio 12 or in Via Pitteri 8/10 (depending on where the auction was held), within seven days following the day the Amount Due is paid.**

8.3 If the Buyer fails to collect the lot in a timely fashion, Il Ponte has the right to request the fulfilment and, failing that, to deposit the lot in the custody of a third party or, alternatively, in its own custody and charge the Buyer € 10.00 per day for storage, in all cases at the Buyer’s risk and expenses.

8.4 In the event that the Buyer entrusts the collection of the lot to a third party, said party must be provided with a written authorization of the Buyer as well as a copy of the identity document of both the represented party and his agent.

8.5 **At the express request of the Buyer, Il Ponte can arrange, at the Buyer’s expenses and risk, for the packaging, transport and insurance of the lot, subject to prior notice and written acceptance of the Buyer in relation to the relevant expenses. The shipping may be carried out by a carrier hired by Il Ponte, in accordance with the instructions of the Buyer, or hired directly by the Buyer, depending on the agreement between the parties.**

8.6 In the event of death, disqualification, incapacitation or termination, for any reason, of the Buyer, duly notified to Il Ponte, it is agreed that Il Ponte will deliver the lot on the basis of an agreement between all the assignees of the Buyer or in compliance with the procedures established by the judicial authority.

9. Transfer of risk

9.1 A purchased lot is entirely at the risk of the Buyer starting on the earliest of the following: (i) the date the Buyer receives the lot purchased, or (ii) the date the Buyer pays the Amount Due for the lot; if none of these events takes place, the transfer of risk will in any case have effect after the ten (10) day-period of the sale has elapsed.

9.2 The Buyer will be compensated for any loss of or damage to the lot that occurs after the sale but before the transfer of risk, but the compensation may not exceed the Hammer Price of the lot plus the buyer’s premium received by Il Ponte. Except in cases of wilful misconduct or gross negligence, in no event will Il Ponte be responsible for the loss or damage of glass/frames containing or covering prints, paintings or other works unless the frame and/or the glass is part of the auctioned lot.

9.3 In no event will Il Ponte be liable for any loss or damage: (i) that occurs as a result of any action (including restoration or cleaning of the work or the frame) carried out by independent experts hired by Il Ponte with the consent of the Seller (or the Buyer) of the lot; (ii) arising, directly or indirectly, from: (a) changes in humidity or temperature; (b) normal wear and tear or gradual deterioration resulting from interventions on the object and/or flaws or hidden defects (including woodworms and wood parasites); (c) errors in treatment; (d) war, nuclear fission, radioactive contamination, chemical, biochemical or electromagnetic weapons; (e) acts of terrorism.

10. Counterfeiting

10.1 If, after the sale, a lot turns out to be a counterfeit, Il Ponte will reimburse any Buyer who has requested termination of the sale contract - upon the return of the lot to Il Ponte - in an

amount equal to the Hammer Price and the buyer’s premium paid, in both cases in the currency in which these amounts were paid by the Buyer. The obligation of Il Ponte is subject to the condition that, no later than five (5) years from the date of sale, the Buyer: (i) gives Il Ponte written notice, within ninety (90) days from the date on which he received information causing him to believe that the lot is counterfeit, of the lot number, the date of the auction where the lot was purchased and the reasons why the Buyer believes that the lot is counterfeit; (ii) is able to return the lot to Il Ponte free from any demands or claims by third parties made after the date of sale, and the lot is in the same condition as at the date of sale; (iii) provides Il Ponte with the reports of at least two scholars or independent experts of recognized competence, in which they explain the reasons why the lot is to be considered a counterfeit.

10.2 Il Ponte will not be bound by the opinions provided by the Buyer, and reserves the right to request additional expert advice at its own expense.

10.3 Il Ponte will not make a refund if: (i) the description in the catalogue was in accordance with the generally accepted opinion of scholars and experts on the date of the sale or indicated that the authenticity or attribution of the lot was controversial; or (ii) on the date of publication of the catalogue the counterfeit nature of the lot could be ascertained only by carrying out analyses generally considered inadequate for that purpose or otherwise not feasible, whose cost was unreasonable or which might reasonably have damaged or otherwise resulted in a decrease in the value of the lot.

Under this Article, counterfeit means, in the reasonable opinion of Il Ponte, the imitation of a lot offered for sale, not described as such in the auction catalogue, created for the purpose of deception in regard to the authorship, authenticity, provenance, attribution, origin, source, date, age, period of the lot, which on the date of the sale had a value lower than it would have had if the lot had corresponded to the description in the auction catalogue. **A lot that has been restored or modified in any way (including repainting or painting over) does not constitute a counterfeit.**

11. Export from the territory of the Italian Republic. Declaration of cultural interest

11.1 The export of a lot from the territory of the Italian Republic may be subject to the issuance of a certificate of free circulation or of an export license, in accordance with the requirements of Article 68 et seq. of Legislative Decree 22 January 2004 no. 42 (Urbani Code). **It is the Buyer’s responsibility to present the declaration required to obtain the issue of a certificate of free circulation and/or the export license; under no circumstances may Il Ponte be held responsible for the failure to obtain the aforementioned documents.**

11.2 The failure to grant or the delay in issuing the certificate of free circulation and/or the export license shall not give rise to the termination or annulment of the sale, nor shall it justify the non-payment or delay in payment of the Amount Due by the Buyer.

11.3 At the Buyer’s request and expenses, Il Ponte may apply for the issuance of the certificate of free circulation and/or the export license, provided that the Buyer has already paid the Amount Due. Il Ponte charges to the Buyer a fee of € 150.00 (plus VAT) for each work for which an application is filed.

11.4 Each lot offered for sale at auction can be the subject of a declaration of cultural interest by the Ministry of Culture and Heritage and Tourism in accordance with Article 13 of the Urbani Code. In that case - or if, in relation to the lot, the proceeding of declaration of its cultural interest pursuant to Article 14 of the Urbani Code has commenced - Il Ponte will communicate as much in the catalogue and/or through an announcement made by the auctioneer before the lot is offered for sale. In the event the lot has been the subject of a declaration of cultural interest prior to its sale, the Seller will report the sale to the competent Ministry pursuant to Article 59 of the Urbani Code. The sale is subject to the condition precedent that the relevant Ministry exercises the right of pre-emption within sixty days of receipt of such report, or within a period greater than one hundred and eighty days, pursuant to Article 61 paragraph II of the Urbani Code. During the period provided for the exercise of the right of pre-emption, the lot cannot be delivered to the Buyer, pursuant to Article 61 of the Urbani Code.

11.5 Please note that the lot marked with § has been imported under a temporary customs licence. The hammer price for the lot will be subject to a reduced rate of VAT (currently at a rate of 10%) for EU residents only. The cost of € 300 regarding the final importation will be at the buyer’s expense. Il Ponte casa d’Aste will not be responsible for the delays in paperwork procedures.

11.6 Please note that the lot marked with # has been imported under a temporary artistic importation licence.

12. Resale right

12.1 **If due, the payment of the so-called “resale right” (introduced by Legislative Decree 13 February 2006, no. 118, implementing Directive 2001/84/EC) will be paid by the Seller.**

13. Protected species

13.1 **Regardless of the issue of a certificate or an export license under Article 68 et seq. of the Urbani Code, all lots consisting of or containing parts of plants or animals (e.g.: whalebone, crocodile, ivory, coral, turtle), regardless of their age or value, may require a permit or certificate before export, and/or additional licenses and/or certificates for importation into non-EU countries. The granting of a license or a certificate for import does not guarantee the issuing of a license or certificate for export, and vice versa. Il Ponte recommends that potential buyers check their own specific national legislation regarding requirements for the imports of goods made of or containing protected species into their country. It is the Buyer’s responsibility to obtain these import or export licenses/certificates, as well as any other required supporting document, before making any bid.**

14. Legal Guarantee of Conformity

14.1 All lots sold through Il Ponte are covered by the legal guarantee of conformity provided for in Articles 128-135 of the Consumer Code (Legal Guarantee).

14.2 The Legal Guarantee is given to the consumer (who, pursuant to Article 3, paragraph I, letter a) of the Consumer Code, is an individual who acts for purposes unrelated to his business, commercial, craft or professional activities).

14.3 The Seller is liable to the consumer for any lack of conformity existing at the time of delivery of the product and that becomes apparent within two years of that delivery. The lack of conformity must be reported to the Seller within two months of the date on which it was discovered, otherwise the guarantee is voided. Unless proved otherwise, it is assumed that any lack of conformity which becomes apparent within six months of delivery of the product already existed on the delivery date, unless this assumption is incompatible with the nature of the product or with the nature of the lack of conformity. From the seventh month following the

FORM FOR BIDS SUBMITTED IN WRITING AND BY TELEPHONE

I, the undersigned, Sale n. 467

Name		Surname	
City		Postal code	Street
Telephone	Fax	Mobile	E-mail
Tax code		Birthplace	
Identity card/Passport n.		Issued by	Date of issue

ENCLOSED: COPY OF AN IDENTITY DOCUMENT OR PASSPORT

by signing this form, I hereby declare that I have read and that I accept the Terms and Conditions of Sale published in the auction catalogue of Il Ponte - Casa d'Aste Srl and related to auction no. to be held on, and I request (mark the relevant option)

(A) to place the following maximum bids for the purchase of the lots listed below, as I am unable to be present at the auction

(B) i wish to be contacted by il Ponte casa d'Aste at the numbers I have provided above - at the moment in which the lots described hereunder will be offered for sale, so that I may participate with one or more telephone bids **for which I guarantee, as from now, the starting price of which I declare to have been informed.** Should Il Ponte for any reason, including technical difficulties, be unable to contact me on the telephone it is understood that Il Ponte will have the faculty to bid on my behalf **for the aforementioned guaranteed starting price** or if specified, up to the amount equal to the maximum offer indicated in the specific column. I acknowledge and agree to make telephone bids only for lots for which the minimum estimate indicated in the catalogue is greater than or equal to € 100.00. I acknowledge and agree that the telephone call will be recorded by Il Ponte - Casa d'Aste Srl.

LOT NO.	DESCRIPTION	MAXIMUM BID (if option B - telephone bid – the reserve price is implicitly guaranteed)

Signature Date

The Form must be sent to Il Ponte at least 24 hours before the auction starts - by fax to +39 02.72022083 or by sending an email in pdf format to info@ponteonline.com (or to the email address of the relevant department).

If a bidder wishes to submit one or more bids in writing as the representative of a third party, he must present a proxy signed by the principal with an attached copy of the principal's identity document and tax code; if the principal is a company, the proxy must be signed by the legal representative thereof or by an agent with signing authority, whose identity document and tax code must be attached to the proxy. In any case, Il Ponte - Casa d'Aste Srl has the right to prevent the representative from participating in the auction when, at its sole discretion, it deems that the power of representation has not sufficiently been demonstrated.

In the event a lot is awarded, the Buyer shall pay the Hammer Price of the lot to Il Ponte - Casa d'Aste Srl, which is to say the price at which a lot is awarded at an auction by the auctioneer, in addition to the buyer's premium of 25% (including VAT) of the Hammer Price.

No written bids will be accepted for an unspecified or unlimited amount for a given lot, nor bids subject "to inspection" as an attached condition, nor bids for unlimited amounts, nor bids without a specified amount. Bids are accepted only in amounts rounded to the nearest ten. Il Ponte - Casa d'Aste Srl will give effect only to bids equal to or greater than 80% of the minimum estimate indicated in the catalogue for the lot being sold. Il Ponte - Casa d'Aste Srl, in allowing participants to raise bids, will take into account both the Reserve Price and the other bids, so as to attempt to award the lot for which a written bid was submitted at the lowest possible Hammer Price.

Il Ponte - Casa d'Aste Srl is not responsible for any errors made in filling out this form. Before sending the Form to Il Ponte, it is necessary to verify that the lot description indicated therein corresponds to the object desired for purchase; in particular, it is necessary to verify that the auction catalogue number and the lot description correspond. In the case of discrepancy between lot number and lot description, Il Ponte - Casa d'Aste Srl will make the bid by referring exclusively to the lot number.

I specifically approve, pursuant to Article 1341 of the Civil Code, the following clauses of the General Terms Conditions of Sale published in the auction catalogue of Il Ponte: 1.7 (exclusion of liability for errors or omissions); 1.8 (exclusion of liability for acts or omissions); 1.9 (limitation of liability); 2.9 (bank references and deposit); 4.8 (exclusion of the right of withdrawal for written offers); 5.8 (exclusion of the right of withdrawal for telephone bids); 7.3 (title retention); 7.4 (right to termination pursuant to Article 1456 of the Civil Code); 8.3 (consequences of failure to collect the lot); 9.1 (transfer of risk); 9.2 (limits to damage compensation); 9.3 (limitation of liability); 10.1 (consequences in the case of a counterfeit); 10.3 (limits to refunds in the case of counterfeiting).

Signature Date

Pursuant to and for the effects of art. 13 of the G.D.P.R., EU Regulation 679/16, the undersigned declares that he/she has received adequate information regarding the data provided that is necessary and indispensable for the correct execution of the contractual agreement, its duration, the handling of the data, the indications of Il Ponte, where applicable the manager of the handling, of the D.P.O., as well as of the concrete modalities allowing me to exercise my rights as specified by the law in question. I also declare to have full knowledge of the information note specified and printed ,on the website <http://www.ponteonline.com/>, in the section G.D.P.R.

Signature Date

For the purposes and effects of the processing of personal data for the further purpose of sending advertising and / or information initiatives, by email or equivalent means, related exclusively to auctions and / or initiatives organized by Il Ponte

I consent I don't consent

In my full conscience to the processing of the data

Signature Date

IL PONTE - CASA D'ASTE SRL PALAZZO CRIVELLI Via Pontaccio, 12, 20121 Milan
 Tel. +39 02 86 31 41 Fax +39 02 72 02 20 83 info@ponteonline.com www.ponteonline.com
 TAX CODE, VAT NO. 01481220133 Court of Milan 16882 Chamber of Commerce Como 193199

ILPONTE LIVE

Prendere parte alle nostre aste è oggi ancora più semplice:

1. Sul nostro sito www.ponteonline.com cliccate su **ASTA LIVE.**

2. Compilate il modulo ed allegare tutti i documenti richiesti

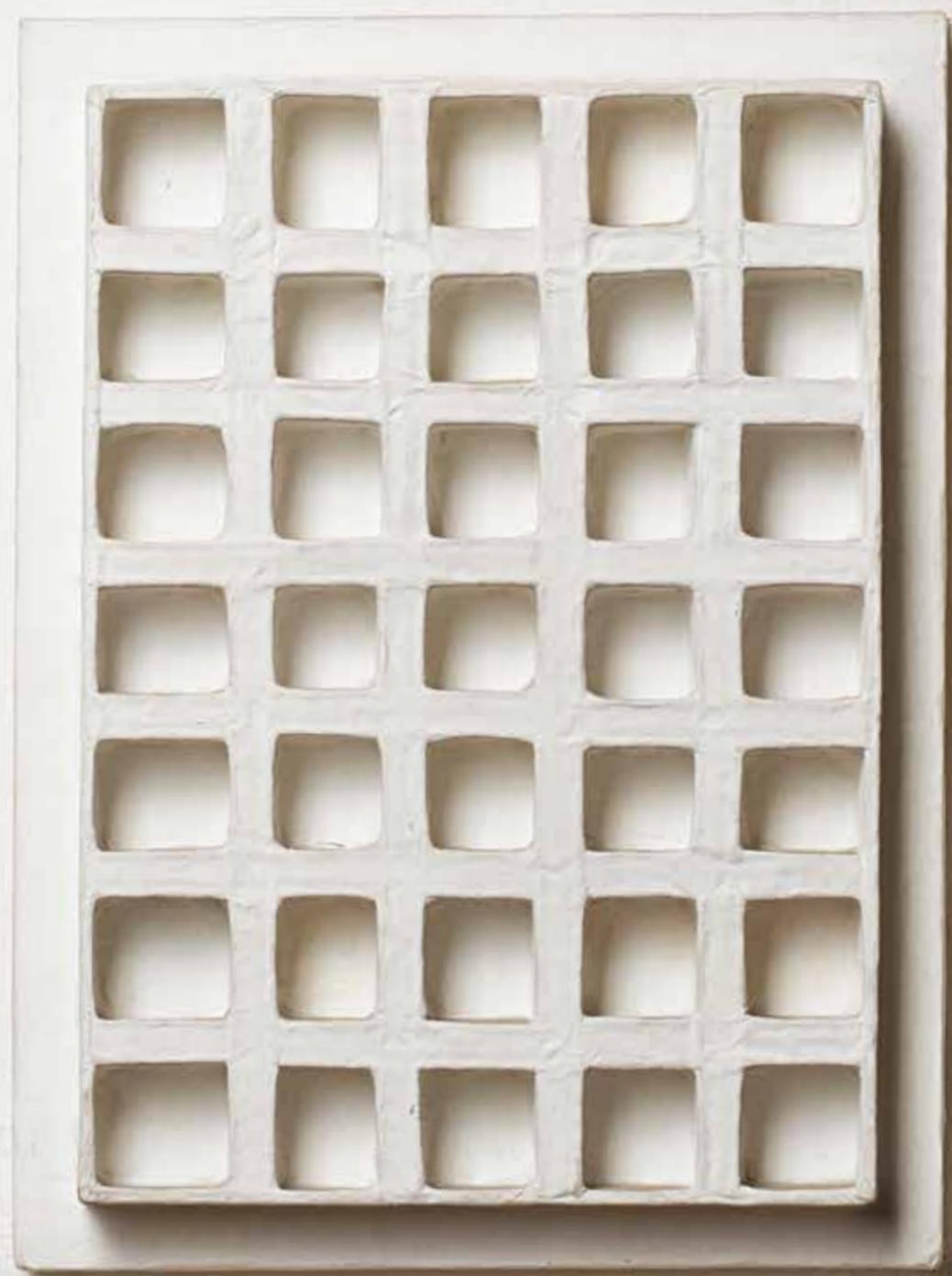
3. Riceverete una mail per confermare la registrazione. Se siete nuovi clienti sarà necessario fornire eventuali garanzie o referenze per essere accreditati

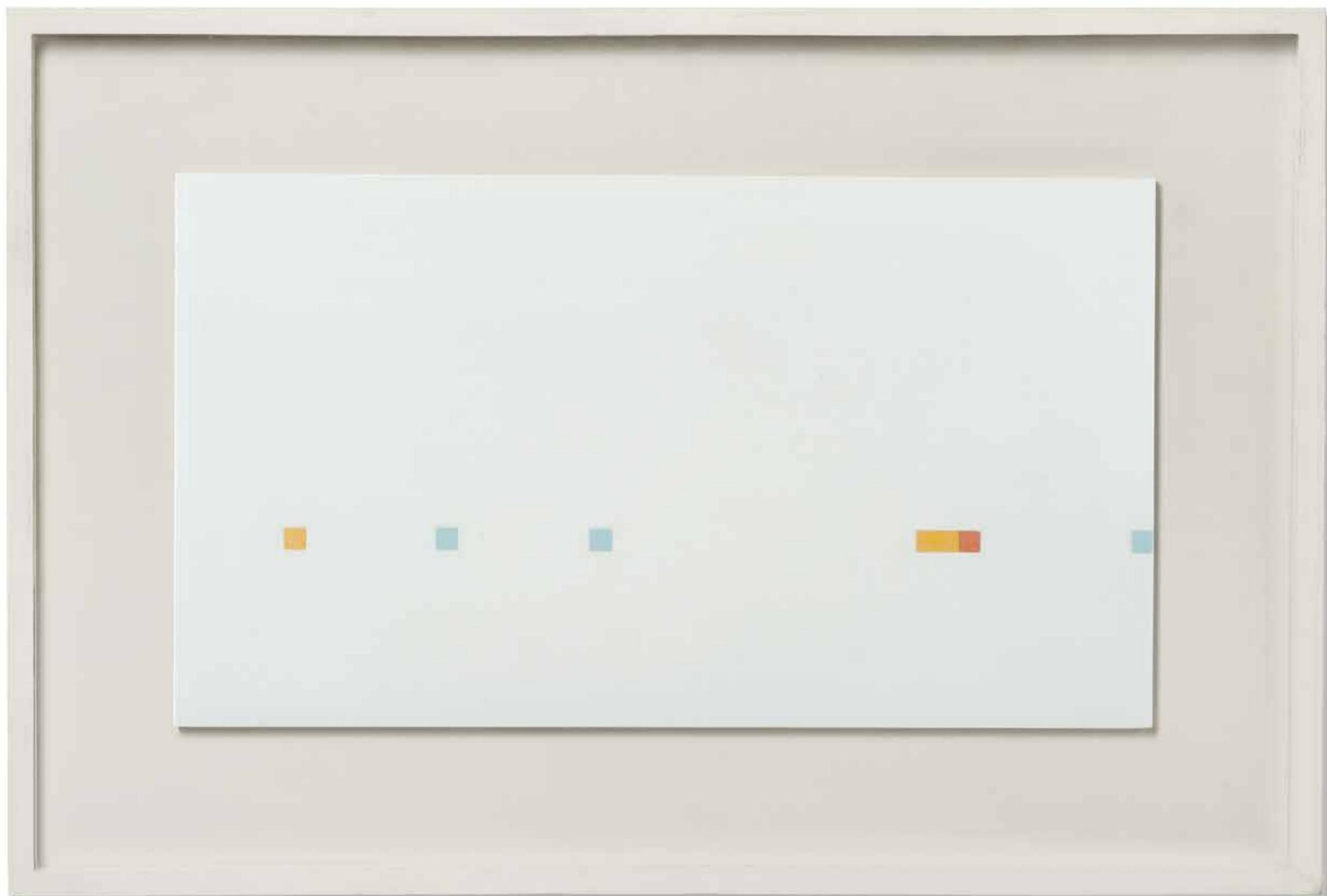
4. Con le vostre credenziali potrete effettuare il **LOGIN:**
 - Lasciare offerte nei giorni che precedono l'asta
 - Partecipare all'asta in diretta streaming.

5. In alternativa, potrete seguire l'asta senza effettuare la registrazione cliccando sul link **VISUALIZZA SOLO COME SPETTATORE**

Per informazioni ed assistenza si prega di contattare Federica Matera al +39 02 8631415
asta.live@ponteonline.com







Lucio Fontana © Fondazione Lucio Fontana, Milano
Piero Dorazio © Piero Dorazio, by SIAE 2019
Karel Appel © Karel Appel Foundation
Asger Jorn © Donation Jorn, Silkeborg
Francis Bacon © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved
Jean Dubuffet © Jean Dubuffet, by SIAE 2019
Alberto Magnelli © Alberto Magnelli, by SIAE 2019
Giuseppe Santomaso © Giuseppe Santomaso, by SIAE 2019
Fausto Melotti © Fausto Melotti, by SIAE 2019
Ben Nicholson © Ben Nicholson, by SIAE 2019
Hans Hartung © Hans Hartung, by SIAE 2019
Gerard Schneider © Gerard Schneider, by SIAE 2019
Georges Mathieu © Georges Mathieu, by SIAE 2019
Maria Helena Vieira da Silva © Maria Helena Vieira da Silva, by SIAE 2019
Giuseppe Capogrossi © Giuseppe Capogrossi, by SIAE 2019
Giulio Turcato © Giulio Turcato, by SIAE 2019
Massimo Campigli © Massimo Campigli, by SIAE 2019
Carlo Carrà © Carlo Carrà, by SIAE 2019
Maurice Utrillo © Maurice Utrillo, by SIAE 2019
Filippo de Pisis © De Pisis Filippo, by SIAE 2019
Renato Guttuso © Aldo Renato Guttuso, by SIAE 2019
Mario Sironi © Mario Sironi, by SIAE 2019
Pierre Klossowski © Pierre Klossowski, by SIAE 2019
Le Corbusier © FLC
Max Ernst © Max Ernst, by SIAE 2019
Joan Miró © Successió Miró
Victor Brauner © Victor Brauner, by SIAE 2019
Giorgio Morandi © Giorgio Morandi, by SIAE 2019
Victor Pasmore © Victor Pasmore, by SIAE 2019
Henri Matisse © Succession H. Matisse
Alighiero Boetti © Alighiero Fabrizio Boetti, by SIAE 2019
Giacomo Balla © Giacomo Balla, by SIAE 2019
Salvador Dalí © Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation
Alberto Savinio © Savinio Alberto, by SIAE 2019
Pietro Consagra © Pietro Consagra, by SIAE 2019
Victor Vasarely © Victor Vasarely, by SIAE 2019
Joseph Beuys © Joseph Beuys, by SIAE 2019
Mario Schifano © Mario Schifano, by SIAE 2019
Mimmo Rotella © Rotella Mimmo, by SIAE 2019
Franco Angeli © Angeli Franco, by SIAE 2019
Jan Schoonhoven © Jan Schoonhoven, by SIAE 2019
Max Bill © Max Bill, by SIAE 2019
Paolo Scheggi © Paolo Scheggi Merlini, by SIAE 2019
Agostino Bonalumi © Agostino Bonalumi, by SIAE 2019

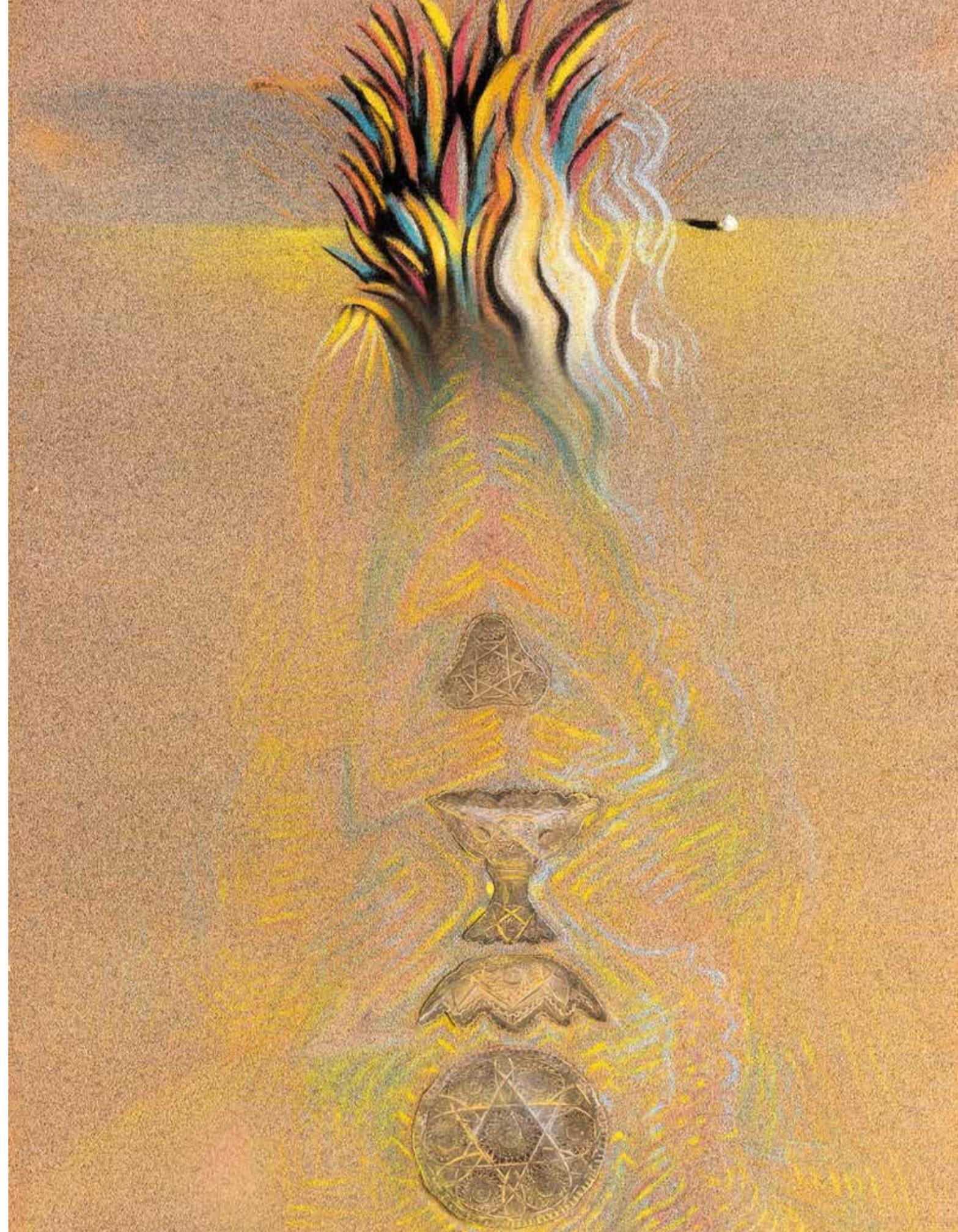
SALES NOTE

Nel catalogo non è specificato lo stato di conservazione delle opere. I Clienti sono pertanto invitati a richiedere i condition report delle stesse.

I condition report non vengono eseguiti in un contesto di laboratorio di restauro pertanto non costituiscono, ad alcun titolo, elemento di dichiarazione o garanzia che possa sostituire l'esame diretto da parte degli interessati e rimangono una mera opinione soggettiva.

Tutti i lotti dovranno quindi essere esaminati in modo adeguato dai potenziali acquirenti al fine di accertare in modo inconfutabile il loro stato.

Dopo l'aggiudicazione Il Ponte Casa d'Aste non potrà essere ritenuta responsabile per eventuali vizi, inesattezze o lacune relative allo stato dei lotti.



IL PONTE CASA D'ASTE S.R.L.
PALAZZO CRIVELLI
Via Pontaccio, 12 - 20121 Milano
Tel. +39 02 86 31 41
Fax +39 02 72 02 20 83
info@ponteonline.com

www.ponteonline.com