

MILAN MODERN AND CONTEMPORARY

CHRISTIE'S





UN EROE S  MIGLIA A



# MILAN MODERN AND CONTEMPORARY

**Mercoledì 11 aprile 2018**

## **The Milan Modern & Contemporary Department would like to thank**

Natasha Shoory  
Dominic Lynch  
Irene Guido  
Livia Gallucci  
Elena Sozzo  
Carolina Lunatici  
Lucrezia Pero  
Chiara Agradi  
Stefano Amoretti  
Steve Keyse  
Léonie Achammer  
Michal  
Kuzmierkiewicz  
Rebecca Bruce-Youles

## **Catalogue notes written by:**

Anna Campbell  
Annabel Matterson  
Billy Jobling  
Jennifer Duignam  
Leah Goldkorn  
Paul Urtasun

## **ASTA**

Mercoledì 11 aprile ore 19.00

Palazzo Clerici - Via Clerici 5, Milano

## **ESPOSIZIONI**

### **ROMA**

MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo

Via Guido Reni 4a

Venerdì 23 marzo 2018, ore 10.00-19.00

(Selezione di Opere)

### **TORINO**

Ersel - Piazza Solferino 11

Mercoledì 28 marzo 2018, ore 10.30-19.00 (Selezione di Opere)

### **MILANO**

Palazzo Clerici - Via Clerici 5

Da venerdì 6 a martedì 10 aprile 2018, ore 10.00-19.00

## **CODICE E NUMERO D'ASTA**

Per informazioni e ordini d'acquisto riferirsi a questa vendita con il nome in codice

**#christiesmilan - 15614**

## **RISULTATI D'ASTA**

Tel: +39 02 303 283 1

**christies.com**

## **CONDIZIONI DI VENDITA**

Questa vendita è soggetta ad Importanti Avvertenze, Condizioni di Vendita e Riserve

## **COMPRARE DA CHRISTIE'S**

Per informazioni consultare la sezione comprare da Christie's.

catalogo [€ 17]

Prezzo di vendita al pubblico

christies.com

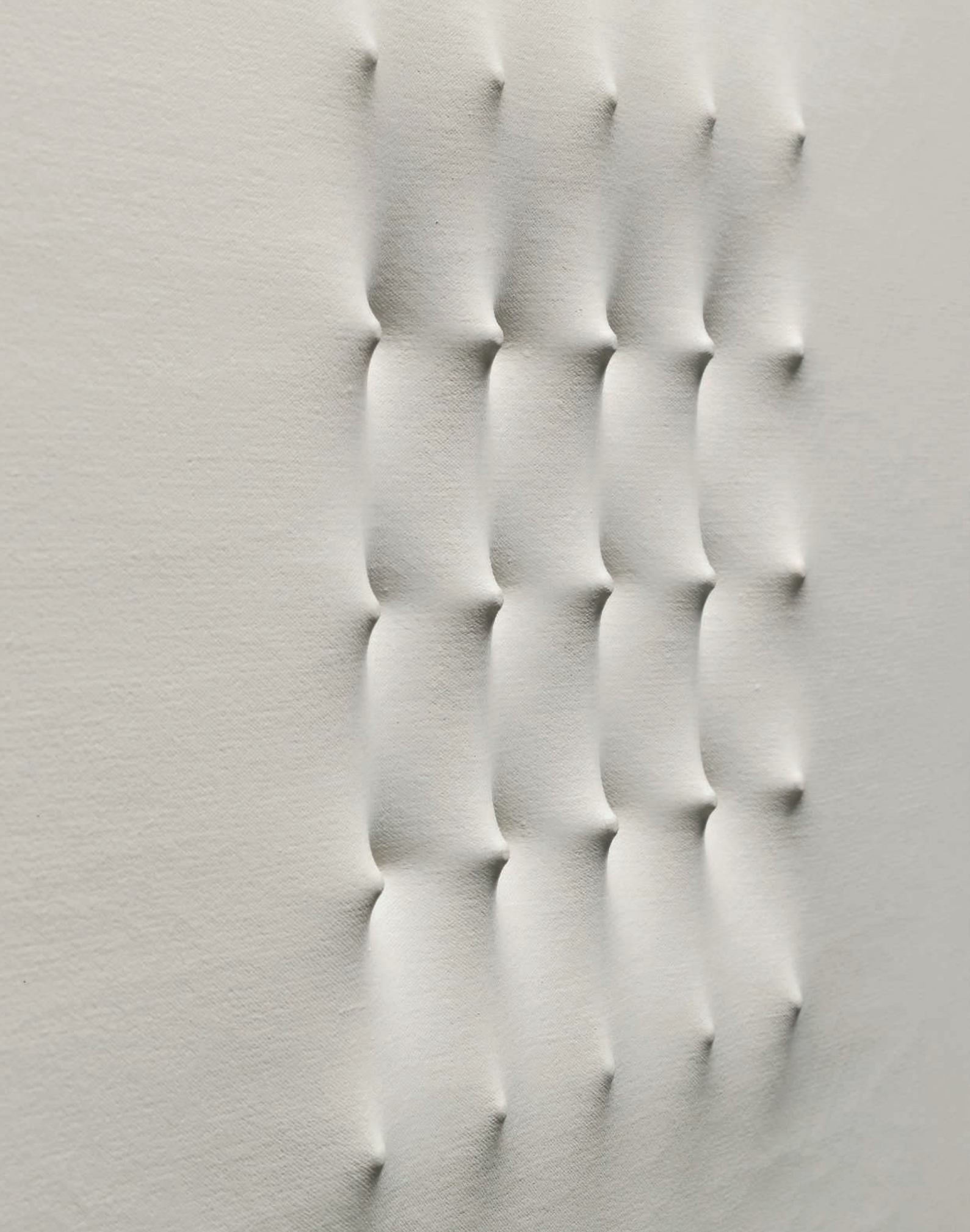
Christie's, le aste in un click

**CHRISTIE'S  LIVE™**

**registratevi su christies.com entro mercoledì 11 aprile ore 10.00**

Consultate i cataloghi e lasciate ordini d'acquisto online su christies.com

# CHRISTIE'S



# SOMMARIO

- 3** Informazioni Asta / Auction Information
- 6** Specialists and Services for Modern and Contemporary Art
- 10** Asta / Property for Sale
- 192** Condizioni di Vendita • Acquistare da Christie's  
Conditions of Sale • Buying at Christie's
- 196** Simboli in Catalogo / Explanation of Symbols
- 197** Avvertenze Importanti e Spiegazione dei Criteri di Catalogazione  
Important Information and Explanation of Cataloging Policy
- 203** Modulo Offerte / Absentee Bids Form
- 206** Worldwide Salerooms and European Offices
- 209** Indice / Index

# ILLUSTRAZIONI

## Dustjacket Outside:

**Lot 21:** Alighiero Boetti, *Tutto* (detail), 1989.  
© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

**Lot 17:** Lucio Fontana, *Concetto spaziale [Attesa]* (detail), 1967.  
© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

**Lot 6:** Salvatore Scarpitta, *Ammiraglio* (detail), 1958.  
© Stella Alba Cartaino.

## Dustjacket Inside:

**Lot 8:** Osvaldo Licini, *Amalassunta su fondo rosso chiaro* (detail), 1949.  
© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

**Lot 32:** Piero Dorazio, *Jeux d'air* (detail), 1962.  
© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

**Lot 33:** Giuseppe Capogrossi, *Superficie 276* (detail), 1958.  
© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

## Front Cover:

**Lot 11:** Piero Manzoni, *Achrome* (detail), 1958.  
Artwork: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.  
Photo © Paolo Robino.

## Back Cover:

**Lot 20:** Lucio Fontana, *Concetto spaziale* (detail), 1966.  
© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

## Inside Front Cover:

**Lot 24:** Giuseppe Uncini, *Cementarmato*, 1961.  
© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

## Opposite Contents Page:

**Lot 12:** Enrico Castellani, *Superficie bianca*, 1972.  
© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome'.

## Page 4:

**Lot 19:** Lucio Fontana, *Gamba di tavolino* (detail), 1949.  
© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

## Pages 38-39, Page 41, Page 42, Page 45:

**Lot 11:** Piero Manzoni, *Achrome*, 1958. Photo © Paolo Robino.

## Page 51:

**Lot 14:** Jannis Kounellis, *Il fiore*, 1969. Photo © Paolo Robino.

## Page 53, Page 55:

**Lot 15:** Giulio Paolini, *Unalinea*, 1966. Photo © Paolo Robino.

## Pages 190-191:

**Lot 29:** Antonio Donghi, *Ragazzi alla finestra* (detail), 1947.  
© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

## Page 207:

**Lot 45:** Lucio Fontana, *Concetto spaziale* (detail), 1956.  
© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

## Opposite Index Page:

**Lot 51:** Alberto Burri, *Nero e Oro* (detail), 1994.  
© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

## COPYRIGHT NOTICE

No part of this catalogue may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted by any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of Christie's.

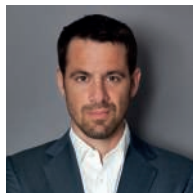
© COPYRIGHT, CHRISTIE, MANSON & WOODS LTD. (2017)

[christies.com](http://christies.com)

# POST-WAR & CONTEMPORARY ART SENIOR INTERNATIONAL TEAM



Francis Outred  
*Chairman and  
Head of Post-War &  
Contemporary Art,  
EMERI*  
+44 20 7389 2270



Loic Gouzer  
*Co-Chairman of Post-  
War & Contemporary  
Art, New York*  
+1 212 636 2248



Alexander Rotter  
*Co-Chairman of Post-  
War & Contemporary  
Art, New York*  
+1 212 636 2101



Mariolina Bassetti  
*Chairman Italy and  
Head of Southern  
Europe*  
+39 06 686 3330



Jussi Pylkkänen  
*Global President*  
+44 20 7389 2836



Barrett White  
*Executive Deputy  
Chairman, Head  
of Post-War &  
Contemporary Art,  
Americas*  
+1 212 636 2151



Xin Li  
*Deputy Chairman, Asia*  
+1 212 636 2538



Eric Chang  
*Deputy Chairman, Asia,  
Director of Asian  
20th Century &  
Contemporary Art*  
+852 2978 9983

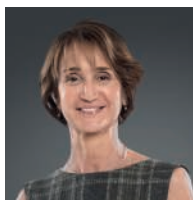


Andy Massad  
*Deputy Chairman,  
New York*  
+1 212 636 2104

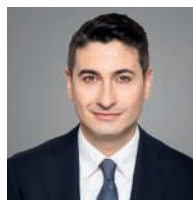


Koji Inoue  
*Global Head of Private  
Sales, International  
Director*  
+1 212 636 2159

## INFORMATION AND SERVICES FOR THIS AUCTION



Mariolina Bassetti  
*Chairman, Italy and  
International Director,  
Post War & Contemporary  
Tel: +39 06 686 3330  
mbassetti@christies.com*



Renato Pennisi  
*Head of Milan Sale,  
Senior Specialist  
Tel: +39 06 686 33 32  
rpennisi@christies.com*



Laura Garbarino  
*Senior Specialist  
Tel: +39 02 3032 8330  
lgarbarino@christies.com*



Elena Zaccarelli  
*Specialist  
Tel: +39 02 3032 8332  
ezaccarelli@christies.com*



Barbara Guidotti  
*Specialist  
Tel: +39 02 3032 8333  
bguidotti@christies.com*

### AUCTION ADMINISTRATORS, CONDITION REPORTS

**Natalia Monti**  
Tel: +39 02 3032 8331  
nmonti@christies.com

**Gilda Guerisoli**  
Tel: +39 06 686 3315  
gguerisoli@christies.com

### CATALOGUERS

**Josephine Wanecq**  
*Cataloguer*  
Tel +33 140 767 219  
jwanecq@christies.com

**Giulia Centonze**  
*Cataloguer*  
Tel +39 06 68 63 320  
gcentonze@christies.com

### REGIONAL MANAGING DIRECTOR

**Zoe Ainscough**  
Tel: +44 207 389 2958  
zainscough@christies.com

### BUSINESS MANAGER

**Virginie Barocas-  
Hagelauer**  
Tel: +33 1 40 76 85 63  
vbarocas-hagelauer@  
christies.com

### HEAD OF SALE MANAGEMENT

**Eloïse Peyre**  
Tel: +33 1 40 76 85 68  
epeyre@christies.com

### SERVICES

**ABSENTEE AND  
TELEPHONE BIDS**  
Tel: +39 02 85962 201  
Fax: +39 02 85962 203

**AUCTION RESULTS**  
Tel: +39 02 303 283 1

**CHRISTIE'S LIVE**  
Laura Tanzi  
Tel: +39 02 303 283 54

### POST-SALE SERVICES

**Marta Tarallo e  
Ilaria Compagnoni**  
*Post-sale Coordinator  
Payment, shipping and  
collection*  
Tel: +39 02 3032 8340  
Fax: +39 02 3032 8341  
postsalemilan@christies.  
com

**EMAIL**  
First initial followed by last  
name @christies.com  
(eg. Natalia Monti =  
nmonti@christies.com)  
For general enquiries  
about this auction, email  
should be addressed to the  
auction administrator

For full contact details, please refer to page 21



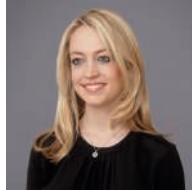
@christiesinc | www.christies.com



# EUROPE, MIDDLE EAST, RUSSIA AND INDIA



Cristian Albu  
Senior Specialist,  
London  
+44 20 7752 3006



Katharine Arnold  
Senior Specialist,  
London  
+ 44 20 7389 2024



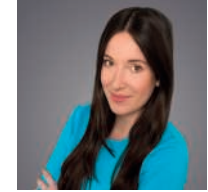
Laetitia Bauduin  
Head of Department,  
Paris  
+33 1 40 76 85 95



Guillermo Cid  
Specialist, Madrid  
+34 91 532 66 27



Alessandro Diotallevi  
Specialist, London  
+44 20 7389 2954



Paola Saracino Fendi  
Specialist, London  
+44 207 389 2796



Edmond Francey  
Head of Department,  
London  
+44 207 389 2630



Laura Garbarino  
Senior Specialist, Milan  
+39 02 3032 8333



Peter van der Graaf  
Senior Specialist,  
Benelux and Nordic  
Countries  
+32 2 289 13 39



Leonie Grainger  
Senior Specialist,  
London  
+44 20 7389 2946



Barbara Guidotti  
Specialist, Milan  
+39 02 3032 8333



Pauline Haon  
Specialist, Brussels  
+32 2 289 1331



Jetske Homan Van Der  
Heide  
Chairman, Amsterdam  
+31 20 575 52 41



Elvira Jansen  
Associate Specialist,  
Amsterdam  
+31 20 575 5286



Zoë Klemme  
Specialist, London  
+44 207 389 2249



Ekaterina Klimochkina  
Junior Specialist, Paris  
+33 140 768 434



Nina Kretzschmar  
Specialist, Dusseldorf  
+49 17 076 958 90



Rene Lahn  
Senior Specialist, Zurich  
+41 44 268 10 21



Anne Lamunier  
Specialist, Geneva  
+41 22 319 17 10



Tessa Lord  
Associate Specialist,  
London  
+44 20 7389 2683



Leonie Moschner  
Senior Specialist,  
London  
+44 20 7389 2012



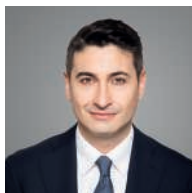
Jutta Nixdorf  
Managing Director  
Zurich,  
+41 44 268 10 10



Paul Nyzam  
Specialist, Paris  
+33 1 40 76 84 15



Beatriz Ordovas  
Senior Specialist,  
London  
+44 20 7389 2920



Renato Pennisi  
Senior Specialist,  
Rome +39 06 686 3332



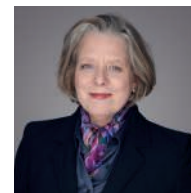
Alice de Roquemaurel  
Senior Specialist,  
London  
+44 20 7389 2049



Andreas Rumbler  
Chairman,  
Switzerland  
+41 44 268 10 17



Etienne Sallon  
Specialist, Paris  
+33 1 40 76 86 03



Herrad Schorn  
Senior Specialist,  
Dusseldorf  
+49 211 491 59311



Tobias Sirtl  
Senior Specialist, Munich  
+49 151 201 206 16



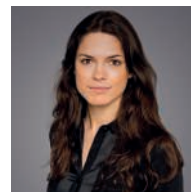
Anna Touzin  
Junior Specialist,  
London  
+44 207 752 3064



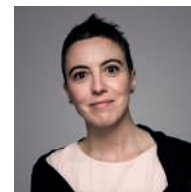
Bente Tupker  
Specialist, Amsterdam  
+31 20 575 52 42



Arno Verkade  
Managing Director,  
Germany  
+49 211 491 59313



Alexandra Werner  
Specialist, London  
+44 207 389 2713



Maria Garcia Yelo  
Business  
Development, Madrid



Elena Zaccarelli  
Specialist, Milan  
+39 02 303 28332

# POST-WAR & CONTEMPORARY ART INTERNATIONAL SPECIALIST DIRECTORY

## AMERICAS

### New York

Martha Baer  
+1 917 912 5426  
mbaer@christies.com  
Michael Baptist  
+1 212 636 2660  
mbaptist@christies.com  
Alexander Berggruen  
+1 212 636 2373  
aberggruen@christies.com  
Laura Bjorstad  
+1 212 636 2249  
lbjorstad@christies.com  
Anne Bracegirdle,  
Photographs  
+1 212 636 2509  
ABracegirdle@christies.com  
Vivian Brodie  
+1 212 636 2510  
vbrodie@christies.com  
Ana Maria Celis  
+1 212 641 5774  
acelis@christies.com  
Noah Davis  
+1 212 468 7173  
ndavis@christies.com  
+1 212 641 7554  
Sara Friedlander  
+1 212 641 7554  
sfriedlander@christies.com  
Loic Gouzer  
+1 212 636 2248  
lgouzer@christies.com  
Darius Himes, Photographs  
+1 212 636 2324  
dhimes@christies.com  
Koji Inoue  
+1 212 636 2159  
kinoue@christies.com  
Alexis Klein  
+1 212 641 3741  
aklein@christies.com  
Andy Massad  
+1 212 636 2104  
amassad@christies.com  
Shlomi Rabi, Photographs  
+1 212 636 2447  
srabi@christies.com  
Alexander Rotter  
+1 212 636 2101  
arotter@christies.com  
Joanna Szymkowiak  
+1 212 974 4440  
jszymkowiak@christies.com  
Barrett White  
+1 212 636 2151  
bwhite@christies.com  
Rachael White  
+1 212 974 4556  
rrwhite@christies.com  
Kathryn Widing  
+1 212 636 2109  
kwiding@christies.com

### San Francisco

Charlie Adamski  
+1 415 982 0982  
cadamski@christies.com

## EUROPE

### London

Cristian Albu  
+44 20 7752 3006  
calbu@christies.com  
Stefano Amoretti  
+44 20 7752 3323  
samoretti@christies.com  
Simon Andrews, Design  
+44 20 7752 3380  
sandrews@christies.com  
Katharine Arnold  
+44 20 7389 2024  
karnold@christies.com  
Alessandro Diotallevi  
+44 20 7389 2954  
adiotallevi@christies.com  
Paola Saracino Fendi  
+44 207 389 2796  
pfendi@christies.com  
Edmond Francey  
+44 207 389 2630  
efrancey@christies.com  
Leonie Grainger  
+44 20 7389 2946  
lgrainger@christies.com  
Jude Hull, Photographs  
+44 20 7389 2315  
jhull@christies.com  
Tessa Lord  
+44 20 7389 2683  
tlord@christies.com  
Joy McCall, Design  
+44 20 7752 3237  
jmccall@christies.com  
Jeremy Morrison, Design  
+44 20 7752 3274  
jmorrison@christies.com  
Leonie Moschner  
+44 20 7389 2012  
lmoschner@christies.com  
Beatriz Ordovas  
+44 20 7389 2920  
bordovas@christies.com  
Francis Outred  
+44 20 7389 2270  
foutred@christies.com  
Bojana Popovic  
+44 20 7389 2414  
bpopovic@christies.com  
Stephanie Rao  
+44 207 389 2523  
stephanierao@christies.com  
Alice de Roquemaurel  
+44 20 7389 2049  
aderoquemaurel@christies.com  
Claudia Schürch  
+44 20 7389 2889  
cschurch@christies.com  
Anna Touzin  
+44 207 752 3064  
atouzin@christies.com

Alexandra Werner  
+44 207 389 2713  
awerner@christies.com

### Austria

Angela Baillou  
+43 1 583 88 12 14  
abaillou@christies.com

### Belgium

Peter van der Graaf  
+32 2 289 13 39  
pvandergraaf@christies.com  
Pauline Haon  
+32 2 289 1331  
phaon@christies.com

### France

Laetitia Bauduin  
+33 1 40 76 85 95  
lbauduin@christies.com  
Florence de Botton  
+33 1 40 76 84 04  
fdebotton@christies.com  
Sonja Ganne, Design  
+33 140 768 621  
sganne@christies.com  
Ekaterina Klimochkina  
+33 140 768 434  
eklim@christies.com  
Elodie Morel, Photographs  
+33 140 768 416  
emorel@christies.com  
Paul Nyzam  
+33 1 40 76 84 15  
pnyzam@christies.com  
Etienne Sallon  
+33 1 40 76 86 03  
esallon@christies.com  
Pauline de Smedt, Design  
+33 140 768 354  
pdesmedt@christies.com

### Germany

Nina Kretzschmar, Cologne  
+49 17 076 958 90  
nkretzschmar@christies.com  
Christiane Rantzau,  
Hamburg  
+49 40 279 4073  
crantzau@christies.com  
Herrad Schorn, Dusseldorf  
+49 211 491 59311  
hschorn@christies.com  
Eva Schweizer, Stuttgart  
+49 711 226 9699  
eschweizer@christies.com  
Tobias Sirtl, Munich  
+49 892 420 9680  
tsirtl@christies.com  
Arno Verkade, Dusseldorf  
+49 211 491 59313  
averkade@christies.com

## Italy

Mariolina Bassetti, Rome  
+39 06 686 3330  
mbassetti@christies.com  
Laura Garbarino, Milan  
+39 02 3032 8333  
lgarbarino@christies.com  
Barbara Guidotti, Milan  
+39 02 3032 8333  
bguidotti@christies.com  
Renato Pennisi, Milan  
+39 06 686 3332  
rpennisi@christies.com  
Elena Zaccarelli, Milan  
+39 02 303 28332  
ezaccarelli@christies.com

## Netherlands

Jetske Homan van der Heide,  
Amsterdam  
+31 20 575 5287  
jhoman@christies.com  
Elvira Jansen, Amsterdam  
+31 20 575 5286  
ejansen@christies.com  
Nina Kretzschmar,  
Amsterdam  
+49 17 076 958 90  
nkretzschmar@christies.com

## Spain

Guillermo Cid, Madrid  
+34 91 532 66 27  
gcid@christies.com

## Switzerland

Eveline de Proyart, Geneva  
+41 22 319 17 50  
edeproyart@christies.com  
Rene Lahn, Zurich  
+41 44 268 10 21  
rlahn@christies.com  
Annie Lamuniere, Geneva  
+41 22 319 17 10  
alamuniere@christies.com  
Jutta Nixdorf, Zurich  
+41 44 268 10 10  
jnixdorf@christies.com

## ASIA

### Hong Kong

Elaine Holt  
+852 2978 6787  
eholt@christies.com

### India

Nishad Avari  
+91 22 2280 7905  
navari@christies.com

### Japan

Gen Ogo  
+81 362 671 782  
gogo@christies.com

### South Korea

Hak Jun Lee  
+82 2720 5266  
hjlee@christies.com

### Taiwan

Ada Ong  
+886 2 2736 3356  
aong@christies.com

## REST OF WORLD

### Argentina

Cristina Carlisle  
+54 11 4393 4222  
ccarlisle@christies.com

### Australia

Ronan Sulich  
+61 2 9326 1422  
rsulich@christies.com

### Brazil

Nathalia Lenci  
+55 11 3061-2576  
nlenci@christies.com

### Israel

Roni Gilat-Baharaff  
+972 3 695 0695  
rgilat-baharaff@christies.com

### Mexico City

Gabriela Lobo  
+52 55 5281 5446  
globo@christies.com

### United Arab Emirates

Hala Khayat, Dubai  
+971 4425 5647  
hkhayat@christies.com

# AMERICAS



Charlie Adamski  
*Specialist*  
+1 415 982 0982



Martha Baer  
*International Director*  
+1 917 912 5426



Alexander Berggruen  
*Specialist*  
+1 212 636 2373



Vivian Brodie  
*Specialist*  
+1 212 636 2510



Ana Maria Celis  
*Specialist*  
+1 212 641 5774



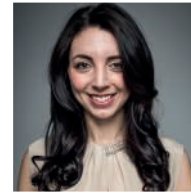
Noah Davis  
*Junior Specialist*  
+1 212 468 7173



Johanna Flaum  
*Specialist*  
+1 212 468 7174



Sara Friedlander  
*Head of Department,  
Specialist*  
+1 212 641 7554



Alexis Klein  
*Senior Specialist*  
+1 212 641 3741



Joanna Szymkowiak  
*Specialist*  
+1 212 974 4440



Stella Wang  
*Associate Specialist,  
New York*  
+1 212 484 4841



Rachael White  
*Junior Specialist*  
+1 212 974 4556



Kathryn Widing  
*Junior Specialist*  
+1 212 636 2109

# ASIA



Hak Jun Lee  
*General Manager, Korea*  
+822 720 5266



Gen Ogo  
*Vice President, Senior  
Client Relationship  
Manager, Japan*  
+813 6267 1782



Ada Ong  
*Senior Vice President,  
Managing Director,  
Taiwan*  
+886 223 220 009

λ1  
ALBERTO BURRI

(1915-1995)

DA UNA COLLEZIONE PRIVATA ROMANA

## Legno

firmato Burri (in basso a destra); firmato due volte e datato *Burri Burri 56* (sul retro) legno, acrilico e vinavil su legno  
cm 5,8x3,5  
Eseguito nel 1956

€15,000-20,000

\$19,000-25,000

£14,000-18,000

PROPERTY FROM A PRIVATE  
COLLECTION, ROME

'LEGNO' (WOOD); SIGNED LOWER  
RIGHT; INSCRIBED, SIGNED TWICE  
AND DATED ON THE REVERSE; WOOD,  
ACRYLIC AND VINAVIL ON WOOD

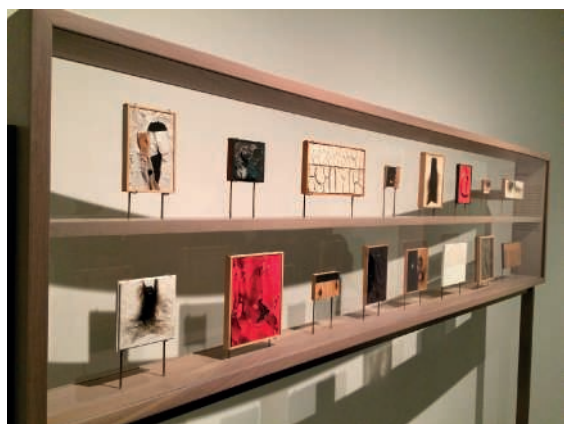
**L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.**

This work does not require an export  
license.

“Tra le serie, i Legni mostrano il contrasto più forte tra violenti mezzi e severo controllo. Le composizioni complessive erano determinate dalla griglia di assicelle di legno disposte fianco a fianco. Le leggere distanze tra bordi confinanti rivelano il supporto sottostante, aggiungendosi al ritmo lineare”.

“Among the series, the Legni evince the strongest contrast between violent means and stringent control. The overall designs were determined by the grid of wood slats laid side by side. The slight distances between the abutting edges reveal the support beneath, adding to the linear rhythm”.

EMILY BRAUN, CAROL STRINGARI, *Combustioni e Legni*, in *Alberto Burri. The Trauma of Painting*, cat. mostra a New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 2015



James Johnson Sweeney's "Little Burri" Gallery, *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, 9 October, 2015 – 6 January, 2016, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.  
Photo: © Barbara Guidotti. Artworks: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

### PROVENIENZA:

Acquisito direttamente dall'artista  
dall'attuale proprietario alla fine degli anni  
Settanta

### BIBLIOGRAFIA:

Fondazione Palazzo Albizzini, *Burri. Contributi al catalogo sistematico*, Città di Castello 1990, pp. 146-147, n. 609 (illustrato capovolto); p. 484, no. 56.53  
Fondazione Palazzo Albizzini, *Alberto Burri, Catalogo Generale*, Città di Castello 2015, vol. I, p. 242-243, n. 585 (illustrato capovolto); vol. VI, p.108, n. 609 (illustrato capovolto)



Illustrato non in scala  
Not illustrated to scale

λ 2  
ALIGHIERO BOETTI

(1940-1994)

DA UNA COLLEZIONE PRIVATA ROMANA



*Aerei*

biro blu su carta applicata su tela, tre elementi  
cm 23x48,6

Eseguito nel 1989

Opera registrata presso l'Archivio Alighiero  
Boetti, Roma, n. 4135, come da autentica su  
fotografia in data 17 dicembre 2004

PROVENIENZA:

Acquisito direttamente dall'artista, e per  
discendenza all'attuale proprietario

€40,000-60,000

\$50,000-74,000

£36,000-54,000

PROPERTY FROM A PRIVATE ROMAN  
COLLECTION

'AEREI' (PLANES); BLUE BALL-POINT PEN  
ON PAPER LAID DOWN ON CANVAS, THREE  
ELEMENTS



---

"I miei aerei sono reali, esistono e volano ogni giorno! Vanno ovunque, in ogni direzione e viaggiano intorno al mondo. Sono liberi e bellissimi!"

"My planes are real, they exist and fly every day! They go everywhere, in every direction and travel around the entire world. They are free and also so beautiful!"

ALIGHIERO BOETTI

λ 3  
ALIGHIERO BOETTI

(1940-1994)

DA UN RAFFINATO COLLEZIONISTA ITALIANO



*16 dicembre 2040*

*11 luglio 2023*

incisione su ottone, due elementi  
cm 25x25x2 (ogni elemento)

Realizzata nel 1971 c.

Opera registrata presso l'Archivio  
Alighiero Boetti, Roma, n. 8703, come da  
autentica su fotografia  
in data 5 ottobre 2017

PROPERTY OF A REFINED ITALIAN  
COLLECTOR

'16 DICEMBRE 2040 11 LUGLIO 2023'  
(16 DECEMBER 2040 11 JULY 2023);  
ENGRAVED BRASS, IN TWO PARTS

PROVENIENZA:


Galleria Christian Stein, Milano  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 1980 c.

**€100,000-150,000**

**\$130,000-180,000**

**£90,000-130,000**





11 LUGLIO  
2023

“Le date? Sai perché sono molto importanti? Perché se tu scrivi ad esempio su un muro ‘1970’ sembra niente, ma tra trenta anni... Ogni giorno che passa questa data diventa più bella, è il tempo che lavora. Le date hanno proprio questa bellezza, più passa il tempo e più divengono belle”.

“Dates? Do you know why they matter so much? Because, for instance, if you write “1970” on a wall it doesn’t seem relevant today but think about it, in thirty years... This date gets better and better each day. That’s the beauty of dates, the more time passes the more beautiful they get”.

ALIGHIERO BOETTI



Alighiero Boetti, *16 Dicembre 2040 - 11 Luglio 2023*, 1971. Private Collection.  
Artwork: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

Questo dittico – composto da due pannelli di ottone incisi con il testo *16 dicembre 2040* e *11 luglio 2023* –, oltre ad essere una delle prime opere datate nella produzione di Alighiero Boetti, rappresenta una realizzazione commovente di uno dei suoi concetti fondamentali sintetizzabile in *dare tempo al tempo*. L'interesse e la nozione di tempo di Boetti si svilupparono in opposizione a quello che governava la società in cui abitava: le città industriali del nord Italia, orologi dominati dalla quotidianità, dove a regnare erano i dogmi dell'efficienza e della produttività. Influenzato dalle teorie di George Bataille relative agli sprechi e alle spese inutili, tanto da sostenere che si potessero trovare soluzioni per il consumo dell'eccesso di ricchezza ed energia prodotta dalle forme di vita, Boetti adottò un approccio resistente alla dimensione temporale, che lo vedeva sacrificare o perdere tempo al fine di porre in atto un gesto di generosità per sviluppare una relazione con il mondo differente. "Nel mio lavoro", spiega, "il tempo mi porterà più esperienza, più conoscenza, e una visione cosmica generale" (A. Boetti, citato in S. Givone, 'Dialogue with the artist' in A. Bonito Oliva (a cura di), *Alighiero & Boetti: Bringing the World into Art, 1993-1962*, Napoli 2009, p. 41).

*16 dicembre 2040 11 luglio 2023* esplicita esattamente quello: rinuncia al controllo dell'orologio, è un'attesa che manca della garanzia del compimento, e consente al tempo stesso

di dar vita a un senso individuale. Affascinato dal modo in cui le date acquistano significato nel corso del tempo, l'artista ci presenta due circostanze future in un lavoro incredibilmente crudo e austero. La prima simboleggia il centenario della sua nascita, mentre la seconda la data della sua presunta morte. Così facendo, Boetti compie un'opera orientata al futuro, che resiste all'enfasi dominante attribuita al presente, dove predomina la concezione del lavorare, produrre e consumare il più velocemente e il più possibile.

Inoltre, ponendo questo lavoro in stretta connessione con la propria mortalità, riesce nel suo tentativo di trascendere il tempo, e il significato del dittico divenne sempre più intenso tanto più risultava evidente che l'artista non avrebbe vissuto fino al 2023. Contrapponendo l'ordine della certezza (rappresentata dalla sua nascita) al disordine dell'incertezza e della possibile inesattezza (la previsione della sua morte), l'opera mette in luce un ulteriore principio estetico su cui si innestava l'opera di Boetti: la nozione di *ordine* e *disordine*. Illustrando l'antitesi alle nozioni di tempo che governavano la stessa cultura di Boetti, *16 dicembre 2040 11 luglio 2023* è un lavoro potente e profondamente intellettuale che, sebbene parzialmente melanconico, dà conto di un futuro imprevedibile ma di grande significato.



Alighiero Boetti, *Gemelli*, 1975. Private Collection.  
Artwork: © 2018 Artists Rights Society (ARS),  
New York / SIAE, Rome.  
Photo: © 2007 Christie's Images Ltd.

One of the early 'date' works in Alighiero Boetti's oeuvre, the present diptych – composed of two engraved brass panels reading 16 dicembre 2040 and 11 luglio 2023 – is a moving realisation of the artist's fundamental concept of *dare tempo al tempo* ('giving time to time'). Boetti's interest in and concept of time developed in opposition to that which governed the society he inhabited: the industrial cities of northern Italy where clock time dominated everyday life, and where the doctrine of efficiency and productivity reigned. Influenced by George Bataille's theories of waste and non-productive expenditure, which advocated that solutions be found to expend the excess of wealth and energy produced by life forms, Boetti adopted a resistant approach to time which saw him sacrifice or waste time in a gesture of generosity to develop a different relationship with the world. 'In my work', he explained, 'time will bring me more experience, more knowledge, and a more cosmic vision' (A. Boetti, quoted in S. Givone, 'Dialogue with the artist' in A. Bonito Oliva (ed.), *Alighiero & Boetti: Bringing the World into Art, 1993-1962*, Naples 2009, p. 41).

*16 dicembre 2040 11 luglio 2023*, does exactly that: it renounces the control of clock time, waits without the guarantee of fulfilment, and allows time itself to create individual meaning.

Fascinated by the way dates accrue meaning over time, Boetti presents us with two future dates in a strikingly stark and austere work. The first marks the hundredth anniversary of his own birth, while the second represents the date of his predicted death. In so doing, Boetti creates a work that is oriented to the future, and which resists the governing emphasis on the present – on working, producing and consuming as fast and as much as possible. By placing the present work in tension with his own mortality, moreover, Boetti succeeds in his quest to transcend time: the diptych's meaning became increasingly poignant as it became progressively evident that he would not live to see 2023. Juxtaposing the order of certainty (his birthday) against the disorder of uncertainty and possible inaccuracy (his predicted death), *16 dicembre 2040 11 luglio 2023* also represents a continuation of another of the artist's guiding aesthetic principles – the notion of *ordine e disordine* (order and disorder). Representing the antithesis to the notions of time which governed Boetti's own culture, *16 dicembre 2040 11 luglio 2023* is a powerful and deeply intellectual work which, while partly melancholy, gestures to an unpredictable but more meaningful future.

λ 4  
LUCIO FONTANA

(1899-1968)

*Gioiello: Concetto  
spaziale*

firmato *L. fontana* (all'interno)

oro

cm 10x7x3,5

Realizzato nel 1962; pezzo unico

Opera registrata presso la Fondazione

Lucio Fontana, Milano, n. 4195/1, come da

autentica su fotografia

€60,000-80,000

\$74,000-98,000

£54,000-71,000

'GIOIELLO: CONCETTO SPAZIALE'  
(JEWEL: SPATIAL CONCEPT), SIGNED  
INSIDE; GOLD

**L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.**

This work does not require an export  
license.

“Lucio Fontana, che comincia a mettere alla prova la superficie con tagli e buchi e creando vari Concetti spaziali sotto forma di anelli o bracciali tra 1957 e 1967, é come se stesse cercando un'energia celata nell'oro, un lato nascosto capace di prorompere come spazio puro”.

“Lucio Fontana, who set about questioning the surface with slashes and holes and making various Concetti spaziali (Spacial Concepts) in the form of rings or bracelets between 1957 and 1967, is as if he were seeking a hidden energy in gold, an underside capable of bursting forth as pure space”.

P. TABATABAI ASBAGHI, *Art in Jewels*, in *The Italian Metamorphosis*, 1943-1968, cat. mostra a New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1995



Il presente lotto indossato.  
The present lot worn.

PROVENIENZA:

Collezione privata, Torino

Ivi acquisito dall'attuale proprietario nel

2001 c.



Illustrato non in scala  
Not illustrated to scale

λ \* 5  
ALIGHIERO BOETTI

(1940-1994)

*Sciogliersi come neve  
al sole*

firmato *alighiero e boetti* (sul retro)

ricamo

cm 20,9x22,2

Eseguito nel 1988

Opera registrata presso l'Archivio

Alighiero Boetti, Roma, n. 8809, come da

autentica su fotografia in data

7 febbraio 2018

€40,000-60,000

\$50,000-74,000

£36,000-54,000

'SCIOGLIERSI COME NEVE AL  
SOLE' (MELTING LIKE SNOW IN THE  
SUN); SIGNED ON THE REVERSE;  
EMBROIDERY

“Le donne non possono ricamare giorno e notte, devono anche dormire e occuparsi dei loro figli. Per fare arrivare loro gli arazzi da ricamare, le condizioni di trasporto sono spesso difficili e complicate: una strada sconnessa, una impraticabile, aspettare lo sciogliersi della neve o auto fuori uso. Tanti fattori che possono ritardare l’inizio del lavoro. Quando manca la corrente, le donne non possono ricamare dopo il tramonto...”

“Women cannot embroider day and night, they also have to rest and take care of their childrens. Also, the transport conditions to get the works there were often very rough: bumpy roads, dead ends, waiting for snow to melt, damaged car. Anything can delay the beginning of the work and women cannot embroider after sunset...”

ALIGHIERO BOETTI



PROVENIENZA:

Galleria M, Firenze

Ivi acquisito dall'attuale proprietario  
nel 1990

ESPOSIZIONI:

Firenze, Galleria M, *Alighiero e Boetti*, 1990

Alighiero Boetti, *Io che prendo il sole a Torino il 19  
gennaio 1969*, 1969. Private Collection.  
Artwork: © 2018 Artists Rights Society (ARS),  
New York / SIAE, Rome.



## DALLA COLLEZIONE DI SERGIO TOMASINELLI, TORINO (LOTTI 6-9)

PROPERTY FROM THE COLLECTION OF SERGIO TOMASINELLI, TURIN (LOTS 6-9)

## L'AMICIZIA E L'ARTE FRIENDSHIP AND ART

Sergio Tomasinelli ha iniziato a collezionare quando aveva 22 anni, all'inizio degli anni Cinquanta, e da allora non ha mai smesso di coltivare una passione che gli ha permesso di incontrare alcuni tra i maggiori artisti del Novecento e di creare una collezione che ne rispecchia pienamente la curiosità intellettuale e il gusto estetico.

Nel suo studio dentistico, dal 1954 al 2010, sono entrati, come pazienti prima e amici poi, molti tra gli artisti e i galleristi che hanno rappresentato l'avanguardia dell'arte contemporanea italiana.

Sergio Tomasinelli started collecting when he was 22, at the beginning of the 1950s, and hasn't stopped since. He uninterruptedly nurtured a passion that brought him to become close to some of the major artists of the XX century and to create a collection which fully mirrors his intellectual curiosity and taste.

From 1954 to 2010, many of the artists and gallery owners that have represented the avant-garde of Italian contemporary art have entered, as patients at first and then as friends, his dentist surgery.

In basso / bottom: Osvaldo Licini, *Amalassunta su fondo rosso chiaro* (dettaglio/detail), 1949.  
© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

Destra / right: Salvatore Scarpitta, *Ammiraglio* (dettaglio/detail), 1958. © Stella Alba Cartaino.







λ 6  
SALVATORE SCARPITTA

(1919-2007)

DALLA COLLEZIONE DI SERGIO TOMASINELLI, TORINO

## Ammiraglio

firma, data e titolo Scarpitta 58

'Ammiraglio' (sul retro)

bende e olio

cm 85x60

Eseguito nel 1958

€800,000-1,200,000

\$990,000-1,500,000

£720,000-1,100,000

PROPERTY FROM THE COLLECTION  
OF SERGIO TOMASINELLI, TURIN

'AMMIRAGLIO' (ADMIRAL); SIGNED,  
DATED AND TITLED ON THE REVERSE;  
BANDAGES AND OIL

**L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.**

This work does not require an export  
license.

“De Kooning, a mio avviso il più intelligente pittore americano degli ultimi cent'anni, mi disse: 'Assomigli a qualcuno che vuole rompere a pugni il vetro di una gioielleria. E quello che conta per te non è la gioielleria, ma il vetro rotto'. Compresse a fondo il significato dei miei lavori... Mi disse anche: "Burri crea le ferite, ma tu le guarisci!"

“De Kooning, who in my opinion was the most intelligent painter in America in the last hundred years, told me: 'You look like someone who wants to break the window of a jewellery store with his fist. And what counts isn't the jewellery, but the broken window.' He truly understood the significance of my works... He also said: “Burri makes wounds, but you heal them!”

SALVATORE SCARPITTA



Salvatore Scarpitta con l'opera Ammiraglio /  
Salvatore Scarpitta with the work Ammiraglio

### PROVENIENZA:

Collezione M. De Matteo, Milano  
Collezione privata, Torino  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario  
nella seconda metà degli anni Ottanta

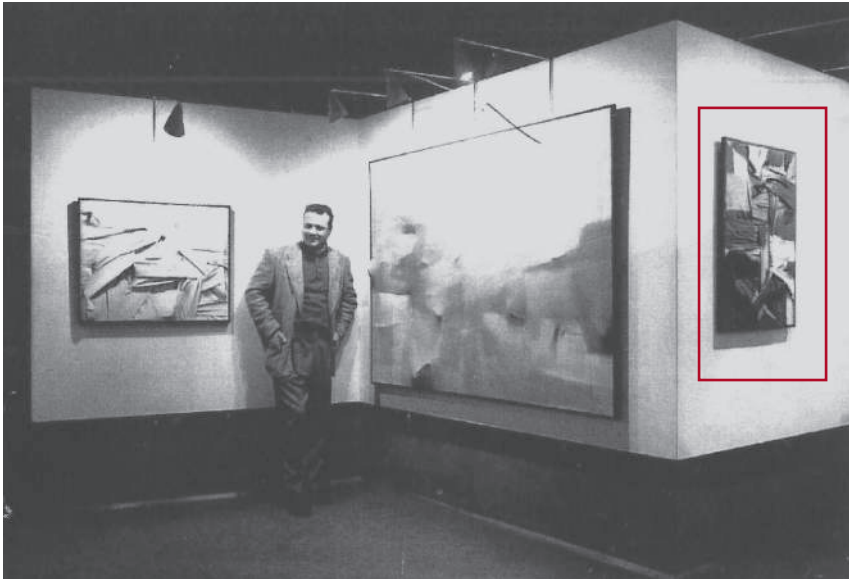
### ESPOSIZIONI:

Roma, Galleria La Tartaruga,  
*Scarpitta*, 1958  
Milano, Galleria l'Uomo e l'Arte, *Salvatore  
Scarpitta. Quadri dal 1957 al 1964*, 1973,  
cat. (illustrato)  
Radda in Chianti, Castello di Volpaia,  
*Splendente. Salvatore Scarpitta*, 1992, cat.,  
p. 145, n. 3 (illustrato, datato 1957-1958)  
Torino, GAM, *Salvatore Scarpitta*, 2012 -  
2013, cat., p. 118, n. 10 (illustrato);  
p. 265, n. 10

### BIBLIOGRAFIA:

L. Sansone, *Salvatore Scarpitta*, Milano  
2005, p. 165, n. 212 (illustrato); p. 283,  
n. 212 (illustrato)  
L. Sansone, *Salvatore Scarpitta*, cat. mostra  
a Milano, Studio Gariboldi, 2014 (illustrato  
in foto d'epoca)





L'opera in esposizione alla mostra personale di Scarpitta presso la Galleria La Tartaruga, Roma, 1958./  
 The present lot exhibited at Scarpitta's solo show, Galleria La Tartaruga, Rome, 1958.  
 Photo: Courtesy Archivio Salvatore Scarpitta.  
 Artworks: © Stella Alba Cartaino.

*Ammiraglio* fu realizzato nel 1958, in quello che è divenuto celebre come l'*annus mirabilis* di Salvatore Scarpitta. L'opera appartiene alla serie di lavori rivoluzionari che videro la firma pionieristica dell'artista su tele 'avvolte' o 'bandate'. Questo lavoro, particolarmente raro poiché le fasce tagliate della tela furono dipinte con i toni accesi del blu, del rosso e del nero, fu esposto nell'aprile del 1958 in un *one man show* dell'artista presso la Galleria La Tartaruga di Plinio de Martiis; si trattò della prima occasione in cui queste opere sconcertanti furono mostrate al pubblico. Tempo dopo, ma nello stesso anno, l'artista incontrò Leo Castelli, mercante d'arte newyorkese, che lo incoraggiò a tornare nella nativa America e in dicembre, raggiunta ormai la fama internazionale, Scarpitta salpò in direzione di New York.

Come i suoi contemporanei Manzoni e Castellani, Fontana e Burri, con questa serie Scarpitta smantellò l'anatomia del dipinto, ricostituendo le sue componenti fisiche per creare un mezzo di espressione nuovo e diretto. Lavorando nel periodo immediatamente successivo alla distruzione catastrofica della Seconda Guerra Mondiale, le opere "bandate" rappresentavano in molti casi la reazione dell'artista al trauma che egli stesso e il suo paese avevano sopportato. Iniziò strappando le tele in brandelli, e procedendo poi con la stratificazione dei lacerti orizzontali per dar vita a un nuovo tipo di composizione. 'Nelle mie opere precedenti usavo colori a olio, tubetti e pennelli', spiegava Scarpitta, 'i tubetti di colore erano come conchiglie, ma io volevo cacciare la preda a mani nude. Iniziai strappando i dipinti a olio, la tela era diventata un nemico assoluto. Quanto percepivo era strettamente connesso alla mia esperienza umana; la guerra mi aveva cambiato, avvertivo il terrore e il desiderio di vendetta, necessitavo di correre il rischio di lasciare un'impronta. Volevo entrare in contatto con la natura nascosta e più difficile delle cose. Altrimenti non sarei mai guarito dalla guerra' (Salvatore Scarpitta, citato in L. Sansone, *Salvatore Scarpitta: Catalogue Raisonné*, Milano, 2005, p. 65).

Dating from what has become known as Salvatore Scarpitta's *annus mirabilis*, *Ammiraglio* ('Admiral') was executed in 1958, and is one of a series of breakthrough works that saw the artist pioneer his signature 'wrapped' or 'bandaged' canvases. This work, which is particularly rare in that the swathes of cut and bound canvas have been painted in bold tones of blue, red and black, was exhibited in the artist's one man show at Plinio de Martiis's Galleria La Tartaruga in April 1958, where these radical works were shown to the public for the very first time. Later in the same year Scarpitta met the New York dealer Leo Castelli, who encouraged him to return to his native America, and so, that December, the internationally acclaimed artist set sail for New York.

Like his contemporaries Manzoni and Castellani, as well as Fontana and Burri, with this series Scarpitta deconstructed the very anatomy of a painting, reconstituting its physical components to create a new and direct means of expression. Working in the immediate aftermath of the cataclysmic destruction of the Second World War, the bandaged works were in many ways Scarpitta's reaction to the trauma that both he and his country had endured.

Starting first by ripping up canvases into shredded parts, Scarpitta then layered these pieces horizontally to create a new type of composition. 'In my previous paintings I used oils, tubes and brushes', Scarpitta explained, 'the tubes of paint were like shells, but I wanted to hunt the prey with my bare hands. I started ripping up the oil paintings, the canvas that had become an utter enemy for me. It was a necessity connected with my human experience; the war had changed me, the fear and desire for vendetta, I needed to run the risk of leaving fingerprints. I wanted to come into contact with the hidden, most difficult nature of things. Otherwise I would never have been cured of the war' (Scarpitta, quoted in L. Sansone, *Salvatore Scarpitta: Catalogue Raisonné*, Milan, 2005, p. 65).



λ7  
OLGA CAROL RAMA

(1918-2015)

DALLA COLLEZIONE DI SERGIO TOMASINELLI, TORINO

*Senza titolo*

firmato e datato *Carol Rama 967* (sul retro)  
siringhe e olio su tela  
cm 40x35  
Eseguito nel 1967  
Autentica dell'artista su fotografia

€40,000-60,000

\$50,000-74,000

£36,000-54,000

PROPERTY FROM THE COLLECTION  
OF SERGIO TOMASINELLI, TURIN

'SENZA TITOLO' (UNTITLED); SIGNED  
AND DATED ON THE REVERSE;  
SYRINGES AND OIL ON CANVAS

---

L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.

This work does not require an export  
license.

“Dipingo anzitutto per guarire me stessa; se anche  
coloro che guardano il mio lavoro ne percepiscono  
una connessione, è possibile che anch'essi  
vengano curati”.

“Above all I paint in order to cure myself; if  
the person who views the work also make a  
connection, it is possible that they will also be  
cured”.

OLGA CAROL RAMA

---

PROVENIENZA:

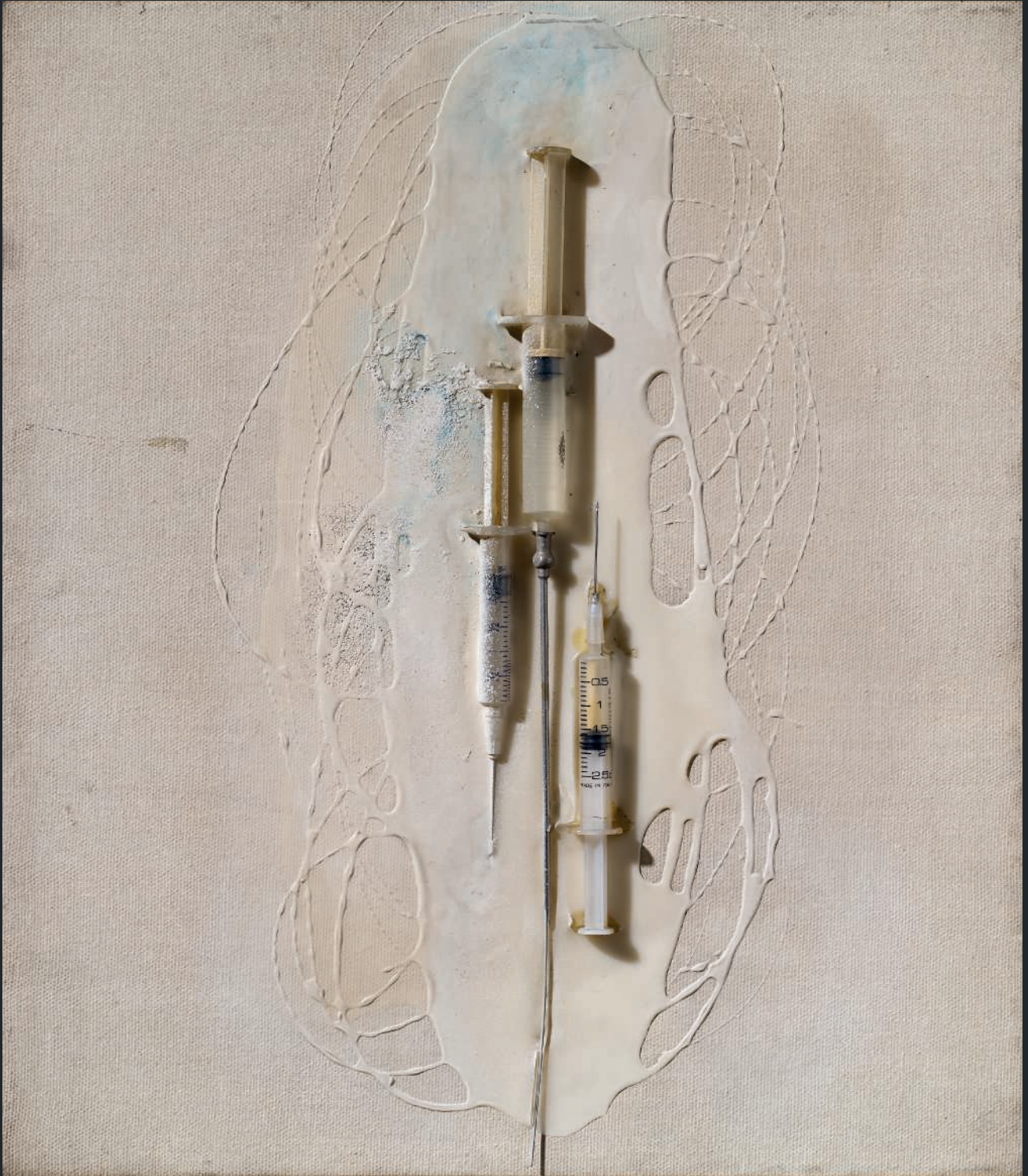
Galleria Il Fauno, Torino

Ivi acquisito dall'attuale proprietario

ESPOSIZIONI:

Torino, Spazio Ersel,

*White not?*, 2015 (illustrato)



λ 8  
OSVALDO LICINI

(1894-1958)

DALLA COLLEZIONE DI SERGIO TOMASINELLI, TORINO

*Amalassunta su fondo  
rosso chiaro*

olio su tela  
cm 80,5x100  
Eseguito nel 1949

€400,000-600,000

\$500,000-740,000

£360,000-540,000

PROPERTY FROM THE COLLECTION  
OF SERGIO TOMASINELLI, TURIN

'AMALASSUNTA SU FONDO ROSSO  
CHIARO' (AMALASSUNTA ON LIGHT  
RED BACKGROUND); OIL ON CANVAS

“Con le foglie e i colori sto volando via  
dall’astratto per raggiungere ciò che è senza fine  
e soprannaturale... nessuno mi riconoscerà più”.

“With leaves and colours I am now flying away  
from the abstract towards what is endless and  
supernatural... no-one will recognise me any  
more”.

OSVALDO LICINI

**L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.**

This work does not require an export  
license.



Marc Chagall, Maternité, 1975. Private Collection.  
Artwork: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York /  
ADAGP, Paris. Photo: © 2018. Photo Scala, Florence.

**PROVENIENZA:**

Galleria Lorenzelli, Milano  
Collezione E. Brion, Milano  
Collezione privata, Bergamo  
Collezione privata, Torino  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario

**ESPOSIZIONI:**

Milano, Galleria Lorenzelli, *Licini*, 1961,  
n. 38 (illustrato)  
Macerata, III Premio Scipione nazionale  
di pittura, *Retrospectiva di Osvaldo Licini*,  
1964, cat., p. 21  
Città del Messico, Museo de Arte Moderno,  
*Pittura italiana contemporanea*, 1967  
Bergamo, Galleria Lorenzelli, Associazione  
Amici dell'accademia Carrara di Bergamo,  
*Omaggio a Osvaldo Licini*, 1969, cat., n. 21  
(illustrato, datato 1949-50)  
Torino, Galleria Civica di Arte Moderna,  
*Osvaldo Licini*, 1968-69, cat., p. 56, n. 109;  
n. 72 (con il titolo *Amalassunta su fondo  
rosso* e datato 1950)

Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio,  
*Mostra di Osvaldo Licini*, 1969, cat., 109  
(datato 1950)  
Ginevra, Musée Rath, *Du Futurisme au  
spatialisme: peintures italiennes de la première  
moitié du XX siècle*, 1977 - 1978, cat., p. 118,  
n. 103 (illustrato)

**BIBLIOGRAFIA:**

G. Marchiori, *I cieli segreti di Osvaldo Licini*,  
Venezia 1968, p. 151, n. XCVII (illustrato); p.  
289, n. 283







Tiziano Vecellio, *The Assumption of the Virgin*, 1516-18.  
 Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venice.  
 Photo: © Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venice, Italy / Bridgeman Images.

“La pittura è l’arte del colore e delle forme concepite in libertà, ma è anche un atto di volontà e di creazione. A differenza dell’architettura, è una forma d’arte irrazionale dove fantasia e immaginazione predominano, come avviene nella poesia”.

“Painting is the art of colours and forms, freely conceived, and it is also an act of will and of creation, and it is, unlike architecture, an irrational art where fantasy and imagination predominate, as in poetry”.

OSVALDO LICINI

Impregnato di simbolismo lirico e della magia di geometrie e numeri sacri, il dipinto *Amalassunta su fondo rosso chiaro*, realizzato da Osvaldo Licini nel 1949, è un magnifico esempio dell’astrattismo mistico che dominò nella produzione dell’artista dagli anni '30 in poi. La ruvida superficie della tela è inondata da un mare screziato di colore vermiglio fiammeggiante, al quale si contrappone, alla base, una striscia nera intensa e inclinata. Nella parte superiore sinistra del dipinto, il volto etereo di un individuo femminile vigila su un paesaggio onirico illuminato dal bagliore traslucido di una luna incandescente. L’opera fa parte della serie di *Amalassunta*, nove dipinti che l’artista dedica alla luna ed espone alla Biennale di Venezia del 1950. Il titolo di tale ciclo fu ideato da Licini facendo riferimento a una versione dell’Assunzione della Vergine (*Assunta*) distorta ed erronea (*Mala*). In queste opere misteriose la personificazione della Luna funge da controfigura alla Vergine Maria, il cui corpo santo, secondo il Nuovo Testamento, fu ‘assunto’ nella gloria celeste al termine della sua vita terrena. Nell’interpretazione di Licini, l’episodio biblico è però oggetto di una metamorfosi tanto da esser inserito nell’atmosfera sospesa di un mondo onirico surreale.

Gli elementi curvilinei che connotano la protagonista dell’opera sono realizzati attraverso l’uso di simboli alfanumerici: 6 inclinati e una G ne tracciano gli occhi; un 5 la bocca aperta. Al di sotto, un profilo ondulato e astratto richiama alla mente le curve prosperose dell’immaginario femminile, e allude al simbolismo lunare legato alla femminilità e alla fertilità. Affascinato dal mito, dalle fiabe e dalla magia, nei suoi dipinti della serie *Amalassunta* Licini cercò di dar vita a un celestiale mondo poetico e figurativo, il tutto sintetizzando elementi geometrici, crittografia e raffigurazioni di esseri ultraterreni in un peculiare linguaggio pittorico.

Imbued with a lyrical symbolism and the magic of sacred geometries and numbers, Osvaldo Licini’s 1949 painting *Amalassunta su fondo rosso chiaro* is a resplendent example of the artist’s mystical abstract style, which dominated his practice from the 1930s onwards. The richly textured surface is awash in a dappled sea of flaming vermillion, juxtaposed with a formidable slanting streak of black at the base of the canvas. At the top left of the pictorial plane the ethereal face of a female subject presides over the dreamlike landscape with the translucent glow of an incandescent moon. One of the nine paintings that make up the artist’s *Amalassunta* series, dedicated to the moon, the work was exhibited at the 1950 Venice Biennale. The title of the series was chosen by Licini to suggest a skewed version of the Assumption of the Virgin (*Assunta*) that has gone awry (*Mala*). In these mysterious works, the personified moon represents the counterfigure of the Virgin Mary whose holy body, according to Catholic Scriptures, was ‘assumed’ into celestial glory upon her death. In Licini’s rendition, the biblical story has metamorphosed into the suspended atmosphere of a surreal dream world.

The curvilinear features of the painting’s protagonist are formed of numeric and textual symbols: sloping 6s and a G for the eyes; a 5 for her open mouth. Below her, an undulating abstract outline becomes suggestive of the buxom curves of the female form, gently alluding to the moon’s symbolism of femininity and fertility. Fascinated by myth, fairy-tale and magic, Licini sought to create a heavenly poetic-figurative world in his *Amalassunta* paintings, synthesising geometry, cryptography and depictions of otherworldly beings into a distinctive pictorial language.



λ 9  
JIRI KOLAR

(1914-2002)

DALLA COLLEZIONE DI SERGIO TOMASINELLI, TORINO

## Hunger

firmato con le iniziali e datato JK 64  
(in basso a destra); firma, iscrizione e data  
JIRI KOLAR - HLAD 1964 (sul retro)  
collage su masonite  
cm 99x69,5  
Eseguito nel 1964  
Autentica dell'artista su fotografia

€12,000-18,000

\$15,000-22,000

£11,000-16,000

PROPERTY FROM THE COLLECTION  
OF SERGIO TOMASINELLI, TURIN

'HUNGER'; SIGNED WITH THE INITIALS  
AND DATED LOWER RIGHT; SIGNED,  
INSCRIBED AND DATED ON THE  
REVERSE; COLLAGE ON MASONITE

---

**L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.**

This work does not require an export  
license.

“Love by purity  
truth by obviousness  
sorrow by genuineness  
that when you ask after man  
you must ask after mystery  
that when you look at yourself  
you see nothing”.

JIRI KOLAR

---

PROVENIENZA:  
Galerie Schoeller, Düsseldorf  
Londra, asta Christie's, 2 luglio 1979,  
lotto 228  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario



λ 10  
FAUSTO MELOTTI

(1901-1986)

DALLA COLLEZIONE PRIVATA DI VALENTINO VAGO, MILANO

*Canneto (estate)*

firmato *Melotti* (sulla base)  
ottone  
cm 32,5x57,5x50  
Realizzata nel 1972

€80,000-120,000

\$99,000-150,000

£72,000-110,000

PROPERTY FROM THE PRIVATE  
COLLECTION OF VALENTINO VAGO,  
MILAN

'CANNETO (ESTATE)' (RUSHES  
(SUMMER)); SIGNED ON THE BASE;  
BRASS

“Chi entra nella storia non entra nell’eternità.  
La storia è ferma a qualche secolo e noi, vecchi,  
sappiamo ormai cosa sia un secolo: niente”.

“Those who enter history do not enter eternity.  
History dates but a matter of a few centuries,  
and we, the elderly, now know what a century is:  
nothing”.

FAUSTO MELOTTI



Altra visione del presente lotto  
Alternative view of the present lot

PROVENIENZA:

Galleria Morone 6, Milano  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario

ESPOSIZIONI:

Milano, Galleria San Fedele, *Fausto Meotti, opere dalle collezioni milanesi*, 1997, cat.  
Vigevano, Scuderie Ducale, *Futurismo e Modernità. Artisti e collezionisti in Lomellina*, 2008, cat., p. 88 (illustrato)  
Milano, Galleria San Fedele, *Che occhi grandi che hai! Favole d'artisti di ieri e di oggi*, 2009, cat. (illustrato)

BIBLIOGRAFIA:

A. M. Hammacher, *Melotti*, Venezia 1975, p. 217, n. 126 (illustrato con titolo *Estate*)  
G. Celant, *Melotti. Catalogo generale*, Milano 1994, vol. I, p. 314, n. 1972 21 (illustrato)





Fausto Melotti e Valentino Vago all'inaugurazione della mostra di Fausto Melotti alla Galleria Morone 6, Milano, 21 marzo 1974.  
 Fausto Melotti and Valentino Vago at the opening of Fausto Melotti's show, Galleria Morone 6, Milan, 21 March 1974.  
 Photo: courtesy Studio Gris, Milan.

Combinando l'astrazione con delicati e giocosi tocchi di figurativismo, il lavoro *Nel canneto* vede Melotti trasformare l'ottone in fili incredibilmente sottili con l'obiettivo di evocare l'esistenza delicata delle alte piante erbacee che crescono lungo il bordo dell'acqua. Realizzato nel 1972, quest'opera appartiene alla seconda parte della carriera dell'artista, e segue la sua lunga pausa dalla scultura avvenuta dopo la Seconda Guerra Mondiale. Durante questa fase matura, Melotti abbandonò il linguaggio puramente astratto che connotava i suoi primi lavori, e si rivolse all'uso di strisce di metallo e maglia che gli permettessero di "disegnare nello spazio" le scene e i personaggi del suo universo stravagante. L'esperienza della guerra offuscò i sogni idealistici e d'avanguardia del giovane artista, che aveva iniziato la sua carriera di scultore astratto in seno al movimento degli architetti razionalisti del Gruppo 7. "Devo confessare", spiegò, "che la guerra mi ha causato un grande dolore interiore e malattia. Non si può creare un'arte astratta, non si può più pensare ad essa quando l'anima è piena non tanto di disperazione quanto di figure di disperazione" (Melotti, citato in S. Whitfield, *Fausto Melotti: sculptures and works on paper from 1955 to 1983*, catalogo della mostra, Londra, 2006). È in questo contesto che va inserito *Nel canneto*, un lavoro che trova le sue radici nella fragilità e nella transitorietà dell'esistenza.

Sebbene fortemente legato al mondo naturale, questo lavoro continua a mantenere un interessante legame con

l'astrazione. Se l'opera evoca da vicino la topografia di una zona umida - con fili ondeggianti di ottone che ricordano le canne spazzate dal vento, e un singolo foglio di ottone che richiama una leggera brezza -, al tempo stesso evita anche ogni realismo strettamente descrittivo.

Aperto la struttura della scultura, Melotti invita lo spettatore a considerare il lavoro da diversi punti di vista, si tratta di un elemento di permeabilità che sfida le concezioni tradizionali del medium scultoreo. La ragione di tutto questo va individuata nel fatto che per Melotti l'astrazione continuò a significare un'idea di armonia, ordine e pace difficilmente percettibile in natura, e alla quale l'arte doveva aspirare. "Quando guardi un albero", sosteneva Melotti, "lo vedi come qualcosa di bello, e lo è. Il tutto fino a quando realizzi che è pieno di insetti che si ammazzano, di microbi... Ogni cosa in natura è crudele. Nell'arte astratta, grazie a Dio, non abbiamo questi modelli orrendi" (Melotti, citato in Ibid.).

Abbracciando la fragilità attraverso il rifiuto della massa e incorporando lo spazio, l'opera *Nel canneto* incarna il contributo duraturo di Melotti alla ridefinizione della scultura. Questo lavoro, appena giunto sul mercato, proviene dalla collezione del noto artista Valentino Vago (1931-2018), con il quale Melotti sviluppò una lunga amicizia. Il ricavato della vendita sarà utilizzato per promuovere l'eredità artistica di Vago.



Combining abstraction with delicate, playful touches of figuration, *Nel canneto* (In the Reeds) sees Fausto Melotti transform brass into impossibly thin wires to evoke the delicate existence of the tall, grass-like plants which grow along the water's edge. Executed in 1972, the present work belongs to the second-half of Melotti's career, following his long hiatus from sculpture in the aftermath of World War II. During this mature phase, the artist abandoned the pure abstraction of his early work, and turned to metal strips and mesh in order to 'draw in space' the scenes and characters of his whimsical universe. The war experience had tarnished the idealistic, avant-garde dreams of the young Melotti, who had begun his career as an abstract sculptor associated with the movement of rationalist architects Gruppo 7. 'I must confess', he explained, 'that the war has caused me great inner pain and sickness. One cannot make abstract art, one cannot even think about it when the soul is full not of desperation, but of figures of desperation' (Melotti, quoted in S. Whitfield, *Fausto Melotti: sculptures and works on paper from 1955 to 1983*, exh. cat., London, 2006, n.p.). It is in this context that *Nel canneto* – a work rooted in the frailness and transience of existence – should be understood.

In its reference to the natural world, *Nel canneto* nevertheless maintains an interesting relationship with abstraction. If the work closely evokes the topography of a wetland – with undulating threads of brass recalling wind-swept reeds, and a single sheet of brass mesh representing a gentle breeze – it also rejects any strictly descriptive form of realism. By opening out the structure of the sculpture, Melotti invites the viewer to consider the work from multiple angles – an element of permeability that challenges traditional conceptions of the sculptural medium. The reason for this was that, for Melotti, abstraction continued to be linked to an idea of harmony, order and peace difficult to observe in nature, and to which art had to aspire to. 'When you look at a tree', Melotti argued, 'you see it as something beautiful and it is. Then you realise that its full of insects killing each other, of microbes... Everything in nature is nastiness... In abstract art, thank God, we don't have these horrendous models' (Melotti, quoted in *Ibid.*).

Embracing fragility by refusing mass and incorporating space, *Nel canneto*, embodies Melotti's lasting contribution to redefining sculpture. Fresh to the market, the work comes from the private collection of the celebrated artist Valentino Vago (1931-2018), with whom Melotti developed a life-long friendship. The proceeds from the sale will be used to further Vago's artistic legacy.







λ 11  
PIERO MANZONI

(1933-1963)

DA UNA IMPORTANTE COLLEZIONE PRIVATA ITALIANA

## Achrome

caolino e tela grinzata  
cm 80x60  
Eseguito nel 1958 c.

€1,800,000-2,500,000

\$2,300,000-3,100,000

£1,700,000-2,200,000

PROPERTY FROM AN IMPORTANT  
PRIVATE ITALIAN COLLECTION

'ACHROME'; KAOLIN AND PLEATED  
CANVAS

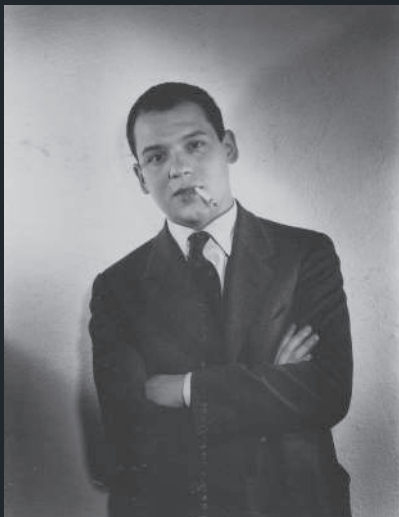
“Immagini che sono tanto assolute quanto possibili, che non possono essere valutate per quello che esprimono, spiegano ed esplicitano, ma solo per quello che sono: il loro essere”.

“Images that are as absolute as possible, images that cannot be valued for that which they record, explain and express, but only for that which they are: to be”.

PIERO MANZONI

L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.

This work does not require an export  
license.



Piero Manzoni, 1959.  
Photo: Ugo Mulas © Ugo Mulas Heirs.  
All rights reserved.

### PROVENIENZA:

Galleria Il Punto, Torino  
Collezione Morone, Torino  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario  
nel 1976 c.

### ESPOSIZIONI:

Milano, Palazzo Reale, *Piero Manzoni 1933-1963*, 2014, cat., p. 72, n. 18 (illustrato);  
p. 155, n. 18

### BIBLIOGRAFIA:

G. Celant, *Piero Manzoni*, Milano 1972, p. 6,  
n. 5 (illustrato); p. 35, n. 5  
G. Celant, *Piero Manzoni Catalogo generale*,  
Milano 1975, p. 152, n. 116 cg (illustrato)  
F. Battino, L. Palazzoli, *Piero Manzoni  
Catalogue raisonné*, Milano 1991, p. 275,  
n. 350 BM (illustrato)  
G. Celant, *Piero Manzoni Catalogo generale*,  
Milano 2004, vol. II, p. 421, n. 181 (illustrato)







Il presente lotto esposto a Palazzo Reale, Milan, 2014.  
 The present lot exhibited at Palazzo Reale, Milan, 2014.  
 Photo: Luigi Acerra, Courtesy of Fondazione Piero Manzoni.  
 Artworks: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

L'opera *Achrome* di Piero Manzoni, autocreata, autoriflessiva e senza colore, appartiene alle prime serie dell'artista, omonime, che ebbero un carattere seminale nella definizione della sua carriera. Mai offerto sul mercato prima, dal 1976 c. sempre nella stessa collezione privata, questo lavoro fu esposto nella memorabile retrospettiva milanese dedicata all'artista nel 2014: esso incarna l'accattivante purezza e la monumentalità di questo gruppo di opere rivoluzionarie e di grande influenza. Al pari di effimere increspature d'acqua, ventose perturbazioni di neve o pieghe di un foglio, la delicata struttura esiste solo in quanto tale; la superficie ricoperta di caolino è completamente avulsa da ogni qualsivoglia volontà narrativa, figurativa o connessa ad aspetti mimetici.

In questo modo Manzoni diede seguito agli sviluppi pionieristici di Lucio Fontana e di Alberto Burri; creò una forma d'arte radicalmente nuova che era elegante, enigmatica e, al tempo stesso, giocosamente iconoclasta. Capovolgendo le concezioni e le convenzioni tradizionali della pittura, con i suoi *Achromes* riportò l'arte ad una 'tabula rasa', purificandola e riconducendola alla condizione di ricettacolo aperto, liberato dalla rappresentazione, dalla narrativa e dall'ego dell'artista, in attesa di attivare il pensiero e l'immaginazione del fruitore: 'L'immagine è la nostra idea di libertà', scrisse Manzoni nel 1957, 'nel suo spazio abbiamo intrapreso un viaggio di scoperta e di creazione' (Manzoni, 'For the Discovery of a Zone of Images', citato in M. Gale & R. Miracco, catalogo della mostra, *Beyond Painting: Burri, Fontana, Manzoni*, Londra, Tate Gallery, 2005-2006, p. 40).

Manzoni fu uno dei più grandi pionieri e provocatori della Milano post-bellica, dove viveva e lavorava, e dove creò il suo primo *Achrome* nel 1957, un anno prima della probabile realizzazione di questo lavoro. Dopo un'iniziale sperimentazione con il gesso, diede vita a una serie di dipinti nei quali graffiava o segnava l'intonaco bianco; questo lo condusse, nell'autunno dello stesso anno, a concepire gli *Achromes*. In principio bagnava pezzi di tela nel caolino – una sorta di tenera argilla – che, una volta lasciata asciugare, consentiva di ottenere con il minimo intervento la naturale formazione di spessori, increspature e pieghe. Sotto diversi punti di vista, questa espressione artistica nacque osservando il lavoro di Burri, pionieristico padrino dell'arte italiana del Dopoguerra. Con i suoi *Sacchi* Burri reinterpretò le componenti strutturali della pittura – la superficie di juta –, tanto che quest'ultima divenne il soggetto stesso del suo lavoro.

Qualcosa di assimilabile avviene in quest'opera di Manzoni, nella quale l'artista usa la base anatomica di un dipinto – la tela – presentandola come la sola componente fisica e visuale dell'opera, e prescindendo tutte le altre modalità di rappresentazione. In questo modo raggiunse il suo obiettivo artistico e concettuale, come egli stesso afferma: 'la vera domanda, per quanto mi riguarda, è quella di rendere una superficie completamente bianca (integralmente senza colore e neutrale) al di là di ogni fenomeno o intervento pittorico estraneo al valore della superficie. Un bianco che non sia un paesaggio polare, non un materiale in evoluzione o un materiale

fantastico, non una sensazione, non un simbolo, niente di tutto ciò: solo una superficie bianca che è semplicemente una superficie bianca e nient'altro (una superficie senza colore che è solo una superficie senza colore). Ancor meglio: una superficie che semplicemente esiste: l'essere (essere completa e diventare pura)'. (Manzoni, 'Free Dimension', Azimuth, n. 2, Milano, 1960, in *Piero Manzoni. Paintings, Reliefs & Objects*, catalogo della mostra, Londra, Tate Gallery, 1974, pp. 46-47).

In *Achrome* Manzoni prende spunto dal realismo materico di Burri e lo porta avanti rimuovendo interamente l'intervento della mano creatrice dell'artista nella realizzazione dell'opera, promuovendo il concetto di automatismo e non quello di pura casualità. Le pieghe delicate, talvolta sensuali, che fluiscono orizzontalmente con eleganza sulla superficie della tela si formano in autonomia; anche la colorazione non è dovuta all'intervento dell'artista: si tratta della tonalità intrinseca dell'intonaco. Nel cimentarsi in questa serie Manzoni guardava oltre la materialità delle opere di Burri, così come al di là del concettualismo austero e trascendente dei lavori monocromi di Fontana o Yves Klein; era mosso dalla volontà di esplorare l'idea di uno spazio liberato da ogni qualsivoglia figura, colore, segno o materiale. In questo modo creò "immagini che sono tanto assolute quanto possibili, che non possono essere valutate per quello che esprimono, spiegano ed esplicitano, ma solo per quello che sono: il loro essere" (Manzoni, 'For the Discovery of a Zone of Images', nel catalogo della mostra, *Piero Manzoni: Paintings, reliefs & objects*, Londra, Tate Gallery, 1974, p. 17).

Self-forming, self-reflexive and colourless, Piero Manzoni's *Achrome* is one of the earliest works in the artist's seminal and career-defining series of the same name. Never on the market before, in the same private collection since *circa* 1976, a focus piece in the landmark 2014 retrospective of the artist held in Milan, *Achrome* (1958 ca.) embodies the captivating purity and monumentality of this group of radical and highly influential works. Like ephemeral ripples of water, windswept undulations of snow, or the folds of a sheet, the softly textured, kaolin covered surface is entirely expunged of any narrative, representational, or mimetic aspects, existing solely as it is. In this way, Manzoni succeeded in furthering the pioneering developments of both Lucio Fontana and Alberto Burri to offer a radically new form of art that was at once elegant and enigmatic, while at the same time, playfully iconoclastic. Overturning the staid, traditional conventions and conceptions of painting, with the *Achromes*, Manzoni returned art to a 'tabula rasa', purifying art to an open receptacle, liberated from representation, narrative and the ego of the artist, waiting instead to be activated by the mind and imagination of the viewer: 'The picture is our idea of freedom', Manzoni wrote in 1957, 'in its space we set out on a journey of discovery and creation of images' (Manzoni, 'For the Discovery of a Zone of Images', quoted in M. Gale & R. Miracco, exh. cat., *Beyond Painting: Burri. Fontana, Manzoni*, London, Tate Gallery, 2005-2006, p. 40).



Alberto Burri, *Two shirts*, 1957. Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello.  
Artwork: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.  
Photo: © 2018. Scala, Florence.





One of the great pioneers and provocateurs living and working in post-war Milan, Manzoni made his first *Achrome* in 1957, just a year before he is thought to have executed the present work. Experimenting first with the use of gesso, Manzoni had begun a series of paintings in which he scratched or marked the white plaster, leading him, in the autumn of this year, to conceive the *Achromes*. At first the artist soaked pieces of canvas in kaolin – a soft form of clay – which, when left to set, with the most minimal of intervention, formed natural layers, wrinkles and folds. In many ways, this practice grew out of the work of the pioneering godfather of post-war Italian art, Burri. With his *Sacchi*, Burri took the structural components of a painting – the burlap ground – and reconstituted this so that it became the entire subject of the work. In the present work, Manzoni has similarly used the anatomical base of a painting – the canvas – and has presented this as the sole physical and visual component of the work, eschewing all other modes of representation. In this way, he achieved his essential artistic and conceptual aims; in his own words: ‘the question as far as I’m concerned is that of rendering a surface completely white (integrally colourless and neutral) far beyond any pictorial phenomenon or any intervention extraneous to the value of the surface. A white that is not a polar landscape, not a material in evolution or a beautiful material, not a sensation or a symbol or

anything else: just a white surface that is simply a white surface and nothing else (a colourless surface that is just a colourless surface). Better than that: a surface that simply is: to be (to be complete and become pure)’ (Manzoni, ‘Free Dimension’, *Azimuth*, no. 2, Milan, 1960, in *Piero Manzoni: Paintings, Reliefs & Objects*, exh. cat., London, Tate Gallery, 1974, p. 46-47).

Yet, in *Achrome*, Manzoni has taken Burri’s material realism a step further by removing the hand of the artist from the creation of the work almost entirely, furthering the concept of automatism to instead embody pure chance. The gentle, sometimes sensual folds that gracefully flow horizontally down the surface of the canvas are self-forming; indeed, even the colour itself is there not due to the intervention of the artist, but is instead the inherent hue of the plaster itself. With the inception of this series, Manzoni looked beyond the materiality of Burri’s works, and the austere conceptualism and mystical possibilities of monochrome colour as seen in the works of Fontana or Yves Klein exploring instead the idea of a space freed of any image, colour, mark or material. In this way, he created, ‘Images that are as absolute as possible, images that cannot be valued for that which they record, explain and express, but only for that which they are: to be’ (Manzoni, ‘For the Discovery of a Zone of Images’, in exh. cat., *Piero Manzoni: Paintings, reliefs & objects*, London, Tate Gallery, 1974, p. 17).

λ 12

# ENRICO CASTELLANI

(1930-2017)

## *Superficie bianca*

firma, titolo, data e iscrizione *Enrico Castellani - Superficie bianca - 1972 - 1 - Al Sig. Crivelli con simpatia - (sul retro)*  
acrilico su tela  
cm 61,5x61,5  
Eseguito nel 1972  
Opera registrata presso l'Archivio della Fondazione Enrico Castellani, Milano, n. 72-008, come da autentica su fotografia in data 16 luglio 2016

€150,000-200,000

\$190,000-250,000

£140,000-180,000

'SUPERFICIE BIANCA' (WHITE SURFACE); SIGNED, TITLED, DATED AND INSCRIBED ON THE REVERSE; ACRYLIC ON CANVAS

“Sebbene non appartengano all’ambito della pittura o della scultura, ma traggano dall’architettura il loro carattere di monumentalità o la loro contenuta dimensione, i miei spazi sono il riflesso di quella dimensione interiore priva delle contraddizioni a cui tutti tendiamo”.

“Although they do not belong to the dominion of painting or sculpture, and take from architecture the character of monumentality or scale its dimension down, my spaces are the reflection of that total interior space, devoid of the contradictions to which we all tend”.

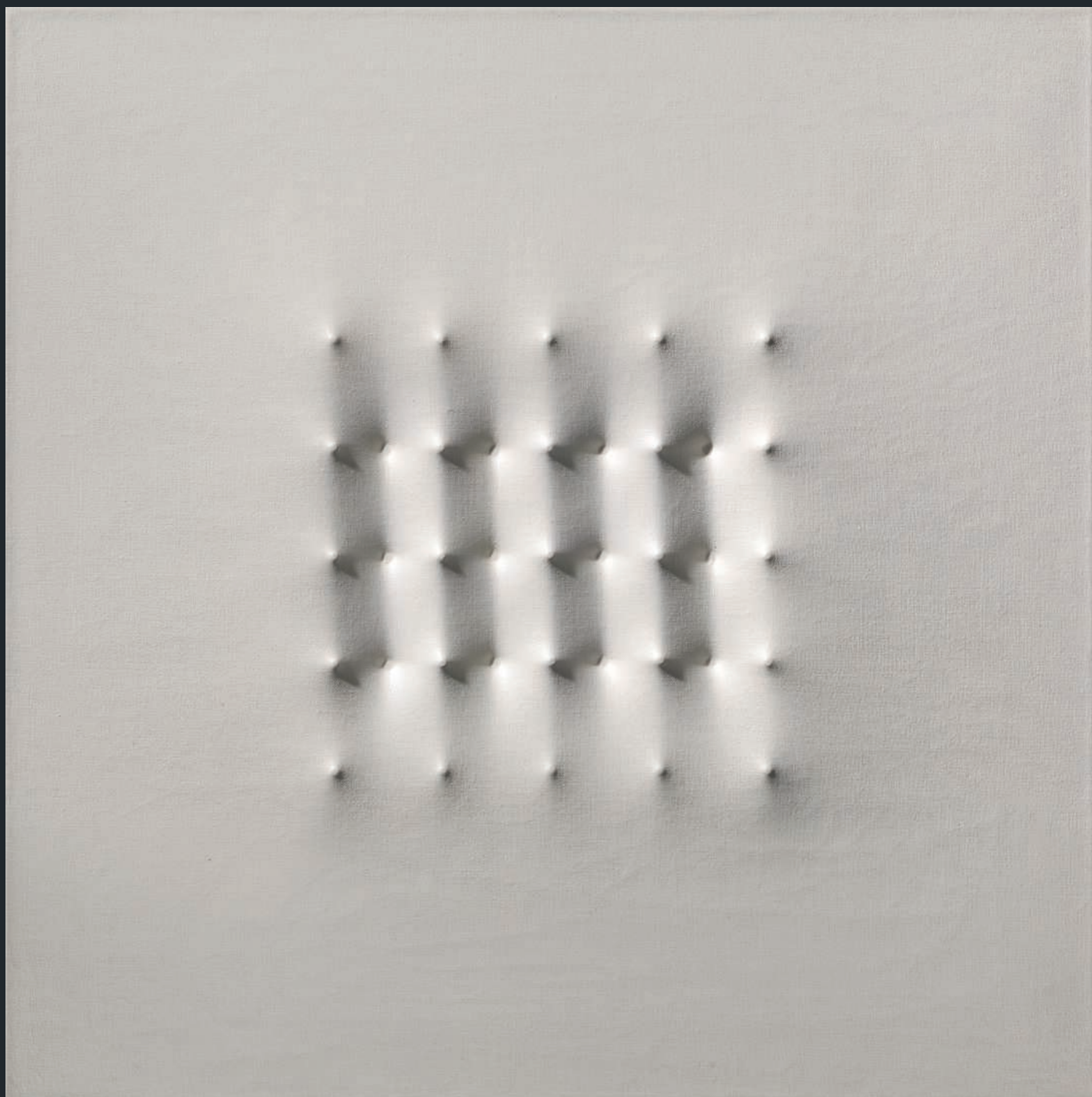
ENRICO CASTELLANI



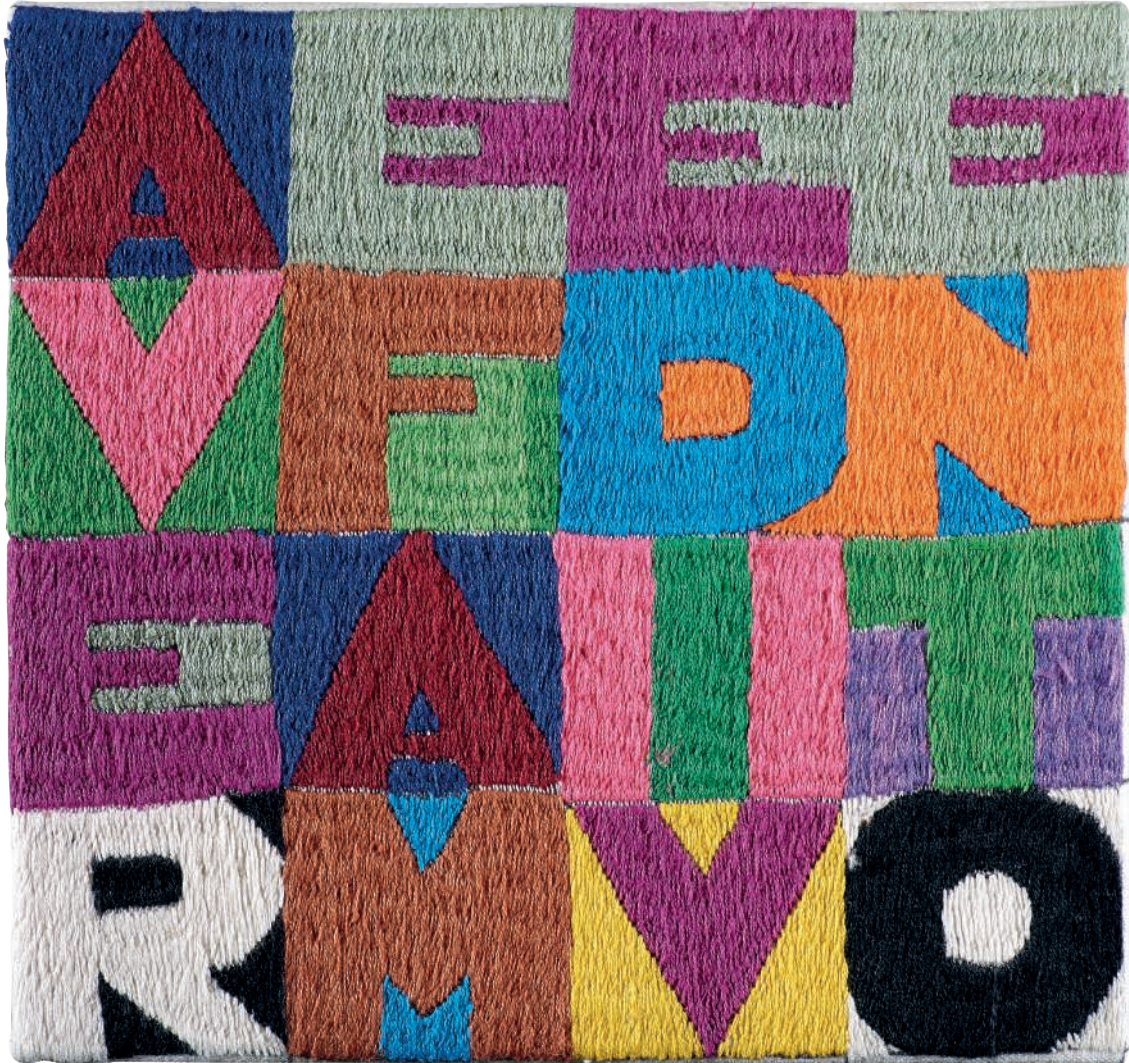
---

PROVENIENZA:  
Collezione privata, Rovigo

Enrico Castellani nel suo studio,  
Milano, 1968.  
Enrico Castellani in his studio, Milan,  
1968.  
Photo: (c) Giorgio Colombo, Milano.  
Artwork: (c) 2018 Artists Rights  
Society (ARS), New York / SIAE,  
Rome.



λ13  
**ALIGHIERO BOETTI**  
 (1940-1994)



*Lotto di due opere:*

a) *Avere fame di vento*  
 ricamo  
 cm 17,5x18,5  
 Eseguito nel 1994 c.  
 Opera registrata presso l'Archivio  
 Alighiero Boetti, Roma, n. 8672, come da  
 autentica su fotografia in data 5 ottobre  
 2017

b) *Avere sete di fuoco*  
 ricamo  
 cm 17,5x18,5  
 Eseguito nel 1994 c.  
 Opera registrata presso l'Archivio  
 Alighiero Boetti, Roma, n. 8671, come da  
 autentica su fotografia in data 5 ottobre  
 2017 (2)

**PROVENIENZA:**  
 Acquisito direttamente dall'artista  
 dall'attuale proprietario nel 1994

**€40,000-60,000**  
**\$50,000-74,000**  
**£36,000-54,000**

A) 'AVERE FAME DI VENTO' (BEING  
 HUNGRY OF WIND); EMBROIDERY

B) 'AVERE SETE DI FUOCO' (BEING  
 THIRSTY OF FIRE); EMBROIDERY



“In effetti, ci sono cinque sensi, e il pensiero è il sesto. Esso è la cosa più importante che l’umanità possiede”.

“In effect, there are five senses, and thought is the sixth. That is the most important thing that humankind possesses”.

ALIGHIERO BOETTI

λ14  
JANNIS KOUNELLIS

(1936-2017)

*Il fiore*

smalto su collage di carta  
applicata su carta di giornale  
cm 58,9x42,5  
Eseguito nel 1969

€40,000-60,000

\$50,000-74,000

£36,000-54,000

'IL FIORE' (THE FLOWER); ENAMEL ON  
COLLAGE LAID DOWN ON NEWSPAPER

“Ogni pittore si caratterizza per un particolare tipo di visione e una peculiare tipologia costruttiva dell'immagine; è ridicolo l'approccio comune che vede associare il concetto di 'pittore' all'arte tradizionale, e quello di 'artista' a chi si contraddistingue per un ruolo anarchico, moderno e di sperimentazione. Jackson Pollock fu il pittore che reinventò lo spazio americano come reazione etica. I murales messicani sono dipinti, lo stesso Duchamp fu un pittore”.

“Each painter has his own way of seeing and methods of constructing an image, and the common approach which consists of associating traditional art with the word 'painter' and an anarchistic, modern and experimental role with the word 'artist' is ridiculous. Jackson Pollock was a painter who reinvented the American space with morality. Mexican murales are paintings, Duchamp himself was a painter”.

JANNIS KOUNELLIS



PROVENIENZA:

Collezione privata, Roma  
Londra, Asta Christie's,  
9 febbraio 2001, lot 129  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario

Jannis Kounellis, *Rosa nera*, 1966. Museo del Novecento, Milan.  
Artwork: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE,  
Rome. Photo: © Museo del Novecento, Milan, Italy / Mondadori  
Portfolio/Electa/Luca Carrà / Bridgeman Images.



λ 15  
GIULIO PAOLINI

(N. 1940)

DA UNA IMPORTANTE COLLEZIONE PRIVATA EUROPEA

## Unalinea

firma, titolo e data *Giulio Paolini / Unalinea / 1966* (sul retro dell'elemento di sinistra)  
tempera su tre tele grezze  
cm 56,8x79x65,5  
Eseguito nel 1966

€60,000-80,000

\$74,000-98,000

£54,000-71,000

PROPERTY FROM AN IMPORTANT  
PRIVATE EUROPEAN COLLECTION

'UNALINEA' (ONELINE); SIGNED,  
TITLED AND DATED ON THE REVERSE;  
TEMPERA ON THREE UNPRIMED  
CANVASES

“Nel 1960 i miei lavori tendevano a rendere impersonale l'opera e tutti i più consueti elementi visuali (forme e colori) venivano eliminati; mi limitavo a indicare le condizioni dell'impostazione spaziale nella quale il dipinto avrebbe potuto esistere... Di conseguenza lavoravo con pannelli nudi che avevano lo scopo di affrontare il problema strutturale costituito dall'immagine sul muro...”.

“In 1960 my production tended to depersonalize the work to the extent that all the normal visual elements (forms and colours) were eliminated, and it was limited to indicating the conditions of the spatial setting in which the picture could have existed... I subsequently worked with bare panels that were intended to address the structural problem of the picture on the wall...”

GIULIO PAOLINI



Giulio Paolini and Alighiero Boetti at the circus, 1967.  
Photo: © Giorgio Colombo, Milano.

### PROVENIENZA:

Galleria Notizie, Torino  
Collezione privata, Torino

### BIBLIOGRAFIA:

AA. VV. *Catalogo nazionale Bolaffi d'arte moderna n. 10*, vol. I: *Critico - finanziario*, Torino 1975, p. 379 (illustrato)  
M. Disch, *Giulio Paolini, catalogo ragionato*, Milano 2008, vol. I, p. 131, n. 104 (illustrato)







Piero della Francesca, *La Flagellazione di Cristo (The Flagellation of Christ)*, circa 1455-65. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. Photo: © Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, Marche, Italy / Bridgeman Images.

Realizzata nel 1966, in seguito alla sua iniziale escursione nell'Arte Povera, *Unalinea* è un esempio interessante dei primi lavori concettuali di Giulio Paolini. L'artista non era interessato all'elaborazione di immagini o forme scultoree, bensì alla rivelazione di motivi e significati che giacciono alla base della vicenda artistica. Paolini è infatti noto per creare opere d'arte dall'esito aperto che contemporaneamente esplorano ed esprimono la strana natura del loro essere. Semplice e misteriosa al tempo stesso, *Unalinea* appartiene a una specifica serie di lavori nei quali Paolini si trova ad approfondire il problema dello spazio come assoluto. Prendendo spunto dall'autonoma affermazione degli *Achromes* di Manzoni, questi lavori consistono nel montaggio di diverse tele bianche su telai lignei affinché si adattino in modi differenti ai confini spaziali dell'ambiente che li circonda. Facendo leva sulla stessa materialità che le connota, essi cercano di identificarsi con lo spazio così da condurre il fruitore a "vedere".

Nell'opera *Unalinea*, tre identici segmenti circolari di tela grezza sono disposti in modo radiale rispetto alle coordinate di un angolo; questi creano un lavoro tridimensionale che gioca con la prospettiva, confondendo i confini convenzionali della percezione. Scardinando le garanzie tradizionali del fare artistico – colore, materiale e forma – Paolini sceglie di negare allo spettatore la possibilità di identificare il dipinto come un ricettacolo di segni e simboli decifrabili. Al contrario, l'opera *Unalinea* invita il fruitore a guardare nel suo vuoto misterioso e, così facendo, a individuare con attenzione l'area in cui l'atto del "vedere" si rafforza per diventare l'immagine: il momento mistico in cui la materia diventa arte.

La prospettiva in *Unalinea* non è strumentale alla costruzione pittorica della realtà, l'artista si serve di questo approccio visuale per mettere in discussione l'azione del dipingere e del fare arte. Come spiega lo stesso Paolini, "La mia intera opera si concentra su un'immagine, l'immagine prodotta dal nostro sistema di messa a fuoco (diaframma) tra lo spazio del dipinto e quello dell'oggetto. Come se fossimo in uno specchio ideale che riflette il fenomeno ma che, contemporaneamente, ci consente di identificare ciò che lo costituisce" (G. Paolini, citato in *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, Museum of Modern Art, Oxford, 1980, p. 4). *Unalinea* è un lavoro sorprendente e profondamente intellettuale che contiene il fondamento dell'opera pionieristica concettuale di Paolini, un'indagine erudita nella natura dell'arte e nella profonda relazione tra spazio, oggetto e spettatore.

Executed in 1966, following his initial excursions in Arte Povera, *Unalinea* is a tantalizing example of Giulio Paolini's early conceptual work. Interested not in the elaboration of images or sculptural forms, but in the revelation of the motives and means that lie at the heart of the artistic fact, Paolini is celebrated for creating open-ended works that simultaneously explore and express the strange nature of their own being. Simple yet mysterious, *Unalinea* belongs to a specific series of works in which Paolini investigated the problem of space as an absolute entity. Taking his cue from the autonomous self-assertion of Manzoni's *Achromes*, these works consist of a number of blank canvases mounted on wooden frames that adapt to the spatial confines of their surroundings in different ways. By referring to their own materiality, these works attempt to identify with space in ways that encourage the viewer to 'see'.

In *Unalinea*, three identical circular segments of raw canvas are arranged centrifugally, aligned with the coordinates of an angle, creating a three-dimensional work that plays with perspective and blurs the conventional boundaries of perception. Discarding the traditional guarantees of artistic activity – colour, material, and form – Paolini denies the viewer the ability to identify the picture as a container of decipherable signs and symbols. Instead, *Unalinea* invites the viewer to gaze into its mysterious void, and, in so doing, precisely defines the area where the act of 'seeing' concentrates, to become the picture – the mystical moment where matter becomes art.

The play on perspective in *Unalinea* is not used as an instrument for the painterly construction of reality, but rather as a visual approach employed by the artist to question the act of painting and making art in general. As Paolini has explained, 'My whole oeuvre revolves around an image, the image created by our system of focusing (diaphragm) on both the pictorial space and the object space; as if it were an ideal mirror, which reflects phenomena, but also lets us see that which constitutes it' (G. Paolini, quoted in *Giulio Paolini*, exh. cat., Museum of Modern Art, Oxford, 1980, p. 4). An erudite inquiry into the nature of art and the relationship between space, object and spectator, *Unalinea* is a striking and deeply intellectual work that carries the seed of Paolini's pioneering conceptual oeuvre.



λ 16  
PIER PAOLO CALZOLARI

(N. 1943)

DA UN IMPORTANTE COLLEZIONISTA PRIVATO EUROPEO

*Un eroe somiglia a*

firma poco leggibile Calzolari (sul retro)  
feltro impresso, ferro, piuma, trenino e  
binario in plastica; due elementi  
feltro: cm 155x175x15  
dimensioni totali: cm 189x205x16  
Eseguito nel 1974  
Autentica dell'artista su fotografia

€70,000-100,000

\$87,000-120,000

£63,000-89,000

PROPERTY OF AN IMPORTANT  
PRIVATE EUROPEAN COLLECTOR

'UN EROE SOMIGLIA A' (A HERO  
LOOKS LIKE); IMPRINTED FELT,  
IRON, FEATHER, TOY TRAIN AND PLASTIC  
RAIL; TWO ELEMENTS

“Vorrei far sapere che amo la palla di carta l'igloo e le scarpe di filo la felce i canti del grillo, amo la realtà la funzione di una palla di carta di un igloo di scarpe di filo di una felce di canti di un grillo, vorrei far sapere che amo queste cose orizzontali come affermazioni di una nuova fisiologia, ma ancor più chi le ha usate per sé, che ora io posso riconoscermi”.

“I'd like you to know that I love the ball of paper the igloo and the thread shoes the fern the cricket noises, I love the reality the function of a ball of paper of an igloo of thread shoes of a fern of cricket noises, I'd like you to know that I love these horizontal things like affirmations of a new physiology, but even more those who have used them for their own purposes, so that now I can recognize myself”.

PIER PAOLO CALZOLARI



Giorgio De Chirico, *Piazza d'Italia*, 1959. Private Collection, Milan.  
Artwork: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE,  
Rome. Photo: © 2018. Photo Scala, Florence.

PROVENIENZA:

Collezione privata, Alessandria

Ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 2006

UN EROE S **M**IGLIA A



# UN EROE S

Realizzata nel 1974, l'opera *Un Eroe somiglia a* risulta un lavoro intrigante di Pier Paolo Calzolari che esemplifica le contemplazioni post-minimaliste dell'artista nei confronti di luce, ombra, materia e tempo.

A cavallo tra la scultura e la pittura, Calzolari ha modellato in un'alchimia personale materiali non stabili e organici con oggetti quotidiani e ready made, nei quali fenomenologia, filosofia e poesia si mescolano in modo evocativo. Un enorme feltro bianco, è stato perforato con una sottile barra di metallo, sopra la quale è stampigliato il titolo enigmatico del lavoro: UN EROE SOMIGLIA A. Giusto al di sotto del dipinto vi è un binario ferroviario giocattolo, completo del suo treno funzionante, dal quale spunta una barra di metallo alta e sottile, coronata in modo precario da una singola piuma. Poiché sia lo spettatore sia il treno si muovono, l'opera crea un accattivante gioco di luci e ombre che si sposta e serpeggia tra la tela bianca e ipnotica, e il muro stesso.

Uno dei primi sostenitori del movimento italiano dell'Arte Povera, Calzolari si trovò spesso a incorporare materiali comuni

nelle sue composizioni. L'esplorazione di elementi così come di tecniche non convenzionali ha dato enfasi all'intrinseco valore artistico di questi elementi quotidiani, promuovendoli al rango di arte superiore, e sfidando i valori estetici del passato. Il movimento guadagnò rilievo negli anni '60 e '70, quando rinvigorì la tradizione artistica italiana che si era vanificata nei decenni successivi la Seconda Guerra Mondiale. Calzolari sostiene che, come artista, "la frattura di questo momento ha rappresentato una grande opportunità... avevamo bisogno di esplorare, di riscoprire il significato delle cose - ogni cosa era collassata, anche i vecchi valori. Così ci siamo trovati a dover definire nuovamente il valore di ciò che ci circonda" (P. Calzolari, citato in J. Helmke, 'Q with Pier Paolo Calzolari', in *Blouin Modern Painters*, febbraio 2016, p. 66). In lavori come *Un Eroe somiglia a*, Calzolari infonde la sua composizione di una qualità eterea, meditativa, dove eleva in modo eloquentemente l'apparente "banale" a nuove altezze eroiche.



UN EROE SOMIGLIA A

Executed in 1974, *Un Eroe somiglia a* (A Hero looks like) is an intriguing work by Pier Paolo Calzolari which exemplifies the artist's Post-minimalist contemplations of light, shadow, matter and time. In a borderline combination of sculpture and painting, Calzolari has fashioned a personal alchemy of non-stable and organic materials with everyday and readymade objects, in which phenomenology, philosophy and poetry blend evocatively. A vast white felt has been perforated with a thin metal bar, above which is stencilled the work's enigmatic title: UN EROE SOMIGLIA A (A Hero Looks Like). Just below the painting sits a train-track from a children's toy set, complete with a functioning train, out of which stems a tall, thin metal bar, precariously crowned by a single feather. As both viewer and train move, the work creates a captivating interplay of light and shadow that flits and flickers across the mesmeric white canvas as well as across the wall itself.

An early proponent of the Italian Arte Povera movement, Calzolari frequently incorporated commonplace materials into

his compositions. This exploration of unconventional matter and techniques emphasised the intrinsic artistry of these quotidian elements, promoting them to the realm of high art by challenging previously upheld aesthetic values of the past. The movement gained prominence in the 1960s and 70s, reinvigorating the Italian artistic tradition that had waned in the decades following World War II. Calzolari maintains that, as an artist, 'the fracture of this moment presented a great opportunity ... we needed to explore at that time, to rediscover the meaning of things - everything had collapsed, the old values collapsed. So in that moment, we had to define again, anew, the value of what was around us' (P. Calzolari, quoted in J. Helmke, 'Q with Pier Paolo Calzolari', in *Blouin Modern Painters*, February 2016, p. 66). In works such as *Un Eroe somiglia a*, Calzolari instils his composition with an ethereal, meditative quality, eloquently elevating the seemingly 'mundane' to heroic new heights.

λ 17  
LUCIO FONTANA

(1899-1968)

DA UNA IMPORTANTE COLLEZIONISTA PRIVATA ITALIANA

*Concetto spaziale,  
[Attesa]*

titolo, firma e iscrizione ATTESE I. fontana  
"concetto spaziale" Le giornate passano  
lentamente e quasi felicemente!" (sul retro)  
idropittura su tela  
cm 61,5x50  
Eseguito nel 1967

€700,000-1,000,000

\$870,000-1,200,000

£630,000-890,000

PROPERTY OF AN IMPORTANT  
PRIVATE ITALIAN COLLECTOR

'CONCETTO SPAZIALE [ATTESA]  
TITLED, SIGNED AND INSCRIBED  
ON THE REVERSE; WATERPAINT ON  
CANVAS

L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.

This work does not require an export  
license.

"Se mi riprendi mentre faccio un quadro di buchi dopo un po' non avverto più la tua presenza e il mio lavoro procede tranquillo, ma non potrei fare uno di questi grandi tagli mentre qualcuno si muove intorno a me. Sento che se faccio un taglio, così, tanto per far la foto, sicuramente non viene... magari, potrebbe anche riuscire, ma non mi va di fare questa cosa alla presenza di un fotografo, o di chiunque altro. Ho bisogno di molta concentrazione. Cioè non è che entro in studio, mi levo la giacca, e trac! faccio tre o quattro tagli".

"If you photographed me while I am making one of the *buchi*, after a while I wouldn't notice your presence anymore and I would continue my works calmly, but I couldn't do one of these big *tagli* with someone moving around me. I feel that if I make a *taglio* with someone moving around me. I feel that if I make a *taglio*, like this, only for the photo, it wouldn't work... I need a lot of concentration. That means that I don't walk into my studio, take off my jacket, and boom, I make three or four *tagli*".

LUCIO FONTANA

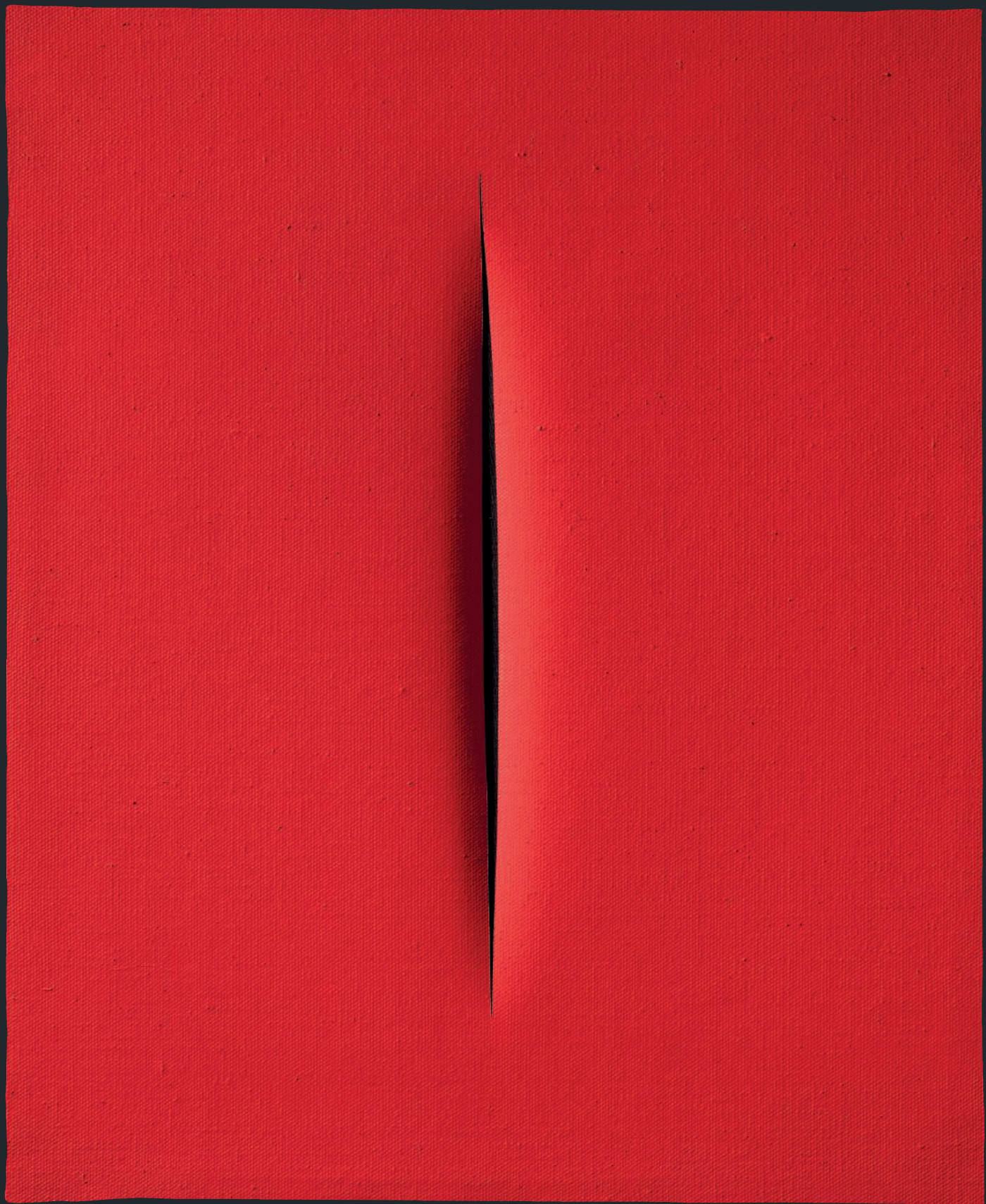
PROVENIENZA:

Galleria del Leone, Venezia  
Galleria San Luca, Bologna  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario  
nel 1969

BIBLIOGRAFIA:

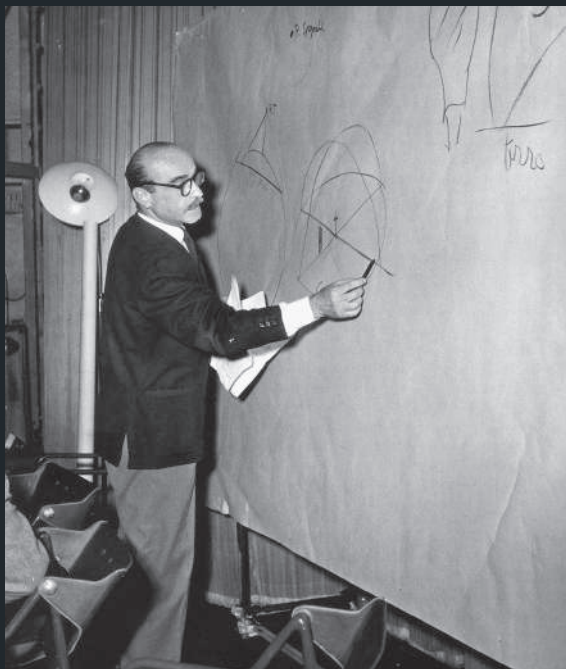
E. Crispolti, *Fontana. Catalogo generale*,  
Milano 1986, vol. II, p. 676 (illustrato)  
E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo  
ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*,  
Milano 2006, vol. II, p. 870, n. 67 T 128  
(illustrato)





Un singolo, netto, taglio incide in modo provocatorio la superficie rossa fiammante dell'opera di Lucio Fontana dal titolo *Concetto spaziale, Attesa*. Realizzata nel 1967, dieci anni dopo che Fontana diede vita alla sua radicale svolta artistica inaugurando la serie di tagli che lo resero celebre, questo lavoro incarna il drammatico potere concettuale e formale del taglio. Il singolo, irrevocabile gesto servì quale crescente interazione dello Spazialismo di Fontana, un movimento visionario che vide l'artista capovolgere le più consuete convenzioni, incorporando elementi dinamici quali il tempo, lo spazio e la luce nella sua produzione artistica al fine di incarnare gli sviluppi sorprendenti ed epocali dell'era spaziale. Brillando contro la profonda superficie monocroma, il singolo taglio rivela allo spettatore un frammento di enigmatica oscurità, una visione estatica della realtà infinita appena scoperta, uno spazio cosmico, una dimensione spaziale sconosciuta e insondabile.

Fu inizialmente con i buchi e successivamente con i tagli che Fontana cercò di creare opere d'arte che trascendessero i confini della pittura e della scultura al fine di dar vita a "concetti spaziali". "Viviamo nell'era meccanica", disse. "Le tele dipinte e l'intonaco verticale non hanno più ragione di esistere" (Manifesto Blanco, 1946 in E. Crispolti & R. Siligato (a cura di), *Lucio Fontana*, catalogo della mostra, Roma, 1998, p. 115). Penetrando nella superficie piana dell'immagine bidimensionale e rivelando lo spazio oscuro che giace al di là di essa, Fontana introdusse uno spazio reale e, di conseguenza, la nozione di tempo nella struttura della tela. La voragine di oscurità che si mette in evidenza con il penetrante taglio dà modo allo spettatore di contemplare il vuoto infinito che esiste oltre la superficie terrestre. In questo modo Fontana non solo realizzò un'opera che potesse interagire con la realtà, bensì anche un lavoro che sintetizzasse in modo elegante gli straordinari sviluppi della sua epoca.



Fontana alla IX Triennale di Venezia durante il 'congresso internazionale delle Proporzioni', mentre illustra il suo 'Manifesto Tecnico della Spazialismo', 1951.

Fontana at the IX Triennale di Milano, during the 'congresso internazionale delle Proporzioni', illustrating his 'Manifesto Tecnico dello Spazialismo', 1951.

Photo: Courtesy Archivio Fotografico. © La Triennale di Milano  
Photo Publifoto. Artwork: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.



Alberto Burri and Lucio Fontana, Milan, 1964.

Photograph by Giuseppe Loy.

Photo: Archivio fotografico Giuseppe Loy. Artwork: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

A single, clean slash sweeps defiantly through the flaming red surface of Lucio Fontana's *Concetto spaziale, Attesa*. Executed in 1967, a decade after Fontana first made this radical artistic breakthrough and inaugurated the series of tagli for which he is best known, this work embodies the dramatic conceptual and formal power of the slash. This singular, irrevocable and irrevocable gesture served as the climactic iteration of Fontana's Spatialism, a visionary movement that saw the artist overturn convention, incorporating the dynamic elements of time, space and light into his art to embody the extraordinary, epoch-defining developments of the space age. Glowing against the deep monochrome surface, the single sweeping slash reveals a sliver of enigmatic darkness, an entrancing vision of the newly discovered realm of infinite, cosmic space, an unknown, unfathomable spatial dimension.

It was first with the buchi and subsequently with the tagli that Fontana succeeded in creating art that transcended the boundaries of painting and sculpture to instead become 'spatial concepts'. 'We live in the mechanical age', he stated. 'Painted canvas and upright plaster no longer have any reason to exist' (Manifesto Blanco, 1946 in E. Crispolti & R. Siligato, eds., *Lucio Fontana*, exh. cat., Rome, 1998, p. 115). By penetrating through the flat, two-dimensional picture plane and revealing the dark space that lay beyond, Fontana introduced real space and by extension, time, into the structure of the canvas. The chasm of blackness that is revealed by the penetrating slash encourages the viewer to contemplate the infinite void that exists beyond the earth's surface. In this way, Fontana had not only created a work that could interact with reality, but one that elegantly encapsulated the extraordinary developments of his time.



Christmas Tree Cluster in Monoceros.  
Photo: a. v. ley via Getty Images.

λ 18  
LEONCILLO

(1915-1968)

DA UNA RAFFINATA COLLEZIONE PRIVATA ROMANA

## Taglio bianco

terracotta smaltata  
cm 82,5x45x27  
Realizzata nel 1963  
Autentica di E. Mascelloni su fotografia  
in data 3 marzo 2018  
L'opera sarà inserita nel catalogo  
ragionato di Leoncillo a cura di  
E. Mascelloni

€80,000-120,000

\$99,000-150,000

£72,000-110,000

PROPERTY FROM A REFINED PRIVATE  
ROMAN COLLECTION

'TAGLIO BIANCO' (WHITE CUT);  
ENAMELED TERRACOTTA

“Se è vero che la figurazione non serve più né a noi né agli altri allora buttiamolo via anche questo surrogato della ‘forma’. Non ho proprio nessuna voglia di inchinarmi a questo dio. Se debbo essere solo non sostituirò la calda immagine con questa presenza ostile”.

“If it's true that figuration won't do anything good to us nor to others, then let's get rid of this last surrogate of 'form'! I have no intention to bow to this god. If I have to be alone, I won't swap a warm image with a hostile presence; this internal dialogue with alien laws”.

LEONCILLO

**L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.**

This work does not require an export  
license.



The Treasury (Al Khazneh), Petra (Unesco World Heritage List, 1985), Jordan. Nabatean civilisation, 1st century B.C. - 2nd century A.D.  
Photo: © 2018. DeAgostini Picture Library/Scala, Florence.

### PROVENIENZA:

Collezione L. Bozzini, Roma  
Galleria L'Isola, Roma  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario nel  
1986

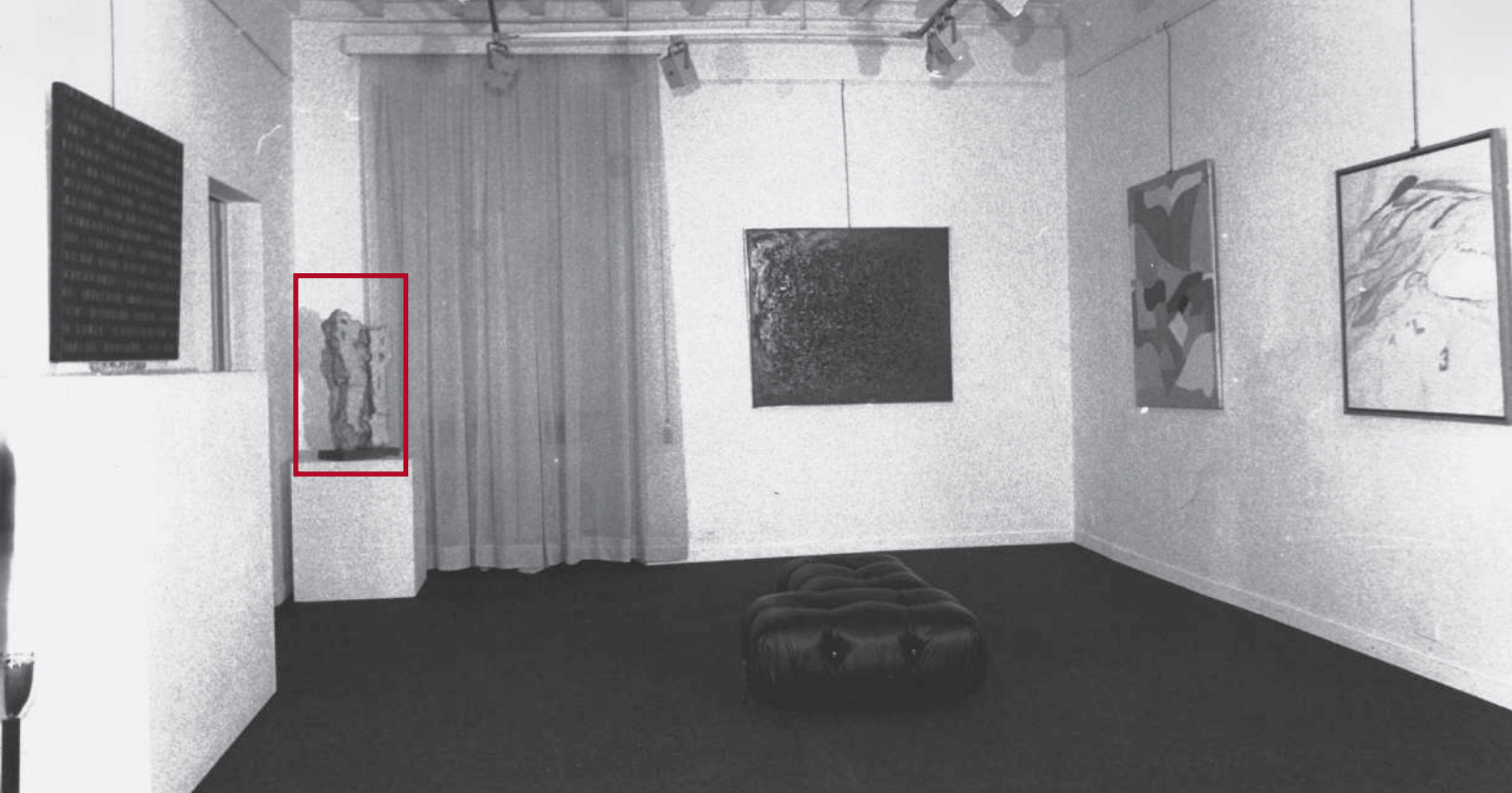
### ESPOSIZIONI:

Roma, Galleria Editalia, *Qui arte contemporanea 10 anni*, 1976 (illustrata in foto d'epoca dell'esposizione)  
Jyväskylä, Museo Alvar Aalto, *On language and ecstasy A generation in Italian art*, 1985, cat., p. 17 (illustrata); poi Pori, Porin Taidemuseo, 1985  
Roma, Galleria del Cortile, *Tridente Dieci. Aspetti di arte, gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Spazio ambiente*, 1986, cat. (illustrata)  
Torino, Galleria Martano, *Terra come materia*, 1986, cat. (illustrata)

### BIBLIOGRAFIA:

C. Spadoni, *Leoncillo*, Roma 1983, p. 164-165, n. 84 (illustrata)  
AA.VV. *Aspetti di arte, gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta*, in "Tridente dieci", Roma 1986, cat. (illustrata)





Il presente lotto in esposizione alla Galleria Editalia, Roma, 1974. The present lot exhibited at Galleria Editalia, Rome, 1974.  
Photo: Courtesy Galleria Edieuropa.

Espanso verso l'alto come un flusso contorto di lava *Taglio Bianco* è un esempio significativo delle sculture mature di Leoncillo Leonardi realizzate con la ceramica smaltata: un capolavoro riscoperto che giunge ora sul mercato da una collezione privata.

Sempre più mossi dall'anelito di esplorare le nozioni metafisiche di spazio, limite, vuoto e materia, questi lavori di Leoncillo prendono le distanze dal realismo e dalla necessità di raffigurazione che caratterizzavano le sue prime opere, per giungere a un'astrazione informale che trovava fondamento nelle caratteristiche intrinseche dell'argilla, il suo materiale prediletto.

Questa evoluzione verso un'estetica maggiormente espressiva faceva seguito alla sua preoccupazione di rivelare la forma sostanziale della materia, aspetto che sviluppò dopo la collaborazione con Lucio Fontana in occasione della XXVII Biennale di Venezia nel 1954. Stabilendo un dialogo con le esplorazioni spaziali bidimensionali di Fontana, e prendendo spunto dalle prime opere ceramiche del suo compatriota, il cui orientamento si giocava tra i poli della rappresentazione e dell'astrazione, Leoncillo si propose di aprire i volumi, superare la materia e costruire lo spazio attorno al vuoto.

Plasmato, squarciato e perforato, *Taglio bianco* cerca, definisce e si muove lungo la linea che separa il punto statico dalla dimensione spaziale. L'artista dona al lavoro un senso di vita pura, volume e fisicità attraverso la modellazione manuale della terracotta che ha tagliato e profondamente ferito così da rivelare, attraverso le sue stratificazioni, il processo creativo. Questa manipolazione della purezza plastica della

superficie, diretta e piena di energia, trova un ulteriore motivo di espressione nell'applicazione di uno smalto ad alta temperatura. Prediligendo una verniciatura bianca, Leoncillo evita tutti i colori al fine di evidenziare gli strati e la privazione dell'argilla, per concentrarsi su forma e materia. *Taglio bianco*, un lavoro intellettuale autonomo e profondo, rappresenta il culmine della ricerca di sperimentazione plastica ed esplorazione spaziale effettuata da questo artista la cui figura è centrale nella storia scultorea del XX secolo.



Altre visioni del presente lotto.  
Alternative views of the present lot.

Expanding upwards like a writhing flow of solidified lava *Taglio bianco* (White Cut) is an exceptional example of Leoncillo's mature glazed ceramic sculptures: a rediscovered masterpiece that comes for the first time to the market from a private collection. Increasingly keen to explore metaphysical notions of space, limits, emptiness and matter, these works saw Leoncillo progressively move away from the realism and figuration that had characterized his earlier works to an Informal Abstraction that rested principally on the inherent qualities of his medium of devotion: clay. This evolution towards a more expressive aesthetic defined by its concern with revealing the inherent form of matter itself developed following Leoncillo's collaboration with Lucio Fontana at the XXVII Biennale of Venice in 1954. Establishing a dialogue with Fontana's two-dimensional spatial explorations, and building on his compatriot's early ceramic *oeuvre*, which was similarly positioned between representation and abstraction, Leoncillo set out to open volumes, overcome matter, and build around the void to create space.

Shaped, slashed and perforated, *Taglio bianco* seeks, defines and moves the line between the static point and the spatial dimension. Leoncillo gives the work a sense of sheer life, volume and physicality through his vigorous hand modelling of the terracotta, which he has cut and wounded deeply so as to reveal the process of its creation through its stratifications. This direct, forceful manipulation of the plastic purity of the surface is further enhanced by the application of a highly-fired enamel. Opting for a white glaze, Leoncillo eschews all colour to highlight the layers and cuts within the clay, focusing on form and matter. An autonomous and deeply intellectual work, *Taglio bianco* represents the culmination of years of plastic experimentation and spatial exploration by this central figure in the history of 20th Century Sculpture.



# λ19 LUCIO FONTANA

(1899-1968)

## *Gamba di tavolino*

firmata e datata *l. fontana 49* (lungo il margine superiore); firmata con le iniziali e datata *L. F. 49* (all'interno)  
terracotta policroma smaltata  
altezza: cm 63,5  
diametro: cm 34,5  
Realizzata nel 1949  
Opera registrata presso la Fondazione Lucio Fontana, Milano, n. 4172/1, come da autentica su fotografia

€100,000-150,000

\$130,000-180,000

£90,000-130,000

### PROVENIENZA:

Collezione privata, Torino

'GAMBA DI TAVOLINO' (LEG OF SMALL TABLE); SIGNED AND DATED ALONG THE UPPER EDGE; SIGNED WITH THE INITIALS AND DATED IN THE INNER PART; POLYCHROME GLAZED TERRACOTTA

**L'opera non richiede Attestato di Libera Circolazione al fine della sua esportazione.**

This work does not require an export license.



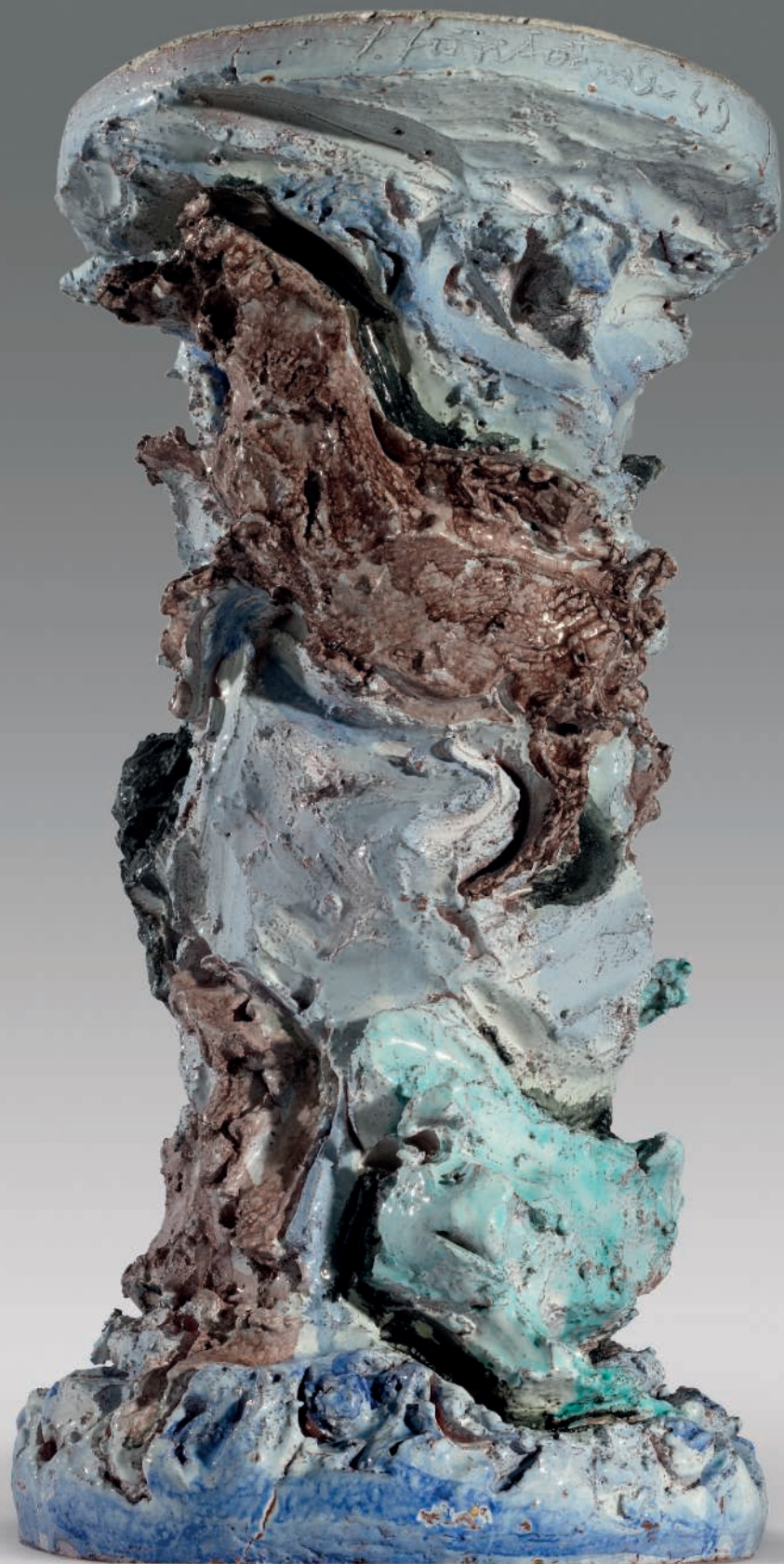
Lucio Fontana, ebbe una creatività inesauribile e un'immaginazione sconfinata. La sua pratica artistica eclettica e sfaccettata lo condusse alla creazione di una varietà di opere che vanno dalla scultura e dalla ceramica alla pittura, alle installazioni, e che lo videro collaborare con diversi architetti e designers quando esplorò lo Spazialismo, movimento da lui fondato nel 1947. Nell'opera in esame, realizzata nel 1949, l'artista ha creato, con le sue peculiarità distintive, attraverso uno stile modellato gestualmente, la gamba di un tavolo realizzata con una terracotta policroma smaltata. Modellando direttamente e in modo istintivo l'argilla bagnata con le sue mani, ha donato alla superficie sfaccettata di questa struttura colonnare un senso di dinamismo e vigore assimilabile a quello evidente nella moltitudine di sculture in ceramica policroma che stava realizzando in quel momento. Attraverso questi lavori Fontana diede vita a una nuova forma di scultura, che univa al tempo stesso spazio, movimento e materiale per raggiungere un'unità simbiotica e dinamica.

Credendo profondamente nell'unità delle arti, rimosse i confini solitamente imposti dalla produzione artistica godendosi la libertà della creazione, dando vita ad una varietà entusiasmante di opere e oggetti, come avviene in *Gamba di tavolino*, che evidenzia le sue appassionate esplorazioni nelle possibilità a cui poteva giungere l'arte nella nuova era tecnologica.

Lucio Fontana had possessed inexhaustible creativity and a boundless imagination. His eclectic and multi-faceted artistic practice saw him create an array of art works, from sculpture and ceramics to paintings and installations, collaborating with a range of architects and designers as he explored Spatialism, the movement that he founded in 1947. In the present work, executed in 1949, Fontana created, in his distinctive, gesturally modelled style, a polychrome glazed terracotta table leg. Instinctively modelling the wet clay with his hands, Fontana imbued the multi-faceted surface of this columnar structure with a sense of dynamism and vigour akin to the multitude of polychrome ceramic sculptures that he was also making at this time. With these works, Fontana pioneered a new form of sculpture, one that brought space, movement and material together in a symbiotic, dynamic unity.

Believing in the unity of the arts, Fontana removed the boundaries normally imposed by art making, revelling in the freedom of creation while creating an astonishing variety of art work and objects, such as the present *Gamba di tavolino*, which displays his passionate explorations into the possibilities of art in a new technological era.







## DA UNA IMPORTANTE COLLEZIONE PRIVATA MILANESE (LOTTI 20-23)

Christie's è onorata di presentare una selezione di opere provenienti da una importante collezione privata milanese, che testimoniano l'amicizia tra gli artisti (in questa selezione, Lucio Fontana e Alighiero Boetti) ed il collezionista.

Grazie alla relazione personale e alla familiarità con questi artisti, infatti, il collezionista ha avuto l'opportunità di inserire nella propria collezione alcune rare gemme pittoriche, tra cui una scintillante tela argentata di Lucio Fontana, che è stata donata al collezionista per il compleanno nel 1966, come testimoniato da una iscrizione sul retro.

Apparsa ora per la prima volta sul mercato, quest'opera, ancora nelle sue condizioni originali, è un importante esempio della ricerca di Fontana e del suo tentativo di captare ed incanalare il misterioso fascino delle costellazioni e la perfezione dell'universo, attraverso una forma ovale costellata appunto di buchi che fanno filtrare la luce.

Quest'opera è anche un tributo artistico ad una delle serie più importanti realizzate da Fontana, *Fine di Dio*, eseguite nel 1963-64, soltanto

pochissimi anni prima.

Le altre opere presentate sono tre diversi lavori di Alighiero Boetti: il primo è un *Tutto*, considerato una *summa* del lavoro di Boetti e della sua ricerca per quell'*ordine e disordine* e del tentativo di trasporre questo concetto nell'arte.


La seconda opera è una biro rossa su carta che gioca con una delle più note "non-parole" di Boetti, *Ononimo*, un neologismo costruito dalle due parole italiane 'anonimo' e 'omonimo' che l'artista inventò nel 1971.

Il terzo lavoro è rappresentativo di una delle sue serie più intellettuali, il *Cimento dell'invenzione e dell'armonia*: Boetti ha riempito interi fogli con leggeri tratti a mano libera, creando infinite variazioni dallo stesso soggetto.

Queste opere, che sono state esposte o pubblicate in esposizioni e cataloghi internazionali dedicati a Boetti (MoMA, Roma, Basilea) sono ora offerte per la prima volta sul mercato per sottolineare, ancora una volta, l'importanza del rapporto tra gli artisti e il collezionista.

Lucio Fontana  
Concetto spaziale (dettaglio/detail)  
Fontana: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

Alighiero Boetti  
Ononimo (dettaglio/detail)  
Boetti: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.



PROPERTY FROM AN IMPORTANT PRIVATE  
COLLECTION, MILAN (LOTS 20-23)

Christie's is honored to present a selection of works coming from an important private Milan collection, witnessing the friendship relationship between the artists (Lucio Fontana and Alighiero Boetti, here) and the collector.

Thanks to the personal relationship and familiarity with these artists, the collector got the opportunity to secure some rare gems like a glimmering silver canvas by Lucio Fontana, which has been gifted for the collector's birthday in 1966, as witnessed by an inscription on the reverse. Coming for the first time to the market, this work is in pristine condition and it's a pure example of Fontana's research trying to capture the mysterious appeal of constellation and the perfection of the universe, depicting it with an oval shapes where holes capture and convey the light. This work is also a tribute to his most important series, *Fine di Dio*, executed in 1963-64, just a few years before this painting has been done. The other highlights from this collection are three different works by

Alighiero Boetti: the first is a colorful *Tutto*, which is considered a *summa* of Boetti's work and research for the *ordine e disordine* and how to convey this concept into art.

The second work is a red ink work on paper which plays on one of the most typical Boetti's "non-word", *Ononimo*, a neologism born from the two Italian words 'anonimo' (anonymous) and 'omonimo' (eponymous), which the artist invented in 1971.

The third work comes from one of the most intellectual series, the *Cimento dell'invenzione e dell'armonia*: Boetti covered entire sheets with fine pen lines designed with free-hand, creating infinite variations from the same subject.

These works, which have been exhibited or mentioned in international Boetti shows and catalogues (MoMA, Rome, Basel) are now offered for the first time to the market to underline, once again, the relationship between the artists and the collector.

Alighiero Boetti  
*Tutto* (dettaglio/detail)  
Boetti: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

Alighiero Boetti  
*Cimento dell'armonia e dell'invenzione* (dettaglio/detail)  
Boetti: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.



λ 20  
LUCIO FONTANA

(1899-1968)

DA UNA IMPORTANTE COLLEZIONE PRIVATA MILANESE

## Concetto spaziale

firmato *L. fontana* (in basso a destra); firma e titolo *L. fontana "Concetto spaziale"* (sul retro)

olio e matita su tela  
cm 73,5x60,5  
Eseguito nel 1966

€800,000-1,200,000

\$990,000-1,500,000

£720,000-1,100,000

PROPERTY FROM AN IMPORTANT  
PRIVATE COLLECTION, MILAN

'CONCETTO SPAZIALE' (SPATIAL  
CONCEPT); SIGNED LOWER RIGHT;  
SIGNED AND TITLED ON THE  
REVERSE; OIL AND PENCIL ON  
CANVAS

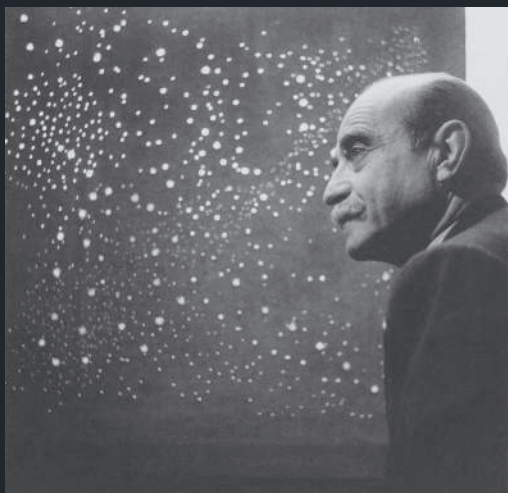
“Se alcune delle mie scoperte sono importanti, i “buchi” lo sono certamente. Attraverso il “buco” ho intenzione di andare oltre i limiti di una cornice pittorica per essere libero di mettere in atto la mia concezione di arte. Una formula come  $1+1=2$ . Non foro la tela per distruggere il dipinto. Al contrario, io creo buchi per trovare qualcosa d’altro...”

“If any of my discoveries are important, the ‘hole’ is. By ‘hole’ I meant going outside the limitations of a picture frame and being free in one’s conception of art. A formula like  $1+1=2$ . I did not make holes in order to wreck the picture. On the contrary, I made holes in order to find something else...”

LUCIO FONTANA

L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.

This work does not require an export  
license.



### PROVENIENZA:

Donato direttamente dall'artista all'attuale proprietario nel 1966

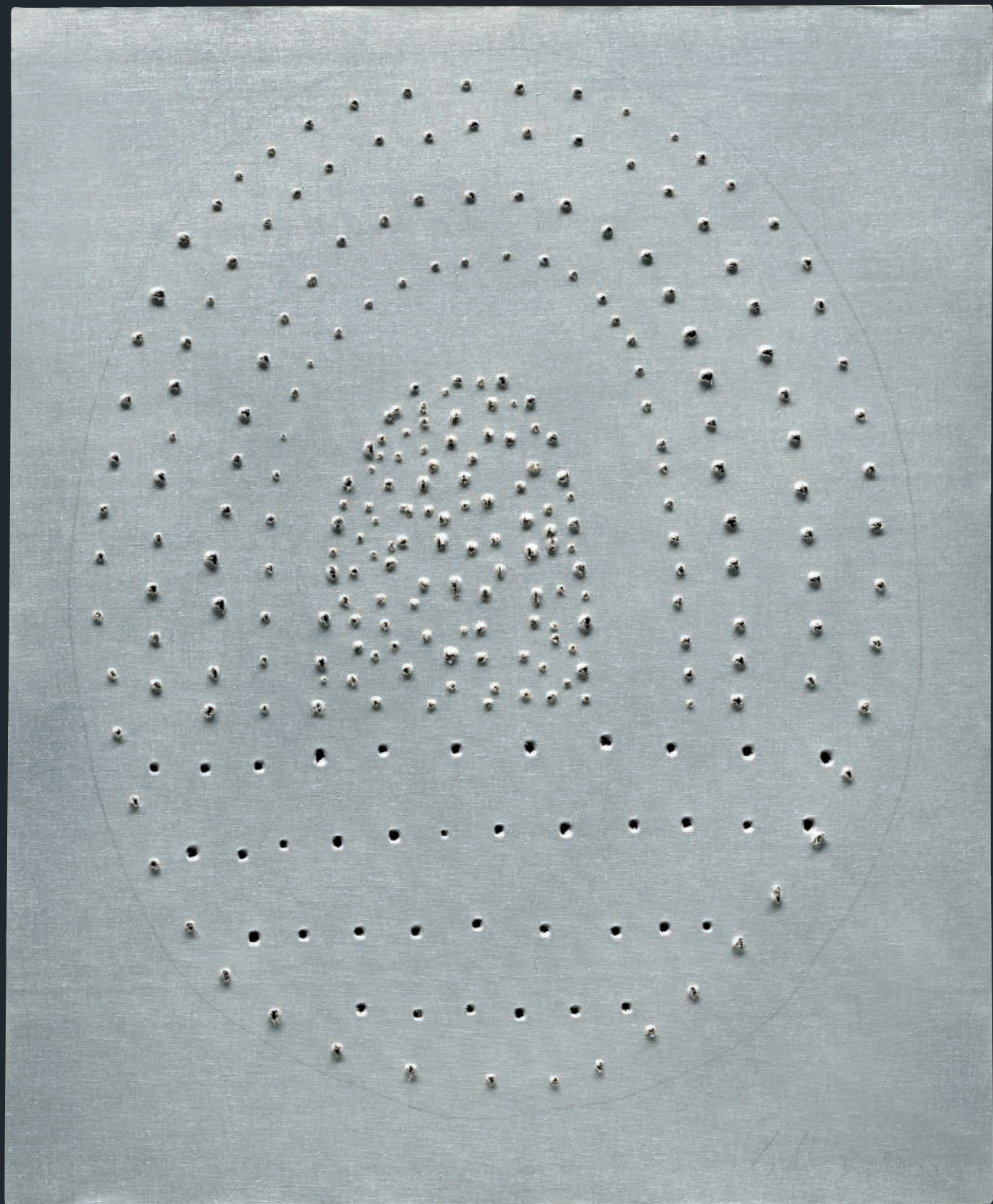
### BIBLIOGRAFIA:

E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux rédigé par Enrico Crispolti*, Bruxelles 1974, vol. II, p. 146-147, n. 66 B 11 (illustrato, con misure errate)

E. Crispolti, *Fontana. Catalogo generale*, Milano 1986, vol. II, p. 504, n. 66 B 11 (illustrato, con misure errate)

E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano 2006, vol. II, p. 692-693, n. 66 B 11 (illustrato)

Lucio Fontana in front of *Concetto spaziale*, 1958-59.  
Photo: Frank Philipp. © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.  
Artwork: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.





Lucio Fontana, Milan, 1960.  
 Photo: © Giancolombo.  
 Artwork: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

Le marcate punteggiature che lacerano la superficie scintillante e iridescente del *Concetto Spaziale*, realizzato da Lucio Fontana nel 1966, dimostrano il continuo fascino subito dall'artista nei confronti di uno dei gesti più iconici che ispirano la sua produzione artistica: i *buchi*. Egli perfora la tela con cura, e in modo ritmico, attraverso la reiterazione di un motivo geometrico: piccoli e precisi buchi rivelano uno sguardo seducente nei confronti dello spazio enigmatico dietro la tela, e consentono allo spettatore di aprire gli occhi verso una dimensione nuova e sconosciuta, un vuoto infinito e senza tempo, i cui misteri sono lì ad aspettarci.

Fontana iniziò nel 1949 a bucare la superficie pittorica, creando con il punteruolo una serie di fori all'interno di fogli di cartone bianco. Nell'eseguire quest'azione iconoclasta, mise in atto la sua ricerca di "un'arte spaziale", creando opere che trascendono i confini convenzionali della pittura e della scultura per esistere in una nuova realtà spaziale.

"Quando colpisco la tela", spiegava Fontana, "ho la percezione di aver compiuto un gesto significativo. Non si tratta infatti di un foro realizzato incidentalmente bensì in modo cosciente. Facendo un buco nell'immagine, trovo una nuova dimensione nello spazio vuoto. Realizzando fori ho inventato la quarta dimensione" (Fontana, citato in P. Gottschaller, *Lucio Fontana: The Artist's Materials*, Los Angeles, 2012, p. 21).

Dalla carta trasferì rapidamente la sua azione sulla tela, prima di perforarla ne dipingeva la superficie con pittura ad olio e, successivamente, ne sperimentava la dimensione, la forma e la posizione dei fori: in questo modo attivava lo spazio sia davanti sia dietro la composizione, e infondeva all'opera un maggiore senso di tridimensionalità.

Se i primi lavori con i *buchi* di Fontana si caratterizzavano per la presenza di fori eseguiti in modo arbitrario, tanto da apparire come formazioni spontanee sulla tela, costellazioni

di stelle che fluttuano in una galassia lontana, nella serie sviluppata negli anni '60 la configurazione dei buchi si fece sempre più geometrica e ordinata. Non è infatti un caso che in *Concetto spaziale* i fori siano accuratamente incisi con un'elegante precisione e disposti in file orizzontali e semicircolari a loro volta contenute all'interno di una forma ovale. Tale forma ovoidale è stata accentuata con l'aggiunta di una linea di matita dolcemente ondulata tratteggiata a mano, che circonda e imbriglia i *buchi*, riunendoli in questa formazione, e trattenendoli con un senso di gravità ultraterreno. È un motivo ricorrente nell'opera di Fontana, la forma simbolica dell'ovale o dell'uovo affascinava l'artista con la miriade di connotazioni che conteneva - biologiche, spirituali e primordiali - che gli offrivano un'ispirazione senza limite tanto da diventare la base di una delle sue più celebri serie di opere: *La Fine di Dio*.

Questo lavoro scintillante fu realizzato nel 1966 come regalo di compleanno per l'attuale proprietario dell'opera, quest'ultima da allora ha sempre fatto parte della medesima collezione. Utilizzando una vernice argentea lucida, Fontana infonde a questo lavoro un celeste fulgore che richiama gli *Olli* iridescenti e il ciclo dei *Metalli* che creò all'inizio degli anni '60 sulla scia dei suoi viaggi a Venezia e a New York.

Incantato dall'unicità del gioco di luci e superfici riflettenti scintillanti che incontrò in queste città iconiche - dalla gloria barocca di San Marco, allo splendore futuristico dei grattacieli di Manhattan - Fontana sentiva di avere finalmente percepito il funzionamento imperfetto dell'universo sulla terra. Coniugando la magnificenza dorata della Venezia barocca con lo scintillio utopistico del paesaggio urbano contemporaneo, la monocromia argentea della tela diventa un'espressione microcosmica dell'universo in generale. Nel contempo i *buchi* contrastano con quanto di iridescente li circonda; la luce gioca dentro e intorno ai bordi ruvidi delle loro piccole cavità, viene assorbita e deviata ad ogni angolo, dove crea ombre dinamiche che sembrano muoversi e cambiare a seconda delle diverse condizioni di illuminazione. Eseguiti su entrambi i lati della tela, i fori conferiscono alla composizione una struttura complessa, con gli angoli dei buchi che, in modo alternato, sporgono verso l'esterno e, quindi, verso lo spettatore, oppure sprofondano nella superficie. Evocando poeticamente un senso di infinito e cosmico, *Concetto spaziale* sfida la nostra idea di opera d'arte, invitandoci a considerare e a immaginare cosa giace dietro i limiti della nostra percezione.

The sharp punctuations that rupture the shimmering, iridescent surface of Lucio Fontana's *Concetto spaziale* of 1966, demonstrate the artist's continued fascination with one of the most iconic gestures that informed his art - the *buchi*. Perforating the canvas in a rhythmic, carefully executed geometric pattern, these small, precisely carved holes reveal a tantalising glimpse into the enigmatic space beyond the canvas, opening the viewer's eyes to a new, unknown dimension beyond, an infinite, limitless void whose mysteries await us. Fontana first experimented with piercing the pictorial surface in 1949, puncturing a series of holes through pieces of thick white paper using a pointed tool. In executing this iconoclastic act, Fontana realised his quest for a 'spatial art,' creating works that transcended the conventional boundaries of painting





Lucio Fontana nel suo studio in corso Monforte, Milano, 1962 c.  
 Lucio Fontana in his studio, corso Monforte, Milan, circa 1962.  
 Photo: Ugo Mulas. © Ugo Mulas Heirs. All rights reserved.  
 Artworks: © © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

and sculpture and existed in a new spatial realm. 'When I hit the canvas,' Fontana explained, 'I sensed that I had made an important gesture. It was, in fact, not an incidental hole it was a conscious hole: by making a hole in the picture I found a new dimension in the void. By making holes in the picture I invented the fourth dimension' (Fontana, quoted in P. Gottschaller, *Lucio Fontana: The Artist's Materials*, Los Angeles, 2012, p. 21). From paper, he moved swiftly to canvas, painting the surface with oil paint before piercing it and experimenting with the size, shape and placement of the holes, activating the space both in front of and behind the composition, infusing it with an enhanced sense of three-dimensionality.

While Fontana's early *buchi* compositions had holes punctured in arbitrary, seemingly spontaneous formations across the canvas, appearing like constellations of stars floating in a far-off galaxy, as the series developed through the 1960s the configuration of the holes became increasingly geometric and ordered. Indeed, in *Concetto spaziale*, the holes are carefully scored with an elegant precision and arranged in horizontal and semi-circular rows that are subsequently contained within an oval form. This ovoid shape was accentuated by the inclusion of a gently undulating hand-drawn pencil line, which surrounds and harnesses the *buchi*, corralling them into this formation, holding them in place with an otherworldly sense of gravity. A recurring motif within Fontana's oeuvre, the symbolic shape of the oval or egg fascinated the artist, the myriad of connotations it held – biological, spiritual and primeval – offering him endless inspiration and becoming the basis of one of his most celebrated series of artworks, *La Fine di Dio*.

This shimmering work was a birthday gift to the current owner in 1996, and has remained in the same collection until now. Using a lustrous silver paint, Fontana imbues the work with a celestial radiance that harks back to the iridescent oil (*olii*) and metal (*metalli*) paintings the artist had created in the wake of his visits to Venice and New York at the beginning of the 1960s. Enraptured by the unique play of light and glimmering reflective surfaces he encountered in these iconic cities – from the Baroque glory of St. Mark's, to the futuristic splendour of the Manhattan skyscrapers – Fontana felt he had finally glimpsed the imperceptible workings of the universe on earth. Marrying a sense of the gilded magnificence of Baroque Venice with the utopian sheen of the contemporary urban landscape, the silver, monochrome canvas becomes a microcosmic expression of the universe at large. The *buchi* meanwhile, operate in counterpoint to their iridescent surroundings, inviting the light to play in and around the rough edges of their small cavities, swallowing and deflecting the light at every turn, creating dynamic shadows that seem to shift and change under different lighting conditions. Executed from both sides of the canvas, the holes lend the composition a rich sense of texture, with the edges of the *buchi* alternatively protruding outwards towards the viewer and sinking back into its surface. Poetically conjuring a sense of the infinite and the cosmic, *Concetto spaziale* stretches and challenges our understanding of what an artwork can be, inviting us to consider and imagine what lies beyond the limits of our perception.





λ 21

# ALIGHIERO BOETTI

(1940-1994)

DA UNA IMPORTANTE COLLEZIONE PRIVATA MILANESE

## Tutto

firma, titolo, data e iscrizione *alighiero*  
e *boetti "Tutto" 1989 Peshawar - Pakistan*

*By Afghan people* (sul retro)

ricamo

cm 65x101,5

Eseguito nel 1989

Opera registrata presso l'Archivio

Alighiero Boetti, Roma, n. 2036, come da

autentica su fotografia in data

26 ottobre 2004

L'orientamento dell'opera è lasciato libero  
dall'artista

€350,000-500,000

\$430,000-610,000

£320,000-450,000

PROPERTY FROM AN IMPORTANT  
PRIVATE COLLECTION, MILAN

'TUTTO' (EVERYTHING); SIGNED,  
TITLED, DATED AND INSCRIBED ON  
THE REVERSE; EMBROIDERY

“Uno degli errori più comuni della nostra cultura è la divisione che si compie tra unità e totalità del mondo attraverso l'utilizzo di rigide classificazioni: regno animale, vegetale, minerale e così via. Sono categorie mentali, separazioni, che avverto oscurare e velare tutte le possibilità di comprendere a fondo ciò che ci circonda. Nonostante abbiano la pretesa di spiegare le cose, servono solo a vanificarne in molti casi la comprensione...”.

“One of the most obvious mistakes of our culture is the divisions it makes in the oneness and wholeness of the world with rigid classifications: like the animal, vegetable and mineral kingdom and so on. It's a mental category, a separation, which I feel obscures and veils all possibility of understanding things. In its pretense to explain, it only serves to nullify a broad scope of understanding things...”.

ALIGHIERO BOETTI



Alighiero Boetti con il modellino di un camion afgano, 1985.

Alighiero Boetti with the model of an Afghan truck, 1985.

Photo: © Giorgio Colombo, Milano.

Artwork: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

### PROVENIENZA:

Acquisito direttamente dall'artista dalla  
famiglia dell'attuale proprietario









Alighiero Boetti, *Tutto*, 1987. Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle.  
Artwork: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.  
Photo: © Photo Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat.

*Tutto* di Boetti è una tappezzeria della vita moderna, una cacofonia di forma e colore. Come un puzzle di colori vivaci tessuto a mosaico, le sagome ben delineate di innumerevoli oggetti della quotidianità – vi sono, tra gli altri, forbici e coltelli, orologi da polso e apribottiglie – creano nell'arazzo uno stupefacente spettacolo di colore e ritmo. Benché indecifrabile, l'inclusione delle lettere E, B e D all'interno di questo elaborato ricamo mette in luce il continuo interesse di Boetti nei confronti di codici linguistici nascosti e sottili giochi di parole. Si tratta di un esempio eccezionale di una delle più note serie di Boetti; altri lavori appartenenti al medesimo gruppo sono ospitati nelle principali collezioni museali quali il Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, a Parigi, e il Museum für Moderne Kunst, a Francoforte.

Tra le ultime opere che l'artista concepì e realizzò, i *Tutto* rappresentano, sotto diversi punti di vista, l'apogeo estetico della sua intera produzione; sono infatti la creazione più completa e inclusiva dell'immaginario estetico che funge da fulcro della sua arte: il principio che chiamò *ordine e disordine*. Le origini di *Tutto* sono da identificare nel 1967, con la realizzazione del primo lavoro dal titolo *Pack*. Fondato sull'enfasi che l'Arte Povera attribuiva ai materiali, *Pack* consisteva in un secchio di cemento che Boetti lasciò asciugare e crepare, ottenendo segmenti indipendenti e irregolari che continuavano comunque a mantenere, se osservati nel complesso, un senso di coesa unità. In *Tutto* rimane questa armonia olistica globale; gli oggetti scelti in modo arbitrario e

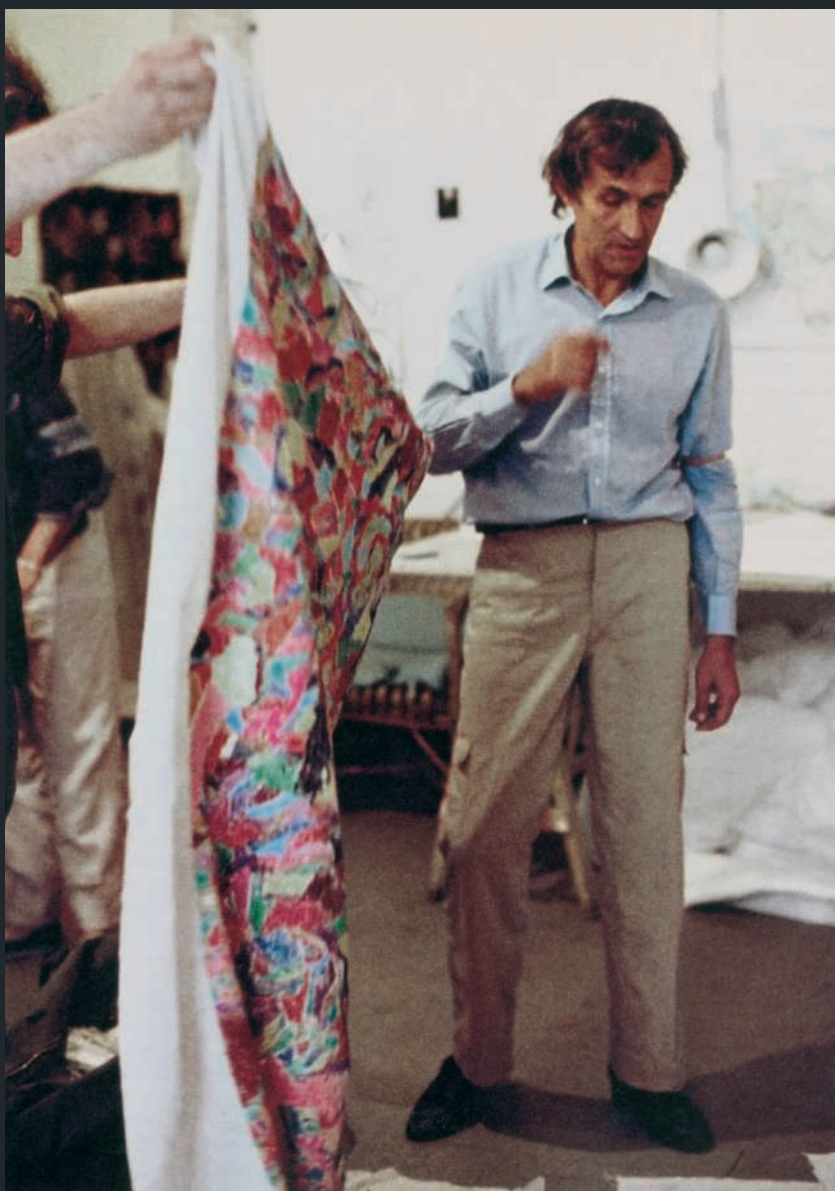
indipendentemente caotico si fondono in un 'tutto' pluralista ma ancora ordinato.

*Tutto* rappresenta inoltre la persistenza di un altro dei concetti fondamentali per Boetti, ossia il suo costante desiderio di dissolvere il proprio sé (*Perdita d'identità*). Nei *Tutto* l'artista affrontò il concetto di identità mettendo in atto un processo di lavorazione unico che offuscò volutamente le tradizionali linee di autorialità. Nello spiegare come queste opere furono inizialmente create in Afghanistan, egli ricordò: 'Chiesi ai miei assistenti di disegnare qualsiasi cosa, ogni possibile forma, astratta o figurativa, e di unirle fino a riempire completamente il foglio di carta. Quindi lo portai in Afghanistan affinché il disegno venisse ricamato... Sono le donne a scegliere il colore differente di ciascuna forma. Per evitare ogni sorta di gerarchia tra loro, li uso tutti. A dire il vero la mia preoccupazione è quella di evitare di compiere scelte dettate dal mio gusto e di ideare sistemi che sceglieranno a mio nome' (A. Boetti, citato in A. Zevi, *Alighiero e Boetti: Scrivere, Ricamare, Disegnare*, Corriere della Sera, 19 Gennaio 1992). Come le singole immagini che danno vita a ciascun *Tutto* si fondono l'una nell'altra rinunciando alla loro singola identità, così avviene anche per quanto concerne gli autori di questi lavori di collaborazione. L'attenzione dell'artista è sempre più attirata dalla combinazione del suo sguardo sulla vita con le mitiche tradizioni sufiche dell'Islam; l'unione armoniosa della parte individuale con la totalità permette di intravedere in *Tutto* una frazione di senso del più complesso insieme dell'esistenza.

A cacophony of colour and form, Boetti's *Tutto* (a word which signifies "everything, the whole or all", in English) is a tapestry of modern life. Like a brightly woven jigsaw puzzle, the bold silhouettes of countless quotidian objects – from scissors and knives, to wristwatches and bottle-openers – create a dazzling spectacle of colour and rhythm in the mosaic-like tapestry. While undecipherable, the inclusion of the letters E, B and D encrypted deep within this elaborate embroidered work hint at Boetti's continued interest in hidden linguistic codes and a subtle play on words. A vibrant example from one of Boetti's most celebrated series, other works from the *Tutto* series are housed in major museum collections, including the Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, and Museum für Moderne Kunst, Frankfurt.

Among the last group of works that Boetti conceived and produced, the *Tutto* (Everything) are in many ways the rapturous apogee of his entire *oeuvre*, as they are the most complete and inclusive realisation of the central aesthetic of his art: the principle he called *ordine e disordine* (order and disorder). The origins of the *Tutto* grew organically from Boetti's earlier work *Pack*, from 1967. Grounded by the Arte Povera tradition and its emphasis on materials, *Pack* consisted of a pail of cement, which the artist allowed to dry and crack, resulting in independent, irregular segments, which still maintained a sense of cohesive unity when observed as a whole. In *Tutto*, this overarching holistic harmony remains; the arbitrarily chosen and independently chaotic objects merge into a pluralist yet ordered 'All'.

*Tutto* also represents a continuation of another of Boetti's central fundamental concepts: his perennial desire to dissolve one's own self (*Perdita d'identità*). In the *Tutto*, Boetti broached the subject of identity by establishing a unique manufacturing process that purposefully blurred traditional lines of authorship. Explaining how these works were first conceived in Afghanistan, the artist recalled: 'I asked my assistants to draw everything, every possible shape, abstract or figurative, and to amalgamate them until the paper sheet was saturated. Then I took the drawing to Afghanistan to get it embroidered... The different colours of each shape is chosen by the women.'



Alighiero Boetti nel suo studio a Roma, 1990.  
Alighiero Boetti in his studio in Rome, 1990.  
© RMS Photo: Randi Malkin Steinberger. From the Book Boetti by Afghan  
People: Peshaar, Pakistan, 1990.  
Artwork: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

In order to avoid establishing any hierarchy among them, I use them all. Actually, my concern is to avoid making choices according to my taste and to invent systems that they will then choose on my behalf' (A. Boetti, quoted in A. Zevi, *Alighiero e Boetti: Scrivere, Ricamare, Disegnare*, Corriere della Sera, 19 January 1992). Thus, just as the individual images that make up each *Tutto* merge into one another surrendering their individual identity, so too do the different authors of these collaborative works. Combining his own outlook on life with the mythical Sufi traditions of Islam that were increasingly attracting his attention, the harmonious union of the individual part and whole in *Tutto* allows one to glimpse some sense of the greater whole in our existence.

λ 22  
ALIGHIERO BOETTI

(1940-1994)

DA UNA IMPORTANTE COLLEZIONE PRIVATA MILANESE

## Ononimo

biro rossa su carta

cm 69,7x100

Eseguito nel 1974 c.

Opera registrata presso l'Archivio

Alighiero Boetti, Roma, n. 2033, come da

autentica su fotografia in data

26 ottobre 2004

€70,000-100,000

\$86,000-120,000

£63,000-89,000

'PROPERTY FROM AN IMPORTANT  
PRIVATE COLLECTION, MILAN

'ONONIMO (HONONYMOUS)'; RED  
BALLPOINT PEN ON CARD

“La differenza fra la gente che vivrà il tempo lentamente e quella che la vivrà velocemente, sarà sempre più grande. Non so chi invidiare...”

“The differences between people who will live their time slowly and those who will live it at a faster pace will get bigger and bigger. I don't even know who is to be envied...”

ALIGHIERO BOETTI



Il presente lotto in esposizione alla mostra *Alighiero Boetti. Game Plan*, at the MoMA, New York, 2012.

The present lot featured in the exhibition, *Alighiero Boetti. Game Plan*, at the MoMA, New York, 2012.

Photo: © Giorgio Colombo, Milano. Artworks: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

### PROVENIENZA:

Acquisito direttamente dall'artista dalla famiglia dell'attuale proprietario nel 1974

### ESPOSIZIONI:

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, *Alighiero Boetti. Game Plan*, 5 ottobre 2011 - 5 febbraio 2012, cat; poi Londra, Tate Modern, 28 febbraio - 27 maggio 2012; poi New York, MoMA, 1 luglio - 1 ottobre 2012

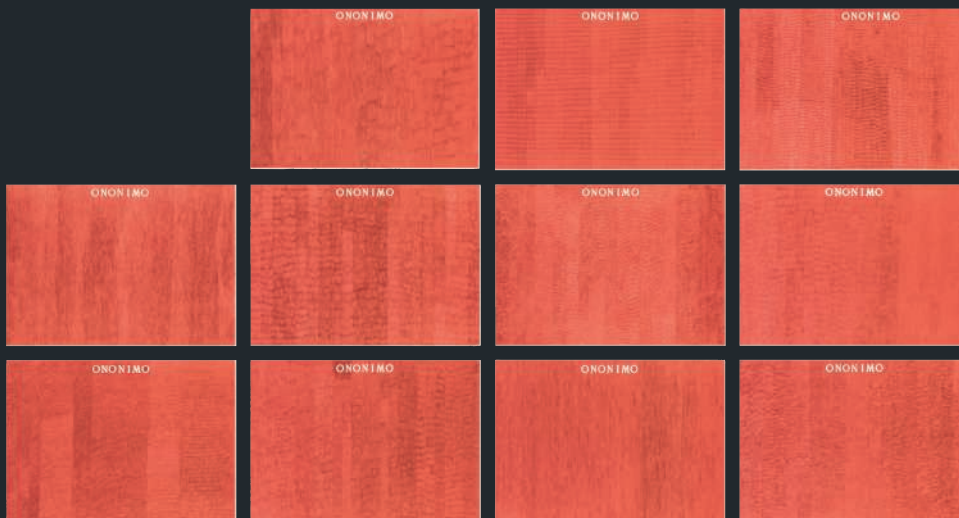
### BIBLIOGRAFIA:

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/boetti/#null> (illustrato)

J.C. Amman, *Alighiero Boetti, Catalogo generale*, Milano 2012, vol. II, p. 136, n. 574 (illustrato)



ONONIMO



Alighiero Boetti, *Ononimo*, 1973, Christie's Londra, 11 febbraio 2010, lotto 12, stima £ 250,000 – 350,000, prezzo realizzato £ 1,049,250.  
 Alighiero Boetti, *Ononimo*, 1973. Sold, Christie's London, 11 February 2010, lot 12, estimate £250,000-350,000, price realised £1,049,250.  
 Artwork: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome. Photo: © 2010 Christie's Images Ltd.

*Ononimo*, un imponente foglio colorato a mano con la penna biro rossa, è una delle opere più note di Boetti realizzata con la penna a biro nonché una spettacolare affermazione di uno dei principi centrali della sua arte. Dal momento che la produzione artistica di Boetti prese avvio dal movimento relativamente circoscritto dell'Arte Povera per poi giungere all'Arte Concettuale, di respiro maggiormente internazionale, la natura dell'identità divenne un tema sempre più dominante nei suoi lavori, sia relativamente al soggetto sia per quanto concerne l'autorialità. *Ononimo* è un'opera che include entrambi tali concetti.

Il titolo 'Ononimo' è un neologismo nato dalla fusione delle due parole italiane 'anonimo' e 'omonimo'; Boetti lo coniò nel 1971 come espressione auto-riflessiva, scritta inizialmente con la biro blu su un singolo foglio di carta da disegno bianca. In quello stesso momento egli iniziò a sdoppiare la sua identità inserendo una 'e' tra il nome e il cognome: Alighiero e Boetti. Il definirsi con una doppia personalità rendeva esplicita la riflessione sui fattori opposti a cui cercò sempre di dar voce nel suo lavoro: l'individuo e la società, l'errore e la perfezione, l'ordine e il disordine. Questa versione del 1974 di *Ononimo* rispecchia un'ulteriore dilatazione del suo sé già diviso: il titolo è scritto in negativo, ossia in bianco, su uno sfondo rosso.

I lavori di Boetti con la penna a biro sono generalmente immagini astratte auto-significanti e colorate sistematicamente da altri benché seguendo un codice o un sistema schematico giocoso progettato dall'artista stesso. Desideroso di esplorare e sfidare le nozioni di autorialità, invitava amici e conoscenti a coprire i pannelli con profonde bande rosse o blu realizzate con fitti tratti verticali di penna biro; il passaggio da una sezione all'altra vedeva poi l'alternarsi di mani maschili e femminili.

*Ononimo* è una creazione autonoma e tuttavia senza autore, che gioca con le nozioni di ordine e disordine e con il concetto mistico della molteplicità contenuta nell'unità; quest'opera accattivante e relativamente precoce costituisce una dichiarazione intellettuale e filosofica fortemente coinvolgente, ma al tempo stesso un'esperienza visiva disarmante.

One of Boetti's celebrated *lavori biro* (ballpoint pen works), *Ononimo* – an imposing sheet hand-coloured in red biro – is a spectacular assertion of a central principle in his art. As Boetti's work progressed from a relatively localised Arte Povera into a more international form of Conceptual Art, where the nature of identity became an increasingly dominant theme in his works, both in terms of subject and authorship. *Ononimo* is a work that encompasses both concepts.

Its title, 'Ononimo', is a neologism born from a conflation of the Italian words 'anonimo' (anonymous) and 'omonimo' (eponymous), which Boetti initially invented as a self-reflexive expression in 1971, first written on a single sheet of white drawing paper in blue biro. At this time Boetti had begun to 'twin' his identity by placing an 'and' between his first and last names: Alighiero e Boetti ('Alighiero and Boetti'). Renaming himself as a dual persona reflected the opposing factors he increasingly sought to present in his work: the individual and society, error and perfection, order and disorder. This 1974 version of *Ononimo* mirrors a further extension of this already split self with the title written in 'negative' – that is, in white – against a red-coloured background.

Boetti's *biro* works are, in general, self-signifying abstract pictures systematically coloured by others yet always based on a code or playful schematic system designed by the artist himself.

Keen to explore and challenge notions of authorship, he would invite friends and acquaintances to cover panels with deep red or blue horizontal bands made of extremely dense vertical strokes of ballpoint pen, typically alternating from man and woman from one section to another. An autonomous yet essentially authorless creation that plays on both the principle of order and disorder (*ordine e disordine*) and on the mystical notion of there being many contained in the one, this captivating and comparatively early work is an engrossing intellectual and philosophical statement as well as a ravishing visual experience.

ONONIMO

## ALIGHIERO BOETTI

(1940-1994)

DA UNA IMPORTANTE COLLEZIONE PRIVATA MILANESE

*Cimento dell'armonia e dell'invenzione*

firma, data e titolo *alighiero boetti* 1969  
*cimento dell'armonia* (sul retro di ciascun elemento)  
 matita su carta quadrettata, due elementi  
 cm 70x81 (ogni elemento)  
 Eseguito nel 1969  
 Opera registrata presso l'Archivio  
 Alighiero Boetti, Roma, n. 2032, come da  
 autentica su fotografia in data  
 26 ottobre 2004

€60,000-80,000

\$74,000-98,000

£54,000-71,000

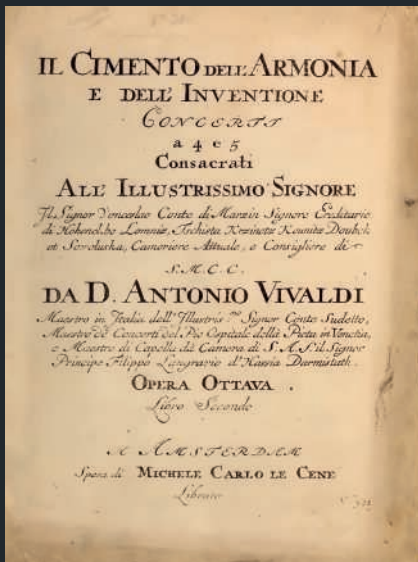
“L’esperienza dei quadretti è tanto inspiegabile quanto incredibile poiché mi trovai a fronteggiare uno spazio completamente nuovo... mi diede una libertà enorme... l’unico compito era riempirli, senza vincoli di tempo e senza motivazioni”.

“The experience of the small squares was one that I can’t convey, but an incredible one, because I found myself in front of a completely new space... It gave me tremendous freedom... The only rule was to fill in, without any constraints of time or of reason”.

ALIGHIERO BOETTI

PROPERTY FROM AN IMPORTANT  
 PRIVATE COLLECTION, MILAN

‘CIMENTO DELL’ARMONIA E  
 DELL’INVENZIONE’ (CONTEST  
 BETWEEN HARMONY AND  
 INVENTION); SIGNED, DATED AND  
 TITLED (ON THE REVERSE OF EACH  
 ELEMENT); PENCIL ON SQUARED  
 PAPER, IN TWO PARTS



Copertina del Quarto e Quinto concerto de *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* di Antonio Vivaldi. Pubblicato nel 1725.  
 Cover of the 4th and 5th concertos of *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*, by Antonio Vivaldi. Published in 1725.  
 Photo: Drs. James L. and Margaret Whitby Collection, the Music Library, MZ2697, Western University, London, Ontario, Canada. [https://archive.org/details/ilcimentodellarm00viva\\_0](https://archive.org/details/ilcimentodellarm00viva_0).

## PROVENIENZA:

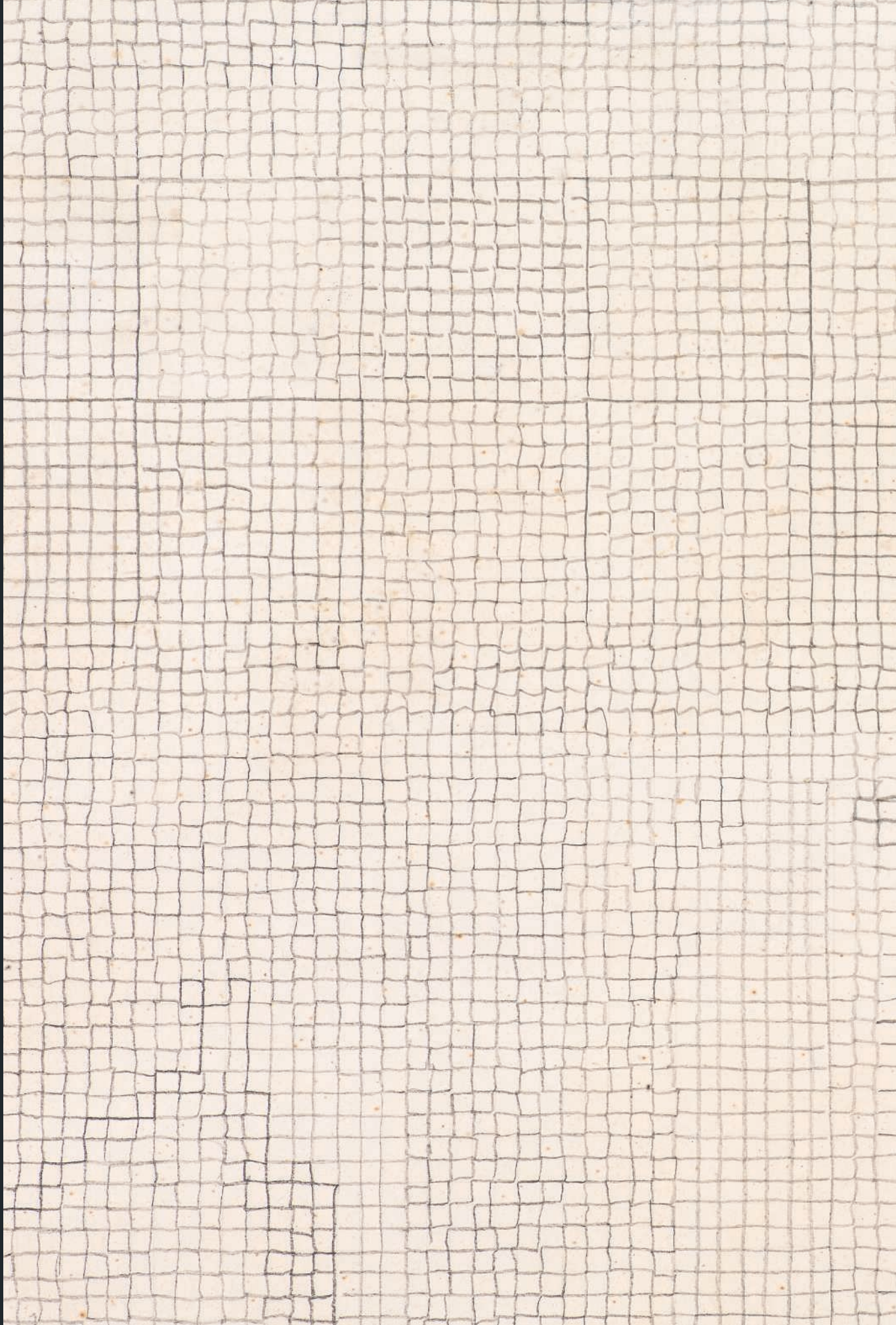
Acquisito direttamente dall'artista dalla famiglia dell'attuale proprietario

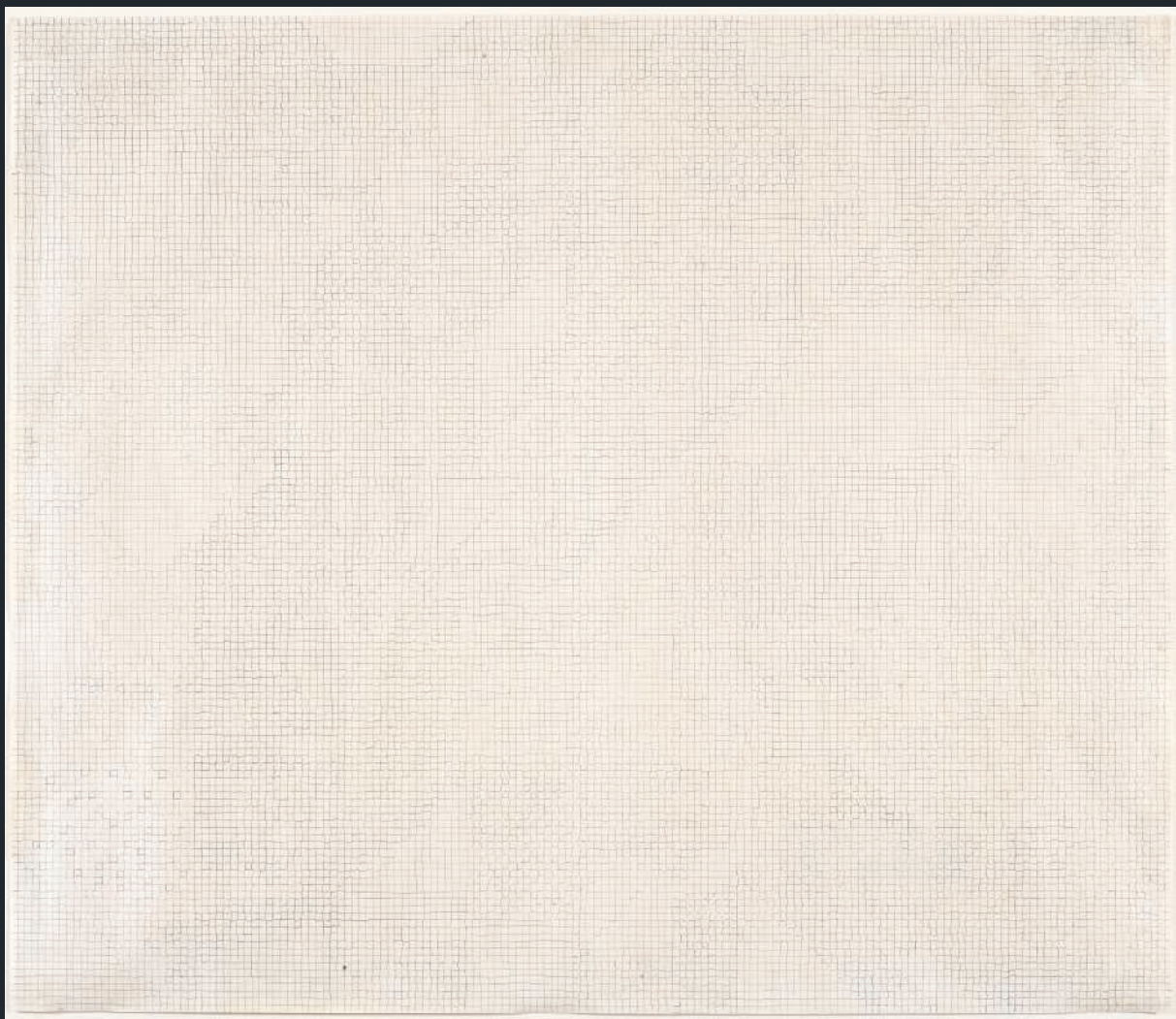
## ESPOSIZIONI:

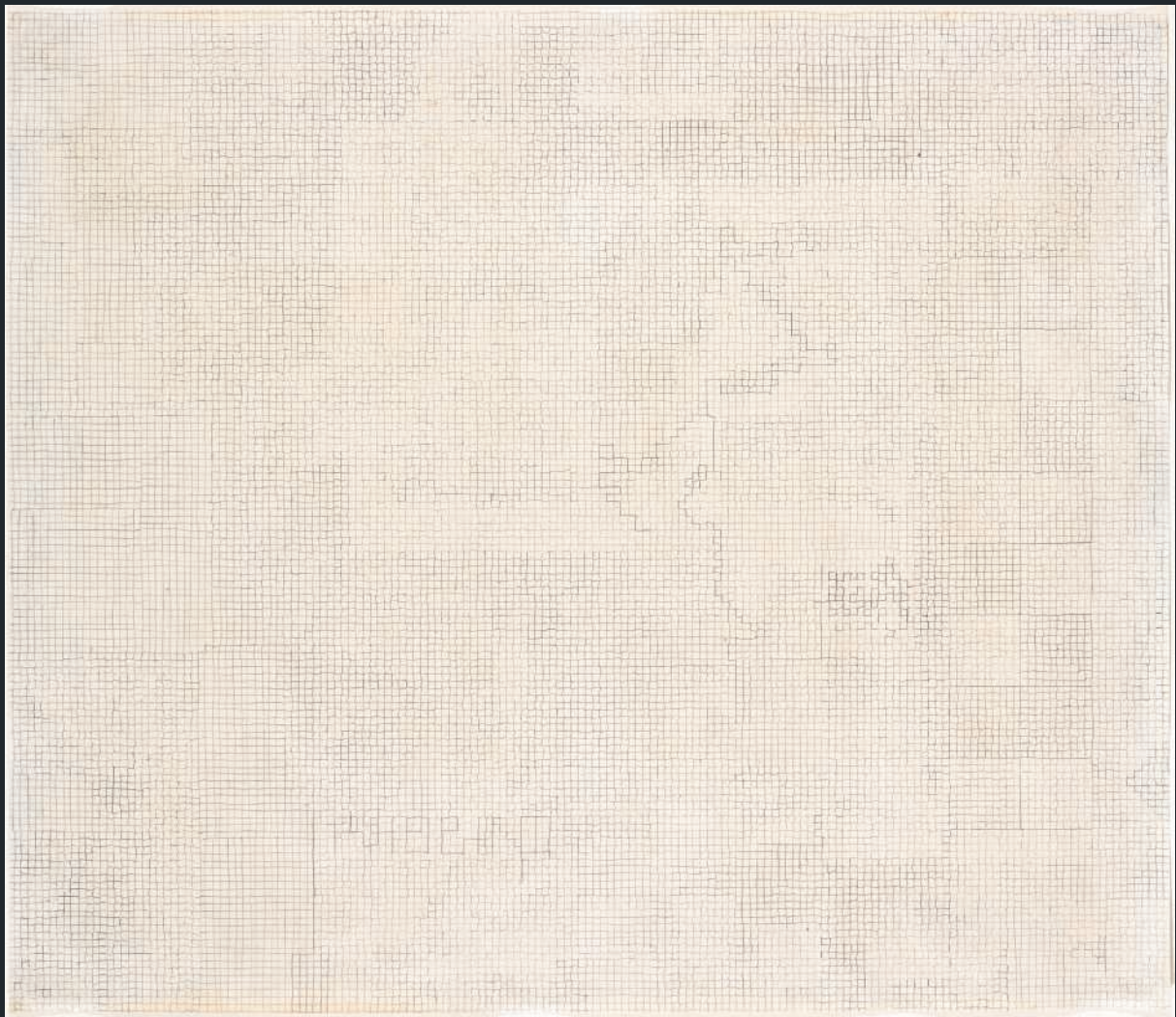
Roma, Palazzo delle Esposizioni, *Vitalità del negativo nell'arte italiana* a 1960-1970, 1970 - 1971, cat. (illustrato, particolare)

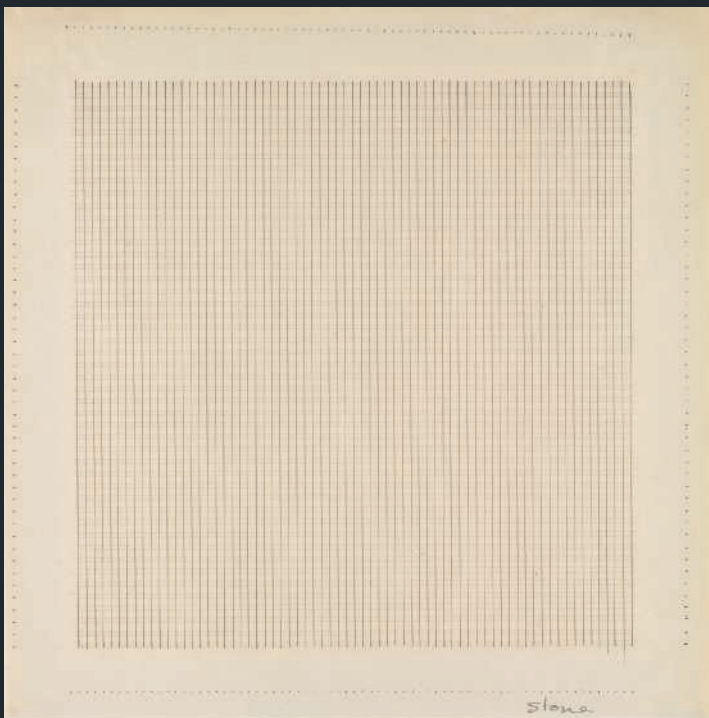
## BIBLIOGRAFIA:

J.C. Amman, *Alighiero Boetti*, cat. mostra Basilea, Kunsthalle, p. 21 (illustrato, particolare)  
 J.C. Amman, *Alighiero Boetti, Catalogo generale*, Milano 2012, vol. I, p. 227, n. 244 (illustrato)









Agnes Martin, *Stone*, 1964. Museum of Modern Art, New York.  
Artwork: © 2018 Estate of Agnes Martin / Artists Rights Society (ARS), New York.  
Photo: © 2018. The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence. Acc. no.: 606.1964.

Realizzato nel 1969, *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* è un primo fondamentale lavoro attribuito al periodo immediatamente successivo all'uscita di Boetti dall'Arte Povera. In seguito alla sua partecipazione alla mostra 'Arte Povera + Azioni Povere', curata da Germano Celant nel 1968, l'artista si stancò dell'eccesso di materiali che inondarono la galleria e di conseguenza il suo studio: '...nella primavera del '69 abbandonai il mio studio a Torino, che era diventato un deposito pieno di amianto, cemento, pietre. Lasciai ogni cosa com'era e ricominciai da zero con una matita e un foglio di carta. Presi un foglio di carta quadrettata e realizzai un'immagine, *Cimento dell'armonia e dell'invenzione*. Consisteva nel ritracciare ogni quadretto. Questo significò per me ricominciare' (A. Boetti, citato in A. Soldaini, *Alighiero e Boetti*, cat. mostra, Londra, Whitechapel Gallery, 1999, p. 12).

Esistono diverse opere con lo stesso titolo, questa comprende due fogli interamente ricoperti di linee realizzate dall'artista, a mano libera, utilizzando una penna dal tratto sottile. Boetti provò stupore davanti a questi fogli e avvertì grande libertà nei confronti del processo lungo e ripetitivo che la loro creazione richiedeva: questa consisteva nel prendere un ampio foglio di carta millimetrata, appoggiarvi sopra della carta sottile e ricalcare le linee della griglia orizzontale e verticale fino a coprire ogni singola riga. Terminato, Boetti avrebbe preso un altro foglio e ricominciato, il tutto modificando il processo ossia mutando il modo in cui tracciava le linee. Questo il motivo per cui *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* rivela e al tempo stesso nasconde l'artista. Le righe disegnate con la penna sono le tracce della

sua esistenza, legata per lunghe ore a questo lavoro tanto da risultarne un'intensa reliquia autobiografica. Ma nel contempo non vi è alcuna allusione alla sfera personale dell'artista, e anche gli intimi pensieri che entrarono inevitabilmente nell'opera sono stati volutamente sradicati. Si tratta di un lavoro fortemente meditativo che allude al crescente interesse di Boetti nei confronti del pensiero e della religione orientale: *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* dà voce all'affascinante tensione tra il visibile e l'invisibile.

Executed in 1969, *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* is a seminal early work dating from the period immediately following Boetti's excursions in Arte Povera. Following his participation in Germano Celant's 1968 exhibition 'Arte Povera + Azioni Povere', he became tired of the glut of materials that littered the gallery and indeed his own studio: '...in the spring of '69 I left the studio I had in Turin, which had become a warehouse for materials, full of asbestos lumber, cement, stones. I left everything exactly as it was and started again from scratch, with a pencil and a sheet of paper. I took a sheet of squared paper and made a picture, *Cimento dell'armonia e dell'invenzione*. It consisted of re-tracing each square. This is what starting again meant for me' (A. Boetti, quoted in A. Soldaini, *Alighiero e Boetti*, exh. cat., Whitechapel Gallery, London, 1999, p. 12).

Several works of this title exist, with the present diptych is composed of two sheets covered entirely in fine pen lines drawn meticulously by the artist's free-hand. Boetti felt awe before these sheets and found great freedom in the repetitive and time-consuming process of their creation, which consisted of taking a large sheet of graph paper, laying a sheet of thin paper over it and tracing along the horizontal and vertical grid lines until every single line had been covered. Boetti would then take another sheet and start again, but would modify the process by altering the ways in which he traced the lines. In this way,

*Cimento dell'armonia e dell'invenzione* both reveals and conceals the artist. The pen lines are the traces of his existence, tied to this work for long hours, making this an intensely autobiographical relic. Yet at the same time, there is no hint of the personal, and even the intimate thoughts that entered the work have been deliberately eradicated. An intensely meditative work that hints at Boetti's burgeoning interest in Oriental thought and religion, *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* presents an intriguing tension between the hidden and the visible.





Alighiero Boetti in his studio, Rome, 1975.  
Photo: © Giorgio Colombo, Milano

λ 24  
GIUSEPPE UNCINI

(1929-2008)

DA UN IMPORTANTE COLLEZIONISTA PRIVATO EUROPEO

## Cementarmato

firma, titolo, data e iscrizione G. UNCINI  
CEMENTOARMATO N. 19 Agosto 1961  
Roma (sul retro)  
cemento e ferro  
cm 111x161x10  
Eseguito nel 1961

€120,000-180,000

\$150,000-220,000

£110,000-160,000

"Chi fa arte deve riflettere a fondo sui materiali  
che usa, per poter esprimere un significato reale."

"Who is making art has to think deeply about the  
materials to be used, so that he can express a real  
meaning".

GIUSEPPE UNCINI

PROPERTY OF AN IMPORTANT  
PRIVATE EUROPEAN COLLECTOR

'CEMENTARMATO' (REINFORCED  
CONCRETE); SIGNED, TITLED, DATED  
AND INSCRIBED ON THE REVERSE;  
CONCRETE AND IRON

---

**L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.**

This work does not require an export  
license.

---

### PROVENIENZA:

Galleria Christian Stein, Torino  
Galleria l'Elefante, Treviso  
Collezione privata, Torino  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario  
nel 1999

### ESPOSIZIONI:

Torino, Galleria Christian Stein, *Giuseppe  
Uncini: opere dal 1959 ad oggi: novembre  
'68, 1969-1970*, cat.

### BIBLIOGRAFIA:

G. M. Accame, *Uncini*, Novara 1996, p. 96  
(illustrato); p. 266, n. 96  
M. Faith, *Uncini*, cat. della mostra a  
Mannheim, Städtische Kunsthalle,  
2001-2002, p. 109 (illustrato)  
B. Corà, *Uncini, Catalogo ragionato*,  
Milano 2008, p. 227, n. 61-021 (illustrato)  
B. Della Casa, *Collezione Christian Stein.  
Una storia dell'arte italiana*, Milano 2010,  
p. 251 (illustrata in foto d'epoca)







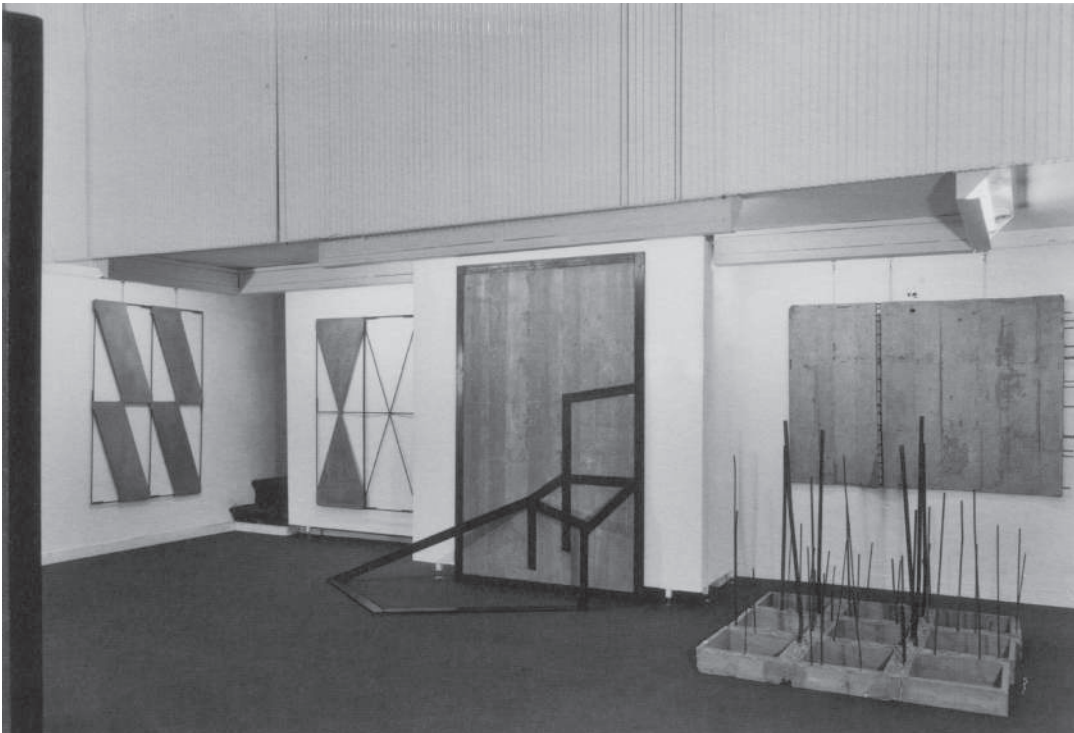
Monolitica, monumentale e imponente nello spazio che l'accoglie, l'opera *Cementoarmato* di Giuseppe Uncini appartiene a una delle serie che hanno contraddistinto la carriera dell'artista, i *Cementarmati* per l'appunto: in essi Uncini evitava le convenzioni pittoriche e scultoree usando il cemento per dare una forma nuova all'oggetto artistico in modo che ne sfidasse esplicitamente la definizione. Nell'utilizzare materiali industriali non convenzionali come i suoi strumenti artistici, Uncini, al pari di Alberto Burri, ha forgiato una forma completamente nuova di creazione artistica. Autodefiniti e autoriflessivi, questi lavori spalancavano lo sguardo dello spettatore verso un potenziale artistico che non giaceva su superfici pittoriche o dipinte sulla tela ma, al contrario, in materiali e oggetti da cui era circondato nella quotidianità. Un concetto che ebbe un enorme impatto sia presso i protagonisti dell'Arte Povera sia presso i Minimalisti.

Uncini utilizzò, insieme al cemento, barre di ferro e reti metalliche per creare l'imponente struttura di *Cementoarmato*. Sotto diversi punti di vista, la struttura e l'apparenza di questo lavoro conducono al tempo stesso a una riflessione e a una evocazione dell'industrializzazione e della rapida modernizzazione che stava avvenendo in Italia nel periodo post bellico. La Penisola stava vivendo un boom senza precedenti nell'industria e nelle infrastrutture, le città si erano trasformate in moderne metropoli urbane. Uncini era consapevole delle relazioni esistenti tra il suo lavoro in cemento e l'uso civico di quel materiale industriale, e riconosceva in entrambi i contesti l'innato bisogno umano di creare e costruire. In questo modo, *Cementoarmato* e le restanti opere di questa serie risultano monumenti di grande rilevanza per questa nuova epoca, l'incarnazione di una nuova forma d'arte grezza ed elementare.

Monolithic, monumental and casting a commanding presence throughout the space it inhabits, Giuseppe Uncini's *Cementoarmato* is one of a career-defining series known as the *Cementarmati* ('Reinforced Concrete Works'), in which the artist eschewed pictorial and sculptural convention by using concrete to create a new form of art object that defied definition. In taking unorthodox, industrial materials as his artistic tools, Uncini, like Alberto Burri, forged an entirely new form of art making. Self-defining and self-reflexive, these works opened the viewer's eyes to the artistic potential that lay not in superficial images painted or drawn upon a canvas, but in the materials and objects that surround us every day; a concept that was to have an enormous impact both on the protagonists of Arte Povera, as well as on Minimalism.

Together with cement, Uncini has used iron rods and wire netting to create the imposing structure of *Cementoarmato*. In many ways, the structure and appearance of this work is both reflective and evocative of the industrialisation and rapid modernisation that was occurring all over Italy in the post-war era. Italy was experiencing an unprecedented boom in industry and infrastructure, as cities were transformed into modern urban metropolises.

Uncini was well aware of the links between his works in cement and the civic use of this industrial material, recognising in both man's innate need to create and to construct. In this way, *Cementarmato*, along with the rest of this series, stand as powerful monuments to this new epoch, the embodiment a new raw and elemental form of art.



Il presente lotto all'esposizione *Giuseppe Uncini, opere dal 1959 ad oggi*, Galleria Christian Stein, Milano, novembre, 1968.

Present lot at the exhibition *Giuseppe Uncini, opere dal 1959 ad oggi*, Galleria Christian Stein, Milan, November, 1968.

Photographer Unknown.

Artworks: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.



λ 25  
GINO DE DOMINICIS

(1947-1998)

DA UN'IMPORTANTE COLLEZIONE PRIVATA ROMANA

*Senza titolo*

foglia d'oro e argento, tempera e matita  
su tavola  
cm 105x105X7  
Eseguito nel 1997

€100,000-150,000

\$130,000-180,000

£90,000-130,000

PROPERTY FROM AN IMPORTANT  
PRIVATE COLLECTION, ROME

'SENZA TITOLO' (UNTITLED); GOLD  
AND SILVER LEAF, TEMPERA AND  
PENCIL ON PANEL

“Solo coloro che sono riusciti a stabilire una relazione con le Arti Maggiori – pittura, scultura (opere tridimensionali) e architettura – che non sia superficiale ma fortemente rispettosa possono comprendere e decidere il loro futuro, il loro presente e il loro passato”.

“Only those who managed to establish a relationship that is not superficial and more respectful with the High Arts – painting, sculpture (three-dimensional works) and architecture – can understand and decide their own future, their present and their past”.

GINO DE DOMINICIS

---

PROVENIENZA:

Acquisito direttamente dall'artista  
dall'attuale proprietario nel 1997

ESPOSIZIONI:

New York, MoMA PS1, *Recollections of Gino de Dominicis*, 2008-2009, cat.  
(illustrato in copertina, datato 1995)

BIBLIOGRAFIA:

A. B. Oliva, *Gino de Dominicis l'Immortale*,  
cat. della mostra a Roma, MAXXI, 2010,  
p. 38, n. 41 (illustrato, datato 1995)  
I. Tomassoni, *Gino de Dominicis. catalogo generale*, Milano 2011, p. 470, n. 522  
(illustrato)







Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.  
 Artwork: © 2018 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York. Photo: © 2018. Photo Josse/Scala, Florence.

Inquietante e ultraterreno, *Senza titolo* è un esempio significativo della maturità raggiunta da Gino De Dominicis nella sua spiazzante produzione. Prendendo spunto dai suoi primi esperimenti con l'invisibile, questi lavori della maturità incorporano l'uso di silhouette che appaiono come le impronte o le ombre degli dei; tracce spettrali di entità che hanno attraversato la nostra sfera di comprensione spazio-temporale, lasciando solo vaghi indizi inerenti alla loro esistenza e identità. In *Senza titolo*, l'etereo profilo di una figura femminile si proietta all'interno di una superficie argentea scintillante come fosse una cometa nel cielo. Le reminiscenze di Picasso e della statuaria classica fanno sì che la sua forma appaia al tempo stesso antica e futuristica, e presenti una qualità momentanea quasi trascendente che sembra proporre una condizione di mistero permanente e senza fine. Acquistata direttamente dall'artista, e da allora nella stessa collezione privata, *Senza titolo* fu esposta nell'importante mostra dedicata a Gino De Dominicis, svoltasi a New York, al MoMA PS1, nel 2008.

Rifiutando le più convenzionali interpretazioni lineari del tempo, De Dominicis sosteneva che la vera realtà esisteva come 'eterno presente': 'Per esistere davvero,' disse una volta, 'dovremmo essere capaci di fermare il tempo' (G. De Dominicis citato in C. Christov-Bakargiev, 'Gino De Dominicis', *Flash Art International*, Dicembre 1986, p. 127). In vista di questo obiettivo, lo scopo principale dell'attività artistica e della ricerca di De Dominicis divenne la volontà di superare l'entropia e raggiungere uno stato di immortalità. In *Senza titolo* l'artista cerca di conseguire tale fine ritornando ai metodi e alle tecniche tradizionali delle Arti Maggiori – in particolare la scultura – che interpretava come la chiave per mettersi in contatto con un mondo nascosto fatto di bellezza senza tempo e immortalità.

De Dominicis lavorava la superficie della figura dipinta per ottenere simultaneamente, attraverso la lucidatura, una sorta di marmo senza tempo e la rimozione dei basilari tratti fisiognomici del viso. Partendo dal presupposto che il mistero umano mancherà sempre della completezza di un tutto comprensibile e decifrabile, *Senza titolo* cattura un momento dell'esistenza immutabile e senza fine.

Haunting and otherworldly, *Senza titolo* is an outstanding example of a mature work in Gino de Dominicis' mystifying oeuvre. Elaborating on his early experiments with invisibility, these late works incorporate the use of silhouetted forms that appear as if they were the footprints or shadows of the gods; spectral traces of entities that have passed through our spatial and temporal sphere of understanding, leaving only vague clues to their existence and identity. In *Senza titolo*, the ethereal profile of a female figure descends across a shimmering field of silver like a comet from the heavens. Reminiscent of both Picasso and classical statuary, her form appears at once ancient and futuristic, presenting an almost transcendent momentary state that seems to propose a timeless condition of permanent, unending mystery. Acquired directly from the artist, and in the same private collection since, *Senza titolo* was part of the important exhibition dedicated to Gino De Dominicis held at MoMA PS1, in New York in 2008.

Rejecting conventional linear interpretations of time, De Dominicis maintained that true reality existed as an 'eternal present': 'To really exist,' he once said, 'we should be able to stop time'. (G. De Dominicis quoted in C. Christov-Bakargiev, 'Gino De Dominicis', *Flash Art International* December, 1986, p. 127). Towards this end, the ideal of overcoming entropy and attaining a state of immortality became the central aim of de Dominicis's artistic activity and research. In *Senza titolo*, he achieves this by returning to the traditional methods and techniques of the High Arts (*arti maggiori*) – namely sculpture – which he regarded as the key to a hidden world of timeless beauty and immortality. By simultaneously working the painted surface of the figure to achieve the polish of ageless marble, and removing all but her most basic facial features – asserting that the human mystery will always lack the completeness of a legible and decipherable whole – *Senza titolo* captures an unchanging, unending moment of existence.



## FRANCO ANGELI

(1935-1988)

DALLA COLLEZIONE DI LUISA LAUREATI BRIGANTI

*Esplosione  
frammento U.S.A.*

titolo, firma, iscrizione e data  
"ESPLOSIONE" "FRAMMENTO" U.S.A.  
FRANCO ANGELI ROMA 1965-66 (sul  
retro)

pittura spray, smalto, pennarello e  
velatino su tela

cm 161,6x130,2

Eseguito nel 1965-66

Opera registrata presso l'Archivio  
Franco Angeli, Roma, n. P-150218/1290,  
come da autentica su fotografia in data  
15 febbraio 2018

€100,000-150,000

\$130,000-180,000

£90,000-130,000

PROPERTY FROM THE COLLECTION  
OF LUISA LAUREATI BRIGANTI

'ESPLOSIONE FRAMMENTO U.S.A.'  
(FRAGMENT EXPLOSION U.S.A.);  
TITLED, SIGNED, INSCRIBED AND  
DATED ON THE REVERSE; SPRAY  
PAINTING, ENAMEL, FELT PEN AND  
TOILE ON CANVAS

“La materia per me è un frammento di questa enorme lacerazione che ha travolto l’Europa; i miei primi quadri erano così, come una ferita dalla quale toglì dei pezzi di benda...dove il sangue si è rappreso ma non è più una macchia rossa- Tutto doveva apparire lacerato, affranto”.

“Matter for me is a fragment of this enormous wound which has devastated Europe: my first paintings were exactly like a wound, when you try to remove bandages... where the blood has thickened and it's no more a red spot. Everything has to appear torn, broken”.

FRANCO ANGELI

**L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.**

This work does not require an export  
license.



Luisa Laureati e Franco Angeli a casa di  
Annina Nosei, Ansedonia, 1962.  
Luisa Laureati and Franco Angeli at Annina  
Nosei's house, Ansedonia, 1962.

PROVENIENZA:

Milano, asta Finarte, 13 dicembre 1990,  
lotto 409  
Collezione L. Laureati Briganti, Roma

ESPOSIZIONI:

Roma, Galleria dell'Oca, *Ricordando  
Franco Angeli e Mario Schifano, olii e  
carte 1960-1966*, 2003



Conobbi Franco un po' prima della loro mostra alla Salita. Abitava allora a via Germanico in una di quelle case tristi da impiegati che potevano pensare solo di costruire i piemontesi, in un piano sopra all'ultimo, dove in realtà la casa finiva. Era più su del superattico. La sua non era né una casa né uno studio, era un'invenzione, accanto ai cassoni dell'acqua. C'era una piccola stanza con dei grandi quadri nero o bianchi. La stanza era ingombra di calze da donna. Franco allora faceva dei quadri neri (ne fece poi di bianchi e di verdi e di rossi) che erano così concepiti: sulla tela bianca tesa intorno al telaio attaccava nelle calze di nylon aperte che diventavano come delle vele che poi dipingeva schizzando colori e segni. Il tutto veniva coperto da un velatino, o nero o verde o rosso, che sensibilizzava con poco altro colore intensificandolo in alcuni punti. Di sacchetti di calze era pieno: tutte le ragazze (e le ragazze sono forse l'unica cosa che non gli è mai mancata) gliene regalavano, felici di lasciare un pezzo di loro stesse in un'opera d'arte. La stanza, oltre ai quadri appoggiati al muro, dei quali ne potevi vedere uno alla volta con grande difficoltà, aveva uno sgabello e una cucitrice. Credo che allora si facesse da solo anche i telai. La stanza aveva un bagno piccolissimo e senza luce a cui si arrivava solo spostando i quadri e appoggiandoli alla porta di uscita. Accanto al bagno c'era un vano con due fornelli, unico riscaldamento, e una scaletta che portava ad una botola. Aperta la botola, entravi in un vano con una branda senza materasso, alcuni libri, una grammatica di inglese, un quaderno e un chiodo per appendere un vestito e un cuscino senza federa. Questa era la sua camera da letto in mezzo al cielo e a Roma, una Roma di cui lui conosceva ogni campanile.

Allora l'unica conoscenza di Franco era quella della vita: antica e saggia ed estremamente generosa. Questo è quello che di Franco io mi ricordo: i primi anni della sua vita d'artista. Poi forse è cambiato. Ma come era allora l'ho rivisto – ed era l'ultima volta – martedì all'ospedale, con gli stessi occhi buoni spaventati che chiedevano aiuto per poi rifiutarlo perché sapeva che il suo dolore era così antico, così profondo che neanche il successo poteva quietarlo.

Mi occupo d'arte da tutta la vita ma questo non basta per farmi dire se quella di Franco sia vera arte, che poi è una parola ridicola in un tempo così effimero. Ma la mia esperienza mi dà, credo, il permesso di dire che quella di Franco è stata una vita d'artista, una vita che non ha tradito mai perché anche il suo occhieggiare ricchi, potenti e nobili era poi sempre per demistificarli e sempre lui rimaneva solo, con la sua fedele compagna, l'angoscia, che l'ha ricambiato dandogli anche però una sua grandezza.

E ora pensando a lui così intensamente, come non mi succedeva da anni, penso ad alcuni giovani artisti romani già così vecchi, così organizzati, così difesi, così culturalmente presenti. E allora non penso più che Franco Angeli, Tano Festa, Francesco Lo Savio abbiano sprecato la loro vita. Mi sembra che l'abbiano vissuta con la forza, il coraggio e la creatività di cui disponevano, facendo alcune opere che forse nella storia della pittura rimarranno e con una grandezza e una generosità che quelli che li hanno conosciuti si ricorderanno. Nessuno di loro potrà dire che non siano vissuti come, per antica tradizione, si vuole viva un artista. Con quel poco più di coraggio che lo differenzia dagli altri.

I met Franco shortly before his show at the Salita. At the time he lived in Via Germanico, in one of those sad working class houses that only the Piedmontese could have thought of building, on the level above the top floor, where the house ended. In reality, it was even a level above the attic. Located next to the water tanks, his was neither a house nor a studio, it was an invention. There was a small room containing large black or white paintings. The room was cluttered with women's stockings. Franco was making black paintings (later he would make white, green and red works) that were conceived as follows: to the white canvas, pulled taut over its wooden stretcher, he would attach splayed nylon stockings that resembled sails, which he then painted by splashing on colors and marks. Everything was covered by a tinted layer of varnish, in tones of black, green or red, which he intensified with a little more color in some places. The stocking bags were full: all the girls (and girls were perhaps the only thing that he never lacked) gave him their stockings, happy to leave a piece of themselves behind in a work of art. In addition to the paintings leaning against the wall, which you could view one at a time with great difficulty, the room also housed a stool and a stapler. I think that at the time, artists made their own wooden stretchers. The room had a very small bathroom, with no light, that could only be reached by moving the paintings and leaning them on the door at the exit. Next to the bathroom was a room with two burners, that acted as the only heating, and a ladder leading to a trapdoor. Once the trapdoor was open, one entered a room containing a cot without a mattress, some books, an English grammar textbook, a notebook and a nail on which he hung his clothes, and a pillow without a pillowcase. This was his bedroom in the sky, in Rome – a Rome of which he knew every bell tower.

Franco's only knowledge was that of life: ancient, wise and extremely generous. This is what I remember of Franco: the first years of his life as an artist. Later it may have changed, but as he was then is how I saw him – for the last time – on Tuesday at the hospital, with the same kind, frightened eyes that pleaded for help and then refused it because he knew that his pain was so old, so deep, that even success could not give him peace. I have worked with art all my life, but this is not enough to allow me to say whether Franco's is a true art, which is a ridiculous word in such an ephemeral time. This said, I think my experience permits me to say that Franco's life was the life of an artist, a life that he never betrayed, because even when he observed the rich, the powerful and the noble, it was always in order to demystify them, and he always remained alone, with his faithful companion, his inner torment, which gave him his greatness. And now, as I think of him so intensely, as I have not done for years, I think of certain young Roman artists who are already so old, so organised, so protected, so culturally present. And I no longer think that Franco Angeli, Tano Festa, Francesco Lo Savio wasted their lives. It seems to me that they lived it with all of the strength, courage and creativity they had, creating works that will, perhaps, remain in the history of painting, with a greatness and generosity that only those who knew them will remember. None of them would be able to say that they had not lived, as ancient tradition dictates, the life of an artist. With just that small amount of extra courage that differentiates it from others.

L. Laureati in "Vernissage – Il fotogiornale dell'arte", dicembre 1988.



λ 27  
MARIO SCHIFANO

(1934-1998)

DA UNA RAFFINATA COLLEZIONISTA ROMANA (LOTTI 27 e 46)

*En plein air*

firma e titolo Schifano "EN PLEIN AIR"

(sul retro)

olio e smalto su due tele

cm 200x200

Eseguito a metà degli anni Settanta

Opera registrata presso l'Archivio Mario

Schifano, Roma, n. 03533170923, come

da autentica su fotografia in data 25

settembre 2017

€70,000-100,000

\$86,000-120,000

£63,000-89,000

PROPERTY OF A DISTINGUISHED  
COLLECTOR, ROME

'EN PLEIN AIR' (IN THE OPEN AIR);  
SIGNED AND TITLED ON THE  
REVERSE; OIL AND ENAMEL ON TWO  
CANVASES

“Ho cercato di lavorare con immagini che ognuno vede o ha visto, sviluppando e esplicitando la loro essenza, le loro possibilità germinali e primarie emergono, guardare è la prima azione, poi c'è quella che implica il soffermarsi”.

“I have tried to work with images that everyone sees or has seen, developing and making their essence, their germinal and primary possibilities, emerge looking is the first action, then there is lingering”.

MARIO SCHIFANO



PROVENIENZA:  
Collezione privata, Roma

Mario Schifano nel suo studio.  
Mario Schifano in his studio.  
Ugo Mulas: Photo Ugo Mulas © Ugo Mulas Heirs.  
All rights reserved.  
Artwork: © 2018 Artists Rights Society (ARS),  
New York / SIAE, Rome.







Piet Mondrian, *Avond: The Red Tree*, 1908-10. Gemeentemuseum, The Hague.  
Photo: © 2018. DeAgostini Picture Library/Scala, Florence.



Piet Mondrian, *Bloeiende Appelboom*, 1912. Gemeentemuseum, The Hague.  
Photo: © 2018. DeAgostini Picture Library/Scala, Florence.

Nell'opera *En plein air*, realizzata alla metà degli anni '70, emerge uno dei motivi caratterizzanti nonché maggiormente utilizzati di Mario Schifano che dimostra il costante dialogo presente nella sua arte con la pratica della pittura figurativa e, nello specifico, il paesaggio. Dai primi anni '60, quando in modo polemico si lasciò alle spalle gli ampi monocromi astratti con cui si era guadagnato un nome nel mondo romano dell'arte, si interessò alle pratiche e alle consuetudini della rappresentazione figurativa, e scelse il genere del paesaggio per riconfigurare radicalmente la convenzione pittorica. Ritornando all'immagine - si trattò di un "volta faccia" radicale in un clima artistico che aveva evitato ogni traccia di rappresentazione - Schifano mise in atto nel suo lavoro una combinazione di giocose parodie e appropriazioni, che lo condussero a distinguersi sia dai suoi contemporanei italiani, sia dalle controparti della Pop Art americana.

Avendo utilizzato, con l'inizio degli anni '60, il motivo dell'albero solitario, monumentale, Schifano tornò sul medesimo soggetto in numerose occasioni, dipingendolo con una varietà di tecniche e stili. Nel titolo allusivo e al contempo paradossale, *En plein air*, l'artista fa chiaro riferimento alla moderna tradizione paesaggistica come sperimentata dagli Impressionisti, in particolare richiamandosi alla pratica di lavorare immersi nella natura, *en plein air*. E in questa riconfigurazione ha creato un'immagine che è, nella sua frammentarietà, depersonalizzata e quasi del tutto concettuale, rappresentando quindi la vera antitesi di tale concetto naturalistico. "È come se stessi lavorando con reperti scavati", spiegava Schifano rispetto all'uso di una pratica artistica del passato. "Il passato per me è esattamente questo, ritrovamenti che non devono essere gettati via bensì recuperati, ed è per questo che il mio lavoro li contempla" (Schifano, citato in L. Beatrice, 'Painting as Avant-garde: Mario Schifano, the 1960s and America', in *Mario Schifano, Paintings, 1960-1966*, catalogo della mostra, New York, pp. 9-10).

One of the artist's defining and most frequently used motifs, Mario Schifano's *En plein air* from the mid 1970s demonstrates the artist's perpetual dialogue with the practice of figurative painting, in particular with landscapes, in his art. Since the early 1960s - when, amidst great controversy, Schifano abandoned the large abstract monochromes with which he had made his name in the Roman art world -, he had concerned himself with the practices and traditions of representation, using the genre of the landscape to radically reconfigure pictorial convention. By returning to the image - a radical *volte-face* in an artistic climate that had shunned all vestiges of representation - Schifano deployed a combination of playful parody and appropriation in his work, setting him apart from both his Italian contemporaries and his American Pop Art counterparts.

Having first used the motif of the solitary, monumental tree in the early 1960s, Schifano returned to this subject on numerous occasions, depicting it in a variety of techniques and styles. In the allusive, paradoxically titled *En plein air*, Schifano makes clear reference to the modern tradition of landscape painting as pioneered by the Impressionists, and in particular the practice of working immersed in nature itself, *en plein air*, reconfiguring this tradition to create an image that is, in its fragmented, depersonalised and almost conceptual state, the very antithesis of this naturalistic concept. 'It is as though I were working on excavated finds', Schifano explained of his use of the art of the past. 'The past for me is exactly this, findings, but they are not to be thrown away; they can be recovered, and that's why I work around them' (Schifano, quoted in L. Beatrice, 'Painting as Avant-garde: Mario Schifano, the 1960s and America', in *Mario Schifano, Paintings, 1960-1966*, exh. cat., New York, pp. 9-10).



λ 28

# FRANCO ANGELI

(1935-1988)

OPERE DA UNA COLLEZIONE PRIVATA (LOTTI 28-40)

## Senza titolo

firmato *Angeli* (sul retro di ogni elemento)

tecnica mista e velatino, tre elementi

(a) cm 50x70

(b) cm 60x80

(c) cm 69,5x90

misure complessive variabili

Eseguito nella meta' degli anni Sessanta

Opera registrata presso l'Archivio Franco

Angeli, Roma, n. P-121216/829, come da

autentica su fotografia in data

12 dicembre 2016

€35,000-50,000

\$43,000-61,000

£32,000-45,000

WORKS FROM A PRIVATE  
COLLECTION

'SENZA TITOLO' (UNTITLED); SIGNED  
ON THE REVERSE OF EACH ELEMENT;  
MIXED MEDIA AND TOILE ON CANVAS,  
THREE ELEMENTS

“Le ‘presenze’ che lentamente affiorano attraverso la rete sottile che come una buccia ricopre e avvolge il quadro, e nel loro stesso modo di offrirsi allo sguardo sembrano avere quel tanto di magico, larvale e, diremmo, medianico, da rendere plausibile una frettolosa chiamata in causa dell’inconscio del sogno”.

“Gently emerging through a mesh like a skin covering and wrapping round the painting, the ‘presences’ and the very way they offer themselves to the visitor’s gaze seem to have that hint of the spellbinding, spectral and, we might say, mediumistic, to justify a plausible reference to the unconsciousness of dream”.

CESARE VIVALDI, *Franco Angeli*, cat. mostra a Roma,  
Galleria La Salita, 1960

**L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.**

This work does not require an export  
license.

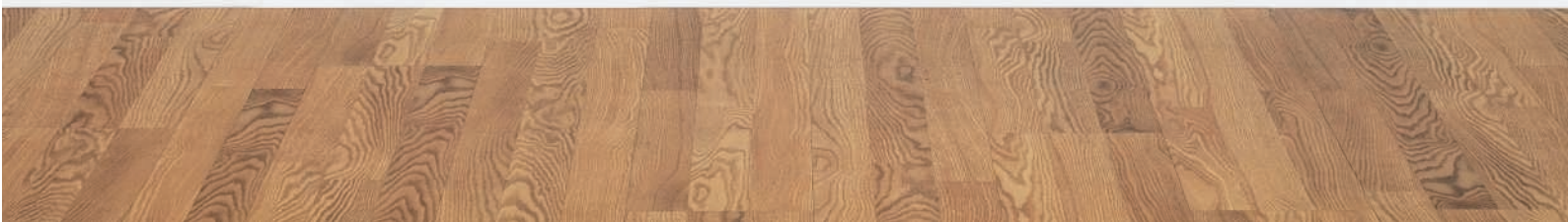
PROVENIENZA:

Collezione C. Valente, Roma

Ivi acquisito dall'attuale proprietario  
nel 1994



Altra visione del presente lotto.  
Alternative view of the present lot.



λ 29  
ANTONIO DONGHI

(1897-1963)

DA UN COLLEZIONISTA PRIVATO ITALIANO

*Ragazzi alla finestra*

firmato e datato Antonio Donghi 47 (in basso a destra)  
olio su tela  
cm 70x60  
Eseguito nel 1947

€80,000-120,000

\$99,000-150,000

£72,000-110,000

PROPERTY OF A PRIVATE  
ITALIAN COLLECTOR

'RAGAZZI ALLA FINESTRA' (BOYS AT THE WINDOW); SIGNED AND DATED LOWER RIGHT; OIL ON CANVAS

“Quando realizzo un lavoro voglio sempre portarlo a termine, benché questo mi costi una grande fatica emotiva poiché ho la sensazione che il fruitore possa leggere chiaramente cosa ho visto e sentito”.

‘In executing a work, I have always wanted to end up, even if it costs me great pains, with the feeling that the viewer could read clearly what I have seen and felt.’

ANTONIO DONGHI



Jean-Siméon Chardin, *Soap Bubbles*, circa 1733-1734.  
National Gallery of Art, Washington D.C.  
Photo: Courtesy National Gallery of Art, Washington.

PROVENIENZA:

Premio F. P. Michetti, Francavilla a Mare  
Ivi acquisito dal padre dell'attuale  
proprietario nel 1951

ESPOSIZIONI:

Venezia, *XXV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, 1950, cat., p. 108, n. 6  
Francavilla a Mare, *Quinto Premio Nazionale di Pittura F. P. Michetti*, 1951, cat. (illustrato, con titolo *Ragazzi*)

BIBLIOGRAFIA:

M. Fagiolo Dell'Arco, A. Trombadori, *Antonio Donghi. Sessanta dipinti dal 1922 al 1961*, cat. mostra a Roma, Palazzo Braschi, 1985, p. 148, n. a (illustrato)  
M. Fagiolo Dell'Arco, V. Rivosecchi, *Antonio Donghi: vita e opere*, Torino 1990, n. 188 (illustrato), p. 224 (illustrato)  
M. T. Benedetti, V. Rivosecchi, *Antonio Donghi 1897 - 1963*, cat. mostra a Roma, Complesso del Vittoriano, 2007, p. 80 (illustrato)



Antonio Donghi 47

Caratterizzata da un senso di quiete eterea, l'opera *Ragazzi alla finestra* di Antonio Donghi è pervasa da un'atmosfera surreale, inquietante, quasi onirica, che trasforma l'innocua scena domestica che abbiamo davanti in un episodio strano, ultraterreno, il cui significato è destinato a rimanere un mistero per lo spettatore. I due giovani ragazzi, ai quali fa riferimento il titolo, sono completamente assorti nell'osservazione degli oggetti che hanno in mano – utensili ludici per creare le bolle di sapone e un piccolo garofano rosso – mentre il loro tutore, una bellissima giovane donna, guarda in lontananza, completamente persa nei suoi pensieri. Si evince uno sconcertante immobilismo in ciascuna delle figure, rese completamente bloccate dallo sguardo intenso dell'artista, quasi fossero raggelate. Lo stesso aspetto caratterizza l'uccello in gabbia, immobile e silenzioso sul suo trespolo, sospeso, in maniera del tutto improbabile, sulle loro teste. Con l'intensa immobilità così come con la giustapposizione di qualità realistiche e aliene, composizioni quali *Ragazzi alla finestra* generano un poetica indiretta e peculiare illustrando magnificamente quel "Realismo magico" che caratterizza in modo univoco l'opera di Donghi: tali peculiarità evidenziano inoltre le similitudini intrinseche che è possibile individuare tra la sua visione e il lavoro del surrealista belga, René Magritte.

Dopo *Il pappagallo* del 1923, *I Cardinali* del 1926, il *Canarino* del 1927, Donghi riprende uno dei suoi soggetti più emblematici, verificando le nuove caratteristiche della sua pittura, che nel corso degli anni ha subito ripetute variazioni.

Quello del fotogramma bloccato è uno dei luoghi comuni più invitanti che suscita la pittura di Antonio Donghi. E molta letteratura si è fatta su un quadro visto come dagherrotipo o come foto di gruppo in un interno incantato dal flash. E invece, un rapporto più segreto tra questi occhi sbarrati, queste pose sforzate, questi sguardi sghembi, si può trovare con l'immagine complessa e sublimata del film muto. Lo ha detto lo stesso artista in un sorprendente discorso sul cinema nel quale ricorda di aver assistito "a tutte le prime senza distinzione", ma di essere qualcosa di più di uno spettatore ("Sono un grande critico: me lo sento nel sangue"). Qual è il cinema che preferisce? È ovvio che il suo sguardo si rivolga con maggiore interesse al cinema tedesco ("pochissime pellicole, ma tutte di primissimo ordine") e a Marlene Dietrich come simbolo di carne ("L'angelo azzurro... capolavori che hanno qualcosa di straordinario"; perfino la Garbo non ha mai raggiunto il livello della Dietrich "Nel film Marocco, per esempio, c'era sempre un po' dell'angelo azzurro, della donna da cabaret con il tubino") (M. Fagiolo Dell'Arco, V. Rivosecchi, *Antonio Donghi: vita e opere*, Torino 1990)

Filled with an ethereal sense of stillness, Antonio Donghi's *Ragazzi alla finestra* is infused with a surreal, disquieting, almost dream-like atmosphere, which transforms the innocuous domestic scene before us into a strange, otherworldly episode, the meaning of which remains a mystery to the viewer. The two young boys of the title are preoccupied by the objects they hold in their hands – namely, playful utensils for blowing bubbles and a small, red carnation – while their guardian, a beautiful young woman, gazes off into the distance, completely lost in thought. There is a disconcerting immobility to each of the figures, as if they have been frozen in time, rendered completely motionless



Edward Hopper, *Girl at a Sewing Machine*, circa 1921. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Artwork: © Heirs of Josephine N. Hopper, licensed by the Whitney Museum of American Art.

Photo: © 2018. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza/Scala, Florence.

by the power of the artist's gaze. This extends to the caged bird, which sits still and silent upon its perch, suspended above their heads so that it seems to float, almost impossibly, in mid-air. With their intense stillness and the juxtaposition of realistic and alien qualities, compositions such as *Ragazzi alla finestra* generate an oblique, peculiar poetry that illustrates Donghi's unique brand of 'Magic Realism,' while also highlighting the inherent similarities between the artist's vision and the works of the Belgian Surrealist, René Magritte.

After *Il pappagallo* of 1923, *Cardinali* of 1926 and *Canarino* of 1927, Donghi once again took up one of his most emblematic subjects, confirming the new characteristics of his painting, which over the years had undergone repeated variations.

The freeze-frame is one of the most inviting clichés used to evoke the painting of Antonio Donghi. Much literature has been written on the vision of painting as Daguerre-o-typical or as groups of figures in an interior seemingly enchanted by a flash. However, a more secretive relationship between these wide-eyed eyes, strained poses and crooked stares can be found within the complex and sublimated image of silent film. The artist himself mentioned this in a surprising speech about cinema, in which he recalled attending "every first screening without exception", but as something more than a spectator ("I am a great critic: I feel it in my blood"). Which cinematic style did he prefer? It is obvious that his gaze looked towards the world of German cinema with greater interest ("very few films, but all of the highest order") and to Marlene Dietrich as a symbol of carnal (beauty) ("*The Blue Angel... masterpieces that have something extraordinary*"; even Garbo has never reached the level of Dietrich "*In the film Morocco, for example, there was always a bit of the blue angel, of the cabaret woman with the sheath dress*" (M. Fagiolo Dell'Arco, V. Rivosecchi, *Antonio Donghi: life and works*, Turin 1990)





30

# UMBERTO BOCCIONI

(1882-1916)

DA UNA COLLEZIONE PRIVATA VICENTINA (LOTTI 30 e 36)

## *Ritratto di giovane*

olio su tela  
cm 36x46  
Eseguito nel 1905-06

€250,000-350,000

\$310,000-430,000

£230,000-310,000

WORKS FROM A PRIVATE  
COLLECTION, VICENZA

'RITRATTO DI GIOVANE' (PORTRAIT  
OF A YOUNG BOY); OIL ON CANVAS

“L'unica speranza che mi guida è che andando avanti quello che faccio divenga forte e originale e che gli altri possano vedere quello che io purtroppo non vi vedo”.

“The only hope which guides me is that, going on, what I do becomes stronger and original so that other people will be able to see what unfortunately I still can't see”.

UMBERTO BOCCIONI



Umberto Boccioni, *Autoritratto / Self portrait*, 1904-05.  
Metropolitan Museum of Art, New York.  
Photo: © 2018. The Metropolitan Museum of Art/Art  
Resource/Scala, Florence.

### PROVENIENZA:

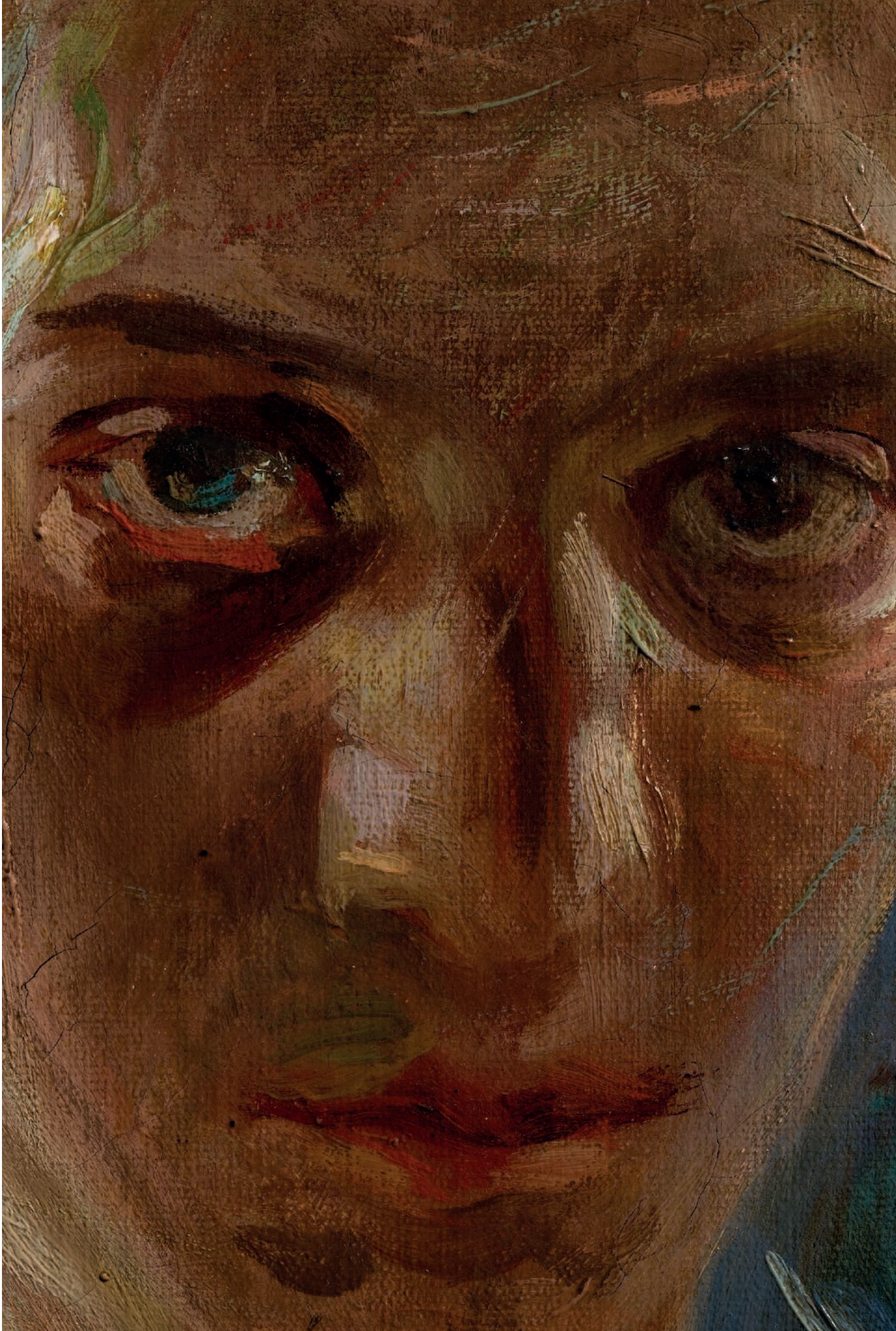
Galleria Annunciata, Milano  
Galleria dello Scudo, Verona  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario  
nel 1986 c.

### ESPOSIZIONI:

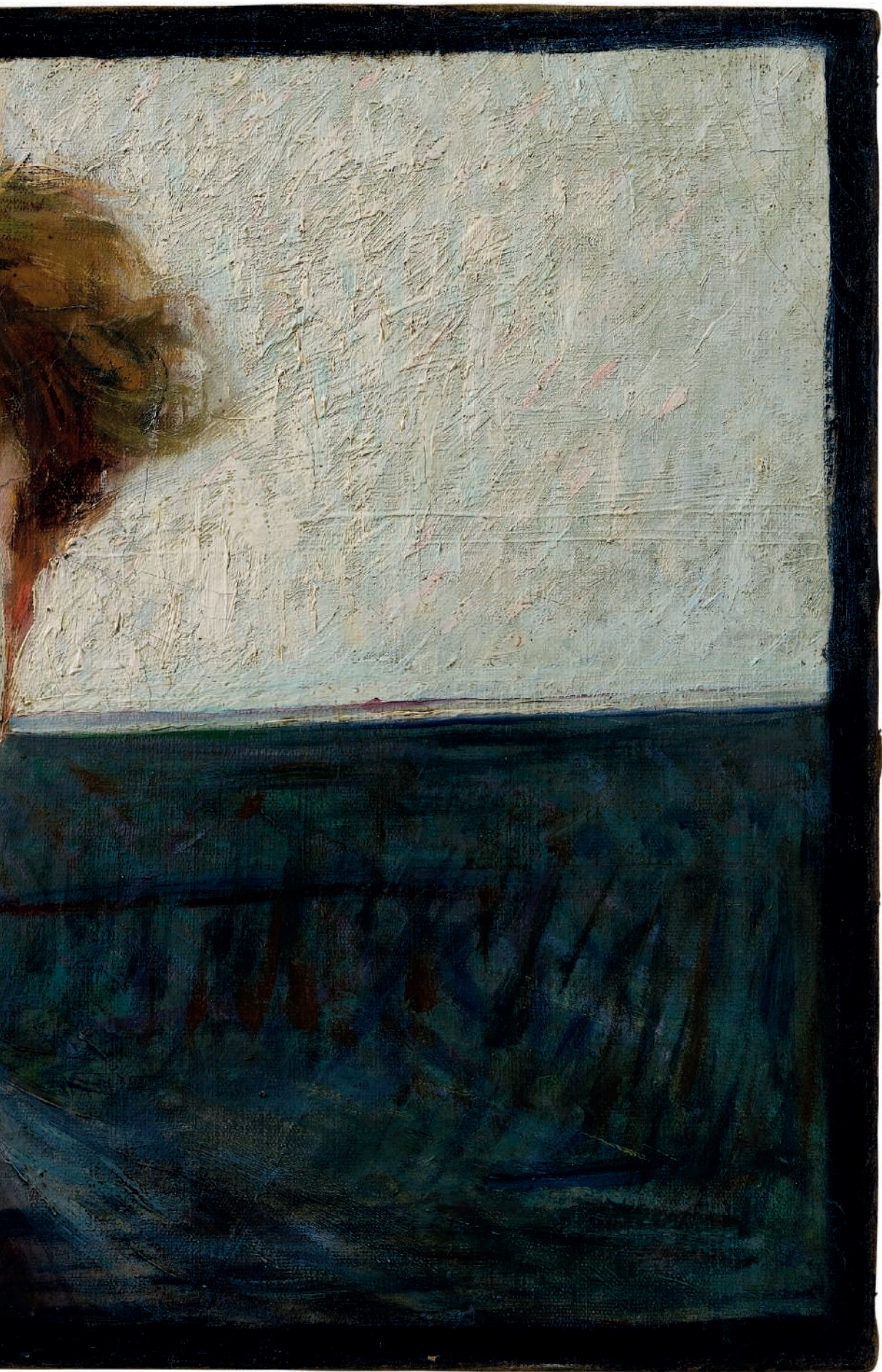
Verona, Museo di Castelvecchio, *Boccioni a Venezia: dagli anni romani alla mostra d'estate a Ca' Pesaro: momenti della stagione futurista*, 1985-1986, cat., p. 40, n. 20 (illustrato); poi Milano, Accademia di Brera, 1986; poi Venezia, Chiesa di San Stae, 1986  
Roma, Galleria Arco Farnese, *Divisionismo Romano*, 1989, cat., p. 71, n. 14 (illustrato)  
Vicenza, Basilica Palladiana, *L'arte del XX secolo nelle collezioni private vicentine*, 1998-1999, cat., p. 78, n. 5 (illustrato)  
Modena, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, *La pittura a Venezia: dagli anni di Ca' Pesaro alla Nuova Oggettività: 1905-1940, 1999-2000*, cat., p. 59 (illustrato, anche in copertina)

### BIBLIOGRAFIA:

M. Calvesi, A. D'Ambruoso, *Umberto Boccioni, Catalogo generale*, Torino 2016, p. 268, n. 179 (illustrato)









Gian Lorenzo Bernini, *Autoritratto giovanile / Young self portrait*, circa 1623.  
Galleria Borghese, Rome.  
Photo: © 2018. Photo Scala, Florence - courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali e del Turismo.

Saturo di intensa luminosità, il magistrale ritratto di Umberto Boccioni, intitolato per l'appunto *Ritratto di giovane* illustra in modo evidente la crescente fiducia e l'autonomia che contraddistinguono questo frangente della carriera del giovane artista; egli stava uscendo coraggiosamente dall'ombra del suo acclamato maestro Giacomo Balla per dar vita a un nuovo linguaggio artistico. Boccioni iniziò la sua pratica artistica sotto la tutela di Balla mentre viveva a Roma, e assorbì rapidamente il profondo entusiasmo del vecchio maestro nei confronti degli impressionisti e delle tecniche divisioniste, che scoprì visitando Parigi sul finire del XIX secolo. Tuttavia Boccioni iniziò ben presto a spingersi oltre i confini dell'insegnamento di Balla esplorando un approccio alla figura maggiormente volumetrico, che prendeva in parte spunto dal suo studio dei lavori di Paul Cézanne.

Nell'opera *Ritratto di giovane*, questo nuovo approccio alla forma di tipo "cezanniano" è visibile nella resa frammentaria del volto diviso in piani intermittenti da pennellate colorate che si sovrappongono in strati intricati,

costruendo gradualmente la faccia attraverso un senso di profondità e struttura. Evidenziando il sottile cambiamento dello stile di Boccioni che lo vede passare da tonalità chiare e piccoli tocchi di colore a contrasti più forti di luce e buio, nonché pennellate più lunghe, questo ritratto diventa uno studio del dramma e della rovina della luce. Scavando profonde zone d'ombra e giustapponendole a passaggi di luce forte e splendente che paiono sfiorare i bordi del volto del soggetto, Boccioni crea una testa dinamica, quasi scultorea che domina completamente l'ambiente nel quale è inserita.

Assumendo una visione tanto estrema quanto ravvicinata della testa e delle spalle del giovane uomo, Boccioni getta una particolare enfasi sul potere dello sguardo del suo soggetto, che cattura e trattiene la nostra attenzione grazie al suo fascino assoluto. La connessione tra lo spettatore e il personaggio ritratto è evidenziata dal modo in cui Boccioni consente alla restante parte della figura di dissolversi nello sfondo, sfumando delicatamente i bordi e i contorni del suo corpo in modo tale che sembri diventare un tutt'uno con il muro blu e il riquadro della finestra retrostanti. Uno dei più importanti caratteri della ritrattistica di Boccioni è questo potente e incrollabile sguardo che dona alla figura al centro del ritratto una complessità psicologica e un'allure misteriosa che ancora oggi risultano accattivanti.

Filled with an intense luminosity, Umberto Boccioni's masterful portrait *Ritratto di giovane* powerfully illustrates the young artist's growing confidence and autonomy during this period of his career, as he boldly stepped out of the shadow of his acclaimed mentor, Giacomo Balla, to forge a unique artistic language of his own. Boccioni had first come under Balla's tutelage while living in Rome, and quickly absorbed the older artist's deep enthusiasm for the Impressionists and the techniques of Divisionism, which he had discovered while visiting Paris at the turn of the century. However, Boccioni soon began to push beyond the boundaries of Balla's teachings, exploring a more volumetric approach to the figure, inspired in part by his study of the works of Paul Cézanne.

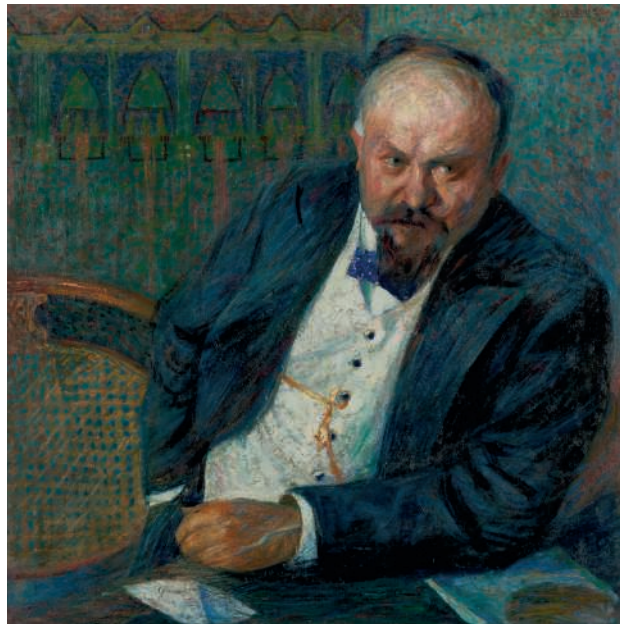
In *Ritratto di giovane*, this new 'Cézannian' approach to form is visible in the fragmented rendering of the sitter's face, which is divided into planes of staccato, colourful brushstrokes that overlap one another in intricate layers, gradually building a sense of depth and structure in the face. Reflecting the subtle shift in Boccioni's style from light tonalities and small dabs of broken colour to stronger contrasts of light and dark, longer brushstrokes, the portrait becomes a study in the play and fall of light. Hollowing out deep zones



Umberto Boccioni, *Autoritratto / Self portrait* 1908.  
Pinacoteca di Brera, Milan.  
Photo: © 2018. Photo Scala, Florence - courtesy of the  
Ministero Beni e Att. Culturali e del Turismo.

of shadow and juxtaposing them against passages of strong, bright light which appear to kiss the edges of the sitter's face, Boccioni creates a dynamic, almost sculptural head that fully dominates its setting.

Taking an extreme, close-up view of the young man's head and shoulders, Boccioni places particular emphasis on the power of his sitter's gaze, which captures and holds our attention with its sheer magnetism. This connection between the viewer and the subject is heightened by the manner in which Boccioni allows the rest of the figure to dissolve into the background, softly blurring the edges and contours of his body so that he appears to merge with the blue wall and window pane behind. One of the most significant features of Boccioni's portraiture, this powerful, unwavering gaze imbues the figure at the centre of the portrait with a psychological complexity and mysterious allure that remains captivating to this day.



Umberto Boccioni, *Ritratto del dottor Tian / Portrait* 1907. Private Collection.  
Photo: © 2006 Christie's Images Ltd.

## GINO SEVERINI

(1883-1966)

*Arlequin (Danseuse)*firmato G. Severini (in basso a destra);  
firma, titolo, iscrizione e data G. Severini

"DANSEUSE" Paris 1962 (sul retro)

olio su tela

cm 92x65

Eseguito nel 1962

€100,000-150,000

\$130,000-180,000

£90,000-130,000

'ARLEQUIN (DANSEUSE)' (HARLEQUIN,  
DANCER); SIGNED LOWER RIGHT;  
SIGNED, TITLED, INSCRIBED AND  
DATED ON THE REVERSE; OIL ON  
CANVAS

L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.

This work does not require an export  
license.

“Tutte le sensazioni prendendo forma plasticamente, si concretizzano nella sensazione luce, e perciò non possono essere espresse che da tutti i colori del prisma. Dipingere e modellare delle forme altrimenti che con tutti i colori spettrali significherebbe arrestare uno dei moti più importanti della materia e cioè quello di irradiazione. L'espressione colorata della sensazione Luce, in accordo con la nostra espansione sferica dello spazio non può che essere centrifuga o centripeda [sic] in rapporto alla costruzione organica dell'opera”.

“All sensations, when they take artistic form, become immersed in the sensation light, and therefore can only be expressed with all the colours of the prism. Painting and modelling forms, other than with the entire spectrum of colours, would mean suppressing one of the sources of life in the object, that of irradiation. The coloured expression of the sensation Light, in accordance with our spherical expansion in space, can only be centrifugal or centripedal [sic] with relation to the organic structure of the work”.

## GINO SEVERINI



Man Ray, Silhouette, 1916. The Solomon R. Guggenheim Foundation, Peggy Guggenheim Collection, Venice, 1976 76.2553.68.  
Artwork: © 2018 Man Ray Trust / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.

## PROVENIENZA:

Collezione Alain Delon, Parigi  
Parigi, asta Hotel Druot, 25 novembre  
1990, lotto 83

Collezione privata, Montecarlo  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario

## ESPOSIZIONI:

Milano, Galleria Blu, *Severini*, 1963, cat. n.  
19 (illustrato)

Parigi, Galerie Lucie Weill - Au Pont des  
Arts, *Gino Severini*, 1964, cat. n. 12  
Torino, Galleria La Bussola, *Gino Severini*,  
1964, cat. (illustrato)  
Parigi, Musée National d'Art Moderne,  
*Gino Severini*, 1967, cat., pp. 26-27, n. 92  
(illustrato)

## BIBLIOGRAFIA:

"L'Europeo", 21 maggio 1970 (illustrato)  
D. Fonti, *Gino Severini*, Milano 1988,  
p. 575, n. 1027 (illustrato)





## PIERO DORAZIO

(1927-2005)

DA UNA PRESTIGIOSA COLLEZIONE PRIVATA

*Jeux d'air*

firma, titolo e data *Piero Dorazio Jeux d'air*  
1962 (sul retro)  
olio su tela  
cm 116,5x89,7  
Eseguito nel 1962

€100,000-150,000

\$130,000-190,000

£90,000-130,000

PROPERTY FROM A PRESTIGIOUS  
PRIVATE COLLECTION

'JEUX D'AIR' (AIR GAMES); SIGNED,  
TITLED AND DATED ON THE REVERSE;  
OIL ON CANVAS

L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.

This work does not require an export  
license.

“La superficie di una tela è una superficie bidimensionale, e da quella superficie noi creiamo un effetto ottico, creiamo una immagine che produce nell’osservatore una sensazione, un’emozione, dalla quale scaturisce successivamente un problema, un ragionamento, un pensiero, una idea, lasciateci dire infatti un modo di pensare e un modo di spirito; se facciamo ciò, siamo in presenza dell’arte”.

“The surface of a canvas is a surface of two dimensions, and from that surface we make an optical phenomenon, we create an image that produces in the observer a sensation, an emotion, from all of which arises successively a problem, a reasoning, a thought, an idea, let us say in fact a mode of thought and of the spirit; if we do that, then we are in presence of art”.

PIERO DORAZIO



Piero Dorazio.  
Photo: © NINO LO DUCA.  
Artworks: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

## PROVENIENZA:

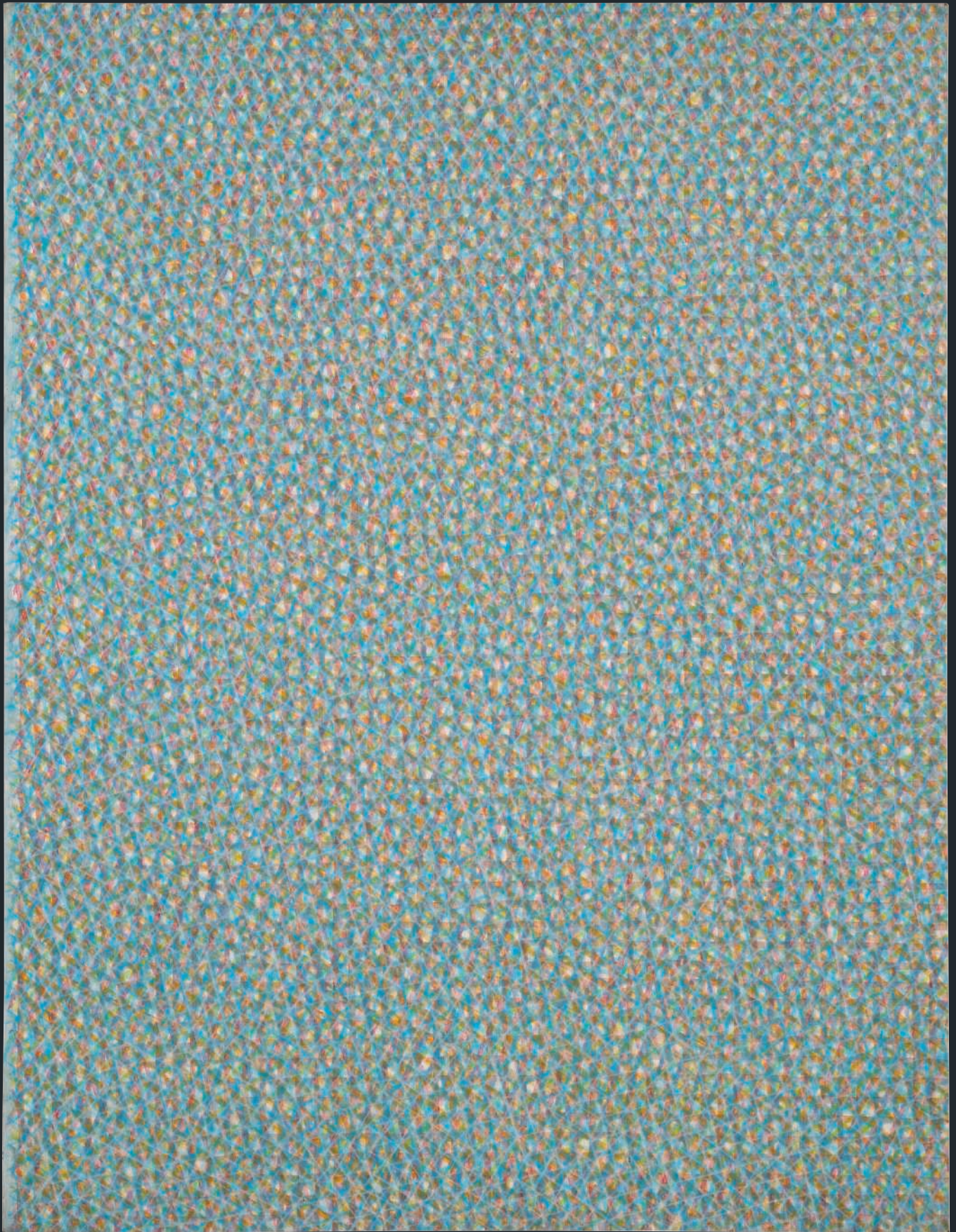
Galleria dell'Ariete, Milano  
Galleria La Bertesca, Genova  
Galleria Marlborough, Roma  
Galleria Marlborough, Londra  
Galerie Im Erker, San Gallo  
Galleria Finarte, Milano  
Collezione F. Stefanoni  
Milano, asta Sotheby's, maggio 2008,  
lotto 289  
Collezione privata, Milano  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario

## ESPOSIZIONI:

Londra, Galleria Marlborough,  
*Piero Dorazio*, 1966, cat., n. 10  
San Gallo, Galleria Im Erker, *Piero Dorazio*,  
1966, cat., p. 8 (illustrato)  
Lecco, Musei Civici, Scuderie Villa  
Manzoni, *Città di Lecco per l'arte*, 1991, cat.

## BIBLIOGRAFIA:

M. Volpi Orlandini, *Dorazio*, Venezia 1977,  
n. 530 (illustrato)



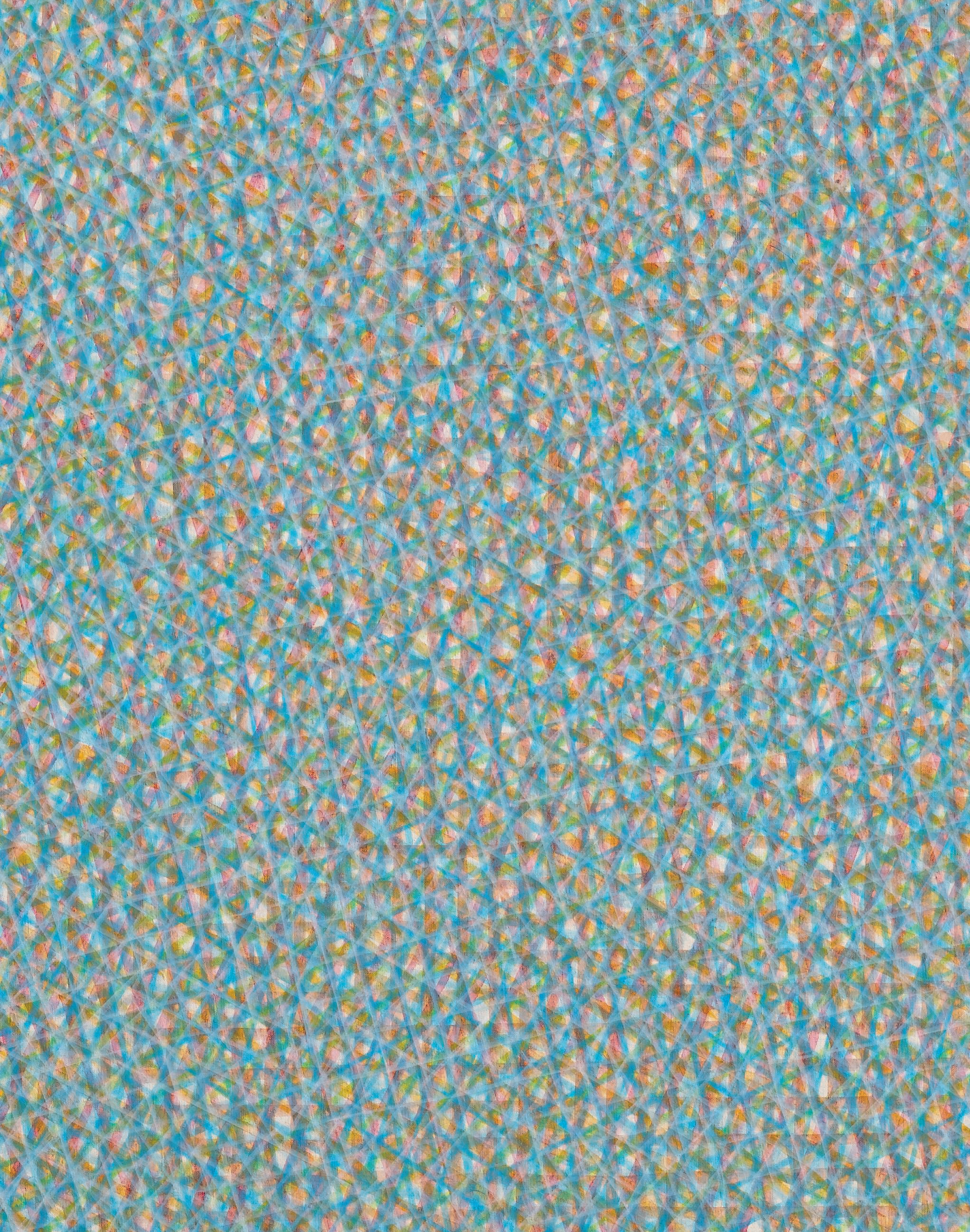


Giacomo Balla, *Ragazza che corre sul balcone / Girl Running on a Balcony* 1912. Museo del Novecento, Milan.  
Artwork: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.  
Photo: © 2018, DeAgostini Picture Library/Scala, Florence.

Dipinta nel 1962, l'opera *Jeux d'air* è un esempio chiave del dinamismo visuale che connota lo stile maturo di Piero Dorazio, nel quale egli continuò ad esplorare gli effetti ottici della pura astrazione raggiunti attraverso il delicato equilibrio ottenuto dal contrasto di linee e colori. Costruendo la sua composizione attraverso l'uso di densi strati di linee delicate e sottili, apparentemente infinite, l'artista crea un'intricata rete di nastri sovrapposti di puro colore. Il risultato è una massa di linee dall'effetto caleidoscopico e vibrante, che sembra oscillare davanti allo spettatore, davanti al cui occhio si spostano e muovono le barre di colore che movimentano la tela, dove si sovrappongono e convergono una sull'altra.

Modulando la densità e lo spessore delle linee, e alternando in modo graduale i loro rispettivi orientamenti, Dorazio gioca con le sensazioni della visione, impregnando la sua composizione astratta di un senso di vita e velocità. Saturata con una luce morbidamente soffusa, i confini all'interno di questa griglia tattile sono sfocati, e creano una superficie pittorica che risplende e muta qualora l'occhio si muova su di essa. Sotto diversi aspetti la struttura di *Jeux d'air* richiama le tecniche e l'approccio estetico degli Espressionisti astratti, molti dei quali Dorazio incontrò personalmente mentre viveva a New York negli anni '50.

Painted in 1962, *Jeux d'air* is a key example of the visual dynamism of Piero Dorazio's mature style, as he continued to explore the optical effects of pure abstraction through the delicate balance of contrasting colour and line. Building his composition in dense layers of seemingly infinite, delicate lines Dorazio creates an intricate web of overlapping ribbons of pure colour. The result is a kaleidoscopic, vibrating mass of lines, which appears to oscillate before the viewer, the bars of colour shifting and moving before the eye, vibrating towards and away from the front of the canvas as they overlap and converge upon one another. Modulating the density and thickness of the lines and gradually altering their orientation in relation to one another, Dorazio plays with the sensations of vision, imbuing his abstract composition with a sense of life and velocity. Saturated with a soft diffused light, the boundaries within its tactile grid are blurred, creating a pictorial surface that shimmers and shifts as the eye moves across it. In many ways, the structure of *Jeux d'air* echoes the techniques and aesthetic approach of the Abstract Expressionists, many of whom Dorazio had met while living in New York during the early 1950s.



λ 33

# GIUSEPPE CAPOGROSSI

(1900-1972)

DA UNA COLLEZIONE PRIVATA, GENOVA

## Superficie 276

firmato e datato "Capogrossi 58" (in basso a sinistra); firma, titolo e iscrizione Capogrossi "Superficie 276" a Pio Monti Pignolo cordialmente Capogrossi 25-XI-968 (sul retro)  
olio su tela  
cm 120x95  
Eseguito nel 1958

€80,000-120,000

\$99,000-150,000

£72,000-110,000

PROPERTY FROM A PRIVATE  
COLLECTION, GENOA

'SUPERFICIE 276' (SURFACE 276);  
SIGNED AND DATED LOWER  
LEFT; SIGNED TWICE, TITLED AND  
INSCRIBED ON THE REVERSE; OIL ON  
CANVAS

“La vera novità di queste Superfici è proprio il ritmo che non chiude definitivamente l'immagine: la chiude con un taglio che sembra provvisorio. Il nuovo elemento grammaticale va al di là del quadro”.

“The real news of these Surfaces is really the rhythm which does not close the image completely: it closes it with a cut which looks provisional. The new grammatical element goes beyond the painting”.

GUIDO BALLO, *PITTORI ITALIANI DAL FUTURISMO A OGGI*, 1956

**L'opera non richiede Attestato di Libera Circolazione al fine della sua esportazione.**

This work does not require an export license.



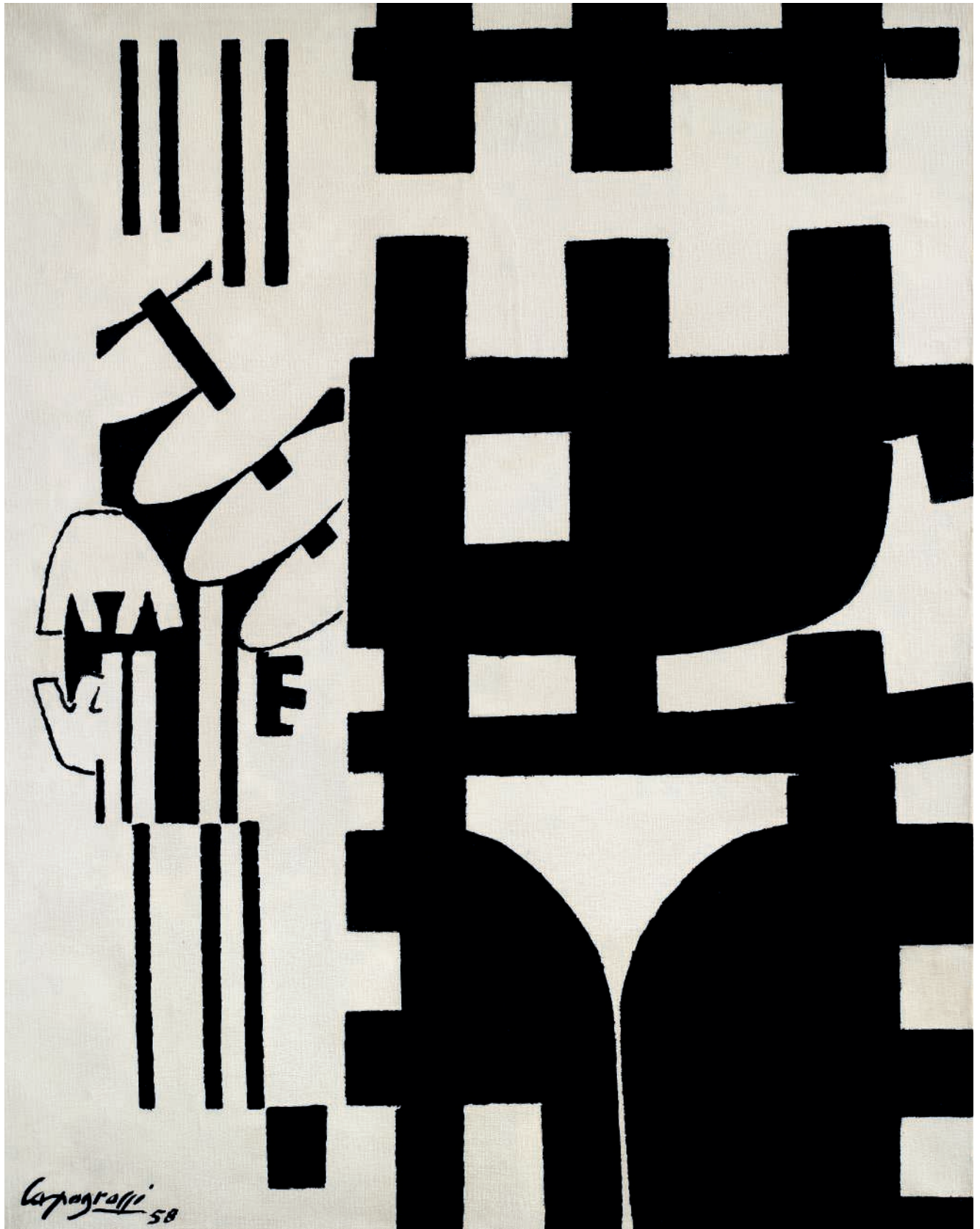
Piet Mondrian, *Opposition de lignes, de rouge et jaune, No.1*, 1937. Philadelphia Museum of Art. Photo: © 2018. The Philadelphia Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence.

### PROVENIENZA:

Galleria del Naviglio, Milano  
Galleria Sant'Erasmus, Milano  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario  
nel 1973

### BIBLIOGRAFIA:

G. C. Argan, *Capogrossi*, Roma 1967, cat.,  
n. 35 (illustrato); p. 177, n. 347 (illustrato)



λ 34  
CARLA ACCARDI

(1924-2014)

### *Turchese chiuso*

firmato e datato ACCARDI 1959 (sul retro)  
caseina su tela

cm 105x99

Eseguito nel 1959

Opera registrata presso l'Archivio Accardi Sanfilippo, Roma, n. A /04/ 2018, come da autentica su fotografia in data 25 gennaio 2018

€50,000-70,000

\$62,000-86,000

£45,000-62,000

'TURCHESE CHIUSO' (CLOSED  
TURQUOISE); SIGNED AND DATED ON  
THE REVERSE; CASEIN ON CANVAS

“Ogni segno ha un periodo, ogni segno ha un significato diverso, può essere ieratico o orientale, è stato iconograficamente molto ricco ma anche molto povero, quasi anonimo”.

"Every mark has a period, every sign a different meaning, be it hieratic or oriental, it may have been iconographically rich, or very poor, almost anonymous".

CARLA ACCARDI

**L'opera non richiede Attestato di Libera Circolazione al fine della sua esportazione.**

This work does not require an export license.

#### PROVENIENZA:

Galleria Notizie, Torino

Collezione privata, Italia

Ivi acquisito dall'attuale proprietario all'inizio degli anni Sessanta

#### ESPOSIZIONI:

Tokyo, Salone Syrokia, *Italian Paintings of Today*, 1959, cat.

Torino, Galleria Notizie, *Dipinti di Carla Accardi*, 1960, cat.

#### BIBLIOGRAFIA:

E. Crispolti, *Erotismo nell'arte astratta*, Trapani 1976, n. 64 (illustrato capovolto, con titolo e tecnica *Struttura in blu*, olio su tela)

G. Celant, *Carla Accardi. Catalogo generale*, Milano 1999, p. 269, n. 1959 6 (illustrato)





λ 35

# GASTONE NOVELLI

(1925-1968)

DA UN RAFFINATO COLLEZIONISTA EUROPEO

## Que viva Mexico

titolo, firma e data *QUE VIVA MEXICO*

Novelli 64 (sul retro)

olio, pastelli e matita su tela

cm 35x55

Eseguito nel 1964

€30,000-40,000

\$37,000-49,000

£27,000-36,000

PROPERTY OF A DISTINGUISHED  
EUROPEAN COLLECTOR

'QUE VIVA MEXICO'; TITLED, SIGNED  
AND DATED ON THE REVERSE; OIL,  
PASTELS AND PENCIL ON CANVAS

L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.

This work does not require an export  
license.

“I segni, le lettere, i frammenti, i campioni di materiali, organizzati, formano un universo. Tutti gli universi sono possibili e costituiti da materiali in gran parte noti, ma si differenziano per la struttura, per il sistema in cui questo materiale è contenuto”

“When organized, marks, letters, fragments and material samples all form a universe. All universes are possible and are, for the most part, made up of known materials, but they differ in structure, and in terms of the system that contains the material.”

GASTONE NOVELLI



Poster film, *Que viva Mexico*, 1979.  
Photo: Everett Collection, Inc. / Alamy Stock Photo.

### PROVENIENZA:

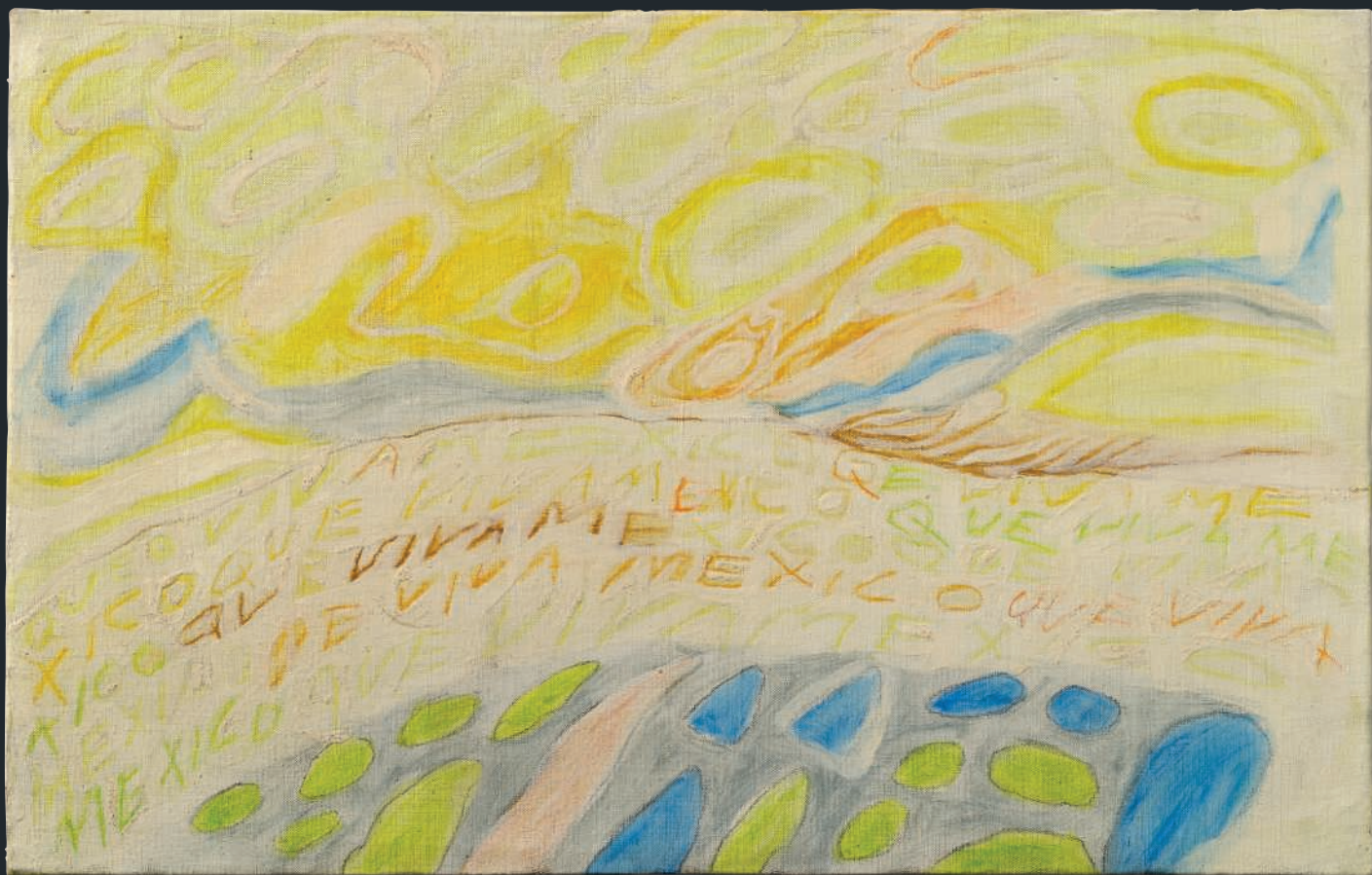
Collezione G. De Dominicis, Roma  
Collezione privata, Roma  
Milano, asta Christie's, 18 maggio 1998,  
lotto 320  
Collezione privata, Padova  
Galleria La Scaletta, Reggio Emilia  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario  
nel 2014

### ESPOSIZIONI:

Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro,  
*Gastone Novelli, Mostra antologica*, 2006,  
cat., p. 135 (illustrato)

### BIBLIOGRAFIA:

L. Carluccio, *Catalogo Bolaffi d'arte  
moderna 1970*, Torino 1970, vol. I (illustrato)  
Z. Birolli, *Novelli*, Milano 1976, p. 235, n.  
1964.5 (359) (illustrato, con misure errate)  
D. G., *I segni simbolici e le parole di Gastone  
Novelli*, 1990  
L. Carluccio, *Arte moderna. L'arte  
contemporanea dal secondo dopoguerra ad  
oggi*, n. 35, Milano 1999, p. 313 (illustrato)  
P. Bonani, M. Rinaldi, A. Tiddia, *Gastone  
Novelli, catalogo generale*, Milano 2011, p.  
285, n. P\1964\21 (illustrato)



λ 36

# GIORGIO DE CHIRICO

(1888-1978)

DA UNA COLLEZIONE PRIVATA VICENTINA (LOTTI 30 e 36)

## *Piazza d'Italia con Arianna*

firmato *g. de chirico* (in basso a sinistra)  
olio su tela  
cm 50,5x60  
Eseguito nel 1940 c.  
Opera registrata presso la Fondazione  
Giorgio e Isa de Chirico, Roma,  
n. 453/1996, come da autentica su  
fotografia in data 5 luglio 1996

€150,000-250,000

\$190,000-310,000

£140,000-220,000

WORKS FROM A PRIVATE  
COLLECTION, VICENZA

'PIAZZA D'ITALIA CON ARIANNA'  
(ITALIAN SQUARE WITH ARIANNA);  
SIGNED LOWER LEFT; OIL ON CANVAS

**La licenza di esportazione è stata  
richiesta per il presente lotto**

An export license has been requested  
for the present lot

“Allora come l’uomo che dalla luce del giorno si trovi nell’ombra di un tempio e all’inizio non veda la statua biancheggiante, poi poco a poco la forma gli si rivela sempre più pura, così il sentimento dell’artista primitivo rinasce in me. Il primo che scolpì un dio; il primo che volle creare un dio. E allora penso che se l’idea di figurarsi un dio con la faccia umana come lo concepirono i Greci in arte non sarebbe un pretesto eterno per scoprire grandi fonti di nuove sensazioni”.

“Just as the man who walks into the darkness of a temple from daylight and it is initially unaware of the white statue, then its shape gradually reveals itself more and more clearly, so the feelings of primitive artists spring in me. The first who sculpted a god; the first who wanted to create a god. And then I wonder if conceiving a god in human semblance, as did the Greeks in their art, is not the eternal pretext to discover quite a few sources of new sensations”.

GIORGIO DE CHIRICO



Giovanni Guerrini, Ernesto Bruno La Padula and Mario Romano, The Palazzo della Civiltà del Lavoro, EUR, Rome. Photo: © 2018. Photo Scala, Florence.

#### PROVENIENZA:

Galleria del Secolo, Roma  
Galleria Barbaroux, Milano  
Collezione Baciocchi, Milano  
Galleria Annunciata, Milano  
Collezione Gobetti, Vicenza  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario  
nel 1995 c.

#### ESPOSIZIONI:

Vicenza, Basilica Palladiana, *L'arte del XX secolo nelle collezioni private vicentine*, 1998 - 1999, cat., p. 87, n. 15 (illustrato)

#### BIBLIOGRAFIA:

Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, *Giorgio de Chirico. Catalogo Generale - opere del 1910 al 1975*, vol. II/2015, p. 154, n. 584 (illustrato)



λ 37  
PIERO MANZONI

(1933-1963)

DA UNA COLLEZIONE PRIVATA ITALIANA

## Achrome

polistirolo  
cm 21,5x13

Eseguito nel 1960 c.

L'orientamento dell'opera è lasciato libero dall'artista

€80,000-120,000

\$99,000-150,000

£72,000-110,000

PROPERTY FROM A PRIVATE ITALIAN  
COLLECTION

'ACHROME'; POLYSTYRENE

L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.

This work does not require an export  
license.

“La concezione abituale di pittura deve essere  
abbandonata”.

“The customary conception of painting must be  
abandoned”.

PIERO MANZONI



Manzoni nel suo studio in Via Fiori Oscuri, Milano, 1958.  
Manzoni in his studio in Via Fiori Oscuri, Milan, 1958.

Photo: © Ennio Vicario.

Artwork: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

### PROVENIENZA:

Collezione Manzoni, Milano

Collezione P. Trisorio, Napoli

Ivi acquisito dalla madre dell'attuale  
proprietario nel 1976

### BIBLIOGRAFIA:

G. Celant, *Piero Manzoni*, Milano 1975, p.  
203, n. I (illustrato, verticale)

F. Battino, L. Palazzoli, *Piero Manzoni.  
Catalogue raisonné*, Milano 1991, p. 418, n.  
873 (illustrato, verticale)

G. Celant, *Piero Manzoni. Catalogo  
generale*, Milano 2004, Tomo II, p. 509, n.  
762 (illustrato, verticale)



λ 38  
ENRICO CASTELLANI

(1930-2017)

DA IMPORTANTI COLLEZIONISTI PRIVATI MILANESI

### *Superficie bianca*

firma, titolo e data *Enrico Castellani - Superficie bianca - 1981 - (sul retro)*  
acrilico su tela  
cm 60x80  
Eseguito nel 1981  
Opera registrata presso l'Archivio della Fondazione Enrico Castellani, Milano, n. 81-023, come da autentica su fotografia

€150,000-200,000

\$190,000-250,000

£140,000-180,000

PROPERTY FROM IMPORTANT  
PRIVATE COLLECTORS, MILAN

'SUPERFICIE BIANCA' (WHITE  
SURFACE); SIGNED, TITLED AND  
DATED ON THE REVERSE; ACRYLIC ON  
CANVAS

“Per l'artista il bisogno di trovare nuove modalità espressive muove dalla necessità di assoluto. Per soddisfare questa esigenza l'unico criterio compositivo possibile è quello di giungere a possedere un'entità elementare – una linea, un ritmo ripetibile in modo indefinito e una superficie monocroma”.

“For the artist, the need to find new modes of expression is animated by the need for the absolute. To meet this requirement, the only possible compositional criterion is that through the possession of an elementary entity - a line, an indefinitely repeatable rhythm and a monochrome surface”.

ENRICO CASTELLANI



Palazzo dei Diamanti, Ferrara. Biagio Rossetti, 1493 - 1503.  
Photo: © 2018. Photo Scala, Florence.

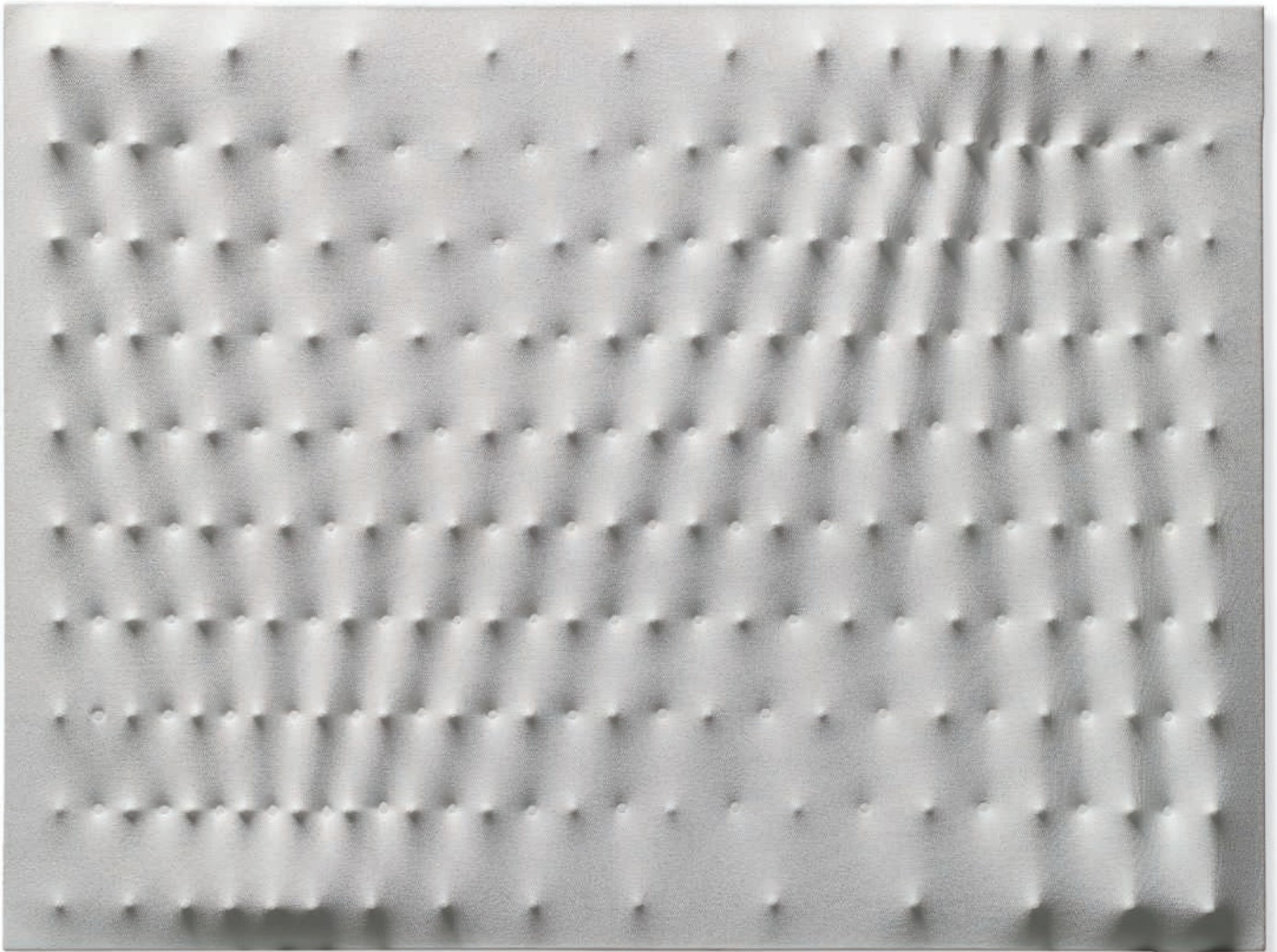
#### PROVENIENZA:

Galleria Allegrini, Brescia  
Collezione privata, Brescia  
Milano, asta Christie's, 20 novembre 2001,  
lotto 207  
Collezione privata, Roma  
Milano, asta Christie's, 24 novembre 2009,  
lotto 121  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario

#### BIBLIOGRAFIA:

R. Wirz, F. Sardella, *Enrico Castellani. Catalogo ragionato*, Milano 2012, vol.II, p. 463, n. 528 (illustrato)





λ 39  
GIORGIO DE CHIRICO

(1888-1978)

DA UNA COLLEZIONE PRIVATA, ROMA

## Trovatore

firmato *g. de Chirico* (in basso a sinistra)  
olio su tela  
cm 40x30  
Eseguito nella seconda metà degli anni  
Cinquanta  
Opera registrata presso la Fondazione  
Giorgio e Isa de Chirico, Roma, n.  
082/05/17, come da autentica su  
fotografia in data 8 maggio 2017

€120,000-180,000

\$150,000-220,000

£110,000-160,000

PROPERTY FROM A PRIVATE  
COLLECTION, ROME

'TROVATORE' (TROUBADOUR); SIGNED  
LOWER LEFT; OIL ON CANVAS

**L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.**

This work does not require an export  
license.

“Un dipinto si rivela a noi anche se non possiamo vedere nulla, anche quando non pensiamo a niente. Qualcosa potrebbe rivelarci il dipinto, ma in questo caso il dipinto non è una fedele riproduzione di ciò che ha provocato la rivelazione; assomiglia vagamente a un volto visto in un sogno confrontato con lo stesso volto visto nella realtà”.

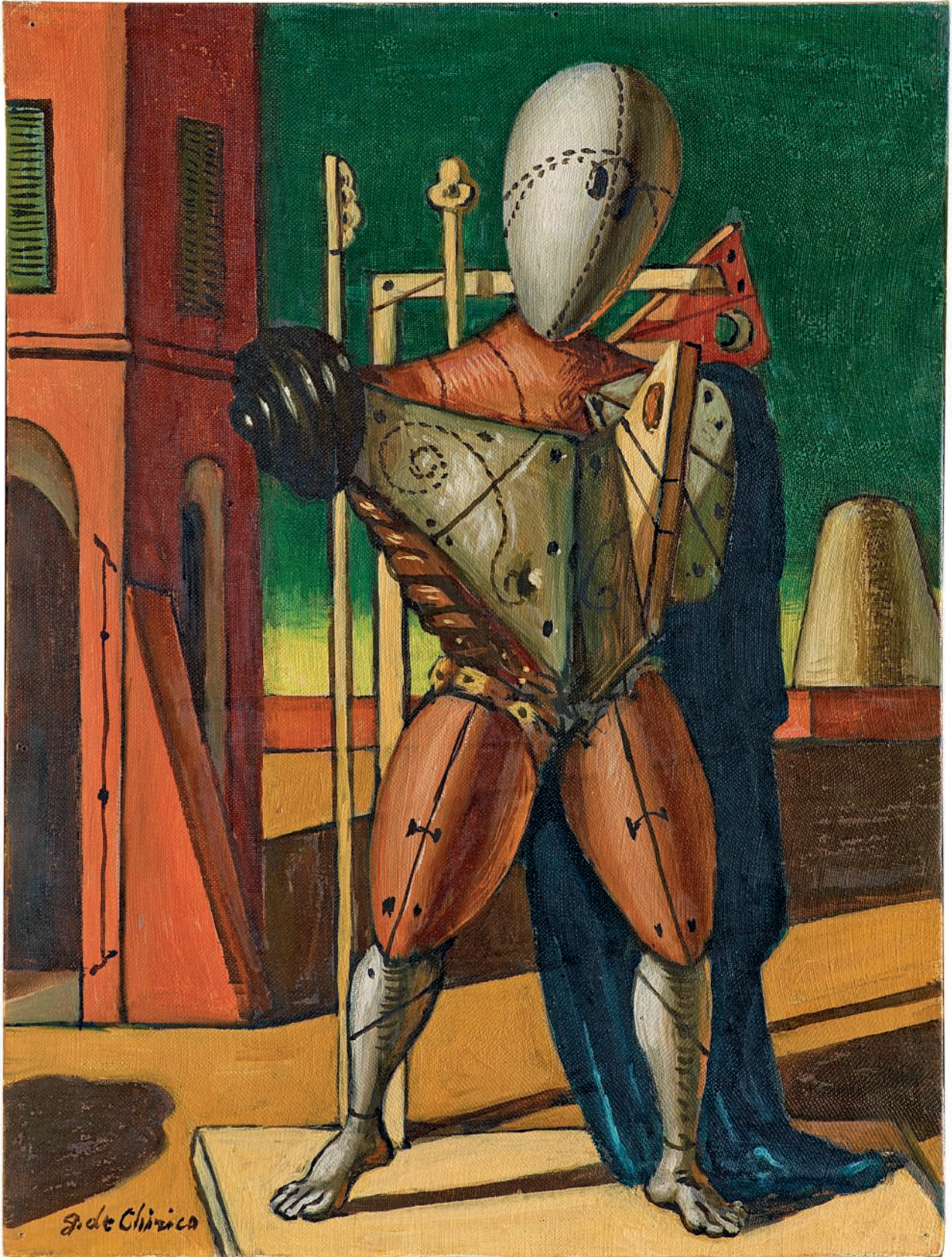
“A picture reveals itself to us even though we can see nothing, even when we think about nothing. Something may reveal a picture to us, but in this case the picture is not a faithful reproduction of what is caused it to be revealed; it vaguely resembles it like a face seen in a dream compared to that same face seen in reality”.

GIORGIO DE CHIRICO



Apollo del Belvedere (copy after a Greek bronze original by Leochares, dating back to 350-325 B.C.). Museo Pio-Clementino, Vatican.  
Photo: © 2018. Photo Scala, Florence.

PROVENIENZA:  
Galleria Santo Stefano, Venezia  
Ivi acquisito dal padre dell'attuale  
proprietario nel 1960 c.



λ 40

# MARIO SCHIFANO

(1934-1998)

OPERE DA UNA COLLEZIONE PRIVATA (LOTTI 28-40)

## Coca Cola

firmato *Schifano* (sul retro)  
smalto su metallo e plexiglas  
cm 55x55  
Eseguito nel 1977  
Opera registrata presso l'Archivio  
Mario Schifano, n. O15170923, come  
da autentica su fotografia in data 25  
settembre 2017

€25,000-35,000

\$31,000-43,000

£23,000-31,000

WORKS FROM A PRIVATE  
COLLECTION

'COCA COLA'; SIGNED ON THE  
REVERSE; ENAMEL ON METAL AND  
PLEXIGLAS

“[...] L'unica umanizzazione possibile in un mondo di immagini è quella di gettarsi in mezzo alla mischia, tentare di accedere a tutte, di farle proprie catturandole sulla tela, donando loro quella minima presenza di 'realtà' attraverso il gesto della pittura stessa”.

“[...] The only humanization possible in a world of images is to throw oneself into its midst, to attempt embracing them all, to make them yours by possessing them on canvas, to return that minimum presence of “reality” to them through the gesture of painting”.

M. MENEGUZZO, *The Work of Art in the Time of Human Reproducibility. Art and Media in Schifano*, in A. Bonito Oliva, *Mario Schifano: Per Esempio*, Milan 1998, p. 53

---

#### PROVENIENZA:

Collezione S. Valente, Roma  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario alla  
fine degli anni Ottanta



Coca-Cola

λ 41  
ALIGHIERO BOETTI

(1940-1994)

*Una parola al vento  
due parole al vento  
tre parole al vento  
100 parole al vento*

firmato *alighiero e boetti* (sul retro)  
ricamo  
cm 90x25  
Eseguito nel 1989  
Opera registrata presso l'Archivio  
Alighiero Boetti, Roma, n. 3348, come  
da autentica su fotografia in data 26  
settembre 2003

**€50,000-70,000**

**\$62,000-86,000**

**£45,000-62,000**

'UNA PAROLA AL VENTO DUE PAROLE  
AL VENTO TRE PAROLE AL VENTO  
100 PAROLE AL VENTO' (ONE WORD  
IN THE WIND TWO WORDS IN THE  
WIND THREE WORDS IN THE WIND  
100 WORDS IN THE WIND); SIGNED ON  
THE REVERSE; EMBROIDERY

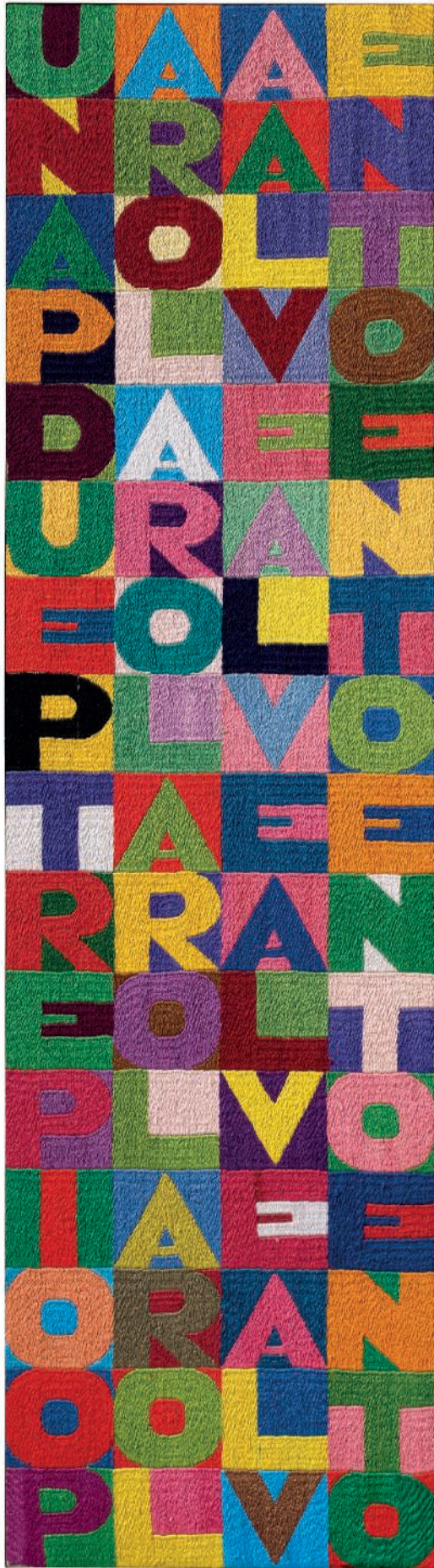
“Ho una grande affinità per i sistemi: il sistema ordinato della vita umana in contrasto con il disordine della natura è una contraddizione sulla quale indago sempre nel mio lavoro”.

“I have a great affinity with systems: the orderly system of human life in contrast to the disorder of nature is a contradiction that I continually investigate in my work”.

ALIGHIERO BOETTI

---

PROVENIENZA:  
Associazione Per Mari e Monti, Macerata  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario  
nel 1992



## IL RITORNO AL FIGURATIVISMO IN ITALIA

Sulla scia degli orrori e dei disordini della Prima Guerra Mondiale, gli artisti di tutta Europa cercavano disperatamente un nuovo vocabolario che potesse esprimere e rispondere in modo adeguato ai drammatici cambiamenti culturali e sociali che si stavano verificando all'indomani del conflitto. Alcuni erano dell'idea che la soluzione era quella di respingere gli stili rivoluzionari delle Avanguardie, che avevano proliferato negli anni precedenti la guerra, e di iniziare, nel contempo, ad adottare un approccio più tradizionale e classico nei confronti dell'espressione artistica, ritornando alla figura e ai soggetti tradizionali e cercando, ancora una volta, una fonte d'ispirazione nell'arte antica. Spesso identificato come un "ritorno all'ordine", questo movimento ispirò artisti profondamente diversi come Pablo Picasso e Giorgio de Chirico, Le Corbusier e André Derain: ognuno di loro interpretò a suo modo gli ideali e le lezioni del Classico.

Uno dei gruppi più influenti che emerse in Italia durante questo periodo fu la cosiddetta "Scuola di Via Cavour", altrimenti nota come "Scuola Romana", un'aggregazione spontanea di artisti che si ritrovarono attorno alle figure centrali di Mario Mafai, Antonietta Raphael e Scipione (pseudonimo di Gino Bonichi). Questo trio era conosciuto poiché riusciva a donare alle proprie composizioni figurative un intenso senso di dramma e narrativa, creando opere d'arte, campite con una calda gamma di tonalità ocre e marroni, al tempo stesso espressive e controllate. La Scuola Romana non nasceva attorno a un comune programma o ad un manifesto unitario, sembra piuttosto essersi creata a partire da una rete di strette amicizie e da una coesione pittorica che rifletteva interessi comuni. Le loro composizioni profonde e dinamiche hanno costituito un'alternativa al monumentale classicismo promosso da Novecento, un altro movimento artistico italiano.

Lo studio di Mafai e Raphael in via Cavour divenne ben presto un importante luogo di incontro per giovani artisti e letterati, si pensi a Renato Marino Mazzacurati e Corrado Cagli. Sebbene non divenne mai un gruppo ufficiale, e nonostante la prematura scomparsa di Scipione, la Scuola Romana continuò a prosperare negli anni '30 e '40 grazie alla presenza di artisti quali Renato Guttuso e Fausto Pirandello. Spesso associati con la Galleria della Cometa, anch'essa con sede a Roma, il gruppo raggiunse la sua forma più coesa durante gli anni '30 quando gli artisti esposero insieme in occasione della Quadriennale di Roma del 1935 e della Biennale di Venezia del 1936.





## THE RETURN TO FIGURATION IN ITALY

In the wake of the horror and chaos of the First World War, artists across Europe desperately sought a new vocabulary that could adequately express and respond to the dramatic cultural and social shifts that were occurring in the aftermath of the conflict. Many believed that the path lay in rejecting the revolutionary avant-garde styles which had proliferated in the years leading up to war and began to adopt a more traditional, classical approach to their art, returning to figuration and traditional subject matter, and looking, once again, to the art of the past for inspiration. Often referred to as the 'retour à l'ordre', this movement inspired artists as diverse as Pablo Picasso and Giorgio di Chirico, Le Corbusier and André Derain, with each artist developing their own unique means of interpreting the ideals and lessons of the classical past.

One of the most influential groups to emerge in Italy during this period was the so called 'Scuola di Via Cavour,' also known as the 'Scuola Romana,' a spontaneous confluence of artists that developed around the central figures of Mario Mafai, Antonietta Raphael and Scipione (the pseudonym of Gino Bonichi). This trio were known for infusing their figurative compositions with an intense sense of drama and narrative, creating artworks that were at once expressive and restrained, filled with a warm array of ochre and maroon tonalities. The Scuola Romana was not formed around a common programme or unifying manifesto, but rather appears to have been connected by a network of close friendships and a cohesive pictorial tradition that reflected their common interests. Their intimate, dynamic compositions provided an alternative to the monumental classicism promoted by the Novecento Italiano group, and Mafai and Raphael's studio on the via Cavour soon became an important meeting point for young artists and members of the literati, including Renato Marino Mazzacurati and Corrado Cagli. While never an official group, the Scuola Romana continued to flourish throughout the 1930s and 40s despite the untimely death of Scipione, with artists such as Renato Guttuso and Fausto Pirandello joining their ranks. Often associated with the Galleria della Cometa in Rome, the group reached their most cohesive form during the mid-1930s, when the artists exhibited together at the Rome Quadriennale of 1935 and the Venice Biennale of 1936.



## SCIPIONE

(1904-1933)

DA UNA COLLEZIONE PRIVATA VENEZIANA

*Natura morta  
con tubino*

firmato e datato *Scipione 29*  
(in basso al centro)  
olio su tela  
cm 59,5x71,5  
Eseguito nel 1929

€60,000-80,000

\$74,000-98,000

£54,000-71,000

PROPERTY FROM A PRIVATE  
COLLECTION VENICE

'NATURA MORTA CON TUBINO' (STILL  
LIFE WITH DERBY HAT); SIGNED  
AND DATED LOWER CENTRE; OIL ON  
CANVAS

“[...] Questa trasparenza pittorica così condensata sul piano luminoso del tappeto olivastro, così spartita e pur così legata con quel nero fondo della maglia sul quale il bianco del pettine pone un accento acuto delicatamente ripercosso dal violetto delle bretelle, apparirà tanto più felice per il suo riflesso metafisico”.

“[...] This pictorial transparency so condensed on the bright surface of the olive green carpet, so separated yet so connected to the black background of the shirt on which the white of the comb puts an acute accent gently moved by the violet of the braces, will appear so much happier in its metaphysic reflection”.

UMBRO APOLLONIO, *Scipione*, Venezia 1945

## PROVENIENZA:

Collezione Cardazzo, Venezia  
Collezione Toso, Venezia  
Ivi acquisito dagli attuali proprietari

## ESPOSIZIONI:

Milano, Pinacoteca di Brera, *Scipione*, 1941, cat., n. 8 (in elenco con titolo *Natura morta col tubino*)  
Roma, Galleria di Roma, *La collezione Cardazzo*, 1945, p. 19, n. 58  
Roma, Galleria Lo Zodiaco, *Artisti romani*, 1945  
Venezia, Galleria del Cavallino, *Scipione*, 1945, cat., n. III (illustrato, con titolo *Natura morta col tubino*)  
Madrid, Museo nacional de arte moderno, *Exposición de arte italiano contemporáneo*, 1948, cat., p. 18 (illustrato, con titolo *Naturaleza muerta con el hongo*)  
New York, The Museum of Modern Art, *Twentieth Century Italian Art*, 1949, cat., p. 134; n. 90 (illustrato, con titolo *Still life with Hat, Stick and Comb*)  
Milano, Galleria l'Annunciata, *Opere di Scipione*, 1950, cat.

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Mostra di Scipione*, 1954, cat., n. 4 (illustrato)

Biella, Centro Internazionale di Arti figurative, *Scipione*, 1963, cat., n. 3, n. 8 (illustrato)  
Macerata, Palazzo Ricci, *Scipione 1904-1933*, 1985, cat., n. 9 (illustrato, con titolo *Natura morta col tubino*)  
Milano, Castello Sforzesco, *Scipione nel centenario della nascita*, 2004, cat., p. 11, n. 8 (illustrato, con titolo *Natura morta con il tubino*); p. 22, n. 8

## BIBLIOGRAFIA:

G. Marchiori, *Scipione*, Milano 1939, n. VI (illustrato, con titolo *Natura morta col tubino*); p. 28  
*Raccolte d'arte contemporanea. La collezione Cardazzo*, in "Emporium", Bergamo 1941 (illustrato, con titolo *Natura morta col tubino*)  
A.A.VV., *Rassegna di pittura italiana contemporanea*, Venezia 1949, cat., p. 73 (illustrato, con data 1919)  
G. Ungaretti, *Pittori Italiani Contemporanei*, Bologna 1950, n. 51 (illustrato, con titolo *Natura morta col tubino*); p. 38, n. 51

L. Budigna, *Scipione*, Milano 1960, n. I (illustrato)  
M. Fagiolo Dell'Arco, V. Rivosecchi, *Scipione*, Torino 1988, n. 30 (illustrato, con titolo *Natura morta con il tubino*); p. 304, n. 30  
N. Vespignani, *Nove maestri della Scuola Romana*, Torino 1992, p. 155 (illustrato con titolo *Natura morta con il tubino*)  
G. Appella, F. D'Amico, *Un pittore come Scipione*, Roma 2004 (illustrato, con titolo *Natura morta con il tubino*)





Retro dell'opera / reverse of the present lot

Dipinta nel 1929, *Natura morta con tubino* dimostra in modo evidente il lirismo poetico che contraddistingueva il dinamico approccio alla natura morta di Scipione; questi trasformava una banale collezione di oggetti quotidiani in un'opera d'arte eterea e teatrale, ricca di simbolismo e potenziale narrativo. Scipione perfezionò il suo peculiare stile attraverso uno studio dettagliato delle opere conservate presso i musei di Roma, qui trovava ispirazione nei dipinti manieristi e barocchi, da Tintoretto a Rembrandt; il romanticismo di Goya e lo spirito visionario di El Greco lasciavano poi un'impronta indelebile sulla sua psiche. Si riscontra una particolarità giocosamente suggestiva nell'assemblaggio degli oggetti scelti dall'artista per questa natura morta, tanto che la loro combinazione su un sontuoso copriletto evoca nella mente del fruitore una molteplicità di possibilità narrative. Dal tubino nero alla moda ai delicati nastri rosa sparsi sul letto, dal cappello a cilindro al bastone da passeggio che gli è posto accanto, ogni singolo elemento implica la presenza di esseri umani che tuttavia rimangono invisibili ai nostri occhi, confinati in uno spazio al di là della tela. L'intimità della scena è amplificata dall'aspetto casuale con cui gli oggetti sono stati gettati sul letto, e i vestiti abbandonati, che implicano lo spogliarsi di sessi opposti, donano alla composizione un evidente richiamo sessuale. Il ritaglio ravvicinato della scena rende visibili i soli oggetti intimi: in questo modo Scipione dà vita a un'atmosfera enigmatica e strana, creando intenzionalmente una narrazione ambigua affinché la nostra immaginazione evochi una miriade di possibili soluzioni rispetto a quanto sta avvenendo appena fuori dal nostro sguardo.

La *Natura morta con il tubino* è forse la più antica opera di questa serie dipinta con ogni probabilità nell'autunno 1929, al ritorno dalla Ciociaria.

A questi quadri è dedicata un'importante nota iconografica di L. Sinisgalli (Aretusa 1945): «Sono quadri: L'asso di spade, *La piovra*, *La natura morta col tubino*, *Gli uccelli morti*, *I fichi spaccati*, *Le sogliole con moneta*, nati da una chiara intenzione di giuoco. (*La piovra* fu dipinta in omaggio ai giovani amici e aveva un titolo lungo nel gusto di certe tavole di Bifur e di alcuni romanzi feuilleton che i surrealisti misero di moda: *Pierina* è arrivata in una grande città; la *Natura morta col tubino* è un commento a Charlot; Scipione fece alcuni disegni per un articolo su *Fantomas* comparso sull'«Italia Letteraria», e le più belle tavole dello Zodiaco sono nate da questo stesso spirito). Per il loro aggregarsi al modo di certi puzzle grafici, di certi rebus, essi godono di una libertà compositiva, ingenua e sapiente a un tempo, e ricordano le fulgide cartoline al bromuro anch'esse portate in onore dalle riviste Dada.

Ma quanta ricchezza di gamme cromatiche sotto la spoglia di vernici rosa violette olivastre! Gli oggetti girano a mulinello intorno a un perno che è quasi sempre nel centro del quadro, e si svolgono come una spirale sopra il tavolo ellittico, un vero tavolo magico. La piuma, il pettine, le carte da giuoco, i molluschi, gli uccelli, i pesci, i fichi, la moneta, la fotografia, (veramente un interessante «materiale plastico» per un esteta del cinema o per un artista polimaterico), sono qui scaricati di ogni valore analogico, fanno specie per sé, sono esemplari, sono idoli, avvicinati da una simpatia magnetica, da una assurda fatalità, come i mondi nella nebulosa di Laplace».

Painted in 1929, *Natura morta con tubino* powerfully demonstrates the poetic lyricism of Scipione's dynamic approach to still life, transforming a typical everyday collection of objects into an ethereal, dramatic work of art, rich with symbolism and potential narratives. Scipione honed his influential style through extensive study in the museums of Rome, finding inspiration in Mannerist and Baroque painting, from Tintoretto to Rembrandt, while the Romanticism of Goya and the visionary spirit of El Greco left an indelible impression on his psyche.

There is a playfully suggestive quality to the assemblage of objects the artist has chosen for this *natura morta*, their placement together on the sumptuous bedspread conjuring a myriad of possible narratives in the viewer's mind. From the fashionable black dress and delicate pink ribbon that lie strewn across the bed, to the discarded top-hat and walking stick alongside it, each element implies a human presence which remains invisible to us, confined to a space beyond the edges of the canvas. The intimacy of the scene is heightened by the casual manner in which the objects are tossed onto the bed, while the discarded clothing lends a potent sexual undercurrent to the composition through the implicit of the undressing and dressing of opposite sexes. Closely cropping the scene so that only the inanimate objects are visible, Scipione creates a strange, enigmatic atmosphere, intentionally leaving the narrative ambiguous so that our imaginations are free to conjure up a myriad of possible solutions as to what is occurring just out of sight.

The *Natura morta con il tubino (Still life with bowler hat)* is perhaps the oldest of this series, which was most likely painted during the autumn of 192, on the artist's return from Cioccaria.

An important iconographic note by L. Sinisgalli (Aretusa 1945) is dedicated to these works: "They are paintings: *L'asso di spade (The Ace of Spades)*, *La piovra (The Octopus)*, *La natura morta col tubino (Still life with bowler hat)*, *Gli uccelli morti (The dead birds)*, *I fichi spaccati (The split figs)*, *The soles with coin (Le sogliole con moneta)*, all share an intentionally clear symbolic playfulness. *La Piovra* was painted as a tribute to young friends and had a long title in the style of certain drawings by Bifur and the feuilleton novels that the Surrealists had made fashionable, while *Pierina* arrived in a big city, and the *Natura morta col tubino* figured as a commentary on Charlot. Scipione created some drawings for an article on Fantomas which appeared in «Italia Letteraria» and the most beautiful etchings of the Zodiac were born of this same spirit). Linked by their stylistic reference to certain graphic puzzles and riddles, these works enjoy a sense of compositional freedom, simultaneously naive and wise, and recall the shining bromide postcards so honoured by Dada magazines.

And yet, what a wealth of colour ranges lurk under the violet-pink-olive tones of the over varnish! The objects whirl around a pivot that is almost always at the center of the picture, and are held in a spiral above the elliptical table, a real magic table. The feather, the comb, the playing cards, the molluscs, the birds, the fish, the figs, the coin, the photography, (an intriguingly "sculptural material" for an aesthete of the cinema or a polymateric artist), are here stripped of any analogical value, they become species unto themselves, they are exemplary, they are idols, approached by a magnetic sympathy, by an absurd fatality, like the worlds in the Laplace nebula".



## FAUSTO PIRANDELLO

(1899-1975)

DA UN'IMPORTANTE COLLEZIONE PRIVATA ROMANA

*Spiaggia affollata*

firmato PIRANDELLO (in basso a sinistra)  
olio su tavola  
cm 64x100  
Eseguito nel 1939

€80,000-120,000

\$99,000-150,000

£72,000-110,000

WORKS FROM AN IMPORTANT ROMAN  
PRIVATE COLLECTION

'SPIAGGIA AFFOLLATA' (CROWDED  
BEACH); SIGNED LOWER LEFT; OIL ON  
BOARD

“La giovane seduta sulla rena si abbraccia le ginocchia e si dimena con una sensualità scoperta e come liberata da ogni impalcatura di convenzione, animalescamente, come avverte lo stato di natura nella congestione del sole che le ha arrossato e tumefatto la faccia, le spalle. E' attonita e più nuda assai di quanto l'ultima decenza lo concede; ed è tanto”.

“The young woman sitting on the sand holds her knees and seems to sensually move as freed from any restrictive convention. Like an animal, she perceives an ancestral sense of nature at the contact of her reddened cheeks and shoulders with the rays of the sun. She is astonished, and is naked in a way that the most permissive decency would not allow”.

FAUSTO PIRANDELLO

## PROVENIENZA:

Collezione V. Bompiani, Milano  
Collezione privata, Roma  
Galleria Gian Ferrari, Milano  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 1985

## ESPOSIZIONI:

Milano, Galleria Gian Ferrari, *Fausto Pirandello*, 1942, cat., n. 8  
Venezia, *XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, 1942, cat., p. 141, n. 25  
Roma, Fondazione Premi Roma, *Fausto Pirandello*, 1951, cat., p. 11, n. 16 (illustrato, citato anche con titolo *Gli ombrelloni*)  
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Fausto Pirandello*, 1976 - 1977, cat., n. 49 (illustrato, datato 1939 c.)  
Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, *Fausto Pirandello*, 1982, cat., n. 47 (illustrato, datato 1939 c.)  
Milano, Palazzo Reale, *Scuola romana artisti tra le due guerre*, Milano 1988, cat., p. 135, n. 98 (illustrato, datato 1939 c.), p. 270, n. 98

Ferrara, Palazzo dei Diamanti; Cento, Palazzo del Governatore, *Fausto Pirandello, Pittura e realtà*, 1993, cat., p. 123, n. 74 (illustrato)  
Milano, Palazzo Reale, *Fausto Pirandello*, 1995, cat., p. 138, n. 62 (illustrato, datato 1939 c.)  
Marsala, Ex Convento del Carmine, *Fausto Pirandello, Bagnanti 1928-1972*, 1998, cat. p. 44 (illustrato, datato 1939 c.)  
Roma, Palazzo delle Esposizioni, *Fausto Pirandello "La vita attuale e la favola eterna"*, 1999 - 2000, cat., p. 174, n. VI/2 (illustrato, datato 1939 c.); p. 238, n. VI/2  
Agrigento, Fabbriche Chiaromontane, *Fausto Pirandello Il tempo della guerra (1939 - 1945)*, 2013 - 2014, cat., p. 50, n. 9 (illustrato, anche in copertina)  
Londra, Estorick Collection of modern italian art, *Fausto Pirandello*, 2015, cat., p. 52 (illustrato)

## BIBLIOGRAFIA:

V. Guzzi, *Fausto Pirandello*, Roma 1950, n. VI (illustrato)  
L. Vincenti, "Oggi" incontra i grandi della pittura italiana contemporanea. *Fausto Pirandello. I miei*

*quadri io li distruggo*, in "Oggi," Milano, 27 gennaio 1970, pp.52-57, n. 4  
L. Tallarico, In *Fausto Pirandello la realtà diventa mito*, in "Il secolo d'Italia", Roma, 9 settembre 1982  
C. Spadoni, *Una tavolozza piena di dubbi*, in "Il resto del Carlino", Bologna, 25 settembre 1982  
G. Giuffrè, *Fausto Pirandello*, Roma 1984  
M. Fagiolo dell'Arco, *Scuola Romana*, Roma 1986, p. 93  
C. Gian Ferrari, *Fausto Pirandello*, Roma 1991, n. 144; n. 38 (illustrato, datato 1939 c.)  
N. Vespignani, *Nove maestri della Scuola Romana*, Torino 1992, p. 246 (illustrato, datato 1939 c.)  
C. Gian Ferrari, *Fausto Pirandello Catalogo generale*, Verona 2009, p. 124, n. 188 (illustrato, datato 1939 c.)  
Catalogo Generale della Scuola Romana, [www.scuolaromana.it/opere/ope050.htm](http://www.scuolaromana.it/opere/ope050.htm) (illustrato, datato 1939 c.)





Paul Cezanne, *Les Grandes Baigneuses*, 1906. Philadelphia Museum of Art. Photo: The Philadelphia Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence.

Uomo e artista non facile, complesso e problematico, scontroso e carico di timidezze nei confronti del mondo esterno, malgrado la tenacia delle certezze riguardanti le scelte della sua vita d'artista, Pirandello elabora la sua vicenda intellettuale partendo da un'analisi della realtà e dalle rappresentazioni emotive di storie personali, intrecciandole con il confronto e un dialettico rapporto con quanto in Italia e in Europa si andava proponendo nell'ambito della ricerca figurativa e non.

I referenti culturali di Pirandello non sono da ricercarsi tra le ceneri del futurismo, e neppure nella rilettura post-metafisica della classicità proposta da Broglio con la sua rivista 'Valori Plastici'. La sua è una natura anticlassica interessata alla lettura della realtà nelle sue espressioni più veritiere e drammatiche, una lettura, quindi, più veristica che realistica, che usa il paradosso e l'assurdo quali costanti del proprio linguaggio.

Verso la fine degli anni trenta compare nel racconto pirandelliano un tema che diventerà un motivo costante e che ritroveremo fino agli anni estremi: le bagnanti sulla spiaggia. Il nudo non è più all'interno dello studio con posture fiere come monumenti, non più in relazione a contesti spogli, squallidi e miseri, bensì in rapporto con il cielo corrusco dal temporale, o con una striscia di mare che è solo un elemento cromatico, con la rena dello stesso colore della carne, in una perdita di identità che narra solo di corpi, senza volti. Il tema della carnalità, intesa come fisicità un po' animalesca, con un netto sentimento di impudicizia, è un motivo che attraversa tutta l'opera di Pirandello. Il corpo femminile è sovente anche maschile, non è mai narrato come espressione di bellezza, mai idealizzato, anzi è indagato in tutta la sua realtà, spesso violenta, brutta, volgare.

Una carnalità assoluta che, anche nell'accettazione della propria realtà di eros primigenio, contempla il senso del peccato, e quindi della colpa da espiare. Il bello è una categoria che, per Pirandello, non appartiene al mondo né all'uomo. È un'illusione formale.

Pirandello non conosce la soddisfazione del sé, è costantemente inappagato, lo è per necessità interiore e intellettuale, per carattere e quindi per scelta; ed è in fondo questo il motivo e la causa alla base della sua incessante ricerca formale, a volte addirittura accanita, con l'obiettivo di non cadere mai nella nuda imitazione del reale, ma di proporlo con veridicità impudica, senza i veli dell'evasione culturale, senza filtri idealistici e interpretativi

E vengono infine inserite, dal 1939, le figure di bagnanti assiepati l'uno accanto all'altro, quasi l'uno su l'altro, su spiagge desolate. 'Straziati personaggi', li descriverà Guttuso in una lunga recensione, rivelatrice, apparsa su 'Primato' in occasione della vasta retrospettiva di Pirandello alle Terme di Roma, nel 1941 (è la seconda volta che egli scrive in questi anni su Pirandello, il cui nuovo indirizzo certamente lo intriga). 'Figure di altri pianeti su un Saturno arido sotto grigi cieli, senza nubi, dove persino i temporali non somigliano a quelli di questa terra. Terra, cielo, mare, animali, uomini e donne, tutto screpolato e disseccato da un'afa mediterranea, con un sole lontano', capace di 'mandare la sua vampa e non la sua luce'. 'Una nuova geologia', scrive ancora Guttuso, 'un principio di genesi per aggregazione di molecole minerali, dove i corpi nascono come strati geologici dalla argilla e dal tufo'. Le spiagge e le opere a esse tematicamente legate furono esposte in particolare nella nuova sala delle 'Mostre d'Arte alle Terme' di Roma nel febbraio del 1941 e l'anno successivo, in marzo, alla galleria Gian Ferrari di Milano, in due vaste personali. (C. Gian Ferrari, Fausto Pirandello catalogo generale, Milano 2009, pp. 7, 9, 15)

As a complex man and artist, whose shy, problematic character – despite the tenacious certainty of his choices as an artist – was charged with a general distrust of the external world, Pirandello elaborated his intellectual stance through an analysis of reality and emotional representations of personal stories, intertwining a dialectical relationship with dominant themes in the field of both European and Italian figurative and nonfigurative research.

Pirandello's cultural references cannot be traced back to the ashes of Futurism, nor can they be found in the introspective, post-Metaphysical interpretation of Classicism proposed by Broglio in his journal "Valori Plastici". His natural world is Anticlassical, an interpretation of reality in its most truthful and dramatic expressions. An interpretation that emphasizes reality with the use of the absurd paradoxes that are a constant of his creative language.

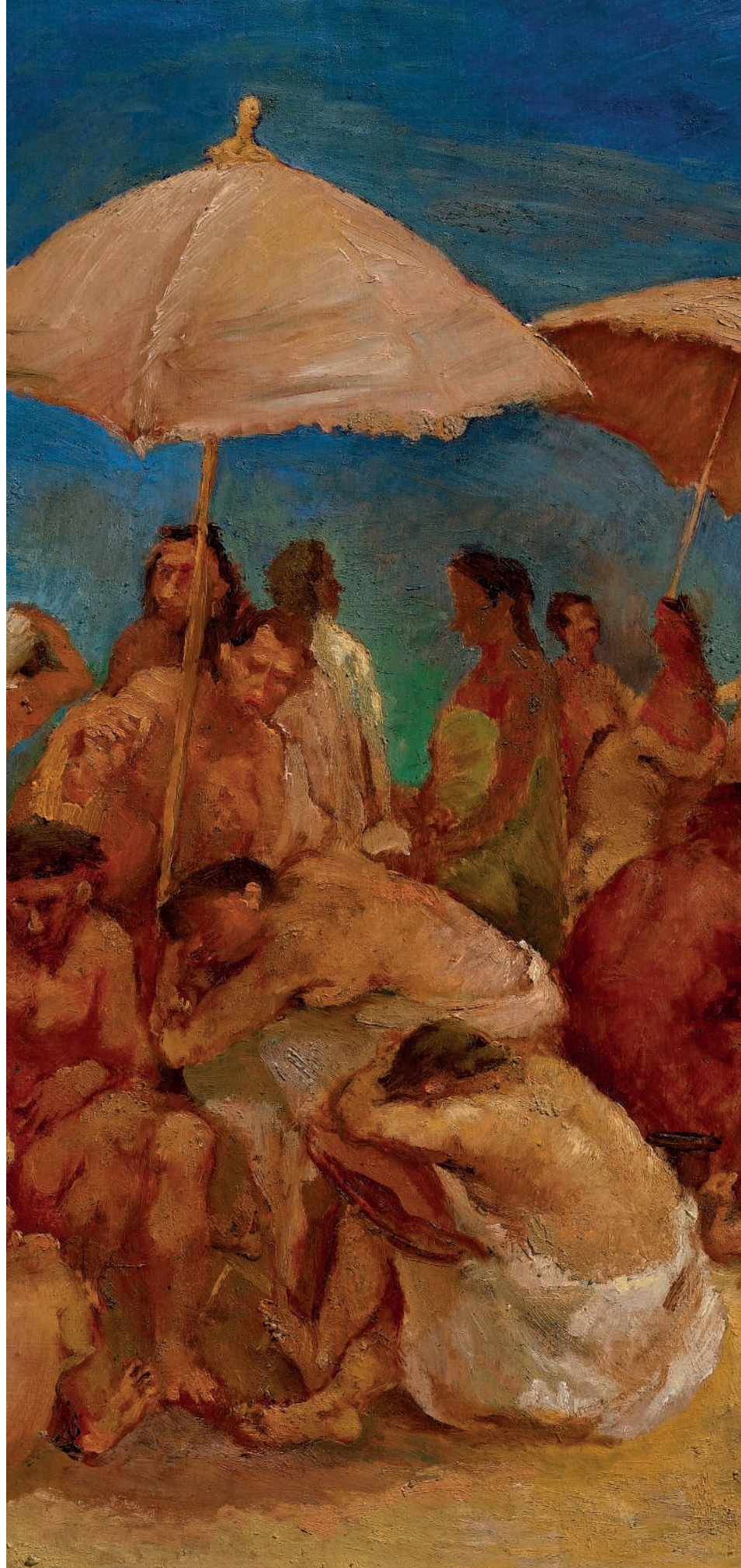
Around the end of the 1930s the theme of *le bagnanti sulla spiaggia* (bathers on the shore) emerges in Pirandello's pictorial narrative, a theme that would figure as a constant in the artist's oeuvre until the end of his life. The nude is no longer depicted confined to the studio and proud, monumental stances, it is no longer set in dull, squalid environments, but rather comes into contact with storm-corroded skies, strips of ocean that figure only as chromatic elements, or the relationship between the pigment of sand and that of flesh, in a loss of identity that narrates a vision of faceless bodies. The theme of carnality, intended as an almost animalesque physicality accompanied by a clear sentiment of immodesty,



is a filmic thread that runs through all of the artist's works. The female form, which is often also male, is never depicted as an expression of beauty, nor is it ever idealized, rather, its form is explored in every aspect of its reality – which is often violent, ugly and vulgar. Even in its acceptance of its reality within the context of a primordial Eros, this absolute carnality contemplates a rooted sense of guilt as something that needs to be purged. Thus, beauty is a category that does not belong to man or to the world, rather, in the eyes of Pirandello, it is a formal illusion.

Pirandello never knew the sensation of personal satisfaction, living with a constant sense of dissatisfaction that was in part the result of an intellectual necessity, but also a character driven choice. In fact, this dissatisfaction would be the *raison d'être* that motivated the artist's incessant formal research, which was at times perhaps even too tenacious in its determination to avoid the trap of imitating the naked reality of a nude, focusing rather on depicting it with truthful impartiality, free of the veils imposed by evasive cultural norms and idealistic interpretative filters.

Starting in 1939, the artist began depicting the bathers on desolated beaches, one next to the other, almost on top of each other. In a long, revealing critique written for "Primato" on occasion of a vast retrospective dedicated to the oeuvre of Pirandello at the Terme di Roma in 1941, Renato Gattuso describes them as "tormented figures" (it would be the second time he wrote about Pirandello in those years, and was certainly intrigued by the new direction taken by the artist), as "Figures from other planets on an arid Saturn under grey, cloudless skies, where even storms don't look like they appear on this earth." Earth, skies, ocean, animals, men and women, everything appears cracked and dessicated by a Mediterranean stuffiness and a faraway sun", capable of "sending its heat in waves, but not its light". "A novel geology" Gattuso continues, "a genesis that manifests in the aggregation of mineral molecules, where corpses are born as geological strata from rock and mud". During February 1941, *Le spiagge* (beaches) and numerous thematically linked works were exhibited in the halls of the "Mostre d'Arte alle Terme" in Rome, and in March of the following year, at the gallery Gian Ferrari in Milan, as part of two extensive solo exhibitions. (C. Gian Ferrari, Fausto Pirandello catalogo generale, Milan 2009, pp. 7,9,15)



λ 44  
ALBERTO BURRI

(1915-1995)

DALLA COLLEZIONE DI SERGIO LEONE

## Pittura

firmato e datato *BURRI 51* (sul retro)  
olio, pietra pomice, vinavil su tela  
cm 90x90  
Eseguito nel 1951

€220,000-340,000

\$280,000-420,000

£200,000-300,000

PROPERTY FROM THE COLLECTION  
OF SERGIO LEONE

'PITTURA' (PAINT); SIGNED AND  
DATED ON THE REVERSE; OIL, PUMICE  
STONE, VINAVIL ON CANVAS

“Scelgo di utilizzare materiali poveri per testimoniare che possono essere ancora utili. La povertà di un medium non è un simbolo: è un congegno per dipingere”.

“I choose to use poor materials to prove that they could still be useful. The poorness of a medium is not a symbol: it is a device for painting”.

ALBERTO BURRI

**L'opera non richiede Attestato di Libera Circolazione al fine della sua esportazione.**

This work does not require an export license.



Joan Miró, *Femme assise IV/V*, 1960. Private Collection.  
Artwork: © Successió Miró / Artists Rights Society (ARS),  
New York / ADAGP, Paris 2018.

### PROVENIENZA:

Collezione Lewin, New York  
Collezione Sergio Leone, Roma  
Ivi acquisito per discendenza dagli attuali proprietari

### ESPOSIZIONI:

New York, The Museum of Modern Art, *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, 1955, cat.; poi Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art, 1955; poi Los Angeles, Los Angeles County Museum, 1955-1956; poi San Francisco, San Francisco Museum of Art, 1956, p. 83 (illustrato)  
Houston, Contemporary Art Museum, *The Romantic Agony. From Goya to De Kooning*, 1959, cat., p. 17 (illustrato)  
Milano, Palazzo Reale, *Arte italiana del XX secolo da collezioni americane*, 1960, cat. p. 142 (illustrato); p. 194, n. 47

### BIBLIOGRAFIA:

Fondazione Palazzo Albizzini, *Burri. contributi al catalogo sistematico*, Città di Castello 1990, pp. 428 - 429, n. 1841 (illustrato, p. 429); p. 475, n. 51.52  
A. Iori, *Alberto Burri: la vita, il percorso artistico e critico*, in *Alberto Burri Opera al Nero Cellotex 1972-1992*, cat. mostra a Verona, Galleria dello Scudo, 2012 - 2013, pp. 156 - 159  
L. Lorenzoni, *Burri e la Biennale di Venezia 1952 - 1988*, in *Alberto Burri Opera al Nero Cellotex 1972-1992*, cat. mostra a Verona, Galleria dello Scudo, 2012 - 2013, p. 218  
Fondazione Palazzo Albizzini, *Alberto Burri. Catalogo generale*, Città di Castello 2015, vol. I, pp. 70-71, n. 92 (illustrato, p. 71); vol. VI, p. 51, n. 92 (illustrato)





Clint Eastwood e Sergio Leone sul set del film, *The Good, the Bad and the Ugly*, 1966.  
 Clint Eastwood and Sergio Leone on the set of the film, *The Good, the Bad and the Ugly*, 1966.  
 Photo: © Reporters Associati & Archivi / Mondadori Portfolio.

Luccicante e ruvida, *Pittura* risale alla fase iniziale che vide Burri cimentarsi nei dipinti materici. Una ruvida miscela di pietra pomice, dense gocce di pittura e linee fluide prendono il sopravvento sugli strati trasparenti di vinavil dando vita ad un lavoro logoro e drammaticamente intenso che vive dell'esistenza dei materiali e delle cose. Realizzata nel 1951, quest'opera appartiene al momento cruciale in cui Burri, insieme a Mario Ballocco, Ettore Colla e Giuseppe Capogrossi, formò il *Gruppo Origine*, sodalizio seminale benché di breve durata. Cercando di ritornare ai principi fondamentali che l'arte astratta dovrebbe trasmettere - pura emozione - il loro manifesto fondativo rinunciava alle 'forme apertamente tridimensionali' e auspicava 'una semplificazione dell'uso del colore limitandolo alla sua funzione espressiva più semplice, perentoria e incisiva' (Manifesto del Gruppo Origine Manifesto citato in <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/gruppo-origine> [consultato il 16 febbraio 2018]). Avendo in mente questo obiettivo e sfidando audacemente la venerabile tradizione dell'arte figurativa italiana, Burri iniziò a 'dipingere' con materiali non pittorici; elementi che, se applicati alla tela, sostituivano, attraverso l'aggiunta di altre proprietà, molte delle funzioni un tempo assolte dal colore.

Nell'opera *Pittura* niente è liscio, lucido o artificiale; Burri preferisce mettere in scena, sulla superficie della tela, pittura a olio, vinavil e pietra in polvere per ottenere effetti drammatici, facendo sì che questi mezzi non convenzionali si scontrino e si impongano, e al tempo stesso si abbraccino e dissolvano l'uno nell'altro. Condizionato dalla tragedia della Seconda Guerra Mondiale, che visse in prima persona come medico militare, Burri seleziona una tavolozza di colori cupi e semplici materiali

di scarto per presentare le ferite, le tensioni e i drammi della recente sofferenza. Quest'opera rappresenta quindi un momento decisivo, un ponte di collegamento, nella ricerca dell'artista finalizzata a reinventare il collage; grazie a questo processo giungerà alla creazione dei suoi lavori più famosi: i *sacchi*.

Attraverso l'uso insolito di materiali 'poveri' e tecniche innovative, *Pittura* rappresenta un significativo precursore del rigoroso linguaggio astratto ancorato alla profondità materica che si sarebbe poi messo in atto in Italia e altrove, come testimoniano sia i *Combines* di Robert Rauschenberg sia il più ampio movimento dell'*Arte Povera*.

Glistening and textured, *Pittura* belongs to the earliest period of Burri's celebrated material paintings. Roughened by the mixture of pumice stone, bold drips of paint and free flowing lines take over the transparent layers of vinavil to produce a worn and dramatically intense work that shares the existential life of materials and things. Executed in 1951, this work dates from the crucial year when Burri, together with Mario Ballocco, Ettore Colla and Giuseppe Capogrossi, formed the short-lived but seminal *Gruppo Origine* (origin group). Seeking to return to the fundamentals of what abstract art ought to convey - pure emotion - their founding manifesto renounced 'openly three-dimensional forms' and argued for 'the reduction of colour to its simplest, peremptory and incisive expressive function' (Gruppo Origine Manifesto quoted in <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/gruppo-origine> [accessed February 16 2018]). With this end in mind, and audaciously challenging the revered tradition of Italian figurative art, Burri began 'painting' with non-painterly materials; materials which, when applied to canvas, replaced much of the function of colour by adding other properties.

In *Pittura*, nothing is smooth, polished or artificial; instead, Burri stages oil paint, vinavil and powdered stone across the pictorial surface to dramatic ends, encouraging these unconventional media to collide and assert themselves as they embrace and dissolve into one another. Influenced by the tragedy of World War II, which he experienced first-hand as a combat medic, Burri selects a sombre colour palette and simple, discarded materials to present the wounds, tensions and dramas of this recent torment. In this way, the present work represents a pivotal moment, a bridge, in Burri's quest to re-invent collage which eventually lead to his most recognized works: the *sacchi*. With its novel use of 'poor' materials and innovative technique, *Pittura* also represents an important precursor to the rigorous abstract language anchored in material depth which would exert itself both in Italy and further afield, as is revealed both in the *Combines* of Robert Rauschenberg and in the wider *Arte Povera* movement.



λ 45  
LUCIO FONTANA

(1899-1968)

DALLA COLLEZIONE PRIVATA DI UNO STUDIOSO, VENDUTA PER SCOPI UMANITARI

## Concetto spaziale

dedica e firma *All'amico carissimo*  
*l. fontana Milano 1 marzo 1958* (sul retro)  
pastelli su tela  
cm 40x50  
Eseguito nel 1956

€150,000-200,000

\$190,000-250,000

£140,000-180,000

THE COLLECTION OF A SCHOLAR,  
SOLD TO BENEFIT HUMANITARIAN  
CAUSES

'CONCETTO SPAZIALE' (SPATIAL  
CONCEPT); INSCRIBED AND SIGNED  
ON THE REVERSE; PASTELS ON  
CANVAS

“L'opera d'arte non è eterna, nel tempo esiste  
l'uomo e la sua creazione, finito l'uomo  
continua l'infinito”.

“The work of art is not eternal, man and his  
creation exist in time, when man is no more –  
the infinite continues”.

LUCIO FONTANA

**L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.**

This work does not require an export  
license.



Hubert Robert, *The Grotto of Posillipo*, circa 1769.  
Museo di Capodimonte, Naples.  
Photo: DeAgostini Picture Library/Scala, Florence.

### PROVENIENZA:

Galleria Gissi, Torino  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario

### BIBLIOGRAFIA:

E. Crispolti, *Lucio Fontana, Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux*, Bruxelles 1974, vol. II, p. 54-55, n. 56 G 2 (illustrato)  
E. Crispolti, *Fontana. Catalogo generale*, Milano 1986, vol. I, p. 188, n. 56 G 2 (illustrato)  
E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano 2006, vol. I, p. 344, n. 56 G 2 (illustrato)



λ 46  
MIMMO ROTELLA

(1918-2006)

DA UNA RAFFINATA COLLEZIONISTA ROMANA (LOTTI 27 e 46)

### Senza titolo

due firme, iscrizione e data *Rotella a Vivaldi*  
*Roma 7-2-958 Rotella* (in basso a sinistra)  
décollage su tela  
cm 44,6x37,6  
Eseguito nel 1958  
Autentica di P. Mascitti su fotografia

€35,000-50,000

\$43,000-61,000

£32,000-45,000

PROPERTY OF A DISTINGUISHED  
COLLECTOR, ROME

'SENZA TITOLO' (UNTITLED); SIGNED  
TWICE, INSCRIBED AND DATED  
LOWER LEFT; DÉCOLLAGE ON  
CANVAS

“La maggior parte dei miei décollages sono presi  
come li ho trovati, già lavorati dall'uomo della  
strada e dalle intemperie”.

“The biggest part from my décollages are taken  
exactly in the way I have found them, already  
worked from the men in the street and from the  
weather conditions”.

MIMMO ROTELLA

**L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.**

This work does not require an export  
license.



#### PROVENIENZA

Galleria La Tartaruga, Roma  
Collezione P. de Martiis, Roma  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario  
nel 2000

Mimmo Rotella che legge una delle sue poesie alla  
Neue Galerie di Monaco, 9 febbraio 1963.

Mimmo Rotella reading one of his poems at the  
Neue Galerie in Munich, 9 February 1963.

Photo: Keystone Features/Hulton Archive/Getty Images. Artwork: ©  
2018 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.





Rotella  
vivalda  
1964

λ 47  
MARIO SCHIFANO

(1934-1998)

*Paesaggio anemico*

firma, data e titolo Schifano 65 "Paesaggio anemico" (sul retro)

smalto e matita su tela  
cm 73x60

Eseguito nel 1965

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano, Roma, n. 03537170923, come da autentica su fotografia in data 25 settembre 2017

€25,000-35,000

\$31,000-43,000

£23,000-31,000

'PAESAGGIO ANEMICO' (ANAEMIC LANDSCAPE); SIGNED, DATED AND TITLED ON THE REVERSE; ENAMEL AND PENCIL ON CANVAS

---

**L'opera non richiede Attestato di Libera Circolazione al fine della sua esportazione.**

This work does not require an export license.

"La pittura di Schifano è come un grande reportage, con le sue chiare didascalie: mare, incidente, particolare di paesaggio, propaganda, 'O sole mio'".

"Schifano's oeuvre is like a big reportage, with clear captions: sea, accident, landscape's detail, propaganda, 'O sole mio'".

M. CALVESI, in *Mario Schifano - Una collezione '60/'70*, Milano 1990, p. 34

---

PROVENIENZA:  
Collezione privata, Brescia



λ 48

# GIUSEPPE UNCINI

(1929-2008)

## *Ombra di due travi poggiate MT. 5*

cemento e laminato legno  
cm 200x50x40  
Realizzata nel 1973  
Opera registrata presso l'Archivio  
Giuseppe Uncini, Trevi, n. 73-013

€40,000-60,000

\$50,000-74,000

£36,000-54,000

'OMBRA DI DUE TRAVI POGGIATE  
MT. 5' (SHADOW OF TWO LEANING  
BEAMS MT. 5); CONCRETE AND  
LAMINATED WOOD

“Quando ho visto le prime opere della minimal americana la mia vocazione era già segnata da molti anni dall'idea di monocromo e di materia che noi giovani avevamo appreso da Burri [...] le sue superfici non erano illusioni, erano materia che diventava forma”.

“When I saw the early works of the American minimalist movement, my vocation had already been marked – for many years – by the idea of monochrome and matter that we young people had learned from Burri [...] his surfaces were not illusions, they were matter that became form”.

GIUSEPPE UNCINI



Altra visione del presente lotto  
Alternative view of the present lot

#### PROVENIENZA:

Galleria Ferrari, Verona  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario

#### ESPOSIZIONI:

Milano, Studio Marconi, *Uncini. Opere dal 1959 al 1973*, 1973, cat., n. 52  
(con il titolo *MT. 5*)  
Bologna, Palazzo della Cultura e dei Congressi, *Il futuro presente. Arte contemporanea italiana dalle collezioni private*, 1989, cat., p. 12 (illustrato, con titolo *Senza titolo*)  
Verona, Palazzo della Ragione, *Il settimo splendore. La modernità della malinconia*, 2007, cat., p. 259, n. 237 (illustrato, con titolo *Ombra di due parallelepipedi*); p. 390

#### BIBLIOGRAFIA:

B. Corà, *Uncini. Catalogo ragionato*, Milano 2007, p. 275, n. 73-013 (illustrato)



λ 49

# GIANFRANCO PARDI

(1933-2012)

DA UNA IMPORTANTE COLLEZIONE PRIVATA

## *Giardino pensile*

firmato e datato PARDI 68 (in alto a destra); firma, data e titolo PARDI 68

GIARDINO PENSILE (sul retro)

smalto su legno applicato su alluminio cm 160x140

Eseguito nel 1968

Opera registrata presso l'Archivio Gianfranco Pardi, Milano, n. 07/2016, come da autentica su fotografia in data 15 novembre 2016

€20,000-30,000

\$25,000-37,000

£18,000-27,000

PROPERTY FROM AN IMPORTANT PRIVATE COLLECTION

'GIARDINO PENSILE' (HANGING GARDEN); SIGNED AND DATED UPPER RIGHT; SIGNED, DATED AND TITLED ON THE REVERSE; ENAMEL ON BOARD LAID DOWN ON ALUMINIUM

**L'opera non richiede Attestato di Libera Circolazione al fine della sua esportazione.**

This work does not require an export license.

Dal 1967-1968 la tematizzazione dell'artista si stabilizza nella serie dei *Giardini pensili*, che pur determinando una pratica di reiterazione di un unico tema consentono a Pardi di non rinunciare a un'ampia sperimentazione artistica.

Questi smalti su legno e alluminio giungono a una sintesi formale che come osserva Bruno Corà sono "didascalicamente definiti nel loro spettro di forme costruite o da costruire o, perfino come emblemi di cui una cultura visiva pubblicitaria avrebbe voluto fregiarsi. Quei rilievi dipinti di architetture svuotati da ogni altra presenza e tanto più da quella antropologica, suscitano nella percezione una cifra di assenza e metafisicità oggettuale di forte spaesamento, fino ad evocare le forme raffigurate nei prontuari di montaggio delle parti nella modellistica".

Between 1967 and 1968 Pardi's thematic focus settled on the series of *Giardini Pensili* (Hanging Gardens), which, despite its determining pretext of a repetitive single theme, allowed Pardi to explore a far broader field of artistic experimentation.

These enamels on wood and aluminum define a formal synthesis, which, as Bruno Corà observes, are "didactically defined in their spectrum of fully constructed and yet to be constructed forms, or even as emblems that a visual advertising culture would like to have boasted as being their own. Emptied of any presence and anthropological meaning, these painted architectural reliefs arouse a disorienting sense of figurative absence and objective meta-physicality, going as far as to evoke the shapes depicted in ready-to-assemble model-making kits".



William Simpson, *The Walls of Babylon and the Temple of Bel (Or Babel)*, 19th century illustration.

Photo: Universal History Archive/UIG via Getty Images.

### PROVENIENZA:

Fondazione Marconi, Milano

Cortesi Gallery, Lugano

Ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 2016

### ESPOSIZIONI:

Milano, Fondazione Marconi, *Gianfranco Pardi. Opere 1967/69*, 2006, cat. pp. 61-62 (illustrato)

Lugano, Cortesi Gallery, *Gianfranco Pardi. Opere 1968-1982 Architetture, Poeticamente 1968-1982*, 2016, cat., n. 2 (illustrato)



λ 50  
LUCIO FONTANA

(1899-1968)

DA UNA FAMIGLIA MILANESE

*[Concetto spaziale]*

firmato *l. fontana* (in basso a destra)  
olio su tela  
cm 100x81  
Eseguito nel 1959

€300,000-400,000

\$370,000-490,000

£270,000-360,000

PROPERTY FROM A MILANESE FAMILY

'CONCETTO SPAZIALE' (SPATIAL  
CONCEPT); SIGNED LOWER RIGHT; OIL  
ON CANVAS

“Lo spazio non è più solo astrazione, ma... una  
dimensione nella quale l'uomo può vivere  
per davvero, violentandolo con jet, Sputnik e  
navicelle spaziali”.

“Space is no abstraction anymore, but... a  
dimension in which man can actually live,  
violating it with jets, with the Sputniks, with the  
spaceships”.

LUCIO FONTANA

**L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.**

This work does not require an export  
license.



Lucio Fontana.  
Photo: Lothar Wolleh © Oliver Wolleh, Berlin.

PROVENIENZA:

Galerie Benador, Ginevra  
Galleria Girona, Milano  
Roma, Asta Finarte, 27 novembre 1973,  
lotto 34  
Collezione privata, Milano  
Ivi acquisito dalla famiglia dell'attuale  
proprietario nel 1975

BIBLIOGRAFIA:

E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogue raisonné  
des peintures, sculptures et environnements  
spatiaux rédigé par Enrico Crispolti*, Bruxelles  
1974, vol. II, p. 114-115 (illustrato)  
E. Crispolti, *Fontana. Catalogo generale*, Milano  
1986, vol. I, p. 386, n. 61 O 109 (illustrato)  
E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato  
di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano 2006,  
vol. II, p. 571, n. 61 O 109 (illustrato)





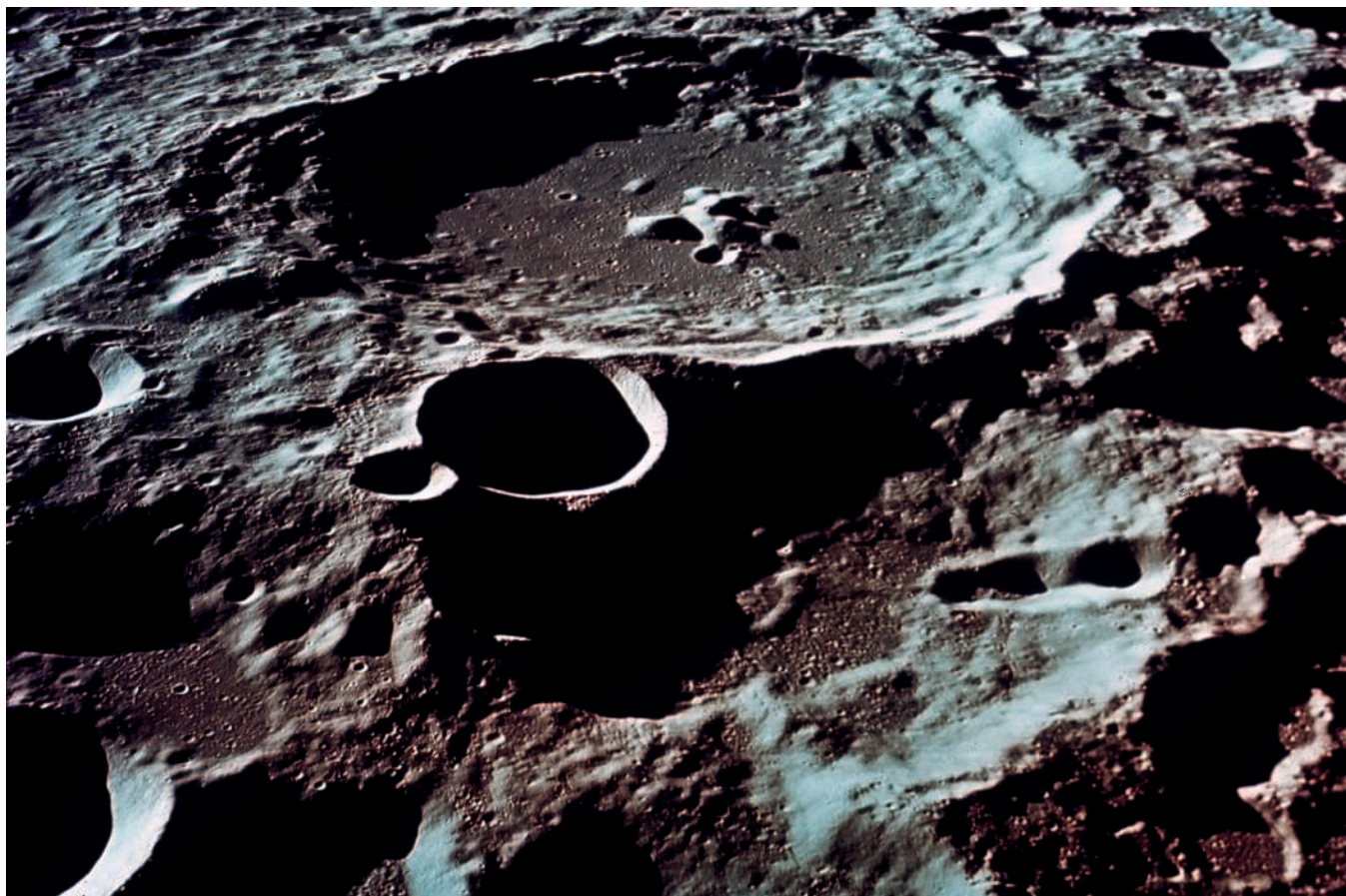
Nel suggestivo *Concetto Spaziale* realizzato nel 1961, un singolo foro è circondato da una rete sottile di linee circolari all'interno di una superficie scintillante, attraente e abbondantemente dipinta con una densa pittura ad olio. Appartenente all'importante serie conosciuta come *Oli*, a cui l'artista si dedicò dal 1960, il presente lavoro così come i restanti di questo gruppo sono da interpretare come l'antitesi dei concorrenti *Tagli*; la loro ricca materialità così come la gestualità includono i poli dialettici entro cui si sviluppa la produzione artistica di Fontana.

Attribuito ai primordi dell'era spaziale, questo *Olio* riflette la mutevole concezione di Fontana nei confronti dei viaggi spaziali. Ardente sostenitore della tecnologia e della scienza, egli era mosso da un ottimismo zelante, infallibile e idealistico nei confronti delle possibilità che il futuro riservava. Nel 1961 l'idea del viaggio nello spazio divenne finalmente realtà, Yuri Gagarin fu infatti il primo uomo a intraprenderlo, e la sua concezione nei confronti di quella dimensione fino ad allora inesplorata mutò. Quando l'insignificanza dell'uomo nel regno sconfinato dell'universo divenne sempre più evidente, un'angoscia

esistenziale si insinuò nella coscienza di Fontana. Realizzò che 'lo spazio non è più solo astrazione, ma... una dimensione nella quale l'uomo può vivere per davvero, violentandolo con jet, Sputnik e navicelle spaziali' (Fontana, citato in P. Gottschaller, *Lucio Fontana: The Artist's Materials*, Los Angeles, 2012, p. 96).

Il risultato fu che la concezione filosofica e mistica dello spazio così perfettamente catturato nei *Tagli* o nelle *Attese* fu sostituita negli *Oli* da una vera e propria immersione nella fisicità spaziale. Come si evince da questo lavoro, egli applicò con la spatola una densa pittura a olio, creando increspature e creste sulla superficie che mettono in luce la malleabilità e la fisicità intrinseca della vernice.

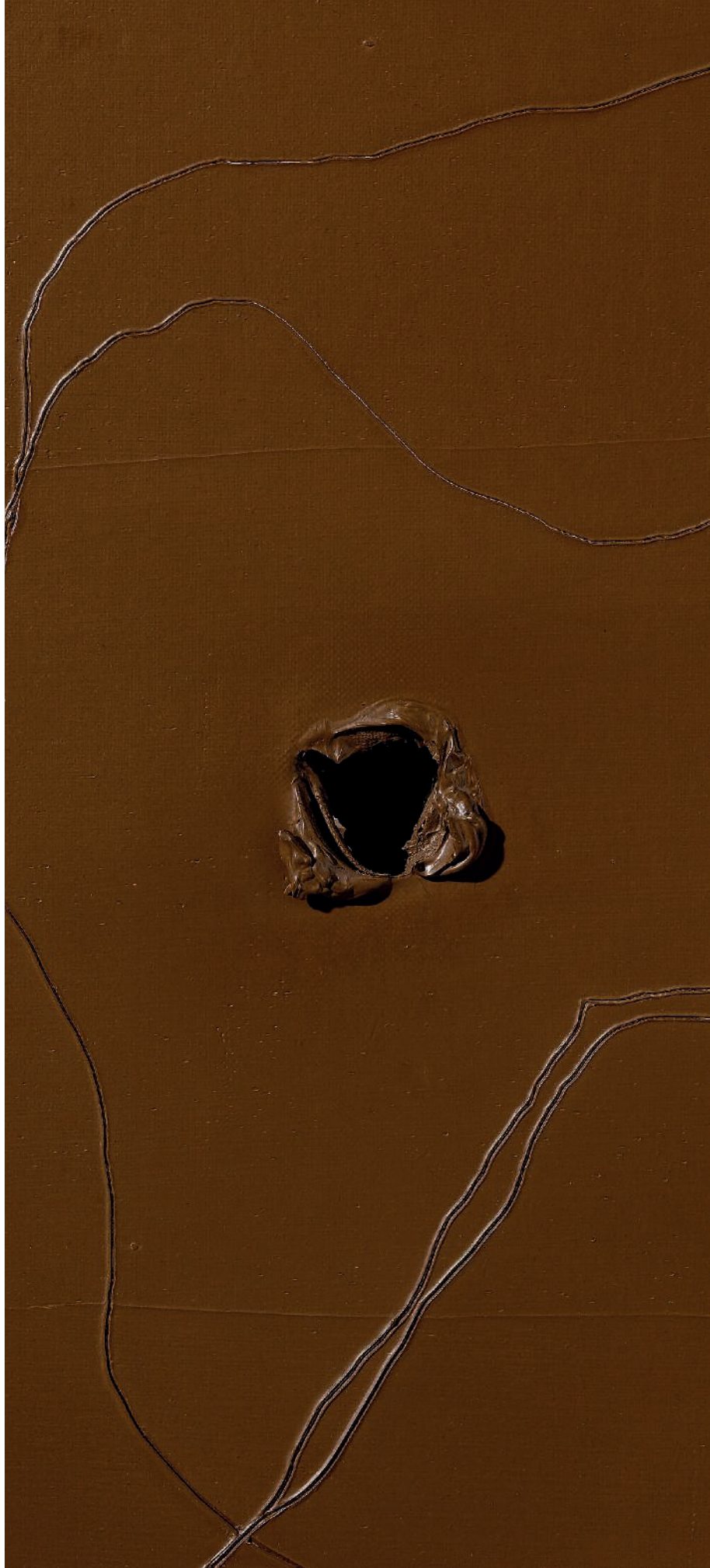
Stracciò, lacerò ed eseguì fori e ferite su queste superfici, creò buchi che esprimevano una sensazione fisica, talvolta corporea. Egli stesso afferma, '[il colore degli *Oli*] indica l'inquietudine dell'Umanità contemporanea. Il tracciato sottile è invece il cammino dell'Uomo nello spazio, il suo sgomento e la sua paura di perdersi; il taglio, infine, rappresenta un improvviso grido di dolore, il gesto finale di un'ansia ormai diventata insopportabile' (Fontana, citato in *Ibid.*, p. 90).



Cratere lunare/I.A.U. Crater No. 308 on the lunar surface (diameter 50 miles). Photographed during the Apollo 11 mission. Photo: Granger Historical Picture Archive / Alamy Stock Photo.

In the midst of a glistening, lavishly rendered surface of thick oil paint, a single hole surrounded by a fine web of circular lines defines Lucio Fontana's striking *Concetto spaziale* of 1961. Figuring as part of the important *Olio* series, which Fontana started in 1960, this work, along with the rest of the series, stands as the antithesis of the concurrent *tagli*, with its rich materiality and gesturality encompassing the dialectic poles of Fontana's artistic production.

Dating from the dawn of the Space Age, this *Olio* reflects Fontana's shifting conception of space travel. With an ardent fascination for technology and science, Fontana held a zealous, unfailingly idealistic optimism for the possibilities of the future. When in 1961, the idea of space travel finally became a reality as Yuri Gagarin became the first man to travel to outer space, Fontana's conception of this hitherto uncharted realm changed. As the insignificance of man within the context of the boundless realm of the universe became increasingly apparent, an existential angst crept in to Fontana's conscious. He had come to realise that, 'space is no abstraction anymore, but...a dimension in which man can actually live, violating it with jets, with the Sputniks, with the spaceships' (Fontana, quoted in P. Gottschaller, *Lucio Fontana: The Artist's Materials*, Los Angeles, 2012, p. 96). As a result, the philosophical, mystical conception of space that Fontana so perfectly captured in his *tagli* or *Attese* was replaced in the *Olio* by an immersion in physical space. As the present work shows, he applied viscous oil paint with a palette knife, creating rippled and ridges on the surface, calling one's attention to the malleability and inherent physicality of the paint. Into these thick surfaces, Fontana rent, ripped and punctured holes in the surface, creating lacerations that have a physical, sometimes corporeal feeling. In Fontana's own words, '[the colour of the *Olio*] indicates the restlessness of contemporary Man. The subtle tracing, on the other hand, is the walk of Man in space, his dismay and fear of getting lost; and finally, the slash is a sudden cry of pain, the final gesture of anxiety that has already become unbearable' (Fontana, quoted in *ibid.*, p. 90).



λ 51  
ALBERTO BURRI

(1915-1995)

DA UNA COLLEZIONE PRIVATA TORINESE

## Nero e Oro

firmato e datato *Burri 94* (sul retro)  
acrilico, vinavil e foglia oro su cellolex  
cm 20x30

Eseguito nel 1994

Opera registrata presso la Fondazione  
Palazzo Albizzini, Città di Castello, n.

94.12, come da autentica in data 17 marzo  
2008

€60,000-90,000

\$74,000-110,000

£54,000-80,000

PROPERTY FROM A PRIVATE  
COLLECTION, TURIN

'NERO E ORO' (BLACK AND GOLD);  
SIGNED AND DATED ON THE  
REVERSE; ACRYLIC, VINAVIL AND  
GOLD LEAF ON CELLOTEX

“È il materiale perfetto [l'oro]. In cinese lo stesso ideogramma, chin, ha sia il significato di oro sia quello di metallo. L'oro brilla splendente come la luce. In India è chiamato il 'minerale luminoso'. Il segno dell'illuminazione e della perfezione assoluta; le immagini di Buddha sono realizzate in oro, e il corpo dei faraoni veniva ricoperto d'oro”.

“It [gold] is the perfect material. In Chinese the same character, chin, means both gold and metal. Gold shines resplendent as the light. In India it is called 'mineral light'. The sign of enlightenment and absolute perfection, the images of Buddha are made of gold, just as the flesh of the pharaohs is gold”.

ALBERTO BURRI



Mosaico raffigurante Cristo nella abside della Basilica di San Vitale, VI secolo, Ravenna  
Mosaic depicting Christ in the apse of the Basilica of San Vitale, 6th century, Ravenna.  
Photo: © De Agostini Picture Library / A. De Gregorio / Bridgeman Images.

### PROVENIENZA:

Acquisito direttamente dall'artista  
dall'attuale proprietario nel 1995

### BIBLIOGRAFIA:

Fondazione Palazzo Albizzini, *Alberto Burri. Catalogo generale*, Città di Castello 2015, vol. III, p. 463, n. 2312 (illustrato a colori, p. 408); vol. VI, n. i.9412 (illustrato a colori, p. 316)



λ 52  
MICHELANGELO PISTOLETTO

(N. 1933)

DA UNA RAFFINATA COLLEZIONE EUROPEA

*Tovaglia sporca  
di vino*

firma, data, titolo e iscrizione N. 8  
*Pistoletto, 1973 >Tovaglia sporca di vino<*  
(sul retro)  
serigrafia su acciaio inox lucidato  
a specchio  
cm 230x120  
Eseguito nel 1973

€280,000-340,000

\$350,000-420,000

£260,000-300,000

PROPERTY FROM A DISTINGUISHED  
EUROPEAN COLLECTION

'TOVAGLIA SPORCA DI VINO'  
(TABLECLOTH DIRTY OF WINE);  
SIGNED, DATED, TITLE AND  
INSCRIBED ON THE REVERSE;  
SILKSCREEN ON STAINLESS STEEL

“Portare l’arte ai bordi della vita per verificare l’intero sistema in cui entrambe si muovevano è stato lo scopo e il risultato dei miei quadri specchianti. Dopo questo non rimane che fare la scelta: o tornare nel sistema dello sdoppiamento e dei conflitti con una mostruosa involuzione, oppure uscire dal sistema con una rivoluzione; o riportare la vita all’arte, come ha fatto Pollock, o portare l’arte alla vita, ma non più sotto metafora”.

“The purpose and the result of my mirror paintings was to carry art to the edges of life in order to verify the entire system in which both of them function. After this, there remains only one choice. On the one hand there is the possibility of a monstrous involution and a return to the system of doubling and conflict, and, on the other-hand there is the possibility of revolution and of leaving the system altogether. One can bring art into life, as Pollock did, but no longer in terms of metaphor”.

MICHELANGELO PISTOLETTO



Paul Cézanne, Nature Morte, 1879-82. State Hermitage Museum, Saint Petersburg.  
Photo: © 2018. Photo Scala, Florence.

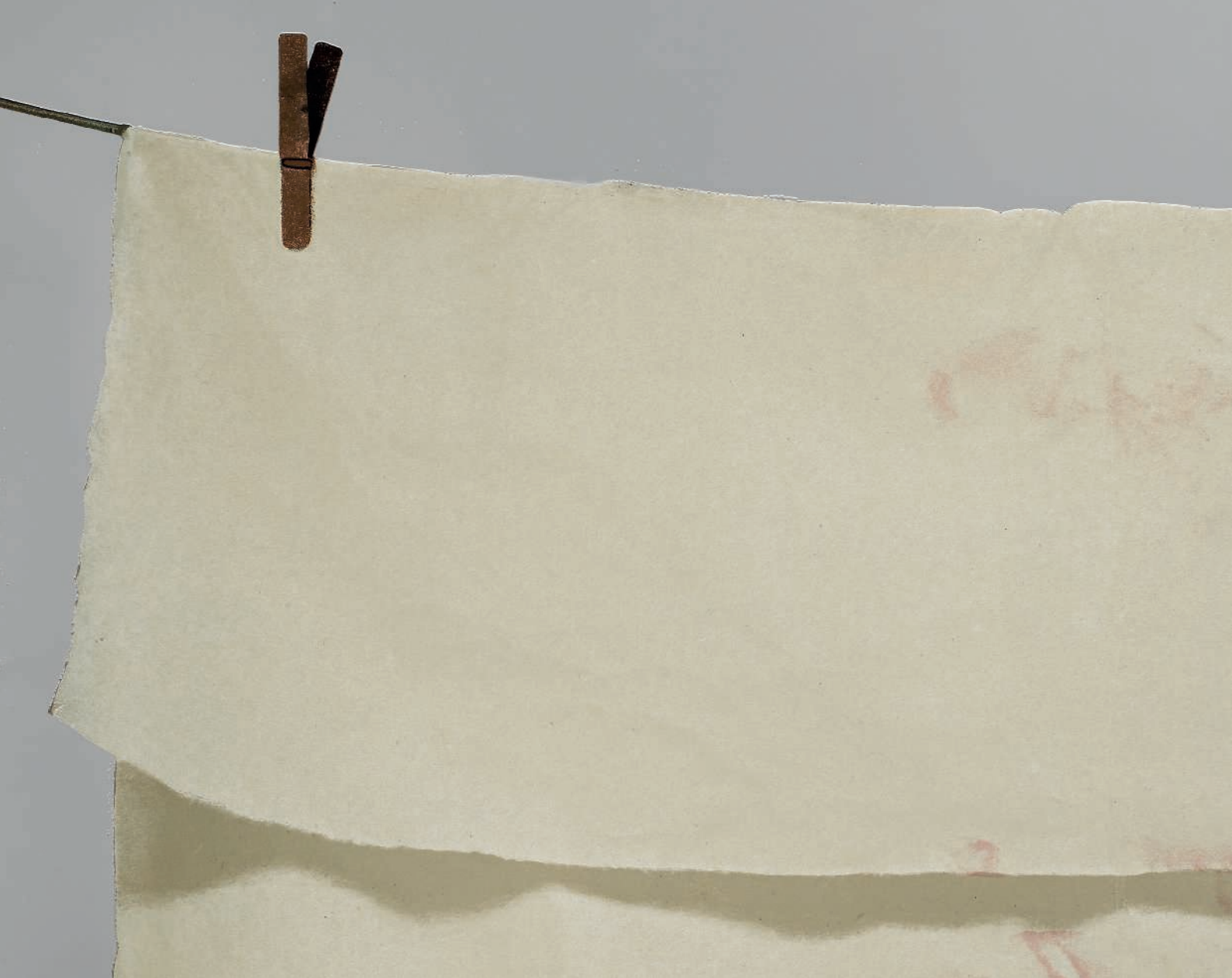
PROVENIENZA:  
Galleria dell’Ariete, Milano  
Galerie Lucien Bilinelli, Bruxelles  
Collezione privata, Belgio



‘Più che gli oggetti mi interessa il passaggio tra gli oggetti. Io sono interessato alle facoltà percettive, alla sensibilizzazione dell’individuo. Gli oggetti, gli stati di cose, i movimenti umani accettati nella loro convenzionale apparenza non rivolgono lo stimolo profondo dell’uomo ad usare per intero le proprie capacità cerebrali. Il passaggio continuo da una cosa all’altra senza percepire il profondo stacco che separa due cose, o lo stacco che separa due momenti, mescola e confonde le capacità percettive. La vita diviene un mare grigio di contaminazioni; senza colore e senza profondità.

Il vizio, di considerare unicamente il pieno delle cose non lascia il tempo di considerare, che in verità si circola soltanto nei canali fisici che gli oggetti ci lasciano liberi. Noi ci muoviamo in una stanza tra gli oggetti, in percorsi convenzionali e viziati perché consideriamo soltanto la presenza degli oggetti e non lo spazio vuoto che noi realmente viviamo.

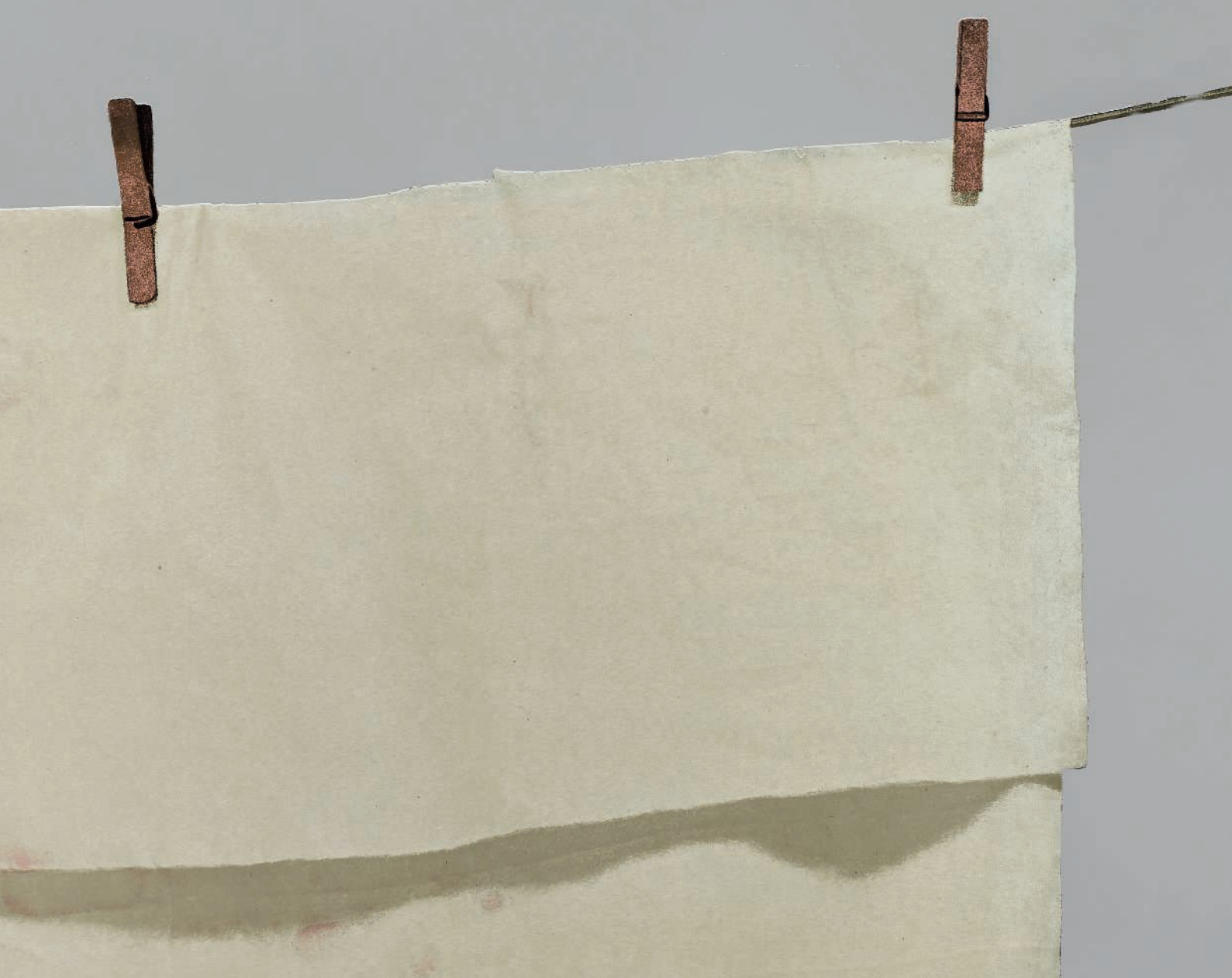
Due individui ad esempio si muovono considerando come reale il proprio corpo e quello dell’altro, invece dello spazio senza corpo che sta tra loro. È in questo vuoto che essi possono realmente incontrarsi e comunicare. Con una mostra che ho fatto nel mio studio nella primavera del ‘66 è cominciata l’esperienza attiva di vita nel vuoto. Negli oggetti esposti avevo abolito il legame continuativo del linguaggio personale. Ogni oggetto era definito materialmente e mentalmente nella contingenza dell’esecuzione. La mia presenza effettiva ed unitaria si manifestava non già nello spazio e nel tempo degli oggetti, ma nell’invisibile della loro non presenza. La mancanza di legame apparente tra le cose mostrava la volontà di sentire e vivere la distanza tra le cose”. (Michelangelo Pistoletto)





"More than objects into themselves, I am interested in the passage between objects. I am interested in perceptive faculties, in the sensibility of the individual. Objects, the different states of being and human movements in their conventional sense do not access man's deepest levels of stimulation to enable man to use his full brain capacity. The continuous passage between things, without perceiving the profound separation that separates them, or the separation that separates two moments, mixes and confuses perceptual capacities. Life becomes a grey sea of contamination; without colour or depth. The vice of considering only the fullness of things, does not allow for the time to contemplate the fact that, in truth, we only move through physical channels that are not obstructed by objects. In a room, we move between objects, following conventional and contaminated paths, because we only consider the presence of

the objects and not the empty space in which we actually live. For example, two individuals move considering their own body and that of the other person as being real, instead of the bodiless space that lies between them. It is in this emptiness that they can really meet and communicate. It was with an exhibition that I installed in my studio during the spring of 1966, that this active experience of life within the void began. In the objects on show, I abolished the continuous connection of personal language. Each object was defined materially and mentally in the contingent reality of its execution. My actual and shared presence manifested itself not in the space and time of the objects, but in the invisible sense of their non-presence. This lack of apparent connection between things revealed a new willingness to feel and experience the distance between things". (Michelangelo Pistoletto)



λ 53

# MARIO SCHIFANO

(1934-1998)

DA UNA COLLEZIONE PRIVATA MILANESE

## *Da Freud al Mandrax: ultimo congresso 1972*

titolo e due firme *Da Freud al Mandrax:  
ultimo congresso Schifano Schifano* (sul  
retro di ogni elemento)

smalto su due tele emulsionate e neon  
cm 200x350x6

Eseguito nel 1972

Opera registrata presso l'Archivio Mario  
Schifano, Roma, n. 03623180120, come  
da autentica su fotografia in data 31  
gennaio 2018

€80,000-120,000

\$99,000-150,000

£72,000-110,000

### PROVENIENZA:

Galleria Cleto Polcina, Roma  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario nel  
1993

### ESPOSIZIONI:

Spoletto, Palazzo Rancani Arroni, *Mario  
Schifano, per esempio*, 1998, cat., p. 125  
(illustrato)

PROPERTY FROM A PRIVATE  
COLLECTION, MILAN

'DA FREUD AL MANDRAX: ULTIMO  
CONGRESSO 1972' (FROM FREUD TO  
THE MANDRAX: LAST CONVENTION  
1972); TITLED AND SIGNED TWICE ON  
EACH REVERSE; ENAMEL ON TWO  
EMULSIFIED CANVASES AND NEON

“L'uomo è niente, il lavoro  
è tutto”.

“The man is nothing, the  
work is everything”.

LUCIAN FREUD





883 dresda

me luogo crepuscolare della coscienza



dicembre 1883 dra  
congresso di segni come luog

Dettaglio del presente lotto.  
Detail of the present lot.

Una suggestiva combinazione di testo luminoso, immagini sature e sfaccettate e vernice dai colori intensi danno vita a *Da Freud al Mandrax: ultimo congresso 1972*, un'opera singolare di Mario Schifano nella quale ha scelto di inserire lettere al neon. Come gli italiani suoi contemporanei, Mario Merz e Pier Paolo Calzolari, così come gli americani, si pensi ad artisti quali Dan Flavin e Bruce Nauman, Schifano utilizzò una lampada al neon luminosa e sgargiante per conferire alla sua pittura una nuova dimensione. Attraverso la combinazione di enigmatici riferimenti idiosincratici - dalla droga, al Mandrax, a Lucian Freud, un artista che Schifano disse di ammirare e di cui spesso citava la frase "l'uomo è niente, il lavoro è tutto" - questo lavoro accosta una varietà di temi e motivi sia personali dell'artista sia pertinenti a un contesto più ampio.

Quando realizzò quest'opera Schifano era fortemente

influenzato sia dai film che dalla televisione. Guardava spesso la televisione e fotografava le immagini in movimento sullo schermo, che avrebbe poi incollato sulle sue tele prima di dipingere, disegnare e scrivere su di esse. Era interessato alla natura frammentaria di questa forma di linguaggio, questo il motivo per cui Schifano costruì composizioni attraverso l'associazione di varie immagini figurative e di pittura astratta al fine di creare composizioni sfaccettate dal significato stratificato, come succede nel presente lavoro. Qui l'immagine di un paesaggio è associata a quella di una mano femminile, e sulla destra della tela vi sono immagini televisive che delineano una figura nuda. Questo lavoro, immerso in significati enigmatici e indecifrabili, amplificati dalla scrittura al neon, incarna i tratti dominanti di questa fase pittorica di Schifano.



esda  
o crepuscolare della coscienza

A striking combination of luminous text, saturated, multifaceted images and richly coloured paint, *Da Freud al Mandrax: ultimo congresso 1972* is a rare work by Mario Schifano in which he has included neon lettering. Like his Italian contemporaries Mario Merz and Pier Paolo Calzolari, and American artists such as Dan Flavin and Bruce Nauman, Schifano has used bright, garish neon light to impart a novel new dimension to his painting. Combining an enigmatic composite of idiosyncratic references – from the drug, mandrax, to Lucian Freud, an artist whom Schifano was said to admire, often quoting his phrase, ‘the man is nothing, the work is everything’ – this work brings together a variety of themes and motifs both personal to the artist as well as pertinent on a wider contextual level.

During the period in which Schifano created the present work, he was heavily influenced by both film and television. He would frequently watch television and take photographs of the images moving across the screen, subsequently attaching these to his canvases, before painting, drawing and writing over them. Interested by the fragmentary nature of this form of imagery, Schifano built up composites of various representational images and abstract pictorial elements to create multifaceted compositions layered with meaning, just as he does in *Da Freud al Mandrax: ultimo congresso 1972*. Here, an image of a landscape is layered with a woman’s hand, and on the right of the canvas, with images of a television that features a nude figure. Steeped in enigmatic, indecipherable meanings, which are heightened by the neon writing, this work embodies the dominant features of this Schifano’s phase of painting.

λ 54  
EMILIO PRINI

(1943-2016)

*Senza titolo*

firmato e datato *EMILIO PRINI 1968*  
(sul retro)  
pastelli su fotografia  
cm 40x30  
Eseguito nel 1968

€ 12,000 - 18,000

\$ 15,000 - 22,000

£ 11,000 - 16,000

'SENZA TITOLO' (UNTITLED); SIGNED  
AND DATED ON THE REVERSE;  
PASTEL ON PHOTOGRAPHY

---

L'opera non richiede Attestato di  
Libera Circolazione al fine della sua  
esportazione.

This work does not require an export  
license.

"Non ho programmi, vado a tentoni, non vedo traccia di nascita dell'Arte (né della tragedia) perché la C.S. non è il frutto del puro lavoro umano (perché non ho fatto io la sedia il tavolo il foglio la penna con la quale scrivo) non creo, se è possibile".

"I don't have plans, I am groping around, I don't see any clue about the birth of Art (nor about tragedy), because the C. S. it's not born from pure human work (because I didn't make the chair the table the sheet the pen which I use for writing), I don't create, if it's possible".

EMILIO PRINI

---

PROVENIENZA:

Giovanni Andrea Contini, Bardonecchia  
Galleria Toselli, Milano  
Galleria Lipanje Puntin, Roma  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario



λ 55

# GIANNI PIACENTINO

(N. 1945)

## *Four Colours Cross (B)*

titolo, firma e data "Four Colours Cross, B"  
Gianni Piacentino 1965 (sul retro)  
acrilico e smalto su legno  
cm 180x125x2  
Realizzata nel 1965  
Autentica dell'artista su fotografia in data 10  
dicembre 2013

€70,000-100,000

\$86,000-120,000

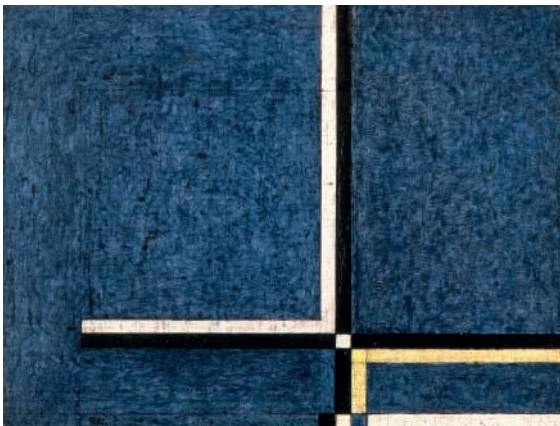
£63,000-89,000

'FOUR COLOURS CROSS (B)'; TITLED,  
SIGNED AND DATED ON THE  
REVERSE; ACRYLIC AND ENAMEL ON  
WOOD

“Innanzitutto i miei colori non sono mai primari, perché usarli sarebbe troppo banale, ma sono frutto dell'invenzione. Inoltre le strutture che li veicolano non sono mai standard, trovate sul mercato. I colori dei miei lavori sono sempre diversi, perché nascono da impasti difficilmente memorizzabili. È un fattore molto importante per me. È quel quid che mantiene vivo il fascino dell'opera”.

“First of all, my colours are never primary, because using them would be too trivial, rather, they are the result of invention. Furthermore, the structures that convey them are never standard, or found on the market. The colours of my works are always different, because they emerge from mixtures that are hard to memorize. This is an exceptionally important factor for me. It is that quid that keeps the charm of the work alive.”

GIANNI PIACENTINO



Osvaldo Licini, *Mulino a vento, Windmill* 1935. Galleria Il Milione, Milan.  
Artwork: © 2018 / Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE,  
Rome. Photo: © 2018. Photo Scala, Florence.

### PROVENIENZA:

Acquisito direttamente dall'artista  
dall'attuale proprietario

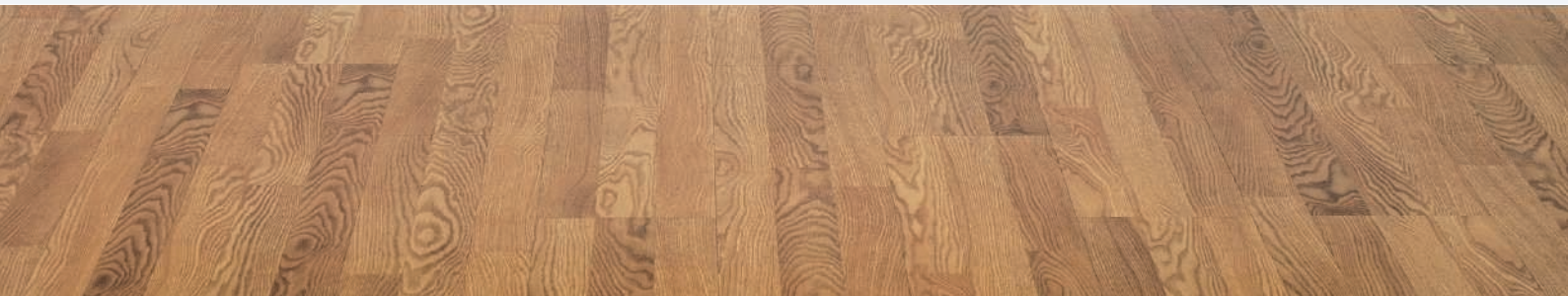
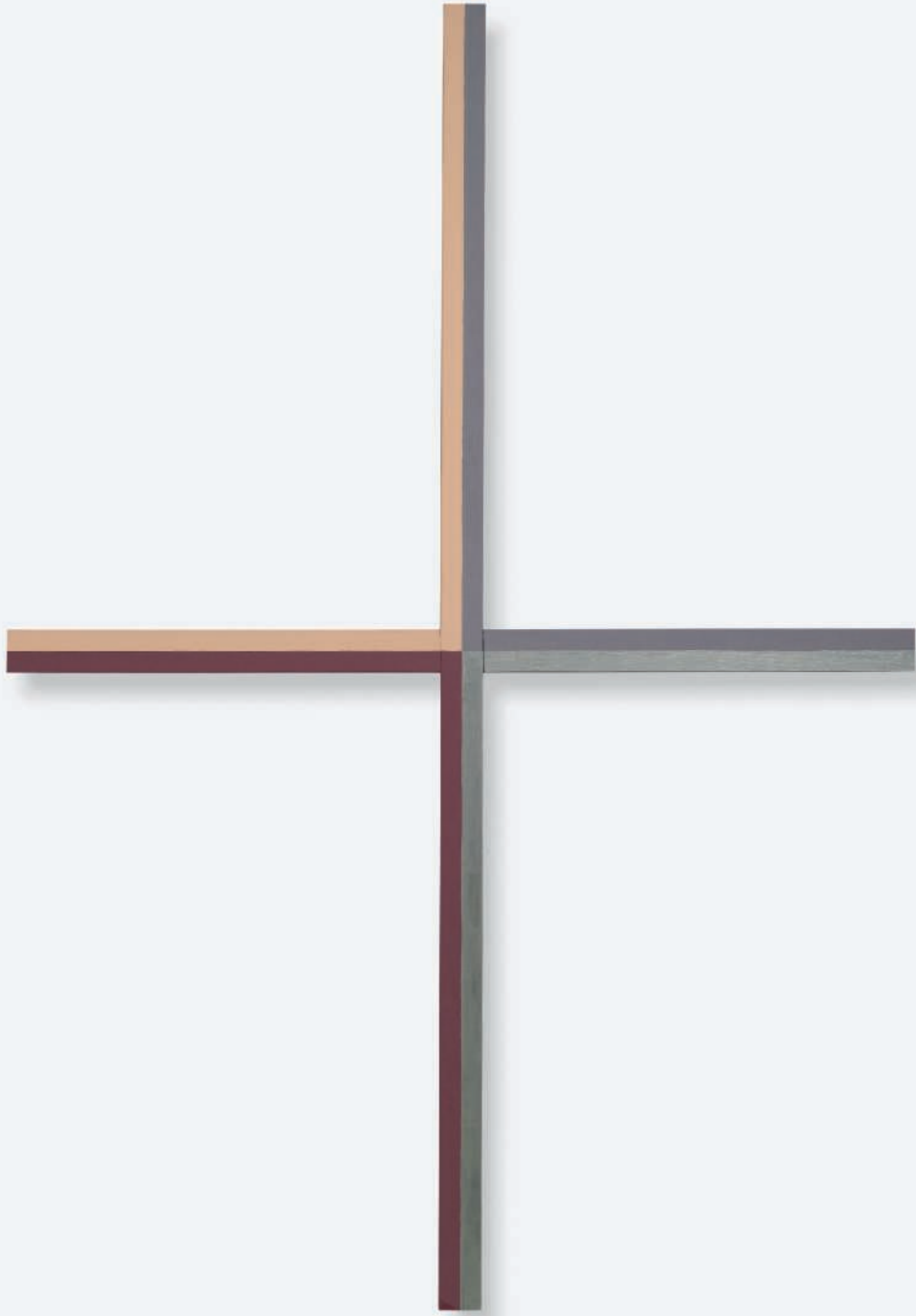
### ESPOSIZIONI:

Milano, Fondazione Prada, *Gianni  
Piacentino*, 2015, cat. (illustrato)

### BIBLIOGRAFIA:

*Catalogo Generale di Gianni Piacentino*,  
[www.giannipiacentino.com](http://www.giannipiacentino.com), n. 2bis  
(illustrato)  
*Gianni Piacentino. Works 1966-2017*, cat.  
mostra a Roma, Galleria Mucciaccia,  
2017-2018 (illustrato)





λ 56

# CLAUDIO PARMIGGIANI

(N. 1943)

## *Senza titolo*

firmato C. Parmiggiani (sul retro)  
fumo e fuliggine su tavola  
cm 100x150  
Eseguito nel 2000  
Opera registrata presso l'Archivio Claudio  
Parmiggiani, come da autentica su fotografia

€40,000-60,000

\$50,000-74,000

£36,000-54,000

'SENZA TITOLO' (UNTITLED); SIGNED  
ON THE REVERSE; SMOKE AND SOOT  
ON PANEL'

“Per un artista il problema non è di essere a tutti i costi “contemporaneo”, ma di essere artista. Nella tensione verso quell’attimo assoluto consiste il suo essere autenticamente moderno o, se si vuole, contemporaneo. C’è un grande equivoco e un altrettanto grande inganno nell’uso disinvolto e nell’abuso che si fa attualmente dell’attributo “contemporaneo”; nel tentativo di confondere l’estemporaneo, il ludico, l’intrattenimento, l’esaltazione acritica del presente e del quotidiano con il vero volto dell’arte contemporanea”.

“The problem for an artist is not to be considered “contemporary” but to actually be an artist. The essence of being truly modern, or even contemporary, resides in the stretching toward that very moment. There is a big misunderstanding and an even bigger hoax in the way that the word “contemporary” is used nowadays, because of it, we mistake playful entertainment and uncritical exaltation of daily routine of current times with the true face of contemporary art”.

CLAUDIO PARMIGGIANI

---

#### PROVENIENZA:

Acquisito direttamente dall’artista nel  
2005



λ 57  
MICHELANGELO PISTOLETTO

(N. 1933)

## Boxer

riporto fotografico su acciaio inox lucidato  
a specchio  
cm 35,4x25,5  
Eseguito nel 1968  
Autentica dell'artista su fotografia

€70,000-100,000

\$86,000-120,000

£63,000-89,000

'BOXER'; PHOTOGRAPHIC PAPER ON  
POLISHED STAINLESS STEEL

“Non potevo fare qualcosa di simile a questo [un autoritratto dipinto] su un riflesso reale. Era una cosa che poteva andare bene per uno sfondo dipinto, ma non per una rappresentazione oggettiva. E' per questo che dovevo trovare qualcosa da usare per la figura che fosse obiettivo quanto il riflesso. Ed è per questo che non potevo fare a meno della fotografia”.

“I could not do something like this [a painted self-portrait] from a real reflection. It was something that could have worked as a painted background, but not as an objective representation. This is why I had to make something to use for the figure that was as objective as the reflection. And that is why I could not do it without photography “.

MICHELANGELO PISTOLETTO



Paul Gauguin, *Nature morte aux trois petits chiens*, 1888. Museum of Modern Art, New York.  
Photo: © 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.

### PROVENIENZA:

Acquisito direttamente dall'artista  
dall'attuale proprietario nel 1968 c.



λ 58

# OLGA CAROL RAMA

(1918-2015)

## *Senza titolo*

firmato e datato *carolrama 1977* (sul retro)  
vinilpelle e gomme su tela  
cm 55x75  
Eseguito nel 1977

€30,000-50,000

\$37,000-61,000

£27,000-45,000

'SENZA TITOLO' (UNTITLED); SIGNED  
AND DATED ON THE REVERSE;  
LEATHERETTE AND TYRES ON  
CANVAS

“Abbiamo tutti le nostre personali malattie  
tropicali, per le quali cerchiamo un rimedio. Il mio  
rimedio è la pittura”.

“We all have our own tropical disease within  
us, for which we seek a remedy. My remedy is  
painting”.

OLGA CAROL RAMA



---

#### PROVENIENZA:

Galleria Carlina, Torino  
Ivi acquisito dall'attuale proprietario nel  
2003

#### ESPOSIZIONI:

Torino, Galleria Carlina, *Carol Rama. Il rosso  
e il nero*, maggio - luglio 2003, cat., p. 108  
(illustrato)

20x175 BUTY







# CONDIZIONI DI VENDITA • ACQUISTARE DA CHRISTIE'S

## CONDIZIONI DI VENDITA

Le presenti Condizioni di Vendita e le sezioni Avvertenze Importanti e Spiegazioni dei Criteri di Catalogazione stabiliscono le condizioni e i termini che disciplinano la vendita dei lotti elencati in questo catalogo.

Si invitano i clienti che desiderino partecipare all'asta a leggere attentamente le presenti condizioni prima di registrarsi o di presentare un'offerta all'asta.

È inoltre disponibile in fondo alle presenti Condizioni di Vendita, una sezione denominata Glossario, che fornisce la spiegazione del significato delle parole evidenziate in **grassetto**.

Christie's agisce sempre in qualità di mandataria del venditore, salvo nei casi in cui sia proprietaria di un **lotto** (simbolo A).

## A PRIMA DELLA VENDITA 1 DESCRIZIONE DEI LOTTI

(a) Per taluni termini e simboli utilizzati nelle descrizioni del catalogo si fa riferimento alle "Avvertenze Importanti", "Spiegazioni dei Criteri di Catalogazione" e "Altri Simboli utilizzati in questo catalogo".

(b) Le descrizioni dei **lotti** fornite, così come i condition report e qualsiasi altra indicazione (trasmessa oralmente o per iscritto), incluse indicazioni sulla natura, le **condizioni**, l'artista, il periodo, i materiali, le dimensioni approssimative o la provenienza, non possono considerarsi esaurienti e sono meri pareri non vincolanti per Christie's. Le ricerche svolte da Christie's non sono, infatti, in alcun modo equiparabili a quelle svolte da storici dell'arte e/o da studiosi dei vari settori. Le dimensioni e i pesi dei lotti in catalogo sono indicazioni approssimative.

## 2 RESPONSABILITÀ PER LA DESCRIZIONE DEI LOTTI

Christie's non fornisce alcuna garanzia in relazione alla natura dei lotti, ad eccezione della **garanzia di autenticità** di cui al successivo paragrafo E2.

## 3 CONDIZIONI

(a) Le **condizioni** dei **lotti** messi all'asta possono variare considerevolmente e ciò è dovuto a diversi fattori quali l'età, danneggiamenti preesistenti, restauri, riparazioni e segni di usura. Data la loro natura, i **lotti** posti in asta da Christie's raramente sono in perfetto stato. I lotti vengono messi all'asta nello stato in cui si trovano, senza alcuna garanzia o assunzione di responsabilità da parte di Christie's o del venditore circa le loro effettive **condizioni**.

(b) Qualsiasi riferimento alle **condizioni**, sia nelle descrizioni in catalogo che nei condition report, non può essere considerato completo ed esauriente; inoltre, le immagini dei **lotti** (sia in formato digitale che cartaceo), i loro colori e tonalità potrebbero non essere perfettamente rispondenti al dato reale. I condition report, forniti gratuitamente e a titolo esclusivamente orientativo, sono a disposizione per una migliore valutazione delle **condizioni** dei **lotti** ed offrono pareri non vincolanti che non possono considerarsi esaurienti e potrebbero non enumerare tutti i difetti, vizi intrinseci, restauri, alterazioni o modifiche perché Christie's non è un restauratore professionale, né uno storico dell'arte.

Christie's raccomanda ai partecipanti all'asta di visionare sempre personalmente ciascun **lotto** ed eventualmente richiedere un'expertise perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionista prima di presentare un'offerta d'acquisto.

## 4 ESAME DEI LOTTI PRIMA DELL'ASTA

(a) Christie's invita a visionare i lotti personalmente o tramite un rappresentante di fiducia prima di presentare un'offerta, e ciò per verificare la rispondenza del lotto alle descrizioni fornite. Christie's raccomanda inoltre ai partecipanti all'asta di richiedere un'eventuale perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionista prima di presentare un'offerta d'acquisto.

(b) È possibile esaminare direttamente e gratuitamente i **lotti** prima delle aste, accedendo alle apposite sale di esposizione aperte al pubblico. Gli specialisti di Christie's sono a disposizione, previo appuntamento o durante l'apertura dell'esposizione al pubblico, per rispondere ad eventuali domande e quesiti.

## 5 STIME

Le stime del prezzo di vendita sono formulate sulla base delle **condizioni** di un **lotto**, della sua rarità, qualità, provenienza, nonché sui prezzi

recentemente raggiunti all'asta per lotti simili. Le stime sono soggette a cambiamenti; non forniscono un'indicazione attendibile del futuro prezzo di vendita del **lotto**, né del valore dello stesso ad altri fini.

Le stime non includono le commissioni d'acquisto a carico dell'acquirente né le tasse applicabili.

## 6 RITIRO

Christie's può, a sua totale discrezione e senza incorrere in alcuna responsabilità, decidere di ritirare un **lotto** dall'asta in qualsiasi momento, prima o durante l'asta.

## B REGISTRARSI PER PARTECIPARE ALL'ASTA

### 1 Nuovi partecipanti

(a) Se il potenziale cliente non ha partecipato a precedenti aste di Christie's o se, avendovi partecipato, non ha fatto alcun acquisto nel corso degli ultimi due (2) anni precedenti alla data dell'asta, dovrà registrarsi con almeno 48 ore di anticipo, così da consentire a Christie's di esaminare ed approvare la sua richiesta. Christie's potrà, a sua discrezione, decidere di non accettare la richiesta di registrazione. La documentazione richiesta per la registrazione è la seguente: (i) persone fisiche: codice fiscale e documento di identificazione personale munito di fototessera (carta di identità, passaporto o patente di guida). Qualora non sia già presente nel documento di identificazione personale, occorrerà un altro documento a conferma dell'attuale indirizzo di residenza (ad esempio un'utenza o un estratto conto bancario recente).

(ii) persone giuridiche: atto costitutivo e/o statuto societario e/o documenti equivalenti comprovanti la ragione sociale e la sede legale, nonché i documenti comprovanti l'identità degli amministratori e degli effettivi beneficiari; (iii) trust, associazioni, società offshore o altre strutture societarie: i requisiti richiesti dovranno essere oggetto di preventiva discussione tra le parti. Per informazioni, si prega di contattare l'ufficio registrazioni al numero +39 02 8596 2228.

(b) A discrezione di Christie's potranno essere richieste: lettera di referenza sulla situazione finanziaria del potenziale cliente e/o un deposito cauzionale quale condizione necessaria per la partecipazione all'asta. Per maggiori informazioni, si prega di contattare l'ufficio registrazioni al numero +39 02 8596 2228

### 2 PARTECIPANTI ABITUALI

Christie's si riserva di richiedere uno dei documenti di identificazione personale descritti nel precedente paragrafo B1(a), una lettera di referenza sulla situazione finanziaria del potenziale cliente e/o un deposito cauzionale quale condizione necessaria per la partecipazione all'asta. Se il potenziale cliente non ha effettuato acquisti nelle sale d'asta di Christie's nei due (2) anni antecedenti alla richiesta, oppure se è intenzionato ad effettuare acquisti per cifre superiori rispetto a quelle corrisposte precedentemente, si invita a contattare l'ufficio registrazioni al numero +39 02 8596 2228.

### 3 ASSENZA O CARENZA DI DOCUMENTAZIONE

Se, a insindacabile giudizio di Christie's, il potenziale cliente non ha fornito la documentazione necessaria per la partecipazione all'asta, quale (a titolo meramente esemplificativo e non esaustivo) quella relativa ai controlli anticiclaggio e/o ai controlli sui finanziamenti a favore di attività terroristiche, Christie's si riserva il diritto di rifiutare la richiesta di partecipazione all'asta. In ipotesi di eventuale aggiudicazione all'asta di un **lotto**, Christie's si riserva a propria discrezione il diritto di annullare e/o revocare e/o risolvere il contratto di compravendita.

### 4 OFFERTE PER CONTO TERZI

(a) **Partecipante autorizzato:** se il partecipante all'asta presenta un'offerta per conto di terzi, dovrà fornire tutta la documentazione necessaria per la registrazione come indicata al paragrafo B di cui sopra, unitamente ad una lettera firmata dal delegante e contenente l'autorizzazione alla presentazione delle offerte.

(b) **Partecipante per conto di terzi la cui identità non viene rivelata:** se il partecipante all'asta intende presentare un'offerta per conto di terzi la cui identità non viene rivelata (l'acquirente finale), è personalmente responsabile per il pagamento del **prezzo di acquisto** e di qualsiasi altra somma dovuta. Inoltre, dovrà fornire le seguenti garanzie: (i) di aver condotto con la massima diligenza apposite

indagini sull'acquirente finale, volte a verificare il rispetto di tutte le leggi anti-riciclaggio e di tutte le sanzioni applicabili, consentendo a Christie's di custodire per un periodo non inferiore a 5 anni la relativa documentazione; (ii) di mettere, a fronte di richiesta scritta di Christie's, prontamente a disposizione per il controllo immediato da parte di un revisore terzo ed indipendente tutta la documentazione comprovante le indagini di cui sopra. Christie's si impegna a non rendere nota tale documentazione ad alcun soggetto terzo a meno che (1) non sia già di pubblico dominio, (2) non sia prescritto dalla legge, o (3) dalla normativa speciale in materia di anti-riciclaggio; (iii) gli accordi tra il partecipante all'asta e l'acquirente finale non potranno in alcun modo facilitare la commissione di reati di natura fiscale; (iv) di non essere a conoscenza, e di non aver motivo di sospettare, che i fondi utilizzati per l'acquisto del **lotto** costituiscano proventi di attività criminali o che l'acquirente finale sia sottoposto a indagini, sia stato accusato o condannato per riciclaggio di denaro, attività di terrorismo o altri reati presupposti di riciclaggio di danaro.

Nel presentare l'offerta, il partecipante all'asta accetta contestualmente di essere personalmente responsabile per il pagamento del **prezzo di acquisto**, nonché di ogni altro importo dovuto fatto salvo il caso in cui, prima dell'asta, sia stato convenuto per iscritto con Christie's che l'offerente agirà in qualità di mandatario di un soggetto terzo, conosciuto ed accettato da Christie's, che in tal caso si rivolgerà esclusivamente a quest'ultimo per il pagamento dei lotti eventualmente aggiudicati.

## 5 OFFERTE PRESENTATE PERSONALMENTE IN SALA

Il potenziale cliente che desidera presentare offerte personalmente in sala, deve registrarsi almeno 30 minuti prima dell'inizio dell'asta e ottenere una paletta numerata. La registrazione, oltre che personalmente in sala, può essere fatta anche online sul sito [www.christies.com](http://www.christies.com). Per ulteriori informazioni, si prega di contattare l'ufficio registrazioni al numero +39 02 8596 2228.

## 6 ALTRE MODALITÀ DI PRESENTAZIONE OFFERTE

I servizi descritti di seguito per la presentazione delle offerte sono gratuiti e sono volti a facilitare i potenziali clienti. Christie's non sarà in alcun modo responsabile per eventuali errori (umani e non), omissioni e/o guasti e/o malfunzionamenti nella fornitura di questi servizi.

### (a) Offerte telefoniche

La richiesta di usufruire del servizio in oggetto deve essere effettuata non oltre 24 ore prima dell'asta, condizionatamente al fatto che Christie's abbia personale all'uopo disponibile. Se è richiesto l'uso di una lingua diversa dall'italiano, il servizio dovrà essere organizzato con maggiore e congruo anticipo rispetto alla data dell'asta. Christie's si riserva il diritto di registrare le offerte presentate telefonicamente. Con la richiesta di usufruire di questo servizio, il potenziale cliente accetta che Christie's registri le conversazioni telefoniche e dà atto che le offerte telefoniche sono regolate dalle presenti Condizioni di Vendita.

### (b) Offerte effettuate via Internet tramite Christie's Live™

In alcune aste sarà possibile effettuare le offerte via internet. Si invita la clientela a visitare il sito [www.christies.com/livebidding](http://www.christies.com/livebidding) e a cliccare l'icona "Bid Live" per conoscere le modalità con cui presentare le offerte direttamente dal computer. Le offerte effettuate via internet sono regolate oltre che dalle presenti Condizioni di Vendita, anche dai termini e delle condizioni "Christie's LIVE™" consultabili sul sito [www.christies.com](http://www.christies.com).

### (c) Offerte scritte

I Moduli per Offerta Scritta sono reperibili all'interno dei cataloghi, presso qualsiasi ufficio di Christie's oppure online sul sito [www.christies.com](http://www.christies.com) selezionando l'asta interessata e visualizzando i **lotti** in vendita. Il Modulo per Offerta Scritta dovrà essere debitamente compilato e consegnato a Christie's almeno 24 ore prima dell'asta. Le offerte dovranno essere espresse nella valuta corrente della sede d'asta. Il banditore adotterà le misure opportune per dar corso alle offerte scritte al prezzo più basso possibile, tenendo conto della riserva. Se l'offerta scritta del cliente riguarda un **lotto** per il quale non c'è **riserva** e in assenza di una maggiore offerta, verrà presentata un'offerta per conto del cliente pari a circa il 50% della **stima**

**minima** o, se inferiore, pari all'importo dell'offerta scritta. Nel caso in cui pervengano più offerte scritte di identico importo per uno stesso lotto, e nel caso in cui durante l'asta tali offerte risultassero le più alte, il lotto sarà aggiudicato all'offerente la cui offerta scritta sia stata ricevuta ed accettata per prima.

## C LA VENDITA

### 1 CHI PUÒ ACCEDERE ALL'ASTA

Christie's si riserva il diritto di rifiutare, discrezionalmente, l'ingresso nei locali preposti all'asta, la partecipazione all'asta nonché qualsiasi offerta.

### 2 RISERVE

Salvo non venga diversamente indicato, tutti i **lotti** vengono offerti con un prezzo di **riserva**. I **lotti** senza prezzo di **riserva** saranno identificati con il simbolo - accanto al numero del **lotto**. Il prezzo di **riserva** non può essere superiore al valore minimo di **stima** di ciascun **lotto**.

### 3 Discrezionalità del banditore

Il banditore potrà, a sua totale discrezione:  
(a) rifiutare qualsiasi offerta;  
(b) alzare o abbassare l'offerta come riterrà più opportuno, oppure modificare l'ordine di presentazione dei **lotti**;  
(c) ritirare qualsiasi **lotto**;  
(d) dividere un **lotto** o abbinare due o più **lotti**;  
(e) riaprire o proseguire l'asta nonostante abbia già battuto il martello; e  
(f) in caso di errore o controversia, sia durante che dopo la vendita, decidere di proseguire l'asta, decidere chi debba essere considerato aggiudicatario di un **lotto**, annullare la vendita, rimettere all'asta e vendere nuovamente un **lotto**. In caso di controversia sorta durante o successivamente all'asta, la decisione del banditore avrà valore **definitivo**.

### 4 OFFERTE

Il banditore può accettare offerte da:  
(a) coloro che sono presenti in sala;  
(b) coloro che presentano offerte al telefono o via internet tramite il sito Christie's LIVE™ (come descritto nella sezione B6b);  
(c) offerte scritte (anche dette offerte su commissione o absentee bid) consegnate prima dell'inizio dell'asta.

### 5 OFFERTE PRESENTATE PER CONTO DEL VENDITORE

Il banditore può, a sua totale discrezione, presentare offerte per conto del venditore fino ad una cifra immediatamente al di sotto al prezzo di **riserva**, sia presentando offerte consecutive sia in risposta ad offerte avanzate da altri offerenti. Il banditore non identificherà queste offerte come offerte presentate per conto del venditore e in nessun caso potrà fare un'offerta per conto del venditore ad una cifra uguale o superiore alla **riserva**. Se un **lotto** viene offerto senza prezzo di **riserva** il banditore in linea di massima deciderà di aprire le offerte a circa il 50% della **stima minima** del **lotto**. Se non viene presentata alcuna offerta per questo valore, il banditore potrà decidere di abbassare l'offerta iniziale a sua totale discrezione finché non venga presentata un'offerta, e poi rilanciare da questo importo. Nell'eventualità che non venga presentata alcuna offerta per un **lotto**, il banditore avrà la facoltà di dichiarare il **lotto** **invenduto**.

### 6 INCREMENTI DI OFFERTA

Le offerte per ciascun **lotto** generalmente iniziano al di sotto della **stima minima** e aumentano progressivamente (incrementi di offerta). Il banditore decide a sua discrezione l'offerta minima iniziale nonché i vari incrementi di offerta. Gli incrementi di offerta usuali sono mostrati ai soli fini indicativi nel Modulo per Offerta Scritta.

### 7 Convertitore di valute

Lo schermo presente nelle sale d'asta (oltre che su Christie's LIVE™) potrebbe mostrare le offerte in alcune delle valute principali, oltre all'euro. Ogni conversione ha valore meramente indicativo e Christie's non può essere vincolata da alcun tasso di cambio utilizzato. Christie's non sarà responsabile per eventuali errori (umani e non), omissioni e/o guasti e/o malfunzionamenti nella fornitura di questi servizi.

### 8 AGGIUDICAZIONE

Ferma restando la discrezionalità del banditore,

come precisato al precedente paragrafo C3, allorché il banditore batte il martello, si considera accettata l'offerta più alta, con conseguente perfezionamento del contratto di compravendita fra il venditore e il miglior offerente.

Christie's emetterà la fattura intestata al miglior offerente aggiudicatario del **lotto**. Con l'invio delle fatture dopo l'asta a mezzo posta e/o email, Christie's declina ogni responsabilità in ordine alla comunicazione circa l'esito dell'offerta. In caso di presentazione di offerta scritta, l'offerente è invitato a contattare Christie's subito dopo l'asta per verificare il risultato delle offerte oltre che per evitare di incorrere in inutili costi di deposito.

### 9 LEGGI LOCALI PER LA PRESENTAZIONE DELLE OFFERTE

L'offerente accetta di rispettare e di attenersi rigorosamente alle leggi e alle normative vigenti nella sede presso la quale si è svolta l'asta.

## D COMMISSIONE D'acquisto, TASSE E DIRITTO DI SEGUITO

### 1 COMMISSIONE D'acquisto

Oltre al prezzo di aggiudicazione, l'acquirente si impegna a corrispondere a Christie's la **commissione d'acquisto** per ciascun **lotto** nonché i relativi oneri fiscali. La **commissione d'acquisto** è pari al 30,50% del prezzo d'asta finale di ciascun **lotto** fino ad Euro 150.000, al 24,40% per la parte di tale prezzo eccedente Euro 150.001 e fino ad Euro 2.000.000, e al 15,25% per la parte di tale prezzo eccedente Euro 2.000.001. Si invita la clientela a consultare la sezione "Avvertenze Importanti" per ulteriori informazioni.

### 2 TASSE

L'offerente che si aggiudica il **lotto** è responsabile per il pagamento di tutte le tasse applicabili, ivi inclusa ma non limitata all'IVA, imposte sulle vendite o tasse equivalenti, sia che derivino dal prezzo di aggiudicazione che dalla **commissione d'acquisto**. E responsabilità dell'acquirente assicurarsi di aver pagato tutte le tasse dovute. Gli importi IVA e i rimborsi dipendono dalle circostanze particolari dell'acquirente, pertanto questa sezione, che non è esaustiva, deve essere intesa unicamente quale guida a titolo indicativo. Ad ogni buon conto, le leggi europee ed italiane avranno la precedenza. Ulteriori indicazioni relative alla gestione del rimborso dell'IVA sono presenti nella sezione del catalogo intitolata "Simboli IVA e Spiegazioni". Per maggiori informazioni si invita la clientela a prendere contatto con l'ufficio contabilità (+39 02 3032 8381). Christie's consiglia di rivolgersi sempre al proprio consulente fiscale al fine di ottenere una consulenza fiscale indipendente.

Per i **lotti** che Christie's spedisce negli Stati Uniti, potrebbe essere dovuta una tassa statale di vendita o d'uso ("sale tax" o "use tax") sul prezzo di **aggiudicazione** o sulla **commissione d'acquisto**, a prescindere dalla nazionalità o dalla cittadinanza dell'acquirente. Attualmente, a Christie's viene richiesto di riscuotere un'imposta sulle vendite ("sale tax") per i **lotti** che vengono spediti nello stato di New York. L'aliquota d'imposta di vendita applicabile sarà determinata in base allo Stato, contea, o località nel quale il **lotto** verrà spedito. Coloro i quali si sono aggiudicati un **lotto** e richiedano un'esenzione dall'imposta, dovranno fornire a Christie's documentazione adeguata in tal senso prima che il **lotto** possa essere rilasciato. Per le spedizioni negli Stati per i quali Christie's non è tenuta a riscuotere l'imposta sulle vendite, potrebbe essere richiesto all'aggiudicatario di versare la tassa d'uso direttamente alle autorità fiscali di tale Stato. Si consiglia pertanto la clientela di procurarsi sempre una propria consulenza fiscale indipendente.

### 3 Diritto di seguito

Nel caso in cui sia applicabile il cd. "diritto di seguito" ai sensi degli articoli 144 e ss. della Legge n. 633 del 22 aprile 1941, l'aggiudicatario si impegna a corrispondere a Christie's il diritto di seguito che spetterebbe al venditore pagare in base all'art. 152, comma 1, della Legge 633/41 citata. Christie's, una volta ricevuto tale importo dall'aggiudicatario, si impegna a versarlo al soggetto incaricato della riscossione per conto dell'artista (S.I.A.E.), a soddisfacimento dell'obbligazione del venditore di pagare il diritto di seguito. I **lotti** che rientrano in tale fattispecie sono evidenziati in catalogo con il simbolo **[A]** accanto al numero di **lotto**. Per ulteriori informazioni si invita la clientela a consultare la sezione Avvertenze Importanti.

## E GARANZIE

### 1 GARANZIE DEL VENDITORE

Per ciascun **lotto**, il venditore fornisce le seguenti **garanzie**:

(a) di essere proprietario o comproprietario del **lotto** e di agire, in quest'ultimo caso, con il consenso degli altri comproprietari; ovvero se il venditore non è né proprietario né comproprietario del **lotto**, di essere delegato alla vendita o di esservi legittimato a norma di legge; e  
(b) di trasferire il **lotto** all'acquirente libero da pesi e/o oneri e/o vincoli e/o restrizioni e/o pretese di terzi.

In difetto di quanto sopra sub (a) o (b), il venditore dovrà corrispondere a Christie's un importo non superiore al prezzo di acquisto (come definito nel paragrafo F1 (a) infra) versato dall'acquirente a Christie's.

Il venditore non sarà responsabile nei confronti dell'acquirente per danno emergente, lucro cessante, perdite di chance, danni diretti e/o indiretti, e comunque per qualsiasi **altro danno** e/o spesa, costi e interessi. Oltre a quelle indicate ai punti (a) e (b) di cui sopra, il venditore non fornisce ulteriori **garanzie** sui **lotti** consegnati a Christie's. Qualora non in contrasto con norme di legge di carattere imperativo, ogni ulteriore, eventuale e diversa **garanzia** deve ritenersi espressamente esclusa.

### 2 GARANZIA DI AUTENTICITÀ

Christie's garantisce, nei termini di cui ai paragrafi successivi, che i **lotti** presentati all'asta sono autentici (la nostra "**garanzia di autenticità**"). Se, entro 5 anni dalla data dell'asta, l'acquirente avrà dato comunicazione a Christie's, secondo quanto precisato di seguito, che il **lotto** acquistato non è autentico, Christie's rimborserà il prezzo di **acquisto**. Il significato del termine "**autentico**" si trova nel glossario in calce alle presenti Condizioni di Vendita. I termini della **garanzia di autenticità** sono i seguenti:

(a) la **garanzia** sarà valida per i reclami comunicati a Christie's entro 5 anni dalla data dell'asta. Decorso tale termine, la **garanzia di autenticità** non sarà più operativa;

(b) la **garanzia** è circoscritta alle sole informazioni stampate in **carattere tipografico MAIUSCOLO** nella prima riga della **descrizione del lotto** (il "**Titolo**"). La **garanzia** non si applica a nessun'altra informazione che non si trovi nel **Titolo**, anche se indicato in carattere tipografico MAIUSCOLO; e  
(c) la **garanzia di autenticità** non si applica ad alcun **Titolo** o parte di **Titolo** che sia **qualificato**. Per **qualificato** si intende circoscritto in virtù di una nota chiarificatrice nella descrizione del **lotto** nel catalogo o dall'uso nel **Titolo** di uno dei termini elencati nella sezione intitolata **Titoli Qualificati** alla pagina del catalogo intitolata "Avvertenze Importanti e Spiegazione delle Pratiche di Catalogazione".

Ad esempio, l'uso del termine "**ATTRIBUITO A ...**" in un **Titolo** significa che il **lotto**, a parere di Christie's, è probabilmente un'opera dell'artista menzionato, ma non viene fornita alcuna garanzia sulla circostanza che il **lotto** sia un'opera del suddetto artista. Si invita la clientela a leggere l'elenco completo dei **Titoli qualificati** nonché la descrizione completa del **lotto** in catalogo prima di presentare un'offerta;

(d) la **garanzia di autenticità** si applica al **Titolo** così come eventualmente modificato dagli **avvisi forniti in sala d'aste**;

(e) la **garanzia di autenticità** non si applica quando, successivamente all'asta, vi sia stato un cambiamento di teorie e di opinioni da parte degli studiosi e/o dei critici generalmente accettati. Inoltre, la **garanzia** non si applica se il **Titolo** corrispondeva al parere generalmente accettato dagli esperti alla data dell'asta o se esistevano già all'epoca pareri contraddittori al riguardo;

(f) la **garanzia di autenticità** non si applica se, alla data di pubblicazione del catalogo, era possibile dimostrare la corretta identificazione di un **lotto** soltanto mediante un procedimento scientifico che non era generalmente in uso, ovvero mediante una procedura che era irragionevolmente costosa o difficilmente praticabile o che con ogni probabilità avrebbe potuto danneggiare il **lotto**;

(g) la **garanzia di autenticità** non è cedibile a terzi ed è fornita esclusivamente a favore dell'originario acquirente del **lotto**, come indicato sulla fattura emessa da Christie's in occasione della relativa vendita all'asta, purché alla data in cui il reclamo viene comunicato a Christie's, l'originario acquirente del **lotto** sia l'attuale proprietario del

lotto ed il lotto non sia soggetto ad alcun reclamo, restrizione o interesse da parte di terzi;

(h) al fine di poter far valere la **garanzia di autenticità** l'acquirente dovrà:

(i) comunicare il reclamo a Christie's per iscritto entro 5 anni dalla data dell'asta. Christie's potrebbe richiedere tutti i dettagli, ivi comprese le prove a sostegno della propria pretesa;

(ii) Christie's, discrezionalmente, potrà richiedere all'acquirente di fornire i pareri scritti di due esperti (il cui nominativo dovrà essere concordato in anticipo dalle parti) di chiara fama del settore, i quali dovranno confermare che il lotto non è autentico. Christie's si riserva in ogni caso il diritto di ottenere dei pareri supplementari a proprie spese; e

(iii) restituire il **lotto** a proprie spese presso la sala d'asta dove il **lotto** fu acquistato, nel medesimo stato in cui si trovava al momento della vendita.

(iv) In base alla **garanzia di autenticità**, l'acquirente solamente avrà diritto a risolvere il contratto di compravendita e a ottenere il rimborso del **prezzo di acquisto** originariamente corrisposto. Christie's non sarà in alcun modo tenuta a corrispondere una cifra superiore al **prezzo di acquisto**, né sarà responsabile per qualsivoglia tipo di danno, sia esso danno emergente, lucro cessante, perdite di chance, danni diretti e/o indiretti, e comunque qualsiasi **altro danno** e/o spesa, costi e interessi.

## F PAGAMENTO

### 1 MODALITÀ DI PAGAMENTO

(a) Immediatamente dopo l'asta, l'acquirente dovrà pagare il **prezzo di acquisto**, che comprende:

- (i) il **prezzo di aggiudicazione**; e
- (ii) la **commissione d'acquisto**; e
- (iii) qualsiasi altro importo dovuto a norma della sezione D3 di cui sopra; e
- (iv) oneri fiscali, tasse e imposte.

Il pagamento deve essere effettuato entro 7 giorni dalla data dell'asta (la "**data di scadenza del pagamento**"). (b) Christie's accetta pagamenti solo dall'istituzionario della fattura. Una volta emessa la fattura, il nominativo dell'acquirente intestatario non può essere modificato, né possono essere rimesse fatture a nome d'altri. L'acquirente è tenuto a pagare immediatamente anche qualora intenda esportare il **lotto** e necessiti di una licenza di esportazione.

(c) L'acquirente è tenuto a pagare i **lotti** acquistati presso la sede di Milano di Christie's nella valuta indicata in fattura. Il pagamento può avvenire in una delle seguenti modalità:

(i) Bonifico bancario

Il pagamento va eseguito a favore di Christie's International S.A. Filiale Italiana utilizzando le seguenti coordinate bancarie:

Banca Intesa San Paolo

IBAN: IT 54 N 03069 01626 10000064946

SWIFT: BCITITMM350

(ii) Carta di credito

Accettiamo la maggior parte delle principali carte di credito, a determinate condizioni. È possibile effettuare il pagamento con carta di credito in persona o per via telefonica chiamando l'ufficio Christie's Post-Sale Services al numero +44 207 389 2118.

È inoltre possibile effettuare pagamenti online visitando il proprio account MyChristie's accedendo al sito [www.christies.com/mychristies](http://www.christies.com/mychristies) con le proprie credenziali d'accesso. Si prega di notare che, per alcune transazioni, potrebbe non essere accettato il pagamento con carta di credito. Maggiori informazioni circa le condizioni ed eventuali restrizioni applicabili ai pagamenti effettuati con carta di credito sono disponibili presso il nostro ufficio "Christie's Post-Sale Services", i cui dettagli sono riportati al sottostante paragrafo (e).

(iii) Contanti  
Si accettano contanti fino ad un massimo di Euro 3.000 per acquirente per ciascuna asta presso il nostro ufficio contabilità (a determinate condizioni).

(iv) Assegno bancario

Non trasferibile intestato a Christie's International S.A. Filiale Italiana. Deve essere emesso in Euro da una banca italiana e può richiedere fino a 5 giorni per l'incasso.

(v) Assegno circolare

Non trasferibile intestato a Christie's International S.A. Filiale Italiana.

(d) Quando si effettua un pagamento è necessario indicare codice asta, numero della fattura e numero cliente. Tutti i pagamenti inviati per posta devono essere inviati a

Christie's International S.A. Filiale Italiana

Ufficio Contabilità

Via Clerici, 5

20121 Milano.

(e) Per ulteriori informazioni si prega di contattare telefonicamente Marta Tarallo, Senior Post-Sale Service Coordinator, al seguente indirizzo email [PostSaleMilan@christies.com](mailto:PostSaleMilan@christies.com) o, in alternativa, al numero +44 207 389 2118.

## 2 TRASFERIMENTO DELLA PROPRIETÀ

Il contratto si perfezionerà con il ricevimento del pagamento integrale del **prezzo di acquisto** da parte di Christie's.

### 3 trasferimento dei rischi in capo all'ACQUIRENTE

I rischi e le responsabilità connesse al **lotto** si trasferiranno in capo all'acquirente al verificarsi di una delle seguenti circostanze:

- (a) al ritiro del **lotto** da parte dell'acquirente; o
- (b) allo scadere del 30esimo giorno successivo alla data dell'asta ovvero alla data, se precedente, in cui il **lotto** viene consegnato in deposito ad un soggetto terzo come indicato nel successivo paragrafo G, salvo sia stato diversamente concordato per iscritto tra le parti.

### 4 MANCATO PAGAMENTO

(a) In caso di mancato pagamento del **prezzo di acquisto** entro la **data di scadenza del pagamento**, Christie's avrà il diritto di esercitare una o più delle seguenti azioni (nonché di esercitare i diritti previsti dal successivo paragrafo F5 e qualsiasi altro azione e/o diritto previsto dalla legge):

(i) addebitare gli interessi moratori dalla **data di scadenza del pagamento** al tasso percentuale previsto dalla legge italiana (in base al d.lgs. 231 del 2002) al di sopra del tasso E.C.B. calcolati sulla somma dovuta non pagata;

(ii) risolvere la compravendita del **lotto**. In questo caso, il **lotto** potrà essere messo nuovamente in vendita, all'asta o tramite trattativa privata, alle condizioni ritenute necessarie ed opportune. In questo caso l'acquirente inadempiente sarà tenuto a corrispondere ogni eventuale differenza tra l'importo complessivo originariamente dovuto a Christie's e il prezzo ottenuto dalla rivendita, nonché tutti i ragionevoli costi, spese, danni, spese legali, commissioni e diritti di qualsiasi natura relativi ad entrambe le vendite o altrimenti originati dall'inadempimento dell'acquirente;

(iii) corrispondere al venditore un importo pari al ricavato netto spettantegli in base al prezzo offerto dall'acquirente inadempiente fermo restando ed inteso che in tal caso Christie's si surrognerà al venditore e potrà esercitare tutti i diritti al medesimo spettanti, comunque originati, al fine di ottenere la restituzione di tale importo dall'acquirente;

(iv) ritenuta l'inadempienza dell'acquirente, procedere legalmente per il recupero del credito, oltre interessi e accessori di legge, nonché per il risarcimento dei danni tutti subiti e subendi;

(v) compensare, anche parzialmente, l'importo dovuto dall'acquirente inadempiente con qualsiasi importo che Christie's o qualsiasi altra società del **Gruppo Christie's** sia tenuta a corrispondergli ad altro titolo (inclusi depositi, altri pagamenti anche solo parziali o somme dovute ad altro titolo);

(vi) rivelare, discrezionalmente, l'identità e i recapiti dell'acquirente inadempiente al venditore;

(vii) rifiutare offerte in future aste da parte dell'acquirente inadempiente o offerte presentate per suo conto, ovvero esigere dallo stesso un deposito a garanzia prima di accettare eventuali offerte;

(viii) esercitare i diritti e i rimedi concessi dalla legge ai soggetti titolari di un diritto di garanzia su qualsiasi bene dell'acquirente inadempiente che si trovi presso Christie's, a titolo di pegno, cauzione, deposito, privilegio o altro diritto, nella misura massima consentita dalle leggi vigenti nel luogo in cui tale bene si trovi. Tale garanzia si considererà prestata a favore di Christie's da parte dell'acquirente inadempiente, e Christie's potrà trattenere il bene a garanzia dell'adempimento degli obblighi dell'acquirente; e

(ix) intraprendere qualsiasi altra azione o rimedio ritenuti necessari od opportuni.

(b) Qualora l'acquirente sia debitore nei confronti di Christie's o di altra società del **Gruppo Christie's**, gli importi dovuti a qualsiasi titolo dall'acquirente potranno essere compensati con qualsiasi importo eventualmente dovuto da Christie's o altra società del **Gruppo Christie's** a qualsiasi titolo all'acquirente inadempiente.

(c) Qualora l'acquirente effettuasse l'intero pagamento in ritardo sulla **data di scadenza del pagamento**, e Christie's decidesse di accettarlo, potranno essergli addebitati costi di deposito e trasporto a partire dal 30esimo giorno successivo all'asta ai sensi dei successivi paragrafi Gd (i) e (ii). Nella fattispecie si applica il paragrafo Gd (iv).

### 5 RITENZIONE

Qualora l'acquirente sia debitore nei confronti di Christie's o di qualsiasi altra società del **Gruppo Christie's**, oltre ai diritti elencati nel precedente paragrafo F4, Christie's è autorizzata a trattenere qualsiasi bene dell'acquirente inadempiente in possesso a qualsiasi titolo di Christie's o altra società del **Gruppo Christie's**, nonché di utilizzarli. I beni oggetto di ritenzione saranno restituiti solo dopo l'integrale pagamento degli importi dovuti a Christie's

o qualsiasi altra società del **Gruppo Christie's**. In ogni caso è facoltà di Christie's porre in vendita i beni di cui sopra con le modalità che saranno ritenute più opportune. Il ricavato della vendita sarà trattenuto in pagamento degli importi dovuti a Christie's o altra società del **Gruppo Christie's** e l'eventuale residuo sarà restituito. Nell'ipotesi in cui il ricavato della vendita non copra interamente il credito vantato da Christie's e/o da altra società del **Gruppo Christie's**, esso sarà trattenuto in acconto e l'acquirente inadempiente dovrà versare l'importo residuo.

### G RITIRO E DEPOSITO

(a) La clientela è invitata a ritirare i **lotti** acquistati immediatamente dopo l'asta (**tuttavia, si prega di notare che non sarà possibile ritirare nessun lotto se non dopo aver effettuato il pagamento integrale di tutti gli importi dovuti**).

Il ritiro dei **lotti** potrà essere effettuato presso il Palazzo Clerici, Via Clerici 5 Milano, fino a giovedì 12 Aprile dalle 10.00 alle 13.00 e dalle 14.00 alle 17.00.

A partire da lunedì 16 Aprile i **lotti** potranno essere ritirati, su appuntamento, a Milano presso la sede di Via Mecenate 76/17 oppure a Roma presso la sede di Via Condotti 33.

(b) Maggiori informazioni sulle modalità di ritiro dei **lotti** sono riportate nella pagina dedicata al ritiro e deposito nonché nell'apposita scheda informativa che può essere richiesta a Marta Tarallo, Post-Sale Coordinator ai contatti seguenti: telefono +39 02 3032 8340; fax +39 02 3032 8341; email [postsalemilan@christies.com](mailto:postsalemilan@christies.com).

(c) Se il **lotto** non verrà ritirato immediatamente dopo l'asta, Christie's si riserva il diritto, a propria discrezione, di trasferirlo presso un altro ufficio di Christie's, presso un magazzino affiliato o presso un magazzino di terzi.

(d) Se il **lotto** non verrà ritirato entro il 30esimo giorno successivo al giorno in cui si è tenuta l'astae fatto salvo che non sia stato diversamente concordato per iscritto, Christie's si riserva il diritto di:

(i) addebitare i costi di deposito a partire dalla data sopra indicata;

(ii) a propria totale discrezionalità, trasferire il **lotto** presso un magazzino affiliato o presso un magazzino di terzi addebitando i relativi costi di trasporto e gestione;

(iii) vendere il **lotto** nelle modalità ritenute commercialmente più opportune;

(iv) applicare i termini e le condizioni relative al deposito;

(v) le condizioni del presente articolo non costituiscono in alcun modo rinuncia e/o limitazione ai diritti di Christie's di cui al precedente paragrafo F4.

### H TRASPORTO E SPEDIZIONE

#### 1 TRASPORTO E SPEDIZIONE

Christie's invierà, unitamente alla fattura, un modulo per il trasporto e la spedizione dei **lotti**. Su richiesta, Christie's potrà organizzare imballaggio e trasporto del **lotto** con la dovuta diligenza, i cui costi saranno unicamente a carico dell'acquirente. Nel caso di oggetti di grandi dimensioni o notevole valore, per i quali sia necessario un imballaggio particolare, si consiglia di richiedere un preventivo a Christie's prima di partecipare all'asta. Per ulteriori informazioni, si prega di contattare il reparto spedizioni (+39 02 3032 8354 / [shippingitaly@christies.com](mailto:shippingitaly@christies.com)) oppure consultare il sito [www.christies.com/shipping](http://www.christies.com/shipping). Si avverte la clientela che, qualora l'acquirente decida di espletare i servizi sopraelencati avvalendosi di un soggetto terzo, Christie's non risponderà in alcun caso dell'operato di tale soggetto.

#### 2 ESPORTAZIONE ED IMPORTAZIONE

I **lotti** venduti all'asta saranno soggetti alle leggi vigenti in materia di esportazione nel paese in cui si è tenuta l'asta nonché ad eventuali restrizioni in materia di importazione previste dalla legislazione di altri paesi. Molti paesi richiedono una dichiarazione di esportazione per i beni che da lì verranno esportati e/o una dichiarazione di importazione per i beni che entrano nel paese. Le leggi locali potrebbero impedire l'importazione o la vendita di un **lotto** nel paese in cui esso viene importato. Christie's non sarà tenuta a annullare e/o a risolvere la compravendita di un **lotto**, né a restituire il **prezzo di acquisto** corrisposto dall'acquirente, nell'ipotesi in cui il **lotto** acquistato non possa essere esportato, importato o nel caso in cui venga sequestrato per qualsivoglia motivo dall'Autorità Giudiziarica o altra autorità competente. Il potenziale acquirente è tenuto a informarsi e a attenersi a tutte le leggi e regolamenti applicabili in materia di esportazione o importazione relative al **lotto** acquistato.

(a) Si fa presente che è esclusiva responsabilità del potenziale acquirente informarsi e attenersi alle leggi e ai regolamenti in materia di esportazione e/o

importazione del **lotto** prima di presentare qualsiasi offerta. In caso di rifiuto o di ritardo nel rilascio di eventuali necessarie licenze, l'acquirente sarà tenuto a corrispondere comunque tutte le somme dovute a Christie's per il **lotto** acquistato. Dietro richiesta e pagamento del relativo corrispettivo, Christie's potrà aiutare l'acquirente a svolgere le pratiche per l'ottenimento delle necessarie licenze senza peraltro assumere alcuna garanzia in ordine al rilascio delle stesse. Per ulteriori informazioni, si prega di contattare il reparto spedizioni (+39 02 3032 8354 / [shippingitaly@christies.com](mailto:shippingitaly@christies.com)) oppure consultare il sito [www.christies.com/shipping](http://www.christies.com/shipping).

(b) **Materiali derivati da specie protette**  
I **lotti** contenenti materiali derivati da specie protette (indipendentemente dalla percentuale di materiale contenuto) saranno evidenziati in catalogo con il simbolo -. Tali materiali includono, ad esempio: avorio, gusci di tartaruga, pelle di coccodrillo, corna di rinoceronte, ossa e/o scheletri di balena, alcune specie di corallo e palissandro brasiliano. Si avvisano i potenziali acquirenti che in alcuni paesi l'importazione di tali materiali è severamente proibita, mentre in altri paesi è necessaria una licenza CITES rilasciata dalle autorità preposte, sia per l'esportazione che per l'importazione. Si invitano pertanto i potenziali acquirenti ad informarsi, prima di partecipare all'asta, presso il paese di destinazione circa le leggi che regolano le importazioni di detti materiali. In alcuni casi, il **lotto** può essere spedito solo se munito di un parere scientifico indipendente a conferma della specie e/o dell'età, che dovrà essere procurato a cura e spese dell'acquirente. In caso di importazione negli Stati Uniti di un **lotto** contenente avorio di elefante o d'altra specie che potrebbe essere confusa con tale materiale (ad esempio: avorio di mammut, avorio di tricheco, avorio di bucco dall'elmo), si raccomanda di consultare con attenzione le informazioni di cui al seguente paragrafo (c). Se il **lotto** non dovesse essere esportato, importato o dovesse essere sequestrato per qualsiasi motivo, Christie's non sarà tenuta a risolvere la compravendita, né a risarcire alcunché o a restituire il **prezzo di acquisto**. È responsabilità dell'acquirente verificare e rispettare le leggi e i regolamenti vigenti in materia di esportazione e/o importazione di beni contenenti i sopraindicati materiali protetti e/o regolamentati.

(c) **Divieto di importazione di avorio di elefante africano negli Stati Uniti**

Gli Stati Uniti vietano l'importazione di avorio di elefante africano. I **lotti** contenenti avorio di elefante o altro materiale della fauna selvatica che potrebbe essere facilmente confuso con avorio di elefante (per esempio: avorio di mammut, avorio di tricheco, avorio di bucco dall'elmo) potrà essere importato negli Stati Uniti solo a seguito di un rigoroso test scientifico ritenuto accettabile da Fish & Wildlife e comprovante che non si tratta di avorio di elefante africano. Qualora il suddetto test scientifico sia stato effettuato prima della vendita, sarà espressamente indicato nella descrizione del **lotto**. In tutti gli altri casi, l'acquirente accetta il **lotto** a proprio rischio e sarà responsabile di far eseguire a proprie cure e spese qualsiasi altra prova scientifica o test necessario ai fini dell'importazione negli Stati Uniti. Se tale prova scientifica non dovesse risultare dirimente o se confermasse la provenienza da elefante africano, Christie's non sarà tenuta a risolvere la compravendita, né a risarcire alcunché né a restituire il **prezzo di acquisto**.

(d) **Lotti di origine iraniana**

Alcuni paesi vietano o limitano l'acquisto e/o l'importazione di "lavori di artigianato" di origine iraniana (opere che non sono di un artista riconosciuto e/o che hanno una funzione pratica, ad esempio: tappeti, ciotole, brocche, mattonelle, scatole ornamentali). A titolo esemplificativo, gli Stati Uniti vietano l'importazione di questi beni nonché il loro acquisto da parte di soggetti statunitensi (ovunque si trovino). Altri paesi, come il Canada, consentono l'importazione di questo tipo di beni solo in determinate circostanze. A beneficio degli acquirenti, Christie's indica, sotto il titolo del **lotto**, se proviene dall'Iran (Persia). Prima di fare un'offerta, il potenziale acquirente è tenuto a verificare ed assicurarsi che l'eventuale importazione di un **lotto** non violi le sanzioni o gli embarghi commerciali eventualmente applicabili.

## I RESPONSABILITÀ DI CHRISTIE'S

(a) Christie's non è tenuta a dare alcuna forma di garanzia ad esclusione della sola garanzia di autenticità. Le garanzie del venditore riportate al precedente paragrafo E1 riguardano il solo venditore e pertanto Christie's non ha alcuna responsabilità in merito nei confronti dell'acquirente.

(b) (i) Christie's non è responsabile nei confronti dell'acquirente a nessun titolo e per nessun motivo (né per violazione del presente accordo, né per ogni altra questione relativa all'acquisto di o all'offerta fatta per un **lotto**) salvo che per dolo o per falsa dichiarazione dolosa; (ii) Christie's non fornisce dichiarazioni o garanzie, e non si assume responsabilità di alcun tipo in merito alla commerciabilità, idoneità ad uno scopo particolare, descrizione, dimensioni, qualità, **condizioni**, attribuzione, autenticità, rarità, importanza, provenienza, mostre ed

esposizioni precedenti, letteratura, o rilevanza storica di un **lotto**. Salvo quanto previsto da norme imperative, le **garanzie**, di qualsiasi tipologia tipo, sono escluse da questo paragrafo.

(c) In particolare, si prega di prendere atto che i servizi correlati alle offerte telefoniche o scritte, così come quelli del portale Christie's Live™, oltre alle informazioni sulle **condizioni** di un **lotto**, ai convertitori di valuta e agli schermi presenti nelle sale d'asta, sono forniti gratuitamente da Christie's che non risponderà in alcun caso nei confronti del cliente per ogni eventuale errore (umano e non), omissione e/o guasto e/o malfunzionamento.

(d) Christie's è responsabile unicamente nei confronti dell'acquirente.

(e) Se, nonostante quanto esposto nei precedenti paragrafi da (a) a (d) o E2 (i), Christie's dovesse essere ritenuta responsabile per qualsiasi motivo ed a qualsiasi titolo, sarà tenuta unicamente a restituire il **prezzo di acquisto** corrisposto dall'acquirente: null'altra sarà tenuta a corrispondere e/o a risarcire a nessun titolo.

## J ALTRE DISPOSIZIONI

### 1 RECESSO/ANNULLAMENTO/RISOLUZIONE

Oltre a quanto previsto nelle presenti Condizioni di Vendita, Christie's ha la facoltà di recedere unilateralmente e/o annullare e/o risolvere la compravendita di un **lotto** in presenza di ragionevoli dubbi sulla legalità della stessa, o qualora possano derivare responsabilità di Christie's o del venditore nei confronti di terzi ovvero conseguenze comunque pregiudizievoli per Christie's e/o per la sua immagine.

### 2 REGISTRAZIONI

È facoltà di Christie's eseguire registrazioni audio e/o video durante qualsiasi asta, nel rispetto della legislazione vigente in materia. I dati personali saranno trattati nel rispetto della legge e non saranno divulgati se non nei casi ivi previsti. Le registrazioni potranno essere condivise solamente con le altre società del Gruppo Christie's o partner di marketing, con finalità di analisi della clientela e di conseguente adozione dei servizi più confacenti. Se non si desidera essere oggetto di videoregistrazione, è possibile assumere preventivi accordi per presentare offerte telefonicamente o per iscritto o tramite la piattaforma Christie's LIVE™. Durante lo svolgimento delle aste, è fatto divieto alla clientela di eseguire registrazioni video e/o audio a meno che non sia stato diversamente pattuito per iscritto.

### 3 DIRITTO D'AUTORE

Il diritto d'autore sulle immagini e illustrazioni nonché il materiale scritto, fornito e prodotto da Christie's relativamente ad un **lotto** (incluso il contenuto dei nostri cataloghi, salvo ivi diversamente specificato), è e continuerà ad essere in ogni caso di proprietà di Christie's e non potrà essere utilizzato dall'acquirente né da altri senza il preventivo consenso scritto di Christie's. Christie's non rilascia alcuna garanzia in merito all'acquisto, in capo all'acquirente di un **lotto**, anche del relativo diritto d'autore o di altro diritto di riproduzione.

### 4 SCINDIBILITÀ

Qualora una qualsiasi disposizione delle presenti Condizioni di Vendita fosse considerata invalida, illegale o inefficace dall'Autorità Giudiziaria, tale disposizione si considererà non apposta e le restanti disposizioni manterranno piena validità ed efficacia nella misura massima consentita dalla legge.

### 5 Trasferimento dei Suoi diritti e responsabilità

Non è consentito cedere in garanzia il presente contratto o trasferire i relativi diritti e obbligazioni senza il consenso scritto di Christie's. Il presente contratto sarà vincolante nei confronti degli eredi e successori a titolo particolare.

### 6 TRADUZIONI

Qualora le presenti Condizioni di Vendita siano tradotte in un'altra lingua, in ipotesi di contestazioni, vertenze o dispute, prevarrà la presente versione originale.

### 7 INFORMAZIONI PERSONALI

Christie's conserverà ed utilizzerà i dati e le informazioni personali della clientela e avrà la facoltà di trasferirli ad un'altra società del Gruppo Christie's per gli usi e secondo le modalità descritte nelle linee guida in materia di privacy, consultabili alla pagina [www.christies.com/privacypolicy](http://www.christies.com/privacypolicy).

### 8 RINUNCIA

L'eventuale mancato esercizio, il ritardo nell'esercizio o l'esercizio parziale di qualsiasi diritto o rimedio previsti nelle presenti Condizioni di Vendita non costituiscono rinuncia e non limita e non impedisce il loro successivo ed eventuale esercizio. Lo stesso vale anche ove, fra i vari diritti o rimedi previsti, ne venga esercitato uno soltanto.

### 9 LEGGE APPLICABILE E FORO COMPETENTE

Le presenti Condizioni di Vendita si considerano accettate automaticamente dai soggetti che partecipano all'asta e saranno fornite a chiunque ne faccia richiesta. I diritti e gli obblighi delle parti ai sensi delle presenti Condizioni di Vendita, la conduzione dell'asta e qualsiasi altra questione relativa a quanto precede saranno disciplinati ed interpretati ai sensi della legge italiana. Con la presentazione di un'offerta in asta, sia personalmente che tramite un mandatario, ovvero per iscritto, telefonicamente o con altro mezzo, il partecipante accetta, a beneficio di Christie's, la competenza esclusiva del foro di Milano per la soluzione di eventuali controversie.

## 10 RESOCONTI E SEGNALEGGI SUL SITO WWW.CHRISTIES.COM

I dettagli di tutti i **lotti** venduti, comprese le descrizioni dei cataloghi e i prezzi, sono forniti sul sito [www.christies.com](http://www.christies.com). L'importo totale delle vendite è costituito dal **prezzo di aggiudicazione** e dalla **commissione d'acquisto** e non comprende i costi, le spese di finanziamento, né l'applicazione dei crediti dell'acquirente o del venditore. Eventuali richieste di rimozione di questi dati dal sito [www.christies.com](http://www.christies.com) non potranno essere accolte.

## K GLOSSARIO

**altri danni** – qualsiasi danno diretto od indiretto.

**autentico** – un esemplare originale, e non una copia o un falso di:

- (i) un'opera di un particolare artista, autore o produttore, se descritta nel Titolo come opera di tale artista, autore o produttore;
- (ii) un'opera creata in un particolare periodo o nell'ambito di una particolare cultura, se descritta nel Titolo come opera creata durante tale periodo o nell'ambito di tale cultura;
- (iii) un'opera di origine o provenienza particolare, se descritta nel Titolo come opera di tale origine o provenienza; o
- (iv) in relazione a gemme, un'opera realizzata in un determinato materiale, se descritta nel Titolo come opera realizzata in tale materiale.

**avviso fornito in sala d'asta** – una nota scritta a fianco del **lotto** nella sala d'asta nonché al sito [www.christies.com](http://www.christies.com) – note che vengono altresì lette a coloro che intendono presentare delle offerte telefoniche oppure comunicate ai clienti che hanno fatto delle offerte scritte/offerte su commissione – oppure una comunicazione verbale fatta dal banditore o all'inizio di un'asta o prima che un **lotto** specifico venga messo all'asta.

**commissione d'acquisto** – la percentuale dovuta dall'acquirente a Christie's in aggiunta al **prezzo di aggiudicazione**.

**condizione** – la condizione fisica di un **lotto**.

**data di scadenza del pagamento** – ha il significato dato al paragrafo F1(a).

**descrizione del catalogo** – la descrizione di un **lotto** nel catalogo di una determinata asta, come eventualmente modificata dagli avvisi forniti in sala d'asta.

**garanzia** – una dichiarazione o affermazione con cui la persona che la rilascia garantisce la veridicità dei fatti ivi descritti.

**garanzia di autenticità** – la garanzia rilasciata da Christie's attestante l'**autenticità** di un **lotto**, come descritto alla sezione E2 delle presenti Condizioni di Vendita.

**Gruppo Christie's** – Christie's International PLC, le sue società controllate e le altre società del gruppo aziendale.

**lotto** – un'opera offerta in vendita (o due o più opere offerte all'asta collettivamente come gruppo).

**prezzo di acquisto** – ha il significato indicato al paragrafo F1(a).

**prezzo di aggiudicazione** – l'importo della maggiore offerta accettata dal banditore per la vendita di un **lotto**.

**provenienza** – informazioni storiche sui precedenti proprietari di un **lotto**.

**qualificato** – ha il significato indicato al paragrafo E2 e **Titolo Qualificato** significa la sezione **Titolo Qualificato** alla pagina del catalogo intitolata "Avvertenze importanti e Spiegazione delle pratiche di catalogazione".

**riserva** – l'importo confidenziale al di sotto del quale un **lotto** non viene venduto.

**STAMPATELLO** – significa che tutte le lettere sono in stampatello.

**stima** – la fascia di prezzo indicata nel catalogo, o fornita in qualsiasi avviso in sala d'asta, entro cui Christie's ritiene che un **lotto** potrebbe essere venduto. La **stima minima** è la cifra più bassa della fascia e la **stima massima** è la cifra più elevata. La **stima media** è il punto medio fra le due cifre.

**Titolo** – ha il significato indicato al paragrafo E2.

# SIMBOLI IVA E SPIEGAZIONI

Il glossario dei termini evidenziati in grassetto in questa pagina è pubblicato alla fine della sezione del catalogo intitolata "Condizioni di Vendita".

## Nessun simbolo

L'IVA non verrà addebitata sul **prezzo di aggiudicazione**.

L'IVA ad aliquota ordinaria (attualmente al 22%) verrà calcolata sulla commissione d'acquisto e sarà inclusa nell'importo fatturato.

Il trattamento sopra descritto è in accordo con il regime del margine sancito dall'art. 40bis DL 41/95, modificato dall'art. 45 L. N. 342 del 21/11/2000, e dall'art. 333 2006/112/EC.

## Lotto contrassegnato da uno dei seguenti simboli "∞", "∞", "Δ"

"∞" Il **lotto** è importato in temporanea importazione da un paese non appartenente all'Unione Europea.

L'IVA (attualmente al 22%) verrà addebitata sulla commissione d'acquisto.

Il 10% di IVA doganale sarà applicato sul **prezzo di aggiudicazione**.

Potranno inoltre essere applicati eventuali interessi di mora a partire dal giorno dell'importazione, nonché altre spese, comprese quelle relative alla trasformazione della pratica doganale per la definitiva importazione.

Per ulteriori informazioni si veda il paragrafo intitolato "**lotti** in temporanea importazione da paesi extra-EU".

"∞" Il **lotto** è soggetto a IVA ordinaria (attualmente al 22%) che sarà applicata sia sul **prezzo di aggiudicazione** che sulla commissione d'acquisto ed è calcolata come segue:  
∞ 25% sul prezzo di aggiudicazione fino a €150.000;  
∞ 20% sulla parte di prezzo di aggiudicazione eccedente €150.001 e fino a €2.000.000;  
∞ 12,50% sulla parte di prezzo di aggiudicazione eccedente €2.000.001.

"Δ" Il **lotto** è stock Christie's e pertanto l'IVA sarà applicata come descritto al punto "∞".

## Esenzioni e rimborsi IVA in caso di esportazione

L'IVA sul **prezzo di aggiudicazione** e sulla **commissione d'acquisto** non è applicabile se l'acquirente è un soggetto passivo intracomunitario non residente in Italia ed il lotto non è importato da paesi extracomunitari e sarà esportato in un paese membro della comunità europea entro tre mesi dalla data di fatturazione.

L'IVA sul **prezzo di aggiudicazione** e quella sulla **commissione d'acquisto** possono essere rimborsate purchè siano soddisfatte le seguenti condizioni:

1. La proprietà sarà esportata al di fuori dell'Unione Europea entro tre mesi dalla data di fatturazione.  
La relativa documentazione di avvenuta esportazione, nelle forme previste dalla legge italiana, dovrà pervenire presso gli uffici di Christie's entro quattro mesi dalla data di fatturazione.
2. Qualora le condizioni menzionate al punto precedente non siano soddisfatte, Christie's si assumerà la responsabilità dell'IVA.  
Gli acquirenti dovranno pertanto depositare tutti gli importi di IVA fatturati e potranno richiederne il rimborso previa invio della documentazione comprovante l'avvenuta esportazione. Tale documentazione dovrà essere inviata al reparto contabilità di Christie's con l'indicazione: 'RIMBORSO IVA'.
3. Il rimborso immediato dell'IVA è possibile qualora la spedizione sia organizzata da Christie's entro tre mesi dalla data di fatturazione.

Per maggiori informazioni relative all'IVA, vi preghiamo di rivolgervi al reparto contabilità di Christie's:

Tel: +39 02 3032 8381

Fax: +39 02 3032 8389

financeitaly@christies.com

Altri Simboli utilizzati in questo catalogo

Il glossario dei termini evidenziati in grassetto in questa pagina è pubblicato alla fine della sezione del catalogo intitolata "Condizioni di Vendita".

- I **lotti** offerti senza **riserva** sono contrassegnati da questo simbolo ed evidenziati da titolo rosso.
- \* **Lotto** in temporanea importazione proveniente da paesi extra-UE.
- † **Lotto** consegnato da un venditore soggetto IVA non operante nel regime del margine.
- Δ **Lotto** in stock Christie's (o altra società del **Gruppo Christie's**) soggetto ad IVA fuori dal regime del margine. Si prega di prendere visione della sezione Avvertenze Importanti e Spiegazione delle Pratiche di Catalogazione.
- Φ L'opera non richiede Attestato di Libera Circolazione al fine della sua esportazione.
- ° Lotto in cui Christie's ha un interesse finanziario diretto. Si prega di prendere visione della sezione Avvertenze Importanti e Spiegazione dei Criteri di Catalogazione.
- ~ **Lotto** contenente materiali appartenenti a specie protette. Il **lotto** potrebbe essere soggetto limitazione di esportazione e necessitare una licenza CITES. Si prega di consultare la sezione H2(b) delle Condizioni di Vendita.
- λ **Lotto** soggetto al pagamento del diritto di seguito. Si prega di consultare la sezione D3 delle Condizioni di Vendita.
- ◊ Christie's ha un interesse finanziario diretto nel **lotto** e lo ha finanziato interamente o in parte con l'aiuto di un soggetto terzo. Si prega di prendere visione della sezione Avvertenze Importanti e Spiegazione dei Criteri di Catalogazione.

Si prega di notare che i **lotti** vengono contrassegnati per facilitare la clientela; Christie's non potrà pertanto essere ritenuta responsabile di eventuali errori e/o per non aver contrassegnato un **lotto**.

# AVVERTENZE IMPORTANTI E SPIEGAZIONE DEI CRITERI DI CATALOGAZIONE

## AVVERTENZE IMPORTANTI

▲ Lotti in stock Christie's  
Talora, Christie's potrà offrire **lotti** di cui è proprietaria o comproprietaria. Tali lotti saranno identificati nel catalogo con il simbolo ▲ posto accanto al numero di **lotto**.

### ○ GARANZIA DI PREZZO MINIMO

Talora Christie's ha un interesse finanziario diretto nell'esito della vendita di taluni **lotti**. Di solito ciò avviene quando è garantito al venditore che qualunque sia l'esito dell'asta, egli riceverà comunque un prezzo minimo. Questo meccanismo è noto come garanzia di prezzo minimo. Laddove Christie's abbia un siffatto interesse finanziario i **lotti** saranno identificati con il simbolo ○ accanto al numero di **lotto**.

### ○ ♦ GARANZIA DA PARTE DI SOGGETTI TERZI / OFFERTE IRREVOCABILI

Quando Christie's fornisce una garanzia di prezzo minimo è a rischio di incorrere in una perdita che può risultare significativa laddove il **lotto** resti invenduto. Pertanto, Christie's condivide talvolta il suddetto rischio con un terzo. In simili casi, il terzo si impegna ad effettuare un'offerta scritta irrevocabile prima dell'asta. Il terzo si impegna dunque ad acquistare tale lotto al prezzo dell'offerta scritta, a meno che non siano fatte offerte più elevate. In tal modo, il terzo si assume in tutto o in parte il rischio che il **lotto** resti invenduto. In quest'ultimo caso, il terzo può incorrere in una perdita. Questi **lotti** sono contrassegnati nel catalogo con il simbolo ○ ♦.

Il terzo riceve un corrispettivo per l'assunzione del rischio. Quando è il terzo ad aggiudicarsi il **lotto**, tale corrispettivo è basato su quote prefissate. Se il terzo non si è aggiudicato il **lotto**, il corrispettivo è basato su quote prefissate oppure su un importo calcolato in relazione al prezzo di aggiudicazione finale. Il terzo può anche fare un'offerta per il **lotto** superiore all'offerta scritta. In questo caso, se il terzo si aggiudica il **lotto**, Christie's renderà noto il prezzo di acquisto finale al netto della quota di corrispettivo prefissata.

Christie's richiede ai garanti terzi di rivelare l'interesse finanziario che ripongono nei **lotti** di cui sono garanti a tutti coloro a cui i terzi prestano consulenza. Tuttavia, a scanso di equivoci, se il potenziale acquirente è stato consigliato di fare un'offerta oppure se fa un'offerta tramite un agente per un **lotto** identificato come soggetto a garanzia di terzo, si raccomanda di chiedere comunque all'agente di confermare se lo stesso abbia un interesse finanziario nel **lotto** in questione.

### ALTRI ACCORDI

Christie's può altresì stipulare altre tipologie di accordi che non riguardano le offerte. Questi comprendono accordi con cui Christie's si sia impegnata a versare al venditore un acconto sui ricavi della vendita di un **lotto** oppure accordi tramite i quali Christie's condivide il rischio di una garanzia con un partner senza che quest'ultimo debba effettuare un'offerta scritta irrevocabile o comunque debba partecipare all'asta in altro modo. Data che tali accordi non riguardano le modalità di offerta essi non vengono contrassegnati nel catalogo.

### OFFERTE DA PARTE DI SOGGETTI CON UN INTERESSE NEL LOTTO

Qualora un soggetto abbia un interesse finanziario in un **lotto** e intenda fare un'offerta, Christie's farà un avviso in sala d'asta per garantire che tutti gli offerenti siano a conoscenza di quanto sopra. Tali interessi finanziari possono includere l'eventualità in cui gli eredi e/o i legatari si siano riservati il diritto di fare un'offerta per un **lotto** consegnato da essi stessi, oppure l'ipotesi in cui un partner con cui Christie's abbia stipulato un accordo di condivisione del rischio si sia riservato il diritto di fare un'offerta per un **lotto** e/o, in entrambi i casi di cui sopra, sia stata comunicata l'intenzione di presentare un'offerta.

Si invita la clientela a consultare il sito <http://www.christies.com/financial-interest/> per una spiegazione più dettagliata delle garanzie di prezzo minimo e delle modalità di finanziamento che coinvolgano terzi.

Laddove Christie's sia proprietaria o comproprietaria o abbia un interesse finanziario in ogni singolo lotto del catalogo, questi non saranno contrassegnati singolarmente, ma la cosa sarà evidenziata all'inizio del catalogo.

## DIRITTO DI SEGUITO ("DROIT DE SUITE"), ARTT. 144 E SS. DELLA LEGGE N. 633 DEL 22 APRILE 1941

È in vigore dal 9 Aprile 2006 in Italia il "Diritto di Seguito" (Droit de Suite), ossia il diritto dell'autore di opere di arti figurative e di manoscritti, vivente o deceduto da meno di 70 anni, di percepire dal venditore una percentuale sul prezzo di vendita degli originali delle proprie opere in occasione della vendita successiva alla prima.

I **lotti** per i quali è prevista l'applicazione di questa legge sono contrassegnati in catalogo dal simbolo λ accanto al numero del **lotto**. Il Diritto di Seguito è dovuto solo se il prezzo di vendita per singola opera non è inferiore a Euro 3.000,00. L'importo del Diritto di Seguito è calcolato, secondo la normativa vigente, sul prezzo di vendita in base percentuale differenziata in relazione ai diversi scaglioni così determinati:

4% per la parte del prezzo di vendita fino a Euro 50.000,00

3% per la parte del prezzo di vendita compresa tra Euro 50.000,01 ed Euro 200.000,00

1% per la parte del prezzo di vendita compresa tra Euro 200.000,01 ed Euro 350.000,00

0,50% per la parte del prezzo di vendita compresa tra Euro 350.000,01 ed Euro 500.000,00

0,25% sul prezzo di vendita superiore a Euro 500.000,00

L'importo totale del Diritto di Seguito (Droit de Suite) non può essere comunque superiore a Euro 12.500,00.

L'acquirente si impegna a corrispondere il Diritto di Seguito che spetterebbe al venditore pagare in base all'art. 152, comma 1, della Legge 633 del 22 aprile 1941. Una volta ricevuto dall'acquirente tale importo, Christie's provvederà a versarlo alla S.I.A.E. (Società Italiana Autori e Editori) per conto del venditore a soddisfacimento dell'obbligazione del venditore di pagare il Diritto di Seguito.

### SPESE DI TRASPORTO E DEPOSITO

L'acquirente, saldato il prezzo d'acquisto e le commissioni d'acquisto, dovrà ritirare i **lotti** acquistati a propria cura, rischio e spese entro i termini specificati nelle Condizioni di Vendita. Decorsi tali termini, Christie's sarà esonerata da ogni responsabilità nei confronti dell'acquirente in relazione alla custodia, all'eventuale deterioramento o deperimento degli oggetti e avrà diritto a trasferire i **lotti** non ritirati a spese e rischio dell'acquirente presso i propri uffici ovvero magazzini pubblici o privati. Il costo di trasporto, all'interno del territorio italiano, fra gli uffici Christie's e dalle sedi d'asta ai magazzini è compreso tra Euro 30 e Euro 100 + IVA ove applicabile, per ogni singolo **lotto**, calcolato in base al volume e alla grandezza. I costi di deposito ammontano a Euro 20 per dipinti e oggetti voluminosi e Euro 15 per altri oggetti + IVA ove applicabile, a settimana, o frazione di giacenza, per ogni singolo **lotto**.

Su espressa richiesta Christie's potrà organizzare, a spese e rischio dell'acquirente, l'imballaggio, il trasporto e l'assicurazione dei lotti.

### ESPORTAZIONE

L'acquirente dovrà rispettare le disposizioni legislative e normative applicabili in relazione ai beni dichiarati di interesse culturale, o per i quali sia stata avviata la procedura volta alla dichiarazione di tale interesse ai sensi degli articoli 14 e ss. del Decreto Legislativo n. 42 del 22 gennaio 2004, con particolare riferimento agli articoli 53 e ss. L'esportazione di **lotti** effettuata da compratori residenti o non residenti in Italia è disciplinata dalla citata normativa ed è inoltre soggetta ai regolamenti doganali, valutari e tributari in vigore. La richiesta di una licenza sarà presentata al Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Ufficio Esportazione, soltanto dopo il pagamento integrale del **lotto** e su richiesta scritta dell'acquirente. Christie's non sarà responsabile per eventuali restrizioni all'esportazione dei **lotti** aggiudicati né per eventuali licenze o permessi che l'acquirente debba ottenere ai sensi della vigente legislazione italiana. Nel caso in cui le competenti autorità italiane volessero esercitare il diritto di prelazione all'acquisto di un lotto ai sensi del citato Decreto, l'acquirente non avrà il diritto di ricevere da Christie's o dal venditore alcun rimborso del prezzo di acquisto già corrisposto.

Il costo approssimativo di una licenza d'esportazione è di Euro 350 + IVA per i dipinti e altri oggetti in genere e di Euro 200 + IVA per gioielleria. La richiesta di una licenza sarà presentata al Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Ufficio Esportazione, soltanto dopo il pagamento integrale del **lotto** e su richiesta scritta dell'acquirente. I tempi di attesa sono di 45 giorni circa dal giorno della richiesta al Ministero dei Beni Culturali, Ufficio Esportazioni. Christie's offre il suddetto servizio per facilitare la clientela e non può ritenersi responsabile per eventuali errori, omissioni o ritardi nella presentazione della richiesta di una licenza per l'esportazione né per un possibile diniego da parte del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

### LOTTI IN TEMPORANEA IMPORTAZIONE DA PAESI EXTRA UE

I lotti in temporanea importazione da paesi extra UE, non possono essere ritirati dall'acquirente fino a completa trasformazione della pratica di esportazione definitiva, per la quale sono necessari non meno di 30 giorni. Per iniziare il procedimento è indispensabile che sia stata saldata la fattura d'acquisto ed anticipate le spese per la trasformazione. Il costo della pratica dello spedizioniere doganale per la trasformazione dell'importazione da temporanea a definitiva è approssimativamente di Euro 350 + IVA ove applicabile.

### RITIRO DEI LOTTI DA PARTE DI TERZI AUTORIZZATI

Nell'ipotesi in cui l'acquirente deleghi un terzo al ritiro di un **lotto** il cui prezzo di acquisto sia già stato versato, la persona delegata al ritiro dovrà presentare una delega scritta rilasciata dall'acquirente, una fotocopia del documento di identità di quest'ultimo e la ricevuta rilasciata da Christie's. Per informazioni in merito al ritiro di un lotto, si prega di contattare il numero +39 02 3032 8343.

### CRITERI DI CATALOGAZIONE PER DIPINTI, DESEGNI E STAMPE

I termini utilizzati nel presente catalogo hanno il significato ad essi di seguito attribuito. Si prega di notare che tutte le dichiarazioni pubblicate in questo catalogo in relazione alla paternità delle opere sono soggette alle disposizioni delle Condizioni di Vendita nonché alla garanzia di autenticità. I potenziali acquirenti sono invitati ad esaminare le opere personalmente. I condition report sono disponibili su richiesta.

#### Titoli Qualificati

A parere di Christie's trattasi di un'opera dell'artista.

\*"Attribuito a..."

A parere qualificato di Christie's trattasi probabilmente di un'opera dell'artista, in tutto o in parte.

\*"Studio di ..." / "Laboratorio di ..."

A parere qualificato di Christie's trattasi di un lavoro eseguito nello studio o laboratorio dell'artista, forse sotto la sua supervisione.

\*"Gruppo di ..."

A parere qualificato di Christie's trattasi di un'opera eseguita all'epoca in cui l'artista era attivo e che mostra la sua influenza.

\*"Seguace di ..."

A parere qualificato di Christie's trattasi di un lavoro eseguito nello stile dell'artista, ma non necessariamente da un allievo.

\*"Nella maniera di ..."

A parere qualificato di Christie's trattasi di un lavoro eseguito nello stile dell'artista, ma di un periodo successivo.

\*"Successivo ..."

A parere qualificato di Christie's trattasi di una copia (di qualsiasi data) di un'opera dell'artista.

"Firmato ..." / "Datato ..." / "Scritto ..."

A giudizio qualificato di Christie's il lavoro è stato firmato/datato/scritto dall'artista.

"Con la firma ..." / "Con data ..." / "Con iscrizione ..."

A giudizio qualificato di Christie's la firma/data/iscrizione sembra essere stata apposta da una mano diversa da quella dell'artista.

La data indicata per le stampe antiche, moderne e contemporanee è la data (o la data approssimativa, laddove sia preceduta dalla parola "circa") in cui la matrice è stata incisa e non necessariamente la data in cui l'impressione/stampa è stata eseguita o pubblicata.

\* Questo termine e la sua definizione nella presente spiegazione dei Criteri di Catalogazione costituiscono una dichiarazione qualificata della paternità di un'opera. Sebbene l'uso di questo termine sia basato su uno studio attento e rappresenti il parere degli specialisti, Christie's e il venditore non si assumono alcun rischio o responsabilità circa l'autenticità della paternità di qualsiasi lotto descritto come tale in questo catalogo. La garanzia di autenticità non è disponibile per i lotti descritti da questo termine.



© 2017 Otto Piene / Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Germany.

OTTO PIENE (1928 - 2014)

*Eclipse*

oil on canvas

48 x 48cm.

Executed in 1975

€100,000 - 150,000

**POST-WAR & CONTEMPORARY ART  
AUCTION**

*Amsterdam, 23 & 24 April 2018*

**VIEWING**

20 - 23 April 2018

Westergasfabriek, Zuiveringshal West,  
Pazzanistraat 37, 1014 DB Amsterdam

**CONTACT**

Elvira Jansen  
ejansen@christies.com  
+31 (0)20 5755286

**CHRISTIE'S**





© 2018 Calder Foundation New-York / ADAGP, Paris

ALEXANDER CALDER (1898-1976)

*Untitled*

60 x 117 cm (23 ¼ x 40 in.)

Executed in 1963

## ART CONTEMPORAIN

*Paris, 7 June 2018*

### VIEWING

1 - 6 June 2018  
9, Avenue Matignon  
75008 Paris

### CONTACT

Paul Nyzam  
pnyzam@christies.com  
+33 (0)1 4 76 84 15

CHRISTIE'S

THE COLLECTION OF PEGGY AND DAVID  
ROCKEFELLER

*“Eventually all these objects which have brought so much pleasure to Peggy and me will go out into the world and will again be available to other caretakers who, hopefully, will derive the same satisfaction and joy from them as we have over these past several decades.”*

— DAVID ROCKEFELLER

**THE COLLECTION OF PEGGY AND DAVID ROCKEFELLER**

New York, 7–11 May 2018

**VIEWING**

Begins 28 April 2018

**CONTACT**

Rockefeller@christies.com  
212.636.2000

To receive updates, and for more information,  
please visit us at [Christies.com/Rockefeller](https://www.christies.com/Rockefeller),  
follow our dedicated Instagram feed @ChristiesRockefeller



© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York/SIAE, Rome

GIORGIO MORANDI (1890-1964)

*Natura morta*

signed and dated 'Morandi 1940' (lower center); indistinctly inscribed (on the original stretcher)

oil on canvas laid down on Masonite

Oval: 14¾ x 19¾ in. (37.5 x 50 cm.)

Painted in 1940

Estimate \$2,000,000-3,000,000

CHRISTIE'S



© Archivio Carol Rama, Torino.

CAROL RAMA (1918-2015)  
*Bozzetto No. 7 (Sketch No. 7)*  
signed, titled and dated 'Bozzetto no.7 CAROLRAMA 1986' (lower right)  
gouache and ink on card  
27 $\frac{1}{8}$  x 19 $\frac{7}{8}$ in. (69 x 50.4cm.)  
Executed in 1986  
£8,000 - 12,000

**FIRST OPEN**

*London, 9 - 17 April 2018*

**VIEWING**

9 - 17 April 2018  
8 King Street  
London SW1Y 6QT

**CONTACT**

Anna Touzin  
atouzin@christies.com  
+44 (0)20 752 3064

Other fees apply in addition to the hammer price. See Section D of our Conditions of Sale at the back of the Auction Catalogue

**CHRISTIE'S**

# Milan Modern and Contemporary

MERCOLEDI 11 APRILE 2018

Palazzo Clerici, Via Clerici 5, Milan

Code and number of Sale: #christiesmilan-15614

TCA	Staff
-----	-------

**BID ONLINE FOR THIS SALE AT CHRISTIES.COM**

## BIDDING INCREMENTS

Bidding generally opens below the low estimate and advances in increments of up to 10%, subject to the Auctioneers discretion.

€100 to 1.000	by €50
€1.000 to 3.000	by €100/200
€3.000 to 5.000	by €200/300
€5.000 to 10.000	by €500
€10.000 to 30.000	by €1.000/2.000
€30.000 to 50.000	by €2.000/3.000
€50.000 to 100.000	by €5.000
above €100.000	at Auctioneers discretion

The Auctioneer may vary the increments during the course of the auction at his or her own discretion

**A.** By signing this form I accept the Condition of Sale, Buying at Christie's, Important Notices and Glossary in this catalogue and I authorise Christie's to execute bids on my behalf for the lots described opposite, up to the maximum price (excluding premium) indicated for each of them, taking into account the reserve price and other bids.

**B.** I acknowledge that if my bid is successful the final purchase price for each lot will be the sum of the final bid price, plus the buyer's premium, plus VAT and any applicable government tax, as set out on the page "Comprare da Christie's" in this catalogue.

**C.** I also acknowledge that participating in the auction and buying the lots offered by means of this form is not equivalent to my personal participation in the auction. I acknowledge that no liability shall be attached to Christie's for the provision of this service. In particular I acknowledge and confirm that Christie's will not be held responsible for accidentally failing to execute bids or for errors in the execution of bids, especially if I have failed to complete the form correctly and in full.

**D.** Absentee bids submitted on 'no-reserve' lots will, in the absence of a higher bid, be executed at approximately 50% of the low pre-sale estimate or at the amount of the bid if it is less than 50% of the low pre-sale estimate.

**E.** In the event of two identical written bids for the same lot, the bid received first will take precedence.

**F.** If you have not previously bid or consigned with Christie's, please attach copies of the following documents. Individuals: government issued photo identification (such as a photo driving licence, national identity card, or passport) and, if not shown on the ID document, proof of current address, for example a utility bill or bank statement. Corporate clients: a certificate of incorporation. If you are registering to bid on behalf of someone who has not previously bid or consigned with Christie's please attach identification documents for yourself as well as the person/entity on whose behalf you are bidding, together with a signed letter of authorisation from the person/entity. New clients, clients who have not made a purchase from any Christie's office within the last one year, and those wishing to spend more than on previous occasions will be asked to supply a bank reference. We may at our option ask you for a financial reference or a deposit as a condition of allowing you to bid

**G.** Traders: for tax purposes, the name and address must be those of the company. Please quote your VAT number.

Invoices cannot be changed after they have been printed.

**H.** For lots identified in the catalogue with the symbol λ the buyer undertakes to pay the Artist's Resale Right (which is a royalty calculated as a percentage of the sale price which should be paid by a seller in accordance with Article 152, first paragraph, of Law 22 April 1941, no. 633/1941). Additional information is available on "Important Notices" section of the Catalogue.

# Absentee Bids Form

## Christie's Milan

**Please send at least 24 hours before the Sale. Christie's will confirm via fax any bids received by fax. Changes or cancellation of the bid must be communicated via fax and will be accepted only with confirmation by Christie's. If the confirmation does not reach you by the following day, please send your fax again: Milano: Tel: +39 02 85962 201 Fax: +39 02 85962 203**

**WE DO NOT GUARANTEE THE REGISTRATION OF BIDS SENT TO FAX NUMBERS OTHER THAN THOSE LISTED ABOVE.**

Christie's Client No.	_____ @email		
Surname	_____ Name		
Address	_____		
City	_____ Zip Code		
Tel: off.	Home	Mobile	Fax
Document	No.	VAT	

**In case of successful results the address indicated above will be used for the invoice and will be unchangeable.**

For details about payments and collection please read "Buying at Christie's"

Please ensure Place of collection is indicated.  Milan  Rome  Export

Name of Bank	_____		
IBAN-SWIFT	_____		
Account officer	_____ Telephone number		

## PLEASE PRINT CLEARLY IN BLOCK LETTERS

Lot number (in numerical order)	Maximum bid price € (excluding premium)	Lot number (in numerical order)	Maximum bid price € (excluding premium)

The personal data you provided to Christie's International SA, Italian Branch ("Christie's") and will be processed, also through automated procedures, including by way of electronic devices, and they will be transferred to Christie's Group Companies to reply to Your request and to send You informative material. You will enjoy all the rights under Article 7 of Legislative Decree no. 196/2003 (rights to access, to ask for data updating, to object data processing), and You can obtain the list of data processors by writing to Christie's International SA, Italian Branch, Via Clerici 5, 20121 Milano, as processor pursuant to Legislative Decree no. 196/2003. If you wish to suspend receiving catalogues and/or eventual phone-notices about auctions and other initiatives, you can send a fax to the number 02-30328369, indicating as subject "objection under article 7 of Legislative Decree n. 196/2003"; from that moment we will not contact you again. Upon receiving email with links to catalogues and/or sale announcements, you will be given your opt-out from the email mailing list (by clicking on "unsubscribe") at any given time.

X	_____	_____
Signature	Date	Time

In compliance with article 1341 and 1342 civil code, I hereby specifically accept, by my further signature, articles: 2.a, 2.c, 3.d, 3.e, 3.f, 3.g, 3.i, 4.b, 4.d, 4.e, 4.f, 4.g, 5, 7, 8 and 10 of the Conditions of Sale at the end of this catalogue, previously read, and paragraph C. of this form.

X	_____
Signature	_____



# Milan Modern and Contemporary

MERCOLEDÌ 11 APRILE 2018

Palazzo Clerici, Via Clerici 5, Milano

Codice e numero d'Asta: #christiesmilan-15614

TCA	Staff
-----	-------

## OFFERTE ONLINE PER QUEST'ASTA SU CHRISTIES.COM

### INCREMENTI DELLE OFFERTE

Generalmente le offerte iniziano al di sotto della stima minima e subiscono un incremento del 10% e sono a discrezione del Banditore.

€ 100 fino a 1.000	incrementi pari a € 50
€ 1.000 fino a 3.000	incrementi pari a € 100/200
€ 3.000 fino a 5.000	incrementi pari a € 200/300
€ 5.000 fino a 10.000	incrementi pari a € 500
€ 10.000 fino a 30.000	incrementi pari a € 1.000/2.000
€ 30.000 fino a 50.000	incrementi pari a € 2.000/3.000
€ 50.000 fino a 100.000	incrementi pari a € 5.000
oltre € 100.000	a discrezione del Banditore

È insindacabile diritto del Banditore variare gli incrementi durante il corso dell'asta

**A.** Con la sottoscrizione del presente modulo oltre ad accettare integralmente le Condizioni di Vendita, Comprare da Christie's, Importanti Avvertenze e Glossario in catalogo, autorizzo Christie's ad effettuare offerte per mio conto per l'acquisto dei lotti descritti a fianco fino al prezzo massimo (esclusa la commissione d'asta) da me indicato per ciascuno di essi, considerati il prezzo di riserva e le altre offerte in sala e telefoniche.

**B.** Prendo atto che in caso di esito positivo il prezzo finale del mio acquisto sarà costituito dal prezzo di aggiudicazione maggiorato dalla commissione d'asta e oneri fiscali applicabili come dettagliato in "Comprare da Christie's".

**C.** Prendo altresì atto che la possibilità di partecipare all'asta mediante la sottoscrizione del presente modulo e di acquistare i beni offerti in vendita non può essere equiparata alla partecipazione personale all'asta, ed è da considerarsi come un servizio gratuito che Christie's offre ai propri clienti e per il quale, pertanto, nessun tipo di responsabilità può essere addebitata alla stessa; conseguentemente, prendo atto e confermo che Christie's non sarà responsabile per offerte inavvertitamente non eseguite o per errori relativi all'esecuzione delle stesse, soprattutto in caso di compilazione errata, incompleta o comunque poco chiara del presente modulo.

**D.** Le offerte scritte effettuate sui lotti senza riserva (contrassegnati in rosso sul catalogo) in assenza di un'offerta superiore verranno aggiudicati a circa il 50% della stima minima o alla cifra corrispondente all'offerta, anche se inferiore al 50% della stima minima.

**E.** Nel caso di due offerte scritte identiche per il medesimo lotto, lo stesso verrà aggiudicato all'offerente la cui offerta sia pervenuta per prima.

**F.** Se non già in nostro possesso vi preghiamo di allegare al modulo di offerta i seguenti documenti. Persone Fisiche: documento in corso di validità con foto identificativa e, in caso di passaporto, un documento che attesti l'indirizzo (utenze o estratto conto) e codice fiscale. Persone giuridiche: visure camerali oppure delibere consiliari o assembleari. Una vostra lettera di referenze bancarie recente indirizzata a Christie's (Int.) S.A. Filiale Italiana Via Clerici, 5 - 20121 Milano. I clienti che devono partecipare all'asta per conto di terzi dovranno presentare una delega firmata del delegato e del delegante corredata da copia dei documenti d'identità e del codice fiscale.

I clienti che non hanno acquistato in nessuna sede Christie's nell'ultimo anno o che hanno intenzione di acquistare per importi superiori al loro storico dovranno fornire nuove referenze bancarie. Al fine della corretta registrazione all'asta, a nostra discrezione potremmo richiedere una lettera di referenze bancarie o un deposito.

**G.** Commercianti: il nominativo e l'indirizzo per la fatturazione dovrà corrispondere alla ragione sociale. Si prega di annotare il numero di Partita IVA.

**H.** La fattura, una volta emessa, non potrà essere variata. Per i lotti contrassegnati con il simbolo λ indicati nel catalogo il compratore si impegna a corrispondere il "Diritto di Seguito" (che è un compenso calcolato in percentuale sul prezzo di vendita che spetterebbe al venditore pagare in base all'art. 152, comma 1, della Legge n. 633 del 22 aprile 1941). Informazioni aggiuntive sono riportate nel catalogo alla voce "Importanti Avvertenze".

# Modulo Offerte

## Christie's Milano

**Inviare il "modulo offerte" entro 24 ore dall'inizio dell'asta. Christie's confermerà, via fax, tutte le offerte pervenute via fax. I cambiamenti o l'annullamento dell'offerta dovranno essere comunicati via fax e saranno validi solo se confermati da Christie's. Nel caso non vi giungesse la conferma entro il giorno successivo, vi preghiamo di voler inviare nuovamente il vostro fax a:**

**Milano: Tel: +39 02 85962 201 Fax: +39 02 85962 203**

**NON SI GARANTISCE LA REGISTRAZIONE DELLE OFFERTE INVIATE A NUMERI DI FAX DIVERSI DA QUELLI INDICATI**

No. carta Christie's		@email	
Cognome		Nome	
Indirizzo			
Città		Cap	
Tel: uff.	Ab.	Cell.	Fax
Documento	No.	CF/P.IVA	

**In caso di aggiudicazione, l'indirizzo indicato sul modulo sarà quello che verrà riportato sull'inte- stazione della fattura e non sarà modificabile.**

Per dettagli sul pagamento e ritiro dei lotti vi preghiamo di leggere la pagina "Comprare da Christie's"

Si prega barrare il luogo di ritiro prescelto.  Milano  Roma  Export

Nome Banca	
IBAN	
Nome contatto	Tel. contatto

## COMPILARE IN STAMPATELLO E IN MODO LEGGIBILE

Lotto No. (progressivo)	Offerta massima in € (esclusa commissione d'Asta)	Lotto No. (progressivo)	Offerta massima in € (esclusa commissione d'Asta)

"Informativa ai sensi dell'art. 13 del D.lgs 196/2003. I dati personali da Lei forniti a Christie's International S.A. Filiale Italiana ("Christie's") potranno essere utilizzati, anche con strumenti informatici, e trasmessi alle società del gruppo Christie's per dare corso alla Sua richiesta ed inviarLe materiale informativo. Lei gode di tutti i diritti di cui all'art.7 del D.lgs. 196/2003 (diritti di accesso, rettifica, opposizione al trattamento) e potrà conoscere l'elenco aggiornato dei Responsabili, scrivendo a Christie's International S.A. Filiale Italiana, Via Clerici 5, 20121 Milano in qualità di Titolare del trattamento. Qualora Lei desideri sospendere gli invii di cataloghi e/o gli eventuali avvisi telefonici circa aste e altre iniziative, potrà inviare un fax al n. 02-30328369, indicando in oggetto "opposizione ex art. 7 d.lgs. 196/2003"; da quel momento, ci asterremo dal contattarla ulteriormente. Quanto all'invio di e-mail con link ai cataloghi e/o annunci di asta, Lei potrà in qualsiasi momento opporsi ad ulteriori invii utilizzando l'opzione "unsubscribe" in fondo alla e-mail.

<b>X</b>		
Firma	Data	Ora

Ai sensi e per gli effetti degli artt. 1341 e 1342 del codice civile dichiarato di approvare specificamente con l'ulteriore sottoscrizione che segue, gli articoli: 2.a, 2.c, 3.d, 3.e, 3.f, 3.g, 3.i, 4.b, 4.d, 4.e, 4.f, 4.g, 5, 7, 8 e 10 delle Condizioni di Vendita riportate in fondo al catalogo precedentemente letto, nonché al punto C. del presente modulo.

<b>X</b>	
Firma	

# CHRISTIE'S

## CHRISTIE'S INTERNATIONAL PLC

François Pinault, Chairman  
Guillaume Cerutti, Chief Executive Officer  
Stephen Brooks, Deputy Chief Executive Officer  
Jussi Pylkkänen, Global President  
François Curiel, Chairman, Europe & Asia  
Loïc Brivezac  
Gilles Erulin  
Jean-François Palus  
Héloïse Temple-Boyer  
Sophie Carter, Company Secretary

## INTERNATIONAL CHAIRMEN

Stephen Lash, Chairman Emeritus, Americas  
The Earl of Snowdon, Honorary Chairman, EMERI  
Charles Cator, Deputy Chairman, Christie's Int.  
Xin Li, Deputy Chairwoman, Christie's Int.

## CHRISTIE'S EUROPE, MIDDLE EAST, RUSSIA AND INDIA (EMERI)

François Curiel, Chairman  
Prof. Dr. Dirk Boll, President  
Bertold Mueller, Managing Director,  
Continental Europe, Middle East, Russia & India

## SENIOR DIRECTORS, EMERI

Zoe Ainscough, Simon Andrews, Mariolina Bassetti,  
Ellen Berkeley, Jill Berry, Giovanna Bertazzoni,  
Edouard Boccon-Gibod, Peter Brown, Olivier Camu,  
Karen Carroll, Sophie Carter, Karen Cole, Paul Cutts,  
Isabelle de La Bruyere, Roland de Lathuy,  
Eveline de Proyart, Leila de Vos, Harriet Drummond,  
Adele Falconer, David Findlay, Margaret Ford,  
Edmond Francey, Daniel Gallen, Roni Gilat-Baharaff,  
Philip Harley, James Hastie, Karl Hermanns,  
Rachel Hilderley, Jetske Homan Van Der Heide  
Michael Jeha, Donald Johnston,  
Erem Kassim-Lakha, Nicholas Lambourn,  
William Lorimer, Catherine Manson,  
Jeremy Morrison, Nicholas Orchard, Francis Outred,  
Henry Pettifer, Will Porter, Paul Raison,  
Christiane Rantzau, Tara Rastrick, Amjad Rauf,  
François de Ricqlès, William Robinson,  
Matthew Rubinger, Andreas Rumbler,  
Marc Sands, Tim Schmelcher, John Stainton,  
Nicola Steel, Aline Sylla-Walbaum,  
Sheridan Thompson, Alexis de Tiesenhausen,  
Jay Vincze, Andrew Ward, David Warren,  
Andrew Waters, Harry Williams-Bulkeley,  
Tom Woolston, André Zlattinger

## CHRISTIE'S ADVISORY BOARD, EUROPE

Pedro Gírao, Chairman,  
Arpad Busson, Kemal Has Cingillioglu,  
Hélène David-Weill, Genevra Elkann,  
I. D. Fürstin zu Fürstenberg,  
Laurence Graff, H.R.H. Prince Pavlos of Greece,  
Marquesa de Bellavista Mrs Alicia Koplowitz,  
Robert Manoukian, Rosita, Duchess of Marlborough,  
Countess Daniela Memmo d'Amelio,  
Usha Mittal, Polissena Perrone, Çiğdem Simavi

## CHRISTIE'S ITALY

### CHAIRMAN'S OFFICE, ITALY

Mariolina Bassetti, Chairwoman  
Bianca Arrivabene Valenti Gonzaga,  
Deputy Chairwoman

### MANAGING DIRECTOR, ITALY

Cristiano De Lorenzo

## INDEPENDENT CONSULTANTS, ITALY

Bianca Arrivabene Valenti Gonzaga,  
Alessandra Allaria, Marina Cicogna, Paola Gradi,  
Rachele Guicciardi, Chiara Massimello,  
Alessandra Niccolini di Camugliano,  
Benedetta Possati Vittori Venenti



Periodico annuale di Christie's (International) S.A. - Filiale Italiana.  
Direttore Responsabile Paolo Ercole Corticelli. Autorizzazione del  
Tribunale di Roma n° 375 del 18 Luglio 1996  
Printed in England  
Finito di stampare il 4 aprile 2017  
© Christie's International S.A. (Filiale Italiana)

28/03/17

# WORLDWIDE SALEROOMS AND OFFICES AND SERVICES

## ARGENTINA

**BUENOS AIRES**  
+54 11 43 93 42 22  
Cristina Carlisle

## AUSTRALIA

**SYDNEY**  
+61 (0)2 9326 1422  
Ronan Sulich

## AUSTRIA

**VIENNA**  
+43 (0)1 533 881214  
Angela Baillou

## BELGIUM

**BRUSSELS**  
+32 (0)2 512 88 30  
Roland de Lathuy

## BRAZIL

**SÃO PAULO**  
+55 21 3500 8944  
Nathalie Lenci  
(Independent Consultant)

## CANADA

**TORONTO**  
+1 647 519 0957  
Brett Sherlock (Consultant)

## CHILE

**SANTIAGO**  
+56 2 2 2631642  
Denise Ratinoff de Lira

## COLOMBIA

**BOGOTA**  
+571 635 54 00  
Juanita Madrinan  
(Independent Consultant)

## DENMARK

**COPENHAGEN**  
+45 3962 2377  
Birgitta Hillingsø (Consultant)  
+45 2612 0092  
Rikke Juel Brandt (Consultant)

## FINLAND AND THE BALTIC STATES

**HELSINKI**  
+358 40 5837945  
Barbro Schauman  
(Consultant)

## FRANCE

**BRITTANY AND THE LOIRE VALLEY**  
+33 (0)6 09 44 90 78  
Virginie Gregory  
(Consultant)

**GREATER EASTERN FRANCE**  
+33 (0)6 07 16 34 25  
Jean-Louis Janin Daviet  
(Consultant)

**NORD-PAS DE CALAIS**  
+33 (0)6 09 63 21 02  
Jean-Louis Brémilts  
(Consultant)

**•PARIS**  
+33 (0)1 40 76 85 85

**POITOU-CHARENTE AQUITAINE**  
+33 (0)5 56 81 65 47  
Marie-Cécile Moueix

**PROVENCE - ALPES CÔTE D'AZUR**  
+33 (0)6 71 99 97 67  
Fabienne Albertini-Cohen

**RHÔNE ALPES**  
+33 (0)6 61 81 82 53  
Dominique Pierron  
(Consultant)

## GERMANY

**DÜSSELDORF**  
+49 (0)21 14 91 59 352  
Arno Verkade

**FRANKFURT**  
+49 170 840 7950  
Natalie Radziwill

**HAMBURG**  
+49 (0)40 27 94 073  
Christiane Gräfin zu Rantzau

**MUNICH**  
+49 (0)89 24 20 96 80  
Marie Christine Gräfin Huyn

**STUTTGART**  
+49 (0)71 12 26 96 99  
Eva Susanne Schweizer

## INDIA

**MUMBAI**  
+91 (22) 2280 7905  
Sonal Singh

## INDONESIA

**JAKARTA**  
+62 (0)21 7278 6268  
Charmie Hamami

## ISRAEL

**TEL AVIV**  
+972 (0)3 695 0695  
Roni Gilat-Baharaff

## ITALY

**•MILAN**  
+39 02 303 2831  
Cristiano De Lorenzo

**ROME**  
+39 06 686 3333  
Marina Cicogna

**NORTH ITALY**  
+39 348 3131 021  
Paola Gradi (Consultant)

**TURIN**  
+39 347 2211 541  
Chiara Massimello  
(Consultant)

**VENICE**  
+39 041 277 0086  
Bianca Arrivabene Valenti  
Gonzaga (Consultant)

**BOLOGNA**  
+39 051 265 154  
Benedetta Possati Vittori  
Venenti (Consultant)

**GENOA**  
+39 010 245 3747  
Rachele Guicciardi  
(Consultant)

**FLORENCE**  
+39 055 219 012  
Alessandra Niccolini di  
Camugliano (Consultant)

**CENTRAL & SOUTHERN ITALY**  
+39 348 520 2974  
Alessandra Allaria  
(Consultant)

**JAPAN**  
**TOKYO**  
+81 (0)3 6267 1766  
Chie Banta

**MALAYSIA**  
**KUALA LUMPUR**  
+65 6735 1766  
Julia Hu

## MEXICO

**MEXICO CITY**  
+52 55 5281 5446  
Gabriela Lobo

**MONACO**  
+377 97 97 11 00  
Nancy Dotta

## THE NETHERLANDS

**•AMSTERDAM**  
+31 (0)20 57 55 255  
Arno Verkade

**NORWAY**  
**OSLO**  
+47 949 89 294  
Cornelia Svedman  
(Consultant)

**PEOPLES REPUBLIC OF CHINA**  
**BEIJING**  
+86 (0)10 8583 1766

**•HONG KONG**  
+852 2760 1766

**•SHANGHAI**  
+86 (0)21 6355 1766

**PORTUGAL**  
**LISBON**  
+351 919 317 233  
Mafalda Pereira Coutinho  
(Consultant)

**RUSSIA**  
**MOSCOW**  
+7 495 937 6364  
+44 20 7389 2318  
Zain Talyarkhan

**SINGAPORE**  
+65 6735 1766  
Julia Hu

**SOUTH AFRICA**  
**CAPE TOWN**  
+27 (21) 761 2676  
Juliet Lomborg  
(Independent Consultant)

**DURBAN & JOHANNESBURG**  
+27 (31) 207 8247  
Gillian Scott-Berning  
(Independent Consultant)

**WESTERN CAPE**  
+27 (44) 533 5178  
Annabelle Conyngham  
(Independent Consultant)

**SOUTH KOREA**  
**SEOUL**  
+82 2 720 5266  
Jun Lee

**SPAIN**  
**MADRID**  
+34 (0)91 532 6626  
Carmen Schjaer  
Dalia Padilla

**SWEDEN**  
**STOCKHOLM**  
+46 (0)73 645 2891  
Claire Ahman (Consultant)  
+46 (0)70 9369 201  
Louise Dyhlén (Consultant)

**SWITZERLAND**  
**•GENEVA**  
+41 (0)22 319 1766  
Eveline de Proyart

**•ZURICH**  
+41 (0)44 268 1010  
Jutta Nixdorf

## TAIWAN

**TAIPEI**  
+886 2 2736 3356  
Ada Ong

## THAILAND

**BANGKOK**  
+66 (0) 2 252 3685  
Benjawan Uraipraivan

## TURKEY

**ISTANBUL**  
+90 (532) 558 7514  
Eda Kehale Argün  
(Consultant)

## UNITED ARAB EMIRATES

**•DUBAI**  
+971 (0)4 425 5647

## UNITED KINGDOM

**•LONDON**  
+44 (0)20 7839 9060

**NORTH AND NORTHEAST**  
+44 (0)20 3219 6010  
Thomas Scott

**NORTHWEST AND WALES**  
+44 (0)20 7752 3033  
Jane Blood

**SOUTH**  
+44 (0)1730 814 300  
Mark Wrey

**SCOTLAND**  
+44 (0)131 225 4756  
Bernard Williams  
Robert Lagneau  
David Bowes-Lyon (Consultant)

**ISLE OF MAN**  
+44 (0)20 7389 2032

**CHANNEL ISLANDS**  
+44 (0)20 7389 2032

**IRELAND**  
+353 (0)87 638 0996  
Christine Ryall (Consultant)

**UNITED STATES**  
**CHICAGO**  
+1 312 787 2765  
Catherine Busch

**DALLAS**  
+1 214 599 0735  
Capera Ryan

**HOUSTON**  
+1 713 802 0191  
Jessica Phifer

**LOS ANGELES**  
+1 310 385 2600  
Sonya Roth

**MIAMI**  
+1 305 445 1487  
Jessica Katz

**•NEW YORK**  
+1 212 636 2000

**SAN FRANCISCO**  
+1 415 982 0982  
Ellanor Notides

## AUCTION SERVICES

**CORPORATE COLLECTIONS**  
Tel: +44 (0)20 7389 2548  
Email: norchard@christies.com

**FINANCIAL SERVICES**  
Tel: +44 (0)20 7389 2624  
Fax: +44 (0)20 7389 2204

**HERITAGE AND TAXATION**  
Tel: +44 (0)20 7389 2101  
Fax: +44 (0)20 7389 2300  
Email:rcornett@christies.com

**PRIVATE COLLECTIONS AND COUNTRY HOUSE SALES**  
Tel: +44 (0)20 7389 2343  
Fax: +44 (0)20 7389 2225  
Email: awaters@christies.com

**MUSEUM SERVICES, UK**  
Tel: +44 (0)20 7389 2570  
Email: llindsay@christies.com

**VALUATIONS**  
Tel: +44 (0)20 7389 2464  
Fax: +44 (0)20 7389 2038  
Email: mwrey@christies.com

**OTHER SERVICES**  
**CHRISTIE'S EDUCATION LONDON**  
Tel: +44 (0)20 7665 4350  
Fax: +44 (0)20 7665 4351  
Email: london@christies.edu

**NEW YORK**  
Tel: +1 212 355 1501  
Fax: +1 212 355 7370  
Email: newyork@christies.edu

**HONG KONG**  
Tel: +852 2978 6768  
Fax: +852 2525 3856  
Email: hongkong@christies.edu

**CHRISTIE'S FINE ART STORAGE SERVICES**  
**NEW YORK**  
+1 212 974 4570  
Email: newyork@cfass.com

**SINGAPORE**  
Tel: +65 6543 5252  
Email: singapore@cfass.com

**CHRISTIE'S INTERNATIONAL REAL ESTATE**  
**NEW YORK**  
Tel: +1 212 468 7182  
Fax: +1 212 468 7141  
Email: info@christiesrealestate.com

**LONDON**  
Tel: +44 20 7389 2551  
Fax: +44 20 7389 2168  
Email: info@christiesrealestate.com

**HONG KONG**  
Tel: +852 2978 6788  
Fax: +852 2973 0799  
Email: info@christiesrealestate.com

• DENOTES SALEROOM

ENQUIRIES?— Call the Saleroom or Office

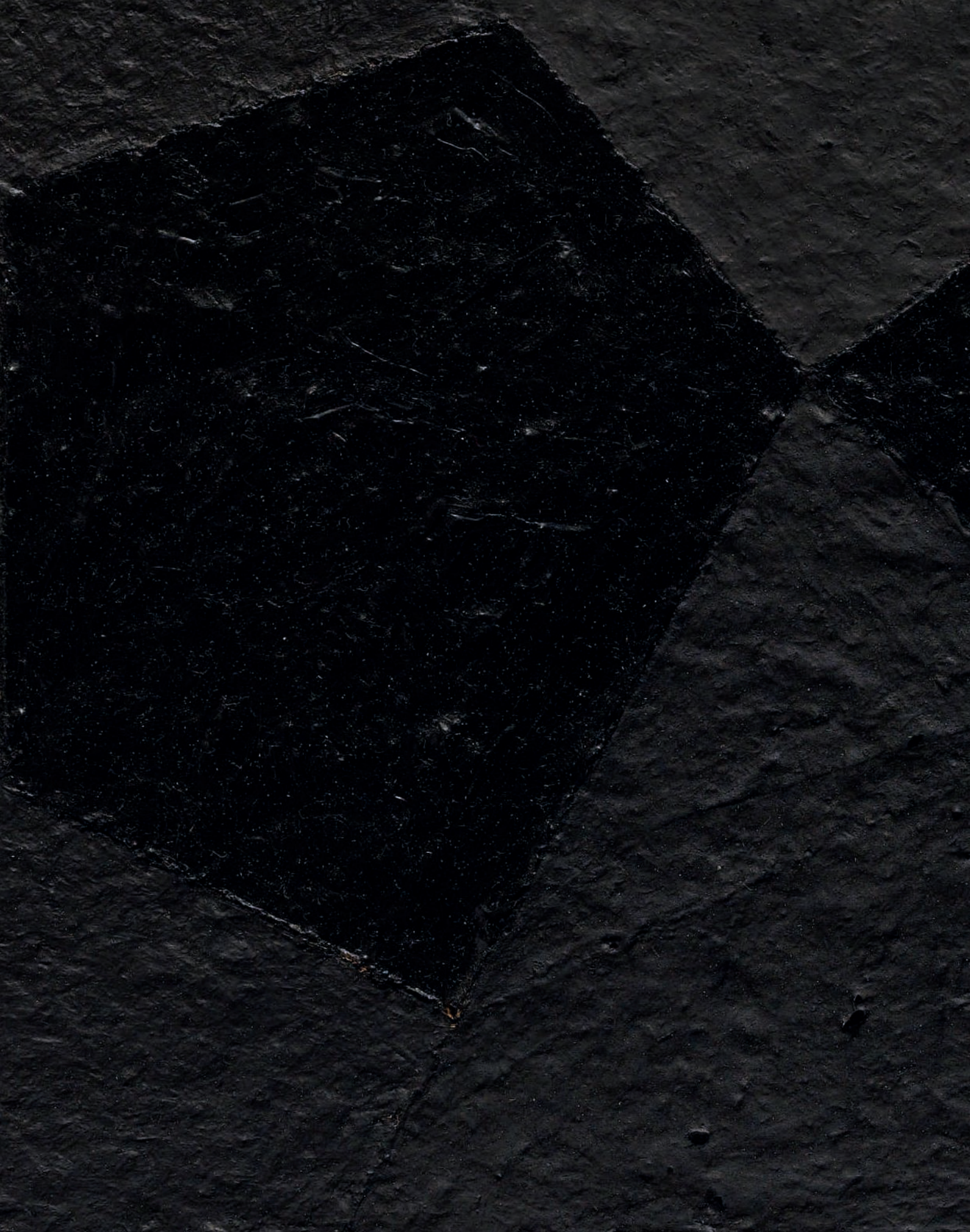
EMAIL— info@christies.com

For a complete salerooms & offices listing go to christies.com

04/12/17









INDICE

**A**

Accardi, C 34

Angeli, F 26, 28

**B**

Boccioni, U 30

Boetti, A 2-3, 5, 13, 21-23, 41

Burri, A 1, 44, 51

**C**

Calzolari, PP 16

Capogrossi, G 33

Castellani, E 12, 38

de Chirico, G 36, 39

**D**

De Dominicis, G 25

Dorazio, P 32

Donghi, A 29

**F**

Fontana, L 4, 17, 19-20, 45, 50

**K**

Kolar, J 9

Kounellis, J 14

**L**

Leoncillo 18

Licini, O 8

**M**

Manzoni, P 11, 37

Melotti, F 10

**N**

Novelli, G 35

**P**

Paolini, G 15

Pardi, G 49

Parmiggiani, C 56

Piacentino, G 55

Pirandello, F 43

Pistoletto, M 52, 57

Prini E, 54

**R**

Rama, O C 7, 58

Rotella, M 46

**S**

Scarpitta, S 6

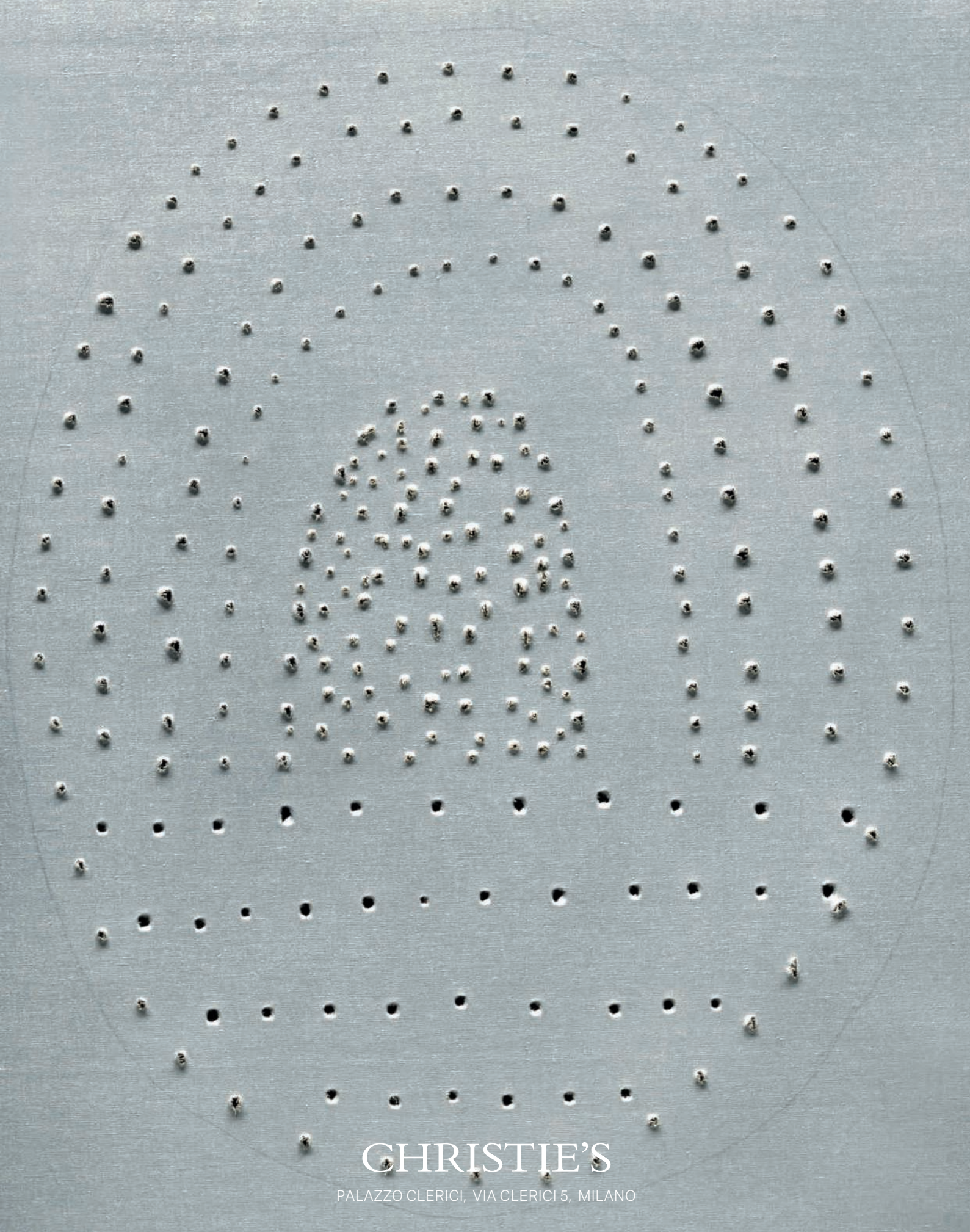
Schifano, M 27, 40, 47, 53

Scipione 42

Severini, G 31

**U**

Uncini, G 24, 48



CHRISTIE'S

PALAZZO CLERICI, VIA CLERICI 5, MILANO