



Pandolfini

CASA D'ASTE

dal 1924

TESORI RITROVATI
IMPRESSIONISTI E CAPOLAVORI MODERNI
DA UNA RACCOLTA PRIVATA

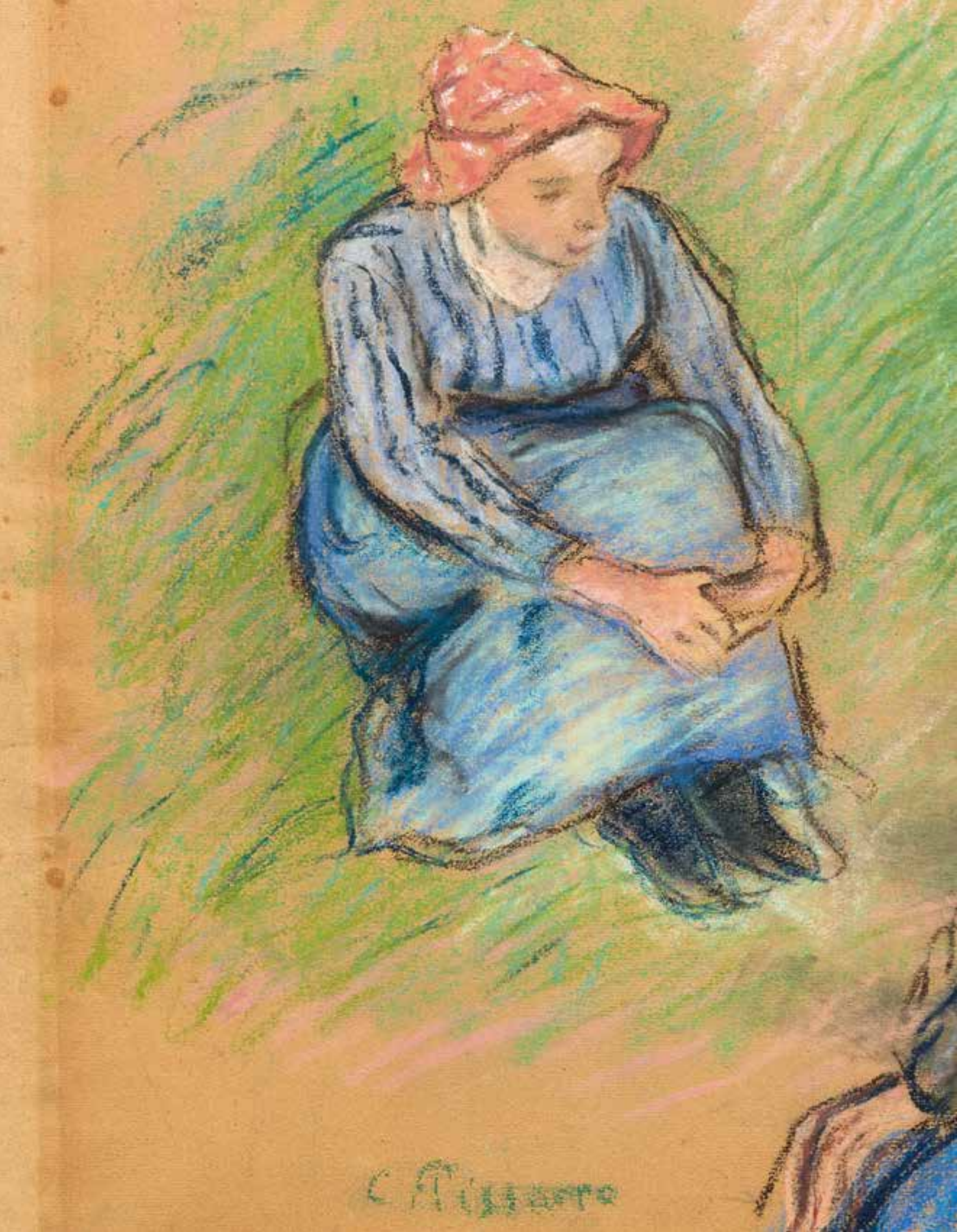
MILANO 29 OTTOBRE 2019











C. M. 1880





TESORI RITROVATI IMPRESSIONISTI E CAPOLAVORI MODERNI DA UNA RACCOLTA PRIVATA

Milano

29 ottobre 2019

ASTA

Martedì 29 ottobre 2019

Milano - Centro Svizzero, Via Palestro, 2
ore 19.00

CATALOGO A CURA DI

Pietro De Bernardi
Marco Riccòmini

Le schede delle opere sono state curate da:

Elisabetta Staudacher
(lotti 5, 6, 7, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 24, 25,
26, 27, 28, 29, 31, 32, 36, 40, 45, 53),

Monica Vinardi
(lotti 2, 8, 9, 10, 11, 13, 16, 20, 22, 23, 33,
34, 37)

Fausto Minervini
(lotti 1, 3, 4, 30, 35, 38, 39, 41, 42, 43, 44,
46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55).

ESPOSIZIONI

Parma

Fondazione Monteparma - Via Farini, 32/A

Da venerdì 6 a domenica 15 settembre ore 10-18

Firenze

Palazzo Ramirez Montalvo - Borgo degli Albizi, 26

venerdì	20 settembre	ore 10-15
sabato	21 settembre	ore 10-18
domenica	22 settembre	ore 10-18

Roma

Via Margutta, 54

giovedì	10 ottobre	ore 10-18
venerdì	11 ottobre	ore 10-18
sabato	12 ottobre	ore 10-18

Milano

Centro Svizzero - Via Palestro, 2

venerdì	25 ottobre	ore 10-18
sabato	26 ottobre	ore 10-18
domenica	27 ottobre	ore 10-18
lunedì	28 ottobre	ore 10-18

PER INFORMAZIONI, COMMISSIONI
SCRITTE E TELEFONICHE

Tel. +39 055 2340888
bids@pandolfini.it

Dal 25 ottobre 2019

MILANO

Tel. +39 02 76320327
+39 02 76320328



ASTA LIVE
PANDOLFINI.COM

In collaborazione con





Il catalogo che sono onorato di proporvi rappresenta, a mio parere, un ulteriore passo avanti di Pandolfini nel lungo viaggio intrapreso dall'inizio degli anni duemila ad oggi.

In questi ultimi quasi venti anni di lavoro, molte cose sono mutate nel mercato dell'arte ed altrettante sono cambiate nella nostra casa d'aste.

Interpretando a mio avviso correttamente la direzione presa dal mercato dell'arte internazionale, Pandolfini ha decisamente imboccato la strada di una costante crescita di vendite, ad oggi oltre dieci volte quello dei primi anni duemila, legata a scelte commerciali che hanno sempre più nel tempo privilegiato la qualità, la selezione dei lotti proposti e l'approfondimento delle attribuzioni da parte di uno staff che, ad oggi, è certamente uno dei migliori a livello italiano se non europeo.

Siamo stati pionieri nella scelta, a quel tempo coraggiosa, di fare un catalogo come quello dei "Capolavori da Collezioni Italiane", che racchiudesse il meglio che ogni nostro dipartimento fosse riuscito a trovare nell'arco dell'anno. Ne sono scaturite aste annuali selezionatissime che hanno avuto risultati eccezionali di partecipazione di pubblico e di vendite in linea e a volte oltre il mercato internazionale. Mi piace ricordare anche la nostra intuizione di dedicare un catalogo, sempre annuale, alle sole opere dichiarate di eccezionale interesse storico-artistico il quale, contro ogni previsione, ha avviato un settore molto interessante sia a livello culturale che economico, dando a questo tipo di lotti una ben precisa collocazione nel mercato.

Il catalogo che adesso ho il grande piacere di presentare coglie, come detto, una ulteriore sfida per la nostra organizzazione dato che, per la prima volta in Italia, viene proposta una pubblicazione che racchiude dipinti e sculture realizzati dalla fine del XIX secolo alla metà del '900, passando dalle opere dei maestri italiani dell'800 fra cui Zandomeneghi, Segantini e De Nittis, a quelle degli impressionisti francesi come van Gogh, Pissarro e Monet, fino ai dipinti moderni internazionali di autori come Picasso, Picabia e Chagall. Come avrete modo di vedere, sfogliando le pagine di questo catalogo, ogni lotto è stato corredato da approfondimenti scientifici e bibliografici e confronti con opere simili per anno di realizzazione e per soggetto,

sul modello dei migliori cataloghi internazionali.

Tutto quanto ho descritto, passato e presente, non sarebbe stato di possibile realizzazione senza il sostegno e l'aiuto di Roberto Capitani, amico di sempre, che voglio in questa sede ringraziare per i consigli, per l'incoraggiamento, per gli insegnamenti, per avermi messo a disposizione la sua grande esperienza di lavoro e per la fattiva collaborazione che è sempre stata a puro titolo di amicizia. Ringrazio anche l'amico e collega Roberto Montecchi che, seppur molto giovane, ha colto con saggezza questa occasione e ha profuso grande entusiasmo, divenendo figura determinante per la realizzazione di questo catalogo.

Sono convinto che il contenuto di questa pubblicazione stuzzicherà il vostro interesse e dimostrerà ancora una volta che in Italia, con coraggio e determinazione, si possono fare vendite di questo tipo e raggiungere risultati di livello internazionale.

Pietro De Bernardi

I am honoured to be able to present this catalogue which, I believe, is a milestone in the long journey Pandolfini embarked on at the beginning of the century and is still continuing today.

Much has changed in the art market and in our company over the past twenty years.

Having correctly – in my opinion – interpreted the new trends of the international art market, Pandolfini has definitely taken the right path. Sales have increased tenfold with respect to the early years of the century. This growth has been due to decisions that have favoured quality, carefully selected lots and research on attributions by a staff that, as of today, is certainly one of the best in Italy if not all Europe.

We have been pioneers: we made a decision that was courageous for the times, to produce a catalogue such as Masterpieces from Italian Collections, featuring the best that each of our departments could find during the year. This led to highly select annual sales that yielded outstanding results in terms of participation and sales that were in line with, and often surpassed, the international market.

I would also like to mention our farsighted idea of dedicating one catalogue each year to works of outstanding historical-artistic interest. Seemingly against all odds, this launched a sector that is very impressive from both the cultural and financial standpoints, creating a very precise place for such lots on the market.

This catalogue, as I mentioned, is another milestone for our organization, it is the first time in Italy that a publication is entirely devoted to paintings and sculptures dating from the end of the nineteenth century to the middle of the twentieth, ranging from works by nineteenth-century Italian masters such as Zandomeneghi, Segantini and De Nittis, to French Impressionists - van Gogh, Pissarro and Monet to mention a few, to modern paintings by internationally renowned artists such as Picasso, Picabia and Chagall.

As you will see leafing through these pages, like the finest international catalogues, each lot is complete with a brief, yet in-depth essay that includes bibliography and comparisons with works that are similar in terms of period and subject.

All that I have described here, both past and present, would not have been possible without the support and help of my long-time friend Roberto Capitani. I would like to thank him for his advice, encouragement, teachings, for having made his vast experience available to me and for all the help he has given out of pure friendship.

I would also like to thank my friend and colleague, Roberto Montecchi who, in spite of his youth had wisely seized this opportunity and imbued it with his enthusiasm to become a key figure in the production of this catalogue.

I am convinced that the contents of this publication will pique your interest and prove, once again, that with courage and determination we in Italy can produce sales of this type and achieve international-level results.

What Am I Doing Here, mi verrebbe da chiedermi e, forse, potrebbe chiedersi qualche acuto osservatore, vedendo il mio ritratto fotografico in bianco e nero (appena un po' datato) su questa pagina, in apertura d'un catalogo d'asta «che racchiude dipinti e sculture realizzati dalla fine del XIX secolo alla metà del '900, passando dalle opere dei maestri italiani dell'800 fra cui Zandomeneghi, Segantini e De Nittis, a quelle degli impressionisti francesi come van Gogh, Pissarro e Monet, fino ai dipinti moderni internazionali di autori come Picasso, Picabia e Chagall», come si precisa nella presentazione qui accanto.

Se lo potrebbe chiedere, naturalmente, solo chi conoscesse la mia storia trascorsa, perlopiù, dietro le linee (oggi direi piuttosto le trincee) degli *Old Masters*, in varie declinazioni. Potrei rispondergli (e rispondere a me stesso, in un surreale dialogo allo specchio che forse sarebbe piaciuto al belga Magritte, qui presente) che, come sa chi ha indossato il cappello dell'*auctioneer*, o meglio ancora dell'esperto di casa d'aste, il confine tra i secoli è spesso sottile.

Lo sguardo va esercitato quotidianamente su opere di epoche e scuole anche molto diverse tra loro. Un tempo, se avessi dovuto spiegare a qualcuno quali fossero i dipinti affidati al mio occhio avrei risposto, sorridendo, 'quelli nell'arco temporale compreso tra la fine della pittura tardo-antica e l'unità d'Italia, e anche oltre'. E non era una *boutade*, giacché mi sono trovato non poche volte alle prese con iconiche tavole devozionali dugentesche e strappalacrime testi risorgimentali all'interno della stessa vendita all'incanto.

E così mi ritrovo ora su queste pagine a mettere in fila opere, anche queste, di epoche e scuole diverse tra loro e diverse, soprattutto, per *sentiment*, come direbbero i britannici (dai quali, in queste cose, abbiamo ancora da imparare).

Differenze poetiche e di stile, come la copertina 'interzata in palo' (ovvero suddivisa in tre porzioni da due linee verticali) lascia bene intendere, quasi a voler rappresentare visivamente la parabola artistica relativamente breve ma folgorante che, dall'eleganza della *Donna con cane* di Vittorio Matteo Corcos (Livorno 1859 – Firenze 1933), dipinta nel 1885, approda alla «semplice, ascetica oggettività» della *Nature morte au citron, à l'orange et au verre*, dipinta nel gennaio 1944 da Pablo Picasso (Malaga 1881 – Mougins 1973). Opere create in date distanti ma nello stesso luogo, una Parigi che cambia: all'inizio d'una spensierata *Belle Époque* quella di Corcos, occupata dai tedeschi quella vissuta da Picasso nell'atelier di rue des Grands-Augustins (e il caso vuole che l'estro spagnolo nascesse proprio negli anni nei quali il giovane pittore livornese lavorava al suo ritratto).

Così, mi sono mosso tra queste tele e queste carte e le sculture qui di seguito perdendomi tra coincidenze, similitudini rimandi e differenze. E, come ricordava a Bruce Chatwin (nel racconto *On Yeti Tracks*, contenuto nella raccolta *What Am I Doing Here*) il giovane sherpa nepalese Sangye Dorje, detto 'Thunder-Lion': «That is all I have to say».



Marco Riccòmini

'What am I doing here?' I am tempted to ask myself – and perhaps some acute observer might ask the same upon seeing my somewhat dated black-and-white photographic portrait on this page, at the start of an auction catalogue that brings together 'paintings and sculptures dating from the end of the nineteenth century to the middle of the twentieth, ranging from works by nineteenth-century Italian masters such as Zandomeneghi, Segantini and De Nittis, to French Impressionists – van Gogh, Pissarro and Monet, to mention a few – to modern paintings by internationally renowned artists such as Picasso, Picabia and Chagall' as stated in the presentation on the facing page.

The question would be posed, naturally, only by those who know my history, spent for the most part behind the lines in various roles (today, I would tend to say 'in the trenches') with the Old Masters. I could answer them (and answer myself, in a surreal mirror dialogue which Belgian artist René Magritte, here with us, might have enjoyed) that as anyone who has worn the hat of the auctioneer – or better yet, of the auction house's resident expert – well knows, the line dividing one century from the next is often a fine one indeed.

The role requires turning one's attention on a daily basis to works from very different periods and schools. Once upon a time, had I needed to explain what paintings had been entrusted to my eye, I would have answered with a smile, 'those in a temporal arc rising from late antiquity and descending into the period of Italian unity, and beyond.' That answer is by no means a boutade, since I have found myself, and not infrequently, having to deal with iconic 13th-century devotional panels and tearjerker Risorgimento texts at the same auction.

And thus I am once again here, organising works from different periods and schools and above all works embodying different 'sentiments', as the Brits might say (from whom, in these matters, we still have a lot to learn).

*Poetic and stylistic differences, as the interzata in palo cover, with its three strips divided by two vertical lines, clearly suggests in what is almost a visual representation of the relatively short but stunning parabola in art which, from the elegance of the 1885 *Donna con cane* painted by Vittorio Matteo Corcos (Livorno 1859 – Florence 1933), takes us to the 'simple, ascetic objectivity' of *Nature morte au citron, à l'orange et au verre*, painted in January, 1944, by Pablo Picasso (Malaga 1881 – Mougins 1973). Works created on widely separated dates but in the same place, a changing Paris: Corcos', at the beginning of a carefree *Belle Époque*; Picasso's, seen from his Rue des Grands-Augustins atelier, occupied by German forces. As chance would have it, the Spanish talent was born when the young artist from Livorno was working on his 'portrait of the lady'.*

*Thus I sat down with these canvases and papers and the sculptures that follow, and lost myself in these and other coincidences, similarities, references and differences. And, in the words of the young Nepalese Sherpa Sangye Dorje – whose name means 'Thunder-Lion' – recounted by Bruce Chatwin in his story 'On Yeti Tracks' in *What Am I Doing Here* – 'That is all I have to say'.*



The background of the entire page is a dark, textured painting. It depicts a still life scene with a prominent green, round fruit, possibly a pear or apple, in the lower right foreground. The fruit is rendered with visible brushstrokes and a vibrant green color. The rest of the painting is dominated by dark, earthy tones like brown, black, and dark red, with intricate, almost abstract patterns and textures created by the brushwork. The overall mood is somber and detailed.

**TESORI RITROVATI
IMPRESSIONISTI E CAPOLAVORI MODERNI
DA UNA RACCOLTA PRIVATA**

Milano

29 Ottobre 2019

ore 19.00

Lotti 1-55

Georg Grosz

Georg Ehrenfried Groß, meglio noto come George Grosz, nacque a Berlino il 26 luglio 1893, in una famiglia luterana. Tra il 1909 e il 1910 studiò all'Accademia di Belle Arti di Dresda e poi a Berlino. Nel 1913 un viaggio a Parigi gli permise di conoscere il cubismo e il futurismo.

Nel 1914 si arruolò nell'esercito tedesco, da cui venne tuttavia riformato per motivi di salute. Risale al 1916 la "degermanizzazione" del suo nome, una delle sue numerose espressioni di dissenso al nazionalismo tedesco. Gran parte della sua produzione fu caratterizzata da una visione grottesca e dissacrante della situazione politica a lui contemporanea, che lo portò ad essere spesso denunciato e processato per oltraggio al pudore, ingiurie contro le forze armate e vilipendio alla religione. Opera emblematica del periodo è *Widmung an Oskar Panizza* (1918, Stuttgart, Staatsgalerie).

Membro del gruppo Dada berlinese e del movimento della Nuova Oggettività, Grosz combinava elementi del cubismo e del futurismo con l'espressionismo e un segno crudo e incisivo, che ben si adattava alla miseria e alla violenza dei soggetti che raffigurava.

Nel 1933, con l'avvento del nazismo, Grosz fuggì negli Stati Uniti, diventando cittadino americano nel 1938; vi rimase fino al 1958.

Il 6 luglio 1959 morì a Berlino, in seguito a una rovinosa caduta notturna dalle scale in stato di ubriachezza.

The Yale Boy's Mother

Mrs. Everly was engagingly frank about her age, and yet she seemed to fit beautifully into the party

by EDWARD STEVENSON
— FICTION —

RICKIE was a little tight when I arrived but he was still a good enough host to take me around and introduce me to everyone I didn't know. "Jim Rutherford," he said. "Ambert '38." One of the fellows, who was also a little tight, said, "Rutherford-38? The name is familiar but the name sounds like a wrong number." That got a big laugh. The fellows were all from Princeton and I couldn't make out whether their laughter was provoked by amusement or loyalty. I couldn't see any reason for Rickie adding that "Ambert '38" tag to his introduction, anyhow, unless he was trying to make me feel definitely little. I was wearing a dark suit and my hair was combed and doctored and I felt formal and conspicuous among all of those brown gabardine jackets, gray flannel slacks, and crew haircuts, without his making it any worse. But the girls were pretty and friendly and rather unobtrusive in their light flowery dresses. One of them tried to make me feel at home by saying she knew a fellow at Williams. I think she had an idea that Williams was right across the street from Amherst.

"And this is Mrs. Everly," Rickie was saying. "Mr. Rutherford." "How do you do," I said. "So happy to know you, Mr. Rutherford," she said and gave me a warm little hand. "Friend of the family," Rickie whispered as we drifted toward a group standing beside the open French doors. "Dropped in to see Mother and Dad. Couldn't very well not invite her in just because they weren't at home. Never dreamed she'd accept. 'Delighted!' she says; and then she sits down drinking like a fish; probably'll pass out. Serve her right!"

After the last introductions were completed, Rickie abruptly dropped me and disappeared toward the center of the room and the grinning Zag homelily thrust a martini into my hand. "Thank you!" he said. "You're welcome," I said. I had had practically no lunch and it was now past five, so the drink began to get results in a hurry. I finished it off and was looking around for a place to set the empty glass when the Zag was upon me again. "Thank you!" he said, taking the empty glass and giving me a fresh drink. He wandered restlessly about the room, a silver tray balanced lightly in one hand, stalling empty

glasses, pouring quietly upon them and substituting full ones in their places. He was a grinning and incoherent fount of martinis. After he had dosed upon me like a brown witch for the fifth time, I decided that I would not under any circumstances let my glass become empty again. I was beginning to feel a little crooked.

Rickie put a handful of Benny Goodman records on the Victrola, and the groups that were lounging about the wide sunny room broke up into couples and began to dance. I hadn't realized I was standing in the middle of the room until they began to swirl around me. I made for cover, opening half of my drink, and emerged in front of Mrs. Everly. She smiled at me and I smiled back. She looked kind of lonely sitting there all by herself.

"Would you like to dance?" I said. "I'd love to!" she said, getting up. "But I'm afraid I'm not very good. This Westchester business rather frightens me."

"Have no fear," I said. "I'm just an old-fashioned fast-talker."

I finished my drink and put the empty glass on a table. Then I took her in my arms and danced her toward the center of the room. I expected something pudgy and resistant but she was unexpectedly slender and light. And she could dance. After the first half dozen steps she began to lead me; first by a gentle pressure on my shoulder, then openly, almost flagrantly. I could feel the music rippling through her warm, slim body. She looked up at me and gave me a bright smile; she had soft full lips and beautiful white teeth. She looked suddenly very happy.

"You've Mr. Rutherford from Harvard aren't you?" she said.

"Amherst," I said.

"Well, anyhow, they're both in Massachusetts!" "I never thought of that."

She giggled rather girlishly. "I have a boy at Yale," she said. "A sophomore."

"You're joking? I actually thought she was."

"Really?"

"Why?" I said, feeling as though I were quoting a line from a book or a play. "You look like a schoolgirl yourself!" Her face was flushed, her eyes bright, and she had an extraordinarily good figure, really very youthful, with her slender ankles, her narrow graceful hips, and her high, small breasts.

"Well, I did marry rather young."

"You must have been a child."

"I'm thirty-seven," she said. "And I have a fat husband who plays golf and talks about the bond market and reads detective stories."

"And doesn't understand you?" I said, laughing. It seemed strange that she should be telling me those things about herself, but I didn't think much about it then.

"Oh, no," she said with a smile. "He understands me—perfectly." She said the last word with a peculiar emphasis which might have meant anything. "It's warm in here, isn't it?"

"Yes," I said. "Would you like to go outside?"

"I could stand a little air."

She took my arm as I led her through the French doors. Rickie caught my eye as we went out and he winked broadly and shaped his hands above his head in a gesture of undying friendship. "My pal!" I could read on his intangible lips. That made me a little sore, for some reason. You'd think I'd taken some awful wet smack off his hands.

"Let's sit on the garden bench," she said as we stepped off the red tiled porch and walked across the lawn. "What are those gorgeous pink flowers?"

"Pinksies, I think."

We walked down the pathway to the summerhouse and sat on a bench. I was surprised to find that no one had got there ahead of us; usually there was a waiting list. But then it was broad daylight now, and that made a difference. The sun was still a long way from the western hills.

"Oh, I adore summer!" she said. "It makes me feel almost young again."

"You're still young," I said. But I'm not much good at that sort of thing. The words felt big and soft in my mouth.

"Oh, no," she said with the slightest dash of pathos. "I'm really not. I realize that when I see all of you young people carrying on. I realize that I am just an old woman with a dog at Yale. Do you know," she said, taking my hand, "if you hadn't gallantly come to my rescue, no one probably would have paid any attention to me."

"That's not true. I just happened to be the first." Her hand was small and slender and wonderfully young looking. I was trying to figure out whether she was tight. I even wondered whether I was.

"No," she said. "It's sweet of you to say it, but I know it isn't true. You were really very noble to notice me when you had all of those pretty young things to choose from."

"You were the prettiest girl there," I said, feeling very Latin and a little wily.

"Oh, you are sweet!" she said. "If I thought it were really any sort of a reward, I'd let you kiss me." Her long eyelashes closed with

Continued at top of page 122



"This is entirely at your own risk, sir. You're the only male passenger aboard!"



George Grosz nel suo studio, anni Venti circa del Novecento © SZ Photo / Scherl / Bridgeman Images

1 Georg Grosz

Berlin 1893 – 1959

YALE BOY'S MOTHER 1937-1938

firmato in basso a sinistra, iscritto "182 Yale Boy's Mother"
in basso al centro
matita e china su carta
mm 591x461
sul retro: iscritto "Yale Boy's Mother / Stevenson / Grosz",
timbro del George Grosz Estate col numero "4-74-4"

€ 5.000/7.000

\$ 5.800/8.000

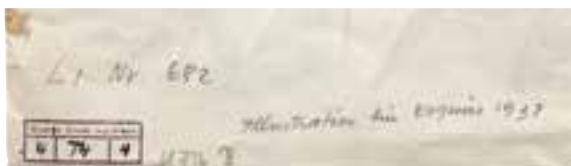
£ 4.500/6.300

L'opera è corredata da certificato di autenticità rilasciato da Ralph Jentsch il 13 maggio 2019.

This work is accompanied by a certificate of authenticity issued by Ralph Jentsch on 13th May 2019.

Provenienza

Douglaston, Long Island (NY), studio dell'artista, 1937
George Grosz Estate, 1959



Timbro del George Grosz Estate

Considerato come uno dei più acuti e graffianti cronachisti della crisi morale della società borghese del primo dopoguerra, con l'avvento del nazismo, Grosz lasciò la Germania e si trasferì definitivamente negli Stati Uniti nel 1933. Nei disegni di questo periodo documenta con avido interesse la vita americana nelle sue tante sfaccettature. Il disprezzo nei confronti della middle class europea, caratteristico della sua precedente produzione, lascia così spazio a una satira in qualche modo compiacente verso l'*american way of life*.

Il nostro disegno fu pubblicato sulle pagine della storica rivista americana *Esquire* nel febbraio del 1938, come illustrazione per l'articolo *The Yale Boy's Mother* di Edward Stevenson. Con sicurezza di linea assoluta, Grosz studia e dettaglia le figure della donna elegantemente vestita e del seduttore che sta per servirle da bere, finendo per spingere le fisionomie dei personaggi al limite del caricaturale, del grottesco, come si evince dai tratti sommari e anonimi del cameriere, rappresentato come una sorta di automa in atteggiamento reverenziale.

YALE BOY'S MOTHER 1937-1938

*signed lower left, inscribed "182 Yale Boy's Mother" lower
centre
black chalk and Indian ink on paper
23 5/16 by 18 in
on the reverse: inscribed "Yale Boy's Mother / Stevenson /
Grosz", George Grosz Estate stamp with number "4-74-4"*

In 1933, soon after the rise to power of the Nazi Party, Georg Grosz – considered one of the most acute and scathing chroniclers of the moral crisis of post-WWI bourgeois European society – left Germany for the United States, never to return. His drawings from this period document the many facets of life in the U.S. and betray his avid interest in his new surroundings. The disdain for the European middle class that marked his previous production thus left space for what we might call an accommodating satire of the American way of life.

*Our drawing was published in *Esquire* magazine's February, 1938, issue as an illustration to the short story *The Yale Boy's Mother* by Edward Stevenson. With an absolute confidence in his line, Grosz studies and details the figures of the elegantly-dressed matron and the seducer about to serve her a drink, pushing his portrayal to the limit of caricature, the grotesque, with the summarily sketched, anonymous features of the waiter, who is presented as a sort of automaton in a reverential pose.*





Joan Miró, 1947, fotografato da George Plat Lynes © Christie's Images / Bridgeman Images



Joan Miró

Joan Miró i Ferrà nacque a Barcellona il 20 aprile 1893, da Miquel Miró Adzerias, orologiaio e orefice, e Dolores Ferrà di Oromi. Fin dalla tenera età di sette anni si dedicò al disegno, e continuò a frequentare lezioni di disegno anche durante gli studi commerciali intrapresi su spinta del padre. Iniziò a lavorare in una drogheria, un impiego che abbandonò in seguito a un esaurimento nervoso. Nel lungo periodo di convalescenza trascorso nella casa di famiglia a Mont-roig del Camp ebbe modo di consolidare la sua vocazione artistica.

Rientrò a Barcellona nel 1912, dove studiò al Cercle Artístic de Sant Lluc e aprì il proprio studio nel 1916. La sua prima personale fu tenuta nel 1918 alle Galeries Dalmau, suscitando aspri commenti dei critici.

Ispirato dalle mostre delle opere dei Fauves e degli esponenti del Cubismo, Miró decise di spostarsi a Parigi nel 1920; lì si dedicò inizialmente a completare i lavori iniziati a Barcellona e a Mont-roig del Camp. Uno di questi, *La Masia*, ora alla National Gallery of Art di Washington, sarebbe stato in seguito acquistato da Ernest Hemingway. La sua pittura già mostrava quei caratteri di simbolismo e nazionalismo che lo avrebbero accompagnato in tutta la sua carriera. Nel 1921 Josep Dalmau organizzò una personale del pittore alla Galerie la Licorne a Parigi.

Al 1924 risale l'adesione di Miró al gruppo surrealista; cominciò a sperimentare nuove tecniche come il collage, ma non arrivò all'abbandono totale di un soggetto in favore dell'astrattismo. Insieme a Max Ernst inventò la tecnica del *grattage*, che consisteva nella stesura sulla tela della pittura e del successivo raschiamento della pittura ancora fresca dal supporto. Nel 1926 collaborò con lo stesso artista alla creazione di disegni per l'impresario teatrale russo Sergej Pavlovič Djagilev.

Il 12 ottobre 1929 sposò Pilar Juncosa a Palma de Mallorca; a luglio dell'anno successivo la moglie diede luce a una bambina, María Dolores.

Nel 1931 venne aperta la Pierre Matisse Gallery, a New York: fu Pierre Matisse a introdurre l'artista catalano nel mercato americano esponendo frequentemente le sue opere.

Fino allo scoppio della Guerra Civile Spagnola nel 1936, Miró continuò a tornare in Spagna tutte le estati; con la commissione del murales *El segador* da parte del governo repubblicano spagnolo per il relativo padiglione all'esposizione parigina del 1937 la sua pittura acquisì un significato più politico. Poco prima dell'invasione tedesca della Francia, il pittore si spostò in Normandia a Varengeville, che fu costretto ad abbandonare durante il Governo di Vichy, facendo ritorno nella Spagna ormai controllata da Francisco Franco. Tra il 1939 e il 1941 creò la serie delle *Costellacions*, composta di 23 piccole opere su carta, oggi suddivise tra vari musei; la serie fu molto apprezzata dallo scrittore e poeta surrealista André Breton e includeva alcuni motivi ricorrenti nella produzione del pittore, quali la luna, figure di donne e di uccelli.

Negli anni 1948 e 1949, mentre viveva a Barcellona, si recò spesso a Parigi per lavorare sulle tecniche di stampa presso lo Studio Mourlot, storica stamperia fondata nel 1852 che a partire dagli anni Venti si occupava esclusivamente di litografia: il risultato fu la produzione di più di un migliaio di diverse litografie.

Nel 1964 Miró completò una serie di ceramiche e sculture per i giardini della Fondation Maeght a Saint-Paul de Vence e nel 1974 eseguì un arazzo per il World Trade Center a New York, andato distrutto nell'attacco terroristico del 2001. Nel 1983 fu inaugurata la grande scultura *Dona i Ocell* a decorazione del Parc de l'Escorxador a Barcellona, oggi Parc de Joan Miró. Il 25 dicembre dello stesso anno l'artista morì a Palma di Maiorca.

2 Joan Miró i Ferrà

Barcelona 1893 – Palma di Mallorca 1983

FEMME, OISEAUX 1975

firmato in basso a destra
pastelli colorati e inchiostro su carta giapponese
mm 800x560
sul retro: datato "21/IX/75" e titolato

€ 30.000/50.000

\$ 34.000/57.000

£ 27.000/45.000

L'opera è accompagnata da certificato di autenticità rilasciato dalla ADOM (Association pour la Défense de l'Oeuvre de Joan Miró) il 25 giugno 2019.

L'opera è corredata di attestato di libera circolazione.

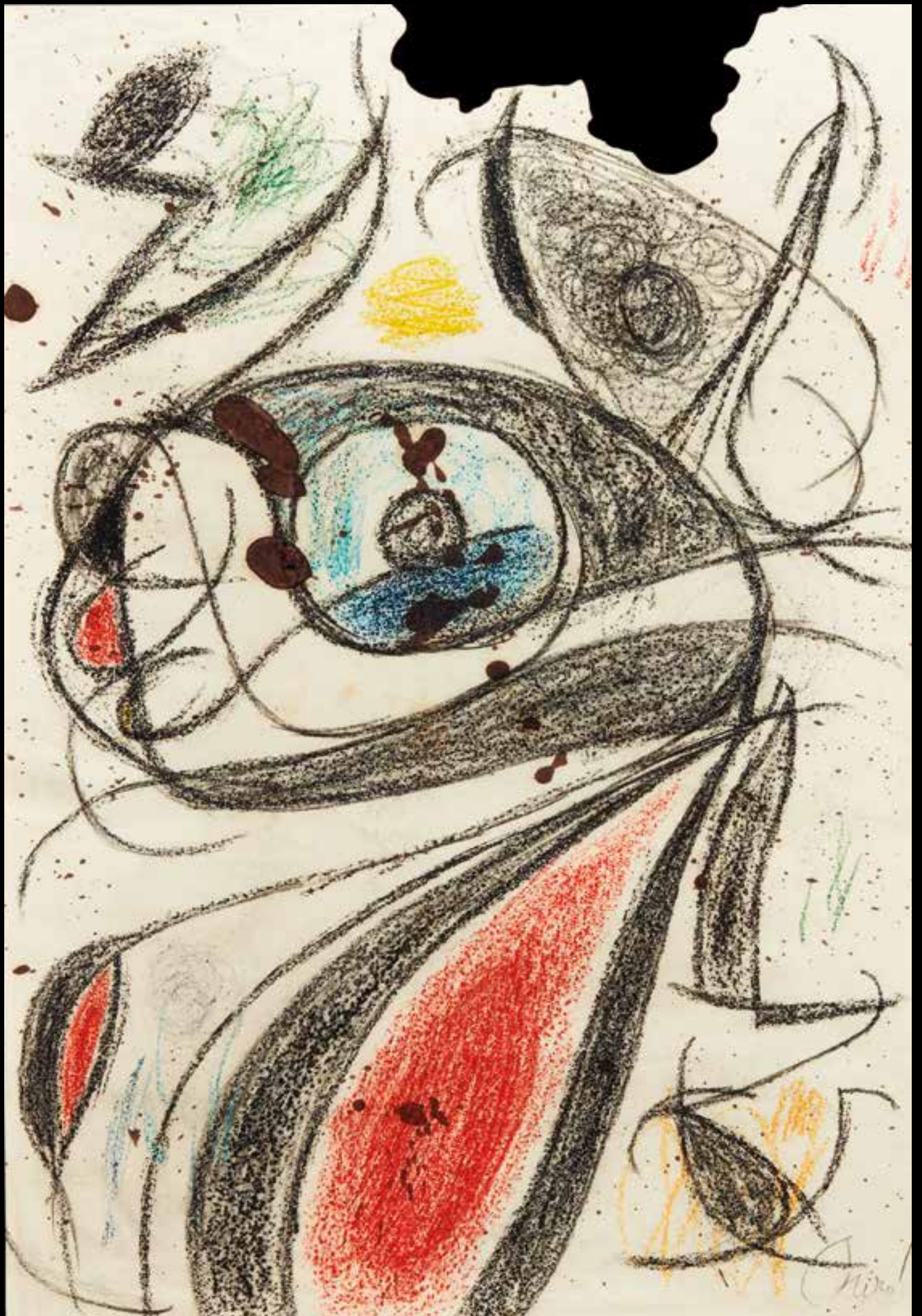
This work is accompanied by a certificate of authenticity issued by ADOM (Association pour la Défense de l'Oeuvre de Joan Miró) on 25th June 2019.

An export license is available for this lot.

FEMME, OISEAUX 1975

*signed lower right
coloured crayons and ink on Japanese paper
31 ½ by 22 in
on the reverse: dated "21/IX/75" and titled*





Il linguaggio surrealista di Joan Miró acquisisce la sua maturità, riconosciuta a livello internazionale in Europa e in America, negli anni Quaranta con la serie delle *Costellazioni*, in cui figura umana, natura, cosmo e mondo animale presiedono alla nascita di un alfabeto onirico.

Nei soggetti delle sue creazioni vengono raccogliendosi densi nuclei di forme che scaturiscono dalla meditazione di soggetti archetipici, che vengono sottoposti dall'artista alle più mutevoli trasformazioni.

Una caleidoscopica metamorfosi lega insieme infatti gli elementi appartenenti a questi diversi livelli o stadi dell'essere, cui l'artista dà volto e figura, inseguendo e meditando le proprie pulsioni.

Su tali fantasmagorie inciderà la fascinazione esercitata dalla visione delle pitture preistoriche sulle pareti delle grotte di Altamira, che dovette rafforzare Miró nella convinzione di poter coltivare in sé la crescita e la proliferazione di segni primitivi,

adeguati per misurarsi con una forza primigenia – l'origine – cui ogni sua immagine si riferisce. La donna, dunque, è tema centrale: essa è fertilità, pulsione sessuale, organo riproduttivo, terra, matrice. L'uccello è l'elemento d'aria, traiettoria in movimento, energia, fallo, desiderio, violenza, slancio e contatto con il cielo.

Per citare solo alcune occorrenze di questo soggetto ancipite nell'opera dell'artista catalano, ricorderemo *Donna circondata da un volo d'uccello*, del 1941, o *Donna, uccello al chiaro di luna* del 1949, olio su tela, Londra, Tate Gallery, dalla serie *Donne e uccelli*; e poi, ancora, la *Donna e uccello* del 1964, olio su tela, a Saint Paul de Vence presso la Fondation Marguerite et Aimé Maeght; e, infine, la scultura monumentale *Donna e uccello*, in cemento e ceramica, realizzata in collaborazione con J. L. Artigas, nel 1982, Barcellona, nel Parco Joan Miró, che insieme alla nostra opera pare appartenere ad una simile famiglia formale, pur nella singolarità delle due diverse realizzazioni.

Nella grande opera monumentale, alta circa ventidue metri, si apre infatti entro il corpo eretto della scultura, di evidente richiamo fallico, una forma cava, il cui profilo evoca il sesso femminile. La scultura nasce come gigantesca creatura fittile, come sviluppo di un abnorme progetto vascolare-ceramico, ideato grazie ai decenni di sperimentazione ceramica da parte di Miró.

Nel dipinto in esame ritroveremo le stesse forme ovoidali e arrotondate che nello slancio della scultura di Barcellona si innalzano sino a toccare il cielo con la semiluna apicale.

Il nostro *Femme, oiseaux* appare come la proiezione piana di quel mondo di forme globulari e in gestazione, in cui si aprono occhi ipnotici su una rossa forma oblunga, simile al sesso femminile.

In una intervista, così l'artista descriveva come avesse coltivato la fioritura delle sue visioni: «Vedo il mio studio come un orto. Per far venire su i frutti, bisogna tagliare le foglie. A un dato momento bisogna potare. Lavoro come un giardiniere o un vignaiuolo. Le cose vengono lentamente. Il mio vocabolario di forme, per esempio, non l'ho scoperto tutto in una volta; si è formato quasi a mia insaputa. Le cose seguono il loro corso naturale. Crescono, maturano. Bisogna innestare. Bisogna irrigare». E riconosceva come alcuni soggetti, proprio come quelli della donna e dell'uccello, fossero «temi che non mi abbandonano mai, che ritornano [...] li accumulo, come se fossero semi. Alcuni germogliano, altri no». (Miró, 1959)



Joan Miró's surrealistic language came to its maturity and was recognised in Europe and in the U.S. in the 1940s, with the series entitled Constellations, in which the human figure, nature, the cosmos and the animal world preside at the emergence of an oneiric alphabet.

Dense nuclei of forms, outflowing from meditation on archetypal subjects, coaxed by the artist to undergo the most diverse transformations, form the centres of his creations.

A kaleidoscopic metamorphosis ties together the elements belonging to these diverse levels, or stages, of being, to which the artist gives faces and figures, following and meditating on his own impulses.

These phantasmagories are influenced by the fascinating prehistoric Altamira cave paintings, which, when viewed by Miró must have strengthened his resolution to cultivate within himself and in his works a growth and proliferation of primitive signs adequate to confront that incredibly ancient force – the origin – to which every single one of his images refers. Woman, therefore, is the central theme: woman is fertility, the sexual impulse, reproductive organ, earth, matrix. The bird is the element air, a trajectory in movement, energy, the phallus, desire, violence, eruption and contact with the heavens.

To cite just a few of this two-sided subject in the works of the Catalan artist, let us recall *Woman Encircled by the Flight of a Bird* (1941) or *Women and Bird in the Moonlight* (1949), both oils on canvas (London, Tate) from the series *Women and Birds*; *Woman and Bird* (1964), oil on canvas, in *Saint-Paul-de-Vence* at the *Fondation Marguerite et Aimé Maeght*; and, finally, the monumental sculpture entitled *Woman and Bird*, in concrete and ceramic, constructed in collaboration with J. L. Artigas in 1982, in *Barcelona's Parc de Joan Miró*, which would seem belong to the same formal family as our work, however singular the two expressions may be.

In the large monumental work, about twenty-two metres in height, the erect body of the sculpture with its evident phallic references is split by a vulva-shaped hollow. The sculpture was born as a gigantic fictile creature, as the flowering of an aberrant vascular-ceramic project, conceivable only thanks to Miró's decades of experimentation with the medium.

In our painting, we find the same ovoid and rounded forms which, in the soaring *Barcelona* sculpture, rise to touch the sky with a crescent moon.

Our *Femme, oiseaux* is, apparently, a plane projection of that world of gestating globular forms in which hypnotic eyes open on an oblong red form similar, again, to the vulva.

In an interview, the artist described how he would have cultivated the flowering of his visions: «I think of my studio as a vegetable garden... The leaves have to be cut so the vegetables can grow. At a certain moment, you must prune. I work like a gardener or a wine grower. Everything takes time. My vocabulary of forms, for example, did not come to me all at once. It formulated itself almost in spite of me. Things follow their natural course. They grow, they ripen. You have to graft. You have to water...». And he acknowledged that certain subjects, like woman, like the bird, would never abandon him, but would return; and that he would accumulate them, as though they were seeds, some of which would germinate, others which would not. (Miró, 1959)



Joan Miró, *Women and Bird in the Moonlight*, London, Tate Modern

3 Edgar Degas

Paris 1834 – 1917

FEMME S'ESSUYANT LE PIED 1880 circa

pastello nero su carta applicata su cartone
mm 624x535

€ 10.000/15.000

\$ 11.500/17.500

£ 9.000/13.500

L'opera è accompagnata da certificato di autenticità rilasciato da Brame & Lorenceau il 6 giugno 2019.

L'opera è corredata di attestato di libera circolazione.

This work is accompanied by a certificate of authenticity issued by Brame & Lorenceau on 6th June 2019.

An export license is available for this lot.

Provenienza

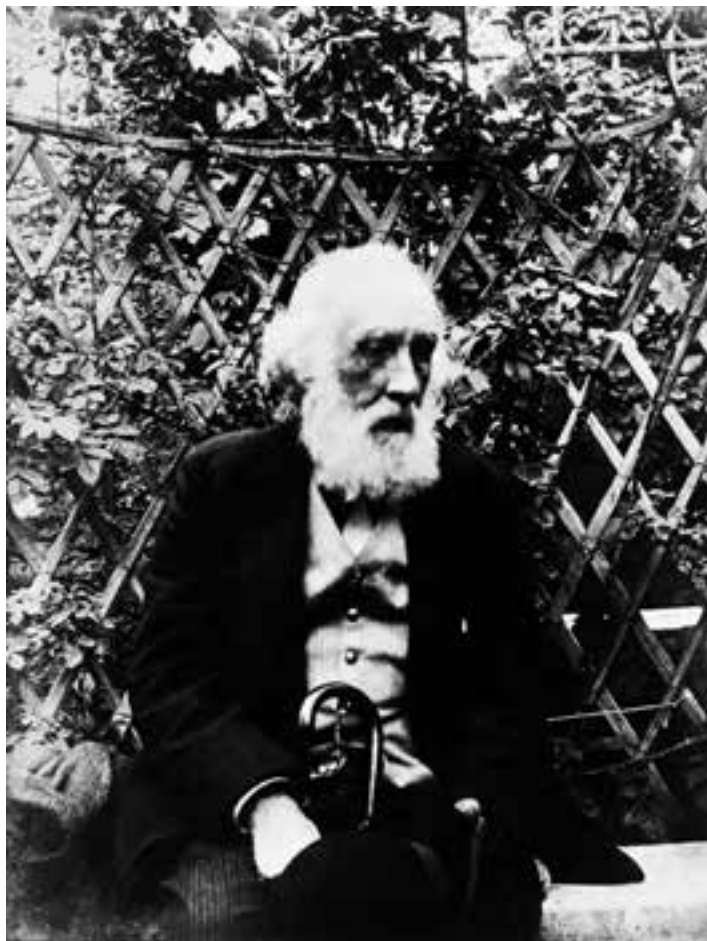
Fèvre

Hôtel Drouot, Paris, 14 giugno 1985, n. 3

New York, William Doyle Galleries, fine anni '80


FEMME S'ESSUYANT LE PIED circa 1880

black crayon on paper laid down on cardboard
24 5/8 by 21 in



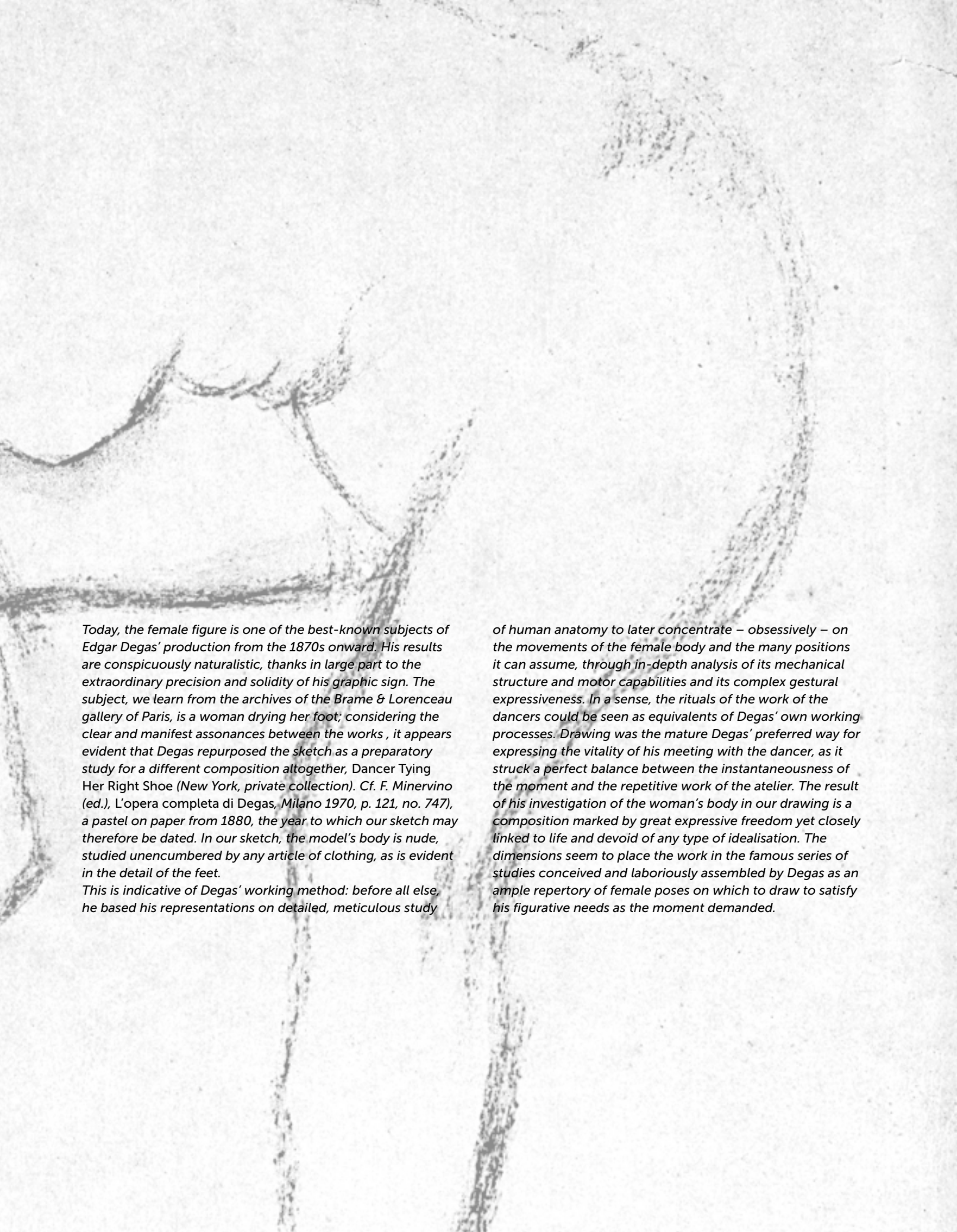
Edgar Degas, 1908, fotografato da Albert Bartholomé, Parigi, Bibliotheque Nationale
© 2019. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze





La figura femminile senza dubbio è oggi uno dei soggetti più noti della produzione di Edgar Degas dagli anni Settanta dell'Ottocento in avanti. Di spiccato risultato naturalistico, dovuto specialmente alla straordinaria precisione e solidità del tratto grafico, il soggetto, stando agli archivi della galleria parigina Brame & Lorenceau, corrisponde a uno studio di donna intenta ad asciugarsi un piede. Considerate tuttavia le chiare e manifeste assonanze tra le opere, pare evidente che il bozzetto sia stato riutilizzato da Degas come studio preparatorio per un'altra composizione, *Ballerina che si allaccia la scarpetta destra* (New York, collezione privata, cfr. *L'opera completa di Degas*, a cura di F. Minervino, Milano 1970, p. 121, n. 747), pastello su carta del 1880, anno a cui si può pertanto far risalire il nostro disegno. Il corpo della modella si presenta qui nudo, indagato in assenza di qualsiasi vestiario, come appare dal dettaglio dei piedi. Questo particolare è testimone del metodo di lavoro degasiano, che prima di tutto prendeva il

via da uno studio attento e pedissequo dell'anatomia umana, per poi concentrarsi, in maniera ossessiva, sui movimenti e sulle numerose posizioni del corpo femminile, mediante un'analisi approfondita della sua struttura meccanica e motoria e delle sue complesse gestualità. In qualche modo, il lavoro rituale delle ballerine sembra esprimere in sé un equivalente dei procedimenti dello stesso Degas. Il disegno divenne per lui, in età matura, lo strumento prediletto per esprimere la vitalità del proprio incontro con la danzatrice, in una perfetta mediazione tra l'istantaneità del momento e il lavoro d'atelier. Il risultato di questa indagine sul corpo della donna, evidente nel nostro disegno, è una composizione di grande libertà espressiva, ma profondamente legata al vero, scevra da ogni tipo di idealizzazione. Le dimensioni sembrano inquadrare l'opera nelle famose serie di studi laboriosamente concepiti da Degas come un ampio repertorio di pose femminili da cui poter attingere secondo le esigenze del momento.



Today, the female figure is one of the best-known subjects of Edgar Degas' production from the 1870s onward. His results are conspicuously naturalistic, thanks in large part to the extraordinary precision and solidity of his graphic sign. The subject, we learn from the archives of the Brame & Lorenceau gallery of Paris, is a woman drying her foot; considering the clear and manifest assonances between the works, it appears evident that Degas repurposed the sketch as a preparatory study for a different composition altogether, Dancer Tying Her Right Shoe (New York, private collection). Cf. F. Minervino (ed.), L'opera completa di Degas, Milano 1970, p. 121, no. 747), a pastel on paper from 1880, the year to which our sketch may therefore be dated. In our sketch, the model's body is nude, studied unencumbered by any article of clothing, as is evident in the detail of the feet.

This is indicative of Degas' working method: before all else, he based his representations on detailed, meticulous study

of human anatomy to later concentrate – obsessively – on the movements of the female body and the many positions it can assume, through in-depth analysis of its mechanical structure and motor capabilities and its complex gestural expressiveness. In a sense, the rituals of the work of the dancers could be seen as equivalents of Degas' own working processes. Drawing was the mature Degas' preferred way for expressing the vitality of his meeting with the dancer, as it struck a perfect balance between the instantaneousness of the moment and the repetitive work of the atelier. The result of his investigation of the woman's body in our drawing is a composition marked by great expressive freedom yet closely linked to life and devoid of any type of idealisation. The dimensions seem to place the work in the famous series of studies conceived and laboriously assembled by Degas as an ample repertory of female poses on which to draw to satisfy his figurative needs as the moment demanded.



4 Camille Pissarro

Charlotte Amalie 1830 – Paris 1903

PAYSANNES ASSISES 1880 circa

firmato in basso a sinistra
pastelli su carta
mm 468x615

€ 50.000/70.000
\$ 57.000/80.000
£ 45.000/63.000

L'opera sarà inclusa nel Pissarro Digital Catalogue Raisonné di prossima pubblicazione, a cura del Wildenstein Plattner Institute.

L'opera è corredata di attestato di libera circolazione.

This work will be included in the forthcoming Pissarro Digital Catalogue Raisonné, being prepared under the sponsorship of the Wildenstein Plattner Institute.

An export license is available for this lot.

Provenienza

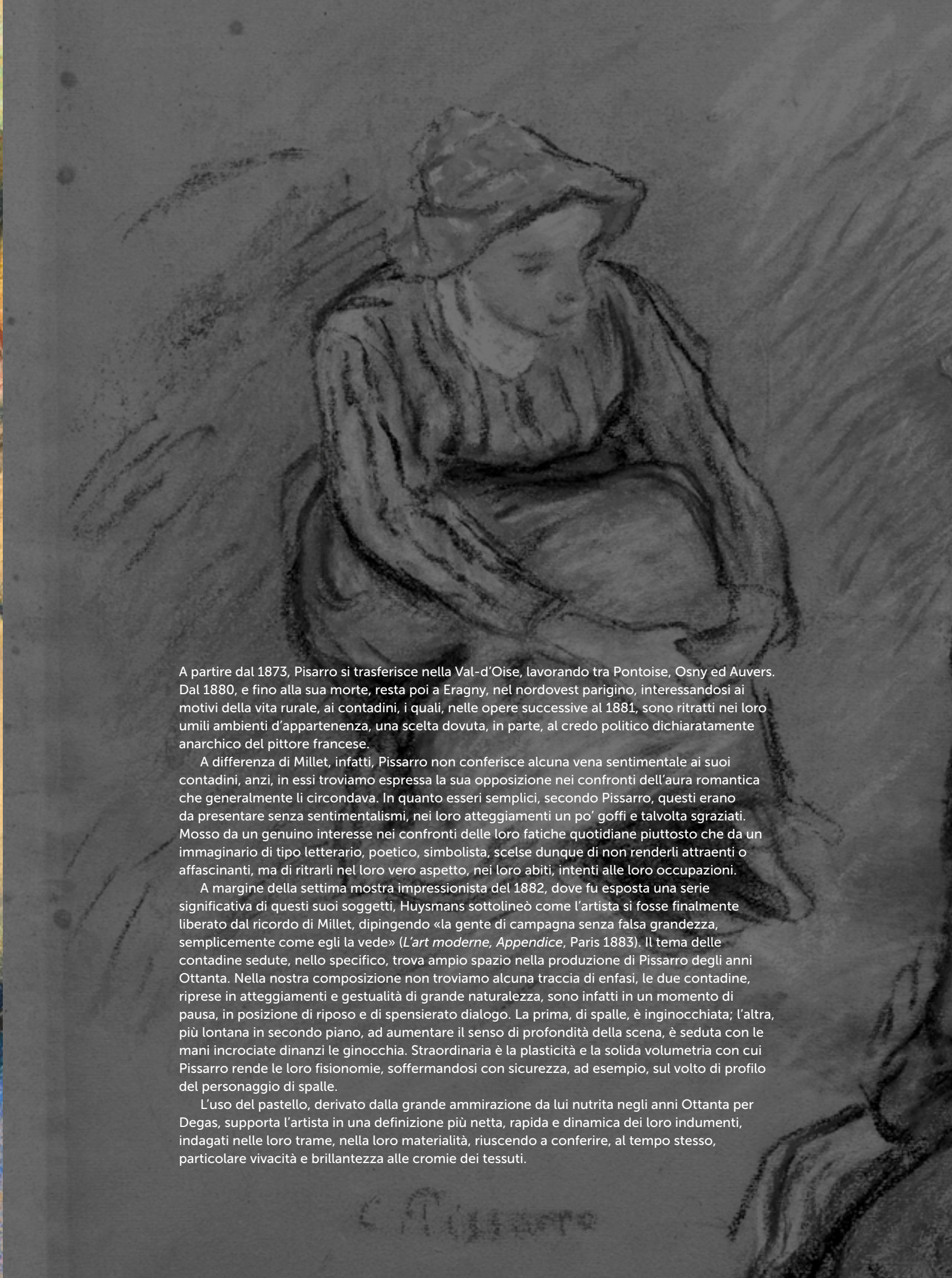
Collezione Erna Stiebel
Christie's, New York, *Impressionist and Modern Paintings – Drawings and Sculptures*, 11 maggio 1995, lotto 231 (dalla proprietà di Erna Stiebel)
Trento, Paolo Dal Bosco

SEATED PEASANT GIRLS circa 1880

signed lower left
crayons on paper
18 ⁵/₁₆ by 24 ⁵/₁₆ in



C. Munch

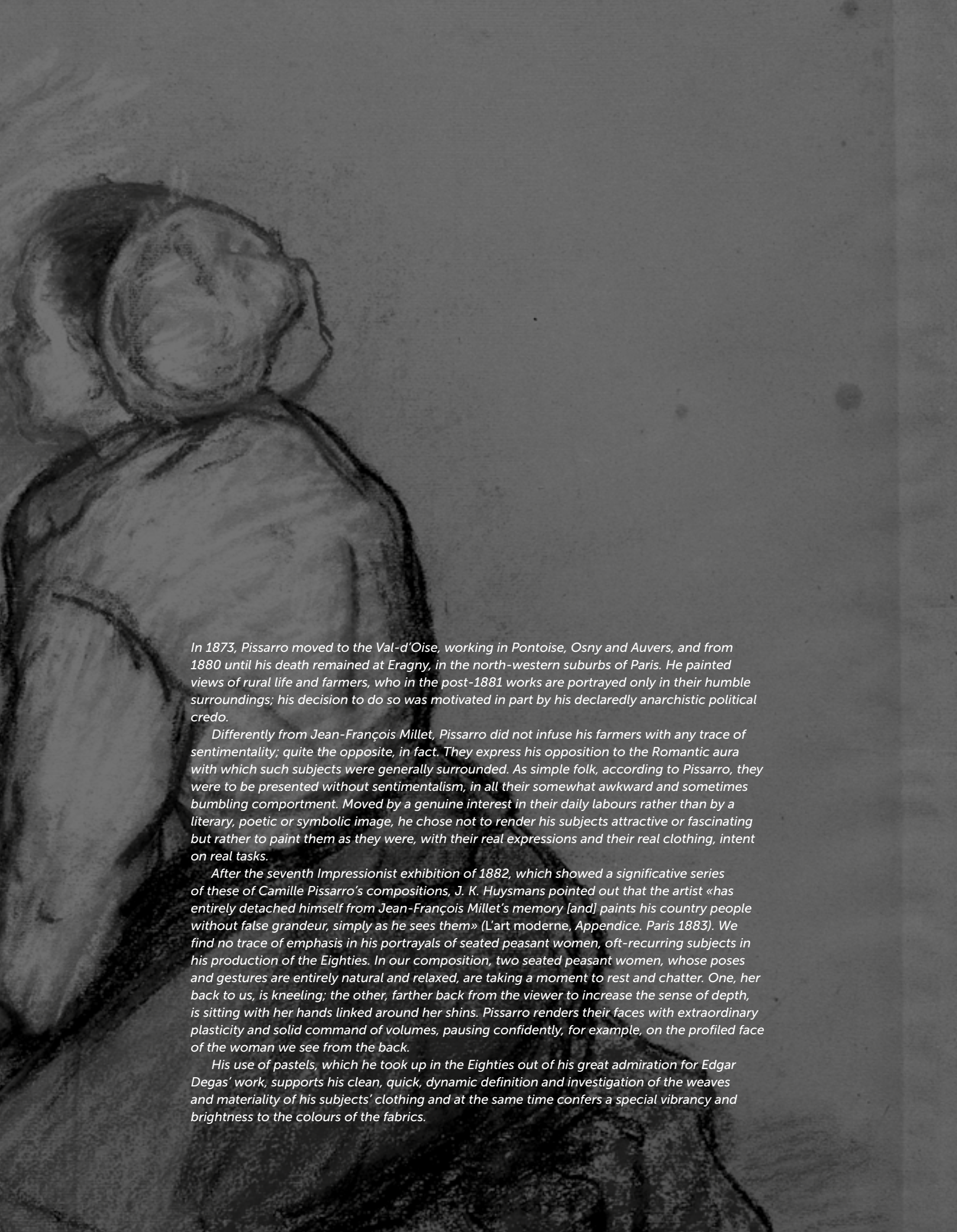


A partire dal 1873, Pissarro si trasferisce nella Val-d'Oise, lavorando tra Pontoise, Osny ed Auvers. Dal 1880, e fino alla sua morte, resta poi a Eragny, nel nordovest parigino, interessandosi ai motivi della vita rurale, ai contadini, i quali, nelle opere successive al 1881, sono ritratti nei loro umili ambienti d'appartenenza, una scelta dovuta, in parte, al credo politico dichiaratamente anarchico del pittore francese.

A differenza di Millet, infatti, Pissarro non conferisce alcuna vena sentimentale ai suoi contadini, anzi, in essi troviamo espressa la sua opposizione nei confronti dell'aura romantica che generalmente li circondava. In quanto esseri semplici, secondo Pissarro, questi erano da presentare senza sentimentalismi, nei loro atteggiamenti un po' goffi e talvolta sgraziati. Mosso da un genuino interesse nei confronti delle loro fatiche quotidiane piuttosto che da un immaginario di tipo letterario, poetico, simbolista, scelse dunque di non renderli attraenti o affascinanti, ma di ritrarli nel loro vero aspetto, nei loro abiti, intenti alle loro occupazioni.

A margine della settima mostra impressionista del 1882, dove fu esposta una serie significativa di questi suoi soggetti, Huysmans sottolineò come l'artista si fosse finalmente liberato dal ricordo di Millet, dipingendo «la gente di campagna senza falsa grandezza, semplicemente come egli la vede» (*L'art moderne, Appendice*, Paris 1883). Il tema delle contadine sedute, nello specifico, trova ampio spazio nella produzione di Pissarro degli anni Ottanta. Nella nostra composizione non troviamo alcuna traccia di enfasi, le due contadine, riprese in atteggiamenti e gestualità di grande naturalezza, sono infatti in un momento di pausa, in posizione di riposo e di spensierato dialogo. La prima, di spalle, è inginocchiata; l'altra, più lontana in secondo piano, ad aumentare il senso di profondità della scena, è seduta con le mani incrociate dinanzi le ginocchia. Straordinaria è la plasticità e la solida volumetria con cui Pissarro rende le loro fisionomie, soffermandosi con sicurezza, ad esempio, sul volto di profilo del personaggio di spalle.

L'uso del pastello, derivato dalla grande ammirazione da lui nutrita negli anni Ottanta per Degas, supporta l'artista in una definizione più netta, rapida e dinamica dei loro indumenti, indagati nelle loro trame, nella loro materialità, riuscendo a conferire, al tempo stesso, particolare vivacità e brillantezza alle cromie dei tessuti.



In 1873, Pissarro moved to the Val-d'Oise, working in Pontoise, Osny and Auvers, and from 1880 until his death remained at Eragny, in the north-western suburbs of Paris. He painted views of rural life and farmers, who in the post-1881 works are portrayed only in their humble surroundings; his decision to do so was motivated in part by his declaredly anarchistic political credo.

Differently from Jean-François Millet, Pissarro did not infuse his farmers with any trace of sentimentality; quite the opposite, in fact. They express his opposition to the Romantic aura with which such subjects were generally surrounded. As simple folk, according to Pissarro, they were to be presented without sentimentalism, in all their somewhat awkward and sometimes bumbling comportment. Moved by a genuine interest in their daily labours rather than by a literary, poetic or symbolic image, he chose not to render his subjects attractive or fascinating but rather to paint them as they were, with their real expressions and their real clothing, intent on real tasks.

After the seventh Impressionist exhibition of 1882, which showed a significant series of these of Camille Pissarro's compositions, J. K. Huysmans pointed out that the artist «has entirely detached himself from Jean-François Millet's memory [and] paints his country people without false grandeur, simply as he sees them» (L'art moderne, Appendice. Paris 1883). We find no trace of emphasis in his portrayals of seated peasant women, oft-recurring subjects in his production of the Eighties. In our composition, two seated peasant women, whose poses and gestures are entirely natural and relaxed, are taking a moment to rest and chatter. One, her back to us, is kneeling; the other, farther back from the viewer to increase the sense of depth, is sitting with her hands linked around her shins. Pissarro renders their faces with extraordinary plasticity and solid command of volumes, pausing confidently, for example, on the profiled face of the woman we see from the back.

His use of pastels, which he took up in the Eighties out of his great admiration for Edgar Degas' work, supports his clean, quick, dynamic definition and investigation of the weaves and materiality of his subjects' clothing and at the same time confers a special vibrancy and brightness to the colours of the fabrics.



Camille Pissarro con la moglie, 1895 circa © Roger-Viollet /Alinari

Camille Pissarro

Nato nelle isole Antille, nel 1830, da padre francese e madre creola, nel 1855 si trasferisce a Parigi, dove frequenta l'École des Beaux-Arts e l'Académie Suisse e studia approfonditamente le opere di grandi artisti come Corot, Daubigny, Millet e Courbet. Negli anni seguenti frequenta artisti come Guillaumin, Suisse e Cézanne, con cui partecipa a numerose esposizioni al Salon des Refusés.

Nel 1866 per motivi economici si trasferisce a Pontoise, cittadina che sarà soggetto ricorrente dei suoi dipinti. In questi anni partecipa agli incontri tra artisti e intellettuali che si tengono nel Café Guerbois e nel locale di Batignolles. Due anni dopo, a causa della guerra franco-prussiana, è costretto a lasciare la Francia per Londra, dove conosce il mercante Paul Durand-Ruel. Rientrato in Francia nel 1871, si stabilisce a Pontoise; tre anni dopo partecipa alla prima mostra impressionista. Per il suo carattere conciliante e gli incoraggiamenti che sapeva trasmettere ai giovani artisti venne considerato dai colleghi impressionisti come l'anima che mantenne unito il gruppo per tanti anni.

Nel 1877 conosce Gauguin; dopo un breve soggiorno a Rouen, nel 1884 il pittore si stabilisce a Éragny-sur-Epte. Nel 1885 conosce Paul Signac e George Seurat e rimane affascinato dal *pointillisme*, tecnica con cui realizza varie opere fino ai primi anni Novanta dell'800. Nel 1886 conosce Vincent van Gogh e negli anni successivi viene invitato a Bruxelles delle esposizioni e a Parigi per partecipare all'Esposizione Universale di Georges Petite. Trascorre gli ultimi anni della sua vita in Belgio a causa delle sue manifeste idee anarchiche. Dal 1893 al 1900 dipinge in stile impressionista paesaggi, strade e piazze di Parigi. Muore a Parigi nel 1903.



Camille Pissarro, A Servant Seated in the Garden at Eragny, 1884, collezione privata © Christie's Images / Bridgeman Images



Paul Durand-Ruel

Paul Durand-Ruel e Federico Zandomeneghi

Paul Durand-Ruel, nato a Parigi nel 1831 e morto nella stessa città nel 1922, fu uno dei primi galleristi a supportare economicamente e con esposizioni personali i pittori a lui legati.

Il padre, Jean Durand, e la madre, Marie Ruel, possedevano un negozio di stampe che il figlio rilevò nel 1865, trasformandolo negli anni in una vera galleria d'arte, luogo d'incontro di artisti e collezionisti.

Inizialmente specializzato in opere della Scuola di Barbizon, riconobbe presto la potenzialità del neonato movimento degli Impressionisti, e tra il 1891 e il 1922 acquistò circa 12.000 dipinti.



Il salotto della casa di Paul Durand-Ruel Salon in Rue de Rome 37, a Parigi

Nel 1870, a causa della guerra franco-prussiana, fuggì a Londra, dove aprì un'altra galleria in New Bond Street. Quindici anni dopo, nel 1886 sbarcò a New York, dove vendette nel giro di poche settimane moltissime opere, e dove aprì un'ulteriore galleria sulla Fifth Avenue nel 1887.

Paul Durand-Ruel e Federico Zandomeneghi si conobbero nel 1879. Il gallerista apprezzò da subito la pittura del "Vénétien" (come era stato soprannominato da Degas) e gli offrì la possibilità di esporre alle mostre degli Impressionisti in quello stesso anno, e poi ancora nel 1880, nel 1881, nel 1886 e nel 1889.

Al tempo girava la voce, riportata anche da Gustave Coquirot nel suo libro su Henri de Toulouse-Lautrec, che Paul Durand-Ruel avesse incaricato Zandomeneghi di ritoccare i pastelli di Edgar Degas per togliere loro quell'asprezza di colore e di forma che ne rendevano difficile la vendita in America.

Diventato ormai un pittore conosciuto, nel 1893 Durand-Ruel gli organizzò una personale di successo nella sua prestigiosa galleria, cui ne seguì una seconda nel 1898.



Federico Zandomeneghi, Autoritratto



Mostra Commemorativa della Fondazione della Biennale - Venezia - 1935 XIII Foto Giacomelli - Venezia - N. 181
Zandomeneghi - Federico - VEDUTA PARETE

La sala di Federico Zandomeneghi nella mostra commemorativa della fondazione della Biennale di Venezia, 1935

5 Federico Zandomeneghi

Venezia 1841 – Paris 1917

FEMME AU BOUQUET 1914

firmato e datato "914" in alto a destra
olio su tela
cm 60,9x50
sul retro: due cartigli di collezione sul telaio

€ 120.000/180.000

\$ 138.000/207.000

£ 108.000/162.000

L'opera è corredata di attestato di libera circolazione.

An export license is available for this lot.

FEMME AU BOUQUET 1914

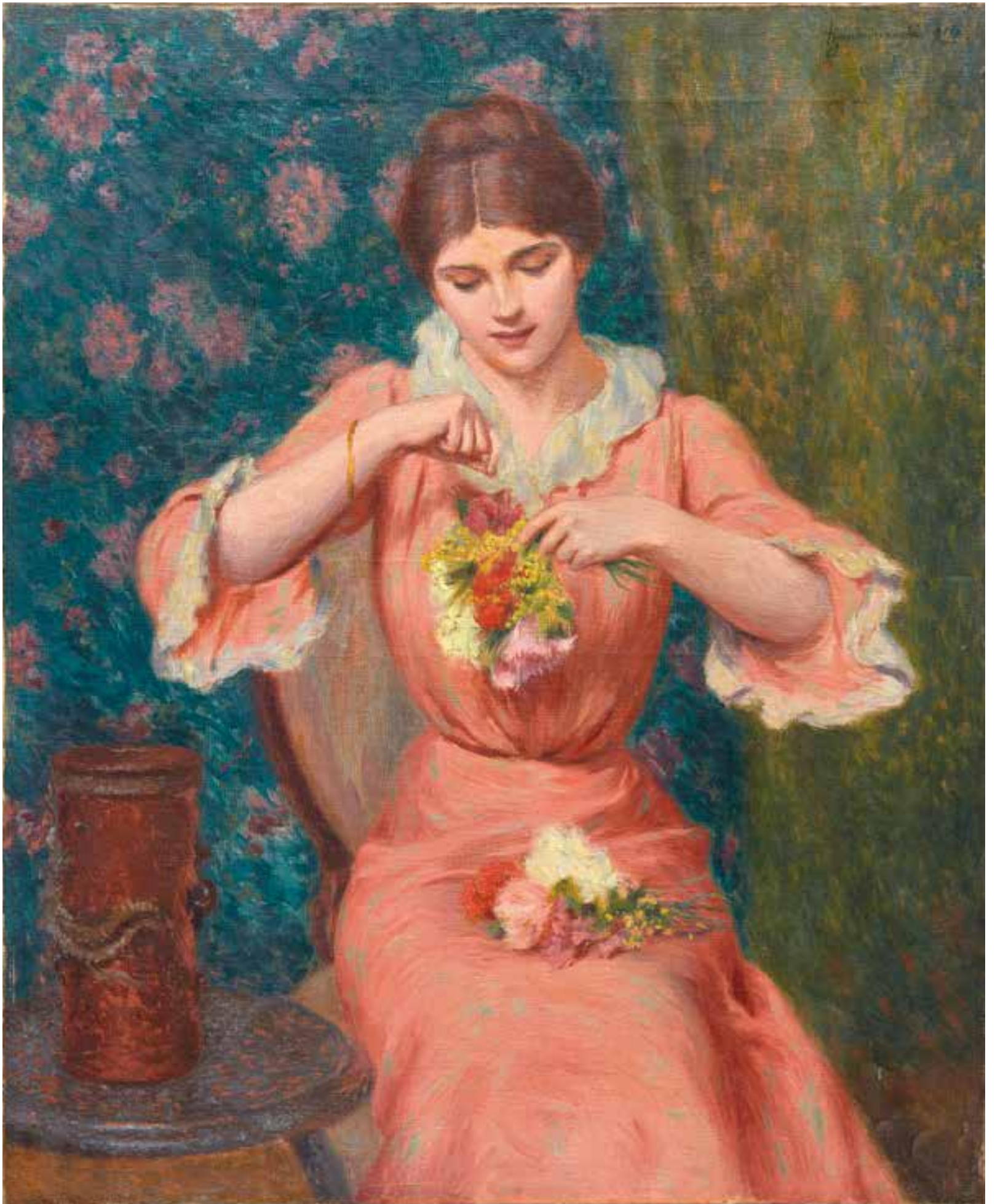
*signed and dated "914" upper right
oil on canvas
23 ¹⁵/₁₆ by 19 ⁵/₈ in
on the reverse: two collection labels on the stretcher*

Provenienza

Paris, collezione Durand-Ruel (fot. n. 7832)
Paris, collezione Angelo Sommaruga

Bibliografia

E. Piceni, *Zandomeneghi*, Milano 1967, n. 743.
E. Piceni, *Zandomeneghi*, Busto Arsizio 1991, n. 743.
C. Testi, M.G. Piceni, E. Piceni, *Federico Zandomeneghi. Catalogo generale. Nuova edizione aggiornata ed ampliata*, Milano 2006, p. 377, n. 833.



Dipinta nel 1914, l'opera cade in un momento importante della carriera di Federico Zandomeneghi. In quell'anno, infatti, il critico d'arte Vittorio Pica, che da tempo collaborava nell'organizzazione delle esposizioni internazionali veneziane, città di origine del pittore, allestisce nell'ambito della Biennale una mostra di Zandomeneghi con una quarantina di opere di cui ventisei dipinti e una decina di pastelli. L'intento è quello di promuovere anche in Italia l'attività artistica del pittore, da tempo trasferitosi a Parigi. Risale a quarant'anni prima la repentina decisione di Zandomeneghi, come si evince chiaramente dalla lettera inviata all'amico Francesco Gioli: «Mio carissimo Cecchino. Senza tanti preamboli ti dirò che domani sera 2 giugno 1874 alle ore 10 parto per Parigi – Ho fatto questa brillante risoluzione e la metto in atto colla massima velocità perché non avvenga un pentimento che mi faccia piantar le radici a Firenze». (Dini, p. 486, lettera XXV).

Gli anni parigini non sono facili, solo negli anni Novanta Zandomeneghi inizia a godere della protezione di un mercante della caratura di Durand-Ruel, da cui proviene anche questo dipinto. Persona schiva, dal carattere spigoloso, nei suoi quadri egli riesce a esternare delicatezza e sensibilità nel cogliere la

realtà borghese di giovani donne ritratte con eleganza tanto nei salotti o per strada quanto nell'intimità della camera da letto e del gabinetto di toelette.

La piacevolezza dei soggetti realizzati con una ricercata attenzione per tinte amabili, dai giusti equilibri di tonalità sobrie e vivaci senza eccessi di cromatismi, unita all'attenzione ai dettagli degli abiti, degli accessori, delle nature morte floreali, porta Zandomeneghi al successo, in parte condiviso con il gruppo impressionista, in particolare con Auguste Renoir e Degas. Elementi che si ritrovano nella tela *Femme au bouquet*, dove una giovane seduta di fronte a noi è intenta a realizzare una composizione floreale da porre nel vaso sul tavolino alla sua destra.

L'abilità pittorica dell'artista nel dipingere differenti specie botaniche variandone forme e colori secondo le necessità, permette di distinguere i diversi tipi di fiori che compongono il bouquet.

L'attenzione alla cura dei fiori e alle decorazioni floreali su abiti e lunghi capelli, così come su tende, tappezzerie e tappeti è una costante nella produzione dell'artista. In particolare, i fiori recisi prendono spazio nelle opere di Zandomeneghi a cominciare

dall'enorme mazzo di fiori che trasporta con fatica la bambina di *La fête* (1894, Mantova, Museo Civico di Palazzo Te) fino alla natura morta della *Marchande de fleurs* (1913-14) dove «pennellate lunghe e filamentose si alternano a tratti sottili e minuscole virgole, realizzando una stesura pittorica personalissima che accentua l'intensità del colore e la vaporosità dei fiori, visti anche come simbolo della brevità e della fragilità della bellezza» (*L'impressionismo di Zandomeneghi*, catalogo della mostra, a cura di F. Dini, F. Mazzocca, Padova, Palazzo Zabarella, 1 ottobre 2016 – 29 gennaio 2017, Venezia 2016, p. 174).



Federico Zandomeneghi,
Lettura al fresco, collezione privata
© Christie's Images / Bridgeman Images

This painting dates from 1914, a very important time in Federico Zandomeneghi's career. That year, the art critic Vittorio Pica, who for some time had been engaged in organizing international exhibitions in Venice, the artist's home, arranged a showing of roughly forty works by Zandomeneghi – twenty-six paintings and about a dozen pastels – at the Biennale. Pica's aim was to promote the artist's career in Italy since he had been living in Paris for some time. Zandomeneghi had made the move forty years earlier, as we can clearly see from the letter he wrote to his friend Francesco Gioli: «My dear Cecchino. Getting straight to the point, I want to tell you that tomorrow evening 2 June 1874, I will be leaving for Paris at 10 – I have made this brilliant decision and am implementing it at top speed so that I do not have any second thoughts that would make me put down roots in Florence». (Dini, p. 486, letter XXV).

Those years in Paris were not easy and it was only in the 1890s that he began enjoying the protection of an art merchant of the calibre of Durand-Ruel, from whom this painting was acquired. Although he was a shy, yet cantankerous, man Zandomeneghi revealed delicacy of spirit and sensitivity as he captured the bourgeois world of the young women he portrayed in their parlours or on the street, in the intimacy of their bedrooms or at their dressing tables.

The charm of his paintings created with carefully selected tones, in a proper balance of subdued and lively colours without chromatic excesses, combined with his attention to the details of the clothing, the accessories and floral still-lives brought Zandomeneghi success – a success that he shared in part with the Impressionists and with Auguste Renoir and Edgar Degas in particular. We see all this in the *Femme au bouquet*.

in which a seated young woman facing front is busy arranging flowers for the vase on the little table to her right. The artist's skill in painting different plant species, varying shapes and colours according to need makes it possible to identify the different flowers that comprise the bouquet.

Attention to rendering flowers and floral motifs on clothing and long hair, as on curtains, upholsteries and rugs is a constant in his oeuvre. Cut flowers, in particular, dominate his works, starting from the enormous bunch that the little girl almost struggles to carry in *La fête*, (1894, Mantua, Museo Civico di Palazzo Te) up to the still-life in the *Marchande de fleurs*, (1913-14) where «long and threadlike brushstrokes alternate with fine lines and tiny swirls, in a very personal technique that accentuates the intense colours and evanescence of the flowers that are also interpreted as a symbol of the fleetingness and frailty of beauty» (*L'impressionismo di Zandomeneghi*, exhibition catalogue, ed. by F. Dini, F. Mazzocca, Padua, Palazzo Zabarella, 1 October 2016 – 29 January 2017, Venezia 2016, p. 174).



Federico Zandomeneghi, *La lettera*,
collezione privata
© Christie's Images / Bridgeman Images



6 Giacomo Balla

Torino 1871 – Roma 1958

FINESTRA DI DÜSSELDORF novembre 1912

firmato in basso a destra

olio su tavola

cm 28,2x34,9

retro: etichetta della mostra *Futurismus*, etichetta della Biennale di Venezia del 1978, etichetta della mostra *Futurballa*

€ 70.000/100.000

\$ 80.000/115.000

£ 63.000/90.000

Opera dichiarata di interesse culturale particolarmente importante dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.

Considered of particular importance by the Ministry of Culture, the painting cannot be exported.

Provenienza

Roma, Casa Balla (*Agenda* n. 805: «La mia camera [...] 1912 olio su tavola firma in basso a destra cm 28½ x 35»)

Esposizioni

Giacomo Balla (1871-1958), Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 23 dicembre 1971 – 27 febbraio 1972, n. 28 (riprodotto).

Futurismus 1909-1917, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 15 marzo – 28 aprile 1974, sezione I, n. 19 (riprodotto a colori; targhetta nel retro).

38. *Esposizione Internazionale d'Arte: dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*, Venezia, luglio – settembre 1978, n. IV/5 (targhetta nel retro 166).

Giacomo Balla. Dal Divisionismo al Futurismo, Quadreria d'Arte Contemporanea – Galleria La Girona, Milano, 1981, p. 14 (riprodotto anche in copertina).

Arte italiana. Presenze 1909-1945, Palazzo Grassi, Venezia, aprile 1989 (riprodotto p. 308).

Giacomo Balla. Astrattista futurista, Fondazione Magnani Rocca, Mamiano di Traversetolo, 12 settembre – 8 dicembre 2015, n. 9 (riprodotto p. 51).

Futurballa. Vita, luce, velocità, Fondazione Ferrero, Alba, 29 ottobre 2016-2017, n. 24, riprodotto p. 81 (targhetta nel retro).

Bibliografia

M. Fagiolo dell'Arco, *Futur-Balla*, Roma 1970, p. XII (riprodotto p. XIII).

Giacomo Balla (1871-1958), catalogo della mostra (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 23 dicembre 1971 – 27 febbraio 1972) a cura di G. De Marchis, Roma 1972, p. 156, n. 28.

M. Fagiolo dell'Arco in *Giacomo Balla: trenta esempi*, catalogo della mostra (Galleria Martano, Torino, 8 – 31 maggio 1974) a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Torino 1974, p. 8, fig. 5.

M. Fagiolo dell'Arco in *Futurismus 1909-1917*, catalogo della mostra (Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 15 marzo – 28 aprile 1974), a cura di J.

Harten, Düsseldorf 1974 (riprodotto fuori testo).
G. De Marchis, *Giacomo Balla, l'aura futurista*, Torino 1977, p. 20; p. 26, fig. 23.

La Biennale di Venezia 1978: dalla natura all'arte, dall'arte alla natura, Venezia 1978, p. 56.

G. Lista, *Giacomo Balla*, Modena 1982, n. 251.

E. Balla, *Con Balla*, Milano 1984-1986, vol. I (1984), p. 281.

Arte italiana. Presenze 1909-1945, catalogo della mostra (Palazzo Grassi, Venezia, aprile 1989) a cura di P. Hulthen e G. Celant, Milano 1989, p. 308.


Giacomo Balla. Astrattista futurista, catalogo della mostra (Fondazione Magnani Rocca, Mamiano di Traversetolo, 12 settembre – 8 dicembre 2015) a cura di E. Gigli, S. Roffi, Milano 2015, p. 51, fig. 9; p. 126.

Futurballa. Vita, luce, velocità, catalogo della mostra (Fondazione Ferrero, Alba, 29 ottobre 2016 – 27 febbraio 2017) a cura di E. Coen, Milano 2016, p. 81, tav. 24; p. 85.



Il ponte sul Reno a Düsseldorf, 1935 © SZ Photo / Scherl / Bridgeman Images





Nel periodo di transizione dal divisionismo al futurismo, Giacomo Balla, artista poliedrico di difficile classificazione in un settore circoscritto, mantiene l'attenzione sulla rappresentazione naturalistica della luce. «Mi alimento della purezza buonissima della natura» annota Balla in un taccuino all'inizio del Novecento, da quella di Villa Borghese, allo studio della luce compiuto nel 1912 a Düsseldorf.

Durante quel soggiorno, ospite dei Löwenstein per decorare la loro casa sulle sponde del fiume Reno, l'artista scrive: «Immensi spazi di piante e prati si interpongono nelle lunghe e distese pianure; tutto diventa, per la qualità della luce, più misterioso e velato, e la materia meno reale». Mentre è nella sua stanza, Balla guarda attraverso la finestra aperta e osserva il Reno le cui sponde sono collegate da un ponte di ferro, «ogni cosa è velata e l'Italia è così lontana» (lettera del 18 novembre 1912) e ancora: «La mia camera con gran finestra accoglie il sole nel suo albeggiare, il Reno s'illumina, ed i profili della città di Düsseldorf si delineano velati».

Da questo spunto nasce il quadro della *Finestra di Düsseldorf*, ritrovato nel 1968 dalle figlie dell'artista Luce ed Elica, che datano al 5 dicembre 1912 la lettera inviata alla famiglia in cui Balla racconta: «Me ne sto qui nella mia camera al calduccio seduto a questo tavolino con luce elettrica, una squadra, due scatole di colore, cannocchiale, un compasso, calamaio lucente di terracotta fiorito, dei libri: Dante, Leonardo, Hugo». Lo spazio esterno, infinito di luce, nel quale appare quasi come un fantasma l'alone azzurro tenue del ponte di ferro sul fiume, è circoscritto dal telaio della finestra a doppia apertura e a doppio vetro, quasi una cornice azzurra del quadro maculata di nero. Sul davanzale è appoggiato il binocolo, mentre sulla destra si vede il riflesso della seconda anta a vetrata.

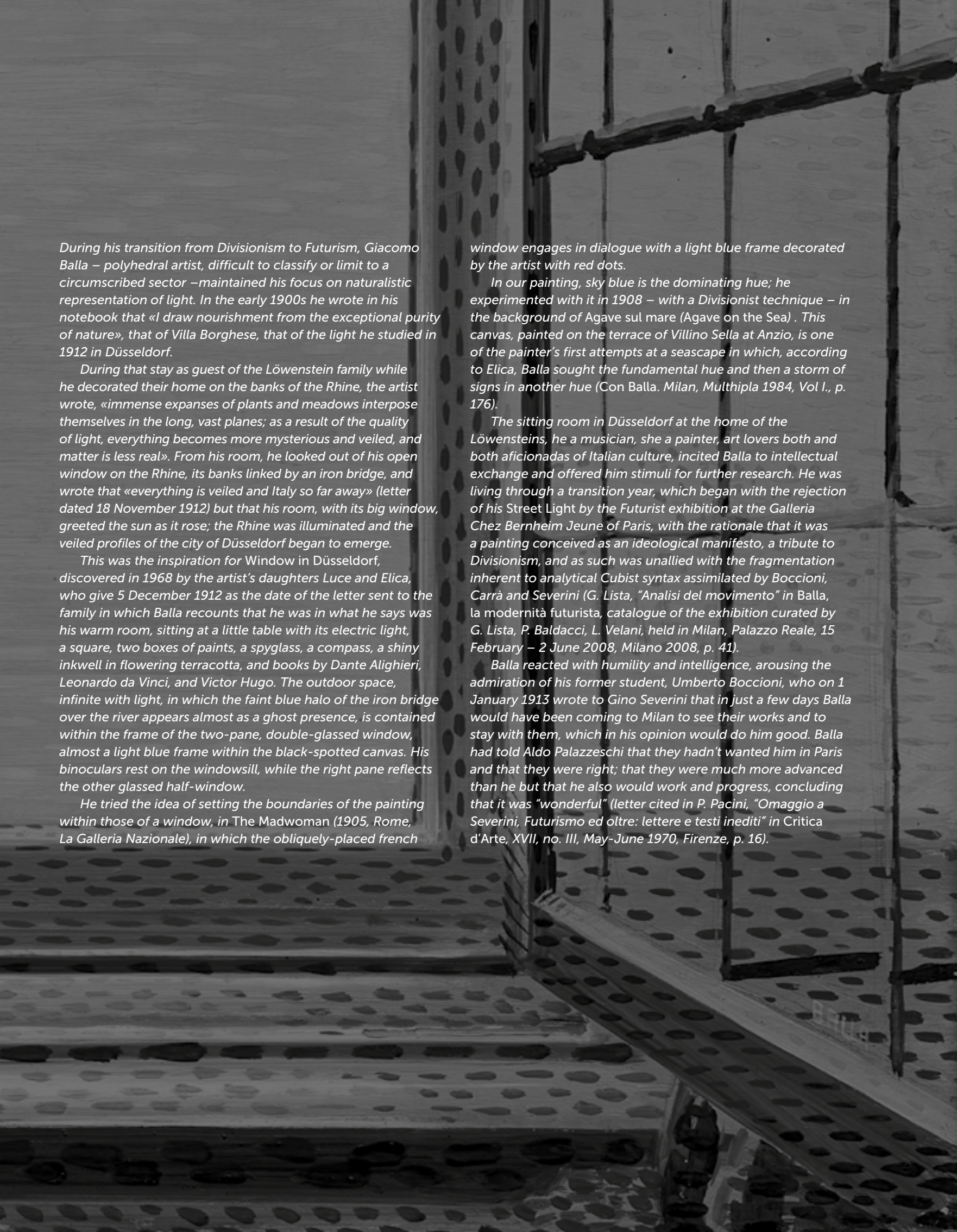
L'idea di porre i confini del quadro in quelli di una finestra viene sperimentata ne *La piazza* (1905, Roma, La Galleria

Nazionale), dove la porta finestra posta in obliquo dialoga con una cornice celeste decorata dallo stesso artista con puntini rossi.

Nel nostro dipinto il celeste risulta la tonalità dominante, sperimentata nel 1908 con tecnica divisionista nello sfondo di *Agave sul mare*. Questo quadro, compiuto dalla terrazza del villino Sella ad Anzio, è uno dei primi tentativi di marina del pittore, in cui Balla, secondo la testimonianza di Elica, «cerca il tono fondamentale e poi lo tempesta di segni di altro tono» (*Con Balla*, Multhipla 1984, I vol. p. 176).

Il soggiorno di Düsseldorf presso i coniugi Löwenstein, lui musicista, lei pittrice, amatori d'arte e appassionati della cultura italiana, stimola in Balla uno scambio intellettuale e spunti per nuove ricerche. Egli sta vivendo un anno di transizione, iniziato con il rifiuto della sua *Lampada ad arco* alla mostra futurista presso la Galleria Chez Bernheim Jeune di Parigi in quanto quadro ideato come manifesto ideologico e tributario del divisionismo e quindi lontano dalle scomposizioni analitiche della sintassi cubista assimilate da Boccioni, Carrà e Severini (G. Lista, *Analisi del movimento*, in *Balla, la modernità futurista*, catalogo della mostra a cura di G. Lista, P. Baldacci, L. Velani, Milano, Palazzo Reale, 15 febbraio – 2 giugno 2008, Milano 2008, p. 41).

Balla reagisce con umiltà e intelligenza, suscitando l'ammirazione di colui che era stato suo allievo, Umberto Boccioni, che il primo gennaio 1913 scrive a Severini: «Tra pochi giorni Balla viene a Milano per vedere i nostri lavori e vivere con noi il che gli farà bene. A Palazzeschi disse: "Non mi hanno voluto a Parigi e hanno avuto ragione; sono molto più avanzati di me ma lavorerò e progredirò anch'io!" Non è meraviglioso?» (lettera citata in P. Pacini, *Omaggio a Severini, Futurismo ed oltre: lettere e testi inediti*, in "Critica d'Arte", a. XVII, fasc. III, maggio-giugno 1970, Firenze, p. 16).



During his transition from Divisionism to Futurism, Giacomo Balla – polyhedral artist, difficult to classify or limit to a circumscribed sector – maintained his focus on naturalistic representation of light. In the early 1900s he wrote in his notebook that «I draw nourishment from the exceptional purity of nature», that of Villa Borghese, that of the light he studied in 1912 in Düsseldorf.

During that stay as guest of the Löwenstein family while he decorated their home on the banks of the Rhine, the artist wrote, «immense expanses of plants and meadows interpose themselves in the long, vast planes; as a result of the quality of light, everything becomes more mysterious and veiled, and matter is less real». From his room, he looked out of his open window on the Rhine, its banks linked by an iron bridge, and wrote that «everything is veiled and Italy so far away» (letter dated 18 November 1912) but that his room, with its big window, greeted the sun as it rose; the Rhine was illuminated and the veiled profiles of the city of Düsseldorf began to emerge.

This was the inspiration for Window in Düsseldorf, discovered in 1968 by the artist's daughters Luce and Elica, who give 5 December 1912 as the date of the letter sent to the family in which Balla recounts that he was in what he says was his warm room, sitting at a little table with its electric light, a square, two boxes of paints, a spyglass, a compass, a shiny inkwell in flowering terracotta, and books by Dante Alighieri, Leonardo da Vinci, and Victor Hugo. The outdoor space, infinite with light, in which the faint blue halo of the iron bridge over the river appears almost as a ghost presence, is contained within the frame of the two-pane, double-glassed window, almost a light blue frame within the black-spotted canvas. His binoculars rest on the windowsill, while the right pane reflects the other glassed half-window.

He tried the idea of setting the boundaries of the painting within those of a window, in The Madwoman (1905, Rome, La Galleria Nazionale), in which the obliquely-placed french

window engages in dialogue with a light blue frame decorated by the artist with red dots.

In our painting, sky blue is the dominating hue; he experimented with it in 1908 – with a Divisionist technique – in the background of Agave sul mare (Agave on the Sea). This canvas, painted on the terrace of Villino Sella at Anzio, is one of the painter's first attempts at a seascape in which, according to Elica, Balla sought the fundamental hue and then a storm of signs in another hue (Con Balla. Milan, Multipla 1984, Vol I., p. 176).

The sitting room in Düsseldorf at the home of the Löwensteins, he a musician, she a painter, art lovers both and both aficionados of Italian culture, incited Balla to intellectual exchange and offered him stimuli for further research. He was living through a transition year, which began with the rejection of his Street Light by the Futurist exhibition at the Galleria Chez Bernheim Jeune of Paris, with the rationale that it was a painting conceived as an ideological manifesto, a tribute to Divisionism, and as such was unallied with the fragmentation inherent to analytical Cubist syntax assimilated by Boccioni, Carrà and Severini (G. Lista, "Analisi del movimento" in Balla, la modernità futurista, catalogue of the exhibition curated by G. Lista, P. Baldacci, L. Velani, held in Milan, Palazzo Reale, 15 February – 2 June 2008, Milano 2008, p. 41).

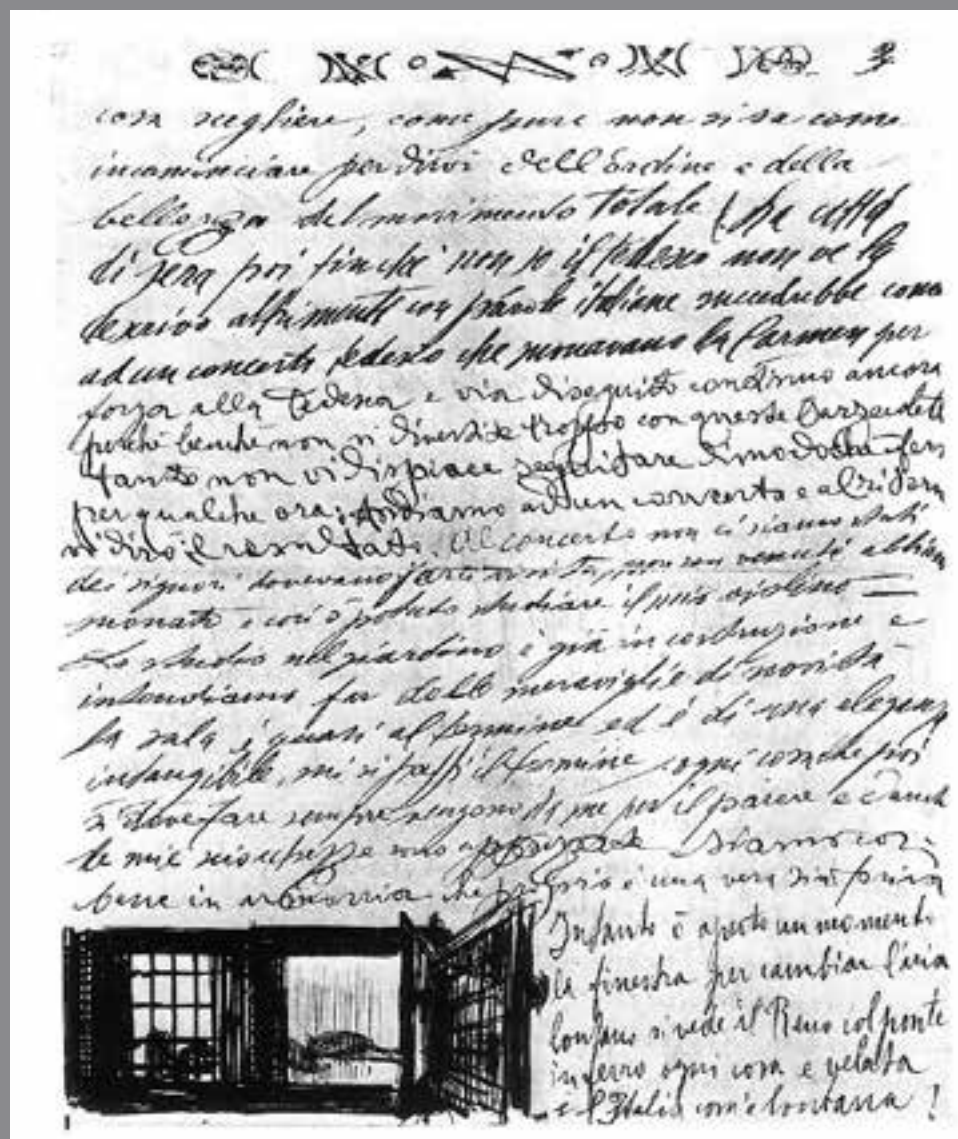
Balla reacted with humility and intelligence, arousing the admiration of his former student, Umberto Boccioni, who on 1 January 1913 wrote to Gino Severini that in just a few days Balla would have been coming to Milan to see their works and to stay with them, which in his opinion would do him good. Balla had told Aldo Palazzeschi that they hadn't wanted him in Paris and that they were right; that they were much more advanced than he but that he also would work and progress, concluding that it was "wonderful" (letter cited in P. Pacini, "Omaggio a Severini, Futurismo ed oltre: lettere e testi inediti" in Critica d'Arte, XVII, no. III, May-June 1970, Firenze, p. 16).

Giacomo Balla

Nato a Torino nel 1871, Giacomo Balla si iscrisse nel 1891 per alcuni mesi all'Accademia Albertina. Trasferitosi nel 1895 a Roma con la madre, si avvicinò al Divisionismo di Pellizza da Volpedo e Angelo Morbelli, soprattutto all'aspetto sociale del nuovo stile, interessandosi al mondo degli esclusi (si pensi ad opere come *La giornata dell'operaio* e *La pazza*, entrambe del 1905). Nel 1899 comincia ad esporre alle esposizioni della Società di Amatori e Cultori di Belle Arti e nel 1903 partecipa per la prima volta alla Biennale di Venezia.

Risale al 1910 il *Manifesto dei pittori futuristi*, da lui firmato insieme ai colleghi Carrà, Boccioni, Russolo e Severini, che segnerà una svolta nella sua produzione. Comincia difatti ad interessarsi al tema del movimento (*Bambina che corre sul balcone*, *Dinamismo di un cane al guinzaglio*) e alla scomposizione della luce in senso dinamico (ciclo delle *Compenetrazioni iridescenti*, 1912-1914), e applica i principi del nuovo stile anche alla sua attività di scultore e scenografo, realizzando nel 1917, per il Teatro Costanzi di Roma, la scenografia del *Feu d'artifice* di Igor Stravinskij. Nel 1921 si occupa della decorazione e dell'arredamento della sala da ballo romana Bal Tik-Tak. Negli anni Venti partecipa a gran parte delle esposizioni futuriste, ma nel 1937 abbandona polemicamente il gruppo, affermando che «l'arte pura è nell'assoluto realismo senza il quale si cade in forme decorative e ornamentali».

Nel 1948 tornerà a proporre opere degli anni futuristi. Molte furono le sue mostre personali negli anni Cinquanta, in Italia ma anche a Parigi e a Madison, negli Stati Uniti. Morì a Roma nel 1958.



Lettera da Düsseldorf, 18 novembre 1912, con in basso il disegno della finestra, collezione privata
© Archivio E. Gigli, Roma



Giacomo Balla, La pazza, 1905, Roma, La Galleria Nazionale - Donazione Luce ed Elica Balla © 2019. Album/Scala, Firenze



Paul Gauguin nel suo studio, 1893 circa © Bridgeman Images

Paul Gauguin

Nato il 7 giugno 1848 a Parigi, da Clovis Gauguin, giornalista repubblicano, e Aline Marie Chazal, di origine spagnola con diramazioni in Perù, Paul Gauguin trascorse un'infanzia "esotica", che avrebbe in un certo modo anticipato gli esiti della sua carriera di artista.

Un anno dopo la sua nascita, la famiglia lasciò infatti la Francia per Lima, dove, nonostante la morte del padre durante il viaggio, Gauguin trascorse una felice fanciullezza presso i parenti materni. Ritrasferitisi in Francia nel 1855, prima a Orleans poi dal 1861, Paul intraprese un percorso scolastico dai risultati deludenti, che lo portò alla fine ad arruolarsi come allievo pilota su un mercantile della Marina Francese e a girare così il mondo.

Nel 1871, dopo la morte della madre, tornò in Francia, dove grazie anche al legame con Gustave Arosa, ex compagno della madre e collezionista di pittura francese, trovò lavoro presso l'agenzia di cambio dei Bertin, ma soprattutto cominciò a coltivare una passione per l'arte, che lo portò a diventare un avido collezionista di pittori soprattutto impressionisti e a imparare a dipingere lui stesso.

Si legò a Pissarro, che gli offriva lezioni e consigli, e strinse amicizia con Cezanne e Degas. Nel 1879 cominciò a partecipare alle mostre degli Impressionisti. Nel 1883 perse il lavoro a causa della crisi finanziaria: in grandi difficoltà economiche, si trasferì con la moglie danese Mette Gad e i loro cinque figli a Rouen, dove tentò – con scarsi risultati – di mantenere la famiglia con la pittura. Accettò di seguire la moglie a Copenaghen, ma resistette in Danimarca solo fino al 1885, quando lasciò il paese per tornare a Parigi, passando prima dall'Inghilterra. Partecipò all'ultima mostra degli Impressionisti, nel 1886, dove espose diciotto opere vicine stilisticamente a Pissarro e strinse amicizia con l'incisore Félix Bracquemond e il ceramista Ernest Chaplet, grazie al quale apprese l'arte della ceramica. Nell'estate del 1886 decise di trasferirsi a Pont-Aven, in Bretagna.

Tornato a Parigi per un breve periodo, conobbe Théo van Gogh, mercante d'arte olandese fratello del celebre Vincent; partì poi con il discepolo Charles Laval per l'isola di Taboga, un'isola nel Golfo di Panama, per finire poi sull'isola di Martinica, una colonia francese delle Antille, dove sviluppò una tavolozza vivace e brillante come la vegetazione tropicale, che non fu apprezzata al suo ritorno in Francia l'anno successivo tranne che da Théo van Gogh.

Tornato a Pont-Aven nel 1888, si avvicinò alla tecnica del cloisonnisme grazie a Émile Bernard: frutto di quel periodo fu la celebre opera *Visione dopo il sermone* (Edimburgo, National Gallery of Scotland). Nell'estate del 1888, in seguito a un accordo economico particolarmente vantaggioso stipulato con Théo van Gogh, Gauguin accettò di trasferirsi ad Arles per lavorare a fianco di Vincent. La convivenza si dimostrò ben presto difficoltosa, per via delle differenze artistiche e personali tra i due pittori: la rottura finale portò Vincent a tagliarsi il lobo dell'orecchio sinistro e a essere internato in manicomio, e Gauguin a tornare a Parigi.

Il suo stile nuovo continuava a non riscuotere successo in Francia, paese per lui poco stimolante, e l'artista decise di trasferirsi a Tahiti, nella Polinesia Francese. Stabilitosi nel villaggio di Mataiea e imparata la lingua maori, Gauguin si integrò felicemente nella comunità indigena, assimilandone le tradizioni e lo stile di vita.

A Tahiti videro la luce molte delle sue opere più note, tra cui la *Orana Maria, Aha oe feii?* e *Manao tupapau*. Costretto a rimpatriare per motivi economici, il pittore si stabilì nuovamente a Parigi con l'amante Anna, una mulatta giavanese, dove arredò esoticamente un alloggio-studio. Il suo stile esotico e primitivo fu apprezzato dai pittori Nabis ma continuò a non essere compreso dalla critica e dal pubblico.

Deluso dall'accoglienza del mondo occidentale e abbandonato dall'amante, nel 1895 Gauguin decise di lasciare la Francia, questa volta definitivamente, e di tornare a Tahiti. Stabilitosi nel villaggio di Paunaania, affrontò numerosi problemi di salute, la perdita della figlia di un anno avuta dalla nuova compagna quattordicenne Pahura e la notizia della morte della figlia Aline in Danimarca; la prostrazione seguita a questo difficile periodo portarono l'artista a tentare il suicidio nel 1897. Ripresosi, produsse una grande quantità di opere, tra cui la celebre *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?* (Boston, Museum of Fine Arts). L'8 maggio del 1903, malato di sifilide, morì a Hiva Oa, nelle Isole Marchesi, dove si era trasferito due anni prima.

7 Paul Gauguin

Paris 1848 – Hiva Oa 1903

JACINTHES ET POMMES SUR UN JOURNAL 1876 circa

firmato in basso a sinistra
olio su tela
cm 33,5x41,6
sul retro: etichetta con "Gauguin 1848-1903 / Silleben" e
etichetta con "4926" sul telaio

€ 150.000/250.000

\$ 170.000/290.000

£ 135.000/225.000

L'opera è corredata di attestato di libera circolazione.

An export license is available for this lot.

Provenienza

Collezione Schuffenecker (la foto dell'opera compare nel Fondo Druet-Vizzavona in un lotto di fotografie già di proprietà Jeanne Schuffenecker)

Paris, Petitdidier et Urion

Paris, Galerie Fiquet

London, collezione J.G. Lousada, 1926 circa

London, collezione Anthony B. Lousada

Christie's, London, *Estate of Mrs M.R. Lousada*, 8 maggio 1953, lotto 102

Köller, Zürich, Vendita 26, 29-30 novembre 1985, lotto 5165

Champion-Lombrail-Gautier, Enghien-les-Bains, *Exceptionnels Tableaux et Sculptures*, 23 novembre 1986, lotto 50

Sotheby's, London, *Impressionist and Modern Paintings & Sculpture, Part II*, 2 dicembre 1987, lotto 104

Christie's, New York, *Impressionist and Modern Paintings, Drawings and Sculpture*, 12 novembre 1992, lotto 105

Esposizioni

List of loans at the opening exhibition of the modern Foreign Gallery, The National Gallery, London, 1926.

Bibliografia

G. Wildenstein, *Gauguin. 1. Catalogue*, Paris 1964, n. 19 bis.

E. Fezzi, *Gauguin. Every painting*, New York 1980, vol. I, p. 16, n. 21.

D. Wildenstein, *Gauguin. Premier itinéraire d'un sauvage. Catalogue de l'oeuvre peint (1873-1888)*, Milano 2001, vol. I, pp. 40-41, tav. 41.

JACINTHES ET POMMES SUR UN JOURNAL circa 1876

signed lower left
oil on canvas
13 ³/₁₆ by 16 ¹/₄ in
on the reverse: label with "Gauguin 1848-1903 / Silleben"
and label with "4926" on the stretcher



Le Petit Parisien,
numero di domenica 15 ottobre 1876



Questa natura morta, realizzata nel primo periodo di attività dell'artista, secondo Daniel Wildenstein sarebbe stilisticamente collocabile, a prima vista, tra il 1874 e il 1878. In verità c'è un elemento che ci consente di circoscrivere la sua datazione agli ultimi mesi del 1876. Nell'ottobre di quell'anno, infatti, il deputato radicale Louis Andrieux fonda il quotidiano politico "Le Petit Parisien", giornale che Gauguin raffigura sotto il vaso di giacinti. La presenza del giornale in casa di Gauguin e la decisione di introdurlo tra i componenti della natura morta dimostrano la ferma volontà dell'artista di divulgare le sue simpatie politiche.

In questo periodo, la vita di Gauguin è segnata da diversi cambiamenti. Già conosciuto nell'ambiente artistico parigino come collezionista, ambiente a cui era stato avvicinato dal suo tutore, Gustave Arosa, appassionato raccogliitore d'arte contemporanea, nel 1876 Gauguin debutta come pittore al Salon parigino con *Sous-bois à Viroflay* (Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek). A quell'epoca, la sua attività pittorica, cominciata, si crede, non prima del 1873, anno di cui si conoscono le prime opere datate, era testimoniata soprattutto da paesaggi intrisi di verde scuro e marrone come se la terra illuminata da un sole poco potente rimanesse intrisa di acqua. Era stata la figlia di Arosa, pittrice, a dargli i primi insegnamenti in materia, arricchiti dallo studio dei capolavori di arte antica copiati al Louvre in compagnia dell'amico Claude - Émile Schuffenecker, conosciuto sul posto di lavoro, presso il broker Paul Bertin.

Ai tempi di questa natura morta, nonostante una famiglia da mantenere - era sposato dal 1873 con la danese Mette e avevano dei figli -, Gauguin lascia l'impiego di agente di cambio, ottenuto nel 1872 grazie all'intercessione di Arosa, e inizia a dipingere con maggiore assiduità e frequenza, assieme ad Émile, l'accademia di scultura di Filippo Colarossi. La nipote di Émile, Jeanne, figlia

di Amédée Schuffenecker che, alla scomparsa di Gauguin si occuperà di riordinarne i lavori, riceverà dal padre una fotografia in bianco e nero del nostro dipinto, poi conservata nel fondo parigino dei fotografi d'arte Druet - Vizzavona. E in bianco e nero il nostro quadro è riprodotto anche nel *Catalogue de l'oeuvre peint* di Wildenstein pubblicato nel 2001. I colori contribuiscono a far risaltare la plasticità degli elementi disposti su una superficie piana in un interno dallo sfondo scuro. Appoggiate sulla bianca pagina del giornale, fonte preziosa per dare luce alla composizione, alcune mele fanno da contorno a un vaso di giacinti, fiori invernali ripresi nella decorazione dello stesso contenitore.

Nella maggior parte dei casi noti finora, le nature morte realizzate negli anni Settanta seguono quasi uno standard: in interni, con fondo neutro, su un piano, in genere un tavolo, con un tovagliolo, un giornale o uno spartito musicale collocati sotto a frutta, fiori, vasi. Fiori e frutta aiutano a capire in che stagione sia stata realizzata l'opera. Non si tratta sempre di opere datate; il primo esempio di natura morta della produzione di Gauguin è *Cerises et carafon* databile al 1875-77. Nel 1876 Gauguin realizza il dipinto *Bouquet de pivoines sur une partition*, primo soggetto in cui gioca con un elemento di carta sotto un vaso poi ripreso nel *Fleurs dans un vase bleu et partition*.

Dopo la realizzazione di *Jacinthes et pommes sur un journal*, le nature morte si arricchiscono di elementi nello sfondo, fino ad ampliarsi in un vero e proprio quadro di figura, come nel caso di *L'intérieur, rue Carcel* (1881) in cui il pittore si ritrae di spalle, appoggiato al pianoforte, mentre la moglie è intenta a suonare. L'opera, tuttavia, è caratterizzata dall'esplosione di luce in primo piano grazie alla raffigurazione di un vaso di fiori su una chiara tovaglia, mentre il resto della scena, anche se principale, si sviluppa sullo sfondo, tra tonalità più scure.



Paul Gauguin, *Cerises et carafon*, 1875-1877, collezione privata

According to Daniel Wildenstein, at first glance this still-life painted early in Gauguin's career would be datable between 1874 and 1878. Actually, there is one component that makes it possible to pinpoint the date to the final months of 1876. In October of that year, the radical député Louis Andrieux founded the political newspaper *Le Petit Parisien* that we see under the vase of hyacinths. That Gauguin had the newspaper in his home and decided to include it in the painting speaks to his resolve to divulge his political leanings.

Gauguin's life at the time was filled with changes. Already known as a collector in the Parisian artistic circles – a milieu he had been introduced to by his guardian, Gustave Arosa, an enthusiastic collector of contemporary art – Gauguin made his debut as a painter at the 1876 Salon, with *Sous-bois à Viroflay* (Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek). In those days, his paintings – and he is believed to have started no earlier than 1873, the year of his first dated works, consisted mainly of landscapes permeated with dark green and brown as if the ground, illuminated by a weak sun, had been soaked with water. It was Arosa's daughter – herself a painter – who gave Gauguin his first lessons which he furthered by studying early masterpieces that he copied in the Louvre along with his friend, Claude-Émile Schuffenecker whom he had met while working with the stockbroker Paul Bertin.

Around the time Gauguin painted this still-life, even though he had a wife – the Danish woman he married in 1873 – and children to support, he left his job as a stockbroker, that he had obtained in 1872 thanks to Arosa and began painting more steadily. With Émile he also attended the *Académie Colarossi* founded by the sculptor Filippo Colarossi. When Gauguin

died, Émile's niece, Jeanne, who was Amédée Schuffenecker's daughter, took care of organizing his paintings. At that time, her father gave her a black-and-white photograph of our painting which was then kept in the Paris collection of the art photographers, Druet-Vizzavona. The picture was also reproduced in black-and-white in Wildenstein's *Catalogue de l'œuvre peint* published in 2001. The colours contribute to highlighting the modelling of the items arranged on a flat surface in an interior with a dark background. Set on a white newspaper – a precious source of light for the entire composition, the apples surround the vase of hyacinths, winter flowers that also decorate the container.

In most of the paintings we currently know, the still-lives he painted in the 1870s practically follow a basic pattern: indoors, neutral backgrounds, flat surface – generally a table, with a cloth, a newspaper or musical score under fruits, flowers or a vase. The fruits and flowers offer a clue to the season when the paintings, that are not always dated, were executed. The first example of a still-life in Gauguin's oeuvre is *Cerises et carafon* datable to 1875-77. He painted *Bouquet de pivoines sur une partition*, in 1876 which was the first time he depicted paper under a vase, a device he reprised in *Fleurs dans un vase bleu et partition*.

After *Jacinthes et pommes sur un journal*, he began enriching his still-lives with background elements to the point that they developed into real genre scenes such as *L'intérieur, rue Carcel* (1881) in which he portrayed himself from the back, leaning against the piano his wife is playing. The vase of flowers set on a light-coloured tablecloth in the foreground illuminates the entire, and essentially dark, primary subject of the scene.



Paul Gauguin, *Intérieur, rue Carcel*, 1881, Oslo, Nasjonalgalleriet © 2019. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze



8 Francis Picabia

Paris 1879 – 1953

LE POULLAILLER 1912

firmato e datato "1912" in alto a sinistra
olio su tela
cm 130,6x163

sul retro: sul telaio etichetta della Collezione Andreoni-di Maggio di Milano, etichetta della Galleria Schwarz di Milano, etichetta della mostra *Francis Picabia, Mâquines i Espanyoles*, etichetta della mostra *Francis Picabia* di Zürich, etichetta della mostra *Francis Picabia* di Valencia

€ 150.000/250.000

\$ 170.000/290.000

£ 135.000/225.000

Opera dichiarata di interesse culturale particolarmente importante dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.

Considered of particular importance by the Ministry of Culture, the painting cannot be exported.

Provenienza

Milano, collezione Andreoni – di Maggio
Milano, Galleria Schwarz
Parma, Galleria Niccoli

Esposizioni

Francis Picabia, Kunsthaus, Zürich, 2 febbraio – 25 marzo 1984.
Francis Picabia, Centre Julio Gonzales, Valencia, 5 ottobre 1995 – 3 dicembre 1995.
Francis Picabia, Mâquines i Espanyoles, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 19 dicembre 1995 – 3 marzo 1996.

Bibliografia

W. Camfield, *Le poulailler de Picabia*, catalogo della mostra (Galleria Schwarz, Milano, ottobre 1974), Milano 1974.
W. Camfield, *Francis Picabia. His art, life and times*, Princeton 1979, p. 281, n. IV.


LE POULLAILLER 1912

signed and dated "1912" upper left
oil on canvas
51 ⁷/₁₆ by 64 ¹/₈ in

on the reverse: on the stretcher label of the Collezione Andreoni-di Maggio of Milan, label of the Galleria Schwarz in Milan, label of the exhibition *Picabia, Mâquines i Espanyoles*, label of the exhibition *Francis Picabia in Zürich*, label of the exhibition *Francis Picabia in Valencia*







Tra il 1903 e il 1908, Francis Picabia aveva dato esito con successo ad una notevole produzione pittorica impressionista nel solco di Pissarro, e neo-impressionista, esponendo in mostre personali presso la Galerie Haussmann nel 1905, e alle Galeries Georges Petit nel 1909.

Sin dal 1908 però il desiderio di affrontare nuove vie lo stava spingendo ad abbandonare i modi pittorici sino allora praticati. Fu così che per le scelte cromatiche accentuò nel suo linguaggio componenti *fauve*, esplorando il valore emozionale ed espressivo del colore. E combinando l'intensità del colore con la moltiplicazione dei piani e le sfaccettature cubiste, veniva contaminando i due sistemi visivi.


Le poulailler, nel suo incastro di zone piene in toni ocra e bruni – quasi da tarsia – rappresenta un esercizio finalizzato ad un duplice orientamento: scomporre una figura nota, come quella di un animale domestico, così come lo disegnerebbe un bambino, in un insieme moltiplicato di onde e semilune, porzioni squadrate e ridotte all'incastro, una dentro l'altra, facendo interagire forma geometrica e forma animale, per moltiplicare un vario arabesco di movimenti; in secondo luogo, studiare la valenza alterna dei toni saturi e compatti e delle picchiettature geometriche e casuali diffuse ovunque, in un gioco di punteggiature astratte, con il gusto per la vibrazione decorativa e quasi "optical".

Le poulailler venne presentato in mostra alla Galleria Schwartz di Milano nel 1974, come opera a quell'epoca ancora inedita di Francis Picabia, insieme a un testo di presentazione di William A. Camfield, curatore nel 1970 di una importante mostra americana sull'artista (W.A. Camfield, *Francis Picabia*, catalogo della mostra, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, Cincinnati, Art Museum, Art Gallery of Ontario, Toronto, Detroit Institute of Arts, 1970).

Camfield, pur rivelando che proprio nel 1912 Picabia sarebbe stato sul punto di dedicarsi ad un allevamento di polli, sottolineava il carattere eminentemente pittorico e per nulla aneddotico dell'opera, riconoscendo la sua immediata godibilità visiva. Scriveva: «si è assorbiti dalla piacevole esperienza visuale della forma, del colore, della struttura, della composizione». Egli collocava il quadro in un momento ben determinato dello sviluppo artistico di Picabia: quello intervenuto subito dopo la sperimentazione *fauve*, quando il ricorso alla moltiplicazione dei piani della struttura spaziale cubista, adottata molto personalmente da Picabia, lo avrebbe portato a combinare questi due sistemi formali, Fauvismo e Cubismo, insieme una spiccata tendenza all'astrazione.

Notava ancora lo studioso: «le galline sono trattate molto astrattamente, la loro identità cede il posto ad un insieme di piani di colori armoniosi i cui toni sonori dei neri, bianchi, bruni, fulvi e grigi sono distribuiti con la giusta dispersione dei contrasti di colore e di accenti rossi sulle creste dei polli. Il colore succulento steso a pennellate spesse, sottolinea le qualità essenzialmente visive del dipinto, la sua autonomia in quanto dipinto *di per sé* piuttosto che dipinto di qualcosa».

Il dipinto mostra qualche affinità per le soluzioni formali adottate con il quadro *Landscape, La Creuse (Paysage de la Creuse)*, datato da Camfield sempre nel 1912 (W. A. Camfield, *Picabia*, New York 1970, n. 21, p. 65). Nel paesaggio citato gli alberi e le colline sono trattati come sagome piatte rilevate sui piani del fondo da un segno di contorno più scuro; la loro forma è simile a dei ritagli tondeggianti e la ricerca dell'incastro tra parti diverse riconduce all'incastro delle piatte sagome delle galline di *Le poulailler*.



Between 1903 and 1908, Francis Picabia produced a considerable number of Impressionist paintings in the tradition of Pissarro as well as neo-Impressionist works, exhibiting at an individual show at the Galerie Haussmann in 1905 and at the Galeries Georges Petit in 1909.

Beginning in 1908, his desire to follow new paths had been leading him to abandon his earlier techniques. As far as his colours went, he accentuated the Fauvist components of his language as he explored the emotive and expressive values of colour. And, combining the intensity of the colour with the Cubists' multiplication of planes and faceting, reciprocally contaminated the two visual systems in his work.

With its interpenetrating areas in shades of ochre and browns – almost as though in an intarsia – *Le poulailler* represents an exercise with a dual scope: first, to break apart a known figure, a barnyard animal, as a child would paint it, into a multiplied set of waves and half moons, squared-off areas reduced to pieces fitting one into the next, sparking interaction of the geometric and faunal form, to again multiply a differentiated arabesque of movements; and secondly, to study the alternate valences of saturated and compact hues and of geometric and casual flecking, scattered everywhere, in a play of abstract dots with a flair for decorative, almost "optical" vibration.

Le poulailler was presented at a show at the Galleria Schwartz of Milan in 1974, as a never-before-seen work by Francis Picabia, accompanied by a presentation by William A. Camfield, curator in 1970 of a fundamental U.S. exhibition of Picabia's works (W. A. Camfield, Francis Picabia, catalogue of the exhibition: New York, Solomon R. Guggenheim Museum; Cincinnati, Art Museum; Toronto, Art Gallery of Ontario; Detroit Institute of Arts, 1970).

Camfield, although revealing that in 1912 Picabia was actually contemplating starting a chicken farm, stressed the eminently pictorial and not at all anecdotal character of the painting and acknowledged its appealing visual immediacy. He wrote, «one is absorbed by agreeable visual experiences of form, colour, texture and composition». He placed the painting in a well-defined moment of Picabia's artistic career: that immediately following his Fauvist experimentation, when recourse to his own highly personal interpretation of the multiplication of planes in the Cubist spatial structure led him to combine the two formal systems, Fauvism and Cubism, with a strong leaning toward abstraction.

Camfield also noted that the hens are treated very abstractly; their identity yields before a set of planes of harmonious colour in which sonorous shades of blacks, whites, browns, russets and greys are artfully distributed to create contrasts and are accented by the red of the combs and wattles, rendered in "succulent" colour laid on in heavy brushstrokes to underline the essentially visual qualities of the painting and its autonomous status as a painting per se and not a painting of something.

The canvas shows some affinities, in terms of the formal solutions adapted by the artist, with *Landscape, La Creuse* (Paysage de la Creuse), dated by Camfield to 1912 (W. A. Camfield, Francis Picabia (exhibition catalogue). New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1970, no. 21, p. 65). In this landscape, the trees and the hills are treated as flat shapes made to stand out on the ground planes by darker outlines; their forms are similar to rounded cut-outs, and the search for a way to fit the different parts together recalls the interlocks of the flat shapes of the hens in *Le poulailler*.

Francis Picabia

Francisco Martinez de Picabia de la Torre, meglio noto come Francis Picabia, nacque a Parigi il 22 gennaio 1879, da padre di origini cubane e madre francese.

Nel 1894 il padre inviò al Salon des Artistes Français un'opera del figlio, *Vue des Martigues*, che verrà non solo accettata ma anche premiata, portando a Francis una borsa di studio che gli consentirà l'anno successivo di iscriversi all'École des Arts Decoratifs, sotto la guida di Wallet, Humbert e Cormon. La conoscenza dell'opera di Alfred Sisley, nel 1897, e di Pissarro l'anno successivo rappresentarono un momento di svolta nella propria produzione, ispirata in quegli anni ai dipinti della Scuola di Barbizon e degli Impressionisti. Seguì un periodo particolarmente fecondo nella carriera di Picabia, durato una decina d'anni, durante i quali l'artista esponeva regolarmente al Salon des Artistes Français; al 1905 risale la sua prima mostra personale, nella Galerie Haussmann, che ottenne molto successo.

La conoscenza nel 1908 della critica d'arte e scrittrice Gabrièle Buffet – che sarebbe divenuta sua moglie l'anno successivo, e da cui avrebbe avuto quattro figli – lo spinse ad abbandonare l'influenza impressionista per perseguire una pittura più moderna. Cominciò a frequentare coloro che sarebbero diventati gli esponenti del Cubismo ed il gruppo Section d'Or, anche noto come Groupe de Puteaux, che contava tra i suoi membri Guillaume Apollinaire, Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Albert Gleizes, Frantisek Kupka e altri. Questi si incontravano nello studio di Jacques Villon a Puteaux, sobborgo parigino.

Tra il 1913 e il 1915 si recò spesso a New York, dove prese parte ai movimenti avanguardisti. Sono gli anni del periodo cosiddetto proto-dada e dei *portraits mécaniques* (ritratti meccanici).

Nel 1916, a Barcellona, dove frequentava una piccola cerchia di artisti comprendenti Albert Gleizes, Marie Laurencin, Olga Sacharoff, Robert e Sonia Delaunay, fondò la rivista dada *391*, un omaggio alla rivista *291* di Alfred Stieglitz. Due anni dopo, a Zurigo, conobbe Tristan Tzara, rimanendo affascinato dalle sue idee radicali.


Nel 1921 ruppe i suoi rapporti col movimento Dada per avvicinarsi al Surrealismo. Nel 1924 partecipò al film di René Clair, *Entr'acte*, interpretando uno dei cannonieri della scena iniziale girata sul tetto. Il film fungeva da intermezzo al balletto di Picabia *Relâche*, musicato da Erik Satie.

Nel 1925 tornò alla pittura figurativa e negli anni Trenta strinse amicizia con la collezionista americana Gertrude Stein.

All'inizio degli anni Quaranta si spostò nel sud della Francia, dove eseguì una serie di dipinti modellati su foto di nudi femminili tratte da riviste per adulti. Prima della fine della Seconda Guerra Mondiale tornò a Parigi, dove riprese la produzione di arte astratta e di poesie e dove nella primavera del 1949 fu organizzata una grande retrospettiva in suo onore alla Galerie René Drouin.

Malato da due anni di una grave forma di arteriosclerosi, Picabia morì il 30 novembre 1953 a Parigi. Fu sepolto nel cimitero di Montmartre.

Kunsthaus Zürich, Heimplatz 1 CH-80024 Zürich
Zweck: Ausstellung: Francis Picabia
2.2.1984-25.3.1984
Künstler: Francis Picabia
Titel: Poulailler, 1912
Besitzer: Gino di Maggio
Adresse: Via C. Modena 3/5
I-20000 Milano
Kat-Nr.: 10

 **NAM CENTRE JULIO GONZALEZ** • Guillem de Castro, 118 / 46003 València 1

EXPOSICIÓN FRANCIS PICABIA
FECHAS de 5.10.95 a 03.12.95
AUTOR FRANCIS PICABIA AÑO 1912
TÍTULO "Le poulailler"
MEDIDAS 130 x 163 cm N.º PRÉSTAMO
PROCEDENCIA Dottore Tanzi, Galleria Niccoli, Parma.

autore	Francis Picabia	anno	1912				
titolo	Le poulailler						
cat. n.	0 1583	ML	131	linea	162	cm	gund
matéria	Olio su tela						
GALLERIA SCHWARZ, VIA GESU, 17 - MILANO							

10 Le poulailler, 1912
Der Hühnerstall
Sammlung Andreoni-di Maggio, Mailand

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES
ARAGO 255
08007 BARCELONA
TEL. 4870313
FAX 4870009

Francis Picabia
Màquines i Espanyoles
19 de desembre 1995 - 3 març 1996

Le poulailler, 1912
Oleo sobre tela
130 x 163 cm
Dottore Tanzi, Parma



Viareggio

Annessa alla Toscana – e in seguito al Regno d'Italia – nel 1847 insieme al Ducato di Lucca, la cittadina di Viareggio conobbe una rapida espansione nella seconda metà del XIX secolo, quando all'industria balneare si affiancò quella della marineria velica.

All'inizio del Novecento il litorale subì varie modifiche: fu creata la Passeggiata, piena di caffè e di negozi. Viareggio fu definita "Perla del Tirreno". Furono costruiti gli alberghi di lusso sul lungomare – il più noto è il Grand Hotel Principe di Piemonte, sorto nel 1920 con il nome Select Palace Hotel – e videro la luce numerosi edifici in stile Liberty, villini privati (Villa Argentina, Villa Nistri) ma anche esercizi commerciali, quali i Magazzini Duilio 48, il Negozio Martini e il Caffè Margherita. Al Teatro Politeama, diretto dal drammaturgo Enrico Pea, si rappresentavano opere di quest'ultimo e di Giacomo Puccini. La cittadina era animata da una raffinata comunità di intellettuali, di esteti e di aristocratici, oltre che dalla presenza di numerosi artisti: si pensi all'olandese Isaac Israëls, a Galileo Chini, a Lorenzo Viani, che a Viareggio era nato, e a Moses Lévy, che al lido viareggino dedicò i suoi dipinti dal 1916 al 1924 e poi tra il 1932 e il 1935, creando le cosiddette serie delle "spiagge".

Era questo il clima vivace che accolse Giacomo Balla nel 1919, quando si recò in Versilia in villeggiatura con la famiglia e rimase colpito dalla forza delle onde, dando poi vita a una serie di opere dedicate al dinamismo del mare e del moto ondoso.





9 Giacomo Balla

Torino 1871 – Roma 1958

FUTURLIBECCIATA (*recto*)

1919

STUDIO PER COMPENETRAZIONE

IRIDISCENTE (*verso*)

1912 circa

firmato e datato "1919" in basso a destra
tempera su carta
mm 435x600

€ 30.000/50.000

\$ 34.000/57.000

£ 27.000/45.000

Provenienza

Roma, Casa Balla (*Agenda*: n. 65 "Futurlibeccia-
ta" 1919 tempera su carta, firma e data in basso a
destra, cm 41x56)

Esposizioni

Giacomo Balla. Dal Divisionismo al Futurismo,
Quadreria d'Arte Contemporanea – Galleria La
Gironda, Milano, 1981, p. 41 (riprodotto).
Giacomo Balla: opere dal 1902 al 1943, Galle-
ria Annunciata, Milano, 29 novembre 1986 – 10
gennaio 1987, n. 25 (riprodotto).

Bibliografia

Archivi del Futurismo, a cura di M.L. Drudi Gam-
billo, T. Fiori, Roma 1962, n. 315.
G.Lista, *Balla*, Lausanne 1984, n. 1158.

Nel settembre del 1919 Balla si trova insieme alla famiglia in vacanza a Viareggio. Fortemente impressionato dallo spettacolo della forza del mare realizza una dozzina circa di tele, della stessa dimensione, insieme ai relativi bozzetti. Tra queste opere figura *Libeccia*, 1919, già Casa Balla Roma. Attraverso un linguaggio che tende all'astrazione, pur non rinunciando al biomorfismo dell'immagine, Balla affronta il tema del dispiegarsi dell'energia della Natura, caratterizzando i suoi elementi in modo dinamico e al tempo stesso decorativo, come teorizzato nel 1915 dallo stesso artista e da Fortunato Depero nel Manifesto "Ricostruzione Futurista dell'Universo".

L'opera qui presentata potrebbe essere uno dei bozzetti relativi ad una tela del ciclo. Il grigio per le linee forza dell'energia del vento, il libeccio che sferza il campo aperto del cielo e sommuove la distesa marina; l'azzurro e il blu per il moto continuo dell'atmosfera e del mare, gli squarci di luce tra le nuvole sul mare; la trasparenza della spuma eccitata delle onde sul verde limaccioso.

Sul retro il quadro presenta lo studio per una decorazione che mostra similitudine con un motivo ornamentale approfondito nei taccuini di Düsseldorf, prossimo agli studi di colore secondo organizzazione geometrica delle *Iridi*, o *Compenetrazioni iridescenti* del 1912.

FUTURLIBECCIATA (*recto*)

1919

STUDIO PER COMPENETRAZIONE

IRIDISCENTE (*verso*)

circa 1912

signed and dated "1919" lower right
gouache on paper
17 ³/₁₆ by 23 ⁵/₈ in

In September of 1919, Balla was vacationing with his family in Viareggio. Stunned by the power of the sea, he painted a dozen or so canvases, all of the same dimensions, for which we also have the sketches. Amongst these works is Libeccia (1919), formerly at Casa Balla in Rome. In a language tending toward abstraction, and while not renouncing the biomorphism of the image, he tackles the subject of how Nature's energy manifests itself, characterising its elements in a manner at once dynamic and decorative, as theorised in 1915 by Balla and Fortunato Depero in their manifesto The Futurist Reconstruction of the Universe.

The work presented here could be one of the sketches relative to one of the canvases of the above-mentioned cycle. The grey for the force-lines of the energy of the southwest wind, the libeccio that flays the open field of the sky and stirs up the expanse of the sea; the azure and blue for the continuous motion of the atmosphere and the sea; the patches of light amongst the clouds over the water; the transparency of the sea foam charged by green muddy waves.

On the back of the work is a study for a decoration showing similarities with an ornamental motif presented in detail in the Düsseldorf notebooks, close to the colour studies and in accordance with the geometric organisation of the Iridi, or the Compenetrazioni iridescenti, of 1912.



Giacomo Balla, *Futurlibeccia*, 1919, collezione privata



recto



verso

10 Giacomo Balla

Torino 1871 – Roma 1958

RITRATTO DI LAURA MARCUCCI
CAMBELLOTTI
oppure
LAURA PIÙ VELE FUTURISTE
1920

firmato in basso a sinistra
olio su tela applicata su carta
cm 41x58
sul retro: iscritto "RITRATTO DI / LAURA MARCUCCI
/ DI GIACOMO BALLA ROMA 1920"

€ 30.000/50.000

\$ 34.000/57.000

£ 27.000/45.000

PORTRAIT OF LAURA MARCUCCI
CAMBELLOTTI
or
LAURA PIÙ VELE FUTURISTE
1920

signed lower left
oil on canvas laid down on paper
16 1/8 by 22 13/16 in
on the reverse: inscribed "RITRATTO DI / LAURA MARCUCCI
/ DI GIACOMO BALLA ROMA 1920"

Provenienza

Roma, Alessandro Marcucci (commissione a Balla nel 1920)
Roma, Laura Marcucci Cambellotti
Roma, collezione privata
Motta Visconti, collezione privata, anni '80

Esposizioni

Giacomo Balla. Dal Divisionismo al Futurismo,
Quadreria d'Arte Contemporanea – Galleria La
Gironda, Milano, 1981, p. 47 (*Laura più vele futu-
riste*; riprodotto).
Giacomo Balla: opere dal 1902 al 1943, Galleria
Annunciata, Milano, 29 novembre 1986 – 10 gen-
naio 1987, n. 19 (*Laura + vele futuriste*; riprodotto).

Bibliografia

G. Lista, *Balla*, Modena 1982, p. 327, n. 699.
E. Balla, *Con Balla*, Milano 1984-1986, vol. II
(1986), p. 110 («...mio padre la ritrasse davanti ad
un arazzo futurista del mare a colori vivacissimi»).

Il dipinto ritrae la piccola Laura Marcucci (Roma, 1912) figlia di Alessandro Marcucci, artista e pedagogo, e fratello di Elisa Balla Marcucci, moglie di Giacomo Balla.

Pittrice e artista anch'essa, Laura cresce respirando il clima del fervido ambiente artistico romano del primo Novecento: nipote di uno dei fondatori del Futurismo e futura allieva e nuora di Duilio Cambellotti, esponente di assoluto rilievo del Modernismo internazionale, amico di vecchia data di Giacomo Balla e di suo padre.

Con taglio dinamico dell'immagine, Laura è raffigurata da vicino e da sotto in su, seduta su un divano e appoggiata ad una parete percorsa dalle forme astratte e coloratissime di un dipinto futurista dello stesso Balla. La fusione e la compenetrazione dei diversi piani cromatici danno vita ad una vibrazione diffusa e intensa in cui rifulgono i begli occhi sognanti della bambina, dello stesso colore azzurro della maglia a righe, mentre intorno al suo viso si librano ali e frammenti verdi, ocra e rosa acceso.

Si direbbe che la stessa sensibilità e perizia nello studio dei colori sperimentato nelle astratte *Compenetrazioni iridescenti* del 1912, Balla lo abbia riversato nella tarsia d'arcobaleno di questo vivido ritratto.

The painting portrays the child Laura Marcucci (Rome, 1912), daughter of Alessandro Marcucci, artist, educator and brother to Elisa Balla Marcucci, wife of Giacomo Balla.

A painter and artist in her own right, Laura grew up breathing the air of the lively Roman art milieu in the early years of the 20th century as the niece of one of the founders of Futurism and future pupil and daughter-in-law of Duilio Cambellotti, a top-flight exponent of international Modernism and an old friend of Giacomo Balla and of her father.

In this dynamic image, Laura is portrayed in close-up and from a low angle, sitting on a sofa and leaning against a wall decorated with the abstract and brightly-coloured forms of a Futurist painting by Balla himself. The fusion and interpenetration of the various colour planes set up a diffuse, intense vibrating field in which the child's beautiful, dreaming eyes, of the same blue as the stripe in her blouse, shine irresistibly while wings and fragments of green, ochre and bright pink fly around her face.

*We could say that Balla approached this vivid portrait and its rainbow intarsia with the same sensibility and skill he poured into his study of colour in the abstract *Compenetrazioni iridescenti* compositions of 1912.*





Laura Marcucci nello studio di Duilio Cambellotti, Roma, 1950 circa © Archivio E. Gigli, Roma



Nel 1938 Laura Marcucci sposò Adriano Cambellotti, primogenito di Duilio, celebre pittore, decoratore, architetto e scenografo romano, nonché amico del padre. Nel 1915 nacque Lucio, fratello di Adriano, che avrebbe sposato nel 1956 Santuzza Fiducia; morirà nel 2010. Dall'unione di Laura e Adriano nacquero tre figli, Laura, Marco e Fabio.

Appassionata all'arte fin da molto piccola (il padre conservava alcuni disegni eseguiti all'età di tre anni), Laura Marcucci ha cominciato a lavorare come pittrice dopo aver frequentato l'Accademia di Belle Arti. Nella sua lunga vita ha prodotto molti dipinti ma anche incisioni, arazzi, ceramiche e gioielli.

Laura Marcucci, Autoritratto alla finestra, 1950

Laura Marcucci è nata il 21 novembre del 1912 a Roma. Suo padre, Alessandro Marcucci, era un artista pedagogo ed era il fratello di Elisa, moglie di Giacomo Balla. L'ambiente familiare fu favorevole, così come lo era stato per le cugine Elica e Luce Balla, alla coltivazione della propria vocazione artistica.



Laura Marcucci con in mano una pipa

Laura Marcucci con la cugina Elica Balla a Roma, 1942 © Archivio E. Gigli, Roma





Vassily Kandinsky, 1913 circa © 2019. Foto Scala, Firenze/bpk,
Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin

11 Vassily Kandinsky

Mosca 1866 – Neuilly-sur-Seine 1944

SESTRI-ABENDS 1905

olio su cartoncino telato
cm 23,8x32,8
sul retro: iscrizione di Gabriele Münter "Kandinsky Rapallo 1906"

€ 150.000/250.000

\$ 170.000/290.000

£ 135.000/225.000

SESTRI-ABENDS 1905

oil on canvas board
9 ³/₈ by 12 ⁷/₈ in
on the reverse: inscription by Gabriele Münter "Kandinsky Rapallo 1906"

Esposizioni

Kandinsky, Gabriele-Münter-Stiftung und Gabriele Münter, Städtische Galerie, München, 19 febbraio – 31 marzo 1957, n. 46.

Bibliografia

H.K. Roethel, J. Benjamin, *Kandinsky: catalogue raisonné of the oil paintings. I. 1900-1915*, London 1982, p. 154, n. 141.



Sestri Levante, Marina di Levante, 1907



Dopo un viaggio in Tunisia, Kandinsky aveva visitato diverse località italiane, soggiornando sulla costa ligure di Levante.

Insieme a Gabriele, sua compagna di vita, si era trattenuto in Liguria dalla metà del mese di dicembre 1905 sino all'aprile 1906.

I suoi spostamenti tra Nervi, Sestri Levante, Santa Margherita e Rapallo sono documentati da accurati disegni a matita nei taccuini di viaggio, ora a Monaco di Baviera (Städtische Galerie im Lenbachhaus) e da intense impressioni pittoriche, spesso dipinte su piccoli supporti di cartone telato, come appunto la nostra opera.

Il colore per Kandinsky, sin dalla sua prima attività, ebbe una valenza trascendente e spirituale, come energia capace di influenzare la percezione e le emozioni. Sarà l'elemento attraverso cui narrare la storia del proprio sviluppo artistico: «A partire dal 1900 il mio ideale era: fare un quadro estremamente drammatico, un quadro *tragico*. Ho dipinto una quantità di quadri di questo tipo. Fino alla Rivoluzione. In Ottobre ho veduto la Rivoluzione dalle mie finestre. Ho sentito in me una grande tranquillità d'animo. Invece del tragico, qualcosa di tranquillo e organizzato. I colori sono diventati, mi pare, molto più vivi e più dolci. Invece dei toni profondi e scuri di prima» (Intervista del luglio 1921, cit. in G. C. Argan, *Kandinsky e la Rivoluzione*, in Wassili Kandinsky. 43 opere dai Musei Sovietici, catalogo della mostra a cura di C. Terenzi, Roma, Musei Capitolini, 12 novembre 1980-4 gennaio 1981, Cinisello Balsamo, 1980, p. 14).

Sestri-abends non è certo un quadro "tragico", ma in esso vive quel desiderio, quasi quell'ansia di profondità, che Kandinsky ricercava davanti allo spettacolo della natura, tentando di strapparle il segreto della sua bellezza.

La piccola veduta serale dipinta da Kandinsky colpisce per la concentrata emanazione di luce fredda della gamma prescelta,

che fa della scena quasi un "notturno", nel senso classico della intonazione vespertina dell'ora.

Anche se la visione appare costruita con attenzione al dato naturale, il dipinto non è una semplice "impressione" di un luogo e di un'atmosfera. Esso manifesta l'intenzione dell'autore di esprimere attraverso mezzi pittorici un analogo della realtà, "impregnata" della propria sensibilità e della propria presenza. Dopo gli studi accademici con Franz von Stuck a Monaco di Baviera, Kandinsky guardò alla cultura impressionista e al post-impressionismo, distaccandosene. A questa data egli appare dedito a fissare l'eco intimo delle proprie percezioni nella propria visione interiore, per forma, per luce e colore ben distante dalla riproduzione ottica di un'impressione.

L'artista raffina la propria sensibilità cromatica a contatto con la natura, attratto dall'esperienza spirituale che essa permette. La stessa descrizione del dato naturale non è prioritaria, come avviene per esempio nei piccoli schizzi lasciati nei taccuini di viaggio – più minuti e precisi nel disegno e nella definizione dei dettagli – rispondendo allo scopo di fissare i particolari osservati.

La libera interpretazione luminosa e cromatica della scena naturale nella stesura pittorica, invece, si avvale di scelte sintetiche più risolutive, sulla spinta dell'emozione per il colore.

Lo scuro specchio d'acqua, il cielo venato di bagliori, la massa cupa della vegetazione del promontorio insieme agli scogli sono espressi in una chiave di rapporti affidata al solo blu di Prussia.

Rileggiamo cosa scriverà Kandinsky, anni dopo, sul potere attrattivo del blu: «L'inclinazione del blu all'approfondimento è così grande che proprio nelle tonalità più profonde diventa più intensa e acquista un effetto interiore più caratteristico. Quanto più il blu è profondo, tanto più richiama l'uomo verso l'infinito, suscita in lui la nostalgia della purezza, e infine del sovrasensibile».



Vassily Kandinsky, Rapallo, stürmische See, 1906, Paris, Centre Pompidou © 2019. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze

Following a trip to Tunisia, Wassily Kandinsky visited a number of localities in Italy and spent time on the Riviera di Levante in Liguria.

With Gabriele Münter, he stayed in Liguria from mid-December 1905 until April 1906.

The artist's wanderings between Nervi, Sestri Levante, Santa Margherita and Rapallo are documented by accurate pencil drawings in his travel journals, (now in the Städtische Galerie im Lenbachhaus of Munich) and by forceful pictorial impressions, often painted on small canvas panel supports as is our work.

From the beginning of his life as an artist, colour had a transcendent, spiritual valence for Kandinsky, as energy capable of influencing perception and emotions. It was the element in which to narrate the history of his own artistic development. In 1921, he said that since 1900 his ideal had been to paint a highly dramatic picture, a "tragic" picture and that he did indeed paint a number of pictures of this type. «Until the Revolution. In October, I saw the revolution from my windows. I felt within myself great peace of soul. Instead of the tragic, something peaceful and organized. The colour in my work became brighter and more attractive, in place of the previous deep and sombre shades». (Interview given in July, 1921, cited in G. C. Argan, "Kandinsky e la Rivoluzione" in C. Terenzi, ed., Wassili Kandinsky. 43 opere dai Musei Sovietici, catalogue of the exhibition in Rome, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, 12 November 1980 – 4 January 1981. Cinisello Balsamo 1980, p. 14).

While certainly not a "tragic" painting, Sestri-Abends harbours that desire, that quasi-anxiety to achieve the depth for which Kandinsky searched in the spectacle of nature as he tried to wrest from her the secret of her beauty.

What is perhaps most striking about this small evening view painted from a vantage on the Baia del Silenzio of Sestri Levante is the concentrated emanation of cold light in a preselected range

which almost makes the scene a "nocturne" in the classical sense of a section of the night office of the liturgy of the Hours.

Even though the vision seems to be constructed with attention to the natural datum, the painting is not a simple "impression" of a place and an atmosphere. It manifests the author's intention to use pictorial means to express an analogue of reality "impregnated" with his sensibility and his presence. After his academic studies with Franz von Stuck in Munich, Kandinsky looked to Impressionist and post-Impressionist culture, but stepped away from both. At that time, he seemed to be intent on securing the intimate eco of his perceptions in his inner vision, which in terms of form, light and colour was decidedly far removed from optical reproduction of an impression.

The artist refined his chromatic sensibility in contact with nature; he was attracted by the spiritual experience that nature permits. Description of the natural datum was not a priority, as instead was the case in the sketches in the travel notebooks – more minute and precise in line and definition of detail – since their function was to fix observed details on paper.

His freer interpretation of the light and colour of the natural scene in his painting is instead based on pondered synthetic choices carried along by his feeling for colour.

The dark surface of the water, the sky veined with lightning, the murky mass of the vegetation on the promontory, even the rocks, are expressed in a relational key entrusted in its entirety to Prussian blue.

Years later, a propos of the attractive power of blue, Kandinsky wrote, «The inclination of blue towards depth is so great that it becomes more intense the darker the tone, and has a more characteristic inner effect. The deeper the blue becomes, the more strongly it calls man towards the infinite, awakening in him a desire for the pure and, finally, for the supernatural».



Cartolina di Rapallo, San Michele di Pagana, 1929

Vittorio Matteo Corcos

Vittorio Matteo Corcos nacque a Livorno il 4 ottobre del 1859 da genitori appartenenti alla comunità ebraica livornese che scelsero il nome del figlio in onore del re sabauda.

Apprese i primi rudimenti dell'arte con Giuseppe Baldini, già maestro di Giovanni Fattori, per poi continuare nel 1875 la sua educazione all'Accademia di Belle Arti di Firenze, sotto Enrico Pollastrini. In un successivo soggiorno napoletano seguì dei corsi di disegno diretti da Filippo Palizzi e Stanislao Lista e rimase profondamente colpito dalle opere di Domenico Morelli. Nel 1880 si trasferì a Parigi, dove si mantenne inizialmente grazie a qualche lavoretto come illustratore. L'incontro con Giuseppe De Nittis, la frequentazione del suo mondanissimo salotto, con artisti quali Degas, Manet e Caillebotte, e il rapporto stabilito con la Maison Goupil determinarono la svolta della sua carriera: con la galleria parigina l'artista sottoscrisse un contratto per quindici anni, terminato nel 1896, dieci anni dopo il suo rientro in Italia.

A Parigi Corcos era affascinato dalla vita frenetica, dai cartelloni pubblicitari, dall'edilizia moderna: grande successo riscuotono in particolare le sue scene di vita quotidiana e i suoi ritratti muliebri, caratterizzati da un'esecuzione impaccabile e una sottile sensualità. Tuttavia, stancatosi della riproduzione di un mondo definito da lui stesso "imbellettato e incipriato" e sentendosi ormai sufficientemente aggiornato sulle novità d'Oltralpe, nel 1886 rientrò a Livorno, cominciando subito a partecipare alle varie esposizioni. Sposatosi con la vedova Emma Ciabatti, si trasferì a Firenze in via Marsilio Ficino 8, non distante dagli studi dei fratelli Gioli, di Stefano Ussi e di Edoardo Gelli. La nascita dei figli e la conversione al cattolicesimo, con conseguente battesimo nel Battistero nel 1887, segnarono una rottura definitiva con la vita *bohémien* parigina.

Alla Festa dell'Arte dei Fiori di Firenze del 1896, dove esposero artisti macchiaioli ma anche pittori stranieri quali Monet, Bonnat, Gérôme, Puvis de Chavannes, Burne-Jones e Alma-Tadema, destò particolare scalpore il dipinto *Sogni* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), ritenuto troppo spregiudicato per la posa disinvolta della giovane ritrattata; l'opera fu comunque apprezzata dal pubblico, come dimostra la sua riproduzione come cartolina illustrata.

Grazie alla sua fama di ritrattista e ai contatti della moglie, Corcos entrò presto in contatto con la sfera artistica e intellettuale fiorentina, con quella società che gravitava intorno al cenacolo del *Marzocco*, il giornale che si collocava fra il declino di Giosuè Carducci e l'atmosfera letteraria e galante determinata dalla presenza di D'Annunzio alla villa della Capponcina. Corcos divenne il pittore ufficiale di tale società, interpretandone i valori in ritratti sapientemente "corretti" e corrispondenti più spesso alle convenzioni estetiche del momento che non alla effettiva sostanza del personaggio ritratto. Come confidò l'artista stesso in una intervista a Giovanni Targioni Tozzetti, «Il ritratto di un uomo deve sempre rappresentare con evidenza la posizione sociale che esso occupa nel mondo. Un ritratto di donna deve sempre renderla provocante, anche se ottantenne». Moltissimi furono i personaggi ritratti dal pittore, tra i quali si possono ricordare Emilio Treves, Léon Bonnat, Silvestro Lega, Ulvi Liegi, Giuseppe Garibaldi, Giuseppe Vitali, Yorick, Pietro Mascagni, Giosuè Carducci, Pompeo Molmenti e Renato Fucini; a quest'ultimo Corcos fornì cinque disegni per *Fiorella*, uno dei racconti raccolti nelle *Veglie di Neri*. Ricevette inoltre l'incarico prestigioso di ritrarre Guglielmo II imperatore di Germania e la moglie Augusta Vittoria (1904), i sovrani Carlos e Amalia del Portogallo (1905), la regina Margherita (1922) e la principessa Maria José di Savoia (1931).

Nel 1913 donò agli Uffizi il proprio *Autoritratto* per la Galleria dei Ritratti.

La morte lo colse a Firenze l'8 novembre del 1933.





Vittorio Matteo Corcos, Autoritratto, 1913, Firenze, Galleria degli Uffizi © 2019. Foto Scala, Firenze

12 Vittorio Matteo Corcos

Livorno 1859 – Firenze 1933

DONNA CON CANE 1885

recante firma apocrifia "De Nittis" in basso a destra
olio su tela
cm 142,5x58,4

€ 80.000/120.000

\$ 92.000/138.000

£ 72.000/108.000

Opera dichiarata di interesse culturale particolarmente importante dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.

Considered of particular importance by the Ministry of Culture, the painting cannot be exported.

Provenienza

London, Collezione A.E. Vaughan, Esquire
London, Vendita di beneficenza Red Cross, 1943
Christie's, London, 1975

Esposizioni

Corcos. *I sogni della Belle Époque*, Palazzo Zabarella, Padova, 6 settembre – 14 dicembre 2014, n. 43.

Bibliografia

F. Mazzocca, *Vittorio Corcos e Giuseppe De Nittis*, in *De Nittis*, catalogo della mostra (Palazzo Zabarella, Padova, 19 gennaio – 26 maggio 2013) a cura di E. Angiuli, F. Mazzocca, Venezia 2013, pp. 202-205.

A. Malinverni, in *Corcos. I sogni della Belle Époque*, catalogo della mostra (Palazzo Zabarella, Padova, 6 settembre – 14 dicembre 2014) a cura di I. Taddei, F. Mazzocca, C. Sisi, Venezia 2014, p. 100; pp. 191-192 n. 43.

WOMAN WITH DOG 1885

bearing the apocryphal signature "De Nittis" lower right
oil on canvas
57 1/8 by 23 in





Una giovane signora vestita di nero, con un cappello ricercato, come richiedeva la moda del tempo, indossa un abito molto elegante con brevi tratti grigi nella stoffa e una doppia fila di grandi bottoni ravvivati da sottili fili dorati che rendono più luminoso il vestito. La rarefatta eleganza fa risaltare la bellezza del volto femminile dalla chiara carnagione in contrasto con le tinte scure dell'abito e del copricapo. La donna, che si staglia in verticale in primo piano, ha alle sue spalle, oltre la panchina di legno chiaro, una distesa fiorita bianca e gialla. La collina sullo sfondo ricorda quella di Fiesole con la ciminiera fumante, che Corcos raffigura nel 1887 in *Signora elegante* compiuto al rientro a Firenze al termine del soggiorno parigino.

Corcos, si sa, è il ritrattista delle donne, della loro grazia ed eleganza, dei dettagli, anche minimi, descritti con una precisione quasi maniacale, che raggiungono degli apici sorprendenti nella resa dei tessuti, nella loro consistenza e morbidezza.

Quando Corcos, dopo gli studi accademici a Firenze e un soggiorno napoletano, giunse a Parigi, era il 1880.

Aveva 21 anni e una carriera tutta da costruire. Vi soggiornò per sei anni, frequentando il nutrito gruppo di artisti italiani legato alla prestigiosa maison Goupil di cui egli stesso entrò a far parte firmando un contratto quindicennale. Tra i connazionali trasferitisi nella capitale francese, c'era il barlettano Giuseppe De Nittis, abile e affermato ritrattista della donna parigina. Corcos lo frequenta considerandolo "un grandissimo pittore", come egli stesso annota nel suo diario al ritorno dal funerale del collega. Il pittore di Barletta scompare infatti improvvisamente all'età di trentotto anni nel 1884, un anno prima, quindi, della realizzazione di questo quadro. La sua fama e la sua affermazione sul mercato internazionale avevano portato alla realizzazione di numerosi falsi e ad errate attribuzioni già prima della sua morte. Anche il dipinto di Corcos, per motivi di mercato, ha subito, dopo la vendita Christie's a Londra nel 1975, una modifica nella firma e la necessaria eliminazione dell'anno di esecuzione (1885) divenendo impropriamente opera di De Nittis con tanto di

inserimento, da parte di Enrico Piceni, nel secondo volume della catalogazione generale delle opere denittisiane, edito nel 1982 e successivamente anche da P. Dini e G.L. Marini nel catalogo generale edito da Allemandi nel 1990 (n° 799). Tuttavia, l'apparizione del quadro alla mostra parigina *Giuseppe De Nittis, la modernité elegante* nel 2011 conferma i dubbi, già espressi da diversi esperti, sull'attribuzione a quel pittore. Due anni dopo ritroviamo l'opera esposta a un'altra mostra su De Nittis (Padova, Palazzo Zabarella), restituita finalmente a Corcos.

Non era la prima volta che Corcos venisse privato di una sua opera, era già successo con *Ore tranquille*, passato in asta alla Galleria Geri nel 1941 con la firma del legittimo esecutore, poi coperta da quella del pittore barlettano.

Nel nostro caso, oltre alla pennellata tipica di Corcos, spicca un altro elemento utile a ricollocare il quadro nella produzione del pittore toscano: il cane ai piedi della giovane donna è pressoché identico a quello raffigurato dall'artista nel *Ritratto di Lucia Vecchi* (1888, Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti), figlia maggiore di Jack la Bolina, pseudonimo dello scrittore Augusto Vittorio Vecchi, e sorella di Elena, una delle modelle predilette da Corcos, effigiata, tra gli altri quadri, in *Sogni* (1896, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna).



Vittorio Matteo Corcos, Ritratto di Lucia Vecchi, Firenze, Galleria d'Arte Moderna.
© 2019. Foto Scala, Firenze - su concessione Ministero Beni e Attività Culturali e del Turismo

A young woman, wearing a fashionable hat and a very elegant black dress with streaks of gray in the fabric and two rows of large buttons with fine gold threads that add a touch of light to the dress. Her ethereal elegance emphasizes her beautiful face with its fair complexion that contrasts with the dark tones of her dress and hat. The figure stands out against the pale wood bench and an expanse of white and yellow flowers in the background. The hill behind her recalls the Fiesole hill with the smoking chimney that Corcos included in the *Elegant Lady*, that he painted in 1887 upon his return to Florence after a long stay in Paris.

Corcos portrayed women, their charm and elegance with an almost maniacal attention to details that reached surprising levels of virtuosity in his rendering of fabrics with their textures and softness.

After studying in Florence and spending time in Naples, Corcos went to Paris. It was 1880, he was twenty-one years old and had a career to build. He stayed in Paris for six years, associating with the large group of Italian artists who worked with the prestigious art dealership, Goupil & Cie, and he, too signed a fifteen-year contract with them. One of his fellow countrymen was Giuseppe De Nittis, a talented painter from Barletta who specialized in portraits of Parisian women. Corcos considered him a "great painter" as we learn from the diary entry he wrote after his colleague's funeral. De Nittis died suddenly at the age of thirty-eight, that is in 1884, one year before Corcos painted the *Lady with a Dog*. His fame and reputation on the international market had led to many fakes and incorrect attributions even prior to his death. For commercial reasons, the signature on this painting by Corcos was changed, and the date (1885) deleted after it was sold at Christie's, London in 1975, so that it became a work by De Nittis. In fact, Enrico Piconi included it in the second volume of the general catalogue of De Nittis' paintings published in 1982; and it also appeared in the general catalogue (n.799) by P. Dini and G.L. Marini, published by Allemandi in 1990. However, when the painting was displayed in the 2011 Paris exhibition, *Giuseppe De Nittis, la modernité élégante*, the doubts concerning the attribution to De Nittis expressed by several experts were confirmed. Two years later, the painting was shown in another De Nittis exhibition (Padua, Palazzo Zabarella), but this time, finally attributed to Corcos.

It was not the first time that Corcos "lost" one of his paintings. It had happened with *Ore tranquille*, sold at the Galleria Geri in 1941 with his signature covered by De Nittis's name.

In our painting, in addition to Corcos's typical brushwork, there is another feature that speaks to his work: the dog at the young woman's feet is almost identical to the one he painted in the *Portrait of Lucia Vecchi* (1888, Florence, Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti). Lucia was the oldest daughter of Jack la Bolina, penname of the writer Augusto Vittorio Vecchi, and sister of Elena, one of the artist's favourite models whom he portrayed in several works, including *Sogni* (Dreams) (1896, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna).



Vittorio Matteo Corcos, *Ore tranquille*, collezione privata



Vittorio Matteo Corcos, *Sogni*, 1896, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea © De Agostini Picture Library / M. Carrieri / Bridgeman Images



René Magritte nella propria casa di Rue des Mimosas a Bruxelles, 1965.
© 2019. Adagp Images, Paris, / SCALA, Firenze

René Magritte

Considerato con Paul Delvaux il principale esponente belga del surrealismo, René Magritte nacque il 21 novembre 1898 a Lessines, da Léopold, sarto, e Régina Bertinchamps, che si sarebbe suicidata nel 1912, due anni dopo il trasferimento della famiglia a Châtelet. Spostatosi a Charleroi, intraprese inizialmente gli studi classici, per poi maturare un vivo interesse allo studio della pittura. Nel 1916 si iscrisse all'Accademia di Belle Arti di Bruxelles e nel 1919 espose la sua opera *Trois Femmes*. Nel 1922 sposò la modella Georgette Berger, conosciuta anni prima, che sarebbe diventata la sua principale musa ispiratrice. Nel 1923 iniziò a lavorare come grafico, specializzandosi nel design di carta da parati.

Inizialmente attratto dalle avanguardie del Novecento, in particolare dal cubismo e dal futurismo, fu un'opera di Giorgio de Chirico, *Canto d'amore*, a provocare la svolta surrealista del suo stile. Come lui stesso ricorderà, la visione lo commosse e rappresentò uno dei momenti più toccanti della sua vita, in cui i suoi occhi poterono «vedere per la prima volta il pensiero».

Nel 1925 aderì al gruppo surrealista di Bruxelles, con Paul Nougé, Camille Goemans e Marcel Lecomte, con cui l'anno precedente aveva fondato la rivista *Correspondance*. Nel 1926 Magritte dipinse il suo primo quadro surrealista, *Le Jockey Perdu*, e l'anno successivo tenne la sua prima mostra personale, presso la galleria Le Centaure a Bruxelles, dove espose una sessantina di opere. Le reazioni della critica furono molto negative. Scoraggiato dall'accoglienza delle sue creazioni, si spostò a Parigi, dove entrò in contatto con André Breton. Rimase nella capitale francese tre anni. Nel 1929 partecipò a un'esibizione alla Galerie Goemans con Salvador Dalí, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Jean Arp, Francis Picabia, Pablo Picasso, Joan Miró e Yves Tanguy.

Con la chiusura della galleria alla fine dello stesso anno, Magritte decise di tornare a Bruxelles con la moglie, dove riprese il suo lavoro nella pubblicità. Sarà nella capitale belga – nella zona settentrionale della città, a Jette – che l'artista produrrà circa la metà di tutte le sue opere. Nel 1932 si iscrisse al Partito Comunista, nel 1936 ebbe luogo una sua personale nella Julien Levy Gallery a New York e nel 1938 espose alla London Gallery.

Nel 1940, con l'occupazione tedesca, Magritte si sposta a Carcassonne per tre mesi, insieme a Louis Scutenaire e a Raoul Ubac; li incontrò Jean Paulhan, Gaston Gallimard, André Gide e Paul Éluard. La sua pittura attraversa la fase cosiddetta "Renoir" o del "surrealismo alla luce del sole": abbandona la tavolozza scura in favore di colori più chiari, in opposizione al suo stile precedente e alla sofferenza portata in quel periodo dal nazismo. Questo periodo sarà seguito dalla cosiddetta fase "vache" (vacca), negli anni 1947-1948, in cui adottò uno stile più crudo, di provocazione, con opere grezze e ironiche. Sarebbe tornato poi nel 1948 al modo di dipingere precedente il conflitto.

Nel 1965 un'importante rassegna al Museum of Modern Art di New York ne decretò il successo. Nel 1966 intraprese un ultimo viaggio tra Cannes, Montecatini e Milano. Nel 1967, a causa di un tumore al pancreas, morì il 15 agosto 1967; fu sepolto al cimitero di Schaerbeek. Il suo immaginario avrebbe influenzato l'arte pop, il minimalismo e l'arte concettuale.



13 René Magritte

Lessines 1898 – Bruxelles 1967

LA TAPISSIERE DE PÉNÉLOPE 1943?

firmato in basso a destra
gouache su carta
mm 392x583

€ 90.000/150.000

\$ 103.000/172.000

£ 81.000/135.000

L'opera è corredata di attestato di libera circolazione.

An export license is available for this lot.

LA TAPISSIERE DE PÉNÉLOPE 1943?

*signed lower right
gouache on paper
15 ½ by 22 15/16 in*

Provenienza

Paris, Hubert Goldet (dal 1970 al 1977)

Esposizioni

The Poetic Image, Hanover Gallery, London, 28 giugno – 9 settembre 1969.

Bibliografia

René Magritte. Catalogue raisonné. IV. Gouaches, temperas, watercolours and papier collés, 1918-1967, a cura di S. Whitfield, M. Raeburn, D. Sylvester, Antwerp 1994, p. 56, n. 1184.



René Magritte dipinge La Clairvoyance, Bruxelles, 1936, fotografato da Jacqueline Nonkels. © 2019. Adagp Images, Paris, / SCALA, Firenze

La tapisserie de Pénélope pone sotto i nostri occhi un paesaggio idilliaco ove l'armonia della visione è profondamente contraddetta dalla abolizione della prospettiva aerea.

Il dipinto adotta la medesima illusione visiva già al centro del *Le Traité du Paysage* (Withfield, Raeburn, Sylvester, René Magritte. *Catalogue Raisonné, IV, Gouaches, Temperas, Watercolours and Papiers Collés 1918-1967*, Anversa 1994, n. 1183, pp. 55-56), opera che appartenne al poeta e scrittore belga Paul Nougé (Bruxelles 1895-1967), tra i fondatori del gruppo surrealista a Bruxelles insieme a Magritte. Durante l'ideazione di *Le Traité du Paysage*, nell'estate del 1942 Magritte e Nougé discussero insieme del soggetto del quadro in alcune lettere. Proprio nel 1943, anno di realizzazione della nostra *gouache*, Paul Nougé pubblicò un volume che conteneva diversi testi scritti su Magritte sin dal decennio precedente: *René Magritte ou les images défendues*. Ricordiamo come Nougé, nel suo lavoro sulla sintassi e sulla lingua, sulle sue ambiguità, assonanze, e accostamenti, pervenisse alla teorizzazione degli "oggetti sconvolgenti" (*objets bouleversants*), condividendo l'aspetto fondamentale dell'estetica surrealista di Magritte. Questi infatti congegnava delle visioni ambigue e illusorie, che avrebbero dovuto colpire lo spettatore inducendolo ad uno *shock* sensoriale, provocato dalla messa in crisi del suo abituale orientamento percettivo, per portarlo così ad una riflessione innescata dal dubbio e dall'interrogativo sospeso.

Il dipinto *Le Traité du Paysage*, di cui la nostra *gouache* rappresenta una variante, fu oggetto di uno scambio di opinioni

tra il pittore e il poeta, che prese parte con interesse alla definizione del soggetto del quadro. Magritte affermava che lo spettatore, secondo l'abituale percezione visiva, era chiamato a concentrare la sua attenzione simultaneamente sul primo piano e sul fondo del dipinto. E l'artista si proponeva di innescare all'interno di questa abitudine un vero e proprio paradosso percettivo.

Traité du Paysage, dalla cui concezione discende anche *La tapisserie de Pénélope*, infatti, è la rappresentazione di un sereno paesaggio campestre, in cui alberi e case in progressiva e digradante grandezza accompagnano lo sguardo dello spettatore verso l'estrema profondità di campo. Secondo le regole della prospettiva aerea, il fondo dovrebbe alleggerirsi e quasi rarefarsi nella lontananza e il primo piano essere ravvivato da cromie più vivide e timbrate. L'invenzione di Magritte mostra invece un primo piano con la spianata erbosa e gli alberi in posizione avanzata completamente "spenti", virati in un azzurro cianografico, come se questa larga parte del paese, quella a noi più prossima, non fosse stata ancora toccata dall'arcobaleno vitale della luce solare. Ne *La tapisserie de Pénélope* anche l'acqua del piccolo fiume al di là del ponticello replica verso il fondo la stessa interruzione di valori, e denuncia il gioco attivato dal pittore: in primo piano appare completamente bianca, e sul fondo di un acceso azzurro, come se l'acqua che fluisce e scorre si fosse per incanto tramutata in una rigida gelata.

Magritte voleva – e lo avrebbe dichiarato a Nougé – che la mente dello spettatore fosse forzata in una continua oscillazione tra due livelli tra loro incompatibili, e che fusi insieme avrebbero provocato uno stato fecondo e commisto di emozioni e di pensiero.

Il mistero, la sospensione percettiva, abitualmente incorporata dall'artista all'interno dei suoi congegni compositivi fondati sull'ambiguità visiva, potrebbe risiedere in questo caso nella volontà di richiamare l'attenzione sul lavoro del pittore, sull'opera necessaria per offrire alla percezione i fenomeni che ingannevolmente splendono davanti ai nostri occhi, ma che nella realtà poggiano su una elaborata costruzione e su norme e convenzioni condivise, qui svelate perché contraddette (l'assenza della prospettiva aerea). Il titolo allusivo alla "tela di Penelope" integra nell'opera il significato del fare e disfare. Ma altri significati si addensano, quali l'avvicinarsi delle stagioni, ma non secondo un ritmo naturale, piuttosto per un improvviso inverno che spenga i colori nella zona più prossima all'osservatore, e contenere quasi un significato morale, esistenziale (siamo in periodo di guerra).

«Tutto avviene nel nostro universo mentale» affermava Magritte. E tale definizione abbraccia nella sua totalità ogni aspetto della esperienza umana: «i sensi, i sentimenti, la ragione, l'immaginazione, l'intuizione, gli istinti e ogni altro mezzo».



René Magritte, *Natureschauspiel*, 1940, München, Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne – Bayerische Staatsgemaltesammlungen © 2019. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin

La tapisserie de Pénélope places before our eyes an idyllic landscape in which the harmony of the view is thoroughly contradicted by inversion of aerial perspective.

The painting makes use of the same visual illusion seen previously in *Le Traité du Paysage* (Withfield, Raeburn, Sylvester, René Magritte. *Catalogue Raisonné*, IV, Gouaches, Temperas, Watercolours and Papiers Collés 1918-1967. Antwerp 1994, pp. 55-56, no. 1183), a work that belonged to Belgian poet and writer Paul Nougé (Brussels, 1895-1967) who, with Magritte, was among the founders of the Belgian Surrealist group. In the summer of 1942, during the conceptual phase of work on *Le Traité du Paysage*, Magritte and Nougé discussed the subject of the painting in an exchange of letters. In 1943, the year our gouache was painted, Nougé published a volume containing various texts written about Magritte in the preceding decade, entitled *René Magritte ou les images défendues*. We should recall how, in his work on syntax and language, on their ambiguities, assonances and parallels, Nougé came to theorise "disturbing objects" (objets bouleversants), and so to share the fundamental assumption of Magritte's Surrealist aesthetic. The painter assembled ambiguous, illusory visions intended to produce a sensory shock in the spectator by throwing his habitual perceptual orientation into crisis to lead him to a reflection triggered by doubt and lack of any resolution to his questions.

Le Traité du Paysage, of which our gouache is a variant, was at the centre of an exchange of opinions between the painter and the poet, who took a lively interest in defining the subject of the work. Magritte believed that the spectator's habitual mode of perception led him to concentrate his attention on the foreground and the background of the painting simultaneously. And proposed to turn this habit into a trigger for a true perceptual paradox.

Le Traité du Paysage, the concept of which is replicated in *La tapisserie de Pénélope*, is much like its successor, a representation of a serene country landscape in which trees and houses in progressive and degrading perspective accompany the eye into the extreme far field. According to the rules of aerial perspective, the background should lighten and "weaken" in the distance and the foreground should be enlivened by more vivid, textured colours. Magritte's invention instead shows us a foreground with an expanse of lawn and the forwardmost trees

completely "extinguished", rendered in a cyanographic light blue as though this considerable portion of the town, that closest to us, had not yet been touched by the life-giving rainbow of sunlight. In *La tapisserie de Pénélope*, even the water of the stream that runs under the small bridge repeats this inversion of values and reveals Magritte's ploy: in the foreground, the water that flows bright blue in the background appears to be entirely white, as though it had been suddenly, magically transformed by a hard frost.

Magritte told Nougé that he wanted to force the spectator's mind to continually oscillate between two seemingly incompatible levels which, if successfully fused, would give rise to a fecund state permeated by emotions and thought.

The mystery, the suspension of normal perception habitually incorporated by the artist into his composite, visually ambiguous "devices" could in this case reside in a desire to draw attention to the work of the painter, to the work required to offer to our perception phenomena that shine deceptively before our eyes but which in reality rest on an elaborate construction and on shared conventions, here unveiled because they are contradicted (by the inversion of aerial perspective). The title, with its allusion to Penelope's weaving, adds a sense of endless making and unmaking. But other meanings also crowd in, such as the changing of the seasons not according to a natural rhythm but rather due to a sudden winter that drains the colours of the area closest to the observer and would seem to contain a sort of moral, existential warning. The painting dates to the war years.

«Everything takes place in our mental universe», Magritte wrote. «By mental universe we of course mean everything we can perceive through the senses, feelings, imagination, reason, revelation, dreams or any other means».



René Magritte, *A la recherche de l'absolu*, 1941, Bruxelles, Ministère de la Communauté Française de Belgique © 2019. Photothèque R. Magritte /Adagp Images, Paris, / SCALA, Firenze

14 Gaetano Previati

Ferrara 1852 – Lavagna 1920

PENSIERI 1885 circa

firmato in basso a sinistra
olio su tela
cm 81x55,5

LOST IN THOUGHT circa 1885

signed lower left
oil on canvas
31 ⁷/₈ by 21 ³/₄ in

€ 15.000/25.000

\$ 17.000/29.000


£ 13.500/22.500




Gaetano Previati nel suo studio







Nel periodo in cui Gaetano Previati, accanto a tematiche religiose e storiche inizia a dedicarsi a soggetti femminili dai tratti morbidi, ritaggio di una pittura evanescente scapigliata che a partire dalla metà degli anni Ottanta evolve e si asciuga sempre più fino ad arrivare alla divisione del colore, nascono capolavori come *Le fumatrici di hashish* (1887) e la coeva *Cleopatra* (Concorso Canonica). Protagoniste figure femminili vestite con abiti bianchi o con camiciole leggere che lasciano nude le braccia. Nel caso di questo ritratto, collocabile intorno alla metà degli anni Ottanta, la fanciulla vista di fronte in un ambiente appena accennato sullo sfondo, ha portato le mani incrociate sotto il mento quasi volesse assumere una posizione di riposo o di meditazione. Con la testa rivolta verso l'osservatore, tiene gli occhi chiusi, raccogliendosi nei suoi pensieri. Lo sguardo di Previati è chiaramente rivolto a Tranquillo Cremona. È il colore, di intonazione uniforme, e non il disegno, che determina le forme costruite in una continuità di chiari e scuri plastici uniti da una luce soffusa e caratterizzate da una essenzialità priva di ricerche decorative. Il gesto delle mani incrociate lo si ritrova in *Le Marie ai piedi della croce* di fine anni Ottanta, dove la donna in primo piano, con gli occhi chiusi e il volto in questo caso verso l'alto, sembra voler riprendere il gesto di raccoglimento descritto nel nostro dipinto.



*It was while he was painting religious and historical subjects that Gaetano Previati began devoting his talent to subtle female portraits – a legacy of the evanescence of the Scapigliatura Movement's forms which began to shift in the mid-1880s, becoming dryer to develop into colour division, and masterpieces such as his 1887 works *The Hashish Smokers* and *Cleopatra (the Canonica Competition)*. The subjects were females, wearing white dresses or light camisoles exposing bare arms. In this portrait, that is datable around the mid-1880s, the sitter, viewed from the front in a barely defined background, rests her head on her hands clasped under her chin as if she were resting or meditating. Her head is facing the viewer, yet her eyes are closed in thought. Previati's "gaze" had been clearly focused on Tranquillo Cremona. It is the almost uniform colour continuously shifting from light to dark and joined by a soft, diffused light that creates the essential, unornamented shapes rather than the drawing. We see the clasped hands in *The Three Marys at the Foot of the Cross*, painted in the late 1880s, where the woman in the foreground with closed eyes and upturned face seems to reprise the contemplative pose of the sitter in our painting.*

*Pour moi un tableau
doit être une chose
aimable, joyeuse et
jolie, oui jolie!*

PIERRE-AUGUSTE RENOIR





Pierre Auguste Renoir nel suo studio a Fontainebleu, 1900 circa / © SZ Photo / Bridgeman Images

15 Pierre-Auguste Renoir

Limoges 1841 – Cagnes-sur-Mer 1919

PAYSAGE DU MIDI 1905 circa

olio su tela
cm 13,2x33,6
sul retro: etichetta della O'Hana Gallery di Londra sul telaio, etichetta dello Studio Due Ci Arte Moderna di Roma, timbro non identificabile

€ 40.000/60.000

\$ 46.000/69.000

£ 36.000/54.000

L'opera sarà inclusa nel Renoir Digital Catalogue Raisonné di prossima pubblicazione, a cura del Wildenstein Plattner Institute, Inc.

L'opera è corredata di attestato di libera circolazione.

This work will be included in the forthcoming Renoir Digital Catalogue Raisonné, being prepared under the sponsorship of the Wildenstein Plattner Institute, Inc.

An export license is available for this lot.

Provenienza

Paris, Ambroise Vollard, acquistato dall'artista prima del 1919

Paris, A. Amante, 1958

London, O'Hana Gallery, 1974

Sotheby Parke Bennet Inc, New York, 6 novembre 1981, lotto 315 (come *Landscape with Houses at Essoyes*, datato 1905 circa)

Sotheby Parke Bennet Inc, New York, 19 maggio 1983, lotto 301

Roma, Studio Due Ci Arte Moderna

PAYSAGE DU MIDI circa 1905

oil on canvas
5 ³/₁₆ by 13 ¹/₄ in
on the reverse: label of the O'Hana Gallery in London on the stretcher, label of the Studio Due Ci Arte Moderna in Rome, unidentified stamp





Piccolo e piacevole paesaggio, di recente segnalato dal Wildenstein Plattner Institute di New York quale frammento superiore di un precedente dipinto di cui è nota anche la zona in basso a destra, il quadro è stato realizzato da Renoir verso il 1905, come indicato in occasione dell'esposizione alla O'Hana Gallery di Londra.

La sua definitiva consacrazione al parigino Salon d'Automne, è da poco avvenuta: siamo nel 1904. L'anno precedente, nel noto volume *The French Impressionists (1860-1900)*, Camille Mauclair scriveva: «non ci si riesce a spiegare perché un tale colorista non sia piaciuto a tutti, perché non abbia conosciuto il successo folgorante, lui che era voluttuoso, chiaro, felice, agile e sapiente senza pesantezza», doti che percepiamo anche in questa piccola tela. L'abilità nel cogliere dal vero il paesaggio nella sua vitalità e la luminosa fugacità di un attimo sembrano accentuati dal movimento delle chiome degli alberi che segue quello delle nuvole nel cielo terso e della vegetazione da cui è attorniata la costruzione in primo piano.

La dimensione ridotta della tela non vincola la possibilità di cogliere la struttura della pennellata di Renoir, che in alcuni punti colora solo in parte il supporto lasciando incompleta la stesura del colore. Osservando la realizzazione del dipinto tornano in mente le considerazioni di Ardengo Soffici, scritte nel 1919 in *Scoperte e massacri*: «Appartenendo in una certa misura all'impressionismo, egli s'è appropriato di quella scuola di purezza dei toni e la libertà frugatrice del disegno; ma lungi dal farsene, come i suoi colleghi, una tirannia e una maniera, non si serve di codesti strumenti che per arrivare a una maggiore intensità e armonia di rappresentazione». Niente "maestria di pennellata", quindi, né "linea spavalda e pomposa", ma semplicità e immediatezza.

A inizio Novecento i rapporti con gli impressionisti erano molto deboli anche per problemi di salute che avevano limitato l'attività degli artisti della vecchia guardia. Renoir, in quegli anni, combatteva contro una forma molto aggressiva di artrite

reumatoide che lo avrebbe limitato gravemente nell'uso delle mani. Proprio per cercare un sollievo dal dolore, Renoir, che continuava imperterrito a lavorare, si era trasferito a Cagnes-sur-Mer, a pochi chilometri da Nizza. Davanti ai suoi occhi, oltre al mare, colline di ulivi, dove è ambientata questa tela, come molte altre coeve, immerse nella natura. Nel dipinto tutto rimanda al sud e alla luce abbacinante del sole che illumina i toni caldi della vegetazione e la pietra chiara dell'abitazione.

Il lavoro vanta la provenienza dalla collezione di Ambroise Vollard (1866-1939), il celebre mercante d'arte, attivo a Parigi dagli anni Novanta dell'Ottocento, noto per il suo legame con gli impressionisti di cui seppe cogliere precocemente le potenzialità di mercato. Infatti, a Cézanne organizza, nel 1895, la prima personale, mentre l'anno seguente otterrà l'esclusiva sulla produzione pittorica di Gauguin.

L'incontro con Renoir risale al 1894 e nasce un'amicizia profonda e una lunga frequentazione che porta, poco dopo la scomparsa del pittore avvenuta nel 1919, alla pubblicazione da parte di Vollard di una biografia ricca di dettagli e di aneddoti in parte contestati da persone vicine all'artista, in quanto ritenuti non veritieri. All'amico, Renoir dedica diversi ritratti tra cui due di profilo. Mentre quello con il foulard rosso in testa è più smalzato, nella versione della Courtald Gallery di Londra del 1908, il più noto, il pittore vuole rendere omaggio alla serietà, al gusto fine e alla vasta cultura del mercante parigino cogliendolo seduto a un tavolo, intento a visionare con attenzione una statuetta di Aristide Maillol, in una posa che rimanda ai lavori cinquecenteschi, in particolare a quelli di Lorenzo Lotto.

Nella biografia pubblicata nei *Classici dell'Arte* (1972), si ricordano varie visite di Vollard a Cagnes proprio nel 1905. A quell'epoca il mercante stava elaborando uno studio su Renoir che suscitava diversi interrogativi da sottoporre all'artista. Potrebbe essere questa la circostanza in cui Vollard entrò in possesso della tela.



A small and pleasing landscape recently reported by the Wildenstein Plattner Institute of New York to be a part of the top of an earlier painting of which we also have the bottom right area, the canvas was painted by Auguste Renoir and dated to circa 1905 on occasion of the exhibition at London's O'Hana Gallery.

Renoir had only recently been definitively consecrated by Paris' Salon d'Automne: it was 1904. The previous year, in the well-known volume *The French Impressionists (1860-1900)*, Camille Mauclair wrote that he found it inexplicable why such a colourist was not pleasing to everyone, why he had not enjoyed resounding success, he who was sensual, straightforward, genial, agile and masterly without being oppressive, qualities we perceive clearly even in this small canvas. Renoir's ability to capture, from life, the landscape in all its vitality and the luminous fugacity of an instant seem here to be accentuated by the movement of the crowns of the trees, which follows that of the clouds in the scrubbed sky and of the vegetation that surrounds the building in the foreground.

The small size of this canvas does not interfere with perception of the structure of Renoir's brushstroke, which at several points colours the support only partially, leaving the colour field incomplete. Observing the mechanics of the painting brings to mind the considerations put forth by Ardengo Soffici, in 1919, in *Scoperte e massacri*; that is, that since Renoir to a certain degree belonged to Impressionism, he appropriated from that school the purity of the colours and the searching freedom of the drawing; but far from allowing them to become tyranny and manner, as his colleagues did, he used these tools only to achieve a greater intensity and harmony in his representation. No "mastery of the brushstroke", therefore, nor "bold and pompous line", but simplicity and immediacy.

In the early years of the 20th century, Renoir's relations with the Impressionists were quite weak, due in part to health issues which had in those years limited the activity of many of the artists

of the old guard; Renoir in particular struggled with a highly-aggressive form of rheumatoid arthritis which seriously impeded his use of his hands. Seeking relief from the pain, while continuing to work, he moved to Cagnes-sur-Mer, a few kilometres from Nice. Before his eyes were the sea and hills of olive trees; this is where this canvas, like many other coeval works, is set, immersed in nature. Everything in the painting recalls the south and the brilliant sunlight that illuminates the vegetation and the light-coloured stone of the building with warmth.

The work is from the collection of Ambroise Vollard (1866-1939), the famous art merchant active in Paris from the 1890s onward and known for his ties to the Impressionists. He perceived their market potential early on; in 1895 he organised Paul Cézanne's first individual show; the next year, he obtained the exclusive rights to Gauguin's pictorial.

His first meeting with Renoir, in 1894, led to a deep, meaningful friendship and a long frequentation; and shortly after the painter's death in 1919, to publication, by Vollard, of a biography rich in details and anecdotes – to an extent challenged by persons close to the artist as being untruthful. Renoir painted several portraits of his friend, two of which in profile. While the likeness of the merchant wearing a red foulard on his head is more entertaining, with the Courtauld Gallery of London version (1908), the painter paid homage to the Parisian merchant's serious mien, refined taste and vast culture: he is painted seated at a table, absorbed in perusing a statuette of Aristide Maillol in a pose recalling many 15th-century works and in particular those of Lorenzo Lotto.

The biography of Renoir published in the *Classici dell'Arte* (1972) makes mention of various visits by Vollard to Cagnes in 1905. In that period, the merchant was working on a study of the painter and had formulated a number of questions to pose to him. This could be the circumstance which led to Vollard's coming into possession of the painting.





Pierre Auguste Renoir, Ritratto di Ambroise Vollard, 1908, London, Samuel Courtauld Gallery © Bridgeman Images



Ambroise Vollard, luglio 1939 © Selva / Bridgeman Images



L'opera Paysage au midi prima della sua divisione

*Der Künstler muss nicht nur sein Auge trainieren,
sondern auch seine Seele*

*(L'artista deve allenare non solo il suo occhio,
ma anche la sua anima)*

VASSILY KANDINSKY



Vassily Kandinsky nel suo studio © Lebrecht Music Arts / Bridgeman Images

16 Vassily Kandinsky

Mosca 1866 – Neuilly-sur-Seine 1944

DUNN UND FLECKING SOUPLE 1931

siglato e datato "31" in basso a sinistra
chine colorate e aniline su carta preparata ad acquerello
azzurro
mm 477x259
sul retro: timbro della Douane Centrale di Paris, etichetta
della mostra *Il cavaliere azzurro*, etichetta della casa d'aste
Digard Maison de Ventes Volontaires

€ 120.000/180.000

\$ 138.000/207.000

£ 108.000/162.000

L'opera è corredata di attestato di libera circolazione.

An export license is available for this lot.

Provenienza

Collezione Gualtieri di San Lazzaro – Riccardo
Jucker, 1971
Finarte, Milano, 24 marzo 1988, lotto 372
Collezione privata
Christie's, London, *Impressionist and Modern
Watercolours and Drawings*, 4 aprile 1989, lotto
372 (con titolo *Dunn mid Heckig*)
Digard Maison de Ventes Volontaires, Paris, *Tab-
leaux modernes et contemporains – Sculp-
tures – Photographies*, 7 giugno 2006, lotto 98

Esposizioni

*Kandinsky: toiles récentes, aquarelles, gra-
phiques de 1910 à 1935*, Galerie Jeanne Bucher,
Paris, 3 – 29 dicembre 1936.
*Efter-Wxpressionisme, Abstrakt Kunst, Neoplas-
ticisme, Surrealisme*, Liniens Samenslutning,
København, 1 – 13 settembre 1937, n. 41.
Wasily Kandinsky, Guggenheim – Jeune, Lon-
don, 17 febbraio – 12 marzo 1938.
Janis Kandinsky, Sidney Janis Gallery, New York,
21 novembre – 24 dicembre 1949.
Il cavaliere azzurro – Der Blaue Reiter, Galleria
Civica d'Arte Moderna, Torino, 18 marzo – 9
maggio 1971.

Bibliografia

Il cavaliere azzurro – Der Blaue Reiter, catalo-
go della mostra (Galleria Civica d'Arte Moderna,
Torino, 18 marzo – 9 maggio 1971) a cura di L.
Carluccio, Torino 1971, p. 200.
V. Endicott Barnett, *Kandinsky watercolours, ca-
tologue raisonné. II. 1922-1944*, London 1994, p.
298, n. 1012.

DUNN UND FLECKING SOUPLE 1931

*signed with initials and dated "31" lower left
coloured ink and aniline on paper prepared with light blue
watercolour
18^{11/16} by 10^{3/16} in
on the reverse: stamp of the Douane Centrale of Paris,
label of the exhibition Il cavaliere azzurro, label of the
auction house Digard Maison de Ventes Volontaires*



Per undici anni, tra il 1922 e il 1933, Kandinsky insegnò in Germania presso la scuola del Bauhaus di Walter Gropius.

In questo lungo periodo al Bauhaus andò concentrandosi con sistematico rigore su una prospettiva di studio e analisi della percezione visiva e più estesamente psicologica e sensoriale, e della disciplina della pittura. La sua sarà una teoria generale della composizione, in cui vorrà studiare gli elementi fondamentali di linea, colore e forma, considerati in se stessi e nelle loro relazioni elementari, sganciati da finalità rappresentative o simboliche, in una grammatica di regole fondamentali per gli elementi formali della pittura pura.

Nell'introduzione al catalogo di una mostra tenutasi a Berlino nel 1932 Kandinsky affermava: «Non vorrei passare per un "simbolista", per un "romantico", per un "costruttivista". Mi accontenterei che lo spettatore sentisse in sé la vita interiore delle forze vive adoperate, nella loro relazione [...] Chi si accontenta della forma rimane in superficie».

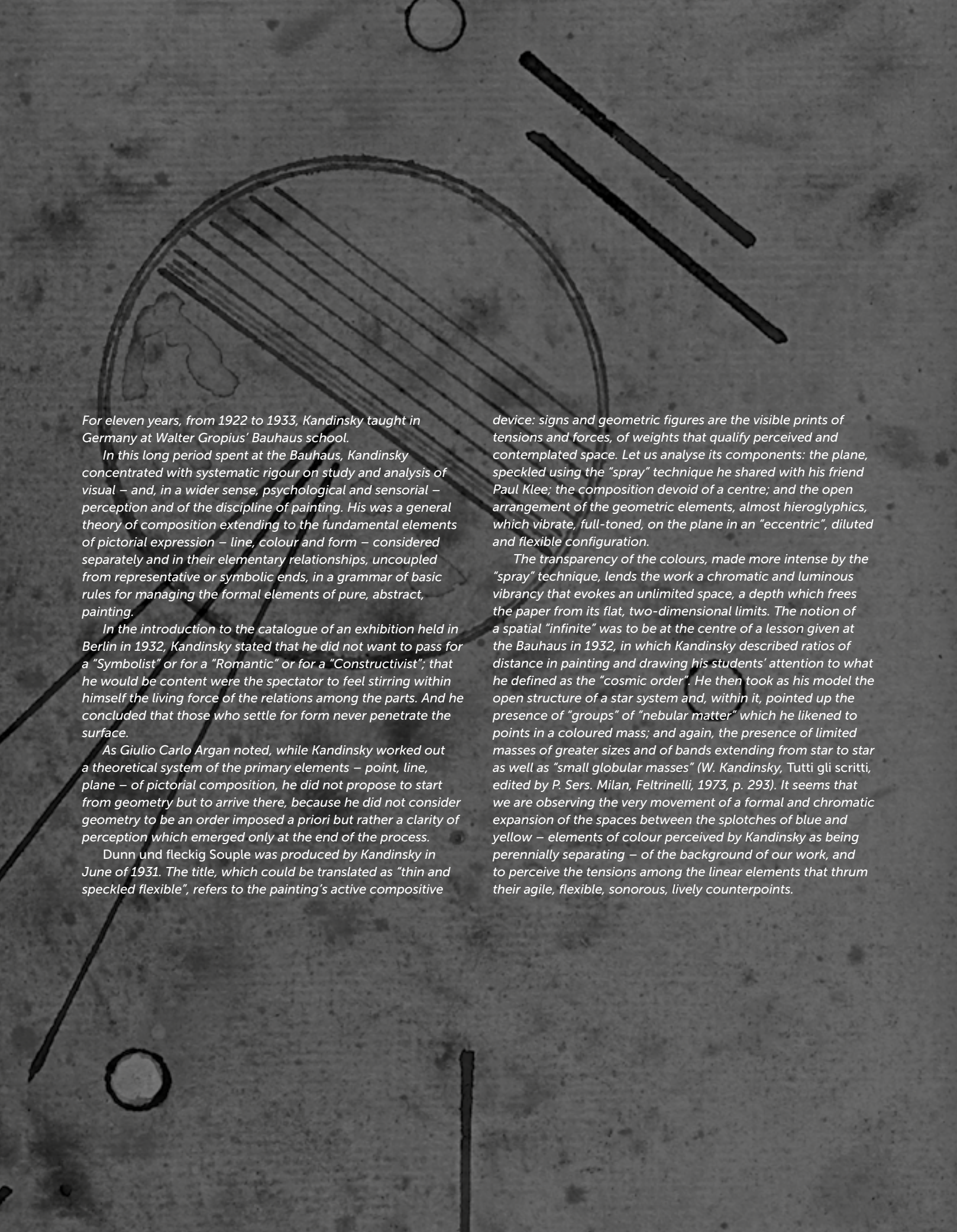
Come sottolineava Giulio Carlo Argan, pur elaborando una riflessione e un sistema teorico sugli elementi primari della composizione pittorica, punto, linea, piano, Kandinsky non si proponeva di «partire dalla geometria», ma di giungervi, poiché «la geometria non era un ordine dato a priori ma una chiarezza percettiva che si dava solo al termine del processo».

Dunn und fleckig Souple, venne realizzato da Kandinsky nel giugno 1931. Il suo titolo, che si potrebbe tradurre con "Sottile e macchiato flessibile", si riferisce al congegno compositivo attivato: segni e figure geometriche sono l'impronta visibile di tensioni e di forze, di pesi che qualificano lo spazio percepito

e pensato. Analizziamo le sue componenti: il piano macchiato attraverso la tecnica a spruzzo che Kandinsky impiega guardando alle opere dell'amico Paul Klee; la composizione priva di un centro e la disposizione aperta di elementi geometrici, quasi dei geroglifici, che vibrano sonori sul piano in una configurazione "eccentrica", sottile e flessibile.

La trasparenza dei colori, resa più intensa attraverso la tecnica a spruzzo, conferisce all'opera una vibrazione cromatica e luminosa che evoca uno spazio illimitato, una profondità che sottrae alla carta il suo sordo limite bidimensionale. La nozione di "infinito" spaziale, sarà al centro di una lezione presso il Bauhaus nel 1932, in cui Kandinsky descrive le "relazioni a distanza nella pittura" portando l'attenzione degli studenti su quello che egli definisce "ordinamento cosmico". Prenderà quindi a modello la struttura aperta di un sistema stellare, in cui evidenzierà la presenza di "gruppi", di "materia nebulare" assimilata a dei "punti in una massa colorata"; e ancora la presenza di "masse limitate di maggiori dimensioni", e di "bande che si estendono fra le stelle", insieme a dei "piccoli ammassi globulari" (W. Kandinsky, *Tutti gli scritti*, a cura di P. Sers, Feltrinelli, Milano, 1973, p. 293). Sembra di star osservando il movimento di espansione formale e cromatica tra le macchie di blu e di giallo – elementi di colore percepiti da Kandinsky in perenne separazione tra loro – dello sfondo della nostra opera, e di avvertire le tensioni tra gli elementi lineari, il loro contrappunto agile, flessibile, sonoro, vivace.





For eleven years, from 1922 to 1933, Kandinsky taught in Germany at Walter Gropius' Bauhaus school.

In this long period spent at the Bauhaus, Kandinsky concentrated with systematic rigour on study and analysis of visual – and, in a wider sense, psychological and sensorial – perception and of the discipline of painting. His was a general theory of composition extending to the fundamental elements of pictorial expression – line, colour and form – considered separately and in their elementary relationships, uncoupled from representative or symbolic ends, in a grammar of basic rules for managing the formal elements of pure, abstract, painting.

In the introduction to the catalogue of an exhibition held in Berlin in 1932, Kandinsky stated that he did not want to pass for a "Symbolist" or for a "Romantic" or for a "Constructivist"; that he would be content were the spectator to feel stirring within himself the living force of the relations among the parts. And he concluded that those who settle for form never penetrate the surface.

As Giulio Carlo Argan noted, while Kandinsky worked out a theoretical system of the primary elements – point, line, plane – of pictorial composition, he did not propose to start from geometry but to arrive there, because he did not consider geometry to be an order imposed a priori but rather a clarity of perception which emerged only at the end of the process.

Dünn und fleckig Souple was produced by Kandinsky in June of 1931. The title, which could be translated as "thin and speckled flexible", refers to the painting's active compositive

device: signs and geometric figures are the visible prints of tensions and forces, of weights that qualify perceived and contemplated space. Let us analyse its components: the plane, speckled using the "spray" technique he shared with his friend Paul Klee; the composition devoid of a centre; and the open arrangement of the geometric elements, almost hieroglyphics, which vibrate, full-toned, on the plane in an "eccentric", diluted and flexible configuration.

The transparency of the colours, made more intense by the "spray" technique, lends the work a chromatic and luminous vibrancy that evokes an unlimited space, a depth which frees the paper from its flat, two-dimensional limits. The notion of a spatial "infinite" was to be at the centre of a lesson given at the Bauhaus in 1932, in which Kandinsky described ratios of distance in painting and drawing his students' attention to what he defined as the "cosmic order". He then took as his model the open structure of a star system and, within it, pointed up the presence of "groups" of "nebular matter" which he likened to points in a coloured mass; and again, the presence of limited masses of greater sizes and of bands extending from star to star as well as "small globular masses" (W. Kandinsky, *Tutti gli scritti*, edited by P. Sers. Milan, Feltrinelli, 1973, p. 293). It seems that we are observing the very movement of a formal and chromatic expansion of the spaces between the splotches of blue and yellow – elements of colour perceived by Kandinsky as being perennially separating – of the background of our work, and to perceive the tensions among the linear elements that thrum their agile, flexible, sonorous, lively counterpoints.

*Als iemand echt van de natuur houdt,
vindt men overal schoonheid*

*(Se qualcuno ama veramente la natura,
la bellezza può essere trovata ovunque)*

VINCENT VAN GOGH



Vincent van Gogh, Autoritratto con cappello di paglia, 1887, New York, The Metropolitan Museum of Art © Bridgeman Images

17 Vincent van Gogh

Zundert 1853 – Auvers-sur-Oise 1890

STILL LIFE WITH A BASKET OF APPLES 1885 circa

olio su tela
cm 30,6x47,6
sul retro: etichetta con "4" sul telaio

€ 280.000/350.000

\$ 320.000/400.000

£ 252.000/315.000

L'opera è corredata di attestato di libera circolazione.

An export license is available for this lot.

Provenienza

Den Haag, collezione H.P. Bremmer
Amsterdam, D. Kompter
Amsterdam, C.M. van Gogh
Den Haag, Gemeentemuseum (in deposito dal 1929)
Christie's, New York, *Impressionist & Nineteenth Century Art*, 19 novembre 1998, lotto 149

Bibliografia

G.F. Hartlaub, *Vincent van Gogh*, Leipzig 1922, s.n.p.
J.B. de la Faille, *L'Oeuvre de Vincent van Gogh. Catalogue raisonné*, Paris-Bruxelles 1928, vol. I, p. 41, n. 115; vol. II, pl. XXX.
J. Hulsker, *The new complete Van Gogh. Paintings, drawings, sketches*, Amsterdam 1996, p. 206, n. 935, tav. 935.

STILL LIFE WITH A BASKET OF APPLES circa 1885

oil on canvas
12 by 18 ¹¹/₁₆ in
on the reverse: label with "4" on the stretcher








Nel 1885 Vincent van Gogh dipinge *I mangiatori di patate* (Amsterdam, Van Gogh Museum), il dipinto più importante del periodo olandese, prima del trasferimento a Parigi. Nonostante in seguito il suo stile cambi notevolmente con l'adozione di una tavolozza chiara e luminosa e con composizioni meno articolate, Vincent considera questo quadro come uno dei suoi capolavori. L'artista rinuncia completamente all'idillio, creando un'immagine di grande crudezza e realismo in uno spazio spoglio e dalla luce instabile. Ancor più buio appare l'interno in cui è ambientata la nostra natura morta, compiuta anch'essa a Nuenen dove van Gogh visse dal 1883 al 1885 presso i genitori, dopo una crisi religiosa che lo aveva portato a dedicarsi completamente alla pittura. Era stato l'esponente della Scuola dell'Aja Anton Mauve, incontrato nel 1881, a spronarlo a dipingere, e lo aveva fatto, come sappiamo dal racconto di Vincent al fratello Theo, iniziando proprio da questo genere pittorico: «Mauve [...] mi ha messo davanti a una natura morta e mi ha insegnato come si tiene la tavolozza. E da allora ho realizzato alcuni studi a olio (23 dicembre 1881)».

La produzione di questo periodo risente inevitabilmente di alcuni elementi derivati dalla Scuola dell'Aja con tonalità tendenti al grigio ispirate al cielo cupo delle giornate di brutto tempo. Sono nature morte in interni bui e raffigurano prodotti della terra resi nella loro verità, quindi non necessariamente puliti e perfetti nella forma, raccolti in modesti contenitori pertinenti alle abitazioni contadine. Nei panieri non ci sono solo patate, alla cui produzione l'artista dedica diversi studi riguardanti anche il momento della raccolta, ma anche mele, come nel nostro caso, di diverso tipo e colore, alcune collocate nel cestino di vimini, altre intorno ad esso.

La natura morta è, secondo van Gogh, uno dei primi esercizi di pittura, così aveva appreso da Mauve e così insegna egli stesso ad alcuni allievi dilettanti di Eindhoven che iniziavano a riconoscere il valore della sua arte. La scelta di questo soggetto da parte di Vincent sembra sia stata motivata anche per eludere l'accusa, mossagli da alcuni preti, di familiarizzare troppo con il ceto meno abbiente al punto da aver avuto un figlio da una delle sue modelle. Per difendersi Vincent decide quindi di escludere le figure umane dai suoi quadri.

Nelle sue nature morte, la novità non si trova sicuramente nel soggetto, ma nella modalità di esecuzione con l'utilizzo di un'estesa gamma di colori dalle gradazioni leggermente diverse. La lettura del libro di Felix Braquemond *Du dessin et de la couleur* aveva suggerito a van Gogh nuove riflessioni coloristiche. Lo testimonia, tra le altre, una lettera del 20 ottobre 1885 a Theo van Gogh riguardante proprio la raffigurazione delle mele: «Ti spiego come è stato dipinto quello studio. Semplicemente così: il verde e il rosso sono colori complementari. Bene, nelle mele c'è il rosso che in sé è molto volgare e altre sfumature verdastre. Poi ci sono anche una o due mele di un altro colore, di un tono particolare di rosa che aggiusta il tutto. Questo rosa è il colore spezzato, ottenuto mescolando il suddetto rosso col suddetto verdastro. Ecco perché questi colori sono in un rapporto armonico tra loro. C'è poi un secondo contrasto, quello tra lo sfondo e il primo piano. Uno è di colore neutro, ottenuto mescolando azzurro e arancione; l'altro è dello stesso colore, modificato soltanto con l'aggiunta di un po' di giallo».



Vincent van Gogh painted *The Potato Eaters* (Amsterdam, Van Gogh Museum) in 1885; it was the most important painting of his Dutch period before he moved to Paris. Even though his style changed markedly, turning to a light and luminous palette and less complex compositions, Vincent considered the painting one of his masterpieces. He turned his back on idylls and created a harsh and realistic image in a stark interior with unstable light. The interior setting of our still-life is even darker; it too was painted in Nuenen where van Gogh lived with his parents from 1883 to 1885 after a religious crisis that led him to devote himself entirely to painting. It was Anton Mauve, a leading member of the Hague School whom he met in 1881 and urged him to paint. He did exactly that as we know from what Vincent wrote to his brother Theo: «Well, Mauve said, [...] and the next day we set up a still life and he began by saying, This is how you should hold your palette. And since then I've made a few painted studies and after that two watercolours». (23 December 1991).

His output from that period was inevitably influenced by the Hague School, with colours tending towards greys inspired by the dark skies of stormy days. They are still-lives set in dark interiors and depict the “fruits of the earth” as they are – not necessarily clean or perfect – in simple containers typical of farm homes. The baskets are not always filled with potatoes – the subjects of many studies centred on the harvests; there may be apples, of different varieties and colours as in our painting, both within and around the wicker basket.

According to van Gogh, the still-life is one of the first exercises in painting; he had learned this from Mauve and passed it on to some amateur art students in Eindhoven who were beginning to recognize the value of Vincent's art. His choice of subject seems to have been partly motivated by the desire to escape the accusations from some priests that he familiarized so much with the poorer classes that he even had a child by one of his models. In order to defend himself, Vincent decided to eliminate human figures from his pictures.

The novelty in his still-lives is definitely not the subject, but his method and technique with the use of a wide range of slightly different shades of colour. Felix Braquemond's book *Du Dessin et de la couleur* had suggested new ideas on the uses of colour. This is evident from a letter written to his brother Theo on 20 October 1885: «Just to explain how that study was painted – simply this: green and red are complementary colours. Now in the apples there is a red which is very vulgar in itself; further, next to it some greenish things. But there are also one or two apples of another colour, of a certain pink which makes the whole thing right. That pink is the broken colour, got by mixing the above-mentioned red and the above-mentioned green. That's why there is harmony between the colours. Added to this is a second contrast, the background forms a contrast to the foreground, the one is a neutral colour, got by mixing blue with orange; the other, the same neutral colour simply changed by adding some yellow».

Vincent van Gogh

Nel dicembre del 1883 Vincent van Gogh raggiunse il padre e la madre nella casa dove si erano trasferiti a Nuenen, nella regione del Brabante.

I rapporti con i genitori si rivelarono da subito difficili: i litigi col padre erano all'ordine del giorno, e raggiunsero il culmine con la morte del genitore il 26 marzo 1885, per un improvviso colpo apoplettico seguito a una violenta lite col figlio. La convivenza familiare fu inoltre complicata dalla fredda accoglienza degli abitanti del paese, da cui era considerato il responsabile della gravidanza di Gordina De Groot, una giovane contadina del luogo. Aveva inoltre avuto una fine drammatica la sua unione con un'altra donna, Margot Begemann, iniziata nell'agosto del 1884:



Vincent van Gogh, Testa di donna, 1885, Amsterdam, Van Gogh Museum
© Bridgeman Images



Vincent van Gogh, Natura morta, 1884, collezione privata © James Goodman Gallery, New York, USA / Bridgeman Images

il dissenso di entrambe le famiglie alla loro unione portò la ragazza a ingerire una grande dose di stricnina, a cui sopravvisse grazie al pronto ricovero in ospedale.

Ciò nonostante, il soggiorno nella cittadina fu molto proficuo da un punto di vista artistico. In due anni realizzò moltissimi disegni e acquerelli e circa duecento opere ad olio, eseguiti con una tavolozza dai toni bruni, molto diversa dai colori brillanti della sua produzione successiva. I suoi soggetti prediletti furono, oltre alle vedute del paese, i lavoratori del luogo, ovvero i tessitori e i contadini: questi ultimi sono i protagonisti del celebre *I mangiatori di patate* (1885, Amsterdam, Van Gogh Museum).



Vincent van Gogh, Contadina che cucina, 1885, New York, The Metropolitan Museum of Art © Bridgeman Images



La casa di famiglia di Vincent van Gogh a Nuenen, Amsterdam, Van Gogh Museum © De Agostini Picture Library / Bridgeman Images



18 Giacomo Favretto

Venezia 1849 – 1887

VENDITRICE DI UCCELLI 1881 circa

firmato in basso a destra
olio su tela
cm 95x61,2
sul retro: firmato sul telaio, due timbri in cerlacca

€ 80.000/120.000

\$ 92.000/138.000

£ 72.000/108.000

Provenienza

Torino, collezione Delleani
Milano, collezione privata

Bibliografia

E. Somarè, *I grandi maestri del colore. Giacomo Favretto*, Bergamo 1938, p. 8; p. 20, tav. V *Catalogo Bolaffi della pittura italiana dell'800*, n. 6, Torino 1976, p. 124.
G. Perocco, R. Trevisan, *Giacomo Favretto*, Torino 1986, p. 137, tav. 121.
R. Trevisan, *Giacomo Favretto 1849-1887*, Scorzé (VE) 1999, p. 151.

THE BIRD SELLER circa 1881

signed lower right
oil on canvas
37 1/2 by 24 1/16 in
on the reverse: signed on the stretcher, two wax seals





Nella raccolta di Mario Rossello, noto collezionista di arte italiana dell'Ottocento, non potevano mancare le opere di Giacomo Favretto, che, assieme a Guglielmo Ciardi, aveva contribuito a rimettere in moto la ricerca pittorica veneziana interrottasi dopo i fasti vedutisti. Per la sua raccolta Rossello aveva voluto il dipinto *Venditore di uccelli* (1880), che, assieme ad *Amor rustico*, presentato nel 1879 alla mostra dell'Accademia di Brera con il titolo *L'amore tra i polli*, e entrato nelle collezioni della Provincia di Milano grazie al sorteggio degli acquisti effettuati dalla Società per le Belle Arti. Un soggetto che tra fine anni Settanta e primissimi anni Ottanta contribuì a incrementare il successo del pittore veneziano grazie alla capacità di narrare.

Gli interni borghesi della seconda metà degli anni Settanta sia di abitazioni (*I miei cari*; *La famiglia a tavola*) che di negozi (*La ricetta*. *Interno di farmacia*), lasciano il posto a botteghe con il pavimento di terra battuta o a bancarelle improvvisate lungo i vicoli veneziani. Se il *Venditore di uccelli* è ambientato in un interno spoglio, animato da diverse persone, tra cui l'uomo intento a corteggiare una delle giovani che lavorano nella bottega, nella *Venditrice di uccelli* la scena si svolge all'aperto, lungo il passaggio di una stretta calle. Approfittando del sole estivo, la giovane venditrice porta fuori dalla bottega umida e buia la sua merce e si siede tra le molteplici gabbiette di legno di varie dimensioni e forme con la schiena appoggiata al muro

esterno dell'edificio. Il pittore la ritrae mentre volge lo sguardo verso due piccioni che, posatisi su un mastello capovolto, tubano tra le gabbie dei canarini. Simile a questo soggetto è *L'imbeccata ai piccioni*, 1882, proveniente dalla raccolta di Giovanni Treccani degli Alfieri, conferma ulteriore dell'interesse di Favretto per questi volatili a cui aveva da poco dedicato anche uno studio anatomico sull'estensione delle ali. Il passaggio di questi dipinti in prestigiose collezioni dimostra quanto le opere di Favretto abbiano sempre goduto di un buon mercato tra gli amanti di pittura italiana del secondo Ottocento. Anche il dipinto qui proposto vanta il passaggio dalla raccolta Delleani di Torino e da quella del milanese Vittorio Duca.

Il fatto che, come ricordato da Camillo Boito in occasione dell'improvvisa scomparsa avvenuta nel 1887 a trentotto anni, Favretto fosse una persona «senza rancori, senza invidie, senza ambizioni, senza puntigli» (C. Boito, *La Mostra Nazionale di Belle Arti in Venezia*, in "Nuova Antologia", Anno XXII, III serie, vol. XII, fasc. XXI, Roma, 1 novembre 1887), lo si percepisce anche nella piacevolezza della sua pittura, la cui influenza sarà tale tra colleghi veneti quali Ettore Tito, Alessandro Milesi, Pietro Fragiaco, Luigi Nono da suscitare in essi il desiderio di proseguire nella divulgazione del realismo popolare veneziano contribuendo in qualche modo ad accrescere anche la sua fama e la sua memoria.



Giacomo Favretto, *L'imbeccata ai piccioni*, 1882

Mario Rossello's famed collection of nineteenth-century Italian art certainly could not lack works by Giacomo Favretto who, along with Guglielmo Ciardi, had made a major contribution to relaunching a Venetian painting style that had been interrupted after the lavish vedute. For his collection Rossello had wanted *Venditore di uccelli* (1880) which, together with *Amor rustico* that was shown at the exhibition of the Accademia di Brera in 1879 with the title *L'amore tra i polli* and entered the collections of the Province of Milan thanks to the drawing of purchases made by the Società per le Belle Arti. From the late 1870s to the early 1880s, the subject contributed to increasing the Venetian artist's success thanks to his narrative skills.

The bourgeois interiors – homes (*I miei cari*; *La famiglia a tavola*) and shops (*La ricetta*, *Interno di farmacia*) – he painted during the second half of the 1870s made way for shops with beaten earth floors, or improvised market stalls set up along the peeling walls of Venetian alleys. If the *Venditore di uccelli* is set in a stark interior enlivened by several figures including a man trying to woo one of the girls working in the shop, in our *Bird-Seller* the scene is outdoors, in a narrow street. Taking advantage of the summer sun, the young bird-seller has taken her wares out of the dark, damp shop; she is leaning against the

building wall, surrounded by many differently sized and shaped wooden cages. The artist captured her looking at two cooing pigeons perched on an overturned tub among cages with canaries. Favretto's 1882 painting *L'imbeccata ai piccioni*, from the collection of Giovanni Treccani degli Alfieri, is yet another confirmation of the artist's interest in these birds that had been a subject of an anatomical study of their wingspans. That these paintings entered prestigious collections speaks to the constant popularity Favretto's works enjoyed among enthusiasts of late nineteenth-century Italian painting. The picture offered here has been in the Delani (Turin) and Vittorio Duca (Milan) collections.

The fact, mentioned by Camillo Boito upon the artist's sudden death in 1887 at the age of thirty-eight, that Favretto was a person «without grudges, without envy, without ambitions, without stubbornness» (C. Boito, "La Mostra Nazionale di Belle Arti in Venezia", in *Nuova Antologia*, Anno XXII, III serie, vol. XII, fasc. XXI, Roma, 1 November 1887), can also be perceived in the charm of his work whose influence on his Venetian colleagues such as Ettore Tito, Alessandro Milesi, Pietro Fragiaco and Luigi Nono was so strong that it triggered their desire to continue on the path of Venetian folk realism, contributing to the growth of Favretto's fame and preserving his memory.



Lo studio di Giacomo Favretto





19 Henri de Toulouse-Lautrec

Albi 1864 – Saint-André-du-Bois 1901

TÊTE DE FEMME 1899 circa

olio su cartone
mm 439x332
sul retro: etichetta del Baltimore Museum of Art, etichetta della mostra *Henri de Toulouse-Lautrec*

€ 80.000/120.000

\$ 92.000/138.000

£ 72.000/108.000

L'opera è corredata di attestato di libera circolazione.

An export license is available for this lot.

Provenienza

U.S., collezione Carleton Mitchell
Christie's, New York, *Impressionist and modern paintings, drawings and sculptures*, 13 maggio 1993, lotto 107

Esposizioni

Toulouse-Lautrec, Wildenstein Gallery, New York, 1946, n. 9a.

Henri de Toulouse-Lautrec, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo Forti, Verona, 16 luglio – 20 novembre 1994.

Bibliografia

M.G. Dortu, *Toulouse-Lautrec et son oeuvre*, New York 1971, vol. III, p. 425, tav. P. 696.

Henri de Toulouse-Lautrec, catalogo della mostra (Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo Forti, Verona, 16 luglio – 20 novembre 1994) a cura di G. Cortenova, Milano 1994, p. 169; p. 261, n. 122.

TÊTE DE FEMME circa 1899

oil on cardboard
17^{1/8} by 13^{1/16} in
on the reverse: label of the Baltimore Museum of Art, label of the exhibition *Henri de Toulouse-Lautrec*




Questo ritratto dalle cromie limitate a poche gamme di colori, con la figura femminile vista di profilo a mezzo busto compiuta solo nel dettaglio del volto e dei capelli raccolti sulla nuca, si allontana, nella sua delicatezza e nella sua introspezione, dalla produzione più nota di Toulouse Lautrec.

La breve esistenza dell'artista è afflitta da dolorose conseguenze dovute a una grave gracilità scheletrica che lo costringono a lunghi periodi di degenza, ed è proprio durante uno di questi che Toulouse Lautrec inizia a dipingere. Pur mantenendo contatti con ambienti letterari e artistici degni del suo ceto nobiliare, si dedica sempre più alla frequentazione dei locali notturni parigini dove incontra delle donne con cui istaura dei rapporti duraturi. Basti pensare al suo legame con Jane Avril, la ballerina di can-can del Moulin rouge protagonista esclusiva di diversi manifesti pubblicitari. L'artista immortala vari soggetti femminili legati a questi ambienti, sia in dipinti che in litografie e in *affiches* ritraendoli in pose danzanti, in momenti intimi di vestizione o di toilette, su palcoscenici o al ristorante. È il caso, per esempio, di *En cabinet particulier* (Londra, Courtauld Gallery), opera del 1899 ambientata a

Le Rat Mort, un locale a Montmartre frequentato da uomini in cerca di avventure con prostitute d'alta classe. Toulouse Lautrec esegue questo dipinto, coevo al nostro, e anch'esso caratterizzato da poche tonalità di colori, poco dopo una degenza per disintossicazione da alcol. Entrambi i lavori sono incentrati sulla figura femminile, ma mentre nel nostro c'è una delicatezza verso la giovane e il suo stato d'animo, nel quadro di Londra si coglie una visione quasi caricaturale della donna seduta al tavolo del ristorante con la sua buffa acconciatura e un abito esageratamente pomposo.

Tête de femme ci fa allontanare da riflettori, palcoscenici, confusione, situazioni promiscue e ci introduce in un mondo più intimo e protetto. In un interno non ben definito, la giovane è colta nella sua sincera semplicità. Nessun vezzo nell'abito, che è appena accennato, né nell'acconciatura possono distrarre il nostro occhio dall'espressione assorta del viso, dai pensieri, dalle preoccupazioni. L'opera risale all'ultima maniera del pittore ed è caratterizzata da un tratto meno graffiante rispetto a certa produzione precedente e da un maggiore interesse per gli effetti tonali e luminosi.

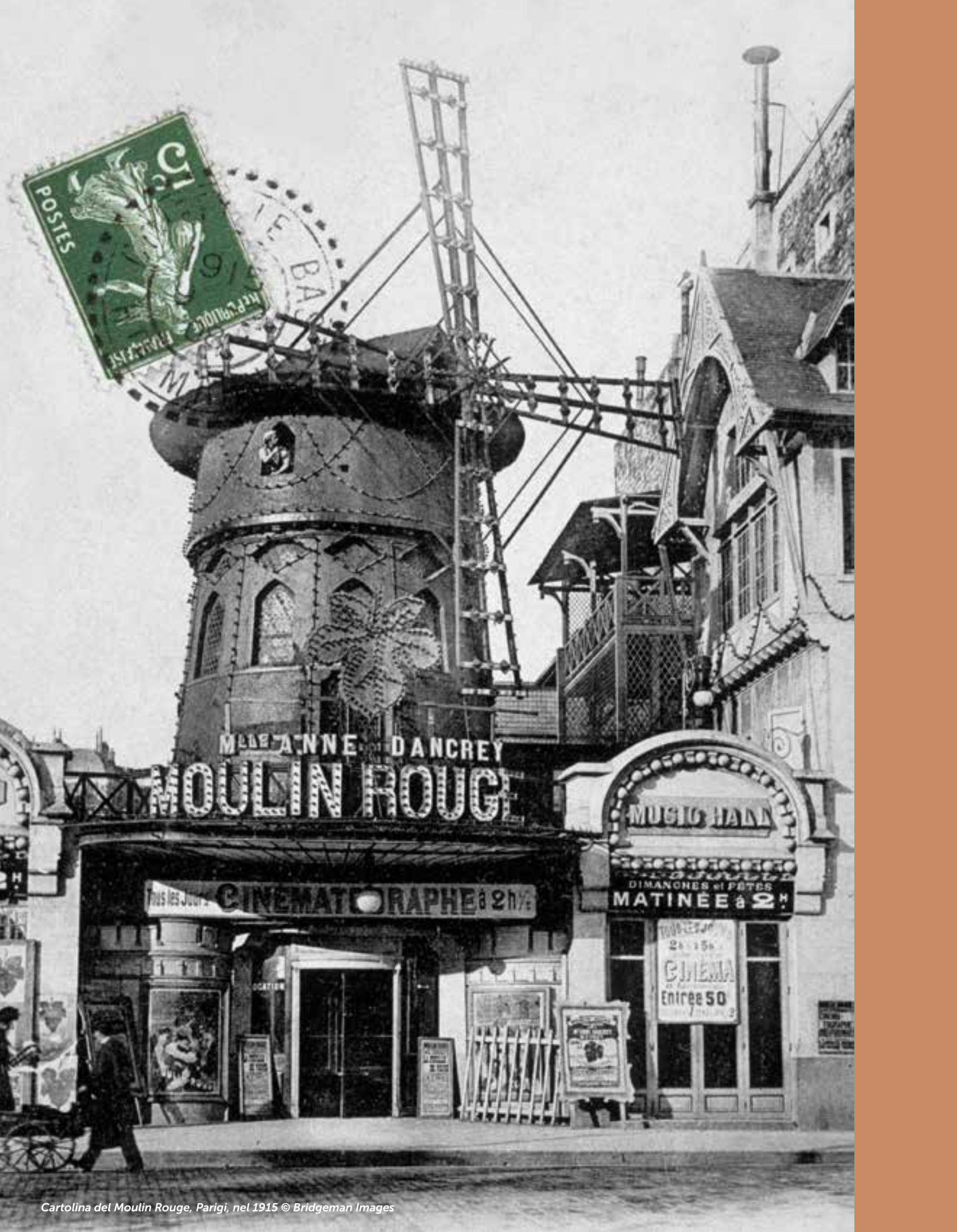


This delicate and contemplative half-length profile portrait of a woman is quite distinct from Toulouse-Lautrec's more famous works. Using a limited palette, he detailed only her face and hair gathered at the nape of the neck, leaving the rest largely unfinished.

The artist's short life was plagued with pain due to bone disorders that confined him to bed for long periods, and it was during one of these that he began painting. While maintaining his ties with the literary and artistic milieus appropriate to his noble standing, he began spending more and more time in Parisian cabarets where he met women with whom he established lasting relationships. It is sufficient to mention his liaison with Jane Avril, the cancan dancer from the Moulin Rouge who became the exclusive model for many of his posters. The artist depicted many women from the nightclub milieus in paintings, lithographs and advertising posters. He immortalized them in dance positions, in more intimate moments as they were dressing or at the toilette, on stage, or in restaurants. One example is the 1899 painting In a Private

Dining Room (At the Rat Mort) (London, Courtauld Gallery). The setting Le Rat Mort, was Montmartre nightspot frequented by men looking for adventures with high-class prostitutes. Toulouse-Lautrec painted it in the same year as our picture, after a stay in a sanatorium to cure alcohol poisoning. Both works were executed with a limited palette and centre on a woman. But whereas our picture approaches the sitter with delicacy, and evokes her state of mind, in the London painting the subject is almost a caricature: a woman with an outlandish hairdo and overly elaborate dress seated at a restaurant table.

Tête de femme takes us away from the spotlights, stages, confusion and promiscuity, and leads us into a more intimate and protected world. The young woman's sincere simplicity is captured in an undefined interior: there are no frills on her dress or hair to distract our gaze from her absorbed expression, her thoughts or concerns. The painting dates from the last years of his life and his final style that was not as stark as his earlier works and is characterized by greater attention to luminous effects and tones



Cartolina del Moulin Rouge, Parigi, nel 1915 © Bridgeman Images

Henri de Toulouse-Lautrec

Discendente di una famiglia francese nobile e antichissima, Henri-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec-Montfa nacque ad Albi nel 1864, figlio del conte Alphonse-Charles-Marie de Toulouse-Lautrec-Montfa e della sua cugina prima, la contessa Adèle-Zoë-Marie-Marquette Tapié de Céleyran. L'unione tra consanguigni, comune nelle famiglie nobiliari, ebbe conseguenze molto negative sulla salute del figlio, che soffrì di una deformazione ossea congenita, la picondisostosi. I lunghi periodi di convalescenza in sanatorio e una certa propensione familiare al disegno lo incoraggiarono fin da bambino a coltivare la passione per la pittura.

Nel 1882, col pieno consenso dei genitori, cominciò a seguire le lezioni prima del pittore Léon Bonnat poi di Fernand Cormon. Nel 1884 decise di fondare un proprio atelier nel quartiere bohémienne di Montmartre, scelta che scandalizzò la madre e il padre, preoccupati dell'ambiente moralmente discutibile dove sarebbe andato a vivere il figlio e del danno che questo avrebbe potuto infliggere al buon nome della famiglia. Lì il pittore condusse un'esistenza anticonformista e sregolata, frequentando locali come il Moulin Rouge, il Moulin de la Galette e il Café du Rat-Mort e stabilendo legami con altri artisti, intellettuali, prostitute, cantanti e modelle.

I luoghi e le persone della vita notturna di Montmartre erano fonte d'ispirazione per le sue opere: nel 1891 acquistò notorietà grazie a un manifesto disegnato per il Moulin Rouge, e negli anni seguenti produsse opere celebri quali *Al Moulin Rouge* (1892-1895, Art Institute, Chicago), *Al Salon di Rue des Moulins* (1894, Musée Toulouse-Lautrec, Albi) e il *Salottino privato* (1899, Courtauld Gallery, Londra). Grazie al pittore belga Théo van Rysselberghe, partecipò nel 1888 all'esposizione del Gruppo dei XX a Bruxelles; dal 1889 al 1894 espose al Salon des Indépendants, nel 1889 al Salon des Arts Incohérents, nel 1890 all'Exposition des Vingt, nel 1892 al Circle Volnay e al Barc de Boutteville e nel 1894 al Salon de la Libre Esthétique di Bruxelles. Organizzò anche esposizioni personali, ad esempio nella Galleria Boussod e Valadon nel 1893. Viaggiò molto, e frequenti furono i suoi soggiorni a Londra: lì ebbe modo di conoscere Whistler e stringere amicizia con Oscar Wilde.

La vita sregolata che conduceva, l'abuso di alcol e la sifilide contratta nei bordelli parigini ebbero conseguenze nefaste sulla sua già cagionevole salute: in seguito a un terribile attacco di delirium tremens nel 1899 fu costretto a ricoverarsi in una clinica per malattie mentali a Neuilly. Vi soggiornò tre mesi, producendo numerosi disegni. I problemi di salute non erano tuttavia risolti: l'artista non riuscì comunque a liberarsi dall'alcolismo né a recuperare l'energia precedente, e la sua produzione ne risentì fortemente. A nulla valsero i vari spostamenti (Albi, Le Crotoy, Le Havre, Bordeaux, Taussat, Malromé): il suo stato fisico continuò a declinare. Nel 1901 portò faticosamente a compimento i dipinti rimasti incompiuti e fu costretto, in seguito a un'improvvisa emiplegia, a trasferirsi nel castello di famiglia di Malromé, dove, straziato dal dolore, trascorse gli ultimi mesi della sua vita, accudito dalla madre. Morì ad appena trentasei anni il 9 settembre 1901.



Henri de Toulouse-Lautrec, *Tête de lady anglaise*, 1898, collezione privata
© Christie's Images / Bridgeman Images



Henri de Toulouse-Lautrec, *En cabinet particulier*, 1899 circa, London,
The Courtauld Gallery, Samuel Courtauld Trust © Bridgeman Images



Henri Matisse nel suo appartamento a Nizza nel 1932, fotografato da Albert E. Gallatin, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, A. E. Gallatin Collection, 1952 © 2019. The Philadelphia Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze

20 Henri Matisse

Le Cateau-Cambrésis 1869 – Nice 1954

PORT DE COLLIOURE 1905 circa

firmato e dedicato "a Jean Boutig / témoignages affectueux / Henri Matisse" in basso a destra
matita e acquerello su carta
mm 313x489
sul retro: etichetta della mostra *The world of A.B. Frost*,
etichetta della Improvvisazione Prima Galleria d'Arte di
Rovereto

€ 30.000/50.000

\$ 34.000/57.000

£ 27.000/45.000

L'opera è registrata negli Archives Matisse.

This work is recorded in the Archives Matisse.

Provenienza

Sotheby's, New York, *Impressionist and Modern Drawings and Watercolors*, 16 novembre 1989, lotto 155

Sotheby's, New York, *Impressionist and Modern Art*, 13 novembre 1996, lotto 199

Rovereto, Improvvisazione Prima Galleria d'Arte

Esposizioni

The world of A.B. Frost: his family and their cycle, Montclair Art Museum, Montclair, New Jersey, 24 aprile – 19 giugno 1983.

PORT DE COLLIOURE circa 1905

signed and dedicated "a Jean Boutig / témoignages affectueux / Henri Matisse" lower right
black chalk and watercolour on paper
12 ⁵/₁₆ by 19 ¹/₄ in
on the reverse: label of the exhibition *The world of A.B. Frost*,
label of the Improvvisazione Prima Galleria d'Arte,
Rovereto

L'opera è corredata di attestato di libera circolazione.

An export license is available for this lot.



Cartolina di Collioure, La Plage, 1903





Henri Matisse, Andre Derain, 1905, London, Tate Gallery
© 2019, Tate, London / Foto Scala, Firenze

L'opera documenta un momento decisivo nello sviluppo espressivo di Matisse: è infatti proprio durante l'estate del 1905, trascorsa insieme all'amico André Derain, che maturerà la visione *fauve* dell'artista. Il *Ritratto di Derain* (1905, Londra, Tate Gallery), realizzato a Parigi al rientro da quella felice stagione marina, sigilla quel periodo di ricerca comune. La figura di Derain vi appare modellata da tocchi e strisce di colore puro, come se la pittura si facesse elemento plastico, e al tempo stesso squillante e sonoro. La pennellata è dotata di una accensione interna sintetica e costruttiva. È quanto il paesaggio marino di Collioure aveva provocato, con le sue atmosfere luminose e ventose, con l'invito a ritrovare una via di accesso tutta emozionale alla visione, sulla scorta di un rinnovato approccio a Cézanne e a van Gogh.

Matisse riportò a Parigi, dalla intensa estate del 1905, tra le molte opere, circa 40 acquarelli. In essi la visione matissiana del paesaggio colmo di luce del borgo marino catalano andava progressivamente abbandonando la cerebrale tessitura neo-impressionista che aveva caratterizzato la sua produzione di poco precedente. Egli sondava una nuova sintesi luminosa e cromatica, meno obbligata al rigore della tecnica divisionista, e più incline all'esaltazione emozionale del colore. Ma, anche, interessata a recuperare la linea di contorno nella composizione, e con essa il "segno", che tanta importanza avrà nella dialettica con l'elemento cromatico. Così, dopo aver trascorso l'estate del 1904 in compagnia di Paul Signac a Saint-Tropez, ed aver compiuto la prima versione del dipinto *Luxe, calme et volupté* (1904-1905, Parigi, Centre Pompidou), nelle modalità di stesura della tecnica neoimpressionista, proprio sotto la sorveglianza del più anziano maestro, Matisse se ne distaccava consapevolmente, avviando tale processo proprio durante l'estate del 1905 a Collioure.

In *Veduta di Collioure* (1905, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage), il recupero della linea decorativa è perfettamente compiuto, e la veduta paesistica, connotata da un colore vibrante, steso in larghe zone sintetiche, tematizza già una visione tutta interiore, che diverrà compiutamente antinaturalista nel dipinto *Joie de vivre* (1905-1906, Philadelphia, Barnes Foundation).

Il nostro dipinto raffigura con ampia visuale la baia del Porto di Collioure con i profili dei monti che circondano il borgo. Con sottili tratti di matita Matisse delinea le zone del paesaggio e accenna le sagome degli edifici e alcune barche alla fonda. Tocchi fluidi di colore ad acquerello rendono vivide le cime che vibrano d'azzurro, ma il colore non copre uniformemente la carta: le pennellate si concentrano brevi o più distese solo in alcuni punti, per trascorrere mobilmente altrove, comprendendo le zone a risparmio di pittura nel medesimo congegno compositivo. Sembra quasi che Matisse accenni degli accordi su una immaginaria tastiera cromatica, tra il verde e il blu acceso dell'acqua, il rosso mattone dei tetti, l'oro del cielo. Una tavolozza di riflessi e di barbagli appena accennati, per rispondere ad un'emozione di fusione e di armonia naturale, nel bilanciamento luminoso. In tale modalità esecutiva potrà anche essere ravvisata una intonazione *japoniste*, poi scopertamente manifestata nel dipinto *La giapponese. Donna in riva al lago* (New York, Museum of Modern Art), sempre del 1905.



Henri Matisse, Luxe, calme et volupté, 1904, Paris, Musée d'Orsay
© 2019, Foto Scala, Firenze

This work documents a decisive moment in Henri Matisse's expressive development during the summer of 1905, spent together with his friend André Derain, when his fauve vision came to maturity. The Portrait of Derain (1905, London, Tate Gallery) he painted in Paris on his return from that profitable seaside sojourn sealed their period of shared research. The portrayal of Derain seems to be modelled by touches and slashes of pure colour, as though the paint had turned into a strong, reverberant plastic element. The brushstroke possesses a sort of synthetic, constructive inner light sparked in the sojourners by the marine landscape of Collioure, with its windswept, luminous atmospheres, pregnant with an invitation to discover an entirely emotive way in to vision, drawing on what we might call a renewed approach to Paul Cézanne and to Vincent van Gogh.

Among the many works Matisse brought back to Paris from that impassioned summer of 1905 were about 40 watercolours. In these paintings, his vision of the landscape of the Catalan seaside village, bathed in light, moved progressively away from the cerebral neo-Impressionist fabric which only shortly before had marked his production. He sounded out a new luminous and chromatic synthesis, less beholden to the rigours of the divisionist technique and more inclined toward emotive exaltation of colour. But he was also interested in recovering the outline in his compositions and with it, the "sign" which was to assume such importance in dialectic with the element colour. Thus, after having spent the summer of 1904 in Saint-Tropez with Paul Signac, and having completed the first version of his painting Luxe, calme et volupté (1904-1905, Paris, Centre Pompidou) in neo-Impressionist (divisionist) style under the watchful eye of the older master, Matisse knowingly and intentionally distanced himself – and his trial separation began in the summer of 1905 in Collioure.

In View of Collioure (1905, Saint Petersburg, Hermitage Museum), Matisse brought his recovery of the decorative line to completion and the landscape view, with its vibrant colour laid on in extensive, synthetic areas, already thematises an entirely interior vision – one made fully anti-naturalistic in La Joie de vivre (1905-1906, Philadelphia, Barnes Foundation).

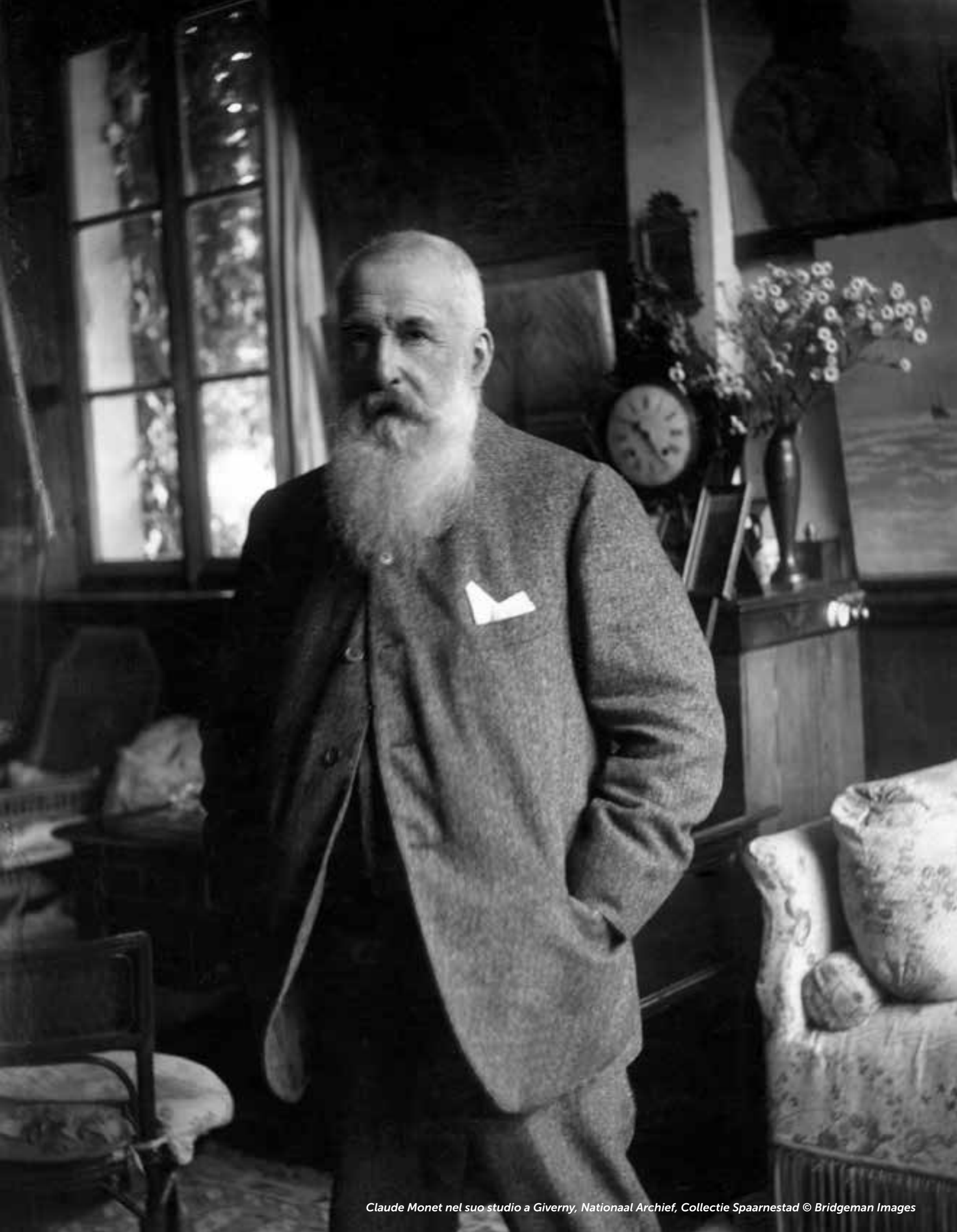
Our painting is a sweeping view of the Collioure bay and the port, crowned by the outlines of the mountains that surround the village. With fine pencil lines, Matisse delineated the areas of the landscape and sketched the outlines of the buildings and several boats at anchor. Fluid touches of colour enliven the summits, which vibrate with blue, and appear in other areas – but the colour does not cover the paper uniformly: the shorter or longer dabs are concentrated here and there, while rotating through and embracing other areas, painted and unpainted, within the same compositive plan. It almost seems as though Matisse were shaping chords on an imaginary colour keyboard running the gamut from the green and bright blue of the water to the brick red of the roofs, to the gold of the sky. A palette of reflections and barely hinted flashes in response to a sense of natural fusion and harmony, in a luminous balance. This executive mode has about it a certain japoniste intonation which was later openly manifested in La Japonaise: Woman beside the Water (New York, Museum of Modern Art), also painted in the summer of 1905.



Henri Matisse, La Japonaise, 1905, New York, Museum of Modern Art
© 2019. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze



Henri Matisse, View of Collioure, 1905 circa. Sankt-Peterburg, Hermitage
© 2019. Foto Scala Firenze/Heritage Images



Claude Monet nel suo studio a Giverny, Nationaal Archief, Collectie Spaarnestad © Bridgeman Images

21 Claude Monet

Paris 1840 – Giverny 1926

FALAISE DU PETIT AILLY À VARENGEVILLE 1896-1897

firmato e datato successivamente "82" in basso a sinistra
olio su tela
cm 65x92
sul retro: etichetta della mostra *Monet in the '90s*, etichetta
della Philippe Daverio Gallery Ltd. di New York sul telaio

€ 800.000/1.200.000

\$ 920.000/1.380.000

£ 720.000/1.080.000

Provenienza

Paul Durand-Ruel e Bernheim-Jeune, acquistato
dall'artista, maggio 1920
Collezione Durand-Ruel, 1922
Hotel Drouot, Paris, 10 maggio 1950, lotto 116
Paris, collezione Katia Granoff, 1972 circa
Hotel Drouot, Paris, 16 novembre 1981, lotto 8
Finarte, Milano, 12 novembre 1985, lotto 91
New York, Philippe Daverio Gallery Ltd.

Esposizioni

Monet in the '90s: the series paintings, Museum
of Fine Arts, Boston, 7 febbraio – 29 aprile 1990;
Art Institute of Chicago, Chicago, 19 maggio – 12
agosto 1990; Royal Academy, London, 7 settem-
bre – 9 dicembre 1990.

*Un Monet in Pilotta. La Falaise du Petit Ailly à Va-
rengenville e le origini dell'Astrattismo*, Comple-
so Monumentale della Pilotta, Galleria Naziona-
le, Parma, 15 giugno – 28 agosto 2019.

Bibliografia

L. Venturi, *Les Archives de l'impressionisme*, Par-
is – New York 1939, vol. I, p. 456.

Monet in the '90s: the series paintings, catalo-
go della mostra (Museum of Fine Arts, Boston, 7
febbraio – 29 aprile 1990; Art Institute of Chica-
go, Chicago, 19 maggio – 12 agosto 1990; Royal
Academy, London, 7 settembre – 9 dicembre
1990) a cura di P.H. Tucker, New Haven 1989,
p. 211, tav. 78.

D. Wildenstein, *Claude Monet. Biographie et
catalogue raisonné*, Lausanne-Paris 1974-1991:
1979, vol. II, p. 294, n. 107; 1979, vol. III, pp. 196-
197, n. 1429, p. 291 lett. 1342; 1985, vol. IV, p.
405, lett. 2345; 1991, vol. V, p. 50, n. 1429.

D. Wildenstein, *Monet. Catalogue raisonné*, vol.
III, Köln 1996, pp. 592-593, tav. 1429.

FALAISE DU PETIT AILLY À VARENGEVILLE 1896-1897

later signed and dated "82" lower right
oil on canvas
25 ⁹/₁₆ by 36 ¹/₄ in
on the reverse: label of the exhibition *Monet in the '90s*,
label of the Philippe Daverio Gallery Ltd. of New York on
the stretcher



Una grande parete rocciosa emerge imponente in primo piano bloccando in parte l'estendersi del mare e del cielo. Nella incombenza massiccia della falesia dalle tonalità cangianti, un profilo rosso nella parte inferiore del dipinto tratteggia il perimetro di una piccola costruzione. È il tetto della casetta dei doganieri, usata successivamente come riparo dai pescatori e più volte dipinta da Claude Monet nelle passeggiate a Varengeville, lungo le alte scogliere della Normandia. Una passione, quella dell'artista impressionista, per questi scorci mozzafiato a strapiombo sul mare impetuoso del nord, che comincia nel 1868, quando il ventottenne passa l'inverno a Etretat dipingendo *La porte d'Aval*, una delle meraviglie naturali del mondo, mentre l'amico Courbet realizza la celebre serie delle onde. Vedendoli lavorare all'aria aperta, Maupassant li sostiene e li definisce «coloro che perseguono la verità fino a qui inosservata». Vi ritorna nel 1880 e per alcuni anni, ormai sono luoghi che gli appartengono, attrattiva di una certa mondanità grazie agli stabilimenti balneari di Etretat. Suo fratello Léon lo ospita nella casa di Le Petites-Dalles, nei dintorni di Fécamp. Dipinge svariate versioni di queste scogliere, molto apprezzate dal mercato, tanto che il gallerista Durand-Ruel gliene compra più di un centinaio. Nel 1882 ne produce una serie ambientata a Varengeville, poi ripresa tra il 1896 e il 1897 quando vi fa ritorno, mosso da una certa nostalgia per i luoghi in cui aveva lavorato in passato. Risale ad allora la lettera a Durand-Ruel: «J'avais besoin de revoir la mer et suis enchanté de revoir tant de choses que j'ai faites

il y a quinze années» (Wildenstein, prima edizione, vol. III, lettera n. 1324). Giocando con un mutamento costante delle condizioni atmosferiche e quindi di luce, egli mantiene una certa distanza tra il suo sguardo e le incumbenti pareti rocciose affacciate su un mare che occupa il primo piano del quadro. Protagonisti sempre gli stessi elementi naturali, dove il mare agitato o tranquillo, sorgente sempre nuova di energia, a volte è raffigurato assieme a lembi di spiaggia popolata da persone o da piccole imbarcazioni, tra sole, nebbia, vento.

Nel caso di questo dipinto, il primo piano del mare viene occupato quasi interamente dalla falesia che sbarrata la visuale in un punto panoramico dove la costa termina bruscamente con dirupi e voragini. Mare e cielo s'incontrano lungo una linea orizzontale ben netta, la profondità viene data dalle tonalità chiare e scure che segnano le irregolarità della roccia e dalla gradazione di azzurri marini. La calda gamma di colori utilizzata da Monet è uno degli elementi che ha spinto Daniel Wildenstein a collocare il dipinto, benché datato 1882, al 1896-97. Non è l'unico caso di errata datazione effettuata dall'artista a posteriori, in questo caso Monet aveva ottant'anni, è quindi comprensibile che si sia confuso sul periodo di esecuzione. La conferma ce la offre una lettera che il pittore invia a Joseph Durand-Ruel, figlio del noto mercante Paul, il 26 aprile 1920, durante i preparativi di una mostra presso la galleria parigina dove il nostro quadro verrà esposto il mese seguente: «Cher Monsieur Joseph, les tableaux que vous avez choisis sont tous signés, par conséquent prêts à vous être livrés».



Etichetta della Philippe Daverio Gallery Ltd. sul telaio dell'opera



Claude Monet, La Pointe du Petit Ailly, 1897, collezione privata © Christie's Images / Bridgeman Images

An imposing rocky wall takes up the foreground, partially blocking the view of the sea and sky. At the bottom of the painting, amidst the brilliant colours of the massive cliff, is a small structure outlined in red. It is the roof of the customs officers' house that fishermen later used as a shelter; Claude Monet painted it several times during his walks along the high cliffs of Normandy at Varengeville. The Impressionist artist's passion for these breathtaking views of the stormy northern seas began in 1868 when the twenty-eight year old Monet spent the winter at Etretat painting La porte d'Aval, one of the natural wonders of the world, while his friend Gustave Courbet was working on his famous seascapes known as The Waves. Seeing them working outdoors, Guy de Maupassant supported them and called them «those who pursue truth that had not been seen up to now». Monet returned there in 1880 and for some years the places became his, attracted as he was by the sophisticated atmospheres of the bathing establishments at Etretat. He stayed with his brother Léon in the house at Le Petites-Dalles, near Fécamp. He painted many versions of these cliffs that were greatly admired by the market to the point that the gallery owner Durand-Ruel purchased more than one hundred from him. In 1882, he painted a series set at Varengeville, and then again between 1896 and 1897 when he returned, driven by nostalgia for places where he had worked in the past. His letter to Durand-Ruel dates from that time: «J'avais besoin de revoir la mer et suis enchanté de revoir tant de choses que j'ai faites il y a quinze

années» (Wildenstein, first edition, vol. III, letter n. 1324). Working with the constant changes in weather and therefore light, he maintained a certain distance between his gaze and the looming cliffs overlooking a sea that takes up the painting's foreground. And, the key subjects were always the same natural elements, where the sea – stormy or calm – yet always a new source of energy is depicted with strips of beach populated with figures or small boats, amidst sun, mist and wind.

In this painting, the foreground of the sea is taken up almost entirely by the cliff that blocks the view in a panoramic point where the coastline abruptly ends in rocky crags and chasms. Sea and sky meet along a sharp horizontal line, depth is created by the light and dark colours that define the unevenness of the rocks and the blue tones of the sea. Monet's warm palette is one of the factors that prompted Daniel Wildenstein to date the painting around 1896-97 even though the date on it is 1882. This is not the only instance of an incorrect dating inscribed by the artist at a later time: in this case Monet was eighty-eight years old and we can understand that he was confused about when he had painted it. This is confirmed by a letter he wrote to Joseph Durand-Ruel, son of the renowned art merchant Paul, on 26 April 1920, when he was preparing an exhibition for the Paris gallery where our painting would be shown the following month: «Cher Monsieur Joseph, les tableaux que vous avez choisis sont tous signés, par conséquent prêts à vous être livrés».



Etichetta della mostra Monet in the '90s sul cartone al retro dell'opera



Claude Monet, Sur la Falaise près Dieppe, 1897, Sankt-Peterburg, Hermitage © Bridgeman Images



22 Amedeo Modigliani

Livorno 1884 – Paris 1920

BERGERIE 1915-1916

firmato e iscritto "Bergerie" in basso a sinistra
matita su cartoncino
mm 438x271
sul retro: etichetta della Galleria dello Scudo di Verona

€ 20.000/30.000

\$ 23.000/34.000

£ 18.000/27.000

L'opera è corredata di attestato di libera circolazione.

An export license is available for this lot.

Provenienza

New York, Collezione Robert Elkon
Christie's, New York *Impressionist and Modern
Drawings*, 16 maggio 1990, lotto 125
Verona, Galleria dello Scudo

Bibliografia

O. Patani, *Amedeo Modigliani. Catalogo generale. Disegni 1906-1920*, Milano 1994, p. 92, n. 113

BERGERIE *1915-1916*

*signed and inscribed "Bergerie" lower left
black chalk on cardboard
17 ¼ by 10 11/16 in
on the back: label of the Galleria dello Scudo, Verona*



L'immagine è quella di un uomo che sembra indossare un copricapo dalla larga tesa, pantaloni corti, una camicia alta in vita e aperta sul collo, che incede stringendo un bastone nella mano destra mentre con la sinistra sostiene un sacchetto. Tra il suo fianco e il braccio destro sbucca il muso di un cane. L'iscrizione "Bergérie" in basso a sinistra connota il personaggio come la figura di un pastore.

Il disegno è per ragioni stilistiche datato al 1915-1916: è questo il periodo in cui Modigliani vive a Parigi insieme alla poetessa inglese Béatrice Hastings. Suo unico acquirente è il mercante Paul Guillaume, di cui Modigliani realizzerà in questo periodo un enigmatico ritratto pittorico.

Charles Douglas, che viveva nel 1915 in place du Tertre



Amedeo Modigliani, Giovane attore che si appoggia al bastone

vicino alla casa abitata da Modigliani, dedicherà un libro di memorie a rievocare il rapporto con l'artista livornese. Jeanne Modigliani, figlia del pittore, nella sua biografia paterna racconta come tra Douglas e Modi avvenisse una accesa discussione sul valore artistico della scultura negra, che Modigliani dichiarava di apprezzare non solo come artefatto dall'interesse etnografico, ma come fatto plastico in sé. Sempre Jeanne ricorda, poi, come Douglas descrivesse un ritratto a matita a lui fatto dall'artista. Esso sarebbe stato intitolato dal pittore *Le Pèlerin*. Jeanne scriveva: «Douglas riporta un episodio curioso. Modigliani ne aveva eseguito il ritratto, un disegno intitolato *Il Pellegrino*, che fu in seguito rubato da Zborowsky. "Mi ritrasse in pantaloncini e con una camicia a maniche corte,

aperta. Indossavo un elmo *Teraï* e tenevo tra le gambe una museruola di un cane da caccia. Sono praticamente sicuro che non potesse essere a conoscenza dei numerosi anni da me trascorsi in Africa centrale"» (J. Modigliani, *Modigliani: Man and Myth*, Orion Press, New York, 1958, p. 74).

I particolari della descrizione sembrano ravvisare nel disegno in esame una prova grafica in relazione con il ritratto di Charles Douglas, con elmo coloniale e cane da caccia al seguito. Non un ritratto, dunque, ma un'invenzione poetica.

La sintesi estrema dei piani del volto della figura, colpisce per l'astratta assenza d'espressione pur nella breve definizione del disegno.

Questo aspetto si deve per certo all'influenza esercitata dalla primitività e dalla essenzialità plastica della scultura tribale su cui Modigliani aveva a lungo meditato, a seguito della sua fondamentale esperienza scultorea tra il 1911 e il 1914, che dal confronto con fonti e modelli di scultura etnica di disparata provenienza si era nutrita. È più che probabile che Modigliani avesse potuto studiare i repertori del Musée Guimet di arte orientale o del Musée ethnographique del Trocadero.

L'opera in esame mostra ancora punti di contatto con un altro disegno proveniente dalla collezione del medico Paul Alexandre, conosciuto con il titolo di *Giovane attore che si appoggia al bastone* (Modigliani, *Testimonianze, documenti e disegni inediti provenienti dalla collezione del dottor Paul Alexandre, riuniti e presentati da Noël Alexandre*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, Torino-Bruxelles 1993, n. 84, p. 176). Anche in questo caso il volto del personaggio mostra tratti assimilabili a quelli di una maschera, e una stringente prossimità ad alcune delle teste in pietra scolpite da Modigliani tra il 1911 e il 1912; questa volta poi il tratto più marcato con cui la matita grassa solca la figura sulla carta si avvicina con maggiore evidenza a quei disegni realizzati dall'artista in esplicito riferimento a realizzazioni scultoree.

The image is that of a man seemingly wearing a wide-brimmed hat, short breeches and a short, open-necked shirt, who goes on his way with a walking-stick in his right hand and a sack in his left. A dog's head is faintly visible between his right leg and arm. The inscription "BERGERIE" on the bottom left identifies the walker as a shepherd.

Stylistic considerations date the drawing to 1915-1916, when Modigliani lived in Paris with English poet Béatrice Hastings. At the time, his only purchaser was art dealer Paul Guillaume, of whom Modigliani painted an enigmatic portrait.

Charles Douglas, who in 1915 lived in Place du Tertre next door to Modigliani, dedicated a book of memoirs to his relationship with the artist from Livorno. In her biography of her father, Jeanne Modigliani recounts a heated discussion between Douglas and Modigliani concerning the artistic value of "Negro" sculpture, which Modigliani claimed to appreciate not only as a production of ethnographic interest but also as «art in the fullest sense of the word, the result of conscious experiments in plastic expression». Jeanne also recalls how Douglas described a pencil portrait of himself drawn by her father, who entitled it *Le Pèlerin*. Jeanne wrote: «Douglas recounts a curious episode. Modigliani had done a portrait of him, a drawing called *The Pilgrim*, which was afterwards stolen by Zborowsky. "He showed me in shorts and with an open, short-sleeved shirt. I was wearing a Terai helmet and a muzzle of a hunting dog was sticking out between my legs. I am practically certain that he could not have known that I had spent several years in Central Africa"». (J. Modigliani, *Modigliani: Man and Myth*. New York, Orion Press, 1958, p. 74).

The details of Douglas' description would suggest that our sketch is a graphic essay for the portrait with a colonial helmet and a hunting dog to which Douglas refers. It is not a true portrait, therefore, but rather a poetic invention.

The extreme synthesis of the planes of the subject's face strikes the viewer with its abstract absence of expression, despite the extreme brevity of the drawing's definition.

This aspect is most certainly attributable to the influence exercised by primitive art and the plastic essentiality of the tribal sculpture on which Modigliani had meditated at length following his own experience with sculpture, between 1911 and 1914, fuelled by sources and models of ethnic sculpture of disparate provenance. It is more than probable that Modigliani had the opportunity to study the repertoires of the Musée Guimet, specialised in Oriental art, or of the Musée d'Ethnographie du Trocadéro.

The present work displays points of contact also with another drawing in the collection of Dr. Paul Alexandre, known as *Giovane attore che si appoggia al bastone* (Modigliani, *Testimonianze, documenti e disegni inediti* provenienti dalla collezione del dottor Paul Alexandre, riuniti e presentati da Noël Alexandre. *Catalogue of the exhibition, Venice, Palazzo Grassi. Torino – Bruxelles 1993*, no. 84, p.

176). In this case as well, the subject's facial features are mask-like and singularly and compellingly similar to several of the stone heads sculpted by Modigliani in 1911 and 1912; and this time, the stronger sign left by the grease pencil as it traces the figure on the paper is more evidently similar to those of the artist's drawings that make explicit reference to sculptural works.



Amedeo Modigliani, *Testa scultorea*, collezione privata



*La couleur est tout. Quand la couleur est bonne, la
forme est juste. La couleur est tout, la couleur est la
vibration comme la musique; Tout est vibration*

MARC CHAGALL

23 Marc Chagall

Vitebsk 1887 – Saint-Paul-de-Vence 1985

MUSICIEN VOYAGEUR 1971

firmato in basso a destra
matita, penna, inchiostro nero e colorato, pastello e
gouache su cartone
mm 584x796

€ 120.000/180.000

\$ 138.000/207.000

£ 108.000/162.000

L'opera è accompagnata da certificato di autenticità rilasciato dal Comité Marc Chagall il 27 giugno 2019.

L'opera è corredata di attestato di libera circolazione.

This work is accompanied by a certificate of authenticity issued by the Comité Marc Chagall on 27th June 2019.

An export license is available for this lot.

MUSICIEN VOYAGEUR 1971

signed lower right
black chalk, pen, black and coloured ink, coloured crayons
and gouache on cardboard
23 by 31 ⁵/₁₆ in

Esposizioni

Pierre Matisse Gallery, New York, aprile – maggio
1972.


Bibliografia

A. Peyre de Mandiargues, *Chagall*, Paris 1975, n. 144.



Marc e Bella Chagall a Parigi, agosto 1934 © 2019. Foto Fine Art Images/Heritage Images/Scala, Firenze





L'opera è una delle molte "visioni di Parigi" in cui Chagall condensa il significato profondo del suo rapporto con la città. Una visione simbolica, che dispone una accanto all'altra le figure mitiche con le quali Chagall intende rappresentare poeticamente parte della propria storia umana e di artista.


Il tema, come in altre opere realizzate a partire dalla metà degli anni Cinquanta, è l'arrivo a Parigi di una folla sconosciuta e anonima che proprio grazie alla città troverà riparo dalle traversie dell'esistenza e la possibilità di esprimere e quasi ritrovare se stessa.

In una notte serena illuminata dalla luna, sullo sfondo della cattedrale di Notre Dame, un gruppo di uomini e donne provenienti dalle case di un villaggio è evocato accanto a personaggi chiave dell'immaginario fantastico di Chagall: quasi portato in groppa da un asino dal manto inciso da simboli arcani, un suonatore di violino ondeggia a mezz'aria, insieme a un gallo. Il gallo è l'animale che loda il risveglio mattutino, è simbolo di rinascita. Nella comunità chassidica, cui Chagall apparteneva, il suonatore di violino era una figura favolosa, molto amata dal pittore, poiché accompagnava con la sua

musica ogni evento fondamentale, come nascite, matrimoni, funerali. A lui Chagall assegna un messaggio di speranza e di amore, alla sua musica una funzione riparatrice universale.

Le tre creature angeliche levitano nella notte parigina diffondendo intorno l'iridescenza della loro vibrante poesia. Un attore da circo, forse un clown, protende gentile un mazzo di fiori, una coppia di amanti si fonde in un abbraccio, mentre una figura di donna in lontananza attende seduta sul tetto di una casa.

Una visione questa in cui i personaggi sono presenze oniriche, affioranti da una dimensione narrativa quasi pre-conscia, filtrate dalla memoria archetipica della propria radice ebraico-chassidica. Affermava Chagall: «Un quadro per me è una superficie coperta di rappresentazioni di cose (oggetti, animali, forme umane) in un certo ambito in cui la logica e l'illustrazione non hanno nessuna importanza...». E ancora: «Esiste forse una misteriosa quarta o quinta dimensione, che, intuitivamente, fa nascere una bilancia di contrasti plastici e psichici colpendo l'occhio dell'osservatore mediante concezioni nuove e insolite».



The work is one of the many “visions of Paris” in which Chagall condensed the deepest significance of his relationship with the city. A symbolic vision, which lines up the mythical figures Chagall intends to use to poetically represent a part of his life story as a man and an artist.

The subject, as in other works dating from halfway through the Fifties, is the arrival in Paris of a bizarre, anonymous crowd of characters who, thanks to the city itself will find refuge from the trials and tribulations of existence and the possibility to express and – almost – to find themselves again.

On a clear night illuminated by the moon, with the Notre-Dame cathedral in the background, a group of men and women from the homes of a village are evoked alongside a key figure in Chagall’s imaginative fantasies: almost carried on the back of a donkey, its coat etched with arcane symbols, a violinist floats in midair together with a rooster. The rooster is the animal that celebrates morning’s awakening, a symbol of rebirth. In the Hasidic community to which Chagall belonged, the violinist was a fantastical figure – and one much loved

by the painter – who with his music accompanied all of life’s major events, from births to weddings to funerals. To the violinist, Chagall assigned a message of hope and love; to his music, a universal reparative function.

The three angelic creatures levitate in the Parisian night, radiating the iridescence of their vibrant poetry. A circus performer, perhaps a clown, courteously extends a bouquet, two lovers embrace; far off, a woman waits, seated on the roof of a house.

In this vision, the characters are dreamlike, surfacing from a pre-conscious narrative dimension, filtered by the artist’s archetypal memory of his Hasidic Jewish roots. He said, «For me a painting is a surface covered with representations of things (objects, animals, human shapes) in a particular order, in which logic and illustration have no importance at all» and he continued «Perhaps there is a mysterious fourth or fifth dimension – perhaps not just for the eye – which intuitively sets up a balance of plastic and psychological contrasts, forcing the onlooker to take in new and unusual ideas».

Marc Chagall

Mark Zacharovič Šagal (nome ebraico Moishe Segal), meglio noto come Marc Chagall, trascrizione francese del suo nome, nacque il 6 luglio 1887 a Lėzna, vicino Vitebsk, nella odierna Bielorussia, il maggiore di nove fratelli. Il padre Khatskl era mercante di aringhe, mentre la madre Feige-Ita vendeva beni alimentari nell'abitazione di famiglia. Come avrebbe ricordato l'artista, il padre lavorava duramente, e le condizioni di vita per la comunità ebraica sotto l'Impero Russo non erano facili. Chagall sviluppò presto un interesse per l'arte e per il disegno: ottenne di studiare nella piccola scuola dell'artista Yehuda Pen, a Vitebsk, che decise di abbandonare dopo pochi mesi non trovando stimoli nello stile accademico del maestro. Nel 1907 si trasferì a San Pietroburgo, riuscendo tramite un amico a ottenere un passaporto temporaneo, indispensabile per un ebreo per accedere alla città. Lì frequentò prima l'Accademia Russa di Belle Arti sotto Nikolaj Konstantinovič Roerich, poi dal 1908 al 1910 la Scuola di Disegno e Pittura Zvantseva sotto Léon Bakst. Nel 1910, in una delle sue visite a Vitebsk, conobbe Bella Rosenfeld, una scrittrice ebrea: fu per entrambi amore a prima vista.

Nel 1910 si spostò a Parigi e si stabilì nella Ruche, sede di numerosi atelier di artisti nel quartiere Vaugirard, ai confini con Montparnasse; lì strinse amicizia con Guillaume Apollinaire, Fernand Léger, Robert Delaunay e Eugeniusz Zak. Il movimento più forte a Parigi in quel momento era il Cubismo, da cui Chagall rimase tuttavia distante. Si iscrisse all'Académie de La Palette, una scuola d'arte d'avanguardia dove insegnavano Jean Metzinger, André Dunoyer de Segonzac e Henri Le Fauconnier. Nel tempo libero visitava gallerie e musei. Nelle sue opere, oltre a ritratti e scene di vita parigina, continuò a raffigurare soggetti legati al suo paese di origine e ai ricordi della sua vita in Russia. Sviluppò un linguaggio onirico e fantastico, pieno di figure e simboli che avevano un significato più per sé che per il pubblico: egli stesso non voleva essere associato a nessuna scuola o movimento.

Nel 1914 espose molte delle sue opere (circa 40 tele e 160 tra gouaches, acquerelli e disegni) alla Galerie Der Sturm di Herwarth Walden a Berlino: la mostra ebbe un grande successo. Nel 1915 riuscì a convincere la famiglia di Bella ad acconsentire al matrimonio, da cui nascerà l'anno successivo la figlia Ida.

Nel 1915 Chagall cominciò ad esporre le proprie opere a Mosca e nel 1916 a San Pietroburgo. Era ormai un artista conosciuto, e dopo la Rivoluzione d'Ottobre del 1917 gli venne offerto un impiego come Commissario per le Arti a Vitebsk. Nella stessa città fondò un'Accademia d'Arte e un Museo d'Arte Moderna, ma la sua gestione della scuola entrò in contrasto con la politica del governo dei soviet, portandolo a dimettersi nel 1920 e a trasferirsi con la famiglia a Mosca, dove gli venne affidato l'insegnamento di arte agli orfani di guerra e la commissione per la decorazione di alcuni pannelli per il Teatro Ebraico di Stato.

Nel 1923 lasciò la Russia e dopo un breve soggiorno a Berlino rientrò a Parigi. In questo periodo pubblicò le proprie memorie in yiddish ed eseguì alcune illustrazioni commissionategli dal mercante Ambroise Vollard. Con l'invasione nazista la famiglia fuggì prima a Marsiglia, poi in Spagna e Portogallo e infine nel 1941 negli Stati Uniti. Lì esporrà grazie alla galleria di Pierre Matisse, ma la perdita nel 1944 dell'amata moglie lo bloccherà nel lavoro per un intero anno. Riaccompagnatosi nel 1945 con la canadese Virginia Haggard McNeil, da cui avrà un figlio nel 1946, continuò a lavorare su scenografie e illustrazioni.

Nel 1948 rientrò in Europa, stabilendosi in seguito nella tenuta Les Collines vicino Vence. Cominciò a cimentarsi anche nella scultura, nella ceramica e nel vetro, ricevendo numerose commissioni. Terminata la relazione con Virginia, nel 1952 sposò Valentina Brodsky, sua nuova musa ispiratrice.

Il 28 marzo 1985, all'età di 97 anni, morì a Saint-Paul-de-Vence.





Ateliers La Ruche a Parigi, 1955, dove visse Marc Chagall, fotografato da Franz Hubmann. © 2019. Foto Austrian Archives/Scala, Firenze

24 Umberto Boccioni

Reggio Calabria 1882 – Verona 1916

DONNA CHE LEGGE 1909

firmato e datato "1909" in basso a destra
gessetti colorati su carta preparata a tempera grigia
mm 420x306

READING WOMAN 1909

signed and dated "1909" lower right
coloured chalk on paper prepared with grey bodycolour
16 ½ by 12 in

€ 30.000/50.000

\$ 34.000/57.000

£ 27.000/45.000

Provenienza

New York, collezione Slifka

Esposizioni

Mostra retrospettiva di Umberto Boccioni, Castello Sforzesco, Milano, 1933.

La donna nell'arte da Hayez a Modigliani, Palazzo della Permanente, Milano, aprile - giugno 1953

Umberto Boccioni, The Metropolitan Museum of Art, New York, 15 settembre 1988 - 8 gennaio 1989.

Boccioni 1912. Materia, Galleria dello Scudo, Verona, 8 dicembre 1991 - 16 febbraio 1992.

Bibliografia

J.C. Taylor, *The Graphic Work of Umberto Boccioni*, New York 1961, n. 130.

G. Ballo, *Boccioni. La vita e l'opera*, Milano 1964, n. 176.

Archivi del Divisionismo, a cura di T. Fiori, Roma 1969, p. 193, n. XVIII.188, fig. 2380.

G. Bruno, *L'opera completa di Boccioni*, Milano 1969, pp. 94-95, n. 82c.

M. Calvesi, E. Coen, *Boccioni*, Milano 1983, p. 300, n. 450.

E. Coen, *Umberto Boccioni*, catalogo della mostra (The Metropolitan Museum of Art, New York, 15 settembre 1988 - 8 gennaio 1989), New York 1988, p. 76, tav. 39B.

Boccioni 1912. Materia, catalogo della mostra (Galleria dello Scudo, Verona, 8 dicembre 1991 - 16 febbraio 1992) a cura di L. Mattioli Rossi, Milano 1991, pp. 182-183, n. 17.

F. Rovati, *La mostra su Boccioni del 1933*, in "Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Milano", LIV, 2001, 3, pp. 303-324: 310, 321.

Umberto Boccioni - catalogo generale delle opere, a cura di M. Calvesi, A. Dambruoso, Torino 2016, p. 309, n. 338.



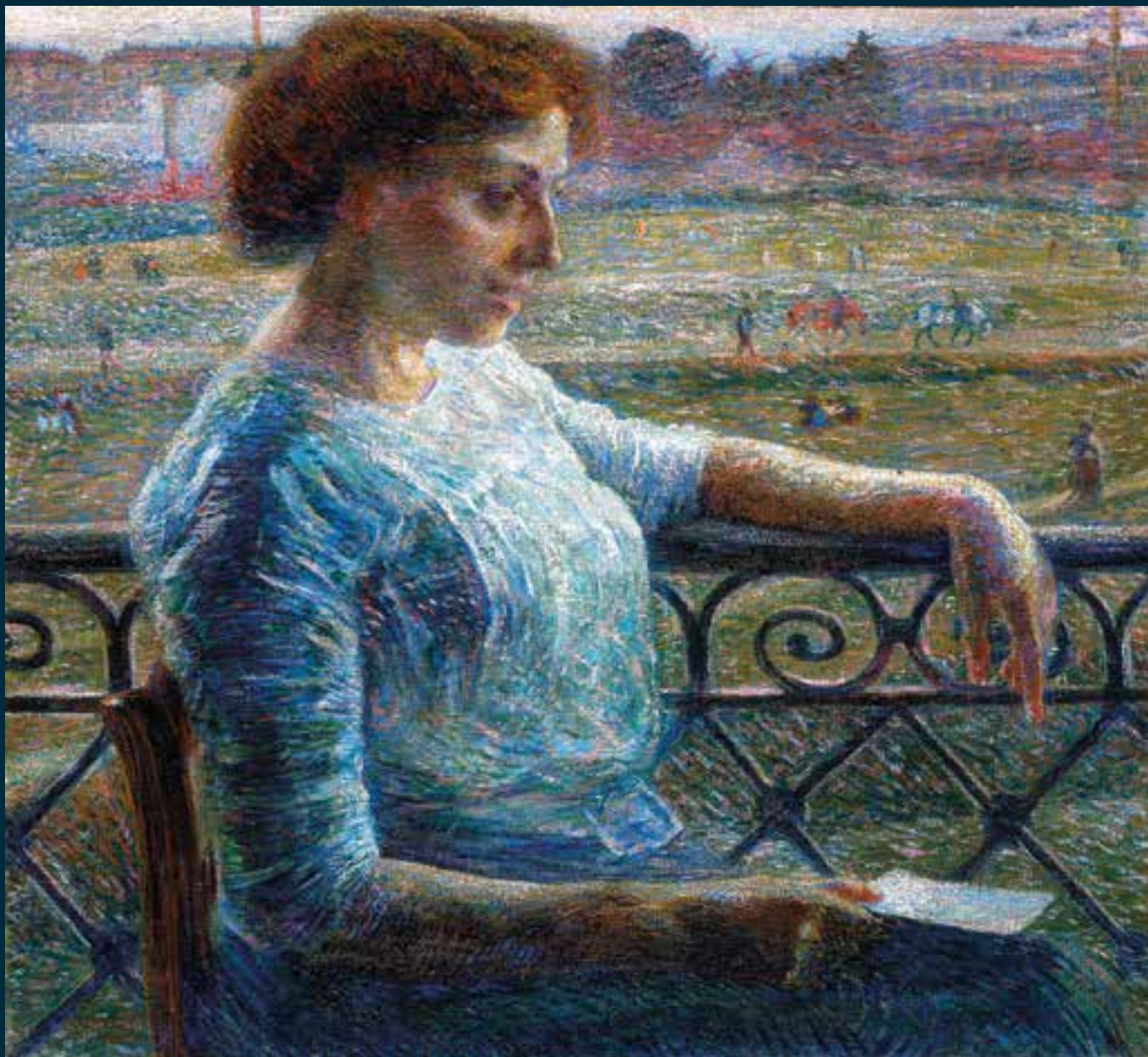
Umberto Boccioni, 1910 circa © Archivio Arici / Bridgeman Images



Nel 1908 Umberto Boccioni si dedica con grande impegno a *Romanzo di una cucitrice* (Parma, Collezione Barilla d'Arte Moderna), un'opera di dimensioni importanti presentata quello stesso anno al Concorso Mylius tenutosi presso il Palazzo della Permanente di Milano. Il dipinto viene indicato dalla critica quale studio di fondamentale importanza per la ricerca del giusto equilibrio tra idea e perfezione tecnica. Per la realizzazione di questa opera Boccioni esegue una serie di disegni incentrati unicamente sulla lettrice, che nel quadro troviamo vista di profilo, sulla sinistra, in un interno illuminato da una finestra aperta. Il sole e le piantine poste sul davanzale si riflettono sui vetri aperti accentuando la luminosità della stanza. Ines, sua tormentata musa, è ritratta in un momento di pausa dal lavoro manuale svolto con la macchina da cucire. Da questi studi, tra il 1908 e il 1909 ne sviluppa di nuovi a matita e all'acquerello, protagonista sempre la figura femminile colta mentre compie differenti mansioni. Da sinistra, posizione di partenza derivata dal *Romanzo di una cucitrice*, essa ruota in posizione di fronte (*Donna che lavora*), poi è vista quasi da dietro (*Donna che scrive*) e infine a destra mentre cuce e legge. Uno di questi ultimi, pubblicato nell'ultimo catalogo generale a cura di Calvesi e Dambruoso con il titolo

Donna che legge (Allemandi, 2016 n. 338, p. 309), è il nostro, tecnica mista su carta, esposto alla retrospettiva dell'artista nel 1933 presso il Castello Sforzesco di Milano con il titolo generico di *Figura di donna seduta*. In effetti, la presenza del libro aperto sul grembo della giovane, ritratta in un interno di fronte alla fonte di luce, non è di immediata percezione. In altri casi questo lavoro è stato intitolato *Donna che cuce* in quanto la posizione delle mani ricorda il movimento compiuto nell'atto di cucire un tessuto che si nasconde tra le pieghe dell'abito indossato. È possibile quindi che Boccioni voglia ritrarre la lettrice che si interrompe per il tempo necessario richiesto dal rammendo.

La lettura chiara e immediata della composizione pittorica dell'anno precedente, caratterizzata da una straordinaria luminosità costruita attraverso un puntuale studio cromatico di derivazione divisionista, qui si sfalda. Gli elementi principali sono tracciati con lunghi tratti neri di inchiostro, mentre improvvisi e rapidi fasci di bianco carichi di luce colpiscono la protagonista in contrasto con lo sfondo scuro. Le ricerche luministiche di questo periodo sono testimoniate da varie opere coeve tra cui *La sorella al balcone*, e da numerose annotazioni, in questo senso, riportate sui disegni preparatori.



Umberto Boccioni, La sorella al balcone, Verona, collezione privata © Archivi Alinari, Firenze

In 1908 Umberto Boccioni devoted himself to *The Seamstress's Novel* (Parma, Collezione Barilla d'Arte Moderna), a large (150x170 cm) painting that he showed later in the year at the Concorso Mylius held at the Palazzo della Permanente in Milan. The critics described it as a fundamental study in the quest for the right balance between concept and technical perfection. Boccioni did a series of preliminary drawings for the painting that were centred on the reader: in the painting she is seen in profile (left), in a room illuminated by an open window. The sun and the plants on the windowsill, reflected in the open windows, accentuate the luminosity of the room. Ines, the artist's tormented muse, is depicted during a pause in her sewing. Between 1908 and 1909 he made new pencil and watercolour drawings of the theme – always of a female intent on different task. Starting from the pose in the *Seamstress's Novel*, the sitter is turned to face front (*Woman Working*), then is viewed almost from the back (*Woman Writing*) and finally from the right as she is sewing and reading. One mixed technique work from this last group published in the most recent general catalogue of Boccioni's works, edited by Maurizio Calvesi and Alberto

Dambruoso under the title *Donna che legge* (*Woman Reading*) (Allemandi, 2016 n. 338, p. 309) is the drawing presented here. It was shown at the 1933 retrospective exhibition at the Castello Sforzesco in Milan with the general title, *Figura di donna seduta* (*Seated Woman*). The young woman, depicted against the light source, has an open, and not immediately perceivable, book on her lap. On other occasions, this drawing was entitled *Donna che cuce* (*Woman Sewing*) since the position of her hands recalls sewing motions, with the fabric hidden between the folds of her dress. Therefore, Boccioni may have wanted to portray a woman who put down her book to do some mending.

The clarity and immediacy of the painting from the previous year, with its extraordinary luminosity created through a careful, divisionist-inspired study of colour seems to flake away in our picture. The main elements are drawn with long lines in black ink, while quick and sudden bands of light-filled white strike the sitter creating contrast with the dark background. There is clear evidence of his studies on light in other paintings from the same period, such as *Sister on the Balcony*, and in the many notes on his preparatory drawings.



Umberto Boccioni, *Donna che legge*, 1909, Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna © Bridgeman Images





25 Federico Zandomeneghi

Venezia 1841 – Paris 1917

LA TOILETTE 1897 circa

firmato in basso a destra
olio su tela
cm 27,2x22,2
sul retro: timbri della Collezione Lorenzo Pellerano di Buenos Aires, etichetta della *Venta de la Galeria de Cuadros de D. Lorenzo Pellerano*, etichetta di collezione sul telaio

€ 30.000/50.000

\$ 34.000/57.000

£ 27.000/45.000

Provenienza

Paris, collezione Durand-Ruel
Buenos Aires, collezione Lorenzo Pellerano
Guerrico & Williams, Buenos Aires, *Venta de la Galeria de Cuadros de D. Lorenzo Pellerano*, ottobre 1933

Bibliografia

Coleccion Pellerano. La Galeria de cuadros de Lorenzo Pellerano, catalogo della vendita a cura della casa d'aste Guerrico e Williams, Buenos Aires 1933, n. 993, p. 128.
E. Piceni, *Zandomeneghi*, Milano 1967, n. 420.
F. Dini, *Federico Zandomeneghi, la vita e le opere*, Firenze 1989, p. 434, n. 150, tav. CXLV.

E. Piceni, *Zandomeneghi*, Busto Arsizio 1991, n. 420.

C. Testi, M.G. Piceni, E. Piceni, *Federico Zandomeneghi. Catalogo generale. Nuova edizione aggiornata ed ampliata*, Milano 2006, p. 292, n. 415.

Il soggetto femminile colto nell'intimità delle mura domestiche è sicuramente uno dei temi prediletti da Zandomeneghi, diverse sono le testimonianze di donne che, ancora nude, in vestaglia o vestite solo in parte, si dedicano alla toilette, controllando allo specchio il trucco e la piega dei capelli. In questo dipinto realizzato a fine Ottocento con quella pennellata morbida dalle calde e rassicuranti cromie amate dal pittore, Zandomeneghi raffigura una giovane seduta al tavolo che porta a sé uno specchio d'appoggio. Il gioco della propria immagine riflessa ha da sempre un fascino particolare, la protagonista osserva i tratti del suo volto quasi voglia accertarsi di essere in ordine agli occhi di chi la ritrae. L'ambiente è arricchito da una natura morta floreale collocata sul tavolo. Il quadro, di proprietà Durand-Ruel, è poi passato nella celebre raccolta di Lorenzo Pellerano e andato in asta a Buenos Aires nel 1933, con il titolo *Chica ante el espejo*, due anni dopo la scomparsa del suo proprietario. All'epoca della vendita all'incanto, la collezione Pellerano annoverava 1300 opere dei pittori europei maggiormente noti tra il XV e il XIX secolo acquisiti nel corso di un ampio periodo di tempo grazie al fiorente mercato collezionistico argentino intrapreso dall'argentino Manuel José de Guerrico, esule a Parigi tra il 1838 e il 1848, incrementato in seguito dal gallerista italiano Ferruccio Stefani.

Secondo Francesca Dini (p. 434, n. 150) l'opera è affine a *Femme à l'ombrelle* della collezione Jucker e ad altre opere caratterizzate da un brillante e vibrante cromatismo.

LA TOILETTE circa 1897

signed lower right
oil on canvas
10 ³/₄ by 8 ¹³/₁₆ in
on the reverse: stamps of the Lorenzo Pellerano Collection, Buenos Aires, label of the *Venta de la Galeria de Cuadros de D. Lorenzo Pellerano*, collection label on the stretcher

*Women captured in the intimacy of their homes were certainly among Zandomeneghi's favourite subjects. There are many paintings of women – nude, in dressing gowns, or partly dressed – at the toilette, checking their hairdos and appearance in the mirror. In this picture, painted at the end of the nineteenth century with the soft brushstrokes and warm, reassuring colours he loved, Zandomeneghi portrayed a young woman seated at a table and holding a mirror. Images reflected in mirrors always hold a particular charm, the sitter is looking at herself almost as if she wants to make sure that she is neat and tidy for the artist. The setting is embellished with a vase of flowers on the table. The painting, first owned by Durand-Ruel, went to the famous collection of Lorenzo Pellerano and in 1933, two years after his death, was sold at auction in Buenos Aires with the title *Chica ante el espejo*. At the time of the sale, there were 1300 works by Europe's best-known fifteenth- to nineteenth-century artists in the Pellerano collection. They were acquired over a considerable period of time thanks to the flourishing Argentine market, fuelled by Manuel José de Guerrico who lived in Paris as an exile from 1838 to 1848, and then augmented by the Italian gallery owner Ferruccio Stefani.*

*According to Francesca Dini (p. 434, n. 150) this painting is similar to *Femme à l'ombrelle* in the Jucker Collection and other works characterized by bright and vibrant colours.*



*Pointiller, est le mode
d'expression choisi par
le peintre qui pose de
la couleur sur une toile
par petits points plutôt
que de l'étaler à plat*

PAUL SIGNAC



26 Paul Signac

Paris 1863 – 1935

SAMOIS. ÉTUDE N. 11 1899

firmato in basso a sinistra
olio su cartoncino telato
cm 27x34,6
sul retro: timbri della Galleria Annunciata di Milano,
etichetta non identificabile

€ 120.000/180.000

\$ 138.000/207.000

£ 108.000/162.000

L'opera è corredata di attestato di libera circolazione.

An export license is available for this lot.

Provenienza

Milano, Galleria Annunciata
Finarte, Milano
Rovereto, Paolo Dal Bosco

Esposizioni

Exposition d'Oeuvres de Paul Signac, Galerie de
l'Art Nouveau Bing, Paris, 1902, nn. 10-21.

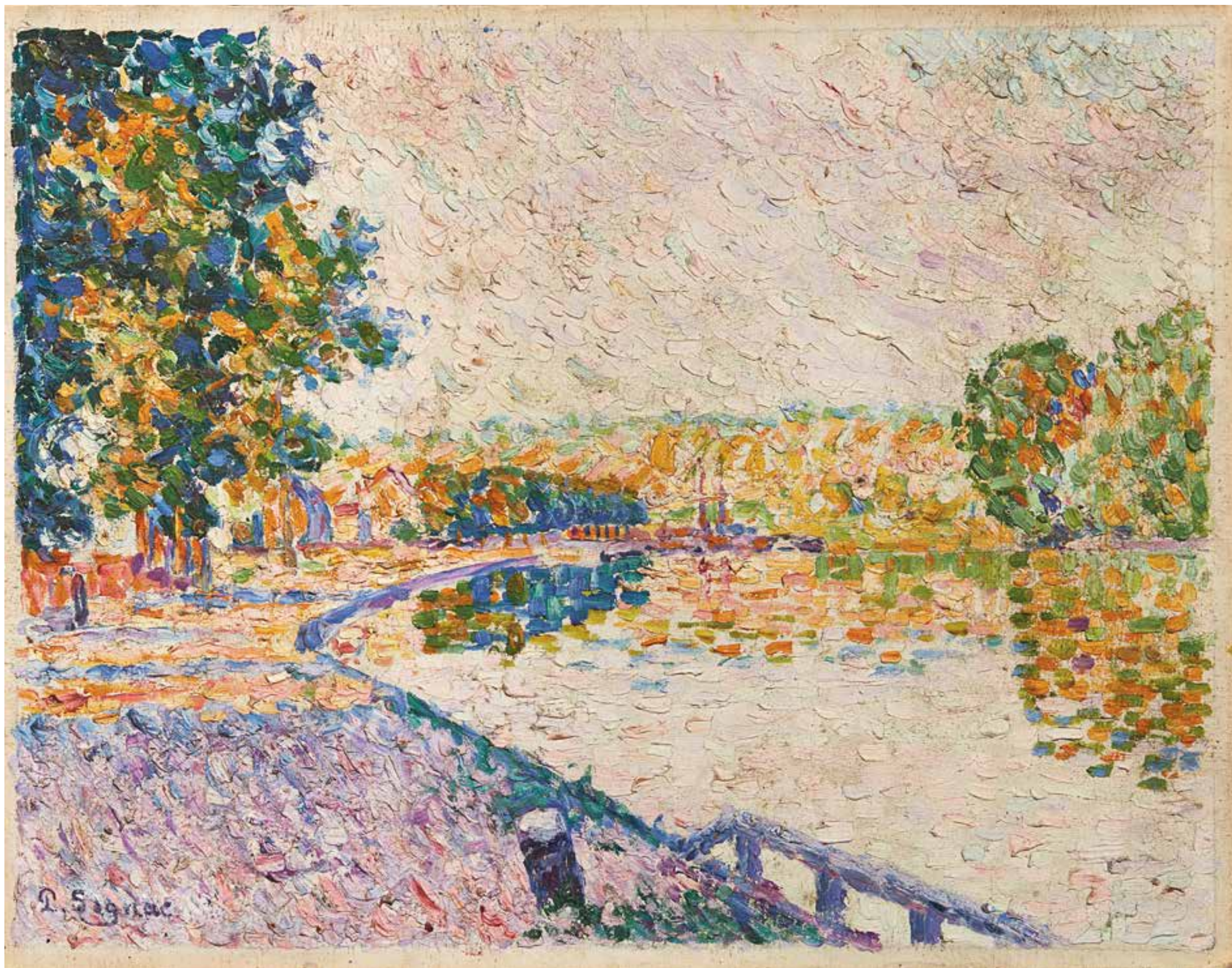
Bibliografia

E. Cousturier, *Gazette d'Art. Exposition d'oeuvres de Paul Signac*, in "La Revue Blanche", 28, giugno 1902, pp. 213-214 (ried. 1969)
A. Fontainas, *Art Moderne*, in "Mercure de France", 43, luglio-settembre 1902, pp. 243-247.
F. Cachin, *Signac. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Paris 2000, p. 244, n. 348.

SAMOIS. ÉTUDE N. 11 1899

signed lower left
oil on canvas board
10 5/8 by 13 5/8 in
on the reverse: stamps of the Galleria Annunciata in Milan,
unidentifiable label







Pittore parigino, noto per essere stato l'artefice, assieme a Georges Seurat, del *pointillisme*, il movimento pittorico legato alla scomposizione del colore in piccoli puntini, agli inizi degli anni Ottanta scopre la sua vocazione pittorica agevolata dalla frequentazione dell'ambiente artistico legato a Montmartre, il quartiere in cui inizialmente risiede con la sua famiglia. Alla morte del padre, si trasferisce ad Asnières-sur-Seine, alla periferia nord-ovest di Parigi, luogo a cui si ispirano le sue prime vedute.

Nel 1884, espone i suoi quadri al Salon des artistes indépendants che ospita le opere di circa 400 artisti rifiutati dal Salon officiel considerate dalla giuria eccessivamente innovative. In occasione di questa mostra avviene l'incontro con Georges Seurat e l'inizio della sperimentazione tecnica che porta al pointillisme: una nuova tecnica pittorica ispirata agli studi scientifici del chimico francese Michel Eugène Chevreul sulla percezione dei colori che lascia all'occhio dell'osservatore il compito di mescolare i colori posizionati puri e a puntini sul supporto pittorico.

Il 30 giugno 1884 fonda con Odilon Redon e Seurat la Société des artistes indépendants e lavora anche con Camille Pissarro, convertito al metodo divisionista, affiliato al gruppo dei cosiddetti "impressionisti scientifici". L'improvvisa scomparsa a soli trent'anni dell'amico Seurat avvenuta nel 1891, spinge Signac a lasciare Parigi per il mare del nord e del sud della Francia.

Il suo rapporto con il mare ha un'importanza profonda che va al di là degli spunti paesaggistici e prima di diventare un eccellente marinaio d'alto mare, egli naviga a lungo la Senna. È il pittore Gustave Caillebotte a farlo appassionare portandolo in giro sulla Senna con la sua imbarcazione fin dal 1885. Il fascino del fiume, delle sue anse, dell'acqua quieta, delle trasparenze in cui si riflettono gli intensi colori della

natura, ispira numerosi lavori di Signac tra cui quattordici pannelli su tela su cartone (in verità il catalogo generale ne scheda tredici), di dimensioni molto simili, realizzati negli ultimi anni Novanta a Samoïs, borgo sulle sponde della Senna al confine nord-est della foresta di Fontainebleau. La serie non risulta datata, ma il periodo di esecuzione è indicato dalla corrispondenza tra Signac e il pittore neo-impressionista Charles Angrand risalente al 26 marzo e al dicembre 1899 per trattare l'acquisto del pannello n. 8 che, dopo una serie di passaggi di proprietà, entrerà nella collezione della Fondazione Corboud di Colonia. Questo pannello non ha quindi partecipato alla 18a esposizione della Société des Artistes Indépendants, tenutasi alla Grande Serre de l'Alma di Parigi nella primavera del 1902, circostanza in cui Hugo von Tschudi, all'epoca direttore del museo di Berlino Gemäldegalerie, acquistò i primi quattro pannelli, successivamente donati al Staatsgemäldeammlungen, la pinacoteca statale di Monaco di Baviera, città in cui Hugo von Tschudi aveva diretto fino al 1911, anno della sua scomparsa, lo Staatliche Antikensammlungen.

Il 2 giugno 1902, terminata la mostra alla grande serra, Signac inaugura una mostra personale presso la *Galerie de l'Art nouveau* di Siegfried Samuel Bing, noto mercante d'arte amico di diversi pittori parigini quali Toulouse-Lautrec, Seurat e lo stesso Signac. In questa circostanza vengono presentati al pubblico gli altri otto pannelli della serie, tra cui il nostro, registrato con il numero 11. L'opera dai colori brillanti, trattata con un pointillisme molto materico, raffigura un'ansa del fiume con un gioco di riflessi delle chiome verdi, gialle e violette degli alberi in un'acqua rosata che riprende lo stesso colore del cielo. Al termine della mostra parigina, il dipinto torna all'atelier dell'artista, per poi arrivare sul mercato italiano in epoca non nota grazie all'acquisizione della Galleria dell'Annunciata di Milano.

Paul Signac was a Parisian painter who, together with Georges Seurat developed pointillism, the movement linked to breaking down colours into tiny dots. He discovered his "calling" as a painter early in the 1880s, and things were facilitated by the fact that he frequented the artistic milieu of Montmartre, the district where he lived with his family. After his father died he moved to Asnières-sur-Seine, on the northwest outskirts of Paris – the place that inspired his early landscapes.

In 1884, he showed his paintings at the Salon des Artistes Indépendants along with around four hundred artists who had been rejected by the Salon officiel because the jury considered them too innovative. At that exhibition he met Georges Seurat and they began the technical experiments that led to pointillism: a new painting technique inspired by the work of French Michele Eugène Chevreul who studied the perception of colours that leaves the tasks of mixing dots of pure colour applied to the support to the viewer's eye.

On 30 June 1883, together with Odilon Redon and Seurat, Signac founded the Société des Artistes Indépendants and also worked with Camille Pissarro, a convert to Divisionism, affiliated with the group of the so-called "scientific Impressionists". Seurat's untimely death in 1891 – he was only thirty – prompted Signac to leave Paris for the sea in the north and south of France.

His relationship with the sea went well beyond inspiration for his paintings, and before he became a skilled sailor on the high seas he had sailed the Seine. It was the painter Gustave Caillebotte who made him fall in love with the water by taking him sailing on the Seine as early as 1885. The river, with its bends, calm water and transparencies reflecting nature's intense colours inspired many of Signac's paintings, including fourteen, similarly-sized works on canvas board (actually,

the general catalogue only mentions thirteen), painted at the end of the 1890s at Samois, a township, or commune, on the banks of the Seine at the northeast edge of the Forest of Fontainebleau. The series is not dated, but we know when it was done from the letters Signac exchanged with the neo-Impressionist painter Charles Angrand between 26 March and December 1899 concerning the purchase of Study n. 8 which, after several changes of ownership entered the collection of the Courboud Foundation in Cologne. Therefore, this study was not shown at the 18th exhibition of the Société des Artistes Indépendants, held at the Grande Serre de l'Alma in Paris during the spring of 1902 when Hugo von Tschudi, then director of the Gemäldegalerie in Berlin, purchased the first four that were later gifted to the Staatsgemäldesammlungen, the state-owned museum in Munich where Hugo von Tschudi served as director of the Staatliche Antikensammlungen until his death in 1911.

On 2 June 1902, after the conclusion of the exhibition at the Grande Serre, Signac opened a one-man show at the Galerie de l'Art nouveau owned by the art dealer Siegfried Samuel Bing, who was friendly with several Parisian artists including Toulouse Lautrec, Seurat, and Signac. At Bing's gallery he showed the other eight studies of the series, including our picture that was number 11. The bright-coloured painting executed with a very thick pointillist technique depicts a bend in the river with the green, yellow and purple crowns of the trees reflected in pink water that reprises the colour of the sky. The painting returned to the artist's studio at the conclusion of the show, and then reached the Italian market at some unknown date when it was acquired by the Galleria dell'Annunciata in Milan.

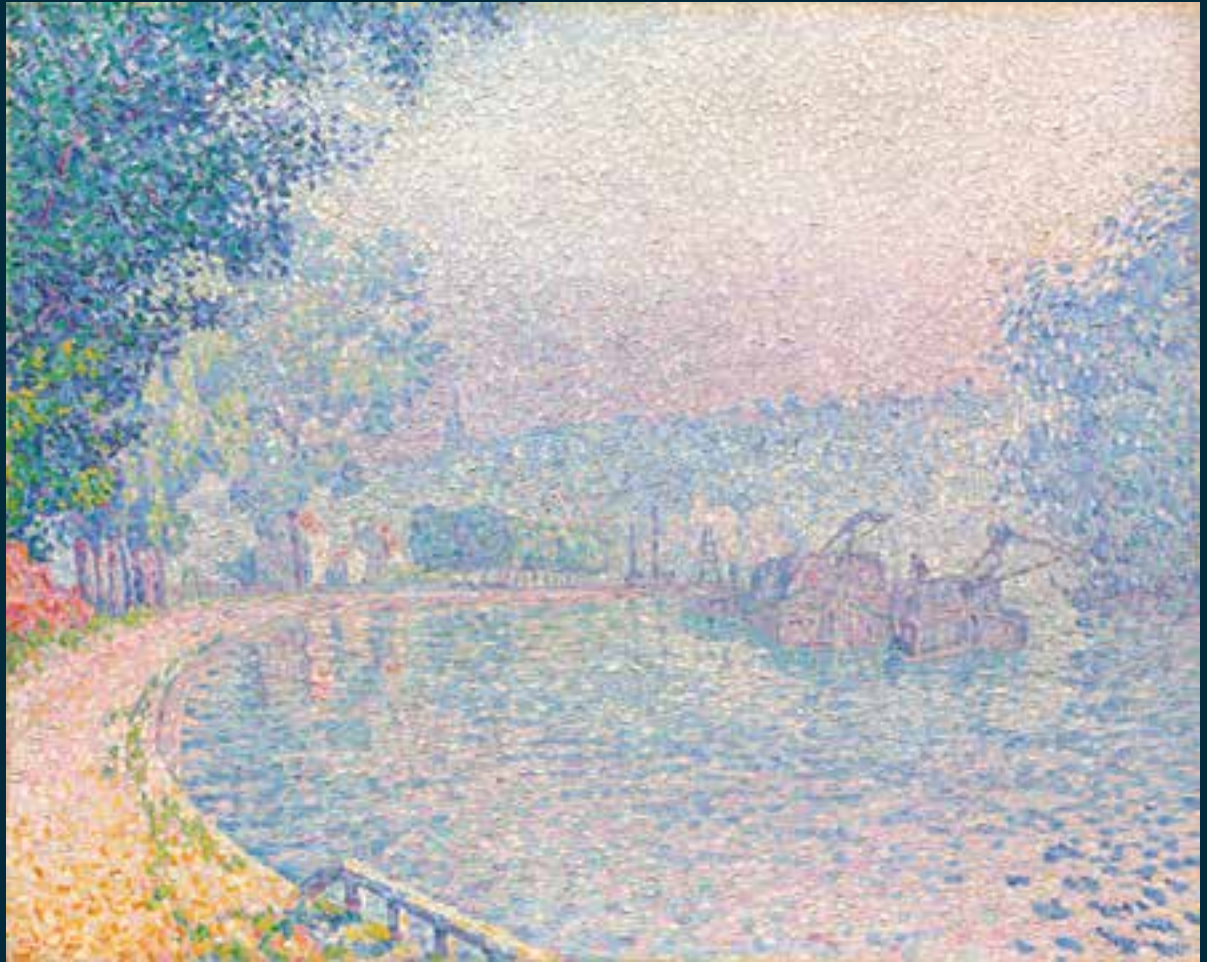
Paul Signac

Inventore, insieme a Georges Seurat, della tecnica del Puntinismo, Paul Signac nacque a Parigi l'11 novembre 1863, da una famiglia di commercianti parigini. Da bambino si trasferì con la famiglia nel quartiere bohémienne di Montmartre, dove già a sedici anni ebbe modo di frequentare gli ambienti letterari e Le Chat Noir, noto locale adibito a spettacoli di cabaret e di teatro d'ombre. Intrapresi in un primo momento gli studi di architettura, decise di interromperli nel 1880, quando entrò nel gruppo *Le aringhe affumicate epilettiche baudelairiane e anti-filisteo*. Lo stesso anno visitò una mostra del pittore impressionista Claude Monet, da cui rimase a tal punto affascinato da scoprire in quel momento la propria vocazione artistica. Entrò dunque nell'atelier del pittore Émile Bin e cominciò a produrre soprattutto vedute del paese di Asnières-sur-Seine, dove la famiglia aveva una casa e teneva un'imbarcazione.

Nel 1884 partecipò con le proprie opere al *Salon des artistes indépendants*, dove gli artisti esponeva quelle creazioni che il Salon ufficiale, poco incline ad accettare ciò che si discostava troppo dalla tradizione accademica, rifiutava. La mostra rappresentò uno spartiacque importante nella carriera di Signac: fu in quella occasione che conobbe Georges Seurat, l'artista con cui darà vita alla tecnica del Puntinismo. Partendo dalle teorie sulla luce e sui colori del chimico francese Michel Eugène Chevreul, i due artisti sperimentarono la giustapposizione di puntini di colori puri sulla tela, che si sarebbero mescolati direttamente nell'occhio dell'osservatore. Nello stesso anno fondò con Seurat e Odilon Redon la *Société des artistes indépendants*, mentre nel 1886 espose con Seurat le proprie opere a New York. Tra il 1887 e il 1888 si spostò con la propria imbarcazione dal sud della Francia alle coste bretoni, per poi ritornare verso Arles, dove fece visita Vincent van Gogh, conosciuto l'anno precedente; a questo momento risalgono le marine dipinte a Cassis.

La precoce morte di Seurat, nel 1890, segnò fortemente l'artista, che decise di lasciare Parigi per le coste della Bretagna, dove avrebbe dipinto uno dei suoi capolavori, *Femme se coiffant*, anche nominata *Opus 227* (Signac, creando un parallelismo tra i dipinti e le opere musicali, numerava le proprie creazioni in "opus"). Si spostò in seguito a Saint-Tropez, dove si avrà una svolta nella sua pittura: nel 1894 abbandonò infatti la pittura *en plein air* e adottò la tecnica dell'acquerello. Nella sua abitazione molti artisti gli facevano visita, tra cui Henri Matisse.

Nel 1896 cominciò a dedicarsi anche alla scrittura, redigendo il testo *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* che sarebbe uscito tre anni più tardi. Nel 1908 fu nominato presidente del *Salon des artistes Indépendants*, ruolo a cui si dedicò con grande impegno. Dal 1913 alla fine del primo conflitto mondiale, bloccato ad Antibes, dipinse pochissimo; nel 1915 era stato nominato *Peintre de la Marine*, ovvero pittore ufficiale della marina militare francese. Alla fine del terzo decennio, grazie all'aiuto del mecenate Gaston Lévy, affrontò il progetto di ritrarre tutti i porti della Francia, un'impresa cui si dedicò dal 1929 al 1931. In seguito a una crisi di uremia, si spense a Parigi il 15 agosto 1935.



Paul Signac, Samoia, La Berge, matin, 1901, collezione privata © Christie's Images / Bridgeman Images



Paul Signac, Die Seine bei Samoia, 1899, München, Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemaltesammlungen
© 2019. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin



Alberto Pasini nel suo studio

27 Alberto Pasini

Busseto 1826 – Cavoretto 1899

SOUVENIR D'ORIENT

firmato in basso a destra
olio su tela
cm 27,5x22,4

SOUVENIR D'ORIENT

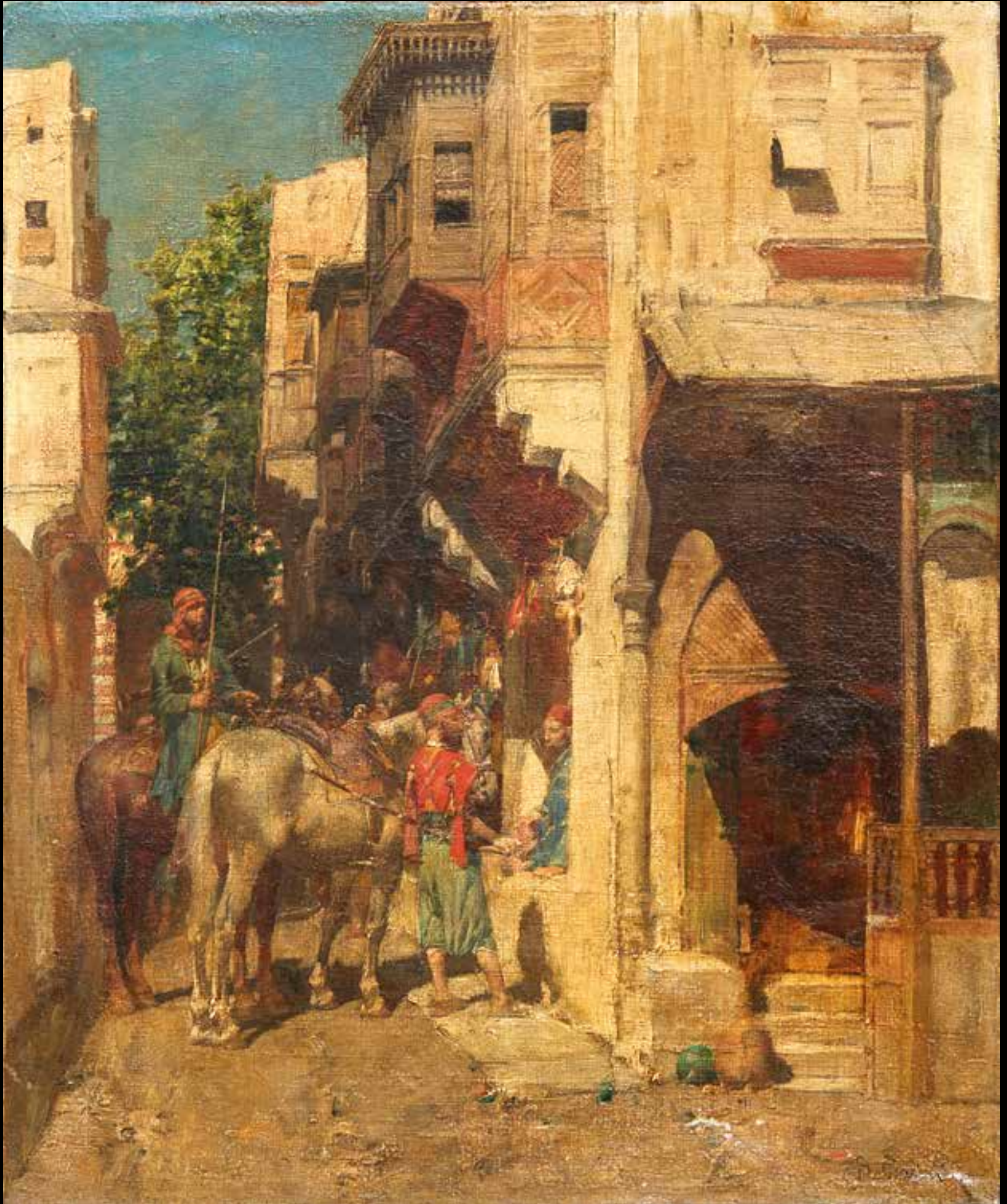
signed lower right
oil on canvas
10 ³/₄ by 8 ¹³/₁₆ in

€ 30.000/50.000

\$ 34.000/57.000

£ 27.000/45.000







Quella del pittore emiliano Alberto Pasini fu indubbiamente una vita in perenne movimento, dall'Italia all'Oriente a Parigi, che ci ha lasciato numerose testimonianze di mondi lontani e pittoreschi. Artista illustratore di viaggio per il ministro francese Prosper Bourée durante una missione diplomatica a Teheran nel 1855, città raggiunta attraverso Egitto, Arabia, Yemen, Persia a causa della guerra russo-turca, rimase affascinato da quel viaggio. Tornò quindi diverse volte in nord Africa e in medio oriente, soggiornando a Costantinopoli e in altre città.

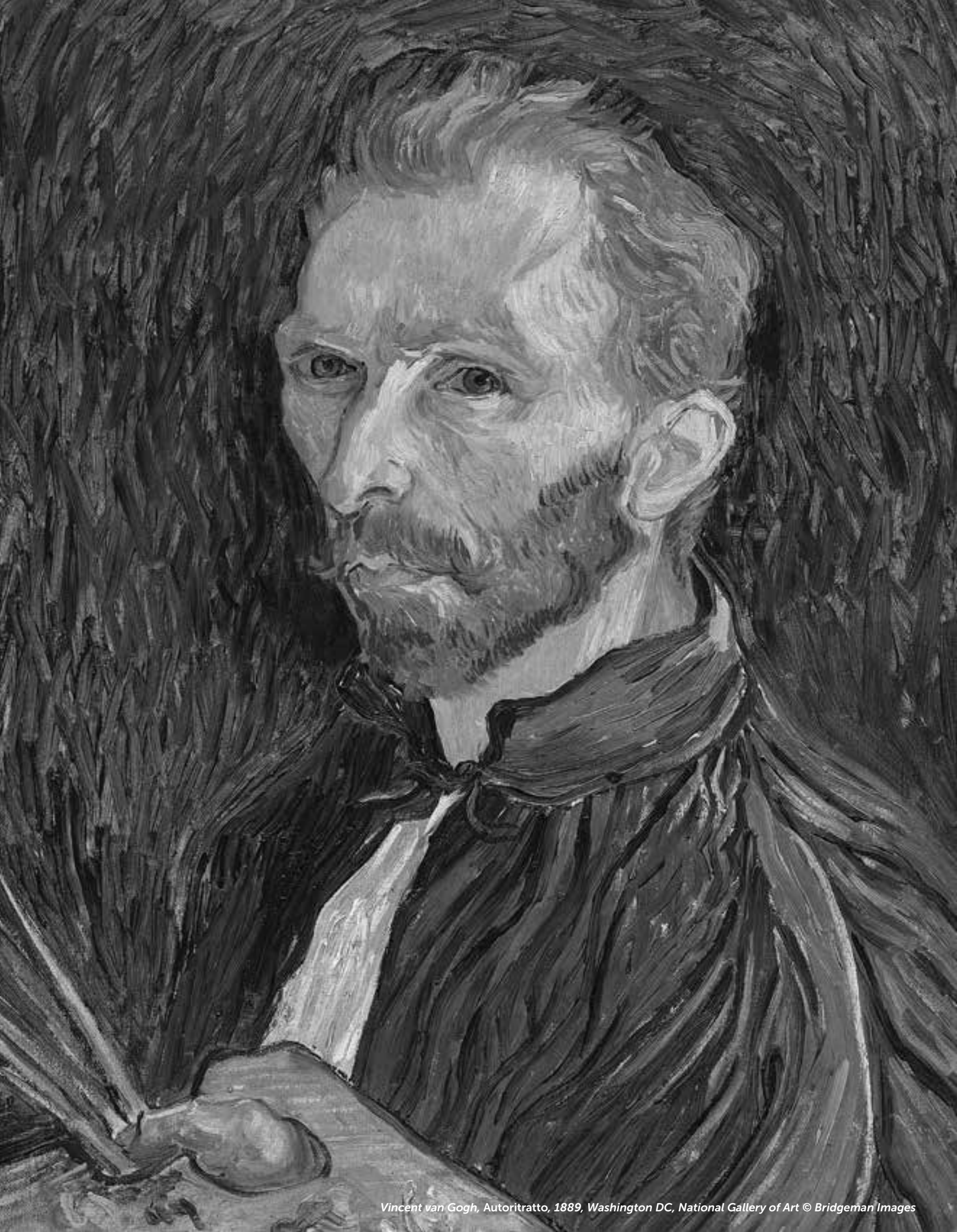
La sua è stata una produzione intensa, caratterizzata da una tavolozza dai colori brillanti e luminosi con cui è riuscito a creare palpitanti impressioni ispirate alle segrete bellezze delle architetture, al brulicare delle persone nei bazar, ai portali maestosi delle moschee. Talvolta, quei mondi remoti che tanto affascinarono la cultura borghese europea, il pittore li componeva su tele di dimensioni ridotte, come in questo caso, sapendo racchiudere in uno spazio limitato da edifici di pietra chiara, descritti con minuziosità nei dettagli decorativi, i quartieri cittadini animati dalla confusione e dai colori di una terra lontana. Il dipinto raffigura la sosta di due uomini, uno dei quali rimasto a cavallo, mentre l'altro si avvicina al banco di pietra del bazar. Nonostante il vicolo sia chiuso sullo sfondo dall'incombenza di un albero carico di foglie, il pittore trova modo di lasciare spazio a un cielo terso e luminoso.

The artist Alberto Pasini, who hailed from the Emilia Region of Italy, was constantly on the move, travelling from Italy to the Orient to Paris and left us many images of distant and picturesque places. He was the travel illustrator for the French government minister Nicolas Prosper Bourée during a diplomatic mission to Teheran in 1855, that they reached via Egypt, Arabia, Yemen and Persia because of the Russo-Turkish War, better known as the Crimean War was fascinated by the journey. He returned to North Africa and the Middle East several times thereafter, and stayed in Constantinople and other cities.

His oeuvre is intense, characterized by a palette of bright luminous colours with which he created pulsating impressions inspired by the secret beauties of the buildings and architecture in general, the teeming bazaars and the majestic doors of the mosques. Sometimes the artist depicted the distant places that fascinated the European bourgeoisie on small canvases, such as this painting. He succeeded in rendering a city's district with all of its bustle, colours and minute decorative details in a space bounded by pale stone buildings. Our painting portrays two men – one still astride his horse, and the other in front of a stone counter at a bazaar. Even though the back of the alley is closed by a big tree laden with leaves, the artist found the way to leave room for a bright, clear sky.



Alberto Pasini, Davanti alla moschea, collezione privata © Christie's Images / Bridgeman Images



Vincent van Gogh, Autoritratto, 1889, Washington DC, National Gallery of Art © Bridgeman Images

28 Vincent van Gogh

Zundert 1853 – Auvers-sur-Oise 1890

POLLARD WILLOW ottobre 1881

gessetto nero, acquerello e biacca su carta
mm 603x465

€ 200.000/300.000

\$ 230.000/345.000

£ 180.000/270.000

L'opera è corredata di attestato di libera circolazione.

An export license is available for this lot.

Provenienza

Noordwijk-a-Zee, collezione M.J.B. Jungmann

Den Haag, collezione M. Gieseler

New York, collezione Julius Joelson

Bibliografia

J.B. de la Faille, *L'Oeuvre de Vincent van Gogh. Catalogue raisonné*, Paris et Bruxelles 1928, vol. III, p. 40, n. 995; vol. IV, pl. XLI.

J. Hulsker, *The new complete Van Gogh. Paintings, drawings, sketches*, Amsterdam 1996, p. 24, tav. 56.

POLLARD WILLOW October 1881

black chalk, watercolour on paper heightened with white
23 ¾ by 18 ⅜ in



Veduta di Etten



Quando realizza quest'opera, van Gogh è all'inizio di una nuova attività: non è più un copiatore ma un libero disegnatore e osservatore della natura. In effetti, prima della visita ad Anton Mauve all'Aja avvenuta nell'estate del 1881, van Gogh si limitava a disegnare quanto già realizzato da altri artisti. Tornato a Etten, dove vive con i genitori, racconta al fratello Theo: «Mauve parve interessarsi soprattutto ai miei disegni. Mi diede molti consigli preziosi e quindi tornerò da lui fra qualche tempo, quando avrò qualcosa di nuovo da sottoporgli». Un incontro fondamentale per la sua carriera, che gli suscita forte entusiasmo, tanto che pochi giorni dopo Vincent scrive nuovamente a Theo (n. 150): «ho già notizie per te. Devo annunciarti che il mio disegno è cambiato, come tecnica oltre che come risultato. [...] Zappatori, seminatori, aratori di entrambi i sessi – ecco ciò che devo disegnare di continuo. Devo osservare e disegnare tutto quello che appartiene alla vita di campagna, come molti altri hanno fatto prima di me e fanno tuttora. Non mi sento più impotente di fronte alla natura come un tempo». Nella lettera parla anche delle sue sperimentazioni tecniche: «Dall'Aia mi sono portato alcuni *crayons* in legno e li uso molto in questo periodo. Ho anche incominciato a ritoccare il mio lavoro con pennello e sfumino, con un po' di seppia e inchiostro di China e qua e là con un po' di colore».

Tra i vari soggetti disegnati in questo momento nelle sue escursioni in campagna non possono mancare i salici di cui, nella missiva seguente, fa anche uno schizzo. Della serie dedicata al *Pollard willow*, si ricorda l'acquerello del 1882 (Amsterdam, Van Gogh Museum) dipinto nei pressi di una stazione ferroviaria, un salice morto sotto il cielo minaccioso e la solitudine di un uomo che cammina lungo la



Lettera 252 da Vincent van Gogh al fratello Theo, estate 1882, Amsterdam, Van Gogh Museum © Bridgeman Images

strada avvolto dal cupo paesaggio. Di questo periodo di inizio anni Ottanta è anche il lavoro qui presentato. Nel nostro caso, vediamo l'albero spoglio in primo piano che si staglia contro un cielo nuvoloso dal quale, anche se a fatica, escono i raggi di sole, un segno di speranza e di risurrezione, sottolineato anche dall'erba verde che sta nascendo ai piedi del fusto. Il cerchio della vita continua a girare. E su questo medita van Gogh quando Mauve gli chiede di parlargli non tanto di Jules Dupré, protagonista della scuola di Barbizon, bensì del "ciglio del fosso" o di qualcosa di simile: «Non è il linguaggio dei pittori, ma quello della natura che bisogna ascoltare» (lettera di luglio 1882).

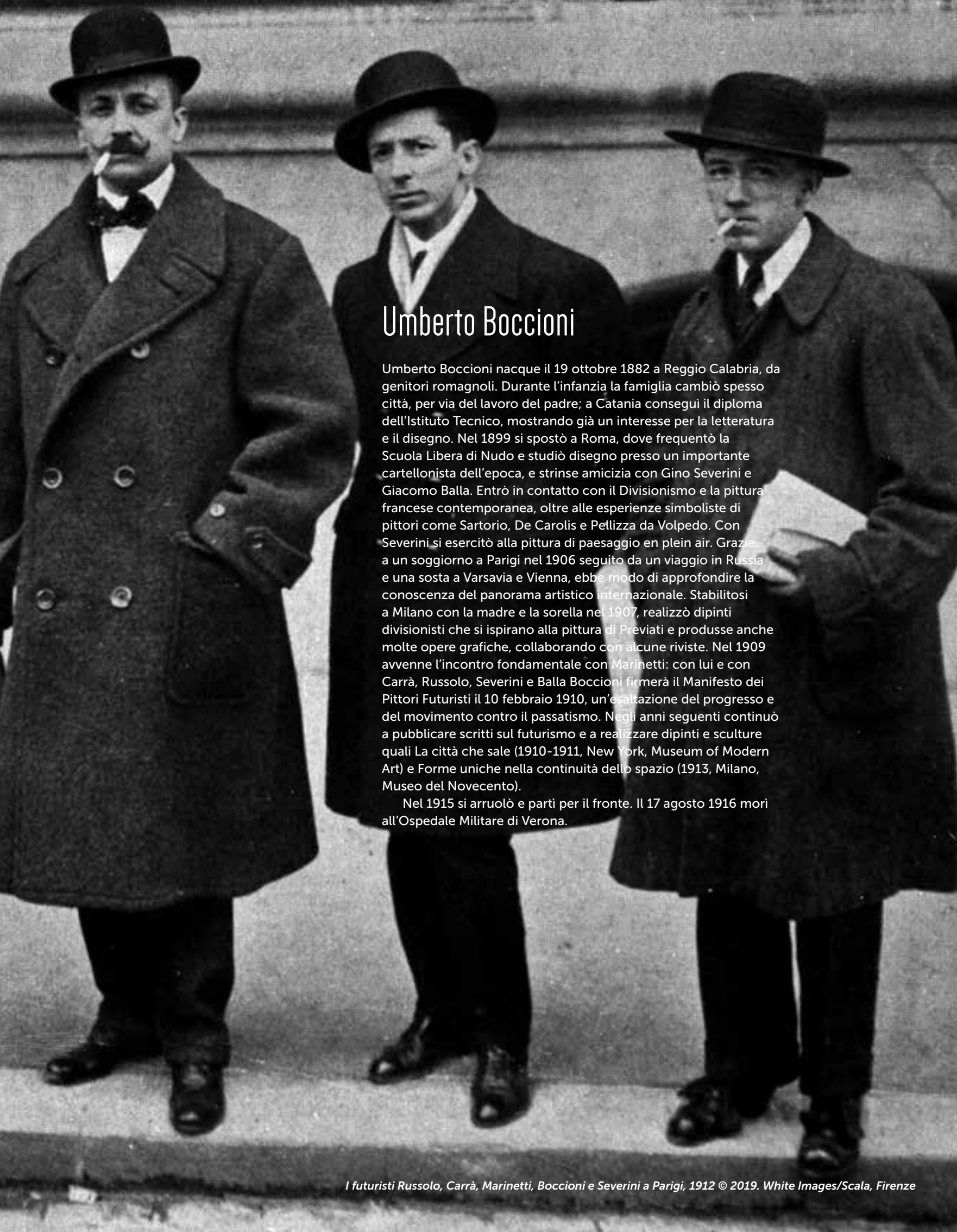
When he painted this work, van Gogh had just embarked on a new activity: no longer as one who copied, who drew only from the works of other artists – which was the case before his visit to Anton Mauve in The Hague in the summer of 1881 – but as a free draughtsman, an observer and portrayer of nature. Upon his return to Etten, where he lived with his parents, he wrote to his brother Theo: «My own drawings interested Mauve more. He gave me a great many suggestions, which I'm glad of, and I've sort of arranged to pay him another visit fairly soon when I have some more studies». That time with Mauve was fundamental for his career. It aroused his enthusiasm, to the point that a bit later he wrote, again to Theo: «...this time I have something more to say to you. Namely that a change has come about in my drawing, both in my manner of doing it and in the result. ... Diggers, sowers, ploughers, men and women I must now draw constantly. Examine and draw everything that's part of a peasant's life. Just as many others have done and are doing. I'm no longer so powerless in the face of nature as I used to be». In the same letter he also wrote of his technical experiments: «I brought Conté in wood (and pencils as well) from The Hague, and am now working a lot with it. I'm also starting to work with the brush and the stump. With a little sepia or Indian ink, and now and then with a bit of colour».

Among the various subjects drawn during this time of excursions into the countryside were the willows, of which he included a sketch in his next letter. Of note in the series devoted the tree is the 1882 watercolour Pollard Willow (Amsterdam, Van Gogh Museum) painted near a railway station: a dead tree under a menacing sky and a solitary man walking away down the road through the gloomy landscape. The similar work presented here is also from early 1880s; the bare tree in the foreground is outlined against a cloudy sky from which, albeit with difficulty, sunlight breaks out in isolated rays, a sign of hope and resurrection, as is the green grass sprouting at the base of the trunk. The circle of life keeps turning. It was on this thought that van Gogh meditated when he wrote to Theo in 1882 that he better understood Mauve's request to talk to him not of Jules Dupré, head of the Barbizon school, but instead of the «side of that ditch» or some similar topic, since «It isn't the language of painters one ought to listen to but the language of nature».



Vincent van Gogh, Pollard Willow, 1882, Amsterdam, Van Gogh Museum © Christie's Images / Bridgeman Images





Umberto Boccioni

Umberto Boccioni nacque il 19 ottobre 1882 a Reggio Calabria, da genitori romagnoli. Durante l'infanzia la famiglia cambiò spesso città, per via del lavoro del padre; a Catania conseguì il diploma dell'Istituto Tecnico, mostrando già un interesse per la letteratura e il disegno. Nel 1899 si spostò a Roma, dove frequentò la Scuola Libera di Nudo e studiò disegno presso un importante cartellonista dell'epoca, e strinse amicizia con Gino Severini e Giacomo Balla. Entrò in contatto con il Divisionismo e la pittura francese contemporanea, oltre alle esperienze simboliste di pittori come Sartorio, De Carolis e Pellizza da Volpedo. Con Severini si esercitò alla pittura di paesaggio en plein air. Grazie a un soggiorno a Parigi nel 1906 seguito da un viaggio in Russia e una sosta a Varsavia e Vienna, ebbe modo di approfondire la conoscenza del panorama artistico internazionale. Stabilitosi a Milano con la madre e la sorella nel 1907, realizzò dipinti divisionisti che si ispirano alla pittura di Previati e produsse anche molte opere grafiche, collaborando con alcune riviste. Nel 1909 avvenne l'incontro fondamentale con Marinetti: con lui e con Carrà, Russolo, Severini e Balla Boccioni firmerà il Manifesto dei Pittori Futuristi il 10 febbraio 1910, un'esaltazione del progresso e del movimento contro il passatismo. Negli anni seguenti continuò a pubblicare scritti sul futurismo e a realizzare dipinti e sculture quali *La città che sale* (1910-1911, New York, Museum of Modern Art) e *Forme uniche nella continuità dello spazio* (1913, Milano, Museo del Novecento).

Nel 1915 si arruolò e partì per il fronte. Il 17 agosto 1916 morì all'Ospedale Militare di Verona.

29 Umberto Boccioni

Reggio Calabria 1882 – Verona 1916

IL FALCIATORE oppure ALLEGORIA DELLA VITA 1909

firmato, datato "1909" in basso a destra e dedicato "A Federico So..."

olio su tela
cm 61,5x91

sul retro: etichetta della Galleria Annunciata di Milano

€ 150.000/250.000

\$ 170.000/290.000

£ 135.000/225.000

Provenienza

Milano, collezione Sommaruga
Monza, collezione privata
Milano, collezione privata
Milano, Galleria Annunciata

Esposizioni

Omaggio a Umberto Boccioni, Galleria d'Arte Moderna Falsetti, Cortina d'Ampezzo, 25 dicembre 1971 – 10 gennaio 1972.

Boccioni prefuturista, Museo Nazionale, Reggio Calabria, 5 luglio – 30 settembre 1983.

Umberto Boccioni, The Metropolitan Museum of Art, New York, 15 settembre 1988 - 8 gennaio 1989.

Bibliografia

Omaggio a Umberto Boccioni, catalogo della mostra (Galleria d'Arte Moderna Falsetti, Cortina d'Ampezzo, 25 dicembre 1971 – 10 gennaio 1972), Firenze 1971, tav. 5.

M. Calvesi, E. Coen, *Boccioni*, Milano 1983, p. 302, n. 454.

Boccioni prefuturista, catalogo della mostra (Museo Nazionale, Reggio Calabria, 5 luglio – 30 settembre 1983; Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Roma, 18 ottobre – 27 novembre 1983) a cura di M. Calvesi, E. Coen e A. Greco, Milano 1983, p. 144, n. 181.

E. Coen, *Umberto Boccioni*, catalogo della mostra (The Metropolitan Museum of Art, New York, 15 settembre 1988 – 8 gennaio 1989), New York 1988, p. 77, tav. 40.

M. Calvesi, *Ester l'expert. Leggerezze su Boccioni*, in "Storia dell'arte", CXIX, 2008, pp. 131-170: n. 131-132.

THE REAPER or ALLEGORY OF LIFE 1909

signed and dated "1909" lower right, inscribed "A Federico So..."

oil on canvas
24 ¼ by 35 9/16 in

on the reverse: label of the Galleria Annunciata in Milan



Nel 1909, anno della pubblicazione su "Le Figaro" del manifesto del futurismo, Boccioni vive un sincero trasporto per la pittura di Previati cominciata nel 1907 quando, durante un breve soggiorno a Parigi, visita l'esposizione dei Divisionisti. La concezione idealista presente nelle "meravigliose" tele di Segantini e in quelle "arditissime" di Previati, come egli stesso le definisce nel suo diario il 17 ottobre 1907, costituisce ai suoi occhi un'alternativa al verismo fotografico e divisionista di Balla da cui si allontana appuntando lapidario in quelle stesse pagine "Balla è morto".

Nel marzo del 1908 ha un incontro emozionante con Previati, artista particolarmente dedito a soggetti religiosi e allegorici, l'estate prima riceve in regalo una "magnifica" bibbia, da tempo desiderata. In questo contesto nasce *Il falciatore*, conosciuto anche con il titolo *Il cammino della vita*, dipinto di tematica simbolista - decadente che ha sollevato, tra gli anni Ottanta e i primi anni Duemila, una serie di contrasti tra gli studiosi di riferimento del pittore. Pubblicata nel catalogo generale di Boccioni edito nel 1983 a firma di Maurizio Calvesi e di Ester Coen, esposta alla fine del 1983 a Reggio Calabria in una mostra a cura degli stessi Calvesi e Coen e di Antonella Greco, poi dalla Coen alla mostra dedicata all'artista presso il Metropolitan Museum of Art di New York nel 1988, l'opera appare, vent'anni

dopo, in un articolo scritto da Calvesi tra i lavori erroneamente attribuiti a Boccioni dalla collega (M. Calvesi, *Ester l'expert. Leggerezze su Boccioni*, in "Storia dell'arte", n. 119, Roma CAM 2008). Lo studioso sostiene, disconoscendo il proprio parere espresso precedentemente, di trovarsi di fronte alla copia del quadro *Parabola delle Vergini sagge e delle Vergini stolte*, realizzato da mano anonima nei primi anni del Novecento di cui pubblica la riproduzione, che mostra, per altro, delle similitudini con la pittura boccioniana illustrando in modo più leggibile del nostro, particolarmente scuro, il soggetto tratto, appunto, dalla parabola del vangelo di Matteo. Eccone la trascrizione:

«Il regno dei cieli è simile a dieci vergini che, prese le loro lampade, uscirono incontro allo sposo. Cinque di esse erano stolte e cinque sagge; le stolte presero le lampade, ma non presero con sé olio; le sagge invece, insieme alle lampade, presero anche dell'olio in piccoli vasi. Poiché lo sposo tardava, si assopirono tutte e dormirono. A mezzanotte si levò un grido: Ecco lo sposo, andategli incontro! Allora tutte quelle vergini si destarono e prepararono le loro lampade. E le stolte dissero alle sagge: Dateci del vostro olio, perché le nostre lampade si spengono. Ma le sagge risposero: No, che non abbia a mancare per noi e per voi; andate piuttosto dai venditori e compratevene. Ora, mentre quelle andavano per comprare l'olio, arrivò lo sposo e le vergini che

erano pronte entrarono con lui alle nozze, e la porta fu chiusa. Più tardi arrivarono anche le altre vergini e incominciarono a dire: Signore, signore, aprici! Ma egli rispose: In verità vi dico: non vi conosco. Vegliate dunque, perché non sapete né il giorno né l'ora».

In entrambi i quadri si notano, a sinistra, le cinque vergini con le lampade accese raffigurate in fila prospettica e sulla destra il falciatore, iconografia della morte. Sullo sfondo si intravedono delle luci che stanno per spegnersi, mentre in primo piano c'è lo sposo (il Padre Eterno) seduto a terra con una delle giovani. Nella nostra versione è chiaramente visibile il fuoco acceso, simbolo della vita eterna, protetto dalle mani dell'uomo con i capelli grigi e la folta barba.

Se è vero che questo soggetto «di derivazione previatesca per la tavolozza e per la maniera divisionista» (Calvesi, Coen 1983) mostra una cromia particolarmente scura per la tecnica utilizzata, circoscritta in prevalenza a toni verdi e viola, che, in verità, già troviamo nelle due tavolette di paesaggio provenienti dalla collezione Inghrao di reminiscenza pellizziana, è anche vero che il nostro quadro e la versione ritenuta finora anonima mostrano dei dettagli simili a quelli di altri dipinti boccioniani, in particolare del *Sogno - Paolo e Francesca* (1908-09). Non si dimentichi inoltre l'interesse dell'artista per i soggetti allegorici, testimoniato anche di recente nel catalogo generale firmato da Calvesi e Dambruoso (Allemandi, 2016) dove è presente un'intera sezione intitolata *Riferimenti letterari e allegorici nell'opera di Boccioni* che conta un'ottantina di opere realizzate tra il 1904 e il 1911.

Un quadro, quindi, che meriterebbe degli approfondimenti, anche riguardo le indicazioni riportate nel catalogo della mostra di New York sulla provenienza Sommaruga e sulla presenza della firma, accompagnata da un inizio di dedica "A Federico So...", e della data.



Il Manifesto del Futurismo, evidenziato in giallo, pubblicato su Le Figaro del 20 febbraio 1909

In 1909, the year the Futurist Manifesto was published in *Le Figaro*, Boccioni was enraptured of Previati's paintings. That feeling had begun in 1907 when he saw the Divisionist exhibition during a brief stay in Paris. In his eyes, the idealist conception in Giovanni Segantini's "marvellous" canvases, and in Gaetano Previati's "very bold" paintings – as he described them in a diary entry dated 17 October 1907, was an alternative to the photographic and divisionist verism of Giacomo Balla from whom he distanced himself with the brief note "Balla is dead" (Balla è morto) in his diary. In March 1908, he had a moving encounter with Previati, an artist particularly devoted to religious and allegorical subjects, and the previous summer he had received a gift of a "magnificent" Bible he had desired for some time. The Reaper, also known as *The Allegory of Life*, was created in this context. Between the 1980s and the early years of the current century, its symbolist-decadent theme had given rise to a series of conflicts among the main Boccioni scholars. Published in the 1983 general catalogue of Boccioni's oeuvre written by Maurizio Calvesi and Ester Coen, shown at the end of 1983 in an exhibition in Reggio Calabria curated by Maurizio Calvesi and Ms. Coen and by Antonella Greco, and then shown in the exhibition "Boccioni: A Retrospective" curated by Ms. Coen (1988, The Metropolitan Museum of Art, New York), the painting appeared twenty years later, in an article by Calvesi speaking of works his colleague had incorrectly attributed to Boccioni (M. Calvesi, "Ester l'expert. Leggerezze su Boccioni", in *Storia dell'arte*, n. 119, Roma CAM 2008). Rejecting his own previous opinion, Calvesi maintained that it was a copy of an early twentieth-century painting, *Parable of the Wise and Foolish Virgins* by an unknown artist. He published a reproduction of "The Parable" which has similarities with Boccioni's painting, and shows the subject more clearly than our, particularly dark, painting. The subject is based on the parable in the Gospel According to Saint Matthew (Matt. 25:1-13):

«At that time the kingdom of heaven will be like ten virgins who took their lamps and went out to meet the bridegroom. Five of them were foolish and five were wise. The foolish ones took their lamps but did not take any oil with them. The wise ones, however, took oil in small jars along with their lamps. The bridegroom was a long time in coming, and they all became drowsy and fell asleep. At midnight the cry rang out: Here's the bridegroom! Come out to meet him! Then all the virgins woke up and trimmed their lamps. The foolish ones said to the wise, Give us some of your oil; our lamps are going out. No, they replied, there may not be enough for both us and you. Instead, go to those who sell oil and buy some for yourselves. But while they were on their way to buy the oil, the bridegroom arrived. The virgins who were ready went in with him to the wedding banquet. And the door was shut. Later the others also came. Lord, Lord, they said, open the door for us! But he replied, Truly I tell you, I don't know you. Therefore keep

watch, because you do not know the day or the hour».

In both pictures we see the five virgins with lighted lamps in a perspective row to the left, and to the right the reaper, the symbol of death. In the background are lights that are about to go out, while in the foreground is the bridegroom (the Eternal Father) seated on the ground with one of the girls. In our painting we can clearly see the fire, symbol of eternal life, protected by the man with grey hair and thick beard.

If it is true that the subject «based on Previati because of the palette and divisionist style» (Calvesi, Coen 1983) is painted in particularly dark colours because of the technique, and limited to mainly greens and purple – colours that we see in the two small landscapes that recall works by Giuseppe Pellizza da Volpedo in the Ingrao Collection, it is equally true that our painting and the version considered anonymous up to now share details similar to those in other works by Boccioni, in particular *The Dream: Paolo and Francesca* (1908-09). Nor should we forget the artist's interest in allegorical subjects as also borne out in the recent general catalogue by Maurizio Calvesi and Alberto Dambruoso (Allemandi, 2016) where there is an entire section, "Riferimenti letterari e allegorici nell'opera di Boccioni" [Literary and Allegorical References in Boccioni's Oeuvre] with about eighty works produced between 1904 and 1911.

This painting, therefore, would deserve further study that should extend to the information contained in the 1988 exhibition catalogue concerning its provenance from the Sommaruga, collection in Milan, as well as the signature with the start of a dedication, "A Federico So..." and the date.



Umberto Boccioni, *Sogno (Paolo e Francesca)*, 1908-1909, Milano, Pinacoteca di Brera
© De Agostini Picture Library / G. Cigolini / Bridgeman Images

Pour un impressionniste peindre de la nature est ne pas de peindre le sujet, mais de réaliser des sensations

PAUL CÉZANNE





Paul Cézanne che dipinge ad Aix-en-Provence, 1906, fotografato da Ker Xavier Roussel © Tallandier / Bridgeman Images

30 Paul Cézanne

Aix-en-Provence 1839 – 1906

LE HÊTRE 1883-1885

matita e acquerelli su carta
mm 280x280 (foglio intero mm 313x478)
sul retro: cartigli della vendita *Collection Lucien Guiraud*,
etichetta della Improvvisazione Prima Galleria d'Arte di
Rovereto

€ 80.000/120.000

\$ 92.000/138.000

£ 72.000/108.000

L'opera è corredata di attestato di libera circolazione.

An export license is available for this lot.

LE HÊTRE 1883-1885

black chalk and watercolour on paper
11 by 11 in (total size of the sheet 12³/₁₆ by 18¹³/₁₆ in)
on the reverse: labels of the sale Collection Lucien
Guiraud, label of the Improvvisazione Prima Galleria d'Arte,
Rovereto

Provenienza

Paris, eredi Paul Cezanne
Paris, Galerie Bernheim-Jeune
Paris, collezione Lucien Guiraud,
Hôtel Drouot, Paris, *Collection Lucien Guiraud*,
14 – 15 giugno 1956, n. 17, pl. IV.
Paris, Galerie Pierre (Loeb)
Hannover, collezione Mr. e Mrs. Boris Leavitt,
Christie's, New York, *Impressionist and Modern*
Paintings, Drawings and Sculptures, 14 novem-
bre 1996, n. 121
Rovereto, Improvvisazione Prima Galleria d'Arte

Esposizioni

Cézanne, Montross Gallery, New York, 1 – 31
gennaio 1916, n. 32.

Bibliografia

L. Venturi, *Cézanne: son art, son oeuvre*, Paris
1936, vol. I, p. 264, n. 995; vol. II, p. 298, n. 995.
J. Rewald, *Paul Cézanne: the Watercolours. A*
Catalogue Raisonné, Boston – London 1983, pp.
125-126 n. 165.
The Paintings, Watercolours and Drawings of Paul
Cezanne, catalogo digitale a cura di W. Feilchen-
feldt, J. Warman e D. Nash, n. FWN1123 TA.





Infastidito dalla movimentata e caotica Parigi, Cézanne sentì spesso l'esigenza di rientrare al Sud della Francia e immergersi nei boschi della sua regione d'origine, la Provenza, passando giornate solitarie in completa devozione verso la natura, cercando di coglierne le multiformi e mutevoli transizioni di luci e colori. A questi periodi provenzali, tra il 1881 e il 1888, alternò anche frequenti escursioni fuori Parigi, nella foresta di Fontainebleau, nella Val-d'Oise, a La Roche-Guyon, in compagnia di amici e colleghi come Renoir. Nel corso di questi soggiorni nel nord francese, sulla sua tavolozza si attenua la luce brillante tipica delle sue scene meridionali, lasciando spazio a tonalità generali più calde, cupe e verdeggianti. L'acquerello, che sempre maggior preponderanza aveva assunto nella produzione di Cézanne, arriva a rappresentare in questi anni l'ultima matura espressione della sua arte. A differenza dell'olio, infatti, questa tecnica gli offriva soluzioni più varie e valide nella resa attenta degli sfuggenti effetti di traslucenza del dato naturale. Nel descrivere il suo personale metodo di lavoro,

Impatient with busy, chaotic Paris, Paul Cézanne often felt the need to return to the south of France to lose himself in the woodlands of his region of origin, Provence, and to spend days in solitary devotion to nature, attempting to capture her many and changing forms and transitions of light and colour. Between 1881 and 1888, he alternated these Provençal escapes with frequent excursions outside of Paris, to the forest of Fontainebleau, the Val-d'Oise, La Roche-Guyon, in the company of such friends and colleagues as Auguste Renoir. During these sojourns in northern France, the brilliant light typical of his southern scenes was attenuated, leaving space on his palette for darker and more verdant colours. As time went by, watercolour became more preponderant in Cézanne's production and in those years represented the last expression of his mature art. Differently from oils, the technique offered the artist more varied and valid solutions for realising his careful renderings of the fleeting effects of translucence he saw in nature. When he described Cézanne's personal working

Émile Bernard chiari quanto l'uso dell'acquerello da parte di Cézanne fosse estremamente complicato e diverso dal procedimento tradizionale, in quanto basato su un principio di cooperazione armoniosa tra i colori, sovrapposti più volte col pennello mentre ancora umidi, nel tentativo di ricreare il senso volumetrico delle forme della natura (É. Bernard, in J. Rewald, *Paul Cézanne: The Watercolours, A Catalogue Raisonné*, London 1983, p. 37). Tal metodo è evidente anche nella nostra opera, nella quale il maestro francese, in un sunto straordinario di armonia e di sicurezza di tocco, rivolge il proprio occhio sui muschi e sulla tipica vegetazione spontanea del sottobosco, cresciuti sulla base di un faggio e sapientemente tradotti in un equilibrio delicato tra disegno e morbidi tocchi di colore. Negli acquerelli di questo periodo Cézanne arriva a rivoluzionare la struttura spaziale della composizione, interessandosi unicamente alla resa bidimensionale del motivo naturale, lasciando inoltre ampie porzioni di supporto cartaceo vergini, quasi ad amplificare l'atmosfera di quiete, rarefatta e cristallina.

method, Émile Bernard clarified how the painter's use of watercolour was entirely different from the usual practices and of an extreme complexity, since it was based on a principle of harmonious cooperation among the colours, laid on one over the next in successive touches while still wet in an attempt to recreate the volumetric sense of the forms of nature (É. Bernard, in J. Rewald, Paul Cézanne: The Watercolours, A Catalogue Raisonné. London 1983, p. 37). This method is apparent in our work, in which the French master turns his eye to the mosses and the typical spontaneous vegetation of the forest floor grown up around the base of a beech tree and skilfully translates them into a delicate balance poised between line and whispers of soft colour. In his watercolours of this period, Cézanne revolutionised the spatial structure of the composition, focusing solely on the two-dimensional rendering of the natural motif; he also left large portions of the paper support untouched, as though to amplify the atmosphere of rarefied and crystalline quiet.



Paul Cézanne

Paul Cézanne nacque ad Aix-en-Provence il 19 gennaio 1839 da una famiglia agiata: suo padre, Louis-Auguste, di origini italiane, aveva fondato la banca Cézanne et Cabassol e lavorava in una grande fabbrica di cappelli dove era impiegata anche la moglie, Anne-Elisabeth Aubert. Le condizioni favorevoli della famiglia consentirono a Paul, nella sua futura carriera di artista, di non dipendere per il proprio sostentamento dalla vendita dei dipinti. Già durante gli studi secondari coltivò lo studio del disegno e i suoi interessi umanistici, stabilendo una stretta amicizia con Émile Zola: il rapporto si sarebbe interrotto solo nel 1886, anno di pubblicazione del quattordicesimo romanzo di quest'ultimo, *L'Opera*, nel cui protagonista, un pittore fallito, Cézanne credette di riconoscersi.

Dopo essersi iscritto inizialmente alla facoltà di giurisprudenza nel 1858, nel 1861 decise di lasciare la città natale alla volta di Parigi – raggiungendo così Zola – dove frequentò l'Académie Suisse. Al Louvre rimase particolarmente colpito dalla pittura veneta e spagnola, mentre tra i moderni ammirava soprattutto Eugène Delacroix, Gustave Courbet e Honoré Daumier. I suoi dipinti, proposti al Salon a partire del 1864 ma ripetutamente rifiutati, furono esposti al Salon des Refusés nel 1863, alle esposizioni degli Impressionisti del 1874 e del 1877 e in altre mostre; solo nel 1895 il gallerista Ambroise Vollard gli dedicò una personale e nel 1904 gli fu riservata un'intera sala nel Salon d'Automne. Gli aspri giudizi dei critici non corrispondevano alle opinioni degli artisti più giovani, che vedevano nel pittore un maestro.

Alla metà degli anni Sessanta Cézanne instaurò uno stretto rapporto di lavoro e di amicizia con Camille Pissarro, suo compagno di viaggio in località quali Pontoise, Auvers-sur-Oise e Louveciennes, dove i due pittori



verso

dipingevano insieme *en plein air*. Nel 1869 conobbe e si innamorò di Marie-Hortense Fiquet, che al tempo lavorava come rilegatrice e come modella per pittori all'Académie Suisse; la relazione con la donna, dalla quale nacque il figlio Paul nel 1872, fu tenuta nascosta al padre del pittore per diversi anni. Cézanne avrebbe sposato Marie-Hortense, soggetto di moltissimi suoi dipinti, solo il 28 aprile del 1886, ma già negli anni successivi si sarebbe staccato dalla moglie fino alla separazione definitiva.

All'inizio degli anni Ottanta il pittore si stabilì con la famiglia in Provenza, dove rimase – eccetto che per qualche breve periodo – fino alla fine della sua vita. Celebre sarà la serie di dipinti dedicati al Mont Sainte-Victoire, tramite la quale è possibile analizzare il cambiamento dello stile dell'artista, indirizzato verso una ricerca di sintesi sempre maggiore.

Nel 1901 Cézanne acquistò un terreno vicino ad Aix-en-Provence, sulla strada Chemin des Lauves, e vi fece costruire uno studio, dove si trasferì nel 1903 anche per allontanarsi dalla moglie. Molti anni dopo la sua morte lo studio sarebbe diventato una casa museo, l'Atelier Cézanne.

Il 15 ottobre 1906, a Aix-en-Provence, durante una delle sue sessioni di pittura all'aperto, Cézanne fu sorpreso da un improvviso e violento temporale; soccorso da un contadino solo alcune ore dopo, il pittore contrasse in seguito all'evento una polmonite da cui non riuscì più a riprendersi. Morì pochi giorni dopo, il 22 ottobre; riposa oggi nel cimitero di Saint Pierre. La grande mostra commemorativa che gli fu dedicata l'anno successivo, nel febbraio del 1907, al Salon d'Automne, ebbe un forte impatto su pittori della nuova generazione come Picasso, Braque e Modigliani, colpiti dalla semplificazione geometrica e dalla sperimentazione sui fenomeni ottici che contraddistinguevano le opere dell'artista provenzale.



recto



Giovanni Segantini

31 Giovanni Segantini

Arco 1858 – Monte Schafberg, Engadina 1899

SAVOGNINO D'INVERNO 1888 circa

firmato in basso a sinistra
olio su tela
cm 57,5x97,2

€ 100.000/180.000

\$ 115.000/207.000

£ 90.000/162.000

L'opera è accompagnata dalla copia di un certificato d'autenticità rilasciato da Annie-Paule Quinsac il 20 giugno 1985.

This work is accompanied by a copy of a certificate of authenticity issued by Annie-Paule Quinsac on 20th June 1985.

Provenienza

Torino, Collezione Serpi

Esposizioni

Pittori dell'800 e '900, Galleria d'Arte il Prisma, Cuneo, 27 ottobre 1984.

Bibliografia

G.L. Marini, *Pittori dell'800 e '900*, catalogo della mostra (Galleria d'Arte il Prisma, Cuneo, 27 ottobre 1984), Chieri 1984, pp. 100-101.

SAVOGNINO D'INVERNO circa 1888

signed lower left
oil on canvas
22 3/4 by 38 1/8 in



Giovanni Segantini a Savognino con Bice Bugatti, 1885 © Universal History Archive / UIG / Bridgeman Images



Segantini nasce nel 1858 ad Arco di Trento, un borgo affacciato sul lato più chiuso e impervio del Lago di Garda. Ben presto le drammatiche vicissitudini familiari lo costringono ad allontanarsi dalla sua patria e a non farne più ritorno. Tuttavia, l'amore per le montagne è talmente radicato in lui da spingerlo a lasciare gli agi cittadini e vivere tra le alture lombarde e svizzere. Persona dal carattere difficile, poco alfabetizzata all'avvio della sua vicenda artistica, sfuggente alle regole e alle imposizioni, trova la pace e la realizzazione nella pittura, nell'amore per la sua compagna Bice Bugatti e per i suoi figli. Diversi sono i luoghi che gli offrono spunti per l'evoluzione della sua arte: da Pusiano, il cui lago è immortalato in *Ave Maria a trasbordo*, a Caglio, tra le colline della Valsassina, dove è ambientato *Alla stanga* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna). Arriva infine a Savognino, nei Grigioni, dove rimarrà fino al 1894, anno del trasferimento al Maloja, in Alta Engadina.

A Savognino si dedica a diversi lavori, dipingendo il paese con il caratteristico campanile della chiesa attorniato dalle basse e robuste case montane. Le particolarità del manto nevoso, della luce che emana e della sua consistenza, sono oggetto di diversi quadri come *Savognino d'inverno* del 1890 circa, o il coevo *Ritorno dal bosco* (St. Moritz, Museo Segantini).

Il dipinto, già autentificato da Annie-Paule Quinsac e datato al 1888 circa, è stato di recente segnalato dalla studiosa quale opera che potrebbe essere riferita a *Tramonto in alta Engadina*, presente nella sezione del catalogo ragionato dedicata ai lavori non identificati (A.-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo*

generale, Electa, Milano 1982, II vol., p. 544, S 12). In quella scheda la Quinsac faceva riferimento a una lettera indirizzata da Segantini alla principessa Bibesco: «Principessa elettissima – così recita la missiva priva di data – ler l'altro le ho spedito il disegno, Il Tramonto del Sole sull'Engadina, montato su un nuovo passe-partout che feci fare a Milano, nelle proporzioni di margine necessario. Starà bene in una cornice semplice, dorata in oro pallido» (*Segantini, Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, a cura di A.-P. Quinsac, Oggiono 1985, pp. 728-729, n. 877). Il disegno è menzionato anche in un'altra lettera, questa volta indirizzata ad Alberto Grubicy, e datata 13 gennaio 1899 (n. 719). La datazione successiva di un decennio rispetto alla realizzazione del quadro non deve stupire in quanto Segantini era solito lavorare a versioni su carta di dipinti compiuti in precedenza, tuttavia, è più plausibile che, come già indicato dalla stessa Quinsac nella dichiarazione riportata nella scheda del quadro redatta da Giuseppe Luigi Marini nel 1984, il luogo raffigurato sia identificabile con Savognino: «Il paesaggio di neve corrisponde ad un'opera a me nota tramite la corrispondenza dell'artista e che non ero stata in grado di rintracciare in quasi 15 anni di ricerche. Si tratta di un dipinto importante della maturità dell'artista; va datato intorno al 1888, negli anni di sperimentazioni tecniche dopo l'adesione al divisionismo. Il paese ritratto è Savognino di notte sotto la neve» (G.L. Marini, *29 documenti pittorici del secondo Ottocento e del primo Novecento*, Cuneo 1984).



Giovanni Segantini con la famiglia © De Agostini Picture Library / G. Cigolini / Bridgeman Images

Giovanni Segantini was born in 1858 at Arco, a village in the Trentino region overlooking the north end of Lake Garda. Quite early in his life, dramatic family events forced him to move away from his home to never return. However, the love of the mountains was so deeply rooted as to prompt him to leave the comforts of city life and live in the Lombard and Swiss mountains. A difficult man, who was practically illiterate at the start of his artistic career, an evader of rules and taxes, he found peace and fulfilment in painting, in his love for Luigia (Bice) Bugatti his lifelong companion and their children. Many different places offered fascinating inspirations for the development of his art: from Pusiano and the lake he immortalized in *Ave Maria a trasbordo*, to Caglio amidst the Valsassina hills – the setting for *Alla stanga* (Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna). Ultimately he arrived at Savognin, in the Canton of Grisons where he would remain until 1894 when he moved to Maloja in the Upper Engadine.

At Savognin he painted the village with the church and bell tower surrounded by low, sturdy mountain dwellings. The details of the snowy blanket, its consistency and the light it emanates are the subject of several pictures such as the famous *Savognino d'inverno* (c. 1890) or *Ritorno dal bosco* from the same year (St. Moritz, Segantini Museum).

The painting that Annie-Paule Quinsac, the leading expert on Segantini, had authenticated, is datable to c. 1888. She recently reported that it could be the painting listed as *Tramonto in alta Engadina*, listed in the section of the *catalogue raisonné*

dedicated to unidentified works (A.-P. Quinsac, Segantini. *Catalogo generale, Electa, Milano 1982, II vol., p. 544, S 12*). In that catalogue entry, Ms. Quinsac referred to an undated letter Segantini wrote to Princess Bibesco that reads: «Most noble princess. The day before yesterday I sent you the drawing, *Il Tramonto del Sole sull'Engadina*, in a new mount that I had made in Milan, with the appropriate margins. It will look well in a simple frame gilded in light gold» (Segantini, *Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, ed. by A.-P. Quinsac, Cattaneo Editore, Oggiono 1985, pp. 728-729, n. 877). The drawing is also mentioned in another letter, one he wrote to Alberto Grubicy and dated 13 January 1899 (n. 719). The date, a decade after he had finished the painting, should not be cause for surprise since Segantini frequently made drawings on paper of previously completed paintings. It is very likely that, as Ms. Quinsac had reported in the statement in the 1984 catalogue entry written by Giuseppe Luigi Marini, the place can be identified as Savognin: «The snowy landscape corresponds to a painting I know from the artist's correspondence and was unable to locate in nearly 15 years of research. It is an important painting from the artist's mature years; it should be dated around 1888, [his] years of technical experiments after he had adopted divisionism. It depicts the village of Savognin at night and covered with snow» (G.L. Marini, *29 documenti pittorici del secondo Ottocento e del primo Novecento*, Cuneo 1984).



Giovanni Segantini, *Ritorno dal bosco*, 1890, St Moritz, Museo Segantini © World History Archive/Archivi Alinari



Édouard Manet, 1874, fotografato da Nadar © Archives Charmet / Bridgeman Images

32 Édouard Manet

Paris 1832 – 1883

ÉTUDE D'ARBRES 1859 circa

siglato in basso a destra

olio su tela

cm 53,6x 29,8

sul retro: sul telaio etichetta del Museum vor Schone Kunsten di Gent, etichetta della Galerie de l'Elysée di Paris e timbro in ceramica della Kunstgalerij De Vuyst di Lokeren

€ 180.000/250.000

\$ 207.000/290.000

£ 162.000/225.000

L'opera è corredata di attestato di libera circolazione.

An export license is available for this lot.

ÉTUDE D'ARBRES circa 1859

signed with initials lower right

oil on canvas

21 1/8 by 11 3/4 in

on the reverse: on the stretcher label of the Museum vor Schone Kunsten of Gent, label of the Galerie de l'Elysée in Paris and wax seal of the Kunstgalerij De Vuyst in Lokeren

Provenienza

Studio dell'artista (inventariato dopo la morte dell'artista)

Hôtel Drouot, Paris, *Catalogue de tableaux, pastels, études, dessins, gravures par Édouard Manet et dépendant de sa succession*, 4 – 5 febbraio 1884, lotto 68

Paris, collezione M. de la Narde
Bruxelles, collezione A.M. Devillez
Gent, collezione M. Leten

Esposizioni

La peinture dans les collections gantoises, Museum voor Schone Kunsten, Gent, 28 marzo – 31 maggio 1953.

Bibliografia

E. Moreau-Nélaton, *Manet, raconté par lui-même*, Paris 1926, n. 24.

A. Tabarant, *Manet. Histoire catalographique*, Paris 1931, p. 48, n. 25.

P. Jamot, G. Wildenstein, *Manet*, Paris 1932, vol. I, p. 124, n. 76; vol. II, p. 218, fig. 466.

A. Tabarant, *Manet et ses oeuvres*, Paris 1947, p. 27, n. 25.

S. Orienti, *L'opera pittorica di Édouard Manet*, Milano 1967, p. 88, n. 18.

M. Bodelsen, *Early Impressionist Sales, 1874-1894, in the light of some unpublished 'procès-verbaux'*, in "The Burlington Magazine", CX, 1968, 783, pp. 330-349: 344, n. 68.

D. Rouart, S. Orienti, *Tout l'oeuvre peint d'Édouard Manet*, Paris 1970, n. 18.

D. Rouart, D. Wildenstein, *Édouard Manet catalogue raisonné. 1. Peintures*, Lausanne 1975, pp. 42-43, tav. 24.



Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'Herbe*, 1863, Paris, Musée d'Orsay © Bridgeman Images



Nel 1883, l'anno prima della vendita Manet avvenuta nel febbraio del 1884 all'Hôtel Drouot di Parigi, Léon Koëlla, figlio di Suzanne Leenhoff, la pianista olandese che Édouard Manet aveva sposato vent'anni prima, annotava su una fotografia di questo dipinto custodita negli album Lochard: "Étude pour Le Déjeuner sur l'herbe". Siamo quindi nella delicata fase in cui, dopo un periodo di apprendimento dalla pittura storica più volte copiata – per esempio *Lezione di anatomia* di Rembrandt o *La Venere di Urbino* di Tiziano, entrambi realizzati nel 1856 –, il pittore inizia a dimostrare una certa insofferenza ai precetti scolastici appresi alla scuola d'arte di Thomas Couture. Manet inizia quindi a interessarsi a soggetti attuali come *Bevitore di assenzio*, opera ispirata ad alcuni versi di Baudelaire nei *Fleurs du Mal* e rifiutata al Salon del 1859. Anche *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863, Parigi, Musée d'Orsay) nasce dall'istantaneità di un momento colto dall'artista durante una passeggiata. Nei *Souvenirs* di Antonin Proust, il suo biografo e amico, si legge infatti che, mentre si trovava sulle rive della Senna vicino ad Argenteuil e osservava delle donne intente a bagnarsi, Manet ebbe l'idea di dipingere un nudo «dans la transparence de l'atmosphère, avec des personnes comme celles que nous voyons là-bas».

La sua attenzione per la vegetazione caratterizzata, come nel nostro caso, da alberi che si stagliano in un cielo azzurro e luminoso, non manca nei dipinti compiuti alla fine degli anni Cinquanta, ed è al 1859 che gli studiosi datano anche quest'opera. Diventa quindi difficile sostenere che si tratti di uno studio per l'ambientazione del celebre capolavoro manettiano risalente al 1863. A quell'epoca Léon Koëlla, nato nel gennaio del 1852, era un bambino. Lo troviamo ritratto in *La pêche*

(New York, The Metropolitan Museum of Art) prima ancora che Manet sposasse sua madre Suzanne. Secondo Duret, *La pêche* risale proprio al 1859 (*Histoire d'Édouard Manet et de son oeuvre*, 1902, p.100), per cui il nostro studio potrebbe essere riconducibile a questo dipinto oppure a *Gli studenti di Salamanca* (1860, Hakone, Pola Museum of Art) in cerca di un tesoro nel paesaggio ispirato ai dintorni di Parigi. Diversi schizzi e disegni all'acquerello di alberi presenti in carnet appartenenti al pittore e realizzati dal 1859 in poi dimostrano l'attenzione di Manet per il contesto naturale in cui ambientare le scene all'aria aperta, come *Musica alle Tuileries*, (Londra, The National Gallery), opera datata 1862. In un noto articolo del 1863, Baudelaire, riferendosi a quest'ultimo quadro, definisce Manet pittore della vita moderna, finalmente libero dalle remore scolastiche e museali. Il poeta più volte lo aveva incitato a scrollarsi di dosso gli schemi legati al passato. Un passato a cui appartiene, almeno in parte, *La Nymphe surprise* (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes), opera datata 1861 ma cominciata nel 1859 e modificata in corso d'opera. Esiste a riguardo la testimonianza di Antonin Proust (Édouard Manet. *Souvenirs*, in "La Revue Blanche", febbraio – marzo 1897, p.168) il quale scrive che nel 1859, prima di lasciare l'atelier di rue Lavoisier, Manet aveva cominciato una grande dipinto, *Mosé salvato dalle acque* che non aveva completato ed era rimasta solo una figura: la *Nymphe surprise*. Le fotografie d'epoca mostrano in alto e a destra una figura di satiro, ora non è più visibile. In effetti, la tela è stata mandata a San Pietroburgo nell'autunno del 1861 con il titolo *Ninfa e satiro*. Anche in questo caso una serie di alberi con fusto liscio e dritto incorniciano il ritratto femminile coprendo con i rami il cielo in parte azzurro.



Édouard Manet, Les Etudiants de Salamanque, 1860, collezione privata © Christie's Images / Bridgeman Images

In 1883, Léon Koëlla, son of Suzanne Leenhoff, the Dutch pianist Edouard Manet had married twenty years earlier, wrote a short note on a photograph of this painting in the Lochard albums: "Etude pour Le Déjeuner sur l'herbe". It was a year before the February 1884 Manet sale at the Hotel Drouot in Paris and tells us that it was a delicate phase in the artist's career. After studying and copying old master paintings – such as Rembrandt's The Anatomy Lesson or the Venus of Urbino by Titian, both done in 1856 – Manet began feeling some intolerance for the rules he had learned in Thomas Couture's art school. And so, he started to become interested in "current" subjects such as Le Buveur d'absinthe (The Absinthe Drinker) that was inspired by some lines in Charles Baudelaire's Fleurs du Mal and was rejected by the 1859 Salon. Le Déjeuner sur l'herbe (The Luncheon on the Grass) (1863, Paris, Musée d'Orsay) was also born from the spontaneity of a moment the artist seized during a walk. In Souvenirs, Antonin Proust, his biographer and friend from the days they studied at the Collège Rollin, tells us that one day Manet saw some women bathing in the Seine near Argenteuil, and had the idea of painting a nude «dans la transparence de l'atmosphère, avec des personnes comme celles que nous voyons là-bas».

His interest in vegetation and specifically, as in our painting, trees that stand out against a luminous blue sky, also comes through in his works from the late 1850s, and in fact, scholars have dated this piece to 1859. Therefore, it is difficult to maintain the hypothesis that it is a study for the setting of his 1863 masterpiece. Léon Koëlla, born in January 1852 was still a child at the time. We see him portrayed in La pêche – (Fishing) (New

York, The Metropolitan Museum of Art), before Manet married his mother Suzanne. According to Duret, Manet painted La pêche in 1859 (Histoire d'Edouard Manet et de son oeuvre, 1902, p.100), therefore our study could be connected to that painting or to The Students of Salamanca (1860, Hakone, Pola Museum of Art) hunting for treasure in a landscape inspired by the Paris surroundings. Various sketches and watercolour drawings of trees in the artist's sketchbooks done after 1859 speak to his interest in natural settings for his outdoor scenes such as Music in the Tuileries Gardens, (London, The National Gallery), which is dated 1862. Referring to the "Music" painting in a famous 1863 article, Baudelaire described Manet as a painter of modern life, finally free of the restraints imposed by schools and museums. On more than one occasion the poet had urged him to shake off the models and moulds linked to the past. That past partially includes La Nymphe surprise – (Nymph Surprised) (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes). Although it is dated 1861, Manet began the painting in 1859 and modified it as he worked. We know this from Antonin Proust ("Édouard Manet. Souvenirs", in La Revue Blanche, February – March 1897, p.168) who wrote that in 1859, before leaving the atelier on Rue Lavoisier, Manet had begun a large painting, Moses Saved from the Waters, that he never finished and all that remained was a single figure the Nymphe surprise. Period photographs show a satyr at the upper right that is no longer visible. The painting had been sent to Saint Petersburg, with the title Nymph and Satyr in the autumn of 1861. Here too, a group of straight trees with smooth trunks frames the female portrait covering the partially blue sky with branches.



Édouard Manet, La Musique aux Tuileries, 1862, London, The National Gallery © Bridgeman Images

33 Henri Matisse

Le Cateau-Cambrésis 1869 – Nice 1954

LE CHRIST EN CROIX, ÉTUDE POUR LA DOUZIÈME STATION DE LE CHEMIN DE CROIX 1948-1951

firmato in basso a sinistra
china su carta
mm 264x203

CHRIST ON THE CROSS, STUDY FOR THE TWELFTH STATION OF THE WAY OF THE CROSS 1948-1951

signed lower left
Indian ink on paper
10 ³/₈ by 7 ⁹/₁₆ in

€ 10.000/15.000
\$ 11.000/17.000
£ 9.000/13.000

Il disegno a china con studio per la dodicesima stazione della *Via Crucis* si riferisce alle fasi di progettazione decorativa della Cappella del Rosario delle Suore Domenicane di Vence, in Provenza.

Matisse si dedicò a questa opera d'arte totale, da lui ritenuta la summa della propria ricerca artistica e il suo capolavoro, tra il 1948 e il 1951, realizzando per questo luogo dedicato al culto, le vetrate, i pannelli ceramici dipinti, gli arredi, le suppellettili e finanche tutti i paramenti sacerdotali. Nella simbologia dell'ambiente sacro, luce e colore per Matisse acquistano un ruolo determinante spartendo in zone distinte lo spazio della cappella: alle vetrate intonate al blu, al verde e al giallo, diaframma di separazione, ma anche tramite di collegamento con la vita esterna, si contrappone il disegno della storia di Cristo, dalla nascita in grembo a Maria all'agonia sulla Croce. Questa storia, umana e divina al tempo stesso, Matisse scelse di affidarla all'esile campitura del segno nero del suo pennello tracciato su pannelli di ceramica bianca.

La *Crocifissione* per la *Via Crucis* verrà intesa da Matisse come fulcro delle diverse stazioni. Pertanto, dopo aver inizialmente programmato di rappresentare i diversi episodi della Passione secondo la tradizione, come singoli elementi figurativi staccati, optò in un secondo tempo per un unico pannello di ceramica bianca su cui la pittura avrebbe steso il suo mobile ed esile segno nero, raccogliendo tutti gli episodi dell'andata al Calvario in un unico avvolgente insieme compositivo.

Il disegno in oggetto non combacia con il tracciato campito sul pannello ceramico della parete con la *Via Crucis*, ma è piuttosto da intendersi come studio preparatorio, tramite per una messa a fuoco spirituale del tema.



Henri Matisse nel suo studio

L'opera è corredata di attestato di libera circolazione.

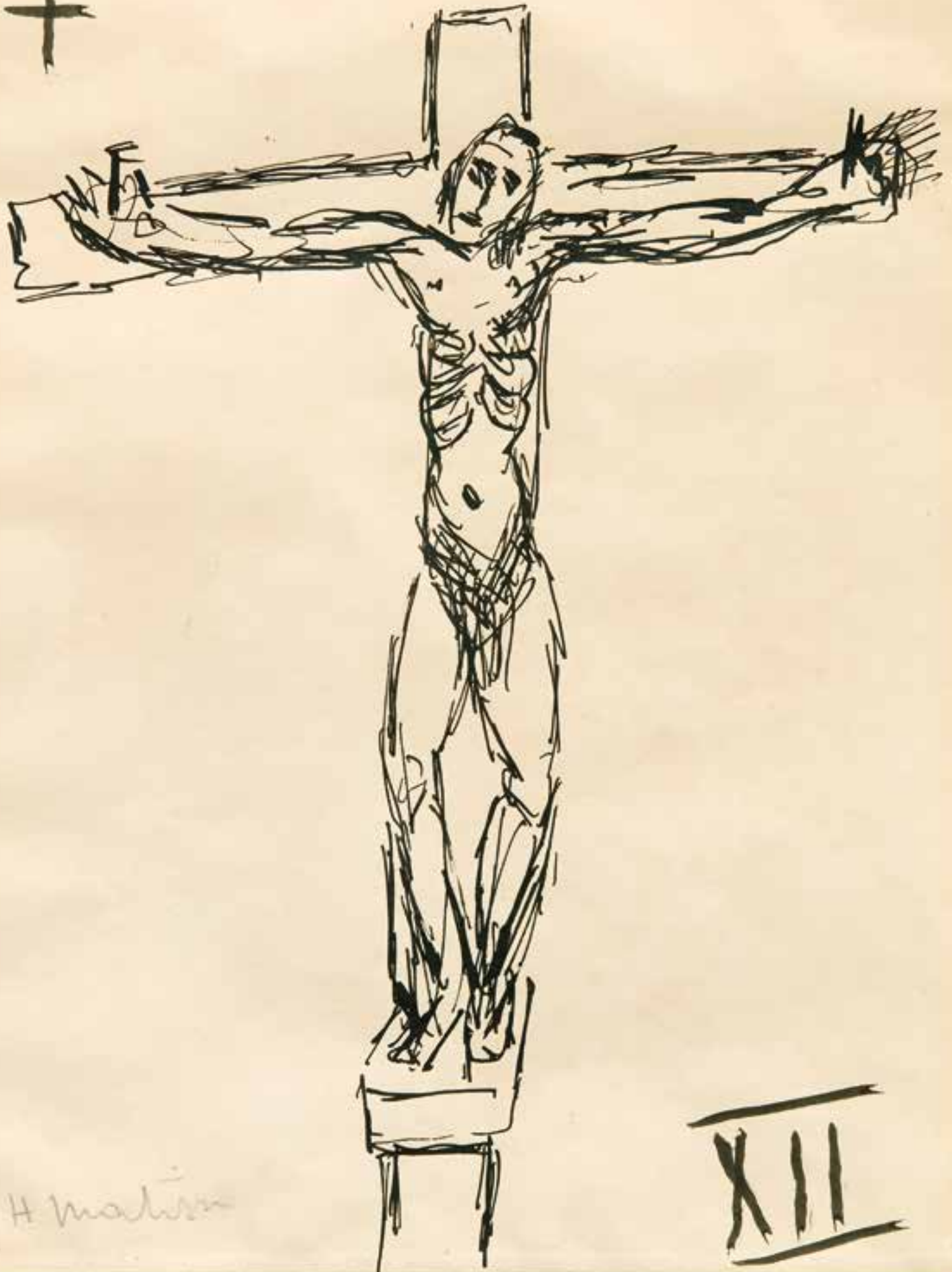
An export license is available for this lot.

This India-ink drawing is a study for the twelfth station of the Way of the Cross, produced as part of Matisse's project for the Chapel of the Rosary of the Dominican Sisters in Vence in Provence.

Matisse devoted himself to this work of total art, which he felt to be the culmination of his artistic research and his masterpiece, from 1948 to 1951, creating for this place of worship the stained-glass windows, painted ceramic panels, furniture and furnishings and even all the priests' vestments. In the sacred setting, light and colour take on symbolic but also physically determinant roles, dividing up the space of the chapel into distinct areas. In juxtaposition to the blue, green and yellow windows and their light, a diaphragm separating the space of the chapel from the life of the outside world but also a conduit linking the two, stand the black-and-white drawings of the story of Christ, from His birth from Maria's womb to His agony on the Cross. Matisse chose to entrust this story, at once human and divine, to the black sign traced by the narrow span of his brush on white ceramic tile panels.

Matisse took the Crucifixion as the fulcrum of the fourteen stations of his Way of the Cross. Although he initially planned to represent the various episodes of the Passion in the traditional manner, as separate figurative elements, he later opted for a single white ceramic panel on which he brought together all the episodes of the ascent to Calvary in one enveloping composition in black-line brushstrokes.

The present drawing does not match the Crucifixion at the apex of the ceramic panel on the chapel's wall; it should rather be taken as a preliminary study, a medium for bringing the theme into perfect spiritual focus.



H. Matisse

XIII

*Mis cuadros,
terminados o no, son
las páginas de mi diario.
El futuro escogerá las
páginas que prefiera*

PABLO PICASSO





Pablo Picasso e gli attori di *Desir Attrape par la Queue*, 1944 © Christie's Images / Bridgeman Images

34 Pablo Picasso

Malaga 1881 – Mougins 1973

NATURE MORTE AU CITRON, À L'ORANGE ET AU VERRE 1944

firmato in alto a destra
olio su tela
cm 24x40,7
retro: datato "24.1.44"

€ 800.000/1.200.000

\$ 920.000/1.380.000

£ 720.000/1.080.000

L'opera è corredata di attestato di libera circolazione.

An export license is available for this lot.

Provenienza

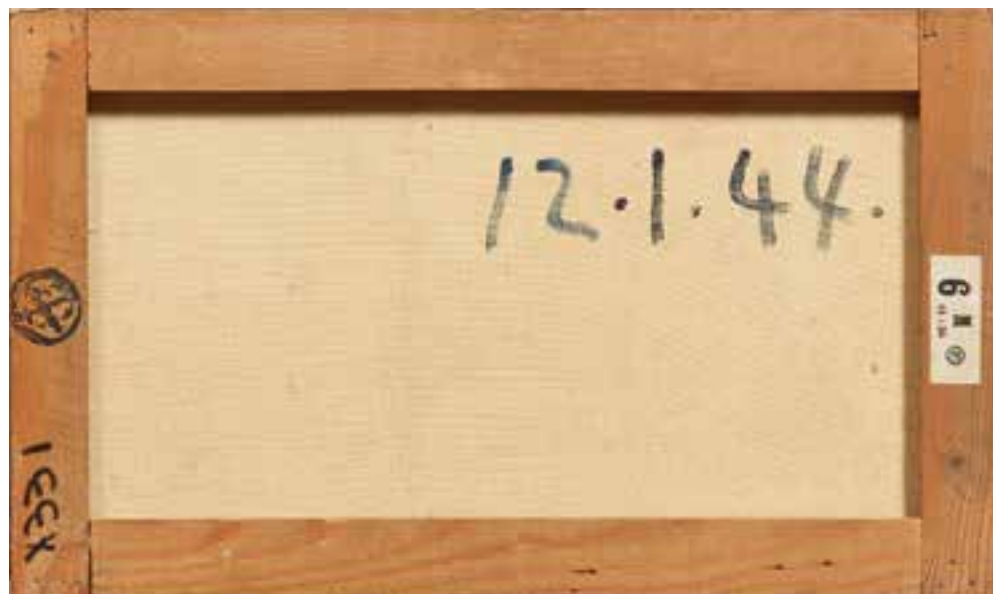
Sotheby's, New York, *Impressionist and Modern Art*, 13 novembre 1996, lotto 331

Bibliografia

C. Zervos, *Pablo Picasso, 13. Oeuvres de 1943 et 1944*, Paris 1962, p. 112, tav. 228.

NATURE MORTE AU CITRON, À L'ORANGE ET AU VERRE 1944

*signed upper right
oil on canvas
9 7/16 by 16 1/16 in
on the reverse: dated "24.1.44"*







Il soggetto della natura morta accompagna l'intero sviluppo espressivo di Picasso lungo tutta la prima metà del Novecento: esso è occasione di sperimentazione costante e banco di prova per le ricerche spaziali e materiche cubiste, dai *papiers collés* e dagli assemblaggi di materiali di riuso, ai disegni e ai dipinti tra cubismo analitico e sintetico del primo decennio del Novecento, sino alle composizioni degli anni Venti, informate da un rinnovato "neo-classicismo". La linearità geometrica astratta marca tali esperienze picassiane, ma, come Kandinsky stesso aveva sottolineato ne *Lo spirituale nell'arte*, a proposito di quelle esperienze cubiste, Picasso dissezionando gli aspetti delle cose non aveva affatto intenzione di allontanarsi dalla loro presenza reale e materiale.

Il nostro dipinto reca inscritta sul retro la data della sua esecuzione: 12 gennaio 1944. In piena guerra, in una Parigi ancora occupata dai tedeschi, Picasso lavora nel grande atelier di rue des Grands-Augustins, e vi realizza vedute di Parigi e *Nature morte* di semplice, ascetica oggettività.

Attraverso lo schematico ideografico, già sperimentato in composizioni "surrealiste" come *Pesca notturna ad Antibes* del 1939, riduce le forme a puri ideogrammi, imbrigliati da un forte segno di contorno.

Quattro anni più tardi dipingerà *Cuisine* (prima versione: olio su tela, 1948; New York, Museum of Modern Art). Quest'opera di grande rilievo realizzata nel secondo dopoguerra può considerarsi l'apice dello sviluppo evolutivo di una serie di dipinti che mostrano il soggetto della tavola "apparecchiata", da oggetti e presenze realistico/decorative, evocate nell'ambiente della cucina o della sala da pranzo: metafora dello studio e dello stesso operare dell'artista, nel suo rapporto vitale e passionale con la realtà.

Ma se in *Cuisine* lo schema di un tracciato lineare ha sostituito integralmente la dimensione oggettuale, e la "figura"


che percorre l'intera tela è un elastico labirinto di linee-forza, nel nostro quadro gli oggetti campeggiano sul piano rotondo del tavolo, in una sequenza di elementi rilegati da un segno di contorno simile al piombo delle vetrate. Tale ricerca assimila il quadro alla composizione *Natura morta con melone*, tempera e olio su compensato del 1948 (Torino, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea), che della presente *Natura morta* può considerarsi prova pittorica più prossima.

Un vibrante fondo azzurro, reso con fitto tratteggio, colma ogni spazio vuoto intorno al fulcro della composizione, facendo risaltare il candido piano di posa del tavolo su cui sono deposti alcuni frutti e pochi oggetti. La pennellata è ben visibile, materica e regolare, come se con un'energia costante e misurata il pittore avesse disposto il tracciato elementare, ma vivido, di piccoli ripetuti segni di gessetto per riempire di sostanza cromatica e luminosa il quadro.

L'artista pare recuperare la linea arabescata di Matisse, fondendola al rigore astratto-geometrico dei tagli piani e delle sezioni bidimensionali. Il profilo delle cose risalta evidente, accordando la sequenza degli elementi al formato stretto e allungato della tela.

Domina una fissa schematicità e, anche, la sottrazione di dettagli mimetici: il tavolo ricoperto di una tovaglia bianca, una arancia, una pera, un bicchiere o anche una brocca con dell'acqua, forse un cestino.

Le presenze sono materializzate da "segni" di una povertà esornativa disarmante, tracciati ribaltando sul piano la profondità prospettica, fondendo in linee geometriche l'incastro o la sovrapposizione dei volumi, tanto da esibire una intenzionale ricerca di astrazione. Il ricorso ai colori primari, il giallo, il rosso, il blu, a volte sporcati nella loro purezza o in rapporto sonoro con il bianco, manifesta l'esigenza di ridurre la notazione a pochi, marcati, fondamentali accordi.



The still life as a genre accompanied Picasso's expressive development through the entire first half of the 20th century: it provided constant occasions for experimentation and a test bench for the artist's spatial and materic Cubist research, from the papiers collés and the assemblages of recovered materials to the analytical and synthetic Cubist drawings and paintings of the first decade of the 1900s and to the compositions of the 1920s informed by a renewed "neoclassicism". An "abstracting" geometric linearity marks these of Picasso's works but, as Wassily Kandinsky had remarked in his Concerning the Spiritual in Art a propos of those Cubist experiences, Picasso, although dissecting the exterior aspects of things, had no intention of divorcing himself from their real and material presence.

Our painting is dated on the back: 12 January 1944. With WWII still in full swing, in a Paris still occupied by the Germans, Picasso worked at the huge atelier in Rue des Grands-Augustins, where he painted views of the city and still lifes of simple, ascetic objectivity.

Through ideographic schematization, with which he had already experimented in such "surrealist" compositions as Night Fishing at Antibes (1939), he reduced his forms to pure ideograms, bridled by a strong outline sign.

Four years after painting our still life, he painted Cuisine (The Kitchen) (first version: oil on canvas, 1948; New York, Museum of Modern Art). This important post-war work may well be considered the apex of the evolutionary development of a series of paintings on the subject of the table "set" with objects and realistic/decorative presences evoked in the setting of the kitchen or the dining room: metaphors for the painter's studio and his work as part of his vital and impassioned relationship with reality.

But while, in Cuisine, the schematic made of linear signs has fully replaced the "object" dimension, and the "figure" that runs through the entire canvas is an elastic labyrinth of force lines, in

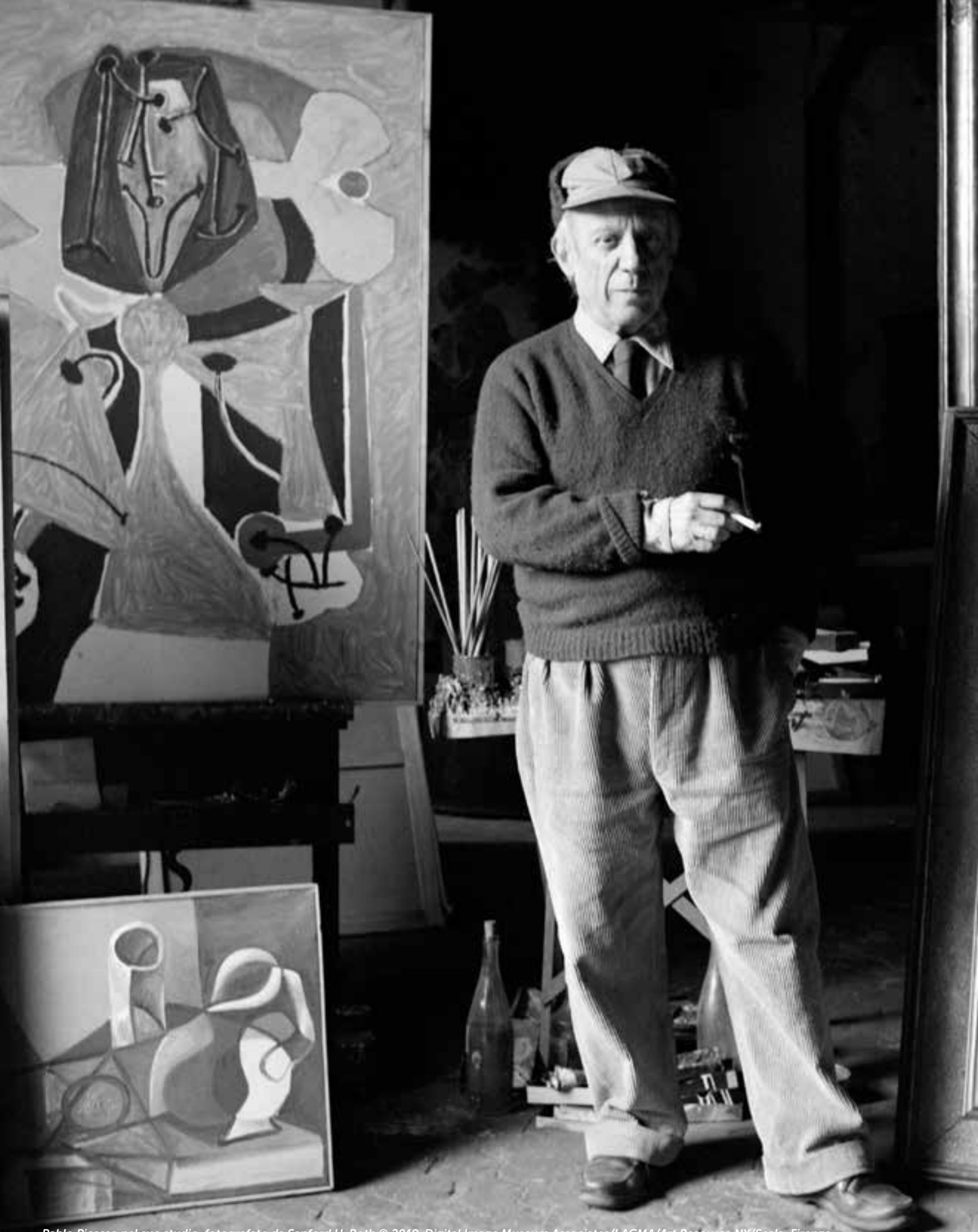
our painting the objects stand on the round plane of the table as a sequence of elements bound by an outline sign similar to the lead of stained-glass windows. And this research likens the painting to the 1948 Still Life with Melon, in tempera and oils on plywood (Turin, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea), to which our Still Life may be considered very close, pictorially speaking.

A vibrant blue background, rendered with a closely-packed parallel brushstrokes and cross-hatching, fills every empty space around the fulcrum of the composition, highlighting the white plane of the table surface on which several pieces of fruit and a few other objects are set. The brushstroke is clearly visible, materic and regular, as though the painter had poured a constant, measured flow of energy into laying down repeats of elementary but vivid, tiny "chalk" marks to fill the space of the canvas with luminous chromatic "substance".

The artists seems to recover Henri Matisse's arabesque line and to tangle it with the abstract-geometric rigour of the flat planes and two-dimensional sections. The profiles of the objects stand out clearly and adapt the sequence of elements to the rather narrow but elongated format of the canvas.

What dominates here is a fixed schematism in a canvas from which mimetic details are subtracted: the table covered with a white cloth, an orange, a pear, a glass and/or a pitcher of water, perhaps a basket.

The presences are materialised as "signs" of a disarming decorative poverty, drawn by overturning the perspective depth on the plane, uniting the abutting or superimposed volumes in geometric lines, making it clear that the search for abstraction is intentional. Picasso's use of primary colours, yellow, red, blue, their purity on occasion muddied or resonating with the white, manifests the painter's need to reduce the notation to a few, accented, fundamental chords.



Pablo Picasso nel suo studio, fotografato da Sanford H. Roth © 2019. Digital Image Museum Associates/LACMA/Art Resource NY/Scala, Firenze

Pablo Picasso

Protagonista assoluto dell'arte del Novecento, Pablo Ruiz y Picasso nacque a Malaga il 25 ottobre 1881, da Don José Ruiz y Blasco, pittore e insegnante alla Scuola delle Belle Arti, e da Maria Picasso y López de Oñate. Il suo precoce talento artistico venne incoraggiato dal padre, che lo avviò alla pittura. Nel 1895 la famiglia si trasferì a Barcellona, e nel 1897 Pablo fu mandato a Madrid, per frequentare la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; tuttavia, poco stimolato dall'insegnamento accademico, il giovane artista abbandonò le lezioni poco dopo.

Nel 1900 si recò per la prima volta a Parigi, insieme all'amico Carlos Casagemas. Il suicidio di quest'ultimo per una delusione amorosa l'anno successivo segnò l'inizio del suo cosiddetto "periodo blu" (1901-1904), contraddistinto da soggetti malinconici e dolenti e da un impianto cromatico azzurro. In quegli anni conobbe il mercante Ambroise Vollard, nella cui galleria poté esporre sessantaquattro dipinti.

Tornato nella capitale francese nel 1904 e stabilitosi nel Bateau-Lavoir, sede di molti atelier, strinse amicizia con Derain, Denis, Jacob, Salmon e Apollinaire, oltre a conoscere la modella Fernande Olivier, sua compagna per sette anni. Nel 1904 prese avvio il suo "periodo rosa" (1904-1906), popolato da figure legate al mondo del circo e caratterizzato dalle gradazioni del colore rosa. Nel 1905 conobbe la collezionista americana Gertrude Stein, una delle sue principali patronne, presso la cui abitazione incontrò Matisse.

Nel giugno del 1907 la visita alle collezioni del museo etnografico nel Palais du Trocadéro segnò una svolta nella sua produzione, inaugurando il suo "periodo africano" (1907-1909), a cui appartiene il celebre *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)* (New York, Museum of Modern Art) del 1907. Picasso stava creando le fondamenta al periodo successivo, quello del "cubismo analitico" (1909-1912), in cui con l'amico e collega Georges Braque si concentrò sulla scomposizione geometrica e cromatica delle forme e alla moltiplicazione del punto di vista. Nel 1912, con l'opera *Nature morte à la chaise cannée* (Parigi, Musée Picasso), Picasso inaugurò il periodo del "cubismo sintetico", caratterizzato anche dall'uso del collage e del papier collé.

Il primo conflitto mondiale, pur non interrompendo la sua attività artistica, lo allontanò dai colleghi e amici francesi; rimasto a Parigi, conobbe Jean Cocteau, con cui nel 1917 intraprese un viaggio in Italia. La conoscenza della pittura italiana e della commedia dell'arte portarono al cosiddetto "periodo neoclassico". Nel 1918 sposò la ballerina Olga Khokhlova (da cui si sarebbe separato dopo aver iniziato una relazione nel 1927 con Marie-Thérèse Walter), e conobbe poco dopo il gallerista Paul Rosenberg, con cui stabilì un rapporto molto stretto.

Nel 1937, dopo il bombardamento tedesco della città di Guernica, eseguì la celebre *Guernica* (Madrid, Museo Reina Sofia). Nel 1939-1940 il direttore del Museum of Modern Art di New York organizzò una retrospettiva dell'artista, portandolo all'attenzione del pubblico e della critica americani. Durante l'invasione di Parigi Picasso rimase nella città e continuò a lavorare.

Negli anni Cinquanta cambiò ancora stile, lavorando sulla reinterpretazione delle opere d'arte dei grandi maestri del passato.

L'8 aprile del 1973, mentre era in compagnia della seconda moglie, Jacqueline Roque, e di alcuni amici, morì a Mougins; fu sepolto nel Château de Vauvenargues, vicino ad Aix-en-Provence, di sua proprietà dal 1958.



35 Massimo Campigli

Berlin 1895 – Saint-Tropez 1971

BAMBINA E TARTARUGA

1952 circa

firmato in basso a destra
carboncino su carta applicata su tela
mm 227x197

BAMBINA E TARTARUGA

circa 1952

signed lower right
charcoal on paper laid down on canvas
9 by 7 $\frac{3}{4}$ in

€ 2.000/3.000

\$ 2.300/3.450

£ 1.800/2.700

Provenienza

Milano, Galleria Bergamini

Esposizioni

Massimo Campigli, opere dal 1929 al 1971, Galleria Bergamini, Milano, 21 gennaio – 17 febbraio 1981.

Bibliografia

Massimo Campigli, opere dal 1929 al 1971, catalogo della mostra (Galleria Bergamini, Milano 21 gennaio – 17 febbraio 1981), Milano 1981, n. 48.
Campigli, catalogo ragionato dell'opera grafica (Litografie e incisioni) 1930-1969, a cura di F. Meloni, L. Tavola, Livorno 1995, p. 119, n. 143.
Campigli. Catalogue raisonné, a cura di N. Campigli, E. Weiss, M. Weiss, Cinisello Balsamo 2013, vol. II, p. 628, tav. 52-008.

Nel corso della sua carriera, Campigli manifestò grande interesse verso l'attività grafica, arrivando a cimentarsi, a partire dagli anni Quaranta, nell'illustrazione di poemi e romanzi di autori passati e contemporanei. È in questo contesto che si inserisce il nostro carboncino, disegno preparatorio per la litografia *La piccola cieca – L'aveuglette* del 1952, pubblicata in questo stesso anno nell'omonima opera letteraria di Jean Paulhan e successivamente inserita nel catalogo ragionato su Massimo Campigli del 1995 a cura di Francesco Meloni (p. 119, n. 143). Anche in questo caso, la figura femminile resta un tema costante e centrale nella produzione dell'artista, stilizzata e inquadrata in forme di serrato rigore geometrico. Di questo stesso soggetto, Campigli realizzò quaranta incisioni, numerate con numeri romani e senza indicazione di tiratura, e altre quattro su carta Arches, destinate a entrare negli esemplari di testa del suddetto volume di Paulhan.



Massimo Campigli nel suo studio negli anni '50, fotografato da Ida Kar, London, National Portrait Gallery © 2019. National Portrait Gallery, London/Scala, Firenze

Over the course of his career, Massimo Campigli manifested great interest in graphics and, beginning in the 1940s, illustrated poems and novels by past and contemporary authors. Our charcoal drawing is from this milieu: it is a preparatory drawing for the lithograph entitled *La piccola cieca – L'aveuglette* from 1952, published that same year in Jean Paulhan's literary work of the same title and later included in the 1995 catalogue raisonné of Campigli's works curated by Francesco Meloni (p. 119, no. 143). The female figure, stylised and enclosed within geometrically rigorous forms, is a constant, central element in the artist's work. Campigli made forty prints of this etching, numbered with Roman numerals and with no indication of total number of copies, and another four, on Arches paper, destined for use as the frontispiece to the above-mentioned volume by Paulhan.



36 Giuseppe De Nittis

Barletta 1846 – Saint-Germain-en-Laye 1884

UOMO CON CAPPELLO E PIPA 1871 circa

firmato in basso a sinistra
olio su tavola
cm 22,1x13,4

MAN WITH A HAT AND A PIPE circa 1871

signed lower left
oil on panel
8 ¹¹/₁₆ by 5 ¹/₄ in

€ 12.000/18.000

\$ 14.000/20.000

£ 11.000/16.000

Provenienza

Milano, collezione Raggi

Bibliografia

Raccolta Raggi, catalogo della vendita (Galleria Saga, Milano, 3-7 marzo 1941), Milano 1941, p. 20, n. 176.
E. Piceni, M. Pittaluga, *De Nittis*, Milano 1963, tav. 476.



Giuseppe De Nittis

I primi anni Settanta sono segnati da lunghi soggiorni di De Nittis a Napoli e dintorni, luoghi da cui il pittore di Barletta si era allontanato dopo gli studi presso la scuola di paesaggio di Gabriele Smargiassi intrapresi a 15 anni e la pittura all'aperto nella zona di Resina (da cui il nome della scuola da lui creata con gli amici e colleghi Federico Rossano, Marco De Gregorio, Adriano Cecioni). Nel 1867, dopo un periodo trascorso a Firenze, si era infatti trasferito a Parigi realizzando soggetti in costume settecentesco richiesti dal mercato francese. Nonostante ciò, nell'animo dell'artista rimane viva la curiosità verso il mondo napoletano più semplice, popolato da persone incontrate tra i vicoli o nelle sue escursioni alle pendici del Vesuvio, un mondo spesso fermato su piccole tavole, come in questo caso, dove De Nittis ritrae un uomo con cappello e la pipa in bocca. Occhi scuri diretti all'osservatore, viso serio, naso lungo e stretto, le sembianze dell'uomo sono dipinte con cromie quasi monocrome e affini al fondo della tavoletta lasciato a vista nella parte inferiore. Il protagonista colto di fronte ricorda uno dei due viandanti che animano il celebre dipinto *Strada da Napoli a Brindisi* (Indianapolis, Museum of Art) presentato al Salon parigino nel 1872.

De Nittis spent long periods in Naples and its surroundings in the early 1870s. He had left the area after having studied at Gabriele Smargiassi's landscape school – that he entered when he was fifteen – and plein air painting near Resina (hence the name of the school De Nittis founded with his friends and colleagues, Federico Rossano, Marco De Gregorio, and Adriano Cecioni). In 1867, after spending time in Florence, he moved to Paris where, to meet the demands of the French market, he painted figures in eighteenth-century costume. And yet, he maintained a lively interest in the simpler world of Naples, and the people he met along the narrow streets or during his excursions to the slopes of Mount Vesuvius. It was a world that he often captured in small paintings, like this one, a portrait of a man wearing a hat and smoking a pipe. The dark eyes focused on the viewer, the serious expression, and long, narrow nose are rendered almost in monochrome blending with the unpainted lower part of the panel. The sitter, facing front recalls one of the two travelers in his famous painting, Strada da Napoli a Brindisi (Indianapolis, Museum of Art) that had been shown at the Paris Salon in 1872.



Dimensione reale



37 Joan Miró i Ferrà

Barcelona 1893 – Palma de Mallorca 1983

PERSONNAGE SUR FOND BLEU circa 1957-1960

litografia a colori e inchiostro nero
mm 315x245

sul retro: iscritto "Litografia di Mirò inserita / nella rivista XX sec. edita / a Parigi. / Questa lito porta le correzio/ni fatte dall'artista prima / della tiratura e così è / pubblicata nella copertina / della rivista ed è stata / donata al fondatore della / rivista "Gualtieri di San / Lazzaro" che a sua volta / ne fu fatto dono al gallerista / Renato Acerbi nel 1984 / Natale 90 / con tanti auguri al Sig. / Callisto Tanzi / (firmato) Renato Acerbi"

PERSONNAGE SUR FOND BLEU 1957-1960 circa

colour lithography and black ink
12 ⁷/₁₆ by 9 ⁵/₈ in

on the reverse: inscribed "Litografia di Mirò inserita / nella rivista XX sec. edita / a Parigi. / Questa lito porta le correzio/ni fatte dall'artista prima / della tiratura e così è / pubblicata nella copertina / della rivista ed è stata / donata al fondatore della / rivista "Gualtieri di San / Lazzaro" che a sua volta / ne fu fatto dono al gallerista / Renato Acerbi nel 1984 / Natale 90 / con tanti auguri al Sig. / Callisto Tanzi / (firmato) Renato Acerbi"

€ 4.000/6.000

\$ 4.600/6.900

£ 3.600/5.400

Provenienza


Collezione Gualtieri di San Lazzaro
Collezione Renato Acerbi, 1984-1990

Bibliografia

R. Queneau, *Joan Miró – Lithographe. II. 1953 – 1963*, Parigi 1975, p. 100, n. 176.



Joan Miró nello studio dei fratelli Crommelynck, 1957
© Michel Sima / Bridgeman Images




Joan Miró dichiarava di non avvertire nessuna differenza tra pittura e poesia. Le presenze fantastiche che popolano le sue composizioni - a volte veri e propri personaggi animati da una vita allegra, grottesca, buffa o irridente - sono imperniate su reminiscenze o su tracce figurative combinate con l'astrazione delle forme, del segno e del colore.

Emerso dal profondo spazio delle *Costellazioni*, il ciclo cosmogonico realizzato entro gli anni Quaranta, il nostro *Personnage sur fond bleu* splende di una luminosità quasi fosforescente, affiorando insieme a bolle trasparenti tra stelle e lune, tra biomorfismo e l'elementarità da segno infantile, come creatura mostruosa in un fluido primigenio.

La litografia è la riedizione, con piccole varianti, di quella apparsa nel periodico semestrale d'arte *XXe Siècle*, nel gennaio 1957 (il numero 8, doppio, del gennaio 1957, dal titolo *Art et Humour au XXe Siècle*, presentava tra quelle di altri artisti due litografie di Miró. *Personnage sur fond bleu* del 1957, risulta catalogata con il n. 176 nell'opera dedicata a Miró litografo di Fernand Mourlot, e con il n. 40 nel catalogo ragionato dei libri illustrati del 1989 di Patrick Cramer).

La riedizione del 1960 cui appartiene il nostro esemplare, stampata anch'essa dalla prestigiosa stamperia Mourlot che aveva realizzato l'opera litografica di Picasso, viene inserita come parte del corredo iconografico (immagine di copertina, e all'interno della rivista) del numero 15 del dicembre del 1960 dello stesso periodico *XXe Siècle*, dal titolo *The Revolution of color*.

La lussuosa rivista d'arte era stata fondata a Parigi nel 1938 da Gualtieri di San Lazzaro che all'inizio degli anni Cinquanta aveva avviato una collaborazione con il gallerista Carlo Cardazzo. In coincidenza con la partecipazione di Miró XXVI Biennale di Venezia del 1951 si era saldata l'amicizia tra questi e Cardazzo: il veneziano aveva organizzato le prime personali di Miró in Italia, tra cui quella dedicata alle litografie dell'artista che si tenne presso la Galleria del Naviglio a Milano, al termine del 1951. Nel 1954 poi venne dedicata all'artista catalano una sala antologica dalla Biennale d'arte veneziana, mentre nel padiglione spagnolo l'artista presentava un nutrito gruppo di litografie, per le quali riceveva dalla Commissione il premio della grafica.



Joan Miró stated that he felt there was no difference between painting and poetry. The fantastical presences that populate his compositions – at times true characters, animated by a merry, grotesque, funny, laughing life force – hinge on reminiscences or on figurative précis combined with abstraction of forms, signs and colour.

Emerged from the deep space of the Constellations, the cosmogonic cycle created in the 1940s, our Personnage sur fond bleu glows with an almost phosphorescent luminosity, surfacing together with transparent bubbles among suns and moons, between biomorphism and the elementary simplicity of the child's sign, as a monstrous creature in a primigenial fluid.

The lithograph is a reprint, with some small variants, of the print which appeared in the six-monthly art review XXe Siècle in January of 1957 (double issue no. 8 of January 1957, entitled Art et Humour au XXe Siècle, presented two lithographs by Miró among works by other artists. Personnage sur fond bleu of 1957 was catalogued at no. 176 in Fernand Mourlot's work dedicated to Miró lithographer, and at no. 40 in Patrick

Cramer's catalogue raisonné of illustrated books of 1989).

The 1960 edition to which our piece belongs, also printed by the prestigious Mourlot print works – printer, also, of Picasso's lithographs – is considered part of the iconographic set (cover image and inside pages of the magazine) of no. 15 of December 1960 of the same periodical, XXe Siècle, entitled The Revolution of Color.

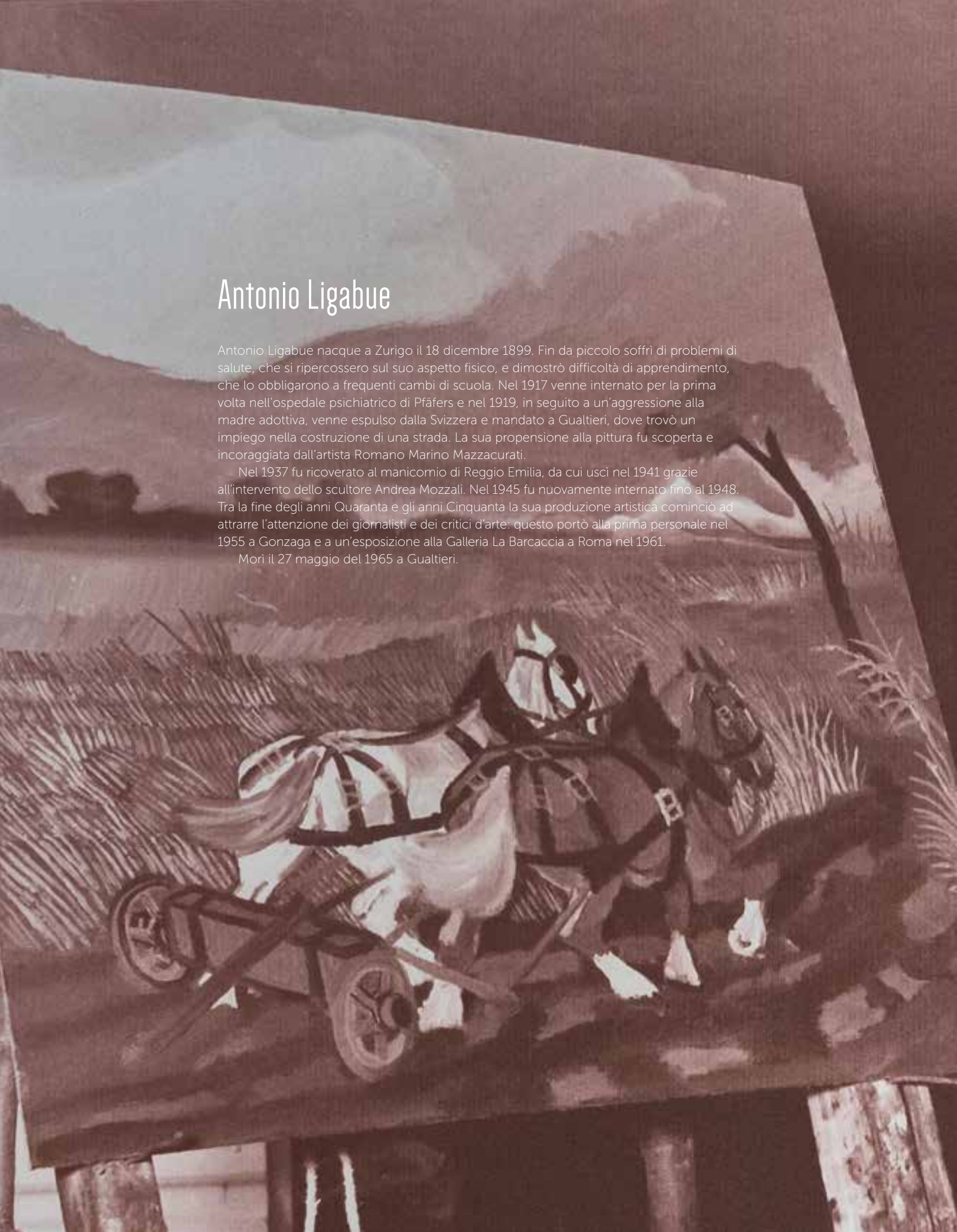
This glossy art review was founded in Paris in 1938 by Gualtieri di San Lazzaro, who in the early 1950s worked together with the gallerist Carlo Cardazzo. By the time of Miró's participation in the 26th Venice Biennale, the artist and Cardazzo had become friends: the Venetian had organised Miró's first individual shows in Italy, including the exhibition of the artist's lithographs at the Galleria del Naviglio of Milan in late 1951. In 1954, the Catalan artist was given a survey room at the Venice Biennale, while at the Spanish pavilion he presented a large group of lithographs for which he was awarded the Grand Prize for Graphic Work.

Antonio Ligabue

Antonio Ligabue nacque a Zurigo il 18 dicembre 1899. Fin da piccolo soffrì di problemi di salute, che si ripercossero sul suo aspetto fisico, e dimostrò difficoltà di apprendimento, che lo obbligarono a frequenti cambi di scuola. Nel 1917 venne internato per la prima volta nell'ospedale psichiatrico di Pfäfers e nel 1919, in seguito a un'aggressione alla madre adottiva, venne espulso dalla Svizzera e mandato a Gualtieri, dove trovò un impiego nella costruzione di una strada. La sua propensione alla pittura fu scoperta e incoraggiata dall'artista Romano Marino Mazzacurati.

Nel 1937 fu ricoverato al manicomio di Reggio Emilia, da cui uscì nel 1941 grazie all'intervento dello scultore Andrea Mozzali. Nel 1945 fu nuovamente internato fino al 1948. Tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta la sua produzione artistica cominciò ad attrarre l'attenzione dei giornalisti e dei critici d'arte: questo portò alla prima personale nel 1955 a Gonzaga e a un'esposizione alla Galleria La Barcaccia a Roma nel 1961.

Morì il 27 maggio del 1965 a Gualtieri.





38 Antonio Ligabue

Zürich 1899 – Gualtieri 1965

AUTORITRATTO 1960-1961

firmato in basso a destra
olio su tela
cm 69,8x49,8
retro: firme e iscrizione di Sergio Negri "ARCH. 679/P.III / Opera autentica di / Antonio Ligabue III Periodo / (1952-62) sicuramente / eseguita intorno agli anni / 1960.61 Olio su tela / cm 70x50 / in fede / (firmato) Sergio Negri / Guastalla 11/07/01"

€ 12.000/18.000

\$ 14.000/20.000

£ 11.000/16.000

L'opera è accompagnata da certificato di autenticità rilasciato da Sergio Negri l'11 luglio 2001.

This work is accompanied by a certificate of authenticity issued by Sergio Negri on 11th July 2001.

Provenienza

Parma, collezione privata
Rovereto, collezione privata

Esposizioni

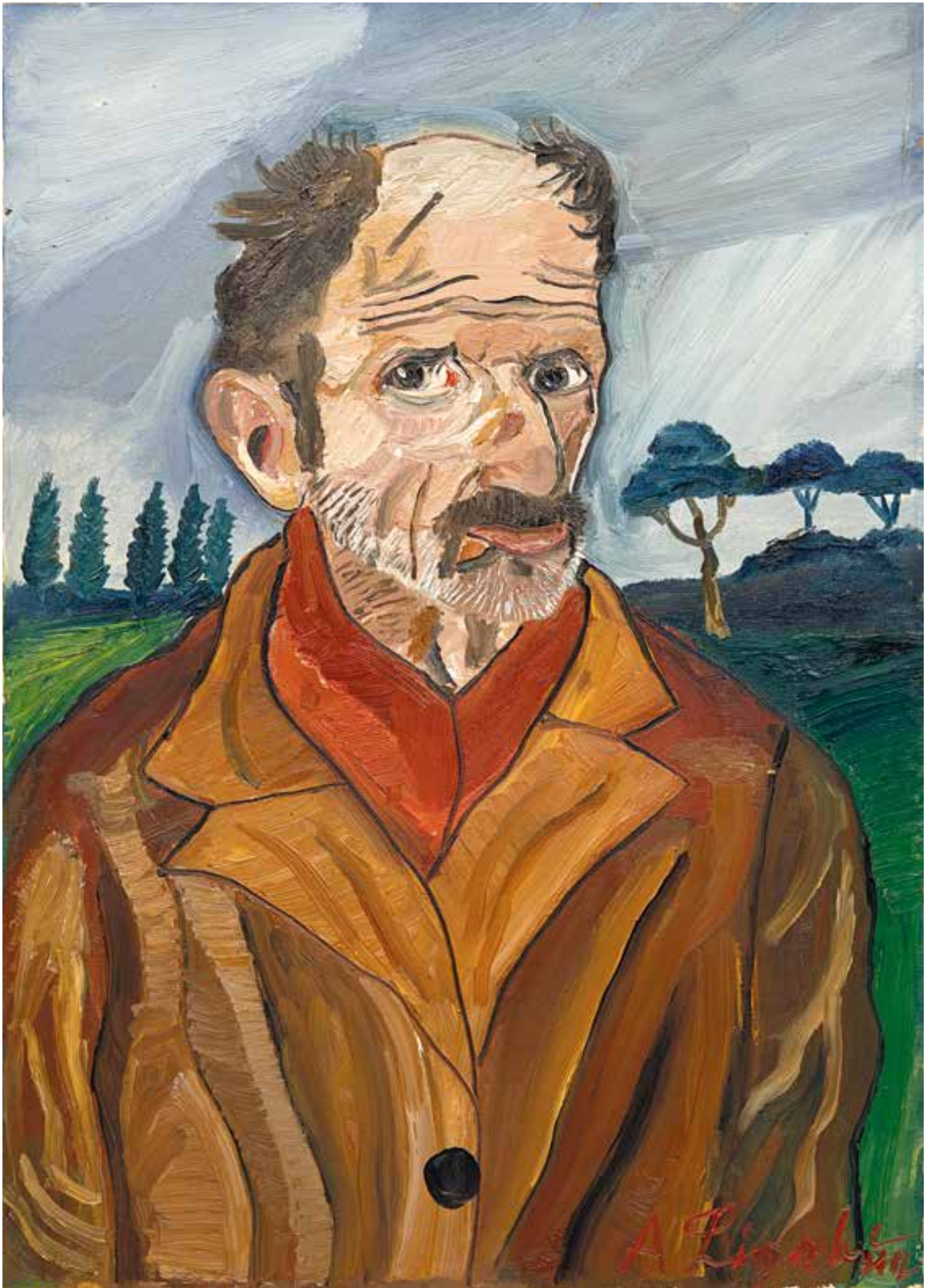
Antonio Ligabue, Galleria Barcaccia, Roma, febbraio 1961.
Antonio Ligabue, Galleria Gianferrari, Milano, luglio 1961.
Antonio Ligabue verso il centenario, Palazzo Salmatoris, Cherasco, ottobre – dicembre 1998.

Bibliografia

M. Dall'Acqua, *Ligabue*, Milano 1978, p. 56.
S. Negri, *Antonio Ligabue, catalogo ragionato dei dipinti*, Milano 2002, p. 353 n. 437.
Tutto Ligabue, catalogo ragionato delle opere, a cura di A. Agosta Tota e M. Dall'Acqua, Parma 2005, n. 379.

La tela offre una delle iconografie più note dell'intera produzione di Antonio Ligabue: l'autoritratto, che come un diario, registra il susseguirsi e l'evoluzione della complicata condizione psichica dell'artista, il quale era solito riprendersi allo specchio, dato chiaramente riscontrabile dall'inversione dei valori dell'immagine, nei dettagli del volto e nell'abbottonatura del suo usuale cappotto. La materia pittorica è spessa, di tratto immediato, tumultuoso, con rapidi tocchi di colore. Come in molte opere del terzo periodo, tutta la figurazione della scena è costruita mediante una linea di contorno spessa e scura, a marcare pesantemente l'impetosa raffigurazione che il pittore compie di se, il volto particolarmente scavato, l'espressione stanca ma interrogativa, vigile, la barba incolta, le profonde rughe sul volto, l'ormai ampia calvizie, volontariamente rinvigorita dall'aggiunta di uno strato cromatico successivo e più chiaro. Sullo sfondo, è netta la bipartizione orizzontale tra il campo con le fila d'alberi, a chiudere la composizione, e il cielo uggioso, tetro, reso con pennellata ampia e succosa, guizzante, l'atmosfera livida, l'aria di tempesta, a preconizzare l'inevitabile agguato che, di lì a poco, la vita avrebbe teso al grande e controverso artista.

The canvas offers us an iconic example of a major genre in Antonio Ligabue's production: a self portrait, which, as in a diary, records the progression and evolution of the artist's complicated psychic condition. Ligabue usually used a mirror when painting his image, a datum which is clearly visible in the inversion of the values in the image, in the details of the face and the side on which his customary overcoat is buttoned. The pictorial matter is dense, the line hurried, tumultuous, with rapidly-applied touches of colour. As in many works of the artist's third period, the entire scene is constructed using wide, dark outlines that heavily mark the pitiless study the painter makes of himself – his face particularly drawn, his expression tired but interrogatory, vigilant, his jaw unshaven, the lines on his face cut deeply, his baldness by now spread – and willingly invigorates by addition of a later, lighter, layer of colour. In the background, the horizontal division between the field with its stands of trees and the lowering, dark sky rendered with a broad, saturated, flickering brushstroke creates a livid atmosphere, the air of approaching storm foretelling the inevitable ambush that life was preparing to spring on the artist only a few years later.



39 Ennio Morlotti

Lecco 1910 – Milano 1992

ROCCE 1979

firmato in basso a destra
olio su cartoncino applicato su tela
cm 44,6x42,6

ROCCE 1979

signed lower right
oil on cardboard laid down on canvas
17⁵/₈ by 16³/₄ in

€ 8.000/12.000

\$ 9.200/13.800

£ 7.200/10.800

Esposizioni

Morlotti, Galleria Odyssia, Roma, marzo 1980.

Morlotti. Rocce, Lucca, Galleria Barsotti, novembre – dicembre 1980.

Bibliografia

G. Testori, *Ennio Morlotti: rocce*, catalogo della mostra (Galleria Odyssia, Roma, marzo 1980), Roma 1980, s.p.

G. Testori, *Morlotti. Rocce*, catalogo della mostra (Galleria Barsotti, Lucca, novembre – dicembre 1980), Lucca 1980, s.p.

G. Bruno, P.G. Castagnoli, D. Biasin, *Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti*, Milano 2000, vol. II, p. 575, tav. 1627.

Influenzato dalla pittura ultima di Cézanne, dalla metà degli anni Settanta e fino alla metà del decennio successivo, la pittura di paesaggio di Ennio Morlotti confluisce in una nuova produzione seriale, il cosiddetto ciclo delle "Rocce", le cui composizioni sono generalmente articolate su piani orizzontali e costruite attraverso una contrapposizione netta tra la fascia superiore azzurra del cielo e quella inferiore della terra e delle rocce, in varie tonalità di bruno, verde e giallo. La protagonista indiscussa di questa sua serie pittorica è la materia, che si accumula in una sorta di melma e si rapprende serenamente, creando stratificazioni contigue e attraversate da pennellate dense, ampie e pastose. Nell'esemplare in esame, il trattamento diverso della materia pittorica – piatta e pesante nel cielo, rapida e guizzante nella resa della superficie – contribuisce ad aumentare il senso di profondità della scena e l'effetto di contrasto deciso tra i due piani su cui poggia tutta la struttura dell'opera.



Ennio Morlotti

Influenced by Paul Cézanne's late painting, from the mid-Seventies to halfway through the next decade, Ennio Morlotti's landscape painting moved in the direction of a new serial production, the so-called Rocce cycle of compositions, generally composed of horizontal planes and built up through sharp juxtapositions of an upper strip of blue sky and a lower band of earth and rock in various shades of brown, green and yellow. The undisputed protagonist of this pictorial series is matter, which accumulates in a sort of serenely coagulating visual sludge that creates contiguous stratifications crossed by wide brushstrokes of dense and doughy colour. In our painting, the different ways in which the colour is applied – flatly, heavily in the sky portion, with a quick, less deliberate hand in the rendering of the earth and rock – contribute to increasing the sense of depth in the scene and the effect of marked contrast between the two planes on which the entire structure of the work rests.



40 Raffaello Sorbi

Firenze 1844 – 1931

CIMABUE 1919 circa

firmato in basso a destra
olio su tavola
cm 10,8x9,1
sul retro: ceralacca

€ 1.500/2.500

\$ 1.725/2.875

£ 1.350/2.250

Bibliografia

A. Parronchi, *Raffaello Sorbi*, Firenze 1988, p. 116.

I contemporanei di Cimabue, maestro di Giotto, lo ricordavano vestito di bianco e Andrea di Bonaiuto, nel Cappellone degli Spagnuoli o Capitolo della chiesa di Santa Maria Novella a Firenze, lo aveva raffigurato con un corto mantello bianco, cappuccio in testa, camicia, calzamaglie e scarpe ugualmente bianchi. Raffaello Sorbi, accingendosi alla realizzazione della tela *Giotto e Cimabue* (1919), di cui questa tavoletta è lo studio, ne riprende l'iconografia.

Pittore fiorentino, la sua produzione artistica si colloca tra secondo Ottocento e gli anni Venti del Novecento ed è fortemente caratterizzata da continui richiami di gusto settecentesco, medievale o addirittura pompeiano. Ricordato tra i migliori allievi della Scuola libera di nudo - estesa in verità a ogni tema pittorico -, inaugurata a Firenze nel 1859 dal pittore ticinese Antonio Ciseri come complemento di quella accademica, il giovane Sorbi si era presto distinto vincendo, nel 1861, il concorso triennale indetto dall'Accademia di Belle Arti con un lavoro che, a detta di Telemaco Signorini «fece credere alla vecchia Firenze che i miracoli dell'arte del quattrocento si rinnovassero» (T. Signorini, *Come l'assenza della critica isterilisce gli ingegni. Dei quadri del signor Raffaello Sorbi*, in "Gazzettino delle Arti del Disegno", a. I, n. 8, 9 marzo 1867). L'artista dimostrava effettivamente di possedere un grande ingegno e una notevole abilità pittorica che subito suscitavano l'interesse di numerosi estimatori.

Nella tavoletta, vediamo Cimabue raffigurato a figura intera, che si avvicina alla pietra su cui il giovane Giotto ha eseguito la famosa O. Con la mano sinistra appoggiata sul fianco e la destra che stringe la corda a cui, nella tela è legato il cavallo, il pittore accenna a piegare il capo verso il terreno. Questa stessa impostazione la ritroviamo nel dipinto con, ai piedi di Cimabue, il giovane Giotto attorniato dalle sue pecore.

CIMABUE circa 1919

signed lower right
oil on panel
4 ³/₁₆ by 3 ⁹/₁₆ in
on the reverse: wax seal



Raffaello Sorbi, *Giotto e Cimabue*, ubicazione ignota

*The contemporaries of Giotto's master Cimabue recalled him dressed in white and Andrea di Bonaiuto, in the Cappellone degli Spagnuoli or Chapter Room of Santa Maria Novella in Florence portrayed him thus, wearing a short white cloak, the hood over his head, a shirt, hose and shoes, all just as white. Raffaello Sorbi copied this iconography in his *Giotto e Cimabue* (1919), for which this small panel is a study.*

*The Florentine painter Sorbi worked from the latter half of the 1800s through the 1920s; his work is always strongly characterised by references to 18th-century, medieval, and even Pompeian art. Remembered as one of the top students at the Scuola Libera del Nudo – in truth, a school of life drawing of all sorts – inaugurated in Florence in 1859 by Ticinese painter Antonio Ciseri as a complement to the academic courses, young Sorbi distinguished himself early on and won an award at the Florentine Triennale contest of 1861 with a work which, to paraphrase Telemaco Signorini, made the Florentine old guard believe that the miracles of 15th-century art had returned (T. Signorini, "Come l'assenza della critica isterilisce gli ingegni. Dei quadri del signor Raffaello Sorbi" in *Gazzettino delle Arti del Disegno*, yr. I, no. 8, 9 March 1867). Sorbi, in fact, demonstrated that he possessed great ingenuity and a considerable pictorial ability which immediately aroused the interest of numerous admirers.*

In the small panel, a full-length Cimabue approaches the stone on which the young Giotto drew the famed O. With his left hand resting at his waist and the right holding the cord to which, in the canvas, the horse is tethered, he bends his head toward the ground. The same gesture is repeated in the canvas, in which, however, the young Giotto is portrayed at Cimabue's feet, his hands resting on the stone outcrop, surrounded by his sheep.



Dimensione reale

41 Nicolas de Staël

Sankt-Peterburg 1914 – Antibes 1955

PAYSAGE 1953

firmato e datato "53" in basso a destra
collage di carta e tempera su carta applicata su compensato
mm 255x316

sul retro: etichetta e timbri della Galleria Galatea di Torino,
timbro della Galleria Gissi di Torino, etichetta non identificato

PAYSAGE 1953

*signed and dated "53" lower right
paper collage and tempera laid down on plywood
9^{15/16} by 12^{7/16} in
on the reverse: label and stamps of the Galleria Galatea in
Turin, stamp of the Galleria Gissi in Turin, unidentified label*

€ 10.000/15.000

\$ 11.000/17.000

£ 9.000/13.000

L'opera è corredata di attestato di libera circolazione.

An export license is available for this lot.

Provenienza

Torino, Galleria Galatea
Torino, Galleria Gissi

De Staël compie un lungo viaggio in Italia nel febbraio del 1953: Firenze, Ravenna, Venezia, Milano, per poi giungere in estate in Sicilia. I templi, le città e i solari paesaggi siculi sono da lui ritratti in una serie di opere che testimoniano l'effetto profondo che questa visita ebbe sul suo linguaggio. Benché amante degli scenari nordeuropei, della Manica, delle marine normanne, i paesaggi successivi al suo soggiorno siciliano comunicano la svolta di De Staël verso uno stile più brillante, fluente, fatto di forme ritagliate, squadrate, intensificate dal contrasto netto tra zone d'ombra e di luce abbacinante tutta mediterranea. La tavolozza si schiarisce notevolmente e la fusione tra collage e materia cromatica conferisce maggiore vivacità e profondità alla composizione, in una sintesi formale costruita sul contrasto tra la luminosità del cielo e i territori aridi e assolati del meridione italiano. L'impianto della veduta, organizzato in ampie campate orizzontali e monocrome, consente all'artista di definire la sostanza unitaria che, a suo dire, costituiva l'insieme delle cose immerse in una stessa luce.



*Nicolas de Staël nel suo studio, 1954, fotografato da Denise Colomb
© Christie's Images / Bridgeman Images*

Nicolas De Staël took a long journey through Italy, beginning in February of 1953, to Florence, Ravenna, Venice, Milan, and spent the summer in Sicily. He portrayed the temples, the cities and the solar Sicilian landscapes in a series of works that bear witness to the profound effect this visit had on his language. Although he loved the scenarios of northern Europe, of the English Channel, of the Normandy seashores, the landscapes De Staël painted after his stay in Sicily communicate his turn toward a more brilliant, fluent style made of cut-out, squared-off forms, intensified by a clean contrast between shaded areas and areas of dazzling, totally Mediterranean light. His palette lightened considerably; his fusion of collage and chromatic material lends greater vivacity and depth to his composition, in a formal synthesis built on the contrast between the luminosity of the sky and the arid and sun-drenched territories of the Italian south. The layout of the view here, organised in broad, practically monochrome, horizontal fields, allows the artist to define a unitary substance which, as he said, constituted the essence of things immersed in the same light.



42 Luciano Minguzzi

Bologna 1911 – Milano 2004

ACROBATI CONTORSIONISTI

firmato
bronzo
alt. cm 27,5
su base in marmo, alt. cm 5,7
esemplare 8/8

ACROBATI CONTORSIONISTI

signed
bronze
h. 6 7/8 in
on a marble base, h. 2 1/4 in
number 8/8

€ 3.000/5.000

\$ 3.450/5.750

£ 2.700/4.500



Luciano Minguzzi a fianco della quinta porta del Duomo di Milano, 1965 circa
© Villani, Studio / Archivi Alinari

Acrobati e contorsionisti furono tra i soggetti più personali e approfonditi da Luciano Minguzzi tra la fine degli anni Trenta e la metà degli anni Cinquanta. Affascinato dalle innumerevoli forme del corpo umano in movimento, Minguzzi intravedeva nella figura dell'acrobata un ideale di bellezza armoniosa ma vigorosa, osservabile da ogni punto di vista perché aperta e in costante confronto con lo spazio che la circondava. Le masse plastiche di questi due personaggi in movimento, infatti, prendono forma in assoluta libertà dinamica ed espressiva, mediante un'indagine accurata delle loro forme essenziali, scarnificate, senza fronzoli e prive di ogni inutile decorativismo. I corpi dei due contorsionisti sono avvinghiati tra loro in una soluzione formale insolita, in una posa bizzarra e dall'equilibrio precario, la tensione delle loro masse si raccoglie in una forza chiusa, intervallata e alleggerita solo dalle improvvise aperture nella materia aspra e corrosa.

Acrobats and contortionists were Luciano Minguzzi's most personal and most thoroughly-investigated subjects between the late 1930s and the mid-Fifties. Fascinated by the innumerable forms assumed by the human body in movement, Minguzzi glimpsed in the figure of the acrobat a harmonious yet vigorous beauty, open to and constantly confronting the surrounding space and therefore appreciable from every point of view. The plastic masses of these two moving figures take shape in absolute dynamic and expressive freedom but through accurate investigation of their essential, skeletal forms, economically austere and devoid of any unnecessary decorativism. The bodies of the two contortionists are entwined in an unusual formal solution, in a bizarre pose and in precarious equilibrium, the tension of their masses gathered in a closed circle of force broken and relieved only at intervals by unexpected openings in the harsh, corroded matter.



43 Gino Severini

Cortona 1883 – Paris 1966

VALLATA TOSCANA 1903 circa

firmato in basso a destra
olio su tavola
cm 27,2x38

VALLATA TOSCANA circa 1903

signed lower right
oil on panel
10 ½ by 15 in

€ 12.000/18.000

\$ 14.000/20.000

£ 11.000/16.000

Provenienza

Roma, collezione Pinzauti

Bibliografia

P. Pacini, *Percorso prefuturista di Gino Severini. 3: Parigi-Civray, 1906-1909*, in "Critica d'arte" 1975, 139, pp. 44-61: p. 47, tav. 2.

D. Fonti, *Gino Severini. Catalogo ragionato*, Milano 1988, p. 75, tav. 15.

L'opera è ascrivibile al periodo prefuturista di Gino Severini e, pur restando incerto il luogo ritratto, sembra verosimilmente risalire all'estate del 1903, trascorsa dall'artista presso i suoi genitori a Dicomano. La campagna fu un tema particolarmente caro a Severini, chiamato a riadattare la pesante tradizione post-macchiaioli secondo i più attuali modelli del paesaggismo contemporaneo. Tradizione e novità, dunque, si alternano in questa veduta giovanile, costruita con un ordine preciso, con un impianto prospettico saldo e una struttura compositiva equilibrata e dall'accento ancora scolastico, ma attraverso una pennellata sintetica, vibrante, attenta agli effetti luministici mediante l'utilizzo di grumi e filamenti di colore, secondo metodi vicini alla pittura post-impressionista di Seurat e, per certi versi, ai paesaggi provenzali di Cézanne. L'opera è presente nel catalogo ragionato su Severini del 1988 a cura di Daniela Fonti (p. 75, tav. 15).



Gino Severini, 1954, fotografato da Ida Kar, London, National Portrait Gallery
© 2019. National Portrait Gallery, London/Scala, Firenze

This work can be ascribed to Gino Severini's pre-Futurist period and, although the exact site depicted is uncertain, it may well date to the summer of 1903 when the artist spent time with his parents in Dicomano. The countryside was a theme particularly dear to Severini, who was called to readapt the weighty post-Macchiaioli tradition to the models of contemporary landscape painting. Tradition and novelty thus alternate in this early view, constructed in a precise sequence, with a solid perspective order and balanced compositive structure; while the accent is still "scholastic", the brushstroke is combinatory and vibrant, with attention to luminous effects built up in gobbets and filaments of colour by methods not dissimilar from Seurat's post-Impressionism and, in many ways, Cézanne's Provençal landscapes. The work is included in the 1988 catalogue raisonné of Severini's works by Daniela Fonti (p. 75, plate 15).



44 Gino Severini

Cortona 1883 – Paris 1966

NATURA MORTA

firmato in basso a destra e dedicato "A Cavis, en souvenir du futurisme / et des amis communs" in basso al centro
matita e china su carta
mm 221x286

STILL LIFE

signed lower right and dedicated "A Cavis, en souvenir du futurisme / et des amis communs" lower centre
black chalk and Indian ink on paper
8 ¾ by 11 ¼ in

€ 4.000/6.000

\$ 4.600/6.900

£ 3.600/5.400

L'opera è accompagnata da certificato di autenticità rilasciato a Roma il 30 maggio 2019 dalla professoressa Daniela Fonti, che data l'opera agli anni 1946-47 e identifica il dedicatario in un giornalista amico dell'artista.

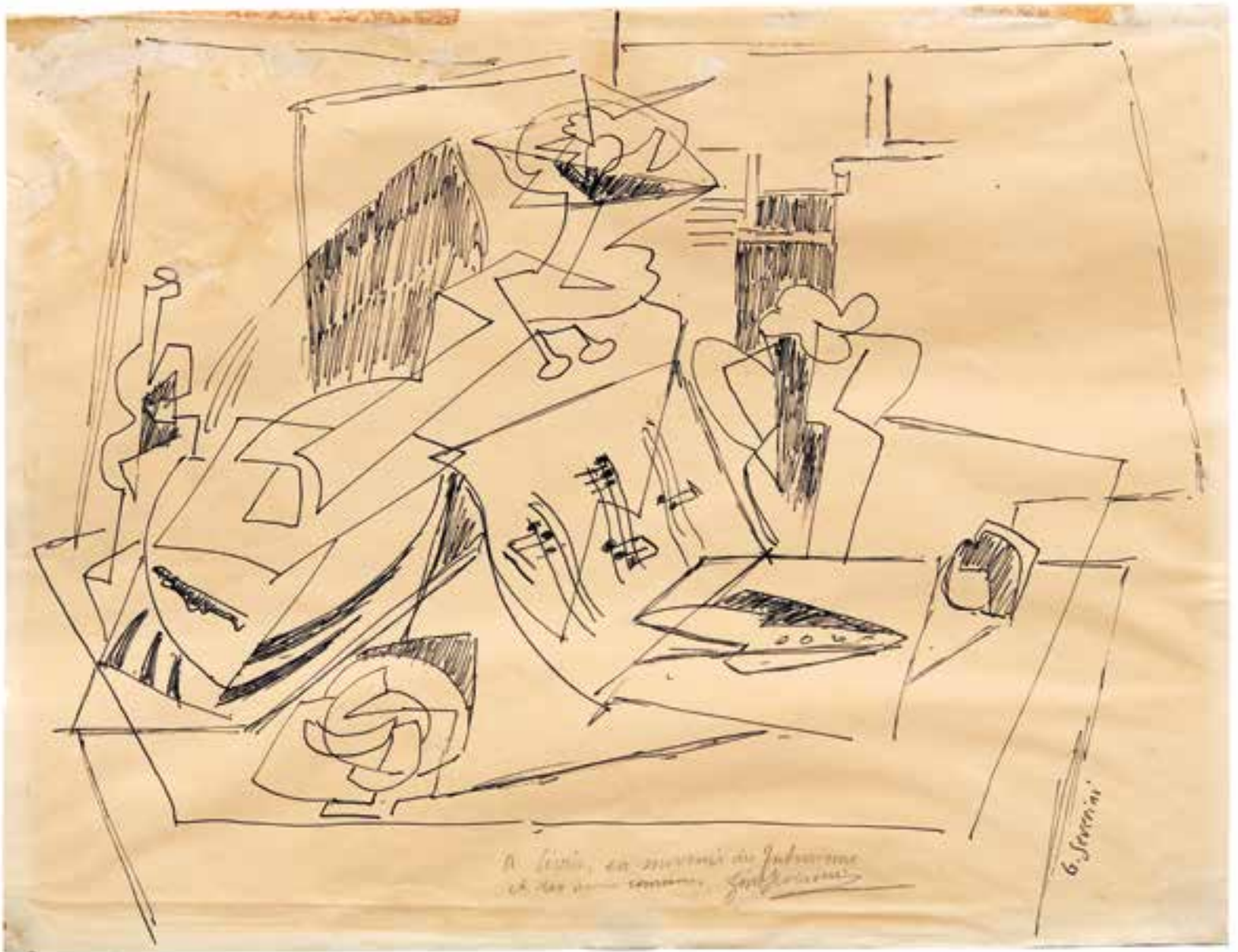
This work is accompanied by a certificate of authenticity issued in Rome on 30th May 2019 by professor Daniela Fonti, who dates the drawing to 1946-47 and identifies the dedicatory as a journalist friend of the artist.



Gino Severini, 1954, fotografato da Ida Kar, London, National Portrait Gallery
© 2019. National Portrait Gallery, London/Scala, Firenze

Nel 1949, ormai anziano, Gino Severini conduce una nuova personalissima rimediazione sugli anni del futurismo giovanile. La sua arte convoglia così in una moderna rivisitazione dei ritmi scattanti degli anni Dieci, giungendo nuovamente a dissolvere la visione degli oggetti sotto la spinta dinamica di linee e forme. Il soggetto di quest'opera grafica, tra i più ricorrenti nella pittura coeva di Severini, è una natura morta dal sapore spiccatamente francese, elaborata mediante un segno ritmico veloce, danzante, capace di riproporre con successo, con pochissimi tratti di china, quegli stessi valori cromatici accuratamente modulati, invece, nei corrispondenti esemplari a olio. Questo genere di soggetti, negli anni Quaranta, permette a Severini di esprimersi in totale libertà creativa e di servirsi di reminiscenze del suo periodo futurista, ma anche di elementi neocubisti, propri delle sue nature morte degli anni Quaranta. L'impianto, la scelta e la disposizione dei suddetti elementi avvicinano molto la nostra composizione a *Natura morta con strumenti musicali* del 1944-1945 (collezione privata, in D. Fonti, *Gino Severini. Catalogo ragionato*, Milano 1988, p. 613, n. D20).

*In 1949, already an old man, Gino Severini embarked on a new and highly personal "remeditation" on the years of the Futurism of his youth; he thus channelled his art into a modern revisitation of the snappy rhythms of the 1910s and, propelled by the dynamic thrust of lines and forms, again dissolved his vision of objects. The subject of this graphic work, one of the most frequently recurring in Severini's coeval painting, is a still life with a decidedly French aura, composed with a quick, dancing, rhythmic sign capable of successfully proposing, with just a few black inked lines, those same colour values that are instead accurately modulated in the corresponding versions in oils. In the 1940s, this type of subject permitted Severini to express himself in complete creative freedom and to make use of his reminiscences of his Futurist period but also of neo-Cubist elements, especially in his still lifes. The layout and choice and arrangement of these elements greatly liken our composition to *Natura morta con strumenti musicali* (Still Life with Musical Instruments) from 1944-1945 (private collection, in D. Fonti, *Gino Severini. Catalogo ragionato*, Milano 1988, p. 613, no. D20).*





45 Guglielmo Ciardi

Venezia 1842 – 1917

CAVALLO BIANCO

1869

firmato e datato "1869" in basso a sinistra
olio su tela
cm 23,4x35,8
sul retro: timbro del Comm. Gerardo Celestini sul telaio

WHITE HORSE

1869

*signed and dated "1869" lower left
oil on canvas
9³/₁₆ by 14¹/₁₆ in
on the reverse: stamp of the Comm. Gerardo Celestini on
the stretcher*

€ 5.000/7.000

\$ 5.500/8.000

£ 4.500/6.300

Bibliografia

Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti,
a cura di N. Stringa, Crocetta del Montello (TV)
2007, p. 283, tav. 342.



Guglielmo Ciardi

Fin da studente Guglielmo Ciardi era attratto dalla pittura dal vero, arricchita dalla luminosità di quella macchiaiola e napoletana, conosciuta durante un viaggio lungo l'Italia Centro-Meridionale effettuato nel 1868. Al rientro a Venezia, oltre alle prime importanti vedute lagunari, caratterizzate da splendidi e ampi scorci in cui cieli grandiosi, caratterizzati da grumi di nubi, si riflettono nell'acqua segnata dal passaggio di piccole imbarcazioni, l'artista inizia a dedicarsi a dipinti ambientati nella campagna trevigiana. Affascinato dagli sbalzi cromatici presenti nell'entroterra veneto, vi raffigura la vita dei contadini, i campi e le cascine animati da cavalli e somarelli visti in solitudine o impegnati a trainare carri di fieno. Tra questi soggetti c'è anche un cavallo bianco, ritratto più volte e sempre dal lato sinistro, mentre si rinfresca nello stagno o passeggia nel campo pianeggiante. In questa versione, compiuta nel 1869, l'animale è visto in controluce in un gioco di cromie che mette in risalto il pelo chiaro del cavallo in un contorno aureo. Sullo sfondo, nella zona di sinistra, un cascinale e alcuni alberi scuri fanno da contrasto a un cielo luminoso, mosso da grandi nuvole chiare. Una variante simile a questo dipinto si trovava nella collezione di Enrico Piceni e proveniva dagli eredi di Zandomeneghi.

Ever since his student days, Guglielmo Ciardi was fascinated by paintings from life, with the rich luminosity of the Macchiaiolo and Neapolitan schools that he encountered during a trip through Central-Southern Italy in 1868. When he returned to Venice, in addition to his early important views – vedute – of the lagoon with splendid skies and scattered clumps of clouds reflected in the waters dotted with small boats, the artist began working on paintings set in the Treviso countryside. Intrigued by the amazing colours of the Veneto region's hinterland, he depicted farmers, fields and houses, enlivening his pictures with horses and donkeys either alone in fields or pulling carts of hay. One of his subjects was a white horse that he painted more than once, either taking a dip in a pond or walking in the field, but always viewed from the left. In this painting, done in 1869, the horse is seen against the light, in a play of colours that highlights his white coat in what can almost be described as a golden halo. In the back, to the left is a farmhouse and some dark trees that contrast with a luminous, cloud-filled sky. There was a similar painting to this one that Federico Zandomeneghi's heirs had given to Enrico Piceni for his collection.

46 Bruno Cassinari

Piacenza 1912 – Milano 1992

CAVALLI

firmato in basso a destra
bronzo
cm 15,2x23,1
numerato 108/200 in basso a sinistra

HORSES

signed lower right
bronze
6 3/16 by 9 1/8 in
numbered 108/200 lower left

€ 1.000/2.000

\$ 1.150/2.300

£ 900/1.800



Bruno Cassinari nel suo studio © Archivio Toscani/Gestione Archivi Alinari, Firenze

L'interesse di Cassinari per la scultura, manifesto in lui da quando era appena quindicenne, si accentua dalla seconda metà degli anni Quaranta, con particolare attenzione all'opera di Marino Marini. Il cavallo, nello specifico, fu per lui un vero e proprio animale feticcio, a lungo, nel corso della carriera, ne studiò le varie pose, indagando le dinamiche di forza di ogni sua postura. In questa lastra in bronzo – corrispondente plastico dell'opera su carta *Studio di figure di cavalli* del 1982 (Cassinari. *Mostra antologica*, Piacenza 1983, Milano 1983, p. 273, n. 142/56) – l'andamento e il gesto dinamico dei corpi dei due cavalli, l'uno anteposto all'altro, funge da espediente per la sapiente organizzazione di tutta la composizione secondo due diagonali forza, costruite sulle rispettive teste dei due animali. Cassinari trova in questa immagine l'accordo di spazio e di moto, di resa plastica e di vivacità dei gesti dei due soggetti, felicemente bloccati in una sintesi formale, turbinosa delle loro forme naturali. Come osservabile nell'opera qui presentata, il procedimento scultoreo spinge l'artista a un recupero della forma più diretto e concreto rispetto alla pittura, attraverso una fattura plastica pulita, naturale, senza sbavature, particolarmente concentrata sulla resa dei profili netti e marcati delle anatomie dei cavalli.

*Bruno Cassinari's interest in sculpture first manifested when he was just fifteen but blossomed in the second half of the 1940s, sparked by the works of Marino Marini. More specifically, the horse was for Cassinari a true fetish animal; at great length, over the course of his career, he studied its various poses and the force dynamics of its every position. On this bronze slab – the plastic analogue of his work on paper entitled *Studio di figure di cavalli* from 1982 (Cassinari. *Mostra antologica*, Piacenza 1983, Milano 1983, p. 273, no. 142/56) – the pace and the dynamic of the attitudes of the two horses, one in front of the other, is an expedient for skilful organisation of the composition along the two force diagonals anchored on the heads of the two animals. In this image, Cassinari reconciles space and movement, the plastic rendering and the lively motion of the two subjects locked into a formal synthesis, their natural forms still whirling. As the present work shows, the sculptural process forces the artist to more directly and concretely recover the form than he would in painting, through clean, natural plastic modelling, with no burrs, particularly concentrated on the rendering of the crisp, marked profiles of the horses' anatomies.*



47 Francesco Messina

Linguaglossa 1900 – Milano 1995

QUATTRO CHIERICHETTI

1950 circa

firmati
bronzo
alt. cm 58,5

FOUR ALTAR BOYS

circa 1950

signed
bronze
h. 23 in

€ 4.000/6.000

\$ 4.600/6.900

£ 3.600/5.400

Bibliografia

G. Bazin, *Francesco Messina*, Milano 1966, tavv. 132-135.

N. Loi, A. Pasolucci, A. Fiz, P.B. Conti Piccone, *Francesco Messina, mostra celebrativa per i 90 anni*, Torino 1991, tavv. XLIV-XLV.



Francesco Messina

I quattro personaggi in bronzo, databili attorno al 1950, sembrano reinterpretare un verismo classicista di sapore tardo ottocentesco napoletano, in richiamo al linguaggio e alla maniera di Vincenzo Gemito. È noto quanto la cultura visiva di Francesco Messina avesse risentito di una certa persistenza della tradizione ottocentista e dell'estetica proprio dello scultore napoletano, nel caso specifico, dal quale trae ispirazione per i suoi lavori incentrati sulle tematiche dei fanciulli. Ognuno dei giovinetti è realizzato mediante una profonda e attenta caratterizzazione fisiognomica, con precise gestualità e mimiche facciali sempre diverse, nell'intento di descrivere un determinato momento dell'attività del chierichetto nel corso della celebrazione liturgica. Sintetica è la classicità che traspare dal modellato, dai volumi esatti e levigati dei soggetti; analitica è, invece, la resa preziosa e cesellata dei dettagli delle vesti, in un panneggio che rivela, in ogni sua piega, una certa ricerca chiaroscurale nel procedimento scultoreo, alla maniera gemitiana.

In their references to the language and the manner of Vincenzo Gemito, these four bronzes, datable to about 1950, seem to reinterpret a classicistic Verism with a late-19th-century, Neapolitan feel. It is well known how much Francesco Messina's visual culture was influenced by a certain persistence of the 19th-century tradition and the Neapolitan sculptor's aesthetic, from which he drew inspiration for those of his works centred on the themes of youth. The characterisation of each of the boys is individually and carefully crafted; the gesture and facial expression of each is profoundly different from any of the others; the intention is to describe single moments in the boys' activities during the liturgical celebration. The classicism betrayed by the modelling, by the exact and polished volumes of the subjects, is synthetic; analytic, instead, the precious, chiselled rendering of the robes, of the draped fabric, every fold of which reveals a search for chiaroscuro effects in the sculptural process which is, again, highly reminiscent of Gemito.



48 Bruno Cassinari

Piacenza 1912 – Milano 1992

RITRATTO DI SALVATORE QUASIMODO 1948

firmato in basso a destra

olio su tela

cm 70,5x55,7

sul retro: firmato, titolato e datato "1948", etichetta non identificata datata luglio 1963, sul telaio etichetta con iscritto "Renato Acerbi"

RITRATTO DI SALVATORE QUASIMODO 1948

signed lower right

oil on canvas

27 3/4 by 21 7/8 in

on the reverse: signed, titled and dated "1948", unidentified label dated July 1963, on the stretcher label with inscribed "Renato Acerbi"

€ 4.000/6.000

\$ 4.600/6.900

£ 3.600/5.400

Provenienza

Buenos Aires, Galleria Bonino

Falsetti, Prato, 6 novembre 1977, lotto 131

Falsetti, Prato, 24 novembre 1979, lotto 126

Esposizioni

Premio Nazionale di Pittura Contemporanea, Noceto, 11-25 maggio 1952, n. 84.

Mostra personale, Galleria Bonino, Buenos Aires, 1960.

Amici del Quarto platano, Galleria Falsetti, Focette, 6 agosto – 11 settembre 1977.

Bibliografia

Amici del Quarto platano, catalogo della mostra (Galleria Falsetti, Focette, 6 agosto – 11 settembre 1977) con prefazione di C. Carrà, Prato 1977, tav. 13.

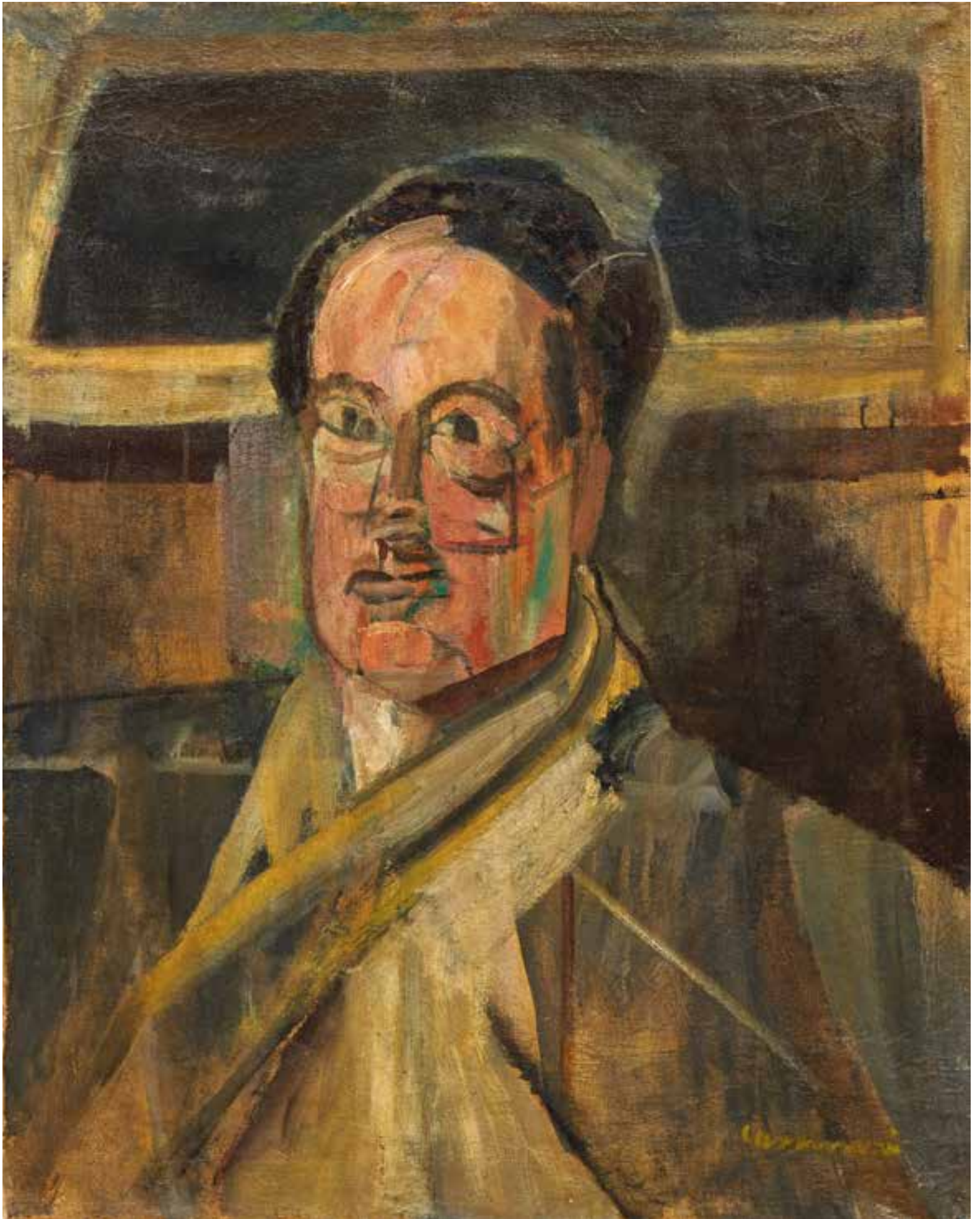
Cassinari, catalogo generale dei dipinti, a cura di M. Rosci, Milano 1998, vol. I, p. 102, n. 1948-7.



Bruno Cassinari nel suo studio
© Archivio Toscani/Gestione Archivi Alinari, Firenze

La conoscenza delle opere di Picasso, avvenuta a Parigi nel 1947, segnò un momento determinante nella maturazione del linguaggio di Bruno Cassinari. Dall'esempio di Picasso sembra derivare la liberazione della sua pittura dalle strutture chiuse che fino ad allora l'avevano confinata, come anche l'avvicinamento al neocubismo e al principio di duplicazione delle forme nello spazio. Il soggetto del dipinto, Salvatore Quasimodo, nelle vesti di critico d'arte, strinse un'intensa amicizia con molti pittori e scultori italiani contemporanei, in particolare con gli esponenti del gruppo di "Corrente", di cui Cassinari fece parte. Proprio Cassinari lo ritrasse più volte: la tela qui presentata, infatti, nella resa plastica del soggetto e nell'accentuazione dei suoi tratti somatici, si avvicina a un'altra versione del ritratto del 1941, oggi in collezione privata milanese. Molto simile nell'impianto scenico e nelle diagonali forza che dalla sciarpa del poeta terminano negli angoli inferiori del dipinto, il nostro dipinto rivela però maggiore attenzione nella definizione generale dei dettagli, in particolare nella descrizione del fondale alle spalle del poeta, sommariamente accennato, invece, nell'esemplare del 1941.

Bruno Cassinari made his acquaintance with the works of Picasso in Paris in 1947, and this fact marked a determinant moment in the coming of age of the Italian painter's language. It is from Picasso's example that the liberation of Cassinari's painting from the closed structures into which it had been relegated, as well as the painter's approach to neo-Cubism and the principle of duplication of forms in space, would seem to have derived. In his role as art critic, the sitter, Salvatore Quasimodo, became a close friend of many Italian painters and sculptors his contemporaries, and in particular with exponents of the Corrente group to which Cassinari belonged. Cassinari painted Quasimodo numerous times. In its plastic rendering of the poet and its accentuation of his features, the canvas presented here closely resembles another version painted in 1941 and now in a private collection in Milan. Although very similar in terms of layout and of the diagonal force-lines which from the poet's scarf terminate in the bottom corners of the canvas, our painting reveals greater attention to definition of the details and in particular to description of the background, which is only summarily sketched in the 1941 version.



49 Maurice Utrillo

Paris 1883 – Dax 1955

LE COUPLE 1925

firmato e datato "V, octobre 1925" in basso a destra
gouache su carta incollata su tela
mm 255x176
sul retro: etichetta della Improvisazione Prima Galleria
d'Arte di Rovereto

LE COUPLE 1925

signed and dated "V, octobre 1925" lower right
gouache on paper laid down on canvas
10 by 7^{1/16} in
on the reverse: label of the Improvisazione Prima Galleria
d'Arte in Rovereto

€ 5.000/7.000

\$ 5.700/8.000

£ 4.500/6.300

L'opera è corredata di attestato di libera circolazione.

An export license is available for this lot.

Provenienza

Paris, Madame Lucie Utrillo
Collezione Thomas Rutherford Bennet
Christie's, New York, *Impressionist and Modern
Art*, 12 novembre 1996, n. 48
Rovereto, Improvisazione Prima Galleria d'Arte

Bibliografia

P. Pétridès, *L'oeuvre complet de Maurice Utrillo*,
Paris 1966, vol. IV, p. 185, n. AG157

Il foglio fa parte di una serie di studi per *Les Ballets Russes* dell'impresario russo Sergej Diaghilev la cui compagnia fu fondata nel 1911. Inoltre, la scelta frequente della donna dai fianchi larghi da parte di Utrillo, in particolare, sembra risalire a uno specifico episodio della sua vita. Suzanne Valadon, madre del pittore e artista anch'essa, un giorno prese per modella una ragazza dal seno fiorente e dai fianchi prosperosi di nome Gaby, che, oltre a posare per lei, tra una sessione di lavoro e l'altra, l'aiutava anche nelle faccende di casa. Presto la Valadon spinse per una unione tra Gaby e suo figlio Maurice, il quale, dopo i numerosi ricoveri nelle cliniche per disintossicarsi dall'alcool, era appena stato internato nell'ospedale psichiatrico di Villejuif. Percependo il pericolo del matrimonio, Gaby fuggì, e nel ricordo di questa fuga, Utrillo, nelle sue opere dal 1921 in poi, cominciò a popolare le sue strade parigine di queste donne di spalle, vestite di rosso e dal fondoschiena enorme, che paiono quasi fuggire a ogni approccio dell'artista.



Maurice Utrillo © René Saint Paul / Bridgeman Images

The sheet is part of a series of studies for Les Ballets Russes of the Russian producer Sergej Diaghilev, whose company was founded in 1911. Furthermore, it would seem that Utrillo's frequent use of bounteous female figures in his works derives from a specific episode in his life involving just such a woman. One day, Suzanne Valadon, the painter's mother and an artist herself, hired a full-figured model by the name of Gaby who, besides posing for Valadon, also lent a hand around the home. It was not long before Utrillo's mother attempted to arrange a marriage between Gaby and her son who, following repeated stints in clinics for treatment of his alcoholism, had been committed to the Villejuif psychiatric hospital. Gaby saw how dangerous such a marriage would have been, and fled. In remembrance of this flight, from 1921 onward Utrillo began populating his Paris streets with views of women with disproportionately wide hips, often dressed in red, walking away from the viewer, eternally fleeing from any approach by the artist.





50 Francesco Messina

Linguaglossa 1900 – Milano 1995

DANZATRICE

1969

firmato
bronzo
alt. cm 51
su base in legno, alt. cm 3,5

DANCER

1969

signed
bronze
h. 20 ¹/₈ in
on a wooden base, h. 1 ³/₈ in

€ 1.000/2.000

\$ 1.150/2.300

£ 900/1.800

L'opera è un multiplo originale numerato da 1/150 a 150/150, realizzato in tre versioni diverse di patina più alcune prove d'artista. Questo esemplare è segnato "P.A" ed è stato inserito nell'archivio delle opere autografe del Maestro dalla Fondazione Francesco Messina con il numero di repertorio 163 dell'8 luglio 2019.

This work is an original multiple sculpture numbered 1/150 to 150/150, cast in three versions which differ in the colour of the patina and several artist's proofs. This piece is marked "P.A" and is included in the archive of authentic works of the artist by the Fondazione Francesco Messina with the number 163 the 8th July 2019.



Francesco Messina nel suo studio, 1949
© Archivio Toscani/Gestione Archivi Alinari, Firenze

La danza, per Messina, racchiudeva in sé una delle maggiori espressioni della bellezza femminile, capace di divinizzare la figura della donna esaltandone l'armonia e la grazia delle forme. Sulla scia del mito di Degas, a partire dagli anni Settanta, il suo interesse converge in una molteplicità di opere dedicate al tema della danzatrice, ripresa in varie pose, dinamiche oppure statiche. Il protagonista sarà sempre il corpo della modella, plasticamente proiettato nello spazio circostante e fissato nel bronzo come in un susseguirsi di fotogrammi tratti da un unico balletto. La corporatura longilinea, l'anatomia scarna e la particolare prorompentezza del tono muscolare, nonché la forma del seno del soggetto, ricordano la fisicità di Luciana Savignano, celebre ballerina e occasionalmente modella di Messina, ritratta qui in una posa pacata ma al tempo stesso nervosa. Lo sguardo verso il basso, a gambe e mani incrociate in classica posizione di apparente riposo, in effetti, contrastano con la tensione tutta interiore e il soffuso muscolare vibrante, evidente e dichiarato della ballerina. Gli sbalzi del gonnellino e la capigliatura arruffata, raccolta sulla testa in maniera disordinata, poi, subentrano a movimentare la materia e ad aumentare il gioco di profondità e di chiaroscuro impresso da Messina in questa deliziosa composizione.

Dance, for Francesco Messina, was one of the highest expressions of feminine beauty, capable of divinising the female figure by exalting the harmony and the simple grace of its forms. Following in Edgar Degas' steps, beginning in the Seventies Messina's interests converged in a multiplicity of works devoted to the theme of the dancer portrayed in various poses, both dynamic and static. The key player is always the model's body, a plastic projection into the surrounding space, "fixed" in bronze as in a series of frames from a film of a single ballet. The long-limbed build, the gaunt anatomy and the excellent muscle tone, as well as the form of the subject's bust, recall the physique of Luciana Savignano, a celebrated ballerina and Messina's occasional model, portrayed here in a pose that is collected but at the same time highly-strung. The downcast eyes and the crossing of the legs and arms in the classic position of apparent rest contrast with the entirely interior tension and the suffused muscular vibration evinced by the dancer as she maintains the pose. The flounces of the skirt and the disorderly hair, piled carelessly atop the head, step in to break up the line and increase the sense of depth and chiaroscuro impressed by Messina on this lovely composition.

51 Pavel Mansouroff

Sankt-Petersburg 1896 – Nice 1983

COMPOSIZIONE ASTRATTA 1973

firmato in basso a destra
olio su compensato
cm 79,5x39,8

sul retro: iscritto "Mansouroff 1973", iscritto "19A / SEHB142 / olio-legno 1973 80x40 cm", etichetta della Galleria Acerbi di Forte dei Marmi, etichetta della mostra *Opere di Paul Mansouroff*

ABSTRACT COMPOSITION 1973

signed lower right
oil on plywood
31 ³/₈ by 15 ⁵/₈ in

on the reverse: inscribed "Mansouroff 1973", inscribed "19A / SEHB142 / olio-legno 1973 80x40 cm", label of the Galleria Acerbi, Forte dei Marmi, label of the exhibition *Opere di Paul Mansouroff*

€ 2.000/3.000

\$ 2.300/3.450

£ 1.800/2.700

Provenienza

Forte dei Marmi, Galleria Acerbi

Esposizioni

Opere di Paul Mansouroff, Palazzo Reale, Caserta, 24 settembre – 22 ottobre 1983.

Bibliografia

Opere di Paul Mansouroff, catalogo della mostra (Palazzo Reale, Caserta, 24 settembre – 22 ottobre 1983), Caserta 1983, n. 40.



Pavel Mansouroff

Mansouroff occupa giovanissimo un posto di rilievo nell'avanguardia astratta sovietica. Lasciata la Russia sul finire degli anni Venti, si stabilisce a Parigi e interrompe l'attività espositiva per più di 25 anni, fino al 1957, quando, ormai sessantenne, decide di riprendere nuovamente a dipingere in maniera frenetica, orientando la sua produzione verso un'arte disinteressata, protesa verso l'assolutezza mistica o trascendente. Le sue tavole, esasperatamente verticali e di superficie irregolare, sono concepite come frammenti di natura organica su cui prende vita una "tensione" emozionale, mediante rapide variazioni di trasparenza cromatica e con rapidi passaggi luce-ombra. In linea con le teorie del filosofo suo connazionale Nikolaj Fëdorovič Fëdorov sulla posizione verticale come segno di vita, in opposizione a quella orizzontale come segno di morte, Mansouroff spiega come l'immutabile verticalità delle sue creazioni permettesse a lui e allo spettatore di elevarsi verso l'alto. Il ritmo delle sue tavole viene così scandito da forme geometriche, mantenute sempre in un ordine controllato e regolare, che andavano a formare un ampio repertorio decorativo attraverso il quale dar liberamente sfogo alla sua fantasia.

As a very young man, Paul Mansouroff occupied an important place among the Russian avant-garde abstract artists of the early Soviet period. He left Russia in the late Twenties, settled in Paris, and did not exhibit for more than 25 years, until 1957 when – by this time sixty – he decided to return to painting. His work was frenetic, his production oriented toward a "disinterested" art reaching toward mystical or transcendental absolutism. His panels, exasperatedly vertical and irregularly surfaced, are conceived as organic fragments in which an emotional "tension" is established via rapid variations of colour transparency and just as rapid shifts between light and shadow. In line with the theories of his fellow Russian, philosopher Nikolai Fyodorovich Fyodorov, concerning the vertical position as a sign of life as opposed to the horizontal position as a sign of death, Mansouroff explained how the immutable verticality of his creations permitted him, and the spectator, to rise on high. The rhythm of his panels is beaten out by geometric forms, always maintained in a controlled, regular order that go to form an extensive decorative repertoire on which he drew to give form to his imaginings.



P. Mansour 73

52 Marcello Dudovich

Trieste 1878 – Milano 1962

STUDI DI FIGURE FEMMINILI (*recto*)
STUDI DI FIGURE (*verso*)
1922 circa

matita su carta, mm 338x498

sul retro: iscritto "Figura n. 108 M. Dudo – R. Curci / Rinascente 1922", timbro della Collezione Francesco Tursi di Milano

STUDIES OF FEMALE FIGURES (*recto*)
STUDIES OF FIGURES (*verso*)
circa 1922

black chalk on paper, 13 ¼ by 19 11/16 in

on the reverse: inscribed "Figura n. 108 M. Dudo – R. Curci / Rinascente 1922", stamp of the Collezione Francesco Tursi, Milan

€ 800/1.200

\$ 920/1.380

£ 720/1.080

Provenienza

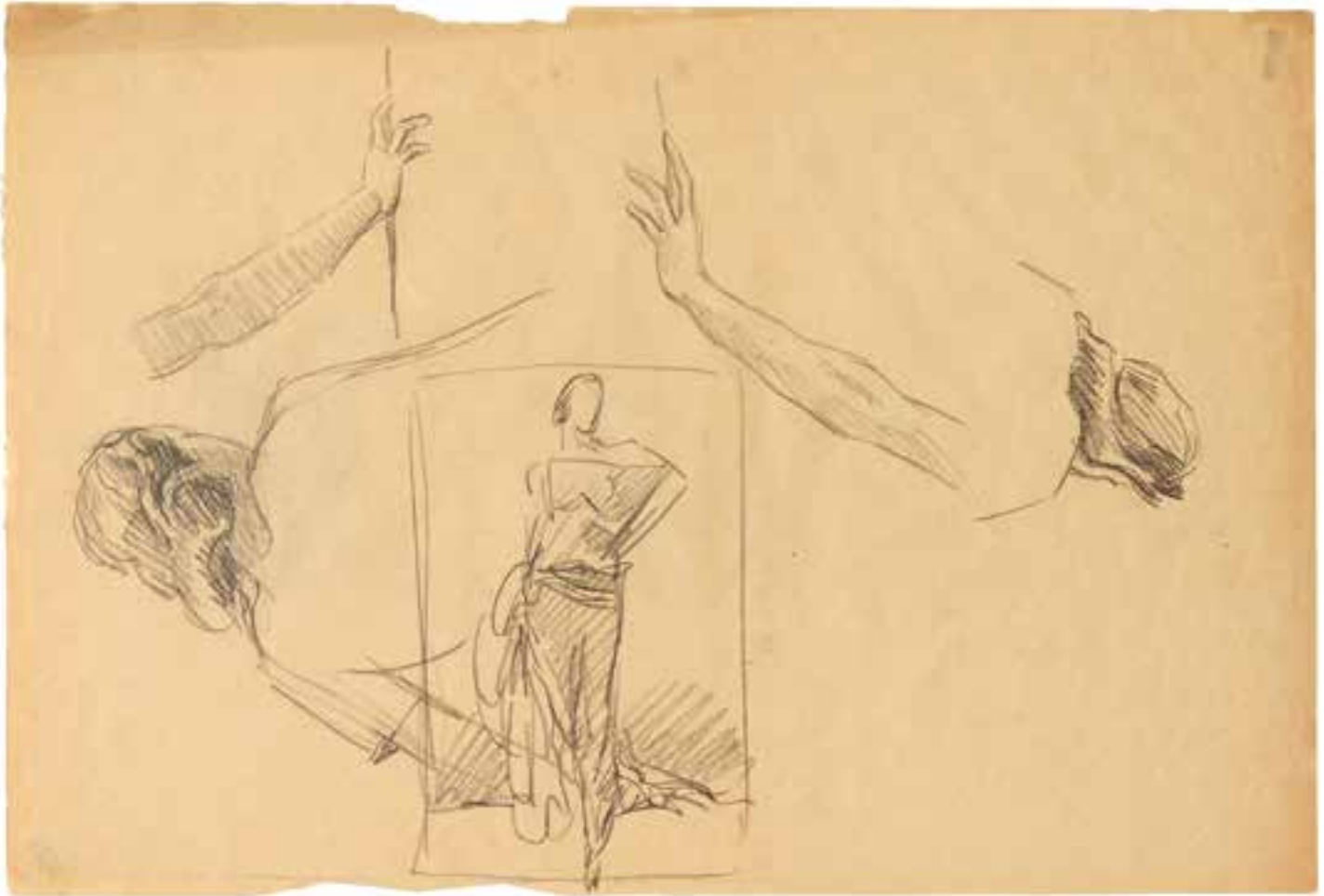
Milano, collezione Francesco Tursi

Riferimento imprescindibile nella storia del manifesto pubblicitario italiano, la produzione grafica di Marcello Dudovich ha indagato la vita mondana nei suoi molteplici aspetti, descrivendone la sfaccettata bellezza con sensibilità e raffinatezza. Negli anni d'oro del Liberty, la produzione dell'artista triestino contribuì al processo di emancipazione del cartellone pubblicitario da una condizione di inferiorità rispetto alle arti maggiori a genere totalmente indipendente. La firma di Dudovich si legò a ditte prestigiose, su tutte, nel 1906, a quella della ditta napoletana Mele e, nel 1921, della Rinascente, con la quale mantenne uno stabile e duraturo rapporto professionale fino al 1956. In questi tre disegni, di tratto semplice ed elegante, si riconosce, nella figura di destra, il bozzetto per la campagna pubblicitaria primavera-estate 1922 dell'importante ditta milanese, mentre la composizione centrale sembra reinterpretare la figura femminile del manifesto per le novità estive del 1908 dei Magazzini Mele.

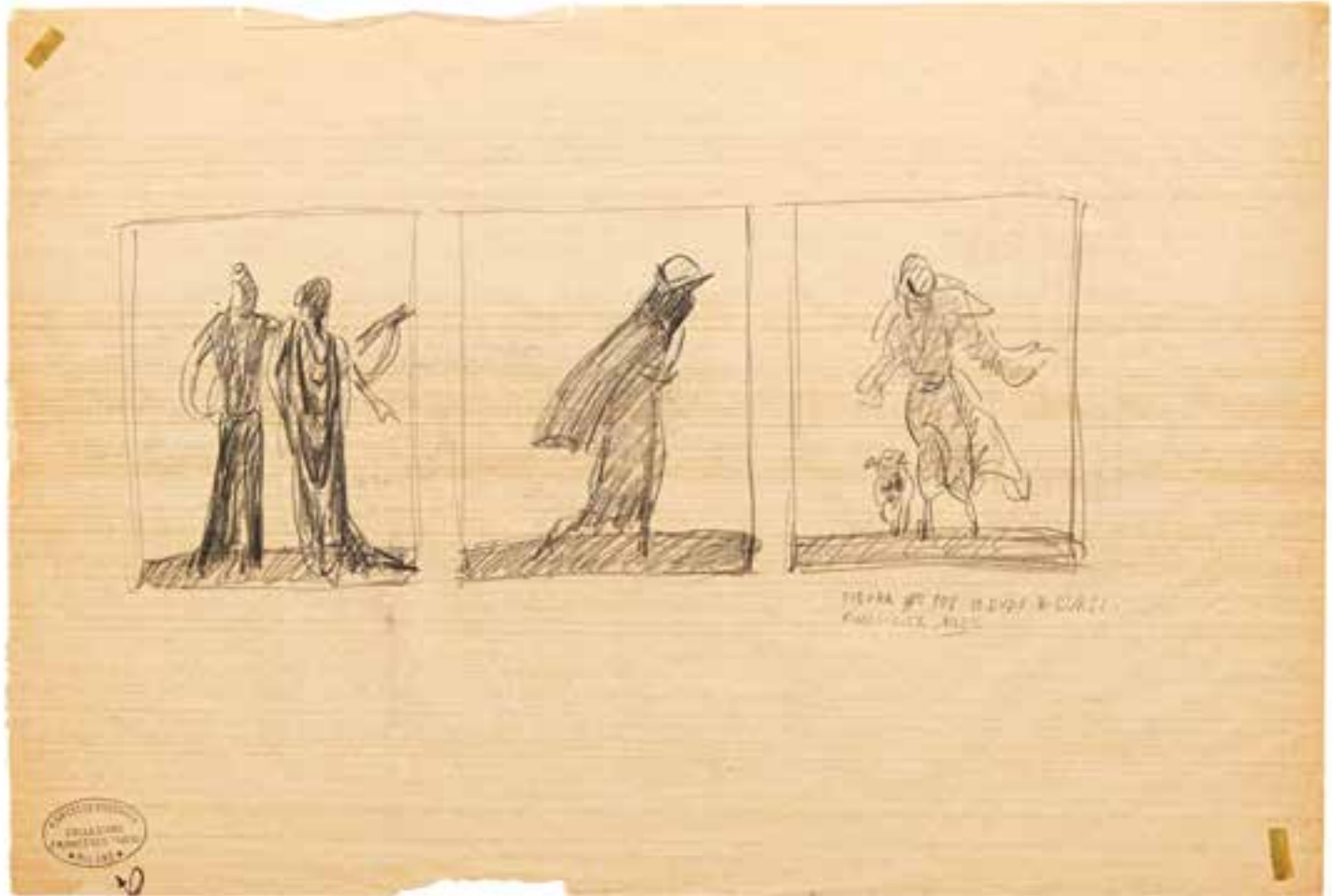


Marcello Dudovich

Marcello Dudovich's graphics production is an essential reference in the history of the Italian advertising poster. The artist investigated society life in its manifold aspects, describing its faceted beauty in sensitive, sophisticated studies. In the golden years of the Liberty style in Italy, the Triestine artist's work contributed to emancipating the advertising poster from a condition of inferiority with respect to the "major" arts and to establishing it as a totally independent genre. Dudovich's name was associated with many prestigious companies, first and foremost, from 1906, the Mele brothers' Naples-based department store chain and, from 1921, the Milan-based Rinascente chain, with which he established a stable professional relationship that lasted until 1956. Of these three drawings with their simple, elegant lines, the panel on the right is a sketch for the Rinascente's Spring-Summer 1922 advertising campaign, while the centre panel appears to be a reworking of the female figure from the poster for the Mele stores' new fashions for Summer 1908.



recto



verso

53 Giovanni Fattori

Livorno 1825 – Firenze 1908

PAESAGGIO (*recto*) ALBERO SPOGLIO (*verso*)

matita nera su carta
mm 134x210
timbri a secco della Collezione G. Malesci in basso a sinistra

LANDSCAPE (*recto*) BARE TREE (*verso*)

black chalk on paper
5 ⁵/₁₆ by 8 ¹/₄ in
embossed stamps of the Collezione G. Malesci lower left

€ 800/1.200

\$ 920/1.380

£ 720/1.080

Provenienza

Collezione Giovanni Malesci



Giovanni Fattori, 1900 circa © Archivi Alinari, Firenze

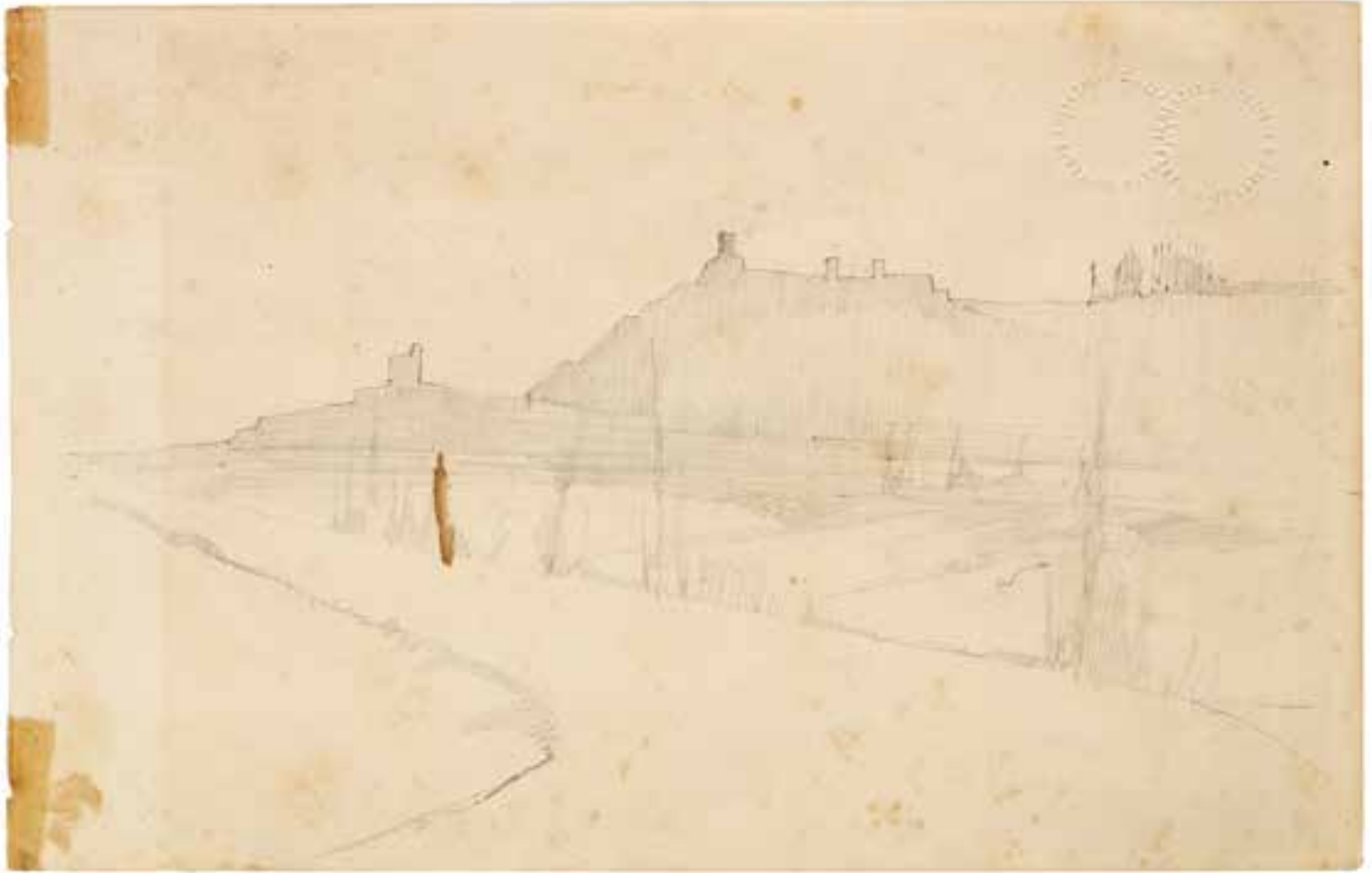
Nelle sue memorie autobiografiche, Giovanni Fattori ricordava che, fin da ragazzo, privo di mezzi di lavoro più costosi, aveva preso l'abitudine di osservare con scrupolo ciò che vedeva lungo il suo cammino e di annotarlo su piccoli taccuini tracciando, con mano ferma, appunti e impressioni. Produceva, così, disegni dal tratto nitido e pulito che lo avrebbero accompagnato per tutta la sua lunga e intensa vita.

Pochi anni dopo la sua scomparsa Matteo Marangoni riconosceva nei disegni dell'artista macchiaiolo «la testimonianza forse più eloquente della sua delicata intimità», aggiungendo: «Bisogna vedere che cosa sono certi appunti di taccuino in cui il segno quasi non è più materia ma pura espressione, dove la mano ha registrato i più segreti e teneri moti dell'anima. Insieme a certe sue gemme e coloristiche essi ci dicono che il Fattori, sotto quella sua scorza maschia e rude, nascondeva le delicatezze di sentire da anima candida e delicata» (M. Marangoni, *Impressioni sulla prima Biennale romana*, "Il Convegno", 1921).

I disegni qui presentati sono il verso e il recto di uno di questi taccuini, provenienti dalla collezione dell'allievo prediletto ed erede di Fattori, Giovanni Malesci, come si evince dal timbro impresso sulla carta. Essi raffigurano un albero spoglio disegnato nel suo sviluppo verticale con lunghi e sottili rami privi di foglie e, in orizzontale, il profilo di un paesaggio che ricorda le torri della fortezza livornese, città di origine del pittore, con una strada che passa tra i campi ai piedi della rocca.

*In his autobiographical memoirs, Giovanni Fattori recalled that since his childhood, not having access to the more costly tools of his trade, he had formed the habit of scrupulously observing everything he saw along his path and jotting down notes and impressions with a sure hand in small notebooks. In this manner, he produced drawings with clear, clean lines which accompanied him throughout his long and full life. A few years after his death, Matteo Marangoni acknowledged that the drawings of this master Macchiaiolo were perhaps the most eloquent testimony to his inner subtlety. And he added: «One must see certain of these notebook entries, in which the sign is almost no longer matter but rather pure expression, where the hand has recorded the most secret and tender stirrings of the soul for what they are. Together with his marvellous sketches and colour essays, they tell us that Fattori, underneath that masculine, coarse exterior, concealed the gentle sensibilities of a candid, delicate soul» (M. Marangoni, "Impressioni sulla prima Biennale romana: Giovanni Costa e Giovanni Fattori" in *Il Convegno*, II, 1921).*

The drawings presented here are the verso and recto of one of these notebook pages from the collection Fattori's favourite pupil and heir, Giovanni Malesci, as is revealed by the stamp impressed on the paper. The pages portray a vertical elevation of the entire length of a tree with long, thin branches devoid of foliage and, horizontally, the profile of a landscape recalling the towers of the fortress of Livorno, the painter's city of origin, and a road passing through the fields at the base of the stronghold.



recto



verso

54 Pedro Figari

Montevideo 1861 – 1938

A LA FIESTA 1933 circa

firmato in basso a sinistra
olio su cartone
mm 496x695
retro: titolato, etichetta della Bienal Sao Pau, etichetta con
"N. 171 / Serie VIII.D.j"

A LA FIESTA circa 1933

signed lower left
oil on cardboard
19 ⁹/₁₆ by 27 ⁵/₁₆ in
on the reverse: titled, label of the Bienal Sao Pau, label with
"N. 171 / Serie VIII.D.j"

€ 4.000/6.000

\$ 4.500/7.000

£ 3.600/5.400

Esposizioni

Bienal Sao Pau, Sao Pau, Brasil, 1996, n. 16.



Pedro Figari

Le vivide scene di Pedro Figari si popolano costantemente di tradizionali tipi popolari: gauchos, creoli, *negros*, rigorosamente in costumi folkloristici, movimentano le opere del pittore uruguayo attraverso una resa cromatica brillante, succosa, a campiture piatte, chiaramente derivata dalla pittura nabis francese, che il pittore aveva potuto studiare e assimilare nei suoi anni a Parigi, dove fu amico di Bonnard. Tornato in Uruguay nel 1933, negli anni successivi Figari realizza molteplici bozzetti e variazioni su questo stesso soggetto. In questo esemplare, esposto alla Biennale d'arte di San Paolo del 1996, costruisce la scena sui due piani orizzontali della terra e del cielo al tramonto. Ad attraversarla da destra a sinistra, con ritmo lento e cadenzato, due gruppi di figure a cavallo dirette a una festa di paese, verosimilmente una coppia di fidanzati, in testa, seguita e scrutata da altre tre donne intente a spettegolare. Il metodo con cui Figari lavora sull'opera rivela quanto irrilevante fosse il disegno, e più in generale la linea, nel suo lavoro, fondato principalmente sulla predominante materialità del colore, steso con pennellata breve e rapidissima.

Pedro Figari's vivid scenes are always populated by traditional figures from popular culture. Gauchos, Creoles, negros, all rigorously in folk costume, enliven the works of this Uruguayan painter with brilliant, vivid, flat fields of colour, clearly derived from the French Nabis painters, whose work he studied and assimilated during his years in Paris, where he was a friend of Bonnard. In the years following his return to Uruguay in 1933, Figari produced many sketches and variations of the subject of our painting, which was shown at the 1996 Bienal de São Paulo. In it, he builds his scene on two horizontal levels, the land and the sky, at sunset. Two groups of mounted figures cross the foreground from right to left, with a slow, cadenced rhythm, heading for a town festival. They are quite probably an affianced couple on the lead horse, followed and watched by three gossiping women. Figari's working method reveals how irrelevant the subject – and more in general, the line – was in his work: it instead relies principally on the predominant materiality of his colour, laid on in short, rapid-fire brushstrokes.



55 Rafael Barradas

Montevideo 1890 – 1929

MENSA OPERAIA

1917

firmato e datato "1917" in basso al centro
matita e china su carta
mm 215x260

WORKERS CANTEEN

1917

signed and dated "1917" lower centre
black chalk and Indian ink on paper
8 ³/₈ by 12 ⁵/₁₆ in

€ 1.000/1.500

\$ 1.150/1.725

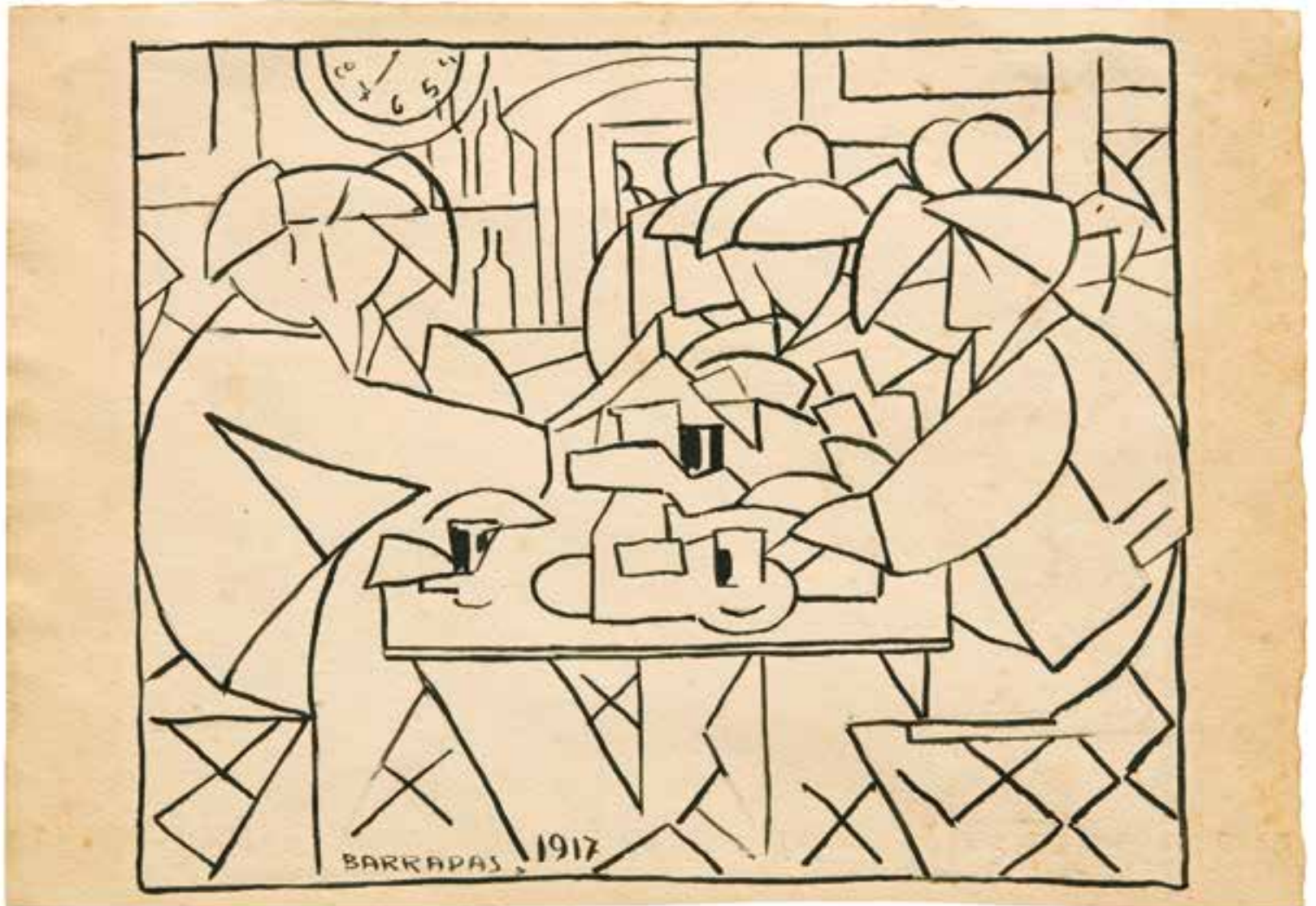
£ 900/1.350



Rafael Barradas

Lasciata Montevideo nel 1913, Barradas giunge in Europa e scopre le principali novità espressive delle avanguardie contemporanee. A Milano, nello stesso anno, assimila i principi del futurismo italiano, che, assieme al simultaneismo e il cubismo, costituiranno una base fondamentale del *Vibracionismo*, movimento pittorico da lui stesso teorizzato in Spagna, tra il 1917 e il 1920, assieme al compatriota Joaquín Torres García. L'interesse dei due artisti uruguayi si rivolge così al moto frenetico della grande città moderna e dei suoi attori, analizzato in numerosi frammenti di immagini simultanee e volto a generare un'illusione di movimento e di "vibrazione" dall'esterno verso l'interno delle scene. In questo disegno del 1917 troviamo coniugate le nuove teorie di Barradas in un costruito saldo e ragionato. Tutta la figurazione è infatti giocata su forme geometriche reiterate, a moltiplicare il senso di movimento e l'andamento vertiginoso della composizione. In particolare, le due diagonali su cui sono costruite le teste degli avventori, come inanellate l'una con l'altra, accompagnano l'occhio dell'osservatore nella rapida fuga fino al fondo della sala, conferendo un aumentato senso di profondità a tutta la scena.

Rafael Barradas left Montevideo in 1913 for Europe, where he came into contact with the major new currents in art; that same year in Milan, he assimilated the principles of Italian Futurism which he took, together with Simultaneism and Cubism, as the foundation of Vibracionismo, the avant-garde pictorial movement he theorised in Spain between 1917 and 1920, with his compatriot Joaquín Torres García. The interest of the two Uruguayan artists centred on the frenetic movement of the modern big city and its actors; they analysed it in numerous fragments of simultaneous images intended to generate an illusion of movement and "vibration" from the outside toward the interior of the scene. In this drawing, dated 1917, Barradas' new theories unite in a sound and well-reasoned construct. Its figuration plays out entirely in reiterated geometric forms to multiply the sense of movement and the vertiginous progression of the composition. In particular, the two diagonals on which the heads of the patrons are constructed, as though linked the one to the next, accompany the eye of the observer along a perspective fast track to the back of the room, lending greatly increased depth to the scene.



Crediti fotografici

Lotto 1

George Grosz nel suo studio, anni Venti circa del Novecento © SZ Photo / Scherl / Bridgeman Images

Lotto 2

Joan Miró, 1947, fotografato da George Plat Lynes © Christie's Images / Bridgeman Images

Lotto 3

Edgar Degas, 1908, fotografato da Albert Bartholomé, Parigi, Bibliotheque Nationale © 2019. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze

Lotto 4

Camille Pissarro, 1900 circa © Pictures from History / Bridgeman Images
Camille Pissarro con la moglie, 1895 circa © Roger-Viollet / Alinari
Camille Pissarro, *A Servant Seated in the Garden at Eragny*, 1884, collezione privata © Christie's Images / Bridgeman Images

Lotto 5

Federico Zandomenighi, *Lettura al fresco*, collezione privata © Christie's Images / Bridgeman Images
Federico Zandomenighi, *La lettera*, collezione privata © Christie's Images / Bridgeman Images

Lotto 6

Giacomo Balla, 1947 © Bridgeman Images
Il ponte sul Reno a Düsseldorf, 1935 © SZ Photo / Scherl / Bridgeman Images
Lettera da Düsseldorf, 18 novembre 1912, con in basso il disegno della finestra, collezione privata © Archivio E. Gigli, Roma
Giacomo Balla, *La piazza*, 1905, Roma, La Galleria Nazionale © 2019. Album/Scala, Firenze
Giacomo Balla, *Agave sul mare*, 1908, collezione privata

Lotto 7

Paul Gauguin nel suo studio, 1893 circa © Bridgeman Images
Paul Gauguin, *Interieur, rue Carcel*, 1881, Oslo, Nasjonalgalleriet © 2019. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze

Lotto 8

Francis Picabia nel suo studio © Granger / Bridgeman Images

Lotto 9

Cartolina del molo di Viareggio, 1900-1910 © Archivi Alinari, Firenze
Giacomo Balla, 1918 © Bridgeman Images

Lotto 10

Laura Marcucci nello studio di Duilio Cambellotti, Roma, 1950 circa © Archivio E. Gigli, Roma
Laura Marcucci con la cugina Elica Balla a Roma, 1942 © Archivio E. Gigli, Roma

Lotto 11

Vassily Kandinsky, 1913 circa © 2019. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin
Vassily Kandinsky, *Rapallo, stürmische See*, 1906, Paris, Centre Pompidou © 2019. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze

Lotto 12

Vittorio Matteo Corcos, *Autoritratto*, 1913, Firenze, Galleria degli Uffizi © 2019. Foto Scala, Firenze
Vittorio Matteo Corcos, *Ritratto di Lucia Vecchi*, Firenze, Galleria d'Arte Moderna. © 2019. Foto Scala, Firenze - su concessione Ministero Beni e Attività Culturali e del Turismo
Vittorio Matteo Corcos, *Sogni*, 1896, Roma, La Galleria Nazionale © De Agostini Picture Library / M. Carrieri / Bridgeman Images

Lotto 13

René Magritte nella propria casa di Rue des Mimosas a Bruxelles, 1965. © 2019. Adagp Images, Paris, / SCALA, Firenze
René Magritte dipinge *La Clairvoyance*, Bruxelles, 1936, fotografato da Jacqueline Nonkels. © 2019. Adagp Images, Paris, / SCALA, Firenze
René Magritte, *Naturschauspiel*, 1940, München, Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne - Bayerische Staatsgemaldesammlungen © 2019. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin

René Magritte, *A la recherche de l'absolu*, 1941, Bruxelles, Ministère de la Communauté Française de Belgique © 2019. Photothèque R. Magritte / Adagp Images, Paris, / SCALA, Firenze

Lotto 15

Pierre Auguste Renoir nel suo studio a Fontainebleau, 1900 circa / © SZ Photo / Bridgeman Images
Pierre Auguste Renoir, *Ritratto di Ambroise Vollard*, 1908, London, Samuel Courtauld Gallery © Bridgeman Images
Ambroise Vollard, luglio 1939 © Selva / Bridgeman Images

Lotto 16

Vassily Kandinsky nel suo studio © Lebrecht Music Arts / Bridgeman Images

Lotto 17

Vincent van Gogh, *Autoritratto con cappello di paglia*, 1887, New York, The Metropolitan Museum of Art © Bridgeman Images
Vincent van Gogh, *Testa di donna*, 1885, Amsterdam, Van Gogh Museum © Bridgeman Images
Vincent van Gogh, *Natura morta*, 1884, collezione privata © James Goodman Gallery, New York, USA / Bridgeman Images
Vincent van Gogh, *Contadina che cucina*, 1885, New York, The Metropolitan Museum of Art © Bridgeman Images
La casa di famiglia di Vincent van Gogh a Nuenen, Amsterdam, Van Gogh Museum © De Agostini Picture Library / Bridgeman Images

Lotto 19

Henri de Toulouse-Lautrec © Granger / Bridgeman Images
Cartolina del Moulin Rouge, Parigi, nel 1915 © Bridgeman Images
Henri de Toulouse-Lautrec, *Tête de lady anglaise*, 1898, collezione privata © Christie's Images / Bridgeman Images
Henri de Toulouse-Lautrec, *En cabinet particulier*, 1899 circa, London, The Courtauld Gallery, Samuel Courtauld Trust © Bridgeman Images

Lotto 20

Henri Matisse nel suo appartamento a Nizza nel 1932, fotografato da Albert E. Gallatin, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, A. E. Gallatin Collection, 1952 © 2019. The Philadelphia Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze
Henri Matisse, *Andre Derain*, 1905, London, Tate Gallery © 2019. Tate, London / Foto Scala, Firenze
Henri Matisse, *Luxe, calme et volupté*, 1904, Paris, Musée d'Orsay © 2019. Foto Scala, Firenze
Henri Matisse, *La Japonaise*, 1905, New York, Museum of Modern Art © 2019. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze
Henri Matisse, *View of Collioure*, 1905 circa. Sankt-Peterburg, Hermitage © 2019. Foto Scala Firenze/Heritage Images

Lotto 21

Claude Monet nel suo studio a Giverny, Nationaal Archief, Collectie Spaarnestad © Bridgeman Images
Claude Monet, *La Pointe du Petit Ailly*, 1897, collezione privata © Christie's Images / Bridgeman Images
Claude Monet, *Sur la Falaise près Dieppe*, 1897, Sankt-Peterburg, Hermitage © Bridgeman Images

Lotto 22

Amedeo Modigliani, 1918 © 2019. Foto Scala Firenze/Heritage Images

Lotto 23

Marc Chagall © Suzie Maeder / Bridgeman Images
Marc e Bella Chagall a Parigi, agosto 1934 © 2019. Foto Fine Art Images/Heritage Images/Scala, Firenze
Ateliers La Ruche a Parigi, 1955, dove visse Marc Chagall, fotografato da Franz Hubmann. © 2019. Foto Austrian Archives/Scala, Firenze

Lotto 24

Umberto Boccioni, 1910 circa © Archivio Arici / Bridgeman Images
Umberto Boccioni, *La sorella al balcone*, Verona, collezione privata © Archivi Alinari, Firenze
Umberto Boccioni, *Donna che legge*, 1909, Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna © Bridgeman Images

Lotto 26

Paul Signac nel suo studio © Granger / Bridgeman Images
Paul Signac, *Samois, La Berge, matin*, 1901, collezione privata © Christie's Images / Bridgeman Images
Paul Signac, *Die Seine bei Samois*, 1899, München, Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemaldegemäldesammlungen © 2019. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin

Lotto 27

Alberto Pasini, *Davanti alla moschea*, collezione privata © Christie's Images / Bridgeman Images

Lotto 28

Vincent van Gogh, *Autoritratto*, 1889, Washington DC, National Gallery of Art © Bridgeman Images
Lettera 252 da Vincent van Gogh al fratello Theo, estate 1882, Amsterdam, Van Gogh Museum © Bridgeman Images
Vincent van Gogh, *Pollard Willow*, 1882, Amsterdam, Van Gogh Museum © Christie's Images / Bridgeman Images

Lotto 29

I futuristi Russolo, Carrà, Marinetti, Boccioni e Severini a Parigi, 1912 © 2019. White Images/Scala, Firenze
Umberto Boccioni, *Sogno (Paolo e Francesca)*, 1908-1909, Milano, Pinacoteca di Brera © De Agostini Picture Library / G. Cigolini / Bridgeman Images

Lotto 30

Paul Cézanne che dipinge ad Aix-en-Provence, 1906, fotografato da Ker Xavier Roussel © Tallandier / Bridgeman Images

Lotto 31

Giovanni Segantini a Savognino con Bice Bugatti, 1885 © Universal History Archive / UIG / Bridgeman Images
Giovanni Segantini con la famiglia © De Agostini Picture Library / G. Cigolini / Bridgeman Images
Giovanni Segantini, *Ritorno dal bosco*, 1890, St Moritz, Museo Segantini © World History Archive/Archivi Alinari

Lotto 32

Édouard Manet, 1874, fotografato da Nadar © Archives Charmet / Bridgeman Images
Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'Herbe*, 1863, Paris, Musée d'Orsay © Bridgeman Images
Édouard Manet, *Les Etudiants de Salamanque*, 1860, collezione privata © Christie's Images / Bridgeman Images
Édouard Manet, *La Musique aux Tuileries*, 1862, London, The National Gallery © Bridgeman Images

Lotto 34

Pablo Picasso e gli attori di Desir Attrape par la Queue, 1944 © Christie's Images / Bridgeman Images
Pablo Picasso nel suo studio, fotografato da Sanford H. Roth © 2019. Digital Image Museum Associates/LACMA/Art Resource NY/Scala, Firenze

Lotto 35

Massimo Campigli nel suo studio negli anni '50, fotografato da Ida Kar, London, National Portrait Gallery © 2019. National Portrait Gallery, London/Scala, Firenze

Lotto 37

Joan Miró nello studio dei fratelli Crommelynck, 1957 © Michel Sima / Bridgeman Images

Lotto 38

Antonio Ligabue © Stefano Baldini / Bridgeman Images

Lotto 41

Nicolas de Staël nel suo studio, 1954, fotografato da Denise Colomb © Christie's Images / Bridgeman Images

Lotto 42

Luciano Minguzzi a fianco della quinta porta del Duomo di Milano, 1965 circa © Villani, Studio / Archivi Alinari

Lotto 43

Gino Severini, 1954, fotografato da Ida Kar, London, National Portrait Gallery © 2019. National Portrait Gallery, London/Scala, Firenze

Lotto 44

Gino Severini, 1954, fotografato da Ida Kar, London, National Portrait Gallery © 2019. National Portrait Gallery, London/Scala, Firenze

Lotto 46

Bruno Cassinari nel suo studio © Archivio Toscani/Gestione Archivi Alinari, Firenze

Lotto 48

Bruno Cassinari nel suo studio © Archivio Toscani/Gestione Archivi Alinari, Firenze

Lotto 49

Maurice Utrillo © René Saint Paul / Bridgeman Images

Lotto 50

Francesco Messina nel suo studio, 1949 © Archivio Toscani/Gestione Archivi Alinari, Firenze

Lotto 53

Giovanni Fattori, 1900 circa © Archivi Alinari, Firenze

Siamo a disposizione degli eventuali altri aventi diritto che non è stato possibile identificare e contattare.

Si ringrazia la dottoressa Elena Gigli, responsabile dell'Archivio Gigli per l'Opera di Balla, per la conferma dell'autenticità delle tre opere di Balla, la dottoressa Ester Coen, la dottoressa Daniela Fonti e la dottoressa Annie-Paule Quinsac per la gentile consulenza, la Direzione Generale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio Servizio IV - Circolazione nella persona della Dirigente Dottoressa Beatrice Maria Bentivoglio Ravasio, e il Responsabile dell'Ufficio Esportazione Oggetti di Antichità e d'Arte della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato, Dottor Angelo Tartuferi.

SEDI E DIPARTIMENTI

FIRENZE

ARCHEOLOGIA CLASSICA E EGIZIA

CAPO DIPARTIMENTO
Paolo Persano
paolo.persano@pandolfini.it



GIOIELLI

CAPO DIPARTIMENTO
Cesare Bianchi
cesare.bianchi@pandolfini.it
JUNIOR EXPERT
Chiara Sabbadini Sodi
chiara.sabbadini@pandolfini.it
ASSISTENTE
Laura Cuccaro
gioielli@pandolfini.it



ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

JUNIOR EXPERT
Chiara Sabbadini Sodi
argenti@pandolfini.it



MOBILI E OGGETTI D'ARTE, PORCELLANE E MAIOLICHE

CAPO DIPARTIMENTO
Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it
ASSISTENTE
Margherita Pini
arredi@pandolfini.it



ARTI DECORATIVE DEL SECOLO XX E DESIGN

CAPO DIPARTIMENTO
Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it
ASSISTENTE
Margherita Pini
artidecorative@pandolfini.it



OROLOGI DA TASCA E DA POLSO

CAPO DIPARTIMENTO
Cesare Bianchi
cesare.bianchi@pandolfini.it
ASSISTENTE
Laura Cuccaro
orologi@pandolfini.it



DIPINTI, DISEGNI E SCULTURE DEL SECOLO XIX

CAPO DIPARTIMENTO
Lucia Montigiani
lucia.montigiani@pandolfini.it
ASSISTENTE
Raffaella Calamini
dipinti800@pandolfini.it



STAMPE E DISEGNI

ESPERTO
Jacopo Boni
jacopo.boni@pandolfini.it
JUNIOR EXPERT
Valentina Frascarolo
valentina.frascarolo@pandolfini.it
ASSISTENTE
Lorenzo Pandolfini
stampe@pandolfini.it



DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

ESPERTO
Jacopo Boni
jacopo.boni@pandolfini.it



VINI PREGIATI E DA COLLEZIONE

CAPO DIPARTIMENTO
Francesco Tanzi
francesco.tanzi@pandolfini.it
ASSISTENTE
Federico Dettori
vini@pandolfini.it



MILANO

ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

CAPO DIPARTIMENTO
Roberto Dabbene
roberto.dabbene@pandolfini.it



LIBRI, MANOSCRITTI E AUTOGRAFI

CAPO DIPARTIMENTO
Chiara Nicolini
chiara.nicolini@pandolfini.it



ARTE DELL'ESTREMO ORIENTE

CAPO DIPARTIMENTO
Thomas Zecchini
thomas.zecchini@pandolfini.it



ASSISTENTE
Anna Paola Bassetti
arteorientale@pandolfini.it

INTERNATIONAL FINE ART

CAPO DIPARTIMENTO
Tomaso Piva
tomaso.piva@pandolfini.it



ASSISTENTE
Margherita Pini
arredi@pandolfini.it

ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

CAPO DIPARTIMENTO
Susanne Capolongo
susanne.capolongo@pandolfini.it



RESPONSABILE ESECUTIVO
Glaucio Cavaciuti
glaucio.cavaciuti@pandolfini.it



ASSISTENTE
Diletta Francesca Mariasole Spinelli
artecontemporanea@pandolfini.it

MONETE E MEDAGLIE

CAPO DIPARTIMENTO
Alessio Montagano
alessio.montagano@pandolfini.it



ASSISTENTI
Giulia Ferrari

Margherita Pini
numismatica@pandolfini.it

PORCELLANE E MAIOLICHE

ESPERTO
Giulia Anversa
milano@pandolfini.it



AUTO CLASSICHE

CAPO DIPARTIMENTO
Marco Makaus
marco.makaus@pandolfini.it



ASSISTENTE
Anna Paola Bassetti
automobilia@pandolfini.it

OROLOGI DA TASCA E DA POLSO

CONSULENTE
Fabrizio Zanini
fabrizio.zanini@pandolfini.it



ROMA

DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

CAPO DIPARTIMENTO
Ludovica Trezzani
ludovica.trezzani@pandolfini.it



ASSISTENTI
Valentina Frascarolo

Lorenzo Pandolfini
dipintiantichi@pandolfini.it

GIOIELLI E OROLOGI DA TASCA E DA POLSO

ESPERTO
Andrea de Miglio
andrea.demiglio@pandolfini.it



INDICE

Informazioni asta **5**

TESORI RITROVATI
IMPRESSIONISTI E CAPOLAVORI MODERNI
DA UNA RACCOLTA PRIVATA, LOTTI 1-55 **9**

Sedi e dipartimenti **264-265**

Condizioni generali di vendita **267**
Conditions of sale **272**

Come partecipare all'asta **268**
Auctions **273**

Corrispettivo d'asta e IVA **269**
Buyer's premium and V.A.T. **274**

Acquistare da Pandolfini **269**
Buying at Pandolfini **274**

Diritto di seguito **270**
Resale right **275**

Vendere da Pandolfini **270**
Selling through Pandolfini **275**

Modulo offerte **271**
Absentee and telephone bids **271**

Modulo abbonamenti **276**
Catalogue subscriptions **276**

Dove siamo **277**
We are here **277**

Copertina **Lotti 12, 28, 34**
Seconda di copertina **Lotto 28**
Bandella esterna **Lotto 18**
Bandella interna **Lotto 34**
Retro bandella e pagina 1 **otto 6**
 Pagine 2-3 **Lotto 4**
 Pagina 4 **Lotto 1**
 Pagine 8-9 **Lotto 17**
Terza di copertina **Lotto 8**

CONDIZIONI DI VENDITA

1. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. è incaricata a vendere gli oggetti affidati dai mandanti, come da atti registrati all'Ufficio I.V.A. di Firenze. In caso di mandato con rappresentanza gli effetti della vendita si perfezionano direttamente sul Venditore e sul Compratore, senza assunzione di altra responsabilità da parte di Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. oltre a quelle derivanti dal mandato ricevuto.

2. Le vendite si effettuano al maggior offerente. Non sono accettati trasferimenti a terzi dei lotti già aggiudicati. Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. riterrà unicamente responsabile del pagamento l'aggiudicatario. Pertanto la partecipazione all'asta in nome e per conto di terzi dovrà essere preventivamente comunicata.

3. Le valutazioni in catalogo sono puramente indicative ed espresse in Euro. Le descrizioni riportate rappresentano un'opinione e sono puramente indicative e non implicano pertanto alcuna responsabilità da parte di Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l.. Eventuali contestazioni dovranno essere inoltrate in forma scritta entro 10 giorni e se ritenute valide comporteranno unicamente il rimborso della cifra pagata senza alcun'altra pretesa.

4. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. non rilascia alcuna garanzia in ordine all'attribuzione, all'autenticità o alla provenienza dei beni posti in vendita dei quali l'unico responsabile rimane esclusivamente il mandante. Il mandante assume ogni garanzia e responsabilità in ordine al bene, con riferimento esemplificativo ma non esaustivo alla provenienza, autenticità, attribuzione, datazione, conservazione e commerciabilità del bene oggetto del presente mandato.

5. I beni posti in vendita sono da considerarsi beni usati/pezzi di antiquariato e come tali non soggetti al Codice del Consumo, secondo la disposizione di cui all'art. 3, lett. e) del D.Lgs. n. 206/2005.

6. L'asta sarà preceduta da un'esposizione, durante la quale il Direttore della vendita sarà a disposizione per ogni chiarimento; l'esposizione ha lo scopo di far esaminare lo stato di conservazione e la qualità degli oggetti, nonché chiarire eventuali errori ed inesattezze riportate in catalogo. Gli interessati si impegnano ad esaminare di persona il bene, eventualmente anche con l'aiuto di un esperto di fiducia. Tutti gli oggetti vengono venduti "come visti", nello stato e nelle condizioni di conservazione in cui si trovano.

7. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. può accettare commissioni d'acquisto (offerte scritte e telefoniche) dei lotti in vendita su preciso mandato, per quanti non potranno essere presenti alla vendita. I lotti saranno sempre acquistati al prezzo più conveniente consentito da altre offerte sugli stessi lotti, e dalle riserve registrate. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. non si ritiene responsabile, pur adoperandosi con massimo scrupolo, per eventuali errori in cui dovesse incorrere nell'esecuzione di offerte (scritte o telefoniche). Nel compilare l'apposito modulo, l'offerente è pregato di controllare accuratamente i numeri dei lotti, le descrizioni e le cifre indicate. Non saranno accettati mandati di acquisto con offerte illimitate. La richiesta di partecipazione telefonica sarà accettata solo se formulata per iscritto prima della vendita. Nel caso di due offerte scritte identiche per lo stesso lotto, prevarrà quella ricevuta per prima.

8. Durante l'asta il Banditore ha la facoltà di riunire o separare i lotti.

9. I lotti sono aggiudicati dal Direttore della vendita; in caso di contestazioni, il lotto disputato viene rimesso all'incanto nella seduta stessa sulla base dell'ultima offerta raccolta. L'offerta effettuata in sala prevale sempre sulle commissioni d'acquisto di cui al n. 6.

10. Il pagamento totale del prezzo di aggiudicazione e dei diritti d'asta

potrà essere immediatamente preteso da Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.; in ogni caso lo stesso dovrà essere effettuato entro e non oltre le ore 12.00 del giorno successivo alla vendita.

11. I lotti acquistati e pagati devono essere immediatamente ritirati, in ogni caso non oltre 10 (dieci) giorni dalla data dell'effettivo pagamento a favore di Pandolfini CASA D'ASTE. In caso contrario spetteranno tutti i diritti di custodia a Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. che sarà esonerata da qualsiasi responsabilità in relazione alla custodia e all'eventuale deterioramento degli oggetti. Il costo settimanale di magazzinaggio ammonterà a Euro 26,00.

In caso di mancato pagamento entro il termine di dieci giorni dall'asta, Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. potrà dichiarare risolta la vendita, annullando l'aggiudicazione, ovvero agire in via giudiziaria per il recupero della somma dovuta. In ipotesi di risoluzione della vendita, l'acquirente sarà tenuto al pagamento a favore di Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. di una penale pari alle provvigioni perse, dovute sia da parte del mandante che dell'acquirente.

La consegna del bene potrà avvenire esclusivamente solo dopo il saldo integrale del prezzo di aggiudicazione.

12. Si precisa che agli acquisti effettuati presso Pandolfini CASA D'ASTE s.r.l. non è applicabile il diritto di recesso in quanto trattasi di contratto concluso in occasione di una vendita all'asta.

13. Gli acquirenti sono tenuti all'osservanza di tutte le disposizioni legislative e regolamenti in vigore relativamente agli oggetti sottoposti a notifica, con particolare riferimento al D. Lsg. n. 42/2004. L'esportazione di oggetti è regolata dalla suddetta normativa e dalle leggi doganali e tributarie in vigore. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. declina ogni responsabilità nei confronti degli acquirenti in ordine ad eventuali restrizioni all'esportazione dei lotti aggiudicati. L'aggiudicatario non potrà, in caso di esercizio del diritto di prelazione da parte dello Stato, pretendere da Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. o dal Venditore alcun rimborso od indennizzo.

14. Il Decreto Legislativo n. 42 del 22 gennaio 2004 disciplina l'esportazione dei Beni Culturali al di fuori del territorio della Repubblica Italiana, mentre l'esportazione al di fuori della Comunità Europea è altresì assoggettata alla disciplina prevista dal Regolamento CEE n. 116/2009 del 18 dicembre 2008. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. non risponde del rilascio dei relativi permessi previsti nè può garantirne il rilascio. La mancata concessione delle suddette autorizzazioni non possono giustificare l'annullamento dell'acquisto nè il mancato pagamento.

Si ricorda che i reperti archeologici di provenienza italiana non possono essere esportati.

15. Il presente regolamento viene accettato automaticamente da quanti concorrono alla vendita all'asta. Per tutte le contestazioni è stabilita la competenza del Foro di Firenze.

16. I lotti contrassegnati con (*) sono stati affidati da soggetti I.V.A. e pertanto assoggettati ad I.V.A. come segue: 22% sul corrispettivo netto d'asta e 22% sul prezzo di aggiudicazione.

17. I lotti contrassegnati con (λ) s'intendono corredati da attestato di libera di circolazione o attestato di avvenuta spedizione o importazione.

18. I lotti contrassegnati con ● sono assoggettati al diritto di seguito.

COME PARTECIPARE ALL'ASTA

Le aste sono aperte al pubblico e senza alcun obbligo di acquisto. I lotti sono solitamente venduti in ordine numerico progressivo come riportati in catalogo. Il ritmo di vendita è indicativamente di 90 - 100 lotti l'ora ma può variare a seconda della natura degli oggetti.

Offerte scritte e telefoniche

Nel caso non sia possibile presenziare all'asta, Pandolfini CASA D'ASTE potrà concorrere per Vostro conto all'acquisto dei lotti.

Per accedere a questo servizio, del tutto gratuito, dovrete inoltrare l'apposito modulo che troverete in fondo al catalogo o presso i ns. uffici con allegato la fotocopia di un documento d'identità. I lotti saranno eventualmente acquistati al minor prezzo reso possibile dalle altre offerte in sala.

In caso di offerte dello stesso importo sullo stesso lotto, avrà precedenza quella ricevuta per prima. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. offre inoltre ai propri clienti la possibilità di essere contattati telefonicamente durante l'asta per concorrere all'acquisto dei lotti proposti.

Sarà sufficiente inoltrare richiesta scritta che dovrà pervenire 12 ore prima della vendita. Detto servizio sarà garantito nei limiti della disposizione delle linee al momento ed in ordine di ricevimento delle richieste.

Per quanto detto si consiglia di segnalare comunque un'offerta che ci consentirà di agire per Vostro conto esclusivamente nel caso in cui fosse impossibile contattarvi.

Rilanci

Il prezzo di partenza è solitamente inferiore alla stima indicata in catalogo ed i rilanci sono indicativamente pari al 10% dell'ultima battuta.

In ogni caso il Banditore potrà variare i rilanci nel corso dell'asta.

Ritiro lotti

I lotti pagati nei tempi e modi sopra riportati dovranno, salvo accordi contrari, essere immediatamente ritirati.

Su precise indicazioni scritte da parte dell'acquirente Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. potrà, a spese e rischio dello stesso, curare i servizi d'imballaggio e trasporto.

Per altre informazioni si rimanda alle Condizioni Generali di Vendita.

Pagamenti

Il pagamento dei lotti dovrà essere effettuato, in €, entro il giorno successivo alla vendita, con una delle seguenti forme:

- contanti fino a 2.999 euro
- assegno circolare non trasferibile o assegno bancario previo accordo con la Direzione amministrativa.
intestato a:
Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.
- bonifico bancario presso:
BANCA MONTE DEI PASCHI DI SIENA
Via Sassetti, 4 - FIRENZE
IBAN IT 25 D 01030 02827 000006496795
intestato a Pandolfini Casa d'Aste
Swift BIC PASCITM1W40

Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. agisce per conto dei venditori in virtù di un mandato con rappresentanza e pertanto non si sostituisce ai terzi nei rapporti contabili.

I lotti venduti da Soggetti I.V.A. saranno fatturati da quest'ultimi agli acquirenti.

La ns. fattura, pur riportando per quietanza gli importi relativi ad aggiudicazione ed I.V.A., è costituita unicamente dalla parte appositamente evidenziata.

ACQUISTARE DA PANDOLFINI

Le stime in catalogo sono espresse in Euro (€).

Dette valutazioni, puramente indicative, si basano sul prezzo medio di mercato di opere comparabili, nonché sullo stato di conservazione e sulle qualità dell'oggetto stesso.

I cataloghi Pandolfini includono riferimenti alle condizioni delle opere solo nelle descrizioni di opere multiple (quali stampe, libri, vini e monete).

Si prega di contattare l'esperto del dipartimento per richiedere un condition report di un lotto particolare. I lotti venduti nelle nostre aste saranno raramente, per natura, in un perfetto stato di conservazione, ma potrebbero presentare, a causa della loro natura e della loro antichità, segni di usura, danni, altre imperfezioni, restauri o riparazioni. Qualsiasi riferimento alle condizioni dell'opera nella scheda di catalogo non equivale a una completa descrizione dello stato di conservazione. I condition report sono solitamente disponibili su richiesta e completano la scheda di catalogo. Nella descrizione dei lotti, il nostro personale valuta lo stato di conservazione in conformità alla stima dell'oggetto e alla natura dell'asta in cui è inserito. Qualsiasi affermazione sulla natura fisica del lotto e sulle sue condizioni nel catalogo, nel condition report o altrove è fatta con onestà e attenzione. Tuttavia il personale di Pandolfini non ha la formazione professionale del restauratore e ne consegue che ciascuna affermazione non potrà essere esaustiva. Consigliamo sempre la visione diretta dell'opera e, nel caso di lotti di particolare valore, di avvalersi del parere di un restauratore o di un consulente di fiducia prima di effettuare un'offerta.

Ogni asserzione relativa all'autore, attribuzione dell'opera, data, origine, provenienza e condizioni costituisce un'opinione e non un dato di fatto.

Si precisano di seguito per le attribuzioni:

1. ANDREA DEL SARTO: a nostro parere opera dell'artista.
2. ATTRIBUITO AD ANDREA DEL SARTO: è nostra opinione che l'opera sia stata eseguita dall'artista, ma con un certo grado d'incertezza.
3. BOTTEGA DI ANDREA DEL SARTO: opera eseguita da mano sconosciuta ma nell'ambito della bottega dell'artista, realizzata o meno sotto la direzione dello stesso.
4. CERCHIA DI ANDREA DEL SARTO: a ns. parere opera eseguita da soggetto non identificato, con connotati associabili al suddetto artista. E' possibile che si tratti di un allievo.
5. STILE DI ...; SEGUACE DI ...; opera di un pittore che lavora seguendo lo stile dell'artista; può trattarsi di un allievo come di altro artista contemporaneo o quasi.
6. MANIERA DI ANDREA DEL SARTO: opera eseguita nello stile dell'artista ma in epoca successiva.
7. DA ANDREA DEL SARTO: copia di un dipinto conosciuto dell'artista.
8. IN STILE ...: opera eseguita nello stile indicato ma di epoca successiva.
9. I termini firmato e/o datato e/o siglato, significano che quanto riportato è di mano dell'artista.
10. Il termine recante firma e/o data significa che, a ns. parere, quanto sopra sembra aggiunto successivamente o da altra mano.
11. Le dimensioni dei dipinti indicano prima l'altezza e poi la base e sono espresse in cm. Le dimensioni delle opere su carta sono invece espresse in mm.
12. I lotti contrassegnati con (λ) s'intendono corredati da attestato di libera di circolazione o attestato di temporanea importazione artistica in Italia.
13. Il peso degli oggetti in argento è calcolato al netto delle parti in metallo, vetro e cristallo. Per gli argenti con basi appesantite il peso non è riportato.
14. I lotti contrassegnati con ● sono assoggettati al diritto di seguito.

CORRISPETTIVO D'ASTA E I.V.A.

Al prezzo di aggiudicazione dovrà essere aggiunto un importo dei diritti d'asta pari al :

- 25% fino a 250.000 euro
- 22% sulla parte eccedente.

Tali percentuali sono comprensive dell'iva in base alla normativa vigente.

Lotti contrassegnati in catalogo

Le aggiudicazioni dei lotti contrassegnati con * ed assoggettati ad iva con regime ordinario, avranno invece le seguenti maggiorazioni:

- iva del 22% sul prezzo di aggiudicazione
- diritti d'asta del 25% fino a 250.000 euro e del 22% sulla parte eccedente

Le vendite effettuate in virtù di mandati senza rappresentanza stipulati con soggetti IVA per beni per i quali non sia stata detratta l'imposta all'atto di acquisto sono soggette al regime del Margine ai sensi dell'art. 40 bis D.L. 41/95.

ACQUISTARE DA PANDOLFINI

Modalità di pagamento

Il pagamento potrà avvenire nelle seguenti modalità:

- a) contanti fino a 2.999 euro;
- b) assegno circolare soggetto a preventiva verifica con l'istituto di emissione;
- c) assegno bancario di conto corrente previo accordo con la direzione amministrativa della Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.;
- d) bonifico bancario intestato a Pandolfini Casa d'Aste
MONTE DEI PASCHI DI SIENA Via Sassetti, 4 - FIRENZE
IBAN IT 25 D 01030 02827 000006496795 - Swift BIC PASCITM1W40

Diritto di seguito

Il decreto Legislativo n. 118 del 13 febbraio 2006 ha introdotto il diritto degli autori di opere e di manoscritti, e dei loro eredi, ad un compenso sul prezzo di ogni vendita, successiva alla prima, dell'opera originale, il c.d. "diritto di seguito".

Detto compenso è dovuto nel caso il prezzo di vendita non sia inferiore ad € 3.000 ed è così determinato

- a) 4% fino a € 50.000;
- b) 3% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 50.000,01 ed € 200.000;
- c) 1% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 200.000,01 ed € 350.000;
- d) 0,5% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 350.000,01 ed € 500.000;
- e) 0,25% per la parte del prezzo di vendita superiore ad € 500.000.

Pandolfini Casa d'Aste è tenuta a versare il "diritto di seguito" per conto dei venditori alla Società italiana degli autori ed editori (SIAE).

Nel caso il lotto sia soggetto al c.d. "diritto di seguito" ai sensi dell'art. 144 della legge 633/41, l'aggiudicatario s'impegna a corrispondere, oltre all'aggiudicazione, alle commissioni d'asta ed alle altre spese eventualmente gravanti, anche l'importo che spetterebbe al Venditore pagare ai sensi dell'art. 152 L. 633/41, che Pandolfini s'impegna a versare al soggetto incaricato delle riscossione.

VENDERE DA PANDOLFINI

Valutazioni

Presso gli uffici di Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. è possibile, su appuntamento, ottenere una valutazione gratuita dei Vostri oggetti. In alternativa, potrete inviare una fotografia corredata di tutte le informazioni utili alla valutazione, in base alla quale i ns. esperti potranno fornire un valore di stima indicativo.

Mandato per la vendita

Qualora decidiate di affidare gli oggetti per la vendita, il personale Pandolfini Vi assisterà in tutte le procedure. Alla consegna degli oggetti Vi verrà rilasciato un documento (mandato a vendere) contenente la lista degli oggetti, i prezzi di riserva, la commissione e gli eventuali costi per assicurazione, foto e trasporto. Dovranno essere forniti un documento d'identità ed il codice fiscale per l'annotazione sui registri di P.S. conservati presso gli uffici Pandolfini.

Il mandato a vendere può essere con o senza rappresentanza. Il mandante rimane, eventualmente anche solo in via di manleva nei confronti della Pandolfini, il soggetto responsabile per eventuali pretese che l'acquirente dovesse avanzare in ordine al bene acquistato.

Riserva

Il prezzo di riserva è l'importo minimo (al lordo delle commissioni) al quale l'oggetto affidato può essere venduto. Detto importo è strettamente riservato e sarà tutelato dal Banditore in sede d'asta. Qualora detto prezzo non venga raggiunto, il lotto risulterà invenduto.

Liquidazione del ricavato

Trascorsi circa 35 giorni dalla data dell'asta, e comunque una volta ultimate le operazioni d'incasso, provvederemo alla liquidazione, dietro emissione di una fattura contenente in dettaglio le commissioni e le altre spese addebitate.

Commissioni

Sui lotti venduti Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. applicherà una commissione del 13% (oltre ad I.V.A.) mediante detrazione dal ricavato.

CONDITIONS OF SALE

1. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. is entrusted with objects to be sold in the name and on behalf of the consignors, as stated in the deeds registered in the V.A.T. Office of Florence. The effects of this sale involve only the Seller and the Purchaser, without any liability on the part of Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. other than that relating to the mandate received.
2. The objects will be sold to the highest bidder. The transfer of a sold lot to a third party will not be accepted. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. will hold the successful bidder solely responsible for the payment. Notification of the participation at the auction in the name and on behalf of a third party is therefore required in advance.
3. The estimates in the catalogue are purely indicative and are expressed in euros. The descriptions of the lots are to be considered no more than an opinion and are purely indicative, and do not therefore entail any liability on the part of Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. Any complaints should be sent in writing within 10 days, and if considered valid, will entail solely the reimbursement of the amount paid without any further claim.
4. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. shall issue no guarantee regarding the attribution, authenticity or origin of the goods put up for sale for which the sole person responsible shall exclusively be the principal. The principal will assume every guarantee and responsibility concerning the goods with reference to – by way of an example but not limited to - the origin, authenticity, attribution, dating, preservation and marketability of the item which is the subject of this mandate.
5. The goods put up for sale shall be considered to be used/antique items and, as such, not subject to the Consumer Code, according to the provision contained in art. 3 e) of Italian Legislative Decree no. 206/2005
6. The auction will be preceded by an exhibition, during which the specialist in charge of the sale will be available for any enquiries; the object of the exhibition is to allow the prospective bidder to inspect the condition and the quality of the objects, as well as clarifying any possible errors or inaccuracies in the catalogue. All the objects are “sold as seen”. The interested parties shall undertake to examine the objects in person, possibly with the assistance of a trusted expert. All the objects are “sold as seen” in the same condition and state of preservation in which they are displayed.
7. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. may accept absentee and telephone bids for the objects on sale on behalf of persons who are unable to attend the auction. The lots will still be purchased at the best price, in compliance with other bids for the same lots and with the registered reserves. Though operating with extreme care, Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. cannot be held responsible for any possible mistakes in managing absentee or telephone bids. We advise the bidder to carefully check the numbers of the lots, the descriptions and the bids indicated when filling in the relevant form. We cannot accept absentee bids of an unlimited amount. The request of telephone bidding will be accepted only if submitted in writing before the sale. In case of two identical absentee bids for the same lot, priority will be given to the first one received.
8. During the auction the Auctioneer is entitled to combine or to separate the lots.
9. The lots are sold by the Auctioneer; in case of dispute, the contested lot will be re-offered in the same auction starting from the last bid received. A bid placed in the salesroom will always prevail over an absentee bid, as in n. 6.
10. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. may immediately request the payment of the final price, including the buyer's premium; it is due to be paid however no later than 12 p.m. of the day following the auction.
11. Purchased and paid for lots must be collected immediately and, in any case, no later than 10 (ten) days from the date of the actual payment made to Pandolfini CASA D'ASTE. Failing this, Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. will be entitled to storage charges, and will be exempt from any liability for storage or possible damage to sold objects. The weekly storage fee will amount to € 26.00. In the event that the payment is not made within the term of ten (10) days from the auction, Pandolfini Casa d'Aste may declare the sale to have been canceled, annulling the awarding of the bid, or take legal steps in order to recover the amount due. In the case of the cancellation of the sale, the purchaser shall be obliged to pay Pandolfini Casa d'Aste srl a penalty equal to the commission due by both the principal and by the purchaser. The delivery of the goods shall take place exclusively only once the full balance of the final price has been paid.
12. It shall be specified that the right of withdrawal shall not be applicable to purchases made c/o Pandolfini CASA D'ASTE since they are deemed to be a contract concluded on the occasion of an auction sale.
13. Purchasers must observe all legislative measures and regulations currently in force regarding notified objects, with reference to D. Lgs. n. 42/2004. The exportation of objects is determined by the aforementioned regulation and by the customs and taxation laws in force. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. refuses any responsibility towards purchasers regarding exportation restrictions on the purchased lots. Should the State exercise the right of pre-emption, no refund or compensation will be due either to the purchaser on the part of Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. or to the Seller.
14. The Legislative Decree n. 42 dated 22nd January 2004 regulates the exportation of objects of cultural interest outside Italy, while exportation outside the European Community is regulated by the EEC Regulation n. 116/2009 dated 18th December 2008. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. shall not be considered responsible for, and cannot guarantee, the issuing of relevant permits. Should these permits not be granted, Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. cannot accept the cancellation of the purchase or the refusal to pay. We wish to remind you that antiquities cannot be exported,
15. Those participating in the sale will be automatically bound by these Terms and Conditions. The Court of Florence has jurisdiction over possible complaints.
16. Lots with the symbol (*) have been entrusted by Consignors subject to V.A.T. and are therefore subject to V.A.T. as follows: 22% payable on the hammer price and 22% on the final price.
17. For lots with the symbol (λ), an export licence or a temporary importation licence is available.
18. Lots with the symbol ● are subjected to the “resale right”.

AUCTIONS

Auctions are open to the public without any obligation to bid. The lots are usually sold in numerical order as listed in the catalogue. Approximately 90-100 lots are sold per hour, but this figure can vary depending on the nature of the objects.

Absentee bids and telephone bids

If it's not possible for the bidder to attend the auction in person, Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. will execute the bid on your behalf.

To have access to this free service you will need to send us a photocopy of some form of ID and the relevant form that you will find at the end of the catalogue or in our offices. The lots will be purchased at the best possible price depending on the other bids in the salesroom.

In the event of bids of equal amount, the first one to be placed will have the priority. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. offers its clients the possibility to be contacted by telephone during the auction to participate in the sale. You will need to send a written request within 12 hours prior to the time of the sale. This service is guaranteed depending on the lines available at the time, and according to the order of arrival of the requests.

We therefore advise clients to place a bid that will allow us to execute it on their behalf only when it is not possible to contact them.

Bids

The starting price is usually lower than the estimate stated in the catalogue, and each raising will be approximately 10% of the previous bid.

The raising of the bid during the auction is, in any case at the sole discretion of the auctioneer.

Collection of lots

The lots paid for following the aforementioned procedures must be collected immediately, unless other agreements have been taken with the auction house.

Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. may, following the precise, written indications of the Purchaser, attend to the packing and shipping of the lots at the Purchaser's risk and expense.

For any other information please see General Conditions of Sale.

Payment

The payment of the lots is due, in EUR, the day following the sale, in any of the following ways:

- cash up to € 2.999
- non-transferable bank draft or personal cheque with prior consent from the administrative office, made payable to:
Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.
- bank transfer to: BANCA MONTE DEI PASCHI
DI SIENA Filiale 1874 Sede di Firenze:
Via Sassetti, 4 - FIRENZE
IBAN: IT 25 D 01030 02827 000006496795,
Swift BIC - PASCITM1W40

Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. acts on behalf of the Consignor on the basis of a mandate, and does not substitute third parties regarding payments. For lots sold by V.A.T. payers, an invoice will be issued to the purchaser by the seller. Our invoice, though you will find reported the hammer price and the V.A.T., is only made up of the amount highlighted.

BUYING AT PANDOLFINI

The estimates in the catalogue are expressed in Euros (€). These estimates are purely indicative and are based on the mean price of comparable pieces on the market, on the condition and on the characteristics of the object itself.

The catalogues of Pandolfini include information on the condition of the objects only when describing multiple lots (such as prints, books, coins and bottles of wine). Please request a condition report of the lot you are interested in from the specialist in charge.

Lots sold in our auctions will rarely be in perfect condition and may show, due to their nature and age, signs of wear, damage, restoration or repair and other imperfections. Any reference to the condition of the object in the catalogue is not equivalent to a complete description of its condition. Condition reports are usually available on request and complete the catalogue entries. In the description of the lots, our staff judges the condition of the object in accordance with its estimate and the kind of auction in which it has been included. Any statement in the catalogue, in the condition report or elsewhere, regarding the physical nature of the lot and its condition, is given honestly and scrupulously. The staff of Pandolfini however does not have the professional training of a restorer: any statement therefore should not be considered exhaustive. Potential purchasers are always advised to inspect the object in person and, in the case of lots of particular value, to ask the opinion of a restorer or of a trusted consultant before placing a bid.

Any statement regarding the author, the attribution of the work, dating, origin, provenance and condition is to be considered a simple opinion and not an actual fact.

As concerning attributions, please note that:

1. ANDREA DEL SARTO: in our opinion a work by the artist.
2. ATTRIBUTED TO ANDREA DEL SARTO: in our opinion the work was executed by the artist, but with a degree of uncertainty.
3. ANDREA DEL SARTO'S WORKSHOP: work executed by an unknown artist in the workshop of the artist, whether or not under his direction.
4. ANDREA DEL SARTO'S CIRCLE: in our opinion a work executed by an unidentifiable artist, with characteristics referable to the aforementioned artist. He may be a pupil.
5. STYLE OF...; FOLLOWER OF...; a work by a painter who adheres to the style of the artist: he could be a pupil or another contemporary, or almost contemporary, artist.
6. MANNER OF ANDREA DEL SARTO: work executed imitating the style of the artist, but at a later date.
7. FROM ANDREA DEL SARTO: copy from a painting known to be by the artist.
8. IN THE STYLE OF...: work executed in the style specified, but from a later date.
9. The terms signed and/or dated and/or initialled means that it was done by the artist himself.
10. The term bearing the signature and/or date means that, in our opinion, the writing was added at a later date or by a different hand.
11. In the measurements of the paintings, expressed in cm, height comes before base. The size of works on paper is instead expressed in mm.
12. For lots with the symbol (λ), an export licence or a temporary importation licence is available.
13. The weight of silver objects is a net weight, excluding metal, glass and crystal parts. The weight of silver objects with a weighted base will not be indicated.
14. Lots with the symbol ● are subjected to the "resale right".

BUYER'S PREMIUM AND VAT

A buyer's premium will be added to the hammer price amounting to:

- 25% up to € 250,000
- 22% on any excess amount.

These percentages shall include VAT in accordance with current regulations.

Lots marked * in the catalogue

The sale of lots marked * and subject to ordinary

VAT will instead be increased as follows:

- 22% VAT on the hammer price
- 25% buyer's premium up to € 250,000 and
- 22% on any excess amount

Sales carried out by virtue of mandates without the power of representation that are stipulated with VAT subjects and involve goods for which the tax has not been deducted at the moment of purchase shall be subject to the VAT Margin scheme pursuant to art. 40 b) of Italian Legislative Decree 41/95.

BUYING AT PANDOLFINI

Terms of payment

The following methods of payment are accepted:

- a) cash up to € 2,999;
- b) bank draft subject to prior verification with the issuing bank;
- c) current account bank check upon agreement with the administrative offices of Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.;
- d) bank transfer made out to Pandolfini Casa d'Aste
MONTE DEI PASCHI DI SIENA Via Sassetti, 4 - FIRENZE
IBAN IT 25 D 01030 02827 000006496795 - Swift BIC PASCITM1W40

Resale right

The Legislative Decree n. 118 dated 13th February 2006 introduced the right for authors of works of art and manuscripts, and for their heirs, to receive a remuneration from the price of any sale after the first, of the original work: this is the so-called "resale right".

This payment is due for selling prices over €3.000 and is determined as follows:

- a) 4 % up to € 50.000;
- b) 3 % for the portion of the selling price
between € 50.000,01 and € 200.000;
- c) 1 % for the portion of the selling price
between € 200.000,01 and € 350.000;
- d) 0,5 % for the portion of the selling price
between € 350.000,01 and € 500.000;
- e) 0,25 % for the portion of the selling price
exceeding € 500.000.

Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. is liable to pay the "resale right" on the sellers' behalf to the Società Italiana degli Autori ed Editori (SIAE).

Should the lot be subjected to the "resale right" in accordance with the art. 144 of the law 633/41, the purchaser will pay, in addition to the hammer price, to the commission and to other possible expenses, the amount that would be due to the Seller in accordance with the art. 152 of the law 633/41, that Pandolfini will pay to the subject authorized to collect it.

SELLING THROUGH PANDOLFINI

Evaluations

You can ask for a free evaluation of your objects by fixing an appointment at the headquarters of Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. Alternatively, you may send us a photograph of the objects and any information which could be useful: our specialists will then express an indicative evaluation.

Mandate of sale

If you should decide to entrust your objects to us, the Pandolfini staff will assist you through the entire process. Upon delivery of the objects you will receive a document (mandate of sale) which includes a list of the objects, the reserves, our commission and possible costs for insurance, photographs and shipping. We will need some form of ID and your date and place of birth for the registration in the P.S. registers in the offices of Pandolfini. The mandate of sale is a mandate of representation: therefore Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. cannot substitute the seller in his relations with third parties.

Reserve

The reserve is the minimum amount (commission included) at which an object can be sold. This sum is strictly confidential and the auctioneer will ensure it remains so it during the auction. If the reserve is not reached, the lot will remain unsold.

Payment

You will receive payment within 35 working days from the day of the sale, provided the payment on behalf of the purchaser is complete, with the issue of a detailed invoice reporting commissions and any other charges applicable.

Commission

Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. will apply a 13% (plus V.A.T.) commission which will be deducted from the hammer price.

Cognome | Surname _____

Nome | Name _____

Ragione Sociale | Company Name _____

@EMAIL _____

Indirizzo | Address _____

Città | City _____

C.A.P. | Zip Code _____

Telefono Ab. | Phone _____

Fax _____

Cell. | Mobile _____

Cod. Fisc o Partita IVA | VAT _____

PAGAMENTO | PAYMENT

Assegno intestato a Pandolfini Casa d'Aste | Check to Pandolfini Casa d'Aste

Bonifico Bancario | Bank transfer to
Banca Monte dei Paschi di Siena
IBAN: IT25D0103002827000006496795 - BIC/SWIFT: PASC IT M1W40

VISA MASTERCARD

CARTA # | CARD # _____

Security Code _____ Data scadenza | Expiration Date _____

Firma | Signature _____

NUOVO | NEW RINNOVO | RENEWAL

**SEGNARE LE CATEGORIE DI INTERESSE
PLEASE CHECK THE CATEGORIES OF INTEREST**

ARREDI E MOBILI ANTICHI
OGGETTI D'ARTE, PORCELLANE, MAIOLICHE € 170
FURNITURE, WORKS OF ART,
PORCELAIN AND MAIOLICA
5 Cataloghi | Catalogues

DIPINTI E SCULTURE DEL SEC. XIX € 120
19TH CENTURY PAINTINGS AND SCULPTURES
3 Cataloghi | Catalogues

DIPINTI E SCULTURE ANTICHE € 120
OLD MASTERS PAINTINGS AND SCULPTURES
3 Cataloghi | Catalogues

ARTE ORIENTALE | ASIAN ART € 80
2 Cataloghi | Catalogues

MONETE E MEDAGLIE | COINS AND MEDAL € 80
2 Cataloghi | Catalogues

ARGENTI | SILVER € 170
GIOIELLI E OROLOGI | JEWELRY AND WATCHES
5 Cataloghi | Catalogues

LIBRI E MANOSCRITTI € 50
BOOKS AND MANUSCRIPTS
2 Cataloghi | Catalogues

VINI | WINES € 80
3 Cataloghi | Catalogues

ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA € 120
ARTI DECORATIVE DEL SEC. XX E DESIGN
MODERN AND CONTEMPORARY ART
20TH CENTURY DECORATIVE ARTS AND DESIGN
3 Cataloghi | Catalogues

AUTO CLASSICHE | CLASSIC CARS € 80
2 Cataloghi | Catalogues

TOTALE | TOTAL €

RISPEDIRE ALL'UFFICIO ABBONAMENTI - PLEASE SEND THIS FORM BACK TO THE SUBSCRIPTION OFFICE

PANDOLFINI CASA D'ASTE Palazzo Ramirez Montalvo | Borgo degli Albizi, 26 | 50122 Firenze | Tel. +39 055 2340888-9 | Fax +39 055 244343 | info@pandolfini.it

SEDI



FIRENZE - Palazzo Ramirez Montalvo
Borgo Albizi, 26
Tel. +39 055 2340888
info@pandolfini.it



MILANO
Via Manzoni, 45
Tel. +39 02 65560807
milano@pandolfini.it

CENTRO SVIZZERO
Via Palestro, 2



ROMA
Via Margutta, 54
Tel. +39 06 3201799
roma@pandolfini.it



Pandolfini

CASA D'ASTE

dal 1924

PRIVATE SALES



ANDREA SEMINO

(Genova, 1526 - 1594)

LA COMUNIONE DI SAN GEROLAMO,
IL COMMITTENTE CON L'ARCANGELO MICHELE E TOBIOLO CON L'ANGELO
trittico, olio su tavola, cm 135x205, firmato e datato "Andrea Seminus Faciebat anno 1553"

Opera dichiarata di interesse culturale particolarmente importante dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.

Esposizione di opere d'arte provenienti da importanti collezioni in vendita a trattativa privata.

A permanent selling exhibition of fine art from private collections available for immediate purchase.

Palazzo Ramirez-Montalvo
Borgo degli Albizi, 26
FIRENZE

Contatti
Tel. +39 055 2340888/9
info@pandolfini.it



MOBILI, ARREDI E OGGETTI
D'ARTE DA COLLEZIONI PRIVATE

ASTA FIRENZE
16 OTTOBRE 2019

Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

Esposizione
12 - 15 ottobre 2019
Palazzo Ramirez Montalvo
Borgo Albizi, 26 - FIRENZE

Contatti
Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

ASTA LIVE | PANDOLFINI.COM



GIOIELLI

Esposizione

22 - 26 novembre 2019
Palazzo Ramirez Montalvo
Borgo Albizi, 26
FIRENZE

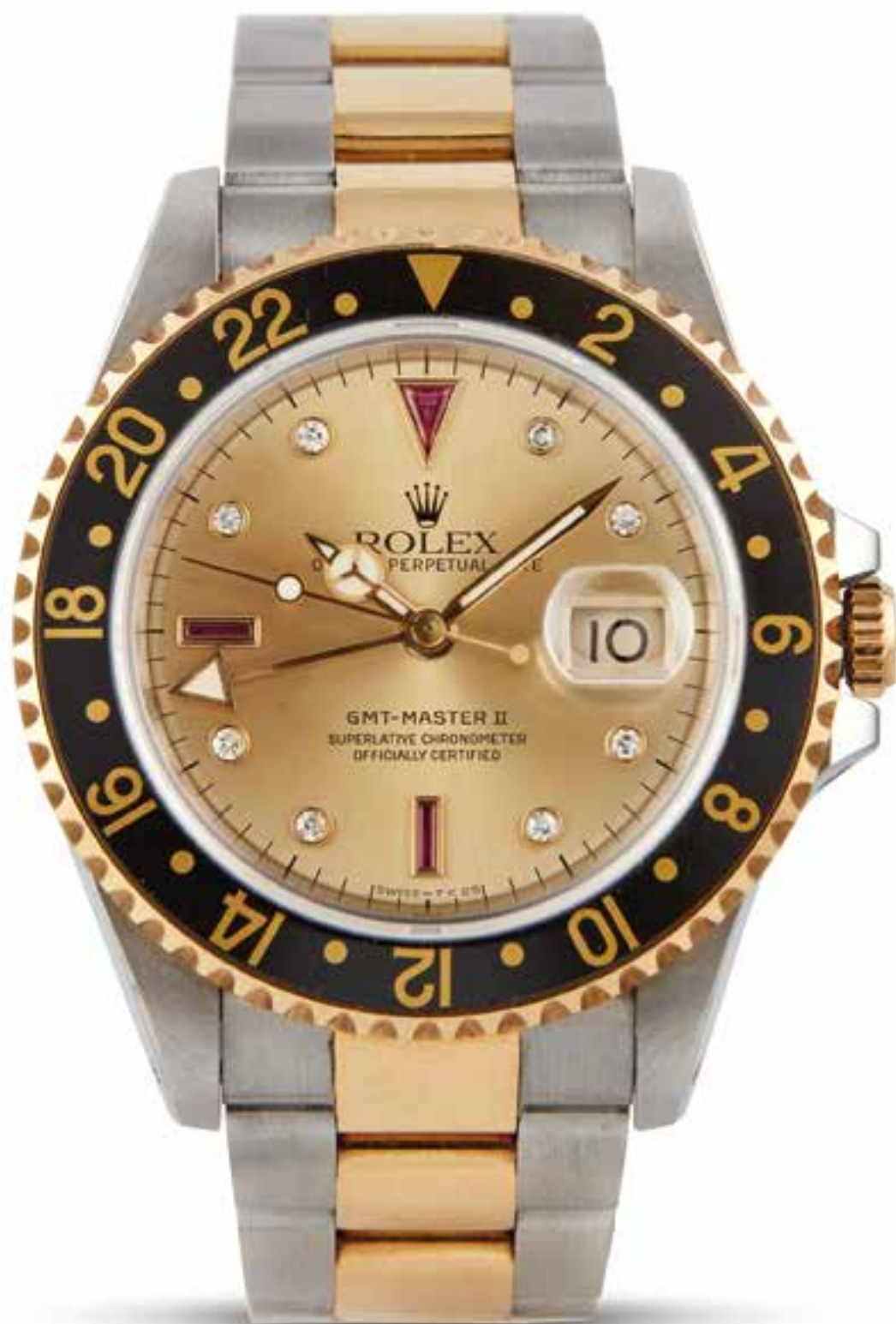
ASTA FIRENZE
27 NOVEMBRE 2019

Contatti

Cesare Bianchi
cesare.bianchi@pandolfini.it
Andrea De Miglio
andrea.demiglio@pandolfini.it

Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

ASTA LIVE | PANDOLFINI.COM



OROLOGI

Esposizione

22 - 26 novembre 2019
Palazzo Ramirez Montalvo
Borgo Albizi, 26
FIRENZE

ASTA FIRENZE
28 NOVEMBRE 2019

Contatti

Cesare Bianchi
cesare.bianchi@pandolfini.it
Andrea De Miglio
andrea.demiglio@pandolfini.it

Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

ASTA LIVE | PANDOLFINI.COM



ARCHEOLOGIA

Esposizione

13 - 16 dicembre 2019
Palazzo Ramirez Montalvo
Borgo Albizi, 26
FIRENZE

ASTA FIRENZE
18 DICEMBRE 2019

Contatti

Paolo Persano
paolo.persano@pandolfini.it

Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

ASTA LIVE | PANDOLFINI.COM



20th
ANNIVERSARY
of WINES
AUCTION

UNA PRESTIGIOSA SELEZIONE DI VINI
E DISTILLATI DA COLLEZIONI PRIVATE

14 OTTOBRE 2019

Teatro del Maggio Musicale Fiorentino
Piazza Vittorio Gui, Firenze

15 OTTOBRE 2019

Palazzo Ramirez Montalvo,
Borgo Albizi 26, Firenze

ASTA FIRENZE

14 - 15 OTTOBRE 2019

Contatti

Francesco Tanzi
francesco.tanzi@pandolfini.it

Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

ASTA LIVE | PANDOLFINI.COM





[PANDOLFINI.COM](https://www.pandolfini.com)