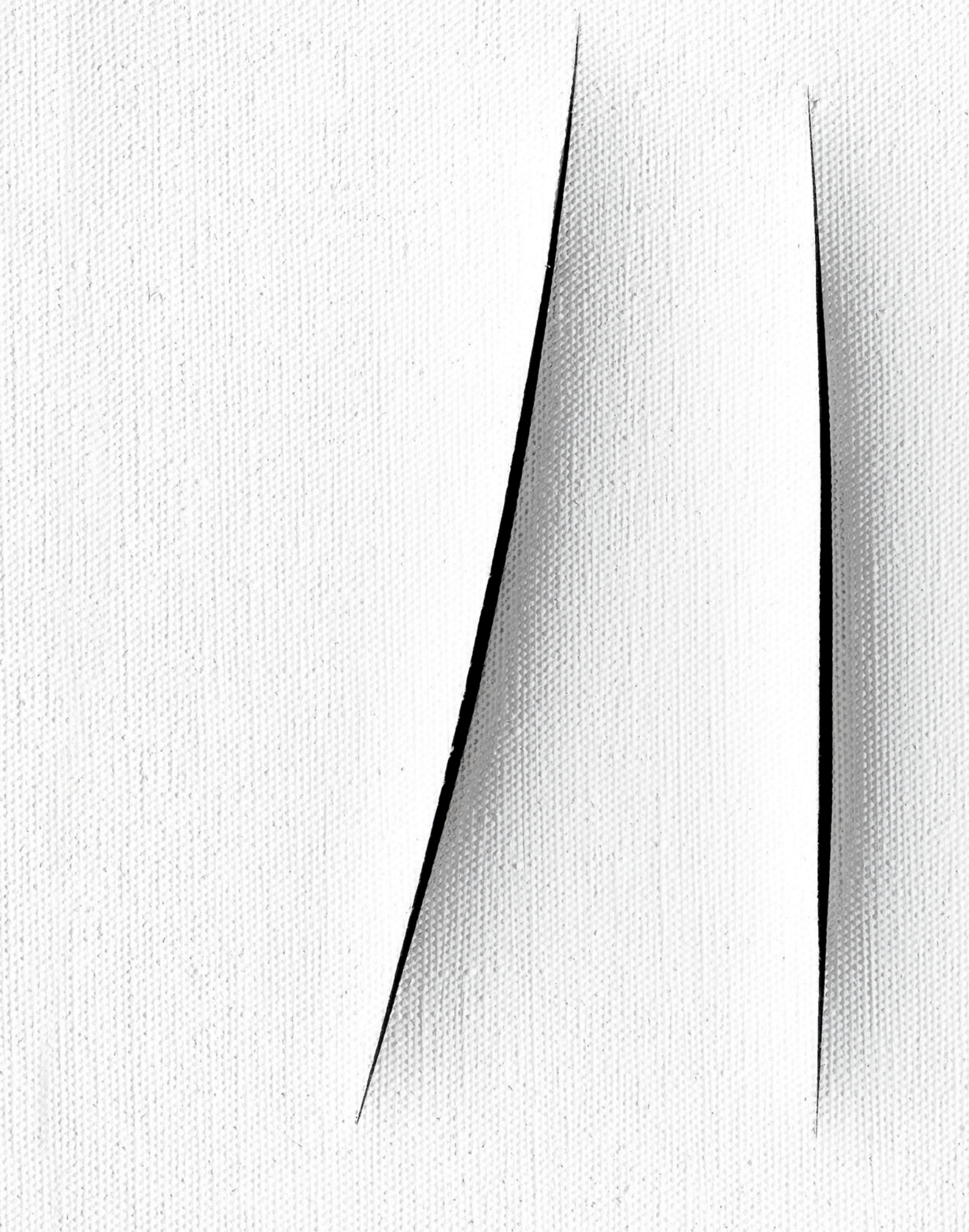


MILAN MODERN AND CONTEMPORARY | CHRISTIE'S



MILAN MODERN AND CONTEMPORARY

Giovedì 27 e venerdì 28 Aprile 2017

ASTA

Giovedì 27 Aprile ore 19.00 lotti 1-52
Venerdì 28 Aprile 2017 ore 15.00 lotti 53-88
Palazzo Clerici Via Clerici 5, Milano

ESPOSIZIONI

ROMA

Musei di San Salvatore in Lauro,
nel Complesso Monumentale del Pio Sodalizio dei Piceni
Piazza San Salvatore in Lauro 15
Mercoledì 5 e giovedì 6 Aprile 2017, ore 10.00-19.00
(Selezione di Opere)

TORINO

Palazzo Birago, via Carlo Alberto 16
Mercoledì 12 Aprile 2017, ore 10.00-18.00
(Selezione di Opere)

MILANO

Palazzo Clerici, Via Clerici 5
Da venerdì 21 a mercoledì 26 Aprile 2017, ore 10.00-19.00

CODICE E NUMERO D'ASTA

Per informazioni e ordini
d'acquisto riferirsi a questa
vendita con il nome in codice
#christiesmilan - 14382

RISULTATI D'ASTA

Tel: +39 02 303 283 1

christies.com

CONDIZIONI DI VENDITA

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

COMPRARE DA CHRISTIE'S

Per informazioni consultare la
sezione comprare da Christie's.
catalogo [€ 21,00]
Prezzo di vendita al pubblico

christies.com

Christie's, le aste in un click

CHRISTIE'S  **LIVE™**

**registratevi su christies.com entro
martedì 28 aprile ore 10.00**

CHRISTIE'S

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



SOMMARIO

| | |
|------------|--|
| 3 | Informazioni Asta / Auction Information |
| 6 | Specialists and Services for Modern and Contemporary Art |
| 10 | Asta / Property for Sale |
| 231 | Simboli in Catalogo / Explanation of Symbols |
| 232 | Condizioni di Vendita • Acquistare da Christie's Conditions of Sale • Buying at Christie's |
| 236 | Avvertenze Importanti e Spiegazione dei Criteri di Catalogazione Important Information and Explanation of Cataloging Policy |
| 237 | Worldwide Salerooms and European Offices |
| 241 | Modulo Offerte / Absentee Bids Form |
| 245 | Indice / Index |

ILLUSTRAZIONI

Copertina:

Lotto 12: Lucio Fontana, Concetto Spaziale, [Attese], 1966.
© 2017 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

Quarta di copertina:

Lotto 37: Enrico Castellani, Superficie Bianca, 1967 (particolare/detail).
© 2017 Enrico Castellani / Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

Sovraccopertina:

Lotto 20: Enrico Castellani, Superficie Bianca, 1987 (particolare/detail).
© 2017 Enrico Castellani / Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

Lotto 8: Lucio Fontana, [Concetto spaziale, attesa], 1961 (particolare/detail).
© 2017 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

Lotto 34: Mario Schifano and Frank O'Hara, Words and Drawings of Frank O'Hara Mario Schifano, 1964 (particolare/detail).
© 2017 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome; © Frank O'Hara.

Lotto 29: Giosetta Fioroni, Liberty, 1965 (particolare/detail).
© Giosetta Fioroni.

Lotto 29: Cesare Tacchi, Poltrona bianca con impronte di personaggio romantico sul tappet, 1967 (particolare/detail).
© 2017 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

Seconda di copertina:

Lotto 10: Lucio Fontana, Concetto spaziale, Attese, 1963-64 (particolare/detail).
© 2017 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

Pagine opposte ai frontespizi:

Lotto 6: Enrico Castellani, Senza titolo (Superficie), 1961 (particolare/detail).
© 2017 Enrico Castellani / Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

Lotto 13: Giuseppe Uncini, Cementarmato parabolico, 1961.
© Courtesy Archivio Opera Giuseppe Uncini.

Pagina 230:

Lot 40: Agostino Bonalumi, Grigio, 1964 (particolare/detail).
© 2017 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

Indice:

Lot 30: Tano Festa, Piazza delle Muse, 1961.
© 2017 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

Terza di copertina:

Lot 22: Fausto Melotti, Tema e variazioni I, 1970. (particolare/detail)
© Fondazione Fausto Melotti.

COPYRIGHT NOTICE

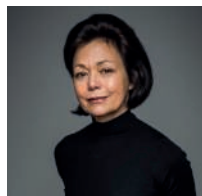
No part of this catalogue may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted by any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of Christie's.

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

christies.com

POST-WAR & CONTEMPORARY ART

SENIOR INTERNATIONAL TEAM



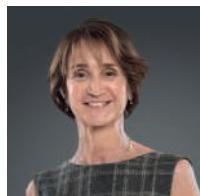
Laura Paulson
*Chairman,
20th Century Art,
Americas*



Francis Outred
*Chairman and
Head of Post-War &
Contemporary Art,
EMERI*



Jussi Pyllkänen
Global President



Mariolina Bassetti
*Chairman and
International
Director of Post-War
& Contemporary Art,
Southern Europe*



Loic Gouzer
*Deputy Chairman,
Post-War &
Contemporary Art,
New York*



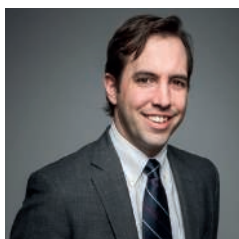
Alexander Rotter
*Chairman, Post-War
& Contemporary Art,
Americas*



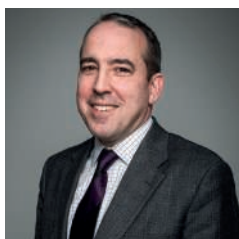
Xin Li
Deputy Chairman, Asia



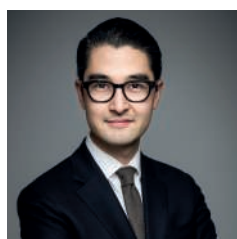
Eric Chang
*Deputy Chairman, Asia,
International Director of
Asian 20th Century &
Contemporary Art*



Barrett White
*Deputy Chairman, Post-
War & Contemporary Art,
New York*



Andy Massad
*International Director,
Post-War & Contemporary
Art, New York*



Koji Inoue
*Global Head of Post-
War and Contemporary
Private Sales, International
Director*

INFORMATION AND SERVICES FOR THIS AUCTION

ENQUIRIES

Mariolina Bassetti
*Chairman and Head of
Post-War & Contemporary
Art, Southern Europe*
Tel: +39 06 686 3330
mbassetti@christies.com

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

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

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

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

AUCTION ADMINISTRATORS & CONDITION REPORTS

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

Giulia Centonze
Tel: +39 06 686 3320
gcentonze@christies.com

REGIONAL MANAGING DIRECTOR

Virginie Melin
Tel: +33 1 40 76 84 32
vmelin@christies.com

BUSINESS MANAGER

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

HEAD OF SALE MANAGEMENT

Pauline Cintrat
Tel: +33 1 40 76 72 09
pcintrat@christies.com

SERVICES

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

AUCTION RESULTS
Tel: +39 02 303 283 1

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

POST-SALE SERVICES

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

EMAIL

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

For full contact details, please refer to page 21



POST-WAR & CONTEMPORARY ART EUROPE & ASIA



Andreas Rumbler
Chairman, Switzerland



Arno Verkade
*Managing Director,
Germany*



Herrad Schorn
*Senior Specialist,
Germany*



Rene Lahn
*Senior Specialist,
Switzerland*



Laetitia Bauduin
*Senior Specialist,
France*



Christophe Durand-
Ruel
*Senior Specialist,
France*



Jutta Nixdorf
*Senior Specialist,
Germany*



Peter van der Graaf
*Senior Specialist,
Benelux and Nordic
Countries*



Nina Kretzschmar
Specialist, Germany



Guillermo Cid
Specialist, Spain



Anne Lamuniere
*Specialist,
Switzerland*



Paul Nyzam
Specialist, France



Etienne Sallon
Specialist, France



Pauline Haon
Specialist, Belgium



Han-I Wang
Specialist, Hong Kong



Elvira Jansen
*Junior Specialist,
Amsterdam*

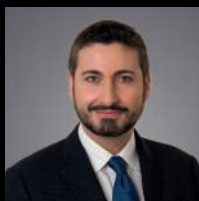


Ekaterina Klimochkina
Junior Specialist, Paris

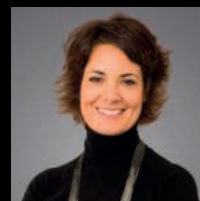
POST-WAR & CONTEMPORARY ART MILAN



Mariolina Bassetti
*Chairman, Italy
and International
Director, Post War &
Contemporary, Italy*



Renato Pennisi
Head of Milan Sale



Laura Garbarino
Senior Specialist, Italy



Elena Zacarrelli
Specialist, Italy



Barbara Guidotti
Specialist, Italy

POST-WAR & CONTEMPORARY ART LONDON



Edmond Francey
Head of London,
Senior Director



Leonie Moschner
Senior Specialist,
Director



Alice de Roquemaurel
Senior Specialist,
Director



Beatriz Ordovas
Head of Private Sales,
Senior Specialist, Director



Cristian Albu
Senior Specialist,
Director



Katharine Arnold
Head of Evening
Auction, Director



Leonie Grainger
Co-Head Day Auction,
Specialist, Director



Rosanna Widen
Co-Head Day Auction,
Specialist, Director



Alessandro Diotallevi
Specialist



Alexandra Werner
Specialist



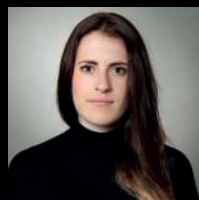
Paola Saracino Fendi
Head of Online
Auction, Specialist



Zoë Klemme
Head of First Open
Auction, Specialist



Tessa Lord
Associate Specialist



Anna Touzin
Junior Specialist

AMERICAS



Martha Baer
International Director,
Senior Vice President



Sara Friedlander
Head of Department,
Senior Vice President



Charlie Adamski
Specialist,
Vice President



Ana Maria Celis
Specialist,
Vice President



Alexis Klein
Specialist,
Vice President



Jackie Wachter
Specialist,
Vice President



Jennifer Yum
Specialist,
Vice President



Joanna Szymkowiak
Specialist,
Associate Vice President



Alexander Berggruen
Associate Specialist



Vivian Brodie
Associate Specialist



Noah Davis
Junior Specialist



Rachael White
Junior Specialist



Kathryn Widing
Junior Specialist

POST-WAR & CONTEMPORARY ART INTERNATIONAL SPECIALIST DIRECTORY

AMERICAS

New York

Martha Baer
+1 917 912 5426
mbaer@christies.com
Michael Baptist
+1 212 636 2660
mbaptist@christies.com
Alexander Berggruen
+1 212 636 2373
aberggruen@christies.com
Laura Bjorstad
+1 212 636 2249
lbjorstad@christies.com
Vivian Brodie
+1 212 636 2510
vbrodie@christies.com
Ana Maria Celis
+1 212 641 5774
acelis@christies.com
Noah Davis
+1 212 468 7173
ndavis@christies.com
+1 212 641 7554
Sara Friedlander
+1 212 641 7554
sfriedlander@christies.com
Loic Gouzer
+1 212 636 2248
lgouzer@christies.com
Alexis Klein
+1 212 641 3741
aklein@christies.com
Kathryn Marber
+1 212 641 5768
kmarber@christies.com
Andy Massad
+1 212 636 2104
amassad@christies.com
Laura Paulson
+1 212 636 2134
lpaulson@christies.com
Joanna Szymkowiak
+1 212 974 4440
jszymkowiak@christies.com
Barrett White
+1 212 636 2151
bwhite@christies.com
Rachael White
+1 212 974 4556
rrwhite@christies.com
Kathryn Widing
+1 212 636 2109
kwiding@christies.com
Jennifer Yum
+1 212 468 7123
jyum@christies.com

Los Angeles

Jackie Wachter
+1 310 385 2675
jwachter@christies.com

San Francisco

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

EUROPE

London King Street

Cristian Albu
+44 20 7752 3006
calbu@christies.com
Katharine Arnold
+44 20 7389 2024
karnold@christies.com
Alessandro Diotallevi
+44 20 7389 2954
adiotallevi@christies.com
Paola Saracino Fendi
+44 207 389 2796
pfendi@christies.com
Edmond Francey
+44 207 389 2630
efrancey@christies.com
Leonie Grainger
+44 20 7389 2946
lgrainger@christies.com
Tessa Lord
+44 20 7389 2683
tlord@christies.com
Leonie Moschner
+44 20 7389 2012
lmoschner@christies.com
Beatriz Ordovas
+44 20 7389 2920
bordovas@christies.com
Francis Outred
+44 20 7389 2270
foutred@christies.com
Bojana Popovic
+44 20 7389 2414
bpopovic@christies.com
Alice de Roquemaurel
+44 20 7389 2049
aderoquemaurel@christies.com
Alexandra Werner
+44 207 389 2713
awerner@christies.com
Rosanna Widen
+44 20 7389 2187
rwiden@christies.com
South Kensington
Zoe Klemme
+44 20 7389 2249
zklemme@christies.com
Austria
Angela Baillou
+43 1 583 88 12 14
abaillou@christies.com

Belgium

Peter van der Graaf,
Amsterdam
+31 20 575 52 74
pvanderGraaf@christies.com
Pauline Haon
+32 2 289 1331
phaon@christies.com

France

Laetitia Bauduin
+33 1 40 76 85 95
lbauduin@christies.com
Florence de Botton
+33 1 40 76 84 04
fdebotton@christies.com
Christophe Durand-Ruel
+33 1 40 76 85 79
CDurand-Ruel@christies.com
Paul Nyzam
+33 1 40 76 84 15
pnyzam@christies.com
Etienne Sallon
+33 1 40 76 86 03
esallon@christies.com

Germany

Nina Kretzschmar, Cologne
+49 17 076 958 90
nkretzschmar@christies.com
Tessa Lord
Jutta Nixdorf, Munich
+41 44 268 10 10
jnixdorf@christies.com
Christiane Rantzau,
Hamburg
+49 40 279 4073
crantzau@christies.com
Herrad Schorn, Dusseldorf
+49 211 491 59311
hschorn@christies.com
Eva Schweizer, Stuttgart
+49 711 226 9699
eschweizer@christies.com
Arno Verkade, Dusseldorf
+49 211 491 59313
averkade@christies.com

Italy

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

Netherlands

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

Spain

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

Switzerland

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

ASIA

Hong Kong

Elaine Holt
+852 2978 6787
eholt@christies.com
Han-I Wang
+852 2978 6821
hwang@christies.com

India

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

Indonesia

Charmie Hamami
+62 21 7278 6268
chamami@christies.com

Japan

Ryutaro Katayama
+81-3-6267-1771
gogo@christies.com

Indonesia

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

Shanghai

Danqing Li
+86 212 226 1519
danqingli@christies.com

Singapore

Tang Wen Li
+65 6235 3828
wtang@christies.com

South Korea

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

Taiwan

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

REST OF WORLD

Argentina

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

Australia

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

Brazil

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

Israel

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

Mexico City

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

United Arab Emirates

Hala Khayat, Dubai
+971 4425 5647
hkhayat@christies.com
Masa Al-Kutoubi, Dubai
+971 4 425 5647
mal-kutoubi@christies.com

Email. First initial followed by last name@christies.com (eg. Martha Baer = mbaer@christies.com)

DA UNA COLLEZIONE PRIVATA ROMANA

PROPERTY FROM A PRIVATE ROMAN COLLECTION

Christie's è lieta di presentare una raffinata selezione di opere di Alighiero Boetti provenienti da un'importante collezione privata romana. Offerte nelle aste di Arte Contemporanea tra Londra, Amsterdam, Milano e Parigi nel corso del 2016 e del 2017, le opere possono vantare una eccezionale provenienza: provengono infatti direttamente da uno dei collaboratori più fidati dell'artista, e sono rimaste nelle stesse mani sin dalla loro creazione.

Il collezionista, chiamato inizialmente da Boetti per lavorare alla celebre serie delle biro, ha coltivato un rapporto stretto con l'artista e, nel giro di vent'anni, ha creato una curata raccolta della sua opera artistica.

Rappresentando tre decenni di produzione artistica, la collezione comprende il capolavoro più volte esposto *Calendari*, esemplari dell'iconico *Orologio Annuale*, opere dalle serie *Aerei* oltre a una magnifica selezione dei celebri *Arazzi* ricamati.

Christie's is delighted to present an outstanding selection of works by Alighiero Boetti from an important private Roman collection. Spread across Post-War and Contemporary Art sales in London, Amsterdam, Milan and Paris throughout 2016 and 2017, the works boast an exceptional provenance: acquired directly from the artist by one of his most trusted assistants, they have remained in the same private hands since their creation. Initially employed by Boetti to work on his celebrated biro series, the collector cultivated a close relationship with the artist, and over the course of twenty years assembled a carefully-curated snapshot of his *oeuvre*. Spanning three decades of his practice, the collection includes the widely-exhibited masterpiece *Calendari*, examples of his iconic *Orologio Annuale*, works from his *Aerei* series and a superb selection of his famous embroidered *Arazzi*.

‘Esiste un ordine preciso innato in ogni cosa, anche se si manifesta in maniera disordinata’

‘There is a definite order innate in everything, even if it manifests in a disorderly manner’

ALIGHIERO BOETTI

λ1

ALIGHIERO BOETTI (1940-1994)

Senza titolo (ordine e disordine)

firmato e datato *alighiero e boetti* 1977 (sul retro)

ricamo

cm 54x52

Eseguito nel 1977

Opera registrata presso l'Archivio Alighiero Boetti, Roma, n. 2210, come da autentica su fotografia in data 8 febbraio 2017

€50,000-70,000

\$54,000-76,000

£44,000-61,000

PROVENIENZA:

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

BIBLIOGRAFIA:

J. C. Ammann, *Alighiero Boetti, Catalogo generale*, Milano 2009, vol. II, p. 279, n. 933 (illustrato)

‘SENZA TITOLO (ORDINE E DISORDINE)’ (UNTITLED (ORDER AND DISORDER)); SIGNED AND DATED ON THE REVERSE; EMBROIDERY



DA UNA
RAFFINATA COLLEZIONE ITALIANA
PROPERTY FROM A DISTINGUISHED ITALIAN COLLECTION

λ2

VINCENZO AGNETTI (1926-1981)

Assioma: l'opposizione è un riflesso gli opposti si equivalgono

firmato e datato Agnetti 70 (sul retro)

nitro su bachelite incisa

cm 70x70

Eseguito nel 1970

Opera registrata presso l'Archivio Agnetti, Milano, n. 0346AB1970011702393,
come da autentica su fotografia in data 17 marzo 2017

€30,000-50,000

\$33,000-54,000

£27,000-44,000

PROVENIENZA:

Galleria Lia Rumma, Napoli

ivi acquisito dall'attuale proprietario

ESPOSIZIONI:

Napoli, Galleria Lia Rumma, *Vincenzo Agnetti*, 1988

'ASSIOMA: L'OPPOSIZIONE È UN RIFLESSO
GLI OPPOSTI SI EQUIVALGONO' (AXIOM:
OPPOSITION IS A REFLECTION OPPOSITES ARE
EQUIVALENT); SIGNED AND DATED ON THE
REVERSE; NITRO ON ENGRAVED BAKELITE

L'OPPOSIZIONE È UN RIFLESSO GLI OPPOSTI SI EQUIVALGONO

λ3

OLGA CAROL RAMA (1918-2015)

Frammento di usura

firma, data e titolo *carolrama 1977 "frammento di usura"* (sul retro)
camera d'aria su tela da capote
cm 75x55

Eseguito nel 1977

Opera registrata presso l'Archivio Carol Rama, Torino, n. 0340,
come da autentica in data 5 dicembre 2016

€40,000-60,000

\$44,000-65,000

£35,000-52,000

PROVENIENZA:

Collezione privata, Torino

ESPOSIZIONI:

Torino, Over Studio, *Carol Rama, Albino Galvano. Opere storiche*, giugno 1993, cat. (illustrato, con titolo *Fase del nero*, misure invertite e datato 1975)

'FRAMMENTO DI USURA' (FRAGMENT OF WEAR); SIGNED, DATED AND TITLED ON THE REVERSE; TYRE ON CANVAS

L'opera appartiene all'ultimo periodo delle gomme, lavori di dimensioni più ridotte, rispetto a quelli di inizio anni Settanta, nei quali l'artista lavora per sottrazione con il risultato di un'estrema raffinatezza e pulizia formale.

"Poi è venuto il collage di zone nette estratto soltanto da copertoni di automobile, la gomma come relitto-reliquia, come un ritrovare la pittoricità inconscia (il marchio, i numeri, le toppe) che è in ogni oggetto ritornato cosa. Un occhio a Burri e l'altro rivolto alla periferia dell'esplosione industriale della tua vulnerabile città che vede oggi proprio nel mito dell'auto, della sua "grande illusione". Le gomme comparivano sul supporto della tela con precisione ma anche con una scoperta misura di casualità: quel senso di scoperta di un frammento del caos che piace, nel tuo lavoro, a Man Ray. Oggi quel "vissuto" che Sanguineti amava, quel "piccolo cimitero di pneumatici", si è chiarito. Il supporto e i frammenti applicati tendono al collage, la forma tende alla geometria disseccata: il colore torna al nero, l'esistenziale aspira alla contemplazione, l'occidente strizza l'occhio all'Oriente [...]

Avrà pure un senso, che i tuoi ultimi quadri vedono scomparire il supporto della tela e apparire come sfondo una tela "oggettiva" come è quella della cappotta dell'auto. Detta così sembra una trovata, ed è invece una piccola parabola di come partendo dalle cose bisogna tornare alle cose stesse, per fare un discorso chiaro e distinto". (M. Fagiolo dell'Arco, *Carolrama*, cat. mostra a Torino, Galleria LP220, 1975; cit. in A. Bonito Oliva, *Carol Rama, dal presente al passato, 1994-1936*, cat. mostra a Roma, Galleria Sprovieri, 1994-1995, pp. 46-47)

The work belongs to the late period of the tyres, works on a smaller scale compared to those at the beginning of the 1970s, in which the artist operated a process of subtraction results of great sophistication and formal clarity. "Then came the collage with defined areas cut solely from car tyres, the rubber as wreck-reliquary, as rediscovery of the sub/unconscious pictorial quality (make, number, patches) which is in every object that goes back to being something. With one eye on Burri and the other turned on the periphery of the industrial boom in your

vulnerable city that is now witnessing the myth of the automobile, of its "grand illusion". The tyres appeared on the canvas support with precision but also with an unconcealed measure of randomness: that sense of discovery of a fragment of chaos that Man Ray found so pleasing in your work. Now, that "past" that Sanguineti loved, that "small cemetery of tyres", has become clear. The support and applied fragments verge on collage, the forms verge on a dessicated geometry: colour goes back to black, the existential aspires to contemplation, the West winks at the East [...] It must also mean something that your final pictures/works witness the disappearance of the canvas and the appearance as background an "objective" canvas as is that of the car bonnet. Put this way, it seems like a discovery, and yet it is a small parable on how starting from something it is necessary to return to the thing itself, in order to create a clear and distinct discourse". (M. Fagiolo dell'Arco, *Carolrama*, exh. cat. Turin, Galleria LP220, 1975; cit. in A. Bonito Oliva, *Carol Rama, dal presente al passato, 1994-1936*, exh. cat. Rome, Galleria Sprovieri, 1994-1995, pp. 46-47)



DA UNA
COLLEZIONE PRIVATA, LUCCA
PROPERTY FROM A PRIVATE COLLECTION, LUCCA

λ4

EMILIO ISGRÒ (N. 1937)

Storia rossa

firma, data e iscrizione *Emilio Isgrò 1979 F132* (sul retro)

acrilico su tela applicata su tavola

cm 49,3x60

Eseguito nel 1979

Opera registrata presso l'archivio Emilio Isgrò, Milano, n. F 132,
come da autentica su fotografia in data 16 gennaio 2017

€25,000-35,000

\$27,000-38,000

£22,000-31,000

PROVENIENZA:

Galleria Pace, Milano

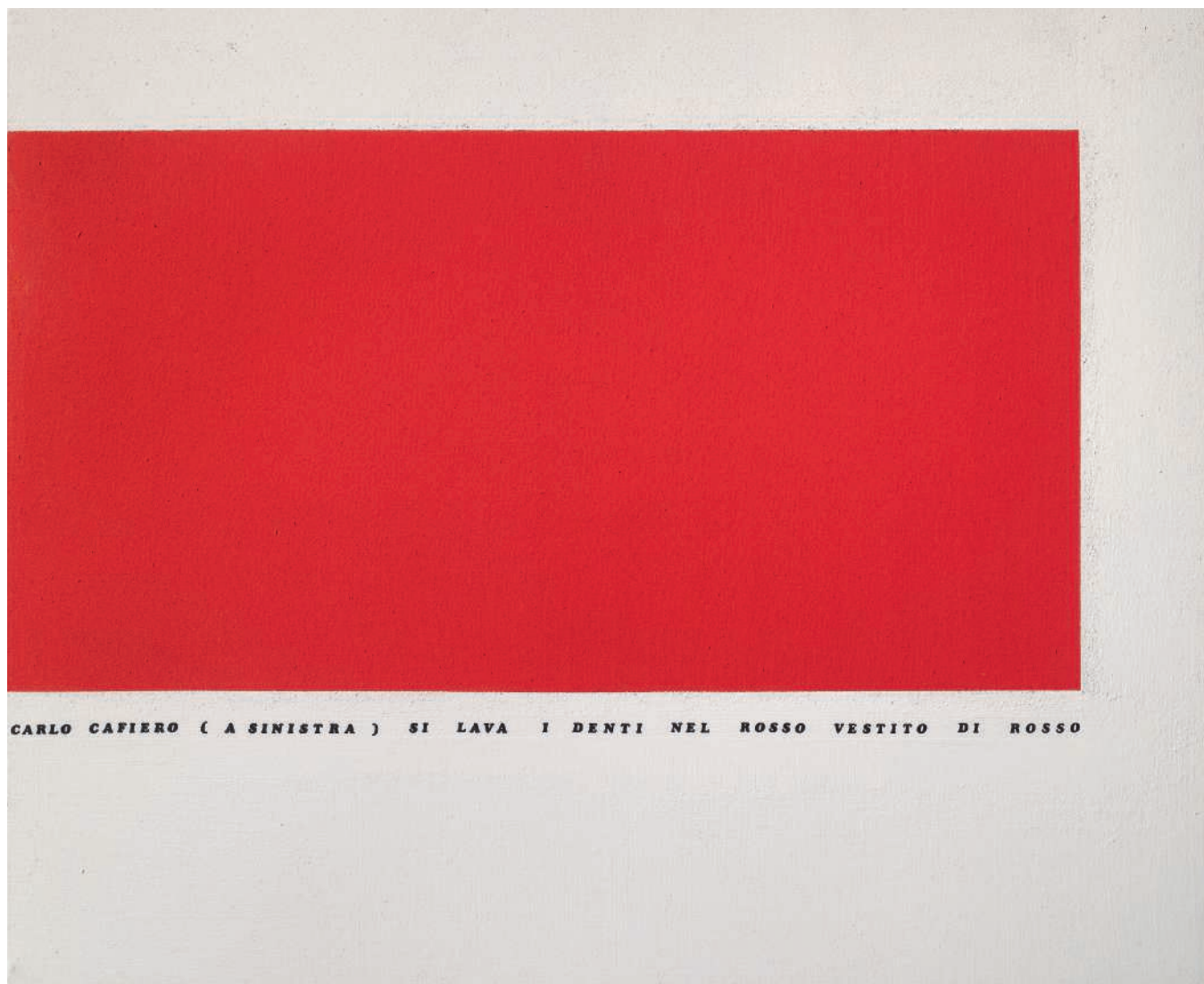
ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 1991

*'STORIA ROSSA' (RED TALE); SIGNED, DATED
AND INSCRIBED ON THE REVERSE; ACRYLIC
ON CANVAS LAID DOWN ON BOARD*

**'Se l'etica del manager è il successo
garantito, l'etica dell'artista è la sconfitta
sicura. E per un artista è sempre meglio
perdere nella chiarezza che vincere al buio'**

*'If the ethic of our managers is to pursue an
easy success, the ethic of an artist is a sure
defeat. And for an artist is always better to
lose in the light rather than winning in the
shade'*

EMILIO ISGRÒ



DA UNA
PRESTIGIOSA COLLEZIONE SICILIANA
FROM A PRIVATE PRESTIGIOUS SICILIAN COLLECTION

λ5

ALIGHIERO BOETTI (1940-1994)

Aerei

iscrizione, data e firma 3 fogli inseparabili 1979 alighiero e boetti
(sul retro del primo elemento)

cm 43x94

biro nera su carta, tre elementi

Eseguito nel 1978-79

Opera registrata presso l'Archivio Alighiero Boetti, Roma, n. 5927,
come da autentica su fotografia in data 8 febbraio 2017

€100,000-150,000

\$110,000-160,000

£88,000-130,000

PROVENIENZA:

Galleria Spazia, Bologna

BIBLIOGRAFIA:

J.C. Amman, *Alighiero Boetti, Catalogo generale*,
Milano 2012, vol. II, p. 298, n. 976 (illustrato, con
immagine errata)

*'AEREI' (PLANES); INSCRIBED, DATED AND
SIGNED ON THE REVERSE OF FIRST ELEMENT;
BALLPOINT BLACK PEN ON PAPER*

‘Appena l’aereo e la scia bianca sparivano, la nostra delusione era palpabile. “ Non sarebbe più bello se ce ne fossero tantissimi?”, mi disse. Un giorno, forse avevo cinque o sei anni, sdraiati su questi tappeti, mio padre mi mostrò una delle sue opere, gli Aerei. Lo teneva con le mani sospeso sopra la mia testa, per inserirlo nel cielo. Che occupò con grande naturalezza. Aveva abbellito il cielo’

‘As soon as the white contrail of the plane disappeared, our disappointment became blatant. “Wouldn’t it be amazing if there were many more?”, he told me. One day, I must have been five or six, we were laying down on one of the carpets and my father showed me one of his works, Planes. He kept it above our heads, as to insert it in the sky, where it naturally fit. He had made the sky more beautiful’

AGATA BOETTI







λ*6

ENRICO CASTELLANI (N. 1930)

Senza titolo (Superficie)

raso di seta a rilievo
cm 50 x 50

Eseguito nel 1961

Opera registrata presso l'Archivio della Fondazione Enrico Castellani, Milano,
n. 61-040, come da autentica su fotografia in data 10 febbraio 2016

€130,000-230,000

\$150,000-250,000

£120,000-200,000

PROVENIENZA:

Galleria Schwarz, Milano

Collezione Lenz, Francoforte

Collezione Merian, Krefeld

ivi acquisito dalla famiglia dell'attuale proprietario negli
anni Settanta

ESPOSIZIONI:

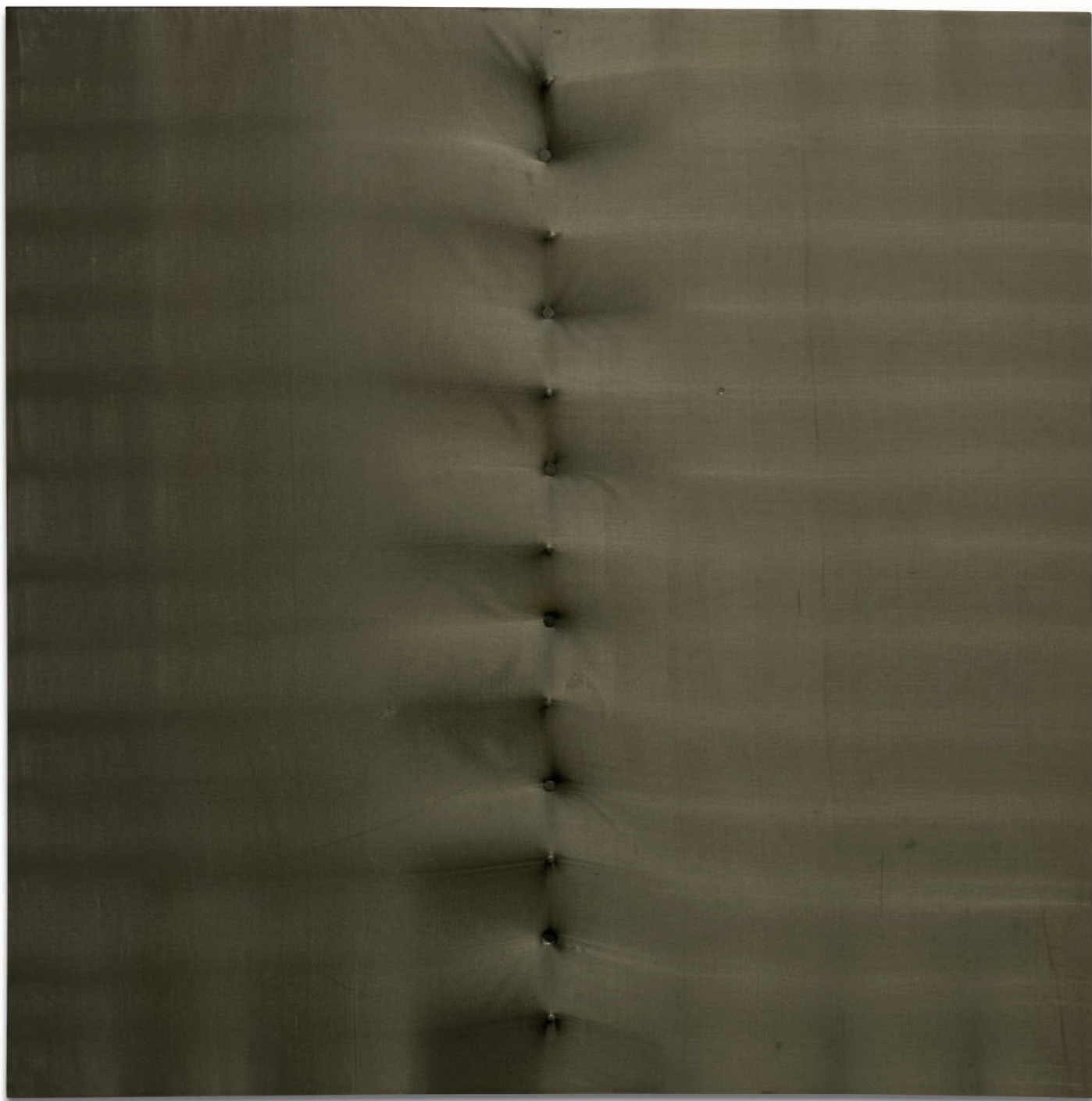
St. Gallen, Kunstmuseum, *Sammlung T*, 27 agosto – 30
ottobre 1988, n. 6 (illustrato)

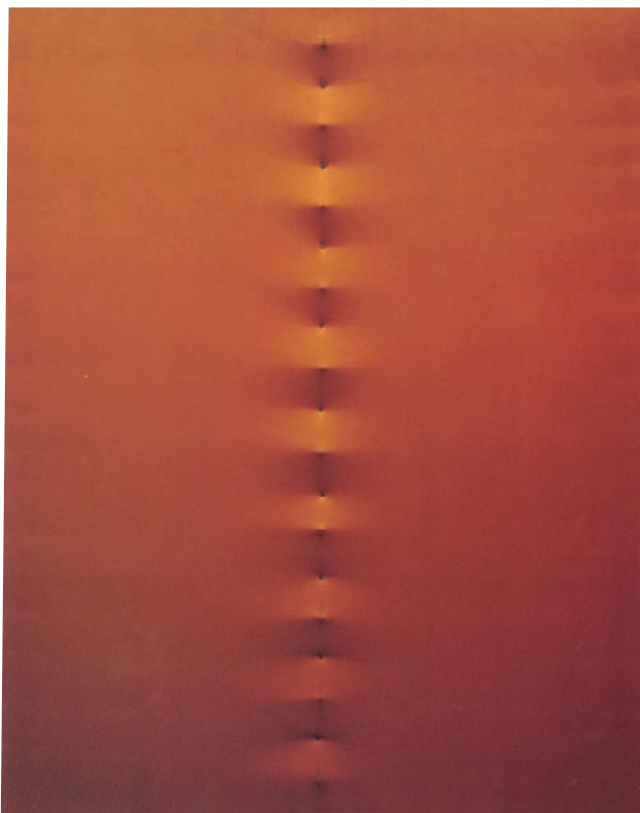
'SENZA TITOLO (SUPERFICIE)' (UNTITLED
(SURFACE)); SHAPED SILK

'La superficie che ha, di volta in volta, descritto,
alluso, suggerito, che è stata teatro di idilli e drammi e
vaniloqui, ora è muta'

'The surface, which has, on various occasions,
described, alluded and suggested, and has been the
scene of idyllis, dramas and raving, is now silent'

ENRICO CASTELLANI





Enrico Castellani, *Superficie Rossa*, 1961.
Artwork: © 2017 Enrico Castellani / Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

Realizzato nel 1961, *Senza titolo (Superficie)* è un esempio particolarmente rappresentativo di un momento cruciale nel percorso artistico di Enrico Castellani: nel tentativo di forzare i limiti convenzionali della pittura, è in questi primi anni Sessanta che l'artista pone le basi per la sua sintesi del rapporto dinamico tra spazio, superficie e materia tramite mezzi puramente astratti. Anche in questo parte iniziale del suo lavoro, le intenzioni dell'artista sono pienamente dichiarate: è già visibile, infatti, la continua sperimentazione sui diversi effetti di estroflessioni e perforazioni avrebbero caratterizzato l'artista nel corso di tutta la sua carriera. Utilizzando un pezzo di seta colorata posto sopra la tela, Castellani intride l'opera di un senso di straordinaria materialità e sensualità. Lasciando la seta al suo stato naturale, l'artista attira l'attenzione sulla texture morbida e fluida della materia formata e intrisa di un nuovo senso di tensione prodotto dalla pressione delle punte contro la superficie della tela. La seta, sottoposta a tale tensione di superficie, produce un effetto diverso rispetto a quello generato dai caratteristici interventi di Castellani sulla tela. La stoffa si increspa intorno a ciascun punto, arricciandosi secondo schemi originali che differiscono da quelli rigidi e lineari che si creano abitualmente sulla tela. Questo è dovuto alla diversa densità e alla leggerezza della seta che cattura e risponde alla presenza dei chiodi in modo assolutamente unico. Il gioco di luce che ne risulta rivela le modulazioni dinamiche della superficie, proiettando ombre profonde nelle aree alterne, concave e convesse. Un effetto questo accentuato dalla colorazione monocromatica dell'opera.

Castellani ha parlato della necessità nel suo lavoro di una 'costante monotonia' molto semplificata capace di attivarsi o modificarsi in relazione

alla luce. Concepita come un fattore dinamico, la linea di chiodi al centro della composizione svolge proprio quel ruolo, con la sua struttura fortemente regolata e il pattern geometrico che corre lungo la tela. Dividendo la tela in due, tale linea introduce nel lavoro un profondo senso di simmetria, gli interventi minimi e piuttosto costanti sulla superficie creano l'impressione che la tela possa facilmente ripiegarsi su se stessa in qualsiasi momento. Compressa sul recto e sollevata dal verso, l'ondulazione della materia è sostenuta da questa struttura in modo da modellare la tela, creando una cresta che si espande orizzontalmente e verticalmente dal chiodo nel punto in cui tocca la seta. Se una delle caratteristiche di *Senza titolo (Superficie)* è l'idea di costruzione apparentemente priva di autore, si tratta tuttavia di un oggetto decisamente fatto a mano: i puntelli e le stecche che ne costituiscono le fondamenta sono stati creati da Castellani stesso, che ha piantato la serie di chiodi secondo quel pattern e ha tirato la tela sul telaio. Anche se la maggior parte di questi elementi rimangono invisibili, dietro la tela, la loro presenza indica la maestria che è alla base di queste strutture architettoniche, generando una tensione interna tra l'elemento manuale e quello autonomo, tra presenza e assenza dell'artista.

Conceived in 1961, *Untitled (Surface)* represents a definitive moment in Enrico Castellani's career, as he sought to break through the conventional bounds of painting in order to examine the dynamic relationship between, space, surface and material through purely abstract means. Even at this early stage in his artistic career, his intentions were fully and clearly defined, as he continued to experiment with different permutations of the nail protusions and perforations that would characterise the artist's distinct idiom throughout his career. Using a piece of coloured silk placed on top of the canvas, Castellani imbues *Untitled (Surface)* with a striking sense of materiality and sensuality. Leaving the silk fabric in its original state, the artist draws attention to the soft, flowing texture of the material, as it is shaped and imbued with a new sense of tension as the nails push against the surface of the canvas. Unlike Castellani's traditional interventions in canvas, the application of the silk generates a different effect when subjected to this surface tension. The material ripples around each point, creasing in a distinct pattern that differs from the rigid straight crevassing usually created in canvas. This is due to the differing densities of the material, as the lightness of the silk catches and responds to the presence of the nails in a highly unique manner. The play of light that results from these interventions reveals the dynamic modulation of the surface, casting deep shadows in the alternating areas of relief and depression, an effect accentuated by the monochromatic colouring of the work.

Castellani spoke of the need for a highly simplified 'constant monotonia' (recurrent feature), capable of being activated or modified in relation to light, in his work. Conceived as a dynamic factor, the line of nails at the centre of the current composition fills such a role, its highly regulated structure and geometric patterning running the length of the canvas. Dividing the canvas into two, this line introduces a profound sense of symmetry to the work, the minimal, relatively constant interventions into the surface creating the impression that the canvas could easily fold over on itself at any moment. Punctuated from the front and raised from the back, the rippling material is underpinned by this structure so that it shapes the canvas, creating a ridge that expands both horizontally and vertically from the nail at the point that it connects with the silk. While one of the defining features of *Untitled (Surface)* is its apparently authorless construction, it is nonetheless a resolutely hand-made object, in that the struts and bars that act as the foundations of the work have been created by Castellani himself, the nails hammered into their set pattern and the canvas stretched and pulled over their framing by the artist. Although the majority of these elements remain invisible behind the canvas, their presence points to the handicraft that underpins these architectural structures, generating an inherent tension between the hand-made and the autonomous, between the artist's presence and his absence.

DA UNA
PRESTIGIOSA COLLEZIONE SICILIANA
FROM A PRIVATE PRESTIGIOUS SICILIAN COLLECTION

λ7

GIUSEPPE UNCINI (1929-2008)

Ferrocemento n. 22

firmata G. UNCINI (sul retro)

cemento e ferro

cm 70x70

Realizzata nel novembre 1964

Opera registrata presso l'Archivio Giuseppe Uncini, Trevi, n. 64-002

€60,000-90,000

\$65,000-97,000

£53,000-79,000

PROVENIENZA:

Galleria Christian Stein, Torino

Collezione privata, Bologna

ESPOSIZIONI:

Venezia, Galleria del Cavallino, *Gruppo 1, Carrino, Frasca', Uncini, 604 mostra del Cavallino*, 4 - 18 dicembre 1964, cat.

Modigliana, Ente Premio Silvestro Lega, *Didattica*, 27 luglio - 17 agosto 1975, cat.; poi Forlì, 31 agosto - 21 settembre 1975, cat.

Mannheim, Städtische Kunsthalle Mannheim, *Giuseppe Uncini. Raum aus Fläche und Struktur*, 20 ottobre 2001 - 6 gennaio 2002, cat., p. 124 (illustrato)

BIBLIOGRAFIA:

F. Sossi, *Dall'occhio al cervello. Gruppo 1 Carrino Frasca' Uncini*, Taranto 1965, p. 41 (illustrato, con titolo *Ferrocemento*)

C. Francblin, *La collection Christian Stein. Un regard sur l'art italien*, Villeurbanne 1992, p. 241 (illustrato)

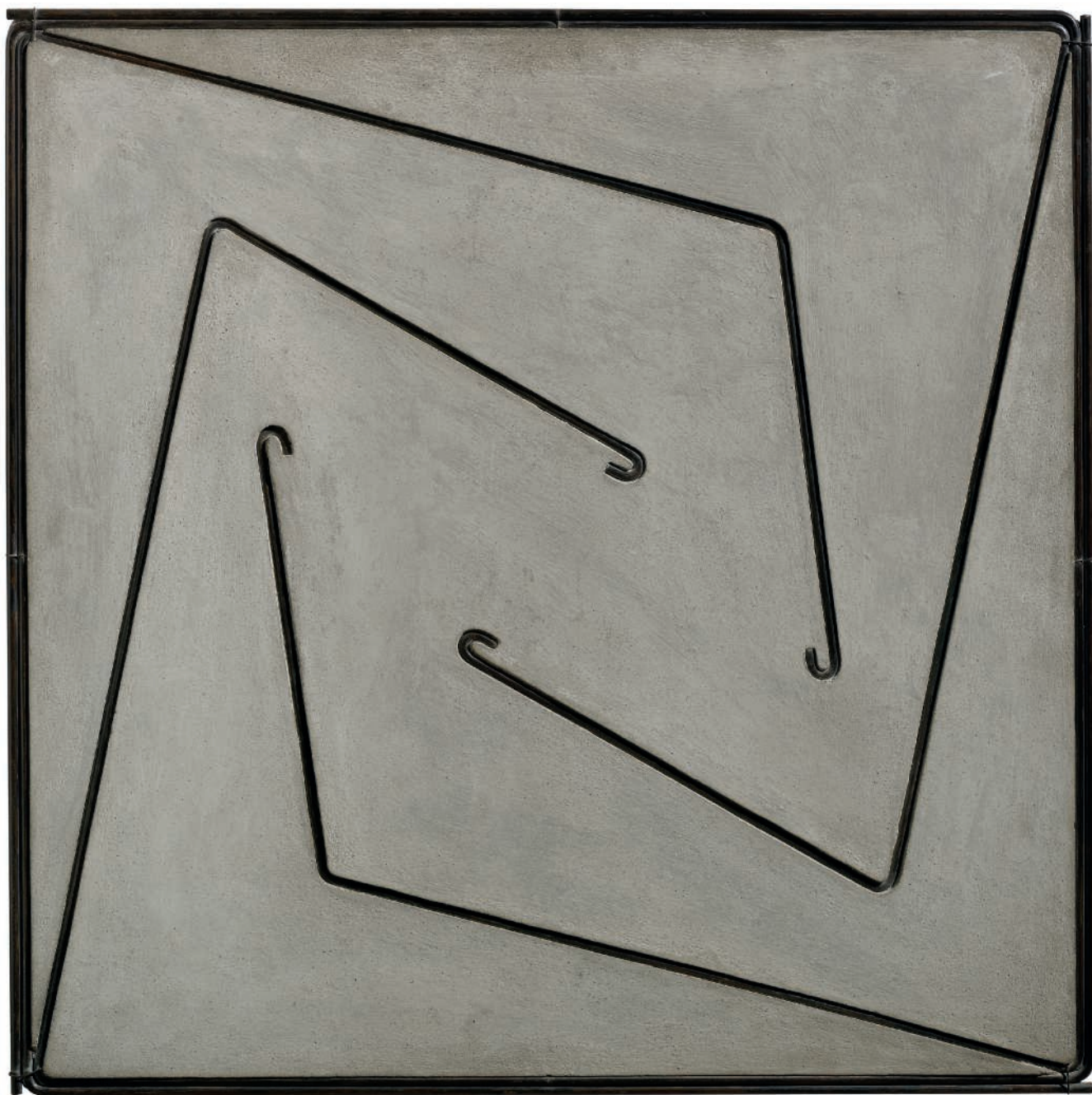
B. Corà, *Uncini. Catalogo ragionato*, Milano 2008, p. 110, n. 64-002 (illustrato, ruotato); p. 240, n. 64-002 (illustrato, ruotato)

'FERROCEMENTO N. 22' (IRON CONCRETE NO. 22); SIGNED ON THE REVERSE; CONCRETE AND IRON

‘Nel mio lavoro certamente i materiali sono molto importanti. Essi, per me, sono strettamente legati all’idea, anzi sono corpo e logica dell’idea. Ai materiali fisici aggiungo dei materiali “non fisici”: lo spazio, la luce e l’ombra, il vuoto e il pieno, il colore delle materie, un disegno ampio, statico, silenzioso, essenziale, sempre posto in primo piano, che mai contempla la decorazione o il racconto’

‘In my work, the materials are certainly extremely important. For me, they are closely tied to the idea, in fact they are the body and logic of the idea. To the physical materials, I add “non-physical” ones: space, light, shade, emptiness and fullness, the colour of the material, an extensive drawing, still, silent, essential, always placed in the foreground, which never makes concession to decoration or narrative’

GIUSEPPE UNCINI



DA UNA
COLLEZIONE PRIVATA, FIRENZE
PROPERTY FROM A PRIVATE COLLECTION, FLORENCE

λ8

LUCIO FONTANA (1899-1968)

[Concetto spaziale, attesa]

firmato *l. fontana* (sul retro)

olio su tela

cm 24x18

Eseguito nel 1961

Opera registrata presso la Fondazione Lucio Fontana, Milano, n. 1367/78,
come da autentica su fotografia

€200,000-300,000

\$220,000-320,000

£180,000-260,000

PROVENIENZA:

Galleria del Triangolo, Roma

Collezione privata, Milano

Prato, Asta Farsetti, 5 giugno 1993, lotto 79

ivi acquisito dall'attuale proprietario

BIBLIOGRAFIA:

E. Crispolti, *Lucio Fontana: catalogo ragionato di
sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano 2006, vol. II,
p. 627, n. 61 T 104 (illustrato)

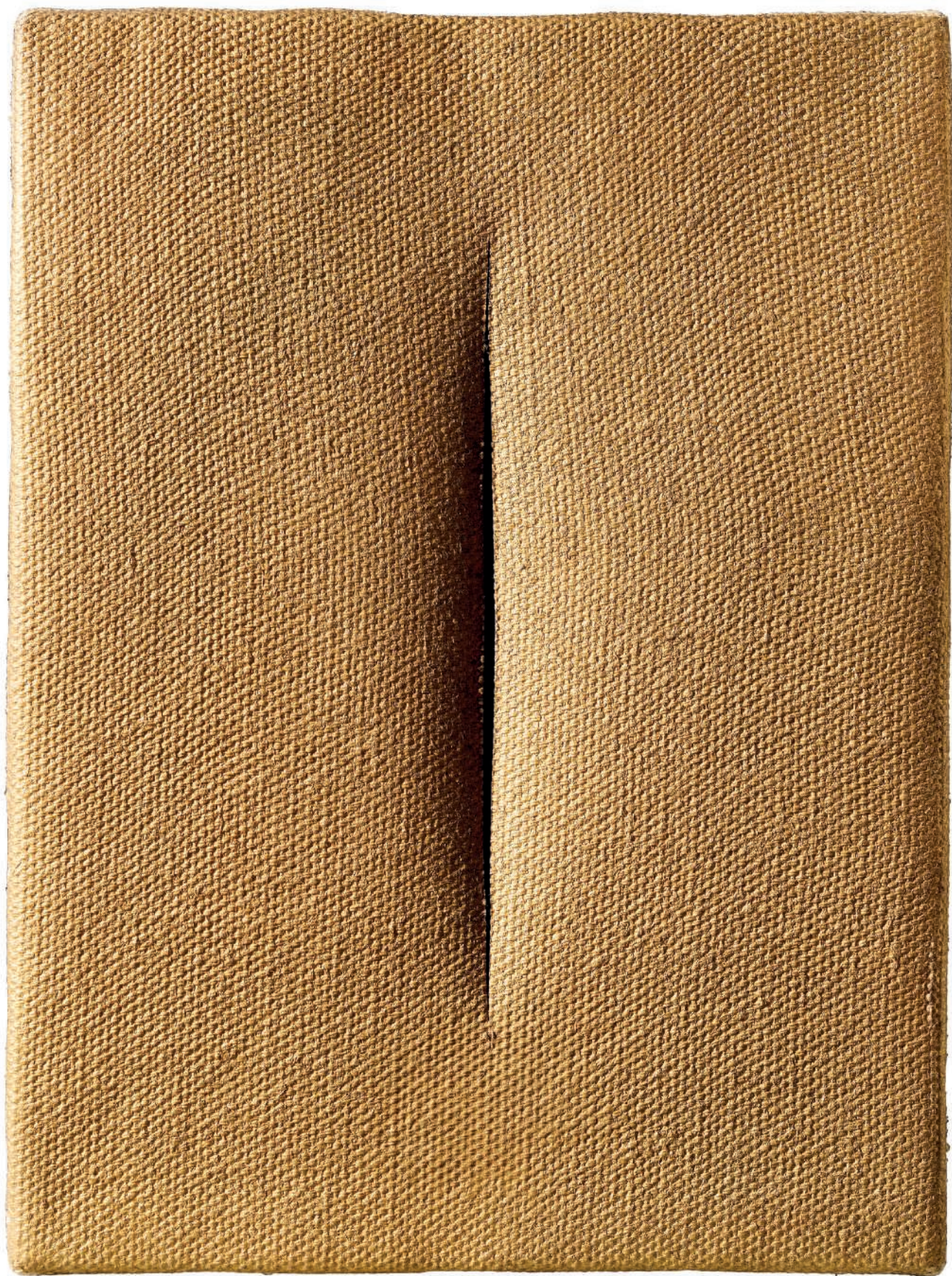
'CONCETTO SPAZIALE, ATTESA' (SPATIAL
CONCEPT, WAITING); SIGNED ON THE
REVERSE; OIL ON CANVAS

**LA LICENZA DI ESPORTAZIONE È STATA
RICHIESTA PER IL PRESENTE LOTTO**

**AN EXPORT LICENSE HAS BEEN REQUESTED
FOR THE PRESENT LOT**



Gustav Klimt, *The Stoclet Frieze* (detail), 1905-09.
Austrian Museum of Applied Arts, Vienna.
Photo: Bridgeman Images.





Lucio Fontana, *Venezia era tutta d'oro*, 1961.
 Lucio Fontana, *Venezia Was All in Gold*, 1961.
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
 Artwork: © 2017 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.
 Photo: Museo Thyssen-Bornemisza/Scala, Florence.

L'unico, ampio taglio verticale che penetra la tela splendente e dorata di *Concetto Spaziale* (1960) costituisce una delle manifestazioni più pure ed eleganti del concetto iconico di arte spaziale di Lucio Fontana. Nell'utilizzo dell'oro, Fontana fa riferimento non solo alla gloria solare delle stelle e del sole, ma anche all'arte religiosa barocca e bizantina ammirate a Venezia durante il suo determinante viaggio nel 1961. I viaggi che l'artista fece a Venezia e a New York nel corso di quell'anno diedero origine ai dipinti iridescenti ad olio e alle opere in metallo, ispirate alle superfici riflettenti e baluginanti che aveva avuto modo di vedere: dalla magnificenza dorata di San Marco allo splendore futuristico dei grattacieli newyorkesi, Fontana credeva di aver intravisto le macchinazioni dell'universo sulla terra. Il ricorso all'argento e all'oro sarebbe diventato caratteristico anche della sua pratica successiva, e opere come *Concetto Spaziale* riflettono il desiderio dell'artista di incorporare quella radiosità celeste nella sua arte. Allo stesso tempo l'opera è un'interpretazione metallica e brillante dello splendore del cosmo, un magnifico reliquiario astratto che celebra il frammento di spazio puro che ha nel cuore.

Questo nuovo carattere sontuoso sintetizza ulteriormente terra e cielo nell'opera di Fontana: un elemento del lusso veneziano nella superficie di *Concetto Spaziale* oltre ad un sublime senso di movimento. E' stata questa la caratteristica che ha portato Fontana a guardare a lungo il Barocco nel corso della sua carriera artistica: se le prime ceramiche richiamavano gli arabeschi e le figure del barocco per il loro tentativo di trasmettere una sensazione di movimento nello spazio, in *Concetto Spaziale* lo stesso movimento è rappresentato nella superficie tagliata, dove il gesto dell'artista è preservato come la traccia di una meteora. La sua presenza enigmatica è intensificata dall'uso dell'oro: il *Concetto Spaziale* che presentiamo è un oggetto terreno, ma rivestito dalla radiosità dei soli, delle supernove, e delle aureole dei santi. Come in tutte le opere di Fontana, restiamo incantati di fronte alla sua padronanza abile e sensuale della materia proprio al momento in cui ci lanciamo in un viaggio cosmico, la mente avviata verso i misteri infiniti e avvincenti dello spazio.



Russian School, Detail of an icon showing the *Virgin of Kazan*, 1788.
 Kremlin Museums, Moscow.
 Photo: Bridgeman Images.

Penetrating a resplendent gold canvas, Fontana's single, sweeping vertical incision in *Concetto spaziale* (1961) sees his iconic concept of 'spatial art' at its most pure and elegant. By using gold, Fontana was referencing not only the solar glory of stars and the sun, but also the religious art of the Baroque and Byzantine periods that he saw in Venice in the crucial year of 1961. Fontana's visits to Venice and New York that year resulted in iridescent oil paintings and metal works inspired by the glimmering reflective surfaces he encountered: from the gilded glory of St. Mark's to the futuristic splendour of Manhattan's skyscrapers, Fontana felt he had glimpsed the machinations of the universe on earth. His recourse to silver and gold would continue throughout his practice, and works such as *Concetto spaziale* reflect his desire to incorporate this celestial radiance into his art. At the same time, he was creating a gleaming, metallic vision of the splendour of the cosmos, a magnificent abstract reliquary that celebrates the slice of pure space that lies at its heart.

This newly opulent quality further synthesised earth and the heavens in Fontana's work: there is a Venetian sense of luxury in the surface of *Concetto spaziale* as well as a sense of sublime movement. It was this characteristic that had led Fontana to look at the Baroque throughout much of his career. Where his earlier ceramics echoed Baroque arabesques and figures in their attempt to convey a sense of motion in space, in *Concetto spaziale* this motion is captured in the slashed surface, the artist's gesture preserved like the trail of a meteor. Its enigmatic presence is heightened by the use of gold: this *Concetto spaziale* is an earthbound object, but is cloaked in the radiance of suns, supernovas, the haloes of saints. As with all Fontana's work, we are enthralled by his masterly, sensuous command of material even as we are sent on a cosmic journey, our minds sent reeling into the infinite, captivating mysteries of space.

SALVATORE SCARPITTA (1919-2007)*Croce Rotta Bendata (Bedroom Wall)*

firma, titolo e data *Salvatore Scarpitta 1959 croce rotta bendata* (sul retro)

legno, resina e bende su tavola

cm 38 x 49,5

Eseguito nel 1959

€250,000-350,000

\$270,000-380,000

£220,000-310,000

PROVENIENZA:

Galleria Leo Castelli, New York

Galleria Stephan Stux, New York

Galleria Scott - Hanson, New York

Collezione A. Lipton, New York

Londra, Asta Christie's, 15 ottobre 2007, lotto 233

ivi acquisito dall'attuale proprietario

ESPOSIZIONI:

New York, Scott-Hanson Gallery, *Sal Scarpitta*,

febbraio 1990, cat.

BIBLIOGRAFIA:

G. Di Genova, *Storia dell'arte italiana del*

'900-Generazione anni Dieci, Bologna 1990, p. 262

L. Sansone, *Salvatore Scarpitta Catalogue*

Raisonné, Milano 2005, p. 169, n. 230 (illustrato); p.

295, n. 230 (illustrato)

‘Ho cominciato a strappare i quadri a olio, la tela che per me era diventata il peggiore nemico. Era una necessità derivata dalla mia esperienza umana; la guerra mi aveva cambiato, la paura e il desiderio di vendetta, sentivo di dover correre il rischio di lasciare le impronte. Volevo entrare in contatto con la natura nascosta, più problematica delle cose. Altrimenti, non sarei mai guarito dalla guerra’

‘I started ripping up the oil paintings, the canvas that had become an utter enemy for me. It was a necessity connected with my human experience; the war had changed me, the fear and desire for vendetta, I needed to run the risk of leaving fingerprints. I wanted to come into contact with the hidden, most difficult nature of things. Otherwise I would never have been cured of the war’

SALVATORE SCARPITTA





Salvatore Scarpitta nel suo studio a Baltimore, 1968.
Salvatore Scarpitta in his studio in Baltimore, 1968.
Photo: Courtesy Stella Alba Cartaino.

Una delle prime opere composte da tele strappate e lacerate di Salvatore Scarpitta, *Croce rotta bendata* rappresenta il tentativo dell'artista di liberarsi dai limiti soffocanti del piano pittorico convenzionale per esplorare a fondo le qualità espressive delle materie prime della pittura. La produzione di Scarpitta rivela l'influenza dei periodi passati su entrambe le sponde dell'Atlantico. Nonostante fosse cresciuto negli Stati Uniti, Scarpitta ha seguito le orme del padre, e ha studiato arte in Italia, stabilendosi a Roma per più di dieci anni dopo la seconda Guerra Mondiale. Concluso il servizio militare nella Marina americana, Scarpitta tornò a Roma, dove ritrovò artisti e amici dopo gli anni del conflitto. Oltre alla devastazione della guerra, in Italia Scarpitta trovò anche uno spirito travolgente di libertà e di rinnovamento e cercò di esprimerlo nella sua arte: 'c'era un'atmosfera di energia straordinaria, eravamo sopravvissuti, e la felicità e il desiderio di vivere erano così forti che abbiamo creato un'arte nuova'. (S. Scarpitta citato in L. Sansone, *Salvatore Scarpitta catalogue raisonné*, Milano, 2005, p. 60).

Alla ricerca di quel nuovo mezzo espressivo, Scarpitta cominciò a strappare i quadri già esistenti, avvolgendoli intorno al telaio con un gesto iconoclasta che anticipava le caratteristiche architettoniche del Minimalismo e introduceva un interesse esoterico alla Joseph Beuys per l'esistenza e la cura dello spirito. Allo stesso modo delle tele di sacco cucite di Burri, le strisce di tela lacerata conferivano alle sue opere un elemento tattile e plastico, evocando intenzionalmente una forza curativa profonda: 'Ho cominciato a strappare i quadri a olio, la tela che per me era diventata il peggior nemico. Era una necessità derivata dalla mia esperienza umana; la guerra mi aveva cambiato, la paura e il desiderio di vendetta, sentivo di dover correre il rischio

di lasciare le impronte. Volevo entrare in contatto con la natura nascosta, più problematica delle cose. Altrimenti, non sarei mai guarito dalla guerra' (S. Scarpitta, citato in *ibid*, p. 65). Il titolo *Croce rotta bendata* non solo implica l'importanza che Scarpitta attribuiva alle proprietà fisiche dell'opera, con la cornice e il telaio pesantemente bendati, ma accenna anche a un processo spirituale di guarigione a seguito di un gran sacrificio. La stoffa tesa e lacerata, un incrocio tra le fasce (del neonato) e il sudario (della morte), crea la sensazione di qualcosa di nascosto a evocare la cura di una ferita, come anche la protezione di un oggetto prezioso. Avendo ricoperto un incarico ufficiale da 'Monuments Man' durante la guerra, per la restituzione e la protezione di oggetti artistici e di monumenti rubati e danneggiati nel corso del conflitto, l'interesse di Scarpitta per le vestigia distrutte ma perduranti della cultura e del patrimonio emana da *Croce rotta bendata*, che ha le sembianze di un oggetto archeologico, la traccia di una civiltà persa e dimenticata. Come nelle tele tagliate di Lucio Fontana, l'atto apparentemente distruttivo di strappare la tela comunica un significato concettuale più grande di riaffermazione positiva dell'esistenza. In questo senso, da *Croce rotta bendata* trabocca uno strano ottimismo, rivelando la preoccupazione di Scarpitta per la sopravvivenza del pensiero, dell'arte e della bellezza.

One of Salvatore Scarpitta's early torn and lacerated canvas works, *Croce rotta bendata* represents the artist's break away from the claustrophobic constraints of the traditional picture plane to explore the expressive qualities of painting's raw materials. Scarpitta's work was influenced by his time on both sides of the Atlantic. Although brought up in the United States, Scarpitta followed in his father's footsteps and studied art Italy, and he spent over a decade living in Rome after the Second World War. Following his service with the U.S. Navy, Scarpitta returned to Rome and was reunited with artist friends who had been separated by years of conflict. Despite the war-time devastation found in Italy, Scarpitta encountered an overwhelming spirit of freedom and renewal that he sought to express in his art: 'there was an atmosphere of extraordinary energy, we were survivors, and the happiness and desire to live were so great that we created a new art' (S. Scarpitta cited in L. Sansone, *Salvatore Scarpitta catalogue raisonné*, Milan, 2005, p. 60).

In his quest for this new means of expression Scarpitta began shredding existing paintings and wrapping them to the stretcher frame in an iconoclastic action that managed to preface the architectonic properties of Minimalism and introduce an arcane, Joseph Beuys-like interest in healing and existence. Like Burri's stitched sacking, the strips of ragged canvas, introduced a tactile, sculptural element to his art and deliberately evokes a profound curative power: 'I started ripping up the oil paintings, the canvas that had become an utter enemy for me. It was a necessity connected with my human experience; the war had changed me, the fear and desire for vendetta, I needed to run the risk of leaving fingerprints. I wanted to come into contact with the hidden, most difficult nature of things. Otherwise I would never have been cured of the war' (S. Scarpitta cited in *ibid*, p. 65). The title of *Croce rotta bendata*, (Bandaged Broken Cross), not only implies the importance Scarpitta placed in the physical properties of the work, with its heavily bound frame and crossbar, but also the suggestion of a spiritual process of recovery after great sacrifice. The taught, lacerated fabric, a cross between swaddling clothes and mort dress, creates both a sense of concealment implying the treatment of a wound and the protection of a precious object. Having served in an official capacity as a 'Monuments Man' during the war, overseeing the restitution and protection of art objects and monuments stolen and damaged in the course of the conflict, Scarpitta's interest in the shattered yet enduring vestiges of culture and heritage breathes through *Croce rotta bendata*, which has the air of an archaeological object, a vestige of a lost and forgotten civilisation. As with Lucio Fontana's slashed paintings, the seemingly destructive act of shredding canvas conveys a greater conceptual meaning that indicates a positive affirmation of existence. In this way, *Croce rotta bendata* is filled with a strange optimism, displaying Scarpitta's concern with the survival of thought, of art and of beauty.



DA UNA
PRESTIGIOSA COLLEZIONE PRIVATA
FROM A PRESTIGIOUS PRIVATE COLLECTION

λ10

LUCIO FONTANA (1899-1968)

Concetto spaziale, Attese

firma e titolo *l. fontana "Concetto spaziale" "ATTESE"* (sul retro)

idropittura su tela

cm 33,2x41,5

Eseguito nel 1963-64

Opera registrata presso la Fondazione Lucio Fontana, Milano, n. 2145/1,
come da autentica su fotografia

€500,000-700,000

\$540,000-760,000

£440,000-610,000

PROVENIENZA:

Collezione S. Casoli, Milano

Galleria Bergamini, Milano

Milano, Asta Sotheby's, 24 maggio 2012, lotto 35

Collezione privata, Milano

ivi acquisito dall'attuale proprietario

BIBLIOGRAFIA:

E. Crispolti, *Fontana. Catalogo generale*, Milano

1986, vol. II, p. 461, n. 63-64 T 5 (illustrato)

E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di
sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano 2006, vol. II,
p. 646, n. 63-64 T 5 (illustrato)

'CONCETTO SPAZIALE, ATTESE' (SPATIAL
CONCEPT, WAITINGS); SIGNED AND TITLED
ON THE REVERSE; WATERPAINT ON CANVAS

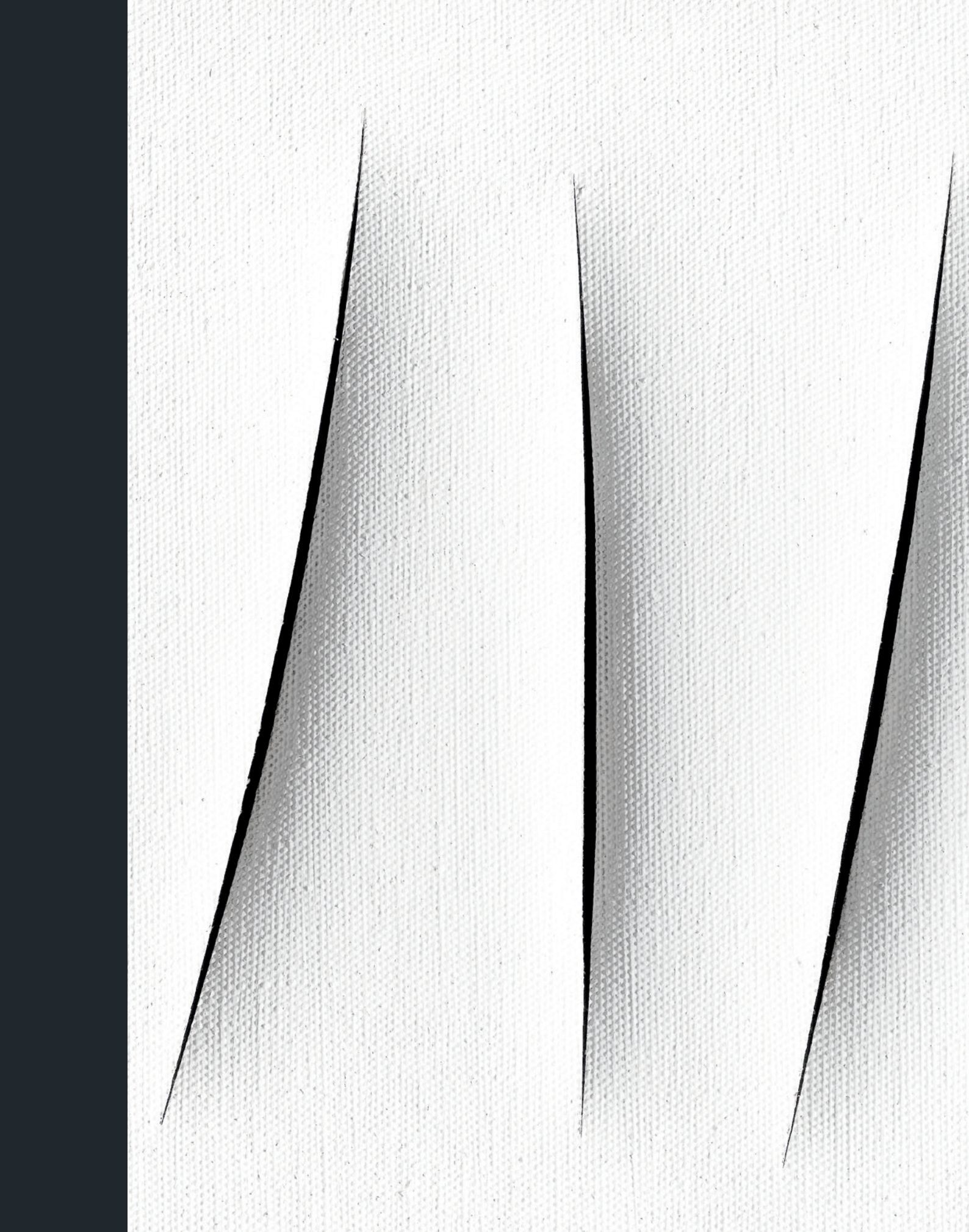
**LA LICENZA DI ESPORTAZIONE È STATA
RICHIESTA PER IL PRESENTE LOTTO**

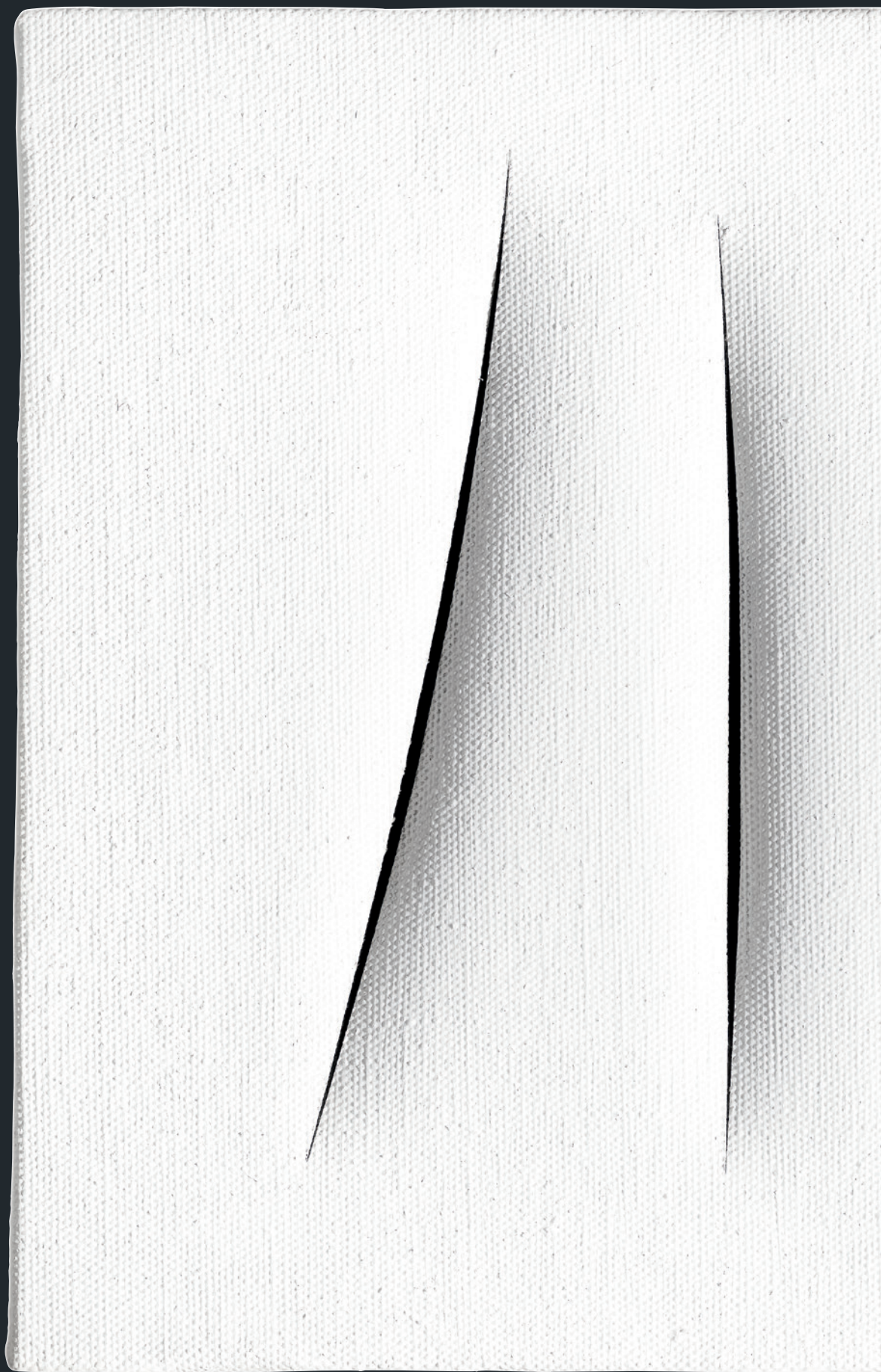
AN EXPORT LICENSE HAS BEEN REQUESTED FOR
THE PRESENT LOT

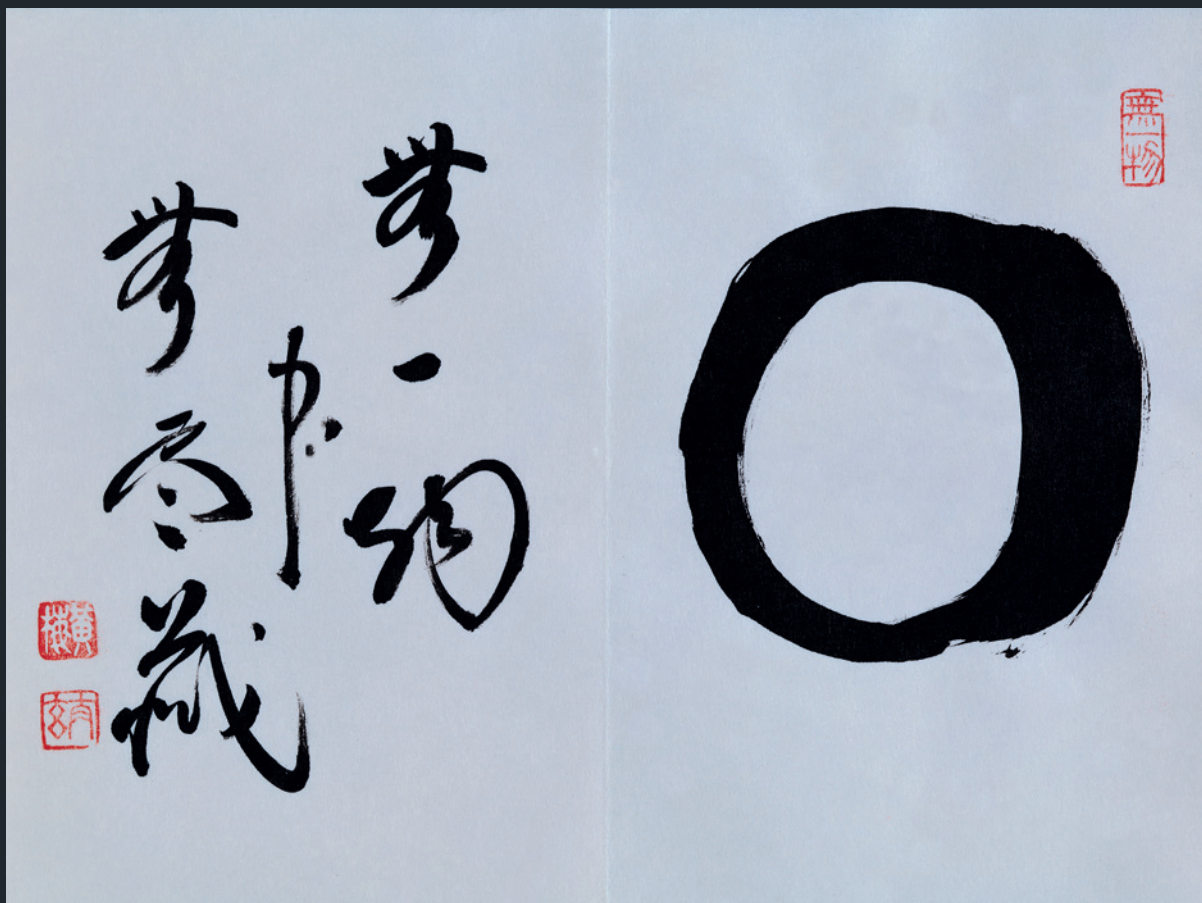
‘Con questa formula sono riuscito a dare
allo spettatore l'impressione di una calma
spaziale, un rigore cosmico, serenità e
infinito’

‘With this formula I have succeeded in giving
the spectator an impression of spatial calm,
cosmic rigour, serenity and infinity’

LUCIO FONTANA







Calligrafia dal Monastero Daitoku-Ji, Kyoto, Giappone, XX secolo, Collezione Privata.
Calligraphy from the Daitoku-Ji monastery, Kyoto, Japan, 20th century.
Private Collection.
Photo: Bridgeman Images.

Con un ordine elegante e nitido, i quattro tagli nella tela bianca pura di *Concetto spaziale, Attese* (1963-64) incarnano il concetto pionieristico dello Spazialismo di Lucio Fontana. Diversamente le perforazioni celesti dei *buchi* realizzate dall'artista in precedenza, i *tagli*, che hanno inizio nel 1958-59, trasmettono una sensazione di movimento: particelle ondegianti nella scia di una meteora, o ampi archi di una cometa a metà orbita. Mentre i *buchi* lasciavano intravedere solo il territorio oscuro oltre la tela, i *tagli* aprivano il sipario, per rivelare ciò che Fontana avrebbe definito successivamente 'la quarta dimensione'. Ha spiegato: "Passa l'infinito di lì, passa la luce, non c'è bisogno di dipingere..." (L. Fontana, citato in E. Crispolti, 'Spazialismo e Informale. Gli anni Cinquanta', in *Lucio Fontana*, cat. mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1998, p. 146).

Fontana è l'erede del Futurismo, ossessionato dalla nuova potenzialità presente nei progressi della tecnologia. In particolare, l'Era Spaziale, quasi inconcepibile negli anni Quaranta quando il movimento Spazialista di Fontana iniziava a prendere forma, aprì nuove prospettive per l'artista. Anche a quell'epoca, il *Manifesto Blanco*, scritto in gran parte sotto la guida di Fontana, dichiarava: "Viviamo l'era meccanica. Il cartone dipinto e il gesso eretto non hanno più ragione di essere" (B. Arias, H.

Cazeneuve & M. Fridman, *Manifesto Blanco*, Buenos Aires, 1946). Di conseguenza, iniziando a forare la tela con i *buchi*, Fontana sembrava unire 'l'apertura' alla bidimensionalità con un gesto che proclamava in modo violento la superfluità della tela stessa. Un atto, quello di forare, presto divenuto qualcosa di più significativo: invece di profanare semplicemente il supporto tradizionalmente identificato da secoli con la pittura occidentale, Fontana creava un idioma visivo dalla bellezza semplice e potente che trascendeva la tela. Anticipando di tanti anni il primo viaggio spaziale, avvenuto nel 1961, il Secondo Manifesto dello Spazialismo dichiarava: "... se, dapprima, chiuso nelle sue torri, l'artista rappresentò se stesso e il suo stupore e il paesaggio lo vide attraverso i vetri, e poi, disceso dai castelli nelle città, abbattendo le mura e mescolandosi agli altri uomini vide da vicino gli alberi e gli oggetti, oggi, noi, artisti spaziali, siamo evasi dalle nostre città, abbiamo spezzato il nostro involucro, la nostra corteccia fisica e ci siamo guardati dall'alto, fotografando la terra dai razzi in volo" (L. Fontana, *Secondo Manifesto dello Spazialismo*, 1948, riprodotto in E. Crispolti, *Lucio Fontana: Catalogo Generale*, vol. 1, Milano 1986, p. 35). I tagli, sicuri e danzanti, nella superficie bianca di *Concetto Spaziale, Attese* trasmettono con infinita, acuta chiarezza il senso di meraviglia crescente davanti all'Era Spaziale.



Robert Mapplethorpe, *Bird of Paradise*, 1981.
Artwork: © Robert Mapplethorpe Foundation. Used by permission.

The four slashes in the pure white canvas of *Concetto spaziale, Attese* (1963-64) capture Lucio Fontana's pioneering concept of Spatialism with a pristine order and elegance. In contrast to his earlier celestial perforations of the *buchi* ('holes'), the *tagli* ('cuts'), begun in 1958-59, capture a sense of motion: of particles rippling in the wake of a meteor, or the sweeping arc of a comet mid-orbit. Where the *buchi* had permitted only a glimpse of the dark territory beyond the canvas, the *tagli* parted the curtain to reveal what Fontana would later describe as 'the fourth dimension'. 'Infinity passes through them, light passes through them' he elaborated; 'there is no need to paint' (L. Fontana, quoted in E. Crispolti, 'Spatialism and Informel. The Fifties,' in *Lucio Fontana*, exh. cat. Palazzo delle Esposizioni, Rome, 1998, p. 146).

Fontana was an heir of the Futurists, obsessed with the new potential offered by advances in technology. In particular, the Space Age, barely conceivable in the 1940s when Fontana's Spatialist movement first took shape, opened whole new avenues to him. Even then, the *Manifesto Blanco*, which was compiled largely under Fontana's direction, had declared that 'We live in the mechanical age. Painted canvas and upright plaster no longer have a reason to exist' (B. Arias, H. Cazeneuve & M. Fridman, *Manifesto Blanco*, Buenos Aires, 1946). Accordingly, when Fontana first

began puncturing the canvas with his *buchi* he appeared to combine the 'opening' of the two dimensions with an act that violently proclaimed the redundancy of the canvas itself. This act of piercing very soon developed into something far more profound: with the slashes, rather than merely desecrating the support that had been traditionally associated with Western painting for centuries, Fontana created a visual idiom that transcended the canvas with a simple and confident beauty. Well before spaceflight was achieved in 1961, the Second Spatialist Manifesto had declared: 'If the artist, locked in his tower, once represented himself and his astonishment and saw the landscape through his windows and then, having come down from the castles into the cities, he mixed with other men and saw from close-up the trees and the objects, now, today, we spatial artists have escaped from the cities, we have shattered our shell, our physical crust, and we have looked at ourselves from above, photographing the earth from rockets in flight' (L. Fontana, *Second Spatialist Manifesto*, 1948, reproduced in E. Crispolti, *Lucio Fontana: Catalogo Generale*, vol. 1, Milan 1986, p. 35). The assured, balletic cuts in the white surface of *Concetto Spaziale, Attese* convey this sense of unfolding Space Age wonder with exquisite and infinite clarity.

DA UNA
COLLEZIONE PRIVATA, ROMA
PROPERTY FROM A PRIVATE COLLECTION, ROME

λ11

LEONCILLO (1915-1968)

San Sebastiano

firmata *Leoncillo* (in basso)

ceramica dipinta

cm 55x16x11,5

Realizzata nel 1960-62

Autentica di E. Mascelloni su fotografia in data 17 febbraio 2017

L'opera sarà inserita nel prossimo catalogo ragionato di Leoncillo a cura di

E. Mascelloni

€40,000-60,000

\$44,000-65,000

£35,000-52,000

PROVENIENZA:

Collezione Sargentini, Roma

ivi acquisito dall'attuale proprietario

*'SAN SEBASTIANO' (SAINT SEBASTIAN);
SIGNED LOWER LEFT OF THE FIGURE; PAINTED
CERAMIC*

Nato a Spoleto nel 1915, negli anni Trenta l'artista abita per un periodo a Roma, anni nei quali si dedica alla creta, prima di trasferirsi nel 1939 ad Umbertide nell'Umbria. Lì, si perfeziona ceramista, realizzando opere di grandi dimensioni nelle fornaci della fabbrica dell'amico Settimio Rometti. Nel 1942, tornato a Roma, acquista fama come scultore; nel frattempo insegna all'Istituto Statale d'Arte. Nel 1954 viene invitato a partecipare alla XXVII Biennale di Venezia insieme a Lucio Fontana. Il *San Sebastiano* mostra la stessa libertà barocca formale e lo stesso entusiasmo virace per la storia dell'arte che si trova nelle ceramiche di Fontana. Recentemente tenutasi alla Fondazione Carriero di Milano, la mostra *Fontana - Leoncillo - Forma della materia*, ha permesso di illuminare il rapporto tra i due artisti, sottolineando l'importanza di Leoncillo nel canone dell'arte italiana del dopoguerra. Scrive la Fondazione: "Leoncillo mostra un'arte in cui la materia cresce e prende vita in una tensione fra pulsione e apparente controllo. Conglomerati verticali di grès o terracotta in un impasto di colore, forme e luce, in cui il vuoto non è un'assenza ma uno spazio, consentono alla materia di nascere ed espandersi dal proprio negativo. A partire dagli anni Cinquanta, Fontana sviluppa la sua ricerca in ambito bidimensionale pur sempre mantenendo l'urgenza di un pensiero scultoreo dinamico [...] Attraverso una ricerca appassionata e senza compromessi di MATERIA-COLORE-SPAZIO,

Leoncillo e Fontana risolvono il contrasto tra le due concezioni allora dominanti, operando una sintesi fra astrattismo e realismo, volta a rivelare un'unità (e una verità) della materia. (Fondazione Carriero, comunicato stampa, 2016, <http://fondazionecarriero.org/it/exhibitions/fontana-leoncillo>, [accessed 19/03/17])

The artist was born in Spoleto in 1915, and spent time in Rome in the 1930s working in clay before moving in 1939 to Umbertide, Umbria. He returned to Rome in 1942 and gathered increasing acclaim as a sculptor while also teaching at the Istituto Statale d'Arte; in 1954 he was invited to exhibit at the XXVII Venice Biennale alongside Lucio Fontana. Indeed, *San Sebastiano* displays the baroque freedom of form and vivid enthusiasm for art history that can be found in Fontana's ceramics. *Fontana - Leoncillo - Forma della materia*, a recent exhibition at the Fondazione Carriero, Milan, placed the artists side by side to illuminating effect, aiming to highlight Leoncillo's importance in the canon of postwar Italian art. 'Leoncillo displays an art where substance grows and becomes alive,' the Fondazione writes, 'striving between impulse and seeming control: vertical assemblies of ceramic tiles or terracotta in an impasto of color, form, and light, where emptiness is not absence, but rather a space that allows matter to be born and expand from nothing. Starting in the 1950s, Fontana begins developing his two-dimensional investigations though always maintaining a dynamic idea of sculpture ... Through a passionate and uncompromising research of MATTER-COLOR-SPACE, Leoncillo and Fontana resolve the contrast between the concepts that prevail at the time by means of a synthesis between abstraction and realism, aimed at disclosing a unity (and a truth) of matter' (Fondazione Carriero, press release, 2016, <http://fondazionecarriero.org/en/exhibitions/fontana-leoncillo>, [accessed 19/03/17]).



Antonello da Messina, *San Sebastiano*, 1475-76.
Gemaeldegalerie Alte Meister, Dresden.
Photo: © Staatliche Kunstsammlungen
Dresden / Bridgeman Images.



DA UNA
COLLEZIONE PRIVATA EUROPEA
PROPERTY FROM AN EUROPEAN COLLECTION

λ*12

LUCIO FONTANA (1899-1968)

Concetto Spaziale, [Attese]

firma, titolo e iscrizione *l. fontana "Concetto spaziale" vado a vedere la mostra di Soto* (sul retro)

idropittura su tela

cm 55,3x46,3

Eseguito nel 1966

Opera registrata presso la Fondazione Lucio Fontana, Milano,
n. 1900/140

€1,000,000-1,500,000

\$1,100,000-1,600,000

£870,000-1,300,000

PROVENIENZA:

Galerie Pierre, Stoccolma

Galerie Bleue, Stoccolma

Mikael Hedenius, Stoccolma

Collezione privata, Londra

Londra, asta Sotheby's, 11 febbraio 2005, lotto 40

ivi acquisito dall'attuale proprietario

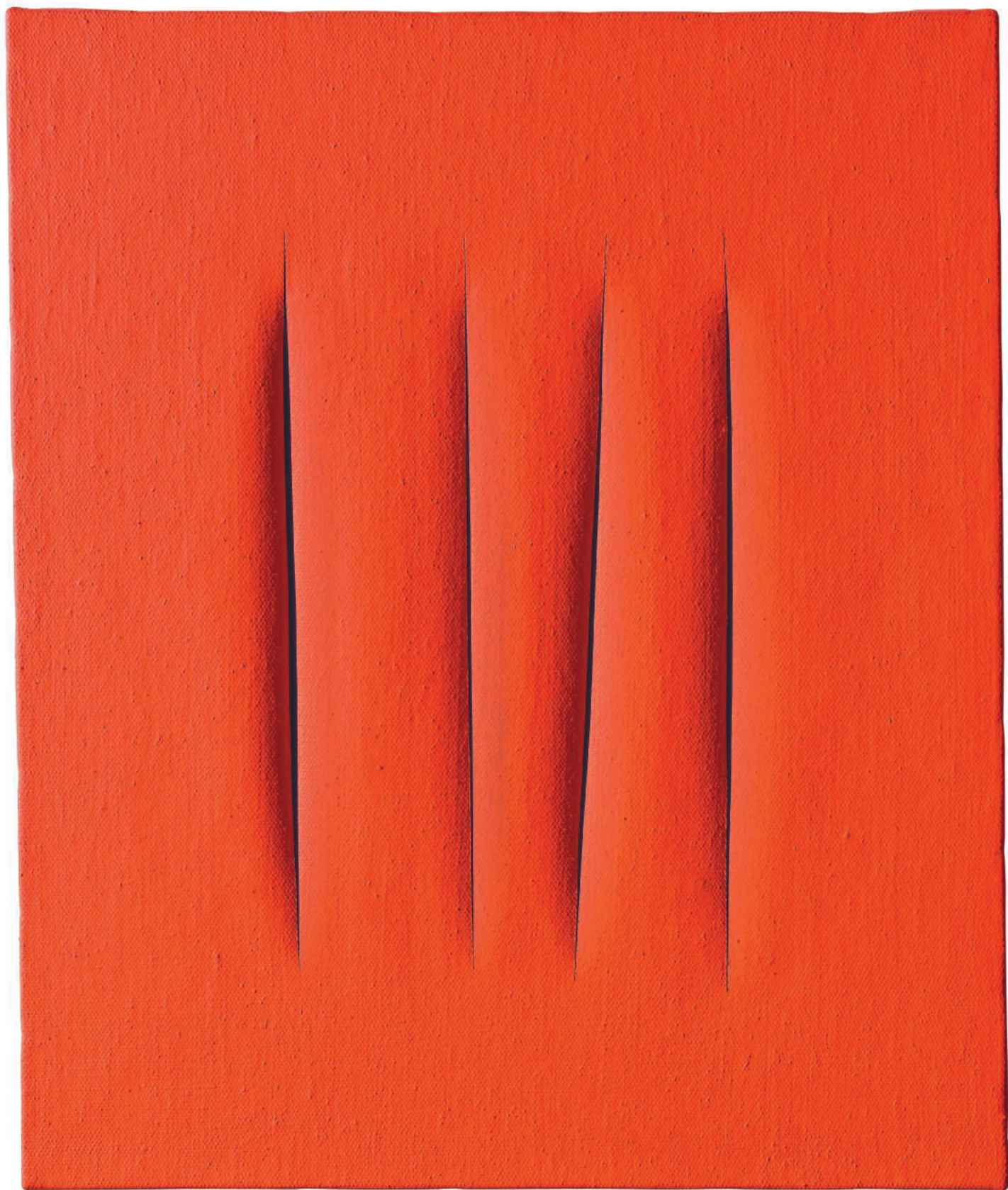
BIBLIOGRAFIA:

E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano 2006, vol. II, p. 849, n. 66 T 140 (illustrato)

'CONCETTO SPAZIALE [ATTESE]' (SPATIAL CONCEPT [WAITING]; SIGNED, TITLED AND INSCRIBED ON THE REVERSE; WATERPAINT ON CANVAS



Jesus Soto, *Vibration*, 1965.
Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Artwork: © 2017 Artists Rights Society (ARS),
New York / ADAGP, Paris.
Photo: The Solomon R. Guggenheim Foundation/
Art Resource, NY/ Scala, Florence.





Lucio Fontana
Photo: Ugo Mulas © Ugo Mulas Heirs. All rights reserved

Quattro rapidi tagli incidono la spettacolare tela rossa in *Concetto spaziale, [Attese]* (1966) di Lucio Fontana. Né distruttivi né violenti, questi tagli iconici sono un atto di pura creazione. Trascendendo la superficie della tela, Fontana rivela lo spazio scuro ed enigmatico che sta oltre: con un gesto apparentemente semplice, invita lo spettatore a farsi consumare dal desiderio di conoscere l'infinito oscuro al di là del piano pittorico. In questo modo, Fontana aprì, sia letteralmente che metaforicamente, una nuova dimensione, nuove vie che facilitassero l'avanzamento dell'arte in quella che l'artista definiva la nuova epoca "spaziale". Fontana ha dichiarato: 'Quando lavoro, come pittore, a uno dei miei quadri bucati, non ho intenzione di fare un dipinto: voglio aprire uno spazio, creare una nuova dimensione dell'arte entrare in rapporto con il cosmo che si espande all'infinito oltre la limitata superficie del dipinto' (L. Fontana, citato in J. van der Marck e E. Crispolti, *La Connaissance*, Brussels 1974, p. 7). In *Concetto spaziale, [Attese]*,

Fontana ha applicato idropittura rossa sulla tela, assicurandosi che la superficie rimanesse perfettamente liscia, priva di qualsiasi pennellata o evidenza dell'intervento dell'artista. Dopo questi preparativi, ha tagliato accuratamente la tela dall'alto al basso con un taglierino. Le sottili differenze di lunghezza e di inclinazione delle quattro incisioni verticali e la loro disposizione ritmica sulla tela rivelano l'attenzione scrupolosa di Fontana ai particolari, oltre alla sua dedizione totale al perfezionamento della tecnica fino a toccare il culmine della potenza poetica. Quei tagli eleganti, quasi danzanti, non nascono da un gesto impulsivo o non pianificato: prima di agire, Fontana rimaneva a lungo a contemplare la tela con grande concentrazione. 'Attese' non si riferisce solo all'attendere ma anche ad 'aspettativa': i tagli conservano l'istantaneità del gesto proiettato verso un futuro remoto, la nuova esistenza che Fontana prevedeva per l'uomo nell'universo. Dichiarava: 'I tagli sono soprattutto un'espressione filosofica, un atto di

fede nell'infinito, un'affermazione di spiritualità. Quando mi siedo davanti a uno dei miei tagli, a contemplarlo, provo all'improvviso una grande distensione dello spirito, mi sento un uomo liberato dalla schiavitù della materia, un uomo che appartiene alla vastità del presente e del futuro.' (L. Fontana, citato in L.M. Barbero, 'Lucio Fontana: Venice/New York in L.M. Barbero (a cura di), Lucio Fontana: Venice/New York, cat. mostra. Guggenheim Museum, New York, 2006, p. 23).

Four sweeping slashes incise the spectacular red canvas of Lucio Fontana's *Concetto spaziale, [Attese]* (1966). Neither destructive nor violent, these iconic cuts were an act of creation. Fontana transcended the surface of the canvas to reveal an enigmatic dark space beyond: with this apparently simple gesture, he invited the viewer to be consumed by the dark infinity beyond the picture plane. In doing so, Fontana opened up, both literally and figuratively, a whole new dimension of possibilities to advance the course of art in what he saw as a new 'spatial' era. 'As a painter,' he said, 'while working on one of my perforated canvases, I do not want to make a painting: I want to open up space, create a new dimension for art, tie in with the cosmos as it endlessly expands beyond the confining plane of the picture' (L. Fontana, quoted in J. van der Marck and E. Crispolti, *La Connaissance*, Brussels 1974, p. 7). In *Concetto spaziale, [Attese]* Fontana has applied red waterpaint to the surface of the canvas using a paintbrush, ensuring that the surface remained perfectly smooth, free of any brushstrokes or evidence of the artist's own hand. Following this preparation, he carefully slashed through the canvas from top to bottom with a knife. The four vertical incisions' subtly varied lengths and angles and their rhythmic placement across the width of the canvas demonstrate Fontana's scrupulous attention to detail, and his extreme dedication to refining his technique to its most potent and lyrical. These elegant, almost balletic slices are not born of an impulsive and unplanned gesture: before making his move, Fontana would spend a long period contemplating the canvas with immense concentration. *Attese* translates as 'waiting' or 'expectation': the slashes preserve a momentary gesture for a far-flung future, the new existence that Fontana anticipated for man in the universe. 'My cuts are above all a philosophical statement,' he said, 'an act of faith in the infinite, an affirmation of spirituality. When I sit down to contemplate one of my cuts, I sense all at once an enlargement of the spirit, I feel like a man freed from the shackles of matter, a man at one with the immensity of the present and of the future' (L. Fontana quoted in L. M. Barbero, 'Lucio Fontana: Venice/New York' in L. M. Barbero (ed.), *Lucio Fontana: Venice/New York*, exh. cat. Guggenheim Museum, New York, 2006, p. 23).

DA UNA
IMPORTANTE COLLEZIONE EUROPEA
FROM AN IMPORTANT EUROPEAN COLLECTION

λ13

GIUSEPPE UNCINI (1929-2008)

Cementarmato parabolico

firma, data e titolo *Uncini 1961 "Cementoarmato" parabolico* (sul retro)
cemento e ferro
cm 183,5x116,5x16,5
Realizzata nel 1961
Opera registrata presso l'Archivio Giuseppe Uncini, Trevi, n. 61-004

€180,000-250,000

\$200,000-270,000

£160,000-220,000

PROVENIENZA:

Studio Marconi, Milano
Galleria Christian Stein, Torino
Collezione Galleria Fumagalli, Bergamo
ivi acquisito dall'attuale proprietario

ESPOSIZIONI:

Gubbio, Palazzo dei Consoli, *Gubbio '79. Opere e materiali. Vent'anni di ricerca di Uncini*, 1981, cat., p. 399 (illustrato)
Milano, Sala Viscontea Castello Sforzesco, *Il materiale delle arti. "Processi tecnici e formativi dell'immagine"*, 2 dicembre 1981-17 gennaio 1982, cat., p. 154, n. 1 (illustrato)
Macerata, Pinacoteca e Musei Comunali, *Giuseppe Uncini. La logica fantastica*, maggio-giugno 1983, cat., p. 19, n. 19 (illustrato, con misure errate)
Roma, Galleria Dei Banchi Nuovi, *Giuseppe Uncini*, 1987, cat., p. 34 (illustrato)
Roma, Palazzo delle Esposizioni, *Roma anni' 60. Al di là della pittura*, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991, cat., p. 86 (illustrato)
Roma, Associazione Culturale L'attico, *Giuseppe Uncini. Cementarmati 1958-1961*, dal 5 dicembre 1997, cat., n. 13 (illustrato)
Perugia, Rocca Paolina, *Trilogia 8. Uncini, Cotani, Pepe*, 21 febbraio-15 marzo 1998, cat., p. 405 (illustrato)
Pistoia, Palazzo Fabroni, *Giuseppe Uncini. L'immaginaria misura*, 6 maggio-9 luglio 2000, cat., p. 28 (illustrato)
Mannheim, Städtische Kunsthalle, *Giuseppe Uncini. Rauma aus Fläche und Struktur*, 20 ottobre 2001 - 6 gennaio 2002, cat., p. 113 (illustrato)

BIBLIOGRAFIA:

G. M. Accame, *Giuseppe Uncini. Le origini del fare*, Bergamo 1990, n. 18 (illustrato, anche sulla copertina)
G. M. Accame, *Uncini*, Novara 1996, p. 98 (illustrato)
G. Bonomi, *Storia delle Biennali di Gubbio e Museo di Scultura Contemporanea*, Cinisello Balsamo 2006, p. 162 (illustrato)
B. Corà, *Uncini. Catalogo ragionato*, Milano 2008, p. 223, n. 61-004 (illustrato)

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

**LA LICENZA DI ESPORTAZIONE È STATA
RICHIESTA PER IL PRESENTE LOTTO**
AN EXPORT LICENSE HAS BEEN REQUESTED
FOR THE PRESENT LOT



Giuseppe Uncini, *Cementarmato*, 1959, Christie's Londra, 16 ottobre 2015, lotto 121, stima £ 100,000 - 150,000, prezzo realizzato £ 278,500

WORLD RECORD PRICE FOR THE ARTIST

Artwork: Courtesy Archivio Opera Giuseppe Uncini.

Photo: © Christie's Images Ltd.





Alberto Burri, *Il Grande Cretto* (*The Great Cretto*), 1984-89.
Photo: Marcello Paternostro/AFP/Getty images.
Artwork: © 2017 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

‘Cioè non ottenevo più un
‘quadro rappresentante’
ma un ‘oggetto
autosignificante’: insomma
l’idea che il modo tecnico
fosse il concetto e il concetto
il modo tecnico’

‘What I obtained was no
longer a “representative
painting”, but a “self-
signifying”, “self-bearing”
and “non-representative”
object: the idea, in other
words, was that the
technical mode was the
concept and the concept the
technical mode’

GIUSEPPE UNCINI

Cementarmato parabolico (1961) è un grandioso esempio della caratteristica sperimentazione di Giuseppe Uncini con il cemento armato. Risposta radicale alla crisi della pittura nell’Italia del dopoguerra, con la sua distesa di cemento alta e curva, piallata verticalmente su otto facce e attraversata in orizzontale da tondini di ferro, quest’opera ha una potente presenza materiale; la sua imponente forma parabolica rimanda ad echi monumentali, quasi fosse un frammento di un anfiteatro o di un colosseo.

La celeberrima serie dei *Cementarmati* deriva da un gruppo di lavori precedenti, le *Terre*. Realizzate con qualsiasi sostanza od oggetto a disposizione di Uncini, nonostante le *Terre* si allontanassero dalla tradizione, rimanevano però ancora legate al linguaggio pittorico dell’astrattismo per i loro meccanismi compositivi. Poco dopo questi primi esperimenti formativi, che molto guardano all’opera di Alberto Burri, il giovane artista sviluppò un’insofferenza per il primato della pittura sui materiali e a questo rispose con i *Cementarmati*, opere realizzate solamente con tondini di ferro e cemento. Scegliendo di lavorare solo con questo mezzo industriale, Uncini eliminava la divisione tra superficie strutturale (la tela) e superficie trascendentale (l’immagine), fulcro dell’istanza figurativa della pittura. Il cemento permetteva all’artista di restituire un’unità lampante all’opera d’arte, derivata e descritta in tutto e per tutto dal mezzo stesso. Oltre che per le sue implicazioni teoriche, Uncini sembra aver scelto il cemento armato per la sua risonanza umanistica, in quanto materiale da costruzione, carne e ossa della società urbana moderna. ‘Io lavoro con il cemento e il ferro. Questi materiali li uso con proprietà, nel senso che non li camuffo, che non me ne servo per trarre degli effetti particolari, al contrario, li adopero come si adoperano nei cantieri, per costruire le case, i ponti e le strade, per costruire tutte le cose di cui l’uomo ha bisogno. Alla base di tutto questo c’è la necessità di costruire, di organizzarsi, c’è quel principio creativo che è all’origine di ogni progresso umano. Questo è quanto nei miei oggetti voglio esprimere. (G. Uncini in conversazione con I. Mussa, in *Uncini: I primi e gli ultimi*, cat. mostra, CIAC, Foligno 2011, p. 103).

Executed in 1961, *Cementarmato parabolico* is a striking example of Giuseppe Uncini’s decisive experimentation with reinforced cement, which proposed a radical and unique response to the crisis of painting perceived in postwar Italy. Comprised of a tall, curved expanse of cement, planed vertically into eight facets and run through by nine horizontal rods of iron, the work has a powerful material presence; its grand parabolic form has monumental echoes, like a fragment of amphitheatre or colosseum. The *Cementarmato* and its related series derives from an earlier group of works, the *Terre*. Composed of any found object or substance Uncini could find, the *Terre* were far from traditional, yet were still attached to the language of abstract painting in their compositional mechanisms. Shortly after these first formative experiments, which were indebted to the work of Alberto Burri, the young artist became impatient with painting’s primacy over the materials themselves: in response to this problem, the *Cementarmati*, built exclusively from iron rods and cement, took shape. By choosing to work in this industrial medium, Uncini eliminated the division between the structural surface (the canvas) and the transcendental surface (the image) that was at the core of painting’s representational claim. Cement allowed Uncini to restore a self-evident unity to the work of art, entirely derived from and described by the medium itself. As well as its theoretical implications, Uncini seems to have chosen reinforced cement especially for its urgent humanist resonance: as the material of construction, the flesh and bone of modern urban society. ‘I work with iron and cement. I use these materials with propriety, meaning that I do not conceal them or use them to achieve particular effects; on the contrary, I employ them as they are employed in yards, to construct houses, bridges and roads – to construct everything man needs. At the basis of all this there lies a need to build and organize: the creative principle at the root of all human progress. This is what I wish to express through my objects. These are objects, because painting or sculpture proper always represent or mimic something, whereas I do not wish to mimic or evoke things, roads or bridges, but rather to salvage the principle from which they spring’ (G. Uncini in conversation with I. Mussa, in *Uncini: I primi e gli ultimi*, exh. cat. CIAC, Foligno 2011, p. 103).



Giuseppe Uncini.
Photo: Courtesy Archivio Uncini, Trevi.

ITALIAN POP ART

‘Erano gli anni dell’Informale [...] O uno andava nelle strade e guardava i cartelloni pubblicitari, o andava nelle gallerie a vedere i quadri informali. Stranamente per me e altri pittori era quello che si trovava all’esterno delle gallerie che ci sollecitava’

‘They were the years of Informal art [...]. Either one went out onto the streets and looked at advertising posters, or one went to the galleries to see Informal paintings. Oddly, for me and for other painters, it was what we found outside the galleries that stimulated us’

MARIO SCHIFANO

A sinistra: Victorio Rubiu, Clotilde Scarpitta, Franco Angeli, Carla Accardi e Tano Festa, Roma, Galleria La Salita, 1961.
Photo: Archivio Galleria La Salita.

A destra: Victorio Rubiu, Clotilde Scarpitta, Franco Angeli, Carla Accardi e Tano Festa, Roma, Galleria La Salita, 1961.
Photo: Archivio Galleria La Salita.

Pagina seguente, in alto: Tano Festa, Mario Schifano, Gian Tomaso Liverani, Gioietta Fiorini di fronte ad un'opera di Fiorini alla XXXII Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, 1964.
Photo: Ugo Mulas © Ugo Mulas Heirs. All rights reserved.

Pagina seguente, in basso: Mario Schifano e Tano Festa, Roma, 1965.
Photo: © Archivio Mario Schifano.



La prima metà degli anni sessanta vede emergere nell'arte italiana un'inedita tipologia d'immagine, che si sviluppa in parallelo alle correnti internazionali di una nuova figurazione legata alla cultura di massa. A differenza tuttavia della Pop Art inglese o americana, questa figurazione d'avanguardia che evolve nel nostro paese guarda alla storia stessa delle immagini e soprattutto all'influenza quotidiana che l'arte ha sull'immaginario collettivo, dando vita a quella che può essere definita una nuova mitologia iconica. Si tratta di un ambito creativo che è espressione di un paesaggio culturale sfaccettato e complesso, oltre che di una permeabilità tra linguaggi e discipline che si muove in particolare tra immagine dipinta o plastica da un lato e mezzi di comunicazione della cultura di massa dall'altro, utilizzando fotografia, rotocalchi, cinema e televisione in funzione sia iconografico-contenutistica sia tecnico-strumentale.

Si costituisce così una sorta di «metafisica del quotidiano», che distanzia e concettualizza l'immagine figurale in frammenti, proiezioni, moltiplicazioni. Si tratta di quella che il critico Maurizio Fagiolo dell'Arco definiva nel 1966 una «figurazione novissima», calamitata dalle immagini della metropoli, dai nuovi miti e riti della società», con un riferimento diretto e tutt'altro che casuale alle coeve sperimentazioni letterarie dei poeti «Novissimi» (Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti), fondate sulla decostruzione e ricomposizione anticonvenzionale e significante del linguaggio.

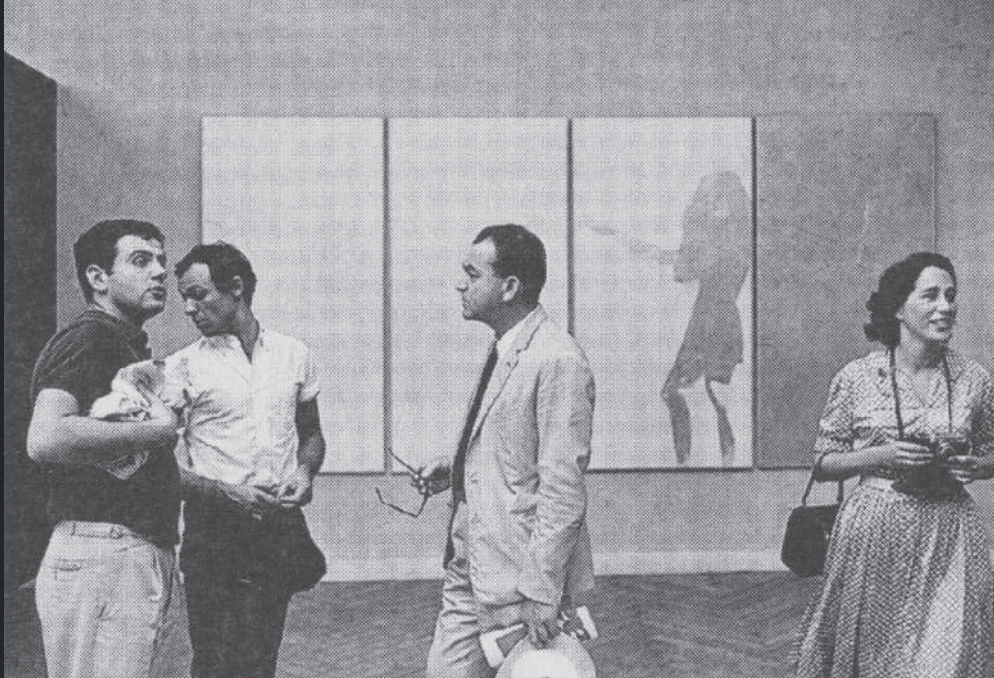
(F. Pola, *Una nuova mitologia*, in *Imagine Nuove immagini nell'arte italiana 1960-1969*, cat. mostra a Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 23 aprile - 19 settembre 2016, cat., p. 77)

Nelle pagine successive viene schematicamente preso in considerazione il decennio 1957-67 per inquadrare temporalmente, attraverso le opere offerte in vendita, l'evoluzione dell'estetica di questi artisti italiani pop nel periodo che segna la nascita e lo sviluppo del movimento.

The first half of the 1960s saw the emergence in Italian art of a new type of image, which developed parallel to other, international currents of a figuration linked to mass culture. Unlike British or American Pop Art, the avant-garde in Italy looked at the history of images and above all at the day-to-day impact that art had on the collective imagination, breathing life into what might be called a new iconic mythology. This artistic field was the expression of a multifaceted and complex cultural landscape, as well as of a permeability between languages and disciplines that moved between the painted or three-dimensional image on the one hand, and the means of communication of mass culture on the other, using photography, rotogravure, cinema, and television, both in terms of iconography/content and of technology/instrumentation. This led to a sort of "metaphysics of the everyday", which distanced and conceptualized the figured image into fragments, projections, multiplications. This was what the critic Maurizio Fagiolo dell'Arco defined in 1966 as a "'brand new' [novissima] figuration, attracted to the imagery of the metropolis, and to the new myths and rites of society," with a direct and deliberate allusion to the literary experiments of a group of contemporary poets who called themselves the "Novissimi" (Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti), founded on the deconstruction and anti-conventional re-composition of meaning in language.

(F. Pola, *A new Mythology. Imagine New images in Italian Art 1960-1969*, cat. mostra a Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 23 April - 19 September 2016, cat., p. 77)

In the following spread a scheme will show the decade 1957-67 to frame, through the works we're selling, the evolution of these Pop Italian artists' aesthetic throughout the years which marks the birth and the development of Pop Art itself.



FRANCO
ANGELI

MARIO
CEROLI

LUCIO
DEL PEZZO

TANO
FESTA

1957

1958

1959

1960

1961

1962

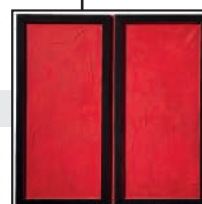
1963

1964

1965

1966

1967



GIOSETTA
FIORONI



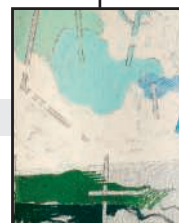
RENATO
MAMBOR



MIMMO
ROTELLA



MARIO
SCHIFANO



CESARE
TACCHI



DA UNA

IMPORTANTE COLLEZIONE PRIVATA MILANESE

FROM AN IMPORTANT PRIVATE MILANESE COLLECTION

λ14

MARIO SCHIFANO (1934-1998)

Paesaggio anemico

titolo, firma e data *Paesaggio anemico Schifano 1965* (sul retro)

smalto e grafite su tela

cm 160x130

Eseguito nel 1965

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano, Roma, n. 03342161217,

come da autentica su fotografia in data 22 dicembre 2016

€120,000-200,000

\$130,000-220,000

£110,000-170,000

PROVENIENZA:

Studio Marconi, Milano

ivi acquisito dall'attuale proprietario negli anni

Settanta c.

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

**LA LICENZA D'ESPORTAZIONE È STATA
RICHIESTA PER IL PRESENTE LOTTO**

**AN EXPORT LICENSE HAS BEEN REQUESTED
FOR THE PRESENT LOT**

‘Ho cercato di lavorare con immagini che tutti vedono o
hanno visto, sviluppandole in modo da far emergere la loro
essenza, le loro possibilità germinali e primarie’

‘I have tried to work with images that everyone sees or has
seen, developing and making their essence, their germinal
and primary possibilities emerge’

MARIO SCHIFANO





Andrea Gursky, *Rhein II*, 1999.

Tate Gallery, London.

Artwork: © 2017 Andreas Gursky / Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn

Courtesy Matthew Marks Gallery, New York and Monika Sprüth / Philomene Magers, Cologne/Munich.

Photo: © Tate, London 2017.

Oscillando tra un'organizzazione controllata delle forme e una fluidità libera, quasi astratta, *Paesaggio anemico* del 1965 rappresenta al meglio l'inconfondibile pratica paesaggistica di Mario Schifano. L'artista decostruisce la pittura di paesaggio con ammirevole agilità concettuale, utilizzando varie strategie visuali che sovvertono le norme del genere. Concentrandosi sul cielo e riducendo il paesaggio stesso a due frastagliate fasce di verde, l'artista introduce ulteriore ambiguità dipingendo una grande nuvola che attraversa il centro del quadro, circondata da sottili tubi di grigio intrecciati nella composizione. L'opera sembra avvicinarsi all'astrazione: dipinta con vernice industriale ad essiccazione rapida nello stile viscerale caratteristico di Schifano. Le forme del paesaggio sembrano dissolversi nei segni stessi della vernice, mentre le pennellate rapide e di diversa tonalità, gli sgocciolamenti e gli scarabocchi di colore rompono l'illusione del paesaggio, spingendoci ad apprezzare il quadro come oggetto fisico.

Schifano conquista rapidamente la fama nazionale e internazionale con le serie dei monocromi e con le opere dedicate ai marchi pubblicitari, influenzate dalla Pop Art, tanto che nel 1962 è incluso nella mostra epocale 'New Realists' della Sidney Janis Gallery a New York. La svolta paesaggistica a metà degli anni Sessanta dunque rappresenta un gesto anticonformista e rivoluzionario nel suo percorso artistico. Dimostrazione del perenne desiderio dell'artista di reinventare se stesso e la sua arte, quella scelta fu difficile da accettare per tanti dei suoi primi sostenitori - ma, come dimostrano opere come *Paesaggio anemico*, dava inizio a uno dei periodi più significativi, innovativi e, dal punto di vista creativo più riusciti, del suo percorso artistico.

Oscillating between a regimented organisation of forms and liberated, quasi-abstract fluidity, *Paesaggio anemico* from 1965 demonstrates Mario Schifano's unmistakable landscape practice at its best. Schifano deconstructs landscape painting with a beautifully realised conceptual agility, using a number of visual strategies that subvert the norms of the genre. Focusing on the sky and reducing the landscape itself to two rugged bands of green, the artist creates further ambiguity by painting an expansive cloud across the centre of the frame, surrounded by thin tubes of grey that weave in and out of the composition. The composition seems on the edge of abstraction: painted with industrial quick-drying enamel paint in Schifano's visceral style, the forms of the landscape seem to dissolve into the marks of paint themselves, as the artist's rapid, tonally varied brushstrokes, drips and scribbles of colour puncture the illusion of the landscape, rooting our experience of the painting in our appreciation of it as a physical object.

Having rapidly ascended to national and international prominence with his series of monochromes and Pop-influenced logo works, peaking with his inclusion in the seminal 1962 exhibition 'New Realists' at the Sidney Janis Gallery in New York, Mario Schifano's mid-decade turn to landscape paintings represented a radical, leftfield shift in the artist's practice. Testament to the artist's constant desire to reinvent both himself and his art, the decision was difficult to take for many of his early supporters - but as works like *Paesaggio anemico* show, it opened the door to one of the most important, innovative, and artistically successful periods of the artist's career.



λ15

FRANCO ANGELI (1935-1988)

Stella d'argento

firma, data e titolo *FRANCO ANGELI 1965 "STELLA D'ARGENTO"* (sul retro)

smalto su tela e tulle

cm 80x80

Eseguito nel 1965

Opera registrata presso l'Archivio Franco Angeli, Roma, n. P-090317/965

€35,000-50,000

\$38,000-54,000

£31,000-44,000

PROVENIENZA:

Collezione privata, Roma
ivi acquisito dall'attuale proprietario 2002

ESPOSIZIONI:

Roma, Galleria de' Serpenti, *Franco Angeli*, 1991
Roma, Macro, *Roma Pop City 60-67*, 13 luglio - 27 novembre 2016, cat. , p. 208 (illustrato)

BIBLIOGRAFIA:

A. Di Cori, *Anni '60*, in "La Repubblica", 12 luglio 2016, p. XXI (illustrato)

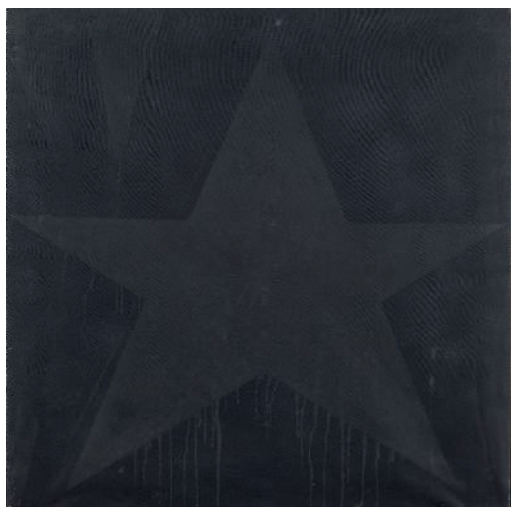
'STELLA D'ARGENTO' (SILVER STAR); TITLED,
SIGNED AND DATED ON THE REVERSE;
ENAMEL ON CANVAS WITH TOILE

**LA LICENZA DI ESPORTAZIONE È STATA
RICHIESTA PER IL PRESENTE LOTTO**

**AN EXPORT LICENSE HAS BEEN REQUESTED FOR
THE PRESENT LOT**

Recentemente esposta nella mostra retrospettiva sulla Pop Art italiana tenutasi presso il museo Macro di Roma nel 2016, l'opera di Angeli qui presentata costituisce un brillante esempio della piena maturità artistica di Franco Angeli nel suo periodo più pop. Realizzata con una copiosa stesura di smalto applicato sulla tela e poi ricoperto da un velo di tulle, la stella è capace di catturare e riflettere la luce oltre il velo, quando illuminata da un fascio di luce diretta, così come concepito dall'artista, rivelando tutta la sua valenza mitica di iconica-simbolo.

Recently exhibited in the *Italian Pop Art* retrospective at the Macro Museum in 2016, this work by Franco Angeli is a brilliant example of the artist's artistic ability in the most *Pop* period of his career. Realized by applying a thick layer of enamel onto the canvas, then covered by a thin sheet of toile, when struck by direct light, the star captures and reflects the light beyond the veil, as conceived by the artist, and reveals its mythical meaning as an icon/symbol.



L'opera alla luce naturale.
The current work under natural light.



DA UNA

IMPORTANTE COLLEZIONE PRIVATA, CATANIA

FROM AN IMPORTANT PRIVATE COLLECTION, CATANIA

λ16

TANO FESTA (1938-1988)

Biasule

iscrizione, titolo e data "*Biasule*" 32. Rosso e nero 1961 (sul retro)

acrilico su carta e legno applicati su tela

cm 100x150

Eseguito nel 1961

Opera registrata presso l'Archivio Tano Festa a cura di A. Festa, Pernumia, n. A1533/1760, come da autentica su fotografia in data 4 marzo 2017

€80,000-120,000

\$87,000-130,000

£70,000-100,000

PROVENIENZA:

Galleria La Salita, Roma

Galleria La Gregoriana, Frascati

Galleria Sagittario, Messina

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 1998

**LA LICENZA DI ESPORTAZIONE È STATA
RICHIESTA PER IL PRESENTE LOTTO**

**AN EXPORT LICENSE HAS BEEN REQUESTED
FOR THE PRESENT LOT**

'BIASULE'; INSCRIBED, TITLED AND DATED ON
THE REVERSE; ACRYLIC ON PAPER AND WOOD
LAID DOWN ON CANVAS

**'Dietro la geometria avvertivo qualcos'altro – forme
semplici che alludevano a modi di vedere la realtà'**

*'Through geometry I felt there was something else –
simple forms alluding to a way of seeing reality'*

TANO FESTA

Una serie di strisce verticali sollevate e a rilievo, nero assoluto e rosso sangue, *Biasule* (1961) di Tano Festa è un esempio convincente della prima serie di eleganti rilievi geometrici dell'artista. Usando carta e legno per dare consistenza e rilievo alla superficie della tela, Festa conferisce alle sue fasce di colore una tattilità variegata, fondendo le loro qualità ottiche e fisiche in un tutto indivisibile. Uno dei maggiori esponenti della 'Scuola di Piazza del Popolo' - formatasi nei primi anni Sessanta a Roma e da alcuni ritenuta l'avanguardia della Pop Art italiana - la sua opera diversa e vibrante ha continuato a confrontarsi con lo spazio dell'esperienza visiva quotidiana per tutto il suo percorso. Pur mostrando una oggettività creativa anti-espressionistica e un'attenzione alla materia comune a molti artisti italiani dei primi anni Sessanta, *Biasule* riflette anche il forte senso di semplicità quotidiana tipico di Festa; la sua incisiva chiarezza anticipa le successive ricostruzioni di finestre e persiane, che il processo artistico trasforma in strutture geometriche piuttosto che in *objets trouvés*.

A series of raised and textured vertical strips realised in stark black and blood-red, Tano Festa's *Biasule* (1961) is a compelling example of the artist's early series of elegant geometric reliefs. Using paper and wood to texture and raise the surface of his canvas Festa supplies his bands of colour with a variegated tactility, melding their optical and physical qualities into an indivisible whole. One of the leaders of the 'Scuola di Piazza del Popolo' that formed in early 1960s in Rome – sometimes thought of as the vanguard of Italian Pop Art – Festa's vibrant, diverse body of work continued to engage with the space of everyday visual experience throughout his career. And while displaying an anti-expressionistic creative objectivity and an attention to material common to several Italian artists of the early 1960s, *Biasule* nonetheless reflects Festa's powerful sense of quotidian simplicity; its blocky clarity anticipates his later reconstructions of windows and shutters, transforming them through the artistic process into geometric structures rather than *objets trouvés*.







λ17

RENATO MAMBOR (1936-2014)

La Partita di pallone

firmato e datato *Mambor 1965* (sul retro)

smalto e pennarello su tela

cm 79,7 x 100

Eseguito nel 1965

Autentica dell'artista su fotografia

€30,000-50,000

\$33,000-54,000

£27,000-44,000

PROVENIENZA:

Collezione privata, Roma

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 2002

ESPOSIZIONI:

Roma, Galleria del Mascherino, *Renato Mambor*.

Progetto per un'antologica I 1957-2002, 2002, cat.,

p. 35 (illustrato)

Parma, Fondazione Magnani Rocca, *Italia Pop*.

L'arte negli anni del boom, 10 settembre – 11

dicembre 2016, cat., p. 122 (illustrato)

'LA PARTITA DI PALLONE' (THE FOOTBALL MATCH); SIGNED AND DATED ON THE REVERSE; ACRYLIC AND MARKER ON CANVAS

**LA LICENZA DI ESPORTAZIONE È STATA
RICHIESTA PER IL PRESENTE LOTTO**

**AN EXPORT LICENSE HAS BEEN REQUESTED FOR
THE PRESENT LOT**



Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965.

Museum of Modern Art, New York.

Artwork: © Joseph Kosuth / Artists Rights Society (ARS), New York.

Photo: The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.



‘Le mie più recenti opere sono ormai articolate con elementi fotografici di tipo didattico didascalico; anzi, ho intensificato questa forma fino a ridurre la figura a un contorno sagomale, quasi fossero l’equivalente figurale delle voci che potrebbero definire. L’intensità di cui parlavo consiste proprio nel concentrare un concetto in un elemento monoverbale [...] (questi elementi) montati in una tela raccoglitrice (poiché manca di qualsiasi manomissione) rimangono autonomi, autodefiniti: intendo fuggire da qualsiasi intervento manuale che, reso manifesto, creasse una reciprocità contaminatrice di queste essenze. Una specie di processo designificatore, quindi, se lo si analizza fino a questo punto. Al bando, allora, accostamenti con intenti significanti e induttori. Una figura di aereo, ad esempio, la introduco solo se capace di conservarsi: ‘aeromobile più pesante dell’aria, capace di procedere e dirigersi nella atmosfera per mezzo di organi propulsori = aereo. Il concetto aeroplano contiene così tutti quei predicati, ma io voglio che rimanga in questa ricchezza, senza scaricarsi in una vicenda o integrarsi in una qualifica’

‘My most recent works are now structured with photographic elements of a didactic nature; in fact, I have intensified this form to the extent of reducing the figure to an outline, almost as though they were the figural equivalent of the voices they might define. The intensity I was talking about consists in the concentrating a concept in a monoverbal element [...] (these elements) mounted on a containing canvas (since it entirely lacks intervention of any kind) remain autonomous, self-defining: I intend to escape from any manual intervention which, made manifest, might create a contaminating reciprocity of these essences. A kind of de-signifying process, therefore, if we analyse it up to here. Banishing, then, juxtapositions with signifying or inspiring intent. I introduce the figure of an aeroplane, for example, only if it is capable of holding its own: ‘aircraft heavier than air, capable of advancing and moving in the atmosphere by means of propulsive mechanisms = aeroplane. The concept aeroplane thus contains all those predicates, but I want it to remain within this richness, without losing itself in a sequence of events or falling into a category’

RENATO MAMBOR





DA UNA

PRESTIGIOSA COLLEZIONE SICILIANA

FROM A PRESTIGIOUS SICILIAN COLLECTION

λ18

TANO FESTA (1938-1988)

Les Promenades d'Euclide

titolo, firma e data "Les Promenades d'Euclide" festa '65 (sul retro)

acrilico e smalti su tela

cm 162x130,7

Eseguito nel 1965

Opera registrata presso l'Archivio Tano Festa a cura di A. Festa, Roma, n. A2339/60, come da autentica su fotografia in data 7 agosto 2011

€70,000-100,000

\$76,000-110,000

£62,000-87,000

PROVENIENZA:

Galleria Schwarz, Milano

Collezione Jacorossi, Roma

'LES PROMENADES D'EUCLIDE' (EUCLID'S WALKS); TITLED, SIGNED AND DATED ON THE REVERSE; ACRYLIC AND ENAMELS ON CANVAS

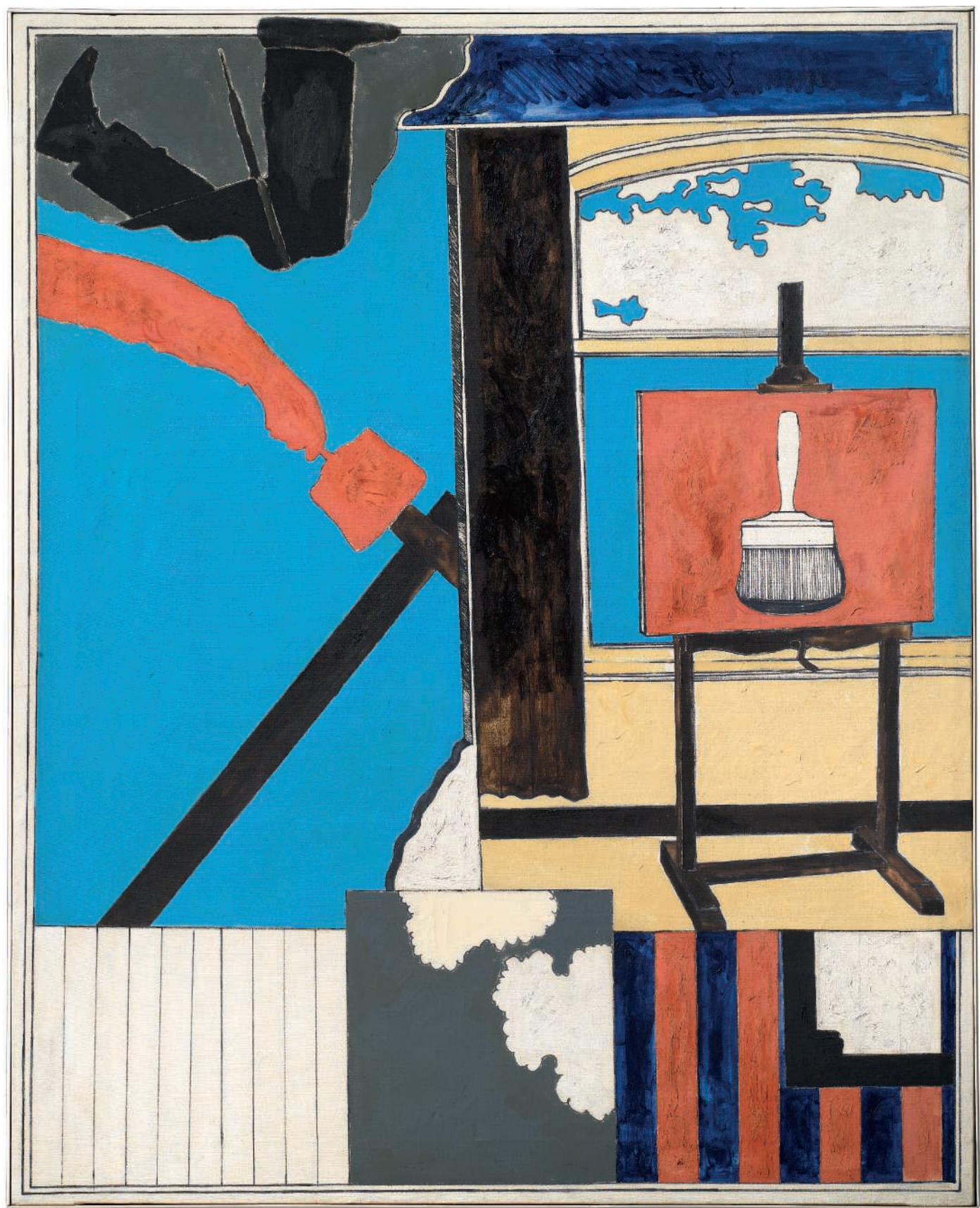


René Magritte, *Les promenades d'Euclide*, 1955.
Minneapolis Institute of Art.
Artwork: © 2017 C. Herscovici, London / Artists Rights Society (ARS), New York.
Photo: BI, ADAGP, Paris/Scala, Florence.

‘I ricordi hanno a volte molta importanza soprattutto per me che di fronte a una tela bianca subisco il fascino del “titolo”. Quindi forse più che di ricordi biografici in senso stretto operano nel mio immaginario le “ricordanze”, suggestioni di fatti epici, di miti mediterranei, di capolavori letterari, di esperimenti scientifici, ecc’

‘Memories are sometimes very important, especially for me, since in front of a canvas I am being fascinated by the “title”. Then maybe, rather than speaking about biographic memories only, in my imaginary there are more “recollection”, suggestions of epic fact, of Mediterranean myths, of literary masterpieces, scientific experiments, etc’

TANO FESTA



λ*19

ALBERTO BURRI (1915-1995)

Cellotex

acrilico e vinavil su cellotex

cm 50x70

cm 54x74 (con cornice)

Eseguito nel 1992

Opera registrata presso la Fondazione Palazzo Albizzini, Città di Castello, n. 92.17, come da autentica su fotografia in data 17 marzo 2008

€100,000-150,000

\$110,000-160,000

£88,000-130,000

PROVENIENZA:

Collezione privata, Svizzera

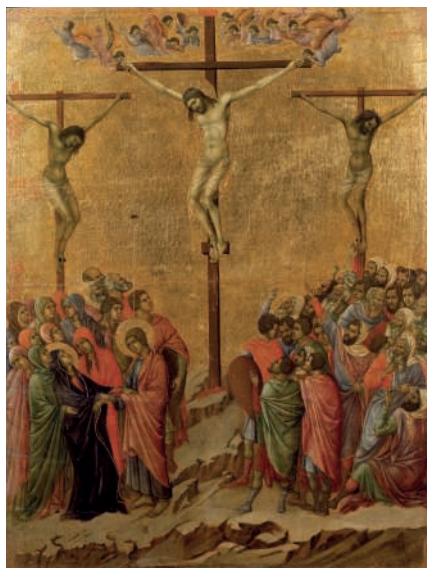
ESPOSIZIONI:

Bologna, Artefiera Bologna, Galleria Saponi, *I Cellotex nell'autobiografia di Burri*, 26-30 gennaio 2006, cat., p. 32, n. 17, n. 35 (illustrato)

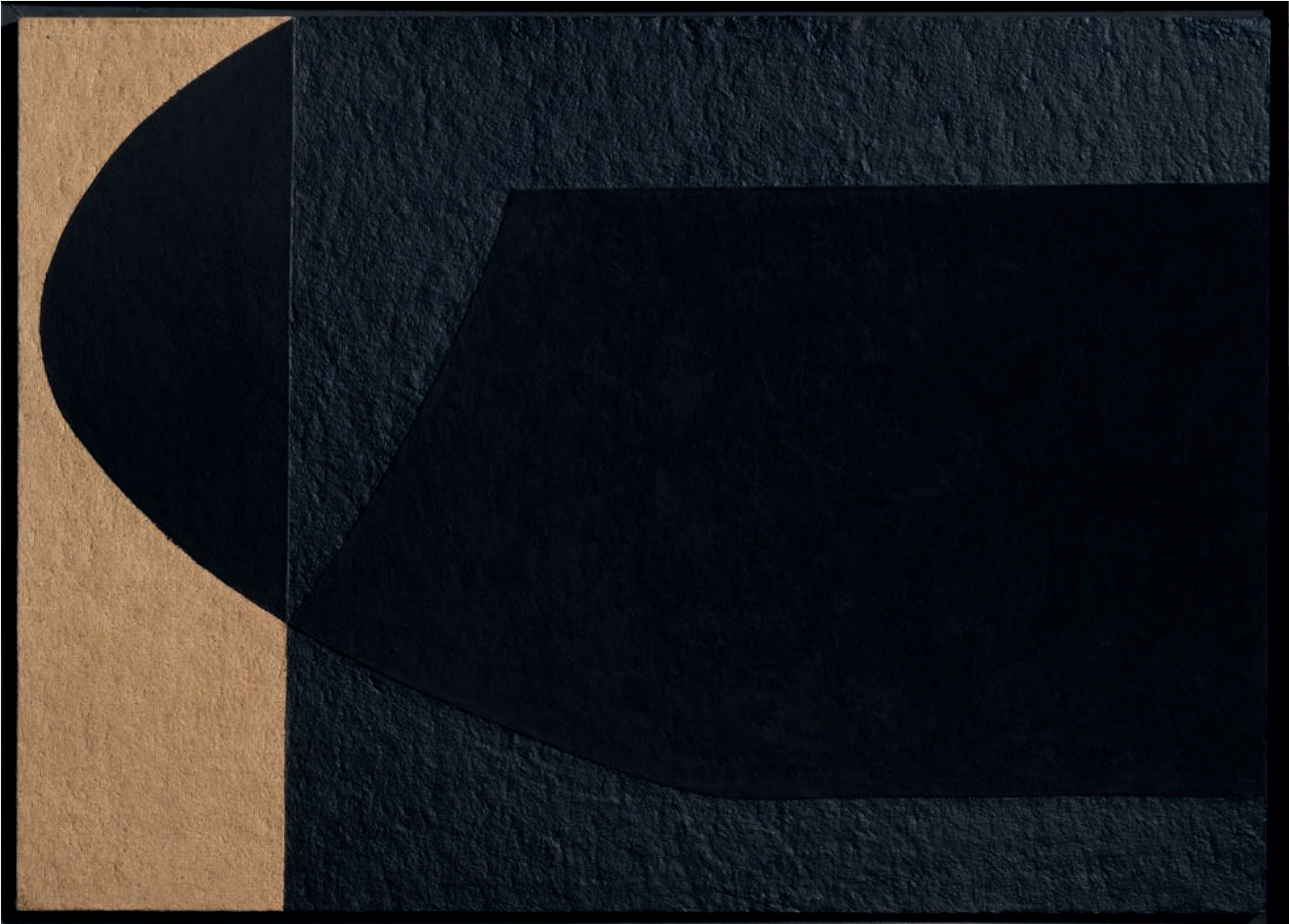
BIBLIOGRAFIA:

Fondazione Palazzo Albizzini, *Alberto Burri, Catalogo Generale*, Città di Castello 2015, vol. III, p. 390, n. 2273 (illustrato); vol. VI, p. 308, n. 9217 (illustrato)

'CELLOTEX'; ACRYLIC AND VINAVID ON CELLOTEX



Duccio di Buoninsegna, *Maesta*, retro (reverse): *Crocifissione (Crucifixion)*, XII secolo.
Museo dell'Opera Metropolitana, Siena.
Photo: Opera Metropolitana Siena/Scala, Florence.



‘Burri sovvertì quella nozione di “estetica” prefabbricata per il consumatore di massa, lacerando la superficie del pannello oppure facendolo a brandelli. Ha graffiato e strappato per creare rientranze e rilievo, a volte riducendo in poltiglia le fibre esposte’

‘Burri subverted this idea of prefabricated “aesthetics” for the mass consumer by rupturing the skin of the panel or shredding it. He scored and peeled to create indentation and relief, sometimes mashing up the exposed fibers’

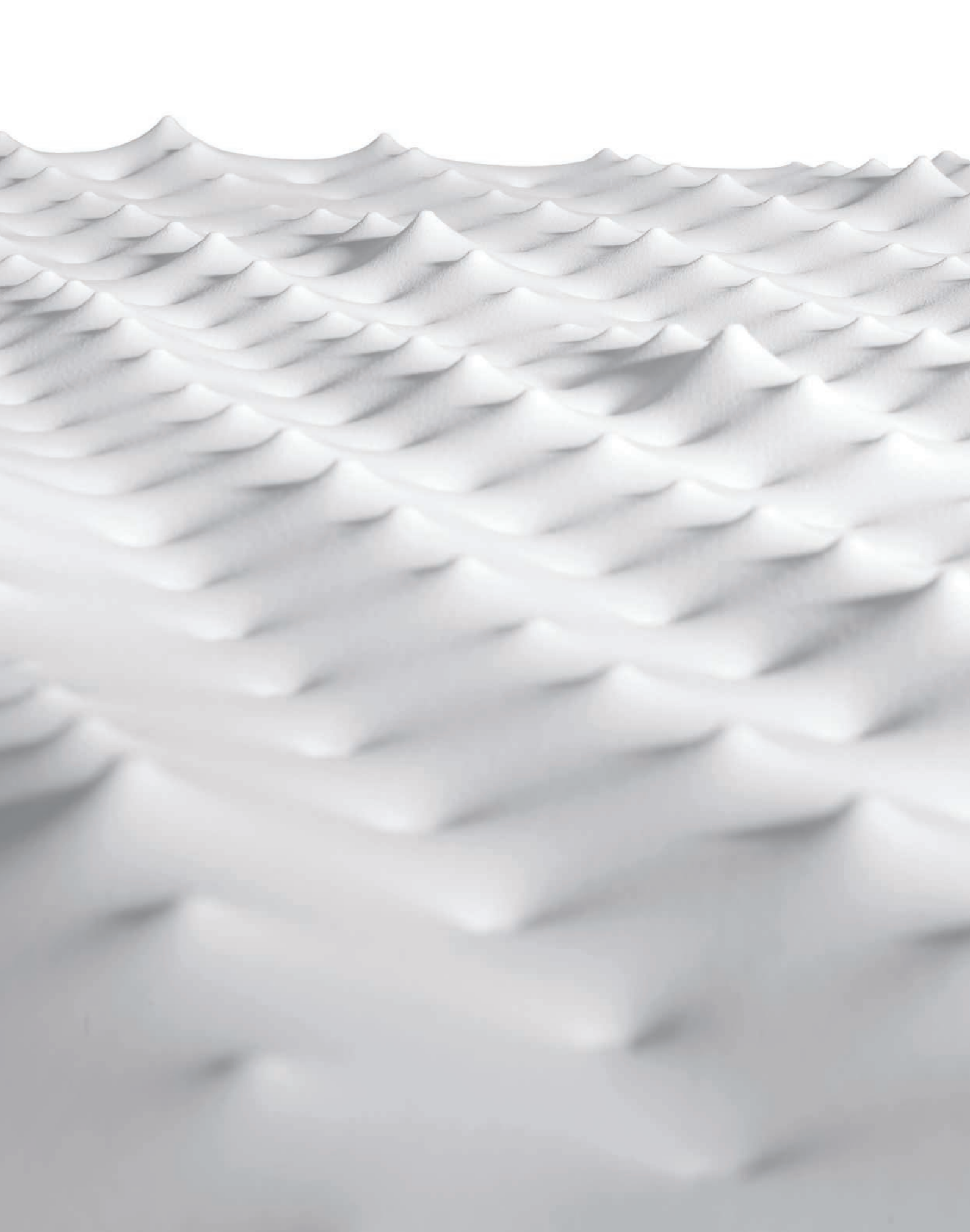
E. BRAUN AND C. STRINGARI

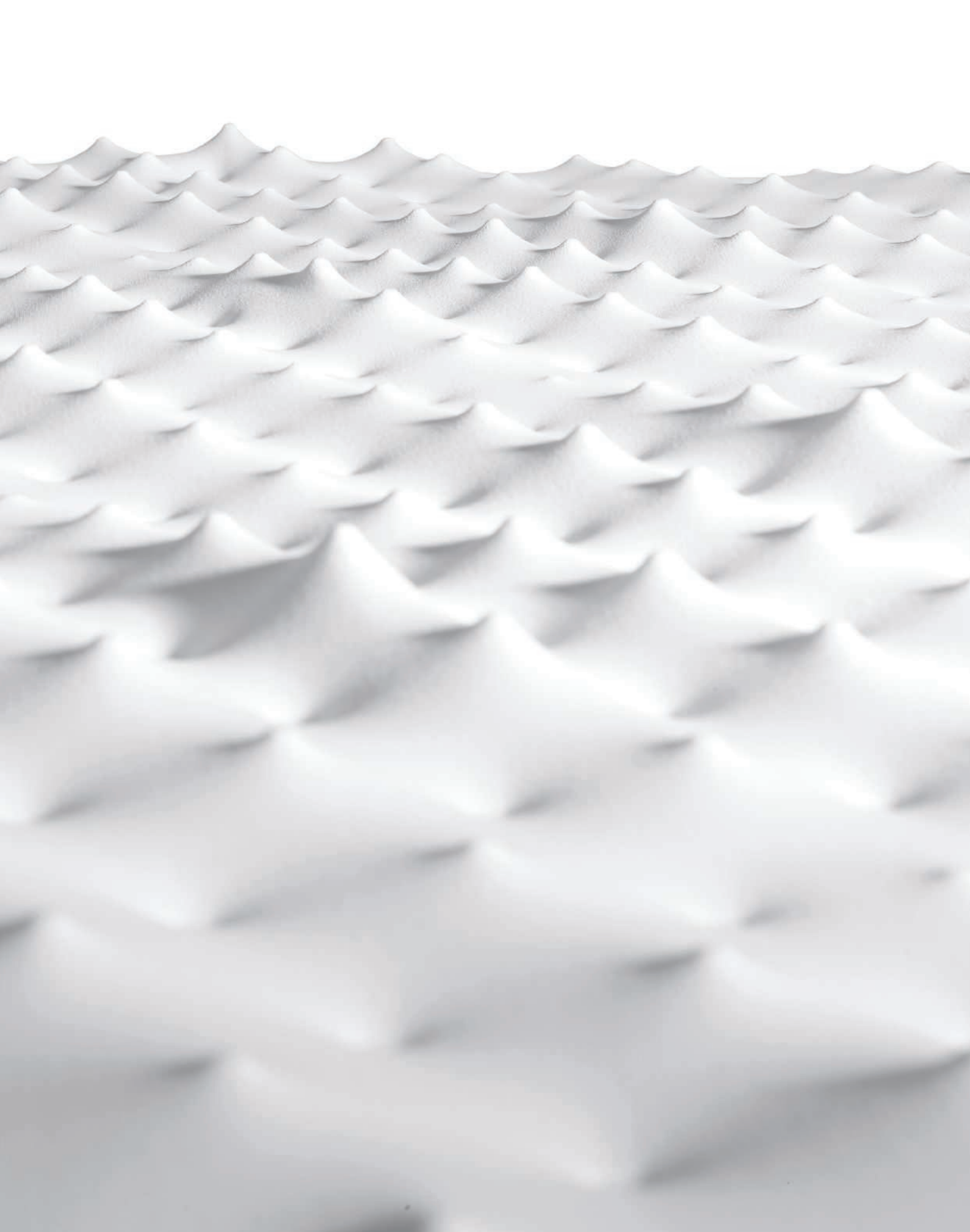
Dominato da compatte e intense zone grigio-nere che interagiscono con armoniose linee curve e rette, *Cellotex* (1992) rappresenta un esempio straordinario della serie omonima eseguita dall'artista. In quest'opera Burri, dopo aver sperimentato per primo con plastica e tela di sacco, rivisita i mezzi tradizionali della pittura, pur continuando a sondare la natura della materia. Come peraltro la serie omonima, *Cellotex* prende il nome – e celebra al contempo – il pannello di fibra di legno su cui dipinge: accortosi per la prima volta delle potenzialità dell'umile materiale da costruzione, spesso utilizzato per l'isolamento, quando lo usa per riparare un buco nella parete della sua casa a Roma, l'opera qui presentata ne sfrutta le caratteristiche ruvide e grezze per instaurare una relazione reciproca, tattile e complessa, tra vernice e superficie accentuando la materialità specifica dell'oggetto d'arte stesso.

Utilizzando sia vernici lucide che opache, l'artista crea sottili variazioni di texture e di colore, e lascia che le vernici scure reagiscano sia con la superficie fibrosa e ruvida del pannello che con il suo colore originale non trattato giallo sabbia. Alterando drasticamente la nostra percezione immediata delle materie utilizzate per la sua realizzazione, l'opera mette in discussione sia la natura della pittura sia quella del Cellotex. Il complesso gioco di luci e la limpidezza della linea ci invitano a prestare un'attenzione analitica alle proprietà sia della pittura e del supporto, e rendono palese come nel caso delle tele dei *Sacchi*, che le due componenti sono inseparabili. *Cellotex* combina tecnica pionieristica e creativa con il principio non-figurativo e auto-sufficiente, producendo un'opera di eleganza formale incisiva, e di autonomia materica viscerale.

With its dominant blocks of deep, flinty grey-blacks and its graceful interplay of straight and arcing lines, *Cellotex* (1992) is a striking instalment of Burri's series of paintings under the same name. Returning to traditional methods of painting in this work, after his pioneering exploration of plastic and sackcloth, Burri's series nonetheless continues his probing investigations into the nature of material: named after the wood-fibre board on which the works are painted, the works both comprise and celebrate the Celotex itself. A humble construction material often used in insulation, Burri first realised the potential of Celotex when he used it to fix a hole in a wall in his Rome apartment – but here he exploits its roughhewn, coarse nature to build a complex textural interrelationship between paint and surface that accentuates the specific materiality of the art object itself. Using both glossy and matte paints, the artist articulates subtle variations of texture and colour, allowing his dark paints to react against both the fibrous, gritty surface of the board, and its untreated sandy yellow colour. Disrupting our immediate sense of the materials used to produce it, the work calls into question the nature of paint and the nature of Cellotex alike; as its complex play of light and clarity of line encourages us to pay a forensic attention to the properties of both his media and his support, we realise, as with his sackcloth *Sacchi*, that the two are inseparable. *Cellotex* combines groundbreaking, ingenious technique with a doctrine of non-representational self-containment, producing an work of sharp formal elegance and visceral material autonomy.







DA UN
COLLEZIONISTA PRIVATO ITALIANO
FROM A PRIVATE ITALIAN COLLECTOR

λ20

ENRICO CASTELLANI (N. 1930)

Superficie bianca

firma, titolo e data - *Enrico Castellani - Superficie bianca - 1987 - (sul retro)*

acrilico su tela

cm 150x200

Eseguito nel 1987

Opera registrata presso l'Archivio della Fondazione Enrico Castellani, Milano,
n. 87-025

€500,000-800,000

\$540,000-860,000

£440,000-700,000

PROVENIENZA:

Galleria Niccoli, Parma (direttamente dall'artista)

Kodama Gallery, Osaka

Ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 2007 c.

ESPOSIZIONI:

Osaka, Kodama Gallery, Castellani, 1-30 giugno

1988, cat. (illustrato)

'SUPERFICIE BIANCA' (WHITE SURFACE);

SIGNED, TITLED AND DATED ON THE REVERSE;

ACRYLIC ON SHAPED CANVAS

**'Il monocromo offre alla pittura
l'ultima chance per distinguersi dalle
altre arti'**

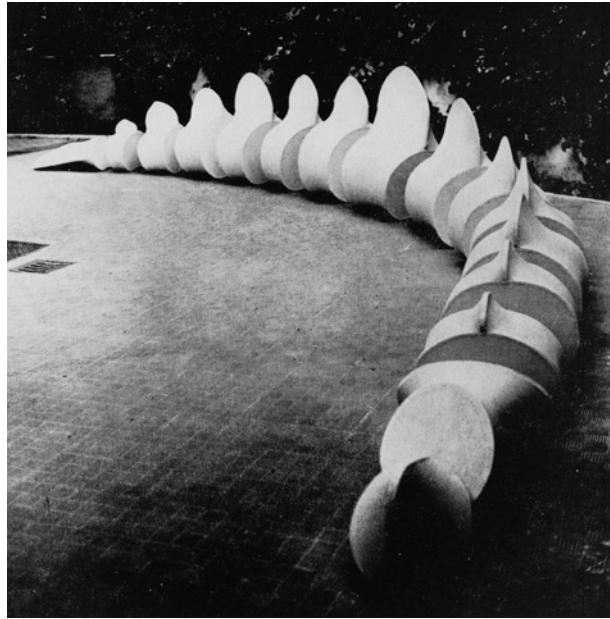
*'Monochrome offers the last chance
for painting to distinguish itself from
the other arts'*

ENRICO CASTELLANI









Pino Pascali, *Ricostruzione del dinosauro*, (*Reconstruction of a dinosaur*), 1966.
Rome, National Gallery of Modern and Contemporary Art.
Photo: Rome, National Gallery of Modern and Contemporary Art.
By permission of Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

Attraversato da flussi di luce ed ombra, *Superficie bianca* – realizzato nel 1987 – dimostra l'interesse di Castellani in una sperimentazione dinamica delle sue pionieristiche tele bianche. Se le prime opere di Castellani avevano proiettato luce ed ombra, e conferito un'autonomia strutturale alle tele tirate sopra un telaio intramezzato da *chassis* di chiodi matematicamente equidistanti, in questo lavoro l'artista evade dall'ordine simmetrico di quei lavori, disponendo i suoi chiodi secondo linee diagonali formando spazi che si allargano e restringono nel loro movimento sulla superficie della tela. Inoltre, la composizione è qui arricchita da un gioco di profondità: cambiando, seppur di poco, la lunghezza dei vari chiodi delle linee più esterne, Castellani produce leggere onde di movimento sulle parti laterali dell'opera; i riflessi di una luce che diventa cangiante nel riflettersi sulla superficie creano forme geometriche che si incastrano prima e dissolvono poi al cambiare del punto di vista.

Considerato il "padre del Minimalismo" da Donald Judd, le prime *Superfici* di Castellani avevano raggiunto una chiarezza architettonica e un'autonomia tale da esistere al di là della mano dell'artista, superando definitivamente quelle ultime tracce di figuratività nascoste sotto la potenza gestuale dell'Espressionismo Astratto e dell'Arte Informale degli anni Cinquanta; Castellani aveva inventato uno spazio vuoto e non colorato che andava considerato non come una finestra illusoria e referenziale, ma piuttosto come un oggetto in sé e per sé. 'Il monocromo offre alla pittura l'ultima chance per distinguersi dalle altre arti', scrive Castellani nel 1958, 'la superficie che ha, di volta in volta, descritto, alluso, suggerito, che è stata teatro di idilli e drammi e vaniloqui, ora è muta.' (E. Castellani, citato in *Enrico Castellani*, cat. mostra. Fondazione Prada, Milano, 2001, p.16). Con grande coerenza, Castellani si è misurato per tutta la sua carriera con le sue *Superfici*, seppur continuando gradualmente ed assiduamente a sperimentare ed evolvere il suo stile all'interno di questa serie; diversamente dagli anni Settanta, nei quali l'artista ha esplorato la natura della linea individuale nello spazio, con l'inizio degli anni Ottanta, Castellani ha iniziato a produrre lavori come quello qui presentato, celebri per la loro fluidità e le lievi irregolarità nella profondità delle protrusioni che creano campi visivi più dinamici. Le *Superfici* di Castellani sono diventate un linguaggio visivo perfettamente strutturato, e all'interno del quale confrontarsi. Quest'opera, in particolare, dimostra la totale precisione d'intenti che l'artista ha raggiunto come frutto del suo percorso.

Dating from 1987, Enrico Castellani's *Superficie Bianca* demonstrates the artist experimenting with his signature white surfaces in dynamic fashion, as waves of light and shade seem to wash over the face of the work. Castellani's earliest works introduced light, shade and a structural autonomy to the canvas by stretching it taut over mathematical, equidistant structures of nails; here however he eschews the totalised order and symmetry of those works, arranging his nails instead into diagonal vectors that form corridors of open space that gradually narrow and widen as they pass across the canvas. Castellani also plays with depth, subtly modifying the height of the nails of his framework, causing ripples of movement to pass across the contours of the work, while gradual variations of mottled light dance across the surface, shaping and re-shaping the canvas into interlocking geometric forms that dissolve as the eye moves around it.

Referred to as the 'father of Minimalism' by Donald Judd, Castellani's first, pioneering *Superfici* ('Surfaces') achieved an architectural clarity and self-sufficiency that existed beyond the artist's hand, erasing the final traces of figuration that lingered in the gestural painting of Abstract Expressionism or Arte Informel in the 1950s and carving out a blank, colourless space for the artwork to be considered not as an illusory, referential window onto something else, but as an object in and of itself. 'Monochrome offers the last chance for painting to distinguish itself from the other arts', he wrote in 1958, 'the surface, which has, on various occasions, described, alluded and suggested, and has been the scene of idylls, dramas and raving, is now silent' (E. Castellani, quoted in *Enrico Castellani*, exh. cat., Fondazione Prada, Milan, 2001, p.16). Since then Castellani has approached his *Superfici* with an immense single-mindedness, gradually and assiduously continuing to develop his style within the parameters of the series; while the 1970s saw the artist clinically explore the nature of the individual line in space, in the 1980s he began to produce the kind of work seen here, notable for the fluidity of its contours, its subtle irregularities and teeming visual fields. The *Superficie* have become for Castellani a fully-formed visual language within which to work – and works like this reflect the eloquence the artist has achieved in his mastery of that language.



λ21

PAOLO SCHEGGI (1940-1971)

Per una situazione

firma, titolo e data *Paolo Scheggi Merlini "per una situazione" '62* (sul retro)
tempera bianca su tre tele sovrapposte
cm 70x80,5

Eseguito nel 1962

Opera registrata presso l'Associazione Paolo Scheggi, Milano,
n. APSM162/0001, come da autentica su fotografia in data 20 marzo 2017

€200,000-300,000

\$220,000-320,000

£180,000-260,000

PROVENIENZA:

Galerie Smith, Bruxelles

Collezione E. Najar, Roma

ivi acquisito dal padre dell'attuale proprietario nel
1973 c.

*'PER UNA SITUAZIONE' (FOR A SITUATION);
SIGNED, TITLED AND DATED ON THE REVERSE;
WHITE TEMPERA ON THREE SUPERIMPOSED
CANVASES*

**L'OPERA È ACCOMPAGNATA DA ATTESTATO DI
LIBERA CIRCOLAZIONE**

THE WORK IS ACCOMPANIED BY EXPORT LICENSE





Dame Barbara Hepworth, *Scultura Ovale (No. 2)*, (*Oval Sculpture (No. 2)*), 1943, realizzata nel 1958.
 Dame Barbara Hepworth, , 1943, cast 1958.
 Tate Gallery, London.
 Artwork: © Bowness.
 Photo: © Tate, London 2017.

Per una situazione, una delle tele opere monocrome a tre tele sovrapposte caratteristiche dell'opera di Paolo Scheggi, risale a uno dei momenti più vivaci e seminali nell'arte europea del dopoguerra. L'opera consiste in tre superfici bianche sovrapposte, le due superiori penetrate da forme sinuose, in modo da creare un'interazione dinamica e complessa di strati. Ne risulta un processo di occultamento e di rivelazione che affronta il nodo essenziale della rappresentazione nell'arte. Realizzata nel 1962, ossia all'inizio di dieci anni di straordinaria attività, *Per una situazione* si colloca nel periodo che ha visto la creazione delle opere più significative di Paolo Scheggi, periodo poi troncato nel 1971 dalla prematura morte dell'artista, ancora trentenne.

Un periodo giovanile di studio a Londra costituì per Scheggi un momento formativo. Lì conobbe le opere rigorose del pittore olandese Piet Mondrian, oltre a quelle di Ben Nicholson e di Barbara Hepworth. L'influenza dei due artisti britannici è percepibile in *Per una situazione*, sia nella tonalità monocromatica che nella forma sensualmente curvata delle aperture. Le forme organiche delle opere di Scheggi dei primi anni Sessanta, lasciarono man mano il campo alle forme sempre più codificate e regolari, ovvero circolari e geometriche.

Le opere di Scheggi rivelano interessi simili a quelle di Lucio Fontana, Piero Manzoni, Yves Klein, Enrico Castellani, Agostino Bonalumi ed altri: non mettono in questione la superficie, ma la premessa stessa della superficie. In *Per una situazione*, Scheggi ottiene il risultato sovrapponendo tele solcate da aperture, un gesto che ne rivela la maestria tecnica, e l'occhio rigoroso per la composizione. Ne risulta un oggetto che sfugge alla caratterizzazione semplice della pittura: e che vanta, invece, un elemento scultoreo e tridimensionale; invita lo spettatore verso superfici nascoste attraverso gli accenni provocanti, ispirando in lui una curiosità e un fascino che trascendono i limiti tradizionali della tela.

Per una situazione is one of Paolo Scheggi's distinctive monochrome, multi-layered canvases and dates from one of the most vibrant watershed moments in postwar European art. Featuring three overlapping white surfaces, with the upper two penetrated with sinuously-shaped forms, *Per una situazione* creates a complex and dynamic interplay of layers. This results in a process of concealment and revelation that cuts to the entire heart of representation in art. Scheggi made *Per una situazione* in 1962, towards the beginning of the incredible decade of productivity during which he created the most important of his works – and which was cut short by his death in 1971, when he was still only in his early 30s.

An early period of study in London was a formative moment for Scheggi. There, he was exposed to the rigorous works of the Dutch artist Piet Mondrian, as well as those of Ben Nicholson and Barbara Hepworth. The influence of those British artists can be seen in *Per una situazione*, both in the monochrome palette and in the sensually curved form of its apertures. The modular shapes of Scheggi early 1960s' works, were gradually abandoned to make room to increasingly regular codified forms, namely circular and more geometrical.

Scheggi's own works showed similar concerns to those of figures such as Lucio Fontana, Piero Manzoni, Yves Klein, Enrico Castellani, Agostino Bonalumi and others: he was disrupting not just the surface, but the entire premise of the surface. In *Per una situazione*, this is achieved through the layering of different shaped canvases, an act that shows both technical supremacy and a disciplined eye for composition. The result is an object that defies simple characterisation as a picture: instead, it has a sculptural, three-dimensional element. It invites the viewer through its teasing glimpses of surfaces beyond, inspiring a curiosity and fascination that transcends the traditional confines of the canvas.



DA UNA
COLLEZIONE PRIVATA EUROPEA

PROPERTY FROM A PRIVATE EUROPEAN COLLECTION

λ22

FAUSTO MELOTTI (1901-1986)

Tema e variazioni I

firmato *Melotti* (su una targhetta circolare); titolo, iscrizione e numerazione

TEMA E VARIAZIONE 5-8 1/3 (sulla base di un elemento); titolo, iscrizione e

numerazione *TEMA E VARIAZIONE 1-4 1/3* (sulla base di un elemento)

oro e base in acciaio inox, 2 elementi

cm 21,5x80x11 (ognuno)

cm 21,5x160x11 (totale)

Realizzata nel 1970 in 3 esemplari + 1 prova d'artista

(2)

€200,000-300,000

\$220,000-320,000

£180,000-260,000

PROVENIENZA:

Galleria Marlborough, Roma

Ivi acquisito dal padre dell'attuale proprietario
nella prima metà degli anni Settanta

ESPOSIZIONI:

Anversa, Kunsthistorische Musea

Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst

Middelheim, *12e Biennale Middelheim*, 17 giugno

- 8 ottobre 1973, cat., p. 70, n. 88

Torino, Galleria La Parisina, *Fausto Melotti*,

9-30 aprile 1975, cat., n. 15-16 (altro esemplare

esposto e illustrato)

New York, Paolo Baldacci Gallery, *Fausto*

Melotti Anti-sculpture, 4 ottobre - 12 novembre

1994, cat., pp. 42-43, n. 6 (altro esemplare

esposto e illustrato)

New York, Leo Castelli Gallery, *Fausto Melotti:*

Drawings and watercolors, 3 dicembre 2002 - 31

gennaio 2003, cat.

BIBLIOGRAFIA:

G. Drudi, *Ceramist, metalsmith, and philosopher combine to produce the sculpture of Fausto Melotti*, in "Craft Horizons", New York, vol.

XXXIV, n. 4, agosto 1974, p. 23 (altro esemplare illustrato)

A. M. Hammacher, *Melotti*, Milano 1975, n. 134-135 (altro esemplare illustrato)

G. Celant, *Melotti. Catalogo generale. Sculture 1929-1972*, Milano 1994, tomo I, p. 212-213, n.

1968 28 (altro esemplare illustrato)

A. Vettese, *Un filo di ironia poetico e sottile*, in "Il Sole 24 Ore", Milano, n. 295, 30 ottobre 1994,

pp. 32 (altro esemplare illustrato)

Sidney Perkowitz, *Strange Devices*, in "The Sciences", New York, gennaio - febbraio 1995,

pp. 26-27 (altro esemplare illustrato)

G. Celant, *Fausto Melotti*, Napoli 2011, cat.

mostra a Napoli, MADRE Museo d'Arte

Contemporanea Donnaregina, 16 dicembre 2011

- 9 aprile 2012, pp. 230 - 231, n. 303 (illustrato)

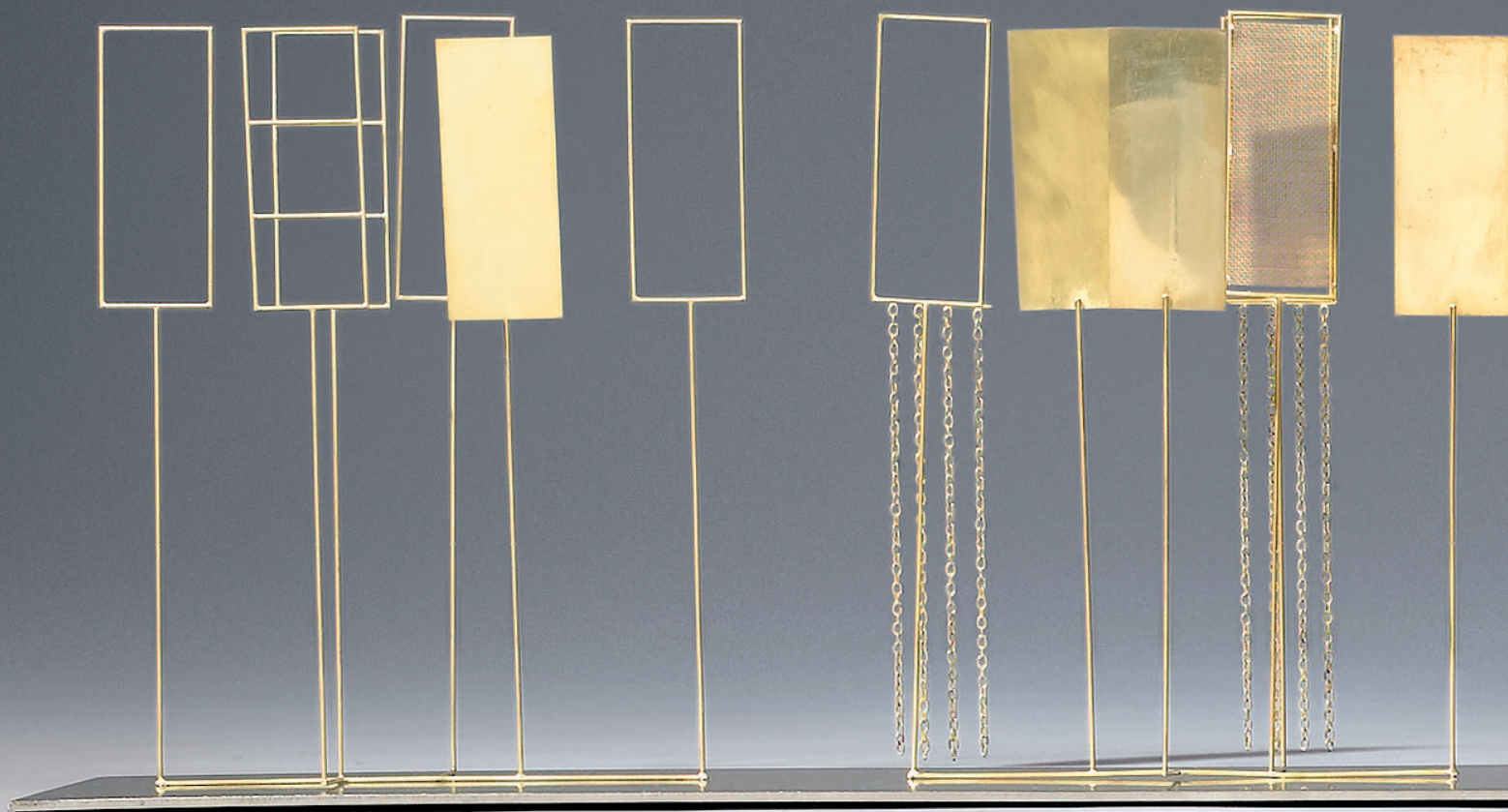
'TEMA E VARIAZIONI I' (THEME AND VARIATION I); SIGNED ON A ROUND PLATE; NUMBERED AND TITLED ON THE TWO BASES; GOLD AND STAINLESS STEEL BASE

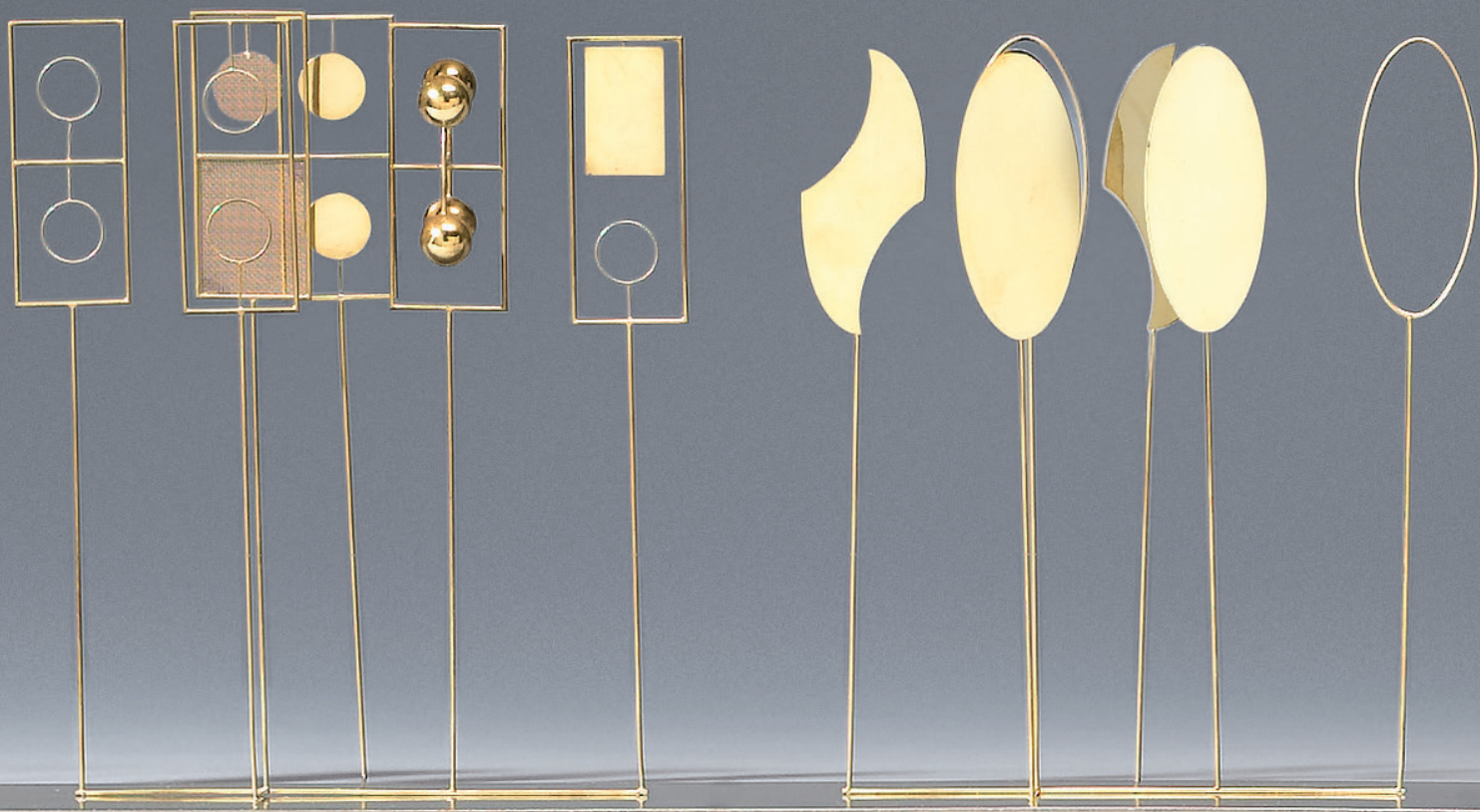
'L'arte è stato d'animo angelico, geometrico. Essa si rivolge all'intelletto, non ai sensi'

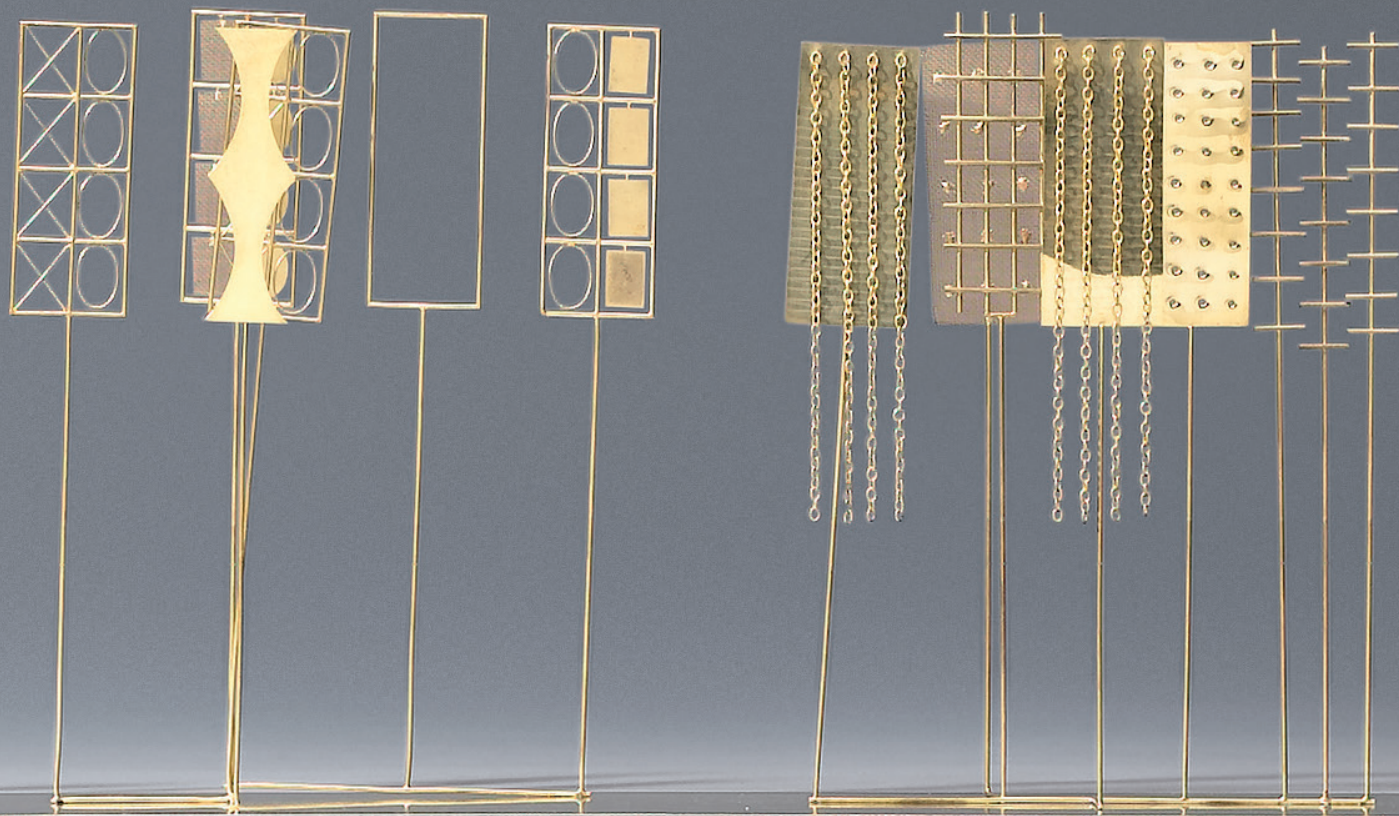
"Art is the angelic, geometric feeling. It addresses the intellect, not the senses."

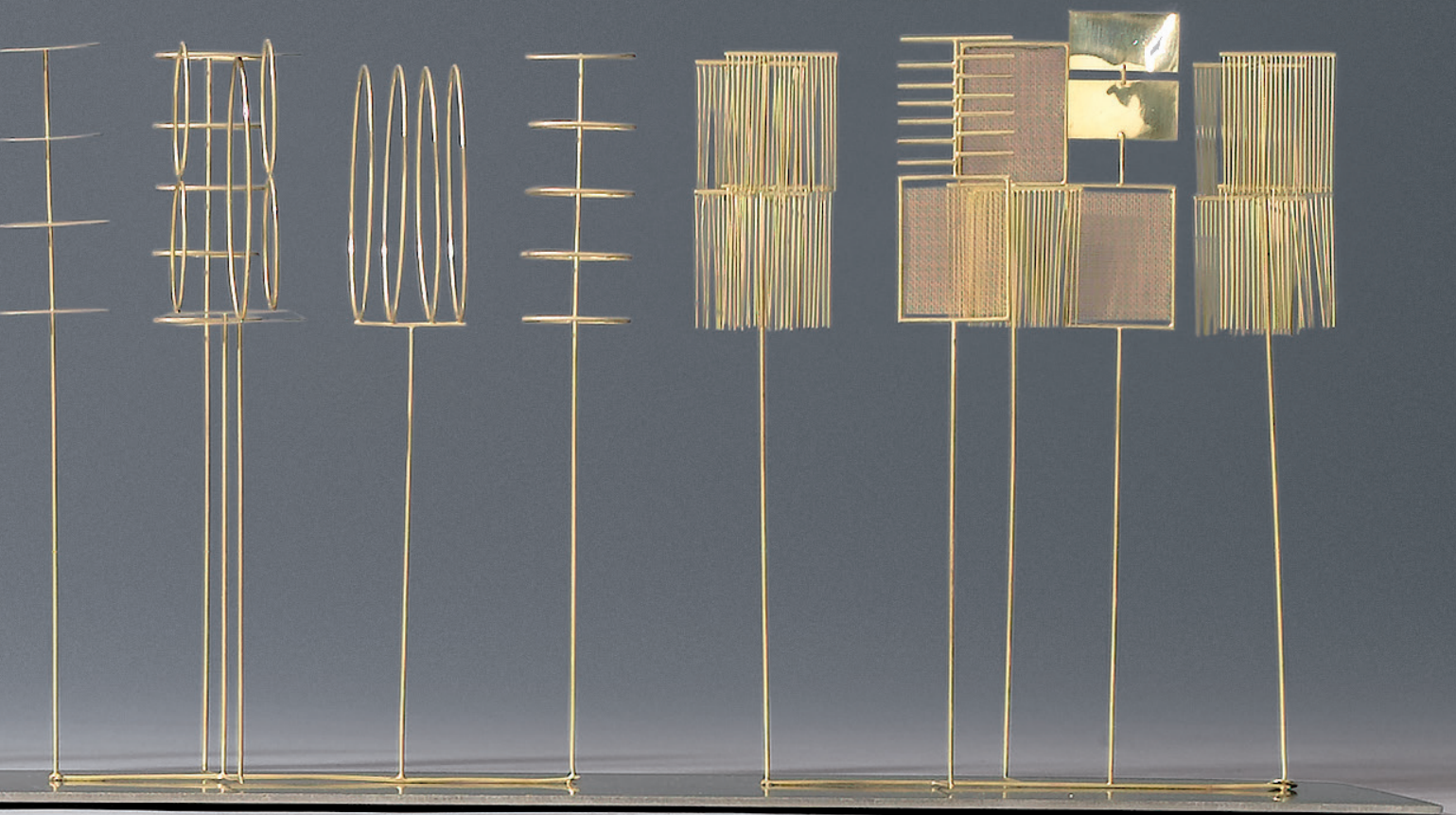
FAUSTO MELOTTI













Alberto Giacometti, *Palazzo alle 4 del mattino*, 1932-33.
 Alberto Giacometti, *The Palace at 4 a.m.*, 1932-33.
 Museum of Modern Art, New York.
 Artwork: © 2017 Alberto Giacometti Estate / Licensed by VAGA
 and ARS, New York.
 Photo: The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.

Realizzato in fili delicati e pannelli d'oro, *Tema e variazioni I* (1968) illustra la musicalità eterea e l'armonioso ordine strutturale caratteristici dello stile scultoreo di Fausto Melotti. Con le sue forme astratte che oscillano tra l'astrazione e un oscuro sistema simbolico, l'opera sembra risuonare nello spazio come una serie di note musicali o di ideogrammi misteriosi in un esercizio calligrafico tridimensionale di musica e di poesia. Illuminato dalla fede nell'arte come espressione razionale dell'ordine e dell'intelletto, *Tema e variazioni I*, come suggerisce il titolo, incarna la nozione di Melotti dell'oggetto scultoreo intriso di un'eleganza matematica, musicale - 'uno spazio musicale strutturato nell'edificio dell'armonia', come ha dichiarato Melotti stesso (F. Melotti, citato in M. Calvesi, *Fausto Melotti*, Parma, 1976, p. 19).

Concepito nel 1968, il *Tema e variazioni* qui presentato è il primo esemplare di una serie di opere realizzate dall'artista nel corso degli anni Settanta, oltre ad un'espressione importante della sua produzione matura degli anni del dopoguerra. Dopo un periodo di silenzio artistico provocato dal trauma della Seconda Guerra Mondiale - durante il quale l'artista particolarmente colto ed eloquente si è dedicato alla poesia - negli anni Sessanta e Settanta, Melotti ha ripreso con la scultura, sviluppando alcuni dei temi delle sue prime opere con esili forme filiformi e con le relazioni spaziali reciproche per creare un nuovo linguaggio a base di fili delicati e di lastre sottili di rame, ferro ed oro. Pur essendo tridimensionali, e non arrivando mai a diventare installazioni, i *Tema e variazioni*, ed altre serie dell'artista, furono spesso definiti come 'anti-sculture' da Melotti, che respingeva la massa e la presenza della scultura classica a favore di un'assenza di peso e una complessità di disegno, e modellava lo spazio vuoto invece di riempirlo con la materia. In questo, vi sono affinità con la produzione e il pensiero di Lucio Fontana, un caro amico dell'artista, ma Melotti tende ad adoperare uno stile simbolico, semiotico in modo del tutto particolare, creando un specie di linguaggio visivo etereo nell'aria. In *Tema e variazioni* questo lo troviamo declinato come ambigua scrittura, che comunica qualcosa di indeterminato allo spettatore: linee e forme tracciate su una superficie, una melodia che sale e che scende, o una sinfonia di luce che luccica nello spazio.

Rendered in fine stems and panels of gold, *Tema e variazioni I* (1968) displays the airy musicality and harmonious structural orderliness of Fausto Melotti's sculptural style. With its abstract forms flickering between abstraction and an obscure symbolic system, the work seems to resonate through space like a series of musical notes or mysterious ideograms in a three-dimensional calligraphic exercise of poetry and music. Illuminated by a belief in art as a rational expression of order and intellect, *Tema e variazioni I*, as its name suggests, exemplifies Melotti's notion of the sculptural object imbued with a mathematical, musical elegance - 'a musical space structured in the building of harmony', as Melotti himself called it (F. Melotti, quoted in M. Calvesi, *Fausto Melotti*, Parma, 1976, p. 19).

Conceived in 1968, this *Tema e variazioni* is the first instantiation of a series of works that occupied the artist throughout the 1970s, and an important expression of Melotti's mature, post-War practice. After a period of artistic silence brought about by the trauma of the Second World War - the exceptionally well-read, articulate artist turning to poetry during this period - Melotti returned to sculpture in the 1960s and 1970s, developing some of his early work's preoccupations with narrow wire forms and spatial interrelationships into a new language of delicate threads and thin sheets of brass, iron and gold. Although three-dimensional, and never expanding to the point of becoming an installation, the *Tema e variazioni*, as well as other Melotti series, were often referred to by the artist as 'anti-sculpture', eschewing the mass and presence of classical sculpture for a weightlessness and intricacy of design, shaping the vacuum of space rather than filling it with material. In this there are affinities with the work and thought of Melotti's lifelong friend Lucio Fontana, but Melotti tends to employ a distinctively semiotic, symbolic style, producing a kind of ethereal visual language in the air. *Tema e variazioni I* this is expressed as an ambiguous sense of writing, as something indistinct is communicated to the viewer: lines and shapes being traced on a surface, a melody rising and falling, or a symphony of light shimmering across space.



λ23

PIETRO CONSAGRA (1920-2005)

Colloquio impossibile

firmata e datata *Consagra 59-60* (in basso a destra)

bronzo

cm 165,5x165x16

Realizzata nel 1959-60. Opera unica

L'autenticità dell'opera è stata confermata verbalmente dall'Archivio
Pietro Consagra, Milano

€90,000-120,000

\$98,000-130,000

£79,000-100,000

PROVENIENZA:

Collezione privata, Saint Louis

Londra, asta Christie's, 14 ottobre 2011, lotto 88

ivi acquisito dall'attuale proprietario

ESPOSIZIONI:

Dallas, Museum of Contemporary Art, *Italian*

Sculptors of Today, 26 ottobre - 27 novembre 1960,

cat., n. 1 (illustrata); poi New Orleans, Museum

Isaac Delgado, 1960; St. Louis, Gallery of Modern

Art at Washington University, 1960; Minneapolis,

Walker Art Center, 1961

Palermo, Palazzo dei Normanni, *Mostra di Pietro*

Consagra. Sculture, 24 febbraio - 24 aprile 1973,

cat., p. 78, n. 29 (illustrata)

BIBLIOGRAFIA:

G. McCue, *Verve and Elegance at Italian Show*,

in "Music and Arts", New York, 16 aprile 1961

(illustrata)

G. Carandente, *Consagra '71*, in "Sicilia", Palermo

dicembre 1973, p. 24, n. 73 (illustrata)

'COLLOQUIO IMPOSSIBILE' (IMPOSSIBLE
CONVERSATION); SIGNED AND DATED LOWER
RIGHT; BRONZE



‘Ho percepito la frontalità come modo per rielaborare la presunzione di cui avevano caricato la scultura: pretese religiose e sociali, di un ordine stabilito, o di un ordine ancora da venire. Volevo un modo per alleviare la scultura da questo status di presenza simbolica, per creare una relazione più diretta, frontale, con te, con lo spettatore’

‘I saw frontality as a way of reshaping the pretensions with which sculpture had come to be burdened: religious and social pretensions, from the established order, or of an order still to come. I wanted a way of relieving sculpture of its status as symbolic presence, and of giving it a more direct, frontal relation, with you, for you – with the viewer’

PIETRO CONSAGRA

Originario della Sicilia occidentale nel 1920, Pietro Consagra è uno dei principali esponenti della scultura italiana del dopoguerra. Trasferitosi a Roma nel 1941, Consagra è molto influenzato da un viaggio a Parigi, dove visita gli atelier di Brancusi, Picasso e Giacometti. Nel 1947, è tra i fondatori di ‘Forma I’, gruppo che promuove l’arte astratta contro la figurazione dogmatica del realismo-sociale marxista; nel 1952, scrive *La Necessità della Scultura*, un saggio importante a difesa della scultura in risposta alla dichiarazione che il mezzo fosse un “linguaggio morto”. Nello stesso anno crea i *Colloqui*, serie di sculture in bronzo, di cui fa parte *Colloquio impossibile* (1959-60). Come evidenziato dal titolo, al cuore dell’opera c’è lo scambio tra osservatore e oggetto. Opera monumentale (oltre un metro e mezzo), *Colloquio impossibile* presenta un profilo frontale, appiattito, caratteristico della serie, ridotto quasi a basso-rilievo. Le superfici sospese dell’opera sono frammentate, stratificate e rese tattili come a evocare la corteccia di un albero esposta alle intemperie oppure una roccia spaccata, un fossile antico o il letto asciutto di un fiume: ci troviamo davanti a ciò che assomiglia a un insolito campione del mondo naturale. La superficie è animata da buchi e da fessure di forma organica e frastagliata. Un conglomerato di estroflessioni a forma di uncino si estende in alto verso sinistra, richiamando alla mente capelli, spine o germogli che si protendono verso la luce del sole. I vuoti, gli intervalli e le texture metamorfiche della composizione caricano la superficie di una dinamica complessiva che ne destabilizza il centro convenzionale, creando la prospettiva di un vero incontro faccia a faccia. Con le sue dimensioni imponenti, praticamente a misura d’uomo, e la tensione tra l’elemento corporeo e quello astratto, *Colloquio impossibile* instaura un intrigante dialogo psicologico e fisico dove trionfa e prende vita il linguaggio della scultura.

Pietro Consagra, born in western Sicily in 1920, was one of postwar Italy’s leading sculptors. Having moved to Rome in 1940, he was greatly influenced by a trip to Paris, where he saw the studios of Brâncuși, Picasso, and Giacometti. In 1947 he was a founder of ‘Forma I’, a group which advocated for abstract art in opposition to the dogmatic figuration of Marxist social realism; in 1952 he wrote *La Necessità della Scultura* (‘The Need for Sculpture’), an influential essay defending sculpture in response to the medium being declared a ‘dead language.’ This was the same year that he first conceived the *Colloqui*, a series of bronze sculptures that includes *Colloquio impossibile* (‘Impossible conversation’) (1959-60). As foregrounded by the title, it is the exchange between viewer and object that lies at the heart of the work. A monumental example towering well over 1.5m in height, *Colloquio impossibile* presents the flattened, frontal profile typical of the series, reduced almost to relief. Its suspended planes are fragmented, layered and textured in a way that evokes weathered tree bark or cracked rock, ancient fossil or dry riverbed: we are presented with what looks like a strange, fantastical sample of the natural world. The surface is run through with jagged, organically shaped holes and fissures. A cluster of hooked protrusions curve upwards to the top left, reminiscent of hairs, thorns, or shoots growing towards the sun. The composition’s voids, breaks and shifting textures charge the surface with an overall dynamism that destabilises any conventional centre, opening the viewpoint for a truly face-to-face encounter. In its imposing human scale and compelling tensions between the bodily and the abstract, *Colloquio impossibile* creates a captivating psychological and physical dialogue: the language of sculpture comes triumphantly to life.





λ24

ARNALDO POMODORO (N. 1926)

Sfera

titolo, firma e numerazione "SFERA" Arnaldo Pomodoro 1/2 (sulla base)

bronzo

diam. cm 30

Realizzata nel 1974 in una edizione di 2 esemplari + 1 prova d'artista

Opera registrata presso l'Archivio Arnaldo Pomodoro, Milano, n. 359

€200,000-300,000

\$220,000-320,000

£180,000-260,000

PROVENIENZA:

Galleria Blu, Milano

Ivi acquisito dall'attuale proprietario

BIBLIOGRAFIA:

F. Gualdoni, *Arnaldo Pomodoro*, Milano 2007, vol. II, p. 586, n. 574 (altro esemplare illustrato)

Sfera (1974) di Arnaldo Pomodoro costituisce una delle forme più caratteristiche e iconiche della sua produzione artistica. La superficie immacolata, dorata e lucidata di una sfera di perfetta concezione è spaccata in due; le fessure e le cavità all'interno rivelano una complessità meccanica e cristallina variamente frastagliata e sfaccettata. Grazie all'interazione avvincente tra luce e materia, *Sfera* assomiglia sia a un oggetto organico che a una struttura geometrica, naturale ed artificiale allo stesso tempo; la tensione scintillante di questi concetti contrastanti domina l'opera intera. Come una reliquia del passato distrutta dal tempo oppure il simbolo splendente di una futura epoca tecnologica, *Sfera* è carica di una miriade di connotazioni, combinando distruzione e creazione, rivelazione e mistero

mitico. Uno dei temi per antonomasia nella produzione di Pomodoro, versioni della sfera spaccata si trovano in vari musei e collezioni importanti, e sono collocate nei principali spazi pubblici di numerose città.

Arnaldo Pomodoro's *Sfera* (1974) is one of the artist's most iconic signature forms. The immaculate, highly polished golden surface of a perfectly conceived sphere is rent in; the interior cracks and cavities display a jagged, faceted array of mechanic and crystalline complexity. With its compelling interplay of light and texture, *Sfera* seems both an organic object and geometric structure, at once natural and artificial; it is a work governed by the scintillating tension between these opposing concepts. Like a relic of a past era ravaged by time or a gleaming beacon of a future technological age, *Sfera* is charged with myriad connotations, uniting destruction with creation, revelation with mythic mystery. One of the quintessential motifs of Pomodoro's oeuvre, different versions of the fractured sphere are housed in many major museums and collections as well as occupying prime public spaces in a number of cities.



λ25

LUCIO FONTANA (1899-1968)

Concetto spaziale

firmato *l. fontana* (in basso a destra); firma poco leggibile *l. fontana* (sul retro)

olio su tela

cm 40x33

Eseguito nel 1961

€300,000-500,000

\$330,000-540,000

£270,000-440,000

PROVENIENZA:

Galleria Permanente, Bergamo

Collezione privata, Milano

BIBLIOGRAFIA:

E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux rédigé par Enrico Crispolti*, Bruxelles 1974, vol. II, p. 108-109, n. 61 O 19 (illustrato)

E. Crispolti, *Fontana. Catalogo generale*, Milano 1986, vol. I, p. 365, n. 61 O 19 (illustrato)

E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano 2006, vol. II, p. 549, n. 61 O 19 (illustrato)

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

**L'OPERA È ACCOMPAGNATA DA ATTESTATO DI
LIBERA CIRCOLAZIONE**

THE WORK IS ACCOMPANIED BY EXPORT LICENSE



Simone Martini, *L'Annunciazione tra i santi Ansano e Margherita (dettaglio)*, XIV secolo.

Simone Martini, *Annunciation and two saints* (detail)
(Virgin and vase of flowers), 14th century.

Galleria degli Uffizi, Florence.

Photo: Scala, Florence - courtesy of the Ministero Beni
e Att. Culturali.



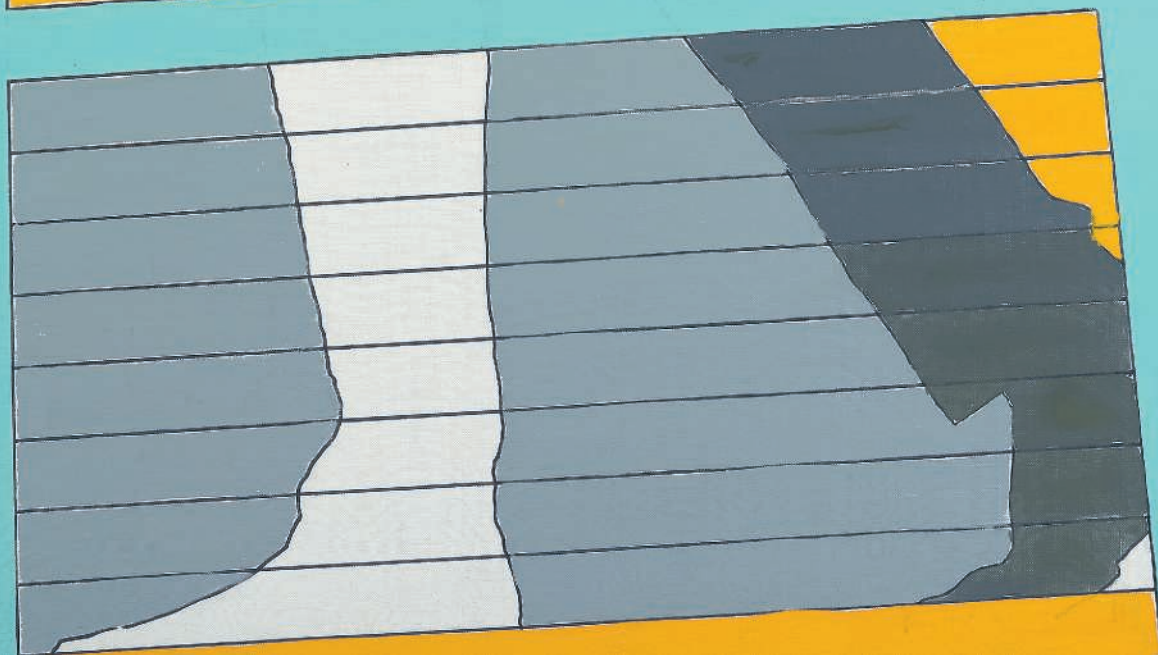
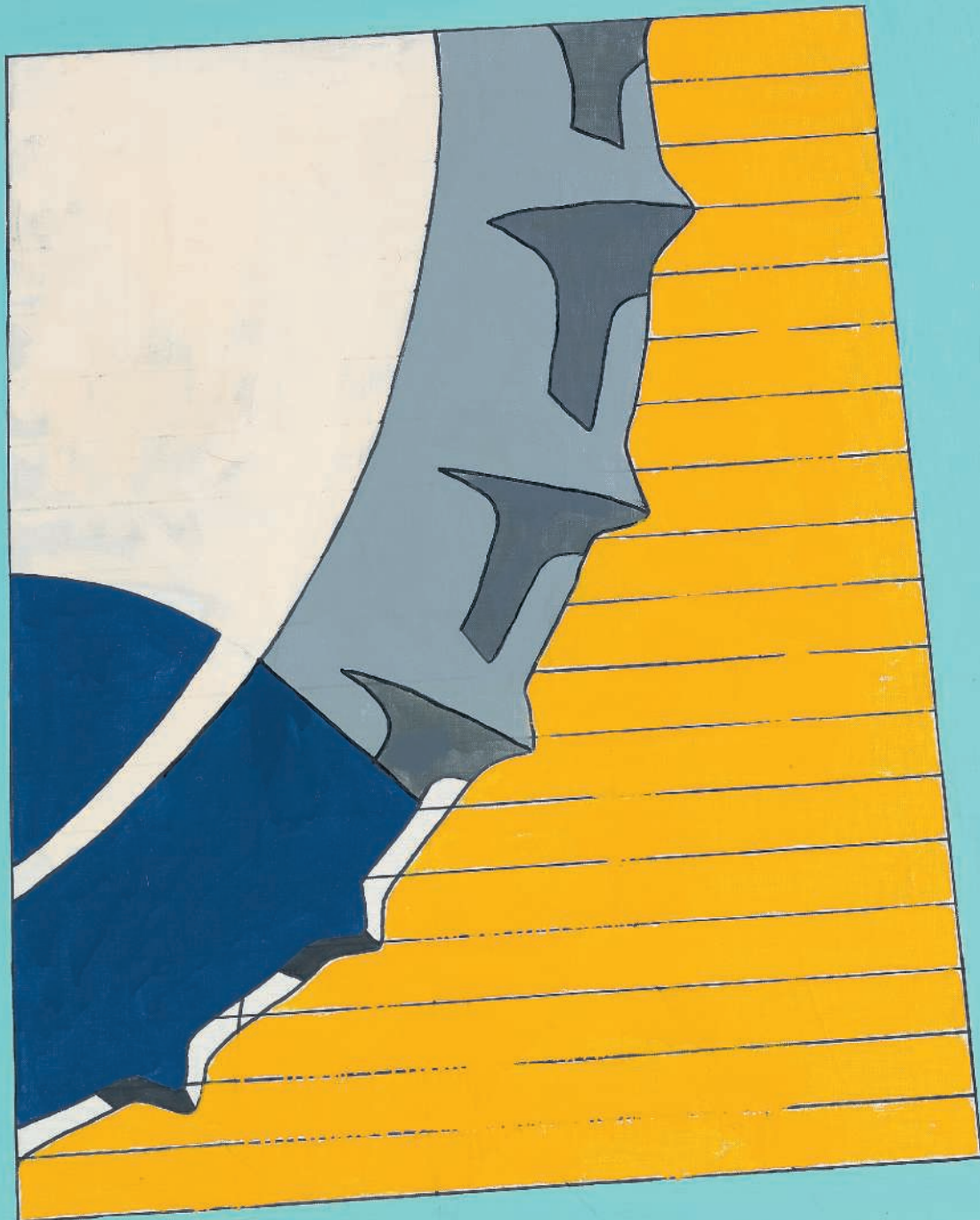


Lucio Fontana alla Galleria del Naviglio, negli anni '50.
Photo: Mondadori Portfolio/Bridgeman Images.

Una visita a Venezia nel 1961 ispirò Fontana ad usare suggestive superfici color oro nei suoi *Concetti Spaziali*, come omaggio ai fasti dell'arte e architettura Barocca e Bizantina che vi trovò. Dal viaggio scaturì anche una serie di dipinti ad olio, opere particolarmente materiche che racchiudono sia i ricordi dei riflessi dell'acqua di Venezia, che l'opulenza delle sue facciate. Di questa serie, denominata Olii, per la caratteristica superficie spessa, quasi scultorea, fanno parte - oltre allo squisito esempio qui presentato - le celeberrime *Venezie*, forse tra le tele più celebrate di Fontana. Movimento e staticità regnano in armonia. L'imponente taglio centrale, le cui estremità fuoriescono piuttosto che curvarsi verso il retro della tela, è situato in una zona di impasto blu particolarmente abbondante, che ancora mostra le tracce della mano dell'artista. Come fosse un'icona bizantina, il blu è circondato da un'aurale zona di tela dorata. Il gesto di Fontana è preservato quasi fosse un insetto in ambra, un cratere sulla superficie di un pianeta, con la cornice di tela dorata e la laguna di blu ad evocare la Città Galleggiante. Spazio e tempo collassano in quest'opera, nel riuscito tentativo di Fontana di reinventare l'arte nell'era Spaziale, portando assieme cielo e terra in questo gioiello di maestosa tattilità.

A visit to Venice in 1961 famously inspired Lucio Fontana to use spellbinding gold surfaces in his *Concetti spaziali*, in homage to the heavenly glory of the city's gilded Baroque and Byzantine art and architecture. There also followed a series of textural oil works that sought to channel both the opulence of Venice's façades and the mesmeric sparkle of its waters. *Concetto spaziale* (1961) is an exquisite example of this breakthrough series of *olii* ('oils'), named for their thick, sculpted painterly surfaces, which includes the landmark *Venezia* paintings of the same year - perhaps the most celebrated cycle of his career. Movement and stillness reign in harmony. The work is dominated by an assured central slash whose edges are raised, rather than curving inward, and which is situated within a rippling pool of thick, blue paint that bears the traces of the artist's hand. Like a Byzantine icon, this blue zone is surrounded by an aureate halo of gold canvas. Fontana's gestures are preserved like insects in amber, or craters on the surface of a planet, while the gold frame and lagoon of blue are richly evocative of the Floating City. Time and space collapse as Fontana refashions art history for the Spatial age, bringing together heaven and earth in a jewel-like vision of luxurious tactility.





ARTE CONTEMPORANEA E IMPRESA: INVESTIRE NELLA CREATIVITÀ

Esiste un legame forte, indissolubile tra la storia della famiglia e il collezionismo di opere d'arte del Novecento italiano. Una realtà industriale legata da sempre alle fonti energetiche e ai servizi per l'ambiente e la cultura, un modello di impresa familiare che ha attraversato gli ultimi cento anni di storia italiana e che ha raggiunto negli anni Ottanta e Novanta la posizione di decimo gruppo industriale, per dimensioni e fatturato.

Il marchio Jacorossi si inserisce nel processo di modernizzazione del Paese, ponendosi all'avanguardia nel settore energetico e affiancando a questo una serie di attività collaterali sempre legate all'innovazione e allo sviluppo delle nuove tecnologie. Proprio nella fase di massima espansione industriale il gruppo inizia a interessarsi dell'arte del Novecento italiano partendo dalla scena romana. Mi sono avvicinato all'arte soprattutto grazie all'amicizia con Giuseppe Gatt, compagno di liceo e di università e giovane critico di arte contemporanea.

Le acquisizioni che in pochi anni diventeranno il vasto corpus della Collezione, tra dipinti, sculture, disegni, grafiche, fotografie, installazioni e arti applicate, nascono dal rapporto con il gallerista Plinio De Martiis. Le opere di Emilio Prini e di Gino De Dominicis rappresentano l'esempio più importante di arte concettuale e di riferimento nella mia visione dell'arte. Gatt, De Martiis, De Dominicis e Prini sono stati gli amici di riferimento che si sono passati il testimone dagli anni '50 al 2016. La Collezione Jacorossi, partendo dal Simbolismo e dal Divisionismo si snoda attraverso l'arte italiana del primo Novecento. Dal Futurismo al Ritorno all'Ordine, dalla Metafisica alla Scuola Romana, con pezzi molto significativi di artisti come Giorgio De Chirico, Mario Mafai e Fabrizio Clerici solo per citarne alcuni, per giungere poi all'Astrattismo della fine degli anni '40 i cui esponenti principali possono essere individuati nel gruppo Forma 1, con Achille Perilli, Piero Dorazio e Carla Accardi. Interessanti gli esempi del movimento Spazialista con Antonio Sanfilippo, Lucio Fontana e Gianni Dova. Gli anni '60, con la nuova "Scuola Romana di Piazza del Popolo" composta da Franco Angeli, Tano Festa, Mario Schifano, Mario Ceroli, Giosetta Fioroni e Francesco Lo Savio, costituiscono un importante settore della collezione. L'Arte Povera e l'Arte Concettuale vedono le opere di artisti quali Michelangelo Pistoletto, Luciano Fabro, Giulio Paolini, Emilio Prini. Questi ultimi artisti, insieme al complesso lavoro di Gino De Dominicis, condurranno la loro ricerca anche durante gli anni '70 e '80 con opere presenti in collezione. Degna di attenzione anche la raccolta di opere legate al movimento Fluxus. Gli anni '80 sono documentati da un importante nucleo di opere degli Anacronisti e della Transavanguardia. Negli anni Novanta la Collezione si arricchisce di opere di grandi artisti come Mario Schifano, Gino De Dominicis ed Emilio Prini nonché di opere di artisti contemporanei. Alla passione del puro collezionista, sin dagli

inizi, ho affiancato profonde convinzioni, operando in modo che il sistema dell'arte contemporanea, con i suoi linguaggi e i suoi canoni interpretativi, divenisse una forte componente strategica per le successive attività del gruppo.

Ritengo, infatti, che l'atto interpretativo di colui che osserva l'opera d'arte costituisca un gesto di pura creatività che si fonde con quella dell'artista. Se un'azienda è capace di recepire questo processo, riportandolo all'interno del proprio sistema di valori e di obiettivi, ecco che il perseguimento del profitto e l'interesse collettivo possono trovare anch'essi un punto d'incastro e l'arte del tempo presente diviene un potente strumento di comunicazione e di promozione d'impresa. Allo scopo di comunicare questa interazione tra cultura e impresa è stato organizzato un convegno prestigioso a Venezia nel 1986 con la presenza di Francis Haskell, sostenitore del rapporto cultura/impresa, e di altri relatori di spicco. Arte e business si dimostrano un binomio vincente che vede la sua prima applicazione nelle nuove infrastrutture tecnologiche all'interno del Museo Guggenheim di Venezia nel 1984.

A seguire, sono stati investiti ingenti capitali in altri luoghi cardine del consumo culturale italiano: nel 1990 Palazzo delle Esposizioni a Roma e nel 1992 Palazzo Ducale di Genova sono tra gli esempi più virtuosi di una sinergia che genera all'unisono profitto e ritorno d'immagine. Una formula innovativa che va oltre la semplice sponsorizzazione. Luoghi nei quali insieme alle suggestioni artistiche viaggia a pieno ritmo una rete integrata di servizi tecnologici con un calcolatore di processo con brevetto Jacorossi. Spazi dove si arriva a gestire in contemporanea venti attività collaterali, tra cui sorveglianza, fototeca, ca.etteria, ristorante e bookshop: è proprio da questa intuizione, tra l'altro, che prenderà linfa la successiva, e per certi versi storica, "legge Ronchey", con la quale lo Stato italiano ha sancito nuovi criteri di affidamento, a tutt'oggi in vigore, delle attività accessorie nei musei e negli spazi espositivi pubblici, sia pure in forma ridotta. La collezione Jacorossi è oggi un organismo attivo, vitale, in ascolto: sensibile alle nuove tendenze dell'arte e attento alla conservazione del patrimonio che comprende. Le acquisizioni sono attente e mirate e altrettanta cura viene dedicata alle iniziative di vendita. Attività, questa, in totale coerenza con quanto sinora esposto: l'arte contemporanea, oltre a essere uno strumento di crescita personale e imprenditoriale, è anche, se ben governata, una ottima opportunità d'investimento con interessanti rendimenti già nel breve e medio periodo. Il futuro della collezione è proiettato verso l'apertura di un nuovo spazio nel centro storico della città dedicato a mostre, proiezioni, performance, incontri e confronti, ma anche luogo di convivialità ad alto tasso creativo. Il tutto sempre in via dei Chiavari. Il cerchio si chiude. Una nuova storia riparte da qui.

Ovidio Jacorossi

CONTEMPORARY ART AND ENTERPRISE: INVESTING IN CREATIVITY

There is a strong, lasting bond between the family history and the collecting of works of twentieth-century Italian art. An industrial entity linked right from the beginning to sources of energy and to services for the environment and culture, a paradigm of family enterprise spanning the whole of the last century of Italian history, coming in tenth position by the Eighties and Nineties in the table of industrial groups, in terms of size and turnover.

The Jacorossi brand became part of the modernisation process taking place throughout the country, positioning itself at the vanguard of the energy sector and setting in place alongside this a series of secondary activities, again connected to the innovation and development of new technologies. It was during the time of its greatest industrial expansion that the group began to show an interest in twentieth-century Italian art, beginning with the art scene in Rome itself. I became interested in art thanks above all to my friendship with Giuseppe Gatt, a high school and university companion and a young contemporary art critic.

The acquisitions that in the space of a few years were to become the vast corpus of the Collection, comprising paintings, sculpture, drawings, graphic design, photographs, installations and the applied arts, were the result of the relationship with the gallery owner Plinio De Martiis. The works of Emilio Prini and Gino De Domenicis represent the most significant example of conceptual art, and the reference point for my vision of art. Gatt, De Martiis, De Domenicis and Prini were the friends who served as a reference and who passed the baton on between them from the 1950s until 2016. Starting with Symbolism and Divisionism, the Jacorossi Collection winds its way through the Italian art of the early twentieth century. From Futurism to Ritorno all'Ordine, from Metafisica to the Scuola Romana, with significant works by artists such as Giorgio De Chirico, Mario Mafai and Fabrizio Clerici to mention but a few, and embracing the Abstract art of the late 1940s whose principal exponents are to be found in the Forma 1 group, with Achille Perilli, Piero Dorazio and Carla Accardi. There are also fascinating examples of the Spatialist Movement, with works by Antonio Sanfilippo, Lucio Fontana and Gianni Dova. The Sixties, with the new "Scuola Romana di Piazza del Popolo" consisting of Franco Angeli, Tano Festa, Mario Schifano, Mario Ceroli, Giosetta Fioroni and Francesco Lo Savio, form a significant part of the Collection. Arte Povera and Arte Concettuale are represented by the works of artists such as Michelangelo Pistoletto, Luciano Fabro, Giulio Paolini, Emilio Prini. These artists, together with the complex work of Gino De Domenicis, were also to continue their investigation during the Seventies and Eighties in works present in the Collection. Worthy of mention is the collection of works linked to the Fluxus movement. The Eighties are documented by a significant group of works by the Anachronisti and the Transavanguardia. During the Nineties, the collection was enriched by works of great artists such as Mario Schifano,

Gino De Domenicis and Emilio Prini, as well as those of other contemporary artists. Right from the start, my passion as a true collector has been accompanied by deep convictions, operating so that the contemporary art system, with its own particular means of expression and interpretative canons, became a powerful strategic component for the group's subsequent activity.

I believe, in fact, that the interpretative act of the person observing the work of art constitutes a gesture of pure creativity that blends with that of the artist. If a company is capable of acknowledging this process, bringing it into its own system of values and objectives, then the pursuit of profit and collective interest can also discover common ground and the art of the present becomes a powerful instrument in the communication and promotion of business. With the aim of disseminating this interaction between culture and enterprise, a prestigious conference was organised in Venice in 1986, in the presence of Francis Haskell, a supporter of the culture/enterprise relationship, and other well-known speakers. Art and business prove to be a winning combination that saw its first application in 1984 in the new technological infrastructures within the Guggenheim Museum in Venice.

Subsequently, substantial amounts of capital have been invested in other key sites in Italian cultural consumption: in 1990, Palazzo delle Esposizioni in Rome and in 1992, Palazzo Ducale in Genoa are among the best examples of a synergy that generates both profit and good PR. An innovative formula that extends beyond mere sponsorship. Places in which, alongside the artistic experience, an integrated network of technological services with a process computer bearing the Jacorossi patent operates at full speed. Spaces in which twenty secondary activities are run at the same time, including surveillance, photo library, cafe, restaurant and bookshop: it was from this idea, moreover, that the subsequent, and in many ways historic, "Ronchey Law" sprang, in which the Italian state set out new administrative criteria, still in force, concerning secondary activities in museums and public exhibition spaces, albeit in a more modest form. The Jacorossi collection is today an active, vital organism, tuned in: receptive to new artistic tendencies and attentive to the conservation of the patrimony which it includes. The acquisitions are careful and deliberate and similar attention is devoted to initiatives regarding sales. These activities are entirely in keeping with what has already been said: in addition to being a tool for personal and entrepreneurial growth, if well managed, contemporary art also presents an excellent opportunity for investment with notable returns in the short and medium terms. The future of the collection is focused on the opening of a new space in the historic centre of Rome devoted to exhibitions, screenings, performance, meetings and debates, but also a place of creative conviviality. All of this once again in Via dei Chiavari. The circle is complete. A new story begins here.

Ovidio Jacorossi

Ovidio Jacorossi e il Paolo Sprovieri alla mostra "Tano Festa" presso l'Ex Stabilimento Peroni di Roma, 1988.

Photographer unknown, courtesy of the consignor.

Artwork: © 2017 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.



UN'AVVENTURA ROMANA.

OTTO OPERE DALLA COLLEZIONE JACOROSSÌ

A ROMAN ADVENTURE. EIGHT WORKS FROM JACOROSSÌ COLLECTION

λ26

FRANCESCO LO SAVIO (1935-1963)

Spazio luce

firmato e datato *LO SAVIO 1960* (sul retro)

acrilico su tela

cm 110x130

Eseguito nel 1960

€350,000-500,000

\$380,000-540,000

£310,000-440,000

PROVENIENZA:

Collezione Strini, Roma

Collezione privata, Germania

Londra, asta Sotheby's, 20 ottobre 2008, lotto 30

ivi acquisito dall'attuale proprietario

ESPOSIZIONI:

Roma, Galleria La Salita, *Opere 1959-1962*, 8 novembre 1967

Bologna, Galleria d'Arte Moderna, *Arte italiana ultimi quarant'anni. Pittura aniconica*, 7 novembre 1998 - 14 febbraio 1999, cat., p. 106, n. 73 (illustrato)

Karlsruhe, ZKM Karlsruhe, *Francesco Lo Savio / Tano Festa - The Lack of the Other*, 7 maggio-7 agosto 2011, cat.

BIBLIOGRAFIA:

AA.VV., *Monochrome Malerei*, cat. mostra a Leverkusen, Städtisches Museum Schloss Morsbroich, 18 marzo - 8 maggio 1960, cat.

'SPAZIO LUCE' (SPACE LIGHT); SIGNED AND DATED ON THE REVERSE; ACRYLIC ON CANVAS

L'OPERA È ACCOMPAGNATA DA ATTESTATO DI LIBERA CIRCOLAZIONE

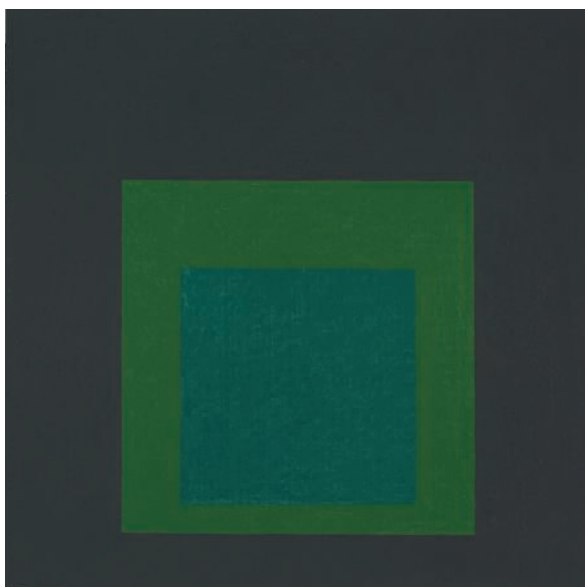
THE WORK IS ACCOMPANIED BY EXPORT LICENSE

‘Per me la luce non è l’esito di un’immagine, ma la somma di immagini differenti in un movimento continuo di evoluzione. La nozione di una luce come semplice osservazione sarebbe niente se non fosse per il suo ruolo diretto nella dinamica essenziale di come sorge la vita’

‘For me light is not the outcome of an image, but the sum of different images in a continuous evolutionary movement. The idea of a light as a straightforward observation would be nothing were it not for its direct role in the essential dynamic of how life arises’

FRANCESCO LO SAVIO





Josef Albers, *Homage to the Square: Unexpected*, 1961.
Albright-Knox Art Gallery, New York.
Artwork: © 2017 The Josef and Anni Albers Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.
Photo: Albright Knox Art Gallery/Art Resource, NY/Scala, Florence.

Spazio luce (1960) di Francesco Lo Savio risplende di una misteriosa luminosità, una striscia bruno-dorata - oppure oro bruna - che sembra emettere luce dalla superficie della tela stessa. Un momento folgorante nella serie omonima di dipinti, la padronanza di Lo Savio dei colori acrilici permea l'intero campo di colore dell'opera di una risonanza intensa; applicando strati di colore uno sopra l'altro, l'artista costruisce una struttura complessa di luce sottilmente graduata all'interno delle tonalità brune e dorate della superficie e conferisce all'opera una sensazione palpabile di vita, che tuttavia conserva una bella, intrigante, indeterminatazza.

Morto tragicamente nel 1963 all'età di 28 anni, in soli quattro anni di lavoro, Lo Savio è riuscito a conquistare tanto. Nelle pitture di *Spazio luce*, come anche nei *Filtri* (soli effervescenti di luce ottenuti dalla sovrapposizione di strati di carta semitrasparente) e nei *Metalli* (lastre metalliche curve o angolari di nero profondissimo), Lo Savio ha costruito un *corpus* rivoluzionario che esaminava il rapporto tra visivo e fisico in modi radicalmente innovativi. Infatti, mentre molti artisti della sua generazione indagavano sullo spazio, Lo Savio, considerato a volte il precursore del Minimalismo americano, si è distinto per la sua analisi particolarmente accurata delle proprietà della luce; le sue opere offrono un efficace modello sperimentazione dell'esperienza ottica, rigorosamente concettualizzate e costruite per illuminare la nostra percezione della luce stessa.

Francesco Lo Savio's *Spazio luce* (1960) glows with a mysterious luminosity, a panel of golden brown – or brown-gold – that seems to emit light from the surface of the canvas itself. A stunning instalment in the artist's series of paintings under this name, Lo Savio's skilful handling of his acrylic paint imbues the work's all-encompassing field of colour with a rich resonance; applying layers of colour over one another, the artist builds up a complex structure of subtly gradated light within the brown and gold tones of the work's surface, giving the work with a palpable sense of life that nonetheless maintains a tantalising, beautiful indefiniteness.

Tragically dying in 1963 at the age of 28, Lo Savio achieved a remarkable amount in a career that spanned only four years. In his *Spazio luce* paintings, as well as his *Filtri* (effervescent suns of light produced by layering sheets of translucent paper) and *Metalli* (curved or angular sheets of metal in abysmal black), Lo Savio produced a revolutionary body of work that explored the relationship between the visual and physical in radical new ways. Indeed, while many Italian artists of Lo Savio's generation were investigating space, Lo Savio, sometimes thought of as a precursor to American Minimalism, stands out for his particularly close attention to the properties of light; his artworks serve as clinical experiments in optical experience, rigorously conceptualised and designed in order to illuminate our sense of light itself.

Francesco Lo Savio nel suo studio, Roma, 1962
Francesco Lo Savio in his studio, Rome, 1962.
Photo: Archivo Galleria La Salita.
Artwork: Francesco Lo Savio.





UN'AVVENTURA ROMANA.

OTTO OPERE DALLA COLLEZIONE JACOROSSI

A ROMAN ADVENTURE. EIGHT WORKS FROM JACOROSSI COLLECTION

127

MIMMO ROTELLA (1918-2006)

Diciamo... informale

firmato *Rotella* (in basso a destra); firmato e datato *Rotella 1957* (sul retro)

décollage su tela

cm 76x107,5

Eseguito nel 1957

€80,000-120,000

\$87,000-130,000

£70,000-100,000

PROVENIENZA:

Galleria La Tartaruga, Roma

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 1986

ESPOSIZIONI:

Livorno, Casa della Cultura, VII Premio Modigliani, *L'informale in Italia fino al 1957*, marzo - aprile 1963, cat., p. 99, n. 12 (illustrato, ruotato e con il titolo *Les lettres éclatées*)

Taverna, Chiostro del complesso monumentale di S. Domenico, *I Rassegna Internazionale di Pittura e Scultura*, 1989, cat., p. 139

Sulmona, Palazzo dell'Annunziata, XVI Premio Sulmona. Mostra nazionale di pittura contemporanea e mostra di "Una collezione futurista", 9 - 30 settembre 1989, cat. p. 87

BIBLIOGRAFIA:

P. Restany, *Rotella: Dal décollage alla nuova immagine*, Milano, 1963, n. 7 (illustrato).

AA.VV., *Mimmo Rotella. Décollages e retro d'affiches*, cat. mostra Milano, Palazzo Reale, 13 giugno - 31 agosto 2014, p. 332, n. 199; p. 153 (illustrato)

G. Celant, *Mimmo Rotella, Catalogo Ragionato, Volume primo 1944-1961*, tomo II, Milano 2016, p. 343, n. 1957 047 (illustrato); p. 592, n. 1957 047 (illustrato)

'DICIAMO... INFORMALE' (LET'S SAY... INFORMAL); SIGNED LOWER RIGHT; SIGNED AND DATED ON THE REVERSE; DÉCOLLAGE ON CANVAS

**LA LICENZA DI ESPORTAZIONE È STATA
RICHIESTA PER IL PRESENTE LOTTO**

**AN EXPORT LICENSE HAS BEEN REQUESTED FOR
THE PRESENT LOT**



Kurt Schwitters, *Victory*, circa 1920-25.
Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein.
Photo: Bridgeman Images.



‘Io fondamentalmente sono un curioso, sono attratto da tutto ciò che succede nel mondo: viaggio, guardo spesso la televisione, compero tutte le riviste internazionali, vado al cinema, ai concerti, a vari generi di spettacoli. Tutto questo per me è come se fosse uno studio preparatorio per i miei lavori, le mie opere nascono dal mondo delle immagini. Non potrei creare nulla senza questo tipo di mobilità’

‘I’m a fundamentally curious person, I’m attracted by anything that goes on around the world: I travel, always watch TV, buy international magazines, go to movies, gigs, other shows. All this for me is like a preparatory work for my pieces, my works belong to the world of images. I couldn’t create anything without this mobility’

MIMMO ROTELLA

Dopo un periodo negli Stati Uniti tra il 1951 e il 1952, il futuro “strappatore” tornò a Roma che era il 1952, l’anno successivo iniziò a staccare manifesti pubblicitari dai muri per ricomporli su tela, ricreando il suono visivo delle *caverne* urbane, il colore primitivo della metropoli poliglotta. L’idea geniale si chiamerà *décollage* e sarà una maniera eccellente per portare i rumori della città dentro il quadro. Nell’opera c’era il cinema ma anche la politica, le mode e i modi mediatici, la militanza incalzante e tutto il caos che investiva gli sguardi collettivi. Molto prima dei graffitisti alla Jean-Michel Basquiat, prima della Pop Art, in concomitanza storica con il riciclo urbano di Robert Rauschenberg, Rotella registrava il malessere, le passioni collettive, i feticismi, il delirio politico. In poche parole, la vita con le sue contaminazioni ma anche le radici del futuro Sessantotto, le derive ideologiche, lo spettacolo del quotidiano, la voglia crescente di gossip da copertina.

Pochi artisti hanno compreso nel quadro il rumore fragoroso della vita. Operazione di particolare difficoltà, soprattutto in un Novecento che spesso evidenziava la fuoriuscita dal reale, l’autonomia della mente, il viaggio nell’ignoto. Rotella ha capito che figurazione e astrazione si appartenevano con naturalezza sublime. Stavano l’una dentro l’altra, proprio perché la vita ricrea le impronte dell’arte in maniera infinita. Il suo strappo murale mescolava due visioni opposte del mondo, due attrazioni fatali che si amalgamavano in un perfetto flusso indistinto.

After spending time in the United States in 1951, the future “billboards’ ripper” came back to Rome in 1952. The following year he started to detach advertising billboards from the public walls to recombine them onto canvases, recreating the visual sound of those urban caves, the primordial colour of a multi-lingual metropolis. The brilliant idea would have later been called *décollage* and was an excellent way of transposing into a painting the noises of the city. These works embed cinema and politics, trends and media-language, impending activism and the chaos that was hitting the collective landscape. Long before graffiti artists à la Jean-Michel Basquiat, before Pop Art, at the same time of Rauschenberg’s urban recycling, Rotella registered malaise, collective passions, fetishes and political delirium of his society: in other words, he recorded life and its contaminations, the roots of the 1968’s movement, the ideological drifts, the spectacle of the every-day existence, a growing desire for first-page gossips. Just a few artists have included in their works the deafening noise of life. Especially in the 20th Century, often offering a way out of the real, highlighting the autonomy of the mind, seeking a trip towards the unknown. Rotella, instead, had understood that figuration and abstraction naturally belonged to each other, as life recreates the imprints of art within an endless cycle. His mural tear mixed together two opposite visions of the world, two fatal attractions that are blended together into a perfectly indistinct flow.





UN'AVVENTURA ROMANA.

OTTO OPERE DALLA COLLEZIONE JACOROSSÌ

A ROMAN ADVENTURE. EIGHT WORKS FROM JACOROSSÌ COLLECTION

128

CESARE TACCHI (1940-2014)

Poltrona bianca con impronte di personaggio romantico sul tappeto

firma, titolo e data *CESARE TACCHI ROMA "POLTRONA BIANCA CON IMPRONTE DI PERSONAGGIO ROMANTICO SUL TAPPETO" 1967 (sul retro)*

(I) smalto su tessuto imbottito applicato su tavola

(II) smalto e collage di vilpelle e stoffa stampata su tessuto imbottito applicato su tavola

(I) cm 160x120x12

(II) cm 90x180x10

Eseguito nel 1967

Autentica dell'artista su fotografia

Opera registrata presso l'Archivio Cesare Tacchi, Roma, n. QR 1967_000009, come da autentica su fotografia in data 13 marzo 2017

€50,000-70,000

\$54,000-76,000

£44,000-61,000

PROVENIENZA:

Collezione Claudio Marinelli, Roma

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 1987

**LA LICENZA DI ESPORTAZIONE È STATA
RICHiesta PER IL PRESENTE LOTTO**

**AN EXPORT LICENSE HAS BEEN REQUESTED FOR
THE PRESENT LOT**

ESPOSIZIONI:

Spoletto, Palazzo Ancaiani, *Festival dei due mondi*,
1967

'POLTRONA BIANCA CON IMPRONTE DI
PERSONAGGIO ROMANTICO SUL TAPPETO'
(WHITE ARMCHAIR WITH IMPRINTS OF
ROMANTIC PERSONNAGE ON THE CARPET);
SIGNED, TITLED AND DATED ON THE REVERSE;
i) ACRYLIC ON FILLED FABRIC LAID DOWN ON
BOARD; ii) ACRYLIC AND LEATHER AND FABRIC
COLLAGE ON FILLED FABRIC LAID DOWN ON
BOARD



Domenico Gnoli, *Poltrona, (Armchair)*, 1967.
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
Artwork: © 2017 Domenico Gnoli / Artists Rights Society
(ARS), New York / SIAE, Rome.
Photo: Mondadori Portfolio/Bridgeman Images.

“Il fatto di dare rilievo al quadro voleva dire per me invadere uno spazio e, di conseguenza, anche il quadro veniva invaso dallo spettatore. Quasi veniva voglia di toccare il quadro, le sue forme, le sue morbidezze, i suoi rilievi, ma fino a un certo punto, perché l'opera era pur sempre un bassorilievo e la sua estroversione era limitata’

“The fact to give depth to the painting meant for me to invade a space and, then, also the painting was invaded by the spectator. You have even the temptation to touch the painting, its shapes, its softnesses, its reliefs, but not too much, since the work was indeed a low relief in the end, and its shaped areas were quite limited’

CESARE TACCHI



Nei quadri di Cesare Tacchi, lo choc del mondo fisico che ci aggredisce venendoci incontro dal muro è da ultimo riconvertito in immagine contemplativa dall'immissione d'una serie di *segni* umani, che paiono soprattutto nascere da una meditazione storica, anzi meta- o fantastorica. L'oggetto-immagine, la proiezione piatta d'una presenza mondana ossessiva, sta dichiarando oggi la sua inabilità a costituire una valida alterità metaforica di contenuti esistenziali. Ecco perciò Tacchi dare alle immagini lo spessore fisico di cose, facendole uscire dal loro *apartheid* mitico; esse mettono allora piede in uno spazio che non è più soltanto il loro ma in qualche modo partecipa del nostro, e iniziano con noi la conversazione che porta a un limite di *enorme* evidenza il loro carattere di ri-creature collaboranti alla fisicità del mondo. Al centro di questo *logos* intensificato, che dal quadro si dirige verso di noi, stanno i due elementi fondamentali di quella conversazione: l'uomo in poltrona che parla, la poltrona che otticamente parla forse di più, certo oltre l'uomo stesso. La poltrona dilaga nello spazio, costituendo arredamento insieme nel quadro e nell'ambiente esterno al quadro, abolisce il muro di silenzio fra noi e le cose-metafora, scandalizzandoci con la sua risolutezza nel porsi *alter-ego* simbolico del reale.

Tacchi ha cominciato col mettersi dal punto di vista d'un divano. Dopo averne disegnato la sagoma esterna ne ha eccitato e esasperato, con la giusta dose di morbosità, le imbottiture, le rientranze e i rigonfiamenti, spingendo fuori dai loro limiti tradizionali la tela e la forma, dando volume al volume, dicendo forma alla forma. I chiodi, gli stracci/ la lana da imbottire, i colori e la stoffa li ha adoperati come mezzi di artigiano e strumenti di pittore, non dimenticando mai Mondrian e la fotografia, l'inquadratura cinematografica e Burri, la *pop* e naturalmente De Chirico. Perchè questi colleghi della nostra esistenza, Kruscev e Kennedy/Jacqueline, Abebe Bikila, Lee Oswald e Lyndon Johnson, Paola Pitagora, Mambor e Ceroli, questi personaggi inquietati e inquietanti nelle loro fattezze deformi e iperformi, emergenti da un Grévin di pezza e d'inopinatamente crepuscolare ironia, sono anzitutto gli eroi sordomuti della nostra epoca, i prodotti in scatola della storia reclamizzati dal nostro tempo, i detersivi dell'ideologia in cui sciacquiamo le nostre emozioni. Ognuno d'essi è il superOmo che per un giorno ha contato di più perchè il pittore potesse riempire il vuoto ossessivo della tela, che ogni giorno rinasce daccapo.

(M. Diacono, *La botte e il violino n. 2*, in KA, Da Kounellis ad Acconci, Arte materia concetto 1960 - 1975, p. 47)

In Cesare Tacchi's works the shocking real world assaulting us straight from the wall is reconverted into a contemplative image by the introduction of a series of *human signs*, deriving from a meditation that is meta-historical rather than historical. The object-image, a flat projection of an obsessive social presence, is now declaring its inability to be a valid alternative to any existential content. And that is why Tacchi gives depth to his images, making them *things* and liberating them from their mythical *apartheid*; this way, they enter a space that is not exclusively theirs, but somehow ours, and start a dialogue which highlights the blatant evidences of their physical nature. At the core of this enhanced *logos*, that from the work come towards us, are the two fundamental elements of our conversation: the speaking man sitting on his armchair, and the armchair, that optically speaks even more, beyond the man himself. The armchair expands itself in space, being at the same time design inside and outside the work, abolishing the wall of silence between us and the "metaphor-things", making a scandal out of its claim for being the symbolic *alter-ego* of reality.

Tacchi started his discourse by taking the point of view of a sofa. Having designed its external layout, he then exasperated with the right dose of morbidity the stuffing and shapes, giving volume to volume, shape to shape. He used nails, cloths, stuffing wool, colours and fabric the way an artisan would have used them, never forgetting Mondrian and photography, Burri's cinematographic framings, *Pop art* and De Chirico. Our existential colleagues, Khrushchev and Kennedy/Jacqueline, Abebe Bikila, Lee Oswald and Lyndon Johnson, Paola Pitagora, Mambor and Ceroli, these creepy characters, awkward in their shapeless and hyper-formal features, emerging from a patched Grévin, unpredictably full of a crepuscular irony, are ultimately the deaf-mute heroes of our times, the detergents of an ideology in which we wash our emotions. Every one of them is a one-day Übermensch that has count the most, so that the painter could fill the obsessive void of the canvas, so that it could reborn every day.

(M. Diacono, *La botte e il violino n. 2*, in KA, Da Kounellis ad Acconci, Arte materia concetto 1960 - 1975, p. 47)





UN'AVVENTURA ROMANA.

OTTO OPERE DALLA COLLEZIONE JACOROSSÌ

A ROMAN ADVENTURE. EIGHT WORKS FROM JACOROSSÌ COLLECTION

129

GIOSETTA FIORONI (N. 1932)

Liberty

titolo, firma e data *Liberty G. Fioroni 1965* (sul retro)

matita e smalti su tela

cm 146x113,5

Eseguito nel 1965

Autentica dell'artista su fotografia in data 21 maggio 2009

€60,000-80,000

\$65,000-86,000

£53,000-70,000

PROVENIENZA:

Galleria La Tartaruga, Roma

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 1986

ESPOSIZIONI:

Roma, Chiostro del Bramante, *I Love Pop. Europa*

Usa anni '60, 24 marzo - 17 giugno 1999, cat.

Parma, Galleria Niccoli, *L'arte Pop in Italia. Pittura,*

design e grafica negli anni Sessanta, 18 dicembre

1999 - 6 marzo 2000, cat, p. 65 (illustrato)

Roma, Mercato di Traiano, *Gioietta Fioroni*, 10

marzo - 4 maggio 2003, pp. 15, 37 (illustrato)

New York, The Drawing Center, *Gioietta*

Fioroni: L'Argento, 5 aprile - 2 giugno 2013, n. 10

(illustrato)

BIBLIOGRAFIA:

G. Celant, *Gioietta Fioroni*, Milano 2009, p. 129,

n. 74 (illustrato)

L. Cherubini, E. Viola, *C'era una volta a Roma.*

Gli anni Sessanta a piazza del Popolo, San

Marino 2014, cat. mostra Borgo Medievale di

Castelbasso, Palazzo De Sanctis, p. 59 (illustrato)

'LIBERTY'; TITLED, SIGNED AND DATED ON THE
REVERSE; PENCIL AND ENAMEL ON CANVAS



Alphonse Marie Mucha, *The Precious Stones: Topaz*, 1900.

Mucha Trust.

Photo: Bridgeman Images.





Giosetta Fioroni fu l'unico membro femminile della Scuola di Piazza del Popolo, una corrente artistica nata negli anni sessanta a Roma, che deve il suo nome all'omonima piazza in cui si riunivano gli artisti. A differenza degli esponenti dell'Arte Povera, loro contemporanei, i membri della Scuola di Piazza del Popolo, tra cui Tano Festa, Mario Schifano e Cesare Tacchi, mantennero sempre un'approccio figurativo, vicino a quello della Pop Art anglosassone. Le loro opere tendono ad enfatizzare la rappresentazione formale dell'immagine, creando una distanza significativa tra lo spettatore e il soggetto raffigurato. Attraverso l'arte del disegno Giosetta Fioroni rappresenta una figura emblematica di questa corrente alternativa e tipicamente italiana di esplorare la società consumista del dopo guerra.

Eseguito nel 1965, *Liberty* è un perfetto esempio dello stile artistico di Fioroni. Una donna, che sembra uscire dalla tela, ci osserva in modo seducente. I tratti del suo volto, e quella che sembra essere l'ombra di un cappello, sono dipinti in argento smaltato. Quest'opera è un esempio caratteristico della scomposizione dell'immagine Pop e dei meccanismi a cui la pittura è esposta. L'uso del colore argenteo, che lei stessa ha definito un "non-colore" è un elemento chiave per la creazione di "un ritmo poetico... quasi come la rappresentazione di un ricordo che emerge da lontano" (G. Fioroni). La relazione tra l'opera e la sua fonte fotografica, scatto che Fioroni usò in molti altri lavori *Liberty*, è affascinante quanto ambigua. L'immagine proviene molto probabilmente da un giornale di moda o da una pubblicità, ma diventa grazie all'artista un'icona senza tempo. Il nome dell'opera sembra riferirsi all'antica dea Romana così come alla "Lady Liberty" Americana, ai tempi già rappresentata da Warhol nel 1962. Anche cinquant'anni dopo la creazione di questo lavoro, il suo sguardo senza tempo ci rivela le infinite possibilità di osservare il mondo che ci circonda e di percepire la libertà che traspare dal guardarlo con occhi nuovi.

Giosetta Fioroni was the sole female member of the Scuola di Piazza del Popolo, a group of artists that emerged in Rome during the 1960s, so named after the square in whose cafés they would gather. In contrast to their Arte Povera contemporaries, these artists, including Tano Festa, Mario Schifano, and Cesare Tacchi, took a figurative approach to painting that was inspired by British and American Pop art; rather than offering seductively seamless surfaces, however, their works tended to emphasise the constructed nature of received imagery, placing a critical distance between viewer and subject. Fioroni was a key practitioner of this alternative and distinctly Italian mode of exploring postwar consumer society, and at the heart of her practice lay the craft of drawing.

Liberty, executed in 1965, is an example of Fioroni's most recognisable style. A woman stares seductively over her shoulder. The features of her face, and what seems to be the shadow of a hat, are painted in flat, silver enamel; she emerges from raw canvas, her arm and the cameo-like oval that encircles her sketched in rough pencil outlines. Here we see Fioroni's typical deconstruction of the Pop image at play, the mechanics of picture-making exposed: she described her use of silver paint, which she referred to as a 'non-colour,' as key to focusing the attention of her viewers, conjuring 'a dreamy rhythm ... almost like the representation of remembrance resurfacing from far away' (G. Fioroni, quoted in G. Bianchino, *Giosetta Fioroni*, Milan 2004, p. 193). Indeed, the relationship between the work and its source photograph – an image which Fioroni used in numerous other *Liberty* works – shimmers with ambiguity. The woman is probably taken from a fashion magazine or advertisement, but here she becomes an endlessly mutable icon, disembodied through Fioroni's focused draughtsmanship. In her iconic composition, *Liberty* could make reference to the ancient Roman goddess – and the USA's own Lady Liberty, a subject first tackled by Warhol in 1962 – as much as the fashionable London department store. Returning her timeless gaze even five decades after the work's creation, we are made acutely aware of the myriad layers and ways of seeing that surround us, and of the freedom that comes through looking at our image-saturated world with clear eyes.



Elsa Martinelli durante le riprese del film *Hatari!*, 1962.
Photo: Susan Wood/Getty Images.

UN'AVVENTURA ROMANA.

OTTO OPERE DALLA COLLEZIONE JACOROSSÌ

A ROMAN ADVENTURE. EIGHT WORKS FROM JACOROSSÌ COLLECTION

λ30

TANO FESTA (1938-1988)

Piazza delle Muse

titolo, firma, data e iscrizione "*Piazza delle Muse*" Festa 61 (Liverani) n. 66 (sul retro)

acrilico su carta e legno applicati su tela
cm 130x129,5

Eseguito nel 1961

Opera registrata presso l'Archivio Tano Festa a cura di A. Festa, Roma, n. A3382/60, come da autentica su fotografia in data 9 febbraio 2012

€70,000-120,000

\$76,000-130,000

£62,000-100,000

PROVENIENZA:

Collezione Liverani, Roma

Galleria La Tartaruga, Roma

Collezione Claudio Marinelli, Roma

ivi acquisito dall'attuale proprietario negli anni
Ottanta

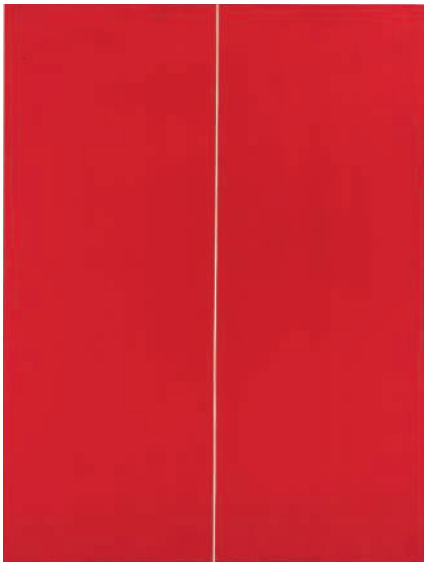
ESPOSIZIONI:

Siena, Castelluccio di Pienza, *Tano Festa*, 11 - 30
settembre 1999

'PIAZZA DELLE MUSE' (MUSES SQUARE);
WOOD AND ACRYLIC ON PAPER LAID DOWN
ON CANVAS

**L'OPERA È ACCOMPAGNATA DA ATTESTATO DI
LIBERA CIRCOLAZIONE**

THE WORK IS ACCOMPANIED BY EXPORT LICENSE



Barnett Newman, *Be I (second version)*, 1970.

Detroit Institute of Arts, Michigan.

Artwork: © 2017 Barnett Newman Foundation / Artists Rights
Society (ARS), New York.

Photo: Bridgeman Images.



‘Una madre? Una matrigna? Un’amante? Giuda che tradisce? Il vento che spira sul Palatino e cinge di verdi foglie d’alloro la fronte del poeta? Come faccio a dare una definizione di Roma, luogo privilegiato di tutto il mio lavoro? Come ho detto, per me ogni giornata segue un ritmo mai scontato di “variazioni dell’anima”: Roma è il termometro di quegli sbalzi tra il cielo e l’inferno’

‘A mother? A stepmother? A lover? Betraying Judas? The wind blowing on the Palatine, and surrounds with laurel green leaves the poet’s forehead? How can I give a definition for Rome, most privileged place for my entire work? As I said, every day for me goes by with an unexpected rhythm of “soul’s variations”. Rome is the thermometer for those jumps between the sky and the hell’

TANO FESTA

Giorgio De Marchis: *C’è legno e carta ma anche diversi colori in questi quadri dove la striscia di legno crea dei riquadri rettangolari.*

Tano Festa: Sì, c’è come un telaio o una riquadratura: attraverso la geometria sentivo che c’era dell’altro, forme semplici che alludevano anche a un modo di vedere la realtà: per esempio in questi quadri del 1961 che si chiamano *Via Veneto*, *Via del Lavatore*, i colori semplici sono quelli dell’astrattismo classico, tradizionale, di Mondrian per esempio, ritrovati in un senso araldico e reale nello stesso tempo. Il verde è quello di un semaforo e non di un prato, le stesure piatte e squillanti sono quelle che si ritrovano nei colori della pubblicità per le strade. Dopo queste forme geometriche ho cominciato nel 1962 a ricostruire i primi oggetti, le finestre, le porte, gli armadi, ancora collegati con i quadri del 1961: è come riconoscere le cose che si hanno più vicine, è chiaro che non mi sarebbe venuto in mente di guardare un cavallo. In queste cose vedevo un tipo di struttura, una specie di geometria applicata, quella dell’astrattismo divenuta reale in un oggetto che appare pieno di una carica emotiva.

Giorgio De Marchis: *There is wood on paper but also various paints in these pictures, with the wooden strip creating rectangular compartments.*

Tano Festa: Yes, like a stretcher or rather reframing: through the geometry I felt there was something else – simple forms also alluding to a way of seeing reality. For example, in this work from 1961 called *Via Veneto*, *Via del Lavatore*, the simple colors are like those of classic traditional abstract art, Mondrian for example, but now with both a heraldic and real meaning. The green is the green of traffic lights and not grass, and the flatly applied strident colors are those of street advertisements. After these geometrical forms, in 1962 I began to reconstruct the first objects – windows, doors, cupboards – still linked to the works of 1961. It was like acknowledging the things nearest to hand. Clearly I would not have thought of looking at a horse. In these things I saw a type of structure, a kind of applied geometry, the geometry of abstraction become real in an object that appears emotionally charged.

Tano Festa intervistato da Giorgio De Marchis, in *Tano Festa*, cat. mostra a Roma, Galleria La Salita, aprile 1967

Tano Festa.
Photo: Mario Schifano. © 2017 Artists Rights Society (ARS),
New York / SIAE, Rome.

UN'AVVENTURA ROMANA.

OTTO OPERE DALLA COLLEZIONE JACOROSSÌ

A ROMAN ADVENTURE. EIGHT WORKS FROM JACOROSSÌ COLLECTION

λ31

FRANCO ANGELI (1935-1988)

Senza titolo

firmato e datato *Angeli 1962* (sul retro)

smalto e gesso su tela e velatino

cm 95x94,5

Eseguito nel 1962

Opera registrata presso l'Archivio Franco Angeli, Roma, n. P-260215/429,
come da autentica in data 26 febbraio 2015

€50,000-70,000

\$54,000-76,000

£44,000-61,000

PROVENIENZA:

Agenzia d'Arte Moderna, Roma

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 1987

*'SENZA TITOLO' (UNTITLED); SIGNED AND
DATED ON THE REVERSE; ENAMEL AND
PLASTER ON CANVAS AND TOILE*

**L'OPERA È ACCOMPAGNATA DA ATTESTATO DI
LIBERA CIRCOLAZIONE**

THE WORK IS ACCOMPANIED BY EXPORT LICENSE



Andy Warhol, *Hammer and Sickle*, 1976.

Museum of Modern Art, New York.

Artwork: © 2017 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. /
Artists Rights Society (ARS), New York.

Photo: The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.



‘Sarebbe una facile tentazione parlare di surrealismo per queste recenti tele di Angeli. Le “presenze” che lentamente affiorano attraverso la rete sottile che come una buccia ricopre e avvolge il quadro, e nel loro stesso modo di offrirsi allo sguardo sembrano avere quel tanto di magico, larvale e, diremmo, medianico, da rendere plausibile una frettolosa chiamata in causa dell’inconscio del sogno. Plausibile, abbiamo scritto, ma non legittima. Non legittima, poichè la vera natura di queste forme “in divenire” (sono accenni di forme, tentativi di forme, conati di un attonito colore-materia che non riesce a configurarsi in forme definite) non appartiene al trascendente al metafisico. Il mondo di Angeli è terrestre come è terrestre la memoria (e la nostalgia) dell’uomo. Nostalgia “visiva”, nostalgia, appunto, di forme. Una nostalgia non evocatrice di fantomatiche apparizioni, da un “al di là” che non ci appartiene, che non è “dentro” di noi, ma rammemorante (con mestizia e pudore) fatti umani e concreti: sofferenze, gioie, trasalimenti e dolori, ancora una volta “forme”.

Rotto lo schema informale burriano, attraverso il velo sottile ma tenace della materia, Angeli recupera pazientemente — mille volte interrompendosi, perdendo la traccia e tosto riconquistandola — le “forme” del suo sentimento. Una difficile impresa, poichè una volta afferrata la forma si dissolve, non ne rimane che l’impalpabile alone: polvere d’ali, nostalgia, “assenza”. Ed è questa “assenza”, d’una forma così acutamente rimpianta e così spietatamente rinnegata dalla rete in cui Angeli vuole rinchiuderla, ad affiorare alla superficie del quadro. Un brivido: una vita che urge timida e si estenua nel silenzio. Non le “cose”, ma le lagrime delle cose’

(C. VIVALDI, FRANCO ANGELI, CAT. MOSTRA A ROMA, GALLERIA LA SALITA, GENNAIO 1960)

‘One might easily be tempted to speak of surrealism on the subject of these recent canvases by Angeli. Gently emerging through a mesh like covering and wrapping round the painting, the ‘presences’ and the very way they offer themselves to the visitor’s gaze seem to have that hint of the spellbinding, spectral and, we might say, mediumistic, to justify a plausible reference to the unconsciousness of dream. Plausible, but not legitimate. Not legitimate, because the true nature of these ‘unfolding’ forms does not belong to the transcendental and the metaphysical (there are hinted forms, attempted forms, and convulsions of stalled paint-color never configured as definite forms). Angeli’s world is earthly just as the memory (and nostalgia) of the human is earthly. ‘Visual’ nostalgia, thus nostalgia of forms. A nostalgia not evocative of elusive apparitions, from an ‘afterlife’ to which we do not belong, which is not ‘inside’ us, but which reminds us (with melancholy and modesty) of human and concrete facts: suffering, joys, shocks and pains, yet again ‘forms’.

Having broken with the model of Burri and Arte informale, through the thin but tenacious veil of material, Angeli patiently recovers — interrupting his work thousands of times, losing the trace and immediately reacquiring it — the ‘forms’ of his feeling. This is a difficult undertaking since once form is grasped, it dissolves, and all that is left is the impalpable aura: dust from wings, nostalgia ‘absence’. And it is this ‘absence’ of a form so acutely mourned and so mercilessly denied by the mesh in which Angeli wants to enclose it that emerges on the surface of the painting. A shiver: a life that timidly drives us on and is worn out in silence. Not ‘things’, but the tears of things’

(C. VIVALDI, FRANCO ANGELI, CAT. EXH. ROME, LA SALITA GALLERY, JANUARY 1960)



UN'AVVENTURA ROMANA.

OTTO OPERE DALLA COLLEZIONE JACOROSSÌ

A ROMAN ADVENTURE. EIGHT WORKS FROM JACOROSSÌ COLLECTION

132

GIOSETTA FIORONI (N. 1932)

Interno familiare

firmato e datato *Fioroni '60* (in basso a destra); firma, data e titolo *Giosetta Fioroni 1960 "Interno familiare"* (sul retro)

smalti su tela

cm 114,5x146,5

Eseguito nel 1960

Autentica dell'artista su fotografia in data 21 maggio 2009

€30,000-50,000

\$33,000-54,000

£27,000-44,000

PROVENIENZA:

Galleria La Tartaruga, Roma

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 1986

ESPOSIZIONI:

Roma, Galleria La Tartaruga, *Roma 1960. La scuola di Piazza del Popolo*, giugno 1983 (illustrato)

Torino, Mole Antonelliana, *L'amore dall'Olimpo all'alcova*, 29 maggio - 4 ottobre 1992, cat., p. 111, n. 1.19 (illustrato)

BIBLIOGRAFIA:

A. Boatto, A.-M. Sauzeau, A. Carancini, *Giosetta Fioroni*, Ravenna 1990, p. 34, n. 2 (illustrato)

'INTERNO FAMILIARE' (FAMILIAR INTERIOR); SIGNED AND DATED LOWER RIGHT; SIGNED, DATED AND TITLED ON THE REVERSE; ENAMELS ON CANVAS



Jim Dine, *Small Heart Painting*, 1970.

Private Collection.

Artwork: © 2017 Jim Dine / Artists Rights Society (ARS), New York.

Photo: © Christie's Images Ltd.





Giosetta Fioroni e Cy Twombly
Photo: Atelier Fioroni

Interno Familiare risale al periodo successivo al distacco di Giosetta Fioroni dall'astrattismo gestuale negli anni 60'. L'opera esprime lo stile caratteristico dell'artista, composto da simboli, segni posizionati casualmente e talvolta frammenti di testo, testimone del suo rapporto di amicizia con Cy Twombly, insieme al quale esponeva presso la Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis. Gli scarabocchi lirici, la composizione eterea e i colori pastello ricordano la poetica astratta di Twombly, i cui lavori sono a loro volta ispirati alla mitologia classica e graffiti di epoca Romana. Tuttavia, l'acuta sensibilità Pop dell'artista si manifesta nella ripetizione di cuori e stelle dall'aspetto schematico, definito dall'artista stessa come "un montaggio di simboli: dai più semplici, quasi geometrici che appartengono alla vita di tutti i giorni, alla continua, nevrotica esperienza con le assillanti immagini della città, la strada, il viaggio, il cinema, la folla." (G. Fioroni). http://www.corriere.it/cultura/16_giugno_25/giosetta-fioroni-mostra-catanzaro-fac61f90-3af8-11e6-a019-901bc4c9f010.shtml?refresh_ce-cp

Dating from her initial turn away from gestural abstraction in 1960, *Interno familiare* displays Fioroni's distinctive early idiom of scattered marks, graphic signs and symbols – some works also included textual fragments – that bears witness to her relationship with Cy Twombly. The artists were close friends, both exhibiting at Plinio De Martiis's gallery La Tartaruga. *Interno familiare*'s lyrical scrawls, airy composition and delicate colours carry clear echoes of Twombly's abstract works, which were inspired by Roman graffiti and classical mythology. A keen Pop sensibility is evident, however, in Fioroni's use of schematic love-hearts and stars, which eschew the poetry of the ancients to make sharp-eyed reference to urban and commercial semiotics. Fioroni described these painterly works as 'a montage of symbols, almost geometric, that pertain to everyday life – the relentless, hysterical experience we have of the intermittent images that the city, the street, the trip, the cinema, the crowd, etc. constantly offer us' (G. Fioroni, quoted in G. Bianchino, *Giosetta Fioroni*, Milan 2004, p. 193).



UN'AVVENTURA ROMANA.

OTTO OPERE DALLA COLLEZIONE JACOROSSÌ

A ROMAN ADVENTURE. EIGHT WORKS FROM JACOROSSÌ COLLECTION

λ33

TANO FESTA (1938-1988)

Il primo giorno dell'estate

titolo, firma e data "il primo giorno dell'estate" tano festa ottobre '65 (sul retro)

smalto e acrilico su tela

cm 199x239,5

Eseguito nel 1965

Opera registrata presso l'Archivio Tano Festa a cura di A. Festa, Roma, n. A2361/60, come da autentica su fotografia in data 9 agosto 2011

€70,000-100,000

\$76,000-130,000

£62,000-100,000

PROVENIENZA:

Galleria La Tartaruga, Roma

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 1986

ESPOSIZIONI:

Siena, Castelluccio di Pienza, *Tano Festa*, 11 - 30 settembre 1999

'IL PRIMO GIORNO D'ESTATE' (THE FIRST DAY OF SUMMER); TITLED, SIGNED AND DATED ON THE REVERSE; ENAMEL AND INK ON CANVAS

**LA LICENZA DI ESPORTAZIONE È STATA
RICHIESTA PER IL PRESENTE LOTTO**

**AN EXPORT LICENSE HAS BEEN REQUESTED
FOR THE PRESENT LOT**



Giacomo Balla, *Ragazza che corre sul balcone* (Girl Running on the Balcony), 1912.

Galleria d'Arte Moderna, Milan.

Artwork: © 2017 Artists Rights Society (ARS), New

York / SIAE, Rome.

Photo: Bridgeman Images.

‘Sono mosso da inquietudini visionarie che riesco però a tradurre in una nozione di equilibrio, di calma, di classicità in senso ampio’

‘I am enlivened by visionary concerns which I am able to convey into equilibrium, calm and classical style’

TANO FESTA



DA UNA
COLLEZIONE PRIVATA ITALIANA
PROPERTY FROM A PRIVATE ITALIAN COLLECTION

λ34

MARIO SCHIFANO (1934-1998) E FRANK O'HARA (1926-1966)

Words and Drawings of Frank O'Hara Mario Schifano

(i) *Words + Drawings of Frank O'Hara Mario Schifano*

firmato *Schifano*; firmato *Frank O'Hara* (sul retro)

inchiostro su carta

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano, Roma, n. 00439070507

(ii) *Between Siena and Florence*

firma e iscrizione *Schifano BETWEEN SIENA AND FLORENCE* (sul retro)

smalto, inchiostro, pastelli a cera e gouache su carta

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano, Roma, n. 00440070507

(iii) *Untitled*

firma e titolo *Schifano UNTITLED* (sul retro)

smalto, inchiostro, pastelli a cera e gouache su carta

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano, Roma, n. 00441070507

(iv) *Wide angle*

firma e titolo *Schifano WIDE ANGLE* (sul retro)

smalto, inchiostro, pastelli a cera e gouache su carta

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano, Roma, n. 00442070507

(v) *Senza titolo*

firmato *Schifano*® (sul retro)

smalto, inchiostro, pastelli a cera e gouache su carta

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano, Roma, n. 00443070507

(vi) *Con Anima*

firma e titolo *Schifano CON ANIMA* (sul retro)

smalto, inchiostro, pastelli a cera e gouache su carta

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano, Roma, n. 00444070507

(vii) *Space Available*

firma e titolo *Schifano SPACE AVAILABLE* (sul retro)

smalto, inchiostro, pastelli a cera e gouache su carta

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano, Roma, n. 00445070507

(viii) *Senza titolo*

firmato *Schifano*® (sul retro)

inchiostro, pastelli a cera e gouache su carta

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano, Roma, n. 00446070507

(ix) *Senza titolo*

firmato *Schifano* (sul retro)

smalto, inchiostro, pastelli e gouache su carta

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano, Roma, n. 00447070507

(x) *Senza titolo*

firma e iscrizione *Schifano WHEN I REMEMBER GIACOMO BALLA* (sul retro)

smalto, inchiostro, pastelli a cera e gouache su carta

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano, Roma, n. 00448070507

(xi) *Senza titolo*

firmato *Schifano*® (sul retro)

inchiostro, pastelli a cera e gouache su carta

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano, Roma, n. 00449070507

(xii) *Amerika*

firma e titolo *Schifano AMERIKA* (sul retro)

smalto, inchiostro, pastelli a cera e gouache su carta

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano, Roma, n. 00450070507

(xiii) *True love number one*

firma e titolo *Schifano TRUE LOVE NUMBER ONE*® (sul retro)

inchiostro e pastelli a cera su carta

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano, Roma, n. 00451070507

(xiv) *Senza titolo*

firmato *Schifano* (sul retro)

smalto, inchiostro, pastelli a cera e gouache su carta

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano, Roma, n. 00452070507

(xv) *Isn't it roma...with soul*

firma e titolo *Schifano ISNT IT ROME WITH SOUL* (sul retro)

smalto, inchiostro, pastelli a cera e gouache su carta

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano, Roma, n. 00453070507

(xvi) *Senza titolo*

firma e iscrizione *Schifano WHEN I REMEMBER GIACOMO BALLA* (sul retro)

pastelli a cera, smalto e gouache su carta

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano, Roma, n. 00454070507

(xvii) *Senza titolo*

firmato *Schifano* (sul retro)

pittura spray, smalto, inchiostro, pastelli a cera e gouache su carta

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano, Roma, n. 00455070507

17 elementi, cm 73,4x58,4 (ognuno)

Eseguiti nel 1964

(17)

€200,000-300,000

\$220,000-320,000

£180,000-260,000

PROVENIENZA:

Galleria Odyssea, Roma

Collezione dell'artista

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 1965-66

ESPOSIZIONI:

Roma, Galleria Ferro di Cavallo, *Parole e disegni*, novembre 1964

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Schifano 1934-1998*, 12 giugno - 28 settembre 2008, cat., pp. 160-168 (illustrati); poi Milano, Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Fondazione Stelline e Accademia di Brera, 17 ottobre 2008 - 1 febbraio 2009

Saint-étienne, Musée d'art moderne Saint-étienne

Métropole, *Mario Schifano*, 21 febbraio - 26 aprile 2009, cat.

'WORDS AND DRAWINGS OF FRANK O'HARA MARIO SCHIFANO'; EACH SIGNED AND SOME INSCRIBED ON THE REVERSE; INK, ENAMEL, WAX CRAYON AND GOUACHE ON PAPER, IN SEVENTEEN PARTS

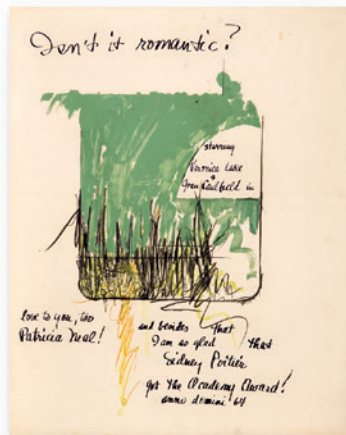
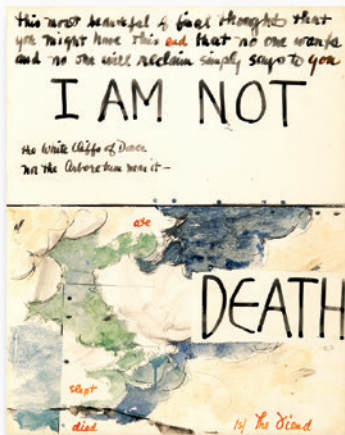
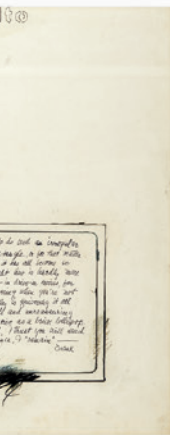
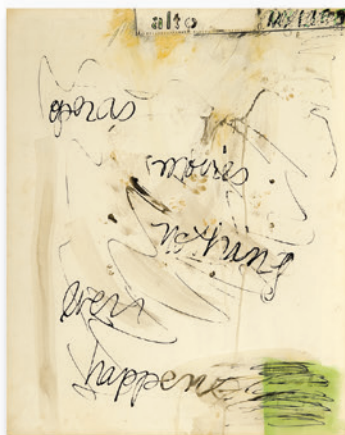


Safe
harmless

it was a Spanish merchant ship
wear it like a watch

washable
eats

10 day





New York.
Photo: © Archive Mario Schifano.

Words
&
Drawings
of
Frank O'Hara
Mario Schifano

'Il mio lavoro a New York è ancora più bello e interessante. I nuovi quadri sono il massimo che l'uomo può fare senza l'uso della macchina fotografica'

'My work in New York is even better and more interesting. The new paintings are the best a man can do without a camera'

MARIO SCHIFANO

Realizzata nel 1964, *Words and Drawings*, rarissima opera in più elementi, nasce dalla collaborazione tra Mario Schifano e il poeta Frank O'Hara, personaggio di rilievo della poesia americana del Novecento e figura di spicco della *New York School*. I diciassette elementi che compongono *Words and Drawings* combinano parole, immagini, segni, colori in una geniale fusione di pittura e poesia. Spesso considerato *l'enfant terrible* della pittura italiana del dopoguerra, Schifano era stato proiettato sulla scena dell'arte contemporanea nei primissimi anni Sessanta con i suoi rivoluzionari monocromi e successivamente con le sue immagini pop dei loghi Esso e Coca-Cola.

When you invited me on this motorring trip, you
didn't tell me I would end up screaming:





Frank O'Hara
©Archivio Mario Schifano



Mario Schifano and Anita Pallenberg.
Photo: © Archive Mario Schifano.

Dopo aver esposto i suoi lavori assieme a Roy Lichtenstein e Andy Warhol nella mostra 'New Realists' di New York nel 1962, Schifano decise di passare gran parte dei seguenti due anni nella metropoli americana, in compagnia, tra gli altri, di Jim Dine, Jasper Johns e Mark Rothko. È in quel periodo che incontra il poeta Frank O'Hara.

Nel 1964 Mario Schifano crea a New York *Words and Drawings*, opera chiave della sua ricerca artistica in collaborazione con O'Hara, che scrive per l'occasione una serie di composizioni poetiche inedite. Assistente Curatore del MoMA, O'Hara, in quel periodo era tra le figure più in vista nell'ambiente dell'arte contemporanea di New York. Scrisse un famoso poema "Why I am not a painter", ma cooperò artisticamente con alcuni tra i più importanti artisti americani, come venne documentato in una mostra nel Museum of Contemporary Art di Los Angeles, poi divenuta itinerante in altri musei americani, dove vennero esposte le collaborazioni tra il poeta e ventitré importanti artisti statunitensi.

Caro amico di molti tra gli Espressionisti astratti, tra cui Jackson Pollock, Willem de Kooning, Barnett Newman e Franz Kline, O'Hara fu molto prossimo all'Action painting e successivamente alla Pop Art con collaborazioni artistiche con Larry Rivers, Jasper Jones, che culminarono in quegli anni nell'opera *Words and Drawings* con Mario Schifano. Era un artista-poeta e la sua ricerca era caratterizzata da uno stile immediato, ma evocativo che bene descriveva le vivide scene della vita di tutti i giorni a New York e di quel periodo storico. Infatti *Words and Drawings of Frank O'Hara and Mario Schifano*, un montaggio di testi ed emozioni visive e personali, ma anche di memorie della storia, del mondo delle idee e del cinema, ci offre un affascinante sguardo sulla sperimentazione artistica di quegli anni e sull'opera del pittore e quella del poeta inserite negli eventi di quel periodo.

I diciassette elementi sono anche ispirati da reminiscenze personali, a ricordi evocativi. "Una volta, viaggiando in Sardegna ho visto una lancia abbandonata sulla riva, era proprio la lancia della mia giovinezza..." O rimandano ad eventi a loro contemporanei: si trovano, tra gli altri, riferimenti al cinema, ai vincitori degli Oscar per il miglior attore e per la migliore attrice del 1964 – Sidney Poitier e Patricia Neal – così come alla morte di John F. Kennedy – "our poor dead president" – assassinato nel novembre 1963 o a Piero Manzoni, venuto a mancare in quello stesso anno. Iscritta con la frase "I LOVE YOU", in un altro elemento si trovano i nomi degli amici italiani e americani dei due artisti: la modella e attrice italiana Anita Pallenberg, allora fidanzata di Schifano, Jasper Johns, Larry Rivers, Cy Twombly e Tano Festa, assieme a intellettuali, poeti e collezionisti. In *Words and Drawings*, arte e società si fondono in una sintesi dinamica d'immagini e parole, poesia e ricerca estetica, in una sorprendente interazione che si trasforma in un irripetibile documento storico, un ponte creativo tra due mondi e due culture.

Al tempo della sua collaborazione con O'Hara, la carriera di Schifano aveva già attraversato diverse fasi. Abbandonati i monocromi per adottare un vocabolario di segni e simboli pop, l'artista ancora una volta aveva spazzato tutti iniziando la serie dei dipinti che definirà *Paesaggi anemici*. Spesso utilizzando smalti su supporti di carta da pacchi, le opere di questo periodo sono molto gestuali, dipinte liberamente e spesso arricchite da *stencil* con parole e segni. Incorniciate da forme ovoidali, alcune immagini di *Words and Drawings of Frank O'Hara and Mario Schifano* spesso rimandano a paesaggi dipinti in quel periodo. E l'uso di testi e parole, nelle opere di Schifano, è portato in *Words and Drawings* a un nuovo estremo, nel quale poesia e immagine si fondono con successo tra di loro, annullando i confini tra i vari elementi dell'espressione artistica e della ricerca che diventano un tutt'uno. Quest'opera è un avvincente e irripetibile esempio di collaborazione tra due degli artisti più innovativi nei loro rispettivi campi degli anni Sessanta.

alto

operas

movies

nothing

does

happen



Mario Schifano in his studio on Broadway.
 Photo: © Archive Mario Schifano.
 Artwork: © 2017 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

Executed in 1964, *Words and Drawings* is a rare multipartite work which is a collaboration between Mario Schifano and Frank O'Hara, an influential figure of 20th Century American poetry who was famously associated with the *New York School*. Consisting of seventeen works, it combines words, images, line and colour conceived by both men in a brilliant fusion of poetry and painting. Often regarded as the *enfant terrible* of post-war Italian art, Schifano had first burst onto the art scene in the early 1960s with his striking monochrome paintings and subsequent Pop-like images of Esso and Coca-Cola logos.

Having exhibited his work alongside Andy Warhol and Roy Lichtenstein in the 1962 'New Realists' exhibition in New York, he spent much of the following two years living in the city, spending time with Jim Dine, Jasper Johns and Mark Rothko, among others. It was here that he met O'Hara.

In 1964, Mario Schifano created *Words and Drawings*, a key work in his artistic research, in collaboration with O'Hara, who conceived these poetic compositions for the occasion. Assistant curator at the Museum of Modern Art, in this period O'Hara was one of the most prominent figures of the New York art world. He wrote the renowned poem "Why I Am Not a Painter", and worked with with some of the most important American artists, as documented by the exhibition held by the Museum of Contemporary Art, Los Angeles – which later travelled to several other American institutions – that brought together the most important collaborations between O'Hara and other twenty-three important contemporary artists.

'Mi chiedo che cosa abbia a che fare
 l'amore con un triangolo irregolare
 inserito in un rettangolo regolare,
 o, per lo stesso ragionamento, che
 cosa l'erba abbia a che fare con un
 prato tagliato – è diventato tutto
 così sorprendente, ultimamente, che
 persino una linea retta non è tanto più
 rassicurante di una ondulata'

'What, I wonder, does love have to do
 with an irregular rectangle inside a
 regular rectangle, or for that matter,
 the grass to do with the lawn – it has
 all become so puzzling recently that a
 straight line is hardly more reassuring
 that a wiggly one'

FRANK O'HARA

Dallas
path
pride
wet
azures
m'ivalence
tupidity

cupidity



An abstract drawing featuring three stylized human figures in profile, facing right. The figures are rendered with black outlines and filled with grey wash. They are positioned behind a series of vertical black lines that divide the space. The background is a light beige color. The figures are surrounded by various scribbles and lines in orange and black. The text is written in red ink in a cursive, handwritten style. The overall composition is chaotic and expressive.

manzoni!

manzoni!

his

requiem

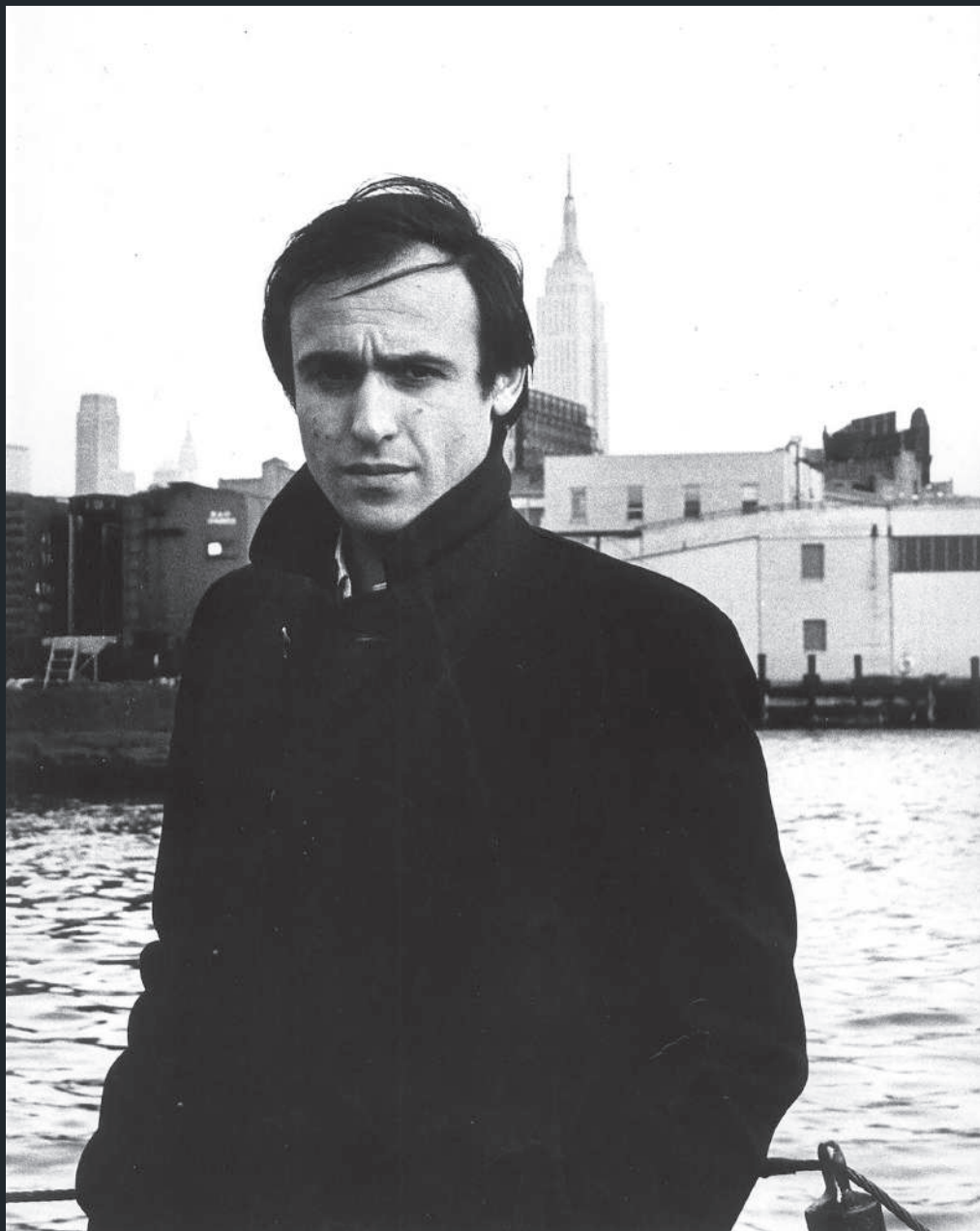
has
been
appropriated

by our
poor
dead
President!

Close friend of a number of the Abstract Expressionists including Jackson Pollock, Willem de Kooning, Barnett Newman and Franz Kline, O'Hara's poetry was particularly close to Action Painting and subsequently to Pop Art, as a result of his close collaboration with Larry Rivers and Jasper Johns, which culminated in those years with the present work. O'Hara was regarded as an 'artist-poet', his poetry characterised by an immediate style, yet evocative, that vividly conjured scenes of New York's everyday life in those years. *Words and Drawings* presents a fascinating glimpse into the artistic experimentation of those years as well as into the practice of the painter and the poet.

The works are filled with personal reminiscences and evocative memories – 'Once, motoring in Sardinia I saw a launch lying off the shore it was the very launch of my youth...' – as well as references to contemporaneous events and occurrences. The winners of the Best Actor and Actress awards at the 1964 Oscars – Sidney Poitier and Patricia Neal – are mentioned, as well as a reference to the assassination, in November 1963, of American President, John F. Kennedy, 'our poor dead President', which occurred the same year as that of famed Italian artist, Piero Manzoni. The names of the artists' friends in both New York and Italy are listed on another sheet, emblazoned with the stencilled letters 'I LOVE YOU'. The list includes those whom O'Hara and Schifano were close to at the time: Italian actress and model Anita Pallenberg, Schifano's then girlfriend, Jasper Johns, Larry Rivers, Cy Twombly and Tano Festa, as well as other intellectuals, writers and collectors. In *Words and Drawings*, art and society are merged together in a dynamic synthesis of image and word, poetry and aesthetic research, in a surprising interaction that is transformed into a unique historic document, a creative bridge between two worlds and two cultures.

At the time he collaborated with O'Hara on the present work, Schifano's art had undergone several distinct shifts. Having left his monochrome paintings behind and adopted a Pop vocabulary of commercial signs and symbols, Schifano once more made a dramatic change, embracing figuration and the classical tradition of landscape painting. In an era when painting was considered obsolete, replaced by minimal, monochrome depersonalized and objective works, Schifano began making a series of landscapes known as *Paesaggi italiani* (many of which he later called *Paesaggi anemici*). Using brown parcel paper and enamel paint, in these gestural,



Mario Schifano a New York nel 1964
Photo: ©Archivio Mario Schifano

loosely painted works Schifano often added industrial stencilling that spelt out either the title or elements of the composition. Many of these aspects can be found in *Words and Drawings*. Lozenge-shaped frames denote the images, many of which illustrate landscapes in a clear parallel to his other paintings of the time. Likewise, Schifano's frequent use of text and word in his paintings is taken to an extreme in *Words and Drawings*, as prose and image become one amidst the white paper of the page. Blurring the boundaries of poetry, text, image and painting, in this work, these varying means of expression become one in a multifaceted, truly compelling collaboration between two of the most experimental artists of their respective fields of the early 1960s.

DA UNA
IMPORTANTE COLLEZIONE PRIVATA ITALIANA
FROM AN IMPORTANT PRIVATE ITALIAN COLLECTION

λ35

MARIO BALLOCCO (1913-2008)

Alternanza di eguagliamento cromatico

firma, data e titolo *Ballocco MARIO BALLOCCO 1967 "ALTERNANZA DI EGUAGLIAMENTO CROMATICO"* (sul retro)

acrilico su legno

cm 70x70

Eseguito nel 1967

Opera registrata presso l'Archivio Mario Ballocco, Milano, n. 27.67.101,
come da autentica su fotografia in data 10 settembre 2016

€10,000-15,000

\$11,000-16,000

£8,800-13,000

PROVENIENZA:

Vismara Arte Contemporanea, Milano

Galleria Sincron, Brescia

Galleria Peccolo, Livorno

Collezione privata, Brescia

ivi acquisito dall'attuale proprietario

ESPOSIZIONI:

Milano, Vismara Arte Contemporanea, *Mario*

Ballocco, 30 settembre - 13 ottobre 1969

Brescia, Galleria Sincron, *Mario Ballocco*, 17

ottobre - 1 novembre 1970

Livorno, Galleria Peccolo, *Mario Ballocco*, gennaio
1972

Santiago, *Centro Cultural Las Condes*, "Occhio

mobile": *Lenguajes del arte cinético italiano*,

años 50-70, 4 giugno - 27 luglio 2014, cat.,

p. 43 (illustrato); poi Lima, Museo de Arte

Contemporáneo, 16 ottobre 2014 - 4 gennaio 2015;

poi Quito, Centro de Arte Contemporáneo de

Quito, 1 marzo - 7 giugno 2015

Milano, Galleria Arte 92, *Pittura a Milano negli anni*

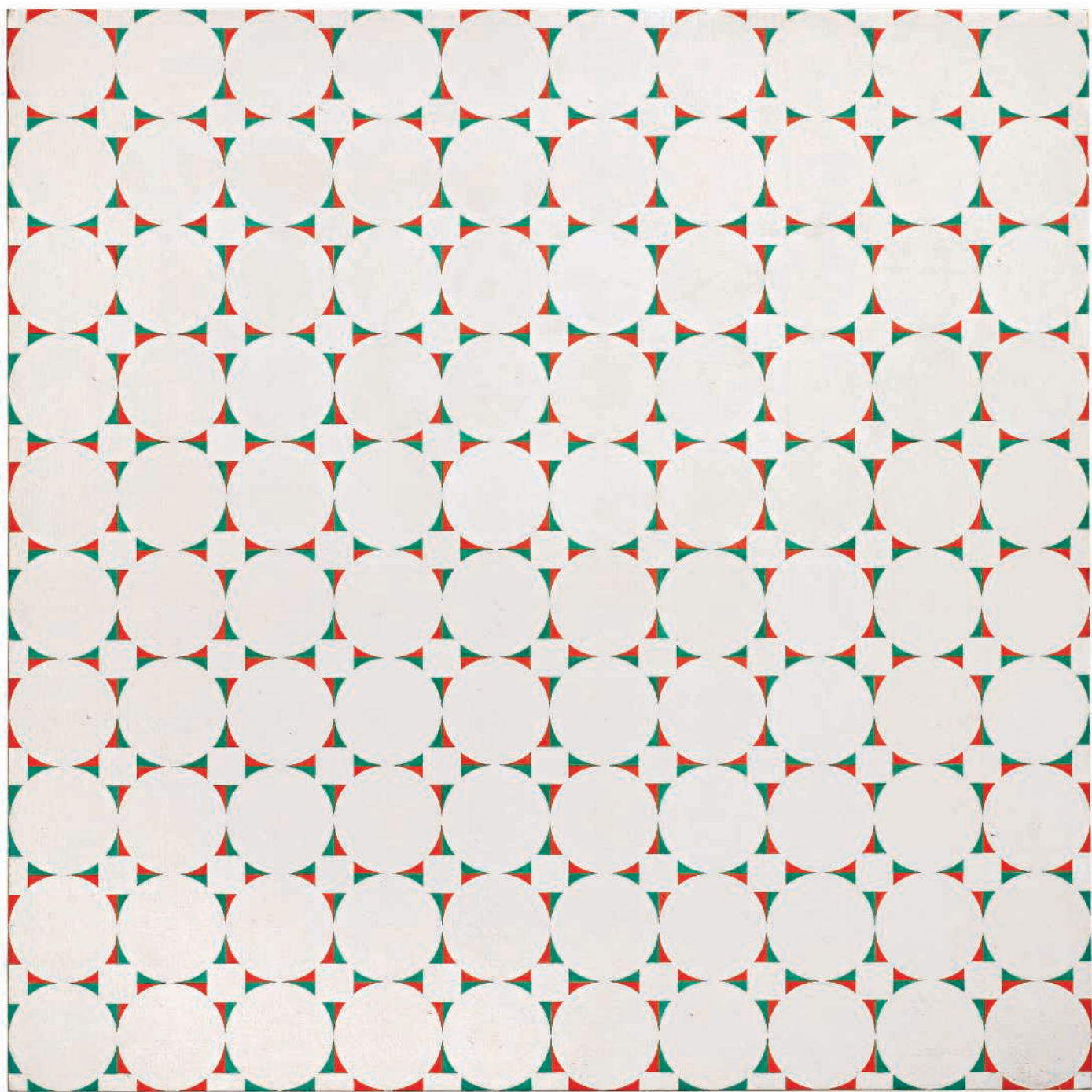
'50 e '60, 27 ottobre 2016 - 28 gennaio 2017, cat.,

pp. 31-33 (illustrato)

*'ALTERNANZA DI EGUAGLIAMENTO
CROMATICO' (ALTERNATION OF CHROMATIC
EQUALITY); SIGNED, TITLED, AND DATED ON
THE REVERSE; ACRYLIC ON WOOD*



L'artista (the artist), circa 1960s.
Photo: Monique Jacot.
Artwork: (c) Archivio Mario Ballocco.



λ36

AGOSTINO BONALUMI (1935-2013)

Rosso

firmato e datato A. Bonalumi 65 (sul retro)

tela estroflessa e tempera vinilica

cm 79,6x69,6

Eseguito nel 1965

Opera registrata presso l'Archivio Agostino Bonalumi, Milano, n. 65-091

€80,000-120,000

\$87,000-130,000

£70,000-100,000

PROVENIENZA:

Galleria Michelangelo, Bergamo

Sigma Edizioni d'arte, Milano

Galleria Niccoli, Parma

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 2002 c.

'ROSSO' (RED); SIGNED AND DATED ON THE
REVERSE; SHAPED CANVAS AND VYNIL
TEMPERA

**LA LICENZA DI ESPORTAZIONE È STATA
RICHIESTA PER IL PRESENTE LOTTO**

**AN EXPORT LICENSE HAS BEEN REQUESTED FOR
THE PRESENT LOT**



Allen Jones, *Drama*, 1966.

Private collection.

Artwork: © Allen Jones.

Photo: © Christie's Images/Bridgeman Images.



DA UN
RAFFINATO COLLEZIONISTA EUROPEO
PROPERTY OF A DISTINGUISHED EUROPEAN COLLECTOR

λ37

ENRICO CASTELLANI (N. 1930)

Superficie bianca

firma, titolo e data *Castellani – Sup. Bianca – 1967* (sul retro)

acrilico su tela

cm 60x60

Eseguito nel 1967

Opera registrata presso l'Archivio della Fondazione Enrico Castellani,
Milano, n. 67-037

€350,000-500,000

\$380,000-540,000

£310,000-440,000

PROVENIENZA:

Galleria dell'Ariete, Milano

Collezione Ferber, Zurigo

Galerie Suzanne Bollag, Zurigo

Galerie Paul Menz, Colonia

Milano, asta Christie's, 21 maggio 2007, lotto 446

A. Vervoordt, Wijnegem

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 2009

ESPOSIZIONI:

Zurigo, Kunsthaus Zurigo, *Peau de Lion* 1970, 21

novembre – 13 dicembre 1970, cat.

BIBLIOGRAFIA:

R. Wirz, F. Sardella, *Enrico Castellani. Catalogo*

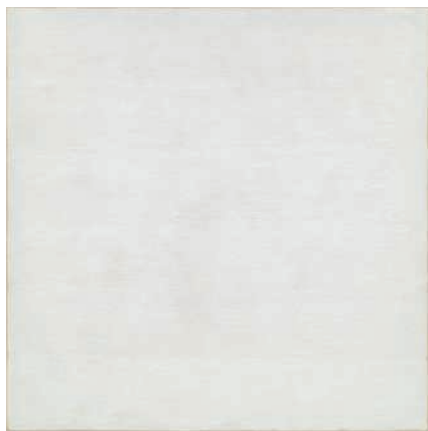
ragionato, Milano 2012, vol.II, p. 383, n. 248

(illustrato)

'SUPERFICIE BIANCA' (WHITE SURFACE);

SIGNED, TITLED AND DATED ON THE REVERSE;

ACRYLIC ON SHAPED CANVAS

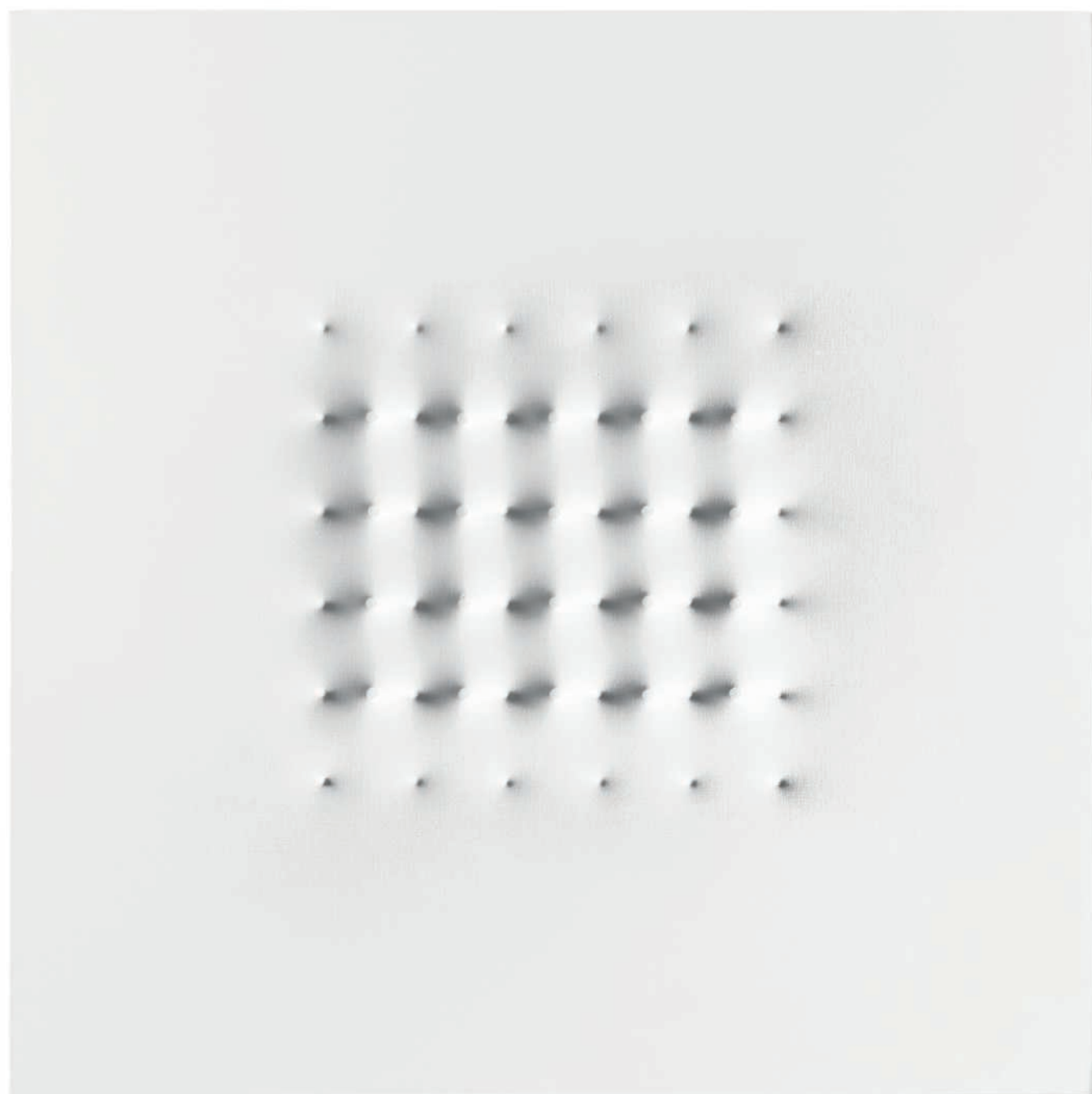


Robert Ryman, *Twin*, 1966.

Museum of Modern Art, New York.

Artwork: © 2017 Robert Ryman / Artists Rights Society
(ARS), New York.

Photo: The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.



‘La luce illumina i rilievi, crea ombre e riflessi, appiattisce ed evidenzia le superfici, e così conferisce esistenza alla pittura. Perciò Castellani non poteva che avvicinarne gradualmente lo splendore con l’uso del colore bianco assoluto, che s’irradia, scivola e unifica la superficie e al tempo stesso funziona come indice di totale libertà’

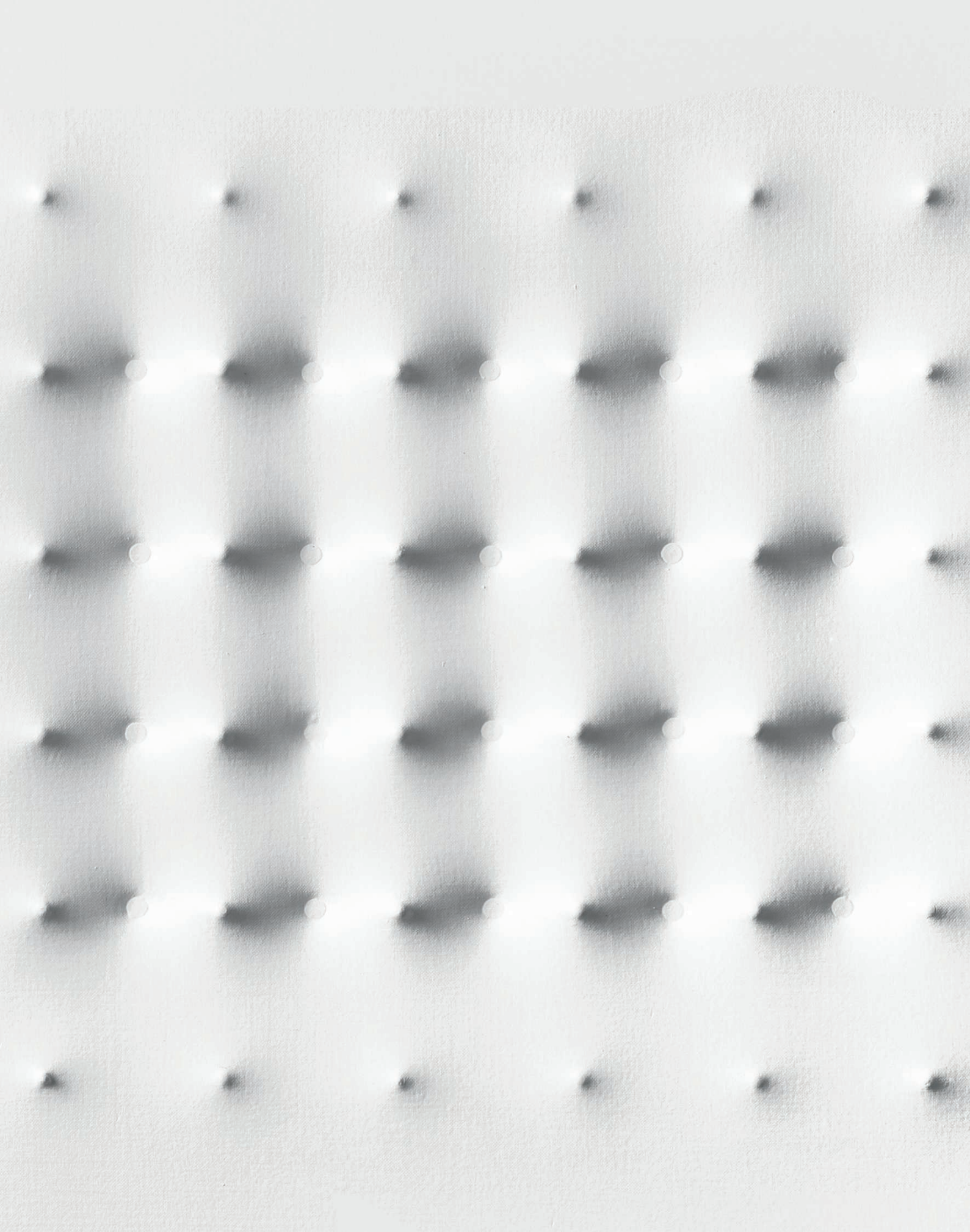
‘Light illuminates the reliefs, creates shadows and reflections, flattens and highlights the surfaces, and thus confers existence on the painting. Therefore Castellani could not fail to gradually approach its splendour through the use of the absolute colour white, which radiates, slides across and unifies the surface and at the same time functions as a register of total freedom’

GERMANO CELANT

Ritenuto uno dei più importanti precursori dell’arte minimalista e concettuale, Enrico Castellani è stato il promotore di un movimento che negli anni Sessanta si è impegnato nella radicale messa in discussione della pratica pittorica. Con opere come *Superficie bianca* (1967), Castellani elimina ogni accenno di rappresentazione figurativa e sensibilità romantica tipiche dell’*Arte Informale*, allora dominante, per stabilire un’arte iconoclasta e atemporale che non presumesse di veicolare altro messaggio se non quello della sua pura struttura. Le *Superfici* di Castellani sono l’elegante manifestazione materiale dell’appello dell’artista, formulato per la prima volta nella rivista *Azimuth*, da lui fondata a Milano con Piero Manzoni nel 1959, per un’arte primaria, basata sui soli concetti di spazio, luce e tempo.

Con un approccio simile a quello adottato autonomamente da Manzoni per i suoi *Achromes*, Castellani sviluppò una tecnica non autoriale per la creazione delle sue *Superfici*. L’opera che presentiamo è un classico esempio della sua tecnica originale. Una tela piatta e bianca, vivificata dal gioco della luce e dell’ombra, interrotta da una griglia 6 x 6 di punte e buchi, formata tirando la membrana di tela su una struttura di chiodi. L’artista si è tolto dall’equazione, distanziandosi dall’atto creativo così come da qualsiasi contenuto. Lungi dall’essere una finestra illusoria su uno spazio interiore, la superficie bidimensionale si è trasformata in un oggetto plastico tridimensionale. Andando oltre sull’esempio di Lucio Fontana e delle sue tele tagliate, Castellani genera una sequenza di estroflessioni e inflessioni per attivare la pura vacuità del bianco: questi interventi producono una vasta gamma di effetti tonali e prospettici che cambiano e svaniscono in relazione alla posizione dell’osservatore e della luce ambientale del contesto. L’austerità impersonale di *Superficie bianca* è perciò un’esperienza di partecipazione. Non più, quindi, una statica tela bianca, segnata solo da una zona in rilievo, ma un oggetto dove luce ed ombra, spazio e tempo, assieme alla nostra consapevolezza di questi fenomeni conferiscono alla formula obbiettiva di Castellani effetti soggettivi, seducenti e imprevedibili. Più che un’entità passiva in cui si manifesta l’anima dell’artista questo lavoro è in effetti una *tabula rasa*: un ground zero da cui riedificare la tela come sito del puro incontro tra mente e corpo.

Credited as one of the most important precursors of minimalism and conceptualism, Enrico Castellani was a promoter of a movement in the 1960s that undertook a radical evaluation of pictorial practice. With works like *Superficie bianca* (1967), Castellani swept away any hint of figurative representation or the romantic sensibility of the prevailing *Arte Informale* to establish a timeless, iconoclastic art that did not presume to convey any message other than the pure structure of what it was. Castellani’s *Superfici* (surfaces) were the elegant material manifestation of the artist’s call, first voiced in the magazine *Azimuth* that he founded in Milan with Piero Manzoni in 1959, for an elemental art based solely on the concepts of space, light and time. In a move similar to the autonomous technique applied in Manzoni’s *Achromes*, Castellani developed an authorless approach in the creation of his *Superfici*. The present work is a classic example of his signature technique. Brought to life by the play of light and shadow across its surface, a flat white canvas is disrupted by a central 6 x 6 grid of peaks and troughs, formed by stretching the membrane of canvas taut over a framework of nails. The artist has removed himself from the equation, distancing himself from the act of creation as well as from any content. Rather than being an illusory window into an interior space, the two-dimensional surface has been transformed into a tactile, near-sculptural three-dimensional object. Extending on the example set by Lucio Fontana’s slashed paintings, Castellani generates a sequence of protrusions and depressions to activate the pure white blankness: these interventions produce wide-ranging tonal and perspectival effects that shift and vanish according to the location of the viewer and the ambient light of the environment. The impersonal austerity of *Superficie bianca* is therefore a participatory experience. It may be a static white canvas marked only by an area of relief, but the external influences of light and shadow and our own cognisance of these phenomena in relation to space and time imparts Castellani’s objective formula with beguiling and unpredictable subjective results. Rather than a passive entity for the outpourings of the artist’s soul, this powerful work is in effect a *tabula rasa*: a ground zero from which to re-establish the canvas as a site of pure encounter between the mind and the body.



λ38

PIERO GILARDI (N. 1942)

Trilite spezzato

titolo, firma e data "Trilite spezzato" Gilardi '65 (sotto una base)

polistirolo espanso, resine viniliche e legno, 10 elementi
 cm 243x191x25 (totale)

Realizzata nel 1965

Autentica dell'artista su fotografia in data 5 ottobre 2014

€35,000-50,000

\$38,000-54,000

£31,000-44,000

PROVENIENZA:

Acquisito direttamente dall'artista dall'attuale proprietario nel 1993

ESPOSIZIONI:

Ferrara, Parco Massari, Padiglione d'arte Contemporanea, *Piero Gilardi. Un percorso di ricerca dal 1963 al 1985*, maggio - giugno 1985, cat., p. 19 (illustrato, con misure errate)
 Venezia, Giardini - Padiglione Italia, XLV Esposizione Internazionale d'Arte. *Punti cardinali dell'arte*, 14 giugno - 10 ottobre 1993, vol. I, p. 78
 Parma, Galleria Niccoli, "L'arte POP in Italia" Pittura, *Design e Grafica negli anni Sessanta*, 18 dicembre 1999 - 6 marzo 2000, cat., p. 4 (illustrato); p. 67 (illustrato)
 Siena, Palazzo delle Papesse, Santa Maria della Scala, *De gustibus. Collezione privata Italia*, 2 marzo - 12 maggio 2002, cat., p. 235; p. 339

Rivoli, Castello di Rivoli, *Le scatole viventi - The living boxes. Piero Gilardi. Effetti collaborativi 1963- 1985*, 30 marzo - 6 maggio 2012, cat., p. 44-45 (illustrato); p. 186; poi Eindhoven, Van Avvenmuseum, 8 settembre 2012 - 6 gennaio 2013; poi Nottingham, Nottingham Contemporary, 26 gennaio - 7 aprile 2013

BIBLIOGRAFIA:

M. Paglieri, *Gilardi. L'arte in rivolta*, in "La Repubblica", 30 marzo 2012, p. XVII
 F. Poli, *Un prato verde dove nascono Gilardi*, in "La Stampa", 2012

'TRILITE SPEZZATO' (BROKEN TRILITH);
 TITLED, SIGNED AND DATED UNDER ONE
 BASE; EXPANDED POLYSTYRENE, VYNIL RESIN
 AND WOOD, 10 ELEMENTS

'Oggi in arte non c'è più un canone. E questo permette anche di capire meglio l'attuale eclettismo diffuso nell'arte. Prima di tutto, però, dev'esserci un medium. Sia esso il linguaggio, una macchia di colore, un gesto... È necessario un medium perché vi sia produzione simbolica. Quello che intendo è che gli Anni Sessanta hanno contribuito a depotenziare la valenza normativa del medium'

'In today's art there is no longer a canon. And that allows us to better understand such a widespread eclecticism of the arts. Most importantly, though, there needs to be a medium. Language, a splash of colour, a gesture...A medium is absolutely fundamental in order to achieve symbolic production.'



Stonehenge, Wiltshire.
 Photo: Bridgeman Images.

PIERO GILARDI



DA UNA
COLLEZIONISTA EUROPEA
PROPERTY OF A EUROPEAN LADY

λ39

PIER PAOLO CALZOLARI (N. 1943)

Senza titolo

firmato *Calzolari* (in basso a destra sul secondo elemento)
piombo, sale, grissino su cartone applicato su tavola, due elementi
cm 146,5x209x4,8

Eseguito nel 1988

Autentica dell'artista su fotografia

Opera registrata presso la Fondazione Pier Paolo Calzolari, Fossombrone,
n. A-CAL-1988-3, come da autentica su fotografia

€80,000-120,000

\$87,000-130,000

£70,000-100,000

PROVENIENZA:

Galleria Persano, Torino

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 1993

ESPOSIZIONI:

Trieste, Castello di San Giusto, Museo di Storia

Naturale, Acquario, Museo del Mare, Museo

Sartorio, *Natura Naturans*, 20 luglio - 15 settembre

1996, cat., p. 67, p. 30 (illustrato)

*'SENZA TITOLO' (UNTITLED); SIGNED LOWER
RIGHT ON THE SECOND ELEMENT; LEAD, SALT,
BREADSTICK ON CARDBOARD LAID DOWN ON
BOARD, TWO ELEMENTS*



René Magritte, *L'ami intime*, 1958.

Private Collection.

Artwork: © 2017 C. Herscovici, London / Artists Rights
Society (ARS), New York.

Photo: BI, ADAGP, Paris/Scala, Florence.



Senza titolo (1988) di Pier Paolo Calzolari emana una magia ineffabile, ambigua, ma al tempo stesso rigidamente desolata oltre che intrisa di una composta tranquillità. Calzolari, come altri artisti italiani della sua generazione, riunitisi alla fine degli anni Sessanta sotto il vessillo dell'Arte Povera, nell'opera qui presentata continua a lavorare secondo i principi del movimento: appropriandosi di materiali quotidiani, produce una strana, penetrante, esplorazione di forma e materia denudandola tuttavia di un significato simbolico chiaro. Racchiusa da due cornici di piombo, una bianca distesa di sale incrosta la superficie dell'opera, mentre l'asse centrale dei due pannelli è attraversato da un umile grissino; e verso la parte inferiore della cornice, due parallelepipedi giocano con la materialità e l'immaterialità dell'opera - ogni lato superiore è arricchito di un'applicazione sostanziosa di sale, mentre i lati verticali occupano uno spazio negativo, incisi nel sale stesso. Nel rapporto tra questi aspetti dell'opera, *Senza titolo* evidenzia l'interesse particolare dell'artista per l'essenza del bianco, che ha cercato lungo tutto il suo percorso artistico. Per Calzolari, invece di un tonalità rappresentabile con il pigmento, il bianco andava raggiunto con la disposizione degli elementi dell'opera; in questo caso la nostra percezione del bianco brillante è intensificata non solo dalla giustapposizione degli elementi formali dell'opera, ma è anche nutrita dalle risonanze religiose e alchemiche (pane, sale, piombo) all'interno della sua materia.

Pier Paolo Calzolari's *Untitled* (1988) possesses an ineffable, ambiguous magic, at once bracingly stark and inhabited by a composed tranquillity. One of the original generation of Italian artists in the late 1960s that came to be grouped together under the banner of Arte Povera, here the artist continues to work according to the movement's principles: appropriating everyday materials, the artist produces a strange, penetrating exploration of form and material that is however shorn of clear symbolic meaning. Enclosed by two lead frames, a white expanse of salt encrusts the surface of the work, while a humble breadstick traverses the central axis of the two boards; meanwhile towards the bottom of the frame, there are two box-like forms that play with the materiality and immateriality of the work - each top face is fleshed out with a heavy application of salt, while their vertical edges occupy negative space, etched into the salt itself. In the interactions between these aspects of the work, *Untitled* demonstrates the artist's particular interest in the essence of white, which he has pursued throughout his career. For Calzolari, white is less a tone that can be depicted in pigment than something achieved through the arrangement of a work's elements; here our sense of the work's brilliant white is intensified not only by the juxtaposition of the work's formal elements, but fed by the religious and alchemical resonances (bread, salt, lead) that lie within its materials.





OPERE DA UNA
COLLEZIONE PRIVATA, ROMA

WORKS FROM A PRIVATE COLLECTION, ROME

λ40

AGOSTINO BONALUMI (1935-2013)

Grigio

firmato tre volte e datato due volte A. Bonalumi 64 (sul retro)

tela estroflessa e tempera vinilica

cm 90x120

Eseguito nel 1964

Opera registrata presso l'Archivio Agostino Bonalumi, Milano, n. 64-075

€120,000-180,000

\$130,000-190,000

£110,000-160,000

PROVENIENZA:

Collezione A. Schwarz, Milano

Galleria La Giarina, Verona

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 1990 c.

*'GRIGIO' (GREY); SIGNED THREE TIMES AND
DATED TWICE ON THE REVERSE; SHAPED
CANVAS AND VINYL TEMPERA*

**LA LICENZA DI ESPORTAZIONE È STATA
RICHIESTA PER IL PRESENTE LOTTO**

**AN EXPORT LICENSE HAS BEEN REQUESTED
FOR THE PRESENT LOT**



Agostino Bonalumi alla XXXV Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1970.

Photo: Walter Mori/Mondadori Portfolio via Getty Images.

Artwork: © 2017 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.



‘La mia arte non usa la figura geometrica, ma si può dire che usa il “geometrico”, dato che la forma geometrica è intrecciata ai materiali e alle substrutture (supporti, sostegni, ecc.) e, alle connessioni tra questi e i primi. Il geometrico pertanto spinge l’aspetto fisico dell’opera e, all’inverso, è originato da esso’

‘My art does not use the geometric figure, but it could be said to use the “geometric”, since the geometric figure is interwoven with the materials and the substructures (supports, ribs, etc.) and, with the relationships between them and the former. The geometric therefore incites the physical aspect of the work and, inversely, originates from it’

AGOSTINO BONALUMI

Eseguito nel 1964 da Agostino Bonalumi, *Grigio* esplora con eleganza lo spazio delle sue tele modellate con la delicatezza formale e la saggezza compositiva tipiche di questo artista. Esempio superbo delle *Estrofflessioni* per le quali Bonalumi è più conosciuto, *Grigio* risale al terzo anno dei suoi esperimenti con la forma e dimostra la padronanza raggiunta dall’artista con il suo mezzo espressivo radicalmente nuovo. Le forme curve e sollevate dell’opera, di colore grigio metallico brillante, sporgono armoniose, con solenne simmetria, equilibrio e assertività; i rapporti spaziali tra le sbarre orizzontali e le forme arrotondate verticali e il rettangolo che le incornicia dà all’opera un sapore iconografico, quasi-pittorico. Realizzata modellando la tempera vinilica su una struttura con rivetti, la composizione di Bonalumi genera una tensione ritmica di rilievi scandita da forma e luce, immergendo lo spettatore in un campo sensoriale di forme ondulate che trascendono la bidimensionalità e invitano a meditare sulla matericità della tela stessa.

Questa percezione dell’opera d’arte come immagine e al tempo stesso come oggetto era vitale nell’idea di pratica artistica di Bonalumi, che definiva le sue *Estrofflessioni* ‘oggetti-pittura’. Dalle sue voluminose superfici emana un senso architettonico che sfida l’accettazione della tela come prerequisito rituale della pittura. Col suo ponderato materialismo Bonalumi condivideva la sensibilità artistica e l’estetica dei tedeschi del Gruppo Zero e di altri artisti italiani della sua generazione che, sulla scia dello spazialismo di Lucio Fontana, andavano trasformando il piano bidimensionale illusionistico della tela, in cerca dello spazio fisico dentro e intorno alla sua superficie. Bonalumi, difatti, si era affiancato a Piero Manzoni ed a Enrico Castellani nella produzione dell’importante rivista *Azimuth*, prima della morte tragica di Manzoni, nel 1963. E sul materialismo della rivista Piero Manzoni si era chiaramente espresso: “Non possiamo assolutamente considerare il quadro come spazio su cui proiettiamo le nostre scenografie mentali, ma come nostra area di libertà in cui noi andiamo alla scoperta delle nostre immagini prime. Immagini quanto più possibile assolute, che non potranno valere per ciò che ricordano, spiegano, esprimono, ma solo in quanto sono: essere”. (P. Manzoni, ‘For the Discovery of a Zone of Images’, primavera 1957, *Azimuth* 2, 1960).

Executed in 1964, Agostino Bonalumi’s *Grigio* elegantly explores the space of its shaped canvas, moulded with the artist’s signature formal delicacy and compositional judgment. A superb example of the *Estrofflessioni* (or *Extrofflections*) for which Bonalumi is best known, *Grigio* dates from the third year of his experiments with the form, and as such, demonstrates an artist achieving mastery over his radically innovative medium. Rendered in gleaming, metallic grey, the work’s raised forms curve organically out from its surface, sitting in a stately symmetrical arrangement of balance and poise; the spatial relationships between the horizontal bars, rounded vertical forms and framing rectangle give the work an iconographic, quasi-pictorial feel. Produced by shaping vinyl tempera across a riveted structure, Bonalumi’s composition generates a rhythmic tension between the embossed interruptions of form and light, immersing the viewer in a sensory field of undulating forms that transcend two-dimensionality and invite meditation upon the materiality of the canvas itself.

This sense of the artwork as both an image and an object was vital to Bonalumi’s sense of his practice – he called his *Estrofflessioni* ‘picture-objects’ – and his voluminous surfaces are imbued with an architectural quality that challenges the acceptance of the flat canvas as a ritual prerequisite for painting. In this attentive materialism he shared artistic sensibilities the aesthetics of the Zero group in Germany, as well as his generation of Italian artists who, in the wake of Lucio Fontana’s spatialism, were transforming the illusionistic horizontal plane of the canvas by pursuing the physical space in and around its surface. Bonalumi, in fact, joined Piero Manzoni and Enrico Castellani in the production of their influential journal *Azimuth*, before Manzoni’s tragic death in 1963. This was a publication whose materialism Manzoni had made clear: ‘We absolutely cannot consider the picture as a space onto which to project our mental scenography. It is the area of freedom in which we search for the discovery of our first images. Images which are as absolute as possible, which cannot be valued for that which they record, explain and express, but only for that which they are to be’ (P. Manzoni, ‘For the Discovery of a Zone of Images’, Spring 1957, *Azimuth* 2, 1960).



DA UNA
COLLEZIONISTA PRIVATA ITALIANA
PROPERTY FROM A PRIVATE ITALIAN COLLECTOR

λ41

AFRO (1912-1976)

Senza titolo

firmato e datato *afro. 57* (in alto a sinistra)

tecnica mista su tela

cm 38x76

Eseguito nel 1957

Opera registrata presso l'Archivio Afro, Roma, n. 57A046, come da autentica
su fotografia in data 9 dicembre 2002

€70,000-100,000

\$76,000-110,000

£62,000-87,000

PROVENIENZA:

Galleria Cardazzo, Milano

Collezione privata, USA

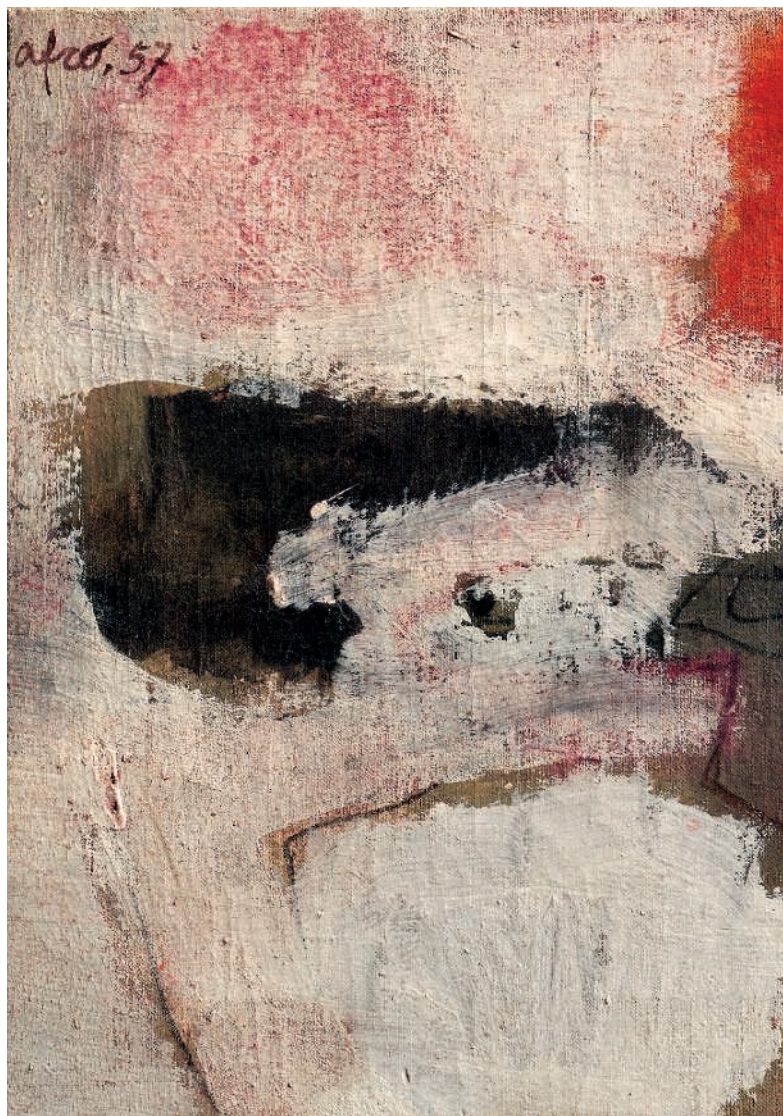
Galleria Orler, Favaro Veneto

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 2007 c.

'SENZA TITOLO' (UNTITLED); SIGNED AND
DATED UPPER LEFT; MIXED MEDIA ON CANVAS

**LA LICENZA DI ESPORTAZIONE È STATA
RICHIESTA PER IL PRESENTE LOTTO**

**AN EXPORT LICENSE HAS BEEN REQUESTED
FOR THE PRESENT LOT**





λ42

EMILIO VEDOVA (1919-2006)

Da dove

titolo, data, firma e iscrizione "*Da dove*" "(1983-9)" Vedova 1983 Venezia
 (sul retro)

olio su tela

cm 230x300

Eseguito nel 1983

Opera registrata presso l'Archivio Emilio Vedova, Venezia, n. 1579,
 come da autentica su fotografia in data 30 dicembre 2005

€100,000-150,000

\$110,000-160,000

£88,000-130,000

PROVENIENZA:

Galleria Neuendorf, Amburgo
 Collezione privata, Venezia
 ivi acquisito dall'attuale proprietario

ESPOSIZIONI:

Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica; Venezia,
 Magazzini del Sale, *Vedova 1935-1984*, 12 maggio
 - 30 settembre 1984, cat., p. 251, n. 218 (illustrato);
 p. 281, n. 218

BIBLIOGRAFIA:

W. Springer, A. Schatter, *Sammlung Strobel*
Stuttgart: Bestandskatalog der Gemälde und Zeich.,
 Stoccarda 1997, p. 28, n. 379 (illustrato)

'DA DOVE' (FROM WHERE); TITLED, DATED,
 SIGNED AND INSCRIBED ON THE REVERSE; OIL
 ON CANVAS

Da Dove (1983) di Emilio Vedova è un'opera di
 grandi dimensioni e di forza gestuale eccezionale,
 che mostra la viscerale energia espressiva che
 ha portato l'artista all'avanguardia del movimento
 dell'Arte Informale nell'Europa del dopoguerra.

Pittore autodidatta nato a Venezia, Vedova
 ha dedicato la vita intera alla creazione di una
 pittura non figurativa. Avendo acquistato fama
 internazionale per la prima volta negli anni
 Quaranta, è tornato di nuovo alla ribalta all'inizio
 degli anni Ottanta come figura ispiratrice per una
 generazione più giovane di pittori neo-espressivi;
 nel 1982, ha partecipato a Documenta 7, e l'anno
 successivo ha visto una serie di mostre personali e
 di pubblicazioni. Con le sue macchie calligrafiche
 e gli sgoccioli di vernice, *Da Dove* incarna la
 maestosità dello stile maturo dell'artista. Vette
 scure e gesti cruciformi di nero, grigio e marrone
 si avvicinano al segno o alla figurazione, per poi
 rituffarsi in strati sfumati dalle tonalità seppia e
 nerofumo.

Emilio Vedova's *Da Dove* ('From Where') (1983)
 is a large-scale work of magnificent gestural
 force, displaying the visceral expressive energy
 that brought Vedova to the forefront of the
Arte Informale movement in postwar Europe.
 A self-taught painter born in Venice, Vedova
 devoted his whole life to the development of
 non-representational painting. Having first
 reached international fame in the 1940s, he came
 to renewed prominence in the early 1980s as an
 inspiring figure for a younger generation of neo-
 expressive painters; he participated in documenta
 7 in 1982, and the following years saw a number
 of solo exhibitions and publications. With its
 calligraphic smears and drips of paint, *Da Dove*
 exemplifies the grandeur of Vedova's mature style.
 Dark peaks and cruciform gestures of black, grey
 and brown verge on sign or figuration, only to sink
 back into blurred washes of sepia and charcoal hue.



L'artista di fronte all'opera (the artist in front of the present lot).
 Photo: unknown, courtesy of the consignor.







DA UNA
PRESTIGIOSA COLLEZIONE SICILIANA
FROM A PRESTIGIOUS SICILIAN COLLECTION

λ43

ARNALDO POMODORO (N. 1926)

Sfera con sfera

firma, data e numerazione *Arnaldo Pomodoro 1990 - 8/9* (sulla base)

bronzo

diam. cm 30

Realizzata nel 1990 in una edizione di 9 esemplari + 1 prova d'artista

Opera registrata presso l'Archivio Arnaldo Pomodoro, Milano, n. 647

€100,000-150,000

\$110,000-160,000

£88,000-130,000

PROVENIENZA:

Collezione privata, Milano

BIBLIOGRAFIA:

"La Voce", Milano, 23 settembre 1994 (altro
esemplare illustrato)

"Panorama", Milano, n. 39, 30 settembre 1994, p.
168 (altro esemplare illustrato)

F. Gualdoni, *Arnaldo Pomodoro*, Milano 2007, Vol.
II, p. 701, n. 876 (altro esemplare illustrato)

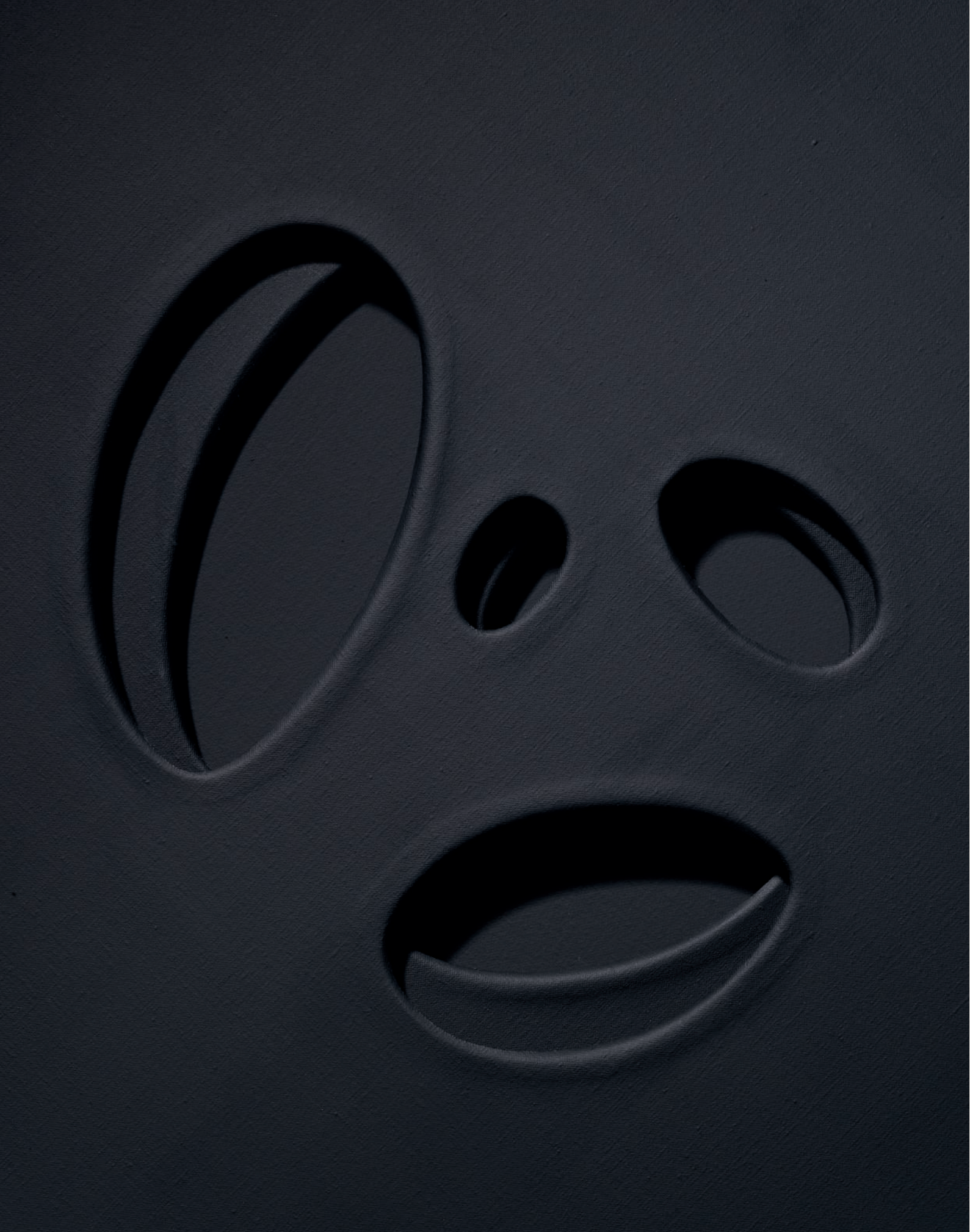
*'SFERA CON SFERA' (SPHERE WITH SPHERE);
SIGNED, DATED AND NUMBERED ON THE
BASE; BRONZE*

‘Credo che i riflessi della luce siano molto importanti... Le sculture cambiano nel corso della giornata, al sole e all’ombra. Gli effetti specchiati raccolgono l’ambiente, lo spettatore...’

‘I believe the light reflections are very important. The sculptures actually change during the course of the day, in sunshine and shade. The mirroring effects pick up the environment, the spectator...’

ARNALDO POMODORO







λ44

PAOLO SCHEGGI (1940-1971)

Zone riflesse

firma, titolo e data *Paolo Scheggi zone riflesse '64* (sul retro)
acrilico nero su tre tele sovrapposte
cm 80x80 (diagonale cm 113x113)
Eseguito nel 1964

€200,000-300,000

\$220,000-320,000

£180,000-260,000

PROVENIENZA:

Collezione privata, Milano
Galleria Niccoli, Parma
ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 2012 c.

ESPOSIZIONI:

Bologna, Galleria d'Arte Moderna, *Paolo Scheggi*, 6
ottobre - 10 novembre 1976, cat.
Parma, Galleria d'arte Niccoli, *Paolo Scheggi. La
breve e intensa stagione*, 23 novembre 2002 - 22
febbraio 2003, cat., p. 161 (illustrato); p. 289
(illustrato)

BIBLIOGRAFIA:

L. M. Barbero, *Paolo Scheggi. Catalogue raisonné*,
Milano 2016, p. 249, n. 64 T 63 (illustrato)

*'ZONE RIFLESSE' (REFLECTED AREAS);
SIGNED, TITLED AND DATED ON THE REVERSE;
BLACK ACRYLIC ON THREE SUPERIMPOSED
CANVASES*

**LA LICENZA DI ESPORTAZIONE È STATA
RICHIESTA PER IL PRESENTE LOTTO**

**AN EXPORT LICENSE HAS BEEN REQUESTED FOR
THE PRESENT LOT**



λ45

PAOLO SCHEGGI (1940-1971)

Intersuperficie curva

acrilico bianco su tre tele sovrapposte
cm 70x70 (diagonale cm 99,5x99,5)

Eseguito nel 1963-64

Opera registrata presso l'Associazione Paolo Scheggi, Milano, n.

APSM155/0001, come da autentica su fotografia in data 20 ottobre 2016

€180,000-250,000

\$200,000-270,000

£160,000-220,000

PROVENIENZA:

Galleria del Cavallino, Venezia

ivi acquisito dal padre dell'attuale proprietario

ESPOSIZIONI:

Castelfranco Veneto, Galleria Menegotto, *Premio Biennale d'arte Contemporanea*, 5 settembre – 3 ottobre 1965

BIBLIOGRAFIA:

S. Pezzato, *Intercamera plastica e altre storie*, cat. della mostra, Prato, Centro Pecci, 23 marzo – 30 giugno 2013, p. 137 (illustrato)

L. M. Barbero, *Paolo Scheggi. Catalogue raisonné*, Milano 2016, p. 238, n. 63-64 T 5 (illustrato)

'INTERSUPERFICIE CURVA' (CURVE
INTERSURFACE); WHITE ACRYLIC ON THREE
SUPERIMPOSED CANVASES

**LA LICENZA DI ESPORTAZIONE È STATA
RICHIESTA PER IL PRESENTE LOTTO**

**AN EXPORT LICENSE HAS BEEN REQUESTED FOR
THE PRESENT LOT**

Processo teorico:

Gli oggetti sono quadrati e derivati da operazioni sul quadrato.

Lo spazio è suddiviso mediante rotazioni di spirali logaritmiche, parabole logaritmiche, rapporti modulari e continui.

Le forme inscritte hanno strutture elementari.

Situazione:

Questa ricerca sistematicamente sperimentale trae le sue origini spirituali ma non metodologiche nell'elementarismo e nel concretismo, non si propone di essere rottura e alternativa, bensì il proseguimento storico e quindi dinamico delle esperienze visuali, non come mero e semplicistico esercizio di fenomenologia ottico-fisica, ma come struttura tesa ad ampliare la percezione.

Pertanto l'instabilità della stessa visualità degli oggetti, e il divenire della ricerca, costituiscono il metodo operativo, che rifiutando ogni intendimento e attributo di arte, tenda senza estrazioni naturalistiche e istanze animiche, ad una maggiore dialettica conoscitiva.

PAOLO SCHEGGI, Milano, giugno 1964

Theoretical process:

The objects are square and derived from operations on the square. The space is divided through rotations of logarithmic spirals, logarithmic parabolas modular and continual relations.

The inscribed forms feature elementary structures.

Situation:

The spiritual but not the methodological origins of this systematically experimental research lie in elementarity and concreteness, it's not intended to be a rupture or an alternative, but to be the historical and thus dynamic continuation of visual experience, not as a mere and simplistic exercise in optical-physical phenomenology, but as a structure intended to broaden perception.

Therefore the instability of the very visuality of objects and the progress of research constitute the operative method which, by rejecting any intention and attribute of art, tends without naturalistic extractions and spiritual impulses towards a greater investigative dialectic.

PAOLO SCHEGGI, Milan, June 1964



λ*46

ALIGHIERO BOETTI (1940-1994)

Alternandosi e dividendosi... nella primavera dell'anno millenovecento ottantanove

firmato e datato *alighiero e boetti 88-89* (sul retro)

ricamo

cm 107,5x109

Eseguito nel 1988-89

Opera registrata presso l'Archivio Boetti, Roma, n. 8486, come da autentica su fotografia in data 8 febbraio 2017

€200,000-300,000

\$220,000-320,000

£180,000-260,000

PROVENIENZA:

Londra, asta Sotheby's, 23 marzo 1994, lotto 348

Collezione privata, Svizzera

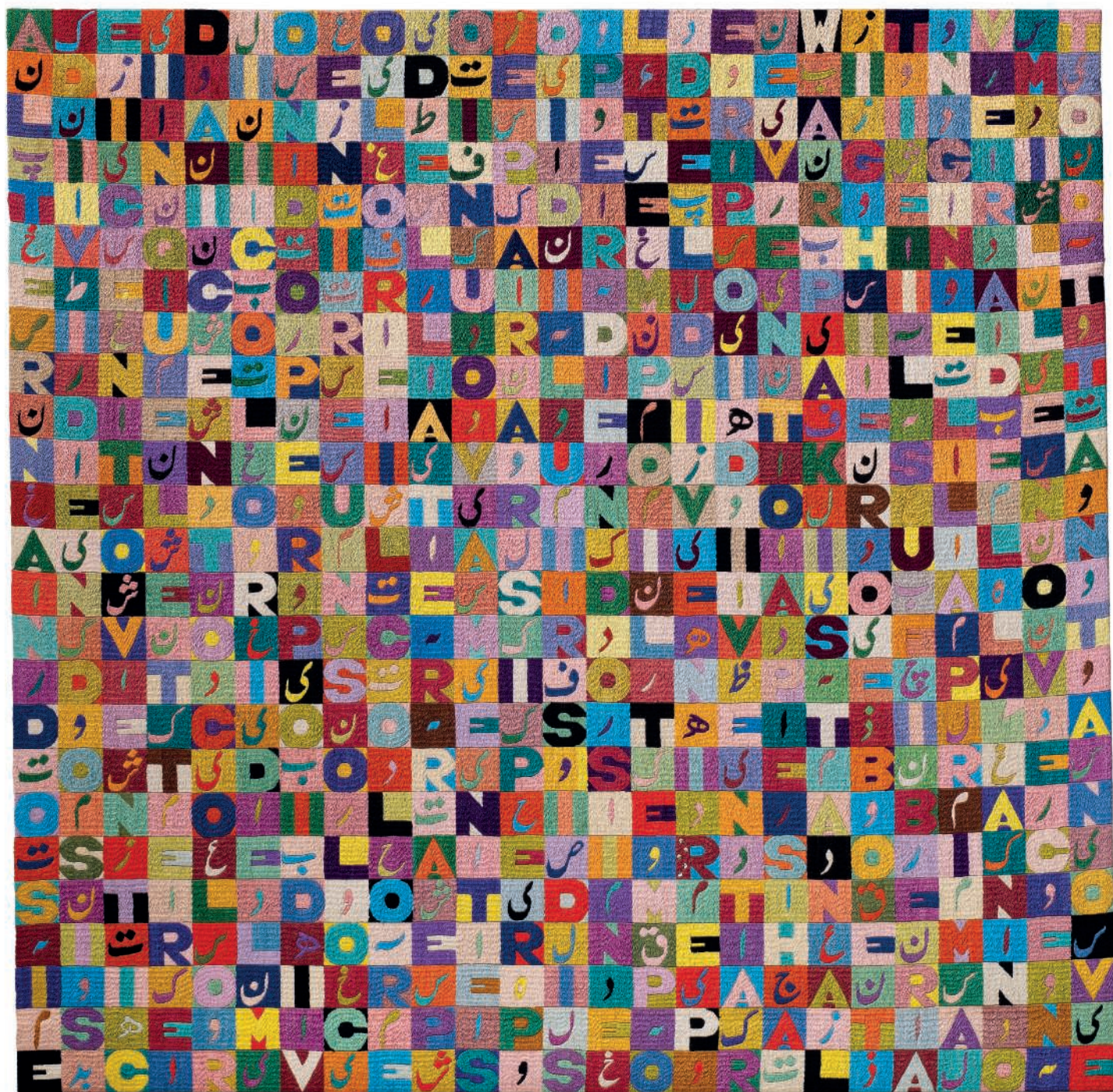
ivi acquisito dall'attuale proprietario

*'ALTERNANDOSI E DIVIDENDOSI... NELLA
PRIMAVERA DELL'ANNO MILLENOVECEN-
TO OTTANTANOVE' (ALTERNATE AND DIVIDE
EACH OTHER... IN THE SPRING OF YEAR
NINETEEN EIGHTY NINE); SIGNED AND DATED
ON THE REVERSE; EMBROIDERY*

‘Venticinque è il quadrato del numero sacro cinque ed è quindi anche il centro dei quadrati magici. È composto della somma dei numeri $1+3+5+7+9$ e di conseguenza contiene tutti i numeri sacri che possono essere usati nella magia’

‘Twenty-five is the square of the holy number five and is therefore also the centre of the magical squares. It consists of the sum of the numbers $1+3+5+7+9$ and therefore contains all the holy numbers which can be used in magic’

ALIGHIERO BOETTI





Paul Klee, *Castle and Sun*, 1928.
Private Collection.
Photo: Bridgeman Images.

In questo meraviglioso arazzo policromo Alighiero Boetti presenta un incantevole rebus visivo. Come in generale negli *arazzi*, vi s'intrecciano elementi di filosofia, matematica e simbolismo della cultura orientale ed occidentale. Invitando lo spettatore al gioco crittografico, *Alternandosi e dividendosi... nella primavera dell'anno mille novecento ottantanove* (1988-89) incarna l'interesse di Boetti per il delicato equilibrio di *ordine e disordine*, così come il fascino che la tradizione mistica del Sufismo esercitava su di lui. L'opera è costituita da una griglia di venticinque per venticinque quadrati. Alternando l'alfabeto latino e quello farsi, ogni quadrato contiene una lettera di colore contrastante. In questo labirinto semiotico, l'enunciazione di Boetti appare leggendo le linee verticali; i caratteri farsi inframezzati, letti da destra a sinistra rivelano una poesia del celebre poeta sufi Berang Ramazan. La forma lirica e calligrafica del farsi di Berang agisce come contrappunto visivo rispetto al duro profilo dell'alfabeto latino verticale; i testi di Boetti e di Berang agiscono armoniosamente all'interno di un quadrilatero perfetto, la cui forma evoca il quadrato numerico magico, importante talismano nel misticismo sufi. Boetti passò molto tempo in conversazione con maestri sufi come Berang, per cui l'artista nutriva grande stima e con cui collaborò alle serie *Poesie con Sufi Berang* un gruppo di cinquantuno arazzi creati per la famosa mostra del 1989 'Les Magiciens de la Terre' al Centre Pompidou, Parigi.

Sul retro dell'opera sono indicati i particolari della sua creazione a Peshawar, Pakistan, 'Alighiero e Boetti e Sufi Berang nella primavera dell'anno mille-novecento-ottantanove.' L'arazzo fu tessuto da artigiane afgane, fuggite in Pakistan a seguito del conflitto e conseguente occupazione sovietica della loro terra: Boetti non incontrò mai le donne responsabili della realizzazione dei suoi progetti, poiché vivevano in universi femminili separati, protette dalla tradizione e dai costumi culturali: la scelta del colore di ogni quadrato dell'arazzo, comunque, era lasciata nelle loro mani. Lasciando alle ricamatrici il controllo su quella parte del suo lavoro, Boetti assegna alle tessitrici tradizionalmente invisibili una presenza all'interno della composizione, e un grado di autonomia artistica nel lavoro. Il risultato è un patchwork magico di colore, alfabeto e poesia e una vera collaborazione tra Boetti e la gente dell'Afghanistan; miriadi di sfumature e di significati si sovrappongono nel magnifico spettacolo dei 'colori del mondo'.

In this beautiful polychromatic *arazzo* (tapestry), Alighiero Boetti presents a mesmerising visual riddle. As is typical of the *arazzi*, elements of the philosophies, mathematics and symbolisms of Eastern and Western cultures are intricately interwoven. Inviting the viewer into a cryptographic game, *Alternandosi e dividendosi... nella primavera dell'anno mille novecento ottantanove* (1988-89) embodies Boetti's preoccupation with the delicate balance of *ordine e disordine* (order and disorder), as well as his fascination with the mystic tradition of Sufism. The work comprises a multicoloured grid of twenty-five by twenty-five squares. Alternating between the Latin and Farsi alphabets, each of these squares contains a contrastingly coloured letter. In this semiotic maze, phrasing by Boetti becomes apparent when the lines are read vertically; the interspersed Farsi characters, read from right to left, reveal a poem by the revered Sufi poet Berang Ramazan. The lyrical and calligraphic form of Berang's Farsi acts as a visual counterpoint to the hard edges of the vertical Latin alphabet; Boetti's and Berang's texts operate in harmony within a perfect quadrilateral, whose form evokes the numerical magic square, an important talisman in Sufi mysticism. Boetti spent a great deal of time conversing with Sufi scholars such as Berang, whom the artist held in high esteem, and with whom he also collaborated for the series *Poesie con Sufi Berang* ('Poems with the Sufi Berang'), a group of fifty-one tapestries created for the famous 1989 exhibition 'Les Magiciens de la Terre' at the Centre Pompidou, Paris.

The work situates its creation in Peshawar, Pakistan, by 'Alighiero e Boetti and the Sufi Berang in the spring of the year nineteen-hundred and eighty-nine.' The tapestry itself was in fact woven by Afghan craftswomen, who had fled to Pakistan following the conflict and subsequent Soviet occupation of their homeland. Boetti never met the women responsible for the creation of his designs, as they lived in an extremely private feminine universe, protected by tradition and cultural mores: the choice of colour for each square in the *arazzo*, however, was left in their hands. By relinquishing control of this aspect of his work to the embroiderers, Boetti grants these traditionally invisible weavers a presence within the composition, and a level of artistic autonomy within the work. The result is a magical patchwork of colour, alphabet, system and poetry, and a true collaboration between Boetti and the people of Afghanistan; myriad shades and meanings overlap in a magnificent display of the 'colours of the world'.



λ47

ALIGHIERO BOETTI (1940-1994)

Calendari

(ii) firma e iscrizione *alighiero e boetti a mariangela per nuove speranze* (sul fronte)
 (iii) firma e iscrizione a *mariangela alighiero e boetti* (sul fronte)
 (iv) firma e iscrizione a *mariangela alighiero e boetti* (sul fronte)
 (v) firma e iscrizione A *MARIANGELA alighiero e boetti* (sul fronte)
 (vi) firma e iscrizione *alighiero e boetti a mariangela* (sul fronte)
 (vii) firma e iscrizione a *mariangela alighiero* (sul fronte)
 (viii) firma e iscrizione *alighiero e boetti* (sul fronte)
 (ix) firma e iscrizione *alighiero e boetti per mariangela* (sul fronte)
 (x) firma e iscrizione A *MARIANGELA ALIGHIERO alighiero e boetti* (sul fronte)
 (xii) firma e iscrizione *alighiero per mariangela* (sul fronte)
 (xiii) firma e iscrizione *alighiero per mariangela* (sul fronte)
 (xiv) firma e iscrizione *per mariangela alighiero* (sul fronte)
 (xv) firma e iscrizione *per mariangela alighiero* (sul fronte)
 (xvi) firma e iscrizione *PER MARIANGELA alighiero e boetti* (sul fronte)
 (xvii) firma e iscrizione *alighiero e boetti per mariangela* (sul fronte)
 Collage di fogli di calendario su carta, 17 elementi

| | |
|--------------------|---------------------|
| i) cm 30 x 40 | x) cm 35 x 50 |
| ii) cm 16 x 29.3 | xi) cm 24.2 x 30 |
| iii) cm 17.5 x 25 | xii) cm 24.6 x 35 |
| iv) cm 16.3 x 23 | xiii) cm 25 x 35 |
| v) cm 18.7 x 33.4 | xiv) cm 25 x 34.8 |
| vi) cm 17.4 x 25.2 | xv) cm 17.5 x 24.8 |
| vii) cm 25 x 35 | xvi) cm 12.5 x 17.5 |
| viii) cm 25 x 35 | xvii) cm 21 x 29.2 |
| ix) cm 25 x 35 | |

Eseguito nel 1978-1994

Opera registrata presso l'Archivio Alighiero Boetti, Milano, n. 511, come da autentica su fotografia in data 25 febbraio 2005

€120,000-180,000

\$130,000-190,000

£110,000-160,000

PROVENIENZA:

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

ESPOSIZIONI:

Ravenna, Loggetta Lombardesca, *Alighiero Boetti*, 1984.
 Bonn, Bonner Kunstverein, *Berechenbarkeit der Welt*, 1992, cat., p. 69 (illustrato)
 Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, *Alighiero Boetti 1965-1994*, 1996, cat., p. 163 (illustrato)
 Bari, Stadio della Vittoria, *Odisseo (Ulysses)*, 1997, cat., p. 31 (illustrato)
 Londra, Whitechapel Art Gallery, *Alighiero e Boetti*, 1999, cat., p. 64 (opera 1990 illustrata)
 Venezia, La Biennale di Venezia, *Alighiero Boetti. Niente da vedere niente da nascondere*, 2001, cat., p. 86 (opera 1990 illustrata)

Varsavia, Contemporary Art Centre – Ujazdowski Castle, *Belvedere italiano. Linee di tendenza nell'arte contemporanea 1945-2001*, 2001
 Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Alighiero Boetti. Game Plan*, 5 ottobre 2011 - 5 febbraio 2012, cat., p. 130 (altra versione illustrata); poi Londra, Tate Modern, 28 febbraio - 27 maggio 2012; poi New York, MoMA, 1 luglio - 1 ottobre 2012

BIBLIOGRAFIA:

M. Cattelan, *Exercises in schizophrenia: a tribute to Alighiero and Boetti*, in "ZOO", Londra 2001, p. 67 (illustrato)
 N. Rosenthal, *Perdere il filo. Riconoscere Alighiero Riconoscere Boetti*, in "Flash Art", Padova 2001, p. 89 (1990 illustrato)
 J.-C. Ammann, *Alighiero Boetti. Catalogo generale*, vol. II, Milano 2009, p. 322, n. 1044 (illustrato)

'CALENDARI' (CALENDARS), EACH SIGNED AND INSCRIBED ON THE FRONT, CALENDAR COLLAGE LAID DOWN ON CARD, 17 PARTS





‘Si sa perché le date sono così importanti? Perché, se si scrive, ad esempio, “1970” su una parete, sembra niente, assolutamente nulla, però in trenta anni... ogni giorno che passa rende quella data più bella; il tempo fa il suo lavoro, è la sola cosa che lavora’

‘Do you know why dates are important? Because... if you write “1970” for example on a wall, it looks like nothing much, nothing at all, but in thirty years’ time... With every day that goes by, this date becomes more beautiful. It’s time that works, it’s all that works’

ALIGHIERO BOETTI

Costituita da una serie completa dei *Calendari* realizzati da Alighiero Boetti tra il 1979 e il 1994, l'anno della sua morte, l'opera qui presentata è un esemplare epocale dei *Calendari* e del fascino continuo dell'artista per le date e il modo in cui cambiano e acquistano significato nel corso del tempo. A partire della fine degli Settanta, ogni anno agli amici più stretti, come regalo di fine anno, Boetti inviava un calendario collage realizzato dal tipico calendario da ufficio in modo da indicare i numeri dell'anno a venire. Boetti smantellava il calendario, riducendolo alle sue componenti di 365/6 pagine che poi combinava per creare un certo numero di collage con i quattro numeri dell'anno nuovo. Per comporre l'anno '1979' nell'opera presente, ad esempio, ha utilizzato una combinazione di pagine per le date del 17 luglio, il 9 maggio, il 27 maggio e il 9 dicembre. Per realizzare un altro esemplare, invece, avrebbe potuto utilizzare le date 7 del mese, il 19, il 17 e il 9.

Boetti creava queste opere in modo metodico insieme alla figlia Agata, e il numero di calendari realizzati ogni anno dipendeva da quello delle possibili varianti che si potevano realizzare da un comune calendario da tavolo. Esistono, ad esempio, meno esemplari per l'anno 1980, poichè il numero '0' appare meno volte nel mese di altri numeri. A proposito di queste opere, Mark Godfrey ha scritto che ciascuna è servita da 'indice cronologico, a indicare l'anno preciso della sua realizzazione, ma anche da significante imprevedibile, i significati sarebbero aumentati con il passare del tempo e, ancor più importante, creando associazioni diverse per ogni singolo destinatario. Un collage semplice del '1978' potrebbe, per esempio, ricordare sempre al suo proprietario l'anno di nascita del figlio, oppure un periodo felice ormai passato; per altri, invece, potrebbe essere un anno del tutto insignificante. Ovvero, in queste opere costruite sulle date, il significato era al tempo stesso preciso e affidato al caso. Tuttavia, la caratteristica più avvincente di queste opere è il modo in cui Boetti è riuscito a piegare al suo intento magico i banali indicatori del tempo... i calendari da tavolo a fogli mobili sono congegnati per misurare e regolare il tempo, e permettere a chi li usa di gestire la propria vita in modo efficiente e calibrato. Sono in fondo strumenti di controllo che facilitano il regolare funzionamento della società industriale. Boetti ha preso quegli strumenti, e li ha utilizzati per uno scopo diverso. Invece di misurare il tempo 'presente', questi strumenti sono stati trasformati in opere d'arte proiettate verso il futuro, e il rapporto del futuro con il passato'. (Mark Godfrey, *Alighiero e Boetti*, New Haven 2011, p. 175)

Comprising of a complete set of *Calendari* (Calendar collages) made by Alighiero Boetti between 1979 and the year of his death in 1994, this work is a landmark example of the artist's *Calendari* works and his enduring fascination with dates and the way in which they change and accrue meaning over the passage of time. Beginning in the late 1970s, every year as a New Year's gift to close friends, Boetti would send them a calendar collage made from a standard office calendar in such a way that it indicated the numerals of the coming year. Disassembling the calendar into its component parts of 365/6 pages, Boetti would use a combination of these to create a number of collages in which the four numerals of the New Year appear. To make the year '1979' in this work for example, he has used a combination of the pages for the dates for the 17th July, the 9th May, the 27th May and the 9th of December. To create another example he could have used, for example, the dates of the 7th of the month, the 19th, the 17th and the 9th.

Boetti made these works methodically with his daughter Agata and the number of collages for each year depended upon the number of variants that could be made with one standard calendar. There are fewer examples for the year 1980 for example, as the number '0' occurs less times per month than other numerals. As Mark Godfrey has written of these works, each of them served as a 'chronological index, pointing to the exact year of its making, and an unpredictable signifier, whose meanings would accumulate over time and whose associations, more importantly, would be different for each individual recipient. A simple collage of '1978' might forever remind its owner of the year of their child's birth, or of a happy time long past; or it could be just an entirely unmemorable year. In other words, with these date works, meaning was both precise and left to chance. However, what is most compelling about these date works is the way Boetti managed to turn markers of mundane time towards his more magical purposes... flip-over desk calendars are all apparatuses used to track and regulate time, ensuring that their users go about life in an efficient and measured way. These are basically tools of control that help the smooth running of industrial society. Boetti took these tools and repurposed them. Instead of measuring the time of 'now', these apparatuses were made into art works looking towards the future, and the future's relationship to the past. ' (Mark Godfrey, *Alighiero e Boetti*, New Haven 2011, p. 175).



Opera esposta alla mostra 'Alighiero Boetti: Game Plan'. MoMA, New York, 1 luglio - 1 ottobre, 2012. New York, Museum of Modern Art (MoMA).
Photo: David Allison (copyright The Museum of Modern Art, NY). Cat. no.: IN2205.43. © 2017. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.
Artwork: © 2017 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.

DA UNA
COLLEZIONE PRIVATA ROMANA
PROPERTY FROM A PRIVATE ROMAN COLLECTION

λ48

ALIGHIERO BOETTI (1940-1994)

Aerei

biro blu su carta applicata su tela, tre elementi

cm 38,2x81

Eseguito nel 1992

Opera registrata presso l'Archivio Alighiero Boetti, Roma, n. 2888,
come da autentica su fotografia in data 24 gennaio 2003

€100,000-150,000

\$110,000-160,000

£88,000-130,000

PROVENIENZA:

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

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







Gerhard Richter, *Mustangs*, 2005.
Dallas Museum of Art, Texas.
Artwork: © Gerhard Richter 2017.

‘[...] vorrei far disegnare a un collaboratore mille aerei su un foglio con un fondo più blu del presepio, aerei precisi con tutte le prospettive, con tutte le angolature, che provocano il desiderio. Deve essere un’esplosione!’

‘I would like to do a collaborative drawing on paper of thousands of aeroplanes ... Precisely rendered planes all seen in different perspective and at different angles so that they provoke desire. It must be an explosion’

ALIGHIERO BOETTI

Aeroplani abilmente tracciati solcano in tutte le direzioni un sontuoso cielo blu in *Aerei* di Alighiero Boetti (1992) e popolano, incrociandosi, una composizione dinamica, frenetica ed elegantemente orchestrata. Questo trittico è un esempio straordinario degli *Aerei* dell’artista, la serie pionieristica e immediatamente riconoscibile che dimostra a perfezione la maturità della pratica artistica di Boetti e la sua spiccata abilità nel combinare il piacere visivo e il rigore filosofico. Creati contemporaneamente alle sue celebri *Mappe*, gli *Aerei* testimoniano l’approccio ludico di Boetti al luogo comune, il principio di collaborazione che lo ispirava, e la profonda sensibilità geopolitica che permea la sua opera così sfaccettata. Nel 1977 Boetti collaborò con l’architetto, fumettista e illustratore Guido Fuga per produrre i suoi primi *Aerei*. Rappresentando la tipologia visiva quasi enciclopedica di aeroplani moderni e storici, che erano stati disegnati con grande precisione e attenzione al dettaglio documentandosi su riviste popolari, questo acquarello blu sarebbe divenuto la base delle successive iterazioni – come il trittico qui presente – che Boetti concepì con l’aiuto di un numero crescente di artisti e di amatori. Per quest’opera coinvolse i suoi assistenti in un processo estenuante, per coprire la grande superficie cartacea di righe di tratti di penna verticali precisi che si fermavano quando incontravano il contorno degli aeroplani lasciato in bianco. Le aree di cielo, saturate d’inchiostro e segnate dalla pressione ritmica dei

segni, intridono l’opera di un’ondeggiante poesia tattile. Realizzate con l’aiuto di collaboratori di tutte le età e di tutte le provenienze sociali, le linee di biro di *Aerei* diventano una sorta di tracciato sismografico delle mani dei loro creatori, e del loro inconscio, rivelato nelle imperfezioni del disegno automatico e ripetitivo, nelle sottili variazioni del tratteggio e della tinta. Analogamente al ricamo delle *Mappe*, la texture di *Aerei* è il risultato creativo di un lavoro ripetitivo che si protrae nel tempo, che testimonia il fascino che l’artista provava per i principi generativi di ordine e caos, coincidenza e necessità. Attingendo una profondità e un dinamismo stupefacenti a partire da una realizzazione paziente e concentrata, quest’opera prende il volo con grazia aeronautica.

Exquisitely drawn aeroplanes fly in all directions across the sumptuous blue sky of Alighiero Boetti’s *Aerei* (1992), crisscrossing and overflowing a dynamic, frenetic and elegantly orchestrated composition. This triptych is an outstanding example of the artist’s *Aerei*, a seminal and instantly recognizable series that beautifully demonstrates the maturity of Boetti’s practice and his distinct ability to combine visual pleasure and philosophical rigour. Created contemporaneously with the acclaimed *Mappe*, the *Aerei* testify to the artist’s playful delight in the commonplace, the principle of collaboration, and the profound geopolitical sensibility that permeates his protean and multifaceted oeuvre.

It was in 1977 that Boetti collaborated with the architect, cartoonist and illustrator Guido Fuga to produce his first *Aerei*. Depicting a near-encyclopaedic visual typology of modern and historical aeroplanes, which had been traced with great detail and precision from popular magazine sources, this blue watercolour drawing would become the basis for subsequent iterations – such as the present triptych – that Boetti conceived with the help of burgeoning artists and amateurs. For this work he involved his assistants in a time-consuming process, covering the expanse of paper with ranks of precise vertical pen marks that stopped when they met the contours of the airplanes, which were left white. The areas of sky, saturated in ink and scored by the rhythmic pressure of the strokes, imbue the work with a rippling, tactile poetry. Executed with the help of collaborators of various ages and social backgrounds, the *Aerei*’s ballpoint lines become a sort of seismographic account of the hands of its creators, of their unconscious revealed in the imperfections of the automatic and repetitive drawing, in the subtle variations of its hatching and hue. Rather like the embroidery of the *Mappe*, the *Aerei*’s texture is the creative result of a repetitive work spread through time, witnessing the artist’s fascination with the generative principles of order and chaos, coincidence and necessity. Bringing forth astonishing depth and dynamism from the patience and concentration of its making, this work takes flight with aeronautic grace.



La seguente sezione del catalogo è dedicata a due rare opere del raffinato artista Osvaldo Licini. Entrambe provenienti da collezioni private, al cui interno sono rimaste per svariati decenni, appaiono per la prima volta sul mercato pubblico e costituiscono - per datazione, ricchezza espositiva ed iconografia - una importante opportunità per i collezionisti dei "piccoli tesori" di Licini.

The following section is dedicated to two rare works from the refined artist Osvaldo Licini. Both the works come from private collection, where they have resided for several decades and now appear for the first time on the public market representing - in terms of execution date, exhibition history and iconography - an important chance for Licini's "little treasures".

λ49

OSVALDO LICINI (1894-1958)

Figura T 3

olio su tela applicata su tavola

cm 25x19,5

Eseguito nel 1932-1945

€50,000-70,000

\$54,000-76,000

£44,000-61,000

PROVENIENZA:

Galleria Del Milione, Milano

Collezione N. Levi, Torino

Collezione L. Levi, Torino

Collezione F. Rognoni, Milano

ivi acquisito dall'attuale proprietario

ESPOSIZIONI:

Venezia, *XXIX Biennale Internazionale d'Arte*, 14 giugno - 19 ottobre 1958, cat., p. 35, n. 15 (datato 1932)

Saint-Étienne, Musée d'art et d'industrie, *Peintres et sculpteurs italiens du Futurisme à nos jours*, maggio - dicembre 1959, cat., p. 57, n. 19 (illustrato, datato 1932)

Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, *Mitologie del nostro tempo*, 19 maggio - 13 giugno 1965, cat., p. 31 (illustrato, datato 1940)

Torino, Galleria Civica di Arte Moderna, *Osvaldo Licini*, 23 ottobre 1968 - 6 gennaio 1969, cat., n. 60 (illustrato, datato 1932-1945)

Bologna, Assessorato alle istituzioni culturali ente bolognese manifestazioni artistiche, *Mostra di Osvaldo Licini*, 1 febbraio - 9 marzo 1969, n. 56

Dortmund, Museum am Ostwall, *Osvaldo Licini*, 1974, cat., n. 31 (illustrato, datato 1945 circa)

Firenze, Museo Mediceo di Palazzo Medici-Riccardi, *Osvaldo Licini: una retrospettiva nel centenario della nascita*, 22 marzo - 15 maggio 1994, cat., p. 50, n. 25 (illustrato, datato 1932); poi

Milano, Palazzo Reale, 24 giugno - 2 ottobre 1994

Fermo, Palazzo dei Priori; Monte Vidon Corrado, Centro Studi Osvaldo Licini, *Licini Morandi*.

Divergenze parallele, 25 giugno - 25 settembre 2011, cat., p. 138 (illustrato, datato 1932-1945)

Lugano, LAC Museo d'Arte di Lugano, *Jean Arp - Osvaldo Licini*, 13 aprile - 20 luglio 2014, cat., p. 205, n. 96 (illustrato, datato 1932-1945)

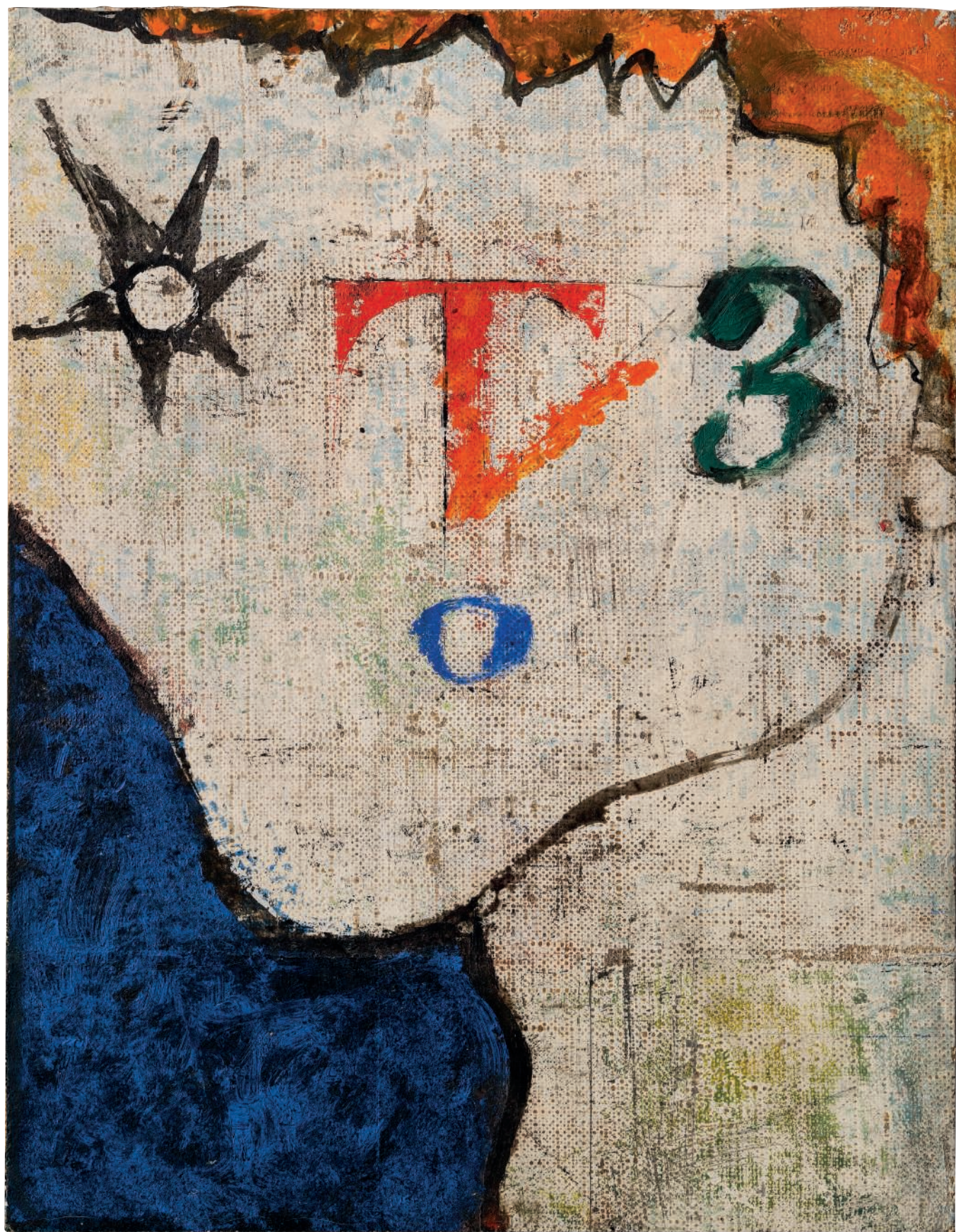
BIBLIOGRAFIA:

G. Ballo, *Vero e falso nell'arte moderna*, Torino 1962, p. 71, n. 59 (illustrato, datato 1932)

G. Marchiori, *I cieli segreti di Osvaldo Licini*, Milano 1968, n. XV (illustrato, datato 1932); p. 53, n. 152 (XV)

F. De Santi, *Immagini epifaniche di Osvaldo Licini*, in "Bresciaoggi", 3 maggio 1975 (illustrato, datato 1945)

'FIGURA T 3' (FIGURE T 3); OIL ON CANVAS LAID DOWN ON BOARD





Kasimir Malevich, *Head of a Peasant*, circa 1930.
State Russian Museum, St. Petersburg.
Photo: Bridgeman Images.

Intriso da un simbolismo lirico e dalla magia di geometrie sacre, *Figura T 3* di Osvaldo Licini è un vero gioiello della pittura. Un viso pallido, rappresentato in scala molto intima, riempie la tela, incorniciato da uno sfondo azzurro riccamente materico e da una frangia di capelli rosso acceso. I piani cromatici e i contorni grafici costituiscono le vestigia del periodo astratto dell'artista, a seguito della sua partecipazione iniziale al Futurismo; una familiarità con Klee e Kandinsky sembra pervadere l'innata sensibilità per la linea, e il colore vivace brilla in ogni parte di una composizione risplendente di emozione. Il naso e l'occhio destro sono costituiti da simboli testuali; una *T* di un arancione acceso, la cui ombra segue la forma trigonometrica di un triangolo rettangolo, e un *3* in verde. L'occhio sinistro è uno sprazzo di sole nero celestiale, mentre la bocca, aperta per segnalare forse sorpresa o stupore, è rappresentata da una piccola *O* azzurra. Affascinato dalla mitologia, dalle fiabe e dalla magia, Licini cercava di creare nella pittura un mondo paradisiaco poetico-figurativo, sintetizzando la geometria, la crittografia e la rappresentazione di creature angeliche in un linguaggio pittorico originale. Nelle sue opere, Licini cercava le verità essenziali nel cuore dell'universo, adoperando segni enigmatici e alfabeti per esplorare i misteri dell'esistenza umana nel cosmo. Un'altra influenza significativa per Licini fu la bellezza naturale e straordinaria - soprattutto di notte - di Monte Vidon Corrado, di cui poteva ammirare le ondulate colline e gli spazi immensi dalla splendida terrazza della sua casa. Allo stesso modo, la composizione vivace e giocosa di opere come *Figura T 3* costituisce un'espressione dello spirito libero dell'artista stesso: l'anima mistica di un poeta e di un pittore incantato dalle gioie sensuali e semiotiche dell'arte e della vita.

Imbued with a lyrical symbolism and the magic of sacred geometries, Osvaldo Licini's *Figura T 3* is an exquisite jewel of a painting. Rendered on an intimate scale, a pale face fills the canvas, framed by a richly textured blue background and a fringe of fiery orange hair. Its chromatic planes and graphic outlines reflect the legacy of Licini's abstract period, which followed his early involvement in Futurism; knowledge of Klee and Kandinsky can be seen to infuse his innate sensitivity to line, and vivid colour flares through a composition that glows with feeling. The face's nose and right eye are formed of textual symbols: a bright orange *T*, whose shadow follows the trigonometric form of a right triangle, and a green *3*. The left eye is a celestial black sunburst, and the mouth, open as if in surprise or wonder, is a small, blue *O*. Fascinated by myth, fairytale and magic, Licini sought to create a heavenly poetic-figurative world in his paintings, synthesising geometry, cryptography and depictions of angelic beings into a distinctive pictorial language. In these works he was on a search for fundamental truths that lie at the heart of the universe, using enigmatic signs and alphabets to explore the mysteries of human existence in the cosmos. Another important influence was the outstanding natural beauty – particularly at night – of Monte Vidon Corrado, whose rolling hills and vast spaces Licini admired from the splendid panoramic terrace of his home. At the same time, the vibrant and playful composition of works such as *Figura T 3* form an expression of Licini's own free spirit: the mystic soul of a poet and painter enchanted by the sensuous and semiotic pleasures of art and life.

146

Proprietario Sig. Leone Levi

Indirizzo Piazzale Duca d' Aosta, 18

TORINO

Pregasi d'incollare uno di questi cartellini sul telaio del dipinto e un altro sulla cornice: per le sculture applicare un cartellino sul fondo della base.

MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE
SAINT-ÉTIENNEPEINTRES ET SCULPTEURS ITALIENS
DU FUTURISME A NOS JOURS - 1959

N° 52

PROPR.



GALLERIA COMUNALE D'ARTE CONTEMPORANEA

AREZZO - MOSTRA INAUGURALE - MAGGIO GIUGNO 1965

XXIX. Biennale Internazionale d'Arte
di Venezia - 1958

425

TO

XXIX. Biennale Internazionale d'Arte
di Venezia - 1958

425

XXIX^e EXPOSITION BIENNALE INTERNATIONALE DES BEAUX ARTS - VENISE 1958

Prénom et nom

Adresse de l'artiste

Titre de l'œuvre

Propriétaire

Adresse du propriétaire

Prière de coller ces écriteaux, l'un au châssis, l'autre derrière le cadre: ou bien au fond de la base, s'il s'agit d'une sculpture.

ENTE AUTONOMO "LA BIENNALE DI VENEZIA"
DAL FUTURISMO AD OGGI
PITTORI E SCULTORI ITALIANI
MUSEI DI FRANZIA

MAGGIO - DICEMBRE 1959

Nome e cognome

Titolo dell'opera

Prezzo di vendita

Proprietario

Indirizzo

OSVALDO LICINI

"Figura T 3"

Sig. Leone Levi

Piazzale Duca d' Aosta, 18

TORINO

Pregasi d'incollare uno di questi cartellini sul telaio del dipinto e un altro sulla cornice: per le sculture applicare un cartellino sul fondo della base.



6576

ASSESSORATO ALLE ISTITUZIONI CULTURALI
ENTE BOLOGNESE MANIFESTAZIONI ARTISTICHE
2 Febbraio - 9 Marzo 1969

Titolo FIGURA T3 1932-1945

Proprietà Coll. Privata

Catalogo n. 56

GALLERIA CIVICA D'ARTE MODERNA - TORINO

Mostra

Autore

FIGURA T 3, 1932-1945

SEZIONE ITALIANA

OSVALDO LICINI

Nome e cognome

Titolo dell'opera

Prezzo di vendita

Proprietario

Indirizzo

Piazzale Duca d' Aosta, 18

Pregasi d'incollare uno di questi cartellini sul telaio del dipinto e un altro sulla cornice: per le sculture applicare un cartellino sul fondo della base.

λ50

OSVALDO LICINI (1894-1958)

Personaggio su fondo giallo

olio su tela applicata su tela
cm 23,2x30,6
Eseguito nel 1944

€50,000-80,000

\$54,000-86,000

£44,000-70,000

PROVENIENZA:

Collezione C. Riccitelli, Ascoli Piceno
ivi acquisito dalla famiglia dell'attuale proprietario

ESPOSIZIONI:

Sasso Marconi, La casa dell'arte, *Protagonisti*,
giugno 1979, cat., n. 1569

BIBLIOGRAFIA:

G. Marchiori, *I cieli segreti di Osvaldo Licini*,
Venezia 1968, p. 69, n. XXXI (illustrato); p. 287,
n. 200

'PERSONAGGIO SU FONDO GIALLO'
(PERSONNAGE ON YELLOW BACKGROUND);
OIL ON CANVAS LAID DOWN ON CANVAS

**LA LICENZA D'ESPORTAZIONE È STATA
RICHIESTA PER IL PRESENTE LOTTO**

**AN EXPORT LICENSE HAS BEEN REQUESTED FOR
THE PRESENT LOT**

‘L’arte è per noi di natura misteriosa e non si definisce. Confessiamo pure che la bellezza sfuggirà sempre ai nostri calcoli. Ed è bene che sia così. Come tutte le cose della natura, enigmatica, menzognera, bella ma con frode. L’importante è che la pittura sia geniale. Bugie capaci di tenersi ritte’

‘Art is for us something naturally mysterious and undefined. We shall confess that beauty will always be beyond our plans. And it is right it is this way. Alike the other natural phenomena, enigmatic, mendacious, wonderful and fake. The only important thing is that painting is brilliant. Some lies that are able to stand by themselves’

OSVALDO LICINI



λ51

LUCIO FONTANA (1899-1968)

Madonna con bambino ed angeli

firmata con le iniziali e datata LF 47 (sul retro)

terracotta smaltata e lustrata

cm 40x26x17

Realizzata nel 1947

Opera registrata presso la Fondazione Lucio Fontana, Milano, n. 4145/1, come da autentica su fotografia

€60,000-80,000

\$65,000-86,000

£53,000-70,000

PROVENIENZA:

Collezione privata, Milano

'MADONNA CON BAMBINO ED ANGELI (VIRGIN MARY WITH CHILD AND ANGELS)'; SIGNED WITH INITIALS AND DATED ON THE REVERSE; LACQUERED AND POLISHED TERRACOTTA

L'OPERA È ACCOMPAGNATA DA ATTESTATO DI LIBERA CIRCOLAZIONE

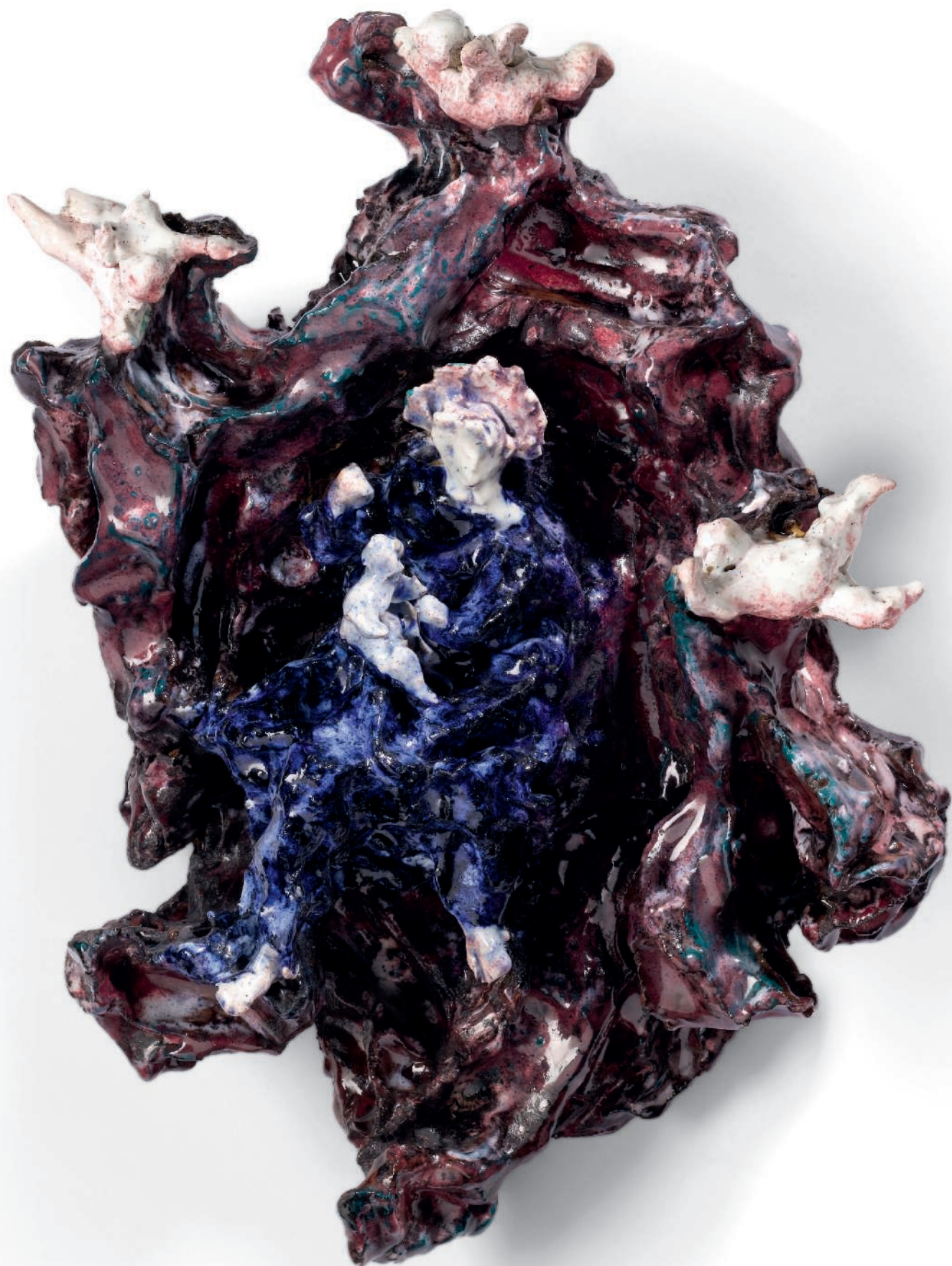
THE WORK IS ACCOMPANIED BY EXPORT LICENSE

Eseguito nel 1947, l'anno in cui Fontana fondò lo Spazialismo, il suo rivoluzionario movimento, *Senza titolo* dimostra l'assoluto dominio di forma e spazio nel mezzo prezioso della ceramica smaltata. Rivoluzionando l'iconografia della Madonna con Bambino, Fontana rappresenta una visione fortemente gestuale e astratta dell'iconico tema religioso. Vestita di un blu cobalto sontuoso e intenso, la figura della Vergine è seduta su un trono drappeggiato di rosso scuro, e il Bambino di un azzurro pallido le siede in grembo; sopra la scena di maternità volano tre putti, reggendo in alto le fasce di stoffa. Evocando l'impressione di una divina assenza di gravità, l'opera combina la sua figurazione con i concetti spazialisti dominanti. Le prime opere di Fontana sono in ceramica; nel corso degli anni Venti e Trenta l'artista ha sperimentato una varietà di forme plastiche in Liguria, a Sèvres e in Argentina, prima di ritornare a Milano nel 1947, con una visione tutta nuova e radicale. Ritenendo i modi tradizionali della pittura e della scultura superati e incapaci di rappresentare l'epoca moderna, Fontana lancia un appello per una riforma delle arti visive: voleva che l'arte si liberasse dalle cornici, dai piedistalli e dalle categorie convenzionali per esaminare a fondo i concetti dinamici di movimento, colore, tempo e spazio. *Senza titolo* rappresenta quella

nuova libertà, e al tempo stesso richiama il Barocco, un'influenza essenziale per la sua visione spazialista. Il tema religioso di *Senza titolo* è immediatamente indicativo della forte presenza esercitata dal Barocco nell'arte di Fontana in questo periodo, la realizzazione della scultura illustra il modo in cui l'artista adoperava i principi essenziali dello stile per creare la sua arte astratta e spaziale. Fontana modellava rapidamente le figure, godendo della fusione istantanea tra pigmento e superficie alla cottura dello smalto; vigorosamente trasformati in un'apparizione audace, sfaccettata e dalle superfici fortemente tattili, la Madonna col Bambino aleggiano nello spazio con un'esuberanza materiale vorticosa.

Executed in 1947, the year that Lucio Fontana founded his groundbreaking movement of Spatialism, *Senza titolo* displays the artist's supreme command of form and space in the important medium of glazed ceramic. Radically reimagining the Madonna and Child, Fontana depicts an abstracted, flamboyantly gestural vision of this iconic religious subject. Clothed in deep, opulent cobalt blue, the figure of the Virgin sits enthroned in dark red drapery, the pale blue Christ seated on her lap; three *putti* flutter above the maternal scene, holding the swathes of

material aloft. Conjuring an impression of divine weightlessness, the work combines its figuration with dominant Spatialist ideas. Fontana's earliest artworks were produced in ceramic; he worked in a variety of sculptural modes in Liguria, Sèvres and Argentina throughout the 1920s and 1930s before returning to Milan in 1947. He brought with him a radical new outlook. Believing that traditional modes of painting and sculpture were outmoded and unable to reflect the modern epoch, Fontana called for a reformation of the visual arts. He wanted art to escape its frames, plinths and conventional categories to explore the dynamic concepts of movement, colour, time and space. *Senza titolo* embodies this new freedom, while also looking back to the Baroque, which was a central influence on his Spatialist vision. The religious subject of *Senza titolo* immediately indicates the powerful presence the Baroque had in Fontana's practice in this period, and the sculpture's execution demonstrates how the artist used this style's central tenets to forge his own abstract, spatial art. Fontana modelled his figures at high speed, enjoying the instantaneous fusion of pigment and surface when the glaze was fired; vigorously formed into a bold, multifaceted and richly textural apparition, the Madonna and Child hover in space with a swirling material exuberance.



λ52

LUCIO FONTANA (1899-1968)

Senza titolo

firmata e datata *l. fontana 57* (in alto)

terracotta dipinta

cm 33x19,5x19,5

Realizzata nel 1957

Opera registrata presso la Fondazione Lucio Fontana, Milano, n. 356/60

€40,000-60,000

\$44,000-65,000

£35,000-52,000

PROVENIENZA:

Galleria 2C, Roma

ivi acquisito dall'attuale proprietario negli anni

Ottanta

*'SENZA TITOLO' (UNTITLED); SIGNED AND
DATED ON TOP; PAINTED TERRACOTTA*

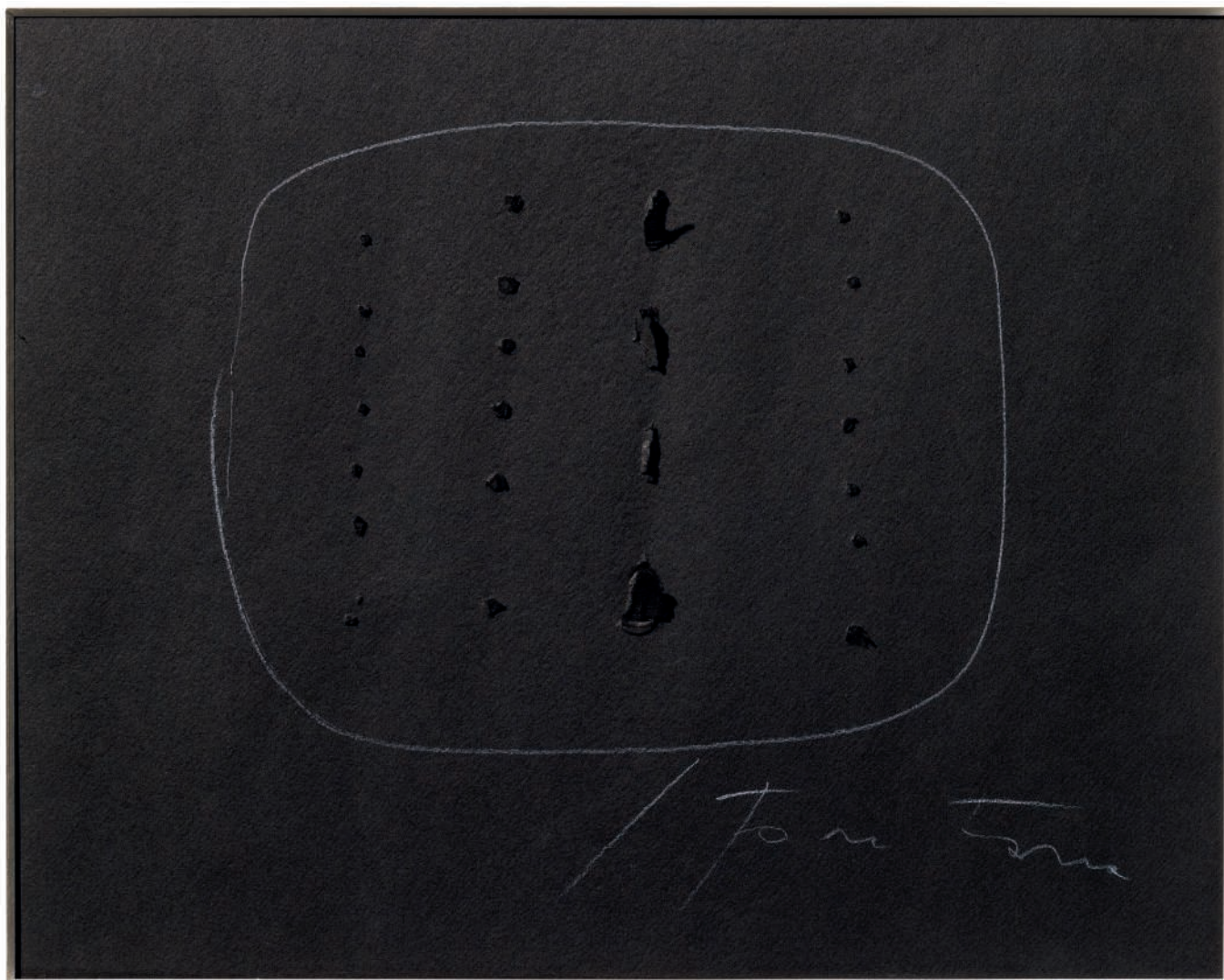
**LA LICENZA DI ESPORTAZIONE È STATA
RICHIESTA PER IL PRESENTE LOTTO**

**AN EXPORT LICENSE HAS BEEN REQUESTED FOR
THE PRESENT LOT**





END OF EVENING SALE



λ53

LUCIO FONTANA (1899-1968)

Concetto spaziale

firmato *L. Fontana* (in basso a destra); dedica e firma *Con amicizia a Kalualeh L. Fontana* (sul retro)

matita su cartoncino
cm 30x37,8

Eseguito nel 1966-68

Opera registrata presso l'Archivio Lucio Fontana, Milano, n. 2896/1, come da autentica su fotografia

€30,000-50,000

\$33,000-54,000

£27,000-44,000

PROVENIENZA:

Collezione privata, Francoforte

Galleria Blu, Milano

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 2001

BIBLIOGRAFIA:

L.M. Barbero, *Lucio Fontana, Catalogo ragionato delle opere su carta*, Milano 2013, tomo III, p. 971, n. 66-68 DSP 88 (illustrato, con misure errate)

'CONCETTO SPAZIALE' (SPATIAL CONCEPT); SIGNED LOWER RIGHT;
DEDICATED AND SIGNED ON THE REVERSE; PENCIL ON CARDBOARD

LA LICENZA DI ESPORTAZIONE È STATA RICHIESTA PER IL PRESENTE LOTTO
AN EXPORT LICENSE HAS BEEN REQUESTED FOR THE PRESENT LOT



λ54

FRANCO GRIGNANI

Dissociazione al centro

firmato e datato *Franco Grignani 1967* (sul retro)

tecnica mista su cartone Schoeller

cm 70x70

Eseguito nel 1967

Autentica su fotografia di Manuela Grignani Sirtoli, Milano, in data 13 marzo 2017

€15,000-20,000

\$17,000-22,000

£14,000-17,000

PROVENIENZA:

Galleria Il Punto, Torino

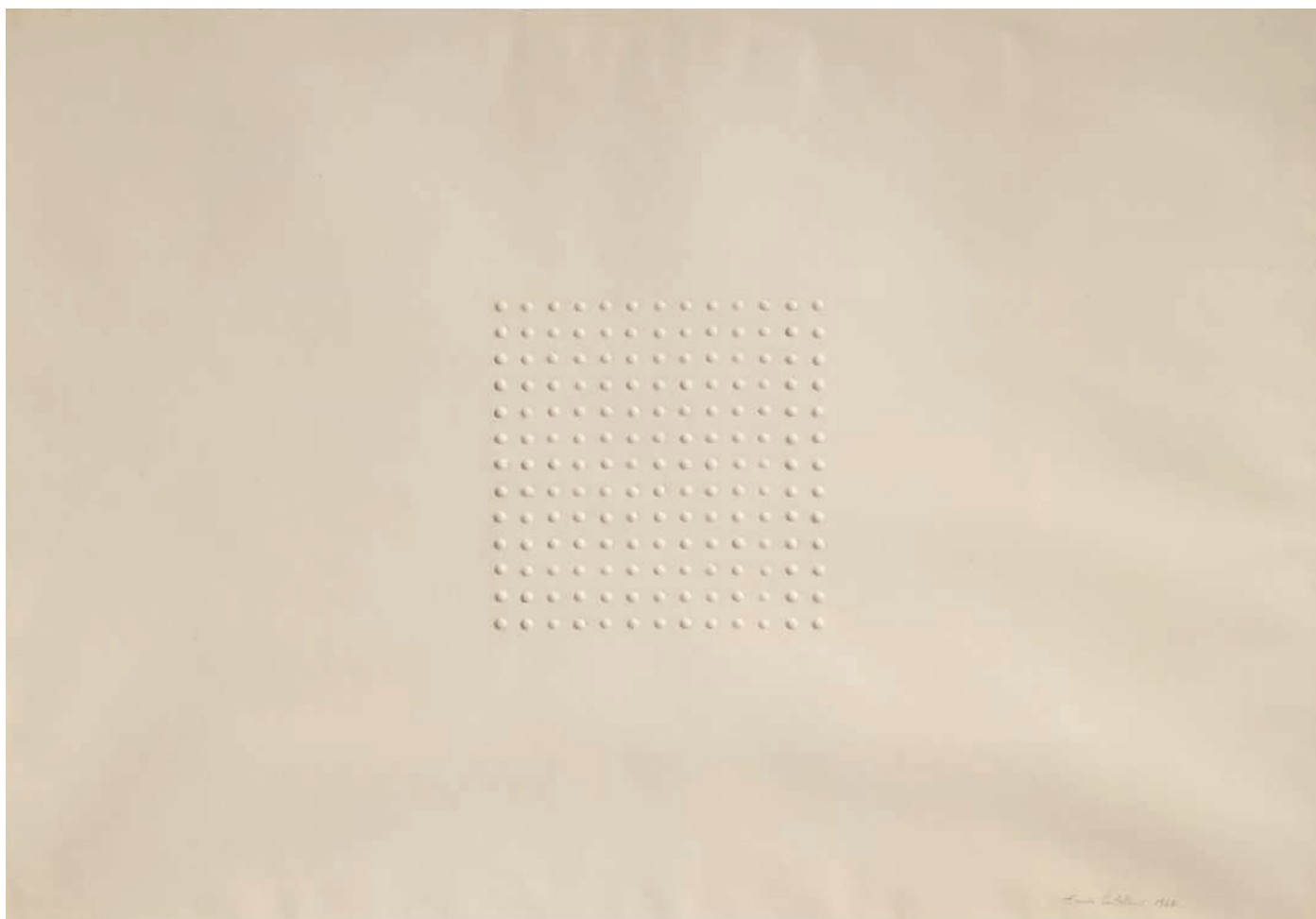
Collezione privata, Cesena

ivi acquisito dall'attuale proprietario

ESPOSIZIONI:

Torino, Galleria Il Punto, *Franco Grignani*, ottobre 1967

'DISSOCIAZIONE AL CENTRO' (DISSOCIATION AT THE CENTRE);
SIGNED AND DATED ON THE REVERSE; MIXED MEDIA ON SCHOELLER
CARDBOARD



λ55

ENRICO CASTELLANI (N. 1930)

Superficie bianca

firmato e datato *Enrico Castellani 1964* (in basso a destra)

carta estroflessa

cm 69,5x99,5

Eseguito nel 1964

Opera registrata presso l'Archivio della Fondazione Enrico Castellani, Milano,
n. 64-045, come da autentica su fotografia in data 15 febbraio 2017

€15,000-20,000

\$17,000-22,000

£14,000-17,000

PROVENIENZA:

Galleria La Polena, Genova

ivi acquisito dall'attuale proprietario negli anni Settanta

*'SUPERFICIE BIANCA' (WHITE SURFACE); SIGNED AND DATED LOWER
RIGHT; SHAPED PAPER*



DA UNA
PRESTIGIOSA COLLEZIONE SICILIANA
FROM A PRESTIGIOUS SICILIAN COLLECTION

λ56

GIUSEPPE CAPOGROSSI (1900-1972)

Superficie G / 127

firma parziale *G. Capog* (sul fronte); titolo, firma, data e iscrizione *Sup. G/127 1951 all'amico Guido Capogrossi* (sul retro); firma, titolo e data *Capogrossi Sup. G 127 - 1951* (sul retro)

tempera su carta applicata su tela
cm 88x88

Eseguito nel 1951

Opera registrata presso la Fondazione Archivio Giuseppe Capogrossi, Roma, n. AC/331/M, come da autentica su fotografia in data 17 marzo 2014

€35,000-50,000

\$38,000-54,000

£31,000-44,000

PROVENIENZA:

Collezione G. Bosi, Bologna

Collezione privata, Reggio Emilia

ESPOSIZIONI:

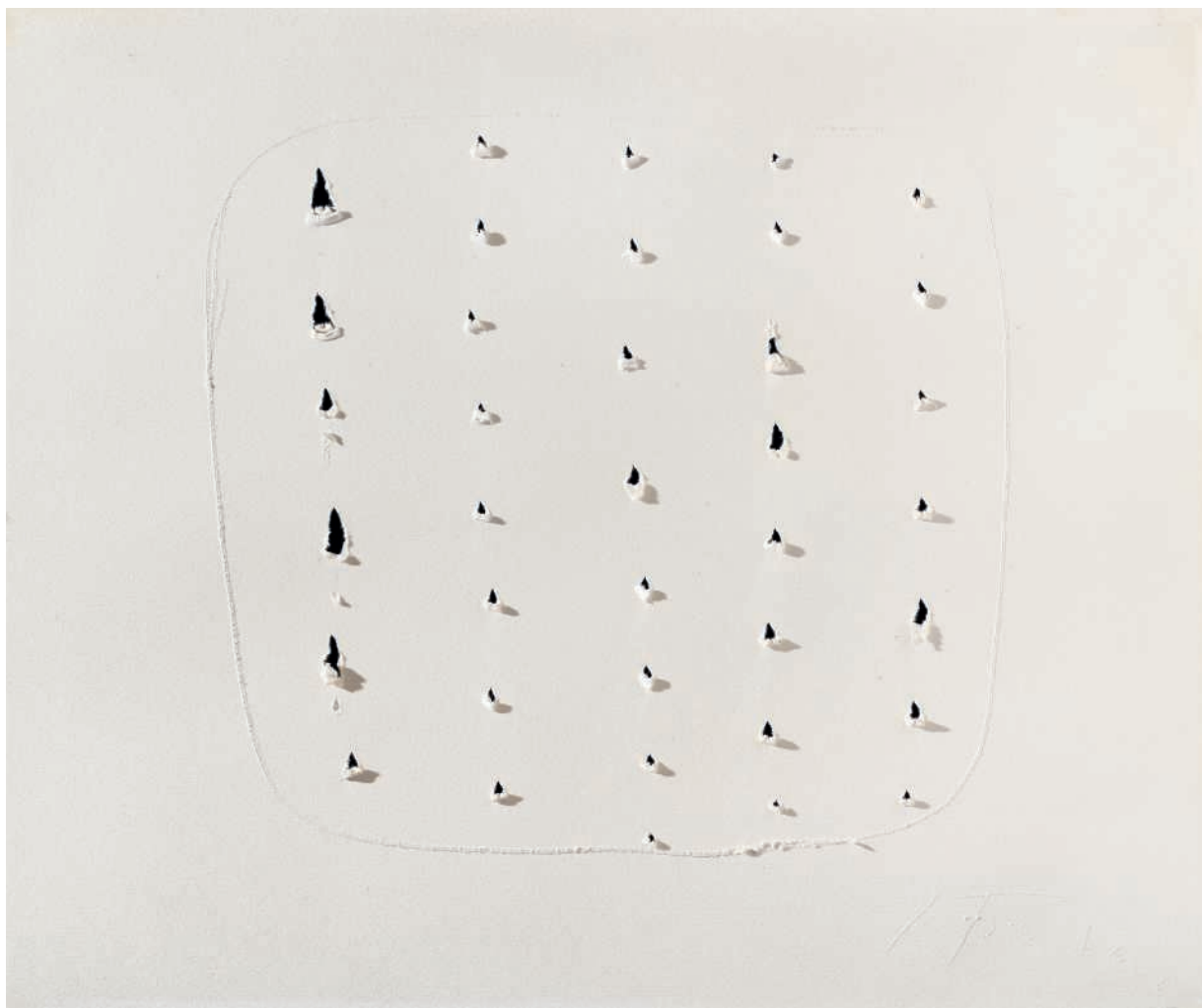
Ferrara, Palazzo dei Diamanti, *Capogrossi*, 2 marzo - 27 aprile 1980, cat. n. 30 (illustrato, datato 1957)

BIBLIOGRAFIA:

G.C. Argan, G. Capogrossi, *Capogrossi, Gouaches Collages Disegni*, Milano 1981, p. 280, n. 88 (illustrato)

Insieme ad altre "Superfici" analoghe, è stata utilizzata come bozzetto per l'esecuzione di foulard in seta curati dalle Edizioni del Cavallino di Venezia.

'SUPERFICIE G / 127' (SURFACE G / 127); PARTIALLY SIGNED ON THE FRONT; TITLED, SIGNED, DATED AND INSCRIBED ON THE REVERSE; SIGNED, TITLED AND DATED ON THE REVERSE; TEMPERA ON PAPER LAID DOWN ON CANVAS



DA UNA
COLLEZIONE PRIVATA NAPOLETANA
 FROM A PRIVATE NEAPOLITAN COLLECTION

λ57

LUCIO FONTANA (1899-1968)

Concetto Spaziale

firmato *L. Fontana* (in basso a destra)
 buchi su cartoncino
 cm 49,7x60
 Eseguito nel 1966-68

€30,000-50,000
 \$33,000-54,000
 £27,000-44,000

PROVENIENZA:

Galleria Arte Borgogna, Milano
 ivi acquisito dalla famiglia dell'attuale proprietario nel 1986

ESPOSIZIONI:

Humblebaek-Copenaghen, Louisiana Museum, *Fontana*, gennaio - febbraio 1967, cat.
 Milano, Galleria Arte Borgogna, *Lucio Fontana*, dal 10 giugno 1968
 Roma, Studio Condotti 75, *Fontana*, 1970

BIBLIOGRAFIA:

L. M. Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, Milano 2013, tomo III, p. 958, n. 66-68 DSP 16 (illustrato)

'CONCETTO SPAZIALE' (SPATIAL CONCEPT); SIGNED LOWER RIGHT;
 HOLES ON CARD



λ58

CARLA ACCARDI (1924-2014)

Senza titolo

firmato ACCARDI (in basso a sinistra)

tempera alla caseina su carta

cm 34,8x98,3

Eseguito nel 1957

Opera registrata presso l'Archivio Accardi Sanfilippo, Roma, n. A/26/2017,

come da autentica su fotografia in data 8 marzo 2017

€30,000-40,000

\$33,000-43,000

£27,000-35,000

PROVENIENZA:

Collezione privata, Torino

'SENZA TITOLO' (UNTITLED); SIGNED LOWER LEFT; CASEIN TEMPERA ON PAPER



λ59

ALIGHIERO BOETTI (1940-1994)

Senza titolo (diciannove alighiero e boetti ottantuno)

titolo, firma e data diciannove alighiero e boetti ottantuno a Giorgio, con molto affetto e gran stima. primi di marzo 1000novecento 8 uno (in basso al centro)
collage di carta, pittura spray, pennarello su carta
cm 100x70

Eseguito nel 1981

Opera registrata presso l'Archivio Alighiero Boetti, Roma, n. 7630, come da autentica su fotografia in data 9 aprile 2014

€20,000-30,000

\$22,000-32,000

£18,000-26,000

PROVENIENZA:

Collezione G. Ursin Ursic, Roma

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 1985

'SENZA TITOLO (DICIANNOVE ALIGHIERO E BOETTI OTTANTUNO)'
(UNTITLED (NINETEEN ALIGHIERO AND BOETTI EIGHTY-ONE)); TITLED,
SIGNED AND DATED LOWER CENTRE; PAPER COLLAGE, SPRAY PAINT,
FELT TIP PEN ON PAPER



λ60

JANNIS KOUNELLIS (1936-2017)

Segnali

firmato *Kounellis* (in basso a sinistra)

tempera, matita e olio su carta

cm 69x92,7

Eseguito nel 1961

Autentica dell'artista su fotografia

€30,000-50,000

\$33,000-54,000

£27,000-44,000

PROVENIENZA:

Galleria Sprovieri, Roma

Collezione privata, Parma

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 2010 c.

'SEGNALI' (SIGNS); SIGNED LOWER LEFT; OIL, PENCIL AND TEMPERA
ON PAPER

λ61

CARLA ACCARDI (1924-2014)

Favoloso su nero n. 2

firmato Accardi (in basso a destra); firma, data e titolo Accardi - 1954 n. 12

Favoloso su nero n. 2 (sul retro)

olio su tela

cm 86,3x54,5

Eseguito nel 1954

€50,000-70,000

\$54,000-76,000

£44,000-61,000

PROVENIENZA:

Acquisito direttamente dall'artista dal padre dell'attuale proprietario nella seconda metà degli anni Cinquanta

ESPOSIZIONI:

Spoletto, Palazzo Collicola, *II Mostra Nazionale di Arti Figurative*, 7 agosto - 19 settembre 1954
Roma, Galleria San Marco, *Carla Accardi*, giugno 1955

BIBLIOGRAFIA:

M. Brower e F. Gualdoni, *Carla Accardi*, Modena 1989, cat. mostra Modena, Palazzina dei Giardini Pubblici, n. 5 (illustrato, datato 1953)
G.-M. Accame, *Carla Accardi. Una forma di Esistenza*, Bergamo 1994, cat. mostra Bergamo, Fumagalli Arte Contemporanea, p. 12 (illustrato, datato 1953)
G. Celant, *Carla Accardi*, Milano 1999, p.12, p. 239, n. 1954 4, (illustrato)

'FAVOLOSO SU NERO N.2' (FABOULOS ON BLACK NO. 2); SIGNED LOWER RIGHT; SIGNED, DATED AND TITLED ON THE REVERSE; OIL ON CANVAS

‘Vissuta in Sicilia fino ai vent’anni, ho assorbito molto di quella luce e di quei colori mediterranei e dello spirito di confine che vi si respira, e dei resti delle civiltà antichissime che vi sono fiorite. Questo, mentre i miei studi classici mi portavano ad un’ammirazione intellettuale per il Rinascimento. Nell’inconscio cresceva in me una appartenenza diversa: ricordo il grande fascino che ha esercitato su di me l’arte egiziana verso i tredici anni, attraverso i libri che mio padre mi regalava. A diciotto anni un motivo mi commosse molto, e fu quello dei balconi matissiani aperti sul mare del Sud della Francia. Anche in casa mia c’erano dei balconi ed un mare di quel colore’

‘Having lived in Sicily until the age of twenty, I absorbed much of that Mediterranean light, those colours, the spirit of the borderline breathes in, and the remains of the very ancient civilizations that had once flourished there. And all the while my classical studies were guiding me toward an intellectual admiration for the Renaissance. A different sense of belonging was developing in my unconscious: I remember how, thanks to the books my father gave me, I was truly taken with Egyptian art when I was about thirteen. And when I was eighteen another motif aroused my emotions: that of the Matissian balconies overlooking the sea in the South of France. My own house had the same sort of balconies and a sea of the same colour’

CARLA ACCARDI



λ62

CARLA ACCARDI (1924-2014)

Assedio Colorato

firmato ACCARDI (in basso a destra); firma, data e titolo ACCARDI - 1955 - n.

66 "Assedio colorato" (sul retro)

tempera alla caseina su tela

cm 49 x 64,5

Eseguito nel 1955

€35,000-50,000

\$38,000-54,000

£31,000-44,000

PROVENIENZA:

Acquisito direttamente dall'artista dal padre dell'attuale proprietario nella seconda metà degli anni Cinquanta

ESPOSIZIONI:

Roma, Galleria San Marco, *Carla Accardi*, giugno 1955

BIBLIOGRAFIA:

G. Celant, *Carla Accardi*, Milano 1999, p.13, p. 250, n. 1955 5, (illustrato)

'ASSEDIO COLORATO' (COLORED SIEGE);
SIGNED LOWER RIGHT; SIGNED, DATED AND
TITLED ON THE REVERSE; CASEIN TEMPERA
ON CANVAS

‘All’inizio il segno ha in noi una breve vita fantastica, solitaria e assoluta, nella rapidità del gesto conserva più di ogni altra forma la sua qualità: ad esempio, la sua origine celebrale e sensuale. I segni si scambiano questa loro vita solitaria e l’insieme che compongono intrecciandosi e inserendosi sulla superficie del quadro rappresenta con infinite variante la vita, e indica all’osservatore un modo per riconoscersi e capirsi. Il mio scopo é di rappresentare l’impulso vitale che é nel mondo’

‘At first the sign within us has a short, fantastic life, a solitary and absolute one; more than any other form it preserves its quality in the swiftness of the gesture: its cerebral or sensuous origin, for instance. Signs exchange this solitary existence of theirs, and the pattern they create by interweaving and introducing themselves into the surface of the painting represents life with its endless variations and indicates to the viewer a way of recognizing and understanding himself. My aim is to represent the vital impulse that exists in the world’

CARLA ACCARDI





163

ANTONIO SANFILIPPO (1923-1980)

Senza titolo

firmato *Sanfilippo* (in basso a destra)

tempera su tela

cm 65x100

Eseguito nel 1953

Autentica di A. Sanfilippo su fotografia in data 27 dicembre 1999, n. 4/53

€25,000-35,000

\$27,000-38,000

£22,000-31,000

PROVENIENZA:

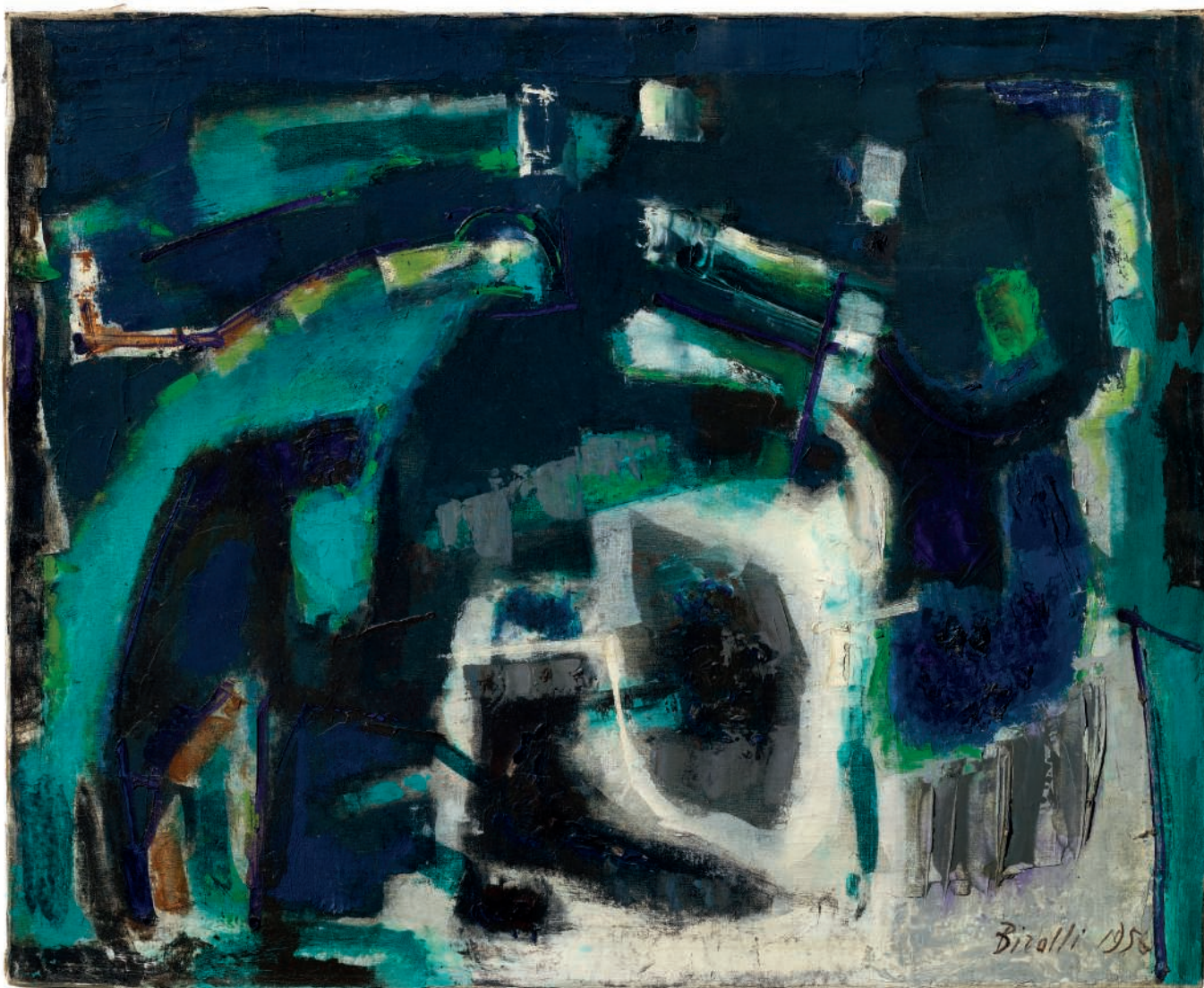
Galleria Schneider, Roma

ivi acquisito dal padre dell'attuale proprietario nella seconda metà degli anni Cinquanta

BIBLIOGRAFIA:

G. Appella, F. D'Amico, *Antonio Sanfilippo. Catalogo Generale dei dipinti dal 1942 al 1977*, Roma 2007, n. AS 4/53, p. 142, N. 115 (illustrato)

'SENZA TITOLO' (UNTITLED); SIGNED LOWER RIGHT; TEMPERA ON CANVAS



λ64

RENATO BIROLLI (1905-1959)

Inverno n. 3

firmato e datato *Birolli 1956* (in basso a destra); firmato e datato *Renato Birolli 1956* (sul retro)

olio su tela

cm 52,5x64,5

Eseguito nel 1956

Opera registrata presso l'Archivio Renato Birolli, Milano, n. 1956-34, come da autentica su fotografia in data 13 giugno 2010

€18,000-25,000

\$19,000-26,000

£15,000-21,000

PROVENIENZA:

Galleria Michaud, Firenze

ivi acquisito dalla famiglia dell'attuale proprietario nel 1969

ESPOSIZIONI:

Monza, Serrone della Villa Reale, *E subito riprende il viaggio...*, 5 settembre 2013- 6 gennaio 2014.

Gallarate, MA*GA, *Belvedere. Paesaggi e visioni nella collezione del MA*GA*, 9 Febbraio - 3 Agosto 2014.

'INVERNO N.3' (WINTER N.3); SIGNED AND DATED LOWER RIGHT AND ON THE REVERSE; OIL ON CANVAS



DA UNA
IMPORTANTE COLLEZIONE PRIVATA MILANESE
 FROM AN IMPORTANT PRIVATE MILANESE COLLECTION

165

PIERO DORAZIO (1927-2005)

Extra & Vagante

firma, data e titolo *Piero Dorazio* - 1966 - "*Extra & Vagante*" (sul retro)

olio su tela

cm 56x46,4

Eseguito nel 1966

€30,000-40,000

\$33,000-43,000

£27,000-35,000

PROVENIENZA:

Galleria Marlborough, Roma

Galleria dell'Ariete, Milano

Studio Marconi, Milano

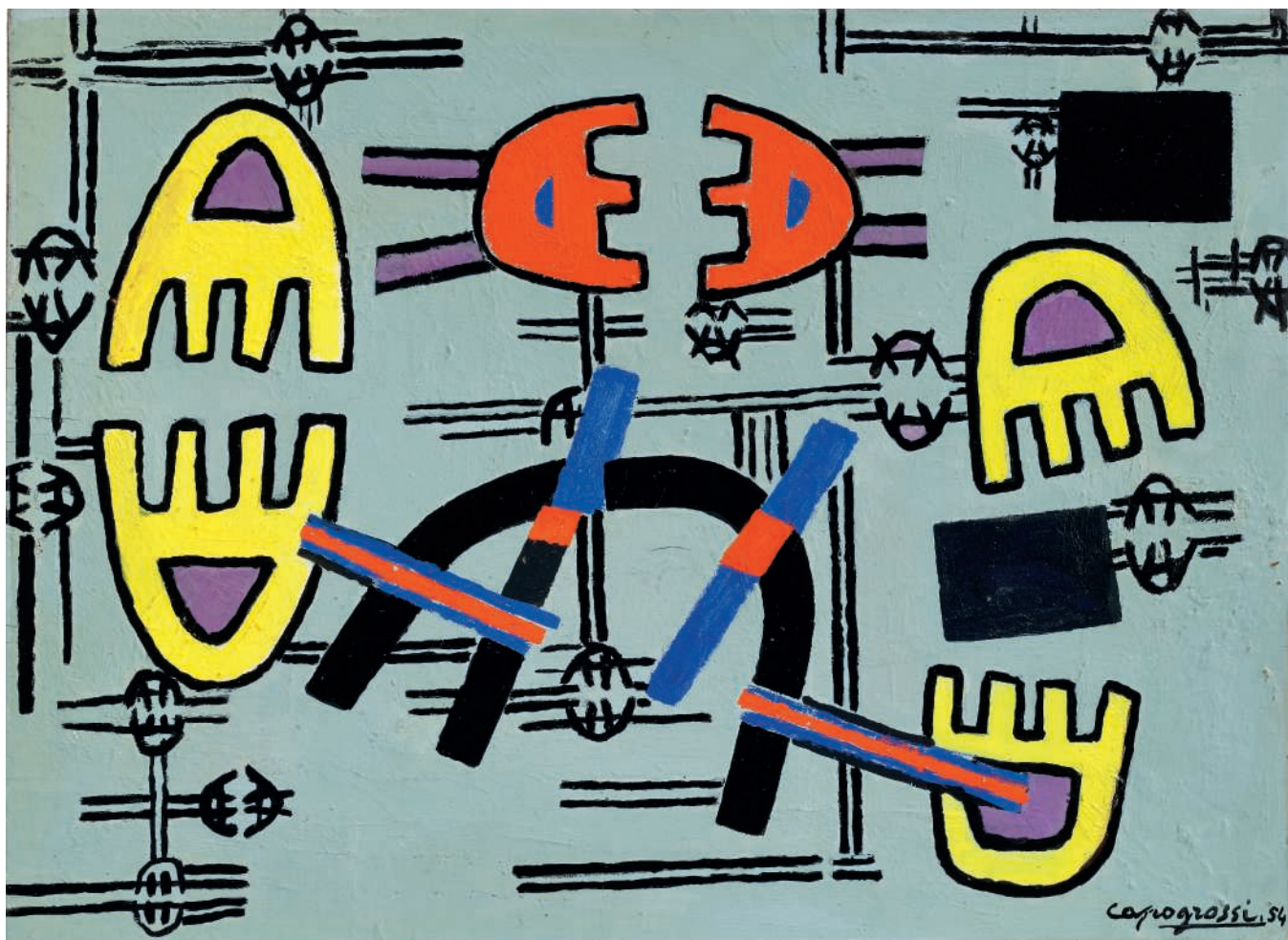
ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 1970 c.

BIBLIOGRAFIA:

M. Volpi Orlandini, *Dorazio*, Venezia 1977, n. 847

'EXTRA & VAGANTE' (EXTRA & WANDERING); SIGNED, DATED AND
 TITLED ON THE REVERSE; OIL ON CANVAS

LA LICENZA DI ESPORTAZIONE È STATA RICHiesta PER IL PRESENTE LOTTO
 AN EXPORT LICENSE HAS BEEN REQUESTED FOR THE PRESENT LOT



λ66

GIUSEPPE CAPOGROSSI (1900-1972)

Superficie n. 70

firmato e datato *Capogrossi 54* (in basso a destra)

olio su tavola

cm 41,2x56,8

Eseguito nel 1954

€40,000-60,000

\$44,000-65,000

£35,000-52,000

PROVENIENZA:

Galleria del Naviglio, Milano

Galeria Bonino, Buenos Aires

Galleria La Bussola, Torino

Collezione privata, Torino

ESPOSIZIONI:

Milano, Galleria del Naviglio, *Pittori del XX secolo*, marzo 1954

BIBLIOGRAFIA:

G. C. Argan, *Capogrossi*, Roma 1967, p. 152, n. 131 (illustrato, con misure errate)

'SUPERFICIE N. 70' (SURFACE NO. 70); SIGNED AND DATED LOWER RIGHT; OIL ON BOARD

OPERE DA UNA
COLLEZIONE PRIVATA
WORKS FROM A PRIVATE COLLECTION

λ67

MARIO SCHIFANO (1934-1998)

Cielo particolare

firmato Schifano (in basso a destra)

smalti su carta applicata su tela

cm 70x100

Eseguito nel 1963

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano, Roma, n. 01791100925,
come da autentica su fotografia in data 2 novembre 2010

€40,000-60,000

\$44,000-65,000

£35,000-52,000

PROVENIENZA:

Galleria 2 C, Roma

Collezione S. Donnabella, Roma

ivi acquisito dall'attuale proprietario negli anni
Novanta

'CIELO PARTICOLARE' (PARTICULAR SKY);
SIGNED LOWER RIGHT; ENAMELS ON PAPER
LAID DOWN ON CANVAS



John Constable, *Cloud Study*, 1821.
Paul Mellon Collection, Yale Center for British Art.
Photo: Bridgeman Images.





OPERE DA UNA
COLLEZIONE PRIVATA
WORKS FROM A PRIVATE COLLECTION

λ68

TANO FESTA (1938-1988)

Senza titolo

firma, data e iscrizione *festa 1979 ADAMO* (sul retro)

acrilico, smalto, legno e collage applicato su tavola

cm 129,7x179,6x4

Eseguito nel 1979

Opera registrata presso l'Archivio Tano Festa a cura di A. Festa, Pernumia, n. A1516/1660, come da autentica su fotografia in data 19 ottobre 2016

€30,000-50,000

\$33,000-54,000

£27,000-44,000

PROVENIENZA:

Tornabuoni Arte, Firenze

Collezione N. Berardi, Rutigliano

ivi acquisito dall'attuale proprietario alla fine degli anni Novanta

ESPOSIZIONI:

Firenze, Tornabuoni Arte, *Maestri contemporanei*.

Antologia scelta, 1990/91, novembre 1990, cat., p. 96 (illustrato)

'SENZA TITOLO' (UNTITLED); ENAMEL, ACRYLIC AND COLLAGE ON BOARD



Michelangelo, *La caduta dell'uomo* (*The Fall of Man*), 1510.
Vatican Museums and Galleries, Vatican City.
Photo: Bridgeman Images.







OPERE DA UNA
COLLEZIONE PRIVATA
 WORKS FROM A PRIVATE COLLECTION

169

FRANCO ANGELI (1935-1988)

Senza titolo

tecnica mista e calze di nylon su tela

cm 129,5x100

Eseguito nel 1959-61

Opera registrata presso l'Archivio Franco Angeli, Roma, n. P-260916/787,
 come da autentica su fotografia in data 6 dicembre 2016

€30,000-40,000

\$33,000-43,000

£27,000-35,000

PROVENIENZA:

Collezione C. Valente, Roma

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 2000 c.

'SENZA TITOLO' (UNTITLED); MIXED MEDIA AND TIGHTS ON CANVAS



DA UNA
IMPORTANTE COLLEZIONE PRIVATA MILANESE
FROM AN IMPORTANT PRIVATE MILANESE COLLECTION

λ70

LUCIO DEL PEZZO (N. 1933)

Re Mida 1°

firmato *Del Pezzo* (in basso al centro); firma, data e titolo *Del Pezzo 1967 "Re Mida" 1°* (sul retro)

olio su tavola
cm 73x60x15

Eseguito nel 1967

Autentica dell'artista su fotografia

€18,000-24,000

\$20,000-26,000

£16,000-21,000

PROVENIENZA:

Studio Marconi, Milano

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 1970 c.

'RE MIDA 1°' (KING MIDAS 1ST); SIGNED LOWER CENTRE; SIGNED, DATED AND TITLED ON THE REVERSE; OIL ON BOARD

LA LICENZA DI ESPORTAZIONE È STATA RICHiesta PER IL PRESENTE LOTTO

AN EXPORT LICENSE HAS BEEN REQUESTED FOR THE PRESENT LOT



OPERE DA UNA
COLLEZIONE PRIVATA
 WORKS FROM A PRIVATE COLLECTION

λ71

MARIO SCHIFANO (1934-1998)

Coca Cola

iscrizione e firma *Per Simona Schifano* (sul retro)
 smalto su metallo e plexiglas
 cm 55x55

Eseguito nel 1977

Opera registrata presso l'Archivio Mario Schifano, Roma, n. O 61100925, come
 da autentica su fotografia in data 2 novembre 2010

€15,000-20,000

\$17,000-22,000

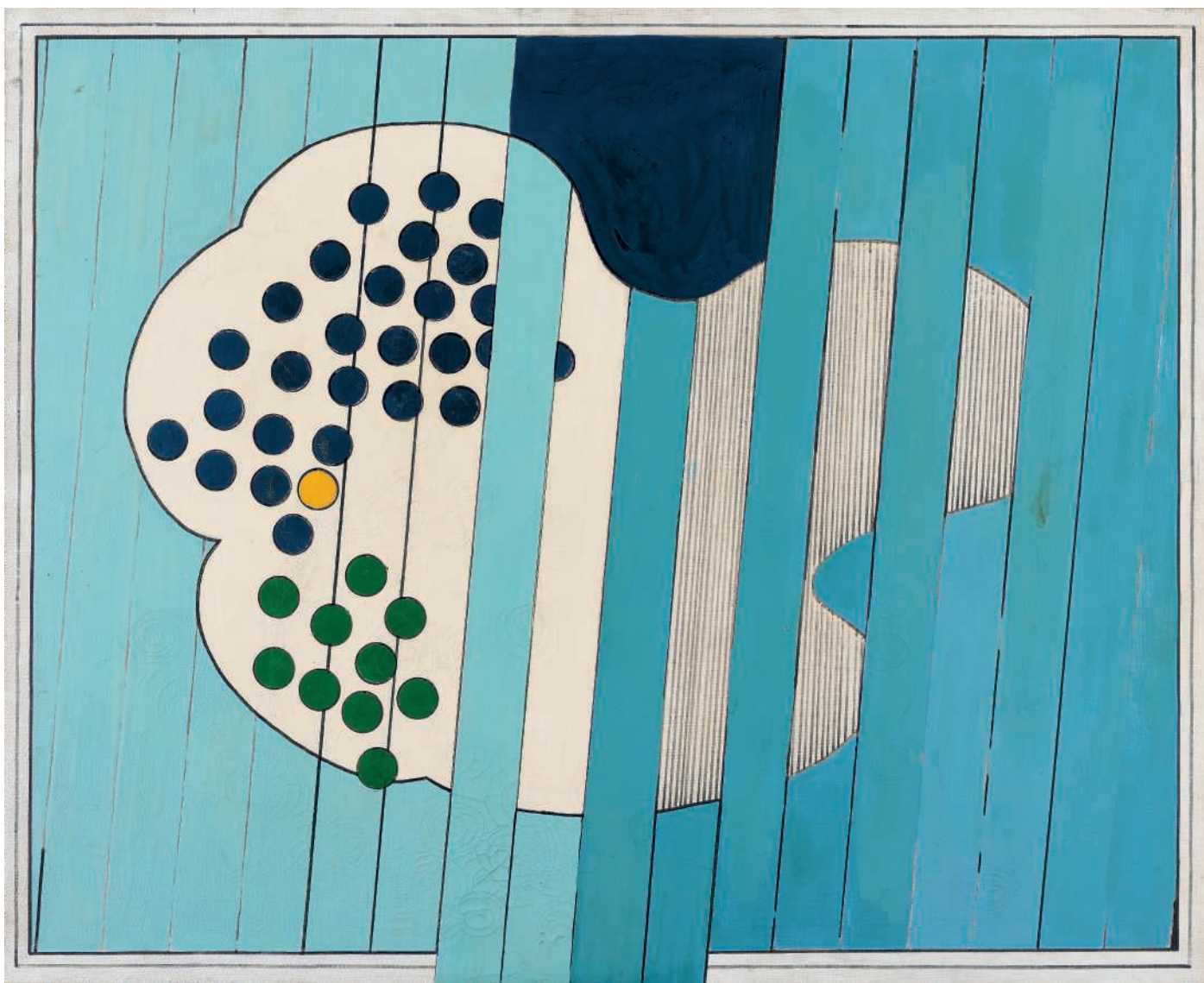
£14,000-17,000

PROVENIENZA:

Collezione S. Valente, Roma

ivi acquisito dall'attuale proprietario alla fine degli anni Ottanta

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



OPERE DA UNA
COLLEZIONE PRIVATA, TOSCANA
 WORKS FROM A PRIVATE TUSCANY COLLECTION

λ72

TANO FESTA (1938-1988)

La grande nuvola

titolo, firma e data "La grande nuvola" tano festa settembre '65 (sul retro)
 acrilico e inchiostro su tela

cm 81x100

Eseguito nel 1965

Opera registrata presso l'Archivio Tano Festa a cura di A. Festa, Pernumia,
 n. A2532/1760, come da autentica su fotografia in data 4 marzo 2017

€20,000-30,000

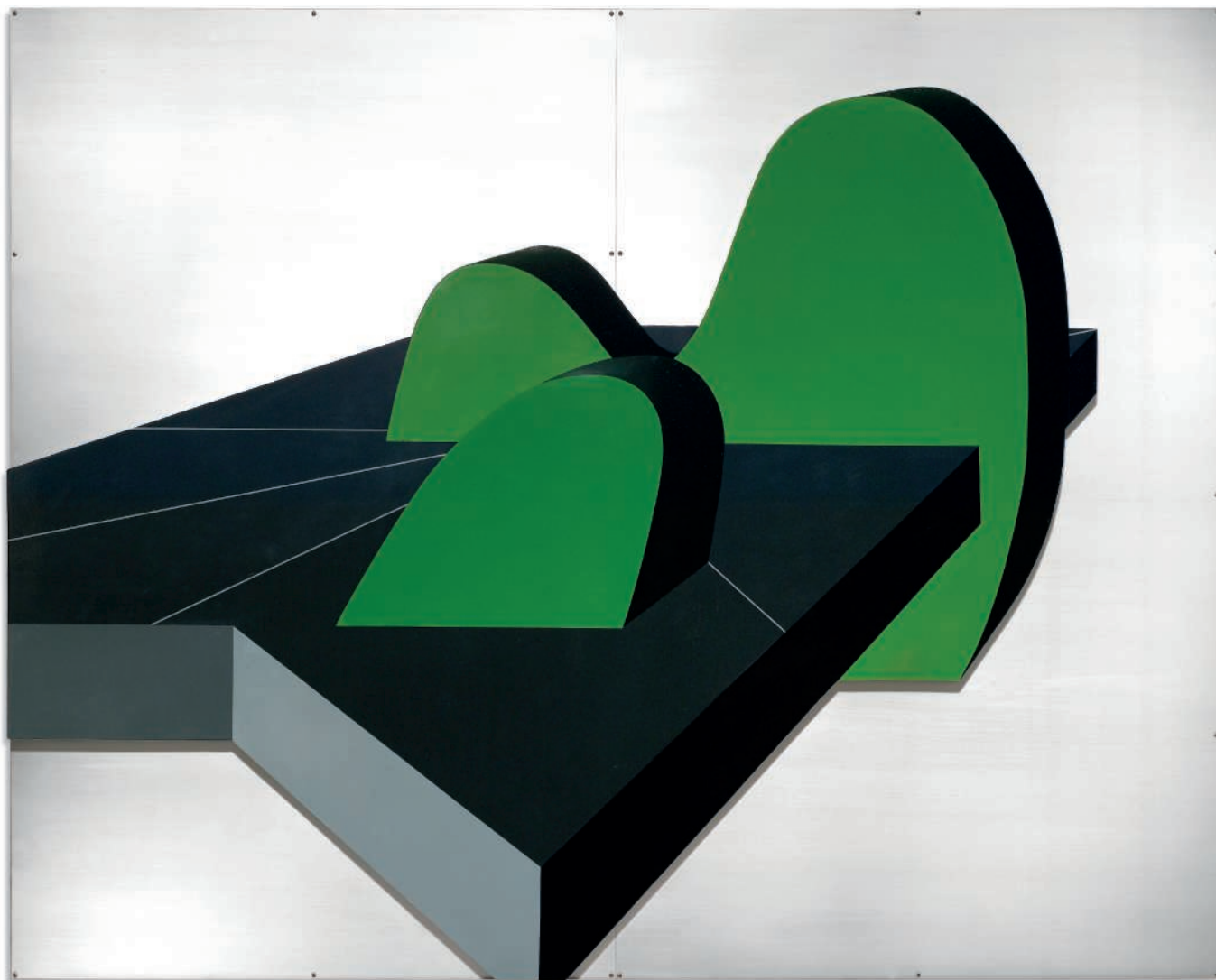
\$22,000-32,000

£18,000-26,000

PROVENIENZA:

Acquisito direttamente dall'artista dall'attuale proprietario

'LA GRANDE NUVOLO' (THE BIG CLOUD); TITLED, SIGNED AND DATED ON
 THE REVERSE; ACRYLIC AND INK ON CANVAS



DA UNA
IMPORTANTE COLLEZIONE PRIVATA MILANESE
FROM AN IMPORTANT PRIVATE MILANESE COLLECTION

λ73

GIANFRANCO PARDI (1933-2012)

Giardino pensile

firma, data e titolo *Pardi 1969 Giardino pensile* (sul retro)

acrilico su truciolato applicato su alluminio

cm 160x200

Eseguito nel 1969

Opera registrata presso l'Archivio Gianfranco Pardi, Milano, n. 11/2017, come
da autentica su fotografia in data 21 marzo 2017

€12,000-18,000

\$13,000-19,000

£11,000-16,000

PROVENIENZA:

Studio Marconi, Milano

ivi acquisito dall'attuale proprietario

'GIARDINO PENSILE' (HANGING GARDEN); SIGNED, DATED AND TITLED
ON REVERSE; ACRYLIC ON CHIPBOARD LAID DOWN ON ALUMINIUM



OPERE DA UNA
COLLEZIONE PRIVATA, TOSCANA
WORKS FROM A PRIVATE TUSCANY COLLECTION

λ74

MARIO CEROLI (N. 1938)

Autoritratto

legno

cm 140,6x67x23

Realizzata nel 1965

Autentica dell'artista su fotografia

€20,000-30,000

\$22,000-32,000

£18,000-26,000

PROVENIENZA:

Acquisito direttamente dall'artista dall'attuale proprietario

'SENZA TITOLO' (UNTITLED); WOOD



DALLA COLLEZIONE
DEGLI EREDI DI CELIA ASCHER
 PROPERTY FROM THE ESTATE OF CELIA ASCHER

λ*75

PIETRO CONSAGRA (1920-2005)

Racconto del demonio n. 2

firmata e datata *CONSAGRA 63* (sulla base)

bronzo

cm 35,5x23x9

Realizzata nel 1962-63 in sei esemplari unici

L'autenticità dell'opera è stata confermata verbalmente dall'Archivio Pietro Consagra, Milano

€10,000-15,000

\$11,000-16,000

£8,800-13,000

PROVENIENZA:

Collezione privata, New York

ESPOSIZIONI:

Il Cairo, Hotel Semiramis, *Sculptori italiani d'oggi. Mostra del Bronzetto Italiano Contemporaneo*, 19 novembre - 2 dicembre 1969, cat., p. 26 (altro esemplare esposto); poi Teheran, Nuovo Museo di Archeologia, dicembre 1969 - gennaio 1970

Firenze, Casa d'Arte La Gradiva, *Sculptori italiani contemporanei*, 21 novembre - 10 dicembre 1970, cat., p. 92, n. 2 (altro esemplare esposto); poi Milano, Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi, marzo - aprile 1971

Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, *Escultura Italiana Contemporanea / Bronces*, giugno - luglio 1971, cat., n. 28 (altro esemplare esposto)

Roma, Galleria Marlborough, *Pietro Consagra. Maquettes 1947-1976*, 7 aprile - 20 maggio 1976, cat., n. 58 (altro esemplare esposto)

Milano, Galleria Stendhal, *Pietro Consagra. Mostra antologica*, 15 dicembre 1976 - 15 febbraio 1977, cat., n. 58 (altro esemplare esposto)

Milano, Galleria Tega, *Pietro Consagra*, 14 marzo - 29 aprile 2016, cat., p. 57 (altro esemplare esposto)

'*RACCONTO DEL DEMONIO N. 2*' (*DEVIL'S TALE NO. 2*); SIGNED AND DATED ON THE BASE; BRONZE

λ76

ANDREA CASCELLA (1919-1990)

Legame

granito azzurro brasiliano, due elementi

cm 56,5x72x50

Realizzata nel 1973

Autentica dell'artista su fotografia

Opera registrata presso l'Archivio Andrea Cascella, Milano, n. AC SC0202,
come da autentica su fotografia

€15,000-20,000

\$17,000-22,000

£14,000-17,000

PROVENIENZA:

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

ESPOSIZIONI:

Monza, Palazzo dell'Arengario, *Sculture per un'intesa*, 14 giugno - 21 luglio 2013, cat., p. 42, n. 10 (illustrata)

'LEGAME' (CONNECTION); BRAZILIAN BLUE GRANITE, TWO ELEMENTS





DA UNA
IMPORTANTE COLLEZIONE PRIVATA BELGA
 PROPERTY FROM AN IMPORTANT BELGIAN COLLECTION

λ77

PIER PAOLO CALZOLARI (N. 1943)

Senza titolo

firmato *Calzolari* (in basso al centro)
 sale, piombo e trifogli su cartoncino
 cm 71,3x101,3

Eseguito nel 1974

Autentica dell'artista su fotografia

€30,000-40,000

\$33,000-43,000

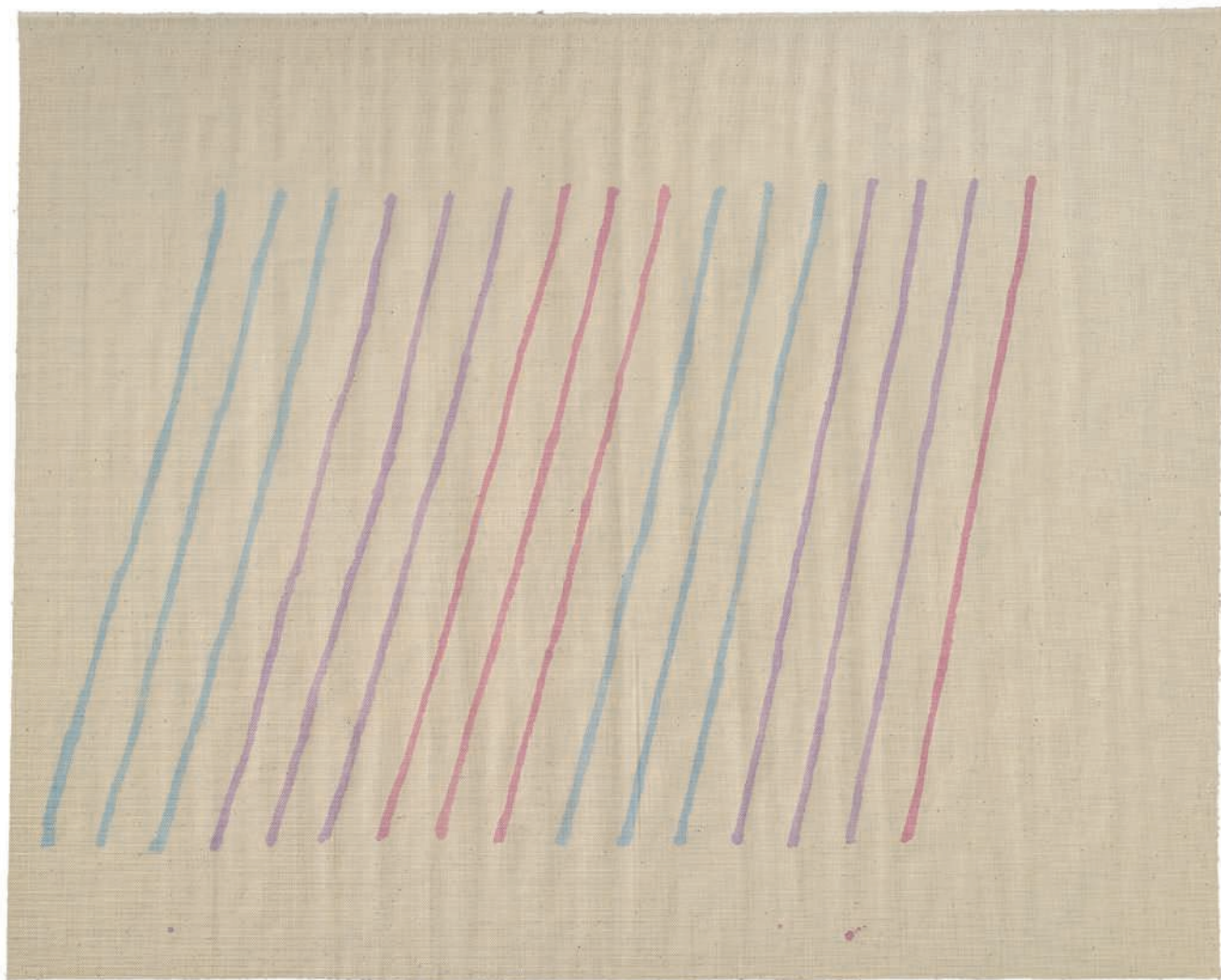
£27,000-35,000

PROVENIENZA:

Galleria Astuni, Pietrasanta

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 2009

'SENZA TITOLO' (UNTITLED); SIGNED LOWER CENTRE; SALT, LEAD,
 CLOVERS ON CARDBOARD



DA UNA
PRESTIGIOSA COLLEZIONE SICILIANA
 FROM A PRESTIGIOUS SICILIAN COLLECTION

λ78

GIORGIO GRIFFA (N. 1936)

Senza titolo

firmato e datato *giorgio griffa 72* (sul retro)

acrilico su stoffa

cm 80x100

Eseguito nel 1972

L'autenticità dell'opera è stata confermata verbalmente dall'artista

€10,000-15,000

\$11,000-16,000

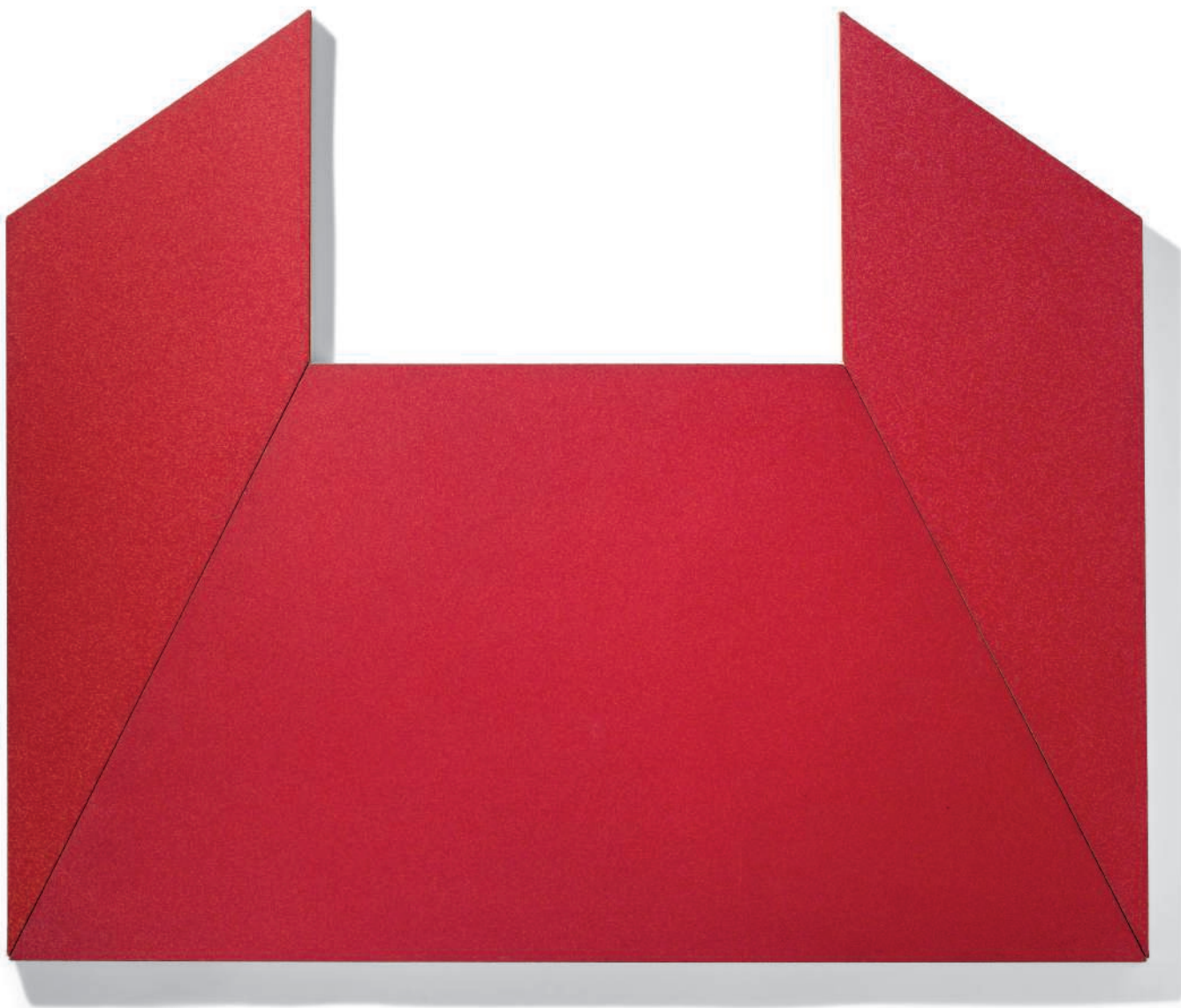
£8,800-13,000

PROVENIENZA:

Galleria Orler, Favaro Veneto

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 2013

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



λ79

RODOLFO ARICÒ (1930-2002)

Prospettiva rossa

firma, data e titolo "Aricò 72 *prospettiva rossa*" (sul retro dell'elemento centrale)
olio su tela applicato su tavola, tre elementi
cm 166,5x201,5

Eseguito nel 1972

Il materiale relativo all'opera è stato presentato all'Archivio Rodolfo Aricò, Milano

€35,000-50,000

\$38,000-54,000

£31,000-44,000

PROVENIENZA:

Collezione Jabik & Colophon, Milano

Collezione privata, Sassari

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 2012 c.

*'PROSPETTIVA ROSSA' (RED PERSPECTIVE); SIGNED, DATED AND TITLED
ON THE REVERSE OF THE CENTRAL ELEMENT; OIL ON CANVAS LAID
DOWN ON BOARD, THREE ELEMENTS*



DA UNA
PRESTIGIOSA COLLEZIONE SICILIANA
FROM A PRESTIGIOUS SICILIAN COLLECTION

λ80

PINO PINELLI (N. 1938)

Pittura G

firma, titolo, iscrizione e data *Pino Pinelli "Pittura G" Milano 1976* Pino Pinelli (sul retro del primo elemento)

acrilico su flanella non preparata, tre elementi
ognuno cm 10x22,5x5,5

Realizzato nel 1976

Opera registrata presso l'Archivio Pino Pinelli, Milano, n. PITTURA
G_1976_3_1645, come da autentica su fotografia

€10,000-15,000

\$11,000-16,000

£8,800-13,000

PROVENIENZA:

Galleria Orlor, Favaro Veneto

ivi acquisito dall'attuale proprietario

*'PITTURA G' (PAINT G); SIGNED, TITLED, INSCRIBED AND DATED ON THE
REVERSE; ACRYLIC ON FLANNEL, THREE ELEMENTS*



λ81

TURI SIMETI (N. 1929)

Quattro ovali bianchi

firmato e datato *Simeti 94* (sul retro)

acrilico su tela sagomata
cm 120x190

Eseguito nel 1994

Autentica dell'artista su fotografia

Opera registrata presso l'Archivio Turi Simeti a cura della Galleria Dep Art, Milano, n. 1994-B1201, come da autentica su fotografia, e sarà incluso nel prossimo catalogo ragionato a cura di Antonio Addamiano e Federico Sardella

€30,000-50,000

\$33,000-54,000

£27,000-44,000

PROVENIENZA:

Milano, asta Christie's, 21 maggio 2007, lotto 277
ivi acquisito dall'attuale proprietario

ESPOSIZIONI:

Gibellina, Museo Civico, *Turi Simeti. 1961-1991. Trent'anni di lavoro*, 3 agosto - 30 settembre 1991, cat.

Carnate, Villa Fornari Banfi, *Vedere il tempo: Bulli-Simeti*, 26 novembre - 10 dicembre 1995, cat., p. 39 (illustrato, con misure errate)

'QUATTRO OVALI BIANCHI' (FOUR WHITE OVALS); SIGNED AND DATED ON THE REVERSE; ACRYLIC ON SHAPED CANVAS



DA UNA
IMPORTANTE COLLEZIONE PRIVATA BELGA
PROPERTY FROM AN IMPORTANT BELGIAN COLLECTION

λ82

ETTORE SPALLETTI (N. 1940)

Orizzontale

titolo e data *Orizzontale, 1996* (sul retro)

impasto di colore su tavola

cm 100x200

Eseguito nel 1996

Autentica dell'artista su fotografia

€50,000-70,000

\$54,000-76,000

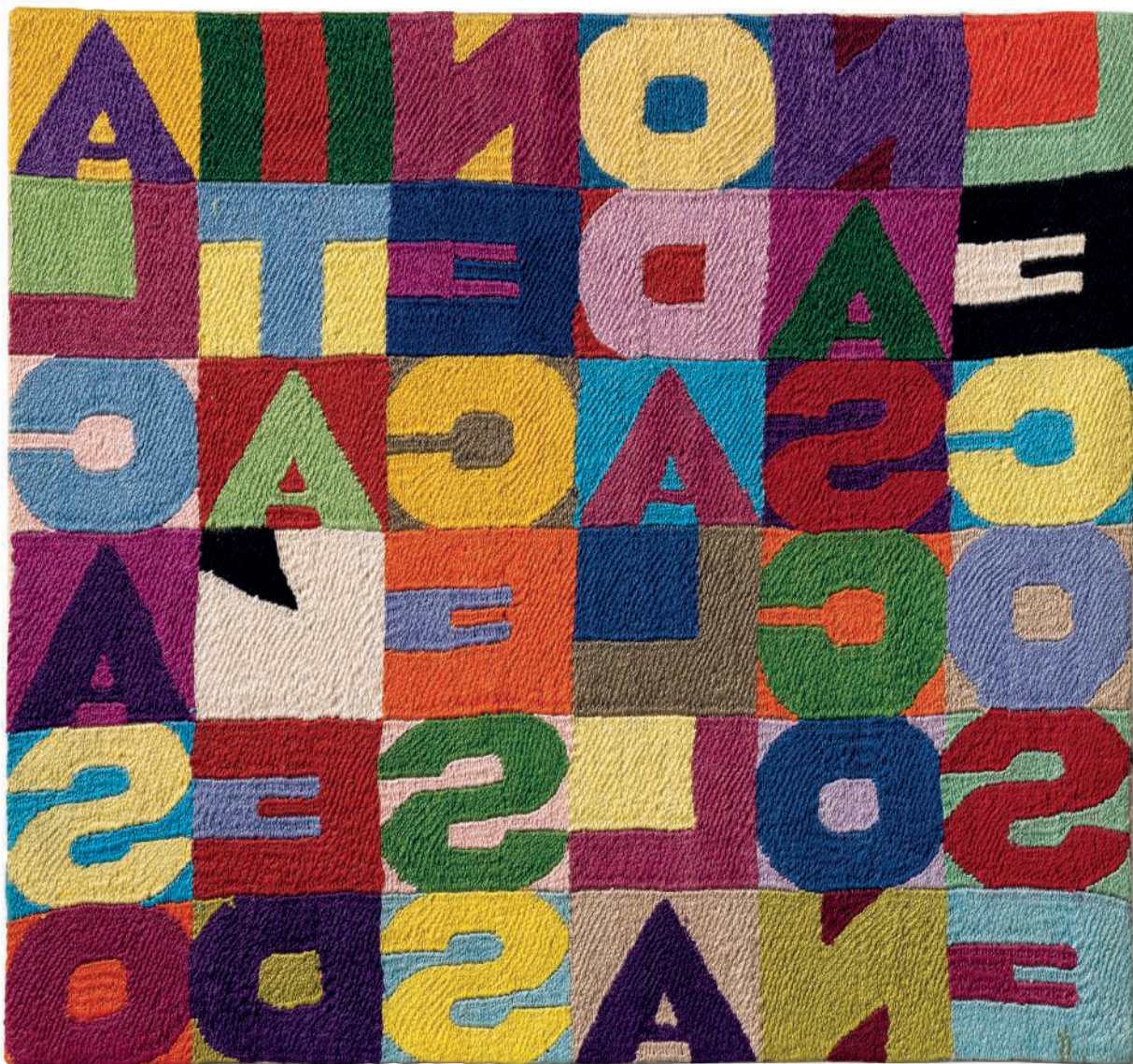
£44,000-61,000

PROVENIENZA:

Galleria Massimo Minini, Brescia

ivi acquisito dall'attuale proprietario nel 1997

*'ORIZZONTALE' (HORIZONTAL); TITLED AND DATED ON THE REVERSE;
COLOUR IMPASTO ON BOARD*



DA UNA
COLLEZIONE PRIVATA ROMANA
 PROPERTY FROM A PRIVATE ROMAN COLLECTION

183

ALIGHIERO BOETTI (1940-1994)

Le cose nascono dalla necessità e dal caso

firmato *alighiero e boetti* (sul retro)

ricamo

cm 31,5x33,5

Eseguito nel 1988

Opera registrata presso l'Archivio Alighiero Boetti, Roma, n. 3826, come da autentica su fotografia in data 30 aprile 2004

€30,000-50,000

\$33,000-54,000

£27,000-44,000

PROVENIENZA:

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

'LE COSE NASCONO DALLA NECESSITÀ E DAL CASO' (THINGS ARE BORN FROM NEED AND FATE); SIGNED ON THE REVERSE; EMBROIDERY



DA UNA
COLLEZIONE PRIVATA ROMANA
 PROPERTY FROM A PRIVATE ROMAN COLLECTION

λ84

ALIGHIERO BOETTI (1940-1994)

Niente da vedere niente da nascondere

ricamo

cm 25,5x27,5

Eseguito nel 1988

Opera registrata presso l'Archivio Alighiero Boetti, Roma, n. 4098, come da autentica su fotografia in data 14 novembre 2004

€20,000-30,000

\$22,000-32,000

£18,000-26,000

PROVENIENZA:

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

*'NIENTE DA VEDERE NIENTE DA NASCONDERE' (NOTHING TO SEE
 NOTHING TO HIDE); EMBROIDERY*



DA UNA
COLLEZIONE PRIVATA ROMANA
 PROPERTY FROM A PRIVATE ROMAN COLLECTION

λ85

ALIGHIERO BOETTI (1940-1994)

La forza del centro

ricamo

cm 23x23

Eseguito nel 1990

Opera registrata presso l'Archivio Alighiero Boetti, Roma, n. 3763, come da autentica su fotografia in data 19 marzo 2004

€18,000-24,000

\$20,000-26,000

£16,000-21,000

PROVENIENZA:

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

'LA FORZA DEL CENTRO' (THE STRENGTH OF CENTRE); EMBROIDERY



OPERE DA UNA
COLLEZIONE PRIVATA
 WORKS FROM A PRIVATE COLLECTION

λ86

MARCO TIRELLI (N. 1955)

Senza titolo

numerato da 1 a 12 (sul retro di ogni elemento); firmato *Marco Tirelli* (sul retro dell'elemento n. 5)

tempera su tavola in cornice d'artista, dodici elementi
 cm 36,7x26,7x2,2 (ognuno)

Eseguito nel 1997

Opera registrata presso l'Archivio Marco Tirelli, Roma, n. POL21, come da autentica su fotografia in data 27 marzo 2017

(12)

PROVENIENZA:

Galleria Gianferrari, Milano
 Collezione N. Berardi, Rutigliano
 ivi acquisito dall'attuale proprietario negli anni Novanta

BIBLIOGRAFIA:

Milano, Galleria Gianferrari e Baldacci Arte Contemporanea, *Marco Tirelli luce, ombra, regola*, 23 aprile - 24 maggio 1997, cat., n. 8 (illustrato)

'SENZA TITOLO' (UNTITLED); NUMBERED ON THE REVERSE; SIGNED ON THE REVERSE OF FIFTH ELEMENT; TEMPERA ON BOARD, IN ARTIST'S FRAME, TWELVE ELEMENTS

€12,000-18,000

\$13,000-19,000

£11,000-16,000



λ87

CARLA ACCARDI (1924-2014)

Due Settori

firma e data *Accardi* '97 (in basso a destra); firma, titolo e data *ACCARDI - DUE SETTORI - 1997 - n°605 A* (sul retro)

vinilico su tela grezza

cm 50,4x40,5

Eseguito nel 1997

€10,000-15,000

\$11,000-16,000

£8,800-13,000

PROVENIENZA:

Kaiman Art, Genova

Collezione privata, Italia

Milano, asta Christie's, 24 maggio 2004, lotto 110

ivi acquisito dall'attuale proprietario

BIBLIOGRAFIA:

G. Celant, *Carla Accardi. La vita delle forme*, Milano 2011, p. 415, n. 1997 40 (illustrato)

'DUE SETTORI' (TWO SECTORS); SIGNED AND DATED LOWER RIGHT; SIGNED, TITLED AND DATED ON THE REVERSE; VINYL PAINT ON RAW CANVAS



DA UNA
RAFFINATA COLLEZIONE ITALIANA
FROM A DISTINGUISHED ITALIAN COLLECTION

λ88

ETTORE SPALLETTI (N. 1940)

Senza titolo

titolo, iscrizione, firma e data *Senza titolo, nero del carbone, cornice impasto oro-argento, Ettore Spalletti 2009* (sul retro)

pigmento su tavola

cm 40x40x4,2

Eseguito nel 2009

Autentica dell'artista su fotografia

€20,000-30,000

\$22,000-32,000

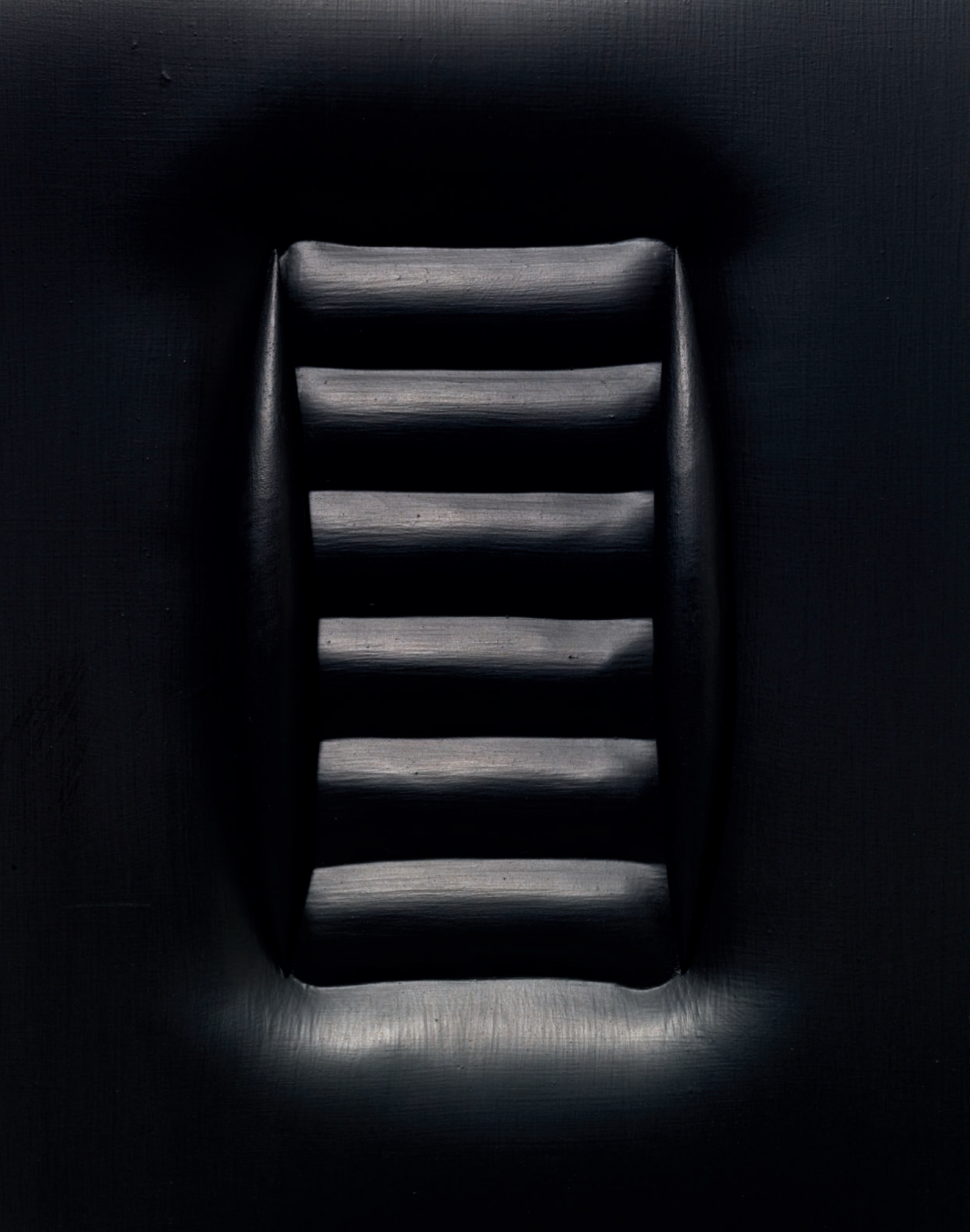
£18,000-26,000

PROVENIENZA:

Galleria Vistamare, Pescara

ivi acquisito dall'attuale proprietario

'SENZA TITOLO' (UNTITLED); TITLED, INSCRIBED, SIGNED AND DATED ON THE REVERSE; PIGMENT ON BOARD



SIMBOLI IVA E SPIEGAZIONI

Il glossario dei termini evidenziati in grassetto in questa pagina è pubblicato alla fine della sezione del catalogo intitolata "Condizioni di Vendita".

Nessun simbolo

L'IVA non verrà addebitata sul **prezzo di aggiudicazione**.

L'IVA ad aliquota ordinaria (attualmente al 22%) verrà calcolata sulla commissione d'acquisto e sarà inclusa nell'importo fatturato.

Il trattamento sopra descritto è in accordo con il regime del margine sancito dall'art. 40bis DL 41/95, modificato dall'art. 45 L. N. 342 del 21/11/2000, e dall'art. 333 2006/112/EC.

Lotto contrassegnato da uno dei seguenti simboli **"*"**, **"†"**, **"Δ"**

"*" Il **lotto** è importato in temporanea importazione da un paese non appartenente all'Unione Europea.

L'IVA (attualmente al 22%) verrà addebitata sulla commissione d'acquisto.

Il 10% di IVA doganale sarà applicato sul **prezzo di aggiudicazione**.

Potranno inoltre essere applicati eventuali interessi di mora a partire dal giorno dell'importazione, nonché altre spese, comprese quelle relative alla trasformazione della pratica doganale per la definitiva importazione.

Per ulteriori informazioni si veda il paragrafo intitolato **"lotti"** in temporanea importazione da paesi extra-EU".

"†" Il **lotto** è soggetto a IVA ordinaria (attualmente al 22%) che sarà applicata sia sul prezzo di aggiudicazione che sulla commissione d'acquisto ed è calcolata come segue:

- 24,59% sul **prezzo di aggiudicazione** fino a €50.000,00;
- 21,31% sulla parte di prezzo di aggiudicazione eccedente €50.000,00 e fino a €1.600.000,00;
- 15,16% sulla parte di prezzo di aggiudicazione eccedente €1.600.000,00.

"Δ" Il **lotto** è stock Christie's e pertanto l'IVA sarà applicata come descritto al punto **"†"**.

Esenzioni e rimborsi IVA in caso di esportazione

L'IVA sul **prezzo di aggiudicazione** e sulla **commissione** d'acquisto non è applicabile se l'acquirente è un soggetto passivo intracomunitario non residente in Italia ed il lotto non è importato da paesi extracomunitari e sarà esportato in un paese membro della comunità europea entro tre mesi dalla data di fatturazione.

L'IVA sul **prezzo di aggiudicazione** e quella sulla **commissione** possono essere rimborsate, da verificare tuttavia caso per caso, purché siano soddisfatte le seguenti condizioni:

1. La proprietà sarà esportata al di fuori dell'Unione Europea entro tre mesi dalla data di fatturazione.
La relativa documentazione di avvenuta esportazione, nelle forme previste dalla legge italiana, dovrà pervenire presso gli uffici di Christie's entro quattro mesi dalla data di fatturazione.
2. Qualora le condizioni menzionate al punto precedente non siano soddisfatte, Christie's si assumerà la responsabilità dell'IVA.
Gli acquirenti dovranno pertanto depositare tutti gli importi di IVA fatturati e potranno richiederne il rimborso previa invio della documentazione comprovante l'avvenuta esportazione. Tale documentazione dovrà essere inviata al reparto contabilità di Christie's con l'indicazione: "RIMBORSO IVA".
3. Il rimborso immediato dell'IVA è possibile qualora la spedizione sia organizzata da Christie's entro tre mesi dalla data di fatturazione.

Per maggiori informazioni relative all'IVA, vi preghiamo di rivolgervi al reparto contabilità di Christie's:

Tel: +39 02 3032 8381
Fax: +39 02 3032 8389
financeitaly@christies.com

ALTRI SIMBOLI UTILIZZATI IN QUESTO CATALOGO

Altri Simboli utilizzati in questo catalogo

Il glossario dei termini evidenziati in grassetto in questa pagina è pubblicato alla fine della sezione del catalogo intitolata "Condizioni di Vendita".

• I lotti offerti senza riserva sono contrassegnati da questo simbolo ed evidenziati da titolo rosso.

* Lotto in temporanea importazione proveniente da paesi extra-UE.

† Lotto consegnato da un venditore soggetto IVA non operante nel regime del margine.

Δ Lotto in stock Christie's (o altra società del Gruppo Christie's) soggetto ad IVA fuori dal regime del margine. Si prega di prendere visione della sezione Avvertenze Importanti e Spiegazione delle Pratiche di Catalogazione.

○ Lotto in cui Christie's ha un interesse finanziario diretto. Si prega di prendere visione della sezione Avvertenze Importanti e Spiegazione dei Criteri di Catalogazione.

~ Lotto contenente materiali appartenenti a specie protette. Il lotto potrebbe essere soggetto limitazione di esportazione e necessitare una licenza CITES. Si prega di consultare la sezione H2(b) delle Condizioni di Vendita.

λ Lotto soggetto al pagamento del diritto di seguito. Si prega di consultare la sezione D3 delle Condizioni di Vendita.

° Christie's ha un interesse finanziario diretto nel lotto e lo ha finanziato interamente o in parte con l'aiuto di un soggetto terzo. Si prega di prendere visione della sezione Avvertenze Importanti e Spiegazione dei Criteri di Catalogazione.

Si prega di notare che i lotti vengono contrassegnati per facilitare la clientela; Christie's non potrà pertanto essere ritenuta responsabile di eventuali errori e/o per non aver contrassegnato un lotto.

CONDIZIONI DI VENDITA • ACQUISTARE DA CHRISTIE'S

CONDIZIONI DI VENDITA

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

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

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

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

A PRIMA DELLA VENDITA

1 DESCRIZIONE DEI LOTTI

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

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

2 RESPONSABILITÀ PER LA DESCRIZIONE DEI LOTTI

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

3 CONDIZIONI

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

(b) Qualsiasi riferimento alle **condizioni**, sia nelle descrizioni in catalogo che nei condition report, non può essere considerato completo ed esauriente; inoltre, le immagini dei **lotti** (sia in formato digitale che cartaceo), i loro colori e tonalità potrebbero non essere perfettamente rispondenti al dato reale.

I condition report, forniti gratuitamente e a titolo esclusivamente orientativo, sono a disposizione per una migliore valutazione delle **condizioni** dei **lotti** ed offrono pareri non vincolanti che non possono considerarsi esaurienti e potrebbero non enumerare tutti i difetti, vizi intrinseci, restauri, alterazioni o modifiche perché Christie's non è un restauratore professionale, né uno storico dell'arte.

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

4 ESAME DEI LOTTI PRIMA DELL'ASTA

(a) Christie's invita a visionare i lotti personalmente o tramite un rappresentante di fiducia prima di presentare un'offerta, e ciò per verificare la rispondenza del lotto alle descrizioni fornite.

Christie's raccomanda inoltre ai partecipanti all'asta di richiedere un'eventuale perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionista prima di presentare un'offerta d'acquisto.

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

5 STIME

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

recentemente raggiunti all'asta per lotti simili.

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

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

6 RITIRO

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

B REGISTRARSI PER PARTECIPARE ALL'ASTA

1 Nuovi partecipanti

(a) Se il potenziale cliente non ha partecipato a precedenti aste di Christie's o se, avendovi partecipato, non ha fatto alcun acquisto nel corso degli ultimi due (2) anni precedenti alla data dell'asta, dovrà registrarsi con almeno 48 ore di anticipo, così da consentire a Christie's di esaminare ed approvare la sua richiesta. Christie's potrà, a sua discrezione, decidere di non accettare la richiesta di registrazione. La documentazione richiesta per la registrazione è la seguente:

(i) persone fisiche: codice fiscale e documento di identificazione personale munito di fototessera (carta di identità, passaporto o patente di guida). Qualora non sia già presente nel documento di identificazione personale, occorrerà un altro documento a conferma dell'attuale indirizzo di residenza (ad esempio un'utenza o un estratto conto bancario recente).

(ii) persone giuridiche: atto costitutivo e/o statuto societario e/o documenti equivalenti comprovanti la ragione sociale e la sede legale, nonché i documenti comprovanti l'identità degli amministratori e degli effettivi beneficiari;

(iii) trust, associazioni, società offshore o altre strutture societarie: i requisiti richiesti dovranno essere oggetto di preventiva discussione tra le parti. Per informazioni, si prega di contattare l'ufficio contabilità al numero +39 02 3032 8381.

(b) A discrezione di Christie's potranno essere richieste: lettera di referenza sulla situazione finanziaria del potenziale cliente e/o un deposito cauzionale quale condizione necessaria per la partecipazione all'asta. Per maggiori informazioni, si prega di contattare l'ufficio contabilità al numero +39 02 3032 8381.

2 PARTECIPANTI ABITUALI

Christie's si riserva di richiedere uno dei documenti di identificazione personale descritti nel precedente paragrafo B1(a), una lettera di referenza sulla situazione finanziaria del potenziale cliente e/o un deposito cauzionale quale condizione necessaria per la partecipazione all'asta. Se il potenziale cliente non ha effettuato acquisti nelle sale d'asta di Christie's nei due (2) anni antecedenti alla richiesta, oppure se è intenzionato ad effettuare acquisti per cifre superiori rispetto a quelle corrisposte precedentemente, si invita a contattare l'ufficio contabilità al numero +39 02 3032 8381.

3 ASSENZA O CARENZA DI DOCUMENTAZIONE

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

4 OFFERTE PER CONTO TERZI

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

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

(i) di aver condotto con la massima diligenza apposite

indagini sull'acquirente finale, volte a verificare il rispetto di tutte le leggi anti-riciclaggio e di tutte le sanzioni applicabili, consentendo a Christie's di custodire per un periodo non inferiore a 5 anni la relativa documentazione;

(ii) di mettere, a fronte di richiesta scritta di Christie's, prontamente a disposizione per il controllo immediato da parte di un revisore terzo ed indipendente tutta la documentazione comprovante le indagini di cui sopra. Christie's si impegna a non rendere nota tale documentazione ad alcun soggetto terzo a meno che (1) non sia già di pubblico dominio, (2) non sia prescritto dalla legge, o (3) dalla normativa speciale in materia di anti-riciclaggio;

(iii) gli accordi tra il partecipante all'asta e l'acquirente finale non potranno in alcun modo facilitare la commissione di reati di natura fiscale;

(iv) di non essere a conoscenza, e di non aver motivo di sospettare, che i fondi utilizzati per l'acquisto del **lotto** costituiscano proventi di attività criminali o che l'acquirente finale sia sottoposto a indagini, sia stato accusato o condannato per riciclaggio di denaro, attività di terrorismo o altri reati presupposti di riciclaggio di danaro.

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

5 OFFERTE PRESENTATE PERSONALMENTE IN SALA

Il potenziale cliente che desidera presentare offerte personalmente in sala, deve registrarsi almeno 30 minuti prima dell'inizio dell'asta e ottenere una paletta numerata. La registrazione, oltre che personalmente in sala, può essere fatta anche online sul sito www.christies.com.

Per ulteriori informazioni, si prega di contattare l'ufficio contabilità al numero +39 02 3032 8381.

6 ALTRE MODALITÀ DI PRESENTAZIONE OFFERTE

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

(a) Offerte telefoniche

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

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

In alcune aste sarà possibile effettuare le offerte via internet. Si invita la clientela a visitare il sito www.christies.com/livebidding e a cliccare l'icona "Bid Live" per conoscere le modalità con cui presentare le offerte direttamente dal computer. Le offerte effettuate via internet sono regolate oltre che dalle presenti Condizioni di Vendita, anche dai termini e delle condizioni "Christie's LIVE™" consultabili sul sito www.christies.com.

(c) Offerte scritte

I Moduli per Offerta Scritta sono reperibili all'interno dei cataloghi, presso qualsiasi ufficio di Christie's oppure online sul sito www.christies.com selezionando l'asta interessata e visualizzando i **lotti** in vendita. Il Modulo per Offerta Scritta dovrà essere debitamente compilato e consegnato a Christie's almeno 24 ore prima dell'asta. Le offerte dovranno essere espresse nella valuta corrente della sede d'asta. Il banditore adotterà le misure opportune per dar corso alle offerte scritte al prezzo più basso possibile, tenendo conto della riserva. Se l'offerta scritta del cliente riguarda un **lotto** per il quale non c'è **riserva** e in assenza di una maggiore offerta, verrà presentata un'offerta per conto del cliente pari a circa il 50% della **stima**

minima o, se inferiore, pari all'importo dell'offerta scritta. Nel caso in cui pervengano più offerte scritte di identico importo per uno stesso lotto, e nel caso in cui durante l'asta tali offerte risultassero le più alte, il lotto sarà aggiudicato all'offerente la cui offerta scritta sia stata ricevuta ed accettata per prima.

C LA VENDITA

1 CHI PUÒ ACCEDERE ALL'ASTA

Christie's si riserva il diritto di rifiutare, discrezionalmente, l'ingresso nei locali preposti all'asta, la partecipazione all'asta nonché qualsiasi offerta.

2 RISERVE

Salvo non venga diversamente indicato, tutti i **lotti** vengono offerti con un prezzo di **riserva**. I **lotti** senza prezzo di **riserva** saranno identificati con il simbolo • accanto al numero del **lotto**. Il prezzo di **riserva** non può essere superiore al valore minimo di **stima** di ciascun **lotto**.

3 Discrezionalità del banditore

Il banditore potrà, a sua totale discrezione:

- (a) rifiutare qualsiasi offerta;
- (b) alzare o abbassare l'offerta come riterrà più opportuno, oppure modificare l'ordine di presentazione dei **lotti**;
- (c) ritirare qualsiasi **lotto**;
- (d) dividere un **lotto** o abbinare due o più lotti;
- (e) riaprire o proseguire l'asta nonostante abbia già battuto il martello; e
- (f) in caso di errore o controversia, sia durante che dopo la vendita, decidere di proseguire l'asta, decidere chi debba essere considerato aggiudicatario di un **lotto**, annullare la vendita, rimettere all'asta e vendere nuovamente un **lotto**. In caso di controversia sorta durante o successivamente all'asta, la decisione del banditore avrà valore **definitivo**.

4 OFFERTE

Il banditore può accettare offerte da:

- (a) coloro che sono presenti in sala;
- (b) coloro che presentano offerte al telefono o via internet tramite il sito Christie's LIVE™ (come descritto nella sezione B6b);
- (c) offerte scritte (anche dette offerte su commissione o absentee bid) consegnate prima dell'inizio dell'asta.

5 OFFERTE PRESENTATE PER CONTO DEL VENDITORE

Il banditore può, a sua totale discrezione, presentare offerte per conto del venditore fino ad una cifra immediatamente al di sotto al prezzo di **riserva**, sia presentando offerte consecutive sia in risposta ad offerte avanzate da altri offerenti. Il banditore non identificherà queste offerte come offerte presentate per conto del venditore e in nessun caso potrà fare un'offerta per conto del venditore ad una cifra uguale o superiore alla **riserva**. Se un **lotto** viene offerto senza prezzo di **riserva** il banditore in linea di massima deciderà di aprire le offerte a circa il 50% della **stima minima** del **lotto**. Se non viene presentata alcuna offerta per questo valore, il banditore potrà decidere di abbassare l'offerta iniziale a sua totale discrezione finché non venga presentata un'offerta, e poi rilanciare da questo importo. Nell'eventualità che non venga presentata alcuna offerta per un **lotto**, il banditore avrà la facoltà di dichiarare il **lotto** **invenduto**.

6 INCREMENTI DI OFFERTA

Le offerte per ciascun **lotto** generalmente iniziano al di sotto della **stima minima** e aumentano progressivamente (incrementi di offerta). Il banditore decide a sua discrezione l'offerta minima iniziale nonché i vari incrementi di offerta. Gli incrementi di offerta usuali sono mostrati ai soli fini indicativi nel Modulo per Offerta Scritta.

7 Convertitore di valute

Lo schermo presente nelle sale d'asta (oltre che su Christie's LIVE™) potrebbe mostrare le offerte in alcune delle valute principali, oltre all'euro. Ogni conversione ha valore meramente indicativo e Christie's non può essere vincolata da alcun tasso di cambio utilizzato. Christie's non sarà responsabile per eventuali errori (umani e non), omissioni e/o guasti e/o malfunzionamenti nella fornitura di questi servizi.

8 AGGIUDICAZIONE

Ferma restando la discrezionalità del banditore,

come precisato al precedente paragrafo C3, allorché il banditore batte il martello, si considera accettata l'offerta più alta, con conseguente perfezionamento del contratto di compravendita fra il venditore e il miglior offerente.

Christie's emetterà la fattura intestata al miglior offerente aggiudicatario del **lotto**. Con l'invio delle fatture dopo l'asta a mezzo posta e/o email, Christie's declina ogni responsabilità in ordine alla comunicazione circa l'esito dell'offerta. In caso di presentazione di offerta scritta, l'offerente è invitato a contattare Christie's subito dopo l'asta per verificare il risultato delle offerte oltre che per evitare di incorrere in inutili costi di deposito.

9 LEGGI LOCALI PER LA PRESENTAZIONE DELLE OFFERTE

L'offerente accetta di rispettare e di attenersi rigorosamente alle leggi e alle normative vigenti nella sede presso la quale si è svolta l'asta.

D COMMISSIONE D'acquisto, TASSE E DIRITTO DI SEGUITO

1 COMMISSIONE D'acquisto

Oltre al **prezzo di aggiudicazione**, l'acquirente si impegna a corrispondere a Christie's la **commissione d'acquisto** per ciascun **lotto** nonché i relativi oneri fiscali. La **commissione d'acquisto** è pari al 30% del prezzo d'asta finale di ciascun **lotto** fino ad Euro 50.000, al 26% per la parte di tale prezzo eccedente Euro 50.001 e fino ad Euro 1.600.000, e al 18,5% per la parte di tale prezzo eccedente Euro 1.600.001. Si invita la clientela a consultare la sezione "Avvertenze Importanti" per ulteriori informazioni.

2 TASSE

L'offerente che si aggiudica il **lotto** è responsabile per il pagamento di tutte le tasse applicabili, ivi inclusa ma non limitata all'IVA, imposte sulle vendite o tasse equivalenti, sia che derivino dal **prezzo di aggiudicazione** che dalla **commissione d'acquisto**. E responsabilità dell'acquirente assicurarsi di aver pagato tutte le tasse dovute. Gli importi IVA e i rimborsi dipendono dalle circostanze particolari dell'acquirente, pertanto questa sezione, che non è esaustiva, deve essere intesa unicamente quale guida a titolo indicativo. Ad ogni buon conto, le leggi europee ed italiane avranno la precedenza. Ulteriori indicazioni relative alla gestione del rimborso dell'IVA sono presenti nella sezione del catalogo intitolata "Simboli IVA e Spiegazioni". Per maggiori informazioni si invita la clientela a prendere contatto con l'ufficio contabilità (+39 02 3032 8381). Christie's consiglia di rivolgersi sempre al proprio consulente fiscale al fine di ottenere una consulenza fiscale indipendente.

Per i **lotti** che Christie's spedisce negli Stati Uniti, potrebbe essere dovuta una tassa statale di vendita o d'uso ("sale tax" o "use tax") sul **prezzo di aggiudicazione** o sulla **commissione d'acquisto**, a prescindere dalla nazionalità o dalla cittadinanza dell'acquirente. Attualmente, a Christie's viene richiesto di riscuotere un'imposta sulle vendite ("sale tax") per i **lotti** che vengono spediti nello stato di New York. L'aliquota d'imposta di vendita applicabile sarà determinata in base allo Stato, contea, o località nel quale il **lotto** verrà spedito. Coloro i quali si sono aggiudicati un **lotto** e richiedano un'esenzione dall'imposta, dovranno fornire a Christie's documentazione adeguata in tal senso prima che il **lotto** possa essere rilasciato. Per le spedizioni negli Stati per i quali Christie's non è tenuta a riscuotere l'imposta sulle vendite, potrebbe essere richiesto all'aggiudicatario di versare la tassa d'uso direttamente alle autorità fiscali di tale Stato. Si consiglia pertanto la clientela di procurarsi sempre una propria consulenza fiscale indipendente.

3 Diritto di seguito

Nel caso in cui sia applicabile il cd. "diritto di seguito" ai sensi degli articoli 144 e ss. della Legge n. 633 del 22 aprile 1941, l'aggiudicatario si impegna a corrispondere a Christie's il diritto di seguito che spetterebbe al venditore pagare in base all'art. 152, comma 1, della Legge 633/41 citata. Christie's, una volta ricevuto tale importo dall'aggiudicatario, si impegna a versarlo al soggetto incaricato della riscossione per conto dell'artista (S.I.A.E.), a soddisfacimento dell'obbligazione del venditore di pagare il diritto di seguito. I **lotti** che rientrano in tale fattispecie sono evidenziati in catalogo con il simbolo [A] accanto al numero di **lotto**. Per ulteriori informazioni si invita la clientela a consultare la sezione Avvertenze Importanti.

E GARANZIE

1 GARANZIE DEL VENDITORE

Per ciascun **lotto**, il venditore fornisce le seguenti **garanzie**:

(a) di essere proprietario o comproprietario del **lotto** e di agire, in quest'ultimo caso, con il consenso degli altri comproprietari; ovvero se il venditore non è né proprietario né comproprietario del **lotto**, di essere delegato alla vendita o di esservi legittimato a norma di legge; e

(b) di trasferire il **lotto** all'acquirente libero da pesi e/o oneri e/o vincoli e/o restrizioni e/o pretese di terzi.

In difetto di quanto sopra sub (a) o (b), il venditore dovrà corrispondere a Christie's un importo non superiore al **prezzo di acquisto** (come definito nel paragrafo F1 (a) infra) versato dall'acquirente a Christie's.

Il venditore non sarà responsabile nei confronti dell'acquirente per danno emergente, lucro cessante, perdite di chance, danni diretti e/o indiretti, e comunque per qualsiasi **altro danno** e/o spesa, costi e interessi. Oltre a quelle indicate ai punti (a) e (b) di cui sopr., il venditore non fornisce ulteriori **garanzie** sui **lotti** consegnati a Christie's. Qualora non in contrasto con norme di legge di carattere imperativo, ogni ulteriore, eventuale e diversa **garanzia** deve ritenersi espressamente esclusa.

2 GARANZIA DI AUTENTICITÀ

Christie's garantisce, nei termini di cui ai paragrafi successivi, che i **lotti** presentati all'asta sono autentici (la nostra "**garanzia di autenticità**"). Se, entro 5 anni dalla data dell'asta, l'acquirente è in grado di dimostrare, secondo quanto precisato di seguito, che il **lotto** acquistato non è autentico, Christie's rimborserà il **prezzo di acquisto**. Il significato del termine "**autentico**" si trova nel glossario in calce alle presenti Condizioni di Vendita. I termini della **garanzia di autenticità** sono i seguenti:

(a) la **garanzia** avrà una validità di 5 anni dalla data dell'asta. Decorso tale termine, la **garanzia di autenticità** non sarà più operativa;

(b) la **garanzia** è circoscritta alle sole informazioni stampate in **carattere tipografico MAIUSCOLO** nella prima riga della **descrizione del lotto** (il "**Titolo**"). La garanzia non si applica a nessun'altra informazione che non si trovi nel Titolo, anche se indicato in carattere tipografico MAIUSCOLO;

(c) la **garanzia di autenticità** non si applica ad alcun **Titolo** o parte di **Titolo** che sia **qualificato**. Per **qualificato** si intende circoscritto in virtù di una nota chiarificatrice nella descrizione del **lotto** nel catalogo o dall'uso nel **Titolo** di uno dei termini elencati nella sezione intitolata **Titoli Qualificati** alla pagina del catalogo intitolata "Avvertenze Importanti e Spiegazione delle Pratiche di Catalogazione".

Ad esempio, l'uso del termine "**ATTRIBUITO A ...**" in un **Titolo** significa che il **lotto**, a parere di Christie's, è probabilmente un'opera dell'artista menzionato, ma non viene fornita alcuna garanzia sulla circostanza che il **lotto** sia un'opera del suddetto artista. Si invita la clientela a leggere l'elenco completo dei **Titoli qualificati** nonché la descrizione completa del **lotto** in catalogo prima di presentare un'offerta;

(d) la **garanzia di autenticità** si applica al **Titolo** così come eventualmente modificato dagli **avvisi forniti in sala d'aste**;

(e) la **garanzia di autenticità** non si applica quando, successivamente all'asta, vi sia stato un cambiamento di teorie e di opinioni da parte degli studiosi e/o dei critici generalmente accettati.

Inoltre, la garanzia non si applica se il **Titolo** corrispondeva al parere generalmente accettato dagli esperti alla data dell'asta o se esistevano già all'epoca pareri contraddittori al riguardo;

(f) la **garanzia di autenticità** non si applica se, alla data di pubblicazione del catalogo, era possibile dimostrare la corretta identificazione di un **lotto** soltanto mediante un procedimento scientifico che non era generalmente in uso, ovvero mediante una procedura che era irragionevolmente costosa o difficilmente praticabile o che con ogni probabilità avrebbe potuto danneggiare il **lotto**;

(g) la **garanzia di autenticità** non è cedibile a terzi ed è fornita esclusivamente a favore dell'originario acquirente del **lotto**, come indicato sulla fattura emessa da Christie's in occasione della relativa vendita all'asta, purché abbia posseduto continuativamente il **lotto** dalla data dell'asta fino al momento del reclamo e non l'abbia trasferito a terzi;

(h) al fine di poter far valere la **garanzia di autenticità** l'acquirente dovrà:

- (i) fornire a Christie's per iscritto tutti i dettagli, ivi comprese le prove a sostegno della propria pretesa, entro 5 anni dalla data dell'asta;
- (ii) Christie's, discrezionalmente, potrà richiedere all'acquirente di fornire i pareri scritti di due esperti (il cui nominativo dovrà essere concordato in anticipo dalle parti) di chiara fama del settore, i quali dovranno confermare che il lotto non è autentico. Christie's si riserva in ogni caso il diritto di ottenere dei pareri supplementari a proprie spese; e
- (iii) restituire il **lotto** a proprie spese presso la sala d'asta dove il **lotto** fu acquistato, nel medesimo stato in cui si trovava al momento della vendita.
- (iv) In base alla **garanzia di autenticità**, l'acquirente solamente avrà diritto a risolvere il contratto di compravendita e a ottenere il rimborso del **prezzo di acquisto** originariamente corrisposto. Christie's non sarà in alcun modo tenuta a corrispondere una cifra superiore al **prezzo di acquisto**, né sarà responsabile per qualsivoglia tipo di danno, sia esso danno emergente, lucro cessante, perdite di chance, danni diretti e/o indiretti, e comunque qualsiasi **altro danno** e/o spesa, costi e interessi.

F PAGAMENTO

1 MODALITÀ DI PAGAMENTO

(a) Immediatamente dopo l'asta, l'acquirente dovrà pagare il **prezzo di acquisto**, che comprende:

- il **prezzo di aggiudicazione**; e
- (ii) la **commissione d'acquisto**; e
- (iii) qualsiasi altro importo dovuto a norma della sezione D3 di cui sopra; e
- (iv) oneri fiscali, tasse e imposte.

Il pagamento deve essere effettuato entro 7 giorni dalla data dell'asta (la "**data di scadenza del pagamento**").

(b) Christie's accetta pagamenti solo dall'intestatario della fattura. Una volta emessa la fattura, il nominativo dell'acquirente intestatario non può essere modificato, né possono essere rimesse fatture a nome d'altri. L'acquirente è tenuto a pagare immediatamente anche qualora intenda esportare il **lotto** e necessità di una licenza di esportazione.

(c) L'acquirente è tenuto a pagare i **lotti** acquistati presso la sede di Milano di Christie's nella valuta indicata in fattura. Il pagamento può avvenire in una delle seguenti modalità:

(i) Bonifico bancario

Il pagamento va eseguito a favore di Christie's International S.A. Filiale Italiana utilizzando le seguenti coordinate bancarie:

Banca Intesa San Paolo
IBAN: IT 54 N 03069 01626 100000064946
SWIFT: BCITITMM350

(ii) Carta di credito

Si accettano la maggior parte delle principali carte di credito, a determinate condizioni. Al fine di effettuare un pagamento a distanza/commercio per corrispondenza, l'acquirente dovrà compilare un modulo di autorizzazione. Detto modulo è disponibile presso l'ufficio contabilità. Dovrà inviare detto modulo, debitamente compilato, al numero fax +39 02 3032 8389 o per posta all'indirizzo riportato al paragrafo (d) qui di seguito. Se l'acquirente desidera effettuare un pagamento a distanza/commercio per corrispondenza al telefono, si prega di chiamare il numero +39 02 3032 8381. I pagamenti a distanza/commercio per corrispondenza non sono accettati in tutte le sale d'asta e potrebbero essere soggetti a determinate restrizioni. Maggiori dettagli circa le condizioni ed eventuali restrizioni applicabili ai pagamenti effettuati con carta di credito sono disponibili presso il nostro ufficio contabilità, i cui dettagli sono riportati al sottostante paragrafo (d).

(iii) Contanti

Si accettano contanti fino ad un massimo di Euro 3.000 per acquirente per ciascuna asta presso il nostro ufficio contabilità (a determinate condizioni).

(iv) Assegno bancario

Non trasferibile intestato a Christie's International S.A. Filiale Italiana. Deve essere emesso in Euro da una banca italiana e può richiedere fino a 5 giorni per l'incasso.

(v) Assegno circolare

Non trasferibile intestato a Christie's International S.A. Filiale Italiana.

(d) Quando si effettua un pagamento è necessario indicare codice asta, numero della fattura e numero cliente. Tutti i pagamenti inviati per posta devono essere inviati a

Christie's International S.A. Filiale Italiana
Ufficio Contabilità
Via Clerici, 5
20121 Milano.

(e) Per ulteriori informazioni si prega di contattare telefonicamente il nostro ufficio contabilità al numero +39 02 3032 8381 o tramite fax al numero +39 02 3032 8389.

2 TRASFERIMENTO DELLA PROPRIETÀ

Il contratto si perfezionerà con il ricevimento del pagamento integrale del **prezzo di acquisto** da parte di Christie's.

3 trasferimento dei rischi in capo all'ACQUIRENTE

I rischi e le responsabilità connesse al **lotto** si trasferiranno in capo all'acquirente al verificarsi di una delle seguenti circostanze:

- (a) al ritiro del **lotto** da parte dell'acquirente; o
- (b) allo scadere del 90esimo giorno successivo alla data dell'asta ovvero alla data, se precedente, in cui il **lotto** viene consegnato in deposito ad un soggetto terzo come indicato nel successivo paragrafo G, salvo sia stato diversamente concordato per iscritto tra le parti.

4 MANCATO PAGAMENTO

(a) In caso di mancato pagamento del **prezzo di acquisto** entro la **data di scadenza del pagamento**, Christie's avrà il diritto di esercitare una o più delle seguenti azioni (nonché di esercitare i diritti previsti dal successivo paragrafo F5 e qualsiasi altra azione e/o diritto previsto dalla legge):

(i) addebitare gli interessi moratori dalla **data di scadenza del pagamento** al tasso percentuale previsto dalla legge italiana (in base al d.lgs. 231 del 2002) al di sopra del tasso E.C.B. calcolati sulla somma dovuta non pagata;

(ii) risolvere la compravendita del **lotto**. In questo caso, il **lotto** potrà essere messo nuovamente in vendita, all'asta o tramite trattativa privata, alle condizioni ritenute necessarie ed opportune. In questo caso l'acquirente inadempiente sarà tenuto a corrispondere ogni eventuale differenza tra l'importo complessivo originariamente dovuto a Christie's e il prezzo ottenuto dalla rivendita, nonché tutti i ragionevoli costi, spese, danni, spese legali, commissioni e diritti di qualsiasi natura relativi ad entrambe le vendite o altrimenti originati dall'inadempimento dell'acquirente;

(iii) corrispondere al venditore un importo pari al ricavato netto spettantegli in base al prezzo offerto dall'acquirente inadempiente fermo restando ed inteso che in tal caso Christie's si surrognerà al venditore e potrà esercitare tutti i diritti al medesimo spettanti, comunque originati, al fine di ottenere la restituzione di tale importo dall'acquirente;

(iv) ritenuta l'inadempienza dell'acquirente, procedere legalmente per il recupero del credito, oltre interessi e accessori di legge, nonché per il risarcimento dei danni tutti subiti e subendi;

(v) compensare, anche parzialmente, l'importo dovuto dall'acquirente inadempiente con qualsiasi importo che Christie's o qualsiasi altra società del **Gruppo Christie's** sia tenuta a corrispondergli ad altro titolo (inclusi depositi, altri pagamenti anche solo parziali o somme dovute ad altro titolo);

(vi) rivelare, discrezionalmente, l'identità e i recapiti dell'acquirente inadempiente al venditore;

(vii) rifiutare offerte in future aste da parte dell'acquirente inadempiente o offerte presentate per suo conto, ovvero esigere dallo stesso un deposito a garanzia prima di accettare eventuali offerte;

(viii) esercitare i diritti e i rimedi concessi dalla legge ai soggetti titolari di un diritto di garanzia su qualsiasi bene dell'acquirente inadempiente che si trovi presso Christie's, a titolo di pegno, cauzione, deposito, privilegio o altro diritto, nella misura massima consentita dalle leggi vigenti nel luogo in cui tale bene si trovi. Tale garanzia si considererà prestata a favore di Christie's da parte dell'acquirente inadempiente, e Christie's potrà trattenere il bene a garanzia dell'adempimento degli obblighi dell'acquirente; e

(ix) intraprendere qualsiasi altra azione o rimedio ritenuti necessari od opportuni.

(b) Qualora l'acquirente sia debitore nei confronti di Christie's o di altra società del **Gruppo Christie's**, gli importi dovuti a qualsiasi titolo dall'acquirente potranno essere compensati con qualsiasi importo eventualmente dovuto da Christie's o altra società del **Gruppo Christie's** a qualsiasi titolo all'acquirente inadempiente.

(c) Qualora l'acquirente effettuasse l'intero pagamento in ritardo sulla **data di scadenza del pagamento**, e Christie's decidesse di accettarlo, potranno essergli addebitati costi di deposito e trasporto a partire dal 90esimo giorno successivo all'asta ai sensi dei successivi paragrafi Gd (i) e (ii). Nella fattispecie si applica il paragrafo Gd (iv).

5 RITENZIONE

Qualora l'acquirente sia debitore nei confronti di Christie's o di qualsiasi altra società del **Gruppo Christie's**, oltre ai diritti elencati nel precedente paragrafo F4, Christie's è autorizzata a trattenere qualsiasi bene dell'acquirente inadempiente in possesso a qualsiasi titolo di Christie's o altra società del **Gruppo Christie's**, nonché di utilizzarli. I beni

oggetto di ritenzione saranno restituiti solo dopo l'integrale pagamento degli importi dovuti a Christie's o qualsiasi altra società del **Gruppo Christie's**. In ogni caso è facoltà di Christie's porre in vendita i beni di cui sopra con le modalità che saranno ritenute più opportune. Il ricavato della vendita sarà trattenuto in pagamento degli importi dovuti a Christie's o altra società del **Gruppo Christie's** e l'eventuale residuo sarà restituito. Nell'ipotesi in cui il ricavato della vendita non copra interamente il credito vantato da Christie's e/o da altra società del **Gruppo Christie's**, esso sarà trattenuto in acconto e l'acquirente inadempiente dovrà versare l'importo residuo.

G RITIRO E DEPOSITO

(a) La clientela è invitata a ritirare i **lotti** acquistati immediatamente dopo l'asta (**tuttavia, si prega di notare che non sarà possibile ritirare nessun lotto se non dopo aver effettuato il pagamento integrale di tutti gli importi dovuti**).

(b) Maggiori informazioni sulle modalità di ritiro dei **lotti** sono riportate nella pagina dedicata al ritiro e deposito nonché nell'apposita scheda informativa che può essere richiesta a Marta Tarallo, Post-Sale Coordinator ai contatti seguenti: telefono +39 02 3032 8340; fax +39 02 3032 8341; email postsalemilan@christies.com.

(c) Se il **lotto** non verrà ritirato immediatamente dopo l'asta, Christie's si riserva il diritto, a propria discrezione, di trasferirlo presso un altro ufficio di Christie's, presso un magazzino affiliato o presso un magazzino di terzi.

(d) Se il **lotto** non verrà ritirato entro il termine stabilito nella pagina relativa al ritiro e deposito dei **lotti**, e fatto salvo che non sia stato diversamente concordato per iscritto, Christie's si riserva il diritto di:

(i) addebitare i costi di deposito a partire dalla data sopra indicata;

(ii) a propria totale discrezionalità, trasferire il **lotto** presso un magazzino affiliato o presso un magazzino di terzi addebitando i relativi costi di trasporto e gestione;

(iii) vendere il **lotto** nelle modalità ritenute commercialmente più opportune;

(iv) applicare i termini e le condizioni relative al deposito;

(v) le condizioni del presente articolo non costituiscono in alcun modo rinuncia e/o limitazione ai diritti di Christie's di cui al precedente paragrafo F4.

H TRASPORTO E SPEDIZIONE

1 TRASPORTO E SPEDIZIONE

Christie's invierà, unitamente alla fattura, un modulo per il trasporto e la spedizione dei **lotti**. Su richiesta, Christie's potrà organizzare imballaggio e trasporto del **lotto** con la dovuta diligenza, i cui costi saranno unicamente a carico dell'acquirente. Nel caso di oggetti di grandi dimensioni o notevole valore, per i quali sia necessario un imballaggio particolare, si consiglia di richiedere un preventivo a Christie's prima di partecipare all'asta. Per ulteriori informazioni, si prega di contattare il reparto spedizioni (+39 02 3032 8354 / shippingitaly@christies.com) oppure consultare il sito www.christies.com/shipping. Si avverte la clientela che, qualora l'acquirente decida di espletare i servizi sopraelencati avvalendosi di un soggetto terzo, Christie's non risponderà in alcun caso dell'operato di tale soggetto.

2 ESPORTAZIONE ED IMPORTAZIONE

I lotti venduti all'asta saranno soggetti alle leggi vigenti in materia di esportazione nel paese in cui si è tenuta l'asta nonché ad eventuali restrizioni in materia di importazione previste dalla legislazione di altri paesi. Molti paesi richiedono una dichiarazione di esportazione per i beni che da lì verranno esportati e/o una dichiarazione di importazione per i beni che entrano nel paese. Le leggi locali potrebbero impedire l'importazione o la vendita di un **lotto** nel paese in cui esso viene importato.

(a) Si fa presente che è esclusiva responsabilità del potenziale acquirente informarsi e attenersi alle leggi e ai regolamenti in materia di esportazione e/o importazione del **lotto** prima di presentare qualsiasi offerta. In caso di rifiuto o di ritardo nel rilascio di eventuali necessarie licenze, l'acquirente sarà tenuto a corrispondere comunque tutte le somme dovute a Christie's per il **lotto** acquistato. Dietro richiesta e pagamento del relativo corrispettivo, Christie's potrà aiutare l'acquirente a svolgere le pratiche per l'ottenimento delle necessarie licenze senza peraltro assumere alcuna garanzia in ordine al rilascio delle stesse. Per ulteriori informazioni, si prega di contattare il reparto spedizioni (+39 02 3032 8354 /

shippingitaly@christies.com) oppure consultare il sito www.christies.com/shipping.

(b) **Materiali derivati da specie protette**
I **lotti** contenenti materiali derivati da specie protette (indipendentemente dalla percentuale di materiale contenuto) saranno evidenziati in catalogo con il simbolo ~. Tali materiali includono, ad esempio: avorio, gusci di tartaruga, pelle di coccodrillo, corna di rinoceronte, ossa e/o scheletri di balena, alcune specie di corallo e palissandro brasiliano. Si avvisano i potenziali acquirenti che in alcuni paesi l'importazione di tali materiali è severamente proibita, mentre in altri paesi è necessaria una licenza CITES rilasciata dalle autorità preposte, sia per l'esportazione che per l'importazione. Si invitano pertanto i potenziali acquirenti ad informarsi, prima di partecipare all'asta, presso il paese di destinazione circa le leggi che regolano le importazioni di detti materiali. In alcuni casi, il **lotto** può essere spedito solo se munito di un parere scientifico indipendente a conferma della specie e/o dell'età, che dovrà essere procurato a cura e spese dell'acquirente. In caso di importazione negli Stati Uniti di un **lotto** contenente avorio di elefante o d'altra specie che potrebbe essere confusa con tale materiale (ad esempio: avorio di mammut, avorio di tricheco, avorio di buco dell'elmo), si raccomanda di consultare con attenzione le informazioni di cui al seguente paragrafo (c). Se il **lotto** non dovesse essere esportato, importato o dovesse essere sequestrato per qualsiasi motivo, Christie's non sarà tenuta a risolvere la compravendita, né a risarcire alcunché o a restituire il **prezzo di acquisto**. È responsabilità dell'acquirente verificare e rispettare le leggi e i regolamenti vigenti in materia di esportazione e/o importazione di beni contenenti i sopraindicati materiali protetti e/o regolamentati.
(c) **Divieto di importazione di avorio di elefante africano negli Stati Uniti**
Gli Stati Uniti vietano l'importazione di avorio di elefante africano. I **lotti** contenenti avorio di elefante o altro materiale della fauna selvatica che potrebbe essere facilmente confuso con avorio di elefante (per esempio: avorio di mammut, avorio di tricheco, avorio di buco dell'elmo) potrà essere importato negli Stati Uniti solo a seguito di un rigoroso test scientifico ritenuto accettabile da Fish & Wildlife e comprovante che non si tratta di avorio di elefante africano. Qualora il suddetto test scientifico sia stato effettuato prima della vendita, sarà espressamente indicato nella descrizione del **lotto**. In tutti gli altri casi, l'acquirente accetta il **lotto** a proprio rischio e sarà responsabile di far eseguire a proprie cure e spese qualsiasi altra prova scientifica o test necessario ai fini dell'importazione negli Stati Uniti. Se tale prova scientifica non dovesse risultare dirimente o se confermasse la provenienza da elefante africano, Christie's non sarà tenuta a risolvere la compravendita, né a risarcire alcunché né a restituire il **prezzo di acquisto**.

(d) **Lotti di origine iraniana**
Alcuni paesi vietano o limitano l'acquisto e/o l'importazione di "lavori di artigianato" di origine iraniana (opere che non sono di un artista riconosciuto e/o che hanno una funzione pratica, ad esempio: tappeti, ciotole, brocche, mattonelle, scatole ornamentali). A titolo esemplificativo, gli Stati Uniti vietano l'importazione di questi beni nonché il loro acquisto da parte di soggetti statunitensi (ovunque si trovino). Altri paesi, come il Canada, consentono l'importazione di questo tipo di beni solo in determinate circostanze. A beneficio degli acquirenti, Christie's indica, sotto il titolo del **lotto**, se proviene dall'Iran (Persia). Prima di fare un'offerta, il potenziale acquirente è tenuto a verificare ed assicurarsi che l'eventuale importazione di un **lotto** non violi le sanzioni o gli embarghi commerciali eventualmente applicabili.

I RESPONSABILITÀ DI CHRISTIE'S

(a) Christie's non è tenuta a dare alcuna forma di garanzia ad esclusione della sola garanzia di autenticità. Le garanzie del venditore riportate al precedente paragrafo E1 riguardano il solo venditore e pertanto Christie's non ha alcuna responsabilità in merito nei confronti dell'acquirente.
(b) (i) Christie's non è responsabile nei confronti dell'acquirente a nessun titolo e per nessun motivo (né per violazione del presente accordo, né per ogni altra questione relativa all'acquisto o all'offerta fatta per un **lotto**) salvo che per dolo o per falsa dichiarazione dolosa;
(ii) Christie's non fornisce dichiarazioni o garanzie, e non si assume responsabilità di alcun tipo in merito alla commerciabilità, idoneità ad uno scopo particolare, descrizione, dimensioni, qualità, **condizioni**, attribuzione, autenticità, rarità, importanza, provenienza, mostre ed esposizioni precedenti, letteratura, o rilevanza storica di un **lotto**. Salvo quanto previsto da norme imperative, le **garanzie**, di qualsiasi voglia tipo, sono escluse da questo paragrafo.
(c) In particolare, si prega di prendere atto che i servizi correlati alle offerte telefoniche o scritte,

così come quelli del portale Christie's Live™, oltre alle informazioni sulle **condizioni** di un **lotto**, ai convertitori di valuta e agli schermi presenti nelle sale d'asta, sono forniti gratuitamente da Christie's che non risponderà in alcun caso nei confronti del cliente per ogni eventuale errore (umano e non), omissione e/o guasto e/o malfunzionamento.

(d) Christie's è responsabile unicamente nei confronti dell'acquirente.
(e) Se, nonostante quanto esposto nei precedenti paragrafi da (a) a (d) o E2 (i), Christie's dovesse essere ritenuta responsabile per qualsiasi motivo ed a qualsiasi titolo, sarà tenuta unicamente a restituire il **prezzo di acquisto** corrisposto dall'acquirente; null'altro sarà tenuto a corrispondere e/o a risarcire a nessun titolo.

J ALTRE DISPOSIZIONI

1 RECESSO/ANNULLAMENTO/RISOLUZIONE

Oltre a quanto previsto nelle presenti Condizioni di Vendita, Christie's ha la facoltà di recedere unilateralmente e/o annullare e/o risolvere la compravendita di un **lotto** in presenza di ragionevoli dubbi sulla legalità della stessa, o qualora possano derivare responsabilità di Christie's o del venditore nei confronti di terzi ovvero conseguenze comunque pregiudizievoli per Christie's e/o per la sua immagine.

2 REGISTRAZIONI

È facoltà di Christie's eseguire registrazioni audio e/o video durante qualsiasi asta, nel rispetto della legislazione vigente in materia. I dati personali saranno trattati nel rispetto della legge e non saranno divulgati se non nei casi ivi previsti. Le registrazioni potranno essere condivise solamente con le altre società del **Gruppo Christie's** o partner di marketing, con finalità di analisi della clientela e di conseguente adozione dei servizi più confacenti. Se non si desidera essere oggetto di videoregistrazione, è possibile assumere preventivi accordi per presentare offerte telefonicamente o per iscritto o tramite la piattaforma Christie's LIVE™. Durante lo svolgimento delle aste, è fatto divieto alla clientela di eseguire registrazioni video e/o audio a meno che non sia stato diversamente pattuito per iscritto.

3 DIRITTO D'AUTORE

Il diritto d'autore sulle immagini e illustrazioni nonché il materiale scritto, fornito e prodotto da Christie's relativamente ad un **lotto** (incluso il contenuto dei nostri cataloghi, salvo ivi diversamente specificato), è e continuerà ad essere in ogni caso di proprietà di Christie's e non potrà essere utilizzato dall'acquirente né da altri senza il preventivo consenso scritto di Christie's. Christie's non rilascia alcuna garanzia in merito all'acquisto, in capo all'acquirente di un **lotto**, anche del relativo diritto d'autore o di altro diritto di riproduzione.

4 SCINDIBILITÀ

Qualora una qualsiasi disposizione delle presenti Condizioni di Vendita fosse considerata invalida, illegale o inefficace dall'Autorità Giudiziaria, tale disposizione si considererà non apposta e le restanti disposizioni manterranno piena validità ed efficacia nella misura massima consentita dalla legge.

5 Trasferimento dei Suoi diritti e responsabilità

Non è consentito cedere in garanzia il presente contratto o trasferire i relativi diritti e obbligazioni senza il consenso scritto di Christie's. Il presente contratto sarà vincolante nei confronti degli eredi e successori a titolo particolare.

6 TRADUZIONI

Qualora le presenti Condizioni di Vendita siano tradotte in un'altra lingua, in ipotesi di contestazioni, vertenze o dispute, prevarrà la presente versione originale.

7 INFORMAZIONI PERSONALI

Christie's conserverà ed utilizzerà i dati e le informazioni personali della clientela e avrà la facoltà di trasferirli ad un'altra società del **Gruppo Christie's** per gli usi e secondo le modalità descritte nelle linee guida in materia di privacy, consultabili alla pagina www.christies.com/privacypolicy.

8 RINUNCIA

L'eventuale mancato esercizio, il ritardo nell'esercizio o l'esercizio parziale, di qualsiasi diritto o rimedio previsti nelle presenti Condizioni di Vendita non costituisce rinuncia e non limita e non impedisce il loro successivo ed eventuale esercizio. Lo stesso vale anche ove, fra i vari diritti o rimedi previsti, ne venga esercitato uno soltanto.

9 LEGGE APPLICABILE E FORO COMPETENTE

Le presenti Condizioni di Vendita si considerano accettate automaticamente dai soggetti che

partecipano all'asta e saranno fornite a chiunque ne faccia richiesta. I diritti e gli obblighi delle parti ai sensi delle presenti Condizioni di Vendita, la conduzione dell'asta e qualsiasi altra questione relativa a quanto precede saranno disciplinati ed interpretati ai sensi della legge italiana. Con la presentazione di un'offerta in asta, sia personalmente che tramite un mandatario, ovvero per iscritto, telefonicamente o con altro mezzo, il partecipante accetta, a beneficio di Christie's, la competenza esclusiva del foro di Milano per la soluzione di eventuali controversie.

10 RESOCONTI E SEGNALAZIONI SUL SITO WWW.CHISTIES.COM

I dettagli di tutti i lotti venduti, comprese le descrizioni dei cataloghi e i prezzi, sono forniti sul sito www.christies.com. L'importo totale delle vendite è costituito dal **prezzo di aggiudicazione** e dalla **commissione d'acquisto** e non comprende i costi, le spese di finanziamento, né l'applicazione dei crediti dell'acquirente o del venditore. Eventuali richieste di rimozione di questi dati dal sito www.christies.com non potranno essere accolte.

K GLOSSARIO

altri danni – qualsiasi danno diretto od indiretto.
autentico – un esemplare originale, e non una copia o un falso di:

- (i) un'opera di un particolare artista, autore o produttore, se descritta nel Titolo come opera di tale artista, autore o produttore;
- (ii) un'opera creata in un particolare periodo o nell'ambito di una particolare cultura, se descritta nel Titolo come opera creata durante tale periodo o nell'ambito di tale cultura;
- (iii) un'opera di origine o provenienza particolare, se descritta nel Titolo come opera di tale origine o provenienza;
- (iv) in relazione a gemme, un'opera realizzata in un determinato materiale, se descritta nel Titolo come opera realizzata in tale materiale.

avviso fornito in sala d'asta – una nota scritta a fianco del **lotto** nella sala d'asta nonché al sito www.christies.com – note che vengono altresì lette a coloro che intendono presentare delle offerte telefoniche oppure comunicate ai clienti che hanno fatto delle offerte scritte/offerte su commissione – oppure una comunicazione verbale fatta dal banditore o all'inizio di un'asta o prima che un **lotto** specifico venga messo all'asta.

commissione d'acquisto – la percentuale dovuta dall'acquirente a Christie's in aggiunta al **prezzo di aggiudicazione**.

condizione – la condizione fisica di un **lotto**.

data di scadenza del pagamento – ha il

significato dato al paragrafo F1(a).

descrizione del catalogo – la descrizione di un **lotto** nel catalogo di una determinata asta, come eventualmente modificata dagli avvisi forniti in sala d'asta.

garanzia – una dichiarazione o affermazione con cui la persona che la rilascia garantisce la veridicità dei fatti ivi descritti.

garanzia di autenticità – la garanzia rilasciata da Christie's attestante l'**autenticità** di un **lotto**, come descritto alla sezione E2 delle presenti Condizioni di Vendita.

Gruppo Christie's – Christie's International PLC, le sue società controllate e le altre società del gruppo aziendale.

lotto – un'opera offerta in vendita (o due o più opere offerte all'asta collettivamente come gruppo).

prezzo di acquisto – ha il significato indicato al paragrafo F1(a).

prezzo di aggiudicazione – l'importo della maggiore offerta accettata dal banditore per la vendita di un **lotto**.

provenienza – informazioni storiche sui precedenti proprietari di un **lotto**.

qualificato – ha il significato indicato al paragrafo E2 e **Titolo Qualificato** significa la sezione **Titolo Qualificato** alla pagina del catalogo intitolata "Avvertenze importanti e Spiegazione delle pratiche di catalogazione".

riserva – l'importo confidenziale al di sotto del quale un **lotto** non viene venduto.

STAMPATELLO – significa che tutte le lettere sono in stampatello.

stima – la fascia di prezzo indicata nel catalogo, o fornita in qualsiasi avviso in sala d'asta, entro cui Christie's ritiene che un **lotto** potrebbe essere venduto. La **stima minima** è la cifra più bassa della fascia e la **stima massima** è la cifra più elevata. La **stima media** è il punto medio fra le due cifre.

Titolo – ha il significato indicato al paragrafo E2.

AVVERTENZE IMPORTANTI E SPIEGAZIONE DEI CRITERI DI CATALOGAZIONE

AVVERTENZE IMPORTANTI

▲ Lotti in stock Christie's
Talora, Christie's potrà offrire **lotti** di cui è proprietaria o comproprietaria. Tali lotti saranno identificati nel catalogo con il simbolo ▲ posto accanto al numero di **lotto**.

○ GARANZIA DI PREZZO MINIMO

Talora Christie's ha un interesse finanziario diretto nell'esito della vendita di taluni **lotti**. Di solito ciò avviene quando è garantito al venditore che qualunque sia l'esito dell'asta, egli riceverà comunque un prezzo minimo. Questo meccanismo è noto come garanzia di prezzo minimo. Laddove Christie's abbia un siffatto interesse finanziario i **lotti** saranno identificati con il simbolo ○ accanto al numero di **lotto**.

○ ♦ GARANZIA DA PARTE DI SOGGETTI TERZI / OFFERTE IRREVOCABILI

Quando Christie's fornisce una garanzia di prezzo minimo è a rischio di incorrere in una perdita che può risultare significativa laddove il **lotto** resti invenduto. Pertanto, Christie's condivide talvolta il suddetto rischio con un terzo. In simili casi, il terzo si impegna ad effettuare un'offerta scritta irrevocabile prima dell'asta. Il terzo si impegna dunque ad acquistare tale **lotto** al prezzo dell'offerta scritta, a meno che non siano fatte offerte più elevate. In tal modo, il terzo si assume in tutto o in parte il rischio che il **lotto** resti invenduto. In quest'ultimo caso, il terzo può incorrere in una perdita. Questi lotti sono contrassegnati nel catalogo con il simbolo ○ ♦.

Il terzo riceve un corrispettivo per l'assunzione del rischio. Quando è il terzo ad aggiudicarsi il **lotto**, tale corrispettivo è basato su quote prefissate. Se il terzo non si è aggiudicato il **lotto**, il corrispettivo è basato su quote prefissate oppure su un importo calcolato in relazione al prezzo di aggiudicazione finale. Il terzo può anche fare un'offerta per il **lotto** superiore all'offerta scritta. In questo caso, se il terzo si aggiudica il **lotto**, Christie's renderà noto il prezzo di acquisto finale al netto della quota di corrispettivo prefissata.

Christie's richiede ai garanti terzi di rivelare l'interesse finanziario che ripongono nei **lotti** di cui sono garanti a tutti coloro a cui i terzi prestano consulenza. Tuttavia, a scanso di equivoci, se il potenziale acquirente è stato consigliato di fare un'offerta oppure se fa un'offerta tramite un agente per un **lotto** identificato come soggetto a garanzia di terzo, si raccomanda di chiedere comunque all'agente di confermare se lo stesso abbia un interesse finanziario nel **lotto** in questione.

ALTRI ACCORDI

Christie's può altresì stipulare altre tipologie di accordi che non riguardano le offerte. Questi comprendono accordi con cui Christie's si sia impegnata a versare al venditore un acconto sui ricavi della vendita di un **lotto** oppure accordi tramite i quali Christie's condivide il rischio di una garanzia con un partner senza che quest'ultimo debba effettuare un'offerta scritta irrevocabile o comunque debba partecipare all'asta in altro modo. Dato che tali accordi non riguardano le modalità di offerta essi non vengono contrassegnati nel catalogo.

OFFERTE DA PARTE DI SOGGETTI CON UN INTERESSE NEL LOTTO

Qualora un soggetto abbia un interesse finanziario in un **lotto** e intenda fare un'offerta, Christie's farà un avviso in sala d'asta per garantire che tutti gli offerenti siano a conoscenza di quanto sopra. Tali interessi finanziari possono includere l'eventualità in cui gli eredi e/o i legatari si siano riservati il diritto di fare un'offerta per un **lotto** consegnato da essi stessi, oppure l'ipotesi in cui un partner con cui Christie's abbia stipulato un accordo di condivisione del rischio si sia riservato il diritto di fare un'offerta per un **lotto** e/o, in entrambi i casi di cui sopra, sia stata comunicata l'intenzione di presentare un'offerta.

Si invita la clientela a consultare il sito <http://www.christies.com/financial-interest/> per una spiegazione più dettagliata delle garanzie di prezzo minimo e delle modalità di finanziamento che coinvolgono terzi.

Laddove Christie's sia proprietaria o comproprietaria o abbia un interesse finanziario in ogni singolo **lotto** del catalogo, questi non saranno contrassegnati singolarmente, ma la cosa sarà evidenziata all'inizio del catalogo.

DIRITTO DI SEGUITO ("DROIT DE SUITE"), ARTT. 144 E SS. DELLA LEGGE N. 633 DEL 22 APRILE 1941

È in vigore dal 9 Aprile 2006 in Italia il "Diritto di Seguito" (Droit de Suite), ossia il diritto dell'autore di opere di arti figurative e di manoscritti, vivente o deceduto da meno di 70 anni, di percepire dal venditore una percentuale sul prezzo di vendita degli originali delle proprie opere in occasione della vendita successiva alla prima.

I **lotti** per i quali è prevista l'applicazione di questa legge sono contrassegnati in catalogo dal simbolo ▲ accanto al numero del **lotto**. Il Diritto di Seguito è dovuto solo se il prezzo di vendita per singola opera non è inferiore a Euro 3.000,00. L'importo del Diritto di Seguito è calcolato, secondo la normativa vigente, sul prezzo di vendita in base percentuale differenziata in relazione ai diversi scaglioni così determinati:

4% per la parte del prezzo di vendita fino a Euro 50.000,00

3% per la parte del prezzo di vendita compresa tra Euro 50.000,01 ed Euro 200.000,00

1% per la parte del prezzo di vendita compresa tra Euro 200.000,01 ed Euro 350.000,00

0,50% per la parte del prezzo di vendita compresa tra Euro 350.000,01 ed Euro 500.000,00

0,25% sul prezzo di vendita superiore a Euro 500.000,00

L'importo totale del Diritto di Seguito (Droit de Suite) non può essere comunque superiore a Euro 12.500,00.

L'acquirente si impegna a corrispondere il Diritto di Seguito che spetterebbe al venditore pagare in base all'art. 152, comma 1, della Legge 633 del 22 aprile 1941. Una volta ricevuto dall'acquirente tale importo, Christie's provvederà a versarlo alla S.I.A.E. (Società Italiana Autori e Editori) per conto del venditore a soddisfacimento dell'obbligazione del venditore di pagare il Diritto di Seguito.

SPESE DI TRASPORTO E DEPOSITO

L'acquirente, saldato il prezzo d'acquisto e le commissioni d'acquisto, dovrà ritirare i **lotti** acquistati a propria cura, rischio e spese entro i termini specificati nelle Condizioni di Vendita. Decorsi tali termini, Christie's sarà esonerata da ogni responsabilità nei confronti dell'acquirente in relazione alla custodia, all'eventuale deterioramento o deperimento degli oggetti e avrà diritto a trasferire i **lotti** non ritirati a spese e rischio dell'acquirente presso i propri uffici ovvero magazzini pubblici o privati. Il costo di trasporto, all'interno del territorio italiano, fra gli uffici Christie's e dalle sedi d'asta ai magazzini è compreso tra Euro 30 e Euro 100 + IVA ove applicabile, per ogni singolo **lotto**, calcolato in base al volume e alla grandezza. I costi di deposito ammontaranno a Euro 20 per dipinti e oggetti voluminosi e Euro 15 per altri oggetti + IVA ove applicabile, a settimana, o frazione di giacenza, per ogni singolo **lotto**.

Su espressa richiesta Christie's potrà organizzare, a spese e rischio dell'acquirente, l'imballaggio, il trasporto e l'assicurazione dei lotti.

ESPORTAZIONE

L'acquirente dovrà rispettare le disposizioni legislative e normative applicabili in relazione ai beni dichiarati di interesse culturale, o per i quali sia stata avviata la procedura volta alla dichiarazione di tale interesse ai sensi degli articoli 14 e ss. del Decreto Legislativo n. 42 del 22 gennaio 2004, con particolare riferimento agli articoli 53 e ss. L'esportazione di **lotti** effettuata da compratori residenti o non residenti in Italia è disciplinata dalla citata normativa ed è inoltre soggetta ai regolamenti doganali, valutari e tributari in vigore. La richiesta di una licenza sarà presentata al Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Ufficio Esportazione, soltanto dopo il pagamento integrale del **lotto** e su richiesta scritta dell'acquirente. Christie's non sarà responsabile per eventuali restrizioni all'esportazione dei **lotti** aggiudicati né per eventuali licenze o permessi che l'acquirente debba ottenere ai sensi della vigente legislazione italiana. Nel caso in cui le competenti autorità italiane volessero esercitare il diritto di prelazione all'acquisto di un **lotto** ai sensi del citato Decreto, l'acquirente non avrà il diritto di ricevere da Christie's o dal venditore alcun rimborso del prezzo di acquisto già corrisposto.

Il costo approssimativo di una licenza d'esportazione è di Euro 350 + IVA per i dipinti e altri oggetti in genere e di Euro 200 + IVA per gioielleria. La richiesta di una licenza sarà presentata al Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Ufficio Esportazione, soltanto dopo il pagamento integrale del **lotto** e su richiesta scritta dell'acquirente. I tempi di attesa sono di 45 giorni circa dal giorno della richiesta al Ministero dei Beni Culturali, Ufficio Esportazioni. Christie's offre il suddetto servizio per facilitare la clientela e non può ritenersi responsabile per eventuali errori, omissioni o ritardi nella presentazione della richiesta di una licenza per l'esportazione né per un possibile diniego da parte del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

LOTTE IN TEMPORANEA IMPORTAZIONE DA PAESI EXTRA UE

I lotti in temporanea importazione da paesi extra UE, non possono essere ritirati dall'acquirente fino a completa trasformazione della pratica di esportazione definitiva, per la quale sono necessari non meno di 30 giorni. Per iniziare il procedimento è indispensabile che sia stata saldata la fattura d'acquisto ed anticipate le spese per la trasformazione. Il costo della pratica dello spedizioniere doganale per la trasformazione dell'importazione da temporanea a definitiva è approssimativamente di Euro 350 + IVA ove applicabile.

RITIRO DEI LOTTE DA PARTE DI TERZI AUTORIZZATI

Nell'ipotesi in cui l'acquirente deleghi un terzo al ritiro di un **lotto** il cui prezzo di acquisto sia già stato versato, la persona delegata al ritiro dovrà presentare una delega scritta rilasciata dall'acquirente, una fotocopia del documento di identità di quest'ultimo e la ricevuta rilasciata da Christie's. Per informazioni in merito al ritiro di un **lotto**, si prega di contattare il numero +39 02 3032 8343.

CRITERI DI CATALOGAZIONE PER DIPINTI, DISEGNI, STAMPE E MINIATURE

I termini utilizzati nel presente catalogo hanno il significato ad essi di seguito attribuito. Si prega di notare che tutte le dichiarazioni pubblicate in questo catalogo in relazione alla paternità delle opere sono soggette alle disposizioni delle Condizioni di Vendita nonché alla garanzia di autenticità. I potenziali acquirenti sono invitati ad esaminare le opere personalmente. I condition report sono disponibili su richiesta.

Titoli Qualificati

A parere di Christie's trattasi di un'opera dell'artista.

* "Attribuito a ..."

A parere qualificato di Christie's trattasi probabilmente di un'opera dell'artista, in tutto o in parte.

* "Studio di ..." / "Laboratorio di ..."

A parere qualificato di Christie's trattasi di un lavoro eseguito nello studio o laboratorio dell'artista, forse sotto la sua supervisione.

* "Gruppo di ..."

A parere qualificato di Christie's trattasi di un'opera eseguita all'epoca in cui l'artista era attivo e che mostra la sua influenza.

* "Seguece di ..."

A parere qualificato di Christie's trattasi di un lavoro eseguito nello stile dell'artista, ma non necessariamente da un allievo.

* "Nella maniera di ..."

A parere qualificato di Christie's trattasi di un lavoro eseguito nello stile dell'artista, ma di un periodo successivo.

* "Successivo ..."

A parere qualificato di Christie's trattasi di una copia (di qualsiasi data) di un'opera dell'artista.

"Firmato ..." / "Datato ..." / "Scritto ..."

A giudizio qualificato di Christie's il lavoro è stato firmato/datato/scritto dall'artista.

"Con la firma ..." / "Con data ..." / "Con iscrizione ..."

A giudizio qualificato di Christie's la firma/data/iscrizione sembra essere stata apposta da una mano diversa da quella dell'artista.

La data indicata per le stampe antiche, moderne e contemporanee è la data (o la data approssimativa, laddove sia preceduta dalla parola "circa") in cui la matrice è stata incisa e non necessariamente la data in cui l'impressione/stampa è stata eseguita o pubblicata.

* Questo termine e la sua definizione nella presente spiegazione dei Criteri di Catalogazione costituiscono una dichiarazione qualificata della paternità di un'opera. Sebbene l'uso di questo termine sia basato su uno studio attento e rappresenti il parere degli specialisti, Christie's e il venditore non si assumono alcun rischio o responsabilità circa l'autenticità della paternità di qualsiasi **lotto** descritto come tale in questo catalogo. La garanzia di autenticità non è disponibile per i lotti descritti da questo termine.

WORLDWIDE SALEROOMS AND OFFICES AND SERVICES

ARGENTINA

BUENOS AIRES
+54 11 43 93 42 22
Cristina Carlisle

AUSTRALIA

SYDNEY
+61 (0)2 9326 1422
Ronan Sulich

AUSTRIA

VIENNA
+43 (0)1 533 881214
Angela Baillou

BELGIUM

BRUSSELS
+32 (0)2 512 88 30
Roland de Lathuy

BERMUDA

BERMUDA
+1 401 849 9222
Betsy Ray

BRAZIL

RIO DE JANEIRO
+5521 2225 6553
Candida Sodre

SÃO PAULO
+5511 3061 2576
Nathalie Lenci

CANADA

TORONTO
+1 416 960 2063
Brett Sherlock

CHILE

SANTIAGO
+56 2 2 2631642
Denise Ratnoff
de Lira

COLOMBIA

BOGOTÁ
+571 635 54 00
Juanita Madrinan

DENMARK

COPENHAGEN
+45 3962 2377
Birgitta Hillingsø
(Consultant)
+ 45 2612 0092
Rikke Juel Brandt
(Consultant)

FINLAND AND THE BALTIC STATES

HELSINKI
+358 40 5837945
Barbro Schuman
(Consultant)

FRANCE

**BRITTANY AND
THE LOIRE VALLEY**
+33 (0)6 09 44 90 78
Virginie Gregory
(Consultant)

**GREATER
EASTERN FRANCE**
+33 (0)6 07 16 34 25
Jean-Louis Janin Daviet
(Consultant)

NORD-PAS DE CALAIS
+33 (0)6 09 63 21 02
Jean-Louis Brémilts
(Consultant)

•PARIS
+33 (0)1 40 76 85 85

**POITOU-CHARENTE
AQUITAINE**
+33 (0)5 56 81 65 47
Marie-Cécile Moueix

PROVENCE -

ALPES CÔTE D'AZUR

+33 (0)6 71 99 97 67
Fabienne Albertini-Cohen

RHÔNE ALPES

+33 (0)6 61 81 82 53
Dominique Pierron
(Consultant)

GERMANY

DÜSSELDORF
+49 (0)21 14 91 59 352
Arno Verkade

FRANKFURT
+49 (0)173 317 3975
Anja Schaller (Consultant)

HAMBURG
+49 (0)40 27 94 073
Christiane Gräfin
zu Rantzau

MUNICH
+49 (0)89 24 20 96 80
Marie Christine Gräfin Huyn

STUTTGART
+49 (0)71 12 26 96 99
Eva Susanne
Schweizer

INDIA

•MUMBAI
+91 (22) 2280 7905
Sonal Singh

DELHI
+91 (011) 6609 1170
Sanjay Sharma

INDONESIA

JAKARTA
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

ISRAEL

TEL AVIV
+972 (0)3 695 0695
Roni Gilat-Baharaff

ITALY

•MILAN
+39 02 303 2831

ROME
+39 06 686 3333
Marina Cicogna

NORTH ITALY
+39 348 3131 021
Paola Gradi
(Consultant)

TURIN
+39 347 2211 541
Chiara Massimello
(Consultant)

VENICE
+39 041 277 0086
Bianca Arrivabene Valenti
Gonzaga (Consultant)

BOLOGNA
+39 051 265 154
Benedetta Possati Vittori
Venenti (Consultant)

GENOA
+39 010 245 3747
Rachele Guicciardi
(Consultant)

FLORENCE
+39 055 219 012
Alessandra Niccolini di
Camugliano (Consultant)

**CENTRAL &
SOUTHERN ITALY**
+39 348 520 2974
Alessandra Allaria
(Consultant)

JAPAN

TOKYO

+81 (0)3 6267 1766
Chie Banta
MALAYSIA

KUALA LUMPUR
+60 3 6207 9230
Lim Meng Hong

MEXICO

MEXICO CITY
+52 55 5281 5546
Gabriela Lobo

MONACO

+377 97 97 11 00
Nancy Dotta

THE NETHERLANDS

•AMSTERDAM
+31 (0)20 57 55 255
NORWAY

OSLO
+47 975 800 78
Katinka Traaseth
(Consultant)

PEOPLES REPUBLIC OF CHINA

BEIJING
+86 (0)10 8583 1766

•HONG KONG
+852 2760 1766

•SHANGHAI
+86 (0)21 6355 1766

PORTUGAL

LISBON
+351 919 317 233
Mafalda Pereira Coutinho
(Consultant)

RUSSIA

MOSCOW
+7 495 937 6364
+44 20 7389 2318
Katya Vinokurova

SINGAPORE

SINGAPORE
+65 6735 1766
Nicole Tee

SOUTH AFRICA

CAPE TOWN
+27 (21) 761 2676
Juliet Lomborg
(Independent Consultant)

**DURBAN &
JOHANNESBURG**
+27 (31) 207 8247
Gillian Scott-Berning
(Independent Consultant)

WESTERN CAPE
+27 (44) 533 5178
Annabelle Conyngham
(Independent Consultant)

SOUTH KOREA

SEOUL
+82 2 720 5266
Hye-Kyung Bae

SPAIN

MADRID
+34 (0)91 532 6626
Juan Varez
Dalia Padilla

SWEDEN

STOCKHOLM
+46 (0)73 645 2891
Claire Ahman (Consultant)
+46 (0)70 9369 201
Louise Dyhlén (Consultant)

•GENEVA
+41 (0)22 319 1766
Eveline de Proyart

•ZURICH

+41 (0)44 268 1010
Dr. Bertold Mueller

TAIWAN

TAIPEI
+886 2 2736 3356
Ada Ong

THAILAND

BANGKOK
+66 (0)2 652 1097
Yaovane Nirandara
Punchalee Phenjati
TURKEY

ISTANBUL
+90 (532) 558 7514
Eda Kehale Argün
(Consultant)

UNITED ARAB EMIRATES

•DUBAI
+971 (0)4 425 5647

UNITED KINGDOM

**• LONDON,
KING STREET**
+44 (0)20 7839 9060

**• LONDON,
SOUTH KENSINGTON**
+44 (0)20 7930 6074

**NORTH AND
NORTHEAST**
+44 (0)20 3219 6010
Thomas Scott

**NORTHWEST
AND WALES**
+44 (0)20 7752 3033
Jane Blood

SOUTH
+44 (0)1730 814 300
Mark Wrey

SCOTLAND
+44 (0)131 225 4756
Bernard Williams
Robert Lagneau
David Bowes-Lyon
(Consultant)

ISLE OF MAN
+44 (0)20 7389 2032

CHANNEL ISLANDS
+44 (0)20 7389 2032

IRELAND
+353 (0)87 638 0996
Christine Ryall (Consultant)

UNITED STATES

CHICAGO
+1 312 787 2765
Lisa Cavanaugh

DALLAS
+1 214 599 0735
Caper Ryan

HOUSTON
+1 713 802 0191
Jessica Phifer

LOS ANGELES
+1 310 385 2600

MIAMI
+1 305 445 1487
Jessica Katz

NEWPORT
+1 401 849 9222
Betsy D. Ray

•NEW YORK
+1 212 636 2000

SAN FRANCISCO

+1 415 982 0982
Ellanor Notides
AUCTION SERVICES

CORPORATE COLLECTIONS
Tel: +44 (0)20 7389 2548
Email: norchard@christies.com

FINANCIAL SERVICES
Tel: +44 (0)20 7389 2624
Fax: +44 (0)20 7389 2204

HERITAGE AND TAXATION
Tel: +44 (0)20 7389 2101
Fax: +44 (0)20 7389 2300
Email: rcornett@christies.com

**PRIVATE COLLECTIONS
AND COUNTRY HOUSE
SALES**
Tel: +44 (0)20 7389 2343
Fax: +44 (0)20 7389 2225
Email: awaters@christies.com

MUSEUM SERVICES, UK
Tel: +44 (0)20 7389 2570
Email: llindsay@christies.com

VALUATIONS
Tel: +44 (0)20 7389 2464
Fax: +44 (0)20 7389 2038
Email: mwrey@christies.com

OTHER SERVICES

CHRISTIE'S EDUCATION

LONDON
Tel: +44 (0)20 7665 4350
Fax: +44 (0)20 7665 4351
Email: london@christies.edu

NEW YORK
Tel: +1 212 355 1501
Fax: +1 212 355 7370
Email: newyork@christies.edu

HONG KONG
Tel: +852 2978 6747
Fax: +852 2525 3856
Email: hongkong@christies.edu

CHRISTIE'S FINE ART STORAGE SERVICES

NEW YORK
Tel: +1 212 974 4570
Email: newyork@cfass.com

SINGAPORE
Tel: +65 6543 5252
Email: singapore@cfass.com

CHRISTIE'S INTERNATIONAL REAL ESTATE

NEW YORK
Tel: +1 212 468 7182
Fax: +1 212 468 7141
Email: info@christiesrealestate.com

LONDON
Tel: +44 20 7389 2551
Fax: +44 20 7389 2168
Email: info@christiesrealestate.com

HONG KONG
Tel: +852 2978 6788
Fax: +852 2973 0799
Email: info@christiesrealestate.com

• DENOTES SALEROOM
ENQUIRIES?— Call the Saleroom or Office

For a complete salerooms & offices listing go to christies.com

EMAIL— info@christies.com

09/12/16



Property from a private Swiss Collection
 FRANK STELLA (B. 1936)
The Chart (D-14, 1X from the Moby-Dick series)
 Mixed media on aluminium and magnesium
 175 x 160 x 53cm
 Executed in 1990
 \$280,000-320,000

POST-WAR AND CONTEMPORARY ART SALE

Amsterdam, 11 & 12 April 2017

VIEWING

7-11 April 2017
 Cornelis Schuytstraat 57
 1071 JG Amsterdam

ENQUIRIES

Peter van der Graaf
 pvandergaaf@christies.com
 +31 (0)20 5755957

CHRISTIE'S

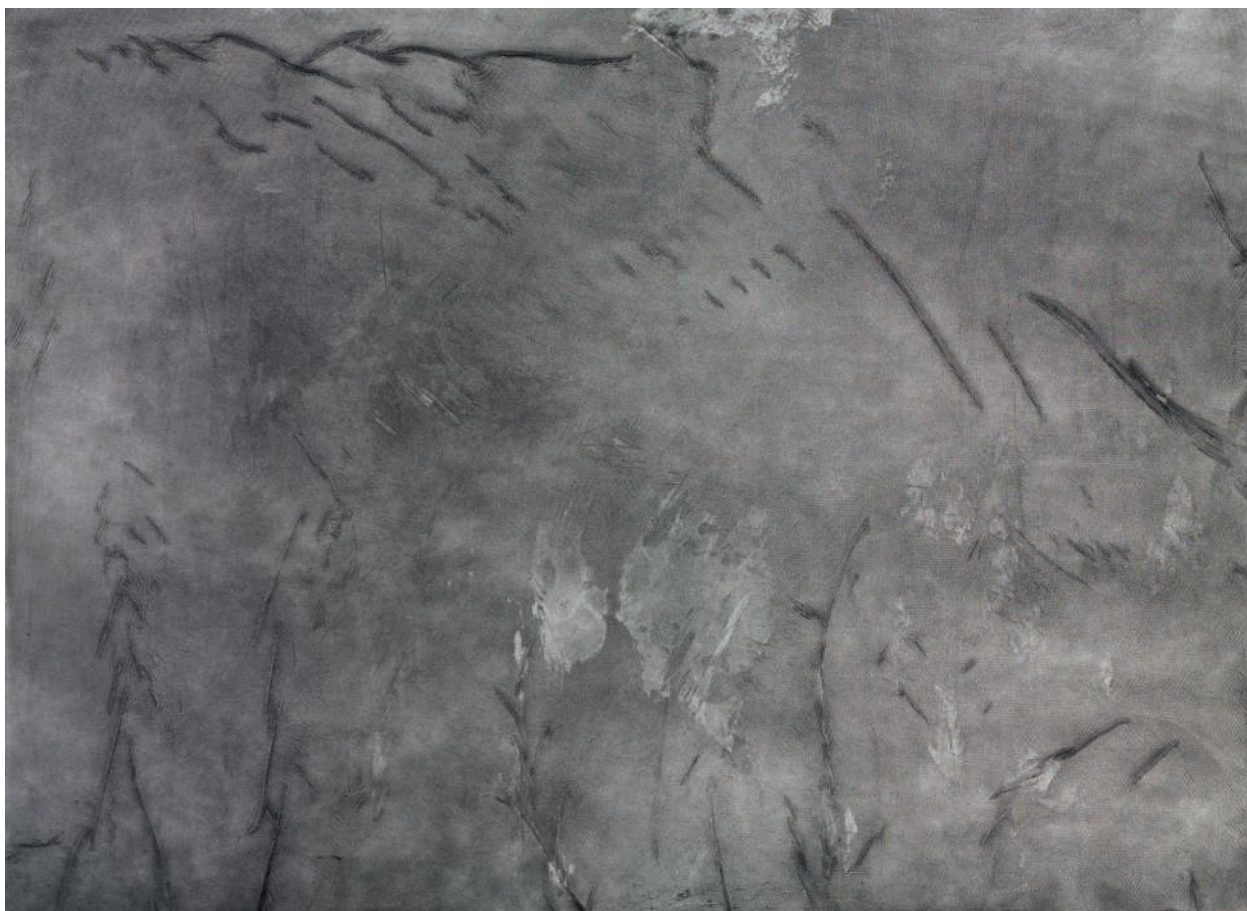
PETER DOIG
FAURSCHOU FOUNDATION BEIJING

CABINS AND CANOES
THE UNREASONABLE SILENCE OF THE WORLD
30.03.17 – 24.06.17
CURATED BY FRANCIS OUTRED



PETER DOIG | DAYTIME ASTRONOMY | 1997-8 | OIL ON CANVAS | 200 X 280 CM | PRIVATE COLLECTION, COURTESY OF CHRISTIE'S
© PETER DOIG. ALL RIGHTS RESERVED, DACS 2017 © 2014 CHRISTIE'S IMAGES LIMITED

FAURSCHOU.COM



© Rudolf Stingel

RUDOLF STINGEL (B. 1956)

Untitled

Oil and enamel on canvas

48 x 66 in. (121.9 x 167.6 cm.)

Painted in 2007.

\$400,000-600,000

POST-WAR AND CONTEMPORARY ART

AFTERNOON SESSION

New York, 18 May 2017

VIEWING

6-17 May 2017

20 Rockefeller Plaza

New York, NY 10020

CONTACT

Alex Berggruen

aberggruen@christies.com

+1 212-636-2100

CHRISTIE'S

Milan Modern and Contemporary

THURSDAY 27 AND FRIDAY 28 APRIL 2017

Palazzo Clerici, Via Clerici 5, Milan

Code and number of Sale: #christiesmilan-14382

| | |
|-----|-------|
| TCA | Staff |
|-----|-------|

BID ONLINE FOR THIS SALE AT CHRISTIES.COM

BIDDING INCREMENTS

Bidding generally opens below the low estimate and advances in increments of up to 10%, subject to the Auctioneers discretion.

| | |
|--------------------|---------------------------|
| €100 to 1.000 | by €50 |
| €1.000 to 3.000 | by €100/200 |
| €3.000 to 5.000 | by €200/300 |
| €5.000 to 10.000 | by €500 |
| €10.000 to 30.000 | by €1.000/2.000 |
| €30.000 to 50.000 | by €2.000/3.000 |
| €50.000 to 100.000 | by €5.000 |
| above €100.000 | at Auctioneers discretion |

The Auctioneer may vary the increments during the course of the auction at his or her own discretion

A. By signing this form I accept the Condition of Sale, Buying at Christie's, Important Notices and Glossary in this catalogue and I authorise Christie's to execute bids on my behalf for the lots described opposite, up to the maximum price (excluding premium) indicated for each of them, taking into account the reserve price and other bids.

B. I acknowledge that if my bid is successful the final purchase price for each lot will be the sum of the final bid price, plus the buyer's premium, plus VAT and any applicable government tax, as set out on the page "Comprare da Christie's" in this catalogue.

C. I also acknowledge that participating in the auction and buying the lots offered by means of this form is not equivalent to my personal participation in the auction. I acknowledge that no liability shall be attached to Christie's for the provision of this service. In particular I acknowledge and confirm that Christie's will not be held responsible for accidentally failing to execute bids or for errors in the execution of bids, especially if I have failed to complete the form correctly and in full.

D. Absentee bids submitted on 'no-reserve' lots will, in the absence of a higher bid, be executed at approximately 50% of the low pre-sale estimate or at the amount of the bid if it is less than 50% of the low pre-sale estimate.

E. In the event of two identical written bids for the same lot, the bid received first will take precedence.

F. If you have not previously bid or consigned with Christie's, please attach copies of the following documents. Individuals: government issued photo identification (such as a photo driving licence, national identity card, or passport) and, if not shown on the ID document, proof of current address, for example a utility bill or bank statement. Corporate clients: a certificate of incorporation. If you are registering to bid on behalf of someone who has not previously bid or consigned with Christie's please attach identification documents for yourself as well as the person/entity on whose behalf you are bidding, together with a signed letter of authorisation from the person/entity. New clients, clients who have not made a purchase from any Christie's office within the last one year, and those wishing to spend more than on previous occasions will be asked to supply a bank reference. We may at our option ask you for a financial reference or a deposit as a condition of allowing you to bid

G. Traders: for tax purposes, the name and address must be those of the company. Please quote your VAT number.

Invoices cannot be changed after they have been printed.

H. For lots identified in the catalogue with the symbol λ, the buyer undertakes to pay the Artist's Resale Right (which is a royalty calculated as a percentage of the sale price which should be paid by a seller in accordance with Article 152, first paragraph, of Law 22 April 1941, no. 633/1941). Additional information is available on "Important Notices" section of the Catalogue.

Absentee Bids Form

Christie's Milan

Please send at least 24 hours before the Sale. Christie's will confirm via fax any bids received by fax. Changes or cancellation of the bid must be communicated via fax and will be accepted only with confirmation by Christie's. If the confirmation does not reach you by the following day, please send your fax again: Milano: Tel: +39 02 85962 201 Fax: +39 02 85962 203

WE DO NOT GUARANTEE THE REGISTRATION OF BIDS SENT TO FAX NUMBERS OTHER THAN THOSE LISTED ABOVE.

| | | | |
|-----------------------|----------|--------|-----|
| Christie's Client No. | @email | | |
| Surname | Name | | |
| Address | | | |
| City | Zip Code | | |
| Tel: off. | Home | Mobile | Fax |
| Document | No. | VAT | |

In case of successful results the address indicated above will be used for the invoice and will be unchangeable.

For details about payments and collection please read "Buying at Christie's"


Please ensure Place of collection is indicated. ☐ Milan ☐ Rome ☐ Export

| | |
|-----------------|------------------|
| Name of Bank | |
| IBAN-SWIFT | |
| Account officer | Telephone number |

PLEASE PRINT CLEARLY IN BLOCK LETTERS

| Lot number (in numerical order) | Maximum bid price € (excluding premium) | Lot number (in numerical order) | Maximum bid price € (excluding premium) |
|------------------------------------|--|------------------------------------|--|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

The personal data you provided to Christie's International SA, Italian Branch ("Christie's") and will be processed, also through automated procedures, including by way of electronic devices, and they will be transferred to Christie's Group Companies to reply to Your request and to send You informative material. You will enjoy all the rights under Article 7 of Legislative Decree no. 196/2003 (rights to access, to ask for data updating, to object data processing), and You can obtain the list of data processors by writing to Christie's International SA, Italian Branch, Via Clerici 5, 20121 Milano, as processor pursuant to Legislative Decree no. 196/2003. If you wish to suspend receiving catalogues and/or eventual phone-notices about auctions and other initiatives, you can send a fax to the number 02-30328369, indicating as subject "objection under article 7 of Legislative Decree n. 196/2003"; from that moment we will not contact you again. Upon receiving email with links to catalogues and/or sale announcements, you will be given your opt-out from the email mailing list (by clicking on "unsubscribe") at any given time.

| | | |
|---|------|------|
|  | Date | Time |
| Signature | | |

In compliance with article 1341 and 1342 civil code, I hereby specifically accept, by my further signature, articles: 2.a, 2.c, 3.d, 3.e, 3.f, 3.g, 3.i, 4.b, 4.d, 4.e, 4.f, 4.g, 5, 7, 8 and 10 of the Conditions of Sale at the end of this catalogue, previously read, and paragraph C. of this form.

| |
|---|
|  |
| Signature |



Milan Modern and Contemporary

GIOVEDÌ 27 E VENERDÌ 28 APRILE 2017

Palazzo Clerici, Via Clerici 5, Milano

Codice e numero d'Asta: **#christiesmilan-14382**

| | |
|-----|-------|
| TCA | Staff |
|-----|-------|

OFFERTE ONLINE PER QUEST'ASTA SU CHRISTIES.COM

INCREMENTI DELLE OFFERTE

Generalmente le offerte iniziano al di sotto della stima minima e subiscono un incremento del 10% e sono a discrezione del Banditore.

| | |
|------------------------|--------------------------------|
| €100 fino a 1.000 | incrementi pari a €50 |
| €1.000 fino a 3.000 | incrementi pari a €100/200 |
| €3.000 fino a 5.000 | incrementi pari a €200/300 |
| €5.000 fino a 10.000 | incrementi pari a €500 |
| €10.000 fino a 30.000 | incrementi pari a €1.000/2.000 |
| €30.000 fino a 50.000 | incrementi pari a €2.000/3.000 |
| €50.000 fino a 100.000 | incrementi pari a €5.000 |
| oltre €100.000 | a discrezione del Banditore |

È insindacabile diritto del Banditore variare gli incrementi durante il corso dell'asta

A. Con la sottoscrizione del presente modulo oltre ad accettare integralmente le Condizioni di Vendita, Comprare da Christie's, Importanti Avvertenze e Glossario in catalogo, autorizzo Christie's ad effettuare offerte per mio conto per l'acquisto dei lotti descritti a fianco fino al prezzo massimo (esclusa la commissione d'asta) da me indicato per ciascuno di essi, considerati il prezzo di riserva e le altre offerte in sala e telefoniche.

B. Prendo atto che in caso di esito positivo il prezzo finale del mio acquisto sarà costituito dal prezzo di aggiudicazione maggiorato dalla commissione d'asta e oneri fiscali applicabili come dettagliato in "Comprare da Christie's".

C. Prendo altresì atto che la possibilità di partecipare all'asta mediante la sottoscrizione del presente modulo e di acquistare i beni offerti in vendita non può essere equiparata alla partecipazione personale all'asta, ed è da considerarsi come un servizio gratuito che Christie's offre ai propri clienti e per il quale, pertanto, nessun tipo di responsabilità può essere addebitata alla stessa; conseguentemente, prendo atto e confermo che Christie's non sarà responsabile per offerte invieramente non eseguite o per errori relativi all'esecuzione delle stesse, soprattutto in caso di compilazione errata, incompleta o comunque poco chiara del presente modulo.

D. Le offerte scritte effettuate sui lotti senza riserva (contrassegnati in rosso sul catalogo) in assenza di un'offerta superiore verranno aggiudicati a circa il 50% della stima minima o alla cifra corrispondente all'offerta, anche se inferiore al 50% della stima minima.

E. Nel caso di due offerte scritte identiche per il medesimo lotto, lo stesso verrà aggiudicato all'offerente la cui offerta sia pervenuta per prima.

F. Se non già in nostro possesso vi preghiamo di allegare al modulo di offerta i seguenti documenti. Persone Fisiche: documento in corso di validità con foto identificativa e, in caso di passaporto, un documento che attesti l'indirizzo (utenze o estratto conto) e codice fiscale. Persone giuridiche: visure camerali oppure delibere consiliari o assembleari. Una vostra lettera di referenze bancarie recente indirizzata a Christie's (Int.) S.A. Filiale Italiana Via Clerici, 5 - 20121 Milano. I clienti che devono partecipare all'asta per conto di terzi dovranno presentare una delega firmata del delegato e del delegante corredata da copia dei documenti d'identità e del codice fiscale.

I clienti che non hanno acquistato in nessuna sede Christie's nell'ultimo anno o che hanno intenzione di acquistare per importi superiori al loro storico dovranno fornire nuove referenze bancarie. Al fine della corretta registrazione all'asta, a nostra discrezione potremmo richiedere una lettera di referenze bancarie o un deposito.

G. Commercianti: il nominativo e l'indirizzo per la fatturazione dovrà corrispondere alla ragione sociale. Si prega di annotare il numero di Partita IVA.

La fattura, una volta emessa, non potrà essere variata.

H. Per i lotti contrassegnati con il simbolo λ indicati nel catalogo il compratore si impegna a corrispondere il "Diritto di Seguito" (che è un compenso calcolato in percentuale sul prezzo di vendita che spetterebbe al venditore pagare in base all'art. 152, comma 1, della Legge n. 633 del 22 aprile 1941). Informazioni aggiuntive sono riportate nel catalogo alla voce "Importanti Avvertenze".

Modulo Offerte

Christie's Milano

Inviare il "modulo offerte" entro 24 ore dall'inizio dell'asta. Christie's confermerà, via fax, tutte le offerte pervenute via fax. I cambiamenti o l'annullamento dell'offerta dovranno essere comunicati via fax e saranno validi solo se confermati da Christie's. Nel caso non vi giungesse la conferma entro il giorno successivo, vi preghiamo di voler inviare nuovamente il vostro fax a:

Milano: Tel: +39 02 85962 201 Fax: +39 02 85962 203

NON SI GARANTISCE LA REGISTRAZIONE DELLE OFFERTE INVIATE A NUMERI DI FAX DIVERSI DA QUELLI INDICATI

| | | | |
|----------------------|-----|----------|-----|
| No. carta Christie's | | @email | |
| Cognome | | Nome | |
| Indirizzo | | | |
| Città | | Cap | |
| Tel: uff. | Ab. | Cell. | Fax |
| Documento | No. | CF/P.IVA | |

In caso di aggiudicazione, l'indirizzo indicato sul modulo sarà quello che verrà riportato sull'inte- stazione della fattura e non sarà modificabile.

Per dettagli sul pagamento e ritiro dei lotti vi preghiamo di leggere la pagina

"Comprare da Christie's"

Si prega barrare il luogo di ritiro prescelto. ☐ Milano ☐ Roma ☐ Export

Nome Banca

IBAN

Nome contatto

Tel. contatto

COMPILARE IN STAMPATELLO E IN MODO LEGGIBILE

| Lotto No. (progressivo) | Offerta massima in € (esclusa commissione d'Asta) | Lotto No. (progressivo) | Offerta massima in € (esclusa commissione d'Asta) |
|----------------------------|--|----------------------------|--|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

"Informativa ai sensi dell'art. 13 del D.lgs 196/2003. I dati personali da Lei forniti a Christie's International S.A. Filiale Italiana ("Christie's") potranno essere utilizzati, anche con strumenti informatici, e trasmessi alle società del gruppo Christie's per dare corso alla Sua richiesta ed inviarLe materiale informativo. Lei gode di tutti i diritti di cui all'art.7 del D.lgs. 196/2003 (diritti di accesso, rettifica, opposizione al trattamento) e potrà conoscere l'elenco aggiornato dei Responsabili, scrivendo a Christie's International S.A. Filiale Italiana, Via Clerici 5, 20121 Milano in qualità di Titolare del trattamento. Qualora Lei desideri sospendere gli invii di cataloghi e/o gli eventuali avvisi telefonici circa aste e altre iniziative, potrà inviare un fax al n. 02-30328369, indicando in oggetto "opposizione ex art. 7 d.lgs. 196/2003"; da quel momento, ci asteneremo dal contattarla ulteriormente. Quanto all'invio di e-mail con link ai cataloghi e/o annunci di asta, Lei potrà in qualsiasi momento opporsi ad ulteriori invii utilizzando l'opzione "unsubscribe" in fondo alla e-mail.

X

Firma

Data

Ora

Ai sensi e per gli effetti degli artt. 1341 e 1342 del codice civile dichiarato di approvare specificamente con l'ulteriore sottoscrizione che segue, gli articoli: 2.a, 2.c, 3.d, 3.e, 3.f, 3.g, 3.i, 4.b, 4.d, 4.e, 4.f, 4.g, 5, 7, 8 e 10 delle Condizioni di Vendita riportate in fondo al catalogo precedentemente letto, nonché al punto C. del presente modulo.

X

Firma



CHRISTIE'S

CHRISTIE'S INTERNATIONAL PLC

François Pinault, Chairman
Patricia Barbizet, Deputy Chairwoman
Guillaume Cerutti, Chief Executive Officer
Jussi Pylkkänen, Global President
Stephen Brooks, Deputy Chief Executive Officer
Loïc Brivezac, Gilles Erulin, Gilles Pagniez
Héloïse Temple-Boyer
Sophie Carter, Company Secretary

INTERNATIONAL CHAIRMEN

François Curiel, Chairman, Asia Pacific
Stephen Lash, Chairman Emeritus, Americas
The Earl of Snowdon, Honorary Chairman, EMERI
Charles Cator, Deputy Chairman, Christie's Int.
Xin Li, Deputy Chairwoman, Christie's Int.

CHRISTIE'S EUROPE, MIDDLE EAST, RUSSIA AND INDIA (EMERI)

PRESIDENT

Prof. Dr. Dirk Boll

CHAIRMAN'S OFFICE, ITALY

Mariolina Bassetti, Chairwoman
Bianca Arrivabene Valenti Gonzaga,
Deputy Chairwoman

MANAGING DIRECTOR, ITALY

Cristiano De Lorenzo

SENIOR DIRECTORS, EMERI

Simon Andrews, Mariolina Bassetti,
Jeremy Bentley, Ellen Berkeley, Jill Berry,
Giovanna Bertazzoni, Edouard Boccon-Gibod,
Peter Brown, Olivier Camu, Sophie Carter,
Benjamin Clark, Karen Cole, Paul Cutts,
Isabelle de La Bruyere, Roland de Lathuy,
Eveline de Proyard, Leila de Vos,
Harriet Drummond, David Elswood,
David Findlay, Margaret Ford, Edmond Francey,
Daniel Gallen, Roni Gilat-Baharaff, Karen Harkness,
Philip Harley, James Hastie, Karl Hermanns,
Paul Hewitt, Rachel Hilderley, Mark Hinton,
Nick Hough, Michael Jeha, Donald Johnston,
Erem Kassim-Lakha, Nicholas Lambourn,
William Lorimer, Catherine Manson,
Nic McElhatton (Chairman, South Kensington),
Jeremy Morrison, Nicholas Orchard,
Francis Outred, Henry Pettifer, Steve Phipps,
Will Porter, Paul Raison, Christiane Rantzau,
Tara Rastrick, Amjad Rauf, François de Ricqlès,
William Robinson, Matthew Rubinger,
Andreas Rumbler, Tim Schmelcher, John Stainton,
Alexis de Tiesenhausen, Lynne Turner,
Jay Vincze, Andrew Ward, David Warren,
Andrew Waters, Harry Williams-Bulkeley,
Martin Wilson, André Zlattinger

INDEPENDENT CONSULTANTS, ITALY

Bianca Arrivabene Valenti Gonzaga,
Alessandra Allaria, Marina Cicogna, Paola Gradi,
Rachele Guicciardi, Chiara Massimello,
Alessandra Niccolini di Camugliano,
Benedetta Possati Vittori Venenti

CHRISTIE'S ADVISORY BOARD, EUROPE

Pedro Girao, Chairman,
Arpad Busson, Kemal Has Cingillioglu,
Ginevra Elkann, I. D. Fürstin zu Fürstenberg,
Laurence Graff, H.R.H. Prince Pavlos of Greece,
Marquesa de Bellavista Mrs Alicia Koplowitz,
Robert Manoukian, Rosita, Duchess of Marlborough,
Countess Daniela Memmo d'Amelio,
Usha Mittal, Çiğdem Simavi



Periodico annuale di Christie's (International) S.A. - Filiale Italiana.
Direttore Responsabile Paolo Ercole Corticelli. Autorizzazione del
Tribunale di Roma n° 375 del 18 Luglio 1996
Printed in England
Finito di stampare il 4 aprile 2017
© Christie's International S.A. (Filiale Italiana)

28/03/17





INDICE

A

Accardi, C 58, 61-62, 87

Afro 41

Agnetti, V 2

Angeli, F 15, 31, 69

Aricò, R 79

B

Ballocco, M 35

Birilli, R 64

Boetti, A 1, 5, 46-48, 59, 83-85

Bonalumi, A 36, 40

Burri, A 19

C

Calzolari, PP 39, 77

Capogrossi, G 56, 66

Cascella, A 76

Castellani, E 6, 20, 37, 55

Ceroli, M 74

Consagra, P 23, 75

D

Del Pezzo, L 70

Dorazio, P 65

F

Festa, T 16, 18, 30, 33, 68, 72

Fioroni, G 29, 32

Fontana, L 8, 10, 12, 25, 51-53, 57

G

Gilardi, P 38

Griffa, G 78

Grignani, F 54

I

Isgrò, E 4

K

Kounellis, J 60

L

Leoncillo 11

Licini, O 49, 50

Lo Savio, F 26

M

Mambor, R 17

Melotti, F 22

O

O'Hara, F 34P

Pardi, G., 49

Pinelli, P., 72

Pomodoro, A., 26, 78

P

Pardi, G 73

Pinelli, P 80

Pomodoro, A 24, 43

R

Rama, O 3

Rotella, M 27

S

Sanfilippo, A 63

Scarpitta, S 9

Scheggi, P 21, 44-45

Schifano, M 14, 34, 67, 71

Simeti, T 81

Spalletti, E 82, 88

T

Tacchi, C 28

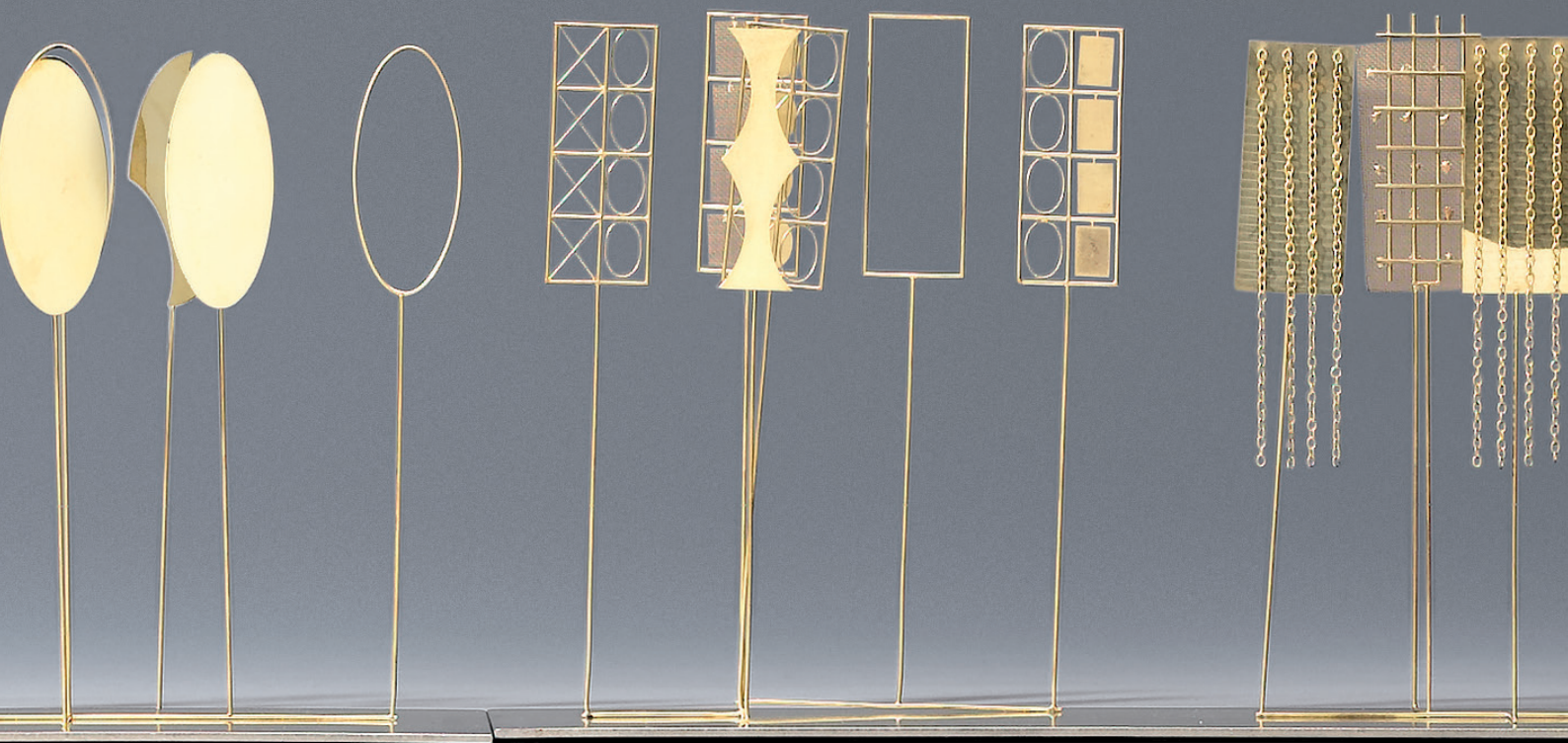
Tirelli, M 86

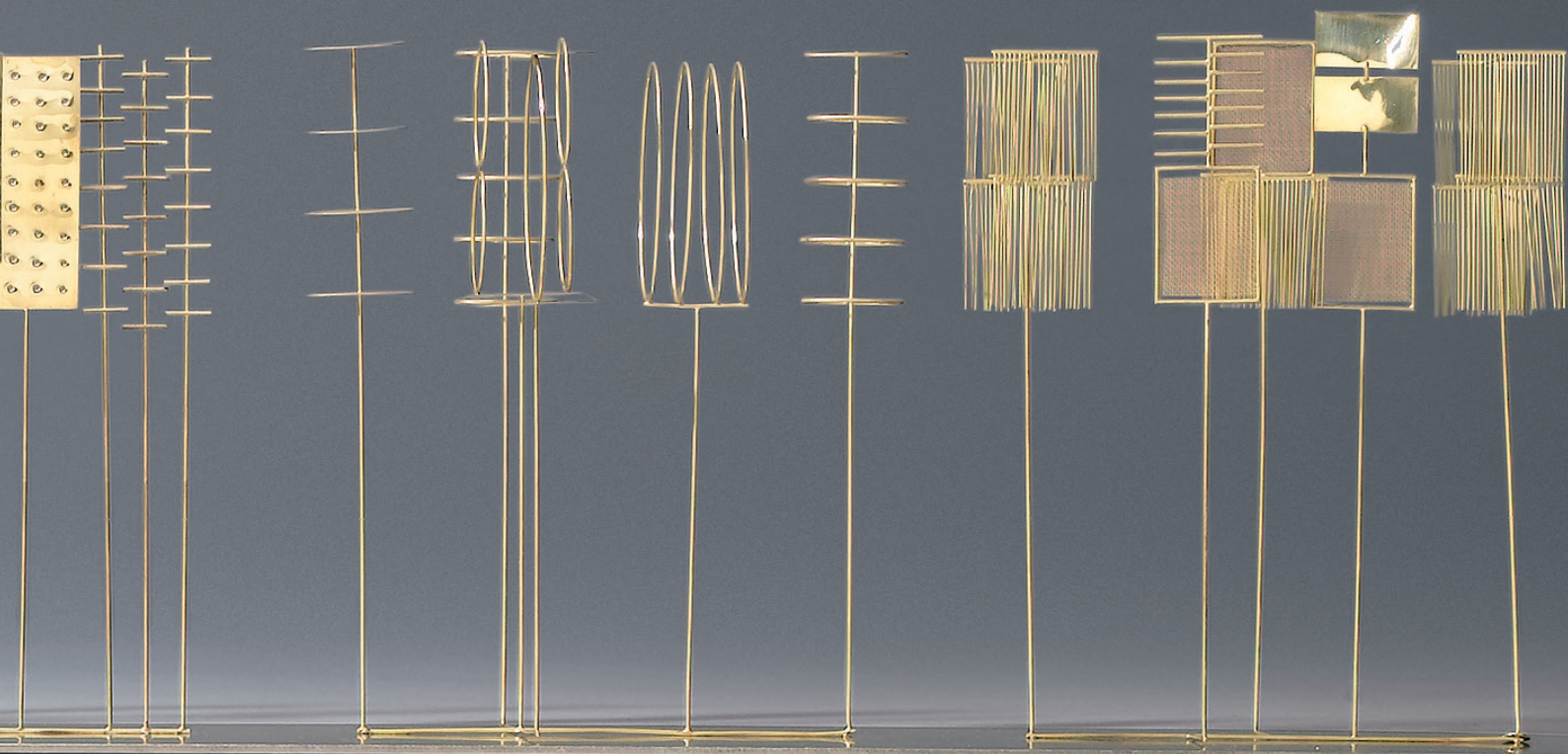
U

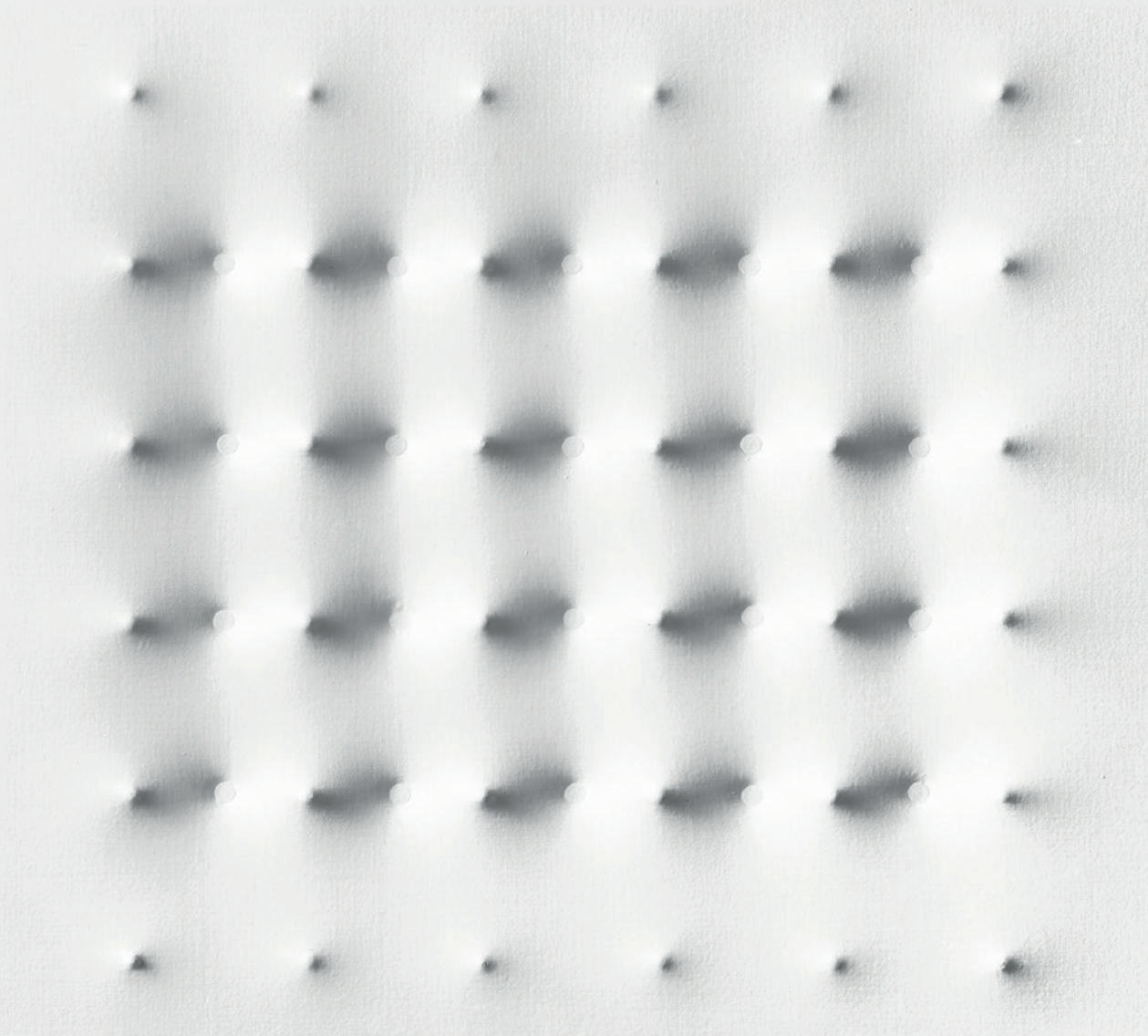
Uncini, G 7, 13

V

Vedova, E 42







CHRISTIE'S

VIA CLERICI 5 MILANO 20131
VIA BERTOLONI 41 ROMA 00197