ANNO 9 N° 2 OTTOBRE 2019

WANNENES
art magazine

XAVIER CANONNE
LE CIVILISATEUR. LA VITA SUGGERITA DI MAGRITTE

ORIGINALE E DIGITALE
di Roberta Olcese

MERCATI FINANZIARI.
CON TRUMP NEL MOTORE
di Alessandro Secciani

LOOTED ART. LA RESTITUZIONE DELLA STORIA
di Giuseppe Calabi

FONDAZIONE ZERI.
LO SGUARDO DI UN CONNAISSEUR
di Andrea Bacchi

IL FRAGILE DESTINO DELL'UOMO VITRUVIANO
di Tomaso Montanari

PREVIEW
Gianguido Scarampella. Raccoglitore di meraviglie
La forma tra funzione e piacevolezza
Porsche 993 Turbo. Super Sportiva Romantica.
Alla Corte. Dress code fra colori e simboli.
La complessa natura del Corallo
La luce eterna del Barocco
Il gemito e l'anima della scultura
Leger. Moderno con gioia
Ettore Sottsass. La fantasia al potere
Ogni desiderio è prezioso

MISSONI.COM
MISSONI

Coppia di orecchini pendenti con diamanti e zaffiri Kashmir *Stima € 1.000.000 – 1.500.000* Aggiudicati a € 2.976.000

MAGRITTE è a Milano

Magritte is in Milan

René Magritte è stato uno dei maestri del surrealismo e il suo *Le Civilisateur* - che presenteremo in asta il 12 dicembre a Milano - è un delizioso esempio del suo genio visionario. Pubblicata nel catalogo ragionato dell'artista e gelosamente custodita in una collezione privata da più di quarant'anni, quest'opera rappresenta l'apice di una vendita che racchiuderà in sé il meglio della produzione artistica del '900 italiano ed internazionale.

Ma il calendario di questo secondo semestre si presenta particolarmente ricco di aste sull'asse Milano, Genova e Monte Carlo.

La collezione di Gianguido Scarampella, la nostra prima di Classic & Sports Cars, eleganti abiti di corte, un meraviglioso calice in corallo sono solo i primi appuntamenti di una stagione che proseguirà con la luce del barocco di Sebastiano Ricci e Paolo Gerolamo Piola, una cera ritrovata di Vincenzo Gemito, Fernand Leger e la sua *Composition à la pipe*, la fantasia al potere in un doppio corpo di Sottsass e due preziose invenzioni di Bulgari e Cartier.

Inoltre, se a maggio abbiamo inaugurato la sede milanese di Palazzo Recalcati, a dicembre sarà la volta della sede per il design a Genova e due nuovi esperti si sono uniti al nostro team: Luigi Chiaramonte Bordonaro per le Classic & Sports Cars e Giacomo Cora per gli Orologi da tavola e da polso.

Cresce l'azienda, cresce la squadra, crescono gli orizzonti che ci prefiggiamo come testimonia la prima asta di Wine & Spirits in partnership con Gambero Rosso che che si è tenuta a Roma il 24 ottobre scorso e ha realizzato il 71% di venduto per lotto e oltre 320.000 euro di fatturato.

Grande successo infine per le aste di luglio a Monaco che hanno fatto registrare un world record price per Raul du Gardier e una delle nostre più alte aggiudicazioni di sempre - 2.976.000 euro - per una straordinaria coppia di orecchini con zaffiri cachemire.

Insomma Magritte è a Milano ma…non è solo!

René Magritte was one of the masters of surrealism and his *Le Civilisateur* - which we will be auctioned on December 12 in Milan - is a delightful example of his visionary genius.Published in the artist's catalogue raisonné and jealously guarded in a private collection for more than forty years, the work represents the culmination of a sale that will include the best of Italian and international artistic production of the 20th century.

The calendar for the second half of the year is particularly rich in auctions on the Milan, Genoa and Monte Carlo axis. Gianguido Scarampella's collection, our first Classic & Sports Cars, elegant court dresses, a marvellous coral chalice are just the first appointments of a season that will continue with the baroque light of Sebastiano Ricci and Paolo Gerolamo Piola, a rediscovered wax by Vincenzo Gemito, Fernand Leger and his Composition à la pipe, the fantasy in power in a double body by Sottsass and two precious inventions by Bulgari and Cartier.

In addition, after the inauguration in May of the Milanese headquarters of Palazzo Recalcati, in December it will be the turn of the headquarters for design in Genoa. Two new experts joined our team: Luigi Chiaramonte Bordonaro for Classic & Sports Cars and Giacomo Cora for table and wrist watches.

The company is growing, the team is growing as are the horizons that we set ourselves, as shown by the first auction of Wine & Spirits in partnership with Gambero Rosso, which was held in Rome on October 24 and generated 71% of sales per lot and over 320,000 euros in turnover.

Finally, the auctions held in July in Monaco proved to be very successful, recording a world record price for Raul du Gardier and one of our highest ever awards - 2,976,000 euros - for an extraordinary pair of earrings with cashmere sapphires.

In short, Magritte is in Milan but…it's not only

Guido Wannenes

6 ISTANTANEE D'ARTE
Palazzo Reale Milano
Cleveland Art Museum
Tate Modern Londra
Petit Palais Parigi

14 CARNET DE VOYAGE
Originale e digitale
di Roberta Olcese

16 COVER STORY
LE CIVILISATEUR.
LA VITA SUGGERITA DI MAGRITTE
di Xavier Canonne

22 ARTE & FINANZA
MERCATI FINANZIARI.
CON TRUMP NEL MOTORE
di Alessandro Secciani

24 LA LEGGE DELL'ARTE
Looted Art, la restituzione della storia
di Giuseppe Calabi

26 FONDAZIONE ZERI
LO SGUARDO DI UN CONNAISSEUR
di Andrea Bacchi

32 BERNARDO STROZZI
Colore che si fa luce
di Anna Orlando

40 PREVIEW
GIANGUIDO SCARAMPELLA. RACCOGLITORE DI MERAVIGLIE
La forma tra funzione e piacevolezza
PORSCHE 993 TURBO. SUPER SPORTIVA ROMANTICA
Alla Corte. Dress code fra colori e simboli
LA COMPLESSA NATURA DEL CORALLO
La luce eterna del Barocco
IL GEMITO E L'ANIMA DELLA SCULTURA
Leger. Moderno con gioia
ETTORE SOTTSASS. LA FANTASIA AL POTERE
Ogni desiderio è prezioso

66 PUBBLICO & PRIVATO
Il fragile destino dell'Uomo Vitruviano
di Tomaso Montanari

WANNENES
art magazine

Direttore
Guido Wannenes
Direttore Editoriale
Luca Violo
Direttore Responsabile
Alessandro Secciani

Contributi
Giuseppe Calabi
Xavier Canonne
Andrea Bacchi
Tomaso Montanari
Roberta Olcese
Anna Orlando
Alessandro Secciani

Progetto Grafico
Crea Graphic Design - www.crea.ge.it
Stampa
Litografia Viscardi Snc - Alessandria

Proprietario ed Editore
Art Auctions Srl
Piazza Campetto nr. 2
16123 Genova
C.F./P.IVA 01159800992

Registrazione del Tribunale di Genova:
n. 7 del 19/04/2011

Fotografi:
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais
Antonio Cesari
Carlo Cichero
Mauro Coen
Kirsten Chilstrom
Matteo d'Eletto M3 Studio
Fototeca del Polo Museale della Campania, Napoli
Giorgio De Chirico by SIAE 2019
Le Musée de la Photographie - Centre d´Art contemporain de la Fédération Wallonie - Bruxelles
Stefano Parise
Armando Pastorino
Save The Artistic Heritage
Studio Speranza
Teylers Museum, Haarlem
Paola Zucchi

© WANNENES
Tutti i diritti di riproduzione, anche parziale, sono riservati per tutti i Paesi
WANNENES

Genova
Piazza Campetto 2
16123 Genova
tel. +39 010 2530097
fax +39 010 2517767

Milano
Palazzo Recalcati
Via Amedei 8
20123 Milano
tel. +39 02 72023790
fax +39 02 89015908

Roma
Via Giuseppe Avezzana 8
00195 Roma
tel. +39 06 69200565
fax +39 06 69208044

Monte Carlo
6, Avenue Saint Michel
98000 Monaco
Tel. +377 99 90 46 26

info@wannenesgroup.com
wannenesgroup.com

ASSOCIATI

Liguria
Paola Bertolini
+39 366 4589615
p.bertolini@wannenesgroup.com

Lombardia
Benedetta Gallizia di Vergano
+39 347 9023645
b.gallizia@wannenesgroup.com

Piemonte
Chiara Benevolo Caroni
+39 351 0687570
c.benevolo@wannenesgroup.com

Puglia
Francesco Petrucci
+39 348 5101534
f.petrucci@wannenesgroup.com

Sicilia
Riccardo Vitali
+39 345 0779118
r.vitali@wannenesgroup.com

Toscana
Cecilia Brunner Muratti
+39 335 6237244
c.brunnermuratti@wannenesgroup.com

Veneto
Christiane d'Albis
+39 338 9339811
c.dalbis@wannenesgroup.com

Francia
Claudia Pucci di Benisichi
+33 607 868050
c.pucci@wannenesgroup.com

Regno Unito
Federica Della Rocca
+44 7899 790460
f.dellarocca@wannenesgroup.com

Palazzo Reale Milano

Jean Cocteau, palando di De Chirico nel *Mistero laico* del 1928, diceva che era "pittore accurato, prende in prestito dal sogno l'esattezza dell'inesattezza, l'uso del vero per promuovere il falso", sottolineando che la pittura metafisica nasce e si alimenta dell'ambiguità del mondo onirico, del continuo slittamento dello spazio, tra dimensione fisica e sedimentazione intangibile del ricordo, di cose, persone, della vita stessa che è solo il riflesso cognitivo di una fittizia percezione sensoriale. Dieci anni prima, nel 1918, lo stesso pictor optimus suggeriva che "Viviamo in un mondo fantasmico con il quale entriamo gradatamente in dimestichezza".

A quasi cinquant'anni dalla personale del 1970 a Palazzo Reale a Milano, la straordinaria retrospettiva curata da Luca Massimo Barbero, promossa e prodotta da Comune di Milano-Cultura, da Palazzo Reale, da Marsilio e da Electa, in collaborazione con la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico e Barcor17 e aperta fino al 19 gennaio 2020 - attraverso un percorso espositivo fatto di confronti inediti e accostamenti irripetibili che svelano il fantasmico mondo di una delle più complesse figure artistiche del XX secolo - offre la chiave d'accesso a una pittura ermetica che affonda le sue radici nella Grecia dell'infanzia, matura nella Parigi delle avanguardie, dà vita alla Metafisica che strega i surrealisti e conquista Andy Warhol e, infine, getta scompiglio con le sue irriverenti quanto ironiche rivisitazioni del Barocco.

Suddivisa in otto sale, con prestiti internazionali, nazionali e milanesi, la mostra vuole creare reazioni visive che rincorrono "Il demone in ogni cosa [...] l'occhio di ogni cosa [perché] Siamo esploratori pronti per altre partenze".

DE CHIRICO.

The accuracy of inaccuracy

Talking about De Chirico in his *Mystère Laïc*, 1928, Jean Cocteau said that he was "an accurate painter, he borrows from his dream the accuracy of inaccuracy, the use of truth to promote falsehood". Thus, metaphysical painting was born, nourished by the ambiguity of the dream world, by the continuous shifting of space, between the physical dimension and the intangible sedimentation of memory, of things, of people, of life itself, which is nothing but the cognitive reflection of a fictitious sensory perception. Ten years earlier, in 1918, the same pictor optimus suggested that "We live in a fantasy world we gradually become familiar with".

Almost fifty years after the solo exhibition at Palazzo Reale in Milan in 1970, an extraordinary retrospective offers the key to a hermetic painting that has its roots in the Greece of childhood, matures in the Paris of the avant-garde, gives life to the Metaphysics that bewitches the surrealists and conquers Andy Warhol and, finally, confuses with its irreverent as well as ironic reinterpretations of the Baroque. The exhibition is curated by Luca Massimo Barbero, and promoted and produced by the City of Milan with Milano-Cultura, by Palazzo Reale, by Marsilio and Electa, in collaboration with the Fondazione Giorgio e Isa de Chirico and Barcor17. The exhibition will be open until 19 January 2020 and includes some original comparisons and unique combinations that reveal the fantasy world of one of the most complex artists of the twentieth century.

Divided into eight rooms and hosting works lent by international, national and Milanese museums, the exhibition aims to create visual reactions that chase "The demon in everything [...] the eye of everything [because] We are explorers ready to leave again".

Giorgio de Chirico *Le muse inquietanti, 1925 (1947/1919)* Olio su tela, 97 x 66 cm Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea© Giorgio de Chirico by SIAE 2019

L'ESATTEZZA DE CHIRICO DELL'INESATTEZZA

Cleveland Art Museum

NELLA MENTE DI MICHELANGELO

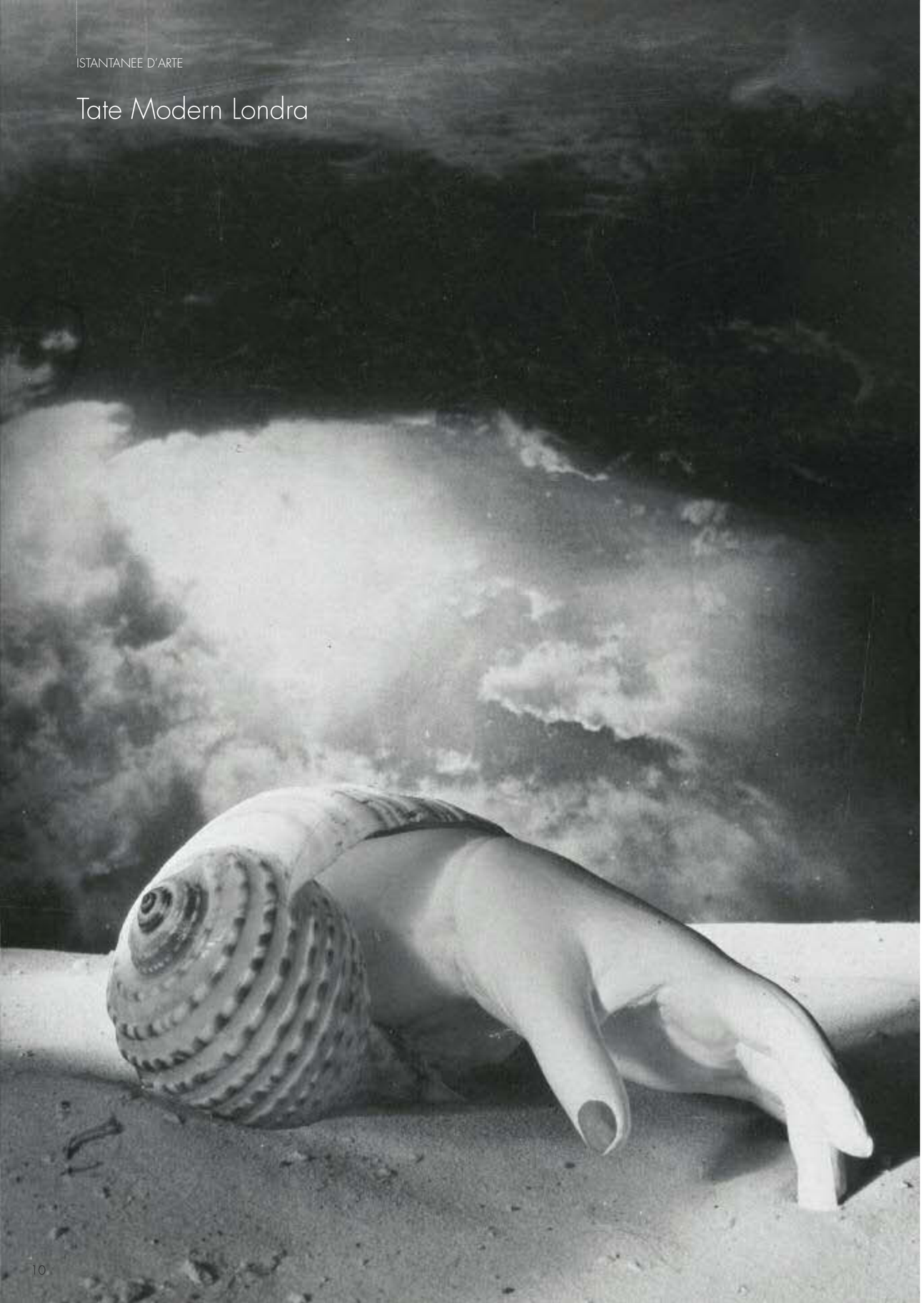
Il sublime è la cifra per comprendere Michelangelo. La sua arte come scultore, pittore e architetto è sinonimo della summa della cultura visiva occidentale colta al culmine del Rinascimento, movimento artistico e culturale che riteneva possibile una continuità con i valori di equilibrio e di grazia della classicità. Tanto immensa è la sua arte, tanto è inesauribile la sua curiosità di sperimentare attraverso una tormentata quanto infaticabile ricerca espressiva. Il disegno è la germinazione senza filtri del processo creativo, dell'idea platonica di un archetipo che diviene modello, che si sedimenta in maniera travolgente attraverso il rovello di segni grafici, a volte con fogli pieni di figure multiple e studi ravvicinati di anatomia umana preparatori, ad esempio, delle figure che decorano il soffitto della Cappella Sistina, a volte con abbozzi di progetti architettonici celeberrimi come la tomba di Giuliano de Medici nella Sagrestia Nuova in San Lorenzo a Firenze, e la cupola della Basilica di San Pietro a Roma.
Avere la possibilità di poter ammirate più di due dozzine di disegni di uno dei maestri che più hanno influenzato la storia dell'arte, è una occasione rara da non farsi sfuggire andando a vedere la mostra *Michelangelo: Mind of the Master*, aperta fino al 5 gennaio 2020 al Cleveland Museum of Art. Per la prima volta negli Stati Uniti un gruppo di fogli provenienti dalla straordinaria collezione del Museo Teyler di Haarlem – costituita nel XVIII secolo dalla regina Cristina di Svezia (1626 – 1689) - saranno esposti insieme a quelli conservati stabilente dal museo, e quelli prestati dal J. Paul Getty Museum.

IN MICHELANGELO'S MIND

Sublime is the key to understand Michelangelo. His art as a sculptor, painter and architect represents the climax of Western visual culture captured at the height of the Renaissance, the artistic and cultural movement that focused on the continuity with the values of balance and grace of classicism. His art is as immense as his curiosity to experiment through a tormented and tireless expressive research. Drawing is the unfiltered germination of the creative process, of the Platonic idea of an archetype that becomes concrete through a web of graphic signs, sometimes with sheets full of figures and preparatory close studies of human anatomy, for example, the figures that decorate the ceiling of the Sistine Chapel. Others, with sketches of famous architectural projects such as the tomb of Giuliano de Medici in the New Sacristy in San Lorenzo in Florence, and the dome of St. Peter's Basilica in Rome.
Having the chance to admire more than two dozen drawings by one of the masters who have most influenced the history of art is a rare opportunity not to be missed. Seeing the exhibition *Michelangelo: Mind of the Master*, open until January 5, 2020 at the Cleveland Museum of Art, is therefore imperative. For the first time in the United States, a group of sheets from the extraordinary collection of the Teyler Museum in Haarlem, founded in the eighteenth century by Queen Christina of Sweden (1626 - 1689), will be exhibited along with those kept at the museum, and those lent by the J. Paul Getty Museum.

Michelangelo Buonarroti (1475-1564) *Nudo maschile seduto, studio separato del braccio destro (recto), gesso rosso, accentuato di bianco; cm 27,9X21,4* Teylers Museum, Haarlem © Teylers Museum, Haarlem

Tate Modern Londra



Untitled (Hand-Shell) 1934 *Photograph, gelatin silver print on paper 401 x 289 mm Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris* **Photo** *© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI © ADAGP, Paris and DACS, London 2019*

DORA MAAR

E IL SOGNO DI UNA VISIONE

La Tate Modern di Londra presenta una grande retrospettiva dedicata a Dora Maar (dal 20 Novembre 2019 al 15 Marzo 2020), a cura di Karolina Ziebinska-Lewandowska del Centre Pompidou di Parigi, con oltre 200 opere che testimoniano una carriera di grande spessore artistico ed intellettuale. Nata Henriette Théodora Markovitch (Parigi 1907 - 1997), trascorre gran parte della sua infanzia tra Buenos Aires e Parigi, in conseguenza del lavoro del padre, un architetto di origine croata. Tornata in Francia, studia all'École et Ateliers d'Arts d'Décoratifs e pittura all'Académie Lhote prima di approdare alla fotografia, che per sei decenni sarà il suo strumento espressivo d'elezione. Intorno al 1931, apre un studio con lo scenografo Pierre Kéfer, specializzato in ritrattistica e fotografia di moda. Le opportunità offerte dalla pubblicità e dalla stampa illustrata sono terreno fertile sul quale Dora Maar si muove con grande libertà espressiva. Attraverso l'uso del fotomontaggio e del collage, l'artista costruisce immagini innovative e si addentra, insieme a poche altre fotografe della sua generazione, nel mondo del nudo e dell'eros, generi ancora tabù per le donne. L'attrazione per il magico, il mondo dei sogni e l'inconscio, l'avvicinano al gruppo dei surrealisti, coi quali condivide le idee e la militanza politica, diventando uno delle poche fotografe ad essere inclusa nelle mostre e nelle pubblicazioni del movimento. Aderisce ai gruppi rivoluzionari di sinistra guidati da artisti e intellettuali. La fotografia diventa allora lo strumento con cui raccontare le disuguaglianze sociali, che la crisi economica del 1929 ha portato in Europa. Sono immagini colte dalla strada a Parigi, Londra, Barcellona, che catturano la disperazione degli ultimi negli anni aspri e difficili della Grande Depressione. Nel 1936 conosce Picasso, a cui si lega sentimentalmente per otto anni. Originale, prolifica, curiosa, attraversa i decenni successivi a sperimentare nuovi linguaggi espressivi con sottile ironia e delicata sensibilità, che la pongono come una delle testimoni più interessanti dei grandi fermenti artistici del XX secolo.

DORA MAAR AND THE DREAM OF A VISION

London's Tate Modern presents a major retrospective dedicated to Dora Maar (from November 20, 2019 to March 15, 2020) with over 200 works that testify to a career of great artistic and intellectual importance. The exhibition is curated by Karolina Ziebinska-Lewandowska from the Centre Pompidou in Paris. Born Henriette Théodora Markovitch (Paris 1907 - 1997), Dora Maar spent most of her childhood in Buenos Aires and Paris, due to her father's career, an architect of Croatian origin. Back in France, she studied at the École et Ateliers d'Arts d'Décoratifs and painting at the Académie Lhote before starting photography, which she chose as her expressive tool for six decades. Around 1931, she opened an atelier with set designer Pierre Kéfer, specialising in portraiture and fashion photography. The opportunities offered by advertising and the illustrated press were a fertile ground on which Dora Maar moved with great expressive freedom. Through photomontage and collage, the artist created innovative images and, together with a few other photographers of her generation, she entered the world of nude and eros, genres that were still taboo for women. Her attraction for magic, the world of dreams and the unconscious, brought her closer to the surrealists, she shared ideas and political militancy with, thus becoming one of the few photographers to be included in exhibitions and publications of the movement. She joined the left-wing revolutionary groups led by artists and intellectuals. Photography then became the tool she used to tell about the social inequalities that the economic crisis of 1929 brought to Europe. Images taken from the streets in Paris, London, Barcelona, which capture the desperation of people during the harsh and difficult years of the Great Depression. In 1936, she met Picasso, with whom she was sentimentally involved for eight years. Original, prolific, curious, she spent the following decades experimenting with new expressive languages with subtle irony and delicate sensitivity, which made her one of the most interesting witnesses of the great artistic ferments of the twentieth century.

Petit Palais Parigi

VINCENZO GEMITO

più vero del vero

VICENZO GEMITO. TRUER THAN TRUTH

Il realismo di Vincenzo Gemito (1852-1929) è appassionato e travolgente, è appoggiato sulla pelle, è vissuto come un flusso continuo di emozioni che si fanno materia. Oltre l'accademia egli introduce una naturalezza che è patrimonio della sua vita iniziata ai margini e proseguita con vivace determinazione per cogliere la vita degli ultimi, che erano il patrimonio poetico per plasmare le forme del quotidiano. La sua vita iniziata sui gradini di un orfanotrofio a Napoli, e proseguita, come un romanzo d'appendice, con ascese e discese repentine della sua vicenda umana e artistica drammaticamente scandita dalla follia, lo porteranno a diventare prima uno dei più grandi scultori della sua epoca, celebrato nella sua città natale e più tardi nel resto d'Italia e in Europa, poi relegato a scultore pittoresco destinato all'oblio della storia dell'arte.
Nella Parigi sfavillante del 1877 fece sensazione al *Salon* con il suo pescatore napoletano dove Rodin e Degas ammirarono l'animalità e il ghigno del ragazzo accovacciato, una bruttezza che diviene più vera del vero e apre nuove prospettive plastiche ed espressive alla scultura del XIX secolo.
Il Petit Palais di Parigi fino al 26 gennaio 2020 celebra per la prima volta in Francia la sua arte con centoventi opere tra sculture e disegni, in collaborazione con il Museo di Capodimonte di Napoli, che dimostrano la sensuale potenza di un artista tanto in anticipo sulla sua epoca da essere ancor oggi contemporaneo.

Vincenzo Gemito's realism (1852-1929) is passionate and overwhelming. It rests on the skin as a continuous flow of emotions that become matter. Besides the academic style, he introduces a naturalness inherited from his life, which began at the margins and continued with the lively determination to grasp the lives of the last, the poetic heritage to shape the forms of everyday life. His life began on the steps of an orphanage in Naples, and continued like a feuilleton, with sudden ascents and descents of his human and artistic life dramatically marked by madness. He thus became first one of the greatest sculptors of his time, celebrated in his hometown and later in the rest of Italy and Europe. Then, he became a picturesque sculptor doomed to be forgotten by the history of art. In the lively Paris of 1877, he made a sensation at the Salon with his Neapolitan fisherman. Rodin and Degas admired the animality and sneer of the crouching boy, an ugliness that becomes truer than truth itself and opens up new plastic and expressive perspectives to 19th century sculpture. For the first time in France, in collaboration with the Museum of Capodimonte in Naples, the Petit Palais in Paris celebrates his art. Until January 26, 2020, one hundred and twenty works including sculptures and drawings will be displayed to show the sensual power of an artist so ahead of his time and still contemporary.

Vincenzo Gemito *Testa di ragazzo, Museo e Certosa di San Martino, Napoli* **Fototeca** del Polo Museale della Campania © Foto Studio Speranza

ORIGINALE
e digitale

"Ci stiamo dematerializzando, le case del futuro non avranno pareti ma schermi digitali" sembra la più nefasta delle provocazioni ma potrebbe essere vero. Intanto l'intelligenza artificiale che agisce attraverso computer e app entra a forza nel mondo dell'arte.

La rivoluzione del XXI secolo si è lasciata alle spalle i tagli, le estroflessioni e i gabinetti rovesciati che hanno fatto discutere per gli ultimi cento anni, e oggi punta sulla digital art.

"Il problema è che gli artisti non sono ancora in grado di usarla bene". Dichiara lapidario Franco Losi che insieme al partner Italo danese John Blen - ingegneri entrambi, Blen elettronico ha venduto la Milestone azienda di software di gestione video IP per scopi di sorveglianza a Canon Inc., Losi è informatico con esperienza trentennale nel campo delle nuove tecnologie - hanno fondato Save The Artistic Heritage, associazione non profit per la promozione e valorizzazione del patrimonio storico e artistico italiano in combinazione con le nuove tecnologie digitali. In sostanza riescono a creare attraverso la loro società Cinello, dal nome del padre di Losi che faceva il pittore, multipli digitali di opere d'arte, DAW® (Digital Art Work), prodotti in serie limitata, autenticati, numerati, certificati e protetti da un sistema brevettato di crittografia digitale.

Non siamo di fronte a un falso e nemmeno a una proiezione di immagine: ogni quadro è un'opera con certificato di autentica emesso direttamente dal museo proprietario dell'originale di partenza.

In caso di vendita del quadro o disegno digitale, l'ente riceverà il 50% dell'utile. Tanto per capire il prezzo medio di un quadro digitale si aggira intorno ai 200mila euro, "il prezzo lo concordiamo con il museo proprietario dell'opera che replichiamo, i costi di produzione non sono elevati". L'utile invece si.

In occasione dei 500 anni dalla morte di Leonardo Da Vinci, Save The Artistic Heritage ha organizzato a Jedda in Arabia Saudita una mostra con 15 multipli digitali tra dipinti e disegni del genio toscano, completi di cornice. L'obiettivo è vendere. I mercati appetibili sono quelli che identificano l'arte come status symbol: "Middle East, Cina e Russia sono molto interessati al prodotto". Conclude l'esperto. L'Ermitage di San Pietroburgo ha dato disponibilità per riprodurre i suoi quadri.

Intanto nell'anno di Leonardo il Louvre celebra il genio vinciano con una mostra iconica ricca di prestiti. Al di là se sia giusto o meno, alcuni capolavori arrivano dall'Italia. E grazie alla tecnologia di Cinello al posto di una foto della "Scapigliata" al Museo della Pilotta di Parma e del "Ritratto di musico" alla Pinacoteca Ambrosiana a Milano sono appesi due quadri digitali identici in tutto e per tutto, anche nelle proporzioni, agli originali.

La contaminazione tecnologica nel campo artisti inizia con la Blockchain, un sistema digitale che registra le vendite delle opere d'arte e ne conserva i dati su una piattaforma online. La provenienza tracciata dell'opera contribuirà a garantire il compratore da eventuali falsi.

Il digitale si è affermato prepotentemente e ha solleticato il desiderio degli speculatori che non si accontentano più di scommettere su vecchie glorie del '900 in attesa di rivalutazione. Lo scorso marzo a New York il dipinto "Ritratto di Edmund Bellamy" realizzato dall'intelligenza artificiale guidata dal collettivo Obvious formato da tre studenti francesi, è letteralmente decollato da una stima di diecimila a euro a 432mila dollari. Il risultato ha confermato la filosofia del gruppo che ha dichiarato "Noi di Obvious vogliamo esplorare, usare e condividere i diversi modi in cui l'intelligenza digitale attraverso gli algoritmi può catalizzare la nostra naturale creatività".

Una provocazione che supera perfino gli effetti del quadro del graffitista inglese Banksy che si sgretola in asta mentre un collezionista se l'era appena aggiudicato al telefono. Eppure il digitale, la criptoarte certificata, rappresenta il futuro. La capacità riproduttiva del virtuale ha perfino sostituito i falsi trasformando quelle che paiono mere copie in costose opere uniche certificate dai musei che detengono gli originali. Siamo già atterrati nel futuro?

ORIGINAL & DIGITAL

"We are dematerialising our world. The houses of the future will not have walls but digital screens". This sounds like a harmful provocation. Yet, it could be true. Meanwhile, the artificial intelligence that acts through computers and apps is entering the world of art by force.

The revolution of the 21st century has left behind the cuts, the protrusions and the overturned toilets that have been the subject of debate for the last hundred years, and today focuses on digital art.

"The problem is that artists are not yet able to use it well, says Franco Losi. Losi is a computer scientist with thirty years of experience in the field of new technologies. With his Italian-Danish partner John Blen, an electronic engineer who sold Milestone, an IP video management software company for surveillance purposes, to Canon Inc., they founded Save The Artistic Heritage, a non-profit association for the promotion and enhancement of the Italian historical and artistic heritage in combination with new digital technologies. In essence, through their company Cinello, named after Losi's father who was a painter, they are able to create digital multiples of works of art, DAW® (Digital Art Work), produced in limited series, authenticated, numbered, certified and protected by a patented digital encryption system.

This is not a fake or even an image projection: each painting is a work with a certificate of authenticity issued directly by the museum that owns the original.

In case of sale of the painting or digital drawing, the entity will receive 50% of the profit. Just to have an idea, the average price of a digital painting is around 200 thousand euros. "The price is agreed with the museum owner of the work that we replicate and the production costs are not high. The profit, on the other hand, is.

For the 500th anniversary of Leonardo Da Vinci's death, Save the Artistic Heritage organised an exhibition in Jeddah, Saudi Arabia, with 15 digital multiples of paintings and drawings by the Tuscan genius, complete with frame. The aim is to sell. The attractive markets are those that identify art as a status symbol: "Middle East, China and Russia are very interested in the product", the expert concludes. The Hermitage in St. Petersburg was available to reproduce his paintings.

Meanwhile, in the year of Leonardo, the Louvre celebrates the genius of Vinci with an iconic exhibition full of loans. Whether it is right or not, some masterpieces come from Italy. And thanks to Cinello's technology, instead of a photo of the "Scapigliata" at the Pilotta Museum in Parma and the "Ritratto di musico" at the Pinacoteca Ambrosiana in Milan, two digital paintings are hung, identical in all respects, even in their proportions, to the originals.

The technological contamination in the field of artists begins with the Blockchain, a digital system that records sales of works of art and stores data on an online platform. The tracked origin of the work will help to protect the buyer from possible forgeries.

Digital has established itself overwhelmingly and has tickled the desire of speculators who are no longer content to bet on old glories of the twentieth century waiting for revaluation. Last March in New York, the painting "Portrait of Edmund Bellamy" made by the artificial intelligence led by the collective Obvious, formed by three French students, literally took off from an estimate of ten thousand to 432 thousand dollars. The result confirmed the philosophy of the group which declared "We at Obvious want to explore, use and share the different ways in which digital intelligence can catalyse our natural creativity through algorithms ".

A provocation that surpasses even the effects of the painting by the British graffiti artist Banksy that crumbled in the hand of the collector who had just won it over the phone at an auction. Yet, digital, the certified cryptoart, represents the future. The reproductive capacity of the virtual world has even replaced fakes, transforming what appear to be mere copies into expensive unique works certified by the museums that hold the originals. Have we already landed in the future?

Dettaglio della riproduzione digitale realizzata da Save The Artistic Heritage della "Scapigliata" di Leonardo Da Vinci

COVER STORY/*di Xavier Canonne*

LE CIVILISATEUR

la vita suggerita di MAGRITTE

Renè Magritte e Jackie

Quando nel dicembre 1965, su invito del suo avvocato e collezionista Harry Torczyner, René Magritte fece il suo primo e unico viaggio negli Stati Uniti in occasione della sua retrospettiva al Museum of Modern Art di New York, il pittore si preoccupò di sapere se potesse portare il suo cane in aereo e se gli hotel americani tollerassero i cani.È molto probabile (c'è da scommettere) che una risposta negativa, unita al suo poco piacere per i viaggi, avrebbe portato Magritte a rifiutare l'offerta. In riconoscimento della sua autorizzazione a riprodurre il motivo dell'uccello dalla silhouette di cielo, la compagnia aerea belga permise eccezionalmente di far viaggiare il suo cane in cabina: Loulou conobbe così, con i suoi padroni, "il suo battesimo dell'aria" e il suo soggiorno oltre-Atlantico.

L'aneddoto dimostra abbastanza bene l'attaccamento che Georgette e René Magritte, questa coppia senza figli, avevano per il loro animale domestico e, più in generale, per tutti quelli che li accompagnarono dal loro matrimonio nel giugno 1922, fino alla morte di Georgette in 1986. Cani, gatti, colombe o altri piccioni – che erano restii ad uccidere, anche in tempo di guerra– si succedettero infatti nelle loro diverse case, di cui le fotografie hanno spesso tenuto traccia, testimoni anonimi dell'esistenza della coppia, intimi compagni indifferenti all'opera a cui Magritte stava lavorando.

Del regno animale, i cani, dei Pomeranian Loulous, uno nero, uno marrone, poi uno bianco, poi uno nero, - un Loulou, due Jackie e poi ancora un Loulou - ebbero un posto privilegiato, Magritte non prendeva in considerazione di lasciarli a casa, li porta ovunque con sé, senza dimenticare le obbligatorie passeggiate quotidiane nel quartiere, favorevoli alle esigenze dei quadrupedi.

Lasciamo parlare Louis Scutenaire, l'amico di sempre, biografo e collezionista, non che un ammirabile poeta: "Coloro che conoscono il suo attaccamento per i suoi cani non saranno sorpresi di scoprire qui che ne ha avuti tre dal suo matrimonio, tre Pomeranian Loulous. Il primo fu Loulou che era tutto nero, il secondo fu Jackie che era marrone-rosso e il terzo, di nuovo Jackie, era tutto bianco."

Se l'uccello, l'aquila, la colomba sono spesso presenti nelle opere di Magritte, il cane diventa più raro; con poche eccezioni, la figura dal cappello a bombetta che cammina o fluttua nei suoi quadri, è un passeggiatore solitario.

Le civilisateur, di cui Magritte concepì il titolo, è il ritratto di Jackie, secondo con questo nome, e terzo Loulou di Pomerania. Lungi dall'essere un'opera di circostanza, un dipinto realizzato per offrirlo a Georgette ad esempio, il cane prende posto nelle ricerche pittoriche di René Magritte, al pari degli altri elementi che le popolano. Dipinta nel giugno del 1944, l'opera è intrisa di colori e del tocco "impressionista" del periodo di "pieno sole" o "periodo solare", che lo stesso Magritte ha chiamato "periodo Renoir". Nel 1943, nel pieno della seconda guerra mondiale, nelle ore più buie del Belgio occupato, sfogliando un libro sull'impressionismo, Magritte decise di prendere in prestito da Renoir il tocco frammentato, i toni caldi e fruttati, reinterpretando alcuni dei suoi dipinti, come *Les grandes baigneuses* o le *Berger*, e applicando inoltre il suo nuovo metodo a *La Source de Ingres* (*Les bons jours de Monsieur Ingres*, 1943). Oltre a scongiurare il grigiore dell'Occupazione, si tratta per il pittore di dimostrare che è possibile affrontare argomenti seri e proseguire le sue ricerche adottando un modo più accattivante, eludendo "la grisallia" della vita quotidiana, in breve, opponendo il sole alla notte.

Lasciamo che Scutenaire menzioni ancora le opere di questo periodo: "Perché non dipingere come Renoir se i tic di quest'ultimo sono la vostra felicità? Che gioiosa compagnia triste, come nell'idiosincrasia (come disse volentieri, non senza puntare al gioco di parole, nuovo Monsieur de Bièvre) dell'artista, che imporre le sue immagini luminose agli spiriti sopraffatti dalle miserie della guerra! *La moisson* si oppone maestosamente alle privazioni, *Le lyrisme* alla siccità di bilanci mortali, *Le sourire* è il rovescio di dolori di ogni tipo, *Le somnambule*, *La gorgone* psicanalizza il combattente e il suo equipaggiamento, *La cinquième saison*, *Le civilisateur* sono ritratti leggermente inquietanti e al tempo stesso di pace. Il lavoro dei primi anni quaranta è un lampo nel buio dei tempi".

L'entusiasmo di Scutenaire non fu condiviso, tutt'altro, dai collezionisti e dagli ammiratori del pittore, restii a questa nuova maniera nella quale Magritte intravede l'opportunità di offrire al surrealismo nuove possibilità, un bagno di giovinezza, lasciando indietro i discepoli applicati o gli imitatori. Stampato nel 1946 ma non pubblicato, il manifesto *Surréalisme en plein soleil* concludeva così: "Non si bisogna temere la luce del sole con il pretesto che sia quasi sempre servita solo a illuminare un mondo miserabile. Sotto caratteristiche nuove e affascinanti, le sirene, le porte, i fantasmi, gli dei, gli alberi, tutti questi oggetti dello spirito saranno riportati alla vita intensa di luci brillanti nell'isolamento dell'universo mentale".

Perorando la causa del suo nuovo modo di pitturare con André Bréton, tornato dal suo esilio americano, Magritte gli scrisse nel giugno del 1946, dopo un incontro: "Non si tratta di abbandonare la scienza degli oggetti e dei sentimenti che il surrealismo ha creato, ma di usarlo a fini diversi rispetto a un tempo, o ci annoieremo a morte nei musei surrealisti così come negli in altri".

segue a pagina 20

COVER STORY/*di Xavier Canonne*

René Magritte *Le Civilisateur, 1944, Olio su tela, cm 60,2 x 80* **Stima € 800.000 - 1.200.000**

Georgette Magritte e Jackie *Bruxelles* 1945 *circa*

Da Parigi, arriva questa secca risposta, preludio a qualche anno di screzio tra i due uomini:"E come sarebbe, dal momento che sente il bisogno di andare a prenderlo da Renoir? Lei va a prenderlo ma lui non la segue e oltretutto il sole di Magritte sarebbe altro, per definizione. Siate certo che nessuno dei suoi ultimi quadri mi dà l'impressione del sole (Renoir, sì): davvero non la più piccola illusione. È colpa mia, dopo tutto? ...".
A mezzo busto davanti al paesaggio di un tempio dorico, Jackie, prende, nel dipinto, l'aura di un imperatore più che di un guardiano, una figura storica che posa dinnanzi a un arredamento immutabile che oppone l'effimero della vita del cane alla perennità dell'edificio, accostando al marmo tinto di rosa dalle luci dell'aurora, il candore del manto bianco. Nel catalogo ragionato dell'opera di Magritte, al numero 561, David Sylvester, suggerisce che il tempio greco potrebbe essere stato preso in prestito dallo scenario del dipinto di Paul Delvaux, *Le temple, Le canapé vert* (1944), Magritte sostituisce ironicamente il nudo di un giovane efebo con il ritratto del suo cane. Tuttavia, due anni più tardi, Magritte consegna una nuova versione del *Le civilisateur*, una tempera del 1946 ripresa nel Catalogo ragionato al numero 1208, avendo questa volta sostituito l'antico tempio, con una fitta foresta a forma di fortezza, ambientazione che troviamo in due olii datati 1944, *La vie précédent* (CR n. 565) ed *Elsinore* (CR n. 567). Questa gouache verrà esposta da novembre a dicembre 1946, presso la galleria Dietrich a Bruxelles, insieme ad un altro "ritratto" d'animale, questa volta del suo gatto, una gouache intitolata *Raminagrobis* (CR n. 1207), dove il felino è sdraiato sui binari come una locomotiva.
Due mesi dopo *Le civilisateur*, nell'agosto del 1944, Magritte ne consegna una seconda versione, un olio in cui il suo cane è presentato di profilo davanti a un paesaggio luminoso, una tela dipinta sotto forma di vignetta (*Le civilisateur*, 1944, CR n ° 574), il pittore desidera abbandonare la forma rettangolare dei suoi dipinti per "rafforzare il genere artistico di queste immagini" e farli apparire come "i riflessi di un mondo a parte, di un mondo diverso da quello dei generali, dei banchieri e di tutte le altre corporazioni".
Magritte realizza ancora, nell' anno 1944, diverse opere legate al tema degli animali, come il ritratto di un busto di cavallo in una radura, *Le météore* (CR 559), quello di un maiale che si volta verso lo spettatore, nei vicoli di un cimitero (*La bonne fortune*, 1945, CR n. 579) o ancora quello di un gufo che fuma la pipa mentre guarda un paesaggio attraverso la finestra (Le somnambule, 1946, CR n. 608).
In una lettera datata 10 giugno 1944, ricordando *Le civilisateur*, con uno schizzo, Magritte scrisse a Marcel Mariën: "Ho iniziato un nuovo dipinto dell'ordine del cavallo; con un raro entusiasmo e di buona lega. Nougé, che ha visto la cosa iniziata, la trova della massima importanza. È curioso, mi pare, vedere utilizzata la figura umana, poi gli oggetti, sostituiti da animali che sembrano suggerire meglio la vita. (La vita reale, diversa da quella che costruiscono gli statisti)".
Opera, a primo acchito commovente, *Le civilisateur*, dal titolo così appropriato, fissando lo spettatore dai suoi piccoli occhi neri, sembra però portare con sé un severo giudizio sulla follia omicida degli uomini in quegli ultimi anni di guerra, della quale ancora non erano state rivelate tutte le atrocità.

Lettera di Magritte a Marcel Mariën *del 10 giugno 1944 con lo schizzo de " Le civilisateur"*

Le rendez-vous, Georgette Magritte, 1938

LE CIVILISATEUR. MAGRITTE'S SUGGESTED LIFE

by Xavier Canonne

When in December 1965, invited by his lawyer and collector Harry Torczyner, René Magritte made his first and only trip to the United States for his retrospective at the Museum of Modern Art in New York, the painter was concerned about whether he could take his dog on the plane and whether American hotels accepted dogs. A negative answer, combined with his little pleasure for travel, probably (surely) would have led Magritte to refuse the offer. In return for his permission to reproduce the sky-silhouetted bird motif, the Belgian airline exceptionally allowed his dog to travel in the cabin: thus, Loulou flew with his owners for the first time, crossing the Atlantic Ocean.
This anecdote shows quite well the attachment that Georgette and René Magritte, this childless couple, had for their pet and, more generally, for all those who accompanied them from their marriage in June 1922, until Georgette's death in 1986. Dogs, cats, doves or other pigeons - which they were reluctant to kill even in times of war - inhabited their various homes. The pictures taken often kept track of their pets, anonymous witnesses of the existence of the couple, intimate companions that ignored the works Magritte was working on.
Of all the animal kingdom, dogs, Pomeranian Loulous - a balck one, a brown one, then a white one, then a black one - Loulou, two Jackies and then again Loulou - had a privileged place. Magritte would never leave them home alone and took them everywhere with him, never forgetting the obligatory daily walks in the neighbourhood to satisfy the needs of the quadrupeds. As Louis Scutenaire, the friend of all time, biographer, collector, and an admirable poet, once wrote: "Those who know his attachment to his dogs will not be surprised to find out here that he had three since his marriage, three Pomeranian Loulous. The first one was Loulou, all black. The second was Jackie, brown-red and the third, again Jackie, was all white. If, on the one hand, the bird, the eagle, the dove are often present in Magritte's works, the dog becomes rarer. With a few exceptions, in fact, the man wearing a bowler hat that walks or floats in his paintings is a lonely walker.
Le civilisateur, whose title was conceived by Magritte, is the portrait of Jackie, the second dog named this way, and the third Pomeranian he owned. Far from being a work of chance, a painting made for Georgette for example, the dog takes its place in René Magritte's pictorial research, as well as the other elements that populate them. Painted in June 1944, the work is imbued with colours and the "impressionist" touch of the "full sun" period or "solar period", which Magritte himself called the "Renoir period". In 1943, at the height of the Second World War, in the darkest hours of occupied Belgium, Magritte decided to borrow Renoir's fragmented touch, warm and fruity tones, reinterpreting some of his paintings, such as *Les grandes baigneuses* or *Berger*, and applying his new technique to *La Source by Ingres* (*Les bons jours de Monsieur Ingres*, 1943). Besides trying to overcome the dullness of the Occupation, the painter tries here to demonstrate that it is possible to address serious issues and to continue his research by adopting a more captivating style, eluding the "greyness" of everyday life, in short, opposing the sun to the night. Scutenaire mentioned again the works of this period: "Why not painting like Renoir if his tics are your happiness? What a joyful sad company, as in the artist's idiosyncrasy (as the new Monsieur de Bièvre gladly said, not without a play on words), which imposes his luminous images on spirits overwhelmed by the misery of war! *La moisson* majestically opposes deprivations. *Le lyrisme* opposes the drought of mortal balances. *Le sourire* is the reverse of all kinds of pains. *Le somnabule*, *La gorgone* psychoanalyses the fighter and his equipment while *La cinquième saison* and *Le civilisateur* are lightly disturbing yet peaceful. The work of the early forties is a flash of light in dark times".

However, Scutenaire's enthusiasm was not shared by the painter's collectors and admirers. On the contrary, they were reluctant to the new way through which Magritte wanted to offer new possibilities to surrealism, a bath of youth, leaving behind his disciples or imitators. Printed in 1946 but not published, *Surréalisme en plein soleil* concluded as follows: "One must not fear sunlight just because it has almost always served to illuminate a miserable world. Under new and fascinating characteristics, the sirens, the doors, the ghosts, the gods, the trees, all these objects of the spirit will be brought back to the intense life of bright lights in the isolation of the mental universe". In June 1946, after meeting André Bréton, whom had returned from his American exile, Magritte wrote in support of his new painting technique: "It is not about abandoning the science of the objects and feelings that surrealism has created, but rather using it for purposes other than those of the past, or we will be bored to death in surrealist museums as well as in others".
A sharp reply arrives from Paris, a prelude to a few years of disagreement between the two men: "And how would that be, since you feel the need to get it from Renoir? You go get it but with poor results. Besides, Magritte's sun would be something else, by definition. Be assured that none of your last paintings gives me the impression of the sun (Renoir's, yes): not the slightest illusion. Is it my fault, after all? ...".
Portrayed half-length in front of the landscape of a Doric temple, in the painting Jackie takes the aura of an emperor rather than a guardian, a historical figure posing in front of an immutable decor. The ephemeral life of the dog is thus opposed to the perpetuity of the building, juxtaposing the whiteness of its mantle to the marble tinged with pink by the lights of dawn. In the catalogue raisonné of Magritte's work, at number 561, David Sylvester suggests that the Greek temple may have been borrowed from the scenario of Paul Delvaux's painting, *Le temple, Le canapé vert* (1944). In his work, Magritte ironically replaces a young and naked ephebo with the portrait of his dog. However, two years later, Magritte presented a new version of *Le civilisateur*, a 1946 tempera taken from the Catalogue under number 1208. This time, the old temple is replaced with a thick forest in the shape of a fortress, a setting that we find in two oils dated 1944, *La vie précédente* (CR n. 565) and *Elsinore* (CR n. 567). This gouache was exhibited from November to December 1946, at the Dietrich Gallery in Brussels, together with another "portrait" of an animal, this time of his cat, a gouache entitled *Raminagrobis* (CR n. 1207), where the feline lies on the tracks like a locomotive.
Two months after *Le civilisateur*, in August 1944, Magritte delivered a second version, an oil in which his dog is depicted in profile in front of a luminous landscape, a canvas painted in the form of a vignette (*Le civilisateur*, 1944, CR no. 574). The painter wanted to abandon the rectangular shape of his paintings to "strengthen the artistic genre of these images" and make them appear as "the reflections of a world apart, different from that of generals, bankers and all other corporations"
In 1944, Magritte also painted several works linked to the theme of animals, such as the portrait of a horse bust in a clearing, *Le météore* (CR 559), that of a pig turning towards the spectator, in the alleys of a cemetery (*La bonne fortune*, 1945, CR n. 579) or that of an owl smoking a pipe while looking at a landscape through the window (*Le somnambule*, 1946, CR n. 608).
In a letter dated June 10, 1944, referring to *Le civilisateur*, Magritte wrote to Marcel Mariën: "I started a new painting portraying a horse with a rare enthusiasm and of good quality. Nougé, who has seen it begin, finds it of the utmost importance. I think it is curious to see people, then objects replaced by animals that seem to suggest life better. (Real life, different from the life built by statesmen)".
At first glance, *Le civilisateur*, with its appropriate title, is a moving work, staring at the viewer with its little black eyes. However, it also seems to carry with it a severe judgement on the homicidal madness of men in those last years of war, of which not all the atrocities had yet been revealed

La creation des images, Georgette Magritte e Loulou, Le perreux sur Marne, 1928

ARTE & FINANZA/*Alessandro Secciani**

MERCATI FINANZIARI. CON TRUMP NEL MOTORE

All'inizio di ottobre l'S&P500, l'indice che raccoglie i 500 più importanti titoli Usa, si trovava a quota 2.952, abbastanza vicino al massimo di 3.029 e con un rendimento dall'inizio dell'anno del 17,76%. Anche meglio il benchmark dei titoli tecnologici, il Nasdaq composite, che sempre nello stesso periodo ha realizzato una crescita del 20,30%. E tutto sommato non male nemmeno l'Europa, che ha visto nel 2019 un aumento del 14,54%, che, dati i chiari di luna del Vecchio continente, è un ottimo risultato.

In pratica dai mercati azionari sembra arrivare una ventata di ottimismo, in grado di superare la guerra commerciale tra Usa e Cina, la Brexit, le difficoltà economiche della Germania e dell'Unione Europea in generale, i problemi (eterni) del Medio Oriente, le tensioni in Estremo Oriente con lo scontro tra Cina e Hong Kong in primo piano e il ritorno della conflittualità tra Corea del Sud e Giappone a fare da contorno.

Alla base di tutto ciò c'è un'idea estremamente chiara da parte della maggior parte degli operatori: fino al novembre del 2020 non dovrebbe succedere nulla di negativo alle borse occidentali. In quella data, infatti, ci saranno le elezioni americane e l'attuale presidente Trump ha l'assoluta necessità di arrivarci con l'economia che ancora tira e i mercati finanziari in positivo. Quasi nessun presidente è mai stato rieletto con una recessione in corso. E l'inquilino della Casa Bianca ha la totale volontà di non essere un presidente da un solo mandato. A qualsiasi costo.

I tassi in discesa. Ed è stato basandosi su questa logica che ha ordinato senza troppi complimenti alla Banca centrale Usa di riprendere ad abbassare i tassi, dopo un periodo di costanti rialzi. Anche se l'economia in teoria continua ad andare bene e non avrebbe bisogno di ricevere un aiuto di questo tipo, Trump ha preteso, con un'azione che solo fino a qualche anno fa sarebbe stata inaudita, che il presidente della Fed cambiasse la politica monetaria per dare una spinta all'economia e tirare su i mercati che di loro qualche problemino l'avevano manifestato.

Tutto bene dunque? Si può pensare che almeno per un altro anno la protezione del presidente degli Stati Uniti sia sufficiente a tenere su i listini? Si può avere una ragionevole sicurezza che continuerà il clima di ottimismo e che i problemi elencati possano passare in secondo piano? Probabilmente non è così vero, soprattutto se si dà un'occhiata all'andamento di altri mercati.

La crescita dell'oro. In questo contesto di generale ottimismo, per esempio, l'oro ha ripreso a salire con una certa forza e ha superato quota 1.500 dollari per oncia. E si sa che gli acquisti di oro salgono quando sui mercati finanziari c'è una forte incertezza. Peter Kinsella, global head of forex strategy di Union Bancaire Privée, conferma: «Le continue tensioni geopolitiche nel Golfo Persico e gli scontri commerciali fra Usa e Cina spingono gli investitori ad aumentare le allocazioni in oro. Poiché, sia Pechino, sia gli Stati Uniti stanno esaurendo le possibili merci su cui imporre dazi, la prossima fase della guerra in atto si svilupperà nel campo delle barriere non tariffarie».

Il Bund. E un bel flusso di acquisti c'è anche sul Bund, il titolo decennale tedesco che, nonostante i problemi della Repubblica Federale, all'inizio di ottobre dava un rendimento negativo di -68 punti base. In pratica un movimento di questo tipo si verifica quando chi investe sui titoli più rischiosi vuole mettere una parte dei suoi capitali su bond che siano supersicuri, anche a costo di perdere una quota di capitale.

In conclusione sono tutti convinti che l'attuale rally dei mercati debba essere seguito e che non entrarvi significherebbe perdere un'occasione, ma raramente una crescita borsistica è stata accompagnata da tanta incertezza, da tanta paura che possa venire giù tutto. Wall Street ai massimi e l'oro in pieno rally è un fenomeno che si è visto molto molto raramente.

Che fare con l'arte? E in questo contesto che fare con l'arte? Acquistare o vendere in un momento in cui il mercato sta tirando ancora molto? Sulla base dei fondamentali finanziari, sicuramente il buon momento delle vendite in asta può essere destinato a durare. E nell'ambito di un acquisto a lungo termine, tipico di un investimento in un'opera d'arte, probabilmente si tratta di una scelta consigliabile. Certo, se si considera che la correlazione con i mercati azionari è molto forte, forse vale la pena porsi qualche domanda. Soprattutto se si ha una visione che va oltre il novembre 2020.

* Direttore di FONDI&SICAV

FINANCIAL MARKETS. WITH TRUMP GEARING UP

At the beginning of October, the S&P500, the index that groups the 500 most important U.S. stocks, was at 2,952, quite close to a high of 3,029 and with a performance of 17.76% since the beginning of the year. The Nasdaq composite, the benchmark for technology stocks, did even better, achieving a 20.30%-growth in the same period. All in all, Europe performed well too, with an increase by 14.54% in 2019, which is an excellent result considering the crisis experienced by the Old continent.

A wave of optimism seems to be brought by the stock markets, which successfully overcame the trade war between the U.S. and China, Brexit, the economic difficulties faced by Germany and the European Union in general, the (eternal) problems of the Middle East, the tensions in the Far East with the clash between China and Hong Kong in the foreground, not to mention the conflict between South Korea and Japan that resurfaced.

The majority of the operators seem to have a clear idea: nothing negative should happen to the Western stock exchanges until November 2020. That's when the American elections will be held, which means that President Trump needs to rely on a strong economy as well as on a positive trend of the financial markets. Almost no president has ever been re-elected with an ongoing recession and it seems that the tenant of the White House is willing to stay there for more than a single term. At all costs.

Declining rates. Similarly, he ordered the U.S. Central Bank to resume lowering rates, after a period of steady increases. Although the economic trend is still positive and doesn't need such help, Trump demanded, , that the president of the Fed change the monetary policy to boost both the economy and the markets that had shown some problems. Only a few years ago, this would have been unheard of.

So, is everything all right? Is it possible that the protection of the President of the United States is enough to keep the lists up at least for another year? Can we be reasonably certain that this climate of optimism will continue and that these problems can be overshadowed?

This is probably not so true, especially if we look at the development of other markets.

The growth of gold. In this context of general optimism, for example, gold has started to go up again considerably, exceeding 1,500 dollars per ounce. And it is well known that gold purchases rise when there is great uncertainty on the financial markets. Peter Kinsella, global head of forex strategy at Union Bancaire Privée, claims: "The ongoing geopolitical tensions in the Persian Gulf, as well as the trade clashes between the US and China are pushing investors to increase their gold allocations.

Since both Beijing and the United States are running out of possible goods on which to impose duties, the next phase of the current war will develop in the field of non-tariff barriers.

The Bund. There is also a good flow of purchases on the Bund. The ten-year German stock, despite the problems of the Federal Republic, gave a negative return of -68 basis points at the beginning of October.

This kind of trend usually occurs when those investing in the riskiest securities want to put part of their capital on bonds that are super-safe, even at the cost of losing a share of capital. They are all convinced they have to adapt to the current race of the markets, as not taking part in it would imply missing on an opportunity.

However, a stock exchange growth has rarely been accompanied by so much uncertainty and fear that everything can collapse. Wall Street at the top and gold competing in the race is a phenomenon that has been seen very rarely.

What should we do with art? So, in this context, what should we do with art? Buying or selling at a time when the market is working at full capacity? According the fundamentals of finance, surely the positive trend of auction sales can be expected to last. And when it comes to long-term purchases, as in the case of investments in works of art, it is probably an advisable choice. Of course, considering the strong correlation with the stock markets, maybe it's worth asking ourselves some questions. Especially with a vision that goes beyond November 2020.

LOOTED ART
LA RESTITUZIONE DELLA STORIA

La barbarie perpetrata in era nazista durante la seconda guerra mondiale non si consumò unicamente sul campo di battaglia, ma anche in ogni aspetto della vita quotidiana, ritmata da una propaganda che penetrò ben presto nella cultura popolare. Ciò che accomuna le grandi dittature del Novecento è infatti l'autocelebrazione attraverso l'arte e la cultura, entrambe rivolte soltanto a ciò che potesse considerarsi rappresentativo degli ideali dominanti, e con il conseguente rigetto di quanto non si trovasse in armonia con essi. Non tutte le opere d'arte venivano considerate positivamente dal regime: al contrario, il fondamento della cultura nazista consisteva nell'opposizione ad ogni movimento di avanguardia, ritenuto componente della cosiddetta "arte degenerata" (*Entartete Kunst*), considerata inquinante e dunque tale da dover essere eliminata. Al contrario, dovevano essere innalzate e celebrate le opere volte all'esaltazione degli ideali della "vera e primitiva Germania", in cui l'intera nazione potesse rispecchiarsi.Se da un lato, quindi, il regime faceva razzia di tutta quell'arte destinata ad essere cancellata, dall'altro intendeva impossessarsi dei capolavori appartenenti ad altri stati e persone, al fine di venderli e ricavarne denaro ovvero destinarli ad accrescere il prestigio dei musei tedeschi, ma anche affinché i gerarchi nazisti ne potessero godere personalmente nelle proprie abitazioni. Destinatari delle confische furono soprattutto, ma non solo, le opere italiane: si stima che le opere trafugate dai nazisti, definite genericamente con il termine *looted art*, siano quasi cinquecentomila, di cui oltre la metà provenienti dall'Italia.

Al termine della seconda guerra mondiale, il recupero degli oggetti d'arte brutalmente sottratti dai Nazisti e sparpagliati per il mondo venne accantonato come questione di importanza secondaria. Fu soltanto con la ratifica dei Principi di Washington nel 1998 che emerse l'impegno internazionale a far luce sui crimini compiuti in era nazista anche nel campo dell'arte. A seguito di varie mobilitazioni internazionali, culminate con la ratifica della Convenzione UNESCO del 1970 e della Convenzione UNIDROIT del 1995, le autorità statali hanno promosso e avviato una serie di azioni volte a garantire la restituzione dell'arte illecitamente rimossa. Tuttavia, permane il difficile problema di tracciare l'esatta provenienza e, dunque, la "storia" di un bene artistico, al fine di determinare se sia stato effettivamente oggetto di una illecita spoliazione.

Si pone così la spinosa questione di determinare chi, in diritto, prevalga fra il proprietario originale di un'opera di cui è stato ingiustamente spossessato e colui che, ignaro del furto, ne sia entrato in possesso in un secondo momento, talvolta a distanza di anni.

Il trend attuale sul piano del diritto privato vede una divisione netta fra l'approccio dei Paesi di diritto continentale (quali Italia, Francia, Germania, Svizzera e Spagna), e quelli di diritto anglosassone (come, ad esempio, Regno Unito e Stati Uniti): se i primi accordano, di norma, tutela all'acquirente di un bene rubato sulla base del principio "possesso vale titolo", nonché della presunta buona fede del possessore, gli ultimi invece consentono al proprietario originale e illecitamente spossessato di recuperarli sistematicamente, ai sensi della massima ereditata dal diritto romano "*nemo dat quod non habet*".

Fra tutti gli ordinamenti di diritto privato, quello italiano accorda la tutela più generosa all'acquirente di buona fede di un oggetto d'arte rubato. Questi, infatti, diventa proprietario del bene a tutti gli effetti nel momento stesso in cui si perfeziona la compravendita, a condizione che ignori l'illecita provenienza dell'oggetto. Spetta a colui che contesti la titolarità dell'opera d'arte l'onere di dimostrare che, al momento della vendita, l'acquirente era in realtà in mala fede. Quest'ultima circostanza si rivela spesso e volentieri difficoltosa da provare, alla luce della lunga distanza di tempo intercorsa fra la vendita e la successiva localizzazione di un'opera, spesso scambiata attraverso canali clandestini.

Per di più, anche laddove la vittima di un furto o il suo erede riuscissero a dimostrare la mala fede dell'acquirente, il legislatore italiano offre loro l'ulteriore rimedio dell'usucapione, volto a salvaguardare il protrarsi di una situazione di fatto. L'articolo 1161 del Codice civile consente infatti a colui che possiede un bene in buona fede di diventarne proprietario dopo dieci anni e accorda il medesimo privilegio al possessore in mala fede dopo un periodo di vent'anni. Condizione necessaria al perfezionarsi dell'usucapione è il possesso ininterrotto, pacifico e non clandestino del bene.

Alla luce della normativa appena descritta, emergono immediatamente problematiche legate alla possibilità, per gli eredi delle vittime dei saccheggi nazisti, di rientrare in possesso dei propri averi anche a distanza di anni dallo spossessamento, in quanto una situazione illecita è suscettibile di convalidarsi nel tempo. Sorgono altresì questioni di carattere morale ed etico tanto sentite da far emergere la necessità di una legislazione *ad hoc* per le opere d'arte trafugate in tempo di guerra. In quanto si tratta di beni unici e infungibili per il proprio valore intrinseco, le opere d'arte sono oggetti dotati di una qualità così particolare da non poter fare l'oggetto della disciplina normativa vigente in generale per qualsiasi altro bene.

La recente sentenza n. 16059, resa dalla seconda sezione civile della Corte di cassazione il 14 giugno 2019, ha fornito un'interpretazione innovativa con riguardo all'attuale disciplina civilistica italiana in materia di *looted art*.

La causa aveva ad oggetto la determinazione della titolarità di alcuni dipinti sottratti durante la seconda guerra mondiale alla famiglia Loeser.

Il figlio di un ufficiale dell'esercito tedesco che, negli anni cinquanta, aveva acquistato questi stessi dipinti in Italia, aveva richiesto che venisse giudizialmente accertata in capo a sé la proprietà delle opere per usucapione. La Corte d'appello di Milano, confermando la decisione di primo grado, aveva statuito che l'acquirente della tela trafugata, e di conseguenza anche il figlio, non potessero ritenersi legittimi proprietari delle tele. A detta dei giudici, il ruolo di ufficiale militare dell'acquirente sarebbe stato tale da escludere che questi potesse ignorare l'illecita provenienza delle Opere e, dunque, la sua buona fede, dal momento che le spoliazioni furono perpetrare perlopiù dai membri di una sezione specializzata dell'esercito tedesco. La Corte d'appello aveva ritenuto altresì che l'usucapione sui dipinti non si fosse perfezionata, in buona o in mala fede, ai sensi dell'articolo 1161 del Codice civile. Ciò in quanto, benché i dipinti fossero stati esposti nell'atrio della residenza, che fungeva anche da reception di un'azienda farmaceutica, la modalità di esposizione non era sufficiente ad integrare il requisito di pubblicità del possesso.

I giudici di Cassazione hanno condiviso la posizione della Corte d'appello, ritenendo *in primis* la mala fede nell'acquisto dei dipinti, sulla base dell'assenza di circostanze trasparenti riguardo la vendita e della presenza di numerose tele trafugate sul mercato all'epoca.

Quanto alla questione di determinare se l'usucapione potesse essersi perfezionata, anche in mala fede, i giudici hanno stabilito che l'esposizione dei dipinti nell'atrio di una residenza, fungente altresì da reception per un'azienda, non fosse sufficiente a consentire a "*chiunque*", al di fuori del contesto familiare e sociale, di poterli vedere e averne conoscenza, facendo così venir meno la condizione essenziale della pubblicità dell'usucapione. L'interpretazione della Cassazione appare senza dubbio peculiare alla luce della normativa italiana e testimonia una sensibilità rinnovata al tema delle vittime delle spoliazioni in era nazista. Questa inversione di tendenza della giurisprudenza, al momento isolata, merita di essere approvata in quanto mette luce su un fenomeno di ingiustizia tuttora presente nel panorama giuridico attuale.

Certamente la restituzione di un'opera non potrà ritenersi equivalente a quanto perso e sofferto dalle vittime del nazismo, ma si tratta senza dubbio di un segnale di giustizia significativo ed indispensabile per contribuire a ristabilire un equilibrio tragicamente sconvolto nella sua universalità da tragici eventi di violenza.

LOOTED ART.
HISTORY RESTITUTION.

The barbarity perpetrated in the Nazi era during the Second World War did not take place only on the battlefield but also in every aspect of daily life, with propaganda that soon penetrated popular culture.

What the great dictatorships of the twentieth century have in common is in fact self-celebration through art and culture. Both were aimed exclusively at what was representative of the dominant ideals, with the consequent rejection of what was in contrast with them. Not all works of art were regarded positively by the regime: on the contrary, the foundation of Nazi culture consisted in the opposition to any avant-garde movement, considered a component of the so-called "degenerated art" (Entartete Kunst), which was considered polluting and, therefore, had to be eliminated. Conversely, works that were exalting the ideals of "true and primitive Germany", in which the whole nation could be reflected, had to be elevated and celebrated. On the one hand, therefore, the regime plundered all those artworks destined to be erased. On the other, it looked for masterpieces belonging to other states and people, in order to sell them and get money from them, to increase the prestige of German museums, or so that the Nazi leaders could enjoy them personally in their homes.

Il dipinto oggetto della controversia: *Bernardo Strozzi (1581-1644)* Santa Caterina di Alessandria (1615 ca.)

Manly but not only Italian works were confiscated: it is estimated that the works stolen by the Nazis, the so-called looted art, are almost five hundred thousand, more than half of which came from Italy. At the end of the Second World War, the recovery of art objects brutally taken away by the Nazis and scattered around the world was set aside as a matter of secondary importance. It was only with the ratification of the Washington Principles in 1998 that the international community decided to shed light on the crimes perpetrated in the Nazi era also in the field of art. Following various international mobilisations, culminating in the ratification of the UNESCO Convention of 1970 and the UNIDROIT Convention of 1995, state authorities promoted and initiated a series of actions to ensure the return of illegally removed artworks. However, it is still difficult to trace the exact origin and, therefore, the "history" of a work of art, in order to determine whether it has been illegally looted or not. This raises the thorny question of determining who, in law, prevails between the original owner of a work they have been unjustly dispossessed of and who, unaware of the theft, has come into possession of such work at a later date, sometimes years later. Private law currently tends to establish a clear division between the approach of countries under continental law (such as Italy, France, Germany, Switzerland and Spain), and those under Anglo-Saxon law (such as, for example, the United Kingdom and the United States). The former normally grant protection to the purchaser of a stolen good based on the principle of "ownership has the same value as claim", as well as of the presumed good faith of the owner. The latter instead allow the original owner, unlawfully dispossessed of the good, to recover it systematically, in accordance with the maxim inherited from Roman law "nemo dat quod non habet".

Of all the private law systems, the Italian one grants the most generous protection to a purchaser in good faith of a stolen art object. The latter, in fact, becomes the owner of the property to all intents and purposes when the sale is completed, on condition that the illicit origin of the object is ignored. The person who questions the ownership of the work of art has to prove that, at the time of the sale, the buyer was in fact in bad faith. This is often difficult to prove, due to the long period elapsed between the sale and the subsequent location of a work, often exchanged through illegal channels.

Moreover, even where the victim of a theft or their heir were able to prove the buyer's bad faith, the Italian law offers the further remedy of acquisitive prescription, aimed at safeguarding the continuation of a certain situation. Article 1161 of the Civil Code states that a person who owns an asset in good faith can become its owner after ten years. The same privilege is granted to the owner in bad faith after twenty years. For acquisitive prescription to be applied, the possession of the good must be uninterrupted, peaceful and not illicit. However, the regulations described above lead to some problems: the heirs of the victims of the Nazi plundering might struggle to regain possession of their assets, even many years after the dispossession, inasmuch as an illicit situation is likely to validate itself over time. Moral and ethical issues also emerge, so much so that an ad hoc legislation for works of art stolen in times of war appears necessary. As they are unique and non-fungible goods due to their intrinsic value, works of art are so peculiar that they cannot be subject to the regulations in force applied to any other good. The recent judgement no. 16059, given by the second civil section of the Court of Cassation on June 14, 2019, has provided an innovative interpretation with regard to the current Italian civil law on looted art. The case concerned the determination of the ownership of some paintings stolen during the Second World War from the Loeser family. The son of a German army officer who, in the 1950s, had bought such paintings in Italy, had requested to be judicially ascertained as the owner according to acquisitive prescription. The Court of Appeal of Milan, confirming the decision of first instance, had ruled that the buyer of the stolen painting, and consequently his son, could not be considered legitimate owners. According to the judges, the buyer, being a military officer, could not have ignored the illegal origin of the works and, therefore, questioned his good faith. The plundering in fact was perpetrated mostly by members of a specialised section of the German army. The Court of Appeal also held that acquisitive prescription of the paintings had not been applied, in good or bad faith, within the meaning of Article 1161 of the Civil Code. This was because, although the paintings had been displayed in the hall of the building, which also served as a reception area for a pharmaceutical company, this was not sufficient to comply with the requirement for public possession.

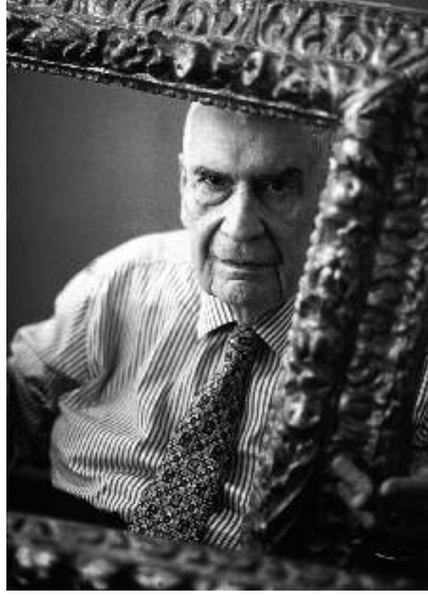
The Court of Cassation shared the position of the Court of Appeal, considering the bad faith in the purchase of the paintings, due to the lack of transparent circumstances regarding the sale as well as the presence of numerous paintings stolen at the time. As for the possibility to apply acquisitive prescription, even in bad faith, the judges established that the display of the paintings in the hall of the building, which also served as a reception area for a company, was not sufficient to allow "people", outside the family and social context, to see them, thus contrasting the essential condition of acquisitive prescription, that is to say its public nature.

The interpretation of the Supreme Court is undoubtedly peculiar considering Italian law and testifies to a renewed sensitivity to the theme of the victims of plundering in the Nazi era.This trend reversal of jurisprudence, which at the moment is still an isolated case, should be approved as it sheds light on a phenomenon of injustice still present in the current legal landscape. Certainly, the restitution of an artwork cannot make up for what was lost and suffered by the victims of Nazism. However, it is a significant and indispensable sign of justice that can help restore a balance that was tragically upset in its universality by dramatic events of violence.

* *Partner – CBM&Partners*

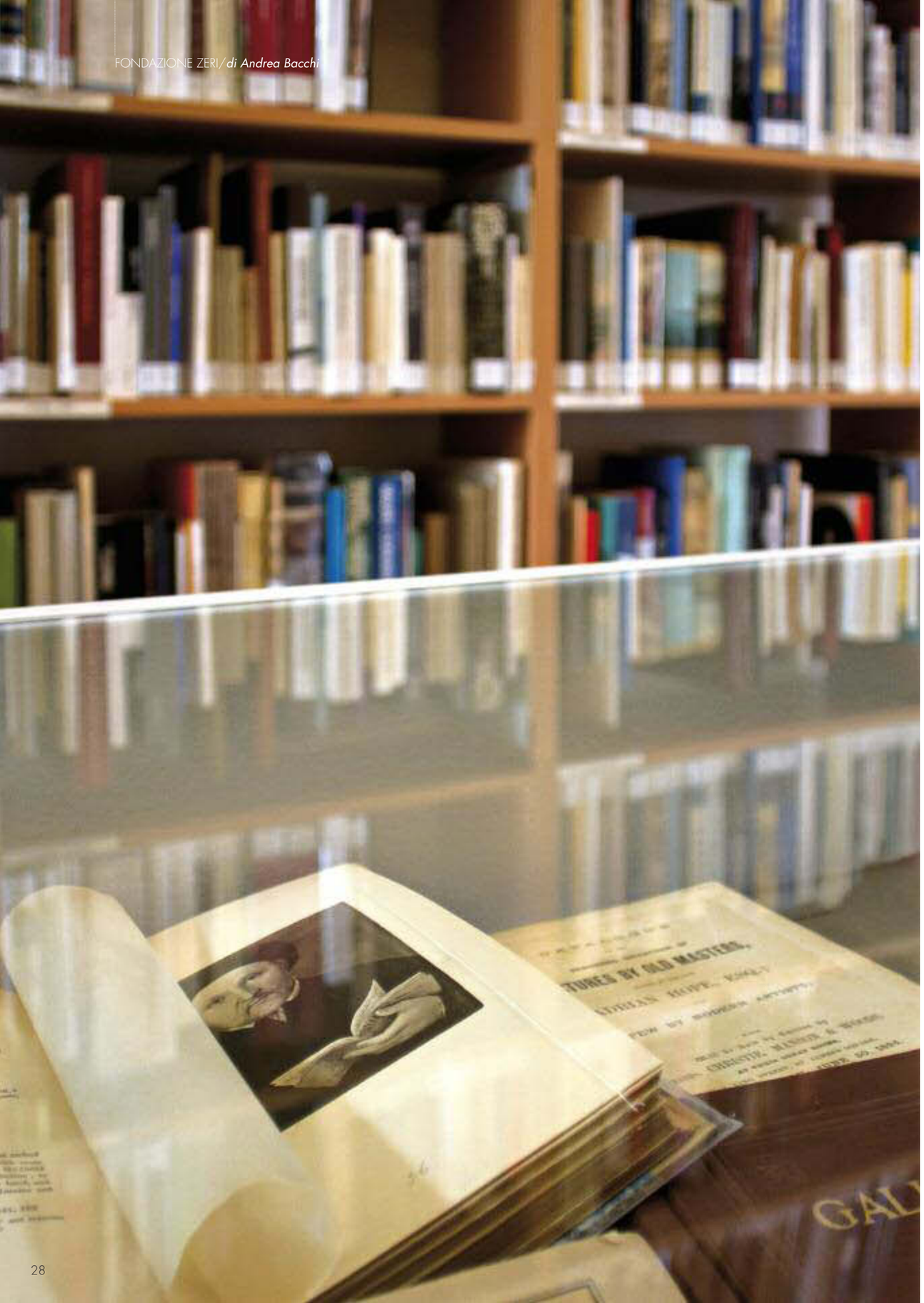
* *Direttore della Fondazione Zeri*

Lo sguardo di un connoisseur



La Fondazione Federico Zeri ha appena compiuto venti anni, essendo stata costituita, per volere dell'Università di Bologna, nel settembre 1999, a meno di un anno dalla scomparsa del grande studioso romano. Fin dalla sua nascita lo scopo della Fondazione è stato quello di preservare, far conoscere e valorizzare il patrimonio ricevuto in eredità, ovvero soprattutto quelli che erano stati gli strumenti del mestiere di un conoscitore eccezionale, la biblioteca e, in primis, la fototeca.

Zeri, nato nel 1921, si era formato all'Università di Roma con Pietro Toesca, era poi entrato nell'amministrazione pubblica delle Belle Arti, divenendo nel 1948 direttore della Galleria Spada, sempre a Roma, ma fin dai primi anni Cinquanta, con una scelta forte e coraggiosa, aveva deciso di abbandonare quella carriera per rimanere uno studioso autonomo, libero di frequentare con la sua inesauribile curiosità il mercato d'arte senza conflitti di sorta, con un rigore, anche morale, davvero raro. Zeri, allora, aveva già fatto gli incontri fondamentali per la sua crescita di studioso, quelli con Bernard Berenson (1865-1959) e con Roberto Longhi (1890-1970), che a quel tempo vivevano entrambi a Firenze, in due ville in collina (quella celebre di Berenson, I Tatti, più lontana dal centro, a Settignano). Fu a contatto con quelle figure di conoscitori puri, già allora quasi mitiche, che Zeri maturò la decisione di intraprendere il percorso di cui si è detto, lontano tanto dai ruoli dell'amministrazione pubblica quanto dalla carriera accademica (Longhi, si sa, era stato invece professore prima a Bologna e poi a Firenze). E si trattava di un percorso che, allora, era fatto prima di tutto dal contatto quotidiano, incessante, con le foto: se i più grandi conoscitori delle generazioni precedenti, da Giovanni Morelli (1816 – 1891) a Giovanni Battista Cavalcaselle (1819 – 1897), erano stati, anche per necessità, degli infaticabili viaggiatori, dal tempo di Berenson le cose erano in parte cambiate, e proprio BB (come veniva soprannominato lo studioso di origini lituane) aveva sostenuto che la storia dell'arte è un gioco in cui vince chi ha più foto. Nacquero così delle straordinarie fototeche private. In un passo bellissimo e malinconico di un articolo del 1987 lo stesso Zeri rievocava quella che era stata la sua seconda formazione, accanto a Longhi, dopo quella accademica con Toesca: "quando oggi, col mio passo claudicante per l'artrite, ripenso alle camminate dalla stazione fiorentina sino a via Fortini, con due valigie gonfie di centinaia di fotografie (sulle quali passavamo insieme lunghe giornate di ricerche e discussioni, cui debbo la mia ossatura di storico dell'arte e di conoscitore), ebbene, posso dire soltanto che è molto triste invecchiare". In quegli stessi anni, chi scrive era a sua volta solito viaggiare dalla stazione di Roma fino alla lontana Mentana (25 km dall'Urbe), senza però bisogno di portare con sé valigie piene di fotografie, perché le foto (magari quelle stesse che erano già state tra le mani di Zeri e Longhi tanti anni



prima) mi aspettavano nella grande villa dove Zeri, dopo una vita di viaggi, soprattutto avanti e indietro dagli Stati Uniti, si era ritirato per avere lo spazio sufficiente ad ospitare le sue ormai eccezionali raccolte fotografiche e librarie. Io mi ero formato all'Università di Bologna, con un allievo di Longhi, Carlo Volpe, e con Bologna, in particolare con Anna Ottani Cavina, Zeri aveva allora stretto un rapporto di fiducia e fu così che l'Alma Mater decise di conferire allo studioso romano la laurea ad honorem nel febbraio del 1998. Da questo rapporto, forte e duraturo, nacque la decisione di Zeri di lasciare proprio all'Università di Bologna la sua eredità culturale, oltre alla stessa villa di Mentana con la preziosa collezione di epigrafi che ne orna i muri del giardino.

La Fondazione è un'istituzione ancora giovane (è stata diretta dal 2001 al 2014 dalla Ottani Cavina, alla quale è poi succeduto chi scrive), ma in questi venti anni di vita la sua attività è stata molto intensa. Il principale obiettivo, come si è detto, era valorizzare l'eredità culturale di Zeri. A tal fine la biblioteca (46.000 volumi di storia dell'arte e 37.000 cataloghi d'asta) e la fototeca d'arte (290.000 fotografie di opere d'arte) sono state progressivamente messe a disposizioni degli studiosi presso la sede della Fondazione, nel convento rinascimentale di Santa Cristina, dove si trova anche il Dipartimento delle Arti dell'Università. Nel loro insieme i due istituti costituiscono oggi un polo scientifico di primo piano, nel contesto internazionale, per lo studio della storia dell'arte. Del 2008 è l'apertura al pubblico; tutto il patrimonio librario è stato schedato ed è interrogabile attraverso l'OPAC del Servizio bibliotecario nazionale: da questo lavoro è emerso come il 60% dei testi posseduti da Zeri non sia presente nel catalogo del polo bibliotecario bolognese e il 20% in alcuna biblioteca italiana catalogata in SBN. Particolarmente prezioso e completo è infatti, ad esempio, il fondo dei cataloghi d'asta che lo studioso riceveva regolarmente dalle maggiori case internazionali (Christie's e Sotheby's innanzitutto): quelli, al pari delle foto, erano il vero pane quotidiano di un conoscitore come Zeri, che spesso annotava le sue osservazioni direttamente sui cataloghi. Si tratta, quindi, anche di un patrimonio di conoscenze che dialoga direttamente con le foto, le quali a loro volta, in misura anche maggiore, recano delle preziose indicazioni d'autore sul verso.

La fototeca è quindi il fiore all'occhiello della Fondazione. Fino ad oggi sono state schedate oltre 170.000 fotografie di opere di pittura e scultura italiane, dal XIII al XX secolo, in gran parte consultabili online dal sito della Fondazione. In un'epoca, la nostra, in cui attraverso il web siamo ormai abituati a reperire immagini con una velocità ed una facilità inimmaginabili ai tempi di Zeri, potremmo dire, parafrasando Berenson, che la storia dell'arte è diventata, almeno in parte, un gioco in cui vince chi ha la capacità di ricercare e confrontare le immagini, incrociare le informazioni ad esse associate, con più mestiere, senza perdersi nella rete. E il database della Fondazione è davvero uno strumento sofisticato e al contempo agile, che permette ricerche secondo tanti criteri diversi (autore, collocazione, cronologia, soggetto, dati fotografici, etc.). Il catalogo online della Fototeca Zeri è oggi considerato dagli studiosi il più completo sulla pittura italiana presente nel web. Viene consultato da docenti, studenti, antiquari, case d'asta e collezionisti, continuando quindi a svolgere davvero quello stesso compito di ricerca e divulgazione che gli aveva assegnato Zeri. Costituisce inoltre una fonte preziosa di informazione per la tutela del patrimonio artistico nazionale e un punto di riferimento anche per il Nucleo tutela patrimonio artistico dei Carabinieri, che spesso ci contatta.

Proprio grazie all'eccezionale visibilità rapidamente conquistata dalla Fototeca Zeri attraverso la messa in rete e valorizzazione di gran parte del proprio patrimonio, la Fondazione è stata in grado di attirare importanti donazioni, ognuna delle quali è testimonianza precisa della vitalità dell'istituzione, dell'eredità di Zeri e del suo radicamento sul territorio. a Bologna. Già nel 2009 veniva acquisito l'archivio fotografico appartenuto a Stefano Tumidei (11.247 fotografie), docente dell'Università di Bologna, protagonista dei primi anni di vita della Fondazione (accanto a chi scrive aveva lavorato alla messa a punto del progetto catalografico), prematuramente scomparso il 9 maggio 2008. Di questi ultimi anni sono altre importanti acquisizioni. Nel 2017, Everett Fahy, forse uno degli ultimi grandi conoscitori formatisi secondo quel modello che incarnava perfettamente Federico Zeri, ha destinato alla Fondazione Federico Zeri la sua fototeca di 40.800 fotografie e altrettanti documenti cartacei, di primaria importanza soprattutto per lo studio del Quattrocento fiorentino.

Nel 2008 si è inoltre costituito il gruppo Amici di Federico Zeri (collezionisti, antiquari, imprenditori) che, condividendo gli obiettivi di ricerca della Fondazione, contribuisce a sostenerne le attività.

Zeri aveva messo a frutto il suo talento di conoscitore soprattutto negli Stati Uniti, insegnando come visiting professor alla Harvard University e alla Columbia University di New York. Egli fu anche consulente del Metropolitan Museum di New York, e l'unico europeo tra i trustees del Getty Museum di Los Angeles. La Fondazione ha mantenuto questa vocazione internazionale e, sempre partendo dall'eccezionalità della sua Fototeca, ha istituito rapporti di collaborazione con importanti Istituzioni quali il Getty Research Institute, The Samuel Kress Foundation, l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) di Parigi e il Kunsthistorisches Institut di Firenze, solo per citarne alcuni.

Dal 2012, in particolare, la Fondazione è parte di un consorzio che comprende 14 fra i più importanti archivi fotografici del mondo per la documentazione storico artistica. Obiettivo di questo organismo è la realizzazione di una piattaforma comune che unisca le risorse digitali dei singoli istituti e diventi un fondamentale strumento di ricerca per l'intera comunità degli storici dell'arte. All'interno di questo consorzio, la Fondazione Zeri, insieme ad altre quattro istituzioni (Biblioteca Hertziana, Bildarchiv Foto Marburg, Fototeca Berenson, Frick Art Reference Library) ha avviato un progetto pilota grazie ad un cospicuo finanziamento dalla Mellon Foundation. Proprio in questi mesi un apposito team di digital humanists sta visitando i 5 archivi per l'analisi e l'harvesting di immagini e dati che costituiranno il nucleo base della piattaforma.

Accanto a queste attività così importanti, la Fondazione ha avviato fin dal 2004 un intenso programma di formazione specialistica in ambito storico artistico, rivolto a studenti e giovani studiosi, attraverso corsi e seminari tenuti da docenti tanto italiani quanto stranieri; di molti di questi sono stati altresì pubblicati gli atti. Accanto a quelli dedicati alla gestione, catalogazione e valorizzazione di archivi fotografici, altri hanno avuto come oggetto quel filone di studi di cui Zeri era stato esponente illustre, ovvero il metodo della connoisseurship, analizzato attraverso degli affondi sulla sua storia, tanto antica quanto moderna. Dal 2015 la Fondazione ha dato il via inoltre ad una collana, dal titolo "Nuovi diari di lavoro" (sulla falsariga dei Diari di lavoro di Zeri) che accoglie ricerche maturate all'interno dell'istituto o atti di seminari su temi già frequentati da Zeri.

Zeri non fu solo un grande conoscitore e storico dell'arte, ma anche uno straordinario comunicatore. Ne sono testimonianza i suoi brillanti articoli giornalistici, e le sue apparizioni televisive, sempre più frequenti negli ultimi anni di vita. Anche l'aspetto divulgativo, inserito in quella che oggi si chiama 'terza missione', sta molto a cuore alla Fondazione che organizza regolarmente conferenze e presentazioni di mostre e volumi, mettendo in rete, sul proprio canale youtube, le registrazioni delle iniziative che si tengono nella sede di Santa Cristina.

L'attività della Fondazione, sempre generosamente supportata prima di tutto dall'Università di Bologna, si è andata quindi diversificando e intensificando, rimanendo però fedele a quegli obiettivi che ha avuto chiari fin dalla sua nascita. E mi piace pensare che lo stesso Zeri, il quale non insegnò mai in una università italiana, ma che amava trasmettere con passione il proprio sapere e quel metodo di conoscitore che aveva coltivato così a lungo (lo fece con me, ma anche con altri giovani studiosi che frequentarono la villa di Mentana negli anni Ottanta), non avrebbe potuto sperare in una sorte migliore per la Biblioteca e la Fototeca che aveva arricchito fino agli ultimi giorni della sua vita.

The look of a connoisseur

FONDAZIONE ZERI/*di Andrea Bacchi*

The Federico Zeri Foundation has just reached its 20th birthday, having been set up at the behest of Bologna University in September 1999, less than one year after the great Roman scholar passed away. From the outset the Foundation's brief has been to preserve, publicize and enhance his legacy, especially those tools of the trade of an outstanding connoisseur, the library and above all the photo archive. Born in 1921, Zeri studied at Rome University under Pietro Toesca, and then went into the Fine Arts side of Public Administration, becoming Director of the Rome Galleria Spada in 1948. However, in the early Fifties he took the bold step of quitting that career and going freelance. This removed all conflict from his boundless curiosity for the art market where he brought to bear a rare moral rigour. By then he had already met those who would shape his development as a scholar: Bernard Berenson (1865-1959) and Roberto Longhi (1890-1970), who both lived in villas on the hills outside Florence at the time. Contact with these already almost legendary connoisseurs prompted Zeri's decision to take the course we have described, far from both public administration and academe. (Longhi, we know, had been a university professor, first at Bologna and then at Florence.) At that time such a pursuit meant incessant, daily, contact with photographs. Whereas connoisseurs from the previous generations - Giovanni Morelli (1816 – 1891) or Giovanni Battista Cavalcaselle (1819 – 1897) – had perforce been indefatigable travellers, things had partly changed from Berenson's day onward. "BB", as he was nicknamed, always maintained that art history was a game where the winner had the most photos. Hence the creation of some extraordinary private photo archives. In a poignant passage from a 1987 article, Zeri recalled his own second formative stage with Longhi, after the academic grounding under Toesca: "Today, as I limp around with arthritis, my mind goes back to the times I slogged back to Via Fortini from Florence station carrying two suitcases bulging with photos by the hundred (over which we poured long days, arguing and researching), and I can only say it is a sad business growing old." At the time he was writing, I too was regularly trekking from Rome station to Mentana (25 kilometres outside the City), though without humping suitcases full of photographs; for these last – possibly the very ones that had been through Zeri's and Longhi's hands so many years before – awaited me at the villa where Zeri had retired after a lifetime of travelling, back and forth to America above all. At Mentana he had enough room to house his by now exeptional library of books and photos. My own training was under a pupil of Longhi's, Carlo Volpe, at the University of Bologna; it was with Bologna – and with Anna Ottani Cavina especially – that Zeri forged those close ties of trust that led to the Alma Mater awarding him an honorary degree in February 1998. That strong and lasting bond prompted Zeri's decision to leave Bologna University his cultural legacy, as well as the Mentana property with its precious collection of inscriptions adorning the garden walls.

Our Foundation is still in its youth. From 2001 to 2014 it was Anna Ottani Cavina who directed it, and from her I took over. This short score of years has been packed with activity, though. The first target was to provide a worthy home for Zeri's bequest. The library of 46,000 art history books and 37,000 auction catalogues, along with the art photo archive of 290,000 photos, was gradually made available for study at the Foundation premises in the renaissance convent of Santa Cristina which also houses the university Department of Arts. Together, the two institutes today form a scientific hub of the first international scientific order for art history studies. 2008 saw the doors opened to the public. The whole book collection had been catalogued and may be consulted under the OPAC system of the National Library Service. In the process it has emerged that 60% of the books Zeri owned are not to be found in the catalogue of the Bologna Library network, while 20% are not in any SBN-catalogued Italian library. What was so precious and complete was the stock of auction catalogues that Zeri regularly received from the main international houses (Christie's and Sotheby's especially): these, as much as the photos, were the real daily bread of a connoisseur like Zeri who often made his annotations straight onto the catalogue. They thus become a repository of knowledge directly dialoguing with the photographs which in turn – and to an even greater extent – bear his precious comments on their backs.

The photo archive must be deemed the Foundation's chief treasure. To date, over 170,000 photographs have been catalogued, covering works of Italian painting and sculpture from the 13th to the 20th century, most of them consultable on-line on the Foundation website. Ours is an age in which we are accustomed to hunt up images at an effortless speed unimaginable in Zeri's day. We might paraphrase Berenson and say that art history has to some extent become a game where the winner is the most adroit at retrieving, comparing and cross-referencing images without getting lost on the web. The Foundation database is a sophisticated yet agile tool affording research findings under many different headings (author, location, dating, subject, photographic data, and so on). Scholars nowadays consider the Zeri Photo Archive the most complete and reliable online catalogue of Italian painting present on the web. It is consulted by teachers, students, antiquarians, auction houses and collectors, and hence indeed continues to play the research and dissemination role that Zeri intended for it. It is also a precious source of information safeguarding the national art heritage, as well as a point of reference for the Carabiniere Unit for art heritage protection who often contact us.

No doubt thanks to the unusual degree of visibility that the Zeri Photo Archive rapidly achieved by going on line and upgrading so much of its endowment, it has attracted some outstanding donations, each of them testifying to the institute's vitality, that of Zeri's bequest and the niche it has found for itself in its Bologna location. In 2009 it acquired the photographic archive (11,247 photos) of Stefano Tumidei who taught at Bologna University and was a prominent figure in the early Foundation years (he worked with me on setting up the cataloguing project). Tumidei died prematurely on 9th May 2008. Recent years have seen some other important acquisitions. In 2017 Everett Fahy – maybe one of the last great connoisseurs brought up under the model that Federico Zeri so perfectly embodied – made over to our Foundation his photo archive of 40,800 photographs and an equal amount of hard copy documentation – items of key importance above all to scholars of the Florentine Quattrocento.

In 2008 a group of Friends of Federico Zeri was set up – collectors, antiquarians, entrepreneurs – who embrace the research goals of the Foundation and support its activities.

Zerri had offered his talents as a connoisseur to the United States above all, being a visiting professor to Harvard University and New York's Columbia University. He was also a consultant to the Metropolitan Museum of New York, and the only European among the trustees of the J. Paul Getty Museum of Los Angeles. The Foundation has kept alive this international vocation: drawing on the exceptional reputation of its photo archive, it has engaged in collaboration with major Institutions such as the Getty Research Institute, The Samuel Kress Foundation, l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) in Paris and the Kunsthistorisches Institut of Florence, and others besides.

Ever since 2012 it has been part of a consortium of 14 leading photograph archives in the world of art history documentation. The goal of this body is to set up a common platform linking the digital resources of the individual institutes, and thus become a fundamental research tool for the entire art history community. Within that consortium the Zeri Foundation, along with four other institutions (the Biblioteca Hertziana, Bildarchiv Foto Marburg, Fototeca Berenson and Frick Art Reference Library) has embarked on a pilot project backed by generous funding from the Mellon Foundation. In recent months a special team of digital humanists has been visiting the five archives to analyse and harvest images and data which will form the nucleus of such a platform.

Alongside these major ventures, ever since 2004 the Foundation has been conducting a specialist training programme in art history designed for students and junior scholars. It consists of courses and seminars run by Italian and foreign teachers. Proceedings of these have in many cases been published. Some have focused on management, cataloguing and enhancement of photo archives; others on the branch of studies that Zeri was himself a master of, connoisseurship, entailing in-depth familiarization with precursors from Vasari down to modern times. Since 2015 the Foundation has also been running a publication series entitled "Nuovi diari di lavoro" (borrowing from Zeri's own Diari di lavoro) which gathers research produced within the institute or proceedings of seminars on topics that Zeri had covered.

Federico Zeri was not only a great connoisseur and art historian, but an outstanding communicator. He wrote brilliant journalistic pieces, and increasingly appeared on television in his later years. Dissemination of knowledge, what is nowadays called the 'third mission', is something the Foundation sets great store by, putting on regular lectures, exhibitions and book presentations, as well as using its own youtube channel to record the ventures organised here in Santa Cristina.

Our Foundation activities have always been generously supported, above all by the University of Bologna. They have both broadened in scope and intensified, while remaining faithful to the objectives made clear from the outset. Zeri himself never taught at an Italian university, though he loved to transmit his own passion for learning and the methods of connoisseurship he had so long cultivated (I was not the only youthful scholar frequenting Villa Mentana in the Eighties). I like to think that he could not have hoped for a better outcome to the Library and Photo Archive he went on expanding down to the last days of his life.

Elegantissimo

e abbigliato come un gentiluomo, con tanto di spadino sul fianco per dire a tutti che, non importa a che età, un Genovese pone la difesa della Repubblica al primo posto dei propri valori, un bambino ci guarda e ci mostra fiero il ramoscello di fiori d'arancio che regge nella destra.
Ha all'incirca tre anni ed è già promesso sposo. La statura del piccolo rampollo si misura osservando i dettagli: i numerosi bottoni d'oro che profilano la casacca o il colletto ornato di un prezioso pizzo in cui bene si distingue, seppur dipinto con modalità ben lontane della meticolosità fiamminga, il motivo tipico genovese del "rosone".
Il rosso è il colore dell'amore: non è un caso, dunque, se sono di quella tinta le calze che indossa il promesso sposo, richiamando i polsini e i decori sulle maniche della camicia che spuntano appena sotto il "giuppone" (giacca).
Non vi è nulla attorno a lui: un alone di luce ammanta la figura che emerge magicamente da un spazio neutro, buio, indefinito. Così Bernardo Strozzi confeziona un'immagine di una potenza straordinaria consegnandoci per sempre il ritratto di *Agostino Doria junior* (3 maggio 1615 – 12 dicembre 1640).

Bernardo Strozzi.

COLORE CHE SI FA LUCE

Bernardo Strozzi (Genova 1581 – Venezia 1644) *Agostino Doria junior* Olio su tela, cm 135 x 108. Collezione privata

Bernardo Strozzi (Genova 1581 – Venezia 1644) *Natura morta con brocca di rame, fiori e frutti* Olio su tela, cm 38 x 50,5. Firenze. Collezione privata

Giunto a noi privo d'identità, lo si può riconoscere nell'unico figlio di Giovan Carlo Doria e Veronica Spinola, nato il 3 maggio 1615, in posa per Bernardo Strozzi nel 1618-1619: la tela è menzionata negli inventari del più importante mecenate della Genova di primo Seicento, suo padre, e descritto con parole di entusiastica ammirazione dagli storiografi di primo Ottocento nel palazzo vicino alla parrocchia di San Matteo, chiesa gentilizia dei Doria, giunto con parte degli arredi alla sua discendenza. Il dipinto è all'estero e non ritorna a Genova per la mostra *Bernardo Strozzi (1582-1644). La conquista del colore*, curata insieme a Daniele Sanguineti e aperta dall'11 ottobre 2019 al 12 gennaio 2020 al piano nobile di Palazzo Nicolosio Lomellino (Via Garibaldi, 7). È però una delle più straordinarie scoperte a cui ha portato la ricerca di quasi due anni, condotta con Agnese Marengo, rileggendo attentamente le fonti antiche e setacciando una quindicina d'archivi tra pubblici e privati, confluita nel corposo volume che accompagna la mostra (400 pp., ed. Sagep). L'eccezionalità del ritrovamento non si deve solo al fatto di poterne accertare la committenza da parte del più grande collezionista del tempo, che di Strozzi possiede già dodici dipinti entro il 1617, ma perché la datazione dell'opera, certamente entro il 1620 come attestano gli inventari, consente di dimostrare che Anton Van Dyck quando è a Genova (1622-1627) osserva attentamente il lavoro del collega genovese, e non viceversa. È evidente infatti che per i due fratellini della famiglia Cattaneo, Filippo e Maddalena, ritratti dal fiammingo nel 1623 e ora conservati alla National Gallery di Washinton, adotta lo schema di straordinaria efficacia messo a punto da Strozzi nel ritratto Doria, nella cui dimora Van Dyck è certo che fece almeno una visita, come dimostrano gli appunti del suo prezioso *Italian Sketchbook*. Già nel 1618 il Cappuccino aveva avviato la più grande galleria di ritratti a cui parteciperà poi anche Van Dyck, ossia quella della famiglia Raggi, con capolavori come il *Nicolò Raggi* esposto in mostra e un'altra effigie postuma di *Stefano Raggi*, che torna anch'essa a Genova e può essere ammirata sotto le volte affrescate dal Cappuccino.

Questo il soprannome con il quale è noto al collezionismo pubblico e privato, da sempre. Dopo il suo avventuroso trasferimento a Venezia, definitivo dal 1633, per fuggire dalle maglie strette dell'ordine religioso che lo avrebbe voluto in convento, lo ricordano come il Prete Genovese. Tra le scoperte che la mostra consegna alla storia dell'arte vi è però anche il suo vero cognome, quello del padre Pietro Pizzorno, originario di Rossiglione in Valle Stura. Dalla vicina località dell'entroterra, entro i confini della Repubblica di Genova, viene anche la madre, Tomasina Cosmelli chiamata Ventura, che lo partorì molto probabilmente nel suo paese natale, Campo Ligure, nel 1582.

L'evento espositivo di Genova non è dunque solo l'occasione eccezionale per ospitare quarantacinque dipinti del Cappuccino sotto i suoi affreschi (realizzati per Luigi Centurione nel 1623-1625), molti dei quali assolutamente inediti o mai esposti al pubblico, ma anche di consegnare ai collezionisti e agli studiosi il frutto di uno studio che, per chi scrive, inizia ben prima del *rush* finale per questa mostra, ossia dagli anni novanta, quando si preparava quella del 1995 ospitata a Palazzo Ducale.

Le novità presentate nel saggio scritto con Agnese Marengo, che ricostruisce nel dettaglio la vicenda biografica di Bernardo Pizzorno poi Strozzi, fattosi Cappuccino con il nome di Fra Antonio nel 1599 e uscito dal convento tra novembre e dicembre 1609, porta con sé tanti chiarimenti anche per la sua attività di pittore: inizialmente nelle botteghe di Cesare Corte e Pietro Sorri negli anni novanta del Cinquecento; poi alternata all'attività di frate nelle celle del convento (1599-1609); successivamente a capo di una bottega in forte crescita dalla fine degli anni dieci del Seicento; infine a Venezia, dal 1633 al 1644, con molti "giovani" per aiutarlo a confezionare pale, quadri "da stanza" con meravigliose allegorie, ritratti superbe e squisite nature morte, per un collezionismo d'élite sempre più assetato delle sue geniali iperboliche magie di colore.

La mostra di Genova presenta anche un'inedita *Natura morta* che è a oggi la prima tra le tante che gli possano essere riferite: il formato, il colore della preparazione, l'intimo e raffinatissimo *setting* compositivo, ma soprattutto il mood, impongono di collegarla al suo soggiorno milanese del 1610-1611. È qui, tra l'altro, che vede la *Canestra* che Caravaggio dipinge per il Cardinale Federico Borromeo, imparentato con la famiglia per cui il cui il Prete svolge mansioni di tutore.

Ma Caravaggio lo aveva incontrato prima? Molto probabilmente sì, visto che assai presto Stozzi ne assimila e rielabora le rivoluzionarie intuizioni: uso scenografico della luce e verismo di forte impatto contraddistinguono i testi più caravaggeschi del Prete, come si vede nel riscoperto *Cristo davanti a Caifa*, in mostra.

L'occasione espositiva di Genova offre la possibilità di raffrontare per la prima volta ben quattro tele, tre museali e una privata, legate alla grande tela che Strozzi dipinge per la distrutta chiesa degli Incurabili a Venezia alla metà degli anni trenta: i due grandi modelletti degli Uffizi e dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, il frammento già in collezione Aldo Zerbone e da poco acquistato per le Gallerie dell'Accademia di Venezia, e una straordinaria "prima idea" per la figura del re, riscoperta in una raccolta privata. Se nelle tele grandi si apprezzano le doti di un superbo colorista che per primo capisce la rivoluzione di Rubens e si capisce quanto il Cappuccino guardi anche i maestri veneti del Cinquecento, da Veronese a Tiziano e Tintoretto, nello *sketch* si apprezza il suo tocco del pennello: colore che si fa luce, luce che si fa materia, impasto che si fa vapore.

Bernardo Strozzi (Genova 1581 – Venezia 1644) *Cristo davanti a Caifa* Olio su tela, cm 110,3 x 148,3. Milano, collezione Superti Furga

Bernardo Strozzi.

Colour becomes light

by Anna Orlando

Elegantly dressed like a gentleman, with a sword on his side to show that, no matter how old, a Genoese sees the defence of the Republic as his highest priority, a child looks at us and proudly shows us the twig of orange blossom held in his right hand. He is about three years old and is, apparently, already a groom. The status of the little scion can be measured by observing the details: the numerous gold buttons that profile the tunic or the collar adorned with a precious lace with the typical Genoese motif of the rosone, painted in ways that are far from the Flemish meticulousness. Red is the colour of love: it is no coincidence, therefore, that the socks worn by the promised groom are of that colour, recalling the cuffs and decorations on the sleeves of the shirt that appear just below his "giuppone" (jacket). There is nothing around him: a halo of light envelopes the figure that magically emerges from a neutral, dark, indefinite space. This is how Bernardo Strozzi created an image of extraordinary power, offering us the portrait of Agostino Doria junior (3 May 1615 - 12 December 1640). His rediscovered identity is that of an extremely important child: he is the only child of Giovan Carlo Doria and Veronica Spinola, born on May 3, 1615, posing for Bernardo Strozzi in 1618-1619: the canvas is mentioned in the inventories of the most important patron of Genoa in the early seventeenth century, his father, and described with words of enthusiastic admiration by early nineteenth century historians in the palace near the parish of San Matteo, the noble church of the Dorias, which has reached his descendants with some of the furniture. The painting is abroad and is not included in the exhibition Bernardo Strozzi (1582-1644). La conquista del colore, curated together with Daniele Sanguineti and held in Genoa from the October 11, 2019 to January 12, 2020 on the main floor of Palazzo Nicolosio Lomellino (Via Garibaldi, 7).

It is, however, one of the most extraordinary discoveries of the two-year-long research conducted with Agnese Marengo by carefully rereading the ancient sources and sieving through about fifteen public and private archives, merged into the large volume that accompanies the exhibition (400 pages, ed. Sagep). It is an exceptional finding not only because it revealed that it was commissioned by the greatest collector of the time, who already owned twelve of Strozzi's paintings by 1617, but also because the dating of the work, certainly before 1620 as the inventories attest, makes it possible to demonstrate that Anton Van Dyck carefully observed the work of his Genoese colleague when he was in Genoa (1622-1627), and not vice versa. It is clear, in fact, that for the two brothers of the Cattaneo family, Filippo and Maddalena, portrayed by the Flemish painter in 1623 and now at the National Gallery in Washington, he adopted the scheme of extraordinary effectiveness developed by Strozzi in his Doria portrait. Van Dyck is certain to have paid the painter at least one visit, as shown by the notes in his precious Italian Sketchbook. Already in 1618, the Cappuccino had started the largest portrait gallery in which Van Dyck also participated, that is to say that of the Raggi family. The gallery included masterpieces such as the Nicolò Raggi displayed in the exhibition and another posthumous effigy of Stefano Raggi, also present in Genoa and that can be admired under the vaults frescoed by the Cappuccino.

This is the nickname by which he has always been known to public and private collectors. After his adventurous move to Venice, which became definitive in 1633, to escape from the rigid religious order that would have wanted him in the convent, he is remembered as il Prete Genovese (the Genoese priest).

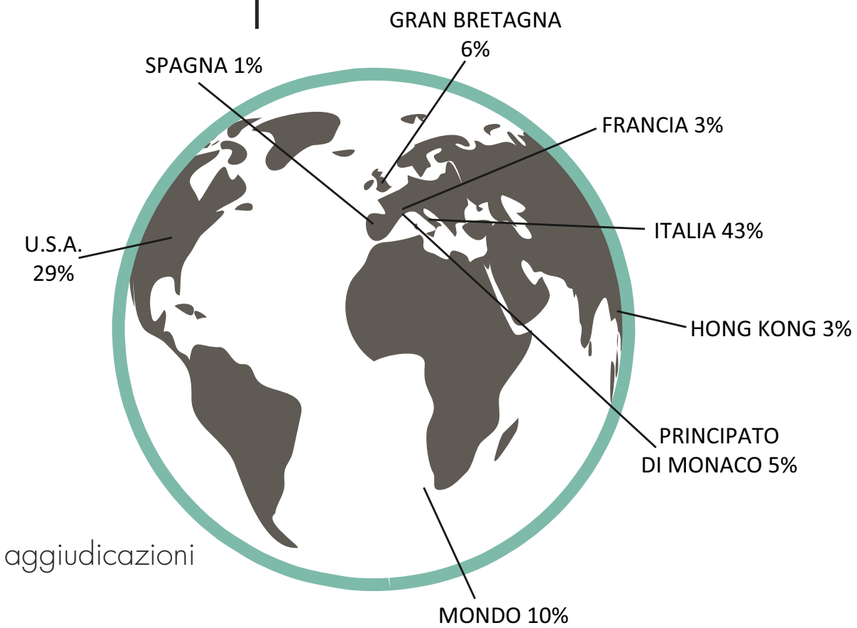
Among the discoveries that the exhibition gives to the history of art, however, there is also his real surname, that of his father Pietro Pizzorno, originally from Rossiglione in the Stura Valley. His mother, Tomasina Cosmelli called Ventura, came from the nearby inland town, within the confines of the Republic of Genoa. She most likely gave birth to the painter in her native town, Campo Ligure, in 1582. Not only is Genoa's exhibition an exceptional opportunity to host forty-five paintings by the Cappuccino under his frescoes (made for Luigi Centurione in 1623-1625), many of which are never-before-seen or never shown to the public. It also delivers to collectors and scholars the result of a study that began well before this exhibition, that is, since the nineties, when the one of 1995 hosted at the Palazzo Ducale was being prepared. The discoveries presented in the essay written with Agnese Marengo, which reconstructs in detail the life of Bernardo Pizzorno then Strozzi, who became Cappuccino under the name of Fra Antonio in 1599 and left the convent between November and December 1609, brings with it many clarifications regarding his work as a painter: initially in the workshops of Cesare Corte and Pietro Sorri in the nineties of the sixteenth century; then friar in the cells of the convent (1599-1609); then at the head of a workshop in strong growth from the end of 1610s; finally in Venice, from 1633 to 1644, with many "young people" to help him make altarpieces, "room" paintings with wonderful allegories, superb portraits and exquisite still lives, for elite collectors increasingly thirsty for his brilliant hyperbolic spells of colour.

Genoa's exhibition also presents an unpublished Still Life that is now the first of many that can be referred to him: the format, the colour of the preparation, the intimate and refined compositional setting, but especially the mood, link it to his stay in Milan in 1610-1611. Here, he saw the Canestra that Caravaggio painted for Cardinal Federico Borromeo, who was related to the family the priest worked as a guardian for. But had Strozzi met Caravaggio, before? Very probably so, given that very soon Strozzi assimilated and reworked his revolutionary intuitions: the scenic use of light and high-impact realism distinguish the most Caravaggesque works of the priest, as seen in the rediscovery of Christ before Caiaphas, on display.

The exhibition in Genoa offers the opportunity to compare for the first time four paintings three from museums and one from a private one, linked to the large canvas that Strozzi painted for the destroyed church of the Incurabili in Venice in the mid-1630s: the two large models of the Uffizi and the Accademia Ligustica di Belle Arti, the fragment already in Aldo Zerbone collection and recently purchased for the Gallerie dell'Accademia in Venice, and an extraordinary prima idea for the figure of the king, rediscovered in a private collection. In the large canvases one appreciates the qualities of a superb colourist who was the first to understand the revolution of Rubens but also how much the Cappuccino looked at the Venetian masters of the sixteenth century, from Veronese to Titian and Tintoretto. In the sketch, one appreciates his use of the brush: colour that becomes light, light that becomes matter, impasto that becomes vapour.

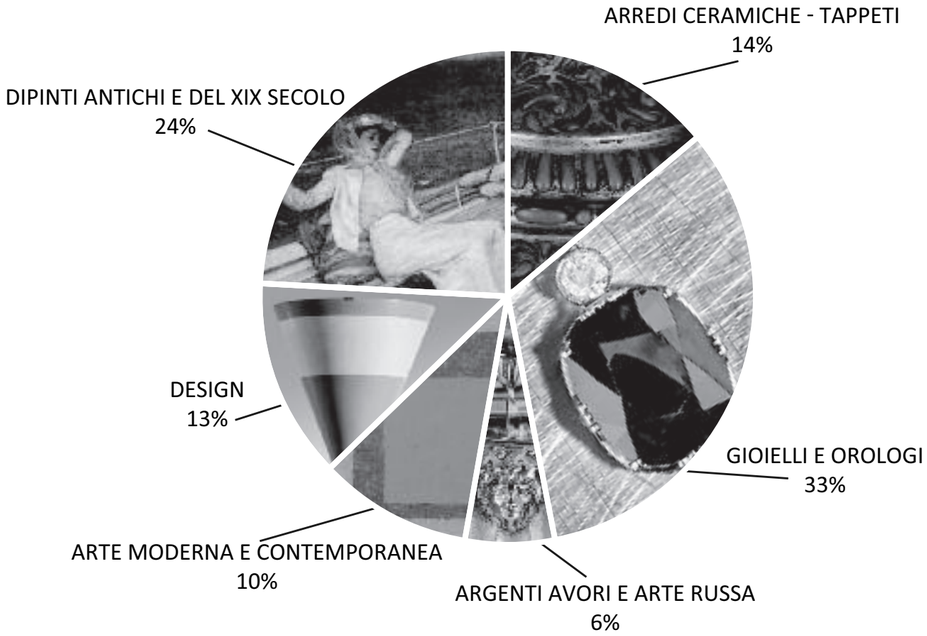
BILANCIO 2019

2019 | 1° SEMESTRE



15 aste
13.052.705 euro di aggiudicazioni
2.904 lotti venduti
di cui
43% ad acquirenti italiani
57% ad acquirenti stranieri di
52 nazioni diverse

FATTURATO PER DIPARTIMENTI



WORLD RECORD PRICE
Raul du Gardier, Croisière
Aggiudicato a **272.800** euro

TOP LOT
Coppia di orecchini pendenti con diamanti e zaffiri Kashmir
Aggiudicati a **2.976.000** euro

preview

Gianguido Scarampella. Raccoglitore di meraviglie

La forma tra funzione e piacevolezza

Porsche 993 Turbo. Super Sportiva Romantica.

Alla Corte. Dress code fra colori e simboli.

La complessa natura del Corallo

La luce eterna del Barocco

Il gemito e l'anima della scultura

Leger. Moderno con gioia

Ettore Sottsass. La fantasia al potere

Ogni desiderio è prezioso

Cassettone impiallacciato in legni vari Lombardia, XVIII-XIX secolo

GIANGUIDO SCARAMPELLA. RACCOGLITORE DI MERAVIGLIE

Rilievo in marmo XIX secolo

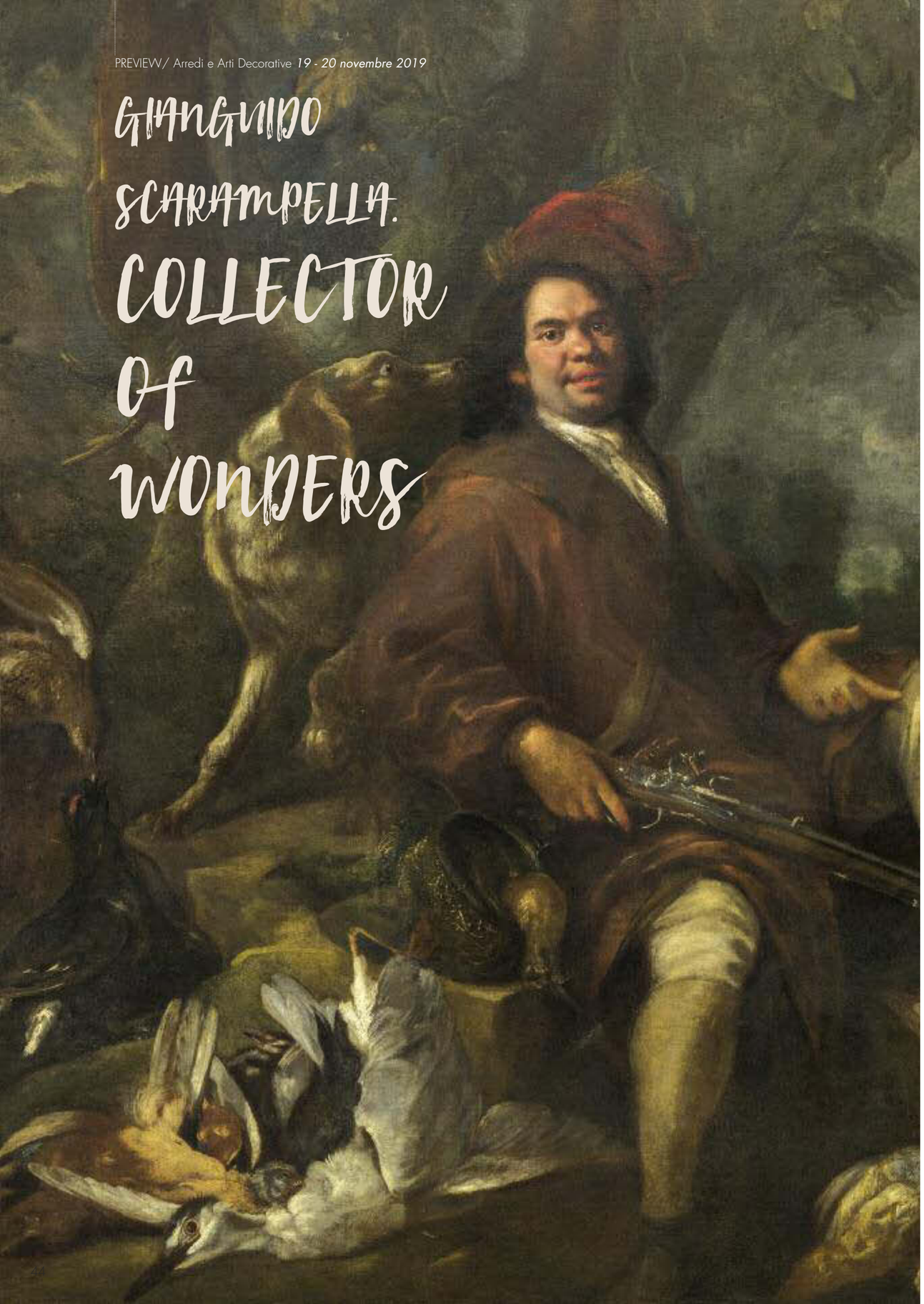
Ogni collezione è un'emozione, ogni casa, villa e palazzo è un tesoro da scoprire, ogni opera dal capolavoro all'oggetto d'affezione merita l'attenzione di uno sguardo attento che ammira la creatività che diviene storia. Con questo approccio apertamente curioso Giangiudo Scarampella si è sempre approcciato al mondo dell'antiquariato, che ha attraversato con stratificata competenza che gli ha fatto scegliere oggetti che hanno sollecitato il suo gusto di raccoglitore di meraviglie.

Nella prossima vendita di Arredi, verranno esitate ad offerta libera una selezione di opere passate dalla sua galleria bresciana , che come un florilegio raccontano la sua eterogenia e gustosa sensibilità, come il cassettone impiallacciato in legni vari del XVIII-XIX secolo di maggio-liniana memoria, ornato con decoro floreale stilizzato anta frontale retrattile e a scomparsa decorata a strisce verticali e due cassetti interni, piano centrato da allegoria musicale entro riserva ovale, e il cassettone a ribalta con alzata impiallacciato in legno di noce e radica del XVIII secolo interamente ornato da cornici ebanizzate a rilievo e riserve rocaille e cimasa architettonica tripartita.

Di colto quanto artificioso gusto archeologico da Grand Tour il grande rilievo del XIX secolo, raffigurante un'arma araldica con torre e aquila entro cartiglio con volute, che pare erede di una piranesiana memoria, così come la grande slitta in legno intagliato e laccato del XVIII secolo con la prua con la figura di cigno stilizzato, che pare evocare con la sua leggerezza il mondo spensierato della fanciullezza e delle favole nordiche.

Infine, una grande tela di misure parietali e ottima qualità raffigurante il *Ritratto di cacciatore con selvaggina e cani in un paesaggio*, eseguita con una chiara matrice nordica per il brano di figura dalla mano di Vittore Ghislandi detto Fra Galgario mentre i brani paesistici e animalier sono probabilmente da riferire al Crivellone due più noti maestri della pittura lombarda settecentesca.Cassettone a ribalta con alzata impiallacciato in legno di noce e radica, XVIII secolo stima a offerta libera

GIANGUIDO SCARAMPELLA. COLLECTOR OF WONDERS



Fra Galgario e Crivellone *Ritratto di cacciatore con selvaggina e cani in un paesaggio* Olio su tela, cm 192 X 231,5

Slitta in legno intagliato e laccato XVIII secolo

Every collection is an emotion. Every house, villa and palace is a treasure to be discovered. Every work, from a masterpiece to the object of affection, deserves the attention of a careful look that admires creativity becoming history. This is the curious approach with which Giangiudo Scarampella has always approached the world of antiques, which he has crossed with stratified expertise that has made him choose objects that have stimulated his taste as a collector of wonders.

The next sale of Furniture will include (with a free offer option) a selection of works hosted in his gallery in Brescia. As if they were an anthology, they reveal its heterogeneous and tasty sensitivity. The chest of drawers, veneered in various woods, of the eighteenth to nineteenth century inspired to Maggiolini's style is an example. It is decorated with stylised floral decoration. It has a retractable front door decorated with vertical stripes and two internal drawers. The top is centered by a musical allegory within oval reserve. The chest of drawers flap with riser veneered with walnut and briar of the eighteenth century is entirely decorated with ebonised frames in relief and beads and architectural tripartite cyma profile.

The great relief of the 19th century, depicting a heraldic weapon with a tower and an eagle in a cartouche with swirls, which seems to be inspired to Piranesi, is as cultured and artificial archaeological reminder of the Grand Tour, as is the large sledge in carved and lacquered wood of the 18th century with the bow in the shape of a stylised swan, which seems to evoke, through its lightness, the carefree world of childhood and Nordic fairy tales.

Finally, a large canvas of excellent quality, depicting the *Portrait of a Hunter with Game and Dogs in a Landscape*. Vittore Ghislandi, called Fra Galgario, probably executed the hunter, with a clear Nordic reference. The landscape and animal pieces, on the other hand, are probably to refer to the Crivellone. Both of them were two famous masters of Lombard painting in the eighteenth century.

Piatto in porcellana policroma *manifattura Nast, Parigi circa 1810*

LA FORMA

TRA FUNZIONE E PIACEVOLEZZA

La vendita del prossimo novembre comprende un nucleo assai variegato di ceramiche, che vanno, per le maioliche, dalle produzioni meridionali, per lo più siciliane, fino ad un interessante nucleo di maioliche, molte bianche e blu, realizzate nelle fornaci savonesi tra Sei e Settecento. Tra le porcellane del diciottesimo secolo una bella ed abbondante scelta di porcellane Ginori, accompagnata da una selezione di esemplari provenienti dalle altre manifatture: tra questi una serie di tre affascinanti piatti dal gusto esotico realizzati nella manifattura parigina di Nast in piena epoca napoleonica. Il catalogo offre anche una bella selezione di ceramiche storicistiche, anche di grandi dimensioni, e per lo più provenienti dall'area bassanese. Curiosa ed accattivante è poi una piccola collezione di Toby Jug, realizzati nelle fornaci dello Staffordshire tra Sette ed Ottocento. I Toby Jug (detti anche Fillpot) sono tra le più caratteristiche ceramiche inglesi e vengono prodotti ancora oggi, con soggetti spesso collegati alla cronaca o alla storia del loro tempo, come quelli che ritraevano Winston Churchill durante il periodo bellico. Come detto, sono considerati di norma opera dei ceramisti dello Staffordshire, che è in effetti la regione dove vennero prodotti inizialmente: ma in realtà se ne produssero anche altrove, per esempio in Scozia, mentre non pochi esemplari vengono attribuiti, pur con qualche dubbio, alle produzioni americane della prima metà del XIX secolo.
L'innegabile piacevolezza di queste ceramiche, unite alla loro peculiarità, ne ha sempre fatto un oggetto di ricercato collezionismo. Pur nell'impianto molto uniforme, questi boccali lasciavano infatti ampio spazio alla fantasia degli artefici: così i boccali si allungano e si abbassano, gli elementi fissi della composizione vengono variati, le pipe vengono posizionate in più modi. Nello stesso modo, la cromia, sempre vivace, appare declinata in particolari diversi e non di rado ispirata alle mode del tempo, aggiungendo nuovo interesse a questi piccoli emblemi della cultura popolare anglosassone.

SHAPE BETWEEN FUNCTIONALITY AND CHARM

The sale that will be held next November includes a very varied group of ceramics. The majolica selection ranges from southern productions, mostly Sicilian, to an interesting group, mainly white and blue, made in the furnaces of Savona between the seventeenth and eighteenth centuries. The eighteenth-century porcelains include a beautiful and abundant selection of Ginori porcelains, accompanied by a selection of items produced by other manufacturers: among these, a series of three fascinating dishes with an exotic taste made in the middle of the Napoleonic era in the Parisian manufacture of Nast. The catalogue also offers a beautiful selection of historicist ceramics, including large ones, mostly from the Bassano area. The auction will also present a curious and captivating small collection of Toby Jugs, made in the furnaces of Staffordshire between the eighteenth and nineteenth centuries. Toby Jugs (also called Fillpots) are among the most characteristic English ceramics and are still produced today, with decorations often linked to the chronicle or history of their time, such as those depicting Winston Churchill during the war. As mentioned, they are usually considered to be made in Staffordshire, which is actually the region where they were originally produced. However, they were also produced elsewhere, for example in Scotland, while many examples are attributed, despite some doubts, to American productions of the first half of the nineteenth century.
Thanks to their undeniable charm and peculiarity, these ceramics have always been the object of refined collecting. Despite the uniform production system, these jugs left ample room for the imagination of the potters: so, they can be stretched or lowered, the fixed elements of the composition are varied and the pipes are positioned in several ways. Similarly, colours, which are always lively, are frequently inspired by the fashions of the time, adding new interest to these small emblems of Anglo-Saxon popular culture.

Toby Jug in ceramica policroma *fornace dello Staffordshire, da un modello di Ralph Wood, fine del diciottesimo secolo*

PORSCHE 993 TURBO: SUPER SPORTIVA ROMANTICA

Per gli amanti dell'automotive più romantico la Porsche 993 Turbo è universalmente riconosciuta come l'ultima vera 911 della storia! La sua linea così sinuosa ma al contempo così generosa ha contribuito a creare il mito della "Porsche Turbo". Il suo caratteristico retrotreno a carreggiata maggiorata ed il maestoso alettone posteriore, le donano quell'univocità di forme e di stile che la consegnano all'iconica immortalità delle Porsche che hanno contribuito ad incidere il logo "Turbo" nella storia della casa di Zuffenhausen.
Dal 1963 anno di presentazione della prima versione al 1997 anno di produzione delle ultime 993 tutte le 911 uscite dagli stabilimenti tedeschi della casa di Stoccarda sono state accomunate da un aureo trait d'union, che ha permesso alla Porsche di creare una vera e propria religione su questa filosofia motoristica, in tutte le sue declinazioni a 4 cilindri e a 6 cilindri. Da quel meraviglioso 8 giugno 1948 fino ad arrivare a quelle fredde giornate di autunno del 1997, il motore delle Porsche è sempre stato rigorosamente raffreddato ad aria.
E allora eccolo il vero capolavoro, cuore pulsante ed elemento di culto di questa 911. Il suo leggendario motore posteriore a sbalzo "Flat Six", per la prima volta dotato di doppia turbina e l'ultimo della serie con raffreddamento ad aria e capace di sprigionare ben 408 Cv a 5.750 Giri/Min, e di erogare una mostruosa quanto armoniosa coppia di 540 NM a 4500 Giri/Min.
Questa meraviglia dell'ingegneria teutonica riusciva a spingere i 1500Kg di peso di questa 911 alla allora stratosferica velocita di oltre 290 Km/h e di farla accelerare da 0 a 100 km/h in soli 4,3 secondi.
Queste prestazioni da supersportiva, erano ottimamente supportate da un telaio figlio di numerose evoluzioni progettuali da parte degli ingegneri di Porsche e da soluzioni considerate, per l'epoca di assoluta avanguardia tecnologica, come l'utilizzo della trazione integrale permanente prima assoluta su di un modello Turbo, cosa che accrebbe il peso complessivo dell'auto di circa 30 kg, ma che consentì di distribuire l'esuberante potenza e l'enorme coppia generata dal Flat Six su entrambi gli assi. Questa soluzione permise di migliorare sensibilmente le caratteristiche dinamiche del veicolo e cosa ancora più importante sdoganò definitivamente il concetto di sicurezza alla guida di un'auto supersportiva.
Dal punto di vista dell'estetica, il designer inglese Tony Hatter mantenne l'architettura di base della precedente 964 e di altri precedenti modelli 911, pur mantenendo intatti gli elementi di stile classici delle 911 degli ultimi anni. Hatter riuscì a rivisitare ed incrementare con nuovi elementi di carrozzeria, le linee e le appendici di questo capolavoro di esuberanza estetico sportiva.
Questo incredibile mix di storia, tecnica e di design hanno reso un'auto nata per eccellere in un determinato momento storico, un vero e proprio manifesto dell'animo romantico, che supera gli elementi dettati dal prodotto e dalla continua voglia di innovare.

PORSCHE 993 TURBO. A ROMANTIC SUPERSPORTS CAR

The lovers of the most romantic automotive universally consider the Porsche 993 Turbo as the last real 911 in history! Its sinuous yet generous design has contributed to the myth of the "Porsche Turbo".Its characteristic rear axle with increased track and majestic rear wing convey its typical form and style, the immortal charm of the Porsche that have contributed to engraving the "Turbo" logo in the history of the Zuffenhausen-based company.
From 1963, when the first version was presented, to 1997, when the last 993s were produced, all the 911s produced by the German plants of the Stuttgart company were united by a golden trait d'union, which allowed Porsche to create a true religion on this engine philosophy, in all its 4-cylinder and 6-cylinder versions. From that wonderful 8th of June 1948 up to those cold autumn days of 1997, the Porsche engine was always air-cooled.
And so here it is, the true masterpiece, the beating heart and cult element of this 911.
Its legendary "Flat Six" cantilevered rear engine, for the first time equipped with a double turbine and the latest in the series with air cooling and capable of releasing as many as 408 hp at 5,750 RPM, and to deliver a monstrous and harmonious torque of 540 NM at 4500 RPM. This marvel of Teutonic engineering was able to push the 1500kg weight of this 911 at the stratospheric speed of over 290 km/h and to accelerate it from 0 to 100 km/h in just 4.3 seconds.
These supersporty performances were well supported by a chassis that was the result of numerous design evolutions by Porsche's engineers and by avant-garde technological solutions, such as the use of the first permanent all-wheel drive on a Turbo model, which increased the overall weight of the car by about 30 kg, but which allowed to distribute the exuberant power and the enormous torque generated by the Flat Six on both axles.
This solution significantly improved the dynamic characteristics of the vehicle and, even more importantly, definitively cleared the customs of the concept of safety at the wheel of a supersports car.
From an aesthetic point of view, British designer Tony Hatter maintained the basic architecture of the previous 964 and other previous 911 models, while keeping intact the classic style elements of the 911 of recent years. Hatter succeeded in revisiting and increasing the lines and features of this masterpiece of sporty aesthetic exuberance with new bodywork elements.
This incredible mix of history, technology and design has made a car born to excel in a given historical moment a true manifesto of the romantic soul, which goes beyond the elements dictated by the product and the continuous desire to innovate.

Porsche 911 (993) Turbo, 1996

ALLA CORTE

dress code fra colori e simboli

Borsina rettangolare di corte *in seta ricamata con fenice* Cina, XIX secolo

Se da noi si usa dire che "l'abito non fa il monaco" in Cina non è mai stato così. Sin dalle più antiche Dinastie il colore ed il simbolismo ricamato degli abiti distingueva i ranghi sociali e militari e, durante il regno dell'imperatore Qianlong (1736-1795), della Dinastia Qing, fu redatto un documento che regolava il *dress code* di Palazzo.

Gli abiti di corte erano divisi in tre grandi categorie: formale (Ch'ao-fu), semi-formale (Ch'i-fu), ed informale (Ch'ang-fu). I primi venivano indossati nelle più importanti cerimonie quali ascensione al trono o cerimonie quali compleanni, matrimoni o cerimonie sacrificali, i secondi chiamati "Dragon Robe", erano indossati da tutti coloro che facevano parte della corte o servivano l'imperatore in imprese ufficiali.

Le donne avevano abiti separati per occasioni formali, ed informali quest'ultimi erano due: Changyi con un pannello che attraversava da sinistra a destra, relativamente dritto, mentre Chenyi aveva uno spacco su ogni lato, permettendo la facilità di movimento.

La simbologia ampia fa emergere il drago quale simbolo imperiale che insegue la perla infuocata (simbolo di saggezza) con cinque artigli mentre per i cortigiani gli artigli erano quattro o tre. Sull'abito c'erano nove draghi di cui cinque visibili guardando di fronte e da dietro perché 5 e 9 erano numeri associati alla dignità del trono. I "Dodici Simboli" erano riservati agli abiti formali dell'imperatore. I simboli del buddhismo, del taoismo, fiori, piante, caratteri e animali venivano scelti a seconda degli abiti.

I ricami con fili di seta colorata, fili d' oro o argento venivano ricamati con varie tecniche su seta semplice, raso, damasco o garza a seconda delle stagioni e delle funzioni.

I colori indicavano lo status dei ranghi cinque come i cinque elementi dell'universo: Blu (Est/legno) per i nobili. Bianco (Ovest/metallo) associato al lutto. Nero (Nord/acqua) per il rango minore. Rosso (Sud/fuoco) per i rituali del matrimonio e della nascita.

Giallo (centro/terra) riservato all'imperatore in quanto era considerato il centro del potere. Altri membri della famiglia imperiale indossavano varie sfumature di giallo/arancione, essendo vicini al centro del potere. L'abito informale dell'imperatore era spesso marrone rossastro, grigio o azzurro. Verde e rosa erano specifici per le donne.

In tal proposito, nella prossima asta del 26 Novembre 2019, saranno presentati tre abiti, un raro cappello e quattro borsine da corte, provenienti dalla collezione privata dei conti Zavagli Ricciardelli e dei baroni Di Brocchetti, che ricoprirono a partire del XIX secolo alte cariche politiche e nella Regia Marina Italiana, vivendo in oriente (Giappone e Cina fino all'inizio del XX secolo) consuetudine diplomatica e militare tramandata agli eredi.

On the one hand, we usually say that "you should never judge a book by its cover", in China this has always been the case. Since the most ancient Dynasties, in fact, the colour and the embroidered symbolism of clothes distinguished the social and military ranks. During the reign of Emperor Qianlong (1736-1795), of the Qing Dynasty, an official document regulated the dress code of the Palace.

The court dresses were divided into three main categories: formal (Ch'ao-fu), semi-formal (Ch'i-fu), and informal (Ch'ang-fu).

The former were worn in the most important ceremonies such as ascension to the throne, birthdays, weddings or sacrificial ceremonies. The second ones, called "Dragon Robe", were worn by all those who were part of the court or served the emperor in official undertakings.

Women used to wear different clothes on formal and informal events. In the latter case, there were two main types of clothes: Changyi with a relatively straight panel crossing from left to right, and Chenyi with a slit on each side, allowing ease of movement.

According to symbolism, the dragon stands out as an imperial symbol. It chases the fiery pearl (symbol of wisdom) and has five claws if worn by the emperor. If worn by the courtiers, the claws were four or three.

On the dress, there were nine dragons, five of which were visible from the front and the back because 5 and 9 were numbers associated with the dignity of the throne.

The "Twelve Symbols" were reserved for the formal clothing of the emperor. The symbols of Buddhism, Taoism, flowers, plants, characters and animals were chosen according to the clothes.

The embroideries with coloured silk threads, gold or silver threads embroidered with various techniques on simple silk, satin, damask or gauze depending on the seasons and functions. The colours indicated the status of the five ranks in the form of the five elements of the universe: Blue (East/wood) for the nobles. White (West/Metal) associated with mourning. Black (North/water) for the lowest rank. Red (South/fire) for marriage and birth rituals. Yellow (centre/earth) reserved for the emperor as he was considered the centre of power.

Other members of the imperial family wore various shades of yellow/orange, being close to the centre of power. The emperor's informal dress was often reddish brown, grey or blue. Green and pink were specific to women.

The next auction on November 26, 2019, will present three dresses, a rare hat and four court bags from the private collection of Counts Zavagli Ricciardelli and Barons Di Brocchetti. Starting from the nineteenth century, they held high political positions and were part of the Italian Royal Navy, living in the East (Japan and China until the beginning of the twentieth century), according to the diplomatic and military custom handed down to the heirs.

PREVIEW/ Asian Art *26 novembre 2019*

Raro abito di corte da donna in seta a fondo aranciato *ricamato con draghi, Ch'i-fu, Cina, dinastia Qing, XIX secolo* epoca Daoguang – Xianfeng

Calice in argento, rame dorato e corallo *Trapani, 1699, console Giuseppe Porrata, alt. cm 29, largh. cm 16* Stima € 5.000 – 8.000

La Complessa Natura del Corallo

Il corallo ha una natura polimorfica e metamorfica, in bilico tra i tre regni: non minerale anche se pietrificato, non vegetale anche se ramificato, non animale anche se del colore del sangue.
Con la diffusione del pensiero cristiano il corallo si trasforma nel simbolo del sangue del Redentore, quindi ornare con coralli ostensori e calici significava accentuare la loro funzione di sacri contenitori del Salvatore.
La lavorazione più antica del corallo a Trapani era caratterizzata dalla produzione di grossi grani di corallo. Nel XV secolo la lavorazione del corallo e esercitata da artigiani ebrei e circa cinquanta corallari cristiani. Si organizzarono in consolato, e poi in maestranza nel 1555. I più antichi capitali della maestranza del 1628-1633 comprendevano sia semplici maestri corallari, sia scultori in corallo.
Un significativo impulso venne tuttavia offerto all'arte del corallo nel XVI secolo dal nuovo metodo di lavorazione con il bulino introdotto da Antonio Ciminello, che consentiva di realizzare sculture dalla raffinata perizia tecnica e dalla notevole perfezione estetica, anche se di minuscole dimensioni.
La lavorazione trapanese del corallo si mostra nelle sue forme più caratteristiche nella realizzazione di quelle pregiate composizioni che prevedono la sapiente unione del rame dorato con il corallo. La più antica tecnica è detta a retro-incastro. Essa consiste nell'inserimento nel rame di piccoli elementi di corallo levigato. Fissati con pece nera, cera e alcuni con tela. L'opera sul retro veniva poi rifinita con un'altra lastra di rame dorato preziosamente decorata ad incisione. Altra caratteristica sono poi gli smalti che contornano le opere e in particolare quelli bianchi che lasciano trasparire i metalli dorati.
Con questa tecnica si possono creare vari tipi di oggetti, dai vassoi ai cofanetti ai piatti.
Quella dei maestri trapanesi del corallo non è un'arte chiusa in se stessa, ma attenta alla cultura che da più parti raggiunge non solo Trapani, ma anche il resto dell'isola. I corallari poi, lavoravano spesso in collaborazione con bronzisti, orafi e argentieri, scambiandosi esperienze.
I rami più grossi di corallo venivano usati per simboleggiare la croce del martirio di Cristo.
Venivano poi ornati di corallo calici, ostensori e pissidi, sacri contenitori.
Dopo l'esplosione barocca le possibilità tecniche e la consolidata esperienza degli artisti vanno mutando. Cambiano le tipologie e i soggetti delle opere, ma anche le tecniche e i materiali impiegati. Subentra la tecnica della cucitura tramite fili metallici e pernetti, dei singoli elementi di corallo che sono floreali e con motivi curvilinei. Il gusto polimerico spinge alla realizzazione di composizioni complesse e articolate che uniscono al corallo materiali preziosi, realizzando opere di una esuberanza decorativa vistosa, molto ricercata, e originale.

THE COMPLEX NATURE OF CORAL Coral has a polymorphic and metamorphic nature, poised between the three kingdoms: not mineral even if petrified, not vegetal even if branched, not animal even if of the colour of blood. With the spread of Christian thought, coral becomes the symbol of the blood of the Redeemer. So, decorating monstrances and chalices with coral meant accentuating their function as sacred containers of the Saviour.
The oldest processing of coral in Trapani was characterised by the production of large coral grains. In the fifteenth century, the processing of coral was carried out by Jewish craftsmen and about fifty Christian coral masters. They organised themselves in a consulate, and then in a masterly manner in 1555. The oldest capitals of the workforce of 1628-1633 included both simple coral masters and coral sculptors.
However, a significant impulse was offered to the art of coral in the sixteenth century by the new method of working with the burin introduced by Antonio Ciminello. This allowed the creation of sculptures with refined technical expertise and remarkable aesthetic perfection, despite tiny in size.
The Trapani working of coral is shown in its most characteristic forms in the realisation of those precious compositions where gilded copper is combined with coral. The most ancient technique is called back-inserting. It consists in inserting small elements of polished coral into the copper. Fixed with black pitch, wax and some with canvas. The work on the back was then finished with another sheet of gilded copper preciously decorated with engraving.
Another characteristic are the enamels that surround the works and in particular the white ones that reveal the golden metals.
With this technique, it is possible to create various types of objects, from trays to boxes and plates.
The art of the Trapani masters of coral is not a closed art in itself, but attentive to the culture that reaches not only Trapani but also the rest of the island from many parts. The coral masters often worked in collaboration with bronzes, goldsmiths and silversmiths, exchanging experiences.
The larger branches of coral were used to symbolise the cross of Christ's martyrdom. Coral was used to adorn chalices, monstrances and pyxes, sacred containers.
After the baroque explosion, the technical possibilities and the consolidated experience of the artists were changing. The types and subjects of the works changed, but also the techniques and materials used. The technique of sewing with metal threads and pins the individual floral and curvilinear coral motifs takes over. The polymeric taste brought to the realisation of complex and articulated compositions that combine coral with precious materials, creating works of a showy decorative exuberance, much sought after, and original.

La luce eterna del *Barocco*

L'eterna lotta tra castità e pulsione, forza fisica e spirituale sono i temi iconografici celati nei soggetti di Apollo e Dafne e Giuditta e Oloferne. Nel primo caso come non ricordare come superbamente hanno trattato il concetto di metamorfosi tra '400 e '700 artisti come Giorgione e Pollaiolo, Gian Lorenzo Bernini e Giovan Battista Tiepolo, mentre nel secondo Caravaggio ha reso violenta ma nel contempo astratta una realtà che appare più vera ed eternamente contemporanea perché l'azione diviene catarsi tra corpo e anima, caos e ordine, e dove la natura diviene lo strumento per tradurre il "verbo" in forme e colori.

La Roma di fine Seicento è un città dove ancora splende radiosa la luce del barocco che inventa e illude con spettacolari artifici, e dove gli artisti italiani e stranieri convergono per formarsi e procacciarsi importanti commissioni aristocratiche ed ecclesiastiche.

Il genovese Paolo Gerolamo Piola è documentato nel 1690 nell'atelier di Carlo Maratti dove ha modo di aggiornare il proprio linguaggio in chiave classicista, in particolare emiliana e bolognese, come possiamo notare nella *Giuditta e Oloferne*, una tela databile a cavallo dei due secoli che verrà esitata nella prossima asta di Dipinti Antichi, che evidenzia una chiara influenza all'algido stile di Guido Reni, ma con una bellezza e forza pittorica che ci consente di considerare il dipinto una delle sue creazioni migliori, se non il suo capolavoro.

Nella tela di *Apollo e Dafne* di bellunese Sebastiano Ricci l'immagine sembra dettata dalla tradizione cinquecentesca del mito, prendendo a esempio un disegno di Perin del Vaga realizzato nel 1527 e che inciso da Jacopo Carraglio ispirò la simile composizione a fresco di Carlo Cignani a Palazzo del Giardino di Parma del 1680, ma la strepitosa conduzione pittorica sono un mirabile esempio di tardo barocco assai prossimo dell'arte romana seicentesca di Annibale Carracci e Pietro da Cortona, qui miscelati con gli stilemi del pittoricismo veneto. Registrato come residente a Palazzo Farnese nell'aprile 1691, ha modo di ammirare i due maestri ma anche le figure eleganti e affusolate di Giovan Battista Gaulli. La tela da attribuirsi a questo periodo, si distingue per una sapiente sintesi tra decorativismo e sostanziosa pittura, contrassegnata da stesure e colpi di lume atti a creare l'illusione del movimento, cadenzato dai panneggi e dalle capigliature.

Sebastiano Ricci *Apollo e Dafne, olio su tela, cm 100 x 73* **Stima € 5.000 – 8.000**

Paolo Gerolamo Piola *Giuditta e Oloferne, olio su tela, cm 130 x 96* Stima € 10.000 – 15.000

the eternal light of the Baroque

The eternal struggle between chastity and drive, physical and spiritual strength are the iconographic themes hidden in the subjects of Apollo and Daphne and Judith and Holofernes. In the first case, the concept of metamorphosis was superbly treated between '400 and '700 by artists such as Giorgione and Pollaiolo, Gian Lorenzo Bernini and Giovan Battista Tiepolo. In the second, Caravaggio made reality appear even truer and eternally contemporary, violent yet abstract. The action becomes catharsis between body and soul, chaos and order, and nature becomes the tool to translate the "verb" in forms and colors.

The Eternal City of the late seventeenth century is a city where the light of the Baroque still shines brightly. It is a light that invents and deludes with spectacular artifices, and where Italian and foreign artists converge to form and obtain important aristocratic and ecclesiastical commissions.

The Genoese Paolo Gerolamo Piola is documented in 1690 in the atelier of Carlo Maratti. Here, he had the opportunity to update his language in classicist key, in particular Emilian and Bolognese, as we can see in the Judith and Holofernes, a canvas dating from the turn of the century that will be hesitated in the next auction of Ancient Paintings. The painting highlights a clear influence on the icy style of Guido Reni, but with a beauty and pictorial strength that make this painting one of his best creations, if not his masterpiece.

In the canvas *Apollo and Daphne* by Sebastiano Ricci from Belluno, the image seems to be dictated by the sixteenth-century tradition of myth, taking as an example a drawing by Perin del Vaga made in 1527 and engraved by Jacopo Carraglio which inspired the similar fresco composition by Carlo Cignani at the Palazzo del Giardino in Parma in 1680. However, the amazing pictorial technique is an admirable example of the very near late baroque of the seventeenth-century Roman art of Annibale Carracci and Pietro da Cortona, here mixed with the styles of Venetian pictorialism. Registered as a resident of Palazzo Farnese in April 1691, he admired the two masters but also the elegant and tapered figures of Giovan Battista Gaulli. The canvas, to be attributed to this period, is characterised by a skilful synthesis between decorativism and substantial painting, marked by drafts and strokes of light to create the illusion of movement, cadenced by drapery and hair.

Vincenzo Gemito (1852 – 1929) *Ritratto di ragazzo, cera* Stima € 7.000 - 9.000

PREVIEW/ Dipinti del XIX secolo *3 dicembre 2019*

Il gemito e l'anima della scultura

"Io non so centomila lire quante siano né m'importa saperlo. Io non conosco il denaro, ma gli eroi: a me basta una pipa di tabacco e della creta. Il resto è zero". L'arte di Vincenzo Gemito è fatta di eroi silenziosi che sfuggono alla sofferenza con il sorriso dell'anima che li pone oltre la loro dimensione sociale, spesso di abissale povertà. Un bambino che ride, una zingara spettinata, un anziano filosofo, la donna che amava, un giovane pescatore che stringe al petto il prodotto della sua pesca. Era Napoli, il teatro del mondo, luogo da cui partire per poi tornare, perché il solo quei paesaggi gli ricordavano la miserie da dove era partito per raggiungere uno straordinario successo. Come tutti i bambini poveri di Napoli, Gemito era un ragazzo di strada insieme al suo amico 'Totonno' Antonio Mancini, che divenne come lui un famoso artista, all'età di dieci anni, impararono i rudimenti della pittura e della scultura. Entrambi furono affascinati dalle sale del Museo Nazionale di Napoli, dove scoprirono i bronzi di Pompei e la statuaria antica, ma guardando anche ai bambini che pescano nel porto e gli artigiani che realizzavano statuette per presepi nella Via San Gregorio Armeno. La sua scultura è la mirabile sintesi di queste influenze, classica e naturale, raffinata nella modellazione plastica e realisticamente duttile nel cogliere i moti dell'anima. Una cifra che rimarrà inalterata in tutta la sua vicenda artistica, attraversata da una sensuale e affettuosa morbidezza che cela con mirabile equilibrio i lancinanti travagli della mente che lo porteranno alla follia.
Il modello in cera del celeberrimo *Ritratto di ragazzo*, preparatorio alla versione in terracotta conservata al Museo e Certosa di San Martino di Napoli - adesso esposta al Petit Palais di Parigi per la prima antologica dell'artista in Francia che ne celebra la grandezza - sarà esitato nella prossima asta del XIX secolo, dove si coglie appieno la felicità espressiva del suo genio artistico, che raggiuge con la grazia dei semplici l'essenza delle cose.

"I don't know much 100,000 lire is, and I don't care. I don't know money, but heroes: a pipe of tobacco and some clay are enough for me. The rest is worth nothing". Vincenzo Gemito's art is made of silent heroes who escape hardships thanks to their smiling soul. This places them beyond their social dimension, often of abysmal poverty. A child laughing, a disheveled gypsy, an elderly philosopher, the woman he loved, a young fisherman holding a fish to his chest. It was Naples, the theatre of the world, a place to start and then return to, because only those landscapes reminded him of the misery he had started from to later achieve extraordinary success. Like all poor children in Naples, Gemito was a street boy with his friend 'Totonno' Antonio Mancini, who also became a famous artist. At the age of ten, they learned the basics of painting and sculpture. Both were fascinated by the rooms of the National Museum of Naples, where they discovered the bronzes of Pompeii and the ancient statuary. They also used to stare the children fishing in the port and the craftsmen who made figurines for cribs on Via San Gregorio Armeno. His sculpture is the admirable synthesis of these influences, classic and natural, refined in plastic modelling and realistically ductile in capturing the movements of the soul. A figure that will remain unchanged throughout his artistic career, crossed by a sensual and affectionate softness that hides with admirable balance the excruciating torments of the mind that will lead him to madness.
The wax model of the famous *Portrait of a Boy*, preparatory to the terracotta version preserved at the Museum and Chartreuse of San Martino in Naples - now on display at the Petit Palais in Paris for the first anthological exhibition of the artist in France celebrating his greatness - will be hesitated in the next auction of the nineteenth century. Here, it will be possible to fully grasp the expressive happiness of his artistic genius, which radiates with the grace of the simple essence of things.

LEGER
MODERNO CON GIOIA

Fernard Leger *Composition à la pipe, 1928, Olio su tela, cm 41 x 33,5* **Stima € 550.000 – 650.000**

Fernard Leger *Étude de costumes pour le ballet "La Création du Monde", 1920-1923* **Gouache e matita su carta, mm 255 x 188 Stima € 12.000 – 16.000**

"*La vita moderna scorre ad una velocità tale che (...) un pezzo di vita visto dalla terrazza di un caffè è uno spettacolo"* . Queste parole di autentica gioia di Fernand Leger del 1924 e raccontano lo stato di perenne eccitazione che attraversa l'artista nel vivere il tempo presente che presuppone la scomposizione della visione, così come il caos della città, con le luci, i rumori, la velocità frenetica e vitale. La percezione di Leger è multipla e selettiva, lo sguardo un prisma che intercetta frammenti simultanei di verità parallele e in dinamico movimento. La sua arte è una continua proiezione del futuro, che egli ama con incondizionata passione. Il colore è un elemento attivo di una nuova libertà spaziale, dissociato dalla forma, che vaga entro le emozioni recondite. La sua ricerca attraversa tutti gli stili delle avanguardie perché il suo obiettivo è cogliere la complessità del proprio tempo, quella modernità che diventa il palcoscenico della grandiosa messa scena della vita.

Nella prossima vendita di Arte Moderna e Contemporanea sarà esita una deliziosa gouache e matita su carta che l'artista eseguì tra il 1920 e il 1923 come studio preparatorio per il balletto "La Creation du Monde" dei Ballets Suédois - compagnia fondata da Rolf de Maré nel 1920 per lanciare e promuovere il giovane coreografo Jean Börlin che per i cinque anni della sua vita ebbe il Théâtre des_Champs-Elysées come laboratorio d'avanguardia – che per raccontare la leggenda africana sull'origine del mondo oltre alle scene e costumi di Leger poteva contare sulle frenetiche melodie di Darius Milhaud ispirate al jazz.

Nella *Composition à la pipe*, un olio su tela del 1928, Leger riesce a destrutturare lo spazio per accentuazioni cromatiche di raro equilibrio, dove le ascendenze cezanniane si amalgamano con uno stile di lieve solarità.

"*Modern life flows at such a speed that (...) a piece of life seen from the terrace of a cafe is spectacular*". These words of true joy by Fernand Leger of 1924 tell about the perpetual excitement that the artist went through when living the present time, which presupposes the decomposition of the vision, as well as the chaos of the city, with the lights, the noises, the frenetic and vital speed. Leger's perception is multiple and selective, his gaze a prism that intercepts simultaneous fragments of parallel truths in dynamic movement. His art is a continuous projection of the future, which he loves with unconditional passion. Colour is an active element of a new spatial freedom, dissociated from form, which wanders through hidden emotions. His research crosses all the styles of the avant-garde because his objective is to grasp the complexity of his own time, that modernity that becomes the stage for the grandiose staging of life.

The next sale of Modern and Contemporary Art will include a splendid gouache and pencil on paper that the artist created between 1920 and 1923 as a preparatory study for the ballet "La Creation du Monde" of the Ballets Suédois - a company founded by Rolf de Maré in 1920 to launch and promote the young choreographer Jean Börlin, who managed the Théâtre des_Champs-Elysées as an avant-garde workshop for five years. He could also count on the frenetic jazz-inspired melodies of Darius Milhaud to tell the African legend of the origin of the world as well as the scenes and costumes created by Leger.

In 1928's *Composition à la pipe*, an oil on canvas, Leger succeeded in deconstructing the space by means of rarely balanced chromatic accents, where Cezanne's influences blend in with a slightly sunny style.

Ettore Sottsass

La fantasia al potere

Il design per Ettore Sottsass è un magma dinamico di innumerevoli competenze tecniche, intellettuali e umane che producono oggetti, mobili, spazi abitativi che si compongono in maniera emotiva e giocosa, corale ed ironica. Talento eclettico tra pittura e architettura, fin da subito si occupa di edilizia, arredamento, disegno industriale, dipingendo, modellando ceramiche, disegnando tappeti e vetri. In un suo breve scritto apparso su "Domus" del settembre 1959 (n. 358) così commenta uno appartamento da lui firmato: "La composizione di queste pareti, procede secondo un succedersi e alternarsi di superfici diverse in un gioco che è essenzialmente grafico e cromatico (...) Quasi non conta la terza dimensione e lo spazio si percepisce per un succedersi rotatorio di piani a due dimensioni".
I suoi mobili sono sculture, altari, monoliti che abitano lo spazio con un approccio tanto positivo e corale quanto sperimentale. Rifonda il senso di abitare lo spazio con la follia visionaria di un'artista. Le sue forme e colori vivono in armoniche sproporzioni e i materiali sembrano vivere felici, tra metalli e legni colorati, pareti a tinte decise, quadri e righe, bianco e nero, in una ricerca che sfugge ad effimere mode per cercare una sintesi che sia evocativa e trasgressiva insieme.
Nel doppio corpo in ottone, metallo smaltato, legno lamellare lastronato in legno di palissandro in parte laccato, prodotto per Poltronova nel 1956 che verrà battuto nella prossima asta di Design, il succedersi delle righe è ipnotico e minimalista, ma la creatività del colore è anarchica, graffiante, eternamente moderna.

For Ettore Sottsass, design is a dynamic magma of countless technical, intellectual and human skills that produce objects, furniture and living spaces conceived in an emotional and playful, choral and ironic way. An eclectic talent between painting and architecture, from the very beginning he has been involved in building, furnishing, industrial design, painting, modelling ceramics, designing carpets and glass. In a brief essay he wrote in "Domus" of September 1959 (n. 358), he comments on an apartment he designed: "The composition of these walls proceeds according to a succession and alternation of different surfaces in a game that is essentially graphic and chromatic (...) The third dimension hardly matters and the space is perceived by a succession of two-dimensional planes".
His furniture is made up of sculptures, altars and monoliths that inhabit the space with a positive, choral and experimental approach. He reshapes the sense of living in space with the visionary madness of an artist. His shapes and colours live in harmonic disproportions and the materials seem to live happily, among metals and coloured woods, walls with strong colours, paintings and stripes, black and white, in a research that escapes ephemeral trends to look for a synthesis that is both evocative and transgressive.
In the double body in brass, enamelled metal, lamellar wood paved with rosewood, partly lacquered, produced for Poltronova in 1956 and included in the next Design auction, the succession of lines is hypnotic and minimalist, but the creativity of the colour is anarchic, scratching, eternally modern.

Ettore Sottsass *Doppio corpo, ottone, metallo smaltato, legno lamellare lastronato in legno di palissandro in parte laccato, Poltronova, 1956* **Stima** € 19.000 – 25.000

Collana in oro, cristallo di rocca e diamanti *limited Bulgari, anni '70* Stima € 60.000 - 70.000

Spilla a placca in oro, platino, perle e diamanti *1930 circa* Stima €7.000 - 9.000

Portacipria in oro, platino, giadeite, perle e diamanti *firmata Cartier Paris, 1910 circa* Stima € 20.000 - 30.000

Ogni desiderio è prezioso

Dallo stile ghirlanda fino al Art Deco degli anni Trenta, dall'ispirazione cinese allo stile Tutti Frutti, fino ad arrivare ai giorni nostri, Cartier è sempre unico e inimitabile, come il portacipria che sarà esitato nell'asta monegasca di Gioielli, in oro, platino, giadeite, perle e diamanti del 1910 circa, che dimostra ancora una volta come la maison è capace di comporre mirabilmente i materiali con quell'eleganza e quel buon gusto che è solo dei maestri dell'eccellenza. Nella spilla a placca in oro, platino, perle e diamanti degli anni '30 ritroviamo quell'equilibrio nel disporre con briosa eleganza, materiali e pietre preziose con l'aristocratico candore delle perle, mentre in una collana in oro, cristallo di rocca e diamanti di Bulgari degli anni '70 - che come pendaglio si impreziosisce di una lussuosa porta cinese antica con colonne, fregi, e un grande ideogramma stilizzato - cogliamo il piacere della citazione che diviene artificio della tecnica orafa al servizio della bellezza.

From the garland style to the Art Deco of the 1930s, from the Chinese inspiration to the Tutti Frutti style, up to the present day, Cartier has always been unique and inimitable, like the powder holder that will be showed in the Monegasque auction of Jewellery. Made in gold, platinum, jadeite, pearls and diamonds in around 1910, once again it demonstrates how the maison is capable of admirably composing materials with that elegance and good taste that only the masters of excellence own. In the plaque brooch in gold, platinum, pearls and diamonds of the '30s we find that balance in the lively arrangement of elegance, materials and precious stones with the aristocratic whiteness of pearls. The necklace in gold, rock crystal and diamonds of Bulgari of the '70s – whose pendant is embellished with a luxurious antique Chinese door with columns, friezes, and a large stylized ideogram – shows the pleasure of the quotation that becomes the artifice of the goldsmith technique at the service of beauty.

IL FRAGILE DESTINO DELL'UOMO VITRUVIANO

La vicenda del prestito al Louvre dell'Uomo Vitruviano di Leonardo conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, il disegno più famoso del mondo, è uno straordinario concentrato di tutti i mali del governo italiano del patrimonio culturale.

Tutto parte dalla mania dei centenari: gli anniversari delle nascite e delle morte degli artisti, ricorrenze amatissime dalla comunicazione e dal marketing, ma certo prive di ogni valore scientifico. E soprattutto capaci portare a una cosa sola: colossali mostre celebrative, che quando gli anniversari sono quelli delle morti di Leonardo (1519) e Raffaello (1520) diventano letteralmente affari di Stato.

Era il 2017 quando l'Italia e il Louvre si accordarono con un patto che aveva il sapore singolare di un mercato delle vacche: Leonardo alla Francia, Raffaello all'Italia. Dall'Italia sarebbero dunque partite opere fragilissime e fondamentali, come appunto l'Uomo Vitruviano di Venezia e il Paesaggio del 1473 degli Uffizi.

Cambia il governo, e i venti nazionalisti della Lega di Salvini soffiano sull'accordo: dall'errore di ridurre tutto a marketing si passa alla farsa dei nazionalismi da operetta, e si grida «giù le mani francesi da Leonardo!».

In tutto questo, qualcuno per fortuna continua a fare il proprio lavoro, e la direttrice dell'Accademia, Paola Marini, mette nero su bianco l'ovvio: l'Uomo Vitruviano fa parte del fondo principale del Museo e dunque – ai sensi dell'articolo 66, comma 2, lettera b del Codice dei Beni Culturali – non può uscire dal territorio della Repubblica. E in più il gabinetto del restauro del Museo parla chiaro: il disegno è troppo fragile, non può viaggiare. In qualunque paese del mondo questa sarebbe stata l'ultima parola.

Ma siamo in Italia, e quando la Marini va in pensione, il segretario generale di un Ministero per i Beni Culturali ormai a guida 5 Stelle prende l'interim della direzione del museo e riapre la faccenda, chiedendo all'Opificio delle Pietre Dure e all'Istituto Centrale del Restauro di pronunciarsi. Entrambi questi prestigiosi istituti, sensibilissimi al potere politico cui devono fondi e sopravvivenza, si pronunciano senza nemmeno estrarre l'opera dal climabox. E dicono che, tappandola poi al buio per dieci anni, potrà certamente andare a Parigi.

Siamo allo scorso settembre. Dopo la crisi di governo più pazza del mondo, torna in sella Dario Franceschini, che vola in Francia a firmare un Memorandum col suo omologo francese che obbliga i musei a prestare una lista di opere precise. Peccato che secondo la legge italiana dovrebbe essere semmai il Direttore generale dei musei, figura di dirigente tecnico, e non il ministro (organo politico) a fare un simile accordo. Vale la pena di leggere il commento della prestigiosa Tribune de l'art: «Ce protocole est ridicule, car il organise quelque chose qui n'est pas et ne devrait jamais être du niveau du pouvoir politique, mais bien de celui des musées et de leurs responsables. Il est d'ailleurs amusant que lors des questions des journalistes le ministre italien - qui paraissait d'ailleurs assez peu à l'aise - ait tenu à préciser que « le gouvernement n'avait pas de compétence sur le prêt des œuvres d'art » et que «le prêt est de la compétence exclusive des musées et des autorités scientifiques qui l'autorisent ou ne l'autorisent pas», alors qu'il venait exactement de démontrer l'inverse avec cet accord politique entre la France et l'Italie».

Nel frattempo la sezione veneziana di Italia Nostra decide di impugnare al Tar l'atto con cui il nuovo direttore dell'Accademia, Giulio Manieri Elia, ha concesso formalmente il prestito del disegno: un passo fondamentale perché consente di accedere a tutte le carte Mibac che riguardano la vicenda, e dunque di disporre di una straordinaria documentazione sui modi dell'espulsione del sapere scientifico (purtroppo incarnato assai spesso da figure prive di spina dorsale) dal governo del patrimonio culturale. Facciamo un esempio. Dalla documentazione è emersa una mirabile lettera indirizzata dal Direttore generale dei Musei al Direttore dell'Accademia di Venezia il giorno prima che i ministri firmassero l'accordo. Vi si legge tra l'altro: «Il prestito in argomento sarebbe da negare, poiché il seppur ridotto rischio descritto nell'ultimo e più recente dei pareri rilasciato dall'Istituto Centrale per il Restauro non pare corrisposto da un sufficiente vantaggio per le Gallerie dell'Accademia di Venezia. Tuttavia, vanno considerate le predette ragioni di diplomazia culturale e qualora venisse sottoscritto dai competenti ministri un Memorandum d'intesa ed esso abbia dettagliate e chiare indicazioni della rilevante contropartita per iniziative italiane di alto livello, la Signoria Vostra potrà giustificare l'eventuale assenso al prestito». Il giorno dopo Franceschini firma il Memorandum: e di conseguenza l'Accademia presta. Questo documento, tra tanti altri, dimostra papalmente che i tecnici aspettavano, indecorosamente prostrati, le decisioni del signor ministro. Come, poi, il Tar abbia respinto (con questa lettera in mano!) il ricorso di Italia Nostra scrivendo, tra l'altro, che il Memorandum non avrebbe condizionato le decisioni degli organi tecnici del Mibact, perché esse erano già state prese, è un mistero tutto italiano. Uno dei tanti.

THE FRAGILE DESTINY OF THE VITRUVIAN MAN

The story of the loan of Leonardo's Vitruvian Man to the Louvre, the most famous drawing in the world currently in the Gallerie dell'Accademia in Venice, is an extraordinary concentration of all the flaws of the Italian government's cultural heritage. It all starts with the mania of centenaries: the anniversaries of the births and deaths of artists, usually loved by mass media and marketing, but certainly devoid of any scientific value. And above all, leading to only one thing: colossal celebratory exhibitions. When the anniversaries are those of the deaths of Leonardo (1519) and Raphael (1520), they literally become state affairs.

It was 2017 when Italy and the Louvre agreed on a deal typical of a livestock market: Leonardo to France and Raphael to Italy. Very fragile and fundamental works such as the Vitruvian Man in Venice and the Landscape of 1473 in the Uffizi would thus leave Italy.

The government then changed and Salvini's nationalist winds started to blow on the agreement: from reducing everything to marketing to the farce of nationalism, crying "keep your French hands off Leonardo!" Luckily enough, someone still does their job. Thus, the director of the Accademia, Paola Marini, stated the obvious: the Vitruvian Man is part of the main fund of the Museum and therefore - under Article 66, paragraph 2, letter b of the Code of Cultural Heritage - cannot leave the territory of the Republic. In addition, the Museum's restoration cabinet speaks clearly: the drawing is too fragile and cannot travel. In any country in the world, this would have been the last word.

But this is Italy, and when Marini retired, the secretary general of the Ministry for Cultural Heritage, now headed by the movement 5 Stelle, took the interim direction of the museum and reopened the matter, asking the Opificio delle Pietre Dure and the Istituto Centrale del Restauro to give their opinion. Both these prestigious institutions, very sensitive to the political power to which they owe funds and their survival, gave their opinion on the matter without even extracting the work from the climabox. They said that it could certainly go to Paris provided it remained in the dark for the following ten years.

This was last September.

After the craziest government crisis, Dario Franceschini flew to France to sign a Memorandum with his French counterpart that obliged museums to lend a list of precise works. Unfortunately, according to Italian law, such an agreement should be made by the Director General of the museums, as the technical director, and not by the minister (political body). The commentary of the prestigious Tribune de l'art is worth reading:

«Ce protocole est ridicule, car il organise quelque chose qui n'est pas et ne devrait jamais être du niveau du pouvoir politique, mais bien de celui des musées et de leurs responsables. Il est d'ailleurs amusant que lors des questions des journalistes le ministre italien - qui paraissait d'ailleurs assez peu à l'aise - ait tenu à préciser que « le gouvernement n'avait pas de compétence sur le prêt des œuvres d'art » et que «le prêt est de la compétence exclusive des musées et des autorités scientifiques qui l'autorisent ou ne l'autorisent pas», alors qu'il venait exactement de démontrer l'inverse avec cet accord politique entre la France et l'Italie».

In the meantime, the Venetian section of Italia Nostra decided to appeal to the Tar against the new director of the Academy, Giulio Manieri Elia, who formally granted the loan of the drawing. This is a fundamental step because it allowed access to all the Mibact papers concerning the matter, and therefore to the documentation regarding the ways of expelling scientific knowledge (unfortunately often embodied by people who are too weak) from the government of cultural heritage. Let's take an example. The documentation included a wonderful letter sent by the Director General of the Museums to the Director of the Academy of Venice the day before the ministers signed the agreement. It reads, among other things: "The loan in question should be denied, since the albeit reduced risk described in the last and most recent of the opinions issued by the Istituto Centrale per il Restauro does not seem to be matched by a sufficient advantage for the Gallerie dell'Accademia of Venice. However, the above reasons of cultural diplomacy must be considered and if a Memorandum of Understanding is signed by the competent ministers, containing detailed and clear indications of the significant compensation for high level Italian initiatives, Your Lordship can justify any consent to the loan". The following day, Franceschini signed the Memorandum and consequently the Academy granted the loan. This document, among many others, clearly shows that the technicians, indecorously prostrated, waited for the decisions of the Minister. How the TAR rejected (having read this letter!) the appeal of Italia Nostra writing, among other things, that the Memorandum would not affect the decisions of Mibact's technical bodies, because they had already been taken, is an all-Italian mystery. One of many

ALBERTA
FLORENCE

Visit our Atelier

FIRENZE MILANO

www.albertaflorence.com

ETRO