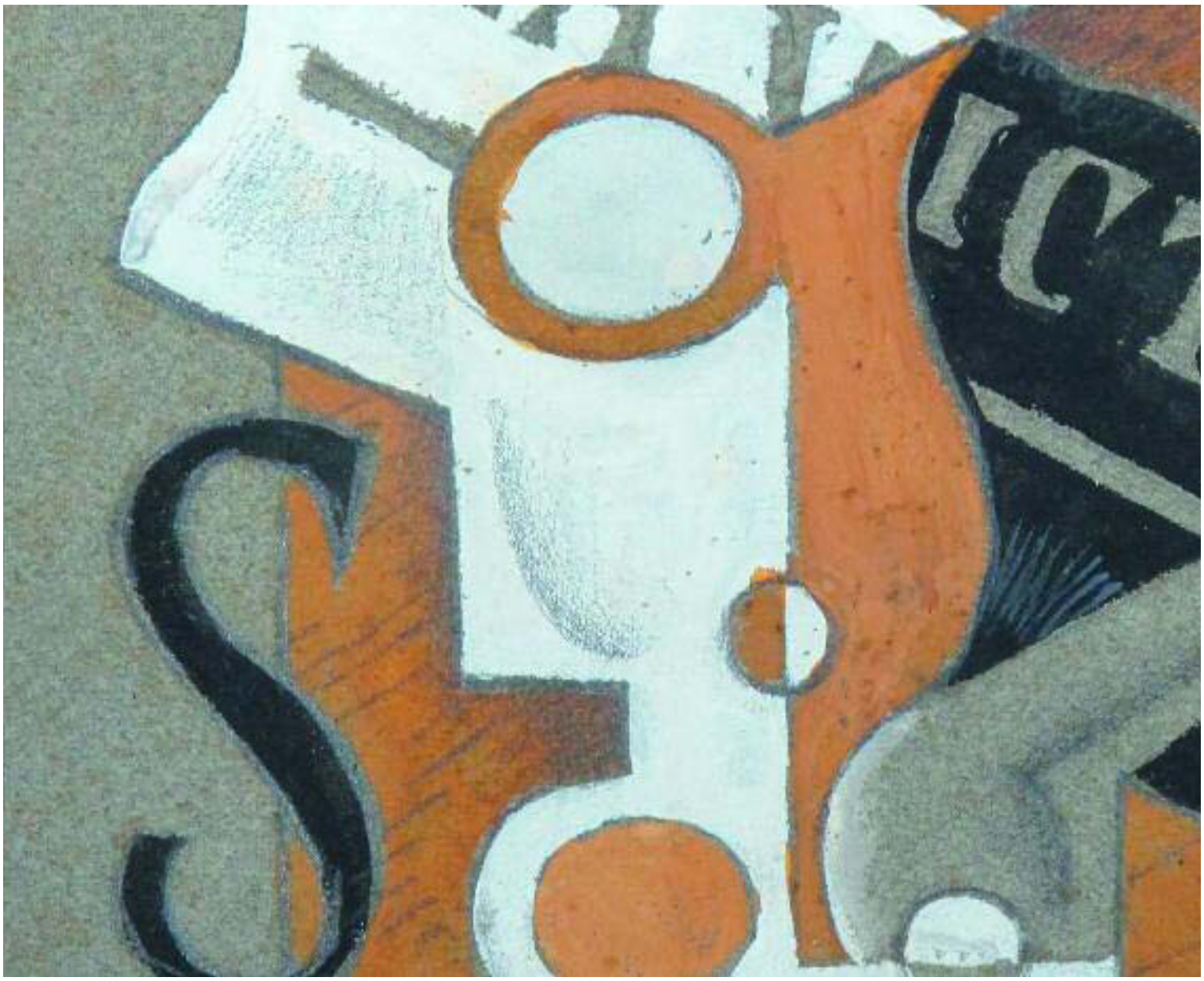
ANNO 10 N° 1 GIUGNO 2020

WANNENES
art magazine



BRUNO CORÀ

JUAN GRIS CUBISTA CON GRAZIA GEOMETRICA

GIULIO PAOLINI.
UN VIAGGIO DI PAROLE
di Roberta Olcese

CINA. PROVE DI RIPRESA
di Alessandro Secciani e Pinuccia Parini

BREXIT TRA VANTAGGI E INCERTEZZE
di Giuseppe Calabi

BIENNALE. UNICA, APERTA, GENERALE
di Paolo Baratta

LA FONDAZIONE DE VITO.
LA MODERNITÀ DEL SEICENTO NAPOLETANO
di Nadia Bastogi

NON CI SI SALVA DA SOLI
di Tomaso Montanari

PREVIEW

D'argento è la forma del sogno
Grazia Biscontini Ugolini. The lady of ceramics
La modernità altrove
Ettore Sottsass e la forma dell'anima
Auto & modernità in spasmodica bellezza
Gioielli. Gaudium aeternum
Rolex & Patek. L'armonia del tempo
Il filo della storia

MISSONI

ARTE, AUTO e LA SOLIDARIETÀ DI LAPO ELKANN

Questo numero del nostro magazine esce con due mesi di ritardo ma si preannuncia ricco come - e forse più! - di sempre. Il lockdown ci ha infatti trovato preparati e si è via via trasformato in un'opportunità per raccogliere le idee e proseguire il costante dialogo con tutti i clienti, i collezionisti e gli appassionati che ci hanno seguito attraverso i molteplici strumenti digitali.
Le aste di marzo hanno segnato importanti record di fatturato (+ 66% rispetto allo stesso periodo 2019) e due World Record Price: per una placca in avorio di Christoph Daniel Schenck, aggiudicata a 350.100 euro, e per un fondo oro di Orazio di Jacopo, venduto a 162.600 euro.
A maggio il Design ha realizzato più di 1.000.000 di euro con il 76% di venduto e mentre scrivo l'asta di Gioielli web only sta facendo registrare un grande interesse che ci permette di prevedere un fatturato semestrale - per questa tipologia di vendite - più che raddoppiato rispetto al 2019.
C'è voglia di arte, di lusso, di riprendere a coltivare le proprie passioni. Per questo abbiamo deciso di raddoppiare i nostri sforzi per offrirvi un calendario di vendite completo che porterà a 14 il numero di aste realizzate in questa prima parte del 2020, come e più che in un semestre normale.
Partiremo a giugno da Genova con gli Arredi di una Nobildonna Italiana e i Dipinti Antichi e del XIX Secolo - da segnalare un *Trionfo* di Filippo Napoletano e il ritratto di *Marthe* di Federico Zandomeneghi - per terminare a Milano con l'asta di Argenti, Avori e Arte Russa che spazierà tra opere italiane, inglesi e francesi oltre ad una importante selezione di icone.
A luglio si proseguirà, sempre a Milano, con la Collezione di Maioliche e Porcellane di Grazia Biscontini Ugolini, una grande Signora della ceramica, e l'Arte Moderna & Contemporanea, a cui abbiamo dedicato la cover story. E poi ancora Genova con Forme - selezione del migliore design italiano e internazionale - e i Gioielli & Orologi nella splendida cornice dell'Hotel Metropole di Monte Carlo.
Una menzione particolare merita l'asta organizzata a Garage Italia di Classic & Sport Cars dove, tra i tanti capolavori a due e quattro ruote che passeranno sotto il martello del battitore, ci saranno anche la Ferrari GTC4 Lusso "Azzurra" e la 595 Abarth "Azzurra" Tender di Lapo Elkann che ha deciso di venderle tramite Wannenes per donare il ricavato alla Fondazione LAPS.
Un grande gesto da parte di un grande ambasciatore del made in Italy nel mondo ed un'opportunità unica per i collezionisti di acquisire due auto iconiche, simbolo dell'eleganza e del gusto italiani, e contemporaneamente di fare del bene.
Desidero infine ringraziare tutti coloro che, nonostante il momento, non ci hanno fatto mancare i loro articoli per questo numero del nostro magazine e più in generale tutto lo staff di Wannenes che con entusiasmo, professionalità e passione ha lavorato e sta continuando a lavorare per garantire il consueto svolgimento delle nostre aste.
Se è vero come è vero che solo in squadra si vince mai come questa volta abbiamo dimostrato di essere davvero una squadra unica e speciale.

ART, CARS & LAPO ELKANN'S SOLIDARITY

This issue of our magazine comes out two months later but promises to be as rich - and maybe more! - than ever. The lockdown has in fact found us prepared and has gradually turned into an opportunity to gather ideas and continue the constant dialogue with all customers, collectors and enthusiasts who have followed us through the many digital tools.
The auctions in March set important sales records (+ 66% compared to the same period in 2019) and two World Record Prices: an ivory plate by Christoph Daniel Schenck, awarded at €350,100, and a gold paint background by Orazio di Jacopo, sold at €162,600.
In May, the Design Department achieved more than 1,000,000 euros with 76% of sales. As I'm writing, the Jewellery web-only auction is registering a great interest that leads us to forecast a six-monthly turnover - for this type of sales – twice as high as in 2019.
There is a desire for art and luxury. We are eager to resume cultivating our passions. This is why we have decided to redouble our efforts to offer you a complete sales calendar that will bring the number of auctions held in this first part of 2020 to 14, as and more than in a normal semester.
We will start in June from Genoa with the Furniture of an Italian Noblewoman and the Antique and 19th Century Paintings - to be mentioned a *Trionfo* – Triumph - by Filippo Napoletano and the portrait of *Marthe* by Federico Zandomeneghi - to end in Milan with the auction of Silver, Ivory and Russian Art that will present Italian, English and French works as well as an important selection of icons.
In July, we will continue, again in Milan, with the Majolica and Porcelain Collection by Grazia Biscontini Ugolini, a great Lady of Ceramics, and Modern & Contemporary Art, to which we have dedicated the cover story. And then, Genoa with Forme - a selection of the best Italian and international design - and Jewels and Watches in the splendid setting of the Hotel Metropole in Monte Carlo.
The auction organised at Garage Italia by Classic & Sport Cars deserves a special mention: among the many two and four-wheeled masterpieces that will be presented, there will also be the Ferrari GTC4 Lusso "Azzurra" and the 595 Abarth "Azzurra" Tender by Lapo Elkann, who decided to sell them through Wannenes to donate the proceeds to the LAPS Foundation.
A great gesture by a great ambassador of Made in Italy in the world and a unique opportunity for collectors to acquire two iconic cars, representing Italian elegance and taste, while at the same time doing a good deed.
Finally, I would like to thank all those who, despite the moment, have written their articles for this issue of our magazine and more generally all Wannenes' staff who, with enthusiasm, professionalism and passion, have worked and are continuing to work to ensure the usual conduct of our auctions.
If it is true that you can win only in a team, this time we have proved to be really a unique and special one.

Guido Wannenes

***Ferrari GTC4 Lusso "Azzurra"** Tailor made by Lapo Elkann*

6 ISTANTANEE D'ARTE
Scuderie del Quirinale Roma
Palazzo Reale Milano
GAM Torino

12 CARNET DE VOYAGE
Giulio Paolini. Un viaggio di parole
di Roberta Olcese

14 COVER STORY
JUAN GRIS
CUBISTA CON GRAZIA GEOMETRICA
di Bruno Corà

20 ARTE & FINANZA
CINA
PROVE DI RIPRESA
di Alessandro Secciani

22 LA LEGGE DELL'ARTE
BREXIT tra vantaggi e incertezze
di Giuseppe Calabi

24 BIENNALE
UNICA, APERTA, GENERALE
di Paolo Baratta

30 FONDAZIONE DE VITO
La modernità del Seicento napoletano
di Nadia Bastogi

38 PREVIEW
ARREDARE CON GIOIOSO DECORO
Dipinti antichi. Iconici senza tempo
MARTHE, PAUL DURAND-RUEL & ZANDOMENEGHI
D'argento è la forma del sogno
GRAZIA BISCONTINI UGOLINI, THE LADY OF CERAMICS
La modernità altrove
ETTORE SOTTSASS E LA FORMA DELL'ANIMA
Auto e modernità in spasmodica bellezza
GIOIELLI, GAUDIUM AETERNUM
Rolex e Patek l'armonia del tempo
IL FILO DELLA STORIA

64 PUBBLICO & PRIVATO
Non ci si salva da soli
di Tomaso Montanari

WANNENES
art magazine

Direttore
Guido Wannenes
Direttore Editoriale
Luca Violo
Direttore Responsabile
Alessandro Secciani

Contributi
Paolo Baratta
Nadia Bastogi
Giuseppe Calabi
Bruno Corà
Tomaso Montanari
Roberta Olcese
Pinuccia Parini
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:
Federico Ambrosi
Andrea Avezzù
Cameraphoto
Carlo Cichero
Mauro Coen
Matteo D'Eletto M3 Studio
Claudio Giusti
Max Hetzler
Ministerio de Cultura - Banco de Bilbao
Musée du Louvre, Dist. RMN – Grand Palais / Angèle Dequier
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia
National Gallery of Art, Washington D.C., U.S.A., Ailsa Mellon Bruce Fund
Helmut Newton Estate
Armando Pastorino
Luciano Romano
Jacopo Salvi
Matteo Zarbo
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

Scuderie del Quirinale Roma

Agli inizi del Cinquecento quando l'arte rinascimentale raggiunge il suo apogeo la Città Eterna è la prova tangibile che è possibile competere e superare l'equilibrio e la perfezione degli antichi. Il ritrovamento delle vestigia fastose della Domus Aurea, l'apollinea perfezione che si rivela e diviene maniera nelle Stanze Vaticane di Raffaello, e il titanico conflitto tra materia e spirito che Michelangelo affronta sulle pareti della Cappella Sistina, sono la dimostrazione che attraverso la memoria viva la classicità è sempre contemporanea.
Roma fu la città di Raffaello tra il 1509 e il 1520, quella di papi mecenati delle arti come Giulio II e Leone X, di umanisti illuminati come Baldassare Castiglione, una delle espressioni più alte della prosa del suo tempo famoso per Il Cortigiano e per un ritratto che Raffaello realizzò nel 1514-15 che diviene l'essenza stessa dell'uomo contemporaneo, di scienziati e letterati che resero vasta e articolata l'ultima stagione della sua breve vita. Egli rappresenta l'idea stessa della bellezza che da quel momento diviene archetipo e paradigma nei secoli successivi, da Guido Reni a Nicolas Poussin, da Anton Raphael Mengs a Jean Auguste Dominique Ingres.
A cinquecento anni dalla morte del Divino Urbinate le Scuderie del Quirinale dedicano fino a 27 settembre 2020 una grande mostra che celebra la sua incomparabile maestria con 120 opere autografe tra dipinti e disegni. Realizzata dalle Scuderie del Quirinale insieme alle Gallerie degli Uffizi, la mostra è curata da Marzia Faietti e da Matteo Lafranconi con il contributo di Vincenzo Farinella e Francesco Paolo Di Teodoro, e presenta opere provenienti dai più importanti musei e da collezioni nazionali ed internazionali.

l'eterna bellezza di RAFFAELLO

RAPHAEL ETERNAL BEAUTY

At the beginning of the sixteenth century, when Renaissance art is at its peak, the Eternal City is the tangible proof that the balance and perfection of Classical art can be overcome. The discovery of the sumptuous remains of the Domus Aurea, the revealed Apollonian perfection that permeates Raphael's Vatican Rooms, and the titanic conflict between matter and spirit that Michelangelo faces on the walls of the Sistine Chapel, testify that, through living memory, classicism is always contemporary.
Between 1509 and 1520, Rome was the city of Raphael, the city of Popes such as Julius II and Leo X who were the patrons of the arts, the city of enlightened humanists such as Baldassare Castiglione, famous for Il Cortigiano, one of the highest expressions of prose. In 1514-15, Raphael dedicated him a portrait that became the very essence of the contemporary man, of scientists and intellectuals who made the last season of his short life vast and articulated. He represents the very idea of beauty that, from that moment on, became an archetype and paradigm in the following centuries, from Guido Reni to Nicolas Poussin, from Anton Raphael Mengs to Jean Auguste Dominique Ingres.
Five hundred years after the death of the Divino Urbinate, until September 27, 2020, the Scuderie del Quirinale will host a major exhibition celebrating his incomparable mastery with 120 autograph works including paintings and drawings. Created by the Scuderie del Quirinale together with the Gallerie degli Uffizi, the exhibition is curated by Marzia Faietti and Matteo Lafranconi with the contribution of Vincenzo Farinella and Francesco Paolo Di Teodoro, and presents works from the most important museums and national and international collections.

Raffaello *Ritratto di Baldassare Castiglione, 1513, olio su tela / oil on canvas* © Musée du Louvre, Dist. RMN – Grand Palais / Angèle Dequier

ISTANTANEE D'ARTE

Palazzo Reale Milano

L'UMANITÀ PERDUTA DI GEORGES DE LA TOUR

GEORGE DE LA TOUR'S LOST HUMANITY

Il tempo e lo spazio per Georges de La Tour è sospeso tra luce e ombra, che si sostanzia nei volti scavati dalla vita, e da assorte e silenti figure illuminate da una candela, simbolo di una pacificata trascendenza cristiana. Della lezione caravaggesca l'artista lorenese non coglie l'inquietudine senza redenzione del Merisi, ma condivide il senso drammatico, teatrale, della composizione e lo studio accurato della luce.
L'umanità di La Tour non è convenzionale e spesso perduta: i suoi modelli sono angeli presi dal popolo, santi senza aureola presi dalla strada, come i mendicanti, persone di basso rango piuttosto che armoniose figure per soggetti sacri o mitologici.
Il corpus delle sue opere è molto ristretto, e comprende quadri di piccolo o medio formato, intimi, privi di sfondo paesaggistico, notturni e nella sua ultima fase creativa quasi dei monocromi dall'impianto geometrico semplificato ancor oggi modernissimo.
Nella mostra "Georges de La Tour: l'Europa della luce", a Palazzo Reale di Milano fino al 27 settembre 2020 promossa e prodotta dal Comune di Milano Cultura, Palazzo Reale e MondoMostre Skira, è curata da Francesca Cappelletti e Thomas Clement Salomon, sono esposte quindici opere del maestro francese delle quaranta a lui attribuite, tra le quali l'emozionante Maddalena penitente della National Gallery di Washington, dove la bellezza sommessa della donna che si specchia con la mano appoggiata sul teschio e illuminata da una flebile fiamma di candela, è una struggente testimonianza della natura effimera e caduca della vita.

Georges de La Tour, time and space are suspended between light and shadow, which emerge from the faces marked by life, and by absorbed and silent figures lit by a candle, the symbol of a peaceful Christian transcendence. From Caravaggio's lesson, the Lorraine artist does not learn Merisi's unredeemed restlessness, but rather the dramatic, theatrical sense of composition and the careful study of light.
La Tour's humanity is unconventional and often lost: the models he chooses for his sacred or mythological subjects are inspired by the people, his saints have no haloes and are taken from the street. They are beggars or lower-class people.
The corpus of his works is very limited, and includes small or medium-format paintings, intimate, with no landscape background, nocturnal and almost monochromes with a simplified geometric layout, especially in his last creative phase, which is still very modern today.
The exhibition "Georges de La Tour: l'Europa della luce", hosted at Palazzo Reale in Milan until September 27, 2020 promoted and produced by the Municipality of Milan Cultura, Palazzo Reale and MondoMostre Skira, is curated by Francesca Cappelletti and Thomas Clement Salomon. The exhibition includes fifteen works by the French master of the forty attributed to him, including the moving Magdalene with Two Flames of the National Gallery in Washington, where the subdued beauty of the woman with her hand resting on the skull and lit by a faint candle flame, is a poignant testimony to the ephemeral and transient nature of life.

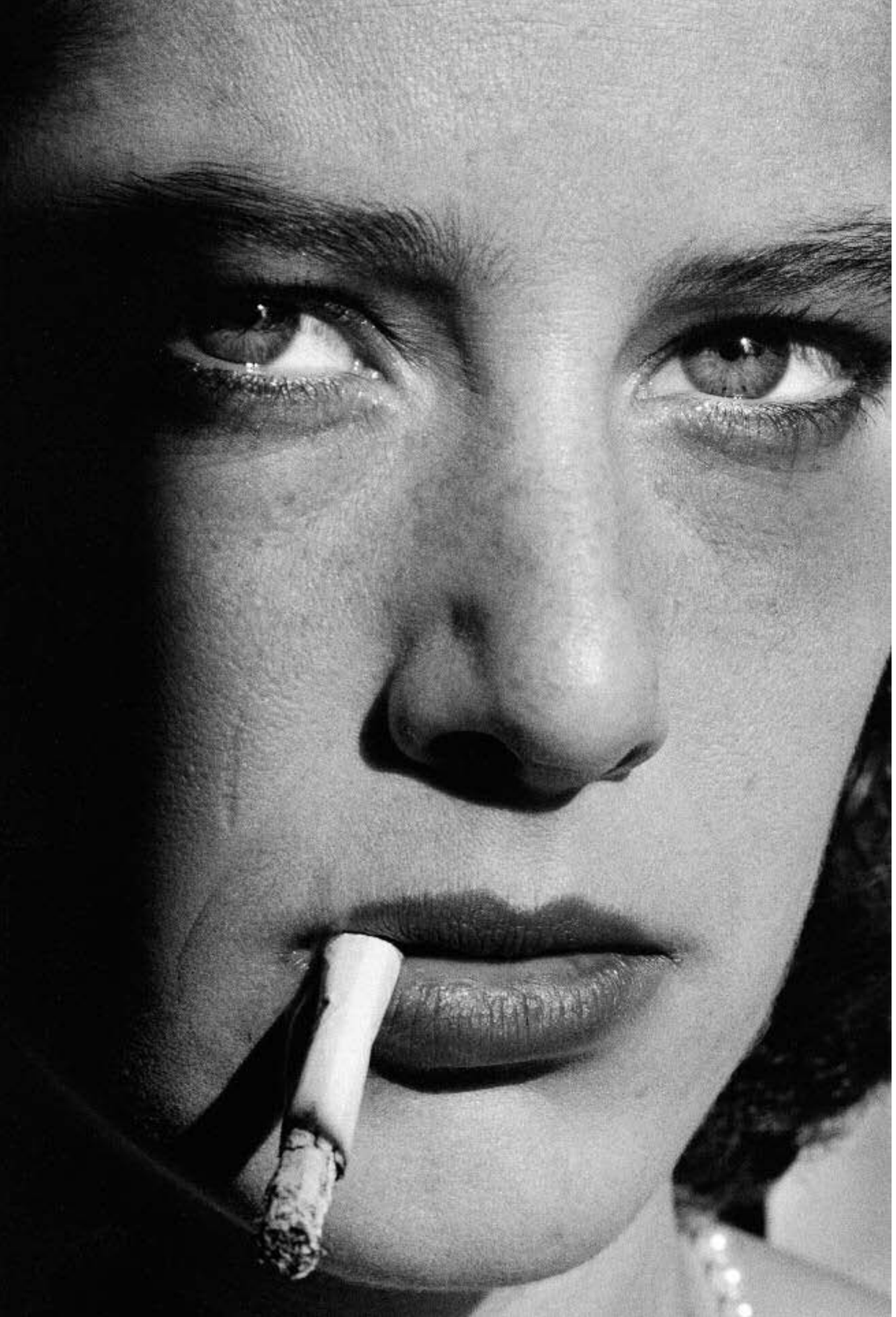
ISTANTANEE D'ARTE

***Georges de La Tour** Maddalena penitente, 1635 - 1640, Olio su tela, 113 x 92,7 cm* National Gallery of Art, Washington D.C., Stati Uniti *Ailsa Mellon Bruce Fund*

IL PIACERE DELL'ATTIMO

NEWTON

HELMUT



Helmut Newton *Debra Winger, Los Angeles 1983* © Helmut Newton Estate

La bellezza per Helmut Newton è sempre estrema e teatrale. La vita stessa è una messa in scena di personaggi che vivono tra realtà e finzione, dove il corpo è il flessibile strumento per attraversare con ambiguo e ironico talento le più recondite pulsioni carnali. La donna è mistero e gioia, tabù e tenerezza, forza e dolcezza.

I suoi set sono lussuose stanze d'albergo, anonimi motel, ma anche il garage del suo condominio a Monte Carlo. Ogni fotogramma è parte di un film che racconta vite eccentriche ed esclusive, felicemente dissolute nella consapevolezza che nel piacere dell'attimo si possa cogliere un frammento di eternità strappato allo scorrere del tempo.

Trasgressiva e provocante, la fotografia di Helmut Newton emana una tensione erotica d'irriverente e fanciullesca giocosità.

Il suo bianco e nero è inciso come quello creato per Marlene Dietrich dal grande regista tedesco Josef von Sternberg per film memorabili come *L'angelo azzurro* e *Marocco*, mentre il colore è intenso e ambiguo come quello di *Querelle de Brest* l'ultima struggente opera di Rainer Werner Fassbinder.

La Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino (GAM) fino al 27 settembre 2020 ospita "Helmut Newton. Works", una retrospettiva promossa da Fondazione Torino Musei e prodotta da Civita Mostre e Musei con la collaborazione della Helmut Newton Foundation di Berlino, che attraverso 68 iconici scatti racconta cinque decenni della sua straordinaria ricerca artistica.

Beauty for Helmut Newton is always extreme and theatrical. Life itself is a staging of characters who live between reality and fiction. The body is the flexible tool we use to cross our most hidden carnal drives with ambiguous and ironic talent. The woman is mystery and joy, taboo and tenderness, strength and sweetness.

His sets are luxurious hotel rooms, anonymous motels, but also the garage of his apartment building in Monte Carlo. Each frame is part of a film that tells of eccentric and exclusive lives, happily dissolved in the awareness that only in the pleasure of a moment is it possible to frame a fragment of eternity, unspoilt by the passage of time.

Transgressive and provocative, Helmut Newton's photography exudes a cheeky, childlike, playful erotic tension.

His black and white is engraved as the one created for Marlene Dietrich by the great German director Josef von Sternberg for memorable films such as *The Blue Angel* and *Morocco*. The colour is intense and ambiguous as in *Querelle de Brest*, the last poignant work by Rainer Werner Fassbinder.

Until September 27, 2020, the Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino (GAM) will host "Helmut Newton. Works", a retrospective exhibition promoted by Fondazione Torino Musei and produced by Civita Mostre e Musei with the collaboration of the Helmut Newton Foundation in Berlin. Through 68 iconic shots, the exhibition narrates five decades of his extraordinary artistic research.

Helmut Newton. The pleasure of a moment

GIULIO PAOLINI
un viaggio di parole

L'arte è un'emozione che toglie il fiato, si può viverla solo virtuale?
Nei mesi dell'isolamento sono mancati i contatti. Si poteva visitare Art Basel a Hong Kong grazie alle piattaforme online e partecipare ai vernissage entrando in "virtual room" create per colmare l'impossibilità di uscire di casa. Le dirette Instagram sono diventate i nuovi canali della comunicazione. Eppure è bastato un incontro epistolare con l'artista Giulio Paolini in occasione della scomparsa del critico Germano Celant lo scorso 29 aprile, per tornare nel mondo reale.
Paolini è uno dei più celebrati artisti italiani viventi, di matrice concettuale è anche considerato "un poverista" perché legato a Celant fin dalla prima mostra sull'Arte Povera a Genova alla Galleria La Bertesca nel 1967 – "mi ha tenuto per così dire a battesimo" ricorda. A settembre in occasione dei suoi 80 anni sarà celebrato con una personale al Castello di Rivoli "per la quale da tempo sto preparando nuove (e ultime?) opere".
Il rapporto tra Celant e Paolini è durato fino alla fine anche se al di là dell'arte e l'amicizia, i punti in comune erano pochi: l'età, entrambi classe 1940 e la città d'origine, Genova. Per il resto ognuno aveva la sua vita come ricorda Paolini: "La nostra amicizia non annovera particolari esperienze di vita vissuta, bensì comuni trascorsi professionali. Mi piace ricordare, tra tutti, la mia prima mostra a New York da lui curata presso la Sonnabend Gallery, nel 1972, e a Milano la grande personale presso la Fondazione Prada, nel 2003".
Celant di giorno pensava all'arte che con lui sarebbe diventata "Povera" ma la sera finiva a giocare a boccette nelle sale dietro al Porto. La definizione Arte Povera è diventata una gabbia per entrambi. "Arte povera è un'espressione così ampia da non significare nulla" diceva lo storico dell'arte.
Paolini com'era da giovane? Senza troppi pudori, si dipinge così: "Bello, dicono, ma pur sempre "castigato" nel ruolo di artista devoto all'evoluzione della propria ricerca, nel panorama in continuo mutamento del linguaggio d'arte. Apparivo molto rigoroso, certo convinto della necessità del mio percorso".
Molto diverso da Celant, sempre vestito con un giubbotto di pelle nera e il capello bianco lungo al punto giusto, una cifra riconoscibile in piena Laguna. Alla Fondazione Prada ancora l'anno scorso a Venezia, Celant ha curato la più importante retrospettiva di Jannis Kounellis, un altro "poverista" che si è mantenuto tale nel tempo. Paolini sembra allergico alle etichette ma non rinnega le origini: "Il mio lavoro è associato alla "stagione" dell'Arte Povera, anche se la mia appartenenza a quella corrente non è mai stata del tutto piena e condivisa. Voglio dire che da sempre il mio lavoro ha conosciuto un'inclinazione diversa, cosiddetta "concettuale": non tanto orientata sul gusto dei materiali, ma piuttosto fedele alle radici della storia dell'arte. In certi momenti una tendenza, un movimento è giusto che trovi una sigla ma ogni etichetta dopo un po' si logora, sbiadisce e quel che resta, quando resta, va assaggiato e consumato a piccole dosi.Da "poverista", non tardai però a considerarmi "arricchito": non certo per i favori del mercato, ma per la mia particolare tendenza a guardare e a identificarmi con i valori dell'arte e della sua storia, della sua propria "perennità"".
Il lavoro di Paolini si è smaterializzato opera dopo opera, sublimandosi nella celebrazione delle scenografie teatrali, passione che ha portato avanti insieme alla ricerca sull'uso della parola.
"È proprio il teatro, come dimensione avvolgente, totale, il mio luogo d'elezione per la sua potenzialità suggestiva senza uguali. Se potessi reinventarmi un futuro, non così breve come quello che mi aspetta, credo vorrei nascondermi dietro le quinte e godermi lo spettacolo". Dichiara senza troppi indugi.
"Le parole sono importanti" recitava lapidario Nanni Moretti e Paolini le ha celebrate al punto da scrivere poesie come confida in questa corrispondenza privata: "Condivido pienamente questa frase e apprezzo molto Nanni Moretti. Di tanto in tanto, e quasi segretamente, mi capita di formulare delle "scritture in versi" (non oso chiamarle poesie) che non nascondo di desiderare raccolte un giorno in una sorta di antologia, come eco laterale, ma non secondaria della mia attività artistica". La prima opera arriva a vent'anni, con un tiralinee e un compasso, a 27 ha cambiato stile. Cosa è successo?
"Se nei primi anni Sessanta, a partire da "Disegno geometrico" la mia attenzione era focalizzata sulla superficie visibile del quadro, con "Giovane che guarda Lorenzo Lotto" (1967) è interamente concentrata su chi guarda. L'idea del quadro non è dunque l'immagine che ci mostra, ma il fatto stesso che noi siamo lì a osservarlo. Attraverso l'uso del mezzo fotografico, mi inoltro ancor più in quella che era la mia vocazione, più che di autore o di pittore, di spettatore in attesa: con la fotografia, in "Giovane che guarda Lorenzo Lotto" e in altri quadri che seguiranno, cambio identità: da spettatore travestito da pittore mi ritrovo autore travestito da spettatore".
Il viaggio con Paolini è terminato, a unirci sono bastate le parole.

GIULIO PAOLINI. A JOURNEY MADE OF WORDS

Art is a breath-taking emotion. Can we experience it only virtually?
During the months of our solitary confinement, we all experienced a lack of contact. You could visit Art Basel in Hong Kong thanks to the online platforms and participate in vernissages by entering "virtual rooms" created as we couldn't leave our homes. Instagram live videos have become the new channels of communication. Yet, all it took was some letters exchanged with the artist Giulio Paolini on the occasion of the death of the critic Germano Celant, on April 29th, to return to the real world.Paolini is one of the most celebrated living Italian artists. He is also considered a *poverista* because he has been linked to Celant since the first exhibition on *Arte Povera* in Genoa at the Galleria La Bertesca in 1967 - "he held me as it were at my baptism" he recalls. In September, for his 80th birthday, he will be celebrated with a solo show at the Castello di Rivoli "for which I have long been preparing new (and last?) works".
The relationship between Celant and Paolini lasted until the end. Besides art and friendship, there were few points in common though: age, both born in 1940 and the city of origin, Genoa. For the rest, everyone had his own life, as Paolini reminds us: "Our friendship does not include particular experiences of life, but rather common professional backgrounds. I like to remember, of all people, my first exhibition in New York, that he curated at the Sonnabend Gallery, in 1972, and in Milan the big solo show at the Prada Foundation, in 2003". During the day, Celant thought about the art that would become *Povera* – Poor- with him, but in the evening he would end up playing bowls behind the port. The definition *Arte Povera* turned into a cage for both. "*Arte povera* is such a broad expression that it means nothing," said the art historian.
What was Paolini like when he was young? That's how he describes himself: "Handsome, they say, but still "chained" to the role of an artist devoted to the evolution of his own research, in the ever-changing panorama of the language of art. I appeared very rigorous, certainly convinced of the necessity of my path". Very different from Celant, who always wore a black leather jacket and long white hair, a recognisable figure in the lagoon. At the Fondazione Prada again last year in Venice, Celant curated the most important retrospective of Jannis Kounellis, another *poverista* who has remained so over time.
Paolini seems allergic to labels but does not deny the origins: "My work is associated with the "season" of *Arte Povera*, even if my belonging to that current has never been completely full and shared. I mean that my work has always shown a different, so-called "conceptual" inclination: not so much oriented towards the taste of materials, but rather faithful to the roots of art history. There comes a moment when a trend, a movement has to find a definition but every label after a while wears out, fades and what remains, when it remains, should be tasted and consumed in small doses. As a *poverista*, however, it wasn't long before I considered myself "enriched": certainly not for the favours of the market, but rather for my particular tendency to look at and identify with the values of art and its history, of its own "perennity"".
Paolini's work has dematerialised work after work, sublimating itself in the celebration of the theatrical sets, a passion that he has carried out together with the research on the use of the word. "It is precisely the theatre, as an enveloping, total dimension, my place of choice for its unparalleled evocative potential. If I could reinvent a future, not as short as the one that awaits me, I think I would like to hide behind the scenes and enjoy the show. Declare without too much delay. "Words are important," said lapidary Nanni Moretti, and Paolini celebrated them to the point of writing poems as he reveals in this private correspondence: "I fully share this sentence and appreciate Nanni Moretti very much. From time to time, and almost secretly, I happen to formulate "writings in verse" (I don't dare to call them poems) that I don't hide the fact that one day I wish to collect in a sort of anthology, as a lateral, but not secondary echo of my artistic activity". The first work arrives in his twenties, with a line and a compass, at 27 he changed style. What happened?
"If in the early sixties, starting from *Disegno geometrico* – Geometric drawing - my attention was focused on the visible surface of the painting, with *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967) - Young man looking at Lorenzo Lotto - is entirely focused on the viewer. The idea of the painting is therefore not the image that shows us, but the very fact that we are there to observe it. Through the use of the photographic medium, I go even further into what was my vocation, more than as an author or painter, as a waiting spectator. With photography, in *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* and in other paintings that follow, I change my identity: from a spectator disguised as a painter I find myself an author disguised as a spectator".
The journey with Paolini is over, words were enough to bring us together.

Giulio Paolini a Napoli nel 2009 © Luciano Romano

COVER STORY/*di Bruno Corà*

***Juan Gris** Composizione, 1918, gouache si carta, cm 24 x 31,5* **Stima € 50.000 – 70.000**

JUAN GRIS CUBISTA CON GRAZIA GEOMETRICA

Il frangente temporale in cui Juan Gris (Madrid, 1887-1927) realizza la gouache su carta *Composizione*, 1918 coincide con la fine della 'Grande guerra' e con essa di numerosi eventi molto significativi per la vicenda artistica e umana del pittore madrileno.
Emigrato dalla Spagna in Francia, a Parigi, nel settembre del 1906, e qui assistito subito dall'amico pittore Daniel Vásquez Diaz che lo introduce nell'ambiente artistico di Montmartre – in cui conosce Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire, André Salmon e Max Jacob - trova per intervento dello stesso Picasso uno studio nello scantinato in cui è situato il laboratorio dell'artista malagueno, presso il 'Bateaux Lavoir' al n. 13 di place Ravignan. In quel primo ambiente, Gris vive e lavora fino al 1909, trasferendosi durante quell'anno in uno studio più grande, sempre nel 'Bateaux Lavoir', lasciato libero dai pittori Kees Van Dongen e Jacques Vaillant. Nel nuovo studio, che ha due finestre, apparse in alcune sue opere degli anni 1915 e 1917, si accede anche attraverso una scala dalla rue des Abesses.

segue a pagina 16

JUAN GRIS

Juan Gris e Josette Herpin nello studio del Bateau Lavoir
Parigi 1922
© Madrid, Museo Nacional centro de Arte Reina Sofia

Quando Gris giunge a Parigi ha diciannove anni, con alle spalle corsi di studio presso la Escuela des Artes e Industrias di Madrid, nella classe del pittore José Moreno Carbonero (Malaga, 1860 – 1942), e numerose collaborazioni come disegnatore di *ex libris* e di illustrazioni in riviste moderniste come "Renacimiento Latino", "Blanco y Negro", e copertine e pagine di libri di poesie di Ruben Dario e Angel Zarraga.
Così, per 'sbarcare il lunario', anche a Parigi, a partire dal 1907 fino al 1911, offre i suoi disegni e le sue illustrazioni, a riviste come "Le Rire", "L'Assiette au Beurre", "Le Cris de Paris", e a Barcellona alla rivista "Papitu", che ne pubblica numerosi.
Ma dal 1910 inizia a elaborare anche acquerelli di nature morte, ritratti e autoritratti a matita e a inchiostro e i primi oli con influenze evidenti di Cézanne e Braque. Attraverso l'amicizia con Max Jacob conosce il poeta Pierre Reverdy, con cui manterrà una stretta e lunga relazione, come peraltro con Picasso, Braque, Archipenko e altri pittori e scultori, già da tempo avviati nell'avventura 'cubista'. Nel 1911 dipinge i suoi primi quadri 'cubisti' sotto la loro influenza e partecipa alla mostra presso "Les Indipendentes" e al "Salon d'Automne".
L'anno successivo partecipa ad alcune mostre significative, come quella alla "Section d'Or", condividendo nella sue opere la struttura cubista alla quale erano giunti, in quel momento, sia Braque che Picasso. Nel 1912 effettua anche la sua prima mostra personale con quindici dipinti presso la galleria di Clovis Sagot che gli era stato presentato da Picasso, l'anno precedente. D'ora in poi la vicenda della pittura di Juan Gris si snoda con crescente fortuna all'interno di un ambiente, come quello della Ville Lumière, intensamente dinamico, in cui convergono pittori come Fernand Léger, Albert Gleizes, Jean Metzinger o Robert Delaunay, ma anche poeti come Vicente Huidobro, Jean Cocteau o scrittori e collezionisti provenienti da ogni parte del mondo.
La 'trinità' cubista, identificata in Picasso, Braque e Matisse, ha già messo a segno risultati significativi che hanno codificato in modo rivoluzionario la nuova concezione di una pittura cognitiva – come il cubismo – non più mimetica ma protesa a dare della realtà, degli oggetti, delle figure e degli ambienti una visione complessiva e simultanea pluridimensionale sulla superficie bidimensionale della tela. Già dal 1907 Picasso, con *Les Demoiselles d'Avignon* ha realizzato il capolavoro emblematico della sua visione metabolica dell'arte, introducendo in un gruppo di nudi femminili, di reminiscenza cézanniana, dei volti presi in prestito dalle maschere della scultura lignea africana. A quella contaminazione eversiva farà seguito, già a partire dal 1912, l'introduzione nei suoi dipinti della tecnica del *collage*, con l'immissione di lacerti veri di giornali, dunque non più solo raffigurati.
Gris, pur seguendo l'autorevole sviluppo della pittura dei suoi amici – con ognuno avrà, in tempi diversi, un intenso rapporto qualificato da momenti di più assidua frequentazione e confronto –, tuttavia mette a punto una propria struttura del dipinto e una modalità linguistica molto originale tale da guadagnare, per quella diversità delle sue tele, l'attribuzione di "cubismo sintetico" rispetto a quello "analitico" già affermato da Picasso e da Braque. Ma, viene da chiedersi, in cosa consiste la diversità della sua pittura?
Gris organizza e struttura il dipinto come un'architettura rigorosamente geometrica individuando nettamente gli oggetti « per evitare (…) che l'insieme di forme colorate – egli afferma – suggerisca un'immagine diversa da quella prevista» da lui stesso. Nel disegno delle forme, dei piani, degli oggetti, egli cerca di osservare una purezza e un nitore logico. Pertanto Gris dispone la spazialità del quadro mediante la definizione di zone cromatiche prospettiche diagonali, verticali e orizzontali nelle quali introduce, con frequenza, anche lui il *collage*. Egli è interessato a definire il suo stile piuttosto che occuparsi della forma nei rapporti volumetrici degli oggetti: in quegli stessi anni afferma: « Considero che in pittura l'elemento architettonico è la sua parte matematica, il suo lato astratto. Voglio umanizzarlo. Cézanne parte dalla bottiglia per arrivare al cilindro, ma io mi muovo dal cilindro e creo una figura singola e individuale: realizzo una bottiglia – una bottiglia particolare – a partire dal cilindro. Cézanne tende all'architettura io tendo ad allontanarmene». D'altronde già dal 1912 aveva altresì dichiarato: «Incomincio con l'organizzare il mio quadro, poi qualifico gli oggetti. Il mio scopo è di creare dei nuovi oggetti che non possono essere paragonati ad alcun altro oggetto nella realtà».
Nel frattempo, le sue opere vengono acquisite da importanti musei, come la Staatsgalerie di Stuttgart, il Rijksmuseum Kröller Müller di Otterlo, l'Art Institute di Chicago, il MoMA di New York e alcuni tra i maggiori mercanti e galleristi d'arte si interessano al suo lavoro: il gallerista

***Juan Gris** Frutero y periódico, 1920, olio su tela cm 60 x 73* © Ministerio de Cultura - Banco de Bilbao

tedesco di Picasso Daniel-Henry Kahnweiler all'inizio del 1913 stipula con lui un contratto esclusivo di vendita delle sue opere e Guillaume Apollinaire gli dedica un capitolo del suo libro *Méditations Estétiques: Les peintres cubistes*.
A partire dal febbraio del 1914, nella sua pittura e nelle gouache, usa con frequenza il *collage*, traendo dalle testate dei quotidiani e dei periodici interi brani per strutturarne la composizione; prassi che tuttavia interrompe nel mese di ottobre. Questa esperienza dà vita a una serie di nature morte come *La jarra de cerveza; Botella y vaso; Violin y vaso; Vasos, tazas de te; botella y pipa sobre la mesa; Vasos y periodico; Garrafa, vaso y paquete de tabaco; Frutero y garrafa;* tutte ormai in prestigiose collezioni museali in Germania, Svizzera, Olanda, Stati Uniti, Irlanda ma anche presso privati come Acquavella Galleries Inc. di New York, a lungo detentore del celebre *El hombre en el café*, 1914, uno dei più grandi lavori a base di *collage* di Gris, ceduto dopo anni, di recente, alla collezione The Leonard A. Lauder specializzata nel Cubismo e in gran parte esposta nel 2014-2015 in una mostra al The Metropolitan Museum of Art di New York.
Lo scoppio della guerra nell'agosto del 1914 getta Gris in uno stato ansioso e depressivo, poiché la sua condizione di emigrato, oggettivamente, lo discrimina e lo pone in difficoltà anche finanziaria. L'aiuto materiale di amici, tra cui quello della scrittrice Gertrude Stein e dello stesso Matisse sarà provvidenziale, anche a fronte dell'interruzione, intanto sopravvenuta, del contratto di collaborazione con Kahnweiler che, nel frattempo, ha lasciato Parigi per rifugiarsi in Svizzera.
Con Josette Herpin, conosciuta due anni prima e che rimarrà accanto a Gris fino alla sua morte, il pittore si sposta da Parigi a Collioure dove si mette in contatto con Marquet e Matisse, mentre mantiene rapporti epistolari con Picasso che intanto per la guerra si è spostato ad Avignone. Un intenso scambio di esperienze con Matisse lo stimola ad abbandonare l'impiego ricorsivo del *collage* e a un tornare integralmente alla pittura a olio. In questo periodo dipinge *La botella de Banyuls; El racimo de uvas; La persiana* e altre "bodegones".
La gouache su carta *Composizione*, 1918 (cm 24 x 31,5) si situa tra gli elaborati del periodo bellico che, in occasione della tanto attesa rentrée dell'opera di questo Maestro cubista a Madrid, nella mostra personale tributatagli dopo oltre cinquant'anni dalla morte, sono stati esposti presso la Salas Pablo Ruiz Picasso, da settembre a novembre 1985, dal Ministero della cultura spagnolo. Come altre opere degli anni 1917-1920 segna il passaggio a una essenzialità e classicità di linee e rapporti cromatici pienamente raggiunti nella sua tensione poetica che, come aveva detto Apollinaire, «non chiedeva di dipingere più che le forme materialmente pure».
Questa sua opera, infatti, condivide con oli come *Vaso y garrafa*, 1917, *La botella de vino*, 1918, *Frutero y periodico*, 1920, e la gouache *Naturaleza muerta*, 1919, presenti in quella mostra, numerosi aspetti compositivi: dalla struttura dei piani alle valenze tonali dei colori, dalle morfologie oggettuali, come caraffe, calici, pipe e testate di periodici all'assenza ormai di ogni *collage*.
Poche ma essenziali, le consonanze interne agli elementi in gioco nella composizione. Anzitutto la ricorsiva presenza e condivisione della rotondità e delle curve degli orli superiori e inferiori dei contenitori, quali il calice e la semi-caraffa, ma anche della pipa collocata sulla destra della composizione, in sintonia con i due recipienti; inoltre la collocazione delle tre lettere capitali dell'alfabeto S, F, A, rispettivamente di colore nero, ocra e bianco che, poste ai vertici di un ideale triangolo, invisibilmente ma percettivamente esercitano una valenza di registro spaziale dell'intera composizione; in essa, tuttavia, ancora agiscono le diagonali in contrasto dell'asse della pipa e della testata del periodico *La victoi[r]e* che, già per proprio conto si oppongono sempre diagonalmente al piano ocra su cui poggia l'intera composizione concepita su fondo monocromo grigio.
In alcune parti della gouache si osserva anche la presenza di chiaroscuri e ombreggiature a grafite di cui Gris, diversamente da Picasso, faceva frequentemente uso. Una discreta simmetria bilaterale, prodotta dagli allineamenti opposti del bordo superiore della zona occupata dalla testata del periodico e dal piano diagonale ocra, collimante con il profilo superiore della caraffa fino a includere parzialmente la lettera S, conferisce alla composizione quell'impalpabile senso di stabilità ed equilibrio che ne decreta la riuscita.

Juan Gris *Composizione, 1918, gouache si carta, cm 24 x 31,5* **Stima € 50.000 – 70.000**

COVER STORY/*di Bruno Corà*

JUAN GRIS A GEOMETRICALLY GRACEFUL CUBIST

By Bruno Corà

Juan Gris (Madrid, 1887-1927) made the gouache on paper Composizione in 1918 at the end of the 'Great War', when many significant events for the artistic and human life of the painter from Madrid took place.
He moved from Spain to France, in Paris, in September 1906 and was immediately assisted by his friend, the painter Daniel Vásquez Diaz who introduced him to the artistic environment of Montmartre - where he met Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire, André Salmon and Max Jacob. Here, thanks to Picasso, he found a studio in the basement where his workshop was located, at the 'Bateaux Lavoir 'at no. 13 Place Ravignan.
Here, Gris lived and worked until 1909, moving during that year to a larger studio, also at the 'Bateaux Lavoir', left vacant by the painters Kees Van Dongen and Jacques Vaillant. The new studio, which had two windows and appeared in some of his works from 1915 and 1917, could also be accessed through a staircase from rue des Abesses.
When Gris arrived in Paris, he was nineteen years old. He had studied at the Escuela des Artes e Industrias in Madrid, in the class of the painter José Moreno Carbonero (Malaga, 1860 - 1942). He had aslo worked as a designer of ex libris and illustrations in modernist magazines such as "Renacimiento Latino", "Blanco y Negro", and had created covers and pages of poetry books by Ruben Dario and Angel Zarraga.
Thus, to 'make ends meet', even in Paris, from 1907 to 1911, he offered his drawings and illustrations to magazines such as "Le Rire", "L'Assiette au Beurre", "Le Cris de Paris", and in Barcelona to the magazine "Papitu", which published many of them.
In 1910, he also began to work on still life watercolours, portraits and self-portraits in pencil and ink and on his first oils, influenced by Cézanne and Braque.
Through his friendship with Max Jacob, he met the poet Pierre Reverdy, with whom he maintained a close and long relationship, as he did with Picasso, Braque, Archipenko and other painters and sculptors, who had long since embarked on the 'Cubist' adventure.
In 1911, he painted his first 'Cubist' paintings under their influence and participated in the exhibition at "Les Indipendentes" and the" "Salon d'Automne".
The following year, he took part in some significant exhibitions, such as the one at the "Section d'Or". In his works, he shared the Cubist structure that both Braque and Picasso had created. In 1912, he also had his first solo exhibition with fifteen paintings at Clovis Sagot's gallery, whom he had met the year before thanks to Picasso. From that moment on, Juan Gris's style flourished within an intensely dynamic environment, like that of the Ville Lumière, where painters such as Fernand Léger, Albert Gleizes, Jean Metzinger or Robert Delaunay, but also poets such as Vicente Huidobro, Jean Cocteau or writers and collectors from all over the world converged.
The Cubist 'trinity', identified in Picasso, Braque and Matisse, had already achieved significant results that had codified in a revolutionary way the new conception of a cognitive painting - like Cubism - no longer mimetic but aimed at giving reality, objects, figures and environments a multidimensional and simultaneous overall vision on the two-dimensional surface of the canvas. As early as 1907, Picasso, with Les Demoiselles d'Avignon, created the masterpiece that embodied his metabolic vision of art, introducing faces he borrowed from the masks of African wooden sculpture into a group of female nudes, reminiscent of the Cézannian style. Starting from 1912, this subversive contamination was followed by the introduction in his paintings of the collage technique, with the use of real newspaper fragments, therefore no longer merely depicted.
On the one hand, Gris followed the authoritative development of his friends's style. With each of them, he had, at different times, an intense relationship with assiduous frequentation and confrontation. However, he also developed his own structure and a very original linguistic style. The diversity of his canvases, in fact, won him the attribution of "synthetic cubism" compared to the "analytical" one already affirmed by Picasso and Braque. Why were his painting different?
Gris organises and structures the painting as a rigorously geometric architecture, clearly identifying the objects "in order to avoid (...) that the set of coloured forms - he says - suggests an image different from the one he had planned". In the design of the shapes, the planes, the objects, he tries to observe both purity and logical clarity. Therefore, Gris arranges the spatiality of the painting by defining diagonal, vertical and horizontal perspective chromatic zones in which he too frequently introduces collage. He wants to define his style rather than deal with form in the volumetric relationships of objects. In those same years, he affirms: "I consider that in painting the architectural element is its mathematical part, its abstract side. I want to humanise it. Cézanne starts from the bottle to arrive to the cylinder. I move from the cylinder and create a single, individual figure: I create a bottle - a particular bottle - starting from the cylinder. Cézanne tends to architecture. I tend to move away from it". On the other hand, already in 1912 he had also declared: "I start by organising my painting, then, I qualify the objects. My aim is to create new objects that cannot be compared to any other object in reality".
In the meantime, important museums started acquiring his works, such as the Staatsgalerie in Stuttgart, the Rijksmuseum Kröller Müller in Otterlo, the Art Institute in Chicago, MoMA in New York. Some of the major art dealers and gallery owners also started to show interest in his work. Picasso's German art dealer Daniel-Henry Kahnweiler signed an exclusive contract with him at the beginning of 1913 and Guillaume Apollinaire dedicated him a chapter of his book Méditations Estétiques: Les peintres cubistes.
From February 1914, he frequently used collage in his paintings and gouaches, drawing entire texts from newspapers and periodicals to structure the composition. This practice, however, was interrupted in October. This experience gave life to a series of still lifes such as La jarra de cerveza; Botella y vaso; Violin y vaso; Vasos, tazas de te; Botella y pipa sobre la mesa; Vasos y periodico; Garrafa, vaso y paquete de tabaco; Frutero y garrafa. All now in prestigious museum collections in Germany, Switzerland, Holland, the United States, Ireland but also in private collections such as Acquavella Galleries Inc. in New York, the long-time owner of the famous El hombre en el café, 1914, one of the largest collage-based works by Gris, recently sold after years to The Leonard A. Lauder collection specialising in Cubism and largely exhibited in 2014-2015 in an exhibition at The Metropolitan Museum of Art in New York.
The outbreak of the war in August 1914 threw Gris into an anxious and depressive state. Being an emigrant, he was discriminated and started having financial difficulties. The help he received from his friends, including that of the writer Gertrude Stein and Matisse himself, was providential, also in view of the interruption of the collaboration contract with Kahnweiler who, in the meantime, left Paris to take refuge in Switzerland.
With Josette Herpin, whom he had met two years earlier and who would remain with Gris until his death, the painter moved from Paris to Collioure where he got in touch with Marquet and Matisse. He continued to write to Picasso who, meanwhile, moved to Avignon because of the war. An intense exchange of experiences with Matisse stimulated him to abandon the recursive use of collage and return entirely to oil painting. In this period he painted La botella de Banyuls; El racimo de uvas; La persiana and other "bodegones".
The gouache on paper Composizione, 1918 (24 x 31.5 cm) is one of the works from the war period. On the occasion of the long-awaited return of this Cubist Master in Madrid, they were displayed in the personal exhibition dedicated to him more than fifty years after his death at the Salas Pablo Ruiz Picasso, from September to November 1985, by the Spanish Ministry of Culture. Like other works of the years 1917-1920, it marked the transition to more essential and classic lines and chromatic relationships fully achieved in his poetic tension which, as Apollinaire had said, "desired to paint nothing but materially pure forms".
His work, in fact, shares with oils such as Vaso y garrafa, 1917, La botella de vino, 1918, Frutero y periodico, 1920, and la gouache Naturaleza muerta, 1919, present in that exhibition, numerous compositional aspects: from the structure of the planes to the tonal values of the colours, from object morphologies such as jugs, chalices, pipes and magazine headlines to the absence of any collage.
The internal consonances of the elements at stake in the composition are few, yet essential. First of all, the presence and sharing of the roundness and curves of the upper and lower edges of the containers, such as the chalice and the semi-jug, but also of the pipe placed on the right of the composition, in tune with the two containers. The three capital letters of the alphabet S, F, A, respectively black, ochre and white, which are placed at the vertices of an ideal triangle. Invisibly but perceptively, they underline the spatial value of the entire composition. In it, however, the diagonals are still in contrast to the axis of the pipe and the headline of the magazine La victoi[r]e, which, already on their own account, are always diagonally opposed to the ochre plane on which the entire composition, conceived on a monochrome grey background, rests.
Some parts of the gouache also show the chiaroscuro and graphite shading which Gris, unlike Picasso, frequently used. A discreet bilateral symmetry, produced by the opposite alignments of the upper edge of the area occupied by the magazine's headline and the ochre diagonal plane, collimating with the upper profile of the jug to partially include the letter S, gives the composition that impalpable sense of stability and balance that determines its success

CINA. PROVE DI RIPRESA

Il punto chiave è la Cina. Per capire che cosa succederà una volta che sarà passato il coronavirus e quanti saranno i danni permanenti alle economie del pianeta, oggi è indispensabile sapere come sta reagendo il gigante asiatico e se sta anticipando la ripresa anche nel mondo più sviluppato. Ma non solo: la Repubblica Popolare resta il grande polmone per i consumi, soprattutto quelli di fascia alta, e, se le grandi boutique di lusso riprenderanno presto a vendere come se niente fosse stato, le economie occidentali ne trarranno grandi vantaggi. Anche il mercato dell'arte nel paese è colossale: Londra, New York, Pechino e Hong Kong concentrano l'82% del valore del mercato dell'arte mondiale e tra le prime 10 case d'asta del mondo ben quattro sono cinesi. In pratica, se arrivano buoni segnali dal Dragone, si può pensare che anche le vendite all'incanto di grandi opere possano tornare a respirare e a girare a pieno ritmo.

Ovviamente è ancora abbastanza presto per ricavare risposte chiare, ma i primi dati sulla ripresa generale cinese sono decisamente incoraggianti: soprattutto largamente migliori delle attese. L'89% dei lavori nei grandi progetti infrastrutturali ha ripreso l'attività e l'indicatore anticipatore delle attività manifatturiere del mese di marzo è rimbalzato a 52 dai minimi storici di 35,7 segnati a gennaio-febbraio per il blocco anti Covid 19, battendo le attese degli analisti che prevedevano 45. Anche il Pmi non manifatturiero è rimbalzato a 52,3, dai minimi di 29,6 di gennaio-febbraio. Certo, il dato del Pil del primo trimestre ha segnato la prima contrazione dell'economia dopo decenni e dopo essere cresciuta, negli ultimi 20 anni, a una media del 9% annuo (negli ultimi cinque anni intorno al 6%), però con previsioni di incremento annuale del Pil dell'1-2% il colosso asiatico sarà probabilmente l'unica grande economia ad avere una crescita positiva nel 2020, anche se nel primo trimestre il Pil cinese è sceso del 6,8%, un risultato comunque inferiore alle aspettative degli analisti. A marzo le vendite al dettaglio di beni di consumo risultavano in discesa del 16%, ma la produzione industriale ha recuperato fino a limitare l'arretramento all'1,1%. La disoccupazione ha toccato il 5,9% a marzo, leggermente migliore del massimo storico di febbraio del 6,2%.

I dati economici sono ancora molto deboli rispetto a quelli pre-pandemia, ma ci sono segnali incoraggianti. Se si guarda, ad esempio, al mercato delle autovetture, nei primi tre mesi dell'anno, le vendite sono diminuite del 42% su base annua, ma mostravano segnali di ripresa nella prima settimana di aprile. A Wuhan, l'epicentro del Coronavirus, le concessionarie d'auto hanno registrato un aumento della domanda, repressa nei due mesi precedenti, che li ha colti di sorpresa, con vendite che sono tornate ai livelli di prima del lockdown. Bmw AG ha dichiarato che il 6 aprile ha notato un'inversione di tendenza della domanda di marzo «indicando una ripresa sostenibile»

Anche il mercato residenziale offre qualche spunto incoraggiante. Secondo i dati del National Bureau of Statistics, in marzo, i prezzi delle nuove case (escluse le abitazioni sovvenzionate dallo stato) sono aumentati, in 70 città principali, dello 0,13%. In pratica una ripartenza che appare molto incoraggiante, al punto che l'11 aprile Hermès ha riaperto i battenti dei flagship store nel complesso di Taikoo Hui a Guangzhou e, in un solo giorno, si dice che abbia venduto prodotti per circa 2,4 milioni di euro.

A questo punto che cosa aspettarsi per il futuro? Certamente il recupero dimostrato dalla Cina, che è stato anche il primo paese a entrare nella crisi Covid, è incoraggiante: sia perché si riapre un mercato fondamentale per l'intera economia del lusso e dell'arte, sia perché si spera che il percorso per gli altri paesi che sono ancora dentro il tunnel possa essere altrettanto veloce. Sul lungo periodo, però, il percorso è decisamente più accidentato: lo scontro con gli Stati Uniti è ancora in pieno corso e non è destinato a perdere virulenza nemmeno se Donald Trump non venisse rieletto: su questo punto alcune delibere del Senato e del Congresso sono state prese quasi all'unanimità e i democratici appoggiano in pieno l'inquilino della Casa Bianca. Inoltre la Cina esce dal coronavirus con un prestigio nettamente superiore a quando c'è entrata (o forse l'occidente si è dimostrato più fragile del previsto) e sul piano politico è probabile che l'aggressività dei governanti di Pechino sia destinata ad aumentare velocemente.

In pratica, buone notizie nell'immediato dalla Cina. Cattive notizie sul lungo termine dalla Cina.

* *Direttore di FONDI&SICAV*

CHINA, RECOVERY REHEARSALS

China is the key. To understand what will happen after coronavirus as well as the extent of the permanent damage to the economies of the planet, we have to look at how the Asian giant is reacting and whether this is anticipating the recovery even in the most developed world. But that's not all: the People's Republic remains the great engine for consumption, especially the high-end one, and if the big luxury boutiques will soon resume selling as if nothing had happened, Western economies will benefit greatly.

The art market in the country is also colossal: London, New York, Beijing and Hong Kong concentrate 82% of the value of the world art market. Among the top 10 auction houses in the world, four are Chinese.

In practice, if good signs are coming from the Dragon, even sales of great works of art may return to turn at full speed.

Obviously, it's still early to get clear answers, but the first data on the general Chinese recovery are definitely encouraging: above all, largely better than expected. 89% of works in major infrastructure projects resumed activity and the leading indicator of manufacturing activity in March rebounded to 52 from the historic lows of 35.7 recorded in January-February for the anti-Covid 19 lockdown, beating analysts' expectations of 45.

The non-manufacturing SMEs also rebounded to 52.3, from lows of 29.6 in January-February.

Certainly, the GDP figure for the first quarter marked the first contraction of the economy in decades and after having grown, in the last 20 years, to an average of 9% per year (in the last five years around 6%), but with forecasts of annual GDP growth of 1-2%, the Asian giant will probably be the only major economy to have positive growth in 2020, even though in the first quarter China's GDP fell by 6.8%, a result in any case lower than analysts' expectations. In March, retail sales of consumer goods were down by 16%, but industrial production recovered to limit the decline to 1.1%.

Unemployment reached 5.9% in March, slightly better than the peak recorded in February of 6.2%.

Economic data are still very weak compared to pre-pandemic data, but there are encouraging signs.

Looking, for example, at the car market, sales fell by 42% year-on-year in the first three months of the year, but showed signs of recovery in the first week of April. In Wuhan, the epicentre of the Coronavirus, car dealerships saw an increase in demand, repressed in the previous two months, which took them by surprise, with sales returning to pre-lockdown levels. BMW AG said that on the 6th of April it noticed a reversal in demand in March "indicating a sustainable recovery". The residential market also offers some encouraging ideas. According to data from the National Bureau of Statistics, prices of new houses (excluding state-subsidised housing) rose by 0.13% in 70 major cities in March. A restart that seems very encouraging, to the point that, on April 11th, Hermès reopened its flagship stores in the Taikoo Hui complex in Guangzhou and is said to have sold products for about 2.4 million euros in just one day. So, what to expect for the future? Certainly the recovery shown by China, which was also the first country to enter the Covid crisis, is encouraging: both because a fundamental market is reopening for the entire luxury and art economy, and because, hopefully, the path for the other countries that are still inside the tunnel can be just as fast. In the long run, however, the route is decidedly more bumpy: the clash with the United States is still in full swing and won't lose virulence even if Donald Trump is not re-elected: on this point, some Senate and Congress resolutions have been taken almost unanimously and the Democrats fully support the White House tenant. Moreover, China comes out of the coronavirus with a much higher prestige than when it entered it (or perhaps the West has proved to be more fragile than expected) and on the political level it is likely that the aggressiveness of Beijing rulers will increase rapidly.

In practice, good news from China now. Bad news from China in the long term.

ARTE & FINANZA/*Alessandro Secciani* e Pinuccia Parini*

BREXIT TRA VANTAGGI E INCERTEZZE

L'uscita del Regno Unito dall'Unione Europea ha generato un animato dibattito, tutt'oggi in corso, quanto alle conseguenze che il mercato dell'arte inglese ed internazionale potranno subire. Al momento, è difficile prevederle con esattezza: molto dipenderà infatti dall'esito dei negoziati della fase di transizione, con cui si andranno a delineare i nuovi contenuti delle norme e delle regole che disciplinano il sistema arte.

Un dato di partenza certo è il fatto che nel 2019, dopo due anni di decisa crescita, lo *share* del Regno Unito nel mercato globale in termini di valore è sceso del 9% a 12,7 miliardi di dollari, pari al 20% del totale mondiale (The Art Basel and UBS Global Art Market Report 2020), collocandosi al secondo posto dopo gli Stati Uniti e prima della Cina.

La circostanza è senz'altro riconducibile alla turbolenza del paese in vista dell'effettiva uscita dall'Unione Europea, esito di trattative lungamente protratte ed incerte. Di qui è facile intuire come Brexit abbia finora creato incertezze per gli acquirenti e i venditori di opere d'arte sul mercato inglese.

Se, da una parte, l'effettiva uscita del Regno Unito dall'Unione Europea, avvenuta il 31 gennaio 2020, è andata in qualche modo ad alleviare le tensioni quanto a una Brexit senza accordo, restano grandi punti interrogativi sull'esito della fase di transizione in corso, destinata a protrarsi almeno fino a gennaio 2021.

Nel frattempo, non molto è cambiato in maniera decisiva per il mercato dell'arte e ci è possibile soltanto formulare ipotesi sulle future opportunità e sfide che lo scenario post-Brexit potrà porre, tenuto conto dell'importanza e della solidità della piazza inglese. La prima e più immediata conseguenza sarà la drastica riduzione delle dimensioni del mercato dell'arte comunitario: senza il Regno Unito, il mercato UE nel 2019 avrebbe rappresentato soltanto il 12% delle vendite globali in termini di valore, contro l'effettivo 32% registrato.

Partendo da questi dati, i giuristi sono in grado di immaginare numerosi possibili scenari di cambiamento della normativa inglese, che si ritroverà del tutto svincolata da regolamenti e direttive comunitarie. In particolare, si potranno riscontrare conseguenze sul piano di importazioni, esportazioni, tassazione e fiscalità di opere d'arte.

IMPORTAZIONI IN REGNO UNITO

Ad oggi, l'importazione di opere d'arte dall'Italia nel Regno Unito per opere di autore non più vivente e di età superiore ai 70 anni è subordinata al rilascio di un attestato di libera circolazione, valido per la circolazione intra-comunitaria di beni artistici per un massimo di cinque anni, da parte degli Uffici Esportazione competenti.

Dopo l'effettiva implementazione di Brexit, il Regno Unito diventerà a tutti gli effetti uno Stato terzo. Pertanto, l'importazione di opere di autore non più vivente di età superiore ai 50 anni e di valore superiore a 150.000 euro da un paese UE nel Regno Unito sarà subordinata al rilascio, da parte delle autorità competenti degli Stati membri di uscita, di una licenza di esportazione extra UE, valida per al massimo un anno, ai sensi del Regolamento CE n. 116/2009. In Italia la licenza di esportazione comunitaria dovrà essere accompagnata da un attestato di libera circolazione, per le opere di autore non più vivente di età superiore a 70 anni e da una autocertificazione per le opere di età compresa tra 50 e 70 anni.

Oltre a ciò, il diritto britannico si troverà esente dall'applicazione del recente regolamento (UE) 2019/880 relativo all'introduzione e all'importazione di beni culturali, approvato con lo scopo di contrastare il traffico illecito di arte e antichità. Questo prevede l'istituzione di un sistema elettronico centralizzato a livello europeo entro giugno 2025, facendo contestualmente obbligo agli Stati membri di dotarsi di un sistema di sanzioni efficace contro il contrabbando di opere.

Le importazioni di opere d'arte in Regno Unito potrebbero inoltre essere influenzate da nuove regole in materia fiscale. Le importazioni di beni da uno Stato membro UE in un altro non sono soggette a tassazione conformemente al principio della libera circolazione delle merci.

L'importo dell'IVA sulle importazioni in Regno Unito da Paesi terzi è attualmente del 5 percento. Questa tassazione particolarmente vantaggiosa - si pensi che in Italia l'IVA corrisponde al 10 percento del valore dell'opera importata - ha contribuito a rendere il mercato britannico il punto di riferimento per la spedizione di opere d'arte destinate alla piazza europea, in cui una volta arrivate si trovano libere di transitare senza ulteriori aggravi fiscali.

A seguito di Brexit, il Regno Unito non sarà più vincolato dalle direttive UE in materia fiscale e si troverebbe a poter decidere di ridurre ulteriormente, o addirittura annullare (come era il caso prima del 1995) la tassazione sulle opere importate, facendo così concorrenza ai suoi principali rivali, il mercato statunitense (in cui l'arte importata non è soggetta ad IVA) e quello cinese, in cui l'IVA sulle importazioni di opere d'arte è del 3 percento.

Da una parte, è vero che l'allentamento delle norme e delle imposte relative all'importazione di oggetti d'arte potrebbe rilevarsi estremamente vantaggioso per consolidare Londra come piazza competitiva del mercato dell'arte globale. In ogni caso, va altresì sottolineato che molto dipenderà dalle eventuali contromisure che gli Stati membri potrebbero prendere per rendere il mercato comunitario più attrattivo.

La Francia, ad esempio, ha adottato un regime ridotto di IVA al 5,5% per l'importazione di opere d'arte, il che ha incentivato importanti *art dealers* ad inaugurare antenne delle proprie gallerie oltremanica. Ad esempio, il gallerista tedesco David Zwirner, proprietario dell'omonima galleria londinese, ha aperto un nuovo spazio a Parigi, dichiarando all'*Art Newspaper* che "Brexit ha cambiato il gioco", ragione per cui si è deciso a creare un *hub* all'interno dell'Unione Europea.

ESPORTAZIONI DAL REGNO UNITO

Come anticipato, allo scadere del periodo di transizione il Regno Unito uscirà dall'unione doganale e dal mercato unico europeo. Di conseguenza, oltre all'attuale sistema di *export licensing* attualmente adottato in Regno Unito, sotto l'egida dell'Arts Council England sarà necessario sottoporre tutta la ulteriore documentazione richiesta dalle normative di ciascuno Stato membro in materia di importazione, ovvero ottenere una pre-autorizzazione laddove richiesto, e versare i relativi dazi di importazione.

Attualmente, ai fini dell'esportazione *intra*-UE, viene rilasciata una *Open General Export Licence* (OGEL) per dipinti di età superiore ai 50 anni e di valore inferiore a 180.000 sterline, salvo il caso in cui si tratti di dipinti ad olio o tempera raffiguranti personaggi storici britannici, nel qual caso la soglia di valore è fissata a 10.000 sterline. L'OGEL consente l'esportazione definitiva verso qualsiasi destinazione senza il bisogno di effettuare una richiesta specifica.

Al di sopra di tali soglie, è invece richiesta una *Individual Export Licence,* rilasciata a discrezione dello stesso Arts Council.

Senza dubbio, la regolamentazione britannica in materia di esportazione è molto più flessibile. Essa si fonda sul principio "*permitted unless prohibited*", l'esatto opposto dell'approccio del legislatore italiano, che ha adottato una normativa stringente in materia di beni culturali volta a conservare quanto più possibile all'interno dei confini nazionali.

È quindi possibile che, in uno scenario post-Brexit, si riveli più complicato far transitare opere d'arte fra Regno Unito e Unione Europea piuttosto che fra Regno Unito e resto del mondo, circostanza che non dovrebbe rivelarsi sconvolgente tenendo conto del fatto che, per il Regno Unito, gli scambi commerciali di arte con Paesi terzi rappresenta fra l'80 e l'85 percento del totale in termini di valore.

DIRITTO DI SEGUITO

Va inoltre evidenziato che il Regno Unito è soggetto alla disciplina comunitaria in materia di diritto di seguito (c.d. "*artist's resale right*" o ARR), applicata in tutti gli Stati membri in attuazione della Direttiva (CE) 2001/84 e in vigore in Regno Unito dal 2006.

Si tratta di una *royalty* spettante - salvo alcune eccezioni - all'artista (o agli eredi di quest'ultimo) su qualsiasi vendita successiva alla prima di una sua opera, fino al settantesimo anno successivo alla sua morte.

Tenendo conto che i Paesi leader del mercato dell'arte mondiale, fra cui Stati Uniti, Cina e Svizzera, non riconoscono il diritto di seguito né all'artista né agli eredi di quest'ultimo, in uno scenario post-Brexit il Regno Unito potrebbe prendere l'impopolare decisione di rimuoverlo, a tutto danno degli artisti ma con l'intenzione di intensificare il traffico commerciale in territorio nazionale. Tuttavia, ad oggi, il governo britannico ha dichiarato che gli artisti e i loro eredi continueranno a percepire le *royalties* derivanti dal pagamento del diritto di seguito anche a dopo l'uscita del paese dall'Unione Europea.

VANTAGGI FISCALI

Infine, in uno scenario post-Brexit, il Regno Unito potrebbe puntare ad incentivare i vantaggi fiscali già esistenti legati all'arte. Ad esempio, il *Cultural Gifts Scheme* dell'Arts Council consente ad alcuni contribuenti del Regno Unito, all'esito di un processo di selezione, di donare opere a beneficio del pubblico godimento in cambio di uno sgravo fiscale proporzionale al valore di quanto donato.

L'incertezza che circonda l'esito di Brexit è ancora forte, motivo per cui fare previsioni accurate sull'andamento del mercato dell'arte britannico negli anni seguenti è impossibile.

Tutto dipenderà dalla legislazione nazionale che il Regno Unito implementerà e dagli accordi commerciali relativi allo Spazio economico europeo. In altre parole, l'impatto di questo fenomeno sarà determinato in larga parte dalle occasioni che il legislatore britannico riuscirà a cogliere per trasformare il proprio paese in una realtà attrattiva per venditori e acquirenti d'arte, sfruttando la possibilità di discostarsi, in tutto o in parte, degli standard comuni imposti dalla normativa comunitaria.

Resta fermo che l'Unione Europea, impegnata da anni nella lotta contro il traffico illecito di antichità ed opere d'arte, sarà determinata *in primis* a garantire che il Regno Unito mantenga una forma di adeguamento con le politiche comunitarie, anche attraverso forme di collaborazione fra autorità amministrative.

In ogni caso, Brexit potrebbe essere un'opportunità anche per l'Italia di rivedere le proprie regole sulla importazione ed esportazione di opere d'arte. In concreto, si consentirebbe l'evoluzione di un mercato italiano consapevole delle esigenze del patrimonio nazionale ma quantomai bisognoso di dinamicità e di apertura al mondo intero.

BREXIT BETWEEN ADVANTAGES AND UNCERTAINTIES

The United Kingdom leaving the European Union has generated a lively debate, still ongoing today, on the consequences that the English and international art market may suffer.

At the moment, it is difficult to predict them exactly: much will depend on the outcome of the negotiations of the transition phase, which will outline the new contents of the rules and regulations governing the art system.

A sure starting point is the fact that in 2019, after two years of strong growth, the UK's share on the global market in terms of value fell by 9% to $12.7 billion, or 20% of the world total (The Art Basel and UBS Global Art Market Report 2020), thus ranking second after the United States and before China.

This is undoubtedly due to the turmoil in the country in view of the effective exit from the European Union, the result of long and uncertain negotiations.

It is easy to see how Brexit has so far created uncertainty for buyers and sellers of works of art on the British market.

If, on the one hand, the actual exit of the United Kingdom from the European Union, which took place on January 31, 2020, has in some way alleviated the tensions regarding an exit without agreement, there remain major questions about the outcome of the current transition phase, which will continue until at least January 2021.

In the meantime, not much has changed for the art market and we can only speculate on the future opportunities and challenges that the post-Brexit scenario may pose, given the importance and solidity of the British marketplace. The first and most immediate consequence will be the drastic reduction in the size of the EU art market: without the UK, the EU market in 2019 would have accounted for only 12% of global sales in value terms, compared to the actual 32% recorded.

On the basis of these figures, lawyers can predict many possible scenarios of a change in the UK legislation, which will be completely unrelated to EU regulations and directives. In particular, there will be consequences in terms of imports, exports, and taxation of works of art.

IMPORTS IN THE UK

To date, the import of works of art from Italy into the UK by an author who is no longer living and over 70 years of age is subject to the issue of a certificate of free circulation. Such certificate must be issued by the competent Export Offices and is valid for the intra-Community circulation of artistic goods for a maximum of five years.

After the effective implementation of Brexit, the United Kingdom will become a third State. Therefore, the import of works of authors no longer living, over 50 years of age and worth more than 150,000 euros from an EU country into the United Kingdom will be subject to the issuance, by the competent authorities of the Member States, of a non-EU export licence, valid for a maximum of one year, pursuant to EC Regulation no. 116/2009. In Italy, the EU export licence will have to be accompanied by a certificate of free circulation, for works of authors no longer living, over 70 years of age, and by a self-certification for works between 50 and 70 years of age.

In addition, British law will be exempt from the application of the recent Regulation (EU) 2019/880 on the introduction and import of cultural goods, approved with the aim of combating illicit trafficking in art and antiquities. This provides for the establishment of a centralised electronic system at European level by June 2025, while requiring Member States to have an effective system of sanctions against smuggling of works.

Imports of works of art into the UK could also be affected by new tax rules. Imports of goods from one EU Member State to another are not subject to taxation in accordance with the principle of the free movement of goods.

VAT on imports into the UK from third countries currently amounts to 5%. This taxation - particularly advantageous if you think that in Italy VAT corresponds to 10% of the value of the imported work - has helped the British market become the reference point for the shipment of works of art destined for the European marketplace. Here, once they arrive, they are free to transit without any further tax burden.

As a result of Brexit, the UK would no longer be bound by EU tax directives and would be able to decide to further reduce or even cancel (as was the case before 1995) taxation on imported works, thus competing with its main rivals, the US market (where imported art is not subject to VAT) and the Chinese market, where VAT on art imports is 3%.

On the one hand, it is true that the relaxation of rules and taxes on the import of works of art could be extremely beneficial in consolidating London as a competitive location for the global art market. In any case, it should also be stressed that much will depend on any countermeasures that Member States might take to make the Community market more attractive.

France, for example, has adopted a reduced 5.5% VAT system for the import of works of art, which has encouraged major art dealers to open branches of their galleries across the Channel. For example, German gallerist David Zwirner, owner of the London gallery of the same name, opened a new space in Paris, declaring to Art Newspaper that "Brexit has changed the game", which is why a hub within the European Union has been created.

EXPORTS FROM THE UK

At the end of the transition period, the United Kingdom will leave the customs union and the European single market. Consequently, in addition to the current export licensing system currently in place in the United Kingdom, under the aegis of the Arts Council England, it will be necessary to submit all further documentation required under each Member State's import regulations, i.e. to obtain pre-authorisation where required, and to pay the relevant import duties.

Currently, for intra-EU export, an Open General Export Licence (OGEL) is issued for paintings over 50 years of age and worth less than £180,000, except in the case of oil or tempera paintings depicting British historical figures, in which case the value threshold is set at £10,000. The OGEL allows definitive export to any destination without the need to make a specific request.

Above these thresholds, an Individual Export Licence, issued at the discretion of the Arts Council itself, is required.

There is no doubt that the UK export regulations are much more flexible. They are based on the "permitted unless prohibited" principle, the exact opposite of the approach of the Italian legislation, which has adopted strict regulations on cultural goods aimed at preserving as many works as possible within national borders.

It is therefore possible that, in a post-Brexit scenario, it may prove more complicated to transit works of art between the United Kingdom and the European Union than between the United Kingdom and the rest of the world. This shouldn't come as a surprise if one considers that, for the United Kingdom, art trade with third countries represents between 80 and 85 per cent of the total in terms of value.

RESALE RIGHT

It should also be noted that the United Kingdom is subject to the Community rules on resale rights (the so-called "artist's resale right" or ARR), applied in all Member States in implementation of Directive (EC) 2001/84 and in force in the United Kingdom since 2006.

This is a royalty due - with a few exceptions - to the artist (or their heirs) on any sale after the first sale of one of his works, until the 70th year after his death.

Bearing in mind that the leading countries in the world art market, including the United States, China and Switzerland, do not recognise the resale right either to the artist or to their heirs, in a post-Brexit scenario the United Kingdom could take the unpopular decision to remove it, to the detriment of artists but aiming at intensifying commercial traffic on national territory. However, to date, the UK government has stated that artists and their heirs will continue to receive royalties from resale right payments even after the country leaves the European Union.

TAX ADVANTAGES

Finally, in a post-Brexit scenario, the UK could aim to incentivise existing tax advantages linked to art. For example, the Arts Council's Cultural Gifts Scheme allows some UK taxpayers, as a result of a selection process, to donate works for public enjoyment in return for a tax relief proportionate to the value of the donation.

The uncertainty surrounding Brexit's outcome is still strong, which is why making accurate predictions about how the UK art market will perform in the following years is impossible.

Everything will depend on the national legislation that the United Kingdom will implement and the trade agreements relating to the European Economic Area. In other words, the impact of this phenomenon will be largely determined by the opportunities that the UK legislation system will be able to seize to turn its country into an attractive reality for art sellers and buyers, taking advantage of the possibility of departing, in whole or in part, from the common standards imposed by EU legislation.

It remains clear that the European Union, which has been engaged for years in the fight against illicit trafficking in antiquities and works of art, will be determined, first and foremost, to ensure that the United Kingdom maintains a form of compliance with Community policies, including through forms of collaboration between administrative authorities.

In any case, Brexit could also be an opportunity for Italy to review its rules on the import and export of works of art. In concrete terms, it would allow the evolution of an Italian market aware of the needs of the national heritage but in need of more dynamism and openness to the whole world.

* *Partner – CBM&Partners*

BIENNALE VENEZIA/*di Paolo Baratta*

Biennale. Unica Aperta Generale

Arsenale, Gaggiandre *May You Live In Interesting Times Tomás Saraceno Aero(s)cene: When breath becomes air, when atmospheres become the movement for a post fossil fuel era against carbon-capitalist clouds, 2019, 58* **Esposizione Internazionale d'Arte © Jacopo Salvi**

BIENNALE VENEZIA/*di Paolo Baratta*

Arsenale, Corderie *Viva Arte Viva: in primo piano Takesada Matsutani Venice Stream, 2017; sullo sfondo Sheila Hicks, Scalata al di là dei terreni cromatici, 2016-2017* 57. Esposizione Internazionale d'Arte, 2017 © Andrea Avezzù

Nei suoi primi anni di vita La Biennale fu rigorosamente diretta nelle sue scelte dall'indirizzo voluto dai suoi responsabili. È noto che essa fu governata con spirito conservatore per molti anni e che la figura del Segretario (il leggendario Antonio Fradeletto) garantiva con la propria ferma opinione quanti temevano sobbalzi ed eccessi innovativi. […]

La Biennale fu, come è noto, fondata nel 1893 e realizzò la prima Mostra nel 1895. Alla base delle sue origini sta un sindaco, uomo di teatro, scapigliato e progressista, che sarà seguito da un sindaco conservatore e clericale, ma anch'egli biennalista convinto e con lui un gruppo di maggiorenti veneziani e un consistente gruppo di artisti anch'essi veneziani. Convergenti gli obiettivi: valorizzare una ricchezza locale mettendola a diretto confronto con il mondo. […] Affermato con forza fin dalla prima bozza del progetto l'intento di promuovere il carattere 'Internazionale' della Mostra, già nella seconda bozza veniva inserito quello che sarà il secondo pilastro dell'edificio: la selezione, aperta a tutti, con tanto di giuria di ammissione.

Il dualismo tra la Mostra composta di artisti invitati e l'esposizione delle opere degli ammessi dalla "Giuria di accettazione" caratterizzò la vita della Biennale per lunghi anni, di fatto fino al 1956. […]

Si aprì anche un ufficio vendite, e la Mostra sollecitata per la promozione di confronti artistici internazionali nasceva così anche come strumento di promozione degli artisti sul mercato – allora di dimensioni limitate – e diveniva punto di riferimento degli artisti intesi anche come categoria professionale, e questo come si vedrà influirà non poco sulla vita della Biennale (presenza dei sindacati degli artisti nelle commissioni, pressioni per aumentare il numero degli invitati). […]

L'andamento della Biennale in tutti quegli anni fu una specie di circumnavigazione intorno alla Francia. Nemico numero uno era considerato infatti l'Impressionismo che non doveva corrompere le nuove generazioni di artisti italiani. Stesso trattamento sarà riservato all'Espressionismo. […]

Il Simbolismo, la trasfigurazione in arte del proprio mondo interiore, l'esoterismo, la psicoanalisi e il Mito influenzavano gli artisti italiani: dal paesaggio alle scene domestiche di interni, alle maschere e alla figura umana. […]

La prima Biennale del 1895 segue di tre anni la Secessione di Monaco e precede di due anni quella viennese e di tre quella di Berlino. Tutte manifestazioni queste, che pur non avendo lo spirito di moti d'avanguardia, processavano l'accademismo e miravano a dar vita a una moderna arte nazionale nei relativi Paesi. In molti casi ciò avveniva con dimensione multidisciplinare, comprendendovi l''Arts and Crafts'. […]

L'ansia di controllo sugli indirizzi artistici della Mostra si fece maggiore in ambito locale, quando nel 1920 scomparvero i primi grandi garanti (il Sindaco e il Segretario Generale). Venne nominato quale Segretario Generale Vittorio Pica, allora figura di primo piano per le scelte artistiche, una personalità pronta a nuove e più coraggiose aperture; fu sua l'iniziativa di far arrivare gli impressionisti e persino "l'arte negra", anche se gli fu subito imposta una "commissione" composta di 7 membri, divenuti poi 13, che vigilasse sulle scelte.

Seguì nel 1928 l'arrivo di Antonio Maraini come Segretario Generale (che diverrà capo del sindacato fascista degli artisti): la commissione fu ridotta e poi abolita, ma questa volta il conflitto con il Presidente sindaco (Ettore Zorzi) che pretendeva di effettuare personalmente le scelte degli artisti fu davvero totale; il risultato fu che Maraini ottenne, con una legge del 1930, la trasformazione dell'Ente da ente promosso localmente in Ente di Stato. Tale trasformazione divenne parte di un più ampio disegno che vedeva un maggiore impegno dello Stato e che coinvolgeva anche la Triennale di Milano e la Quadriennale di Roma. Maraini restò Segretario mentre Presidente, al posto del sindaco, fu nominato un ex ministro: Giuseppe Volpi, Conte di Misurata. […]

Dall'inizio La Biennale venne vista come strumento per affiancare la propaganda che esaltava l'immagine dell'Italia come nazione nuova, aperta, giovane, contraria alle conclusioni sanzionatorie della Prima guerra mondiale, revisionista dei perfidi trattati della fine della guerra. […]

In questo quadro La Biennale dilatò il campo delle sue attività: all'arte si affiancò il cinema, il teatro, la musica, grazie alla nuova legge che offriva anche queste opportunità. […]

Nel dopoguerra La Biennale poté organizzare la prima Esposizione Internazionale d'Arte nel 1948 (la prima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica era stata già presentata nel 1946). Si fece una scelta che sottolineava la continuità, non vi fu una riforma come frattura rispetto al passato: mentre l'organizzazione della Biennale fu affidata a un Commissario, la curatela della mostra fu da lui affidata a un comitato di esperti composto da critici di "chiara fama" e da artisti, questi ultimi da intendersi anche come rappresentanti dei sindacati. […]

Era in formazione lo spirito europeo, ma era al lavoro anche un'intensa azione favorevole a una crescente apertura verso l'America e la diffusione dell'Action Painting e dell'Espressionismo Astratto assunsero carattere dirompente. […]

L'orientamento prevalente diveniva il Nuovo Astrattismo, l'Informale e soprattutto, come ricordato, l'Action Painting. […]

Venne dunque dall'America la Pop Art e il Nuovo Realismo (Nouveau Réalisme): fu un'operazione favorita da interessi politici (consolidamento dell'Alleanza Atlantica); ma anche se fu accompagnata da grandi dispute e preoccupazioni politiche, con essa la Biennale si affrancava non solo dal nazionalismo dell'era fascista ma anche dal riferimento esclusivo all'Europa: diveniva globale, almeno per quel che globale significava allora. […]

L'effetto dirompente dell'edizione del 1964 fu seguito da una grande calma nel 1966, ed ecco però il '68 che, seppure in modo non univoco, rifiutava le discussioni in corso per mettere sul tappeto una questione politica, quella del ruolo dell'Istituzione per non dire della sua sopravvivenza. […]

Il '68 influì non solo per le interruzioni alle attività che portò con sé, ma anche sui contenuti delle Biennali successive: quella del 1970 fu dedicata all'attività artistica come attività di produzione, al laboratorio artistico piuttosto che all'opera nonché al coinvolgimento del visitatore; anche quella del 1972 inserì mostre sulla grafica, sui video e sull'architettura. […]

Venne nominato un presidente rappresentativo e creativo che salutò, come fecero tutti, quella riforma come epocale. Con la legge del 1973 nel Consiglio di Amministrazione furono inseriti rappresentanti di enti locali, espressi dagli organi assembleari degli enti locali e quindi dalle rappresentanze politiche di quegli enti, altri erano designati dai sindacati, altri dai ministeri, per un totale di 19 componenti (tenuti a prevedere una riunione pubblica all'anno). […]

Fecero il loro ingresso la grafica, i video, il design e l'architettura nell'Esposizione del 1976 nonché temi e riflessioni sul rapporto con il cinema; la stessa selezione italiana in questo stesso anno fu organizzata sulla base di tematiche relative al rapporto dell'arte con l'ambiente sociale, mentre una mostra affidata a Germano Celant trattava del rapporto tra Ambiente e Arte. […]

Nell'Esposizione del 1980 se da un lato si confermava in via definitiva l'interesse per l'architettura (lo dimostra la mostra *La Presenza del Passato. La Strada Novissima* che si tenne lungo i primi 70 metri delle Corderie all'Arsenale), dall'altro si inseriva nella vecchia struttura della Mostra una nuova sezione 'Aperto', grazie alla quale la Biennale poté accogliere quello stesso anno le tendenze più recenti che in Italia e in Germania davano vita alla "nuova pittura": la Transavanguardia e i nuovi pittori tedeschi, da Baselitz a Kiefer, da Polke a Richter, gruppo di artisti che dominò poi nella Documenta 7 del 1982 per ricomparire poi nel padiglione Germania. […]

Nonostante la riforma avesse introdotto la figura del Direttore di settore, si procedette nella Biennale Arte nominando direttori che avrebbero operato prevalentemente come organizzatori strategici, che si sarebbero dedicati a curare alcune delle mostre, ma che sarebbero stati accompagnati da comitati, da altri curatori (raramente), da commissioni utili a realizzare ancora una volta un "complesso di mostre", un piccolo arcipelago di mostre. […]

La grande Mostra del Centenario nel 1995 fu affidata per la prima volta dall'inizio della storia della Biennale a un curatore straniero, che risultò tuttavia anch'egli affiancato da commissioni di esperti e comitati per la scelta degli artisti italiani: l'indirizzo evocativo la fece da padrone, mentre nella Mostra principale aleggiava lo spirito critico del curatore (Jean Clair) verso l'arte contemporanea. […]

Nel 1997, in un clima di incertezze e dispute, solo l'esperienza di Germano Celant, nominato Direttore del Settore Arti Visive e curatore della 47. Esposizione Internazionale d'Arte con solo pochi mesi di tempo a disposizione, consentì la realizzazione di una mostra valida. […]

Dopo alcuni anni di gestazione venne finalmente la riforma del 1998 e fu questa volta radicale. Comportava di fatto una rifondazione: da Ente del parastato con un consiglio pletorico e influenzato da equilibrismi politici, a Istituzione pubblica governata dal diritto privato, con un Consiglio di Amministrazione ridotto e con autonomia di indirizzo. […]

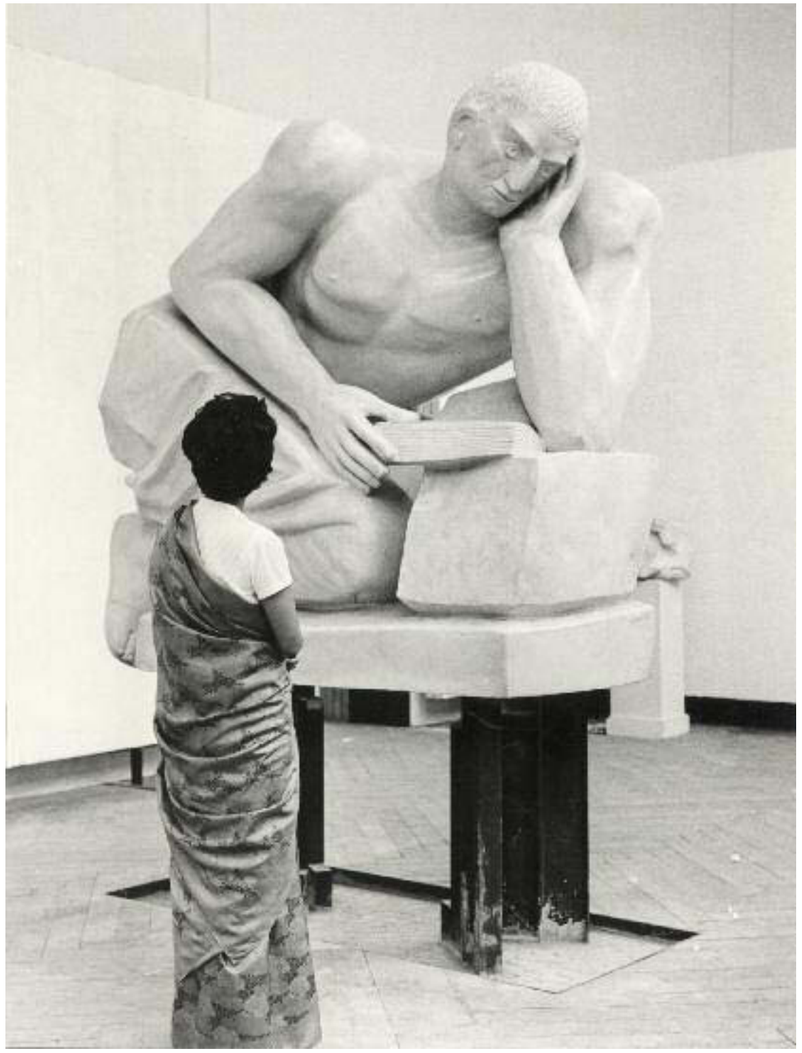
La Biennale assumeva su di sé il compito di realizzare una Mostra Internazionale unica, aperta e generale e i padiglioni sarebbero stati contributi spontanei al dialogo internazionale: nessuna interferenza ma libertà di seguire il tema principale. […]

Tutte le mostre di questo ultimo ventennio (1999-2019), quale fosse il tema o l'ispirazione delle scelte dei vari curatori susseguitisi in questi anni, sono state improntate a questo spirito e alla sensibilità al tema del rapporto con il visitatore. […]

Ciò anche al fine di richiamare il ruolo che l'arte gioca nella formazione di ciascuno di noi come individuo e come comunità.

Testo estratto dall'introduzione del volume: "Esposizione Internazionale d'arte La Biennale di Venezia 1895-2019" a cura di Asac-Archivio storico della Biennale di Venezia, La Biennale di Venezia 2019

THE BIENNALE.



Padiglione Centrale, sala 5 *Arturo Martini, 31* Esposizione Internazionale d'Arte, 1962 © Cameraphoto

UNIQUE, OPEN GENERAL

In its early years, La Biennale di Venezia followed a strict set of guidelines imposed by those 'in charge'. Indeed, this approach married well with the system of consensus on which the new institution was built. It is well known by now that La Biennale was governed with a conservative spirit for many years and that the steadfast opinions of its General Secretary (the legendary Antonio Fradeletto) appeased those who feared bumps in the road or innovative excess. […] La Biennale di Venezia was founded in 1893 and held its first Exhibition in 1895. Its first foray into the art world was guided by a theatrical, dishevelled and progressive mayor who was followed by a conservative, clerical mayor, still a staunch biennalista himself, supported by leading Venetian figures and a large group of local Venetian artists. Indeed, they had a set of shared objectives: to enhance the city, a glorious city that needed to secure its future at a time of uncertainty, as an asset by putting it out there in a direct challenge vis-à-vis the world. […]

La Biennale, having established its intent to promote its 'international' flair from the very beginning included in its charter the second pillar of this edifice: a selection that was open to anyone, based on the decision of an admissions jury. […]

The Exhibition was thus composed of artists who had been specifically invited to the event and entrants who had been admitted by the selection jury, resulting in a dualism that ultimately characterized the spirit of the Biennale for many years to come, until 1956. […]

The Institution opened a sales office, aiming to also use the international art event as a tool for promoting artists on the somewhat limited market of the time. With these choices, the Exhibition had become a point of reference for artists, also as a category of professionals, with considerable influence on later developments (presence of artist union reprsentatives on committees and pressure to increase invitee numbers). […]

During those years, the Biennale tried its best to 'circumnavigate' France. This was because the number one enemy was Impressionism, which the institution feared would corrupt the latest generation of Italian artists. The same treatment would later be reserved for Expressionism[…]

Symbolism, the transfiguration of the inner world into art, Esotericism, psychoanalysis and mythology were supposed to influence Italian artists in depicting landscapes, domestic scenes of interiors, masks and the human figure. […]

The very first Bienniale took place in 1895, just three years after the Munich Sezession and respectively two and three years before the Viennese and Berlin movements. Despite not necessarily embracing the spirit of avant-garde movements, all of the above questioned an academic approach and attempted to breathe life into national modern art. In many cases, they did so by adopting a multidisciplinary approach that included groups such as the Arts and Crafts movement. […]

La Biennale's anxious desire to control artistic approaches became greater, still at a local level, when the event's first major guarantors disappeared in 1920 (the mayor and General Secretary). Vittorio Pica, a leading figure in the art world, was appointed General Secretary and geared up to embrace a new, more courageous approach. Indeed, it was his idea to include the Impressionists and African art in the Exhibition, despite the immediate appointment of a committee of seven (and later thirteen) members tasked with supervising his choices. […]

Antonio Maraini took the chair as General Secretary in 1928 (later becoming head of the Fascist Union of Artists) and the committee was downsized and then abolished. However, this time, conflicts with the President and city mayor (Ettore Zorzi), who insisted on personally choosing the artists himself, were truly disastrous. As a result of said conflict, Maraini succeeded in obtaining the approval of a law in 1930 that transformed La Biennale from a locally promoted institution into a state institution. This transformation fed into a more comprehensive overhaul that saw greater state commitment and also involved the Milan Triennale and Rome Quadriennale. Maraini remained Secretary while the President was replaced by a former minister: Giuseppe Volpi, Count of Misurata. […]

Indeed, La Biennale was viewed as a means of propping up a propaganda machine that glorified Italy's image as a new, open and young nation, opposed to the punitive outcomes of the First World War. It was also viewed as revisionist of the loathed treaties imposed after the end of the war. […]

It was within this context that the Biennale expanded its remit to include cinema, theatre and music, thanks to the 1930 law that permitted these activities.

The Second Post-War Period

After the Second World War, La Biennale di Venezia took its premises back and organised the first International Art Exhibition in 1948 (the first International Film Festival had already taken place in 1946). The organisers ultimately decided to focus on a sense of continuity, rather to make a break with the past. While the task of organising the Biennale was entrusted to a commissioner, curation of the exhibition itself was delegated to a committee of experts composed of 'well-known' critics and artists, with the latter also acting as trade union representatives. […]

The exhibition's prevailing focus became New Abstractionism, Informalism and primarily, as previously mentioned, Action Painting. […]

And so, America brought Pop Art and New Realism (Nouveau Réalisme) to the Biennale, an act that was somewhat favoured by political interests (promotion of the Atlantic Alliance). Although it resulted ina number of disputes and political concerns, the Biennale already free from the nationalism that had plagued the fascist era, now could overcome its exclusive references to Europe: it became global, at least, as far as global meant at the time.

The disruptive nature of the 1964 edition was followed by great calm in 1966, while the 1968 edition was somewhat unique in its rejection of ongoing discussions to table a political issue: the role of the institution and its survival. […]

The 1968 edition was influential not only due to the disruption that took place, but also due to its bearing on the contents of subsequent editions. The 1970 edition was dedicated to artistic experimentation and to art as a productive activity and to visitor engagement rather than to the works of art themselves. The 1972 edition showcased graphic art, videos and architecture.

A representative and creative individual was appointed President of La Biennale and he viewed the reform as a momentous feat of ingenuity, as did many others at the time. In compliance with the 1973 law, representatives from local institutions were appointed to the board of directors whose nomination was a reflection of political representations.

Others were put forward by unions or ministries, resulting in a board that soon consisted of nineteen members (who were asked to attend a public meeting once a year). […]

Graphic art, videos, design and architecture made their entrance into the Exhibition in 1976, along with a number of themes and reflections on how these mediums related to cinema.

The Italian selection that same year was organised into themes relating to the relationship between art and the social environment, while an exhibition entrusted to Germano Celant dealt with the relationship between art and the environment. […]

In spite of the firm interest in architecture (as was evidenced by 'La Presenza del Passato – La Strada Novissima' exhibition, staged along the first seventy metres of the Corderie in the Arsenale) a new 'Aperto' section was launched at the Biennale in 1980, which included 'new painting' trends in Italy and Germany: the Transavanguardia movement and new German painters such as Baselitz, Kiefer, Polke and Richter who also dominated the Documenta 7 art exhibition in 1982, leading to it being showcased once again in the German pavilion. […]

Although the reform required the appointment of a department director, the Biennale proceeded in appointing individuals to work primarily as strategic organisers dedicated to taking care of a few of the exhibits.

They were still accompanied by committees, panels and (rarely) other curators who contributed once more to the creation of an 'exhibition complex,' i.e. a small archipelago of separate exhibitions. […]

The great Centennial Exhibition of 1995 was entrusted to a foreign curator for the first time since the foundation of the Biennale. He was nevertheless supported by expert committees and panels in his choice of Italian artists. The evocative approach of the exhibits was matched with the critical spirit of its curator (Jean Clair).

In an atmosphere of uncertainty and dispute in 1997, Germano Celant was appointed Director of the Visual Arts Department and curator of the 47th International Art Exhibition, and only his skills and experience ultimately resulted in the creation of a valuable exhibition despite him having been given just a few months' notice. […]

After a period of gestation, the 1998 reform was finally enacted and this time, it was radical. As a matter of fact, it implied a refoundation from a bureaucratic body with its bloated committees influenced by political balancing acts – into a public institution governed by private law with a smaller board of directors and full decisional autonomy. […]

The Biennale the task of creating a unique, open and general international exhibition, while pavilions would host spontaneous contributions to the international dialogue. Without interference, they were free to follow the main theme if they so wished. […]

Whatever the theme or inspiration behind the choices made by each curator over the last twenty years (1999-2019) every exhibition has been inspired by this spirit and by an awareness of the importance of building relationships with visitors. […]

All these aims are all pursued according to an interpretation of the role of La Biennale as an instrument for the promotion of an open, free, and self-conscious society.

The text is extracted from the introduction of the volume "Esposizione Internazionale d'arte La Biennale di Venezia 1895-2019" by Asac-Archivio storico della Biennale di Venezia, La Biennale di Venezia 2019

Maestro dell'Annuncio ai pastori *Giovane che odora una rosa, 1635-1640 circa, Voglia [Firenze]* Fondazione De Vito © Claudio Giusti

FONDAZIONE DE VITO/*di Nadia Bastogi**

LA FONDAZIONE DE VITO. LA MODERNITÀ DEL SEICENTO NAPOLETANO

La mostra "Dopo Caravaggio. Il Seicento napoletano nelle collezioni di Palazzo Pretorio e della Fondazione De Vito" (inaugurata a Prato il 14 dicembre 2019 e prorogata al 6 gennaio 2021) presenta per la prima volta al pubblico un gruppo importante di dipinti della raccolta formata da Giuseppe De Vito, oggi appartenente all'istituzione che ne porta il nome.

La "Fondazione Giuseppe e Margaret De Vito per la Storia dell'Arte Moderna a Napoli" rappresenta, infatti, la più viva eredità di Giuseppe De Vito, la cui passione per la pittura del Seicento napoletano è stata il fulcro della costante attività di studioso, di collezionista, di mecenate, svolta in parallelo alla sua professione di ingegnere imprenditore.

Da lui costituita il 5 maggio 2011 nell'antica villa di Olmo, presso Vaglia, sulle colline che guardano Firenze, è solo alla sua morte nel 2015 che sono pervenuti all'istituzione la collezione di dipinti conservata nella dimora milanese e l'insieme della biblioteca, della fototeca e dell'archivio.

Come De Vito sottolineava nella premessa allo statuto, la Fondazione ha lo scopo di mettere a disposizione della comunità, e soprattutto dei

** Direttrice Scientifica della Fondazione De Vito*

giovani, i dipinti, i documenti e i materiali da lui raccolti, con la finalità di promuovere e valorizzare la conoscenza della stagione più alta dell'arte partenopea. Essa nasce, dunque, con una specifica vocazione, che la contraddistingue nel panorama di analoghi enti, così come originali erano state la personalità di De Vito e la sua attività nel campo storico artistico. Qui aveva fatto il suo ingresso da *outsider* alla fine degli anni sessanta, e ha lasciato una traccia significativa con ben settantadue contributi scientifici pubblicati tra il 1974 e il 2013, grazie ai quali gli è oggi riconosciuto un posto di rilievo nella storiografia critica novecentesca del Seicento napoletano e del genere della natura morta.

"L'ingegnere prestato alla storia dell'arte", come amava ironicamente definirsi, era nato a Portici (Napoli) il 2 ottobre 1924 ed aveva diviso la sua vita fra Napoli, a cui lo legavano le radici culturali e il gusto artistico, Milano, dove ha vissuto dal 1952 e dove aveva costituito un'importante azienda nel campo delle telecomunicazioni, e Firenze in cui ha trascorso gli ultimi anni prima della morte nel 2015, nella residenza di campagna acquistata nel 1980, divenuta poi la sede della Fondazione.

Brillante ingegno, nel 1954, dopo aver brevettato alcune componenti per la trasmissione dei segnali radiotelevisivi, aveva iniziato una fortunata attività imprenditoriale coltivando, tuttavia, i suoi interessi per l'arte e dalla metà degli anni sessanta aveva cominciato a collezionare dipinti e a studiarli. Il suo approccio scientifico e sistematico univa l'interesse per i documenti e per gli aspetti tecnici dell'opera al riconoscimento della sua qualità estetica e alla *connoissership* di matrice longhiana. Dopo qualche incursione nella pittura del Seicento settentrionale si era dedicato, con una scelta coerente e univoca e una passione "viscerale", alla pittura del Seicento napoletano, acquisendo sul mercato antiquario e da collezionisti privati dipinti importanti che documentavano il filone del naturalismo caravaggesco partenopeo.

Determinante per la sua crescita di studioso era stato l'incontro con Raffaello Causa, soprintendente a Capodimonte e uno dei maggiori studiosi di arte napoletana, a cui erano seguiti i rapporti stretti con tutti i maggiori specialisti di Seicento italiani e stranieri. I primi articoli pubblicati e la partecipazione alle due grandi mostre sul Seicento Napoletano *Paintings in Naples 1606-1705 from Caravaggio to Luca Giordano*, (Londra, Washington, Parigi, Torino 1982-1983) e *Civiltà del Seicento a Napoli* (Napoli 1984-85), dove figurava fra gli organizzatori, i prestatori e gli autori del catalogo, consacrarono De Vito collezionista e studioso. In quel fervido clima di ricerca, con la sua mentalità imprenditoriale egli, intuendo la necessità di uno strumento per valorizzare le ricerche documentarie e gli studi avviati, aveva fondato il periodico annuale *Ricerche sul '600 napoletano* pubblicato dal 1982 e diretto fino alla morte, che rappresenterà un costante e originale punto di riferimento nel settore. I pionieristici articoli di De Vito su personalità artistiche poco note o fraintese, si alterneranno ai contributi di studiosi di fama, di giovani ricercatori, di valenti archivisti. Divenuto dal 2011 l'annale della Fondazione con il titolo *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna*, che ne attesta l'ampliamento ai secoli XV-XIX, la sua pubblicazione, giunta al trentatreesimo numero e arricchita nella veste illustrativa ed editoriale, è oggi una delle attività principali dell'istituzione.

Contestualmente, seguendo l'esempio dei grandi conoscitori come Roberto Longhi, De Vito raccoglieva una ricca fototeca con migliaia di immagini di opere di Seicento napoletano acquisite dal mercato antiquario, da collezioni private e musei di tutto il mondo o frutto di specifiche campagne fotografiche.

Cuore della Fondazione è la collezione costituita da sessantaquattro dipinti di Seicento napoletano, rappresentativi di molti degli artisti più importanti del secolo, da Battistello Caracciolo a Luca Giordano. Essa non è frutto di scremature su un numero elevato di acquisti ma di precise scelte guidate dall'immediato riconoscimento della qualità e dall'interesse che i dipinti rivestivano agli occhi dello studioso. La raccolta rispecchia perfettamente lo stretto intreccio fra il collezionista e lo storico dell'arte con un legame biunivoco in cui l'acquisto dell'opera a volte seguiva, altre ne precedeva e stimolava lo studio. Essa si configurava come una sorta di 'laboratorio', di *work in progress*, che arrecava godimento estetico al collezionista ma ne stimolava altresì le riflessioni. Ogni dipinto era una precisa tessera nella sua ricostruzione della scena artistica napoletana. Per tale motivo e rifuggendo da ogni intento speculativo egli non ha mai rivenduto alcuna opera.

Sono esempio di questo legame il nucleo di ben quattro dipinti del Maestro dell'Annuncio ai pastori fra cui la tela con *Giovane che odora una rosa*, una delle più rappresentative dell'anonimo pittore di cui De Vito è stato uno dei maggiori esegeti; la presenza del *San Giovannino* di Battistello, del *Sant'Antonio Abate* di Jusepe de Ribera e del giovanile *San Giovanni Battista nel deserto* di Massimo Stanzione, esemplari del filone naturalista dei primi decenni, insieme a opere di Francesco Fracanzano, Paolo Finoglio, Giovanni Ricca; la straordinaria *Santa Lucia*, capolavoro di Bernardo Cavallino che, con la *Sant'Agata* di Andrea Vaccaro e la grande pala con *Cristo e la Samaritana* di Antonio De Bellis, rappresenta l'evoluzione pittorica della metà del secolo e si collega ai pionieristici studi di De Vito su tali artisti; le tele di Aniello Falcone e di Micco Spadaro, che esemplificano la pittura di piccole figure e il genere della battaglia; le opere di Mattia Preti, fra cui il capolavoro napoletano della *Scena di carità con tre fanciulli* e la coinvolgente *Deposizione di Cristo* degli anni maltesi. Le quattro tele di Luca Giordano documentano il particolare interesse per l'artista a cui De Vito dedicò ben diciassette contributi restituendo con grande acume critico una diversa fisionomia al suo periodo giovanile. Così, il nutrito gruppo di nature morte dei maggiori pittori di genere napoletani, da Luca Forte, ai Recco, a Paolo Porpora, ai Ruoppolo, rappresenta al meglio le sue predilezioni e uno dei campi dove lo studioso produsse maggiori e riconosciuti risultati critici.

Dopo la morte di De Vito gli intenti del Presidente Notaio Giancarlo Lo Schiavo e della scrivente, già designati nelle loro cariche dal fondatore, sono stati quelli di proseguirne le volontà, facendo conoscere la sua figura e valorizzando anzitutto la pubblicazione dell'annale e la collezione, promuovendo la fruizione e lo studio di quest'ultima attraverso esposizioni e la prevista pubblicazione di un catalogo scientifico. Sarà, inoltre, avviata la messa in rete del catalogo della biblioteca specializzata sull'arte napoletana e sul Seicento, anche con edizioni rare e miscellanee, insieme alla digitalizzazione della fototeca ed alla possibilità di consultare il fondo che De Vito acquisì da Antonio Delfino con trascrizioni da documenti dell'Archivio del Banco di Napoli dei secoli XVII e XVIII.

Il chiaro intento di De Vito di sostenere la ricerca e i giovani è per la Fondazione una missione prioritaria, espressasi in questi anni sia con il contributo a pubblicazioni inerenti l'arte moderna a Napoli, sia con l'assegnazione di borse di ricerca in collaborazione con università e istituzioni italiane e straniere.

Attraverso tali strumenti la Fondazione, seguendo lo spirito innovativo e tecnologico che ha sempre contraddistinto le scelte di De Vito, vuole essere punto di riferimento per gli studi sull'arte napoletana e per il sostegno ai giovani studiosi del settore.

Giuseppe Ruoppolo *Natura morta con frutta, pappagallo, tartaruga e maiolica, fine XVII secolo, Vaglia (FI)* Fondazione De Vito © Claudio Giusti

FONDAZIONE DE VITO/*di Nadia Bastogi*

FONDAZIONE DE VITO. THE MODERNITY OF SEVENTEENTH-CENTURY NEAPOLITAN ART

The exhibition "Dopo Caravaggio. Il Seicento napoletano nelle collezioni di Palazzo Pretorio e della Fondazione de Vito" - inaugurated in Prato on December 14th 2019 and extended to 6 January 2021 - presents, for the first time to the public, an important group of paintings from Giuseppe De Vito's collection, now belonging to the institution that bears his name.

The "Fondazione Giuseppe e Margaret De Vito per la Storia dell'Arte Moderna a Napoli" is Giuseppe De Vito's liveliest legacy. His passion for seventeenth-century Neapolitan art has been at the heart of his constant activity as a scholar, collector and patron, which he carried out in parallel with his profession as an entrepreneurial engineer.

Founded on May 5th, 2011 in the ancient mansion in Olmo, near Vaglia, on the hills overlooking Florence, it was only at his death in 2015 that the collection of paintings kept in the Milanese residence as well as the entire library, photo library and archive reached the institution.

As De Vito pointed out in the introduction to the statute, the aim of the Foundation is to make available to the community, and especially to youngsters, the paintings, documents and materials he collected, in order to promote and enhance the highest season of Neapolitan art. The Foundation was thus created with a specific vocation, which sets it apart in the panorama of similar bodies, just like De Vito's peculiar personality and his activity in the historical and artistic field. Here, he had made his entrance as an outsider at the end of the sixties, leaving a significant trace with seventy-two scientific contributions published between 1974 and 2013, which won him a prominent place in the critical historiography of twentieth-century Neapolitan art and the genre of still life.

"The engineer lent to the history of art", as he ironically loved to call himself, was born in Portici (Naples) on October 2nd, 1924. He lived in Naples, where his cultural roots and artistic taste were, Milan, where he moved in 1952 and where he set up an important company in the field of telecommunications, and Florence, where he spent the last years. Here, he died in 2015, in the country house purchased in 1980, which later became the headquarters of the Foundation.

A brilliant mind, in 1954, after having patented some components for the transmission of radio and television signals, he started a fortunate entrepreneurial activity while cultivating his interests in art. In the mid-sixties, he began to collect and study the paintings he bought. His scientific and systematic approach combined his interest in the documents and technical aspects of the work with the recognition of its aesthetic quality and Longhian connoissership. After a few forays into northern seventeenth-century painting, he devoted himself, with a coherent and univocal choice and a "visceral" passion, to Neapolitan seventeenth-century painting, acquiring important paintings on the antique market and from private collectors that documented the Neapolitan Caravaggio naturalism.

A decisive factor in his growth as a scholar was his meeting with Raffaello Causa, superintendent at Capodimonte and one of the greatest scholars of Neapolitan art, which led to close relations with all the major Italian and foreign specialists of the seventeenth century. The first articles published and his participation in the two major exhibitions on seventeenth-century Neapolitan art Paintings in Naples 1606-1705 from Caravaggio to Luca Giordano, (London, Washington, Paris, Turin 1982-1983) and Civiltà del Seicento a Napoli (Naples 1984-85), where he was among the organisers, lenders and authors of the catalogue, consecrated De Vito a collector and scholar. In that fervent climate of research, his entrepreneurial mentality sensed the need for a tool to enhance the documentary research and studies launched. That's why he founded the annual periodical publication Ricerche sul '600 napoletano published since 1982 and directed until his death, which represents a constant and original point of reference in the field. De Vito's pioneering articles on little-known or misunderstood artistic personalities alternated with the contributions of renowned scholars, young researchers and talented archivists. Since 2011, it has become the annals of the Foundation with the title Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna, which attests to its extension to the fifteenth-nineteenth centuries. Its publication, now in its thirty-third issue and enriched in its illustrative and editorial form, is today one of the institution's main activities.

At the same time, following the example of great connoisseurs such as Roberto Longhi, De Vito collected a rich photo library with thousands of images of seventeenth-century Neapolitan works acquired from the antique market, private collections and museums around the world or which are the result of specific photographic campaigns.

The heart of the Foundation is the collection of sixty-four Neapolitan seventeenth-century paintings, representative of many of the most important artists of the century, from Battistello Caracciolo to Luca Giordano. It is not the result of skimming over a large number of purchases but of precise choices guided by the immediate recognition of the quality and interest that the paintings showed in the eyes of the scholar. The collection perfectly reflects the close interweaving between the collector and the art historian with a two-way link in which the purchase of the work sometimes followed, others preceded and stimulated the study. It was a sort of 'laboratory', a work in progress, which brought aesthetic enjoyment to the collector but also stimulated his reflections. Each work was a precise piece in his reconstruction of the Neapolitan art scene. For this reason, and escaping from any speculative intent, he never resold any work.

An example of this link is the nucleus of no less than four paintings by the Master of the Annuncio ai pastori (Announcement to the Shepherds), including the canvas with Giovane che odora una rosa (Young Man Smelling a Rose), one of the most representative of the anonymous painter of which De Vito was one of the greatest exegetes. The presence of San Giovannino by Battistello, Sant'Antonio Abate by Jusepe de Ribera and the young San Giovanni Battista nel deserto (Saint John the Baptist in the Desert) by Massimo Stanzione, examples of the naturalist vein of the first decades, together with works by Francesco Fracanzano, Paolo Finoglio, Giovanni Ricca. The extraordinary Santa Lucia, a masterpiece by Bernardo Cavallino which, with Sant'Agata by Andrea Vaccaro and the large altarpiece with Cristo e la Samaritana (Christ and the Samaritan woman) by Antonio De Bellis, represents the pictorial evolution of the mid-century and De Vito's pioneering studies on these artists. The paintings by Aniello Falcone and Micco Spadaro, which exemplify the painting of small figures and the genre of the battle; the works by Mattia Preti, including the Neapolitan masterpiece of the Scena di carità con tre fanciulli (Scene of Charity with Three Children) and the enthralling Deposizione di Cristo (Deposition of Christ) of the Maltese years. The four canvases by Luca Giordano document the particular interest in the artist to whom De Vito dedicated seventeen contributions, giving back a different physiognomy to his youthful period with great critical acumen. Thus, the large group of still lives of the greatest Neapolitan painters of the genre, from Luca Forte to Recco, Paolo Porpora and Ruoppolo, best represents his predilections and one of the fields where the scholar produced the greatest and most renowned critical results.

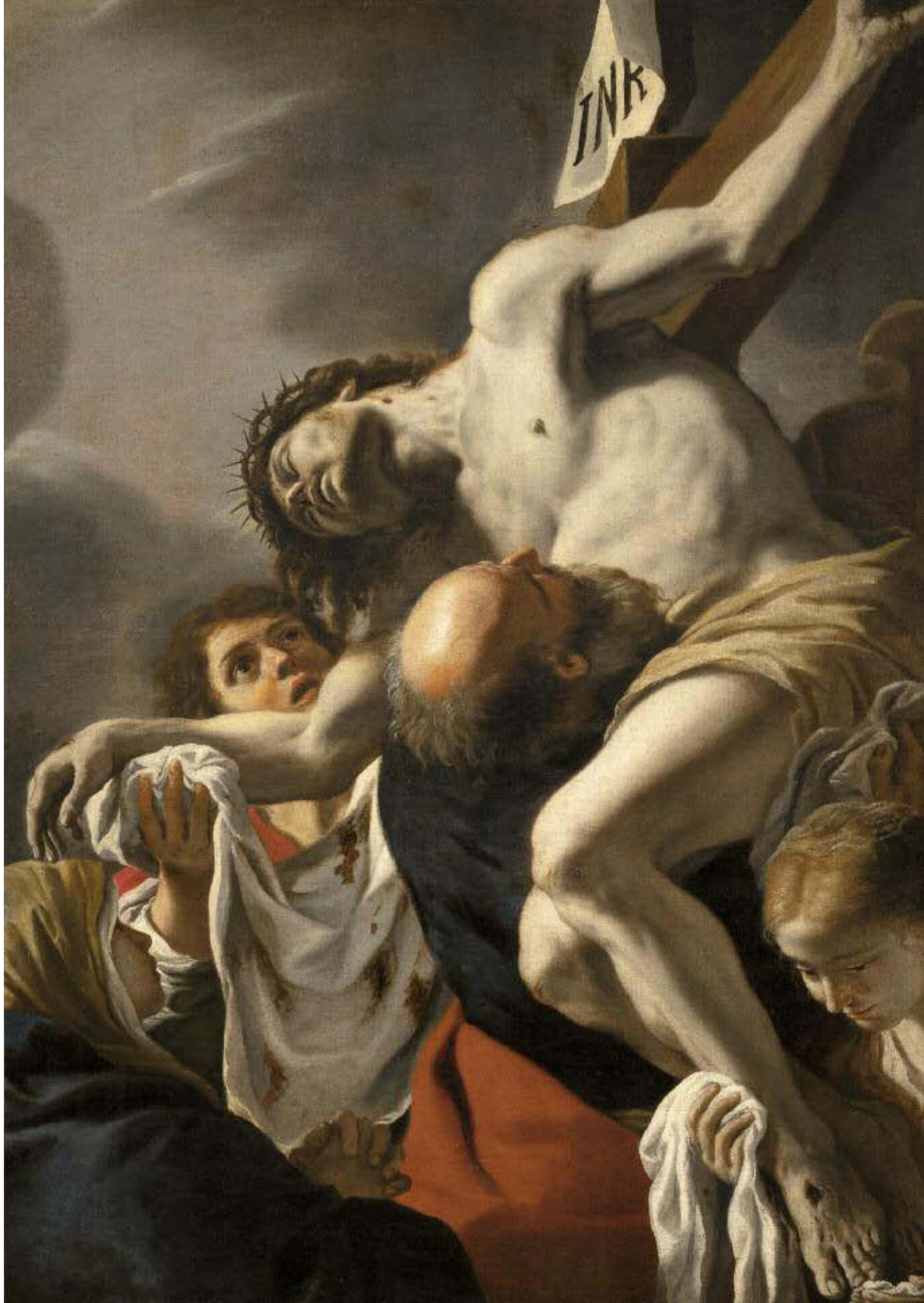
After De Vito's death, the intentions of the President Notary Giancarlo Lo Schiavo and mine, already designated by the founder, were to continue his will, making his figure known and enhancing, first of all, the publication of the annals and the collection, promoting its use and study through exhibitions and the planned publication of a scientific catalogue. In addition, the catalogue of the library specialised in Neapolitan and seventeenth-century art will be put online, also with rare and miscellaneous editions, together with the digitalisation of the photo library and the possibility to consult the fund that De Vito acquired from Antonio Delfino with transcriptions from documents of the Archive of the Banco di Napoli of the seventeenth and eighteenth centuries.

De Vito's clear intent to support research and young people is a priority mission for the Foundation, expressed in recent years both by contributing to publications on modern art in Naples and by awarding research grants in collaboration with Italian and foreign universities and institutions.

Through these instruments, following the innovative and technological spirit that has always distinguished De Vito's choices, the Foundation wants to be a point of reference for studies on Neapolitan art as well as for the support of young scholars in the field.

FONDAZIONE DE VITO/*di Nadia Bastogi**

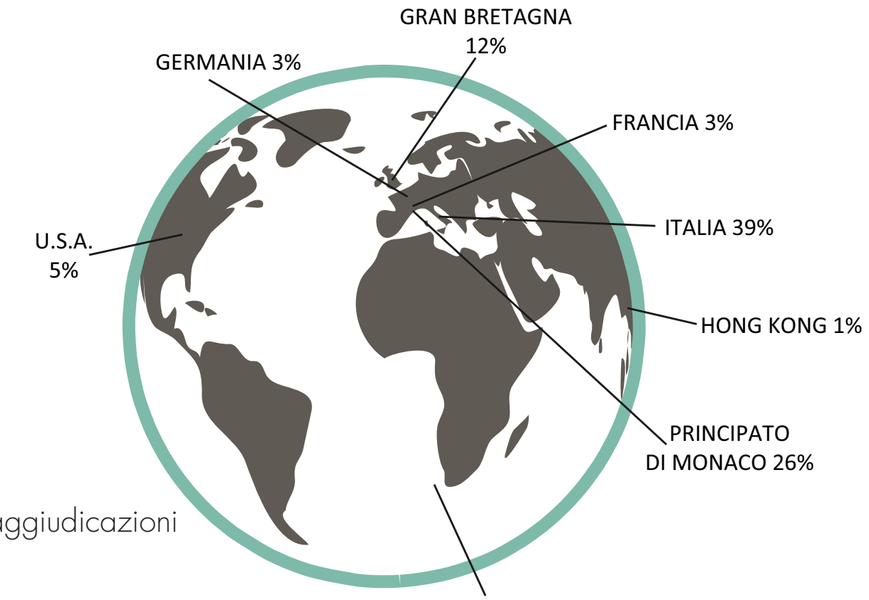
* *Scientific Director of the Fondazione De Vito*



Mattia Preti *Deposizione di Cristo dalla croce, 1675 circa, Vaglia [Firenze]* Fondazione De Vito © Claudio Giusti

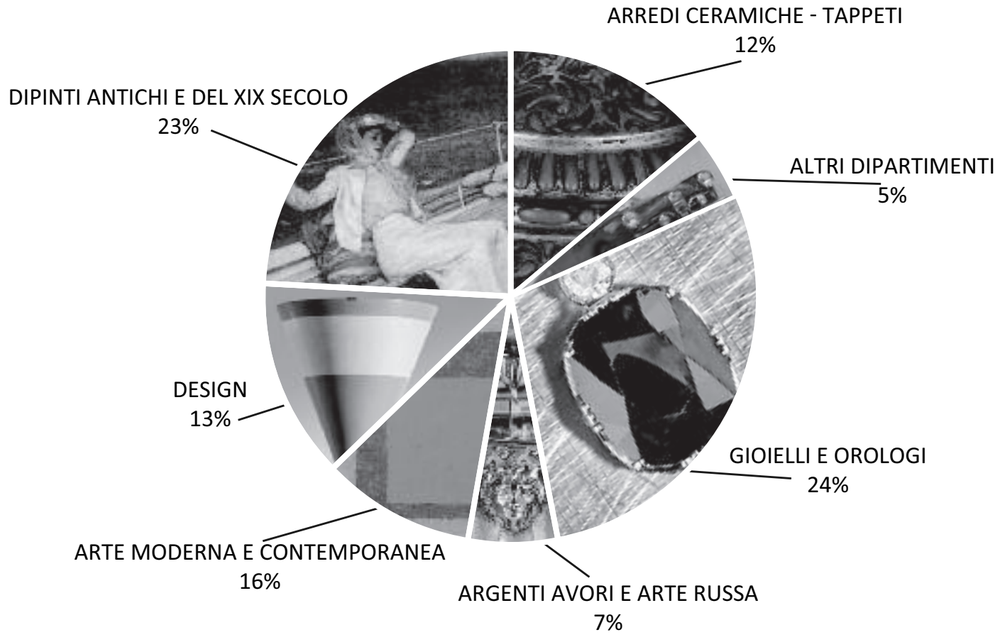
CONSUNTIVO 2019

2019 | CONSUNTIVO



26 aste
22.427.551 euro di aggiudicazioni
5.766 lotti venduti
di cui
40% ad acquirenti italiani
60% 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

preview

Arredare con gioioso decoro

Dipinti antichi. Iconici senza tempo

Marthe, Paul Durand-Ruel & Zandomeneghi

D'argento è la forma del sogno

Grazia Biscontini Ugolini. *The lady of ceramics*

La modernità altrove

Ettore Sottsass e la forma dell'anima

Auto e modernità in spasmodica bellezza

Gioielli, gaudium aeternum

Rolex e Patek l'armonia del tempo

Il filo della Storia

Gruppo in marmo raffigurante la "Vanitas"
Stima € 2.600 – 2.800

Arredare con gioioso decoro

Coppia di poltrone in legno intagliato e laccato *Venezia, XVIII secolo* **Stima** € 3.000 - 4.000

Il grande storico dell'arte inglese John Pope Hennessy, che visse a Firenze in una bellissima casa affacciata sul Ponte Vecchio, sosteneva il rapporto con gli oggetti è più costante che con gli uomini (gli oggetti non cambiano mai natura e non diventano noiosi). Il collezionismo non è altro che un'attività culturale complessa, alimentata da una passione onnivora di conoscenza che come sosteneva Baudelaire alimenta "La mia grande, la mia unica, la mia primitiva passione è glorificare il culto delle immagini".
Le opere d'arte segnano l'evolversi del gusto, che in una casa diviene una personale wunderkammer delle meraviglie. In fondo è nello stupore della scoperta la scintilla che rende imperioso e inarrestabile l'incendio di una passione che in alcuni casi diviene ossessione di una bellezza salvifica.
Nella prossima asta di Arredi, Sculture e Oggetti d'Arte del 23-24 giugno saranno esitati un corpus di oggetti provenienti da una prestigiosa collezione milanese, raccolti con eclettico gusto per esaltare la grande decorazione, tra un grandioso fasto tardo barocco, un grazioso artificio rococò e un'olimpica misura neoclassica. A partire da una gruppo in marmo raffigurante la "Vanitas" del XVIII – XIX secolo, e da una coppia di sculture veneziane settecentesche in legno laccato e dorato, raffiguranti servi mori su una base rocciosa che ancora testimoniano una forza e un entusiasmo plastico tipico del virtuosismo di un Seicento assai vicino al secolo del Lumi. Coeve e sempre provenienti dalla Serenissima, un'elegante coppia di poltrone in legno intagliato con impianto mistilineo ornato a decoro floreale policromo.
Di gusto neoclassico una coppia di vasi napoletani dell'atelier Giovine del 1823 biansati e decorati, probabilmente con ritratti di Francesco I di Borbone, reggente del Regno delle Due Sicilie e Maria Isabella di Borbone, e un tavolo da centro impiallacciato in legno di mogano del XIX – XX secolo, con piano circolare in marmo verde supportati da slanciate figure muliebri all'antica in bronzo dorato.

The great English art historian John Pope Hennessy, who lived in Florence in a beautiful house overlooking the Ponte Vecchio, claimed that the relationship with objects is more constant than with men (objects never change and are never boring). Collecting is nothing more than a complex cultural activity, fuelled by an omnivorous passion for knowledge which, as Baudelaire maintained, feeds "My great, my only, my primitive passion is glorifying the cult of images".
Works of art mark the evolution of taste, which in a house becomes a personal wunderkammer of wonders. After all, it is in the amazement of discovery that lies the spark that makes the fire of a passion imperious and unstoppable, which in some cases becomes an obsession with beauty.
In the next auction of Furniture, Sculptures and Art Objects, on 23-24 June, a corpus of objects from a prestigious Milanese collection will be hesitated, collected with eclectic taste to exalt the great decoration, between a grandiose late baroque pomp, a graceful rococo artifice and an Olympic neoclassical measure. Starting with a marble group depicting the "Vanitas" of the 18th - 19th century, and a pair of 18th-century Venetian sculptures in lacquered and gilded wood, depicting Moorish servants on a rocky base that still bear witness to the strength and plastic enthusiasm typical of the virtuosity of a 17th century very close to the Enlightenment century. Coeval and from the Serenissima, an elegant pair of armchairs in carved wood with a mixtilinear plant decorated with polychrome floral decoration.
In neoclassical style, a pair of Neapolitan vases from the Giovine atelier of 1823, whitewashed and decorated, probably with portraits of Francis I of the Two Sicilies, regent of the Kingdom of the Two Sicilies and Infanta Isabella, and a centre table veneered in mahogany wood of the 19th - 20th century, with a circular top in green marble supported by slender gilded bronze figures.

Coppia di sculture in legno laccato e dorato *Venezia, XVIII secolo raffiguranti servi mori* **Stima** € 8.000 – 12.000

PREVIEW/ Dipinti Antichi *25 giugno 2020*

ICONICI

senza tempo

Teodoro Filippo di Liagno detto Filippo Napoletano *Trionfo di Nettuno e Anfitrite Olio su tela, cm 113 x 165* **Stima € 15.000 – 25.000**

Carlo Maratti *Lo sposalizio della Vergine, Olio su tela, cm 66,1 x 48,8* **Stima € 5.000 – 8.000**

Sandro Bettagno, grande storico dell'arte veneta, a proposito della visione di un dipinto amava ripetere: "Nei quadri uno vede quello che sa": per il collezionista è sempre intrigante la ricerca delle fonti, dei documenti, delle precedenti attribuzioni. Ciò non toglie l'incertezza, ma è sufficientemente appagante. È un viaggio che inizia con il rispetto delle regole auree di qualità, provenienza e stato di conservazione, alla quale se ne aggiunge una quarta - nata da una società della visualità globale come è quella contemporanea - che chiede che l'opera sia iconica, ovvero che raccolga in sé il maggior grado di riconoscibilità espressa al livello più alto che dell'artista si conosca.

Nella prossima vendita di Dipinti Antichi del 25 giugno tre opere soddisfano tali requisiti, tanto ricercati da un nomadismo collezionistico che premia sempre di più l'inedita originalità

Il primo è una grande tela raffigurante il "Trionfo di Nettuno e Anfitrite" di Filippo Napoletano (Teodoro Filippo di Liagno [Napoli/Roma? 1589 – Roma, 1629]), dove l'artista rielabora le suggestioni manieristiche di Jacopo Zucchi in chiave teatralmente barocca.

Il secondo è un modelletto dello "Sposalizio della Vergine di Carlo Maratti (Camerano, 1625 – Roma, 1713) per pala d'altare andata dispersa della cappella Alaleona nella chiesa di Sant'Isidoro a Roma, che fu interamente decorata dal maestro tra il 1652 e il 1656 per conto di Flavio Alaleona.

La terza, infine, è un'intensa "Santa Caterina" di Giovan Battista Boncori (Campli, 1633 – Roma, 1699), migliore allievo di Pier Francesco Mola, artista capace di coniugare un delicato naturalismo dagli accenti bolognesi e neo-veneti ad un'elegante classicismo di influsso marattiano.

ANTIQUE PAINTINGS. TIMELESS ICONS

About the vision of a painting, Sandro Bettagno, a great historian of Venetian art, loved to repeat: "In paintings one sees what one knows". The collector always tends to search for sources, documents, previous attributions. This does not take away the uncertainty, but it is sufficiently satisfying. A journey begins with respect for the golden rules of quality, provenance and state of conservation. To these, a fourth is added - born of a visual global society such as the contemporary one - that demands that the work be iconic, that is to say, that it gathers within itself the greatest degree of recognisability expressed at the highest level known to the artist.

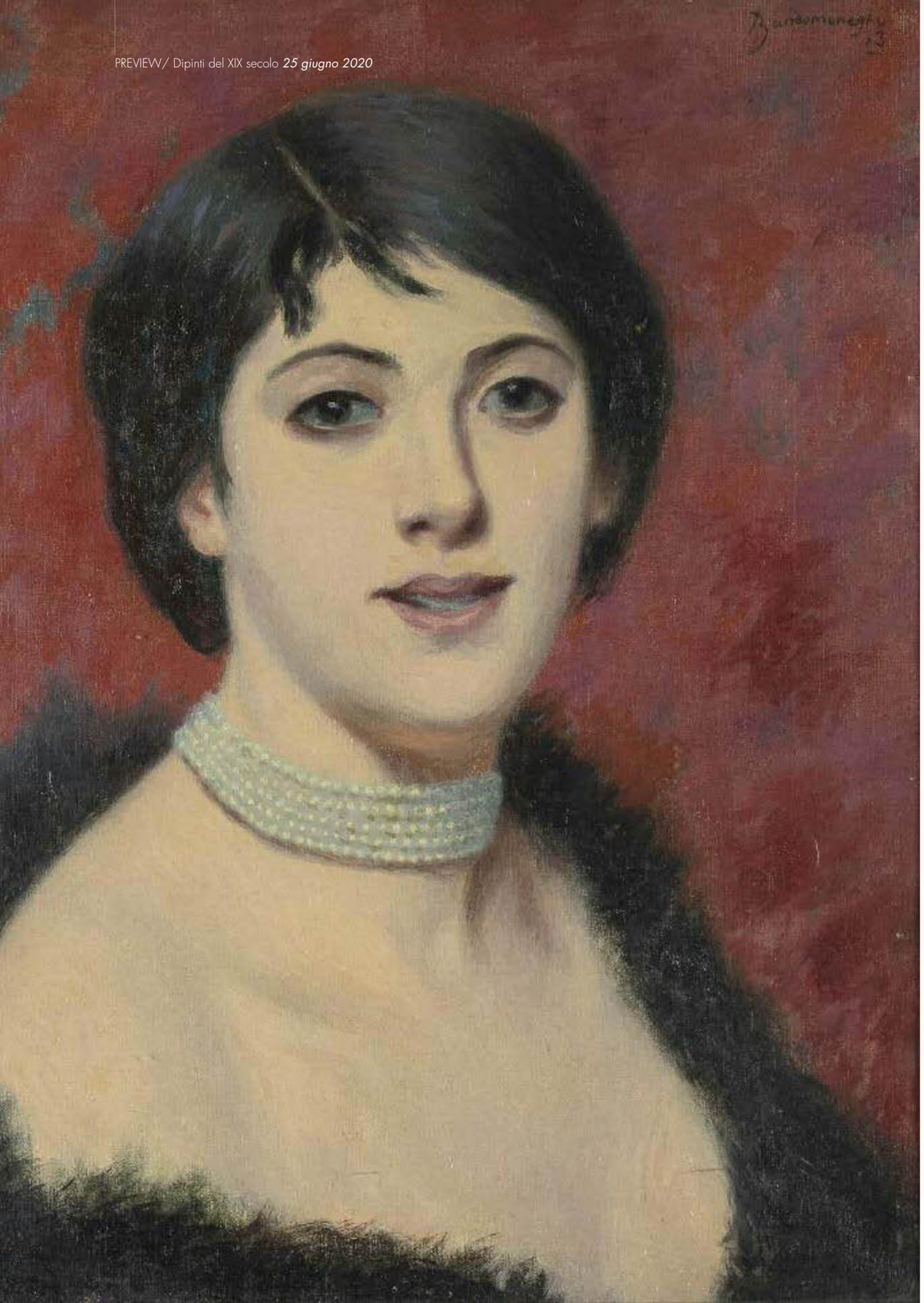
In the next sale of Old Paintings on June 25th three works meet these requirements, so much sought after by a nomadic collecting that increasingly rewards originality.

The first is a large canvas depicting the "Trionfo di Nettuno e Anfitrite" (Triumph of Neptune and Amphitrite) by Filippo Napoletano (Teodoro Filippo di Liagno [Naples/Rome? 1589 - Rome, 1629]), where the artist re-elaborates the manneristic suggestions of Jacopo Zucchi in a theatrical Baroque key.

The second is a model of the "Sposalizio della Vergine" (The Marriage of the Virgin) by Carlo Maratti (Camerano, 1625 - Rome, 1713) for the lost altarpiece of the Alaleona chapel in the church of Sant'Isidoro in Rome, which was entirely decorated by the master between 1652 and 1656 on behalf of Flavio Alaleona.

The third, finally, is an intense "Santa Caterina" (Saint Catherine) by Giovan Battista Boncori (Campli, 1633 - Rome, 1699), Pier Francesco Mola's best student, an artist capable of combining a delicate naturalism with Bolognese and neo-Venetian accents with an elegant classicism of Marattian influence.

Giovan Battista Boncori *Santa Caterina, Olio su tela, cm 73 x 62* **Stima € 5.000 – 8.000**



Federico Zandomeneghi *Marthe, Olio su tela, cm 40 x 33* **Stima € 80.000 – 100.000**

PREVIEW/ Dipinti del XIX secolo *25 giugno 2020*

MARTHE, PAUL DURAND-RUEL & ZANDOMENEGHI

Paul Durand-Ruel e l'Impressionismo sono una cosa sola. La sua galleria londinese a New Bond Street era il paradigma di quella irrefrenabile stagione dove progresso, benessere e *joie de vivre* delle classi più agiate dette modo ad artisti mondani, eclettici ed estrosi di rappresentare la bellezza nella maniera più smagliante e sfarzosa possibile. Negli oltre trent'anni che vanno tra il 1891 e al 1922 comprò 12.000 opere di artisti celeberrimi oggi allora derisi, tra le quali 1.500 Renoir 1.000 Monet, 800 Pissarro, 400 Degas, 200 Manet, e tante opere di Sisley, Cézanne e molti altri.
Quando sbarcò a New York nel 1886, seppur in bancarotta, aveva portato da Parigi 43 casse di opere che vendette in poche settimane, e nel 1887 quando aprì la galleria nella Fifth Avenue era già una figura leggendaria nella sua visionaria follia.
Determinato e ambizioso, fu capace di inventare la figura del gallerista contemporaneo che ancora conosciamo oggi, a partire dall'esclusiva degli artisti, la creazione di una rete globale di relazioni tra Europa e Stati Uniti, l'ingresso gratuito, volumi illustrati e cataloghi ragionati, con introduzioni di scrittori del calibro di Stéfane Mallarmé ed Emile Zola.
È di grande prestigio quindi che "Marthe", un ritratto femminile di Federico Zandominighi del 1913, proveniente dalla collezione Durand-Ruel venga esitato nell'asta di Dipinti del XIX secolo del 25 giugno. Una figura ieratica e silente che guarda diretta lo spettatore come a stabilire un legame seduttivo con la modernità di un secolo che la vedrà consapevole ed emancipata.

Paul Durand-Ruel and Impressionism are one and the same thing. His London gallery in New Bond Street was the paradigm of that unstoppable season where progress, well-being and joie de vivre of the well-off classes gave way to worldly, eclectic and whimsical artists to represent beauty in the most dazzlingly sumptuous way possible. In the more than thirty years between 1891 and 1922, he bought 12,000 works by famous artists, once mocked, including 1,500 Renoir, 1,000 Monet, 800 Pissarro, 400 Degas, 200 Manet, and many works by Sisley, Cézanne and many others.
When he landed in New York in 1886, although bankrupt, he had brought 43 cases of works from Paris, which he sold in a few weeks. In 1887, when he opened the gallery on Fifth Avenue he was already a legendary figure in his visionary madness.
Determined and ambitious, he invented the contemporary gallerist as we know it today, starting with the exclusivity of artists, the creation of a global network of relations between Europe and the United States, free admission, illustrated volumes and catalogues raisonnés, with introductions by writers of the calibre of Stéfane Mallarmé and Emile Zola.
It is therefore a great prestige that "Marthe", a female portrait by Federico Zandominighi from 1913, from the Durand-Ruel collection, was hesitated in the auction of 19th century paintings on 25 June. A hieratic and silent figure who looks directly at the viewer as if establishing a seductive link with the modernity of a century that will see her conscious and emancipated.

d'argento è la forma del sogno

Caffettiera in argento *Roma, XIX secolo, orafo Pietro Paolo Spagna, altezza cm 30, peso gr. 1.808* **Stima € 15.000 – 20.000**

Cosa fa un esperto quando si trova un oggetto in argento davanti a sé? Guarda come l'oggetto è stato costruito, lo tocca in ogni parte, trova quelle caratteristiche che lo rendono "speciale".
Il primo oggetto d'eccezione che sarà esitato nella prossima asta di Argenti, Icone e Oggetti d'Arte Russa del 30 giugno, è una caffettiera in argento eseguita a Roma, intorno al 1820 - 1830, dal famoso ed importante argentiere Pietro Paolo Spagna.
Ad un primo sguardo gli elementi che colpiscono sono l'imponenza ed il peso: 1.800 grammi per 30 centimetri di altezza. Non sono molte le caffettiere che hanno questi numeri. Superba la forma a pera con bombatura accentuata e collo allungato, la superficie centinata, il coperchio con presa naturalistica, il sinuoso manico in legno a voluta con attacchi in argento, il boccaio a becco zoomorfo ma soprattutto i tre piedini; sono infatti eseguiti in fusione con un attacco naturalistico e terminanti a ricciolo. Celebre è la provenienza ovvero la collezione Petochi di Roma. L'impianto è decisamente settecentesco, molto probabilmente è stata eseguita su commissione, richiamando una tipologia gradita al committente con la personalizzazione dei piedini.
Pietro Paolo Spagna (Roma 1793 - 1861), autore di questo capolavoro, discendente di una stirpe di grandi argentieri romani, diventa maestro il 15 aprile 1817 e dirige la bottega che fu di Giuseppe Valadier, da lui rilevata in quell'anno. Tra le sue opere sono da ricordare la bellissima caffettiera con lo stemma Borghese, oggi conservata al Metropolitan Museum di New York, e il grande ostensorio custodito nella chiesa di Sant'Agostino in Roma.
Il secondo oggetto straordinario per ricchezza incisoria è un tankard in argento parzialmente dorato realizzato dall'orafo A. Zaitsev nel 1749 , che poggia su a tre eleganti piedini sferici, e nel corpo cilindrico sono incise tre scene in edicole circolari, la prima raffigurante "Dalila che taglia i capelli a Sansone", la seconda che racconta il "Figliol prodigo che vive da dissoluto", e la terza con la "Partenza del Figliol prodigo". La ricca decorazione è impreziosita, infine, dalla decorazione incisa del coperchio con la scena del "Profeta Natan che rimprovera il re Davide".

dreams are silver-shaped

What does an expert do when looking at a silver object? He analyses its construction, touches it in every part, and finds those characteristics that make it "special".
The first exceptional object that will be hesitated in the next auction of Silver, Icons and Objects of Russian Art on June 30, is a silver coffee pot made in Rome, around 1820 - 1830, by the famous and important silversmith Pietro Paolo Spagna.
At first glance, the striking elements are its size and its weight: 1,800 grams per 30 centimetres of height. Not many coffee pots are this size. Its pear shape is superb, beautifully rounded and with an elongated neck, the arched surface, the lid with naturalist handle, the sinuous wooden handle with silver joints, the zoomorphic beak, but above all the three feet. They merge with a naturalist joint and end in a curl. Famous is the origin, which is the Petochi collection of Rome. The plant is definitely eighteenth-century, most likely it was made on commission, based on a type pleasing to the customer with the customisation of the feet.
Pietro Paolo Spagna (Rome 1793 - 1861), author of this masterpiece, descendant of a lineage of great Roman silversmiths, became master on April 15, 1817 and directed the workshop that belonged to Giuseppe Valadier, which he took over that year. Among his works are the beautiful coffeepot with the Borghese coat of arms, now kept at the Metropolitan Museum in New York, and the large monstrance kept in the church of St. Augustine in Rome.
The second extraordinary object for its engraving richness is a partially gilded silver tankard made by the goldsmith A. Zaitsev in 1749. It rests on three elegant spherical feet. The cylindrical body is engraved with three scenes in circular niches, the first depicting "Delilah cutting Samson's hair", the second recounting the "Prodigal Son living as a debauched man", and the third with the "Departure of the Prodigal Son". Finally, the rich decoration is embellished by the engraved lid with the scene of "Prophet Nathan reprimanding King David".

PREVIEW/ Argenti Avori Icone e Oggetti d'Arte Russa *30 giugno 2020*

Piatto in maiolica istoriata, Pittore del 'Bacile di Apollo' *bottega di Mastro Giorgio Andreoli, Gubbio, 1531, diametro cm. 27* **Stima € 50.000 - 80.000**

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI.

Grazia Biscontini Ugolini è stata non solo una studiosa importante (ed una guida ed esempio per non pochi ricercatori più giovani) ma anche donna di grandi doti personali: una grande signora, che ha saputo unire un impeccabile "uso di mondo" ad una rara grazia e ad una semplicità capace di accattivarsi, oltre che la stima, l'affetto di tutti coloro che l'hanno conosciuta.

Il catalogo della prossima vendita dedicata alla sua collezione di ceramiche non a caso contiene gli interventi di due tra le più note studiose della nostra generazione, Carmen Ravanelli Guidotti e Raffaella Ausenda, entrambe legate a lei per stima ed amicizia.

Una raccolta che non è solo lo specchio delle passioni di chi la ha riunita, ma anche di quella attitudine al collezionismo tanto tipica della sua famiglia di origine, gli Ugolini.

Frutto di acquisti degli ultimi 50 anni, questo insieme comprende infatti anche ceramiche acquistate da altri membri della famiglia (molte altre, è noto, sono state destinate dagli Ugolini al pubblico godimento), e può essere ordinato in tre filoni principali: la maiolica rinascimentale, le produzioni compendiarie, ed infine le maioliche, per lo più pesaresi, tra XVIII e XX secolo. Quest'ultimo nucleo è il più numeroso e fornisce un quadro pressoché completo di quell'ampio arco temporale, caratterizzati da un grande equilibrio formale e mai privi di interesse di studio: perché non andrà dimenticato come per la conoscenza di quelle produzioni (pesaresi) gli studi di Grazia Biscontini Ugolini restino in gran parte, a distanza di anni, validi ed affidabili, in molti casi insostituibili.

Più ridotte numericamente le maioliche rinascimentali e quelle compendiarie: ma tutte di gran qualità. Basterà citare il piatto istoriato, e "a lustro", uscito dalla bottega di Mastro Giorgio Andreoli nel 1531: e che andrà ora più precisamente attribuito alla mano del cosiddetto "Pittore del bacile di Apollo". Decorato con "Dante e Virgilio guardano il conte Ugolino e l'Arcivescovo Ruggieri" e datato al verso, proviene dalle collezioni della famiglia Ugolini. La composizione si rifà ad incisioni di Agostino de Musi, detto Agostino Veneziano, e di Marcantonio Raimondi, da Raffaello, e brilla per il suo grande equilibrio formale, con la coppia a sinistra che si stacca dal fondo cupo dell'imponente massa architettonica della ghiaccia, mentre l'altra coppia a destra alle spalle ha un pilastro con arco in rovina e un paesaggio aperto sullo sfondo. Questa maiolica, che reca la scritta "1531/ Mo Go/ da (u)gubio", ha goduto nel tempo di una notevole attenzione in ambito specialistico. Per la sua alta qualità e per il raro tema dantesco, è stata infatti più volte oggetto di studio agli inizi degli anni '50 del secolo scorso, specie da parte di Giancarlo Polidori, subito dopo l'acquisto da parte di Giorgio Ugolini, nel 1950, dall'antiquario Riccardi di Firenze, che a sua volta l'aveva acquisita due anni prima dal Monte dei Paschi di Siena. Ma l'intervento più interessante su questo piatto spetta finora a John Mallet, che la include in un suo ampio studio dedicato ad uno dei migliori pittori su maiolica attivi ad Urbino nei primi anni '30 del '500, un artista gravitante sulle due massime personalità di istoriatori del tempo, Nicola e Xanto. Lo studioso individua ventotto opere "istoriate", associabili per le medesime caratteristiche stilistiche ad un ignoto pittore cui dà il nome di "Pittore del bacile di Apollo", dal soggetto di un bacile dei Musei Civici di Pesaro, datato "1532", e che Mallet considera autore certo anche del nostro piatto.

Di grande interesse anche il nucleo delle maioliche "compendiarie" diverse delle quali stemmate: e qui andrà ricordato l'aiuto fornito, in occasione della stesura di questo catalogo, da uno dei migliori specialisti del settore, Gabriele Reina. Tra questi lotti appaiono molto interessanti una coppa traforata ed un piatto, entrambi secenteschi ed entrambi decorati da un medesimo stemma, aspetto che avvalora l'ipotesi che si tratti di vasellame appartenuto ad un unico servizio o "credenza". L'arma araldica riconduce agli Spada, famiglia protagonista di copiose e fastose commissioni di vasellame, soprattutto "bianchi" di Faenza. Originari di Brisighella (ma provenienti in data ancora più antica da Gubbio), ad una decina di chilometri da Faenza, gli Spada acquistarono mezzi, potenza e nobiltà alla Corte romana, ed ebbero beni e palazzi non solo nel faentino, ma anche a Bologna e a Roma. I corredi di maioliche per la mensa degli Spada dovettero essere cospicui e continuamente rinnovati nel tempo, e di tutte le tipologie, con fogge che manifestano l'adesione alla cultura che si sviluppa nelle arti applicate tra Manierismo al Barocco. Lo stemma prelatizio conferma la cronologia proposta ai primi decenni del '600 per le nostre due opere: esso infatti potrebbe riferirsi sia a uno dei più cardinali usciti dalla famiglia in questi decenni che a Filippo Spada, patrizio spoletano, vescovo pesarese e tesoriere papale intorno al 1636.

Infine il nucleo delle maioliche e delle terraglie tra Sette e Novecento, centrato come si è detto sulle produzioni pesaresi: bella la scelta di zuppiere ed altro vasellame decorato a "piccolo fuoco", dove si impongono, per piacevolezza e maestria pittorica, gli esemplari decorati con la celebre "rosa", in particolare quelli usciti dalle fornaci di Casali e Callegari. Ma davvero emblematiche sono anche le cose otto-novecentesche, che costituiscono una affascinante selezione del citazionismo colto tipico di Pesaro: basterà qui citare Molaroni e Melandri, del quale ricorderemo un Orfeo a lustro dorato databile probabilmente al 1936, dove l'idea raffaellesca appare come trasfigurata e soffusa di una grazia sognante.

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI.

Not only was Grazia Biscontini Ugolini an important scholar (and a guide and example for many young researchers). She was also an intellectually gifted woman: she was able to combine an impeccable "use of the world" with rare grace and simplicity, thus attracting the esteem and affection of all those who knew her.
Two of the most famous scholars of our generation, Carmen Ravanelli Guidotti and Raffaella Ausenda, who were both esteemed friends of hers, participated in the catalogue of the next sale dedicated to her ceramic collection.
A collection that reflects the passions of those who put it together, but also that attitude to collecting so typical of her family of origin, the Ugolini.
This collection is the result of purchases made over the last 50 years. It also includes ceramics purchased by other members of the family (many others, it is well known, were meant by the Ugolini family to be publicly displayed). It can be divided into three main groups: Renaissance majolica, comprehensive productions, and finally majolica, mostly from Pesaro, between the eighteenth and twentieth century. This is the most numerous and provides an almost complete picture of that wide time span, characterised by a great formal balance and never devoid of study interest: after many years, Grazia Biscontini Ugolini's studies remain valid and reliable, in many cases irreplaceable, in order to deeply know those productions (from Pesaro).
On the other hand, the Renaissance majolica and the comprehensive collection include fewer items but all equally valuable. It will suffice to mention the decorated lustreware, a dish that came out of Mastro Giorgio Andreoli's workshop in Urbino, in 1531 and which has now been attributed to the so-called "Pittore del bacile di Apollo" (Painter of Apollo's Basin). Decorated with "Dante e Virgilio guardano il conte Ugolino e l'Arcivescovo Ruggieri" (Dante and Virgil look at Count Ugolino and Archbishop Ruggieri) and dated on the back, it belongs to the collections of the Ugolini family. The composition is based on engravings by Agostino de Musi, known as Agostino Veneziano, and Marcantonio Raimondi, by Raphael. Its great formal balance stands out, with the couple on the left surfacing from the dark background of the imposing architectural mass of the glacier, while the other couple on the right stands in front of a pillar with a ruined arch and an open landscape in the background.
This majolica, which bears the inscription "1531/ Mo Go/ da (u)gubio", has enjoyed considerable attention over time. Because of its high quality and rare Dantean theme, it was in fact studied several times in the early 1950s, especially by Giancarlo Polidori, when Giorgio Ugolini bought it in 1950 from the antiquarian Riccardi from Florence, who in turn had acquired it two years earlier from Monte dei Paschi di Siena. Mallet wrote the most interesting piece about this dish in a large study dedicated to one of the best majolica painters who worked in Urbino in the early 1930s, an artist gravitating towards the two greatest personalities of the time, Nicola and Xanto. The scholar identifies twenty-eight "historiated" works, which can be associated for the same stylistic characteristics to an unknown painter he calls "Pittore del bacile di Apollo" (Painter of Apollo's Basin), from the subject of a basin of the Civic Museums of Pesaro, dated "1532", and that Mallet considers also the author of our dish.
The "comprehensive" majolica collection, which includes many items with the coat of arms, is just as interesting. Here, we would like to mention the help offered by Gabriele Reina, one of the best specialists in the sector, while drawing up this catalogue. These lots include a very interesting perforated cup and a dish, both belonging to the seventeenth-century and both decorated with the same coat of arms, which probably belong to a single service or "cupboard". The coat of arms leads back to the Spada, a family who commissioned many pottery items, especially Faenza's bianchi. Originally from Brisighella (but coming from Gubbio on an even older date), about ten kilometres from Faenza, the Spada acquired means, power and nobility at the Roman Court, and had possessions and palaces not only in Faenza, but also in Bologna and Rome. The majolica sets created for them were conspicuous and continually renewed over time, and of all types, with styles that were typical of the culture that developed in the applied arts between Mannerism and Baroque. The prelate's coat of arms confirms the chronology proposed in the first decades of the seventeenth century for our two works: in fact, it could refer both to one of the cardinals who left the family in these decades and to Filippo Spada, patrician from Spoleto, bishop of Pesaro and papal treasurer around 1636.
Finally, the group of majolica and terracotta made between the eighteenth and twentieth centuries, centred on the production of Pesaro: it includes a beautiful series of soup tureens and other pottery decorated with a "small fire". The ones decorated with the famous "rose", in particular those from the kilns of Casali and Callegari, stand out for their style and pictorial mastery. The nineteenth and twentieth century examples, a fascinating selection of the cultured appropriation art typical of Pesaro, are truly emblematic: here, we would like to mention Molaroni and Melandri, with a golden lustreware depicting Orpheus, probably dating back to 1936, where Raphael's idea appears transfigured and imbued with a dreamy grace.

The lady of ceramics

Piatto in maiolica policroma *bottega Fontana, Urbino, circa 1545, altezza cm 3,5, diametro cm 26,5 (dettaglio)* **Stima € 15.000 – 25.000**

PREVIEW/ Arte Moderna e Contemporanea *9 luglio 2020*

la modernità altrove

Giorgio De Chirico *Battaglia, 1949* Olio su tela, cm 59 x 72 Stima € 60.000 - 80.000

I Quaranta per Giorgio De Chirico sono gli anni della guerra vissuta a Firenze dove è ospitato dall'antiquario Luigi Bellini, insieme alla moglie Isabella ebrea russa nata a Varsavia. Scrive opere letterarie come Il "Signor Dudron" apparso su "Prospettive", e articoli teorici su vari periodici, ma soprattutto nel 1945 i testi autobiografici "Memorie della mia vita" e "1918 – 1925 – Ricordi di Roma".
Più assidua diventa la sua ricerca sui maestri dell'arte antica che lo porta ad eseguire *d'apres* da Tiziano, Rubens, Delacroix, Watteau, Fragonard e Courbet.
Nel 1947 si trasferisce a Roma nella casa dove risiederà per tutta la vita in Piazza di Spagna 31. Nell'ultima fase della sua vita combatte contro il suo mito, e il confine sottile tra vero e falso che aveva lui stesso alimentato con la creazione del Metafisica che "vuol dire al di la della fisica, al di fuori cioe del nostro campo visivo abituale e della nostra generale conoscenza".
Egli è libero di percorrere le infinite strade della fantasia, come nella *Battaglia* del 1949, dove guerrieri e i cavalli sono protagonisti di una storia d'avventura che appare sospesa tra sogno e veglia, tra realtà e teatro.
Assai vicino al mondo poetico *Pictor Optimus* Mario Tozzi, artista con il quale nel 1926 fonda a Parigi il "Group des Sept" (conosciuti come "Les Italiens de Paris"), insieme a Campigli, De Pisis, Paresce, Severini e al fratello Savinio. Nella *Le porte-diner en etain* del 1926, come in De Chirico, la scena è cristallizzata in un'istante che diviene epifania di un ricordo perduto.

MODERNITY ELSEWHERE

For Giorgio De Chirico, the 1940s were the years of the war in Florence. During that time, he was hosted by the antiquarian Luigi Bellini, together with his Russian Jewish wife Isabella, born in Warsaw. He wrote literary works such as Il *Signor Dudron*, which appeared in *Prospettive*, along with theoretical articles in various periodicals. In 1945, he wrote the autobiographical texts *Memorie della mia vita* and *1918 - 1925 - Ricordi di Roma*.
His research on the masters of ancient art became more assiduous. His sources of inspiration became Titian, Rubens, Delacroix, Watteau, Fragonard and Courbet.
In 1947, he moved to Rome in the house where he lived for the rest of his life at Piazza di Spagna 31. In the last phase of his life, he fought against his myth, and the subtle boundary between true and false, which he himself had nourished with the creation of *Metafisica*, which "means beyond physics, that is, outside our usual field of vision and our general knowledge".
He is free to travel the infinite paths of fantasy, as in the painting *Battaglia* dated 1949, where warriors and horses are the protagonists of an adventure story, suspended between dream and waking, between reality and theatre.
Very close to the poetic world of the *Pictor Optimus*, Mario Tozzi, an artist with whom in 1926 he founded the *Group des Sept* (known as *Les Italiens de Paris*) in Paris, together with Campigli, De Pisis, Paresce, Severini and his brother Savinio. In *Le porte-diner en étain* of 1926, as in De Chirico, the scene is crystallised in an instant that becomes an epiphany of a lost memory.

Ettore Sottsass e la forma dell'anima

Ettore Sottsass and the Shape of the soul

Il genio di Ettore Sottsass è quello di un'artista prestato al disegno industriale. Egli plasma le idee come uno scultore modella la creta e scolpisce il marmo. Come Cezanné usa le forme elementari e come Picasso scompone per comporre di nuovo.
Nell'asta di Forme del 17 giugno 2019 è stata battuta una sua rara lampada per Arredoluce del 1956 circa, il modello 12731, che spiega con quale estro creativo egli affrontasse la progettazione di una struttura illuminante.
È un totem con linee orizzontali e una clessidra in cima, che appare misterioso nella sua dimensione ibrida, imperfetta, tra scultura e lampada. Linee imprecise di colore date a mano che gettano le basi di un nuovo design che sarà capace di portare nelle case quel forte cambiamento che viveva la società, quella "teoria del design", privilegio di pochi, che univa forma e funzione.
Una modernità giocosa che appare in anticipo rispetto a quel Sessantotto che avrebbe portato non solo una rivoluzione dei costumi, ma anche un diverso ruolo al designer, che da semplice creatore di oggetti utili e riproducibili, diveniva protagonista di un presente tutto da immaginare, dove una lampada può essere un'opera d'arte che arreda lo spazio dell'anima.

Ettore Sottsass is an ingenious artist lent to industrial design. He shapes ideas as a sculptor shapes clay and marble. Like Cezanné, he uses elementary forms and like Picasso he deconstructs to compose again.
At the Forme auction on June 17th 2019, one of his rare lamps for Arredoluce from around 1956, model 12731, was sold. The lamp well explains the creative flair with which he approached the design of an illuminating structure.
It is a totem with horizontal lines and an hourglass on top, mysterious in its hybrid, imperfect nature, between sculpture and lamp. Imprecise colourful strokes painted by hand that lay the foundations of a new design that will bring about that strong change that society was experiencing, that "design theory", the privilege of the few, which combined form and function.
A playful modernity that is ahead of that Sixty-eight that would lead not only to a revolution in costumes, but also to a different role of the designer. From a simple creator of useful and reproducible objects, he became the protagonist of a present to be imagined, where a lamp can be a work of art that furnishes the space of the soul.

Lampada da terra mod. 12731 *Ottone smaltato, piombo. Produzione Arredoluce, 1956 ca.* **Aggiudicata a € 40.100**

Alfa Romeo 1900 SS by Touring Superleggera *1955 (della calandra il dettaglio della griglia con lo scudetto Alfa)* **Stima € 170.000 - 280.000**

Auto e modernità
in sbasmodica bellezza

Per il cinque volte campione del mondo di Formula Uno Juan Manuel Fangio "Un bolide da corsa è come lo champagne. O lo conosci bene o è meglio lasciar perdere" e per Filippo Tommaso Marinetti, il teorico del Futurismo, il più importante movimento artistico italiano del XX secolo, una automobile ruggente "è più bella della Vittoria di Samotracia".
Sensazioni forti della modernità che diviene storia del costume e dell'identità di una nazione, tanto da renderle delle vere icone della bellezza contemporanea.
Nella prossima asta di Auto e Moto Classiche, Youngtimer & Automobilia del 16 luglio verranno esitate due vetture che rappresentano al meglio il passato e il futuro della creatività dell'auto italiana: un bellissimo esemplare dell'Alfa Romeo 1900 C Super Sprint con carrozzeria Touring Superleggera 3a serie del 1955, e una Dallara Stradale del 2018.
L'Alfa Romeo 1900 fu una vera pietra miliare nella storia dell'automobile e di quella italiana: la prima auto di grande produzione del dopoguerra con scocca portante e motore derivato dalle corse incarnò sui campi di gara l'immagine vincente dell'Italia. Con un sistema di aspirazione con sovralimentazione dinamica che derivava direttamente dall'esperienza vincente in F1, la 1900 SS 3a serie era una vettura di altissimo livello. Il rombo inconfondibile del motore bialbero Alfa Romeo, il primo marchio a vincere il primo campionato del mondo in F1 nel 1950, è un inno alla voglia di vivere.
La Dallara Stradale nata nel 2016 dal genio di Giampaolo Dallara - uno dei più grandi ingegneri italiani di tutti i tempi, che alla Ferrari del "Drake" Enzo, insieme a Carlo Chiti e Giotto Bizzarini progettarono la leggendaria Ferrari 250 GTO - non è solo il suo ultimo capolavoro, ma soprattutto una sublime sintesi di coniugare i rigidi dettami normativi di omologazione stradale con la smisurata e maniacale ricerca di performance tipica delle vetture da corsa. Prodotta in pochissimi esemplari è una vettura votata alla spasmodica ricerca delle emozioni generate dalla velocità e cucita, per quanto possibile, in un abito di alta sartoria Italiana. Emozioni uniche che sfrecciano oltre il tempo.

CARS & MODERNITY. SPASMODICALLY BEAUTIFUL

For the five-time Formula One World Champion Juan Manuel Fangio "A racing car is like champagne. Either you know it well or you'd better leave it alone". For Filippo Tommaso Marinetti, the theorist of Futurism, the most important Italian artistic movement of the 20th century, a roaring car "is more beautiful than the Winged Victory of Samothrace". Strong feelings of modernity that becomes the history of a nation's customs and identity, so much so as to make them true icons of contemporary beauty. At the next auction of Classic Cars, Youngtimer & Automobilia on 16 July, two cars that best represent the past and future of Italian car creativity will be auctioned: a beautiful example of the Alfa Romeo 1900 C Super Sprint with Touring Superleggera 3rd series bodywork from 1955, and a Dallara Stradale from 2018. The Alfa Romeo 1900 was a true milestone in the history of the car, Italian cars in particular: the first large production car of the post-war period, with a chassis and engine derived from racing, embodied the winning image of Italy on the racing fields. With a dynamic turbocharged intake system derived directly from the winning experience in F1, the 1900 SS 3rd series was a car of the highest level. The unmistakable roar of the Alfa Romeo twin-shaft engine, the first brand to win the first F1 World Championship in 1950, is a hymn to life itself.
The Dallara Stradale born in 2016 from the genius of Giampaolo Dallara - one of the greatest Italian engineers of all time, who at Enzo's Ferrari, aka "Drake", together with Carlo Chiti and Giotto Bizzarini, designed the legendary Ferrari 250 GTO - is not only his latest masterpiece, but above all a sublime synthesis of the strict rules of road homologation with the boundless and maniacal search for performance typical of racing cars. Produced in very few examples, it is a car devoted to the spasmodic search for emotions generated by speed and tailored, as far as possible, for a suit of Italian haute couture. Unique emotions that speed beyond time.

Collana in oro e monete *firmata Bvlgari, circa 1975* **Stima € 18.000 - 20.000**

Must, per Haute Joaillerie è sinonimo di esclusività creativa, eccellenza dei materiali, iconicità del brand. La somma di questi fattori rende l'asta Gioielli di Monte Carlo del 18 luglio un evento mondano irrinunciabile e un'occasione per acquistare monili da sogno che uniscono magicamente bellezza assoluta e maestria artigianale.

Di grande fascino una spilla con fiocco di smeraldi, diamanti e perle del 1900 circa, così come una collana e un bracciale in oro, rubini e diamanti anni Quaranta, firmati da Sortirio Bulgari – fondatore della maison (nato in Grecia con il nome di Sotiris Boulgaris). Entrambi sono realizzati con una maglia a tubo gas e decorati con grappoli in sfere di rubini cabochon e brillanti. Prima di aprire la prestigiosa sede di via Condotti a Roma nel 1905, con l'originale insegna "Old Curisity Shop" (La bottega dell'antiquario) – tratto dal titolo di un romanzo di Charles Dickens - Sotirio aveva avviato la sua attività di argentiere in Italia prima a Napoli nel 1881, poi con tenacia e determinazione nella capitale nel 1884 in via Sistina, promuovendo il suo nome con negozi in città conosciute dai viaggiatori del Grand Tour internazionale, come Sanremo, Bellagio, Sorrento e Saint-Moritz.

Sempre di Bulgari una spettacolare collana in oro e monete del 1975, realizzata a doppia catena con anelli tondi e piatti, al quale sono applicati nella parte frontale dieci antiche dracme persiane in argento disposte a grappolo.

Spilla con fiocco con smeraldi, diamanti e perle *1900 circa* **Stima € 10.000 – 12.000**

Collana e bracciale in oro, rubini e diamanti *di Sotirio Bulgari, anni '40* **Stima € 8.000 - 12.000**

For Haute Joaillerie, must is synonymous with creative exclusivity, excellence of materials, iconicity of the brand. The sum of these factors makes the Monte Carlo Jewellery auction on July 18th an essential social event and an opportunity to buy dream jewellery that magically combines absolute beauty and craftsmanship.

Of great charm is a brooch with a bow of emeralds, diamonds and pearls from around 1900, as well as a necklace and bracelet in gold, rubies and diamonds from the 1940s, signed by Sotirio Bulgari - founder of the maison (born in Greece under the name of Sotiris Boulgaris). Both are made with a gas tube link and decorated with clusters of cabochon rubies and diamonds. Before opening the prestigious headquarters on Via Condotti in Rome in 1905, with the original sign "Old Curisity Shop" (La bottega dell'antiquario) - based on the title of a novel by Charles Dickens - Sotirio had started his silversmith's business in Italy first in Naples in 1881, then with tenacity and determination, in the capital in 1884 on Via Sistina, promoting his name with shops in cities known to travellers on the international Grand Tour, such as Sanremo, Bellagio, Sorrento and Saint-Moritz.

Also by Bulgari is a spectacular necklace in gold and coins from 1975, made with a double chain with round and flat rings, to which ten antique silver Persian drachmas arranged in clusters are applied to the front.

Gioielli.

Gaudium aeternum

ROLEX & PATEK L'ARMONIA DEL TEMPO

Da sempre, l'orologio da polso è il simbolo che scandisce le tappe fondamentali della vita di un uomo. È il segno tangibile di un'affermazione, di un'eredità affettiva, di un evento fondamentale. Dà una sensazione intima diversa. Per l'uomo è un'icona intramontabile, come la macchina, ma a differenza della macchina può seguirlo ovunque, non lasciarlo mai.
Rolex e Patek Philippe rappresentano l'apogeo del collezionismo dell'orologeria, marchi capaci confermare la loro leadership con la qualità dell'orologio, la sua utilizzazione, e quelle che in Svizzera chiamano le regole d'oro – cioè, le proporzioni, lo spessore, il diametro del quadrante e la funzionalità.
Tre gli esemplari da segnalare della famosa casa svizzera nella prossima vendita di Monte Carlo del 18 luglio: il primo è un ricercato Rolex Cronograph con quadrante nero pulsanti oliva ref 2508, oro giallo, del 1936 circa (con dedica al pluridecorato militare del Regno d'Italia Raffaele Pelloni). Il secondo elegante Cronograph ref. 3371 in oro giallo del 1938 con quadrante bianco del 1938, e infine un raro Rolex Chronograph ref. 6238 del 1963, prodotto in circa 3.600 esemplari, il primo cronografo di concezione moderna della Maison svizzera, conosciuto tra i collezionisti con l'appellativo di *Pre-Daytona*.
Patek Philippe Nautilus è l'orologio classico per eccellenza, creato e progettato da Gérald Genta nel 1976. Il Nautilus è diventato un'autentica icona orologiera grazie al suo ruolo pionieristico tra orologi sportivi di lusso di fascia alta. Di quello che ancora oggi è considerato uno dei capolavori del design moderno dell'alta orologeria, ne verrà messo in vendita un'esemplare con cassa in acciaio Ref. 3712 /1A-001 del 2018, con indicazione riserva di carica, datario, fasi lunari e piccoli secondi.
Infine un Grand Complications Cronograph, Ref. 5270r /1r-001 in oro rosa stile "Goutte" e quadrante nero, che rappresenta al meglio la bellezza dell'orologeria, una passione che con un esemplare come questo ogni collezionista può vivere fino in fondo.

The wristwatch has always been the symbol that marks the milestones in a man's life. It is the tangible sign of affirmation, of emotional legacy, of a fundamental event. It gives a different intimate feeling. For a man, it is a timeless icon, like the car. Unlike the car, though, it can follow him everywhere and never leave him.
Rolex and Patek Philippe represent the pinnacle of watch collecting. Such brands confirm their leadership with the quality of the watch, its use, and what in Switzerland they call the rules of gold - that is, proportions, thickness, dial diameter and functionality.
There are three examples to be mentioned by the famous Swiss company at the next sale in Monte Carlo on July 18th: the first is a sought-after Rolex Chronograph with a black olive push-button dial ref 2508, yellow gold, dating back to around 1936 (with a dedication to the multi-decorate military of the Kingdom of Italy Raffaele Pelloni). The second elegant chronograph ref. 3371 in yellow gold from 1938 with a white dial, and finally a rare Rolex Chronograph ref. 6238 from 1963, produced in approximately 3,600 pieces, the first chronograph of modern conception of the Swiss Maison, known among collectors as Pre-Daytona.
Patek Philippe Nautilus is the classic watch par excellence, created and designed by Gérald Genta in 1976. The Nautilus has become a true watchmaking icon thanks to its pioneering role among high-end luxury sports watches. What is still regarded today as one of the masterpieces of modern haute horlogerie design, the Nautilus will be offered for sale in a steel case Ref. 3712 /1A-001 from 2018, with power reserve, date display, moon phase and small seconds.
Finally, a Grand Complications Chronograph, Ref. 5270r /1r-001 in pink gold "Goutte" style and black dial, which best represents the beauty of watchmaking, a passion that every collector can live to the full with a piece like this

Patek Philippe Nautilus, in acciaio, quadrante nero e fasi lunari Ref. 3712 /1A-001, 2018 **Stima** € 130.000 – 150.000

Patek Philippe Grand Complications Cronograph, cassa in oro rosa e quadrante nero Ref. 5270R /1R001, 2019 **Stima** € 95.000 – 105.000

Rolex Cronograph quadrante nero e pulsanti oliva Ref 2508, *oro giallo, 1936 circa* **Stima** € 45.000 – 65.000

Rolex Chronographe quadrante bianco e pulsanti rettangolari Ref 3371, *oro giallo, 1938 circa* **Stima** € 10.000 – 15.000

PREVIEW/ Tappeti e Tessuti antichi *settembre 2020*

Tappeto Cinese *Pekino, fine della dinastia Qing, 1900 circa, cm 173 x 92* Stima € 2.000 – 3.000

Importante tappeto caucasico *Shirvan Kuba a Stelle, 1876, cm 97 x 132* Stima € 6.000 – 8.000

Il Filo della Storia

L'asta di Tappeti e Tessuti Antichi presenta una selezione eclettica che spazia dal 1500 al 1960 circa di un 'mestiere', quello della tessitura, che è molto antico ed è prodotto nei secoli in quasi tutti i continenti, in quasi tutti i paesi.
Un catalogo che si presenta come un libro dedicato al mondo dell'arte annodata e tessuta da sfogliare per conoscere la storia, dove la prima pagina è dedicata ad un arazzo Millefleures dai toni caldi e avvolgenti della manifattura di La Marche, realizzato in Francia nel XVI secolo, mentre la seconda presenta un arazzo fiammingo Oudenarde del 1600 circa che narra la storia del giovane David davanti al Re Saul - uno degli episodi più famosi della Bibbia - che simboleggia che la fede e del coraggio trionfano sulla violenza bruta.
Dal Portogallo un ricamo di Arraiolos del 1750 circa, attribuibile alla manifattura del convento di Paraizo a Évora - capoluogo della regione centro-meridionale dell'Alentejo - e un tappeto sempre ricamato del 1900 circa, decorato con frutti.
E ancora un bel ricamo inglese, un tappeto floreale di Aubusson, due rari Kilim Bessarabia, dei Kilim tribali dalla Anatolia, e due Kilim Qashga'i di notevole valore artistico, un Kilim Senneh e i Sofreh, tovaglie tribali dal gusto contemporaneo.
Non mancano i tappeti per 'eccellenza' del Caucaso e della Anatolia, una selezione di tappeti persiani decorativi di grande pregio tra questi una serie di magnifici esemplari in finissima seta, ed esemplari provenienti dall'Asia Centrale, dalla Cina e dal Tibet.
Per quanto riguarda le sete cinesi e giapponesi, infine, emergono tre kimono di notevole bellezza, e per l'Africa un tessuto ricamato di finissima fattura proveniente dall'Algeria, e due tappeti marocchini "Boucherouite" del 1950.

The auction of Antique Carpets and Fabrics presents an eclectic selection ranging from about 1500 to 1960 of a 'craft', that of weaving, which is very ancient and is produced over the centuries in almost all continents and countries.
A catalogue that is rather a book dedicated to the world of knotted and woven art to be leafed through in order to learn more about its history. The first page is dedicated to a Millefleures tapestry in warm and enveloping tones from the manufacture of La Marche, made in France in the 16th century. The second presents a Flemish Oudenarde tapestry from around 1600 that tells the story of the young David before King Saul - one of the most famous episodes in the Bible - which symbolises that faith and courage triumph over brute violence.
From Portugal, an embroidery from Arraiolos from around 1750, attributable to the manufacture of the convent of Paraizo in Évora - the capital of the central-southern Alentejo region - and an embroidered carpet from around 1900, decorated with fruit. And also a beautiful English embroidery, a floral carpet from Aubusson, two rare Bessarabia Kilims, tribal Kilims from Anatolia, and two Qashga'i Kilims of considerable artistic value, a Senneh Kilim and the Sofreh, tribal tablecloths of contemporary taste.
There is no lack of carpets *par excellence* from the Caucasus and Anatolia, a selection of decorative Persian carpets of great value, including a series of magnificent examples in the finest silk, and examples from Central Asia, China and Tibet.
As far as Chinese and Japanese silks are concerned, finally, three kimonos of remarkable beauty emerge. From Africa, an embroidered fabric of very fine workmanship from Algeria, and two "Boucherouite" Moroccan carpets from 1950.

Arazzo Fiammingo *Oudenarde, circa 1600, cm 310 x 250* Stima €5.000 – 8.000

NON CI SI SALVA DA SOLI

Cosa abbiamo imparato dall'emergenza del Covid, per quanto riguarda il nostro rapporto con il patrimonio culturale?

Forse la prima cosa che abbiamo capito è che il nostro privato non basta. Chiusi – letteralmente – ognuno nel proprio privato, abbiamo sperimentato fino in fondo l'impotenza di questa privatizzazione di ogni cosa: famiglia contro famiglia, Stato nazionale contro Stato nazionale, interesse contro interesse. L'illusione della connessione continua non bastava a nascondere la percezione nitida di una tremenda solitudine, in cui ognuno doveva salvarsi da sé combattendo malattia e povertà con armi piccole, inadeguate e impotenti perché singole e non collettive. Private, appunto. Dal 'tutto è pubblico' del Sessantotto siamo giunti ora, al termine di un trentennio ultraliberista globale, al 'tutto è privato'.

«La libertà è come l'aria, si capisce quanto vale quando comincia a mancare»: quando ai più fragili (e dunque ai più preziosi) l'aria è mancata letteralmente per colpa del maledetto virus, e a tutti noi è mancata la libertà di andare dove vogliamo, mi è tornata in mente questa celebre frase che Piero Calamandrei disse agli studenti milanesi nel 1955, spiegando che la Costituzione era proprio quello: l'aria e la libertà che per vent'anni erano mancate. Negli anni trenta, Calamandrei e un gruppo di amici (i fratelli Rosselli, Leone Ginzburg, Benedetto Croce, Luigi Russo e molti altri…) lasciavano di sabato le città infettate dal fascismo, e cercavano nelle campagne e nei monumenti l'aria della libertà. La Costituzione, poi, con l'articolo 9 che protegge lo spazio pubblico (il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione), disse solennemente che il nostro essere comunità è fondato anche sui luoghi che ci hanno plasmato come tali mentre noi li costruivamo.

Ebbene, forse ora quell'esperienza non ci appare più così pittorescamente remota: forse in questi mesi abbiamo compreso più profondamente che la pubblica via, la chiesa monumentale, il parco (e quindi il paesaggio, l'ambiente) sono qualcosa di più che semplici contenitori: sono la nostra anima comune, la nostra identità democratica collettiva. Un'anima che si specchia in modo speciale nelle piazze. «L'abbondanza di piazze in Italia e in Francia si spiega per un misto di condizioni climatiche e attitudini dei rispettivi popoli: non per caso sono Roma e Parigi le città che associamo all'idea di piazza pubblica perfetta. Ma condizioni climatiche quasi identiche si trovano anche in Grecia e in Spagna, dove però non ci sono piazze storiche comparabili, se non mutuate da Italia e Francia. È l'importanza della dimensione della vita politica in Italia e poi in Francia a determinare la nascita e lo sviluppo di questa tipologia urbanistica» (Paul Zucker, *Town and Square*, 1959). Attraversando di corsa, nei giorni del confinamento, le grandi piazze italiane, – deserte, e dunque così simili a quelle delle città metafisiche di Giorgio De Chirico – si poteva vedere quasi a occhio nudo l'intreccio profondo che da noi lega lo spazio e la comunità: politica viene da 'polis', che in greco vuol dire 'città'.

Il Medioevo delle libertà comunali, delle città la cui aria rende liberi, costruisce le piazze che ancora oggi danno forma al nostro immaginario. Pensiamo a quella che forse è la più bella d'Italia, il Campo di Siena: un grande teatro, capace di accogliere tutta la cittadinanza. Una piazza che ha la forma del manto della Vergine, divisa in nove spicchi a ricordare il governo dei Nove: ma soprattutto la scena dell'autocoscienza civica. Un primo emiciclo parlamentare.

Ecco il punto: il rapporto tra il patrimonio e la politica. Il nostro disprezzo per la politica (che purtroppo fonda su molte buone ragioni) ci ha fatto forse dimenticare che la soluzione non è immaginare la società come una somma di privati, ma è invece rifondare lo Stato. Uno Stato giusto, uno Stato capace di funzionare: uno Stato diverso. Ma uno Stato. Negli ultimi anni il Museo Ginori a Firenze non ha trovato un acquirente privato capace di comprarlo, salvarlo, rilanciarlo. Ha dovuto farlo lo Stato. Quando il mitico fondo fotografico Alinari era sul punto di esser disperso, ha dovuto comprarlo la Regione Toscana. Nessun privato si è fatto avanti. E ora il Covid ha fatto cadere la maschera a un altro mito. Il Museo Egizio di Torino, il primo museo pubblico conferito a una fondazione di diritto privato sta rischiando di morire: senza i suoi 600.000 euro di incassi al mese non sa come pagare gli stipendi ai 55 dipendenti, né come pagare le utenze da cui dipende anche la conservazione materiale delle collezioni, ancora di proprietà pubblica. Nessuno dei soci locali della Fondazione – Regione Piemonte, Comune di Torino, Compagnia di San Paolo e Fondazione CRT – può o vuole accollarsi la salvezza dell'Egizio e così il ministro Franceschini sta cercando fondi statali per garantirla. Ecco perché una storia secolare ci aveva portato a pensare che certi beni particolarmente preziosi – la salute, con le sue terapie intensive, o i musei – dovessero essere garantiti dallo Stato, che non dipende dal mercato. Mentre ci mancavano l'aria e le camminate nelle piazze forse l'abbiamo ricordato: non ci si salva da soli.

YOU CAN'T S A V E YOURSELF

What have we learned from the Covid emergency, as far as our relationship with cultural heritage is concerned?

Perhaps the first thing we have learned is that our private life is not enough. Literally closed in our own private life, we have experienced to the full the impotence of this privatisation of everything: family versus family, nation-state versus nation-state, interest versus interest. The illusion of perpetual connection was not enough to hide the clear perception of a tremendous loneliness, in which everyone had to save themselves by fighting illness and poverty with small, inadequate and powerless weapons because they were individual and not collective. Private, indeed. From the 'everything is public' of Sixty-eight we have now come, at the end of a global ultra-liberalist thirty years, to 'everything is private'.

"Freedom is like air, one understands its importance until it begins to be lacking": when the most fragile ones (and therefore the most precious) lacked air literally because of the cursed virus, and we all lacked the freedom to go where we want, this famous phrase that Piero Calamandrei said to Milanese students in 1955 came back to mind. It explained that the Constitution was precisely that: air and freedom that had been missing for twenty years. In the 1930s, Calamandrei and a group of friends (the Rosselli brothers, Leone Ginzburg, Benedetto Croce, Luigi Russo and many others) left the cities infected by Fascism on Saturdays looking for freedom in the countryside and monuments. The Constitution, then, with Article 9 protecting public space (the landscape and the historical and artistic heritage of the Nation), solemnly said that our being a community is also founded on the places that shaped us as such while we were building them.

Well, maybe now that experience doesn't seem so picturesque anymore: maybe in these months, we have understood better that public streets, monumental churches, parks (and therefore the landscape, the environment) are something more than mere containers: they are our common soul, our collective democratic identity. A soul that is mirrored especially in the squares. "The abundance of squares in Italy and France is explained by a mixture of climatic conditions and attitudes of their respective peoples: it is no coincidence that Rome and Paris are the cities we associate with the idea of the perfect public square. But almost identical climatic conditions can also be found in Greece and Spain, where, however, there are no comparable historical squares, if not borrowed from Italy and France. It is the importance of the dimension of political life in Italy and then in France that determines the birth and development of this type of urbanism" (Paul Zucker, *Town and Square*, 1959). Running through the large Italian squares during the days of confinement - deserted, and therefore so similar to those depicted in Giorgio De Chirico's metaphysical cities - one could almost see with the naked eye the deep interweaving that links space and community: politics comes from 'polis', which in Greek means 'city'.

The Middle Ages of communal freedom, of cities whose air makes us free, built the squares that still shape our imagination today. Let's think of what is perhaps the most beautiful in Italy, Campo di Siena: a great theatre, capable of welcoming all citizens. A square that has the shape of the Virgin's mantle, divided into nine segments to recall the government of the Nine: but above all the scene of civic self-consciousness. A first parliamentary hemicycle.

Here is the point: the relationship between heritage and politics. Our contempt for politics (which unfortunately is based on many good reasons) has perhaps made us forget that the solution is not to imagine society as a sum of private individuals, but rather to found the State again. A just state, a state capable of functioning: a different state. But a State.

In recent years, the Ginori Museum in Florence has not found a private buyer capable of buying it, saving it, relaunching it. The State had to do it. When the legendary Alinari photographic fund was on the point of being dispersed, the Region of Tuscany had to buy it. No private buyer came forward. And now, Covid has dropped the mask on yet another myth. The Egyptian Museum of Turin, the first public museum given to a foundation under private law, is in danger of dying: without its 600,000 euros in receipts per month, it does not know how to pay the salaries of its 55 employees, nor how to pay for the utilities on which the material conservation of the collections, still publicly owned, depends. None of the Foundation's local members - the Piedmont Region, the City of Turin, the Compagnia di San Paolo and the CRT Foundation - can or want to take on the salvation of the museum and so Minister Franceschini is looking for state funds to guarantee it. That is why centuries of history had led us to think that certain particularly precious goods - health, with its intensive therapies, or museums - should be guaranteed by the state, which is not dependent on the market. While we lacked air and walks in the squares, we may have remembered this: you can't save yourself.

ALBERTA

FLORENCE

Visit our Atelier

FIRENZE MILANO

www.albertaflorence.com

ETRO