



Farsettiarte
DAL 1955

ARTE MODERNA

Prato, Sabato 30 Maggio 2026



In copertina:
Giuseppe Capogrossi, lotto n. 554







ASTA DI OPERE D'ARTE MODERNA
PROVENIENTI DA RACCOLTE PRIVATE

INFORMAZIONI PER I PARTECIPANTI

Tutti i clienti non registrati, per partecipare all'asta dovranno fornire:

- PERSONE FISICHE: un documento di identità valido con foto identificativa, codice fiscale e scheda informativa antiriciclaggio.

- PERSONE GIURIDICHE: visura camerale, documento valido, codice fiscale del legale rappresentante e scheda informativa antiriciclaggio.

Tali documenti dovranno essere accompagnati dai seguenti dati bancari:

- Nome e indirizzo della banca

- Iban

- Nome e telefono della persona da contattare

Per assistenza si prega di contattare:

Amministrazione: Cecilia Farsetti e Maria Grazia Fucini - tel. 0574 572400

OPERAZIONI DI REGISTRAZIONE E PARTECIPAZIONE ALL'ASTA

Compilando e sottoscrivendo il modulo di registrazione e di attribuzione di una paletta numerata, l'acquirente accetta le "condizioni di vendita" stampate in questo catalogo. Tutti i potenziali acquirenti devono munirsi di una paletta per le offerte prima che inizi la procedura di vendita. È possibile pre-registrarsi durante l'esposizione; nel caso l'acquirente agisca come rappresentante di una terza persona, si richiede un'autorizzazione scritta. Tutti i potenziali acquirenti devono portare con sé un valido documento di identità ai fini di consentire la registrazione. Le palette numerate possono essere utilizzate per indicare le offerte al Direttore di vendita o banditore durante l'asta. Tutti i lotti venduti saranno fatturati al nome e all'indirizzo comunicato al momento dell'assegnazione delle palette d'offerta numerate. Al termine dell'asta l'acquirente è tenuto a restituire la paletta al banco registrazioni. Ogni cliente è responsabile dell'uso del numero di paletta a lui attribuito. La paletta non è cedibile e va restituita alla fine dell'asta. In caso di smarrimento è necessario informare immediatamente l'assistente del Direttore di vendita o banditore. Questo sistema non vale per chi partecipa all'asta tramite proposta scritta.

ACQUISIZIONE DI OGGETTI E DIPINTI PER LE ASTE

Per l'inserimento nelle vendite all'asta organizzate dalla Farsettiarte per conto terzi: chiunque fosse interessato alla vendita di opere d'arte moderna e contemporanea, dipinti antichi, mobili, oggetti d'arte, gioielli, argenti, è pregato di contattare la nostra sede di Prato o le succursali di Milano e Cortina (l'ultima solo nel periodo stagionale). Per le aste della stagione autunnale è consigliabile sottoporre le eventuali proposte sin dal mese di giugno, mentre per la stagione primaverile dal mese di dicembre.

ANTICIPI SU MANDATI

Si informano gli interessati che la nostra organizzazione effettua con semplici formalità, anticipi su mandati a vendere per opere d'arte moderna e contemporanea, dipinti antichi, mobili, oggetti d'arte, gioielli, argenti, in affidamento sia per l'asta che per la tentata vendita a trattativa privata.

ACQUISTI E STIME

La FARSETTIARTE effettua stime su dipinti, sculture e disegni sia antichi che moderni, mobili antichi, gioielli, argenti o altri oggetti d'antiquariato, mettendo a disposizione il suo staff di esperti. Acquista per contanti, in proprio o per conto terzi.

ASTA

PRATO

Sabato 30 Maggio 2026

ore 16,00

ESPOSIZIONE

MILANO (selezione di opere)

14 - 20 Maggio

FARSETTIARTE - Portichetto di Via Manzoni (angolo Via Spiga)

Orario (festivi compresi) dalle ore 10,00 alle ore 19,00

Ultimo giorno di esposizione fino alle ore 17,00

PRATO

23 - 30 Maggio

Orario (festivi compresi) dalle ore 10,00 alle ore 13,00 e dalle ore 15,00 alle ore 19,00

Ultimo giorno di esposizione fino alle ore 13,00

Farsetti**arte**

PRATO - Viale della Repubblica (Area Museo Pecci) - Tel. 0574 572400

MILANO - Portichetto di Via Manzoni (ang. Via Spiga) - Tel. +39 02 794274 /+39 02 76013228

info@farsettiarte.it

www.farsettiarte.it

CONDIZIONI DI VENDITA

- 1) La partecipazione all'asta è consentita solo alle persone munite di regolare paletta per l'offerta che viene consegnata al momento della registrazione. Compilando e sottoscrivendo il modulo di registrazione e di attribuzione della paletta, l'acquirente accetta e conferma le "condizioni di vendita" riportate nel catalogo. Ciascuna offerta s'intenderà maggiorativa del 10% rispetto a quella precedente, tuttavia il banditore potrà accettare anche offerte con un aumento minore.
- 2) Gli oggetti saranno aggiudicati dal banditore al migliore offerente, salvi i limiti di riserva di cui al successivo punto 12. Qualora dovessero sorgere contestazioni su chi abbia diritto all'aggiudicazione, il banditore è facoltizzato a riaprire l'incanto sulla base dell'ultima offerta che ha determinato l'insorgere della contestazione, salvo le diverse, ed insindacabili, determinazioni del Direttore della vendita. È facoltà del Direttore della vendita accettare offerte trasmesse per telefono o con altro mezzo. Queste offerte, se ritenute accettabili, verranno di volta in volta rese note in sala. In caso di parità prevarrà l'offerta effettuata dalla persona presente in sala; nel caso che giungessero, per telefono o con altro mezzo, più offerte di pari importo per uno stesso lotto, verrà preferita quella pervenuta per prima, secondo quanto verrà insindacabilmente accertato dal Direttore della vendita. Le offerte telefoniche saranno accettate solo per i lotti con un prezzo di stima iniziale superiore a 500 €. La Farsettiarte non potrà essere ritenuta in alcun modo responsabile per il mancato riscontro di offerte scritte e telefoniche, o per errori e omissioni relativamente alle stesse non imputabili a sua negligenza. La Farsettiarte declina ogni responsabilità in caso di mancato contatto telefonico con il potenziale acquirente.
- 3) Il Direttore della vendita potrà variare l'ordine previsto nel catalogo ed avrà facoltà di riunire in lotti più oggetti o di dividerli anche se nel catalogo sono stati presentati in lotti unici. La Farsettiarte si riserva il diritto di non consentire l'ingresso nei locali di svolgimento dell'asta e la partecipazione all'asta stessa a persone rivelatesi non idonee alla partecipazione all'asta.
- 4) Prima che inizi ogni tornata d'asta, tutti coloro che vorranno partecipare saranno tenuti, ai fini della validità di un'eventuale aggiudicazione, a compilare una scheda di partecipazione inserendo i propri dati personali, le referenze bancarie, e la sottoscrizione, per approvazione, ai sensi degli artt. 1341 e 1342 C.c., di speciali clausole delle condizioni di vendita, in modo che gli stessi mediante l'assegnazione di un numero di riferimento, possano effettuare le offerte validamente.
- 5) La Casa d'Aste si riserva il diritto di non accettare le offerte effettuate da acquirenti non conosciuti, a meno che questi non abbiano rilasciato un deposito o una garanzia, preventivamente giudicata valida da Farsettiarte, a intera copertura del valore dei lotti desiderati. L'aggiudicatario, al momento di provvedere a redigere la scheda per l'ottenimento del numero di partecipazione, dovrà fornire a Farsettiarte referenze bancarie esauritive e comunque controllabili; nel caso in cui vi sia incompletezza o non rispondenza dei dati indicati o inadeguatezza delle coordinate bancarie, salvo tempestiva correzione dell'aggiudicatario, Farsettiarte si riserva il diritto di annullare il contratto di vendita del lotto aggiudicato e di richiedere a ristoro dei danni subiti.
- 6) Il pagamento del prezzo di aggiudicazione dovrà essere effettuato entro 48 ore dall'aggiudicazione stessa, contestualmente al ritiro dell'opera, per intero. Non saranno accettati pagamenti dilazionati a meno che questi non siano stati concordati espressamente e per iscritto almeno 5 giorni prima dell'asta, restando comunque espressamente inteso e stabilito che il mancato pagamento anche di una sola rata comporterà l'automatica risoluzione dell'accordo di dilazionamento, senza necessità di diffida o messa in mora, e Farsettiarte sarà facoltizzata a pretendere per intero l'importo dovuto o a ritenere risolta l'aggiudicazione per fatto e colpa dell'aggiudicatario. In caso di pagamento dilazionato l'opera o le opere aggiudicate saranno consegnate solo contestualmente al pagamento dell'ultima rata e, dunque, al completamento dei pagamenti.
- 7) In caso di inadempimento l'aggiudicatario sarà comunque tenuto a corrispondere a Farsettiarte una penale pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, salvo il maggior danno. Nella ipotesi di inadempimento la Farsettiarte è facoltizzata:
 - a recedere dalla vendita trattenendo la somma ricevuta a titolo di caparra;
 - a ritenere risolto il contratto, trattenendo a titolo di penale quanto versato per caparra, salvo il maggior danno.Farsettiarte è comunque facoltizzata a chiedere l'adempimento.
- 8) L'acquirente corrisponderà oltre al prezzo di aggiudicazione i seguenti diritti d'asta:

| | | |
|-----|---|---------|
| I | scaglione da € 0.00 a € 80.000,00 | 28,00 % |
| II | scaglione da € 80.000,01 a € 350.000,00 | 25,50 % |
| III | scaglione oltre € 350.000,00 | 22,00 % |
- 9) Qualora per una ragione qualsiasi l'acquirente non provveda a ritirare gli oggetti acquistati e pagati entro il termine indicato dall'Art. 6, sarà tenuto a corrispondere a Farsettiarte un diritto per la custodia e l'assicurazione, proporzionato al valore dell'oggetto. Tuttavia in caso di deperimento, danneggiamento o sottrazione del bene aggiudicato, che non sia stato ritirato nel termine di cui all'Art. 6, la Farsettiarte è esonerata da ogni responsabilità, anche ove non sia intervenuta la costituzione in mora per il ritiro dell'aggiudicatario ed anche nel caso in cui non si sia provveduto alla assicurazione.
- 10) La consegna all'aggiudicatario avverrà presso la sede della Farsettiarte, o nel diverso luogo dove è avvenuta l'aggiudicazione a scelta della Farsettiarte, sempre a cura ed a spese dell'aggiudicatario.
- 11) Al fine di consentire la visione e l'esame delle opere oggetto di vendita, queste verranno esposte prima dell'asta. Chiunque sia interessato potrà così prendere piena, completa ed attenta visione delle loro caratteristiche, del loro stato di conservazione, delle effettive dimensioni, della loro qualità. Conseguentemente l'aggiudicatario non potrà contestare eventuali errori o inesattezze nelle indicazioni contenute nel catalogo d'asta o nelle note illustrative, o eventuali difformità fra l'immagine fotografica e quanto oggetto di esposizione e di vendita, e, quindi, la non corrispondenza (anche se relativa all'anno di esecuzione, ai riferimenti ad eventuali pubblicazioni dell'opera, alla tecnica di esecuzione ed al materiale su cui, o con cui, è realizzata) fra le caratteristiche indicate nel catalogo e quelle effettive dell'oggetto aggiudicato. I lotti posti in asta da Farsettiarte per la vendita vengono venduti nelle condizioni e nello stato di conservazione in cui si trovano; i riferimenti contenuti nelle descrizioni in catalogo non sono peraltro impegnativi o esaustivi; rapporti scritti (condition reports) sullo stato dei lotti sono disponibili su richiesta del cliente e in tal caso integreranno le descrizioni contenute nel catalogo. Qualsiasi descrizione fatta da Farsettiarte è effettuata in buona fede e costituisce mera opinione; pertanto tali descrizioni non possono considerarsi impegnative per la casa d'aste ed esauriva. La Farsettiarte invita i partecipanti all'asta a visionare personalmente ciascun lotto e a richiedere un'apposita perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionale prima di presentare un'offerta di acquisto. Verranno forniti condition reports entro e non oltre due giorni precedenti la data dell'asta in oggetto ed assolutamente non dopo di essa.
- 12) Farsettiarte agisce in qualità di mandataria di coloro che le hanno commissionato la vendita degli oggetti offerti in asta; pertanto è tenuta a rispettare i limiti di riserva imposti dai mandanti anche se non noti ai partecipanti all'asta e non potranno farle carico obblighi ulteriori e diversi da quelli connessi al mandato; ogni responsabilità ex artt. 1476 ss cod. civ. rimane in capo al proprietario-committente.
- 13) Il Diritto di seguito, quando dovuto, verrà posto a carico del Venditore ai sensi dell'art. 152 della L. 22.04.1941 n. 633, come sostituito dall'art. 10 del D.Lgs. 13.02.2006 n. 118, attuativo della Direttiva 2001/84/CE. Il Diritto di seguito è dovuto nel caso in cui il prezzo di vendita non sia inferiore ad € 3.000 ed è così determinato:
 - 4% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 3.000,01 e € 50.000,00;
 - 3% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 50.000,01 e € 200.000,00;
 - 1% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 200.000,01 e € 350.000,00;
 - 0,5% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 350.000,01 e € 500.000,00;
 - 0,25% per la parte del prezzo di vendita superiore a € 500.000,00.L'importo dovuto non potrà comunque essere superiore a € 12.500.
- 14) Le opere descritte nel presente catalogo sono esattamente attribuite entro i limiti indicati nelle singole schede. Le attribuzioni relative a oggetti e opere di antiquariato e del XIX secolo riflettono solo l'opinione della Farsettiarte e non possono assumere valore peritale. Ogni contestazione al riguardo dovrà pervenire entro il termine essenziale e perentorio di 8 giorni dall'aggiudicazione, corredata dal parere di un esperto, accettato da Farsettiarte. Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità di Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.
- 15) Né Farsettiarte, né, per essa, i suoi dipendenti o addetti o collaboratori, sono responsabili per errori nella descrizione delle opere, né della genuinità o autenticità delle stesse, tenendo presente che essa esprime meri pareri in buona fede e in conformità agli standard di diligenza ragionevolmente attesi da una casa d'aste. Non viene fornita, pertanto al compratore-aggiudicatario, relativamente ai vizi sopramenzionati, alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Le opere sono vendute con le autentiche dei soggetti accreditati al momento dell'acquisto. Farsettiarte, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verificino cambiamenti dei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere. Qualunque contestazione, richiasta danni o azione per inadempimento del contratto di vendita per difetto o non autenticità dell'opera dovrà essere esercitata, a pena di decadenza, entro cinque anni dalla data di vendita, con la restituzione dell'opera accompagnata da una dichiarazione di un esperto accreditato attestante il difetto riscontrato.
- 16) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma del D.lgs del 20.10.2004 (c.d. Codice dei Beni Culturali), l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia. Tale legge (e successive modifiche) disciplina i termini di esportazione di un'opera dai confini nazionali. Per tutte le opere di artisti non viventi la cui esecuzione risalgia a oltre settant'anni dovrà essere richiesto dall'acquirente ai competenti uffici esportazione presso le Soprintendenze un attestato di libera circolazione (esportazione verso paese UE) o una licenza (esportazione verso paesi extra UE). Farsettiarte non assume responsabilità nei confronti dell'acquirente per eventuale diniego al rilascio dell'attestato di libera circolazione o della licenza. Le opere la cui data di esecuzione sia inferiore ai settant'anni possono essere esportate con autocertificazione da fornire agli uffici competenti che ne attestino la data di esecuzione (per le opere infra settanta/ultra cinquant'anni potranno essere eccezionalmente applicate dagli uffici competenti delle restrizioni all'esportazione).
- 17) Le etichettature, i contrassegni e i bolli presenti sulle opere attestanti la proprietà e gli eventuali passaggi di proprietà delle opere vengono garantiti dalla Farsettiarte come esistenti solamente fino al momento del ritiro dell'opera da parte dell'aggiudicatario.
- 18) Le opere in temporanea importazione provenienti dai paesi extracomunitari segnalate in catalogo, sono soggette al pagamento dell'IVA sull'intero valore (prezzo di aggiudicazione + diritti della Casa) qualora vengano poi definitivamente importate.
- 19) Tutti coloro che concorrono alla vendita accettano senz'altro il presente regolamento; se si renderanno aggiudicatari di un qualsiasi oggetto, assumeranno giuridicamente le responsabilità derivanti dall'avvenuto acquisto. Per qualunque contestazione è espressamente stabilita la competenza del Foro di Prato.
- 20) Il cliente prende atto e accetta, ai sensi e per gli effetti dell'art. 22 D. Lgs n. 231/2007 (Decreto Antiriciclaggio), di fornire tutte le informazioni necessarie ed aggiornate per consentire a Farsettiarte di adempiere agli obblighi di adeguata verifica della clientela. Resta inteso che il perfezionamento dell'acquisto è subordinato al rilascio da parte del Cliente delle informazioni richieste da Farsettiarte per l'adempimento dei suddetti obblighi. Ai sensi dell'art. 42 D. Lgs n. 231/07, Farsettiarte si riserva la facoltà di astenersi e non concludere l'operazione nel caso di impossibilità oggettiva di effettuare l'adeguata verifica della clientela.

LEGALI RAPPRESENTANTI

Sonia FARSETTI
Stefano FARSETTI

GESTIONI SETTORIALI

ARTE MODERNA

Sonia FARSETTI
Stefano FARSETTI
Leonardo FARSETTI

ARTE CONTEMPORANEA

Leonardo FARSETTI

DIPINTI SCULTURE E ARREDI ANTICHI

Stefano FARSETTI
Marco FAGIOLI

DIPINTI DEL XIX E XX SECOLO

Sonia FARSETTI
Leonardo GHIGLIA

FOTOGRAFIA

Sonia FARSETTI
Leonardo FARSETTI

GIOIELLI

Cecilia FARSETTI

OROLOGI

Cecilia FARSETTI
Valter BAROCCO

ARTE DELLA TAVOLA E ARGENTI

Cecilia FARSETTI
Manuela VENTURI

GESTIONI ORGANIZZATIVE

PROGRAMMAZIONE E SVILUPPO

Sonia FARSETTI

BANDITORI

Sonia FARSETTI
Stefano FARSETTI

COMMISSIONI SCRITTE E TELEFONICHE

Silvia PETRIOLI
Chiara Stefani
Elisa Morello

COORDINATORE SCHEDE E RICERCHE

Silvia PETRIOLI

UFFICIO SCHEDE, RICERCHE E ARCHIVIO

Silvia PETRIOLI
Elisa MORELLO
Chiara STEFANI
Alice NUTI
Federico GUIDETTI

ASTE ON LINE

Federico GUIDETTI

CONTABILITÀ CLIENTI E COMMITTENTI

Cecilia FARSETTI
Maria Grazia FUCINI

SEGRETERIA AMMINISTRATIVA

Maria Grazia FUCINI
Simona SARDI

MAGAZZINO

Giancarlo CHIARINI
Michele BENSI
Roderick GUINO

SPEDIZIONI

Michele BENSI

FOTOGRAFO

Michele BENSI

SUCCURSALI

DIRETTRICE SUCCURSALE MILANO

Chiara STEFANI

RESPONSABILE ORGANIZZATIVO SUCCURSALE MILANO

Roberta MARCIANI

RESPONSABILE SUCCURSALE CORTINA D'AMPEZZO

Paola FRANCO

UFFICIO STAMPA

Artemide by Stefania BERTELLI

Per la lettura del Catalogo

Le misure delle opere vanno intese altezza per base. Per gli oggetti ed i mobili, salvo diverse indicazioni, vanno intese altezza per larghezza per profondità. La data dell'opera viene rilevata dal recto o dal verso dell'opera stessa o da documenti; quella fra parentesi è solo indicativa dell'epoca di esecuzione. Il prezzo di stima riportato sotto ogni scheda va inteso in EURO.

La base d'asta è solitamente il 30% in meno rispetto al primo prezzo di stima indicato: è facoltà del banditore variarla.

Offerte scritte

I clienti che non possono partecipare direttamente alla vendita in sala possono fare un'offerta scritta utilizzando il modulo inserito nel presente catalogo oppure compilando l'apposito form presente sul sito www.farsettiarte.it

Offerte telefoniche

I clienti che non possono partecipare direttamente alla vendita in sala possono chiedere di essere collegati telefonicamente.

Si ricorda che le offerte scritte e telefoniche saranno accettate solo se accompagnate da documento di identità valido, codice fiscale e dati bancari.

Ritiro con delega

Qualora l'acquirente incaricasse una terza persona di ritirare i lotti già pagati, occorre

che quest'ultima sia munita di delega scritta rilasciata dal compratore oltre che da ricevuta di pagamento.

Pagamento

Il pagamento potrà essere effettuato nelle sedi della Farsettiarte di Prato e Milano. Diritti d'asta e modalità di pagamento sono specificati in dettaglio nelle condizioni di vendita.

Ritiro

Dopo aver effettuato il pagamento, il ritiro dei lotti acquistati dovrà tenersi entro 15 giorni dalla vendita. I ritiri potranno effettuarsi dalle ore 10.00 alle 12.30 e dalle 15.00 alle 18.30, sabato e domenica esclusi.

Spedizioni locali e nazionali

Il trasporto di ogni lotto acquistato sarà a totale rischio e spese dell'acquirente.

II SESSIONE DI VENDITA
Sabato 30 Maggio 2026
ore 16,00

dal lotto 501 al lotto 584



501

501 Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Paesaggio (Casa a Grizzana), 1927

Acquaforte su zinco, es. 4/50, cm 26,5x20 (lastra), cm 46x32,4 (carta)

Firma e data a matita sul margine in basso a destra:

G. Morandi - 1927, tiratura in basso a sinistra: 4/50; timbro a secco Racc. Soffici / Poggio a Caiano.

Storia

Eredi Soffici

Secondo stato; tiratura di 50 esemplari di cui 48 numerati dal 3 al 50 e due non numerati.

Bibliografia

Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, n. 32;
Michele Cordaro, Morandi incisioni. Catalogo Generale, Edizioni Electa, Milano, 1991, p. 36, n. 1927 3.

Stima € 4.000 / 7.000



502

502

Carlo Carrà

Quargento (Al) 1881 - Milano 1966

Ritratto di Soffici, 1918

Matita su carta, cm 29x24,5

Firma e data in basso a destra: Carlo Carrà 1918, titolo in basso a sinistra: «Ritratto di Soffici»; dedica su una carta di supporto: Al fraterno amico Ardengo Soffici / come mi apparve un giorno del 1918 / Carlo Carrà / Milano 20 ottobre 1961. Al verso abbozzo di altra composizione con dedica: Per Soffici / Carrà.

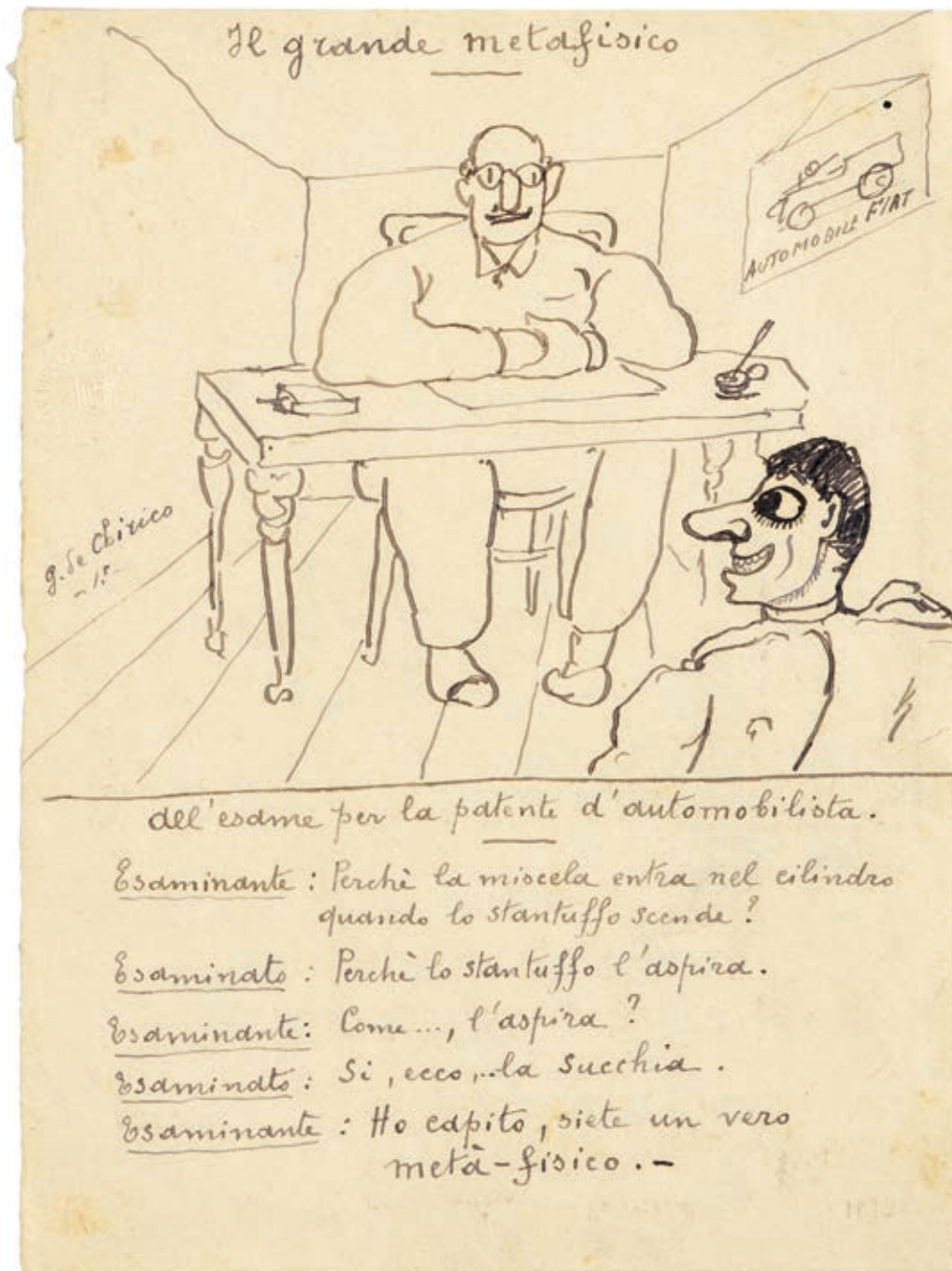
Storia

Eredi Soffici

Bibliografia

Massimo Carrà, Franco Russoli, Carrà disegni, Grafis Edizioni d'Arte, Bologna, 1977, p. 251, n. 307;
Luigi Cavallo, Soffici. Immagini e documenti, Vallecchi, Firenze, 1986, p. 282;
Luigi Cavallo, Ardengo Soffici, un percorso d'arte, Mazzotta, Milano, 1994, p. 128, n. 9.

Stima € 1.500 / 2.500



503

503

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Il grande metafisico, 1918

Inchiostro su carta, cm 21,4x15,4

Firma e data sul lato sinistro: G. de Chirico / -18-, titolo in alto al centro: Il grande metafisico: timbro a secco Racc. Soffici / Poggio a Caiano.

Storia

Eredi Soffici

Illustrazione per la rivista *La Ghirba*, non pubblicata.

Bibliografia

Luigi Cavallo, Soffici. Immagini e documenti, Vallecchi, Firenze, 1986, p. 280;

Giorgio de Chirico, Penso alla pittura, solo scopo della vita mia. 51 lettere ad Ardengo Soffici. 1914 - 1942, a cura di Luigi Cavallo, Libri Scheiwiller, Milano, 1987, p. n.n.

Stima € 6.000 / 9.000



504

504 Ardengo Soffici

Rignano sull'Arno (Fi) 1879 - Vittoria Apuana (Lu) 1964

Natura morta, (1954)

Acquerello su carta, cm 23x29

Storia

Eredi Soffici

Esposizioni

Ardengo Soffici (1879-1964). Mostra per il centenario della nascita, a cura di Luigi Cavallo, Prato, Galleria Farsetti, maggio - giugno 1979, cat. n. 168, illustrato.

Bibliografia

Luigi Cavallo, Soffici. Immagini e documenti, Vallecchi, Firenze, 1986, p. 431.

Stima € 1.000 / 1.800



505

505 Ardengo Soffici

Rignano sull'Arno (Fi) 1879 - Vittoria Apuana (Lu) 1964

Casa del Berna

Tecnica mista su carta, cm 23,5x32,5

Firma in basso a sinistra: Soffici.

Storia

Eredi Soffici

Stima € 1.000 / 1.800



506

506

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Cavallo, prima metà anni Sessanta

Matita e acquerello su cartoncino, cm 20x25

Firma in basso a destra: G. de Chirico; al verso: dichiarazione di autenticità del notaio Diego Gandolfo, Roma, 24 marzo 1966; timbro Galleria d'Arte Me[neg]hini, Mestre, con n. 322; sulla cornice: etichetta Tokyo Gallery, Tokyo, con n. 8.

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, 27 febbraio 2026, con n. 009/02/26 OT.

Stima € 5.000 / 8.000

507

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Studio per *I romantici* III, 1916

Matita su carta, cm 42,5x43

Al verso, su un cartone di supporto: etichetta Camillos Kouros Gallery, New York, con n. CCARRCA020.

Storia

Collezione privata, Milano;

Collezione privata

Bibliografia

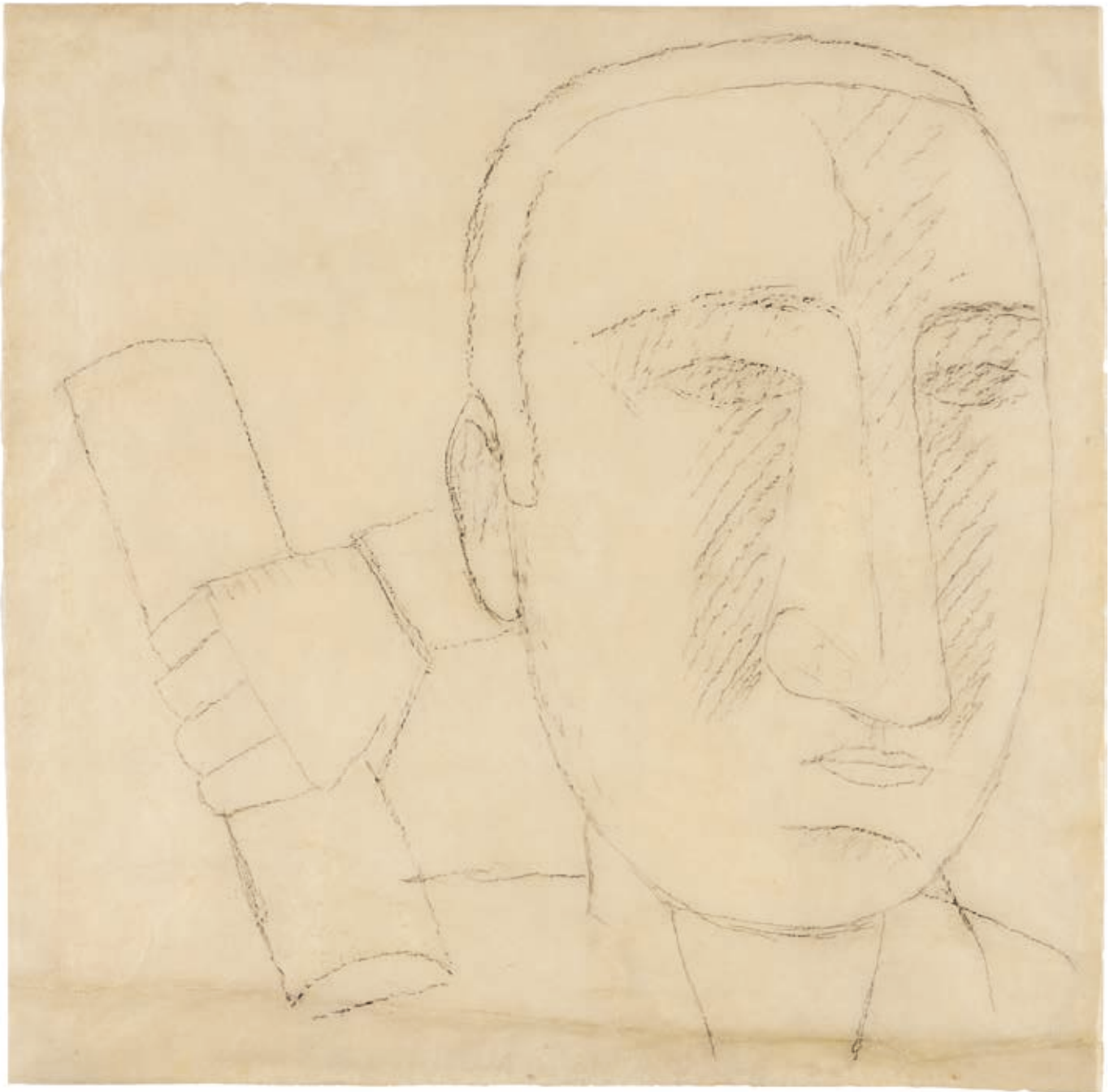
Massimo Carrà, Franco Russoli, Carrà disegni, Grafis Edizioni d'Arte, Bologna, 1977, n. 201 (con tecnica errata).

Opera in temporanea importazione, IVA da assolvere nel paese di destinazione (Italia 5%).

Stima € 16.000 / 24.000



Carlo Carrà, *I romantici*, 1916



Ardengo Soffici

Rignano sull'Arno (Fi) 1879 - Vittoria Apuana (Lu) 1964

Cacio e pere, 1914

Tempera su cartone, cm 70x45

Firma in alto a destra: Soffici, scritta in basso: Al contadino non lo far sapere / quanto è buono il cacio con le pere. Al verso: etichetta Comune di Acqui Terme / Assessorato alla Cultura / Ardengo Soffici / Mostra Antologica / Palazzo "Liceo Saracco" 5 Luglio - 13 Settembre 1992 / Catalogo n. 26: etichetta e timbro Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente / Ente Morale / Palazzo Sociale - Milano / Ardengo Soffici 1879 - 1964 / 18 Settembre - 18 Ottobre 1992 / cat. 26; sulla cornice: etichetta di trasportatore con indicazioni di mostra Futurismo e aeropittura. Arte in Italia 1909-1944 / Lisbona: cartiglio Comune di Rignano sull'Arno / Mostra / "Ardengo Soffici: Arte e Storia" / 18-9/6-11/1994.

Storia

Collezione Eredi Papini, Firenze;
Collezione privata

Esposizioni

Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del 900, a cura di Franco Russoli, Poggio a Caiano, Villa Medicea, 1 - 30 giugno 1975, cat. n. 45, illustrata;
Ardengo Soffici, a cura di Luigi Cavallo, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 4 luglio - 13 settembre 1992, poi Milano, Permanente, 18 settembre - 18 ottobre 1992, cat. n. 26, illustrata;
Soffici, il disegno, a cura di Luigi Cavallo, Torino, Fògola Galleria Dantesca, 23 marzo - 2 maggio 1993;
Arte nei secoli. Toscana fra antico e moderno, a cura di Francesca Baldassari e Luigi Cavallo, Cortina d'Ampezzo, poi Prato e Milano, Farsettiarte, 8 agosto - 30 ottobre 1993, cat. n. 24, illustrata a colori;
Soffici. Arte e storia, a cura di Ornella Casazza e Luigi Cavallo, Rignano sull'Arno, Villa di Petriolo, 18 settembre - 6 novembre 1994, cat. n. 50, illustrata a colori;
Futurismo e Aeropittura. Arte in Italia 1909 / 1944, Lisbona, Câmara Municipal, Peluora de Cultura, 24 maggio - 31 agosto 1999, cat. p. 104, n. 53, illustrata a colori;
Lo stupore nello sguardo. La fortuna di Rousseau in Italia da Soffici e Carrà a Breveglieri, a cura di Elena Pontiggia, Milano, Fondazione Stelline, 24 marzo - 1 giugno 2011, cat. n. 9, p. 105, illustrata a colori;
L'artista bambino. Infanzia e primitivismo nell'arte italiana del primo '900, a cura di Nadia Marchioni, Lucca, Fondazione Raggiamenti, 17 marzo - 2 giugno 2019, cat. p. 166, n. IV.14, illustrata a colori;
Soffici e Carena, etica e natura, a cura di Luigi Cavallo, Poggio a Caiano, Museo Soffici e del '900 italiano, 29 ottobre 2019 - 11 gennaio 2020, cat. p. 69, illustrata a colori.

Bibliografia

Ardengo Soffici, Fine di un mondo, Vallecchi, Firenze, 1955, p. 427, cit.;
Luigi Cavallo, Giuseppe Raimondi, Ardengo Soffici, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze, 1967, n. 213, tav. CCCXXIV;
L'uomo del Poggio. Ardengo Soffici, a cura di Sigfrido Bartolini, Volpe, Roma, 1979, pp. 96-99 (opera datata 1919);
Lo sguardo innocente. L'arte, l'infanzia, il '900, Edizioni Mazzotta, Milano, 2000, p. 30.

Stima € 25.000 / 35.000



El contadino non lo far sapera
quanto è buono il casio con le p...
no



509

509
Baccio Maria Bacci

Firenze 1888 - 1974

Riposo di cavatori (Monte Ceceri), 1918

Olio su cartoncino applicato su tela, cm 63,5x48,5

Titolo al verso sulla tela: Riposo di cavatori / (Monte Ceceri):
dichiarazione di autenticità: Tela di mio padre Baccio M. Bacci /
Francesco Bacci / 23/12/1983 (ripetuta sul telaio, con data
1918).

Stima € 6.000 / 9.000



510

510
**Roberto Marcello (Iras)
Baldessari**

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Studio di figura 2, 1916 ca.

Carboncino, acquerello e matita su carta, cm 30,1x19,5

Sigla in basso a destra: R.M.B., titolo in basso al centro: Studio di figura 2. Al verso abbozzo di altra composizione a carboncino, *Studio Dinamico* (probabilmente della fine del 1915).

Esposizioni

Baldessari, Opere 1915 - 1934, a cura di Maurizio Scudiero, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 27 dicembre 2008 - 7 gennaio 2009, poi Milano, Farsettiarte, 15 gennaio - 14 febbraio 2009, cat. n. 24, illustrato a colori.

Stima € 10.000 / 15.000



511

511

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Futur panca, 1925 ca.

Legno dipinto, cm 69x78,3x25,3

Storia

Casa Balla, Roma;
Collezione Ing. Cambellotti;
Collezione Donà Dalle Rose, Venezia;
Collezione privata

Esposizioni

Giuseppe Pellizza e Giacomo Balla, dal Divisionismo al Futurismo, con testi di M. Fagiolo dell'Arco, P. Pacini, R. Ferrario, schede di E. Gigli, Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, 9 agosto - 3 settembre 2000, poi Prato, 14 - 24 settembre, e Milano, 27 settembre - 30 ottobre, cat. n. 28, illustrata a colori;
Ispirazioni e visioni, Firenze, Museo Salvatore Ferragamo, 27 maggio 2011 - 12 marzo 2012, cat. pp. 57, 157, n. 21, illustrata a colori.

Scrive Maurizio Fagiolo (1968): "L'interesse di Giacomo Balla per l'arredamento testimonia la volontà di uscire dalle ristrette dimensioni della tela per entrare nell'ambiente della vita: la realizzazione più importante è l'arredamento di casa. Prima di ricostruire l'universo, Giacomo Balla si dedica alla realizzazione di oggetti per allietare la sua casa futurista: troviamo, infatti, i mobili gialli-verdi vicino ai coloratissimi paraventi, particolari panchetti realizzati con pezzi di legno a incastri. Una proposta attualissima è quella del 'mobile smontabile': affiora in alcuni disegni ed è applicabile, per esempio, al mobile giallo-verde della camera da letto di Elica come in questa panchina. È niente altro che una proposta di semplicità e di montaggio, scomposizione e ricomposizione, movimento e compenetrazione".

Stima € 20.000 / 30.000



512

512

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Paesaggio - Studio per ricamo, 1918-20

Matita e acquerello su cartoncino, cm 13x32,5

Altra composizione al verso: Studi per *Morbidezze primavera*, matita, 1918 ca.

Storia

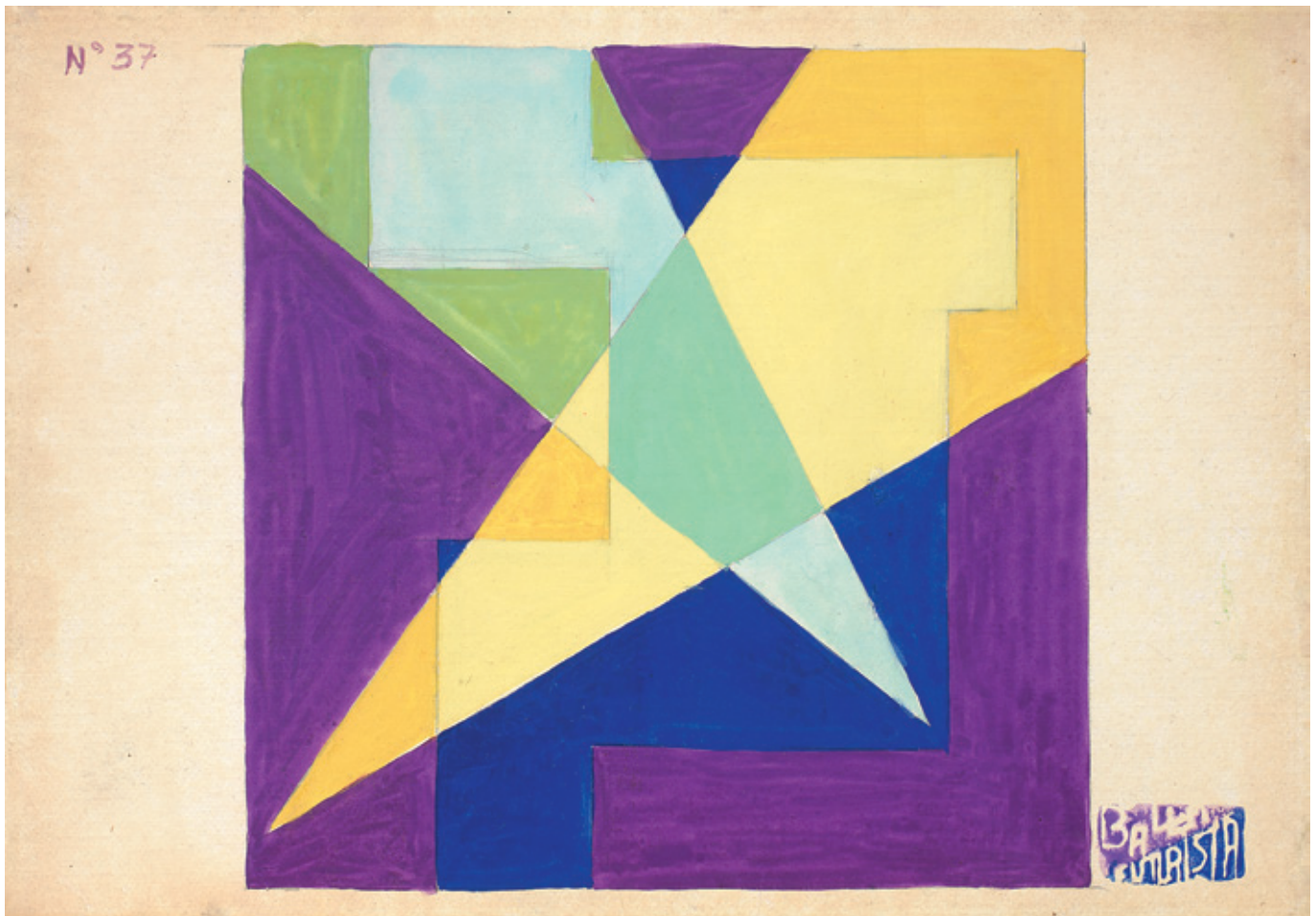
Giacomo Balla, Roma;
Collezione privata, Roma (1976);
Collezione privata, Roma;
Collezione privata

Certificato su foto di Elena Gigli, Roma, 26 luglio 2024,
Archivio Gigli serie 2024, n. 1157.

Esposizioni

Giacomo Balla. Studi, ricerche, oggetti, Verona, Museo di
Castelvecchio, febbraio - marzo 1976, cat. pp. 41, 148, n. 24,
illustrato (opera datata 1918).

Stima € 12.000 / 18.000



513

513

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Motivo prismatico, 1925-29

Tempera grassa su carta applicata su tela, cm 24,5x34,5

Timbro in basso a destra: Balla / Futurista; in alto a sinistra: N. 37.

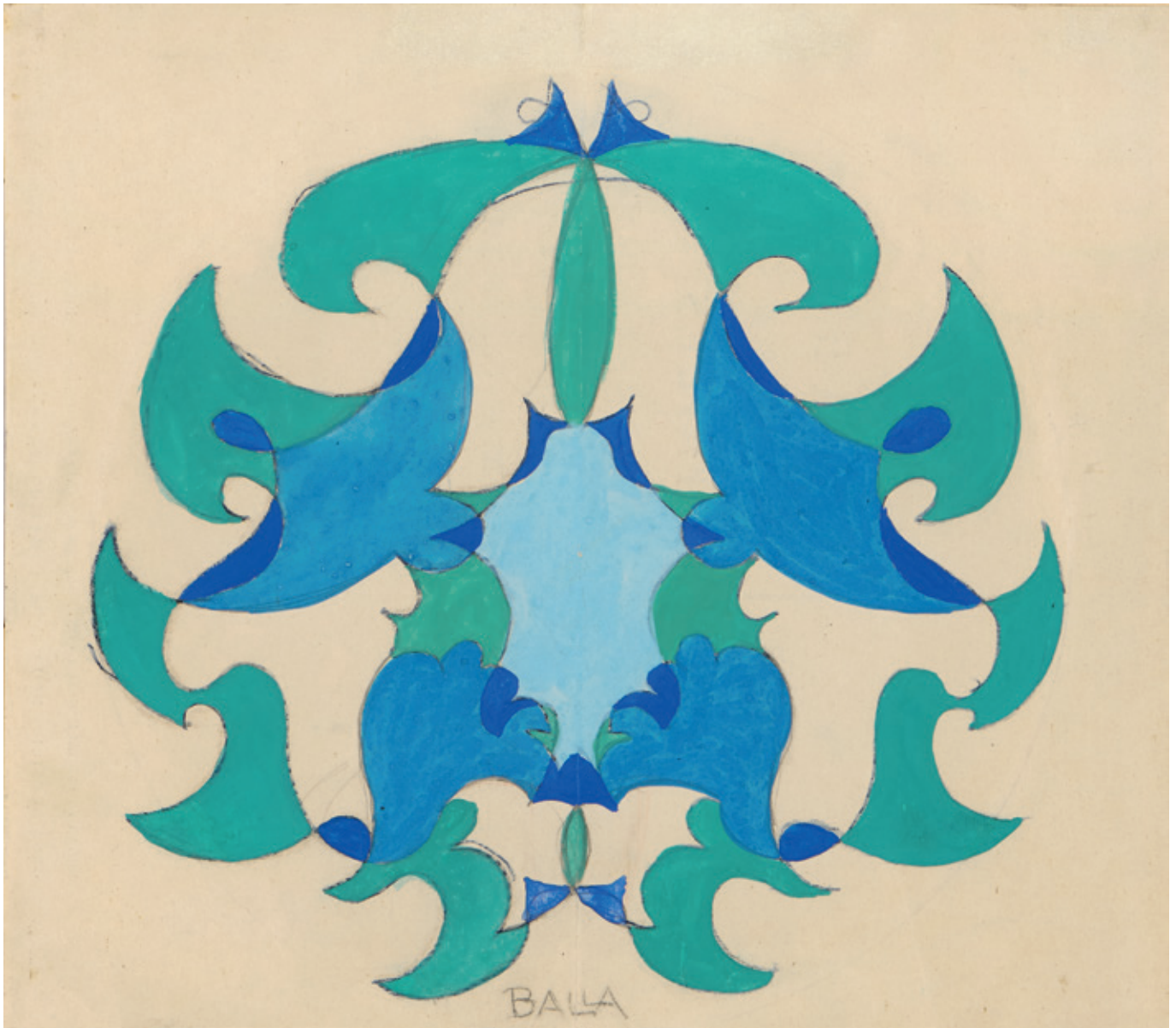
Storia

Casa Balla, Roma;
Collezione privata, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Giacomo Balla. La nuova maniera 1920-1929, a cura di Elena Gigli, Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, 27 dicembre 2014 - 10 gennaio 2015, poi Milano, 22 gennaio - 28 febbraio 2015, cat. n. 16, illustrata a colori.

Stima € 28.000 / 38.000



514

514

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Motivo compenetrato con linea di velocità, 1925-30

Tempera su carta, cm 24x27,3

Firma in basso al centro: Balla. Al verso, su un cartone di supporto: etichetta di Casa Balla, con n. 605: cartiglio con dati dell'opera: due timbri ed etichetta Galleria Fonte d'Abisso, Modena.

Storia

Casa Balla, Roma, Agenda n. 605 (etichetta ottagonale con il numero e etichetta rettangolare con scritto a macchina titolo e a penna "Opera di Giacomo Balla 1918 Luce Balla" [cancellato]); Collezione Onorevole Giovanni Andreoni Motta Visconti, Milano (notizia da Luce Balla);

Galleria Fonte d'Abisso, Modena (etichetta e due timbri sul retro di cartone di chiusura); Collezione privata, Milano

Certificato su foto di Luce Balla; certificato su foto di Elena Gigli, 4 maggio 2026, con n. 2026/1254.

Esposizioni

Ansie di luce. Venticinque opere inedite di Giacomo Balla, Cortina, Galleria Marescalchi, agosto 1986, poi Bologna, Galleria Marescalchi, settembre 1986, illustrata a colori sul pieghevole della mostra.

Stima € 8.000 / 12.000

515

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Bandiere all'Altare della Patria, 1915

Olio su tela, cm 27,3x36

Firma e dedica in basso: Balla a Casella primo che rialzò i giovani musicisti d'avanguardia.

Storia

Collezione Alfredo Casella, Roma;

Collezione privata

Bibliografia

Giovanni Lista, Balla, Edizioni Galleria Fonte D'Abisso, Modena, 1982, pp. 243, 514, n. 443 (con supporto errato).

Opera in temporanea importazione, IVA da assolvere nel paese di destinazione (Italia 5%).

Stima € 65.000 / 85.000



Giacomo Balla, *Bandiere all'Altare della Patria*, 1915, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea



BALLA A CASELLA PRIMO CHE RIALZÒ I GIOVANI MUSICISTI D'AVANGUARDIA

516

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Nature morte: Rhu..., 1918

Tempera su carta applicata su cartone, cm 39,2x26

Firma sul lato sinistro: G. Severini. Al verso sul cartone: timbro Galleria Gissi, Torino, con n. 4705: etichetta Galleria Gissi, Torino, con n. 4705 e indicazione Mostra Linea Europea, con n. 2: etichetta Galerie Tarica, Paris: etichetta Galleria dello Scudo, Verona: timbro Brerarte, Milano.

Storia

Galleria Gissi, Torino;
Collezione privata, Biella;
Galleria Daverio, Milano;
Collezione privata, Verona;
Collezione privata

Bibliografia

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Daniela Fonti, Gino Severini, Edizioni Philippe Daverio, Milano, 1982, n. 16 (con titolo *Nature morte R.H.L.* e data 1917);
Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori-Daverio, Milano, 1988, p. 288, n. 346.

Stima € 60.000 / 80.000



Pablo Picasso, *Pipa, bicchiere, bottiglia di Vieux Marc*, 1914, Venezia, Peggy Guggenheim Collection



517

Fortunato Depero

Fondo, Val di Non (Tn) 1892 - Rovereto (Tn) 1960

Civetta e pappagalli, 1917

Olio su tela, cm 60,5x48,5

Firma, luogo e data in basso a sinistra: Depero / Roma - 1917.

Al verso sul telaio: etichetta con timbro La Chiocciola Galleria d'Arte Contemporanea Internazionale, Padova.

Opera registrata presso l'Archivio Unico per il Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Fortunato Depero, a cura di Maurizio Scudiero, al n. FD-0689-DIP.

Stima € 18.000 / 28.000



Fortunato Depero nello studio, 1916





518

518
**Roberto Marcello (Iras)
Baldessari**

Innsbruck 1894 - Roma 1965

Studio di figura 1, 1916 ca.

Matita e biacca su carta, cm 29,2x17,8

Firma in basso a destra: Iras.

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Roberto Marcello Baldessari, a cura di Maurizio Scudiero, Rovereto, 18 marzo 2005, con n. B16 - 60.

Esposizioni

Baldessari, Opere 1915 - 1934, a cura di Maurizio Scudiero, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 27 dicembre 2008 - 7 gennaio 2009, poi Milano, Farsettiarte, 15 gennaio - 14 febbraio 2009, cat. n. 23, illustrata a colori.

Stima € 7.000 / 12.000



519

519
Alfredo Gauro Ambrosi

Roma 1901 - Verona 1945

Apparecchio in volo, 1932

Olio su tela, cm 100,5x78,5

Firma in basso a sinistra: Ambrosi. Al verso sul telaio: etichetta Confederazione Fascista Professionisti e Artisti / Sindacato Naz. Fasc. Autori e Scrittori / Roma, con dati dell'opera.

Stima € 7.000 / 12.000

520

Tullio Crali

Igalo 1910 - Milano 2000

Prima che si apra il paracadute II, 1940

Olio su tela, cm 120,5x80,3

Firma in basso a destra: Crali; firma, titolo e data al verso sulla tela: Tullio Crali da Igalo - Dalmazia / "Prima che si apra il paracadute II" / 1940.

Storia

Collezione Rudolf Saksida;

Collezione privata

Certificato con foto Archivio Unico per la Catalogazione delle Opere Futuriste, Rovereto, 24 novembre 2020, con n. AF-TC 19-2020; perizia di Paolo Baldacci, Milano, 27 novembre 2025.

Stima € 60.000 / 80.000



Tullio Crali



521

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Portrait de Picasso, 1948-49 ca.

Tempera su carta, cm 29,7x23,2

Firma in basso a destra: G. Severini, titolo in basso a sinistra:
Portrait de / Picasso.

Bibliografia

Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori-Daverio, Milano, 1988, p. 515, n. 848.

Stima € 30.000 / 40.000



Pablo Picasso



Carlo Carrà: *Donna + Bottiglia + Casa* Il superamento lirico del Futurismo e del Cubismo

Donna + Bottiglia + Casa, 1913-1959, è un dipinto che occupa un posto di rilievo all'interno della poetica di Carrà, pittore e teorico delle forme. Inserito e riprodotto negli *Archivi del Futurismo* raccolti e ordinati da Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori nel 1962, e quindi Carrà vivo, c'è da credere che quella strana denominazione *Ricostruzione di un'opera perduta*, con la quale era stato descritto al numero quarantanove dell'elenco dei dipinti del Maestro, sia stata suggerita da lui stesso. Il dipinto, che in origine era ovato, era stato realizzato per la prima volta nel 1913, distrutto durante la Prima Guerra Mondiale e quindi "ricostruito" nel 1959. Sembra che Carrà non fosse propenso a replicare in modo esponenziale i suoi soggetti, come faceva invece de Chirico con la Neometafisica, e che nella sua vita il pittore di Quargnento, stando al catalogo ragionato, avrebbe replicato solo altri due quadri futuristi, anche questi perduti durante il conflitto. Ma perché è stato usato questo termine – che sia stato o meno suggerito dal pittore appare poi un elemento secondario – *ricostruzione* invece che *replica* o *variante*. *Ricostruire* nel dizionario significa "costruire di nuovo, ricreare un testo, lo svolgimento di un fatto, servendosi degli elementi noti e d'ipotesi", e non è sinonimo di *replica* che significa "ripetizione, reiterazione", e se riferito a opera d'arte "riproduzione, copia, facsimile". *Donna + Bottiglia + Casa* non è dunque la "copia" realizzata nel 1959 dell'opera distrutta nel 1913, ma un vero e proprio dipinto autonomo nella struttura e nel linguaggio. Dei cinquantatré dipinti futuristi di Carrà, e vi sono inclusi anche disegni, pochi rispetto ai quattrocentoventisette di Boccioni, catalogati negli *Archivi* del 1962, rilevante differenza numerica di Carrà rispetto a Boccioni, tolti quelli ancora postdivisionisti, solo una parte presenta caratteri simili a *Donna + Bottiglia + Casa*. Questa parte comprende *Forze centrifughe*, 1912, e *Trascendenze plastiche*, 1912, molto vicine a *Donna + Bottiglia + Casa*, ma anche queste sono indicate come "ricostruzioni" di opere del 1912, realizzate

tutte e tre nel 1959, così come recitano le date apposte sui tre dipinti. Si può congetturare che i tre dipinti perduti avessero un'importanza particolare nella storia di Carrà futurista, e senza dubbio questi tre erano quelli in cui, a giudicare dalle "ricostruzioni", Carrà ha maggiormente tentato, rispetto a ogni altra opera del suo percorso, una sintesi tra Futurismo e Cubismo. *Donna + Bottiglia + Casa* è dunque un'opera in cui Carrà pare meditare sul conflitto teorico tra Futurismo e Cubismo, e cercare un'insperata sintesi. Egli aveva già nello stesso anno, 1912, reso testimonianza di quella che Elda Fezzi ha chiamato "la sua modificazione al Cubismo" in altre opere importanti come *Sintesi di un caffè concerto*, 1910-12, e *La galleria di Milano*, 1912, che rappresentano l'approssimazione più vicina al Cubismo di Braque e Picasso di poco precedente. Carrà stesso in *La mia vita*, 1943, ha chiarito questa azzardata unione tra le due avanguardie, non risolta in modo cézanniano come da Boccioni, e quindi poi espressionista, ma secondo una lettura di maggiore astrazione lirica, e quindi aperta anche a altre fonti. Scriveva infatti nell'autobiografia con sguardo retrospettivo: "Noi futuristi, insomma, affermavamo un'arte di pura sensibilità, che non nega il pensiero. I cubisti per essere oggettivi si limitavano a considerare le cose girandovi intorno e ce ne davano la scrittura geometrica. Essi rimanevano così in uno stadio di intelligenza che tutto vede e nulla sente, che tutto forma per tutto descriverci. Noi futuristi invece ci volevamo immedesimare nel centro delle cose, in modo che il nostro lo formasse colla loro unicità un solo complesso. Così noi davamo ai piani plastici una espansione sferica nello spazio, ottenendo quel senso di *perpetuamente mobile* che è proprio di tutto ciò che vive. Superato in tal modo il concetto cubista dell'immobilità di ciò che è apparentemente inerte, noi tendevamo ad amalgamare tutte le cose in una armonia costruttiva di piani, di toni e di



Carlo Carrà, *Donna + Bottiglia + Casa*, 1913, opera distrutta durante la Prima Guerra Mondiale

colori, raggiungendo una unità complessa. Concludendo, mentre i cubisti non davano del mondo plastico altro che l'esteriorità statica, il futurismo, partendo dal concetto dinamico assunto quale elemento fondamentale, tendeva a dare, si badi bene, non la forma esteriore accidentale di un movimento, ma la sintesi dei ritmi plastici che quel movimento (nel quale il pittore si è identificato) gli ha suggerito" (Carlo Carrà, *La mia vita*, Rizzoli, Milano, 1943, pp. 137-38). È evidente che in questa distinzione tomografica retrospettiva tra Futurismo e Cubismo Carrà riprende ancora la coppia Futurismo-movimento dinamico opposto a Cubismo-struttura statica come opposizione strutturale tra le due avanguardie, un'opposizione che la critica successiva ha poi superato. In realtà, quando il pittore realizza opere come *Sintesi di un caffè concerto*, 1910-12, e *La galleria di Milano*, 1912, egli si confronta con i dipinti cubisti di Braque e di Picasso e anche in *Donna + Bottiglia + Casa*, il dialogo con le grandi composizioni ovali dei due pittori cubisti appare evidente. Altre volte, negli stessi due anni, con dipinti come *Ritmi di oggetti*, 1911, egli pare confrontarsi con un Cubismo più astratto e i riferimenti sono stati fatti con opere quali *La lampe*, 1913, di Fernand Léger, e *Natura morta con vaso di zenzero II*, 1911-12, di Piet Mondrian (Carlo Carrà 1881-1966, a cura di Augusta Monferini, Electa, Milano, 1994, pp. 202-207). Quando Carrà dipinge la versione di *Donna + Bottiglia + Casa*, nel 1959, apponendo al quadro la doppia data 1913-1959, egli ha alle spalle tutta la sua lunga carriera di pittore del Novecento, che trova eguali, per importanza culturale e storica, solo in Giorgio de Chirico e Giorgio Morandi, gli altri due grandi protagonisti della pittura italiana dello scorso secolo. Ha alle spalle, dopo l'esordio divisionista, la rivoluzione futurista, l'invenzione della Metafisica nel 1916, in quel fatale incontro con de Chirico, Alberto Savinio e Filippo de Pisis, nella "magica" Ferrara, dopo aver consumato una breve eppur decisiva esperienza neoprimittivista. Nel 1921, conclusa la Metafisica, diverrà uno dei capisaldi del *rappel à l'ordre* nella versione italiana e sarà l'autore di quegli scritti *Parlata su Giotto e Paolo Uccello costruttore*, apparsi nel 1916 sulla rivista fiorentina *La Voce*, dai quali partirà la riscoperta della *plasticità*, carattere fondante della pittura di Giotto, teorizzata poi dai *Valori Plastici* e caratteristica del Novecento italiano. Infine, la lezione di Cézanne (*La crevola*, Milano, collezione Jesi) e la traduzione di questa nella successiva pittura di paesaggi e nature morte del secondo dopoguerra, sempre più pervase da una sorta di liricità della natura, alla quale il pittore arriva nella sua tarda maturità. È ancora nell'autobiografia che Carrà racconta il punto di questa svolta, che sta alla base di un dipinto singolare come *Donna + Bottiglia + Casa*: "Così le immagini esistono quando l'anima si inarca e le cose non sono delle cose, ma espressione poetica del nostro spirito creatore [...] La pittura può definirsi un abbraccio amoroso dell'uomo e della natura, una malinconia imbevuta del sangue di un cuore" (Carrà, *La mia vita*, cit., pp. 241, 335). Queste sono le ragioni che rendono il dipinto del 1959 un progetto di riscatto lirico del linguaggio futurista e cubista del 1913, e ne rendono nuova la sua specificità.

Marco Fagioli



Pablo Picasso, *Donna con mandolino*, 1910



Georges Braque, *Femme à la mandoline*, 1910

Carlo Carrà

Quarngento (Al) 1881 - Milano 1966

Donna + Bottiglia + Casa, 1913-59

Olio su tela, cm 60x50

Firma e data in basso a sinistra: C. Carrà 913; titolo in basso a destra: Donna+Bottiglia+Casa. Al verso sul telaio: etichetta Exhibition of Italian Futurism (1909-1919) / Hatton Gallery, University of Newcastle, Novembre 4th - December 9th 1972 / Royal Scottish Academy, Edinburgh, December 17th, 1972 - January 14th, 1973: cartiglio con dati dell'opera e n. 150: etichetta di trasportatore con indicazione Il Futurismo a Firenze 1910-1920: etichetta Galleria dello Scudo, Verona / Mostra Antologica di Carlo Carrà / nel Centenario della nascita. / Patrocinio della Regione Veneto / Nov. '81 / Gen. '82. Opera Esposta: etichetta Studio d'Arte Campaiola / Esposto alla Mostra Personale di Carlo Carrà a Roma 23 Ott. 16 Dic. 2001.

Storia

Collezione Carrà, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

I Pittori Italiani dell'Unesco, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1 febbraio - 17 marzo 1968, cat. p. 88, n. 14, illustrato;
100 Opere di Carlo Carrà, Prato, Galleria Farsetti, 15 maggio - 18 giugno 1971, cat. n. XII, illustrato a colori;
Futurismo 1909/1919, Newcastle, Northern Arts and the Scottish Arts Council, Hatton Gallery, 4 novembre - 8 dicembre 1972, poi Edimburgo, Royal Scottish Academy, 16 dicembre 1972 - 14 gennaio 1973, cat. p. 43;

Londra, Royal Academy of Arts, 27 gennaio - 4 marzo 1973;
Omaggio ai Futuristi, Cortina d'Ampezzo, Galleria Farsetti, 3 - 31 agosto 1975, cat. n. IX, illustrato;
Carlo Carrà, mostra nel centenario della nascita, Sasso Marconi, La Casa dell'Arte, 21 febbraio - 26 aprile 1981, cat. p. 16, illustrato;
Carlo Carrà: mostra antologica nel centenario della nascita, Verona, Galleria dello Scudo, novembre 1981 - gennaio 1982, cat. n. 7, illustrato;
Carlo Carrà-Ardengo Soffici, Galleria Farsetti, Focette, poi Cortina d'Ampezzo, Prato e Milano, luglio - ottobre 1983, cat. n. I, illustrato a colori;
Futurismo a Firenze 1910-1920, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 18 febbraio - 8 aprile 1984, cat. p. 64;
Primo '900. Partecipazione e solitudine dell'arte, Lerici, Castello Monumentale, 7 luglio - 6 ottobre 1991, cat. p. 45, n. 11, illustrato a colori;
Arte nei secoli, dall'Umanesimo alla Transavanguardia, Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, poi Milano e Prato, dicembre 1992 - marzo 1993, cat. n. 21, illustrato a colori;
Divisionisti e Futuristi attorno al "Nudo simultaneo" di Boccioni, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, Cortina d'Ampezzo, 28 dicembre 1999 - 9 gennaio 2000, poi Farsettiarte, Prato, 15 - 25 gennaio, e Milano, 3 - 23 febbraio 2000, cat. n. 10, illustrato a colori;
Der Lärm der strasse. Italianischer Futurismus 1909-1918, Hannover, Sprengel Museum, 11 marzo - 24 giugno 2001, cat. n. 150;
Omaggio a Carrà, a cura di Alessandra Maria Sette, Roma, Studio d'Arte Campaiola, 25 ottobre - 16 dicembre 2001, cat. pp. 24-25, illustrato a colori.

Bibliografia

Mario De Micheli, Le avanguardie artistiche del Novecento, Schwarz, Milano, 1959;
Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, Archivi del Futurismo, volume secondo, De Luca Editore, Roma, 1962, p. 291, n. 49;
Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume I, 1900-1930, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1967, p. 239, n. 3/13;
Piero Bigongiari, Massimo Carrà, L'opera completa di Carrà, dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930, apparati critici e filologici di Massimo Carrà, Classici dell'arte, Rizzoli, Milano, 1970, n. 41;
Umbro Apollonio, Futurismo, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1970, tav. 68;
Mirella Panepinto, Donna. Arte e seduzione, Centro Europeo Mostre, La Spezia, 1993, p. 91.

Opera distrutta durante la guerra 1915-18 e ridipinta da Carrà successivamente.

Stima € 250.000 / 350.000



522 - retro dell'opera



523

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Figure, 1940 ca.

Tempera, olio e matita grassa su carta applicata su tela,
cm 57,7x51,2

Reca firma in basso a destra: Sironi. Al verso sul telaio: firma
Willy Macchiati.

Certificato su foto di Willy Macchiati, Milano, 3 luglio '98
(in fotocopia); opera archiviata presso l'Associazione per il
Patrocinio e la Promozione della Figura e dell'Opera di Mario
Sironi, Milano, al n. 181/18 RA.

Esposizioni

Una collezione. Opere selezionate di Maestri del '900, Teramo,
Galleria Rizziero, marzo 1984, cat. p. n.n., illustrata a colori;
Mario Sironi, Roma, Galleria Russo, 26 ottobre - 23 novembre
1985, cat. n. 32, illustrata.

Stima € 15.000 / 25.000



Mario Sironi



524

Massimo Campigli

Berlino 1895 - Saint-Tropez 1971

Idoli, 1966

Olio su tela, cm 65x46

Firma e data in basso a destra: Campigli 66. Al verso sulla tela: timbro Galleria Bergamini, Milano, con n. A 67/1.

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint Tropez, 11/10/2000, con n. 77291927.

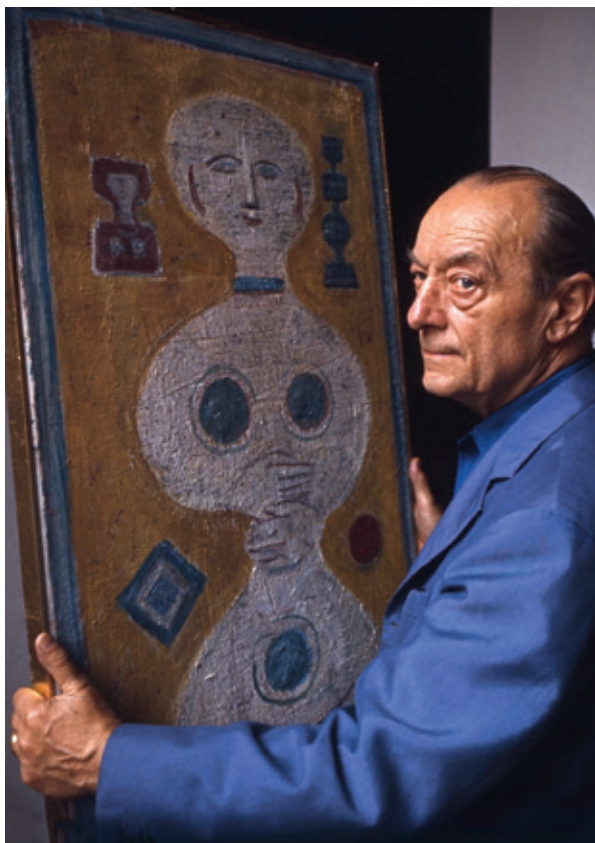
Esposizioni

Massimo Campigli, in collaborazione con Nicola Campigli, Milano, Galleria d'Arte Medea, 21 ottobre - 16 novembre 1976, cat. p. 34, illustrato.

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 828, n. 66-024.

Stima € 60.000 / 80.000



Massimo Campigli





525

525

Emilio Greco

Catania 1913 - Roma 1995

Figura accoccolata, 1956

Scultura in bronzo a patina nera, cm 66 h

Firma su un lato: Greco.

Storia

Galleria Odyssea, Roma;
Beatrice Glass Fine Art;
Galleria L'affresco, Montecatini Terme;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista, Sabaudia, 6-11-94.

Stima € 6.000 / 9.000

526

Bruno Innocenti

Firenze 1906 - 1986

Testa di giovane donna (L'Algerina), 1940

Scultura in terracotta steccata patinata a bronzo, cm 38 h, su base ottagonale in legno

Firma e data al verso, sotto la nuca: 940 Bruno Innocenti.

Bibliografia

Marco Fagioli, Bruno Innocenti scultore. Tra mito e liricità, Aión Edizioni, Firenze, 2009, n. 20;
Bruno Innocenti scultore (1906-1986), a cura di Marco Fagioli e Renzo Gamucci, presentazione di Antonio Salini Guicciardini, schede di Sara Meloni e Chiara Stefani, San Miniato (Pisa), Palazzo Grifoni, 23 ottobre - 13 novembre, Aión Edizioni, Firenze, 2011, pp. 148, 149, n. 42;
Marco Fagioli, Bruno Innocenti statuario del Novecento, catalogo ragionato, Aión Edizioni, Firenze, 2025, p. 150 (riprodotta terracotta patinata e due foto prima della cottura).



526

La testa dell'*Algerina* è senza dubbio un ritratto importante nella storia della ritrattistica di Innocenti. Rispetto al gruppo di ritratti femminili degli anni Trenta, *Ritratto della Bruna*, 1930, bronzo, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, *Ritratto di Rita*, 1932, *Ritratto di Greta*, detta *Katjusha*, 1936, *Ritratto di Baby Falau*, 1936, *Zuara*, 1936, Galleria d'Arte Moderna di Milano, *Ritratto di Martha Weissman*, 1937, *L'Algerina*, alla fine del decennio, segna una svolta decisiva verso uno stile decisamente modernista e novecentesco, con l'abbandono degli echi ancora di purezza "neorinascimentale" e bartoliniana dei precedenti. Il modellato si è fatto più sintetico e i caratteri del ritratto naturalista vanno verso una sintesi di semplificazione descrittiva. Della scultura esistono attendibilmente solo questo esemplare in terracotta steccata e una fusione in bronzo, presso collezione privata.

Stima € 4.000 / 7.000



526 - altra visione

Ardengo Soffici, *Il Savignone*, 1909

Questa magnifica opera di Ardengo Soffici del 1909 si colloca all'indomani di quella stagione segnata da una tensione espressiva militante sviluppata a Parigi e in coincidenza con un progressivo orientamento verso una pittura più distesa e luminosa, che l'artista avrebbe maturato sull'esempio di Cézanne. Nasce a ridosso del suo ritorno dal centro nevralgico dell'avanguardia artistica europea e anticipa la cruciale adesione di Soffici al Futurismo. Nel celebrare la funzione creativa di un tema chiave di questo momento, come il paesaggio, *Il Savignone* assume quindi un ruolo centrale non solo per il soggetto trattato – così proficuo nel rinnovamento della pittura a partire dalla fine dell'Ottocento – ma come vero e proprio dispositivo di un'elaborazione linguistica che condurrà l'artista a interpretare un ruolo intellettuale di primissimo piano lungo la prima metà del Novecento.

Il dipinto appartiene infatti a quel nucleo prezioso di vedute realizzate tra il 1907 e il 1909 – tra cui *Bulciano*, *Il Tevere a Bulciano*, *Fornaci di Sopra a Poggio a Caiano* – che segnano, come riconobbe precocemente Ugo Ojetti, uno dei momenti più alti e sinceri della ricerca dell'artista, configurandosi come il diretto esito della scoperta della lezione cézanniana e di una sua rielaborazione in chiave prettamente italiana.

Per comprendere pienamente il valore di quest'opera, appare quindi indispensabile tornare agli anni parigini che precedono di poco questa svolta senza considerarli un generico periodo di formazione, bensì come momento di esposizione diretta a una pluralità di linguaggi ancora in via di definizione. Tra il 1900 e il 1907 Soffici frequenta gli ambienti artistici della capitale francese, entra in contatto con la pittura impressionista nelle sue declinazioni più tarde e, soprattutto, con le ricerche postimpressioniste, per risalire a Van Gogh e Gauguin, alla riscoperta di Cézanne, la cui opera gli si rivela come alternativa radicale tanto all'ottica della luce di impronta impressionista quanto all'estetismo simbolista. Nelle prove pittoriche di questi anni ne deriva una materia accuratamente studiata per evocare quella che descriverà come una vera e propria "ubriacatura di freschezza e libertà" che in un contributo decisivo nel veicolare in Italia il carattere rivoluzionario delle opere del maestro di Aix-en-Provence, Soffici riconosce alle ricerche di Cézanne (Soffici, 1908).

È dunque sulla base di questa lettura del maestro francese che in opere come *Il Savignone* l'artista trae quegli accostamenti vividi e talvolta dissonanti al fine di restituire l'ariosità di un paesaggio fissandolo sulla tela stendendo pennellate volte a conservare un carattere intenzionalmente mobile e plasticamente costruttivo, oscillando tra l'adesione al dato visivo e una spinta espressiva che tende a deformarlo. Non si tratta, dunque, di una lettura basata su una generica transitorietà, ma di una fase di attraversamento, nella quale il problema della forma – della sua tenuta, della sua necessaria costruzione – per Soffici è in via di definizione e per

questo la traduzione del paesaggio appare intenzionalmente affidata più all'intuizione che a un principio ordinatore.

È proprio questo nodo che viene sciolto intorno al 1908, quando l'incontro con Cézanne – mediato anche dalla riflessione teorica che Soffici stesso elabora nel saggio pubblicato su *Vita d'Arte* – gli offre una chiave di lettura capace di ricondurre la visione a struttura. In quel testo egli riconosce nella pittura cézanniana una tensione a "ridurre la natura a rapporti semplici e solidi", vale a dire a organizzare il dato sensibile secondo un principio di necessità formale che supera tanto la frammentazione impressionista quanto la deriva decorativa. Tale scoperta non avrebbe dato luogo a una mera adesione stilistica, bensì alla formulazione di un metodo volto a costruire l'immagine a partire da rapporti interni, dagli equilibri tra le masse e i valori della luce.

Come avrebbe osservato Ojetti nel ricapitolare il lavoro di Soffici nel 1920, fu infatti Cézanne a "convertire" l'artista, permettendogli di riconoscere nella pittura moderna un ritorno, per altra via, alla "solidità schematica" e alla "nettezza di piani e di toni" dei maestri toscani, da Giotto a Fattori, e conducendolo a dipingere, tra il 1907 e il 1909, "i suoi paesi più sinceri, più limpidi, più belli". Tra questi appunto *Il Savignone*, che si colloca pienamente in questo



Paul Gauguin, *Paysage*, 1901, Parigi, Musée de l'Orangerie

momento di sintesi, nel quale la lezione cézanniana viene filtrata attraverso una sensibilità radicata nella tradizione italiana, dando luogo a una pittura insieme moderna e profondamente misurata.

La composizione, costruita su una gamma cromatica essenziale dominata da verdi, bianchi e toni smorzati, restituisce un paesaggio ridotto ai suoi elementi fondamentali – alberi, case, profili collinari – organizzati in blocchi compatti e definiti con una fermezza che esclude ogni dispersione atmosferica. Come ancora sottolineava Ogetti, si tratta di “colline, alberi, case, cime brulle sull’alto orizzonte, resi in blocco, segnati con fermezza, illuminati da una luce chiara e pacata”, in cui la pittura procede con una “sobrietà attenta e decisa che sillaba le pennellate, modula i rapporti, cerca ai bianchi, ai verdi, ai bigi, agli azzurri cadenze e rime”. Una costruzione per piani e valori dalla quale emerge la volontà di un ordine che traduce la percezione in struttura, confermando quanto Soffici stesso aveva intuito a proposito di Cézanne.

Tale orientamento trova un riscontro puntuale anche nella documentazione epistolare coeva. Le *Lettere a Prezolini* (1908-1920) testimoniano infatti un processo di maturazione che conduce Soffici verso una pratica del paesaggio sempre più consapevole, una vera e propria urgenza nel rinnovare il linguaggio pittorico attraverso il ritorno all’osservazione diretta, mentre documentano il lavoro svolto su motivi paesaggistici, confermando la centralità dello studio dal vero e della ripetizione del tema come strumenti di chiarificazione formale. In tale prospettiva, *Il Savignone* si configura come esito di una pratica non episodica ma sistematica, nella quale il paesaggio viene interrogato nelle sue strutture essenziali al fine di tradurre la percezione in forma.

È tuttavia opportuno distinguere, sul piano filologico, tra il soggetto rappresentato e il contesto di elaborazione dell’opera: se la veduta rimanda al luogo stesso, ovvero Savignone, essa pur tuttavia si inserisce in un più ampio ciclo di esperienze paesaggistiche condotte in Italia centrale, che trovano una coerenza non tanto nella specificità geografica quanto nella continuità della ricerca formale. Tale distinzione consente di leggere *Il Savignone* non come semplice documento di un luogo, ma come momento di un processo, in cui il paesaggio diviene spazio mentale prima ancora che reale.

A confermare questa dimensione interviene, a distanza di anni, la stessa memoria dell’artista, che nel rievocare questo motivo scrive: “Dipinsi [...] un grande prospetto del Savignone, sorta d’isolotto a cocuzzolo in mezzo al Tevere, con le sue case candide ombreggiate di altissimi pioppi, la sua antichissima chiesa a strapiombo sopra una scogliera precipite dai toni roggi e ferrigni trapelanti fra il cupo dei cerri e coronata la cresta di susini e di noci” (Vallecchi, Firenze, 1955 in *Opere*, VIV2, pp. 515-516). In questa descrizione così caricata, densa e precisa, si ritrova la medesima tensione tra osservazione e costruzione che anima l’opera pittorica, confermando come la visione di Soffici si fondi su una trasfigurazione selettiva della realtà, coerente con l’idea – da lui stesso formulata – secondo cui “l’arte sta alla natura come l’iride al prisma”.

Se dunque *Il Savignone* rappresenta un punto di arrivo rispetto alle inquietudini degli anni precedenti, esso si configura al tempo stesso come punto di partenza per gli sviluppi successivi. Di lì a poco, infatti, Soffici avrebbe approfondito il confronto con le avanguardie europee, accostandosi alle esperienze cubiste e futuriste e partecipando attivamente al dibattito artistico italiano attraverso l’attività critica e teorica, senza tuttavia abbandonare quel nucleo originario costituito dal rapporto con la natura e con la tradizione figurativa toscana. In questa prospettiva, *Il Savignone* appare come un momento di equilibrio raro e consapevole, in cui la pittura si definisce come costruzione e misura, e il paesaggio diviene il luogo privilegiato attraverso cui l’artista elabora una sintesi tra visione e forma, tra esperienza e struttura, destinata a costituire uno dei fondamenti più solidi della sua poetica.



Camille Pissarro, *Paysage à Chaponval*, 1880, Parigi, Musée d’Orsay



Paul Cézanne, *Gardanne*, 1885, Philadelphia, Barnes Foundation

Ardengo Soffici

Rignano sull'Arno (Fi) 1879 - Vittoria Apuana (Lu) 1964

Il Savignone, 1909

Olio su tela, cm 71x71

Firma, numero, titolo e data al verso sul telaio: Soffici N.2 / Savignone 1909: etichetta A Montparnasse / luglio - ottobre 1988: etichetta Comune di Verona / Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea / anno '88 / Mostra Modigliani a Montparnasse: etichetta Comune di Acqui Terme / Ardengo Soffici / Mostra Antologica / Palazzo "Liceo Saracco", 5 luglio - 13 settembre 1992, con n. 8: etichetta Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano / Ardengo Soffici 1879 - 1964 / 18 settembre - 18 ottobre 1992: timbro Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano: etichetta Comune di Rignano sull'Arno / Mostra / Ardengo Soffici: Arte e Storia / 18-9/6-11/1994: etichetta Artificio Mostre / Cézanne, Fattori e il 900 in Italia / Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori / 6 dicembre 1997 - 13 aprile 1998, con n. 043; sulla tela: etichetta Galleria Marescalchi, Bologna.

Storia

Collezione F. Agnoletti, Firenze;
Eredi Soffici

Esposizioni

Berlino, febbraio 1913, n. 2;
318 bozzetti, disegni, xilografie, acqueforti, bronzi, Firenze, Libreria Gonnelli, 10 - 28 febbraio 1914, cat. n. 73;
Esposizione Soffici, Firenze, Casa Horne, 27 maggio - 15 giugno 1920, cat. n. 57;
Carrà e Soffici, a cura di P.M. Bardi, Milano, Galleria Bardi, 1930, cat. tav. 61, illustrato;
Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del '900, Poggio a Caiano, Villa Medicea, 1 - 30 giugno 1975, cat. n. 15, illustrato;
Carlo Carrà e Ardengo Soffici, Galleria Farsetti, Focette, poi Cortina d'Ampezzo, Prato e Milano, luglio - ottobre 1983, cat. tav. XII, illustrato;
5 artisti toscani. Modigliani, Rosai, Severini, Soffici, Viani, Galleria Farsetti, Venezia, SIMA, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, 14 aprile - 1 maggio 1984, cat. pp. 64, 65, illustrato;
Ardengo Soffici (1879-1964) giornate di pittura, a cura di Luigi Cavallo, Bologna, Galleria Marescalchi, ottobre 1987, cat. n. 32, illustrato;
Modigliani a Montparnasse 1909-1920, Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, 14 luglio - 30 ottobre 1988, cat. p. 148, illustrato a colori;
Ardengo Soffici 1879-1964, a cura di Luigi Cavallo, Macerata, Pinacoteca Comunale, 1988, cat. n. 3;
Ardengo Soffici, a cura di Luigi Cavallo, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 4 luglio - 13 settembre 1992, poi Milano, Permanente, 18 settembre - 18 ottobre 1992, cat. n. 8, illustrato;
Soffici. Arte e Storia, a cura di Ornella Casazza e Luigi Cavallo, Rignano sull'Arno, Villa di Petriolo, 18 settembre - 6 novembre 1994, cat. n. 19, illustrato;
Cézanne, Fattori e il 900 in Italia, Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 7 dicembre 1997 - 13 aprile 1998, cat. p. 124, n. 43, illustrato;

Ardengo Soffici, un'arte toscana per l'Europa, a cura di Luigi Cavallo, Firenze, Galleria Pananti, 4 ottobre - 20 novembre 2001, cat. pp. 103, 215, n. 20, illustrato;
Ardengo Soffici. Giornate di paesaggio, a cura di Luigi Cavallo, Poggio a Caiano, Museo Soffici e del '900 italiano, Scuderie Medicee, 26 aprile - 27 luglio 2014, cat. p. 49, illustrato.

Bibliografia

Luigi Dami, Il pittore Ardengo Soffici, in Dedalo, Milano-Roma, agosto 1920, p. 208;
Aurelio T. Prete, Ardengo Soffici, Edizioni Ers, Roma, 1956, tav. 1;
Luigi Cavallo, Giuseppe Raimondi, Ardengo Soffici, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze, 1967, n. 109;
Luigi Cavallo, Soffici. Immagini e documenti, Vallecchi, Firenze, 1986, p. XLIII;
Giulia Ballerini, Ardengo Soffici. La grande mostra del 1920, Pentalea Editore, Prato, 2007, p. 167, n. 57;
Luigi Cavallo, Ardengo Soffici, collaborazione di Luigi Corsetti, redazione di Oretta Nicolini, Museo Soffici e del '900 italiano, Poggio a Caiano, 2011, p. 32.

Stima € 35.000 / 55.000



528

Antonio Donghi

Roma 1897 - 1963

Alberi (Palatino), 1928

Olio su tela, cm 35,5x55,5

Firma e data in basso a destra: Antonio Donghi / 28. Al verso sulla cornice: etichetta Ente Premi Roma / Palazzo Barberini / Mostra Retrospettiva di / Antonio Donghi / dicembre 1970 - gennaio 1971: etichetta di trasportatore con indicazione Mostra Sc. Romana Artisti tra le due guerre / Palazzo Reale, Milano: etichetta Antonio Donghi (1897-1963) / Roma, Palazzo Braschi / 27 febbraio - 21 aprile 1985, con n. 16: etichetta Arte Moderna in Italia / 1915 - 1935 / Mostra in Palazzo Strozzi / Firenze / Novembre 1966 - Febbraio 1967, con n. 270.

Storia

Collezione Alfredo Casella, Roma;
Collezione privata

Esposizioni

Arte Moderna in Italia 1915-1935, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967, cat. n. 1044, illustrato;
Antonio Donghi, Roma, Ente Premi Roma, 1971, cat. n. 26, illustrato;

Antonio Donghi. Sessanta dipinti dal 1922 al 1961, Roma, Palazzo Braschi, 27 febbraio - 21 aprile 1985, cat. n. 16, illustrato a colori;
Scuola Romana, Milano, Palazzo Reale, 13 aprile - 19 giugno 1988, cat. n. 35;
Antonio Donghi, Spoleto, Palazzo Racani Arroni, 30 giugno - 5 settembre 1993, poi Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 settembre - 7 novembre 1993, cat. n. 29;
Antonio Donghi 1897-1963, Roma, Complesso del Vittoriano, 16 febbraio - 18 marzo 2007, cat. p. 54, n. 19, illustrato a colori.

Bibliografia

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valerio Rivosecchi, Antonio Donghi, vita e opere, Umberto Allemandi & C., Torino, 1990, n. 61.

Stima € 30.000 / 40.000



Antonio Donghi nello studio





Giorgio Morandi

Morandi e una *Natura morta* del 1921: il minimo come sistema

La *Natura morta* del 1921 si iscrive in quel momento di lenta ma decisiva rifondazione del linguaggio morandiano che segue l'esperienza metafisica a cui aveva aderito fino allo scendere della Prima Guerra Mondiale. La vicinanza alle sperimentazioni di Carlo Carrà e l'accostamento al gruppo riunito sotto l'egida della rivista *Valori Plastici* avrebbe infatti indirizzato Morandi verso lo studio degli equilibri tra forme, colore e luce in un processo di graduale dissoluzione del visibile nei suoi elementi essenziali. In questa fase che coincide con la partecipazione a due esposizioni importanti, come la berlinese Das Junge Italien insieme ai giovani di *Valori Plastici* e la Primavera Fiorentina del '22, la pittura di Morandi era giunta a configurarsi come quello spazio di concentrazione, in cui ogni elemento è sottoposto a un controllo rigoroso quanto reiterato, che costituirà l'asse portante della produzione futura.

Il secondo decennio del Novecento per Morandi era stato un campo di esperienze molteplici nel quale, da testimone consapevole del dibattito artistico europeo, l'artista aveva attraversato i risvolti diversi dell'avanguardia italiana, dal Futurismo alla Metafisica, e le inflessioni cubiste e futuriste delle sue opere non erano venute meno a un'esigenza immaginativa autonoma, su cui avrebbe fondato la sua ricerca più matura (Castagnoli, 1989). Fin dagli anni della formazione all'Accademia, egli era entrato in contatto con le fonti della modernità attraverso riviste e pubblicazioni coeve e aveva riletto in chiave attuale tanto la pittura italiana del Tre e Quattrocento quanto le esperienze contemporanee. Dopo aver partecipato alla Prima Esposizione Libera Futurista del 1913 e attraversato a suo modo le esperienze delle avanguardie, era approdato alla Metafisica.

Alla scoperta di Paul Cézanne – conosciuto inizialmente attraverso riproduzioni in bianco e nero – nella formazione di Morandi si era affiancato lo studio di artisti come Corot, Chardin e Rembrandt, nonché l'interesse per figure come Henri Rousseau, mentre l'interpretazione formalista di Piero della Francesca mediata da Roberto Longhi gli aveva fornito la chiave per orientarne la sensibilità costruttiva.

Per l'artista alla fine degli anni Dieci la lezione di Cézanne non rappresentava un'occasione di mera adesione stilistica quanto piuttosto l'invito a una modalità operativa diretta a costruire dell'immagine su una superficie restituendo la mutevolezza di un equilibrio tra volumi e valori tonali, così come Morandi poteva desumerla in un particolare momento della giornata osservando la luce in rapporto alla composizione che aveva meticolosamente allestita.

È in questa cornice che Morandi sembra riformulare i precedenti della pittura espressa nella Metafisica orientandosi verso una sintassi più raccolta, nella quale la riduzione del repertorio degli oggetti disposti sul piano coincide con un ampliamento delle possibilità analitiche.

In questo processo, il rapporto con le idee e i componenti del gruppo vicino a *Valori Plastici* si configura come un momento di convergenza più che di appartenenza. Sotto la direzione di Mario Broglio la rivista promuove un ritorno all'ordine fondato sulla solidità della costruzione e sul recupero della tradizione, nondimeno Morandi ne accoglie le istanze in maniera selettiva, filtrandole attraverso una graduale dissoluzione del dispositivo metafisico. Quindi, a differenza di Carrà o de Chirico, per i quali la conformità al dato reale si traduce ancora in immagine simbolica o narrativa, Morandi tende invece a eliminare ogni residuo allusivo, mantenendo della Metafisica soltanto la struttura e la condizione di immobilità.

È proprio la mediazione di Broglio a rendere possibile questo passaggio: non solo attraverso le molteplici attività di *Valori Plastici*, di cui quest'ultimo costituiva l'anima teorica e organizzativa, ma anche grazie a un vero e proprio supporto nel permettere la circolazione delle opere che contribuisce a stabilizzare la produzione di Morandi. L'esame dei carteggi e dei contratti stipulati fin dal 1919 testimoniano infatti un interesse costante per le sue nature morte, sia da parte di Broglio che dei suoi finanziatori (Fergonzi, 2002). Da questo punto di vista, quindi, per Morandi la vicinanza a *Valori Plastici* non ha solo rappresentato un contesto proficuo dal punto di vista artistico, ma anche un supporto operativo e commerciale ulteriore, entro cui la ricerca morandiana su questo soggetto e sui paesaggi troverà una prima forma di ordinamento e distribuzione. Con buona probabilità l'opera del 1921 è infatti identificabile con il titolo di *Anfora* nei carteggi di Broglio con il suo finanziatore Flaminio Martellotti del 1923, e con il numero 10 del contratto stipulato da Morandi con Broglio nel 1928, dov'è descritta come *Natura morta con vaso bleu, vaso giallo, piatto e pane*.



Giorgio Morandi, *Natura morta con tavolo rotondo*, 1920, Milano, Palazzo Citterio

non va letta come una chiusura rispetto ad altri soggetti, ma come strategia di concentrazione. Morandi è pienamente consapevole delle trasformazioni della pittura moderna e non risponde a esse attraverso l'accumulo, ma mediante una sintesi che consente di isolare e verificare le connessioni fondamentali dell'immagine (Gale, 1999). Questo soggetto diventa così uno strumento analitico, un luogo in cui la pittura può interrogare sé stessa al di là della contingenza del suo contesto storico.



Giorgio Morandi, *Natura morta con vaso, lumino e piatto*, 1929, matrice incisa, Roma, Istituto Centrale per la grafica

Entrambi i titoli, così stridenti rispetto a quelli ufficialmente scelti dall'artista, rispondono tuttavia a un'esigenza di individuazione dettagliata degli oggetti presenti sulla tela, peraltro restituendo la struttura minima di una composizione destinata poi a una diffusione ulteriore nelle incisioni. Prova sembra esserne infatti la prossimità compositiva di quest'opera del 1921 con una composizione incisa su lastra nel 1929, ossia nel momento in cui Morandi in un gruppo selezionato di matrici incise ripercorre alcune tra le tappe più rilevanti del proprio percorso pittorico anteriore.

Quanto agli oggetti prescelti per comparire su carta, sulla tela o sulle matrici – tra questi le scatole, i vasi, i fiori, le bottiglie, solo per citarne alcuni – la loro presenza diviene tanto assidua da diventare la cifra di un repertorio iconografico che per Morandi non risponde a criteri narrativi, ma a una necessità interna alla composizione. In tal senso, la scelta di limitare il repertorio iconografico e di lavorare per variazioni sullo stesso tema

Dunque, la selezione e la disposizione di ciascun elemento sul tavolo, spesso fissata attraverso segni tracciati sul piano d'appoggio, rivela un procedimento fondato su una lenta sedimentazione di scelte, in cui per l'artista il vedere è inseparabile dal fare. Per questo lo spazio dello studio bolognese di Morandi in Via Fondazza costituisce la concretizzazione materiale di tale metodo: un ambiente chiuso e controllato, in cui la natura degli stessi oggetti sottratti all'uso, talvolta dipinti, opacizzati o coperti di polvere, viene neutralizzata lentamente fino a perdere ogni funzione originaria. Non si tratta di un semplice dato biografico, ma di un vero e proprio dispositivo operativo, in cui la ripetizione e la stabilità dello spazio rendono possibile quella verifica continua dei rapporti formali che è stata alla base del suo lavoro. In sintonia con il gioco degli azzurri virati al cilestrino che compare in uno dei preziosi autoritratti realizzati dall'artista, in questo dipinto tale campo di relazioni visive si accende di un elemento di distinzione



Giorgio Morandi, *Autoritratto*, 1924, Rovereto, Mart

all'interno di una produzione altrimenti fondata su variazioni minime. Una variazione di colore freddo, come l'azzurro, che invece di agire in senso descrittivo diviene un fattore strutturante all'interno di una tavolozza di cromie calde: una relazione tra opposti che meglio definisce lo spazio, ridotto a una profondità compressa e trattenuta sulla superficie. La luce, diffusa e priva di una fonte identificabile, non modella gli oggetti ma li avvolge, contribuendo alla condizione di immobilità che costituisce uno dei tratti distintivi della pittura morandiana.

La dimensione atemporale suscitata dalle sue opere appare come l'esito di una disciplina dello sguardo. Una dinamica che, stando alla breve nota biografica su Morandi firmata da Giorgio de Chirico nel 1922, lo descrive intento al lavoro, mentre "cerca di trovare e di ricreare tutto da solo", macinando "pazientemente i colori", preparando le tele e infine muovendo lo sguardo vigile "intorno a sé" su "gli oggetti che lo circondano, dalla sacra pagnotta, scura e screziata di crepacci come una roccia secolare, alla nitida forma dei bicchieri e delle bottiglie" alla ricerca di quelle "leggi della geometria" che, ancora per il grande metafisico, sarebbero state alla base del "grande lirismo" delle opere di Morandi (de Chirico, 1922). In questa pratica, apparentemente umile e ripetitiva, si definisce un atteggiamento radicale nei confronti del reale. Gli oggetti, sottratti alla loro funzione quotidiana, sono restituiti come presenze assolute, "simulacri", o "simboli necessari" come li definirà Roberto Longhi anni dopo, capaci di sottrarsi alla contingenza per farsi misura di una esperienza visiva essenziale (Longhi, 1945). D'altra parte, la sua capacità di trascendere dall'immanente si coglie molto bene anche nell'asciuttezza con la quale l'artista tratteggia la propria biografia su *L'Assalto* nel 1928. Poche righe in cui riassume per sommi capi quanto svolto, dove però, certo non a caso, include un'unica sfumatura di carattere sentimentale, quando dichiara come la pittura fosse divenuta un bisogno talmente sentito da volersi dedicare "interamente" ad essa (Morandi, 1928).

529

Giorgio Morandi

Bologna 1890 - 1964

Natura morta, 1921

Olio su tela, cm 36,5x41

Firma in basso a sinistra: Morandi. Al verso sul telaio: timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 4659; etichetta Expositions / Natural Le Coultre Sa / Geneva, con n. M5056/11; etichetta parzialmente abrasa Galerie Krugier [et Cie], Genève: etichetta Galerie Krugier et Cie / New York, con n. Mor 137; etichetta di trasportatore con indicazione Morandi / Paris: etichetta parzialmente abrasa [III Quadriennale] d'Arte Nazionale: etichetta Città di Verbania / I capolavori dell'arte contemporanea italiana / Luglio - Settembre 1954, con n. 28; sulla cornice: etichetta Galleria Marescalchi: etichetta Fondazione Musei Civici Venezia / "Silenzi" / Giorgio Morandi / 4 Settembre 2010 - 9 Gennaio 2011 / Palazzo Fortuny - Venezia: etichetta Mattia De Luca, Roma, con n. MDL-302-05-11.22: etichetta "Giorgio Morandi 1890 - 1964" / 24th April 2017 - 10th September 2017 / The Pushkin State Museum of Fine Arts / Moscow: etichetta Artcurial / Paris / "Méditerranée, / Sources et Formes du XXe siècle" / 5 mai - 23 juillet 1988.

Storia

Collezione F. Martellotti, Roma;
Collezione Rossi, Milano;
Galleria del Milione, Milano;
Collezione A. Mayer, Milano;
Galleria Krugier & Cie, Ginevra;
Collezione privata

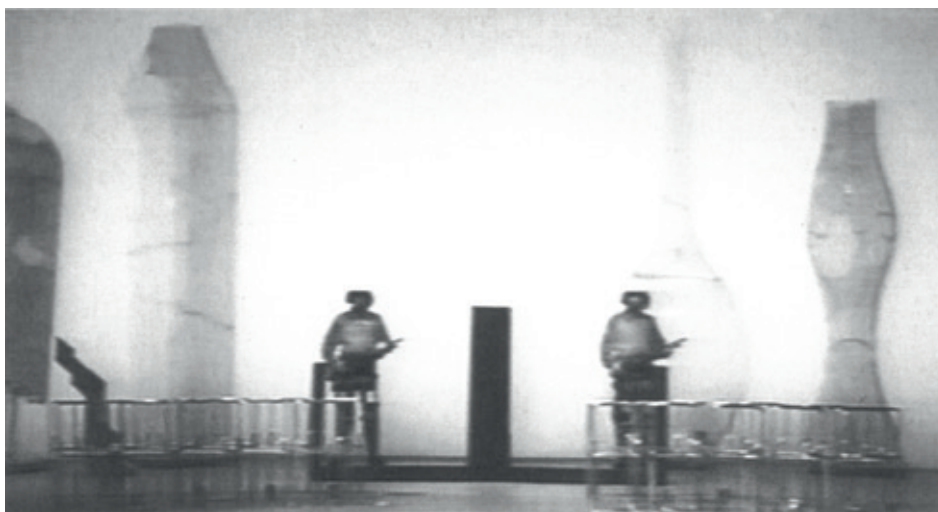
Esposizioni

III Quadriennale d'Arte Nazionale. Mostra personale di Giorgio Morandi, Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio - luglio 1939, sala XXXVI, cat. p. 178, n. 14 (opera datata 1922); Morandi, Parigi, Galerie Villand & Galanis, dicembre 1968 - gennaio 1969, cat. n. 3, illustrato (opera datata 1922).

Bibliografia

Arnaldo Beccaria, Giorgio Morandi "Arte Moderna Italiana n. 32, di Giovanni Scheiwiller", Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1939, tav. XXIX (opera datata 1935); Vanni Scheiwiller, Giorgio Morandi, Chiantore, Torino, 1943, tav. XIX; Cesare Gnudi, Morandi, Edizioni U, Firenze, 1946, n. 24 (opera datata 1935); Paolo D'Ancona, I classici della pittura italiana del Novecento, Edizioni del Milione, Milano, 1953, tav. 22; Giorgio Morandi, edito in occasione della mostra, Galerie Krugier, Ginevra, ottobre 1968, p. 8, n. 5, (opera datata 1922); Lamberto Vitali, Morandi. Catalogo generale, volume primo, 1913-1947, seconda edizione, Electa Editrice, Milano, 1983, n. 63.

Stima € 1.300.000 / 1.600.000



Le bottiglie in scena nella scenografia di *Theodora* di Haendel al Glyndebourne Festival Opera nel giugno 1996



Carlo Carrà: il personale nell'universale

Si era maturato in me un bisogno di qualcosa di diverso e di più misurato [...]. Per spiegarmi con altre parole potrei affermare che in me era un fortissimo desiderio di identificare la mia pittura con la storia, e specialmente con la storia dell'arte italiana.

Carlo Carrà, Milano, 1915

Carlo Carrà ha un ruolo di primo piano nell'arte italiana del Novecento, passando dal simbolismo divisionista degli esordi al Futurismo, di cui fu tra i fondatori del manifesto, dalla Metafisica per poi approdare a una visione lirica della pittura, con paesaggi semplici nella loro complessità che conducono a una bellezza comprensibile a tutti, un ritorno alla natura non come imitazione delle cose ma come armonia di volumi e poesia delle forme. Gli anni '20 rappresentano questo momento di cambiamento radicale nel suo percorso artistico. Dopo il periodo in cui, con il Futurismo, esprimeva una visione legata alla modernità come punto di partenza per un nuovo corso, in una fase più matura prende coscienza dell'importanza di fare tesoro del saper fare dei grandi maestri del passato per interiorizzarlo e darne una propria visione. Da questo cambio di prospettiva il personale si inserisce nell'universale, dove il personale sta nella ripetizione del soggetto, nel processo artistico come momento di riflessione interiore e l'universale è riferito a quell'universo che è la storia dell'arte tutta, da Giotto a Cézanne, due dei riferimenti più amati e ammirati. L'avanguardia è ormai superata, la vera essenza dell'arte è nella ricerca dell'incanto del quotidiano, nella magia della vita silenziosa della natura. I paesaggi sono animati da una solitudine che non è però l'esito di un processo di semplificazione delle forme, ma una ricerca verso la rivelazione dell'essenza delle cose nella loro ordinarietà.

Legato dall'amicizia con Soffici e Papini, Carrà cominciò un intenso periodo di meditazione sulla pittura italiana del '300 e del '400 che sfociò in scritti dedicati a Giotto, Paolo Uccello, Piero della Francesca e Masaccio. Il recupero in chiave moderna dei "primitivi", e in primo luogo di Giotto, è stato ciò che lo ha introdotto a una pittura dove la natura si rivela in tutta la sua spiritualità. Nel 1921 comincia, quindi, una lunga e intensa stagione che in pittura anticiperà quel *realismo mitico* della letteratura anni '30, che vedrà come massimo esponente Cesare Pavese con la ricerca del senso profondo dentro le cose comuni, attraverso temi come solitudine, destino e cultura contadina. Per Carrà il rapporto tra pittura e realtà si pone dentro un'armonica misura di poesia, in cui il gesto istintivo viene dominato e diventa pensiero ragionato. Il dipinto che segna il distacco dalla produzione precedente è *Pino sul mare* del 1921, ispirato durante l'estate a Moneglia in Liguria, in cui inserisce quanto maturato dagli studi sulla natura portati avanti già dal 1918. Realizzato da Carrà appena quarantenne, venne acquistato dal compositore Alfredo Casella, amico del pittore e figura di primo piano nella cultura europea del '900. "Dopo l'esperienza futurista e dopo quella metafisica, sento per la terza volta nuovi impulsi che mi portano ad una concezione in parte nuova [...]. Mi sento veramente impegnato, dopo tante introspezioni soggettive, dopo tanti solitari pensieri ad un cordiale contatto con la natura e il vero" (Carrà, 24 Ore Cultura, Milano, 2012, p. 149).



Piero della Francesca, *Vittoria di Costantino su Massenzio*, 1452-66, Arezzo, Basilica di San Francesco (part.)

Dal 1926 Forte dei Marmi diventerà la dimora estiva abituale di Carrà; la campagna e le case vicino villa Barberi saranno luoghi le cui suggestioni si ritroveranno in molte opere di questi anni. *Autunno in Toscana (Il pagliaio)*, 1927, fa parte di questo nuovo corso e rientra tra le opere della collezione Casella. Esposto alla mostra *Carrà e Soffici* tenuta alla Galleria Bardi a Milano nel 1930, il lavoro fu molto apprezzato anche da Mario Sironi che recensì l'esposizione notando: "Certo, il distacco di questa pittura da quella di buona parte dei dipinti contemporanei è assai grande... qui notiamo rigorosi e rettilinei principi, concezioni meditate ed effetti pieni, il rifiuto al gusto superficiale e la ricerca opposta di preziosità intime, di patetiche e delicate bellezze. C'è in più insopprimibile il gusto moderno... intento a cogliere sul volto austero della pittura, la trepidante rivelazione della vera essenza dell'arte" (*Mostre d'arte. Carrà e Soffici*, in *Il Popolo d'Italia*, Milano, 7 febbraio 1930).

La composizione è bilanciata, con il pagliaio dalla morbida forma al centro, vero e proprio cuore del dipinto. Troviamo poi le case dalle forme geometriche e il sentiero, entrambi motivi cari all'artista. L'autunno è solo nel titolo dell'opera, l'immagine nella sua quiete supera il tempo mostrandosi reale ed eterna. La composizione rivela una sintesi equilibrata degli studi e dei riferimenti cari all'artista, troviamo infatti la geometria delle case che evoca Cézanne e la forza, l'ordine e la luce spirituale e mistica delle opere di Giotto. La luce chiara, rarefatta e i contorni ovattati restituiscono al paesaggio anche l'eco della costruzione pittorica di Piero della Francesca. Carrà sembra quasi riprendere un particolare della *Vittoria di Costantino su Massenzio*, in cui possiamo trovare un'assonanza tra la forma sinuosa del fiume presente nell'opera di Piero della Francesca e il vialetto con l'albero tra le case dell'opera di Carrà.

Il dipinto si inserisce nella piena maturità artistica che coincide con un linguaggio di misura e sensibilità, dove modernità non è più rottura con il passato ma rinnovamento dello sguardo, ideali che accomunano pienamente il pittore alla ricerca musicale di Alfredo Casella (1883-1947). Celebre compositore e pianista, Casella è conoscitore ed estimatore del lavoro di Carrà sin dal 1918, quando quest'ultimo entrò a far parte della redazione di *Ars Nova*, rivista fondata dal musicista l'anno precedente. Tra i due inizia una fitta corrispondenza, seguita da incontri e scambi culturali che suggelleranno un'amicizia che durerà tutta la vita. La stima e l'influenza sono reciproche, i silenzi espressi dalle opere di Carrà diventano musiche per Casella. Così come Carrà si propone attraverso l'arte di infondere in Italia un gusto artistico nuovo ma con dei chiari riferimenti storici, anche Casella in campo musicale, rivolge la sua attività allo scopo di costituire in Italia un gusto musicale moderno ma fondato sull'esperienza classica. Da questo principio e dal bisogno di stimoli e di un costante confronto con diversi linguaggi, Casella sviluppa una collezione d'arte che raccoglie il meglio di quanto prodotto in quel momento storico: "Ho viva passione per la pittura – scrive ad Antonio Donghi nel 1926 – e raccolgo quadri di pittori i quali seguono, nella loro arte e nelle loro ricerche, la medesima tendenza mia". Carrà e Casella hanno saputo legare arte e musica in una temporalità moderna, rarefatta e sospesa fondendo semplicità e complessità.

Roberta Marciani



Alfredo Casella nel suo studio a Roma, alla parete *Autunno in Toscana* di Carlo Carrà, lotto n. 530

Carlo Carrà

Quargnento (Al) 1881 - Milano 1966

Autunno in Toscana (Il pagliaio), 1927

Olio su tela, cm 68x77

Firma e data in basso a destra: C. Carrà 927; titolo e firma sul telaio: Il pagliaio Carrà: cartiglio Collezione Casella (1942), con n. 7: etichetta 100 Opere / di Carlo Carrà / Galleria d'Arte Moderna Farsetti, Prato, tav. XL: etichetta di trasportatore con indicazione Mostra Carlo Carrà / Comune di Milano: etichetta di trasportatore con indicazione Mostra "Il paesaggio di Carrà" / Comune di Acqui Terme: etichetta La Casa dell'Arte / Sasso Marconi / Esposto alla mostra del centenario / della nascita febb. apr. 1981, con n. 3822: etichetta XVI Esposizione Internazionale d'Arte / della città di Venezia - 1928, con n. 664: etichetta Il paesaggio di Carlo Carrà / Acqui Terme / Palazzo Liceo Saracco / 13 luglio / 1 settembre 1996: etichetta Galleria dello Scudo / Verona / Mostra Antologica di Carlo Carrà / nel centenario della nascita / Nov. '81/Gen. '82. Opera esposta: cartiglio Proprietà Casella, Roma.

Storia

Collezione Alfredo Casella, Roma;

Eredi Casella, Roma;

Collezione privata

Esposizioni

XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1928, sala 22, cat. p. 72, n. 13;

Carrà e Soffici, a cura di P. M. Bardi, Milano, Galleria Bardi, 1930, cat. tav. 26;

Mostra di Carrà, a cura di G. Pacchioni e G.A. Dell'Acqua, Milano, Pinacoteca di Brera, 26 maggio - 29 giugno 1942; 100 Opere di Carlo Carrà, Prato, Galleria Farsetti, 15 maggio - 19 giugno 1971, cat. tav. XL;

Carlo Carrà, a cura di F. Massucco e A. Repetto, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 28 luglio - 5 settembre 1979, cat. p. n.n.;

Carlo Carrà, a cura di F. Massucco e A. Repetto, Aachen, Suermondt-Ludwig Museum, 4 novembre - 30 dicembre 1979, cat. p. 15;

Carlo Carrà, a cura di F. Massucco e A. Repetto, Colonia, Italienisches Kulturinstitut Museum Ludwig, 8 gennaio - 8 febbraio 1980, cat. p. 15;

Carlo Carrà, a cura di F. Massucco e A. Repetto, Berlino, Neuer Berliner Kunstverein, 16 febbraio - 15 marzo 1980, cat. p. 15;

Carlo Carrà, mostra nel centenario della nascita, Sasso Marconi, La Casa dell'Arte, 21 febbraio - 26 aprile 1981, cat. p. 23;

Carlo Carrà. Mostra antologica nel centenario della nascita, Verona, Galleria dello Scudo, 21 novembre 1981 - 16 gennaio 1982, cat. p. n.n.;

Carlo Carrà - Ardengo Soffici, Galleria Farsetti, Focette, poi Cortina d'Ampezzo, Prato e Milano, luglio - ottobre 1983, cat. n. VI;

Carlo Carrà. Mostra antologica, a cura di M. Carrà e G.A. Dell'Acqua, Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 28 giugno 1987, poi Roma, Palazzo Braschi-Museo di Roma, 15 luglio - 16 settembre 1987, cat. pp. 123, 253, n. 53;

Carlo Carrà Retrospektive, a cura di M. Carrà e G.A. Dell'Acqua, Baden Baden, Kunsthalle, 4 ottobre - 6 dicembre 1987, cat. pp. 147, 277, n. 53;

Carlo Carrà (1881 - 1966), a cura di A. Monferini, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 15 dicembre 1994 - 28 febbraio 1995, cat. pp. 280, 281; Il paesaggio di Carrà, a cura di F. Massucco, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 13 luglio - 8 settembre 1996, cat. pp. 44,45, n. 15;

Carlo Carrà. Il realismo lirico degli anni Venti, a cura di M. Carrà e E. Pontiggia, Aosta, Centro Saint Benin, 21 giugno - 3 novembre 2002, cat. pp. 130, 131, n. 51.

Bibliografia

Vincenzo Costantini, Pittura italiana contemporanea dalla fine dell'800 ad oggi, Edizioni Ulrico Hoepli, Milano, 1934, p. 394;

Massimo Carrà, Carrà, tutta l'opera pittorica volume I, 1900-1930, L'Annunciata / La Conchiglia, Milano, 1967, pp. 463, 593, n. 21/27;

Piero Bigongiari, Massimo Carrà, L'opera completa di Carrà, dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930, apparati critici e filologici di Massimo Carrà, Classici dell'arte, Rizzoli, Milano, 1970, n. 178;

Luigi Cavallo, Carrà oggi, collaborazione di Massimo Carrà, redazione Oretta Nicolini, Galleria Marescalchi, Bologna, 1989, n. 43.

Stima € 120.000 / 160.000





531

531

Libero Andreotti

Pescia (Pt) 1875 - Firenze 1933

Testa dell'Eroe

Scultura in bronzo, cm 39 h, cm 44 h (con base in legno)

Cartiglio sotto la base: Libero Andreotti / L'Eroe.

Particolare dal bassorilievo in bronzo *Il campo di battaglia*, Monumento alla Vittoria, Bolzano, Piazza della Vittoria (1927-28).

La *Testa dell'Eroe* fa parte del grande bassorilievo (cm 280x242x47) che Libero Andreotti realizzò per il Monumento alla Vittoria a Bolzano, insieme alla statua del *Cristo risorto* (bronzo, cm 310x146x102) eretto a memoria dei caduti della guerra dall'architetto Marcello Piacentini e al quale, in diverse parti con altre opere, collaborarono gli scultori Adolfo Wildt, Pietro Canonica, Arturo Dazzi, Giovanni Prini.

La realizzazione del progetto piacentiniano prevedeva un completo rinnovamento dell'urbanistica di Bolzano con l'edificazione del Quartiere Monumentale gravitante sul *Foro*

della Vittoria, di cui il *Monumento della Vittoria* era il centro, e costituiva il progetto architettonico più importante del periodo fascista dopo l'EUR a Roma.

Nella *Testa dell'Eroe* Andreotti porta ad evoluzione estrema la lezione ricevuta da Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929), quando tra il 1909 e il 1914 egli ne frequentò l'atelier come allievo. Con questo rilievo e le sculture a tutto tondo Andreotti si pone come lo scultore più moderno dell'Italia di quegli anni, raggiungendo esiti plastici paralleli a quelli di Arturo Martini e anticipatori di effetti stilistici poi svolti da Giacomo Manzù. Qualche anno dopo anche Alberto Giacometti, "élève suisse", sarà allievo frequentante l'atelier di Bourdelle, vera fucina della scultura moderna.

La *Testa dell'Eroe* rappresenta il punto più drammatico del grande altorilievo *Il campo di battaglia*, e concentra nell'espressione di grande e serena compostezza l'affrontarsi con il destino.



532

Bibliografia di riferimento:

La scultura italiana dal XV al XX secolo nei calchi della Gipsoteca, Spes, Firenze, 1989, pp. 7-8, n. 3;

Libero Andreotti, a cura di Giuseppe Appella, Silvia Lucchesi, Raffaele Monti, Claudio Pizzorusso, Edizioni La Bauta, Bari, 1998, pp. 164-67;

Antoine Bourdelle, Cours & Leçons à l'Académie de la Grande Chaumièr, a cura di Laure Dalon, Éditions des Cendres, Parigi, 2007, vol. II, Leçons (1909-1922), Andreotti Libero, élève italien, p. 353;

Paolo de Anna, Novecento di bronzo. Segreti e rivelazioni dalle statue del Vignali, Firenze, 2013, pp. 153-57.

Stima € 3.000 / 5.000

532

Ardengo Soffici

Rignano sull'Arno (Fi) 1879 - Vittoria Apuana (Lu) 1964

Ritratto della moglie Maria

Olio su carta applicata su tela, cm 44,6x35

Storia

Eredi Soffici

Stima € 1.500 / 2.500



533

533

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Il marocchino, 1921

Olio su tela, cm 35x24

Firma e data in basso a destra: de Pisis / 21. Al verso sulla tela: etichetta Galleria Milano, Milano, con n. 110; timbro e etichetta La Strozzi / Mostre permanenti d'Arte figurativa / Firenze / Palazzo Strozzi / Mostra / de Pisis / marzo 1952, con n. 55; timbro con n. 209; numero d'archivio sul telaio: 3421.

Storia

Eredità Bruno Innocenti, Firenze;
Collezione Pasquale Simeoni, Firenze;
Collezione privata

Esposizioni

Filippo de Pisis. Cento opere di collezioni fiorentine e toscane, a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, Firenze, La Strozzi, marzo 1952, cat. n. 55.

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 31, n. 1921 1.

Stima € 15.000 / 25.000



534

534

René Paresce

Carouge 1886 - Parigi 1937

Natura morta, 1910

Olio su tela, cm 38x55

Firma e data in basso a sinistra: R. Paresce / 1910.

Certificato su foto di Rachele Ferrario, con n. 5/10.

Bibliografia

Rachele Ferrario, René Paresce. Catalogo ragionato delle opere, Skira Editore, Milano, 2012, p. 151, n. 5/10.

Stima € 10.000 / 15.000



535

535

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta con beccaccino, 1951

Olio su cartone telato, cm 49x59,1

Firma a sinistra: Pisis, luogo in basso a destra: Brugherio.
Numero d'archivio al verso: 05615.

Certificato Associazione per Filippo de Pisis, Milano, 5 aprile
2022, con n. 05615.

Esposizioni

100 Opere di Filippo de Pisis, Prato, Galleria Farsetti,
19 maggio - 19 giugno 1973, cat. tav. CXCVIII, illustrato
(opera datata 1952).

Stima € 12.000 / 18.000



536

536

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Aragostine in riva al mare, 1950-51

Olio su cartone telato, cm 49,5x70

Firma e data in basso a destra: Pisis [29.51], sigla in basso a sinistra: V.F.; numero d'archivio al verso: 03866: timbro Galleria dell'Annunciata / mostra di / de Pisis di Villa Fiorita / novembre 1955: due timbri Galleria Annunciata, Milano: etichetta con n. 3739 e timbro Galleria d'Arte Sianesi, Milano: etichetta Galleria dell'Annunciata, Milano, con n. 3727: timbro Galleria d'Arte del Naviglio, Milano, con n. 2155: due timbri Galleria d'Arte Selecta, Roma: etichetta di trasportatore con indicazione Galleria del Grattacielo, Livorno.

Certificato su foto Associazione per Filippo de Pisis, Milano, 11 settembre 2013, con n. 03866.

Stima € 15.000 / 25.000

537

Giacomo Balla

Torino 1871 - Roma 1958

Villa Borghese con statua, 1905 ca.

Olio, pastelli e tecnica mista su cartone, cm 32,6x40,3

Firma in basso a destra: Balla.

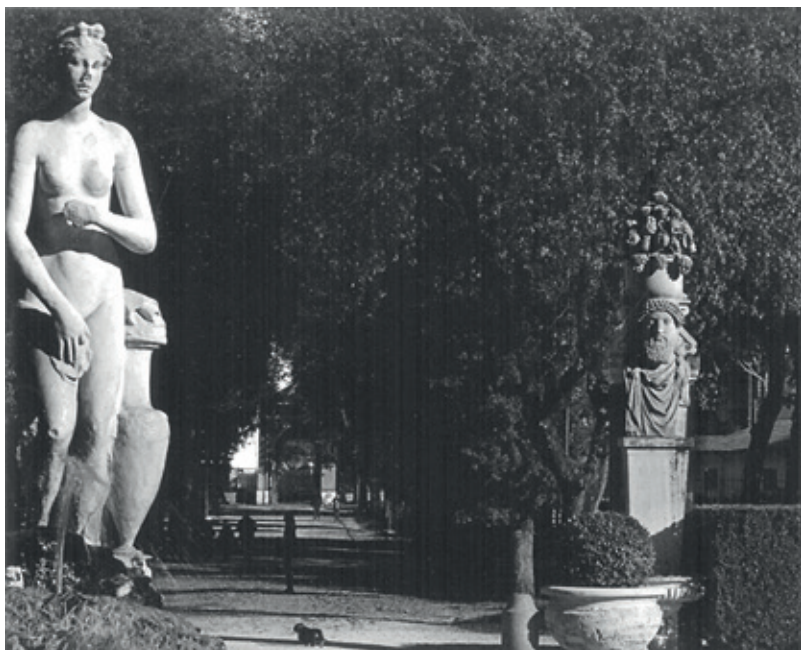
Certificato su foto di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Roma, aprile 2001.

Esposizioni

Balla a Villa Borghese, a cura di Elena Gigli, Roma, Museo Carlo Bilotti - Aranciera di Villa Borghese, 29 novembre 2018 - 17 febbraio 2019, cat. pp. 86, 129, n. 27, illustrato a colori;

Balla dalla luce alla luce, a cura di Elena Gigli, Roma, Futurism & Co., 1 ottobre 2020 - 31 gennaio 2021, cat. pp. 48, 49, illustrato a colori.

Stima € 50.000 / 70.000



La fontana della Venere a Villa Borghese



Pictor classicus sum: il ritorno all'ordine di Giorgio de Chirico

*Nihil est tam visu jucundum
quam in materiae pulchritudine
rerum patefacta metaphysica.*
Giorgio de Chirico

Tra il 1919 e i primi anni Venti l'opera di de Chirico fu caratterizzata da un profondo mutamento che trova le sue origini nella fine del periodo metafisico, e che lo spinse verso quello che Cocteau definisce *rappel à l'ordre* che sarà alla base del pensiero e della produzione artistica dechirichiana nei decenni successivi.

È proprio nel 1919 che troviamo le chiavi di volta per comprendere tale cambiamento. Infatti, in quel febbraio, presso la Casa d'Arte Bragaglia di Roma si svolse la prima personale di de Chirico. La mostra non ebbe il successo sperato dall'artista, che nello scritto *Noi metafisici* (pubblicato a mostra ancora in corso) difese la sua opera orgogliosamente e con violente polemiche. Ne seguì la stroncatura di Roberto Longhi (*Al dio ortopedico*), che confermò la miopia della critica e del pubblico italiano nei confronti della Metafisica.

L'anno si concluse con la svolta definitiva del pensiero di de Chirico. L'artista firmò il polemico articolo *Il ritorno al mestiere*, pubblicato su *Valori Plastici*, dove attaccava i pittori "pentiti" delle avanguardie del decennio precedente, e in particolar modo i Futuristi, che stavano attuando un'autentica retromarcia stilistica che per de Chirico era, oltre che auspicabile, inevitabile. Tra tutti sono proprio i Futuristi a essere accusati di non aver portato alcun cambiamento nell'arte italiana, se non un isterismo spentosi con la fine della guerra. In questo articolo non troviamo più un de Chirico metafisico, ma un artista nuovo che, seppur conscio del proprio passato, si smarca dalle avanguardie e dai suoi "pentiti" goffamente alla ricerca di una via altra, impauriti di incappare "in quei medesimi tranelli, trabocchetti e trappole che loro stessi tesero e scavarono durante l'avanzata



Giorgio de Chirico, *Mercurio e i metafisici*, 1920

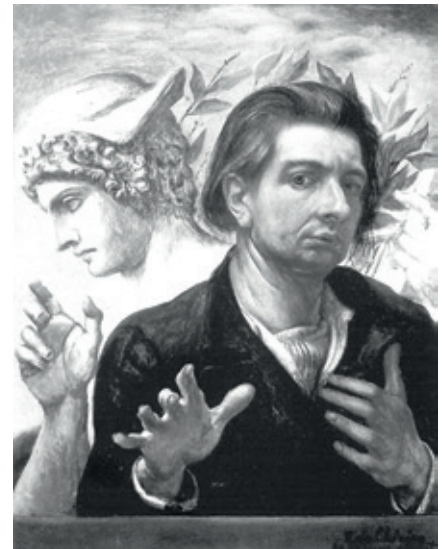
precedente". Il ritorno all'ordine per de Chirico è dunque già avvenuto (*Mercurio e i metafisici*, 1920) e, forse anche grazie o a causa di Longhi, sente di avere "le mani più libere" tanto da epilogare così l'articolo: "Per mio conto sono tranquillo, e mi fregio di tre parole che voglio siano il suggello d'ogni mia opera: *Pictor classicus sum*".

In questi anni di "ritorno al mestiere" de Chirico recupera le tecniche antiche, ritorna nelle sale dei musei, copia i maestri del Rinascimento e scrive articoli su Raffaello, Renoir, Gauguin, Courbet e Böcklin. Ne consegue una pittura che riporta soggetti come ritratti, autoritratti, e nature morte che, essendo generi secolari, gli consentono di stabilire un confronto diretto con i maestri del passato.

Dunque nel 1920 de Chirico comincia a guardare ai maestri antichi, come ricorda nelle sue *Memorie* (1945): "Mentre durava la mia mostra personale da Bragaglia avevo cominciato a frequentare i musei. Provavo una particolare simpatia per il Museo di Villa Borghese [...]. Fu al Museo di Villa Borghese, una mattina davanti a un quadro di Tiziano, che ebbi la rivelazione della grande pittura". Saranno proprio la frequentazione dei musei e il lavoro di studio e copia a portarlo alla scoperta e alla sperimentazione delle antiche tecniche pittoriche. Come scriverà nella prefazione della mostra del 1921 presso la Galleria degli Ippogei di Milano, de Chirico si rifà alla "pittura chiara e al colore trasparente" delle opere di Botticelli e Raffaello, adottando un senso "olimpico", già presente nelle pitture parietali di Pompei e nelle pitture su marmo a Volos. Il termine *olimpico* sostituisce quello di *metafisico*: se prima l'enigma metafisico poteva essere svelato con la depauperazione e la purificazione delle forme e della materia, ora lo stesso trova una nuova sede nell'analisi e nel perfezionamento della tecnica pittorica. Così de Chirico, nella prefazione della mostra milanese del 1921, sottolinea e puntualizza il suo nuovo percorso di indagine: "Il lato *metafisico* della pittura mi ha sempre preoccupato. Ciò si può vedere anche in quelle opere giovanili che espongo. [...] In esse si trovano i primi tentativi di quella pittura da me propriamente detta *metafisica* e di cui ora si parla in Italia con una certa insistenza, per quanto un po' a vanvera e confusamente, e sebbene io da circa due anni non me ne occupi più. Ma già ormai si sa che alla parte dei critici e chiacchieroni d'arte accade come ai gendarmi delle operette: che arrivano cioè quando tutto è finito".

Nelle opere realizzate tra il 1919 e il 1921 la figura umana è centrale per il ritorno alla tradizione. Attraverso la realizzazione di ritratti, autoritratti, ma soprattutto di sculture e busti, presenti anche in molte nature morte, de Chirico vuole rintracciare la "nobiltà e la religione del disegno", che gli permettono di svelare il "demone lineare". Un esempio virtuoso di questo periodo è *Autoritratto con Mercurio* (1923), dove la testa dell'Hermes Ludovisi fa capolino alle spalle dell'autoritratto di de Chirico che si ritrae con la mano tesa verso lo spettatore, come nell'*Annunciata* di Palermo di Antonello da Messina. La figura umana in questo ritorno alla tradizione diviene quindi un segno eterno che, innalzato da ogni concetto naturale e materiale, sintetizza nella forma e nella materia la nuova ricerca mistica di de Chirico.

San Giorgio, 1920, è una testimonianza puntuale di questa fase di sperimentazione che coincide con quell'esortazione ai colleghi suoi contemporanei "a tornare alle statue. Sissignori, alle statue". Si potrebbe supporre che de Chirico abbia voluto ritrarsi in questa figura unendo sacro e profano: infatti se da un lato il titolo rimanda all'omonimo ed eroico santo che sconfisse il drago, dall'altro questi è nudo e la sua posa rimanda a quelle sculture classiche della terra natia dell'artista.



Giorgio de Chirico, *Autoritratto con Mercurio*, 1923



Hermes Ludovisi Roma, Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps (part.)



Antonello da Messina, *Annunciata*, 1475, Palermo, Palazzo Abatellis

In questo dipinto un paesaggio basso e brullo lascia occupare la quinta a un cielo crepuscolare con qualche sottile nuvola, mentre a dominare l'opera è la figura statuaria di San Giorgio. Il richiamo alla scultura classica rimanda immediatamente alla composizione chiasmica, ma speculare, del *Doriforo* di Policleto (Museo Archeologico Nazionale di Napoli).

È inoltre interessante notare la storia del dipinto che fino al 1921 è attestato nella Società di Valori Plastici, mentre tra il 1921 e il 1922 entra nella collezione del compositore torinese Alfredo Casella, fondatore della rivista *Ars Nova*. Come de Chirico, anche Casella è impegnato in un analogo ritorno al classicismo nella musica, tanto che artista e collezionista saranno in stretti contatti. Alfredo Casella, nella sua autobiografia del 1931, ricorda che "il triennio 1920-23 fu di nuovo consacrato ad una intensa meditazione, ad un profondo raccoglimento. Debbo però ricordare due fatti avvenuti in quegli anni che ebbero una forte influenza sul mio orientamento: un viaggio in Toscana compiuto nel 1922, durante il quale la natura e l'arte di quella terra mi convinsero per sempre dell'incompatibilità di certe espressioni moderne esotiche coll'animo nostro; e poi una assidua penetrazione del movimento pittorico moderno italiano, del quale conobbi e frequentai intimamente esponenti quali Casorati, de Chirico, Carrà [...]. Da questa frequentazione molto imparai. Posso dire perfino di aver maggiormente appreso negli ultimi otto anni da certi pittori nostri – nel senso di un sano e fecondo 'ritorno all'antico' – che da qualsiasi musica moderna contemporanea".

Come si è detto, l'indagine di de Chirico è ora concentrata nella "riscoperta" dei maestri antichi tra i quali trovano spazio anche i grandi produttori di nature morte come Chardin. Tra il 1919 e il 1924, si contano infatti una trentina di nature morte che hanno come soggetto degli elementi naturali (frutta, tavole imbandite, selvaggina, pesci), a cui de Chirico dà una carica simbolica che cela al suo interno un programma ermetico ed enigmatico. Queste opere dunque non sono le mere riproduzioni della natura realizzate da quegli avanguardisti "pentiti", ma piuttosto un mezzo per affermare la propria pittura attraverso il confronto col passato. Gli elementi naturali infatti si incontrano con montaggi antichi e moderni che li caricano di significato.



Giorgio de Chirico, *Natura morta con busto antico*, 1923

In questo modo de Chirico ottiene nature che divengono allegorie o allusioni a un elemento. Un esempio particolare si può trovare in *Natura morta con busto antico*, 1923, dove la presenza dell'uva e delle melagrane rimandano non solo a un'allegoria autunnale, ma anche al simbolismo classico dei baccanali, grazie anche al busto antico, e a quello cristiano della Resurrezione.

Nel 1923 de Chirico, su invito di Cipriano Efisio Oppo, parteciperà alla Seconda Biennale Romana presentando le ultime opere realizzate, dove incontrerà per la prima volta Paul Éluard. De Chirico ricorderà così l'evento: "Il poeta surrealista [...] venuto appositamente con la moglie [Gala] da Parigi per conoscermi ed aveva acquistato alla Biennale diverse mie opere tra cui un grande autoritratto con uno sfondo di piante d'alloro. Tutto questo era più che sufficiente per creare a Roma, nei miei riguardi, forti livori e vasti movimenti di ostilità e di boicottaggio".

Tra i dipinti acquistati da Paul e Gala Éluard vi era anche *I frutti dell'autunno*, 1923. L'opera riscosse un notevole successo anche presso la critica, tanto che Arturo Lancellotti vi dedicherà alcune righe in un libro pubblicato

durante la Biennale: “Le sue diverse nature morte sono le cose migliori della raccolta [...]: i ‘Frutti d’Autunno’ che pone ugualmente innanzi a un fondo bleu su cui apre una tenda gialla (questo delle tende aperte è un motivo prediletto dal pittore) una tavola sulla cui tovaglia bianca si ammucchiano magnifici grappoli di uva, pere e peperoni di un bel rosso”. La tovaglia bianca, apparentemente gettata a coprire frettolosamente il ripiano e il rialzo sui quali è disposta meticolosamente la frutta, che rimanda alle nature morte di Gauguin e di Cézanne, è parte integrante della composizione. Le sue pieghe grossolane contribuiscono ad armonizzare il ritmo tra la forma e la luce dei frutti, quest’ultimo derivante invece dalle opere di Renoir e dalle composizioni seicentesche. Lo sfondo è invece governato dal blu intenso di un cielo notturno e nuvoloso che lascia intravedere delle alture che fanno capolino per pochi centimetri sopra l’uva nera di destra. A concludere la composizione troviamo una tenda gialla raccolta nell’angolo in alto a destra, la quale non è stata inserita come mero elemento scenico, ma piuttosto come vero e proprio mezzo di svelamento. L’apertura



Giorgio de Chirico, *Ritratto di Paul e Gala Éluard*, 1923-24

della tenda non solo dà modo allo spettatore di ammirare il ritmo e l’armonia dei volumi e della luce di questi frutti che si stagliano sul blu notte del cielo, ma svela anche il nuovo percorso di de Chirico che, attraverso le tecniche antiche, il recupero dei suoi simbolismi e delle sue allegorie, indica il nuovo ambito di ricerca di quei misteri e di quegli enigmi che prima cercava nelle composizioni, nelle costruzioni e nei paesaggi metafisici.

In quest’opera si può dunque apprezzare un’accurata ricerca cromatica che dà risalto alla resa plastica degli oggetti e alla loro volumetria. Questa attenzione ci rimanda alla considerazione di de Chirico sul “senso architettonico” della pittura: “Lo spirito cristiano è molto più prossimo di quello pagano al senso costruttivo e architettonico, specialmente per il fatto che detto spirito cristiano rifugge quasi sempre dalla vasta poesia della natura nel suo aspetto mutante ed eterno e, seguendo la linea dello spirito semitico, si innalza alle gioie arcane del misticismo e della metafisica entro ambienti spogli e geometrici ove più facilmente, che nella libera natura, nasce e si sviluppa il senso architettonico” (*Il senso architettonico della pittura antica*, 1920). Tuttavia, pur mantenendo la tecnica pittorica di Signorelli, Piero della Francesca, Botticelli e Bellini, qui si può iniziare a intuire le origini di quel progressivo distacco dal rigore della pittura italiana rinascimentale che porterà de Chirico a rivolgere lo sguardo verso la visione lirico-filosofica dell’Ottocento europeo, come dimostrano gli articoli su Courbet, Renoir e Böcklin. Proprio su quest’ultimo de Chirico scrive: “La prima volta che vidi la riproduzione di un suo quadro, ero ancora un bambino. Ne ebbi un’impressione che non dimenticai più e anche oggi [...], ogni volta che vedo un quadro di Böcklin, risento quella gioia strana e quella felice commozione che m’incoraggiano a far meglio; provo quel senso di felicità e di fede, che solo sa darmi la grande pittura” (*Arnoldo Böcklin*, 1920).

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

San Giorgio, 1920

Olio su tela, cm 31,7x21

Firma sul lato sinistro al centro: G. de Chirico / -pinxit-. Al verso sul telaio: etichetta de Chirico / gli anni Venti / Galleria Civica d'Arte Moderna / e Contemporanea Palazzo Forti / Galleria dello Scudo / Verona / 14 dicembre 1986 - 16 febbraio 1987: etichetta de Chirico / gli anni Venti / Comune di Milano / Settore Cultura e Spettacolo / Palazzo Reale / 6 marzo - 26 aprile 1987; su un compensato di supporto: etichetta Kunstmuseum Winterthur / Giorgio de Chirico: Werke aus Schweizer / Sammlungen, Kunstmuseum Winterthur: 23 / August bis 23 November 2008 / Kat. Nr. 21: etichetta Galerie André-François Petit / Paris / Homage à G. de Chirico / Mai-Juin 1975: etichetta Comune di Venezia / Assessorato alla Cultura / Giorgio de Chirico / Nel centenario della nascita / Ala Napoleonica e Museo Correr / 30 settembre 1988 - 15 gennaio 1989 / catalogo n° 028: cartiglio con dati dell'opera, con indicazione Inv. 899 foto 901.



Doriforo di Policleto (copia romana I secolo d.C.), Napoli, Museo Archeologico Nazionale

Storia

Collezione Società Valori Plastici, Roma;

Collezione Alfredo Casella, Roma;

Collezione privata

Esposizioni

Giorgio de Chirico, Milano, Palazzo Reale, aprile - maggio 1970, cat. p. 29, n. 39, illustrato;

Homage à G. de Chirico, Parigi, Galerie André-François, maggio - giugno 1975;

Giorgio de Chirico, gli anni Venti, Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti e Galleria dello Scudo, 14 dicembre 1986 - 31 gennaio 1987, poi Milano, Palazzo Reale, 7 marzo - 18 aprile 1987, cat. pp. 56, 57, illustrato a colori;

De Chirico nel centenario della nascita, Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 1 ottobre 1988 - 15 gennaio 1989, cat. p. 203, tav. 28, illustrato a colori;

Giorgio de Chirico 1920-1950, Tokyo, Museo d'Arte Teien, 16 luglio - 15 agosto 1993, poi Osaka, Museo d'Arte Navio, 28 agosto - 26 settembre 1993, poi Fukuyama, Museo d'Arte, 30 ottobre - 5 dicembre 1993, cat. pp. 41, 121, n. 4;

Giorgio de Chirico: Werke aus Schweizer Sammlungen, Winterthur, Kunstmuseum, 23 agosto - 23 novembre 2008, cat. n. 21.

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume primo, opere dal 1908 al 1930, Electa Editrice, Milano, 1971, n. 44;

Isabella Far de Chirico, Domenico Porzio, Conoscere de Chirico, la vita e l'opera dell'inventore della pittura metafisica, A. Mondadori Editore, Milano, 1979, p. 289, n. 83;

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Giorgio de Chirico. Il tempo di Valori Plastici 1918-1922, De Luca Editore, Roma, 1980, p. 66, n. 102;

L'opera completa di Giorgio de Chirico 1908-1924, presentazione, apparati critici e filologici di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Classici dell'Arte, Rizzoli Editore, Milano, 1984, pp. 106, 107, n. 156;

Isabella Far, De Chirico, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1988, pp. 56, 201, n. 24;

Pere Gimferrer, De Chirico 1888-1978, opere scelte, Rizzoli, Milano, 1988, p. 126, n. 38.

Opera in temporanea importazione, IVA da assolvere nel paese di destinazione (Italia 5%).

Stima € 110.000 / 160.000



539

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

I frutti dell'autunno, 1923

Olio su tela, cm 46,5 x63

Firma e data in basso a destra: G. de Chirico / 1923. Al verso sulla cornice: etichetta Philippe Daverio, Milano, con n. DeCh. 4 / 1990: etichetta Comune di / Acqui Terme / Assessorato / alla Cultura / Vita silente - dalla Metafisica al Barocco / Giorgio de Chirico / Palazzo Liceo Saracco - 20 luglio / 14 settembre 1997, catalogo n. 7.

Storia

Collezione Paul e Gala Éluard, Parigi;
Hôtel Drouot, Parigi, 12 dicembre 1927, n. 93;
Collezione privata

Certificato su foto Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma,
13 dicembre 2023, con n. 180/12/23 OT.

Esposizioni

Seconda Biennale Romana, Mostra Internazionale di Belle Arti,
Roma, 1923, sala 6, cat. p. 34, n. 5;

Vita Silente. Giorgio de Chirico dalla Metafisica al Barocco,
Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 19 luglio - 14 settembre
1997, cat. pp. 42, 62, indice n. 18, n. 7, illustrato a colori;
Giorgio de Chirico, la meccanica del pensiero, Monfalcone,
Galleria Comunale d'Arte Moderna, 29 novembre 2025 -
6 aprile 2026, cat. p. 123, illustrato a colori.

Bibliografia

Maurizio Fagiolo dell'Arco, I Bagni Misteriosi, de Chirico negli
anni Trenta: Parigi, Italia, New York, Berenice, Milano, 1991,
p. 82, n. 5;
Maurizio Fagiolo dell'Arco, Giorgio de Chirico all'epoca del
Surrealismo, Electa, Milano, 1991, p. 66;
Maurizio Fagiolo dell'Arco, Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta,
seconda edizione, Skira editore, Milano, 1995, p. 82, n. 5;
Giorgio de Chirico. La metafisica del paesaggio 1909-1970, a
cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Renografica Edizioni d'Arte,
Bologna, 2000, p. 46;
Giorgio de Chirico: 1924, a cura di Victoria Noel-Johnson,
Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2024, p. 22.

Stima € 210.000 / 280.000



Paul Gauguin, *Mona-Mona (Savoreux)*, 1901



540

Raoul Dufy

Le Havre 1877 - Forcalquier 1953

La rue Lepic, 1904

Olio su tela, cm 65x55

Firma in basso a destra: Raoul Dufy.

Esposizioni

Firenze-New York. Rinascimento e Modernità. Da Luca Signorelli a Andy Warhol, Firenze, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 30 settembre - 10 dicembre 2011, cat. n. 8, illustrato a colori;

Ardengo Soffici. L'Europa in Toscana, a cura di Luigi Cavallo, Poggio a Caiano, Museo Soffici e del '900 italiano, Scuderie Medicee, 13 ottobre 2012 - 27 gennaio 2013, cat. p. 82, illustrato a colori.

Bibliografia

Pierre Courthion, Raoul Dufy, Pierre Cailler éditeur, Genève, 1951, p. XVII, n. 11, tav. 11;

Maurice Laffaille, Raoul Dufy, catalogue raisonné de l'oeuvre peint, tome I, Editions Motte, Genève, 1972, p. 74, n. 78;

Marco Fagioli, Passages nell'arte del Novecento. Da Degas a Dubuffet, Aión, Firenze, 2009, p. 51.

Stima € 50.000 / 70.000



La rue Lepic in una cartolina d'epoca



541

Maurice de Vlaminck

Parigi 1876 - Rueil-la-Gadelière 1958

Village et moulin

Olio su tela, cm 38,5x47

Firma in basso a sinistra: Vlaminck.

Certificato con foto Wildenstein Institute, Catalogue raisonné de l'oeuvre de Maurice de Vlaminck, Parigi, 24 ottobre 2005, ref. 6489.

Stima € 45.000 / 65.000



Maurice de Vlaminck al cavalletto



542

Alberto Magnelli

Firenze 1888 - Meudon 1971

Femme au bas noir, 1924-28

Olio su tela, cm 75x100

Al verso sulla tela: Magnelli / Donna alle calze nere.

Certificato su foto di Susi Magnelli, Meudon, 25-12-87.

Esposizioni

Artisti toscani a Parigi tra le due guerre, Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 28 dicembre 2006 - 7 gennaio 2007, poi Milano, Farsettiarte, 17 gennaio - 17 febbraio 2007, cat. n. 16, illustrato a colori.

Bibliografia

Anne Maisonnier, Alberto Magnelli. L'oeuvre peint, catalogue raisonné, XXe siècle, Parigi, 1975, p. 84, n. 223;
Marco Fagioli, Passages nell'arte del Novecento. Da Degas a Dubuffet, Aión, Firenze, 2009, p. 192.

Stima € 40.000 / 70.000



Alberto Magnelli nello studio



543

Pablo Picasso

Malaga 1881 - Mougins 1973

Lutteurs, 1960

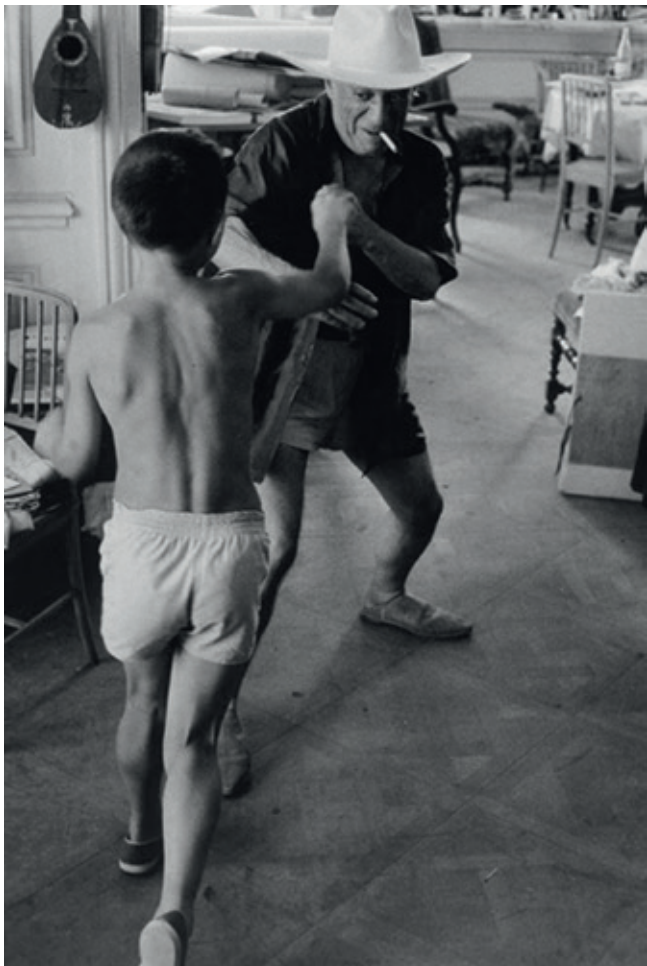
Inchiostro su carta, cm 28x22,5

Firma e data in alto a sinistra: Picasso / 23.6.60. / II; data al verso: 23.6.60: etichetta Galerie Louise Leiris, Parigi, con n. 09348; su un cartone di supporto: etichetta Galerie Louise Leiris, con n. 09348: etichetta con n. 64/62 e due timbri Galleria Cadario, Milano: etichetta Amore e Psiche / Il silente passaggio della figura / tra reale e trasfigurazione / dall'800 ai giorni nostri / Palazzo Salmatoris / Cherasco (Cn) / 8 ottobre 2011 - 15 gennaio 2012: etichetta Lo sport nell'arte / Dallo spazio agonistico allo spazio / della tela, dal gesto atletico alla scultura / Palazzo Salmatoris / Cherasco (Cn) / 15 settembre - 16 dicembre 2012: timbro Città di Cherasco.

Bibliografia

Christian Zervos, Pablo Picasso, vol. 19, oeuvres de 1959 à 1961, Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1968, p. 107, n. 359.

Stima € 160.000 / 220.000



Pablo Picasso gioca con il figlio Claude, seconda metà anni Cinquanta





544

544

Jean Dubuffet

Le Havre 1901 - Parigi 1985

Paysage avec personnages, 1958

Inchiostro su carta, cm 22,5x22,5

Firma e data in basso a destra: J. Dubuffet 58. Al verso, su un cartoncino di supporto: timbro e etichetta Galleria del Naviglio, Milano: etichetta Collezione Claudio Marinelli, Roma: etichetta Exhibitions: / Dubuffet Figuren und Köpfe / Saarbrücken Saarländ Museum Spt-Nov. 1999.

Storia

Galleria del Naviglio, Milano;
Christie's, Milano, 24 maggio 2005, n. 300;
Collezione privata

Esposizioni

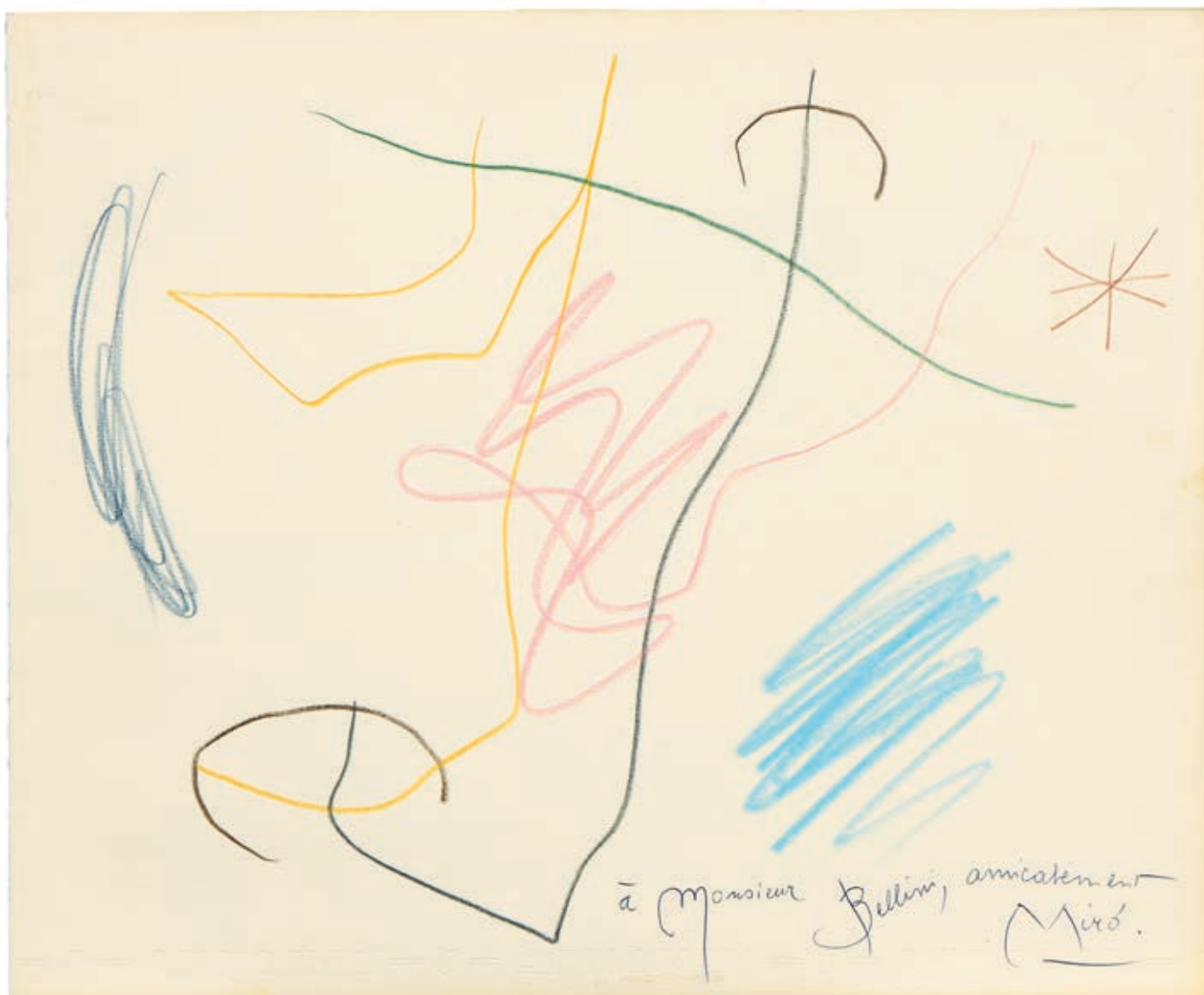
Jean Dubuffet. Figuren und Köpfe. Auf der Suche nach einer Gegenkultur, Saarbrücken, Saarländ Museum, 12 settembre - 14 novembre 1999, cat. p. 177, n. 114, illustrato.

Bibliografia

Max Loreau, Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, fasc. XIII, Weber Éditeur, Losanna, 1969, p. 141, n. 206 (con tecnica errata).

Illustrazione per *Oukiva tréné sèbot*, Collège de Pataphysique, 1958.

Stima € 25.000 / 35.000



545

545

Joan Miró

Barcellona 1893 - Palma di Maiorca 1983

Composizione, 1963

Pastelli a olio su carta, cm 29x35

Dedica e firma in basso a destra: à Monsieur Bellini, amicalement / Miró. Al verso, su un pannello di supporto: etichetta Cristinerose Gallery, New York (opera datata 1963).

Certificato su foto ADOM, Parigi, 17 dicembre 2025.

L'opera è realizzata su una carta al cui interno è riportata la scritta a stampa Joan Miró, *Tracé sur l'eau*, Maeght Editeur.

Stima € 35.000 / 45.000



546

546

Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

Sedia con frutta, 1977

Acquerello e tecnica mista su carta, cm 70,8x50,4

Firma in basso a destra: Manzù, data in basso a sinistra: 1977.
Al verso, su un pannello di supporto: timbro Silvano Lodi.

Storia

Collezione Silvano Lodi, Campione d'Italia (opera acquistata direttamente dall'artista il 25 febbraio 1987);
Collezione Silvano Lodi jr., Como;
Collezione privata

Esposizioni

Italian Still Life Painting from Silvano Lodi Collection, mostra itinerante in Giappone, 28 aprile 2001 - 6 maggio 2002, cat. p. 104, n. 66;
Natura Morta Italiana. Italienische Stilleben aus vier Jahrhunderten. Sammlung Silvano Lodi, Ravensburg, Schloss Achberg, Kulturzentrum des Landeskreis Ravensburg, 11 aprile - 12 ottobre 2003, cat. p. 100, illustrato a colori.

Bibliografia

Inge Shabel, Manzù Pittore, Corponove Editrice, Bergamo, 1988, p. 139.

Stima € 4.000 / 7.000



547

547

Arnaldo Pomodoro

Morciano di Romagna (Fc) 1926 - Milano 2025

Rotante con sfera interna, 1969

Scultura in argento e ottone dorati, su base in plexiglass, cm 8 ø

Dedica, data e firma sulla base: A Carla. Buon anno! "69" / da Arnaldo.

Parere orale favorevole Archivio Pomodoro, Milano, su esame di materiale fotografico, senza conferma di archiviazione, per cui necessita di visione diretta dell'opera.

Sfera dissaldata.

Stima € 10.000 / 18.000



548

548

Giacomo Manzù

Bergamo 1908 - Ardea (Roma) 1991

Cardinale, 1960

Scultura in bronzo, cm 36x28x22,5

Firma e sigla entro punzone al retro: Manzù / NF.MM.

Foto autenticata dall'artista con etichetta Galleria L'Isola, Roma; certificato su foto Galleria L'Isola, Roma, 27 marzo 1991; opera registrata presso la Fondazione Giacomo Manzù, Ardea.

Esposizioni

Giacomo Manzù, Trento, Castel Ivano, 1991, cat. pp. 60, 61, illustrata a colori.

Stima € 14.000 / 22.000

549

Mattia Moreni

Pavia 1920 - Ravenna 1999

"Asilo nido americano", 1988

Olio su tela, cm 171x171

Firma in basso al centro: Moreni, data in basso a sinistra:
1988, titolo al centro: Regressito consapevole / "Asilo nido
americano" / Perché?.

Due certificati su foto GAM - Archivio Mattia Moreni, Bologna,
uno con n. 88/018 F.RU23 C e uno con n. 88/018 AM.C15C.

Esposizioni

Mattia Moreni, Rapallo, Centro d'Arte Mercurio, 27 maggio -
30 giugno 1989, cat. p. n.n., illustrato a colori;

Mattia Moreni. Opere dal 1944 al 1990, Ravenna, Galleria
Patrizia Poggi, 24 marzo - 13 giugno 1999, cat. p. n.n.,
illustrato a colori;

Mattia Moreni. Il percorso di una trasgressione, Milano,
Galleria Morone, 26 ottobre 2000 - 18 marzo 2001, poi
Napoli, Minerva Casa d'Arte, 6 dicembre 2000 - 6 marzo
2001, cat. p. n.n., illustrato a colori.

Bibliografia

Mattia Moreni. Il regressivo consapevole 1983-1989, Il
Quadrante Edizioni, Torino, 1989, p. 159;

Enrico Crispolti, Mattia Moreni. Catalogo ragionato delle
opere. Dipinti 1934-1999, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo,
2016, p. 534, n. 6/1988/9.

Stima € 40.000 / 70.000



Mattia Moreni nello studio



Afro: tra rigore compositivo e sensibilità lirica

La pittura di Afro Basaldella rappresenta uno dei momenti più significativi dell'arte italiana del secondo dopoguerra; formatosi in un contesto ancora legato alla tradizione novecentista e influenzato dalla cultura friulana, l'artista sviluppa presto un linguaggio personale che, pur partendo da suggestioni figurative, tende progressivamente a dissolvere la forma. Negli anni Quaranta la sua adesione al gruppo della Scuola Romana lo avvicina a una pittura tonale e lirica, caratterizzata da una forte attenzione al colore e alla materia; il punto di svolta avviene negli anni Cinquanta, quando Afro entra in contatto con l'ambiente artistico internazionale, in particolare con gli esponenti dell'Espressionismo Astratto negli Stati Uniti. Le sue frequenti permanenze a New York lo portano a confrontarsi con artisti come Mark Rothko, Arshile Gorky e Willem de Kooning, assimilando una concezione della pittura come spazio emotivo e mentale.

Tuttavia Afro non abbraccia mai completamente l'Informale gestuale americano: la sua pittura mantiene una struttura interna, un equilibrio compositivo che deriva dalla tradizione europea. In questo senso le sue opere degli anni Cinquanta e Sessanta si collocano in una posizione intermedia tra l'arte informale e una sensibilità lirica tutta italiana che privilegia la misura. La sua ricerca è profondamente legata a una dimensione poetica, i titoli delle opere, spesso enigmatici, suggeriscono atmosfere più che significati precisi.

Negli anni Sessanta e Settanta, Afro raggiunge la piena maturità stilistica, in cui il linguaggio astratto si fa sempre più essenziale e luminoso. La materia pittorica si alleggerisce, i colori si schiariscono e la composizione tende a una maggiore rarefazione, pur mantenendo quella tensione interna che costituisce la cifra distintiva della sua opera.

Secondo Enrico Crispolti, curatore della mostra *Dino, Mirko, Afro Basaldella* tenutasi nel 1987 al Castello di Udine, dove l'opera *Interno*, 1971, era esposta: "Verso la fine degli anni Sessanta si avverte tuttavia infine, nella pittura di Afro, un recupero della capacità evocativa del colore come qualità decantata della superficie pittorica intesa quale schermo assoluto e autorappresentativo (per esempio in *La grande clessidra*, e *Viale delle acacie*, 1967). E di qui s'avvia una nuova fase del suo itinerario pittorico, all'inizio degli anni Settanta, nell'approdo all'ascolto di valenze liriche di superfici cromatiche individuate ormai anche in senso materico, quasi muro, ma muro di pittura, beninteso (per esempio *Grande grigio*, 1970, *Interno*, 1971, fino a *Grande oca*, 1973). È un momento ulteriore della sua ricerca pittorica, indubbiamente segnato da un forte raccoglimento, da un addensamento in concentrazione lirica, in delibazione emotiva sempre più introversa, distesa in una indefinita durata temporale. La pittura di Afro torna allora ad essere più che mai mezzo di memoria, e persino di storia, però tutta interiore, individuale, data la complessa profondità di echi implicati. Uno smisurato spazio di confessione lirica, solitaria, disperata persino, di profonda elegia, nel quale avverti finanche uno smarrimento possibile di percorsi, nelle pari valenze di segni, forme, contesto, di quel muro pittorico entro il quale si delineano eventuali grandi sagomature, di un certo accenno analogico, e che entro dominanti cromatiche s'aggregano, secondo una ritmica quasi musicale" (Enrico Crispolti, *La pittura di Afro negli anni Sessanta e Settanta in Dino, Mirko, Afro Basaldella, Mazzotta*, Milano, 1987, p. 200).

Interno si colloca dunque nella fase matura della produzione dell'artista, quando il suo linguaggio pittorico si è ormai distaccato definitivamente da ogni residuo figurativo per approdare a una sintesi astratta di grande equilibrio e raffinatezza tonale.

La composizione si sviluppa attorno a una struttura centrale, costruita attraverso campiture cromatiche leggere e stratificate, che suggeriscono profondità e movimento. Le forme, apparentemente libere, sono in realtà organizzate secondo un equilibrio attentamente calibrato. La tavolozza cromatica è dominata da toni terrosi e sfumature calde, che evocano un senso di sospensione e introspezione.

La materia pittorica, stesa in velature e sovrapposizioni, rivela un'attenzione particolare alla qualità della luce, che sembra emergere dall'interno della tela piuttosto che essere applicata dall'esterno. Questo aspetto, secondo Crispolti, avvicina l'opera a una dimensione quasi musicale, in cui le variazioni tonali funzionano come modulazioni ritmiche.

Il titolo suggerisce un riferimento all'ambiente domestico, ma l'artista non rappresenta un interno reale: piuttosto, ne restituisce una memoria filtrata, un'impressione mentale costruita attraverso rapporti di pieni e vuoti, luci e ombre. Le masse scure, nere e brune, dialogano con campiture più chiare, in una gamma cromatica sobria che contribuisce a creare un'atmosfera raccolta e silenziosa.

La grande retrospettiva del 1987 dedicata ai fratelli Basaldella segnò la riapertura del Castello di Udine e dei Musei Civici in esso ospitati, dopo oltre un decennio di chiusura forzata a seguito del terremoto del 1976, dove Udine si trovò ad essere il capoluogo di un Friuli profondamente devastato. Il suo monumento emblematico, il Castello, riportò danni tali da rendere necessario un lungo intervento di restauro. Carlo Emilio Gadda nella sua raccolta di prose del 1934 colse con acutezza il sentimento degli

udinesi e dei friulani nei confronti del Castello, definendolo una “momentanea immagine-sintesi di tutta la patria, quasi un amuleto dello spirito” (Carlo Emilio Gadda, *Il Castello di Udine*, 1934).

Dedicata a Dino (1909-77), Mirko (1910-69) e Afro Basaldella (1912-76), l'esposizione era concepita come un evento itinerante, caratterizzato da un articolato percorso di opere collocate anche all'aperto, all'interno di una suggestiva scenografia urbana. Essa si configurava quale esito di una più ampia riflessione sulle modalità di integrazione dell'arte contemporanea nel tessuto storico della città. Parallelamente, rappresentava il culmine del processo di rivalutazione critica dell'opera dei tre Basaldella, avviato attraverso una serie di iniziative espositive e grazie agli studi dello stesso Crispolti.

L'interesse rinnovato nei confronti degli artisti fu in parte determinato dalla loro scomparsa ravvicinata: Afro e Dino morirono a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro (rispettivamente il 24 luglio 1976 e il 7 gennaio 1977), mentre Mirko era già venuto a mancare nel 1969. Crispolti concepì dunque la mostra udinese – strettamente connessa al volume da lui dedicato ai tre artisti nel 1984, dove *Interno* figura al n. 233 di catalogo – come un evento di rilevanza nazionale, strutturato secondo un percorso diffuso tra le diverse sedi dei Musei Civici e vari interventi artistici dislocati nel tessuto urbano. Il fulcro dell'esposizione era rappresentato dal Castello, finalmente restituito alla fruizione pubblica dopo il lungo restauro post-sismico, sede della rassegna principale dedicata alle carriere dei tre fratelli. Il progetto prevedeva inoltre l'inclusione delle sculture di Dino e Mirko già presenti nello spazio urbano, nonché l'apertura al pubblico, poi non attuato, dei cicli decorativi realizzati da Afro presso Casa Cavazzini, storico appartamento del mercante Dante Cavazzini progettato dall'architetto Ermes Midena, dove *Interno*, ivi in comodato d'uso dal 2012, è stato più volte esposto nel corso degli anni.

Nell'allestimento della sezione dedicata ad Afro emerge una particolare attenzione alla costruzione di rimandi visivi tra gli ambienti espositivi, nonché alla valorizzazione delle singole opere attraverso un accurato studio delle prospettive. In tale contesto, vennero posti in evidenza dipinti emblematici quali *Cronaca nera* (1951), *Villa Fleurent* (1952) e appunto *Interno*.

È questa dunque una pittura che, pur nella sua apparente semplicità formale, racchiude una complessa riflessione sullo spazio, sulla memoria e sulla percezione e testimonia la capacità dell'artista di coniugare rigore compositivo e sensibilità lirica, offrendo allo spettatore un'esperienza contemplativa e profondamente introspettiva.

Silvia Petrioli



Afro nel suo studio a Udine

550

Afro

Udine 1912 - Zurigo 1976

Interno, 1971

Tecnica mista su tela, cm 99x110

Firma e data in basso a destra: Afro 71; firma, data e luogo al verso sulla tela: Afro 1971 / Roma [...] 71; sul telaio: Afro 1971 - "Interno".

Storia

Collezione privata, Udine;

Collezione privata

Foto autenticata dall'artista in data 1973.

Esposizioni

Dino, Mirko, Afro Basaldella, a cura di Enrico Crispolti, Udine, Castello di Udine - Galleria d'Arte Moderna, 20 giugno - 15 novembre 1987, cat. p. 211, n. A81, illustrata.

Il dipinto è stato esposto più volte al Museo d'Arte Moderna Casa Cavazzini, Udine, ivi in comodato d'uso dal 2012.

Bibliografia

Cesare Brandi, Afro, Editalia, Roma, 1977, p. 103;

Enrico Crispolti, I Basaldella Dino Mirko Afro, Casamassima, Udine, 1984, p. 273, n. 233;

Barbara Drudi, Mario Graziani, Alessia Gubbiotti, Catalogo generale ragionato dai documenti dell'Archivio Afro, Dataars, Roma, 1997, p. 319, n. 714.

Stima € 140.000 / 200.000



Allestimento della mostra *Dino, Mirko, Afro Basaldella, 1987*, Castello di Udine, Salone del Parlamento con gigantografia di Afro



Emilio Vedova

La pittura come azione

Nato a Venezia nel 1919 da una famiglia di artigiani, Emilio Vedova “fin da ragazzino” andava “sempre in piazza S. Marco, in piazzetta, a sorvegliare i pittori, a raccogliere la pulitura della loro tavolozza [...] facevo bottino, tornavo a casa, dipingevo con le dita” (E. Vedova, *Pagine di diario*, Milano, 1961, p. 5). Il desiderio di dipingere e disegnare è irrefrenabile, dapprima scorsi di calli veneziane e architetture, poi copie da grandi maestri, poi ritratti dei parenti costretti a lunghe ore di posa. Impossibilitato per l’indigenza della famiglia a studiare arte, dall’età di undici anni affronta i più svariati lavori per dedicarsi la domenica alla sua passione; comincia la sua carriera dunque da autodidatta, maturando la fascinazione per l’architettura barocca e la pittura tardorinascimentale veneta. Decisivi per la sua formazione un viaggio a Firenze e in Toscana, dove le nuove suggestioni visive lo portano “da un luminismo veneziano, Piazzetta, Tintoretto, ad un farsi ora più sintetico e con squadrature d’evidente influenza quattrocentesca” e un soggiorno romano, a casa di una zia che aveva sposato un discendente del pittore Antonio Mancini (*ibidem*, p. 10). Animo irrequieto e battagliero, risulta naturale per lui accostarsi ad ambienti popolari e antifascisti, maturando la consapevolezza della parte con cui schierarsi con la partecipazione al Premio Bergamo nel 1942: “Guttuso con quella sua *Crocifissione* aveva fatto gridare all’anatema, e il tutto veramente era fuori del costituito. Benché giovanissimo, dunque avevo deciso la mia strada, e con loro avrei camminato” (*ibidem*, p. 18). Vedova dunque vive da protagonista l’intesa stagione dell’arte italiana del primo dopoguerra: figura di primo piano all’interno del Fronte Nuovo delle Arti, la sua pittura interpreta il Cubismo di Picasso, nune tutelare di tutti i giovani frontisti in reazione aperta allo stantio novecentismo della pittura di regime, inserendolo in serrate griglie geometriche, quasi prigionie acuminata in cui figure popolari e soggetti legati alla lotta politica si muovono, sezionate in segmenti spezzati.

Accanto a quella del Fronte Nuovo, alla Biennale del 1948 la sala dedicata alla collezione di Peggy Guggenheim vede l’approdo in Italia dell’Espressionismo Astratto americano, la corrente destinata a primeggiare nel mercato e nell’influenza culturale degli anni a venire, segnando il primato internazionale della pittura informale. Questo in Italia porterà a un intenso dibattito e aspre polemiche con lo scontro tra astrattisti e realisti, che dal piano formale si estenderà su quello politico, con la conseguente frattura all’interno degli artisti del Fronte. La scelta di Vedova sarà l’arte astratta, come egli stesso motiva in un articolo del 1954: “[...] il libero linguaggio astratto è forse oggi il solo mezzo d’espressione di quei sentimenti che non possiamo comunicare altrimenti. [...] Nell’astratto, si è voluto sforzatamente vedere degli aspetti, puntando il dito sul non-sociale, sul non-umano, sull’evasione, sul gratuito, col *Je t’accuse*. Nel suo aspetto autentico, nella frattura da una limitata realtà oggettiva, per porre primari i dati delle equivalenze interiori, l’artista liberato dalla relazione pittore-oggetto, immerso nella vita dell’immagine stessa, nel perenne farsi di nuove relazioni, nuovi sentimenti, partecipa alla palpitante ripresa degli elementi universali” (*Umori di un pittore*, in *Arte figurativa e arte astratta*, Firenze, 1955).

Scegliere l’astratto e l’informale non vuol dire dunque estraniarsi dal dibattito civile, non prendere una posizione netta all’interno della società: l’arte di Vedova è un’arte profondamente immersa nella realtà del suo tempo, una pittura di denuncia e di rabbia, sia interiore che politica.



Giacomo Balla, *Pessimismo e ottimismo*, 1923, Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea

Il 1950 segna una svolta nella vita del pittore, sia sul piano lavorativo che su quello privato. Presente con tre dipinti di grandi dimensioni alla Biennale, che riscuotono un certo interesse e sono riprodotti sulla stampa internazionale, conosce Annabianca, che diverrà la sua compagna di vita. Nelle tele di quest’anno il serrato geometrismo comincia ad allentarsi in favore di segni più liberi ed emotivi. Scriverà a Nello Ponente: “Queste forme cominciano a muoversi, innervosirsi, più che mai si smollano, imbarocchiscono. Si animano più che mai. Si rivoltano, si umanizzano. Si alzano a protesta” (in A. Masi, *Emilio Vedova 1935-1950. Gli anni giovanili*, Città di Castello, 2007, p. 94). E ancora annota nel diario: “Scrivo ad Annabianca – che da poco conosco:

'*sento rompersi il ghiaccio in me*'. Alla fine del 1950 passo una crisi, mi ribello contro tutta la geometria, il rigore dominante dei miei quadri e cerco di far vibrare il mio lavoro in una maggiore spontaneità: ora non mi preoccuperò più di tagliare profili netti, angolature esatte di luce ed ombra, ma scaturirò del mio intimo letteralmente luce e ombra, preoccupato unicamente di trasmettere l'immagine senza alcun revisionismo aprioristico legge, cosa che per lunghi anni avevo sentito" (*Pagine di diario*, cit., pp. 51-52).

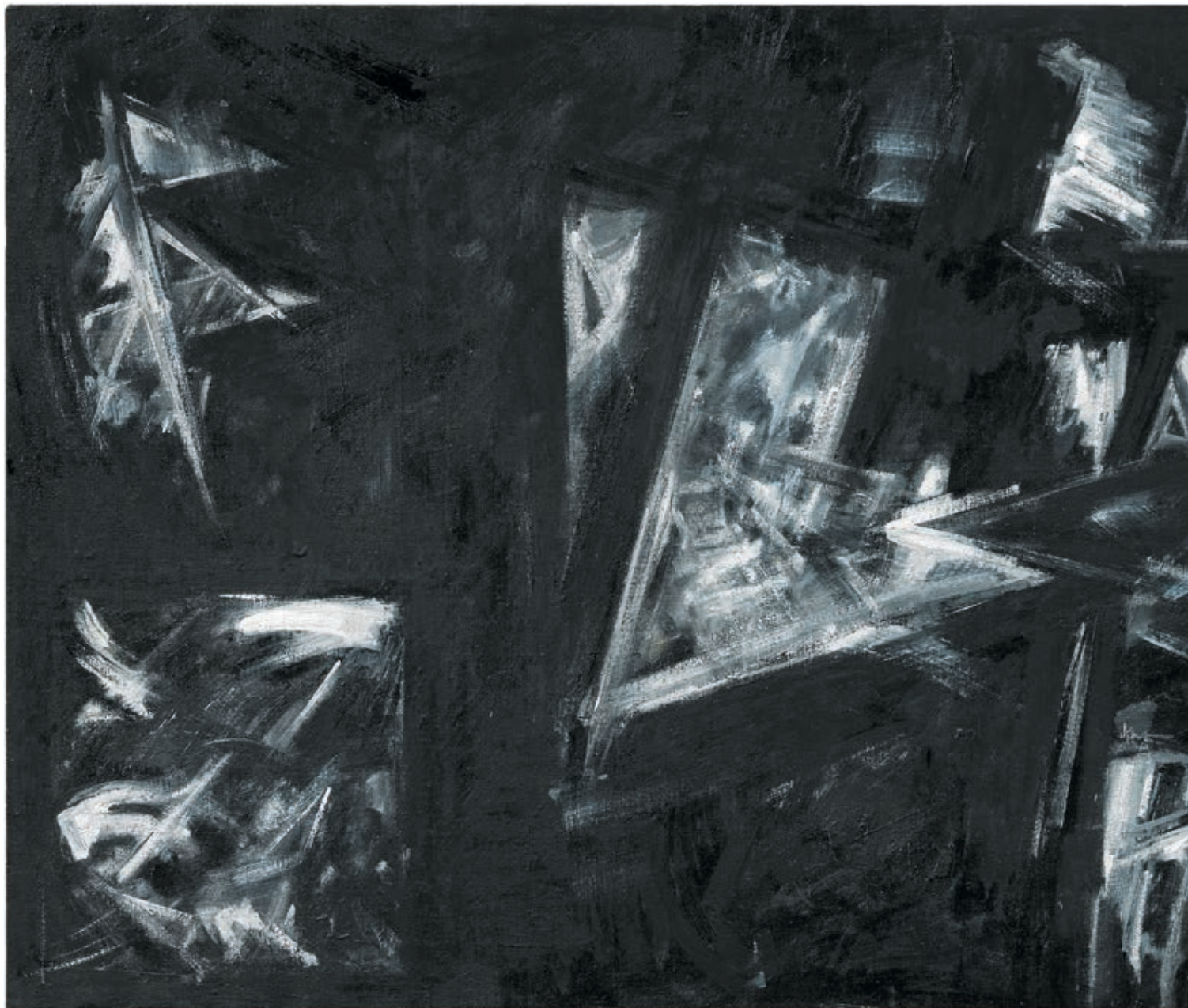
Proprio da questo clima di rinascita sembra scaturire *Battaglia*, dipinto nel 1952-53; negli anni immediatamente precedenti è allestita la prima personale di Vedova all'estero – a New York presso la Catherine Viviano Gallery – e il pittore con la moglie soggiornano in Val Gardena, poi a Parigi, mentre si moltiplicano gli impegni espositivi e gli apprezzamenti della critica e del collezionismo più aggiornato in Italia e all'estero. Forse da identificare con un dipinto citato dal pittore nei taccuini "Venni a Venezia in estate [1952] per la Biennale. Ancora senza fissa dimora, alloggiammo al Lido. Feci delle esperienze mondane a oltranza, volevo capire come stavano le cose di quel mondo, fino in fondo Festival cinematografico, etc. e ne uscii ribelle quanto mai. In quell'estate, realizzai, in una cantina del Lido, quel mio *Battaglia* di Pierre..." (*ibidem*, pp. 54-56). Di respiro monumentale come i teleri delle battaglie del Palazzo Ducale di Venezia dipinti dai pittori tardorinascimentali da lui tanto amati, *Battaglia* è emblema di questa nuova esigenza emotiva dell'artista che vuole trasferire nei dipinti le luci e le ombre del suo animo. A differenza del cromatismo acceso delle forme-pensiero di Giacomo Balla, a cui la composizione sembra richiamare, Vedova sceglie una tavolozza ridotta ai soli toni del bianco e del nero in cui le forze dinamiche si frantumano e si scontrano. Puri impulsi vitali che lottano tra loro all'interno della tela e non si fondono in un insieme armonico e stabile, ma continuano ad agitarsi, contraddicendosi l'un l'altro, come se il segno, il colore e il gesto costituissero gli elementi di un'energia in esplosione perenne, in un confronto serrato tra razionale e irrazionale, tra caos e logica del discorso. Werner Haftmann descrive così le opere di quegli anni: "Verso il 1953, Vedova arriva a quell'esplosivo pathos espressivo che minaccia a volte di scardinare il quadro e l'ordine formale. [...] È un dialogo violento, una contesa tra i più forti contrasti dei mezzi espressivi. Il colore tende alla più forte tensione dinamica tra bianco e nero. [...] I contrasti nel loro urtarsi aprono spiragli, evocano turbinosi spazi: una spazialità apocalitticamente sconvolta. Sul piano appare con espressiva drammaticità la sequenza spaziale, come il colore così lo spazio assume autonoma espressività. Su questo piano, mosso di spazi e per cromatici contrasti, come sciabolate il pennello imprime le sue tracce" (*ibidem*, pp. 73-75).

Una pittura violenta e di frattura, che non cede mai alle piacevolezze dei ritmi sinuosi e degli eleganti grafismi presenti alle volte nelle opere dell'Informale, ma che vuole obbedire solo alle esigenze espressive del suo autore, esigenze così vitali e impulsive che mai si risolvono dentro una sola opera, ma che si articolano successivamente per cicli, e addirittura supereranno la sempre più insoddisfacente dimensione della tela, arrivando alle opere-oggetto, che si sviluppano nelle tre dimensioni, dei *Plurimi* degli anni Sessanta.

Chiara Stefani



Tintoretto, *La conquista di Zara*, Venezia, Palazzo Ducale, Sala dello Scrutinio



551

Emilio Vedova

Venezia 1919 - 2006

Battaglia navale, 1952-53

Tempera, olio e carbone su tela, cm 83x197

Firma e data al verso sulla tela: E. Vedova - 1952-3 / Italia.

Certificato su foto Fondazione Emilio e Annabianca Vedova,
Venezia, 18 luglio 2022, con n. FV 427.

Stima € 140.000 / 220.000



L'astrazione lirica di Hans Hartung

Niente poteva accadermi se il mio segno era veloce quanto il lampo.
Hans Hartung, *Autoritratto*

Quando scrive la sua autobiografia, che nel titolo *Autoritratto* già lo qualifica come pittore, Hans Hartung ha da poco compiuto settant'anni. È ormai un nome consacrato dalla critica e dal successo di mercato. Considerato uno dei maestri indiscussi della pittura informale, sue mostre monografiche si sono tenute nei più grandi musei internazionali. Non stupisce quindi che i suoi ricordi scritti siano funzionali a comporre una sorta di mitologia di sé stesso, e che tutto quello che sceglie di raccontare della sua vita estremamente avventurosa sia funzionale al suo considerarsi intimamente artista. Hartung inizia le sue memorie descrivendo la sensazione a metà tra terrore e esaltazione che, da bambino, provava per i temporali, e il ruolo catartico che assumeva il tracciare le linee dei fulmini sulla carta. Questi primi disegni sono trasformati in incunaboli dei dipinti della maturità. "Coglievo al volo i lampi non appena apparivano. Dovevo aver terminato di tracciare il loro zig zag sulla pagina prima dello schianto del tuono. [...] Questi lampi infantili hanno avuto, ne sono certo, un'influenza sul mio sviluppo artistico, sul mio modo di dipingere. Mi hanno dato il senso della rapidità del tratto, la voglia di cogliere con la matita e con il pennello l'istantaneità, mi hanno fatto intendere l'importanza della spontaneità. Così, ci sono spesso, nei miei quadri, delle linee zigzaganti e spezzate, che corrono e attraversano la tela come accadeva allora sui quaderni dei lampi. Quindi, in un certo senso, c'era già lì l'intrusione di un elemento

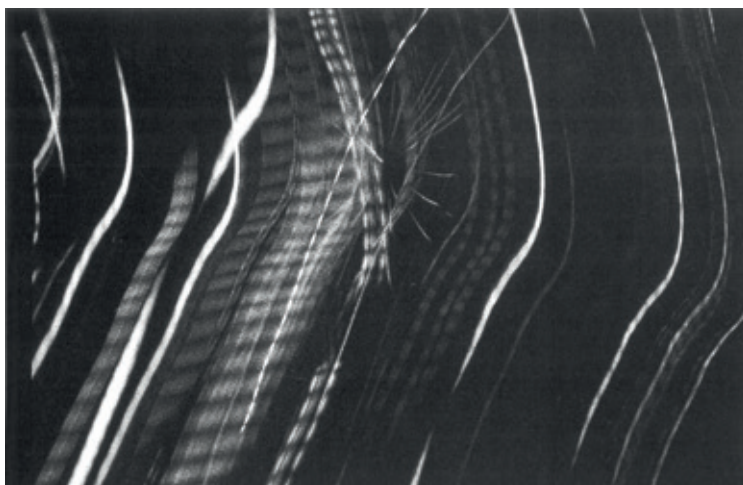


Scie, Antibes, 1976, fotografia di Hans Hartung

astratto, almeno latente, di un percorso istantaneo della forza, la cui eco mi ha seguito fino a ora e non mi lascerà più" (Hans Hartung, *Autoritratto*, GAM, Torino, 2000, pp. 11-12). Hartung si sente fin dagli esordi da autodidatta un pittore astratto. Il padre, che nonostante la sua natura di uomo pratico e di scienziato ha sempre sostenuto la vocazione del figlio, chiamerà più volte i suoi primi tentativi "scarabocchi". La strada che lo porterà a divenire uno dei pittori che più hanno incarnato il senso dell'astrazione lirica del dopoguerra è stata però tortuosa. Appartenente a una famiglia della buona borghesia tedesca, Hartung frequenterà l'Accademia dapprima a Lipsia e successivamente a Dresda, la città dove si innamora dei grandi maestri custoditi alla Gemäldegalerie, primo tra tutti Rembrandt, considerato un pittore astratto ante litteram per la sua capacità, nei panneggi e negli sfondi, di costruire la composizione solo attraverso macchie di colore. La scelta naturale per ogni tedesco vocato all'astrazione sarebbe stata quella dell'iscrizione alla Bauhaus, ma la rivelazione della pittura francese all'Esposizione Internazionale del 1926 a Dresda lo spinge a trasferirsi a Parigi, la capitale delle avanguardie. L'entusiasmo per questa nuova avventura da pittore vero e proprio nella città che ha dato i natali all'arte moderna si scontra ben presto con le difficoltà economiche. L'avvento del nazismo non gli consente infatti di accedere al denaro di famiglia, e le sue amicizie con compagni d'accademia oppositori al regime lo fanno diventare in Germania un sorvegliato speciale. Fino alla caduta di Hitler Hartung sarà sostanzialmente un apolide, spostandosi tra Francia, Norvegia e Spagna. L'avversione profonda al nazismo culmina con la volontà

di fare qualcosa di concreto, arruolandosi nella Legione Straniera. È durante un combattimento in guerra che perderà una gamba. Questi anni molto complessi della sua biografia, segnati dalla povertà prima e dal dramma del conflitto mondiale poi, sono anche gli anni difficili della sua pittura, durante i quali faticosamente cerca una sua identità poetica. Lo studio quasi ossessivo della sezione aurea, il periodo di vicinanza con lo scultore Julio González, il continuo sperimentare mediante il disegno (non potendosi permettere le tele) lo porteranno a un'estrema meditazione sulla costruzione architettonica dell'opera, su un continuo studio dei rapporti tra segno e spazio, tra superficie e elemento gestuale, tra colore e linea. Fin dalle sue prime prove l'esigenza principale sembra essere la ricerca di un linguaggio che riesca a liberarsi completamente, senza alcuna nostalgia, della figurazione per esistere solo di per sé e in sé, arrivando a rappresentare e a significare finalmente, dopo la secolare schiavitù nei confronti del reale, solo sé stesso. La sua concezione di astrazione si manterrà in ogni caso molto distante dal rigore geometrico costruttivista e neoplasticista per "dare importanza alla psiche, alla sensibilità, all'emozione dell'uomo che guarda il proprio destino e ai suoi interrogativi di fronte all'universo. [...] Nell'arte astratta informale o gestuale, le opere obbediscono a regole plastiche, autonomamente fondate" (*ibidem*, pp. 114-15). Nel 1960, ricongiunto con Anna-Eva Bergman, sposata da giovanissimo e ritrovata dopo la guerra, Hartung riesce finalmente a trovare una stabilità economica, che gli consente di stabilirsi in uno studio più grande e di lavorare direttamente sulla tela. Arriva la fase della piena maturità creativa. Conversando con Charles Etienne anni prima egli dà la definizione perfetta del suo intento: "Si tratta di uno stato emozionale che mi porta a immaginare e tracciare certe forme, per cercare di trasmettere o provocare un'emozione simile nello spettatore. E poi mi dà piacere agire sulla tela. È questo che mi spinge: la voglia di lasciare traccia del mio gesto sulla tela, sulla carta. Dipingere consiste per me nell'atto del segnare, del graffiare, del grattare" (*ibidem*, p. 152). L'insistenza sul dato emozionale come elemento che sta alla base del processo creativo non è però da intendersi nella sua opera come forza primigenia e incontrollabile, come avviene in certe esperienze a lui parallele. Tutta l'opera di Hartung è infatti mediata da una profonda meditazione concettuale e non concederà niente all'improvvisazione e alla casualità, per dare al suo gesto sempre un estremo controllo e rigore, secondo una sorta di "spontaneità controllata". Questo è evidente nelle opere degli anni Cinquanta, quasi sempre traduzioni esatte di progetti su carta, e soprattutto nelle tele di grande respiro del decennio successivo, di cui *T1962-U10* è un formidabile esempio. La scoperta dei colori vinilici, più versatili e di asciugatura più rapida rispetto all'olio, gli consentono di creare sfondi vaporosi, con tonalità pure, per di più fredde, le sue predilette, che si compenetrano e allo stesso tempo demarcano la composizione in macro-aree. Questo particolare fondo è ottenuto soffiando il colore sulla superficie, dapprima utilizzando un'aspirapolvere, poi tramite una pistola a spruzzo, che gli permette di polverizzare il pigmento. Arriva poi l'intervento gestuale ottenuto tramite levare, ossia grattando la superficie pittorica, spesso con strumenti anticonvenzionali come utensili di giardinaggio. Irrompono così sulla tela le linee di Hartung, gli elementi che hanno reso la sua pittura così riconoscibile e unica. L'uso della linea in Hartung riesce nell'intento di concentrare in una sola opera innumerevoli capacità espressive: movimento, energia gestuale, ritmo dinamico, ma anche purezza, calma, contemplazione. Nei suoi dipinti più felici come questo egli rinnova ogni volta il suo amore per l'agire sulla tela.

Chiara Stefani



Giochi di luce, 1970, fotografia di Hans Hartung



Senza titolo, 1976, fotografia di Hans Hartung

552

Hans Hartung

Lipsia 1904 - Antibes 1989

T1962-U10, 1962

Acrilico e grattage su tela, cm 57x150

Firma e data in basso a sinistra: Hartung 62; titolo e scritta al verso sul telaio: T1962-U10 / Fot. 800 / 25.VII.62.

Opera registrata presso la Fondazione Hans Hartung e Anna-Eva Bergman, Antibes.

Esposizioni

Mostra Personale di Hans Hartung, Mestre, Galleria Meneghini, 28 febbraio - 14 marzo 1973, fuori catalogo.

Stima € 370.000 / 470.000



Hans Hartung nello studio di Parigi



Piero Dorazio: il colore come struttura



Giacomo Balla, *Lampada ad arco*, 1909-11, New York, Museum of Modern Art

Costruttivismo, viaggia in Europa, in Cecoslovacchia, Germania e soprattutto Francia, dove soggiorna regolarmente a partire dal '47, e ha modo di conoscere molti artisti contemporanei, come Georges Braque, Fernand Léger, Hans Arp e Alberto Magnelli, anche mediante i contatti con Gino Severini.

L'arte di Wassily Kandinsky, ampiamente discussa nel dopoguerra dopo la pubblicazione nel 1940 della traduzione in italiano de *Lo spirituale nell'arte*, riveste per Dorazio un ruolo fondamentale; scrive su di lui numerosi contributi a partire dal '48, arrivando



Wassily Kandinsky, *Yellow-red-blu*, 1925, Parigi, Centre Pompidou

Piero Dorazio, che aveva avviato la sua carriera negli anni Quaranta, all'indomani dei devastanti eventi nella Seconda Guerra Mondiale, in un momento in cui l'arte europea sta attraversando un periodo di profondo sconvolgimento e di radicale rinnovamento, avverte la necessità di iniziare una ricerca autonoma. Desideroso di apprendere e sperimentare, parte dall'esempio dei suoi predecessori, nella convinzione che solo una piena consapevolezza della storia dell'arte possa condurre alla modernità. Dorazio nasce a Roma nel 1927, segue studi classici e frequenta lo studio del pittore Aldo Bandinelli. Cresce nel clima post-futurista e sin da giovane ha modo di confrontarsi con quelle che erano state le radici della pittura futurista. Alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna osserva le opere di Giuseppe Pellizza da Volpedo, Giovanni Segantini e Gaetano Previati, che diventano oggetto della sua analisi: i principi divisionisti, relativi all'uso delle pennellate sulla superficie, nonché il ruolo e la composizione del colore, saranno elementi centrali della sua pittura. Trae insegnamenti, come il colore percepito in termini di luce e forza e la superficie concepita come campo di energia, dai futuristi Gino Severini, Umberto Boccioni e soprattutto da Giacomo Balla. Da quest'ultimo, riscoperto nel 1950, apprende che la luce e il movimento costituiscono l'essenza della realtà, mentre da Enrico Prampolini e dalla sua cosiddetta Arte Polimaterica deriva la concezione di una creazione libera. Collabora con diversi gruppi: Ariete nel '45 e Arte Sociale nel '45-'46, l'anno successivo fa parte del gruppo *Forma 1* insieme a Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Mino Guerrini, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo e Giulio Turcato; nel '50 con Perilli e Guerrini fonda la galleria-libreria L'Âge d'Or. Partecipa all'Art Club e alla Fondazione Origine, nell'ambito della quale con Ettore Colla promuove la rivista *Arti Visive*, che celebra l'arte astratta.

Per conoscere le nuove tendenze artistiche, come De Stijl, il Bauhaus e il

a definirlo, anni dopo, come colui che salvò gli artisti contemporanei.

Negli anni Cinquanta grazie alla presenza di artisti americani alle Biennali di Venezia, tra cui Mark Rothko, all'attività di Peggy Guggenheim e alla presenza di figure di spicco a Roma, come Cy Twombly e Willem de Kooning, la conoscenza della pittura della Scuola di New York si sta diffondendo in Italia. Dorazio a partire dal '53 si reca regolarmente negli Stati Uniti e costruisce una fitta rete di artisti, critici d'arte, mercanti e collezionisti. Entra in contatto con il potente cromatismo e la libertà di espressione della pittura americana, con l'action

painting di Jackson Pollock e con la tecnica dell'all-over, e sulla base di queste suggestioni, pubblica nel 1955 il libro *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, sostenendo la necessità di un'arte astratta di respiro internazionale.

Nel corso degli anni Cinquanta la sua pittura assimila tutte queste influenze, sperimenta varie soluzioni fino alla maturazione di un linguaggio personale basato sul rapporto tra colore, segno, spazio e luce. Da una fase più liricamente pittorica passa a dipingere una struttura a trama, dapprima rigida e poi più elastica e vitale, in cui la superficie è interamente ricoperta, priva di un punto culminante. Ogni pennellata, di natura gestuale, è un segno breve e vigoroso, autonomo, ha un proprio inizio e una propria fine, e si muove liberamente creando flussi e animando la superficie con vibrazioni, come emerge in *Onorevole Parsimonia*, 1958, in cui l'alternanza di colori caldi e freddi che avanzano e arretrano, insieme all'uso del bianco puro che cattura la luce, crea una distesa ondulata. Dorazio stesso riferisce: "Il colore [...] è sempre parte di una struttura, di una concezione di vita, di un tipo di ordine. Le sensazioni devono essere ordinate per poter commuovere, per poter funzionare, comunicare [...]. Il colore per me è uno strumento, non un mezzo d'espressione: un mezzo tra me e qualcos'altro" (da *Due passi indietro e tre in avanti*, colloquio con Piero Dorazio di Dario Durbé e Maurizio Fagiolo dell'Arco, in *Dorazio*, Electa, Milano, 1983). "Lascio che un colore chiami l'altro. Sono un tramite di ciò che succede nel quadro. Non sono io che faccio il quadro, lo fanno i colori e le mie sensazioni che li passano sulla tela. La realtà è fatta di passaggi d'energia" (Giuseppe Appella, *Colloquio con Dorazio*, Edizioni della Cometa, Roma, 1983, p. 17). Successivamente Dorazio dispone le linee secondo un ritmo più regolare, con la punta del pennello, a mano libera, traccia linee parallele che intersecandosi e sovrapponendosi creano una struttura ogni volta nuova, una trama luminosa e omogenea, talvolta tendente al monocromo, che si impone con forza allo spettatore. Riprendendo le sue parole "la struttura che gli altri chiamano 'reticolo' è in realtà una sovrapposizione di parametri: la verticale, la forza di gravità; l'orizzontale, la linea dell'orizzonte e la diagonale, indicativa della nostra rotta. Sono le tre direzioni della nostra esistenza" (Adachiara Zevi, *Dorazio*, Essegi, Ravenna, 1985, p. 65).

In questo contesto si inserisce la grande tela *Entrez S.V.P. Porta 17* eseguita nel 1958-59, esposta nella sala dedicata all'artista alla Biennale di Venezia del 1960 e nell'autunno dell'anno successivo all'importante mostra personale curata da Will Grohmann al Kunstverein di Düsseldorf. La superficie è costituita da pennellate di colori primari, prima il giallo, poi il rosso, dopo il blu, e sopra il nero, lasciando intorno un bordo giallo. "Dorazio lascia il margine del quadro scoperto perché vi si possano scorgere i tempi e i modi dei suoi interventi sulla tela: si capisce come nasca quella fitta rete di stratificazioni, ora tendenti al monocromo con l'insistenza su un colore dominante e l'uso di sovrapposizioni di stesure ancora umide e mescolantesi [...], ora tendenti a costruirsi in un tessuto di arnie regolari, la cui luminosità lascia trasparire fondi oscuri, o viceversa" (Giorgio Grisalfi, Maria Volpi Orlandini, *Dorazio*, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia, 1977, p. 9). La stessa presenza di una sfilatura verticale bianca al centro, con il suo andamento incerto, sembra proprio un filo sottratto al colore per favorire la lettura del procedimento eseguito e far emergere la manualità perfetta dell'insieme. L'intera superficie genera una dinamica visiva evocando una dimensione oltre la tela, che si estende alla percezione e alle emozioni dello spettatore.

Alice Nuti



Piero Dorazio, *Onorevole Parsimonia*, 1958



Piero Dorazio nel suo atelier di Roma, 1959

553

Piero Dorazio

Roma 1927 - Perugia 2005

Entrez S.V.P. Porta 17, 1958-59

Olio su tela, cm 200x95

Firma e data in basso a destra: Dorazio '58/59; firma, data e titolo al verso sulla tela: Piero Dorazio 1958/59 / "Entrez S.V.P. Porta 17": etichetta XXX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia - 1960; sul telaio: etichetta Stadtische Kunsthalle Düsseldorf / 30.April bis 18.Juni 1967: etichetta XXX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia - 1960: etichetta Kölnischer Kunstverein / Kunst des 20. Jahrhunderts in Kölner / Privatbesitz v. 12.11. bis 20.12.1964.

Storia

Galerie Springer, Berlino;
Collezione H. Meyer-Aulle, Troisdorf;
Collezione privata, Berlino;
Villa Grisebach, Berlino, 3 giugno 2005, n. 88;
Christie's, Londra, 14 ottobre 2010, n. 96;
Collezione privata

Esposizioni

XXX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1960, sala XXXII, cat. p. 129, n. 3 (con titolo *Porta 17 E.S.V.P.*);
Piero Dorazio, Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 18 ottobre - 26 novembre 1961, cat. n. 53, illustrato;
Kunst des 20. Jahrhunderts in Kölner Privatbesitz, Colonia, Kölnischer Kunstverein, 12 novembre - 20 dicembre 1964, cat. n. 18, illustrato;
Kunst des 20. Jahrhunderts aus rheinisch-westfälischem Privatbesitz, Düsseldorf, Stadtische Kunsthalle, 30 aprile - 18 giugno 1967, cat. p. 107, n. 72, illustrato a colori.

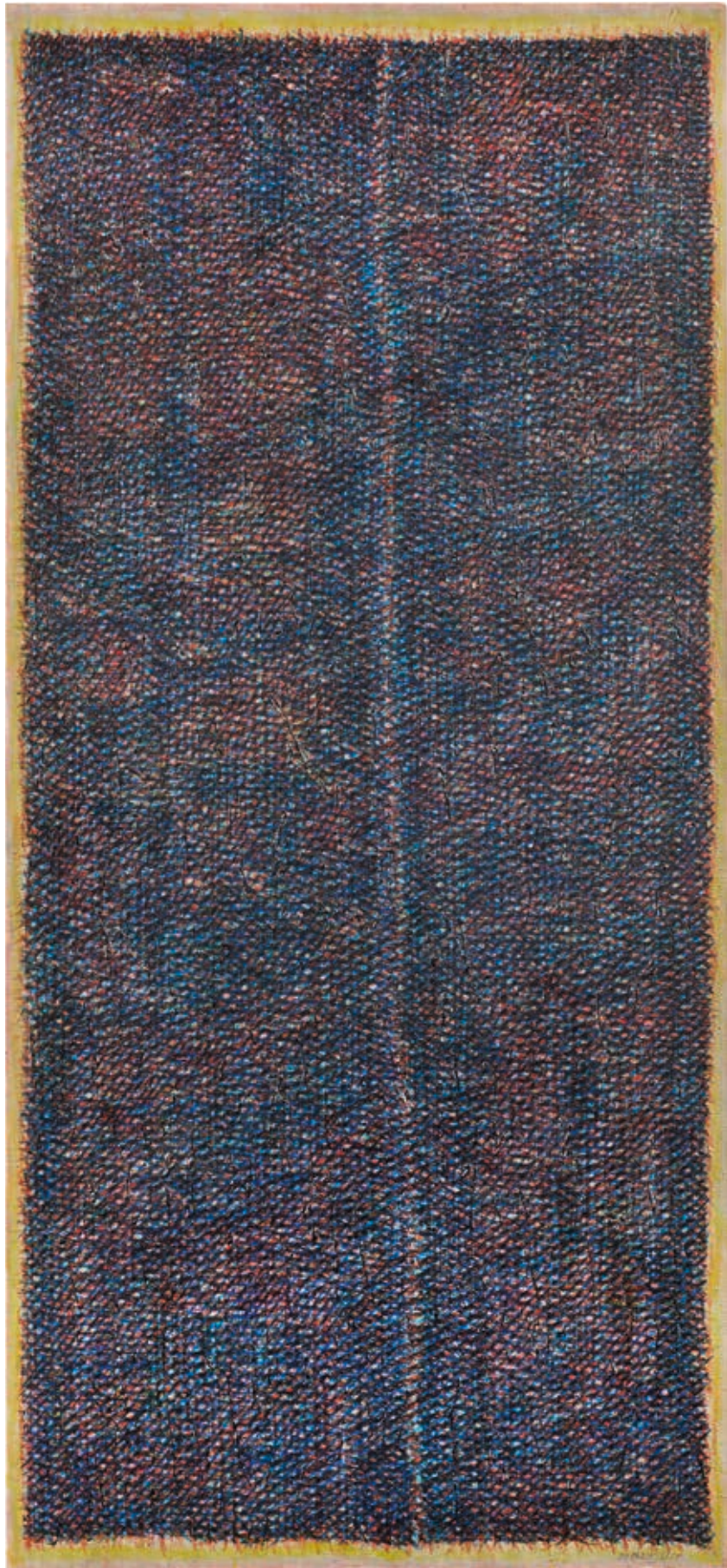
Bibliografia

Will Grohmann, Piero Dorazio del ritorno alla qualità in pittura, in *Metro*, 1962, p. 42, n. 5;
Giorgio Crisafi, Marisa Volpi Orlandini, Dorazio, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia, 1977, n. 331 (riprodotto capovolto).

Stima € 300.000 / 400.000



Una sala della personale di Piero Dorazio al Kunstverein, Düsseldorf, 1961



Giuseppe Capogrossi, *Superficie 590*, 1950



Giuseppe Capogrossi, *Figura (Ballerina seduta con la maschera)*, 1945 ca., Roma, Quirinale

Già dalla prima metà degli anni Quaranta, dopo le esperienze nell'ambito del tonalismo romano, Capogrossi inizia ad allontanarsi da certi aspetti della figurazione traendo ispirazione dallo studio di soggetti femminili. In questa fase, caratterizzata da un intenso cromatismo, il pittore porta avanti una ricerca sofferta focalizzata su un "tema profondo e costante [...] una meditazione chiusa, preoccupata sul valore dello spazio. [...] Le figure, che prima abitavano, ora incarnano lo spazio" (G.C. Argan, in *Capogrossi, una retrospettiva*, Marsilio, Venezia, 2012, p. 67).



Giuseppe Capogrossi, *Superficie 01*, 1948-49, Roma, Fondazione Archivio Capogrossi

Nel 1950 Giuseppe Capogrossi presenta alla Galleria del Secolo di Roma un gruppo di opere astratte in cui appaiono nuovi segni grafici. Questa esposizione rappresenta una vera e propria rivoluzione nella scena contemporanea e testimonia la necessità di rinnovamento e di libertà nell'arte del dopoguerra. Dopo essere stato uno dei maggiori rappresentanti della Scuola Romana, Capogrossi passa – come spiega Corrado Cagli nel catalogo della mostra – da un *ciclo sintomatico*, caratterizzato da un linguaggio figurativo in cui si avvertono le prime tracce della successiva sintesi formale, a un *ciclo simbolico*, in cui la sua opera "non obbedisce più a un gusto ma a una funzione". In questa fase, l'artista riduce l'uso dei colori al bianco e al nero, introducendo nelle composizioni elementi nuovi derivati da forme affiorate dal profondo "dell'inconscio atavico". Sulle superfici, l'elemento costituito da un insieme di segni diventa un modulo costante e ripetuto in configurazioni elementari o in strutture più complesse, capaci di evocare fasti, tragedie e rituali, fino ad assumere valore di *significante*. Per Cagli questo esito segna il punto più alto della poetica dell'artista (C. Cagli, *Capogrossi*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1950, pp. 5-7). La "conversione" di Capogrossi all'astrattismo, maturata nel corso degli anni, viene spiegata dallo stesso artista: "Sono convinto di non avere sostanzialmente cambiato la mia pittura, ma di averla soltanto chiarita. [...] Ho cercato di non contentarmi dell'apparenza della natura; ho sempre pensato che lo spazio è una realtà interna alla nostra coscienza, e mi sono proposto di definirlo" (in G.C. Argan, M. Fagiolo dell'Arco, *Capogrossi*, Editalia, Milano, 1967, p. 45).

Maurizio Fagiolo dell'Arco individua le premesse di questa nuova ricerca nella copia del *Ritratto del dottor Gachet* di Van Gogh, 1940-41, in cui il colore acquista valore in sé divenendo un segno autonomo, esistente e significativo al di là del soggetto rappresentato. Ne deriva che un messaggio non è il suo contenuto ma il messaggio stesso inteso come un insieme organizzato di segni (G.C. Argan, cit. p. 12). Negli ultimi anni di questo decennio Capogrossi parte dall'osservazione degli oggetti reali per elaborare un nuovo linguaggio che si distaccherà progressivamente dalla rappresentazione del dato naturale. Inizialmente studia il vuoto che circonda i corpi, creando un rapporto serrato tra figura e ambiente, mentre in un secondo momento costruisce le immagini attraverso l'uso di una quadrettatura, un sistema strutturato di linee che definisce e organizza gli elementi nello spazio e consente di superare la figurazione senza "cadere nell'arbitrio". Nell'ultimo periodo di questa fase creativa il pittore riflette su alcuni oggetti specifici, come le cataste che permettono di rappresentare una realtà sfuggente, di cui è possibile conoscere solo una parte delle sovrapposizioni dei tronchi di legno, e le finestre, caratterizzate da una complessa struttura geometrica e luminosa che si presenta come un'inesauribile sequenza di segni che possono suggerire soluzioni formali. Questa fase di *ricerca neocubista* si conclude con il superamento del dato reale attraverso l'uso di segni tratti da codici visivi già esistenti. Dall'accostamento di lettere, numeri e segni di interpunzione presenti sulle tele in sequenze articolate nasce un cifrario privato, potenzialmente comprensibile da tutti, fatto di nuove forme, come quella lunata e dentata che diventerà elemento fondante nell'opera dell'artista. Una sorta di unica lettera

di un alfabeto visivo, capace di assumere e suggerire significati sempre diversi.

Capogrossi riesce a creare un sistema di comunicazione segnica aperto a infinite combinazioni, una "struttura non strutturata ma strutturante" che si "costruisce e ricostruisce sotto ai nostri occhi" dichiarando la propria tendenza a mutare nonché la capacità e necessità di comunicare con la massima chiarezza nel campo dello spazio, inteso adesso come dimensione della comunicazione (*ibidem*, p. 9). Il segno di Capogrossi, che "non rappresenta ma significa" e, in particolare, significa soprattutto la "ferma intenzione di non rappresentare", è l'elemento che stabilisce la continuità tra lo spazio dell'esistenza e quello del quadro, adesso risolto sulla più semplice delle "entità spaziali", il piano. Il nuovo elemento, definito da Giulio Carlo Argan "formula spaziale" – che "accoglie in sé la pregnanza dello spazio (la curva rimanda al 'segno' dell'orizzonte e i segmenti che lo incontrano sono i piani di visione)" – identifica anche lo stretto rapporto tra spazio e tempo, derivato dall'idea di pensare lo spazio in termini di tempo e il tempo in termini di spazio (*ibidem*, p. 12). Sulle superfici la dimensione temporale assume così un ruolo essenziale e si manifesta nel ritmo compositivo delle concatenazioni di forme, già intese come segni di spazio e tempo, da cui deriva una tensione dinamica che suggerisce la presenza in potenza del movimento. Tra il 1950 e il 1952, Capogrossi definisce gli aspetti fondamentali del suo linguaggio di matrice segnica. Nelle opere pittoriche gli elementi, derivati da una stessa radice semantica, mutano la loro conformazione, l'orientamento, la dimensione e il colore, creando variabili infinite. Diventano veri e propri oggetti, anche se il loro volume è quello dello strato di colore, e come se fossero su una lavagna magnetica si attraggono e si respingono seguendo tensioni contrapposte. Queste forme in relazione tra loro creano un sistema unitario e coerente e il campo, in cui ognuna di esse acquista valore in rapporto alle altre, diventa un frammento di una realtà inafferrabile nella sua interezza. Nell'opera *Superficie 590*, del 1950, gruppi di elementi dentati e ondulati, insieme a nuclei di piccole campiture cromatiche, si alternano e si sovrappongono creando un'articolata concatenazione di segni. Gli elementi filiformi e quelli definiti da contorni più marcati si attraggono e si respingono nello spazio, ruotano, si allungano e cambiano direzione, generando un flusso e una tensione dinamica nella tessitura delle catene che rimandano a un profondo e celato ritmo delle cose e suggeriscono la presenza di un movimento senza moto. In questa apparente staticità compositiva si inserisce la dimensione del tempo, in quanto la misura ridotta delle forme crea l'illusione di un rapido spostamento degli elementi sulla superficie. L'opera fondata su una equilibrata struttura compositiva – che per la molteplicità degli elementi potremmo definire una polistruttura – nasce dai due elementi più grandi al centro dell'immagine, che sembrano occupare il primo piano, ai quali si lega un coro di altri segni che in parte sono posti lungo il margine della tela creando una sorta di cornice a delimitare lo spazio del quadro inteso come sistema concluso e autonomo di segni. Il colore sembra assumere un ruolo significativo quanto quello dell'elemento: i tasselli cromatichi dai toni chiari e brillanti, inseriti nella trama delle sequenze ritmiche e spaziali ne evidenziano accenti e variazioni, e instaurano uno stretto rapporto tra segno e colore. Il tassello rosso, fulcro centrale dell'opera, suggerisce infine una possibile linea di lettura guidando lo sguardo dello spettatore e orientando la sua percezione dell'immagine.

Elisa Morello



Giuseppe Capogrossi, *Superficie 012*, 1949, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea



Giuseppe Capogrossi, *Superficie 021*, 1949

554

Giuseppe Capogrossi

Roma 1900 - 1972

Superficie 590, 1950

Olio su tela, cm 120x80

Al verso sul telaio: Superficie n° 590 / Capogrossi; Prop. Maria Colla: etichetta Marlborough Galleria d'Arte, Roma: etichetta Capogrossi Ausstellung in Deutschland / Baden-Baden / Norimberga / Berlino, 1967: etichetta Mostra di pittura italiana contemporanea nelle Gallerie Str[...].../ organizzata dalla Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma per incarico del Ministero degli Affari Esteri e della Pubblica Istruzione / Melbourne, Canberra, Sydney, Brisbane, Adelaide, Perth, Hobart, Launceston, 1971: etichetta l'Isola, Roma.

Esposizioni

Italian Painting 1940-1960, mostra itinerante in Australia curata dalla Quadriennale di Roma, 1971.

Bibliografia

Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Capogrossi, Editalia, Roma, 1967, p. 138, n. 14, tav. 6.

Stima € 400.000 / 600.000



Giuseppe Capogrossi nello studio



lotto 554 con cornice





555

555

Renzo Vespignani

Roma 1924 - 2001

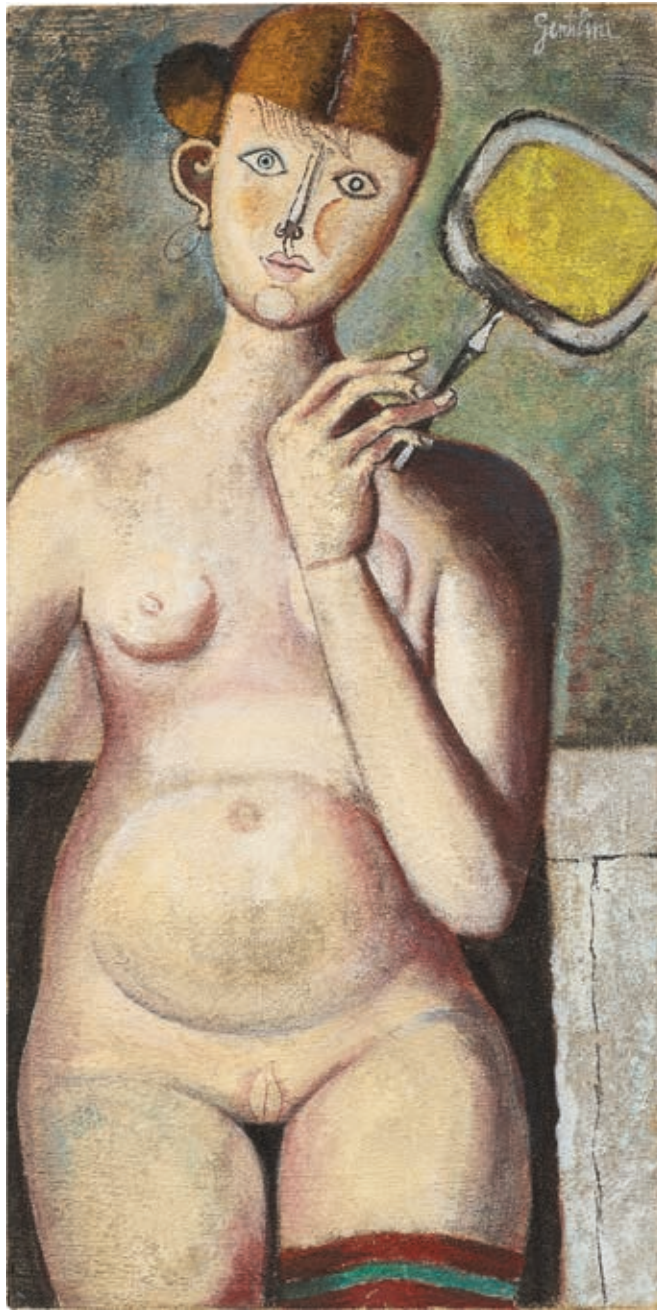
Periferia, 1963

Olio su tela, cm 70x100

Firma e data in basso a destra: Vespignani 1963; numero al verso sulla tela: 1106.

Certificato con foto di Elio Mercuri, in data I-VIII-2003.

Stima € 8.000 / 12.000



556

556 Franco Gentilini

Faenza (Ra) 1909 - Roma 1981

Ragazza nuda con ventaglio, 1961

Olio su tela sabbata, cm 100x51

Firma in alto a destra: Gentilini.

Storia

Galleria del Naviglio, Milano;
Collezione A. Tumietto, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Gentilini, Biella, Centro Internazionale di Arti Figurative, 1 - 16
febbraio 1964, cat. n. 18;

Gentilini, Ente Premi Roma - Palazzo Barberini, 30 aprile -
26 maggio 1965, cat. n. 46, illustrato.

Bibliografia

Marco Valsecchi, Gentilini, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo,
Torino, 1966, tav. 55;
R. Giani, Una collezione giovane, in Petronio, a. XX, n. 154,
Milano, giugno 1966, p. 102;
Giuseppe Appella, Luciana Gentilini, Gentilini. Catalogo
generale dei dipinti 1923-1981, Edizioni De Luca, Roma, 2000,
p. 441, n. 900.

Stima € 15.000 / 22.000



557

557

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Avigno con la torre e il Sacro Monte, (1961)

Olio su tela, cm 30,2x40,4

Firma in basso a destra: Guttuso; dedica al verso sulla tela: A Nino / Guttuso.

Storia

Collezione Marcobi, Varese;
Collezione privata

Esposizioni

I tempi della pittura in Renato Guttuso. Cronografia di alcune opere dipinte a Velate: l'archivio di Nino Marcobi, a cura di Fabio Carapezza Guttuso e Serena Contini, Varese, Castello di Masnago, 25 ottobre 2022 - 19 febbraio 2023, cat. pp. 45, 114, illustrato a colori.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 232, n. 61/117.

Stima € 4.000 / 7.000



558

558 Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Donne di notte (Figure che camminano), 1959

Conté e gouache su carta applicata su tela, cm 99x112

Firma in basso a destra: Guttuso.

Storia

Collezione privata, Parma;
Collezione privata

Foto autenticata dall'artista.

Esposizioni

Mostra del disegno contemporaneo, Spoleto, 1961;
Renato Guttuso. Mostra antologica dal 1931 ad oggi, Parma,
Palazzo della Pilotta, 15 dicembre 1963 - 31 gennaio 1964,
cat. p. 85, n. 164.

Bibliografia

Franco Grasso, Alberto Moravia, Renato Guttuso, Edizioni Il Punto, Palermo, 1962, p. 138;
Rinascita, Roma, 21 dicembre 1963, p. 24;
Omaggio a Guttuso, in Il Nuovo Piccolo, n. 1, Parma, 1964;
Comunità, Milano, gennaio 1964, p. 61;
Galleria, a. XXI, n. 1-5, gennaio - ottobre 1971;
Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, 1984, p. 170, n. 59/119.

Stima € 22.000 / 32.000

559

Felice Casorati

Novara 1883 - Torino 1963

La madre (Maternità), 1952

Olio su tela, cm 92,5x65

Firma in basso verso destra: F. Casorati. Al verso sul telaio: etichetta Galleria La Bussola, Torino, con n. 60761: etichetta Città di Firenze / Mostra della Pittura / Italiana Contemporanea / in Germania / Istituto Italiano di Storia dell'Arte / Firenze - Palazzo Strozzi, con n. 241.

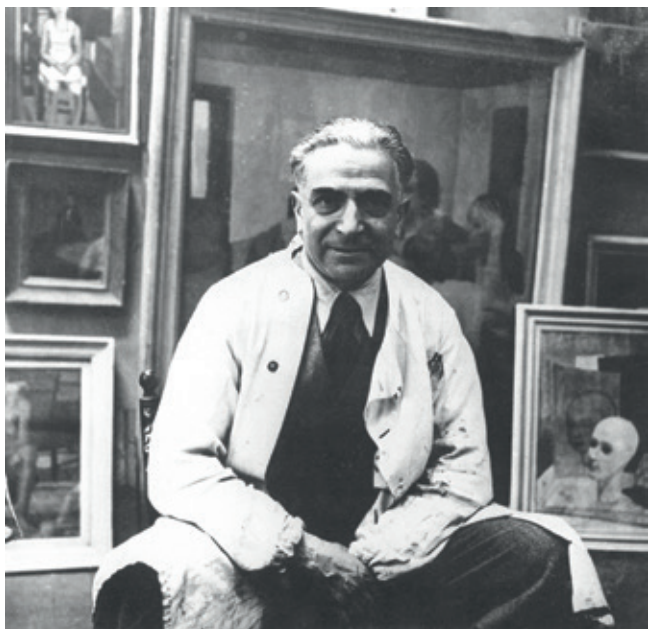
Storia

Galleria La Bussola, Torino;
Collezione privata

Bibliografia

Luigi Carluccio, Casorati, Editrice TECA, Torino, 1964, p. 135, n. 158;
Giorgina Bertolino, Francesco Poli, Felice Casorati Catalogo Generale. I dipinti (1904-1963), 2 volumi, Umberto Allemandi e C., Torino, 1995, vol. I, p. 413, n. 924, vol. II, tav. 924.

Stima € 75.000 / 95.000



Felice Casorati nello studio



560

Mario Sironi

Sassari 1885 - Milano 1961

Spazi chiari, 1941

Tempera su carta applicata su tela, cm 81,5x62

Firma in basso a destra: Sironi; firma e titolo al verso sul telaio: Sironi - Spazi chiari: etichetta Esposizione d'Arte Contemporanea Italiana - Museo d'Arte Moderna New York / Exhibition of 20th Century Italian Art / Museum of Modern Art - New York: etichetta The Arts Council of Great Britain, London: etichetta Edizioni del Milio[ne, Milano], con n. 2251: etichetta Roberto Scalabrini, Milano: cartiglio Sironi - Marini / 53-4-54, con scritta April 1953.

Storia

Collezione Frua de Angeli, Milano;
Collezione Roberto Scalabrini, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Francesco Meloni.

Esposizioni

Twentieth-Century Italian Art, a cura di James Thrall Soby e Alfred H. Barr Jr., New York, The Museum of Modern Art, 1949, cat. n. 69, illustrato.

Bibliografia

12 tempere di Mario Sironi, presentate da Massimo Bontempelli con dichiarazioni dell'artista, Edizioni del Milione, Milano, 1952, tav. 2;
Agnoldomenico Pica, Mario Sironi pittore, ristampa riveduta, Edizioni del Milione, Milano, 1962, tav. XV.

Stima € 25.000 / 35.000



Ermes, Orfeo ed Euridice, bassorilievo, copia romana da originale greco del V secolo, Napoli, Museo Archeologico Nazionale



561

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Grande cavallo (cavallo antico), 1988-91

Scultura in bronzo, es. VII/VII, cm 69x68x44,5

Firma sulla base: G. de Chirico; tiratura su un lato: VII/VII: marchio del centenario della nascita del Maestro Giorgio de Chirico: punzone Fonderia Artistica F.lli Bonvicini, Sommacampagna, Verona.

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik.

Da un gesso originale del 1971, tiratura di 9 esemplari di cui 7 numerati da I a VII a VII/VII più due prove d'artista siglate E/A I/II ed E/A II/II e una prova fuori commercio non numerata da destinare alla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

Edizione realizzata in occasione del centenario della nascita del Maestro, autorizzata da Isabella de Chirico a Lisa Sotilis in data 27 marzo 1987.

Bibliografia

Paolo Baldacci, De Chirico. The Centenary Sculptures. Le Sculpture del Centenario, Allemandi, Torino, 1995, n. 18.

Stima € 45.000 / 65.000



Giorgio de Chirico davanti ai *Dioscuri* di Abbondio Sangiorgio, Torino



562

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Testa di odalisca, 1950

Olio su tela, cm 50x40

Firma in alto a destra: G. de Chirico; firma al verso sulla tela: Giorgio de Chirico: dichiarazione di autenticità del notaio Gandolfo, Roma, 24 agosto 1962: etichetta Galleria d'Arte La Lanterna / Alessandria (con titolo *Tiziana*): timbro Galleria d'Arte Valverde / Cesenatico; sul telaio: cartiglio con dati dell'opera (datata 1946).

Storia

Collezione Moroni, Milano;
Collezione privata

Esposizioni

Giorgio de Chirico, la meccanica del pensiero, Monfalcone, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 29 novembre 2025 - 6 aprile 2026, cat. p. 144, illustrato a colori (con data 1946).

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume quinto, opere dal 1931 al 1950, Electa Editrice, Milano, 1974, n. 438.

Stima € 25.000 / 35.000



Peter Paul Rubens, *Ritratto di donna*, 1625-27, New York, Metropolitan Museum of Art



563

Massimo Campigli

Berlino 1895 - Saint-Tropez 1971

Donne nei campi, 1957

Olio su tela, cm 38x54,4

Firma e data in basso a destra: Campigli 57.

Storia

Collezione Avv. Paggi, Milano;
Fondo Nazionale Ebraico, Milano;
Collezione privata

Certificato su foto di Nicola Campigli, Saint Tropez,
24/09/2008, con n. 547321169.

Bibliografia

Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Campigli, catalogue
raisonné, vol. II, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 705,
n. 57-042.

Stima € 35.000 / 55.000



Regina Relang, *Modelli su una scala*, 1961 ca.





564

564

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Autunno a Milano, 1940

Olio su tela, cm 55x40

Data e firma in basso a destra: 40 / Pisis. Al verso sul telaio: etichetta Galleria Genova, Genova, con n. 4.

Storia

Galleria Genova, Genova;
Collezione privata

Certificato su foto di Giuliano Briganti, 14/XII/89, con timbro Sant'Agostino, Torino (opera datata 1941).

Esposizioni

Filippo de Pisis. Genova, Galleria Genova, 16 - 28 febbraio 1941, cat. n. 4, illustrato;
De Pisis nelle collezioni genovesi, Genova, La Rinascente, 5 - 22 aprile 1965.

Bibliografia

Artisti che espongono: Filippo de Pisis, in «Il Lavoro», Genova, 24 febbraio 1941;
Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo secondo, opere 1939-1953, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 488, n. 1940 36.

Stima € 15.000 / 25.000



565

565

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Porto Canale, 1941

Olio su cartone telato, cm 49,2x69,8

Firma e data in basso a destra: Pisis / 41; titolo, data e firma al verso: Porto Canale / 941 / Fil. de Pisis: etichetta e due timbri Galleria Lorenzelli, Bergamo: etichetta La Strozzina / Firenze / Mostra / De Pisis / marzo 1952, con n. 65: timbro La Strozzina Mostre Permanenti d'Arte Figurativa, Firenze: etichetta Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea / Mostra / «Collezione privata, Bergamo» / Bergamo 3.11.1991 - 1.3.1992 / Cat. n. 90.

Storia

Galleria Lorenzelli, Bergamo;
Collezione privata

Certificato Associazione per Filippo de Pisis, Milano, 18 aprile 2023, con n. 05808.

Esposizioni

Mostra de Pisis, Firenze, La Strozzina, marzo 1952;
De Pisis, Bergamo, Galleria Lorenzelli, 1960, presumibilmente n. 65;
Collezione privata, Bergamo. Arte italiana del XX secolo, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 10 novembre 1991 - 31 gennaio 1992, cat. pp. 157, 244, n. 90, illustrato a colori.

Stima € 15.000 / 25.000

Giorgio de Chirico, *Piazza d'Italia*, 1963

A distanza di oltre cinquant'anni dalle prime formulazioni della Metafisica, nel 1963 Giorgio de Chirico torna a dipingere una *Piazza d'Italia*, collocandosi in quella fase della sua produzione che la critica ha definito Neometafisica. In questi anni l'artista riprende i motivi fondativi della propria ricerca, ma lo fa con una consapevolezza nuova, trasformando il ritorno in uno strumento di indagine piuttosto che in una semplice reiterazione. Non si tratta di un ripiegamento, ma di una riflessione sul proprio linguaggio, che finirà per anticipare alcune delle dinamiche centrali della cultura postmoderna, in particolare la pratica della citazione e la messa in discussione dell'idea di originalità.

La ripresa del tema non implica dunque una perdita di energia creativa, ma si configura come un dispositivo critico. Tornando alle sue piazze de Chirico non le replica, bensì le sottopone a una verifica, introducendo uno scarto sottile ma decisivo tra l'immagine originaria e la sua riformulazione. In questo senso, la *Piazza d'Italia* del 1963 si offre come un'immagine che riflette sul proprio statuto, sul proprio farsi nel tempo e sulla propria capacità di sopravvivere come forma. L'immagine non è più soltanto rappresentazione, ma diventa anche consapevolezza del proprio processo di costruzione.

L'origine di questo tema risale ai primi anni del secondo decennio del Novecento, quando, tra Firenze e Torino, de Chirico elabora una concezione dello spazio radicalmente alternativa alla tradizione naturalistica. Le prime piazze non rappresentano luoghi reali, ma costruiscono scenari mentali in cui l'architettura perde la propria funzione per diventare struttura del pensiero. Gli elementi urbani sono organizzati secondo prospettive rigorose ma instabili, mentre la luce genera ombre incoerenti, producendo una frattura percettiva che sospende ogni riferimento a un tempo definito. È proprio questo scarto rispetto alla

contingenza a conferire alle piazze metafisiche la loro forza: immagini pensate per interrogare il significato delle apparenze e i meccanismi della percezione.

Riprendendo l'essenza di quei primi enigmi, l'opera del 1963 non restituisce più l'esperienza originaria della rivelazione, ma ne rielabora la memoria. Se nei dipinti degli anni Dieci la piazza si imponeva come apparizione improvvisa – come nella celebre intuizione che l'artista ricorda avvenuta in un pomeriggio autunnale in Piazza Santa Croce – qui essa si presenta come immagine mediata, costruita attraverso il filtro del ricordo. Non è più il luogo dell'evento, ma quello del ritorno, in cui il passato viene riconsiderato e trasformato in materiale attivo della pittura.

Le architetture classiche che abitano la scena continuano a definire uno spazio immobile e silenzioso, ma appaiono ora come distanziate, quasi scenografiche. L'immagine non è più colta nel momento del suo emergere, bensì ricostruita consapevolmente, secondo quella logica della memoria che l'artista aveva riconosciuto come fondamento del proprio vocabolario visivo. La piazza diventa così una forma



Andy Warhol, *Giorgio de Chirico*, 1973, polaroid

che si ripensa, che si osserva nel proprio rifarsi, mantenendo al tempo stesso intatta la propria capacità di generare inquietudine.

Proprio per questa sua natura riflessiva, la *Piazza d'Italia* del 1963 si configura come un punto di convergenza di molteplici sviluppi. Essa non è soltanto la ripresa di un tema centrale, ma un'immagine capace di attraversare ambiti diversi, offrendo un modello di spazio che sarà ripreso e trasformato in contesti eterogenei.

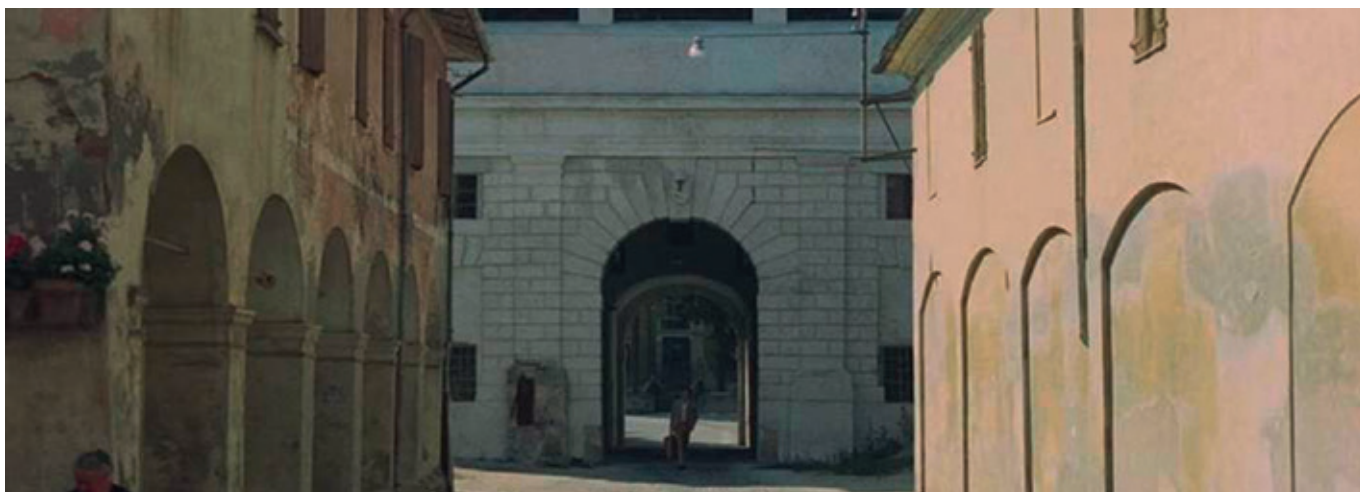
Nella sua costruzione si possono riconoscere, retrospettivamente, affinità con alcune esperienze del razionalismo architettonico del Ventennio, soprattutto nella monumentalità isolata e nella rarefazione dello spazio, dove la piazza si configura più come dispositivo visivo che come luogo vissuto, enfatizzando la dimensione rappresentativa dell'architettura.

Allo stesso tempo, l'inquietudine e lo straniamento che caratterizzano questi scenari troveranno una risonanza nel cinema italiano del dopoguerra. Registi come Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci e Federico Fellini sapranno cogliere la dimensione mentale di questo spazio, trasformandolo in esperienza visiva: ambienti svuotati, architetture silenziose, luoghi in cui l'azione si sospende lasciando emergere una percezione dilatata e instabile. In queste opere lo spazio non è più semplice sfondo, ma diventa protagonista, assumendo una funzione analoga a quella delle piazze metafisiche.

In questo senso, la *Piazza d'Italia* non rappresenta semplicemente un mondo, ma lo sospende. Lo spazio urbano diventa spazio mentale, scena senza azione, immagine che trattiene il tempo e lo rende enigmatico, mantenendosi al tempo stesso aperta a infinite possibilità di reinterpretazione. È proprio in questa capacità di generare nuove letture che risiede la sua forza, che continua a operare ben oltre il contesto storico in cui è stata concepita.



Andy Warhol, *Italian Square with Ariadne (After de Chirico)*, 1982



Fotogramma da *La strategia del ragno*, regia di Bernardo Bertolucci, Italia, 1970

566

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Piazza d'Italia, 1963

Olio su tela, cm 40x50,5

Firma in basso a sinistra: G de Chirico; titolo e firma al verso sulla tela: "Piazza d'Italia" / Giorgio de Chirico: dichiarazione di autenticità del notaio Gandolfo in data 17 giugno 1963: timbro e firma La Barcaccia, Salsomaggiore T.: etichetta Académie Cantonale des Beaux-Arts / du Valais - Sion / Exposition d'une collection d'art / Mai-Juin 1963: timbro Galleria S. Stefano (poco leggibile).

Storia

Collezione Mazzotta, Milano;
Collezione privata

Bibliografia

Claudio Bruni Sakraischik, Catalogo Generale Giorgio de Chirico, volume quinto, opere dal 1951 al 1974, Electa Editrice, Milano, 1974, n. 709.

Stima € 220.000 / 320.000



Charles Moore, Perez & Associates, *Piazza d'Italia*, 1978, New Orleans





567

567

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Trovatore, 1988-91

Scultura in bronzo, es. VII/VII, cm 40,6 h

Firma, titolo e tiratura sulla base: G. de Chirico / Il trovatore / VII/VII: marchio del centenario della nascita del Maestro
Giorgio de Chirico: punzone Fonderia Artistica F.lli Bonvicini, Sommacampagna, Verona.

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik.

Da un gesso originale del 1971, tiratura di 9 esemplari di cui 7 numerati da I a VII a VII/VII più due prove d'artista siglate E/A I/II ed E/A II/II e una prova fuori commercio non numerata da destinare alla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.
Edizione realizzata in occasione del centenario della nascita del Maestro, autorizzata da Isabella de Chirico a Lisa Sottilis in data 27 marzo 1987.

Bibliografia

Paolo Baldacci, De Chirico. The Centenary Sculptures. Le Sculpture del Centenario, Allemandi, Torino, 1995, n. 3.

Stima € 15.000 / 20.000



568

568

Giorgio de Chirico

Volos 1888 - Roma 1978

Penelope e Telemaco, 1988-91

Scultura in bronzo, es. VII/VII, cm 41,5 h

Titolo, firma e tiratura sulla base: Penelope e / Telemaco / G. de Chirico / VII/VII: marchio del centenario della nascita del Maestro Giorgio de Chirico: punzone Fonderia Artistica F.lli Bonvicini, Sommacampagna, Verona.

Certificato su foto di Claudio Bruni Sakraischik.

Da un gesso originale del 1970, tiratura di 9 esemplari di cui 7 numerati da I a VII a VII/VII più due prove d'artista siglate E/A I/II ed E/A III/II e una prova fuori commercio non numerata da destinare alla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. Edizione realizzata in occasione del centenario della nascita del Maestro, autorizzata da Isabella de Chirico a Lisa Sottilis in data 27 marzo 1987.

Bibliografia

Paolo Baldacci, De Chirico. The Centenary Sculptures. Le Sculture del Centenario, Allemandi, Torino, 1995, n. 2.

Stima € 26.000 / 36.000

569

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Forchetta, bicchiere e tenaglia, 1946

Olio su tela, cm 54,5x65

Firma e data in basso a destra: Guttuso 46; firma al verso sulla tela: Guttuso: etichetta La Margherita / Galleria d'Arte / Roma.

Storia

Collezione Lotti Zanardo, Roma;

Galleria La Margherita, Roma;

Collezione privata

Esposizioni

Dal caso Nolde al caso de Chirico, a cura di Demetrio Paparoni, Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, 8 - 30 agosto 2020, poi Milano, 1 - 30 ottobre 2020, cat. n. 10, illustrato a colori.

Bibliografia

Giuseppe Marchiori, Renato Guttuso, Edizioni d'Arte Moneta, Roma, 1952, p. 59;

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 1, Giorgio Mondadori, Milano, 1983, p. 153, n. 46/56.

Stima € 60.000 / 90.000



Renato Guttuso nello studio



Gino Severini, *La fillette au lapin*, 1922

Eseguito da Gino Severini nel 1922, *La fillette au lapin* è un'opera scelta tra quelle dell'artista e teorico che, nella prima metà del secolo scorso, agendo da ponte tra la cultura francese e quella italiana, tese a una sintesi vocata a un nuovo 'classicismo' artistico, fondato su rapporti proporzionali e compositivi radicati nella tradizione antica e in quella rinascimentale, espresso nel volume intitolato *Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre*, edito a Parigi nel novembre anteriore all'anno di completamento di questo quadro.

Dalle prime esperienze futuriste e attraverso le evoluzioni del Cubismo e, a seguire, del Purismo di Amédée Ozenfant e Le Corbusier, a pochi mesi di distanza dall'esecuzione di quest'opera, Gino Severini propone una prammatica artistica basata sull'armonia del 'numero' e del 'compasso', come la definisce egli stesso, una chiave che alla tradizione classica e a quella quattrocentesca di Leon Battista Alberti associa la geometria funzionale dell'incipiente modernismo.

È il periodo in cui, grazie a Léonce Rosenberg, Severini ottiene la commissione per *La Sala delle Maschere* nel castello di Montegufoni, buon ritiro nella campagna toscana dell'aristocratica famiglia inglese dei Sitwell. Una commissione che trova una giustificazione nella precedente collaborazione tra Gino Severini e la poetessa e critica letteraria Edith Sitwell, alla quale fornisce l'illustrazione della copertina e di una pagina interna per la rivista londinese *Wheels* nel 1920, e con la quale lavora ancora per lo spettacolo e la pubblicazione di *Facade* due anni dopo.

Fin dal 1916 l'artista aveva stretto un accordo commerciale con il mercante, collezionista e editore parigino che si occupava di artisti come Mondrian, de Chirico o Picasso. Era stato l'amico pittore Juan Gris a introdurre Rosenberg al numero 12 di rue Sophie Germain, nello studio parigino di Severini. Di quell'incontro, narrato molti anni più tardi nella sua autobiografia, Severini ricorda: "Diverse opere mie lo interessarono e mi comprò subito il grande quadro della *Lettura* che avevo esposto a *Lyre et Palette*. Stabilimmo una convenzione verbale chiamata allora 'diritto di prima visione'; in base a tale accordo io non potevo vender niente

della mia produzione prima di averla mostrata a Rosenberg".

Destinato, nonostante tutto, a essere proficuo quanto durevole, intorno ai primi anni Venti tale rapporto avrebbe causato non pochi accesi scambi di vedute tra il mercante e l'artista, testimoniato dalla corrispondenza scambiata.

Secondo Severini, la natura di Rosenberg "consisteva nel non essere interamente in nessuna condizione, né in quella disinteressata dell'arte e della cultura, né in quella borghese, né in quella esclusivamente commerciale, [...] voleva contemporaneamente essere in tutte e tre [...]. Forse l'attività che gli conveniva di più era quella dell'uomo colto e studioso; quando si lasciava trascinare dagli altri due demoni, non era più interamente lui. Come mercante poteva avere dei lati negativi, poteva sbagliarsi come ognuno può sbagliare, ma in generale vedeva a distanza o, per dir meglio, sentiva la 'qualità' per così dire 'a fiuto', come i cani da caccia sentono la selvaggina". Un 'fiuto' che, se permetteva a Rosenberg di comprendere il valore di Gino Severini, quanto l'assonanza intellettuale con gli eccentrici letterati inglesi Sitwells, i tre figli di Sir George Sitwell proprietario di Montegufoni, gli rendeva invece meno chiara l'essenza del lavoro intellettuale del pittore italiano, ossia quanto avrebbe teorizzato nel libro del 1921. Severini, infatti, scrive: "Il mio mercante veniva al mio studio per prendere delle note, destinate a dare alla mia monografia un carattere tecnico abbastanza preciso. Fin che si restò nelle generalità, le cose andarono abbastanza bene (quella specie di magia esoterica dei triangoli, dei pentagoni ecc. era proprio fatta per il suo gusto), ma ad un certo momento bisognò entrare nei particolari e allora dovei accorgermi ch'egli non sapeva nemmeno in che cosa consistesse un 'rapporto' ed una 'proporzione'; figuriamoci poi se si cominciava a parlare dei numeri irrazionali, di numeri ritmici e via dicendo".

Frutto di tali scrupolosi rapporti geometrici, e studiata sugli schemi grafici a corredo del volume *Du cubisme au classicisme*,



Edited by
Edith Sitwell

La fillette au lapin figura proprio nella corrispondenza del 1922 con Rosenberg, e in particolare in una lettera che Severini invia al mercante a circa un mese di distanza dalla sua esecuzione nel luglio di quell'anno ovvero quando, da poco conclusa l'esperienza di Montegufoni, e durante una vacanza svolta ad agosto a Vallorcine, vicino a Chamonix, si assicura che il quadro sia finalmente giunto a Rosenberg (Centre Pompidou, MNAM-CCI, Bibliothèque Kandinsky, Parigi, Lettres de Severini à Rosenberg, LROS 6, ff1-2). Il prezioso ritrovamento di una stampa ai sali d'argento, corredata dalle firme di Severini e il numero di archivio della galleria fondata da Rosenberg, l'Effort Moderne, permette ora di comprendere come proprio questo dipinto, insieme agli altri selezionati dal mercante e dall'artista, fosse meritevole di essere inserito nelle 69 opere riprodotte e archiviate dal gallerista magari in vista di eventuali e ulteriori tirature 'd'autore' dell'opera severiniana.

Il breve documento rende testimonianza di quale importanza ebbero in questo periodo le riflessioni sulle metodologie tecniche della pittura, un aspetto con il quale l'artista era stato forzatamente costretto a confrontarsi nell'esecuzione dell'affresco, in cui non poteva dirsi esperto, per la sala delle Maschere di Montegufoni. Se dunque dal punto di vista intellettuale il 'neo-classicismo' del saggio del 1921 trovava un saldo precedente nelle elaborazioni formali di coloro che erano riconosciuti come i maestri di riferimento della tradizione, da Giotto a Paolo Uccello, da Masaccio a Piero della Francesca, dal punto di vista squisitamente tecnico la pittura murale gli imponeva nuovi studi, tra cui quelli sul trattato tardo trecentesco di Cennino Cennini, nonché la scoperta di materiali nuovi quali il cemento, studi che tanta parte avrebbero trovato nella sua produzione pittorica successiva.

L'anno di quella che Severini nella lettera del 19 agosto a Rosenberg definisce anche come *La petite fille au lapin*, l'artista si sofferma sul 'mestiere' del pittore, per usare una definizione cara all'artista, e cita espressamente Giotto e Chardin, dai quali aveva già tratto spunto per le maschere dei Sitwell.

La Fillette è anticipata da un accurato studio preparatorio e costituisce il prodotto di tali sperimentazioni. Se nella posa della bambina, con il capo reclinato a sinistra, si riallaccia persino a un capolavoro del 1916 come è la *Maternità*, nella luce splendente delle campiture seriche di colore dimostra il lavoro svolto sugli esempi dei pittori 'di luce' del Quattrocento, come Piero della Francesca, ma anche su quel rovello riguardo alla realizzazione degli incarnati di cui Severini scrive proprio a proposito di Montegufoni, un problema risolto poi attraverso lo studio di Giotto, e su quello degli effetti di trasparenza esemplificati dalle opere di Chardin. La figura si staglia contro uno sfondo piatto incorniciato da un ovale, intorno al quale Severini dispone i tralci di fiori di campo, un perfetto contraltare alla magia del mondo dell'infanzia, di cui quest'opera sembra costituire la rappresentazione più stringente e intima.



Stampa ai sali d'argento montata su cartoncino, s.n., Galerie L'Effort Moderne, albums de reproductions d'oeuvres, LROS 47, Centre Pompidou, MNAM-CCI, Bibliothèque Kandinsky, Parigi



Gino Severini, *Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre*, 1921

570

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

La fillette au lapin, 1922

Olio su tela, cm 65x50

Firma in basso a destra: G. Severini; al verso sul telaio:
G. Severini Juillet 1922 "La fillette au lapin": etichetta Società per
le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano / Il Novecento
Italiano 1923-1933, 12 gennaio - 27 marzo 1983, cat. 124.

Storia

Collezione Rosenberg, Parigi;
Galleria Giulia, Roma;
Collezione privata, Ravenna;
Collezione privata

Esposizioni

Gino Severini "entre les deux guerres" 1919-1939, Roma,
Galleria Giulia, 1980, cat. p. 57, illustrato;
Gino Severini, Milano, Galleria Daverio, 1982-1983, cat. n. 20,
illustrato a colori;
Il Novecento italiano 1923-1933, Milano, Palazzo della
Permanente, 12 gennaio - 27 marzo 1983, cat. n. 124, illustrato;
Gino Severini. Mostra in occasione del centenario della nascita,
Firenze, Palazzo Pitti, 25 giugno - 25 settembre 1983, cat. pp.
177, 178, n. 71, illustrato a colori;
Bambini nel tempo. L'infanzia e l'arte, Mantova, Palazzo Te,
7 maggio - 4 luglio 2004, cat. p. 82, tav. XLI, illustrato a colori;
Artisti toscani a Parigi tra le due guerre, Cortina d'Ampezzo,
Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 28 dicembre 2006 - 7 gennaio
2007, poi Milano, Farsettiarte, 17 gennaio - 17 febbraio 2007,
cat. n. 5, illustrato a colori;
Severini. L'emozione e la regola, a cura di Daniela Fonti e Stefano
Roffi, Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, 19
marzo - 3 luglio 2016, cat. pp. 87, 167, n. 16, illustrato a colori;
Gino Severini. Geometrie e visioni, a cura di Daniela Fonti,
Farsettiarte, Cortina d'Ampezzo, 1 agosto - 5 settembre 2021, poi
Milano, 11 settembre - 2 ottobre 2021, cat. n. 5, illustrato a colori;
Il Déco In Italia. L'eleganza della modernità, a cura di Francesco
Parisi, Bard, Forte, 2 dicembre 2022 - 10 aprile 2023, cat. pp. 124,
125, 254, n. 58, illustrato a colori.

Bibliografia

Lettera di Gino Severini a Léonce Rosenberg, 19 agosto 1922;
Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori-
Daverio, Milano, 1988, p. 356, n. 394.

**Opera dichiarata di interesse storico artistico con decreto
ministeriale, Firenze, 10 agosto 2001, prot. n. 13435 P.**

Stima € 150.000 / 250.000



571

Gino Severini

Cortona (Ar) 1883 - Parigi 1966

Nature morte aux pigeons (L'ange pourvoyeur), 1930 ca.

Olio su tela, cm 50x84

Firma in basso a destra: G. Severini.

Storia

Collezione Rosenberg, Parigi;

Collezione privata

Esposizioni

Vente de Tableaux Modernes Internationaux, Amsterdam,
Gebouw Leesmuseum, 1933, cat. n. 33, illustrato;

Les Italiens de Paris, a cura di Rachele Ferrario, Cortina
d'Ampezzo, Farsettiarte, 1 agosto - 15 settembre 2024,
cat. n. 37, illustrato a colori.

Bibliografia

Daniela Fonti, Gino Severini. Catalogo ragionato, Mondadori-
Daverio, Milano, 1988, p. 412, n. 502 (rifilato ai margini).

Stima € 140.000 / 190.000



Mosaico di Pompei con un gruppo di colombe sul bordo di un labrum



572

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta con caffettiera, 1924

Olio su tela, cm 49x63

Firma e data in basso a destra: de Pisis / 24. Al verso sulla tela: etichetta Galleria Annunciata, Milano, con n. 4963 (con titolo *Tazza, caffettiera, vassoio*).

Esposizioni

100 opere di Filippo de Pisis, Prato, Galleria Farsetti, 19 maggio - 19 giugno 1973, cat. tav. IV, illustrato a colori.

Bibliografia

Giuliano Briganti, De Pisis. Catalogo generale, tomo primo, opere 1908-1938, con la collaborazione di D. De Angelis, Electa, Milano, 1991, p. 50, n. 1924 12.

Stima € 25.000 / 35.000



Pierre-Auguste Renoir, *Natura morta con tazza blu*, 1900 ca., New York, Brooklyn Museum





573

573

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Paesaggio di Firenze (Muro, Cupola di Santa Maria del Fiore e cuspide del Campanile di Giotto), (1954)

Olio su tela, cm 65,2x50,5

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso sulla tela: timbro Galleria Bergamini, Milano, con n. 10/3143/61 e firma Giuseppe Bergamini.

Certificato su foto di Giovanni Faccenda, curatore dell'Archivio e del Catalogo Generale Ragionato delle Opere del Maestro Ottone Rosai, Firenze, 16 marzo 2026.

Stima € 9.000 / 13.000



574

574

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Cinquale, 1955

Olio su tela, cm 50,5x65,3

Firma in basso a destra: O. Rosai; data, firma e titolo al verso sul telaio: 1955 O. Rosai Firenze / "Cinquale"; sulla tela: etichetta Eredità Rosai, con firme degli eredi.

Storia

Collezione privata, Rimini;
Collezione privata, Firenze;
Collezione privata

Certificato su foto di Giovanni Faccenda, curatore dell'Archivio e del Catalogo Generale Ragionato delle Opere del Maestro Ottone Rosai, Firenze, 25 ottobre 2019.

Bibliografia

Giovanni Faccenda, Catalogo Generale Ragionato delle Opere di Ottone Rosai. Secondo Volume, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 2023, p. 321, n. 267.

Stima € 10.000 / 15.000



575

575

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Nino alla finestra a Velate, 1970

Olio su tela, cm 75,5x38

Firma in basso a destra: Guttuso.

Storia

Collezione Marcobi, Varese;
Collezione privata

Esposizioni

I tempi della pittura in Renato Guttuso. Cronografia di alcune opere dipinte a Velate: l'archivio di Nino Marcobi, a cura di Fabio Carapezza Guttuso e Serena Contini, Varese, Castello di Masnago, 25 ottobre 2022 - 19 febbraio 2023, cat. p. 113, illustrato a colori.

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 3, Giorgio Mondadori, Milano, 1985, p. 137, n. 70/65.

Stima € 3.000 / 5.000



576

576

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Donna al telefono, 1970

Olio su tela, cm 40,4x32,3

Firma in alto a sinistra: Guttuso; dedica e data al verso sulla tela: A Nino / 7-8-70: etichetta Guttuso / Città di Arona - Villa Ponti.

Storia

Collezione Marconi, Varese;
Collezione privata

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 3, Giorgio Mondadori, Milano, 1985, p. 126, n. 70/33.

Stima € 3.000 / 5.000

577

Filippo de Pisis

Ferrara 1896 - Milano 1956

Natura morta su paesaggio, 1942

Olio su tela, cm 54,5x56

Firma e data in basso a destra: Pisis / 42, sigla in basso a sinistra: V.R. Al verso sul telaio: timbro Collezione A. Allaria, con n. 54.

Storia

Collezione Allaria, Cortina d'Ampezzo;
Collezione privata

Certificato Associazione per il Patrocinio dell'Opera di Filippo de Pisis, Milano, 30 gennaio 1998, n. 00890 (in fotocopia).

Esposizioni

100 Opere di Filippo De Pisis, Prato, Galleria Farsetti,
19 maggio - 19 giugno 1973, cat. tav. CLX, illustrato a colori.

Stima € 28.000 / 38.000



Filippo de Pisis nello studio, anni Quaranta



578

Ottone Rosai

Firenze 1895 - Ivrea (To) 1957

Autunno sereno, (1955)

Olio su faesite, cm 50x70

Firma in basso a destra: O. Rosai. Al verso: sigla Bruno Giraldi: etichetta Ottone Rosai / 1895- 1957 / Raccolta Giraldi / Livorno - Firenze: due timbri Bruno Giraldi / Livorno - Firenze.

Certificato su foto di Luigi Cavallo, Milano, 18 marzo 1992; certificato su foto di Giovanni Faccenda, curatore dell'Archivio e del Catalogo Generale Ragionato delle Opere del Maestro Ottone Rosai in data 2026.

Stima € 10.000 / 18.000



Ottone Rosai





579

579

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

I limoni

Tecnica mista su carta applicata su tela, cm 50,6x74

Firma in basso a destra: Guttuso.

Storia

Collezione Marcobi, Varese;
Collezione privata

Stima € 5.000 / 8.000



580

580

Renato Guttuso

Bagheria (Pa) 1912 - Roma 1987

Natura morta con piatto (Mele con piatto), 1973

Olio su compensato, cm 38x57,7

Firma e data in basso a destra: Guttuso '73.

Storia

Collezione Razzini, Varese;
Collezione Marcobi, Varese;
Collezione privata

Bibliografia

Enrico Crispolti, Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol. 3, Giorgio Mondadori, Milano, 1985, p. 187, n. 73/45.

Stima € 5.000 / 8.000



581

581
Antonietta Raphaël Mafai

Kovno 1915 - Roma 1975

Paesaggio, 1960

Olio su tela, cm 61x52,7

Firma e data in basso a destra: Raphaël / '60. Al verso sul telaio:
etichetta Galleria d'Arte La Nuova Pesa, Roma, con n. 325.

Certificato su foto di Giulia Mafai, Roma, 19.12.86.

Stima € 6.000 / 9.000



582

582

Michele Cascella

Ortona (Ch) 1892 - 1989

Sentiero a Portofino, anni Trenta

Olio su tela, cm 70x100

Firma in basso a destra: Michele Cascella. Al verso sul telaio:
cartiglio con scritta 28 Sentiero a Portofino.

Certificato su foto Sant'Agostino, Torino.

Stima € 10.000 / 15.000



583

583
Ardengo Soffici

Rignano sull'Arno (Fi) 1879 - Vittoria Apuana (Lu) 1964

Paesaggio, casa del Berna

Olio su cartoncino, cm 34,5x26,8

Firma in basso a sinistra: Soffici. Al verso: etichetta con scritta Paese / 11.

Storia

Eredi Soffici

Stima € 1.500 / 2.500



584

584

Pio Semeghini

Quistello (Mn) 1878 - Venezia 1964

Canale della Giudecca, 1922

Olio su compensato, cm 48x61,5

Firma e data in basso a destra: Semeghini / 1922; al verso: Paesaggio veneziano Pio Semeghini / Venezia - Zattere 940 / Pio Semeghini: etichetta XXV Biennale Internazionale d'Arte / di Venezia - 1950, con n. 23: etichetta Comune di Verona Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea / Palazzo Forti / Mostra Pio Semeghini (7/2-13/4/98).

Storia

Eredi Soffici

Esposizioni

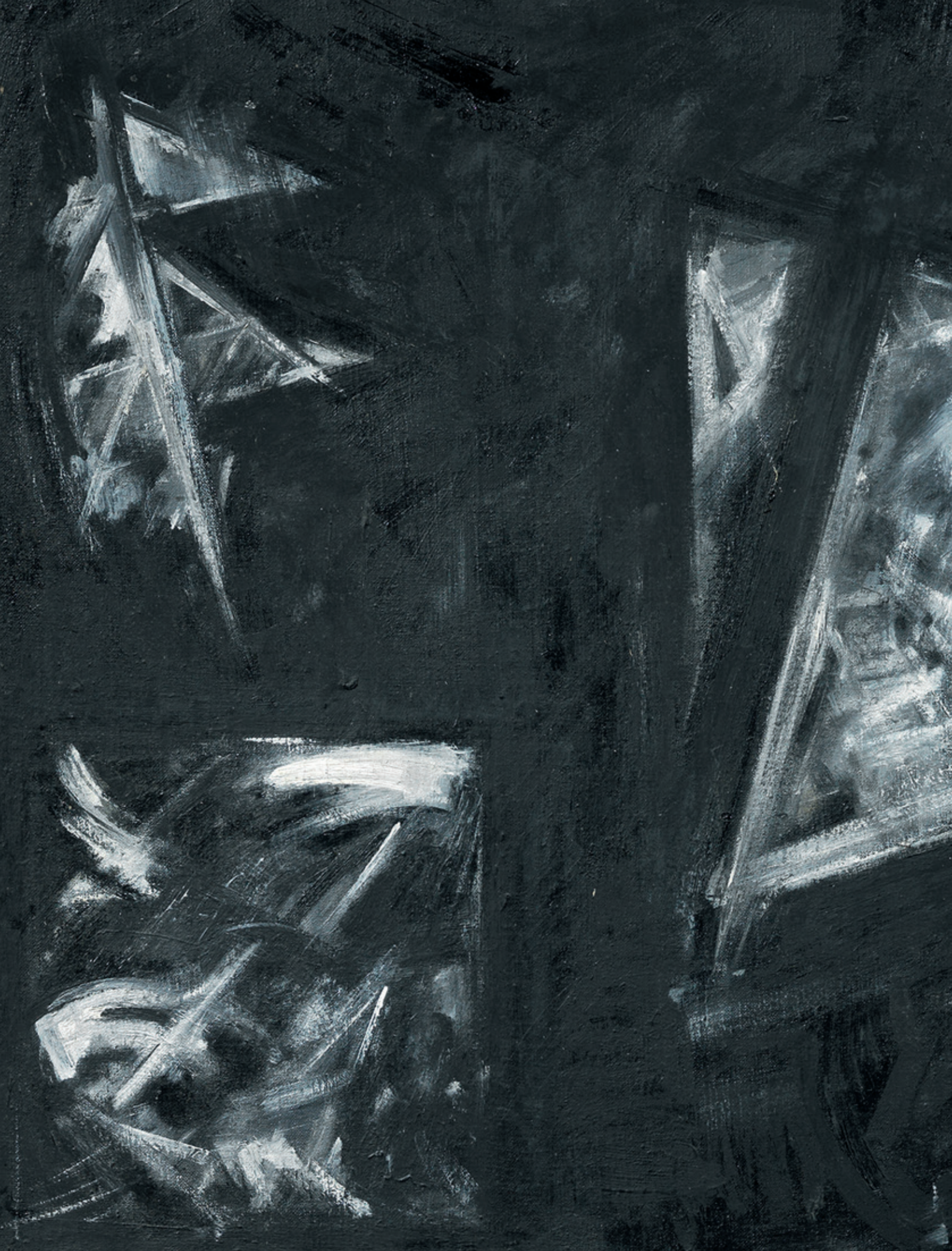
XXV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 1950, sala XXXIII, cat. p. 154, n. 8;
Ardengo Soffici. Un percorso d'arte, a cura di Luigi Cavallo, Poggio a Caiano, Villa Medicea, 24 settembre - 6 novembre 1994, cat. pp. 122, 145, n. 43, illustrato (con titolo *Paesaggio veneziano*);

Pio Semeghini, a cura di Giorgio Cortenova e Francesco Butturini, Verona, Palazzo Forti Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 7 febbraio - 13 aprile 1998, cat. p. 74, n. 23, illustrato a colori.

Bibliografia

Diego Valeri, Semeghini, in *Le Tre Venezie*, n. 9, settembre 1929, p. 24 (opera datata 1924);
Lamberto Vitali, Pio Semeghini, in *Domus*, n. 52, Milano, aprile 1932, p. 208 (con titolo *Veduta veneziana* e data 1924);
Giuseppe Marchiori, Pio Semeghini, *Editoriale Periodici Italiani*, Milano, 1950, tav. XVI (opera datata 1926);
Guido Perocco, *Le origini dell'arte moderna a Venezia (1908-1920)*, Editrice Canova, Treviso, 1972, p. 263 (II ed. 1984, opera datata 1920);
Luigi Cavallo, Soffici. Immagini e documenti, Vallecchi, Firenze, 1986, p. 341;
Luigi Cavallo, Ardengo Soffici, un percorso d'arte, Mazzotta, Milano, 1994, pp. 37, 145, n. 43.

Stima € 1.000 / 1.800



INDICE

A

Afro Basaldella - 550
Ambrosi Alfredo Gauro - 519
Andreotti Libero - 531

B

Bacci Baccio Maria - 509
Baldessari Roberto Marcello (Iras) - 510, 518
Balla Giacomo - 511, 512, 513, 514, 515, 537

C

Campigli Massimo - 524, 563
Capogrossi Giuseppe - 554
Carrà Carlo - 502, 507, 522, 530
Casella Michele - 582
Casorati Felice - 559
Crali Tullio - 520

D

de Chirico Giorgio - 503, 506, 538, 539, 561, 562, 566,
567, 568
de Pisis Filippo - 533, 535, 536, 564, 565, 572, 577
Depero Fortunato - 517
Donghi Antonio - 528
Dorazio Piero - 553
Dubuffet Jean - 544
Dufy Raoul - 540

G

Gentilini Franco - 556
Greco Emilio - 525
Guttuso Renato - 557, 558, 569, 575, 576, 579, 580

H

Hartung Hans - 552

I

Innocenti Bruno - 526

M

Magnelli Alberto - 542
Manzù Giacomo - 546, 548
Miró Joan - 545
Morandi Giorgio - 501, 529
Moreni Mattia - 549

P

Paresce René - 534
Picasso Pablo - 543
Pomodoro Arnaldo - 547

R

Raphaël Mafai Antonietta - 581
Rosai Ottone - 573
Rosai Ottone - 574, 578

S

Semeghini Pio - 584
Severini Gino - 516, 521, 570, 571
Sironi Mario - 523, 560
Soffici Ardengo - 504, 505, 508, 527, 532, 583

V

Vedova Emilio - 551
Vespignani Renzo - 555
Vlaminck Maurice de - 541



CONDIZIONI DI VENDITA

- 1) La partecipazione all'asta è consentita solo alle persone munite di regolare paletta per l'offerta che viene consegnata al momento della registrazione. Compilando e sottoscrivendo il modulo di registrazione e di attribuzione della paletta, l'acquirente accetta e conferma le "condizioni di vendita" riportate nel catalogo. Ciascuna offerta s'intenderà maggiorativa del 10% rispetto a quella precedente, tuttavia il banditore potrà accettare anche offerte con un aumento minore.
- 2) Gli oggetti saranno aggiudicati dal banditore al migliore offerente, salvi i limiti di riserva di cui al successivo punto 12. Qualora dovessero sorgere contestazioni su chi abbia diritto all'aggiudicazione, il banditore è facoltizzato a riaprire l'incanto sulla base dell'ultima offerta che ha determinato l'insorgere della contestazione, salvo le diverse, ed insindacabili, determinazioni del Direttore della vendita. È facoltà del Direttore della vendita accettare offerte trasmesse per telefono o con altro mezzo. Queste offerte, se ritenute accettabili, verranno di volta in volta rese note in sala. In caso di parità prevarrà l'offerta effettuata dalla persona presente in sala; nel caso che giungessero, per telefono o con altro mezzo, più offerte di pari importo per uno stesso lotto, verrà preferita quella pervenuta per prima, secondo quanto verrà insindacabilmente accertato dal Direttore della vendita. Le offerte telefoniche saranno accettate solo per i lotti con un prezzo di stima iniziale superiore a 500 €. La Farsettiarte non potrà essere ritenuta in alcun modo responsabile per il mancato riscontro di offerte scritte e telefoniche, o per errori e omissioni relativamente alle stesse non imputabili a sua negligenza. La Farsettiarte declina ogni responsabilità in caso di mancato contatto telefonico con il potenziale acquirente.
- 3) Il Direttore della vendita potrà variare l'ordine previsto nel catalogo ed avrà facoltà di riunire in lotti più oggetti o di dividerli anche se nel catalogo sono stati presentati in lotti unici. La Farsettiarte si riserva il diritto di non consentire l'ingresso nei locali di svolgimento dell'asta e la partecipazione all'asta stessa a persone rivelatesi non idonee alla partecipazione all'asta.
- 4) Prima che inizi ogni tornata d'asta, tutti coloro che vorranno partecipare saranno tenuti, ai fini della validità di un'eventuale aggiudicazione, a compilare una scheda di partecipazione inserendo i propri dati personali, le referenze bancarie, e la sottoscrizione, per approvazione, ai sensi degli artt. 1341 e 1342 C.c., di speciali clausole delle condizioni di vendita, in modo che gli stessi mediante l'assegnazione di un numero di riferimento, possano effettuare le offerte validamente.
- 5) La Casa d'Aste si riserva il diritto di non accettare le offerte effettuate da acquirenti non conosciuti, a meno che questi non abbiano rilasciato un deposito o una garanzia, preventivamente giudicata valida da Farsettiarte, a intera copertura del valore dei lotti desiderati. L'aggiudicatario, al momento di provvedere a redigere la scheda per l'ottenimento del numero di partecipazione, dovrà fornire a Farsettiarte referenze bancarie esauritive e comunque controllabili; nel caso in cui vi sia incompletezza o non rispondenza dei dati indicati o inadeguatezza delle coordinate bancarie, salvo tempestiva correzione dell'aggiudicatario, Farsettiarte si riserva il diritto di annullare il contratto di vendita del lotto aggiudicato e di richiedere a ristoro dei danni subiti.
- 6) Il pagamento del prezzo di aggiudicazione dovrà essere effettuato entro 48 ore dall'aggiudicazione stessa, contestualmente al ritiro dell'opera, per intero. Non saranno accettati pagamenti dilazionati a meno che questi non siano stati concordati espressamente e per iscritto almeno 5 giorni prima dell'asta, restando comunque espressamente inteso e stabilito che il mancato pagamento anche di una sola rata comporterà l'automatica risoluzione dell'accordo di dilazionamento, senza necessità di diffida o messa in mora, e Farsettiarte sarà facoltizzata a pretendere per intero l'importo dovuto o a ritenere risolta l'aggiudicazione per fatto e colpa dell'aggiudicatario. In caso di pagamento dilazionato l'opera o le opere aggiudicate saranno consegnate solo contestualmente al pagamento dell'ultima rata e, dunque, al completamento dei pagamenti.
- 7) In caso di inadempimento l'aggiudicatario sarà comunque tenuto a corrispondere a Farsettiarte una penale pari al 20% del prezzo di aggiudicazione, salvo il maggior danno. Nella ipotesi di inadempimento la Farsettiarte è facoltizzata:
 - a recedere dalla vendita trattenendo la somma ricevuta a titolo di caparra;
 - a ritenere risolto il contratto, trattenendo a titolo di penale quanto versato per caparra, salvo il maggior danno.Farsettiarte è comunque facoltizzata a chiedere l'adempimento.
- 8) L'acquirente corrisponderà oltre al prezzo di aggiudicazione i seguenti diritti d'asta:

| | |
|--|---------|
| I scaglione da € 0.00 a € 80.000,00 | 28,00 % |
| II scaglione da € 80.000,01 a € 350.000,00 | 25,50 % |
| III scaglione oltre € 350.000,00 | 22,00 % |
- 9) Qualora per una ragione qualsiasi l'acquirente non provveda a ritirare gli oggetti acquistati e pagati entro il termine indicato dall'Art. 6, sarà tenuto a corrispondere a Farsettiarte un diritto per la custodia e l'assicurazione, proporzionato al valore dell'oggetto. Tuttavia in caso di deperimento, danneggiamento o sottrazione del bene aggiudicato, che non sia stato ritirato nel termine di cui all'Art. 6, la Farsettiarte è esonerata da ogni responsabilità, anche ove non sia intervenuta la costituzione in mora per il ritiro dell'aggiudicatario ed anche nel caso in cui non si sia provveduto alla assicurazione.
- 10) La consegna all'aggiudicatario avverrà presso la sede della Farsettiarte, o nel diverso luogo dove è avvenuta l'aggiudicazione a scelta della Farsettiarte, sempre a cura ed a spese dell'aggiudicatario.
- 11) Al fine di consentire la visione e l'esame delle opere oggetto di vendita, queste verranno esposte prima dell'asta. Chiunque sia interessato potrà così prendere piena, completa ed attenta visione delle loro caratteristiche, del loro stato di conservazione, delle effettive dimensioni, della loro qualità. Conseguentemente l'aggiudicatario non potrà contestare eventuali errori o inesattezze nelle indicazioni contenute nel catalogo d'asta o nelle note illustrative, o eventuali difformità fra l'immagine fotografica e quanto oggetto di esposizione e di vendita, e, quindi, la non corrispondenza (anche se relativa all'anno di esecuzione, ai riferimenti ad eventuali pubblicazioni dell'opera, alla tecnica di esecuzione ed al materiale su cui, o con cui, è realizzata) fra le caratteristiche indicate nel catalogo e quelle effettive dell'oggetto aggiudicato. I lotti posti in asta da Farsettiarte per la vendita vengono venduti nelle condizioni e nello stato di conservazione in cui si trovano; i riferimenti contenuti nelle descrizioni in catalogo non sono peraltro impegnativi o esauritivi; rapporti scritti (condition reports) sullo stato dei lotti sono disponibili su richiesta del cliente e in tal caso integreranno le descrizioni contenute nel catalogo. Qualsiasi descrizione fatta da Farsettiarte è effettuata in buona fede e costituisce mera opinione; pertanto tali descrizioni non possono considerarsi impegnative per la casa d'aste ed esauriva. La Farsettiarte invita i partecipanti all'asta a visionare personalmente ciascun lotto e a richiedere un'apposita perizia al proprio restauratore di fiducia o ad altro esperto professionale prima di presentare un'offerta di acquisto. Verranno forniti condition reports entro e non oltre due giorni precedenti la data dell'asta in oggetto ed assolutamente non dopo di essa.
- 12) Farsettiarte agisce in qualità di mandataria di coloro che le hanno commissionato la vendita degli oggetti offerti in asta; pertanto è tenuta a rispettare i limiti di riserva imposti dai mandanti anche se non noti ai partecipanti all'asta e non potranno farle carico obblighi ulteriori e diversi da quelli connessi al mandato; ogni responsabilità ex artt. 1476 ss cod. civ. rimane in capo al proprietario-committente.
- 13) Il Diritto di seguito, quando dovuto, verrà posto a carico del Venditore ai sensi dell'art. 152 della L. 22.04.1941 n. 633, come sostituito dall'art. 10 del D.Lgs. 13.02.2006 n. 118, attuativo della Direttiva 2001/84/CE. Il Diritto di seguito è dovuto nel caso in cui il prezzo di vendita non sia inferiore ad € 3.000 ed è così determinato:

| |
|---|
| 4% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 3.000,01 e € 50.000,00; |
| 3% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 50.000,01 e € 200.000,00; |
| 1% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 200.000,01 e € 350.000,00; |
| 0,5% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 350.000,01 e € 500.000,00; |
| 0,25% per la parte del prezzo di vendita superiore a € 500.000,00. |

L'importo dovuto non potrà comunque essere superiore a € 12.500.
- 14) Le opere descritte nel presente catalogo sono esattamente attribuite entro i limiti indicati nelle singole schede. Le attribuzioni relative a oggetti e opere di antiquariato e del XIX secolo riflettono solo l'opinione della Farsettiarte e non possono assumere valore peritale. Ogni contestazione al riguardo dovrà pervenire entro il termine essenziale e perentorio di 8 giorni dall'aggiudicazione, corredata dal parere di un esperto, accettato da Farsettiarte. Trascorso tale termine cessa ogni responsabilità di Farsettiarte. Se il reclamo è fondato, Farsettiarte rimborserà solo la somma effettivamente pagata, esclusa ogni ulteriore richiesta, a qualsiasi titolo.
- 15) Né Farsettiarte, né, per essa, i suoi dipendenti o addetti o collaboratori, sono responsabili per errori nella descrizione delle opere, né della genuinità o autenticità delle stesse, tenendo presente che essa esprime meri pareri in buona fede e in conformità agli standard di diligenza ragionevolmente attesi da una casa d'aste. Non viene fornita, pertanto al compratore-aggiudicatario, relativamente ai vizi sopramenzionati, alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Le opere sono vendute con le autentiche dei soggetti accreditati al momento dell'acquisto. Farsettiarte, pertanto, non risponderà in alcun modo e ad alcun titolo nel caso in cui si verificino cambiamenti dei soggetti accreditati e deputati a rilasciare le autentiche relative alle varie opere. Qualunque contestazione, richiasta danni o azione per inadempimento del contratto di vendita per difetto o non autenticità dell'opera dovrà essere esercitata, a pena di decadenza, entro cinque anni dalla data di vendita, con la restituzione dell'opera accompagnata da una dichiarazione di un esperto accreditato attestante il difetto riscontrato.
- 16) La Farsettiarte indicherà sia durante l'esposizione che durante l'asta gli eventuali oggetti notificati dallo Stato a norma del D.Lgs del 20.10.2004 (c.d. Codice dei Beni Culturali), l'acquirente sarà tenuto ad osservare tutte le disposizioni legislative vigenti in materia. Tale legge (e successive modifiche) disciplina i termini di esportazione di un'opera dai confini nazionali. Per tutte le opere di artisti non viventi la cui esecuzione risalgia a oltre settant'anni dovrà essere richiesto dall'acquirente ai competenti uffici esportazione presso le Soprintendenze un attestato di libera circolazione (esportazione verso paese UE) o una licenza (esportazione verso paesi extra UE). Farsettiarte non assume responsabilità nei confronti dell'acquirente per eventuale diniego al rilascio dell'attestato di libera circolazione o della licenza. Le opere la cui data di esecuzione sia inferiore ai settant'anni possono essere esportate con autocertificazione da fornire agli uffici competenti che ne attestino la data di esecuzione (per le opere infra settanta/ultra cinquant'anni potranno essere eccezionalmente applicate dagli uffici competenti delle restrizioni all'esportazione).
- 17) Le etichettature, i contrassegni e i bolli presenti sulle opere attestanti la proprietà e gli eventuali passaggi di proprietà delle opere vengono garantiti dalla Farsettiarte come esistenti solamente fino al momento del ritiro dell'opera da parte dell'aggiudicatario.
- 18) Le opere in temporanea importazione provenienti dai paesi extracomunitari segnalate in catalogo, sono soggette al pagamento dell'IVA sull'intero valore (prezzo di aggiudicazione + diritti della Casa) qualora vengano poi definitivamente importate.
- 19) Tutti coloro che concorrono alla vendita accettano senz'altro il presente regolamento; se si renderanno aggiudicatari di un qualsiasi oggetto, assumeranno giuridicamente le responsabilità derivanti dall'avvenuto acquisto. Per qualunque contestazione è espressamente stabilita la competenza del Foro di Prato.
- 20) Il cliente prende atto e accetta, ai sensi e per gli effetti dell'art. 22 D. Lgs n. 231/2007 (Decreto Antiriciclaggio), di fornire tutte le informazioni necessarie ed aggiornate per consentire a Farsettiarte di adempiere agli obblighi di adeguata verifica della clientela. Resta inteso che il perfezionamento dell'acquisto è subordinato al rilascio da parte del Cliente delle informazioni richieste da Farsettiarte per l'adempimento dei suddetti obblighi. Ai sensi dell'art. 42 D. Lgs n. 231/07, Farsettiarte si riserva la facoltà di astenersi e non concludere l'operazione nel caso di impossibilità oggettiva di effettuare l'adeguata verifica della clientela.

ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

AMBROSIANA CASA D'ASTE DI A. POLESCHI

Via Sant'Agnesa 18 – 20123 Milano – Tel. 02 89459708
www.ambrosianacasadaste.com – info@ambrosianacasadaste.com

ANSUINI 1860 ASTE

Via Teodoro Monticelli 27 – 00197 Roma- Tel. 06 87084648
www.ansuiniaste.com – info@ansuiniaste.com

BERTOLAMI FINE ART

Piazza Lovatelli 1 – 00186 Roma – Tel. 06 32609795 – 06 3218464 – Fax 06 3230610
www.bertolamifineart.com – info@bertolamifineart.com

BLINDARTE CASA D'ASTE

Via Caio Duilio 10 – 80125 Napoli – Tel. 081 2395261 – Fax 081 5935042
www.blindarte.com – info@blindarte.com

CAMBI CASA D'ASTE

Castello Mackenzie – Mura di S. Bartolomeo 16 – 16122 Genova – Tel. 010 8395029 – Fax 010 879482
www.cambiaste.com – info@cambiaste.com

CAPITOLIUM ART

Via Carlo Cattaneo 55 – 25121 Brescia – Tel. 030 6723000
www.capitoliumart.it – info@capitoliumart.it

CASA D'ARTE ARCADIA

Corso Vittorio Emanuele II, 18 – 00186 Roma – Tel. 06 68309517 – Fax 06 30194038
www.astearcadia.com – info@astearcadia.com

COLASANTI CASA D'ASTE

Via Aurelia 1249 – 00166 Roma - Tel. 06 66183260 – Fax 06 66183656
www.colasantiaste.com – info@colasantiaste.com

EURANTICO

S.P. Sant'Eutizio 18 – 01039 Vignanello VT – Tel. 0761 755675 – Fax 0761 755676
www.eurantico.com – info@eurantico.com

FABIANI ARTE

Via Guglielmo Marconi 44 – 51016 Montecatini Terme PT – Tel. 0572 910502
www.fabianiarte.com – info@fabianiarte.com

FARSETTIARTE

Viale della Repubblica (area Museo Pecci) – 59100 Prato – Tel. 0574 572400
www.farsettiarte.it – info@farsettiarte.it

FIDESARTE ITALIA

Via Padre Giuliani 7 (angolo Via Einaudi) – 30174 Mestre VE – Tel. 041 950354 – Fax 041 950539
www.fidesarte.com – info@fidesarte.com

FINARTE S.p.A.

Via dei Bossi 2 – 20121 Milano – Tel. 02 3363801 – Fax 02 28093761
www.finarte.it – info@finarte.it

INTERNATIONAL ART SALE

Via G. Puccini 3 – 20121 Milano – Tel. 02 40042385 – Fax 02 36748551
www.internationalartsale.it – info@internationalartsale.it

KRUSO ART

Via Edmondo De Amicis, 36 - 20133 - Milano - Tel. 02 87215920
www.krusoart.com - info@krusoart.com

LIBRERIA ANTIQUARIA GONNELLI - CASA D'ASTE

Via Fra Giovanni Angelico 49 – 50121 Firenze – Tel. 055 268279
www.gonnelli.it – info@gonnelli.it

MAISON BIBELOT CASA D'ASTE

Corso Italia 6 – 50123 Firenze – Tel. 055 295089
www.maisonbibelot.com – segreteria@maisonbibelot.com

PANDOLFINI CASA D'ASTE

Borgo degli Albizi 26 – 50122 Firenze – Tel. 055 2340888-9 – Fax 055 244343
www.pandolfini.com info@pandolfini.it

SANT'AGOSTINO

Corso Tassoni 56 – 10144 Torino – Tel. 011 4377770 – Fax 011 4377577
www.santagostinoaste.it – info@santagostinoaste.it

STUDIO D'ARTE MARTINI

Borgo Pietro Wuhrer 125 – 25123 Brescia – Tel. 030 2425709 – Fax 030 2475196
www.martiniarte.it – info@martiniarte.it



A.N.C.A.

Associazione Nazionale delle Case d'Aste



REGOLAMENTO

Articolo 1

I soci si impegnano a garantire serietà, competenza e trasparenza sia a chi affida loro le opere d'arte, sia a chi le acquista.

Articolo 2

Al momento dell'accettazione di opere d'arte da inserire in asta i soci si impegnano a compiere tutte le ricerche e gli studi necessari, per una corretta comprensione e valutazione di queste opere.

Articolo 3

I soci si impegnano a comunicare ai mandanti con la massima chiarezza le condizioni di vendita, in particolare l'importo complessivo delle commissioni e tutte le spese a cui potrebbero andare incontro.

Articolo 4

I soci si impegnano a curare con la massima precisione i cataloghi di vendita, corredando i lotti proposti con schede complete e, per i lotti più importanti, con riproduzioni fedeli.
I soci si impegnano a pubblicare le proprie condizioni di vendita su tutti i cataloghi.

Articolo 5

I soci si impegnano a comunicare ai possibili acquirenti tutte le informazioni necessarie per meglio giudicare e valutare il loro eventuale acquisto e si impegnano a fornire loro tutta l'assistenza possibile dopo l'acquisto.

I soci rilasciano, a richiesta dell'acquirente, un certificato su fotografia dei lotti acquistati.

I soci si impegnano affinché i dati contenuti nella fattura corrispondano esattamente a quanto indicato nel catalogo di vendita, salvo correggere gli eventuali refusi o errori del catalogo stesso.

I soci si impegnano a rendere pubblici i listini delle aggiudicazioni.

Articolo 6

I soci si impegnano alla collaborazione con le istituzioni pubbliche per la conservazione del patrimonio culturale italiano e per la tutela da furti e falsificazioni.

Articolo 7

I soci si impegnano ad una concorrenza leale, nel pieno rispetto delle leggi e dell'etica professionale. Ciascun socio, pur operando nel proprio interesse personale e secondo i propri metodi di lavoro si impegna a salvaguardare gli interessi generali della categoria e a difenderne l'onore e la rispettabilità.

Articolo 8

La violazione di quanto stabilito dal presente regolamento comporterà per i soci l'applicazione delle sanzioni di cui all'art. 20 dello Statuto ANCA.



