



Fondazione

Cassa di Risparmio di Pesaro | 1841

**Notizie**  
dall'auditorium  
**Montani**  
**Antaldi**

3/2014



## Gli incontri della Fondazione

Il ciclo *Gli incontri della Fondazione* si propone di sottolineare, fra tante attività svolte negli ultimi anni dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, certe iniziative di ambito culturale che hanno già prodotto apprezzati esiti bibliografici, sostenuti dalla stessa Fondazione, proponendo un approfondimento di temi trattati nei volumi pubblicati.

Nell'auditorium di palazzo Montani si è appunto svolto, tra novembre e dicembre 2014, un primo ciclo di conferenze intitolate *Storie di uomini, collezioni, quadri*, aventi per oggetto l'approfondimento dei temi trattati nel volume *Palazzo Montani Antaldi. Le collezioni d'arte*, curato da Anna Maria Ambrosini Massari.

Si dà qui conto dei primi due incontri. Il primo, svoltosi il 6 novembre, dopo il saluto di Maria Rosaria Valazzi, soprintendente per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici delle Marche, ha visto la conversazione di Anna Cerboni Baiardi sul tema *Da Lazzarini a Wildi. Il mondo grafico della Fondazione*. Nel secondo Riccardo Paolo Uguccioni ha illustrato il tema *La banda Grossi nei quadri e sul terreno*, partendo dai dipinti di Massimo Giovanelli che illustrano le vicende di quella compagine di briganti e che sono di recente acquisiti dalla galleria di palazzo Montani Antaldi.



# Un saluto

di

Maria Rosaria Valazzi

Soprintendente per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici  
delle Marche

Sono onorata di essere stata chiamata, stasera, a iniziare questo ciclo di conferenze. Non tanto per il contributo sul tema delle collezioni della Fondazione, quanto per ricordare e fare il punto della situazione di un percorso che è stato lungo e che, per ampi segmenti, è stato comune tra me, come persona e come funzionaria del ministero dei Beni culturali, e la Cassa di Risparmio di Pesaro prima, e la Fondazione omonima poi. I percorsi sono stati spesso intrecciati. Mi reputo in qualche modo una persona informata dei fatti: da tanti anni seguo le vicende della Fondazione, che sono andate parallele a un progetto di conservazione molto ampia, e d'altra parte sono la memoria storica sui primi passi della collaborazione, non tanto con me quanto con la soprintendenza per i Beni artistici e storici di Urbino e con il ministero dei Beni culturali. La nostra traiettoria è stata dunque di interessi comuni, ma in un quadro di rapporti istituzionali importanti.

C'è un episodio che per me è stato il fulcro, ed è la grande operazione di restauro della pala di Giovanni

Bellini, tra i primissimi esperimenti in Italia di ricomposizione, perlomeno temporanea, di opere d'arte. Come si ricorda, dopo duecento anni furono riunite la pala pesarese e la cimasa vaticana: e in quel momento l'apporto dell'allora Cassa di Risparmio, nel 1988, fu fondamentale. Poi agli inizi degli anni '90 ci fu un salto istituzionale, la nascita delle fondazioni bancarie, che hanno una precisa configurazione, quella di un intervento su temi focali nel sociale. Il sociale è stato interpretato, dai presidenti che qui si sono succeduti, non solo in senso stretto (aiuto alle categorie disagiate, sanità, ecc.), ma è stato subito chiaro che il recupero del patrimonio artistico e la conoscenza di quello culturale fossero temi parimenti degni, con una valenza sociale altrettanto importante. Quindi restauro, studio, conoscenza e ricerca, e azioni per rendere il patrimonio qualcosa di vivo, che coinvolgesse profondamente la società.

Così sono iniziate tante avventure. La prima che ricordo fu il restauro di questo palazzo, che ho ricordato anche nel volume curato da Anna



Maria Ambrosini. È stata una grande operazione di recupero di un monumento nel tessuto storico della città, e di una parte della città prima un po' al di fuori dei percorsi urbani. L'impegno del restauro è stato enorme, io seguì in particolare quello delle pitture murali che hanno portato alla luce questo ciclo lazzariniano.

Restauro e utilizzazione: questo palazzo da allora è sempre un luogo di incontro e di aggregazione, questo è il primo punto per capire come il recupero di un monumento, la sua utilizzazione e la sua vita moderna possano continuare e aprire prospettive per il futuro.

L'avventura del palazzo, dunque, e anche l'avventura della collezione, che nel corso degli anni è stata sempre più arricchita e integrata. Sono convinta che anche questa collezione, forse non sempre organica, rifletta però l'aumento di interesse su fenomeni che collegano la storia del patrimonio artistico alla storia del territorio. Si tratta in realtà di collezioni: quella delle carte geografiche, che a suo modo è un unicum; i dipinti, i disegni, l'importante nucleo delle ceramiche, sono tutte serie di manufatti che hanno uno stretto rapporto con la storia del territorio.

Il senso profondo è appunto questo: rappresentare frammenti di storia del territorio, raccolti anche in maniera organica nel corso del tempo. Vorrei anche dire che a me piace moltissimo la sistemazione museale che la galleria ha avuto, mi pare che nel corso degli anni sia stata una delle sistemazioni museografiche più interessanti del nostro territorio, perché ha colto un nesso tra gli oggetti e il luogo, tra la storia del palazzo e gli oggetti. Io sono convinta che un museo e in genere i luoghi della Cultura debbano avere, tra le loro caratteristiche, anche quella della gradevolezza. E ricordo sempre che nello statuto dell'International Council of Museums, l'organizzazione internazionale che si occupa dei musei, si dice che un museo è una *non profit making institution*, che deve sviluppare il senso del passato e della qualità della cultura, e termina affermando che musei e opere d'arte devono dare *enjoyment*, cioè piacere e gradevolezza. In conclusione, non posso che considerare la rilevanza che, per la città e tutto il territorio, ha assunto il fenomeno Fondazione-recupero del palazzo-collezioni, nel corso di questi anni l'importanza di questo nucleo è, ed è stata, sotto gli occhi di tutti.



## Da Lazzarini a Wildi. Il mondo grafico della Fondazione

di  
Anna Cerboni Baiardi

Con questo incontro, il primo di una serie dedicata alla presentazione del volume sulle collezioni d'arte della Fondazione Casa di Risparmio di Pesaro, vi propongo una specie di viaggio *à rebours*, considerando che il mio saggio, relativo alle raccolte grafiche, chiude il libro. È vero però che il disegno, di cui io tratto insieme alle incisioni, costituisce spesso il primo momento di elaborazione di ogni progetto artistico. Dunque possiamo pensare di avere ricomposto un ordine ideale. Ringrazio Anna Maria Ambrosini per avermi a suo tempo coinvolto in questa avventura, che è stata per me occasione di approfondimenti su svariati argomenti.

Il titolo *Da Lazzarini a Wildi* – i nomi che meglio rappresentano le collezioni, perché a questi due artisti vanno riferiti i nuclei più consistenti della raccolta – non rende però giustizia ai tanti aspetti presenti in questa sezione che, vale la pena ricordarlo anche in questo caso (cioè non solo per la pittura o la ceramica) è strettamente legata al nostro territorio provinciale e, in certi casi, regionale.

Il titolo non rende giustizia ad esempio a questo disegno, che voglio invece ricordare, raffiguran-



te la *Chiamata di Sant'Andrea*, e che costituisce una copia tratta da un'opera pesarese di Federico Baroc-



F. Barocci, *Chiamata di S. Andrea*, Bruxelles, Musée des Beaux-Arts



ci, un tempo sull'altare della chiesa omonima, oggi ammirabile al Musée des Beaux-Arts di Bruxelles. Una copia realizzata da un artista che potrebbe collocarsi nell'*entourage* barocceso, e che si esercita dal quadro, o forse anche da un disegno preparatorio, come quello conservato a Windsor, visto che i disegni dei maestri erano a loro volta studiati come opere di rango.

Federico Barocci, come sapete, è pittore urbinato, vissuto in epoca controriformata, e ha realizzato per lo più opere con soggetti religiosi proposti con una grande capacità di attrarre lo spettatore, rendendolo partecipe di ciò che vede, offrendo ad ogni riguardante la possibilità di assistere ai fatti narrati come se si svolgessero in quel momento. Dunque, se questo è una copia, mi fa piacere mostrarvi due fogli che sono al contrario decisamente autografi del grande Federico, conservati non lontano da qui, nella collezione Antaldi della Biblioteca Oliveriana. Vedete la forza di questo artista che ha dedicato al disegno gran parte della sua attività. Giovan Pietro Bellori, mentre ne racconta la vita nel XVII secolo, insiste sul fatto che Barocci ha sempre utilizzato, con molta solerzia, il disegno durante la lunga progettazione dei suoi dipinti. Non c'è tela cui non vada riferita una serie copiosa di disegni preparatori: dai primi schizzi, agli studi dedicati ad ogni parte della figura e della composizione, ai cartoni per studiare le luci, fino al cartonetto per i

colori che prelude ormai alla stesura pittorica sulla tela. Per Federico il disegno è un momento importantissimo della progettazione e



della messa a punto degli elementi fondanti dell'opera. Qui vedete due esercizi grafici bellissimi: appartengono agli anni Novanta del '500, quando l'artista usa un tratto molto incisivo, a carboncino, per marcare i contorni, realizzando disegni dall'evidente effetto pittorico.



F. Barocci, particolare de *L'Ultima Cena*

Il titolo di questo mio intervento non rende giustizia nemmeno a questa incisione di Simone Cantarini, di cui la Fondazione conserva anche altri intagli insieme ad un bel

suona per addormentare Argo e liberare Io che, trasformata in giovenca, vediamo sullo sfondo. Com'è noto, con l'acquaforte non si incide direttamente la lastra, ma si lascia che a corroderla sia l'acido, l'*acquaforte* appunto. Cantarini ha capito le potenzialità di questa tecnica incisoria, che si diffonde nel corso del XVII secolo (fin lì era stata più in voga l'incisione al bulino), e che consente ai pittori di trasformarsi, volendo, in *peintres-graveurs*, cioè di praticare con facilità l'incisione, realizzando stampe contraddistinte da un linguaggio vivo come mai prima, capace di restituire una vibrazione, la mobilità dei chiari e degli scuri, come si farebbe con un disegno. In questo, Simone è stato un grande maestro.

Arriviamo finalmente a Gia-



disegno a matita nera. In certi momenti, l'attività incisoria di Simone ha conosciuto più fortuna di quanto non ne abbia avuta la sua pittura. In questo caso si rappresenta *Mercurio e Argo*: Mercurio, giovinetto,



G. Lazzarini (1710-1801), *Maddalena e le pie donne al sepolcro*, Pesaro, Chiesa della Maddalena.



nandrea Lazzarini con una pala che tutti conoscono, conservata a Pesaro nella Chiesa della Maddalena. È del 1774.



Come sapete Lazzarini è nato a Pesaro, è sacerdote ed è di formazione romana (Roma costituiva, insieme a Bologna, un richiamo naturale per gli artisti desiderosi di compiere un apprendistato di qualità). Con Annibale degli Abbatini Olivieri e Giovan Battista Passeri, costituisce il trio che indirizza la cultura pesarese del XVIII secolo. A Roma è attratto da tutto: dai fasti del grande passato classico, da Raffaello e da Michelangelo, ma anche dai contemporanei, e infatti va a scuola da Francesco Mancini (dove conosce Domenico Corvi), conosce Mengs, ammira Pompeo Batoni. Mentre guarda i grandi esempi, cresce in lui il desiderio di essere non solo un pittore ma anche un

teorico della pittura. E infatti Lazzarini, con la sua proposta studiata e colta, così attenta ai modelli, ma anche con la sua riflessione teorica, ha introdotto all'arte molti giovani apprendisti pittori.

Scrive sei *Dissertazioni*, pubblicate nel 1806 da Antaldo Antaldi dopo la sua morte (solo la prima aveva conosciuto varie edizioni mentre l'artista era ancora vivo e vegeto), nelle quali affronta diversi nodi cruciali del fare artistico, come quelli riguardanti, ad esempio, l'oggetto della pittura, che non può essere la realtà così come si presenta, ma – in linea con il classicismo – una realtà emendata e ripulita da tutti gli elementi che la rendono meno bella.

Il bravo pittore, secondo Lazzarini, non è colui che non fa errori ma chi ne fa il meno possibile. Egli è cresciuto nel mito dei grandi che l'hanno preceduto e soprattutto di Raffaello. Ma anche Barocci ha giocato un ruolo importante nella sua riflessione. A dimostrazione di ciò e della capacità che Lazzarini ha sviluppato nell'interpretazione delle opere d'arte, della straordinaria sensibilità con cui un pittore può leggere l'opera di un collega entrando nelle maglie più interne della pittura, comprendendone fino in fondo le scelte, vorrei leggersi un brano tratto dagli scritti di Lazzarini, in cui egli descrive, in una specialissima ecfresi, il dipinto della *Beata Michelina* di Barocci, un tempo nella chiesa di San Francesco a Pesaro:





L'economia e il maneggio del chiaroscuro è in questo quadro una vera e perfetta scuola, vi si vede una distribuzione del lume e dell'ombra in poche ma grandi masse ciascuna di differente grado, e la bravura del grande autore nel saper mantenere queste masse piazzose e non trite, nonostante che vi concorrano gli accidenti delle molte varie pieghe del panno e delle molte e varie nuvole dell'aria e degli altri oggetti del campo [...] Quantunque nel rappresentato soggetto di una sola figura di abito francescano non abbiano avuto luogo i rossi, gli azzurri e i gialli, che pure altrove egli ha saputo così bene accordare, ha però tutto il colorito una tale vaghezza ch'è capace di fare ogni altro quadro tinto de' più vivaci colori affatto scomparire [...]



F. Barocci, *La Beata Michelina*, 1606, Roma, Pinacoteca Vaticana

Ma la testa della Beata par cosa veramente sovrumana: la simmetria, la più giusta ed esatta con cui è delineata; il carattere di ogni sua parte, che con tanta evidenza porta in sé quel misto sì difficile ad unirsi di oltremodo grandioso e oltremodo gentile [...] ma soprattutto quel vederla dipinta senz'ombre e solo a forza di luce degradata in mezze tinte [...] son pregi che lo rendono uno de' più preziosi dipinti...

Qui vedete un altro disegno della nostra collezione che ho messo in relazione con un dipinto che sta a Gualdo, in Romagna, nella dimora della famiglia Fantuzzi.



*Madonna con Bambino, S. Caterina e il Beato Marco Fantuzzi*, 1747, Gualdo, coll. Fantuzzi

A Roma Lazzarini è accolto proprio nella casa del cardinal Fantuzzi, che ne diventa il mecenate (nel mio saggio sul Lazzarini del 2009 ho cercato di ricostruire i momenti più significativi del loro rapporto). In questo quadro, che ha molto sofferto per via dei bombardamenti, si dichiarano gli elementi che il pittore ha raccolto nella Roma



di quegli anni. L'ho messo in relazione con un dipinto di Pompeo Batoni databile tra 1732 e '33, collocato nella chiesa di San Gregorio al Celio a Roma, ma va da sé che vi si incontrano anche i ricordi di Raffaello che Lazzarini non abbandona mai. Ecco invece *La caduta della manna*, oggi nei depositi di palazzo Trinci a Foligno, ma originariamente posto, insieme al suo *pendant*, nella chiesa di Betlem della congre-



*La caduta della manna*, 1751, Foligno, Palazzo Trinci, particolare a confronto con Barocci



G. Lazzarini, *La caduta della manna*, 1751, Foligno, Palazzo Trinci, già nella Chiesa del Corpo di Cristo, committenza di suor Maria Cecilia Roncalli

gazione benedettina di Monte Oliveto della stessa città: anche qui convivono Raffaello (nell'equilibrio compositivo e nell'enfasi gestuale controllatissima di Mosè, che ricorda le figure centrali della *Scuola d'Atene*) e Barocci.

Il rimando alla *Madonna del Popolo* di Federico (oggi agli Uffizi), alla varietà delle pose e dei gesti di quegli astanti, risulta inevitabile. Il quadro di palazzo Trinci ci consente di capire bene il modo in cui Lazzarini si relaziona con i suoi modelli.



Di questo quadro scrive alla committente, suor Cecilia Roncalli, perché desidera, qui come in tutti gli altri casi, che la proposta pittorica sia totalmente compresa:

Ho voluto figurare la prima mattina che si vide questo prodigio, e perciò ho fatto Mosè in atto di andare spiegando al popolo essere



quello il pane che il Signore gli dava a mangiare [...] Mosè resta abbastanza distinto tra tutti e dal personale e dalla mossa grave e dall'azione che spira imperio e superiorità ed altre cose che sufficientemente il caratterizzano per capo e duce del popolo. Alcuni degli Ebrei guardano con meraviglia quel cibo come mai più veduto, altri lo stanno raccogliendo e riponendo nei vasi, in un gruppo di donne ho fatto nascere un discorso intorno al sapore di quel potentissimo nutrimento...

Vi mostro ora alcuni disegni di paesaggio di Lazzarini; esercizi dal vero che potevano essere utili per la pittura; disegni realistici che si sareb-



bero trasformati, secondo le regole del classicismo, negli sfondi dei suoi dipinti. Questi sono disegni realizzati nella campagna di Roma, dove appaiono alcuni ruderi, e che insieme ad altri dello stesso genere certificano la propensione del pittore

verso il paesaggio, tramandata da alcune fonti che lo riguardano. Disegni di paesi e natura più o meno rapidi e disinvolti che possono essere recuperati e adattati in opere come questa, un altro dipinto rintracciato a Gualdo in casa Fantuzzi.



*Riposo nella fuga in Egitto, 1745*

È un *Riposo nella Fuga in Egitto* del 1745 cui si lega un *pendant* con il *Battesimo di Cristo* nella stessa collezione.



*Battesimo di Cristo, 1745 ca.*

I disegni di Lazzarini in Fondazione sono numerosi e molto diversi tra loro: oltre ai paesaggi vi sono studi di figura, dettagli, composizioni, disegni legati alle prime opere ed altri collocabili in una fase più matura; molti sono vergati su foglietti di scarto, tra appunti e conti, per fermare pensieri che poi potevano essere rivisitati. Questo foglio,



relativo alla pala della cattedrale di Forlì (originariamente nella chiesa di San Domenico della stessa città), si data al 1776. Vi sono rappresentati i santi Paolo e Tommaso d'Aquino in conversazione. Con questo disegno a penna, concentrato sulle figure principali e completamente



privo di contesto, siamo molto vicini alla versione pittorica, e riusciamo a seguire il metodo di lavoro di Lazzarini. In non pochi casi il suo disegno, leggero e immediato come quello che vedete, convince anche più della pittura, che a tratti può risultare macchinosa per via delle molte regole che lo stesso artista si era dato. Egli teme, ad esempio, l'anacronismo e l'anatopismo; è cioè ossessionato dall'idea di non essere nella verità di tempo e di luogo, e vuole che tutto sia giusto e verisimile. Nel dipinto in parola, per indicare che i due personaggi sono vissuti in epoche diverse, e per evitare che si incappi in un errore "cronologico", pone San Paolo, il più antico, sopra una nuvoletta ben congegnata per l'occasione.

Un altro personaggio documentato dalle raccolte della Fondazione è Giovan Battista Nini, nato a Urbino nel 1717, che si trasferisce prima in Spagna e poi in Francia, dove morirà nel 1786. La mostra che ho organizzato nel Palazzo ducale di



*I Santi Paolo e Tommaso d'Aquino, 1776, Forlì, Cattedrale, già in San Domenico.*



Urbino nel 2000, grazie al fonda-



mentale sostegno della Fondazione, ha restituito questa figura alla storia dell'arte, mettendo in evidenza la sua produzione di medaglioni in terracotta con le effigi di re, nobili e borghesi. Egli è stato il primo ad utilizzare la terracotta per manufatti di questo genere, normalmente realizzati in marmo o in bronzo; ha prodotto oggetti molto raffinati, con intagli minuziosi e perfetti, degni della maestria di un'oreficeria, destinati, vale la pena sottolinearlo, anche a una nuova committenza, quella della borghesia. In Fondazione la sua attività è documentata da alcune incisioni di paesaggio, collocabili entro la tradizione più classica.



Tra le incisioni è bene ricordare anche quelle di Raffaele Morghen, grande calcografo vissuto tra Sette e Ottocento. Abbiamo prima parlato di Cantarini, *peintre-graveur*, le cui incisioni d'invenzione possono stare al passo con la pittura. Qui siamo in un campo diverso, quello dell'incisione di traduzione. Prima della fotografia l'unico modo per conoscere opere lontane era appunto l'incisione di riproduzione (o di traduzione), di cui Morghen, un napoletano trapiantato a Firenze, costituisce un esempio di grande livello.



Quest'immagine rappresenta un dettaglio del soffitto della *Stanza della Segnatura* che il Sanzio realizza in Vaticano. Il pittore urbinato non ha mai conosciuto flessioni riproduttive, per l'estremo interesse che la sua opera ha suscitato in tutti i tempi, presso artisti, collezionisti, studiosi. Molti volevano conoscere le caratteristiche delle sue invenzioni: l'incisione permetteva che ciò accadesse.



Con Adolfo De Carolis, morto a Roma nel 1928, restiamo nel campo dell'incisione, ma affrontata attraverso un'altra tecnica, quella cioè della xilografia. De Carolis è stato un grande xilografo, ma si è dedicato con interessanti risultati anche alla pittura. Il disegno che di lui conserva la Fondazione va messo in

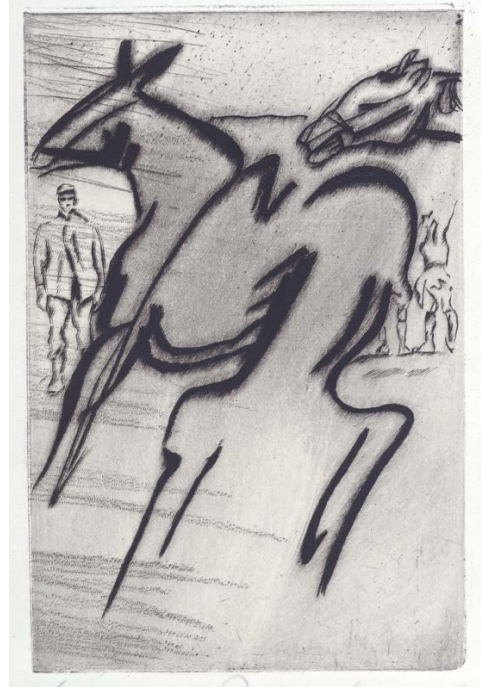


Adolfo De Carolis (Montefiore dell'Aso 1874-Roma 1928), *Primavera o Verba ad pictorem amatoris*, 1903, coll. Privata.

relazione con questo bellissimo dipinto, esposto alla quinta biennale di Venezia del 1903, intitolato *Primavera o Verba ad pictorem amatoris*, poi acquistato da un collezionista svizzero e per settant'anni diventato, per così dire, invisibile. Il dipinto è

tornato alla fruizione del pubblico solo in una recente mostra romana, per cui non è stato facile, prima di allora, stabilire il nesso tra il nostro disegno preparatorio e l'opera, ma è evidente che De Carolis vi mette a punto le idee relative agli angeli posti ai lati della *Primavera*, tema centrale della tela.

Abbiamo poi le incisioni di Anselmo Bucci. Questa immagine, scattante come il cavallino che sta correndo, è una delle incisioni dei *Croquis du front italien*, pubblicate



nel 1917, che raccontano la vicenda della Grande guerra, dove Bucci è soldato. Le sue incisioni, che costituiscono il racconto per immagini dei tanti episodi riguardanti la vita dei soldati, durante i combattimenti ma anche nelle ore di riposo al campo, chiamano in causa un'altra



tecnica: la puntasecca. Con una punta ben affilata, l'incisore intaglia direttamente la lastra, più in superficie rispetto al bulino. Le barbette che si sollevano tracciando il solco imprimono ai segni stampati un effetto di maggior morbidezza rispetto a quanto si possa ottenere con le tecniche incisorie di cui ho parlato in precedenza.

Ed eccoci finalmente ad Achille Wildi, un uomo dotato di una grande immaginazione, capace di usare il colore con molta libertà. Questi, co-

loratissimi, sono disegni per la ceramica. Ma il nucleo di fogli di Wildi conservato in Fondazione documentata anche altri aspetti della sua attività. Vi sono infatti disegni ricon-



Illustrazioni di un diario di viaggio (Wildi e Carlin in treno guardano il cielo stellato e dormono), *Appuntamento a Santa Barbara*, 1958



ducibili a dipinti del ciclo della Pesaro del '900, ben noto anche grazie alle litografie che ne hanno divulgato le immagini. In questi disegni preparatori realizzati di getto, spesso con la penna Bic o con un lampostil, quasi graffiati, emerge la rapidità con la quale l'artista sapeva trasformare il pensiero in immagine:



ecco l'uomo che accende i lampioni, ma anche una giornata di festa, il mercato del bestiame, ecc. Sarebbe molto bello raccogliere notizie sulle



opere di Wildi, capire in quali collezioni private, in quali case si possano trovare, censirle per dare avvio ad uno studio di cui si sente la mancanza e la necessità. Egli è stato uno degli artisti più innovativi, immaginifici, moderni, aggiornati della Pesarò del secolo scorso. I disegni di cui ho trattato nel volume e che ho cercato di organizzare per temi e cronologia, sono freschi, per lo più tracciati con molta immediatezza, forse d'impulso, come per uno stimolo inventivo che non si poteva trattenere, magari al tavolo di un caffè. Molti di essi sono eloquenti anche riguardo ad alcuni aspetti della vita di questo artefice: spesso raccontano una solitudine profonda, la distanza e il vuoto che Wildi deve

aver colto tra sé e il mondo, e che lo avrebbe portato alla decisione del suicidio. Il significato di alcuni di questi disegni potrebbe essere svelato, immagino, dal confronto con gli ultimi suoi scritti, di cui conosco l'esistenza per sentito dire: scritti inediti dove egli affronta temi filosofici e religiosi. Sarebbe molto interessante, per me, sapere dove sono approdati e affrontarli.

Il titolo del mio intervento non rende giustizia nemmeno ad altri artisti più recenti, ché davvero numerosi sono gli artefici documentati dalle opere grafiche della Fondazione. Due di questi li voglio comunque citare in chiusura: Giuliano Vangi e Leonardo Castellani. Il primo è presente con uno studio per una statua in bronzo ospitata nel giardino delle clematidi del museo Vangi a Mishima: un disegno che ha tutta la forza del suo lavoro, essenziale, plastico-sintetico ed evocativo al tempo stesso. Il secondo, uno dei grandi incisori del '900, straordinario docente della Scuola del libro di Urbino, è rappresentato da alcune delle sue più riuscite acqueforti.



Giuliano Vangi, per la *Donna rigata* del giardino delle clematidi del Museo Vangi a Mishima





Leonardo Castellani (1896-1984),  
*Primavera come mai prima*



*Notiziario a cura della*  
Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro

Dicembre 2014  
Autorizzazione del Tribunale di Pesaro  
n. 571 del 26 febbraio 2010

*direttore responsabile*  
Riccardo Paolo Uguccioni

ISSN 2037-5905 (on line)



**ISSN 2037-5905 (on line)**