

PIERO DELLA FRANCESCA

INDAGINE SU UN MITO

FORLÌ
MUSEI SAN DOMENICO
13 FEBBRAIO - 26 GIUGNO 2016

L'emozionante dialogo tra due capolavori assoluti, così distanti nel tempo, ci introduce alle due anime di questa mostra straordinaria dove la figura e l'opera di Piero della Francesca sono rievocate nell'affascinante percorso della loro fortuna: dalla celebrazione in vita, quando Luca Pacioli lo aveva definito "Il monarca de la pittura", al lungo oblio durato secoli, alla esaltante riscoperta che, tra Otto e Novecento, lo ha restituito a una grandezza senza tempo.

Il *Busto di Battista Sforza* di Francesco Laurana e *L'amante dell'ingegnere* di Carlo Carrà sono entrambi ispirati al ritratto della duchessa di Urbino, Battista Sforza, quale compare racchiusa nel suo diafano profilo nel dittico conservato agli Uffizi, una delle opere più celebri di Piero. Testimoniano quindi il valore di modello che questo dipinto ha avuto al suo tempo e la sua esemplarità recuperata, agli inizi del Novecento, quando, grazie agli studi di Bernard Berenson, di Adolfo Venturi e in particolare di Roberto Longhi, l'artista di Borgo Sansepolcro ritornava ad essere considerato tra i massimi protagonisti del Rinascimento.

Il titolo dell'opera di Carrà e la presenza, accanto al profilo misterioso dagli occhi sigillati, di un regolo, di una squadra e di un compasso rimandano emblematicamente al mito di Piero, pittore e matematico, che la mostra ripercorre nelle prime sezioni attraverso una serie di opere esemplari.

Il percorso prosegue documentando come tra la fine del Settecento e il secolo successivo l'immagine di Piero riemerge gradatamente grazie all'interesse degli eruditi e soprattutto dei conoscitori stranieri che cominciano a far riprodurre le sue opere, in particolare gli affreschi di Arezzo, accanto a quelli di Giotto e degli altri protagonisti della pittura del Quattrocento italiano, finalmente rivalutati e amati per una bellezza ritornata in sintonia con la sensibilità contemporanea. La definitiva riconsiderazione del ruolo

storico e della grandezza di Piero, dovuta al fondamentale contributo di Longhi (il saggio *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, uscito su "L'Arte" nel 1914, e la fortunata monografia *Piero della Francesca*, pubblicata nel 1927 e successivamente riedita), è rievocata attraverso i preziosi materiali fotografici che servirono come strumento di indagine allo storico e attraverso i riflessi sull'arte contemporanea, in particolare il ritorno alla dimensione nazionale della pittura murale rievocata attraverso gli esempi di Funi, Casarini, Campigli e Gaudenzi. Le due monumentali copie degli affreschi di Arezzo collocate lungo lo scalone, prestito davvero sensazionale da parte dell'Ecole des Beaux-Arts di Parigi e restaurate in questa occasione, testimoniano un momento decisivo nella riscoperta dell'artista, così consacrato alla fine dell'Ottocento sulla scena internazionale.

Nelle due prime sale al primo piano alcuni dipinti di Piero, collocati accanto alle opere dei più grandi artisti del Rinascimento, come Domenico Veneziano, Beato Angelico, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Melozzo da Forlì, Luca Signorelli, Francesco del Cossa, Giovanni Bellini, ricostruiscono la genesi e lo sviluppo della rivoluzione visiva di Piero che, partita da Firenze si è sviluppata in tutta Italia e ha avuto un ruolo determinante nella nascita della pittura tonale veneziana basata sulla sintesi prospettica di forma-colore. Il percorso della mostra prosegue, nelle sale successive, ricostruendo, attraverso una serie di capolavori, la riscoperta avvenuta a metà dell'Ottocento a Firenze grazie alla magica sintonia tra Degas, Puvis de Chavannes e i Macchiaioli, come Lega, Borrani, Signorini, che salirono sui ponteggi allestiti dal "re dei restauratori" Gaetano Bianchi per salvare gli affreschi di Arezzo allora in grave pericolo.

L'interesse di Seurat prelude a quella che sarà la straordinaria fortuna di Piero nella pittura della prima metà del Nove-

cento, dalla metafisica di Carrà, Morandi e Funi a Casorati, che nella misteriosa *Silvana Cenni* ripropone l'immagine ormai leggendaria della *Madonna della Misericordia*, alla pittura tonale di Guidi e Campigli, identificata in solenni atmosfere sospese, al realismo magico di Donghi, al neorealismo della Scuola Romana di Cagli e Capogrossi. La presenza alla fine del percorso di una straordinaria sala dedicata a Balthus e Hopper conferma come l'eredità di Piero sia stata definitivamente consegnata, attraverso questi due geni contemporanei, alla piena e universale modernità.





OPERE IN MOSTRA

Piano terra

Carlo Carrà
(Quargnento, 1881 - Milano, 1966)
L'amante dell'ingegnere, 1921
olio su tela, 55 x 40 cm
Collezione Gianni Mattioli

Francesco Laurana
(Vrana, 1430 - Avignone, 1502)
Busto di Battista Sforza, 1474 circa
marmo, 48 x 50 cm
Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Sezione 1

Divina proporzione. L'edificio del corpo e la geometria del paesaggio

Pagno di Lapo Portigiani
(Fiesole, 1408 circa - post 1469)
Nucleo centrale d'altare, 1449-1452
marmo, tracce di doratura, 82 x 132 x 62 cm
Firenze, Musei Civici Fiorentini, Museo Bardini

Cristoforo Canozzi da Lendinara
(Lendinara, documentato dal 1448 - Parma, 1489)
Formella intarsiata con casamento, 1485-1486
tarsia lignea, 65 x 59 cm
Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

Cristoforo Canozzi da Lendinara
(Lendinara, documentato dal 1448 - Parma, 1489)
Veduta urbana con portici, 1488
tarsia lignea, 192,7 x 102,8 cm
Lucca, Museo di Villa Guinigi

Cristoforo Canozzi da Lendinara
(Lendinara, documentato dal 1448 - Parma 1489)
Veduta urbana con ponte della Maddalena o ponte del Diavolo, 1488
tarsia lignea, 192 x 102 cm
Lucca, Museo di Villa Guinigi

Francesco di Giorgio Martini
(Siena, 1439 - 1501)
Libro di architettura, post 1486
manoscritto, 450 x 315 x 80 mm
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Bonaccorso Ghiberti
(Firenze, 1451 - 1516)
Zibaldone, XV secolo
manoscritto, 210 x 160 x 67 mm
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Leon Battista Alberti
(Genova, 1404 - Roma, 1472)
De re aedificatoria, (1452)
Argenterati, J. Cammerlander, 1541
volume a stampa, 205 x 155 x 30 mm
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Leon Battista Alberti
(Genova, 1404 - Roma, 1472)
Opusculum de Pictura, 1436
manoscritto, 290 x 230 x 15 mm
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Piero della Francesca
De prospectiva pingendi,
(seconda metà XV secolo)
San Sepolcro, Aboca Museum, 2008
Edizione anastatica del manoscritto
conservato presso la Biblioteca Panizzi di
Reggio Emilia
Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi

Matteo de' Pasti
(Verona, 1410 circa - Rimini, 1468)
Medaglia di Sigismondo Pandolfo Malatesta e il Tempio Malatestiano, 1450-1454
bronzo, diametro 4 cm
Rimini, Museo della Città

Mariano Mancini
(attivo tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo)
Progetto della decorazione pittorica delle pareti interne del Tempio Malatestiano in Rimini, 1902
acquerello su carta, 700 x 495 mm
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Ravenna, Forlì-Cesena, Rimini

Mariano Mancini
(attivo tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo)
Tempio Malatestiano in Rimini. Progetto di ripristino delle decorazioni della cappella di San Sigismondo, primi del XX secolo
disegno acquerellato su carta, 650 x 380 mm
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Ravenna, Forlì-Cesena, Rimini

Sezione 2

"El monarca a li di nostri de la pittura". L'affermazione e l'oblio

Giorgio Vasari
Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari pittore aretino
Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550
volume a stampa, 192 x 140 x 42 mm
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

F.G. Battaglini
Della vita e de' fatti di Sigismondo Malatesta
in
Basinio da Parma
Basini Parmensis poetae Opera
Rimini, Ex typographia Albertiniana, 1794
volume a stampa, 315 x 236 x 65 cm
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Luca Pacioli
(Sansepolcro, 1446/1448 - Sansepolcro o Roma 1517)
Summa de aritmetica, geometria, proportioni e proportionalita
Venezia, Paganino Paganini, 1494
volume a stampa, 320 x 230 x 60 mm
Forlì, Biblioteca Comunale, Antico Fondo

Luca Pacioli
(Sansepolcro, 1446/1448 - Sansepolcro o Roma 1517)
De divina proportione
Venezia, Paganino Paganini, 1509
volume a stampa, 297 x 208 x 30 cm
Faenza, Biblioteca Comunale Manfrediana

Scuola marchigiana
Federico da Montefeltro duca di Urbino (da Piero della Francesca),
fine XV secolo-inizi XVI secolo
tempera su tavola, 47 x 33 cm
Firenze, Museo Horne

Ignoto pittore toscano
(fine XIX secolo - inizi XX secolo)
Ercole (da Piero della Francesca),
fine del XIX secolo-inizi del XX secolo
affresco eseguito su pannello di intonaco,
153 x 130 cm
Sansepolcro, Aboca Museum

Marco Palmezzano
(Forlì, 1459 - 1539)
Madonna in trono con il Bambino benedicente tra i santi Giovanni Battista e Filippo Benizi (?), 1510 circa
tavola, 168,5 x 171,5 cm
Cesena, Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena

Bartolomeo della Gatta
(Firenze, 1448 -1502)
Apparizione della Vergine a san Bernardo, 1490 circa
affresco staccato, 150 x 250 cm
Arezzo, Museo Nazionale d'Arte Medioevale e Moderna

Sezione 3 "Un de' pittori da far epoca nella storia". Piero ritrovato: echi, copie, riproduzioni

Ernest Hébert
(Grenoble, 1817 - La Tronche, 1908)
Foglio di schizzi (da Piero della Francesca e da altri antichi maestri), 1875
carboncino e acquerello su carta, 355 x 254 mm
Paris, Musée national Ernest Hébert

Ernest Hébert
(Grenoble, 1817 - La Tronche, 1908)
Madonna con il Bambino benedicente (da Piero della Francesca), 1875
carboncino su carta, 177 x 127 mm
Paris, Musée national Ernest Hébert

Ernest Hébert
(Grenoble, 1817 - La Tronche, 1908)
Foglio di schizzi (da Piero della Francesca), 1875
carboncino su carta, 177 x 127 mm
Paris, Musée national Ernest Hébert

Cesare Marianecchi
Adorazione del Sacro Legno e incontro di Salomone con la Regina di Saba (da Piero della Francesca, *La Leggenda della vera Croce*), 1870 circa
acquerello
London, Victoria & Albert Museum

Cesare Marianecchi
Sogno di Costantino (da Piero della Francesca, *La Leggenda della vera Croce*), 1870 circa
acquerello
London, Victoria & Albert Museum

Cesare Marianecchi
Battaglia di Eraclio contro Cosroe (da Piero della Francesca, *La Leggenda della vera Croce*), 1870 circa
acquerello
London, Victoria & Albert Museum

Eliseo Tuderte Fattorini
(1830 - 1887)
Resurrezione (da Piero della Francesca), 1875
acquerello, 508 x 485 mm
London, Victoria & Albert Museum

Mariano Morelli
Federico di Montefeltro (da Piero della Francesca), XIX secolo
bulino, 515 x 370 mm
Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Resurrezione (da Piero della Francesca), 1879
cromolitografia prodotta da Storch & Kramer (Berlino), 433 x 407 mm
London, Victoria & Albert Museum

Eugène Müntz
Histoire de l'Art pendant la Renaissance. Le Primitifs
Paris, Hachette et C.ie, 1914
volume a stampa, 300 x 210 x 55 cm
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Giovanni Rosini
Storia della pittura italiana esposta coi monumenti
Pisa, N. Capurro, 1840
volume a stampa, 510 x 355 x 70 mm
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Raccolta di lucidi di teste dipinte dai più celebri maestri della Scuola Italiana
Firenze, Litografia Salucci, 1823
volume a stampa, 477 x 330 x 30 mm
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Frederick Stibbert
Abiti e fogge civili e militari dal I al XVIII Secolo
Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1914
volume a stampa, 360 x 290 x 65 cm
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Giovan Battista Cavalcaselle - Joseph Archer Crowe
Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI (Volume VIII)
Firenze, Le Monnier, 1875-1908
Forlì, Biblioteca Comunale

Francesco Saverio Altamura
(Foggia, 1822 - Napoli, 1897)
Ecco colui che andò all'inferno e tornò, 1860-1865
olio su tela, 88 x 208 cm
Pescara, Collezione Venceslao di Persio

Sezione 4 Figure di incomparabile bellezza. Il viaggio in Italia di Layard

Austen Henry Layard
(Paris, 1817 - London, 1894)
Seguito della Regina di Saba (da Piero della Francesca, *La Leggenda della vera Croce*), 1855
disegno su carta, 747 x 1081 mm
London, Victoria & Albert Museum

Austen Henry Layard
(Paris, 1817 - London, 1894)
Guerriero (da Piero della Francesca, *La Leggenda della vera Croce*), 1855
disegno su carta, 304 x 368 mm
London, Victoria & Albert Museum

Austen Henry Layard
(Paris, 1817 - London, 1894)
Angelo annunciante (da Piero della Francesca, *La Leggenda della vera Croce*), 1855
disegno su carta, 746 x 540 mm
London, Victoria & Albert Museum

Austen Henry Layard
(Paris, 1817 - London, 1894)
Costantino dormiente (da Piero della Francesca, *La Leggenda della vera Croce*), 1855
disegno su carta, 334 x 377 mm
London, Victoria & Albert Museum

Austen Henry Layard
(Paris, 1817 - London, 1894)
Vergine annunciata (da Piero della Francesca, *La Leggenda della vera Croce*), 1855
disegno su carta, 747 x 543 mm
London, Victoria & Albert Museum

Austen Henry Layard
(Paris, 1817 - London, 1894)
Trasporto del sacro legno (da Piero della Francesca, *La Leggenda della vera Croce*), 1855
disegno su carta, 389 x 539 mm
London, Victoria & Albert Museum

Austen Henry Layard
(Paris, 1817 - London, 1894)
Battaglia di Eraclio contro Cosroe (da Piero della Francesca, *La Leggenda della vera Croce*), 1855
disegno su carta, 746 x 1084 mm
London, Victoria & Albert Museum

Austen Henry Layard
(Paris, 1817 - London, 1894)
Guerriero (da Piero della Francesca, *La Leggenda della vera Croce*), 1855
disegno su carta, 750 x 545 mm
London, Victoria & Albert Museum

Austen Henry Layard
(Paris, 1817 - London, 1894)
Scoperta e prova della vera Croce (da Piero della Francesca, *La Leggenda della vera Croce*), 1855
disegno su carta, 570 x 346 mm
London, Victoria & Albert Museum

Austen Henry Layard
(Paris, 1817 - London, 1894)
Maddalena (da Piero della Francesca, *La Leggenda della vera Croce*), 1855
disegno su carta, 750 x 543 mm
London, Victoria & Albert Museum

Austen Henry Layard
(Paris, 1817 - London, 1894)
Testa di Dio, dettaglio dell'Annunciazione
(da Piero della Francesca, *La Leggenda della vera Croce*), 1855
disegno su carta, 330 x 262 mm
London, Victoria & Albert Museum

Austen Henry Layard
(Paris, 1817 - London, 1894)
Sogno di Costantino, dettaglio (da Piero della Francesca, *La Leggenda della vera Croce*), 1855
disegno su carta, 544 x 747 mm
London, Victoria & Albert Museum

Austen Henry Layard
(Paris, 1817 - London, 1894)
Battaglia di Eraclio contro Cosroe, dettaglio (da Piero della Francesca, *La Leggenda della vera Croce*), 1855
disegno su carta, 328 x 349 mm
London, Victoria & Albert Museum

Sezione 5

Il ritorno a Piero tra critica e arte

Roberto Longhi
Piero della Francesca
Roma, Valori Plastici, 1927
volume a stampa, 278 x 202 x 35 mm
Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi

Roberto Longhi
Piero della Francesca
Paris, Les Editions G. Cres & C, 1927
volume a stampa, 278 x 202 x 35 mm
Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi

Roberto Longhi
Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana, 1914
manoscritto, 308 x 210 mm
Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi

Roberto Longhi
(Alba 1890 - Firenze 1970)
Madonna e quattro santi in un vano, da Piero della Francesca (recto)
Motivi ornamentali (verso)
1925-1930
matita e penna su carta azzurra, 250 x 175 mm
Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi

L'Arte
Roma, Casa editrice de L'Arte, 1914
Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi

Ezra Pound
A draft of XVI Cantos of Ezra Pound, 1925
volume a stampa, 400 x 270 x 20 mm
Cesena, Biblioteca Malatestiana

Pompeo Borra
Piero della Francesca
Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1950
volume a stampa
Como, collezione privata

Bernard Berenson
Piero della Francesca o dell'arte non eloquente
Firenze, Electa, 1950
volume a stampa
Forlì, Biblioteca Comunale

Bernard Berenson
I pittori italiani del Rinascimento
Milano, Hoepli, 1948
volume a stampa, 209 x 145 x 35 mm
Bologna, collezione privata

Virgilio Guidi
(Roma, 1891 - Venezia, 1984)
In tram, 1923
olio su tela, 35 x 40 cm
Fondazione Cavallini Sgarbi

Duncan Grant
(Rothiemurchus, 1885 - 1978)
Il Duca di Urbino, 1904
olio su tela, 45 x 35 cm
The Charleston Trust - acquistato con la consulenza di Quentin Bell Commemoration Fund e di V & A Purchase Fund

Pio Semeghini
(Quistello, 1878 - Verona, 1964)
Omaggio a Piero (dalla *Madonna di Senigallia*), 1920
olio, pastello e matita su tavola, 58 x 72 cm
Verona, Galleria d'Arte Moderna Achille Forti

Ferruccio Ferrazzi
(Roma, 1891 - 1978)
La regina di Saba al Sacro Ponte (da Piero della Francesca, *La leggenda della vera Croce*), 1927
matite colorate su carta, 353 x 228 mm
Collezione Galleria Civica di Modena

Ferruccio Ferrazzi
(Roma, 1891 - 1978)
Vittoria di Costantino su Massenzio (da Piero della Francesca, *La leggenda della vera Croce*), 1927
matite colorate su carta da spolvero, 166 x 172 mm
Collezione Galleria Civica di Modena

Ferruccio Ferrazzi
(Roma, 1891 - 1978)
Invenzione e prova della vera Croce (da Piero della Francesca, *La leggenda della vera Croce*), 1927
matite colorate su carta da spolvero, 173 x 166 mm
Collezione Galleria Civica di Modena

Ferruccio Ferrazzi
(Roma, 1891 - 1978)
Invenzione e prova della vera Croce (da Piero della Francesca, *La leggenda della vera Croce*), 1927
matite colorate su carta da spolvero, 166 x 173 mm
Collezione Galleria Civica di Modena

Ferruccio Ferrazzi
(Roma, 1891 - 1978)
La regina di Saba col seguito (da Piero della Francesca, *La leggenda della vera Croce*), 1927
matite colorate su carta, 176 x 126 mm
Collezione Galleria Civica di Modena

Ferruccio Ferrazzi
(Roma, 1891 - 1978)
Scudiero della regina di Saba (da Piero della Francesca, *La leggenda della vera Croce*), 1927
matite colorate su carta, 225 x 176 mm
Collezione Galleria Civica di Modena

Ferruccio Ferrazzi
(Roma, 1891 - 1978)
Vittoria di Eraclio su Cosroe (da Piero della Francesca, *La leggenda della vera Croce*), 1927
matite colorate su carta da spolvero, 292 x 226 mm
Collezione Galleria Civica di Modena

Ferruccio Ferrazzi
(Roma, 1891 - 1978)
Sogno di Costantino (da Piero della Francesca, *La leggenda della vera Croce*), 1927
matite colorate su carta da spolvero, 189 x 130 mm
Collezione Galleria Civica di Modena

Ferruccio Ferrazzi
(Roma, 1891 - 1978)
La regina di Saba col seguito (da Piero della Francesca, *La leggenda della vera Croce*), 1927
pastelli su carta, 222 x 169 mm
Collezione Galleria Civica di Modena

Sezione 6

La pittura murale. Piero come modello di un'arte nazionale

Achille Funi
(Ferrara, 1890 - Appiano Gentile, 1972)
Visione di una città ideale, 1935
tempera su carta riportata su tela, 68 x 47 cm
collezione privata - courtesy Archivio Achille Funi, Milano

Achille Funi
(Ferrara, 1890 - Appiano Gentile, 1972)
Il Trionfo di Cesare, 1940
tecnica mista su cartone, 75 x 150 cm
collezione privata, courtesy Archivio Achille Funi, Milano

Achille Funi
(Ferrara, 1890 - Appiano Gentile, 1972)
La città assediata, 1940
tempera, sanguigna e pastello su carta intelata e incorniciata, 74,5 x 154,5 cm
Bergamo, collezione privata - courtesy Archivio Achille Funi, Milano

Gio Ponti

(Milano, 1891-1979)

Vaso Prospettica, 1925

maiolica dipinta a mano in marrone, ocra e blu, altezza 52,5 cm, diametro 42 cm, bocca 21,3 cm

Sesto Fiorentino, Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia

Guido Gambone

(Montella, 1909 - Firenze, 1969)

Fronte interno, 1942

maiolica dipinta in policromia, 151 x 177 cm
Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche

Massimo Campigli

(Berlino, 1895 - Saint Tropez, 1971)

La spiaggia (La fotografia), 1937

olio su tela, 200 x 1410 cm

Fondazione 3M

Pino Casarini

(Verona, 1897 - 1972)

La disfida di Barletta, 1939 circa

tecnica mista su tela, 300 x 347 cm

Comune di Verona, Galleria d'Arte Moderna Achille Forti

Pietro Gaudenzi

(Genova, 1880 - Anticoli Corrado, 1955)

Donna con pagnotta infiorata, 1938

carboncino e pastelli su carta, 200 x 90 cm
courtesy Galleria del Laocoonte, Roma

Pietro Gaudenzi

(Genova, 1880 - Anticoli Corrado, 1955)

Visitazione, 1938

carboncino e pastelli su carta, 180 x 100,5 cm
courtesy Galleria del Laocoonte, Roma

Pietro Gaudenzi

(Genova, 1880 - Anticoli Corrado, 1955)

Donna con piatti, 1938

carboncino e pastelli su carta, 200 x 90 cm
courtesy Galleria del Laocoonte, Roma

Pietro Gaudenzi

(Genova, 1880 - Anticoli Corrado, 1955)

Donna con asse di legno sul capo e pani, 1938

carboncino e pastelli su carta, 194 x 90 cm
courtesy Galleria del Laocoonte, Roma

Pietro Gaudenzi

(Genova, 1880 - Anticoli Corrado, 1955)

Due donne con vassoi con pani sul capo, 1938

carboncino e pastelli su carta, 220 x 120 cm
courtesy Galleria del Laocoonte, Roma

Pietro Gaudenzi

(Genova, 1880 - Anticoli Corrado, 1955)

Maternità, 1938

carboncino, pastelli e gesso su carta, 298 x 197 cm

courtesy Galleria del Laocoonte, Roma

Primo piano

Charles Loyeux

(Paris, 1823 - 1898)

La riscoperta della vera croce (da Piero della Francesca, *La leggenda della vera Croce*), 1872

olio su tela, 335 x 752 cm

Paris, Ecole national supérieure des Beaux Arts

Charles Loyeux

(Paris, 1823 - 1898)

La battaglia di Eraclio contro i Persiani (da Piero della Francesca, *La leggenda della vera Croce*), 1873

olio su tela, 305 x 752 cm

Paris, Ecole national supérieure des Beaux Arts

Sezione 7

Piero e gli "uomini nuovi" a Firenze

Piero della Francesca

(Sansepolcro, 1412 circa - 1492)

Madonna con il Bambino, 1435-1439

tempera su tavola, 53 x 41 cm

Newark (Delaware), The Alana Collection

Paolo Uccello

(Firenze 1397 - 1475)

già attribuito a Piero della Francesca

Costruzione prospettica di un calice,

terzo quarto del XV secolo

penna e stilo su carta bianca, 346 x 242 mm

Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto

Disegni e Stampe

Paolo Uccello

(Firenze 1397 - 1475)

Studio prospettico di mazzocchio,

terzo quarto del XV secolo

penna e stilo su carta bianca, 102 x 266 mm

Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto

Disegni e Stampe

Piero della Francesca

(Sansepolcro, 1412 circa - 1492)

San Giralamo e un devoto, 1458-1460

tempera e olio su tavola, 49,4 x 42 cm

Venezia, Galleria dell'Accademia

Domenico Veneziano

(notizie dal 1438 - morto nel 1461)

Santi Giovanni Battista e san Francesco d'Assisi, 1455 circa

affresco staccato, 200 x 80 cm

Firenze, Basilica di Santa Croce - FEC,

Ministero degli Interni

Andrea del Castagno

(Castagno di San Godenzo, ante 1419 -

Firenze, 1457)

Ester, 1450 circa

affresco staccato, 120 x 150 cm

Firenze, Galleria degli Uffizi

Paolo Uccello

(Firenze 1397 - 1475)

Madonna con il Bambino, 1433-1434

tempera su tavola, 46 x 31 cm

Newark (Delaware), The Alana Collection

Paolo Uccello

(Firenze 1397 - 1475)

San Giovanni evangelista a Patmos,

Adorazione dei Magi, Santi Giacomo e

Ansano, 1435

tempera su tavola, 20,5 x 178 cm

Firenze, Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte

Filippo Lippi

(Firenze, 1406 circa - Spoleto, 1469)

Madonna con il Bambino, 1445-1450

tempera e oro su tavola, 83,5 x 56 cm

Mamiano di Traversetolo (Parma),

Fondazione Magnani Rocca

Fra Carnevale

(Urbino, 1420/1425 - Urbino, 1484)

Madonna con il Bambino, 1445 circa

tempera su tavola, 49,8 x 31,2 cm

Bergamo, Accademia Carrara

Giovanni di Francesco

(Firenze, 1426 - post 1498)

Tre storie di san Nicola di Bari, 1455 circa

tempera su tavola, 23 x 158 cm

Firenze, Casa Buonarroti

Giovanni di Consalvo

(documentato a Firenze dal 1435 al 1438)

Miracolo del pane avvelenato, 1436-1438

affresco staccato, 220 x 374 cm

Firenze, Badia Fiorentina

Beato Angelico

(Vicchio di Mugello, 1395 circa - Roma, 1455)

Stimate di san Francesco, 1429 circa

tempera su tavola, 27,5 x 33 cm

Città del Vaticano, Musei Vaticani

Beato Angelico

(Vicchio di Mugello, 1395 circa - Roma, 1455)

Natività e Orazione nell'orto, 1428-1429

tempera su tavola, 29 x 18,8 cm; 28 x 18,9 cm

Forlì, Pinacoteca Civica

Beato Angelico

(Vicchio di Mugello, 1395 circa - Roma, 1455)

Imposizione del nome del Battista, 1426-1428

tempera su tavola, 24 x 27 cm

Firenze, Polo Museale Regionale della

Toscana, Museo di San Marco

Beato Angelico

(Vicchio di Mugello, 1395 circa - Roma, 1455)

Madonna con il Bambino fra san Domenico

e santa Caterina d'Alessandria, 1435 circa

tempera e oro su tavola, 24,4 x 18,7 cm

Città del Vaticano, Musei Vaticani

Sezione 8

Nella Luce di Piero

Piero della Francesca

(Sansepolcro, 1412 circa - 1492)

Madonna della Misericordia (scomparto

centrale del Polittico della Misericordia),

1445-1455

tavola, 168 x 91 cm

Sansepolcro, Museo Civico

Piero della Francesca
(Sansepolcro, 1412 circa - 1492)
Sant'Apollonia, 1460 circa
olio, tempera e oro su tavola, 38,7 x 28,3 cm
Washington, DC, National Gallery of Art,
Samuel H. Kress Collection

Marco Zoppo
(Cento, 1433 - Venezia 1478)
Croce dipinta, 1457-1458
tempera e oro e tavola, 190 x 152 cm
Bologna, Provincia dei Frati Minori
Cappuccini, Museo di San Giuseppe

Cristoforo Canozzi da Lendinara
(Lendinara, documentato dal 1448 -
Parma 1489)
Crocifisso con un donatore, 1470 circa
tempera su tela, 112 x 80 cm
Verona, Museo di Castelvecchio

Cristoforo Canozzi da Lendinara
(Lendinara, documentato dal 1448 -
Parma 1489)
*Adorazione del Bambino con san
Bernardino e l'Eterno benedicente*,
1465 circa
tempera e oro su tavola, 78 x 46 cm
Collezione BPER Banca

Cristoforo Canozzi da Lendinara
(Lendinara, documentato dal 1448 -
Parma 1489)
San Marco, San Giovanni, 1477
tarsia lignea
Arcidiocesi di Modena e Nonantola -
Duomo di Modena

Francesco del Cossa
(Ferrara, 1436 circa - Bologna, 1478)
Pietà con San Francesco, 1465 circa
tempera su tela, 62,5 x 99,8 cm
Paris, Institut de France, Musée
Jacquemart-André

Francesco del Cossa
(Ferrara, 1436 circa - Bologna, 1478)
Frate francescano in preghiera, 1467-1469
tempera su tavola, 26,2 x 18,2 cm
Venezia, Scuola Grande Arciconfraternita
di San Rocco

Ercole de' Roberti
(Ferrara, 1450 circa - 1496)
*Miracoli di san Vincenzo Ferrer
(dal Polittico Griffoni)*, 1472-1473
tempera su tavola, 29,6 x 214,6 cm
Città del Vaticano, Musei Vaticani

Francesco del Cossa
(Ferrara, 1436 circa - Bologna, 1478)
*San Giovanni Battista (dal Polittico
Griffoni)*, 1472-1473
tempera su tavola, 112 x 55 cm
Milano, Pinacoteca di Brera

Bartolomeo degli Erri
(Modena, documentato dal 1430 al 1479)
San Vincenzo Ferrer, 1480 circa
tempera su tavola, 133 x 61,5 cm
Modena, Seminario Arcivescovile

Bartolomeo Bonascia
(Modena, documentato dal 1468 - 1527)
Pietà, 1485 (?)
olio e oro su tela, 133 x 173 cm
Modena, Galleria Estense

Melozzo da Forlì
(Forlì, 1438 - 1494)
*Testa di apostolo con veste rossa e manto
giallo*, 1472-1474
affresco staccato e riportato su cadorite,
75,5 x 67,5 cm
Città del Vaticano, Musei Vaticani

Antoniazio Romano (e Francesco Melanzio?)
(documentato dal 1452 - morto nel 1508)
*San Vincenzo di Saragozza, santa
Illuminata, san Nicola da Tolentino*,
1488-1489
tempera su tavola, 163 x 173 cm
Montefalco, Complesso Museale di San
Francesco

Giovanni Angelo d'Antonio da Bolognola
(Camerino, documentato dal 1443 - morto
tra il 1478 e 1481)
*Madonna con il Bambino tra Sant'Antonio
Abate e San Nicola da Tolentino*, 1449
affresco staccato, 250 x 252 cm
Camerino, Pinacoteca civica

Nicola di Maestro Antonio
(Ancona, 1448 - 1510)
San Girolamo nel deserto, 1472
affresco, 97 x 204 cm
Polo Reale di Torino, Galleria Sabauda

Perugino (Pietro Vannucci)
(Città della Pieve, 1450 circa - Fontignano
di Perugia, 1523)
*San Bernardino risana da un'ulcera la figlia
di Giovanni Antonio Petrazio da Rieti*, 1473
tempera su tavola, 79,5 x 57 cm
Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

Pinturicchio (Bernardino di Betto Betti)
(Perugia, 1452 circa - Siena, 1513)
*San Bernardino richiama in vita un uomo
morto sotto un albero*, 1473
tempera su tavola, 76,5 x 57 cm
Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

Luca Signorelli
(Cortona, 1445 circa - 1523)
*Flagellazione (verso dello stendardo di
Fabriano)*, 1483-1485
tempera e olio su tavola, 84 x 60 cm
Milano, Pinacoteca di Brera

Francesco Benaglio
(Verona, 1432 circa - 1492)
Madonna con il Bambino, 1465-1475
olio su tavola, 38 x 30 cm
Venezia, Fondazione Musei Civici, Museo
Correr

Cristoforo Caselli
(Parma, 1460 circa - 1521)
Madonna con il Bambino, 1490-1495
tavola, 43 x 35 cm
collezione privata

Giovanni Bellini
(Venezia, 1435 circa - 1516)
Cristo morto sorretto da quattro angeli,
1470 circa
tempera e olio su tavola, 94,5 x 135 cm
Rimini, Museo della Città

Giovanni Bellini
(Venezia, 1435 circa - 1516)
Pietà (Imbalsamazione di Cristo), 1472-1474
olio su tavola, 107 x 84 cm
Città del Vaticano, Musei Vaticani

Bartolomeo della Gatta
(Firenze, 1448 - 1502)
*Assunta che porge la cintola a san
Tommaso con i santi Benedetto e
Scolastica*, 1470-1475
tempera su tela, 340 x 237 cm
Cortona, Museo Diocesano

Sezione 9 La riscoperta di Piero nell'Ottocento

Silvestro Lega
(Modigliana, 1826 - Firenze, 1895)
Il canto di uno stornello, 1867
olio su tela, 158 x 98 cm
Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo
Pitti

Silvestro Lega
(Modigliana, 1826 - Firenze, 1895)
Il villino Batelli lungo l'Affrico, 1863
olio su tavola, 43,4 x 79,3 cm
Viareggio, Istituto Matteucci

Telemaco Signorini
(Firenze, 1835 - 1901)
Santa Maria dei Bardi a Firenze, 1870
olio su tela, 89 x 66 cm
Viareggio, Istituto Matteucci

Odoardo Borrani
(Pisa, 1833 - Firenze, 1905)
Ritratto di giovane uomo, 1867-1868
olio su tela, 90 x 70 cm
Viareggio, Istituto Matteucci

Antonio Puccinelli
(Castelfranco di Sotto, 1822 - Firenze, 1897)
La nobildonna Morrocchi, 1859
olio su tela, 104 x 86 cm
Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo
Pitti

Luigi Mussini
(Berlino, 1813 - Siena, 1888)
Giovane dama senese in abiti del XVI secolo,
1858
olio su tela, 69,5 x 55 cm
Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte
Moderna e Contemporanea

Telemaco Signorini
(Firenze, 1835 - 1901)
Villa fiorentina, 1872 circa
olio su tela, 61 x 117,7 cm
courtesy Società di Belle Arti, Viareggio

Michele Tedesco
(Moliterno, 1834 - Napoli, 1917)
I viaggiatori aerei, 1865 circa
olio su tela, 73 x 45 cm
Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte
Moderna e Contemporanea

Michele Tedesco
(Moliterno, 1834 - Napoli, 1917)
La ricamatrice, 1862
olio su tela, 51,5 x 42 cm
Viareggio, Istituto Matteucci

Adriano Cecioni
(Fontebuona, 1836 - Firenze, 1886)
Le ricamatrici, 1866 circa
olio su tela, 52,2 x 41 cm
courtesy Società di Belle Arti, Viareggio

Silvestro Lega
(Modigliana, 1826 - Firenze, 1895)
Educazione al lavoro, 1863
olio su tela, 91,5 x 67 cm
collezione privata

Edgar Degas
(Paris, 1834 - 1917)
Semiramide costruisce Babilonia
(bozzetto), 1861 circa
olio su carta incollata su tela, 26,2 x 40,5
Paris, musée d'Orsay

Pierre Puvis de Chavannes
(Lione, 1824 - Paris, 1898)
Le pigeon, 1871
olio su tela, 136,7 x 86,5 cm
Paris, musée d'Orsay, dono della Galleria
Acquavella, New York, 1987

Pierre Puvis de Chavannes
(Lione, 1824 - Paris, 1898)
Le ballon, 1870
olio su tela, 135,5 x 86 cm
Paris, musée d'Orsay, dono della Galleria
Acquavella, New York, 1987

Georges-Pierre Seurat
(Paris, 1859 - Gravelines, 1891)
Poseuse de dos, 1887
olio su tavola, 24,3 x 15,3 cm
Paris, musée d'Orsay

Georges-Pierre Seurat
(Paris, 1859 - Gravelines, 1891)
Poseuse de profil, 1887
olio su tavola, 24,7 x 15 cm
Paris, musée d'Orsay

Sezione 10

La consacrazione nel Novecento. Nel segno del ritorno all'ordine tra metafisica e realismo magico

Virgilio Guidi
(Roma, 1891 - Venezia, 1984)
Natura morta con uova e tazzina,
1914-1915
olio su tavola, 31,5 x 41,5 cm
Venezia, collezione privata

Felice Casorati
(Novara, 1883 - Torino, 1963)
Le uova sul cassettone, 1920
tempera grassa su tavola, 48 x 63 cm
collezione privata

Achille Funi
(Ferrara, 1890 - Appiano Gentile, 1972)
Strumenti musicali e sedia, 1921
olio su tavola, 51,5 x 47 cm
Milano, Studio d'Arte Nicoletta Colombo

Giorgio Morandi
(Bologna, 1890 - 1964)
Natura morta, 1919
olio su tela, 56,5 x 47 cm
Milano, Pinacoteca di Brera, Collezione Jesi

Edita Broglio
(Smiltene, 1886 - Roma, 1977)
I gomitoli, 1927-1929
olio su tavola, 42 x 51,5 cm
Piacenza, collezione privata

Felice Casorati
(Novara, 1883 - Torino, 1963)
Ritratto di Renato Gualino, 1923-1924
olio su compensato, 97 x 74,5 cm
Viareggio, Istituto Matteucci

Gregorio Sciltian
(Rostov, 1900 - Roma, 1985)
L'uomo che si pettina, 1925
olio su tela, 175 x 120 cm
Gardone Riviera, Fondazione il Vittoriale
degli Italiani

Gregorio Sciltian
(Rostov, 1900 - Roma, 1985)
Ritratto del pittore futurista Ivo Pannaggi,
1925
olio su tela, 220 x 120 cm
Gardone Riviera, Fondazione il Vittoriale
degli Italiani

Ferruccio Ferrazzi
(Roma, 1891 - 1978)
L'idolo del prisma, 1925
olio su tavola, 159 x 93 cm
Genova, Wolfsoniana - Palazzo Ducale
Fondazione per la Cultura

Felice Carena
(Cumiana, 1879 - Venezia, 1966)
Apostoli, 1924
olio su tela, 135 x 190 cm
Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo
Pitti

Pompeo Borra
(Milano, 1898 - 1973)
Povera gente, 1926
olio su tela, 170 x 140 cm
Milano, Collezione Volker W. Feierabend
courtesy Studio d'Arte Nicoletta Colombo,
Milano

Felice Casorati
(Novara, 1883 - Torino, 1963)
Silvana Cenni, 1922
tempera su tela, 205 x 105 cm
collezione privata

Virgilio Guidi
(Roma, 1891 - Venezia, 1984)
Ritratto della madre, 1914-1915
olio su tela, 157 x 116 cm
Città del Vaticano, Musei Vaticani

Virgilio Guidi
(Roma, 1891 - Venezia, 1984)
La visita, 1922-1927
olio su tela, 175 x 145,5 cm
Milano, Museo del Novecento

Virgilio Guidi
(Roma, 1891 - Venezia, 1984)
In tram, 1923
olio su tela, 160,5 x 190,5 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e
Contemporanea

Virgilio Guidi
(Roma, 1891 - Venezia, 1984)
Ritratto di Adriana, 1928
olio su tela, 175 x 150 cm
Venezia, collezione privata

Virgilio Guidi
(Roma, 1891 - Venezia, 1984)
La visita, 1925
olio su tela, 163 x 125 cm
Venezia, collezione privata

Sezione 11

Soffici e Morandi.

Il segreto colloquio con le cose

Ardengo Soffici
(Bologna, 1890 - 1964)
Campi arati, 1910
olio su tela, 72,5 x 92 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e
Contemporanea

Giorgio Morandi
(Bologna, 1890 - 1964)
Paesaggio, 1925
olio su tela, 42 x 45,5 cm
UniCredit Art Collection

Giorgio Morandi
(Bologna, 1890 - 1964)
Paesaggio, 1940
olio su tela, 34,5 x 31 cm
Firenze, Fondazione di Studi di Storia
dell'Arte Roberto Longhi

Giorgio Morandi
(Bologna, 1890 - 1964)
Natura morta, 1941
olio su tela, 29 x 44 cm
Collezione Patrimonio Artistico Eni S.p.A

Giorgio Morandi
(Bologna, 1890 - 1964)
Natura morta, 1937
olio su tela, 61,8 x 76,3 cm
Firenze, Fondazione di Studi di Storia
dell'Arte Roberto Longhi

Massimo Campigli
(Berlino, 1895 - Saint Tropez, 1971)
Le cucitrici, 1925
olio su tela, 161 x 96,5 cm
San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage

Sezione 12
Dopo il Piero della Francesca di Longhi.
Tra realismo magico e il neorealismo
della scuola toscana

Antonio Donghi
(Roma, 1897 - 1963)
Donne alle scale, 1929
olio su tela, 146 x 100 cm
Collezione Banca Monte dei Paschi di Siena

Antonio Donghi
(Roma, 1897 - 1963)
Le villeggianti, 1934
olio su tela, 112 x 81,5 cm
collezione Chiara e Francesco Carraro

Antonio Donghi
(Roma, 1897 - 1963)
Battesimo, 1930
olio su tela, 162 x 132 cm
Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte
Moderna e Contemporanea

RAM (Ruggero Alfredo Michahelles)
(Firenze, 1898 - 1976)
Sulla Terrazza, 1930
affresco, 25 x 25 cm
collezione privata

RAM (Ruggero Alfredo Michahelles)
(Firenze, 1898 - 1976)
Les Mannequins 1 (Paris), 1931
olio su tela, 46 x 38 cm
courtesy Società di Belle Arti, Viareggio

RAM (Ruggero Alfredo Michahelles)
(Firenze, 1898 - 1976)
Les Mannequins 2 (Paris), 1931
olio su tela, 31 x 41,5 cm
courtesy Società di Belle Arti, Viareggio

Pietro Gaudenzi
(Genova, 1880 - Anticoli Corrado, 1955)
Lo spozalizio, 1920
olio su tavola, 104 x 209,5 cm
courtesy Galleria del Laocoonte, Roma

Giuseppe Capogrossi
(Roma, 1900 - 1972)
Il temporale, 1933 circa
olio su tela, 108 x 90 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e
Contemporanea

Gianfilippo Usellini
(Milano, 1903 - Arona, 1971)
Coro a tre voci, 1934
tempera su tavola, 122 x 82 cm
Milano, Museo del Novecento

Massimo Campigli
(Berlino, 1895 - Saint Tropez, 1971)
Figura di donna, 1935
olio su tela, 90 x 70 cm
Roma, Camera dei Deputati

Emanuele Cavalli
(Firenze, 1898 - 1976)
L'amicizia, 1933
olio su tela, 119 x 130 cm
Anticoli Corrado, Civico Museo d'Arte
Moderna e Contemporanea

Carlo Carrà
(Quargnento, 1881 - Milano, 1966)
Gli atleti in riposo, 1935
olio su tela, 119 x 171 cm
collezione privata

Achille Funi
(Ferrara, 1890 - Appiano Gentile, 1972)
Roma, 1930
olio su tavola, 72 x 82 cm
collezione privata - courtesy Archivio
Achille Funi, Milano

Achille Funi
(Ferrara, 1890 - Appiano Gentile, 1972)
La città assediata, 1932
pastello su carta, 220 x 120 cm
collezione privata - courtesy Archivio
Achille Funi, Milano

Onofrio Martinelli
(Mola di Bari, 1900 - Firenze, 1966)
Composizione di nudi, 1938
olio su tela, 140 x 190 cm
Bari, Regione Puglia

Corrado Cagli
(Ancona, 1910 - Roma, 1976)
I neofiti, 1934
tempera encaustica su tavola, 61 x 61 cm
Roma, collezione privata

Franco Gentilini
(Faenza, 1909 - Roma, 1981)
Giovani in riva al mare, 1934 circa
tempera su tela, 162 x 130 cm
Roma, Galleria d'Arte Moderna di Roma
Capitale

Giuseppe Capogrossi
(Roma, 1900 - 1972)
Il vestibolo, 1932
olio su tela, 114 x 97 cm
collezione privata

Pompeo Borra
(Milano, 1898 - 1973)
Cavalieri, 1948 circa
olio su tela, 105 x 120 cm
Como, collezione privata

Sezione 13
Hopper e Balthus.
Piero della Francesca. Un mito
contemporaneo

Francesco Trombadori
(Siracusa, 1886 - Roma, 1961)
Marina di Siracusa, 1954
olio su tavola, 50 x 60 cm
Palermo, Fondazione Sicilia

Balthus
(Paris 1908 - Rossinière 2001)
Jeune fille à sa toilette, 1952-1960
olio su tela, 151 x 82,3 cm
Grenoble, Musée de Grenoble

Balthus
(Paris, 1908 - Rossinière, 2001)
Les joueurs de cartes, 1966-1973
caseina, olio e tempera su tela, 190 x 225 cm
Rotterdam, Musée Boymens - van Beuningen

Balthus
(Paris, 1908 - Rossinière, 2001)
Sogno di una notte di mezza estate, 2000
olio su tela, 162 x 130 cm
collezione privata, courtesy
Robilant+Voena

Edward Hopper
(Nyack, 1882 - New York, 1967)
Approaching a City, 1946
olio su tela, 68,9 x 91,4 cm
Washington, DC, The Phillips Collection

Edward Hopper
(Nyack, 1882 - New York, 1967)
Manhattan Bridge Loop, 1928
olio su tela, 88,9 x 152,4 cm
Andover, Addison Gallery of American Art,
Phillips Academy



LA MOSTRA

1. PIERO DELLA FRANCESCA "MONARCA DELLA PITTURA"

Non è certo semplice, al giorno d'oggi, raccogliere in una mostra le opere mobili di Piero della Francesca: il loro numero è assai ridotto e i musei che le detengono ne sono giustamente gelosi. Se nemmeno in passato è stata organizzata una mostra di "tutto Piero", anche due esposizioni di recente a lui dedicate a distanza ravvicinata a New York (*Piero della Francesca in America*, Frick Collection, 2013; *Piero della Francesca. Personal Encounters*, Metropolitan Museum of Art, 2014) si sono dovute "accontentare" di un numero molto esiguo di prestiti, senza che ciò sia andato a scapito del loro successo, che è stato viceversa imponente. Presentare la summa dell'attività pittorica di Piero – un'impresa per altro verso impossibile, consistendo la sua opera maggiore in affreschi – non era del resto l'intento di questa mostra, che intende esaminare la sua figura in una prospettiva del tutto particolare, ovvero nei riflessi che ha avuto sulla produzione artistica non solo del suo tempo, ma soprattutto dei secoli più vicini a noi, e in particolare del Novecento, che si può ben a ragione definire il "secolo di Piero". La presenza di alcune opere del "Monarca" della pittura, come ebbe a definirlo nel 1509 Luca Pacioli, era tuttavia indispensabile per apprezzare non solo il carattere così peculiare del suo mondo visivo, che tanta presa ha avuto sui pittori moderni – da Seurat a Morandi a Hopper –, ma anche la qualità impareggiabile della sua pittura, per molti aspetti diversa da quella di ciascuno degli artisti contemporanei con i quali si misurò lungo la sua carriera, dagli "uomini nuovi del Rinascimento" fiorentino ai fiamminghi. Ecco che allora anche le opere radunate nelle tre prime sezioni della mostra, attorniate dai capolavori degli artisti che presiedettero alla sua formazione e da quelli che rimasero più direttamente impressionati dalla sua opera, dà luogo a un percorso, una sorta di piccola ma scelta "mostra nella mostra", in grado di illuminare l'intera esposizione, che, pur puntando come si è detto su altre vicende, non avrebbe avuto significato senza di esse.

Ma si diceva del numero estremamente limitato delle opere che compongono il catalogo del grande biturgense. Non a caso questa prima sezione, che vuole dare simultaneamente conto degli studi di cui Piero è stato fatto oggetto in epoca mo-

derna, si apre con l'ultima opera che gli è stata riconosciuta: e si tratta di un'attribuzione, accolta dalla critica dapprima con perplessità ma ora da tutti accettata, che risale a non più tardi del 1942, quando Roberto Longhi la fece conoscere nella seconda edizione della sua monografia, edita per la prima volta nel 1927. Nel frattempo opere che un tempo si ritenevano di Piero gli sono state semmai negate; ma dopo il 1942 nessun'altra novità si è aggiunta alla *Madonna con il Bambino* già in collezione Contini Bonacossi e ora in quella Alana a Newark: e si tratta di un'opera che, nel suo luminoso candore (solo in parte offuscato dalle sue vicissitudini conservative), denuncia il debito di Piero nei confronti dell'arte sviluppata a Firenze negli anni trenta del Quattrocento, tra Donatello e Domenico Veneziano, ma che pure appare ormai del tutto personale. Fin da quest'opera di esordio, per certi versi irrisolta ma di fatto già determinatissima, Piero mostra di voler battere una propria strada inconfondibile.

Se già in occasione della mostra dedicata a Melozzo (2011) il pubblico delle esposizioni forlivesi aveva potuto ammirare la tarda *Madonna di Senigallia* (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), la riproposta in questa occasione del *San Girolamo in preghiera con un donatore* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia consente di ammirarlo dopo un restauro che gli ha restituito l'originaria lucentezza, consentendo di meglio leggere l'impeccabile scansione dei piani prospettici attraverso cui la figurazione si articola nella terza dimensione. Si tratta di un esempio di quei "molti quadri di figure piccole, bellissimi" di cui nel 1568 parlava Vasari (un altro è la notissima *Flagellazione* di Urbino), che dovettero contribuire a far conoscere i modi di Piero anche al di fuori delle tappe toccate nel corso della sua lunga carriera. Ben più di quanto non osasse pensare lo stesso Longhi, il *San Girolamo* si accredita ormai come un'opera presente *ab antiquo* a Venezia, giacché la scritta che identifica il devoto in Girolamo Amadi, un mercante di origine lucchese ma naturalizzato veneziano, appare ormai incontrovertibilmente autografa. Nel quadro storico di cui dà conto la sezione successiva, volto a ripensare tra l'altro l'importanza che lo stesso Longhi annetteva alla conoscenza dell'opera di Piero da par-

te di Giovanni Bellini, la presenza di un dipinto come questo assume dunque un'importanza strategica.

Ma Piero si ammira tutt'oggi per alcune imprescindibili immagini che sono divenute le vere e proprie "icone" sulle quali hanno in modo diverso lavorato intere generazioni di artisti attivi nell'Ottocento e nel Novecento. Non poteva dunque mancare almeno una fra le più straordinarie e presenti a chiunque, come la *Madonna della Misericordia* generosamente accordata in prestito dal Museo Civico di Sansepolcro. Su di essa in gran parte si gioca l'interpretazione di Bernard Berenson di un Piero campione di un'arte superbamente "non eloquente", chiusa nell'autosufficiente contemplazione della propria indefettibile perfezione geometrica. Si tratta peraltro dello scomparto principale di un polittico destinato alla chiesa della confraternita della Misericordia della sua città natale, al quale Piero attese entro un lasso di tempo assai lungo, tra il 1444 e il 1464. Insieme ad altre figure di santi a mezzo busto, la *Santa Apollonia* della National Gallery of Art di Washington apparteneva invece al grandioso polittico eseguito per l'altar maggiore della chiesa di Sant'Agostino, ancora a Sansepolcro (1454-1469). Rispetto alla *Madonna della Misericordia*, si tratta di un'immagine di presa forse meno forte, ma in grado di ispirare nel 1984 una "Full Suite" di Andy Warhol.

L'opera di Piero della Francesca non si esaurisce però nella sola attività pittorica. Dopo il *Trattato d'abaco*, un testo dedicato al calcolo algebrico scritto intorno all'ottavo decennio, egli raccolse le proprie riflessioni sulla restituzione dei corpi nello spazio nel *Libellus de quinque corporibus regularibus* e soprattutto nel *De prospectiva pingendi*, quest'ultimo un trattato che, ponendosi sulla strada inaugurata da Leon Battista Alberti col suo *De pictura* (1436), apre alle posteriori speculazioni di Leonardo da Vinci. È su questo aspetto di colto teorico che, grazie anche al "furto" dei suoi testi operato da Luca Pacioli sia nella *Summa de arithmetica* che nel *De divina proportione*, la fama di Piero si protrasse nei secoli immediatamente successivi, quando quella di pittore era ormai del tutto negletta, prima che nel XIX secolo fosse fatto oggetto di un rilancio che continua tuttora.

2. PIERO E GLI "UOMINI NUOVI" A FIRENZE

Allorché Piero della Francesca giunge a Firenze, dove il 12 settembre 1439 è già documentato accanto a Domenico Veneziano sui ponteggi di Sant'Egidio, la situazione artistica circostante gli si presenta in rapida evoluzione, per la concomitante attività di pittori e scultori che offrono un ampio ventaglio di esperienze, tra le quali egli sarà ben presto in grado di condurre le proprie scelte. Soltanto in epoca moderna, la critica ha individuato la precisa linea di gusto entro la quale egli s'inserisce e che viene definita nella formula "pittura di luce", già adottata da Roberto Longhi a proposito del Veneziano e riproposta da Luciano Bellosi come titolo di una mostra memorabile (1990). Pur aderendo alla vocazione plastica espressa da Masaccio nei lavori della cappella Brancacci al Carmine (1424-1426), tale linea fa tesoro della felicità cromatica di ascendenza tardogotica che, lavorando al suo fianco, Masolino da Panicale aveva saputo difendere, riutilizzandola in senso moderno. Attraverso l'opera di Domenico Veneziano e poi di Piero, anche la lucentezza primaverile del colore di Masolino, portata a uno "splendore zenitale" (Longhi), avrebbe potuto dunque partecipare, insieme alla "forma", della sintesi consentita dalla inderogabile regola prospettica.

Se ci si avvicina a tale situazione attraverso gli occhi di un testimone che scrive ormai alla fine del secolo, il mercante Cristoforo Landino (1481), non si può non notare come l'assenza dei tre nomi fin qui rievocati di Masolino, Domenico e Piero decreti l'ormai avvenuta sconfitta a Firenze della "pittura di luce", che di fatto è destinata a fruttare altrove, dando prova di straordinario acume e insieme testimoniando della centralità che i fatti artistici erano giunti a ricoprire a Firenze per le classi colte, Landino cita altresì Masaccio "puro senza ornato, perché solo si decte all'imitatione del vero et del rilieuo"; fra Filippo [Lippi] gratioso et ornato et artificioso sopra modo [...]; Andreino [del Castagno] gran disegnatore et di gran rilieuo: amatore del-

le difficoltà dell'arte et di scorci [...]; Paolo Uccello buono compositore et vario [...], artificioso negli scorci, perché intese bene di prospettiva; fra Giovanni Angelico et vezooso et divoto et ornato molto con grandissima facilità".

In realtà, anche di fronte alle esperienze passate in rassegna da Landino lo stesso Piero non dovette certo rimanere indifferente. Se si prescinde dall'accezione "divota" sottolineata dal commentatore e dal tono candidamente fiabesco con cui egli restituisce il racconto sacro, anche l'Angelico aveva additato un modo per far coesistere la risentita plasticità dei corpi di Masaccio con l'estrema luminosità dei colori, così da far rivivere le lusinghe tardogotiche di Lorenzo Monaco. Negli affreschi del chiostro degli Aranci, eseguiti negli anni in cui Piero era a Firenze, un suo misterioso seguace, il portoghese Giovanni di Consalvo, aveva per giunta dimostrato come la pittura murale potesse accedere a una straordinaria monumentalità, facendo salva la ricchezza di osservazioni luministiche di cui erano campioni i fiamminghi, a queste date ben noti e apprezzati anche in città. Dal canto suo Paolo Uccello portava alle estreme conseguenze la ricerca prospettica, giovandosi di una gamma cromatica addirittura irrealistica: non a caso la fortunata formula "sintesi prospettica di forma-colore", che nel 1914 Longhi aveva coniato per Piero, nel libro del 1927 sopravvive solo in relazione a Paolo, di cui le ricerche successive hanno di fatto dimostrato la qualità moderna. Anche nel suo caso la mostra espone opere significative, legate alla sua attività nel corso degli anni trenta, e si sofferma poi su quegli esercizi prospettici, riferiti da Vasari ma pervenuti attraverso esemplari di autografia non da tutti accolti, di cui si sarebbe alimentata la riflessione dello stesso Piero.

Fino a che punto le esperienze dell'Angelico e di Paolo si rivelassero importanti per lo stesso Domenico Veneziano, nuovo e più riconoscibile "maestro" di Piero a Firenze dopo la prima attività alle dipen-

denze di Antonio da Anghiari a Sansepolcro, avrebbero potuto indicarlo le sue prove iniziali, come la meravigliosa *Madonna con il Bambino* di Bucarest e poi lo smagliante tondo con *L'adorazione dei magi* di Berlino, in cui una veduta amplissima e insieme superbamente analitica viene prodigiosamente racchiusa "nel pugno di cristallo della prospettiva" (Longhi), mentre i personaggi assurgono alla sovrana compostezza di Masaccio. Nella forzata assenza di quei dipinti, l'affresco di Santa Croce sembra in qualche misura abbandonare il supremo equilibrio formale delle opere eseguite da Domenico negli anni quaranta (pala di Santa Lucia de' Magnoli, Firenze, Uffizi), portato per qualche tempo avanti a Firenze da Alesso Baldovinetti, e alludere già alla diversione "lineare" di lì a poco perfezionata dal Verrocchio e da Antonio Pollaiuolo; ma è stupefacente come l'assoluto paesaggio collinare che si stende alle spalle dei due santi consuoni con quelli di Piero della Francesca.

In tal modo Domenico si affianca ad Andrea del Castagno, i cui affreschi con gli *Uomini illustri* della villa Carducci a Legnaja erano un tempo ritenuti un precedente per Piero. La ben nota predella di Giovanni di Francesco, in cui si osserva un precoce (e per Firenze pressoché unico) riecheggiamento degli affreschi aretini di quest'ultimo, segnala invece gli estremi sviluppi della "pittura di luce" nella città del Giglio. Ma la mostra insiste poi su Filippo Lippi e sul carattere singolarmente "artificioso" della sua arte, portata avanti in chiave non meno sofisticata – ma più solare e brillante – dal suo allievo Fra Carnevale, che nella natia Urbino ricoprirà un ruolo importante negli anni in cui vi sarà a più riprese attivo Piero. Conclude la sezione una scelta di testi rivolti alla speculazione teorica – in cui s'inserisce autorevolmente anche lo stesso Piero della Francesca – a partire da quel *De pictura* col quale già nel 1436 Leon Battista Alberti aveva dimostrato come la riflessione teorica potesse contribuire a valutare e a orientare l'attività degli artisti.

3. NELLA LUCE DI PIERO

Grazie alla sua attività in numerosi centri della penisola, Piero contribuisce in modo sostanzioso alla diffusione delle nuove idee maturate dal Rinascimento fiorentino, nel segno di quella "italianizzazione dello stile" che Roberto Longhi ha rivendicato a suo merito precipuo. Fin dai riecheggiamenti più antichi in ambito padano, la sua maniera "dolce e nuova" (Vasari), in cui grandi targhe colorate si organizzano prospetticamente per dar luogo a composizioni improntate a una monumentalità di impassibile gusto classico, è contrastata dalla tendenza più espressiva e marcatamente

lineare di cui si fa banditore Donatello nel corso del suo prolungato soggiorno a Padova (1443-1453). Di Piero risentono per tempo gli artisti attivi a Ferrara, dove egli lavora intorno al 1450. Tornato da Padova dopo aver rotto i rapporti con Francesco Squarcione, Marco Zoppo si mostra in grado di temperare gli schemi donatelliani con una ricerca luministica che gli deriva dalla conoscenza delle opere eseguite da Piero a Bologna, circa le quali ci ragguaglia purtroppo sbrigativamente Luca Pacioli. Nella vicina Modena sono poi attivi fin dalla metà degli anni cinquanta i fratelli Cristoforo e

Lorenzo da Lendinara, che nel 1463 ne otterranno la cittadinanza in vista degli importanti lavori affidati loro in duomo. Tra il 1449 e il 1454 essi avevano lavorato, sotto la guida di Arduino da Baiso, alla parte lignea dello studiolo di Belfiore a Ferrara e in quell'occasione dovevano aver conosciuto Piero, tanto che ancora Pacioli dirà che Lorenzo gli era "caro quanto fratello". Se non appare più necessaria l'ipotesi che i due fratelli avessero ottenuto dal maestro addirittura dei cartoni di cui servirsi con "diritto di riproduzione illimitata" (Longhi), certo è che i Lendinara sono tra i più

precoci banditori del linguaggio pierfrancescano tra Emilia, Veneto e Toscana, attraverso la tecnica, certo fabbrile ma nello stesso tempo supremamente "mentale", della tarsia, in cui la "sintesi prospettica di forma-colore" si attua attraverso il paziente accostamento dei legni di diversa specie. La mostra propone una vasta campionatura delle tarsie figurate eseguite da Cristoforo, così come ne rivaluta l'attività pittorica, che Longhi viceversa deprimeva.

Grazie al precoce trasferimento a Bologna, dov'è già attestato nel 1462, il ferrarese Francesco del Cossa si dimostra in grado d'inserirsi autorevolmente in una situazione già orientata dalle esperienze dello Zoppo e dalle precoci intese con Firenze istituite dalla politica filo-medicea dei Bentivoglio. Le opere in catalogo ne documentano bene il percorso, che si alimenta anche grazie al confronto con Niccolò dell'Arca, "scultore d'indole delicata in panni, sovente, fierissimi" (Volpe), per giungere, dopo la sfortunata parentesi di Schifanoia (1469-1470), a restituire i termini di un Rinascimento rustico e altero, oltre che sempre impareggiabilmente impostato sui binari della prospettiva. È di fatto su tali risultati che s'informa la Modena dei fratelli degli Erri nella loro attività tarda e poi del misterioso Bonascia, anch'egli documentato come provetto maestro di le-

gname, così da siglare una civiltà che ha nella tarsia prospettica il suo punto di riferimento privilegiato.

Come dall'Emilia le novità pierfrancescane si spostassero in Veneto è un tema che a più riprese si è provato a dirimere Longhi, anche attraverso l'ipotesi di un "modello" ivi lasciato e al quale avrebbero saputo rifarsi vari artisti. Al momento di accettare la sfida lanciata – per vero senza troppo fiato – da Zoppo con la pala di Pesaro (1471), Giovanni Bellini dovette confrontarsi con una situazione culturale limitata alla sola Venezia, dove pure Lorenzo da Lendinara aveva compiuto miracoli ai Frari, spingendosi a osservare quanto Piero aveva lasciato a Rimini o a Ferrara: la sua pala di Pesaro (1472-1474), di cui la mostra espone la cimasa con il *Compianto sul Cristo morto* ora alla Vaticana, supera di fatto l'ortodossia mantegnesca della sua prima fase grazie a un inedito senso del colore e del lume e alla perfetta articolazione dei piani prospettici.

La mostra sonda altri territori, come le Marche di Giovanni Angelo d'Antonio da Camerino e poi di Nicola di Maestro Antonio da Ancona, che nel 1472 troviamo intento a pantografare, nella grande dimensione della lunetta di una pala quadra già in San Francesco alle Scale e ora a Pittsburgh, un *San Girolamo nel deserto* lasciato da

Piero in Ancona nel 1450. Non tralascia il sofisticato nodo urbinato, qui rappresentato dal supremo nitore formale di un busto marmoreo dedicato *in mortem* alla consorte di Federico da Montefeltro da Francesco Luran); e indaga i territori tra Umbria e Toscana meridionale, che vedono attivi Luca Signorelli, "creato e discepolo" di Piero secondo Vasari, (Pietro Perugin) e l'ineffabile Bartolomeo della Gatta, già peraltro toccato di sottili grazie verrocchiesche: tutti in seguito coinvolti a Roma nella grande impresa della Cappella Sistina in Vaticano (1481-1483).

La distruzione voluta da Giulio II – ma per far posto a Raffaello – delle "due storie" (Vasari) eseguite nel Palazzo Vaticano da Piero, testimoniato attualmente a Roma dai soli malconci affreschi nella volta della cappella d'Estouteville in Santa Maria Maggiore, ci priva purtroppo di un testo che sarebbe stato importante per capire non solo quanto prodotto da Lorenzo da Viterbo in ambito monumentale tra Tagliacozzo e Viterbo (1469), ma anche le spettacolari prodezze di Melozzo da Forlì ai Santi Apostoli e le lucide astrazioni di Antoniazio da Montefalco. Nel segno ancora di Forlì la sezione si conclude con una pala, in cui Marco Palmezzano registra, nel basamento del trono costruito a "mazzocchio", gli esercizi del grande "monarcha della pittura".

4. "UN DE' PITTORI DA FAR EPOCA NELLA STORIA". OBLIO E RECUPERO DI PIERO

In questa sezione, che raduna numerosi aspetti trattati nella parte introduttiva della mostra, è raccolta una sintetica ma significativa testimonianza, attraverso copie, libri e fotografie, delle alterne fortune di Piero dalla sua epoca alla prima metà del secolo scorso. Nonostante Piero della Francesca sia tra le maggiori personalità artistiche del Quattrocento e abbia come pochi battuto le strade tanto dei maggiori centri del Rinascimento (da Firenze a Roma, da Ferrara a Urbino) che dei centri meno blasonati (dalla natia Sansepolcro ad Ancona), la conoscenza delle sue opere è rimasta a lungo nell'oblio. Non è bastata l'attestazione di stima da parte di Luca Pacioli, poco dopo la morte, nel *De Divina proportione* del 1509, dove lo chiama "monarcha a li di nostri de la pictura"; né tantomeno quanto scritto in entrambe le edizioni delle *Vite* da Giorgio Vasari, pittore e biografo aretino e dunque suo conterraneo, per porre il nome di Piero nell'*élite* dei grandi maestri della pittura italiana. La perdita delle conoscenze sulla sua opera e sulla sua vita è stata duratura: si è infatti protratta nel corso del Cinquecento e del Seicento, subendo un destino di completa trascuratezza che ha condiviso con la maggior parte dell'arte quattrocentesca. Sarà solo con l'emergere nel Settecento di istanze illuministiche e civiche che iniziano a essere avvertiti i primi elementi per il

recupero della sua figura e la rivalutazione delle sue opere. È quindi significativa l'incisione del 1794 che Francesco Rosaspina trae dall'affresco *Sigismondo Pandolfo Malatesta di fronte a san Sigismondo* del Tempio Malatestiano per la biografia sul signore di Rimini di Francesco Gaetano Battaglini: si tratta infatti della prima rappresentazione *d'après* di un'opera di Piero, segno di una rivalutazione del suo operato, che nel volume è attestata anche dall'autore, il quale dà merito al maestro toscano di essere stato capace di trasmettere le qualità di Sigismondo Pandolfo.

Di ben maggiore respiro è tuttavia l'attenzione dedicata a Piero dall'abate Luigi Lanzi nella sua *Storia pittorica della Italia* (1792), dalla quale è tratta la citazione che dà titolo a questa sezione. Le vicende della riscoperta di Piero della Francesca sono il frutto comunque di un percorso lento, non privo di sospensioni, come dimostra il caso della pala Montefeltro, requisita dall'esercito di Napoleone nel 1811 dalla chiesa di San Bernardino di Urbino e spedita alla Pinacoteca di Brera come opera dell'urbinate Fra Carnevale, e che sotto questo nome appare nella *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti* di Giovanni Rosini. Allo stesso modo però l'interesse crescente che gli storici dell'arte maturavano nei confronti delle opere di Piero è valso a farle conoscere tanto tra gli studiosi che tra

i più appassionati amatori. È pertanto sintomatico il caso delle due *Teste* tratte dalla *Disfatta di Cosroe* eseguite a ricalco da due talentuosi litografi, Antonio Marini e Vincenzo Gozzini, per la *Raccolta di lucidi di teste dipinte dai più celebri maestri della scuola italiana*, data alle stampe a Firenze dalla prestigiosa Litografia Salucci nel 1823. Si tratta del preludio di quanto avverrà nei decenni successivi sulla spinta dei viaggi italiani, e in particolare in Toscana, di grandi conoscitori e storici dell'arte di provenienza anglosassone, che sulle ali del crescente interesse riscosso nei circoli vittoriani dall'arte italiana del Quattrocento, a più riprese prenderanno a frequentare i luoghi di Piero. Tra loro si distingue Austen Henry Layard, che nel 1855, nel corso di uno dei suoi viaggi in Italia, eseguì una serie di disegni a calco dalle *Storie della Vera Croce* di Arezzo.

Il progetto di pubblicazione dei disegni non ebbe seguito, ma la loro fama fu vasta negli ambienti d'oltremarina: vennero infatti visti da storici dell'arte come Gustav Friedrich Waagen o dallo storico John Addington Symonds, la cui monumentale opera il *Rinascimento in Italia* ha avuto una profonda influenza nel mondo anglosassone. Qualche anno più tardi, quando l'eco della campagna di Layard era ancora viva, l'Arundel Society commissionò in Italia alcune riproduzioni ad acquerello di quattro

scene della *Leggenda della Vera Croce* di Arezzo e della *Resurrezione* di Sansepolcro. Le copie vennero affidate rispettivamente al romano di stanza a Perugia Cesare Marianecchi e all'umbro Eliseo Tuderte Fattorini, con l'obiettivo principale di poterne serbare memoria alla luce delle precarie condizioni di conservazione in cui versavano. Della *Resurrezione* venne prodotta anche una cromolitografia, tecnica di cui il sodalizio britannico fece largo uso per la diffusione delle campagne di documentazione che portava avanti in Italia.

In questo clima di ricupero dell'arte di Piero, il ciclo della cappella Bacci di Arezzo risulta sempre essere in primo piano negli interessi divulgativi, didattici e più propriamente artistici degli ambienti internazionali. Non solo ne è prova la *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI* di Giovanni Battista Cavalcaselle, scritta in inglese in collaborazione con Joseph Archer Crowe a partire dal 1864, ed edita in italiano dal 1875 (n. 334), ma anche le copie che due artisti francesi, Charles Loyeux e Ernest Hébert, realizzarono nella prima metà degli anni settanta dell'Ottocento: già Longhi (1927) notava come tali copie, e in particolare quelle di Loyeux, avessero potuto provocare un primo interesse per l'arte di Piero da parte di Georges Seurat. È quindi possibile notare come la fortuna di Piero che gradualmente si espande nell'ultimo quarto dell'Ottocento sia coincisa con l'evolversi delle tendenze artistiche ed estetiche che sanciranno la sua grandezza e la definitiva consacrazione nel Novecento. Oltre alle ricerche personali che nel 1904 portano precocemente Duncan Grant a copiare il *Ritratto di Federico da Montefeltro*, è piuttosto nelle attenzioni che i più promettenti critici d'inizio secolo rivolgono al maestro toscano l'elemento determinante alla sua riscoperta. Già nel 1897 i *Central Italian Painters of Renaissance* del talentuoso lituano-americano Bernard Be-

renson dedicavano spazio e lodi al pittore, individuato, in forza della sua olimpica impersonalità, come l'unico artista in grado di affiancarsi Fidia e Velázquez. Divenuto ben presto arbitro del collezionismo d'oltreoceano, è forse lo stesso Berenson a incoraggiare la sua amica Isabella Stewart Gardner, che già nel 1892 aveva visitato Arezzo, ad acquistare da Elia Volpi l'affresco strappato dalla casa di Piero a Sansepolcro raffigurante *Ercole* (1903-1906). Lo stesso Volpi aveva fatto eseguire una copia dell'affresco, che per qualche tempo venne ritenuta l'originale.

In Italia, nel fervoroso clima culturale che all'inizio del XX secolo si stringe attorno alla "Voce" di Prezzolini, Roberto Longhi matura le sue rivoluzionarie idee sul pittore, al quale dedica il "saggio di strenuo storicismo stilistico" *Piero de' Franceschi e lo sviluppo dell'arte veneziana*, uscito nel 1914 in due puntate sulla rivista "L'Arte" diretta da Adolfo Venturi. Quest'ultimo, direttore della Scuola di specializzazione in Storia dell'arte dell'Università di Roma frequentata dallo stesso Longhi, redigeva in quegli anni la sua monumentale *Storia dell'arte italiana* (1901-1939) e faceva in tempo a registrarne l'ammirazione. Il disegno storico impostato da Longhi era tuttavia assai più ambizioso, giacché poneva Piero alla base della rinnovata pittura veneziana di Giovanni Bellini e Antonello da Messina, indicandolo come precursore di artisti moderni quali soprattutto Cézanne. Nella sua ricostruzione, negli stessi mesi esposta anche ai suoi alunni del Liceo Visconti nella *Breve ma veridica storia della pittura italiana* (pubblicata dalla moglie Anna Banti solo nel 1980), Longhi poneva Piero a capo di una corrente alternativa rispetto a quella basata sul disegno e sul chiaroscuro promossa da Vasari, definendola secondo l'efficace formula di "sintesi prospettica di forma- colore".

Se l'articolo del 1914 costituisce una sor-

ta di premessa teorica, è solo nella monografia del 1927 che Longhi dà pienamente corpo alla figura di Piero, sia come occhio critico, in grado di selezionare tra le novità della pittura fiorentina da lui conosciuta in presa diretta soltanto gli aspetti che saranno funzionali alla sua formula, sia come artista, del quale viene ricostruito per intero il percorso nonché le conseguenze del suo stile nel bacino mediterraneo. Ne nasce un libro senza precedenti, tanto per il linguaggio mirabilmente efrastico quanto per l'innovativo apparato critico, attraverso il quale viene ricostruita nel dettaglio la "fortuna storica" dell'artista, quanto per il ricchissimo corredo fotografico, costituito in gran parte di dettagli rivelatori ed esso stesso strumento critico sulla sua opera. Il successo del libro, subito tradotto in francese e poi in inglese, sta anche nell'essere stato fonte di dibattito non solo tra gli storici dell'arte. Fu appunto la monografia di Longhi a rivelare a molti artisti, il più grande dei quali è senza dubbio Giorgio Morandi, la grandezza e la centralità di Piero: nonostante sul retro rechi la data 1920, anche l'omaggio di Pio Semeghini alla *Madonna di Senigallia* risente del volume di Longhi. È anche il caso di Ferruccio Ferrazzi, pittore romano che tramite il filtro dell'ammirazione per il preraffaellismo recupera una visione artigianale dell'attività di artista. Nella sua carriera Ferrazzi sarà autore di diverse opere ad affresco di carattere monumentale e vedrà in Piero, del quale copia gli affreschi aretini, un esemplare rappresentante della tradizione artistica nazionale. È lo stesso Longhi a notare però che, senza l'intervento dei critici tale grandezza non sarebbe stata del tutto rivelata: polemizzando con certi pittori "novecentisti" che a giudicare dai loro dipinti vedevano "Piero con gli occhi spessi di Lorentino d'Arezzo", egli stroncava ad esempio la volonterosa monografia di Pompeo Borra del 1950.

5. LA RISCOPERTA DI PIERO NELL'OTTOCENTO

Le due grandi copie ad acquerello della *Difatta di Cosroe* e della *Vittoria di Costantino* e i lucidi dalla *Flagellazione*, eseguiti tra il 1838 e il 1840 dal pittore tedesco vicino ai Nazareni Johann Anton Ramboux, segnano l'inizio, dopo secoli di oblio, dell'interesse per Piero riscoperto soprattutto negli affreschi di Arezzo. Questi cominciarono a destare l'attenzione dei conoscitori e dei viaggiatori stranieri in Italia. Ma mentre Gaye e Passavant dimostreranno il loro precoce entusiasmo per le opere pierfrancescane, von Rumohr nelle celebri *Italienische Forschungen* del 1831 lo aveva considerato "mediocrissimo pittore". Positivo invece il giudizio di Burckhardt che nel suo *Der Cicerone* del 1855 mostrò di apprezzarne la "caratterizzazione così energica, un tale movimento e un colorito così lu-

minoso, che non ci si accorge affatto della mancanza di una concezione più alta nei fatti raffigurati".

Ma come sempre, in dialettica con le prime aperture dei conoscitori e dei critici, è stato decisivo lo sguardo e l'interesse degli artisti. Basta considerare le opere dei Macchiaioli in relazione al loro dibattito rapporto con la pittura del Tre e Quattrocento, per accorgersi come accanto alle più prevedibili suggestioni da Giotto, dall'Angelico, da Paolo Uccello, da Masaccio e da Ghirlandaio, cominciasse a essere preso in considerazione come motivo di studio e di ispirazione anche Piero. Nell'accostare i Macchiaioli a Piero sono state decisive due figure. Prima di tutto e principalmente quella del pittore purista Gaetano Bianchi che, noto soprattutto come il "re dei

restauratori", aveva consolidato e recuperato con estese integrazioni, realizzate tra il 1858 e il 1861, i deteriorati affreschi aretini. Maestro di Borrani, con cui aveva trascorso nel 1856 una settimana ad Arezzo, ha avuto una grande influenza su tutti i Macchiaioli, cui era vicino anche il pittore aretino Angelo Tricca, figura leggendaria per le sue caricature nell'ambito del Caffè Michelangelo. È autore di un curioso busto di terracotta policroma del 1875 che rappresenta Piero e di un quadro intitolato *Piero della Francesca ormai cieco in atto di dettare le regole di geometria al suo scolaro Luca Pacioli*.

Se osserviamo alcuni ritratti di pittori puristi fiancheggiatori dei Macchiaioli ritroviamo la fissità pensosa dei volti di Piero in quello della *Nobildonna Morrocchi* raffi-

gurata da Puccinelli, mentre il profilo della Giovane dama senese di Mussini ricorda, insieme a quelli del Pollaiuolo o del Ghirlandajo, le estenuate *silhouettes* della *Battista Sfoza* o delle dame nell'*Incontro di re Salomone con la regina di Saba*. Mentre la sagoma del *Giovane uomo* di Borrani è racchiusa in una stilizzazione e in una gestualità, quella delle mani bloccate, che rimandano ai cadenzati e rituali ritmi di Piero. Così nel grande capolavoro di Lega, *Il canto di uno stornello*, le tre sorelle Batelli appaiono fermate, nell'atmosfera limpida e sospesa, in volumetrie cadenzate e raggruppate come le figure femminili nell'*Adorazione del sacro legno*. La suggestione di Piero sembra decisiva nel determinare quel senso della sacralità del lavoro quotidiano che domina nelle intense scene di vita domestica di Tedesco, Lega e Cecioni, uniti nel plasmare le figure come corpi luminosi e colorati, fermate nei profili perduti e nei gesti solenni. L'ariosità dei paesaggi pierfrancescani ripresi a volo d'uccello si ritrova ancora in Tedesco e Lega; mentre Signorini e Altamura costruiscono lo spazio e le architetture attraverso geometrie nitide e misurate, bloccate infine nella luce zenitale. La cultura di Degas, molto vicina agli inizi a quella dei Macchiaioli da lui frequentati a

Firenze come dimostra anche il grande ritratto di gruppo della *Famiglia Belelli* iniziato nel 1858 proprio a ridosso del soggiorno nella città toscana, rivela tutta la sua profondità in quello strano e impegnativo dipinto storico conservato al Musée d'Orsay, di cui si espone il bozzetto preparatorio, *Semiramide che costruisce Babilonia*. Si tratta di un'opera che, anche se non finita, ha un fascino straordinario, proprio per la complessità delle sue fonti, tra cui è stata individuata *L'adorazione del sacro legno* degli affreschi di Arezzo, davanti ai quali il pittore sostò in occasione del suo viaggio verso Firenze nell'estate del 1858. Lo confermano il carattere ieratico dei personaggi, suddivisi in due gruppi principali, la solennità plastica dei loro profili, il ritmo serrato della composizione pervasa da serenità, semplicità formale e grandezza eroica. In questo percorso di inserisce bene anche Puvvis de Chavannes che nel suo secondo viaggio in Italia del 1848 aveva avuto occasione di ammirare gli affreschi di Giotto, di Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa e proprio il ciclo aretino di Piero, restituendo queste impressioni nei grandiosi murali realizzati nei musei francesi. I due singolari dipinti, intitolati *Le ballon* (Il pallone) e *Le pigeon* (Il piccione viaggiatore), ricordano

come durante la guerra franco prussiana del 1870-1871 le comunicazioni tra Parigi assediata, rappresentata sullo sfondo de *Il piccione viaggiatore*, e il resto della Francia erano assicurate dai palloni aerostatici e dai volatili usati per inviare i messaggi. Lo spazio dei due quadri è dominato dalla stessa figura ripresa di fronte e di spalle, la cui tornita sagoma ricorda ancora quella delle dame dell'*Adorazione del sacro legno*. Favorita anche dalla presenza delle due monumentali copie degli affreschi aretini, conservate all'École des Beaux-Arts, realizzate nel 1872 e nel 1873-1874 da Charles Loyeux, la fortuna di Piero in Francia è stata decisiva, come riconosceva anche Longhi, su Seurat. In opere come *Bagnanti ad Asnières* del 1883-1884 o *Una domenica alla Grande-Jatte* del 1884-1885, cui sono da ricollegarsi i due dipinti qui esposti (*Poseuse de profil; Poseuse de dos*), la calcolata geometria dell'impianto compositivo, le volumetrie nitide e la luce provano un'attenta meditazione dei capolavori pierfrancescani ormai sempre più noti attraverso le copie, le riproduzioni fotografiche, ma anche la prima possibilità di una visione diretta nei grandi musei.

6. LA CONSACRAZIONE NEL NOVECENTO NEL SEGNO DEL "RITORNO ALL'ORDINE" TRA METAFISICA E REALISMO MAGICO

La definitiva consacrazione critica di Piero iniziata con *The Central Italian Painters* di Berenson del 1897 e proseguita con il rivoluzionario saggio di Longhi su *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, pubblicato su "L'Arte" del 1914 – ma non bisogna dimenticare le quaranta pagine dedicate all'artista da Adolfo Venturi nella sua monumentale e diffusa *Storia dell'arte italiana* nel primo dei due volumi dedicati al Quattrocento comparso nel 1911 e l'album fotografico del 1922 selezionato e commentato dallo stesso Venturi per la popolare serie de "I grandi maestri dell'arte italiana" pubblicata da Alinari – determinò l'influenza, sempre più decisiva di Piero sugli sviluppi della pittura italiana che a partire dagli anni della guerra e del primo dopoguerra, in sintonia con il movimento internazionale del "ritorno all'ordine", ricuciva il dialogo con la tradizione in polemica con l'operazione dissolutrice delle avanguardie e in particolare del Futurismo. Il *Piero dei Franceschi* di Longhi, contemporaneo all'altro meraviglioso saggio sulla *Scultura futurista di Boccioni*, proponeva una lettura miracolosamente "sintetica", quasi cubo-futurista dello stile di Piero, in particolare di un'opera come il *Battesimo* di Londra destinata a essere una delle più amate, insieme alla *Flagellazione* di Urbino, dagli artisti del Novecento. Ma espressioni come "piani convergenti verso un asse centrale", "contorni semplici", "forme umane in pose statiche e raccolte", "movimen-

to arrestato", "pannaggi cadenti a scannelare le colonne corporee e a rastremarle", "alberi conici" sembrano presagire le imminenti poetiche del ritrovato classicismo, tra Severini, il Carrà postfuturista e De Chirico. Così "la prospettiva come arte di sintetizzare a un tempo forma e colore" o il "sintetismo prospettico di forma colore", la "spazialità architettonica ottenuta con l'intervallo regolare di volumi regolati", i "gesti sospesi", il "luminismo statico", "il serpeggiamento funzionale entro inesorabili tubature prospettiche" anticipano il linguaggio del Carrà metafisico, ma anche del giovane Morandi, di Funi e dello stesso Casorati. La sempre più diffusa voglia di ritornare, dopo la confusione dei simbolismi e delle avanguardie, alla "pura pittura" e alla proibizione del mestiere doveva trovare in questo Piero riscoperto una guida sicura, anche se poi per un capofila di questa tendenza come Carrà gli eroi da celebrare saranno altri, il più primitivo Giotto e il Paolo Uccello "costruttore" cui dedicava nel 1916 due articoli memorabili su "La Voce". Questo non toglie che poi il nome di Piero ricorra frequente nei suoi scritti e che nel 1921 gli renda un omaggio esplicito citandolo in opere come *L'amante dell'ingegnere* del 1921. Rispetto alle istanze più scientifiche di Severini, espresse anche negli scritti sulla "divina proporzione" e il "numero d'oro", e dei puristi francesi de "L'Esprit Nouveau", prevale nei protagonisti italiani della grande

stagione metafisica, di "Valori Plastici" e poi del successivo "Novecento", un dialogo sempre più serrato con il Quattrocento basato sul confronto coi critici e un rapporto più diretto con le opere, senza divenire però succubi della tradizione e cadere nel puro citazionismo, come sottolineerà Funi ricordando che il "rifersi liberamente a un Masaccio o a un Piero della Francesca era" per "noi un riferimento più spirituale e civile che concettuale". Saranno proprio due capolavori pressoché contemporanei, nel 1921 *L'amante dell'ingegnere* di Carrà e nel 1922 la *Silvana Cenni* di Casorati, a rivelare, nell'omaggio esplicito a due tra le più note e ora celebrate opere di Piero, il *Ritratto di Battista Sforza* e la *Madonna della Misericordia*, la volontà del recupero di un'identità, "italiana e mediterranea", che era andata smarrita. Questa aspirazione trova consenzienti Carrà e De Chirico, quando quest'ultimo afferma nel che se "vi è uno spirito italiano in pittura, noi non lo possiamo vedere che nel quattrocento". A unire pittori d'estrazione e temperamento diversi come Guidi, Casorati, Funi, Morandi sono motivi iconografici comuni come quello ricorrente delle uova, emblema del rigore geometrico e compositivo quattrocentesco, desunto dalla pala di Brera di Piero. Ma Longhi aveva attribuito a Piero la "creazione del moderno colorismo come armonia calda e solare di toni contrapposti e di gamma totale, espansi sulle superfici di un

riposo coloristico non più raggiunto", facendone dunque un punto di riferimento per il tonalismo contemporaneo, come la pittura di Guidi dominata da una gran luce diffusa e cadenzata da figure immote nell'atmosfera sospesa, chiuse nei loro gesti bloccati e ieratici che ritroviamo anche in Gaudenzi o in Ferrazzi (che nel 1927 studierà a fondo gli affreschi di Arezzo). Se nel Campigli de *Le cucitrici* risalta una stilizzazione delle figure identificate in volumi colorati intrisi di luce, nel caso di Sciltian (*L'Illusione di Sciltian* 2015), di cui Longhi introduceva la personale alla "Galleria d'Arte Bragaglia" nel 1925, colpiscono gli echi simulta-

nei da Piero e insieme da Caravaggio, l'altra grande riscoperta longhiana di quegli anni. In due opere comparse in quella rassegna *L'uomo che si pettina* sembra nobilitare lo sconcertante naturalismo grazie alla posa e ai gesti ieratici, probabilmente ripresi dal san Sigismondo dell'affresco di Rimini di Piero; mentre nel *Ritratto del pittore futurista Ivo Pannaggi* la solidissima figura si accampa sullo sfondo di una tenda che ha lo stesso rilievo architettonico di quella del *Sogno di Costantino* negli affreschi aretini. Echi insieme caravaggeschi e pierfrancescani, in particolare dai soldati addormentati della *Resurrezione*, ritroviamo pure ne-

gli *Apostoli* di Carena esposto alla Biennale del 1926 (*Felice Carena* 1996). Mentre nella *Povera gente* di Borra (*Pompeo Borra* 2006; *Pompeo Borra* 2009) appare come un Piero solidificato in volumi più plastici che colorati, un po' travisato attraverso i rimandi a Picasso. Rischio da cui restano esenti le figure ieratiche e attonite che popolano i luminosi spazi domestici del grande Guidi che ricorderà di aver voluto stabilire "la relazione tra la sensazione fisica della luce e la luce di Piero e dei Veneziani. Riflettei la prima volta sul sentimento meridiano della luce in Piero".

7. DOPO IL PIERO DELLA FRANCESCA DI LONGHI. TRA REALISMO MAGICO E IL NEOREALISMO DELLA SCUOLA ROMANA

L'uscita nel 1927, per le Edizioni di "Valori Plastici" e subito anche in versione francese per la parigina Cès, della celebre e insuperata monografia longhiana su *Piero della Francesca* ha avuto una vasta ed entusiastica eco tra i critici e gli artisti, come dimostrano le recensioni subito apparse in quell'anno dell'ex-vociano Alberto Spaini su "Il Resto del Carlino", di Emilio Cecchi sul "Corriere della Sera", Carrà su "L'Ambrosiano", Michele Biancale in "Il Popolo di Roma", del novecentista Cipriano Efisio Oppo su "La Tribuna", di Francesco Trombadori in "Il Piccolo della Sera" e del giovane antifascista Leo Ferrero in "Solaria". Nello stesso anno Francesco di Cocco e soprattutto Ferruccio Ferrazzi sostavano a lungo, ricopiando gli infiniti dettagli, sotto gli affreschi di Arezzo.

Si apriva così una nuova fase della fortuna, rilanciata in termini più consapevoli, della pittura del Quattrocento in cui, oltre a Longhi, aveva un ruolo importante il letterato Massimo Bontempelli che ribadiva il dialogo tra modernità e tradizione all'insegna del cosiddetto Realismo magico. Nello stesso 1927 inaugurava la stagione militante della sua rivista "900" con una serie di dichiarazioni d'intenti per cui invitava gli artisti contemporanei a guardare "i pittori italiani del Quattrocento: Masaccio, Mantegna, Piero della Francesca" proprio per "quel loro realismo preciso, avvolto in un'atmosfera di stupore lucido" che li rendeva "stranamente vicini" alla sensibilità contemporanea. Anche Longhi faceva delle considerazioni simili sul realismo di Piero, usando il significativo termine di "naturalismo magico".

Un'oggettività, basata tanto sulle atmosfere lucide e sospese quanto sulla fissità ieratica delle figure racchiuse nei gesti bloccati, pervade i dipinti del romano Donghi. Questo pittore isolato aveva attirato l'attenzione di Ojetti che gli aveva acquistato dei quadri (*Da Fattori a Casorati* 2010). Il ricavato gli aveva finalmente consentito di realizzare il sogno tanto agognato ("Non ne posso più. Devo vederlo" aveva confessato) e finora mai realizzato di andare ad Arez-

zo a studiare gli affreschi di Piero. Nell'agosto del 1925 poteva finalmente scrivere al suo protettore: "Piero della Francesca oltre a piacermi moltissimo, mi ha impressionato il fatto di notare, in un pittore di quell'epoca un realismo così forte". Se in Donghi le desunzioni iconografiche non sono sempre dirette, in un altro esponente di quel clima, come Usellini, ritroviamo un'eco molto precisa del coro angelico della *Natività* della National Gallery di Londra. Il richiamo diventa ancora più stringente nell'uso della tempera grassa o comunque di una materia, come avviene nel piccolo affresco su mattone di Ram, che evoca quegli antichi procedimenti pittorici. Lo stesso Ram ci sorprende quando nel surreale nitore della serie de *Les Mannequins* realizzata a Parigi racchiude la misteriosa scena mondana entro i perfetti e geometrici ritmi compositivi della *Flagellazione* evocata anche dai colori gemmati e dagli scorci di cielo terso striati dalle rare nuvole chiare. Mentre le sagome in cui Funi sintetizza i monumenti dell'antica Roma richiamano quelle della misteriosa *Prospettiva di città ideale* di Urbino.

Il fascino carismatico di Bontempelli narratore e teorico è decisivo sugli sviluppi della nuova generazione della Scuola romana, giovani di grande talento come Cagli, Capogrossi e Cavalli. Gli ultimi due firmarono nel 1933, insieme a Roberto Melli reduce dall'esperienza di "Valori Plastici", il combattivo *Manifesto del Primordialismo plastico*, dove sostengono che "il principio plastico italiano," sia "il principio plastico trascendentale", dato che il "colore non è l'arte della pittura e la materia va distrutta nella cosa creata. Tuttavia l'arte della pittura è rapporto di colore che suscita l'architettura del dipinto, la distribuzione dei suoi spazi, l'essenzialità tipica delle sue forme". In conclusione "come l'universo è determinato dallo spazio e dalla luce: dal volume come accidente dello spazio, e dal colore come accidente della luce, così l'arte della pittura deve essere spazio, luce, volume, colore ai fini della creazione".

La "costruzione tonale", un'espressione usata da Capogrossi e che rimanda alla

"pura sostanza tonica" in cui Longhi identificava la pittura di Piero, caratterizza i suoi quadri e quelli dell'amico Cavalli dove scene di vita vissuta, popolate di corpi identificati in tutta la loro fisicità, approdano a un neorealismo malinconico e sospeso. Il richiamo ricorrente al famoso nudo che si spoglia nel *Battesimo di Cristo* diventa quasi una parola d'ordine. Longhi era rimasto impressionato dal "catecumeno" che, "fermo nella sua posa impacciata e pur misurata sul fondo", era stato raffigurato mentre "si va spogliando e lo vediamo impeso nell'istante che i panni impastoiati sulle spalle e sul capo si plasmano in un armonico blocco come calcato di creta". Questa evidenza realistica, sublimata nei valori della forma, domina le scene di nudo oltre che di Capogrossi, di Cavalli, di Gentilini, di Cagli, di Martinelli. Negli ultimi due l'omaggio a Piero appare, sempre nella citazione del *Battesimo*, più scoperto.

Nei dipinti di Campigli più vicini all'impegno intensificato negli anni trenta della pittura murale ritroviamo un nitore e un ritmo compositivo che nella lunga sequenza de *La spiaggia (La fotografia)*, il capolavoro eseguito nel 1937 per l'ufficio Marmont arredato da Gio Ponti nel palazzo della Ferrania a Milano, ricorda le scansioni compositive, i gruppi in posa degli affreschi aretini. Sembra che Luchino Visconti si sia ispirato a questi singolari pannelli per le scene ambientate nella luce opalina del Lido di *Morte a Venezia (Campigli* 2013).

Alla vigilia della guerra colpiscono, in un altro protagonista della pittura murale come il veronese Casarin, impegnato anche negli allestimenti lirici all'Arena, i riferimenti diretti alla *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello e alle battaglie affrescate da Piero ad Arezzo. L'adozione di una tecnica mista tra olio e tempera conferisce una suggestione speciale a questo sogno epico ricollegabile al rilancio novecentesco della pittura di storia. Gli stessi richiami, anche se tradotti in una sintesi volumetrica più astratta, li ritroviamo nel 1948 nei *Cavaliere* di Borra. Un ultimo omaggio a Piero che sembra preannunciare l'uscita nel

1950 della monografia che non piacque affatto a Longhi, come non apprezzava la pittura del suo autore. Forse deve aver avuto uno sguardo più indulgente verso la *Marina di Siracusa* di Trombadori che nel 1927

aveva recensito con entusiasmo il suo *Piero della Francesca*. Queste acque riprese a volo d'uccello e immerse nella luce ricordano molto quello struggente paesaggio del dittico degli Uffizi dove, aveva osservato Lon-

ghi, il "lago che, specchiando la zona scialba del cielo, è tepido, come una secchia di latte appena versato".

8. PIETRO GAUDENZI E GLI AFFRESCHI PERDUTI DEL CASTELLO DEI CAVALIERI A RODI

I cartoni riuniti in questa sezione, assieme ad altri cinque e a numerosi bozzetti, sono superstiti testimonianza del ciclo di affreschi commissionato nel 1937 a Pietro Gaudenzi dal quadrumviro Cesare Maria De Vecchi de Valcison (Casale Monferrato, 1884 - Roma, 1959), ultimo Governatore civile di Rodi italiana dal 1936 al 1940, per decorare due grandi sale del castello dei Cavalieri di Rodi (*Pietro Gaudenzi* 2015). Questo antico edificio ridotto a rovina, fu infatti completamente ricostruito dagli italiani in meno di quattro anni, affinché l'antica gloria dell'Ordine che aveva tenuto l'isola per secoli fosse simbolicamente restaurata dall'Italia fascista. Il lavoro impegnò Gaudenzi per tutta l'estate del 1938; assieme al figlio Enrico e ad altri lavoratori, portò a termine i due ambienti del castello destinati ad Appartamento Reale, la Sala della Famiglia e la Sala del Pane e anche la decorazione – tuttora esistente – della chiesa cattolica di San Francesco. Gli affreschi diedero subito segno di deteriorarsi già nel 1939, i fondi erano a secco e non a buon fresco come le figure, e la pietra di Rodi, fortemente salina, mal sopporta gli intonaci. Gaudenzi tornò a Rodi per restaurarli nell'estate del 1939, e perfetti appaiono nel cinegiornale Luce che testimonia dei lavori terminati del castello. Poi gli eventi bellici oscurarono tutto, ma agli inglesi che occuparono l'isola nel 1945, le figure affrescate apparvero deturpate come se ritraessero – parole d'un testimone che ne scrisse su "Country Life" – "gli abitanti di una colonia di lebbrosi". È certamente questa condizione di degrado, e non il risentimento, che determinò la decisione, in un tempo imprecisato, di distruggerli completamente. Oggi le due sale, unificate in una, mostrano solo pareti di nuda pietra.

I cartoni provengono dalla residenza di campagna a Revigliasco di De Vecchi, a cui

l'artista li donò. Dispersi i contenuti della villa, essi sono stati acquistati sul mercato antiquario e resi noti per la prima volta in una mostra tenutasi alla Galleria del Lacoonte di Roma nella primavera del 2015, poi replicata al Museo d'Arte Contemporanea di Anticoli Corrado, in provincia di Roma, nell'estate seguente. Nel catalogo della mostra è pubblicato il carteggio tra De Vecchi e Gaudenzi reperibile al Museo del Risorgimento di Torino e tutte le foto d'epoca che mostrano gli affreschi appena realizzati. I cartoni furono eseguiti ad Anticoli Corrado nella rocca al centro del paese che Gaudenzi aveva acquistato come abitazione e studio. Le donne ritratte sono infatti anticolane, famose come modelle d'artisti sin dall'Ottocento. Gaudenzi ne aveva sposata una, Candida Toppi, e poi, dopo la sua precoce morte, la sorella Augusta. Le donne raffigurate furono ideate per figurare nella Sala del Pane, dove, oltre a *La semina*, *La mietitura*, *La macina*, figure femminili ieratiche scandivano una parete, occupate nelle loro attività muliebri, come quella di portare il pane a cuocere nel forno, tra le case e i vicoli di una Anticoli dipinta. Completava la parete di fondo *Lo sposalizio*, replica di una grande opera a olio esposta da Gaudenzi nel 1932 – e oggi dispersa. Il dipinto originale era infatti lungo sei metri, mentre l'opera che qui si mostra è un bozzetto preparatorio. Si tratta di un banchetto nuziale esemplificato sul modello del Cenacolo leonardesco, dove la frazione del pane da parte dello sposo muta la scena di vita in mistica allegoria.

L'ispirazione religiosa era evidente anche nell'altra sala, quella della Famiglia, dove la vita anticolana diviene una vera e propria sacra rappresentazione, in cui modelli paesani sembrano mettere in scena *La Maternità*, *L'Annunciazione*, *La Visitazione*, *Il Battesimo*. Unica eccezione e sola conces-

sione alla propaganda fascista, una *Partenza dei volontari*, la cui semplicità popolare suggerisce più il dolore del distacco dai cari piuttosto che guerresco entusiasmo. Il grande cartone della *Maternità* fu in realtà riciclato per Rodi. Era stato infatti realizzato già nel 1936 ed esposto al Concorso di San Remo sul tema, per opera da destinarsi, in caso di vittoria, all'aula magna della Casa Maternità e infanzia di Roma. La pittura di Gaudenzi, attivo a Roma sin dai primi del Novecento sotto l'influenza della pittura di Antonio Mancini e del giovane Carena, si sviluppa partendo da un realismo insistito, di forte impasto materico, con ombre molto scure, affrontando soggetti pauperisti e di vita cattolica. Ritraendo poi la moglie e i figli piccoli, tra Roma e Milano, le ombre dileguano e il colore descrive luci squillanti neoimpressioniste, in quadri di semplice vita familiare all'aperto. Comincia a lavorare a *Lo sposalizio* già nel 1918, quando muore la moglie Candida, modella principale dell'opera. L'enfasi mistica della scena favorisce un cambio di stile verso figure essenziali, neo-quattrocentesche, e una ricerca materica insistita il cui esito fu un'elaborazione lunga quasi dodici anni sul medesimo soggetto, realizzato in più versioni via via scartate, fino alla redazione finale, acquistata dall'industriale Senatore Borletti. Tanta faticata ricerca non è più presente in questi cartoni dove Gaudenzi arriva a una velocità e leggerezza di tocco, a una felicità di rappresentazione mai più eguagliata.

Il tema del grano e del pane, strategico per il regime, fu soggetto per Gaudenzi di un grande trittico dipinto in cui egli rielaborò alcune delle figure dipinte a Rodi – il contadino che si asciuga il sudore, le portatrici di pane –, opera con la quale vinse l'edizione 1940 del Premio Cremona. Da un anno era stato nominato Accademico d'Italia.

9. SOFFICI E MORANDI NELLA LUCE DI PIERO

La precoce e inusitata conoscenza in Italia di Cézanne, sebbene inizialmente mediata da illustrazioni, che Morandi ricorda con orgoglio a partire dal secondo decennio del Novecento, e la comprensione del pensiero critico di Longhi a iniziare dal suo saggio *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* del 1914, rappresentano per il pittore bolognese la via maestra per intendere Piero della Francesca. Scelta di campo da vedersi in parallelo con il gran-

de storico dell'arte coetaneo – nato anch'egli nel 1890 – che partendo dal moderno, appunto da Cézanne, scoprì l'importanza fondamentale di Piero nel filone pittorico che vedeva Cézanne come punto d'arrivo di quella tradizione. Insomma Cézanne spiegava Piero e Piero spiegava Cézanne. Orientamento comune ricordato da Longhi nella lista preferenziale del pittore, ch'egli condivideva. Elenco che, in sequenza cronologica, ma soprattutto come ideale cate-

na artistica, vedeva Piero subito dopo Giotto e Masaccio e poi proseguiva con Bellini, Tiziano, Chardin, Corot, Renoir, sino, appunto, a Cézanne. Pensiero che sia per il critico che per il pittore si rafforzò quando ebbero il grande impatto con le opere di Cézanne nella sala dedicata al francese alla Biennale di Venezia nel 1920. Data che per Morandi coincide con l'abbandono della sua cosiddetta fase metafisica e con la scelta di procedere fidando esclusivamente nelle

proprie forze dimenticando "ogni concetto artistico preformato", come attestò nel 1928 stendendo la propria *Autobiografia* per "L'Assalto".

Probabilmente già in occasione del suo primo viaggio artistico compiuto a Firenze nel 1910, Morandi dovette vedere i *Ritratti dei duchi di Montefeltro* di Piero della Francesca alla Galleria degli Uffizi, colpito, è da credere, dalla struttura geometrica che sovrainde le loro forme. Esperienza che lo spinse a vedere dapprima gli affreschi nel Tempio Malatestiano di Rimini e, in tempi successivi, quelli in San Francesco ad Arezzo, incunabolo del pittore toscano. Pur non sapendo esattamente quando i viaggi si svolsero, sappiamo grazie a Longhi, che lo scrisse nel 1963, nell'aggiornamento della propria monografia, *Piero della Francesca*, che se i frati di San Francesco avessero tenuto un registro delle firme, vi avremmo trovato in più occasioni il nome di Morandi. L'esperienza pierfrancescana si può cogliere nello spirito di geometria e nella sintesi formale che sovrainde l'edificio mediante il quale Morandi evoca il paesaggio di Chiesanuova, un sobborgo di Bologna, nel *Paesaggio*, 1925, UniCredit Art Collection, cronologicamente la prima tra le opere esposte in questa rassegna, dopo quella della fase metafisica. *Paesaggio* che colpisce, com'è consuetudine del pittore, per l'assenza di presenze umane, per l'intonazione rosata e per un "tonalismo e [...] e una semplicità da Piero redivivo" (M.M. Lambertini in *Piero della Francesca* 1991).

Paesaggi, quelli dipinti da Morandi nel terzo decennio del XX secolo, che fanno intendere come il suo modellarsi su artisti di generazioni precedenti, sia da vedersi come l'esito di una sperimentazione innovativa piuttosto che di una derivazione. Egli lo dimostra con forza nel *Paesaggio*, 1927, V. 125, Ca-

mera dei Deputati, in cui, nell'identificazione del tema, dichiara il bagaglio di esperienze mirate. Queste spaziano da Cézanne, dalla cui lezione apprese la semplificazione delle forme e dello spazio – in particolare dalla conoscenza della *La maison lézardée* (1892-1894), vista tramite un'illustrazione in bianco e nero –, a Piero della Francesca. Di quest'ultimo, soprattutto, Morandi dimostra di conoscere gli affreschi con la *Vittoria di Costantino* della *Leggenda della Vera Croce*, studiati sulla monografia di Roberto Longhi, *Piero della Francesca*, pubblicata nello stesso 1927. Su questa, anche grazie al ricco corredo illustrativo dai 'tagli' innovativi predisposto dall'autore, il pittore bolognese maturò la propria esperienza sulla distribuzione dei volumi regolari messa in atto dal pittore toscano e la comprensione della celebre teorizzazione del critico di "sintesi prospettica di forma e di colore" a questi applicata.

Morandi sembra tenere a mente una tavola di questo volume anche quando identificò il motivo del Paesaggio (*Paesaggio con i figli della luce*), 1940, non casualmente nella collezione di Roberto Longhi. Nello specifico la tavola IX, quella che illustra il *Particolare del paese del Battesimo di Cristo* di Piero della Francesca. A questa fanno pensare il costruito della forma e il taglio ravvicinato della collina di Grizzana, oltre al bordo, lasciato grezzo e con la tela a vista, che inquadra il dipinto e che pare rinviare al sottile bordo giallognolo che stacca l'illustrazione dalla pagina della monografia.

Ancora, *et pour cause*, già nella collezione di Roberto Longhi, e ora di pertinenza della Fondazione a lui intitolata, è la *Natura morta*, 1937, chiamata dal suo possessore *Natura morta di oggetti in viola* per la giustezza del colore limitato a pochi timbri e per la tonalità violacea che la ammantava. Fran-

cesco Arcangeli, nella fondamentale, seppur controversa, monografia su Morandi del 1964, parla di questo capolavoro assoluto come di un "organismo architettonico [...] dove l'armonia è perfetta". Un raggiungimento che lo induce ad aggiungere: "Facile, giusto citare Pier della Francesca", soprattutto in riferimento alle lezioni tenute in quel giro di anni dallo storico dell'arte nell'Ateneo bolognese che Morandi era solito frequentare.

Infine può essere vista sotto il cono di luce di Piero della Francesca anche la *Natura morta* del 1940, Collezione Patrimonio Artistico Eni S.p.A. Un dipinto in cui Morandi distribuisce in sequenza bottiglie lunghe e strette prive di volumetria, ma dalla struttura architettonica. Esse, ulteriormente solidificate dal gesso con cui il pittore, come di consuetudine, le aveva in precedenza ricoperte o riempite per impedirne la trasparenza e allontanarle dal vero e dalla loro funzione, occupano quasi tutta la superficie e scandiscono la tela in verticale fino quasi a raggiungere la sommità. Un apparente allinearsi di forme allungate dall'infinita varietà di bianchi cremisi che ci ha richiamato alla mente il paesaggio con il susseguirsi di torri e campanili color della calce del *San Girolamo* e *un devoto* di Piero della Francesca, così da ritenere come in questo caso la sottrazione di un dettaglio diventi protagonista della pittura di Morandi. Una tavola che questi doveva conoscere bene, per averla vista alle Gallerie dell'Accademia di Venezia in occasione della sua frequentazione della Biennale della città lagunare, facendo propria l'asserzione di Longhi che già nel suo saggio del 1914 aveva scritto: "la spazialità di Piero è spazialità architettonica ottenuta con l'intervallarsi di volumi regolari".

10. HOPPER E BALTHUS

Nell'estate del 1926, un anno prima della comparsa del *Piero della Francesca* di Longhi che verrà subito pubblicato anche nella versione francese da Crès a Parigi, il non ancora ventenne Balthazar Klossowski, che aveva ormai adottato il nome d'arte di Balthus, riuscì, grazie alla generosità del professor Jean Stohl, il suo mecenate zurigese, a venire per la prima volta in Italia. Quel viaggio per lui fatidico ha interessato la Toscana, la Lombardia e il Veneto, con particolare riguardo a Firenze, Siena, Assisi, Mantova, Venezia e Ravenna. La sua attenzione è stata rivolta soprattutto alle opere di Piero, come la *Resurrezione* di cui ci ha lasciato uno studio che ne esalta la serrata modulazione delle figure e il paesaggio sullo sfondo, e come gli affreschi di Arezzo, con copie più precise dell'*Incontro del re Salomone con la regina di Saba*, del *Ritrovamento delle tre croci* e *La verifica della Vera Croce*, della *Battaglia di Eraclio*, che

ebbe occasione di vedere ancora con le vaste integrazioni di Bianchi. Mentre appare più sintetico lo studio del gruppo di sinistra ne *L'esaltazione della croce* (Balthus 1999). Ma conosciamo anche uno schizzo dal *San Pietro distribuisce l'elemosina* di Masolino e Masaccio nella cappella Brancacci a Firenze. Del resto il padre gli aveva parlato spesso della pittura del Quattrocento italiano e soprattutto di Piero, così come Hans Graber, un collezionista amico di René Auberjonois, gli aveva inviato la sua monografia sul grande e ormai ritrovato maestro pubblicata a Basilea nel 1920.

Balthus ricorderà nei dettagli questa esaltante esperienza che fu e rimarrà fondamentale per la sua vicenda creativa: "Oltre che da Cimabue e da Paolo Uccello, io rimasi folgorato da molti pittori: Giotto, Piero della Francesca, Masaccio e Masolino da Panicale, Simone Martini, il Pisanello. Masolino aveva avuto molta influenza su

Masaccio. Feci dei d'après Giotto. Rifeci gli affreschi di Masaccio e Masolino da Panicale nella cappella Brancacci di Santa Maria del Carmine [...] Rifeci la Resurrezione di Piero nella pinacoteca di Borgo San Sepolcro ad Arezzo. Il ciclo della Leggenda della Vera Croce di Piero, nella chiesa di San Francesco ad Arezzo, mi diede un'emozione profonda, non meno della Resurrezione. Di quel ciclo feci parecchie copie".

Spiegherà anzi le ragioni di questa attrazione che proiettava i pittori del Tre e Quattrocento in una dimensione "eterna" senza tempo, pronta a farsi tramite delle ansie del pittore moderno. "Ecco perché amo – precisava – tanto la pittura dei primitivi italiani, e quella dei cinesi e dei giapponesi. La loro pittura è sacra, ha il compito di trovare, al di là delle apparenze, delle forme visibili, l'invisibilità delle cose, un segreto dell'anima. Non c'è differenza tra Piero della Francesca, per esempio, e un maestro dell'E-

stremo Oriente. Come non c'è differenza fra i loro paesaggi e quello che vedo dalla mia finestra: la stessa bruma che scende certe sere, prima di notte, lo stesso slancio verso il cielo, verso la sua eternità". Questa esperienza di un nuovo sistema di immagini si traduceva anche in termini esistenziali, quando cercava di comunicare l'intensità di questa fatale fascinazione: "Il desiderio di venire fin qui e venire a vedere le opere di Piero della Francesca mi ha perseguitato per gli scorsi cinque anni. È pericoloso, tuttavia, immaginare qualcosa che esiste lontano, senza sapere mai se si avrà la possibilità di vederlo. E non si viene forse puniti, per il desiderio di preparare la propria felicità?". L'incontro tanto atteso si rivelò davvero all'altezza di quelle grandi aspettative, fugando del tutto i timori di rimanere deluso: "È quanto temevo venendo ad Arezzo. Mi ero già costruito Arezzo in mente (e a volte vi passeggiavo). Quando qualcuno lo nominava, ero scosso da un tremito, come nel sentir pronunciare un nome di donna amata. Ma adesso, che meraviglia! Ho trovato quello che avevo immaginato, e immerso in un paesaggio meraviglioso [...] Una campagna così armoniosamente ordinata, come un giardino" (Cfr. Vallora 2015).

È attraverso questa esperienza così totalizzante di Piero che Balthus scoprì durante il suo soggiorno italiano anche la pittura inquietante di De Chirico, di Carrà e di Casorati, avvicinandosi al Realismo magico che sarà da lui declinato in termini originali, alla ricerca del mistero e delle pulsioni anche le più inconfessabili nascosti nella vita quotidiana. I suoi dipinti continueranno a essere caratterizzati da quello "stupore, espressione di magia" e da quelle "atmosfera in tensione" che Bontempelli aveva individuato nella pittura del Quattrocento. Ma da Piero egli deriva anche il nitore plastico che ritroviamo nella *Jeune fille à sa toilette*, ferma e ieratica come un antico idolo. Mentre in *Le joueurs de cartes*, caratterizzati da una materia pittorica che anche per le sue componenti ha la natura dell'affresco, la figura seduta a destra ricorda nella sua fissità bloccata e nella posa il san Sigismondo dell'affresco del Tempio Malatestiano di Rimini. E ancora in uno dei suoi ultimi dipinti, il *Sogno di una notte di mezza estate* del 2000, ritroviamo l'eco del "fiabesco notturnale", dello "sguardo di plenilunio" che Longhi aveva individuato nel *Sogno di Costantino*. Non a caso Balthus aveva ricostruito quella scena – davanti alla quale

aveva sostato così a lungo ad Arezzo – nel quarto atto del *Giulio Cesare* di Shakespeare allestito nel 1960 all'Odéon di Parigi per Barrault.

Nell'altro grande del Novecento che, come l'americano Edward Hopper, si è misurato con le suggestioni del Realismo magico in una pittura alla ricerca della sacralità nascosta nelle architetture e nelle scene di vita quotidiana, gli incontri con Piero non sono documentati, diversamente da quelli con Courbet, Degas, Whistler (Levin 1995). La luce delle sue vedute urbane, il controllo dello spazio e l'atmosfera sospesa delle sue scene di vita quotidiana hanno certo una suggestione tutta contemporanea, che rimanda più propriamente al linguaggio del cinema. Ma come è stato messo in rilievo un possibile dialogo con la pittura d'interni olandese del Seicento, forse non è azzardato pensare che nella serrata costruzione geometrica e luminosa dei suoi paesaggi urbani, dominati dal silenzio e ripresi lungo i ponti e le ferrovie, la suggestione dell'"isolamento plastico e morale" e della "liquida solennità del lume zenitale" di Piero sia stata decisiva.



COMITATO SCIENTIFICO

Antonio Paolucci
Presidente

Gianfranco Brunelli
Direttore generale

Daniele Benati
Frank Dabell
Fernando Mazzocca
Paola Refice
Curatori della mostra

Beatrice Avanzi
Cristina Ambrosini
Maria Cristina Bandera
James Bradburne
Marco Antonio Bazzocchi
Luciano Cheles
Ludovica Sebgondi
Ulisse Tramonti
Giovanni Villa

*Progetto di allestimento
della mostra a cura di*
Studio Lucchi e Biserni, Forlì
Wilmotte et Associés, Parigi

COLLABORAZIONI

Addison Gallery of American
Art - Phillips Academy, Andover

Charleston House, Sussex

École National Supérieure des
Beaux-Arts, Paris

Fondazione di Studi di Storia dell'Arte
Roberto Longhi, Firenze

Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi,
Firenze

Galleria Civica d'Arte Moderna e
Contemporanea, Torino

Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti,
Firenze

Galleria Nazionale d'Arte Moderna e
Contemporanea, Roma

Gallerie dell'Accademia, Venezia

Istituto Matteucci, Studio e
Catalogazione dell'Arte Italiana del XIX
secolo, Viareggio

Musée Boymens - van Beuningen,
Rotterdam

Musée de Grenoble

Musée d'Orsay et de l'Orangerie, Paris

Musée Hébert, Paris

Musée Jacquemart-André, Paris

Museo Civico di Sansepolcro

Museo della Città di Rimini

Musei Vaticani, Città del Vaticano

National Gallery of Art, Washington

Pinacoteca Nazionale di Brera, Milano

The Alana Collection, Wilmington

The Phillips Collection, Washington DC

The State Hermitage Museum, San
Pietroburgo

Victoria & Albert Museum, London

RESTAURI

Marco Zoppo, *Crocifisso*.
Museo di San Giuseppe - Convento dei
Cappuccini, Bologna

Giuseppe Capogrossi, *Il temporale*.
Galleria Nazionale d'Arte Moderna,
Roma

Gregorio Sciltian, *Ritratto del pittore
futurista Ivo Pannaggi*.
Fondazione Il Vittoriale degli Italiani,
Gardone Riviera

Michele Tedesco, *I viaggiatori aerei*.
GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e
Contemporanea, Torino

Antonio Donghi, *Il battesimo*.
GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e
Contemporanea, Torino

Luigi Mussini, *Giovane dama senese in
abiti del XVI secolo*.
GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e
Contemporanea, Torino

Giovanni di Consalvo, *Il miracolo del corvo*.
Badia Fiorentina, Firenze

Leon Battista Alberti, *De re edificatoria*.
Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze

Roberto Longhi, *Piero della Francesca,
Roma 1927*. Fondazione di Studi di
Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze

Roberto Longhi, *Piero della Francesca,
Parigi 1927*. Fondazione di Studi di
Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze

Antonio Puccinelli, *Ritratto della
nobildonna Morocchi*. Galleria d'Arte
Moderna di Palazzo Pitti, Firenze

Beato Angelico, *Imposizione del nome
al Battista*.
Museo di San Marco, Firenze

Paolo Uccello, *Adorazione dei Magi
(Predella di Quarate)*. Museo Diocesano
di Santo Stefano al Ponte, Firenze

Domenico Veneziano, *Santi Giovanni
Battista e Francesco*.

Museo di Santa Croce, Firenze

Charles Antoine Joseph Loyeux, *La
découverte de la vrai Croix* (da Piero
della Francesca). Ecole National
Supérieure des Beaux-Arts, Paris

Charles Antoine Joseph Loyeux, *La
bataille d'Heraclius contre les Perses*
(da Piero della Francesca). Ecole
National Supérieure des Beaux-Arts,
Paris

Bartolomeo degli Erri, *San Vincenzo
Ferrer*, Seminario Arcivescovile di
Modena

Ferruccio Ferrazzi, *La regina di Saba
col seguito* (da Piero della Francesca).
Galleria Civica di Modena

Massimo Campigli

La spiaggia (La fotografia), Olio su tela, 1937



La vastissima composizione *La spiaggia* di Massimo Campigli, che si sviluppa per quasi quindici metri di lunghezza a celebrare i fasti, in Italia ancora pionieristici, della fotografia rappresenta l'opera più prestigiosa della raccolta di dipinti dell'azienda Ferrania, acquisita da 3M negli anni '60.

Creatore della raccolta di opere pittoriche è stato Gio Ponti, che alla fine degli anni Trenta indirizzò la Ferrania verso un progetto d'immagine nel quale l'arte svolgesse un ruolo cruciale.

Gio Ponti, architetto geniale e cultore di un'integrazione delle arti in cui s'incrociano tradizione artigianale e innovazione tecnologica, delinea l'immagine di Ferrania non solo come quella di un'azienda all'avanguardia, ma anche e soprattutto di un operatore attivo e illuminato in campo culturale.

In un tempo in cui molto si ragiona di arti e di tecniche, Ferrania comunica se stessa non solo come produttrice di materiali fotografici, ma anche e soprattutto come un'azienda che fornisce strumenti fondamentali alla filosofia e alla cultura della visione.

Nel 1936 l'architetto Ponti ha il compito di progettare gli uffici della Ferrania a Roma. Campigli realizza per l'ufficio del presidente un'opera di notevoli dimensioni intitolata *La spiaggia*, dove riepiloga alcuni motivi a lui cari legati al mondo marino, alla sabbia, alle calure estive già affrontati a partire dal 1934 ne le *Spose dei Marinai*, ma anche in *Bagnanti sotto l'ombrellone (1934)*, in *Bagnanti sullo scoglio (1934)*, o *Bagnanti in riposo (1934)*.

In questa opera ispirata a principi di ricchezza compositiva, oggi collocata nella sede di 3M Italia, l'artista rinuncia alle sequenze consuete di volti, ma non si esime dall'unire uomini, donne e bambini in deliziosi gruppi in posa per una fotografia. Il tema dominante, infatti, determinato dalla committenza, è la fotografia e gli apparecchi fotografici, che il pittore sa introdurre abilmente in una teoria compositiva tutta propria, sfruttando il tema decisamente "campigliesco" della posa, dell'attesa, degli sguardi verso il pubblico o incrociati, come nel gioco del "diabolo". Il soggetto è un suggerimento che viene elaborato dall'artista e ricondotto al proprio mondo creativo, alla personale fantasia immaginativa. Il singolare formato orizzontale dell'opera ricorda una sequenza cinematografica, una panoramica sulla spiaggia, dove in una sorta di piano-sequenza non mancano, insinuati tra le figure, i cappelli di paglia a falda larga che si ispirano al copricapo del Guerriero di Capestrano, il salvagente e le consuete sedie pieghevoli con le gambe a "x", le tende tese o molli per ripararsi dal sole, la coppia con il cane, tutti elementi ricorrenti nella produzione di quegli anni che hanno la funzione di cadenzare le figure con geometrie astratte presenti in natura, in una sorta di ritmo continuo volto a incrementare l'effetto innaturale.

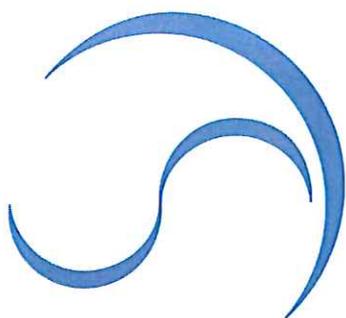
Prevale, nonostante gli apparecchi fotografici, un'atmosfera di sogno, uno spazio irreali.

*Fondazione 3M è l'esempio dell'attenzione che 3M Italia, una delle più importanti e innovative realtà industriali, esercita in ambito scientifico, culturale e sociale. È un'istituzione culturale permanente, che opera da snodo di divulgazione dove formazione e ricerca, arte e cultura, vengono approfondite, tutelate, valorizzate, nella consapevolezza dei valori d'impresa e della cultura dell'innovazione. L'archivio fotografico Fondazione 3M si caratterizza per un patrimonio di oltre **centomila** immagini (lastre, dagherrotipi, cartoline fotografiche, negativi, stampe originali e riproduzioni), ereditate dalla storica azienda Ferrania e da una serie di donazioni e di acquisizioni avvenute nel tempo. La Fondazione 3M ha al suo attivo numerose attività culturali, che spaziano dall'arte alla fotografia, ma che si declinano spesso in un importante impegno tecnologico, sociale e ambientale grazie al suo Centro Studi.*

www.fondazione3m.it

Seguici su





MUSEI SAN DOMENICO FORLÌ

PINACOTECA



MUSEO
DI QUALITÀ

Il complesso di San Domenico collocato ai margini del nucleo medievale della città con la sua imponente mole (circa 7500 mq. di superficie utile su un'area di quasi due ettari) costituisce, anche in termini dimensionali, una parte fondamentale del centro storico di Forlì.

Il complesso è formato dalla chiesa, tuttora in fase di restauro, e da due chiostri.

Nel periodo napoleonico la chiesa viene espropriata per usi militari e sarà definitivamente acquisita al patrimonio dello Stato nel 1866-67.

Dopo l'acquisizione da parte del Comune e una prima fase di interventi di emergenza, si è dato inizio, nella primavera del 2000, al restauro architettonico del complesso che prevede l'integrale recupero del convento, da adibire a sede dei Musei civici (Pinacoteca, Museo Archeologico, Museo delle Ceramiche), e della chiesa, da destinarsi a spazio multifunzionale.

Nel corso di alcuni sondaggi è stata scoperta la decorazione pittorica del refettorio, costituita da due importanti affreschi, oggi completamente restaurati: il *Miracolo dei pani di San Domenico* sulla parete sud, *La Crocifissione ed episodi della vita di San Domenico* sulla parete nord, dipinto nel 1520 da Girolamo Ugolini.

Nel 2007 dalla storica sede di Palazzo del Merenda viene trasferita una prima parte di opere della Pinacoteca Comunale negli spazi disponibili al primo piano in sequenza cronologica, superando ogni suddivisione per generi ed associando coerentemente ai dipinti su tavola e su tela quelli ad affresco, sculture ed arazzi.



Il percorso espositivo prevede di visitare per prima l'ala di destra, dove sono collocate le opere più antiche della Pinacoteca: tra le altre, il *Trittico con Storie della Vergine e Santi* del cosiddetto Maestro di Forlì, il *Corteo dei Magi* del misterioso "Augustinus", l'affresco col *Pestapepe*, le tavole del Beato Angelico e di Lorenzo di Credi, la grande Crocifissione di Marco Palmezzano e infine le due arche sepolcrali, quella del Beato Giacomo Salomoni (anonimo, 1340) e quella del Beato Marcolino Amanni (Antonio Rossellino e bottega, 1458), entrambi padri domenicani vissuti tra le mura del convento forlivese.

Accanto a quest'ultima dal settembre 2013 si può ammirare, grazie alla disponibilità dell'ordine domenicano che ne è proprietario, la *"Madonna della Pace"*, tavola dipinta da Vitale da Bologna, davanti alla quale lo stesso Beato Marcolino pregava.

Il percorso prosegue nell'ala di sinistra, con le opere di Marco Palmezzano, Baldassarre Carrari, Nicolò Rondinelli, Francesco Zaganelli, Luca Longhi, fino al manierismo di Francesco Menzocchi, Livio Agresti e Livio Modigliani.

Le restanti sale e la galleria espongono, in continuo dialogo, una ricca documentazione di opere del tardo manierismo e del primo Seicento emiliano e romagnolo.

L'ultima sala, con *"la Fiasca con fiori"* del Maestro della Fiasca di Forlì, una delle nature morte più significative nel panorama italiano del Seicento e i dipinti di Carlo Magini e di Nicola Bertuzzi, anticipa il percorso futuro della Pinacoteca.



La sala ovale ospita infine l'*Ebe*, celebre opera dello scultore Antonio Canova, massimo esponente del neoclassicismo.

Attuando forme di collaborazione con la Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì sono state organizzate a partire da dicembre 2005 esposizioni temporanee di grande rilevanza per qualità e quantità delle opere e per il successo di pubblico. Fra le altre *"Marco Palmezzano. Il Rinascimento nelle Romagne"*, *"Guido Cagnacci, protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni"*, *"Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello"*, *"Wildt L'anima e le forme tra Michelangelo e Klimt"*, *"Liberty. Uno stile per l'Italia Moderna"* e da febbraio 2015 *"Boldini. Lo spettacolo della modernità"*.

Musei San Domenico

Piazza Guido da Montefeltro

47121 Forlì

Tel. 0543 712659

museisandomenico.forli@comune.forli.fc.it

www.cultura.comune.forli.fc.it

PALAZZO ROMAGNOLI

COLLEZIONI DEL NOVECENTO

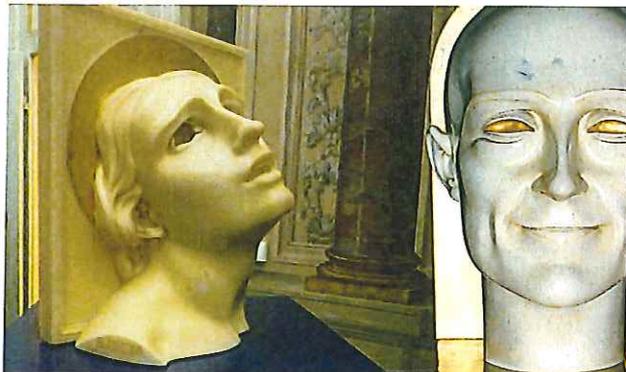
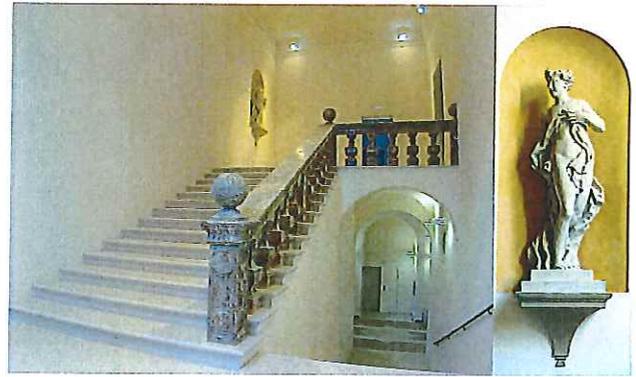
A due passi dai Musei San Domenico, Palazzo Romagnoli apre, dopo il recente restauro, come sede museale dedicata alle collezioni civiche del Novecento.

L'intero primo piano è dedicato all'esposizione permanente della prestigiosa *Collezione Verzocchi*. Questa Collezione, nata dalla volontà di un affermato imprenditore d'origine forlivese e donata al Comune di Forlì nel 1961, raccoglie settanta quadri di artisti italiani di generazioni diverse e di diverse tendenze artistiche, da Guttuso a Donghi, da Vedova a De Chirico, uniti da uno stesso filo conduttore: Il Lavoro.



La singolare impresa di Giuseppe Verzocchi (Roma 1887 – Milano 1970), libero imprenditore, appassionato e tenace industriale delle costruzioni, viene illustrata non solo attraverso l'esposizione di tutti i dipinti, ma viene contestualmente narrata a partire da una selezione di documenti, fra i quali fotografie, oggetti e testimonianze scritte.

La visita al Palazzo prosegue al primo piano con la sezione *La Grande Romagna* che illustra alcuni aspetti salienti della vicenda figurativa del secolo scorso a Forlì.



In particolare sono qui esposti oli ed incisioni di Morandi della Donazione Righini, le sculture di Wildt legate alla figura di Raniero Paulucci de Calboli e una selezione di opere pittoriche e plastiche rappresentative del vasto e composito patrimonio novecentesco forlivese.

Per informazioni

Palazzo Romagnoli

Via C. Albicini, 12

47121 Forlì

Tel. 0543 712627

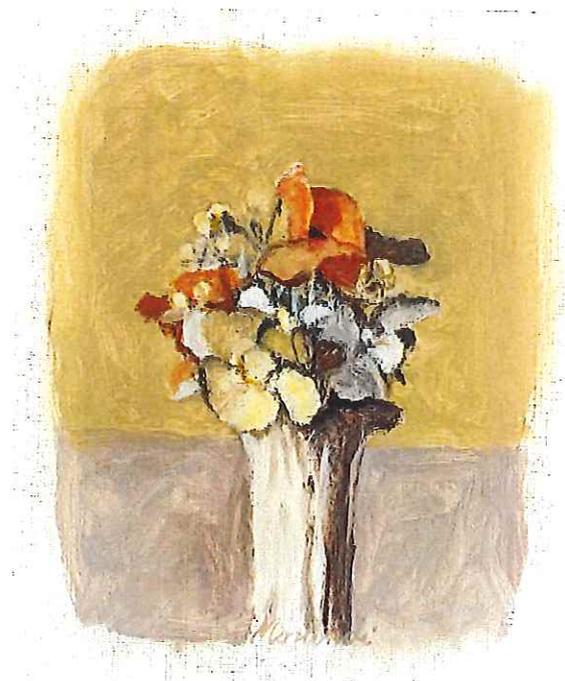
Fax. 0543 712618

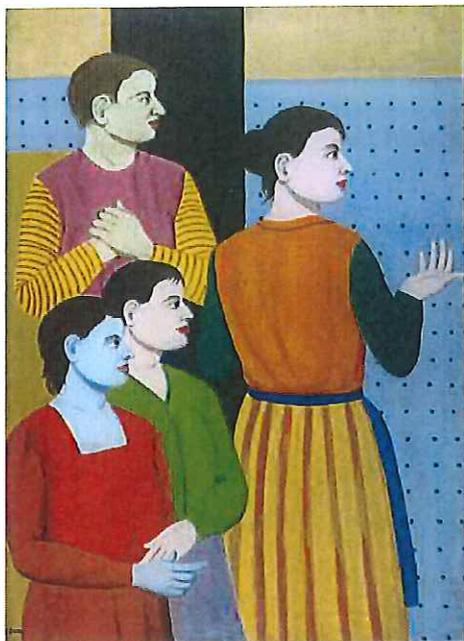
E-mail: musei@comune.forli.fc.it

www.cultura.comune.forli.fc.it

Seguici anche su

Facebook, Instagram, Twitter





Il '900 guarda Piero della Francesca *disegno e colore nell'opera di grandi maestri*

Castrocaro Terme, Padiglione delle Feste
12 marzo – 17 luglio 2016

Nella prestigiosa sede del Padiglione delle Feste, già di per sé un ricco esempio di Art Decò, sabato 12 marzo 2016 si inaugura un altro grande progetto espositivo, che si propone di indagare la profonda suggestione esercitata dalla pittura di Piero della Francesca sull'arte italiana del Novecento.

Un'impronta indelebile, sottile ed intrigante, che ha nutrito le poetiche dei grandi artisti esposti, quali Borra, Carrà, Casorati, Crivelli, De Chirico, De Pisis, Funi, Garbari, Guidi, Morandi, Morelli, Rosai, Savinio, Severini e Sironi.

L'influenza di Piero della Francesca sull'arte italiana degli anni Venti e Trenta passò attraverso il filtro critico di Roberto Longhi, che nel 1927 dedicò una monografia al maestro aretino e che ancor prima – nel 1914 – scrisse un lungo articolo sul periodico "La Voce" interpretando l'importanza storica di Piero e i suoi aspetti formali. "Sintesi prospettica di forma e colore".

Come rifrangendosi in un prisma che ne scompone la solare unità individuandone molteplici e perfino divergenti valenze, la grande lezione prospettica e formale di Piero della Francesca è recepita dalla cultura novecentesca, assetata di un "ritorno all'ordine", in maniera non univoca, tanto da originare, o comunque stimolare, esperienze artistiche anche molto distanti tra loro, dall'astratto rigore formale e la norma geometrica, all'incanto di una pittura rarefatta e sospesa.

Disegni e pitture dei grandi protagonisti della cultura figurativa italiana del XX secolo filtrano l'universo pierfrancescano in una mostra che indaga colore, luce, spazio e geometria, presentando in un'unica sezione copie, studi, omaggi.

Figura in primis l'opera Composizioni, di Pompeo Borra. Artista di grande consapevolezza, influenzato dal dibattito della rivista Valori Plastici, dove venivano affrontate questioni di forma e di eredità della stabilità eterna dell'arte, Borra si pone soprattutto fra De Chirico e Carrà, assumendo l'ironia del primo e la plasticità del chiaroscuro del secondo, e arrivando a scrivere un libro su Piero della Francesca, sua stella polare.

L'esposizione prosegue con Giorgio De Chirico, il grande metafisico con nostalgia di classicità; con Gino Severini, avanguardista "pentito"; e poi ancora con Giorgio Morandi, del quale abbiamo un disegno del 1934, una Natura Morta di ispirazione algidamente pierfrancescana.

La Ragazza col mandolino (1923) di Felice Casorati ci introduce nelle atmosfere del Realismo magico, che trovò in Piero più che in ogni altro quattrocentista l'enigma di una pittura capace di congelare la realtà.

In esposizione anche alcuni paesaggi di Ottone Rosai, nei quali la sensazione fisica della luce si pone tra oggettività descrittiva e astrazione formale.

Le atmosfere straniare di Virgilio Guidi sono dipinte con un colore soffuso che si stempera nella luce, un po' Doganiere un po' della Francesca.

Un'evidente matrice futurista ed un fantastico equilibrio di ritmi spicca poi nell'opera Il cavallo, disegno a carboncino del 1914 di Mario Sironi.

Si può parlare di una poesia malinconica e di uno spazio compositivo terribilmente ordinato per l'originale figura del meno noto Tullio Garbari, così come per i disegni del toscano d'adozione Renzo Crivelli. Infine, un'indagine comparativa del tessuto artistico locale porta in mostra opere e disegni di Enzo Morelli, pittore colto, nato a Bagnacavallo, in provincia di Ravenna, e cresciuto tra Milano e l'Umbria, il quale si è costruito cercando e ammirando la natura con gli occhi di Piero. La mostra, curata da Paola Babini, è promossa da Beatrice Sansavini, responsabile delle attività culturali del Padiglione delle Feste, ed è realizzata grazie a LongLife Formula.

Inaugurazione mostra 12 Marzo ore 17.00

sabato e domenica 10 - 19 fino al 26 giugno 2016

sabato e domenica 18 - 22 dal 2 luglio al 17 luglio

chiuso il 7 e 8 maggio 2016

aperto i festivi

dal lunedì al venerdì su appuntamento 0543 767114



ALBO DEGLI SPONSOR

main partners



CASSA DEI RISPARMI
DI FORLÌ E DELLA ROMAGNA

INTESA  SANPAOLO

platinum partners



gold partners



istitutional partners



official suppliers



media partners





Comunicato stampa

Forlì, 12 02 2016.

Hera sponsor della mostra “Piero della Francesca, indagine su un mito”

L'impegno del Gruppo a favore della cultura si rinnova per l'undicesimo anno consecutivo in occasione della mostra che sarà allestita presso i Musei San Domenico dal 13 febbraio al 26 giugno 2016.

Prosegue l'impegno di Hera a favore dell'arte e della cultura a sostegno alle attività dei Musei di San Domenico di Forlì: dal **13 febbraio al 26 giugno 2016** infatti sosterrà la mostra “Piero della Francesca. Indagine su un mito” organizzata dalla Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì in collaborazione con l'Amministrazione Comunale.

<<Hera è lieta di essere, per l'undicesimo anno consecutivo, a fianco delle Istituzioni di Forlì a testimoniare il proprio impegno per rendere possibili eventi ad alta valenza culturale come la mostra dedicata a Piero della Francesca - precisa **Giuseppe Gagliano**, direttore centrale Relazioni esterne del Gruppo Hera – Il nostro sostegno a favore dell'arte, già manifestato con il supporto a importanti mostre dedicate ad illustri pittori del territorio e ad artisti internazionali, si prefigge l'obiettivo di sostenere le realtà e gli eventi locali che contribuiscono a dare prestigio al territorio, anche al di fuori dei confini regionali>>.

IMA per la mostra “Piero della Francesca”

IMA contribuisce a questa prestigiosa iniziativa, a conferma dell'importanza che il Gruppo conferisce all'arte e alla cultura italiana.

Fondata nel 1961, IMA è leader mondiale nella progettazione e produzione di macchine automatiche per il processo e il confezionamento di prodotti farmaceutici, cosmetici, alimentari, tè e caffè.

Una leadership acquisita grazie a investimenti significativi nella ricerca e sviluppo, a un dialogo costante e costruttivo con gli end-user dei settori di riferimento, alla capacità del Gruppo di internazionalizzarsi e conquistare nuovi mercati. La sua storia è infatti caratterizzata da una crescita costante. Il Gruppo ha chiuso **l'esercizio 2014 con ricavi consolidati pari a 854,6 milioni di euro, di cui circa il 91% destinato all'export.**

Il Gruppo presieduto da **Alberto Vacchi** conta **circa 4.600 dipendenti**, di cui **oltre 2.300 all'estero**, ed è presente in circa 80 paesi, sostenuto da una rete commerciale composta di **29 filiali con servizi di vendita e assistenza** in Italia, Francia, Svizzera, Regno Unito, Germania, Austria, Spagna, Polonia, Israele, Russia, Stati Uniti, India, Cina, Malesia, Thailandia e Brasile, uffici di rappresentanza in Europa centro-orientale e più di 50 agenzie.

Il Gruppo si avvale di **34 stabilimenti di produzione** tra **Italia, Germania, Francia, Svizzera, Spagna, Regno Unito, Stati Uniti, India e Cina.**

IMA S.p.A. è quotata alla Borsa di Milano dal 1995 ed è entrata nel segmento STAR nel 2001.

Il Gruppo IMA è titolare di **1.300 tra brevetti e domande di brevetto attivi nel mondo**, conta oltre 500 progettisti impegnati nell'innovazione di prodotto e ha lanciato numerosi nuovi modelli di macchine negli ultimi anni.

Per ulteriori informazioni, visitate il sito:

www.ima.it

MAPEI PER LA MOSTRA “PIERO DELLA FRANCESCA. INDAGINE SU UN MITO”

Mapei è partner della mostra “Piero della Francesca. Indagine su un mito”, ospitata presso i Musei San Domenico di Forlì dal 13 febbraio al 26 giugno.

Mapei ha deciso di aderire a questa iniziativa per il **profondo legame con l'arte e la cultura che da sempre l'ha coinvolta in progetti e manifestazioni culturali, in modo particolare quelli che hanno anche una valenza sociale.**

Infatti la mostra “Piero della Francesca. Indagine su un mito”, oltre ad offrire un'importante indagine storico artistica sulla figura di Piero della Francesca, contribuisce a sostenere i progetti della Fabbrica del Sorriso, iniziativa promossa da Mediafriends Onlus in favore della ricerca, prevenzione e cura dei tumori infantili.

Una delle motivazioni della scelta di aderire a questo progetto è la presenza tra i suoi beneficiari dell'IRST, Istituto Scientifico Romagnolo per lo Studio e la Cura dei Tumori di Meldola, nel comprensorio Forlì-Cesena: questa iniziativa rinforza il rapporto tra cultura e territorio anche dal punto di vista sociale ed è quindi in linea con la filosofia di Mapei, che pur essendo internazionale, è sempre attenta alle esigenze locali.

Con la convinzione che “il lavoro non possa mai essere separato dall'arte e dalla passione” Mapei è da anni sponsor di grandi eventi culturali e di importanti serate musicali dedicate alla ricerca scientifica e alla beneficenza, tra cui quelle organizzate dalla Fondazione Negri Weizmann per la ricerca contro le malattie, dalla LILT, Lega Italiana per la Lotta ai Tumori, e dalla Sezione femminile della Croce Rossa Italiana. A queste serate musicali si aggiunge la serata di beneficenza promossa da Andrea Bocelli, a Firenze, a favore della Celebrity Fight Night.

Mapei è inoltre Socio Fondatore del Teatro alla Scala dal 2008; di recente è diventata anche Socio Fondatore dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, tra le più antiche istituzioni musicali al mondo, con sede presso l'Auditorium Parco della Musica di Roma, che è stato oggetto di un intervento di ripristino e rinforzo strutturale con i prodotti Mapei.

Infatti la ricerca continua e appassionata da parte di Mapei delle soluzioni più innovative nel mondo dell'edilizia e la capacità di mettere a disposizione una gamma di prodotti per tutte le esigenze del buon costruire viene rivolta anche ai grandi luoghi della cultura. Numerosi sono gli edifici del patrimonio storico e architettonico restaurati con il contributo dei prodotti e delle tecnologie Mapei: il Teatro alla Scala di Milano, il Teatro Petruzzelli di Bari, il Teatro San Carlo di Napoli, il Museo Archeologico di Palermo “Antonio Salinas”, la Peggy Guggenheim Collection di Venezia.

Tra gli interventi di recupero realizzati da Mapei, anche la Fontana delle 99 Cannelle a L'Aquila e la Villa del Balbianello sul lago di Como, beni sotto tutela del FAI (Fondo Ambiente Italiano), di cui Mapei è Corporate Golden Donor.

Fondata nel 1937 a Milano, Mapei oggi è il maggior produttore mondiale di adesivi e prodotti complementari per la posa di pavimenti e rivestimenti di ogni tipo ed è anche specialista in altri prodotti chimici per l'edilizia come impermeabilizzanti, malte speciali e additivi per calcestruzzo, prodotti per il recupero degli edifici storici. Attualmente il Gruppo industriale è composto da 71 aziende consociate con 66 stabilimenti produttivi operanti in 31 paesi nei cinque continenti.

Febbraio 2016



orto mio® è Platinum Partner della prestigiosa Mostra dedicata a Piero della Francesca, allestita all'interno degli spazi de "I Musei San Domenico" di Forlì dal 13 febbraio al 26 giugno 2016.

"Orto Mio" azienda leader a livello nazionale nella produzione e commercializzazione di piante da orto e piante aromatiche, è onorata ed orgogliosa di essere fra i principali partner privati che sostengono la Mostra "Piero della Francesca. Indagine su un mito", uno dei più importanti eventi culturali mai organizzati a Forlì.

"Orto Mio" è un'azienda forlivese fieramente legata al proprio territorio, nel quale investe da oltre vent'anni e al quale garantisce preziose opportunità d'impiego, pertanto "Orto Mio" non poteva che aderire con slancio al progetto di partnership per la realizzazione di questa Mostra che darà straordinaria visibilità alla realtà forlivese.

Il felice incontro fra un'importante azienda del territorio come "Orto Mio" e l'eccezionale evento culturale rappresentato dalla Mostra forlivese su Piero della Francesca non poteva trovare coronamento migliore che in un'iniziativa benefica senza precedenti: parte del ricavato dell'evento sarà infatti devoluto a sostegno di differenti progetti volti a ridare un sorriso ai bambini affetti da gravi patologie tumorali. Fra i beneficiari di questa straordinaria campagna di solidarietà collegata alla Mostra vi è anche l'Istituto Scientifico Romagnolo per lo Studio e la Cura dei Tumori (IRST) di Meldola: contribuendo alla realizzazione della Mostra, "Orto Mio" sostiene quindi il lavoro insostituibile di un'altra eccellenza della realtà forlivese, l'IRST, appunto.

Nella prestigiosa cornice della Mostra dedicata al genio quattrocentesco di Borgo Sansepolcro si concretizza così un'eccezionale collaborazione fra le forze vitali del territorio forlivese, fra le quali "Orto Mio" è fiera di annoverarsi: lo straordinario evento dedicato all'eccelso pittore e scienziato dell'Umanesimo è significativamente momento di sinergia fra grande arte e ricerca scientifica, di cui le forze economiche del territorio si fanno mecenati.

La Fondazione ROMAGNA SOLIDALE, costituitasi nel 2010, nasce dalla passione di alcuni imprenditori che poi sono riusciti a coinvolgere molti colleghi tanto che ora la base sociale è costituita da 80 imprese.

La fondazione tra imprese è una modalità innovativa di promuovere la solidarietà delle imprese nei confronti di chi vive in situazioni di bisogno nel proprio territorio e anche nei paesi poveri del sud del mondo.

E' una proposta concreta e operativa alla esigenza, sempre più avvertita, di rispondere alla responsabilità sociale dell'impresa.

Operiamo a partire dal principio di sussidiarietà per cui abbiamo sostenuto realtà già positivamente impegnate nella risposta ai bisogni.

Nel 2015 abbiamo finanziato 42 progetti di realtà che abbiamo voluto conoscere e incontrare e con cui è nato un cammino di corresponsabilità. Nel territorio romagnolo la Fondazione ha già suscitato molto interesse e molte attese, soprattutto in questo periodo di crisi che ha ampliato la platea dei più poveri e bisognosi.

I progetti vengono valutati dal comitato di gestione e le Associazioni finanziate si impegnano a inviare regolarmente i rendiconti economici.

Da parte degli imprenditori abbiamo notato una crescente consapevolezza dell'importanza del dono, che non solo è utile per chi lo riceve ma favorisce una crescita umana anche del donatore. L'uomo è un essere in relazione e il dono completa la persona.

L'agenzia delle Entrate, dopo un primo rifiuto, ha dovuto riconoscere l'alto valore sociale della Fondazione concedendo lo status di ONLUS che consente la detrazione fiscale delle donazioni fino al 10% del reddito con un limite massimo di 70.000 E.

La Fondazione Romagna Solidale interviene con le donazioni in cinque settori di rilevanza sociale, tra cui la tutela della salute.

In questi primi anni di attività abbiamo sostenuto il lavoro dell'IRST perchè consideriamo questo Istituto di cura e ricerca scientifica un presidio fondamentale e altamente qualificato per la tutela della salute dei cittadini romagnoli dell'area vasta.

Per questo abbiamo colto l'opportunità di partecipare all'iniziativa di solidarietà collegata con la mostra su Piero della Francesca che vede l'IRST tra i quattro beneficiari.

Phonetica S.p.A.

> Sosteniamo i valori e la cultura del territorio

Phonetica crede fortemente siano le persone a fare sempre la differenza, nei servizi come nella crescita della cultura. Il loro talento rappresenta un patrimonio da sostenere da vicino con cura e attenzione.

*Ecco perché Phonetica è lieta di essere al fianco di realtà del territorio che partecipano con responsabilità e passione a **preservare e diffondere un esempio della storia artistica del nostro paese** promosso dalla Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì.*

*Attraverso la partecipazione come **Gold Partner della Mostra "Piero della Francesca - Indagine su un mito"**, Phonetica intende confermare la propria vocazione a **tutela e valorizzazione delle eccellenze italiane**, in particolare a favore di un territorio in cui l'azienda crede e su cui ha investito concretamente con la creazione del nuovo **Relation Hub di Forlì**.*

Talento, passione, innovazione.

*Requisiti fondamentali per eccellere nella pittura, così come nel mondo dei servizi alle aziende. È un onore poter conoscere un territorio condividendone i valori. Sarà un piacevole responsabilità **offrire nuove opportunità ai suoi talenti e nuovi servizi alle aziende** che ne scrivono ogni giorno la storia con lo sguardo rivolto al futuro.*

Disegniamo il futuro insieme?



Phonetica S.p.A.
Via I Maggio, 13
20037 Paderno Dugnano (MI)
Tel +39 02 613111
Fax +39 02 61311311
info@phonetica.it
amministrazione@pec.phonetica.it
www.phonetica.it

R.E.A. Milano 1570193
P.IVA/C.F. 12591490151
Reg. impr. MI 12591490151

Capitale Sociale
€ 1.000.000 i.v.

> Company Profile

Phonetica S.p.A, realtà 100% italiana, è leader nel design delle relazioni da 18 anni, attraverso l'outsourcing di servizi innovativi dedicati al mercato B2B e sviluppati secondo qualità, tecnologia e design Made in Italy.

*Ascoltare, soddisfare e valorizzare le esigenze di relazione delle persone permette a Phonetica di creare nuove soluzioni per fare la differenza sul mercato attraverso servizi su misura: dal **Centralino telefonico evoluto**, alla **Customer Care**; dalla **Social Care**, al **Telemarketing**; dai progetti di **Sales Empowerment**, al **Marketing Relazionale**.*

*Inspirata da una forte vocazione ad innovare, Phonetica si posiziona come pioniere nel mercato tecnologico attraverso le soluzioni di **VideoRelazione**, nuovissime piattaforme video assistite che valorizzano la customer experience e permettono di provvedere alle nuove esigenze dei clienti con maggior cura ed efficienza: dall'**accoglienza** in un **building aziendale**, alla gestione di **servizi informativi e di sportello**, alla **vendita di prodotti attraverso video filiali light**.*

*Phonetica investe molto in **Ricerca e Sviluppo** attraverso **Phonetica Lab**, azienda controllata al 100%, centro di eccellenza tecnologico che progetta e realizza la gamma di prodotti dedicati alla **VideoRelazione**, garantiti da brevetti a livello Europeo.*

*Phonetica crede alla **componente etica del business**, un esempio che anche in Italia si può fare impresa, innovare e creare valore senza delocalizzare, puntando sulla **sostenibilità e sui nuovi talenti**. Oggi la squadra di Phonetica è composta oltre 400 dipendenti a tempo determinato suddivisi tra le sedi di **Paderno Dugnano (MI)**, **Torino**, **Roma** e **Forlì**. Il fatturato di Phonetica nel 2015 era pari a 16.461.000 Euro.*

Ufficio Stampa Phonetica:

Andrea Venturini	andrea.venturini@mediatyche.it	tel. 393.8138965
Enrica Borrelli	enrica.borrelli@mediatyche.it	tel. 392.9695090
Massimo Tafi	massimo.tafi@mediatyche.it	tel. 335.7171005



SO.F.TER.



Creativity, our best additive

IL GRUPPO SO.F.TER.

SO.F.TER. nasce nel 1980 a Forlì grazie all'intuizione imprenditoriale del Dr. Italo Carfagnini. L'azienda inizia l'attività producendo gomme termoplastiche per il settore calzaturiero, ambito in cui si afferma rapidamente a livello europeo.

Alla tradizionale produzione di gomme termoplastiche si affianca nel 1997 la produzione delle plastiche rigide, con l'obiettivo di fornire al mercato un'offerta completa. E' una visione in anticipo sui tempi, che consentirà a SO.F.TER di costruire un solido vantaggio competitivo sulla concorrenza.

Nell'ultimo decennio il graduale inserimento di un nuovo Management ha consolidato le prospettive per il futuro e dato nuovo slancio alla crescita: la spinta all'internazionalizzazione, una serie di acquisizioni, avvenute anche grazie alla solidità finanziaria creata negli anni, assieme ad un forte impulso commerciale hanno portato SO.F.TER. ai vertici internazionali.

L'innovazione tecnologica, unita ad un modello di business da sempre improntato alla massima rapidità e flessibilità, hanno permesso all'azienda di diventare un partner strategico delle grandi case produttrici dell'auto e dell'elettrodomestico a livello mondiale.

Il GRUPPO SO.F.TER. è attivo in oltre 60 paesi e conta attualmente 9 sedi produttive nel mondo. Con 260 Milioni di Euro di fatturato è oggi una delle più grandi realtà forlivesi, nonché leader italiano ed europeo del proprio settore ed è proiettato a diventare nei prossimi anni un leader globale.

SO.F.TER., acronimo di Società Forlivese Termoplastici, rimane, nel nome e nei fatti, un'azienda fortemente legata al territorio e alla città di Forlì, di cui sostiene attivamente le organizzazioni sportive, le attività di beneficenza e le iniziative a sostegno dell'arte e della cultura.