

GIANRICCARDO PICCOLI

# VANITAS VANITATUM



**Museo Adriano Bernareggi**

*Ente gestore del Museo*  
Fondazione Adriano Bernareggi

*Presidente*  
Emilio Moreschi

*Direttore Generale*  
Don Giuseppe Sala

*Direttore Operativo*  
Gabriele Allevi

*Conservatore*  
Simone Facchinetti

*Organizzazione*  
Marina Bortolotti  
Nicola Cremonesi  
Ornella Genua  
Tilde Marletta  
Matteo Minelli  
Elisabetta Passera  
Laura Zambelli

Gianriccardo Piccoli  
*Vanitas vanitatum*  
Bergamo, Chiesa di San Lupo, via S. Tomaso  
(31 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008)

*Mostra a cura di Simone Facchinetti e Giuliano Zanchi*

*Allestimento*  
Maurizio Giardini

*Fotografie*  
Marco Mazzoleni

*Digitalizzazione*  
MIDA Informatica, Bergamo

*Impaginazione*  
Videocomp, Bergamo

*Stampa*  
Litostampa Istituto Grafico, Bergamo

*Si ringraziano per la gentile collaborazione*  
*I volontari del Museo Adriano Bernareggi*

*Sponsor*  
Sostenitori Ufficiali della Fondazione Bernareggi



*Sostenitori della mostra*

**Regione Lombardia**  
*Cultura, Identità e Autonomie*  
della Lombardia



**L'ECO DI BERGAMO**



*È una iniziativa*

**Danze Macabre**  
La figura della Morte nelle arti

*in collaborazione con*



FONDAZIONE BENEDETTO RAVASIO BERGAMO

*Sostenitori Ufficiali*



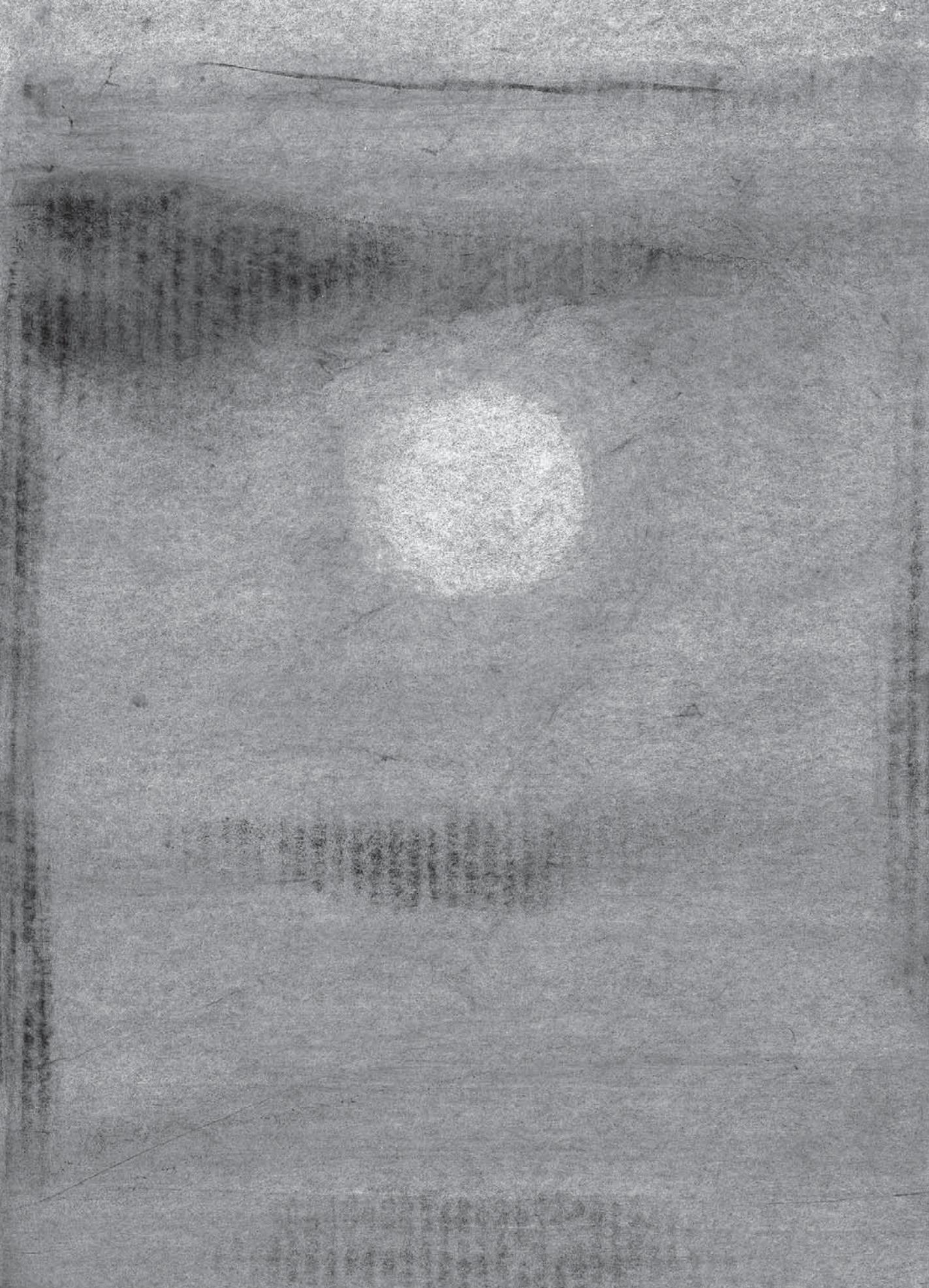
PROVINCIA DI BERGAMO





Quaderni di San Lupo

1



# Il sentimento del vuoto

Giuliano Zanchi

Del fumo di pipa mi prende per il naso che ancora non sono dentro. Il profumo sta nell'aria come una strada invisibile. Gianriccardo Piccoli deve trovarsi in un qualche punto della scia. Difatti l'indizio della voce anche se non lo vedo me lo fa apparire. Per trovarlo, una volta dentro lo studio, sfondo una parata di fogli sottili, stesi su un filo con la malinconia domestica di panni lasciati ad asciugare. Mi chino con meccanica umiltà per passare sotto la corda tesa. La carta di riso mi sfiora con la sinistra leggerezza di una ragnatela. Non è passata che una manciata di settimane da quando abbiamo affidato al Piccoli questo imprevisto Qoelet, spunto pur sempre infetto di umori confessionali, per quanto ben assimilati dai potenti succhi gastrici dell'industria culturale, in ogni caso soggetto capace per un artista di piantarsi come una diga al colare vanesio di frequenti rabdomanzie interioristiche, quel sondare stucchevole di sé, quasi un espulsione organica dell'io, di un certo narcisismo non risolto, che l'arte di oggi non di rado eleva a tema universale. Ci è capitato persino di trovarci a tavola, la mensa cosparsa di vivande odorose, a declamare alla punta di vitello tutta l'impertinenza di un testo trabocante di sonorità postmoderne, quasi letteratura dell'altro ieri, leggendolo per intero a turno, sorpresi e felici di scoprirci, tra il salame e il vino, obbedienti discepoli di una sapienza che invitava a mangiare e a bere con soave e umana gratitudine. Tanto che, tirato per i capelli dal-

l'entusiasmo, mi sarei ingenuamente spinto a suggerire immagini, figure, una completa costellazione iconica, attraverso cui allestire la scena di questo insolito teatro filosofico incastonato al centro delle Scritture. Adesso che i fogli mi spalmano aria sulle spalle ricadendo dietro di me, comincio invece a entrare nell'invenzione del pittore, nello spirito della *machine à sentir* che sta prendendo una forma, immaginando la quale mi sento uno sprovveduto amatore di didascalie, un presuntuoso e scolastico *bricoleur* di concetti. Sicché, mentre con quella cadenza da bergamaschi, che ci fa apparire fuori ruolo ogni volta che diamo voce a qualche discorso non dico elevato ma anche solo serio, Gianriccardo Piccoli cerca di spiegarmi la soluzione che sta prendendo fisionomia nella sua immaginazione, senza sapere se ne abbia percezione, credo di ripagare i suoi sforzi con una espressione assente, immobile, quasi senza pensieri. In realtà sono semplicemente sorpreso. Capisco dal suo sobrio racconto che attraverso la sola scelta formale ha individuato la chiave tonale in grado di reggere l'intero spartito, ha già del tutto trafilto il centro tematico di questo testo sfuggente, afferrandone audacemente lo spirito.

Mai così spintamente istallatore nel resto della sua opera, almeno per quello che mi è dato di conoscere e di capire, non può tradurre meglio che in questo armonioso allestimento il tema centrale dell'Ecclesiaste,

per chiamarlo col nome della tradizione; tema che non è il *vuoto*, come con tutte le sue buone ragioni Gianfranco Ravasi decide di rendere il senso di *hevel*, termine che san Gerolamo ha battezzato come *vanitas*, bensì il *sentimento* del vuoto, quella percezione di evanescenza con cui ogni cosa trafigge l'animo umano non appena appaia posta sotto la luce corrosiva del tempo, quel senso di irresolutezza dell'io a cui nessun oggetto che esista sotto questo sole è capace di fare da tampone, da lenitivo, da sollievo, quella *mancanza di essere* che di oggetto in oggetto, di possesso in possesso, di esperienza in esperienza, anziché colmarsi si dilata, comprimendo ogni cosa, sia pure la figura umana nella quale si è riposto l'amore più ardente, alle sue misere modeste dimensioni contingenti, lasciando invece ancora più ampie e intangibili le proporzioni del desiderio che essa ha incitato. L'antica sapienza, di cui ancora l'Ecclesiaste padroneggia il vocabolario e di cui ancora condivide le categorie, non si lascia molto convincere dalla risposta che la coeva sapienza ellenistica vorrebbe dare a questa percezione del vuoto attraverso l'ideale di un sapere fondato sull'esperienza, quello secondo il quale l'uomo troverebbe un maggiore dominio sul senso delle cose, una maggiore chiarezza al proprio cammino, ampliando al massimo delle possibilità il repertorio delle sue esperienze. Qoelet predica proprio l'insensatezza di questo ingenuo empirismo intellettualista. Non è vero che più conosci e più il tuo stare al mondo può contare su una luce più efficace, più chiara, più amichevole. Toccare con mano tutto, vedere tutto, conoscere tutto, incrementare insomma il frutto dell'esperienza diretta, anzi-

ché un senso di pienezza, di risoluzione, di compimento, porta in dote un amaro senso di vuotezza, di inconcludenza, di ripetitività. Alle fatue pretese di un sapere classificatore, che il tempo sbeffeggia triturandolo nella giostra schiamazzante della storia, dove persino le parole sfinito cadono come foglie morte, Qoelet oppone l'inevitabile compito dell'agire, la vulnerabile sapienza di un quotidiano discernimento, l'umano esercizio della libertà, in cui persino la memoria, col flusso dei suoi ricordi, o rinasce come promessa per oggi, oppure incatena alla cartapecola di sterili regressioni, perdendosi prima o poi nell'onda beffarda dell'oblio. Se sia meglio uccidere o guarire, demolire o costruire, piangere o ridere, gemere o ballare, tacere o parlare, amare o odiare, non sarà mai dato capirlo sulla base di nessuna presunta teoria generale dell'esistenza, impresa vana come star dietro al vento, ma dipenderà sempre dall'impegnativa risolutezza con la quale ciascuno sarà in grado di riconoscere il momento giusto, il *káiros*, l'attimo colmo di favore in cui è data un'occasione per risolversi. Né la viltà di sottrarsi alla grevità di un tale compito può essere dissimulata sbandierando l'argomento dell'assenteismo divino. Qoelet non è ateo. Semplicemente continua ad essere convinto che il nome di Dio non vada pronunciato invano, nemmeno per districare l'interessata distribuzione dei torti e delle ragioni alle tavole rotonde dei sapienti. Lucido, sempre composto, con quella punta d'antipatia che sa istillare chi erode il facile balsamo delle convenzioni, Qoelet consiglia di mangiare e di bere, rimanere attaccati alla fragile grazia di ogni giorno, scommettere umilmente sulle fragili



G. Piccoli, *Palinsesto di cenere* (fig. 1)

squillanti promesse di una quotidiana convivialità. Qui più che altrove, nell'implorare che certi istanti non vadano perduti come lacrime nella pioggia, il sentimento del vuoto è al suo appuntamento con qualcosa che chiama, con un grande spaventoso silenzio, le cui vibrazioni sono così intense, pungenti, feroci che è impossibile scambiare per il nulla.

L'invenzione centrale di Gianriccardo Piccoli è questo recinto cinereo (fig. 1), stretto, inerpicato, che cinge d'assedio la nostra svagatezza, ci scaraventa nell'angusta vastità di un panorama spaziale, come astronauti fluttuanti nel cosmo, dove i puntini delle stelle lontane aumentano lo sgomento di trovarsi perduti nel cuore di una inutile immensità. La colla e la cenere impastano la materia di una superficie friabile, come la crosta millenaria di pareti disfatte dagli anni, cosparse di uno zucchero amaro e violaceo, sospeso per un soffio, lì lì per nevicare tristemente da un momento all'altro (tavv. 3,5-7). Il sentimento del vuoto è impresso tangibilmente come un esercizio dello spirito, un'emozione palpabile e precisa, un nitido effetto sensoriale. Non è un concetto, un'idea, una rappresentazione, è una sensazione, viva e pungente, scaricata nelle dita appena che osino sfiorare un punto qualsiasi di questa inconsistente pelle grigiastra da cui affiorano oggetti fantasmatici, spettri di cose usciti dalla materia, impressi come consumate incisioni rupestri. Anche l'azzardo commovente dei segni umani, delle figure con cui anche l'arte da sempre cerca di trattenere qualcosa di reale, agonizza nella sua profonda inadeguatezza,

scoprendosi sforzo vano, trascinato nella polvere di questo affresco senza futuro. In questo anello di pece dovremmo sentire il tremolare dell'inconsistenza, il fremito della pula nell'aria, la muta inconcludente metamorfosi di una nuvola di fumo. A questa sensazione sentiamo talvolta sospese le nostre cose più care. Percepirlle così vulnerabili, esposte, precarie, ce le rende ancora più irrinunciabili, trovandoci a chiedere se può davvero essere così caduco ciò che ha il potere di incantarcì fino alle lacrime.

Questo cupo manifesto di corruttibilità spinge gli occhi verso un'alta cordata di fogli bianchi in carta di riso, sui quali qualche scena del franco discorso del Qoelet è inchiostrata con l'evanescenza di fotografie d'epoca, sembrando così ricordi sbiaditi, in procinto di svanire, impronte consumate di una realtà ormai perduta, disciolta, evaporata (tav. 8). La selezione è sobria, contenuta, elementare. Profondamente a disagio, come tutti quelli della sua generazione, con la figura piena, descrittiva, aneddotica, Gianriccardo Piccoli sintonizza il proprio interesse su scene maggiormente congeniali ad una figurazione più purificata, essenziale, minima, vicina al puro segno evocativo. Un fiume scende ad anse verso chissà dove (tav. 16), una ruota volteggia senza capo né coda (tav. 24), un pezzo di pane viene inusitatamente donato all'acqua (tav. 17), un volto appare come un antico fantasma (tav. 11), una mensa viene imbandita (tav. 20), un aquilone vaga festosamente nel vento (tav. 18), un cielo plumbeo e turbinoso sovrasta il profilo di un povero paese (tavv. 10-27), un'impronta umana squilla solitaria nel vuoto. Istantanee affidate all'incerta

custodia della materia. Il sentimento della caducità delle cose è preso qui anche come tema della commovente impotenza dell'arte, del vano asilo che ogni opera offre alla sopravvivenza delle cose, della morte che la attende anche quando si pensa la religione della nuova salvezza. Una grande tela centrale, innalzata e sovrastante, ricompone i temi, li celebra come in un manifesto rias-suntivo, li raccoglie nell'icona di una grande massa fumosa che divide un profilo di paese dal suo doppio forse immaginario, celeste, iperuranico (tavv. 28-29).

Da una grata che fora il pavimento affiora lo sguardo attonito di un volto dipinto in fondo a una cripta (tav. 4), una mano a fianco della maschera d'uomo, come uno con la faccia appiccicata a un vetro, uno che contempla con esterrefatta nostalgia il gran teatro del mondo, la girandola della storia, la ruota della vita, tutto capace ancora di girare chiassosamente a dispetto della propria dipartita, senza alcuna considerazione della propria assenza. Come in una oscura sala di transito, in una silente intercapedine temporale, l'omino cerca sguardi solidali di viventi come noi, ai quali chiedere come mai pur essendo stato saggio, consapevole, avveduto, si trovi ora intrappolato nello sbiadito finale di questa sorte comune. L'intelligente crepa alla fine come il cretino. Questo sfrontato enigma lo smaliziato Qoelet lo mette in bocca al grande Salomone. Il

pittore, come può, gli dà il suo volto d'uomo, la sua tenera maschera di mortale.

Al congedo, oppure in principio, capitì come capitì, ognuno troverà pure uno degli *Adieu* del Piccoli (tav. 1), queste composizioni *proustiane* dedicate allo straordinario potere delle cose di rimanere ostinati contenitori dello spirito, cocciuti vasi della nostra memoria, infilate dietro una garza come malinconiche apparizioni, alla stessa maniera con cui alla coscienza ci affiorano ricordi, immagini, percezioni. Trafiggendoci quotidianamente l'anima con tutto il corredo fiammeggiante del nostro mondo la vita ci lascia in eredità riflessi ancora pulsanti, pronti a restituire aromi, echi, passioni. L'attaccapanni che avanza dalle trame arcane di una biografia è il laccio personale che annoda la vita del pittore a questa meditazione biblica, impedendo ad essa di rimanere una placida inutile esercitazione illustrativa, facendone anzi un complemento solenne a più personali momenti di esposizione della propria memoria. Il Piccoli-Qoelet, alle prese con le proprie frementi visitazioni memoriali, mastica per noi l'amaro sentimento del vuoto, accontentandosi, senza la pretesa di trarre troppe conclusioni, di trasformarlo in alimento per le nostre personali domande. La gratitudine è d'obbligo. Anche per quelle volte in cui non l'abbiamo trattato tanto bene.



# Piccoli a San Lupo

Simone Facchinetti

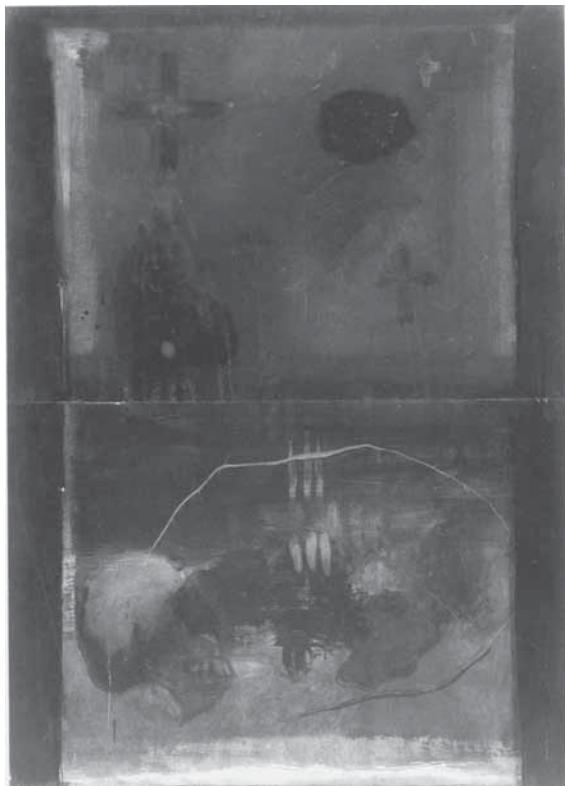
## Dentro San Lupo

L'ingresso della chiesa di San Lupo si apre a un ripido canocchiale prospettico che punta direttamente verso le scale. Nella penombra del cunicolo che conduce alla base del campanile si intravede una massiccia porta di legno sui cui battenti – in tutta lunghezza, dalla testa ai piedi – è dipinta una croce nera accompagnata dalla scritta “*Coemeterium*”. E l'oratorio di San Lupo è frequentemente citato nei documenti più antichi proprio come “Cimitero”. Dall'anno della sua fondazione (1734) fino alla promulgazione dell'editto napoleonico di Saint-Cloud (1804: ordinanza che imponeva la sepoltura dei cadaveri lontano dai centri abitati) l'edificio venne prevalentemente utilizzato come ossario comune. Ne da conferma l'iscrizione che corre su una lapide murata nella parete sinistra dell'ingresso: “Pregate pace / alle anime dei defunti / le cui ossa riposano / sotto questa cappella / trasportatevi dalle tombe / della vicina chiesa / dove sino all'anno 1810 / ebbero sepoltura / i nostri maggiori / e tra essi non pochi / sacerdoti venerandi / dai più antichi parochi / sino al curato Conti / insigne benefattore / di questa chiesa parrocchiale”. Solo il recentissimo ricordo del vice-parroco di Sant'Alessandro della Croce Giovan Battista Conti (morto nel 1809) viene immortalato sulla lapide, per tutti gli altri: “pregate pace”. L'editto di Saint-Cloud regolamentava anche le iscrizioni funerarie, vietando qualsiasi riferimento al rango sociale del defunto, da lì la risentita reazione

fosciana dei *Sepolcri*: “Anche la Speme, / ultima Dea, fugge i sepolcri: e involve / tutte cose l'obbligo nella sua notte; / e una forza operosa le affatica / di moto in moto, e l'uomo e le sue tombe / e l'estreme sembianze e le reliquie / della terra e del ciel traveste il tempo”.

Se il carme dei *Sepolcri* aveva ispirato, in passato, alcuni bei dipinti a Gianriccardo Piccoli tanto valeva partire da qui (figg. 1-2). Ma le divagazioni sulle opere letterarie, anche quando sincere, rischiano di rimanere freddi esercizi di maniera e la scelta di aprire la mostra con un'opera intitolata *Adieu I* (2001), collocata proprio in fondo alle scale, tra la lapide e il “*Coemeterium*”, va nella direzione opposta (tav. 1).

Un attaccapanni in bianco, costruito per scansioni simmetriche, al cui centro è collocata una porta di recupero degli anni '50, inserita in un telaio di legno perimetrale e delicatamente ricoperta da una garza luminosa. I punti di attaccatura dei teli segnano le fragili strutture verticali del palinsesto, drammaticamente annunciato dagli spari di colore nero che macchiano gli uncini esterni della gruccia. Il corpo a corpo con la tela bianca si risolve rapidamente solo in concomitanza di fatti concreti capaci di segnare una tacca nell'esistenza di Gianriccardo e i ricordi di questi traumi, dopo essere stati assorbiti lentamente, vengono rilasciati con gesti determinati e sicuri, senza ripensamenti. Il primo *Adieu* coincideva – dolorosamente – con la scomparsa della madre.



G. Piccoli, *Dai Sepolcri*, 1997 (figg. 1-2)

Il brusco passaggio tra la sfera privata e esperienziale dell'artista e l'incontro con Qoelet è mediato dalla rappresentazione figurativa dell'autore del testo biblico. Entrando nel vano rettangolare della chiesa la luce che sale dal centro del pavimento (corrispondente alla botola dell'ossario) annuncia la figura di *Qoelet nell'aldilà* (tav. 4), anche lei passata nel mondo dei morti. Se Gianriccardo avesse voluto mettersi un abito sgargiante e alla moda avrebbe acceso un video che mandava in onda immagini in movimento. Invece ha preferito far morire in una colata di cera il volto di Qoelet, staticamente perso nell'aldilà. Non è una questione di chiusura nei confronti dei nuovi linguaggi, solo una presa di coscienza dei propri mezzi espressivi, della generazione di appartenenza (Gian-

riccardo è nato nel 1941), della tradizione accumulata, del tempo che passa.

A questo punto del percorso la cenere prende il sopravvento e si distende senza soluzione di continuità su tutte le pareti perimetrali della sala. L'enorme palinsesto si presenta in tutta la sua perentorietà: fisica e tragica allo stesso tempo (tav. 2). Si rimane in silenzio di fronte a un muro di cenere, distratti solo dai segni che affiorano dalla superficie: vengono anche loro 'dall'aldilà', nel senso che sono tracce di immagini trapelate da una pelle scabrosa (tav. 6). Lo strato di cenere si è raggrumato un po' casualmente dentro a questo paesaggio squallido e asfittico, ma in qualche punto diventa, paradossalmente, seducente.

Qualcuno potrà sforzarsi di leggere le tre

paginette di quaderno appese sulle vie di fuga che conducono fuori da questo spazio claustrofobico (tav. 5). Sono state scritte da un bambino che non sa ancora esprimersi per iscritto e continua faticosamente a correggersi man mano che va avanti nel discorso: “vanità delle vanità, tutto è vanità, vanità delle vanità, tutto è vanità...”.

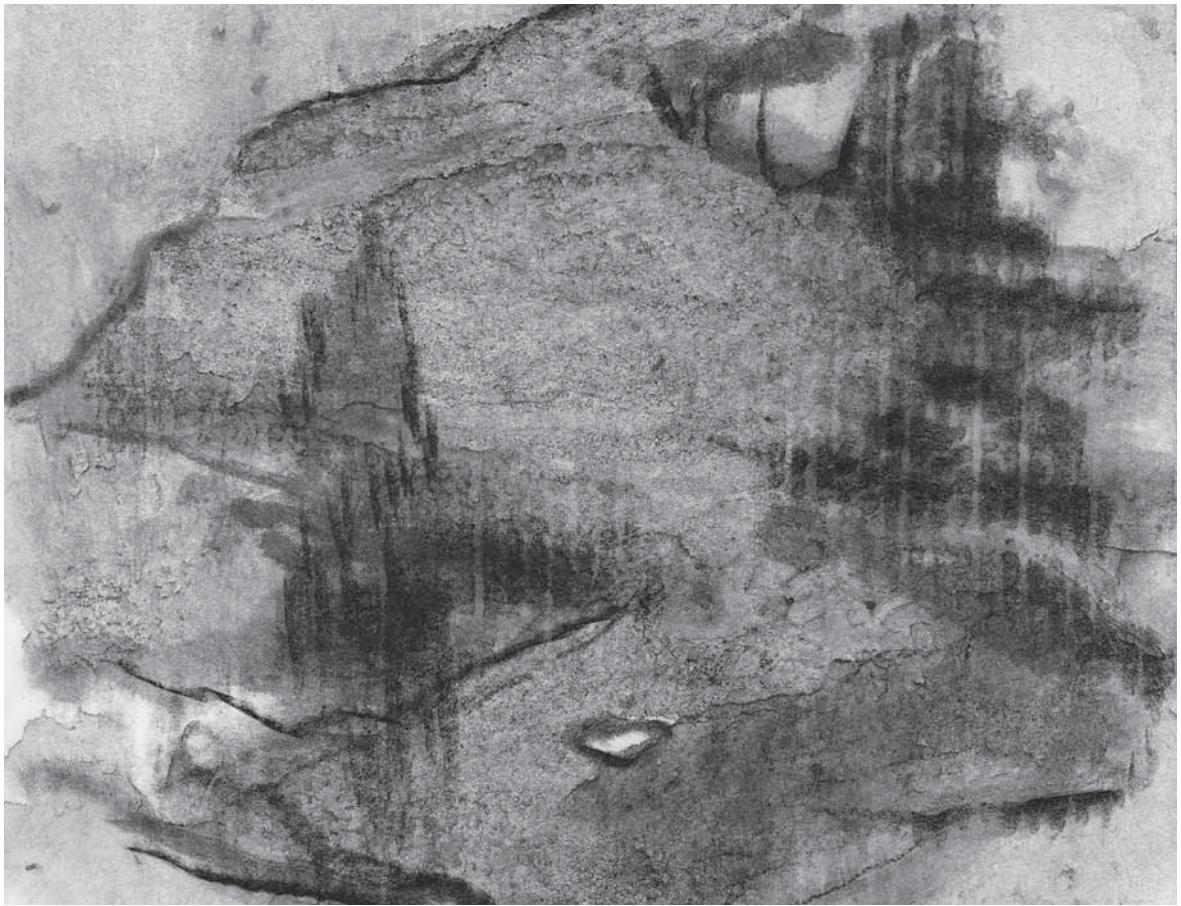
L'idea di far coincidere l'essenza dei materiali impiegati con il tema del testo biblico di Qoelet, di far convivere la precarietà delle opere con il messaggio tragico annunciato da Qoelet, inizia a farsi largo nella mente del visitatore che, arrivati a questo punto, cercherà uno spiraglio di luce alzando la testa. Come panni stesi al vento dei fragili fogli di carta giapponese penzolano dal ballatoio (tav. 8), raggiungibile dalle strettissime rampe di scale che conducono al primo piano dell'edificio. Qui inizia a srotolarsi il discorso di Qoelet e sarebbe bene proseguire con il testo biblico tra le mani, anche solo per accorgersi che Gianriccardo ha scelto di estrarne solo alcuni temi salienti, non di offrire una semplice illustrazione del suo contenuto. L'interpretazione figurativa del testo biblico non segue di necessità lo svolgersi del racconto scritto, insiste sulle ripetizioni e sui ritornelli, ma anche sugli episodi in grado di ricrearsi tramite la sensibilità di Gianriccardo. Allora uno dei soggetti dominanti è quello del paesaggio e dei suoi elementi, delle acque e della terra, del vento e dell'aria, a fare il verso al tema della ciclicità delle stagioni, al passare del tempo. Non manca il volto del narratore (*Qoelet*: tav. 11), il simbolo della durata della vita (*Vita*: tav. 19), il simbolo del banchetto (*Piacere*: tav. 20) ecc.

La scena viene rubata dalla monumentale tela collocata nella nicchia centrale (tav. 29), anche lei agitata dal vento con cui si apriva e si chiudeva il discorso dei 18 fogli trasparenti appesi nel loggione: “Ho visto tutte le cose che si fanno sotto il sole ed ecco tutto è vanità e un inseguire il vento” (*Qoelet* 1, 14); “Il vento soffia a mezzogiorno, poi gira a tramontana; gira e rigira e sopra i suoi giri il vento ritorna” (*Qoelet* 1, 6).

### *Un po' di storia*

Lo sforzo di collocare dentro un percorso cronologico la recente opera della Vanitas vanitatum di Gianriccardo Piccoli può servire a chiarire l'origine della sua forza. Va precisato da subito che la vitalità espressiva di Gianriccardo nasce dal dubbio. Non si contano le affermazioni che vanno in questa direzione, incluse nei numerosi scritti dell'artista che accompagnano i più ingessati testi critici raccolti nei cataloghi delle sue mostre. Il dubbio come continua ricerca del proprio destino espressivo, il dubbio come antidoto alla perentorietà dell'affermazione, il dubbio come condizione esistenziale, il dubbio come capacità di fermarsi sulla soglia (teso, però, a intravedere il mistero che si cela oltre quella soglia).

*Adieu I* (tav. 1) è il risultato di un'esperienza che nasce a seguito della Via Crucis con cui si era inaugurata una fortunata esposizione allestita da Mario Botta nella chiesa di Sant'Agostino a Bergamo (1995). All'indomani di quella riflessione si era aperta la strada per una breve crisi, rapidamente riassorbita nella serie delle Porte esposte alla Galleria Otto di Bologna. Ma anche le Porte hanno un loro genealogia d'origine e discendono

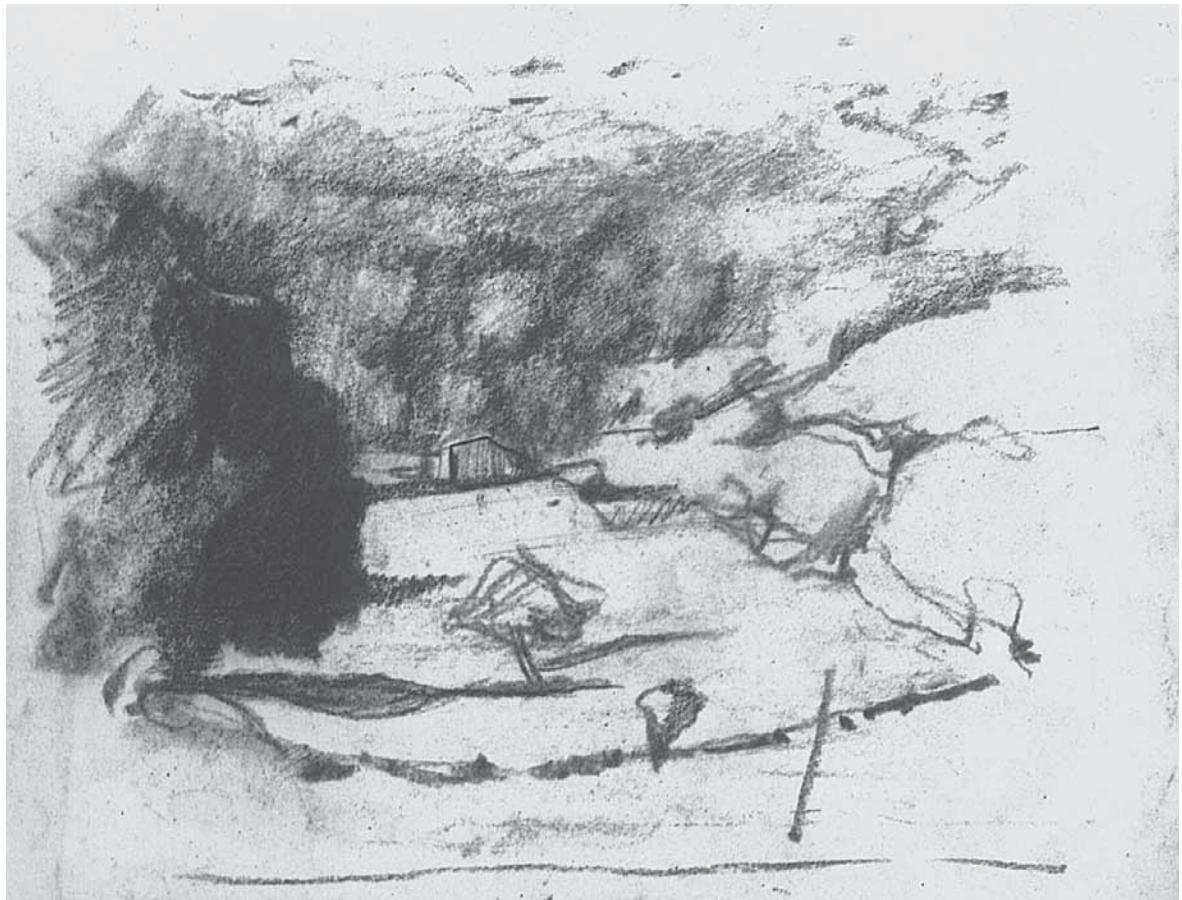


G. Piccoli, *Paesaggio*, part. (fig. 3)

dalla *Porta di Orfeo* del 1989: un dipinto eseguito ancora con una tecnica tradizionale, capace però di fare intravedere la possibilità di lavorare sul tema dell'altrove, del luogo intravisto per mezzo di un diaframma. Da lì l'idea di utilizzare delle porte di recupero, trasformate in telai, su cui stendere teli di garza trasparente. Anche il biancore di *Adieu I* è il diretto portato di quella esperienza, orientata a sperimentare tutte le possibilità cromatiche della luce e della trasparenza dei colori, per accorgersi, infine, della potenza della sottrazione e dell'efficacia del candore abbagliante.

*Qoelet nell'aldilà* (tav. 4) ha degli antenati

più prossimi a noi e non si fatica a trovarli tra le opere scelte che qualificavano l'esposizione intitolata "Nel tempo", allestita nel 2003 presso la Spirale Arte di Milano. Carretti costruiti con il fil di ferro, elefanti di giada annegati in profonde colate di cera rappresa, si inserivano nelle opere di Gianriccardo come forme astratte o pause di colore. Ma l'apice nell'uso di questo materiale di natura organica si toccava con mano passeggiando nelle sale della Galleria Dello Scudo di Verona, dove, nell'estate di quest'anno è andata in scena la produzione più recente dell'artista. Chissà se i quadri resisteranno alle temperature torride dei nostri tempi o se inizieran-



G. Piccoli, *Paesaggio*, 1975 (fig. 4)

no ad andare rapidamente in disfacimento? Sento già la risata beffarda di Gianriccardo convinto come Qoelet che “Tutti sono diretti verso la medesima dimora: tutto è venuto dalla polvere e tutto ritorna nella polvere” (Qoelet 3, 20).

Le 18 storie di Qoelet, dipinte a olio su carta giapponese, ci portano ancora più indietro nel tempo. Basta sfogliare il catalogo di Stefano Crespi del 1988, che raccoglie una selezione di disegni dell’artista che vanno dal 1962 al 1987, per accorgersi che alla loro

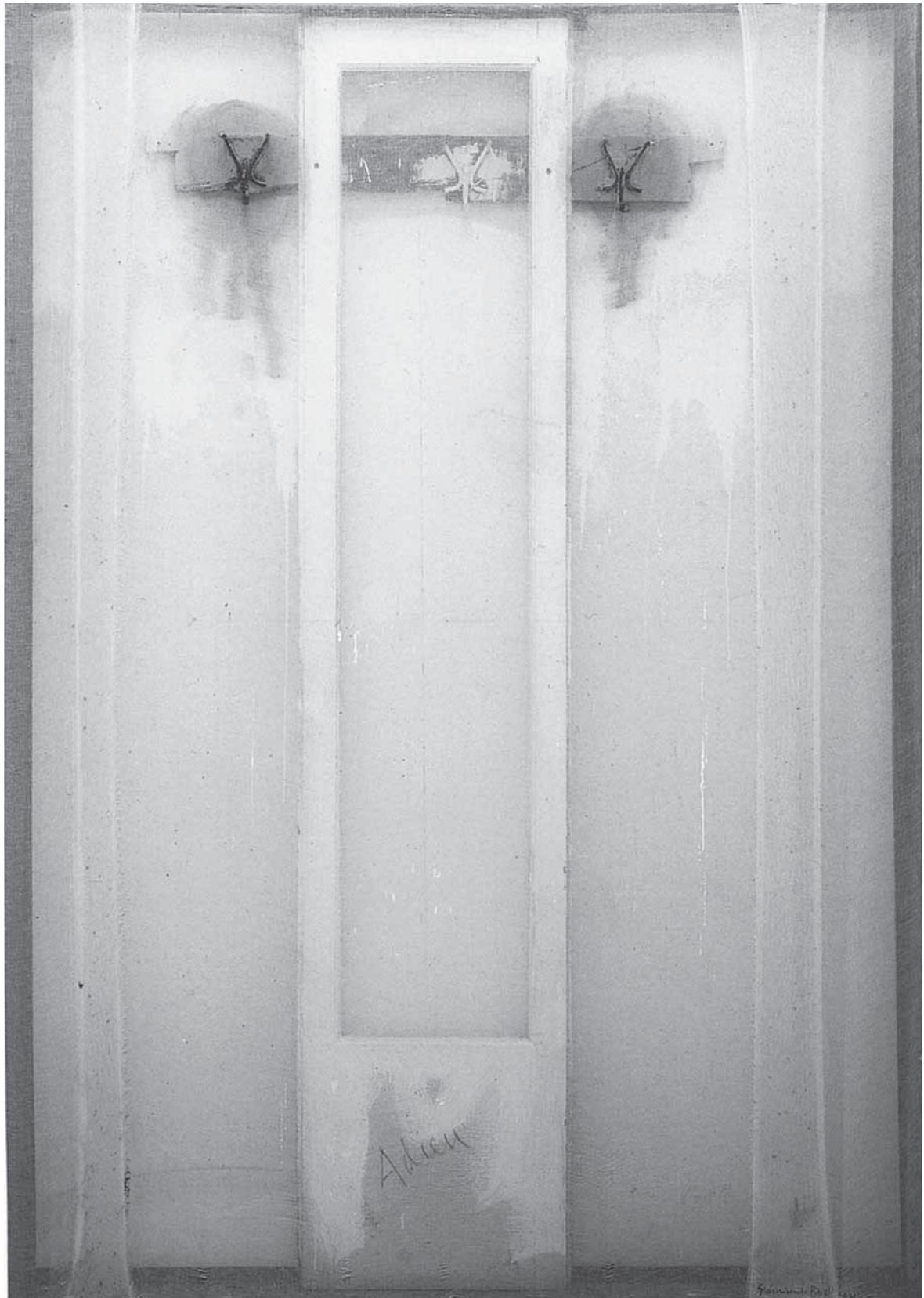
radice c’è la convinzione del disegno come opera autonoma. E allora il soggetto del Paesaggio (fig. 3 e tav. 25), del Vento e del Fiume troveranno una loro origine nel faticoso ritorno alla natura che segna l’inizio degli anni ’70 (fig. 4), quando, dopo le sbornie sperimentali, il richiamo della realtà si era fatto assordante. Ora il segno ha acquistato in controllo e scioltezza, ma soprattutto si è arricchito dell’esperienza del decennale lavoro sugli acetati, le garze e le cere, restituendo – in mezzo al nero – la trama della luce.



# Catalogo

Le immagini che seguono sono state montate seguendo un ideale percorso di vista che si snoda all'interno della chiesa di San Lupo. Superato l'ingresso il canocchiale prospettico che scende le scale si chiude sull'unica opera non realizzata per l'attuale occasione espositiva, *Adieu I*, 2001 (olio, ferro, legno e garza, 200x139,5 cm). Nell'ossario è stato collocato *Qoelet nell'aldilà* (cera, ferro, carta e neon, 80x80 cm), visibile dalla botola posta nel pavimento della chiesa. Il perimetro della sala è coperto dal monumentale *Palinsesto di cenere* (cera, bitume, cenere e garza su legno, 600x1.850 cm). Nel ballatoio del primo piano sono appesi i 18 fogli direttamente tratti dal testo biblico di Qoelet: *Vento*, *Qoelet*, *Vanitas*, *Ruota*, *Aria*, *Terra*, *Fiume*, *Pane e acqua*, *Aquilone*, *Vita*, *Piacere*, *Fiume 2*, *Cielo*, *Aria 2*, *Ruota 2*, *Paesaggio*, *Vanitas 2*, *Vento 2* (olio e carbone su carta giapponese, ognuno 98x48 cm). Nell'arco centrale è stata collocata l'opera intitolata il *Grande vento* (olio, cera, ferro e garza, 260x180 cm).





1. *Adieu I*, 2001



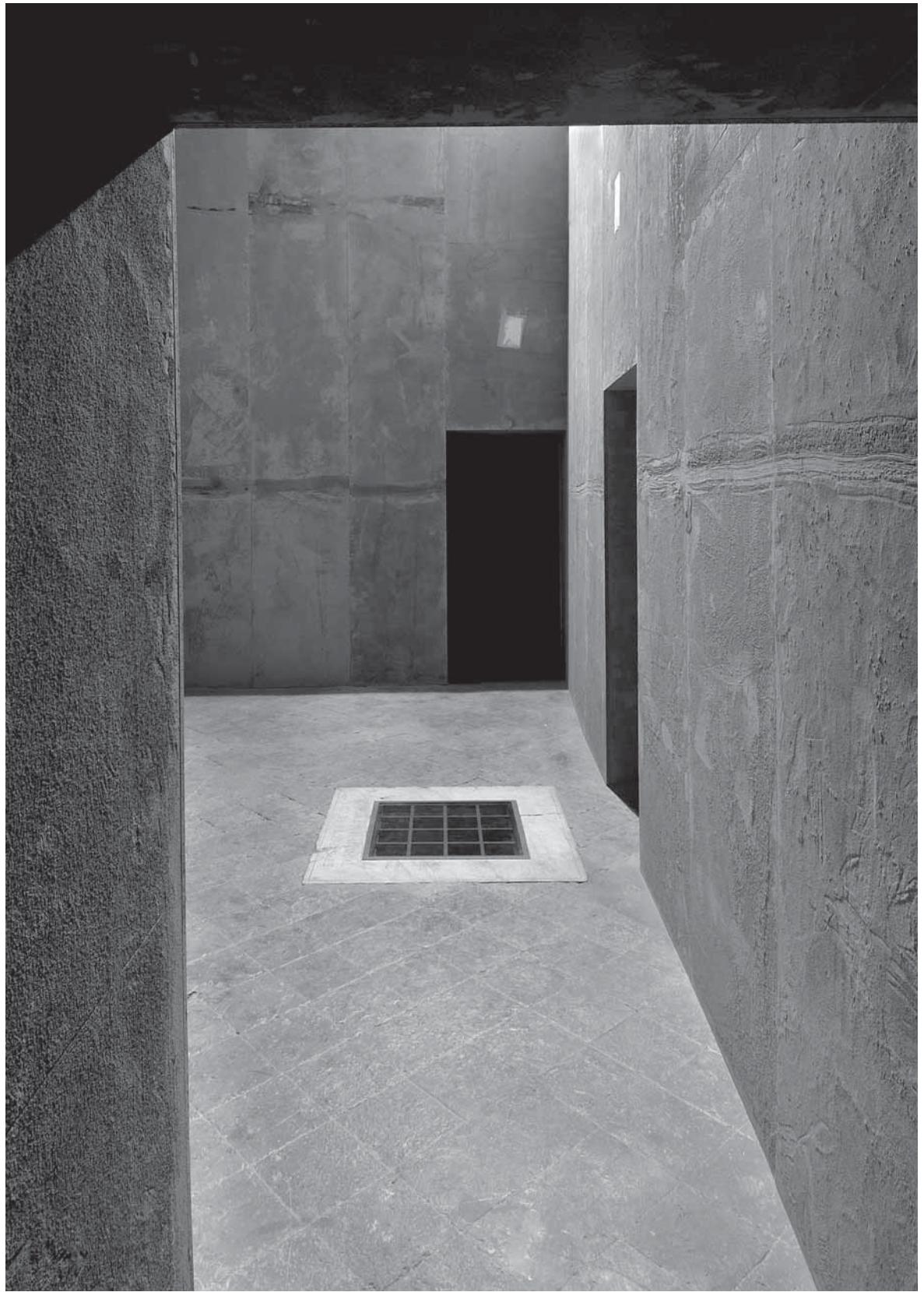
2. Palinsesto di cenere



3. Palinsesto di cenere



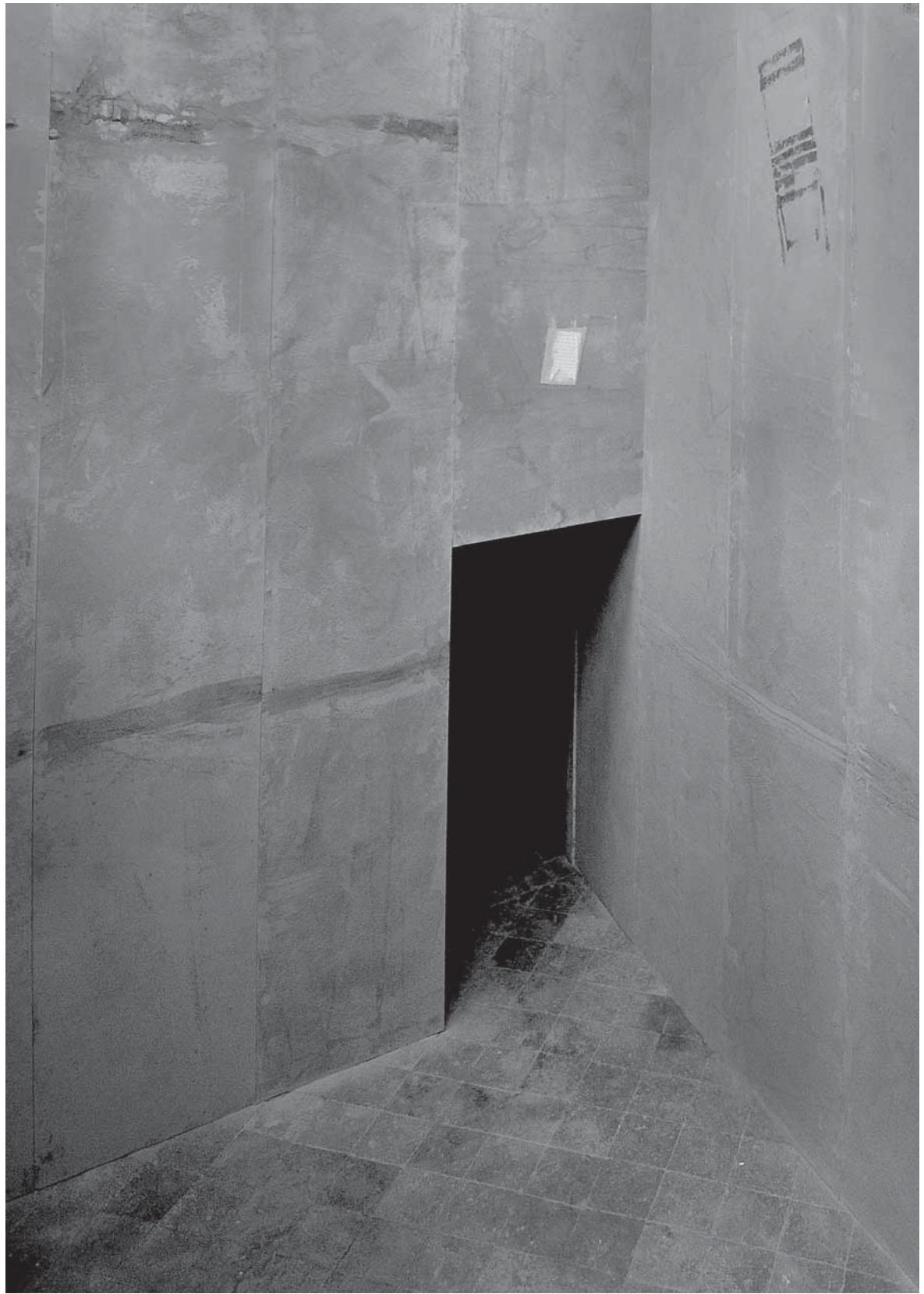
4. Qoelet nell'aldila



5. Palinsesto di cenere



6. Palinsesto di cenere



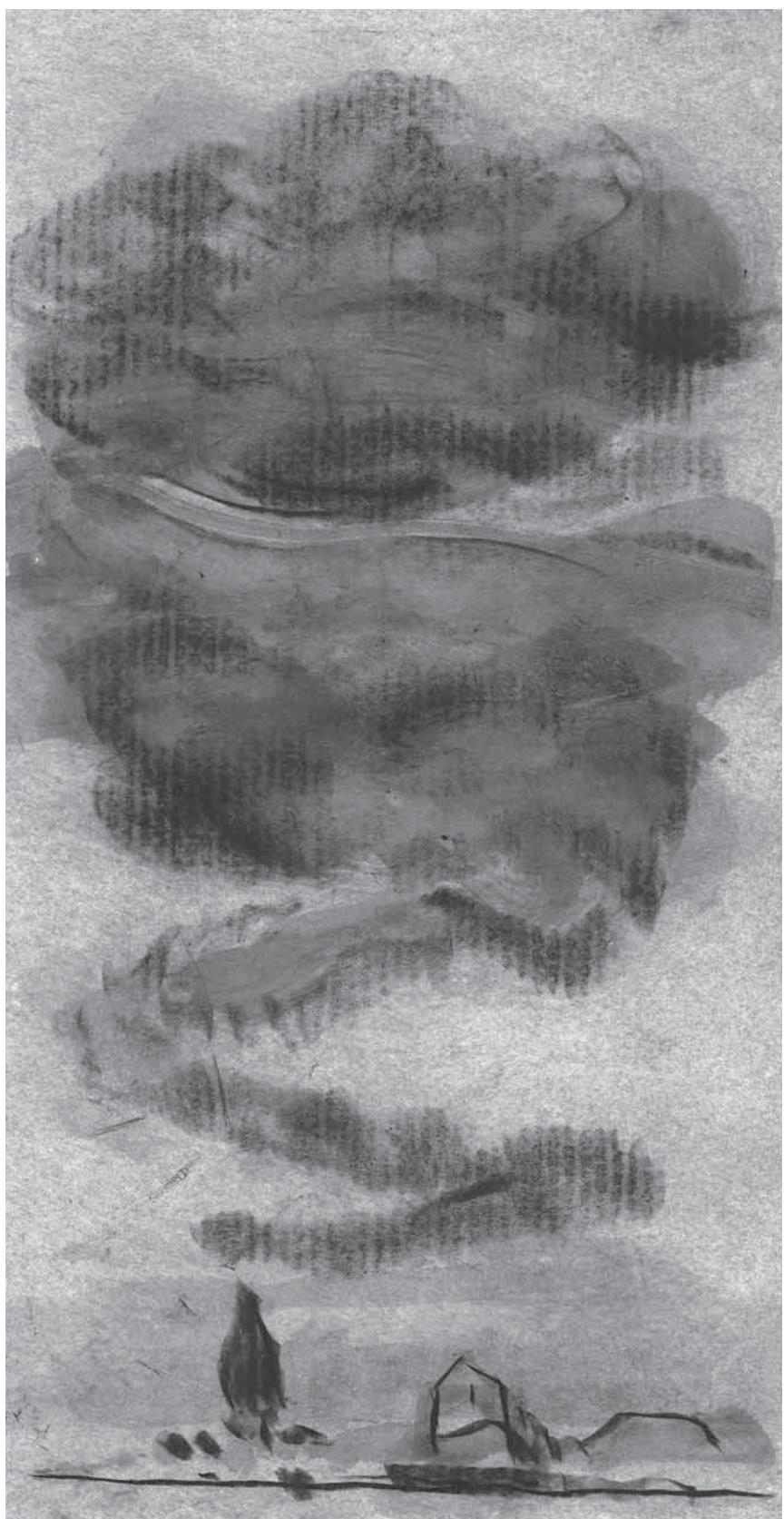
7. Palinsesto di cenere



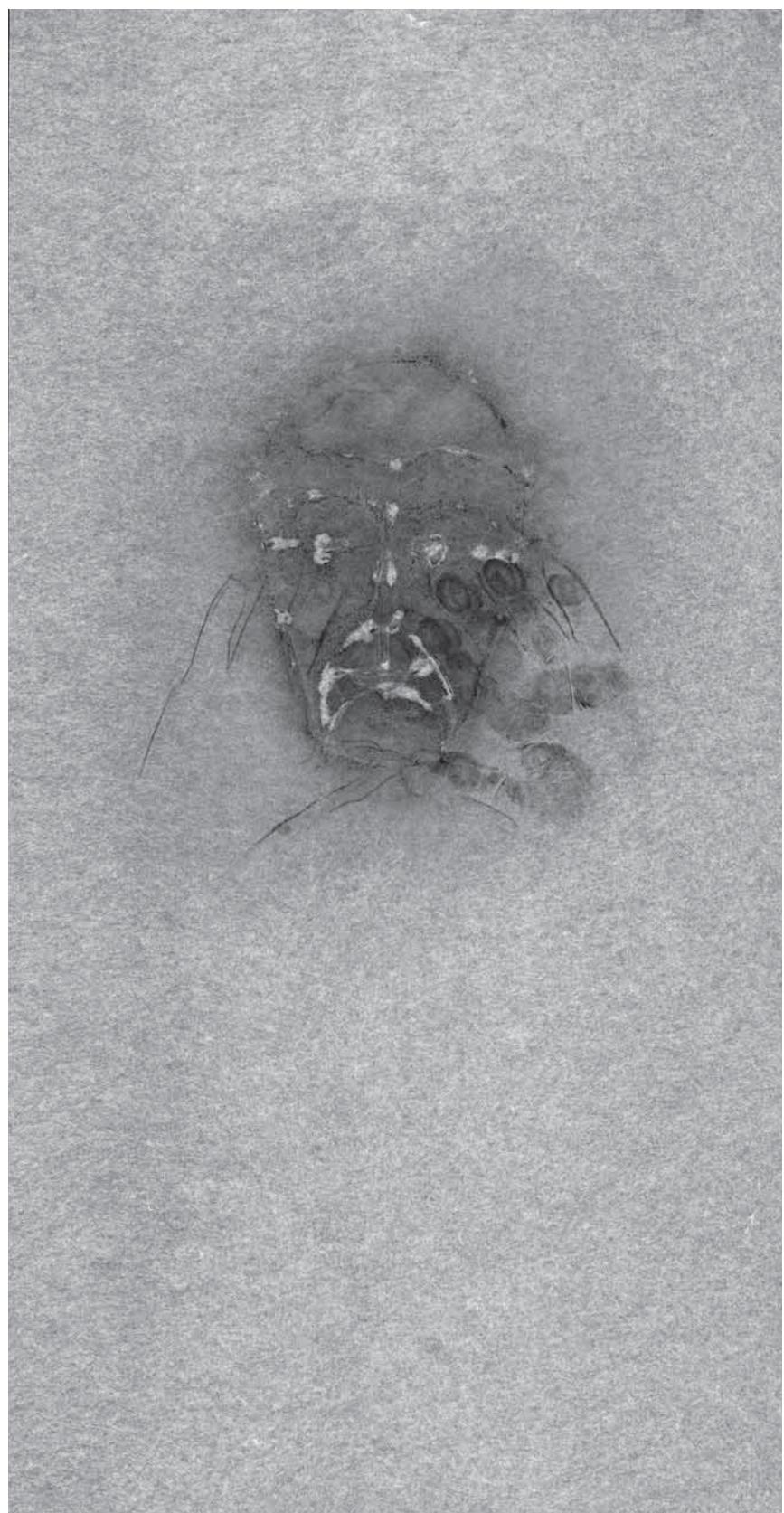
8. Veduta del ballatoio



9. Vento, Qoelet e Vanitas



10. *Vento*



11. *Qoelet*



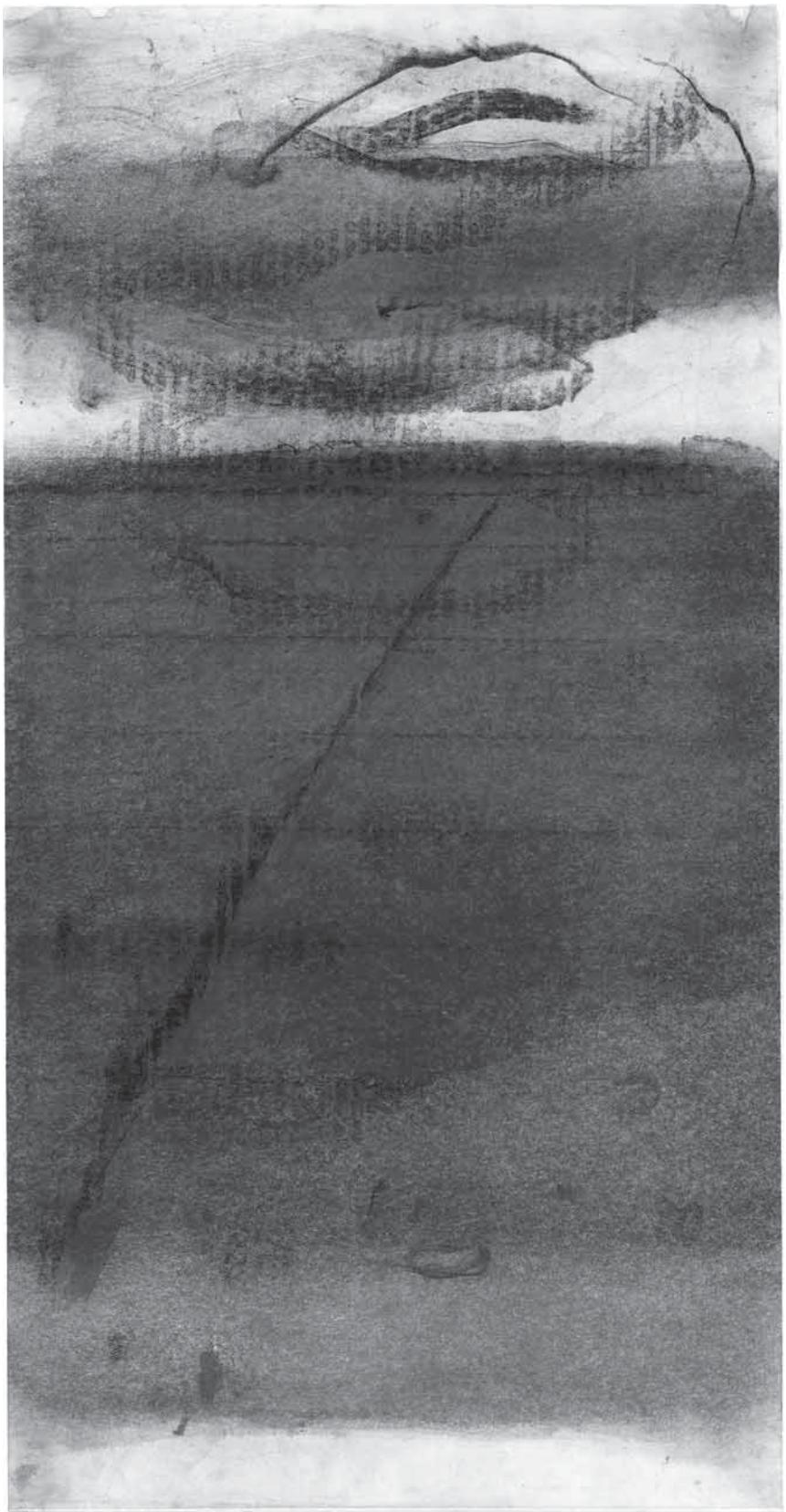
12. *Vanitas*



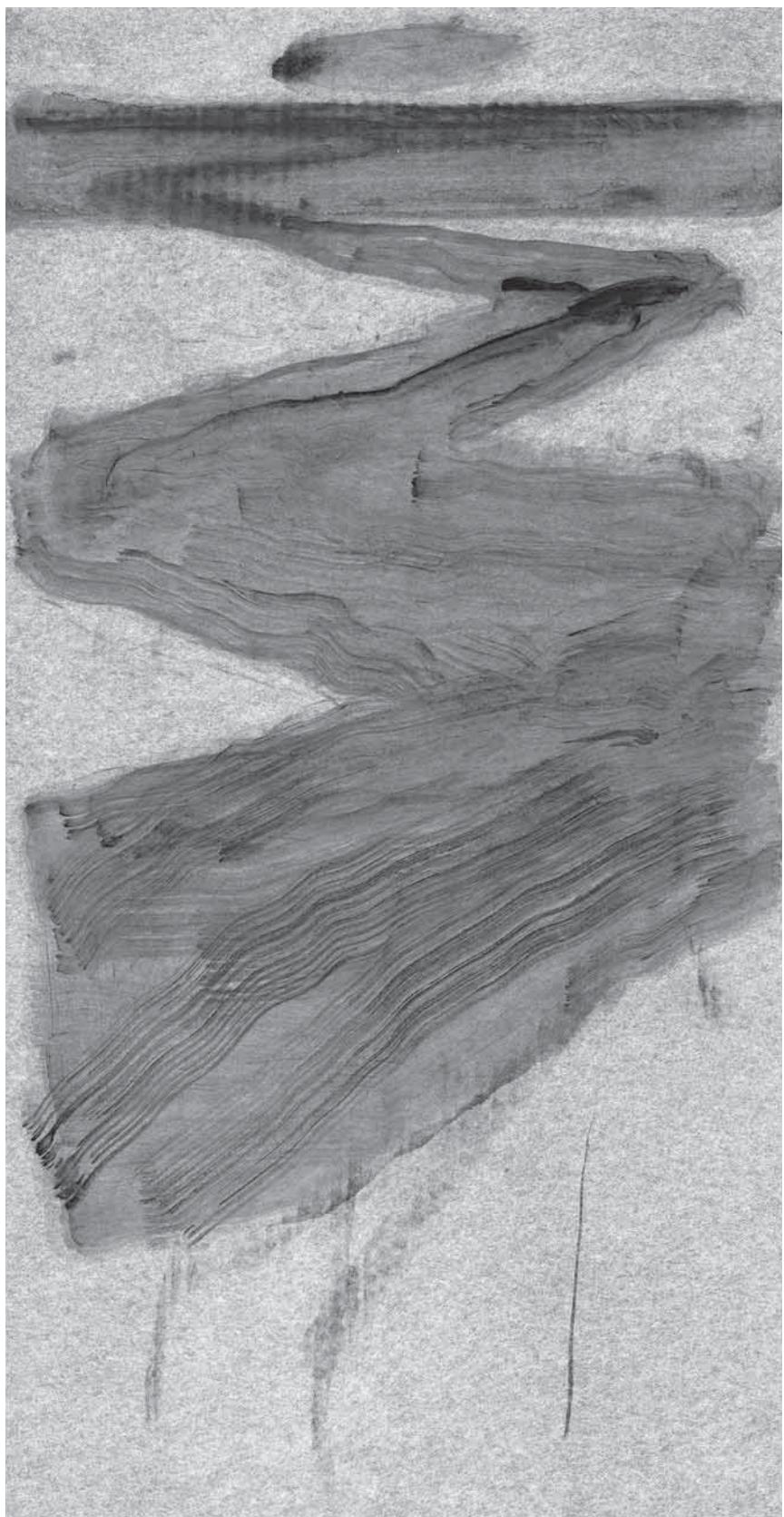
13. *Ruota*



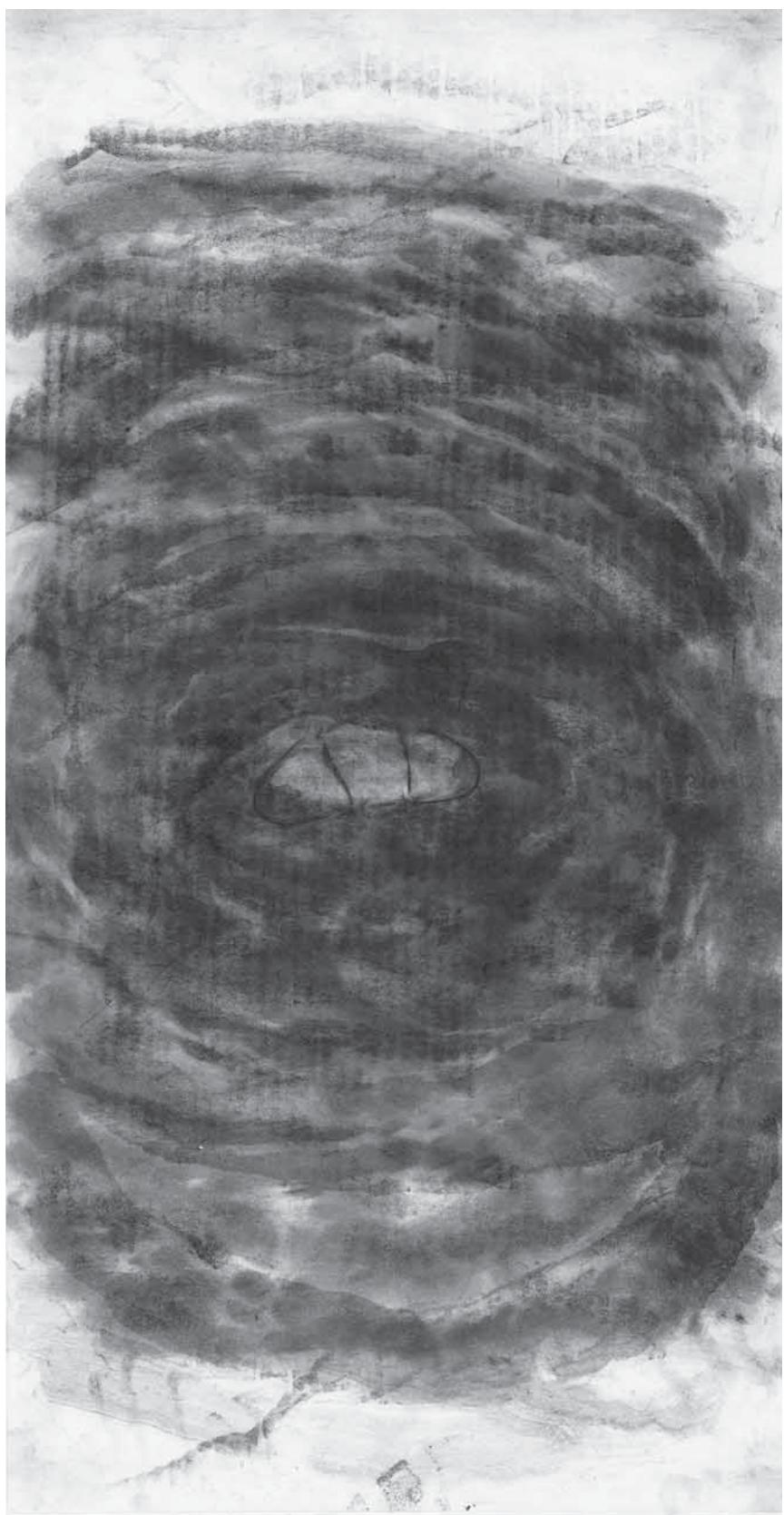
14. *Aria*



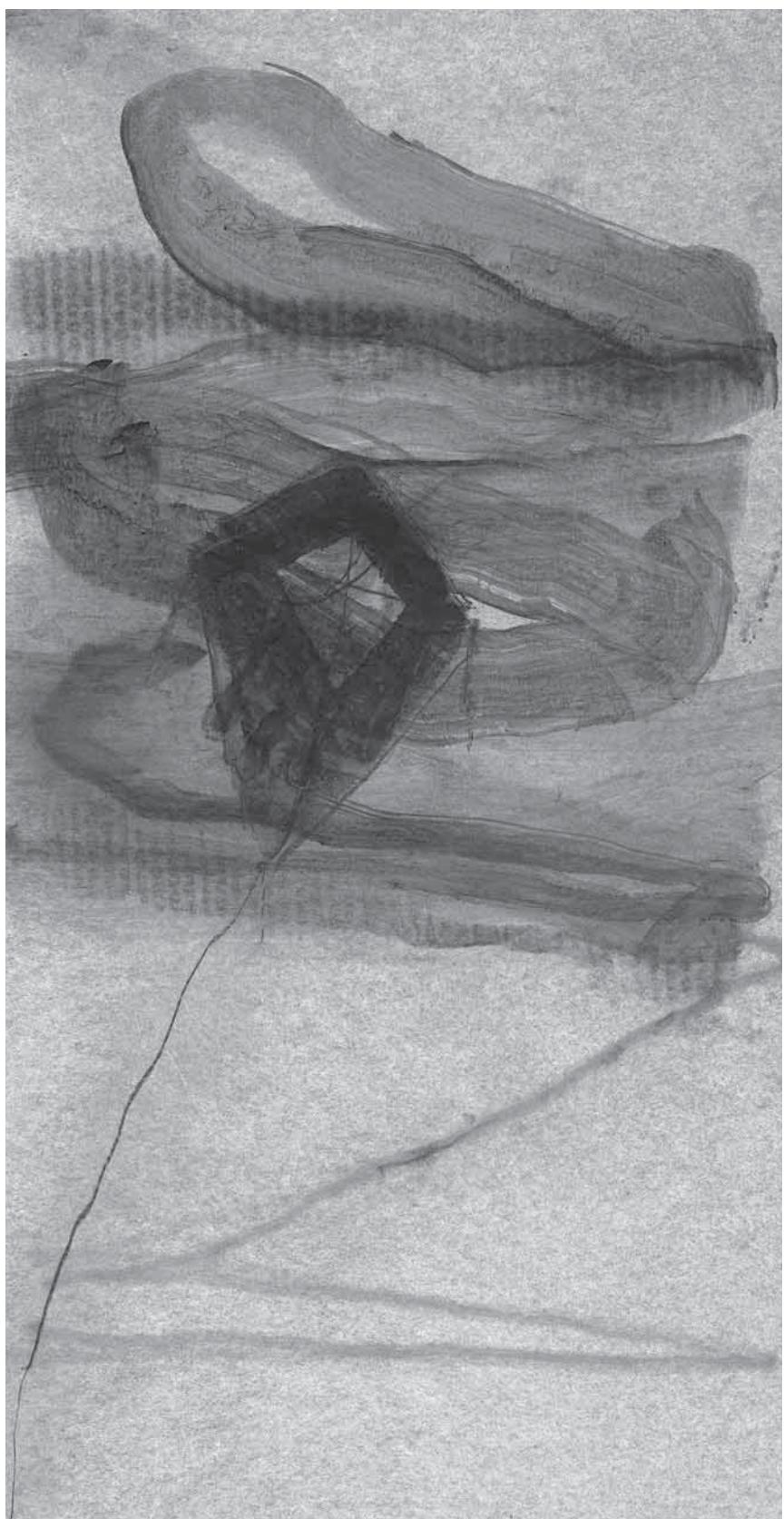
15. *Terra*



16. *Fiume*



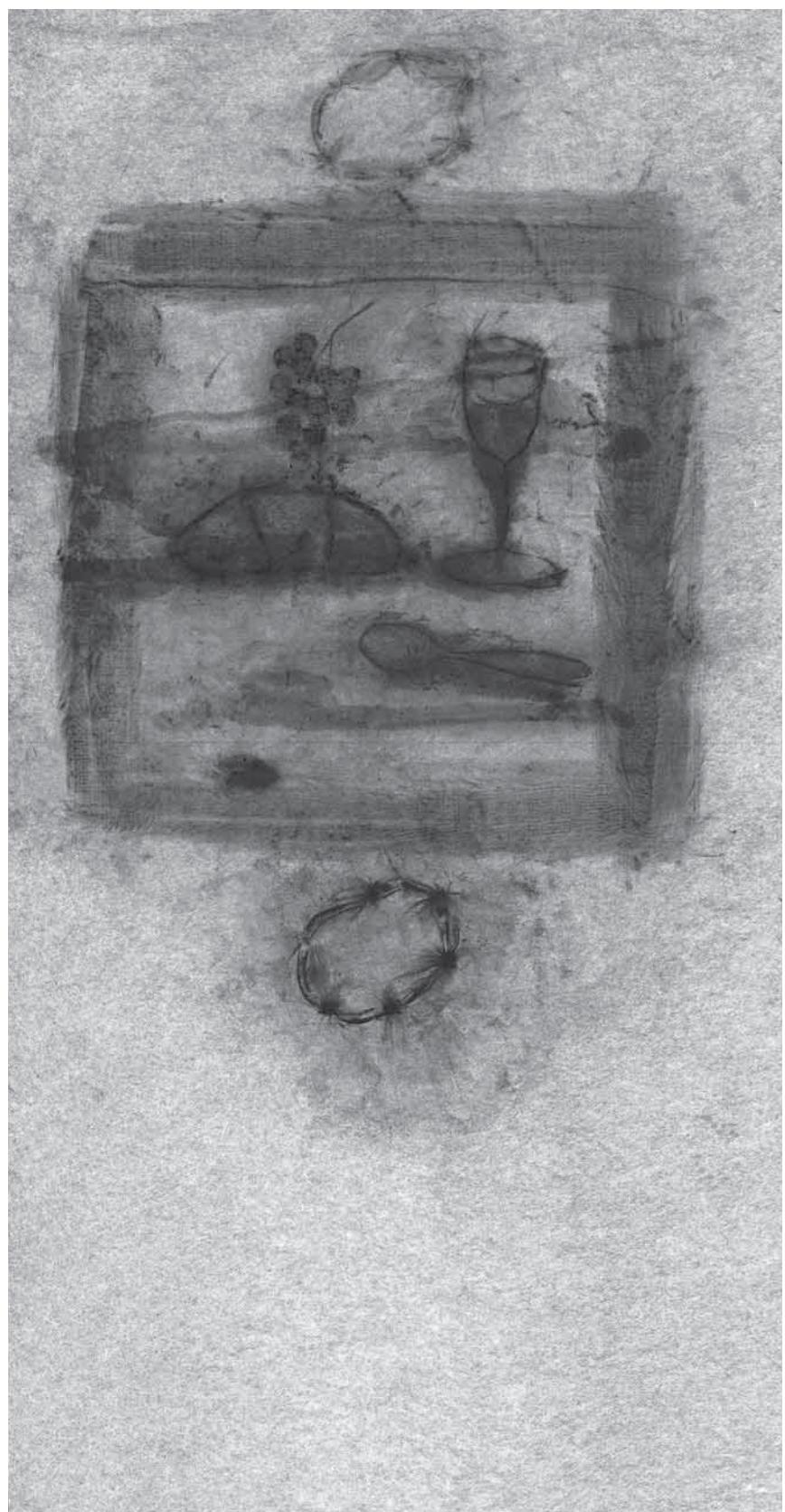
17. *Pane e acqua*



18. *Aquilone*



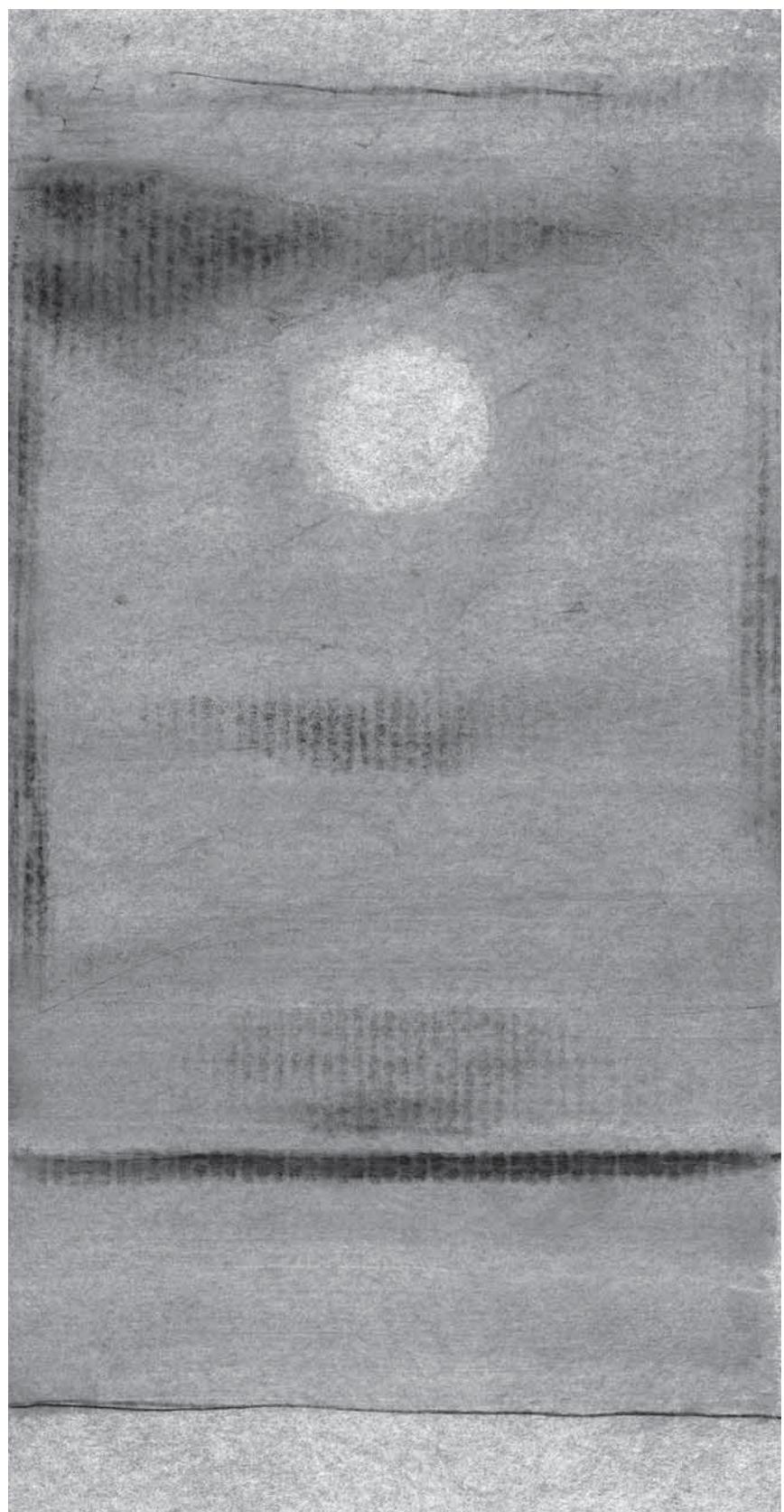
19. *Vita*



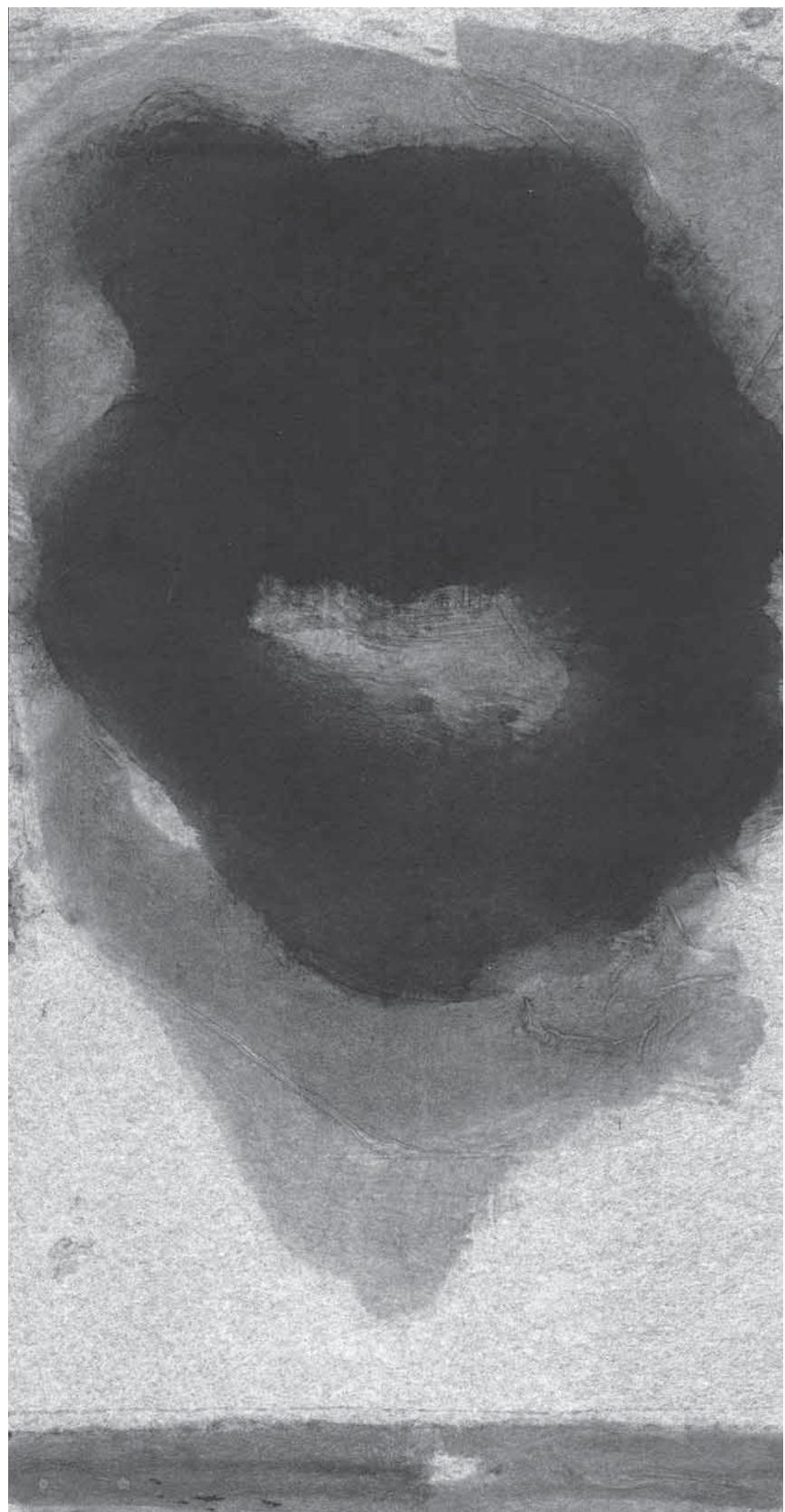
20. *Piacere*



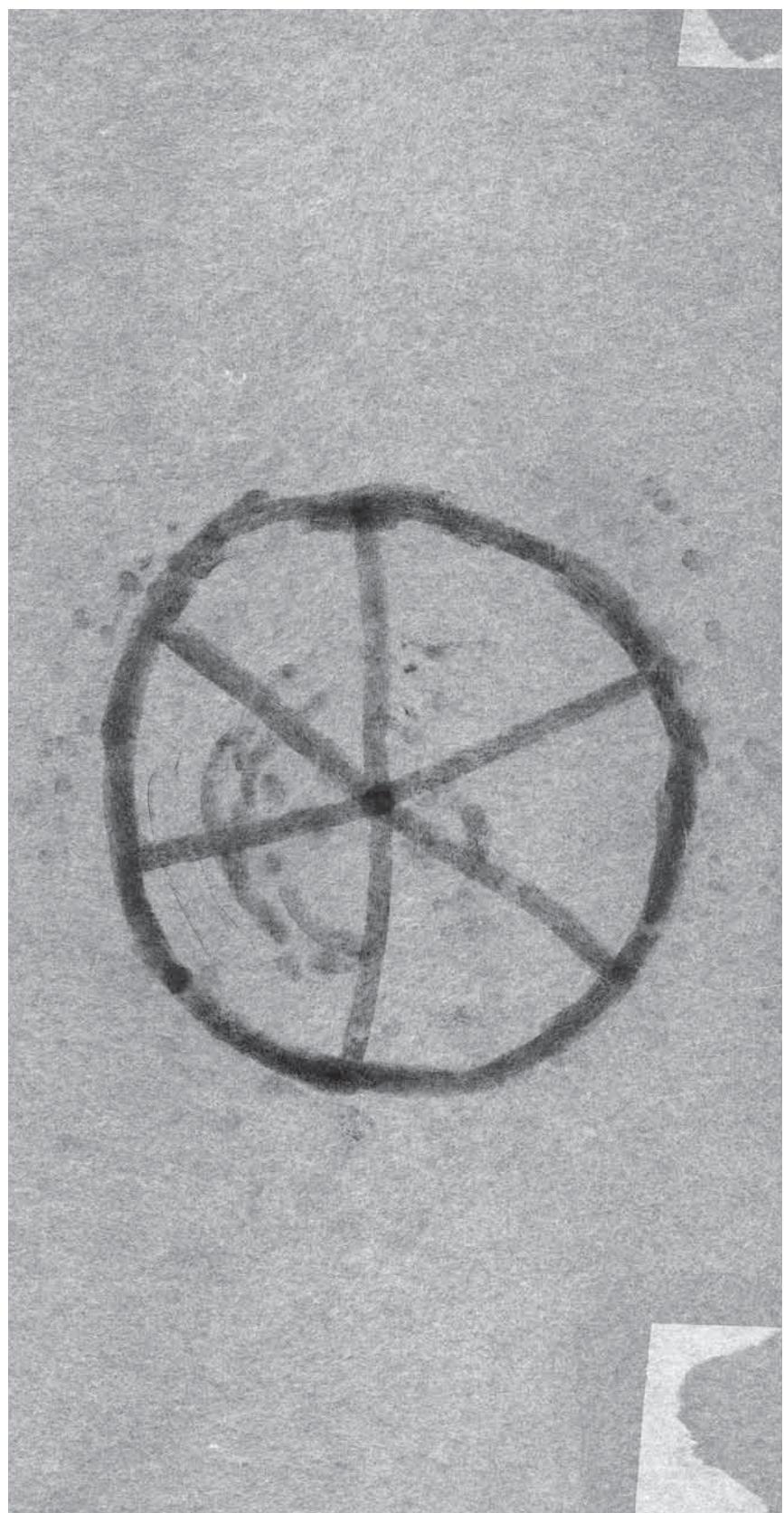
21. Fiume 2



22. *Cielo*



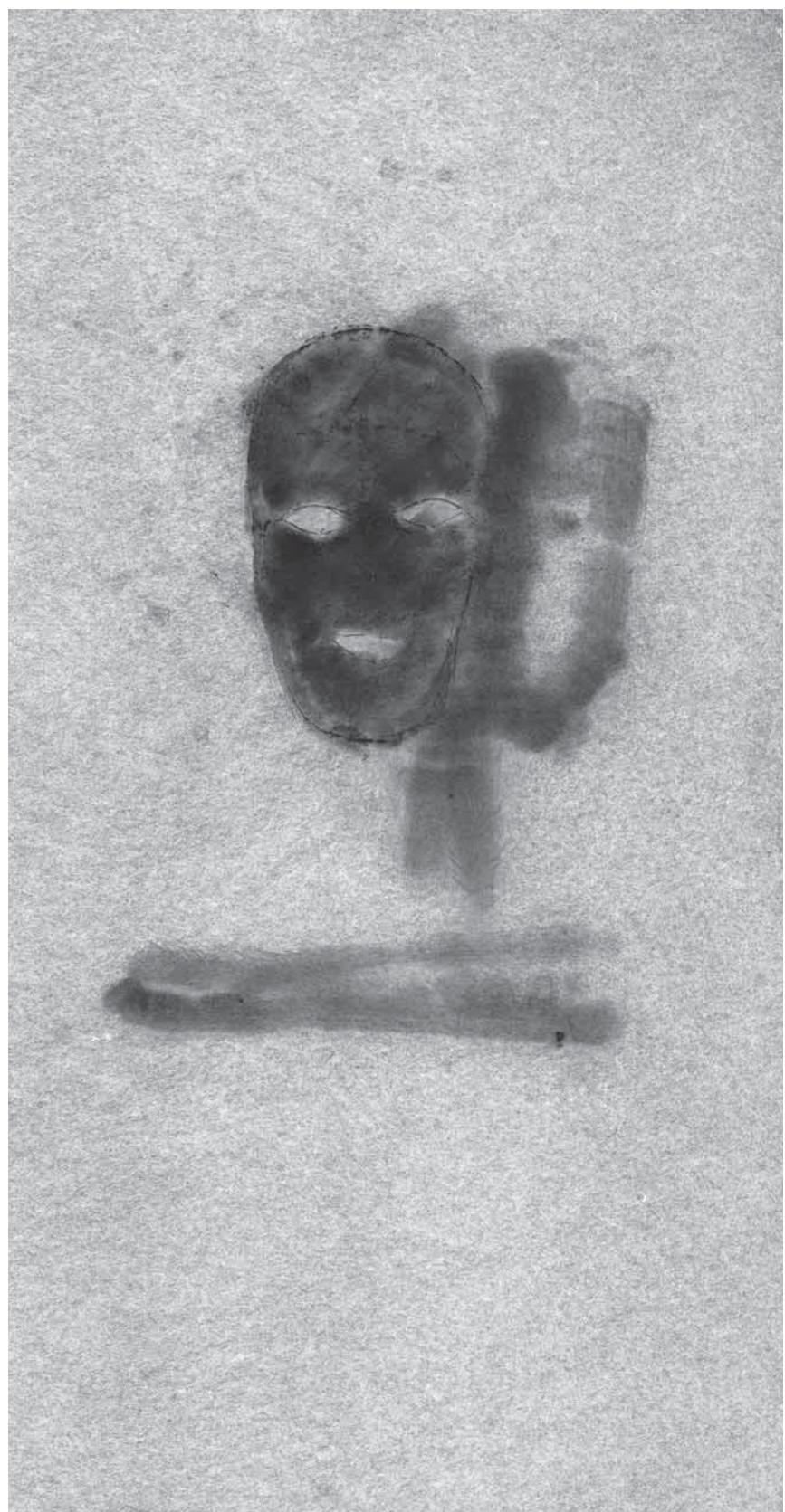
23. *Aria 2*



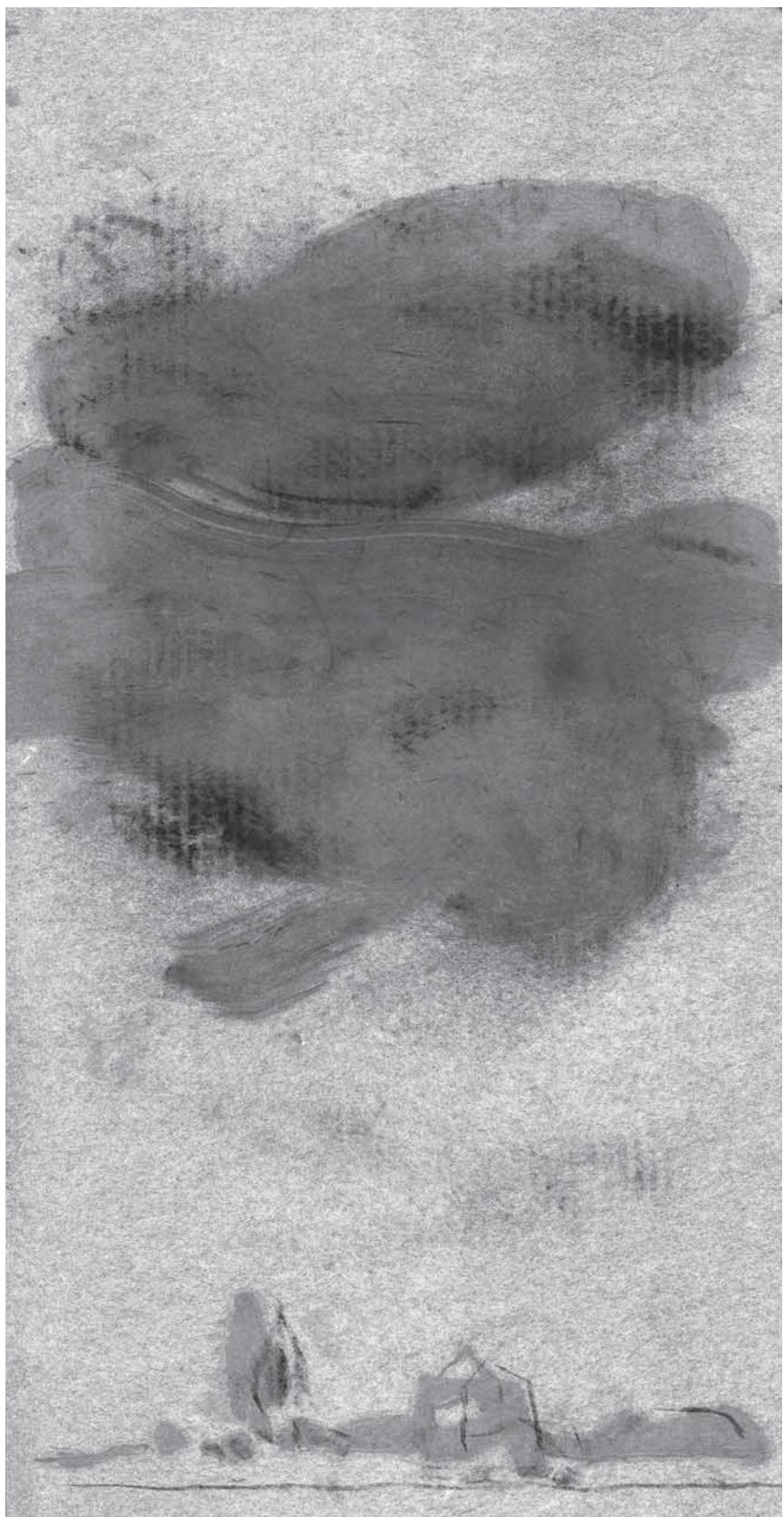
24. Ruota 2



25. *Paesaggio*



26. *Vanitas 2*



27. *Vento 2*



28. *Grande vento e Palinsesto di cenere*



29. *Grande vento*

