



Rinaldo Invernizzi

NEBBIA E VANITAS

VISIONI DEL DUOMO DI MILANO

FOG AND VANITAS

VISIONS OF THE DUOMO DI MILANO

Rizzoli

NEBBIA E VANITAS

FOG AND VANITAS

NEBBIA E VANITAS

VISIONI DEL DUOMO DI MILANO

Una serie di opere su carta di

Rinaldo Invernizzi

FOG AND VANITAS

VISIONS OF THE DUOMO DI MILANO

A series of works on paper by

Rinaldo Invernizzi

A cura di Edited by

Mara Hofmann

Testi Texts

Mara Hofmann

Philippe Malgouyres

Martina Mazzotta

Rizzoli

Sommario
Contents

7	Prefazione <i>Foreword</i> <i>Martina Mazzotta</i>
13	Opere <i>Works</i>
173	Apparato critico <i>Critical Apparatus</i>
175	Il Duomo di Milano: splendore gotico, revivalismo artistico e marmo di Candoglia <i>The Duomo di Milano: Gothic Splendor, Revival Artistry and Candoglia Marble</i> <i>Mara Hofmann</i>
183	Polvere ritornerai <i>And to Dust You Shall Return</i> <i>Philippe Malgouyres</i>
193	Biografie <i>Biographies</i>
197	Elenco delle opere <i>List of Works</i>

PREFAZIONE

Martina Mazzotta

Delicati, visionari e poetici come gli acquerelli di Victor Hugo. Sfaccettati, cangianti e chimerici come gli antichi vetri veneziani, per secoli esposti ai dinamismi del tempo e della luce. Incisivi, graffianti e a tratti drammatici, come i disegni dell'Espressionismo tedesco.

Le serie di acquerelli su carta di Rinaldo Invernizzi inaugurano una nuova stagione, all'interno della vita e dell'opera di colui che finora è stato eminentemente pittore-pittore, ma anche all'interno delle sperimentazioni visuali che si sono via via confrontate con la Grande Madre di tutti noi milanesi: il Duomo. Rinaldo – così preferiamo chiamarlo, come già avvenuto, per via del suo nome cavalleresco e musicale – a Milano è nato e, come me, è veneziano per parte di madre. Sebbene le vicende biografiche lo abbiano portato a trascorrere gli anni della formazione e della carriera professionale per gran parte all'estero, è a monumenti e luoghi sacri delle due città parentali ch'egli ha rivolto la propria attenzione, negli anni della maturità.

Nel 2023, a Venezia, Rinaldo poneva a confronto le opere e le architetture che compongono lo scrigno della Biblioteca Marciana con i propri dipinti ispirati al luogo, dove era la presenza dei volumi quivi custoditi, evocativa quanto spettrale, a rappresentare il fulcro di un vero e proprio ciclo. La serie inclusa nella mostra *La mia prima patria sono stati i libri* rappresenta infatti un omaggio lirico alla bibliofilia e alla tradizione libraria veneziana¹. Alle produzioni seriali di opere che ruotano intorno al medesimo soggetto, che si costituiscono in *cicli*, Rinaldo si dedica «per di dire quello che vuoi dire, finché non hai più nulla da dire». Ovvero, per sviscerare un argomento eletto con motivazione profonda, prima di esaurire un ciclo e di passare a quello successivo. Un tratto, questo, che attesta l'ascendenza letteraria e la funzione simbolico-narrativa del suo operato di artista-bibliofilo. In tale ricerca risulta centrale la tensione nel rintracciare sopravvivenze, rimanenze, ritornanze delle forme, quasi a voler ripercorrere “storie di fantasmi”². L'anno successivo, mosso da una tensione creativa inesauribile, e ancora sotto l'egida della dea della memoria *Mnemosyne*, Rinaldo faceva emergere ulteriori “formule di pathos”³ dal suo pennello, in questo caso ispirate a un altro scrigno prezioso, non sufficientemente conosciuto presso il grande pubblico: la Cappella Portinari nella Chiesa di Sant'Eustorgio a Milano⁴. Migliaia di visitatori hanno potuto beneficiare di un omaggio “tra storia

FOREWORD

Martina Mazzotta

Delicate, visionary, and poetic, like Victor Hugo's watercolors. Multi-faceted, iridescent, and chimerical, like antique Venetian glassware, for centuries exposed to the dynamics of time and light. Incisive, caustic, and sometimes dramatic, like the drawings of German Expressionism.

The series of watercolors on paper by Rinaldo Invernizzi usher in a new season in the life and work of someone who, until now, has prevalently been a painter-painter, but also inside the visual experimentations that have gradually been compared with the “*Grande Madre*” (Great Mother) of all of us Milanese: the Duomo. Rinaldo—that is how we prefer to call him, as in the past, because of his chivalric and musical name—just like me, was born in Milan, and is Venetian on his mother's side. Although the events in his life have led him to spend the years of his education and professional training mostly abroad, it is to monuments and sacred places of the two related cities that he has turned his attention, in the years of his maturity.

In 2023, in Venice, Rinaldo compared the works and architectures that make up the treasure trove that is the Biblioteca Marciana with paintings of his own inspired by that place, where the presence of the volumes held therein, as evocative as they were ghostly, was what represented the *fulcrum* of a veritable cycle. Indeed, the series included in the exhibition *La mia prima patria sono stati i libri* represents a lyrical tribute to *bibliophilia* and to the Venetian book tradition.¹ Rinaldo devotes himself to the serial production of works that hinge upon the same subject, works that make up *cycles*, in order “to say what you want to say until you have nothing more to say.” In other words, to dissect the subject chosen with profound motivation, before exhausting one cycle and moving on to the next. This is a feature that attests to the literary ascendancy and symbolic-narrative function of his work as an artist and bibliophile. Central to this research is the tension in retracing survivals, remainders, the return of forms, almost as if to go back over “ghost stories.”² The following year, spurred by an inexhaustible creative tension, and under the aegis of the goddess of memory *Mnemosyne*, from Rinaldo's paintbrush further “pathos formula” emerged,³ this time inspired by another precious trove, not sufficiently familiar to the public at large: the Cappella Portinari in the Church of Sant'Eustorgio in Milan.⁴ Thousands of visitors were able to benefit from a homage “between art history and spirituality” at the Chapel, and in particular from the cycle of the *Miracles of Saint Peter* by Vincenzo Foppa (1462–1468). The Cappella Portinari and its contents, a unique one in the Lombard and Italian panorama, thus expanded their marvelous potential via

¹ Si tratta di *Rinaldo Invernizzi. La mia prima patria sono stati i libri*, mostra e catalogo a cura di Mara Hofmann e Nina Jung, Sale Monumentali della Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, 28 luglio–27 settembre 2023.

² L'espressione e, in generale, l'utilizzo di tale terminologia rimandano al contesto degli scritti e degli studi di e su Aby Warburg (1866–1929).

³ *Ibid.*

⁴ Si tratta di *Omaggio alla Cappella Portinari. Rinaldo Invernizzi. Tra storia dell'arte e spiritualità*, mostra e catalogo a cura di Mara Hofmann e Martina Mazzotta, Cappella Portinari, Chiesa di Sant'Eustorgio, Milano, 19 settembre – 13 novembre 2024.

¹ *Rinaldo Invernizzi. La mia prima patria sono stati i libri*, exhibition and catalog (curated by Mara Hofmann and Nina Jung), Venice, Sale Monumentali della Biblioteca Nazionale Marciana, July 28–September 27, 2023.

² The expression and, in general, the use of this terminology refer to the writings and studies by Aby Warburg (1866–1929).

³ *Ibid.*

⁴ *Omaggio alla Cappella Portinari. Rinaldo Invernizzi. Tra storia dell'arte e spiritualità*, exhibition and catalog (curated by Mara Hofmann and Martina Mazzotta), Milan, Cappella Portinari, Chiesa di Sant'Eustorgio, September 19–November 13, 2024.

dell’arte e spiritualità” alla Cappella, e in particolare al ciclo dei *Miracoli di San Pietro* di Vincenzo Foppa (1462-1468). La Cappella Portinari e il suo contenuto, unico nel panorama lombardo e italiano, hanno così amplificato il loro potenziale meraviglioso attraverso un innesto *in situ* di arte sacra contemporanea, arte di oggi che si confronta con le *Storie* di San Pietro da Verona e i temi da esse sollevati, quali l’ira e la paura, la cura, la compassione, il conflitto, l’inganno, la pace e il perdono.

Nel 2025, ecco dunque il Duomo di Milano. Le antiche vicende che ne hanno scandito le interminabili fasi di realizzazione vengono sintetizzate, e fino alla contemporaneità, nel contributo qui proposto da Mara Hofmann, strumento di rara efficacia per aver saputo evidenziare compiutamente gli aspetti più rilevanti dal punto di vista storico-artistico, ma anche critico. La meraviglia del Duomo, già oggetto di una recente pubblicazione monografica per Rizzoli, si amplia di significati e di risonanze attraverso lo sguardo privilegiato dello storico dell’arte francese Philippe Malgouyres. Il suo contributo in questo libro dischiude inediti squarci transdisciplinari ed esplora destini e ricezione di un monumento che diviene tema europeo, anche per l’antropologia culturale.

Per coloro che sono cresciuti al cospetto della “Sacra Costruzione”, il Duomo ha saputo accompagnare lo spirito del tempo e le sue rappresentazioni divenendone apparato simbolico. Da parte mia, faccio parte della generazione che ha cantato *Oh mia bela Madunina* alle scuole elementari, un po’ per imparare il milanese, un po’ per celebrare le tradizioni di cultura popolare del territorio, in un tempo ancora scevro da certe cancellazioni della memoria storica che la vorrebbero per lo più cieca.

Nel corso della ripresa italiana postbellica, l’effigie della cattedrale è stata protagonista di mirabili sperimentazioni nei diversi media, dalla fotografia al cinema. Le ferite e le crepe strutturali provocate dalla guerra vengono ricucite e documentate nel cortometraggio *La fabbrica del Duomo* di Dino Risi (1949), quando si lavorava affinché *el Dòmm* tornasse a essere «ben illuminato e bello come i milanesi lo sentono nel cuore»⁵. Un po’ come avviene nel capolavoro del Neorealismo fiabesco scritto da Cesare Zavattini e diretto da Vittorio De Sica, *Miracolo a Milano* (1951), dove i protagonisti cavalcano scope da netturbini e volano sopra al Duomo che si trasforma in un castello incantato, in un ampio paesaggio alpino, in un mondo dove «buongiorno vuol dire buongiorno!». Pochi anni più tardi Totò e Peppino, trovandoselo di fronte, si chiedono se «sia vero», se sia «il municipio», oppure «la Scala» (con una scala dentro), e stabiliscono che si tratti «di stile etrusco», sicuramente di «un mezzo ovale»; segue il noto duetto poliglotta con un *ghisa* che li vede collocarsi, rispetto alla loro Napoli, all’estero (si tratta di *Totò, Peppino e... la malafemmina*, del 1956 – e qui sarebbe divertente estendere la lista fino agli esiti più recenti della commedia italiana). Restando al grande cinema, sono le terrazze del Duomo a enfatizzare il sentimento struggente per la fine di un amore, quando uno stupendo Alain Delon dice addio ad Annie Girardot

the grafting *in situ* of contemporary sacred art, art of today that examines the *Stories* of Saint Peter of Verona, and the themes that are raised, such as anger and fear, care, compassion, conflict, deceit, peace, and forgiveness.

And thus, in 2025, here we find Milan’s Duomo. The past events that marked the never-ending phases of its realization are summed up—all the way to the contemporary—in the contribution put forward by Mara Hofmann: it is a rare instrument of efficacy for having known how to wholly make evident the most relevant aspects from a historical-artistic, but also critical, point of view. The wonder of the Duomo, already the subject of a recent monograph published by Rizzoli, grows in meanings and resonances through the privileged gaze of the French art historian Philippe Malgouyres. His contribution to this book discloses never-before-seen transdisciplinary glimpses and explores destinies and the reception of a monument that became a European theme, for cultural anthropology as well.

For those who have grown up in the presence of the “*Sacra Costruzione*,” the Duomo has accompanied the spirit of the times and its representations by becoming a symbolic apparatus. On my part, I am a member of the generation that sang *Oh mia bela Madunina* (Milanese song in dialect named after Our Lady’s statue on the central spire of the Duomo, *TM*) in primary school, both to learn Milanese dialect and to celebrate the popular cultural traditions of the territory, in days when certain cancellations of historical memory that would wish it to be more blind had not as yet occurred.

Over the course of Italy’s postwar recovery, the image of the cathedral was at the heart of wonderful experiments conducted in the various media, from photography to cinema. The wounds and structural faults provoked by the war are repaired and documented in the short film *La Fabbrica del Duomo* by Dino Risi (1949), when efforts were undertaken so that *el Domm* (the Duomo) could return to being “as well-lit and beautiful as the Milanese feel it to be in their heart.”⁵ Much like what happens in the masterpiece of magical Neorealism written by Cesare Zavattini and directed by Vittorio De Sica, *Miracle in Milan* (1951), where the characters straddle the broomsticks of the city’s workers and fly over the Duomo, transformed into an enchanted castle in a vast Alpine landscape. This is a world where “*buongiorno* vuol dire *buongiorno*!” (good morning means good morning!). A few years later, when Totò and Peppino find themselves facing the monument, they wonder whether “it’s real,” whether or not it’s actually the “municipality” or “the Scala” (with a *scala*, in this case meaning a ladder, inside). They determine that it is “in Etruscan style,” definitely “half oval.” This is followed by a polyglot duet with a *ghisa* (the name the Milanese use for urban cop, *TM*) that sees them located, with respect to their native Naples, abroad—the reference is to *Totò, Peppino e... la malafemmina* (*Totò, Peppino, and the Hussy*, 1956, and perhaps it would be amusing to include in the list the more recent Italian comedy films). But to continue with great cinema, the terraces of the Duomo are what emphasize the touching sentiment for the end of a love story when a marvelous Alain Delon bids farewell to Annie Girardot in *Rocco and His Brothers*, directed by the Milanese Luchino Visconti (1960). The Duomo, therefore, as a “theater of exteriors,” a forum for performances and concerts—that

in *Rocco e i suoi fratelli*, del milanese Luchino Visconti (1960). Il Duomo, dunque, quale “teatro di esterni”, forum per spettacoli e concerti – uno per tutti quello dei Beatles –, set per pubblicità-modello come “la Milano da bere”. Il Duomo, nella sua solidità e affidabilità, consente uno sguardo multiplo che lo trasforma, a seconda della prospettiva, in un macro e in un microcosmo: diviene un *macrocosmo* distante, quale cuore di una città eminentemente monocentrica, punto focale di una costellazione attorno cui tutto si dispone a raggiera; diviene invece *microcosmo* a uno sguardo ravvicinato, che ne svela le infinite sfaccettature nella solida fragilità delle sculture, delle guglie che popolano una composita foresta di marmo, quel marmo di Candoglia cangiante e in perenne trasformazione (un po’ per le cromie e l’illuminazione, un po’ per l’inquinamento che ne altera lo stato di continuo e ne impone una pulizia costante).

La scelta di Rinaldo di dedicare un articolato ciclo di opere di piccolo formato proprio al Duomo di Milano si rivela, ancora una volta, capace di ampliare di possibilità e di risonanze il nostro sguardo su di esso. Vi è una componente vicina all’automatismo, tanto caro alle avanguardie storiche di un centinaio di anni fa, e al Surrealismo *in primis*, che Rinaldo scopre, votandosi per la prima volta al *medium* della carta e dell’acquerello. La resa dell’acqua, che asciuga rapidamente, consente di liberare il gesto creativo in modo spontaneo. La velocità di esecuzione, com’egli stesso riconosce, produce una sorta di fluida continuità tra i movimenti del corpo e l’istinto creatore dell’artista. Segni e macchie di colore affiorano liberi e fluidi dalle superfici, attraverso un procedimento *semiautomatico*. Noi osservatori possiamo rivivere nella nostra interiorità i movimenti e i dinamismi del processo creativo, *appercependoli* per *empatia*. Raramente si verificano pentimenti e la dimensione ridotta delle superfici, il loro trattamento, conferisce una purezza e una “pulizia” alla rappresentazione che sollecita il nostro sguardo tattile a sfiorarne gli elementi stratificati, polimaterici. La carta acquarellata si fa allora smalto, vetro, tessuto, pelle, carne, scheletro, acqua, fumo, fuoco, vegetale, minerale... polvere di stelle. Di fatto, nell’oscillare tra figurazione e astrazione, lo sguardo di Rinaldo abbraccia elementi di solidità come di fragilità, coniugando un’impressione di permanenza con quella di una perenne trasformazione. Le opere a sfondo nero possono a pieno titolo venire ascritte ai *notturni*, dove è l’oscurità della notte a far affiorare prepotentemente l’effigie del Duomo, o dei suoi particolari che ci appaiono quasi fossero ammantati da una sorta di velo sottile, sfocato. Come non pensare alla nostra *scighéra* (è questo il nome che i milanesi danno alla leggendaria nebbia padana), decantata da poeti, pittori, registi e fotografi, ma oggi non più così dominante in città, nelle stagioni fredde, a causa dei mutamenti climatici? Così, la nebbia si fa aura color mattone e avvolge, come una seconda pelle, i tratti dorati di un Duomo che restituisce ampi riflessi bianchi, abbaglianti; oppure lancia una fiammata purpurea e aranciata, che si fa liquida, sulla parte centrale della facciata. Altre opere a sfondo nero propongono invece scorci della cattedrale, sintetizzati in una bianca struttura scheletrica, ma poi la nebbia si fa davvero prepotente e ammantà di sé l’architettura, fino a sfumare nel cielo della notte che impallidisce. Punte inaspettate di colore si palesano come apparizioni,

of The Beatles above all others—, an advertising set, for instance, for “*la Milano da bere*” (late 1980s expression to describe the dynamic lifestyle of the Milanese, *TM*). The Duomo, in its solidity and reliability, allows for a multiple gaze that transforms it, depending on the perspective, into a macro and a microcosm: it becomes a distant *macrocosm*, the heart of an eminently monocentric city, the focal point of a constellation around which everything is arranged like the spokes of a bicycle wheel; it instead becomes a *microcosm* when viewed from up close, revealing its endless facets in the solid fragility of the sculptures, the spires that populate a composite marble forest, that iridescent Candoglia marble that is constantly being transformed by the colors and the lighting, and by the pollution as well, which alter its state, requiring constant cleaning work.

Rinaldo’s decision to dedicate a complex cycle of small-scale works to the Milan Duomo once again proves to be capable of expanding with possibilities and resonances the way we see it. There is a component that comes close to automatism, so dear to the historical avant-gardes one century ago, and to Surrealism first and foremost, which Rinaldo discovers, turning for the first time to the medium of paper and watercolor. The fact that the water dries quickly makes it possible to free the creative gesture in a spontaneous manner. The speed of execution, as the artist himself acknowledges, produces a sort of fluid continuity between the movements of the body and the artist’s creator instinct. Signs and fields of color surface freely and flowingly in a *semi-automatic process*. We viewers can relive in our inner selves the movements and dynamisms of the creative process, *apperceiving* them by *empathy*. Rarely are there pentimenti; the reduced size of the surfaces and their handling confers a purity and a “cleansing” of the representation that arouses our tactile gaze to touch the stratified, polymateric elements. The watercolor paper thus becomes enamel, glass, fabric, skin, flesh, skeleton, water, smoke, fire, vegetable, mineral ... stardust. In fact, in wavering between figuration and abstraction, Rinaldo’s gaze embraces elements of solidity and at the same time of fragility, merging an impression of permanence with that of everlasting transformation. The works with a black background can fully be ascribed to *nocturnes*, where it is the darkness of the night that causes the images of the Duomo to emerge fully, or its details, which appear to us almost as if they were cloaked in a sort of subtle, blurry veil. How can we not be reminded of the *scighera* (the name the Milanese use to describe the legendary Po Valley fog), sung by poets, painters, filmmakers, and photographers, but today no longer as dominant as it once was in the cold months—perhaps due to climate change? So, the fog becomes aura the color of brick and encompasses like a second skin the golden features of a Duomo that yields great and blinding white reflections, or shoots a purple and orange flame that liquefies on the central part of the facade. Other works with a black background instead offer partial views of the cathedral, synthesized in a white skeletal structure; but then the fog becomes truly powerful and envelops the architecture, until it fades in the night-time sky as it pales. Unexpected points of color appear in the manner of apparitions, like passing meteors, but also like spurts from fountains and fireworks in blue, orange, gold, silver; some are instead tears, bleeding red wounds: an unexpected element, a sort of *clinamen* interrupting the vital flow of things. The fragile X-ray skeleton of the cathedral, architecture humanized in its *vanitas*, strengthens its representative force in the osmotic fusion with the fog that with its perennially iridescent nuances confers cohesion to the whole; the feeling one has is that they are before an imminent crisis, close to annihilation.

⁵ Del 2015 è invece il film documentario *L’infinita fabbrica del Duomo*, diretto e prodotto da Massimo D’Adinolfi e Martina Parenti.

⁵ The documentary *L’infinita fabbrica del Duomo*, directed and produced by Massimo D’Adinolfi and Martina Parenti, was made in 2015.

come meteore di passaggio, ma anche come spruzzi di fontane e di fuochi d’artificio di colore blu, arancio, oro, argento; alcune sono invece squarci, rosse ferite sanguinanti: un elemento inaspettato, una specie di *clinamen* che interrompe il fluire vitale delle cose. Il fragile scheletro ai raggi X della cattedrale, architettura umanizzata nella sua *vanitas*, potenzia la propria forza rappresentativa nella fusione osmotica con la nebbia, che con le sue sfumature perennemente cangianti conferisce coesione al tutto; se ne riceve la sensazione di trovarsi di fronte a una crisi imminente, prossima all’annientamento, ma poi si sente anche che tutto può *ri*-costruirsi di continuo. In altri casi l’effetto decalcomania rende la superficie del Duomo paragonabile a un lichene, a un fossile, addirittura a una creatura marina, o a un monolite che s’inabissa come in un tonfo, facendo sprofondare il nero della notte in un canale: il Duomo sott’acqua. Lo sfondo oscuro avvolge anche piccole scene che narrano storie: la guglia centrale del Duomo, che reca una *Madonnina* violata, insanguinata, trova sostegno in una guglia secondaria che la sorregge con tutte le sue forze, mentre una cometa attraversa la scena quale presagio, forse, di speranza e di rinascita. Una scena analoga si propone con riferimento all’oro colato, oro alchemico magari che, come una linfa balsamica, pervade di sé tutta la struttura, di nuovo sostenuta dal braccio solidale del vicino. Il braccio teso che sostiene, conforta, ristora e ridona la speranza della vita rappresenta una sorta di leitmotiv nella produzione recente di Rinaldo, che già nel ciclo Portinari-Foppa proponeva un commosso confronto con i temi della cura, della compassione, della pace. Pare invece rievocare l’episodio terroristico delle Torri Gemelle la tragica presenza imbrattata di rosso sangue che compare in orizzontale sulla somma punta, peraltro inscritta in un cerchio, quasi a tracciare un diagramma cosmologico; la stessa viene a piegarsi in maniera organica e flessibile in un’altra opera enigmatica. La *Madonnina*, punta-testa-cervello-essenza sacra e luminosa del Duomo, si trasfigura in una presenza umana in blu che troneggia su una cattedrale resa spettro, sudario sul quale si muovono onde bianche che possono sembrare, a tratti, elementi ornamentali: qui lo sfondo diviene chiaro, si staglia allucinato su una dimensione marcatamente senza tempo. Torna lo sfondo nero quando attacchi missilistici sembrano colpire la cattedrale, ma poi il Duomo risorge come un *Angelus Novus* che guarda in avanti e insieme indietro, spruzzando una polvere bianca che tutto redime e purifica: qui la cattedrale pare un castello incantato al termine di una saga, come ne *La storia infinita* di Michael Ende. Le dimensioni del sogno e del mistero prevalgono laddove esplosioni di pagliuzze d’oro e di colori smaltati avvolgono il Duomo nelle polveri di fuochi d’artificio e visioni al caleidoscopio, che ne restituiscono la potente carica visionaria, fantastica. Ritorna anche il Duomo come montagna che troneggia nel paesaggio alpino, tema ricorrente all’interno di questo volume; ma si potrebbe anche trattare di un deserto, come nel caso di quello che pare un *assemblage* degno della migliore tradizione onirica che va da Victor Hugo a Max Ernst. È un’opera che pare ricordarci, evocando le righe conclusive di *Tristi Tropici* di Claude Lévi-Strauss (1955), che «il mondo iniziò senza l’uomo, e completerà se stesso senza di lui». Più simili a vetri e a smalti appaiono i fogli con dettagli architettonici policromi.

But then one also feels that everything can be *re-constructed* continually. In other cases, the decalcomania-effect renders the surface of the Duomo comparable to a lichen, a fossil, even a sea creature, or a monolith that sinks as if in a deep dive, so that the black sinks into a canal at night: the Duomo underwater. The dark backdrop also surrounds small scenes that tell stories: the central spire of the Duomo, bearing a *Madonnina* that has been violated, bloodied, finds support in a secondary spire that holds it up with all its strength, while a comet crosses the scene as a good omen, perhaps, of hope and rebirth. A similar scene refers to the dripping gold, alchemical gold perhaps that, like balsamic lymph, pervades the entire structure, again held up by the sympathetic hand of the neighbor. The arm held out to support, comfort, restore, and give back the hope for life represents a sort of leitmotif in Rinaldo’s recent output, who already in the Portinari-Foppa cycle offered a moving take on the themes of care, compassion, and peace. The tragic presence splashed with blood-red appearing horizontally at the very top seems to instead recall the terrorist attack on the Twin Towers, almost as if to trace a cosmological diagram; the same folds itself organically and flexibly in another enigmatic work. The *Madonnina*, top-head-brain-sacred and luminous essence of the Duomo, is transformed into a blue human presence towering over a cathedral that has become a ghost, a shroud on which white waves move that can at times seem like ornamental elements: here the background becomes light, it stands out dazzled against a dimension that is markedly timeless. A black backdrop returns when missile attacks seem to strike the cathedral, but then the Duomo resurfaces like an *Angelus Novus* that looks both forward and backward, spraying a white dust that redeems and purifies everything: here the cathedral resembles an enchanted castle at the end of a saga, like in Michael Ende’s *Neverending Story*. The dimensions of the dream and the mystery prevail where explosions of gold straw and glazed colors cover the Duomo in the dust from fireworks and kaleidoscopic visions that express its powerful visionary and fantastic force. Also returning is the Duomo as a mountain that rises up in the Alpine landscape, a recurring theme in this book, but it could also be a desert, such as in the case of what appears to be an assemblage worthy of the best oneiric tradition, from Victor Hugo to Max Ernst. It is a work that seems to remind us, evoking the last lines of Claude Lévi-Strauss’ *Tristes Tropiques* (1955), that “the world began without man, and it will complete itself without him.” More similar to glassworks and enamels are the sheets with polychrome architectural details. Instead made with a gesture close to Abstract Expressionism is the horizontal spongework that washes the color and in part “erases” the cathedral, from left to right, or vice versa. In a game of intersections, the Milanese skyline merges to incorporate in the Torre Velasca the tip of the Duomo, the same that unexpectedly reveals decorative “Pop” elements. A clearly outlined, and in some cases isolated, presence is represented by the missiles: a golden missile takes the place of the *Madonnina* in a work from the series with a black background. However, in the end Rinaldo entrusts the cowardly paradox of weapons to a totally white background, ones that strike, pierce, kill from a distance. The Duomo’s architectural elements thus become limbs, parts of a violated organism that is transformed into a universal body, the body of all of us, who can only imagine, moved by what the Germans call *Weltschmerz* (world-weariness), what might happen if our “*Grande Madre*” in Milan were attacked and destroyed, as is happening today in the war-torn cities.

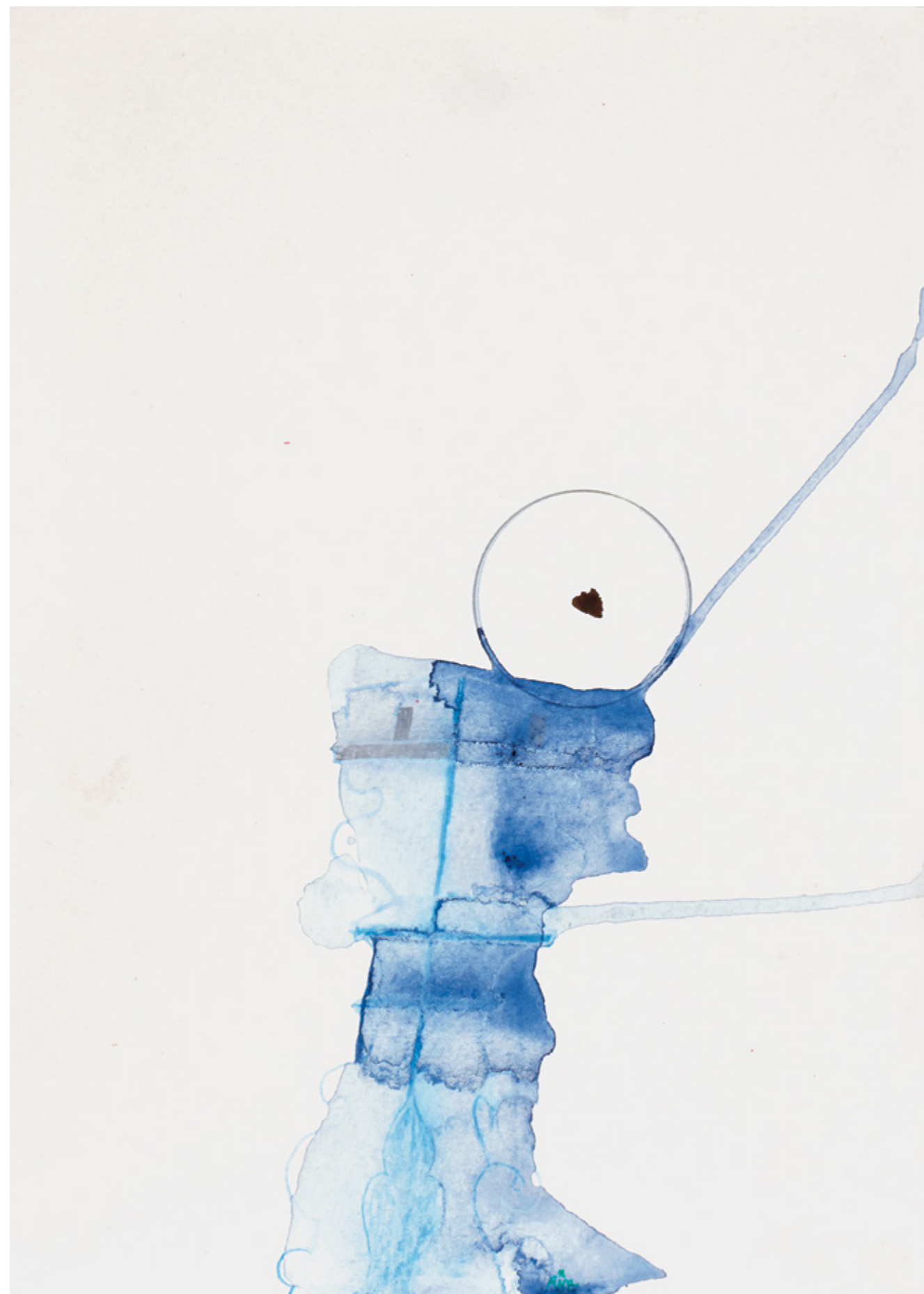
In this cycle Rinaldo reconfirms the Duomo, represented as a whole or in specific

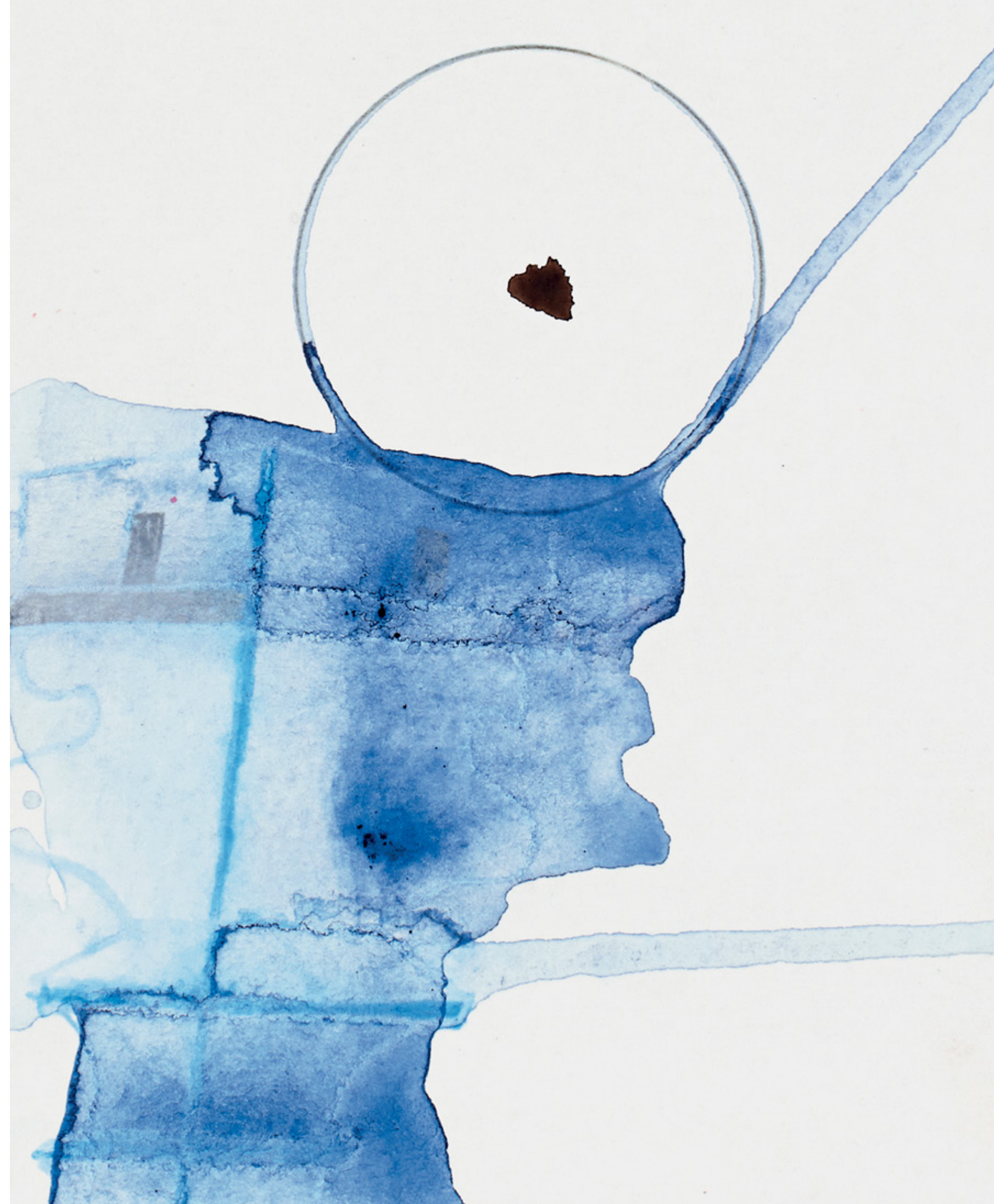
Da una gestualità affine all’Espressionismo Astratto sembra invece risultare la spugnatura orizzontale che lava il colore e in parte “cancella” la cattedrale, da sinistra a destra, o viceversa. In un gioco di innesti, la *skyline* di Milano si fonde, incorporando nella Torre Velasca la punta del Duomo, la stessa che può rivelare, inaspettatamente, elementi decorativi “pop”. Una presenza ben delineata, e in alcuni casi isolata, è rappresentata dai missili: un missile dorato si sostituisce alla *Madonnina* in un’opera della serie a sfondo nero, ma in fin dei conti è a uno sfondo totalmente bianco che Rinaldo affida il vigliacco paradosso delle armi che colpiscono, trafiggono, uccidono a distanza. Gli elementi architettonici del Duomo diventano allora arti, parti di un organismo violato che si fa corpo universale, il corpo di tutti noi, che possiamo solo immaginare, mossi da quello che la lingua tedesca definisce *Weltschmerz* (il dolore per il mondo), che cosa accadrebbe se la nostra Grande Madre meneghina venisse attaccata e distrutta, come sta avvenendo oggi nelle città dei Paesi in cui la guerra imperversa. Il Duomo, rappresentato come un tutto o attraverso particolari scorci, si riconferma in questo ciclo di Rinaldo quale potente tessuto simbolico capace di sintetizzare la crisi, ma anche la possibilità di costruirsi di continuo. E ogni crisi è, per definizione, rinascita, palingenesi che tiene viva la possibilità dell’uomo nel mondo. Lo sguardo dell’osservatore oscilla allora di continuo tra dimensione esteriore, collettiva, e abisso interiore. Il ciclo pare infatti evocare la condizione di fragilità del mondo di oggi, e insieme invita a porre grandi quesiti: può la rappresentazione di un sistema simbolico consentire di trovare un approdo a coloro che si sentono spaesati, quando la storia diventa angoscia? Può la dimensione del sacro intrecciarsi con la vita, oggi? Il Duomo rappresentato serialmente, in fasi diverse del tempo, in fasi di crisi, di distruzione ma anche in veste di magica apparizione, viene dunque proposto quale apparato simbolico capace di trasfigurazione, come si usa dire in relazione al volto di Cristo. Di metamorfosi, anche: nelle sue opere, Rinaldo lo vede ibridarsi con i quattro elementi (proprio nel senso di aria, acqua, fuoco e terra), trasmutarsi nei diversi stadi della materia alchemica, passare dallo stato minerale a quello vegetale, fino a quello animale e umano, un po’ come una tragica creatura che aspira al ricongiungimento con il Tutto. Resta qualcosa di ineffabile in queste opere: una delicata poesia intrisa di compassione e di speranza, che sfiora l’invisibile e si fa mistero.

views, as a powerful symbolic fabric capable of synthesizing the crisis, but also the possibility of constantly building itself. And every crisis is, by definition, rebirth, palingenesis that keeps man’s possibility in the world alive. The observer’s gaze then constantly swings between exterior dimension, collection, and interior abyss. The cycle seems to, in fact, evoke today’s world’s fragility, and at the same time it invites one to ask questions: can the representation of a symbolic system allow for the discovery of a safe haven for those who are lost, when history becomes anxiety? Can the dimension of the sacred interweave with life, today? The Duomo serially represented, at different times, in phases of crisis, destruction but also as a magical apparition, is thus proposed as a symbolic apparatus capable of transfiguration—the words used to refer to God’s face. And metamorphosis as well: in his works, Rinaldo sees it hybridize with the four elements (precisely in the sense of air, water, fire, and earth), transformed into the different states of alchemical matter, passing from a mineral to a vegetable state, all the way to the animal and human one, somewhat like a tragic creature that aspires to the reunification with the All. In these works something ineffable remains: a delicate poetry steeped in compassion and hope, lightly touching upon the invisible and becoming mystery.

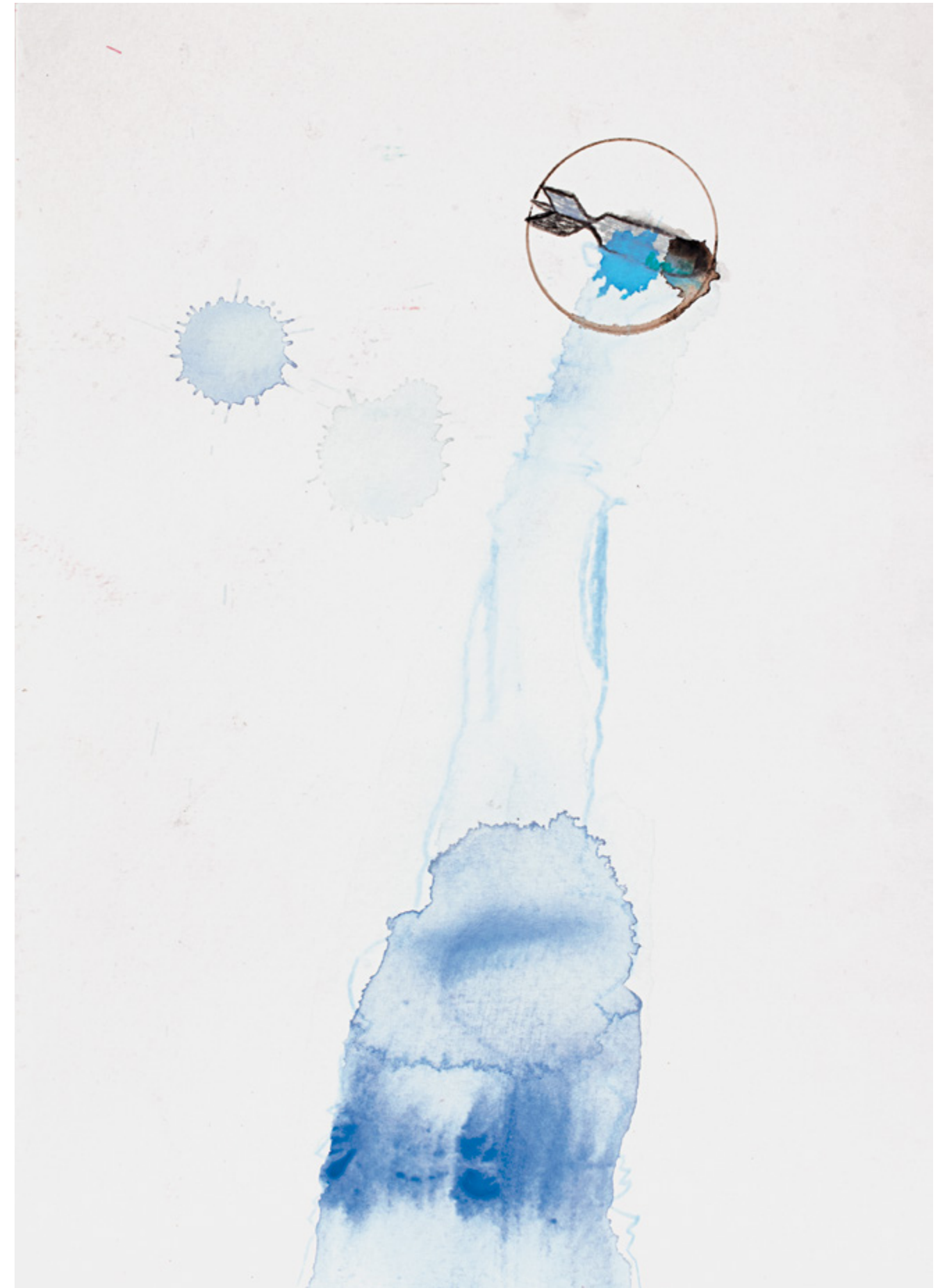
**OPERE
WORKS**











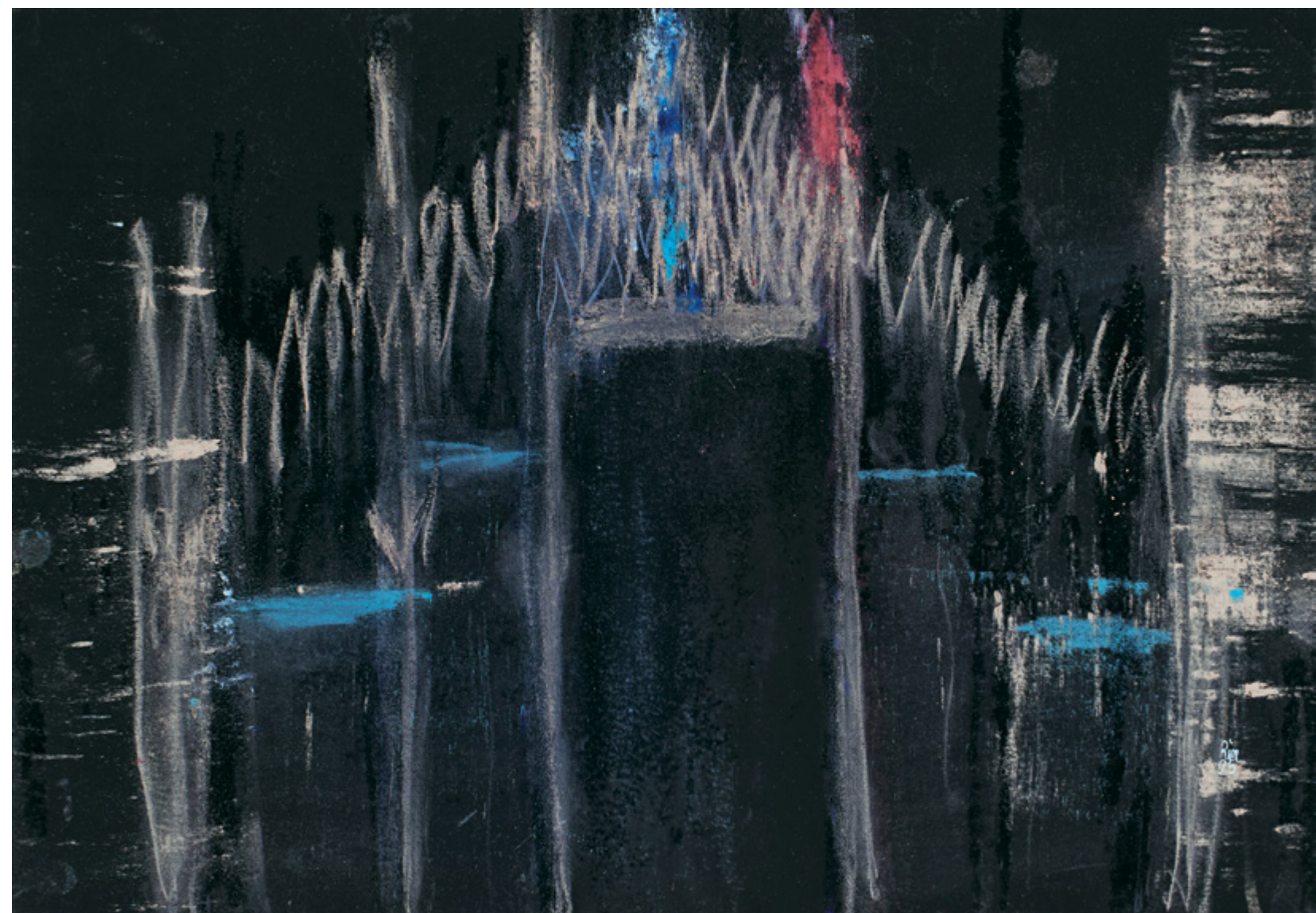




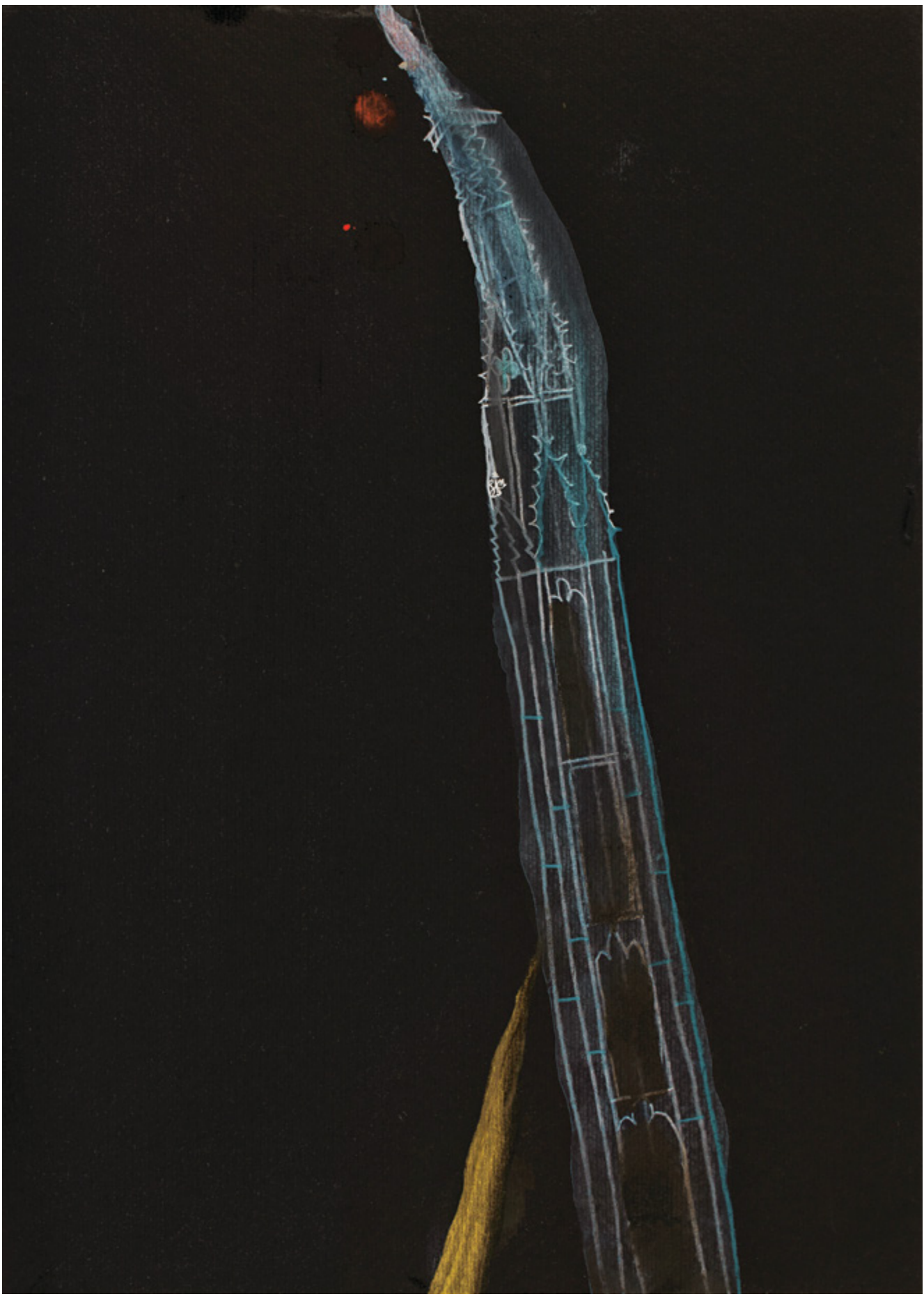


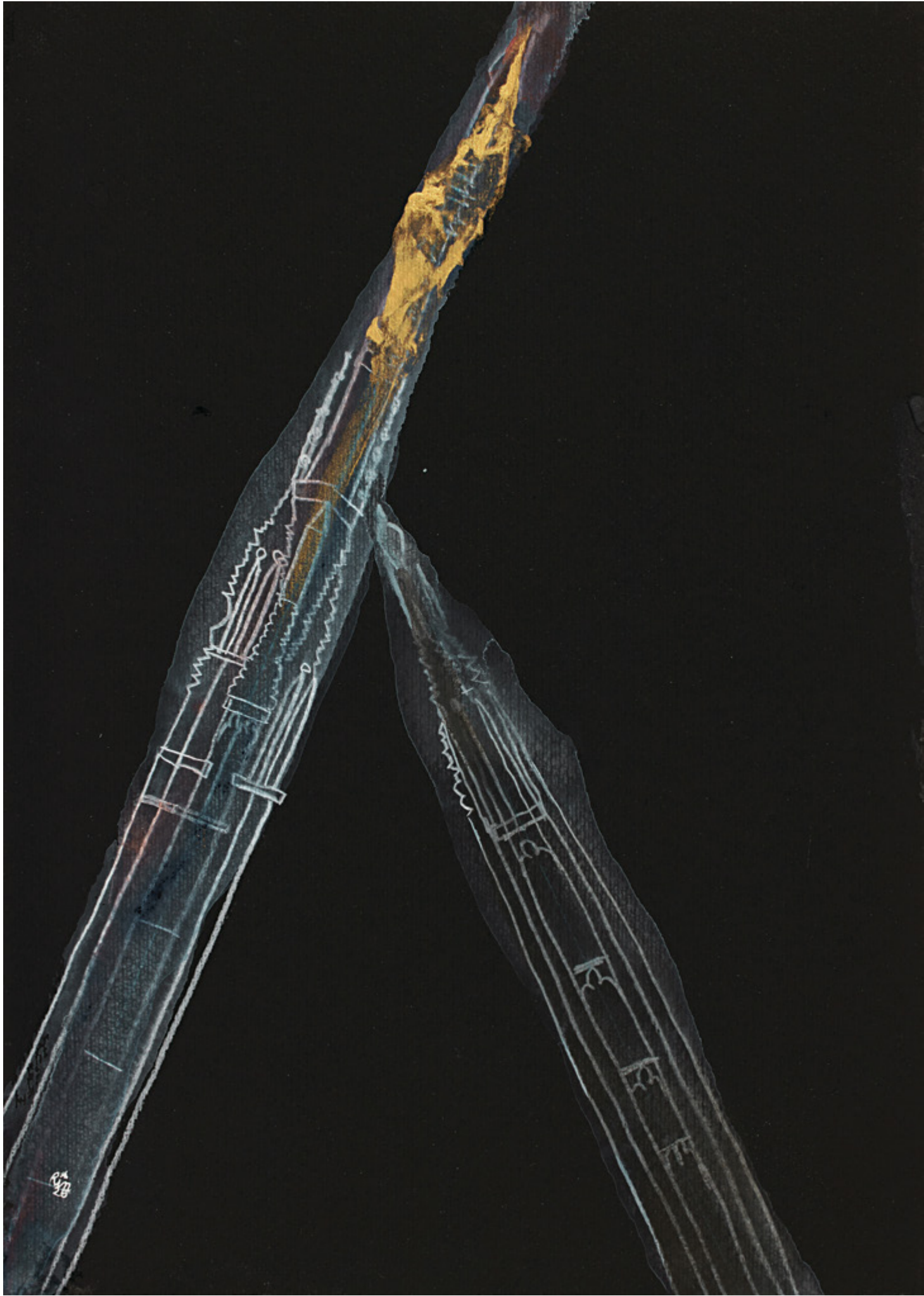
















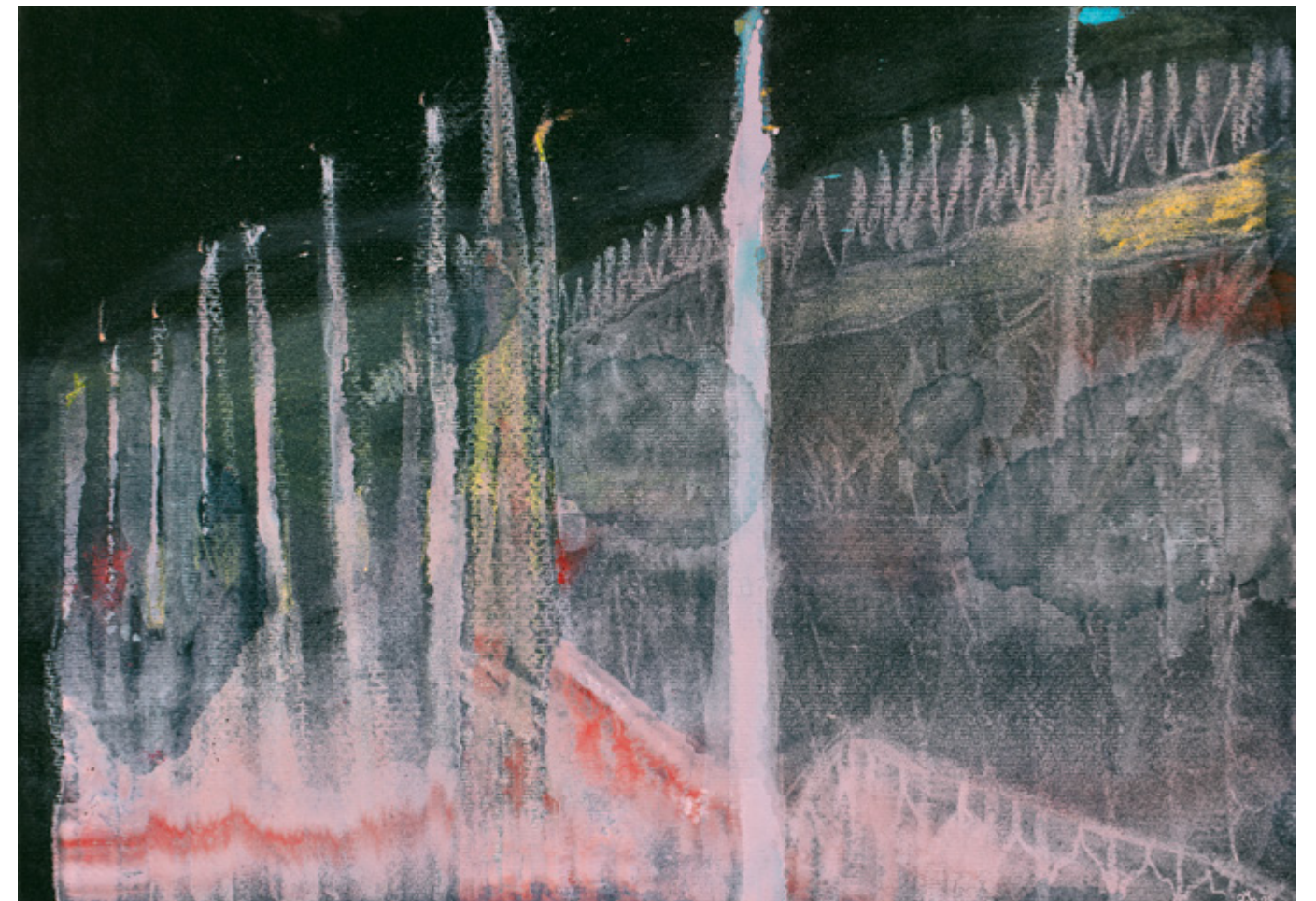












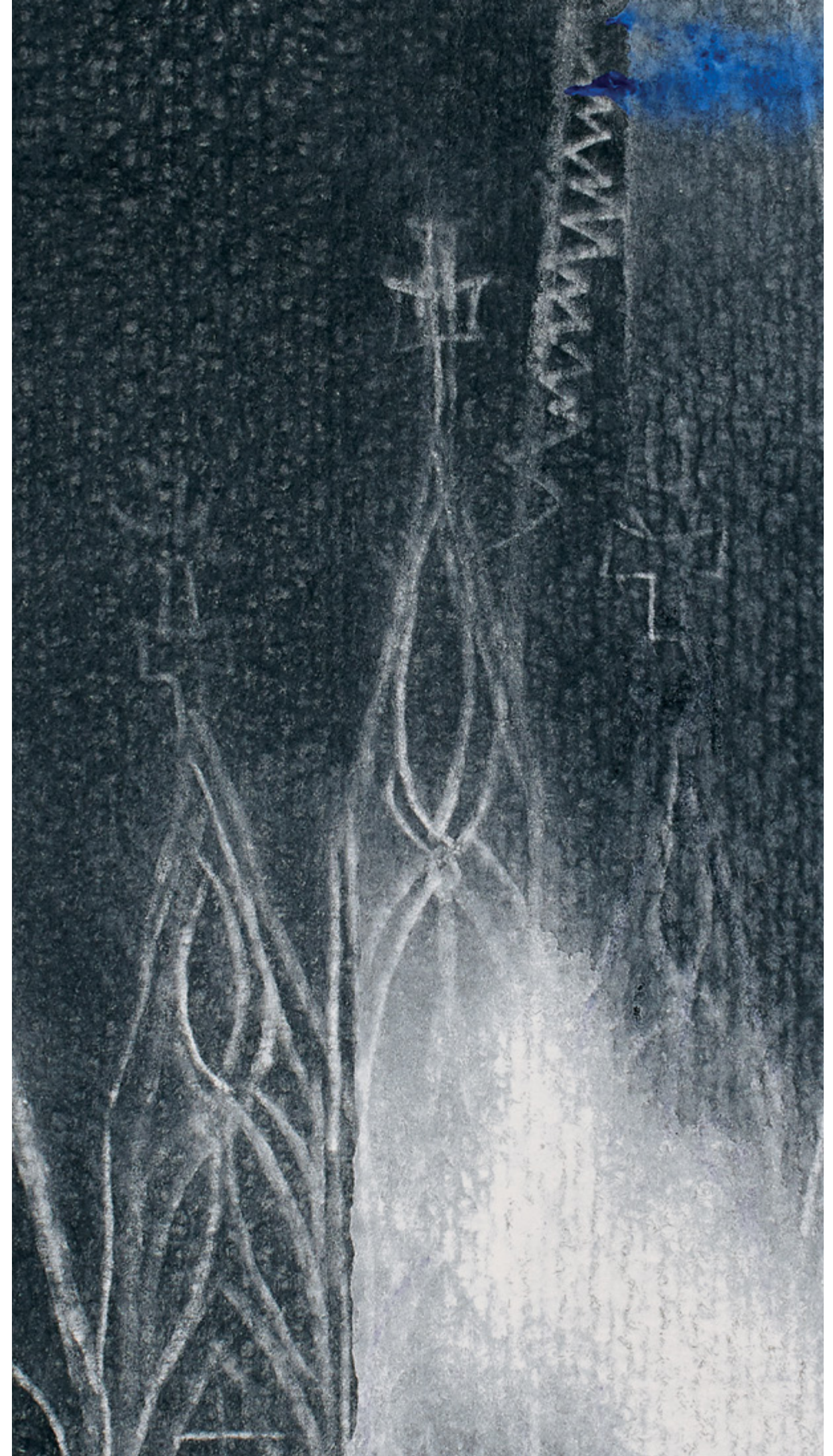


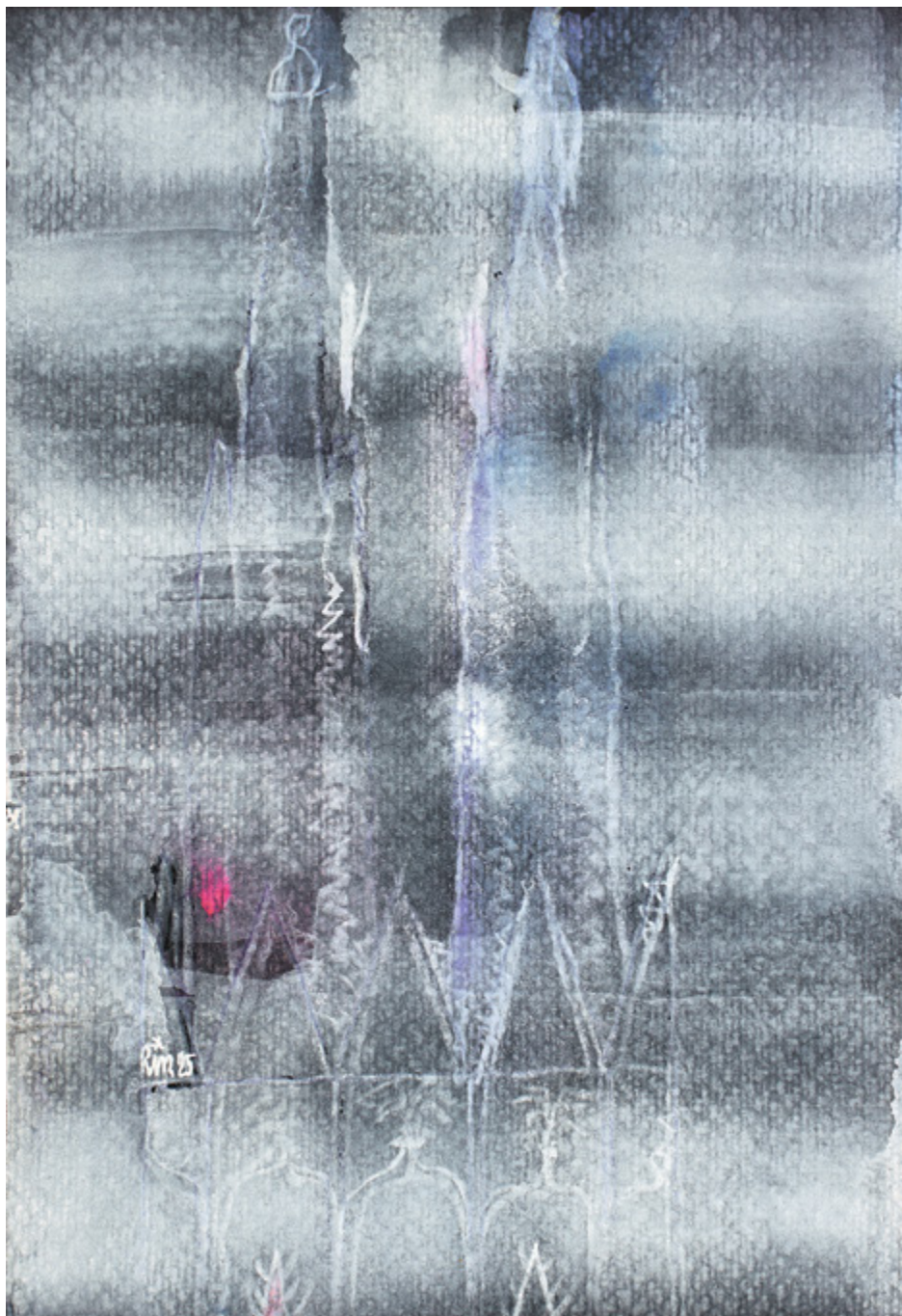


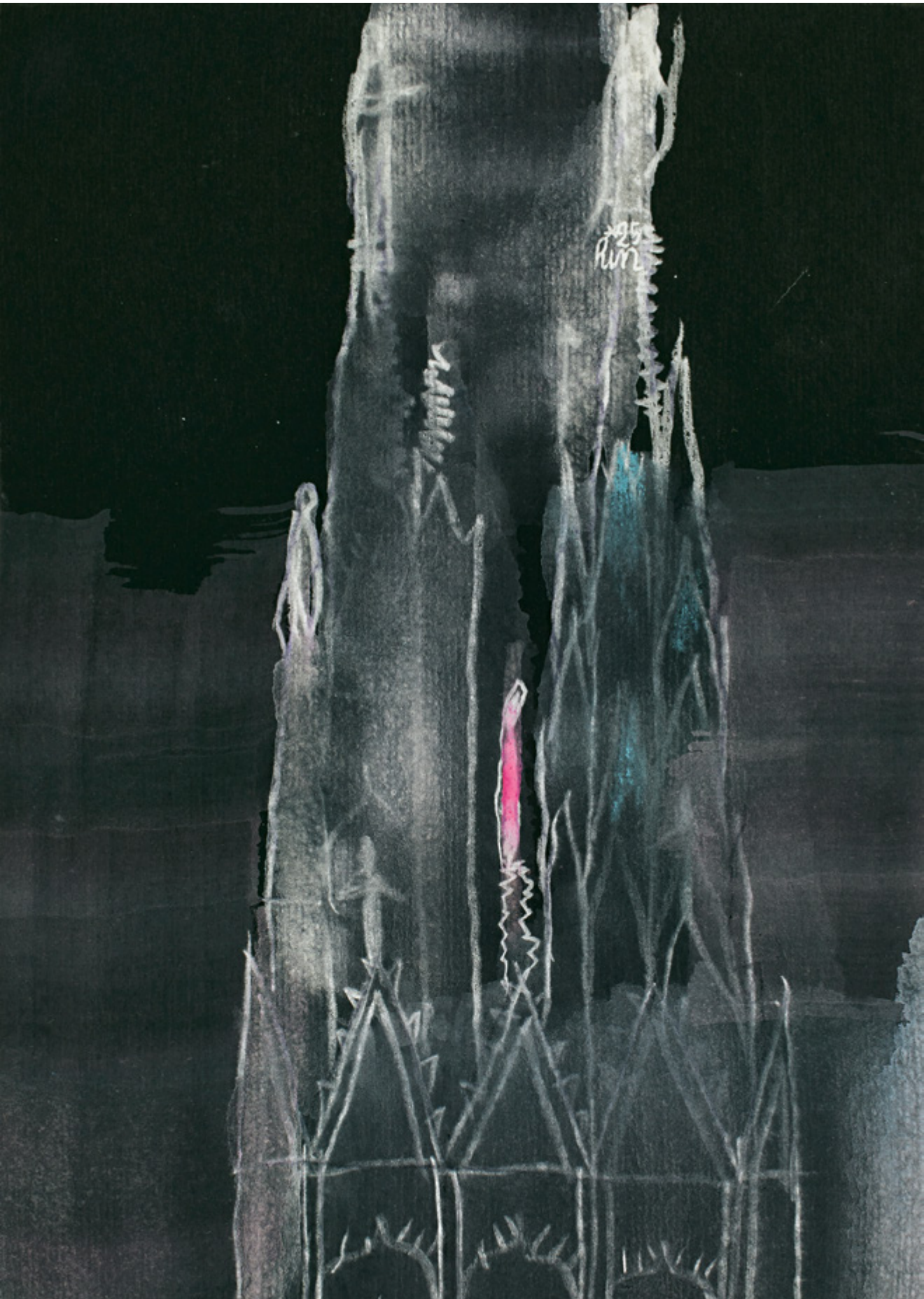


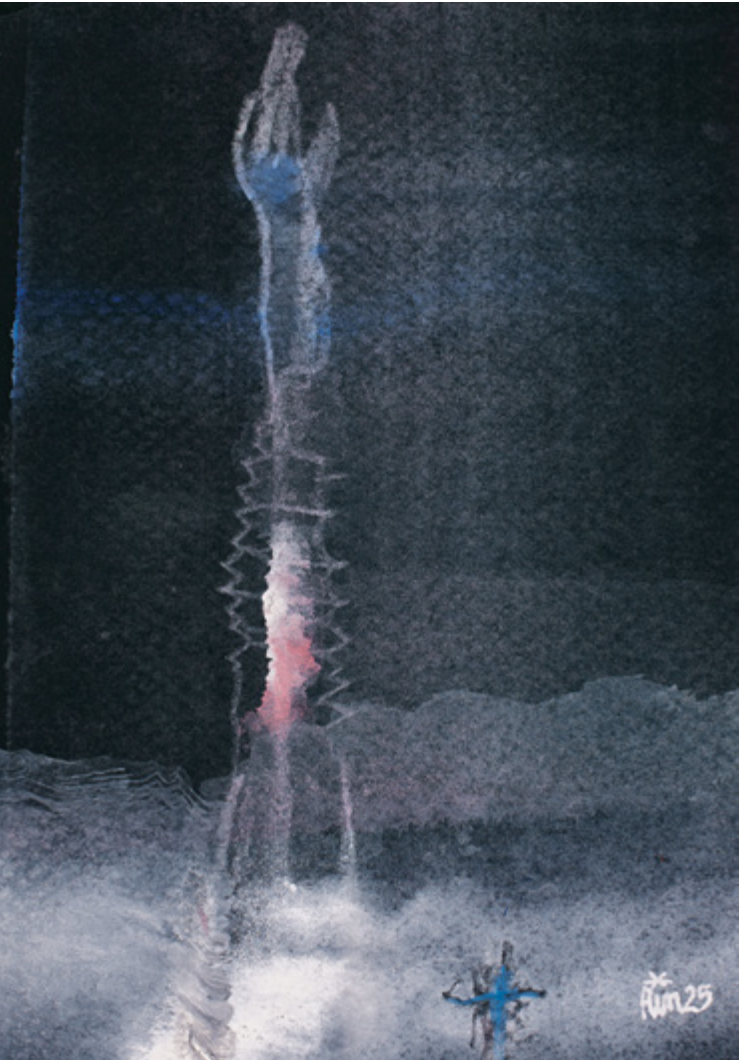


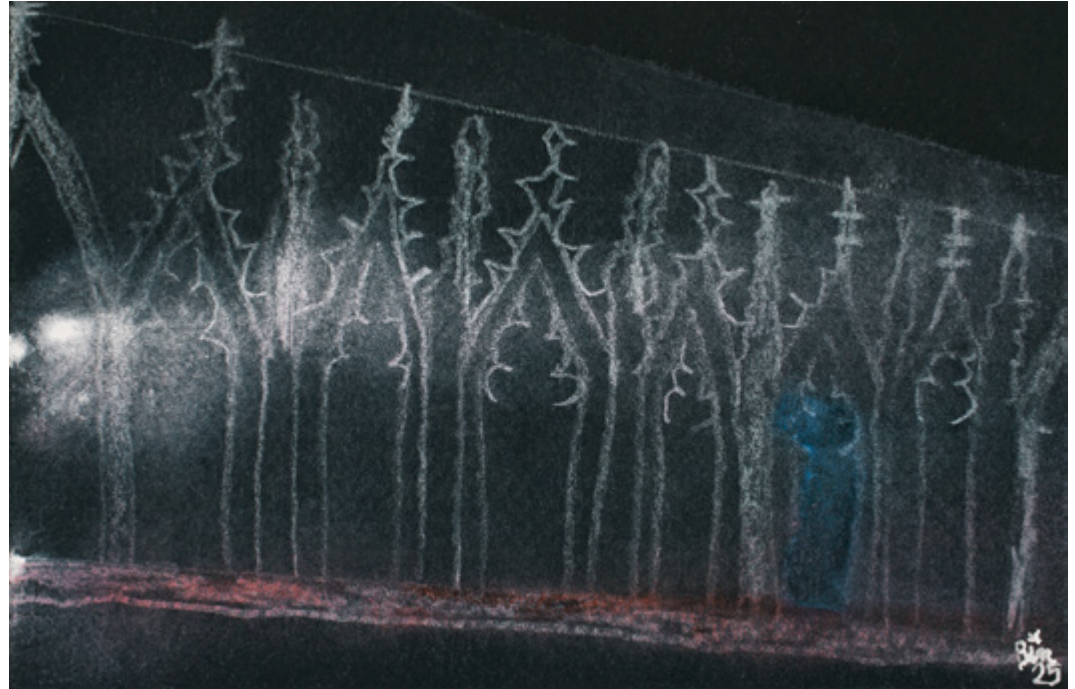






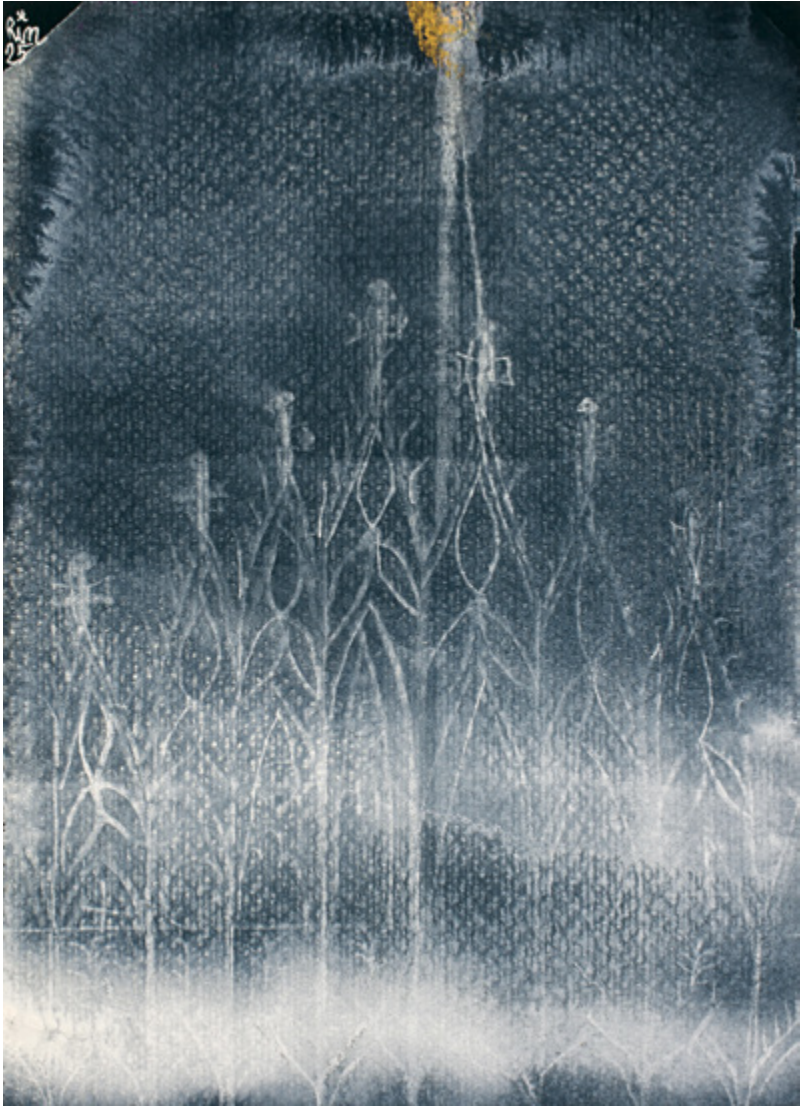






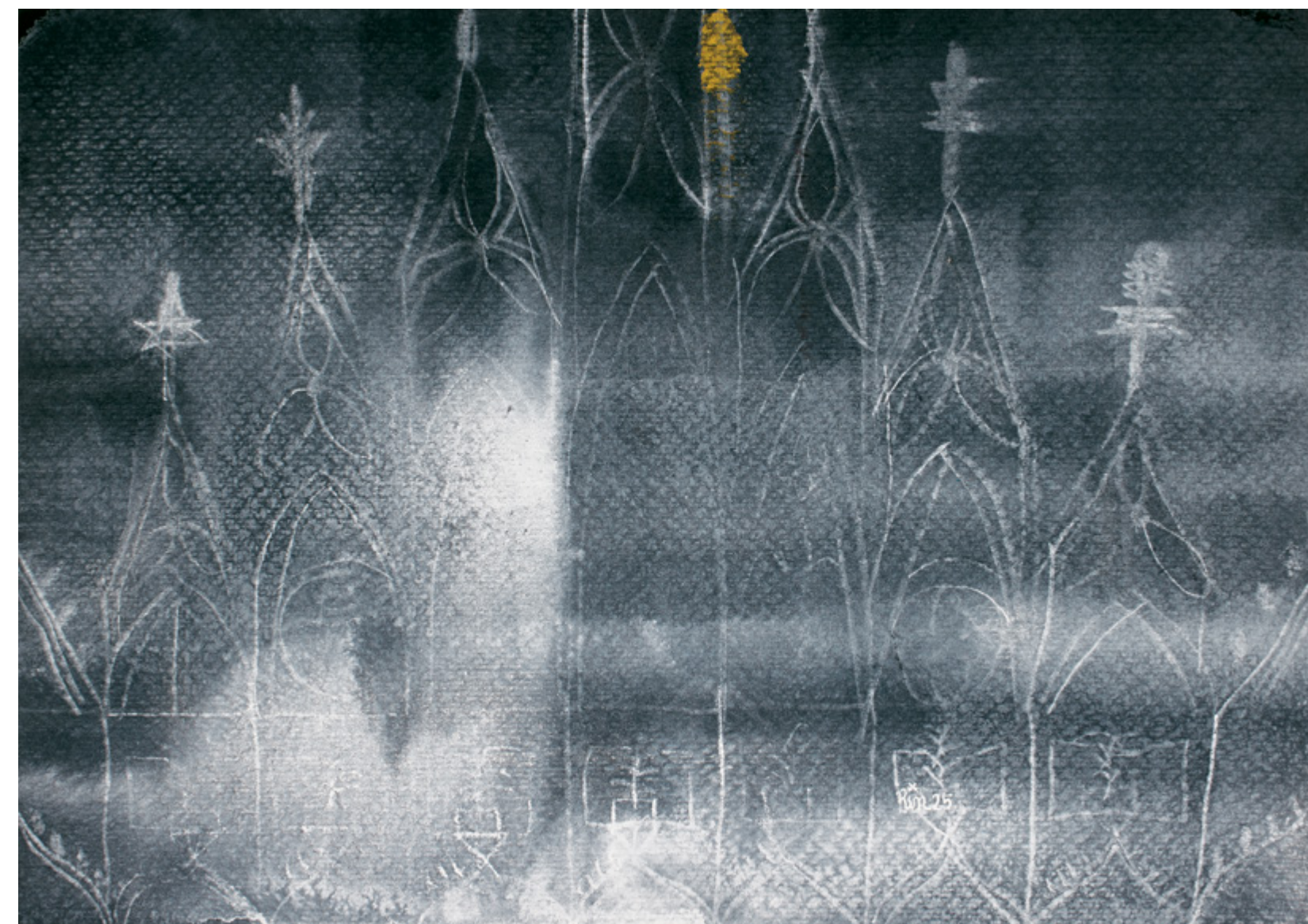


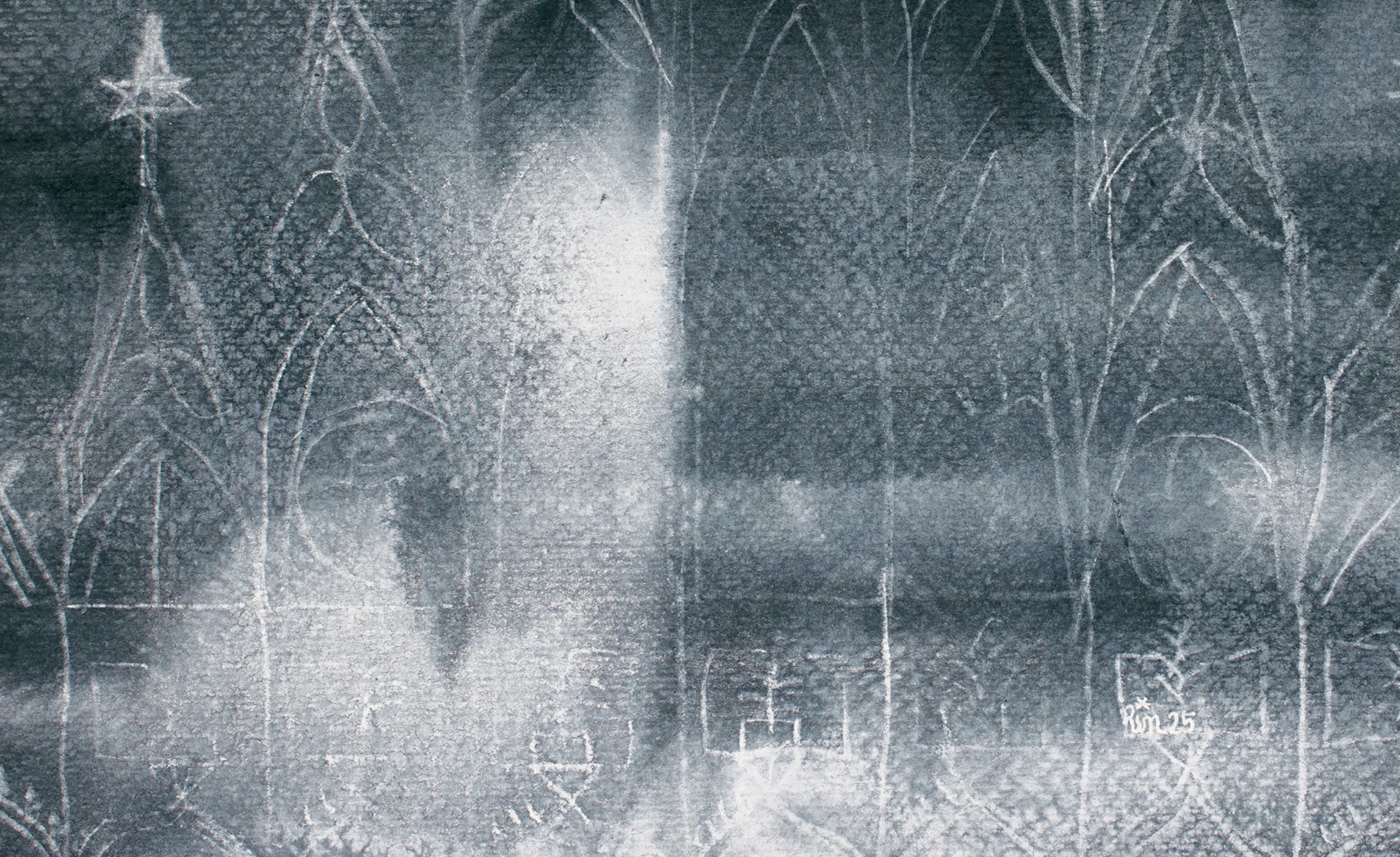


















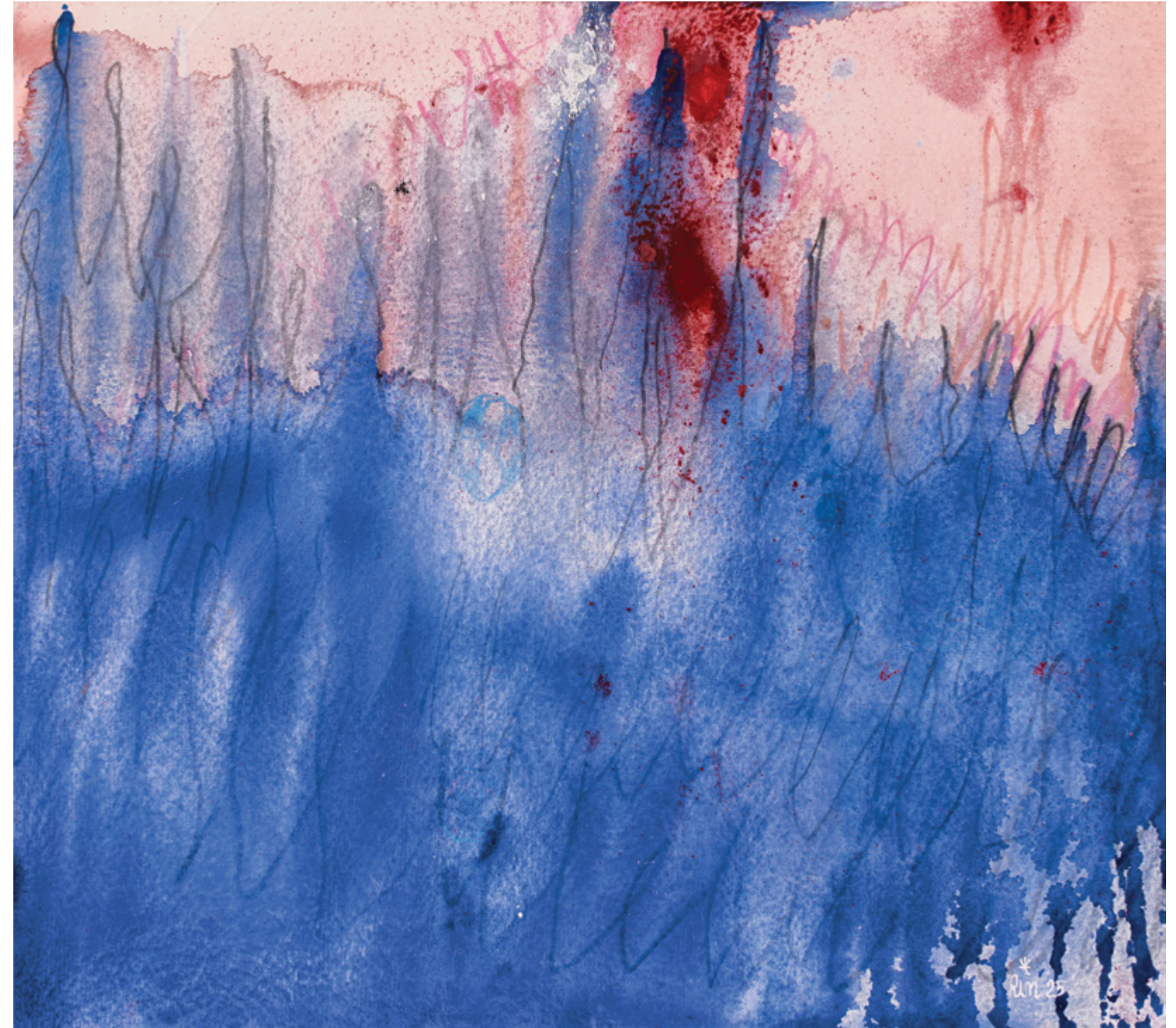








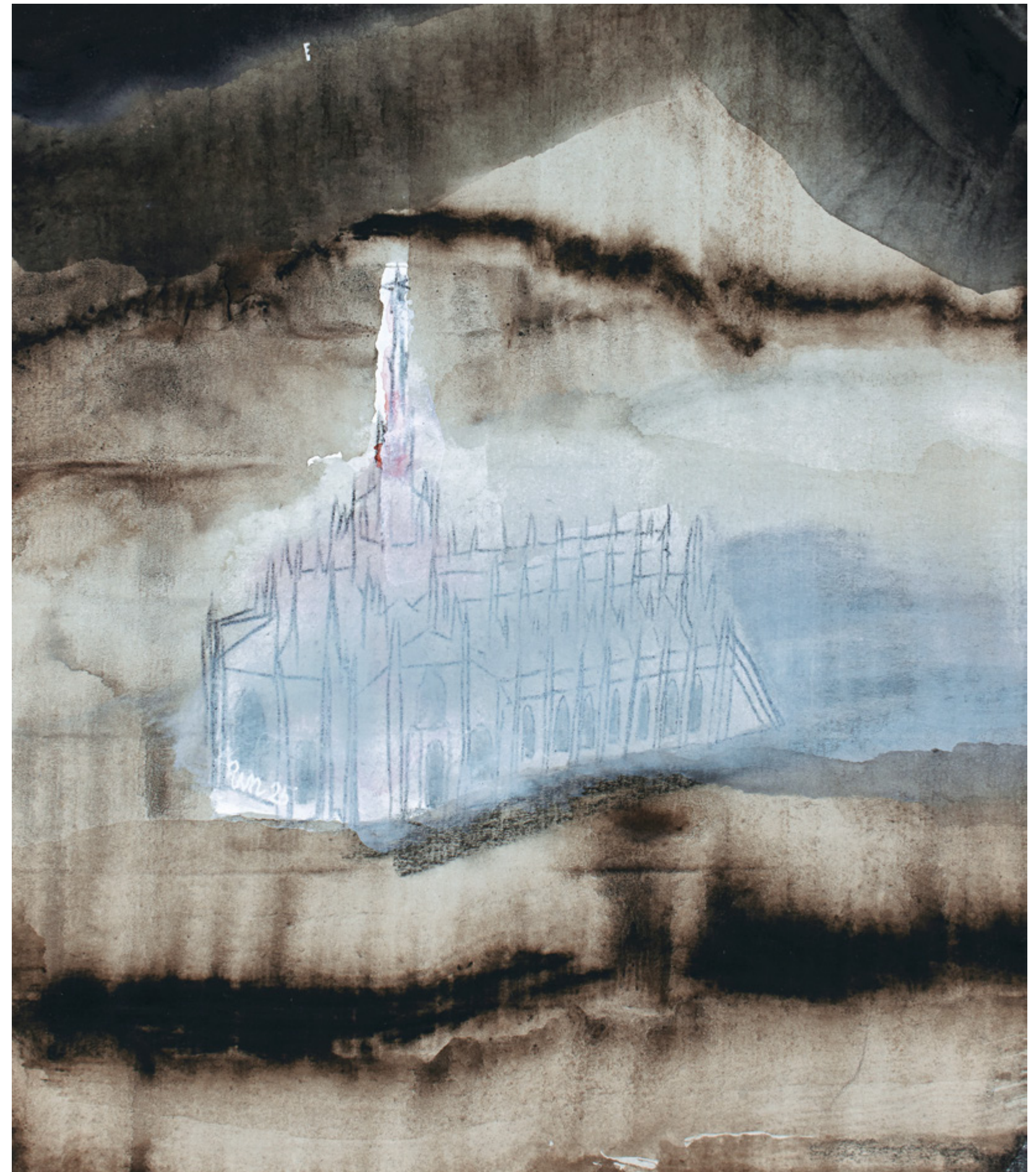


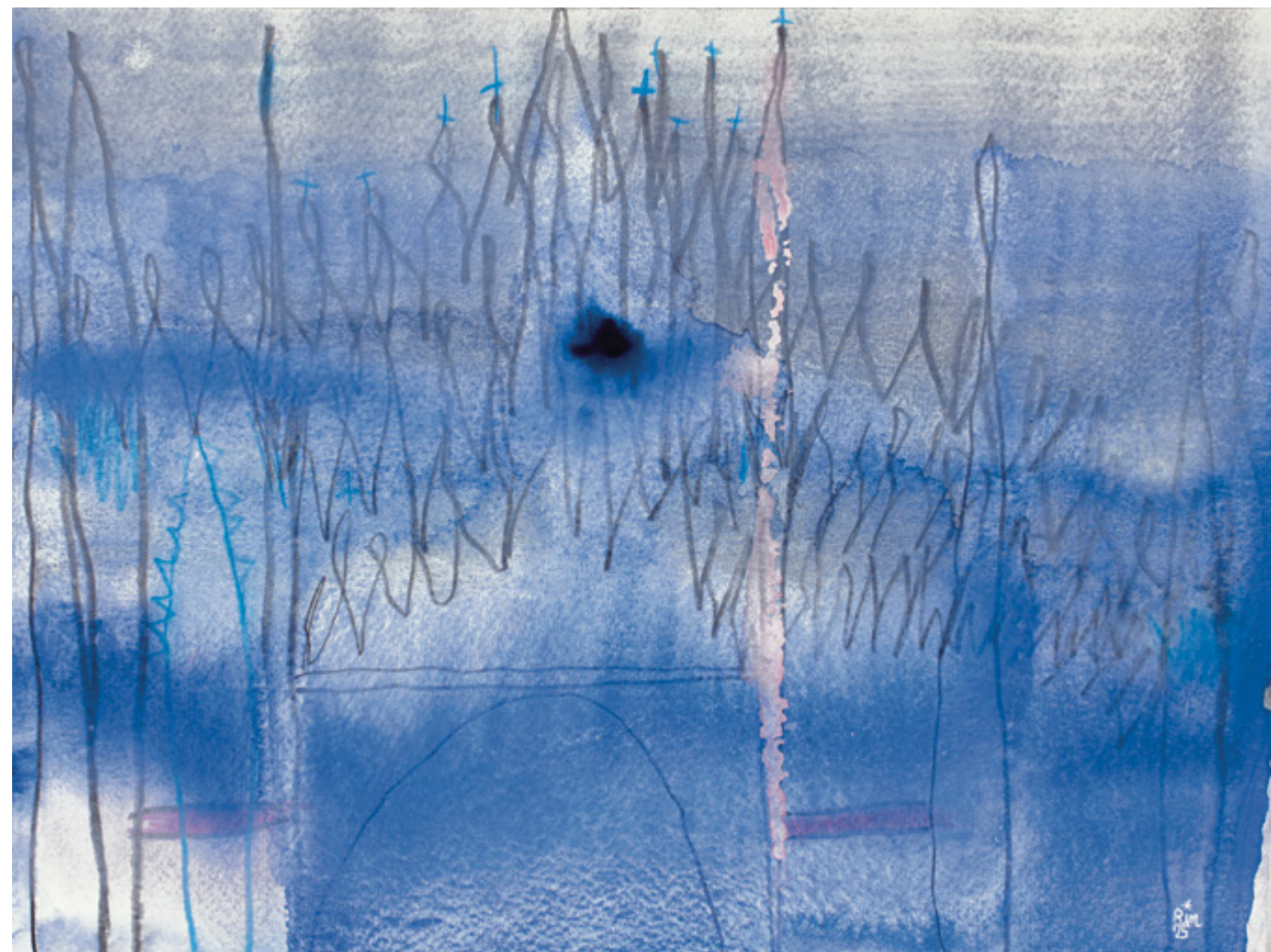
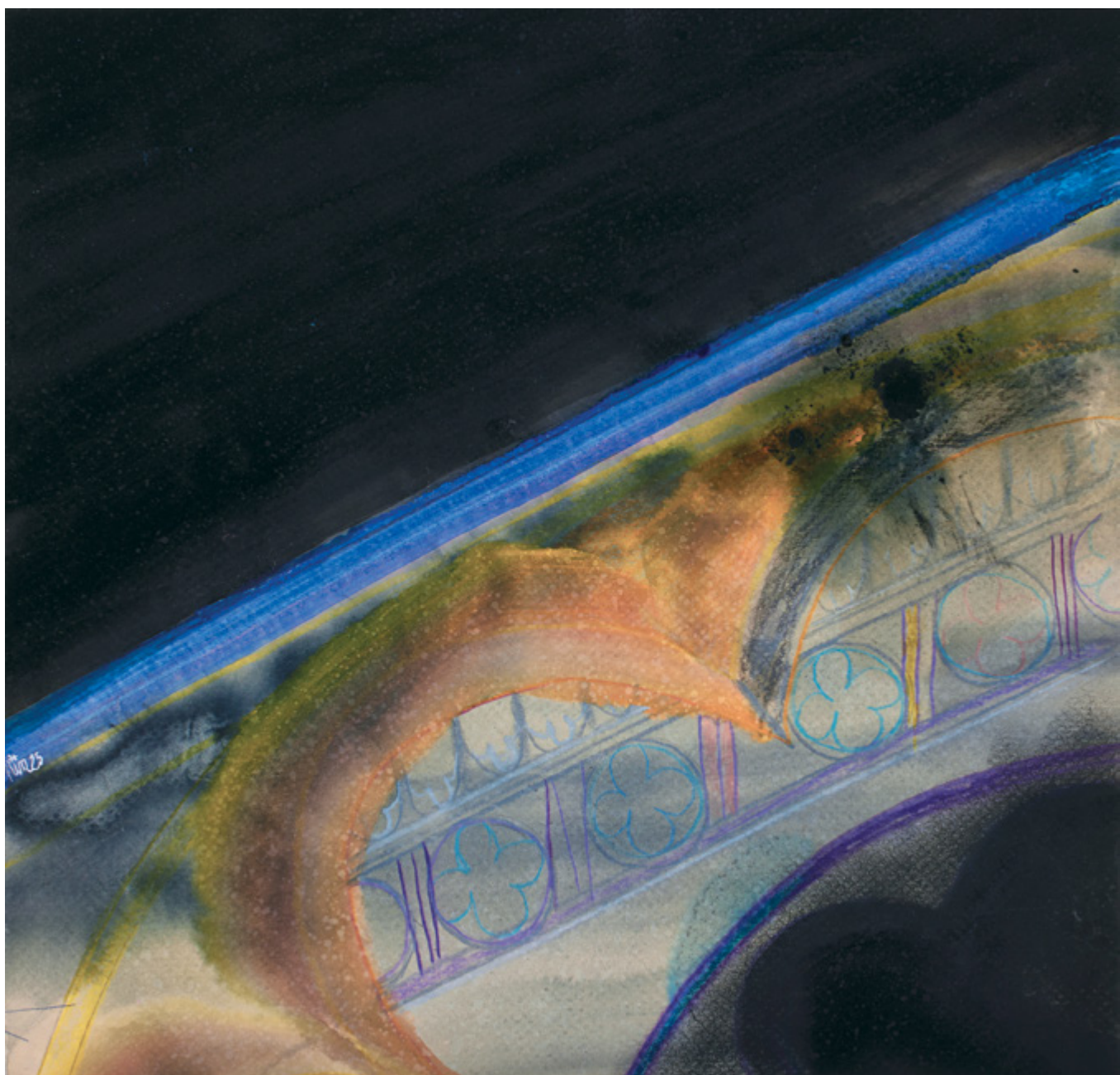


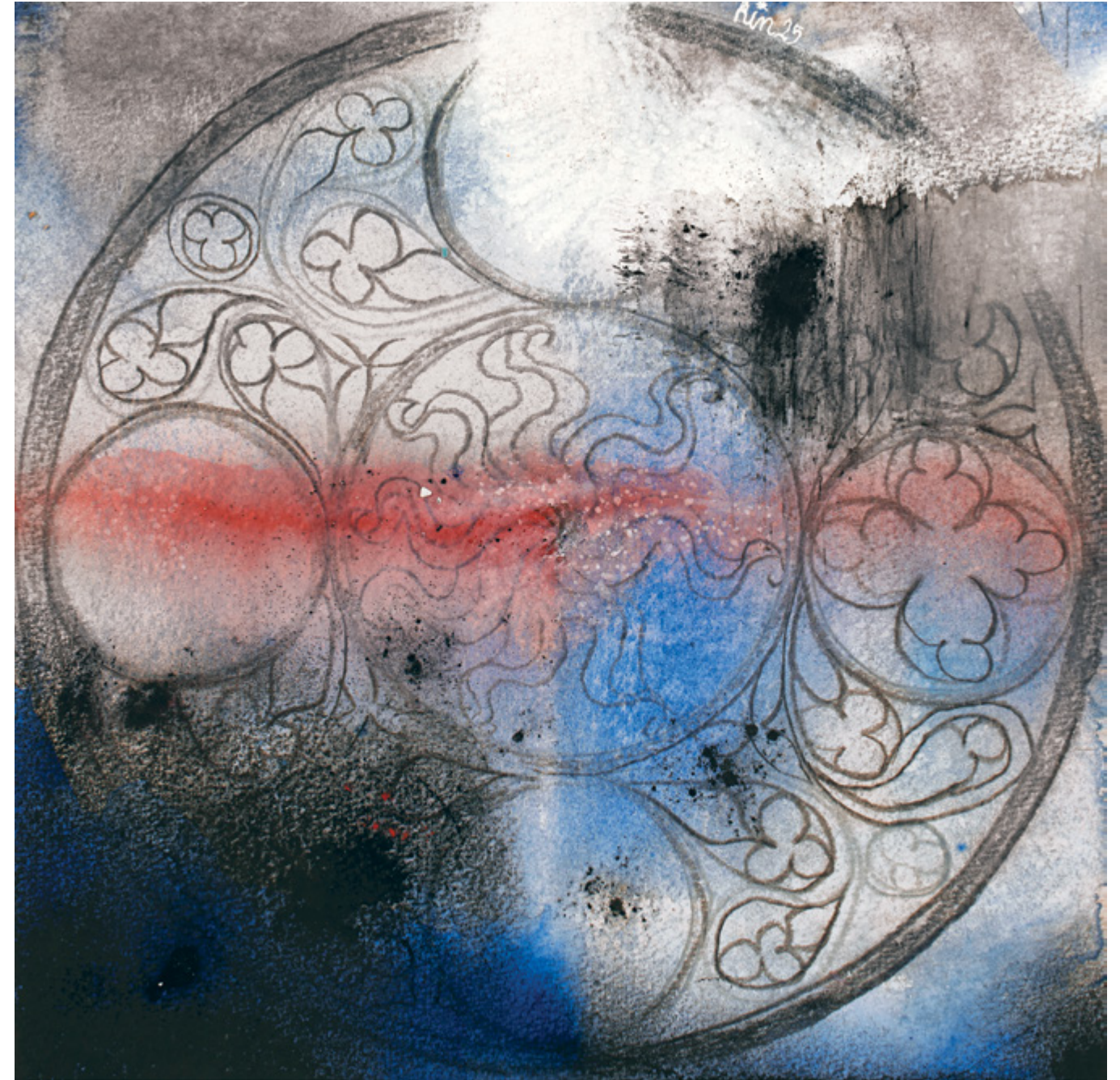


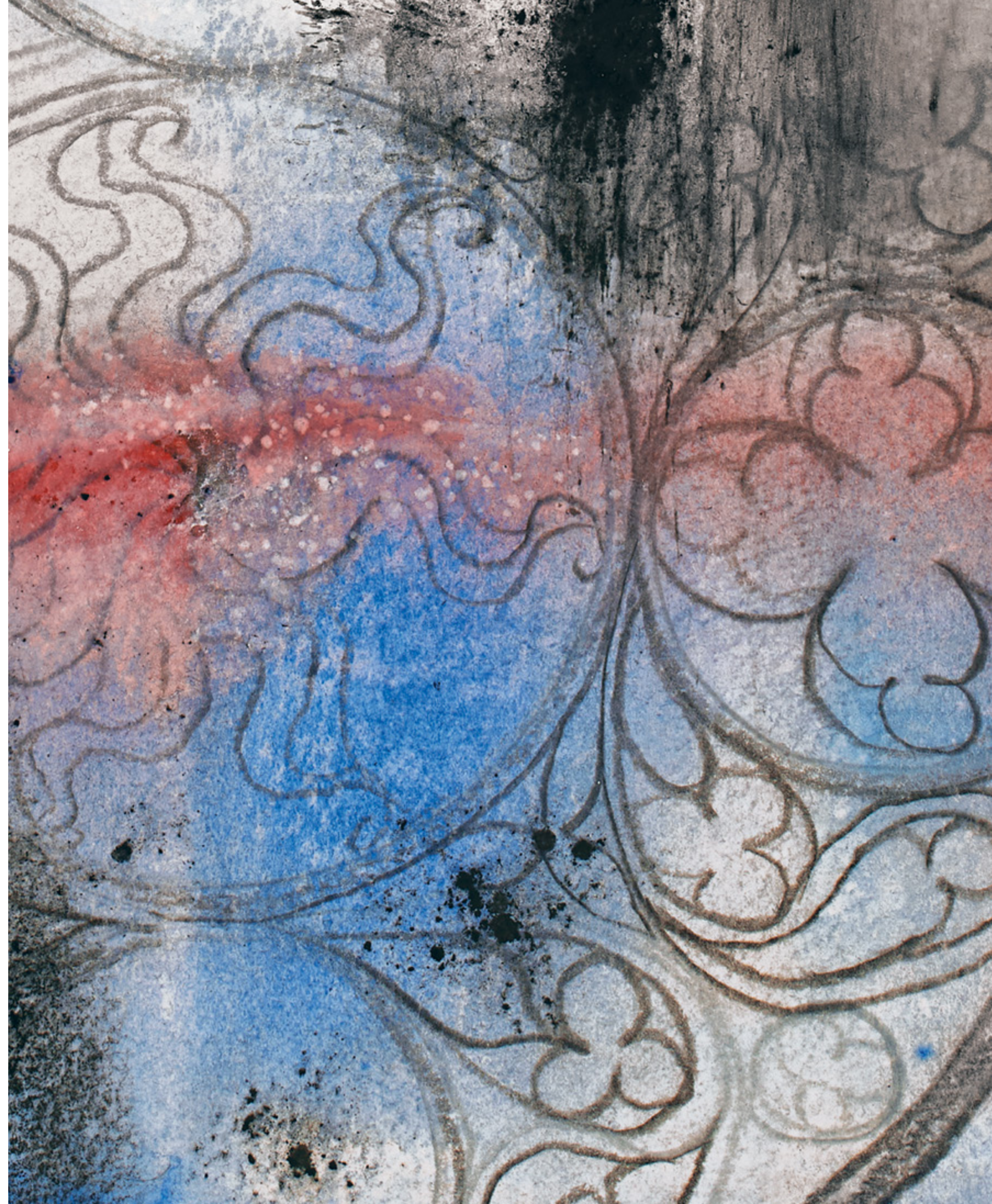




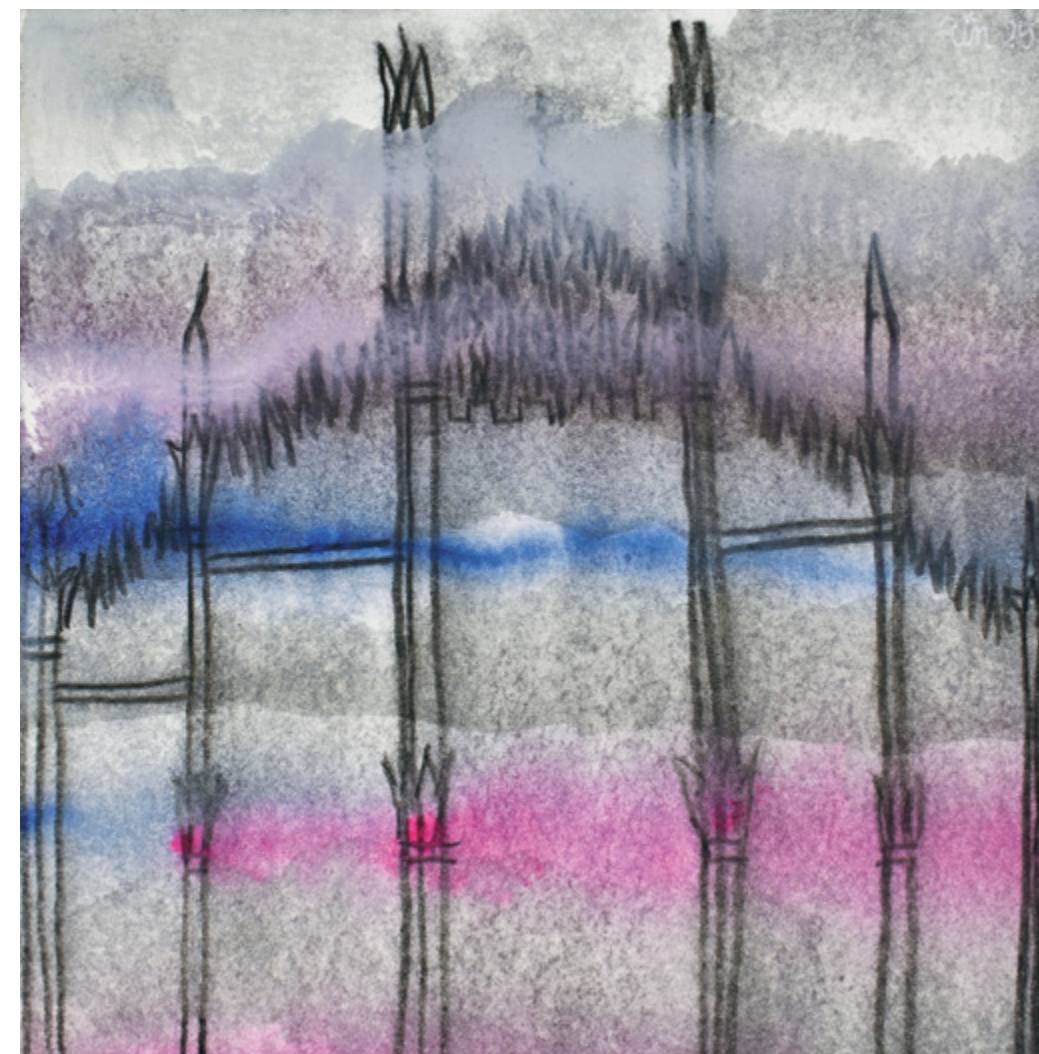


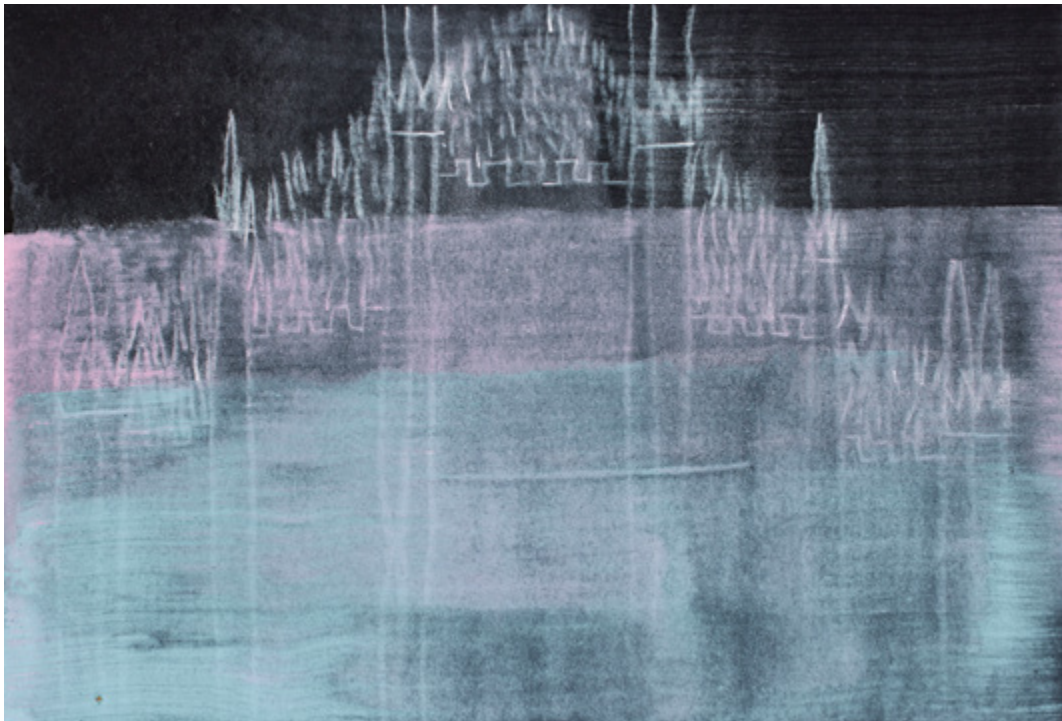


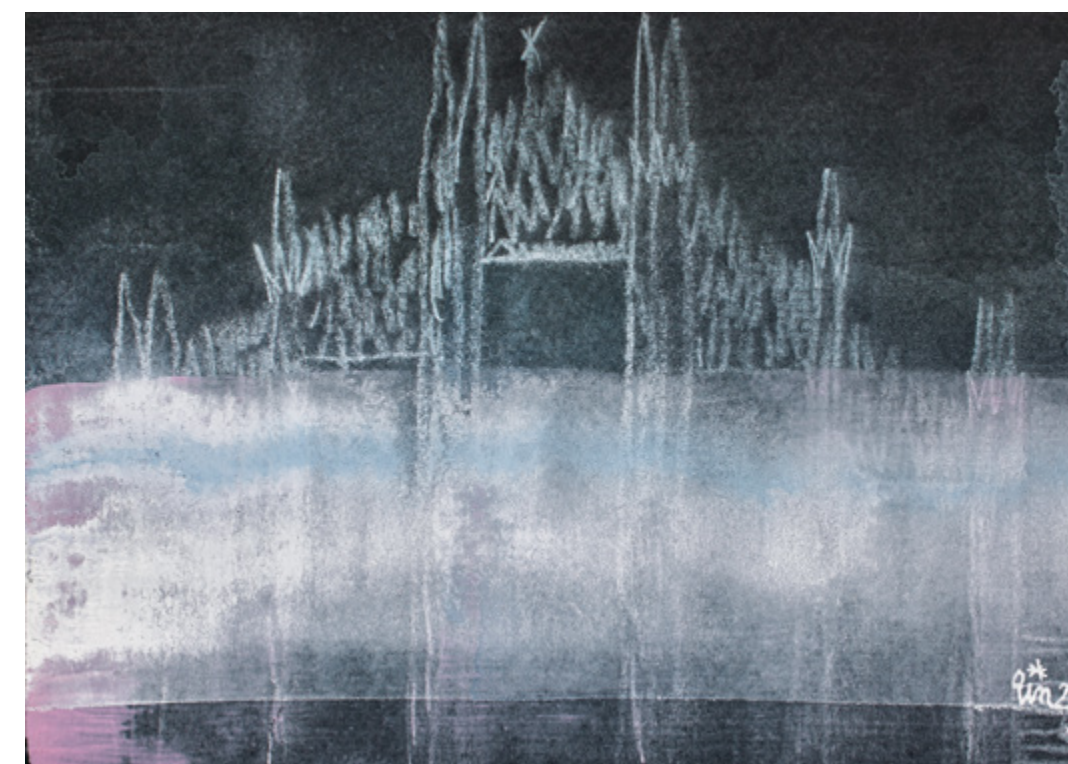
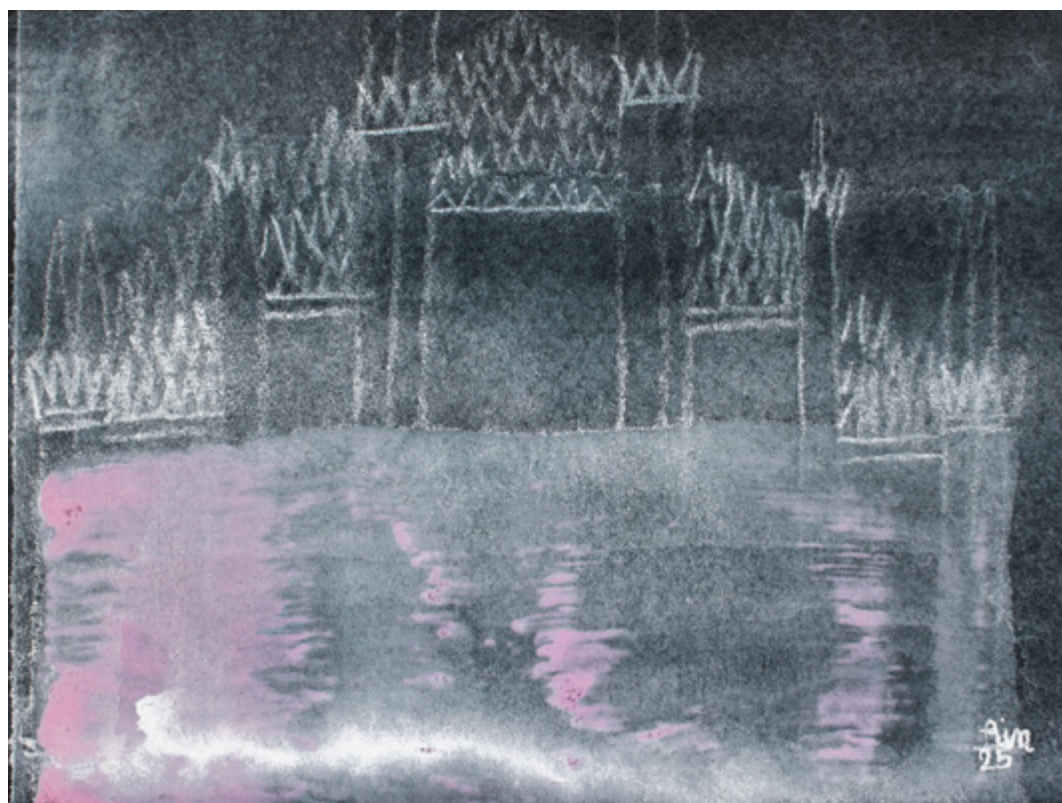








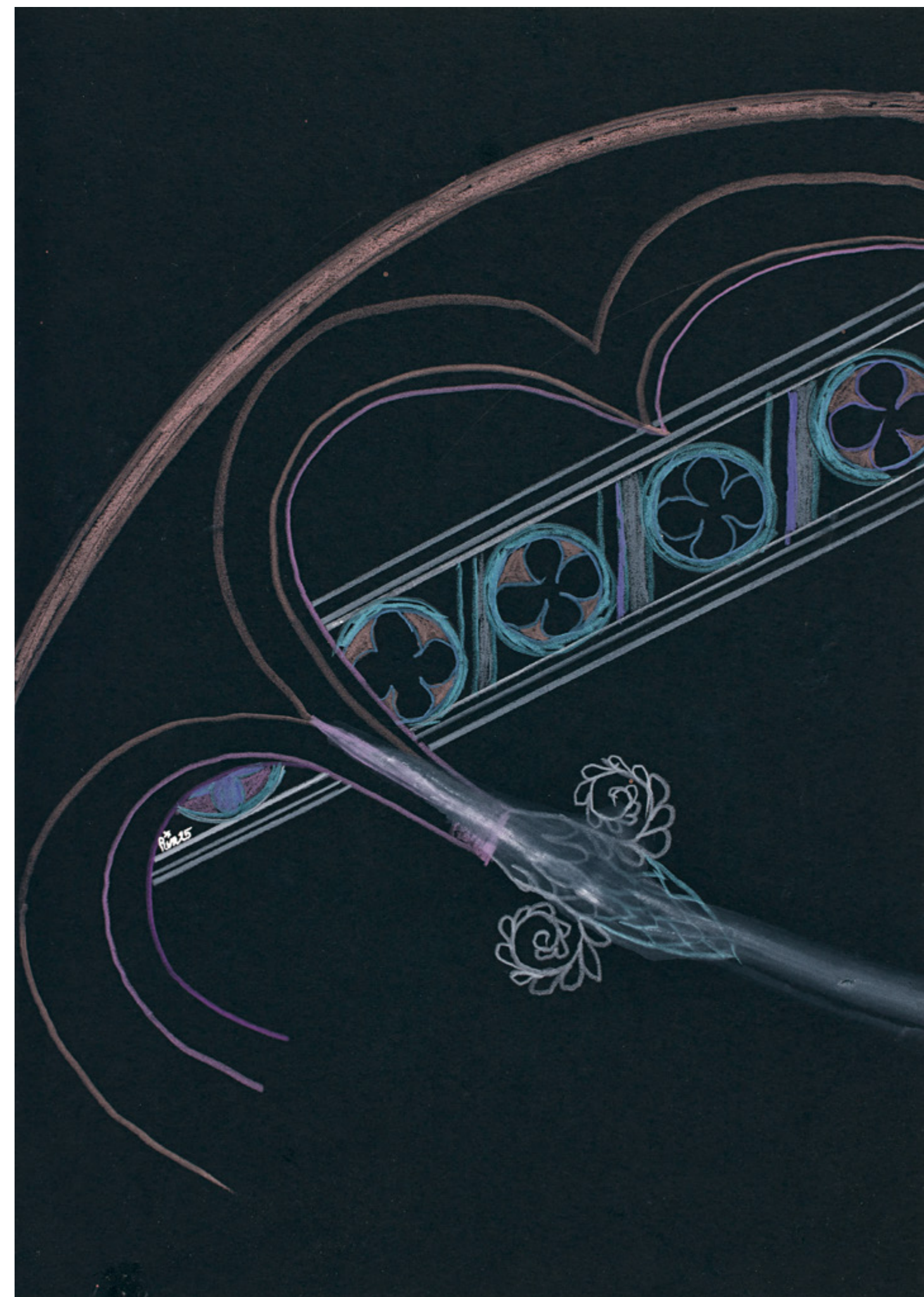














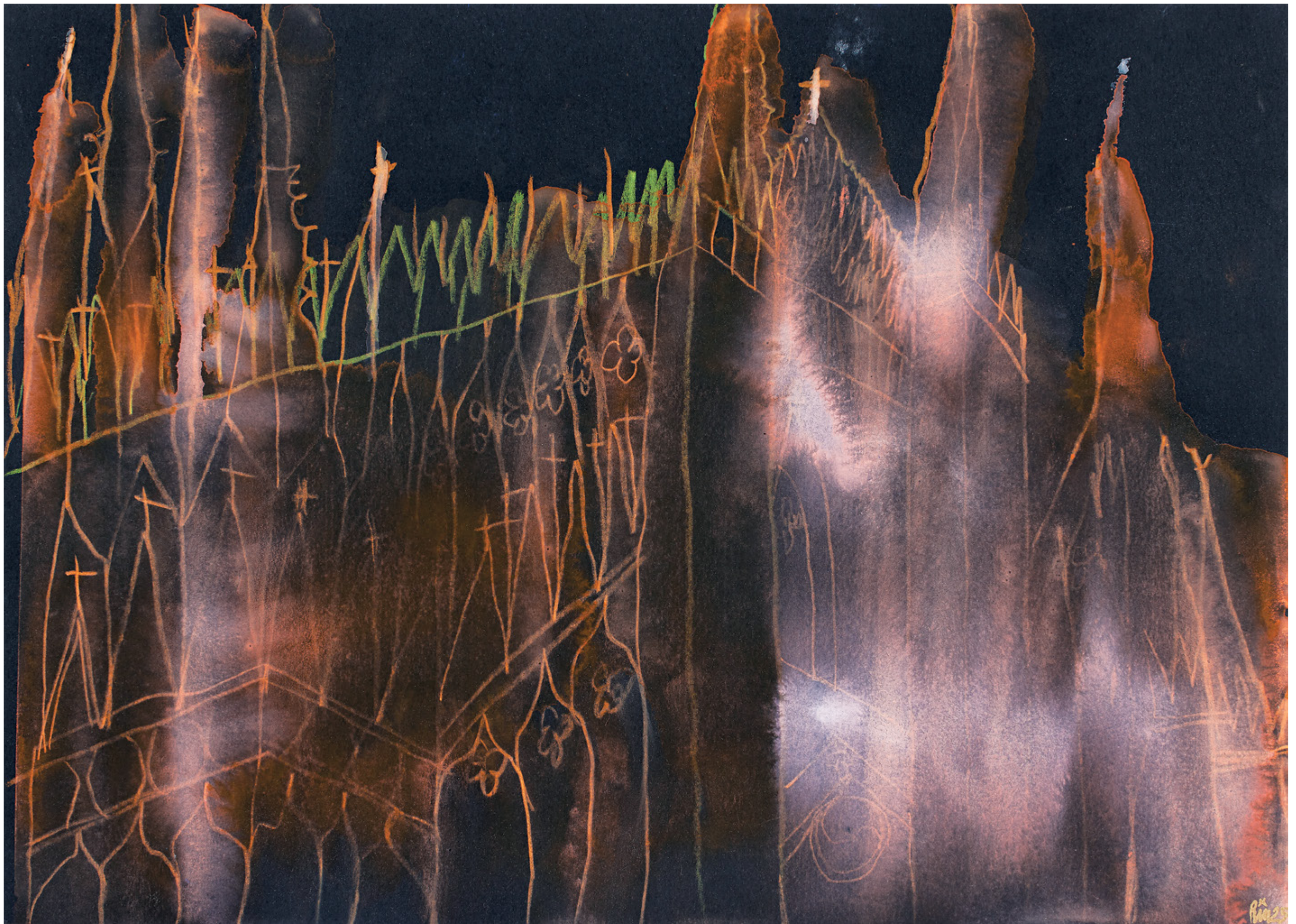




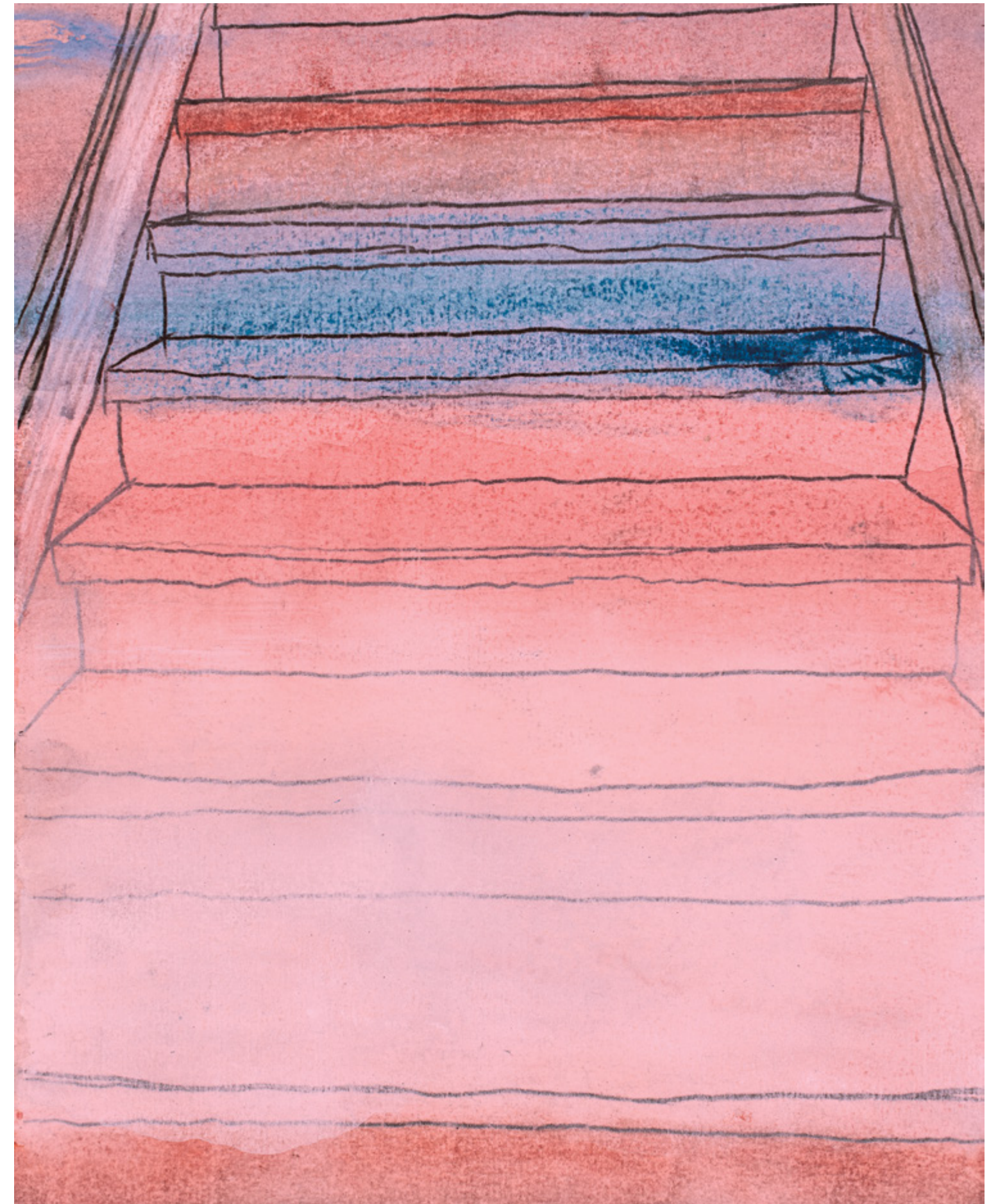


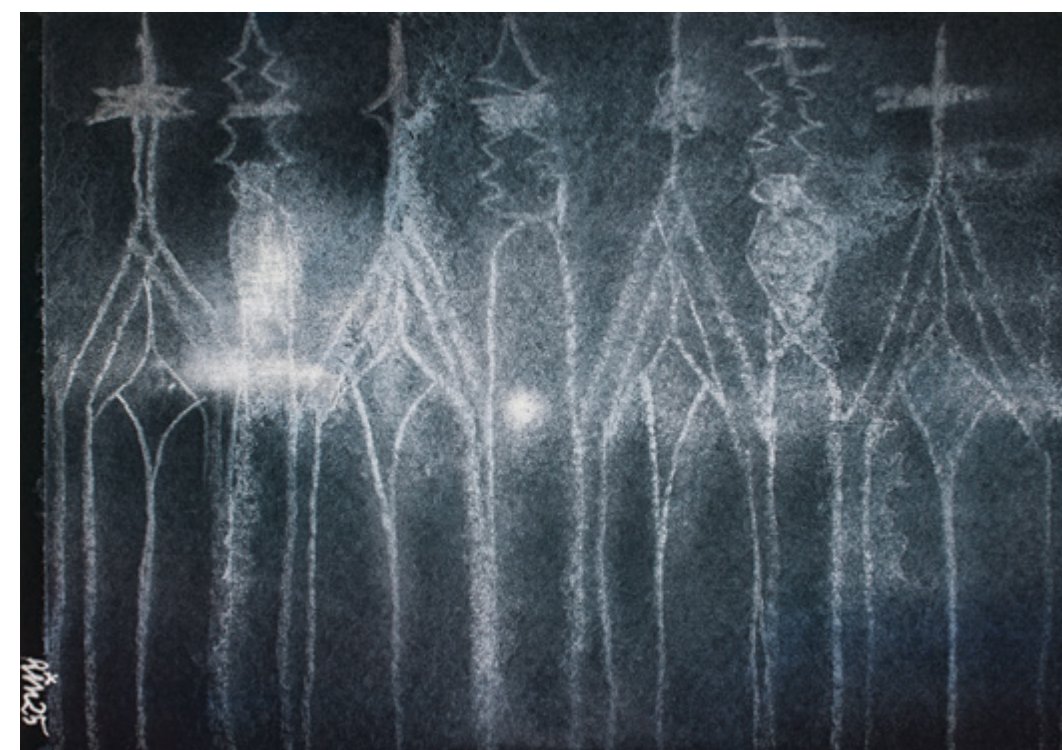
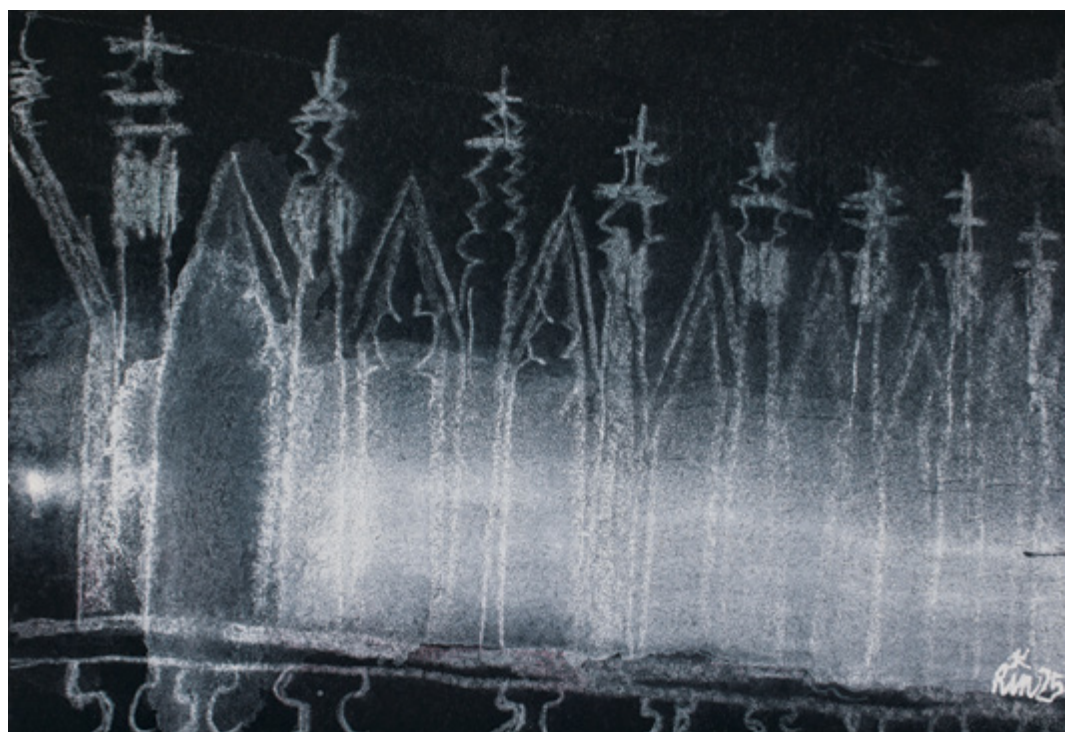










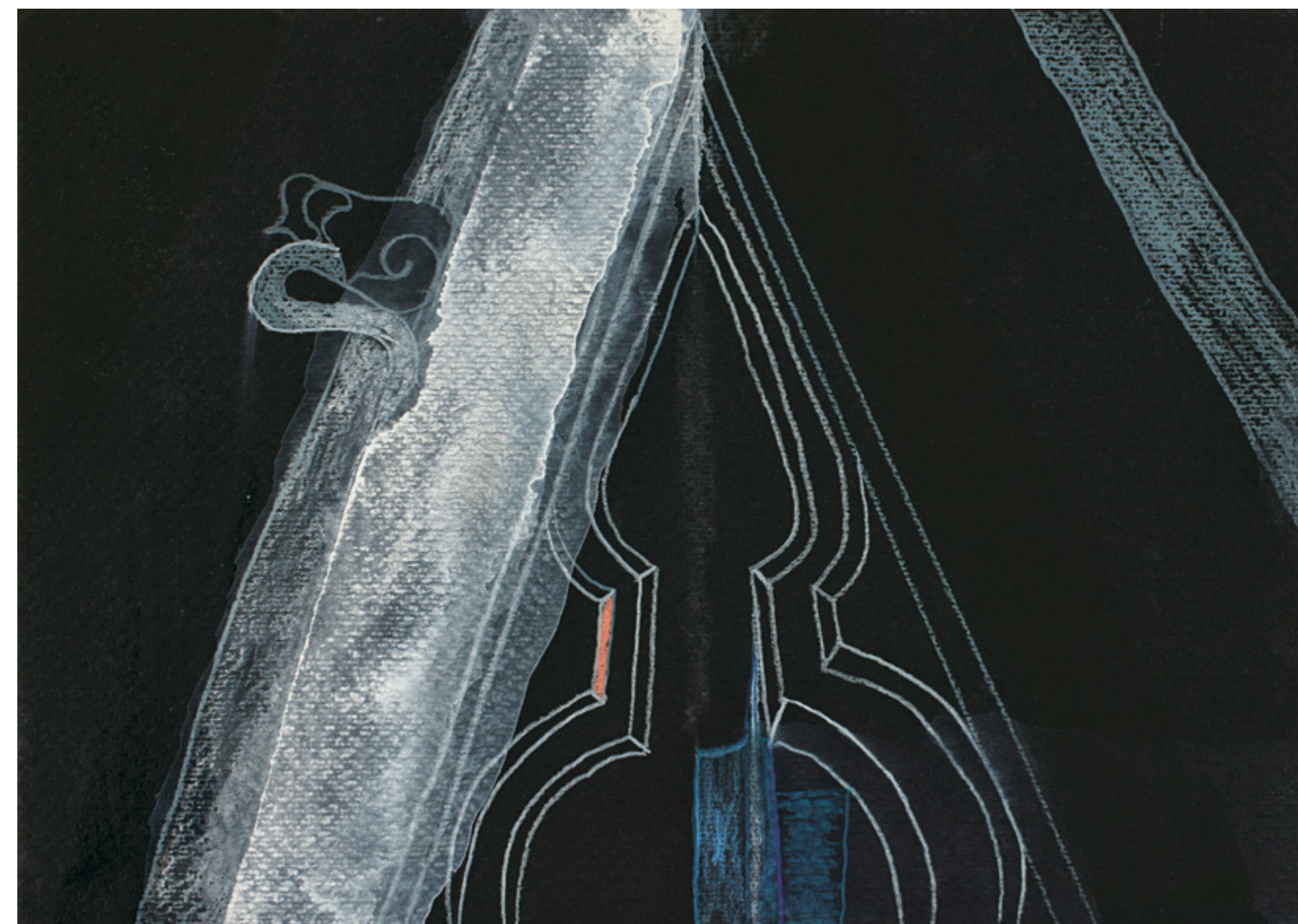














9x
10/25

APPARATO CRITICO
CRITICAL APPARATUS

IL DUOMO DI MILANO: SPLENDORE GOTICO, REVIVALISMO ARTISTICO E MARMO DI CANDOGLIA
Mara Hofmann

La costruzione del Duomo di Milano, una delle cattedrali italiane più imponenti, iniziò nel 1386 sotto il patrocinio di Gian Galeazzo Visconti, duca di Milano (1385-1402), che immaginò una grandiosa cattedrale che simboleggiasse la crescente importanza di Milano e le motivazioni politiche nell'Italia settentrionale. L'ambizioso progetto fu concepito su una scala senza precedenti per la Lombardia, dove la tradizione architettonica prevalente privilegiava le costruzioni in mattoni e terracotta. A differenza di molte cattedrali italiane che seguivano lo stile Romanico o del primo Rinascimento, il Duomo fu progettato in stile Gotico internazionale, traendo influenze dalle tradizioni tedesche e francesi. Questa sintesi architettonica rifletteva la posizione di Milano come crocevia del commercio e della cultura europei. Il sito prescelto, nel cuore della Milano medievale, era già occupato da due importanti edifici religiosi: la cattedrale invernale di Santa Maria Maggiore (detta anche “*Basilica vetus*” o basilica vecchia) che subì una ristrutturazione nel IX secolo, e la cattedrale estiva di Santa Tecla, risalente al IV secolo. Queste strutture preesistenti non vennero demolite completamente, ma vennero preservate durante le varie fasi di costruzione, per poi essere gradualmente smantellate a mano a mano che la nuova cattedrale prendeva forma, creando un palinsesto architettonico in cui vecchio e nuovo hanno convissuto per decenni, e persino secoli, prima che le strutture più antiche fossero completamente rimosse (fig. 1).

Un momento cruciale nella storia architettonica fu, nel 1387, l'istituzione della Veneranda Fabbrica del Duomo, un ente amministrativo ed edilizio creato appositamente per costruire, gestire e conservare la cattedrale. Questa straordinaria istituzione continua a operare tutt'oggi, il che la rende uno dei più antichi comitati edilizi operativi al mondo. Le sue responsabilità generali comprendevano l'ottenimento di finanziamenti attraverso donazioni, tasse speciali e indulgenze papali; l'assunzione dei migliori architetti e artigiani da tutta Europa; l'approvvigionamento e il trasporto del marmo di Candoglia; la conservazione di una documentazione meticolosa, e la gestione delle finanze della cattedrale. Oggi la Fabbrica continua la sua essenziale funzione di supervisione sulla manutenzione, il restauro e la conservazione del patrimonio architettonico della cattedrale.

Una caratteristica centrale dell'aspetto del Duomo è l'uso esclusivo del marmo di Candoglia, estratto dalle Alpi nei pressi del Lago Maggiore. Nel 1387 Visconti concesse alla Fabbrica i diritti esclusivi su queste cave, grazie a un accordo che si protrarrà per oltre sei secoli. La particolare struttura cristallina del marmo, a base bianca intervallata da venature rosa e grigie, conferisce alla cattedrale il suo aspetto caratteristico (fig. 2). Il trasporto di questo materiale rappresentò una straordinaria sfida logistica, che richiese un sistema elaborato per lo spostamento dei blocchi di marmo, che venivano portati ai piedi della montagna su slitte di legno, quindi trasportati sull'acqua lungo il Lago Maggiore e il fiume Ticino, prima di entrare a Milano attraverso la rete di canali dei Navigli. Ogni blocco era

THE DUOMO DI MILANO: GOTHIC SPLENDOR, REVIVAL ARTISTRY AND CANDOGLIA MARBLE
Mara Hofmann

The Duomo di Milano, one of Italy's most imposing cathedrals, began construction in 1386 under the patronage of Gian Galeazzo Visconti, Duke of Milan (1385–1402). He envisioned a grand cathedral symbolizing Milan's growing prominence and political motivations in northern Italy. The ambitious project was conceived on an unprecedented scale for Lombardy, where the prevailing architectural tradition favored brick and terracotta construction. Unlike many Italian cathedrals that followed Romanesque or early Renaissance styles, the Duomo was designed in the International Gothic style, drawing influences from both German and French Gothic traditions. This architectural synthesis reflected Milan's position as a crossroads of European commerce and culture. The chosen site in the heart of medieval Milan was already occupied by two significant religious buildings: the winter cathedral of Santa Maria Maggiore (also called “*Basilica vetus*” or old basilica), which underwent renovation in the ninth century, and the summer cathedral of Santa Tecla, which dated back to the fourth century. These existing structures, rather than being demolished at the outset, were preserved during various phases of construction, and only gradually dismantled as the new cathedral took shape—creating an architectural palimpsest in which old and new coexisted for decades and even centuries, before the older structures were completely removed (fig. 1). A pivotal moment in architectural history came with the 1387 establishment of the Veneranda Fabbrica del Duomo, an administrative and construction authority specifically created to build, manage, and maintain the cathedral. This remarkable institution continues to operate today, making it one of the oldest functioning building committees in the world. Its comprehensive responsibilities included securing funding through donations, special taxes, and papal indulgences; recruiting the finest architects and artisans from across Europe; procuring and transporting the Candoglia marble; maintaining meticulous documentation; and managing the cathedral's finances. Today, the Fabbrica continues its essential work overseeing maintenance, restoration efforts, and preserving the cathedral's architectural heritage.



1. Duomo di Milano [Duomo di Milano](#)

contrassegnato con le lettere “AUF” (*Ad Usum Fabricae* – “ad uso della Fabbrica”), che lo esentavano dalla tassazione e finirono per creare uno dei primi loghi aziendali conosciuti. L'uso del marmo per una struttura di queste dimensioni non aveva precedenti in Lombardia, poiché le chiese precedenti utilizzavano principalmente terracotta o mattoni.

Il XV secolo rappresenta forse il periodo più affascinante nella costruzione della cattedrale, caratterizzato dall'insolita convivenza della nuova chiesa nascente accanto alle strutture precedenti, Santa Maria Maggiore e Santa Tecla. Il processo di demolizione fu deliberatamente graduale e pianificato strategicamente per preservare le funzioni religiose durante l'edificazione della nuova cattedrale. Santa Maria Maggiore rimase parzialmente operativa durante la prima fase della costruzione. La sua parte orientale fu demolita per prima per far posto al coro del nuovo Duomo; la navata, invece, continuò a essere utilizzata per le liturgie mentre la costruzione avanzava attorno ad essa. In particolare, la facciata di Santa Maria Maggiore fu smantellata solo nel 1683, in quanto fungeva da pratico ingresso occidentale.

La facciata di Santa Maria Maggiore appare nell'emblema ufficiale (stemma) della Fabbrica del Duomo. Esistono diversi bassorilievi in pietra del XV secolo che servivano da indicatori amministrativi, atti a identificare i beni di proprietà dell'organizzazione della cattedrale come punti di raccolta fondi e simboli della giurisdizione ecclesiastica. Tipicamente, i bassorilievi mostrano la prima facciata della cattedrale sotto il manto protettivo della Madonna. Il Museo del Duomo ospita una raccolta di questi stemmi, che rappresentano un'importante documentazione sia della portata amministrativa della Fabbrica sia dell'evoluzione della rappresentazione della cattedrale nelle immagini ufficiali (fig. 3). Lo stemma compare anche in documenti storici,



2. Marmo di Candoglia del Duomo di Milano
Candoglia marble from the Duomo di Milano

Central to the Duomo's appearance is the exclusive use of Candoglia marble, quarried from the Alps near Lake Maggiore. In 1387, Visconti granted the Fabbrica exclusive rights to these quarries, an arrangement that has continued for over six centuries. The marble's unique crystalline structure with a white base interspersed with pink and grey veins gives the cathedral its characteristic appearance (fig. 2). Transporting this material presented an extraordinary logistical challenge, requiring an elaborate system where marble blocks were moved down the mountain on wooden sleds, then transported via waterways through Lake Maggiore and the Ticino River, before entering Milan through the enhanced Navigli canal network. Each block was marked with the letters “AUF” (*Ad Usum Fabricae*—“for the use of the Fabbrica”), exempting it from taxation and creating one of the earliest known corporate logos. Using marble for a structure of this scale was unprecedented in Lombardy, as previous churches primarily used terracotta or brick.

The fifteenth century represents perhaps the most fascinating period in the cathedral's construction, characterized by the unusual coexistence of the new rising cathedral alongside its predecessors, Santa Maria Maggiore and Santa Tecla. The demolition process was deliberately gradual and strategically planned to maintain religious services while accommodating the new structure. Santa Maria Maggiore remained partially functional during early construction. Its eastern side was demolished first to make way for the choir of the new Duomo, while the nave continued to be used for worship as construction advanced around it. Most notably, the facade of Santa Maria Maggiore was dismantled only in 1683, serving as a functional western entrance.

The facade of Santa Maria Maggiore appears as the official insignia (stemma) of the Fabbrica del Duomo. Multiple fifteenth-century stone reliefs exist as they served as administrative markers, identifying properties owned by the cathedral organization

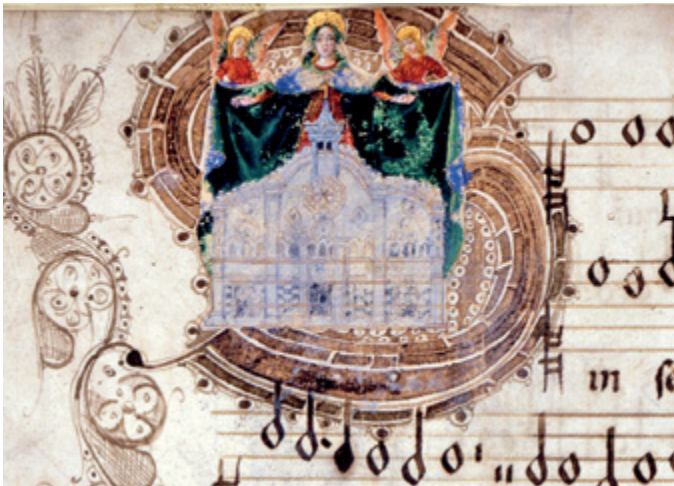


3. Bassorilievo in pietra, XV secolo, con lo stemma della Fabbrica del Duomo (facciata di Santa Maria Maggiore). Milano, Museo del Duomo
Stone relief, fifteenth century, with the stemma of the Fabbrica del Duomo (facade of Santa Maria Maggiore). Milan, Museo del Duomo

e in particolare in una serie di grandi manoscritti musicali, i *Libroni*, risalenti alla fine del XV secolo. Il primo volume si apre con un capolettera “S” realizzato a penna, con la Vergine Maria con indosso uno splendido manto verde, posto in modo protettivo attorno a una rappresentazione dettagliata della facciata della cattedrale (fig. 4).

L'architettura di Santa Maria Maggiore è inoltre presente nel *Leggendario Sforza*, commissionato nel 1476 da Galeazzo Maria Sforza e miniato da Cristoforo de Predis. Il foglio 43r mostra due miniature che rappresentano Gerusalemme ma incorporano il centro urbano medievale di Milano. Raffigura la basilica romanica di Santa Maria Maggiore, riconoscibile per la sua caratteristica decorazione in marmo bianco e nero. Il portico di sinistra rappresenta il Coperto dei Figini, un edificio costruito nel 1472 nell'area in cui si ergeva la basilica di Santa Tecla, che comprendeva molte botteghe ma che fu demolito negli anni sessanta dell'Ottocento. A destra si erge l'ex Palazzo dell'Arengo della corte viscontea. Il manoscritto descrive uno spazio urbano idealizzato piuttosto che una rappresentazione accurata della Milano del XV secolo, con gli edifici allineati più strettamente di quanto non fossero in realtà (fig. 5).

La costruzione del Duomo di Milano richiese la progressiva rimozione degli edifici esistenti in loco. Notevole caso di persistenza architettonica, Santa Maria Maggiore rimase parzialmente intatta, con la facciata che fungeva da ingresso, fino alla sua demolizione definitiva nel 1683: quasi tre secoli dopo l'inizio della costruzione del Duomo, nel 1386. Questa coesistenza straordinariamente lunga permise di continuare a tenere i servizi religiosi durante la prolungata costruzione della cattedrale. Allo stesso modo, Santa Tecla resistette per oltre settant'anni dopo l'inizio della costruzione del Duomo, e il suo corpo principale rimase intatto fino al 1458-1461 circa, quando papa Pio II autorizzò Francesco Sforza a demolirla per creare la Piazza del Duomo. Entrambe le antiche chiese rimasero per moltissimo



4. *Libro corale*, fine XV secolo, lettera “S” con lo stemma della Fabbrica del Duomo, particolare. Milano, Archivio, Fabbrica del Duomo, *I-Mfd MS 2269 (Librone 1, c. 2vA)*, foglio 1ar
Choirbook, late fifteenth century, initial “S” with the stemma of the Fabbrica del Duomo, detail. Milan, Archive, Fabbrica del Duomo, *I-Mfd MS 2269 (Librone 1, c. 2vA)*, fol. 1ar

as fundraising collection points and as symbols of ecclesiastical jurisdiction. The reliefs typically show the cathedral's early facade under the Madonna's protective mantle. The Museo del Duomo houses a collection of these stemma reliefs, providing important documentation of both the Fabbrica's administrative reach and the evolving representation of the cathedral in official imagery (fig. 3). The stemma also appears in historical documents and most remarkably in a series of large musical manuscripts, the *Libroni*, dating from the late fifteenth century. The first volume opens with a penwork initial “S”, which includes the Virgin Mary, dressed in a splendid green mantle, protectively placed around a detailed representation of the cathedral's facade (fig. 4).

The architecture of Santa Maria Maggiore moreover features in the *Sforza Legendarium*, commissioned in 1476 by Galeazzo Maria Sforza and illuminated by Cristoforo de Predis. Folio 43r shows two miniatures that represent Jerusalem but incorporate medieval Milan's urban center. It depicts the Romanesque basilica of Santa Maria Maggiore, identifiable by its distinctive black-and-white marble decoration. The portico on the left represents the Coperto dei Figini, a building constructed in 1472 on the area of the Santa Tecla basilica, which included many shops but which was demolished in the 1860s. To the right stands the former Palazzo dell'Arengo of the Visconti court. The manuscript presents an idealized urban space rather than an accurate portrayal of fifteenth-century Milan, with buildings aligned more closely than they actually were (fig. 5).

The construction of Milan's Duomo required the gradual removal of existing buildings on site. In a remarkable case of architectural persistence, Santa Maria Maggiore remained partially intact with its facade serving as entrance until its final demolition in 1683—almost three centuries after the Duomo's construction began in 1386. This extraordinarily long coexistence allowed for continued worship during the cathedral's lengthy construction. Similarly notable, Santa Tecla endured for over seven decades after the Duomo's construction began, with its main body remaining intact until approximately 1458–1461, when Pope Pius II authorized



5. *Leggendario Sforza*, Cristoforo de Predis, 1476. Torino, Biblioteca Reale, Varia 124, foglio 43r
Sforza Legendarium, Cristoforo de Predis, 1476. Turin, Biblioteca Reale, Varia 124, fol. 43r

tempo accanto alla cattedrale emergente, creando una complessa stratificazione architettonica nel centro in continua evoluzione di Milano prima di lasciare spazio al Duomo e alla piazza circostante. La costruzione del nuovo Duomo progredì in modo regolare da est a ovest. Nel 1402, l'abside e parti del transetto divennero utilizzabili per limitate funzioni religiose. Un traguardo significativo fu raggiunto nel 1418 quando fu consacrato il primo altare, che permise di svolgere celebrazioni più regolari, anche se continuarono a funzionare le vecchie strutture. Le sezioni orientali furono coperte e divennero pienamente operative entro la metà del secolo, creando spazi interni fruibili mentre la costruzione continuava sulla navata e sulla facciata. Lo schizzo di Leonardo da Vinci nel foglio 719r del *Codice Atlantico* rivela le sue ricerche per il concorso, indetto nel 1487, per la costruzione del tiburio del Duomo di Milano, cioè la realizzazione della cupola. All'interno di questi disegni, sperimentò cupole ottagonali ispirate all'opera di Brunelleschi a Firenze (fig. 6). Nonostante le sue proposte innovative, alla fine il concorso fu vinto da Amadeo e Dolcebuono, il cui design ottagonale tradizionale si armonizzava meglio con la struttura gotica esistente della cattedrale.

Il processo di costruzione subì diverse interruzioni significative. La morte di Gian Galeazzo Visconti nel 1402 rallentò temporaneamente l'avanzamento dei lavori a causa dell'incertezza politica e dei vincoli finanziari. Gli anni quaranta del Quattrocento videro nuovi progressi sulla navata, mentre le antiche strutture continuavano ad essere smantellate. Quando Francesco Sforza divenne duca, nel 1452, rinvigorì il progetto, ritenendo il completamento della cattedrale essenziale per la sua legittimità politica e per il prestigio di Milano. Negli anni novanta del secolo, il corpo principale della cattedrale risultava in gran parte completo, anche se la facciata restava ancora incompiuta: una situazione che si sarebbe protratta per secoli. La facciata incompleta rappresentava un promemoria delle dimensioni ambiziose del progetto, con strutture temporanee che affrontavano le preoccupazioni immediate, mentre la Fabbrica continuava a pianificare il completamento finale.

I secoli successivi videro la prosecuzione dei lavori per la costruzione della cattedrale, anche se spesso a un ritmo più lento rispetto alla fase iniziale di costruzione. Nel XVI secolo ci si concentrò sui transetti e sui dettagli interni, con Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano dal 1564 al 1584, che assicurò che il design della cattedrale fosse in linea con gli ideali della Controriforma. La sua influenza si estese alle disposizioni liturgiche e al programma decorativo, rafforzando il ruolo della cattedrale come centro di rinnovamento cattolico nell'Italia settentrionale.

Durante l'episcopato del cardinale Federico Borromeo (1595-1631), il progetto della nuova facciata prese un nuovo slancio. Uno stemma della Fabbrica all'interno del Museo del Duomo di Milano mostra il progetto di facciata realizzato da Fabio Mangone – ispirato ai principi architettonici dello “Stile Romano” stabiliti da Pellegrino Tibaldi, che era stato architetto della cattedrale a partire dal 1567 – e che fu approvato nel 1609 dalla direzione della Fabbrica (fig. 7). Tuttavia, il completamento della parte frontale avrebbe richiesto altri due secoli, poiché l'andamento dei lavori

Francesco Sforza to demolish it to create the Piazza del Duomo. Both ancient churches thus maintained prolonged presences alongside the emerging cathedral, creating complex architectural layering in Milan's evolving center before eventually giving way to the grand vision of the Duomo and its surrounding square. The construction of the new Duomo progressed steadily from east to west. By 1402, the apse and parts of the transept were usable for limited religious functions. A significant milestone was reached in 1418 when the first altar was consecrated, allowing for more regular services even as the old structures continued to function. The eastern sections were roofed and fully functional by mid-century, creating usable interior spaces while construction continued on the nave and facade. Leonardo da Vinci's sketch in Folio 719r of the *Codex Atlanticus* reveals his explorations for the Milan Cathedral's *tiburio* competition of 1487, the design of the lantern dome. Within these drawings, he experiments with octagonal dome designs inspired by Brunelleschi's work in Florence (fig. 6). Despite his innovative proposals, the competition was ultimately won by Amadeo and Dolcebuono, whose traditional octagonal design better harmonized with the cathedral's existing Gothic structure.

The construction process faced several significant interruptions. The death of Gian Galeazzo Visconti in 1402 temporarily slowed progress due to political uncertainty and financial constraints. The 1440s saw renewed progress on the nave as the old structures continued to be dismantled. When Francesco Sforza became Duke in 1452, he reinvigorated the project, seeing the cathedral's completion as essential to his political legitimacy and Milan's prestige. By the 1490s, the main body of the



6. Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, schizzi per il concorso per la costruzione del tiburio della cattedrale di Milano del 1487. Milano, Biblioteca Ambrosiana, CA, foglio 719r
Leonardo da Vinci, *Codex Atlanticus*, sketches for the Milan Cathedral's *tiburio* competition of 1487. Milan, Biblioteca Ambrosiana, CA, fol. 719r

segnò un rallentamento significativo nel XVII secolo a causa delle difficoltà economiche che la città dovette affrontare.

Il XVIII secolo vide la posa, nel 1774 in cima alla guglia principale, della famosa *Madonnina* – la statua dorata di Maria – che divenne un simbolo iconico di Milano visibile da tutta la città. Alta 4,16 metri e posizionata a 108,5 metri dal suolo, la statua rappresentava non solo la devozione religiosa ma anche l'orgoglio civico (fig. 8).

L'inizio del XIX secolo portò importanti cambiamenti quando Napoleone Bonaparte, incoronato Re d'Italia all'interno del Duomo nel 1805, ordinò il completamento della facciata. L'intervento di Napoleone rappresentò un significativo cambiamento estetico nel design della cattedrale. Mentre i piani medievali originali prevedevano un'austera facciata gotica con linee semplici e verticalità focalizzata, il completamento napoleonico optò per un approccio più ornato e teatrale, caratteristico dello stile Impero. Il progetto, in gran parte eseguito da Giuseppe Zanoia e Carlo Amati tra il 1806 e il 1813, creò quella che potrebbe essere descritta come un'esagerata facciata neogotica, un'interpretazione dei principi gotici filtrata attraverso la sensibilità neoclassica piuttosto che un'autentica espressione medievale. Questa nuova facciata fu caratterizzata da una straordinaria proliferazione di elementi decorativi: numerosi pinnacoli, statue, bassorilievi e dettagli ornamentali affollarono l'esterno, creando una complessità visiva che si discostava notevolmente dalle proporzioni equilibrate dell'architettura gotica classica. Le finestre vennero ingrandite e incorniciate con elaborati



7. Bassorilievo in pietra con lo stemma della Fabbrica del Duomo (progetto della facciata da Fabio Mangone, approvato nel 1609 dalla direzione della Fabbrica). Milano, Museo del Duomo
Stone relief with stemma of the Fabbrica del Duomo (facade project designed by Fabio Mangone, approved in 1609 by the Fabbrica del Duomo). Milan, Museo del Duomo

cathedral was largely complete, though the facade remained unfinished—a situation that would persist for centuries. The incomplete facade stood as a reminder of the project's ambitious scale, with temporary structures addressing immediate concerns while the Fabbrica continued to plan for eventual completion.

The subsequent centuries saw continued work on the cathedral, though often at a slower pace than during the initial construction phase. The sixteenth century focused on the transepts and interior details, with Carlo Borromeo, Archbishop of Milan from 1564 to 1584, ensuring the cathedral's design aligned with Counter-Reformation ideals. His influence extended to the liturgical arrangements and decorative program, reinforcing the cathedral's role as a center of Catholic renewal in northern Italy. During the episcopate of Cardinal Federico Borromeo (1595–1631), the design of the new facade gained fresh momentum. A coat of arms of the Fabbrica in the Museo del Duomo di Milano displays the facade project designed by Fabio Mangone, inspired by the “Roman Style” architectural principles established by Pellegrino Tibaldi, who had served as the cathedral's architect starting in 1567, and which was approved in 1609 by the Fabbrica Chapter (fig. 7). However, the completed front would require two more centuries, as progress diminished significantly in the seventeenth century due to economic challenges facing the city.

The eighteenth century saw the placement of the famous *Madonnina*—the golden statue of Mary—atop the main spire in 1774, becoming an iconic symbol of Milan visible across the city. Standing at 4.16 meters tall and positioned 108.5 meters above the ground, the statue represented not just religious devotion but civic pride (fig. 8). The early nineteenth century brought dramatic changes when Napoleon Bonaparte,



8. La statua dorata della *Madonnina*, situata sulla guglia principale del Duomo di Milano
The golden *Madonnina* statue atop the main spire of the Duomo di Milano

intrecci, mentre le porte furono bordate da intricati dettagli scultorei. L'effetto complessivo creò uno spettacolo visivo quasi travolgente, che rifletteva le nozioni romantiche dell'inizio del XIX secolo sull'estetica medievale invece dell'autentica moderazione gotica.

Il completamento della facciata rappresentò anche un compromesso stilistico tra la verticalità gotica e l'enfasi orizzontale neoclassica. La tradizionale aspirazione gotica verso il cielo fu attenuata da elementi orizzontali più forti, che basavano la composizione sui principi neoclassici dell'equilibrio e della simmetria. Questo approccio ibrido, per quanto criticato dai puristi dell'architettura, conferì alla cattedrale un carattere distintivo che rifletteva la sua lunga storia costruttiva attraverso le diverse epoche artistiche. L'esterno fu finalmente terminato nel 1813 e, dopo più di quattro secoli di costruzione, la cattedrale ottenne una facciata occidentale completa, sebbene questa rappresenti una testimonianza di come ogni epoca reinterpreti il passato architettonico attraverso la propria lente estetica (fig. 9). La fine del XIX e l'inizio del XX secolo videro il completamento delle guglie e degli elementi decorativi restanti, riportando la cattedrale più vicina agli originali piani progettuali gotici. L'attuale stemma della Fabbrica del Duomo di Milano mostra la Madonna che tende il suo manto in modo protettivo sopra una dettagliata rappresentazione della facciata del Duomo, che risulta ultimata così com'era al tempo di Napoleone, mostrando quel definitivo disegno ibrido neoclassico-gotico che la facciata ovest conferisce, dopo secoli di costruzione, alla cattedrale di Milano (fig. 10).

Il Duomo di Milano si erge quindi come una straordinaria testimonianza di secoli dell'ambizione umana, dell'evoluzione artistica e della trasformazione culturale. Dalle sue fondamenta gotiche medievali al suo completamento

crowned King of Italy in the Duomo in 1805, ordered the completion of the facade. Napoleon's intervention represented a significant aesthetic shift in the cathedral's design. While the original medieval plans envisioned an austere Gothic facade with simple lines and focused verticality, the Napoleonic completion embraced a more ornate, theatrical approach characteristic of the Empire style. The design, largely executed by Giuseppe Zanoia and Carlo Amati between 1806 and 1813, created what might be described as an exaggerated Gothic Revival facade—an interpretation of Gothic principles filtered through Neoclassical sensibilities rather than an authentic medieval expression.

This new facade featured an extraordinary proliferation of decorative elements: numerous pinnacles, statues, reliefs, and ornamental details crowded the exterior, creating a visual complexity that departed significantly from the balanced proportions of classic Gothic architecture. The windows were enlarged and framed with elaborate tracery, while the doorways received ornate surrounds with intricate sculptural programs. The overall effect produced an almost overwhelming visual spectacle, which reflected early nineteenth-century romantic notions of medieval aesthetics rather than authentic Gothic restraint.

The facade's completion also represented a stylistic compromise between Gothic verticality and Neoclassical horizontal emphasis. The traditional Gothic aspiration toward heaven was tempered by stronger horizontal elements that grounded the composition according to Neoclassical principles of balance and symmetry. This hybrid approach, while criticized by architectural purists, nonetheless gave the cathedral a distinctive character that reflected its long construction history across multiple artistic eras. The facade was finally finished in 1813, giving the cathedral a complete western face after more than four centuries of construction—though one that remains a testament to how each age reinterprets the architectural past through



9. Facciata del Duomo dopo il completamento napoleonico
Facade of the Duomo di Milano after Napoleonic completion



10. Bassorilievo in metallo con l'attuale stemma della Fabbrica del Duomo (facciata del Duomo dopo il completamento napoleonico)
Metal relief with the current stemma of the Fabbrica del Duomo (facade of the Duomo di Milano after Napoleonic completion)

napoleonico, la cattedrale incarna non solo la devozione religiosa, ma anche i mutevoli ideali estetici e le aspirazioni politiche di generazioni. La sua presenza rivestita di marmo ha dominato il paesaggio urbano e la coscienza collettiva di Milano per oltre sei secoli, diventando sia un simbolo di permanenza che una tela per percezioni mutevoli. Eppure, al di là del suo significato storico e della sua magnificenza architettonica, il Duomo continua a ispirare risposte artistiche contemporanee che reinterpretano la sua imponente presenza. Tra questi, i suggestivi disegni di Rinaldo Invernizzi offrono un contrappunto particolarmente avvincente alla solidità monumentale della cattedrale. Laddove il Duomo afferma la sua permanenza attraverso la mole e il marmo, l'opera di Invernizzi ne esplora le qualità effimere attraverso frammenti, impressioni ed effetti atmosferici che catturano la presenza spettrale dell'edificio nell'immaginario milanese. La sua visione artistica trasforma la cattedrale da una montagna inamovibile di pietra in qualcosa di fugace e sfuggente, rivelando nuove dimensioni di questa struttura iconica che, altrimenti, potrebbe rimanere nascosta sotto la sua travolgente presenza fisica.

Pubblicazioni recenti

Milano. Museo e tesoro del Duomo. Catalogo generale, Giulia Benati (a cura di), Silvana, Milano 2017.

Il Duomo di Milano. Storia, arte e meraviglia, Veneranda Fabbrica del Duomo (a cura di), Rizzoli, Milano 2024.

its own aesthetic lens (fig. 9). The late nineteenth and early twentieth centuries saw the completion of the remaining spires and decorative elements, bringing the cathedral closer to its original Gothic design intentions. The current stemma of the Fabbrica del Duomo di Milano shows the Madonna protectively holding her mantle over a detailed depiction of the Milan Cathedral's facade as it was completed during Napoleon's time, showcasing the definitive Neoclassical-Gothic hybrid design that finally gave the Duomo its complete western face after centuries of construction (fig. 10).

The Duomo di Milano thus stands as a remarkable testament to centuries of human ambition, artistic evolution, and cultural transformation. From its medieval Gothic foundations to its Napoleonic completion, the cathedral embodies not just religious devotion but also the shifting aesthetic ideals and political aspirations of generations. Its marble-clad presence has dominated Milan's urban landscape and collective consciousness for over six centuries, becoming both a symbol of permanence and a canvas for changing perceptions. Yet beyond its historical significance and architectural magnificence, the Duomo continues to inspire contemporary artistic responses that reinterpret its imposing presence. Among these, the evocative drawings of Rinaldo Invernizzi offer a particularly compelling counterpoint to the cathedral's monumental solidity. Where the Duomo asserts permanence through mass and marble, Invernizzi's work explores its ephemeral qualities through fragments, impressions, and atmospheric effects that capture the building's spectral presence in the Milanese imagination. His artistic vision transforms the cathedral from an immovable mountain of stone into something fleeting and elusive—revealing new dimensions of this iconic structure that might otherwise remain hidden beneath its overwhelming physical presence.

Recent publications

Milano. Museo e tesoro del Duomo. Catalogo generale, Giulia Benati (ed.) (Milan: Silvana, 2017).

Il Duomo di Milano. Storia, arte e meraviglia, Veneranda Fabbrica del Duomo (ed.) (Milan: Rizzoli, 2024).

POLVERE RITORNERAI

Philippe Malgouyres

Un bagliore di gessetto nell’oscurità, tremolii, sbavature, impressioni e imprecisioni. E la sensazione di un silenzio opaco, forse a causa di quel nero profondo che, più che la notte, evoca il vuoto cosmico. I disegni di Rinaldo Invernizzi mi hanno stupito, anzi turbato, perché in essi l’artista ha scelto quello che sembra essere un non-soggetto, il Duomo di Milano. Non-soggetto per la sua ovvietà, la sua prepotenza, la sua presenza continua, pesante, imperiosa. Quale parigino avrebbe voglia di meditare sulla Torre Eiffel? Allora perché queste opere, tanto prevedibili quanto inaspettate, mi hanno colpito? Anzitutto perché sono l’esatto contrario del monumento che le ha ispirate. Piccole, fragili, materialmente irrisorie, sembrano essere generate da un processo casuale, fuori controllo, come una cianotipia o uno scatto in automatico affidato a un apparecchio fotografico difettoso. Modestia, sincerità ed evanescenza sono i tratti che le caratterizzano, e che nessuno si sognerebbe di attribuire al Duomo di Milano. Ecco perché, come per scavare nelle motivazioni profonde della mia sorpresa, vorrei ragionare su questo singolare monumento alla luce di quei disegni.

Il Duomo di Milano è imprescindibile, un edificio impossibile da evitare o ignorare. Con questa premessa, il tema è imperativo, ma mi piace indagare la scelta di Rinaldo Invernizzi di farne il soggetto e l’oggetto delle sue riflessioni disegnate. Certo, si potrebbe semplicemente chiedere a lui: sono particolarmente consapevole del valore di questa opportunità, perché gli artisti che studio sono scomparsi in un passato spesso impenetrabile. Ma non mi fido. Gli artisti sanno davvero quello che fanno? O meglio, le ragioni che adducono – e che forse inventano perché noi gliele chiediamo – sono autentiche? Mi sono trovato più volte a dubitarne e alla fine ho deciso di andare oltre. Non per arroganza, ma, al contrario, mosso da un profondo rispetto: queste opere ci parlano grazie agli strumenti di cui l’artista le ha dotate. Scelgo di fidarmi di loro, di pensare che sono perfette e autonome così come sono: se fosse altrimenti, il pittore sarebbe uno scrittore.

Quindi io, che non sono lombardo ma storico dell’arte, non posso dissociare la cattedrale dalle apparizioni spettrali che ha ispirato a Rinaldo Invernizzi, tanto più perché il Duomo mi ha sempre suscitato una vaga inquietudine, come un oscuro ma assillante malinteso tra vecchi amici.

Sperimentare l’indescrivibile

Il Duomo di Milano sembra sfidare le parole. Non perché sia di una bellezza indicibile, ma perché non si capisce bene cosa sia. Forse non siamo portati ad ammirarlo subito, ma è inevitabile che accada: le cifre lo testimoniano.

«La cattedrale o Duomo, che è senza dubbio uno dei monumenti più straordinari della Cristianità... quando l’edificio sarà completato, il numero di statue dovrebbe ammontare a quattromilacinquecento», si spiega in una guida destinata al turista francese nel 1843¹. L’opera riferisce anche le

AND TO DUST YOU SHALL RETURN

Philippe Malgouyres

A sparkle of chalk in the darkness, tremors, smudges, impressions, imperfections. And the feeling of an opaque silence, perhaps from the deep blackness, which conjures not so much nighttime as the cosmic void. I was struck by these drawings by Rinaldo Invernizzi, troubled even, because he takes up what at first seems to be a non-subject: the Milan Cathedral. A non-subject for its obviousness, its prepotency, its continuous presence, heavy and imperious. Is one driven to meditate on the Eiffel Tower simply because one lives in Paris? I am tempted to say no. Then why did these works that are at the same time expected and unexpected have such an impact on me? In the first place, I think it is because they are completely at odds with the monument that inspired them. They are small, fragile, made of the simplest materials, seemingly produced by an aleatory and uncontrollable process, like a cyanotype or an automatic snapshot taken with a defective camera. They are modest, frank, and fleeting—traits that no one would ascribe to the Milan Cathedral. This is why, almost as a way to dig deeply into my reaction to them, I would like to reflect on this strange monument, guided by the light of these drawings.

There is an ineluctability to the Milan Cathedral, a monument that is impossible to avoid or ignore. Stated this way, it makes for an imperious theme, but I am driven to interrogate Rinaldo Invernizzi’s decision to make this structure the subject and object of his graphic meditations. Of course, one could simply ask the artist: I am all the more aware of this beguiling possibility because the artists whom I study belong to an often impenetrable past. But I am not confident in this approach. Do artists truly know what they do? Or rather, are the reasons they give—and that they potentially invent when they are asked—authentic? On a few occasions, I have been given to doubt an artist’s explanation, and thus I have decided against this possibility. This is not out of any form of arrogance, but out of a profound respect: these works speak to us already with the means the artist has given them. I prefer to trust them, to think that they are perfect and autonomous just as they are: otherwise, the painter would have opted to become a writer.

Thus, since I am not from Lombardy but rather an art historian, I am unable to dissociate the cathedral from the spectral apparitions that inspired Rinaldo Invernizzi. What is more, the Duomo di Milano has always made me slightly uneasy, like a strange but simmering misunderstanding between old friends.

The Experience of the Indescribable

The Milan Cathedral seems to defy words, not because of its unspeakable beauty, but because one understands readily what it is. One is perhaps not pushed to admire it at first, but the data speak for themselves.

“The Cathedral, or Duomo, which is without question one of the most extraordinary monuments in Christendom . . . when the edifice is completed, the statues will number four thousand five hundred,” explained a guide for French tourists in 1843.¹ This guidebook was complemented by the impressions and judgments of “M. Valéry, librarian to the King of the French.” Vincent Félix Vallery-Radot (1814–1876), like

¹ J.F. Donadelli, *Guide de Milan et de ses environs*, J. Réina, Milano 1843, p. 14.

¹ J. F. Donadelli, *Guide de Milan et de ses environs* (Milan: J. Réina, 1843), 14.

impressioni e i giudizi di «M. Valéry, bibliotecario del re dei Francesi», ossia Vincent Félix Vallery-Radot (1814-1876), che, come tanti miei compatrioti, è prodigo di opinioni: «Il Duomo, con le sue cento guglie e le tremila statue che vi stanno appollaiate, non è altro che un enorme ninnolo, più audace e straordinario che bello; tutta questa popolazione marmorea sembra accomunata dalla forma e dall’espressione, e il suo biancore, come quello dell’edificio, è freddo allo sguardo». Ecco spiegato perché ammirarlo e perché astenersi. Diamo la parola al Président de Brosses, che incarna perfettamente lo spirito critico e spesso beffardo dei francesi. Cent’anni prima, rifiuta di entusiasmarsi a priori per la meraviglia annunciata e concede la sua ammirazione solo con riluttanza, anche se alla fine deve arrendersi.

Charles de Brosses

Perbacco! Gli italiani fanno un uso smodato dei superlativi. Non gli costa molto, ma ha un prezzo elevato per gli stranieri, che spendono molti soldi e fatica per vedere cose di cui essi sono soliti vantarsi molto, ma che non sono granché. Da tempo sento tessere le lodi del famoso duomo o cattedrale di Milano, la cui facciata è la cosa la più stupenda, la più maravigliosa, tanto che una volta raggiunta Milano volli visitarla subito. Immagino abbiate visto, o addirittura la possedete, una stampa della facciata, conservatela gelosamente, è tutto ciò che ancora resta dell’opera. Se esistesse davvero, bisognerebbe renderle merito [...]. Se non fosse così [se non resterà incompiuta, *NdT*], sarebbe la più grande opera gotica al mondo: esiste una scuola di stile gotico per gli operai che vi lavorano. Dall’inizio della costruzione dell’edificio, si sono accumulate donazioni tanto che, per evitare che cessino, non hanno fretta di terminare l’opera. L’interno della chiesa è buio, privo di decorazioni e bellezza. Questo è, a mio parere, l’unico suo limite, comincio dall’aspetto negativo perché il duomo mi ha messo di cattivo umore. Tuttavia non è privo di bellezze: l’edificio è di un’ampiezza sorprendente, soprattutto perché, a prima vista, non sembra affatto così grande. All’interno si possono ammirare due navate laterali oltre alle cappelle; a sostegno del tutto sei file di colonne di marmo bianco di diametro e altezza straordinari, il pavimento è in marmo policromo, non suddiviso in lastre come altrove, ma in grossi blocchi, al momento ne è stata realizzata la metà. Anche il resto degli interni è in marmo bianco. È impossibile calcolare la quantità utilizzata per realizzarlo, infatti sono in marmo non solo le opere e gli ornamenti, eccessivamente gotici, ma persino il tetto della chiesa è stato realizzato con lastre di cinque o sei piedi quadrati di pietra. Occorre salire sul duomo per vedere la gran mole di lavori del tutto inattesi e inutili. Intorno alla chiesa si possono ammirare le stesse decorazioni della facciata. [...]. Tutto

many of his compatriots, was not one to hold back in expressing his opinions: “The Duomo, with its hundred spires and three thousand statues, is nothing more than a giant trinket, more bold and unusual than beautiful; its entire marble population bear a common form and expression, and their whiteness, like that of the edifice itself, is crude to the eye.” Thus, readers were presented with both reasons to admire it and reasons to pass it by. Charles de Brosses (1709–1777), commonly called the Président de Brosses, incarnates the critical and unabashedly derisive spirit of the French. A hundred years previously, he had refused to be enthusiastic about the promised marvel and conceded only reticent admiration, even if he capitulated in the end.

Charles de Brosses

Good God! The Italians spend lavishly in superlatives. This does not cost them anything; but it costs foreigners dearly, who put a great deal of effort and money to go to see things that have been lauded but are unworthy of it. It has been such a long time that I have heard boasting about the unseen marvels of the famous Duomo or Milan Cathedral, whose facade is *la cosa la più stupenda, la più maravigliosa*, that there was nothing I was more eager to see upon arriving in the city. You may have seen or may possess the beautiful engraving of its facade; hold it preciously, for this is all that exists; but one must still give justice to the works. . . . If it is completed, it will be the most vast work of Gothic architecture the world has ever seen; there has even been established a school of Gothic taste for the workers who are building it. Since the works began, millions have been collected in donations, and this leaves little urgency to complete the building. The interior of the church is very dark and devoid of either decoration or pleasantness. This is the ill I have to say of it; I have begun with this because it had begun to put me in an ill humor. Nonetheless, it has many remarkable details: the edifice is of a surprising grandeur, especially since it does not appear thus upon first sight. Inside are two aisles, not including the chapels; it is held up by six rows of white marble pillars of extraordinary girth and height; the floor is of polychrome marble, laid out not in slabs, as elsewhere, but in large blocks: only half of these have been made. The entire interior is similarly of white marble. The cost of this is inconceivable; for this is the material not only of the bustling works and ornaments that make up the Gothic, but of the roof itself, made of massive stones of five or six feet squared. One must climb atop the Duomo to see these enormous installations, which one does not perceive from below and are placed there very uselessly. The whole tower of the church, both the sides and the back, are in the same design and just as worked as the facade. . . . It is inhabited by a population of statues sufficient for a small army; what will it be when they are six times more numerous? They are almost all very well made. . . .”²

intorno ci sono tante statue da sembrare un piccolo esercito. Cosa accadrà quando saranno sei volte più numerose? Sono quasi tutte di buona fattura...².

Charles de Brosses

La sua iniziale riluttanza, quindi, non dura a lungo: è sopraffatto da tanta grandezza e tanta bellezza. Dalla fine del XVIII secolo, Milano e la sua cattedrale gotica occupano sempre più spazio tra le meraviglie del viaggio in Italia. Il Duomo è *il* monumento gotico per eccellenza della Penisola e il suo bizzarro isolamento diventa una peculiarità degna di nota. Si afferma come una delle tappe obbligate del Grand Tour italiano e spesso è la prima meraviglia scoperta dagli europei che valicano le Alpi. Se vi mancano le parole – il segno più certo del sublime –, basta aprire una guida, come fa l’inflessibile Mrs. General, che nel romanzo di Charles Dickens accompagna in Italia la famiglia Dorrit. Per sapere che cosa c’è da vedere, consultiamo *L’Italie septentrionale* di Baedeker del 1870: «I milanesi chiamano questa chiesa “l’ottava meraviglia del mondo”; dopo San Pietro a Roma e la Cattedrale di Siviglia, è l’edificio religioso più grande d’Europa. L’interno è lungo 145 metri e largo 57, con la navata centrale alta 48 metri e larga 17; la superficie interna, esclusi i pilastri ecc. è di 8592 metri quadrati. Il tiburio misura 65 metri, la guglia che lo sormonta 110 metri; il tetto è ornato da 98 torrette gotiche e l’esterno della chiesa da 4500 statue di marmo». E potremmo continuare a lungo con le testimonianze di visitatori oppressi dalla mole di questa montagna urbana, trovando immediato rifugio nei numeri, che – lo sappiamo – parlano da soli. Negli anni novanta dell’Ottocento, Madame Georges Duhamel arriva a Milano durante il suo viaggio di nozze, che, oltre alle nuove gioie della vita coniugale, deve rivelarle le meraviglie dell’Italia. Si ferma per un giorno e non vede un granché, a parte il panorama della campagna lombarda osservato dal tetto del Duomo. Perché vedere Milano è, prima di tutto – e forse solo –, visitare la sua cattedrale. Nonostante la pioggia, Madame Georges Duhamel fa il suo dovere e, come è giusto che sia, va in estasi davanti alla «bella cattedrale di Milano, interamente costruita in marmo bianco, fuori e dentro». Nella lettera che scrive alla sua amica si limita poi a copiare la guida: «È sovrastata da un centinaio di guglie, ciascuna delle quali è ornata da una statua colossale. Un’infinità di altre statue o statuette è collocata un po’ dappertutto, all’interno e all’esterno della chiesa: sembra che ce ne siano 6000, un numero considerevole»³. Fine delle emozioni estetiche. Madame Georges Duhamel andrà poi sicuramente a godersi altri merletti di marmo, al cimitero di Genova...

Lo abbiamo detto, i numeri parlano da soli, o almeno, in mancanza di parole, lasciamo che lo facciano. Non si può che restare ammirati davanti alle cento guglie e alle tre, quattro, cinque o seimila statue, abbiamo perso il conto. Quello che si compie è un prodigio: una costruzione immensa, tutta di marmo, una vera e propria traslazione dalla montagna alla città per

Thus, de Brosses’ initial reticence did not last long: he was overcome by so much grandeur and beauty. From the late eighteenth century, Milan and its Gothic cathedral occupied a growing position among the marvels of a journey to Italy. It was the peninsula’s Gothic monument *par excellence*, and its strange isolation made it unique and remarkable. It became one of the obligatory passages in the Italian Grand Tour and was often the first marvel visited by Europeans upon crossing the Alps. If one lacked for words (one of the surest signs of the sublime), it was sufficient to open a guidebook, as did the inflexible Mrs. General, who accompanied the Dorrit family on their trip to Italy in the novel by Charles Dickens. The Baedeker guide to *Northern Italy* tells us what one expected to see in 1870: “The Milanese call this church ‘the eighth wonder of the world;’ after Saint Peter’s in Rome and the Seville Cathedral, it is Europe’s largest building. The interior is 145 meters long and 57 wide, with a central nave that is 48 meters tall and 17 across; the internal surface, excluding the pillars etc. measures 8,592 square meters. The *tiburio* measures 65 meters, the spire rises to 110; the roof is decorated with 98 Gothic towers, and the exterior of the church features 4,500 marble statues.” To this can be added an almost unending list of accounts by visitors awed by the massiveness of this urban mountain, who immediately found refuge by citing figures—which, we have seen, speak for themselves. In the 1890s, Madame Georges Duhamel visited Milan during her honeymoon, which revealed not only the joys of married life but also the marvels of Italy. She stayed only one day and saw very little except for the panoramic view of the Lombard countryside from atop the Duomo. After all, “seeing Milan” meant above all seeing its cathedral—and perhaps nothing else. Despite the rain, she fulfilled her duty and wrote of her rapture before “the beautiful cathedral of Milan, which is made entirely of white marble, outside and inside.” In continuing her letter to a friend, she then proceeded, it becomes clear, to copy the contents of the guidebook: “It is surmounted by around a hundred spires, each of which is adorned with a colossal statue. An endless number of other statues or statuettes are arranged more or less everywhere, inside and outside the church: it seems there are 6,000 of them, a considerable number.”³ So ends the aesthetic ecstasy. She surely went on to enjoy other marblework in the Genoa cemetery. . . .

As we have seen, the figures speak for themselves, or rather we give them the floor, since words are inadequate. Admiration is not quite the right word when one is faced with a hundred spires and three, four, five, or six thousand statues—one quickly loses count. Prodigiousness itself is celebrated here: an immense construction, entirely in marble, a veritable process of transference from the mountains to the city lasting generations and centuries. All for what? For the glory of God, one might say; the authentic expression of the “leap of faith” in the armor of pinnacles. Faith may move mountains, but it cannot cut stone. When standing before these extraordinarily complex structures built in the service of God, which have witnessed so many difficulties since their conception, construction, and financing, I like to remember a small passage from the autobiography of Teresa of Avila. She observes that nuns like to invent extraordinary forms of penitence, make secret vows, force

² Charles de Brosses, *Lettres historiques et critiques sur l’Italie*, an VII [1799], I (Paris: Ponthieu [1799]), 108–110.

² Charles de Brosses, *Lettres historiques et critiques sur l’Italie*, an VII [1799], I, Ponthieu, Paris 1799, pp. 108-110; ed. it. Charles de Brosses, *Lettere dall’Italia*, traduzione di Rosario Pellegrino, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2017, pp. 55-56.

³ Mme Georges Duhamel, *Mon voyage de noces en Italie. Souvenirs et impressions*, Societe Libre d’Edition des Gens de Lettres, Paris 1898, p. 27.

generazioni, per secoli. Per quale motivo? Per la gloria di Dio, si potrebbe rispondere; e subito riconosceremmo negli irti pinnacoli l'espressione autentica dello “slancio della fede”. Ma la fede, che solleva le montagne, non taglia le pietre. Mi piace ricordare, di fronte a queste opere di straordinaria complessità progettate per “servire” l’Altissimo, opere sì difficoltose nella loro ideazione, realizzazione e finanziamento, una breve frase dell’autobiografia di Teresa d’Avila. La santa osserva quanto alle religiose piaccia inventarsi penitenze straordinarie, fare voti segreti, costringersi a ogni sorta di mortificazione corporale privata, quando è già così faticoso fare anche solo quello che la Regola richiede, come alzarsi di notte per cantare nel coro e svolgere tutti i piccoli compiti della vita comunitaria. Vale lo stesso per la cattedrale: significa decidere di servire Dio in un modo difficile, ma che ci piace di più rispetto a ciò che Lui ci chiede di fare, ovvero perdonare, porgere l’altra guancia, rinunciare alle ricchezze. La difficoltà dell’impresa la rende meritevole e nasconde quanto sia ancora più arduo assolvere questi semplici compiti, a cui, in verità, abbiamo rinunciato da tempo. Eppure, nelle Scritture non mancano le imprecazioni contro queste masse di pietra erette fino al Cielo, tra cui lo stesso tempio di Salomone, il cui architetto fu Dio, eppure anch’esso destinato alla distruzione. Senza voler fare inutili paragoni tra le opere del passato e i disegni di Invernizzi, posso comunque dire che sono rimasto colpito dal carattere apocalittico di alcuni di essi. Nessuna immagine di distruzione, ma minacciosi bagliori di luce, brevi folgorazioni che mi hanno ricordato le spaventose visioni notturne di edifici eseguite da François de Nomé, conosciuto oggi come Monsù Desiderio. Nell’opera di questo singolare pittore, l’architettura è sempre espressione della vanità umana, alla quale viene a opporsi un ordine divino. La sua distruzione è virtuosa: ecco perché gli piace tanto la “caccia agli idoli” (fig. 1).

Come ogni altra cosa quaggiù, anche il Duomo è destinato alla rovina, e possiamo immaginare, in un futuro lontano, una spedizione che tra le vestigia di Milano scoprisse i resti della sua cattedrale. Ma gli studiosi di quel tempo futuro non saprebbero nulla della cultura del popolo che l’ha costruita e potrebbero farsi un’idea del suo credo solo osservando questo edificio. Arriverebbero alla conclusione che quelle genti adoravano un Dio che si era fatto uomo sotto forma di un bambino nato nello sterco di una stalla, e che alla fine era stato giustiziato nel modo più vile che si possa immaginare? Non è detto. Quindi sì, concordo pienamente con l’espressione della fragilità di questo luogo offertami da quei disegni, che esprimono ciò che un simile edificio dovrebbe essere: non qualcosa che resiste alla prova dei secoli, ma che è come una vita che si spegne in un secondo, o un foglio di carta che brucia.

«*Longh cume la fabrica del Dòmm*», dicono i milanesi di qualcosa che non sarà mai finito, con ironia ma anche con un certo orgoglio campanilistico: perché l’incompiutezza è il principio stesso di questa impresa, che ne misura la natura sublime. L’Uomo si è dato un compito che va oltre le sue capacità, ed è così che manifesta il suo omaggio alla Divinità. Mai finito, ma già in rovina: non c’è bisogno di aspettare le ingiurie dei secoli o il fulmine divino. A proposito dei fulmini che mi sembra di scorgere in diversi disegni:

themselves to undergo all sorts of private mortification, while it is already so difficult simply to accomplish what the monastic rule requires, such as waking in the night to sing prayers and fulfilling the venial tasks of communal life. A cathedral is just this: a decision to serve God in a difficult way, but which is more satisfying than accomplishing the things He asks of us—forgiveness, turning the other cheek, giving up worldly riches. The difficulty of the enterprise renders it honorable and hides the fact that it is even more difficult to accomplish these simple duties—which in truth we have given up on long ago. Nonetheless, the Scriptures are rife with imprecations against masses of stone built far up into the Heavens, including the temple of Solomon itself, of which God was the architect, but which was still destined to be destroyed. Without introducing needless comparisons between the works of the past and Invernizzi’s drawings, I can nevertheless say that I was struck in many of them by their apocalyptic nature. There are no images of destruction as such, but threatening glimmers, brief flashes of light that bring to mind the nightmarish nocturnal visions of buildings by François de Nomé, today known as Monsù Desiderio. In the hands of this strange painter, architecture is always the expression of man’s vanity, in opposition to the divine order. Its destruction is virtuous: this is why he revels in “iconoclasm” (fig. 1).

Like all worldly things, the Duomo is destined to become a ruin and one can imagine a distant future in which an expedition to the remnants of Milan comes upon the remains of its cathedral. But scholars in this far-off time will know nothing of the culture of those who built it and will be unable to ascertain their beliefs simply by observing the structure. Will they possibly come to the conclusion that these people worshipped a God who had become a man in the form of a small baby born in the muck of a stable, and who was in the end executed in the most despicable manner imaginable? Surely this is a stretch. I am thus extremely moved by the expression of the place’s fragility as offered in the drawings, which express what the building will one day be: not something that withstands centuries, but like a life that goes out in a second, or a sheet of burning paper.



1. François de Nomé, detto Monsù Desiderio (1593 ca. – post 1623), *Re Asa di Giudea distrugge gli idoli*. Cambridge, Fitzwilliam Museum
François de Nomé, called Monsù Desiderio (1593 c.–post 1623), *King Asa of Judah Destroying the Idols*. Cambridge, Fitzwilliam Museum

la guglia del Duomo sferza l’orizzonte urbano dall’alto dei suoi oltre cento metri di altezza. Alla sua sommità, una statua dorata della Vergine, la cui sagoma protegge la città, è affettuosamente chiamata “la Madonnina”. È un soprannome appropriato per una statua colossale alta quattro metri? È una rassicurante antifrasi? La Veneranda Fabbrica del Duomo, senza mettere in dubbio la divina Provvidenza, concorda prudentemente con Benjamin Franklin: la patrona della città sale al cielo armata di un’alabarda parafulmine. Non sappiamo se elogiare il pragmatismo dei costruttori o sottolineare la loro mancanza di fiducia.

L’incompiutezza è il modello del progetto della cattedrale, per la sua sproporzione disumana che sembra schiacciare una generazione dopo l’altra – mostro mai sazio, mai a riposo – eppure pare riallacciarsi alla fragilità degli esseri viventi attraverso il permanente divenire e la sottomissione alle leggi dell’entropia. Ma non allo stesso modo, perché il suo grande corpo si rinnova costantemente grazie all’attività della non meno eterna Veneranda Fabbrica.

Una montagna di marmo

Gli archeologi del futuro, ignoranti ma non stupidi, intuirebbero subito che era tutto fatto di marmo, le pietre posate le une sulle altre, le tegole del tetto, le piante che corrono sopra la struttura, la folla di personaggi pietrificati sulle pareti. Capirebbero che quella era la strada per comprendere. Forse ritroverebbero la cava nella montagna e, se intelligenti, immaginerebbero il lungo fluire delle pietre trasportate sull’acqua fino al santuario. Forse, come me, osserverebbero la curiosa sagoma di questa montagna formata dalla natura, portata in città e sublimata dall’architettura e dalla scultura. Non dimentichiamo che Dio, creatore delle montagne, eccelleva anche in queste due ultime tecniche: ha iniziato la sua carriera di artista modellando l’Uomo e ispirando i progetti dell’Arca di Noè.

Il marmo è ovunque protagonista nella cattedrale, che è “tutta di marmo”. Con buona pace di M. Vallery-Radot, non è di un biancore freddo e monotono, ma al contrario di una varietà imprevedibile, che attraversa tutte le sfumature di grigio, azzurro e rosa. I marmisti e i tagliapietre si sono chiaramente divertiti a creare eleganti composizioni astratte con le loro scalfitture irregolari. Tutto questo marmo proviene da Candoglia, la cui cava fu donata alla Fabbrica da Gian Galeazzo Visconti. Il marmo avrebbe sostituito i mattoni, di cui non sarebbe stato solo il travestimento superficiale. Nella cava, la pietra colorata che va dal rosa al marrone o al grigio, macchiata di ossido di ferro, svetta in blocchi verticali, drammaticamente eretti, come pronti all’uso. Quei blocchi, faticosamente strappati a un ambiente difficile, scivoleranno poi placidamente sul Toce, sul Lago Maggiore, lungo il Naviglio Grande e, dopo varie chiuse, arriveranno al cantiere. Saranno di nuovo eretti, irti di fioriture e di personaggi. Della tranquilla sedimentazione plurimillenaria del calcare sul fondo dell’oceano, della sua compressione durante la creazione delle Alpi, del suo lento impregnarsi di ossidi metallici, di tutta quell’acqua diventata pietra trasportata dall’acqua è rimasto qualcosa anche in questi disegni, in cui talvolta l’architettura si dissolve in aloni rosa e grigi, al ritmo gessoso

“*Longh cume la fabrica del Dòmm*” is what the Milanese say, sarcastically but still with local pride, about something which will never be completed: for incompleteness is the very principle of this enterprise, the barometer of its sublimity. In it Man has given himself a task surpassing his capability, and in this he renders homage to God. Never finished but already ruins: no need to wait for the ravages of time or the thunderbolts of the divine. Speaking of thunder, which I imagine seeing in some of the drawings, the Duomo’s steeple shoots one hundred meters above the urban horizon. At its summit stands a gilded statue of the Virgin, the city’s protective figure, affectionately called “*la Madonnina*.” Is this diminutive fitting for a colossal statue four meters tall? Is it a reassuring antiphrasis? La Veneranda Fabbrica del Duomo, not wanting to cast doubt upon divine providence, follows alongside Benjamin Franklin: the patron saint of the city is armed with a lightning rod halberd. One wonders if it is better to praise the pragmatism of the builders or to point out their lack of confidence.

Incompleteness is the model around which the cathedral was planned, in its inhuman proportions, which seem to confound one generation after another. Like a monster never satisfied and never at rest, it seems still to be beholden to the fragility of living beings through its permanent state of becoming and its submission to the laws of entropy. But differently from us, its great body is constantly renewed thanks to the activity of the no less eternal Veneranda Fabbrica.

A Mountain of Marble

These archeologists of the future, who may be ignorant but will not be stupid, will quickly gather that everything is made of marble—the stones placed one atop another, the roof tiles, the plants running up and down the structure, the crowds of people petrified on its walls. They will understand that this is the entry point for understanding the cathedral. They will perhaps have found the mountain quarry and will have deduced—if they are perceptive—the long flow of stones transported on water to the sanctuary. Perhaps they will observe, as I have, this strangely carved mountain forged by nature and carried into the city to be sublimated by architecture and sculpture. While God created mountains, let us not forget that he excelled equally in these two techniques: he began his artistic career by modelling Man and by inspiring the design for Noah’s Ark.

Everywhere in this cathedral is “made of marble,” it is the marble which speaks. With all due apology to M. Vallery-Radot, this marble is not of a crude and monotonous whiteness but rather unexpectedly varied, passing from every shade of grey to blue and pink. The marble-workers and stonecutters clearly took great pleasure in creating elegant abstract compositions with their irregular cuttings. The marble came from Candoglia, whose quarry was given to the Fabbrica by Galeazzo Visconti. Marble served to replace brick, rather than serving as superficial cladding. In the quarry, the stone’s coloring runs from pink to brown and grey, stained by iron oxide, and stands in vertical upright blocks, as if ready for use. The blocks painstakingly removed from this difficult environment were then sent peacefully down the Toce, across the Lake Maggiore, down the Naviglio Grande canal and, passing through numerous locks, arrived at the worksite. Here, they were again lifted up to be covered with flora and figures. From the peaceful sedimentation, over thousands of years, of limestone on the sea floor, to its compression during the formation of the Alps, to its slow impregnation with metallic oxides, to the water-formed stone

delle venature che riemergono nonostante il passaggio degli scultori, a ricordarci che la montagna ha preceduto gli uomini.

Il volto del potere

Il monumento che ha visto il Président de Brosses era molto diverso da quello che conosciamo: era una sorta di Leviatano, un colosso senza volto, una giustapposizione di masse sgraziate. Perché mancava la facciata, come nel caso di tante grandi chiese italiane, come San Petronio a Bologna (fig. 2). La facciata è il volto, e il potere l’ha capito benissimo. Quale migliore dimostrazione della capacità di volere e potere, se non completare quel volto? È ciò che fece Napoleone, che ricevette la corona di ferro sotto il tetto di marmo nel 1805. Il suo fantasma, anch’esso di marmo, si erge ancora su una delle guglie nel cielo della città – perché, in questo monumento, tutto è fantasma, ma sono spettri molto solidi che non si possono attraversare. Certo, si tratta di san Napoleone, ma la statua di Giuseppe Fabbris è chiaramente ispirata al ritratto eroico dell’imperatore, realizzato da Antonio Canova e destinato al Foro di Milano. La festa di questo nuovo santo era fissata per il 15 agosto, data in cui non si celebra solo l’Assunzione della Vergine, ma anche il compleanno del grand’uomo.

Il monumento gotico più famoso d’Italia, riconoscibile a prima vista dalla sua facciata, è dunque il risultato della volontà di un invasore-usurpatore. Portare a termine un tale progetto significava dichiararsi in radicale opposizione con il genoma dell’edificio, e forse per farlo era necessario uno straniero. Finire significava fare in fretta, nel modo più semplice ed economico. Ecco perché fu scelto il progetto di Carlo Felice Soave (1749-1803)⁴, che conservava il più possibile ciò che esisteva e si limitava a coronare il tutto con un diadema



2. Marcantonio Dal Re (1697-1766), *Apparato funebre della regina di Sardegna*, 1735. Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo
 Marcantonio Dal Re (1697–1766), *Funeral of the Queen of Sardinia*, 1735. Milan, Archive of the Veneranda Fabbrica del Duomo



3. Carlo Felice Soave (1749-1803), *Progetto per la facciata del Duomo*, 1791. Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo
 Carlo Felice Soave (1749–1803), *Design for the facade of Milan Cathedral*, 1791. Milan, Archive of the Veneranda Fabbrica del Duomo

transported on water, these drawings conserve something of this process, the architecture sometimes dissolving in pink and grey shadows, in the chalky rhythm of veins that reappear in spite of the sculptors’ best efforts, reminding us that the mountain was there before men.

The Face of Power

The monument that the Président de Brosses gazed upon was very different from the one we know today: it was Leviathan-like, a faceless colossus, an awkward juxtaposition of masses. At the time, it had no facade, like so many churches in Italy today, such as San Petronio in Bologna (fig. 2).

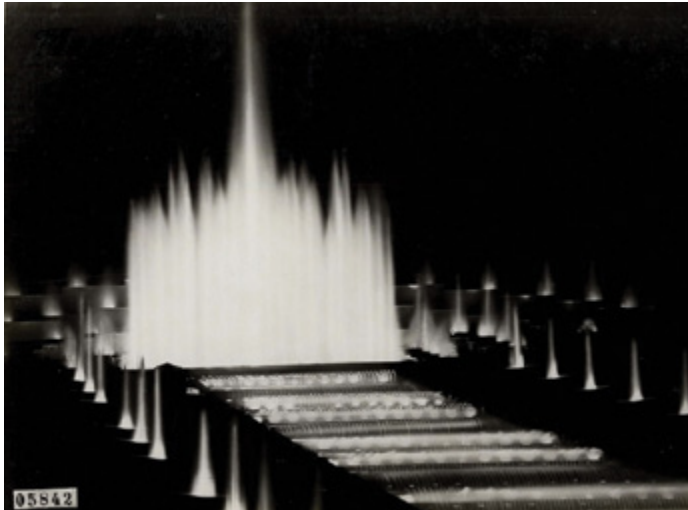
The facade is the face—something the powerful know well. What better proof of one’s capacity to desire and achieve than to complete the facade? This is what Napoleon did, after receiving the Iron Crown of the Kingdom of Italy beneath the marble roof in 1805. Napoleon’s ghost, also of marble, still stands high above the city atop one of the steeples—for everything in this monument is a ghost, but made from solid, impenetrable matter. Of course, it is a statue of Saint Napoleon, but this work by Giuseppe Fabbris is clearly an imitation of Antonio Canova’s heroic portrait of the emperor produced for the Milan Forum. His Saint’s Day was set for August 15, a date on which not only the Assumption of the Virgin is celebrated, but also the birthday of the great man.

Thus, the most celebrated Gothic monument in Italy, recognizable immediately by its facade, was the intentional result of an invader and usurper. To bring this project to fruition would be to declare the exact opposite of the building’s genome. Perhaps this could have only been done by a foreigner. Finishing it meant moving quickly, working simply and cheaply. This is why the proposal of Carlo Felice Soave (1749–1803)⁴ was chosen: it retained as much as possible of the existing structure

di guglie dal taglio rettilineo così poco gotico. Il grande triangolo dà unità alle cinque campate giustapposte e, soprattutto, evoca un frontone palladiano – lapsus non sorprendente per un architetto neoclassico, allievo di Petitot. Ci siamo abituati, ma che strana facciata; la preistoria del neogotico. Credo che a Soave non sia piaciuto progettirla. Non è soddisfacente, e si capisce perché, benché la facciata fosse nuova, si pensasse già di rifarla, alla fine del XIX secolo, in uno stile gotico più filologico, più serio, più preciso o, al contrario, più lirico. Ma è proprio questo Neogotico da architetto-funzionario poco ispirato che ha prodotto un volto così forte, così caratteristico, capace di diventare il volto di tutta la città e di incarnare addirittura la potenza nazionale (fig. 3).

Nonostante la totale dematerializzazione operata dall’acqua e dalla luce, come non riconoscere in questa fontana luminosa la forma familiare di quel grande pettine bianco che si staglia contro il cielo? La fontana è stata progettata dall’azienda milanese Ercole Marelli per celebrare l’Italia coloniale in occasione della *Mostra delle Terre Italiane d’Oltremare*, inaugurata a Napoli da Vittorio Emanuele III nel maggio 1940. Esiste ancora, ed è stata rimessa in funzione una ventina di anni fa, ma i suoi getti non sono più regolati in modo da far comparire la celebre sagoma pareidolica. Oggi prevede solo alcuni grandi getti d’acqua: consapevolmente o meno, i napoletani non hanno voluto far apparire questo fantasma del passato, come aveva fatto la strega di Endor per il re Saul (fig. 4).

Il grande pettine bianco è il leitmotiv dei disegni qui riprodotti, la cui inquietante stranezza divenuta iconica può essere compresa e spiegata dalla sua storia. A Milano è stato scelto come sfondo per rappresentazioni



4. Fontana progettata dall’azienda milanese Ercole Marelli, Napoli, *Mostra delle Terre Italiane d’Oltremare*, 1940. Fondazione ISEC (Fondo Ercole Marelli)
 Fountain designed by the Milanese company Ercole Marelli, Naples, *Mostra delle Terre Italiane d’Oltremare* exhibition, 1940. Fondazione ISEC (Fondo Ercole Marelli)

and settled for the installation of a diadem of decidedly un-Gothic rectilinear spires. This great triangle unifies the five juxtaposed spans and, above all, evokes a Palladian pediment—no surprise from a Neoclassical architect who studied under Petitot. We have grown accustomed to it, but it remains a strange facade, a kind of prehistory of the neo-Gothic. I suspect Soave took little pleasure in creating it. This is understandable, since, at the time the facade was completed there were already plans to remake it toward the end of the nineteenth century, in a more philological Gothicism, more serious and exacting, or perhaps more lyrical. But it was none other than this uninspired neo-Gothic architect-civil servant who created this powerful and singular face, which went on to become that of the city as a whole and even to incarnate the power of the nation (fig. 3).

Although dematerialized into water and light, who would not see in the luminous fountain the familiar shape of a great white comb set against the sky? The fountain was designed by the Milanese firm Ercole Marelli to glorify colonial Italy during the *Mostra delle Terre Italiane d’Oltremare* exhibition inaugurated in Naples by Vittorio Emanuele III in May 1940. It still stands today, and was restored to working order twenty years ago, but the water is no longer regulated so as to produce the intended pareidolic outline. Today, only a few spurts remain: consciously or not, the people of Naples did not wish to conjure once more this ghost from the past, like the Witch of Endor for Saul (fig. 4).

This great white comb is the leitmotif running through the drawings reproduced here, with its troubling yet iconic strangeness explained by its history. In Milan, it was chosen as the backdrop for equally spectacular performances. The piazza is a great theater, and the temptation is strong to subjugate and master it. The massive statue of Vittorio Emanuele II attempts to relegate the facade to the role of backdrop, but is unsuccessful in this. The rider has stopped suddenly, like a new Constantine confronted by the vision of the great facade, and one almost expects him to turn around and ride away meekly. The Fascists produced some of their most spectacular performances here, with Il Duce eclipsing the King. In 1933, a new face would emerge and impose itself, recognizable the world over. Painted in chiaroscuro on a canvas used for building works, this face would be hoisted from the darkness into the blinding light (fig. 5).

What did the creators of this scenography have in mind in showing the dictator surging from the ground like a titan, shrouded in pinnacles, like a nightmarish vision sprung from the imagination of Fritz Lang? A film was even made in which the *dopolavoristi* rush into the scene singing hymns,⁵ while the illuminated planters are transformed in darkness, uncontrollably, into what resemble Menorahs. . . .

Moonlight and Fog

For just over five hundred years, man must admit that he has been defeated by this monument. Il Duce himself (in flesh and blood, not cardboard) was forced to capitulate a few years later. During new celebrations on November 1, 1936, in spite of the imposing stage and the cloth of honor stretched across the facade in the manner of a fifteenth-century Virgin, he was ready to disappear into the indistinct faces of

⁴ Si tratta ufficialmente del progetto di Leopoldo Pollak, realizzato dal suo allievo Carlo Amati con la collaborazione di Giuseppe Zanoia, che tornarono al progetto di Soave (1791).

⁴ Officially the project was by Leopoldo Pollak, realized by his pupil Carlo Amati with the collaboration of Giuseppe Zanoia, who went back to the project by Soave (1791).

altrettanto spettacolari. La piazza è un grande teatro e la tentazione di prenderne il controllo è forte. Il grande blocco della statua di Vittorio Emanuele II cerca di relegare la facciata al ruolo di fondale, ma non riesce nell'intento. Il cavaliere frena bruscamente, come un novello Costantino di fronte alla visione di quel grande volto, e aspettiamo il momento in cui si girerà con la coda tra le gambe. Qui il fascismo mise in scena alcune delle sue *performance* più spettacolari, in cui il duce eclissa il re. Nel 1933 un nuovo volto si frappone e si sovrappone, un volto facilmente riconoscibile da tutti. Dipinto in chiaroscuro su una tela da impalcatura, emerge dall'oscurità catramosa in una luce livida (fig. 5).

Cosa avranno avuto in mente gli ideatori di una simile scenografia, che mostra il dittatore spuntare dal suolo come un titano, sepolto sotto i pinnacoli: una visione da incubo che sembra uscita dalla fantasia di Fritz Lang. Esiste addirittura un filmato in cui i dopolavoristi entrano di corsa cantando inni⁵, e in cui le luci dei *cache-pots*, incontrollate, nell'oscurità si trasformano in Menorah...

Chiaro di luna e nebbia

Da più di mezzo millennio, l'uomo ha dovuto confessarsi vinto da questo monumento. E il duce stesso – in carne e ossa, non di cartone – dovette capitolare qualche anno dopo. Il 1° novembre 1936, nel corso di nuove celebrazioni, nonostante il palco imponente, nonostante il drappo d'onore teso sulla facciata come dietro a una Madonna del Quattrocento, era pronto a perdersi nella massa indistinta delle altre formiche. Come trovare il proprio posto accanto a questo monumento autoritario? Si può iniziare sfumandolo, nella notte e nella nebbia. Perderà così i suoi spigoli, la durezza del suo marmo si dissolverà nelle nebbie. Allora, nella sfocatura, l'immaginazione può prendere slancio, e con essa un vero e proprio piacere estetico, come accade a Invernizzi. Nel 1826 Stendhal lo sperimentò al chiaro di luna, «su consiglio di una milanese». All'epoca, la facciata appena completata doveva apparire molto fredda, ma inondata dai raggi argentati poteva offrire l'opportunità di qualche turbamento romantico. Visita notturna e architettura gotica vanno di pari passo. È il caso di ricordare la quantità di dipinti che raffigurano chiese medievali, più o meno in rovina, nel biancore spettrale della luce lunare? La visita divenne poi uno dei *must* dell'esperienza milanese⁶. Fu adoperato per il Duomo un processo che si era già rivelato valido con un altro monumento la cui enormità era, a sua volta, ritenuta capace di suscitare un'emozione sublime: il Colosseo. Purtroppo, visitandolo, era facile restare delusi e non essere sopraffatti dalle giuste emozioni. Per questo era più sicuro andarci nottetempo e, nella luce notturna, lasciarsi catturare dalla sua mole prodigiosa e dai ricordi cruenti degli innumerevoli martiri. Milano ha un'altra risorsa per rendere poetico il suo monumento più famoso: la nebbia. Ma non bisogna esagerare, o diremo come Charles

the crowd. How does one find one's place beside such an authoritative monument? One may begin by blurring it in nighttime and fog. It will lose its sharp edges, the hardness of its marble, and dissolve in the mist. Thus, in the haze, imagination can be unleashed and with it a veritable aesthetic pleasure, as Invernizzi has done. In 1826, Stendhal experienced the cathedral in the moonlight “on the advice of a Milanese.” At the time, the facade had just been completed and must have felt quite dry. But it was flooded with silvery rays, making for a few moments of romantic stirring. The nocturnal visit is the perfect complement to Gothic architecture. One need only look to the numerous paintings of medieval churches, sometimes in ruins, bathed in the spectral whiteness of moonlight. This type of visit soon became a requisite step in any journey to Milan.⁶ The Duomo was given the treatment that had already been successful for that other great monument supposed to provoke the sublime: the Coliseum. Unfortunately, it was relatively easy to “fail” one's visit to the Coliseum by finding that one was not overcome with the appropriate emotions. Visiting it by nocturnal light was a sure way to be swept up by the prodigious mass and bloody memories of countless martyrs.

Milan boasts an additional resource for poeticizing its famous monument: the fog. But this should not be exaggerated, as Dickens did when he wrote: “The fog was so dense here, that the spire of the far-famed Cathedral might as well have been at Bombay, for anything that could be seen of it at that time.”⁷ But with just the right amount of fog, the structure takes on an unexpected ethereal aspect. Its great facade fades in the haze, as if the sky is spilling across it. Suddenly, one is reminded that cathedrals are built in reverse. The chains, serving as models for the construction of the vaults and the calculation of the curvatures, hang down: but



5. Grande manifestazione dell'OND in Piazza Duomo a Milano con manifesto gigante di Mussolini sul Duomo, 1° novembre 1933
A well attended OND parade in Piazza Duomo in Milan with a colossal poster of Mussolini on the Duomo, November 1, 1933

⁶ Apolline Strèque, “Stendhal, les guides de voyage et Milan : l'invention d'un discours touristique?”, *Revue Stendhal*, 2, 2021.

⁷ Charles Dickens, *Pictures from Italy* (London: Bradbury & Evans, Whitefriars, 1846), 132.

Dickens: «Qui la nebbia era così fitta che la guglia del famoso Duomo poteva anche essere a Bombay, per quel che se ne vedeva in quel momento»⁷. Ma, con una nebbia adeguata, l'edificio assume un inaspettato carattere etereo. La sua grande facciata si scioglie nella bruma, dando l'impressione che il cielo stia gocciolando. Improvvisamente, ricordiamo che le cattedrali sono costruite al contrario. Le catene, che servono da modello per costruire le volte e calcolarne la curvatura, pendono; ma quella linea, che è espressione di pesantezza, si capovolge, si erge contro ogni logica. In una cattedrale siamo già in cielo e camminiamo sulla testa. Tutto si ribalta, anche la logica, e siamo pronti a cogliere l'inatteso, siamo aperti all'inconcepibile. Mi sembra che sia ciò che ha fatto Rinaldo, cogliendo questa massa come di notte, in maniera frammentaria, offuscata, incompleta. Forse è solo in questo spazio intermedio, costituito dalla notte o dalla nebbia, in una percezione attenuata, che la cattedrale diventa sopportabile e persino amichevole. Il 19 dicembre 1861, il giornalista milanese Camillo Cima, che si firmava Pinzo negli editoriali della “Cicala politica”, gioca sull'idea della nebbia per commentare l'attualità. Nel bel mezzo del suo ragionamento, non può fare a meno di esclamare, totalmente fuori contesto: «Ciò che v'ha di meglio, di veramente sorprendente in Milano in tempo di nebbia è il Duomo! Come diventa aereo e leggero! Anzi, se io fossi in caso di fare il mecenate, invece di tanti sgorbj che si vedono esposti nelle sale di Brera, vorrei commettere ad un pittore *una veduta della piazza del Duomo in tempo di nebbia!* Dovrebbe riescire un capolavoro»⁸. Evidentemente – cercava di fare lo spiritoso –, pensava a tutte quelle anti-pitture monocrome di soggetto umoristico, come le tempeste di neve sul Monte Bianco o le battaglie notturne in un tunnel che, molti anni dopo, sarebbero state prese alla lettera dalle avanguardie. Ma lui era stato veramente colpito da questa emozione, e aveva ragione: non c'è dubbio che, in quella situazione, il monumento così autoritario, così invasivo, diventi qualcos'altro, come nei disegni spettrali di Rinaldo Invernizzi.

La nebbia è un altro orgoglio locale, come l'incompiutezza della cattedrale. Ai milanesi piace sottolineare la comunanza con Londra, in quanto città della nebbia; nebbia che, qualche decennio dopo la canzonatura di Pinzo, diventa profondamente artistica. Tra le brevi notizie dell’“Illustrazione popolare”, settimanale milanese per le famiglie, destinato a essere letto da tutti e a istruire divertendo, ne compare una intitolata *La nebbia a Milano* (10 dicembre 1893): «Quando nella metropoli lombarda calano le nebbie, la città assume un aspetto fantasmagorico, accresciuto dal tintinnio delle sonagliere dei tramways, delle vetture. I fanali a luce elettrica proiettano fasci di luce misteriosa; le persone sembrano immagini dell'altro mondo»⁹. La città laboriosa e prosaica diventa un luogo incantato, e il Duomo può diventare ciò che deve essere: un trampolino di lancio verso un altro mondo. La sua grandezza fatta di numeri, la sua massa marmorea svaniscono. Ed è un'immagine evanescente quella che è stata scelta per illustrare il libro che

⁷ Charles Dickens, *Pictures from Italy*, Bradbury & Evans, Whitefriars, London 1846, p. 132; ed. it. Charles Dickens, *Impressioni italiane* [1846], traduzione di Claudio Maria Messina, Robin Edizioni, Torino 2021, p. 164.

⁸ “La cicala politica”, II, n. 101, 19 dicembre 1861.

⁹ *La nebbia a Milano*, “L’Illustrazione popolare”, vol. XXX, n. 50, 10 dicembre 1893.

this line supposed to imitate gravity turns back on itself, rising up, against all logic. In a cathedral, one is already up in the sky and walking on one's head. Everything is inverted, even logic itself, and we are prepared to experience the unexpected, the inconceivable. This is what I feel Rinaldo has done by perceiving this massive structure at night and in fog, in a fragmented, confused, incomplete way. Perhaps it is only in this liminal zone between night and fog, under conditions of reduced visibility, that the cathedral becomes approachable and even friendly. On December 19, 1861, the Milanese journalist Camillo Cima, who wrote editorials in the *Cicala politica* under the name Pinzo, played with the idea of fog as a way to comment on the politics of his day. In the middle of his editorial, on another topic entirely, he was unable to hold back: “What is best and truly surprising in Milan in times of fog is the Duomo! How aerial and light it becomes! Actually, if I felt like playing the patron, instead of all the ugliness you see on display in the rooms of Brera, I would ask a painter for a view of the Piazza del Duomo in the fog! It would be a masterpiece.”⁸ Clearly in jest, this was in reference to the wave of satirical monochrome anti-paintings of subjects like “Snowstorm on Mont-Blanc” and “Nocturnal battles in a tunnel,” which would be received with seriousness years later by the Avant-Gardes. But Cima was nonetheless correct in being overcome with this emotion: it is clear that this invasive, authoritarian monument becomes something else entirely under these conditions, just as in the spectral drawings of Rinaldo Invernizzi.

Fog, which stirs up local pride, is like the incompleteness of the cathedral itself. The Milanese feel linked to Londoners by their city of fog, a fog that would become profoundly artistic several decades after Pinzo's comments. Among the short news items published in the *Illustrazione popolare*, a Milanese weekly supposedly aimed at families, and written to amuse and instruct, was a piece published on December 10, 1893, and entitled “The fog in Milan.” “When the fog enshrouds the Lombard metropolis, the city takes on a ghostly appearance, enhanced by the tinkling sound of the bells on the streetcars, and the automobiles. The electric headlights project beams of mysterious light; the people resemble other-worldly images.”⁹ The industrious and prosaic city thus becomes an enchanted space, and the cathedral can become what it is supposed to be: a gateway to another world. All its numerical grandeur and marmoreal massiveness vanishes. Just such an evanescent image was picked to illustrate a book recently written about it, its pale face set against the black sky.¹⁰ It is paradoxical that this monument, praised for its tons of marble and sheer size, can only truly be loved if it becomes fragile and faded. Equally paradoxical is the choice of the cathedral as subject for drawings which are ephemeral probing of that which escapes notice: mystery and spiritual emotion. But here, the artist has ceased showing us the Duomo and rather unveils his own interiority—a gift that we must find a way to receive (fig. 6).

⁸ *La cicala politica*, II, no. 101, December 19, 1861.

⁹ “La nebbia a Milano”, *L’illustrazione popolare*, XXX, no. 50, December 10, 1893.

¹⁰ Carla Casu, *Il Duomo di Milano. Storia, arte e meraviglia* (Milan: Rizzoli, 2024).

gli è stato recentemente dedicato, con il suo volto smorto sullo sfondo del cielo nero¹⁰. È un paradosso che questo monumento, decantato per le sue tonnellate di marmo e le sue dimensioni gigantesche, possa essere amato sinceramente solo quando si fa fragile e sfocato. E non è meno paradossale sceglierlo come soggetto della propria arte e realizzarne disegni fugaci, procedendo per tentativi alla ricerca di ciò che sfugge allo sguardo: un mistero, un’emozione spirituale. Ma qui l’artista ha smesso di mostrarci il Duomo, per rivelarci invece la sua propria interiorità. Ed è un dono che sta a noi saper accogliere (fig. 6).



6. Carlo Orsi (1941-2021), *Milano*, 1959. *Madonnina velata: Piazza del Duomo*
Carlo Orsi (1941-2021), *Milano*, 1959. *Madonnina velata: Piazza del Duomo*

¹⁰ Carla Casu, *Il Duomo di Milano. Storia, arte e meraviglia*, Rizzoli, Milano 2024.

BIOGRAFIE
BIOGRAPHIES

Rinaldo Invernizzi

Un aspetto centrale delle opere di Rinaldo Invernizzi come pittore è il suo metodo di lavorare in serie, dove l’atto pittorico diventa una percepibile forma di ricerca. L’artista trae solitamente ispirazione dai temi universali della natura, della fede e della *vanitas*. Ogni ciclo è concepito con una tavolozza volutamente ristretta, incentrata sul valore espressivo del colore. Stendendo il colore in movimenti dalla texture suggestiva, la pittura come sostanza diventa parte delle sue composizioni.

La passione di Rinaldo Invernizzi è sempre stata l’arte in senso lato, una sorta di *Gesamtkunstwerk* che comprende – ma non limitato a – arti visive, letteratura, musica e teatro. Pur avendo inizialmente intrapreso una carriera nel settore finanziario, già all’età di quattordici anni ha iniziato a sperimentare il mezzo pittorico. Dall’inizio degli anni Duemila ha partecipato a mostre collettive e personali in istituzioni accademiche e religiose. Nel 2007 si è iscritto all’Accademia di Belle Arti di Brera a Milano e nel 2012 ha conseguito il diploma in Arte Sacra Contemporanea.

Tra le mostre più recenti sono: *Omaggio alla Cappella Portinari. Rinaldo Invernizzi. Tra storia dell’arte e spiritualità*, Chiesa di Sant’Eustorgio, Milano, 2024; *Rinaldo Invernizzi. La mia prima patria sono stati i libri*, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, 2023; *Rinaldo Invernizzi. Smeraldo. Antracite. Cobalto*, Palazzo Martinengo, Venezia, 2022; *Du paysage*, Thiré, Pays de la Loire, 2021, in occasione del festival musicale annuale *Dans les jardins de William Christie*.

Mara Hofmann è una storica dell’arte specializzata in Arte Medievale, Rinascimentale e Contemporanea, che affianca la ricerca accademica all’esperienza nel mercato dell’arte.

Dal 2024, è Direttrice di Barovier&Toso ARTE e membro del Consiglio di amministrazione della Fondazione Barovier&Toso. La galleria rappresenta artisti contemporanei che incorporano il vetro nella loro pratica, costruendo sull’eredità della più antica vetraria al mondo, fondata a Murano nel XIII secolo.

In precedenza, ha diretto Lapis Lazuli: artE (Londra-Venezia, 2018-2024), una società di consulenza d’arte dedicata allo sviluppo di collezioni e al lavoro con artisti contemporanei, gestendo la valutazione e l’intermediazione di opere d’arte significative, mentre curava mostre e sviluppava un programma di residenza d’artista. È stata direttrice del settore Manoscritti Medievali e Rinascimentali presso Sotheby’s (Londra, 2013-2018), gestendo aste e vendite private di alto valore. La sua carriera accademica include posizioni presso istituzioni culturali a Londra: il Warburg Institute, la National Gallery e la British Library (2005-2013).

Ha conseguito il dottorato di ricerca a Berlino e ha condotto ricerche post-dottorato presso il Centre National de la Recherche Scientifique a Parigi, con il sostegno della Fondazione Alexander von Humboldt. È autrice di pubblicazioni sull’illuminazione di manoscritti rinascimentali e sulla pittura, e ha contribuito a cataloghi di mostre per l’arte contemporanea in una prospettiva storica.

Rinaldo Invernizzi

A central aspect of Rinaldo Invernizzi’s work as a painter is his method of working in series, where the act of painting becomes a perceptible form of research. He usually draws inspiration from the universal themes of nature, faith, and *vanitas*. Every cycle is conceived in a deliberately restricted palette, focusing on the expressive value of color. By spreading the paint in evocatively textured movements, the paint as substance becomes part of his compositions.

Rinaldo Invernizzi’s passion has always been art in the broader sense, a sort of *Gesamtkunstwerk*, including—but not restricted to—visual arts, literature, music, and theater. Although he initially pursued a career in the financial sector, he had already begun experimenting with the medium of painting, when he was fourteen. Since the early 2000s, he has participated in group and solo exhibitions in academic and religious institutions. In 2007, he enrolled at the Brera Academy of Fine Arts in Milan, and in 2012, he obtained a diploma in Contemporary Sacred Art.

Among the most recent exhibitions are: *Omaggio alla Cappella Portinari. Rinaldo Invernizzi. Tra storia dell’arte e spiritualità*, Milan, Sant’Eustorgio, 2024; *Rinaldo Invernizzi. La mia prima patria sono stati i libri* (Rinaldo Invernizzi. *My First Homeland were Books*), Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, 2023; *Rinaldo Invernizzi. Smeraldo. Antracite. Cobalto* (Rinaldo Invernizzi. *Emerald. Anthracite. Cobalt*), Venice, Palazzo Martinengo, 2022; *Du paysage* (*On Landscape*), Thiré, Pays de la Loire, 2021, on the occasion of the annual music festival *Dans les Jardins de William Christie*.

Mara Hofmann specializes in Medieval, Renaissance and Contemporary Art, combining academic scholarship with art market experience.

Since 2024, she is Director of Barovier&Toso ARTE and Board member of Fondazione Barovier&Toso. The gallery represents contemporary artists incorporating glass into their practice, building on the world’s oldest glassworks company established on Murano since the thirteenth century.

Previously, she directed Lapis Lazuli: artE (London–Venice, 2018–2024), an art advisory firm focused on collection development and working with contemporary artists, managing appraisal and brokerage of significant artworks while curating exhibitions and developing an artist-in-residence program. She served as Director of Medieval & Renaissance Manuscripts at Sotheby’s (London, 2013–2018), managing high-value auctions and private sales. Her academic career includes positions at the Warburg Institute, National Gallery, and British Library (2005–2013).

She holds a PhD from Berlin and conducted post-doctoral research at the Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, supported by the Alexander von Humboldt Foundation. She has published on Renaissance manuscript illumination and painting and contributed to exhibition catalogues for contemporary art within a historical perspective.

Philippe Malgouyres è Conservatore generale del Patrimonio del Dipartimento di Arti Decorative del Louvre.

Accanto al suo interesse per la semantizzazione delle opere d’arte attraverso i materiali, specialmente le pietre, e la risonanza poetica del loro impiego, ha sviluppato in parallelo una serie di studi sulle relazioni fra l’arte e le pratiche religiose, sulla devozione domestica e, più ampiamente, sul rapporto tra fede e immagine: tra gli altri, *Regards sur Marie*, catalogo della mostra, Le Puy-en-Velay, Hôtel-Dieu, 2011 (con Gilles Grandjean); *La Fabrique des saintes images. Rome-Paris, 1580-1660*, catalogo della mostra, Parigi, Musée du Louvre, 2015 (co-curatela di Louis Frank); *L’insaisissable visage du Christ*, in “Le Monde de la Bible”, *Peut-on représenter Dieu?*, dicembre 2015-febbraio 2016, pp. 50-55; *Au fil des perles, la prière comptée. Chapelets et couronnes de prières dans l’Occident chrétien*, Parigi, Somogy, 2017 (prefazione di Jean-Claude Schmitt). Si occupa anche di arte del suo tempo: *Ne me demandes pas pourquoi*, in *Kronos Eros Thanatos. Œuvres de Marc Schildge*, Parigi, Galerie Joseph, 2010; *Undercurrent d’Amy Thai : dans la lenteur du flot*, in *H2O Venezia. Diari d’acqua. Water Diaries*, catalogo della mostra, Venezia, SPUMA, Giudecca, 2024 (a cura di Mara Hofmann), pp. 62-75; *Painting as evidence*, in *Roni Taharlev. Not this light, the other light*, catalogo della mostra, Tel Aviv, Museum of Art, 2023, pp. 183-180.

Martina Mazzotta è una storica dell’arte, docente, saggista e curatrice italiana che vive a Londra, con una formazione filosofica di orientamento husserliano.

Dopo la laurea con lode in Filosofia Teoretica a Milano e gli studi a Berlino e Monaco di Baviera (come borsista DAAD), ha conseguito il dottorato in Storia dell’Arte Moderna e Contemporanea. Dal 2003 al 2017 ha collaborato con la storica casa editrice di famiglia e la Fondazione Mazzotta-Living Archive, entrambe divenute archivi storici, insegnando allo stesso tempo al dipartimento di Storia dell’Arte dell’Università Cattolica di Milano. Il lavoro di Martina riguarda in particolare i rapporti tra filosofia, arti visuali, musica, magia e scienze. Ha curato mostre presso musei, fondazioni e biennali in Europa, Stati Uniti e India. Le sue recenti mostre e pubblicazioni hanno esteso e rinnovato la ricerca su protagonisti classico-moderni come Wassily Kandinsky, John Cage, Jean Dubuffet e Max Ernst; nonché esplorato ambiti come le *Wunderkammern* e la storia della medicina in relazione alla pelle. Attualmente Martina è corrispondente dal Regno Unito per l’insero culturale “Domenica-II Sole 24 Ore” e Associate Fellow presso il Warburg Institute di Londra, dove sta conducendo una nuova ricerca sulle collezioni enciclopediche sei-settecentesche e la loro eredità nell’arte moderna e contemporanea, oltre a curare mostre in sedi internazionali: nel 2025, su Max Ernst e il cinema (Madrid, Circulo de Bellas Artes), e sulla tradizione culturale dei tarocchi (Londra, The Warburg Institute).

Philippe Malgouyres is Chief Curator of the Department of Decorative Arts at the Musée du Louvre.

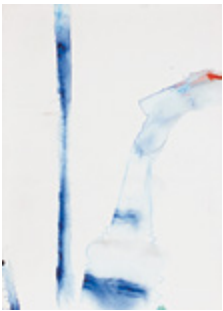
Beyond his interest in the segmentation of artworks through materials, particularly stones, and the poetic resonance of their use, he has developed in parallel a series of studies on the relationships between art and religious practices, focusing on domestic devotion, and more broadly on the relationship between faith and image—among others, *Regards sur Marie*, exh. cat. (Le Puy-en-Velay, Hôtel-Dieu, 2011; with Gilles Grandjean); *La Fabrique des saintes images. Rome–Paris*, 1580–1660, exh. cat. (Paris, Musée du Louvre, 2015; co-directed with Louis Frank); “L’insaisissable visage du Christ,” *Le Monde de la Bible*, *Peut-on représenter Dieu?*, December 2015–February 2016, 50–55; *Au fil des perles, la prière comptée. Chapelets et couronnes de prières dans l’Occident chrétien* (Paris: Somogy, 2017; preface by Jean-Claude Schmitt). Furthermore, he enjoys writing about contemporary art: “Ne me demandes pas pourquoi,” *Kronos Eros Thanatos. Œuvres de Marc Schildge* (Paris, Galerie Joseph, 2010); “Undercurrent d’Amy Thai : dans la lenteur du flot,” *H2O Venezia. Diari d’acqua. Water Diaries*, exh. cat. (Venice, SPUMA, Giudecca, 2024; ed. Mara Hofmann), 62–75; “*Painting as evidence*,” *Roni Taharlev. Not this light, the other light*, exh. cat. (Tel Aviv, Museum of Art, 2023), 183–180.

Martina Mazzotta is a London based Italian art historian, lecturer, author, and curator with a background in German philosophy and the Husserlian tradition.

She graduated *cum laude* in Theoretical Philosophy in Milan and specialized in Munich and Berlin (DAAD scholarship); she later obtained her doctorate in Modern and Contemporary Art. From 2003 until 2017, she managed her family’s publishing house and art foundation Mazzotta (Fondazione Mazzotta Living Archive)—both of which have become historical archives—while lecturing in Art History at the Università Cattolica in Milan. Martina’s work is particularly focused on philosophy and its relationship with the visual arts, music, magic, and science. She has curated exhibitions in museums, foundations, and Biennials in Europe, United States, and India. Her recent exhibition projects and publications have extended and renewed the research on classic modern artists such as Wassily Kandinsky, John Cage, Jean Dubuffet, and Max Ernst, and have explored themes between art and science, such as the *Wunderkammern* and the history of medicine in relation to skin. She is currently the *Domenica–II Sole 24 Ore* arts correspondent for the United Kingdom and is associate fellow at The Warburg Institute, University of London, where she is working on the late Renaissance encyclopedic collections and their legacy in twentieth- and twenty-first-century art and culture, while curating exhibitions in international venues, in 2025 on Max Ernst and cinema (Madrid, Circulo de Bellas Artes) and on the cultural tradition of tarot (London, The Warburg Institute).

ELENCO DELLE OPERE

LIST OF WORKS



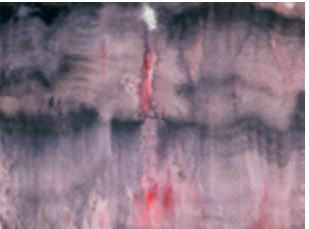
01-72
29,5 x 21 cm
P. 15



06-72
29,5 x 21 cm
P. 23



02-72
29,5 x 21 cm
P. 16



07-72
21 x 28,5 cm
P. 24



03-72
29,5 x 21 cm
PP. 17, 19



08-72
21 x 29 cm
P. 25



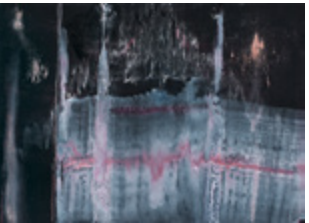
04bis-72
29,5 x 21 cm
P. 20



09-72
21 x 29,5 cm
P. 27



05-72
29,5 x 21 cm
P. 21



10-72
21 x 29,5 cm
P. 28



11-72
21 x 29,5 cm
PP. 29, 30–31



18-72
42 x 30 cm
P. 38



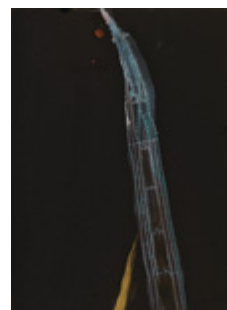
23-72
30 x 42 cm
PP. 46–47



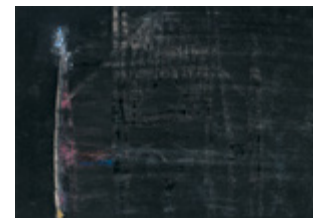
26-72
30 x 42 cm
P. 57



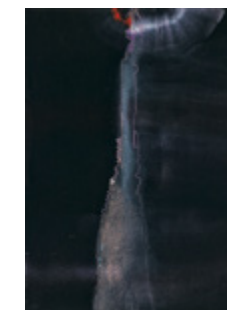
12-72
35,5 x 25 cm
P. 33



19-72
42 x 30 cm
P. 39



24-72
21 x 30 cm
P. 48



27-72
42 x 30 cm
P. 58



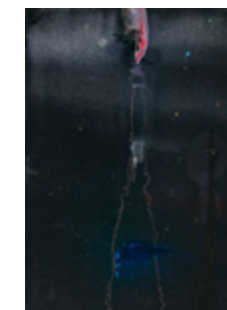
13-72
24,5 x 25 cm
P. 34



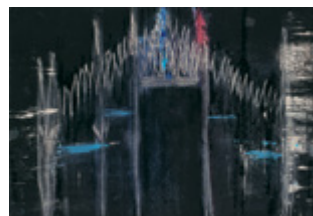
20-72
42 x 30 cm
P. 41



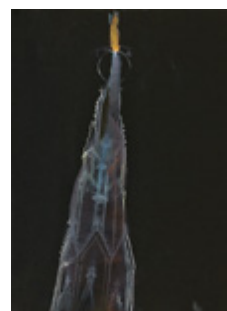
24bis-72
35 x 25 cm
P. 49



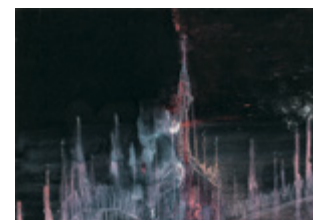
28-72
42 x 30 cm
P. 59



16-72
21 x 30 cm
P. 35



21-72
42 x 30 cm
P. 43



25-72
30 x 42 cm
PP. 50–51



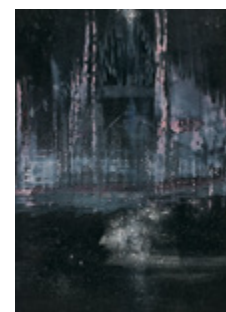
29-72
42 x 30 cm
P. 61



17-72
42 x 30 cm
P. 37



22-72
29,5 x 21 cm
P. 45



25bis1-72
35 x 25 cm
PP. 53, 54–55



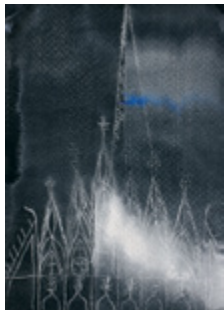
30-72
42 x 30 cm
P. 63



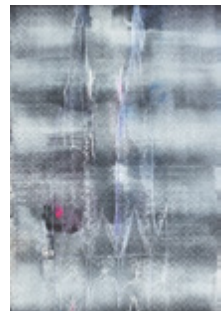
31-72
29,5 x 21 cm
P. 65



32-72
20,5 x 15 cm
P. 67



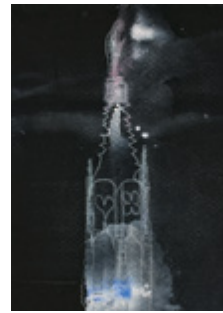
33-72
20,5 x 15 cm
PP. 68, 69



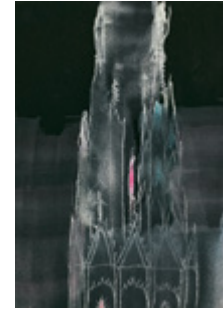
34-72
21 x 15 cm
P. 70



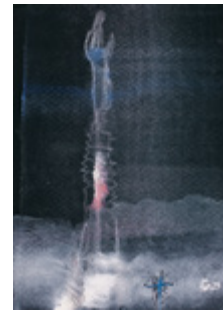
35-72
14 x 9,5 cm
P. 71



36-72
14,5 x 10,5 cm
P. 72



37-72
21 x 14,5 cm
P. 73



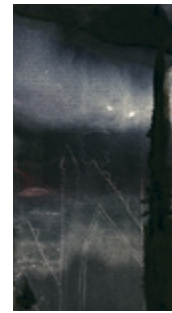
38-72
14 x 9,5 cm
P. 75



39-72
9,5 x 14 cm
P. 77



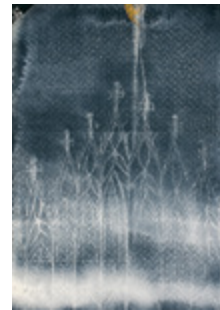
40-72
30 x 42 cm
PP. 78–79



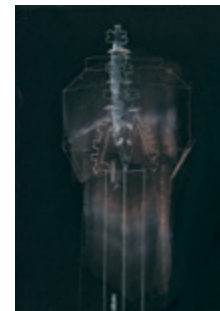
41-72
29,5 x 16 cm
P. 81



42-72
29,5 x 20,5 cm
P. 82



43-72
20,5 x 14,5 cm
P. 83



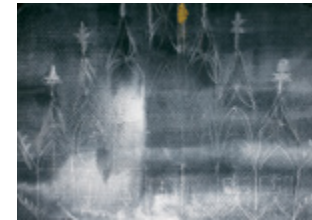
44-72
35,5 x 25 cm
P. 85



45-72
28,5 x 21 cm
P. 86



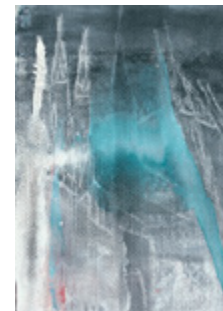
46-72
29,5 x 21 cm
P. 87



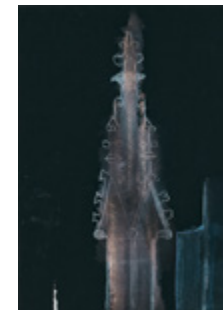
47-72
21 x 29,5 cm
PP. 89, 90–91



48-72
21 x 29,5 cm
P. 93



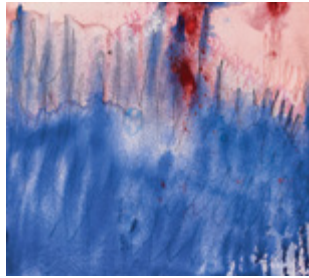
49-72
29 x 21 cm
P. 95



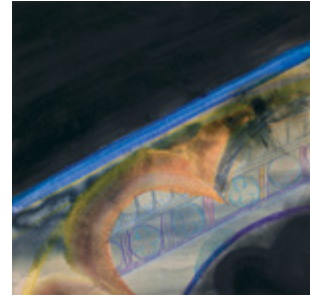
50-72
29,5 x 21 cm
P. 97



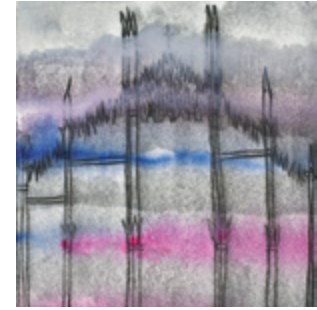
51-72
24 x 30,5 cm
PP. 98–99



54-72
24 x 30,5 cm
PP. 109, 110–111



61-72
29 x 29,5 cm
P. 118



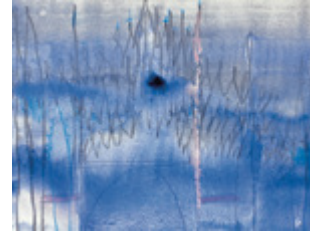
66-72
15 x 15 cm
P. 127



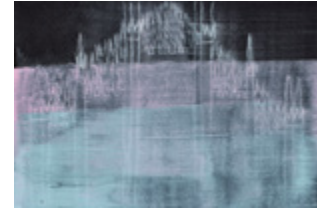
52-72
29,5 x 21 cm
P. 101



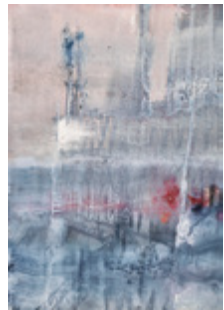
55-72
21 x 27,5 cm
P. 113



62-72
23,5 x 31 cm
P. 119



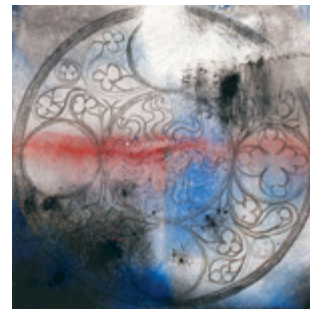
67-72
9,5 x 14 cm
P. 129



52bis-72
42 x 30 cm
P. 103



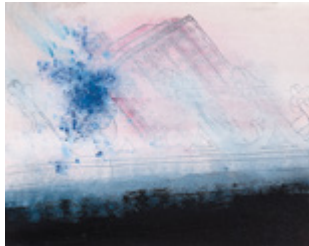
56-72
20 x 20 cm
P. 114



63-72
20 x 20 cm
PP. 121, 123



68-72
10 x 13,5 cm
P. 130



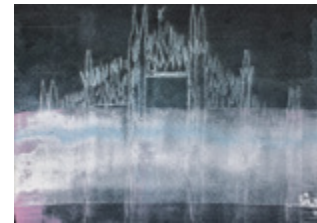
53-72
21 x 26 cm
PP. 104, 105



57-72
22 x 22 cm
P. 115



64-72
20 x 20 cm
P. 125



69-72
10 x 14 cm
P. 131



53bis-72
30 x 42 cm
PP. 106–107



60-72
22 x 21,5 cm
P. 117



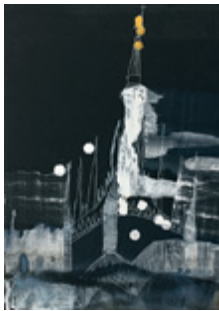
65-72
15 x 15 cm
P. 126



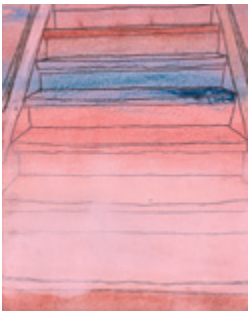
70-72
21 x 28,5 cm
PP. 132–133



71-72
15 x 15 cm
PP. 135, 136–137



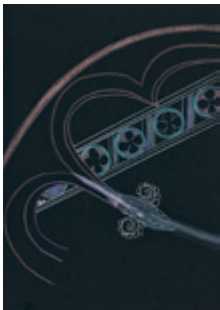
s.n.
42 x 30 cm
P. 146



03-12
26 x 21 cm
P. 157



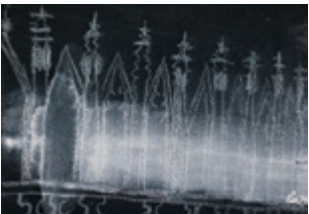
08-12
28,5 x 21 cm
P. 165



72-72
35,5 x 25 cm
P. 139



s.n.
42 x 30 cm
PP. 147, 148–149



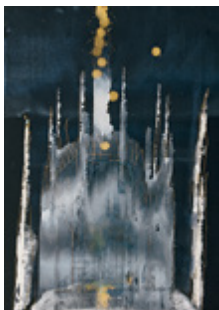
04-12
10 x 14 cm
P. 158



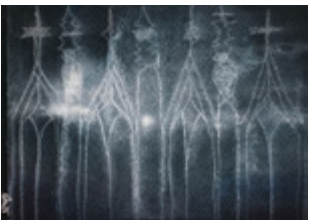
09-12
25 x 35 cm
P. 167



s.n.
29,5 x 33 cm
P. 141



s.n.
42 x 30 cm
P. 151



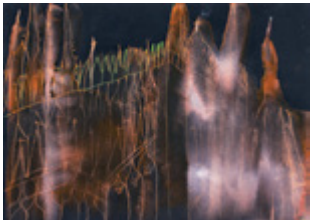
05-12
10,5 x 14 cm
P. 159



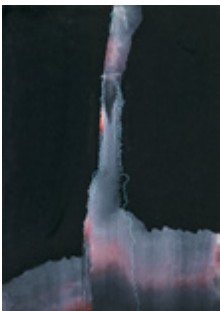
10-12
21 x 29,5 cm
P. 169



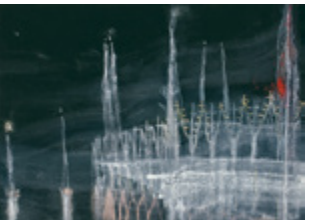
s.n.
30 x 42 cm
PP. 142–143



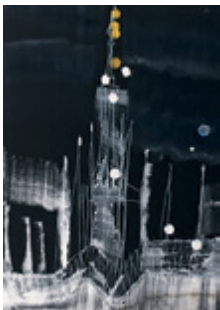
01-12
24,5 x 34,5 cm
PP. 152–153



06-12
42 x 30 cm
P. 161



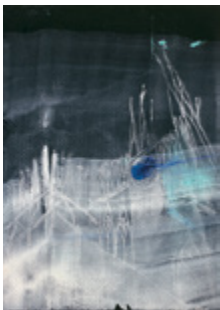
11-12
30 x 42 cm
PP. 170–171



s.n.
42 x 30 cm
P. 145



02-12
25 x 35 cm
PP. 154–155



07-12
29,5 x 21 cm
PP. 162, 163

Crediti fotografici

Photographic Credits

ICASTICA Arte e culture della comunicazione,
fotografo photographer: Nicola Tagliabue

- © Alexei Novikov / Dreamstime.com: 175
- © Pier Marco Tacca / Getty Images: 176 destra right
- © Bridgeman images / Mondadori Portfolio.
Su concessione della Courtesy of Veneranda
Fabbrica del Duomo: 177 sinistra left
- © Veneranda Biblioteca Ambrosiana / Metis e Mida
Informatica / Mondadori Portfolio: 178
- © Foto su concessione della Courtesy of Veneranda
Fabbrica del Duomo: 179 sinistra left
- © Massimo Pizzotti / Alamy / IPA: 179 destra right
- © David Keith Jones / Alamy / IPA: 180 sinistra left
- © The Fitzwilliam Museum / Commons /
wikimedia.org: 186
- © Foto su concessione della Courtesy of Veneranda
Fabbrica del Duomo: 188 sinistra e destra left and right
- © Fondazione ISEC (Fondo Ercole Marelli) /
wikimedia.org: 189
- © Foto Cinecittà Luce / Scala, Firenze: 190
- © Carlo Orsi, Archivio Carlo Orsi: 192

Progetto grafico

Graphic Design

Michela Belli, Marco Cisaria - Follia

Traduzioni

Translations

Stefania Costantini
Sylvia Adrian Notini
Adam Rickards
Rossella Savio

L’Editore può essere contattato dagli aventi diritto
per eventuali fonti iconografiche non identificate.
The Publisher may be contacted by entitled parties for
any iconographic sources that have not been identified.

© 2025 Mondadori Libri S.p.A.

Prima edizione

Gennaio 2026

First Edition

January 2026

Questo volume è stato stampato presso
This volume was printed at
Grafiche Antiga S.p.A., Treviso