

QUESTE PARLANTI RUINE

Giovanni Battista Piranesi e Paolo Delle Monache



CERIBELLI EDITORE

QUESTE PARLANTI RUINE

QUESTE PARLANTI RUINE
Giovanni Battista Piranesi e Paolo Delle Monache

A cura di
Arialdo Ceribelli

Galleria Ceribelli, Bergamo
18 novembre 2023 - 27 gennaio 2024

Direzione editoriale
Marta Ceribelli

Progetto grafico
Fabiana Pastorino

Foto di
Luciano Calzolari
Marco Mazzoleni

Photoffset, Bergamo

Si ringraziano per la preziosa collaborazione
Letizia Aliberti, Adele Ceribelli, Maurizio di Puolo, Piero Giavazzi, Anna Maria Losi,
Annamaria Rotanodari, Antonella Scaglia, Carlo Zucchini

ISBN 978-88-31975-20-9

© CERIBELLI EDITORE
Via G. Longo 4 - 24124 Bergamo
ceribellieditore@gmail.com

QUESTE PARLANTI RUINE
Giovanni Battista Piranesi e Paolo Delle Monache

testi di
Nunzio Giustozzi
Marco Meneguzzo
Nico Stringa

CERIBELLI EDITORE

INDICE

GUARDANDO PIRANESI: 7
radiografia e sublimazione dell'antico
in Paolo Delle Monache
Nunzio Giustozzi

LE MORTE STAGIONI 13
Marco Meneguzzo

IPSA RUINA DOCET 17
Nico Stringa

OPERE 21

OPERE SU CARTA 67
di Paolo Delle Monache

BIOGRAFIE 79

GUARDANDO PIRANESI:
radiografia e sublimazione dell'antico in Paolo Delle Monache
Nunzio Giustozzi

“Ogni città l’ho scritta sulla spinta
d’uno stato d’animo,
d’una riflessione,
d’un sogno a occhi aperti,
come si scrivono le poesie, credo”
Italo Calvino, Auto-intervista
che accompagna l’uscita
delle *Città invisibili*, 1972

“Vedo ora qui avverati i sogni della
mia gioventù; le prime stampe di cui
abbia memoria – mio padre aveva
appeso alle pareti di un’anticamera le
viste di Roma –, adesso le vedo nella
realtà, e tutto ciò che da tempo cono-
scevo dai dipinti, dai disegni, dai rami
o dalle incisioni in legno, dai gessi o

dai sugheri, tutto ora mi sta raccolto
innanzi allo sguardo e dovunque io
mi aggiri trovo un’antica conoscenza
in un mondo forestiero. Tutto è come
immaginavo, e tutto è nuovo...”.

È quasi sicuramente di fronte alle inci-
sioni di Giovanni Battista Piranesi che
Goethe aveva impresso nella cera
molle del desiderio il fascino delle
pietre vive della Città Eterna, scolpite
dal tempo, se così scrive il 1° novem-
bre 1786, il giorno in cui raggiunge la
Capitale come un amante l’amata ar-
dentemente vagheggiata.

Attraverso le vedute di Piranesi –
così scientifiche eppure così teatrali,
come racconti scenici – l’immagine di
Roma, maestosa e decadente, nobile
e perduta, precocemente romantica,
s’era diffusa in Europa, invitando con
indicibile suggestione al viaggio in
Italia. E le grandi carte piranesiane sa-
rebbero diventate esse stesse souve-
nir del Grand Tour, formidabili veicoli
per riattivare il ricordo, svolgendo la
funzione delle fotografie, col rivelare
cioè ai viaggiatori, in un secondo mo-
mento, più di quanto l’osservazione
sul posto aveva svelato, incentivo di
nuovi interessi e curiosità.

In una sorta di “affinità elettiva” lo
stesso percorso (e il medesimo fine)
si prefigge Paolo Delle Monache nel

PIRANESI, *Veduta di Campo Vaccino* (particolare)



creare le sue città ideali, profondamente autobiografiche, che si nutrono delle impressioni giovanili da cui è più difficile separarsi, se si pensa che l'analogia sia il dispositivo attraverso il quale procede il modello e la misura per leggere il mondo, la sua origine, il suo destino. L'occhio filologico e documentario di Piranesi s'era d'altronde presto fuso con l'interpretazione personale nel drammatizzare i maggiori monumenti, del Campidoglio, del Palatino o del Campo Vaccino, di Villa Adriana, di Cori, dell'Appia, la *Regina Viarum*, o di *Praeneste*, alterandone le dimensioni reali, in riprese dall'alto,

dilatazioni dell'orizzonte, angolazioni ardite e ricche di chiaroscuri che ne accentuavano l'incombenza e la vastità, in una restituzione aumentata – per garantire una leggibilità più completa, eliminando eventualmente gli ostacoli accidentali di una realtà imperfetta – e pittoresca delle frondose arcate, immagine di un passato di “sublime” grandezza svanito per sempre, dal quale non si possono trarre norme valide per il presente ma solo gli elementi linguistici di un idioma attuale e creativo. Tale libertà di “invenzione” raccoglie in eredità, su questo registro si pone la più nota produzione scultorea di

Paolo Delle Monache che, come in un'attrazione ipnotica infantile, forma una sorta di collage urbano variopinto, un capriccio artificiale e ideato, un gioco di incastri, esito di una ricerca subliminale di elementi edilizi decontestualizzati, facciate, prospetti, cupole, campanili, scorci della storia dell'architettura italiana che si accostano, aderiscono, si tengono in equilibrio in una maglia perforata di pieni e di vuoti, nell'ossessiva volontà di identificare nel ripetersi.

L'intendimento di Piranesi era di offrire una selezione di vedute capaci di innescare una riflessione sulla millenaria stratigrafia della città (dalle magniloquenti costruzioni imperiali alle basiliche paleocristiane, dalle grandiose fabbriche rinascimentali alle piazze del fasto seicentesco fino agli interventi contemporanei) ma anche di ordire un *pastiche* eclettico di motivi decorativi egizi, greci, etruschi e romani proposti in una sintesi di sapore barocco, inesauribile, prezioso repertorio di “vana leggiadria” per l'iconografia neoclassica, e persino di tentare un'avveniristica reinvenzione della *Roma quanta fuit*.

Alcuni degli schizzi di edifici che avevano catturato la sua attenzione, realizzati da Le Corbusier durante il

soggiorno romano del 1911, risentono della pratica della copia attraverso piccoli disegni di alcune *Vedute di Roma* di Piranesi, soprattutto quelle del Colosseo, che egli giudicava “très plastiques”. Una situazione analoga si era verificata quasi un secolo prima con Turner che aveva riprodotto al tratto tavole incise prima di riempire taccuini di disegni dal vero, le cui pagine, come strisce di fumetti, paiono anticipare la voga delle cartoline multi-soggetto all'affermarsi del fenomeno del turismo di massa.

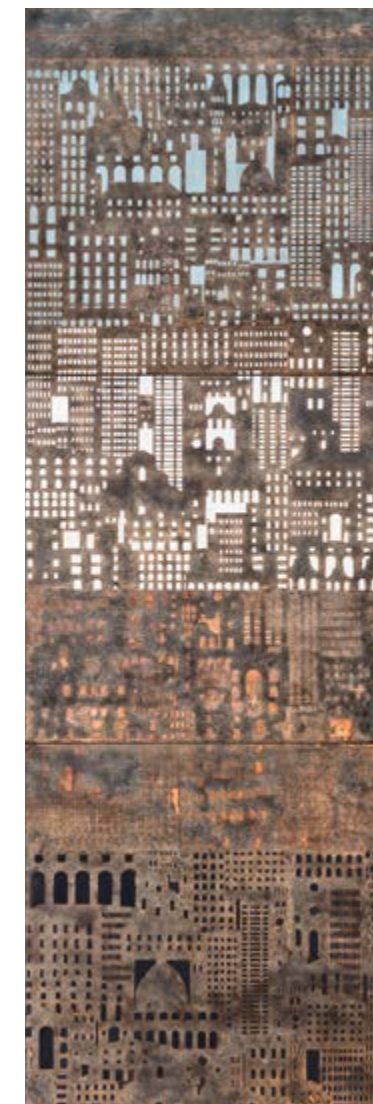
Un'assimilazione colta e una genesi grafica di questo procedimento troviamo anche in Paolo Delle Monache nelle cui opere ricorrono palazzi, chiese, torri, monumenti inequivocabilmente celebri del Bel Paese in una trama di nessi, di relazioni, di rimandi frutto tuttavia di sogni ad occhi aperti, di invenzioni oniriche, luoghi del cuore eppure traiettorie cartesiane, chiare ed evidenti nel loro significato semantico, sopravvivenze che su diversi livelli sono memoria di una storia di appartenenza.

Come accade in Piranesi, lo scenario della vita trascorsa e di quella presente rammenta la potenza del passato e la pochezza dell'uomo moderno, sovrastato dalla magnificenza degli

antichi e inserito in figure minuscole, contemplative, nel trascorrere ineluttabile del tempo che tutto muta in rovina. Un'archeologia quasi visionaria anche quella di Delle Monache, quindi, che cattura, sul filo dell'assenza, l'emotività del riguardante nel sentire sentimentale dell'artista, persino quando proprio le sagome umane diventano palinsesti architettonici come i personaggi plastici post-cubisti (il manager americano...) creati da Picasso nel 1917 per *Parade* o i figurini di Santuzza Calì disegnati per *Peppi, sperso per il mondo* di Tonino Conte (da Italo Calvino) andato in scena al Teatro Stabile di Genova nel 1973.

Dentro quadrati perfetti di acciaio ossidato e corrosivo che lasciano intravedere finestre rotonde a tutto centro, oculi ciechi senza volume di uno schema variato eppure costante, dischi aurorali, soli spenti che si levano nella notte, ruote ferme per un attimo, con la pittura Delle Monache crea invece il suo più recente, caleidoscopico paesaggio urbano affollato, sottratto d'un colpo alla fragilità aerea dei rosoni medievali, restituendo artificialmente nei trafori, bandita ogni velleità decorativa, con impre-

PIRANESI, *Veduta, nella Via del Corso, del Palazzo dell'Accademia istituita da Luigi XIV Re di Francia (...)* (particolare)



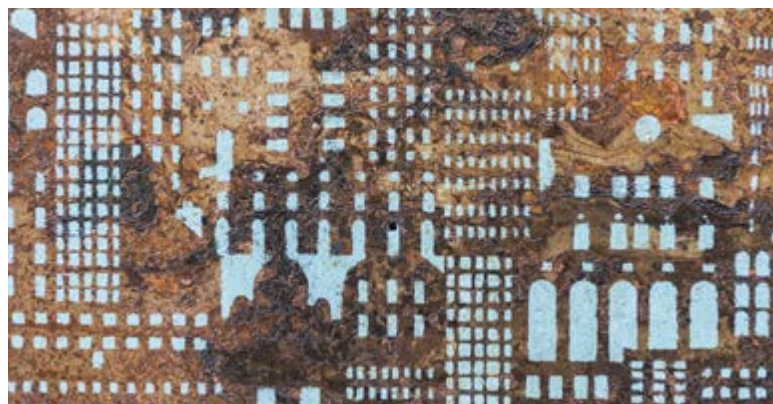
DELLE MONACHE, *Sedimentazioni IV*

vedibile calcolo, la dimensione rivelatrice degli attraversamenti luminosi, in una percezione che, richiedendo periodi lunghi e sedimentati, migra dall'istante all'eterno. Questi nuovi spazi sono strumenti di meditazione, che rispondono nondimeno a una razionalità impersonale, oggetti puri, platonici da contemplare per scoprire, in un momento di crisi della vita urbana, città invisibili perse e ritrovate dentro la materia: città, citando Italo Calvino, "fatte per accogliere il pensiero, per contenerlo e trattenerlo senza che si senta costretto, dove il pensiero trova il suo spazio, e il suo tempo, un tempo sospeso, come d'invito, d'attesa" (*Viaggio nelle città di de Chirico*, 1983).

In un elogio dell'utopia "discontinua" (Fourier), Paolo Delle Monache con il suo lavoro rigoroso, solo all'apparenza seriale, sotto l'egida metodologica del progetto, rinuncia via via a ogni esattezza topografica o verisimiglianza descrittiva, interpretando con sapienza l'ispirazione poetica piranesiana che non coincideva direttamente con l'oggetto fisico da inquadrare, ma aveva al centro dell'indagine non più l'ambiente reale ma la sua rappresentazione. In cerca di un assoluto equilibrio, ottenibile essenzial-

mente con il ritorno alla regola di una visione frontale, per niente arbitraria, cancella però alcune delle rivoluzionarie soluzioni adottate dall'architetto di Mogliano Veneto: la visione per angolo, l'asimmetria, la prospettiva multifocale e alterata... Ciò malgrado le città sottili e nascoste dello scultore mantengono un inquieto dinamismo e una vivacità imprevedibile. A unire i due Maestri una bicromia strutturale, connaturata tanto all'acquaforte quanto alla maniera pittorica di Delle Monache, che non disdegna di sottoporre a segrete morsure e misteriosi reagenti la lastra di metallo, per tormentare più in profondità le zone d'ombra, il buio diradato dal

susseguirsi e rincorrersi dei rettangoli delle finestre illuminate di un bianco lattiginoso, per scandire e sovrapporre i piani e irrorarli del rosso ferruginoso del tramonto o rubare luce a notturni di un'asfissia claustrofobica, quella dei gironi infernali delle sotterranee *Carceri d'invenzione*. L'artista ha trovato e adotta dunque un lessico capace di afferrare la memoria come spazio vibrante e di proiettarla in un'evanescenza sospesa, peraltro mai soffocata nella precisione lenticolare delle stampe piranesiane. Delle Monache ha spogliato finalmente i ruderi della loro enfasi ideologica e della loro funzione esemplare, affatto depotenziati



DELLE MONACHE, *La città e il tempo III* (particolare)



DELLE MONACHE, *La fragilità della città I* (particolare)

da un tragico straniamento, per cui la qualità estetica è esito di un costante e attento processo di sottrazione, di purificazione, di evocazione. Egli è riuscito a correggere l'unico difetto, lamentato già da Goethe nei fogli piranesiani, la mancanza del colore, che sa restituire nel suo incanto però in tonalità antinaturalistiche e simboliche che non troverebbero posto sulla tavolozza di un pittore realista, ormai immemori della tersa solarità romana scambiata con opache brume crepuscolari, se non nella raffinata congerie di disegni che, sul medesimo supporto abbacinante delle stampe, la carta, ripropongono talvolta moduli e temi delle prove maggiori ma hanno

spesso l'ardire di procedere in continuità con narrazioni ipertrofiche, senza fine, ispirate all'andamento lento del rilievo storico che si dipana, ammirato dall'autore, lungo il *volumen* delle colonne coelidi.

LE MORTE STAGIONI

Marco Meneguzzo

Di fronte alle incisioni di Piranesi, ho sempre provato un senso di metafisica inquietudine, molto molto attraente, come mi accade per certi film di fantascienza – mi viene in mente, ad esempio, “Prometeus”, cui non è estranea una bella rivisitazione dei personaggi di William Blake, dove quello che vedi è sovrastato da quello che immagini, grazie ad alcuni indizi di spaesamento. In Piranesi, in tutte le sue incisioni - dalle più famose “carceri d’invenzione” alle apparentemente descrittive “vedute” di Roma e dintorni – c’è qualcosa di sospeso, il senso che improvvisamente tutto possa precipitare in

qualche azione inaspettata, come nei sogni che stanno trasformandosi in incubi. Questo aspetto si rileva più nelle “vedute” che nelle “carceri”: qui il soggetto già mette sull’avviso lo spettatore, e poi si tratta da subito di “invenzione”, come dichiarato dall’autore, mentre nelle vedute chi guarda è ingannato dalla veridicità di ciò che vede, e che si può (potrebbe) verificare con un viaggio. Ma cosa rende inquietanti queste visioni? La “scala” dei personaggi che la abitano. Un artificio ben conosciuto da secoli e addirittura arrivato alle sublimi specializzazioni per cui i vedutisti realizzavano la veduta, mentre altri professionisti – i “figuristi” – aggiungevano le persone nella veduta. Con questa astuzia un vedutista come Francesco Guardi (tra l’altro contemporaneo di Piranesi, e veneto come lui) trasformava piazza San Marco a Venezia in un salotto quasi domestico, ingrandendo le figure in primo piano, e rendendole alte più o meno come l’architrave del portico delle Procuratie; al contrario, il nostro Piranesi ha trasformato gli inconsapevoli pastori della campagna romana che pascolano le pecore tra le rovine del passato in personaggi che visitano un giardino incantato,

PIRANESI, *Veduta delle Terme di Tito* (particolare)



di cui non comprendono le funzioni, ma che sicuramente prima era abitato da giganti (che non è detto non ritornino all'improvviso...). Tutto questo semplicemente rimpicciolendo le figure rispetto alle architetture, anzi, a ciò che resta di loro. Certo, c'è anche la grandiosità delle rovine reali rispetto alla regressione sociale dei nuovi abitanti di quegli spazi, che si trasforma subito in monito e rimpianto simbolici, perché è come affermare visivamente e concettualmente che gli antichi romani erano giganti rispetto agli abitanti odierni (e, poiché quelle opere d'arte sono senza tempo, questa considerazione vale anche per l'oggi, ovvero per noi...). Credo non sia stata inutile questa digressione storico-critica su Piranesi, per introdurre il lavoro di Paolo Delle Monache che si cimenta con questo autore a lui contemporaneo, dopo essersi cimentato pochi mesi fa con un altro artista contemporaneo come Osvaldo Licini. Quando un artista sceglie di confrontare il proprio lavoro con un maestro del passato è perché accetta la sfida tra maestro e allievo, dove il primo è maestro solo per una questione d'età (in questo caso, trecento e tre anni contro cinquantaquattro) e non per primato.

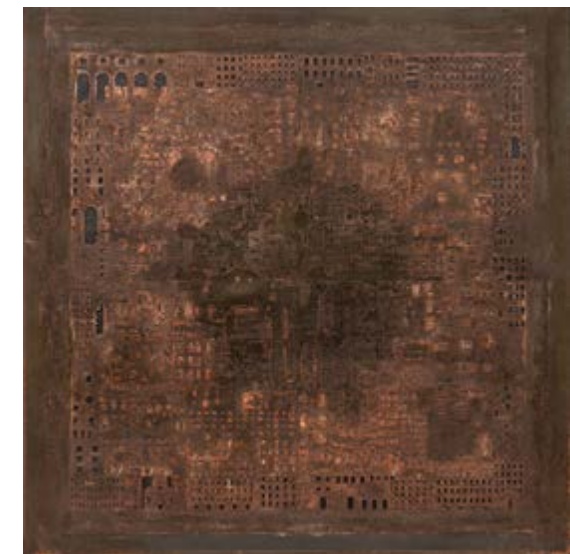
Non che Delle Monache non mostri riverenza, ma conta di più una sorta di fratellanza ideale, di un "fratello prodigo" che si manifesta all'altro, e gli dimostra, opere alla mano, la parentela stretta. Delle Monache ha sempre lavorato sulla città e sul rapporto tra questa e individuo, con atteggiamenti alterni tra l'uno e l'altra: ora la città prevale, ora l'individuo riesce ad essere solo con sé stesso. Molte volte, poi, il rapporto rischia di diventare conflittuale, e l'individuo appare schiacciato dalla città, come accade del resto ai pastori piranesiani: soltanto che questi sono inconsapevoli della forza della città, anche quando è ridotta in rovine, mentre l'individuo di Delle Monache è un abitante attivo di una città attiva, che concentra tutta la sua forza addosso alla persona, come la parabola di un radar – o più semplicemente un'antenna parabolica – concentra la sua forza in un punto preciso all'interno di essa. L'esempio è calzante, perché molte opere dello scultore bolognese (è nato a Roma, ma mi sembra più di indole bolognese...) sono costruite proprio in questo modo, con una grande parabola fatta di tutte le case e i palazzi della città e con una figura

rannicchiata nel "fuoco" ideale della parabola, come se tutte le energie e le forze – benigne e maligne – si concentrassero sulle spalle del singolo che non sempre ce la fa a reggerle (anche Atlante si è riposato per un po' cedendo alle spalle di Ercole il peso del mondo). Ma c'è anche un altro punto di vista, tutt'altro che secondario, che completa questa fratellanza extratemporale, ed è la "rovina": ancor più della città che sovrasta l'individuo, la "rovina" aggiunge quel senso di inattività, di vanitas, che si traduce molto spesso in malinconia: la intuiamo persino nella posizione contemplativa dei pastori piranesiani, e la ritroviamo nelle ultime opere di Delle Monache, da dove la figura umana è scomparsa, lasciando alla città che scompare quel senso di malinconia che la rovina ispira. In altre parole, l'individuo non c'è più, ma resta il suo sentimento, che lo fa "rientrare in campo" non visto, ma sentito, percepito. I lavori dedicati a questo confronto sono infatti apparentemente dedicati solo alla città, e le sue rovine sono piuttosto costituite da quel senso di progressiva sparizione che ispirano, grazie alla tecnica espressiva usata da Delle Monache. Sulla

lastra metallica – di ferro o di acciaio corten – un bassissimo rilievo prodotto anche dalle ossidazioni del metallo, degno dello "stiacciato" più estremo di Donatello o di Bernardo Rossellino, mostra l'impronta di una città, rappresentata come nelle xilografie tre/quattrocentesche, con le case e i palazzi che quasi si sovrappongono in un affastellarsi senza vuoti, che contemporaneamente sta svanendo sotto l'azione aggressiva della ruggine. "Città nel tempo", "Città nella storia", "Il tempo e la città", "Rovine", "Sedimentazioni", sono tutti titoli espliciti, che richiamano sempre il senso del divenire o, meglio, del corrodersi. È un tempo lentissimo, ma inesorabile; non si tratta di un trauma improvviso – una bomba atomica, per esempio -, ma di una quotidianità ripetuta per secoli, che l'artista riesce a concentrare non tanto nel tempo, ma nello spazio, secondo un'idea di "epifania", di illuminazione, di manifestazione improvvisa di un concetto o di un sentimento, che fa ripercorrere in un attimo il trascorrere dei millenni. Non ci sono più pastori tra le rovine, non c'è la cronaca di una situazione reale, anche se trasfigurata, come in Piranesi, ma c'è nella stessa misura,

benché sotto forma differente, quel senso di malinconia per le cose che si ripete ad ogni sguardo, perché chi possedesse una di queste opere di Delle Monache non potrebbe fare a meno, guardandola, di pensare che quella apparente fissità nasconde il brulichio della consumazione, e che già domani il progresso della ruggine – metafora visiva del tempo – avrà sgretolato un'altra frazione infinitesima di quella città.

DELLE MONACHE, *Rovine I*



IPSA RUINA DOCET

Nico Stringa

Prima dell'era digitale, la Possibilità – per definizione – era considerata molto più dotata e più ampia e profonda e alta della Realtà (mito e religione supportavano in modo formidabile quella impostazione). Ma oggi si parla di e si lavora sulla “realtà aumentata”, come se non fosse un paradosso o un ossimoro. Oggi il reale non è più l'inverso dell'impossibile, ma potremmo scriverlo come ciò che è “in-possibile”, dentro al possibile e dentro a tutto ciò che consideriamo tale. Il ragionamento potrebbe essere quindi sviluppato nei termini seguenti: c'è un qualcosa di impossibile? Bene, allora sarà reale, se solo

c'è volontà di procedere (se individueremo l'algoritmo adatto!). Il reale non più come presupposto, dunque, ma come “creato”, come creatura, come sequenza e conseguenza dell'impossibilità.

Non a caso è alle energie e alle imprese dei filosofi, degli scienziati e degli artisti che noi, anche inconsapevolmente, affidiamo il compito di inventare, cioè di entrare e scardinare i confini dell'esperienza, di sconfinare appunto, incrementando il visibile; ma in quei casi si trattava di fuga-dalla-realtà, non di realtà sfuggita alla mera possibilità.

Un artista come Piranesi ci può aiutare a uscire da questa difficoltà, proprio perché egli ha operato rovesciando tanti schemi precedenti; per esempio, facendo ricorso alla “rovina” per innalzare il maggiore encomio mai progettato all'idea stessa dell'architettare. La rovina è ricchezza, sovrabbondanza, ordine-disordine, realtà in divenire, splendore, esuberanza. Figura e allegoria dell'eternità del tempo, del ciclo vitale incessante, testimone e megafono della contraddizione vita-morte, nelle mani di un tempo rovesciato rispetto al rettilineo: né progresso né regresso, un'altra direzione.

PIRANESI, *Veduta del tempio di Ercole nella Città di Cora* (particolare)





ARTURO MARTINI, *Solitudine*

deforma e trasforma. Mi piace pensare che l'artista abbia lavorato già da tempo meditando sulla terracotta ad esemplare unico di Arturo Martini, intitolata *Solitudine*, risalente al 1932; vi si vede una casa sbrecciata con al centro un albero troncato e una panchina vuota; architettura e natura spoglie di figure umane, emblemi, come ha chiarito Martini, della scultura stessa. Era forse quella l'immagine che Delle Monache ha sviluppato nel ciclo degli "extra-luoghi" e che, sulla scorta del pensatore francese Marc Augé, ben noto all'artista e che sull'artista ha anche scritto, conosciamo come i "nonluoghi"? Ora la costante attenzione all'edificato

si concentra nella struttura del Rosone. Filtro di luce ed ombra, porta e ponte tra interno e esterno, finestra perfetta tra sacro e profano, il Rosone *irradia*.

Se la rovina rinvia alla temporalità della semiretta ripiegata su se stessa, dunque all'involuppo senza fine (l'idea implicita è l'infinito processo di un tempo rovesciato su di sé: di Rovina infatti non si dà in alcun modo l'esaurirsi); il Rosone, da parte sua, richiama la circolarità conclusa, ma non immobile, del pensiero: la circolarità permanente dell'essere e del pensiero.

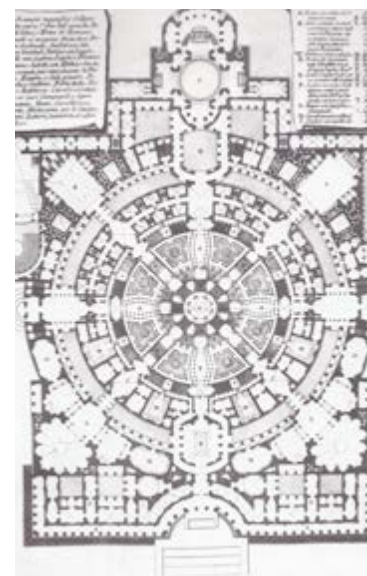
Una cosa è certa; dal suo occhio duplice, diurno e notturno, il Rosone contempla.

DELLE MONACHE, *Diario* (particolare)



Paolo Delle Monache, in molti anni di indagini e di opere, ha individuato tematiche analoghe, orchestrate con ironia e fantasia, svelando il lato 'luminoso' e cromaticamente nascosto del 'pessimismo' piranesiano e facendo comprendere che ironia non equivale a divertimento, ma che si tratta di un 'taglio' che procura conoscenza e distacco critico.

Molto spesso però Delle Monache ha affrontato il versante severo e esistenziale della questione, del tempo che passa e che trascina, che



PIRANESI

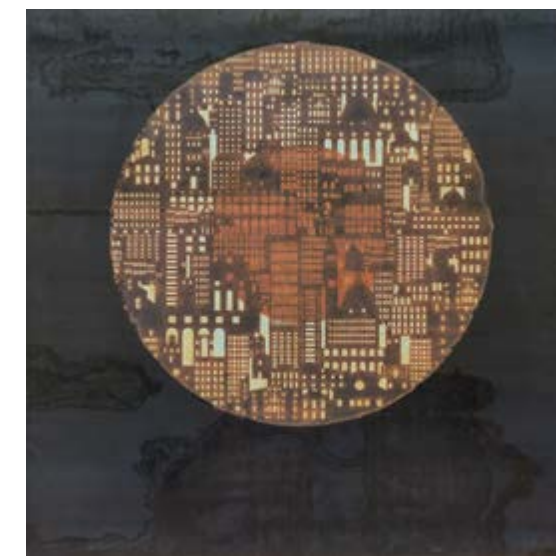
Era ora che qualcuno si accorgesse, da artista, che nel Rosone sono condensate le direttrici del pensiero estetico dell'Europa cristiana e non cristiana. Da un lato, nella Rovina, l'opera aperta del tempo ripiegato si configura come l'esito di una fine eternamente rinviata; nel Rosone, l'hortus conclusus del tempo perfetto, cristallizzato nell'elogio compiuto della circolarità in luce, si commisura nel duplice mandato, terreno e ultraterreno, fisico e metafisico. Oggi, noi, post-contemporanei,

ormai prossimi a mettere la parola fine sul mistero dell'origine del cosmo, siamo finalmente liberi di ripensare l'originario e il primordio, così come si era manifestato nelle intuizioni estetico-teologiche della tradizione, accettandone o no (la sostanza non cambia) le connotazioni poetiche.

Un esempio in questa direzione? Queste opere di Paolo Delle Monache raccolte in mostra, nelle quali l'artista raccoglie la duplice sfida di Piranesi: la Ruina da una parte, la città ideale

dall'altra, condensata nella forma simbolo del Rosone. Non è un caso, ne sono certo, che ci sia una certa affinità tra le grandi e notevoli schermate attuali di Delle Monache e la tavola piranesiana dedicata alla Pianta di ampio e magnifico Collegio.

DELLE MONACHE, *Rosone 2*

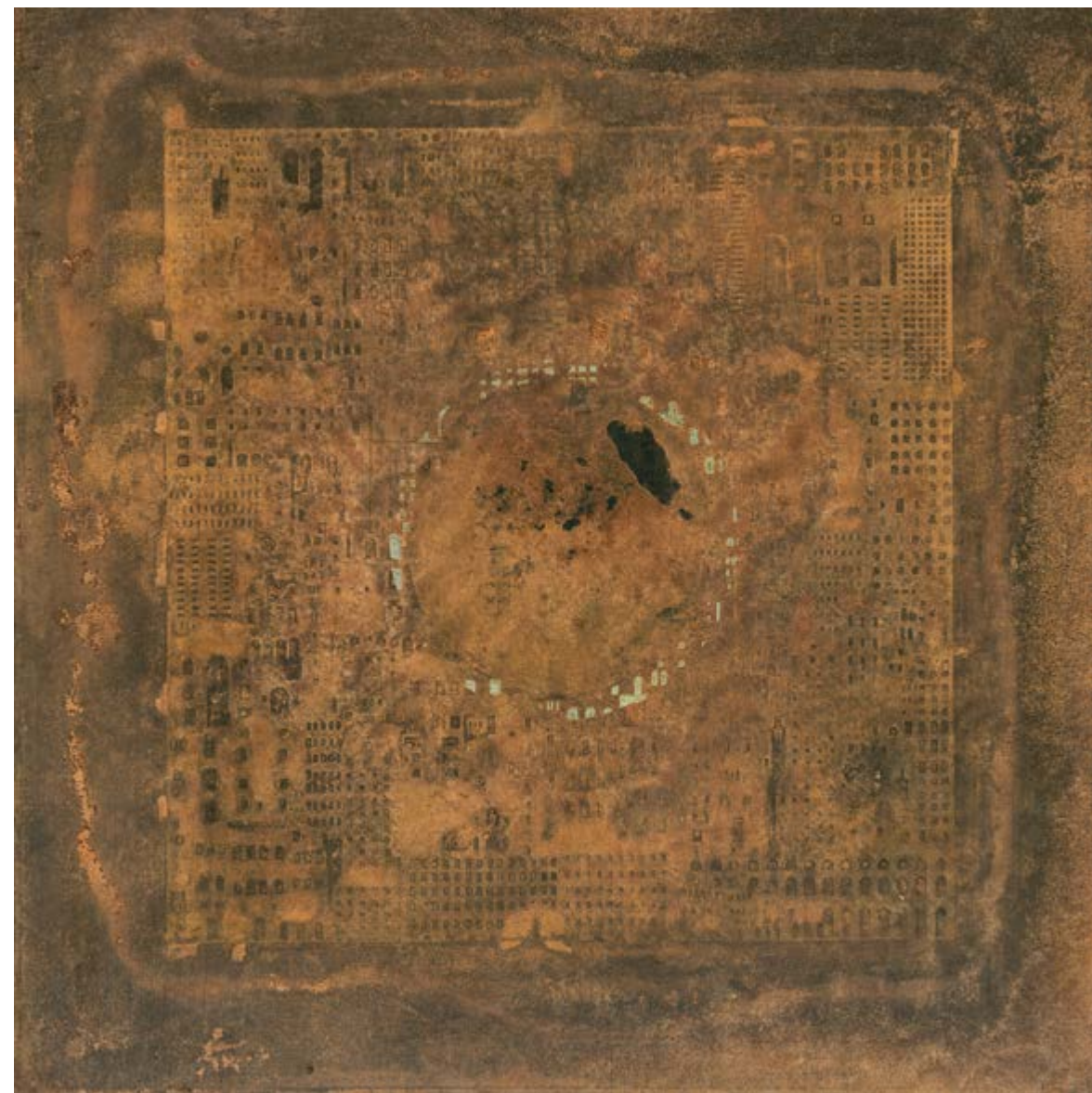


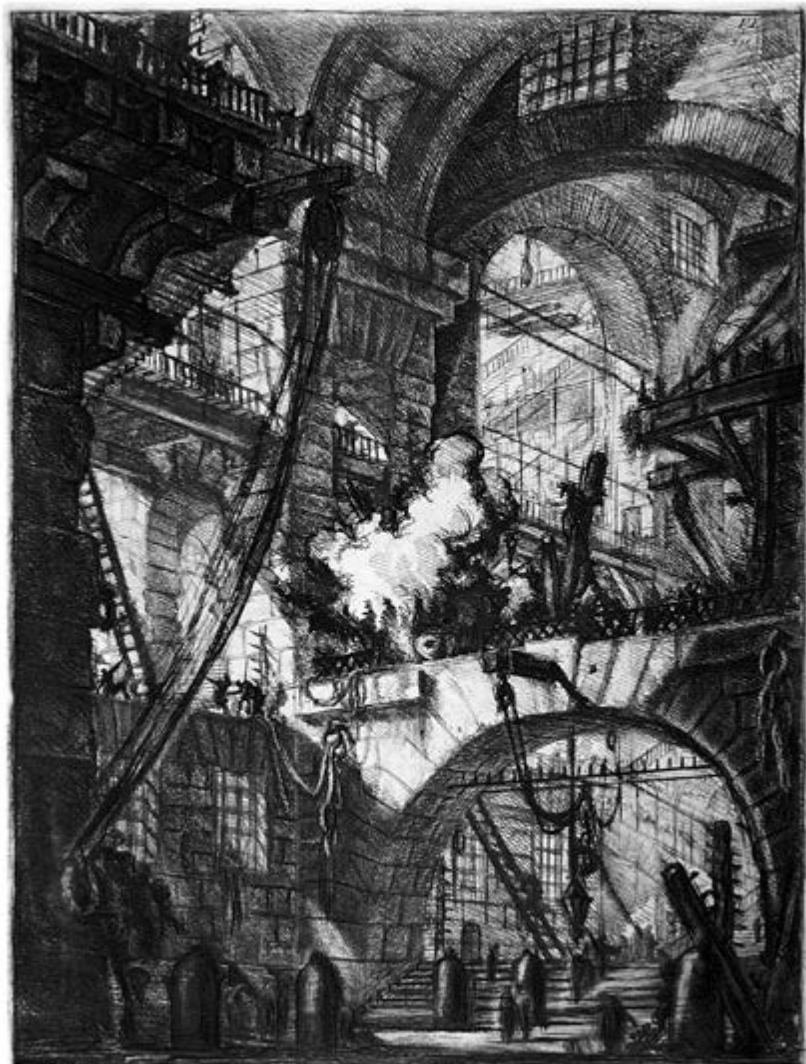
OPERE



PIRANESI
Veduta delle Terme di Tito, 1775 ca.
acquaforte, mm 482 x 704

A destra
DELLE MONACHE
Il Tempo e la città V, 2022
acrilico e ossidazioni su acciaio corten, cm 69,5 x 69,5





PIRANESI

Prospettiva di archi, al centro un braciere e fumo, 1745-50

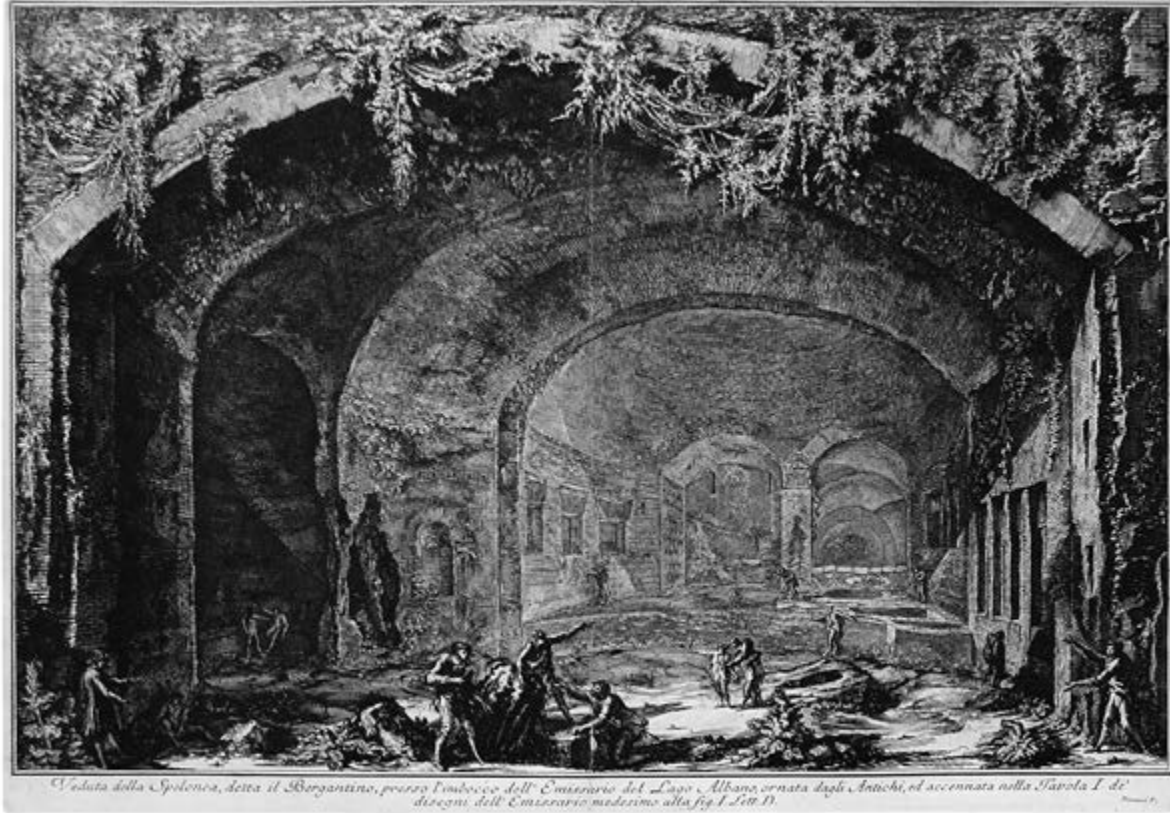
acquaforte, mm 545 x 401



DELLE MONACHE

**Sedimentazioni IV,
2022**

acrilico e ossidazioni su acciaio corten,
tre elementi, cm 208,5 x 69,5



PIRANESI

Veduta della Spelonca, detta il Bergantino, 1762-64

acquaforte, mm 409 x 624



DELLE MONACHE

Ponte, 2022

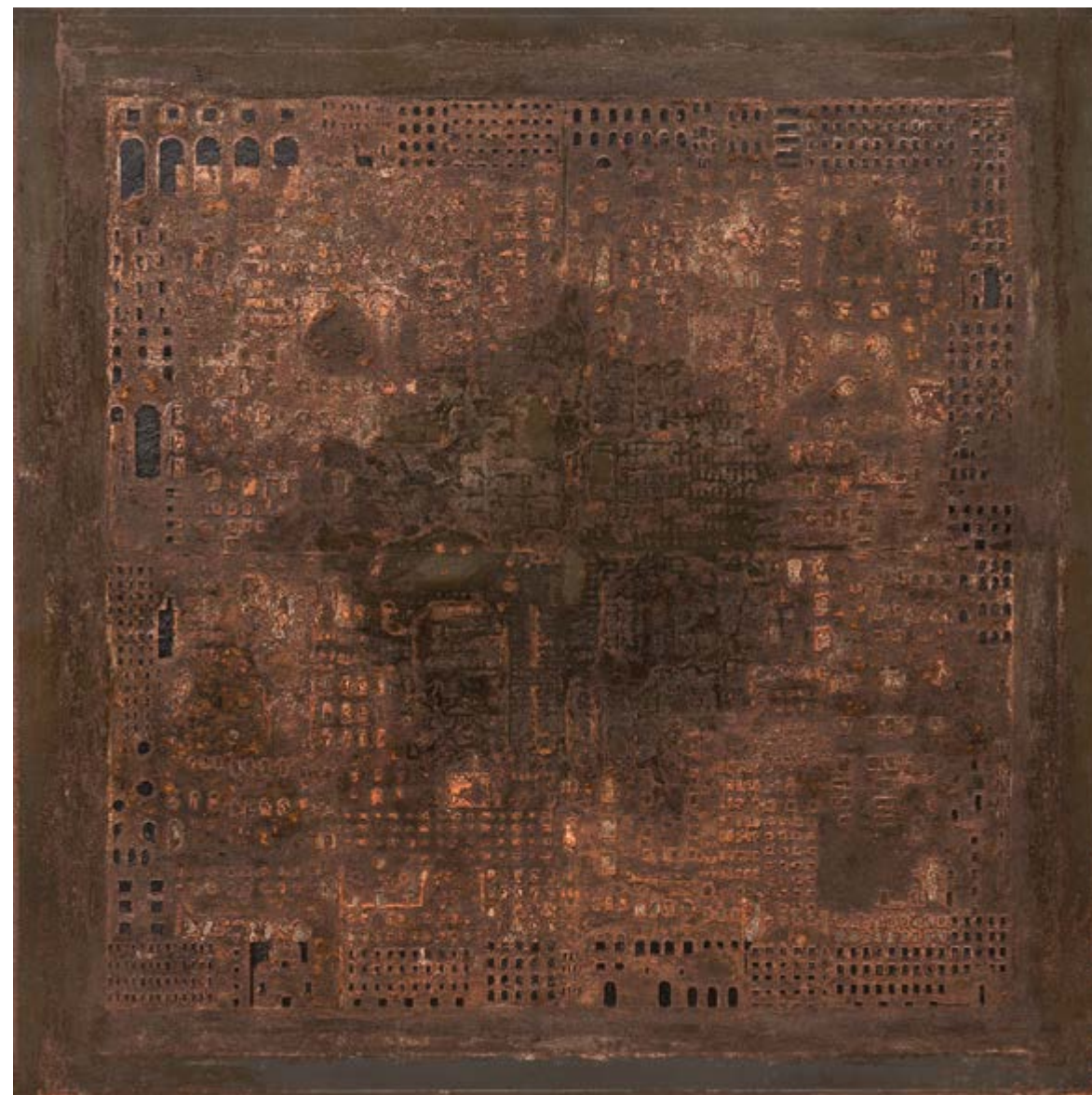
ossidazioni su acciaio corten, due elementi, cm 69,5 x 139



PIRANESI

**Vasto interno. Ai piedi di una grande scalinata due trofei,
a sinistra due grandi bandiere, 1745-50**

acquaforte, mm 551 x 402



DELLE MONACHE

Rovine I, 2021

acrilico e ossidazioni su ferro, cm 120 x 120



PIRANESI
**Veduta, nella Via del Corso, del Palazzo dell'Accademia
istituita da Luigi XIV Re di Francia (...), 1750-78**
acquaforte, mm 405 x 620

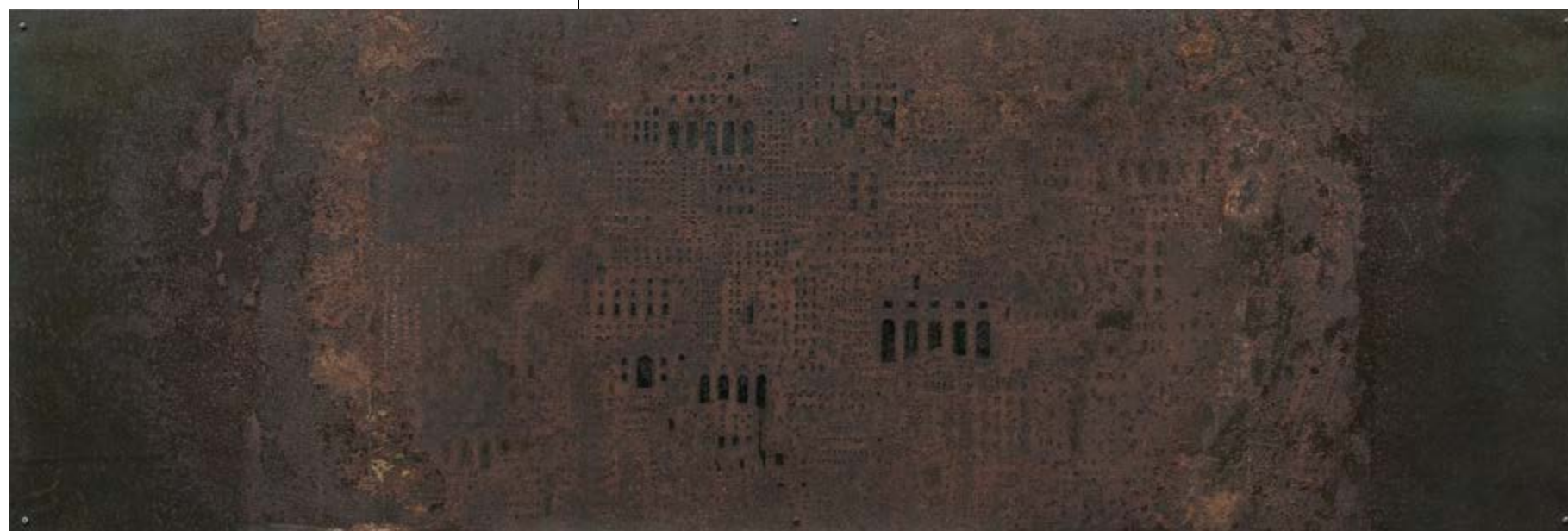
A destra
DELLE MONACHE
Rosone 1, 2022

acrilico e ossidazioni su acciaio corten, cm 144,5 x 144,5



A destra
PIRANESI
**Veduta degli avanzi del Castro Pretorio
nella Villa Adriana a Tivoli, 1770**
acquaforte, mm 376 x 666

DELLE MONACHE
Fossile di Metropoli II, 2019
acrilico e ossidazioni su ferro, cm 60 x 180





PIRANESI

Veduta della Villa Est(e)nse di Tivoli, 1773

acquaforte, mm 469 x 698



DELLE MONACHE

**Sedimentazioni III,
2022**

ossidazioni su acciaio corten,
tre elementi, cm 208,5 x 69,5