

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

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

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.

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 *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 sguardi 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, *TN*) 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, *TN*) 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

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.

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 ammantata 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.

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