



ALKEMICA

MARTIRIO E RINASCITA

MICHELANGELO GALLIANI

ALKEMICA
MARTIRIO E RINASCITA
MICHELANGELO GALLIANI

Roma, Biblioteca Casanatense, 4 giugno - 26 ottobre 2025
Rome, Casanatense Library, June 4 - October 26, 2025

Direttrice biblioteca / Library director

Cristiana Aresti

Mostra a cura di / Exhibition curated by

Lorenzo Fiorucci

Partner

Cristian Contini, Fulvio Granocchia
Galleria Cris Contini Contemporary

Coordinamento e progettazione / Coordinator & Project Manager

Sandra Sanson

Funzionario bibliotecario / Library officer

Maria Francesca Migliori

Ricerche e assistenza / Research and assistance

Maria Iannucci, Pietro La Tegola, Giulia Venti

Testi / Text

Lorenzo Fiorucci, Giovanni Gazzaneo, Pasquale Lettieri, Stefano Zuffi

Ufficio Stampa / Press office

Barbieri & Ridet

Traduzioni / Translations

Sara Galardi

Crediti fotografici / Credit photo

Enrico Turillazzi, Michele Stanzione

Photo & Video Maker

Laura Scatena

Foto di Copertina / Front Cover Photo

Michele Stanzione

Graphic Design

Giulio Mattiello

Vigilanza / Supervision

Associazione Nazionale Carabinieri, Roma

L'artista ringrazia / The artist wishes to express gratitude to

Cristian Contini, Fulvio Granocchia, Sandra Sanson, la galleria Cris Contini Contemporary, Lorenzo Fiorucci, Giovanni Gazzaneo, Pasquale Lettieri, Stefano Zuffi, Marika Ricchi, Maria Iannuci, Cristina Aresti, La Biblioteca Casanatense, Andrea Rossi, Giulio Murazzo, Simona di Rocco, Pietro Fidente, Michele Stanzino.

In collaborazione con / In collaboration with



www.comune.casarsadelladelizia.pn.it
www.casanatense.cultura.gov.it

INDICE / INDEX

LA SCULTURA COME FRAMMENTO:

Alchimia di San Sebastiano in Michelangelo Galliani 7

SCULPTURE AS FRAGMENT:

The Alchemy of Saint Sebastian in Michelangelo Galliani 13

MICHELANGELO GALLIANI. PER ASPERA AD ASTRA

di Pasquale Lettieri 19

MICHELANGELO GALLIANI. PER ASPERA AD ASTRA

by Pasquale Lettieri 21

BIBLIOTHECA MAGICA:

Alchimia ed esoterismo tra gli scaffali della Casanatense 39

BIBLIOTHECA MAGICA:

Alchemy and Esotericism among the Shelves of the Casanatense 41

MICHELANGELO, QUANDO LA VITA GENERA BELLEZZA

di Giovanni Gazzaneo 57

MICHELANGELO, WHEN LIFE GIVES BIRTH TO BEAUTY

by Giovanni Gazzaneo 61

L'ALCHIMIA DELLA STORIA

di Stefano Zuffi 79

THE ALCHEMY OF HISTORY

by Stefano Zuffi 81

ALTRE OPERE / OTHER ARTWORKS

..... 96

BIOGRAFIA / BIOGRAPHY

..... 139

APPENDICE / APPENDIX

..... 142



Sebastiano, 2024
Whole installation: Black Marquina marble and lead ceramic gold leaf wood and platinum ceramics



LA SCULTURA COME FRAMMENTO: ALCHIMIA DI SAN SEBASTIANO IN MICHELANGELO GALLIANI

di Lorenzo Fiorucci

*Poi che sarà la vita mia lontana
di giovinezza consunta
conterò le mie ceneri
dentro la propria urna,
e mi sembrerà come
d'un infortunio ch'era
un atto di valore:
una salma ravvolta
in una falsa bandiera.*

*Cesare Brandi*¹

In una ormai datata pubblicazione spagnola, interamente dedicata all'iconografia di san Sebastiano, Serafino Ricci nel 1924 sottolineava come il martirio del santo abbia affascinato nei secoli i migliori pittori e scultori della storia, soprattutto italiani. «Era atrayente el tema de la floreciente belleza de S.Sebastiàn. En él se relevaba la divina luz de la eterna idea. Algo de sobranatural emanaba de su cuerpo: reflejo del alma, misterio de la mística unión de hombre con Dios»². Una storia che per secoli ha scolpito l'immagine del santo nella mente dei protagonisti dell'arte italiana come: Luca Signorelli, Antonello da Messina, Giovanni Bellini, Cosmè Tura, Perugino, Tiziano, Veronese, Correggio, Guercino, Tiepolo, ma anche Corrado Cagli, Renato Guttuso e tanti altri che sono rimasti attratti da questo corpo statuario dal quale si riverbera una luce soprannaturale, divina, che vuole riflette l'anima.

Un tema che ha interessato, nella seconda metà del novecento, anche un altro artista, uno scultore italiano che ha fatto di questo tema l'oggetto più studiato della sua ricerca plastica. Leoncillo Leonardi (Spoleto 1915 – Roma 1968) già dal 1939 affronta infatti il tema con un'iconografia ancora tradizionale. L'immagine è quella del santo legato alla colonna con le mani dietro la schiena in attesa che il suo corpo venga martoriato dalle frecce dei soldati romani. Una scultura che può sembrare comune a tante altre che la storia ci ha tramandato, ma che in verità evidenzia un primo significativo cambio di passo nella lettura e nell'interpretazione di questa tipologia di rappresentazione.

Il santo, il cui corpo ha incarnato per secoli l'idea di bello maschile, diventando nel novecento anche emblema di una cultura omoerotica, viene rappresentato con un primo segno di decadenza fisica.

Il torace non ha più quella tonicità muscolare che per secoli è stata minuziosamente disegnata, ma appare flaccido quasi gonfio, i muscoli lentamente sembrano rilassarsi in un fluido di materia che scioglie la forma statuarica. Anche la testa, rivolta al cielo in un ultimo estremo tentativo di invocazione divina, perde la sua imperturbabile armonia.

Lontane nel tempo sono le immagini del volto disteso e pronto ad affrontare eroicamente il destino che gli ha riservato la sorte. All'opposto, l'interpretazione dello spoletino, tradisce un diverso stato d'animo: i capelli lunghi e scomposti, la bocca serrata in un ghigno di tensione che impedisce ogni sibilo, gli occhi sgranati in cerca di

¹ Cesare Brandi, In Sé, in Tutte le poesie, a cura di Aldo Perrone, Edizioni della Cometa, Roma 2023, p.90.

² Serafino Ricci, S.Sebastiàn, arte religioso, colección iconográfica, Sociedad editor de arte ilustrado, Madrid 1924, p.5.

un ultimo disperato appiglio di salvataggio, e le palpebre tumide che deformano il bel viso del giovane soldato sono i segnali più evidenti di un cambiamento nella interpretazione di quello che, fino a quel momento era l'idea iconografica del santo martire.

Leoncillo compie la prima significativa trasformazione del san Sebastiano, egli mette in scena la paura del martirio evidenziando la fragilità dell'uomo più che la sacralità del miracolo. Una rappresentazione che ha anche un sapore politico, se non proprio contestativo - con il richiamo alle forme decadenti e neo barocche di Scipione - denuncia l'intento polemico verso l'idea dell'uomo forte e monumentale che in quegli anni andava promuovendo il totalitarismo italiano. Inoltre, la visione "Nietzschiana" di un Dio ormai morto, lasciando l'uomo solo a ripensare alla propria sorte, sembra trovare piena espressione plastica proprio in questa opera³.

Dovranno passare circa venti anni e una profonda crisi esistenziale, personale e sociale, prima che Leoncillo tornasse ad affrontare il tema senza abbandonarlo più per il resto dei suoi giorni. La nuova versione del san Sebastiano, che si rivela con le prime opere nel 1960, inaugura il decennio del boom economico italiano e certifica l'avvenuta "rinascita" dell'uomo e della società.

Se la bellezza, tradizionalmente intesa, già nella prima versione non era più una prerogativa identitaria del santo, nell'evoluzione ultima del soggetto svanisce anche l'idea di uomo che si disgrega completamente.

D'altra parte dopo Hiroshima è difficile dare un volto all'umanità, e l'arte risponde con il linguaggio informale per tentare di risolvere la crisi dell'immagine ricercando un lessico espressivo che determini, quantomeno, la ferita interiore dell'uomo.

Un'immagine che in Leoncillo deriva dalla pura materia informe, un ammasso di terra che talvolta ha rimandi naturalistici, mentre altre è pura carne da macello che evocano espliciti riferimenti a dipinti di Carracci, Soutine, ma anche Guttuso e Bacon. Sono queste le visioni che si palesano allo sguardo di chi incrocia le numerose versioni del san Sebastiano informale di Leoncillo.

Una visione che è l'inedito risultato del fare scultura, non più imitativa di una figura, ma somma di un fare, di un'azione che nasce come urgenza interiore, un sentimento che nel suo concretizzarsi - in un procedimento per sedimentazioni di materia, scavi e tagli - genera l'idea e dunque la forma finita. Lo stesso Leoncillo dichiarerà «Ora io cerco l'immagine, ma nello stesso tempo sono contrario a ciò che si definisce all'infuori della pura espressione dell'esistente. Sono contrario all'immagine "antica" che descrive "mito" [racconto], come sono contrario all'immagine astratta che descrive idea formale»⁴.

Era necessario tirare brevemente le fila di un discorso attorno all'idea stessa di arte e in particolare di scultura e di come questa si sia trasformata nel giro di un breve volgere di anni, rimescolando i canoni stessi del fare artistico.

Da quella materia informe rinasce san Sebastiano come metafora interiore dell'uomo. Un processo trasformativo, "alchemico" che Leoncillo, da artista di terra, più che altri, applica quotidianamente seguendo passo dopo passo tutte le reazioni di trasformazione della materia, la fase umida dell'argilla fino a quella calda, che nasce dalla interazione con il fuoco.

Un approccio di riflessione analogo, ma diverso nel processo, lo compie oggi, nel suo tempo, anche Michelangelo Galliani (Montecchio Emilia 1975). Anch'egli attratto da una nuova interpretazione di san Sebastiano, attraverso il quale rielabora la metafora alchemica di morte e rinascita dell'uomo nella sua lenta acquisizione di autocoscienza.

Una lettura, quella di Galliani, che nell'anno del Giubileo 2025 assume un significato spirituale insito nell'opera, oltre

che simbolico, e che invita a riflettere in modo metaforico sul continuo processo di trasformazione del mondo, delle materie e degli uomini. Processo in cui l'arte, ed in particolare la scultura, assume un ruolo narrativo, oltre che una nuova sintassi comunicativa, propria del nostro tempo, giocata interamente sull'idea di frammento.

La scultura di Galliani sublima il ciclo di martirio e rinascita in una trasformazione alchemica, che riflette la condizione quotidiana dell'essere, nella sua duplice natura materiale e spirituale.

Arturo Schwarz ci ricorda infatti, come l'alchimia si divide già dai tempi dei presocratici in una doppia lettura: alchimia spirituale e alchimia operativa. Nella seconda interessano più le componenti laboratoriali, quasi una proto chimica sperimentale, dove tuttavia permane, anche se defilato, l'elemento spirituale che invece è l'essenza dell'alchimia più autentica e nobile, il cui scopo è quello di acquisire conoscenza di se attraverso un cammino iniziatico⁵.

Galliani mette in scena, nel salone monumentale della biblioteca Casanatense, la metafora di questo cammino, visualizzata in un'installazione ambientale in cui il protagonista è ancora Sebastiano la cui santità è tuttavia celata, se non proprio perduta.

Sebastiano, nella visione di Galliani, torna ad essere uomo con la sua iconografia tradizionale caratterizzato da una bellezza nuovamente classica, monumentale, ma tuttavia mutila. Parziale come la memoria umana, fragile come l'essere contemporaneo.

Il frammento di Sebastiano, realizzato in marmo nero marquinia e piombo, occupa il centro della scena, disteso su un fianco il suo corpo è trafitto da lance d'oro. È questo un involontario tributo alla battaglia di San Romano di Paolo Uccello, ma allo stesso modo, le lunghe lance - che nell'installazione costellano la parte centrale del salone della biblioteca - hanno la duplice funzione di "raccontare" il martirio in modo storico e, soprattutto, di rompere attraverso un elemento astratto, l'orizzontalità dell'ambiente, dando slancio verticale alla scena. Infine, la presenza dell'oro, trasforma questi strumenti di morte in raggi luminosi quasi, silenziosamente a rimarcare, la presenza di una volontà divina che accoglie ed anzi indica la via della salvezza attraverso il martirio.

Un'installazione che si colloca tra il sensibile e l'intelligibile, spazio di collegamento, membrana visibile attraverso cui accedere a universi sensoriali indefinibili con la sola logica razionale, ma che coinvolge - attraverso materie, immagini, frammenti, forme e simboli - la componente più emozionale di un pubblico che sa vedere oltre il visibile.

Nelle vetrine, che contornano l'installazione, accanto a scritti alchemici e stampe antiche raffiguranti il martirio del santo, l'artista rende tangibile il processo di trasformazione della materia: Nigredo, Albedo e Rubedo. Infine, all'ingresso del salone, la Vanitas, incarnata da un teschio, da cui nasce un germoglio, ci ricorda la caducità dell'effimero e la transitorietà della vita. Un memento mori che riporta l'umanità alla sua temporalità e alla sua insuperabile essenza carnale, l'opera diviene dunque attuale nel suo messaggio perturbante. L'immagine definita che da Galliani della morte, e che ricorre in tutta l'opera, documenta un cambio di paradigma del nostro tempo. Da una visione tardo novecentesca di speranza di vita, in una concezione ancora ottimistica del futuro, a una necessità di passaggio verso una inevitabile tendenza di morte, non necessariamente pessimistica, ma inesorabilmente concreta nella realtà di questo tempo.

In questo egli è estremamente sensibile nel registrare, seppure mai in modo esplicito né tantomeno didascalico, la realtà contemporanea. Infatti, anche se ancora oggi l'arte non è partecipe come in passato ai fatti del mondo, Galliani sembra ammonire, senza alcun giudizio morale, il furore disimpegnato della società rimarcando una posizione contraria ad ogni teorizzazione di un futuribile di Homo deus⁶, e all'opposto evidenziando l'imperfezione dell'essere

³ Friedrich Nietzsche, Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno, Adelphi, Milano 1984.

⁴ Leoncillo Leonardi, Leoncillo Piccolo diario 1957-1964, a cura di Marco Tonelli, Skira, Milano 2018, p.46.

⁵ Arturo Schwarz, Cabalà e alchimia, Collana Elefanti saggi, Garzanti, Milano 1999, p.20.

⁶ Yuval Noah Harari, Homo Deus. Breve storia del futuro, Bompiani, Milano 2015.

umano e la sua naturale incapacità di resistere alla morte.

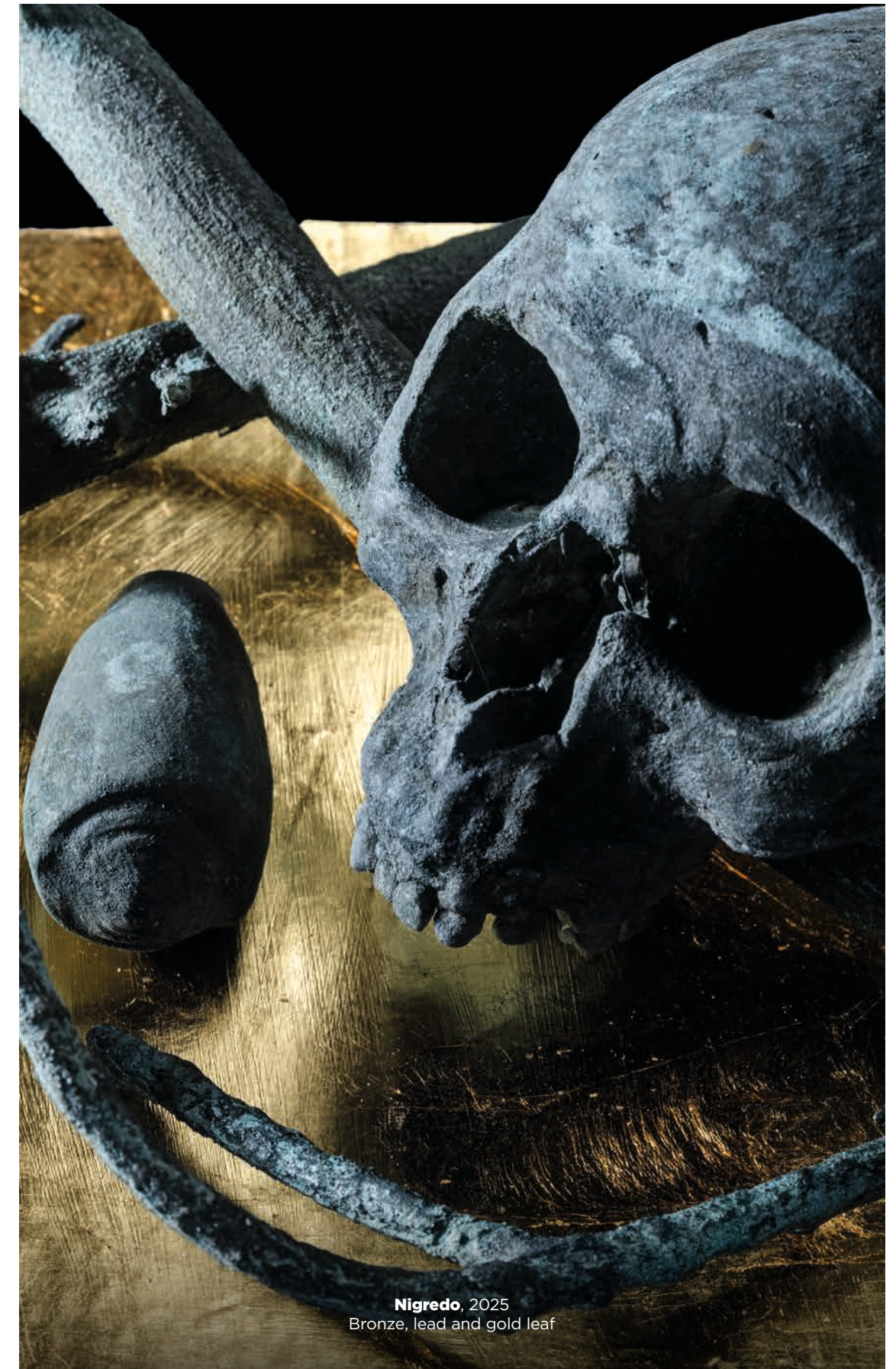
Con questa installazione lo scultore emiliano si fa demiurgo di un percorso fisico e metafisico, che racchiude non solo le opere sistemate nel centro del salone e nelle teche, ma tutto l'ambiente della biblioteca che, con i suoi libri sulle scienze primordiali, sulla spiritualità, le religioni e la filosofia invita a gradualí avvicinamenti verso la piena conoscenza di sé.

È questo il senso di un cammino iniziatico, è questo il concetto stesso di alchimia, un avanzamento per gradini: ad ogni passo una trasformazione, un mutamento, una sconfitta, una ferita che equivale a un martirio e poi la morte come metafora dell'abbandono della vecchia immagine di sé.

È qui che interviene l'idea di Nigredo, maturazione della materia non solo o necessariamente materia fisica, ma essenza della materia dell'essere. Una maturazione che è decomposizione della forma iniziale verso uno stadio primordiale per poi accedere ad una mutazione ulteriore e quindi l'Albedo. La pagina bianca da cui ripartire verso una rinascita che apre l'essere a nuovi orizzonti di conoscenza dell'uomo e della sua natura, fino al completamento finale: il Rubedo, la fase rossa di piena e raggiunta consapevolezza, come una fenice rinata dalle sue ceneri, finalmente pronta per affrontare un nuovo viaggio.

Il non detto di questo processo è dunque la conoscenza dell'essere, che per i greci antichi andava a qualificare l'alchimista equiparandolo al poeta: colui che unisce la parte creativa a quella tecnica e che per comprendere la materia la identifica con il proprio corpo e alla propria mente. Lo si legge in modo esplicito anche negli scritti di Leoncillo che identifica i suoi più reconditi pensieri con la materia che diviene il suo corpo: «La creta è come carne mia, un processo di identificazione assoluto le cui premesse espressive le so ad una ad una»⁷. E se per lo spoletino l'immagine nasce da un diverso modo di fare scultura, per azioni più che per imitazione del reale, per Michelangelo Galliani l'immagine nasce da un frammento di materia naturale: la pietra e il marmo sulla quale interviene in modo tradizionale. È questa la caratteristica della sua scultura all'apparenza costruita come nel più classico dei modi - quella che Buonarroti definiva l'arte più nobile realizzata per via di levare, con martello e scalpello - ma che Galliani coniuga con l'idea di frammento come emblema del nostro tempo non più lineare ma rapsodico nel suo febbrile dipanarsi. Galliani usa il frammento come elemento base per una narrazione che raccoglie la storia, la letteratura e che gradualmente, colpo su colpo si fa prima scultura, poi ambiente e infine architettura scenica. Egli attiva un dispositivo di comunicazione che coinvolge elementi naturali, libri e oggetti, collocandoli nel cuore di uno spazio di conservazione della memoria: la biblioteca. Qui, i frammenti letterari, le storie e i miti custoditi da secoli nelle pagine di migliaia di volumi non fanno solo da sfondo all'installazione, ma ne diventano parte attiva, amplificandone il significato e avvolgendola con la loro presenza viva. Il frammento diviene scultura ma è anche un taglio narrativo consapevole, l'artista decide cosa mostrare e cosa no. Tagliare la visione significa ribaltare la rappresentazione tradizionale per rendere visibile il punto di vista dell'artista, del suo modo di capire e di leggere il mondo. In questa ottica Sebastiano non è più una figura intera, ma frammento di ciò che era il mito, l'artista non nasconde né camuffa con artifici la frattura del corpo, ma la esalta come elemento ormai connaturato all'uomo, e alla materia dell'uomo. Sono cicatrici di un vissuto che più che personale diviene universale coinvolgendo la storia dell'umanità. Una storia di martirio e rinascita, di nigredo e albedo, che ciclicamente — quasi come un destino già scritto — si ripete dall'inizio dei tempi, trascinando con sé ogni cosa. Un processo, sembra suggerire l'artista, inscritto nella storia stessa dell'universo: un eterno ritorno di morte e rinascita, su cui nulla e nessuno può davvero intervenire.

⁷ L. Leonardi, Leoncillo Piccolo diario... cit., p.36.



Nigredo, 2025
Bronze, lead and gold leaf



SCULPTURE AS FRAGMENT: THE ALCHEMY OF SAINT SEBASTIAN IN MICHELANGELO GALLIANI

by Lorenzo Fiorucci

*Then what will my life be, far away,
youth worn and faded,
I will contain my ashes
within their own urn,
and it will seem to me like
a misfortune that once was
a gesture of courage:
a corpse wrapped
in a false flag.*

*Cesare Brandi*¹

In an early 20th-century Spanish publication entirely dedicated to the iconography of Saint Sebastian, Serafino Ricci, in 1924, highlighted how the saint's martyrdom has, over the centuries, captivated many of the greatest painters and sculptors in history—particularly Italian artists. “The theme of Saint Sebastian's blooming beauty was captivating. In him, the divine light of the eternal idea was revealed. Something supernatural emanated from his body: a reflection of the soul, the mystery of the mystical union between man and God.”² A story that, for centuries, has shaped the image of the saint in the minds of major figures in Italian art, such as Luca Signorelli, Antonello da Messina, Giovanni Bellini, Cosmè Tura, Perugino, Titian, Veronese, Correggio, Guercino, Tiepolo, and, in more recent times, Corrado Cagli, Renato Guttuso, among many others who were drawn to this statuary body from which radiates a divine, supernatural light, intended to reflect the soul.

This theme also intrigued, in the second half of the twentieth century, another artist: an Italian sculptor who made this subject the focal point of his sculptural research. Leoncillo Leonardi (Spoleto 1915 – Rome 1968) began addressing the theme as early as 1939, initially through a still traditional iconography. The image depicts the saint tied to a column, hands behind his back, awaiting his body to be pierced by Roman arrows. At first glance, the sculpture may appear common, akin to many others handed down through history, but in truth it reveals a first significant shift in the reading and interpretation of this type of representation. The saint—whose body for centuries embodied the ideal of masculine beauty, and who in the twentieth century also became a symbol of homoerotic culture—is here depicted showing the first signs of physical decline.

His torso no longer bears the muscular firmness that, for centuries, had been so meticulously rendered—it appears flaccid, almost swollen, with muscles gradually relaxing into a fluid mass of matter that dissolves the sculptural form. Even the head, turned upward in one final desperate attempt to invoke the divine, loses its unshakable harmony.

Gone are the images of a serene face, ready to confront with heroic dignity the fate reserved by destiny. In stark

¹ Cesare Brandi, *In Sé*, in *Collected Poems*, edited by Aldo Perrone, Edizioni della Cometa, Rome 2023, p. 90.

² Serafino Ricci, *S. Sebastián, arte religioso, colección iconográfica*, Sociedad Editora de Arte Ilustrado, Madrid 1924, p. 5.

contrast, Leoncillo's interpretation reveals a very different inner state: long disheveled hair, a mouth clenched in a grimace of tension that stifles any whisper, wide eyes searching for a final desperate foothold of salvation, and swollen eyelids that deform the once-beautiful face of the young soldier—all of these are the clearest signs of a shift in the portrayal of the saint and martyr.

Leoncillo enacts the first significant transformation of Saint Sebastian, staging the fear of martyrdom and emphasizing human fragility more than the sanctity of the miracle. It is a representation with political overtones—if not explicitly oppositional—with its decadent and neo-Baroque forms reminiscent of Scipione, signaling a critique of the “strong” monumental human ideal promoted by Italian totalitarianism of the time. Furthermore, the Nietzschean vision of a dead God, leaving man alone to reflect on his own fate, seems to find its full plastic expression in this very work.³

It would take nearly twenty years and a deep personal and social existential crisis before Leoncillo would return to the theme— never to abandon it again for the rest of his life.

His new version of Saint Sebastian, first revealed in the early 1960s, marked the beginning of Italy's economic boom and testified to a “rebirth” of both man and society.

If traditional beauty was no longer a defining trait of the saint in the first version, in the final evolution of the subject the very idea of man dissolves entirely.

After Hiroshima, it became difficult to assign a face to humanity, and art responded through the language of informality, attempting to resolve the crisis of representation by searching for an expressive vocabulary capable of revealing, at the very least, the inner wounds of humankind.

In Leoncillo's work, this image emerges from pure, formless matter—a mass of clay that at times suggests naturalistic references, and at others becomes mere flesh, evoking clear parallels with the paintings of Carracci, Soutine, as well as Guttuso and Bacon.

These are the visions that reveal themselves to those who encounter the many informal interpretations of Saint Sebastian by Leoncillo.

A vision that emerges as the unprecedented result of sculptural practice—no longer imitative of a figure, but the culmination of an action born from an inner urgency. A sentiment that, in its realization —through a process of sedimentation, excavation, and incision—gives rise to the idea and thus to the final form. Leoncillo himself stated:

“Now I seek the image, but at the same time I reject what is defined outside the pure expression of existence. I oppose the ‘ancient’ image that narrates myth [narrative], just as I oppose the abstract image that describes formal ideas.”⁴

It was necessary to briefly trace a discourse on the very concept of art— and sculpture in particular—and how it changed in just a few decades, reshaping the very canons of artistic creation.

From that formless matter, Saint Sebastian is reborn as an inner metaphor of man. A transformative, “alchemical” process that Leoncillo— an artist of earth more than others —applies daily, following step by step all the material transformations, from the wet phase of clay to the fiery phase born of interaction with fire.

A similar approach —though different in process—is undertaken today by Michelangelo Galliani (Montecchio Emilia, 1975). Drawn as well to a new interpretation of Saint Sebastian, Galliani reworks the alchemical metaphor

of death and rebirth of man in his gradual journey toward self-awareness.

Galliani's reading of the subject—especially in the context of the Jubilee year 2025— carries spiritual as well as symbolic meaning, inviting a metaphorical reflection on the ongoing transformation of the world, matter, and mankind. A process in which art—and sculpture in particular—takes on a narrative role, as well as a new communicative syntax unique to our time, one entirely built around the notion of the fragment.

Galliani's sculpture sublimates the cycle of martyrdom and rebirth into an alchemical transformation that mirrors the everyday condition of being, in its dual material and spiritual nature. Arturo Schwarz reminds us that alchemy has, since the Presocratics, carried a dual interpretation: spiritual and operative. The latter is concerned with laboratory procedures, a proto-scientific experimentation, though still imbued—albeit subtly—with the spiritual essence that defines noble alchemy: the journey of self-knowledge.⁵

Galliani stages the metaphor of this journey in the monumental hall of the Casanatense Library, with an immersive installation in which the protagonist is once again Sebastian—though his sanctity is hidden, if not entirely lost.

In Galliani's vision, Sebastian once again returns to be a man—rendered through a traditional iconography, marked by a beauty that is at once classical and monumental, yet nonetheless mutilated. Partial, like human memory; fragile, like the contemporary condition.

This fragment of Sebastian, sculpted in black Marquina marble and lead, lies at the centre of the scene. Reclining on one side, his body pierced by golden spears. It is, perhaps involuntarily, a tribute to The Battle of San Romano by Paolo Uccello. Yet at the same time, the long spears—scattered throughout the central nave of the library—serve a dual function: they recount the martyrdom in historical terms while also breaking the horizontal plane of the environment through abstract vertical thrusts that energize the scene.

Lastly, the use of gold transforms these weapons of death into luminous rays, silent reminders of a welcoming divine presence guiding the way to salvation through martyrdom.

The installation is poised between the sensible and the intelligible: a liminal space, a visible membrane through which to access sensory universes that logic alone cannot contain. Through materials, images, fragments, forms, and symbols— the work engages the emotional core of those who can see beyond the visible.

In the display cases surrounding the installation, alongside alchemical writings and antique prints of the saint's martyrdom, the artist makes the matter's transformation tangible: Nigredo, Albedo, and Rubedo. At the entrance to the hall, a Vanitas—a skull from which a sprout emerges—reminds us of life's ephemeral nature and transience. This memento mori draws humanity back to its temporality and insurmountably carnal essence. The work thus becomes disquietingly relevant in its message. Galliani's unflinching portrayal of death, recurring throughout the installation, signals a paradigm shift in our time: from a late 20th-century optimism about life to a concrete and inevitable recognition of death—not necessarily pessimistic, but undeniably concrete.

In this, Galliani shows great sensitivity in registering contemporary reality—subtly, never didactically. Though today's art may not engage with world events as directly as in the past, the artist seems to issue a silent and devoid of moral judgement warning against the disengaged fury of modern society. He expresses opposition to every utopian vision of a future Homo Deus⁶, instead highlighting human imperfection and the natural inability to defy death.

With this installation, the Emilian sculptor becomes the demiurge of a physical and metaphysical journey—one

³ Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra: A Book for All and None*, Adelphi, Milan 1984.

⁴ Leoncillo Leonardi, *Leoncillo. Small Diary 1957-1964*, edited by Marco Tonelli, Skira, Milan 2018, p. 46.

⁵ Arturo Schwarz, *Kabbalah and Alchemy*, Elefanti Saggi Series, Garzanti, Milan 1999, p. 20.

⁶ Yuval Noah Harari, *Homo Deus: A Brief History of Tomorrow*, Bompiani, Milan 2015.

that encompasses not only the works set in the centre of the hall and within the vitrines, but the entire library itself. Filled with books on primordial sciences, spirituality, religion, and philosophy, the library invites gradual steps toward self-knowledge.

This is the essence of an initiatory journey, the very concept of alchemy—an ascent by degrees: step by step transformation, each stage a change, a defeat, a wound that becomes martyrdom—and then, death, as a metaphor for abandoning the old image of the self.

Here enters the idea of Nigredo—the maturation of matter, not just physical, but the essence of being. A process of decomposition of the original form into a primordial state, leading to Albedo: the white page from which rebirth begins—a new opening toward human self-understanding, culminating in Rubedo: the red phase of full awareness. Like a phoenix reborn from its ashes, ready for a new journey.

What remains unspoken in this process is the pursuit of self-knowledge. For the ancient Greeks, such knowledge elevated the alchemist to the status of poet: one who unites creative impulse with technical mastery, and who understands matter by identifying with their own body and mind. This notion is clearly expressed in the Leoncillo's writings, where he describes a total identification with the material: "Clay is like my flesh, an absolute process of identification whose expressive premises I know one by one."⁷

And while for Leoncillo, the image is born from action more than imitation—from doing rather than representing—for Michelangelo Galliani, the image originates from a fragment of natural matter: stone and marble, shaped using traditional methods. His sculptural language appears classical — in the noble "subtracting" method of Michelangelo, with chisel and mallet — but Galliani combines it with a contemporary vision of the fragment as a symbol of our time: no longer linear, but rhapsodic in its feverish unfolding. Galliani uses the fragment as the foundation for a narrative that gathers history and literature, gradually evolving—stroke by stroke—into sculpture, environment, and ultimately into scenographic architecture. He activates a communicative device that brings together natural elements, books, and objects, placing them in the heart of a memory-preserving space: the library. Here, the literary fragments, ancient stories, and myths—safeguarded for centuries within thousands of volumes—do not merely form a backdrop to the installation, but become active participants, amplifying its meaning and enveloping it with their living presence.

The fragment becomes sculpture, but also a conscious narrative cut: the artist chooses what to reveal and what to conceal. To cut the image is to overturn traditional representation, offering the artist's point of view and interpretation of the world. In this context, Sebastian is no longer a whole figure, but a fragment of what the myth once was. The artist neither hides nor disguises the rupture of the body with artifices; instead, he elevates it, as an intrinsic part of man and man's material.

These are scars of a lived experience that becomes universal, transcending the individual and embracing the history of humankind—a story of martyrdom and rebirth, of Nigredo and Albedo, that cyclically—almost as if destined—repeats itself from the dawn of time, carrying everything along with it. It is a process, the artist seems to suggest, inscribed within the very history of the universe: an eternal return of death and rebirth, over which no one and nothing can truly prevail.

⁷ L. Leonardi, Leoncillo *Piccolo diario...* cit., p.36.



Albedo, 2025
Carrara marble and gold leaf



Nigredo, 2025
Bronze, lead and gold leaf

MICHELANGELO GALLIANI PER ASPERA AD ASTRA

di Pasquale Lettieri

Michelangelo Galliani, con il suo intervento artistico alla Biblioteca Casanatense a Roma, ci racconta che c'è un momento, nella vita di ogni anima, in cui tutto crolla, il sole non scalda più, le parole non salvano, le certezze svaniscono come nebbia al mattino. È la Nigredo, la notte oscura dell'anima, il nero alchemico. Un processo necessario, doloroso, radicale. Qui l'io implode e le illusioni si frantumano, ci si guarda allo specchio e non si riconosce più nulla. È la morte simbolica dell'identità, dell'immagine, dell'orgoglio. Non c'è via di fuga: si è costretti a stare. A sentire. A cadere. Ma proprio lì, nel fondo di quel buio, qualcosa accade, dove tutto sembra perduto, si prepara la Albedo: il bianco non è un ritorno alla luce com'era prima, ma un'altra luce. Una che viene da dentro, silenziosa, tenera, imprevedibile. La Albedo è la rinascita dell'essere purificato, non l'essere perfetto, ma l'essere vero. Colui che ha attraversato le proprie macerie e ha scoperto che, sotto le rovine, c'era un cuore. Non più maschere, non più pretese, solo una presenza nuda, fragile, potente: chi è passato attraverso la Nigredo non parla più per convincere, ma per condividere, non cerca approvazione, ma comunione. La Albedo è il candore dopo il carbone, il perdono dopo il fallimento, il sì che segue il no, come in natura il seme muore per germogliare, così l'anima si disgrega per essere fecondata da una nuova forma di vita. È la legge dell'interiorità: per vivere davvero, bisogna prima morire un po'. La Nigredo ti spezza. La Albedo ti raccoglie. Chi rinasce dalla propria oscurità, brilla di una luce che non ha più bisogno del sole. "Per aspera ad lucem". L'artista sceglie San Sebastiano, uno dei santi più rappresentati dell'arte cristiana. E non solo per la sua storia, ma per ciò che incarna. Il suo corpo martoriato, trafitto da frecce, è diventato nei secoli un simbolo complesso: di dolore e bellezza, di fede e resistenza, di carne vulnerabile e spirito incrollabile. Nessun altro martire è stato scolpito tanto, né con tanto fervore estetico.

Sfidando l'iconografia canonica di San Sebastiano, Galliani presenta una passione vissuta con mitezza, una morte che conserva la grazia. Le frecce, che in realtà non lo uccisero, diventano metafora di un supplizio che

MICHELANGELO GALLIANI PER ASPERA AD ASTRA

by Pasquale Lettieri

colpisce ma non vince. Non sono solo armi, ma segni visibili della lotta tra la carne e la fede, tra l'odio del mondo e la speranza del cielo. Ma qui l'immagine di San Sebastiano non si ferma alla cronaca agiografica. Diventa altro. La figura di Sebastiano prende una piega quasi “pagana” nella sua sensualità. Il corpo scomposto, esposto alla violenza, richiama i modelli puristi dell'arte contemporanea: niente eros, ma sublimazione del dolore.

Sebastiano diventa un Cristo minore, un alter ego. Il suo corpo trafitto richiama la Passione, ma è anche più vicino all'uomo comune, al giovane devoto, al fedele perseguitato. È un'intercessione vivente. San Sebastiano vive in forma di frammenti. Le sue ferite si fanno vere. Il marmo, il legno, il bronzo rappresentano non solo un corpo, ma una fede incarnata. Il martirio diventa tangibile, in cui la teatralità del gesto accentua il contrasto tra dolore fisico e estasi spirituale. Ogni freccia che trafigge è una parola non detta. Ogni nodo della corda che lo lega è un vincolo tra terra e cielo. E la nudità, lungi dall'essere scandalosa, è testimonianza di vulnerabilità e di purezza.

Il San Sebastiano di Galliani parla. È immagine potente di resilienza, di bellezza che non cede all'orrore, di giovinezza ferita ma non spezzata. E in tempi di nuove ferite sociali, morali, spirituali, il suo corpo trafitto può ancora essere specchio e conforto. Perché ogni freccia che lo attraversa, in fondo, ci ricorda che la fede non si misura dall'assenza di dolore, ma dalla forza con cui lo si attraversa. L'alchimia dell'artista non è solo l'arte segreta di trasformare il piombo in oro, ma è soprattutto un cammino simbolico di morte e rinascita. Ogni trasmutazione materiale rappresenta, in realtà, una trasfigurazione interiore: morire al grezzo, rinascere al puro. Nel crogiolo dell'alchimista, la materia si dissolve e si ricompone. Allo stesso modo, l'anima attraversa la Nigredo, la notte oscura, per giungere all'Albedo, la purificazione, e infine alla Rubedo, la pienezza dell'essere. È una resurrezione spirituale, dove ciò che muore è l'illusione, e ciò che nasce è l'essenza. Così, il Galliani/alchimista insegna che ogni crisi è una fucina: non temere la decomposizione, perché solo ciò che si spezza può essere ricostruito più vero.

With his artistic intervention at the Biblioteca Casanatense in Rome, Michelangelo Galliani reminds us that there comes a moment in every soul's journey when everything collapses: the sun no longer warms, words no longer heal, and certainties vanish like morning mist. This is the Nigredo—the dark night of the soul, the alchemical black. A necessary, painful, and radical process. Here, the self implodes, illusions shatter, and one looks in the mirror no longer recognizing anything. It is the symbolic death of identity, of image, of pride. There is no escape: one is forced to remain. To feel. To fall. And yet, right there, in the depths of that darkness, something begins to happen. Where all seems lost, the Albedo begins to emerge—not a return to the light as it once was, but a different kind of light. One that rises from within: silent, tender, and unexpected.

Albedo is the rebirth of a purified being—not a perfect one, but a true one. One who has walked through their own ruins and discovered that beneath the rubble, there was a heart. No more masks, no more pretenses—just a raw, fragile, powerful presence. One who has passed through the Nigredo no longer speaks to persuade, but to share; no longer seeks approval, but connection. Albedo is the whiteness after the coal, the forgiveness after failure, the yes that follows a no. Just as in nature a seed must die to sprout, so too must the soul break apart to be fertilized by a new form of life. This is the law of inner transformation: in order to truly live, one must first die a little. Nigredo breaks you. Albedo gathers you. And those who are reborn from their darkness shine with a light that no longer needs the sun. Per aspera ad lucem.

The artist chooses Saint Sebastian, one of the most frequently depicted saints in Christian art—not only for his story, but for what he embodies. His wounded body, pierced by arrows, has over the centuries become a complex symbol: of pain and beauty, of faith and endurance, of vulnerable flesh and unshakable spirit. No other martyr has been sculpted with such frequency, or such aesthetic fervor.

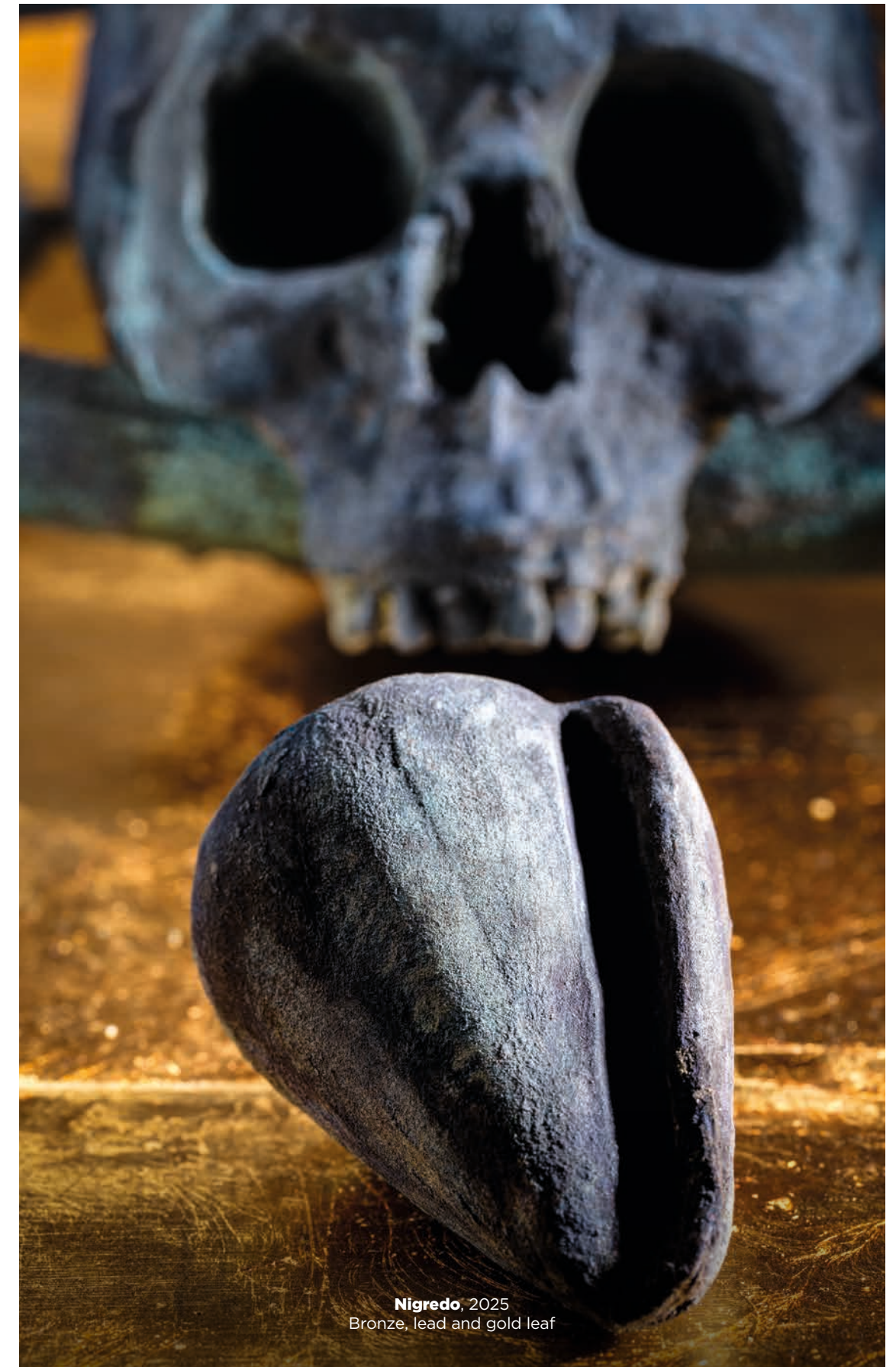
Challenging the canonical iconography of Saint Sebastian, Galliani presents a passion lived with gentleness, a death that retains its grace. The arrows—which, in fact, did not kill him—become a metaphor for a torment that wounds but does not conquer. They are not only weapons, but visible marks of the struggle between

flesh and faith, between worldly hatred and heavenly hope. Here, Sebastian's image goes beyond the hagiographic account. It becomes something else. His figure takes on an almost pagan quality in its sensuality. The body, contorted and exposed to violence, recalls the purist models of contemporary art: not erotic, but a sublimation of pain.

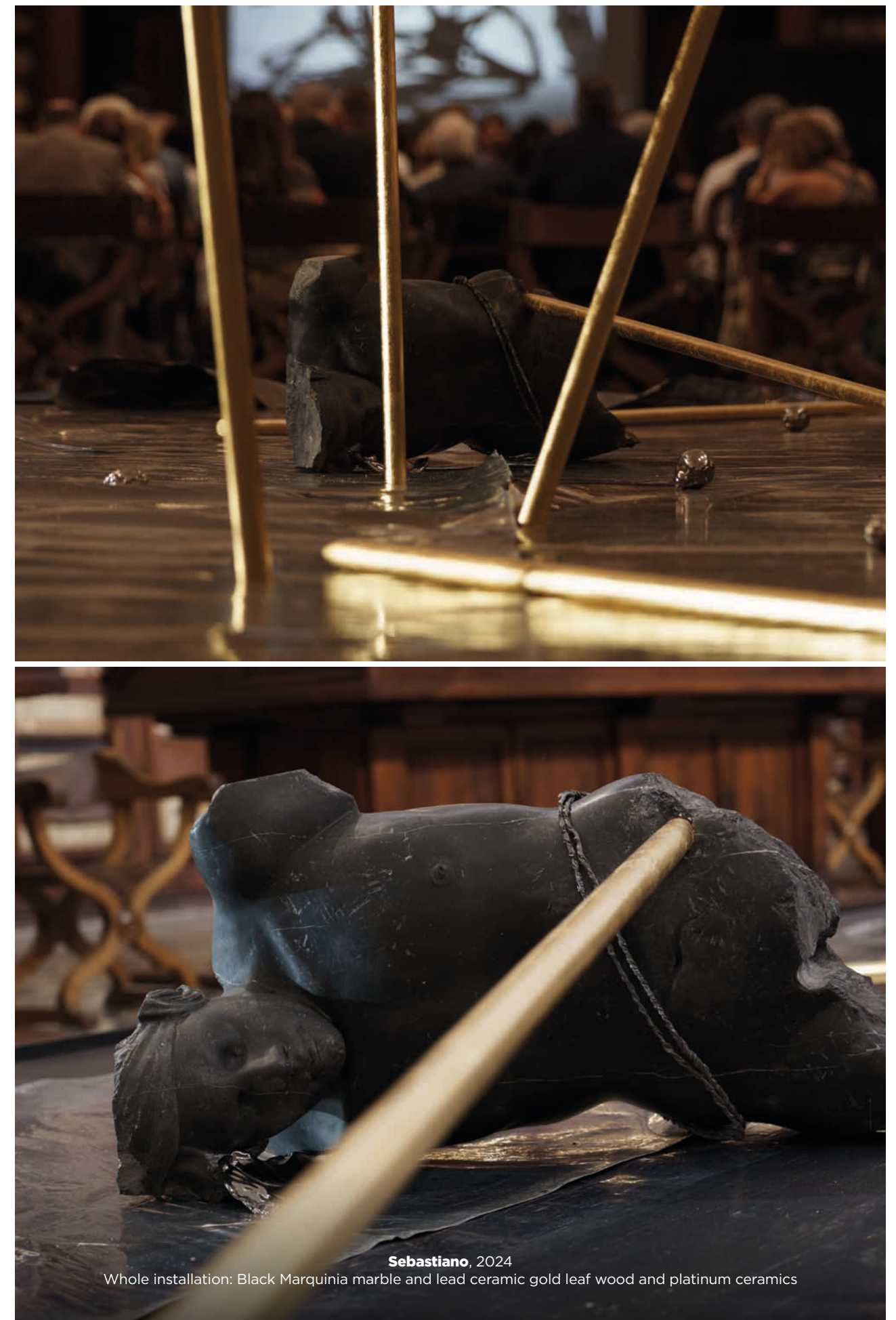
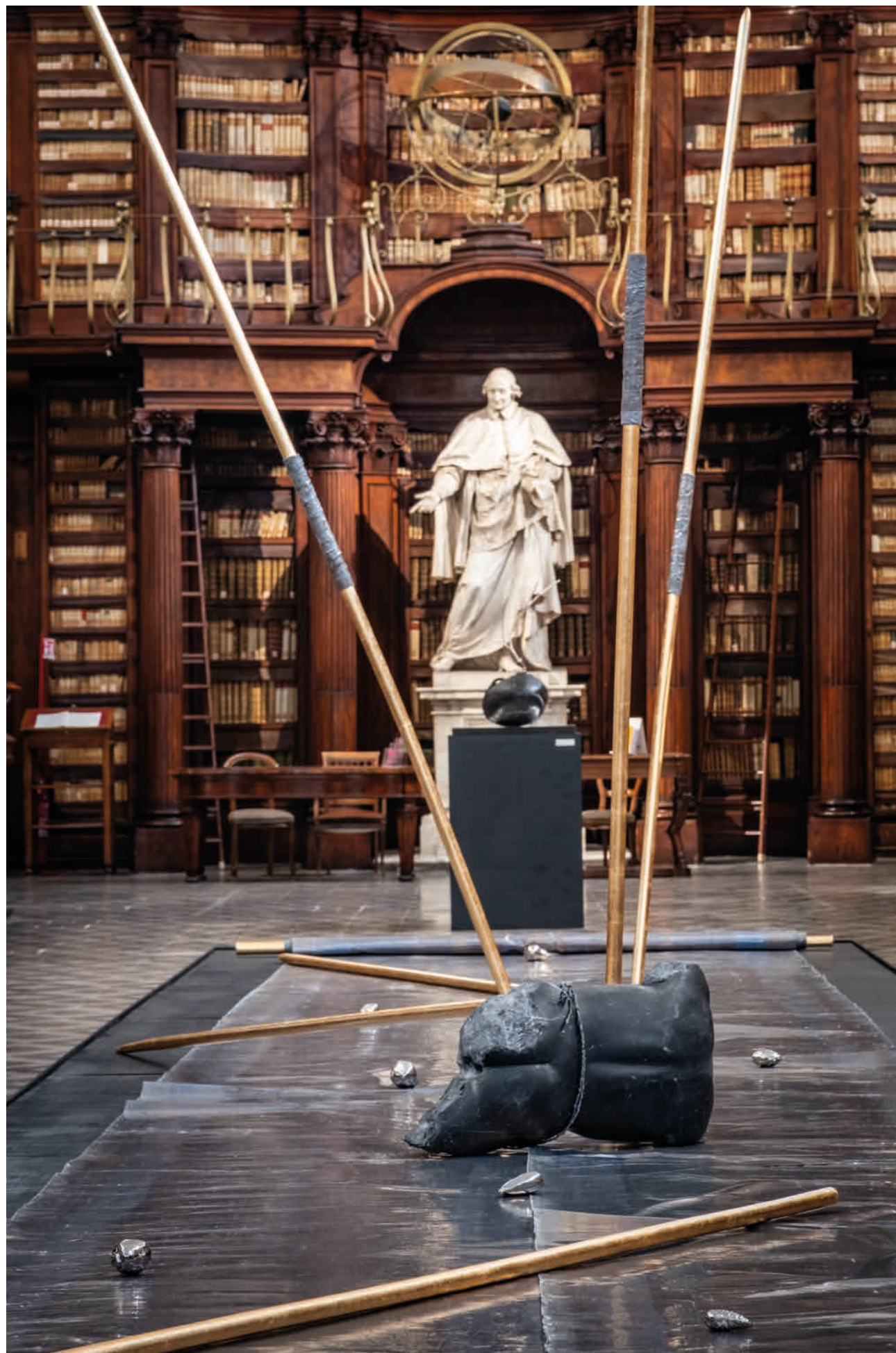
Sebastian becomes a lesser Christ, an alter ego. His pierced body evokes the Passion, but is closer to the common man—the young believer, the persecuted faithful. He becomes a living intercession. Saint Sebastian lives in fragments. His wounds become real. Marble, wood, and bronze represent not just a body, but a faith made flesh. Martyrdom becomes tangible, where the theatricality of gesture highlights the contrast between physical pain and spiritual ecstasy.

Each arrow is an unspoken word. Each knot in the rope that binds him is a link between earth and heaven. And the nudity, far from being scandalous, is a testament to vulnerability and purity.

Galliani's Saint Sebastian speaks. It is a powerful image of resilience, of beauty that does not yield to horror, of youth wounded but not broken. And in a time of new social, moral, and spiritual wounds, his pierced body can still serve as both mirror and solace. Because each arrow that passes through him ultimately reminds us that faith is not measured by the absence of suffering, but by the strength with which we endure it. The artist's alchemy is not just the ancient art of turning lead into gold—it is, above all, a symbolic journey of death and rebirth. Every material transmutation mirrors an inner transfiguration: dying to the raw, being reborn to the pure. In the crucible of the alchemist, matter dissolves and recomposes. In the same way, the soul passes through the Nigredo, the dark night, to reach the Albedo, the state of purification, and finally the Rubedo, the fullness of being. It is a spiritual resurrection where what dies is illusion and what is born is essence. Thus, Galliani the alchemist teaches us that every crisis is a forge: we should not fear disintegration as only what is broken can be rebuilt more truthfully.



Nigredo, 2025
Bronze, lead and gold leaf





Sebastiano, 2024
Whole installation: Black Marquina marble and lead ceramic gold leaf wood and platinum ceramics





Nigredo, 2025
Bronze and lead



Nigredo, 2025
Bronze and lead



Nigredo, 2025
Bronze and lead





Nigredo, 2025
Bronze, lead and gold leaf

BIBLIOTHECA MAGICA: ALCHIMIA ED ESOTERISMO TRA GLI SCAFFALI DELLA CASANATENSE

di Pietro La Tegola

La Biblioteca Casanatense nasce in Roma nel 1701, per volontà del Cardinale Girolamo Casanate: uomo di grande erudizione, appassionato bibliofilo e cultore della Dottrina di San Tommaso, ricordato per il suo generoso lascito post mortem ai Domenicani della Minerva. Agli albori del secolo dei Lumi l'eredità del Cardinale viene dunque utilizzata dal Maestro Generale dell'Ordine dei Predicatori, Padre Antonine Cloche, per la costruzione di questa struttura, fiore all'occhiello del sistema bibliotecario nazionale da ormai più di trecento anni. Il motivo per cui si è scelto di iniziare questa breve introduzione alle opere qui custodite ed affiancate alla mostra Alkemica di Michelangelo Galliani con dei cenni storici risiede nella volontà di donare al visitatore elementi utili ad un orientamento preliminare, cosa imprescindibile per una mostra site specific; vi è poi la necessità di approfondire e valorizzare i rapporti tra gli antichi custodi della Casanatense, quei padri Domenicani Predicatori, ed una materia così affascinante e sfuggente come l'Alchimia. L'ordine, facente capo a San Domenico da Guzman, si potrebbe infatti definire una sorta di unicum, una corporazione di uomini integerrimi e zelanti (caratteristica che gli è valsa il nomignolo di Domini canis, cani del Signore), titolari per secoli della temibile Santa Inquisizione, eppure così ben disposti nei confronti della "Grande Opera". La ragione di questa apparente contraddizione risiede nella consapevolezza di parte domenicana di guardare al processo alchemico come ad un metodo in grado di spiegare sia gli aspetti fisici che metafisici del Mondo, offrendo la possibilità di integrare la ricerca scientifica con la fede nell'Unico Dio, garantendo inoltre un terreno fertile per l'esplorazione della Natura e del Divino. Tutto ciò si mostra con chiara evidenza passeggiando tra le diciotto teche in cristallo del Salone Monumentale, impreziosite dal marmo del Galliani, seguendo un percorso immersivo in cui il visitatore diventa parte integrante delle fasi alchemiche, dalla decomposizione propria della nigredo alla successiva illuminazione dell'albedo.

Perfettamente integrati poi nell'ideale visione dell'artista di un Mondo Occulto (di)svelato agli occhi del visitatore, i volumi selezionati per completare siffatto scenario: il De Occulta Philosophia (libri tres) del leggendario filosofo ed esoterista tedesco Heinrich Cornelius Agrippa von Nettsheim, qui in una rarissima prima edizione stampata a Colonia nel 1533; un trattato in cui l'autore, rifacendosi alle posizioni già espresse in

BIBLIOTHECA MAGICA: ALCHEMY AND ESOTERICISM AMONG THE SHELVES OF THE CASANATENSE

by Pietro La Tegola

precedenza da Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, getta le basi per un significativo contributo all'indagine filosofica rinascimentale circa il supposto potenziale della magia naturale ed il suo rapporto con la religione. Un vero e proprio compendio di esoterismo che unisce i quattro elementi della realtà sensibile all'astrologia, alla Kabbalah, alla numerologia ed all'alchimia, financo studiando l'utilizzo di queste relazioni nella medicina. Non stupirà infatti scoprire che la maggior parte di tali pubblicazioni vengono conservate tuttora nell'antica ed originaria sede per loro predisposta dai bibliotecari domenicani, la sezione "Medicina" del Salone, cuore pulsante dell'antica Libreria, testimonianza di una linea di confine tra le due discipline quasi impalpabile ancora nel Diciottesimo secolo. Seguendo dunque il medesimo filo conduttore, fanno capolino tra le teche il *Clavis philosophiae et alchymiae Fluddanae* (Francoforte, 1633) di Robert Fludd, il famoso medico ed astrologo inglese, la cui visione scientifica dell'Universo risulta essere consapevolmente influenzata da tutti i concetti cari agli adepti dell'alchimia e della magia naturalis; conoscenze queste che il nostro non mancava di applicare nella pratica medica.

Impossibile poi non menzionare alcune notevoli incisioni (tra cui si segnalano quelle dei grandi maestri fiamminghi del XIV e XV secolo, Lucas Van Leyden e Raphael Saddeler) ispirate al Martirio di San Sebastiano, episodio al centro dell'esposizione Alkemica, interpretato in una personalissima concezione di morte e rinascita. La scelta di rappresentare la nota vicenda del martire paleocristiano risulta essere non casuale, soprattutto alla luce di quanto già detto: Sebastiano infatti si rende a suo tempo protagonista di una "doppia morte", mostrando dapprima le stigmate della dissoluzione carnale, per poi resuscitare (o per meglio dire, passare da uno stato di superficiale distruzione ad una vera e propria rinascita: la trasmutazione dell'alchimista) grazie alle cure ed alla pia dedizione di Santa Irene, la cui opera presenta evidenti analogie con il *solve et coagula* alchemico.

Satis dictum est, diceva Seneca; ciò che resta è l'orgoglio di aver contribuito ad impreziosire il già pregiatissimo lavoro del Galliani e di essere custodi di un tesoro di conoscenze antiche e tuttavia per certi versi ancora attuali, alla portata di chiunque volesse ancora studiare ad approfondire.

The Casanatense Library was founded in Rome in 1701 by the will of Cardinal Girolamo Casanate: a man of great erudition, a passionate bibliophile, and a devotee of the Doctrine of St. Thomas, remembered for his generous posthumous bequest to the Dominicans of the Minerva. At the dawn of the Enlightenment, the Cardinal's legacy was used by the Master General of the Order of Preachers, Father Antonin Cloche, for the construction of this structure—a jewel in the crown of the national library system for over three hundred years. This brief introduction to the works housed here, presented alongside Michelangelo Galliani's *Alkemica* exhibition, begins with historical notes to provide visitors with helpful preliminary orientation—essential for a site-specific exhibition. Furthermore, there is a need to explore and enhance the relationship between the ancient custodians of the Casanatense, the Dominican Preachers, and such a fascinating and elusive subject as Alchemy. The Order, headed by St. Dominic of Guzman, could be described as a *unicum*: a corporation of upright and zealous men (earning them the nickname *Domini canis*, "Hounds of the Lord"), who for centuries held the terrible office of the Holy Inquisition—yet were remarkably open to the "Great Work" of alchemy. This apparent contradiction stems from the Dominicans' awareness that the alchemical process could explain both physical and metaphysical aspects of the world, allowing for the integration of scientific research with faith in the One God, and offering fertile ground for the exploration of Nature and the Divine. All this is clearly demonstrated by the eighteen crystal display cases in the Monumental Hall, enriched by Galliani's marble work, guiding visitors through an immersive journey through the alchemical phases—from the decomposition of *nigredo* to the enlightenment of *albedo*.

Perfectly integrated into the artist's ideal vision of a revealed Occult World, the selected volumes complete the setting: *De Occulta Philosophia* (three books) by the legendary German philosopher and esotericist Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, here in a rare first edition printed in Cologne in 1533; a treatise in which the author, drawing on the positions of Marsilio Ficino and Pico della Mirandola, laid the groundwork for a significant contribution to Renaissance philosophical inquiry into the potential of natural magic and its

relationship with religion. A true compendium of esotericism, it unites the four elements of the physical world with astrology, Kabbalah, numerology, and alchemy—even exploring their use in medicine. Unsurprisingly, most of these publications are still preserved in their original location designated by the Dominican librarians: the “Medicine” section of the Hall—the beating heart of the ancient library—testifying to a near-impalpable boundary between the two disciplines even in the 18th century. Following this same thread, other volumes emerge from the display cases, such as the *Clavis Philosophiae et Alchymiae Fluddanae* (Frankfurt, 1633) by Robert Fludd, the famous English physician and astrologer, whose scientific vision of the universe was knowingly influenced by concepts dear to the adepts of alchemy and *magia naturalis*—knowledge he did not hesitate to apply in his medical practice.

It would be impossible not to mention several remarkable engravings (notably those by Flemish masters of the 14th and 15th centuries, such as Lucas Van Leyden and Raphael Sadeler), inspired by the Martyrdom of St. Sebastian—a central episode in the Alkemica exhibition—interpreted through a highly personal vision of death and rebirth. The choice to depict the well-known story of the early Christian martyr is far from random, especially in light of what has already been said: Sebastian undergoes a “double death”, first showing the stigmata of bodily dissolution, and then resurrecting—or rather, transitioning from a state of superficial destruction to a true rebirth: the alchemist’s transmutation—thanks to the care and pious devotion of Saint Irene, whose intervention clearly echoes the alchemical principle of *solve et coagula*. *Satis dictum est*, said Seneca; what remains is the pride of having contributed to enrich the already exquisite work of Galliani and of being custodians of a treasure trove of ancient and yet in some ways still current knowledge—knowledge that is, in many ways, still relevant and accessible to anyone who wishes to study and explore it further.



Albedo, 2025
Pink Cesane stone and gold leaf

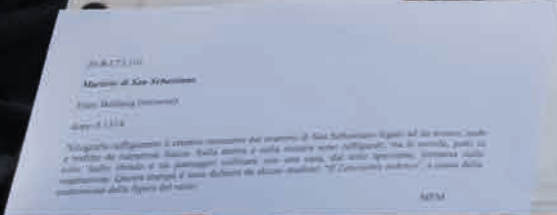


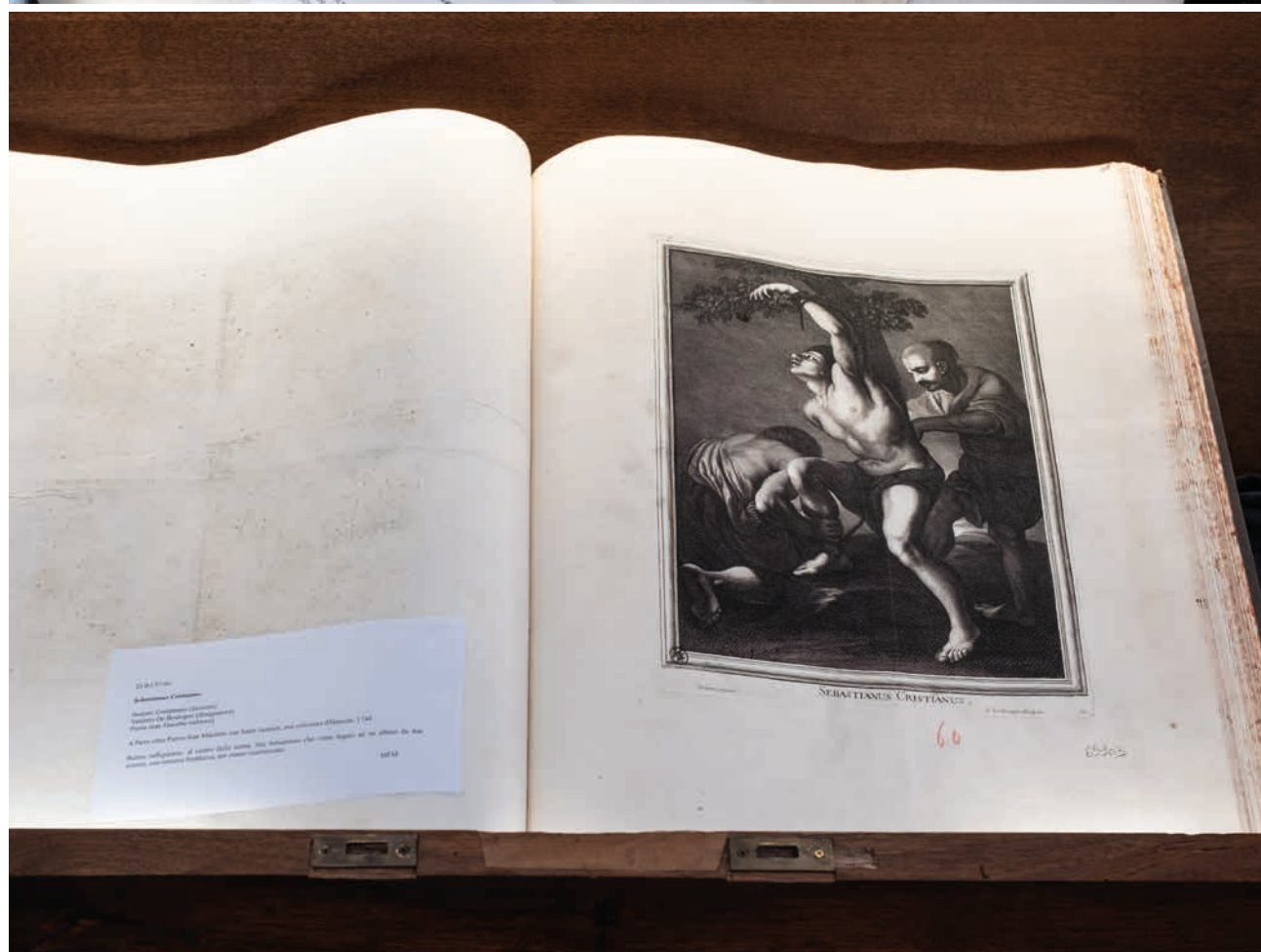
Nigredo, 2025
Bronze, lead and gold leaf



Nigredo, 2025
Bronze, lead and gold leaf









Nigredo, 2025
Bronze and lead



Nigredo, 2025
Bronze and lead



MICHELANGELO, QUANDO LA VITA GENERA BELLEZZA

di Giovanni Gazzaneo

Dove nasce la bellezza? Perché la bellezza nasce, come un bimbo frutto dell'amore, come il giglio del campo che oggi c'è e domani scompare, come il tramonto che accende il cielo e il mare di rosso e di giallo. La bellezza è luce, profumo, carne e spirito insieme, colore, parola, musica, ricerca e contemplazione, dentro e fuori, istante ed eternità, purezza altezza profondità. La bellezza è antica e nuova. La bellezza è respiro. La vivi, la senti, la pensi. Ne hai percezione nella gioia e nel dolore. Nella sua assoluta semplicità non si lascia definire. Ti abbraccia come l'orizzonte e, insieme, abita in te.

L'arte, fin dalle pitture delle grotte di Lascaux, ha sempre voluto esprimere il mondo, l'uomo e Dio nel segno della bellezza. Ma questo nostro tempo sembra voler fare a meno della bellezza come dell'amore. Li relega al passato. Li guarda magari con nostalgia. Più spesso con cinismo e indifferenza. Scriveva Antonio Paolucci: «Salvare la Bellezza significa salvare le ragioni delle emozioni, dello stupore, in definitiva della felicità. Occorrerà dunque correggere il principe Myškin e fargli dire qualcosa di profondamente diverso: la Speranza, non la Bellezza, salverà il mondo, e con la Speranza, se noi vorremo, sarà salvata anche la Bellezza che lo abita. Quella Bellezza che non puoi definire, ma che quando la vedi, quando la godi, quando entra dentro di te, ti fa sentire felice di essere vivo, di avere occhi per guardare, un cuore per emozionarsi e memoria per ricordare». Non c'è bellezza senza speranza e questo mondo sembra voler fare a meno della bellezza perché è un mondo disperato, dove si cancellano popoli e nazioni nell'indifferenza di chi vuol salvare la routine del suo quotidiano. Il nostro mondo corre veloce, vuole giocare tutto sull'istante: riduce il tempo al presente, la verità a maschera, il noi a io, il bene ad artificio e prodotto di consumo. C'è tanta tristezza, noia e mediocrità in questo vecchio mondo trasformato in mercato globale e virtuale. Perché tutto, ma proprio tutto può essere venduto e comprato. Se ci fermiamo alla superficie delle cose, al desiderio dell'immediato, al consumo vorace, alla ricerca del successo, allora la nostra vita nega l'Invisibile, ma nega anche la bellezza. Potremo avere tutto, conquistare tutto, ma noi saremo un nulla, un vuoto incalcolabile. Intorno a noi e dentro di noi ci sarà solo deserto. Non esiste orizzonte senza cielo. Chi desidera davvero non può desiderare meno dell'Infinito, perché l'Infinito è presente dentro di noi ed è insieme il nostro destino. E solo sull'Infinito possiamo radicare la nostra speranza. E quale speranza più grande di un bimbo che nasce?

Anche l'arte che si incarna in un'opera nuova è un atto di speranza. E quanta bellezza, quanta speranza ci sono nelle opere di Michelangelo Galliani, nel suo corpo a corpo con il marmo, nel suo infinito scalfire la pietra, in quella fatica titanica di aprire nuovi orizzonti con scalpello e martello nel dialogo tra finito e non finito (o meglio in-finito)... Giorno dopo giorno a donare il suo tempo, che è poi la sua vita, nella sfida alla materia inerte. Sfida ma anche fiducia che la materia possa prendere forma, possa prendere vita, in un gioco che è scoperta di quel che il marmo nasconde e, insieme, invenzione che sorprende. Così accade che la freddezza della bianca pietra diventi una mano pulsante, un piede pronto a scalare il mondo, un cuore che batte... E poi i volti bellissimi e senza tempo, come quelli che solo i greci osavano modellare. Virtuoso come i maestri più grandi, come il maestro dei maestri di cui porta degnamente il nome, per lui l'arte è un'avventura che non

taglia i ponti con la grande tradizione, ma che proprio per questo, per queste radici che affondano nella storia millenaria, dona frutti nuovi: opere non scontate, materiali che per la prima volta si incontrano, forme che prima non c'erano e che ora possiamo contemplare, accarezzare, sognare.

Il grande scrittore e il grande filosofo parlano all'anima. Il grande artista e il grande poeta non parlano all'anima, ma la toccano e a volte sono capaci di rigirare il cuore. L'arte vera non si ferma mai allo sguardo. L'arte vera ci attraversa, è un'emozione di vita nuova. Può spezzare il cuore, può essere un tuffo di gioia, può ammutolirci nel silenzio della gratitudine, può risvegliarci alla Presenza del Dio che è in noi. Sì, la speranza può salvare la bellezza, ma la bellezza genera speranza.

Lucio Fontana diceva a Francesco Messina: «Credimi, non è più il tempo di una scultura come la tua. Viviamo nell'era atomica e domani, o fra qualche anno, il mondo può scomparire. E tu credi ancora alla posterità. Sei proprio matto». Sono passati oltre sessant'anni, l'umanità abita ancora questo meraviglioso e tormentato mondo e crede ancora alla posterità: dà alla luce figli che fanno nuovo il mondo e la storia. E ci sono artisti, come Galliani, che amano la lingua viva della scultura e credono nell'arte che non si consuma, che non si riduce a mero concetto spesso incomprensibile, a gioco, a scandalo, a qualcosa di così povero da avvicinarsi al nulla. La materia chiede di essere redenta e l'idea chiede di essere incarnata. Perché solo così accade il mistero: dall'oscuro ventre di una montagna il marmo invoca di essere portato alla luce, non come pietra, ma come vita nuova.

Michelangelo è uno dei pochi, non solo di oggi, che grazie all'arte genera nuova vita e una bellezza che non passa. La vera bellezza non trova casa in questo mondo perché, come il vero amore, ha a che fare con l'Eterno e si declina nell'orizzonte del “per sempre”. Questo mondo passa, la Bellezza resta.

Michelangelo, qualcuno potrebbe dire che il tuo essere scultore è scritto nel nome. Io non credo nel destino, ma nella Provvidenza... Come nasce il tuo amore per l'arte?

Nemmeno io credo nel destino. D'altronde tutto ciò che può essere confermato solo a posteriori accerta che il destino non esiste e probabilmente nemmeno la provvidenza. In realtà ho anche cercato di starmene lontano dall'arte. Almeno per un periodo, poi evidentemente ne sono stato rapito, oppure ho solo assecondato, riscoperto il mio desiderio più grande. Aria di casa probabilmente, ma non credo sarebbe bastata.

Come ti sei rapportato a tuo padre artista, ma anche a tua mamma artista? In che modo si è sviluppato il dialogo nell'ambito dell'arte?

Era quasi impossibile sfuggirne, sia per me che per mio fratello. E a posteriori (per mio fratello, ma anche per me) ammetto che è stata una fortuna. Chi cresce in una famiglia del genere, dove tutto è finalizzato a una ricerca estetica e di forma, non si rende conto della fortuna che sta vivendo e neanche della “normalità” in cui cresce la maggior parte delle persone. Non vorrei essere frainteso, ma molte volte il rapporto è più vicino a quello tra colleghi che tra madre o padre e figlio. Penso sia stato anche per una ridotta differenza di età. Questo è un aspetto interessante anche dal punto di vista educativo. Comunque, in casa l'argomento era sempre quello, con leggere variazioni e sfumature. Insomma, pur impegnandoti non riesci a sfuggirne.

E come hai vissuto il rapporto “artistico” con tuo fratello Massimiliano?

Di conseguenza anche mio fratello, pur avendo provato a sfuggire al suo “destino” (ma esiste?) facendo il

regista e videomaker per un periodo, ha trovato la sua vera strada nel disegno realizzando nel poco tempo che ha avuto una ricerca davvero entusiasmante. Posso solo dire che con lui le collaborazioni e i confronti sono stati sempre molto profondi e interessanti. Mi ha insegnato molto.

Quando hai pensato al tuo essere scultore come professione, vocazione, vita? E questo è legato a un episodio particolare?

In realtà non lo so nemmeno adesso. Questa è una strada che non ti dà molte certezze, e farne una professione è cosa ardua. Però posso dirti che c'è stato momento in cui ho capito che era la scultura (e non la pittura) la mia vera vocazione: alla scuola superiore durante una lezione di “plastica”. Il tema era la copia in argilla della testa del Galata morente dei Musei Capitolini. Mi venne molto naturale e credo molto bene. Il professore, lo scultore Danilo Cassano, ne rimase molto colpito. Da quel momento fu una vera e propria esigenza, ricordo che passavo le notti in cantina a plasmare sculture, teste, busti...

Quali sono i maestri, del passato e contemporanei, a cui hai guardato all'inizio del tuo percorso e cosa ti hanno dato? Quali sono i maestri a cui guardi oggi?

Senz'altro i grandi scultori della Grecia classica e romana, passando poi per Wiligelmo, l'Antelami, Arnolfo di Cambio. E ancora Desiderio da Settignano, Donatello, Michelangelo, Bernini, Verrocchio e Cellini. E Canova (Ercole e Lica mi mette davvero in difficoltà, una tale potenza, maestria tecnica e una capacità compositiva che mi lascia senza fiato). Poi Arturo Martini, Marino Marini, Rodin, Brancusi, Giacometti, Henry Moore, Adolfo Wildt (è assoluto), e poi Luciano Fabro, Penone, Novello Finotti, Antony Gormley. Credo che la visita alla mostra di Anselm Kiefer alla Gam di Bologna quando ero poco più che un bambino mi abbia influenzato profondamente. Oggi ogni tanto mi soffermo sul lavoro di Kapoor, quello di Gormley e di Jean Fabre. Anche Penone è un artista che mi sorprende sempre. Comunque mi sto sicuramente dimenticando di qualcuno: Claudio Parmiggiani.

La bellezza che sai generare è degna di Fidia. L'arte classica è legata al “per sempre”, a quel desiderio che ha motivato ogni artista degno di questo nome (fino ai nostri giorni dove l'orizzonte sembra fermarsi al presente). E anche la tua arte è “per sempre”. C'è qualcosa che ti preme esprimere e che vorresti fosse colta da chi contempla le tue opere?

Il paragone con Fidia forse è immeritato, ma comunque mi accomuna quel modo di fare arte. Il desiderio di eternità. La stessa visione. Credo che si possa affermare che lo spirito dell'uomo che animava gli artisti del passato sia molto diverso da quello che anima gli artisti contemporanei. O buona parte di loro. In un certo senso è un riflesso del mondo attuale. Attraverso l'arte cerchiamo di affermare noi stessi al di là della dimensione temporale che ci è data di vivere e allo stesso tempo tendiamo a una redenzione. Credo che sia svanito il senso del sacro (non solo nell'accezione religiosa) che l'arte del passato conservava nel suo insieme. L'idea che tutto sia deperibile, che il giorno seguente sia già superato mi sconcerta. Forse mi muovo controcorrente, ma onestamente non me ne sono mai preoccupato.

Vorrei che attraverso l'osservazione delle mie opere se ne percepisse la genesi. Si è spesso portati a valorizzare l'aspetto concettuale che sta alla base della creazione artistica rispetto alla sua esecuzione. Nel mio caso l'esecuzione, che necessita di molto tempo, dedizione e pazienza, diventa parte imprescindibile dell'aspetto

concettuale dell'opera e del processo creativo. Realizzando personalmente le mie opere (dall'inizio alla fine) vivo l'opera durante tutto il tempo della sua esecuzione, e lavorando a intaglio diretto (senza modelli o disegni) trovo l'opera strada facendo, assecondando a volte difetti, inconvenienti tecnici o trame stesse della materia che mi conducono verso nuove strade o ipotesi, dove i confini di quella idea embrionale che avevo si perdono in una nuova visione. Da questo aspetto diremmo tecnico nasce di fatto la parte della poetica. Solo all'apparenza il marmo e la pietra condiziona l'opera dello scultore.

La scultura è un'impresa mentale, emotiva, spirituale, ma implica un rapportarsi “muscolare” con la materia, un corpo a corpo con il marmo, un saper fare che è forza e attenzione, saper vedere nel blocco quel che già c'è, per dirla col Buonarroti. Ogni opera è un processo di liberazione, un'avventura che prende tutto di te e che ogni giorno si ripete, duemilacinquecento anni fa come oggi... Puoi raccontarci qualcosa del tuo corpo a corpo con la materia?

Devi vincere la materia, devi piegarla alla tua volontà: è l'aspetto che più mi piace proprio perché è una sfida prima di tutto con te stesso. Lavoro in condizioni abbastanza estreme, ma la neve d'inverno che cade leggera sul prato di fianco a me, mentre scavo lentamente il marmo con i miei martelli e scalpelli è una sensazione impagabile. Senz'altro chi si fa realizzare le proprie opere dai robot nei laboratori specializzati non sa di cosa parlo. Occorre perseveranza.

C'è un legame con la grande arte del passato nel tuo lavoro: qualcuno potrebbe vedere in alcune tue opere una dimensione “archeologica”, nel tentativo di riportare alla luce, dandogli nuova vita, un reperto con le sue assenze e le sue ferite. In realtà è un percorrere con coraggio quella linea sottile tra finito e non finito...

La mia non è “riarcheologia”. Proprio per l'aspetto tecnico e il processo creativo di cui parlavo prima, io non realizzo parti di un insieme smembrato e perduto. Sono opere finite nella loro natura mutilata dalla morfologia stessa della pietra. Non sono parti di un corpo o di una narrazione corale.

Puoi raccontarci il San Sebastiano e le principali opere in mostra?

La genesi del San Sebastiano spiega molto bene i concetti espressi precedentemente. Per ricavare il frammento dal blocco ho realizzato una serie di carotaggi (fori a egual distanza su una linea di frattura). Questo ha prodotto una frattura con aspetti calcolati e altri casuali. Quello che ne è risultato è stato un frammento irregolare che in alcuni punti conserva ancora i fori circolari dei carotaggi. Prima ancora che l'anatomia del corpo, di quel corpo, fosse ricavata dal blocco era già un San Sebastiano. Per tutte quelle ferite che trafiggevano la materia. È stata la mia visione in quel preciso momento.

La mostra “Alkemica, martirio e rinascita” affronta due aspetti che si compenetrano: l'alchimia e il martirio. Quindi una serie di opere che affronteranno le fasi della tradizione alchimia, la nigredo e l'albedo, faranno da cornice all'installazione centrale del San Sebastiano. I materiali sono il piombo, l'oro, i bronzi e marmi neri, bianchi rosa...

Cos'è per te la bellezza?

La bellezza è tutto ciò che trasmette serenità. Non esistono canoni, forse.

MICHELANGELO, WHEN LIFE GIVES BIRTH TO BEAUTY

by Giovanni Gazzaneo

Where is beauty born? Why does beauty come into being—like a child born of love, like a lily of the field that blooms today and fades tomorrow, like a sunset igniting the sky and sea in reds and golds.

Beauty is light, scent, flesh and spirit together—color, word, music, inquiry and contemplation, inside and out, a fleeting instant and eternity, purity, elevation, depth. Beauty is both ancient and new. Beauty is breath. You live it, you feel it, you reflect on it. You sense it in both joy and sorrow. In its absolute simplicity, it defies definition. It embraces you like the horizon, while at the same time dwelling within you. Since the cave paintings of Lascaux, art has always sought to express the world, humanity, and the divine through beauty.

But in our time, we seem increasingly willing to do without beauty, just as we do without love. Both are pushed aside, assigned to the past. Sometimes they're viewed with nostalgia, more often with cynicism and indifference. Antonio Paolucci wrote: “To save Beauty is to save the very reasons for emotion, for wonder—ultimately, for happiness. We should revise Prince Myshkin's words and have him say something far deeper: it is Hope, not Beauty, that will save the world. And with Hope—if we so choose—Beauty, which still inhabits the world, will be saved as well. That Beauty which cannot be defined, but which, when seen, when experienced, when it enters us, makes us feel grateful to be alive—to have eyes that can see, a heart that can be moved, and memory to remember.” There is no beauty without hope. And this world, perhaps, has rejected beauty because it has lost hope. A world where entire peoples and nations are erased in the indifference of those trying only to preserve the routine of their own daily lives.

Ours is a world in a rush, staking everything on the moment: reducing time to the present, truth to masquerade, the collective to the individual, goodness to a commodity. This old world, transformed into a global and virtual marketplace, overflows with sadness, boredom, and mediocrity. Because now everything—truly everything—can be bought and sold. If we remain on the surface of things, driven by the desire for the immediate, by voracious consumption and the pursuit of success, we deny the Invisible—and in doing so, we deny beauty. We may have everything, conquer everything, yet remain nothing—an unfillable void. Around us and within us, there would be only desert. There is no horizon without a sky. Whoever desires truly, cannot desire less than the Infinite—for the Infinite dwells within us and is also our destiny. And only on the Infinite can we build our hope. What greater hope is there than the birth of a child? Art, too, when embodied in a new work, is an act of hope. And there is so much beauty—so much hope—in the works of Michelangelo Galliani: in his hand-to-hand encounter with marble, in his endless carving of stone, in the titanic effort of opening new horizons with hammer and chisel, in the dialogue between finished and unfinished—or rather, in-finite. Day after day, he offers up his time—his very life—in a challenge with inert matter. A challenge, yes, but also a deep trust that matter can take shape, can come alive: a game of discovery, unveiling what marble hides and, at the same time, a creation that surprises even the maker. And so it happens that the coldness of white stone becomes a pulsing hand, a foot ready to climb the world, a beating heart... and those stunning, timeless faces—like those only the ancient Greeks dared to sculpt.

Galliani, as virtuosic as the greatest masters—and worthy of the master whose name he bears—embraces art as an adventure that never severs its ties to tradition. On the contrary, it is precisely because his roots reach deep into millennia of history that he brings forth new fruit: works that are anything but predictable, combining materials never previously united, revealing forms that did not exist before—forms we can now contemplate, touch, and dream. The great writer and the great philosopher speak to the soul. But the great artist and the great poet touch it—and sometimes, they can turn the heart inside out. True art never stops at the gaze. True art cuts through us—it is the emotion of new life. It can break the heart, be a plunge into joy, silence us in gratitude, awaken us to the Presence of the God within. Yes, hope may save beauty—but beauty itself generates hope.

Lucio Fontana once said to Francesco Messina: “Believe me, sculpture like yours no longer has a place. We live in the atomic age, and tomorrow—or in a few years—the world may disappear. And you still believe in posterity? You’re truly mad.” More than sixty years have passed. Humanity still dwells in this marvelous and tormented world—and still believes in posterity. We give birth to children who make the world and history new again. And there are still artists—like Galliani—who love the living language of sculpture, who believe in an art that does not get consumed, that does not reduce itself to a mere (often incomprehensible) concept, to a game, to scandal, to something so impoverished that it verges on nothingness. Matter longs to be redeemed, and ideas long to be incarnated. Only then can the mystery occur: from the dark belly of the mountain, marble calls out—not to remain stone, but to be brought into the light as new life. Michelangelo is one of the few—of any time—who, through art, gives birth to new life and to beauty that endures. True beauty does not find its home in this world because—like true love—it is tied to the Eternal and unfolds within the horizon of “forever.” This world may pass away, but Beauty remains.

Michelangelo, some might say that being a sculptor was written in your name. I don’t believe in destiny, but in Providence... How did your love for art begin?

I don’t believe in destiny either. After all, anything that can only be confirmed after the fact tends to suggest that destiny doesn’t exist—and perhaps neither does Providence. I actually tried to stay away from art, at least for a time. But clearly, I was either captured by it or I simply gave in—rediscovering my deepest desire. Probably something in the air at home, though I don’t think that alone would have been enough.

Your father is an artist—and so is your mother. How did that influence you, and how did the artistic dialogue develop within your family?

It was almost impossible to escape it, both for me and my brother. In hindsight—for both of us, really—I can say it was a stroke of luck. When you grow up in a household where everything revolves around a search for beauty and form, you don’t realize what a privilege that is, or how different it is from the “normal” life most people grow up with. I don’t want to be misunderstood, but at times, the relationship felt more like that between colleagues than between parents and children—perhaps because of the small age gap. That’s an interesting point from an educational perspective too. In any case, art was always the central topic at home, with only slight variations and nuances. No matter how hard you try, you just can’t escape it.

And how did your artistic relationship with your brother Massimiliano evolve?

Like me, my brother initially tried to escape what some might call his “destiny” (if such a thing exists), working for a while as a filmmaker and video artist. But eventually, he found his true path in drawing. Despite the short time he had, his work was incredibly compelling. I can only say that working and exchanging ideas with him was always profoundly enriching. I learned a lot from him.

When did you begin to think of sculpture as your vocation, your profession, your life? Was there a specific moment that revealed this to you?

Honestly, I’m not even sure now. This path doesn’t offer many certainties, and making a profession of it is no small feat. But I do remember a turning point—when I realized it wasn’t painting but sculpture that was my true calling. It happened during high school, in a modeling class. The assignment was to recreate the head of the Dying Gaul from the Capitoline Museums in clay. It came very naturally to me—and, I believe, quite well. The teacher, sculptor Danilo Cassano, was visibly impressed. From that moment, it became an absolute necessity. I remember spending my nights in the basement, sculpting busts, heads, figures...

Who were the masters—past and present—you looked up to at the beginning of your journey? What did they give you? Who inspires you today?

Certainly the great sculptors of classical Greece and Rome. Then Wiligelmo, Antelami, Arnolfo di Cambio. Also Desiderio da Settignano, Donatello, Michelangelo, Bernini, Verrocchio, Cellini. And Canova—Hercules and Lichas always leaves me stunned. Such force, such technical mastery, such compositional brilliance—it’s breathtaking. Then Arturo Martini, Marino Marini, Rodin, Brancusi, Giacometti, Henry Moore, and the incomparable Adolfo Wildt. Among contemporary artists: Luciano Fabro, Giuseppe Penone, Novello Finotti, Antony Gormley. I think visiting the Anselm Kiefer exhibition at the Galleria d’Arte Moderna in Bologna when I was just a child had a deep impact on me. Today I find myself returning to the work of Kapoor, Gormley, and Jan Fabre. Penone continues to surprise me. I’m probably forgetting someone... Ah, Claudio Parmiggiani.

The beauty you are able to create is worthy of Phidias. Classical art is rooted in the “forever”—in that timeless longing that has inspired every great artist up to our present day, even as our cultural horizon seems to stop at the now. Your art, too, feels destined to endure. Is there something you deeply wish to express—something you hope viewers perceive in your work?

The comparison to Phidias may be undeserved, but I do share that way of making art—that desire for eternity, that same vision. I believe the spirit that animated past artists is quite different from what moves most contemporary ones. In a way, it reflects our world today. Through art, we attempt to assert ourselves beyond the temporal dimension we inhabit. At the same time, we strive for a kind of redemption. I think we’ve lost the sense of the sacred (not just in the religious sense) that past art carried with it. This idea that everything is disposable, that tomorrow is already obsolete—that discourages me. Maybe I’m going against the current, but honestly, I’ve never worried about that. What I hope people see in my work is its genesis. Too often, the conceptual foundation of an artwork is privileged over its execution. In my case, execution—requiring time, dedication, and patience—is inseparable from the concept and creative process. By creating my pieces entirely myself—from start to finish—I live the work for the entire duration of its making. Working in direct carving (without models or sketches), I discover the piece as I go. Sometimes it’s a defect in the material, a

technical issue, or even the stone's own internal grain that leads me down new paths—where the boundaries of my original idea dissolve into a new vision. This technical dimension is where the poetry emerges. Marble and stone only appear to determine the outcome—their role is more intimate.

Sculpture is mental, emotional, and spiritual—but it's also deeply physical. It's a muscular relationship with the material, a hand-to-hand with the stone. It requires strength and precision, the ability to “see” what already lies within the block, as Michelangelo said. Every work is a process of liberation, an adventure that consumes you day after day—just as it did 2,500 years ago. Can you tell us about your own physical encounter with matter?

You have to overcome the material, bend it to your will. That's what I enjoy most—because it's a challenge, first and foremost, with yourself. I work in fairly extreme conditions. But the feeling of snow falling gently beside me in winter, as I carve the marble with hammer and chisel—it's priceless. Those who outsource their sculptures to robotic labs won't know what I'm talking about. This path takes perseverance.

Your work clearly links to the great art of the past. Some may see in your sculptures an “archaeological” dimension—an attempt to bring a fragment back to life, complete with its absences and scars. But in truth, what you're doing seems more like walking that fine line between finished and unfinished.

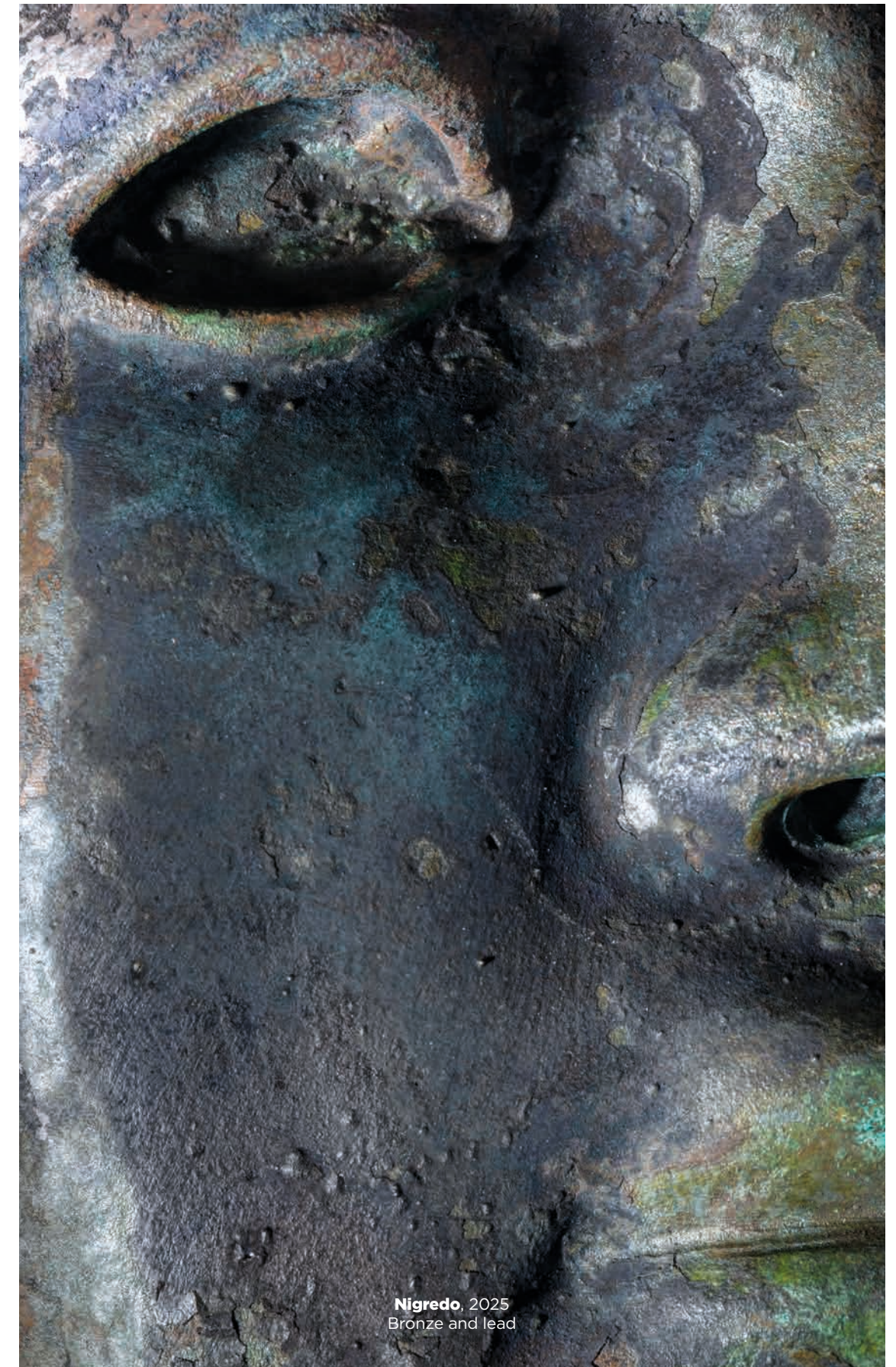
I wouldn't call my work “re-archaeology.” As I mentioned earlier, because of the technique and process I use, I'm not recreating pieces of something lost or fragmented. These are complete works—complete in their mutilated nature, shaped by the stone's own morphology. They're not parts of a whole. They're not fragments of a collective narrative. They are what they are.

Can you tell us about your Saint Sebastian and the central works in the exhibition?

The creation of Saint Sebastian really illustrates many of the ideas I've already shared. To extract the fragment from the block, I performed a series of core drillings—holes at equal intervals along a fracture line. This created a break that was part intentional, part accidental. The result was an irregular fragment that, in some places, still bears the circular marks of the core drill. Before I even began carving the body, that fragment was already a Saint Sebastian—because of all those wounds piercing the material. That was the vision I had in that precise moment. The exhibition Alkemica: Martyrdom and Rebirth explores two intertwined themes—alchemy and martyrdom. A series of works representing the alchemical phases of nigredo and albedo form the setting for the central installation of Saint Sebastian. The materials include lead, gold, bronze, and marbles—black, white, pink...

What is beauty, to you?

Beauty is anything that brings peace. There may be no fixed definition—perhaps there never was.



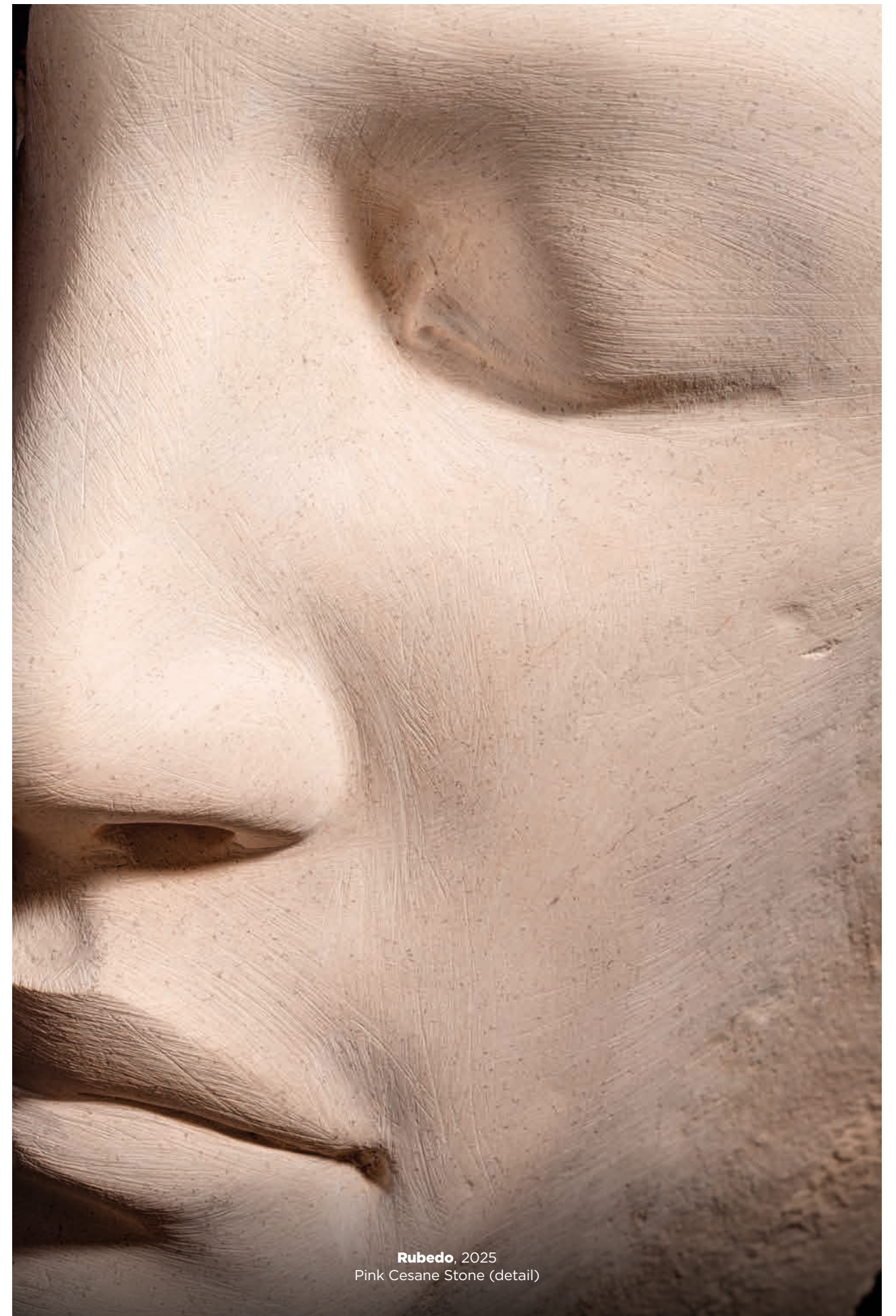
Nigredo, 2025
Bronze and lead



Albedo, 2025
Carrara marble, lead, copper and gold leaf



Albedo, 2025
Carrara marble, lead, copper and gold leaf



Rubedo, 2025
Pink Cesane Stone (detail)



Rubedo, 2025
Pink Cesane stone, Carrara and bardiglio marble, lead and gold leaf



Rubedo, 2025
Pink Cesane stone, Carrara and bardiglio marble, lead and gold leaf



Albedo, 2025
Carrara marble and gold leaf



Rubedo, 2025
White Cesane stone, lead and gold leaf



Nigredo, 2025
Bronze, lead and gold leaf

L'ALCHIMIA DELLA STORIA

di Stefano Zuffi

L'austera Biblioteca Casanatense occupa gli spazi dell'antico convento domenicano della Minerva: il luogo di Roma dove aveva antica sede il tribunale dell'Inquisizione. Qui si giudicava il bene e il male, il sacro e l'eretico, il giusto e l'errore. Nelle storiche teche e nell'imponente salone della biblioteca Galliani ha ambientato il progetto di "Alkemica". Un percorso sulla sua opera di scultore, certo, ma anche un itinerario arcano, intenso: un vero percorso iniziatico, un progetto coerente e suggestivo che si declina nel sottotitolo "Martirio e rinascita", e coinvolge insieme il corpo e la materia, l'oggetto e il mistero, la presenza tangibile e il rimando simbolico.

La nigredo e l'albedo, la fase nera e la fase bianca, sono i due momenti estremi e decisivi dell'opus alchemico, la ricerca di una rigenerazione radicale della sostanza inerte verso una nuova vita: nel crogiolo dell'alchimista si fondono saperi esoterici e conoscenze scientifiche, magia e chimica, eterne speranze e ostinate ricerche. Riprendendo strutture espositive e testi alchemici negli arredi e nei fondi librari dell'antica biblioteca, Michelangelo Galliani ha disposto lungo i lati dell'austero salone una sequenza di teche. In ciascuna di esse si srotola, come su un antico papiro o sul cartiglio di un profeta, una "natura morta" allusiva: con la pazienza di un archeologo, Galliani espone schegge di corpi e di ossa, frammenti di rami e di tronchi d'albero, conchiglie, sassi, frutti pietrificati. Riferimenti ai regni umano, animale, vegetale e minerale. In queste composizioni le materie-base della natura si sovrappongono e si incrociano in una apparente casualità, ma distese su un fondo prezioso, una sottile e scintillante foglia d'oro. Così, questi oggetti diventano sotto i nostri occhi gli ingredienti indispensabili di un esperimento che pare compiersi di teca in teca. Osservando le due sequenze contrapposte, ci si rende conto della mutazione avvenuta: la prima serie presenta un compatto colore nero, come se tutti i materiali fossero carbonizzati, o restituiti da una millenaria torbiera o relitti di un naufragio. Nella seconda

THE ALCHEMY OF HISTORY

by Stefano Zuffi

parte, tra gli analoghi frammenti compare il bianco purissimo del marmo, in cui si modellano parti di volti umani, lineamenti ancora incompleti eppure di nitida purezza classica. L'opus si sta compiendo: dall'oscurità della materia nera comincia a prendere corpo una nuova vita silente, ancora in bozzolo, addormentata in un sonno primigenio, inconsapevole e innocente. E anche se questo homunculus che sta nascendo appare ancora imprigionato tra i rami, gli sterpi, i ciottoli oscuri, la sua bellezza senza tempo è già del tutto percepibile, e intensamente commuove.

A questo punto, sull'esposizione si libra il protagonista: il martire Sebastiano. Deve essere un ben strano destino quello di chiamarsi Michelangelo e di scolpire il marmo: tuttavia, Galliani non teme l'inevitabile precedente, e affronta un tema di assoluta classicità, anzi, il parametro stesso della scultura: il nudo virile.

Il torso del giovane santo è modellato dallo scalpello e dalla luce, e le dolorose scheggiature del marmo sbrecciato alludono alla bellezza straziata, violentata; il volto, con gli occhi chiusi, lascia al visitatore il dubbio dell'espressione. Abbandono? Dolcezza? Ubbidienza? Sorpresa? Un intrico di emozioni (a cui forse allude anche l'intrecciata corda che cinge i fianchi, ispida, tormentata e dolorosa come una fascia di filo spinato), che peraltro si risolve in una figura di grande purezza. La fisicità attraversata da un ultimo brivido adolescenziale, che il martirio ferma sulla soglia della sua forma definitiva, riporta all'inizio del percorso, la trasformazione della materia attraverso il dolore. Sotto la metafora dell'alchimia, di un procedimento misterioso e sapienziale, Galliani ci fa pensare al "semplice", eterno percorso dell'esistenza, nel continuo desiderio di una impossibile perfezione, nell'esigenza di una costante trasformazione, e al bisogno talvolta doloroso di lasciare dietro di sé frammenti di passato, ma sempre con la confortante compagnia della bellezza.

The austere Casanatense Library occupies the former Dominican convent of Santa Maria sopra Minerva—once the historical seat of the Roman Inquisition. This was the place where good and evil, sacred and heretical, right and wrong were judged. It is within the historic display cases and the imposing hall of the library that Michelangelo Galliani sets the stage for his Alkemica project. While this is certainly a journey through his work as a sculptor, it is also something more arcane and profound: a true initiatory path, an evocative and cohesive project developed around the theme of Martyrdom and Rebirth. It engages both body and matter, object and mystery, tangible presence and symbolic resonance.

Nigredo and Albedo—the black and white phases—are the two extreme and decisive moments of the alchemical opus, the quest for a radical regeneration of inert substance into new life. In the alchemist's crucible, esoteric wisdom and scientific knowledge merge—magic and chemistry, eternal hopes and relentless pursuit.

Drawing on alchemical texts and display structures within the library's historic furnishings and book collections, Galliani arranges a sequence of vitrines along the walls of the solemn hall. In each case, a kind of "still life" unfolds, like an ancient scroll or a prophet's parchment. With the patience of an archaeologist, Galliani presents fragments of bodies and bones, splinters of branches and tree trunks, shells, stones, and petrified fruits—references to the human, animal, vegetal, and mineral realms.

These base materials of nature are layered and intertwined in an apparent randomness, all set against a precious backdrop: a thin, glimmering sheet of gold leaf. In this way, the objects become, before our eyes, the essential ingredients of an experiment unfolding from vitrine to vitrine. As we observe the two opposing sequences, we become aware of a transformation: the first series is dominated by a compact black tone, as though all the materials had been charred, unearthed from an ancient peat bog, or retrieved as relics from a shipwreck. In

the second series, among similar fragments, the pure white of marble begins to appear—sculpted into parts of human faces, features still incomplete but marked by a clear classical purity.

The opus is taking form: from the darkness of black matter, a new, silent life begins to emerge—still in its cocoon, asleep in a primordial slumber, unaware and innocent. And even if this homunculus—this tiny being in the process of becoming—still seems trapped among branches, brambles, and dark pebbles, its timeless beauty is already palpable and deeply moving.

At this point, the figure of the martyr Sebastian takes flight as the central presence. To be named Michelangelo and to carve marble is a strange fate—but Galliani does not shy away from the inevitable comparison. He takes on a subject of absolute classical stature—indeed, the very standard of sculpture: the male nude.

The torso of the young saint is shaped by both chisel and light, with painful chipping in the marble suggesting a beauty that has been shattered and violated. His face, with eyes closed, leaves viewers suspended in ambiguity: is it surrender? Serenity? Obedience? Surprise? This tangle of emotions—perhaps echoed by the twisted rope around his waist, rough and tormented like a band of barbed wire—resolves into a figure of great purity.

His physical form, captured in a final shiver of adolescence, is halted by martyrdom at the threshold of its full maturity. This returns us to the beginning of the journey: the transformation of matter through pain.

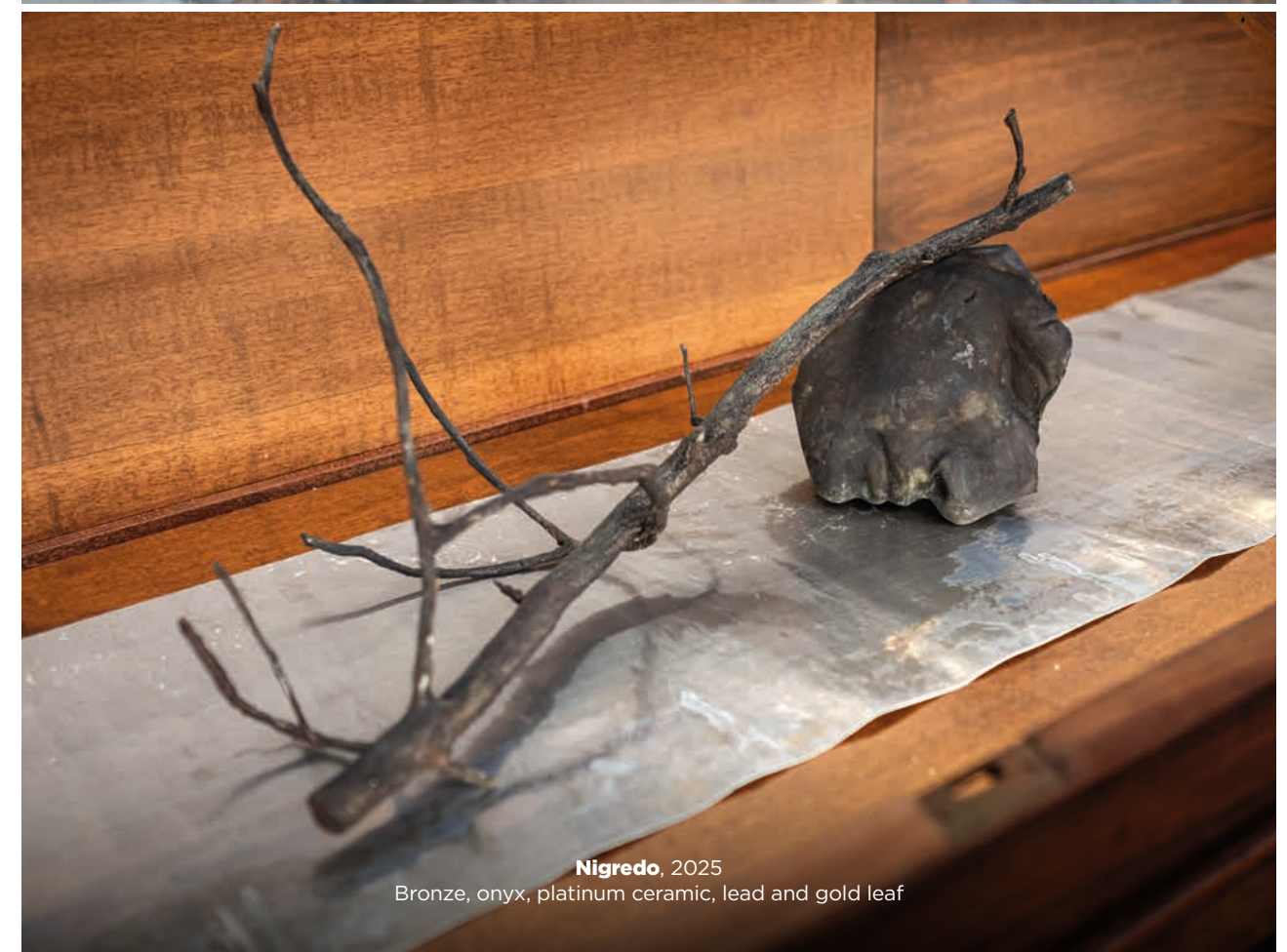
Through the metaphor of alchemy—of a mysterious and arcane process—Galliani leads us to reflect on the “simple” and eternal path of existence: the ongoing desire for an impossible perfection, the ever-present need for transformation, and the often-painful necessity of leaving behind fragments of the past—always accompanied, however, by the consoling presence of beauty.



Nigredo, 2025
Bronze, lead and gold leaf



Nigredo, 2025
Bronze and lead



Nigredo, 2025
Bronze, onyx, platinum ceramic, lead and gold leaf



15

65566





ALTRE OPERE
OTHER ARTWORKS





Ad integrum, 2021
Basilica of San Celso, Milan



Ad integrum, 2021
Basilica of San Celso, Milan



Hyphnos, 2012
Carrara statuary marble and lead
cm. 200 x 200 x 32
Private collection



Icons, 2019
Carrara statuary marble, gold, and Black Marquinia marble
cm. 45 x 45 x 48



Ikarus, 2016
Carrara statuary marble and lead
cm. 160 x 90 x 38
Private collection



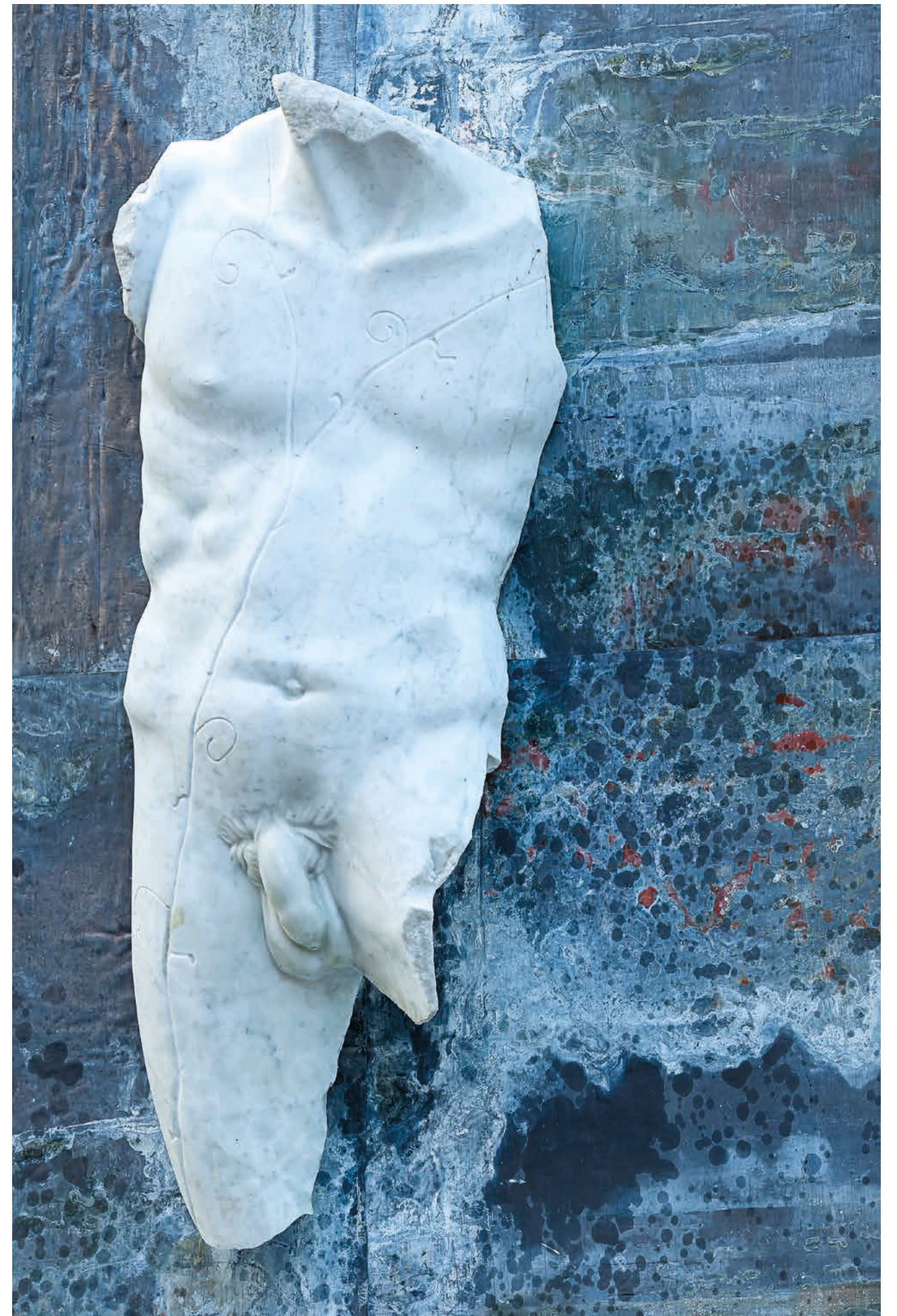
Il libro delle grazie, 2024
Black Marquinia marble and lead
cm. 110 x 75 x 45
Private collection



Left hand, 2019
Ceramic and Carrara white marble
cm. 23 x 23 x 56



Life, 2021
Carrara white marble and lead
cm. 170 x 160 x 100
Medieval Castle of Montecchio Emilia





Noctilucent, 2023
Carrara statuary marble and silver
cm. 100 x 20 x 24
Church of Santa Maria del Carmine, Seravezza, Lucca



P.G.R., 2018
Carrara Statuary Marble and Silver
cm. 56 x 30 x 30
Phidias Gallery, Reggio Emilia



PGR, 2007
Carrara statuary marble, silver and lead
cm. 200 x 200 x 33
Private collection



Ragazzo con la piuma bianca, 2023
Red Karst stone, Carrara marble and Black Marquinia marble
cm. 120 x 45 x 30
Private collection





Rebus vitae, 2017
Carrara statuary marble and stainless steel
cm. 150 x 56 x 50
Private collection



Right hand, 2019
Ceramic and Carrara white marble
cm. 23 x 23 x 60



S. Michele, 2019
Carrara white marble, stainless steel and platinum ceramic
cm. 100 x 90 x 20





Sebastiano, 2024
Mamro nero Marquinia e piombo
cm. 165 x 50 x 50
Galleria Phidias Reggio Emilia



Sogni d'oro (detail), 2022
Carrara Statuary Marble and Lead
cm. 60 x 60 x 35



Sogni d'oro, 2022
Carrara Statuary Marble and Lead
cm. 60 x 60 x 35



Stelle Perdute, 2010
Carrara statuary marble, tin and lead
cm. 120 x 120
Private collection



Un sacrificio inutile, 2006
Carrara statuary marble and brass
cm. 200 x 100 x 130
Private collection



Twins, 2020–2023
Carrara statuary marble and stainless steel
cm. 300 x 250 x 300
Artist's collection





Un giardino imperfetto
Carrara statuary marble, wood, gold leaf and water
cm. 220 x 220 x 320
59th International Art Exhibition
La Biennale di Venezia 2022



Un giardino imperfetto (detail)
Carrara statuary marble, wood, gold leaf and water
cm. 220 x 220 x 320
59th International Art Exhibition
La Biennale di Venezia 2022



Vanitas, 2021
Carrara statuary marble, wood and stainless steel
cm. 80 x 80 x 110
Michelangelo Buonarroti Birthplace Museum, Caprese Michelangelo, Arezzo



Vanitas, 2021
Striped Onyx and Wood
cm. 60 x 20 x 20
Casa Natale di Michelangelo Buonarroti Museum, Caprese Michelangelo, Arezzo



Vanitas, 2021
Straw-yellow onyx, wood and gold leaf
cm. 55 x 20 x 20
Palazzo del Medico, Piazza Alberica, Carrara



Via delle cose che restano, 2010
Carrara statuary marble and lead
cm. 90 x 90 x 27
Private collection

BIOGRAFIA / BIOGRAPHY

Michelangelo Galliani nasce nel 1975 a Montecchio Emilia, Reggio Emilia. Inizia a lavorare come scultore molto giovane. Frequenta prima l'Istituto d'Arte Paolo Toschi di Parma con indirizzo Scenotecnica, si specializza poi all'Istituto per l'Arte e il Restauro di Palazzo Spinelli a Firenze e si diploma infine all'Accademia di Belle Arti di Carrara con indirizzo Scultura. Attualmente oltre al suo lavoro di scultore è docente di “Tecniche del Marmo e delle Pietre dure” presso l'Accademia di Belle Arti di Urbino.

La scultura, nella sua perentorietà plastica, tende ad affermarsi come una certezza, l'esito dell'atto di un demiurgo, qualcosa che proviene dal divino più che dall'umano. Pertanto uno scultore contemporaneo, erede, se non già epigono, di una post-cultura, frammentaria, meticcia e relativizzata, tenderà a rifuggirne l'aura pesante, ora dedicandosi a materiali industriali, plastici, effimeri, negletti, ora spostandosi in un ruolo di regia, demandando l'esecuzione allo scalpello dei subalterni e limitandosi a firmare il lavoro.

Michelangelo Galliani invece è scultore vero, a tutto tondo verrebbe da dire.

Possiede e adopera, grazie al talento e a uno scrupoloso apprendistato, gli arnesi del mestiere; affronta le materie insigne ed impervie, e tuttavia gli esiti del suo lavoro sono privi di ogni retorica neoclassicista e le sue elezioni estetiche, anche in direzione della bellezza e dell'euritmia, accettano di essere incomplete, interrotte dal dubbio, spezzate da materie altre, minacciate, come tutto, di corruzione e di mancata eternità.

Paolo Donini



Michelangelo Galliani was born in 1975 in Montecchio Emilia, Reggio Emilia. He began working as a sculptor at a very young age. He first attended the Paolo Toschi Institute of Art in Parma, specializing in Scenography, then continued his studies at the Institute for Art and Restoration of Palazzo Spinelli in Florence, and ultimately graduated from the Academy of Fine Arts in Carrara with a focus on Sculpture. In addition to his work as a sculptor, he is currently a professor of “Techniques of marble and precious stones” at the Academy of Fine Arts in Urbino.

Sculpture, in its emphatic plasticity, tends to assert itself as a certainty—an outcome of a demiurge’s act, something more divine than human. Therefore, a contemporary sculptor, heir—if not already an epigone—of a post-cultural condition that is fragmented, hybrid, and relativized, often seeks to escape its heavy aura: at times turning to industrial, synthetic, ephemeral, or neglected materials; at others assuming a directorial role, delegating execution to assistants while merely signing the final work. Michelangelo Galliani, on the other hand, is a true sculptor—indeed, in the fullest sense of the term. Thanks to his talent and a meticulous apprenticeship, he masters and makes use of the traditional tools of the craft. He engages with noble and demanding materials, yet the results of his work are devoid of any neoclassical rhetoric. His aesthetic choices, even when oriented towards beauty and harmony, embrace incompleteness—they are interrupted by doubt, fractured by foreign materials, and threatened, like all things, by decay and the absence of eternity.

Paolo Donini

EXHIBITIONS

2025
Alkemica/Martirio e Rinascita, Biblioteca Casanatense, Roma

Come un seme che muore, Chiesa di San Giovanni Battista Decollato, Modena Opera permanenete presentata in occasione del Giubileo, “Pellegrini di Speranza”

2024
Sagitta, Studio la linea Verticale, Bologna

Echoes, Galleria Phidias Antiques, Reggio Emilia

La via dell’oro, Studio la Linea Verticale, Bologna

2023
Underground Fever, St. Pancras Church, London

Noctilucent, Chiesa della Madonna del Carmie, Seravezza, LU, a cura di Lorenzo Belli

White Carrara, Esposizione internazionale di scultura, a cura di Claudio Composti

2022
59° Esposizione Internazionale d’Arte, La Biennale di Venezia, Postumano Metamorfico, Padiglione della Repubblica di San Marino, Palazzo Donà Dalle Rose, Venezia.

2021
Profeti in Patria, Castello medievale- Casa Cavezzi, Montecchio Emilia, (RE)

Vertigo, Museo casa natale Michelangelo Buonarroti, Caprese, (AR)

Nebula, Vòtre spazi contemporanei, Palazzo Medico, Carrara, (MS)

In Fragmenta, Criscontinicontemporary, Porto Montenegro-Tivat- (MNE)

2020
Ad Integrum, 4 opere di Michelangelo Galliani a San Celso, Chiesa di San Celso, Milano

2019
Sensitive Surfaces, ContiniContemporary, London, UK

La Via D’Oro, Galleria d’arte contemporanea, Palazzo Ducale, Pavullo nel Frignano, Modena

2018
Rebvs vitae, green house, La Versiliana, Pietrasanta

Tree, Università Roma tre, Roma

2017
The Stone Age, Galleria Contini artUK, London

Di luce d’oro, Galerie Isabelle Lesmeister Regensburg, Germany

2016
La Matrice dell’Inganno, Roomberg project space, Latina

2015
Marmo solo vol. 2, Galleria Giovanni Bonelli, Milano

Oratorio dell’inganno, Galleria Giuseppe Veniero Project, Palermo

2014
Michelangelo Galliani / Andrew Gilbert - Forte Comune 1914 / 2014, doppia personale, Forte Strino, Vermiglio, Trento - a cura di Patrizia Buonanno e Giordano Raffaelli

Michelangelo Galliani /Agostino Arrivabene Galleria Giovanni Bonelli, sede di Pietrasanta

2013
Vis à vis, alla Galleria Paola Verrengia di Salerno,

2012
Bestie Uomini e Dei, Museo Nazionale di Palazzo Collicola Arti Visive, Spoleto - a cura di Gianluca Marziani

Principio e destino, Galleria “La Subbia”, Pietrasanta - a cura di Ferdinando Mazzocca

2011
Homo et sapiens, Romberg arte contemporanea, Latina - a cura di Gianluca Marziani e Italo Bergantini

2009
Trucchi da cilindro nero, Palazzo civico e fossati del castello, Comune di Montechiarugolo, Parma - a cura di Luigi Cerutti

Per amor del cielo, Bonelli Arte Contemporanea, Mantova - a cura di Beatrice Buscaroli e Andrea Pinotti

Via delle cose che restano, Angle art gallery, Saint Paul de Vence, Francia - a cura di Christian Mermoud

2008
Marmo Solo, Buonanno Arte Contemporanea, Mezzolombardo, Trento - a cura di Luigi Cerutti

2007
P.G.R, River south Art Center, Shanghai, Cina a cura di Giovanni Bonelli

2006
Reflections, Mito gallery, Barcellona

2005
Visiones, Mito gallery, Barcellona

Marmi dai due Mondi, Rocca Estense, S. Martino in Rio, Reggio Emilia - a cura di Marinella Paderni

2004
Marmi Gemelli, Bonelli Arte Contemporanea, Mantova - a cura di Walter Guadagnini

Dal riflesso, Barbara Mahler, Pura Lugano, Svizzera a cura di Barbara Mahler

2003
Skin, Galleria Paolo Nanni, Bologna

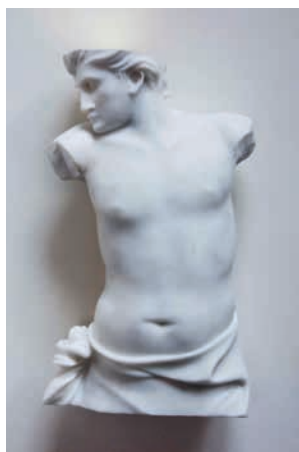
Metalskin, Raffaella Silbernagl Undergallery, Milano - a cura di Luca Beatrice

2002
Conserving sculpture, Palazzo Luigi Rossi, chiesa di S. Pietro in valle, chiesa di San Francesco, Fano, Ancona - a cura di Daniela del Moro

1999
99 Ottobre, Studio Vigato, Alessandria - a cura di Claudio Spadoni

1998
Michelangelo Galliani 1996-1997-1998 Galleria B&B Arte, Mantova - a cura di Andrea Pinotti

1997
Zona di visibilità, Galleria comunale d’arte contemporanea, Scandiano, Reggio Emilia - a cura di Alessandra Binini



La Via d'Oro
(The Golden Road), 2017
Statuario marble from Carrara
and gold leaf
65 x 22 x 12 cm
25.6 x 8.7 x 4.7 in



Sotto la Tua Pelle
(Under your Skin), 2017
Statuario marble from Carrara,
lead and brass
50 x 50 x 15 cm
19.7 x 19.7 x 5.9 in



Blackstars, 2016
Black marble from Belgium
and lead
60 x 30 x 40 cm
23.6 x 11.8 x 15.7 in



Constellation, 2018
Statuario marble from Carrara,
steel and polycarbonate
95 x 95 x 22 cm
37.4 x 37.4 x 8.7 in



Gold Self Portrait, 2018
Gold Ceramic on forrest marble
32 x 32 cm
12.6 x 12.6 in
2/6



The gold mask, 2018
Ceramic and stainless steel
32 x 32 x 15 cm
12.6 x 12.6 x 5.9 in
6/6



Gold Self Portrait, 2018
Gold Ceramic on stainless steel
32 x 32 cm
12.6 x 12.6 in
Ed. 2/6



Gold Self Portrait, 2018
Gold Ceramic on stainless steel
32 x 32 cm
12.6 x 12.6 in
3/6



Black Mirror, 2018
Statuario marble from Carrara,
steel and polycarbonate
46 x 46 x 15 cm
18.1 x 18.1 x 5.9 in



Sotto la tua pelle, 2016
Carrara marble, steel and lead
40 x 40 x 22 cm
15.7 x 15.7 x 8.6 in



Matrice, 2013
Carrara marble and stainless steel
260 x 60 x 55 cm
102.36 x 23.62 x 21.65 in



White Mirror, 2018
Statuario marble from Carrara,
steel, and polycarbonate
39 x 39 x 16 cm
15.3 x 15.3 x 6.3 in



Self Portrait on the Mirror, 2018
Carrara marble and stainless steel
34 x 34 x 13 cm
13.4 x 13.4 x 5.1 in



Self portrait on the mirror, 2018
Bronze and stainless steel
97 x 97 x 15.5 cm
38.2 x 38.2 x 6.1 in



Cut, 2018
Bronze and steel
50 x 50 x 16.5 cm
19.7 x 19.7 x 6.5 in



Crash, 2019
White Carrara marble and
platinum ceramic
50 x 50 x 50 cm
19.7 x 19.7 x 19.7 in
(including base and crystal case)



Heart/Per te il mio Cuore (Heart
/My Heart for you), 2001/2018
Statuario marble from Carrara,
steel, and wood
55 x 40 x 40 cm
21.7 x 15.7 x 15.7 in



Heart (red and blue), 2018
Ceramic and wood
50 x 40 x 40 cm
19.7 x 15.7 x 15.7 in



Heart, 2018
Ceramic and wood
50 x 40 x 40 cm
19.7 x 15.7 x 15.7 in



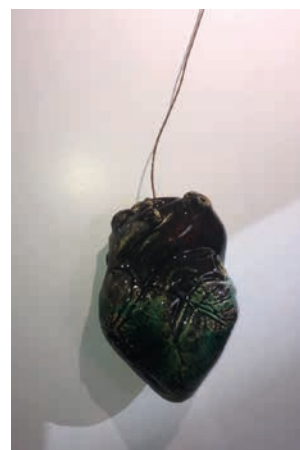
Per te il mio cuore, 2001
Carrara statuario marble,
steel and crystal
220 x 60 x 110 cm
86.61 x 23.62 x 43.31 in



4 di Cuori, 2018
Ceramic and steel (Installation of
4 Multiples) - 3/6
35 x 70 x 25 cm
13.8 x 27.6 x 9.8 in



4 di Cuori, 2018
Ceramic and steel
(Installation of 4 Multiples)
35 x 70 x 25 cm
13.8 x 27.6 x 9.8 in
Ed. 4/6



4 di Cuori, 2018
Ceramic and steel
(Installation of 4 Multiples)
35 x 70 x 25 cm
13.8 x 27.6 x 9.8 in
Ed. 5/6



4 di Cuori, 2018
Ceramic and steel
(Installation of 4 Multiples)
35 x 70 x 25 cm
13.8 x 27.6 x 9.8 in



Io so, 2008
Fireclay and lead
Site specific



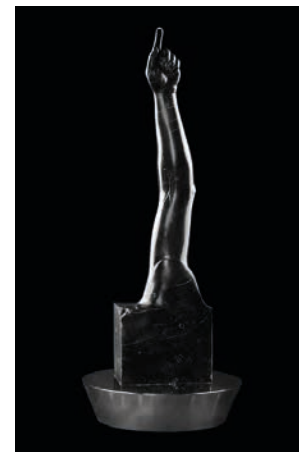
Bestie Uomini e Dei, 2012
Black marble from Belgium
and lead
Site specific



P.G.R., 2007
Carrara marble, lead and silver
200 x 200 cm
78.7 x 78.7 in



Vergine degli Inganni, 2015
Carrara Bardiglio marble and
Brazilian slate
300 x 80 x 60 cm
118.1 x 31.5 x 23.62 in



Lassù, 2019
Nero Marquinia marble
and Stainless steel
130 x 60 x 60 cm
51.18 x 23.62 x 23.62 in



Lassù, 2016
Pink marble from Portugal,
Carrara bardiglio marble, steel
and gold leaf
h. 270, diam. 60 cm
h. 106.3 in, diam. 23.62 in
including basement



Icons Fire, 2019
Marquina black marble, steel,
brass and stainless steel
50 x 50 x 32 cm
19.65 x 19.65 x 12.6 in



Black Constellation, 2019
Carrara white marble, stainless
steel and tin
50 x 50 x 32 cm
19.69 x 19.69 x 12.6 in



KI I, 2017
Statuario Carrara marble
and Lead
56 x 48 x 21 cm
22.05 x 19.9 x 8.2 in



KI II, 2017
Statuario Carrara Marble
and Lead
60 x 50 x 20 cm
23.6 x 19.7 x 7.9 in



Sotto la tua pelle, 2014
Black Belgian Marble and Lead
35 x 35 x 15 cm
13.8 x 13.8 x 5.9 in



White silver, 2017
Statuario Carrara marble,
steel and lead
35 x 35 cm
13.8x13.8 in



Left Hand, 2019
Ceramic and white Carrara marble
20 x 20 x 60 cm
7.9 x 7.9 x 23.6 in



Right Hand, 2019
Ceramic and Carrara white marble
20 x 20 x 60 cm
7.9 x 7.9 x 23.6 in



P.G.R., 2018
White Carrara marble and silver
35 x 35 x 55 cm + base
13.78 x 13.78 x 21.65 in + base



Fuggi, 2018
White Carrara marble and
Murano glass
270 x 35 x 30 cm cad.
106.3 x 13.78 x 11.81 in each
2 pieces



Icons I, 2023
Carrara Marble and brass
40 x 40 x 15 cm
15.75 x 15.75 x 5.91 in



Icons II, 2023
Carrara Marble and brass
40 x 40 x 18 cm
15.75 x 15.75 x 7.09 in



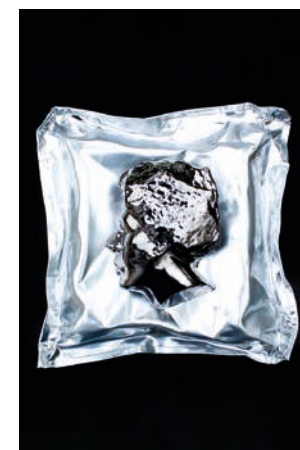
Icons III, 2023
Carrara Marble and brass
40 x 40 x 15 cm
15.75 x 15.75 x 5.91 in



Icons IV, 2023
Carrara Marble and brass
40 x 40 x 15 cm
15.75 x 15.75 x 5.91 in



Icons, 2019
Carrara Statuario marble, black
Marquinia marble and gilding
45 x 45 x 48 cm
17.7 x 17.7 x 18.9 in



**Sogno metallico
ad alta velocità**, 2018
Ceramic, Lead and Chrome
40 x 40 x 15 cm
15.75 x 15.75 x 5.9 in
ed. 2/2



Cosmogonia, 2020
Statuario Carrara Marble,
steel and lead
105 x 80 x 80 cm
41.34 x 31.5 x 31.5 in



Life, 2021
White Carrara Marble and lead
170 x 160 x 100 cm
66.93 x 62.99 x 39.37 in



Vanitas, 2021
Carrara statuary marble,
wood and stainless steel
90 x 65 x 65 cm
35.43 x 25.59 x 25.59 in



Vanitas, 2021
Black Marquina marble,
silver leaf and stainless steel
100 x 70 x 50 cm
39.37 x 27.56 x 19.69 in



Vanitas, 2021
Straw onyx,
wood and stainless steel
20 x 20 x 70 cm
7.87 x 7.87 x 27.56 in



Vanitas, 2021
Onyx, wood and stainless steel
20 x 20 x 55 cm
7.87 x 7.87 x 21.65 in



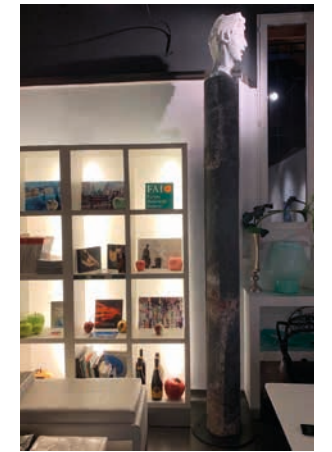
Sogni d'Oro_01, 2022
Statuario Carrara Marble
and lead
60 x 60 x 35 cm
23.62 x 23.62 x 13.78 in



Sogni d'Oro_07, 2022
Statuario Carrara Marble
and lead
70 x 60 x 38 cm
27.56 x 23.62 x 14.96 in



Sogni d'Oro_13, 2022
Statuario Carrara Marble
and lead
40 x 40 x 25 cm
15.75 x 15.75 x 9.84 in



Di luce d'oro, 2014
Carrara marble, steel, lead
and gold leaf
h 280 cm, diam 60 cm
h 110.2 in, diam 23.6 in



Stay (Everything Will Be Fine), 2020
Gold Leaf and Bronze
30 x 30 x 15 cm
11.81 x 11.81 x 5.91 in



Pink Mirror, 2020
Pink Portuguese Marble
and Platinum Ceramic
43x43x20 cm
16.93x16.93x7.87 in



Mirror, 2019
Carrara Marble and brass
40 x 40 cm
15.75 x 15.75 in



Maps, 2019
White Carrara Marble,
Brass and Lead
67 x 67 x 18 cm
26.4 x 26.4 x 7.1 in



Sebastiano, 2024
Black Marquina marble and lead
150 x 60 x 60 cm
59.06 x 23.62 x 23.62 in



Un Giardino Imperfetto, 2022
Carrara statuary marble, wood,
resin and gold leaf
55 x 43 x 43 cm
21.65 x 16.93 x 16.93 in



Di Luce d'Oro, 2012
Carrara Marble, lead, gold leaf
60 x 60 x 40 cm
23.62 x 23.62 x 15.75 in



Paesaggi Notturmi, 2023
Bronze, brass, lead
30 x 30 x 25 cm
11.81 x 11.81 x 9.84 in



Landscape, 2021
Carrara statuary marble,
stainless steel
55 x 110 x 6 cm
21.65 x 43.31 x 2.36 in



Nebula, 2021
Carrara statuary marble,
stainless steel and brass
55 x 100 x 4 cm
21.65 x 39.37 x 1.57 in



Il Nocchiere, 2009
Terracotta and Lead
500 x 140 x 160 cm
196.8 x 55.1 x 62.9 in



Cartolina da Istanbul, 2023
Black Marquina Marble,
Stainless Steel and Lead
130 diam x 300 h cm
51.18 x 118.11 h cm



La Via D'Oro, 2024
Black Marquina marble and gold
60 x 60 x 22 cm
23.62 x 23.62 x 8.66 in



Eda, 2024
Onyx and lead
61 x 61 x 18 cm
24.02 x 24.02 x 7.09 in



Shine, 2019
Statuario Carrara marble,
lead and brass
125 x 125 x 25 cm
49.21 x 49.21 x 9.84 in



Un giardino imperfetto, 2023
White Carrara Marble, wood,
stainless steel and gold leaf
220 x 220 x 300 cm
86.61 x 86.61 x 118.11 in



Two Roses, 2018
Pink Portuguese marble, Murano glass, and stainless steel
50 x 40 x 10 cm
19.7 x 15.7 x 3.9 in



Amore, 2018
Statuario Carrara marble, glass, and stainless steel
100 x 76 x 38 cm
39.4 x 30.0 x 15.0 in



LIGHTBAG, 2022
Galliani x Elisabetta Franchi Biennale Arte 2022, Pavilion of the Republic of San Marino Carrara Marble on Jacquard Canvas
43 x 17 x 35 cm
16.93 x 6.69 x 13.78 in



Red Mirror, 2019
Ceramic, third fire platinum and polycarbonate
44,5 x 44,5 x 5 cm
17.52 x 17.52 x 2 in



Albedo, 2025
Carrara statuary marble, lead and gold leaf
250 x 30 x 20 cm
98.43 x 11.81 x 7.87 in



Rubedo, 2025
Cesane stone, wood, lead and gold leaf
250 x 30 x 20 cm
98.43 x 11.81 x 7.87 in



Black mirror, 2021
Black marquina marble and stainless steel
40 x 40 x 15 cm
15.75 x 15.75 x 5.91 in



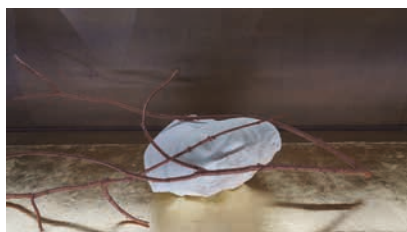
L'assedio, 2012
Statuary Carrara marble and lead
300 x 150 x 90 cm (with base)
118,1 x 59 x 35.4 in (with base)



P.G.R., 2007
Carrara marble and lead
250 x 150 x 60 cm (con basamento)
98.43 x 59.06 x 23.62 in (with base)



Gli amanti, 2012
Carrara marble and gold leaf
300 x 180 x 70 cm
118.11 x 70.8 x 27.5 in



Rubedo, 2025
Cesane stone, wood, lead and gold leaf
250 x 30 x 20 cm
98.43 x 11.81 x 7.87 in



Nigredo, 2025
Bronze, lead and gold leaf
250 x 30 x 20 cm
98.43 x 11.81 x 7.87 in



Nigredo, 2025
Bronze, lead and gold leaf
250 x 30 x 20 cm
98.43 x 11.81 x 7.87 in



Bestie Uomini e dei
Portugal pink marble, Belgium black marble
300 x 300 x 85 cm
118 x 118 x 33.4 in



Noctilucet, 2023
Carrara Marble and Silver
80 x 23 x 28 cm
31.5 x 9.06 x 11.02 in



The Garden, 2019
White Carrara marble, stainless steel, brass and gold leaf - 210 x 105 x 7 cm
82.68 x 41.34 x 2.76 in



Albedo, 2025
Carrara statuary marble, bronze, lead and gold leaf
250 x 30 x 20 cm
98.43 x 11.81 x 7.87 in



Albedo, 2025
Statuary marble and Carrara bardiglio, Cesane stone lead and gold leaf
250 x 30 x 20 cm
98.43 x 11.81 x 7.87 in



Nigredo, 2025
Bronze, lead and gold leaf
250 x 30 x 20 cm
98.43 x 11.81 x 7.87 in



Rose on the mirror, 2018
Statuario Carrara marble, glass and stainless steel
80 x 40 x 23 cm - 31.5 x 15.7 x 9.1 in



San Michele, 2019
White Carrara marble, stainless steel, platinum third fire and ceramic
100 x 90 x 20 cm - 39.4 x 35.4 x 7.9 in



Vertigo, 2021
Black marquina marble and stainless steel
105 x 30 x 35 cm
41.34 x 11.81 x 13.78 in



Albedo, 2025
Carrara statuary marble, lead and gold leaf
250 x 30 x 20 cm
98.43 x 11.81 x 7.87 in



Nigredo, 2025
Onyx, platinum ceramic, lead and gold leaf
250 x 30 x 20 cm
98.43 x 11.81 x 7.87 in



Nigredo, 2025
Bronze, lead and gold leaf
250 x 30 x 20 cm
98.43 x 11.81 x 7.87 in



Explosion, 2019
Statuario Carrara Marble, Ceramic, Silver and Lead
113 x 37 x 12 cm - 44.5 x 14.6 x 4.7 in



www.criscontinicontemporary.com