

RAUL GABRIEL

(1966)

Nell'apparente confusione di segni, i fili neri del dipinto disegnano il costato di Cristo. Sotto s'intravede una croce che fa da telaio. Un segno più calcato ricorda la ferita inferta dalla lancia di Longino.

A ben vedere, quegli stessi fili che s'incurvano disordinatamente assumono anche la forma di un agnello quando viene posato sulle spalle di un pastore. In tutto questo c'è un richiamo ad una delle più antiche iconografie del cristianesimo, quella del *Buon pastore* che la tradizione identifica con Gesù.

Emerge quindi come il dipinto riesca ad intrecciare, come trama e ordito, agnello e pastore: da una pittura che si fonda sul primato del gesto e che, a prima vista si mostra caotica, sorge un'opera con una precisa e sapiente sintesi teologica.

Qui risuonano le Sacre Scritture e il magistero della Chiesa: Cristo è il buon pastore che va alla ricerca della pecora perduta. «Io sono il buon pastore. Il buon pastore offre la vita per le pecore» (Gv 10,11); allo stesso tempo, la liturgia proclama che egli è anche l'«agnello che toglie i peccati del mondo».

Il dipinto dà corpo a questa sintesi secondo quanto scritto nell'Apocalisse: «L'Agnello sarà il loro Pastore e li condurrà alle sorgenti d'acqua viva» (Ap 7,17).

RAUL GABRIEL

Cristo buon pastore e agnello

2011, tecnica mista su tela, 100 x 120 cm, GASC



GUIDO LODIGIANI

(1959)

*Piomba il falco dal cielo,
non colomba – la colomba è lei, spaventata...
Con ignota dolcezza
e ignota pena
La giovinetta chiusa nell'ascolto
Sente stormire in sé i giorni futuri.
(M. Guidacci, L'altare di Isenheim, 1980, Rusconi)*

Una donna si volta con una torsione improvvisa verso la voce che la sta chiamando. È Maria di Nazaret e la voce non visibile è quella dell'angelo Gabriele.

Maria compie un gesto repentino: chiude le braccia al petto e si protegge. Spesso l'irruzione del divino sapeva di ira e violenza. «Non temere» dovrà assicurare il messaggero celeste.

È come se l'artista avesse lasciato che fosse quella voce a torcere, scavare, convertire la materia di quel corpo. Una voce capace di annunciare una vita che animerà e tenderà la pelle di quel grembo. E quel grembo, a sua volta, farà di quella parola udita nuova materia.

GUIDO LODIGIANI

Vergine Annunciata

1988, gesso, 101 x 27 x 27 cm, GASC



TRENTO LONGARETTI

(1916-2017)

Quest'opera entra in collezione fin dal 1955 con l'inaugurazione della GASC. La stima che legava Dandolo Bellini a Trento Longaretti porterà a numerose collaborazioni con anche la realizzazione di vetrate, mosaici, incisioni.

Il quadro ad olio "*Vocazione dei primi apostoli*" presenta e sintetizza temi tipici della poetica di Longaretti.

Il riferimento è al testo del Vangelo di Marco, quando Gesù passando lungo il mare della Galilea vede dei pescatori e incontra Simon Pietro e il fratello Andrea che gettavano le reti in mare, e poco oltre i fratelli Giacomo e Giovanni mentre riassettavano le reti. Il momento raffigurato è quando pronuncia la frase: «Seguitemi, vi farò diventare pescatori di uomini» (Mc 1,17). Nei loro volti si vede la reazione di stupore e gli interrogativi che una tale chiamata suscita, ma anche il fascino che sorge dal presentimento che sta accadendo qualcosa di vero e giusto.

La donna col bambino introduce nella scena un tono familiare e intimo. Madri con figli, viandanti, poveri sono figure che Longaretti pone spesso al centro delle proprie opere, figure miti e umili che si elevano a emblema della storia universale segnata dalla fragilità, dalle privazioni, dal peregrinare. Infine, altro tratto tipico della poetica di Longaretti, è la compresenza del sole e della luna come a segnare il valore non solo intimo, non solo storico ma anche perenne e cosmico della scena rappresentata.

TRENTO LONGARETTI

Vocazione dei primi apostoli

1955, olio su tela, 125 x 144 cm, GASC



MAX MANDEL

(1959)

È questo uno scatto fotografico effettuato nei seminterrati di Villa Clerici.

In primo piano, a destra, un gesso di Enrico Manfrini, il volto assorto, la mano ancora sul petto: una Madonna annunciata. A sinistra, verso il fondo, una sedia vuota, un foglio a terra, la luce che cade dall'alto: un'assenza che parla di una presenza. È come se tutto si fosse appena compiuto: l'angelo, il messaggero, ha portato il lieto annuncio, le grandi ali sono uscite. Ora la luce contorna anche il volto della donna. Il Verbo si è fatto carne.

Non c'è qui la preparazione di un set fotografico. C'è solo il cogliere il momento opportuno ed uno scatto.

È questa una foto che educa lo sguardo ovvero la capacità di vedere nel quotidiano l'eccedenza di un segno, la potenza di un seme, l'irruzione dei giorni futuri.

MAX MANDEL

Annunciazione

2010, stampa fotografica lambda, 40 x 60 cm, GASC



ENRICO MANFRINI

(1917-2004)

Saulo di Tarso, prima della conversione e di diventare Paolo l'Apostolo delle Genti, perseguitava con grande zelo i cristiani. Un giorno mentre si recava a Damasco accadde un evento che gli modificò totalmente la vita. Gli Atti degli Apostoli definiscono questo accadimento "una caduta" (a ben vedere nessun cavallo è menzionato nei testi) il che equivale a dire un evento traumatico che impone una trasformazione, un cambiamento radicale di vita.

La scultura "*La caduta di Saul*" di Enrico Manfrini rappresenta questa esperienza di trasformazione, esperienza umanissima che può avvenire in mille modi diversi nella vita delle persone.

Ecco, allora, che cadere significa innanzitutto trovare un nuovo fondamento su cui fermarsi: la mano protesa di Saul protegge dalla caduta e allo stesso tempo cerca un terreno su cui fondare un nuovo inizio.

L'altra mano copre gli occhi; negli Atti degli Apostoli è scritto che Saul rimarrà cieco per tre giorni: in effetti, per ricominciare una vita e orientarsi nel mondo è necessario imparare a vedere con occhi nuovi.

Infine, l'artista ha rappresentato Saul nudo perché ogni autentica trasformazione implica una nuova nascita. E ognuno di noi nasce nudo.

Dopo questa esperienza di caduta, Saul di Tarso, che porta lo stesso nome del primo grande re di Israele, si farà chiamare Paolo, che significa "piccolo". Egli diventerà San Paolo di Tarso, l'Apostolo delle Genti. Conversione è il modo cristiano per definire una trasformazione della vita.

La prima versione di questa scultura, presente in GASC già nel 1955, viene donata alla Collezione di Arte Moderna dei Musei Vaticani nel 1973; Enrico Manfrini, da sempre legato da intensa amicizia con Dandolo Bellini, realizza quindi una seconda versione attualmente esposta nel museo di Villa Clerici.

ENRICO MANFRINI

La caduta di Saul

1955-1973, bronzo, 148 x 234 x 57 cm, GASC



GIACOMO MANZÙ

(1908-1991)

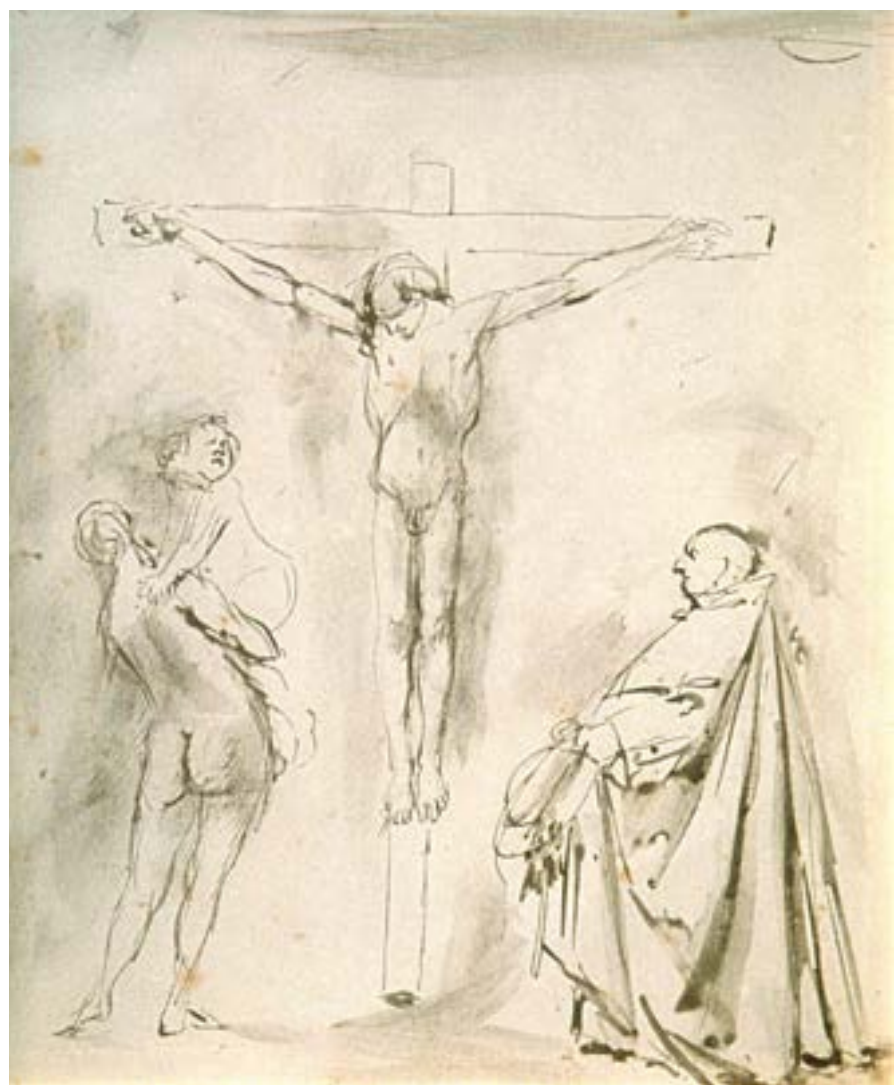
Il rapporto tra Giacomo Manzù e la GASC, tramite Dandolo Bellini, si stringe alla fine degli anni '60. Il carteggio conservato in museo testimonia un lungo rapporto di stima, amicizia e collaborazione, come nella lettera dell'artista nell'aprile 1971: «sono pronto per lavorare alla Cappella, in modo che venga pronta al più presto. Le due sculture, invece, sono già in fusione, e cioè il San Carlo e il Sant'Ambrogio». Infatti, è Bellini a seguire i lavori che portano nel 1973 ad inserire la "Cappella della Pace", ideata e realizzata da Manzù, all'interno del percorso dei Musei Vaticani.

Tra il 1938 e il 1941, Manzù aveva realizzato la serie *Cristo nella nostra umanità*, otto bassorilievi in bronzo raffiguranti crocifissioni e deposizioni: in queste rappresentazioni aveva trasposto, non senza suscitare polemiche e dissensi, la fredda e impietosa violenza della Seconda guerra mondiale.

In questo disegno ritorna quella impostazione iconografica. Ai piedi della croce non ci sono come da tradizione la Madonna e san Giovanni, ma un ecclesiastico e una donna con un bambino. La contrapposizione è forte: da un lato, una madre e il figlioletto nudi, segno di povertà ma anche di verità, di una vita carica di affettività che aderisce alla realtà senza mediazioni e infingimenti; dall'altro un ecclesiastico caratterizzato da un abbigliamento e da un portamento che fondono in modo ambivalente sia una compostezza spirituale sia un impassibile potere terreno. Al centro, appeso alla croce, si eleva la figura di Cristo colto nella sua piena e disarmata umanità.

GIACOMO MANZÙ

Crocifisso con donna, bambino e prelato
s.d., china su carta, 27 x 24 cm, GASC



FRANCESCO MESSINA

(1900-1995)

La postura del corpo di Adamo richiama la *"Cacciata dal paradiso"* di Masaccio presente negli affreschi della cappella Brancaccio, nella chiesa di Santa Maria del Carmine, a Firenze.

Il bronzo porta impressi i segni delle mani dell'artista che lo hanno plasmato: è come se fosse appena stato creato dalla creta secondo il racconto del libro della Genesi ma con il corpo già segnato dal dolore, dalla fatica, dal peso di vivere d'ora in ora.

È una scultura giovanile di Messina, siamo nel 1929. La schiena curva, il passo disteso, le carni tormentate anticipano di due decenni le sculture filiformi e scarnificate dell'artista svizzero Alberto Giacometti. Ma qui l'uomo che cammina non è una rappresentazione astratta e universale dell'umano, non è il concetto di umano trasformato in materia, è invece una figura ancorata ad un testo preciso che narra della cacciata dal paradiso ovvero della perdita della confidenza con Dio.

Quel passo, quella falcata ampia di Adamo indica un'uscita, un esilio, una perdita dolorosa ma anche il cammino con cui inizia la storia intesa come lo spazio e un tempo di libertà, come opportunità di riscatto della propria umanità.

FRANCESCO MESSINA

Il pianto di Adamo

1929, bronzo, 62,5 x 39 x 21 cm, GASC



MARIO RACITI

(1934)

Quando oggi l'artista parla di arte sacra non sempre si riferisce all'annuncio cristiano. Prevale, invece, un'esperienza del sacro intesa come soglia che si apre su ciò che eccede l'ordinario, su un mistero senza nome e senza volto; il sacro il più delle volte ha a che fare con il numinoso, una presenza che attrae e insieme incute terrore, con l'espressione di forze non governabili.

I segni leggeri e filiformi dell'opera di Mario Raciti raccontano di lotte cosmiche tra caverne oscure, vie siderali e pianeti in fiamme. Il titolo *Mitologia* ci avverte che la tela porta alla memoria tracce di enigmi e incontri ancestrali.

Ciò che emerge ed esce dal conflitto è una candela azzurra. Ricorda antichi racconti e miti, come la fiaccola del desiderio di Tristano e Isotta, ricorda il "fiore azzurro" di Novalis. Lo studio di Raciti è sempre attraversato dalla musica d'opera. Qui quella luce in cima a un monte diventa segno di un desiderio tortuoso, l'ascesa vertiginosa che mira ad elevarsi sopra ogni conflitto, lì dove riposa l'origine. Quell'azzurro è segno di una speranza tanto pura quanto algida e lontana.

MARIO RACITI

Mitologia

1986, tecnica mista su tela, 102,5 x 153 cm, GASC



GIAN PIERO RESTELLINI

(1895-1978)

C'è qualcosa di anomalo in questa Annunciazione: Maria di Nazaret e l'angelo Gabriele sono uno di fronte all'altra, si vedono la colomba dello Spirito Santo, un porticato, un giardino. Ma se ci soffermiamo ad osservare questa annunciazione ci accorgiamo che la postura del corpo delle due figure è invertita rispetto al solito: chi è in movimento non è il messaggero di Dio, ma la Vergine; inoltre, l'angelo, posto inusualmente nella parte più interna dell'abitazione, si porta la mano al petto con un gesto che l'iconografia attribuisce comunemente a Maria.

Questa sorta di capovolgimento dei ruoli fa di Maria colei che annuncia e reca una novità. L'angelo invece appare come colui che ascolta. L'impostazione della scena richiama alla mente un'omelia di S. Bernardo di Chiaravalle: «Tutto il mondo è in attesa, prostrato alle tue ginocchia: dalla tua bocca dipende la consolazione dei miseri, la redenzione dei prigionieri, la liberazione dei condannati, la salvezza di tutti i figli di Adamo, di tutto il genere umano. O Vergine, dà presto la risposta. Rispondi sollecitamente all'angelo».

Nel momento dell'annunciazione tutto il mondo tace: la notizia non è quella portata dall'Angelo ma la risposta di Maria che tutto il creato attende trepidante in silenzio.

GIAN PIERO RESTELLINI

Annunciazione

1956, olio su tavola, 30 x 26 cm, GASC



VANNI ROSSI

(1894-1973)

È un quadro che scalda l'affettività di chi lo contempla pur essendo questa maternità rappresentata dentro un gelido paesaggio invernale. Ma ad una attenta osservazione questa *Madonna della neve* rivela anche una profonda riflessione teologica. Il quadro appare come la traduzione visiva di una frase che troviamo nel Vangelo di Luca, lì dove si sofferma sull'infanzia di Gesù: «Maria serbava queste cose meditandole nel suo cuore» (Lc 2,19). Ecco, cosa fa il quadro: ci aiuta a comprendere cosa significa *meditare*.

Innanzitutto, meditare significa interrogare. Se guardiamo il volto di Maria, è quello di chi riflette, interroga, dubita: la fede non sopprime le domande, ma le rende sempre più serrate ed esigenti.

Meditare significa anche cogliere legami tra eventi che appaiono distanti. Maria cerca di comprendere ogni nesso tra le parole dei profeti, i fatti che le stanno accadendo e le promesse che le sono state anticipate tramite l'annunciazione. Il quadro stesso suggerisce che quei legami bisogna coglierli in un unico sguardo: il rosso della piccola veste diventa l'anticipazione simbolica della passione di Cristo. Allo stesso modo, la tradizione pittorica ci ha insegnato che gli occhi dormienti del bimbo prefigurano la morte del figlio di Dio.

Infine, meditare significa anche conservare la modalità e lo stile con cui Dio interviene nella storia ovvero affidandosi all'umano, mettendosi nella mani della propria stessa creatura, con tutta la fragilità e il rischio che questo implica. Dio si espone fino ad arrivare alla possibilità del fallimento.

VANNI ROSSI

Madonna della Neve

1954, olio su tela, 102 x 82 x 3,4 cm, GASC



LELLO SCORZELLI

(1921-1997)

Tra Lello Scorzelli e Dandolo Bellini il confronto sui lavori artistici era continuo; ne sono testimonianza i numerosi disegni conservati in GASC tra cui questo studio preparatorio per l'opera più nota di Scorzelli: la ferula di Paolo VI, l'asta con in cima il crocifisso utilizzata per la prima volta in occasione della cerimonia di chiusura del Concilio vaticano II.

Il 23 marzo 1965 Scorzelli informa Bellini che: «Ho quasi terminato il "pastorale" e l'ho ancora fatto vedere a don Pasquale [Macchi] al quale piace sempre di più».

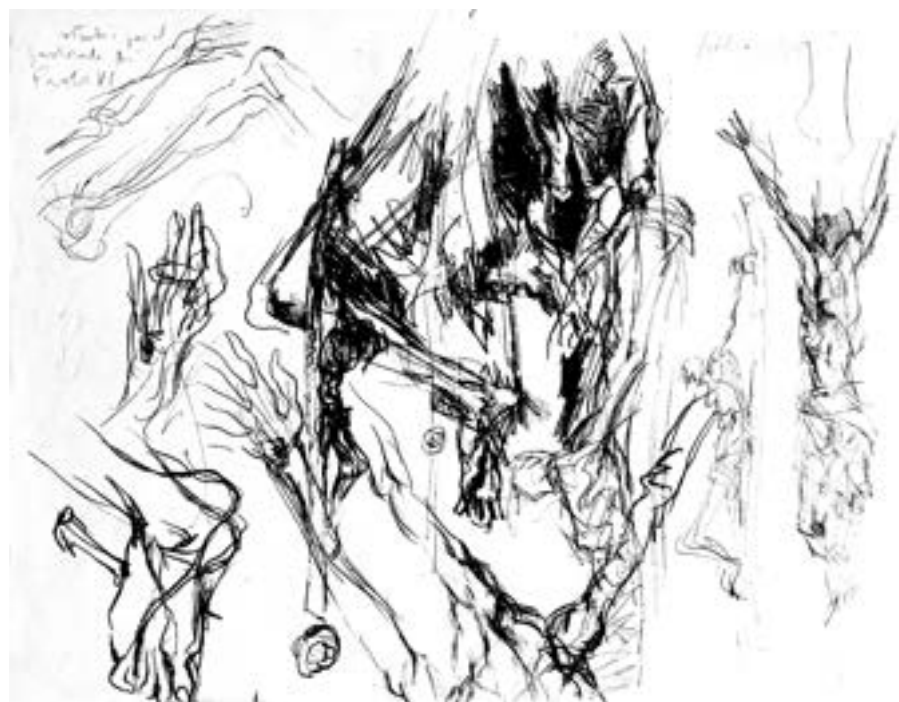
Nel suo diario Scorzelli ritorna sull'idea creativa che ha generato quel crocifisso e le parole sembrano seguire il disegno pubblicato qui a fianco: «Comincio sui fogli a tracciar fitte reti: segni confusi dapprima, dei tratti ricurvi come ad accennare un "bacolo" di pastorale vescovile. Nei giorni che seguono l'idea prende forma e sarà un punto interrogativo mozzo (senza la curva avvolgente del ricciolo). È creata l'arcuata ossatura portante della croce con il *patibulum* ricurvo da dove il corpo del Cristo con la testa reclinata s'immette ruinando ad angolo acuto. Disegna nello spazio un arabesco drammatico dalle braccia tese fino allo spasimo, giù giù, alle ginocchia ricurve con i piedi inchiodati alla croce».

Il disegno mostra il sorgere laborioso e tormentato delle forme capaci di restituire tutta la fisicità di un Dio fisso in croce. Eppure, alla morte non viene lasciata l'ultima parola e quella croce viene attraversata da una forza vitale, come un arco teso verso il cielo.

LELLO SCORZELLI

Studio per il pastorale di Paolo VI

1964-65, matita su carta, 22,8 x 22 cm, GASC



GINO SEVERINI

(1883-1966)

Questo bozzetto si riferisce alla realizzazione della parete absidale della chiesa di San Pietro a Friburgo, in Svizzera. Deve trattarsi di un primo bozzetto in quanto l'opera finale presenta soluzioni iconografiche relativamente diverse e soprattutto un approccio ricco di reminiscenze futuriste qui ancora del tutto assente.

Di notevole interesse una lettera del 27 luglio 1953 in cui Gino Severini scrive a Dandolo Bellini soffermandosi sul tema dell'arte sacra e riportando problematiche ancora oggi attuali.

Le personalità citate come i "i domenicani di Parigi" sono padre Couturier e padre Régamey: grazie alla loro committenza Matisse aveva concluso nel 1951 la cappella di Vence, mentre il cantiere di Le Corbusier a Ronchamp nel 1953 era in piena attività.

«... Intanto si è fatto un certo interesse, in questi ultimi tempi, intorno all'arte sacra, soprattutto a Parigi, e se ne sono molto occupati i padri domenicani di Parigi, ma non andiamo affatto d'accordo, perché, da troppo prudenti che erano, sono divenuti follemente audaci, ed è sotto il segno del peggior snobismo che hanno affidato dei lavori d'arte sacra a dei nomi importanti del nostro mondo delle arti, ma quasi tutti atei, nemici della Chiesa, e senza alcuna esperienza di questo genere di lavori.

Io penso che si debba essere moderni, cioè attuali, ma si deve rispettare anche la principale esigenza di questa forma d'arte e che è relativa alla destinazione dell'opera ma la mia posizione è difficilissima, e non sono aiutato da nessuno. Le darò poi il mio indirizzo a Parigi, e se lei lo desidera, le manderò delle fotografie di opere recenti. È sempre in Svizzera che le ho eseguite, in Italia e in Francia non avrò fatta nemmeno una sacrestia... Nella speranza di leggerla presto, mi creda cordialmente suo, Gino Severini».

GINO SEVERINI

Studio per la consegna delle chiavi a San Pietro
bozzetto per la chiesa di St. Pierre a Friburgo (Svizzera)
1950 ca., tecnica mista su carta, 45 x 35 cm, GASC



ALBERTO SUGHI

(1928-2012)

«Attraverso la pittura ho cercato di capire meglio qualcosa che appartiene alla mia coscienza: l'inquietudine, l'amore, l'ansia di verità, la delusione e la solitudine; e poi magari c'è una parte più segreta, quella che contiene le ragioni più profonde della mia identità di pittore, che resta sconosciuta a me stesso. Nella vita avvengono mille aggiustamenti, tante variazioni se non addirittura contraddizioni».

Queste parole, pronunciate da Alberto Sughi durante la Biennale di Venezia del 2011, danno la cifra della sua ricerca artistica sempre tesa ad indagare la condizione umana e le relazioni sociali segnate dalla solitudine e dalla delusione che segue l'impossibilità di affermare un senso di verità e di giustizia.

Pur non avendo mai chiuso la propria arte dentro movimenti e correnti, Alberto Sughi è stato amico e vicino agli artisti del "realismo esistenziale", contesto di cui facevano parte anche altri due artisti presenti in museo, il giovane Floriano Bodini e Giuseppe Guerreschi.

In quest'opera del 2007 presenta immagini di guerra e tutta la fragilità dell'umano, la miseria e la fuga dalla violenza. C'è un crocifisso. Che non è detto che sia Cristo. Non c'è una valenza teologica. È la vittima della malvagità umana. È l'umanità sopraffatta dalla ferocia della storia.

ALBERTO SUGHI

Immagini dalla guerra

disegno n° 1

2007, carboncino su tela, 180 x 200 cm, GASC



GIAN FILIPPO USELLINI

(1903-1971)

I primi contatti della GASC con Usellini iniziano alla fine degli anni '50 e si vanno ampliando man mano coinvolgendo anche Mons. Macchi, in particolare durante gli anni del pontificato di Paolo VI.

Bellini ammira la sua poetica vivace, la capacità di osservare e anche giudicare virtù e debolezze degli umani in modo ironico e insieme bonario. Spesso si sofferma su figure di ecclesiastici e religiosi e li rappresenta mentre si muovono con la loro fragilità tra le forze contrarie in una eterna lotta tra bene e male.

Nei primi anni '70, Dandolo Bellini lo contatta al fine di inserire le sue tele nella costituenda Collezione d'Arte Moderna dei Musei Vaticani. Ma il pittore morirà prima di poter vedere esposte le sue opere.

GIAN FILIPPO USELLINI

Preti in fuga

anni '60, china su carta, 45 x 53 cm, GASC



VALENTINO VAGO

(1931-2018)

L'astrazione, quando è rigorosa, consiste nella ricerca di ciò che rimane quando viene tolto tutto ciò che è transitorio e caduco. Valentino Vago ha trovato che ciò che resiste è la luce. E questa chiede solo spazio. La luce si espande, come sulle grandi pareti delle chiese che ha dipinto, ma si espande anche nei suoi quadri ben delimitati come questo. Ovunque si applica, l'artista cerca di sfondare con leggerezza i confini.

Ovviamente la sua pittura, come ogni pittura, è fisicità, caducità, transitorietà: la pura luce quindi è un anelito, rimane irraggiungibile se non nel rinvio, nel richiamo, nell'allusione, nell'attesa. La sua pittura vive del "già e non ancora".

C'è nell'azzurro di questo quadro un linea gialla e sottile. Un raggio, un taglio di luce. Lo si vede solo se ci si avvicina. Se quindi la pittura è immagine, riflesso, l'eco di una luce pura, e questa è manifestazione e anticipo di un compimento di bellezza, bontà e giustizia, allora l'invito del pittore è di muoversi, di mettersi in cammino, di andare incontro alla luce. Come nelle grandi chiese da lui interamente dipinte, la sua pittura è ambientale ovvero fatta per essere percorsa. Non è visione statica, ma cammino verso ciò che principia a manifestarsi.

VALENTINO VAGO

R.9-62 (Una luce dall'infinito)

2009, olio su tela, 100 x 80 cm, GASC



PIERANTONIO VERGA

(1933-1999)

Una casa immersa nella notte diventa il luogo capace di ospitalità e rivelazione. Può essere un angelo leggero che attraversa le pareti. Il momento di un'annunciazione. Di un messaggio. Di una teofania.

Come quando il profeta Elia avverte che la presenza di Dio non si rivela nel fragore del tuono, nello sconvolgimento del terremoto o nel fuoco che tutto divora ma viene avanti come «il sussurro di una brezza leggera» (1Re 19,12).

PIERANTONIO VERGA

La casa dell'angelo

2017, tecnica mista su carta, 51,4 x 71,7 cm, GASC



WILLIAM XERRA

(1937)

Ciò che domina è il colore blu. È l'inizio della tenebra che cala nel giorno del Venerdì Santo. Cristo è a terra mentre viene inchiodato. La croce, nera, attraversa in altezza e in ampiezza tutto il quadro. Un braccio della croce è di ferro: una piastra pesante, fredda, refrattaria. Della morte di Dio il quadro di Xerra offre, prima di tutto, un'esperienza fisica. Lo esplicita l'opera stessa elencando, quasi con fare didascalico, tutti gli strati di materiali che la compongono: sul lato a sinistra, sono posti in successione e in evidenza il legno del telaio, la tela, i chiodi, lo strato di colore bianco e infine il blu che tutto copre.

La figura di Cristo è una linea bianca incisa nell'impasto del colore blu. La sagoma del corpo cita un dipinto del Cerano, ma appaiono parti del corpo scomposte come se restituissero momenti diversi. La visione non deve mettere a proprio agio. Gesù è un corpo da vedere, ma per scorgerlo bisogna spostarsi, come tra la folla del Golgota. La visione instaura un corpo a corpo con l'opera. Dio è avvicinabile nell'esperienza sensibile. «La vita si è fatta visibile e noi l'abbiamo veduta», scrive Giovanni nella Prima Lettera. L'opera d'arte, con la sua fisicità, prima di tutto vuole testimoniare l'incarnazione: Dio ha il volto di Gesù, vero uomo e vero Dio. Ma mai è così poco Dio come in questo momento. Il Cristo inchiodato segna il momento del massimo abbassamento di Dio. Eppure, quel blu scuro manifesta una sorta di splendore, una ricchezza di luce che nell'oscurità sembra anticipare la luce della Pasqua.

WILLIAM XERRA

Cristo inchiodato (da Giovan Battista Crespi, detto il Cerano)
2000, tecnica mista su telaio interinale, 200 x 290 cm, GASC





CASA DI REDENZIONE SOCIALE

Via G. Terruggia, 14 - Villa Clerici, Milano

02.6470066 | info@casadiredenzionesociale.it
villaclerici.it

Con il contributo di



**Regione
Lombardia**