



Vanni Cuoghi

DA CIELO A TERRA

testi di Ivan Quaroni e Riccardo Calimani

Danilo Montanari Editore

Si ringraziano

Denis Mautone
Raphael Blanga
Alessandra Giani
Tiziana Visentin
Simone Sacchi
Stefano Corbella
Guido Ottolenghi e Arianna Tagliavini
Alberto Mariani
Iaia Filiberti
Sabrina Porro
Riccardo Calimani
Federico Kujawska
Isabella Nazzari
Chiara Sorgato

Isbn 9788898120833

© 2016 Danilo Montanari Editore, Ravenna



GIUSEPPE PERÒ

Vanni Cuoghi

DA CIELO A TERRA

testi di Ivan Quaroni e Riccardo Calimani

Danilo Montanari Editore

► Storie del ghetto, tra la terra e il cielo

Ivan Quaroni

Il ghetto nasce esattamente cinque secoli fa nel sestiere di Cannaregio a Venezia, dove, fino ai primi del '400 erano attivi i cosiddetti "geti", ossia le fonderie pubbliche impegnate nella fabbricazione di bombarde. La decisione era maturata in seguito agli sconvolgimenti causati dalla guerra della Lega di Cambrai che aveva spinto molti ebrei dalla terraferma verso Venezia, destando la preoccupazione dei cittadini cristiani. Col decreto del 29 marzo 1516, infatti, il senato della Serenissima si propose di "regolare" la presenza ebraica nel territorio lagunare, espellendola dal corpo della città e confinandola nell'area del Ghetto nuovo.

Fin dall'antichità, i quartieri ebraici - le *giudecche* - si erano formati spontaneamente. Il Ghetto di Venezia, invece, nasceva forzatamente, per effetto di una decisione politica che vietava agli ebrei di risiedere in altri quartieri della città e che imponeva loro un domicilio coatto, oltre a una serie di pesanti restrizioni, come la chiusura del quartiere dal tramonto all'alba, l'impossibilità di acquistare beni immobili (abitazioni, negozi, magazzini) e l'obbligo di portare un segno di riconoscimento.

La risoluzione presa dalla Repubblica veneziana anticipò, di fatto, le politiche di segregazione adottate da numerose città italiane tra il XVI e il XIX secolo e peraltro ulteriormente stimolate dalla bolla *Cum nimis absurdum* (1555) di Papa Paolo IV, che obbligava gli ebrei a risiedere in un'area specifica della città, e dalla bolla *Hebraeorum Gens* (1569) di Papa Pio V, che espelleva dallo Stato Pontificio tutti gli ebrei che non accettassero di trasferirsi nei ghetti di Roma, Ancona e Avignone.

A Venezia, Roma, Bologna, Mantova Padova e altre città italiane, le aree scelte per la segregazione, seppure centrali, come scrive Vincenza Maugeri, direttrice del Museo Ebraico di Bologna, erano "sottraibili alla città, in quanto prive di edifici importanti e di luoghi nevralgici per lo svolgimento della vita e delle attività".¹ Al loro interno, tuttavia, si trovava tutto quanto era necessario alla vita quotidiana e a quella religiosa e culturale della comunità, dai forni per le azzime alle macellerie *kosher*, dalle sinagoghe alle scuole talmudiche, dai laboratori artigiani alle accademie rabbiniche. In pratica, l'universo del ghetto, come quello precedente della giudecca, era un microcosmo identitario, confinato, però, entro un perimetro preciso. Cosa che nel tempo aveva comportato problemi di sovraffollamento, con conseguenti restringimenti delle unità abitative e inevitabili innalzamenti degli edifici. Effetti visibili soprattutto nel ghetto di Venezia,

¹ Vincenza Maugeri, *L'istituzione del ghetto in Italia*, in AA.VV., *Ghetti e giudecche in Emilia-Romagna. Quaderni del Museo Ebraico di Bologna / 4*, a cura di Franco Bonilauri e Vincenza Maugeri, De Luca Editori, Roma, 2004, p. 16.

dove le case raggiungono fino agli otto piani di altezza, superando l'elevazione media dello skyline lagunare.

Ad ogni modo, quello "spazio d'identità", come lo chiama Vincenza Maugeri, rende il ghetto un formidabile crogiuolo di storie, una summa senza eguali di avvenimenti, fatti, cronache e racconti. Ed è proprio questa qualità ad aver attirato l'interesse di Vanni Cuoghi per il mondo dei ghetti ebraici italiani. Il fatto, cioè, che per un artista come lui, creatore di teatri miniaturizzati e di diorami fantastici, pazientemente intagliati nella carta e diligentemente dipinti, il ghetto rappresenta non solo un ricco serbatoio d'immagini e suggestioni, ma anche la più seducente delle scatole narrative. La scatola è anche la forma prediletta di gran parte della recente produzione dell'artista, che, infatti, chiama i suoi teatrini "monocali", perché appresentano l'unità minima abitativa, quella che, col suo spazio concentrato, più somiglia a un palcoscenico o a un teatro di posa.

Costruiti mescolando la tecnica psaligrafica con i fondamenti della scenografia e con il gusto pittorico per il racconto, i monocali realizzati da Vanni Cuoghi da oltre un anno a questa parte, sono tutti ambientati nel microcosmo del ghetto. In particolare, i primi, già esposti nel dicembre 2015 nella mostra "Vanni Cuoghi: Da Terra a Cielo", alla galleria Giuseppe Pero di Milano, traggono ispirazione dal più antico, quello veneziano, che tra il XVI e il XVII secolo si allarga dall'isola del ghetto nuovo (1516) agli adiacenti ghetto vecchio (1541) e ghetto nuovissimo (1633), circoscrivendo in uno spazio ridotto una congerie di lingue, usanze e tradizioni ed esperienze variegata.

Del ghetto Cuoghi coglie soprattutto l'atmosfera, insieme magica e claustrofobica, mescolando scorci quotidiani e schegge del passato, ma anche miti e leggende, in un intricato, e quasi surreale, intreccio di rimandi che spaziano dalla cronaca storica (la peste veneziana del 1630 di *Monocale* 22, dove i medici vestono la tipica maschera col becco adunco) ai fumetti di Hugo Pratt (il Corto Maltese di *Monocale* 30); dalla scena nuziale ambientata nell'antica Scuola Canton (*Monocale* 26) ai prosaici spaccati di vita delle cenciaiole, dove aleggia con evidenza il ricordo della *Venere degli stracci* di Michelangelo Pistoletto.

Medici, prestatori di denaro e straccivendoli - che poi erano le sole professioni consentite agli ebrei dalla Serenissima - popolano gli angusti teatrini di Cuoghi, insieme alle figure di rabbini e alchimisti, come il leggendario Leone da Modena, uno dei maggiori intermediari tra la cultura ebraica e quella cristiana e umanistica, che potrebbe essere il protagonista di *Monocale* 20, episodio ambientato in uno studiolo modellato su quello de *La visione di Sant'Agostino* di Vittore Carpaccio, e con lo squisito dettaglio dell'altare da cui spuntano due piedi umani, rubato di sana pianta dalla *Presentazione al Tempio* di Lorenzo Lotto, ultimo lavoro autografo del maestro veneziano.

Ma il ghetto liberamente interpretato dall'artista genovese non è solo quello del sestriere di Cannaregio. Parte da quelle calli, ma si propaga, come effettivamente successe nel

corso dei secoli in altre città come Roma, Bologna, Ancona, Ferrara e perfino la lontana Praga. Questo perché, nella narrazione episodica e frammentata di Cuoghi la geografia si trasforma in uno stato d'animo, sempre in bilico tra il dramma e lo stupore, in una condizione dello spirito che oscilla tra l'umana afflizione e la tensione verso la libertà e l'emancipazione. La storia dei ghetti è, infatti, la storia di uno stato di segregazione che non solo relega le comunità che lo abitano in uno stato di minorità giuridica, ma che le condanna a una libertà vigilata o meglio a una carcerazione parziale, che non può che dirsi drammatica. Eppure, tra le molte vicende tragiche narrate, siano esse documentate o solo immaginate, l'artista introduce sovente episodi di sospensione, brevi scene che concedono un attimo di respiro allo spettatore e un motivo di riflessione.

Tra le immagini più dolorose e, allo stesso tempo più poetiche, c'è quella di *Monocale* 28 che illustra l'incursione di un commando nazista in un appartamento abitato da una famiglia di ebrei. La sequenza, quasi cinematografica, mostra a destra l'irruzione degli ufficiali tedeschi, rappresentati come ombre minacciose, e a sinistra la famiglia intenta a varcare la soglia di un armadio, una specie di soglia dimensionale, simile a quella che nei romanzi di C.S. Lewis permette di entrare nel fantastico regno di Narnia. L'immagine è, però, ambigua. Non sappiamo, infatti, se il trucco dell'armadio sia un espediente per mitigare la tragica realtà dei fatti. Cioè che in circostanze simili, la fuga e la salvezza appaiono più che mai come eventi eccezionali, quasi miracolistici.

Cuoghi introduce la magia come elemento salvifico, assegnandole un colore preciso, un profondissimo blu oltremare, che compare ogni volta come annuncio della dimensione celeste o come preavviso di una tensione spirituale al superamento delle vicissitudini terrene. Quello del cielo stellato nell'armadio - ma anche delle notturne volte di *Solstizio d'estate (via Borgolocchi)* e *Solstizio d'inverno* - è lo stesso colore che accompagna la sorprendente apparizione di Melchisedec a Corto Maltese nella veneziana Scuola Canton (*Monocale* 30). Un colore che simboleggia non tanto la speranza, ma la promessa di un riscatto o di una definitiva risoluzione.

Altrove, invece, il blu oltremare diventa segno distintivo del sacro e contrassegno di "parole celesti". Come quelle, ad esempio, che corrono in caratteri ebraici sulla facciata di Palazzo Bocchi, edificio bolognese progettato dagli architetti Vignola e Serlio (*Monocale* 54), o quelle stampate sui fogli appesi ad asciugare nella stamperia dei Soncino, celebre famiglia di tipografi ed editori ebrei ashkenaziti, che operò in Italia e poi in Grecia e Turchia tra il XV e XVI secolo.

Le folgoranti storie di Vanni Cuoghi, disseminate di particolari veridici come luoghi, edifici e oggetti storicamente documentati, spesso contengono un elemento distonico, un dettaglio che spezza la continuità logica della narrazione. Il blu oltremare è uno di questi elementi, che ritroviamo anche nelle sagome di alcuni colombi in volo davanti alla casa israelitica di riposo del *Monocale* 32. Un altro è il personaggio inventato da Hugo Pratt, che certo, almeno in un paio di storie (*Le Elvetiche* e *La favola di Venezia*),

incrocia personaggi e luoghi cari alla cultura ebraica, ma che in sostanza ha poco a che fare con le vicende del ghetto. Corto Maltese è piuttosto un testimone silente, peraltro non del tutto disinteressato. Stando, infatti, alla sua immaginifica biografia, pare che abbia studiato a La Valletta presso la scuola ebraica del rabbino Ezra Toledano, che lo avrebbe iniziato ai misteri della Cabbala e dello Zohar.

L'avventuriero, figlio di un marinaio inglese e di una gitana di Siviglia, non è il solo personaggio straordinario dei racconti di Vanni Cuoghi. L'altro è il Golem che, secondo una delle leggende, fu creato a Praga dal rabbino Jehuda Löw ai tempi dell'Imperatore Rodolfo II, col proposito di servire e proteggere il popolo ebraico dai suoi persecutori. Il mitico gigante di argilla che ha ispirato poeti e scrittori come Gustav Meyrink e Jorge Luis Borges, Isac Singer e Primo Levi, è protagonista dei *Monolocati* 31 e 55. In entrambi i casi, è rappresentato, come vuole la tradizione, con la parola "verità" (in ebraico אמת, Emet) scritta sulla fronte, ed è conservato in un luogo segreto e nascosto, come la Genizah della sinagoga Staronova di Praga. Le Genizoth delle sinagoghe sono i luoghi deputati alla conservazione delle opere religiose inutilizzabili, ma anche di vecchie lettere e contratti legali e di tutti quei documenti in cui compare uno dei sette nomi sacri di Dio e che, quindi, non possono essere gettati. Una di esse è lo sfondo di *Monolocale* 55, che l'artista immagina come un buio e polveroso deposito infestato di topi; l'altra ha, invece, l'aspetto di uno studiolo rinascimentale, con tanto di pavone e coturnice ripresi da un celebre dipinto di Antonello da Messina conservato alla National Gallery di Londra (*San Girolamo nello studio*, 1474-75).

Una delle caratteristiche principali della ricerca pittorica di Vanni Cuoghi, anche attraverso questo lungo progetto dedicato alle storie dei ghetti, è soprattutto la volontà, più volte ribadita in queste pagine, di affermare un modello di racconto svincolato dalla consequenzialità tipica della narrativa scritta. La pittura, infatti, adotta un codice linguistico differente in cui, ad esempio, è possibile introdurre elementi di simultaneità e sincronicità o dove è, addirittura, lecito mescolare la realtà e la finzione, allineandole su un medesimo piano. Operazioni normalissime per un artista, assai meno per uno scrittore. Quello che l'artista può fare con la pittura e il *paper cutting*, in termini di *storytelling*, è certamente più ardito. Lo dimostrano due tra le opere più drammatiche, quelle dedicate alle tristi vicende di Edgardo Mortara e al rogo dei marrani ad Ancona nel 1556, pensate non in forma di diorami, ma di libri aperti, che molto devono all'arte sequenziale del fumetto. *Prigioniero del papa re*, titolo preso in prestito dal libro di David I. Kertzer (BUR, 2005), riassume le tappe salienti del Caso Mortara, una storia d'inganno e sopraffazione che fece scalpore negli anni precedenti l'unità d'Italia e che riguarda la conversione di un bambino ebreo di sei anni per opera della domestica cristiana della sua famiglia, e il suo trasferimento forzato da parte dell'inquisizione pontificia a Roma, dove sarà educato alla fede cattolica. La sequenza dipinta da Cuoghi, come al solito densa di riferimenti precisi – dalle uniformi degli ufficiali pontifici del 1858, al ri-

facimento dell'unica fotografia (in ovale) di Edgardo Mortara con la madre – è più volte intervallata dall'inserzione di elementi sorprendenti. Come ad esempio il brandello di giacca sospeso, una sorta di macchia scura sull'episodio della denuncia della domestica all'autorità ecclesiastica, o la *tranche de vie* dei ritratti di Napoleone III e Francesco Giuseppe d'Austria, i cui accorati appelli non bastarono a smuovere l'intransigenza di Pio IX, che mai che concesse il ritorno di Edgardo alla famiglia d'origine. Spiazzante è, invece, l'ultima pagina disallineata, che rompe l'andamento orizzontale del libro e rivela un finale amaro: la mortificante immagine di un uomo distrutto, colto negli ultimi giorni di vita. *Ancona 1556* è, infine, il racconto di uno dei più cruenti episodi di violenza perpetrati ai danni di ebrei convertiti al cristianesimo, sospettati di continuare a praticare in segreto la religione dei loro padri. Vanni Cuoghi condensa tutta la storia nella macabra visione delle venticinque pire, un'immagine quasi apocalittica, tutta virata sui toni sanguigni del vermiglio e terminante con la perturbante rivelazione degli aguzzini intenti ad appiccare il fuoco.

Per fortuna non tutte le opere raggiungono questo livello d'intensità drammatica. Ci sono, infatti, molti lavori che non hanno alcun contenuto narrativo (ad esempio quelle con immagini di saracinesche, d'interni decadenti e quelle con animali domestici e volatili) e che servono principalmente ad abbassare la tensione dell'intero ciclo, mentre altre, particolarmente elaborate, sono il pretesto per raccontare gli aspetti positivi della vita del ghetto, per rimarcare come molti elementi della cultura ebraica si siano rafforzati o addirittura formati proprio in virtù delle condizioni avverse della segregazione. Un esempio meraviglioso spaccato folkloristico di *Monolocale* 57, ambientato sotto l'arco del Portico d'Ottavia, ai margini del ghetto romano, dove un gruppo di donne raccoglie gli scarti di pesce, accatastati dopo il mercato presso la vicina chiesa di Sant'Angelo in Pescheria, teste, lisce e parti meno nobili che costituiranno gli ingredienti essenziali del brodo di pesce, una delle più celebri specialità della cucina ebraica romana.

► Ghetto stories, between earth and sky

Ivan Quaroni

The ghetto was born exactly five centuries ago in the Cannaregio district of Venice, which until the early 1400s had been the location of the so-called “*geti*,” namely the public foundries used for the production of weapons. The decision was taken in the wake of the disorder caused by the War of the League of Cambrai, which had driven many Jews from the mainland towards Venice, triggering concern amongst the Christian citizenry. With a decree on 29 March 1516, the Venetian Senate set out to “regulate” the Jewish influx, expelling it from the city and restricting it to the area of the Ghetto Nuovo.

Since ancient times, the Jewish neighborhoods – known as *giudecche* – had taken form spontaneously. The Ghetto of Venice, on the other hand, was forced into existence by means of a political decision that barred Jews from living in other zones of the city and relegated them to one area, alongside a series of repressive measures, such as the closing of the gates of the settlement from sunset to dawn, a ban on Jewish ownership of real estate (houses, shops, workshops), and the obligation to wear special signs of recognition.

The resolution of the Venetian Republic was a forerunner of policies of segregation enacted by many Italian cities from the 16th to the 19th century, also driven by the papal bull *Cum nimis absurdum* (1555) of Pope Paul IV, which obliged Jews to live in a specific area of the city, and the bull *Hebraeorum Gens* (1569) of Pope Pius V, which expelled all Jews from the Papal State if they did not agree to move into the ghettos of Rome, Ancona and Avignon.

In Venice, Rome, Bologna, Mantua, Padua and other Italian cities, the areas selected for the segregation, though central, as Vincenza Maugeri, director of the Jewish Museum of Bologna writes, could be “subtracted from the city because they contained no important buildings or nerve centers for the unfolding of life and affairs.”¹ They did contain, however, all that was needed for the everyday life and the cultural and religious practices of the community, from bakeries for unleavened bread to kosher butcher shops, synagogues to Talmudic schools, crafts workshops to yeshivot. In practice, the universe of the ghetto, like the previous one of the *giudecca*, was a microcosm of identity, but confined inside a precise perimeter. Over time this led to problems of overcrowd-

¹ Vincenza Maugeri, *L’istituzione del ghetto in Italia*, in AA.VV., *Ghetti e giudecche in Emilia-Romagna, Quaderni del Museo Ebraico di Bologna / 4*, ed. Franco Bonilauri and Vincenza Maugeri, De Luca Editori, Roma, 2004, p. 16.

ing, with continuous shrinkage of residential units and the inevitable construction of additional upper levels. These effects are visible above all in the Venice ghetto, where the buildings reach a height of 8 stories, rising above the average height of the Venice skyline.

In any case, that “space of identity,” as Vincenza Maugeri calls it, makes the ghetto a remarkable crucible of histories, an unparalleled compendium of events, facts, reports and legends. This is precisely the quality that has attracted Vanni Cuoghi to the world of Italian Jewish ghettos. For an artist like Cuoghi, a creator of miniaturized theaters and fantastic dioramas, patiently cut out of paper and diligently painted, the ghetto represents not only a storehouse of images and suggestions, but also the most seductive of narrative boxes. The box is also the preferred form of much of the artist’s recent output, and in fact he calls his little theaters “*monolocali*” (studio apartments), because they represent the minimum housing unit, which in its concentrated space best resembles a stage or a photo studio.

Built by mixing the technique of papercutting with the basics of set design and a painterly taste for narration, the housing units created by Vanni Cuoghi for over a year now are all set in the microcosm of the ghetto. In particular, the first ones, already shown in December 2015 in the exhibition “Vanni Cuoghi: Da Terra a Cielo” at Galleria Giuseppe Pero in Milan, draw their inspiration from the oldest ghetto, that of Venice, which from the 16th to the 17th century expanded from the island of the Ghetto Nuovo (1516) to the adjacent Ghetto Vecchio (1541) and the Ghetto Nuovissimo (1633), enclosing in a limited space a congeries of various tongues, customs, traditions and experiences.

Cuoghi captures above all the atmosphere of the ghetto, which is both magical and claustrophobic, mixing everyday glimpses and scraps of the past, but also myths and legends, in an intricate and almost surreal weave of references that range from historical accounts (the plague in Venice in 1630 of *Monocale* 22, where the doctors wear the typical beaked masks) to the comics of Hugo Pratt (the Corto Maltese of *Monocale* 30); from the wedding scene in the old Schola Canton (*Monocale* 26) to the prosaic slices of life of the *cenciaiole* (rag pickers), where the memory of the *Venere degli stracci* of Michelangelo Pistoletto clearly hovers.

Doctors, money-lenders, ragmen – the sole lines of work open to Jews in Venice – inhabit Cuoghi’s cramped little theaters, along with figures of rabbis and alchemists, like the legendary Leon of Modena, one of the greatest intermediaries between Jewish culture and that of Christianity and Humanism, who could be the protagonist of *Monocale* 20, an episode set in a study based on that of the *Vision of Saint Augustine* by Vittore Carpaccio, with the exquisite detail of the altar from which two human feet protrude, stolen outright from the *Presentation of Christ in the Temple* by Lorenzo Lotto, the last signed work by the Venetian master.

But the ghetto freely interpreted by the artist from Genoa is not only the one at Can-

naregio. It starts in those narrow streets but then spreads, as effectively happened over the course of the centuries, to other cities like Rome, Bologna, Ancona, Ferrara and even faraway Prague. This is because in Cuoghi's episodic and fragmented narrative geography is transformed into a state of mind, always balanced between drama and awe, in a condition of the spirit that wavers between human affliction and the drive towards freedom and emancipation. The story of the ghettos is in fact the tale of a state of segregation that not only relegates the communities that inhabit them to a state of lawful discrimination, but also sentences them to condition of probation or even partial incarceration that can only be seen as dramatic. Yet in the midst of the many tragic episodes narrated, from documented events to imaginary ones, the artist often introduces moments of suspension, brief scenes that offer the viewer some small respite, and a pause for reflection.

Among the most painful and at the same time poetic images is that of *Monolocale 28*, which shows the raid of a Nazi commando in the apartment of a Jewish family. The almost film-like sequence shows the entry of the German officers to the right, represented by menacing shadows, and the family bent on crossing the threshold of a closet, to the left, a sort of dimensional gate like the one in the novels of C.S. Lewis that offers entry to the fantasy realm of Narnia. But the image is ambiguous. We do not know, in fact, if the ploy of the closet is an expedient to soften the tragic reality of the facts. In other words, in such circumstances escape and salvation seem like utterly exceptional, almost miraculous developments.

Cuoghi introduces magic as a means of salvation, assigning it a precise color, a very deep ultramarine blue, that appears each time to announce the celestial dimension, or as a harbinger of a spiritual tension to get beyond earthly vicissitudes. That of the starry sky in the closet – but also of the nocturnal skies of *Solstizio d'estate (via Borgolocchi)* (Summer Solstice [Via Borgolocchi]) and *Solstizio d'inverno* (Winter Solstice) – is the same color that accompanies the surprising apparition of Melchizedek to Corto Maltese in the Venetian Schola Canton (*Monolocale 30*). A color that symbolizes not just hope, but also the promise of redemption, or a definitive resolution.

Elsewhere, instead, the ultramarine blue becomes a distinctive sign of the sacred, the earmark of "celestial words." Like those, for example, that run in Hebrew characters on the facade of Palazzo Bocchi, the building in Bologna designed by the architects Vignola and Serlio (*Monolocale 54*), or those printed on sheets of paper hung up to dry in the print shop of the Soncinos, the famous Ashkenazi Jewish family of printers and publishers, who were active in Italy and then Greece and Turkey in the 15th and 16th centuries.

Vanni Cuoghi's stunning stories, scattered with realistic details like historically documented places, buildings and objects, often contain a jarring element, a detail that breaks up the logical continuity of the narration. The ultramarine blue is one of them,

also seen in the silhouettes of doves in flight in front of the Jewish convalescence home in *Monolocale 32*. Another is the character invented by Hugo Pratt, who does indeed come across personalities and places cherished by Hebrew culture in at least a couple of stories (*The Helvetians* and *Fable of Venice*), but in substance has little to do with the history of the ghetto. Corto Maltese, instead, is a silent witness, though not utterly detached. Relying on his imaginative biography, in fact, it would appear that he studied in Valletta at the Jewish school of the rabbi Ezra Toledano, who initiated him to the mysteries of Kabbalah and the Zohar.

The adventurer, son of an English sailor and a gypsy woman from Seville, is not the only extraordinary character in the tales of Vanni Cuoghi. The other is the Golem, which according to legend was created in Prague by the rabbi Judah Löw at the time of the Emperor Rudolf II, with the purpose of serving and protecting the Jewish people from its persecutors. The mythical clay giant that inspired poets and writers like Gustav Meyrink and Jorge Luis Borges, Isaac Singer and Primo Levi, is the protagonist of *Monolocali 31* and *55*. In both cases it is represented, as tradition would have it, by the word "truth" (in Hebrew אמת, Emet) written on the forehead, and conserved in a secret hiding place, like the Genizah of the Old New Synagogue in Prague. The Genizot of synagogues are the places set aside for the conservation of religious works that cannot be used, but also of old letters and legal contracts, and all those documents that contain one of the seven holy names of God and therefore can never be thrown away. One of them is the background of *Monolocale 55*, which the artist imagines as a dark, dusty storeroom infested by mice; the other, instead, has the look of a Renaissance study, complete with a peacock and a partridge taken from a famous painting by Antonello da Messina conserved at the National Gallery of London (*Saint Jerome in His Study, 1474-75*).

One of the main characteristics of the research of Vanni Cuoghi, also through this long project on the history of the ghettos, is above all the desire – repeatedly underlined on these pages – to exercise a narrative model that has been freed of the typical cause-and-effect logic of written tales. His painting, in fact, takes on a different linguistic code in which, for example, it is possible to introduce elements of simultaneity and synchronicity, or where it is even permitted to mix reality and fiction, aligning them on the same plane. These are very normal operations for an artist, but much less normal for a writer. What the artist can do with painting and papercutting in terms of storytelling is certainly far more daring. This is demonstrated by two of the most dramatic works, those on the sad story of Edgardo Mortara and the slaughter of the Marranos in Ancona in 1556, conceived not as dioramas but as open books, which owe much to the sequential art of comics. *Prigioniero del papa re*, a title borrowed from the book by David I. Kertzer (*Prisoner of the Vatican*), summarizes the salient phases of the Mortara Case, a tale of treachery and arrogance that caused a scandal in the years prior to the Unification of

Italy, having to do with the conversion of a six-year-old Jewish boy by the family maid, a Christian, and his forced removal to Rome on the part of the Papal State, where he was brought up as a Catholic. The sequence painted by Cuoghi, full of precise references, as usual – from the uniforms of the papal officials of 1858, to the reproduction of the only existing photograph (an oval) of Edgardo Mortara with his mother – is repeatedly interrupted by the insertion of surprising features. Examples include the suspended scrap of a jacket, a sort of dark stain on the episode of the maid's statement to the church authorities, or the *tranche de vie* of the portraits of Napoleon III and Franz Joseph I of Austria, whose earnest appeals did not suffice to sway Pius IX, who never permitted the return of Edgardo to his family of origin. The final page, not aligned, is disorienting, breaking up the horizontal progress of the book and revealing a bitter end: the dismaying image of a man destroyed, seen in the final days of life. *Ancona 1556*, finally, is the story of one of the most horrid episodes of violence carried out against Jewish converts to Christianity suspected of secretly continuing to practice the religion of their forefathers. Vanni Cuoghi condenses the whole story in the macabre vision of the 25 pyres, an almost apocalyptic image, shifted into bloody tones of vermillion and terminating in the disturbing revelation of the persecutors lighting the fires.

Fortunately not all the works achieve this level of dramatic intensity. There are, in fact, many that have no narrative content (for example, those with images of shutters, of dilapidated interiors, or those with domesticated animals and birds) and serve mainly to lower the tension of the whole cycle, while other particularly elaborate images are a pretext to narrate the positive aspects of life in the ghetto, to underscore how many features of Jewish culture were reinforced or even took form precisely as a result of the difficult conditions of segregation. One remarkable example is the folk scene of *Monolocale 57*, set under the arch of the Porticus Octaviae, at the edge of the Roman ghetto, where a group of women gather the scraps of fish piled up after the market at the nearby church of Sant'Angelo in Pescheria: heads, bones, the less appealing parts become the essential ingredients to make fish soup, one of the delicious specialties of Roman Jewish cuisine.

► Riccardo Calimani

Il caso Mortara

La storia del caso Mortara non può essere dimenticata.

Quel tragico evento segnò un periodo storico irto di difficoltà.

Non si trattò solo del destino di un bimbo coinvolto, suo malgrado, in una vicenda che colpì tragicamente tutta una famiglia, ma fu il simbolo di un arrogante arbitrio compiuto in nome di una fede che fu sbandierata da uomini che non ebbero rispetto per gli elementari diritti umani di ogni individuo. Ancora oggi occorre riflettere su questa vicenda.

The Mortara Case

The story of the Mortara Case cannot be forgotten. That tragic event made its mark on a historical period plagued by dramatic problems. It was not only a matter of the fate of a child haplessly drawn into a situation that devastated an entire family; the case also became the symbol of the arrogant attitude of a religion as practiced by men who had no respect for the basic human rights of individuals. Even today, it is worthwhile to think about this tale.



Il caso Mortara, 2016
cm 118x42, chine e collage su carta



Monolocale 20, (la verità), 2015
cm 21x30, china e acquerelli su carta



Monolocale 21, 2015
cm 21x30, china e acquerelli su carta



Monocale 23, 2015
cm 21x30, china e acquerelli su carta



Monocale 26, 2015
cm 21x30, china e acquerelli su carta



Monolocale 27, (Il the), 2015
cm 21x30, acrilico e olio su tela



Monolocale 28, 2015
cm 21x30 acrilico, china e acquerelli su carta



Monolocale 29, (la lettera di mezzanotte), 2015.
cm 21x30, acrilico e olio su tela



Monolocale 30 (Melchisedech), 2015
cm 21x30, acrilico, china e acquerelli su carta



Monolocale 31 (Golem), 2015
cm 21x30, acrilico, china e acquerelli su carta



Monolocale 32, 2015
cm 21x30, acrilico, china e acquerelli su carta



Monocale 33, (Sacrificio di Isacco), 2015
cm 21x30, china e acquerelli su carta



Monocale 34, (Venere del Ghetto Nuovo), 2015
cm 21x30, china e acquerelli su carta



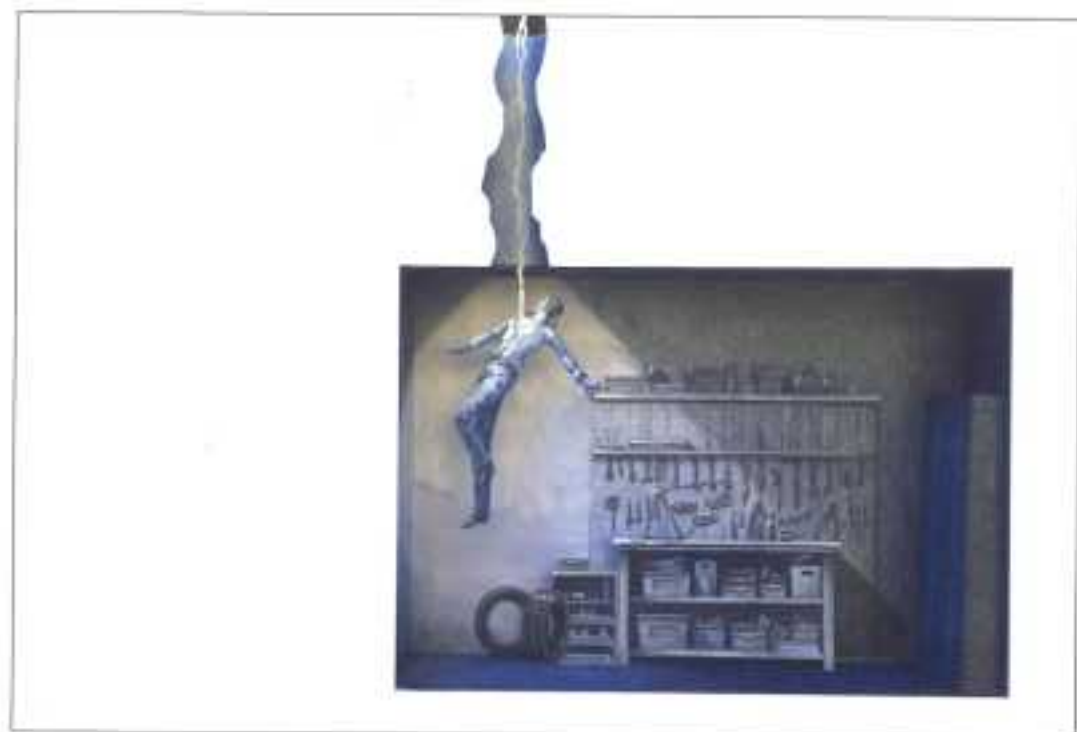
Monolocale 35, (Vento di Carnevale), 2015
cm 21x30, china e acquerelli su carta



Monolocale 39, (Dialogo muto), 2015
cm 21x30, china e acquerelli su carta



Monocale 40, (Meriggio estivo), 2015
cm 21x30, acrilico e olio su tela



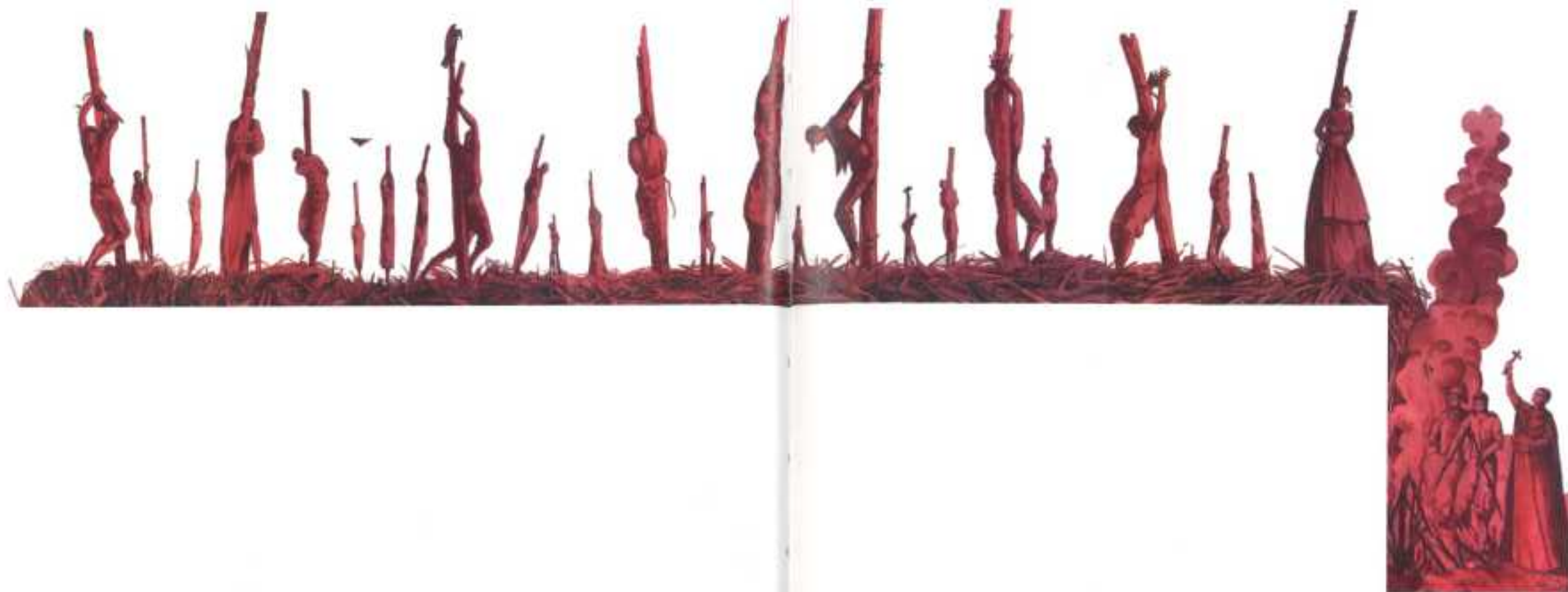
Monocale 43, (Elevation), 2016
cm 35x50, acquerello e china su carta



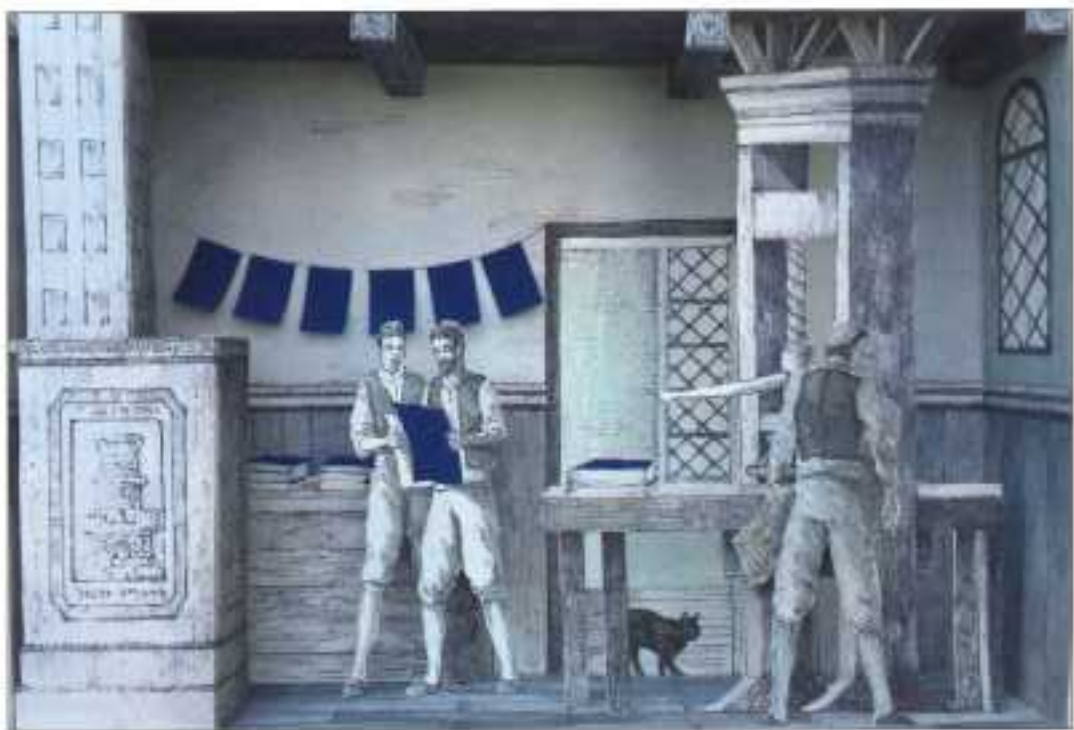
Monolocale 41, (La casa del mercante), 2015
cm 35x50, acquerello e china su carta



Monolocale 52, (Daniel), 2015
cm 21x30, china e acquerelli su carta



Ancona 1556, 2016
cm 118x42, chine su carta



Monolocale 53, (Stamperia Soncino), 2016
cm 21x30, china e acquerelli su carta



Monolocale 54, (Iscrizione Celeste a Palazzo Bocchi), 2016
cm 21x30, china e acquerelli su carta



Monocale 55, (Genizah), 2016
cm 21x30, china e acquerelli su carta



Monocale 56, (Il giardino dei Finzi Contini), 2016
cm 21x30, china e acquerelli su carta



Monolocale 57, (Portico D'Ottavia), 2016
cm 21x30, china e acquerelli su carta



Monolocale 58, (Sukkoth), 2016
cm 21x30, china e acquerelli su carta



Solstizio d'estate (via Borgolocchi), 2016
cm 20x20x15, china e acrilico su carta



Solstizio d'inverno, 2016
cm 20x20x15, china e acrilico su carta

► Vanni Cuoghi.

Artista. E' diplomato in scenografia presso l'Accademia di Brera, Milano. Ha partecipato a numerose biennali in Italia e all'estero, tra cui la *Biennale di San Pietroburgo* (2008), la *Biennale di Praga* (2009), la *54 Biennale di Venezia, Padiglione Italia* (2011) la *56 Biennale di Venezia, Collateral Italia Docet* (2015) e la *Biennale Italia-Cina* (2012) e ha, inoltre, partecipato a mostre pubbliche presso il Palazzo Reale di Milano (2007), l'*Haidian Exhibition Center* di Pechino, in occasione dei XXXIX Giochi Olimpici (2008), il *Liu Haisu Museum* di Shangai (2008), il Museo d'Arte Contemporanea di Perm, in Russia (2010), il *Castello Sforzesco* di Milano (2012) *Fabbrica del Vapore* di Milano (2015).

Sue opere sono state esposte in diverse fiere italiane e internazionali come *Frieze* (Londra), *MiArt* (Milano), *Artefiera* (Bologna), *Scope* (New York) *Off* (Bruxelles) *Daegu Artfair*, (Corea) *KIAF*, Seoul (Corea), *Bank* (Hong Kong). Nel 2012, su commissione di Costa Crociere, ha realizzato otto grandi dipinti per la nave *Costa Fascinosa* e nel 2014 sei per *Costa Diadema*.

Dall'ottobre del 2015 è titolare della cattedra di Pittura presso l'Accademia Aldo Galli di Como.

Tra le mostre personali pubbliche si ricordano nel 2011 *Novus Malleus Maleficarum*, presso San Pietro in Atrio e Pinacoteca di Palazzo Volpi a Como e nel 2013 *Aion* presso i Musei Civici Cremaschi a Crema.



9 788898 120833