

Franco Fanelli intervista Andrea Chiesi

*Un istante è diecimila anni,
un capello attraversa miriadi di fiori.
Sta a te superare la prova,
sta a te superare la folla*

Dogen Kigen 1200-1253

I temi dei tuoi dipinti sono stati sondati da alcuni fotografi (nel passato, penso a Margaret Bourke-White) o da artisti che hanno utilizzato la fotografia, come i Becker, Sugimoto, Luisa Lambri o Dayanita Singh. È vero che, rispetto al tuo lavoro, i loro obiettivi erano diversi, ma io vorrei soffermarmi sul medium utilizzato, chiedendoti perché tu utilizzi la pittura.

Perché mi piace dipingere.

Come sai nei primi anni '80 ero un disegnatore che ascoltava i CCCP fedeli alla linea, poi con il tempo mi sono innamorato della pittura. Non so esattamente quando sia successo, forse di fronte alla *Tempesta* di Giorgione. Da lì è iniziato un viaggio di sola andata. È una scelta di vita totale, occorre tanta pratica, discernimento e follia.

La fotografia mi piace, ma nel mio caso si tratta solo di una fase intermedia, l'olio su lino mi permette di entrare in un'altra dimensione che solo la pittura può creare. La fotografia è il primo sguardo: lo scatto rappresenta il contatto con il mondo reale, attraverso l'inquadratura assorbo il soggetto dentro di me. Quando esploro questi spazi ho poco tempo, la mia presenza spesso non è autorizzata, quindi devo essere veloce. Ma in studio tutto cambia, è il momento della lentezza dell'osservazione, del disegno, dei colori e dell'odore della trementina nell'aria. Nella dimensione pittorica il tempo rallenta e lo spazio esce dal reale per divenire spazio mentale, in cui tutto è sospeso.

Inoltre c'è la passione per l'aspetto manuale della pittura, dell'oggetto unico e non ripetibile, del fare una cosa a mano e farla bene, forse trasmessomi da mio padre, che era falegname e restauratore. Mi piaceva osservarlo in laboratorio, era paziente, scrupoloso e silenzioso. Ricordo un giorno a casa, ero molto piccolo, mia madre lavorava a maglia, io disegnavo e ho pensato: voglio fare questo tutta la vita.

Vorrei che ti soffermassi ulteriormente su questo rapporto tra pittura e fotografia, soprattutto perché oggi alcuni artisti-fotografi, come Gursky o Tillmans, producono immagini volutamente ambigue, al confine tra le due discipline.

I pittori si sono sempre confrontati con la tecnologia e le innovazioni specialmente in campo ottico. E' interessante il libro di David Hockney *Il segreto svelato*, in cui l'artista racconta come tanti artisti del passato, da Caravaggio a Canaletto, abbiano utilizzato specchi, lenti e camere oscure per dipingere.

Gli occhi sono un tramite del cervello, ma è con la mente che noi vediamo, tramite la pittura appaiono infiniti mondi, che non appartengono alla realtà, eppure si manifestano. La pittura è uno strumento originario, ma si aggiorna, si evolve continuamente, e ancora oggi resta uno dei modi più efficaci per esprimere quella cosa che per comodità possiamo definire spirito.

Il dipingere ha un grande potere, utilizza il linguaggio archetipico, la simbologia dei colori e permette di svelare ciò che per sua natura non potrebbe essere svelato. L'atto del dipingere è lo stesso gesto magico e apotropaico dei nostri antenati del Paleolitico.

L'uomo ha iniziato ad avere consapevolezza di sé attraverso il culto dei morti e la pratica della pittura.

Fintanto che dipingerà, l'uomo sarà.

Sintetizzando al massimo, nelle tue opere più recenti appaiono due tipologie: da un lato un taglio ravvicinato, che esalta la struttura, lo scheletro delle architetture; dall'altro una ripresa in campo lungo, che colloca l'architettura in una dimensione ambientale, con cieli riflessi e orizzonti. Come possono convivere, nel tuo lavoro, due anime così diverse, che, nel primo caso, portano a risultanze "astratte" e caleidoscopiche (cioè a una forma di evocazione) e nel secondo al paesaggio o alla veduta (ossia a una forma di narrazione)? O, ancora, come riesci a far coesistere un approccio "freddo" al soggetto e un respiro neoromantico?

A volte me lo chiedo anche io. Forse non sono tipologie contrarie, ma complementari. In certi cicli pittorici ho affrontato l'aspetto che possiamo chiamare "astratto", esasperando le strutture, specchiandole in modo artificiale, complicandole al limite della saturazione. In altri invece mi sono soffermato maggiormente sullo studio della luce, dell'ombra, della penombra. Trovo affascinante, ad esempio, osservare come l'ombra si appoggia sulle cose, accarezzandole, o come la luce possa aprire delle porte che considero mistiche.

Posso dipingere le periferie, luoghi apparentemente insignificanti eppure carichi di bellezza, oppure soffermarmi su un singolo soggetto molto appariscente, come i gasometri o certe strutture metalliche. A volte lo studio insiste sulla struttura, altre mi lascio andare alla contemplazione emotiva del paesaggio. Credo dipenda dal mio stato d'animo del momento, o dalle fasi della vita che ho attraversato, o semplicemente perché mi interessano entrambe le cose.

Alcuni dipinti nascono dalle mie residenze a New York e a Berlino. A Brooklyn avevo lo studio vicino ad un canale che ha ispirato molti dipinti legati al riflesso. È una zona particolare, al confine tra un'area industriale semi abbandonata, e un'altra più residenziale: basta attraversare una strada e il paesaggio si trasforma improvvisamente, le persone scompaiono e restano solo le costruzioni che si sdoppiano sull'acqua.

A Berlino invece ho sviluppato una ricerca insieme alla fotografa Paola Verde con cui ho scoperto molte zone della metropoli, in particolare a est. Nel corso degli anni ho collaborato con altri fotografi compagni di esplorazioni come Roberto Conte, Sarah Sartore e il gruppo degli Esploratori Urbani, Lara Zibret, Emily Stone, l'associazione Save the Industrial Heritage.

A proposito del tuo lavoro, spesso ho pensato a Piranesi, ma nelle sue opere è determinante l'aberrazione proporzionale o prospettica, enfatizzata da particolari tagli di luce ed ombra o, più spesso, dalla presenza di figure, del tutto assenti nei tuoi lavori pittorici. Mi chiedo, allora, se tra i possibili referenti per la tua opera vadano considerati i settecenteschi Bibbiena o, nello stesso secolo, gli architetti utopisti Boullée e Ledoux. In questi ultimi coesistono gli opposti: la lucidità progettuale ma anche la visionarietà; l'aspirazione al futuro, alla libertà e al progresso (gli ideali illuministi) e l'insistita frequentazione di temi malinconici, nostalgici o tragici, quali il cenotafio, il mausoleo, la piramide, il carcere. Le stesse inquietudini aleggiavano peraltro intorno alle architetture di Sant'Elia e, per citare un caso diverso, di Speer. Oppure se, dopotutto, non sia più opportuno sapere direttamente da te quali consideri tra i tuoi possibili ideali modelli.

Dei Bibbiena ci resta poco. Molti dei loro progetti erano realizzati con materiali deperibili, o pensati per allestimenti temporanei. Questo mi porta a fare un parallelo con il nostro tempo e a chiedermi cosa resterà della nostra epoca, oltre alle montagne di rifiuti.

I due architetti utopistici mi hanno molto colpito. A volte nelle mie esplorazioni trovo strutture che me li ricordano, come ad esempio il radar a forma sferica in un aeroporto abbandonato a Berlino. Anche Sant'Elia e Speer fanno parte del mio immaginario.

Ma l'interesse per i luoghi è nato negli anni della mia formazione: li ho visti per la prima volta come spazi abbandonati utilizzati per i concerti e come spazi occupati. Da lì è iniziato il lavoro sul paesaggio post industriale mosso anche dal fascino romantico per la rovina. Mi diletto di archeologia e, dal punto di vista emotivo, passare da un Mitreo a un sotterraneo industriale per me

non cambia molto.

Il tempo e la memoria sono tra le mie ossessioni, ma non mi sono interessato soltanto a luoghi abbandonati. Sotto l'influsso di Borges ho dipinto molti quadri di archivi e biblioteche, mi piacciono i libri, le storie nascoste negli archivi, l'atmosfera silenziosa, quasi religiosa delle biblioteche e la luce polverosa dei corridoi, il tentativo (vano e utopistico e dunque ammirevole) di raccogliere in un solo luogo tutta la conoscenza e le vicende umane. Poi pittoricamente sono luoghi molto affascinanti. Comunque sono d'accordo con te, inconsapevolmente unisco uno studio di forme architettoniche ad atmosfere melancoliche. Forse anche per questo utilizzo una tavolozza particolare, che varia dal grigio Payne al blu, fino al verde **cupo**, talvolta il giallo, raramente il rosso, meglio se tendente al viola. A volte i colori complementari mi servono per ottenere le ombre senza il nero, ma non ho mai dipinto per forti contrasti cromatici. Senz'altro mi ritrovo in quei colori che hanno un moto centripeto, che si **allontanano dall'osservatore e vanno all'interno, che si concentrano dentro l'opera.**

Ma quello che conta è l'osservazione della luce.

Cerco la luce attraverso l'oscurità. Se vuoi è la metafora della vita.

*Quando viene la sera,
il vento autunnale dei campi
mi penetra dentro
e allora non posso sopportare il grido
che lanciano i cervi*

Kamo no Chomei 1155-1216

È didascalico individuare nella tua scelta di architetture metalliche in disuso e nel loro essere simboli, proprio per il materiale utilizzato, dell'orgoglio modernista, una critica a certa enfasi positivista che oggi trova la sua eco nella continua sollecitazione allo sviluppo e al consumo, con i risultati che conosciamo? Oppure ritrovare in altri soggetti, come i luna park dismessi, quel filone malinconico, da Vanitas per intenderci, che tra le altre allegorie assume le sembianze del giocattolo abbandonato?

Indirettamente nel mio lavoro c'è un aspetto sociale, di osservazione e quindi di denuncia dei mali del nostro tempo. Come pittore sono più attratto dalla creazione di mondi che appartengono alla mente, tuttavia nessuno può sottrarsi alla storia e al proprio tempo. Quando venne deposto Romolo Augustolo nessuno capì che quella era la fine dell'Impero Romano d'Occidente, perché si era già dentro ad un nuovo mondo, così forse sta accadendo a noi. Questo è un sistema imperfetto che produce danni enormi, basato sull'avidità e lo sfruttamento dell'individuo e delle risorse, ignorando le virtù e uccidendo la bellezza. L'uomo purtroppo ha la tendenza a correggersi solo dopo molti disastri.

Nei luna park dismessi è molto presente il senso di malinconia, per questo mi piacciono. Ne ho esplorati diversi, naturalmente Coney Island, e uno a Pechino, ma venni subito bloccato dalla polizia. Mi attirano **perché** sono luoghi in cui le cose funzionavano in un modo diverso dal "normale", erano spazi votati al divertimento, una zona franca, un mondo alla rovescia, un carnevale perpetuo in cui la sovversione delle abitudini era autorizzata. E oggi anche loro sono dormienti.

Ti dicevo che ho ripensato al tuo lavoro qualche giorno fa, quando mi è capitato di percorrere all'alba la zona dove sorge lo Stadio Olimpico di Torino. Privo di pubblico, l'edificio mi è immediatamente apparso come un'immane rovina, un guscio svuotato, un contenitore di echi metafisici. Mi sono detto, allora, che al fascino di certe atmosfere, dei luoghi disabitati che ti sono così cari, la temporalità concorre in maniera assai relativa: che siano stati dismessi da secoli o da qualche giorno, non cambia nulla. **È** sufficiente la temporanea "vacanza" di una

funzione perché quei luoghi diventino spettri o quanto meno scatenino inquietudini (pensiamo a Hopper). E' il tempo o il tuo concetto di preesistenza (cioè quello che può evocare la coscienza di presenze scomparse e di funzioni deposte) a svolgere un ruolo decisivo nella tua opera? Ti confesso che questo per me rimane un interrogativo aperto a proposito del tuo lavoro: non capisco se il tuo pensiero sia a-storico, o di forte critica nei confronti dei concetti di tempo e di storia (e allora ci troveremmo in territori sondati da Nietzsche e De Chirico) o se il tuo sia un lavoro sulla memoria e sulla storia come tragedia: in questo caso il fantasma da evocare sarebbe quello di Sironi.

Anche in questo caso credo che convivano entrambi gli aspetti. Perché se in certi dipinti l'astrazione mi porta nella direzione a-storica, in altri sono rapito dalla "melancholia".

A volte mi sembra che i dipinti semplicemente appaiano e io ne sono soltanto il tramite, il medium. Ne posso parlare, posso cercare di spiegarli, ma in ogni caso arrivo soltanto a sfiorare la superficie. **Provocatoriamente** potrei dirti che il pittore non deve dire nulla, è tutto nel quadro. Il dipinto è una presenza silenziosa e imperscrutabile, puoi guardarlo, a volte canta per te.

Ho collaborato con Alessandro Gualtieri, docente di Mineralogia all'Università di Scienze della Terra di Modena, per osservare dal punto di vista scientifico le simmetrie e i piani di riflessione nei miei dipinti. Ma allo stesso tempo mi incanto ad scrutare cieli mutevoli, nuvole inquiete che tolgono il respiro e toccano le corde del pathos.

Nella mia ricerca sono guidato da Apollo, ma anche da Dioniso.

Scorpione ascendente Leone, Acqua e Fuoco, un bel casino.

In questi ultimi anni è stata molto importante l'esperienza raccolta accogliendo in studio ragazzi tirocinanti dell'Istituto d'Arte Venturi di Modena e come docente di pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Ravenna e l'Accademia di Belle Arti di Macerata.

Il contatto con gli studenti, seguire singolarmente i loro progetti, cercare di comprendere e attivare le loro potenzialità, è un lavoro molto bello, mi obbliga a trovare nuove soluzioni, ad aprire la mente. Infiniti stimoli che mi migliorano, come essere senziente e quindi anche come pittore.

Abbiamo scoperto di avere una comune passione: quella per la tarda antichità, un'epoca di osmosi e transizione, di "non più ma non ancora". E mi pare che anche tu ami il concetto di limes, di frontiera, quei luoghi geografici o mentali che rimandano a una più vasta idea di continuità e permeabilità, proprio come le periferie urbane: qualche anno fa mi scrivesti da Londra, spiegandomi che eri andato sulle tracce dell'avamposto romano. Potrebbe essere interessante sapere come tutto questo, insieme ad altri interessi (mi pare che tua abbia letto recentemente la *Hypnerotomachia Poliphili* ...) influisca sul tuo lavoro. O magari è più inerente, a fronte di una pittura che evidentemente ha anche un sostrato esistenziale e comportamentale, parlare dei tuoi interessi nelle arti marziali e nel buddhismo.

Quando viaggio ho in testa la *Tabula Peutingeriana*, una mappa delle antiche vie militari romane giunta a noi in una copia medievale, e se mi reco in un posto cerco di immaginarmelo com'era nell'antichità. A Vienna, ad esempio ho cercato il punto in cui probabilmente era acuartierato Marco Aurelio quando morì. Uno degli insegnamenti dell'imperatore stoico è quello di seguire sempre il proprio **principio direttivo** (se ci pensi è incredibilmente simile al "principio interiore" evocato da Kandinskij). E il mio principio direttivo l'ho trovato nella pittura.

La lettura della *Hypnerotomachia Poliphili* è stata un'esperienza durata molti mesi, durante i quali mi sono perso nel vorticoso viaggio iniziatico di Polifilo verso la sua trasformazione interiore, tra simbologie e significati spesso difficilmente interpretabili. Vi ho trovato il motto Augusteo ***semper festina tarde***, affrettati con lentezza, con il quale il Principe ammoniva i suoi interlocutori affinché agissero con tempestività e prudenza. Il motto è accompagnato dalla xilografia di un'ancora con un delfino che vi si attorciglia (scelto come marchio tipografico dall'editore rinascimentale Aldo Manuzio, ce ne parla anche Italo Calvino), due movimenti contrari che si completano, in cui mi ritrovo.

Dopo l'amore per Mishima (anche qui c'entra Ferretti che cantava "Lode a Mishima e a Majakowskij") e la passione per l'*Hagakure* (scoperto attraverso *Ghost Dog* di Jim Jarmush), il codice scritto da un samurai divenuto monaco zen, mi sono avvicinato per alcuni anni al karate. Avevo colto una corrispondenza tra la disciplina pittorica e le arti marziali, così decisi di intraprendere la "via della mano vuota", riflettere sul vuoto nella sua accezione zen, ove la massima vicinanza coincide con la massima distanza. Coltivare l'aspetto spirituale dell'uomo, uno spirito sublime, lo spirito dell'umiltà.

Nelle arti marziali di oggi purtroppo resta ben poco di tutto questo, così le ho abbandonate per interessarmi alle discipline della mente seguendo gli insegnamenti di alcuni maestri tibetani, in particolare Lama Tashi.

In un attimo ci si perde

In un attimo ci si illumina

Bardo Thodol

Mentre per molti artisti e gallerie la Cina è soprattutto una nuova frontiera del mercato, per te il soggiorno in quel Paese ha avuto ragioni e risvolti spirituali. È cambiato qualcosa nei tuoi quadri?

Sono rimasto nella Repubblica Popolare Cinese per un mese nell'autunno del 2015, in occasione della mia personale alla galleria Being3 di Beijing. Ho visitato la città, i paesaggi urbani e i templi sopravvissuti alle distruzioni della rivoluzione, in particolare quello dei Lama. Da Beijing mi sono mosso verso Datong ed il confine settentrionale, il baluardo contro le invasioni dei mongoli che scendevano attraverso il deserto del Gobi.

Un luogo in cui sarebbe bello scomparire, ho pensato.

Lungo una impervia strada di montagna mi è apparso il Xuankong Si, un monastero sospeso alla parete rocciosa che conserva alcune sculture di tre dottrine: taoista, confuciana e buddhista. A Longmen e Yungang ho trovato statue rupestri e tracce di pittura realizzate durante le dinastie Wei, una mescolanza di arte ellenistica Gandhara, indiana e cinese. Più a sud, a ZhengZhuo, superato il tempio dei monaci Shaolin, seguendo un sentiero lungo il monte Songshan, sono arrivato alla grotta di Bodhidharma, il leggendario monaco indiano che portò il buddhismo in Cina, inventò le arti marziali ed elaborò il Chan, a noi noto come Zen. Nella grotta una anziana monaca ha officiato un rito che mi ha svelato molte cose.

Nulla accade per caso, anni fa di ritorno da New York, incontrai il Dalai Lama che viaggiava sullo stesso volo di linea. Tutto è correlato, già prima della partenza avevo intitolato il nuovo ciclo pittorico Karma. Karman è l'atto intenzionale che carica ogni azione che compiamo di conseguenze, benefiche o negative. È la legge universale della causalità, il rapporto causa-effetto, il battito d'ali di farfalla che genera tempeste.

Ho iniziato ad occuparmi di Buddhismo Tibetano molti anni fa, mi interessava la sua fusione con la precedente religione Bon, sciamanica e animista. Inoltre avevo sentito parlare di musica tibetana già negli anni '80, dal gruppo industrial Current 93 (non a caso il leader aveva come soprannome David Tibet). Secondo i tantra attraverso il canto difonico dei monaci e il suono particolari strumenti musicali (alcuni realizzati con ossa umane), è possibile raggiungere diversi livelli della percezione e della coscienza, fino a sperimentare la condizione di illuminazione. Un testo importante è stato *Il Libro Tibetano dei Morti o La Suprema liberazione attraverso l'ascolto*, raccolta dei riti praticati ai defunti per guidarli nei Regni Oltremondani.

Tornando alla pittura ad un certo punto mi sono reso conto che i due concetti centrali di impermanenza (ogni aggregato è destinato a dissolversi) e vacuità (ogni fenomeno è privo di un sé intrinseco) erano al centro della mia ricerca. I luoghi abbandonati, un tempo pieni di vita e produttivi, sono ora in disfacimento e avviati verso l'oblio. Inoltre secondo la vacuità la realtà non esiste, è soltanto una proiezione della nostra mente, così come nel dipinto io ricreo un mondo che

non è reale, esiste solo come riflesso della mia mente, dei pensieri di chi lo osserva e come manifestazione della pittura stessa.

La fine di ogni accumulo è la dispersione.

La fine di ogni coacervo è il crollo.

La fine di ciò che è congiunto è la separazione.

La fine della vita è la morte.

Siddharta Gautama Sakyamuni, *Udanavarga*

La lentezza esecutiva dei tuoi dipinti è in controtendenza rispetto alla frenesia imposta dal mercato di oggi. Forse stai praticando il paradosso (o l'utopia) secondo il quale la più “commerciale” delle arti visive, la pittura, possa essere un antidoto a certa vorace superficialità imposta da un mercato che lascia sempre meno spazio alla pratica dell'arte come esperienza esistenziale (o spirituale) e alla contemplazione?

Sì, è vero. Più passa il tempo e più dipingo lentamente, ormai impiego circa un mese per ogni dipinto e questo, dal punto di vista produttivo, è decisamente antieconomico, ma non posso farci niente. Credo sia per contrapposizione al nostro tempo, o meglio una specie di compensazione: più il mondo è veloce e digitale, più la pittura diventa lenta e fisica; più c'è un consumo bulimico di immagini, più la pittura è preziosa e contemplativa, un condensato di pensieri e immagini raccolte. Il digitale scorre, è un codice numerico e asettico, la pittura resta, è fatta di pigmenti e tela, ha odore. Per vedere un video devi avere uno schermo acceso, un quadro resta sempre un quadro, in galleria come in soffitta. Le opere cosiddette concettuali le devi spiegare, la pittura non lo chiede. Anche se inevitabilmente ne faccio parte, non mi curo molto del cosiddetto sistema dell'arte, delle strategie, cose di questo genere. Non ne sono capace, mi annoiano, preferisco dipingere. La pittura basta a se stessa. Quando dipingo un ponte non faccio altro che dipingere un ponte, ma l'atto del dipingere è carico di moltissimi significati, è portatore di un valore molto alto che va al di là della semplice rappresentazione. Devi solo imparare ad ascoltare il quadro.

Imparare ad osservare.

Certe mie composizioni mi ricordano i mandala, le rappresentazioni geometriche dell'universo, e lo dipingo come se recitassi dei mantra. Mi affascina gli anonimi pittori monaci medievali che pregavano prima di dipingere i codici miniati. Ho ricevuto una educazione cattolica, ho studiato l'arte ispirata ai Vangeli e alla Bibbia e, anche se le mie non sono opere religiose, nel mio lavoro è sempre presente una componente spirituale e mistica.

Sempre a proposito della lentezza, ho letto che se non intervieni in un pezzo di terra in 40 anni tutto torna bosco. Questo mi dà speranza. Ogni volta che mi sono intrufolato negli edifici abbandonati ho sempre incontrato la natura ribelle, ma fino ad oggi, tranne qualche sporadica eccezione, non l'avevo mai dipinta nei quadri. Non mi sentivo pronto, ma forse i tempi ora sono maturi. Leggendo *il Manifesto del Terzo paesaggio* di Gilles Clément, mi sono sentito a casa, da trent'anni vago nel paesaggio che lui ha identificato, le grandi aree o piccoli spazi abbandonati quasi invisibili in cui la natura lentamente riprende il sopravvento.

Non ho lo sguardo di un botanico, piuttosto mi interessa l'atmosfera onirica, magica e misteriosa che si crea.

Più dei giardini mi attraggono i boschi.

Poi se ci pensi dipingo spazi industriali e urbani abbandonati, ma vivo in un luogo di confine, tra la tangenziale e la campagna, circondato dalla natura, in un piccolo bosco dove le piante avvolgono la casa e lo studio.

E' una compensazione.

Tutto scorre, sul lungo periodo la natura si riappropria delle cose.

La natura vince.

Dipingo queste cose perché le sento simili a me.

Torino- Modena, 2012-2018

*Mentre neve, pioggia, vento
mi sprofondano nell'oscurità
che io possa vedere con l'occhio della Radiosa Saggezza.
Mentre ogni conoscenza infima media o suprema
maturerà in me al solo udire, al solo pensare,
al solo osservare
possa la terra in cui sarò per nascere
essere di buon auspicio
e ogni dimora colma di felicità.*

Bardo Thodol

*Sono dunque nato per morire?
Per abbandonare il mio corpo?
E il mio spirito tremante deve volare
In un mondo sconosciuto -
Una terra oscura d'ombra,
Impenetrabile al pensiero umano,
Le tristi regioni dei morti,
ove ogni cosa è dimenticata?
Appena lascerò la terra,
Che ne sarà di me?
Il mio destino sarà
L'eterna sventura o l'eterna felicità;
Risvegliato da suono di tromba,
Sorgerò dalla tomba,
E vedrò il Giudice coronato di gloria
E vedrò i cieli in fiamme.*

Charles Wesley (1707 - 1788)