

BRUNO LUCCHI MITOLOGICA



BRUNO LUCCHI MITOLOGICA

A cura di Remo Forchini



Comune di Nomi

Granaio di Nomi,
(Trento)
17.04 – 09.05. 2026



Comune di Nomi

Il Sindaco

Alessandro Riolfatti

Assessorato alla Cultura, Assessora
Aurora Maffei

Con la collaborazione di



Comune di Calliano



Comune di Besenello



Comune di Isera



Comune di Nogaredo

Con il contributo di



PROVINCIA AUTONOMA
DI TRENTO



COMUNITÀ DELLA
VALLAGARINA



BRUNO LUCCHI MITOLOGICA

A cura di

Remo Forchini

Testi critici

Remo Forchini
Fiorenzo Degasperì
Riccarda Turrina

Immagini fotografiche

Tiron Radu
Bruno Lucchi

Allestimento

Graziella Falchi

Progettazione grafica

Giancarlo Stefanati

Stampa

La Grafica, Mori (Tn)

Ringraziamenti

Si ringraziano per la collaborazione i Comuni di
Besenello, Calliano, Isera e Nogaredo

Grazie a Vladimir Celaj, Damiano Monte
e Stefano Pozza

© 2026, Comune di Nomi

© 2026, Bruno Lucchi

Tutti i diritti riservati

Antica struttura settecentesca, il Granaio vive oggi una nuova fioritura culturale, aspirando ancora una volta a essere spazio di incontro, di scambio e di dialogo artistico. Le installazioni e gli allestimenti ospitati negli ultimi anni — tra cui le mostre dedicate a Paola Grott, Piermario Dorigatti, Marisa Zattini e Adolf Vallazza, oltre al progetto *Heimat* — hanno rappresentato tappe significative di un più ampio percorso artistico volto alla valorizzazione di una “cultura del territorio”. Allo stesso tempo hanno contribuito a restituire nuova vita a un luogo così carico di memoria.

Con la mostra dedicata a Bruno Lucchi, abbiamo il piacere di accogliere una delle figure più autorevoli dell'arte trentina e italiana. La presenza delle sue opere in questi spazi non è soltanto una scelta artistica, ma assume anche il valore simbolico di un ritorno alle origini: in un luogo storicamente destinato alla custodia del frutto della terra, la terracotta e la creta dell'artista sembrano ritrovare una naturale sintonia con l'ambiente, creando un ponte tra la solidità della pietra e la fragilità del pensiero plasmato.

Proprio con l'intento di rafforzare il dialogo con il territorio, grazie alla collaborazione delle Amministrazioni comunali limitrofe, alcune opere sono state collocate a Besenello, Calliano, Isera e Nogaredo, dando vita a un percorso diffuso che invita il visitatore a farsi viandante, seguendo il filo discreto ma tenace delle opere esposte.

Si crea così un ponte culturale che unisce le Comunità e i loro luoghi, confermando come la bellezza, quando trova accoglienza e condivisione, sa oltrepassare i confini.

Il Sindaco di Nomi

Alessandro Riolfatti

Il tempo della materia

Conversazione con Remo Forchini



Manipolare la materia significa entrare in un mondo dove la terra, arcaica e calda, incontra l'acciaio, industriale e ossidato. Il mettere le mani in pasta è un modo per controllare il caos della nostra vita quotidiana?

Affondare le mani nell'argilla non è un gesto di controllo, ma di ascolto. È una forma di meditazione concreta. Lavoro questa materia da più di cinquant'anni: la conosco, ma ogni volta la incontro di nuovo. L'argilla ha una memoria e una sua volontà silenziosa. Se cerchi di dominarla si ribella; se la rispetti, ti accompagna.

Nel plasmare c'è il tentativo di dare forma a ciò che dentro è informe, ma più che controllare il caos della vita quotidiana, cerco di attraversarlo. La materia mi obbliga a rallentare, a entrare nel tempo dell'argilla, che è un tempo di attesa e trasformazione.

L'acciaio corten è arrivato per un'esigenza concreta: portare le opere all'esterno, in dialogo con il paesaggio. Introduce un'altra energia, più strutturale, apparentemente più fredda. Eppure anche il corten ha una pelle viva, che si ossida e cambia nel tempo. Non vedo conflitto tra terra e acciaio. Vedo due nature diverse che richiedono atteggiamenti diversi. In entrambi i casi cerco un equilibrio tra forza e fragilità.

A monte della sua professionalità ci sono antichi saperi, storie che si tramandano da secoli dei ceramisti e dei fabbri. Il suo lavoro sfida o esalta questi saperi antichi?

Ho avuto la fortuna di incontrare un maestro ceramista, Candido Fior, invitato alla Biennale di Venezia. Come si faceva un tempo, sono stato a bottega: osservare, ascoltare, ripetere. Un apprendistato fatto di gesti prima ancora che di parole.

L'argilla è una delle materie più antiche e universali, attraversa tutte le culture. Le mie prime opere tridimensionali, i *Menhir*, sono costruite con la tecnica del colombino, una pratica arcaica che richiede pazienza e conoscenza profonda dei tempi della

terra. Non sento di sfidare i saperi antichi, ma di abitarli. Sono la grammatica del mio linguaggio.

Per l'acciaio mi affido a un fabbro mantovano che unisce la tradizione della forgia alle tecnologie contemporanee come il plasma e il laser. Grazie alla sua professionalità le mie forme trovano struttura nell'acciaio corten.

La tradizione, per me, non è un museo: è un organismo vivo. Senza radici non esiste contemporaneità.

Il forno è uno strumento fondamentale della sua produzione.

Lo considera complice silenzioso che completa l'opera?

Il forno è indispensabile: senza il fuoco l'argilla resterebbe fragile, incompiuta. È la cottura che trasforma la terra in terracotta, rendendola stabile nel tempo.

Ma prima del forno viene la tecnica. La terra richiede conoscenze precise: non solo nella formatura, ma nello svuotamento interno dell'opera, passaggio fondamentale per evitare tensioni e rotture durante l'asciugatura e la cottura. L'asciugatura deve essere lenta, controllata. Il forno porta a compimento ciò che hai costruito, nel bene e nel male.

Averlo nel mio studio mi permette di realizzare terrecotte di grandi dimensioni e di seguire personalmente ogni fase della trasformazione.

Progettare per materiali così diversi significa dialogare con due tipi di memoria... Nei confronti della contemporaneità come si pongono questi dialoghi?

Progettare è il primo atto della scultura. Prima della materia c'è un pensiero costruttivo. In questo mi sento vicino all'architettura: una scultura deve reggersi in piedi come una casa ben fatta. Fondamenta solide, equilibrio tra vuoti e pieni, armonia e tensione.

Argilla e acciaio hanno memorie diverse. La terra trattiene l'acqua, subisce ritiri e tensioni; il metallo richiede precisione e calcolo. Non si possono forzare oltre la loro natura, soprattutto quando devono unirsi.

Ma una struttura corretta non basta. Un'opera può essere perfettamente costruita e restare muta. Per diventare scultura deve avere un'anima, una necessità interiore che giustifichi la sua presenza nello spazio.

È la tecnologia che si piega alla sua visione poetica o è il progetto che deve necessariamente inchinarsi alle leggi della metallurgia e della terracotta?

La visione nasce per prima: è un'intuizione, una necessità che chiede di diventare forma.

Le leggi della terracotta e della metallurgia non sono un ostacolo, ma un campo di possibilità. La tecnica non si subisce: si conosce, si attraversa, si mette al servizio dell'idea. Il punto è trovare un equilibrio che non tradisca la visione e non forzi la materia oltre il suo limite naturale.

Quando questo equilibrio si realizza, la tecnica scompare. Resta solo l'opera.

Le sue figure sembrano spesso in attesa o in cammino.

Tali atteggiamenti corrispondono a momenti esistenziali?

L'attesa è un tema ricorrente nel mio lavoro, tanto da diventare titolo di molte opere. Non è un'attesa passiva, ma una condizione interiore: un tempo sospeso in cui qualcosa sta maturando.

Le mie figure – nella coppia, ma anche nella donna, nell'uomo o nell'androgino – non sono mai davvero immobili. Anche quando sembrano ferme, sono attraversate da una tensione verticale, da un movimento trattenuto. L'attesa è già un cammino invisibile.

Nella coppia diventa relazione, uno spazio condiviso. Nelle figure singole è ricerca e trasformazione. L'androgino incarna una possibile sintesi, una riconciliazione degli opposti.

Le mie sculture non raccontano un gesto eroico, ma quel momento essenziale dell'esistenza in cui si è pronti a diventare altro.



MITOLOGICA

Il fuoco, la terra, l'alchimia delle forme

Fiorenzo Degasperi

Entrando dall'arcaico portale dello storico Granaio di Nomi inizia il percorso nell'arte e nella storia di Bruno Lucchi. Le sue opere, che si riallacciano a forme mitiche, sono un invito alla partecipazione a un prototipo universale: ogni lavoro, pur modificato e reinventato, è la ripetizione di un atto primordiale.

Nel silenzio immobile di un tempo senza data, la terra si solleva e prende forma sotto le dita dell'artista. Non sono semplici sculture, ma frammenti di un'origine dimenticata. Iniziamo dai menhir nati dal fuoco e dall'argilla, che portano addosso i colori di un'alba perenne e di un tramonto senza fine, quel rosso-giallo che sa di sabbia, di deserto e di visceri del mondo.

Queste stele di terracotta si ergono come sentinelle di un panorama arcaico, custodi di una memoria che precede la parola scritta. La loro altezza irregolare crea un ritmo visivo che sembra danzare con l'orizzonte; guardandole, non si percepisce la staticità della materia, ma il respiro di un rito interrotto eppure sempre vivo. C'è un magnetismo sottile nella loro disposizione, una geometria sacra che trasforma lo spazio circostante in un recinto magico. In queste figure verticali il sacro non è lontano o trascendente, ma palpabile, ruvido, impregnato di quell'aura millenaria che riconnette l'uomo moderno ai suoi antenati più remoti. Nelle terre utilizzate da Bruno Lucchi, la scelta del rosso e del giallo non è puramente estetica, ma rappresenta un vero e proprio ritorno al "battito cardiaco" della Terra. Questi pigmenti naturali agiscono come un codice visivo che attiva la nostra memoria ancestrale. Il rosso è il colore del ferro ossidato, dell'argilla cruda e del fuoco che la cuoce. Nelle culture arcaiche, il rosso simboleggia la vita ma anche il sacrificio, suggerendo che queste sculture non sono inerti ma dotate di una circolazione interna propria, di un'aurea indipendente dalla mano dell'artista che le ha create.

È il colore delle pitture rupestri e delle grotte sacre, dove l'uomo cercava un contatto fisico con il divino terrestre. Il giallo delle cre-

spature riproduce i bagliori di luce solare intrappolati nella materia. È in questo passaggio cromatico, tra il calore del giallo e la densità del rosso, che nasce la magia. I menhir smettono di essere oggetti moderni e diventano reliquie che sembrano aver assorbito ogni alba e ogni tramonto della storia umana. Questa combinazione cromatica è tipica delle terre naturali, ossidi di ferro e idrossidi, il che rende le opere dell'artista "oneste": il colore non è applicato sopra come un'incrostazione superficiale, ma fa parte della carne stessa della scultura.

Se i tre menhir rappresentano la stasi sacra della terra e il collegamento tra questa e il cielo, la piroga in corten — metallo che muore e rinasce nella ruggine — rappresenta il movimento dello spirito. Qui la materia si fa scafo e il metallo, con la sua ossidazione naturale, evoca un reperto riemerso da acque senza fondo. Non è una barca fatta per solcare mari geografici, ma per scivolare sul velo sottile che separa ciò che è visibile da ciò che è taciuto. La piroga, realizzata in quel corten che sembra bruciato dal tempo e dal sale metafisico, si presenta come il mezzo di trasporto per un esodo necessario. Se il colore richiama la ruggine dei secoli, la sua forma essenziale suggerisce un viaggio senza ritorno verso le sponde di un'Avalon sognata e desiderata da chi frequenta i territori dell'immaginazione e del sacro.

A bordo due figure femminili, una seduta e una in piedi, sembrano emanazioni di una nebbia invisibile. Non sono semplici passeggere, ma personificazioni del destino. Come le sacerdotesse dell'isola mitica, di ogni isola racchiusa nelle trame del mito — da Avalon all'iperborea Atlantide, dalle Isole Fortunate (o dei Beati) all'irlandese Hy-Brasil, a Delo, a Creta e alle Tremiti, ecc. — queste donne sembrano fatte di silenzio e saggezza. La loro presenza trasforma la piroga in un altare galleggiante. La piroga è un ponte, un oggetto che ci aiuta a passare oltre, come le figure che non temono l'ignoto perché esse sono l'ignoto.

L'opera vive in quel "mondo di mezzo" dove la realtà sfuma nel simbolo, come in fin dei conti tutte le opere di Bruno Lucchi. Il corten naturale, con le sue trame irregolari, funge da pelle per questa imbarcazione, rendendola partecipe di un processo di trasformazione continua. Guardando queste donne-dee-sacerdotesse sulla loro piroga, si ha la sensazione che stiano portando con sé i segreti di una civiltà perduta, pronti per essere depositati su una riva che non appartiene alle nostre mappe.

In fondo poi s'intravedono delle stele monumentali: qui l'artista compie una sintesi fondendo la forza industriale del metallo e la vul-

nerabilità della terra, dando vita a figure che sembrano fungere da antenne tra il mondo sotterraneo e il cielo. La parte inferiore, più larga e solida, rappresenta l'elemento ctonio, il terreno. È il tronco metallico che affonda le radici nella realtà, sostenendo il peso della storia e del tempo. Man mano che la stele si assottiglia verso l'alto, il metallo cede il passo alla creta. Qui la materia si fa più calda, duttile e umana: è il punto in cui la scultura germoglia, trasformandosi da colonna inerte in corpo vivente.

Le figure che coronano queste stele non sono uomini né donne, ma androgini, l'elemento ricorrente e caratteristico dell'arte di Bruno Lucchi. In termini mitologici e alchemici, l'androgino rappresenta la perfezione originale, la fine di ogni dualismo, al di là del bene e del male e di ogni contrasto e contraddizione. Sono creature angeliche o demoniche — nel senso greco di *daimon*, spirito guida —, che osservano il mondo da un'altezza solenne e che sembrano essere lì da sempre, come rovine di un tempio futuro o vestigia di un'era in cui l'uomo e la natura erano una cosa sola.

In queste opere c'è tutta la filosofia dell'artista, che va al di là di una semplice scelta estetica ma si riallaccia a un recupero del concetto di "interezza". Situati sulla sommità delle stele — ma lo stesso si può dire per buona parte dei suoi lavori, anche i più "piccoli" e delicati —, questi esseri rappresentano il superamento dei conflitti umani e il ritorno a una forma di esistenza pura e indivisa.

Tocchiamo qui con mano la *coincidentia oppositorum*, la coincidenza degli opposti: in un mondo — quello occidentale — dominato da dualismi, queste sculture annullano la distanza tra i poli, richiamando il mito platonico dell'androgino, l'essere originario che possedeva una forza e una completezza tali da impensierire gli stessi dèi. Nelle opere di Lucchi questa forza è introversa, silenziosa, quasi malinconica. Ma è una solitudine che nasce dal sapersi "distaccare". Guardando l'orizzonte queste figure sembrano indicare che la vera evoluzione dell'uomo consiste nel ritrovare l'unità interiore, superando le frammentazioni dell'ego.

E poi, nella sala grande, ecco l'uomo pensatore. Abbiamo superato l'ennesima soglia, il frastuono del mondo esterno svanisce, sostituito dal peso del silenzio. La disposizione delle opere non è solo un allestimento museale, ma una vera e propria macchina spirituale, un tempio moderno che poggia su fondamenta millenarie.

Il cerchio dei sei personaggi androgini è l'archetipo della perfezione e dell'infinito. È il numero sei a dare alle stele una risonanza particolare. Nella simbologia antica il sei rappresenta l'equilibrio tra



il macrocosmo e il microcosmo: sei sentinelle con la doppia natura (corten-terra) formano un perimetro di protezione e di elevazione, colonne di un tempio invisibile, confini di uno spazio “altro” dove il tempo lineare si ferma. E, come in ogni rituale che si rispetti, il centro è il punto di contatto con il divino o con la sua assenza. Aver collocato lì l’Uomo Pensatore trasforma il pensiero stesso in un atto sacro.

A differenza delle stele che svettano verso l’alto cercando il cielo, l’Uomo Pensatore è interamente di terracotta. Questa scelta materiale lo lega indissolubilmente alla terra, alla carne, alla vulnerabilità umana. Il capo chino, appoggiato alla mano, non esprime solo stanchezza, ma una profonda discesa in sé stessi. Mentre le stele sono antenne che ricevono, lui è il pozzo che esplora le profondità dell’anima, è il punto di equilibrio tra l’ascesa spirituale delle stele e la gravità del pensiero umano. Questa installazione richiama i complessi megalitici dove la pietra non serviva a costruire muri ma a delimitare un’esperienza dell’anima. Il Pensatore al centro è l’ultimo iniziato, colui che nell’immobilità del bronzo o della terra trova la risposta al mistero del cerchio.

In fondo, dove il pavimento antico si confonde con le arcaiche mura, una teoria di figure funge da coro greco o da testimoni silenziosi che osservano il passaggio dal tempo al mito. Elevate su sottili ed eleganti piedistalli metallici, siedono queste figure bianche, eteree, quasi fatte di gesso e di luce. Le ombre che proiettano sulla parete raddoppiano la loro presenza. Questo gioco di sdoppiamento rinforza l’idea che l’artista, e noi, viviamo sulla soglia tra due, o più, mondi: c’è il corpo materico e c’è la sua anima, l’ombra, che danza sulla parete come in una caverna platonica moderna. In un contesto di archetipi, queste sculture sono le “anime arrivate”, hanno attraversato la nebbia sulla piroga, sono passate tra le stele-menhir e ora siedono sulla soglia finale, testimoni della metamorfosi di chiunque entri nel cerchio. Non giudicano il Pensatore: lo vegliano.

Qui, in questa esposizione, siamo in un teatro metafisico: ogni opera è un veicolo, è una tappa di un percorso iniziatico che ci conduce non solo nel mondo di Bruno Lucchi ma in un vero e proprio itinerario dell’anima, che ricalca le fasi dei grandi percorsi di iniziazione dell’umanità.

Opere alchemiche, lavori metamorfici: il percorso è un invito a specchiarsi nella terracotta e nel ferro per ritrovare l’architettura interiore.

La misura dell’invisibile: “dopo il fuoco nulla è più come prima”

Riccarda Turrina

C’è un filo sottile e tenace che attraversa la ricerca artistica di Bruno Lucchi, un filo che ricongiunge la figura a un’altrove. Le superfici, percorse da vibranti grafie e i volti restituiti nella loro tensione ascensionale, si presentano come entità simboliche all’interno di una composizione incentrata su «un sottile equilibrio della sproporzione». È proprio questa instabilità misurata a proiettare l’opera verso territori desiderati e mai del tutto esplorati.

Le sculture si impongono per la capacità di dare corpo a ciò che ancora non possiede consistenza tangibile. Tradurre in vibrazione plastica la carica interiore che precede l’atto creativo è il loro compito. Sono immerse in una durata sospesa, enigmatica, solo in apparenza immobile, fedeli a un alfabeto originario, matrice di un pensiero in cui materia e coscienza si riconoscono come soglie reciproche. Ogni creazione evolve e si affina senza mai recidere il legame con l’idea generativa; nella struttura compiuta continua, infatti, a vibrare la traccia dello slancio iniziale, come se il lavoro custodisse la memoria attiva della propria origine. Il mutamento non avviene per frattura, ma attraverso una lenta rielaborazione di emozioni stratificate: l’atto artistico diventa così crocevia di sensibilità e conoscenza, luogo di sedimentazione e rinnovamento. La ricerca di Lucchi si avvicina a una concezione musicale della strategia compositiva: il soggetto come tema, la costruzione scultorea come variazione. Quasi una partitura, dove il tema non viene negato, ma rielaborato, modulato, sottoposto a tensioni e risoluzioni. La variazione diviene strumento di approfondimento e non di dispersione, consentendo di sviluppare l’intuizione iniziale in esiti differenti senza comprometterne la coesione.

Determinante, in questo processo, è il passaggio dal menhir all’androgino: entrambi corpi radicati nella terra e protesi verso il cielo. Assieme alla mutazione iconografica, si verifica uno slittamento simbolico interno alla medesima tensione verticale. Il menhir custodisce la memoria arcaica; l’androgino ne rappresenta l’evoluzione, l’archetipo umano liberato da coordinate identitarie. Come osserva

l'artista, «il mistero è proprio in questa presenza senza tempo, spazio e identità»; è il corpo che rende visibile l'anima: una forma allungata, segnata dall'esuberanza volumetrica dei capelli, mossi da un soffio sbarazzino, quando l'aria si fa energia che scorre e trasforma. L'originalità di questa visione poetica risiede nella scelta di sottrarre la figura alla psicologia individuale per riproporla in una nuova veste. Così, l'essere umano si lascia misteriosamente avvicinare e liberamente interpretare, superando un contesto puramente narrativo. In un'epoca in cui l'immagine è spesso dissolta, frammentata o ridotta a simulacro digitale, questa scelta potrebbe apparire controcorrente. In realtà non si tratta di un ritorno nostalgico alla tradizione, ma di una riflessione sulla permanenza dell'essere.

Se la scultura del Novecento, dalla rarefazione esistenziale di Alberto Giacometti, all'energia plastica di Arturo Martini, ha interrogato il destino della figura, Bruno Lucchi si colloca in una linea di continuità, che lavora per sottrazione e misura. La forza evocativa insita nello slancio verticale delle forme conduce, senza rinunciare alla riconoscibilità del corpo, all'interno di uno spazio emotivamente percettibile. «Guardo con rispetto alla scultura contemporanea, spiega, ma il mio dialogo è soprattutto con quegli artisti che hanno saputo coniugare profondità e rigore plastico. Se oggi sono scultore lo devo a maestri come Arturo Martini, Candido Fior, Luigi Mainolfi e Giuliano Vangi. Da loro ho imparato che quest'arte è disciplina, studio, responsabilità». Il suo processo creativo è inscindibile da una temporalità lenta, quella che intercorre tra intuizione e realizzazione. L'opera nasce da un percorso che muove dall'interno: «Il mio lavoro ha inizio molto prima dell'argilla. Comincia nei giorni e spesso nelle notti in cui penso a una linea che non ho ancora trovato, a un equilibrio che sento possibile, ma non definito. La scultura finita nasconde un tempo invisibile, non solo ore di lavoro, ma un dialogo continuo tra pensiero e forma». Questa trama nascosta è intesa come banco di prova e di dubbio, con lo scopo di raggiungere il giusto equilibrio strutturale. È qui che la scultura delinea la propria identità prima ancora di acquisire concretezza. Il disegno rappresenta il passaggio successivo, non solo come fase preparatoria, ma anche come dispositivo chiarificatore: per fermare l'attimo, per cercare nel segno della matita lo spessore della materia, per modulare l'astratto pensiero fino a farlo diventare concreto. Si tratta di tracciati, di «mappe provvisorie»; disegni che a volte guidano fino alla fase finale dell'opera, mentre altri ancora vengono abbandonati soprattutto quando l'artista sceglie di fermare l'idea direttamente nell'argilla, per non di-

sperderne l'intensità originaria. Nel disegno è già inscritta la propensione alla tridimensionalità: la linea delimita, suggerisce il volume e apre a nuove rielaborazioni. Lo studio, come il laboratorio sono abitati da disegni e fotografie: sono intarsi temporali dove l'artista incontra sé stesso senza la pressione del ritmo produttivo. Il disegno diventa sospensione rispetto alla lentezza inevitabile della scultura: ciò che nell'argilla richiede attesa e stratificazione, sulla carta accade con maggiore immediatezza. È tuttavia nella materia che il pensiero trova resistenza e compimento. L'argilla conserva l'impronta del gesto, il bronzo traduce quell'impulso in permanenza, l'acciaio corten porta dentro una realtà più aspra e contemporanea, quale inquilino versatile di dinamiche realtà urbane.

In alcune sculture questi materiali convivono, instaurando un contatto tra fragilità e durata, tra calore organico e densità metallica, tra processo e compiutezza. La compresenza di argilla, bronzo e corten è una scelta strutturale che amplifica la dialettica tra misura ed energia. «La terra è la mia materia primaria, scrive l'artista, quella che conosco intimamente, quella che posso plasmare senza esitazioni e senza mediazioni». E poi c'è il fuoco, che oltre ad essere indispensabile per fissare o forgiare le forme, si identifica sempre come un rito antico: «... dopo il fuoco nulla è più come prima».

In questo articolato confronto, simbolico e concettuale al contempo, anche l'ambiente espositivo ricopre un ruolo attivo: non di semplice locatore ma di interlocutore attivo nel campo della percezione. Con grande dignità, il Vecchio Granaio in legno e sasso, dai soffitti alti e la struttura essenziale, accoglie e custodisce le opere di Bruno Lucchi, voci rispettose che risuonano nella ruvidità dei muri e nella verticalità dell'architettura. La pietra assorbe e restituisce la luce, il legno introduce una dimensione calda e naturale, creando un contrappunto coerente con la fisicità dell'argilla e con la patina del metallo. Le sculture interagiscono con l'ambiente circostante, ne misurano le altezze, ne intercettano le ombre, ridanno vita a un importante luogo, quale deposito di un insostituibile bene di prima necessità, per riproporlo come ambiente di contemplazione. Le opere di grandi dimensioni, nella loro accentuata verticalità, possiedono una forza assertiva che si impone con estrema naturalezza, mentre quelle più piccole rivelano un'eleganza raccolta, una concentrazione formale di rara intensità: senza esitazione alcuna, interagiscono fra loro, armoniosamente. Nell'intreccio tra materia, tempo e architettura si manifesta pienamente la coerenza di un percorso che annulla la pura improvvisazione, coniugando manualità e sapere.



L'artista sceglie, dunque, di rappresentare il silenzio nella sua veste tridimensionale ben consapevole che la scultura non possa essere figlia di quella frenesia che spesso attanaglia le nostre giornate: perché "richiede attesa, ascolto, sedimentazione e già per natura è fuori dal ritmo quotidiano".

Se le sue enigmatiche presenze appaiono sospese in una quiete vigile è perché si accordano con il respiro lento di un'esistenza consapevolmente cercata, dove anche la musica è protagonista. Quella musica che lo accompagna quando lavora: quale discreta vicinanza in sintonia con il suo sfaccettato mondo interiore.

In questa alleanza tra lentezza, materia e misura trova espressione il senso della ricerca: rendere visibile l'invisibile, tangibile il susseguirsi degli attimi, dare forma al tempo prima che il tempo lo consumi. Per questo le figure di Bruno Lucchi «setacciano l'orizzonte cercando un universo diverso».







Barca delle Naiadi / 2014
bronzo e corten
cm. 155 x 400







Foresta degli Oracoli / 2010
semirefrattario e corten
h. cm. 233 – 253 – 320

Menhir / 1996
semirefrattario
h. cm. 254 – 214 – 194

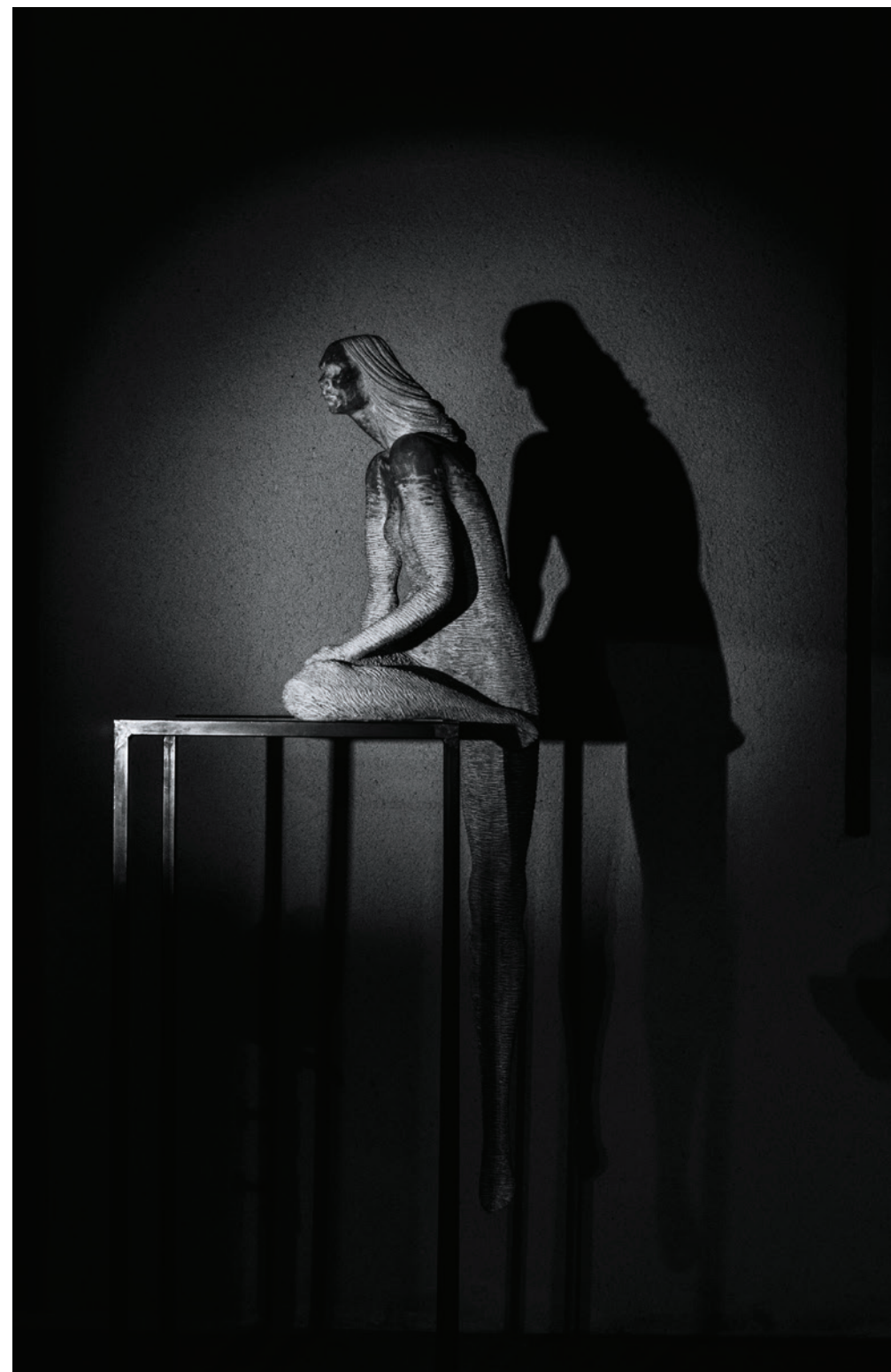








Custodi dei Sogni / 2025
semirefrattario patinato
h. cm. 93,5



Equilibri / 2026
semirefrattario patinato
h. cm. 114,3



Androgino / 2026
semirefrattario patinato
h. cm. 111,9



Pensatore / 2017
semirefrattario e corten
h. cm. 138



Saggi / 2008
semirefrattario e corten
h. cm. 260 - 270 - 285













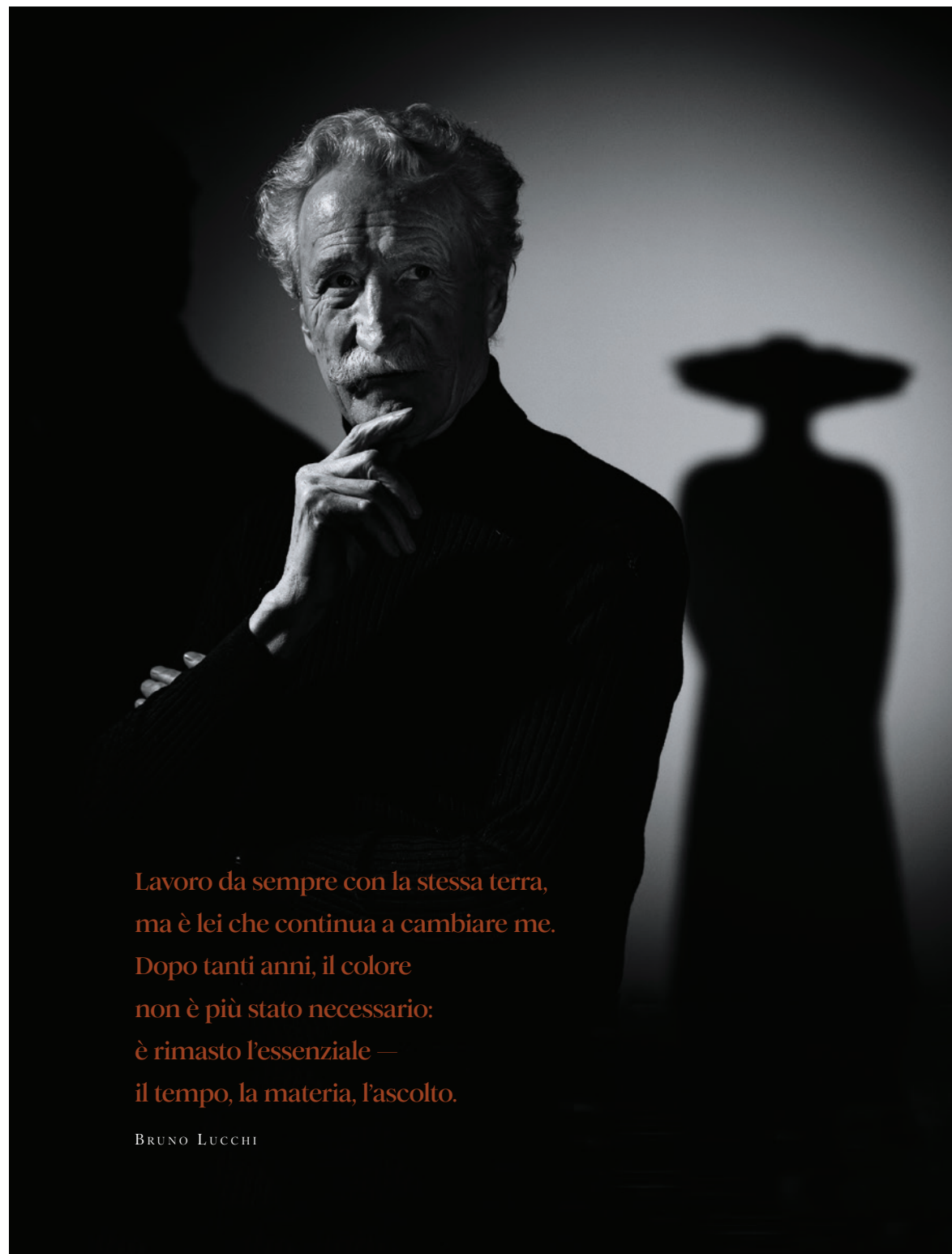
Sentinelle dell'Ascolto / 2026
semirefrattario patinato
h. cm. 80,4 - 72,5 - 75,2 - 74,5 - 74,5 - 61,4





Opere esposte nei Comuni di Calliano,
Nogaredo, Isera e Besenello





Lavoro da sempre con la stessa terra,
ma è lei che continua a cambiare me.
Dopo tanti anni, il colore
non è più stato necessario:
è rimasto l'essenziale —
il tempo, la materia, l'ascolto.

BRUNO LUCCHI

Bruno Lucchi

Nasce a Levico Terme (Trento) nel 1951, dove vive e lavora. Dopo gli studi all'Istituto d'Arte di Trento, completa la formazione al Magistero delle Belle Arti di Urbino, lavorando quindi in uno showroom di design.

Determinante per la sua formazione è l'incontro con il maestro ceramista Candido Fior, artista approdato alla Biennale di Venezia. La collaborazione nel suo studio (1975-1976) rappresenta un passaggio fondativo: non soltanto apprendimento tecnico, ma maturazione di un rapporto profondo con la terra, materia primaria e generativa che diviene centro della sua ricerca. Attraverso il rito del fuoco, l'argilla si trasforma in terracotta nel suo atelier, per poi tradursi in bronzo o porcellana.

A orientarlo definitivamente verso la tridimensionalità concorrono anche esperienze espositive decisive: le opere di Luigi Mainolfi a Castel Ivano e quelle di Giuliano Vangi al Forte Belvedere (Firenze), che rafforzano in lui la tensione plastica e il dialogo con lo spazio.

Nel corso degli anni la sua ricerca si apre a nuovi materiali. Con l'acciaio Corten — utilizzato da solo o in relazione al semirefrattario — realizza installazioni monumentali in cui struttura e segno si fondono in un equilibrio dinamico. Parallelamente, attraverso il mosaico in tecnica moderna, rinnova un'antica tradizione portandola nel linguaggio contemporaneo.

Espone dal 1974; dal 1991 svolge l'attività artistica come professionista. Ha realizzato oltre 350 mostre personali e partecipato a numerose collettive in Italia e all'estero, oltre a essere presente in importanti manifestazioni fieristiche.

Tra le principali installazioni permanenti figurano opere su navi della compagnia Costa Crociere (2004-2012), oltre a numerosi interventi pubblici collocati in contesti istituzionali, sanitari, religiosi e urbani in Italia, Francia e Germania.

Nel 2005 la troupe parigina Astiko realizza il film-documentario *Les Gardiens du Silence*, dedicato al suo percorso artistico e al lavoro in atelier.

Nel 2013 Carlo Cambi Editore pubblica la monografia *Dialogo con l'invisibile*; nel 2014 il Museo delle Scienze di Trento (MUSE) edita *Abitare lo spazio e Parole scavate*; nel 2019 esce *I sapori dell'Arte* (Publistampa Editore).

Nel 2023 conclude il restauro e l'ampliamento del suo nuovo studio, "Molo51", spazio dedicato alla creazione, alla conservazione e alla condivisione del lavoro artistico.

La stampa specializzata nazionale (Arte, Archivio, Arte In, Forum Artis, Images Art & Life, Tema Celeste) si è più volte occupata della sua opera. Nel dicembre 2000 il mensile Arte Mondadori gli ha dedicato un volume monografico.



Nel silenzio delle mani, La terra prende forma.

Finito di stampare
nel mese di aprile 2026
presso la tipografia
La Grafica, Mori (Tn)

