



L'Umile e il Sublime

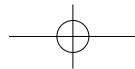
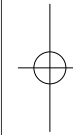
LINO MANNOCCI

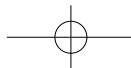


**L'Umile e il Sublime**  
**Lino Mannocci**



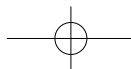
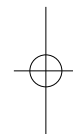
Lino Mannocci  
*L'Umile e il Sublime*





Lino Mannocci  
**L'Umile e il Sublime**

LUBRINA EDITORE





*E un giorno apparve all'orizzonte un occhio nero, particolare.*

## SU MANNOCCI

***Per il viaggiatore è il cielo che muta, non il suo animo***

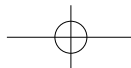
*Alberto Abruzzese*

### **L'artista post-moderno giunto al bivio della sua arte**

Non sono critico d'arte, ma sociologo, e dunque per tentare di capire Mannocci sino in fondo – se è vero che un artista va colto nel fondo più segreto della sua vocazione – ho dovuto cercare gli strumenti adatti, spingendomi oltre la felicità formale delle sue immagini. A questo fine, ho tentato di individuare lo snodo storico che meglio mi potesse guidare verso l'attualità delle arti occidentali. Lo ho trovato in una immagine che inaugura l'arte moderna e i grandi temi con cui la modernità ha guardato ai propri destini raccontandosi attraverso le grandi metafore del naufragio di civiltà e insieme del suo attore e spettatore.

Si tratta del quadro di Caspar David Friedrich, intitolato *Il viandante sul mare di nebbia*: il viandante, la solitaria figura del soggetto moderno – insieme padre, cittadino, straniero, turista, imprenditore e infine individuo visionario che si specchia nella propria capacità di rappresentare il mondo al di là della Natura – guarda dall'alto di uno scoglio la linea d'orizzonte tra mare e cielo. Nel quadro c'è la più compiuta sintesi di quel soggetto moderno che per lungo tempo – sin quando le avanguardie storiche non ne hanno mostrato il disincanto – ha narrato di se stesso attraverso modalità di raffigurazione perfettamente analogiche, tali cioè da realizzare piena corrispondenza tra le cose invisibili dell'immaginazione interiore e le cose visibili attraverso la loro rappresentazione sensibile. *Il viandante sul mare di nebbia* è per me l'opera che ci consente di prefigurare la rivelazione – *apocalissi* – dello scisma che, quasi due secoli dopo, finirà per dividere la missione dell'artista in due indirizzi tra loro incompatibili, l'uno ancora dentro le tradizioni dell'arte, dentro i suoi territori, e l'altro sempre più immerso nelle forme della tecnica, lanciato all'inseguimento delle tecnologie più efficaci, del pensiero tecnologico più estremo, per produrre eventi carichi di senso direttamente dentro i territori della vita sociale e mediatica

La lezione che ho tratto dal "viandante" di Friedrich mi ha dato la misura per comprendere quanto Mannocci abbia saputo perseverare nella propria



appartenenza alla Tradizione pur condividendo la natura terminale, ultima, dell'artista moderno nel suo viaggio di formazione verso quel limite estremo della pittura che tanti artisti del *sublime* hanno intuito e che si è pienamente esplicitato nella vocazione anti-tradizionale di tutte le sperimentazioni novecentesche. Sino anche nel sublime tecnologico dell'industria culturale e dei consumi di massa. La perseveranza mostrata da Mannocci nel trasformare la sua produzione artistica, restando tuttavia fedele al mandato di cui si sente investito, ha i tratti di una "gaia scienza". Devo confessare che senza la frequentazione di un esempio di produzione pittorica come quella di Mannocci – e senza questo mio tentativo di interpretarla – mi sarebbe stato assai più difficile capire qualcosa non solo dell'arte sua, ma della professione del pittore qui e ora. Del suo momento. E del destino di un'arte giunta al di là di quel punto apicale di crisi dei valori moderni che in passato – in fasi altrettanto intense di permutazione dei valori della civiltà occidentale – fu sintetizzato nella formula del "non più e non ancora".

### Viareggio e Londra

Di solito, nel valutarne le opere, si fanno pesare molto – come indicatori biografici, storico-filologici, tematici, socioculturali – i luoghi dai quali l'artista è risultato più coinvolto, più segnato per nascita, appartenenza, frequentazione. E per vocazione. Per amore. Lo si fa spesso anche con Lino Mannocci, riconoscendo il particolare peso che Viareggio e Londra hanno avuto sulla sua formazione e tuttora hanno sulla sua poetica. E tuttavia, persino quando, come in questo caso, si tratta di provincie di senso culturalmente così ricche, così note all'immaginario contemporaneo, c'è sempre, credo, qualche difetto – appunto di provincialismo – nel fare pesare troppo la cornice biografica e ambientale di un autore sul contenuto espressivo della sua opera. Al contrario, a me sembra che il territorio immaginifico tradotto in pittura da Mannocci si sia andato estendendo al di sopra dei suoi viaggi tra Viareggio e Londra, tra casa e casa, e tra sé e sé. E credo che questa sua raggiunta *altezza* – frutto di una ostinata ricerca, anzi di una costante *pratica* del fare arte – sia tanto più apprezzabile se rapportata alla profondità e alla durata delle sue radici viareggine e londinesi.

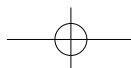
Vero: nelle immagini di Mannocci sono spesso riconoscibili atmosfere, luoghi o monumenti di Viareggio e di Londra. Ma là dove queste due città, fuse insieme e non separate, sono per me più presenti è nell'aura di luce dei suoi quadri e "quadri nel quadro", in quella magnificenza di finzioni teatrali con cui, come dicevo, molte,

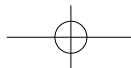
forse tutte le sue tele (quindi anche quelle a scena unica), si mostrano senza sipario o a sipario già aperto, chiedendo allo spettatore di guardare un "en plein air" di quinte, e non di rado di veri e propri colpi di scena: apparizioni e monologhi di figure in guisa di attori, quasi – nella loro alterna ma frequente ricorrenza – *maschere*.

Figure cariche di un simbolismo controllato e per ciò stesso molto forte, immediato, in grado di toccare la sensibilità del competente ma anche quella dell'incompetente, trattandosi di prestiti e citazioni che Mannocci ricava dai repertori artistici della Tradizione. Non in quanto l'esperto e storico dell'arte che tuttavia è stato e qualche volta torna ad essere, ma piuttosto in quanto cultore, *amatore*. Con una sensibilità, quindi, che non gli viene dal sapere ma dal diletto, dal desiderio del collezionista, sempre sospeso tra vita e morte del proprio oggetto d'amore. Le forme di culto, anche quelle più lontane e dislocate nel tempo e nello spazio, sono in grado di emozionare la vita presente e quotidiana che le ignora. Si tratta allora di maschere ritagliate dall'originale, ma rese ironiche, così da smorzarne la loro originaria radice mitica. Inserirle sulla tela come fu d'uso per le *silouettes* disposte in primo piano sui palchi dei teatrini di legno e carta ottocenteschi, esse – lo si è già accennato – si mostrano smarrite dal luogo in cui sono state gettate. Straniare.

Detto procedimento è analogo al lavoro di *remix* con cui Mannocci ha operato sulle cartoline, dunque sulla fotografia, raschiando e coprendo la loro patina seriale, testimonianza di processi di memorizzazione, miniaturizzazione e familizzazione del mondo attivati dalla produzione in serie dell'industria culturale dell'ottocento e del primo novecento. L'autore interviene sulle cartoline in modo da ricavarne e truccarne solo qualche figura interna, qualche traccia mnemonica che, da originario elemento di una inquadratura ormai perduta (se non altro per la diversità della sua precedente destinazione a buon mercato e di massa), si fa evocazione documentaria e insieme fantasmatica: scambio simbolico tra presente e passato. C'è qui molto della "caduta dell'aura" teorizzata da Walter Benjamin in modi talmente surrealisti da tradursi in nuova sacralizzazione dell'immagine. A dimostrarlo, nelle cartoline di Mannocci ci sono alcuni "angeli che cadono": monumenti metropolitani – ancora oggi a disposizione del turista, nello stesso contesto londinese che vide la nascita delle Grandi Esposizioni Universali – che tuttavia vengono ri-presi, ri-dipinti, in sospensione tra il volo e la rovina.

Ecco, in questa sensibilità scenografica – si pensi al mare che si fa muro, barriera ma anche fondale di scena, o alla ricorrenza di elementi architettonici e iconografici che a loro volta traggono risonanze storiche e simboliche dall'essere state arredi e





cornici dell'arte o affreschi che a loro volta hanno fatto da scenografie in luoghi di contemplazione e di fede – a me pare che abbia pesato un contenuto particolare del rapporto tra Londra e Toscana ovvero quel primo grande processo di mondializzazione della cultura che si produsse nella tradizione teatrale, shakespeariana e non soltanto, del teatro come *teatro del mondo*. Incanto e storia. La vita come sogno di radure, sabbie marine e tempeste incombenti. La messa in scena della tragedia e commedia della civiltà occidentale: tra mediterraneo e oceano. Tra il sole del Sud e le ombre del Nord. Una con-fusione di cui possono essere testimoni Blake, non per nulla illustratore di Shakespeare, e molti altri artisti, da Turner e Tiziano, che Mannocci ha studiato a Londra venendo da Viareggio. E tornando sempre di nuovo a Montigiano.

#### L'umile e il sublime

Nella conversazione così come nei testi scritti di sua mano, quando Lino Mannocci parla di sé, della propria infanzia e del suo apprendistato d'artista, sembra preferire quasi sempre i toni calmi, e ben temperati di una vita quotidiana, familiare, già emotivamente depurata di ogni suo strappo e eccesso: una vita che – per quanto non di rado difficile e sudata, comunque coraggiosa, azzardata e avventurosa – viene tuttavia raccontata in modo da semplificarne la complessità, e ammorbidarne il dolore così come la felicità. Ma proprio in questa pacatezza di accenti si può riconoscere da subito quella che credo essere la sua massima dote, la ragione della sua grande originalità e della sua immediata riconoscibilità: il sistematico rigore con cui il suo stile di pittore e lo stile di vita della sua ordinaria esistenza di essere umano restano nettamente separati eppure tra loro legati, resi coerenti l'uno per l'altro. L'uno nell'altro.

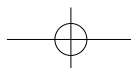
Nei suoi quadri, il mondo vissuto e comunicato da Mannocci in modi verbali così distesi, discorsivi, intimi, quasi divulgativi e cioè predisposti a riscuotere l'immediata comprensione di tutti, si traduce in una forma espressiva tesa, alta, certamente non "umile", tendenzialmente improntata come è ad una autentica estetica del *sublime*. Eppure, se in questo suo trasalire verso la vita straordinaria dell'arte, Mannocci raggiunge una preziosa quanto rara suggestione metafisica e surreale, questo accade proprio perché ogni tragica implicazione del sublime, ogni suo eccesso formale o passionale, ogni sua caduta patetica o enfasi epocale, viene qui da Mannocci controllata ed anzi metabolizzata e superata, decantata, purificata dalla quotidianità

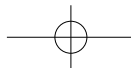
semplice, *comune*, che, salendo dal basso, si trasfigura in una versione tutta personale del sublime.

Il meccanismo stilistico e formale messo in opera a me sembra inverso all'impeto estetizzante che si manifesta nella più parte dei cultori tardo moderni e postmoderni del sublime, nelle varie forme di paesaggismo romantico, così come nella rievocazione di mitologie, narrazioni e icone del Sacro e del Profano. La materia visiva di Mannocci non ha spezzato e smarrito la capacità di intrattenersi con la vita delle cose e insieme la loro vita in lui non sembra il frutto di un intervento dall'alto, il tentativo di nobilitare, ridare aura, ad una quotidianità tanto svuotata di senso, tanto mondanizzata, da avere bisogno di una sua rinnovata sacralizzazione. Qui, è dunque il dispositivo, l'apparato, l'istituzione del fare arte in sé e per sé a ridefinire, ancora dentro le proprie regole, l'esperienza vissuta – e non è questa a pretendere di emanciparsi travestendosi della luce riflessa della Natura e di Dio. L'anima della professione artistica basta a se stessa.

La qualità del fare arte in Mannocci è di tipo seriale, è la sua massima virtù. Il fuoco che alimenta la sua etica professionale. E' un errore contrapporre l'arte alla serialità. La creatività – l'invenzione – nasce sempre nel continuo operare di un apparato, sia esso industriale o artigianale, collettivo o singolo, attraverso variazioni testuali di precedenti variazioni testuali. Quello che conta è la potenza simbolica su cui lavora l'imitazione trasformando ciò che imita. E' la discontinuità e continuità delle variazioni compiute non solo nell'arco di vita di un singolo artista ma nel tempo lungo di una concezione e pratica dell'arte fondata sulla sua Tradizione, sulla natura "sorgiva" dei suoi canoni. Una tradizione si conserva nella propria apertura al mutamento. Una innovazione senza tradizione dimostra che le sue pratiche sono alla ricerca di un contenuto fondativo, ne sono incapaci o lo rifiutano. O magari monumentalizzano la sua assenza.

Non è il caso di Mannocci: se insisto sul suo immedesimarsi con la dimensione imitativa dell'arte, è perché in questo si esprime la sua scelta, la scelta che è pienamente capace di fare. La potenza che vi sa raggiungere. Questa decisione professionale non si limita alla mente che assiste il processo creativo ma ne è a tal punto la sostanza da diventare tutt'uno con il farsi forma e contenuto delle sue tele, le sue mani, i suoi colori, le sue tecniche. E del suo sguardo: "ricerca continua – come scrive nel libro in cui ha raccontato il suo viaggio in India – di quel residuo simbolico che ancora intuisco esistere" (p. 78).





## UN REGNO TRA LE NUVOLE

Fernando Mazzocca

*Come quando con regalità lucente una stella  
Indora la cima chiara d'una nuvola scura  
Accendendo il mezzo volto velato del cielo  
John Keats, Alla speranza (1815)*



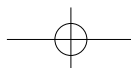
*Mare-Fumo, particolare.*

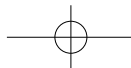
Conosco, ho avuto occasione di frequentare qualche volta il luogo dove, quando torna a casa, Lino Mannocci vive e lavora. Poco lontano dalla nativa Viareggio, nella solitudine quasi assoluta di Montigiano. Bisogna inerparsi lungo una strada stretta immersa nel verde, per finire lassù, dove sembra che il mondo finisca, in quel "microscopico paese", un "paese da nulla", che evoca proprio l'incanto di quella piccola grandissima poesia del cuore che è *Rio Bo* di Aldo Palazzeschi, soave e atroce cantore della Toscana forse oggi non abbastanza ricordato.

Anche qui, a Montigiano come a Rio Bo, le piante vigilano sul cielo e una "grande, magnifica stella", una "stella innamorata" brilla sul nostro destino e sembra proteggere l'estro di questo pittore un po' mago, intento a manipolare le alchimie dei suoi cieli. Del resto è proprio il cielo, un cielo disperatamente protettivo, a dominare sul piccolo borgo. Le stanze chiare della casa studio si elevano l'una sull'altra a confondersi con l'azzurro. E lì, in quella più in alto, si ritrova il Lino, cavaliere pallido, dinoccolato e stralunato nelle mosse come nel parlare, un trovatore che, a tu per tu con le stelle e la luna, inventa le sue mitologie, di eterei dei senza volto arrampicati tra le nuvole.

Non ho mai incontrato Lino a Londra, dove si è trasferito in fuga dai soffocanti orizzonti della provincia nel settembre del 1968, per dare una svolta alla sua vita. Vorrei, forse dovrei, conoscere anche il suo studio londinese per capire meglio lui e la sua pittura. Ma, magari, non è necessario. Anzi, è meglio che continui ad immaginarlo, come è avvenuto vedendo alcuni suoi dipinti che si intitolavano a quel luogo – "sempre uguale" e "sempre diverso" –, a dipingere, sospeso come per magia tra le nuvole, a cavalcioni dell'*Eros* di Alfred Gilbert a Piccadilly Circus, "the best-loved statue in all of London". Del resto l'eco della sagoma svelta, entrata ormai nell'immaginario collettivo, di quella divinità di alluminio in volo mi sembra che ritorni nelle figure, eteree come ombre colorate, che abitano le favole dipinte di Lino.

Quello che vedeva da bambino a Viareggio, oltre la spiaggia verso l'orizzonte o sospingendo lo sguardo in alto al di là dei pini della "macchia minacciosa", e





quello che lo avvolge nell'incantesimo di Montigiano è un cielo tremendamente reale. A Londra, nella città – come lo sono diventate ormai quasi tutte – senza cielo, è avvenuta la scoperta di altri cieli, quelli della storia dell'arte coltivata, subito dopo il trasferimento, con una passione sempre più totale. Basterebbe solo ritagliare i cieli dai dipinti di Mantegna, di Tiziano, di Claude Lorrain, di Poussin, e poi di Goya, di Constable, di Turner, e ancora de Chirico, Savinio, Carrà e Morandi (sto citando non a caso i grandi prediletti e studiati da Lino) per capire come è mutata, nei secoli, la percezione di quello – appunto il cielo – che l'uomo vede per la prima volta, aprendo gli occhi, e che cerca, invocando la luce, quando muore.

Sui quadri di Lino incombe il cielo nella vertigine della sua sostanza metafisica. Nei quadri di Lino la visione, di paesaggi, figure e cose è avvolta dalle nuvole, dai fumi, dalle nebbie, dalle polveri, dai vapori ottenuti attraverso una estenuata decantazione della materia pittorica. Uno strato di colore si sovrappone all'altro e viene modulato, con spessori diversi da una zona all'altra del dipinto, per dar corpo alle immagini, che appartengono più ai sogni o al mito o al nostro inconscio che al reale.

Quelle delle tele di Mannocci sono dimensioni brevi che le fanno sentire più nostre, tanto da venir voglia di portarle, come magici talismani a proteggerci dal male di vivere, chiuse in valigia nei nostri viaggi, o anche di poterle trasferire, a seconda dell'umore, da una parete all'altra della casa. O magari tenerle ancora più vicine, appoggiate al tavolo da lavoro o tra i libri, perché ci possano sussurrare in un orecchio le loro storie. È il pittore ad offrirci una prima chiave di lettura, con quei titoli che sono solo di Lino, ermetici come le profezie degli oracoli antichi. Ma che possono diventare un prezioso viatico per capire i ritmi dell'invenzione pittorica, ritmi insieme lirici e musicali, costruiti sulle varianti così come faceva Morandi, modulando e reinventando gli stessi motivi determinati dall'intensità cangiante della luce che da fisica diventa mentale.

Mentali sono sicuramente i suoi paesaggi, anche se, credo, partano da una metodica investigazione del dato naturale. Mannocci mi ricorda Alexander Cozens (1717-1786), meno noto del figlio Robert che fu tra i paesaggisti prediletti nella cerchia del Grand Tour. I suoi acquerelli, il cui breve spazio è occupato da potenti immagini ravvicinate di cieli nuvolosi, rimandano al suo trattato, pubblicato nel 1785, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* dove egli intendeva proporre ai giovani pittori di paesaggio un glossario sistematico dei singoli aspetti della natura, quali le cime delle montagne o appunto le vedute ravvicinate di un piccolo tratto di cielo. Il problema che sembrava più occuparlo era quello dell'osservazione della varietà delle nuvole che

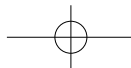
si formano e si dissolvono, un fenomeno usuale per chi vive sotto i cieli bassi e mutevoli dell'Inghilterra. Studiare e rappresentare le nubi, che all'inizio dell'Ottocento saranno indagate e classificate dai meteorologi come Luke Howard, diventerà per i pittori, pensiamo poi a Constable, Turner, Friedrich, avvicinarsi alle meraviglie e ai misteri della natura con la stessa intensità di alcuni poeti contemporanei come Keats.

Le nuvole si muovono apparentemente senza regole, sovrane nei regni del cielo. Lino e i pittori che l'hanno preceduto, nel rappresentare questo consueto ma ogni volta straordinario aspetto del reale, hanno cercato di seguire e capire questi loro misteriosi percorsi, proiettandovi, ognuno in modo diverso, se stessi e le storie del mondo. Dichiarò, in un frammento del 1802, Philipp Otto Runge, convinto che la pittura di paesaggio fosse una "nuova arte", finalmente rispondente alle ansie dell'uomo contemporaneo: "Voglio rappresentare la mia vita in una serie di opere d'arte; quando il sole tramonta e la luna indora le nubi, voglio fermare lo spirito che fugge". Mi sembra che il percorso di Lino sia alla continua ricerca proprio di questo. Neoromantico – altri questa esperienza l'hanno chiamata in modo molto più serio ma che forse non corrisponde alla sua suprema leggerezza "Fenomenologia della Metacosa" – il nostro demiurgo viareggino sembra voler ogni volta volare sempre più in alto, alla scoperta di nuovi eldoradi popolati di simboli.

Il cielo è diventato nella sua pittura l'oggetto esclusivo di una poetica dove riaffiora appunto quel romanticismo intimo di Constable che il 23 ottobre 1821 scrive all'amico John Fisher, quanto fosse "difficile indicare una categoria di paesaggio in cui il cielo non sia l'elemento chiave, il metro di paragone e il principale organo del sentimento". "Potresti allora chiederti – aggiungeva – cosa possa voler dire per me quel *lenzuolo bianco* [poco prima aveva ricordato come fosse "spesso esortato a considerare il mio cielo come un *lenzuolo bianco steso dietro gli oggetti*"], dal momento che ho queste convinzioni [...]. Il cielo in natura è la fonte di luce e governa tutto. Perfino le nostre osservazioni quotidiane sul tempo atmosferico sono influenzate dal cielo; anche se non ci facciamo caso la difficoltà nel dipingerli, sia per la composizione sia per l'esecuzione, è grandissima, poiché nonostante tutto il loro splendore e rilievo non dovrebbe risaltare troppo in un dipinto, né venire appena accennati".

La pittura di Lino appare alla continua ricerca di questo equilibrio, ma anche di un andare oltre. Il suo "lenzuolo bianco" diventa un telone, come quelli in cui appaiono improvvisamente, quando la sala diventa buia, le immagini dei film. I suoi quadri, se li metti uno accanto all'altro per esporli e per riprodurli in catalogo, diventano come i magici fotogrammi di una storia aperta ai sogni e alle

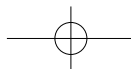
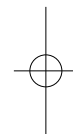




attese di chi li guarda. Il loro autore, così disposto ad accompagnarci nei nostri viaggi interiori, ci appare come un eroe del quotidiano.  
Mi ha sempre ricordato il protagonista di un capolavoro di Vittorio De Sica *Miracolo a Milano*, la favola urbana sceneggiata da Cesare Zavattini che irruppe sui nostri schermi nel 1951. Del suo incanto chapliniano e brechtiano, allora non compreso dalla critica italiana – ebbe invece la Palma d'oro a Cannes e venne celebrato da quella americana –, rimangono tante scene indimenticabili, una su tutte lo straordinario finale, quando Totò il buono e la sua Edvige volano in cielo su una ramazza rubata ai netturbini in piazza Duomo, seguiti dagli altri barboni, in una lunga fila, che appare nel fotogramma come uno stormo di uccelli migranti sulla scia delle nuvole

“Verso un regno dove  
buon giorno vuol dire  
veramente buon giorno!”.

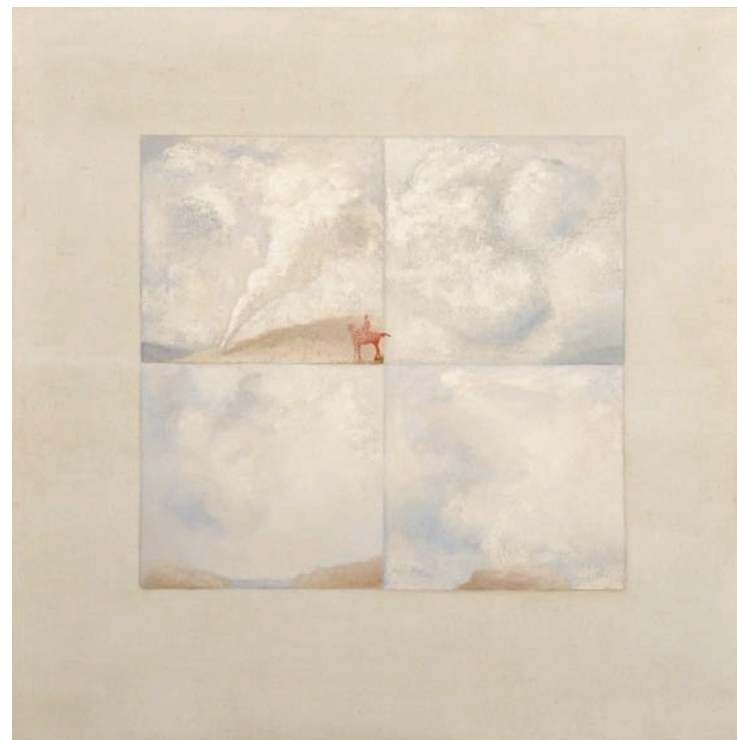
## L'Umile e il Sublime



*Storia di mare, 1999*  
olio su tela, 60 x 70 cm



*Mare-Fumo*, 2001  
olio su tela, 160 x 160 cm



*The Impresa must be neither too obscure nor too obvious, 2001-04*  
olio su tela, 40 x 40 cm



*Ganimede*, 2005  
olio su tela, 100 x 100 cm



*Spesso provo una tale nostalgia di me stessa, 2005*  
olio su tela, 30 x 30 cm



*Trinità*, 2005  
olio su tela, 30 x 30 cm





*Io Signore sono di Segovia, 2005-12*  
olio su tela, 50 x 50 cm





*Mare-Muro with figure and cloud, 2005-06*  
olio su tela, 30 x 40 cm



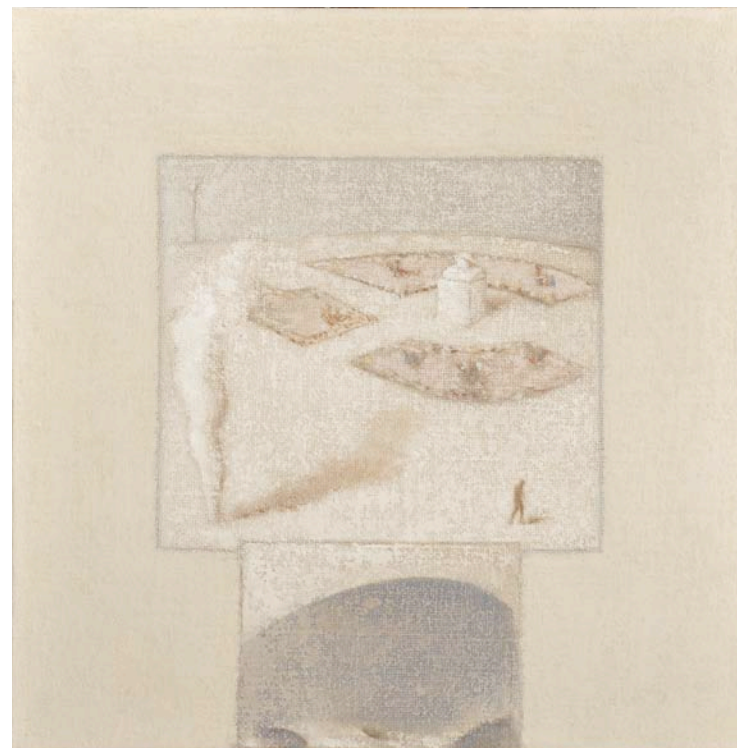
*Noli me tangere*, 2006  
olio su tela, 50 x 50 cm

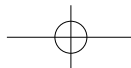


*Bozzetto per carro piccolo, 2007*  
olio su tela, 50 x 50 cm

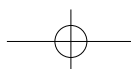
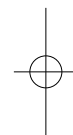


*Di qua dal molo, 2007-8*  
olio su tela, 50 x 50 cm

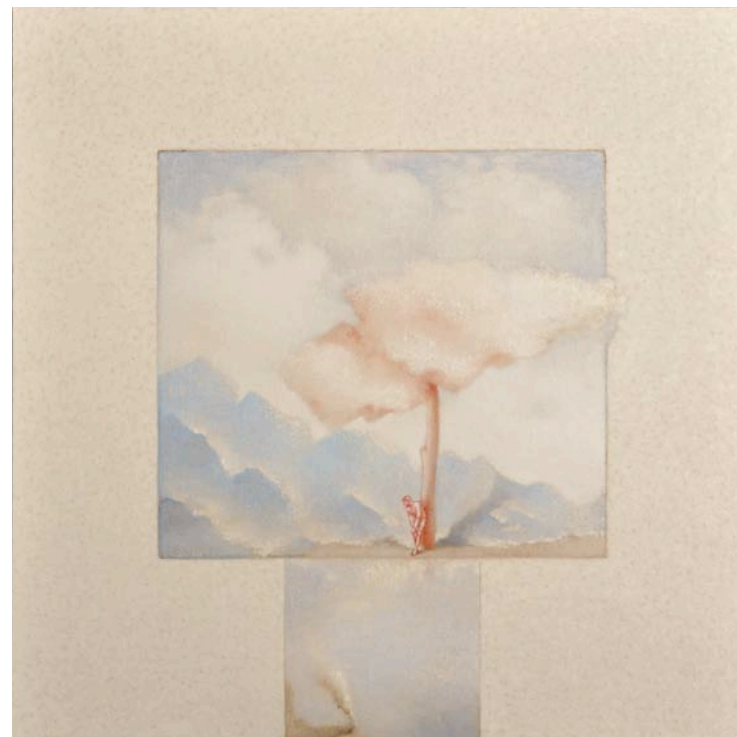




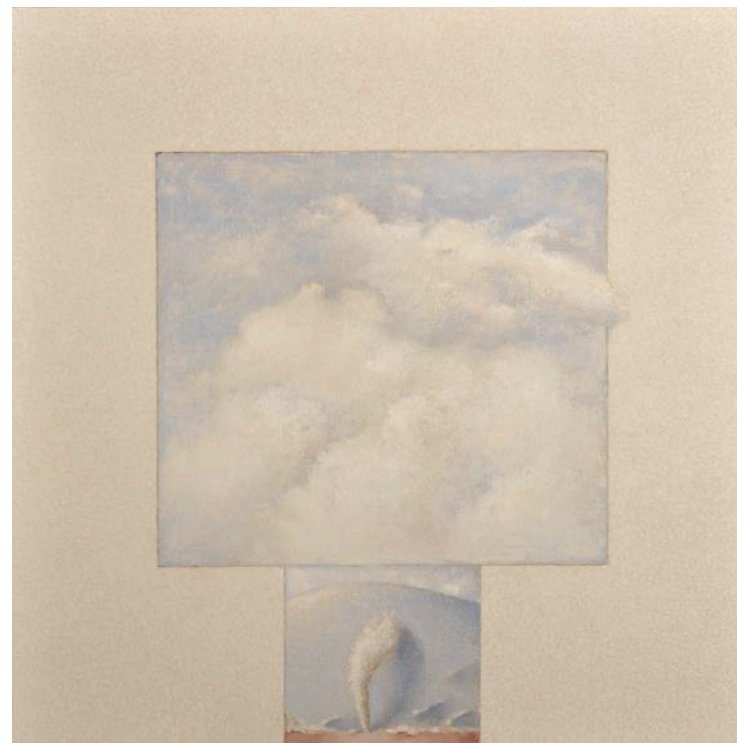
*Mare-Muro con esalazioni trinitarie*, 2007-12  
olio su tela, 30 x 30 cm



*Prometeo Philantropos*, 2008-11  
olio su tela, 140 x 140 cm



*E nel momento stesso in cui la Dea si trasforma in goccia, il Dio la ingoia, 2008-11*  
olio su tela, 140 x 140 cm





*Pandora, come Maria, ubbidisce, 2008-11*  
olio su tela, 140 x 140 cm



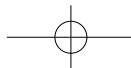


*Annuncio*, 2009  
olio su tela, 50 x 50 cm

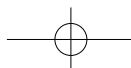
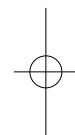
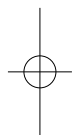


*Smoke, Clouds and Figure*, 2009-11  
olio su tela, 60 x 80 cm

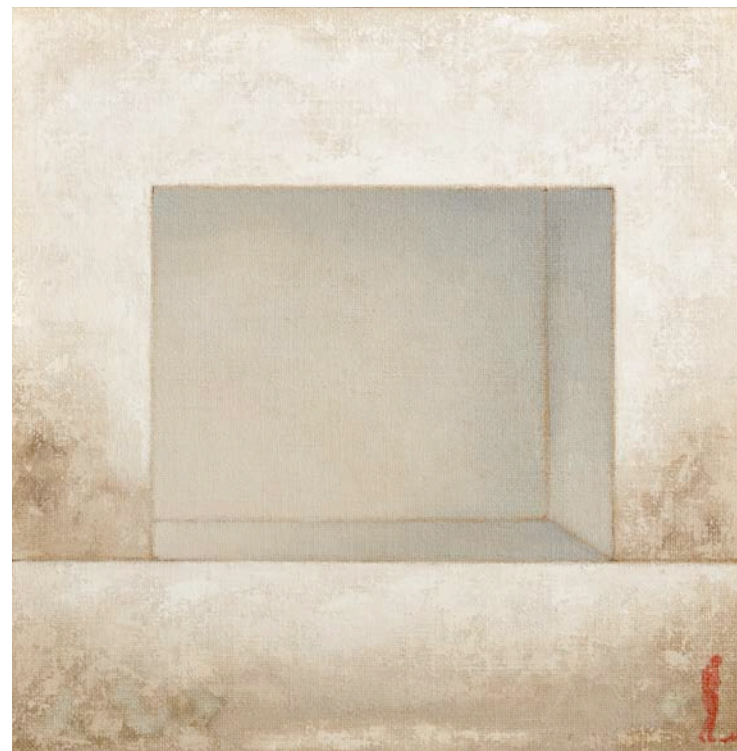




*Il mio paradiso è puramente visivo, ha a che fare con Lorrain più che con la dottrina ed esiste solo per approssimazioni, 2009  
olio su tela, 60 x 66 cm*



*Un oggetto dopotutto è quello che rende privato l'infinito, 2010*  
olio su tela, 50 x 50 cm



*Testimonianza*, 2010-11  
olio su tela, 60 x 60 cm



*Pandora, la prima giovane sposa del mondo, 2010*  
olio su tela, 50 x 50 cm





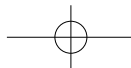
*Particolare gioia mi dettero due cose, che nella chiara luce solare se ne stavano una accanto all'altra  
come due figure a riscontro, vive e cordiali, 2010  
olio su tela, 50 x 60 mm*



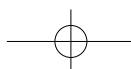
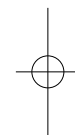
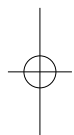
*E un giorno apparve all'orizzonte un occhio nero*, 2011  
tecnica mista su tela, 50 x 50 mm







*I pensieri cupi erano scomparsi sebbene continuassi a percepire acutamente, dinanzi e dietro a me, una nota greve, 2011  
tecnica mista su tela, 50 x 50 cm*



*Ogni forma esteriore si dissolve e il finora compreso divenne incomprensibile, 2011-12*  
olio su tela, 30 x 40 cm



*Piccadilly Circus*, 2011  
tecnica mista su tela, 56 x 64 cm



*Piccadilly Circus*, 2011  
tecnica mista su tela su tela, 50 x 50 cm



*Piccadilly Circus è sempre uguale*, 2011  
tecnica mista su tela, 50 x 50 cm

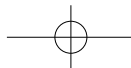


*Piccadilly Circus è sempre diverso*, 2011  
tecnica mista su tela , 50 x 50 cm

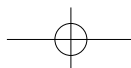
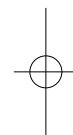


*Un mattino, preso dal desiderio di fare una passeggiata, mi misi il cappello in testa, 2011*  
tecnica mista su tela, 50 x 50 cm

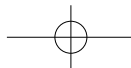




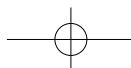
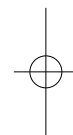
*La spiaggia*, 2011  
tecnica mista su tela, 50 x 50 cm







*La memoria presiede al nostro rapporto con la realtà, la memoria che per gli antichi era la madre delle Muse, 2011-12  
tecnica mista su tela, 50 x 50 mm*

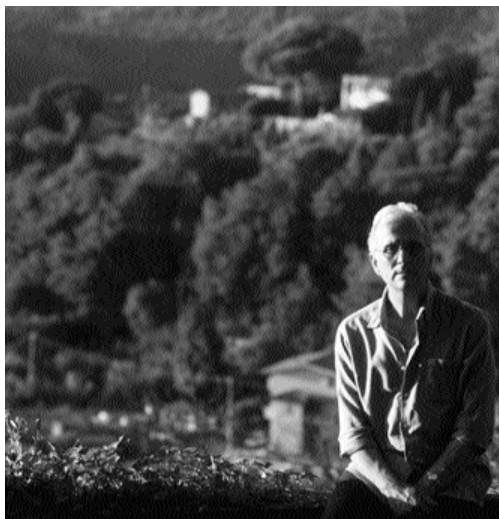


*Ambiguità difficilmente esauribile*, 2012  
olio su tela, 50 x 50 cm



*Mare-Muro su pietra*, 2012  
olio su tela, 50 x 50 cm





Lino Mannocci a Montigiano nel 2011. Foto di Mario Dondero.

Lino Mannocci nasce a Viareggio nel 1945.  
Nel 1968 si trasferisce a Londra.  
Dal 1971 al 1976 studia alla Camberwell School of Art e alla Slade University. Nei due anni alla Slade sviluppa un interesse per la grafica, sia dal punto di vista tecnico che accademico.  
Dal 1976 sente il bisogno di intensificare il suo rapporto con l'Italia e inizia a trascorrere il periodo estivo a Montigiano, un minuscolo paesino situato tra Lucca e Viareggio.  
Nei primi anni ottanta partecipa con entusiasmo come co-fondatore a tutte le mostre del gruppo 'La Metacosa'.  
Nel 1982 la sua prima mostra a Milano alla 'Galleria 32'.  
Due anni dopo la prima mostra in un museo, 'Hack Museum' a Ludwighaffen, in Germania.  
Nel 1988 conclude una lunga ricerca sulla grafica di Claude Lorrain e per i tipi della Yale University Press ne pubblica il catalogo ragionato.  
Seguono negli anni novanta numerose mostre a San Francisco, New York, Londra, Bergamo e Firenze.  
Nel 2005 espone al Museo Andersen di Roma e nel 2006 a Delhi e Mumbai in India.  
Dal 2007, a fianco di una intensa attività espositiva Mannocci cura una serie di mostre. Nel 2007 *Gli amici pittori di Londra* alla Galleria Ceribelli di Bergamo, un omaggio alla pittura e all'amicizia.  
Nel 2010 in occasione della sua mostra di monotypi al Museo Fitzwilliam di Cambridge *Clouds and Myths*, scrive un testo sull'Annunciazione: *The Angel and the Virgin, A brief History of the Annunciation* che accompagna un gruppo di opere della collezione del museo su questo tema.  
Nel 2010 cura una mostra alla Estorick Collection di Londra, *Another Country. Dieci artisti londinesi a confronto con artisti italiani del Novecento*.  
Nel 2008, a seguito del suo viaggio a Nuova Delhi e a Mumbai, scrive *Madre India – Padre Barbieri*, un testo relativo al suo viaggio in India con foto di barbieri indiani, per i tipi della Skira.

Mannocci continua a dividere il suo tempo, il suo lavoro e i suoi affetti tra Londra e Montigiano.

**MOSTRE PERSONALI**

- 1981 Galleria Ghelfi, Vicenza.  
 1982 Galleria "32", Milano.  
 1984 Curwen Gallery, Londra.  
 Hack Museum, Ludwigshafen.  
 Greiser Gallery, Heidelberg.  
 Galleria Ghelfi, Vicenza.  
 1986 Curwen Gallery, Londra.  
 1988 Curwen Gallery, Londra.  
 1989 Mario Flecha Gallery, Londra.  
 1990 Studio Steffanoni, Milano.  
 Galleria Ghelfi, Vicenza.  
 1992 Curwen Gallery, Londra.  
 P. Iannetti Gallery, San Francisco.  
 Galleria dell'Officina, Brescia.  
 1994 C. Mendez Gallery, Londra.  
 1995 O. Theodoli Gallery, Londra.  
 1996 Galleria La Subbia, Pietrasanta.  
 Galleria Ghelfi, Vicenza.  
 Galleria Ceribelli, Bergamo.  
 1997 The Eagle Gallery, Londra.  
 Julie Saul Gallery, New York.  
 Modula Arte, Parma.  
 1998 Galleria Ceribelli, Bergamo.  
 Galleria Paracelso, Bologna.  
 Bury St. Edmunds Art Gallery.  
 Istituto Italiano di Cultura, Londra.  
 1999 Art First, Londra.  
 2000 Galleria Il Bisonte, Firenze.  
 Art First, Londra.  
 2001 Galleria Ceribelli, Bergamo.  
 Galleria Il Quadrato, Chieri.  
 Galleria Ghelfi, Vicenza.  
 Art First, Londra.  
 Galleria La Subbia, Pietrasanta.  
 2002 Mercurio Arte Contemporanea,  
 Viareggio.  
 Galleria Ghelfi, Vicenza.  
 2004 Galleria Ceribelli, Bergamo.  
 2005 Art First, Londra.  
 Museo H.C. Andersen, Roma.  
 2006 Gallery "Nature Morte", New Delhi,  
 India.  
 Jehangir Art Gallery, Mumbai, India.  
 Galleria La Subbia, Pietrasanta.  
 2009 The Mead Art Museum, Amherst.  
 Winterberg, Monaco.  
 2010 New York Studio School, New York.  
 The Fitzwilliam Museum, Cambridge.  
 Museo della Stampa, Soncino (Cr).  
 2011 Larkhall Fine Art, Bath.  
 Museo Civico, Pizzighettone (Cr).  
 2012 Cartiere Vannucci, Milano.

**MOSTRE COLLETTIVE SCELTE**

- 1972 Whitechapel Library, Londra.  
 1979 *6 pittori: Bartolini, Ferroni, Luporini, Luino, Mannocci, Tonelli*, Galleria dell'Incisione, Brescia.  
 1980 *6 pittori*, Galleria Il Fante di Spade, Milano.  
*6 pittori*, Associazione "Il Conventino", Bergamo.  
 1982 *Giovani Pittori Italiani*, Rotonda della Besana, Milano.  
 1983 *La Metacosa*, Palazzo Paolina, Viareggio.  
*Più vero del vero*, Pistoia.  
*Obiettivo Immagine*, Galleria Davico, Torino.  
 1984 *La Metacosa*, Teatro Sociale, Bergamo.  
 1999 *XIII Quadriennale*, Palazzo delle Esposizioni, Roma.  
 2000 *Attualità della tradizione*, Museo Marini, Firenze.  
 2004 *Fenomenologia della Metacosa. 7 artisti nel 1979 a Milano e 25 anni dopo*, Spazio Oberdan, Milano.  
 2010 *Another Country*, The Estorick Collection, Londra.

**BIBLIOGRAFIA SCELTA**

- 1981 Piercarlo Santini, catalogo mostra, Galleria Ghelfi, Vicenza.  
 1983 Roberto Tassi, catalogo mostra, *La Metacosa*, Viareggio.  
 1984 Bernhard Holeczek e Roberto Tassi, catalogo mostra, W. Hack Museum.  
 1986 Dawn Ades, catalogo mostra, Curwen Gallery.  
 1988 Sarah Kent, catalogo mostra, Curwen Gallery.  
 1990 Paolo Baldacci, catalogo mostra, Galleria Steffanoni, Milano.  
 1992 S. Kent, Sister V. Beckett, E. Palandri, M. Pancera, M. Parsons, D. Young, J. Casterton, S. Fraquelli, catalogo mostra, Curwen Gallery, *The Annunciation*.  
 1994 Fausto Lorenzi, catalogo mostra, Officina Rivadossi, Brescia.  
 1995 William Packer, catalogo mostra, C. Mendez, Londra.  
 1996 David Cohen, Franco Marcoaldi e Marina Warner, catalogo *Cartoline*.  
 1998 Massimo Carrà, Vittorio Sgarbi, *Lino Mannocci: 1991-1998*, catalogo mostra, Galleria Ceribelli, Bergamo.  
 1999 Andrew Lambirth, *Storie di mare*, catalogo mostra, Galleria Art First, Londra.  
 2000 Richard Davey, Barbara Taylor, *The station of the cross, a millenium exhibition*, catalogo mostra, Bury St. Edmunds Art Gallery, Londra.  
 Vincenzo Farinella, Martin Hopkinson, *Lino Mannocci: incisioni 1997-2000*, catalogo mostra, Art First, Londra.  
 2001 Gilliam Adam, *Intervista in Bonfires and other stories*, catalogo mostra, Art First, Londra.  
 Paolo Emilio Antognoli, *Sinastrie*, catalogo mostra, Centro Culturale Mercurio, Viareggio.  
 2002 Antonella Serafini, Guido del Monte, *Storie di mare*, catalogo mostra, Mercurio Arte Contemporanea, Viareggio.  
 2004 Marco del Monte, *Presentazione in De rerum natura*, catalogo mostra, Villa Gori, Stiava (Lucca).  
 Philippe Daverio, *Il percorso recente di Lino Mannocci in Fenomenologia della Metacosa. 7 artisti nel 1979 a Milano e 25 anni dopo*, catalogo mostra, Spazio Oberdan, Milano.  
 Piero Boitani, Vincenzo Farinella, *Lino Mannocci. Dipinti 1998-2004*, catalogo mostra, Galleria Ceribelli, Lubrina Editore, Bergamo.  
 2005 Vincenzo Farinella, *Cloud painting*, catalogo mostra, Art First, Londra.

- Franco Marcoaldi, Vittorio Sgarbi, Elena Di Majo, *Let there be smoke. Lino Mannocci, opere londinesi*, catalogo mostra, Museo H. C. Andersen, Roma.  
 Antonella Serafini, *Let there be smoke*, in "Rivista d'Arte", Pietrasanta.  
 2006 Fernando Mazzocca, catalogo mostra, Galleria La Subbia.  
 David Cohen, Franco Marcoaldi e Catherine Lampert, mostre a Delhi e Mumbai.  
 David Cohen, catalogo mostra Mead Art Museum e New York School of Painting.  
 2009 Luke Elwes, catalogo mostra, Winterberg, Monaco.  
 2010 Craig Hartley, catalogo mostra, *Cloud and Myths* al Museo Fitzwilliam di Cambridge.  
 Francesco Pagliari testo per la mostra al Museo della grafica di Soncino.  
 2011 Damiana Tentoni, catalogo mostra, Museo Civico di Pizzighettone.  
 2012 Vittorio Sgarbi, *Le annunciazioni di Lino Mannocci, in Piene di Grazia. 1 volti della donna nell'arte*, Bompiani.

**PRINCIPALI SCRITTI DI LINO MANNOCCI**

- 1988 *The Etchings of Claude Lorrain*, Yale University Press.  
 2007 *Gli amici pittori di Londra*, Lubrina editore, Bergamo.  
 2008 *Madre India - Padre barbiere*, Edizioni Skira, Milano.  
 2010 *The Angel and the Virgin, A brief history of the Annunciation*. Fitzwilliam Museum, Cambridge.

**COLLEZIONI PUBBLICHE**

- British Museum, Londra.  
 Altonaer Museum, Amburgo.  
 W. Hack Museum, Ludwigshafen.  
 Jenish Musée, Vevey.  
 The Mead Art Museum, Amherst.  
 The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Finito di stampare nel mese di maggio duemiladodici  
dalla Castelli Bolis Poligrafiche di Cenate Sotto  
per i tipi della Lubrina Editore di Bergamo.