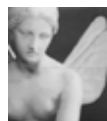


LINO MANNOCCI  
RECENT WORKS



**LINO MANNOCCI**  
**RECENT WORKS**

Maschietto Editore



Galleria  
d'Arte  
Moderna  
di Palazzo Pitti

## LINO MANNOCCI. RECENT WORKS

Firenze, Palazzo Pitti, Saloncino delle Statue

28 marzo–3 maggio 2015

Segretariato regionale del Ministero  
dei beni e delle attività culturali  
e del turismo per la Toscana  
Arch. Paola Grifoni

Galleria d'Arte Moderna  
di Palazzo Pitti

*Direzione*  
Simonella Condemi

*Ufficio coordinamento*  
Stefania Mariotti

*Organizzazione*  
Maschietto Editore

*Ufficio stampa*  
Catola & Partners

*Allestimento*  
Lino Mannocci

*Fotografie*  
Stefano Baroni

*Assicurazione*  
Giannelli Assicurazioni

*Si ringraziano*  
Arialdo Ceribelli, Luigi Ferrara, Paola Raffo,  
Giuseppe Rinaldi, Giuseppe Riva, Carlo Sisi

*Catalogo*  
Maschietto Editore

*Testi*  
Cristina Acidini  
Simonella Condemi  
Vincenzo Farinella

*Redazione*  
Valeria Cobiauchi  
Carlo Cuppini

*Prestampa e stampa*  
Tipografia Bandecchi & Vivaldi

© Copyright 2015  
Artout - Maschietto Editore  
Tutti i diritti riservati  
All rights reserved

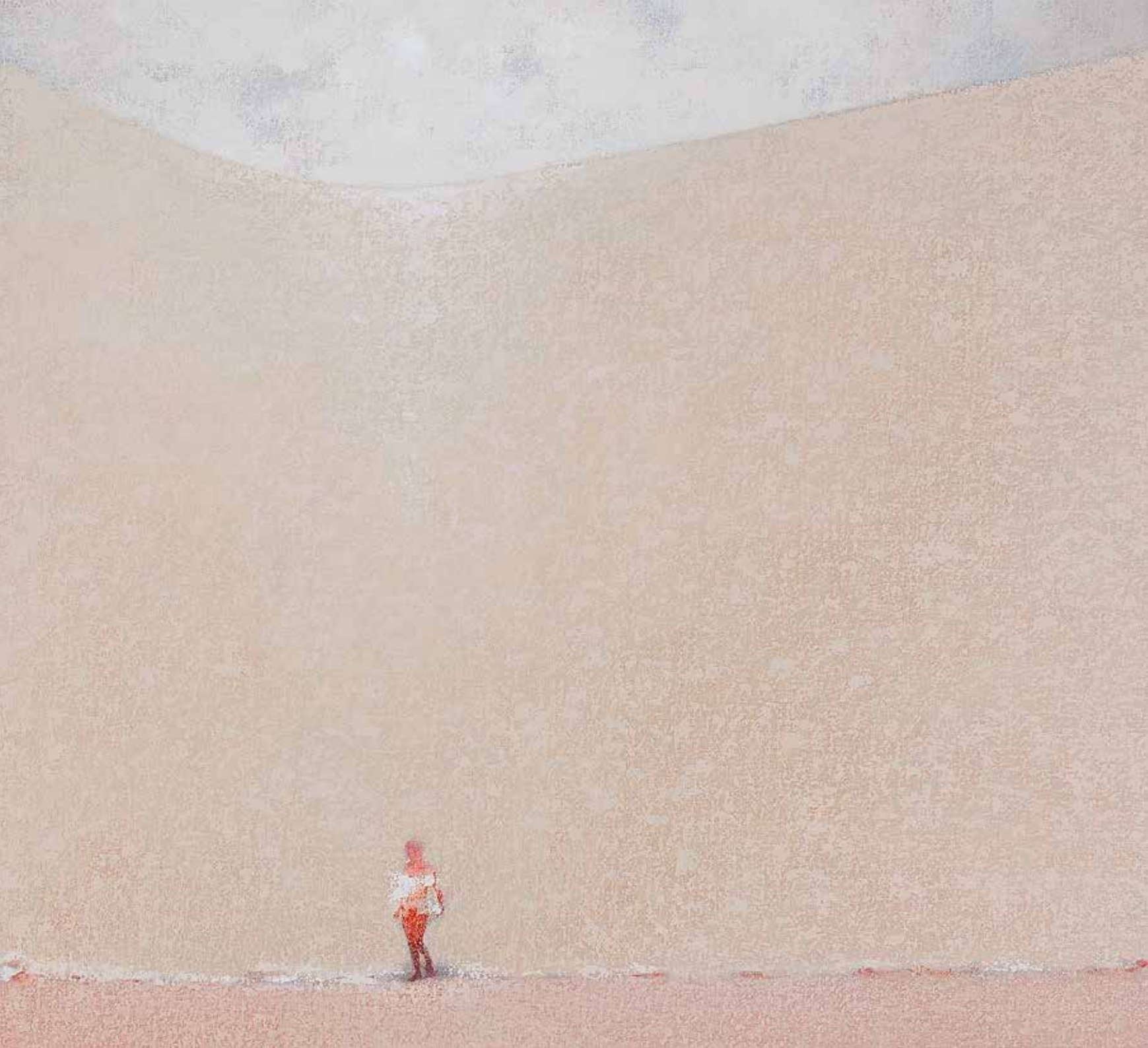
Maschietto Editore  
via del Rosso Fiorentino, 2D  
50142 Firenze  
tel/fax +39 055 701111  
redazione@maschiettoeditore.com  
www.maschiettoeditore.com

ISBN 978-88-6394-097-8

*Mostra promossa da*  
**Maschietto Editore**

*Con il contributo di*





## INDICE

Lino Mannocci. Metamorfosi formali, immagini còlte dal passato <i>Simonella Condemi</i>	9
Le Apocalissi lievi di Lino Mannocci <i>Cristina Acidini</i>	13
La biblioteca di Montaigne <i>Vincenzo Farinella</i>	23
Regesto illustrato delle opere esposte	44
Nota biografica	51
Mostre principali	52
Opere in collezioni pubbliche	55



*Healthy breath of morn, 2004*



# Lino Mannocci

## Metamorfosi formali, immagini còlte dal passato

*Simonella Condemi*

Ospitare presso la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti un pittore complesso come Lino Mannocci ha costituito per me una vera sfida.

Da quando mi sono avvicinata alle sue opere, ho cercato di capire il più possibile le ragioni di quel lessico costruito attraverso una tecnica raffinata, che è così importante per lui, ma che al tempo stesso viene lasciata sempre in secondo piano e risulta quasi sepolta nella levità di nuvole e nebbie.

Ogni immagine che Mannocci definisce è ansiosa di rimanere chiusa in un cassetto semiaperto, da cui poter fuggire all'occorrenza, trasmigrando e aderendo a un altro supporto, in un gioco di contenitori segreti che raccolgono le mille analogie e diversità tese tra la cultura classica e il tempo presente.

Se si dovesse racchiudere l'arte di Lino Mannocci in un'unica espressione, la definirei "pittura di pausa" oppure "immagine sospesa", figlia di un pensiero imperfetto e consapevole che tende ad afferrare non solo le immagini, ma soprattutto le impronte che queste lasciano sul supporto; ed è proprio la speranza di avere intuito quest'aura che ha creato inizialmente in me un affascinante e complesso dialogo con le sue opere.

Il modo di dipingere di Mannocci è quello di un artista contemporaneo, ma allo stesso tempo è erede dei vari linguaggi artistici del passato e debitore delle misteriose orme che questi hanno lasciato nella memoria di chi si confronta con il fare arte. Queste innumerevoli memorie imperfette ma sempre presenti lasciano che si posi sulle sue creazioni un'aura misteriosa, che proviene dalle

molteplici forme in cui la mente le aveva collocate.

In effetti la parola greca *skia* significa proprio “impronta”, segno del passaggio, degli accadimenti già conclusi ma che hanno lasciato un segno profondo, come l’annuncio dell’Angelo a Maria, che assume un significato sensibilissimo nelle epifanie religiose di Mannocci, o le varie sfumature delle liquide visioni di lago, terra fiume e mare, paesaggio unico e trasfigurante che si gode dall’alto della sua casa di Montigiano, vicino a Massarosa.

L’estate scorsa, guardando insieme a Lino Mannocci quel panorama liquido, confuso e imperfetto dove ogni forma prendeva vita confondendosi nei colori che ne definivano un’altra, mi era sembrato di capire il colore naturale di questa rara e instabile visione. Un colore non preciso ma di passaggio, una continua contaminazione tra verde, grigio, celeste, beige e terra bionda. Alla mia memoria si affacciavano le lievi scansioni ottenute con nette campiture degli stessi toni nei paesaggi dipinti dal Mannocci.

Confesso anche che ho tentato di capire cosa davvero contengano quei cassetti della memoria che fanno da contenitore alle sperimentazioni lievi di Lino Mannocci e che mutano con il passare del tempo: forse una sorta di patrimonio comune di riflessioni culturali, un ventaglio di immagini che sollecita il nostro ricordo di cose già viste, magari provenienti da universi lontani.

Si tratta di una gelosa raccolta di impronte di visioni, moderni ditirambi che non hanno dimenticato il fascino del *non sense* e insieme costituiscono un’illuminante concentrazione ermetica in relazione con l’estrema sintesi della poetica italiana del Novecento di Giuseppe Ungaretti ed Eugenio Montale.

Ma è soprattutto per l’unicità delle indagini e delle sperimentazioni collezionate attraverso una ricerca sottile ma caparbia di contaminazioni, di passaggi e metamorfosi su tele, che via via assumono la consistenza ruvida e porosa di antiche carte di incisioni o di acqueforti; ciò fa pensare che sia proprio quello il supporto tra i più amati dal pittore, grande conoscitore e studioso delle raccolte di stampe antiche e di incisioni seicentesche e settecentesche.

Inoltre, i riquadri in cui si viene a inserire l’immagine, lo hanno condotto alla coscienza di quel limite severo e non valicabile dove custodire il soffio di luce carpito alle nuvole, oppure al cielo, una sorta di prezioso gioiello senza tempo da custodire in uno scrigno.



*With the passage of time, 2004*



*With the passage of time, particolare*

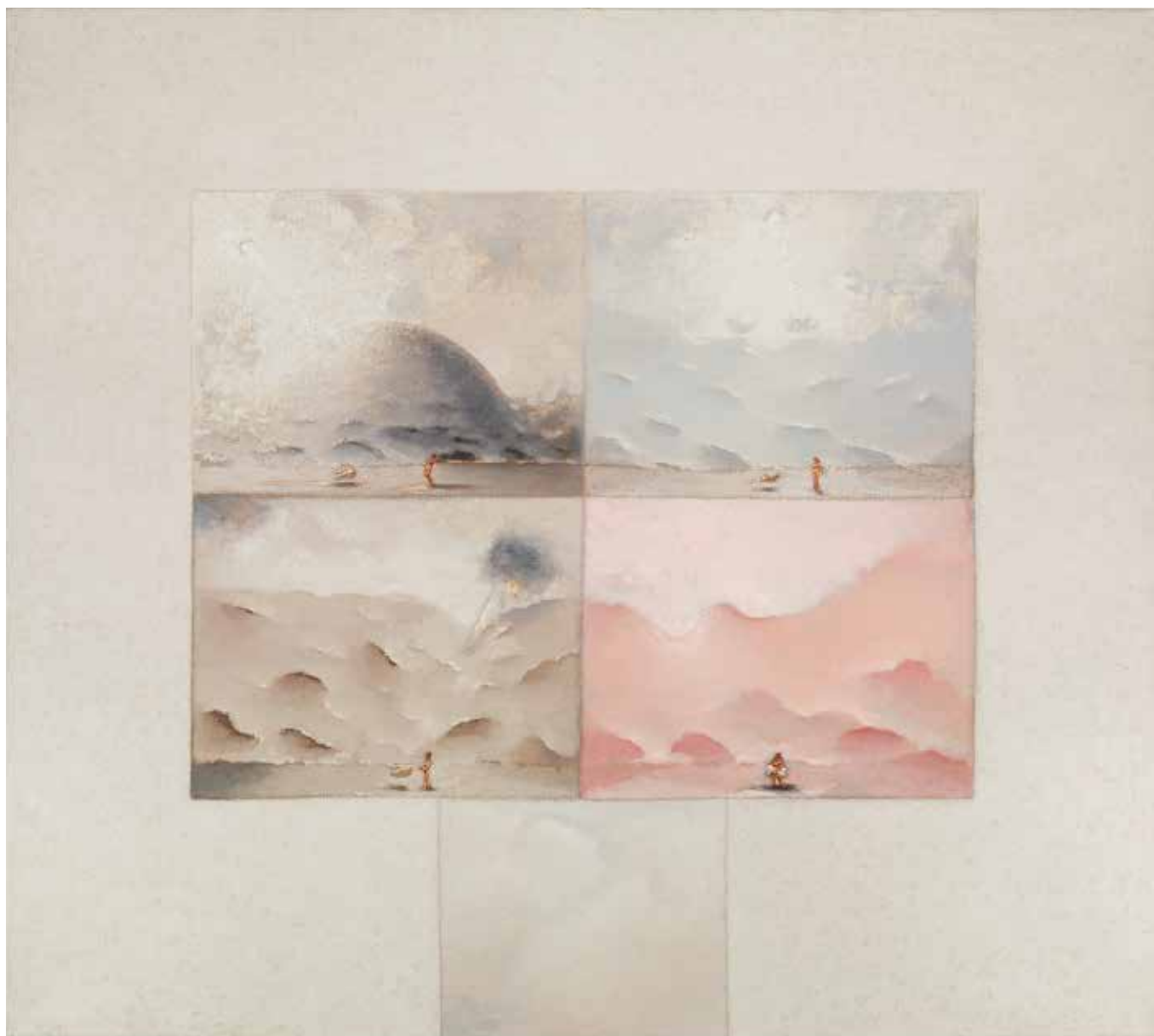
Quello che più mi ha fatto riflettere nel lessico artistico scelto è la sfida del pittore tesa a rintracciare l'unico cammino capace di afferrare ogni fenomeno della visione, al limite della visibilità, mentre sta per lasciare nell'ombra anche il segno del suo trascorrere.

Lino Mannocci è uno sperimentatore di sovrapposizioni, realizzate attraverso la scelta di materiali diversissimi, da cui gratta via anche l'impronta del tempo, dalle cartoline strappate da una loro visione convenzionale per riappropriarsi dell'immagine, lasciandovi sopra in modo evidente la sua impronta e facendola propria attraverso una sorta di collage, o di tarsie, in cui collocare ricordi di alcuni luoghi di Viareggio e del mare che senza la personale scia dell'artista non trovano senso, né attivano alcuna nostalgia.

Il mare, il fumo e i vapori dipinti che tanto affasciano il pittore, sono elementi quasi ineffabili di una consistenza relativa e di un'appartenenza all'infinitamente cangiante e difficilmente afferabile, come sono del resto anche le stesse immagini e i segni del suo lessico. Come è incomprendibile anche il suo mare verticale, rovesciamento dello stato di una superficie liquida che nel suo paesaggio onirico prende la forma di qualcosa da scalare, come le montagne, oppure la sciarada "mare-muro" con lontani echi metafisici di De Chirico e Apollinaire; sono modi per coinvolgere l'attenzione di chi guarda mettendo in difficoltà e stimolando una più profonda visione analogica di ogni passaggio del dipinto.

Apparentemente scaturite da uno stupore quasi infantile, le sue particolari interpretazioni dello spazio si coniugano con le predelle di Ambrogio Lorenzetti, con il cubo vuoto di Giotto, con il tufo delle formelle novecentesche e nel vivo ricordo della materia che diventa quasi friabile alla luce e quindi docile delle sculture umanissime di Jacopo della Quercia per Fonte Gaia a Siena.

A volte lo spazio stretto che raccoglie l'immagine e i suoi personaggi classici (Pandora, Ganimede Apollo e Dafne etc.) diviene soggetto, suggestione e presenza del vuoto, sogno di una miniatura giunta per varie strade dal repertorio classico, che fa restare quasi senza aria, forse simbolo di una appartenenza gelosa a quell'attimo di sospensione non ripetibile, dipinto con accarezzata leggerezza e definito da colori di luce che posano come una nuvola di polvere sulle opere.



*Annunciazione in 4 quadri, 1997-1999*

# Le apocalissi lievi di Lino Mannocci

*Cristina Acidini*

È una bella e dovuta circostanza quella che vede Lino Mannocci rappresentato da suoi quadri scelti a Palazzo Pitti, in una mostra racchiusa nel cuore del luogo deputato per eccellenza ad accoglierli, il Saloncino delle Statue nella Galleria d'Arte Moderna. Viareggino proiettato nello scenario internazionale anche in forza della metà e più di vita che trascorre a Londra, Mannocci porta con sé un bel disegno e una buona pittura, dove la matita sul foglio e la tela sul cavalletto (e talora, la macchina fotografica indagatrice e curiosa o il *ready-made* in forma di cartolina manipolata o altro *medium*) sono gli strumenti di una personalità d'artista che guarda negli occhi e senza soggezione, l'infinita genealogia dei pittori di anni e di secoli fa.

Con l'immenso potere della tradizione Mannocci si è anche confrontato da erede e da interprete in varie occasioni e mi piace ricordare il suo lavoro di storico dell'incisione culminato nel "catalogo ragionato" della grafica di Claude Lorrain, col quale, insieme e oltre l'acribia filologica, egli manifesta a distanza di tempo e di spazio un'affinità elettiva<sup>1</sup>. Di Claude, paesaggista inarrivabile, Mannocci ha certamente inteso e fatta propria la levità sicura del segno nelle incisioni, in ognuna delle quali il Lorenese eccelle nella costruzione di volumi ariosi e talora impalpabili nelle campagne aperte come nelle marine di porto o d'altura, all'irrompere della luce che scaturisce dal candore della carta risparmiata del fondo. E nelle arti grafiche si è cimentato Mannocci stesso, mostrando e pubblicando in più occasioni incisioni e monotipi<sup>2</sup>. Dell'apprezzamento della sua attività grafica è testimonianza ad alto livello l'acquisizione di *Little triumph* alle raccolte del British Museum a Londra<sup>3</sup>, che insieme con altre opere in Inghilterra, in Svizzera e negli Stati Uniti d'America rappresenta l'ingresso dell'arte di Mannocci in importanti collezioni pubbliche<sup>4</sup>.

Artista umanista in senso pieno, Mannocci dialoga tra passato e presente anche in vista di una me-

moria a lunga gittata, che ha nella scrittura e nella pittura strumenti e testimoni, e nel museo un suo approdo privilegiato.

Ma per tornare alla pittura, da quando lo conosco – e sono molti anni ormai – Lino non finisce di stupirmi per la sua relazione meditata e sempre nuova con il supporto, che di volta in volta viene occupato completamente oppure frazionato. Ora la tela o la carta sono spartite nei quattro rettangoli oppure quadrati di un campo diviso; ora l'immagine si concentra nel campo ristretto di un quadrato rigorosamente concentrico al supporto quadro, col bordo vuoto d'ampio respiro tutt'intorno; ora nel quadrato centrale soprastante a uno minore allineato alla mezzera verticale, che Mannocci definisce con antico termine – mutuato dall'arte sacra – “predella”. Queste sono solo alcune delle combinazioni spaziali ricorrenti in quel suo lavoro incessante di definire, scomporre e ricomporre secondo un suo ordine segreto la sfida continuamente rinnovantesi proposta dal quadrangolo e specialmente dal quadrato: figura geometrica la cui soverchiante perfezione giace sepolta nel nostro DNA mediterraneo con l'efficiente forma del *castrum* romano e che, nella millenaria cultura cinese, è attributo del cielo. In questa segreta araldica dello spazio pittorico, dove i campi pieni e gli spazi vuoti, gli alti e i bassi, il bianco e i colori rispondono a regole insondabili, ma stabilite nel tempo dall'artista con se stesso (per darsi, io credo, disciplina, codice e limite), vanno a collocarsi con l'esattezza di tessere in un mosaico le invenzioni di Mannocci, la cui castità formale, nella levità del tratto e della stesura, le rende ingannevolmente pacate.

Ingannevolmente: perché a soffermarsi appena un po' su di esse, dai segni austeri e dai colori soffusi erompe l'avvisaglia di questa o quella catastrofe imminente, di questa o quella apocalisse silenziosa d'acqua o d'aria.

Prendiamo il mare, uno dei suoi temi ricorrenti (in lui nativo di Viareggio, in qualche misura inevitabile), lavorato e rilavorato in varianti innumerevoli. Per anni, appeso a una parete dell'ospitale dimora di Giovanni e Vera Pieraccini a Viareggio, mi ha inquietato come un sogno indecifrabile il suo quadro a olio su tela *Arcipelago* del 1989<sup>5</sup>: un mare luminoso, solcato dalle onde come da brividi chiari e scuri, costellato da isole segretamente organiche e lievitanti cui si potrebbe attribuire un profondo respiro tellurico, a ritmare lo sciabordio sommesso e continuo di quel mare appena increspato e tuttavia insidioso. Si poteva percepire in quel quadro l'ascendenza alla lontana più volte evocata per (e da) Mannocci dei grandi esponenti della Metafisica e del Surrealismo, maestri di profondi e onirici silenzi come De Chirico, Carrà, Sironi, Morandi. Né era ancora troppo lontana, in quel quadro, l'esperienza della *Metacosà*, intensa avventura di un sodalizio di artisti visivi riunitosi tra Brescia e Milano nel 1979/1980, un “raggruppamento supportato dall'ispirazione teorica di Roberto Tassi”<sup>6</sup> e poi di nuovo disperso, ciascuno andando per una propria strada nella ricerca e





*Mare-Muro con figura, 2000-2002*



*Grande Mare-Muro, 2004*

nella declinazione di quegli obiettivi artistici, che aveva per qualche tempo condiviso con gli altri. Philippe Daverio, rievocando la *Fenomenologia della Metacosa*, con sette pittori del gruppo parzialmente riunito a Milano nel 2004 (Lino fra questi), scrisse:

Per ognuno di loro il percorso s'è evoluto secondo le inclinazioni e i talenti, ma sempre tenendo conto d'un comune punto di partenza. Che era poi questo punto d'inizio un momento di riflessione artistica e politica nel frangente d'un paese che passava dalle certe incertezze degli anni di piombo alle incerte certezze d'un ritorno all'ordine, anche formale.

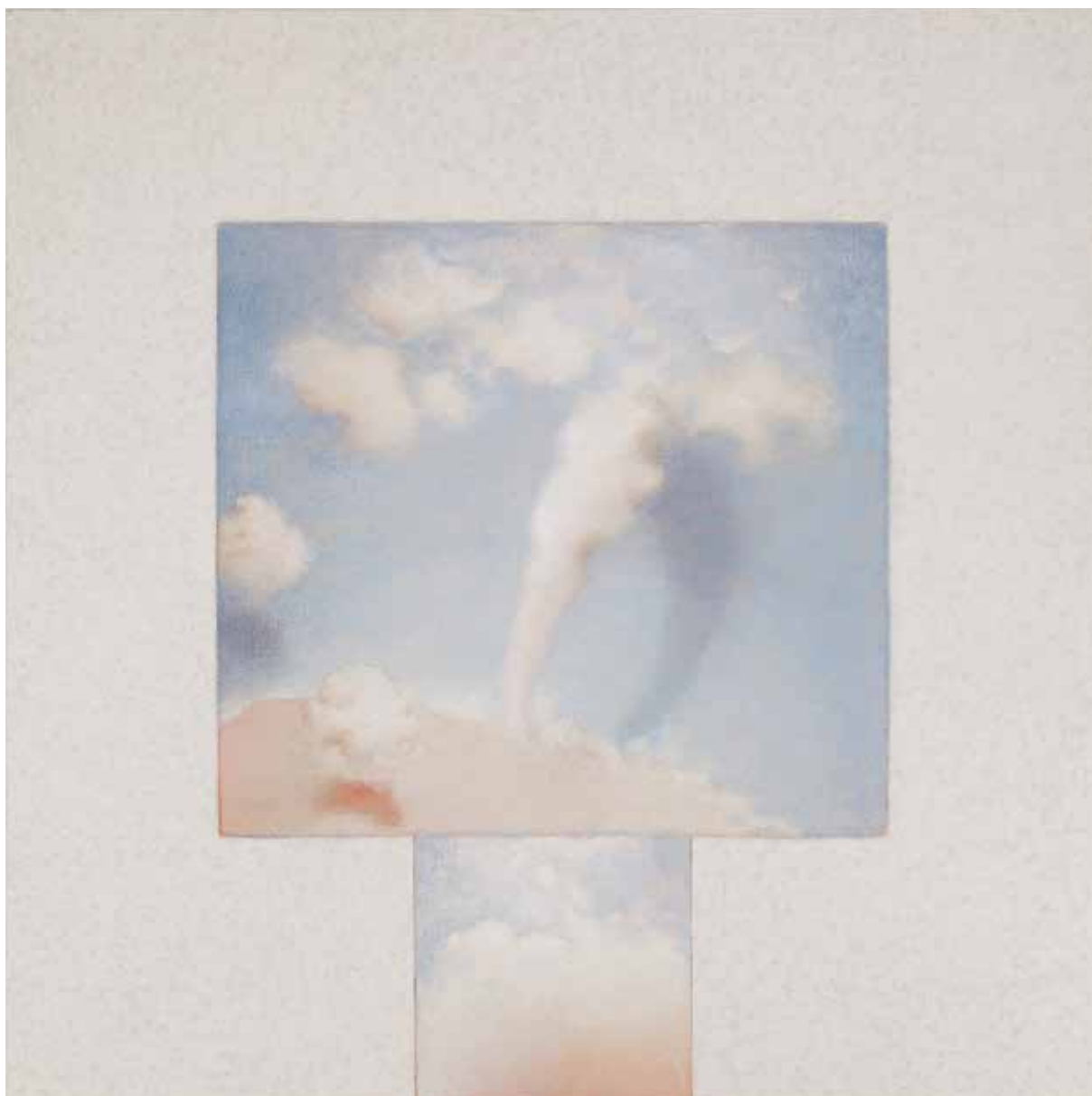
Per Mannocci il mare natio, il mare post-metafisico, il mare onirico, gradualmente s'è sollevato, inerpicandosi in verticale: e negli anni Novanta si è trasformato nel "mare-muro", una delle forme più stabilizzate e radicate nel suo immaginario, che si fa pittura in variazioni continue. Un ricordo d'infanzia, di ammonimenti e di spaventi subiti sulla battaglia, di fronte ai cavalloni erti e compatti del mare grosso presso il molo di Viareggio? Così pare adombrare un racconto autobiografico raccolto da Vincenzo Farinella<sup>7</sup>; ma, certo, un ricordo trasfigurato e stabilizzato in forma d'icona distintiva, con la sua invariabile inflessione asimmetrica nel contorno superiore, che consente di riconoscerne il profilo anche quando diviene, da mare-muro, un mare-pietra, una sagoma, uno schermo ritagliato.

È stato detto e ripetuto dell'ispirazione mistica – in filigrana ma non troppo – che impronta le creazioni di Mannocci: desunta dal mito greco-romano, così come dall'Antico e dal Nuovo Testamento. Ed è forma apocalittica, appunto, il mare verticale: memoria atavica del Diluvio, visione del Mar Rosso tenuto a bada dal gesto miracoloso di Mosè ma pur sempre pericoloso de *I dieci comandamenti* o dei tanti *Mosè* o del recente *Exodus*; incubo scandinavo del *maelström*, gorgo rotante che non lascia scampo; sentore esotico della *Grande Onda* di Katsushika Hokusai, che esorcizza nell'eleganza delle spume danzanti sulle creste il terrore perenne dello tsunami... Eppure è un "mare-muro" foriero di serenità elegante, nella sua impassibile verticalità da pozzo – azzurra, rossa, verdolina – solcato appena da onde educate, coronato da nuvole innocue gonfie di luce. È una massa protettiva che ci esclude e ci ripara, noi osservatori, dalla visione d'un orizzonte in cui ci potremmo smarrire, novelli Cristoforo Colombo in attesa dei segni premonitori d'un terra troppo lontana. Ma è anche una minaccia soltanto rinviata, come ha suggerito Farinella immaginando d'assistere al fenomeno fisico e di vedere la "distesa orizzontale del mare ergersi minacciosa in verticale, pronta a rivoltarsi contro l'uomo"<sup>8</sup>; poiché la forza di gravità potrebbe da un istante all'altro riprendersi i suoi diritti interrompendo unilateralmente la tregua con l'osservatore, che i teatranti definiscono "la sospensione dell'incredulità", e piombare su di noi travolgendoci, come

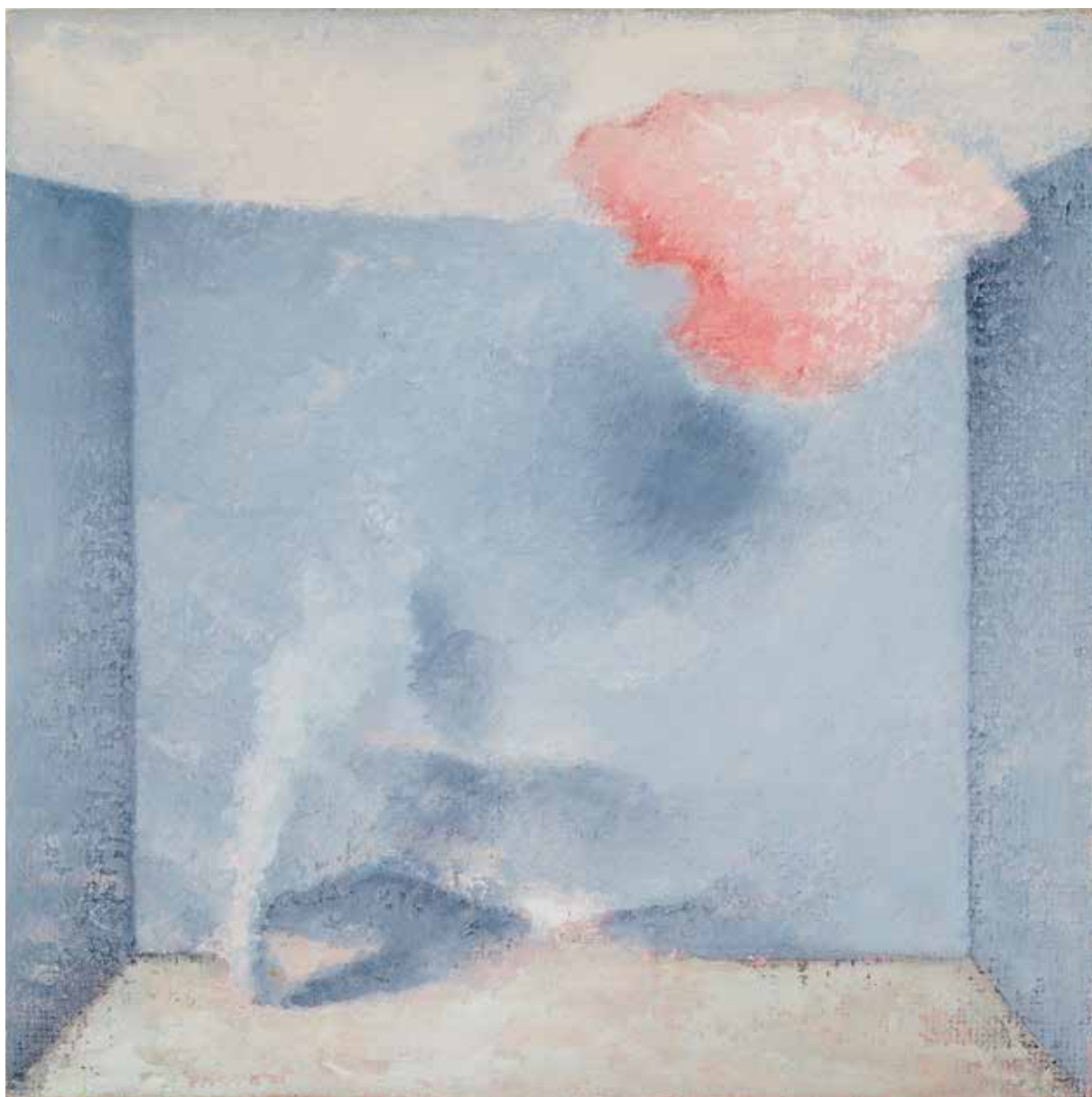
il fatidico Mar Rosso sull'esercito del Faraone, come il *maelström* che si richiude, come lo tsunami giunto alla terraferma.

Non pago, davanti all'acqua precariamente levata in visibile stratigrafia, Mannocci con la consueta silente fermezza di mente e di mano evoca altri potenziali cataclismi di natura (ma ovviamente innaturali e inoffensivi, come accade nei sogni): getti di vapore che eruttano dal fondale scoperto, fumarole, *geyser* e soffioni che aspettavano solo d'esser liberi dalla pressione equorea, per esprimersi in pennacchi e nuvole salienti. Con l'acqua, sono i fumi e i vapori gli altri grandi protagonisti dell'inventiva di Mannocci, cosicché trova piena motivazione il titolo che, da un quadro del 2000, fu esteso alla bella mostra dedicata ai suoi lavori nel museo Andersen a Roma: *Let there be smoke* nel 2005<sup>9</sup>, che il fumo sia, a dar luogo con una nuova *Genesi* a un nuovo universo di forme inconsistenti. Molto inglese, si potrebbe pensare: fumo di Londra, smog. Ma anche e forse soprattutto straordinariamente versiliese, senza farne una questione di natali e di campanili bensì di *genius loci*, per chi sa e vuole ricordare le volubili e fiocose formazioni di nebbie e nuvole che impennacciano le Apuane, continuamente variando forme, colori e consistenza a seconda delle stagioni e delle ore: uno spettacolo complementare a quello della mutevolezza del mare, entrambi godibili dalla postazione di soggiorno e di lavoro di Mannocci a Montigiano, su uno sperone sporgente verso la pianura e il litorale dalle alture dell'entroterra, alle quali si attaglia il verso di Vincenzo Cardarelli dedicato alle chiese di Liguria: "come navi/ disposte a esser varate!". Una pianura, un litorale da cui si levano inoltre i fumi di combustioni agricole occasionali, che il maestrone o lo scirocco fanno – per l'appunto – inclinare di lato.

È una tavolozza tenue e raffinata quella con cui Mannocci compone le sue stesure curatissime a base di ocre, rosa, grigi, azzurri, bianchi modulati nei continui trapassi chiaroscurali delle nubi, con le "globulenze" (per rubare una parola insostituibile a Leonardo da Vinci, appassionato indagatore di nuvole) che traggono i loro impalpabili volumi dai riflessi luminosi e dai veli d'oscurità. Egli tuttavia non si priva dei timbri decisi del rosso e del nero. Solo, li riserva ai segni asciutti e controllati delle presenze viventi: uomini, spiriti, rari animali, statue, appiattiti in sagome spesso paragonate a *silhouette*. Piccoli e relegati in margine, ma presenti con evidenza magnetica, i personaggi di Mannocci sembrano intenti a decifrare, dai pochi segni concessi al loro intorno, interpretazioni di se stessi nel presente ed elementi dell'avvenire proprio e altrui: aruspici ormai lontani dall'aruspicina, orfani di quell'antica scienza, scrutano nubi e fumi nel cielo aperto, o mari verticali, o quieti interni domestici, alla ricerca della propria ragion d'essere. Come ha scritto Hartley, il nostro artista crea "figures that resonate with meaning but typically resist exact definition"<sup>10</sup>. Sono figurette, le sue, dai contorni svelti e dalle pose espressive, qualcuna agitata e sperticata, originata da precedenti il-



*Pandora, come Maria, ubbidisce, 2008-2011*



*Esalazioni trinitarie, 2012*

lustri. È noto come in coincidenza con il lavoro svolto nel e col Fitzwilliam Museum a Cambridge, la Vergine Annunziata, in un soggetto evangelico cui Lino ha dedicato sia le proprie competenze storico-artistiche<sup>11</sup> sia la sua ricerca figurativa, prenda il profilo convulso e i gesti esasperati della pellegrina francese raffigurata in uno scomparto di predella da Domenico Veneziano mentre, sul corpo del figlioletto morto, si dispera invocando dal vescovo Zanobi il miracolo della resurrezione (1445-1447 circa)<sup>12</sup>: e come dunque dalla folgorante contaminazione iconografica provenga un'aura di tragico presagio alla scena della sconvolta accettazione di Maria, dove si annuncia, oltre all'incarnazione del Figlio, anche la sua morte.

Si potrebbe aggiungere la discendenza d'un personaggio dalle braccia spalancate, col corpo inclinato in un'artificiosa asimmetria, dalla statua sulla colonna nel pannello di *Giuseppe in Egitto* del Pontormo per la Camera Borgherini non a caso visibile a Londra (1515-1520, Londra, National Gallery of Art), che a Luciano Berti faceva venire in mente lo sfortunato Pippo del Fabbro, modello del Sansovino, impazzito per aver troppo impersonato un Bacco, cosicché:

salendo in certi luoghi strani et arrecandosi in attitudini or d'una or d'altra maniera, di profeta, d'apostolo, di soldato o d'altro si faceva ritrarre, stando così lo spazio di due ore senza favellare e non altrimenti che se fusse stato una statua immobile.<sup>13</sup>

Si tratta di citazioni spiazzate e spiazzanti, che da parte dell'artista, nel mantenere saldo il legame con la grande arte della tradizione la interrogano e la mettono in discussione, quasi testando la tenuta delle invenzioni rinascimentali alla prova dell'attualità. Ma si tratta anche – i due esempi lo suggeriscono – di riconoscere affinità elettive con opere di pittori italiani trapiantate in Albione: interlocutrici, ispiratrici, amiche.

In sintonia col molto che è stato scritto, e ben scritto, sull'arte di Mannocci, si dovrà infine ricondurre le apparizioni ricorrenti di fumi, vapori e nuvole a una pervasiva sacralità.

È una sacralità esplicita quando allude al Divino nell'accezione cristiana: questo accade ad esempio nell'esalazione definita “trinitaria”, col cangiamento nello sbuffo dalla triplice sfumatura.

Ma ancor più lo si avverte nell'*Annunciazione in quattro quadri*, che presenta Maria turbata dall'annuncio *en plein air*, sullo sfondo d'un lievitante mare-muro che incombe facendosi grigio, azzurro, ocra. Coprotagonista della Vergine è non già Gabriele, bensì la fecondazione divina in forma di nube: quella nube che nelle *Annunciazioni* dal Medioevo in poi si squarciava a rivelare nella luce dei cieli, le persone della Trinità nell'atto d'inviare al grembo virginale l'animula di Cristo sull'onda di raggi superni, e che qui invece scende direttamente e circonda la figurina irrigidita dallo spavento. E allora il mare dietro di lei diventa d'un roseo carnicino (“Et verbum

caro factum est”, Gv 14), d’un roseo ematico diluito, nel presagio della morte del figlio in croce, quando dal suo costato colpito dalla lancia sgorgheranno sangue e acqua.

Una sacralità ulteriore, implicita e diffusa, attinge alle fonti remote di civiltà mediterranee scomparse. Fu con una nuvola (unica possibile manifestazione visiva dell’incorporeo) che Zeus modellò un simulacro di Era, per ingannare l’ardito corteggiatore Issione. Proprio grazie ai vapori la Pizia, nell’antro di Delfi, accedeva alla visione profetica e pronunciava i suoi vaticini. Il vento antropomorfo figlio d’Eolo soffia, spingendo le nuvole qua e là per il quadro. Veneri di Milo prestano la loro sagoma, inconfondibilmente elegante e mutila, a scenografie misteriche.

Destini altissimi si sprigionano dalle femmine, come vapori da una latente camera magmatica, dove tutto avviene e da dove tutto può provenire: provoca, ma in fondo non stupisce trovare accostate nella stessa didascalia Pandora e Maria, grembi-vasi ubbidienti a volontà superiori, forieri di avvenimenti tali da sconvolgere l’umanità in senso catastrofico, almeno da parte di Pandora.

Non conosceremmo gli accostamenti arditi e le storie minime inventate da Lino, se egli stesso non ce li esponesse con i titoli o con le didascalie misteriosamente allusive o narrative, che bene sono state paragonate a responsi oracolari. Microstorie di attese, di dubbi, di feroci mitologie immaginarie (il dio che ingoia la dea dopo la sua metamorfosi in liquido) e forse di errori felici. Esempio in questo la composizione *L’architetto...*, che risolve il paradosso della progettazione di una chiesa affidata a un architetto agnostico con un *coup de théâtre*. In alto turbinano, in un disordine che pare gravido di questioni irrisolte, pagine sature di nubi e nebbie; ma esse precipitano – con la repentina irreversibilità di un fenomeno chimico – nel solido sottostante, ovvero nella nitida visione da cannocchiale prospettico della biblioteca di Michelozzo in San Marco. Perfetta cerniera tra la conoscenza secolare e la dottrina cristiana, tra lo studio e la preghiera, la biblioteca domenicana nella predella introduce nell’arte di Mannocci il canone rasserenante di un Umanesimo, che è categoria senza tempo del sapere e del sentire. In quel transitorio eppure armonioso equilibrio anche la più assillante delle ricerche può, almeno per un poco, almeno in parte, trovare una risposta.



## NOTE

- <sup>1</sup> L. Mannocci, *Catalogue Raisonné of the graphic work of Claude Lorrain*, Yale University Press 1988.
- <sup>2</sup> Si rimanda alla pubblicazione curata da Vincenzo Farinella *Lino Mannocci. Incisioni 1997-2000*, Firenze 2000.
- <sup>3</sup> Una di dieci incisioni, firmata e datata nel suo terzo e finale stato. Londra, British Museum, Dipartimento Disegni e Stampe, inv.n. 2000,0723.8.3.
- <sup>4</sup> Ad Amburgo, Altonaer Museum; a Ludwigshafen, W. Hack Museum; a Vevey, Jenish Musée; ad Amherst (MA), the Mead Art Museum; a Cambridge, the Fitzwilliam Museum. Così in A. Abruzzese, *Lino Mannocci. Opere recenti*, Pietrasanta 2012.
- <sup>5</sup> Ora nella Galleria d'Arte Moderna del Comune, col resto dell'ingente Donazione Giovanni e Vera Pieraccini di grafica e di arti.
- <sup>6</sup> Così F. Mazzocca in *Lino Mannocci, Memento Maris*, Pietrasanta 2009.
- <sup>7</sup> P. Boitani, V. Farinella, *Lino Mannocci, Dipinti (1998-2004)*, Bergamo 2004.
- <sup>8</sup> P. Boitani, V. Farinella, *Lino Mannocci, Dipinti (1998-2004)*, Bergamo 2004, p.12.
- <sup>9</sup> "Let there be smoke": *Opere londinesi di Lino Mannocci*, Museo Hendrik Christian Andersen, Roma 2005.
- <sup>10</sup> C. Hartley, *Clouds and Myths : Monotypes by Lino Mannocci in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge 2010.
- <sup>11</sup> L. Mannocci, *The Angel and the Virgin. A brief History of the Annunciation*. The Fitzwilliam Museum, Cambridge. 2009.
- <sup>12</sup> Cfr. C. Hartley, *Clouds and Myths : Monotypes by Lino Mannocci in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge 2010.
- <sup>13</sup> G. Vasari, *Descrizione dell'opere di Jacopo Sansavino scultore fiorentino*, ne *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze 1568, cons. [http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code\\_f=print\\_page&work=Giuntina&volume\\_n=6&page\\_n=181](http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=Giuntina&volume_n=6&page_n=181).



*Nuvola di fumo, 2000-2001*

# La biblioteca di Montaigne

*Vincenzo Farinella*

Nel 1571, nel giorno del suo trentottesimo compleanno, Michel de Montaigne si ritira a vita privata, per riposare “nel seno delle dotte Vergini”: una delle sue prime preoccupazioni è far ristrutturare un grande torrione angolare della sua dimora di campagna, il castello di famiglia a Saint-Michel-de-Montaigne in Dordogna, vicino a Bergerac. Il terzo piano della torre circolare, occupato un tempo da una grande stanza adibita a guardaroba, è trasformato in un'accogliente biblioteca, aperta sul mondo da tre grandi finestre, con le pareti interamente fasciate di librerie contenenti un migliaio di volumi schierati sugli scaffali: sulle quarantadue travi lignee del soffitto vengono incise cinquantasette sentenze greche e latine, tratte dalla Bibbia e dagli autori classici, che non solo testimoniano la vastità della cultura dello scrittore, ma intendono anche offrire una sorta di decalogo morale, un monumentale breviario che Montaigne integrerà e trasformerà nei successivi vent'anni della sua vita, come se si trattasse di una sorta di grande, mobile autoritratto spirituale<sup>1</sup>.

Qualche tempo fa Lino Mannocci mi ha confessato che il suo libro d'elezione, il libro che più ama e a cui sempre ritorna, sono gli *Essais* di Montaigne, il “libro ‘vario e ondeggiante’ scritto nella Torre, tra il gracidio delle oche e l'orizzonte infinito”<sup>2</sup>. Io penso che Lino amerebbe moltissimo una biblioteca come quella che Montaigne aveva voluto regalarsi, dove gli autori dell'anima non solo ti osservano e ti attendono, chiusi sugli scaffali o aperti sui tavoli, ma ti parlano dalle travi del soffitto, proteggendoti, ammonendoti, consigliandoti, confortandoti, talvolta anche deridendoti, giorno dopo giorno, incessantemente: “Tutte le cose sono troppo difficili perché l'uomo possa comprenderle” (Ecclesiaste); “La vita più dolce è il non pensare a niente” (Sofocle).

Qualche anno fa, forse ricordando le massime intagliate nella biblioteca di Montaigne, Lino ha voluto intitolare un gruppo di suoi quadri<sup>3</sup> ispirandosi a una silloge di frasi estratte da saggi,

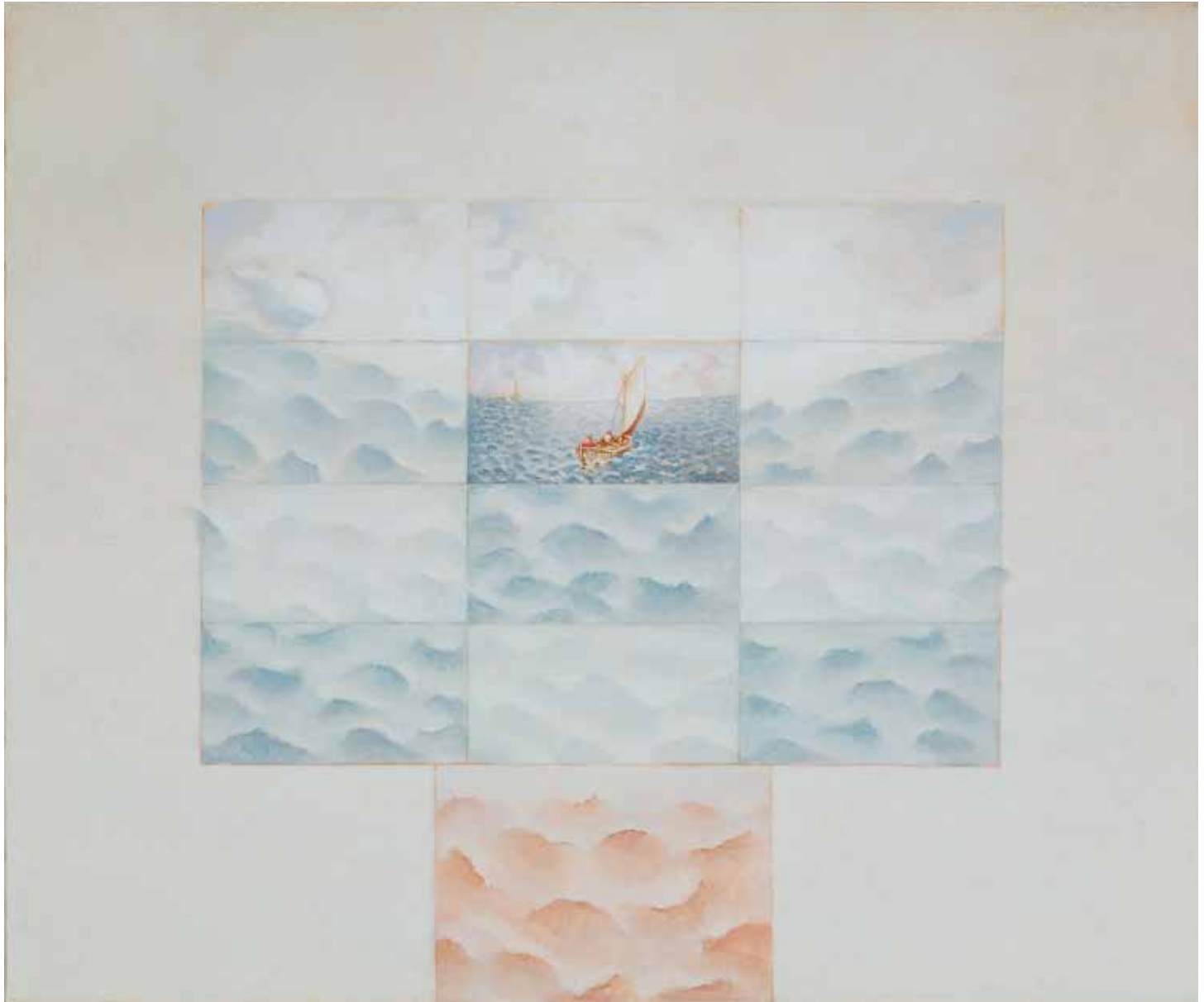
romanzi e racconti da lui particolarmente amati: titoli che, così estrapolati, potevano apparire in molti casi assurdi o sibillini, “ermetici come le profezie degli oracoli antichi”<sup>4</sup>, capaci però di instaurare con i dipinti rapporti segreti, sottili, talvolta ironici, in altri casi profondi e illuminanti. Così facendo, i quadri da osservare alle pareti e le frasi da leggere nelle didascalie si trasformavano, proprio come la biblioteca di Montaigne, in una sorta di ritratto allo specchio del pittore, della sua cultura, delle sue predilezioni, delle sue ossessioni e delle sue passioni.

Incontriamo oggi, a Palazzo Pitti, una selezione di opere degli ultimi quindici anni di attività di Lino Mannocci: una pittura “da anni alla ricerca di quel residuo simbolico che ancora intuisco esistere e di una risoluzione formale adeguata a questo scopo”<sup>5</sup>. Tra poco più di un mese, agli Uffizi, accompagneremo l’ingresso, nella Galleria degli Autoritratti, di un dipinto di Gianfranco Ferroni. Due appartati protagonisti dell’arte italiana di questi ultimi decenni, e proprio dal rapporto che legò Mannocci e Ferroni, dalle ragioni profonde di un legame instauratosi tra due artisti in fondo così diversi, vorrei ripartire per parlare nuovamente della pittura di Lino.

Nel 2011, in un volume *in memoriam* di Ferroni scomparso da un decennio, gli amici e gli estimatori del pittore si sono ritrovati, sotto gli auspici di Arialdo Ceribelli, per celebrarlo e ricordarlo: il testo di Lino, intenso e partecipe, fa comprendere quanto abbia pesato questo difficile, grandissimo artista (“figura paterna che incuteva rispetto al limite della paura”) sulle scelte culturali del giovane Mannocci<sup>6</sup>. La decisione radicale di lasciare il paese natale e di trasferirsi a Londra, nel 1968, nasce anche come segno tangibile del desiderio di troncare un cordone ombelicale con l’ambiente viareggino, rassicurante e al tempo stesso soffocante, dove anche Ferroni si era temporaneamente rifugiato, in compagnia del “materno” Luporini. Negli anni Settanta il rapporto comincia a riequilibrarsi: Mannocci, forte delle esperienze maturate e delle competenze acquisite negli anni di lavoro e di studio londinesi, trascorre un’estate a Capizzano Pianore, occupandosi delle acqueforti di Ferroni, mentre il livornese passa vari periodi a Londra, lavorando con Lino nello studio di Clapham. Quando, alla fine degli anni Settanta, nasce l’esperienza della Metacosa, i due artisti sembrano muoversi su linee distinte, ma parallele: Ferroni è immerso nel momento forse in assoluto più alto della sua pittura, teso al recupero di una realtà coincidente con “il vero ‘vero’ oltre il vero”, tra Vermeer e Piero della Francesca, dove gli oggetti diventano meri “pretesti” per meditare sulla luce e sullo spazio; Lino, più attento in questa fase alle seduzioni del racconto, costruisce lucide scatole prospettiche abitate da figure spiazanti ed assortite che sembrano guardare, più che alle costruzioni cerebrali della



*Nuvola di fumo, 2000-2001*



*La barchetta di Courbet, 2010*

Metafisica, alle atmosfere sospese tra sogno e realtà del Realismo magico: “distilla momenti di contemplazione di spazi rarefatti, silenti, chiari nella loro denudata, cristallina purezza”<sup>7</sup>.

Le opere di Lino, in questo momento, sono delle composizioni illusionistiche che vogliono aprire una finestra su un altro mondo, il mondo dei sogni e delle visioni, invitandoci a gettare lo sguardo su un universo misterioso e sottilmente inquietante; lo ha detto molto bene Roberto Tassi introducendo la mostra viareggina della Metacosa nel 1983:

La ‘profondità abitata’[utilizzando un’espressione coniata da Giorgio De Chirico nel 1919] nell’opera di Lino Mannocci è il risultato di un’operazione fittizia, di uno sprofondamento spaziale creato da un quadro nel quadro, in un gioco di rimandi che può sembrare interminabile e crea una allucinazione del reale. Ma l’artificio ottico di Mannocci è sottilissimo, poiché il rapporto tra il quadro che noi guardiamo e l’altro quadro che esso contiene non è solo un’armonia o, molto più, un contrasto di spazio, ma a volte anche di tempo. Può succedere che in una stanza la cui profondità è suggerita dalla fuga del pavimento, interrotto, per maggiore illusione, da un oggetto, una sfera o un cilindro, o da un cane, presenze incongrue e già esse inaspettate e fantastiche, appaia sul muro di fronte un quadro con una stanza, la cui profondità è data dalla fuga del pavimento e sul cui muro è appeso un terzo quadro, in una continuità spaziale che può accentuare il senso di una illusione di realtà e nello stesso tempo dichiarare che si tratta proprio di un’illusione, di un fingimento di realtà; che tutto è reale e che tutto è irreali, che tutto è vero e tutto è finto, e che ciò avviene nello stesso attimo e in una sola visione. Non si può scegliere, il vero è diviso, inattuabile. Ma può anche succedere che l’evento del secondo quadro avvenga in un tempo molto lontano, tanto che le fogge dei vestiti e certi oggetti come le biciclette appaiano antiquati, e allora l’inganno si complica, la vertigine è temporale. Non starò a descrivere tutta la fenomenologia dell’inganno ottico e psicologico presente nella pittura di Mannocci; poiché numerosi altri, e bellissimi, sono i tipi di evento che un intelletto fantasioso, elegante e poetico mette in scena, ponendosi direttamente nella linea, qui prima indicata, Van Eyck-Escher. Finissima è la materia di Mannocci, e la luce di questi quadri delicata, lievemente magica, tutta impastata di colore e come dal colore stesso emessa<sup>8</sup>.

Poi, dopo questo momento di apparente tangenza, le due strade si divaricano. Mannocci si scuote di dosso quella gabbia di razionalità prospettica che agli inizi aveva voluto autoimporsi, sciogliendo le forme e il colore, liberando il sentimento, facendo vibrare la superficie della tela (o del foglio, nelle mirabili incisioni). La sua pittura, agli inizi così lucida e controllata da apparire quasi un teorema, una dimostrazione (e, sia pure, di “un’allucinazione del reale”), viene sconvolta da un vento di irrazionalità, da un bisogno di comunicare sul piano emotivo: trovando alla fine un mirabile equilibrio tra ragione e sentimento, tra la struttura cerebrale, sottolineata dalle maglie geometriche della composizione e da quelle figurine bidimensionali – rosse

ombre della mente che evocano le epoche più diverse –, e le stesure cromatiche mosse, vibranti, quasi pulsanti di passione, scaturite dall'ammirazione per l'ultimo Tiziano (“il più grande”) e nostalgiche dei grandi romantici europei (di Turner, in particolare). Un equilibrio difficile, raro nel suo continuo rimettersi in gioco, ma giocato con leggerezza, con sovrana “sprezzatura”. Fondamentale, nel percorso di Lino, è stato il rapporto con i grandi maestri del passato, con la storia dell'arte, e non solo in conseguenza degli studi londinesi e dei maestri incontrati o per l'ambizione di essere, oltre che un vero artista, anche un conoscitore (soprattutto di grafica antica), come dimostra la monografia del 1988, pubblicata da Yale University Press, sulle incisioni di Claude. Mannocci è sempre stato reticente, quasi che dichiarazioni troppo nette, passioni troppo esplicite, potessero inquinare un rapporto tanto più profondo quanto più intimo e segreto:

Ripeto: amo le letture sugli artisti del passato. Mi procurano un grande piacere e probabilmente rinforzano una visione del mondo che privilegia le contiguità, i contagi, tramite i quali, in maniera graduale, avvengono grandi mutamenti. Con questo non intendo negare l'importanza delle grandi fratture che certi momenti e grandi personaggi storici provocano. In realtà i due processi sono strettamente legati. Adoro soffermarmi sulle infinite pieghe e risvolti della storia dell'arte, come su un gigantesco telone sgualcito, dove ogni piega rimanda a quella accanto, e così via, tutte collegate, fino alla fine del tempo-telone. Esito a definire-capire quale sia il rapporto tra il mio lavoro e i modelli antichi. È un'analisi che nego anche a me stesso, sperando che, così facendo, i canali di comunicazione tra i due restino il più possibile aperti, fertili, fluidi e imprevedibili. Ogni artista si porta dentro una sua versione della storia dell'arte, per uso personale, più o meno articolata, e ogni suo lavoro testimonia questa sua memoria<sup>9</sup>.

Uno strumento che ha permesso a Lino di liberarsi da quella struttura intellettuale che domina i suoi dipinti nei primi anni Ottanta è costituito dalle cartoline illustrate, talvolta di paesaggio, talvolta storico-artistiche, che, rimaneggiate mediante larghe ridipinture a olio, hanno dischiussato la gabbia e consentito imprevisti voli di fantasia:

Da moltissimi anni dipingo sopra cartoline postali, alterandone contesto e contenuto. Le prime cartoline le feci negli ultimi anni Settanta. È un lavoro a sottrarre. Di solito le cartoline su cui lavoro sono immagini fotografiche affollate, complesse. Con la pittura a olio copro parzialmente e semplifico l'immagine, spesso promuovendo alcuni particolari della foto originale da comprimari a protagonisti della nuova immagine. È un metodo di procedere che mi ha sempre affascinato e che sarebbe lungo qui spiegare, ma che, semplificando, si potrebbe dire mi permette di mettere a confronto pittura e fotografia. [...] alcune delle immagini che poi sviluppo in pittura nascono dalle cartoline e viceversa<sup>10</sup>.





*L'architetto al quale è stato unanimamente affidato il compito di costruire la nuova chiesa, non è credente, 2002-2004*



*E nel momento stesso in cui la dea si trasforma in goccia, il dio la ingoia, 2008-2011*

Cartoline ritoccate e usate con somma libertà inventiva, per altro, già negli anni della Metacosa: basti pensare a un affascinante dipinto del 1983, dal titolo apparentemente enigmatico (*Maccheroni II°*), che in realtà trae spunto da un cartolina napoletana di primo Novecento raffigurante un essicatoio della pasta, con i lunghi maccheroni stesi su delle sbarre ad asciugare al sole: ebbene, questa immagine fotografica di partenza, pesantemente sovradipinta in una cartolina a olio del 1982 (*Fabbrica di maccheroni*), oscurando con il colore neutro larghe parti della composizione fino a renderla quasi incomprensibile, ha stimolato la nascita di uno dei dipinti più misteriosi di Lino, con tre figure, due in primo piano, la terza facendo capolino da una specie di oblò, che compaiono intorno a un intonaco scrostato, miracolosamente ancora in piedi sulla riva del mare.

Comunque, è già nella serie di cartoline ridipinte esposte nel 1984 al Wilhelm-Hack-Museum di Ludwigshafen am Rhein che compare, *in nuce*, la nuova pittura di Lino; come sottolineato nuovamente da Tassi, “in queste nuove opere l’artista ha scoperto qualche altra verità”:

[...] in un breve rettangolo si distendono grandi spiagge, cieli alti, deserti e piazze senza limiti, stanze aperte sull’infinito, colline senza orizzonte. [...] Così Piccadilly Circus sembra come sopravvissuta a uno scoppio atomico, e l’eros della fontana sembra emigrare volando verso altri e sconosciuti cieli; le guardie della Regina, immobili nel deserto, suonano le trombe o fanno il presentat’arm al nulla; una spiaggia di calmo mare azzurro sta per essere invasa e sommersa da una nera onda di magma che viene dalla terra, mentre sull’orlo di un abisso, tra bosco e cielo notturno, si accalca tranquilla a guardare una folla stipata, irreal e inutile in questa natura fantomatica e ostile; bambini passeggiano in questa landa desolata, senza ragione e senza meta, trasportativi da un vento di follia<sup>11</sup>.

È stata proprio l’esperienza delle cartoline ridipinte tra il 1982 e il 1984, mi pare, ad aver innescato, con il loro minimo formato ed un impegno a prima vista minore, un momento di assoluta libertà espressiva, tanto maggiore quanto più limitato e ostacolato, in apparenza, da vincoli esterni: ad aver spalancato il campo alla nuova pittura di Lino Mannocci. Un “folle volo”, come quello dell’Eros di Piccadilly, che gli ha consentito di abbandonare quelle costruzioni assurdamamente razionali di spazi perfetti e di stesure impassibili, ottenute mediante “micrometriche puntature”, di allontanarsi definitivamente dall’iperuranio della Metacosa e di inaugurare il suo percorso più personale e autonomo, liberando il sentimento, il colore e lo spazio, all’ombra di nuovi miti: non più la sovrumana, impassibile perfezione di Piero, Van Eyck, Antonello e Vermeer, ma il caldo sangue di Tiziano, le ansie metafisiche di Blake, i cieli spazzati di nuvole di Constable, i tramonti informali di Turner.

Quello che continua ad accomunare Mannocci, Ferroni e Luporini, a questo punto, a partire

dalla seconda metà degli anni Ottanta, è solo l'idea di fondo del dipingere che li ha sempre caratterizzati: un'idea molto alta, molto ambiziosa e arrischiata, e cioè che la pittura non sia un divertimento intellettuale, un virtuosismo tecnico, un ornamento, una battuta ironica, uno sberleffo o una provocazione. La pittura diventa una scommessa sulla vita, è un rimettersi continuamente in gioco, giorno dopo giorno, un rischio, un'avventura, una confessione intorno a se stessi o una riflessione critica sull'uomo, sulla società e sulla storia: un guardare in profondità, uno strumento per comprendere il mondo, per indagare nei misteri dell'esistenza. Come uno scienziato o un filosofo, il pittore intraprende un cammino di conoscenza, ma senza conoscere la meta, senza speranza, forse, di poterla davvero raggiungere: lo sguardo non si ferma sulla superficie delle cose, penetra oltre le apparenze, va sempre più nel profondo, come suggeriva Cézanne, sfiora e rivela regioni ignote.

Le *Stanze* di Lino sono ambienti dove vengono messe in scena sacre e profane rappresentazioni. Nella serie delle *Annunciazioni* è il mistero della rivelazione divina a essere scandagliato: al cospetto di mari in tempesta gonfi di minacce e di promesse, su isole dimenticate, di fronte a cieli stracolmi di nuvole, avviene una rivelazione impossibile, un incontro sempre rimandato. L'angelo e la fanciulla non riescono mai davvero a parlarsi: Maria, prima di abbandonare la scena, si riveste delle ali dell'angelo, nascondendo alla vista come una Venus Pudica la propria pura nudità, timorosa di un incontro che potrebbe cambiarle la vita. Come Pandora, il suo opposto in mitologia, ha ubbidito al volere divino, cambiando per sempre, senza volerlo, la storia dell'uomo.

Il *Mare-Muro* si trasforma in un deserto di sabbia, dove un'ombra rossa vaga senza fine, perendosi, o in un cielo sconfinato percorso da nuvole impalpabili; diventa una stanza d'acqua, dove l'uomo abita tra mobili pareti azzurre, celebrando i suoi riti più sacri, evocando misteri trinitari; può compiere anche un'estrema metamorfosi, assumendo l'aspetto di una superficie quasi astratta, appena mossa da vaghe tracce di onde e di cielo. Talvolta il dipinto sembra proporsi come un microcosmo, comprendendo i quattro elementi primigeni (l'aria, l'acqua, la terra e il fuoco) di Empedocle: così facendo, la pittura di Lino, in questi ultimi anni, sempre più si avvicina, sommessamente, a una meditazione filosofica sulla posizione dell'uomo nel cosmo e sui principi fondanti della Natura.

Una grande tela, realizzata nei primi anni dello scorso decennio (*Cloud of Unknowing*, 2002-2005, cm 160 x 160), rappresenta una biblioteca rinascimentale: dalle volte di questo spazio cristallino erompe una nuvola immensa e leggerissima, che invade la tela, scavalca i confini



*E nel momento stesso in cui la dea si trasforma in goccia, il dio la ingoia, particolare*



*Stanza con figura, 2014*

della cornice, occupa quasi tutto lo spazio bianco, diventando la vera protagonista dell'opera. Si tratta di un'idea già sperimentata in un dipinto di poco precedente (*L'architetto al quale è stato unanimemente affidato il compito di costruire la nuova chiesa non è credente*, 2002-2004, cm 190 x 170): in quel caso, dal soffitto senza volte della biblioteca di San Marco scaturiva una cascata di cieli e di paesi, frammentati e moltiplicati come in uno specchio. Si tratta di una tela che, nel 2004, mi aveva molto suggestionato:

Un dipinto, tra i tanti presenti in questa mostra, mi ha colpito talmente da non voler lasciare neanche per un attimo la mia memoria: una grande tela dominata da una clamorosa (ma silenziosa) sequenza di cieli, di nuvole, di sottili strisce di terra, dove la ripetizione sembra voler evocare, per magia, lo spettacolo inaudito di un'apparizione divina, come se una presenza invisibile aleggiasse sul mondo, dando senso alla caotica realtà delle cose. È come se un sipario si spalancasse lentamente davanti ai nostri occhi, squarciando il velo che solitamente ci impedisce di vedere la verità oltre le apparenze: e al nostro occhio è concesso, per una volta, penetrare dall'altra parte, viaggiare nell'infinito, conoscere i misteri che rimangono sempre celati, contemplare la bellezza [...] che è rimasta pura aria e cielo terso e freschissime nuvole. Eppure, quasi che Mannocci avesse percepito un rischio metafisico, la sottile, pericolosa vertigine provocata da una visione celeste completamente sganciata dal mondo dell'uomo e dalla storia, nella "predella", con un'invenzione antifrastica da cui scaturisce un fiotto improvviso di poesia, ha voluto costruire, applicando le leggi matematiche della prospettiva brunelleschiana, una perfetta fuga di colonne e di archi, ispirata ad uno dei più puri capolavori dell'architettura fiorentina del primo Quattrocento: la Biblioteca michelozziana di San Marco [...]. E nel contrasto tra l'assoluta razionalità della costruzione prospettica, dominata dalle leggi inflessibili della prospettiva, e lo slancio mistico della grande visione che si propaga sulla tela, occupandola quasi tutta in un'anafora visiva che esalta la suggestione emotiva, si cela la forza di questa invenzione, dove tante ricerche condotte pazientemente da Lino Mannocci sembrano di colpo precipitare in un'opera definitiva, assumendo piena compiutezza espressiva<sup>12</sup>.

Ora tuttavia l'invenzione si fa ancora più estrema, definitiva: dallo spazio razionale per eccellenza, quello prospettico del Quattrocento fiorentino, nasce, come per contrasto, una forma mobile, irrazionale e leggerissima, impalpabile, inafferrabile. Una meravigliosa soffice latteva nuvola. Come interpretare questa scena? Si è voluto mettere in scena un dialogo tra la limitatezza dell'uomo, nella sua ansia di perfezione terrena, e l'assolutezza dell'infinito, nel suo eterno trasformarsi? Oppure, al contrario, si è inteso esaltare la capacità della mente umana di creare mondi fantastici, universi paralleli, dimensioni alternative? Lino non ce lo dice: vuole mantenere aperto il mistero, evocando quel "residuo simbolico" che ancora sopravvive, vuole

sfidarci a immaginare interpretazioni, anche contrastanti, vuole stimolarci a lasciar correre senza freni la fantasia.

Mi piace pensare che le biblioteche fantastiche di Lino, così aperte sul mondo, così capaci di abbracciare il cielo, le nuvole, di aprirsi all'universo, sarebbero piaciute a Montaigne, chiuso nel suo personale rifugio a forma di biblioteca, circondato e protetto dagli adorati volumi:

A casa mia, mi ritiro un po' più spesso nella mia biblioteca, da dove comodamente governo il mio andamento domestico. Sono sull'ingresso, e vedo sotto di me il giardino, la corte, il cortile e quasi tutte le parti della casa. Qui sfoglio ora un libro, ora un altro, senz'ordine e senza proposito, come capita: ora medito, ora annoto e detto, passeggiando, queste mie fantasticherie. Essa è al terzo piano d'una torre. [...] Io passo qui e la maggior parte dei giorni della mia vita e la maggior parte delle ore del giorno. [...] È di forma rotonda con un solo lato dritto, che mi serve per la mia tavola e la mia sedia: e curvandosi viene ad offrirmi, in un colpo d'occhio, tutti i miei libri, schierati su cinque file tutt'intorno. Ha tre finestre di ampia e libera prospettiva, e sedici passi di diametro. [...] Qui è il mio seggio. Io cerco di rendermene esclusivo il dominio, e di sottrarre questo solo cantuccio alla comunità e coniugale e filiale e civile. In ogni altro posto non ho che un'autorità verbale: in sostanza, confusa. Misero, secondo me, colui che non ha in casa sua dove star con se stesso, dove farsi la sua corte privata, dove nascondersi<sup>13</sup>.

Una biblioteca compresa in una sola stanza, eppure capace di abbracciare il mondo intero, dove si vorrebbe vivere per sempre, o scomparire d'un tratto, "quietamente e senza strepito"<sup>14</sup>.



## NOTE

<sup>1</sup> P. Odifreddi, *Come stanno le cose. Il mio Lucrezio, la mia Venere*, Milano 2013, p. 142; A. Compagnon, *Un'estate con Montaigne*, Milano 2014, pp. 49-51.

<sup>2</sup> P. Citati, *Ritratto di Montaigne [1992]*, in *La civiltà letteraria europea da Omero a Nabokov*, a cura di P. Lagazzi, Milano 2005, pp. 581-596.

<sup>3</sup> Varie di queste opere sono state presentate in due mostre del 2004 e del 2005: *Lino Mannocci. Dipinti 1998-2004*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria Ceribelli, 2004), a cura di P. Boitani e V. Farinella, Bergamo 2004; *Lino Mannocci. Let there be smoke. Opere londinesi*, catalogo della mostra (Roma, Museo Hemdrik C. Andresen, 2005), a cura di F. Marcoaldi e V. Sgarbi, Bergamo 2005.

<sup>4</sup> F. Mazzocca, *Un regno tra le nuvole*, in *L'Umile e il Sublime. Lino Mannocci*, catalogo della mostra (Milano, Cartiere Vannucci, Magazzini dell'Arte, 2012), a cura di O. Bramani, Bergamo 2012, p. 12.

<sup>5</sup> L. Mannocci, *Madre India. Padre barbiere*, Ginevra-Milano 2008, p. 78.

<sup>6</sup> Gianfranco Ferroni. *In memoriam*, Bergamo 2011, pp. 133-134.

<sup>7</sup> P.C. Santini, in *Lino Mannocci: dal 12 dicembre 1981*, catalogo della mostra (Vicenza, Galleria Tino & Mirella Ghelfi, 1981), Vicenza 1981, p. s. n.

<sup>8</sup> R. Tassi, in *La metacosa*, catalogo della mostra (Viareggio, Palazzo Paolina, 1983), a cura di R. Tassi, Bergamo 1983, pp. 18-19; cfr. anche in *Bartolini, Biagi, Ferroni, Luporini, Mannocci, Tonelli. La metacosa*, catalogo della mostra (Bergamo, Teatro Sociale, 1984), testi di R. Tassi e M. Rosci, Bergamo 1984, pp. 17-18.

<sup>9</sup> E. di Majo, L. Mannocci, *Conversazione*, in *Lino Mannocci. Let there be smoke 2005*, pp. 10-11.

<sup>10</sup> Ivi, p. 13.

<sup>11</sup> R. Tassi, in *Lino Mannocci*, catalogo della mostra (Ludwigshafen am Rhein, Wilhelm-Hack-Museum, 1984), Bergamo 1984.

<sup>12</sup> V. Farinella, *Nuvoli di Lino*, in *Lino Mannocci. Dipinti 1998-2004 2004*, pp. 13-14.

<sup>13</sup> M. de Montaigne, *Saggi*, a cura di F. Garavini e A. Tournon, Milano 2012, pp. 1531-1533.

<sup>14</sup> Ivi, p. 137.



REGESTO DELLE ILLUSTRAZIONI

NOTA BIOGRAFICA

MOSTRE PRINCIPALI

OPERE IN COLLEZIONI PUBBLICHE



p. 8

*Healthy breath of morn*  
2004  
cm 40x50  
olio su tela  
collezione privata



p. 11

*With the passage of time*  
2004  
cm 160 x 160  
olio su tela  
collezione privata

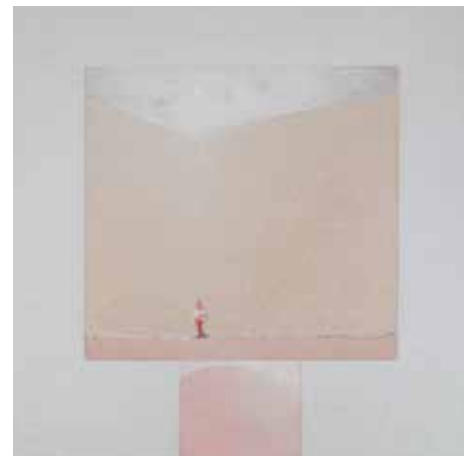
p. 14

*Annunciazione in 4 quadri*  
1997-1999  
cm 170 x 190  
olio su tela  
collezione privata



p. 17

*Mare-Muro con figura*  
2000-2000  
cm 160 x 160  
olio su tela  
collezione privata





p. 18

*Grande Mare-Muro*  
2004  
cm 140 x 140  
olio su tela  
collezione privata



p. 21

*Pandora, come Maria, ubbidisce*  
2008-2011  
cm 140 x 140  
olio su tela  
collezione privata

p. 22

*Esalazioni trinitarie*  
2012  
cm 30 x 30  
olio su tela  
collezione privata



p. 26

*Nuvola di fumo*  
2000-2001  
cm 160 x 160  
olio su tela  
collezione privata





p. 30

*La barchetta di Courbet*  
2010  
cm 120 x 100  
olio su tela  
collezione privata



p. 33

*L'architetto al quale è stato  
unanimamente affidato il compito  
di costruire la nuova chiesa,  
non è credente*  
2002-2004  
cm 190 x 170  
olio su tela  
collezione privata



p. 34

*E nel momento stesso in cui la dea  
si trasforma in goccia,  
il dio la ingoia*  
2008-2011  
cm 140 x 140  
olio su tela  
collezione privata



p. 36

*Stanza con figura*  
2014  
cm 30 x 30  
olio su tela  
collezione privata





## Nota biografica

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 di frequenza alla Slade University matura interesse per la grafica, sia dal punto di vista tecnico sia dal punto di vista accademico.

Nel 1976 inizia a trascorrere il periodo estivo a Montigiano, nell'entroterra versiliese.

Nei primi anni Ottanta partecipa con entusiasmo alle mostre della Metacosa, un gruppo di artisti che lavorano insieme per alcuni anni dal 1979.

Nel 1988 conclude una lunga ricerca dedicata alla grafica di Claude Lorrain e pubblica il catalogo ragionato per i tipi della Yale University Press.

Nel 2007 cura la mostra e il catalogo *Gli amici pittori di Londra* alla Galleria Ceribelli di Bergamo, un omaggio alla pittura e all'amicizia.

Nel 2008, a seguito di un viaggio a Nuova Dehli e a Mumbai, dove nel 2006 aveva esposto i suoi lavori, pubblica *Madre India-Padre Barbieri*, un volume di fotografie con un suo testo introduttivo, per i tipi della casa editrice Skira.

Nel 2010 in occasione della sua mostra di monotipi al Museo Fitzwilliam di Cambridge, *Clouds and Myths*, cura un'esposizione di opere sull'Annunciazione: *The Angel and the Virgin, A brief History of the Annunciation*.

Nel 2010, alla Estorick Collection di Londra, cura la mostra *Another Country. London Painters in Dialogue with Modern Italia Art*.

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

## Mostre principali

- |   |   |
|---|---|
| 1981 Galleria Ghelfi, Vicenza.              | 2005 Art First, London.                 |
| 1982 Galleria "32", Milano.                 | 2006 Gallery Nature Morte, Nuova Dehli. |
| 1984 Hack Museum, Ludwigshafen.             | 2006 Jehangir Art Gallery, Mumbai.      |
| 1986 Curwen Gallery, London.                | 2009 Mead Art Museum, Amherst, U.S.A.   |
| 1990 Studio Steffanoni, Milano.             | 2010 New York Studio School, U.S.A.     |
| 1992 P. Iannetti Gallery, San Francisco.    | 2010 The Fitzwilliam Museum, Cambridge. |
| 1995 Galleria La Subbia, Pietrasanta.       | 2010 Estorick Collection, London.       |
| 1997 The Eagle Gallery, London.             | 2010 Museo della Stampa, Soncino.       |
| 1997 Julie Saul Gallery, New York.          | 2011 Larkhall Fine Art, Bath.           |
| 1988 Bury St. Edmunds Art Gallery, Suffolk. | 2011 Museo Civico di Pizzighettone.     |
| 1998 Istituto Italiano di Cultura, London.  | 2012 Cartiere Vannucci, Milano.         |
| 2000 Galleria Il Bisonte, Firenze.          | 2012 Jill Newhouse gallery, New York.   |
| 2004 Galleria Ceribelli, Bergamo.           | 2014 Galleria San Fedele, Milano.       |
| 2005 Museo H. C. Andersen, Roma.            |   |





## Opere in collezioni pubbliche

British Museum, London.

Altonaer Museum, Hamburg.

W. Hack Museum, Ludwigshafen.

Jenish Musée, Vevey.

The Mead Art Museum, Amherst.

The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

GAMC, Viareggio.

Centro San Fedele, Milano.

Finito di stampare nel mese di marzo 2015  
dalla Tipografia Bandecchi & Vivaldi, Pontedera  
per conto di Maschietto Editore, Firenze