

L'Angelo e la Vergine

a cura di Lino Mannocci

GALLERIA CERIBELLI

LUBRINA EDITORE

L'Angelo e la Vergine

a cura di Lino Mannocci

19 novembre 2016 – 28 gennaio 2017

GALLERIA CERIBELLI BERGAMO

Immagini

Marco Mazzoleni (pp. 29, 75)

Photo Offset Bergamo

In copertina

Annunciazione,

xilografia colorata a mano,

stampata da Johannes Zainer nel 1482

isbn 978 88 7766 615 4

© Tutti i diritti sono riservati

SOMMARIO

<i>Breve storia dell'iconografia dell'Annunciazione</i> Lino Mannocci	7
<i>Immagini antiche dell'Annunciazione</i>	30
<i>L'Annunciazione di Mannocci</i> Vittorio Sgarbi	74
<i>L'Annunciazione di Giuliano Giuliani</i> Pierluigi Lia	82



Maestro lombardo, primo quarto del sec. XVII, *Annunciazione a Maria*, olio su tela, cm 95 x 128.

BREVE STORIA DELL'ICONOGRAFIA DELL'ANNUNCIAZIONE

Lino Mannocci

Nel maggio del 2010, in occasione di una mia mostra al Fitzwilliam Museum di Cambridge, mi fu chiesto di scegliere un gruppo di disegni, di incisioni e altre opere d'arte dalla loro collezione, da esibire in una sala del museo adiacente a quella dove esponevo i miei monotipi. Fu per quella mostra che feci questa ricerca, qui rivista e tradotta in italiano.

La cernita delle opere si presentava difficoltosa, data l'altissima qualità della collezione del Fitzwilliam, ricca di capolavori dei più grandi artisti, dal medioevo ad oggi. Cosa scegliere? Contrario alle gerarchie estetiche, a cui questa scelta mi costringeva, decisi di concentrarmi su opere singole, di epoche e artisti diversi, legate tra loro dal tema dell'Annunciazione. Questa decisione mi consentiva di ricercare e sottolineare i mutamenti iconografici che hanno accompagnato la rappresentazione di questo popolare soggetto, durante il lungo lasso di tempo in cui è rimasto uno dei temi preferiti dalla committenza ecclesiastica. Il mio specifico interesse per la grafica antica e la relativa iconografia incoraggiava e facilitava questa mia scelta.

Inoltre nel corso degli anni io stesso avevo più volte affrontato questo tema in pittura. Nel 1992 avevo dedicato un'intera mostra all'Annunciazione. Il catalogo di quell'esposizione, tenutasi alla Curwen Gallery di Londra, conteneva contributi critici di studiosi di diverse discipline. Coinvolsi un critico d'arte, un narratore, uno psicoanalista, una suora carmelitana, uno storico delle religioni, un poeta e altri scrittori interessati al tema. Avevo chiesto a questi specialisti di non scrivere del mio lavoro, ma di raccontare cosa l'Annunciazione significasse per loro. Volevo un libriccino che raccogliesse visioni disparate su questo importante evento, centrale alla fede cristiana, anche per verificarne la sua possibile rilevanza ai nostri giorni. Da parte mia dipinsi immagini lontane dall'iconografia tradizionale con l'intenzione di rivisitare il miracoloso evento in chiave laica.

Malgrado il sottotitolo, "Breve storia dell'iconografia dell'Annunciazione", il catalogo non aveva l'intenzione di essere un resoconto esaustivo delle variazioni formali e iconografiche sviluppatesi nei secoli. Volevo solo identificare e sottolineare le modalità con cui, nel tempo, certi simboli erano stati universalmente accettati e associati alla rappresentazione dell'Annunciazione, sia per quanto riguarda Maria, che per il suo

visitatore celeste. In quel testo cercai anche di riflettere sulla mia attrazione per questo tema che oramai mi accompagna da decenni e che secondo San Crisostomo (c. 347-407) rappresenta il matrimonio ideale tra Dio e l'umanità.

L'evento dell'Annunciazione nel Nuovo Testamento è raccontato da Luca (1:26-38):

Nel sesto mese, l'Angelo Gabriele fu mandato da Dio in una città della Galilea, chiamata Nazareth, a una vergine, promessa sposa di un uomo della casa di Davide, chiamato Giuseppe. La vergine si chiamava Maria. Entrando da lei, disse: "Ti saluto, o piena di grazia, il Signore è con te." A queste parole ella rimase turbata e si domandava che senso avesse un tale saluto. L'angelo le disse: "Non temere Maria, perché hai trovato grazia presso Dio. Ecco, concepirai un figlio, lo darai alla luce, e lo chiamerai Gesù. Sarà grande e chiamato Figlio dell'Altissimo; il Signore Dio gli darà il trono di Davide suo padre e regnerà per sempre sulla casa di Giacobbe e il suo regno non avrà fine."
Allora Maria disse all'angelo: "Come è possibile? Non conosco uomo". Le rispose l'angelo: "Lo Spirito Santo scenderà su di te, su te stenderà la sua ombra la potenza dell'Altissimo. Colui che nascerà sarà dunque santo e chiamato Figlio di Dio. Vedi: anche Elisabetta, tua parente, nella sua vecchiaia, ha concepito un figlio e questo è il sesto mese per lei, che tutti dicevano sterile: nulla è impossibile a Dio." Allora Maria disse: "Eccomi, sono la serva del Signore, avvenga di me quello che hai detto." E l'angelo partì da lei."



Domenico Veneziano, 1400-1461, *L'Annunciazione*, tempera, c.1442-8.

Questo è l'unico testo canonico a nostra disposizione riguardante l'annuncio divino: Maria è visitata a Nazareth dall'angelo Gabriele e il loro dialogo stravolse la vita di Maria e le sorti del mondo. Considerando l'importanza dell'evento e il fatto che Luca si pensa fosse un pittore (icone della Vergine idealmente dipinte da Luca si trovano fin dal Medioevo in diverse città del Mediterraneo), il testo è estremamente essenziale.

Non offre alcuna descrizione del luogo dove l'angelo apparve, a quale ora del giorno, dell'aspetto dei protagonisti o delle modalità dell'incontro. Quali sono quindi le origini iconografiche delle ambientazioni, e tutti gli elementi della scena a cui ci hanno abituato le tante immagini elaborate dagli artisti del passato? La stanza da letto, il letto stesso, la finestra, il giardino (Hortus conclusus), il caduceo, il rotolo di pergamena, i gigli, la colomba, il leggio, il velo, la borsa, il cesto da ricamo e il gatto? Molte di queste ambientazioni derivano da ciò che San Girolamo (347-420) con disprezzo definì "Deliramenta apocryphorum". Saranno stati anche scritti deliranti, ma il Protovangelo di Giacomo, lo Pseudo Vangelo di Matteo, il Papiro di Bodmer e altri vangeli apocrifi sono pieni di informazioni sulla vita di Maria. In essi leggiamo che la nascita di Maria risale all'otto settembre, ancora oggi nel calendario liturgico, e che aveva solo sei mesi quando fece sette passi. A tre anni si dice che Maria avesse danzato sull'altare principale nel Tempio di Gerusalemme. A dodici, forse quattordici, nello stesso tempio, una colomba interruppe il suo volo per appoggiarsi sul suo capo: un evidente segno di predestinazione, e che Maria aveva sedici anni al tempo dell'angelica visita. E molti altri mirabili aneddoti sulla sua vita.¹

Un'altra fonte ricca di spunti per gli artisti era rappresentata dai sermoni pronunciati dai pulpiti ecclesiastici. I predicatori, nel loro spostarsi da città a città per narrare le storie contenute nelle Sacre Scritture, in termini suggestivi, e accessibili, crearono un fiume di immagini particolareggiate che col passare del tempo crescevano e mutavano a seconda dei bisogni del luogo e del momento.

I predicatori con i loro racconti e i pittori con le loro rappresentazioni bibliche, diventarono il miglior strumento per "indottrinare" una folla di fedeli in maniera semplice ed efficace.

Michael Baxandall (1933-2008), il grande storico del nostro Rinascimento, definì i pittori e i predicatori, "imitatori (repetiter) gli uni degl'altri".²

1 Laura Bosio, *Annunciazione*, Mondadori, Milano, 1997.

2 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth century in Italy*, Oxford University Press, Oxford, 1972.



Maestro del Dado, c.1512-1570, *Annunciazione*, da Michelangelo, da disegno di Marcello Venesti, dopo il 1540.

Ci sono altre nascite miracolose nel Vecchio Testamento, e tutte sembrano avere uno schema simile diviso in cinque momenti.

1: Dio si annuncia, direttamente o sotto mentite spoglie, alla prescelta. 2: la sua presenza causa costernazione. 3: Dio comunica il suo messaggio. 4: il messaggio risulta oscuro a chi lo riceve, che manifesta dubbi o fa domande. 5: Dio agisce in modo tale che il messaggio risulti comprensibile.

Adottando queste formule, Roberto Caracciolo da Lecce, nel 1479, pronunciò a Napoli i "Sermones de Laudibus Sanctorum" che contenevano una teatrale versione della storia dell'Annunciazione, che chiamò "Le cinque lodevoli condizioni della Beata Vergine".

Chiamò la prima condizione CONTURBATIO (turbamento) perché, raccontava il frate, Maria trasalì all'improvvisa apparizione dell'angelo (si pensi alla "Vergine" di Simone Martini, che timorosa indietreggia, o a quella di Carlo Braccresco del Louvre, dove la Madonna abbraccia la colonna che le sta accanto.)

La seconda lodevole condizione la chiamò COGITATIO (riflessione), quando Maria riflette sulle parole dell'angelo.

La terza, INTERROGATIO (domanda), Maria pone all'angelo una domanda.

La quarta, HUMILATIO (sottomissione), quando accetta la sua condizione.

La quinta e ultima, MERITATIO, è il momento del concepimento: "Chi sono io per aver concepito il Dio incarnato?"

Ma se questa teatrale versione trasformò la visita dell'angelo in una memorabile

sequenza, mancò d'occuparsi di molti altri aspetti cari alla Chiesa, e toccò ai pittori trovare i simboli necessari per ulteriormente esemplificarli.

Sembrerebbero quattro i punti che la Chiesa aveva desiderio e bisogno di delucidare e comunicare.

Il primo, probabilmente il più importante agli inizi del cristianesimo, in una fase di grande espansione, era il desiderio di enfatizzare la continuità tra l'Antico e il Nuovo Testamento e la discontinuità dal politeismo del mondo greco-romano. Anche nella tradizione classica le nascite 'straordinarie' erano regolarmente celebrate: Pitagora, Platone ed Alessandro, per citare i più famosi, si credeva fossero nati da una vergine per intervento divino. Per la nascita del Redentore era quindi necessario allontanarsi dalle narrazioni del mondo classico e avvicinarsi a quelle dell'Antico Testamento. Per raggiungere questo scopo i pittori introdussero nelle loro immagini, accanto o sullo sfondo dell'Annunciazione, una rappresentazione della cacciata di Adamo ed Eva dal giardino dell'Eden. Con la giustapposizione di questi due eventi Maria diventava la seconda Eva. Con il suo peccato Eva aveva portato la dannazione nel mondo, e Maria, accettando la parola di Dio, e con la nascita di Gesù, secondo Adamo, lo aveva salvato.

Bernard de Clairvaux (1090-1153) aveva scritto: "Eva è perdonata grazie alla figlia, e la colpa delle donne è messa a tacere".

Il secondo messaggio che alla Chiesa premeva di veicolare riguardava la verginità di Maria, prima, durante e dopo la nascita di Gesù. Per questo i pittori introdussero i gigli, il fiore della purezza. Spesso i gigli sono in un vaso di vetro o nelle sue vicinanze.

Il terzo, e probabilmente il più complesso messaggio da visualizzare, era il miracolo dell'Incarnazione. Sulla rappresentazione di questo mistero i teologi non trovarono mai un vero consenso e nell'arco dei secoli gli artisti dovettero adottare simbologie adeguate alle 'verità' del momento. L'introduzione di un letto nella scena è uno di questi cambiamenti, ma ancor più importante la presenza di un bambino, rappresentato nella sua interezza, a volte con una croce sulle spalle, portato dallo Spirito Santo, o a 'cavallo' di un raggio di luce che discende direttamente da Dio.

Il quarto compito con cui le tante generazioni di pittori si dovettero confrontare, fu la vera e propria metamorfosi della Vergine, la quale, da figura marginale nei primi secoli del cristianesimo, divenne, agli inizi del Rinascimento, la regina del cielo e della terra.



Adrian Collaert, c. 1560-1618, *Annunciazione*, da Goltzius, bulino, particolare.

L'ANGELO

Non entrerò nella secolare disputa sul genere (maschile o femminile) degli angeli e arbitrariamente mi riferirò all'angelo Gabriele come a un "Lui". Nell'Antico Testamento Gabriele è un angelo, solo nel Nuovo si parla di Lui come di un arcangelo.

Nella più antica rappresentazione che ci è rimasta dell'Annunciazione, nella Tomba di Priscilla a Roma, databile nel II/III secolo dopo Cristo, l'angelo Gabriele è senza ali. Sta di fronte a Maria che è seduta su un trono.³

Angeli privi di ali erano insoliti; normalmente essi sono dotati di ali ampie e colorate. Nella maggior parte dei casi fanno il loro annuncio entrando dalla parte sinistra della composizione; a volte l'angelo è in piedi, altre volte si sta inginocchiando. I primi cristiani pregavano stando in piedi, con le braccia alzate, come per portare qualcosa, con i palmi delle mani rivolti verso l'alto. Questo potrebbe giustificare il modo in cui fu dipinto l'angelo di Priscilla. Solo nel quarto secolo la genuflessione divenne il modo comune di pregare per un cristiano.

Il mistico persiano Sohravardi immaginò l'angelo Gabriele con due ali. La destra fatta di luce pura, la sinistra più scura, rossa come la luna al tramonto o come la zampa di un pavone. In altre tradizioni gli angeli hanno sei ali dalle quali se ne distaccano migliaia di altre. Emanuel Swedenborg, uno scienziato e mistico cristiano svedese (1688-1772)

³ C'è una lunga e ampia tradizione nel mondo bizantino delle Annunciazioni che precede la maggioranza delle opere di questa mostra che sarebbe impossibile considerare qui. Su questo argomento vedi: Helene Papastavrou, *Recherche Iconographique dans l'art Byzantin et Occidental du XI^e au XV^e siècle: l'Annonciation*, Vénice, 2007.

credeva che l'angelo Gabriele avesse un viso, occhi, orecchie, petto, braccia, mani, piedi ma non un corpo materiale.

Immagini medioevali mostrano l'angelo che tiene in mano un bastone con due serpenti attorcigliati, il simbolo di Hermes e Iris nella cultura classica, mentre il bastone del messaggero è simbolo di potere e di pace. A volte attaccato ad esso c'era un rotolo di pergamena, un filatterio, con iscritte le parole: "Ave Maria gratia plena".

Intorno al XII secolo, al bastone con i serpenti cominciò a sostituirsi un giglio, spesso con tre fiori, per ricordare sia la Santa Trinità che la verginità di Maria.



Annunciazione, Libro delle ore, bulino miniato, c. 1500.

Gabriele, "la mano sinistra di dio", tendenzialmente saluta Maria con la mano destra e porta il giglio nella sinistra. Nell'Annunciazione di Domenico Veneziano del Fitzwilliam Museum, l'angelo punta l'indice verso il cielo per indicare il suo mandante, "Colui che risiede in cielo".

Più tardi, una volta che il caduceo fu definitivamente sostituito dal giglio, il compito del rotolo di pergamena venne assolto da un libro posto nelle mani o nel grembo di Maria, sebbene vi siano anche molte immagini nelle quali i due oggetti compaiono insieme, per enfatizzare ulteriormente l'alfabetizzazione di Maria. Dal XIII secolo il libro divenne più esplicitamente la Bibbia e in alcuni casi è persino leggibile il testo di Isaia, che preannuncia la nascita di Gesù.

C'è un forte contrasto tra le fantasiose descrizioni medioevali e il modo più terreno in cui venivano dipinti gli angeli. Tradizionalmente i pittori hanno rappresentato Gabriele,

“l'uomo vestito di lino” della Bibbia, con un aspetto giovanile e un corpo agile e gradevole. Lo hanno sempre vestito con eleganza, con bianche tuniche ondeggianti, specialmente durante e dopo il Rinascimento. Nel 1439 un vescovo russo presente al Concilio di Firenze (1431-1439) descrisse due rappresentazioni a cui aveva assistito in chiesa, di cui una sull'Annunciazione. Notò la similitudine di questo o quel dettaglio con immagini a lui note: *“L'Angelo Gabriele era un bellissimo giovane, vestito di una veste tanto bianca quanto la neve, decorata con l'oro – proprio come si vedono gli angeli del cielo nei dipinti”*.⁴



Maarten van Heemskerck, 1498-1574, *Annunciazione*,
da Dick Volkertsz Coornehert, 1522-1590.

Gli angeli nelle immagini manieriste del Seicento sembrano attraenti acrobati più che esseri spirituali. A differenza delle prime rappresentazioni, dove umilmente entrano nella scena, ora volteggiano o sono gradevolmente sospesi a mezz'aria. C'è una curiosa insistenza in questi pittori ad attirare l'attenzione su l'ombelico dell'angelo o di Maria, nonostante le loro tuniche ampie e ondeggianti che dovrebbero nascondere i particolari e non rivelarli. Una ridondanza mirata a non farci dimenticare che il messaggio centrale è che abbiamo a che fare con un concepimento del tutto particolare.

Lo spazio in cui i protagonisti dell'Annunciazione si incontrano, nel corso del tempo, cambiò radicalmente, in parte anche per riflettere il nuovo ruolo di Maria nella Chiesa. Man mano che il culto di Maria cresceva, la rappresentazione della Vergine divenne più solenne e regale. Allo stesso modo la postura dell'angelo venne modificata per indicare l'accettazione del nuovo stato di Maria. Gabriele, il potente guardiano del cielo, poteva solo inginocchiarsi davanti alla perfezione spirituale della madre di Dio.

⁴ Baxandall, *Op. cit.*, p. 71.



Adrian Collaert, c. 1560-1618, *Annunciazione*, bulino, da Goltzius, particolare.

MARIA

Nei testi canonici Maria è menzionata per la prima volta da San Paolo nella sua lettera ai Galati, probabilmente scritta nel 57 dopo Cristo. In essa apprendiamo che Gesù fu *“fatto da una donna”*. Dal Nuovo Testamento impariamo molto poco sulla Vergine di Nazareth, dato che Maria parla solo quattro volte e brevemente. La maggior parte di ciò che sappiamo di lei viene dal Papiro Bodmer (il testo più antico sulla vita della Vergine) e altri testi apocrifi.

Che aspetto aveva Maria? Sembrerebbe una questione secondaria, date le infinite dispute circa la sua natura spirituale, ma per un pittore questo era un aspetto primario.

Sant'Agostino (354-430) dice che *“non sappiamo com'era il volto della Vergine”*, ma molti fecero supposizioni sul suo aspetto.

Il siriano Sant'Andrea di Creta (VIII secolo) scrisse che Maria come Gesù aveva le sopracciglia unite, bellissimi occhi e il viso allungato. Altri furono certi che Maria fosse una donna di piccola statura dalla pelle scura, capelli chiari e naso piccolo.

A Costantinopoli Epifanio il Monaco (VIII-IX secolo) ipotizzò che Maria avesse una carnagione dorata, come il colore del grano, capelli biondi e occhi vividi, con pupille verde oliva. E che avesse ciglia arcuate e scure, naso allungato e labbra rosse, e il viso elegante a forma ovale.

Il predicatore domenicano Gabriele Barletta in un sermone pubblicato a Venezia nel 1571 si domandò: *“Fu la Vergine di carnagione nera o bianca? Alberto Magno dice che Maria non era semplicemente scura, o di capelli rossi... Maria era una miscela di aspetti*

diversi, prendendo un po' da uno un po' dall'altro, perché un volto che li riunisce tutti è bellissimo".⁵

Quale che fosse il suo aspetto, per i pittori diventò l'incarnazione della bellezza femminile.

Vestita di rosso con un mantello blu, in molti dipinti la Vergine distoglie lo sguardo come segno di modestia e verginità, ma anche ad indicare la nobiltà e profondità dei suoi pensieri. Spesso sta leggendo un libro, inginocchiata a un leggio. Nelle xilografie di Dürer sta in piedi presso un leggio a quattro fronti e le braccia conserte al petto.

Poco alla volta la Bibbia divenne il simbolo dell'intelligenza di Maria e del suo sapere. Infatti lei stessa fu definita un libro pieno di grazia e conoscenza, il "libro" mostrato da Dio a Isaia che è *"sigillato e non può essere letto"* (Isaia 29:12), un simbolo di purezza e verginità.

San Girolamo trovò nella profezia messianica d'Isaia una prefigurazione dell'Annunciazione: *"Badate, una vergine aspetterà un bambino e partorirà un maschio"*,

Il Maestro Enrico, scrivendo nel XV secolo, paragonò Maria a una pergamena su cui la mano di Dio aveva scritto, col sangue di Cristo, il suo destino e quello dell'umanità.

Finché Martin Lutero (1483-1546), con la sua Riforma, mise fine a questa tradizione in grande parte del nord Europa.

Il concepimento della Vergine è un baluardo della dottrina cristiana. La metafora di Sant'Agostino che evocò la luce che passa attraverso il vetro senza romperlo fu usata dal clero, e dai pittori, per spiegare ai fedeli come un bambino fosse entrato nel grembo

5 "Nel Medioevo, i dubbi sul presunto corpo della Vergine, non impedirono la scoperta e la venerazione di Sue reliquie... i capelli di Nostra Signora furono custoditi a San Giovanni in Laterano e a S. Maria Sopra Minerva così come in chiese minori per tutta Roma; ce ne furono a Venezia, Bologna, Padova, Oviedo, Bruxelles, Assisi, Saint-Omer, Macon, nella Sainte Chapelle di Parigi, a Montserrat e a St. Denis, di colore dell'oro, rosso, biondo o nero e in quantità tale da far diventare irsuto un orso!" (p. 294) Marina Warner, *Alone of all her sex*, Weidenfeld and Nicolson Ltd., London, 1976 (ristampato da Picador, London, 1990).



Albrecht Dürer, 1471-1528, *L'Annunciazione*, xilografia, c.1510.

di Maria senza perforare il suo imene. Inoltre *“Lei concepì senza godimento e per questo partorì senza dolore”*. Maria, specchio del divino, è un vetro che permette di vedere attraverso di esso senza distorsione. Un altro stratagemma comune usato dai pittori per mettere in risalto il concepimento verginale di Maria fu l'uso di sottili linee dorate che scendono direttamente da Dio, o dalla bocca del divino messaggero e dirette all'orecchio o al ventre della Vergine. Questi raggi simbolici rappresentano la nozione di *“conceptio per aurem”*. Le parole pronunciate dall'angelo e ascoltate da Maria, attuano il concepimento divino.

Per rimarcare l'importanza e l'effetto delle parole dell'angelo, Sant'Epifanio (438-496) traccia un'evocativa analogia con l'Antico Testamento: *“Al principio il serpente riempì di veleno, dall'orecchio, il corpo di Eva. Ora Maria, dall'orecchio, ha ricevuto l'eterna beatitudine”*.

Il grande poeta irlandese, W.B. Yeats (1865-1939) immaginò questo momento nel suo poema *“La Madre di Dio”*:

*Triplice sgomento dell'amore:
un bagliore di fiamma nel cavo di un orecchio,
ali che battono in giro per la stanza;
sgomento d'ogni sgomento,
recare i cieli nel mio grembo.*

A Firenze, alla fine del Quattrocento, Savonarola (1452-1498) lamentava amaramente il fatto che i pittori del suo tempo usassero prostitute come modelle per la Vergine e le mancassero di rispetto, vestendola con abiti inadeguati al suo stato. La metamorfosi della Vergine che diviene sempre più donna sicura della sua posizione nel tardo Rinascimento, è accompagnata da un notevole cambiamento anche nella

rappresentazione di Gabriele, che da angelo etereo, diviene un fascinoso e vigoroso giovane.

C'è un commento di Leonardo (1452-1519) su di un'Annunciazione di un suo collega-rivale, Sandro Botticelli (1445-1510): "*... come io vidi a' questi giorni un angelo, che pareva nel suo annuntiare che volessi cacciare la nostra donna de la sua camera con movimenti che dimostravano tanta d'ingiuria quanto far si potessi a un vilissimo nimico, e la nostra donna pareva che si volesse come disperata gittarsi giù duna finestra si che siati a' memoria di no' cader in tali difetti.*"⁶

Nell'Annunciazione di Leonardo la giovane Vergine, che si ritraeva timorosa di fronte alla divina apparizione viene sostituita da una più fiduciosa e solenne Maria. Nell'Annuncio leonardesco c'è una quiete maestosa che parla della nuova condizione di Maria: più sicura di sé, più nobile, ma anche più statica e meno vulnerabile.

⁶ Baxandall, edn 1985, p. 165.



Günther Zainer, *L'Annunciazione*, 1473, particolare

LO SPIRITO SANTO

Gli uccelli nell'antichità erano spesso associati alla spiritualità. La colomba era il simbolo di Afrodite, la dea dell'amore. Nell'Antico Testamento tocca a una colomba portare un ramoscello d'ulivo a Noè dopo il primo volo fuori dall'arca. Nelle rappresentazioni dell'Annunciazione talvolta questo volatile porta un rametto d'ulivo nel becco, simbolo dell'inizio di una nuova vita. Nel Nuovo Testamento Luca non parla della presenza di un uccello al momento dell'Annuncio, ma Marco ci dice che una colomba discese sul capo di Gesù al momento del suo battesimo.

Dal XII secolo la colomba divenne il simbolo abituale con cui i pittori rappresentavano lo Spirito Santo e il mistero dell'incarnazione. A volte muovendosi lungo raggi di luce direzionati allo spazio occupato da Maria, altrimenti librando in posizione innaturale, al centro della scena.

Un bassorilievo nella cattedrale di Bamberg mostra un'Annunciazione in cui la colomba scende con un libro nel becco.

I movimenti e la postura della colomba cambiarono nel tempo riflettendo la posizione della Chiesa sulla reale natura di Gesù. Tertulliano, eloquente scrittore cristiano del III secolo, sosteneva che *"l'intero frutto è già presente nel seme"*. Nel quarto secolo cominciò un dibattito, che si concluse solo nell'ottavo secolo, al termine del quale si stabilì che il Bambino, essendo già perfettamente formato nel seme, fu trasportato dallo Spirito Santo, perfettamente formato, e inserito nel ventre di Maria per essere lì nutrito, piuttosto che per farlo crescere nel grembo della madre.⁷

⁷ Warner, *op. cit.*, p. 38.

Questa credenza fu illustrata dagli artisti con l'introduzione di un bambinello nudo che, a volte, tiene una piccola croce sulla spalla. Il bambino è portato da una colomba o viaggia lungo raggi di luce verso il corpo di Maria. A volte Dio stesso sostiene il bambino.

Nel quindicesimo secolo, per riflettere il nuovo status sia di Maria sia di Gesù, queste rappresentazioni vennero respinte da molti teologi.

Sant'Antonino, vescovo di Firenze nel 1459, criticò i pittori di alcune Annunciazioni: *“I pittori devono sentirsi in colpa quando dipingono cose contrarie alla nostra fede – quando rappresentano... nell'Annunciazione, un bambino già ben formato, Gesù, essendo inviato nel grembo di Maria, come se il corpo che egli assunse non fosse dello stesso corpo di Maria”*.⁸

Infine, nel XVIII secolo tali rappresentazioni del bambinello vennero condannate *ex-cathedra* dal papa Benedetto XIV.

⁸ Baxandall, *op. cit.*, p. 43.



Albrecht Durer 1471-1528, *Annunciazione*, Xilografia, c. 1503, particolare.

LA STANZA DA LETTO

Lo spazio in cui l'Annunciazione viene rappresentata ha ricevuto un attentissimo e originale studio da parte di Daniel Arasse (1944-2003). La tesi dello studioso francese è che tra il Trecento e il Cinquecento è esistita nella pittura italiana una particolare affinità tra Annunciazione e prospettiva.

“Se l'Annunciazione in quanto porta con sé l'evento dell'incarnazione, è il momento in cui l'Incommensurabile entra nella misura, in che modo ha potuto la prospettiva, “forma simbolica” di un mondo commensurabile, render visibile questo ingresso (latente) dell'Irrafigurabile nella figura?”

La risposta non può essere che positiva. Sicuramente ci sono stati pittori che hanno utilizzato la costruzione prospettica per raccontare l'avvento del divino nell'umano. Ma questa dettagliata analisi ci porterebbe lontano dallo scopo di questo testo.⁹

Qui è sufficiente dire che la maggior parte dei quadri raffiguranti l'Annunciazione ci presentano uno spazio che unisce un esterno e un interno. Maria è quasi sempre dentro, al coperto, protetta da un baldacchino o una piccola camera-cappella. Nelle rappresentazioni del XVI e XVII secolo l'ambiente sembra essere una camera da letto.

⁹ *Annunciation italienne. Une histoire de la perspective*, Paris, Editions Hazar, 1999. *L'Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*. Firenze, Usher, 2009.

La presenza di un letto risale alla seconda metà del XIV secolo. Lo si trova per la prima volta in un affresco a Treviso di Tommaso da Modena, datato 1360.

Sebbene sin dai primissimi testi apocrifi ci siano state ampie informazioni circa la presunta casa di Maria, e il luogo dove era avvenuto l'incontro angelico, questa conoscenza sembra non aver avuto alcun ruolo nella rappresentazione dell'Annunciazione.

Intorno al 1130 a Walsingham, in Inghilterra, fu costruita una replica esatta della casa di Maria a Nazareth. La cittadina divenne e rimase meta di un lucroso pellegrinaggio fino al 1538, quando Enrico VIII la fece radere al suolo e bruciò, a Londra, la statua della vergine del santuario.¹⁰

Sopra la 'vera' casa natale della Vergine, prima della fine del primo millennio, era stato eretto un piccolo tempio, probabilmente distrutto quando i musulmani riconquistarono la Terra Santa nel 1291.

Nello stesso anno, per salvare la casa dalle mani degli 'infedeli', si dice che la casa originale fosse stata portata via dagli angeli, prima a Tersat (Fiume) in Croazia, il 10 maggio del 1291, poi, per ragioni non esattamente chiare, in un posto vicino a Recanati nelle Marche, in Italia, il 10 dicembre del 1294 e infine a Loreto nel 1296, dove ancora oggi è possibile visitarla. Ma la storia della traslazione delle tre sacre pareti da parte degli angeli, originariamente appoggiate contro una roccia, ha svariate versioni.

"Il letto nuziale dove la parola si fece carne" – malgrado sia arrivato relativamente tardi nel bagaglio iconografico dei pittori – divenne una presenza costante nella rappresentazione dell'Annunciazione.

I presunti capi dell'abbigliamento di Maria, col tempo, vennero ricercati e desiderati come le più preziose reliquie della cristianità. Le chiese di Chartres ottennero la tunica portata da Maria al momento dell'annuncio. San Giovanni in Laterano e Santa Maria sopra Minerva, e tante altre chiese, sono depositarie dei suoi capelli.

A Poitou in Francia, in un borsellino di seta rossa, si possono ammirare ritagli delle unghie della Vergine.

¹⁰ M. Warner p. 295.

In anni recenti, grazie ad una studiosa americana, Susan Koslow, è stato ‘scoperto’ un nuovo simbolo usato dai pittori del nord Europa per rappresentare l’Incarnazione: “La tenda rigonfia”.

La foggia di una “tenda rigonfia”, simile ad un grembo, ad un abomaso o ad un sacco per il latte cagliato, per estensione divenne il simbolo dell’Incarnazione.

La Koslow data il primo esempio di “tenda rigonfia”, come simbolo dell’Incarnazione in un’Annunciazione, alla seconda decade del XV secolo. Pochi anni più tardi fu usato da Van Eyck nel “Ritratto degli Arnolfini” della National Gallery.¹¹

¹¹ Durante il XVI secolo, man mano che le circostanze culturali che avevano sostenuto l’ideazione della “tenda rigonfia” cambiarono, questa scomparve dal repertorio simbolico dei pittori. Il letto sospeso che aveva reso possibile questa iconografia fu sostituito nel corso dei secoli da un nuovo tipo d’arredo, il letto a baldacchino. Con il cambiamento, la “tenda rigonfia” divenne un segno di moda superata. Anche l’uso diffuso del tipo di simbolismo analogico che si era sviluppato così vigorosamente nel XV secolo era passato di moda.. Ora imperavano i sistemi simbolici d’ispirazione umanistica. Inoltre, le influenze italiane mutarono radicalmente lo stile pittorico nordico. Ma la fine definitiva arrivò con le nuove scoperte, da parte della scienza, sul funzionamento del corpo umano. Queste determinarono il superamento delle “analogie del formaggio” aristoteliche, parimenti alla teoria del concepimento di Aristotele, rendendo così obsoleto l’uso di questo simbolo. “The curtain sack: a newly discovered Incarnation motif in Roger van de Weyden’s columba Annunciation.” *Artibus et Historiae*, Vol.7 N 13 (1986), pp. 9-33.



Crispin van den Broeck, 1524-1601, *Annunciazione*, bulino, stato unico, particolare.

IL GIGLIO, IL VASO E IL GIARDINO

Il vaso è uno dei primi simboli dell'Annunciazione. La sua origine è probabilmente da ricercarsi nell'Antico Testamento. Mosè e Aronne raccolgono la manna con un vaso-cesto e il miracolo della manna era considerato un'allegoria anticipatrice della nascita di Gesù. Maria diventa il vaso-cesto.

In alcune tra le primissime rappresentazioni, Maria depone un rotolo di filo cremisi per il velo del Tempio in un vaso-cesto.

Il vaso ha un duplice simbolismo. Da un lato è collegato allo specifico fiore che contiene, dall'altro al materiale con cui è fatto. Il vaso di vetro in primo piano nell'Annunciazione di Filippino Lippi della Frick Collection, è vuoto, probabilmente in attesa d'essere riempito dai gigli fallici portati dall'angelo.

Col passare del tempo i fiori svolsero un ruolo simbolico sempre più importante e complesso nella rappresentazione della visita angelica a Maria. Il giglio, simbolo di purezza, sostituisce il caduceo, simbolo di potere. Già all'inizio della metà del XIII secolo troviamo annunciazioni con vasi di fiori diversi. Il vaso può contenere una violetta, fiore modesto ma pieno di grazia e con valore medicinale, ristoratore, come la Vergine. Oppure una rosa rossa per Cristo, o il garofano (e i suoi chiodi di garofano) che ci ricordano la passione del Redentore.

In alcune composizioni invece del vaso di fiori, ci troviamo davanti un giardino, visto

attraverso una finestra o una porta, come nella predella di Domenico Veneziano. Un *hortus conclusus*, un giardino murato con un'uscita socchiusa simboleggiante la verginità di Maria.¹² “Un giardino recintato è mia sorella, la mia sposa; una sorgente nascosta, una fontana sigillata”. La Vergine stessa, ci suggerisce l'immagine, è come un *hortus conclusus*.

Nel giardino poteva esserci una sorgente d'acqua, ad evocare il figlio: Gesù, come acqua, passò attraverso Maria.

12 Verginità, sebbene questa volta per la ragione opposta – dato che l'acqua in questo caso non passò attraverso un colino. Una vestale romana, Tuccia, la cui castità era stata messa in dubbio, dimostrò la sua verginità portando un colino pieno d'acqua dal fiume Tevere al Tempio di Vesta, senza perdere un goccio d'acqua. C'è un interessante e inusuale dipinto di G.B. Moroni alla National Gallery di Londra che rappresenta Tuccia con in mano il miracoloso setaccio-colino.



Federico Barocci, *L'Annunciazione*, particolare.

IL GATTO

La splendida Annunciazione di Lorenzo Lotto, dipinta nel 1534, oggi a Recanati, contiene un gatto spaventato che balza per aria e scappa alla vista dell'apparizione angelica. Vera Conturbatio felina.

Durante la mia non sistematica ricerca sull'Annunciazione, mi imbattei in un articolo, nel web, dal titolo, "Il gatto e l'angelo dell'Annunciazione". In questo testo si elencavano i molti artisti che avevano introdotto un gatto nelle loro annunciazioni: Federico Barocci, Anton Mengs, Jan de Beer, Luca Giordano e altri. L'autore dell'articolo attribuiva un valore simbolico alla presenza del gatto, presenza che trascendeva il naturalismo domestico che potrebbe spiegare la presenza del gatto nell'incisione di Barocci. Ma l'aspetto più interessante dell'articolo era l'aver identificato, nella pala d'altare di Beato Angelico del 1434 a Cortona, il primo gatto dipinto in un'Annunciazione. Felice di questa scoperta attendevo con trepidazione il momento di poterla visitare.

Durante la mia estate italiana, un giorno portai i miei due figli, recalcitranti, a fare omaggio alla pala del buon frate domenicano e al primo gatto nella storia dell'Annunciazione. Dopo circa tre ore di viaggio, raggiungemmo la destinazione, il Museo Diocesano di Cortona.

Di fronte alla pala d'altare, magnificamente restaurata, da soli, in una sacra quiete, cominciai a bisbigliare ai miei ragazzi la storia della Vergine e dell'Angelo, dall'inizio, cercando nel frattempo – con la coda dell'occhio – la presenza del gatto. Parlai loro del ciclo della Redenzione, che spiegava la presenza in alto a sinistra di Adamo ed Eva cacciati dal giardino dell'Eden. Gli feci notare il filatterio, parlai loro di Giuseppe, Maria e molte altre cose, aspettando di individuare il famoso primo gatto, che, avevo deciso, sarebbe stato il climax del mio racconto e il motivo per cui li avevo trascinati fino a Cortona. Ma per quanto scrutinassi la superficie dell'immagine, non riuscivo ad identificare l'animale. Non fidandomi della mia vista, alla fine chiesi ai loro

giovani occhi di cercarlo: niente, non si trovava il gatto. Come era possibile? L'autore dell'articolo aveva identificato un gatto nell'angolo basso a destra della composizione e aveva scritto che la sua presenza simbolizzava la nostra consapevolezza dormiente, mentre l'angelo rappresentava l'immagine del nostro risveglio. Aveva ipotizzato che l'angelo e il gatto rappresentassero il lato angelico e animale della nostra anima. E che un gatto non è così selvatico da essere un nemico, né così addomesticato da essere privato di ogni libertà. Tutte valide e sofisticate argomentazioni legate alla presenza di un gatto in un'Annunciazione. Peccato che il nostro autore, sicuramente basandosi su di una piccola riproduzione della meravigliosa pala del Beato Angelico, avesse scambiato una semplice ombra per un gatto e a questa avesse attribuito i più arcani simboli, invano.

PERCHÉ DIPINGO ANNUNCIAZIONI

Non riesco a dipingere un cielo o una situazione celeste o terrena, se non sono emotivamente o intellettualmente coinvolto con essa. E peraltro non mi è sempre chiaro per quale processo quel “qualcosa” assume la necessaria valenza emotiva e simbolica perché io voglia e possa dipingerlo. Il mio rapporto con un tema nasce e cresce nella luce fioca di una comprensione parziale. Il mio interesse nell’Annunciazione si è sviluppato in questo tipo di penombra. Considero il significato vero di questa storia il mistero dell’Incarnazione, la possibilità di fondere un valore estetico-spirituale alla materia. È per me questa un’irresistibile metafora dell’attività del pittore.

La complessa relazione tra anima e corpo, materia e spirito, che quotidianamente si avvera nel mondo cristiano con la celebrazione del mistero dell’Eucaristia, si sviluppò in un lungo arco di tempo. La rappresentazione dei misteri, delle promesse e delle contraddizioni della fede cristiana fu per molti teologi e artisti, materia di studio e di lavoro per secoli, certo fino al XVII secolo. Era quello che la committenza richiedeva e su cui rifletteva e discuteva con violenta passione. Nei due secoli a seguire queste preoccupazioni, questi misteri, trovarono un nuovo contesto, si allontanarono dalle sacre scritture, e la ricerca del divino cominciò a guardare alla natura e ai suoi fenomeni. Oggi il senso del sacro, in un mondo laicizzato, sembra essersi trasferito all’interno dei nostri edifici pubblici destinati alla cultura. I nuovi grandi musei sono concepiti e costruiti per somigliare alle meravigliose cattedrali medioevali. Varcata la soglia di questi edifici ci troviamo davanti a giganteschi e intimidatori spazi vuoti, la nostra umanità perde vigore, e ci sentiamo piccoli e insignificanti, come forse si sentivano i nostri antenati dentro Chartres o Nôtre Dame.

Eppure le nostre vite non sono piccole e insignificanti. Al contrario. Moltissimi aspetti della nostra esistenza evocano e possono rapportarsi direttamente a tante narrazioni bibliche. Non necessariamente alle maestose pale d’altare, ma certamente alle storie delle umili predelle. Nell’intimità dei loro spazi ridotti, è facile riconoscere le nostre vicissitudini e i nostri sforzi di comprensione e di sopravvivenza. Personalmente trovo in esse anche le basi per una visione laica del mondo. L’analogia che la pittura, come la giovane Maria, possa diventare il punto d’incontro, la fusione tra la materia e lo spirito, che una tela tesa e la scena in essa rappresentata possano rendere possibile un’unione ipostatica, è una nozione che mi seduce e nutre la mia immaginazione. L’Arte, come Maria, è l’arcobaleno che collega la terra e il cielo, la materia e il divino. In un attimo Maria vide e visse interamente questa condizione. Come noi, non ebbe

scelta e la accettò come una benedizione. Passato, presente e futuro si unirono per dar vita ad un tutt'uno armonico. Nello stesso istante vide l'alba e il tramonto, le cause e gli effetti della nostra esistenza.

L'intensità di queste esperienze può essere restituita solo indirettamente, attraverso una metafora, perché non è raggiungibile in qualsiasi altro modo. Mi piace pensare alle nostre vite come ad una sequenza di annunciazioni, dove ogni buona notizia che ci rasserena e ci spinge in avanti, contiene anche il seme della sua negazione. Il liquido amniotico, prima che un bambino venga alla luce, contiene già le prime cellule morte, e sono queste che determinano la nostra crescita e le nostre esistenze.

Il ciclo della condizione umana, del nascere, vivere e morire è un'immagine possente, il cerchio di un eterno ritorno, di cui l'Annunciazione è una delle rappresentazioni più poetiche.



Lino Mannocci, *Isola dell'Annunciazione*, 1996, olio su tela, cm 30 x 40.

Disse figuris istis Coniunctum anſ^m dem veteris Testamenti. Lucis anſ^m i. lapidat

Hic annunciat conceptio & sanctificatio eius in utero
Da wirt verkündet wie Christus empfangen ward im
mütter leib.



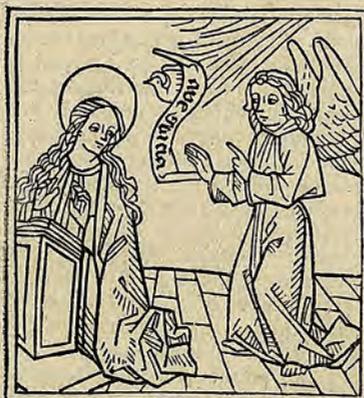
Capitulum Tertium.

Quoniam modum nostre redemptionis scire
desideramus. Primo de annunciatōne marie
incipiamus. Cum enim ventura erat beata xpi
incarnatio. Necessarium fuit in primo ut daretur
matris sue generatio. Quod ut facilius & lucidius intel-
ligatur. Vna parabola siue similitudo primo audi-
at. Homo quidam ab hierusalem in hiericho descen-
debat. Et in desertum veniens in latrones cecidebat.
Qui eum spoliauerunt & vulnerauerunt. Et semiviuū
relinquentes abierunt. Videntes autē sacerdos & leui-
ta ipm pertransibant. Qui vulnera ipsius sanare nequi-
bant. Tandem samaritanus quodam ille appropinquabat. Et
misericordia motus vulnera eius sanabat. Et nisi sa-
maritanus ille aduenisset. Nunquam sanatus ille
sanatus fuisset. In hac parabola genus humanum siue
homo designatur. Qui de paradiso voluptatis in hunc desertum
eiciebatur. Qui spoliatus est bonis & gratia sibi a deo datis
Et vulneratus est vulnere peccati & mortalitatis. Qui

1. Annunciazione, xilografia colorata a mano, coeva,
stampata da Gunter Zainer, Asburgo 1473, da *Speculum humane salvationis cum speculo S. Mariæ Virginis*.

et tunc illam ciuitatem cuius perpetuus introiret Tunc nicho-
inde ascendens in loco p quem ascendit se restitutum inuenit et
omnia omnibus que sibi contigerant narrans post triginta di-
es in domo feliciter requieuit

De anunciatione dom. nica



Anunciatio
dominica
dicitur quia
tali die ab angelo ad-
uentus filij dei in car-
nem fuit annunciatus
Congruum enim fuit
ut incarnationem pre-
cederet angelica an-
nunciatio triplici ratione Pri-
mo ratione ordinis cono-
tandi ut scilicet ordo re-
parationis responderet
ordini peccationis
Unde sicut dyabolus
temptauit mulierem ut
eam pertraheret ad

dubitationem et per dubitationem ad consensum et per consen-
sum ad lapsum sic angelus nunciauit virgini ut nunciando ex-
citaret ad fidem et per fidem ad consensum et per consensum ad con-
cipiendum dei filium Secundo ratione ministerij angelici quia enim an-
gelus est dei minister et suus et beata virgo electa erat ut esset
dei mater congruum est ministerium domini famulari conueniens
fuit ut beate virgini annunciatio per angelum fieret Tercio ratione lap-
sus angelici reparandi Quia enim in carnatione non tantum faciebat
ad reparationem humani lapsus sed etiam ad reparationem ruine angelice
ideo angeli non debuerunt excludi unde sicut sexus mulieris non exclu-
ditur a cognitione misterij incarnationis resurrectionis Sic etiam ne
angelicus nuncius Immo deus utrumque angelo mediante nunci-
at mulieri scilicet incarnationem virgini marie et resurrectionem
magdalene Cum ergo virgo beata a tercio anno etatis sue usque
ad quartumdecimum annum in templo cum alijs virginibus extitisset a
votum seruanda castitate emisisset nisi deus aliter disponeret eam
ioseph desponsauit domino reuelante et ioseph virga frondente sicut
in historia de natiuitate beate virginis plenius continetur et iherosolima
unde ortus erat necessaria nuptijs paraturus iuuuere In pa vero
natareth in domum pentum redijt natareth interpretatur flos



Don der enphachong spi


 S ist v̄gesent der engel gabriel von gott zu der
 iūkfrowe maria. Wie wol alle wort diß ewā-
 gelis wol syend haimlicher misery gailtlicher v̄-
 legong. so syend doch die sechs wort die die iūk-
 frow sprach in ir verwilgong zu dem engel vnussprechenti-
 che tugend der iūkfrowe bedütten. Im ersten wort als
 sprach. Niem war. verstand ir schnelle korañkait. In der
 anderen als si sprach. Ain dienerin. verstand ir ware dem-
 ſkait. Im drittenn. Des herren. verstand ir vnuermalge
 iūnkfrölichhait. Im vierden. Wir. verstand ain sichere ho-
 nong. Im fünfften. Geschech. verstand inbrünstige liebe. In
 im sechßten. sprach dinem wort. verstand ieren andechtige

3. Annunciazione, xilografia colorata a mano, coeva, stampata da Johannes Zainer a Ulm nel 1482.
Hain 2146, Schreiber 3722.

Von vnser lieben frawen

Schwester sun heren Otten schyber gen Rom
mit erlamer gefellschafft nach dem heyltun.
vnd da sy zu dem babst kamen. Da gieng er
heymlich in d' nacht mit in zu sant Quirinus
grab. Da was er vierhundert vij achtzehē iar
gelegen. vnd w3 democh vnuerwesen. vñ w3
als frisch sam er erst tod wer. Da nam d' babst
den heyligen leychna selber auß dē grab. vnd
legte in in ein vof vñ versigete d3 mit seinē in-
sigel. vnd sprach zu in. ir sult ein fremde strof
faren d3 mein insigel nyemant zerbrech. wan
die Römer lassen den heyligen leychnam gar
vngern von in. Da suren sy einē fremden weg
mit grossen freuden vnd furen auff einen ho-
hen berck. Da hetten ir etlich zeul getruncken
vñ sprache zu einand. warum hat vns d' babst
geboren d3 wir sein insigel mit zerbrochen. w3
mag es vns geschaden. er ist democh sicher
in sepdine tücher gemacht. vnd wolte d3 tuch
in dem sarch auff heben. Wehr da schlug ein
grof sewer herauf vnd erddtet sy all. vñ da
die andern gesellen das hortē. Da erwachte sy
vnd funden des babst insigel gantz. vnd war-
den ir gesellen all wider lebendig. wan d' heyl-
lig Quirinus wolt mit d3 yemat keyn langer
schad bey seiner gegenwertigeyt geschehe.
Dauon et rücket sy got durch den heylige sant
Quirini. ¶ Daruach geschah ei grof wund
zerechen als sy benachte vnd wegen. Da satzte
sic den sarch auff d3 erdrich vnd sungen vnd
beteten sy nacht da bey. vñ zubandē entspraag
ein bauß auß dē erdrich vnd dem sarch dand
würde vil mēsche gefundt dy darauff truncke.
Des morgens frü da suren sy furbaß. vñ da

sy nahten zu d' stat kamen da zog d3 volck mit
grossen freuden gegen in vnd mit lobgesang
vñ brachten in in die kirchen Saluatoris mit
grosser andacht. d3 w3 an vnser liebe frawen
tag zu lechimesp. vnd sy fusten hetten drey
bischoff vnd vil geysllicher leut dar bracht. dy
weychten sy kirche in d' ere d' heylige zwelfff
poten sant Peter vnd sant Pauls. vñ vmbien-
gen sy mit schönen tebichen. vñ trugen da den
heylige leychna sant Quirini mit grosser an-
dacht daren vnd mit einer grossen vñ erliche
procession. vnd bestatten in mit grossen eren
vnd andacht. vnd legten in in ein gebanck
grab das w3 mit keynen gepflastert. vnd da
sie d3 geweycht vnd gesegnet hette da hub in
ein bischoff an ciner seytē. vñ an der andern
seytē hub in ein seliger biesler der hieß Keyn-
pertus. vnd da sy in nun in den sarch wolte se-
gen da viel hē biesler seines leychnams ein
teyl in die hand d3 was democh als frisch vij
als nah von dem blut als ob er erst des selben
tags tod wer. Da sy das sahen da erschrocken
sic gar sere. vnd namen das stuck vnd legten
es auch mit andacht in den sarch. Es hat vn-
ser herr den heyligen merretē grofliche nach
seinem tod erhöht. vñ hat sein heylighey mit
grossen zerechen geöffnet d3 ir zu vil zuschrey-
ben wer vnd zefagen. ¶ In dem driten vñ driten heyl-
liger Quirine vnd dem grosse marter. d3 du
vns vñ got auch erwerest d3 ewig lebe. Amen

Von vnser lieben frawen
vñ verkündung.



4. Annunciazione, xilografia colorata a mano, coeva, stampata da Anton Koberger, Norimberga 1488, da "Pasional oder Leben der Heiligen." Hain 9981, Schreiber 4313.

Das · clxxxiii · blat

ettlich von dem tod vnd die ereten in
 durch die grossen zeychen die er zu
 Rom het getan ¶ Eins mals bey
 der nacht vnder wegen do setzten
 sy den sarch auff das ertrich, vñ be-
 ten vñ sungen dienacht darbey, zu
 hand do sloß ein pum auf de erd-
 trich vnder den sarch, waruò wur-
 den vil mensche gesund die darauf
 truncken, des morgens frö suren sy
 fürbas, vñ do sy nahent zu der stat
 kamen, do kam das volck mit freu-
 den gegen in mit lobgesange, vnd
 brachten in in die kirchen saluato-
 ris mit grosser andacht, das was
 an vnser frauen tage zu liechtmes
 vñ die fürsten hetten drey bischoff,
 vnd vil geyslicher leüt dar bracht,
 die weihten die kirchen in deder
 hilige zwölffboten sant peters vñ
 sant Pauls, vñ vmbheng sy mit sch-
 önen teichen, vñ trügen darnach
 den heylig leichnā sant quirin mit
 grosser andacht darein, mit einer
 schönen proces, vnd besteten in do
 mit grosser würdigkeit zu der erde
 vñ legten in in ein gehawen grab
 das was mit steinen gepflasteret,
 vñ do sy das grab gesegnet vñ ge-
 weiht hette, do hüb in ein bischoff
 an einer seyten, vnd an der andern
 seyten hüb in ein seliger püester der
 hieß rempertus, vñ do sy in in den
 sarch wolte legen do viel dem pü-
 ester seins leichnams ein teyle in sein
 hand, das was democht so frisch
 vnd so nas von dem blüt als ob er
 erst tod wär, Do aber sy das sahē,
 do erschracken sy gar ser vnd name

das stück vnd legten es auch mit
 andacht in den sarch, Es hatt der
 allmechtig gott den heyligen mar-
 terer gröflich nach seinem tod erhö-
 het, vñ hat auch sein heyligeyt
 mit grossen zeichen geoffenbaret
 das jr zu vil zeschreiben vñ zusagen
 wär ¶ Nun bitten wir dich heyliger
 Quirine durch dein grosse marter
 das du vns vñ got erwerbest die
 ewigen freuden Amen.

¶ Von vnser lieben frau-
 wen verkündung.



¶ Do nun die zeyt kam, dz die vrie-
 dig junckfraw maria bey den fünf-
 jaren was do wolt man jr ein mā
 haben geben nach den juden gewon-
 heyt, do sprach sy, ich hab noch bis
 her mein keüscheyt behaltē, vñ hab
 got gelobt ich wöll sy behalten die
 weil ich leb, do sprach ein püester es
 ist geschübē, was man gott gelobt
 das soll man halten vñ soll das

¶ ij



Auch merckē wie d'heilig erengel sāt Ca
 briel vō got gesant ward zū maria d'ūck
 stawe vñ wie lieplich er s' grüßt vñ mit
 ir redt vñ s' in postschafft warb vñ ir k'ndt
 thet d'z s' in magtums weis solt schwanger werden
 vñ gebere d' k'ning aller k'ning vñ solt empfachē got
 irē schöpffer. Auch schaw vñ merck d' j'f'raulichē thro

h

Die funffundzwentzigst figur zum andern mal



7. *Annunciazione*, xilografia stampata da Anton Koberger a Norimberga, 1491, da Stephan Fridolin "Schatzbehalter oder Schrein der wahren Reichtumer des Heils und der ewigen Seeligkeit."



8. *Annunciazione*, xilografia stampata da Anton Koberger in Norimberga nel 1491.



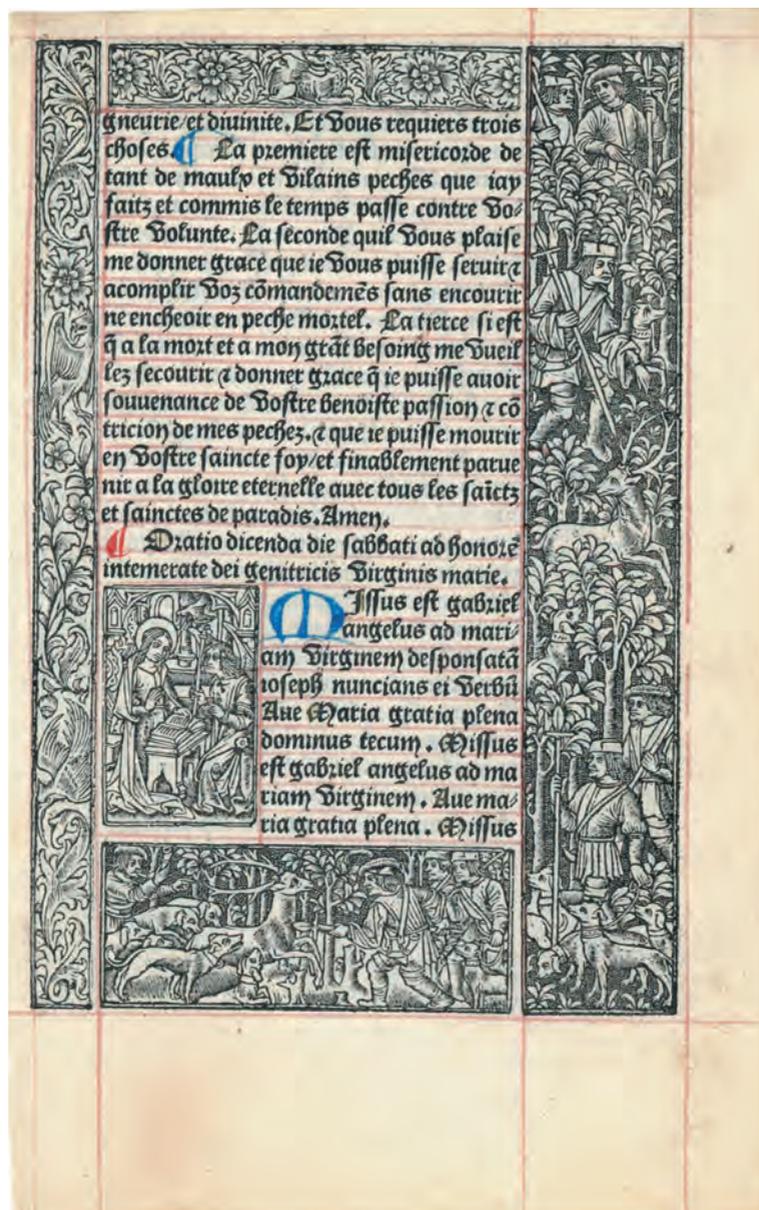
9. Annunciazione da *Libro delle ore*, bulino miniato, Parigi, 1500, su pergamena.



10. Annunciazione, *Libro delle ore*, bulino miniato, c. 1500.



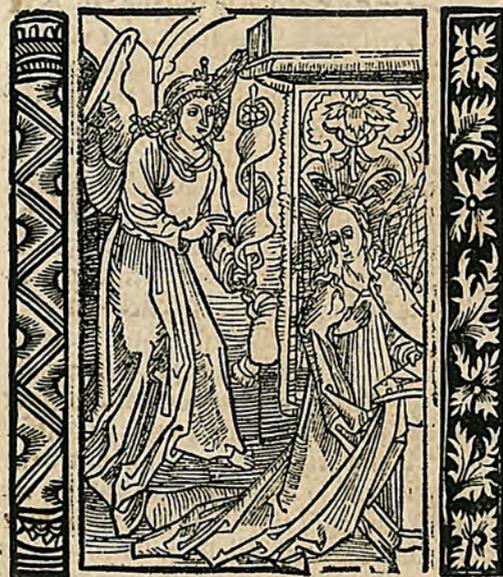
11. Annunciazione da *Libro delle ore*, bulino miniato, c. 1500, su pergamena.



12. Annunciazione da *Libro delle ore* di Simon Vostre, Parigi 1500.

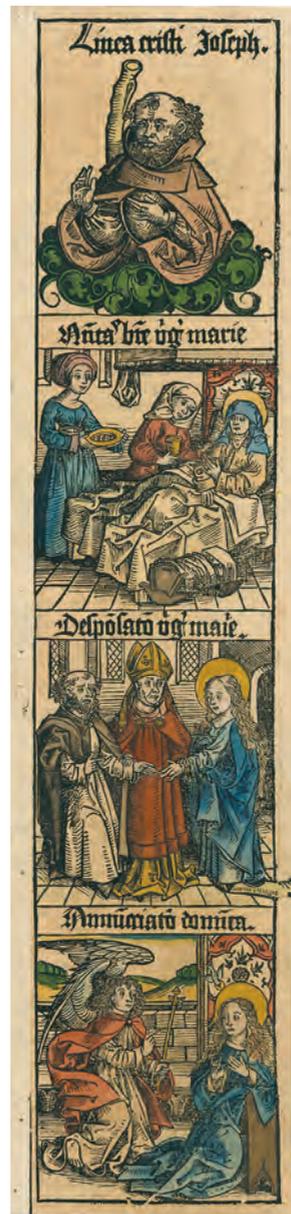


13. Albrecht Durer 1471-1528, *Annunciazione*, Xilografia, c. 1503.



CDie nachfolgend die siben
zeit von vnser liebe frauē
wie sie babft Urban
der ander vffge
satz hat zu
sprechē.

A. Dürer!



15. Michael Wolgemut, 1434-1519, *Annunciazione*, xilografia colorata a mano, coeva, con altre tre immagini votive.



16. Albrecht Altdorfer, c.1480-1538, *Annunciazione*, xilografia.



¶ Mars a. xxxi. iours. Et la lune. xxx.
 ¶ Marti? hūores gignit Martosq; dolores
 Sume cibū pure cocturas si placet bre
 Balnea sūt sana sed que superflua vana
 Vena nec abbedā nec potio sit tribuedā.

R m̄ d̄m̄ p̄p̄ d̄m̄ d̄ p̄ī īm̄
 e d̄m̄ o
 f p̄ d̄ i
 g
 d̄ d̄ d̄m̄ p̄p̄ p̄
 b
 c p̄m̄ o p̄n̄
 d̄ n̄ īp̄ l̄d̄i
 e
 f p̄ . d̄ p̄p̄
 g p̄m̄ n̄ p̄ d̄i
 d̄ d̄ d̄i p̄ d̄
 b d̄ n̄ b̄ i
 c
 d̄ p̄ d̄ i p̄p̄ p̄m̄
 e īm̄ p̄ d̄m̄ p̄p̄ p̄m̄
 f p̄ n̄ p̄ p̄p̄ p̄m̄
 g
 d̄ i d̄ d̄m̄ p̄p̄
 b̄ īp̄ o l̄m̄
 c
 d̄ p̄ n̄ d̄m̄ īm̄
 e
 f d̄i i d̄m̄
 g
 d̄ īm̄ īm̄ d̄i
 d̄ īm̄ p̄ l̄d̄m̄
 p̄i d̄ p̄p̄ d̄m̄
 p̄i d̄m̄ p̄l̄p̄
 e p̄i i p̄ d̄
 f d̄m̄ o p̄ d̄

Saint albin confesseur.
 Plusieurs martirs
 Saint martin martir.
 Saint gap martyr
 Saint eusebe martyr.
 Saint iulien euesque.
 Saint thomas daquin.
 Saint actian martyr
 Quarante martyrs.
 Saint gorgon martyr
 Saint constantin confesseur
 Saint gregoire pape.
 Sainte eustrase
 Saint pierre le martyr.
 Saint longin martyr
 Saint patrice confesseur
 Sainte geltrude
 Saint alexandre confesseur.
 Saint ieshan confesseur.
 Saint vulfran confesseur.
 Saint benoist abbe
 Saint affrodise confesseur
 Saint theodore prestre
 Saint agapite martyr
 Annunciation nostre dame
 S. montan martyr.
 Saint ieshan hermite.
 S. goutran roy.
 Saint eustace abbe.
 Saint regule confesseur.
 Sainte sabine virge



17. Anonimo, Annunciazione, XVI secolo, xilografia delle festività del mese di marzo.

uant lan quatorziesme de Auguste. ¶ Lan .xxxix. le dit Tybere assaiuie les Germains et Allemans de quez il amena quatre cens mille prisonniers. Ceste guerre fut tresgrande et redoubtee des Romains durant l'espace de trois ans. Et comme recite Suetonius ne fut iamais a Rome guerre la plus terrible apres la bataille punique. Lors eut Heso charge d'aller contre les Daandes/lesqueles il subuigna et puis retourna en la cite de Lyon a Cesar. ¶ En ce mesme an l'ange amonca a zacharie la generation de saint Jeshu dont est faicte mention ou premier de saint Luc. C'estuy zacharie estoit eueque de la sye et non pas simple prestre/comme te smoignent saint Augustin/ Bede et Durgenis. Toutefois de Lyra est d'opinion opposite. Ceste amonciation fut faicte le dixiesme iour de septembre en la feste de purification et purgation/ de laquelle feste parle le .xxviii. chapitre du nombre. Et lors estoit tout le peuple es allées et poiches du temple priant pour la redemption de ysael. ¶ Lan quarantesme Octouian fist nombrer les habitateurs de Rome de quez il trouua en somme cent .xxxvi. mille et .xxxvii. ¶ Item Quintilius Varius se portant orgueilleusement contre ses subiectz fut par les Germains & Allemans avec trois legions de hommes du tout destruit/ dont Auguste fut si dolent que aucunes fois frappaie et heritoit sa teste contre le mur en disant. Quintile/ pourquoy as tu ainsi destruit la chose publique. ¶ En cest an trespassa Laton non pas celluy qui se occist ou temps de Jules Cesar a estoit philosophe stoique. Item selon Josephus ou tierziesme liure des antiquitez/ quant Herode eut despendu tout son argent a congneut que son predecesseur Hircanus roy des Juifs auoit ouuert le tombeau de David ou il trouua trois mille talents/ se aduisa de aller de nuyt offrir que ceulx de la cite n'en sceussent riens. Il ne trouua point de pecunie/ mais precieus oremens a vauiscaulx dor et d'argent. Et come il voulut plus auant entrer a veoir les coffres ou repositoient les deux corps de David & de Salomon/ deux de ses atels lites et feruteurs furent subitement bruslez de feu procedant des parties interiores dudit lieu/ dont Herodes se enffit merueilleusement espouente.

¶ L'annunciation de la Vierge Marie.

Albert.



L'heure de l'annunciation.

¶ En ce mesme an et soiesme mois apres la conception de saint Jeshu baptiste/ fut apportee a la Vierge Marie la nouvelle de sa noble portee par l'archange Gabriel. Selon Albert teste annunciation fut deux mois apres ce quelle fut espousee a Joseph en la cite de hierusalem. C'estuy Gabriel ne fust point de la compagnie des cherubins ne seraphins/ mais des archanges come imitateur et messager des hauts et diuins misteres de quez dieu estoit l'onneur inclinant la volente de la sainte Vierge a telle operation. Le dit Gabriel vint a ladicte Vierge en espedung adolescent vestu de blanc & occupant la porte de la maison de la Vierge visiblement comme eust faict vne creature humaine. L'heure de sa venue estoit laube du iour/ come dit Albert/ ou le despre come dient les autres. Pour ceste cause en aucuns lieux est souue au despre l'ame maria et enz autres est souue le matin. Quant la Vierge se consentit elle dist. Ecce ancilla domini/ fiat michi secundum verbum tuum. C'est a dire/ ie suis chambriere de mon dieu & seigneur/ et pour ce soit faict selon ta parole et ainsi come tu le dis. Quant ces paroles furent finies/ resmoing Damascene/ incontinent vint le saint esprit en elle/ dont conceut le filz de dieu/ lequel fut forme corporellement du precieus sang de la tres humble Vierge.

¶ Sensuyt la uisitation/ cest assauiou que la tres sacree Vierge Marie alla uisiter sainte Elizabeth sa cousine germaine femme de zacharie & mere de saint Jeshu baptiste.



19. Lucas Cranach il vecchio, 1472-1553, *Annunciazione*, xilografia, 1548.



20. Anonimo, *Annunciazione*, xilografia, XVI secolo, rara rappresentazione del bambinello che entra nella scena con la croce sulle spalle.



21. Girolamo Francesco Maria Mazzola detto 'Parmigianino', 1503-1540, *L'Annunciata*, acquaforte, primo stato su due.



22. Maestro del Dado, c. 1512-1570, *Annunciazione*, da Michelangelo, da disegno di Marcello Veneti, dopo il 1540, bulino.



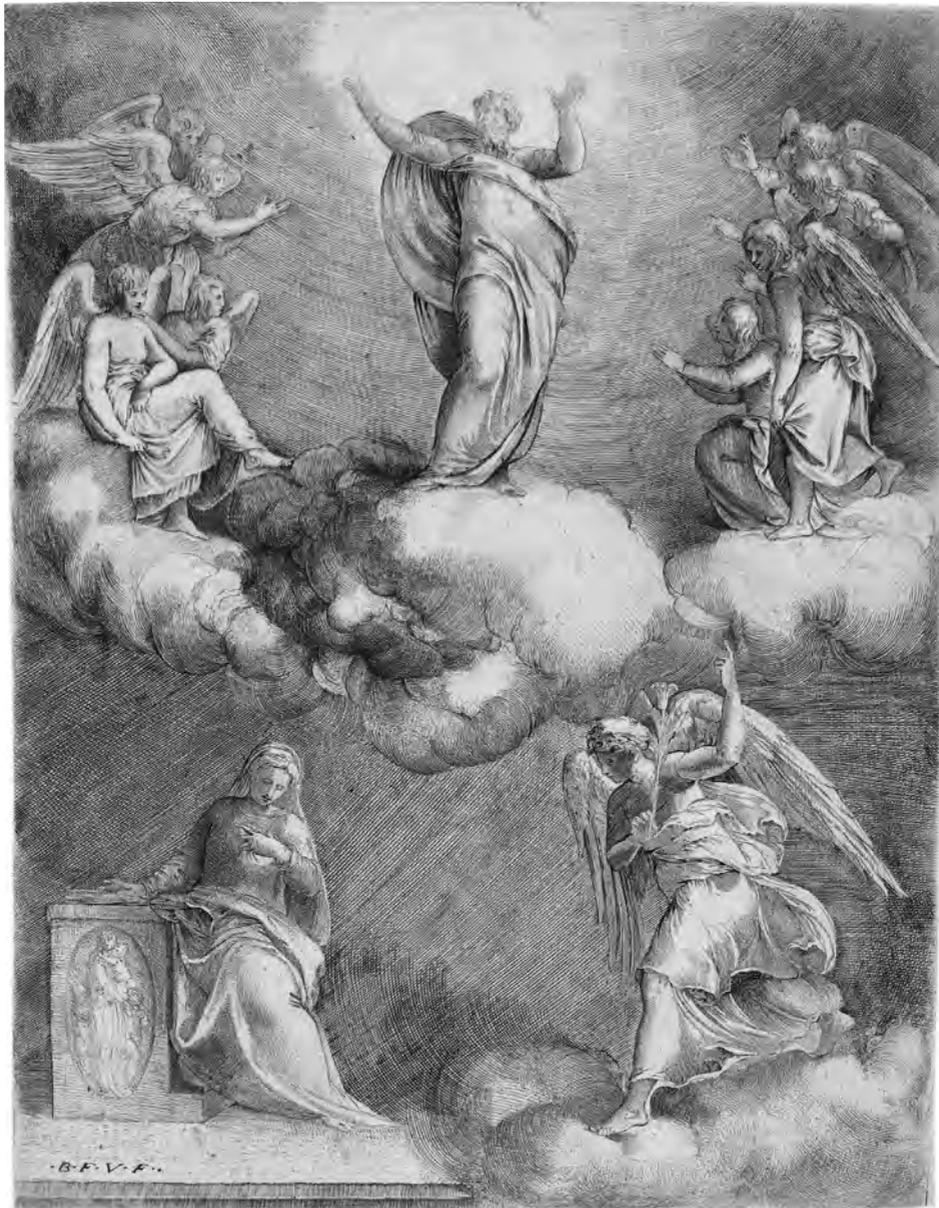
23. Crispin van den Broeck, 1524-1601, *Annunciazione*, bulino, stato unico, Holl. Serie "Vita della Vergine", 18/36.



24. Maarten van Heemskerck, 1498-1574, *Annunciazione* da Dick Volkertsz Coornehert, 1522-1590.



25. Nicolas Beatrizet, 1507-1573, *Annunciazione*, da Michelangelo, bulino.



26. Giovan Battista Franco, detto il Semolei, Udine 1498-Venezia 1561, *Annunciazione*,
acquaforte, B.VII, 121, unico stato.



28. Jan Sadeler, 1550-1600, *Annunciazione*, bulino, da M. de Vos, 1579.



29. Leonard Gaultier, 1561-1641, *Annunciazione*, bulino, 1576.



30. Anonimo del XVI secolo o Leonard Gualtier, *Annunciazione*, bulino.



31. Cornelis Cort, c. 1533-1578, *Annunciazione*, bulino, 1577, primo stato su tre.



Alloquitur Mariam Gabriel demissus Olympo, Virgo Deum paries summo dilecta Troas

32. Adrian Collaert, c. 1560-1618, *Annunciazione*, bulino, da Goltzius.



33. Jacques Callot, 1592-1635, *Annunciazione*, bulino.



34. Anonimo, *Annunciazione*, contenente le principali feste del mese di marzo.



35. Sebastien Bourdon, 1616-1671, *Annunciazione*, acquaforte.



36. Harmen Jansz Muller, c. 1539-1617, *L'Annunciazione*, c. 1566, bulino, da Maerten Van Heemskerck, 1498-1574.



37. Carlo Maratti o Maratta, 1645-1660, *Annunciazione*, acquaforte, secondo stato di due.



38. Bernard Picard, 1673-1733, *Annunciazione*, acquaforte e bulino, da Guido Reni.



39. Melchior Küssell, 1626-1684, *Annunciazione*, acquaforte da J. W. Baur.



40. Jean Jacques Lagrenee, 1739-1821, *Annunciazione*, acquaforte, da Rembrandt "Apparition d'un ange à une sainte femme" (Una rara rappresentazione dell'Annunciazione di Maria mentre raccoglie l'acqua al pozzo).



41. Jean Jacque Lagrenee, 1739-1821, *Annunciazione*, acquaforte.



42. Alessandro Mochetti, 1760-1812, *Annunciazione*, da "Nuova raccolta di 24 rami che rappresentano la vita di Maria ss. d'invenzione e di disegno di Poussin, fedelmente incisi da Mochetti".



43. Therese-Eleonore Lingee, *Annunciazione*, primo Ottocento, bulino da Raffaello.



44. M.Piquet, *Annunciazione*, primo Ottocento, bulino da Raffaello.

L'ANNUNCIAZIONE DI LINO MANNOCCI

Vittorio Sgarbi

Avevo lasciato Lino Mannocci al ciclo dell'Annunciazione, avevo lodato il coraggio della sua ricerca laica ai confini con il campo del religioso, la riproposizione di simbologie luministiche che rimandavano alla spiritualità mistica della civiltà medioevale. A pochi anni di distanza, ritrovo Mannocci con nuove suggestioni, nuove direzioni, nuovi soggetti archetipici, nuovi "paesaggi della memoria", nuove storie. Senza mai contraddirsi, senza mai ripetersi, Mannocci ha mantenuto ancora una volontà intensa di stupirsi e di stupire. Non stupori chiassosi, teatrali, estranei al suo modo meditativo d'intendere la pittura; al contrario, sono improvvisi momenti di candore, misteriose fascinazioni di un attimo, stati di sospensione cosmica in cui ci si imbatte per caso o per destino, tenere sorprese emotive dalle quali ci si lascia ammaliare senza porre resistenza. Non si tratta del nostro mondo terreno, anche quando ci sembra di potervi riconoscere angoli di Viareggio o della Versilia, bensì di una sublimazione ottenuta attraverso sofisticate operazioni di alchimia creativa (o sarebbe meglio dire ri-creativa).

È un mondo nuovo in cui tutto somiglia, ma è "altro", libero e autonomo da ogni referenza che non sia se stesso. Un mondo che risponde a un'altra natura, dove la varietà caotica e incontrollabile delle forme si riduce a essenze assolute, regolari, improntate a uno spirito di suprema geometria trascendentale. Un mondo dalla densità atmosferica straordinariamente complessa e imprevedibile, arie, arie sature di umori soffici e pulviscolari che svaniscono in colori dai toni perlacei, smorzati e sfumati. Mai nulla di superfluo, mai niente che non sia funzionale, mai presenza che non concorra pienamente alla perfezione del "tutto" compositivo. Un mondo che potrebbe apparire anche freddo, noioso, distante, ma non è così; al contrario, è un mondo che è fatto per comunicare, che ci attrae promettendoci visioni consolatorie e illuminanti, che ci invita a percorrerlo senza timore. È un mondo che si manifesta nella sua completa integrità attraverso gli stessi strumenti visivi che già si potevano riscontrare nel precedente ciclo dell'Annunciazione. In quella circostanza, Mannocci aveva inteso qual era il compito più nobile dell'arte, tanto più se religiosa: "... restituirci il senso del miracolo, dell'evento eccezionale e rivelatore". Il miracolo è la verità del mondo, ci dice Mannocci.

In lui la natura romantica, la natura grandiosa e inquietante di Caspar Friedrich, si è trasformata, si è liberata dall'ingombro di apparenze troppo sfuggenti e terrene, si è smaterializzata dalla sua caducità per assumere l'aura della più ispirata metafisica. È un adeguamento ai tempi attuali, lontanissimi dal concepire una religione della

natura come ancora si poteva fare nell'Ottocento; oggi ci si è intellettualizzati, ci si è allontanati dall'intendere l'esperienza diretta dei sensi come fonte di verità. Ma Mannocci continua ugualmente a perseguire l'intento romantico di conoscere da vicino lo spirito più autentico della natura. Riesce a coglierlo, a esplorarlo, a penetrarlo per analogia non nella natura reale bensì in quella parallela della sua pittura, nella magia di creazioni artistiche fatte di mente, di sensi, di cuore. E cogliendolo giunge non solo alla sua essenza filosofica, anche a quella lirica. Perché la verità delle cose, il loro miracolo, è la poesia.

Vittorio Sgarbi, *Piene di grazia, i volti della donna nell'arte*, Bompiani, 2011.



Lino Mannocci, *Isola con albero e annuncio*, 1993, olio su tela, cm 40 x 50.



Then the angel left her, 2009, monotipo, mm 201 x 221.



May it be to me as you have said, 2009, monotipo con collage d'inchostro, mm 201 x 221.



The power of the Most High will overshadow you, 2009, monotype, mm 200 x 220.



She who was said to be barren, 2009, monotipo, mm 201 x 221.

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 presenta la sua prima mostra a Milano alla Galleria 32. Due anni dopo espone per la prima volta in un museo, l'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 monotipi 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 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 di Skira.

Mannocci continua a dividere il suo tempo, il suo lavoro e i suoi affetti fra 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.
1994 Galleria dell'Officina, Brescia.
1995 C. Mendez Gallery, Londra.
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.
Jill Newhouse Gallery, New York.
2015 *Recent Works*, Palazzo Pitti, Firenze.
2015 *Stanze*, Galleria Ceribelli, Bergamo.
2015 *Shaping the image*, Estorick Collection, Londra.

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.

COLLEZIONI PUBBLICHE

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

L'ANNUNCIAZIONE DI GIULIANO GIULIANI

Pierluigi Lia

Vorrei portare innanzitutto l'attenzione sulla tecnica di lavoro di Giuliani, che opera scavando la pietra svuotandola, assottigliandola. Si tratta, per l'artista, di un'opera espressamente spirituale cristiana: opera di ascesi, di essenzializzazione, di scavo interiore. Quest'opera di scavo ha una duplice aspirazione: quella di spingersi ad un livello di sempre maggiore profondità nella conoscenza dell'essere e quella di giungere ad una condizione di libertà interiore, in grado di realizzare il massimo dell'accoglienza del miracolo, della grazia, dell'altro, senza che questo annienti o sfiguri il soggetto.

Come si vede, si tratta di due elementi complementari, costitutivi dell'identità e della vocazione cristiana che trovano, nella vicenda di Maria, la loro realizzazione singolarissima. Detto altrimenti, sul primo versante si tratta di andare a scavare in quell'eccedenza della presenza che possiamo meglio intuire quando i nostri sensi imparano a svincolarsi dal suo presente e a giocare con la sua traccia, con l'ombra, col velo. Ben sapevano gli antichi che la *ri-velazione* è gioco affinato e sapiente di veli. Tali sono anche la parola e la scrittura, certamente lo è quella parola e quella scrittura che chiamiamo arte.

Sul secondo versante, non diversamente, occorre che l'io riesca ad alleggerire l'incombere massiccio della propria presenza a se stesso per giungere a quella essenzialità che consente d'incontrare altri; per scoprire che la propria verità non si risolve nella reiterazione dell'identificazione di sé con sé, ma nella libera relazione con l'altro, inatteso, indeducibile. La verità dell'esistenza è da cercarsi nel gioco dei veli, delle parole, della sempre nuova scrittura del tempo e dello spazio. L'umiltà di Maria riguarda questo senso alto dell'identità personale e della verità dell'esistere, è sensorio della parola che, interpellando e rispondendo, tesse la trama della vita, il *textum* della storia individuale e comune.

Così Giuliani ha meditato negli anni sul mistero della Natività e su quello della Risurrezione, così qui medita sul mistero dell'Annunciazione. Qui trova perfetta risonanza artistica la parola dell'angelo che dice a Maria: "L'Altissimo ti adombrerà". Il mistero della grazia come mistero di un'ombra, l'ombra come traccia e come promessa. L'ombra testimone della presenza affidabile di Dio che si rivela - come nella nuvola del deserto - e che, rivelandosi, si cura anche di riparare la vista. Dio salva istituendo con l'uomo una relazione come solo può essere resa possibile da una *ri-velazione umbratile*. Lì Dio si presenzializza anche come colui-che-si-sottrae: Egli

stesso non è semplice presente della presenza che tutto invade e schiaccia e, proprio *ri-velando* così questa sua verità, Dio salva l'uomo da Dio stesso: davvero Maria non ha motivo di temere. D'altro canto, l'uomo è invitato a quello svuotamento, a quell'umiltà profonda che lo renda capace di accogliere l'ombra, affidandosi a Dio, riconoscendo che questo Dio, che così si *ri-vela* nell'ombra, non può fare male, ma ha la levità della grazia.

Una *ri-velazione* di Dio capace di tanta leggerezza d'essere, di tanta cura per lo sguardo, per il cuore, per l'intelligenza, ma soprattutto per la libertà del volere, una *ri-velazione* capace di giocare col pieno e col vuoto della presenza e di eleggere l'ombra come sua scrittura è in grado di accogliere nella propria ombra anche la traccia d'ombra del male che grava sull'uomo, è in grado di portare fin dall'Annunciazione - nell'ombra - ben prima che dalla Croce - nel sangue - le stigmate del male vinto dalla grazia. Per questo la scrittura della grazia nella storia dell'uomo è sempre scrittura di luce e ombra. Il Magnificat è il canto della Grazia, prorompente dal mistero dell'umiltà che si è lasciata perfettamente adombrare, in cui la storia della salvezza si disegna con le stigmate d'ombra del male che affligge la vicenda degli uomini.

Il travertino con cui Giuliani lavora è particolarmente consono a questa prospettiva; non è marmo candido e liscio, è quasi merletto d'ombre, pergamena che porta inscritta, stenografata, la traccia dell'immemore storia del mondo così come si è svolta al cospetto dell'Altissimo e che si consegna per divenire palinsesto della storia della salvezza e della meditazione cristiana di un artista moderno. Guardandolo, ci sembra di percepire fisicamente che cosa significa parlare di "pietre vive" ed anche che diventare pietra viva è opera di una strenua volontà spirituale docile al soffio della grazia.





Giuliano Giuliani, *Annunciazione - Mi chiameranno Beata*, 2008, travertino, cm 170 x 85 x 300.
Dal catalogo Tredicesima Biennale d'Arte Sacra Stauròs, *Il Magnificat* a cura di Carlo Chenis, Museo Stauròs, Teramo, 2008.

Giuliano Giuliani nasce ad Ascoli Piceno nel 1954. Dopo aver frequentato il locale Istituto Statale d'Arte, si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Macerata. Espone per la prima volta da studente, nel 1975, alla Galleria Nuove Proposte di Ascoli Piceno. Partecipa poi a numerose rassegne come la Biennale di Venezia, il Premio Marche, il Premio Michetti e la Biennale d'Arte Sacra di San Gabriele. Molte le sue mostre personali: nel 1992 alla Galleria De' Serpenti di Roma, nel 2000 alla Galleria L'Isola di Trento, nel 2002 al Palazzo Massari di Ferrara, nel 2004 nella Chiesa Rupestre Madonna delle Virtù di Matera, nel 2007 al Bastione Sangallo di Loreto e alla Galleria Ceribelli di Bergamo; nel 2012, insieme a Giorgio Cutini, al Museo di Roma in Trastevere; nel 2014 al Forte Malatesta di Ascoli Piceno e presso il Centro per l'arte contemporanea La Nuova Pesa di Roma e nel 2016 alla Galleria la Nuova Pesa di Roma, alla Galleria Monserrato Arte '900 e al Museo Tattile Statale Omero Mole Vanvitelliana di Ancona. È in corso la mostra omaggio "La profondità della materia" nell'ambito della 66ª rassegna Internazionale Premio G.B. Salvi di Sassoferrato. Recentemente l'artista ha realizzato un monumento alla memoria di Eric Waters, padre di Roger, leader dei Pink Floyd, caduto durante lo sbarco di Anzio. L'opera è stata inaugurata nella campagna di Aprilia alla presenza del musicista inglese. Hanno curato sue mostre e scritto sul suo lavoro, tra gli altri, Mariano Apa, Giuseppe Appella, Marco Belpoliti, Mario Botta, Lorenzo Canova, Carlo Chenis, Fabrizio D'Amico, Mario Dal Bello, Massimo Duranti, Antonio Gnoli, Paolo Mauri, Carlo Melloni, Tullio Pericoli, Osvaldo Rossi, Marisa Vescovo. Le sculture di Giuliani, oltre che in numerose raccolte private, sono presenti ai Musei Vaticani, al Museo della Scultura Contemporanea di Matera, al Museo d'Arte Paolo Pini di Milano, al Centro per la Scultura Contemporanea di Cagli, al Museo Diocesano di Lecce, alla Galleria Nazionale di Arte Moderna Osvaldo Licini di Ascoli Piceno, nella sede centrale di Roma della Banca Nazionale del Lavoro, all'interno del Parco Scultura Trasanni a Urbino, nel Parco delle Sculture Casilino-Labicano di Roma e della città di Brufa. Lavora nella cava paterna, ora dismessa, sul colle San Marco ad Ascoli.

Si ringraziano per la preparazione di questa mostra e questo catalogo
in particolare Isabella Chapaman, Giuseppe Riva,
e inoltre Alberto Abruzzese, Cristina Acidini, Alessio Altichieri,
Adele Ceribelli, Jessica Di Domenico, Emidio Fattori, Patrizia Foglia,
Renzo Mangili, Charles Nichols e Elisabetta Sgarbi.

*Finito di stampare nel mese di novembre dell'anno 2016
da Starprint di Bergamo per Lubrina & Bramani editore in Bergamo.*