

MARINO MARINI

PASSIONI VISIVE

CONFRONTI CON I CAPOLAVORI
DELLA SCULTURA
DAGLI ETRUSCHI A HENRY MOORE

SilvanaEditoriale

MARINO MARINI

PASSIONI VISIVE

CONFRONTI CON I CAPOLAVORI
DELLA SCULTURA
DAGLI ETRUSCHI A HENRY MOORE

Pistoia, Palazzo Fabroni, 16 settembre 2017 - 7 gennaio 2018
Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 27 gennaio - 1 maggio 2018

Mostra a cura di
Barbara Cinelli e Flavio Fergonzi

con la collaborazione di
Chiara Fabi

Mostra promossa da



PEGGY
GUGGENHEIM
COLLECTION

con il sostegno di



*Alla Collezione Peggy Guggenheim
la mostra è resa possibile grazie a*



Institutional Patrons:

EFG
Lavazza
Regione del Veneto



Catalogo a cura di
Barbara Cinelli e Flavio Fergonzi

Saggi di
Barbara Cinelli, Chiara Fabi,
Vincenzo Farinella, Flavio Fergonzi,
Francesco Guzzetti, Gianmarco Russo

Traduzioni
Susan Glasspool, Philip Rylands,
Mariacristina Intrieri

Comitato scientifico
Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi,
Philip Rylands, Salvatore Settis,
Carlo Sisi, Maria Teresa Tosi

Coordinamento generale
Maria Teresa Tosi,
direttore della Fondazione Marino Marini

Coordinamento e segreteria organizzativa
Ambra Tuci, Francesco Burchielli,
Rebecca Polidori, Chiara Nannini

Registrar
Rebecca Romere

Servizi di accoglienza, didattica ed eventi
Dipartimento Educativo della Fondazione
Marino Marini, Pistoia; Artemisia
Associazione Culturale, Pistoia; Cooperativa
Itinera, Livorno; Alice Cooperativa Sociale
Onlus, Prato

Uffici stampa
Studio ESSECI Padova
Cinzia Dugo

Social network e sito web
I social di Anna di Anna Paci
Pruvit di Alessandro Giorgi

Sito web della mostra
www.marinomarinipassionivive.it

Allestimento
Opera Laboratori Fiorentini Spa

Trasporti
Apice SCrl

Servizio sicurezza
Sicuritalia

Assicurazione
XL Catlin, broker Riccardo Tomezzoli Tantini

Si ringraziano per il lavoro svolto:
Restauro Dipinti Studio 4 srl, Firenze
Dolfi e Lepori srl
Targetti Sankey spa
Tecnoconference tcgroup, DCG Company srl
ACONERRE snc
M. Ludovica Nicolai Restauratrice
Christine Devos, Diana Da Silva
il personale di Coop Itinera-progetti
e ricerche, Livorno
Alice Cooperativa Sociale Onlus, Prato

La Fondazione Marino Marini e la Fondazione Solomon R. Guggenheim ringraziano tutti i prestatori, pubblici e privati, i direttori e i funzionari delle istituzioni che hanno reso possibile la realizzazione della mostra: in particolare Giuseppe Marra, Andrea Orciuolo e Fabrizio Giandotti della Camera dei Deputati di Roma; Cristiana Collu; Stefano Marson, Lucia Lamanna e Maria Profiri della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma; Claudio Parisi Presicce, Sonia Mangia, Angela Carbonaro e Daniela Tabò dei Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori di Roma; Valentino Nizzo, Maria Paola Guidobaldi, Massimiliano Piemonte e Alessia Argento del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia di Roma; Anna Maria Montaldo, Ignazio Amuro, Danka Giaccon e Maria Grazia Conti del Museo del Novecento di Milano; Patrizia Asproni e Gabriella Sorelli del Museo Marino Marini di Firenze; Paola D'Agostino, Ilaria Ciseri, Andrea Staderini e Susi Piovaneli del Museo Nazionale del Bargello di Firenze; Mario Iozzo, Giuseppina Carlotta Cianferoni e Maria Cristina Guidotti del Museo Archeologico Nazionale di Firenze; Silvia Penna, Antonella Nesi, Cristina Poggi e Claudia Bardelloni delle Collezioni del Novecento dei Musei Civici Fiorentini di Firenze; Gian Franco Indrizzi e Silvia Verdoliva dell'Opera della Metropolitana di Siena; Elena Testaferrata, Elisabetta Bucciantini e Lisa Di Zanni dei Musei Civici di Pistoia; Giuliano Gori e Miranda MacPhail della Collezione Gori di Pistoia; Carlotta Montebello e Laura Berra della Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano; Gianfranco Maraniello, Clarenza Catullo, Attilio Begher e Serena Aldi del MART di Rovereto; Francesca Spatafora, Alessandra

Merra e Giovanna Scardina del Museo Archeologico Antonino Salinas di Palermo; Catherine Chevillot, Audrey d'Hendecourt, Typhaine Ameil, Diane Tytgat, Pauline Hisbacq e Jérôme Manoukian del Musée Rodin di Parigi; Bernard Blistène, Serge Lasvignes, Justine Tonelli, Rania Moussa Morin, Lucille Royan del Centre Pompidou-Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle di Parigi; Olivier Lorquin e Nathalie Houzé della Fondation Dina Vierny-Musée Maillol di Parigi; Anne Dary e Anne-Laure Le Guen del Musée des Beaux-Arts di Rennes; Beat Wismer e Inge Maruyama del Museum Kunstpalast di Düsseldorf; Josef Helfenstein, Eva Reifert, Svenja Held, Werner Müller, Sophie Eichner, Charlotte Gutzwiller e Jonas Hänggi del Kunstmuseum di Basilea; Bernhard Maaß, Corinna Thierolf, Florian Schwemer, Ilona Koroma, Simone Kober, Cornelia Braun, Wolfgang Wastian delle Bayerischen Staatsgemäldesammlungen-Pinakothek der Moderne di Monaco di Baviera; Marco Valerio Masi e Gea Alessandra Masi, Saint-Vincent; la Galleria d'Arte Contini di Venezia; la Galleria Matteo Lampertico di Milano; la Galleria Torbandena di Trieste; David Nahmad, Montecarlo, Principato di Monaco; Luigi Filippo Toninelli, Milano; e i prestatori privati che preferiscono rimanere anonimi.

La Fondazione Marino Marini e la Fondazione Solomon R. Guggenheim ringraziano inoltre tutte le Soprintendenze coinvolte che hanno autorizzato i prestiti. Un ringraziamento particolare alla Regione Toscana per il supporto e la collaborazione.

I curatori Barbara Cinelli e Flavio Fergonzi ringraziano la direzione e il personale dell'Archivio Storico della Biennale di Venezia; la direzione e il personale degli Archivi della Quadriennale di Roma; Valeria Poletto delle Gallerie dell'Accademia di Venezia; Ester Fasino del Kunsthistorisches Institut in Florenz; Antonio Quattrone.

Barbara Cinelli e Flavio Fergonzi ringraziano inoltre in modo particolare Philip Rylands, che ha seguito con passione l'ideazione e lo svolgimento dei lavori della mostra, e ha rivisto con attenzione i testi della traduzione inglese del catalogo.

**FONDAZIONE
MARINO MARINI**

Maria Teresa Tosi
direttore

Consiglio

Paolo Pedrazzini
presidente
Sauro Massa
sostituto del presidente
Carlo Carnacini
Maria Cristina Masdea
Philip Rylands
Alessandro Tomasi

Sindaci revisori

Vittorio Nardini
Luca Iozzelli
Stefano Paci
Stefano Sala
commercialista

Commissione scientifica

Maria Teresa Tosi
Flavio Fergonzi
Alfredo Coen

Commissione Mostre

Maria Teresa Tosi
presidente
Luigi Russo Papotto
Ambra Tuci
Francesco Burchielli

Ambra Tuci
*responsabile Dipartimento
Educativo ed Eventi*

Francesco Burchielli
*responsabile Archivi
e Collezione*

**THE SOLOMON
R. GUGGENHEIM
FOUNDATION**

Honorary Trustees in Perpetuity
Solomon R. Guggenheim
Justin K. Thannhauser
Peggy Guggenheim
Hilla Rebay

Honorary Chairman
Peter Lawson-Johnston

Chairman
William L. Mack

President
Wendy Fisher

Vice-Presidents
John Calicchio
Wendy L-J. McNeil
Edward H. Meyer
Denise Saul

Director
Richard Armstrong

Treasurer
Robert C. Baker

Secretary
Edward F. Rover

Assistant Secretary
Sarah G. Austrian

Director Emeritus
Thomas Krens

Trustees
Jon Imanol Azua
Robert C. Baker
John Calicchio
Valentino D. Carlotti
Cindy Chua-Tay
Mary Sharp Cronson
Dimitris Daskalopoulos
Charles M. Diker
Carl Gustaf Ehrnrooth
Wendy Fisher
Elliot S. Jaffe
Rashid Johnson

Francesca Lavazza
Peter Lawson-Johnston
Peter Lawson-Johnston II
William L. Mack
Linda Macklowe
Wendy L-J. McNeil
Edward H. Meyer
Vladimir O. Potanin
Stephen Robert
Mortimer D. A. Sackler
Denise Saul
Michael P. Schulhof
James B. Sherwood
David Shuman
Barbara Slifka
Sidney Toledano
Mark R. Walter
John Wilmerding

Honorary Trustee
Elizabeth Richebourg Rea

Trustees Emeriti
Robert M. Gardiner
Barbara Jonas
Jennifer Blei Stockman
Stephen C. Swid
John S. Wadsworth, Jr.

Trustees Ex Officio
Tiqui Atencio Demirdjian
*Chair, International Director's
Council*
Alberto Vitale
*Chair, Executive Committee,
Peggy Guggenheim Collection
Advisory Board*

**PEGGY GUGGENHEIM
COLLECTION**

Director
Karole P. B. Vail

Director Emeritus
Philip Rylands

*Communications
and External Affairs*
Alexia Boro

Conservation
Luciano Pensabene Buemi

*Corporate Development
and Board Relations*
Chiara Arceci
Fanny Liotto

Curatorial
Luca Massimo Barbero
Gražina Subelytė

Director's Office
Sara Pedrini

*Education, Grants,
Special Programs*
Elena Minarelli
Michela Perrotta
Federica Gastaldello

Events
Chiara Zanandrea

Finance
Laura Micolucci
Silvia Dinon
Maria Vittoria Scebba
Gabriella Tonegato
Nicoletta Xaiz

*Individual Development
and Membership*
Martina Pizzul Chiggiato
Caterina Briolini

Library and Archives
Silvio Veronese

Museum Shop
Silvana Ndreca
Elena Reggiani
Marta Vimercati
Francesca Zanchet

Press and Social Media
Maria Rita Cerilli

Publishing, Special Projects
Chiara Barbieri
Simone Bottazzin

*Exhibitions and Collection
Management*
Sandra Divari
Marco Rosin

Retail Operations
Roque Luna
Roberta Chiarotto
Mattia Talli

Security
Oliviero Scaramuzza
Roberto Bon
Paolo Ganz
Daniele Marangon
Luca Martinelli
Valerio Naidi

*Technical Services
and Art Handling*
Siro De Boni

Technical Services and IT
Roger Zuccolo

Visitor Services
Patrizia Martignon
Matteo Sfriso
Valentina Furlan
Valentina Goatin

**PEGGY GUGGENHEIM
COLLECTION ADVISORY
BOARD**

President
S.A.R. La Princesse Guillaume
de Luxembourg

Presidents Emeritus
The Earl Castle Stewart
Peter Lawson-Johnston

Vice-President
Mimi L-J. Howe

Honorary Members
Olga Adamishina
The Countess Castle Stewart
Michael P. Schulhof

Maria Angeles Aristrain, Condesa
de Biñasco
Christina Baker
Alberto Baldan
Ronald D. Balser
Adriana Batan Rocca
Renée Belfer
Anita Belgiorno-Nettis
Marchese Annibale Berlingieri
Giuliano Bianchi
Maria Camilla Bianchini d'Alberigo
Davide Blei
Lord Browne of Madingley
Gaurav Burman
Ludmila Cafritz
Alick Campbell of Lochnell
Marco Carbonari
Giovanni Cotroneo
Pilar Crespi Robert
Isabella Del Frate Rayburn
Stefano Del Vecchio
Pietro Luigi Draghi
Ulla Dreyfus-Best
Gayle Boxer Duncanson
Robert T. Edwards
John L. Fiorilla di Santa Croce
Giovanna Forlanelli Rovati
Mary E. Frank
David Gallagher
Anna Goldenberg
Marino Golinelli
Ginny Green
Joana Grevers
Alfredo Gysi
Hans-Christian Habermann

Gilbert W. Harrison
Lisa A. Hook
John F. Hotchkis
Carola Jain
Leon Koffler
Linda Lindenbaum
Gaetano Maccaferri
Lord Marland of Odstock
Luca Marzotto
Valeria Monti
Peter W. Mullin
Guido Orsi
Rose Marie Parravicini
Anthony T. Podesta
Benjamin B. Rauch
Elizabeth Richebourg Rea
Joanna Riddell
Paola Segramura Rivolta
Inge Rodenstock
Beatrice Rossi-Landi
The Revd. Alfred R. Shands III
James B. Sherwood
Massimo Sterpi
Carlo Traglio
Eleonora Triguboff
Melissa Ulfane
Francesco di Valmarana
Alberto Vitale
Ruth Westen Pavese
Peggy Yeoh Lee

Emeritus Members
Mary Bloch
Fiorella Chiari
Patricia Gerber
Kristen Venable

**Peggy Guggenheim Collection
Family Committee**
David Hélión †
Fabrice Hélión †
Nicolas Hélión
Sandro Rumney
Laurence Tacou
Clovis Vail
Julia Vail and Bruce Moulard
Karole P. B. Vail, Andrew Huston
Mark Vail



La Fondazione Marino Marini dai primi anni novanta ha sede a Pistoia, città natale dell'artista, presso il Palazzo del Tau. La moglie, Mercedes Pedrazzini, per lui e in seguito per tutti confidenzialmente Marina, ha lavorato alacremenente per far sì che la Fondazione "casa madre" intitolata a Marino avesse sede proprio qui. Marina era consapevole infatti di quanto lui fosse fortemente legato alla sua città alla quale aveva già donato importanti sculture e una folta raccolta di opere grafiche. Sapeva che proprio qui Marino aveva scelto di lasciare tutta la documentazione che riguardava la sua vita e il suo lavoro: lettere, libri, fotografie, ritagli stampa, tutto quello che può essere utile per raccontare l'uomo e l'artista. Per questo Marina, presidente della Fondazione fino alla sua morte, avvenuta nel 2008, ha lavorato per anni tessendo una serie di rapporti con la città e con il Comune, che all'epoca mise generosamente a disposizione un contenitore tanto prestigioso come l'ex convento del Tau, intuendo l'importanza dell'artista che veniva, anzi tornava a stabilirsi definitivamente a Pistoia.

Da quando Marino ha trovato la sua "casa" stabile a Pistoia, la Fondazione è cresciuta moltissimo: è ormai riconosciuta come l'unico referente per autenticare le opere di Marino a livello internazionale, ha realizzato un percorso espositivo ricco ed esaustivo dell'opera dell'artista, si è sviluppata divenendo un importante punto di riferimento per la didattica dell'arte a Pistoia e in Toscana, oltre che uno spazio polivalente per eventi ed esposizioni temporanee. Da qui, ogni anno partono per grandi mostre organizzate in tutto il mondo centinaia di opere di Marino, in parte esposte nelle sale del museo, in parte conservate nei depositi della Fondazione.

Marina può essere fiera di ciò che ha seminato ormai molti anni fa e mi piace pensare che sarebbe orgogliosa di questa mostra: proprio lei che ha sempre amato pensare in grande, avrebbe molto gradito vedere capolavori antichi e moderni animare le sale di Palazzo Fabroni e dialogare con le opere di Marino.

La mostra Marino Marini. Passioni visive è infatti la prima retrospettiva che ambisce a situare organicamente l'artista nella storia della scultura contribuendo come mai era avvenuto prima a contestualizzare stilisticamente e storicamente la sua ricerca scultorea.

Questa mostra nasce appunto da un'idea della Fondazione che ha sentito l'esigenza di prendere in esame tutte le fasi della creazione artistica di Marino dagli anni venti, epoca della sua formazione, fino agli anni sessanta, periodo che ha rappresentato la sua piena maturità artistica.

Marino è un artista complesso, racchiude in sé una doppia anima arcaica e moderna. Resterà sempre profondamente ancorato alle sue radici mediterranee che condizioneranno la sua visione estetica, i contenuti profondi della sua opera e la sua visione plastica. Questo non gli ha mai impedito però di volgere costantemente il suo sguardo al presente e al futuro, è un artista che dichiara infatti "io vivo molto volentieri nel mondo, anzi, il mondo fa parte di me, non potrei vivere isolato, ho bisogno di sentire l'umanità vicino a me, di capire quello che pensa e di sentire il suo modo di vivere. Questa è una ricchezza per la mia arte, io devo nutrirmi di questo, quando sono ben nutrito posso lavorare".

Tale complessità è stata studiata e pienamente sviscerata in questa mostra dove, per la prima volta, abbiamo la possibilità di porre a confronto in maniera concreta opere che hanno costituito la materia di studio e il panorama estetico che Marino ha ammirato e amato durante il corso della sua vita.

Queste affinità e assonanze, che hanno indubbiamente contribuito a formare Marino come uomo e come artista, non devono farci dimenticare tuttavia la sua unicità.

Marino è riuscito ad attraversare un secolo tanto complesso, come quello appena trascorso, portando dentro di sé i semi di una preziosa lezione tratta dagli antichi maestri e sublimata in opere che sono allo stesso tempo figlie autentiche di un presente "tragico ed espressionista".

Questo artista ha lasciato ai posteri una visione assolutamente originale sia attraverso i suoi grandi temi simbolo quali le Pomone, i cavalli e cavalieri e i giocolieri, sia attraverso la forza tagliente dei suoi ritratti che raccontano, con le loro espressioni trasognate o beffarde, la dirompente parabola di personaggi che hanno contribuito a "fare la nostra storia recente".

Maria Teresa Tosi
direttore della Fondazione Marino Marini, Pistoia

All'epoca in cui decide di dar vita a un museo di arte moderna Peggy Guggenheim ha al suo fianco Sir Herbert Read, autore dell'introduzione al catalogo ragionato dell'opera di Marino Marini redatto da Gualtieri di San Lazzaro (1970). L'intenzione esplicitata da Read è "definire le qualità caratteristiche della scultura di Marino Marini, dimostrando perché consenta e perché rifiuti un confronto con l'opera sia dei suoi predecessori che con quella dei contemporanei". Questa mostra si pone in un'ottica analoga, con l'intento di indagare, come nessun'altra mostra sinora, le fonti e le influenze di Marini.

Ringraziamo, innanzitutto, i curatori Flavio Fergonzi e Barbara Cinelli, che, con l'assistenza di Chiara Fabi, hanno messo a disposizione la loro perizia ed erudizione nell'organizzare questa esposizione.

Per la Fondazione Solomon R. Guggenheim è un privilegio aver collaborato con la Fondazione Marino Marini di Pistoia a questo progetto, presentato in due diverse sedi, prima a Palazzo Fabroni a Pistoia, poi alla Collezione Peggy Guggenheim a Venezia.

Desideriamo perciò ringraziare il presidente della Fondazione Marino Marini, Paolo Pedrazzini, il direttore, Maria Teresa Tosi, il consiglio e lo staff.

È sempre un piacere riconoscere e ringraziare, in queste occasioni, la generosità di coloro che rendono possibile i progetti espositivi della Collezione Peggy Guggenheim: gli Institutional

Patrons, EFG, Lavazza e la Regione del Veneto; le Guggenheim Intrapresæ, sostenitori leali e fedeli del nostro museo che ci permettono una programmazione espositiva a lungo termine; e il Comitato consultivo della Collezione Peggy Guggenheim. La Fondazione Araldi Guinetti sostiene, inoltre, i programmi collaterali delle mostre a Venezia.

Siamo, inoltre, molto grati ai collezionisti privati e alle istituzioni pubbliche che hanno generosamente concesso il prestito delle sculture di Marini e di suoi importanti contemporanei. L'elenco completo è qui pubblicato, ma desideriamo ricordare il contributo offerto dai musei Marini di Pistoia e Firenze e dalla Collezione Marini presso il Museo del Novecento di Milano, che avvalora l'importanza di Marini e lo spessore culturale di questo progetto.

Richard Armstrong
direttore della Fondazione e Museo Solomon R. Guggenheim

Philip Rylands
direttore emerito della Collezione Peggy Guggenheim

Karole P. B. Vail
direttore della Collezione Peggy Guggenheim

Il progetto di questa mostra ha preso avvio da una semplice constatazione: che è giunto il momento di affrontare l'opera di Marino Marini con gli strumenti di indagine della storia dell'arte. A dirla così sembra un'ovvietà: ma così non è avvenuto per molti decenni. La mitologia che si è creata intorno alla figura di Marino Marini (l'artista-vasaio; l'etrusco rinato; il primitivo toscano che si scopre moderno suo malgrado) ne ha schiacciato la biografia e, soprattutto, l'opera. Si è a lungo preferito considerarlo un artista fuori dalla storia. E in questo modo lo si è sottratto al confronto diretto con le vicende della scultura europea del Novecento, con le quali egli si è invece sempre misurato; e, peggio ancora, al confronto con la scultura antica, che fu per lui oggetto di costante ispirazione.

La mitologia di Marino Marini ha preso avvio nel 1950: con la mostra personale alla galleria di Curt Valentin a New York e con il successo (critico, commerciale, mediatico) che ne è derivato. Alimentata dalle interviste e dai servizi fotografici, l'immagine dell'artista ambasciatore in America dello stile italiano (arcaismo mediterraneo e rigore toscano tradotti in eleganti soluzioni moderne) ha ben presto generato una leggenda; che ha a sua volta contribuito a una eccezionale fortuna espositiva e collezionistica su scala internazionale (Stati Uniti, Nord Europa, persino Giappone). Così, quando a partire dalla grande mostra romana di Palazzo Venezia del 1966 Marino ha iniziato a essere considerato retrospettivamente, le letture critiche si sono adeguate a questa leggenda. Si sono fissate sulla continuità dei soggetti più consueti: i Cavalieri, le Pomone, i temi del circo; o hanno messo in campo categorie pseudo-critiche: il mito, la forma pura, il primato del disegno. Le numerose interviste rilasciate dall'artista negli anni sessanta e settanta (che sono state raccolte per la prima volta in questo catalogo) consentono di verificare in quale misura egli abbia acconsentito e/o contribuito al formarsi della propria mitologia. Una mitologia che non ha solo condizionato la critica militante ma ha anche ostacolato una corretta storiografia: quest'ultima si è infatti allineata alla interpretazione di Marino autorizzata dallo stesso artista. Così, alla verifica ravvicinata, i contributi critici pubblicati nei cataloghi delle mostre retrospettive appaiono interessanti dal punto di vista della storia sociale dell'arte (come si costruisce il mito dell'ultimo scultore-scultore; come si fissa la sua immagine pubblica in pochi stereotipi alla moda); rivelano però una impressionante vacuità sul piano dell'analisi formale delle opere, sculture o pitture che siano.

La mostra *Marino Marini. Passioni visive* reagisce a questa impostazione critica ormai invalsa. Vuole in prima istanza

ritornare alle opere, e, fin dal titolo, rivendica la specificità del linguaggio visivo dell'artista. Lo fa per mezzo di ravvicinamenti con opere non di Marino, dall'arte antica ai suoi contemporanei. Questa operazione, mai prima d'ora osata, consente di misurare nel concreto una genericità di riferimenti storico-artistici spesi sovente senza verificarne i nessi con la biografia e con l'opera stessa dell'autore. Ad esempio: lo stereotipo etrusco, che ha pesantemente condizionato la storiografia su Marino, è stato qui riconsiderato e precisato anche alla luce di altre suggestioni archeologiche estese dall'arte greca a quella orientale; il dialogo con opere fondamentali di Arturo Martini e Giacomo Manzù illumina il contributo di Marino alla cultura figurativa italiana degli anni trenta, specie intorno al tema cardine del nudo maschile; i nudi femminili di Aristide Maillol e di Ernesto De Fiori sono stati visti come i riferimenti essenziali per la serie delle Pomone; l'attenzione a Donatello e ad Auguste Rodin, frequente nella fase più espressionista degli anni quaranta, è stata ricollocata in una precisa rete di riflessioni retrospettive che negli stessi anni hanno coinvolto i due artisti, e le loro opere figurano in mostra in abbinamenti finalmente plausibili con le sculture di Marino; il riferimento a Picasso, che ha dominato indiscriminatamente la lettura delle opere eseguite negli anni cinquanta, è stato recuperato in triangolazione con Henry Moore come guida alla rilettura dei modelli della grande scultura medievale italiana, Giovanni Pisano in particolare.

Il progetto di calare Marino Marini nella storia della scultura ha anche spostato il baricentro del suo catalogo. Rispetto alla consuetudine che vede nella stagione dei Miracoli e dei Guerrieri degli anni cinquanta e sessanta la fase culminante (e più alta) della sua ricerca, ci si è qui invece soffermati in particolare sui due decenni precedenti, gli anni trenta e quaranta: un periodo che è apparso particolarmente vitale per la relazione che Marino instaura con le maggiori questioni in agenda tra gli scultori europei.

Non si tratta, dunque, di una mostra genericamente retrospettiva, né, tanto meno, di una mostra agiografica. Mostra e catalogo vogliono porsi come una riflessione, storicamente verificata, dei rapporti che dagli anni venti agli anni sessanta hanno legato Marino Marini alle vicende del modernismo novecentesco. Una riflessione che, si spera, consenta di recuperare in una dimensione davvero internazionale la sua vicenda di scultore.

*Barbara Cinelli
Flavio Fergonzi*



Sommario

12	Prima della fama internazionale. Temi della ricerca scultorea di Marino Marini tra gli anni trenta e i quaranta FLAVIO FERGONZI
40	Marino Marini e la critica. Qualche fonte, una mancata storiografia e una leggenda BARBARA CINELLI
62	“Vedere il sole attraverso occhi di terracotta”: alcune fonti archeologiche della scultura di Marino Marini VINCENZO FARINELLA

CATALOGO

86	1. Un esordio arcaista CHIARA FABI
98	2. I nudi virili degli anni trenta FLAVIO FERGONZI
114	3. Allungamenti gotici CHIARA FABI

122	4. I nudi femminili e le “Pomone” GIANMARCO RUSSO
138	5. Marino Marini ritrattista CHIARA FABI
152	6. Espressionismi FRANCESCO GUZZETTI
172	7. Cavalli e cavalieri CHIARA FABI
190	8. Nuove sfide formali nel secondo dopoguerra BARBARA CINELLI

APPARATI

208	Marino Marini. Antologia di dichiarazioni e scritti editi 1935-1979 A CURA DI FRANCESCO GUZZETTI
242	Marino Marini. Biografia sommaria
244	Bibliografia

Marino Marini. Antologia di dichiarazioni e scritti editi 1935-1979

A CURA DI FRANCESCO GUZZETTI

La presente antologia accompagna lo sviluppo del percorso artistico di Marino Marini attraverso le dichiarazioni e le interviste rilasciate dallo scultore nel corso del tempo. Come consueto, la voce dell'artista si è fatta più presente man mano che ne cresceva il successo e si assestava la ricezione critica e commerciale. Nel caso di Marini, l'ampia diffusione di interpretazioni invalse nella critica a partire dagli anni sessanta è stata corroborata dall'artista stesso in occasioni molteplici e di diversa natura; da qui, la necessità di ricondurre pensieri sparsi a una precisa cronologia degli scritti si è associata alla selezione dei contributi, onde evitare ripetizioni e individuare nodi e contributi salienti dell'articolazione dello sguardo dell'artista su se stesso. In mancanza di un resoconto cronologicamente strutturato dei suoi scritti editi, la ricognizione è stata condotta attraverso i ritagli stampa conservati presso la Fondazione Marino Marini di Pistoia, le bibliografie aggiornate sull'artista, alcuni cataloghi fondamentali e le quattro raccolte di suoi testi pubblicate dal 1991¹.

1935-1957. LE PRIME DICHIARAZIONI

1.
Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale. Catalogo generale, Roma 1935, pp. 87-89

L'auto-presentazione sulle pagine del catalogo della Seconda Quadriennale rappresenta la prima dichiarazione pubblica dell'artista sul proprio lavoro. Impastando il proprio vocabolario di termini legati ai dibattiti sull'*Estetica* crociana – i concetti di astrazione e allucinazione provenivano dalle critiche di Croce al processo di illusione in arte, riprese da chi, come Alfredo Gargiulo, si opponeva a un'estetica onnicomprensiva di tutte le arti e proprio a partire dalla scultura misurava limiti e possibilità dei quella terminologia² – Marini presenta il proprio lavoro nei termini del superamento del gusto di accademia verista di molta scultura di quegli anni, come è manifesto d'altro canto nella selezione di lavori esposti alla mostra romana, sospesi tra sintesi di volumi, studio dei materiali e trattamento pittorico delle superfici.

Nato a Pistoia il 27 febbraio 1901, diplomato all'Accademia di Firenze, allievo di Domenico Trentacoste, la mia attività artistica in questo periodo si è svolta in varie città d'Italia: Roma, Firenze, Milano; quindi a Parigi e Nizza. Eseguii ritratti che tutt'ora si trovano a Vienna, Berlino e Monaco.
Ho esposto in tutte le esposizioni Nazionali e Internazionali dal 1922 a tutt'oggi, ho preso parte alle prime mostre del 900 Italiano, ho opere nelle Gallerie di Arte Moderna di Roma e di Milano, nella Galleria Mussolini di Roma, nella Galleria del Comune di Pistoia e in Collezioni private, come quelle di S.E. Ojetti e del conte Contini.
Insegno da cinque anni alla Scuola d'Arte di Monza.
Considero profondamente artistica soltanto quell'opera che pure attingendo alle scaturigini della natura se ne astrae e le supera.
Arte è anche allucinazione perfetta, tutte le verità della natura attraverso questa ne subiscono la trasformazione.
Nella mia mostra personale presento varie opere, varie anche come punto di partenza, ma unite come punto di arrivo.
La trasformazione e l'interpretazione, sono leggi per gli artisti, in caso contrario siamo perfettamente in balia del vero, privo di ogni elemento di arte.
Apprezzo la sapienza del mestiere, perché con questa è possibile trasmettere quelle impressioni, che in caso contrario, sarebbero frutto immaturo e letterario.

2.
Marino Marini, Spiegazioni, in "L'Ambrosiano", 25 maggio 1938³

La difesa del *Cavaliere* presentato alla Biennale di Venezia del 1936 dalle critiche autorevoli firmate ad esempio – è il riferimento sotteso alle prime righe dell'articolo – da Ugo Ojetti⁴, è l'occasione per ribadire la propria posizione. In linea con il rifiuto dell'accademismo verista già espresso nel testo del 1935, per la prima volta in questa sede lo scultore mette a fuoco il motivo fondamentale dell'architettura delle forme, intesa come dinamica "astratta" di composizione di volumi, che riproporrà più volte nei decenni successivi. L'universalità del soggetto come fondamento di un mito sempre valido è il tema su cui si chiude il breve scritto, che, sollecitato dalla tradizione insita nella scelta stessa della figura del cavaliere a cavallo, è uno dei punti di maggiore flagranza della posizione di Marino nel contesto artistico prima e dopo la Seconda guerra mondiale.

Diamo, quando capita, la parola agli stessi artisti che spiegano e difendono le loro intenzioni circa un'opera a cui maggiormente credono legato un momento della loro ispirazione. "Artisti che si confessano", ci verrebbe di intitolare questi scritti, se non fosse già stato usato, ma forse quello di "spiegazioni" è meglio. E cominciamo da Marini.
Gli acerbi commenti che il *Cavallo e cavaliere* suscitò quando apparve all'ultima Biennale veneziana, starebbero a significa-

re che questo gruppo dev'essere tenuto per l'infelice frutto di una involuzione non certo come il logico, necessario sviluppo di un problema già posto e, per quel che mi sembra, risolto in opere precedenti. Che la sua sconsortità parecchio cruda abbia avuto la virtù di ferire gli occhi avvezzi alle bravure dei cesellatori accademici ed alle piacevolezze del verosimile, non importa, o, in un certo senso, importa in senso buono. Per quel che mi riguarda, il *Cavallo e cavaliere* è uscito dalla medesima famiglia dei tre grandi legni, e specie del *Pugile*, realizzati negli anni prima; voglio dire che in esso dovrebbero essere palesi la stessa ricerca di un ritmo musicale che la realizzazione di una minuziosa e cincischiata analisi veristica ed il medesimo tendere ad una rigorosa costruzione architettonica. Cavallo e cavaliere sono concepiti secondo uno spirito geometrico al quale si allea un pathos immaginativo: silenzioso stupore, che può soltanto manifestarsi per forme chiuse ed ermetiche, rinnovamento di un mito che ha tanti anni quanti il mondo, a cui l'uomo ritorna come a qualcosa di essenziale e di fatale.

3.
Marino Marini, Le mie sculture, in "Tempo", a. IV, n. 29, 14 dicembre 1939⁵

Nuovamente il cavallo e cavaliere, qui presentato come una delle tre "preoccupazioni" della propria scultura. Significativamente, a un soggetto l'artista associa due generi, il ritratto e la figura intera, proponendo già le tre alternative in cui si articola gran parte del proprio lavoro. Di nuovo ricorrendo al lessico dei dibattiti di estetica di quel tempo, con incursioni baudelairiane, l'artista si sofferma su altri temi fondamentali della propria riflessione: la "poesia", intesa come nucleo artistico profondo, idealisticamente fondato nella forma; la forma stessa, come misura "astratta" dell'opera d'arte, rapportata alla materia; la composizione, come gioco di volumi nello spazio, dove sono i primi a definire il secondo.

San Lazzaro mi diceva che Henri Matisse, dinanzi a un suo quadro, a una sua scultura, era come se guardasse e giudicasse l'opera di un altro; non la riconosceva più come sua; sentiva, insomma, che non era più legato ad essa da quei vincoli che, tra un artista e la sua opera, non dovrebbero essere meno indistruttibili di quelli che uniscono un padre alla sua creatura. Io non so se ciò accada a una certa età; ma mi sembra che allora soltanto un artista possa parlare della propria opera; quando cioè egli può considerarla liberamente, appassionatamente, direi quasi con freddezza.
Non voglio dire che, davanti a un mio bronzo, io sia proprio come un padre con il figliolo, come una mamma per il suo fanciullino, che è sempre il più bello del mondo. Debbo confessare anzi che una mia statua, un ritratto, o soltanto un disegno non mi danno che raramente quella gioia, quella particolare fievolezza del "creatore"; per lo più, se non mi ispirano addirittura un senso d'odio, di repulsione, non posso rivederli senza un certo fastidio.

Così mi è quasi penoso parlare del mio lavoro. Posso riconoscermi tre diverse preoccupazioni. Prima di tutto il ritratto. Nel ritratto ho sempre cercato di dare, più che l'espressione o il carattere della persona, – anche in ciò che essa ha più di comunicativo, nel senso meno esteriore, – la sua "poesia". Non c'è volto umano in cui questa "poesia" non sia come racchiusa, annidata, solidificata in un tratto, in una prominenza, in una lieve cavità: l'artista deve poterla riconoscere e liberare. In ciò esso è guidato dalla sua sensibilità, dalle sue qualità istintive di osservazione e di penetrazione. Questa "poesia", l'artista dovrà ricomporla plasticamente, ossia, nel caso particolare della mia scultura, quest'arte di primitivi, non potrà esprimerla, nella materia prescelta – bronzo, pietra, cera – e in rapporto ad essa, che per la forma. La figura, la statua impone, invece, una più vasta ricerca di forme, di linee, di masse. Le mie donne, che alcuni trovano goffe, rispondono a questa preoccupazione. Nella figura, io mi propongo di approfondire, nell'insieme sempre più unito, più fermo, e pure libero e sciolto, il giuoco naturale dei volumi. Ma questa ricerca dei volumi non è il solo proposito dello scultore, il quale non deve mai dimenticare che ciò che commuove di più, in una scultura, è sempre la sua poesia. Ed eccomi ai cavalieri. Ricerca di una, per così dire, "composizione" di corpi nello spazio. Dimenticavo lo spazio: ogni figura ha il suo spazio proprio; non è detto che debba essere per tutte una specie di gabbia, né sempre l'infinito. Ma, tutto sommato, che cos'è una statua, un ritratto, un gruppo, se non un "giocattolo"? Un giocattolo che è per la civiltà ciò che il cavalluccio di legno è per il bambino. Un bronzo, bisogna saperlo carezzare amorosamente, come una bambola. L'arte, è un giuoco.

4.
Renato Carli-Ballola, *Da Marino Marini iniziamo le nostre inchieste sulle condizioni economiche degli artisti. Urge riattivare l'esportazione delle opere di scultura*, in "Avanti!", a. LII, n.s., n. 42, 18 febbraio 1948

Significativamente, nei tempi di "difficoltà" della scultura del secondo dopoguerra, da Marino inizia una serie di interviste – da cui derivano anche gli incontri con artisti come Carrà, Campigli, Casorati o Messina riportati da Guido Ballo sul quotidiano tra 1948 e 1949 – sul sistema dell'arte. Le impervie condizioni economiche e di gusto che ostacolano il cammino della scultura, soprattutto per i giovani artisti, offrono anche il pretesto per introdurre un tema ricorrente nei decenni successivi: la maggiore ricezione della scultura di Marino nei paesi del nord Europa (e presto anche negli Stati Uniti) rispetto all'Italia.

Marino Marini arriva di furia pedalando su una di quelle biciclette con portapacchi, basse di ruota e tarchiate, come ne usano i garzoni macellai. Indossa, su un vestito marrone, un

giubbotto "a vento" grigio con un colletto di pel di lepre e lo diresti scappato allora allora da una battuta di caccia in Maremma.

Lo studio – nel cortile di un casone nuovo della piazza Mirabello (una piazzetta tranquilla, tranquilla verso San Marco) – non ha nulla della ingombrante teatralità dei vecchi studi di scultore fine Ottocento: alcuni gessi sparsi qua e là e un blocco di plastilina, su un trespolo.

L'unico sgabello è occupato da un calco perciò l'intervista si svolge in piedi, che è un bel modo per evitare perifrasi e circonlocuzioni ed arrivare dritti al segno.

Spiego a Marino che l' "Avanti!" vuol cominciare – proprio con chi può essere considerato, oggi, uno fra i nostri maggiori scultori viventi – una breve inchiesta sulle condizioni economiche degli artisti; degli artisti considerati quindi, sotto la specie di un lavoratore che dalla sua arte deve trarre, oltre alle consolazioni dello spirito, un dignitoso pane.

Marino Marini lamenta subito lo scarso interesse dei privati, in Italia e nei paesi latini in genere, per la scultura. "La più parte delle mie opere – aggiunge – veniva acquistata nei Paesi nordici e nella Svizzera tedesca ma con la guerra gran parte di queste possibilità sono venute a mancare; così, oggi, non si vende in Italia e non si può vendere all'estero.

Una volta l'edilizia e la monumentaria ci offrivano un certo campo di lavoro ma oggi lo Stato e i Comuni non hanno più quattrini (e dal punto di vista dell'arte e del decoro pubblico in molti casi è un bene) per monumentare caduti o illustrazioni cittadine, ed i parallelepipedi della architettura razionale non vogliono statue e bassorilievi: e forse, anche qui, è più questione di quattrini che di gusto".

– In una simile situazione è probabile che più nessuno, fra i giovani, pensi di dedicarsi alla scultura – osservo.

– Infatti, a Brera, il mio corso è frequentato da quattro o cinque allievi; oscuri eroi dell'arte che io vorrei poter aiutare dando loro lavoro come aiuti, ma come vede – e qui mi accenna con un gesto eloquente alla nudità dello studio e mi dice che se vorranno campare dovranno adattarsi a scolpire qualche "speranza" o qualche angioletto volante per gli impresari delle pompe funebri.

Con gli scultori congiura anche l'alto costo della materia.

"Per un disegno – dice Marini – basta un foglio di carta e una matita; per un quadro: un'assicella e qualche tubetto di colori; ma per una statua.... plastilina, gesso, poi pietra o bronzo: un patrimonio". Tant'è che a Venezia, nella Commissione della "Biennale" della quale egli fa parte, si è deciso di ammettere i gessi per non chiudere le porte del tutto alla giovane scultura italiana. Se al costo della materia si aggiunge quello degli imballi e delle spedizioni si capirà come anche un artista affermato, un "arrivato" come Marino Marini – più noto forse all'estero che in Italia – si trovi perplesso di fronte agli inviti di Gallerie o Mostre estere ed il più delle volte debba rifiutare. Avanzo un'ultima domanda: "Che ne pensa dei premi?".

Marini scuote la testa perplesso. "Ben vengano i quattrini dei premi – dice – ma quanto meglio se si spendessero in acquisti che potrebbero favorire un più largo numero di artisti degni di incoraggiamento e bisognosi di aiuto. Gli acquisti, poi, più che nelle Gallerie – che dovrebbero accogliere solo valori collaudati – egli li vorrebbe collocati in edifici pubblici, scuole, officine: sarebbero, oltre a tutto, un'ottima scuola di gusto per insegnare al pubblico a "vedere" e per togliere l'artista da quell'isolamento, spesso beffardo ed oltraggioso, che lo porta

ad esasperare taluni accenni poleмici inevitabili dell'arte del nostro tempo.

Con questo augurio Marino Marini mi congeda con una cordiale stretta di mano perché la moglie lo avverte che il pranzo si fredda ed anche agli artisti la pasta non piace scotta.

5.
Antonio Corpora, *Celebri e no, ognuno ci disse una cosa. Rapporto di A. Corpora sulla Biennale*, in "Il Sud Attualità", 5 giugno 1948

Nella ricognizione sulla situazione artistica al tempo della prima Biennale del dopoguerra, il pittore Corpora raccoglie una cruciale testimonianza di Marino, il quale per la prima volta riconduce la sintesi volumetrica del proprio lavoro a una radice storica ben precisa, secondo una lettura che diverrà un *topos* della critica dell'artista: gli etruschi.

Venezia, giugno
A Venezia ci si arriva in treno ma si ha l'impressione di entrare in un porto. Un porto senza terra ferma per cui non si sbarca ma a Venezia ci si imbarca per un nuovo viaggio, fantastico ed irreal. Viaggio che abbiamo fatto in pessima compagnia, quando si pensa che ci siamo trovati gomito a gomito quasi tutti gli artisti e critici d'arte italiani, più quelli stranieri. La Biennale, battello carico di una merce rara, stava ancorata sotto la sorveglianza di questi critici che come doganieri meticolosi la percorrevano in lungo ed in largo. Tutte le celebrità mondiali morte e vive stavano riunite in attesa dei lasciapassare per il viaggio della gloria. Kokoschka alto e grande, e parlatore gaio abbracciava vecchie conoscenze italiane, così Francesco Trombadori sparì per sempre tra le sue braccia immense. Con voce rauca Kokoschka decantava le pitture di Gino Rossi e di Scipione. La figlia di Marc Chagal [*sic*] che aveva scelto le opere del padre per la sua mostra personale a Venezia, passava tra di noi trasognata e felice, e nel suo vestitino azzurro pareva pronta a spiccare il volo, e via sui canali e sulle cupole di San Marco raggiungere il suo posto tra le donne innamorate dipinte da suo padre.

Henry Moore, vincitore del premio della scultura per gli stranieri, stava fermo tra le sue opere primordiali: «Ho cominciato – ci dichiara – guardando i classici, ma poi ho capito che per noi uomini vecchi di un mondo vecchio, era necessario andare alle fonti della storia umana, sola condizione per essere uomini nuovi di un mondo nuovo. Le forme hanno un valore spaziale e l'apparente rudimentalità nelle mie sculture è dovuta alla necessità di essere essenziale, liberare il nostro spirito da sovrastrutture psicologiche».

Marino Marini ci parla col suo accento toscano: «Io guardo agli etruschi, per la stessa ragione per cui tutta l'arte moderna si è voltata indietro saltando l'immediato passato ed è andata a rinvigorirsi nell'espressione più genuina di un'umanità vergine e remota. La coincidenza non è soltanto culturale; ma noi aspiriamo ad una elementarità dell'arte».

Gino Severini invece vuol essere uomo del suo tempo. La sua voce si accende: «Non posso più guardare un'opera antica,

impegnato come credo di essere a risolvere il problema nostro così legato alle vicissitudini nostre. Parentele e predecesori sono per ora soltanto imbarazzanti. Questa Biennale è per i giovani una vittoria».

In realtà a Venezia si è dichiarata una guerra senza quartiere. Il buon Morandi che è un uomo onesto ci ha dichiarato con franchezza: «Forse noi siamo vecchi e non possiamo più seguire i giovani, ma credo che voi state tracciando una via che non avrà uno sbocco. Questo ci sembra».

Adesso i giovani hanno capito che sono soli. I loro avversari autentici non sono i pittori scolastici, ma coloro che fino a ieri furono i paladini dell'arte nuova. E hanno dimostrato che la giovane pittura italiana non soffre più di provincialismi, e finita la polemica del linciaggio plastico, si è già iniziata quella dell'azione.

Jane Robinson, la giornalista americana che da tre anni disturba tutte le personalità del mondo, da Sforza a Gonella, da Bianchi Bandinelli al Presidente del Messico, da Picasso a De Chirico, perché vuol realizzare a Roma un centro culturale e artistico internazionale, parteggia per i giovani ed in loro difesa dice che i pittori italiani della metafisica, non possono pretendere ed avere un seguito se loro stessi hanno rinnegato quella loro posizione. Le loro opere odierne lo dimostrano. Anche Denys Chevalier, critico di *Arts*, è di questo parere.

Così, fra strette di mano, abbracci e banchetti, all'Angelo (il ristorante del collezionista Carrain) si è aperto a Venezia un grande conflitto nazionale ed internazionale, conflitto tra due generazioni.

I vecchi hanno operato una manovra per sbarrare la strada alle nuove pattuglie, ed i giovani, si sono liberati degli ultimi scrupoli sentimentali.

I regalucci che hanno avuto per addomesticarli li hanno piuttosto stizziti.

6.

R.R., *Intervista con Marino Marini. Legendari cavalli creati nello spasimo della semplificazione*, in "La Voce d'Italia/La voix d'Italie. Settimanale d'informazioni per gli italiani all'estero", 25 gennaio 1949

Durante una sosta parigina, alle soglie del debutto americano, un rapido ritratto dello scultore ormai consacrato a un successo internazionale.

All'Hotel Pont Royal ho incontrato lo scultore Marino Marini. Era seduto nel salottino, intento a scrivere delle cartoline agli amici sparsi in tutto il mondo; le prime cartoline da Parigi dopo dieci anni di assenza. Le prime autentiche vacanze dopo tanto lavoro, dopo tante sculture create nell'intimità dello studio ma che, una volta esposte, hanno portato i critici e gli amatori ad apprezzare sempre più le qualità personalissime di questo artista di razza. Oggi il nome di Marino Marini è celebre in tutto il mondo civile e le sue opere figurano ormai in tutte le più importanti collezioni a rappresentare, in maniera molto alta, la nuova scultura italiana.

"Parigi, dopo la guerra è diventata più calma, più silenziosa – mi dice Marini – sempre bellissima, però. Potrò trattenermi solo una settimana perché devo andare a Londra dove ho numerosi impegni. Al ritorno mi fermerò a Basilea. Per il futuro conto di ritornare spesso a Parigi".

So benissimo che anche lui, come tutti noi, non è mai stanco di girare per il mondo. Dice ancora: "vedere direttamente i popoli e i loro costumi di vita è pur sempre la migliore ma-

niera, per un artista, di acquistare le conoscenze necessarie per esprimersi poi, validamente, attraverso le proprie opere".

A Parigi, Marini, rivedrà le vecchie conoscenze, le gallerie più importanti e visiterà gli studi di Laurens, di Brancusi, di Magagnelli e quelli degli artisti rivelatisi in questi ultimi anni.

Sul tavolo, accanto alle cartoline, vedo il nuovo libro che uscirà in questi giorni a Milano, nell'accurata edizione del Milione con prefazione di Raffaele Carrieri. È la storia della sua vita d'artista, con nota biografica, disegni e fotografie delle sculture dall'inizio della sua attività fino agli ultimi pezzi realizzati nel 1948.

Nei prossimi mesi, Marini, farà una mostra alla Galleria Buchholz di New York la quale galleria presenta oggi lo scultore Arp ed ha già presentato Moore. Gruppo di tre artisti delle più svariate tendenze e nazionalità, ma tra le massime firme contemporanee. Molte opere sono già arrivate in America e Marini stesso varcherà per la prima volta l'oceano in occasione del "vernissage". Al ritorno da New York farà una mostra panoramica a Parigi con opere sceltissime di ogni epoca.

Parlando siamo usciti sul boulevard e più tardi, nel Métro, ci si scambia notizie di amici comuni e impressioni sulle varie tendenze dell'arte. La conversazione si spegne lentamente.

Penso alla storia più che decennale dei suoi leggendari cavalli: a questa sua vita spesa unicamente a creare nello spasimo della semplificazione. Mi tornano alla memoria sue antiche parole: "È profondamente artistica soltanto quell'opera che pure attingendo alle scaturigini della natura se ne astrae e la supera. Arte è anche allucinazione perfetta, tutte le verità della natura attraverso questa ne subiscono la trasformazione"⁶.

Penso alle sue sculture così nuove e pure così legate alla storia della nostra razza. Penso a quei bronzi, a quei legni, a quei gessi che vivono nel silenzio perfetto e che si rivelano lentamente e misteriosamente come le cose che si svelano al primo chiarore dell'alba. Lo stesso mistero che emana dalle sculture etrusche.

Saluto Marino Marini con un augurio all'angolo di Rue la Boétie.

7.

James Thrall Soby, *Marino Marini, in Marino Marini* (New York, Buchholz Gallery, 14 febbraio-11 marzo 1950), New York, pp. n.n.

Si tratta del testo pubblicato nel catalogo della prima personale newyorchese, annunciata nell'articolo precedente. È il vero debutto americano dell'artista, dopo la partecipazione alla cruciale rassegna *Twentieth Century Italian Art*, organizzata al Museum of Modern Art di New York dal direttore Alfred H. Barr e dal critico, collezionista e conoscitore James Thrall Soby dal 28 giugno al 18 settembre 1949⁷. Il testo riporta brani di una conversazione intercorsa tra Soby e Marini in Italia, forse ai tempi delle ricerche proprio per la grande mostra del MoMA, durante la quale lo scultore enumera alcune delle fonti cruciali – Giovanni Pisano, Donatello – su cui più volte tornerà negli anni successivi. A partire da un'opera presente in studio, forse la *Danzatrice* di bronzo poi acquisita dallo stesso Soby⁸, l'interesse si sposta sulla prassi esecutiva dello scultore, colto nel travagliato

momento di passaggio dei secondi anni quaranta, quando l'equilibrio tra figura e forma astratta imprime un nuovo corso al suo lavoro: "I must pass from sensuality toward music".

"To be an artist is simple," Marini said. "It is simplicity which is difficult. In Italy so much is truly simple – the land, the people. Our discipline is not like that of the North: it is far less intellectual. Yet I suppose I am myself Nordic, a little. At any rate, I believe in cultivation as a protection against confusion. It is impossible to pretend to be a primitive. You asked me, for instance, about the sculpture of China. It is one of the great sources, like the art of Egypt, and of course I admire it."

We were talking in Marini's modern apartment in Milan, a city which favors his intense working schedule because it provides a surrounding contemporary energy, of life and industry. He finds it hard to work in Rome or in any other city where Italy's vast cultural accrual is omnipresent. But if native tradition has long since ceased to be a pressing need for his own development, he knows much about the Italian past. Gradually he mentioned some of his enthusiasms: the equestrian monument to Marcus Aurelius in the Piazza del Campidoglio at Rome; the medieval sculpture of Giovanni Pisano and Tino da Camaino; the huge wooden horse that served as the model for Donatello's *Gattamelata*; the paintings of Paolo Uccello. In nearly everything Marini admires is to be found a swift, frank vigor – so dominant a quality in his own personality as an artist.

Marini's studio is in the courtyard below his apartment. There he models in plaster, or very rarely carves, his majestic and unforgettable figures, arriving repeatedly at an eloquent balance between raw power and lyric delicacy. "It is necessary," he says, "to preserve the emotion which generates an image. You cannot do so by posing a model, for then you get lost in details that weaken or discolor the original emotion. My sculpture starts from an impression, often instantaneous, whose impact I try to preserve. I include details only if they confirm the impact, as in the case of the rings on the fingers of this woman in bronze – very Italian. I saw the woman herself in the fields, a large woman with powerful legs. She stood like this, and I remembered her, and now here is her sculpture."

Thus while many of Marini's elders have been concerned with pure form on the one hand, with the re-creation of myth on the other, he customarily takes his impetus from living incident. As long ago as 1936 he started his series of horsemen, it is true, but his full realization of the theme began after he had seen the Lombard peasants fleeing the bombings on their frightened horses. Like Henry Moore, with whom many younger sculptors rank him as prophet of a more explicit humanism, Marini grew rapidly during the recent war. His philosophy is different from Moore's, however, in that he shows little faith in the modern doctrine of "truth to material." Indeed, Marini's patina seems a conspicuous sign of his revolt against this dogma. Nevertheless, he himself attaches less and less importance to applied surfaces. "The whitish patina," he explains, "is only the plaster which sticks to the bronze after the casting. I rub it in, sometimes with wax. Of course time will uncover the bronze again. And in any case, I feel now that I must pass from sensuality toward music. All my career has been like that, divided into periods. One must explore and know, before one can sing."

Marini's voice is one of the deepest and clearest in the newer European art scene. For many years he developed slowly, fighting facility harder than doubt, until a decade or so ago his true authority began. If his struggle has been arduous, it has

left him tranquil and sure. "To surmount the great accomplishments of the earlier twentieth century," he says, "temperament is possibly more necessary than intelligence." His own temperament is unmistakably Tuscan (he was born in Pistoia and trained at the Academy in nearby Florence). But his closest affinities in Tuscan sculpture are with the pre-Mannerist epoch, before the control of massive form became subsidiary to linear invention. It is not Cellini, and it is not for that matter even Donatello, of whom he makes one think. It is the late thirteenth century artist – was it Giovanni Pisano? – who created the marvelous evangelical bull now in the museum at Siena. This is not to say that Marini's sculpture is medieval in style, but only that its eagerness, awe and intuitive strength are paralleled in the art of a more innocent and spiritual time. It is no accident that, in addition to his other gifts, he should be perhaps the finest portraitist since Despiu. For Marini is as distinguished for his human warmth as for his resolution of the more abstract sculptural problems. "I should like," he says simply, "to defend for humanity its form."

8.
Aline B. Louchheim, *Tradition And The Contemporary: Marino Marini Discusses Modern Sculpture In Italy*, in "New York Times", 19 febbraio 1950, p. 9

La recensione della mostra alla Buchholz è l'occasione per trascrivere alcune impressioni riportate dalla viva voce dell'artista durante l'inaugurazione: di nuovo le fonti italiane, toscane, della scultura, soprattutto quelle medievali, particolarmente significative in un momento in cui dall'America si guarda all'arte e alla cultura italiana in termini di "nuova rinascenza", e in cui il rapporto con la tradizione artistica è un nodo problematico del lavoro delle nuove generazioni. È poi forse nello specchio della ricezione americana della scultura di Marino che il motivo del cavallo e cavaliere diviene identificativo dell'intero lavoro dell'artista: alla luce della ribadita centralità del problema della forma, intesa come equilibrio tra figura, contenuto, simbolo e traduzione visiva e figurativa, particolarmente delicato proprio in questa serie di opere, per la prima volta in questa recensione emerge con evidenza il nuovo, drammatico corso impresso in quell'anno dall'artista al tema, rapidamente teso verso il senso di "bewilderment" dei *Miracoli*.

There were many people who found the sculpture section of the Museum of Modern Art's recent Italian exhibition a revelation. Here was work which rediscovered plastic values and expressed them in wholly contemporary terms. And of the sculpture there displayed, that of Marino Marini drew most attention.

On the occasion of his first one-man show here (reviewed by my colleague on the left), Marino Marini has himself made his first voyage to America.

The Tuscan

The moment you meet him you know he comes from Tuscany. You try to decide specifically what this agile face recalls. The

gently sensual lips, the delicate retroussé nose, the steeply arched eyebrows, the high forehead – was the ancestor one of the Florentines who wind through the fairy-tale landscape of the Val d'Arno in Benozzo Gozzoli's fresco, or one of those whose pristine profiles was caught by Antonio Pollaiuolo? Or, as you look at the sprightly eyes and the black hair curling down the nape of the neck, is this a descendant of Verrocchio's 'David'?

When you speak to this sculptor, his Tuscan background and temperament are confirmed. For he speaks in terms of plastic values, in terms of the expressive power of bold form and the discoveries and point of departure of Masaccio and Donatello and, as the Italian critic Lamberto Vitale [sic] points out, of the even earlier romanesque stonecutters and the masters of the fourteenth century in Pisa, Lucca and Pistoia are remembered, especially Giovanni Pisano.

It is this belief that the Italian temperament is eternally grounded in the definitive and the construction – almost in an architectural concept – by which Marini explains the 'new renaissance' of sculpture in Italy. Futurism, he says, was a mighty force for liberation from dead, outmoded styles, but exactly because it created an impression rather than a definitive form it was not lasting. "Our landscape, our people, our tradition – they are all solid, definitive, decisive, close to the earth," he says.

"The Others"

His comments on the work of his colleagues is thus colored by a conviction that sculpture – as his own does so eloquently – must evolve into broad, strong forms from an emotion which works from the inside out. He is acid, therefore, about one contemporary whom he finds "too decorative, too linear, too interested in contour." Though he admires the technical skill with which another handles ceramic, he thinks of this medium as "a different – not sculpture." And he speaks disparagingly of sculpture which is based on accidental rather, than wholly intentional effects.

He points to his wood "Cavalier" to make his point clear. It is not carved, but – like the model for Donatello's "Gattamelata" and those which Uccello may have used for his battle scenes – it is *constructed* of small pieces of wood, each part used for its direction of grain, its texture, its marking, its thrust, each *built* into a whole.

What is the plight of sculptors in Italy? Marini shook his head. "Very bad. There is no money – and people have no place to put sculpture." Does the church use modern sculptors? No – smilingly – the church wants mediocre sculpture. Is there work in connection with architecture? The answer was again negative. The architects are busy with big housing projects, with reconstruction, and there is so little money. But there is hope for the future. "Not in sculpture on buildings – at least for me – but integrated with them. The new architecture can create space for sculpture, and sculpture can assert itself in it, define it, give scale, and bring spiritual meaning."

The Content

What of "spiritual meaning," what of the "new humanism," the "new reality," which are spoken of in connection with all Italian art, from literature to cinema?

There was, he affirmed, a sense of man's bewilderment after the war. In his own work the horse became the symbol of the most helpless, terrified and lost of living creatures, the rider tragically letting himself be led, his arms in resigned agony. But there was even then – and now it is growing for him and others – a sense of hope, a sense of belief in living. "In a recent horse and rider – which is not in the exhibition – the rider lifts his hands to the sky to welcome life."

Can one make such statements in abstractions? "Yes – because the emotion is expressed in the forms themselves. In abstraction – but not in decoration. In Italy the reference will generally be to nature, because of our closeness to the earth, our sense of the definite."

Symbolic Form

We looked at the great figures around us whose awesomeness seemed to lie in their very quality of suggestion and mysterious allusion as well as in the authoritative summation and abstraction of form. These horses and riders and female torsos are not individuals, but part of the universe. Marini repeated the sentence which James Thrall Soby quotes in his perceptive catalogue foreword: "I should like to defend for humanity its form."

Most of his contemporaries accepted, rather than rejected their great plastic tradition, although, he said, sometimes – especially in Florence and Rome (and here there was a debt to the Etruscans) – it was stifling. But it would be good if Americans could absorb some of it, he agreed, for it can strengthen expression.

The Problems

The crucial problem in Italy in general is perhaps that of how to use the past to build to the future, how to use tradition, convention, prestige as springboards to a new voice, a new life. Perhaps in sculpture more than in any of the other arts, this transition is achieved. Marini, Martini (who died in 1947) and Manzù would seem to prove the point.

Certainly Marini has not simply reused or even renewed traditional plastic forms. He has grown from them to something new, personal, and contemporary. His statements, too, are both timeless and acutely of our time. And in a conception which welcomes life even in the midst of the most profound despair, there is a majesty in which a whole world can take hope.

9.
ART. *Talented Tuscan*, in "Newsweek", vol. 35, n. 9, 27 febbraio 1950

In un vivo spaccato della tipologia di pubblico che frequenta l'inaugurazione della mostra da Buchholz – dove spiccano i nomi di Janis e Sweeney – ritorna con forza, dalla voce dell'artista, il richiamo agli etruschi a identificare la radice mediterranea della sua scultura.

For the opening of Marino Marini's first one-man show in the United States last week there were enough people to hide his work from view. What was more important, the gathering at the Buchholz Gallery in New York was composed of the artistic elite. Mrs. Laurence P. Roberts, wife of the director of the American Academy, Rome, had to jostle a "Horse and Rider" to reach a quiet corner. Two writers on esthetics, James Johnson Sweeney and Sidney Janis, talked quietly and moved little.

The 49-year-old Italian sculptor smiled and squinted his close-set eyes. His arms and elbows moved gracefully as he chatted about some of the 27 bronzes, which, along with a wood carving and several prints and lithographs, were impressively on view.

The show amply demonstrated that Marini, one of Italy's most promising young artists, confines his penetrating simplicity to

few subjects. He is deeply preoccupied with the equestrian arrangement. The theme fascinates all Italians, he explains, for the horse and rider not only have a great tradition in their art, but are a basic synthesis of forms.

The ancestry of Marini's animals (see cut) appears to go back for many centuries. Their superficial resemblance to long-buried sculpture is abetted by Marini's habit of letting spots of plaster adhere to the finished casting. The patina emerges after the surfaces have been "worked alive" with a soft lead hammer. He attributes the statuary's almost Chinese suavity of form to the sensuality which many Southern Europeans share with Orientals.

Clearly dependent upon traditional subjects for his art, he has nevertheless avoided the purely academic as well as the purely modern and its experiments with voids as opposed to solids. His fear of academism makes him grant his students at the Accademia di Brera in Milan the utmost creative liberty. The deep freshness he brings to familiar objects is explained by Marini this way: "It is necessary to preserve the emotion which generates an image. You cannot do so by posing a model, for then you get lost in details that weaken the original emotion. My sculpture starts from an impression whose impact I try to preserve. I include details only if they confirm the impact."⁹

To his frank portraiture he applies a similar integrity. Only a few brave people have commissioned him. One courageous friend, the Italian art critic Lamberto Vitali (see cut), has said that his "arrogant seizure of the model is not the last reason for Marini's greatness as a portraitist ... [He] combines the assurance of a plastic artist with the curiosity of a psychologist, and helps all the Tuscan's quick intuition, irony, and malicious astuteness. And so the discovery of form which is rendered by equivalents and bold abbreviations and distortions goes hand in hand with human discoveries of great freedom and pitilessness."¹⁰

Marini, who declares that Vitali "doesn't agree" with the portrait, is equally pitiless with himself. He describes himself as an Etruscan resembling his region's terra-cotta tomb figures with the pointed heads, long noses, and close-set, wicked little eyes. For emphasis Marini sights along two heavy fingers and peers maliciously into the distance. "These Etruscan eyes," the artist says, "are full of irony; like serpents, they pierce the surface of things."

10.

Marino Marini. Sculptor from Italy Becomes U.S. Best-Seller, in "Life", vol. 28, n. 21, 22 maggio 1950, pp. 99-102

Marino Marini, 49, of Milan, Italy, is a rarity among sculptors. While most of them are fortunate if they sell one statue in a year, Marini held his first one-man show in New York recently and sold more than half of the 27 statues he exhibited. Virtually unknown in America before he arrived in February, he was on his way back to Italy last week, a celebrated artist, toasted by critics and commissioned to execute four lucrative portraits.

Marini is unusual in another way. Unlike most of his contemporaries both here and abroad, he has not set out to break with the traditions of the past which the majority of the art public still holds in respect. Born not far from Florence, he was brought up among the great statues of Donatello and Michelangelo which influenced him deeply. From them he evolved his distinctive style whose originality is as arresting and valid as that of the most uninhibited modern experimen-

ter. He concentrates on three themes – nude figures, equestrians and portrait busts. In all of them he reveals a love of the solidity and expressiveness of the human shape that characterized Italian art centuries ago. Simplified to their basic forms, standing in a shadowy and mysterious silence, his figures seem almost to have been excavated from the ruins of an old Italian city. They have a classic restraint, but there is nothing cold or remote about them. "I was born in a warm country," say Marini. "I feel the warmth of life. We in Italy are close to the earth."

11.

Message de la sculpture par Adam, Pevsner, Arp, Moore, Marini, in "XX^e siècle", n. 1, 1951, p. 70¹¹

Le posizioni di difesa e discussione dei valori del modernismo assunte dal periodico "XX^e siècle" ben si accordano al lavoro e alle dichiarazioni di Marino, il quale partecipa assiduamente con testi, immagini e litografie ai fascicoli della rivista e alle sue edizioni. Il primo contributo dello scultore è una breve dichiarazione raccolta tra le testimonianze di alcuni "campioni" della scultura di diverse generazioni, da Arp ad Adam, pubblicate sul primo numero. Lo scultore italiano si estranea sostanzialmente dal dibattito allora ancora in corso in Italia e Francia tra astrazione e realismo, e, pur nei cambiamenti di stile, si mostra fedele agli assunti esposti fin dall'auto-presentazione alla Quadriennale del 1935: l'arte può darsi in varie modalità, ciò che fa la differenza è il tipo e il grado di rielaborazione che intercorre tra l'ispirazione iniziale e la realizzazione finale.

Marino Marini

Je ne fais aucune différence entre une sculpture abstraite et une sculpture figurative, pourvu qu'il s'agisse dans les deux cas de sculpture. Ce qui importe est surtout la qualité d'une oeuvre d'art. Personnellement, étant méditerranéen, je ne peux m'exprimer librement que par l'humain. Mais j'accepte et j'admire toute autre forme d'expression, pourvu que par elle l'artiste parvienne à transmettre son message. Une alouette peut être plus émouvante qu'une colonne dorique, mais il serait absurde d'admettre a priori qu'une boîte d'alouettes puisse constituer un message au même titre que le Parthénon.

12.

Témoignages par Henri Matisse, Georges Braque, Fernand Léger, Jacques Villon, Gino Severini, Arp, Alberto Giacometti, Henri Laurens, Marino Marini, Henry Moore, Antoine Pevsner, in "XX^e siècle", n. 2, gennaio 1952, p. 74¹²

In linea con il contributo precedente, in un fascicolo interamente dedicato al problema dello spazio nell'economia della rappresentazione – e dove la pittura, e l'astrazione, occupano di fatto gran parte

delle ipotesi proposte – lo scultore italiano conferma l'assestamento sul problema modernista della forma, come nucleo primo della creazione artistica, a scapito dell'interesse per lo spazio in quanto tale, espresso in verità da molta parte della nuova ricerca artistica all'avvio degli anni cinquanta, ritenuto effimera teoria.

Marino Marini

Je ne pense pas que l'espace soit un problème. Je ne pense pas que l'artiste ait à se préoccuper de théories plus ou moins éphémères, toujours changeantes.

L'artiste essaie de créer une oeuvre et, s'il y réussit, c'est parce que son inspiration et la docilité de sa main à suivre son inspiration apportent nécessairement la solution du problème. D'ailleurs, s'il y avait un problème, il serait différent pour chaque oeuvre nouvelle.

13.

Estratti di conversazioni a Venezia (1952) e a Milano (1955), in Josef Paul Hodin, *Marino Marini: man and horse, man and woman*, in "The Studio", vol. 167, n. 851, marzo 1964, pp. 94-99

Poiché si tratta di frammenti di conversazioni pubblicati entro una più organica ricognizione che risente del lavoro di Marino fino a quel momento, si rimanda alla trascrizione contenuta nella seconda parte della presente antologia (vedi testo 24).

14.

Marino Marini: his work and his home, in "Esquire", vol. XLVI, n. 2, agosto 1956, pp. 47, 127

All'interno della celebre rivista americana di moda e life-style maschile, l'articolo è soprattutto una descrizione del buen retiro versiliano della Germinia, dove da un paio d'anni Marino trascorre le estati. Tuttavia, non sfugga una breve quanto penetrante presentazione dei *Miracoli*, la prima dalla viva voce dell'artista dai tempi dei vaghi accenni dell'articolo del "New York Times" del 1950.

Expletively punctuated by mountains, the Eastern Riviera of upper Italy bends downward into the sunny, fecund province of Tuscany, seat of ancient Etruscan culture and of the florid Renaissance. Between the milling, unlovely seaports of La Spezia and Leghorn stretches a tape of sand spotted with bathers' cabins, boat basins, big, immaculate Swiss hotels and little, dirty-curtained guesthouses, sunglasses, paunches, ur-chins, Bikinis, bicycles, ice-cream carts, strangers and natives of all shapes, shades and stances, wavering rows of bleached beach umbrellas and spiky palm fronds. Granted ten kilometers' grace by the coastal Via Aurelia with its perpetual pitchy current of bellowing, putrid Diesel trucks, basking between sharp peaks and flat shore, lie such resort towns as Forte dei Marmi, summer home of Italy's foremost sculptor, Marino Marini.

His name is a play on Italian words relating to the seacoast.

Passionately close to the elements of earth and water, Marini bicycles daily to the beach for a surf bath. His sense of identification with the locale is artistic as well as physical. Born at Pistoia near Florence, only forty miles inland from Forte dei Marmi, Marini carries forward his Etruscan past. Indeed, Tuscany gave birth to the modern Italian language, the sweet, soft dialect standardized by Dante and Petrarch; and in the very color and substance of this earth, Marini's antecedents dug and molded the art of their times and race.

Marini's Etruscan heritage is evident in the vigorous, assertive strength of his work and in its extreme density. Little concerned with surface appearance, he penetrates within the mass, just as he probes the spirit of his forebears rather than copying their style. Constructed, hard and compact, his sculpture is never far from earth, life and nature. Because he thinks of himself as Etruscan, Marini has achieved universality without cosmopolitanism, remaining unswayed by the innovations of his contemporaries. Yet his work is even more immediately akin to Oriental art than to Etruscan. This bond may be traced through Oriental influences on ancient Greek art, which in turn guided his ancestors. Oriental sculpture has always had more actual form than the Western. Marini is a master of form, which he conceives large and clear, entirely self-contained. In the volume, sensitivity and depth of his form, Marini taps the eternal source of vitality embodied in Chinese T'ang horses, Egyptian and Indian sculpture.

The two main phases of Marini's work have been portrait heads and equestrian figures. As a portraitist he ranks as the greatest since Charles Despiou, who died in 1946, about the time that Marini first gained international recognition. Marini plumbs not only the sitter's personality but the general essence of the human being, stripping away all else. Despite its directness, his portraiture is imaginative. Sometimes it combines almost impossible things such as rhythm and form, which usually occur only separately in sculpture.

The equestrian figure is Marini's analogy to man's position astride a transporting force, animal, unthinking, yet irresistibly vital. This image is more than obvious; it is inevitable. "Man is from the earth," Marini explains, "He is carried upward. But then there is shock – he falls off, he must return to the earth. Man rises up toward the sky, then suddenly he's thrown back again – always the same tragedy. My work is now occupied with this falling-off point. In the past I studied other poses of these figures. My present period may last two or three years." To complement these heroic monuments, Marini fashions small dancing figures embodying irony rather than tragedy. Like Degas, he catches the act rather than setting up a finished pose.

Marini would have become an architect if he were not a sculptor. He worked at drafting while a student in Florence, and his sculpture is sustained in its formal force by a bold, structural visualization. His work in enclosed space complements that in solid mass. The house which he designed for himself at Forte dei Marmi carries out an extension of his living pattern, relaxed yet vital. Classical in its exquisite geometric proportion, "La Germiniaia" combines frankness with fluency. Despite severity of means, it is not brittle, brutal, cubic nor harshly angular. Marini emphasizes planes (clean walls, sloped ceilings), textures (fine brickwork, woods, basket chairs, colored fabrics) and an over-all play of light (outside roof and trellis extension). Like his sculpture, Marini's house demands that it be taken for what it is.

At fifty-five, Marini seasons a mature capacity for sustained hard work with a youthful gift for play and relaxation. He enjoys living, as do most Italians, without slighting a certain fundamental, clear-sighted pessimism. Little escapes his appraisal, be it an appreciably sculptural young woman, the coachwork of a fine sports car or a draught of wine on a hot

day. His wife Marina, whom he met in Switzerland, during the war, is a gentle, animated woman of cultivation and grace, well primed for the taxing job of being married to a major artist. The other person who fell by good fortune into Marini's life was his agent, Curt Valentin, who first showed Marini's work in America after World War II, translating personal faith into a solid acceptance by galleries and collectors. A sudden heart attack ironically took Valentin's life while he was visiting La Germiniaia as its first guest in 1954.

Marini's artistic character and stature derive from his ability to get to the core of everything. A master of tension, he imbues even repose with life and expectation, and one feels one's own life quickened at the sight. Marini understands that the real continuity between ancient and modern lies in simplification. For this reason he avoids Florence, whose very-much-alive Renaissance atmosphere forces itself on him, and makes his winter home in Milan, nest of fresh industrial and architectural creativity. Marini's simplicity is without coarseness, as his esprit is without intellectuality. Though subtle, his work never seems "poetic," obscure, oblique or allusive; it challenges something more fundamental than the imagination. Arresting rather than fascinating, it demands reaction. Its images are vivid, quickly absorbed, instinctively disturbing, Marini has never naturalistically sought ugliness; his sense of violence is far less superficial.

Something of a "natural man," Marini could equally readily have been either peasant or aristocrat. He shows utter indifference to his own present affluence and to the traditional social hierarchy, which preoccupies most Europeans to the point of the obsession. The Italian critic Raffaele Carrieri made an estimate as clear as Marini himself when he singled out this artist for a "happy combination of genius and innocence, as the ancients conceived of it."

15.
A chacun sa réalité: Enquête, in "XX^e siècle", n. 9, giugno 1957, p. 35¹³

In un fascicolo dedicato al problema del realismo, Marino affronta con diversa consapevolezza il tema nel proprio lavoro. Dopo un decennio di assestamento critico, dove ormai l'arte degli Etruschi è divenuta il principale riferimento, lo scultore sembra adeguarsi a questa interpretazione e riporta all'arte etrusca la radice del proprio ambiguo attaccamento alla realtà. Di nuovo, il problema è di forma: anche in questo momento, dove il lavoro dell'artista sembra risentire al massimo grado di tensione delle spinte "informali" dell'intero decennio, la chiusura plastica dei volumi è la misura dell'impegno sul fronte della realtà. E se la realtà, in fondo, sostiene la forma "comme le squelette", basta guardare le linee portanti che l'artista sempre più insistentemente traccia con il colore sui profili dei suoi *Miracoli* per capire quanto flagrante sia il binomio forma-colore, astrazione-realtà nel suo lavoro.

Marino Marini
Aux Étrusques, peut-être, je dois mon attachement à la réalité, à une réalité façonnée en formes prises à même l'épaisseur de l'élémentaire, réduites à des masses où coule, sur des plans lisses, la lumière.

La semplificazione può sembrare allontanare dalla natura: ella y conduce perché va all'essenziale.

Le forme sfatte e schiacciate, le corpi, le cavalcature abbattute, tronconi che si trascinano sulla terra, resti di carne, ridiventano materia, petrisi nell'informe. Ma questi volumi crollati appellano un raddrizzamento; questa putrefazione della forma, una resurrezione dei volumi fermi e pieni. Quando non c'è più nulla di inutile da cancellare, la realtà si assorbe, in s'acchiavando, nella forma e la sostiene come lo scheletto, la carne. Ella s'abstrae dall'accidente. È qui là il cammino dell'Assunzione?

1958-1966. MESSA A PUNTO DI UN CANONE

16.
Edouard Roditi, *Marino Marini, 1958*, in Edouard Roditi, *Dialogues on Art*, London 1960, pp. 39-48¹⁴

Forse per la professione letteraria dell'intervistatore, Edouard Roditi, forse perché nello studio e nell'appartamento di Marino troneggiano modelli per il monumento appena commissionato dalla municipalità de l'Aja¹⁵, buona parte della conversazione si concentra sul tema del cavallo e del cavaliere, riassumendo certo molti spunti già espressi in precedenza. La componente mitica, la declinazione drammatica dei più recenti, in cui il cavallo fuori controllo e il cavaliere quasi disarcionato rappresentano la crisi del mito individualista dell'Occidente umanistico, le fonti romane, etrusche, medievali o rinascimentali di questi, come degli altri lavori di Marino, vengono qui ripercorsi e messi a fuoco, facendo di questa conversazione un possibile avvio dell'ormai assestato canone interpretativo dell'arte di Marino, assecondato con sempre maggiore consapevolezza dall'artista stesso. Proprio per questo, stupisce l'assenza, tra tutti i riferimenti citati, di quello che più spesso viene ricordato nella bibliografia sullo scultore, il cavaliere di Bamberg.

I had noticed in recent months the sporadic publication of a number of new items and features, in the Italian press, about the progress of the huge sculpture on which Marino Marini had long been working. Each time, the reporters had tried to give their readers some new details concerning this monument. They all agreed that the great Italian disciple of the art of pre-classical antiquity and of the Middle Ages had inaugurated a new phase in the evolution of his style. The mysterious sculpture to which Marino Marini had devoted most of his time, for the past two years, was thus described by some critics as more expressionistic than his previous works, but by others as more abstract. On other details, there was less agreement. Some referred to the monument as a new bronze horse, but without the usual

rider. Others affirmed that Marini was again producing an equestrian figure, but conceived according to a novel formula. Some declared that the horse would be five yards high; others, only two yards. It was sometimes said that the monument had been commissioned by the municipality of Rotterdam, sometimes by that of Amsterdam, once by that of Groningen.

As I happened to be for a few days on other business in Milan, I decided to investigate the matter myself and took the liberty of phoning Marini for an appointment. I was fortunate enough to find him at home. He had returned only the day before from a visit to his wife's family in Switzerland. He asked me to call the next morning at his apartment.

I found my way there in fog and rain, in weather more suggestive of London than of any Italian city. Marino Marini lives on one of the upper floors of a modern apartment house in the centre of the city. When the door was opened to me by the maid, I was led into an elegant living-room, decorated and furnished in a kind of cultured 'movie-set' style, like the house of a fastidious industrial tycoon. On the walls, there were several of Marini's own paintings and drawings. On a few tables and other low pieces of furniture, some of his more famous bronzes, of which I had seen other copies in museums and galleries. It was like the home of a wealthy Swiss or Italian art-patron, with nothing that might suggest the inevitable dust and disorder of a sculptor's studio.

As soon as Marino Marini had joined me and greeted me, I began to ask him about his new work, quoting the discrepancies that I had noticed in the Italian press. He laughed, then began to explain to me the facts about his work.

MARINI: It's an equestrian figure. Some papers have already published photographs of the plaster model. But a few of these pictures, as a consequence of faulty perspective, have suggested some misunderstandings. The rider is leaning back, almost lying on the horse's hindquarters. When one looks at the model from the front, the shadow of the horse's head sometimes blots out the rider, or confuses it with the horse's mane. That is why so many people have believed that the horse had no rider. As for the other details, the whole monument will be some six yards high and has been commissioned by the municipality of The Hague for one of the new "satellite cities" that are being built as suburbs of the Dutch capital.

The business of noting Marini's explanations distracted me throughout our conversation from watching his unusually mobile expressions. His face has a sculptural quality, like that of a figure in a painting by Piero della Francesca. His forehead is broad, beneath the receding line of greying hair, but the face is still young, relaxed and open in spite of a curious sadness in the eyes, that of a prophet who has no longer any illusions rather than of an embittered or sick man. As I question him in French, Marini formulates his answers carefully in the same language, which he speaks almost faultlessly, with only a slight Italian accent. Once in a while, if he seems unable to find the right word, I encourage him to express himself in Italian. His Tuscan is unusually pure, though he speaks without that guttural quality which renders the speech of many Florentines so unmusical.

E.R.: What difference is there between your new equestrian statue and all those that you had already created since 1945? MARINI: I think it would be wrong to state that a clear break can be detected in the evolution of my style, in the last two years. On the contrary, the monument on which I'm now working – and I'll show you the model later in my studio downstairs – illustrates only the latest phase of this evolution, the meaning of which may already be clear to you. Each one of the equestrian figures that I have created since 1945 represents a different phase of this evolution.

I ask Marini to explain to me his ideas about the increasingly apocalyptic character of his riders, each one of which, in turn, seems to have been struck more brutally by some catastrophe, whether as witness or as victim.

MARINI: Equestrian statues have always served, through the centuries, a kind of epic purpose. They set out to exalt a triumphant hero, a conqueror like Marcus Aurelius in the monument that one still sees on the Capitol in Rome and that served as model for most of the equestrian statues of the Italian Renaissance. Another example is the statue of Louis the Fourteenth on the Place des Victoires in Paris. But the nature of the relationship which existed for centuries between man and the horse has changed, whether we think of the beast of burden that a ploughman leads to the drinking-trough in a painting by one of the brothers Le Nain, or of the perchons ridden by the horse-traders in Rosa Bonheur's famous picture, or again of the stallion that rears as it is spurred by one of the cavalry-men painted by Géricault or Delacroix. In the past fifty years, this ancient relationship between man and beast has been entirely transformed. The horse has been replaced, in its economic and its military functions, by the machine, by the tractor, the automobile or the tank. It has already become a symbol of sport or of luxury and, in the minds of most of our contemporaries, is rapidly becoming a kind of myth.

The artist is often a bit of a prophet and, almost a century before the invention of the automobile, some of the Romantic painters, especially Géricault and Delacroix, no longer painted their horses with the same objectivity as the portrait-painters of the eighteenth century. Especially in England, these painters had often been more exact in their rendering of a favourite horse than in their somewhat idealized portrait of its aristocratic human owner. The Romantic painters were already addicted to a cult of the horse as an aristocratic beast. They saw in it a symbol of luxury and adventure rather than a means of transport or beast of burden.

From Géricault and Constantin Guys to Degas and Dufy, this cult of the horse found its expression in a new attitude towards sport and military life, an attitude that is best exemplified by the nineteenth-century dandy. Odilon Redon's visionary renderings of horses and later in those of Picasso and Chirico, we then see the horse become part of the fauna of a world of dreams and myths.¹⁶

E.R.: All this had already struck me last summer, when I visited, in Western Germany, a special exhibition entirely devoted to the theme of the horse in the history of art. Though this exhibition had devoted almost a whole room to your own work, I left it convinced that the nineteenth century remains, from Géricault to Degas, the great age of the horse as an artistic theme.

MARINI: I suppose I came along in the immediate aftermath of this great age, after Degas, but still as a contemporary of Dufy as well as of Picasso and of Chirico. My own work has followed a general trend in its evolution, from representing a horse as part of the fauna of the objective world to suggesting it as a visionary monster arisen from a subjective bestiary.

E.R.: I don't remember ever having seen, except as photographs in catalogues and art-publications, any of your horses of the first period of your own evolution, the one you have just called objective.

MARINI: They are mostly early works, not as well known as some of my more recent sculptures. I had been fortunate in renting a studio, when I was a beginner, in Monza, near Milan, where my neighbours owned a big livery stable. I made the most of the opportunities offered me and drew and modelled horses almost every day. But these horses were still far from symbolizing to me anything subjective or apocalyptic. All my work, I mean my human figures too, remained for a long while

very classical, somewhat reticent and realistic too, in its style. Until the end of the Fascist era and of the War, I continued to hark back to the sober realism of the artists of the Etruscan funerary figures, or of the sculptors of some Roman portraits, especially the earlier ones. My own way of reacting against the imperialist pathos of official Fascist art continued, until 1944, to consist in identifying my art very consciously with my private life, so that I never allowed myself any form of expression that might seem too blatantly public. That is why I continued to produce so many portraits which may seem as anonymous as those funerary busts of unknown Romans which strike us, twenty centuries later, as human documents, stripped of all historical pathos. My nudes of that period also have, I believe, this classical quality of anonymity. I have tried to express in them no personal sensuality of my own. I wanted to exclude from them the autobiographical element that allows us to recognize, in some sculptures of Renoir and even of Maillol, the artist's own mistress or at least a particular contemporary type of feminine beauty that appealed to the sculptor more immediately than an eternal type of classical beauty.¹⁷

E.R.: When I see your nudes of before 1945, I feel that I am rediscovering in them an ideal of beauty that remains perfectly anonymous and timeless, as if set beyond the frontiers of history. In some of your portraits of these earlier years, I have also felt a kind of presence that is not that of the artist but truly of his model. It is the same kind of presence as can be felt in many funerary sculptures of Roman and Etruscan antiquity. So many of them reveal to us a personality that is often nameless and whose biography remains unknown; but this personality is still complete and faces us like someone raised from the dead and answering our call: "Here I am!"

MARINI: That is just what I tried to suggest in those portraits that are founded on a different sculptural tradition. My nudes seek to revive the tradition of Greek classical sculpture. But my portraits are founded on Etruscan and Roman art, as you pointed out, and also on the realistic art of the Christian Middle Ages as we discover it in the portraits of kings and queens and bishops lying in state on their cathedral tombs, or in the equestrian statue of Bernabò da Visconti. I suppose you know that masterpiece of Bonino da Campione, here in Milan in the Castello Sforzesco Museum.¹⁸

E.R.: I went to see it yesterday morning, and it again reminded me of some of your works of recent years, if only because it somehow contrasts with them.

MARINI: Bonino da Campione was still directly inspired by the figure of Marcus Aurelius on the Roman Capitol. In the Middle Ages it was venerated as a portrait of Constantine, the first Christian Emperor. But I am no longer seeking, in my own equestrian figures, to celebrate the triumph of any victorious hero. On the contrary, I seek to commemorate in them something tragic, in fact a kind of Twilight of Man, a defeat rather than a victory. If you look back on all my equestrian figures of the past twelve years, you will notice that the rider is each time less in control of his mount, and that the latter is each time more wild in its terror, but frozen stiff, rather than reared or running away. All this is because I feel that we are on the eve of the end of a whole world. E.R.: I suppose you mean the world of the Humanism that provided the foundations of all Western art, from the Romanesque Carolingian Pre-renaissance to the birth of contemporary abstract art.

MARINI: I would prefer not to develop my ideas on this subject in the form of a polemical statement. It is a feeling, deep within me, that must be related to what some Romans felt, in the last years of the Empire, when they saw everything around them, a whole world order that had existed for centuries, swept away by the pressure of barbarian invasions. My

equestrian figures are symbols of the anguish that I feel when I survey contemporary events. Little by little, my horses become more restless, their riders less and less able to control them. Man and beast are both overcome by a catastrophe similar to those that struck Sodom and Pompeii. So I am trying to illustrate the last stages of the disintegration of a myth, I mean the myth of the individual victorious hero, the *uomo di virtù* of the Humanists. I feel that soon it will no longer be possible to glorify an individual as so many poets and artists have done since Classical antiquity and especially since the Renaissance. Far from being at all heroic, my works of the past twelve years seek to be tragic.¹⁹ E.R.: If I understand correctly, your equestrian figures, whether in sculpture or in your drawings, began to follow this evolution around 1945. I hope you will not be offended if I compare this development to that of an animated cartoon which tells us the story of your mythical rider. I have seen, for instance, some of your drawings of the end of the war, representing your horseman standing beside a rather massive and peaceful horse, like the horses in some of the paintings of Paolo Uccello. Then there came drawings in which your horseman mounted the horse, followed by others where we see him mounted, the man still as massive and peaceful as the horse, as in the statue of Bernabò Visconti. After that, little by little, the horseman and the horse ceased gradually to communicate to us this heroic or epic quality of classical equestrian statues. MARINI: Yes, and this decline and fall began in my horseman of 1945, which I actually finished in 1947. It is now in Pittsburgh, in the garden of the house that Frank Lloyd Wright built there for Edgar Kaufmann. I called this statue *Resurrection*. It represents a horseman, seated on his mount with arms outstretched and staring straight ahead; it is a symbol of the hope and the gratitude that I felt shortly after the end of the war. But developments in the post-war world soon began to disappoint me, and I no longer felt any such faith in the future. On the contrary, I then tried to express, in each one of my subsequent equestrian figures, a greater anxiety and a more devastating despair. E.R.: Is that why your horses appear increasingly tense, as if they had stopped suddenly on the brink of an abyss? And why each rider seems to have been stricken more brutally, till we now see the rider lying like a dying man who has been struck down on his horse? MARINI: In my studio I'll show you one of my latest works, an equestrian figure with the horse prostrate on the ground, and the rider lying beside him as if they had both been suddenly overcome by a tempest of ash and of lava like the one beneath which were found the petrified victims of the last days of Pompeii. The horseman and the horse, in my latest works, have become strange fossils, symbols of a vanished world or rather of a world which, I feel, is destined to vanish for ever. E.R.: Some critics have argued in recent years that your evolution tends towards a conception of sculpture that is less classical or archaic. It has even been said that you are becoming an Expressionist, or that your art is about to become abstract. I suppose these writers are all analysing your evolution as it can be observed from the outside, that is to say without considering what you are trying to communicate. MARINI: As soon as sculpture is conceived on a monumental scale, larger than life, it becomes architectural and tends to appear more abstract. But as soon as it seeks to express anxiety, sculpture also wanders away from the ideals of classicism. E.R.: I suppose you mean that it then abandons the canons of Winckelmann in order to adopt those of Lessing's *Laocoon*. MARINI: But I am no longer trying to formulate a stylized version of anxiety such as we find in the *Laocoon* group and in so many other sculptures of the Silver age of antiquity. I feel

that these works are always a bit too melodramatic. If you really want to find the sources of my present style in antiquity, I must confess that you will find them in the remains of the life of the past rather than in those of its art. The fossilized corpses that have been unearthed in Pompeii have fascinated me far more than the *Laocoon* group in the Vatican. If the whole earth is destroyed in our atomic age, I feel that the human forms which may survive as mere fossils will have become sculptures similar to mine. E.R.: Your apocalyptic pessimism expresses itself in what I might call a "Hiroshima" style. But this style has much in common with that of the sculptors Giacommetti [sic] and Germaine Richier, whose human figures likewise seem to be fossils or hideously disfigured victims of a catastrophe, and also with the vision of a Decline of the West that one finds in the works of some abstract sculptors, like César in France, Paolozzi in England, and Stankiewicz in America, I mean those "near-abstract" artists who construct their sculptures out of "prefabricated" elements, odd pieces of scrap-metal and old machinery salvaged from junk-yards and then welded together... MARINI: I expressed my whole philosophy on this subject to Pierre Matisse, my New York dealer, when I once said to him that I had been born in an Earthly Paradise from which we have all been expelled. Not so long ago, a sculptor could still be content with a search for full, sensual and vigorous forms. But in the past fifteen years, nearly all our new sculpture has tended to create forms that are disintegrating. Here in Italy, the art of the past is part and parcel of our daily life in the present. We live among the monuments of the past. I, for instance, was born in Tuscany, where the rediscovery of Etruscan art, in the past fifty years, has been something of great importance in contemporary local life. That is why my own art was at one time so often founded on themes borrowed from the past, like the equestrian figure, which remains a reminder of utilitarian relationships between man and the horse, rather than on more modern themes, like the relationship between man and the machine. E.R.: I remember seeing in Paris a number of public monuments that can give us a good idea of what representations of the relationship between man and the machine can give in art. There is, for instance, in the Parc Monceau a wonderful Chopin monument, with the composer strumming a waltz, I presume, on a stone piano that is fortunately shown only in relief; and César Franck, in the Square Sainte Clotilde, is represented playing a stone organ. But Paris has even more wonderful statues of this kind, such as the eternally motionless stone automobiles of the monuments to Panhard and Serpolette, the one at the Porte Maillot and the other at the Place Saint Ferdinand. Before the war, at the Porte des Ternes, there was also a fabulous bronze balloon that seemed to defy all the laws of gravity as it rose into the air, from its stone pedestal, with bronze passengers gesticulating in the bronze cockpit. It commemorated, if I remember right, an incident of the siege of Paris, during the Franco-Frussian War; and that is why the Germans scrapped it during the Occupation of France. All these monuments are a bit absurd... MARINI: Of course, because machines change their style so rapidly. If one tries to reproduce them in art as realistically as man and the horse in classical art, one immediately lapses into a kind of anecdotic or documentary art, like that of old engravings representing fashions for women. A balloon or an automobile will appear, in art, as silly as a bustle. Only the stylization of a painter like Léger could integrate the machine as the subject-matter of art. Here in Italy, the Futurists, before 1914, attempted a similar integration of the machine. I don't know the work of the American sculptor Stankiewicz, but I have seen some of Cesar's work. César creates, with

elements borrowed from industry and the world of machines, sculptural fossils that appear to have survived the same kind of catastrophe as my own figures. But I would like to show you now, in my studio, my latest fossils... MARINO MARINI led the way out of the apartment, down the stairs and across the yard, into his huge ground-floor studio. As we entered it, we faced the enormous plaster model of the monument commissioned by the municipality of The Hague. It is a gigantic yellowish horse, tense with horror like the horse in Picasso's *Guernica*. The horseman, as if struck by lightning, falls back. The whole sculpture is constructed in terms of planes, with almost flatsurfaces, rather than in the round, as Marino Marini's earlier and more classical works had once been constructed. At the back of his studio, he then showed me another horse that lies on the ground, as if struck down by the same catastrophe, with its horseman lying beside it, though not thrown off, only fallen with the horse. Among these fossils that Marino Marini has created in the last few years, his sculptures of before 1945 looked like relics of another civilization. As I left the sculptor's studio, I went back to the Castello Sforzesco to think over all that he had said and to contemplate again the statue of Bernabò Visconti. When I came out of the Museum, I found, in the yard of the Castello, a group of English tourists to whom a woman was explaining something. I approached them and listened. Through the gate of the Castello, the guide pointed out, at the far end of the park, the great triumphal arch that was built after 1866 to commemorate the assistance given by Napoleon the Third in the reunification of Italy. "As you look at this arch," she explained, with a slight Cockney accent, "you are turning your back on the one that you saw a few days ago in the Forum in Rome. And if you had walked straight ahead, in a straight line, all the way from Rome, you would have passed through the arch in the Forum and through this gate, on through this arch here in Milan. If you still walk ahead in a straight line, you would then pass first under the Arc de Triomphe in Paris, and after that through the Marble Arch in London. All four of these archways were built by the same man..." This wonderful confusion of geography and of twenty centuries of architectural history failed to elicit any protest from the guide's listeners. Yes, Marino Marini was right. We are living on the eve of a catastrophe, though this catastrophe may turn out to be but the triumph of sheer ignorance and nonsense. 17. Marco Valsecchi (a cura di), *Impariamo a conoscere gli artisti italiani. A Firenze toccai la barba di Rodin*, in "Il Giorno", 8 settembre 1959 Anche la conversazione con il critico Valsecchi puntella alcuni aspetti del "mito" di Marino Marini. Per la prima volta l'artista ricorda l'incontro con Rodin in gioventù, già ripreso da Raffaele Carrieri²⁰, e soprattutto parla della sua iniziale attività pittorica, mai del tutto abbandonata, e che anzi occupa un ruolo sempre maggiore nella sua stagione matura. 1 – Qualche volta, in diverse gallerie, sono comparsi vecchi suoi dipinti. C'è chi dice che lei abbia cominciato a studiare da pittore. È vero? Mi iscrissi difatti ai corsi di pittura presso l'Accademia di Firenze, ed era il 1916. Fu una decisione semplice e naturale. A

scuola ero inquieto e studiavo con fatica sui testi scolastici. Tornavo tranquillo quando mi mettevo a disegnare, e disegnavo dappertutto, con trasporto. Del resto la pittura non era estranea alla mia famiglia. Un fratello di mio nonno, Torello Marini, dipingeva. Era un ingegnere ferroviario, e anzi prestò la sua opera durante i lavori per la creazione della linea ferroviaria della Porrettana, tra Pistoia e Bologna. Era un uomo austero e solitario. L'unica sua passione, dopo il lavoro, era la pittura. Nella vecchia casa paterna, a Pistoia, avevamo molti quadri suoi: ma la guerra la colpì e quel che non distrusse la guerra, venne rubato o disperso. Tuttavia qualcuno deve trovarsi in qualche casa pistoiese di amici suoi, ed erano quadri di un certo curioso interesse.

2 – Quando e come fu allora che divenne scultore?

Le aspirazioni di un ragazzo sono sempre complesse e un po' confuse. Amavo la pittura e il disegno, e difatti dipingo sovente tuttora. Ma a un certo momento avvertii che la pittura non mi bastava più, desideravo creare qualcosa di più solido. Inoltre, nelle mutazioni di un ragazzo, possono decidere certi incontri e certe impressioni emotive. Un giorno all'Accademia circolò la voce che in piazza San Marco c'era Rodin, lo scultore francese. Era stato a Roma a fare il ritratto a Papa Benedetto XV, e fermatosi a Firenze per vedere le pitture del Beato Angelico in San Marco, si riposava sopra una panchina nella piazza. Corremmo tutti a vederlo e lo circondammo. Aveva una bella testa di vecchio, con una folta barba bianca che gli scendeva sul petto. Ricordo che osai toccargliela, e il maestro ne rise e mi posò una mano sulla spalla. Anche questi ricordi possono decidere dell'avvenire di un ragazzo.

3 – Chi furono gli scultori ai quali guardò di più in quegli anni? Firenze non è povera di sculture, se ne incontrano ad ogni passo. Donatello mi appariva più energico e secco e duro; Michelangelo invece mi appariva più stilistico, e preferivo la sua architettura alle sculture delle Tombe Medicee. Mi emozionava però in modo particolare il suo Bacco che sta al Bargello, che guizza e sembra ti salti addosso, tanto è vivo e scattante. Anche ora preferisco il Michelangelo giovanile e quello della vecchiezza, il Michelangelo della desolata Pietà Rondanini. Della scultura moderna a Firenze avevamo notizie confuse. Tutta la cultura artistica europea ci arrivava in modo frammentario o travisato. Per cui cercai di andare a Parigi non appena mi fu possibile.

4 – Quali furono le impressioni che raccolse con più interesse nella capitale francese?

In primo luogo capii l'Impressionismo, non solo per i dipinti che vedevo al Palazzo del Lussemburgo, ma per la luce e l'aria e il cielo altissimo che vedevo per le strade, sospesi sopra la Senna. L'Impressionismo non poteva che nascere nell'aria di Parigi. Vidi anche le sculture di Rodin. Ma più di tutto mi fecero impressione le sculture dello spagnolo Gonzales, che avevo conosciuto in un caffè. Avevo altre idee nella mia mente circa la scultura; ma quelle opere mi apparvero nuove e stimolanti. Quel che debbo a quei miei viaggi di allora fu appunto questa apertura della mente e dello spirito. Si faceva vita difficile a Parigi, ma esaltante. Conobbi lassù Comisso, Di San Lazzaro, e De Pisis. Noi ragazzi avevamo pochi soldi e quando non si sapeva come risolvere la cena, si andava in rue Servandoni, dove De Pisis aveva lo studio. Egli teneva sempre appeso alla finestra un pollo, un fagiano o altro volatile, che dopo essere servito alle sue nature morte, lasciava frollire prima di metterlo in casseruola. Molte volte quei pennuti finirono nelle nostre vuote pentole e De Pisis incolpava ignoti ladri.

5 – Quale fu la sua prima opera venduta, o per lo meno la vendita che ricorda più vivamente?

Nel 1938 a Parigi, quando Picasso esponeva per la prima volta la sua Guernica, ci fu anche una mostra di arte italiana, e in quell'occasione il Museo d'arte moderna di Parigi comperò un

mio Pugilatore in legno. Era quella la prima volta che un museo comperava una scultura mia. Quei soldi mi giunsero come una manna; io avevo finito le centomila lire che nel 1935 ebbi come primo premio per la scultura alla Quadriennale di Roma; ero tornato dalla Grecia, dove andai a vedere l'antica scultura classica, e tra Londra e Parigi avevo speso le ultime lire. Potei così girare per l'Europa per alcune altre settimane.

6 – Lei dal 1940 insegna scultura all'Accademia di Brera. Ritiene che l'insegnamento accademico sia utile ancora oggi?

Dipende da chi insegna e non dai programmi scolastici. Agli allievi non si deve, secondo me, insegnare come fare un piede o una mano; l'allievo, soprattutto i migliori, non ci seguirebbero; ma conta soprattutto riuscire a tener desta l'emozione dell'allievo e la sua viva curiosità.

7 – Oggi esiste una discussione molto vivace intorno all'arte figurativa e intorno all'arte astratta. Lei cosa ne pensa dell'arte astratta?

Non esiste opera d'arte che non includa un'idea e una espressione astratta. Si pensi a quel che ha fatto Cézanne in un tempo in cui della realtà si cercava solo la pelle cangiante. Egli pose un punto fermo, un'idea di struttura mentale, da cui nacquero Picasso e il Cubismo. L'arte astratta ha forse un grave limite: manca cioè del sentimento del reale. Però se fosse mancata nel nostro tempo sarebbe mancato un grande incentivo a rinnovare le immagini del mondo reale. Tutto sta allora, a non cadere nella moda, a non lasciarsi imprigionare dalla formula.

8 – Lei ha fatto molti ritratti, ad artisti come Carrà e Tosi, a collezionisti come Hannlhofer [sic] e Jesi; a musicisti come Strawinski, a una folla insomma di persone. Che cosa, particolarmente, ricerca in essi?

Nei miei ritratti mi interessa mettere in luce il personaggio, la vitalità interiore del modello. Il viso, in sé, è fermo. Muta invece con la mobilità dei sentimenti, col colore di uno stato d'animo, riesce persino a fondersi con un ambiente. Mi interessa scoprire questa particolare e segreta fisionomia. Ho bisogno di stare quindi col modello, parlare con lui, vivergli accanto per un po' di tempo. Poi la posa non mi prende più di una ventina di minuti. È per questo che di alcuni personaggi ho fatto ritratti diversi. Vorrei per esempio fare cento ritratti a Strawinski, tanta è la mobilità del suo viso, che si trasforma, si illumina o si incupisce a seconda dell'emozione che passa in quel momento nel suo intimo.

9 – Lei prima della guerra scolpiva di preferenza figure di giovinette, nude come le divinità greche. Ora invece lei scolpisce di preferenza cavalli impennati, figure insomma di intensa agitazione. Potrebbe spiegare queste diverse situazioni?

Potrei rifare, ancora oggi, quei gentili nudi femminili; ma sarebbero come spaesati, e io stesso non impegnerei più che la mia mano. Il mondo e la società non sono più quelli di allora, è avvenuto qualcosa per cui quella grazia è perduta. Praticamente la terra ha vissuto le distruzioni e i cataclismi che spensero la luna. Questi miei cavalli rotti e crollati, questi miei cavalieri dalle teste senza sembianze, sono le figure uscite da queste fiamme. Sono gli eroi di questo cataclisma.

10 – Lei è stato recentemente negli Stati Uniti, in occasione di una sua mostra a Nuova York. Che impressione le ha fatto quel paese, soprattutto in rapporto all'Europa e all'Italia?

Ne ho riportato un'idea eccitante, dinamica. Ho sentito un grande spirito di libertà e gli artisti di laggiù non sono impacciati dai pesi della tradizione. Avessi avuto diciotto anni, sarei rimasto laggiù alcuni anni a lavorare. L'Europa è chiusa, serrata nei suoi patriottismi; pensi a cosa sarebbe una Europa con le stelle in bandiera come gli Stati Uniti, una Europa in cui la cultura dei diversi paesi potesse circolare liberamente, senza intralci. L'Italia, e in particolare Milano, dove tuttora risiedo e insegno, è viva nei commerci e nell'industria. Ma ho l'impres-

sione che la classe intellettuale si è lasciata sopraffare dalla classe politica e amministrativa. La cultura quindi non penetra più come una linfa viva nella vita pubblica, che si atrofizza progressivamente. Bisogna avere il coraggio di lasciar liberi gli artisti di esprimere le loro idealità e le loro immagini.

18.

Confessioni ad Egle: Dialogo fra Marino e la sorella (1959), in Marino Marini, Pensieri sull'arte. Scritti e interviste, a cura di Marina Marini, Milano 1998, pp. 21-29²¹

Rimasta inedita per molto tempo, la conversazione con la sorella Egle, custode e promotrice dell'immagine e della biografia dell'artista, raccoglie di nuovo molti temi già emersi altrove. Un tema nuovo, anche se già assestato nella critica sullo scultore dai tempi del soggiorno svizzero durante la guerra, è il rapporto con il gotico nordeuropeo, articolato nei termini di un confronto con il retroterra mediterraneo, fortemente ctonio, già manifestato da Marino in precedenti dichiarazioni, soprattutto intorno alla mostra americana da Buchholz²². Crescente attenzione è poi destinata alla pittura, non più nei termini autobiografici dell'intervista con Valsecchi, quanto come campo di sperimentazione artistica: in questo caso, la pittura è vista come terreno di prova e studio di composizioni da tradursi poi in scultura.

Che cosa ti interessa nel campo dell'arte?

Che cosa mi interessa? La forma di Botticelli, un pittore della Rinascenza – quando a me piace andare alla fonte delle cose, per esempio gli Etruschi – una forma rinascimentale non può interessarmi perché è una forma già sviluppata, già definita, già talmente perfetta che sei quasi alla meta della cosa. A me interessa il nocciolo, la radice, ed è appunto questo che andavo a cercare nei musei.

Nei riguardi dell'arte fiorentina, che ad un certo momento tu cercavi... Giotto, Masaccio, Donatello ti piacevano, ti hanno interessato?

Mi hanno interessato sempre per una forma più che per il principio di realizzazione. Donatello ha realizzato qualche cosa che mi ha toccato, però lo vedevo come cosa realizzata; invece io andavo a cercare delle forme.

...Di dove è venuto Donatello? Anche Donatello ha visto i Romani; infatti lo vedi dalle proporzioni della testa, da alcuni atteggiamenti della mano. Quindi era arrivato attraverso questi a trovare una sua fisionomia. Io cominciavo dagli Etruschi per trovare lo stesso la mia fisionomia.

Devi averla trovata anche nei Greci.

No... i Greci erano troppo sereni. Anche quando io ero sereno, c'era l'idea che non sarei rimasto sempre sereno. C'è l'idea o c'è leggermente il preannuncio di una tragedia che io vivo, di questa Storia che io devo raccontare, del mio periodo, e che si sviluppa tragicamente... Naturalmente l'arte greca arcaica è quella che mi interessava di più. La parte arcaica serve per quel senso virile, compositivo: la forma così cilindrica, questo sole in terra! È lì che ho più osservato, è lì che mi sono interessato di più e sono entrato nella questione.

E quando ti piacque Michelangelo, come ti piacque?

Michelangelo mi è sempre piaciuto come una grande deca-



denza. È inquinato. A me piace Michelangelo nella Cappella Sistina. È enorme! Quando dipinge è enorme, e anche quando realizza la Pietà Rondanini o la Pietà di Palestrina. E poi c'è tutto il fatto dei Gotici romani, Giovanni Pisano... quelli sono talmente italiani, sono talmente attaccati al nocciolo dell'"italica"... una civiltà che viene da Bisanzio, pura. Già Donatello entra nel fatto umano preciso, mentre Giovanni Pisano ci sta come un'aureola di sole. C'è tanto il preciso quanto il grande impreciso, e nell'arte il grande impreciso è molto più importante del preciso.

E l'Egitto?

Per me l'Egitto è sempre stato enorme ma un po' teatrale. Solo certi ritratti di alcuni personaggi sono di una grande importanza. Nel resto c'è leggermente un po' di teatro. Sai, c'è anche del "cartonaggio", del cartone.

Ed il richiamo al Gotico nordico?

Naturalmente, se tu parti dal Gotico italiano ed arrivi in Francia è un Gotico molto più raffinato. Il nostro è un Gotico che ha la purezza del contadino, della persona pura che non è contaminata ed è come una zolla di terra. Invece i francesi sono molto più raffinati. Se pensi a Reims, a quello che costruirono in architettura nello stesso periodo italiano, hanno già scoperto delle armonie fantastiche, hanno già assimilato una musica di una raffinatezza che noi non abbiamo ancora sentita. Il Gotico francese subisce un piccolo sole che contrasta con quello tedesco: quello tedesco nasce nell'ombra mentre quello francese ha un appannaggio di sole sulla faccia. Gli angeli di Reims hanno quel mezzo sorriso e senti che la superficie è toccata dal sole, invece a Bamberg sono tutti in ombra, sono enormi, e forse qualche volta c'è più mistero, molto più mistero... Ma sono cose enormi da entrambi le parti!

E come pittura?

Da noi Giotto, Masaccio, Cimabue, fino a Piero della Francesca. Poi i veneti... Carpaccio prima di tutti.

Come movimento moderno di pittura?

Qui bisogna entrare in un campo nostro. Le conseguenze di un mondo dei matti, le valutazioni dei pazzi: si entra in un fatto strano della storia. Se prendi Van Gogh o Gauguin, questi sono meravigliosi. La Francia ha avuto la fortuna, invece di arrestarsi come noi ad un certo momento, di continuare la sua civiltà attraverso i Cézanne, gli Utrillo, i Braque, i Picasso, mentre noi siamo stati un po' fermi. La nostra civiltà ad un certo momento si arresta e dà un Ottocento italiano un po' casalingo, un pochino borghese, episodico, senza una grande luce. Questo dipende dal fatto che la Francia aveva saputo creare Parigi che era il centro dell'Europa, del mondo. Lì, naturalmente, l'artista beve una civiltà: attraverso questa possibilità sviluppa maggiormente le sue idee anche nel campo dell'arte figurativa.

Hai cominciato a vivere nello studio di Firenze. Puoi dirmi qualcosa di questo periodo iniziale?

Lo studio di Firenze in Via degli Artisti non è un momento importante, è un periodo un po' oscuro, un po' vago. C'è un sacco di roba che deve venire e forse una natura che non riesce a digerirla. C'è una sovrapposizione di idee, di sentimenti, di sensibilità, di limitazioni, anche valore nelle cose vere, valore nelle cose che puoi pensare ed immaginare, ma ciascun elemento è un po' sormontato l'uno sull'altro e non è chiaro. Si chiarisce quando io entro nella vita, quando entro a far parte di una città come Milano.

Questo passaggio l'hai subito senza scosse?

L'ho bevuto piano piano. Queste magnifiche città del centro e del sud d'Italia, pur essendo meravigliose, sono piuttosto isolate e vivono di un valore che non esiste più. I fiorentini si dicono qualche volta superbi delle cose che loro hanno ricevuto in deposito ma che non gli appartengono più. Non sono più di loro, sono degli altri che le hanno fatte. Direi che è preferibile

accogliere un cemento armato che è costruito dagli uomini di oggi, che l'hanno vissuto, l'hanno fatto. Non succede, insomma, come in queste belle città, dove il mondo diventa una contemplazione di cose belle e fatte. Segno di una mancanza di fantasia, d'idee, di virilità, di costruttività.

Che mi dici delle Pomone, di quelle Veneri così plastiche?

Io direi che nel periodo svizzero si sente già realmente un artista che comincia a vivere nel Nord e ad assaporare il clima nordico. Per esempio, uno dei primi *Miracoli* – che è la faccia desolata di quel gesso fatto a Basilea – è proprio fatto sotto l'impressione di un paese che ha delle montagne. Queste specie di Alpi, che diventano come delle canne di organo, danno una musica molto differente da quella che io potevo avere in Italia. Anche se stavo a Milano non avevo percepito ancora esattamente quello che poteva essere un mistero nordico. E questo mistero si sviluppa proprio nella parte più nordica della Svizzera: allora esce fuori una specie di accostamento, qualcosa di intimità assolutamente nordica al cento per cento. E lì nasce il periodo del primo *Miracolo*, che è quella testina tragica col piccolo busto. Poi nascono gli arcangeli: *Arcangelo, Arcangela*... tutto quel periodo un pochino triste, ma ancora leggermente realista, che poi, alla fine della guerra, si stacca da questo realismo e diventa tragico in un realismo differente, un realismo più lontano. Non un realismo di un cerchio più vicino, un realismo di un cerchio più lontano, più vasto. Una musica più vasta.

E da quelli poi passasti a queste donne, alle Pomone?

Dopo questo periodo c'è stata una *Pomona* piuttosto virile che è stata esposta a Berna, ma non ero molto preso. Ritornando a Milano ho ripreso un po' questo fatto perché ho risentito una forma reale, sensuale e sensitiva. Nel 1946 c'è una ripresa, per contrasto, del Nord, una ripresa realista. Ritornando in Italia ho riavuto l'idea precisa del mondo del Sud ed allora ho ripreso per un certo periodo queste *Pomone*, che sono alterne rispetto ai *Cavalieri* ma il cavaliere già diventa un po' tragedia. Ritornando giù mi sono accorto subito di spostarmi verso una cosa più inquietante. Gli uomini, che credevo si mettessero d'accordo, non lo sono perché si bisticciano. Nel 1945 c'è un *Cavaliere* sereno, che si illude di essere sereno perché dentro c'è una certa inquietudine.

Mi vorresti parlare un po' dei tuoi cartoni dipinti?

Se si chiama pittura, se si chiama disegno, non so. Tutta questa preparazione pittorica viene sempre prima del fatto della scultura. Cioè, è un po' un'eliminazione: c'è l'idea, anzi, tante idee sull'idea, e le elimini dipingendo, perché dipingendo crei una composizione. Vai a cercare gli elementi che ti serviranno; poi via via elimini, elimini: ne fai due, tre, quattro, fino ad arrivare all'essenza. Poi, quando sei arrivato all'idea sicura, passi alla scultura, ma prima di arrivare alla scultura ci sono una serie di cose che possono essere interessanti come composizione e come colore. Siccome io dipingo coi "pentoli" e non combino il colore sulla tavolozza, tingo e dipingo, dipingo e tingo. Creo un colore vicino ad un altro e poi ci disegno sopra, ci ritorno sopra fino a che non si creano delle incrostazioni le une sulle altre, che poi danno la materia da sé. È un po' come quando descrivo in che modo lavoro il bronzo. A forza di romperlo, a forza di scalfirlo diventa una patina misteriosa, più bella e più naturale. È lo stesso procedimento che poi torna sul bronzo. *E ora qualche cosa su quelle danzatrici ultime, un po' arrossite, bruciate, sconvolte.*

In fondo bisogna sempre pensare che un artista che viaggia per i continenti riceve delle emozioni; per esempio, entrando a New York, entrando in questa città così ultramoderna e così raffinata – questa superstruttura di stile, di realismo stilistico che potrebbero essere le donne così raffinate, così fatte dalla città – mi ha dato la sensazione di un'umanità che vive proprio come nei barattoli, cioè non ha nessun rapporto con la

campagna. Perché New York è talmente grande che, prima di arrivare a sentire l'odore di una foglia, devi sorpassare il cemento armato, e quindi ti formi attraverso queste sagome di architettura. Esce fuori un tipo di donna, tra la raffinatezza della casa di bellezza e un certo stile delle architetture, che è tutta speciale, che non trovi in Europa, non esiste. Lì ti dà il senso di uno stile sullo stile, di una raffinatezza che acquista anche un certo senso primitivo, una certa bellezza, magari fredda, ma piena di idee moderne. Mi ha fatto pensare alla musica di Stravinskij, a Mondrian, ad un mondo tutto differente dal nostro, immediato ma diabolico, senza la tradizione paterna dell'Europa, il romanticismo dell'Europa che ti fa camminare piano e con tanti dubbi, che è quasi un peso. Un'immediata realizzazione, fantasiosa, teatrale, fresca: è lì che sorge questa emozione, questo tipo di danzatrici così nervose. Vengono dopo queste osservazioni. Tutti i piccoli bozzetti dei *Giocolieri* sono anche così... c'è questa inversione, il sesso che si inverte a New York: a un certo momento si inverte la femmina, si inverte il maschio ma rimangono sempre in un grande stile. Non c'è il maschio invertito, banale, noioso, bavoso: c'è un maschio invertito che sta dietro la quinta di un teatro raffinatissimo.

È questo il periodo dei cavalieri rovesciati?

I cavalieri rovesciati sono i *Miracoli*. Ad un certo momento l'idea parte fino a distruggersi. Questa idea infuocata, la poesia di questo cavaliere che ad un certo punto si rompe, vuol andare in cielo, non sta più bene né sulla terra né in cielo, vuol bucare la crosta terrena o vuole addirittura andare nella stratosfera, ma non vuole stare tranquillo sulla terra in mezzo agli uomini che non sono più tranquilli, che sono diventati dei matti. Tenta di scappare: o buca la crosta terrestre o esce fuori nello spazio e finisce per distruggersi, per essere addirittura distrutto da questa idea. Il cavallo cade e il cavaliere quasi si perde, come nel *Miracolo* del 1954. Questo è il periodo della tragedia ancora un po' umana; poi, da ultimo, la tragedia c'è ma non è quasi più umana: il cavaliere è diventato un fossile, un elemento già bruciato, costruttivo. Perché alla fine, essendo bruciati, i cavalieri si cominciano a ricostruire, si ricreano delle linee, possono anche rovinare sul mondo ma rovinando si ricostruiscono, ritornano costruttivi, perché altrimenti è la morte. Si deve ricominciare a costruire un'architettura vaga. Seguono delle idee lunari, degli spazi lunari: questo guarda il cielo o il sole, gira col sole, cioè si tratta di una forma che riceve. Prima era una forma che si innestava, che dava: è lei che entrava nell'universo, mentre adesso riceve dall'universo. La forma si appiattisce e, invece di forme concave, sono forme convesse che ricevono la luce.

Quale materia preferisci lavorare?

Ti potrei rispondere che quasi tutte le materie mi piacciono perché in fondo basta capire la materia per trovare il modo di lavorarla. Ma quella che mi piace meno è forse il marmo, perché è freddo e mi addiaccia. Tutte le altre materie, ad esempio la terracotta, il legno, il bronzo, la pietra, a me interessano molto. Il legno è magnifico perché puoi lavorarlo per secoli, riprenderlo: ci dipingi sopra, lo rilavori, tagli un pezzo, ne aggiungi un altro. È meraviglioso perché si presta alla lavorazione. La pietra si presta meno, però nella pietra c'è la gioia di scoprire, cioè levando aggiungi. Naturalmente non puoi aggiungere, però devi imparare che levando aggiungi. Anche il gesso è meraviglioso perché col gesso puoi arrivare ad alcune finezze. Il gesso lavorato può essere una cosa qualche volta meravigliosa. Mi ricordo che all'esposizione di Basilea, dove avevo portato soltanto dei gessi lavorati e dipinti, era la cosa che impressionava di più quanto alla sensibilità che eri arrivato a trovare. Naturalmente il gesso è sempre una cosa provvisoria, perché un'opera in gesso si pensa sempre che debba essere realizzata in bronzo o in pietra. C'è poi la lavorazione del bronzo che è meravigliosa, una tradizione prettamente dell'Italia centrale, toscana. Si diceva che Donatello mangiava il bronzo,



addirittura. C'è proprio la gioia di rompere questa specie di superficie così dura e così tenuta, di cesellare e dare vita a delle forme che effettivamente, quando escono dalla fusione, possono essere morte; invece, riprendendole, le ravvivi, diventano un pezzo di bronzo che vive. Generalmente quando escono dalla fusione sembrano sempre delle cose ingolfate, mi sembra ci sia qualcosa che non mi appartiene più; allora lo riagguanti, lo rompi, prendi un martello, lo spezzi, lo tormenti e diventa vivo, e più che lo tocchi più è vivo.

Quali sono le cose cinesi che ti hanno impressionato?

Quando stavo in America tutti dicevano che ero il cinese. Questa è una cosa stupida. La critica ha sempre parlato di questa "cineseria", ma non è vero niente. Questa specie di silenzio che c'è nell'arte cinese, c'è anche in alcune cose mie, ma questo cosa vuol dire? L'arte cinese naturalmente in Italia c'è arrivata. Fin dal periodo di Piero della Francesca gli artisti osservavano le incisioni o le pergamene cinesi che arrivavano, poi si ispiravano e facevano gli affreschi di Arezzo. Tant'è vero che le donne hanno gli occhi un po' tagliati a mandorla come le persone orientali. Naturalmente la civiltà cinese arriva fino all'Italia, alle Alpi. Al di là non arriva. L'Italia è ancora piena di succo d'Oriente; solo adesso, negli ultimi anni, sono riusciti ad imporre una maniera nordica: è un po' la moda, è l'astrazione. Si perde sempre un po' di più la civiltà che veniva dall'Oriente. Ma cosa vuoi, nel mondo questi sono piccoli dettagli. Meno che te lo aspetti ritorna un valore d'Oriente e si mangia in cinque minuti tutta la fabbricazione di cinquant'anni!

È successo con l'arte africana?

Naturalmente anche quelle forme dell'arte africana hanno influenzato tutto quel mondo che faceva capo al Nord e a Parigi. Picasso le ha scoperte; anche prima di Picasso, fino a Modigliani, le aveva sentite Brancusi. Sono delle infiltrazioni di costume d'arte che arrivavano in un centro come Parigi dove giungevano tutte le sorprese. Agli artisti sono servite per entrare in un mondo differente, tant'è vero che Brancusi, Modigliani e Picasso si sono serviti di queste forme.

Puoi dirmi qualcosa sulle cose che hai nell'animo ora per il prossimo futuro?

Quando si è superata questa specie di tragedia, questo mondo di tragedia, con questi uomini che non si stimano più... a un certo punto potremmo diventare di un realismo diabolico, come potrebbe essere un Dante: "adesso vi metto al muro e vi faccio il ritratto realista, perché rimaniete nella Storia come gente stupida".

19.

Franco Russoli, *Gli ultimi Cavalieri di Marino*, in "Arte figurativa", a. IV, n. 3, maggio-giugno 1960, pp. 41-45

Le due citazioni che aprono e chiudono lo studio di Russoli sui cavalli e cavalieri consegnano il ritratto di un Marino consapevole delle letture più diffuse assiepatosi in tempi recenti intorno a quelle sue opere; la stigmatizzazione dell'astrazione, delle fonti, sia nei ritratti sia nei cavalieri, in favore di una lettura tutta d'impegno e di lettura di una condizione storica attuale e umanissima, sono da spiegarsi in questo senso.

"Farò tanti ritratti: una galleria immaginaria di tipi veri. Non il tale o il talaltro. Le facce tipiche di noi uomini d'oggi, anzi di quelli che vivono e non capiscono, aguzzini e vittime insieme. Feroci,

bravi e stupidi. Muovono il mondo, utilizzano chi sa mandare le loro insegne in giro per l'universo, fanno guerre e miliardi – o lavorano come bestie, e come bestie si divertono. E non capiscono, non hanno riflessi giusti, di quelli lenti, meditati, che lasciano il segno, che mettono il dubbio. Eppure ogni tanto i loro visi stravolti rivelano l'illuminazione passeggera della loro avvilente, disperata condizione umana. Pensa che maschere! I ritratti infiniti del nostro tempo, tutti. Altro che arcaismi, culturalismi, giuochi formali". Vien logico rispondere a Marino che continuerà così a fare quel che ha sempre fatto: una scultura impegnata, voce del nostro tempo. Che gli apporti culturali li abbia saputi far fruttare, come ogni artista di ogni tempo, è vero: ma che si vedano le sue opere come elaborazione intelligente, geniale anzi, e fatta da uno che è tutto scultore, che respira e vede e vive scultura ad ogni momento, di una variatissima cultura figurativa, e ci si limiti a questo riconoscimento di un talento istintivo e di una ricchezza formale appoggiata alla tradizione storica — questo è falso. Ogni sua opera è un giudizio espresso con straordinaria potenza e chiarezza sulla situazione morale di un individuo o addirittura dell'uomo tipico del proprio tempo. Anche il ricorso al mito, nelle sue terrestri e fiorenti Pomone, deriva da un atteggiamento di tutta attualità. Un naturalismo controllato e regolato da spirito fine, un umanesimo che si rinforza alla sorgente pura dello scorrere panico della vita: più un cosciente ritorno alle origini fisiche, che un mito culturale.

E i saltimbanchi, i giocolieri — non son forse anche questi immagine di una condizione dell'uomo simboleggiata, identificata in un modo di vita sociale? Una analogia tradizionale, immediata, certo, come quella del nudo di fanciulla, come quella, sempre ritornante e a lui particolarmente cara, del cavaliere. L'uomo, cioè, nella sua veste allegorica di dominatore, di padrone, di fiducioso pioniere. Almeno nelle intenzioni. Ma può essere invece un Sancho Panza che tenta di montare il destriero, od un ricordo tiranno di operetta — uno stanco cavalierizzo da circo, o un timido garzone di scuderia. Esclusa, anzi irrita ogni retorica, i cavalieri di Marino hanno formato il più straordinario drappello di illusi, di spostati, di vanagloriosi, di rassegnati, di anacronistici combattenti che oggi sia dato immaginare. Una fantasia feroce o impietosa, un'ironia scoperta come un affetto partecipe e comprensivo, hanno creato queste immagini attualissime. Ed i riferimenti alle figurazioni arcaiche, cinesi, romaniche, rinascimentali, sono stati reinventati a volta a volta dall'Artista in un linguaggio libero, antiaccademico, spesso rivoluzionario. Ricordate il contrasto, dal quale sorgeva un vitalissimo nucleo plastico e poetico, tra l'animale nobilissimo, aulico, e il cavaliere debole, indifeso, abbruttito? O la fusione grottesca, in un solo abnorme mostro mitico. Chimerica di dignità perdute, della bestia e dell'uomo? Dove più potevano essere denunciati i ricorsi stilistici, in quei gruppi profondamente reali, vivi fisicamente e fantasticamente? Ma, alla rappresentazione simbolica dei caratteri e difetti umani, o delle degne qualità morali, a questa galleria di personaggi della commedia umana, Marino sostituì, a un dato momento, la figurazione tragica di una comune situazione spirituale e razionale: l'ansia dell'inconoscibile che ci domina, il terrore di una condanna senza ragione. Cosa contano più le determinazioni psicologiche individuali, le virtù e i difetti, gli eroismi e le debolezze, di fronte al crollo di ogni sostanziale struttura dell'universo? Il cielo precipita, ogni convenzione è annullata. L'uomo non ha appoggio fuori né dentro di sé: è solo e aggredito. Il cavaliere ha tentato di lottare, poi di invocare, ha guardato in alto e ne è stato fulminato. Questa è la semplice, straziante tematica degli ultimi capolavori di Marino: quasi ingenua nella sua schematica enunciazione, ma proprio per questo di una forza suggestiva eccezionale. da tragedia antica. E la invenzione formale è tutta condizionata da questa ispirazione morale: l'apparente allontanamento dall'immagine naturalisti-

ca o arcaizzante è in realtà la metamorfosi terrificante della figura rapportabile ad un ambiente conoscibile dall'uomo o ad un mondo di simboli espressivi dall'uomo creati nel corso della sua storia, in una figura che forze ignote scompongono, spezzano e plasmano in strutture fuor di ogni norma tradizionale. Direi che la nuova immagine nasce dalla lotta tra queste estranee forze distruttrici e l'uomo che difende strenuamente il proprio volto, il suo aspetto fisico che è insieme essenza e patrimonio di sentimenti e di ragione, l'organismo in cui soltanto può riconoscersi ed al quale può misurare ogni altra realtà. È una posizione poetica ancora umanistica, sia pur di pessimismo, ma non rinunciatario: epico piuttosto. E ogni fase di questa impari lotta ha dato lo spunto per la creazione di diverse immagini: dalla folgorazione inattesa che scuote l'equilibrio dell'uomo a cavallo, all'impennatura folle dell'animale che disarciona il suo vinto padrone, al blocco chiuso, in un'estrema tenace opposizione, di cavallo e cavaliere abbarbicati piantati al suolo. Pare, talora, che sussistano, pura emanazione di volontà, soltanto i tendini tesi nello sforzo, arsa ormai ogni sovrastruttura — o gli scheletri ingigantiti, cristallizzati nuclei di energia. Accanto ai vinti, schiacciati sulla terra e ridotti quali orridamente inerti spoglie di rettili preistorici, continuano la lotta, scanificati, sfigurati, gli ultimi cavalieri. Di essi Marino ha fatto anche il simbolo della Resistenza alle barbarie e alla tirannide: e ben lo hanno compreso i cittadini di Rotterdam e de l'Aja, innalzandoli sulle loro piazze.

Ed alla grande mostra di scultura al Museo Boymans di Rotterdam è ora esposto il gigantesco gruppo al quale Marino ha lavorato negli ultimi due anni. Impostato secondo una intellaiatura di piani squadrati, di blocchi intersecati a spigoli taglienti, riprende e sviluppa, con più complessa dinamica plastica e spaziale, ed in nuovo intento narrativo, il *monumento* de l'Aja. Alla tensione verticale, all'ansioso ed eroico sguardo al cielo, che determinavano l'impostazione di quello, si sostituisce qua un lento ritmo di caduta, entro il quale si distinguono varie diversioni di moto, guizzi disperati. I corpi sono ridotti a masse spezzate, a materia viva di estreme resistenze organiche, ma non più fusa in un elemento autonomo, compatto. Le superfici scabre, bruciate, rispondono alla consunzione della sostanza plastica: eppure il gruppo ha una terribile forza, e pesa sulla terra come un gigante fulminato, piegato sulle gambe. "Vedrai, i corpi si ridurranno a pezzi, saranno frammenti di un'unità perduta, tenuti insieme soltanto dalla volontà di resistere. Altro che strutture astratte". Aveva pienamente ragione, Marino. I suoi splendidi cavalieri abbattuti sono ancora un poema all'umanità.

20.

Staffan Nihlén, *Incontro con Marino*, 1961, in Marino Marini, *"Sono etrusco". Confessioni e pensieri sull'arte*, Pistoia 1996, pp. 3-13

L'incontro con uno scultore svedese rafforza in Marino il senso del confronto tra cultura mediterranea e cultura nordica. A differenza del dialogo con Egle, tuttavia, l'ammirazione per il Gotico nordico cede il passo al prepotente ritorno dell'esaltazione della radice terrena, primitiva della cultura mediterranea, e toscana, etrusca in particolare. Se il tema sembra ormai trascinare verso lo stereotipo consapevole, tuttavia offre lo spunto per interessanti considerazioni sulla forza del colore, alla luce della sempre più pervasiva policromia delle sue sculture, e del crescente accreditamento anche come pittore.

A Milano piove, e nevischia. Freddo e umido. Questa strana città: prima inospitale, pesante, traffico forsennato, frotte di persone, distanze senza fine.

Nonostante la pioggia ci sono però oasi, parti con un'atmosfera insinuante, facciate di chiese fra colossi di case che mozzano il respiro, vicoletti da Italia del Sud che, malgrado tutto, danno impronta alla metropoli, contribuiscono a dar vita al suo volto speciale, e il Duomo con il suo mistero là in mezzo.

Può sembrare strano trovare Marino Marini in questa città grigio-fredda (anche se lui abita accanto all'Accademia di Brera, la Montparnasse di Milano). Lo incontro in un cortile sgocciolante, si affretta e mi saluta con calore, aperto come lo sono gli Italiani. Un uomo imponente con un sorriso affettuoso, occhi vivaci – un po' obliqui – dai capelli mossi, folti, spruzzati di grigio. Non è possibile sbagliarsi sulla sua provenienza. M'invita con cordialità nel suo atelier. Grandi dipinti, sculture, disegni e vasselli di colore riempiono quasi tutta la stanza. La luce, come nel Pantheon, filtra da una finestra che sta nel mezzo del tetto. Cerca un paio di sedie fra vecchi giornali e carte, e ci sediamo dove la luce argentata si riflette sul pavimento, circondati di gessi, bronzi e pitture drammatiche. Il cavaliere sul punto di essere disarcionato, sempre più senza vincoli, sempre più dinamico finché non diventa solo linea e segno: ma sempre persuade il bisogno espressivo. Gli stessi gesti, quando parla, delle sue sculture.

È il colore che mi fa sempre cominciare. Comincio sempre dipingendo – dice lui che è famoso come scultore. Bello sentirti dire così.

Perché io sono un mediterraneo! La luce, il mare rendono il colore più necessario per noi – diversamente che per i nordeuropei: noi abbiamo il colore dentro, già quando si nasce, lo dobbiamo riconoscere. Non si può isolare la mia scultura, è anche un'esperienza del colore.

Capovolge concetti per quegli scultori spesso troppo legati alla tradizione. La scultura non come fenomeno isolato! Il suo lavoro ha anche una freschezza piena di fantasia, niente della presa rigida dello scultore.

L'importanza di Marini per la scultura contemporanea è stata grande, ma spesso anche circoscritta dagli scultori, che lo accusavano per "gli effetti che non appartengono alla scultura". Ma che meraviglia questi effetti (non mi piace tutto, ma si sente una brezza dai lidi di Toscana!).

I nordeuropei hanno un'attitudine verso l'arte differente da noi che viviamo sul Mediterraneo – sentiamo la vicinanza dell'Africa e le terre calde il cui mistero abbiamo dentro di noi. Un'altra passione e calore.

Per noi l'arte comincia qui – porta ambedue le mani al petto e le solleva all'insù. I nordeuropei cominciano la creazione dalla testa. Ecco dove sono diversi – è una mentalità completamente diversa.

Forse noi siamo più primitivi, stiamo vicino alla natura. Ma i Toscani... loro hanno qualcosa in più... gente magnifica, intuitiva, buoni psicologi.

Ho viaggiato in Europa, studiato, abitato a Parigi, a Londra, ma non mi sono mai sentito veramente bene. Siamo di un'altra pasta, noi italiani. Ho sempre rimpianto l'Etruria, quella terra e la gente.

È bello essere italiani. So che c'è bisogno di noi, del sole, del nostro paese, e davvero il nostro compito dovrebbe consistere nel costruire strade per arrivare fin qui.

Cominciamo a parlare dell'arte, dei problemi formali, dei metodi.

La teoria deve naturalmente esserci, ma non prima. Per me prima è il dramma. È il grande e tragico dramma dell'essere umano che io voglio esprimere. Credo soltanto all'opera che nasce dall'esperienza del dramma della vita.

Problemi formali?

Ah! È qualcosa di completamente diverso, capisci; c'è un ordine, uno più grande, non quello per gli scolari, è qualcosa di più arduo. Per me: il meno organizzato è il più organizzato, se c'è una disciplina! Possiamo averne un'esperienza?

Concreto, geometrico, spaziale – non sono questi i problemi che m'interessano – è una moda oggi parlare di spazio, lo fanno tutti, è uno snobismo.

Si muove continuamente quando parla e le mani creano forme nell'aria.

Ma nelle vostre sculture, nei disegni e nei quadri mi stupisce moltissimo la dimensione dello spazio.

È chiaro che in tutta la buona arte ci deve essere, come risultato del desiderio di dare forma, ma non è un problema su cui si debba speculare.

Perché sempre cavalli e cavalieri?

È il mio modo di raccontare la storia. È il personaggio di cui ho bisogno per dare forma alla passione dell'uomo, una cavalcata. Di più non riesco a spiegare, è un'intuizione più alta. (Allarga le braccia come uno dei suoi cavalieri).

Così è l'arte per me, necessariamente.

Fin dalla mia infanzia ho sempre amato Ensor, avevo riproduzioni sue sulla parete, da piccolo. È un grande pittore dimenticato, emozionante, serio, senza fronzoli, che viveva la stessa tragedia. È stato messo in ombra dai francesi, più eleganti. Ma Ensor non era un borghese – era diabolico!

Ispirazione etrusca?

No, io non sono ispirato! Io sono etrusco!

Alza fiero il capo.

Lo stesso sangue riempie le mie vene. Come sai, una cultura può rimanere in letargo, dormire per generazioni e all'improvviso risvegliarsi a nuova vita. In Marini e in me rinasce l'arte etrusca – noi continuiamo da dove loro si sono fermati.

E lui ha senza dubbio un aspetto etrusco.

Nella giovane pittura italiana c'è molto di buono. Burri e Afro sono intelligenti. Ma si cambia troppo in fretta, si muta stile troppo facilmente – non ci sono radici. Non si hanno grandi problemi. Il grande pericolo sono i mercanti d'arte, che hanno reso l'arte commerciale, che dettano legge agli artisti, che li forzano al facile invece di consentir loro l'approfondimento.

Io sono influenzato anche dal tempo in cui viviamo. Perché non ci si dovrebbe aprire a ciò che accade oggi? Quando uno è sensibile, deve accettare il proprio tempo, non rinnegarlo, ne facciamo parte!

Mostra i suoi ultimi lavori, qualcosa di completamente nuovo.

Guarda questo ferro saldato – mi diverto con materiale nuovo. Prende i suoi ultimi quadri e li mette sotto la luce. Qui è il colore a colare, una nuova freschezza, un'immediatezza che sbalordisce, così tanto diversa da quella precedente, ma con la stessa forza.

Sono ancora cavalli e cavalieri. È stato un impegno enorme, quando li ho fatti.

Si vedono solo tracce di colore e pezzi di ferro uno contro l'altro, si trova qualcosa della stessa espressione e intensità del primo Marini, un'atmosfera speciale. La passione trasferita in un altro materiale.

Dobbiamo rinnovarci, essere più liberi, svilupparci con il tempo, andare più in alto con la libertà.

I punti di contatto con la giovane arte americana sono evidenti. Scatta in piedi quando gliene parlo.

Ci credo! Hanno bisogno espressivo e sensibilità. Ci sono grandi artisti che vivono l'esperienza del dramma, autenticamente, direttamente. È bello! Genuino!

Strano che questi rivoluzionari dell'arte, informali, affermativi, muovano qualcosa dentro di lui. Un contatto che ha portato la sua arte a schiudere nuovi germogli; forse il sentimento dell'etrusco per la "joie de vivre" e la giovane forza vitale hanno preso nuovo slancio grazie ad esso. Qualcosa che è rimasto

nascosto e ora si risveglia. Ma c'è stato uno scambio reciproco, so che anche gli americani spesso vengono in Italia e s'ispirano qui, con occhio nuovo.

Fortunati voi che potete andare a Roma, una città troppo bella, dove si vuole solo andare, vedere, amare. Ma non dimenticare di fermarti a Firenze e in Toscana!

21.

Grazia Livi, *Marino Marini*, in "Abitare", n. 6, gennaio-febbraio 1962, pp. 40-44

Come abitano i personaggi più rappresentativi della nostra cultura? Qual è il clima "privato" che essi hanno creato intorno a sé? Esiste nella loro casa, quella mediazione viva fra personalità e ambiente, che è poi il segreto di ogni casa vera? Per rispondere a queste domande abbiamo scelto la strada più diretta: bussare alla porta di questi "personaggi" e coglierli nel vivo del loro ambiente: una serie di violazioni della "privacy" dunque, un viaggio attraverso la cultura tradotta nel concreto linguaggio delle cose e degli oggetti, nei termini parlanti di un'atmosfera.

Marini fa ormai parte del breve dizionario delle celebrità contemporanee: tutti conoscono i suoi grandi temi ciclici, le Pomone, gli Acrobati, i Cavalli e Cavalieri; tutti hanno visto almeno una riproduzione delle sue opere più trionfanti e "pubbliche", dall'Arcangelo a Cavallo della piazza Winkelstede all'Aja, al Cavallo e Cavaliere del Nuovo Parlamento di Stoccarda: tutti sanno della sua origine toscana (è nato a Pistola nel 1901); del suo linguaggio vigoroso e grezzo ("l'arte" egli dice "è una fede interna che erompe in un prodotto originale. Il temperamento è una forza superiore d'amore che anima un oggetto e lo costringe a vivere"); tutti conoscono la sua robusta ossatura morale che invece d'avvicinarlo agli intellettuali d'oggi, spesso raffinati e ambigualmente dispersivi, lo avvicina ai grossi personaggi nati verso la fine dell'Ottocento, come Carrà o Picasso, Matisse o Pollock.

Poche persone, invece, hanno bussato alla porta della sua casa milanese: un vecchio appartamento situato in uno degli edifici ottocenteschi di piazza Mirabello, abbastanza alto per contemplare la vita che si svolge nella piazzetta, e abbastanza riadattato, dentro (i Marini lo acquistarono nel 1946) per essere moderno.

Pochi hanno bussato alla sua porta, dicevo: Marini è difficile nelle amicizie, non ama i rapporti umani "non essenziali", cioè improntati a una sorta di inerzia sociale, dichiara d'aver bisogno d'un silenzio esterno che non lo distolga dalla sua concentrazione, e coltiva un ideale di vita indipendente, cioè slegata dall'obbligo fastidioso di rappresentare ufficialmente un nucleo familiare, o una posizione sociale o un ambiente ben preciso e catalogabile.

Marino Marini è, prima di tutto, un artista libero, e infatti la prima definizione che egli dà della casa, col suo linguaggio toscano colorito e grezzo, rispecchia in pieno questo suo modo di essere. "La casa" dice "è come una grande stufa comoda e calda, con un bel tubo di scappamento, che non dia il senso della chiusura. Nella casa si deve respirare bene, passeggiare bene, tutto deve funzionare come un insieme di stantuffi lubrificati. Lo spazio deve essere dilatato secondo le misure di chi lo abita; se c'è qualcosa di ottuso guai, io esplodo immediatamente e spacco tutto".

Ed ecco, allora, che l'appartamento di Marino Marini (a parte una certa ristrettezza del vecchio corridoio) si presenta subito come uno spazio chiaro e calmo, dove ci si muove con perfetta naturalezza di modi; dove si può posare l'occhio senza tema d'essere respinti dalla presenza d'un soprammobile troppo le-

zioso o troppo fastoso. "Guai alla casa fatta, strafatta, tutta piena di ninnoli, tutta chiusa come un oggetto rococò" dice; "la casa vera è uno spazio che va riempito soltanto degli oggetti necessari per vivere. Niente fronzoli, niente specchietti. Io, da bravo toscano d'origine un po' agreste, amo la semplicità". Il soggiorno della casa Marini, infatti, è stato costruito esclusivamente attorno agli oggetti che servono, e soprattutto attorno al tavolo di lavoro, che balza subito agli occhi come il centro focale della stanza. Lo spazio a disposizione è vasto ("una cubatura giusta che mi fa respirar bene" dice Marini): le pareti sono integgiate di bianco, mentre il soffitto d'un bel grigio intenso ne smorza l'altezza antiquata ed eccessiva: un camino neo-classico che ha sostituito un camino settecentesco appartenente alla casa ("tutto pieno di cosette leziose che odio") si profila contro una parete; un divano ricoperto di canapa bianca e cinque vaste poltrone ripetono, con le loro fodere gialle e rosse, i colori delle litografie dello scultore; e tutto il resto, infine, è spazio libero che circonda il grande tavolo in mezzo alla stanza, valorizzandone la bellezza che non è quella astratta d'un bel pezzo antico, ma è piuttosto la bellezza concreta e saggia d'un oggetto indispensabile. "I disegni, le litografie... io faccio tutto a questo tavolo" dice Marini saggiando con la mano la robustezza del piano. "Come lei vede è un bel nocce solido, del primo ottocento, che un tempo era posato su due orrendi piedi leonini attorcigliati che io ho fatto subito segare e buttare nel caminetto. Quello che volevo, infatti, era esaltare il legno isolandolo dal resto e allora dopo aver segato le gambe, ho posato il piano sopra questa imbracatura di alluminio, ben fredda e solida, sulla quale lavoro benissimo". Un grosso piatto antico di peltro, pieno di pennelli, di boccette, di matite, alcuni larghi fogli da litografia e il modellino in bronzo del Cavallo e Cavaliere della collezione Guggenheim, sono gli unici oggetti che sottolineano la funzione strumentale del tavolo. Ma ci sono anche altri oggetti attorno ad esso che servono a stimolare questa funzione, in maniera meno scoperta e diretta, e che la rendono poeticamente possibile. Uno di questi oggetti è il grammofono che sta accanto al camino, posato sopra una cassettera ordinata di dischi. È al grammofono, infatti, che Marino Marini affida il compito di creargli "il clima" entro il quale gli è più facile e suggestivo lavorare. "Mi alzo, e secondo la luna che mi gira quella mattina, metto un classico, o magari un bel disco di cool jazz, oppure, come ho fatto oggi, la 'Rapsodia in blu' dove c'è un passaggio che mi esalta qualcosa, dentro, e allora sono capace di risentirlo decine di volte". Un altro elemento è la Pomona che troneggia contro la parte bianca, "col sodo pulsare del suo sangue", come ha scritto Egle Marini: e l'ultimo elemento, e forse il più poetico e vivo, è il paesaggio che entra quietamente nella stanza attraverso le finestre armate di doppi vetri, portandosi dentro la luce un po' lunare, i comignoli fitti e storti, i tetti garbatamente accostati e rosei di quella piazza familiare, raccolta e antica che è, appunto, la piazza Mirabello. "A dire il vero, non è che io abbia scelto di proposito questa parte di Milano" dice Marini. "Quello che volevo era soprattutto il silenzio e la vicinanza all'Accademia di Brera dove insegno scultura. Anche un altro quartiere avrebbe potuto andar bene, ma ora che sono insediato qui, amo questo paesaggio. Lo amo perché è calmo e malinconico come un amore del passato; lo amo perché ha un sapore artigianale, perché c'è tutta una vita di donnine, di cani che trotterellano, di carretti, che mi fanno pensare a un quadro di Utrillo. Lo amo anche perché è diverso dal paesaggio che ho dentro di me (molto più violento e diabolico!) e allora me ne servo per distendermi, per tranquillizzarmi".

Al di là del soggiorno, poi, che è veramente l'organo vitale della casa, o per usare le parole colorite di Marino Marini, "una bella fucina dove ci si sente ben proporzionati e al calduccio", il resto dell'appartamento non è altro che "un insieme di stan-

tuffi lubrificati" che fanno capo al soggiorno. C'è il cucinino, c'è il piccolo tinello attiguo, dove gli elementi essenziali sono il tavolo da pranzo di acero e le due poltrone giapponesi di vimini; c'è il corridoietto che conduce alla camera da letto, completamente bianco e con gli armadi inseriti dentro false porte ("io odio i mobili, se appena posso farne a meno, sto meglio"); c'è infine la camera da letto, dove il culto della libertà di movimento, della funzionalità degli oggetti, cede un poco di fronte a un bellissimo Cristo ligneo, dell'undicesimo secolo, dolorante e severo, che trionfa in mezzo alla grande parete vuota. Due letti gemelli, coperti di blu, sono accostati lungo la parete di fronte; il soffitto è intensamente giallo in omaggio alle costanti di colore che caratterizzano l'opera litografica di Marini; i comò sono stati abbassati fino a divenire lunghe cassette verniciate di bianco, sulle quali la statua lignea si erge, esaltata dal candore dei mobili, sottolineata dalla nudità della parete, accentrando su di sé tutta la suggestione della stanza. Ma anche per la camera vale il principio informatore di tutto l'appartamento: spazio libero, chiaro, entro il quale un uomo di violenza, di autonomia insofferente, di travagliata fede nell'arte figurativa come Marino Marini, possa aggirarsi senza sentirsi subito oppresso, confinato, respinto e possa scaricare i suoi umori vitali traendo sempre una risposta tranquillizzante dai muri, dal paesaggio, dagli oggetti.

22.

Jean-Marie Drot, *Marino Marini a Villa Medici, in Marino Marini. Antologica 1919-1978, Roma 1991, pp. 16-17*

Si propone qui la traduzione italiana pubblicata a fianco della versione francese di un'intervista con lo scrittore Jean-Marie Drot nell'occasione di un documentario su Milano trasmesso alla televisione francese il 27 gennaio 1964. Marino vi ripercorre le ragioni del suo trasferimento a Milano, e consegna la lettura forse più precisa del suo rapporto con l'astrazione. In assenza del filmato originale, alla trascrizione pubblicata nel 1991 dallo stesso Drot segue un passo ricavato da un articolo del "Corriere della Sera" del 1964, che riporta un ulteriore passaggio delle dichiarazioni di Marino, sul ritratto, particolarmente significativo negli sviluppi del tema del decennio successivo.

[...] *Lascero a Maurizio Calvesi e a Erich Steingraber la cura di segnalare con i loro testi, il cammino del nostro piacere nel percorrere le differenti epoche e maniere dell'opera di Marino Marini. Da parte mia, vorrei ricordare, qui, un incontro registrato con lui nell'ambito di un Journal de Voyage à Milan, durante l'estate 1963, in cui, per la televisione francese avevo filmato Marino Marini contemporaneamente a Enrico Bay [sic], Dino Buzzati, Camilla Cederna, Umberto Eco e Guido Piovene. Ecco il contenuto di quel dialogo con lo scultore, finora inedito.*

J.M.D. - *Marino Marini, scorgo là su quel tavolino cosparo lievemente di gesso, una foto molto bella di Marilyn Monroe...*
M.M. - Sì, la foto, come la signora, sono particolarmente notevoli. E la foto ha pure una dedica: vede, di tanto in tanto, lei può imbattersi, per caso, su cose belle nello studio d'uno scultore!
J.M.D. - *Per lei, Marino Marini, tutto comincia in Toscana?*

M.M. - Sì, io sono nato in Toscana, a Pistoia, nel 1901. Pistoia, una città di provincia, sul confine delle terre etrusche, una città che ha molto carattere, con i suoi grandi palazzi silenziosi. Più tardi, ho studiato a Firenze, all'Accademia di Belle Arti; ma soprattutto per poter disporre, per lavorarvi la pietra, per scolpirla.
J.M.D. - *Da che cosa, da chi, lei è stato colpito durante quel soggiorno a Firenze?*
M.M. - Ho adorato la città. A Firenze un artista pensa soprattutto all'architettura, alla grande architettura, quella del Rinascimento. Oggi ancora, ho sempre bisogno di tornare di tanto in tanto a Firenze.
Poi, un bel giorno, d'improvviso, decisi di lasciare Firenze, perché, in fondo, per me, Firenze era una città bella senza dubbio, ma infine mi ci trovavo un po' stretto. Allora, scelsi Milano.
Ancora oggi, Milano è la città italiana meglio collegata con l'Europa. Essa ha lo stesso colore dell'Europa, lo stesso modo di vivere, lo stesso modo di lavorare. Per me esistere a Milano, è come vivere nel cuore dell'Europa.
J.M.D. - *Quando guardo le sue sculture, siano quelle del Museo di Zurigo o quelle di Rotterdam, immediatamente mi riconducono in Italia. Per me, e probabilmente per molti, la sua opera è l'archetipo dell'Italia. Essa ne è il segno, il blasono, l'inno di bronzo o di marmo.*
M.M. - È vero, io sono nato in Italia; tutto ciò che ho creato, o tentato di realizzare, lo è stato nella pura tradizione italiana, ma, giustamente, io ho anche bisogno del contrario. Se viaggio in un paese del Nord, subito io so che profondamente sono italiano, e allo stesso tempo mi sento quasi perduto.
Veda, per esempio, mai io potrei lavorare a Roma, il clima là è troppo dolce; mi distrugge, quel clima, della vita mi propone una sensazione di gioia così totale che non mi è più necessario lavorare; a Roma, mi basta guardare. Divengo contemplativo. Quindi, per reazione, ho bisogno di farmela verso il Nord; il Nord, lui, mi dà della vitalità.
In fondo, noi tutti abbiamo bisogno del nostro contrario.
J.M.D. - *Marino Marini, qui nel suo studio, proviamo ora di tentare l'impossibile, cioè d'immaginare un istante in cui lei possa, simile all'oracolo di Delfo, predirci come, secondo lei, l'arte di oggi sta per evolvere.*
M.M. - È un quesito molto difficile, ma infine io ho alcune intuizioni a questo riguardo, però mi è arduo esporle con le parole e soprattutto in francese. In fondo, mi piacerebbe serbare questi piccoli segreti per nutrire la mia propria poesia.
J.M.D. - *Marino Marini, siamo nell'estate 1963 e, per la prima volta dopo tanto tempo, a Parigi, sembra annunciarsi una timida reazione contro l'arte astratta. A Milano accade lo stesso?*
M.M. - Penso che l'arte astratta ci ha dato molto agli uni e agli altri; così non si può pretendere ch'essa non sia o non sia stata importante. Per me, essa è molto significativa e resto persuaso che noi possiamo ancora attenderne realizzazioni maggiori: una mescolanza dei generi, un ritorno sulla terra, forse di nuovo un'espressione figurativa, ma questa volta in totale libertà o piuttosto traendo pienamente profitto da tutte le libertà intraviste entro e attraverso l'arte astratta. Ancora una volta, insisto, l'arte astratta ci ha offerto molto, ogni volta che non è caduta nel decorativo. Lei sa come me che l'arte non smetterà mai di evolvere, d'inventare altre strutture, altre forme. L'arte è "di passaggio" sempre. Se per disgrazia, l'arte si fermasse, si pietrificasse, sarebbe la sua morte e quella degli artisti.
D'altra parte tutti noi siamo lanciati, imbarcati in questo perenne mutamento.
J.M.D. - *Anche lei, Marino Marini?*
M.M. - Io, lo spero ma non ne so niente; tento ogni giorno, ma non posso esserne sicuro. Bisogna anche saper aspettare.

Un poco più tardi, Marino Marini ci aveva riaccompagnati nel

cortile del palazzo: il tumulto della città di nuovo ci avvolgeva. La porta dello studio-oasi era rimasta aperta; e attraverso lo spiraglio, io scorgevo, immobile, eterno, un cavaliere di bronzo che l'ombra del crepuscolo faceva confondersi con la sua cavalcatura come se, insieme, fosse un solo e stesso animale risalente le praterie del tempo, dall'epoca etrusca fino a quel giorno dell'estate 1963...

Anche Marino Marini, intervistato fra le statue del suo atelier [...] ha parlato dei motivi che restano alla base delle sue ricerche, ma che si modificano col modificarsi del tempo. "Sono nato in un periodo tranquillo – ha detto – poi sono accadute tante cose. Oggi il mondo è soprattutto tragico. Il volto degli uomini è importantissimo per me. I visi sono altrettante testimonianze. Avete notato come i grandi uomini hanno volti sempre interessanti?"²³

23.

Marco Valsecchi, *Interrogiamo i contemporanei. I giovani mi aiutano a capire il mondo d'oggi*, in "Tempo", 21 dicembre 1963, pp. 36-42

Alla seconda intervista, questa volta per strada e poi nell'appartamento milanese, i due interlocutori affrontano molti temi; tornano, come nel dialogo con Drot, sulla forza espressiva del ritratto, e, dopo la conversazione con Egle, sul senso del moto bloccato dei *Giocolieri* e delle *Danzatrici*. Forse per la prima volta l'artista parla della propria pittura svincolata dalla scultura, ed è verosimilmente la prima occasione in cui dalla bocca di Marino esce il richiamo all'impressione del cavaliere di Bamberga nel solco dell'ormai consueto confronto tra natura italiana e mediterranea e cultura nordica.

Nel pomeriggio, luce grigia ma chiara, scendiamo lentamente per via Manzoni, verso la Scala. Siamo noi due soli, Marino Marini e io, a camminare col passo lento di chi si riposa camminando. Attorno a noi la gente cammina spedita, il traffico rotola con un rombo sordo. Più che un'intervista, il nostro è un dialogo, da vecchi amici. Ed è per questo che siamo usciti a far quattro passi in città. "Milano mi piace molto, in queste ore più quiete – mi dice Marino – Ha un senso europeo. E poi i volti sono vivi, anche nella sofferenza quotidiana. Non c'è mai un occhio spento. Mi piace andare tra la gente, in modo di vederla e di sentirla anche fisicamente. Qualunque piccola cosa che incontro mi fa sentire la storia. Una galleria di ritratti di questa vivezza non l'ho mai vista altrove". "A proposito di ritratti – dico io, – che cosa ti spinge a farli? Voglio dire, fai il ritratto a chiunque te lo chiede?". "No, i modelli li scelgo io. A volte è accaduto che chiedessi io di fare il ritratto a una persona; come quella volta che chiesi di fare il ritratto a Papa Pacelli. Prima di tutto mi spinge la forma singolare di un viso; e poi cerco di interpretare il carattere della persona che ho di fronte. E naturalmente cercando il suo segreto, debbo violarlo. Di solito sto vicino al modello che mi interessa fino al momento in cui colgo l'attimo del suo abbandono, per cui sta di fronte a me disarmato nella sua sincerità. Mi capita persino di farlo arrabbiare, perché meglio si scopra". "E puoi scoprire ogni volta che lo vuoi?". "Non sempre; io almeno non posso comandarmi. Ho bisogno di essere stimolato, di infervorarmi. Per esempio, non posso entrare nello studio se prima non scendo in città tra la gente.

Uscire dal letto e andare nello studio, sarebbe come andare nella tomba. Cerco la luce, la gente, che è sempre nuova. A volte può bastarmi un gesto, il particolare di un corpo, per mettermi in situazione giusta".

Siamo giunti al semaforo e ci fermiamo in attesa che diventi verde. Passano due giovani donne, con i capelli sciolti e di passo svelto. Marino le guarda e lentamente si volge nel vederle passare.

"Ecco – mi dice – due corpi giovani così aiutano la immaginazione".

"E' una questione di sesso?" dico io.

"No, benché il sesso sia una forma della vita. Del sesso, oggi, si fa un'esagerata ostentazione. La mia sensualità è immaginata, diventa immagine. Oggi c'è uno spreco del sesso che non è più immagine ma erotismo".

Il semaforo è scattato e ora attraversiamo piazza della Scala. Sull'aiuola verde il monumento di Leonardo spicca grigio e sordo come fosse di cemento. Ci fermiamo un attimo a guardarlo e Marino sorride. Gli dico se sa che i vecchi milanesi lo battezzarono "un litro in quattro": Leonardo è la bottiglia da un litro e i quattro allievi, collocati intorno e più in basso, sarebbero i quattro bicchieri. "Quanti monumenti hai tu, in giro per l'Europa?". Pensa un po' e poi enumera: "Uno sta davanti al Museo di Zurigo; un altro, molto grande, sta in una piazza del nuovo quartiere dell'Aja; e il terzo è un altro cavallo, che si trova a Rotterdam".

"In Italia non ne hai?"

"Ne avrei avuto uno, se Vicenza avesse accettato il dono che volevo fare ai suoi caduti, molti anni fa, di un cavallo con cavaliere".

"E come spieghi che nessuno, in Italia, abbia mai pensato di chiederti un monumento per una piazza italiana?"

"Abbiamo tanti monumenti in giro, che si finisce per non dare più importanza ad essi".

Ora si è fatto penseroso; si cammina per un poco senza parlare e poi dice, quasi seguendo un suo pensiero: "Oggi, poi, gli amministratori di una città non hanno più gusto per queste cose. Non ce l'hanno più nemmeno i preti. Un tempo il clero non aveva paura delle novità e cercava anche l'artista audace. Ora è diventato conformista, ha perso la linea giusta dell'arte; e in tale modo non ha più il richiamo sugli intellettuali".

"Tu pensi che l'artista contemporaneo possa lavorare ancora per la Chiesa?"

"Solo se è uomo di fede. Ma quanti sono a credere, oggi?"

"E secondo te, la fede può aiutare il lavoro di un artista?"

"La religione è un calore, aiuta a raggiungere la poesia, che è sempre una misura dell'eterno. Se non c'è, è miseria. Bisogna allora credere nell'uomo, nell'uomo in quanto creatura, e ha una sua dignità, sia che serva il bene e sia che serva il male. E questa proiezione del pensiero nell'Aldilà ha per me un significato grande: la vita è morte, e la morte è vita".

"È per questo, allora, che le tue sculture hanno un accento sempre drammatico".

"Anche per questo. C'è in noi, più forte ora che in altri momenti, il senso della fine, e ne viene un velo d'angoscia. E poiché la vita d'oggi è tragica nelle sue prospettive e nei suoi eventi, anche le mie sculture partecipano di questa tragicità. Eppure io avevo in me l'idea del paradiso terrestre. Ricordi le mie pomone, le mie adolescenti liete come ninfe? E malgrado ciò io sono diventato il diavolo".

Ora da un bar sentiamo la voce della televisione, e Marino si ferma ad ascoltare. Passano sul video le immagini della tragedia di Dallas. Marino resta intento a quelle visioni e quando usciamo sul marciapiede, commenta quel che ha visto: "Fra tanti ladri, delinquenti e bischeri, un uomo onesto, leale e coraggioso fa ombra. La cattiveria della gente non sopporta la gente per bene e se può la fa fuori".

"Questa cattiveria, come il razzismo e l'odio di parte, ti rende scettico?"

"L'umanità è sempre stata sporca di parti nere. Non si può essere creduloni. Noi toscani, poi, abbiamo preso, dalla vita, un senso dell'ironia, che ci salva da troppo facili delusioni. Sappiamo che, per natura, l'uomo è capace del male. Ma è capace anche del bene, ed è una grande forza".

"Tu sei stato in America?"

"Sì, per una mostra che mi fece Kurt [sic] Valentin, e fui il primo degli artisti italiani invitati in quel paese".

"Che impressione ti ha fatto?"

"Una forte impressione, una grande vitalità istintiva, uguale a quella che si scorge in un corpo giovane. Forse è lì che comincia una nuova forma del vivere civile".

"Viaggi molto? Ti piace viaggiare?"

"Sì, mi piace; ma non viaggi troppo lunghi. Anche fuori della porta di casa c'è la vita; anche in un metro quadro di una stanza ci può essere tutta l'esistenza".

"Viaggi in aereo?"

"No, non si vede nulla. È come andare in un budello, e io non posso dimenticare i miei occhi".

Ora, verso San Babila, la luce s'è fatta più tenue sui tetti, la gente appare come delle *silhouettes* in movimento e cominciano a illuminarsi le vetrine. La sera lentamente diventa spettrale.

"Tu pensi – gli dico – che si possa uscire da questo senso di apprensione che ci circonda?"

"Deve pur tornare il senso della fiducia. La vita, malgrado tutto, continua. Io ne attendo il giorno. Noi artisti possiamo preannunciarlo; ma la matassa è ancora troppo imbrogliata. È come uno stagno dove è caduto un sasso. Il sasso è già sul fondo e l'acqua continua a essere agitata, e dura per un pezzo".

Ora passa un ragazzo in bicicletta e reca sulle spalle uno stendardo del Milan, a righe rosse e nere. Marino lo guarda divertito. "Hai mai fatto dello sport?": e intanto guardo la sua taglia forte, le spalle chiare, la chiara testa eretta.

"Quando ero giovane, mi risponde, ho fatto del calcio, giocavo da terzino. Non vado alle partite perché non mi piace essere spettatore, vorrei essere anch'io fra i giocatori. Leggo le cronache delle grandi partite perché allora sento che, in quelle occasioni, c'è l'impegno da parte dei giocatori di una creazione".

"Io ricordo che tu andavi in bicicletta. Ci vai ancora?"

"Ci andavo fino a pochi anni fa. Era un esercizio che mi piaceva. Tutte le mattine, nell'ora fresca, andavo in bicicletta da casa mia all'Accademia di Brera; e ne ritornavo verso mezzogiorno. Ora non ci vado più; rimarrei stritolato nel traffico".

"Vai in automobile?"

"Sì, guido io o mia moglie. Ma non mi diverte".

"Che cosa ti piace fare quando non scolpisci?"

"Tante cose, perché se non faccio nulla mi prende paura, mi sento vuoto come una noce secca. Vado al cinema e cerco le ore vuote, del tardo pomeriggio. Amo il teatro, ma ora si fa troppo tardi, gli spettacoli durano fino a notte inoltrata. Anzi dico che la pittura deriva dal teatro, da quella mistione fantastica di luci e di colori, da quell'incrocio di gesti e di atteggiamenti. Mi piace il balletto, la pantomima. Mi piace il gesto dei ballerini e degli attori, ma di più il momento rapido della sosta, l'attimo in cui il gesto è più espressivo. Difatti ho scolpito statue di giocolieri e di acrobati".

"Giochi a carte o ad altri giochi d'azzardo?"

"Non amo il gioco, perché mi farebbe entrare in una sfera di avventure che ripugna alla mia libertà. Quando non esco di casa, amo ascoltare musica".

"Classica?"

"Anche. Mi piace soprattutto Stravinskij, quello delle prime

composizioni, *Petruska* o l'*Uccello di fuoco*, quando cioè Stravinskij è fratello di Chagall. Mi piace molto la musica spagnola: Granados, De Falla".

"Quindi anche la danza spagnola".

"No, perché fa troppo rumore di tacchi".

Camminando siamo arrivati davanti a casa sua. C'è una piazzetta con pochi alberi e una chiesa evangelica. Fra le panchine i ragazzi giocano a palla. Marino abita un appartamento all'ultimo piano di una vecchia casa borghese, senza particolare spicco. Al piano terreno, al posto del garage, ha aperto un grande stanzone e ne ha fatto lo studio. Prima che accendesse la luce, vedo le sagome delle sculture: i grandi cavalli caduti, i cavalieri in arcione, le teste in gesso dei ritratti come fantasmi di decapitati messi in uno scaffale. Gli chiedo: "Che impressione ti ha fatto il tuo monumento in mezzo a una piazza?".

Risponde: "Ricordo il giorno quando andai all'Aja per l'inaugurazione. Avevo una grande paura che non reggesse in mezzo a quello spazio. Una cosa è scolpire nello spazio chiuso dello studio e una cosa è vedere la scultura all'aria aperta. Mi affacciai all'angolo della strada trattenendo il respiro. La statua era là in mezzo e non spariva nel vasto spazio. Vuol dire che aveva una sua costruzione architettonica, che reggeva all'aria. È assai importante per me che una scultura abbia un'architettura. Per me una statua non fa questioni di sensibilità, afferma un'idea".

Vedo appesi sulle pareti grandi pannelli dipinti, con figure di cavalli e cavalieri, e fogli di litografie appuntati con un chiodo. "Hai sempre dipinto?"

"Sempre. Il colore mi ha sempre emozionato; se penso a un azzurro, esso si moltiplica dentro la testa fino a diventare quasi un'ossessione. E allora, da questa accensione, nasce la fiammata che mi serve".

"Trovi una differenza tra lo scolpire e il dipingere?"

"Nessuna differenza; la pittura, come il disegno, mi fa entrare nel campo di un'idea o di un'immagine. Mi aiuta a semplificare l'intuizione, a trovare l'essenza di un'idea per tradurla in scultura. Se non dipingessi, farei l'architetto, per arrivare alla scultura, che è il fiore delle mie idee".

Siamo saliti in casa e adesso stiamo seduti in una grande stanza dai muri bianchi. C'è un grande divano, due poltrone coperte di stoffa gialla, un grande tavolo con sopra cartelle gonfie di disegni. C'è una luce fiavole dietro le nostre teste e di contro a una parete si alza il gesso di un suo vecchio cavallo. Piccole figure in bronzo si allineano invece sopra il camino, guizzano come lingue d'ombra.

"Rammenti chi ti chiese per il primo una scultura?"

"E chi se lo ricorda? I primi ritratti li feci tanti anni fa, quando stavo a Firenze, dov'ero andato da Pistoia, ch'era la mia città, per studiare all'accademia. Furono degli stranieri a chieder-meli. Firenze allora era una città civile, precisa nei suoi ambienti come armoniosi e precisi sono i suoi palazzi. Avevo lo studio a Santa Croce e guardavo giù nella bella piazza. Ora a Firenze c'è un cicaluccio da pollaio".

"Quale artista ti ha emozionato di più?"

"Le opere d'arte sono così tante e le emozioni di un artista sono così numerose, che è difficile dire. Ricordo tuttavia quando, da giovane, andai a Parigi. Scappai dall'Italia perché tutto mi si chiudeva, si restringeva in piccole idee. Ricordo di aver trascorso molte ore al Louvre, davanti a Courbet e alla "Natura morta del fagiano" di Delacroix. In quel tempo andavo da Gonzales, che era uno scultore spagnolo; e mi stupivano le sue sculture fatte col fil di ferro. Mi turbava l'idea di dover girare attorno a un filo di ferro, abituato com'ero alle nostre sculture limpide di forme nello spazio. Magnelli, un pittore toscano che stava da anni a Parigi, mi conduceva a conoscere altri artisti. Ricordo un pomeriggio nello studio di Kandinsky, il

quale ci mostrava per ore i suoi quadri e li commentava. Con tutto il rispetto che sentivo per l'artista, divenivo impaziente e Magnelli mi tirava calci negli stinchi. Alla sera si andava nei caffè di Montparnasse, al Dome e alla Coupole; si cenava con un cappuccio e una pasta secca; però ai tavoli accanto, come dei santoni, c'erano Picasso, Matisse, Braque. Si andava a vederli come i grandi preti in una chiesa".

"Tu pensi che Parigi sia ancora una capitale delle arti?"

"No, non più, anche se è una delle capitali del mercato artistico. È stata troppo sfruttata, e i grandi artisti non ci sono più. Un fenomeno del genere dei primi quarant'anni del nostro secolo non si ripeterà più. Si andava a Parigi per sentire respirare l'arte e la vita del mondo. Ora essere a Milano, a Nuova York, a Londra è lo stesso; il mondo è diventato piccolo e le notizie del mondo ci arrivano in fretta, in pochissime ore".

"I critici hanno parlato per le tue sculture del dopoguerra di una certa influenza dell'arte nordica. Che ne pensi tu?"

Ora la moglie è entrata nella stanza in punta di piedi e si è seduta sul braccio della poltrona dove sta Marino. Con un gesto affettuoso Marino le ha preso la mano e continua a parlare. "Nato in Toscana, al centro dell'Italia, sono legato per istinto alle radici della nostra civiltà, che è essenzialmente classica. L'arte gotica nordica, che è il contrario del mio ideale, mi ha aiutato a capirmi. È più drammatica, vive nell'ombra, come la nostra vive nella luce. Ricordo il grande Cavaliere nella cattedrale di Bamberg: una figura solenne e terribile, che ricorda i Nibelunghi, qualcosa che non è più terreno, ma appartiene al mito tragico. Ne ho avuto una grande impressione".

"Vivresti fuori dall'Italia?"

"Io in Italia bisogna che ci stia, anche se bestemmio. La mia radice è qui, ed è una radice vecchia di millenni. Vorrei però che essa si rendesse conto di questa sua antica storia e tradizione. Invece è un paese che deve ancora assestarsi e soprattutto rendersi conto di se stesso e della forza che in sé possiede. Allora i giovani annasperebbero meno a cercare altrove la loro ispirazione".

Marino è professore di scultura all'Accademia di Brera e quindi vive in mezzo ai giovani. Dice che sono bravi e spesso lo aiutano, con la loro schiettezza naturale, a capire tante cose del mondo d'oggi.

"Questi giovani hanno molta cultura, fanno più cultura che creazione artistica. Anche questo neo-dadaismo ora tanto diffuso è soltanto un atto di cultura, mentre nei primi dadaisti dell'altra guerra era un moto spontaneo di insofferenza. Non hanno occhio per vedere, per esempio, Brunellesco [sic]. Non dico che bisogna essere succubi della tradizione. Ma avere una simile forza in casa e guardar fuori, verso le correnti di moda, è forse più facile che impegnarsi. Ma debbo riconoscere che non abbiamo più la serenità di godere la nostra tradizione. Siamo agitati come fossimo seduti sulla schiuma della saponina".

Ora la sua voce si è accalorata, vibra di sillabe scandite e il gesto della mano si fa ampio. E continua:

"I giovani sono forse troppo saturi perché vedono troppe cose. Una volta si vedeva di meno e si capiva di più. Si immaginava di più. La vera fantasia non è nelle cose strambe, ma nelle idee durature e superbe. Penso sempre queste cose quando mi trovo per esempio di fronte al Pont du Gard romano, o alle cattedrali di Francia e di Germania, o alle grandi chiese pugliesi. Ecco, ci vuole sempre la grande idea. Quella che, in modi così differenti, hanno sempre avuto i nostri grandi artisti".

"Perché, secondo te, gli italiani hanno così poco rispetto per i propri monumenti e anzi per le proprie città antiche?"

"Per la stessa storia: si dice per la speculazione economica. È vero. Ma soprattutto perché non sentiamo più il legame col nostro paese".

"Farai ancora ritratti?"

"Mi stancano, ma ne farò ancora".

"Che cosa hai in mente di fare adesso?"

"Le cose che si immaginano non si dicono mai. L'immaginazione è gelosa. E poi queste cose si dicono meglio con le opere".

Quando esco nella piazzetta, l'ombra è calata fra gli alberi, i ragazzi hanno smesso di giocare e pioviggina, gli asfalti sono lucidi.

24.

Josef Paul Hodin, *Marino Marini: man and horse, man and woman*, in "The Studio", vol. 167, n. 851, marzo 1964, pp. 94-99²⁴

L'ampia indagine sul lavoro di Marino condotta dal critico praghese, naturalizzato britannico, intreccia passi di conversazioni con l'artista, non tutte databili, ma forse avvicinabili ai due stralci riferiti a incontri avvenuti a Venezia nel 1952 e a Milano nel 1955. Il tema è quello della vocazione architettonica della forma plastica, qui espresso anche rispetto alla pittura, e di nuovo il rapporto con il nord Europa, risolto anche nel confronto speculare con l'amico Henry Moore.

There is something quite unique about Marino Marini's personality. If one watches him at work or in a moment of leisure, walking along with friends and discussing some problem of life or art or sitting in the company of women what strikes me as a constant picture is his positiveness. He is supple like an acrobat, his mind reacts to every challenge with an assurance of inner strength and conviction which comes from the heart and the elemental goodness of his complex nature. The features are open, full lips, a wide look from his eyes which, however, can narrow to peppercorn size when sarcasm has to meet an improper intrusion into values which are untouchable for him. Curly rebellious hair crowns his head and there is warmth in his hand-shake and in his smile. He is as straightforward a man as he is an artist and that is also why it was given to him to find a symbol for man's condition, a symbol as contemporary as it is timeless. Man in his fear, man in his joy, in his aspirations and failures, in his rise, decline and death. Marini likes to visualize himself as a descendant of the Etruscans and he certainly feels an inner affinity, the invisible pulls at the roots of his being. Born in Pistoia, in the area which was originally Etruscan, this might be true in a purely physical sense as it certainly is in the spiritual sense. "I am Etruscan," he said enthusiastically to me. "The Etruscans were a people stronger than the Greeks, very intelligent. They did not yield to anybody and did not care a rap for anything. They had a spirit, an irony, a vitality which is Northern but Oriental. They were Semitic, they came from the South, the countries of the Jews and the Arabs. Notice their faces. You find types here with small eyes, a sense of the irony of things, careless in their looks, their hair curly."

There was something which one day made me listen and suddenly realize that what once was the fate of a whole race which flourished before the Romans end their civilization, to be finally absorbed by them and which creatively used the impulses from the Greeks both in art and religion, was repeated here in an individual fate again and again, maybe in short periods only but as a certainty anchored in the old

experience of the blood. We can find Marini at the height of his humour – and there is humour in his mental make-up and a lighthearted acceptance of life as an irreplaceable precious gift full of divine surprises and promises, a grazing ground for his insatiable sensuality, to be enjoyed and treasured – and we can find him melancholy and depressed by man's insufferable bestiality and the pitfalls of his calculating spirit. The sudden realization of the satanic dangers inherent in man's ability to split the atom and to use it for destructive purposes in conjunction with the problem and mentality of our ant-heap over-population can incapacitate him for weeks in the pursuit of – what is his only satisfaction in life – the enrichment of existence by beautiful and meaningful objects which have the power to deepen our love, our sense of the miraculous and our appreciation of existence.

At one time in the history of the Etruscans, the people with the disarming smile and the shrewd eyes of an observant and curious race, as they appear in their sculptures and sepulchral paintings, a people of vigour and serenity, music-lovers and devotees of the dance, imbued with a religiousness which made everyday life appear holy to them for the godhead had penetrated reality and made it divine, both being one and indivisible – suddenly there occurred what so appropriately was called, though in another context, a "Failure of Nerve."²⁵ From now on everything everywhere stood in the sign of death, the fear and the negation of life and all crafts and skills from now on served its purpose: music, the arts, the code of life, the 'discipline' which regulated the relations between men and gods, making man into a mere servant and interpreter of the gods whose powers crushed him. There is an instinctive animal-like quality in Marini, with its rhythm of laziness and tenseness, its uninhibited directness, the joy of life, the alertness of receiving coded messages from it and of reacting in a subtle, often refined, sometimes tragic but always vital and sound manner.

Again and again Marini regains his power of balance, a virtue in which he believes, and although the times produce sign after sign which forebode evil he does not fall into the trap of the Existentialist Nihilists like other younger artists by giving way to despair or to the sole acceptance of brutality, violence and fear; he seizes rather upon the wholeness of man's nature and remains a humanist. Therein he is a son of Mediterranean tradition which created Europe and without which it would lose its soul. This is true of his art as well as of his thought and feeling, the one being the realization of the other. Being a humanist and not a mere illustrator of abstract scientific notions he never can refrain from the human shape. As man's soul is a whole in all its diversity so is his image. In his depiction of man's spiritual attitudes and emotions Marini can be called an Expressionist. He once said to me: "Expressionism is a certain moment and a desire for a more accurate conquest particularly in the expression of things, the reassurance of various emotions and of the unity of form and colour." As an Expressionist, Marini avoided the main pitfall of this trend, i.e. of distorting the Realistic form as the only and appropriate means of depicting states of mind. On the contrary, as an executor of tradition and believing necessarily as a Latin in order and discipline he introduced on a Cubist basis a constructive element into his art, to force emotion into form. "I regard sculpture as being constructive", he wrote, "and by constructiveness I mean a direction toward the architectural and the unfolding of an idea which is somewhat remote from the human form and nearer to a constructive and static line." Having started as a draughtsman and painter, Marini the sculptor often returns to this medium, which is organically linked with his artistic vision. "There is a part in me very alive to the graphic expression; the observation is exact in line, the

taste for drawing being somehow Nordic. I started to draw very early and my graphic work continues steadily. Painting is born in me as a spontaneous and vivid need in the search for colour. There is no sculptural result if it does not pass through this state of mind. The pictorial objects represented are very often the beginning of a proceeding into sculpture."

Marini's stylistic roots – "I admire all the painting and sculpture of the Primitivists"²⁶ – and his contemporaneity – "For the modern I need time to reflect" – have produced an artist of supreme integrity in whose work one can feel the heart-beat of a human being and genuine empathy. Only in men like Marini can the world reflect itself in all its splendour. He creates the world in which he can live. That is the secret of his personality. "Personality," he says, "is acquired unconsciously in the continuity of poetical experiences reflected in our self." The monument of Marcus Aurelius Antonius in the Capitol in Rome, the portrait of an individual and the representative of a type, is the first equestrian figure in Western art. The best of the Greek tradition is in it and the subtlety of Roman observation all combined with a superb craftsmanship. The *Gattamelata* by Donatello and the *Colleoni* by Verrocchio, the masterpieces of the Renaissance, approach but cannot reach its serene harmony. Marcus Aurelius was a great emperor and a great philosopher whose Meditations are one of the major works of the Stoic school of thought. Both the figures of the man and the horse in this ancient monument express serenity and dignity to perfection. It was certainly the Chinese who in their grave figurines of the T'ang Dynasty gave form to the greatest variety of the states of the human soul in a perfect sculptural manner. But it was certainly these classic examples of East and West which ignited the spark in Marini. He realized that the equestrian figure could be used as a symbol of modern man's joys and struggles, as a symbol of contemporary mankind. The creative idea behind it was to employ both the animal and the human form as vehicles of the same expression heightening the effect through the divergency of their shapes as well as through their capacity for experiencing similar emotions.

"To us Italians who are a political nation," so Marini said to me,²⁷ "an equestrian figure gives a sensation of something heroic, romantic. This sensation changes all the time but it also remains always the same. Sometimes the horsemen are sad, sometimes they are gay, sometimes, again, tragic. The tragedy is completed when the man falls from his horse. This is the poetry of man and horse. All is quiet, peaceful. Suddenly the form starts to be agitated, it becomes sad, is riddled with anxiety, tragedy. And this throughout the ages; when the age is peaceful, the horses become quiet, sweet, when it changes they become sad, unhappy."

Marini calls all his equestrian figures: Horseman or Horse and Rider, and leaves it to us to visualize the inner implications. One day, his love for horses and Northern women brought him into conflict with the police. For once and for a moment only he saw both in their perfection, alive not as a poet's dream – it was in London's Hyde Park and the police were English. Let us say, however, first that the main theme of Marini's entire work are man and horse, the juggler (another symbol of human struggle and endeavour), portraits, both of men and women – and nudes. The female form is the other great inspiration of Marini's, equalled only by his interest in the human head, the features of which allow him to penetrate deeply into the individuality of man, which is sacred to him, and the pure expression of man's mind. "I study the type, I wonder what goes on inside a head. The female form is a form of architecture, very closed (*serré*) sensual and human. The problems connected with it are always the same. It is like playing cards. The cards are always the same but the game is

different. Everything begins and ends with women. Often I am more drawn to women than to anything else..."

Speaking once of the North, he instantaneously connected it with the analytical spirit: "What we have to achieve is a balance (*équilibre*) of the head and the heart, between the intelligence and the sensibility. What always counts is the reserve of vitality and sensibility, only they can feed (*donner la nutrition*) the world. In our epoch we need more vitality, more life. There is blood in us, warmth. there are smells. We Latins are sensual. We touch things, we taste them. And when representing something vital we must never leave out of sight the balance. They speak of modern art and tradition as if they were two different concepts. There is nothing new, but there is always a new approach – it depends on our fantasy."

Fantasy is a key word in Marini's artistic credo. "The same figure becomes another figure, a nude, which is not that of Donatello or Michelangelo or della Francesca, only thanks to our fantasy. We live now through a period of mechanization. Nevertheless, I like to ensure the presence of poetry (*J'aime assurer la poésie*). The poetry of today is our poetry. What is this period of ours about? Speed. This will end one day – a period is nothing when compared with eternity. Eternity, yes, there are things which belong to all periods." "The race has something to do with art. Henry Moore is a Northerner. The creators of the Gothic style were Northerners also. The Norths is always slightly abstract. Mediterranean man, on the other hand, is always sensual. Hence the need for equilibrium. Piero della Francesca is a Mediterranean. His art is not realism only, it is an art containing abstraction, but an abstraction which is human. The sun is decisive for us. We cannot neglect it. The flowers grow in the sun more richly, more colourfully. It is the sun which causes that. The artist also is animated by the sun. (*Les artistes sont poussé [sic] aussi*.) Now, you will ask, why are there Italian artists who follow the world trend of abstraction? I will answer you: The artists of today see too many illustrations from all countries. The danger in this is that it can become overwhelming. The risk is great. Every artist has to keep his soil, his face. Just as a flower which is born in a volcanic soil cannot live in another soil. The way of seeing things, of listening, is entirely different. But – when two phenomena meet there can be a surprise. If Moore descends here and I mount to the North – this would produce an "encounter" (*rencontre*), and the encounter might be felicitous. I, for instance, cannot work in the South – I was born near Florence, but it is the North which sets me in vibration. And the North seems always to tend towards the sun. I always search for the contrary of my nature and that is the North."

It was in 1929/30 when Marini visited London for the first time that he went one day to Hyde Park, to meet a friend. He was not very happy for he spoke no English and in the hotel at St. James's where he stayed nobody understood French. "I felt like a Negro. I made gestures all the time. One becomes mad here, I told myself. One cannot speak to anybody. I went up in the lift and I went down in the lift, dumb; I did not count, I was put aside. Naturally, I wanted to be the centre. I thought I had a chance in London. When I met my friend he was taking his morning ride between two ladies on horseback. A large party followed, more young women, very refined, society women. They gathered, descended from their horses. I came to greet them. The combination of horse and woman, and such beautiful women of a classic type, Northern, aristocratic, blonde, made my head go round. They were as Dante Gabriel Rossetti used to paint women somehow, with a kind of complexion that is like a great tradition. I was a bit of a savage and these sophisticated girls were transparent – *claire comme la lune*. I love this skin. The veins, they can be traced. Here women are brown. I gazed at them as the head of Medusa,

and could not do otherwise than go forward and embrace one of them. I approached the nearest one like a sleep-walker and kissed her. I had the impression of embracing the moon – *J'ai eu l'impression d'embracer [sic] la lune*. There was a scene, police were called, my friend excused me, I apologized. There, you see: myself, the North, the attraction, the contrast.²⁸

I due articoli che seguono, un'intervista e il resoconto di un incontro in Versilia con Luigi Carluccio, ripropongono di fatto i nodi biografici e artistici essenziali emersi negli anni precedenti, talora (si veda il testo che segue) in maniera palmare.

25.

Marco Nozza, *L'ispirazione al galoppo. Marino Marini racconta l'avventura della sua evoluzione artistica*, in "L'Europeo", a. XX, n. 35, 20 agosto 1964²⁹

L'EUROPEO – Lei, Marino Marini, è noto in tutto il mondo soprattutto come scultore. La sua prima mostra di pittura è soltanto di un anno fa, a Milano, da Toninelli. Ma quando aveva quindici anni, nel 1916, si iscrisse ai corsi di pittura presso l'accademia di Firenze. Sognava di diventare pittore, a quell'età?

MARINI – Non sognavo di diventare né pittore né scultore, essendo troppo giovane per avere la coscienza delle cose. Avevo senza dubbio un grande amore per le cose dell'arte.

L'EUROPEO – Quando si decise a diventare scultore?

MARINI – Più tardi decisi di passare alla scultura, forse per un bisogno di approfondire la forma, però non terminai i corsi all'accademia perché il mio temperamento è irrequieto. All'accademia, comunque, ho frequentato tutto. Ho fatto l'incisione, l'architettura, la scultura. Per istinto. Ho perfino fatto la scenografia. Poi la scultura ha preso il primo posto.

L'EUROPEO – Suo maestro fu Domenico Trentacoste. Se ne lasciò influenzare?

MARINI – Solo nei primi tempi ebbi l'insegnamento di Domenico Trentacoste, un uomo onesto e coscienzioso. Ma il mio ideale, per lungo tempo, fu Rodin.

L'EUROPEO – I due grandi scultori dell'Italia di allora, anche se non riconosciuti, erano Medardo Rosso e Umberto Boccioni. La impressionarono?

MARINI – Medardo Rosso era un uomo che stimavo molto, intelligente, ma lontano dal mio ideale che non aveva niente a che fare con l'impressionismo della scultura. Boccioni m'interessava più in un senso letterario, ma la mia natura aveva un calore diverso. Boccioni m'interessava nel senso dinamico. La curiosità, solo la curiosità, mi spinse verso il futurismo.

L'EUROPEO – Quale era la situazione della scultura a Firenze e in Italia negli anni della sua formazione?

MARINI – A Firenze la situazione era molto stanca. Me ne andavo a vedere i miei etruschi, che erano fin d'allora la fonte dei miei ideali.

L'EUROPEO – Nel 1927 si recò a Parigi. Là vide le sculture di Rodin e conobbe anche i contemporanei, fra cui Gonzales.

MARINI – Conobbi anche Maillol, Despiau, Derain. Gonzales, fra tutti, attirò la mia attenzione come una vera ed evidente stilizzazione della forma plastica.

L'EUROPEO – C'era affiatamento tra gli artisti, a Parigi?

MARINI – A quel tempo, fra gli artisti, vi era molta amichevole collaborazione e si poteva vivere in un amabile affiatamento.

L'EUROPEO – Lei un giorno disse che si andava a Parigi per

sentire di respirare l'arte e la vita del mondo. Pensa che Parigi sia ancora la capitale delle arti?

MARINI – Parigi, a quell'epoca, era un centro unico, un autentico fulcro della vita artistica mondiale. Vi rimasi dal 1927 fino, pressapoco, alla guerra del 1940. Parigi era il punto d'incontro per gli elementi di maggior valore. Comunque, fin dal 1922 mi sentivo europeo: andavo a Parigi come a Berlino, come a Londra. Con grande naturalezza. Ora, con i mezzi di trasporto attuali, l'Europa è diventata ancora più piccola.

L'EUROPEO – Nel 1931 si trasferì nel Nord Italia per insegnare alla scuola d'arte della villa reale di Monza, al posto fino allora occupato da Arturo Martini. Che differenza notò tra la vita artistica di Firenze e quella di Milano?

MARINI – Fu Arturo Martini che, lasciando l'insegnamento a Monza, mi nominò suo successore. Era la mia prima esperienza pedagogica. Occupai il più bello studio d'Italia nelle scuderie della villa reale. Tenni volentieri per molti anni quella scuola basata su di un insegnamento artigianale. Era un periodo in cui la vita milanese era abbastanza viva. Il gruppo del Novecento portava vitalità alla città. Feci parte del gruppo ma solo sfiorandolo, perché la mia natura è contraria ad ogni congregazione. Devo scappare da un giorno all'altro.

L'EUROPEO – Difatti continuò le sue peregrinazioni. Andò in Grecia a vedere la scultura classica, tornò a Parigi, visitò Londra. Vivrebbe fuori dall'Italia?

MARINI – Il mio ideale è vivere in Italia ed essere presente in Europa.

L'EUROPEO – Nel 1935 ebbe la prima grande affermazione alla Quadriennale di Roma. Che opere espose?

MARINI – Ebbi il gran premio. Ricordo che avevo una grande sala dove vi erano varie Pomone e qualche cavaliere.

L'EUROPEO – Vendette?

MARINI – No. In quel tempo ero abbastanza conosciuto, non mi criticavano affatto, anzi. Dicevano: Marini è un ragazzo intelligente, ma di temperamento chiuso. Ero poco comunicativo e non cercavo di spingere le vendite dei miei lavori.

L'EUROPEO – Nel 1938, a Parigi, proprio mentre Picasso esponeva per la prima volta *Guernica*, ci fu una mostra d'arte contemporanea italiana. In quell'occasione il museo d'arte moderna di Parigi acquistò una sua scultura: il *Pugilatore*. Era la prima volta che un museo acquistava una sua scultura?

MARINI – Vendetti infatti una grande scultura in legno al museo di Jeu de Paume; purtroppo, dopo la guerra, non si è potuta ritrovare. Ricordo che quei soldi mi giunsero come una manna. Avevo finito le centomila lire che mi avevano dato nel '35 come primo premio per la scultura alla Quadriennale di Roma. Tornato dalla Grecia, avevo speso le ultime lire tra Londra e Parigi. Con i soldi del *Pugilatore* potei continuare a viaggiare per l'Europa.

L'EUROPEO – Quando, nel 1940, cominciò ad insegnare scultura all'accademia di Brera, si trovò in un ambiente tutto elettrizzato dai fermenti giovanili ed europeistici di Corrente. Ma anche stavolta, come le era accaduto in altre occasioni, indirizzò la sua partecipazione a quei fatti in un senso diverso. Nel senso che la portava a scolpire il ritratto di De Pisis, nel 1941, l'*Impiccato* nel 1942, il *Miracolo* e l'*Arcangelo* nel 1943. MARINI – In quel periodo feci molti ritratti, posso dire anzi che iniziai il ritratto in grande stile, una serie che si doveva chiamare "la galleria dei contemporanei". Ho ritratto artisti come Carrà e Tosi, collezionisti come Jesi e Hannlhofer [sic! Hahnloser], musicisti come Strawinski. Cento ritratti vorrei fare a Strawinski, tanta è la mobilità del suo volto. Nei miei ritratti m'interessa mettere in luce il personaggio, la vitalità interiore del modello. Il viso, in sé, è fermo. Muta invece con la mobilità dei sentimenti, con il colore di uno stato d'animo, riesce perfino a fondersi con un ambiente.

L'EUROPEO – Nel 1943, dopo i bombardamenti di Milano, lei

si recò in Svizzera dove i critici e i collezionisti s'interessarono subito alla sua opera. Il museo di Basilea le organizzò una mostra. Che clima trovò in Svizzera?

MARINI – In Svizzera mi trattenni per vario tempo. La mia attività artistica si svolse soprattutto a Zurigo, dove incontrai molti amici e colleghi. Là ebbi rapporti con Fritz Wotruba e Germaine Richier, con i quali feci esposizioni in varie città. Che clima trovai in Svizzera? Trovai una grande calma. A me, andare in campagna e guardare un albero serve di più che fare molti discorsi. Il mio temperamento è un po' nordico.

L'EUROPEO – I critici hanno appunto parlato di una certa influenza dell'arte nordica, soprattutto per quel che riguarda le sue sculture del dopoguerra.

MARINI – Taluni critici hanno parlato di una certa influenza nordica nelle mie opere, ma chi è quell'artista che non subisce il fascino locale passando da un paese all'altro? Il vero artista è impressionabile come una pellicola fotografica.

L'EUROPEO – Lei è conosciuto come lo scultore dei cavalli e dei cavalieri. Anche se i primi esemplari si possono trovare in alcune opere del periodo precedente la guerra, a cominciare dal 1933, è tuttavia nel 1947 che il tema acquista quella preponderanza che caratterizzerà poi tutta la sua opera successiva. I critici hanno tentato interpretazioni di due generi: di natura formalistica gli uni (cavalli e cavalieri come pretesto per la creazione di un'architettura in tensione di masse plastiche), di natura mitica gli altri (come desiderio di rappresentare una condizione umana intimamente fusa con la naturalità, solo legata al senso immanente e drammatico dell'esistenza). Lei che cosa ne pensa?

MARINI – Ho subito molto l'influenza del cavallo, che trovo veramente armonioso e perfetto nelle sue linee. È forse l'arrivo strapotente delle macchine che più me lo fa apprezzare. Comunque, fin da ragazzo, sono cresciuto tra i cavalli. Nel periodo di Monza, al parco, mi addormentavo il pomeriggio in mezzo ai cavalli. Ma per me l'idea del cavallo è sempre stata un pretesto per raccontare l'umanità. Ho cominciato con una certa estasi (gentiluomo a cavallo), poi sono arrivato alla distruzione del guerriero. Adesso cavallo e cavaliere sono forme tragiche di oggi, null'altro.

L'EUROPEO – Ma prima dei cavalli impennati e dei cavalieri disarcionati, lei dipingeva di preferenza figure di donne. Perché ora non più?

MARINI – Ho dipinto e scolpito in vari periodi cavalieri, danzatrici e Pomone. Tutto questo mondo gira nella mia testa e si ripresenta in vari periodi con sembianze e forme modificate.

L'EUROPEO – Nel 1948 lei era disposto a donare alla città di Vicenza un monumento ai caduti. Ma le autorità comunali rifiutarono la sua opera, che, presentata in quello stesso anno alla Biennale, fu acquistata dalla signora J.D. Rockefeller: adesso si trova al museo d'arte moderna di New York.

MARINI – Fu così. Avevo creduto di poter accontentare una città con una mia composizione, ma non fui fortunato. Sorsero tali critiche e opposizioni che preferii ritirarla.

L'EUROPEO – La consacrazione italiana venne quattro anni dopo, alla Biennale di Venezia del 1952. Lei era presente con dodici statue e sei dipinti. Con lei c'erano Birilli, Cassinari, Soldati, Saetti, Afro, Cantatore, Corpora, Gentilini, Pirandello, Pizzinato, Reggiani, Vedova, e c'era anche Guttuso che con la sua *Battaglia di Ponte Ammiraglio* suscitò scandalo. Con quali pittori, allora, si sentiva di stare meglio in compagnia?

MARINI – Non ho mai fatto parte di gruppi artistici: la mia natura non lo richiede. Inoltre non sono mai stato giudicato come pittore.

L'EUROPEO – C'è chi porta lei Marini come esemplare di arte figurativa e c'è chi, come Tapié, la include nel famoso volume dove è teorizzata l'"art autre". Da che parte si trova meglio?

MARINI – Non sono un esemplare di arte figurativa o di arte astratta. Faccio quello che la mia ispirazione richiede e personalmente ho molta difficoltà nel giudicarmi. Però, siccome sono un mediterraneo, credo di stare più dalla parte dei figurativi. Con grande libertà, naturalmente. Non esiste poi opera d'arte che non includa un'idea e un'espressione astratta. Si pensi a quel che ha fatto Cézanne in un tempo in cui della realtà si cercava solo la pelle cangiante. Egli pose un punto fermo, un'idea di struttura mentale, da cui nacquero Picasso e il Cubismo. L'arte astratta ha forse un grave limite: manca cioè del senso del reale. Però se l'arte astratta fosse mancata nel nostro tempo, sarebbe venuto a mancare un grande incentivo a rinnovare le immagini del mondo reale. Tutto sta, allora, a non cadere nella moda, a non lasciarsi imprigionare dalla formula.

L'EUROPEO – Di ritorno dall'America, quattro anni fa, lei disse: "Avessi avuto diciott'anni, sarei rimasto laggiù qualche anno a lavorare". Che cosa c'è, in Europa, che non va?

MARINI – Di ritorno dall'America capii che se avessi avuto un'età più giovanile sarei andato per lungo tempo in quell'immenso paese, per cogliervi il ritmo delle cose. L'Europa è piccola, anzi è piccolissima, e la tradizione pesa. Un europeo può vivere benissimo in America, un americano deve vivere in Europa. Noi abbiamo tradizione e bisogno di libertà, loro non hanno tradizioni e hanno libertà. Là c'è terreno da seminare, qui siamo in troppi. In Italia devo starci, anche se bestemmio, la mia radice è qui, ed è una radice vecchia di millenni. Vorrei però che ci rendessimo conto di questa nostra antica storia. L'Italia, e in particolare Milano, dove risiedo e dove insegno, è viva nei commerci e nelle industrie, ma ho l'impressione che la classe intellettuale si sia lasciata sopraffare dalla classe politica e amministrativa. La cultura non penetra più come una linfa viva nella vita pubblica, che si atrofizza progressivamente. Bisogna avere il coraggio di lasciare liberi gli artisti di esprimere i loro ideali e le loro immagini.

L'EUROPEO – Lei insegna e, come tutti i buoni insegnanti, non disprezza i propri allievi, li loda anzi perché spesso l'aiutano con la loro naturale schiettezza a capire tante cose del mondo d'oggi. Molte cose sono comunque cambiate in questi ultimi anni e lei stesso ebbe un giorno a dire che i giovani, oggi, hanno molta cultura, ma fanno più cultura che creazione artistica. MARINI – Amo molto i miei allievi, ma cerco il più possibile di seguirli nelle loro influenze e nella loro intelligenza. La loro vita e vitale coscienza delle cose è anche un aiuto per non fermarsi. Forse molti sono troppo saturi perché vedono troppe cose. Secondo me, non hanno il coraggio di chiudersi in una stanza.

L'EUROPEO – Nelle sue ultime sculture esposte nel 1962 alla Kunsthaus di Zurigo riappaiono elementi figurativi più distesi che potrebbero essere interpretati come presagio di un mondo migliore. È così?

MARINI – La grande esposizione di Zurigo comprendeva opere dal 1929 a oggi, in continuità con gli avvenimenti e le oppressioni di questi ultimi anni. L'ultima sala, che rappresentava il periodo più recente, era un'esaltazione delle forme architettoniche.

26.

Luigi Carluccio, *Incontri con gli artisti italiani nei luoghi di villeggiatura. Pensosi cavalieri e cavalli gremiscono i ritorni in Versilia di Marino Marini*, in "Gazzetta del Popolo", 31 agosto 1965

Forte dei Marmi, agosto

La zona dove ha la casa Marino Marini potrebbe essere il "quartiere Parioli" del Forte dei Marmi. Dove essa si affaccia

alla strada litoranea ed al mare sta la Capannina di Franceschi, il locale più snob della Versilia intera; niente musica, niente ballo, un semplice luogo per incontrarsi, bere, mangiare, giocare a carte, dentro una cornice che è elegante già per il semplice fatto di non essere vistosa. Di fuori i rampicanti hanno ormai cancellato ogni traccia della struttura muraria. Qui, a non più di duecento metri dal fronte del mare, le ville sono rade, appartate, lontane dal margine delle stradine che disegnano in consueta regolare scacchiera; separate ancora tra di loro da cortine fitte d'alberi.

Per arrivare alla "Germinia" di Marino ho respirato tutta l'ombra verde che è possibile, soltanto per un miracolo, respirare nel pomeriggio pieno di una giornata di mezz'agosto. Una vera doccia d'ombra sotto gli alberi. L'appuntamento era per le quattro e mezzo. Il cancelletto della "Germinia" era socchiuso, la casa compariva nitida; di tale semplicità che sul primo momento sembra estranea nel mondo delle architetture pretenziose o bizzarre che si incontrano nei paesi di villeggiatura italiani. Architettura di gusto europeo, anche se la struttura in mattoni è quella tipica di questa terra e il disegno ricalca i timidi edifici che si vedono sullo sfondo dei dipinti dei primitivi toscani o sulle tavolette delle Biccherner senesi. Marino m'aspettava, nell'ombra del lato lungo. Forse s'era assopito, ché non un solo rumore, neppure di natura, filava nell'aria, non un brusio, non un fruscio tra le fronde.

Se uno vuol capire che cosa è stato il "boom" italiano, deve venire da queste parti, in questo angolo della Versilia; se vuole, cioè, capire che è stato una fiammata rapida, un gran balzo in avanti. L'aria della "Germinia" è quasi impensabile oggi. Lo spazio che appartiene a Marino è un quadrato che ha i lati, stimati a vista, di almeno sessanta metri. Marino ha avuto il buon senso di non trasformarlo in un giardino. Non c'è niente di grazioso, niente di appiccicato. Un gran prato, e basta; che il clima di questa stagione ha mantenuto verde, fresco, quasi brillante. Un gran prato recinto da una cortina di cipressi alti, uguali, serrati l'uno all'altro, che fanno come un sipario. E dietro i cipressi altre cortine, di pini, che chiudono la veduta, lasciando appena uno spiraglio radente, all'infinito. Di là, non si vede un muro, non un tetto. Soltanto, in un punto, la vetta dell'Altissimo che sovrasta le cime degli alberi. Un piccolo schermo, così lieve da sembrare nuvola rispetto alla durezza cristallina del cielo azzurro compatto. "Sembra un crespo di Cina" commenta Marino.

Eppure soltanto una decina di anni fa tutto questo ben di Dio costava quattro soldi. Certo non le quaranta lire pagate da Carrà, ma ancora niente in confronto. Marino ha acquistato nel '52, ha costruito la casa nel '54. È stato come affondare le radici nella sua propria natura. È un toscano, lui; nato a Pistoia al principio del secolo. Questo mare è il suo mare da sempre. Ragazzo, andava con i genitori o con gli zii per la stagione dei bagni a Livorno, all'Ardenza. "Si andava ai famosi *Bagni Pancaldi* e adesso non so più se la *Rotonda Palmieri* la ricordo come era nella sua banale realtà oppure come l'ho veduta e amata, più o meno alla stessa epoca, attraverso il piccolo quadretto di Fattori. Come la capivoli? Finché non ho avuto la fortuna di guardarmi nel loro ambiente naturale, sotto il cielo di Parigi, lungo le rive della Senna, non mi riusciva, invece, di capire la pittura degli Impressionisti. Per me, come per tutti noi italiani, il cielo è blu, e il blu è blu. Come nei quadri dei macchiaioli. Questo prato, questi alberi, questo cielo non sembrano dipinti da Fattori? Per il colore, ma anche per il taglio. Fattori o, magari, più in là, Paolo Uccello. Le forme definite, nette; quelle della nostra migliore tradizione, che sembrano tagliate con una lama".

Il lato "massaia"

Prima di sederci a chiacchierare Marino mi mostra la casa. Come già è accaduto per Carrà, mi colpisce questo "lato mas-

saia" dei grandi uomini. La casa di Marino, che sta al centro di un prato liscio nel cuore della pineta del Forte, è una piccola precisa macchina per abitare; dentro e fuori. Una sequenza di luoghi deputati sul filo di funzioni esplicitamente dichiarate: cucinare, mangiare, stare in pace, lavorare, riposare, dormire. Per lavare i panni c'è una vasca di pietra, appoggiata al muro esterno della cucina. Per desinare all'aperto nelle belle giornate un gran tavolo di legno in un angolo difeso da un'incannucciata. Una macchina per abitare messa insieme con dentro gli occhi la memoria di una fattoria toscana. Dove, in una fattoria, troveresti la stalla o il rustico qui c'è la foresteria, l'alloggio per gli aiuti che Marino chiama secondo le esigenze del suo lavoro. La vita d'estate al Forte è soltanto una variante della vita a Milano. Ha uno studio al chiuso per i lavori di piccole dimensioni ed uno spiazzo attrezzato per i trespolti di grande misura, difeso dalla curiosità degli ospiti con un muro a secco.

Ma, quando si è afferrato questo sentore di *humus* antico, ci si rende anche conto che la Toscana di Marino è una Toscana veduta attraverso uno schermo che si allontana.

È uno svizzero, dicono a volte di Marino, e vogliono forse dire che in lui tutto ha un contorno preciso, misurato; che in lui, nella sua vita come nella sua opera, ogni cosa affiora tenuta sotto controllo. Anche la maschera del suo nobile volto, in questo momento, comprime i sentimenti, i moti dell'anima, la carica emotiva dei pensieri e delle idee dentro una plastica rigorosa e rigida. Se gli potessi spalmare sul viso una polverina da brunitura, se potessi patinarlo, sembrerebbe una testa scolpita da Marino. Una delle famose teste della sua straordinaria "galleria dei contemporanei": i ritratti che è venuto allineando nella sua carriera negli ultimi vent'anni, da quelli del dott. Schmidt o di Hanloser, di Tosi e di De Pisis, di Carrà, di Campigli, di Lamberto Vitali e di Emilio Jesi, ai più recenti di Germaine Richier incontrata in Svizzera sul finire della guerra, di Chagall, di Miller, di Moore. Il massimo dell'espressione della vitalità psichica ed organica, unito al massimo della fermezza statuaria. Ma lui è tutto bianco, invece; anzi rosa pallido, sotto la leggera abbronzatura, diafano nel volto, liquido negli occhi chiari. Ha la camicia candida, i pantaloni bianchi, le scarpe di corda. Un'immagine estiva dentro l'ombra luminosa delle bianche e nude pareti della stanza. Una presenza senza affanni, senza angosce, quietamente felice di vivere: sicché si fa fatica a trascinarla nel cerchio sensibile dello stesso "qui e ora", il cerchio della fretta, del tumulto, del rumore, dal quale sono venuto e nel quale tra poco sarò costretto a rientrare. Una presenza fuori del tempo, che mi riporta alla mente uno dei motivi correnti, metà elogio metà accusa, quando si parla dell'opera di Marino. C'è infatti chi dice che si tratti di una sapiente campagna di scavo, di una felice battuta di caccia nei musei.

"Bene – dice Marino – che poteva fare un ragazzo ai miei tempi? A Firenze, quando ci studiavo, un maestro di scultura era Trentacoste ed uno dei personaggi più celebrati ufficialmente in Italia era Bistolfi. Medardo Rosso, certo, era un grande scultore, ma per pochissimi, e mi pare che chiudesse un'epoca... Arturo Martini, anche lui era grande, ma a un certo punto non ha detto di non credere più al linguaggio della scultura? Che cosa dovevo guardare allora? Che cosa dovevo imparare? Intorno non vedevo che scultori di soprammobili. Andare verso gli antichi era un modo di salvarsi. Dunque andavo a trovare gli antichi, ed i più antichi di tutti, gli Etruschi; i miei cari Etruschi, perché volevo conoscere dalle origini che cosa è una forma in scultura. La prima vera forma mia è stata quella delle *Pomone*. Quei nudi rigogliosi sono nati dal confronto tra ciò che portavo dentro come un seme della mia naturale cultura e ciò che ho potuto vedere fuori di casa. È la forma toscana di uno che ha conosciuto Rodin, Maillol, Despiau, Gonzales. Perché, anche

questo mi sembrava necessario: ritrovare la misura europea della scultura italiana. Rompere l'isolamento. L'ho già detto, il mio ideale è di essere uno scultore che vive in Italia e che tuttavia è presente in Europa, nel mondo".

Macchina animale

La forma piena, compressa, senza orpelli, dei nudi, delle *Pomone*, si è poi dilatata in una ricerca plastica di ritmi architettonici e questa architettura di volumi, di masse, proprio come succede nell'architettura classica, in cui ogni parte si innesta in un'altra, è diventata spontaneamente una specie di macchina. La grande scultura, in gesso attorno alle sue armature, che ho veduto abbozzata sul trespolo nel grande spiazzo dietro la casa, è una macchina appunto: una macchina animale, in riposo per ora, ripiegata ancora, ma pronta allo scatto. Un cavallo o un angelo caduto, accovacciato. "Anche questo mi sembrava importante. Non rinnegare, per quanto si stia stretti alla tradizione, per quanto la cultura abbia origini umanistiche, il motivo ricorrente del nostro tempo: la macchina appunto. La vita stessa sembra che si articoli, si snodi come una macchina".

La serie più recente di *Cavalli* e *Cavalieri* è una serie di macchine innervate. L'idea di potenza e di gloria implicita nella figura dell'uomo a cavallo, l'idea peregrina di tanti monumenti celebrativi alzati sulle nostre piazze, vi è portata alla massima tensione e nel tempo stesso al suo drammatico crollo. Ce n'è uno, in questi giorni, nei depositi della Galleria d'Arte Moderna di Torino. Un cavaliere in legno, che Viale vorrebbe acquistare e che si potrebbe acquistare se si raggiunge un accordo sul prezzo, nel quale l'idea manzoniana dell'alternativa tipica dei potenti tra gli altari e la polvere, raggiunge effetti spettacolari. Uno di questi *Cavalieri*, quello del '45, con le gambe divaricate, le braccia aperte anzi spalancate, figura virile della libertà riconquistata, fu rifiutato dalla Città di Vicenza e in un secondo tempo dalla Città di Cuneo per il monumento ai loro caduti nella guerra di liberazione. È una pagina amara nella storia di Marino. Un segno della situazione quasi di screezio nei rapporti tra Marino e la società italiana. Quando nel 1962 la Kunsthhaus di Zurigo allestì la mostra retrospettiva di Marino, la più completa sinora, corse voce che proprio l'artista rifiutasse l'accordo per il trasferimento della mostra a Milano. "Non è vero – scatta Marino – La verità è che i collezionisti e i musei non prestano volentieri. Anche a Zurigo mancavano opere che ritengo significative. La Tate Gallery di Londra non presta. Il Museo di Stoccolma non presta. Se la mia ultima mostra ufficiale in Italia è quella della Biennale di Venezia del '52, è perché rimuovere le sculture economicamente è costoso, tecnicamente è difficoltoso. La maggior parte della mia opera è all'estero. In Italia i collezionisti si contano sulla punta delle dita di una mano. I musei veri sono due o tre in tutto e non sempre sanno che cosa vogliono. Una volta ho aspettato sei mesi per sapere se la Galleria Nazionale di Roma avrebbe acquistato una scultura, che mi aveva chiesto d'urgenza. Poi non si concluse nulla. Quella stessa scultura la comprò, per una somma doppia, il direttore del museo Kroller Müller di Otterloo [sic] subito, appena la vide alla Esposizione Universale di Bruxelles. Era un grande cavaliere in legno, come quello che adesso sta a Torino. C'è il direttore di un museo tedesco che lo comprerebbe subito, se fosse disponibile. È venuto ieri a cercarmi. Adesso mi assillano. Adesso che vorrei lavorare con calma, in pace; visto che non si tratta soltanto di fabbricare delle forme".

Questa vena di malinconia stende sul volto di Marino un velo che non è irritato, allo stesso modo che il senso tragico, che ha sostituito nei cavalieri l'estasi di un tempo, si placa nella calcolata definizione delle masse plastiche. Le masse tipiche di Marino, in cui l'elogio della forma fonde la ricerca pura e la patetica fragilità dell'esistenza umana ai limiti della natura.

Son passati molti anni da quando, per esplicita volontà di Arturo Martini, nel 1931 Marino fu chiamato alla Scuola d'Arte della Villa reale di Monza, dovette trasferirsi da Firenze a Milano, e si trovò d'un tratto solo, coi suoi fantasmi, nelle grandi scuderie che erano state lo "studio" di Martini. Ai margini di Milano. Ai margini, anche, delle polemiche che tra il 1930 e il 1940 agitarono la società artistica italiana; perché lui, Marino, cercava il nuovo attraverso l'esempio degli antichi, cercava il presente e il futuro attraverso le impronte del passato. Due volte solo, dunque; per un distacco di cultura e per un distacco di metodo. Solo, nel vuoto, che insensibilmente gli si formava attorno.

Ma l'amore difficile tra gli italiani e Marino, che ha rischiato molte volte di essere l'amore per l'"estraneo", per il "forestiero", per uno "che viene da fuori", avrà tra non molto una ripara- zione ufficiale. Una grande mostra retrospettiva dell'opera di Marino Marini è prevista per il marzo dell'anno venturo a Roma, a Palazzo Venezia. Ci dovrebbero essere le opere più importanti dal 1929 ad oggi, se i collezionisti e i musei di tutto il mondo concederanno il prestito. Molte, moltissime saranno inedite per noi.

27.

Marcello Venturoli, *In esclusiva a "Le Ore". Lo scultore Marino Marini fra Italia ed Europa*, in "Le Ore", n. 6, 10 febbraio 1966, pp. 54-55

In linea con i contributi immediatamente precedenti, e a ridosso dell'apertura della grande antologica di Palazzo Venezia a Roma, Venturoli ripercorre la carriera dell'artista, che si concentra in particolare sui *topoi* dei suoi contatti internazionali (la vista del lavoro di Gonzalez a Parigi, il *Cavaliere* di Bamberga in Germania) e delle sue fonti etrusche. Delle considerazioni sul proprio lavoro, si notino in particolare le parole sui *Giocolieri* e sulla loro natura intrinsecamente pittorica, che sviluppano quanto accennato nell'intervista con Valsecchi del 1963³⁰.

Una delle più impegnative mostre antologiche che siano state fatte di Marino Marini, e senza dubbio la più ricca ed ampia in Italia, è in corso di allestimento a Palazzo Venezia in Roma, per la cura intelligente della Soprintendenza ai monumenti di Roma e del Lazio e del critico d'arte Giovanni Carandente, il quale sempre più sta assumendo il ruolo di mediatore fra l'antico e il moderno negli studiosi romani di punta. Abbiamo colto la fortunata occasione della presenza del grande scultore a Roma per una intervista, che Marino Marini ha concesso ben volentieri in esclusiva a "Le Ore".

– Già le sale per la mostra non sono enormi, sono molto alte, ma non c'è un grande spazio "per terra"; e poi le difficoltà sono appena agli inizi – ci informa l'artista sulla prossima sua personale, con quella voce piatta, paterna, dall'inconfondibile accento toscano – molti musei non ci prestan mica; gli inglesi niente, è nel loro stile; per certi momenti della mia arte devo arrangiarmi con gessi che ho nello studio. Sì, la mostra è nata fra il Toninelli (notissimo mercante milanese) e il Carandente, anche il Campilli mi sta dando un valido aiuto (il Ministro democristiano ha molto a che fare con l'arte moderna, perché possiede una delle più vaste e ricche collezioni di opere attuali in Italia). Denari ce n'è pochi ma succhiando un po' di qua e un po' di là...Un panorama completo? Abbastanza: la mostra si parte dal 1929, e si sviluppa un po' come quella di Zurigo, non sarà polemica come la mia "personale"

alla Biennale di Venezia, insomma la questione è questa: di vedere le fasi di un artista nato al principio del secolo con una forma arcaica e che sviluppandosi arriva all'espressionismo e all'architettura. Un cammino lungo... Io, essendo nato in una parte di Europa satura di vegetazione artistica e per di più nel centro dell'Italia ho bevuto fin dagli Etruschi e poi mi sono rivolto – con la mia natura sanguigna – al centro Europa per continuare il discorso...

Un ponte per fantasticare

– Quale è stato il suo primo incontro con l'avanguardia?

– Già nel 1928 a Parigi ho avuto contatti con Gonzales, Kandinsky e poi naturalmente con Braque e Picasso. Sono stato con loro senza parlare e, quindi, le cose si sono maturate piano piano, certo se non avessi avuto una natura sicura in una forma non mi sarei potuto avvicinare ad uno stile più europeo; perché, intendiamoci bene, in Italia a quel tempo non c'era di valido altro che Medardo Rosso, ma il grande impressionista finiva una linea, una epoca.

– In fin dei conti lei si è ritrovato a Parigi verso gli anni Trenta nella medesima condizione di Henry Moore, anche lui artista che si è mosso dal suo Paese verso l'avanguardia...

– Sì, press'a poco; però a Londra non c'è il calore come da noi, a Londra ti pietrifici. Sì, dice bene lei, Moore è uno dei più scaldati in questo senso, e poi è molto avvantaggiato dal British Council che lavora tutto per lui: quando arrivi alla stazione ti portano la vettura all'albergo. Puoi fare dieci esposizioni e non ti costa niente...

– Uno dei motivi ricorrenti nella sua scultura, Professore, è quello del cavallo e del cavaliere: si può dire anzi che questo motivo sia stato da lei realizzato in tutte le sue fasi e che si presenti piuttosto come una specie di fatto autobiografico...

– Cominciai con le Pomone (donne giunoniche scolpite in un tutto tondo arcaico, concluso) perché avevo bisogno di una ricerca di forma assoluta e verginale, avevo bisogno di costruire una forma che rompesse col soprammobile, insomma ho dovuto farmi il ponte per fantasticare, un ponte di cemento per raggiungere la poesia e là c'era il *cavaliere*.

– Lei si ricorda i primi?

– La cosa più strana è che, pur nutrito di questo sangue italiano, io viaggiando per l'Italia, a Roma, a Venezia, a Padova, non mi sono mai impressionato alla vista dei monumenti equestri; ma Bamberga, in Germania, mi fece una grande impressione, forse perché nasce in un mondo della fiaba, lontano da noi, in un angolo sperduto... Insomma ne fui molto eccitato. Nel '29 del resto viaggiavo in cerca di sorprese per comprendere me stesso. Ero troppo nella natura italica per potermi capire qui, bisognava che andassi nel Nord... Quella fu l'ispirazione poetica; quando tornai in Italia scopersi questo mondo poetico di quell'animale e di quell'uomo... Prima non lo vedevo bene ed ho continuato in Italia questa storia... – Marino Marini pensa ciò che dice pacatamente, non ha fiducia nell'ascoltatore, si racconta con un certo distacco, quasi che stia parlando di un altro: però si avverte che è un modo quasi "celliniano" di autobiografia in terza persona, attraverso un recitato distacco. – In un primo tempo – prosegue Marino Marini – ho dato nel motivo del cavallo e del cavaliere la tristezza e la gioia, poi, continuando (la continuità è distruttiva) dopo che l'Europa divenne quello che sappiamo, tornai alla tristezza, poi feci il motivo tragico e alla fine spaventoso...

– Come l'uomo che grida sul cavallo nel cortile del palazzo della Guggenheim sul Canal Grande?

Il cavaliere, tema preferito

– Veramente l'espressione tesa del cavalier della Guggenheim è gioiosa. Sa, gli ho fatto anche una erezione assai vistosa, un segno di felicità. La guerra era appena finita e l'uo-

mo sul cavallo a braccia aperte immaginai che potesse gridare quello che è, come uomo e come uomo da riproduzione. Si a guardar di profilo c'è un manico di scopa, la gioia di quella specie di bamboccio che tornava sulla superficie della terra a dire che la guerra è finita. Ma è durato poco quel momento. Di nuovo l'umanità ha perso la gioia di vivere perché sono tornate tutte le questioni della atomica, l'angoscia e l'incertezza dei rapporti internazionali, e quindi questi due esseri umani, cavallo e cavaliere finiscono per segnare in diversi periodi uno stato d'animo dell'artista e la storia di una certa epoca.

- Quali sono a suo avviso i cavalieri più drammatici?
- Quello del cavallo caduto, naturalmente. Ce n'è uno di legno in Olanda che però non potrò esporre a Roma; me ne han prestato un altro da una collezione di Zurigo. L'uomo comincia ad essere inquieto e il cavallo che cade rappresenta anche un certo espressionismo della forma. Si può dire che la forma espressionisti anche l'inquietudine che si sviluppa in tutta Europa...
- Lei ha usato più spesso il bronzo...
- In un primissimo tempo feci terre cotte, quando mi trovavo ancora a Firenze, poi anche legni, bronzi e qualche pietra. Ma sa, per la pietra io che non ho commissioni ufficiali pagate, non ho potuto sbizzarrirmi perché il costo della scultura in pietra è altissimo, costano l'ira di Dio, per il trasporto, il peso enorme... – Ma l'artista non aveva ancora finito di toccare il suo tema preferito, il cavaliere, perché disse improvvisamente, come per un passo indietro: – Nella faccenda del cavaliere volevo dire... quando entriamo nella questione architettonica. La forma si distrugge come se nel mondo sia accaduta una specie di bruciatura, per cui è rimasta quell'idea del cavaliere, ma distrutta, vedi per esempio le mie sculture il *guerriero*, il *grido*. E lì si sente questo elemento ridotto veramente a fossile, come se fosse accaduta una catastrofe, una roba bruciata, e quindi queste opere saranno la parte più tragica della mostra.

A venti anni tutti lanciatissimi

Venimmo a parlare dei suoi *giocolieri*, anch'essi motivo ritornante in tutta l'attività dell'artista:

- Per i giocolieri, a differenza dei cavalieri, il clima è tutto diverso; perché nei giocolieri è una parte di teatro e io contemplo questi personaggi sotto l'aspetto prevalentemente pittorico. Avverto nell'ambiente teatrale l'idea delle maschere e quindi la grande scultura la dimentico per entrare nel mondo del colore... Difatti certi miei arlecchini sono dipinti anche nel bronzo e sul gesso.
- In ogni sua fase, Maestro, mi pare che la policromia sia stata una delle sue carte più giuocate.
- Le dirò di più. Non esiste la scultura non dipinta in nessuna epoca, greci, etruschi, romani, tutti hanno dipinto la scultura. Certo bisogna dipingerla con fantasia e sentire che c'è bisogno di dipingerla, se no addio. Perché poi come nasce in me la scultura lo spiegai una volta a Zurigo, io sono convinto che la scultura mi nasce intanto come colore. Vedo il colore per prima cosa e poi gli dò una forma. Ecco, il colore mi mette in fase, mi dà il "via", come il cicchetto alla macchina che non parte, l'avviamento...
- Quali scultori della sua generazione lo interessano?
- Vivendo coi piedi qui e col cervello in Europa, ho avuto e continuo ad avere pochi contatti. Ho contatti con Moore, che stimo. Sa, benché viaggi molto io sono un uomo piuttosto solitario...
- Con Giacometti ha avuto amicizia?
- Sì, ma non ci siamo mai intesi. Quando andavo a Ginevra, mi diceva: ho fatto una scultura e tirava fuori dalla tasca una scultura così, concludendo: immaginala alta dieci metri. Io sono un lavoratore non solo del cervello ma anche del fisi-

co... Noi siamo dei latini, non ci dobbiamo mettere le mani in tasca, noi, noi dobbiamo andare per il teatro a toccare magari un paio di cosce...

- Maestro, della generazione successiva alla sua, cosa vuol dirci per "Le Ore" che è letto dai giovani? Lei è stato e continua ad essere professore di scultura alla Accademia di Brera a Milano...
- Quando ho dei ragazzi intelligenti, o cervello e temperamento, sono io che vado a trovarli perché credo che imparo più io che loro. Frasi ed idee che a me qualche volta mancano... Per mia parte gli dò un consiglio, l'insegnamento dell'artista. Sa, è difficile dar consigli; a venti anni i giovani si sentono tutti lanciatissimi ed è difficile portarli in un mondo più sensitivo [sic], e più prudente.

Prospettive difficili a dirsi

Penso comunque di avere insegnato una certa serenità, una certa penetrazione nella vita umana e nelle cose che ci circondano, per esempio vedi tutta la parte dei miei ritratti, con che senso di profondo cerco il personaggio e, quanto al personaggio, lui non è contento, forse la parte dei ritratti è la più vicina alle cose terrene... Sa il ritratto è il mondo del burattinaio, ognuno lo mette nell'inferno che non vuole...

- Però lei non è stato mai o quasi mai uno psicologo nella sua arte. Lei ha realizzato nei motivi epico-lirici del cavaliere, dei giocolieri, un sentimento del tempo...
- D'accordo, d'accordo. Solo nel ritratto ho fatto uno scavo.
- E... le sue prospettive per il futuro?
- Sono difficili a dirsi perché, se gliele dicessi, sarebbero già distrutte.

L'antologica di Palazzo Venezia a Roma del 1966 sancisce anche in Italia il riconoscimento di Marino Marini quale maestro indiscusso dell'arte italiana. I due articoli che seguono attestano tale successo: il critico del "New York Times" ripropone sostanzialmente la struttura dell'intervista di Venturoli, e tuttavia Marino vi articola meglio il tema del colore, giungendo a saldarne l'uso alla natura del materiale, quale dato di vitalità della forma; la conversazione con Montesanto, e in generale l'inserito speciale dedicato allo scultore ne "La Fiera Letteraria", è esclusivamente tesa a un bilancio della carriera dell'artista, e alle (non così facili in verità) possibilità di dialogo con le più giovani generazioni artistiche.

28.

Paul Waldo Schwartz, *Marini Dialogue With Humanity*, in "The New York Times International Edition", 8 marzo 1966

ROME – "I almost never launch an idea for a sculpture without beginning in color, with some manifestation of painting – to enter into the soul of the thing."

So speaks Marino Marini. The observation is significant since it touches the heart of his work, now in retrospective magnificence at the Palazzo Venezia in Rome.

For weeks, Marini and the palazzo museum's director, Dr. Gianni Carandente, have been at work assembling, juxtaposing, mounting the most important anthology to date of Marini's 40-year dialogue with humanity and matter. "The soul

of the thing" is everywhere evident, and remarkably three-dimensional.

A contrast with the Renaissance palazzo helps, Marini's horses now inhabit vast halls where "that idiot Mussolini," to quote Marini, lived, plotted and ranted. Behind that famous and infamous balcony, Marini's humanism brings its own light to towering walls that seem to imbibe and exude shadow as a sponge does seawater.

"The first room," explains Marini in French, "contains the early period – sensual, natural, a period of sensibility. Then, the second hall is more expressionist. The last room is – architecture."

Wherein Marini charts the progress of a career. For the show with its close to 100 sculptures and more paintings and drawings, spans the mid-twenties to 1965. One of its highest accomplishments is the very fact that his work has evolved in breadth and depth rather than through diverse invention. The years have brought a mounting sense of drama, a rejection of melodrama, an intensity based upon increasing contact with inner experience, inner structure.

Horse and Rider

The theme of horse and rider has proved consistently fruitful since the late 1920's.

"The thing which is so curious is that instead of noticing the theme here, where there are so many horses, between Milan and Venice, between Milan and Rome – it's in the old tradition – the idea came to me when I was travelling in Germany, in Bernburg [sic! Bamberg]. There I saw the mounted knights in the cathedral, and it gave me an impression of something altogether new.

"It was a manner far less sensual than the Italian, but of far more style, a poetry in a literary sense. In fact, it was in some way the very opposite of me, and there was the surprise which made me reflect. The idea stayed in my head.

"Realize that a man of the Mediterranean like me, you see, is founded upon sensibilities. Across the Alps it all becomes less sensitive but more sharply stylized than the art of Greece, of Italy. The Mediterranean man knows a joie de coeur which later passes to the head. But in the north it begins with the head. And so I deliberately opposed myself."

The work remains Mediterranean, but in his careful self-opposition Marini found a third dimension, a spiritual structure. The human and the monumental, the fragile and the indestructible, a close personal involvement and a cool plastic distance meet and blend. The work is thoroughly contemporary, but in it you have Greece and its intuitive warmth, Rome and its material breadth, the Medieval impulse with its arch formality.

Corresponding Medium

The color of Marini's painting overflows to his sculpture. Or, rather, the light of his sculpture is reflected in his painting. But even if sculpture is the ultimate statement of Marini's vocabulary, his painting assembled constitutes a revelation. For it too is remarkably complete. The two correspond, but each is independently articulate.

"At bottom, the important thing in sculpture is that the material – la matière – also lives. Often I look at nature, at the hot, volcanic mountains of the Italian earth, to discover the spirit of matter – to put it in the sculpture."

Marini's dialogue of form and matter, humanity and structure, has led to a new period – climaxed thus far by his "Composition of Elements" done last year. The theme of horse and rider persists but its form has changed radically. Rounded volumes have given way to flattened areas. The subject remains visible in a small maquette but has almost entirely disappeared in the large bronze.

"I was born ... like an apple. That is, in a natural state. But time changes every thing. And now, the idea is the same but the form has changed. If the figurative things are virile, the others are also virile."

He casts a quick, critical, hopeful glance over the acreage of palazzo inhabited by the world of Marino Marini. "Of course we could use another room."

29.

Gino Montesanto, *Incontro con Marino*, in *Marino Marini. Etrusco fedele*, in "La Fiera Letteraria", a. XLI, n. 11, 24 marzo 1966, pp. 14-15

In un discorso sull'arte contemporanea, o sulla scultura in particolare, tanto è facile e immediato collocare nella memoria l'opera di Marino Marini, quanto è difficile situare l'uomo. Perché Marino vive più all'estero che in Italia e sono di conseguenza relativamente pochi che tra noi lo conoscono di persona. E poche sono anche, bisogna pur dirlo, con rammarico, le opere di questo artista nei nostri musei, nelle nostre collezioni. L'abbiamo visto a Roma, in una mattina limpida, passeggiare solo tra piazza di Spagna e il Babuino — giacca sportiva, camicia carta da zucchero, soprabito a quadretti — mentre a Palazzo Venezia è aperta la sua grande mostra antologica. Forse la più grande che gli sia stata dedicata sinora nel mondo. E Marino, anche se non lo dice, è compiaciuto per questo riconoscimento, seppure tardivo, tributatogli. Ha preso avvio così il nostro incontro; proseguito in un angolo defilato del caffè Greco.

Le sembra abbastanza esemplare, l'esposizione di Palazzo Venezia?

Sì, anche se le gallerie inglesi e qualcuna tedesca non hanno creduto di prestare le opere di loro proprietà. Ma in complesso siamo riusciti ad avere un po' di tutto.

La mostra di Zurigo nel '61 è stata un po' simile a questa di Roma.

Prima, nel '50, in America, ce n'è stata un'altra. E per quanto riguarda la pittura, lo scorso anno, ad Anversa e a Rotterdam. E ancora nel '65 al museo di Filadelfia s'è tenuta una mostra di tutta la mia opera grafica. La stessa che ora sta per passare in Germania.

Perché, all'estero si ama più la scultura che in Italia?

Già, un fatto curioso, ma vero. Non so spiegarmelo bene. Qui oggi si è più per il colore che per la forma. Forse perché la pittura è più decorativa, un quadro è meno ingombrante, meno impegnativo, lo si può cambiare, mettere in soffitta, venderlo. Poi all'estero hanno case più grandi, più adatte alla scultura. Ma soprattutto perché nel Centro Europa, in America, in Germania specialmente, c'è uno spirito più costruttivo, meno invaso dal sole, una sensibilità più riflessiva, razionale, da cui nasce il vero amore per la scultura che è silenzio, scoperta lenta. Nei paesi latini è diverso. Ricordo che a Parigi Maillol, Despiaux [sic] vendevano molto ai tedeschi e poco ai francesi. L'incarico del museo di Norimberga, di Colonia, di Francoforte, per esempio, se vengono allo studio, comprano. Qui in Italia non mi è mai accaduto.

In altre epoche la grande scultura, da quella egizia a quella greca, romana, rinascimentale, è fiorita nel Mediterraneo.

Senza dubbio, ma corrispondeva al periodo aureo di quella civiltà. È comunque difficile spiegare. Io so che a Firenze mi sentivo in una trappola. Come se vivessi in un museo. Davanti a Brunelleschi, Donatello, Michelangelo, intuivo che bisognava scappare. Non potevo far niente. Io, disgraziato, che faccio, mi

dicevo davanti a Palazzo Strozzi. E me ne sono andato nel Centro Europa, dove, che so, una parete di cemento mi può dare il via, la spinta. E poi, il Centro Europa è molto più preparato, sensibile, ai movimenti moderni dell'arte. Da noi la scuola non fa nulla, assolutamente, in questo senso. Dei giovani, in Inghilterra, in Svizzera, se passano davanti alla galleria dove c'è una mia mostra, riconoscono subito la mia opera, se la indicano. Non credo che un fatto simile possa accadere altrettanto facilmente in Italia. A Firenze, se restavo, finivo al caffè, diventavo anch'io conservatore di museo, in adorazione del passato. Han voglia a dire i fiorentini! Io poi ci letico. Non è che oggi viviamo una grande fioritura d'arte; siamo semmai i tutori di uno spirito che non deve morire di fronte alle scoperte scientifiche. Oggi l'inquietudine fa perdere lo stile, compromette il temperamento. Ora è più facile, in arte, ingannare, non essere se stessi. Per quel che mi riguarda debbo dire che ho sempre cercato di mantenere autentico il rapporto con la mia nascita. Andare ovunque per il mondo senza perdere la matrice.

Pensa quindi di essere stato, attraverso gli anni, sempre fedele alla sua nascita mediterranea.

Sì, alla mia natura. Una mano è quella con cui si nasce, segna; e l'altra, quella che noi ci facciamo.

Oggi sarebbe tentato di modellare altre Pomone?

Non più, assolutamente. Come ho rifiutato il ritratto a Kennedy, dopo che è morto, perché non avevo conosciuto l'uomo di persona. Le fotografie, la televisione ingannano. E lo stesso debbo dire per papa Giovanni che è stato un grande uomo, colmo di umanità. Ne nasce uno ogni tre-quattro secoli.

Ma Papa Giovanni è stato anche uno spirito autenticamente religioso.

Anche l'artista ha grandi rinunce, e si purifica attraverso queste, conquista il senso religioso. Non c'è forse questo senso religioso anche nella mia scultura?

Da molti lei è considerato un grande scultore. Che ne pensa di questa definizione?

Finché è in vita, un artista non ha coscienza del proprio valore. Parte da una orchestrazione che gli pare di un tono e poi conclude con un altro. Difficile definire un personaggio nello spazio. Il tempo, poi, metterà a posto le cose.

Ritiene che in Italia vi sia qualche altro scultore importante?

Vivo molto all'estero e non saprei rispondere con esattezza. Come si fa? Sono i critici, semmai, che debbono dire.

Ma la sua opinione?

Non so, davvero.

Qual è l'ultimo grande scultore italiano, straniero?

L'ultimo deve nascere. Non è così? Uno dei recenti è di certo Canova. Il Canova di Brera, della Paolina. Poi, Medardo Rosso: ma difficile continuare sulla sua linea che con lui nasce e con lui muore. Arturo Martini, di cui sono stato molto amico, era un artista intelligente, molto intelligente. Ha dato un alito, un soffio alla scultura. Se fosse nato nel centro dell'Italia, non a contatto della scultura veneta, avrebbe dato di più, c'è sempre nelle sue opere un senso aereo, un po' letterario. Il contatto diretto, immediato, con i silenzi del Pisano, della scultura toscana, gli avrebbe valso.

E tra gli stranieri?

Di bravi, stranieri, oggi ce ne sono. Moore, Laurens, Chadwick, Hermitage [sic], Wotrubla. In Inghilterra c'è un certo gruppo e qualche giovane anche in Germania. Ricordo le opere, non i nomi.

E di giovani, in Italia?

È meglio aspettare. Un artista è più giovane a sessanta che a trent'anni. L'esperienza umana è importantissima. Quando in-

segnavo ho sempre badato a individuare le qualità dell'allievo, a renderlo cosciente di quel che poteva fare. Poi lo lasciavo solo.

Quale tendenza, quale movimento artistico le pare vivo, suscettibile di probabili sviluppi?

Nell'evoluzione continua cui assistiamo, di tendenze ne nascono tante. È difficile pronosticare. E poi è l'artista che conta. Se uno si impone sugli altri, prima o poi crea una tendenza che si affermerà, avrà un rilievo, un seguito. Per me è l'artista che conta, con la sua natura, la sua personalità, il fascino del talento, la sua intelligenza. Se c'è la sintesi, ecco che nasce il caso. Come si fa a definire, a fare confronti, per esempio, tra due nature tanto diverse come Leonardo e Michelangelo?

1968-1979. COSTRUZIONE DEL MITO

30.

Pier Francesco Listri, *Arte. I Maestri: Marino Marini. Pascoleranno in Boboli i cavalli di Marino*, in "La Fiera Letteraria", a. XLIII, n. 22, 30 maggio 1968

Dopo la mostra romana del 1966, inizia per Marino una stagione di celebrazioni, in cui le interpretazioni critiche ormai assestate e le molte iniziative pubbliche non turbano l'immagine dello scultore italiano. Nella selezione delle molte dichiarazioni e interviste rilasciate in quest'ultimo tempo, l'articolo di Pier Francesco Listri è sembrato un buon punto di partenza. La possibilità della donazione di un nucleo di lavori e della creazione di un museo a Firenze, presto naufragata e continuamente riproposta fino alla creazione postuma del Museo Marino Marini in San Pancrazio, con opere donate dalla vedova, offre il fianco a un'ampia ricapitolazione, nella quale si nota lo sforzo dell'artista di valorizzare la pittura al pari della propria pratica scultorea.

Forte dei Marmi, maggio

Di Marino Marini e della sua arte si sa tutto o quasi, tranne forse che nemmeno un suo monumento sta in una piazza d'Italia. Vicenza rifiutò la sua statua ai caduti. Cavalieri, danzatrici e Pomone riempiono i musei americani, stanno a Rotterdam, all'Aja, a Zurigo, ma non qui dove le vedemmo qualche anno fa, improvvisamente quasi tutte insieme, nella grande mostra romana di Palazzo Venezia (tre miliardi di assicurazione, dicono le cronache) e fu una rivelazione per la maggior parte degli italiani. Marino Marini ha 67 anni, anche se non li dimostra. È uno dei massimi scultori viventi e ora ha deciso di tornare a casa. Parti da Pistoia, dove è nato, per studiare a Firenze; gli sembrò meravigliosa ma insufficiente a un artista che comincia; allora si spostò a Milano, città più europea, e di lì in Germania, poi a Parigi e a Londra. Poi anche in America. Da anni, sempre a Milano, lavora vicino a piazza Montebello [sic! Mirabello]: in una casa qualunque; sotto, nel garage, senza una finestra, ha lo studio traboccante di pezzi unici, i suoi "numeri zero" come li chiama.

Dieci città almeno gli facevano la corte, si disputavano l'occa-

sione unica di un museo vivente con dentro l'artefice che ci lavora ancora. Ha vinto Firenze. L'amministrazione comunale della città e lo Stato italiano hanno offerto a Marino addirittura Boboli. In un cantuccio dello stupendo giardino c'è la villa del Cavaliere, ex-dependance di Cosimo de' Medici, che, fra poco, sarà casa sua. Poco sotto, fra le piante dell'ex-Reggia fiorentina Marino lavorerà in un grande studio-cantiere; intorno, sistemate *en plein air* ci saranno le sue opere, che formeranno un museo all'aperto.

Questa ospitalità singolare, ricambiata dalla donazione alla città della propria collezione da parte di Marino, dovrebbe essere la prima pietra di un museo di arte contemporanea di cui si discute da troppo tempo senza costrutto. Se ne occupano, con le autorità cittadine, anche Carlo Ludovico Ragghianti e il giovane architetto Lorenzo Papi.

Sono andato a trovare Marino a Forte dei Marmi e gli ho chiesto perché torna a Firenze. "Firenze è una città meravigliosa", dice. "La civiltà passata è ancora talmente presente che un artista che ci vive subisce uno stimolo estremo: la lotta di un personaggio vivo che deve creare forme nuove accanto a forme così perfette. L'architettura di Firenze è talmente assoluta che è difficile viverci senza distruggerci dentro dieci volte al giorno".

"Ma lei starà chiuso in Boboli!"

"Farò un buco, farò una cantina, perché quel giardino è pericoloso, finirei per guardare sempre un albero o la cupola del Brunelleschi..."

Marino lavora come lavorava Caravaggio. Nel garage buio di Milano. Ma ogni tanto esce per le strade per caricarsi. "Esco continuamente", spiega, "per cogliere il rapporto tra quello che faccio e la figura umana. Se rientro nello studio e ho una cattiva impressione distruggo il mio lavoro. Non mi sembra vivo come quello che mi circonda per la strada".

Nulla è più irrealista della stilizzazione architettonica di Marino. Nulla, tuttavia, è più legato all'uomo e alla sua immagine. Cavalieri, danzatrici, guerrieri sono simboli. Lui dice che c'è dentro, in quelle strutture molto lontane che la critica chiama etrusche, la tragedia e lo spavento dell'epoca. Ma come sono nati gli archetipi della sua arte?

"Mi ricordo", racconta, "che ero molto piccolo e giocavo sempre con piccoli cavalieri di cartone, con burattini che avevano le facce dei miei cavalieri, o con certi cavallini, curiosi e semplici dall'occhio imbambolato. C'era un grande cassone pieno di questi burattini e io li tiravo fuori e li rimettevo dentro. Quelle facce strane sono le facce delle mie statue..."

L'uomo è caduto di sella

Si discute da anni sul significato dei cavalieri di Marino. Certo, sono una cifra viva, come le bottiglie di Morandi. Ma le bottiglie sono anche nella nostra vita, i cavalli non più, quindi il mito si carica di un anacronismo ammonitore.

"Il rispetto delle cose", dice Marino, "non esiste più. Si metteva l'uomo a cavallo perché spiccasse sugli altri. Oggi non ci crede più nessuno: l'hanno sbattuto giù e gli sputano in faccia, ecco la tragedia..."

"Perduta l'ultima glorificazione dell'uomo, cosa resta all'artista che ne era il più alto sanzionatore?"

"Rimane la tragedia che io continuo a raccontare. Dopo la faccia imbambolata a cavallo, succedono delle faccende scomposte e la faccia dell'uomo diventa un piatto. Il cavallo diventa una cosa informale, un elemento distrutto, quasi un fossile, perché qualcosa è arrivato sulla terra e ha distrutto anche le forme estreme..."

"Ci restano, Marino, le sue danzatrici".

"Quella è una storia diversa. È la parte del teatro. Il teatro rappresenta qualcosa sulla terra di vero e non vero; ma che potrebbe essere vero e questo mi piace molto... delle possi-

bilità curiose che consentono a ogni cosa di rinnovarsi e di essere improvvisamente più autentica della realtà..."

Marino parla e guardo i due grandi gessi di cavalieri sistemati in questa stanza della villetta del Forte. Sul primo, Marini ha segnato una miriade di gocce verdi di colore, il secondo porta grandi striature rosse dipinte successivamente come suole fare, per una ragione segreta che ora mi spiega.

"L'emozione artistica", dice, "non mi arriva mai come forma, ma mi arriva come colore. Ho bisogno di un rosso, di un verde che smuovano la fantasia, e su questo colore poi trovo una forma..."

"Che colore ha, Marino, la scultura?"

"Non ne ha. Ha il colore che gli diamo noi. Le ho detto che è dal colore che io arrivo alla forma e questa forma la porto all'estremo, e dopo ridipingendola ancora, come lei vede su questi gessi, la faccio scomparire perché dipingendola con dei colori irreali la distruggo nella sua superficie, ma non nella sostanza vera. Insomma, la rimetto al posto dell'immaginazione, la ricancello perché ho avuto paura di essere stato troppo reale".

"Che cosa le indica dentro quelle che devono essere le dimensioni di quella certa scultura che va facendo?"

La scultura per i musei

"C'è una misura interna che è regola a se stessa. Quando questa forma è arte diventa immensa e quindi non più misurabile. Quando è soprammobile allora vuol dire che non è arte. Io sento la forma sempre come enorme, perché mi deve impaurire ed emozionare. Poi la costringo nella mia visione, la dimensiono perché entri nella mia cubatura di uomo".

Si parla del nuovo modo di intendere la fruibilità dell'opera d'arte. La scultura per esempio non entra più nelle nostre case, è un fatto da museo, o al massimo da luogo pubblico. Marino conferma che è finita una certa passione, una certa attesa intorno all'artista. Dice che il mondo ha allargato la sua cultura ma non l'ha approfondita. D'altra parte è contento di poter sfuggire all'imbecillità dei committenti privati. "Quando un personaggio", dice "mi ordina qualcosa su misura, mi frega, perché non arriva mai alla mia percezione, non può capire perché spiaccio una testa, e allora mi disturba. Preferisco rimanere libero...". In America è stato per lui proprio così. Non ha diffidenze per questo Paese che nel dopoguerra ha sanzionato la sua celebrità internazionale. Sembra strano che un popolo senza tradizioni figurative abbia capito di colpo il sangue etrusco, gotico, dei Pisano che corre nelle vene dei suoi bronzi.

"Là non c'è più storia", spiega "c'è un continente enorme e tu senti una enorme libertà e puoi dire qualunque cosa perché tutto il mondo sta a guardare e vuol vedere cosa farai. Un artista europeo prova una strana sensazione. Non c'è un appiglio, non c'è niente, se non natura, cielo, alberi e boschi se, come me, ti butti nella campagna dei dintorni di New York. L'Europa è piena di racconti, piena di stimoli a cui ti puoi collegare. Là se non sei più che forte, ti perdi".

Marino, come tutti gli artisti veri, più che discutere i problemi li risolve o al massimo li propone. Quando gli chiedo cosa in fondo ha voluto dire con tutta la sua opera, risponde semplicemente: "In un certo senso mi sembra di essere stato molto vicino all'umanità". Ci pensa un momento e aggiunge: "Febbrilmente continuo questo racconto ancora vicino all'umanità, ma molto più libero e più spaventato..."

Parla spesso di spavento.

"C'è nell'aria qualcosa di non sereno. Gli uomini non si rispettano più, la scultura, che avevamo in qualche modo sistemato come arte monumentale, ha perduto la sua vocazione di esistere..."

"Se non è epica, può essere apocalittica".

Mi piace lavorare la pietra

"La mia certo", risponde Marino "rasenta l'Apocalisse. C'è dentro di me un mistero di tragedia che non riesco a definire. Sento che è uno spavento, ma debbo fermarmi a quel punto e cancellarlo e ridiscendere coi piedi sulla terra, cercando di disegnare una linea serena, ma che non lo sia troppo... Ho sempre pensato che se avessimo orecchi e intelligenza si arriverebbe a sentire parlare i pesci. Non ci riesce perché manchiamo di sensibilità".

"La sensibilità muta col tempo. Viviamo in un mondo di macchine e di forme artificiali. Un certo tipo di arte d'avanguardia ne sta facendo una paurosa indigestione in superficie. È un problema che la tocca?"

"Certo, viviamo in un mondo in parte artificiale, in un'epoca meccanica, di cose curiose che succedono nei cieli. Ma la dinamica non è il contrario dell'arte, può essere anzi che aggravi qualcosa, forse nascerà un maestro. È evidente per esempio che la ricerca sulla materia come tale occupa molto gli artisti di oggi. Secondo me bisogna stare attenti che la materia non diventi un fatto assoluto, perché è la sconfitta della fantasia. Ci sono però oggi anche artisti che hanno delle belle forme ma delle brutte materie, ghiaccio, morte. Mi piace poco lavorare una materia artificiale che non sia la pietra, il legno, il marmo o il bronzo. La plastica è una cosa già morta..."

Milano. Marino Marini nel suo studio. Il celebre scultore da qualche anno è tornato alla pittura. Anche nei dipinti ritroviamo i suoi temi preferiti, cavalli e cavalieri apocalittici. Torniamo a parlare del suo mondo. È come una matassa di cui piano piano Marino cerca il bandolo per dipanarla. "Sono partito", dice "come un essere naturale, un personaggio che aveva amore alle cose che lo circondavano e coglieva nella realtà, frutta o figura, la sua immediata bellezza. Poi l'epoca e la cultura mi hanno indirizzato in forme più espressive, direi più letterarie, o più malefiche. La mia arte ha toccato queste cose, fino oggi, a diventare più tragedia. Ora ricerco la forma architettonica, cioè gli elementi di una architettura che non nega l'umanità ma la dimostra. Non abbandono mai la figura umana, anche quando la stravolgo. Mi chiede perché? Perché penso che siamo degli animali nati su questa terra e che non bisogna sputarci sopra. L'amore si fa sempre alla stessa maniera; è nella stessa maniera che si nasce e si mangia..."

E Marino carezza il suo guerriero di gesso, uomo sul cavallo, fossile contemporaneo su cui è passato un cataclisma che ne ha stravolto l'immagine ma non la forma antica.

31.

Marino Marini, *De la couleur à la forme*, in "XX^e siècle", n.s., a. XXX, n. 30, giugno 1968, "Panorama 68", pp. 105-113³¹

Nella conversazione con Listri dello stesso anno, Marino pone l'uso del colore in connessione con la vocazione architettonica della sua scultura, nei termini di un'operazione che coprendo la superficie del materiale ne svela l'essenza nella forma. Alla luce di recenti mostre milanesi interamente dedicate a questo filone del suo lavoro³², l'artista pubblica sul periodico francese la prima dichiarazione organica sul tema del rapporto tra pittura e scultura, e di come si situi a mezza strada tra l'architettura e l'espressionismo delle sue opere.

Concevoir une forme c'est pour moi en saisir la couleur – vision de couleur, aggressivité de la vie – aggressivité de la forme. Les éléments de mon art ne comptent pas – chacun a ses propres amours – ce qui compte, c'est de leur donner une réalité dans l'art.

J'ai toujours eu besoin de peindre et je ne commence jamais une sculpture sans avoir exploré picturalement son essence. Une part de moi vit intensément dans l'expression graphique; dans la ligne l'observation est précise, et le goût de l'art graphique est presque nordique.

La peinture naît en moi comme le besoin spontané et vif d'une recherche de la couleur.

Il n'est pas de sculpture qui n'ait passé à travers cette expérience.

Le Guerrier. Une réalité, une vision tragique et passionnée, sans possibilité de joie.

Ma vision artistique est dans la réalité — une réalité imaginée. Je ne combats pas l'abstrait — expression d'un art cérébral. Cette très libre architecture trouva en moi à ses débuts un défenseur acharné, et je ne la repousse que lorsqu'elle devient académique.

Il n'existe pas d'oeuvre d'art qui ne s'accomplisse à travers ces deux expressions.

Si ces éléments se fondent, ils donnent vie – à ce qui est l'Art. Aux origines de la peinture et de la sculpture il y a des tendances intellectualistes qui doivent se fondre et s'amalgamer dans la véritable expression artistique.

Pour moi, lorsqu'on parle d'Art avec un grand A, il faut comprendre toute cette nature qui intensifie les différentes idées composées de formes vivantes, du sentiment et des autres sources vives de l'esprit.

Le Miracle. Il n'est pas défini par une forme ou une ligne – tout demeure dans une imagination plus lyrique, plus poétique.

La personnalité s'acquiert inconsciemment dans l'expérience continuelle des émotions poétiques vécues intensément.

J'admire toute la peinture et la sculpture des Primitifs, pour les Modernes, j'ai besoin d'un délai de réflexion.

Portraits. Les personnages ne vivent pas sous leur propre nom mais sous celui que l'artiste leur impose.

Le principal problème en sculpture peut consister en des rapports de volumes, pourvu qu'à ceux-ci s'ajoute un mouvement, une vie – alors, l'objet devient Art.

L'expressionnisme, à un certain moment, est le désir d'une conquête plus précise, surtout dans l'expression des choses, c'est la somme de différentes émotions et d'une entité de forme et de couleur.

Dans la sculpture la dernière période est constructive – par « constructive » il faut entendre une orientation vers l'architecture: c'est vouloir une idée plus éloignée de la forme humaine mais d'autant plus proche de la ligne constructive et statique.

Les projets ne se décrivent pas – les décrire et les raconter, c'est les perdre - il ne reste qu'à attendre.

Le thème du « cavalier » est un prétexte à raconter et à imaginer les émotions en langage plastique – le thème du « cavalier » est modelé par cet-te image poétique et se métamorphose à travers elle.

La réalité vivante, « réaliste », du « cavalier » – le thème principal que j'ai traité – se décompose pour devenir une irréalité constructive.

Une irréalité qui peut être dite « constructive » parce que l'oeuvre, dans son sens profond, se rap-proche de l'architecture et que la réalité s'efface devant la structure cubique des formes.

L'idée poétique ne s'épuise pas mais se continue à travers les compositions successives des années 1958–1959–1960.

32.
Lorenzo Papi, *Gli artisti si confessano. Marino Marini*, in “La Nazione”, 19 agosto 1970, p. 4

L'intervista è interessante per almeno due motivi: da una parte, registra il limite massimo di astrazione cui Marino si è spinto nei suoi *Miracoli*, di cui l'ultimo è quello citato nell'articolo (forse *L'idea di un'immagine*³³); dall'altra, e conseguentemente, lo sguardo ormai distante che l'artista ha verso il lavoro delle giovani generazioni, nel momento in cui ravvisa il rischio che i tubi e il perspex presentati nell'ultima Biennale siano sperimentazioni fini a sé stesse, lontane da quella “umanità” che, nuova specie della forma inseguita dall'artista per tutta la vita, dovrebbe essere il vero contenuto del lavoro artistico.

Forte dei Marmi, agosto

Quando non gira in bicicletta per le strade dell'interno, Marino lo si può scorgere immobile, in piedi nel grande prato della sua villa di Forte dei Marmi. Fermo e vivo come una divinità etrusca, lo scultore può stare così per delle ore; come un albero. Varchiamo il cancello di assi bianche e la moglie del “Dio etrusco” ci offre un caffè con la gentilezza di sempre.

– *A quale opera stai lavorando?*

– A nessuna. E se stessi creando qualcosa non lo saprei nemmeno io. Sono come in incubazione; annuso, guardo, ascolto, incontro gli amici e la natura di questi luoghi, mi riempio di nuova linfa.

In un angolo appartato del prato sotto alcuni pioppi il luogo segreto dove scolpisce all'aperto è infatti quest'anno deserto di sculture. La scorsa estate si poteva intravedere invece la sagoma verticale e bianca di gesso del suo ultimo “miracolo”. Una sorta di missile alto tre o quattro metri pronto al lancio nello spazio. Era l'epoca dell'*Apollo 11*.

– È una scultura che ho finito quest'inverno per l'università di Princeton: la metteranno nella grande piazza dove gli studenti si incontrano. È l'ultima della serie dei “miracoli” ma né il cavaliere né il cavallo si riconoscono più; sono come spariti, il cavallo è quel missile che tu dici impennato e l'uomo il suo contrappeso, sono ormai forme astratte. Ma non credo che sia sparito nulla: sotto c'è ancora il seme, l'essenza dei due termini universali (l'uomo e la natura) ma nelle tensioni di questo nostro momento il seme si raffina, diviene l'essenza, la sintesi della sintesi.

– *Credi ancora, allora, nei grandi valori classici dell'umanità, nel suo futuro, nelle sue radici naturali, nelle sue “forme”?* Tu credi che l'arte possa ancora raffigurare le ricerche e le tensioni di un'epoca facendo riferimento al cosmo della natura o invece deve ormai negarla? A Venezia, alla Biennale di quest'anno, la sperimentazione nell'arte sembra ormai travalicare tutto ciò.

– Non ho visto ancora la Biennale di Venezia e non posso quindi dare un giudizio. Certo è che lo sperimentare, la ricerca, nell'arte sono sempre esistite; alla base di essa c'è l'inquietudine esigenza che l'uomo ha di capire la ragione della sua esistenza. Anche io ho fatto e continuo a fare esperimenti e continuo anche a cercare. Ma mi lascia perplesso la ricerca per la ricerca o l'esperimento fine a se stesso che può spesso finire nel gioco o nel divertimento; i tubi, le facciate dei palazzi incartati, le sfere di plastica sono un mondo affascinante ma pericoloso che può condurre fuori dall'umanità; comunque, bisogna anche pensare che quella lì, quella dei tubi o dei tubi di perspex è una strada più lunga che magari rientrerà nell'arte, più tardi. Forse a un certo momento saranno stufi, e ritorneranno alle forme

più umane. Comunque avranno avuto il coraggio di esaurire un ciclo di ricerca, di sperimentazione anche a costo di vedere che alla fine la natura è sempre la più moderna. Certo, lo è se la si sa osservare con il cuore sensibile e cosciente alla nostra epoca che è piena di confusione, di ansia di superficialità senza avere più tempo per nulla ma con in fondo una drammatica esigenza di ritrovare delle verità. L'arte può ancora essere la depositaria di queste verità; e soprattutto di quelle future.

– *Non trovi che l'Italia sia uno stano paese dove si subisce più o meno passivamente la sistematica distruzione del paesaggio per motivi di errata speculazione e poi ci si appassiona invece ad una polemica come quella per le porte di Greco nel duomo di Orvieto?*

Marino sorride, ma con la saggia furbizia dei contadini toscani aggira la domanda di “cronaca” e torna a parlare di “storia”; a quella che maggiormente lo appassiona: la storia contemporanea della umanità.

– Oggi molte, troppe cose restano e sono in superficie e pochi vanno in profondità dove invece è possibile trovare gli elementi più nutritivi per l'uomo; è vero, forse finiremo per distruggere il nostro paesaggio ma quello che più mi inquieta è vedere in atto una sorta di distruzione del paesaggio intimo, di quello dell'anima. Allora il problema dell'inserimento di una scultura moderna in una facciata antica diventa un problema minore, anche se l'ideale forse vorrebbe che la scultura e l'architettura moderna fossero create insieme e lasciate lisce, per riposo, le parti non finite dei monumenti antichi. Non è forse meravigliosa la facciata incompiuta della chiesa brunelleschiana di San Lorenzo? Ma il paesaggio dell'umanità è oggi confuso, senza armonia. I giovani sono inquieti, oggi forse sentono di meno e parlano di più mentre la nostra generazione parlava assai meno ma sembrava ricevere più.

Oggi i giovani sembrano aver capito già tutto senza magari nemmeno averlo ancora né sofferto né goduto. Ma nel mondo conviene talvolta non capire tutto; capire a metà. Magari è meglio avere l'intenzione di capire perché c'è anche un limite fisico nel cervello dell'uomo al comprendere. E poi c'è la gioia di non capire, se la realtà è troppo chiara non fantastichi più; e allora muore la fantasia nella quale invece è insita la seconda realtà dell'uomo: quella immaginata che è una realtà vivissima, la realtà della realtà.

I giovani dicono che sono più chiari di noi e forse hanno ragione, ma anche prima l'uomo ad esempio amava l'amore ma non ne parlava troppo; oggi invece se ne parla tanto ma forse ci si crede meno. Comunque io ho fiducia nell'uomo: l'umanità resta l'unica materia prima nella quale l'artista può continuare ad essere uomo e viceversa.

E del suo museo a Firenze? Vorremmo chiedere a Marino, ma in verità non sta davvero a lui il rispondere, bensì alla città. Firenze, dopo tante travagliate vicissitudini, sembra questa volta pronta ad offrire al grande scultore toscano una sede bellissima per il museo delle sue opere: la chiesa sconsacrata di San Pancrazio, architettura purissima di Leon Battista Alberti a pochi passi da via Tornabuoni. Firenze sembra finalmente voler afferrare questa grande occasione.

33.
Patrick Waldberg, *Les portraits; Les Pomones*, in *Marino Marini. L'oeuvre complet*, a cura di Gualtieri di San Lazzaro, Herbert Read, Patrick Waldberg, Paris 1970, pp. 66, 120

Insieme al percorso di costituzioni di raccolte pubbliche del suo lavoro, l'altro documento del succes-

so dell'arte di Marino è la pubblicazione trilingue (francese, inglese e italiano) del primo catalogo completo della sua scultura. L'ampio testo di Patrick Waldberg è intessuto di citazioni prelevate da molti dei testi qui raccolti, e rappresenta il palinsesto per le successive raccolte di pensieri dell'artista sul proprio lavoro. I paragrafi qui antologizzati, più volte riproposti successivamente, riguardano il ritratto e il nudo femminile.

"Devant une forme, un profil, a-t-il écrit, la première chose, c'est son aspect: rond, allongé. Ce sont là des éléments essentiels, à découvrir instantanément et à fixer dans la cervelle. Ensuite, j'entre dans l'esprit du personnage et le difficile, ici, est d'imaginer cette physionomie au sein de l'humanité, ce qu'elle représente au regard des autres hommes, des autres personnalités humaines. Ceci étant fait, tout est fait. Cette vérité doit vivre en moi jusqu'à l'achèvement de l'oeuvre, du portrait. Il faut que le résultat me satisfasse en ce qui concerne la vitalité des expressions et l'exécution des lignes vraies et caractéristiques du personnage. Cette tâche accomplie, le sujet une fois placé dans le royaume des morts qui demeurent vivants, je livre mon oeuvre..."³⁴

"En toutes ces images (les Pomones), la féminité se charge de ses significations les plus reculées, les plus immanentes, les plus mystérieuses: une sorte de nécessité inéluctable, de staticité inamovible, de fécondité primitive et inconsciente".³⁵

34.

Carlo Ludovico Ragghianti (a cura di), *Incontro con Marino Marini*, 14 gennaio 1984, in "Critica d'arte", s. IV, a. XLIX, n. 3, ottobre-dicembre 1984, pp. 48-59 (*parte 1*); s. IV, a. XLIX, n. 4, gennaio-marzo 1985, pp. 53-62 (*parte 2*); s. IV, a. XLIX, n. 7, ottobre-dicembre 1985, pp. 57-69 (*parte 3*)

L'incontro fiorentino pubblicato da Ragghianti tra 1984 e 1985 è la più ampia e completa testimonianza della stagione ultima dell'artista. Vi si ritrovano, articolati secondo un formulario e un vocabolario ormai assestati e ricorrenti sia nella critica, sia nell'artista stesso, tutti i temi chiave dell'interpretazione mariniana: il cavallo e cavaliere come simbolo in evoluzione della storia dei tempi, e il riferimento al cavaliere di Bamberga come punto di contatto tra matrice mediterranea e cultura nordica; la radice etrusca; il cortocircuito tra pittura e scultura, realizzato soprattutto nei *Giocolieri*, e la connotazione teatrale di questo soggetto; il rapporto con Firenze e la cultura rinascimentale come stimolo della fortuna internazionale dell'artista; l'architettura come dimensione ultima della forma nella composizione, continuamente cercata dall'artista nelle sue figure; la forza espressiva del ritratto.

Tra i primi incontri con artisti e poeti promossi dall'Università Internazionale dell'Arte vi fu quello con Marino Marini, che

aveva aderito a far parte del primo consiglio direttivo dell'Università stessa.

Interlocutori di Marino, secondo la formula consuetamente praticata, furono Piero Bargellini, Giovanni Carandente, Lorenzo Papi e Carlo L. Ragghianti.

L'incontro si svolse al Palazzo dei Congressi di Firenze il 14 gennaio 1971. La conversazione fu raccolta dalla dr. Grazia Lanzillo sulla base della registrazione fonica, ed è qui pubblicata per la prima volta, come documento straordinario, anzi eccezionale, conoscendo la renitenza del grande artista alle comunicazioni verbali.

Nel 1981 si è avuto il consolidamento della donazione riservata a Firenze dall'Artista e da sua moglie Marina. L'Università Internazionale dell'Arte, alla quale il Demanio pubblico aveva conferito quale sede la ex chiesa di San Pancrazio legata all'attività di Leon Battista Alberti, la cedette perché potesse accogliere il legato d'opere ingente della Fondazione Marini, unitamente a uno strumento per la conoscenza critica della sua opera.

Il colloquio memorabile del 1971 è stampato, per concessione dell'Università Internazionale dell'Arte, quale partecipazione fervida e convinta alla conclusione della vicenda che, dopo un'azione che cominciai più di venti anni fa – e per la sua lunghezza è sintomatica – può assicurare a Firenze una raccolta degna delle sue più alte tradizioni, e che si unisce alle altre donazioni e fondazioni d'arte contemporanea destinate a integrare con la presenza moderna le testimonianze millenarie di un passato artistico diversamente stratificato. C.L.R.³⁶

Parte 1

Ragghianti - Salutiamo il pubblico fittissimo presente. Cercheremo di far parlare il più possibile Marino Marini. Una volta era assolutamente silenzioso, quanto alla sua arte. Non è stato mai facile farlo parlare. Non aveva voglia di parlare, le parole gli servivano per la distrazione del quotidiano. Si era espresso esaurientemente in altri termini, quindi non sentiva questo bisogno di comunicazione verbale e, diciamo pure, convenzionale. Da qualche anno, per la verità, parla un po' di più, dal 1958 ha dato anche delle interviste, alcune abbastanza pungenti. Non abbiamo certamente né la volontà, né direi l'ardimento, in questo caso, di chiedergli una confessione o un «diario in pubblico»; però speriamo che risponda alle domande che gli porremo con tutta l'amicizia e l'ammirazione che ci conosce per lui e per la sua opera.

Sono qui presenti due persone che hanno con Marino una relazione ormai antica: l'una è il professore, oggi senatore, Piero Bargellini che lo ha conosciuto quand'era poco più che un ragazzo, qui a Firenze dove studiava presso l'Accademia di Belle Arti; e l'altra sono io, avendo scritto la prima preceprosa critica su Marino nel 1936, che comincia ad essere per me un anno abbastanza lontano. Anche Lorenzo Papi lo conosce da un pezzo. Carandente rappresenta fra noi la generazione critica più giovane che ha studiato Marini, ed ha visto la sua arte non formarsi, ma agire sulla cultura artistica europea con crescente incisività, fino ad oggi.

Anche ai primordi, è stata, se non avvertita, presentita l'energia espansiva dell'arte di Marini, un'impressione che si è conservata anche quando le sue forme non hanno fatto concessioni affabili. La scultura nei suoi momenti più liricamente esaltati, o epicamente disfrenati ha mantenuto forza d'urto e di convinzione, direi di avvicinamento irrecusabile. Perciò Marino è stato tra i pochissimi che ha potuto inserirsi in un mondo comune, evadere dalla riserva esoterica degli iniziati, far sentire a tutti l'esplosione di una vitalità, di una passionalità forse dimenticate o represses.

È sintomatico che l'arte di Marino abbia avuto una traiettoria molto inversa di comprensione e di accettazione. Gli scrittori

toscani che lo conoscono nei primi anni, e subito dopo gli scrittori italiani da Milano a Roma, hanno accompagnato con consenso pieno la sua opera prima dopo il 1926; e già dal '30 ha inizio la bibliografia internazionale che si moltiplicherà senza sosta. Ci sono stati fraintendimenti, ipotesi non rispondenti, encomi equivoci come l'eredità degli Etruschi, e talvolta le aggressioni si scambiavano per omaggi. Le difficoltà sono venute dopo la maturità solare, dopo l'emigrazione in Svizzera per la guerra e poi la dimora in America: parte incomprensioni di esperienze come quelle medievali germaniche, parte reazioni più oscure. Paradossalmente, ci sono stati momenti d'isolamento. E poi (per me soprattutto) le ostilità per dover accettare Marino fuori ed anche contro tutti gli schemi e gli *ismi* correnti, i luoghi comuni del professionismo artistico e critico. Può darsi che nel corso della conversazione venga fuori qualche cosa d'interessante su questi temi.

Marino porta con sé un'esperienza rara, la capacità di comunicare con gli spettatori malgrado le distanze di cultura, di lingue e di sostrati storici. Solo gli architetti del nostro secolo hanno potuto inserirsi in tessuti sociali diversi e molteplici. Si può pensare che Marini abbia fatto intendere, coi suoi *cavalli* specialmente, il pericolo degli uomini dominati da forze sfrenate, alienati o arresi. Più o meno approssimativamente, ci siamo resi conto alla distanza di trovarci di fronte a una delle fonti di vita e di coscienza del nostro tempo, che movendo dalla maturità ed elezione della cultura ci faceva trovare di fronte all'elementare in un vento di passione e di dolore. Proprio per la capacità di cogliere il processo della forma ne verificavamo la potenza della rievocazione primitiva.

Marino, nel corso della tua esperienza, che cosa hai pensato della tua arte, del tuo intervento nel mondo? Che valore le hai dato non solo per te come soggetto o agente, ma per gli uomini ai quali destinavi le tue opere, e per la storia del tuo tempo?

Marini - Come si fa a chiedere a un artista: come e perché ha toccato un certo mondo umano, perché si è allontanato da questo mondo umano? Io sono nato nel Mediterraneo e quindi questo mondo umano ce l'ho nel sangue; ce l'ho nel sangue come persona nata in un «certo» ciclo, nata in un «certo» posto, in una «certa» civiltà. Questo fondo così vero, così umano è in noi, senza che ci si domandi perché è in noi. Chi lo sa perché è in noi? perché è nella nostra natura. Un Kandinsky ha un altro fondo, ha un fondo letterario; noi non abbiamo questo fondo letterario, partiamo dal cuore e arriviamo al cervello, gli altri partono dal cervello e arrivano al cuore; questa è la differenza.

Ragghianti - Cioè tu pensi che al fondo ci sia questo sostrato umano connotato...

Marini - È un vestito di umanità che non ci possiamo togliere da dosso, è un vestito di un tessuto talmente forte, talmente vicino alla terra, che non te lo toglia, perché è la terra che te lo ha dato, quindi non puoi toglierlo; mentre un Kandinsky ha avuto un altro tipo di civiltà, un'altra natura, più cerebrale, ma che poi si è avvicinata in un secondo tempo al cuore. Lo dico perché l'ho anche conosciuto a Parigi in certi anni: vedevo questo personaggio così vestito bene, così accurato, così preciso, con gli occhiali d'oro, che dicevo: «Ma per l'amor di Dio, questo è un farmacista, altro che un pittore!» e c'era il Magnelli che mi dava colpi nel ginocchio, e mi rimproverava: «Ma tu sei un ignorante, non capisci niente, sei nato a Firenze...». «E tu dove sei nato?», rispondeva. «Anch'io a Firenze, ma io son più raffinato». Figurati!

Ragghianti - Questo chiarisce molto perché Kandinsky non era uno spontaneo come sei sempre stato tu, con un fondo di passione mai esaurita.

Marini - Sai, c'erano giornate in cui Kandinsky ti parlava di cose meravigliose, ti faceva vedere dei quadri bellissimi, vivi,

di una virgola viva; ma a un certo momento dicevi: «Voglio andare a respirare dell'aria, adesso, perché qui non si respira più!». Troppa arte. A un certo momento c'è bisogno anche dell'altra parte, no? Lui era nato in quel mondo lì; per lui era naturale!

Carandente - Tuttavia ci sono momenti chiave dell'attività di Marino, nei quali egli, pur parco di dichiarazioni, ne ha fatte due esplicite e direi anche definitive: una riguarda l'inizio dell'invenzione dei *cavalieri*, l'altro riguarda i *ritratti*. Marino con molta chiarezza ha detto, sia pure in un tempo posteriore alla creazione dei *cavalieri*, ad un giornalista che lo intervistava, che il motivo dei *cavalieri* era nato fuori dall'area mediterranea nella quale pure egli è cresciuto ed è maturato; in effetti nel 1936 Marino aveva fatto un viaggio in Germania, e in quell'anno l'idea del cavaliere era già presente nella sua attività. È stato in quell'epoca a Bamberga ed ha visto il famoso monumento al cavaliere, allora ha sentito lo spirito gotico della simbiosi tra bestia e uomo, e quello spirito, direi anche intellettualistico, nordico che ha poi immesso nella sua esperienza, nella sua natura mediterranea.

La seconda volta, quando ha parlato dei *ritratti*, ha detto ancora più esplicitamente cosa egli pensasse dell'artista contemporaneo che si dedica ai ritratti; in fondo, Marino Marini nel disporsi a fare il ritratto di un individuo del suo tempo non si pone in una dimensione prospettica diversa da quella in cui si ponevano o i ritrattisti romani o alcuni degli scultori del rinascimento, soprattutto i toscani, o anche il Bernini e, direi ancora di più, l'Algardi, per quel tono più veridico e popolare che hanno i ritratti di Marino. Aveva cominciato i ritratti quasi inconsapevolmente nel 1928, quando aveva modellato nella terracotta il famoso gruppo del *Popolo*: aveva rappresentato due semplici personaggi del popolo, e infatti nel titolo è dichiarato lo stesso soggetto; ma poi ha ripreso questo motivo come rappresentazione di un preciso individuo. Ebbene, credo che sia utile, perché Marino forse non saprebbe ripetercelo oggi, a memoria, leggere un passo della sua intervista perché è estremamente dichiarativo: «Non c'è volto umano – affermava Marino – in cui la poesia dell'immagine umana non sia come racchiusa, annidata, solidificata in un tratto, in una prominenza, in una lieve cavità; l'artista deve poterla riconoscere e liberare». Questi sono due termini di grande importanza, soprattutto per un artista contemporaneo: «riconoscere e liberare», cioè riconoscere nella sua entità figurativa essenziale, liberare da tutte le scorie che possono essere costituite da una tradizione finta, presunta, o anche vera se si vuole, che allontana da sé l'essenza del figurativo. «In ciò – continuava Marino – egli è guidato dalla sua sensibilità, dalle sue qualità istintive di osservazione e di penetrazione; questa poesia l'artista dovrà ricomporla plasticamente». Plasticamente non vuol dire perché l'artista modella nella cera, o scolpisce nel marmo (anche se i ritratti di Marino sono tutti modellati in cera o in gesso), plastica è anche l'attività grafica. La quasi totalità della ritrattistica di Marino nasce infatti da un'idea disegnativa; sia i primissimi ritratti degli anni '30, per esempio il ritratto di *Gentiluomo* che raffigura un suo amico palermitano, che gli ultimissimi di Chagall, di Moore, eccetera, sono tutti preceduti da un foglio disegnato: le qualità plastiche, che si vedranno poi nel modellato della scultura vera e propria, sono già evidenti nel disegno. «Ossia – aggiungeva Marino – nel caso particolare della scultura, quest'arte di primitivi, [l'artista] non potrà esprimere la poesia dell'immagine umana nella materia prescelta (bronzo, pietra, cera) e in rapporto ad essa, che per la forma». Qui penso si possa porre a Marino Marini la domanda fondamentale di tutta intera la sua attività di scultore: cosa ha voluto significare per lui questa parola ambigua al giorno d'oggi, forma.

Marini - Hai ricordato che a Bamberga ho avuto una grande emozione, ho avuto un colpo mancino, per dirla alla toscana. Quel famoso cavaliere, quella apparizione fantasiosa, quella

specie di nibelungo che viene dalla foresta, mi ha fatto pensare ai grandi cavalieri italiani, a cui io non avevo mai prima pensato perché ero di quella natura lì. Ora tu sai che la vera natura nostra la si conosce per opposizione: quindi essendo il cavaliere di Bamberga l'opposto di me, e considerando l'emozione che mi aveva dato, tornando in Italia mi sono accorto di quelli che erano da noi; è allora che ho cominciato a costruire su questo fenomeno, cioè il cavallo e il cavaliere.

In un certo senso mi si potrebbe dire: «Perché lei fa cavalli e cavalieri continuamente?». Perché cavallo e cavaliere che si sviluppa dà in un certo senso la tragedia di oggi. È nato tranquillo, si trasforma, cade e diventa un oggetto astratto quasi; non posso dire astratto, ma quasi. Segue la storia del mio periodo, segue il perché di certi movimenti, di certe emozioni fino ad arrivare alle ultime emozioni che sono delle costruzioni; però dal primo all'ultimo c'è un'enorme differenza. Questa è la mia storia ed è la storia nostra.

Carandente - C'è qui un argomento fondamentale da rammentare: io volevo provocare Marino, e questo è stato il motivo per cui ho posto la domanda così. Marino aveva da opporsi ad una scultura tronfia e monumentale che invadeva inutilmente le piazze d'Italia: era logico che ripulendo questa sua ispirazione in un mondo così lontano da tutto quello che lo circondava e poi riportando quanto aveva visto lontano dalla sua terra e dal suo orizzonte nel clima nel quale era maturato ed era vissuto, ponesse un termine nuovo nel linguaggio, o dei termini nuovi di linguaggio: un *Cavallo* del 1936, *Il Pellegrino* o il primo dei *cavalieri*, della collezione Jesi di Milano, non ha niente a che vedere con tutta la scultura fascista e monumentale apparsa negli anni dal '22 in poi. Marino aveva da opporsi a qualcosa e doveva farlo silenziosamente, come artista, nel suo proprio studio e nella ricerca della sua interiorità; non poteva assolutamente collegarsi con una tradizione *in situ*. Questo posso dirlo con certezza, perché lo stesso Marino ne ha parlato molte volte, non in pubblico, ma in conversazioni amichevoli e familiari.

Marini - Giusto, giusto. Soltanto c'è ancora da dire qualcosa di questa forma che cambia, e cambia anche attraverso i fatti della storia, quasi cambia in conseguenza ai fatti della storia, in conseguenza all'essere nati in un momento di tranquillità, in un momento di serenità mentre andavamo però verso la tragedia; e con la tragedia, ecco le facce, ecco il cambiamento, ecco che si trasforma la forma, si arriva all'ultima tragedia. Ma io non mi sono fermato qui; probabilmente troverò la forza per una nuova forma; ci sto pensando da anni, perché non voglio morire senza che questa forma sia diventata più stabile; ci arriverò. Devo risolvere il problema, che non si risolve da un giorno all'altro; si risolve per amore nel grande spazio.

Tornando ai ritratti, essi sono una parte estremamente umana del mio essere, anzi la più umana; fanno parte del mondo di oggi, dei personaggi di oggi, cioè i personaggi che contano in questo momento, che rappresentano l'umanità di oggi nel campo dell'arte o nel campo delle altre manifestazioni umane. Facendo il ritratto di Strawinsky tu non ritrai solo un grande maestro, ritrai anche un individuo che ha vissuto in un certo periodo: lo guardo e l'osservo con una certa nervosità, perché non lo copio, lo devo capire; quando è nervoso non mi dà il tempo di guardarlo; devo occuparmi di lui nel momento che suona e osservarlo; ma non sta fermo, è nervoso, mi guarda male e dice: «Ma allora, cosa facciamo!»; «Stia fermo, Maestro, fra poco cominciamo», e comincio a fare un disegno, comincio a mettermi nella memoria la forma della sua testa; ma con lui non termino il ritratto, lo porto via a casa, lo lascio in studio, lo metto in un angolo. Il ritratto viene da sé: un bel giorno io lo vedo e lo termino; non so nemmeno come lo termino, viene la verità vera, viene lui, resuscita senza che lo copii: cioè lo immagino e lo immagino talmente bene che è più vero del vero,

perché la verità vera non la copi, la devi immaginare. La forma tu la devi immaginare, non puoi assolutamente copiarla; devi immaginarla e allora l'immagine è la verità, verità che diventa più vera del vero; ecco perché il ritratto prende vita, ecco perché è addirittura vivo più del personaggio: rimane vivo dopo la morte, non muore.

Poi c'è tutto il periodo delle *Pomone*, che erano delle grandi carezze nello spazio, capisci? Sono forme assolute: le hai viste, le hai sognate e le hai fatte vivere, ma non è la verità, è l'immaginazione: è per questo che prendono una vitalità maggiore.

Ragghianti - Spero che tutti intendano il messaggio che ci dà in una maniera così apparentemente semplice e invece così luminosa, cogliendo quella che è la fondamentale differenza fra la vita della prassi, la vita contingente, e la assolutezza di vita originaria che invece si fissa nell'arte.

Marini - Questa vita non devi perderla, è questo che conta.

Ragghianti - Forse è proprio la condizione per cui poi possiamo continuare a vivere.

Marini - Nel periodo che hai vissuto, hai dato della vita, hai preso e hai dato della vita: per questo le opere sono vere e rimangono; ma devono essere sentite, devono essere capite, devono essere e avere il tocco delle cose. Se non c'è questa vitalità allora diventano degli oggetti. Questo è il punto.

Ragghianti - È un punto in cui noi dobbiamo a un certo momento purtroppo distinguerci: perché l'atto, che tu compi come soggetto, in quanto lo produci tu stesso, per noi ridiventa tale attraverso una acquisizione, attraverso la comprensione della tua forma. Solo educandoci a capire possiamo toccare la vita che tu hai fatto sorgere.

Marini - Devi capire anche il perché di un certo periodo di colori. Guarda che anche il colore è importante, che lo senti nelle opere. Il colore non è casuale, è nato perché io, nascendo, ho cominciato a dipingere; il colore mi prendeva enormemente, era qualcosa di ultra-sensuale e ultra-sensitivo: il toccare con le mani dei rossi e dei gialli e metterli su una tavola o su un foglio di carta era, per me, l'inizio di una fase viva, era come il cicchetto della macchina che non vuol partire. Tu tocchi un certo colore e ti dici: «Ma cosa vuol dire? ma questo rosso diventa estremamente rosso, ma è pazzo, ma è più rosso, ma è più rosso...» e finalmente cominci a fare una linea, intravedi una forma e ti accorgi che il colore ha anche una grande importanza per intravedere una forma, perché non è casuale. Sulle statue io metto il colore ed è un colore che non è vero, cioè che non è verista, ma immaginato. Ritorno un'altra volta ad aver bisogno di colorare, perché tutta la scultura antica è sempre stata colorata: solo l'800 aveva interrotto questa consuetudine. Ma la statua devi dipingerla con immaginazione, se la dipingi analiticamente diventa il Mamalucco: devi immaginare, usare un colore immaginativo.

Ragghianti - Credo che tutti abbiamo inteso come sia sorta in Marini la vita della fantasia, da questo ultimo accenno che lui ha fatto, sullo scorcio che lui ha dato sul suo iniziare come colore.

È vero: con questa sensibilità intensa per il colore Marino ha cominciato così (l'ho fatto vedere alla mostra «Arte in Italia 1915-1935» in Palazzo Strozzi, nel 1967), ed ha quasi sempre continuato. Credo che non ci sia quasi nessuna fase in cui tu hai abbandonato questa partenza...

Marini - No. C'è sempre un inizio di colore, c'è sempre un inizio fantastico, perché il colore ti dà più fantasia e tu non puoi arrivare a una forma tutto a un tratto, altrimenti ti viene un colpo apoplettico. Tu ami la forma, ma non puoi toccarla subito, devi aspettare il momento di calma, ci devi arrivare per le vie traverse, così, a sentimento sottile, circuito, allora tocchi il colore e poi ti avvicini; quando tocchi la forma, il momento è grave, ma sei già preparato: è una musica, un crescendo.

Parte 2

Ragghianti - Carandente, tracciando così acutamente l'impressione ricevuta da Marini davanti al cavaliere di Bamberga, mi ha ricordato che, quando Marino ha cominciato, la critica diceva che era etrusco.

Marini - No, la critica diceva che ero un bambolotto nella cassetta; andiamo piano, perché allora il nostro amico che scriveva sul «Corriere della sera» diceva (e non era poi mica scemo)³⁷ che il *Cavaliere* che era a Venezia era come l'astuccio della pipa. Disse che il cavaliere era l'astuccio, e la pipa stava dentro.

Ragghianti - Però Bargellini, il quale è stato compagno di Marino a quel tempo, ricorda certo che c'è stato questo battesimo di Etruria. Ha cominciato allora a configurarsi un piccolo mito dello scultore nuovamente etrusco che veniva proprio dalla Toscana; io ricordo vivamente questo discorso anche in critici francesi.

Marini - Ero etrusco perché i miei nonni lo erano, quella lì è la radice. Quando io ero a scuola, il professore di anatomia o di storia dell'arte mi parlava di Raffaello. Ma allora non potevo mica disegnare Raffaello: non mi piaceva; a me andavano bene gli Etruschi, quelli sì, che mi piacevano! Mi davano uno spunto, mi davano una vita; io li sentivo miei parenti; mi zuffolavano: «Ehilà, come stai?», e poi li rivedevo per la strada. Se tu passeggi in città e vedi una persona... «Ecco lì; guarda! L'ho visto dentro, è uscito fuori!».

Carandente - Infatti è sorto l'equivoco nel 1928, quando si credette che *Il popolo*, il doppio ritratto in terracotta, fossero il padre e la madre di Marino Marini. Non era così, ma era sorto questo equivoco, ed è stato scritto molte volte.

Marini - Erano più tartassati, poverini, perché quelli lì erano due personaggi che avevo scolpiti laggiù vicino al mare, in Maremma; sono andato lì per le forme di formaggio e c'erano lì questi due personaggi. Io già sentivo a quel tempo un avvicinamento verso il popolo; strano, perché tutta la preparazione in arte non era così, perché quando sono arrivato al momento di dire: «Qui in Italia bisogna ricreare la forma», è perché purtroppo non si facevano che soprammobili e c'era bisogno di creare una forma assoluta che non esisteva. In Italia si era rimasti isolati in quanto ci si esprimeva col gusto del soprammobile e bisognava ricreare la passerella tra noi e l'Europa. Allora c'era Maillol che scolpiva, ed era uno scultore abbastanza importante, ma per me troppo verista; lui diceva: «I Greci! Non esistono che i Greci». «Non è vero Maestro – dicevo – quello che lei crede di fare non è la Grecia, è la natica della Cesarina...», ed è rimasto lì. Non aveva abbastanza fantasia e libertà di pensiero per creare la forma, per possederla; i Greci l'avevano posseduta, l'avevano ricreata, ma lui non aveva la forza di ricrearla: aveva l'aria, il sapore delle pareti dello studio, ma la sua intelligenza non era andata oltre.

Bargellini - Io posso evocare dei ricordi e forse delineare l'ambiente nel quale ci siamo incontrati. Marino Marini era un ragazzino molto impacciato, timido, che veniva tutte le mattine da Pistoia, pendolare, il pendolare di Pistoia; io invece ero già quasi un adulto, avevo fatto la guerra, ero già reduce da molte esperienze: ci siamo incontrati nell'ambiente dell'Accademia, perché anch'io mi illudevo di essere un pittore. Me ne sono disilluso quando ho visto in opera Marino. L'ambiente dell'Accademia era molto semplice, quasi rudimentale: c'erano degli stanzoni simpaticissimi, non c'era nessuna contestazione allora, eravamo molto timidi, molto paurosi davanti ai grandi maestri, si aveva paura anche del custode, una paura terribile. I grandi maestri erano: Trentacoste lo scultore, Calori – ti ricordi il vecchio Calori? – e il professore di anatomia artistica – perché c'era anche questa materia – era un grandissimo scienziato, era il Chiurugi, il più grande anatomista che abbia avuto l'800. Ricordo la risposta che gli detti durante un esa-

me: aveva alcune ossa, femori, tibie ecc., me ne fece vedere uno e mi disse: «Questo cos'è?», «Un osso?», e lui: «Bravo!». Pressappoco la cultura di Marino era come la mia. C'era poi Galileo Chini: il maestro del colore, del segno decorativo, del liberty. Nascevano proprio allora all'Accademia quei putti che potete ancora vedere sulla fronte della Biblioteca Nazionale. Ma quando si avvertiva la necessità di riprendere contatto con le forme, quasi primigenie, chi poteva darci questo contatto? E chiaro, lì vicino, il Museo Etrusco e quello Egiziano. Ricordi quando si andava davanti ai bassorilievi egiziani così plasticamente essenziali? Era uno shock. E c'è stata una fase «etrusco-egiziana», proprio perché c'è stata la ripresa di contatto con i valori che poi furono chiamati valori «tattili».

Marini - Dirò che io ero più vicino agli Etruschi perché gli Egiziani mi facevano paura: erano l'assoluto, e allora ne avevo un grande spavento. Quando ne guardavo le opere così precise, così assolute, scappavo e andavo dai miei padri più vivi, più attuali, più vicini a noi, insomma.

Bargellini - La riscoperta degli Etruschi è stata per noi in fondo la riscoperta della forma essenziale: si cercava qualcosa di più solido, che proprio l'arte etrusca ci dava; mentre quella egizia era per noi troppo aulica, troppo assoluta.

Marini - È spaventoso perché sono delle cose che non si possono misurare...

Ragghianti - In particolare quella che si trova nel Museo fiorentino, quella delle dinastie severe. Ci sono manifestazioni di arte egizia, come i ritratti di El Amarna, che somigliano grandemente a quelle dell'arte cinese come all'arte etrusca proprio per questa vitalità di cui parlava Marino. Si capisce che di fronte a quelle opere egizie puramente tettoniche, Marino avesse una sensibilità grande, ma meno rovente. Troppa perfezione, egli dice. Papi, lei cosa voleva dire?

Papi - Vorrei dire, non come critico, ma come amico di Marini, lo stupore che provo tutte le volte che incontro Marino per la sua assoluta mancanza di nevrosi, la sua assoluta mancanza di alienazione in un mondo che invece oggi ha, anche nei grandi artisti, dei campioni di questa situazione. Mi riferisco ad esempio a Giacometti, e ad altri. Il fatto che Marino sia un uomo così sereno, così appagato – serenità che naturalmente s'è conquistato via via – fa di nuovo ricordare il grande significato che Firenze ha, aveva e forse dovrebbe ritrovare. Secondo me, la felicità di Marino è la sua autenticità, per cui fra l'idea o il mondo della realtà immaginata e la materia, il passaggio è diretto, la mano dello scultore è veloce e diretta, non esistono filtri intellettualistici; perciò egli è un atleta di questa spontaneità, di questa sincerità. Ricordo una sua frase: «Oggi l'uomo è umano se ha un suo problema, ha una sua sofferenza; invece l'uomo è disumano se è soltanto un problema». Per noi, stare con Marino è qualcosa che ci fa bene perché constatiamo che esiste anche oggi una verità della serenità. Che poi si esprima con cavalieri che via via sono andati diventando sempre più angosciati fino a disarcionare l'uomo dal cavallo e quindi distaccare la figura umana dalla natura, questo è un fatto di linguaggio.

Il problema, e la domanda che faccio a Marino, è una domanda invidiosa: come fai ad essere così felice?

Marini - Felice?

Papi - Felice. Sereno, per lo meno.

Marini - Sereno esteticamente sono sempre. Dentro, c'è un po' di pericolo.

Papi - La seconda domanda è forse un po' polemica; a vent'anni, a venticinque, tu hai sentito che dovevi lasciare Firenze, perché altrimenti succedeva qualcosa. È vero?

Marini - Adesso mi spiego: Firenze è una città meravigliosa, chi può non dirlo? Magnifica, io la chiamavo sempre «la gabbia d'oro». Soltanto che è troppo gabbia d'oro, a un certo momento ci stai troppo bene e stare troppo bene in una città

invece di aiutarti a far la guerra, ti fiacca. Firenze, negli anni giovanili nostri, era una città che viveva felice, piena di gente simpatica, ma io dicevo: «Qui non va bene, perché va troppo bene». Capisci? cioè bisogna che l'artista a un certo momento faccia la sua vita, esca. Va preso a fucilate, non lo devi cullare con la poltrona, perché se lo culli con la poltrona si annebbia, non vede più niente; gli devi tirare una fucilata e buttarlo fuori e dire: «Qui ci tornerai quando hai fatto qualcosa, ma per adesso te ne devi andare». A un certo momento io ho avuto la sensazione che a Firenze mi mancasse il respiro. Meravigliosa città: Cappelle Medicee, Brunelleschi. Ma quando esci di casa, ti tiri sù il bavero perché questa enorme civiltà ti pesa sul groppone, ti dà fastidio, proprio nel momento che più l'apprezzi, vuoi anche liberartene, vuoi dire: «Non mi interessa più». Allora devi andare via, perché altrimenti non hai spazio per nascere, ne sei strozzato. Quando hai vissuto tutto il giorno in studio contando delle storie e dicendo che quello è l'assoluto o che quell'altro non conta più niente, e la sera vai fuori e ti accorgi di vedere l'ombra del Brunelleschi o delle Cappelle Medicee o San Lorenzo, pigli spavento, torni a casa e dici: «Ma che fesso che sono!», allora devi prendere un treno e andare via. Vai via, ti butti in Centro-Europa e cominci a vivere e a sentirti vivere insieme a un mondo più vasto, a un mondo meno definito, a un mondo senza nome. Qui li conosci tutti, c'è troppa familiarità; devi andar via, trovarti spaventato in un mare di umanità che non conosci: allora emerge il tuo «io». Interroghi te stesso e ti domandi cosa sei veramente in confronto a quegli altri, e cominci a bere, a osservare, a guardare tutto, a non perdere niente, perché in dieci minuti che perdi puoi perdere un anno; tutto è catalogato e tu fuggi da un posto a un altro. Io viaggiavo tra la Francia e la Germania, andavo in Inghilterra, per capire, per rendermi conto della realtà nuova che qui non potevo sentire. Quando si parlava al caffè delle Giubbe Rosse tra gli artisti, si diceva: «Eh, ma gli impressionisti, gli impressionisti...!». Ma come puoi capire l'impressionismo qui a Firenze, è impossibile! Il nero è nero, il giallo è giallo, il cielo è bleu, la poltrona è rossa, vai a Parigi... ti vedo e non ti vedo, e la immaginazione tua viaggia fra quel ti vedo e non ti vedo: allora capisci gli impressionisti. Qui non li potevi capire, non era possibile: si discuteva, si parlava. Solo quando arrivi là, a Parigi, allora cominci a capire; qualche cosa si apre e tu dici: «Ma guarda, quel caffè, quella luce, ma questo è un quadro del tale, quello è un quadro del tal'altro». Allora capisci. *Ragghianti* - In questo ritratto della sua vita interiore e della necessità che ha sentito di un reagente, di un'opposizione, di qualcosa di duro da incontrare, da superare, da vincere, Marino ha detto una cosa che diceva anche Michelangiolo: che ha dovuto superare la materia, che la sua era lotta contro la materia sorda. E ce ne ha spiegato la dialettica. Perché questa è la dialettica: la vita interiore, anche la vita intelligente, non solo quella artistica di cui ci ha parlato Marino, sorge in questo modo, sorge attraverso l'urto, la difficoltà, l'ostacolo che bisogna superare, non esce facilmente. E Marino ha ragione, secondo me, anche in un'altra verità che ha detto: l'eccesso di cultura, quello che lui ci ha chiarito, dicendo che a Firenze fra Brunelleschi, Masaccio, Michelangiolo c'è «troppo». C'è anche una cultura militante, ma c'è soprattutto questo passato che certo a un artista che aveva sentito l'urgenza di manifestare la propria personalità, sembrava anche un po' schiacciante. Stavi dicendo che non sapevi come uscire, e che allora sei fuggito.

Marini - Ero spaventato da questa grande civiltà che c'era e quindi tu non ti potevi sviluppare. Mi sentivo un piccolo seme che è nato sotto una grande quercia, cui il sole non arriva perché quella gli porta via tutto, mangia anche te. Allora bisogna tagliare la corda.

Ragghianti - Uscire al sole e al vento, insomma. Questo ci fa sentire come l'artista vero oltre tutto ha e deve avere un

grande coraggio. Non si può essere grandi artisti, ma direi semplicemente artisti, senza avere un grande coraggio morale; e credo che chi è qui e pratica o sente la vita dell'arte sarà convinto di quanto Marini ci ha detto con la solita apparente semplicità. Vorrei raccogliere un'osservazione di Papi, che è più giovane di noi, e quindi si sente più vicino a questi fenomeni, che ha descritto, di nevrosi, di alienazione, di perdita di senso della identità e della costruzione umana. Marino per fortuna non è Freud: ci fa sentire, non direi la serenità perché a me sembra (correggimi Marino, se dico male) che egli abbia invece tuttora un sentimento tragico profondo della vita, su cui sorge il rasserenamento, cioè la liberazione nell'espressione, che è, chiaramente, illuminazione.

Marini - Ogni opera d'arte deve sorgere in benessere, e la sofferenza deve star dentro; hai dentro la sofferenza dell'umanità intera, e quando esce è come una musica liberata. È un bisogno in te che esplode, perché hai accolto della vita il bene, il male, tutto quello che non capisci, tutto quello che dovrai capire. Quando credi di aver capito in effetti non hai capito niente, ma devi pur dare qualche cosa e lo devi dare credendoci. Ci credi, ma appena hai finita l'opera non ci credi più, sei di nuovo disperato perché cerchi ancora nel fondo, perché hai avuto altre emozioni, hai ricreato un'altra musica e devi ricominciare da capo. Però se non è così non sei un'artista, se non è così sei un povero disgraziato. Ti ricrei, ti ricostruisci continuamente, ma è sempre una tragedia, è sempre un mondo dentro di te infelice che poi diventa felice, diventa gioia, ma tutto a un tratto ritorni disgraziato, e via di continuo. E più capisci e più l'orizzonte si allontana; più credi di capire e più non hai capito niente. L'arte non si misura, è sensibilità, e grande sensibilità; non c'è un metro.

Parte 3

Ragghianti - Credo che difficilmente ci accadrà di sentire un'espressione così profonda di quello che è il continuo inseguirsi della vita cosciente, del trasformarsi della nostra umanità che è sofferenza, che è dolore perché, appunto, è anche scontro, perché è vuoto, perché è disperazione, è anche egoismo...

Marini - Guai, se non ci fosse!

Ragghianti - Questa vitalità liberata, rasserenata attraverso un processo che è così concentrato, nelle opere di Marino, difficilmente lo potremo risentire descritto e rivissuto con tanta intensità come quando egli ha detto: «Ti ricrei, ti ricostruisci continuamente, non c'è mai una fine nella coscienza di vita; l'umanità è questa sorta di inseguimento senza fine...».

Marini - Fatta di gioia, di dolori, e via, continuamente...

Ragghianti - ...per cui è inutile anche sapere, perché in fondo, forse, la nostra consistenza, l'umanità nostra è così fatta, l'umanità dell'uomo è così fatta. Adesso scendiamo un po' da questa traiettoria e sentiamo da Carandente qualche cosa sui cavalli di Marino.

Carandente - Mi pare soprattutto, da quello che Marino viene dicendo, che si siano chiariti due punti: uno è il percorso stesso di Marino, così coerente dal 1926 fino ad oggi, dalle primissime pitture, dai primissimi disegni e incisioni alle ultimissime sculture; l'altro, che Marino ci dà per definitivo ormai e che dobbiamo acquisirlo come un dato di fatto, è che il suo lavoro, il suo operare è stato fin dal principio, ed è sempre continuato, come una libera elezione.

Si è tracciato, nei nostri interventi e nelle stesse parole di Marino, un quadro molto toscano della sua esperienza di vita, ma tutti hanno anche colto il fatto che Marino ha viaggiato molto e ha incominciato a viaggiare molto presto e continua a viaggiare ancora oggi. Ciò vuol dire che Marino si è immerso in una dimensione internazionale fin dal principio della sua attività: si può dire che questo fosse il suo destino. Incontrò da

ragazzo (aveva 14 anni) Rodin, quando studiava appunto con il compagno Bargellini all'Accademia di Belle Arti di Firenze: incontrò Rodin che era di ritorno da Roma, aveva fatto il ritratto di Benedetto XV e tornava a Parigi; si era fermato e aveva fatto una visita all'Accademia di Belle Arti. Naturalmente è logico che il colloquio fra Rodin, che parlava francese, e Marino, che parlava soltanto toscano, fosse un colloquio muto, non ci furono parole, ma si può cogliere in questo come un segno del destino; infatti Marino, subito, da giovane, si recò a Parigi e incontrò né Despiay, né Boudville [sic], né Maillol, incontrò...

Marini - Vorrei dire due cose: quando io partii da Firenze e andai a Parigi, per risolvere delle questioni intime, incontrai vari artisti, fra gli altri incontrai Gonzales che mi bloccò e mi bloccava le mattine al caffè: era il primo artista che vedevo lavorare il ferro... Mi si rizzarono gli orecchi, perché, venendo da Firenze con l'idea di certe forme assolute, vedere un uomo che lavorava così, mi veniva il freddo nella schiena. Andavo da lui tutte le mattine e non avendo il coraggio di cominciare a piegare il ferro, anche perché ero un po' apatico, disegnavo: feci una serie di disegni in modo piuttosto libero, astratto, astrale che non avevano corrispondenza con tutto quello che avevo fatto fino ad allora. Mi era infatti difficile venire da Firenze e tutto ad un tratto cascare in una bottega di ferriaiolo: perché per me Gonzales era come un fabbro-ferraio in un primo momento; dopo a forza di parlare, di avvicinarmi, cominciai a capire certe manifestazioni sue, ma prima era impossibile. Vivendo in albergo, mi limitavo a fare dei disegni che in un certo senso potevano avvicinarsi al suo modo di operare. E per entrare in un mondo così assolutamente nuovo per me, ho avuto l'aiuto anche di Kandinsky e di altri. A Parigi ho cominciato a vedere una direzione differente dell'arte, la direzione della forma, che piano piano ho potuto capire e dominare.

Carandente - Marino ha anticipato quello che volevo dire, ed è molto meglio averlo sentito dalle sue parole e dalla sua viva voce, in quanto conferma quanto libera e quanto insistente, tenace fosse la sua dedizione, e precisa i rapporti che egli ebbe con quelle nuove visioni della realtà dell'arte. Esiste, ne conosco il blocco, un gruppo di disegni di questo momento: sono dei disegni straordinariamente liberi, astratti, proiettati in una astrazione quasi parossistica. Ma Marino continuò la sua strada, continuò il suo percorso, non dismise mai la coerenza che lo aveva distinto fin dal principio. Personalmente vorrei dire, e penso che Ragghianti concorderà con me, che una delle personalità che maggiormente ha lasciato un segno nel suo lavoro, soprattutto nel suo lavoro di pittore e di disegnatore, sia stato Braque: in effetti i disegni o i dipinti di Marino hanno, con un aspetto diverso da quello che hanno le forme nel mondo dell'artista francese, la stessa essenzialità, lo stesso rigore, la stessa proiezione bidimensionale (molte volte, non sempre in Marino), che distingue l'opera pittorica e grafica di Braque. Marino continuò, nel 1930-40, ancora in quel suo mondo di immagine fondamentalmente umano ed esistenziale; ebbe uno scossone, e forse ce lo potrebbe raccontare adesso, con risultati che furono drammatici e di altissimo risultato per l'arte, nel 1942-43, al momento della guerra. Marino è stato uno degli artisti che ha reagito alla tragedia del mondo nel modo più appropriato ad un artista, richiudendosi in se stesso e esprimendo nel suo lavoro un dolore che era diventato non più dei singoli, ma collettivo: mi riferisco, per esempio, a una bellissima opera che esiste in esemplare unico, *Il miracolo* del 1943, nella collezione Jesi di Milano, che condensa senza furori espressionistici tutto il dramma degli anni tra il 1940 e il 1945.

Marini - Era il risultato di una tragedia espresso in una forma reale, in una forma religiosa, in una forma di purezza dello spirito. Effettivamente in Svizzera – e l'artista sente sempre il

mondo dove vive – mi espressi in termini di purezza e di castità, che non avevo mai avuto: li diventavo puro e pensavo agli angeli. Quando rientro nel Mediterraneo penso agli angeli, ma in un'altra maniera. L'artista riceve ed è come una specie di macchina impressionante: si imprime; in Svizzera ero diventato puro e non sentivo che musica.

Carandente - Fu un momento mistico non senza conseguenze, tanto è vero che Marino ci potrà spiegare perché, poi, danzatrici, danzatori, giocolieri, equilibristi da quel momento in poi divennero estremamente agitati. Qui forse si può chiedere a Marino quale valore ha per lui la forma nello spazio. È, credo, uno dei quesiti fondamentali da porre ad un artista come lui.

Marini - La domanda mi richiama il mondo del teatro per il quale io ho avuto una grande passione. Ho vissuto dietro il teatro, perché dietro di esso vi è, per la fantasia, un mondo formidabile: la forma si mescola con i colori, si mescola con il personaggio che si falsa; il falso diventa vero, il vero diventa falso; lì il mondo della fantasia si apre. È un mondo di giocolieri, dove non c'è più né maschio né femmina: colori e forme che cambiano, diventano piatte, diventano piene; tutto il mondo vissuto e immaginato sta dietro un fondale di teatro. Da questo mondo ho avuto una grande impressione ed è stata di una grande importanza per un certo periodo, quello dei giocolieri, delle danzatrici posteriore al 1950. Andai, allora, a New York, pieno come un grappolo d'uva; vi trovai un mondo nervoso, un mondo femminile, eccitato, nevrotico, che mi dette una nervosità che non avevo prima, nel tempo delle *Pomone* serene e tranquille come certi colli nostri. Diventavano nervose e inquiete e di lì cambiai una certa forma, perché fin lì arriva una certa serenità, dopo di lì, a New York, comincia il mio interesse per il teatro, comincia l'immaginazione, cominciano i giocolieri, cominciano i colori, cominciano tutte le pitture preparate per i giocolieri; e continua ancora oggi, perché quello è un mondo che non è esaurito, è il mondo anche di oggi: la faccia di una persona può avere dieci facce, una davanti, una di profilo, una di dietro, misteriose. Il mistero... questo continua ancora oggi...

Ragghianti - Abbiamo toccato un momento della commozone e della tensione di Marino: ce l'ha fatta trasparire dal contatto scottante che ebbe con New York, con questa città in cui evidentemente c'era una concentrazione che lo stimolava così profondamente, gli proponeva una nuova...

Marini - Questo nervosismo, questa inquietudine; prima non c'erano...

Ragghianti - È un momento che, secondo me, si collega profondamente ai precedenti: per questo mi sono permesso di parlare di rasserenamento e non di serenità come un fatto naturale, normale, perché allora sarebbe un difetto: il rasserenamento è una conquista che può venire dopo un lungo processo di tumulto sensibile e di sofferenza.

Marini - Ci sono vari periodi. Il mondo di un artista è diviso in diversi periodi: c'è il momento della serenità, il momento in cui ricomincia l'inquietudine, il non sapere. Un grande continente come l'America ti crea un enorme mistero e un'enorme inquietudine. In America se uno non è più che un grande artista rischia di morire, perché lì non ti appoggi a niente; l'Europa è piena di una grande civiltà che ci segue, ad ogni passo incontri qualche cosa che ti aiuta, ti dà un'idea, un'emozione e ti tiene legato alla grande tradizione. In America, se esci da una grande città di oggi, non c'è più niente, c'è l'assoluto, senza rapporto a niente; e se non sei più che nutrito, se la natura non è più che viva, crepi come un disgraziato. Quel povero amico nostro, Tanguy, che trovai vicino a New York, invaso dai gatti, piangeva sempre e mi diceva: «Parigi, ti ricordi? Ero tanto geloso di quella bella nera, ricordi? La rincorrevo col coltello! E pensare che qui ho sposato una principessa e sto per morire!». Il ricordo dell'Europa per lui era la vita, e l'ha persa



laggiù; poverino, è morto. A Parigi aveva sposato (un'amica o moglie, non mi ricordo) una marsigliese, una specie di freccia, bruciava dove passava; lui, che era anche un temperamenti-
no, era sempre col coltello in mano, e noi gli si diceva: «Sei matto! Lasciala vivere, cosa vuoi?». Era bravo e intelligente...
Ragghianti - Un po' sofisticato...

Marini - Viveva con un centinaio di gatti, non so perché.

Ragghianti - E quando sei tornato dall'America?

Marini - Quando son tornato dall'America, ti devo dire che ho fatto un salto nel centro dell'Europa, non sono voluto tornare in Italia subito, tanto l'Italia ce l'avevo dentro: che cosa vuoi, io sono nato qui, quindi sono addirittura un'emanazione dell'Italia, perché ho tutto nel sangue, ho tutto quello che ho bevuto. Perciò, invece di tornare in Italia, ho fatto il giro: dall'Inghilterra sono andato in Francia, in Germania, in Olanda, e ho continuato là un lavoro che poi ho mantenuto fino a oggi.

Ragghianti - Adesso lavori quasi più per fuori che per l'Italia.

Marini - Ti dirò, visto che emano sapore italico, è meglio che stia fuori!

Ragghianti - Allora sei un missionario? Direi che quelli che fra noi sono stranieri, possono identificare abbastanza bene quello che c'è di peculiare in un italiano, in un italiano dei classici; non ci si dovrebbe meravigliare di trovare Marino in una novella del Sacchetti o in una del Boccaccio, perché sono proprio questi grandi temperamenti umani che incontriamo nella nostra grande novellistica trecentesca. Tu hai parlato prima di qualche cosa che, personalmente, mi ha fatto una grande impressione, come del resto credo a tutti: noi oggi siamo tanto dominati e spesso tormentati dall'ansia, anche dal timore della morte; perché la morte gira molto in questo mondo moderno; e tu hai espresso col superamento del dolore una fiducia intrepida, luminosa in un tuo nuovo futuro. Hai quasi detto che devi ricominciare un ciclo nuovo e hai un programma: ancora non hai veduto chiaro, dici tu.

Marini - Bisogna morire in piedi, perché si può ricominciare, si può anche riavvicinarsi, in un certo senso, a una grande realtà, tutt'a un tratto: mistero. Seppure il mondo vada in una data maniera, e un certo personaggio dica: «Ma qui si può diventare ancora dei grandi *realisti*», ma come? Passando attraverso quel mondo, puoi creare tutt'a un tratto qualche cosa di assoluto: però ci vuole una riflessione enorme e una forza enorme. Ti devi contenere, perché se le tue forze non sono così assolute, rischi di fare un fagiolo invece che una pianta.... Quindi bisogna arrivare a questo punto in forza, in tutti i campi: la testa, lo spirito e il fisico, quando questi blocchi qui sono assoluti, allora forse esce, ma non si possono dire queste cose che noi si pensa perché noi stessi le roviniamo. Ma un artista non può spiegare quello che farà, perché nel momento in cui lo dice, lo distrugge, quindi: mistero. Io ho dato un'idea, ma rimane nel mistero.

Ragghianti - Marino sente il miracoloso equilibrio necessario tra anima e corpo, non si stacca neanche dalla corporeità, ne sente l'esigenza: e ciò è profondo, è antico, è immemorabile...

Marini - Io direi quasi che non si può dar vita se non si ha della vita, quindi è un dovere di conservarla intatta.

Ragghianti - Come si vede c'è anche una certa esigenza di eroismo in Marino. E c'è insieme un certo spirito religioso. Quando parla del mistero da cui si comincia e in cui si reflu-
isce, per cui, all'ultimo, perfino la sua opera gli può apparire misteriosa, può ridursi ad essere di nuovo misteriosa e aprire quindi, per lui come per noi, anche una realtà nuova. Ho sbagliato, se mi è sembrato di cogliere un accento religioso nelle sue parole?

Bargellini - Mi pare che Marini abbia detto delle cose molto belle, e che le abbia dette in modo sincero, semplice; si è sentita in lui veramente vibrare l'anima dell'artista, una lezione

per tutti. Per noi vecchi, e spero anche per voi giovani: sentire quest'uomo ancora pieno di fede, pieno di speranza, che sente quel suo alone misterioso intorno all'opera d'arte.

Per me è particolarmente confortante questo incontro, perché ho ritrovato il vecchio Marino, il ragazzo che veniva da Pistoia e parlava così, un po' profeta, anche allora.

Marini - Ero più osservatore! Direi una cosa, che a ripensarci oggi, ero allora una persona che beveva più di quello che diceva, la mia natura beveva talmente, che l'espressione con cui spiegavo quello che avevo capito era misera: bevevo più di quello che potevo dire. Ero come una specie di carta assorbente, assorbivo molto e non potevo spiegare quello che assorbivo; è dopo che ho potuto spiegarlo.

Bargellini - Sì, ma anche ora non spieghi mica molto, sai, non ti illuderai! Ché c'è in te una carica vitale autentica, non artefatta.

Ragghianti - Non tutto si può dire, ma adesso Marino ha detto, mi pare, una cosa a cui avevo timidamente accennato all'inizio: la ragione del suo silenzio. Avevo cominciato col dire che è da poco tempo che parla, prima non parlava, o parlava molto poco.

Marini - C'è un proverbio che dice: «Il silenzio è d'oro e la parola è di argento»!

Ragghianti - Tu ci hai detto giustamente che eri intento ad osservare, e la vita visiva ha una tale dimensione, che evidentemente assorbiva tutto.

Marini - La sorpresa delle cose era talmente forte che mi bloccavo.

Ragghianti - La parola era secondaria, è chiaro. È evidente che una tale intensità di visione, di vita della visione rendesse affatto superfluo il termine verbale. Adesso si è fatto un po' tardi. Non so se l'amico Marini vuol rispondere a qualche altra domanda.

Carandente - Marino purtroppo ha eluso una mia domanda, quella del rapporto che per lui ha la visione delle forme nello spazio. Una volta Marino ha detto una frase molto bella a questo proposito. Gli fu chiesto che cosa fossero per lui i *cavalieri*, e lui rispose, con la sua disarmante semplicità: «Sono delle combinazioni di corpi nello spazio; ogni figura ha uno spazio suo proprio e non è detto che questo spazio sia una gabbia o l'infinito». Debbo dire che è una delle più belle dichiarazioni di uno scultore contemporaneo, di un artista adusato ad un continuo rapporto fra forma e spazio.

Ragghianti - Dò un complemento a questa domanda, così rispondi anche a me: una volta, quando ci siamo trovati alla splendida mostra che ti ha organizzato Carandente, in Palazzo Venezia, qualche anno fa, ti ricordi che io ti ho fatto vedere il taccuino nel quale avevo disegnato le piante dei tuoi ultimi *mi cavalli*? Ne avevo fatto le piante, perché ne avevo visto le collocazioni, gli appiombi sul piano di posa, i limiti tangibili delle forme che si possono appunto tracciare, si possono tirare, proprio perché in modo chiaro, nitido, c'è un'architettura saldissima nelle sculture di Marino, nelle forme composte nello spazio; perciò egli è per me non soltanto scultore, quanto architetto.

Marini - Non si può concepire una scultura senza l'architettura, e non si può concepire l'architettura senza la scultura, perché un architetto che non sente la forma è un architetto che fa le griglie o le gabbie da uccellini. I nostri grandi quando costruivano sentivano la forma, la sensualità degli spazi, e questo diventava vita e l'architettura viveva; purtroppo qualche volta, oggi, l'architettura è bella sul piano del progetto, ma quando la si costruisce non è che gabbia da grilli, perché non s'è sentita la forma. Uno scultore deve sentire l'architettura e un architetto deve sentire la forma per costruire.

Ragghianti - Anche questo è un chiarimento fondamentale che non vale solo per la scultura che fa Marini, ma proprio

per la possibilità stessa dell'interpretazione autentica della scultura come dell'architettura, che mutano il loro principio, non sono estranee l'una all'altra come spesso vengono presentate, sono intrinsecamente la stessa cosa. Ma tu, Marino, architetture non ne hai fatte perché vivi in questo tempo...

Marini - L'architettura ce l'ho dentro. Io ho l'architettura della figura.

Ragghianti - Ma se si fosse stati nel '400 o nel '500, quando probabilmente ti avrebbero chiesto anche opere da architetto, avresti fatto come i grandi maestri che indifferentemente erano pittori, scultori, architetti, perché elaboravano delle forme che erano sempre la stessa loro forma espressiva fondamentale.

Marini - D'accordo. Siamo a posto.

Ragghianti - La conversazione animata dalla luce delle parole di Marini ci consente di portare, ognuno nel suo segreto l'impulso della sua parola. Come spesso per le parole degli artisti, si può parlare proprio anche di un vangelo, un nuovo vangelo che ci parla, non solo con le parole, ma con le opere. Fare simili esperienze significa per le nostre coscienze ampliarsi; e propriamente si può diventare un altro uomo.

35.

Intervista a cura di Arturo Bassi e Grazia Zoli, in *Marino Marini. Personaggi del XX secolo, catalogo della mostra* (Milano, Saletta Piero della Francesca, gennaio-15 aprile 1972), Milano 1972, pp. I-VIII

La mostra di ritratti del 1972 sancisce l'importanza dello scultore in questo genere, e l'intervista pubblicata in catalogo è mirata a isolarne la produzione nei termini di un assoluto scavo espressivo delle diverse identità degli effigiati, laddove le componenti di maggiore attenzione alla forma e di più "astratta" vocazione immaginativa sono riservati agli altri temi frequentati dall'artista e, soprattutto, alla pittura; su quest'ultimo fronte, in linea con l'articolo di "XX° secolo" del 1968³⁸, l'artista isola la misura astratta del colore, e la separa anche dalla materia stessa delle sue sculture.

Il Centro Studi Piero della Francesca ha voluto porre a Marino Marini alcune domande. Riportiamo qui alcune tra le sue risposte più significative, quali egli ha dato, in maniera diretta, semplice, non formale.

D. *La scultura, per quanto riguarda il ritratto, ha raggiunto nell'arte antica grandi risultati: basti pensare alla ritrattistica etrusca e romana, in seguito, a quella del periodo rinascimentale, specialmente fiorentino; dopo il realismo ottocentesco ci sembra tornata viva in certi aspetti dell'arte moderna, e nel caso particolare, con la sua opera.*

R. Dopo il periodo romano, che è un periodo formidabile di ritrattistica, una ritrattistica che è, da un certo punto di vista, anche architettura (i personaggi, non sempre profondamente centrati, si impostano infatti come grandi architetture) si passa alla ritrattistica fiorentina del Quattrocento, molto più viva, molto più sensibile, molto più prensile e sottile, però ancora in un certo senso, non abbastanza emotiva. L'emotività è una caratteristica moderna. Un altro momento basilare nella storia della ritrattistica lo ritroverei nell'Ottocento, in Rodin, nei suoi ritratti realistici e vivi, ma di una realtà, direi, ancora satura



del romanticismo caratteristico della sua epoca. Dopo Rodin e Lehmbruck, a mio avviso, si salta alla nostra epoca, dove la realtà è espressa con più immaginazione, è più intuitiva, perciò più mordente e più incisiva.

D. Vorremmo che le ci chiarisse se la sua presa di visione del soggetto si svolge in due tempi, uno di assimilazione e di studio, uno di creazione; oppure se i due tempi si fondono.

R. Questo non si può ben definire: esistono soggetti la cui resa scatta all'istante, ci sono altri soggetti che vanno studiati, occorre entrare nel loro pensiero, nel loro io, nella loro umanità. Certi personaggi nascono con un disegno o poco più; alcuni con vari disegni; altri invece, vanno conosciuti per poter essere esattamente interpretati.

D. Vi sono tra i suoi ritratti alcuni che rappresentano, più che l'individuo, un tipo generalizzabile nella società, un tipo umano?

R. Tutti i miei ritratti rappresentano il personaggio definito col suo nome, ma anche un ritratto dell'umanità di oggi, cioè di un'umanità inquieta, tormentata.

D. Quali sono stati i personaggi per lei più esaltanti?

R. Naturalmente gli artisti. L'artista apre un mondo di sensibilità e di fantasia che mi entusiasma e mi affascina. Il personaggio-artista definisce un periodo importante della storia, segna un'epoca; per cui, ripeto, ne resto esaltato.

D. Esiste uno tra i suoi personaggi che lei predilige?

R. Esistono certamente personaggi più interessanti e più vivi degli altri. Ci sono stati, per esempio Stravinsky, Chagall, Germaine Richier. Ognuno di loro mi ha interessato per determinate caratteristiche proprie. Per esempio Stravinsky, personaggio così vivo, così nervoso, così apprensivo, mi interessava per la sua forza così sensitiva, per cui procurava grandi difficoltà, e mi dava anche grande gioia. Poi c'è stato Chagall, una specie di pazzo innamorato, innamorato del colore; anche nella sua forma fisica rispecchiava la vivezza della sua espressione di artista; era difficilissimo da realizzare: un altro interessante spazio per la fantasia. Miller è un personaggio che, quando cercavo di riprenderlo, sfuggiva da tutte le parti; non lo si poteva fermare. Dovevo immaginarlo, dovevo serrarlo, dovevo chiuderlo in qualche modo: ho dovuto realizzarlo in dieci minuti.

D. Riguardo ai suoi personaggi esistono fatti, aneddoti, situazioni che hanno determinato, in parte, una psicologia e una tematica dell'opera?

R. Effettivamente ci sono stati fatti curiosi e fantasiosi, specialmente riguardo al gruppo dei ritratti femminili: so che ogni donna si presenta all'artista in una certa maniera, per cui egli, studiando, definisce e tira fuori realtà che la donna neppure si immagina, oppure che lei conosce e cerca di nascondere. L'uomo è più naturale e si presenta com'è; la donna è meno scoperta. Talvolta vuole essere interpretata in un modo particolare, secondo un'idea, volendo, talvolta, adeguarsi a qualche personaggio alla moda o particolarmente importante in quel momento. E arriva perfino a volerti suggerire una forma: non è vero niente: quella forma che lei descrive è tutta nella sua fantasia, è frutto della sua immaginazione; la realtà non è quella: è difficile spiegarle questo; è difficile farle accogliere quelle verità, spesso anche interessanti, che sono in lei e che lei non accetta.

D. Generalmente i suoi ritratti sono teste o mezzi busti. Solo eccezionalmente l'Arcangelo è quasi a figura intera. Perché?

R. Il personaggio dell'*Arcangelo* è un personaggio estremamente particolare per diverse ragioni: intanto è vissuto abbastanza vicino a me e conosco a fondo la sua dolorosa condizione e la sua dolente e straordinaria umanità: è un personaggio che mi ha interessato molto come fisionomia e anche nell'attitudine del corpo: la sua tristezza si esprimeva dappertutto, nella faccia e nel corpo: una costruzione dolente,

una costruzione di sacrificio, una costruzione di bontà: ecco perché mi ha interessato la sua figura, oltre al suo volto.

D. Ci sembra notevole il fatto che, a differenza di quasi tutti gli altri artisti, antichi e moderni, di fronte al ritratto, lei si distingue per l'aderenza precisa al personaggio rappresentato, in quanto adegua, di volta in volta, addirittura, lo stile al tema, pur senza rinunciare alla realizzazione della sua personalità di artista.

R. Ogni ritratto mi suggerisce una maniera, ogni ritratto mi suggerisce la penetrazione del personaggio; è una grossa fatica, è un grande studio; ma mi dà grande gioia e appagamento, perché attraverso questa fatica, questa penetrazione, credo di riuscire, quasi sempre, a cogliere una verità, per così dire, più vera del vero.

D. In che consiste questo suo cogliere la verità? È vero che, a volte nei suoi ritratti, lei coglie, con incredibile precisione, anche un particolare: per esempio, nel ritratto di Henry Miller, che lei dice di aver realizzato in tempo brevissimo, c'è un piccolo segno su un labbro che, con la luce, acquista un carattere di realismo straordinario. È questo che intende?

R. Non mi sono accorto di certi particolari. Per me c'è un'altra verità, quella dell'insieme, del bloccare una figura, del bloccare un personaggio, un sentimento. Miller è come un fuoco; brucia, ha un intelletto fervidissimo. Io bruciavo nel farlo; non ci riuscivo, e all'ultimo momento è stato come un unico fuoco.

D. Comprendiamo benissimo che il subconscio dell'artista è come la calligrafia che, una volta imparata, diventa un meccanismo, riflesso, automatico. Alcuni suoi ritratti sembrano nascere senza fatica, immediatamente. Prendiamo quello di Germaine Richier: una donna imponente, al primo apparire: ma bastava un atteggiamento del suo viso o una parola per rivelare una dolcezza insospettabile in un fisico come il suo. Lei ha colto tutto questo semplicemente, sembra quasi senza fatica, al contrario di quello che dice lei.

R. Si tratta di sensibilità e di intelligenza; come potrei non capire, non sentire un personaggio latino, nato nel sud della Francia; un personaggio vivo, reale, aperto e tenero?

D. È chiaro che lei sente in modo particolare il personaggio mediterraneo: penso al ritratto di Campigli, e a quello di De Pisis, realizzati in modo straordinario, sia nella resa dei caratteri somatici che dell'espressione. Quell'occhio destro del De Pisis è riscalpito come nel bronzo; ma c'è in più quella soffusa malinconia che sembra impossibile a rendersi.

R. Ma De Pisis è stato un personaggio straordinario. Sottile, lirico, pieno di fantasia, di immaginazione. Pittore sensibile, di una tale vitalità, di una tale intuizione... la vivacità del suo occhio mi impressiona ancora.

D. Invece col ritratto della Signora Jeker ci troviamo di fronte quasi ad una scultura arcaica; la linea è diventata secca, decisa; sembra quasi che qui lei abbia raggelato tutto l'impeto che è nella sua parte mediterranea, che abbia ragionato come uno dei grandi artisti nordici.

R. Pur essendo mediterraneo sento profondamente il sentimento penetrativo, assoluto, fantastico e cerebrale dei nordici. Come si potrebbe non amare il Cranach?

D. Ci sembra di vedere nel profilo di Marina, scelto per il manifesto di questa mostra, la somma di queste due attitudini: il profilo è quasi leonardesco e di una precisione esatissima; racchiude quasi tutta l'arte del disegno del Quattrocento; mentre le altre parti sono fatte d'impeto, come per uno scatto immediato della fantasia.

R. I ritratti di Marina mi hanno sempre dato delle grandi emozioni. Ne ho fatti tre o quattro, anzi ho sempre continuato a farne. Oltre ad una emozione plastica, perché ha una testa costruita stranamente, che va dai canoni classici greci a quelli orientali, a quelli messicani, mi suggestiona perché è un personaggio curioso; una volta la chiamavo campanellino d'argento: perché la chiamavo così? A un certo momento le

feci la bocca con inserito un piccolo ferro perché sibilasse ancora di più.

D. Di tutti i suoi personaggi quelli che hanno un senso più realistico sono i due ritratti detti Popolo. Perché?

R. I due ritratti *Popolo* appartengono ad un'epoca molto lontana: sono del '29. Sono ritratti di un certo realismo e di un certo stile che si avvicina alle cose etrusche. Naturalmente io sono nato in Toscana e quelli sono i miei parenti...

D. I ritratti sono stati fatti in un determinato periodo o si alternano nella sua produzione?

R. C'è un inizio dei ritratti e una continuazione attraverso un certo periodo. Non sono un metodico né un preordinato anche se niente è affidato al caso.

D. Ci sembra che, in pittura, raramente lei abbia fatto ritratti. C'è una ragione?

R. La pittura per me è un fatto di colore che mi allontana sempre più dalla forma reale. L'emozione del colore, cioè l'apposizione di un colore su un altro o il rapporto di un colore con un altro mi sollecitano la fantasia più che la realizzazione della forma umana col mezzo del solo colore pittorico.

D. In qualcuno dei suoi Cavalieri lei ha ritratto qualche persona conosciuta?

R. Naturalmente quando hai fatto diversi ritratti di personaggi che ti rimangono nella testa, fissi nel cervello, è molto facile che qualcuno di questi personaggi torni fuori al momento di una composizione, ma ti torna fuori casualmente, anche se talvolta rappresenta un approfondimento del personaggio stesso.

D. I Giocolieri e le Pomone sono stati ispirati da qualche personaggio reale?

R. Non direi che siano stati ispirati da personaggi precisi, anche se talvolta assomigliano a qualcuno che posso aver visto o intravisto e da cui posso essere rimasto colpito, ma non si può dire che siano effettivamente ritratti.

D. Molti, nelle sue Pomone, hanno visto opere ricavate dall'antichità, ma non sarebbero forse derivate dalle prime figure paleolitiche nei 203 esemplari che noi conosciamo? Hanno qualche attinenza con esse?

R. Tutta questa grande tradizione dell'epoca antichissima io l'ho nel sangue; ma si tratta di immagini che trasmettono, non copio.

D. Tra le sue opere simboliche c'è il famoso Cavaliere con il cavallo in diverse posizioni, che lei ha chiamato Il Miracolo e poi ce n'è un altro: Il Guerriero. Quali sono fondamentalmente i significati di queste due grandi opere?

R. Il *Miracolo* è piuttosto l'idea di una forma che non si definisce completamente, ma che si immagina; Il *Guerriero* diventa una forma reale, tutta realizzata.

D. Delle due versioni del Miracolo quale preferisce: quella col cavallo caduto o quella col cavallo impennato?

R. Per me non c'è nessuna differenza: il cavallo caduto è qualcosa di più vicino alla terra; il cavallo che va verso il cielo è qualcosa di più astratto e spirituale.

D. Lei è stato un grande ritrattista del personaggio più bello del mondo animale che è il cavallo. Pensa di riprendere questo grande personaggio che è il cavallo di Marino Marini?

R. Forse non si può parlare di ritrattistica per i cavalli; si può immaginare una ricerca della forma perfetta quale è rappresentata da questo animale, vivo, di una certa costruzione perfetta e intelligente. Mi ha dato tanti suggerimenti anche in rapporto alla figura umana.

D. Vedremo dunque altri cavalli di Marino Marini?

R. I nuovi cavalli sono nello spazio. Lo spazio è indefinito. Ritornano sulla terra e ci resteranno vivi.

D. Di tutti i materiali che lei ha usato per le sue opere, quale preferisce?

R. Non ho preferenze per un determinato materiale; per me il

materiale non conta niente in assoluto, è l'artista che ad ogni materiale dà la vita. Sono contrario al tipo di critica idealista e storicistica per cui, ad esempio, sembra impossibile che un Michelangelo abbia potuto usare frammenti di marmi romani con venature doppie o triple al posto di un marmo sovrano e perfetto, quasi che un artista debba necessariamente avere una predisposizione verso un materiale, invece di essere l'artista che crea il valore della materia, non viceversa.

Riportiamo anche alcune risposte di Marino Marini relative a problemi generali, a certe sue opinioni sulla situazione artistica. Alcune hanno un significato semplicemente di impressioni, di espressione quasi umorale.

D. *Se ne avesse la possibilità, quale forma di scuola d'arte realizzerebbe oggi?*

R. Non è facile definire un tipo di scuola d'arte in questo nostro tempo. un tempo inquieto, non reale, non impegnativo, non produttivo. L'uomo deve farsi una visione delle cose, deve costruirsi un mondo interiore.

D. *Tutto questo è giusto, ma ai giovani che cosa dobbiamo insegnare? Che cosa deve insegnare oggi un maestro?*

R. Apri la strada ai giovani; dagli una lunga via, dagli un sole che gli offenda gli occhi, la chiusura degli occhi gli darà immaginazione.

D. *Che cosa pensa del fatto che l'atmosfera corrode tutte le opere d'arte che sono all'esterno, nelle nostre città storiche? Dovrebbero essere conservate o è più giusto che si lascino deperire, lasciate alla sorte del tempo?*

R. Io le proteggerei: visto che gli uomini non sono capaci di proteggerle lasciandole all'esterno, le porterei all'interno.

D. *Che cosa pensa delle sculture di Modigliani?*

R. Uomo di stile, di perfetto stile. La vicinanza di Brancusi gli aveva donato il senso della forma e su questa forma egli ha impresso lo stile.

D. *Qual è stato, secondo lei, il più grande scultore dell'Ottocento?*

R. C'è stato un grande maestro che si chiamava Rodin e che è noto a tutti. C'è stato un altro grande scultore, meno conosciuto, Lehmbruck.

D. *Tra le manifestazioni scultoree dell'antichità, quale l'ha impressionata di più, quale le dà un'emozione maggiore?*

R. Visto che il mio ceppo è quello degli etruschi, voglio invece uscire da questa mia ascendenza e andare lontano con l'immaginazione: gli elementi più vivi nell'arte sono stati per me quelli egizi: la scultura egiziana è fatta di poesia, di mistero, di morte.

D. *Quali sono stati gli eventi della sua vita che più l'hanno impressionato, come uomo?*

R. Il mistero.

D. *Si riferisce al mistero che viene continuamente scoperto dalla scienza, al mistero religioso, al mistero dell'arte?*

R. Mistero, mistero.

36.

Marino Marini, estratti da Franco Simongini (a cura di), *Marino Marini. Felicità della scultura*, dalla serie "Artisti d'oggi", programma RAI, 26 aprile 1972, pubblicati in *Marino Marini, "Sono etrusco". Confessioni e pensieri sull'arte*, a cura di Staffan Nihlén, Pistoia 1997, pp. 15-24

Le dichiarazioni che seguono sono tratte da un documentario realizzato da Franco Simongini,

giornalista RAI autore di diverse serie di documentari e interviste sul mondo dell'arte italiana tra anni settanta e ottanta. Come ricorda Mario De Micheli, il documentario è stato realizzato in occasione della mostra di ritratti al Centro Piero della Francesca, con la collaborazione dello stesso De Micheli, Renzo Vannacci e Sandro Brugnolini³⁹. Dopo il documentario per la televisione francese di Drot, tra 1971 e 1975 l'artista è oggetto di diverse riprese per la televisione, non solo italiana, ma anche svizzera (1971) e tedesca (1972)⁴⁰. L'artista si concentra naturalmente soprattutto sul senso dei propri ritratti, non risparmiando comunque digressioni, come la penetrante trattazione degli anni in Svizzera durante la guerra.

Il ritratto è un particolare della mia opera che mi ha sempre interessato, particolarmente per entrare nel mondo dell'umanità. L'umanità ha un aspetto sempre di enorme interesse. Cioè un mondo che rivela personalità che a prima vista non si possono capire, ma che si possono capire frequentando il personaggio. Allora tirare fuori la personalità del personaggio per me è una cosa di un'enorme importanza.

Il ritratto è un particolare del mio sviluppo dell'arte. Cioè è un personaggio che io cerco di capire e di scoprire. Poi ci sono altre forme nella mia arte, le pomone e i cavalieri, che allora rappresentano altre ricerche. Rappresentano la ricerca della forma, della architettura, la ricerca dell'espressione e la ricerca di una certa combinazione delle forme che possono diventare anche delle architetture.

Quando ho scelto di fare un ritratto ho scelto un personaggio significativo per il nostro XX secolo. Il nostro secolo è rappresentato e descritto storicamente dai personaggi che vi hanno vissuto. Sono musicisti, storici, politici, commercianti, industriali, un po' tutta la gamma dei personaggi che messi insieme danno il clima di questo secolo. Allora ho scelto anche dei personaggi estremamente importanti come Stravinskij, Nelson Rockefeller, come la Germaine Richier, come Jucker [sic] e tanti altri. Per cui messi insieme in questa maniera hanno creato un ciclo e hanno creato una storia della nostra epoca.

Naturalmente i personaggi artisti sono sempre dei personaggi che interessano molto di più perché hanno le dieci facce. Ce ne hanno una per il pubblico grosso, e ne hanno venticinque o trenta per gli altri, per le persone più colte. Un Miller per esempio si presenta da lei con una faccia ma ogni dieci minuti la cambia, perché gli vengono in mente centomila cose, per cui la cambia. Cambia nell'espressione, cambia negli occhi, cambia la forma, è lì che bisogna faticare per trovare l'essenza di questa cosa. Ossia la molteplicità dell'immagine.

Il personaggio io è nato lì [in Toscana], è nato in quella zona per cui i nostri nonni erano quelli, è la radice che monta ancora da quelle manifestazioni. È una civiltà che ancora esce dalla terra e nutre ancora dei personaggi. Io mi sento estremamente legato alla mia terra, estremamente legato alla civiltà della mia terra. Questo senso popolare, diciamo *arcaico*, enormemente vivo, ce l'abbiamo nel sangue non possiamo togliercelo⁴¹.

Si nasce fanciulli e si vive di una poesia infantile e attraverso la vita si sviluppa con tutte le tragedie e tutte le inquietudini della stessa vita. Cioè, nato sereno in un clima e in una educazione tranquilla e da un certo punto di vista estetico perfetto, entro nel mondo delle agitazioni del ventesimo secolo e attra-

verso le agitazioni cambio la forma e l'espressione delle mie sculture [i cavalieri]. Lo stesso soggetto dà il senso e il clima dell'agitazione. Nasce felice, tranquillo e comincia ad agitarsi. Nascono le bombe atomiche e comincia a distruggersi. Questo è un significato dove gli uomini hanno scoperto qualche cosa di più grosso di loro. E non gli sta in mano, diventa pericoloso per l'umanità. L'umanità ha paura di questo. L'artista lo sente cento volte di più e lo moltiplica di più nel suo cervello e quindi diventa tragico, assolutamente tragico. Quindi le ultime forme sono delle forme sezionate, sono delle architetture di una tragedia enorme⁴².

C'è stato il periodo in cui sono stato in Svizzera, durante la guerra e che naturalmente era il periodo più triste, era il periodo in cui tutta l'umanità si batteva e sentiva questa grande desolazione. Ho lì fatto in quel periodo, a Basilea, l'*Arcangelo*, il *Miracolo*, l'*Impiccato*, una serie di espressioni dell'arte molto cattoliche, molto spirituali, molto vive in quel senso lì, molto pure in quel senso. Molto osservate, direi molto ipersensibili, di una natura profonda scossa e profondamente triste. Quindi c'è stata una grande differenza, quasi uno stacco, da quello che erano le Pomone di un tempo. Esattamente l'opposto. La Pomona vive di un mondo solare, vive di una poesia solare, vive di un'umanità vera, vive di un'abbondanza enorme e di una grande sensualità. Questa è tutta una cosa dello spirito. E si può anche osservare un'altra cosa, lo stile stesso che muta, mutando il sentimento di fronte agli avvenimenti. Certamente l'artista è come il camaleonte, percepisce, e aspira e succhia come una spugna dal paese dove vive. Io là sentivo il nord e mi immedesimavo nel nord e attraverso la cultura del nord bevevo questo succo che tornava fuori nel loro spirito e nel mio spirito di quel tempo.

Ci sono dei momenti di introduzione nello spirito dell'arte e di curiosità, cioè si sente, si guarda si tocca si realizza in un senso al di fuori della grande linea. Questo per curiosità e questo per intelligenza; un uomo interiormente deve toccare tutti i poli, deve sentire tutto quello che succede nella terra e cercare di convincere se stesso facendo e rifacendo sino all'esaurimento, fino a che ha capito, fino a che ha assorbito queste forme per rientrare nel proprio assoluto.

La superficie è la natura. La sensibilità non si acquista, ma ci si nasce. Tocca una pietra e vive. Perché? Nessuno lo può sapere. La forma, la struttura, l'architettura viene arricchita da una superficie fantasiosa e ricca. Guai se la superficie non corrisponde all'idea completa. Sarebbe un'idea completa a metà. La superficie non vibra e l'idea rimane fredda.

Quando io sono arrivato al momento di poter decifrare, di poter capire, la situazione italiana la definivo "soprammobile"⁴³. L'elemento erano piccole cose a cenni. C'erano due personaggi che mi interessavano: uno era Medardo Rosso, ma con lui finiva un certo spirito che non si poteva ricreare, perché con lui finiva un'espressione così sensibile e così viva; e Arturo Martini che fu il primo che creò nella scultura italiana una certa forma di poesia e un certo intellettualismo che prima non esisteva. Si faceva la natica per la natica. Martini mise il velo sulla natica e cominciò a dire «c'è un senso di vita che passa, ci sono le stelle, ci sono i cieli». L'unica cosa che naturalmente, nelle discussioni fra me e Martini, dicevo sempre: «Arturo tu sei nato nel Veneto: che fregatura!» Era evidente un mondo letterario che veniva dalla tradizione della scultura italiana attraverso i giardini veneti, ma che faceva contrasto col Giovanni Pisano (pietra miliare), Tino da Camaino, Donatello e Michelangelo. Questo è il silenzio. E là c'è la parola. Ma la vera scultura è silenzio.

Il periodo ultimo della mia scultura è piuttosto espressionista perché anche il mondo è tutto espressionista, è tutto inquieto: oggi si vive in questo mondo. Una cosa vera, una cosa strettamente bella come Canova la si trasforma in un temperamento

pauroso, inquieto, ultrasensibile, ultra immaginativo, forte di intelligenza ma qualche volta debolissimo come fisico, perché l'intelligenza è più forte, perché la sensibilità è più forte del nostro fisico. Erano tanto forti e noi siamo molto meno forti ma più sensibili, più intuitivi, obiettivi. Più antichi. Come è nata una scultura? Non è facile a dirlo. Adesso spiegheremo questo fatto. Igor Stravinskij personaggio vivo, grande maestro: grande poesia, grande musica. Mi trovavo a New York, avevo una grande esposizione a New York. Ad un certo momento c'è un personaggio piccolo, silenzioso, rasenta le statue e comincia a toccarle. Ho pensato subito ad un personaggio interessante. Non ci si dimostra mai così, non si vede mai uno così pieno d'amore. Domando chi è: «Igor Stravinskij». Perfetto. Ci incontriamo, parliamo, e lui mi dice: «Perché non fare un mio ritratto?». «Maestro, subito!». Immediatamente mi metto al lavoro, cerco di capire la sua personalità. C'era da capire la sua personalità interiore, il suo modo interiore, inquieto, sensibile, nervoso, e piano piano stando con lui ho capito il personaggio e ho creato questa forma con questo spirito. E perché è viva? Perché è creata sullo spirito intimo di questo grande personaggio.

37.

Mario De Micheli, conversazione con Marino Marini, marzo 1972, stralci da Mario De Micheli, *Marino Marini: i colori, la forma, le immagini*, in *Marino pittore*, a cura di Mario De Micheli, Carlo Pirovano, Milano 1988, pp. 7-11.

Si riportano di seguito gli stralci di una conversazione intercorsa nel marzo 1972 tra De Micheli e l'artista, che hanno costituito "il commento di un documentario televisivo sull'artista"⁴⁴. Nel medesimo testo l'autore riporta, con lievissime variazioni, anche due paragrafi dalla conversazione dell'aprile dello stesso anno, trasmessa nel documentario RAI sopra riportato: essendo già stato trascritto, e avendo indicato in nota i due luoghi ripresi da De Micheli in questo testo, si è deciso di trascrivere solo i frammenti della prima intervista. Essendo la mostra del 1988 dedicata all'attività pittorica di Marino, i passi riportati si concentrano esclusivamente su questo tema, sulla forza "astratta" del colore ma anche sul profondo legame che, dagli anni cinquanta in poi, unisce e combina pittura e scultura. L'ultima frase riporta al nodo immaginativo della "poesia", su cui lo scultore insiste particolarmente nei suoi ultimi anni.

[...]

Marino ha parlato più volte e volentieri di questo intreccio, di questo suo duplice amore [per pittura e scultura]. A leggere o rileggere le sue parole ci si accorge che anche in lui, al riguardo, c'era più di un'incertezza. Ciò tuttavia va riferito all'eventuale stimolazione reciproca dei due linguaggi, piuttosto che alla loro autonomia. Su questa, pare, Marino non aveva dubbi. La sua prima risposta è stata pronta e sicura: "Ho sempre bisogno di dipingere. Noi artisti, o noi uomini, per sviluppare una nostra idea abbiamo sempre bisogno di un qualche polo positivo. E il polo positivo per me è il colore. Un giallo, un verde, un rosso. Una mattina, che magari sono quieto, senza impulsi a creare qualcosa, basta un colore che mi entri

dentro a stimolarmi. È il famoso cicchetto. Allora mi metto in moto, allora la fantasia si apre attraverso questi colori. Un colore insiste, un colore diventa tuo e in questo colore scopri una certa immagine. Lì comincia quello che si può definire il sentimento dell'arte, o la sensibilità per l'arte, che non sai dire donde nasca né dove finisca. Tac! È come una lampadina elettrica che s'accende".

[...]

In anni più tardi, Marino ha dimostrato d'aver preso chiara coscienza di quel processo di trasformazione, allorché attenuandosi l'impulso a dipingere sentiva dentro di sé la spinta a tradurre le immagini in scultura. "La mia attività pittorica", ha confessato, "è sempre andata a sbalzi. C'è stato un primo momento di quand'ero molto giovane. Allora dipingevo e continuavo a dipingere. C'è stato poi un momento di sosta perché questa pittura non mi bastava. Voglio dire che cercavo dentro di me una forma. Avevo bisogno di toccare la forma. È un desiderio che m'è venuto crescendo, maturando. Quando ero immaturo pensavo al colore, ero come un fiorellino. Dopo, quando m'è nata l'esigenza della forma, sono diventato meno fiorellino. La forma è più positiva, è più assoluta, più sensuale. E più viva in tutti i sensi".

[...]

Ma in quali termini questo scambio è possibile e avviene? In quale modo cioè pittura e scultura s'influenzano a vicenda senza perciò rinunciare alla specificità dei loro linguaggi? Sono domande che più di un critico s'è già fatto. A mio avviso, una risposta l'aveva già tentata per conto suo lo stesso Marino, affrontando l'argomento con la consueta vivacità: "I soggetti che ho dipinto dopo il '50", egli ha detto, "cioè tutti i guerrieri, i cavalli e certe altre forme, sono tutti passati per la mia scultura. O viceversa. Sono sempre delle maturazioni che cominciano con la pittura o la scultura, ma sono sempre lo stesso problema, la stessa poesia, la stessa ricerca, lo stesso modo. O la scultura influenza la pittura o la pittura influenza la scultura. Le due cose sono insieme. Ogni volta ho bisogno di dipingere e ogni volta ho bisogno di scolpire. Ma le due cose sono unite".

[...]

"La poesia esiste e non può non esistere: la sua esistenza è la salute del mondo".

38.

Lorenzo Papi, *Les portraits de Marino Marini exposés pour la première fois à Milan*, in "XX^e siècle", n.s., a. XXXIV, n. 38, giugno 1972, pp. 154-155

Une exposition mystérieuse, confidentielle, a eu lieu au cours des derniers mois à Milan, dans la très centrale via Montenapoleone : celle des portraits de personnages célèbres – ou moins célèbres – de notre siècle, par Marino Marini. C'est le grand sculpteur toscan lui-même qui a tenu à ce qu'elle soit aussi « confidentielle » et de ce fait quelque peu difficile à dénicher, bien que le Centre d'Etudes Piero della Francesca qui l'abritait, et son animateur, M. Bassi, soient connus de tous.

« Aujourd'hui, l'art n'a pas besoin de banderoles ni d'affiches » nous dit Marini [sic] Marini, que nous avons rencontré au milieu de ses oeuvres, très judicieusement mises en place et éclairées. Et il ajoute: « Je veux parler de l'art véritable ou de celui que je tiens pour véritable. Pour l'autre, il n'est pas difficile de rameuter à ses *happenings* une foule à la fois confondue et attirée par des chimères de Luna-Park. Ainsi, celui qui veut me voir réussira bien à me trouver, ou plutôt à trouver ces personnages extraordinaires de notre époque : Henry Miller, Stravinsky, Chagall, Jean Arp, Henry Moore, l'architecte

Mies van der Rohe, que j'ai rencontré à Berlin alors que, peu de temps avant sa mort, il achevait son merveilleux musée d'art moderne. »

L'exposition consistait en une série de plâtres polychromes et de bronzes de différentes époques, depuis le « Peuple », célèbre couple de paysans de la Maremma (1929), d'inspiration étrusque, jusqu'au portrait de Mies van der Rohe, précisément, qui date de 1967. Dans ces oeuvres apparaît clairement, intensément, la plastique humaine que Marino réussit à concentrer dans le volume réduit à la tête, le portrait excluant la respiration plus large du corps, respiration si riche de substance vitale.

Marino dit encore: « Voyez-vous, moi j'aime la vie et par conséquent tous ceux qui sont vraiment vivants ; c'est pourquoi je m'acharnais tellement à comprendre Miller, cet être extraordinaire, toujours inquiet, changeant sans cesse d'expressions et de sentiments et qui ne laisse jamais « bloquer » dans le portrait. Je suis parvenu à le saisir à l'improviste, un jour, dans un de ses très rares instants d'équilibre. »

« Chagall, lui, possède une autre forme de vitalité. Il est le rêve même ; assis sur une chaise, en train de poser, il a l'air tout à fait normal et puis soudain on le voit s'envoler, vêtu d'un smoking, vers des toits lointains. Arp au contraire était silencieux, immobile, sans doute continuait-il de penser aux formes abstraites de ses sculptures. Quant à Henry Moore, il ne se « déboutonne » jamais. Mais je voulais, moi, voir ce qu'il y avait à l'intérieur d'eux-mêmes, derrière leurs yeux, à des profondeurs insoupçonnées par eux. »

Marino poursuit, souriant: « Au fond, personne n'a été satisfait de son portrait ; certains s'en allaient même désespérés, voulaient détruire le plâtre. Mais moi j'ai attaqué ces vivants à l'intérieur d'eux-mêmes, j'ai tenté de pénétrer leur vérité profonde, en suivant leur personnage, pour essayer d'en découvrir la véritable nature, celle qu'ils se dissimulent. Pendant que je faisais leur portrait, nous vivions ensemble et je m'imprégnais de leur humanité vivante, car c'est de ces artistes que la civilisation actuelle – aussi laide ou belle qu'on la considère – est issue. Dans le fond, je suis sans doute un vampire, puisque j'aime boire la substance de tous ceux qui sont en rapport et en équilibre avec l'esprit et avec la nature ; mais ensuite je le paie, car je dois restituer ce que j'ai pris et même y ajouter quelque chose. Actuellement, d'ailleurs, je me sens très las au milieu de mes oeuvres, parce que je revis tous les moments dans leur intensité, je revois tous les personnages ; c'est un état un peu comparable à la lassitude qui suit la mise au monde : petite revanche de l'art, qui parfois vous détruit après vous avoir permis de créer. »

Regardons maintenant les plâtres magnifiques de Marino, celui qu'il fit de Marina, la femme d'Etienne Grandjean (ces visages féminins qui ont toujours été l'étincelle de sa synthèse de l'atome artistique), jusqu'à l'autoportrait de 1943, aux bronzes de Campilli, de Nelson Rockefeller, au plâtre de Carrà. Dans toutes ces oeuvres transparaît la puissance d'une matière en fusion qui pousse la forme de l'intérieur pour affleurer à la surface transformée en une dimension plastique pleine d'amour.

« Oui – dit encore Marino – je suis peut-être un vieux vampire, mais je crois encore à l'amour ; et si on possède l'amour en soi-même, il déborde sur tout le reste, sur toutes les choses de la vie. L'amour a une couleur, une forme propre. Cette couleur, cette forme sont secrètes, mais de temps en temps il faut les découvrir. »

39.

Marino Marini, *Marini: "Difendere libertà e poesia"*, in "Corriere della Sera", 11 giugno 1972, p. 5

Il commento dell'artista sulla Biennale di Venezia nel momento di acuta crisi seguito alle due travagliate edizioni del 1968 e del 1970 riporta l'attenzione sulla distanza generazionale ormai intercorrente tra Marino e gli artisti più giovani. La visione dell'arte più recente, delle azioni, degli happening, dei collettivi, nei termini esclusivi di un sistema, di una "organizzazione" e per contro la difesa del valore di "poesia", "immaginazione" e "serenità" cui l'arte deve aderire hanno il sapore malinconico del reduce di una stagione cruciale, ma ormai superata.

Marino Marini è uno dei più grandi scultori viventi. Sue opere si trovano in musei, gallerie, piazze di tutto il mondo. Nato a Pistoia nel 1901, ha insegnato a lungo all'Accademia di Brera. La città di Milano, recentemente, gli ha conferito la cittadinanza onoraria. Ha vinto molti premi di importanza internazionale. Durante la bella stagione, se non è in giro per il mondo, lavora nel suo studio di Forte dei Marmi. L'inverno scorso una sua mostra di ritratti ha riscosso un vasto successo.

Ho tanti ricordi simpatici, festosi della Biennale. Sono stato anche in giuria, quando ancora si assegnavano i premi, ai tempi di Venturi, di Carrà, di Casorati, di Morandi. Erano anni buoni, in cui si lavorava con principi chiari, non ancora inasediata dai meccanicismi e dalle ripetizioni. Amo ricordare una Venezia viva, fervorosa, piena di gente che arrivava da tutte le parti del mondo, spontaneamente, con animo sgombro e aperto alla poesia, non con frenetico attivismo. Era l'occasione per incontrarsi con l'intelligenza, senza frontiere. Poi, si sa, i tempi mutano. Ed io sono convinto che bisogna rinnovare, ma non senza profonde ragioni, e senza idee. La programmazione, la pianificazione sistematiche introducono in un universo di cose prevedibili e caduche. Anche gli estri, nella stagione dell'happening, risultano calcolati. Immagino Venezia, le sculture sparse, e penso che anche le inserzioni sono pericolose. Non si devono tentare i valori assoluti, con accostamenti ed affroni indebiti; non bisogna turbare la serenità dell'arte. Non seguo più, con l'assiduità di una volta, le manifestazioni. Ma, negli ultimi anni, è cresciuta in me una sensazione di noia. È così in tutto il mondo. Ricordo, a Parigi, che dopo aver camminato a lungo per sale e salette, finalmente, all'uscita, scoprii nell'aria un albero, e fu un sollievo, una grande consolazione. Io credo che, comunque, bisogna difendere la libertà degli artisti, che non possono vivere che del libero contatto con la natura. L'altra mattina mi sono alzato, e cadeva la pioggia, e il paesaggio mi si rivelò di colpo, nordico, con gli alberi madidi e verdissimi. Immaginali un lago azzurissimo, al posto di piazza Mirabello che pure è tanto bella nella sua misura, con le panchine e i bambini che vi giocano. Da qui scatta la emozione. Io non so come incomincio a lavorare: può essere l'ora, un colpo di vento o di mare, un incontro felice, una parola umana, un segno. Così tutto quello che l'artista tocca diviene, stupendamente, vivo. Vale non solo sul versante figurativo, ma anche su quello astratto, è una musica della mente. La Biennale non abbia paura di riscoprire la poesia, che è tutto. Agli artisti, e ai vari gruppi e correnti, che lavorano nel mondo, si potrà rivolgere l'invito a sbarcare ai Giardini, con i frutti della loro creatività, del loro cuore e della loro intelligenza, non della loro organizzazione. In arte, si sa, due più due non fa mai quattro, per fortuna.

I tre scritti che seguono – la trascrizione di un'altra intervista di Simongini per un documentario

RAI del 1975, la visita di una giornalista de "La Stampa" allo studio nello stesso anno, e una breve conversazione sul senso dell'arte stessa con Enzo Biagi del 1978 – rappresentano altrettante variazioni dell'ormai assestata mitografia cui la messa a punto di un canone interpretativo negli anni sessanta ha condotto. All'indomani della consistente donazione di opere al Comune di Milano nel 1973 e della pubblicazione, in francese e italiano, del fascicolo speciale di "XX° secolo" del 1974 dedicato tutto allo scultore, che di fatto riassume tutti i termini del canone suddetto e impronta le antologie di scritti e pensieri dell'artista pubblicate postume, Marino è diventato lo scultore italiano per definizione, e il cavallo e cavaliere il suo soggetto simbolo, in scultura così come in pittura.

40.

Franco Simongini (a cura di), Marino Marini. "Il cavaliere", dalla serie Come nasce un'opera d'arte, programma RAI, trasmesso il 13 febbraio 1975⁴⁵

Franco Simongini: Maestro che fa? Un cavallo?

Marino Marini: Mah, adesso ho l'idea di fare un cavallo; poi, quando fo un cavallo, succederà che diventerà una femmina magari.

FS: Perché l'idea poi cambia? Cioè, dipingendo...

MM: L'idea, sa... Dipingendo si prende un'armonia per una certa forma, poi la si cerca, poi la si ricerca, poi da ultimo, non so, questo cavallo cosa potrà diventare, chi lo sa? Magari un cavaliere, magari un qualche cosa che fugge...

FS: Cos'è per lei l'idea del cavallo e del cavaliere?

MM: L'idea del cavallo e del cavaliere non è che è nata adesso, è nata tanto tempo fa. È una ricerca, un bisogno, di una certa forma, di una certa forma architettonica, che a un certo momento ti soddisfa lo spirito, e allora continui a cercare questa forma e a dargli sempre più una realtà maggiore.

FS: Ma nasce da qualche suggestione anche culturale?

MM: Tutta l'arte è suggestione, se non fosse suggestione, addio, sarebbe finita. Adesso, cerchiamo di fare...

FS: Senta, lei è uno scultore, però si sente anche un pittore? Dipinge molto?

MM: Di solito ho cominciato sempre... dipingevo... ho cominciato a dipingere, e a un certo momento... un certo momento ho avuto bisogno della ricerca della forma, ho cercato la forma e cercando la forma sono andato verso la scultura.

FS: Quindi, ha cominciato a dipingere.

MM: Ho cominciato a dipingere, perché il colore mi interessava, mi interessava molto, mi dava una certa fantasia nella ricerca, mi dava una certa emozione, mi dava una voglia di ricerca continua, no? Poi dopo, a un certo momento, non avevo abbastanza, non era abbastanza per me, e la scultura mi ha un po' preso, mi ha preso di più, mi ha dato più idee chiare di certe cose che io volevo.

FS: Come mai, Marino, lei che è uno scultore, come mai ha scelto di fare per noi un cavallo e cavaliere su vetro, dipinto su vetro?

MM: Perché mi sembrava la via più diretta, in fondo non avrei potuto prendere un pezzo di pietra e scolpirlo sotto la macchina da presa, era difficile...

FS: Cioè, i suoi lavori scultorei hanno tempi lunghi...

MM: Eh tempi lunghi, non si può mica dire: "Prendo un pezzo di pietra e lo rompo e lo faccio sotto le macchine da presa", è impossibile. Quindi il disegno, il disegno colorato realizza un po', rappresenta e riprende un po' lo stile dell'artista.

FS: Cioè anche l'idea del cavallo e cavaliere è un'idea base...

MM: L'idea del cavallo e cavaliere c'è sempre stata in me, cominciai a fare il cavallo e cavaliere nel '32 mi pare, è un vecchio problema che mi è sempre stato nel cervello insomma. Posso dire di aver realizzato, attraverso questa idea, diverse, molte sculture.

FS: Ma lei ha dei colori base? Per esempio, come pittore, che colori preferisce?

MM: Ma, come pittore, a me piace abbastanza una certa vivacità di colore, poi non posso dire che è sempre la solita emotività, cambio spesso; molte volte, anche gli accordi dei grigi, anche gli accordi delle cose più tonali mi interessano; dipende dallo spirito dell'artista, di quella giornata, di quel momento.

FS: Quindi oggi ha scelto rossi, viola...

MM: Oggi sì, perché oggi ero piuttosto vivo dentro, c'era qualche cosa che mi spingeva a un certo lirismo, a una certa verità nel lirismo, nelle cose di colore, di punta, e allora ho fatto questo; e non mi domando poi perché...

FS: Cioè il motivo nasce improvvisato...

MM: Nasce immediatamente. Come nasce un'opera d'arte? Non si può dire mai come nasce un'opera d'arte, come si presenta, come può uscire un'opera d'arte. Non si sa neanche noi, perché noi siamo un po' come dei camaleonti, che si prende, si prende, ci si ingravida di queste cose che noi vediamo; possono essere le cose reali, possono essere cose immaginative, possono essere cose di uno stile, di un altro, contatti umani... Tutte queste cose che noi vediamo fan ricchezza in noi, e questa ricchezza in noi esce a un certo momento.

FS: Quindi l'idea del cavallo e cavaliere, oltre a un'idea di contenuto, cioè... È anche un'idea formale, soprattutto è un'idea di costruzione formale...

MM: Intanto c'è un'idea di costruzione, perché è curioso, come ho detto altre volte... Queste due forme all'opposto, uno trasversale e uno orizzontale, non so, fanno una specie di croce, che è interessante sviluppare questi due fatti di materia. Ci sono poi altre cose che subentrano dopo; c'è un fatto umano che spiega qualche cosa umanamente, che diventa ancora più importante. Se si dovesse tornare alla pittura, io posso dire che i primi vagiti di me artista, erano proprio per il colore, per la ricerca di colore. Dopo, ho avuto – sviluppandomi, entrando nel mondo delle cose – ho avuto bisogno di ricercare più la forma che il colore, ma le due cose sono sempre state insieme, no? Non si sono mai allontanate. Tanto è vero che anche nella scultura qualche volta aggiungo il colore, perché ho bisogno di aggiungere e di sentire una vivacità di colore sulla stessa forma. E poi del resto anche gli antichi, quasi tutti gli antichi, cominciando dai Greci, dagli Etruschi, dagli Egiziani, tutti dipingevano la scultura.

FS: Lei firma... Come mai ha firmato "MM"? È la sigla...

MM: Io firmo sempre "MM", la scultura la firmo sempre "MM". Poi la pittura la firmo magari "Marino" in lungo, ma la scultura la firmo sempre "MM".

FS: Quest'idea del cavallo e cavaliere era sempre un po' dentro di lei, però è nata da una suggestione particolare, mi sembra, da... Cioè, vedendo un monumento...

MM: La questione del cavaliere... C'era un certo momento poetico, quand'ero bambino, che guardavo sempre queste cose con una sorpresa. Guardavo queste architetture di uomini a cavallo, che in Italia ce ne sono un'infinità, a destra, a sinistra, bassa Italia, ce n'è su al nord... Però quando andai per un certo periodo a vivere fra la Francia e la Germania, quello che mi colpì molto fu quello di Bamberg, il cavaliere

così curioso, così lontano, così letterario, così fiabesco, così lontano dai nostri cavalieri, che sono molto più realisti, sensitivi e sensuali, no? Allora mi creò una sorpresa che mi fece riflettere su questo fatto, per cui, tornando in Italia, cominciai a ricostruire quest'idea... L'ho portata avanti fino a oggi, la porto ancora avanti, soltanto la forma cambia, prima è gioiosa, poi diventa tragica, poi diventa distruttiva.

FS: Lei sta poco in Italia però, gran parte del...

MM: Be', in ogni modo io sto in Italia, sto un po'... Mi piace molto stare in Centro Europa, così, passano tante cose, tante emotività, tante intelligenze, per cui uno succhia, come sui fiori. Sa sono sempre stato, fin da giovane... Ero studente all'Accademia e partivo per Parigi perché c'era il richiamo... Allora Parigi era il centro del mondo perché avanti la guerra tutto il mondo passava da Parigi perché c'era... Tutto quello che succedeva nelle arti, succedeva a Parigi, si sviluppava a Parigi, per quello c'era il richiamo. Adesso, il mondo è diventato più piccolo, non che sia diventato più piccolo, è grande come Roma, gli aeroplani l'hanno ridotto, no? In poche ore si va a New York, si va a Tokyo, si va a Londra, e allora non c'è più bisogno di stare in un posto fisso, si può vivere dove si vuole e correre dove si sente il bisogno.

FS: Oggi l'arte può servire a qualcosa? Oppure è una lingua morta?

MM: No, non vorrei dire, come Martini, che l'arte è una lingua morta. L'arte subisce delle tendenze, subisce dei periodi, ci sono dei periodi che è più in evidenza e ci son dei periodi che è meno in evidenza. Oggi, non direi che l'arte è in evidenza, oggi... L'arte è una cosa di grande importanza, perché segna la civiltà dei popoli. Ora, naturalmente oggi siamo più spostati verso altre ricerche, ma io dico che i cicli dell'arte poi ritornano no? Ci sono stati dei grandi cicli, poi c'è una specie di silenzio, e poi c'è una ripresa. L'arte di oggi purtroppo è un'arte un pochino tragica, un po' impressionata, perché il mondo è tutto inquieto, enormemente inquieto, già da molti anni... C'è un'inquietudine generale che non si sa... Insomma, noi si sta giocando sui pericoli, oggi.

41.

Edgarda Ferri, *Dice lo scultore: "Annunciano paure e violenze". I fragili cavalieri di Marini, in "La Stampa"*, a. CIX, n. 61, 16 marzo 1975, p. 9

Milano, marzo.

Ha cominciato con la pittura, ci tiene a dirlo. *"Avevo paura della scultura, mi pareva una cosa troppo grande"*. Marino Marini non ama le cose violente. *"Piano piano, racconta, sono passato dalla pittura alla terracotta, poi al legno, poi al bronzo, infine alla pietra"*. La pietra lo affascina, infatti in estate è sulle Apuane, dietro Forte dei Marmi, a scegliere i blocchi da lavorare. *"Già il blocco, di per sé, è un'opera d'arte. Ogni giorno si graffia, la si incide, la si scava. Intanto, ti ci affondi dentro e, più ti affondi, più la pietra ti suggerisce, ti trascina, ti succhia dentro di sé"*.

È un bel signore con robusti e lucidi stivali, il passo ancora solido, le mani snodate e mobili, maniere asciutte e civili. È di Pistoia ma abita a Milano, a Lugano, a Parigi. Ama lavorare in posti sempre diversi e può non lavorare anche sei mesi di fila. *"In arte, quando non si lavora si pensa, si accumula, si filtra, si riempie di nuovo il secchio delle energie che si era svuotato con le ultime opere"*. Usa molto il termine *arte*. *"Fra arte e pazia, dice, il limite è così sottile"*.

A Milano abita in una casa piena di armonia. Nel soggiorno, vasto, i colori delle tappezzerie, del pavimento e dei muri sono mescolati con illimitata sapienza. Fra il rosso, il turchino, il

bianco, il grigio ed il giallo, non c'è niente che stride. Un cavaliere con cavaliere sta sopra il camino di pietra, severo e vasto. *"Povero cavaliere, adesso è fragile e distrutto; temo che non possa rialzarsi più"*. Le mani hanno un movimento di sconforto, per un attimo s'è visto nell'aria un cavaliere abbattersi sulla groppa di un cavallo attonito. *"Prima era forte, dice. All'inizio era sereno, fiabesco. Il cavallo col cavaliere, che ho dipinto e scolpito tantissime volte, è il simbolo della nostra civiltà. L'Italia e la sua storia sono state piene di cavalieri che venivano ad annunciarci qualcosa. Via via che il tempo è passato, i cavalieri sono venuti però ad annunciare tensioni, paure, violenze e dubbi"*.

Le parole sono scarne e dolorose, senza alcuna retorica. *"Il mondo corre verso incomprensioni tremende, gli uomini non si capiscono più"*, incalza. A guardarlo appare intangibile. *"Per capirsi, continua, occorre intelligenza. Ma non quella fasulla, di cui tutti si vantano. Occorre l'intelligenza dell'istinto, quel sesto senso che hanno più gli animali dell'uomo. Occorre l'amore"*.

La luce spenta del mattino di pioggia disegna sulla poltrona rossa soltanto la sua sagoma elegante. Il bianco dei capelli e il cuoio degli stivaletti hanno invece bagliori improvvisi, non appena lui parla o si muove.

"Avrei voluto essere un compositore di musica", confessa. Il primo, fra gli scultori, che non sostenga di essere nato con le mani nella creta. *"La musica è sublime, da bambino chiedevo sempre a mia sorella di suonare il pianoforte per me. Affascinato, guardavo le sue mani muoversi sulla tastiera senza neppure riuscire a immaginare come avrei potuto riuscirci io"*. Sempre, dunque, ci sono state cose che lui riteneva troppo grandi per sé, dinanzi alle quali s'è umilmente inchinato o pazientemente chinato per studiarne le radici. *"L'artista è forte e fragile. A volte si sente un gigante, poi basta un niente perché gli sembri che certe cose siano troppo grandi per lui; tanto grandi da non riuscire più a fermale"*.

Dalla parete di fondo, un cavaliere rosso leva le sue braccia mozzate verso il cielo. Non è dato sapere se è arrivato ora, non si potrà mai sapere se è lì per partire. *"Sono figure in aspettativa, dice Marino. Io non finisco mai le mie opere, lascio loro sempre il margine di un ritocco, la possibilità di un cambiamento. L'opera finita mi sembra sempre un po' misera: quella che non si può più riprendere in mano vuol dire che è una porcheria"*. Lui, infatti, ha rincorso per l'Europa certe sculture che è riuscito a ricomprare dopo dieci, quindici anni. Comprate apposta per ritoccarle, e poi venderle ancora.

"E poi mi piace sapere dove vanno, i miei lavori. Se l'opera parte per chissà dove, io non ne sono mai felice. La prima cosa che penso, infatti, è il modo in cui potrei riacchiapparla, se la volessi ritoccare". La stanza s'è ora fatta inquieta, i cavalieri sono pieni di mistero sui pazienti, antichi e buoni cavalli. Marino ride forte. Gli ha telefonato una signora, il succo del discorso era che, lei, intendeva proteggerlo. Marino ride come solo possono farlo gli uomini liberi.

42.

Enzo Biagi, *Quando è bella un'opera d'arte? Risponde Marino Marini*, in Enzo Biagi, *E tu lo sai?*, Milano 1978, pp. 201-203

Camminano su tutte le strade i cavalieri di Marino Marini, e i suoi arcangeli volano in tutti i cieli. In oltre cento musei, d'Europa, d'Asia, nelle Americhe, sono esposte le sue sculture. "Non abbandono mai la figura umana" dice "anche quando la stravolgo, perché penso che siamo degli animali nati su questa terra, e che non bisogna sputarci sopra. L'amore si fa

sempre nella stessa maniera; è nella stessa maniera che si nasce e si mangia."⁴⁶

Che cos'è l'arte?

Un mistero.

Perché cambiano ogni tanto le forme?

Le forme cambiano attraverso l'evoluzione della vita e il livello della civiltà dell'uomo.

Michelangelo scolpì in un modo, lei in un altro. Forse gli uomini vedono, con il passare dei secoli, in maniera diversa?

Michelangelo scolpì magnificamente la sua epoca che era un'epoca felice. Noi dobbiamo dare la felicità artistica in un periodo molto inquieto. L'uomo artista non vede, ma sente.

Come si fa a capire se un quadro o una statua sono belli o brutti?

Il quadro o la scultura deve rivelarsi attraverso un'armonia e un equilibrio che la rende vera e perfetta.

Chi è l'artista contemporaneo che lei ama di più?

In questo mondo di confusione non vorrei fare nomi azzardati anche se di valore. Solo il tempo sarà il vero giudice.

43.

Lorenzo Papi, *Schegge dei pensieri dell'Artista, in Giorgio e Guido Guastalla (a cura di), Centro di documentazione dell'opera di Marino Marini. Comune di Pistoia, Livorno 1979, pp. 16-36: 33-36*

Nel 1979 inaugura il Centro di documentazione sull'opera di Marino Marini presso il palazzo comunale di Pistoia, comprendente biblioteca, fototeca, videoteca e molte sculture. Nell'occasione è edito un catalogo con un'ampia introduzione firmata da Lorenzo Papi, il quale articola il proprio testo a partire da numerose citazioni di parole dell'artista. Gran parte di queste dichiarazioni ripropongono pressoché integralmente e testualmente la conversazione con Egle del 1959, perciò si è deciso di trascrivere qui solo l'intervista che chiude il testo, datata 8 maggio 1979. Nella sua ultima intervista pubblicata in vita, l'artista consegna parole di grande entusiasmo e libertà creativa, sigillando tra "poesia" e "mistero" il canone interpretativo del proprio stesso lavoro.

Con Marino, per fortuna non c'è una "consecutio temporum" formale nel suo discutere e nella sua immaginazione; egli vola da una parte all'altra dell'universo della sua arte; l'unico modo per seguire la traiettoria immaginaria ed i guizzi della sua fantasia. È ascoltarlo così! "Senza un copione a priori".

Se dovessimo fuggire nello spazio? È l'inquietante titolo di un articolo recentemente apparso a firma di un celebre scienziato, e Marino: *"Perché fuggirvi, è chiaro che prima o poi dovremmo anche andare ad abitarlo. Non mi turba affatto, come non mi turbò la discesa del primo uomo sulla luna nella notte del non lontano luglio del 1969. Tutti rimasero svegli alla televisione, io me ne andai tranquillamente a letto. Hanno soltanto tolto alla luna un po' della sua poesia"*.

Capisco. Ma tu ad esempio quando parli di "entusiasmo" è perché ti sei caricato di una visione che si spinge proprio a crearne una specie di opera felice, armonica?...

L'entusiasmo in arte è una cosa che non si può definire, essa non ha limite, senti un piacere che emana da te e diventa poe-

sia e questo entusiasmo fino che dura completa l'opera.
 Io approvo molto, per esempio, che fra i grandi artisti, tu sei quello che parla "meno" delle sue opere perché non vuoi far dire alle parole quelle che le opere dicono di già.
No, non si può parlare; chi fa dell'arte deve adottare il silenzio, non puoi parlare di quello che devi fare, di quello che farai, perché sennò lo distruggi.
 Cioè tu lasci un certo mistero?
Sì, sempre deve esserci del mistero. Come nell'amore, se non c'è il mistero non esiste l'amore. Oggi l'amore è diventato un dare e avere, no? Un meccanismo, ma non è più amore, è vizio!
 Perché sono sempre gli stessi i personaggi della natura?
La natura è sempre la solita, è il cervello degli uomini che la cambia, ma la natura rimane.
 Ad esempio quando parli del "Miracolo"... ?
Il "Miracolo" è un'altra cosa.
 Ci sono molti miracoli... ?
Sì, è un'immaginazione di molti momenti della vita.
 È un'immaginazione... ?
Nel "Miracolo" vi sono tante cose; è una donna se passa attraverso il tuo cervello. Il miracolo dei miracoli è "porta aperta!".
Sì, è "porta aperta" finché lavori e sei fecondo, senza questo è "porta chiusa".
 Hai lavorato moltissimo... !
Credo di sì ma col senso della libertà per non dare l'impressione a quelli che ti sono vicini di strafare perché nell'arte, non si deve strafare; si deve riflettere e quando hai ben riflettuto puoi fare quello che vuoi.
 Tu dici sempre che l'"annuncio" degli antichi, appunto l'incontro dell'angelo è un momento dell'amore.
È certo il frutto di un amore. L'"annuncio" antica viene a noi come un tocco di poesia.
 Quando si vuole spiegare tutto o tormentare la materia o fargli dire cose che lei non vuole dire si crea qualcosa che è contro la natura stessa.
Sì, si sbaglia a fare così. La materia va toccata con grazia; sennò si rischia di distruggerla.
 Si sbaglia... ?
Non forziamo le cose, sono sempre stato di questa idea. Vedere le mie opere qualche volta è un colpo di gioia e qualche volta è un dolore.
 C'è una musica nella natura?
Sì, c'è una musica; si sente e non si sente, se la immagini è tua!
 [...]
 Ed ecco le più recenti rivelazioni dell'artista; esse sono il succo e l'essenza di Marino, la sorgente viva della sua opera, della sua musicale umanità.
 Quindi oggi si dice che la poesia non esiste più, questo è vero?
La poesia esiste e non può non esistere, l'esistenza di questa è la salute del mondo.
Cioè, c'è la grande letteratura russa meravigliosa, no? Poi c'è la letteratura francese e via di seguito del periodo passato; poi subentra una letteratura curiosissima molto intuitiva molto vitale e molto sensibile: è l'americana. Oggi gli americani hanno dei grandi scrittori molto immaginativi, molto profondi, eccessivamente precisi nelle loro osservazioni.
 Siamo giunti al punto zero, quello di oggi; cosa prevedi per l'umanità?
Dio proteggi! Quant'è bello non capire.

1 Marini 1991b; Marini 1996 (ed. cons. 1997); Marini 1998; Marini 2007. Ringrazio per l'aiuto Flavio Fergonzi, il personale della Fondazione Marino Marini di Pistoia, Marcello Calogero, Marco Mascolo, Mattia Patti, e Gianmarco Russo.
 2 "Nell'Estetica è scritto: «Le statue di cera dipinte, che sembrano esseri vivi e innanzi a cui arretriamo sbalorditi nei musei di tal roba, non ci danno intuizioni estetiche. La *illusione* e l'*alucinazione* non han che fare col calmo dominio dell'intuizione artistica. Se un artista dipinge lo spettacolo di un museo di statue di cera, se un attore sulla scena ritrae burlescamente l'uomo-statua, abbiamo di nuovo il lavoro spirituale e l'intuizione artistica». Ciò sta benissimo; ma non si vede perché la statua di cera dà *illusione* e non intuizione. Il Croce non sapeva, né voleva sapere, che solo l'"astrazione-rilievo" (con la statua) e l'"astrazione-colore in superficie" (col quadro) possono dare l'intuizione: non può darla il duplicato della realtà 'rilievo più colore'. Lo studio dei mezzi di espressione è lo studio appunto di tali 'astrazioni', determinate dal concetto stesso di attività estetica" (A. Gargiulo, *Croce e la critica figurativa*, in "Vita Artistica", a. II, n. 2, febbraio 1927, p. 27). Il passo citato proviene da B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Bari 1912 (IV ed.), p. 20.
 3 Pubblicato anche in "Il Broletto. Mensile di cultura e turismo", Como, maggio 1938.
 4 Ogetti 1936.
 5 Il testo è riproposto come presentazione in Genova 1941.
 6 Il passo proviene dall'autopresentazione nel catalogo della Quadriennale del 1935 (Roma 1935), cfr. testo 1.
 7 L'artista era presente con sei sculture e un gruppo di disegni.
 8 Marino Marini 1998, n. 321b.
 9 Il passo proviene dalla conversazione con Soby nel catalogo della mostra, cfr. testo 7.
 10 Vitali 1948, pp. 206-207.
 11 Tradotto in inglese, è il secondo paragrafo del breve testo che introduce l'opuscolo-catalogo della mostra New York 1953. La versione italiana del testo è raccolta in Read, Waldeberg, di San Lazzaro 1970, p. 491.
 12 Pubblicato in inglese come primo dei due paragrafi introduttivi nel catalogo New York 1953.
 13 Pubblicato in italiano in Read, Waldeberg, di San Lazzaro 1970, p. 490.
 14 Estratto da "The Observer" 1960, pp. 18-19. L'intervista inizialmente appare su un mensile tedesco, cfr. Roditi 1959. Ampi stralci sono ripubblicati in Schlegel 1959, pp. 18, 20, 45-46, e tradotti in francese e in italiano in Read, Waldeberg, di San Lazzaro 1970. I riferimenti dei passi in italiano sono riportati nelle note seguenti.
 15 Marino Marini 1998, n. 433.
 16 Ultimi due paragrafi tradotti in italiano in Read, Waldeberg, di San Lazzaro 1970, p. 491.
 17 Tradotto in italiano *ibidem*, p. 490.
 18 Tradotto *ibidem*, pp. 490-491.
 19 *Ibidem*, pp. 491-492.
 20 Carrieri 1948a, p. 8.
 21 Estratti inizialmente raccolti in Marini 1971; in gran parte riproposti da Lorenzo Papi, senza tuttavia il riferimento preciso alla fonte, nell'ampio testo del catalogo edito in occasio-

ne della fondazione del Centro di documentazione di Pistoia (Guastalla 1979), cfr. testo 43 della presente antologia.
 22 Cfr. testi 7-10 nella presente antologia.
 23 Bocchi 1964.
 24 Tradotto in italiano in *Omaggio* 1974, pp. 29-36.
 25 Gilbert Murray, *Five Stages of Greek Religion* [NdA]
 26 Another time (1952) he quoted as his sources of inspiration: the Gothic, the Egyptian, the Greek, the Etruscan and the Pre-Columbian styles [NdA].
 27 Conversation in Venice, June, 1952 [NdA].
 28 From a conversation with the artist in his studio at Milan, end of May, 1955 [NdA].
 29 Diversi brani rielaborano o calcano in realtà le risposte alle dieci domande di Valsecchi del 1959, cfr. testo 17.
 30 Cfr. testo 23.
 31 Parzialmente tradotto in italiano in De Micheli, Pirovano 1988, p. 9.
 32 A partire dalla mostra alla Galleria Toninelli del novembre 1963-gennaio 1964.
 33 Marino Marini 1998, n. 467.
 34 Traduzione italiana: "Mi si presenta davanti agli occhi una forma, un profilo: prima cosa è la specie di questa forma: se rotonda, se allungata. Questi sono elementi essenziali, devi subito scoprirli e fissarli nel tuo cervello. Dopo, bisogna entrare nello spirito del personaggio: qui è la difficoltà di immaginare questa fisionomia nello spazio dell'umanità, cioè quello che rappresenta riguardo agli altri uomini, alle altre personalità umane; detto questo, è tutto fatto. Questa verità deve resistere in me fino a completare l'opera ritrattistica. Il risultato deve essere soddisfacente per me in quanto riguarda vitalità di espressione e attuazione di linee vere e caratteristiche del personaggio. Esaurito questo compito, piazzato il soggetto nel regno dei morti che rimangono vivi, consegno la mia opera" (*Pensieri di Marino sull'arte e sugli artisti*, in *Omaggio* 1974, p. 8).
 35 "In tutte queste immagini (le Pomone), la femminilità si arricchisce di tutti i suoi significati più remoti, più immanenti, più misteriosi: una specie di necessità ineluttabile, di staticità inamovibile, di fecondità primitiva e inconscia" (*ibidem*, p. 11).
 36 Nota apposta a Ragghianti 1984 p. 59.
 37 Il riferimento è a Ugo Ogetti, cui già nel 1938 Marini risponde su "L'Ambrosiano", cfr. testo 2.
 38 Cfr. testo 31.
 39 Cfr. il testo successivo, testo 37.
 40 Cfr. testo 22 della presente antologia; estratti dai documenti per la Televisione Svizzera Italiana e la TV tedesca sono pubblicati in Marino Marini, *Pensieri sull'arte*, in *Omaggio* 1974.
 41 Il paragrafo è già pubblicato, con alcune modifiche, da De Micheli, cfr. testo 37.
 42 Paragrafo già pubblicato da De Micheli, testo 37, e ancora prima, in francese, in De Micheli 1972, p. 12.
 43 Cfr. quanto dichiarato nel 1965 a Luigi Carluccio, vedi testo 26.
 44 De Micheli, Pirovano 1988, p. 7.
 45 Rubrica curata e diretta da Franco Simongini; riprese Renato Ranieri; montaggio Luciana Rota; mixage Umberto Scippacercola.
 46 Listri 1968, cfr. testo 30.

Bibliografia

Alazard 1927-1928
J. Alazard, *Aristide Maillol*, in "Dedalo", VIII, 1927-1928, I, pp. 180-197.

Albizzati 1920
C. Albizzati, *I ritrovamenti*, in "Il Primato artistico italiano", II, febbraio 1920, 2, pp. 12-13.

Anceschi 1942
L. Anceschi, *Marino: 24 disegni e una tavola a colori*, prefazione di L. Anceschi (Quaderni del disegno contemporaneo), Milano 1942.

Anonimo 1920
Anonimo, *Un capolavoro della scultura etrusca rinvenuto a Vejo*, in "L'Illustrazione Italiana", XLVII, 8, 22 febbraio 1920, pp. 206-207.

Anti 1920
C. Anti, *L'Apollo che cammina*, in "Bollettino d'arte", XIV, 1920, pp. 73-83.

Apollonio 1939
U. Apollonio, *Soggiorno veneziano*, in "Corrente", a. II, n. 19, 31 ottobre 1939, p. 4.

Apollonio 1948
U. Apollonio, *Notizie delle Arti*, in "Rassegna d'Italia", maggio 1948.

Apollonio 1953
U. Apollonio, *Marino Marini scultore*, Milano 1953.

Appella 2003
Il carteggio Belli-Feroldi 1933-1942, a cura di G. Appella, Milano 2003 (Documenti del MART, n. 7).

Arcangeli 2007
F. Arcangeli, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita*, a cura di L. Cesari, Torino-London-Venezia-New York 2007.

Argan 1939
G.C. Argan, *Appunti su Carrà*, in "Le Arti", I, 3, febbraio-marzo 1939, pp. 283-287.

Argan 1940
G.C. Argan, *Arturo Tosi*, in "Le Arti", giugno-settembre 1940, pp. 319-328.

Argan 1942
G.C. Argan, *Giacomo Manzù, Marino Marini, Filippo de Pisis, Gino Panchieri*, in "Beltempo", III, 1942, pp. 66-67, poi in Argan 2009, pp. 174-182.

Argan 1950
G.C. Argan, *Difficoltà della scultura*, in "Letteratura - Arte Contemporanea", 2, marzo-aprile 1950.

Argan 1951
G.C. Argan, *Arte e realtà*, in "Spazio", n. 4, gennaio-febbraio 1951, in Argan 1964, pp. 11-5.

Argan 1964
G.C. Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, II Saggiatore Milano 1964.

Argan 2009
G.C. Argan, *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere. Scritti militanti e rari (1930-1942)*, a cura di C. Gamba, Milano 2009.

Bahr 1945
H. Bahr, *Espressionismo*, trad. di B. Maffi, Milano 1945.

Ballo 1949
G. Ballo, *Sculture di Marino Marini*, in "Tempo", 2-9 luglio 1949.

Barbanera 2000
M. Barbanera, ad vocem Giglioli, *Giulio Quirino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIV, Roma 2000, pp. 707-711.

Barbanera 2003
M. Barbanera, *Ranuccio Bianchi Bandinelli. Biografia ed epistolario di un grande archeologo*, Ginevra-Milano 2003.

Bardi 1950
P.M. Bardi, *Ernesto De Fiori*, Milano 1950.

Barocchi, Gaeta Bertelà 1986
P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *La fortuna di Donatello nel Museo Nazionale del Bargello*, in Firenze 1986, pp. 77-121.

Barr, Soby 1949
A.H. Barr, J.T. Soby, *Recent Sculpture*, in New York 1949, pp. 33-34.

Bartolini 1939
L. Bartolini, *Manzù alla Quadriennale*, in "Corrente", II, 10, 31 maggio 1939, p. 485.

Beausire 1986:
A. Beausire, *Le marcottage*, in Parigi 1986, pp. 95-106.

Bedarida 2017
R. Bedarida, *Viviano, Brin e la conquista di Hollywood*, in Milano 2017, pp. 117-126.

Bernasconi 1942
U. Bernasconi, *Francesco Messina*, Milano 1942.

Bertocchi 1934
N. Bertocchi, *La XIX Biennale Veneziana. VI. Martini, Andreotti e alcuni giovani*, in "L'Italia Letteraria", 30 giugno 1934.

Bertocchi 1936a
N. Bertocchi, *La XX Biennale. 'Piccole cose' da mettere in conto*, in "L'Italia Letteraria", 21 giugno 1936.

Bertocchi 1936b
N. Bertocchi, *La XX Biennale. L'arte italiana*, in "Quadrivio", 12 luglio 1936.

Bertocchi 1943
N. Bertocchi, *Manzù*, Milano 1943.

Biagi 1978
E. Biagi, *Quando è bella un'opera d'arte? Risponde Marino Marini*, in Enzo Biagi, *E tu lo sai?*, Milano 1978, pp. 201-203.

Biancale 1935
M. Biancale, *La Scultura alla Seconda Quadriennale d'Arte nazionale*, in "Il Popolo di Roma", Roma, 1 marzo 1935.

Bianchi Bandinelli 1925
R. Bianchi Bandinelli, *I caratteri della scultura etrusca a Chiusi*, in "Dedalo", VI, 1, giugno 1925, pp. 5-31.

Bianchi Bandinelli 1927-1928
R. Bianchi Bandinelli, *Il Bruto capitolino scultura etrusca*, in "Dedalo", VIII, 1, pp. 4-34.

Bianchi Bandinelli 2005
R. Bianchi Bandinelli, *L'arte etrusca*, a cura di L. Franchi dell'Orto, Roma 2005.

Bianconi 1946
P. Bianconi, *Note su Marino*, in "Belle Lettere", febbraio 1946.

Bianconi 1949
P. Bianconi, *Marino Marini*, in "La Pagina", 6 maggio 1949.

Biasion 1972
R. Biasion, *Festa d'arte a Milano con il gesso e col colore*, in "Oggi Illustrato", 22 aprile 1972.

<p>Birolli 1938 R. Birolli, <i>Testimoniaza su Giacomo Manzù</i>, in "Vita Giovanile", I, 6, 15 aprile 1938, p. 81.</p> <p>Birolli 1979 <i>Letteratura-Arte. Miti del '900</i>, a cura di Z. Birolli, Milano 1979.</p> <p>Birolli 1997 Z. Birolli, G. Bruno, P. Rusconi, <i>Renato Birolli. Anni Trenta, Milano e Roma. Documenti e scritti</i>, Roma, Archivio di Scuola Romana, 1997.</p> <p>Birrozzì, Pugliese 2007 C. Birrozzì, M. Pugliese, <i>L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori</i>, Milano 2007.</p> <p>Blakolmer 1999 F. Blakolmer, <i>Überlegungen zur Rezeption minoi-sch-mykenischer Kunst zur Zeit des Jugendstils</i>, in <i>Akten der Tagung: Antike Tradition in der mitteleuropäischen Architektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts</i>, a cura di J. Bouzek e P. Libal, Prague 1999, pp. 133-141.</p> <p>Bober, Rubinstein 1986 P.P. Bober, R. Rubinstein, <i>Renaissance Artists & Antique sculpture. A Handbook of Sources</i>, London 2010 (ed. or. Oxford 1986).</p> <p>Bocchi 1964 L. Bocchi, <i>Milano presentata ai francesi</i>, "Corriere della Sera", 28 gennaio 1964, p. 5.</p> <p>Bortolon 1992 L. Bortolon, <i>Campigli e il suo segreto</i>, Milano 1992.</p> <p>Bossaglia 1986 <i>L'Isia a Monza. Una scuola d'arte europea</i>, a cura di R. Bossaglia, Cinisello Balsamo 1986.</p> <p>Bottai 1939 G. Bottai, <i>Modernità e tradizione nell'arte italiana d'oggi</i>, in "Le Arti", I, 3, febbraio-marzo 1939, pp. 230-238.</p> <p>Bourdelle 1937 E.-A. Bourdelle, <i>La sculpture et Rodin</i>, Paris 1937.</p> <p>Brandi 1934 C. Brandi, <i>Un quadro e una statua</i>, in "L'Italia Letteraria", 15 settembre 1934.</p> <p>Brandi 1939 C. Brandi, <i>Su alcuni giovani: Afro, Mafai, Manzù, Mirco</i>, in "Le Arti", I, III, febbraio-marzo 1939, pp. 287-293.</p> <p>Brandi 1950 C. Brandi, <i>Marino Marini</i>, in "L'Immagine", II, 16, dicembre 1950, pp. 541-547, ripubblicato in Brandi 1976, pp. 180-186.</p> <p>Brandi 1976 C. Brandi, <i>Scritti sull'arte contemporanea</i>, Torino 1976.</p> <p>Braun 1990 E. Braun, <i>Political Rhetoric and Poetic Irony: the Uses of Classicism in the Art of Fascist Italy</i>, in Londra 1990, pp. 345-358.</p> <p>Braun 2000 E. Braun, <i>Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo</i>, Torino 2003 (ed. or. Cambridge 2000), pp. 250-256.</p> <p>Brizio 1939 A.M. Brizio, <i>Ottocento Novecento</i> (Storia universale dell'arte, 6), Torino 1939.</p> <p>Brizio 1944 A.M. Brizio, <i>Ottocento Novecento</i> (Storia universale dell'arte, 6), II ed., Torino 1944.</p> <p>Buscaroli 1942 R. Buscaroli, <i>L'arte di Donatello</i>, Firenze 1942.</p> <p>Cairola 1947 S. Cairola, <i>Sculptori. Marino Marini</i>, in "Omnibus", 11 febbraio 1947.</p> <p>Callari 1935 F. Callari, <i>Il Quadriennale d'Arte Nazionale. Studio critico</i>, Roma 1935.</p> <p>Caloi 2011 I. Caloi, <i>Modernità minoica. L'Arte Egea e l'Art Nouveau: il caso di Mariano Fortuny y Madrazo</i>, Firenze 2011.</p> <p>Cambellotti 1939 D. Cambellotti, <i>Etruria e Roma [1939]</i>, in D. Cambellotti, <i>Teatro storia arte</i>, a cura di M. Quesada, Palermo 1999, pp. 139-151.</p> <p>Campana 1991 R. Campana, <i>Romano Romanelli. Un'espressione del classicismo nella scultura del Novecento</i>, Firenze 1991.</p> <p>Campigli 1955 M. Campigli, <i>Scrupoli</i>, Venezia 1955.</p> <p>Campigli 1995 M. Campigli, <i>Nuovi scrupoli</i>, Torino 1995.</p> <p>Campigli 2013 <i>Campigli catalogue raisonné</i>, 2 voll., Cinisello Balsamo 2013.</p> <p>Carandente 1998 G. Carandente, <i>Marino Marini: l'intuizione</i>, in <i>Marino Marini</i> 1998, pp. 9-19.</p> <p>Carli 1950 E. Carli, <i>Marino Marini</i>, (Arte Italiana Moderna n. 29, a cura di G. Scheiwiller, Serie B, Scultori n. 7), Milano 1950.</p> <p>Carli-Ballola 1948 R. Carli-Ballola, <i>Da Marino Marini iniziamo le nostre inchieste sulle condizioni economiche degli artisti. Urge riattivare l'esportazione delle opere di scultura</i>, in "Avanti!", a. LII, n.s., n. 42, 18 febbraio 1948.</p> <p>Carluccio 1965 L. Carluccio, <i>Incontri con gli artisti italiani nei luoghi di villeggiatura. Pensosi cavalieri e cavalli gremiscono i ritorni in Versilia di Marino Marini</i>, in "Gazzetta del Popolo", 31 agosto 1965.</p> <p>Carluccio 1971 L. Carluccio, <i>Una collezione solo di capolavori</i>, in "Bollaffiarte", a. II, n. 10, maggio 1971, pp. 46-52.</p> <p>Carrà 1928 C. Carrà, <i>Alla Biennale di Venezia. La nuova scultura</i>, in "L'Ambrosiano", 2 luglio 1928.</p> <p>Carrà 1932 C. Carrà, <i>Esposizioni milanesi</i>, in "L'Ambrosiano", 10 febbraio 1932.</p> <p>Carrà 1936 C. Carrà, <i>Scultori italiani e stranieri alla XX Biennale di Venezia</i>, in "L'Ambrosiano", 1 agosto 1936.</p> <p>Carrarini, Giordano 1993 R. Carrarini, M. Giordano (a cura di), <i>Bibliografia dei periodici femminili lombardi, 1786-1945</i>, Milano 1993.</p> <p>Carrieri 1947a R. Carrieri, <i>Marino o del mito di Venere</i>, in "Tempo", IX, n. 30, 26 luglio 1947.</p> <p>Carrieri 1947b R. Carrieri, <i>Un fanciullo toccato dalla grazia di Venere</i>, in "Milano sera", 27 dicembre 1947.</p> <p>Carrieri 1948a R. Carrieri, <i>Marino Marini scultore</i>, Milano 1948</p>

Carrieri 1948b
R. Carrieri, *Ossessione equina di Marino*, in "Tempo", Milano, 8-15 maggio 1948.

Carrieri 1948c
R. Carrieri, *Tre "MA" dominano il campo*, in "Tempo", Milano 8-15 maggio 1948.

Carrieri 1972
R. Carrieri, *Trent'anni di storia nelle sculture di Marini*, in "Epoca", 27 febbraio 1972.

Carrieri 2011
Per Raffaele Carrieri, due testimonianze e una mostra, testi di I. Furlan e G.M. Villanta (Quaderni Fondazione Ado Furlan, n. 5), Udine 2011.

Cassou 1940
J. Cassou, *Picasso*, Paris 1940.

C.B. 1949
C.B., *Solitudine di Marino Marini*, in "Il Popolo", Milano, 19 agosto 1949.

Cecchi 1935
E. Cecchi, *La "Seconda Quadriennale". III*, in "Circoli", maggio 1935, pp. 332-344.

Cecchi 1942
E. Cecchi, *Donatello* (Quaderni d'Arte, 2), Roma 1942.

Cesetti 1939
G. Cesetti, *Disegni di Marino*, Venezia 1939.

Chevillot 2009:
C. Chevillot, *Forme close avant éclatement*, in Parigi 2009, pp. 159-165.

Cinelli 2013
B. Cinelli, F. Fergonzi, M.G. Messina, A. Negri (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano-Torino 2013.

Cinelli 2014
B. Cinelli, *Idea della scultura. Un dibattito italiano dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta*, in Parma 2014, pp. 21-33.

Cinelli 2016
B. Cinelli, *Manzu e l'arte sacra: un itinerario complesso*, in *Roma-Ardea 2016-2017*.

Colucci 2010
S. Colucci, scheda *Lupa che allatta i gemelli*, in Casole d'Elsa 2010, pp. 198-199.

Contini 1944
G. Contini, *Vingt Sculptures de Marino Marini présentées par Gianfranco Contini* (Quaderni della Collana di Lugano), Lugano 1944.

Corpora 1948
A. Corpora, *Celebri e no, ognuno ci disse una cosa. Rapporto di A. Corpora sulla Biennale*, in "Il Sud Attualità", 5 giugno 1948.

Cumont 1920
F. Cumont, in "Revue de l'Art ancien et moderne", 1920, pp. 257 sgg.

D'Amico 1982
F. D'Amico, *Spazio e rito in Fausto Pirandello*, in *Ferrara* 1982, pp. n.n.

D'Amico 1986
F. D'Amico, *Roma 1934 vicende della pittura e della scultura alla vigilia della II Quadriennale*, in *Modena* 1986.

D'Angelo 2013
L. D'Angelo, *Un artista accessibile: la strategia di Raffaele Carrieri su "Epoca"*, in *Cinelli* 2013, pp. 231-246.

De Berti, Piazzoni 2008
Forme e Modelli del Rotocalco italiano tra Fascismo e Guerra, a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Quaderni di Acme 11, Milano 2008.

de Costa 2006
V. de Costa, *Germaine Richier. Un art entre deux mondes*, Paris 2006.

De Grada 1938
R. De Grada jr., *L'arte contemporanea in Italia alla XXI Biennale di Venezia*, in "Vita Giovanile", a. I, n. 11, 30 giugno 1938, p. 5.

De Grada 1939
R. De Grada, *La pittura italiana alla III Quadriennale romana*, in "Corrente", a. II, n. 4, 28 febbraio 1939, p. 8.

De Libero 1935
L. De Libero, *Stato dell'Arte Italiana Contemporanea alla II Quadriennale*, in "Broletto", marzo 1935, pp. 18-24.

Dell'Acqua 1949
G.A. Dell'Acqua, *Posizione di Marino*, in "L'Ulivo", luglio-ottobre 1949, pp. 286-289.

Della Giovanna 1942
E. Della Giovanna, *Marino Marini scultore, pittore e vagabondo*, in "Stile", maggio 1942, pp. 30-34.

Della Seta 1921
A. Della Seta, *Antica arte etrusca*, in "Dedalo", I, 9, febbraio 1921, pp. 559-574.

Della Seta 1930
A. Della Seta, *Il nudo nell'arte. I. Arte antica*, Milano-Roma 1930.

De Lorenzi 2004
G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal "Marzocco" a "Dedalo"*, Firenze 2004.

Del Puppo 2007
A. Del Puppo, *Figure degli anni Quaranta*, in *Trieste* 2007, pp. 155-173.

De Micheli 1972
M. De Micheli, *Marino Marini en pierre, "XX° siècle"*, n.s., a. XXXIV, n. 39, dicembre 1972, p. 12.

De Micheli 1983
M. De Micheli, *Una scultura fra natura e storia*, in *Venezia* 1983, pp. 15 sgg.

De Micheli, Pirovano 1988
Marino pittore, a cura di M. De Micheli, C. Pirovano, Milano 1988.

De Mori 1935
G. De Mori, *Consuntivi della Quadriennale. Premio della scultura*, in "L'Avvenire d'Italia", 6 maggio 1936.

Denis 1925
M. Denis, *Aristide Maillol*, Paris 1925.

de Pisis 1941a
Marino Marini, presentato da F.de Pisis, Milano 1941.

de Pisis 1941b
F. de Pisis, *Autopresentazione*, in *Genova* 1941a, ripubblicato in de Pisis 1996, pp. 131-133.

de Pisis 1996
F. de Pisis, *Confessioni*, a cura di B. de Pisis e S. Zanotto, Firenze 1996.

Devree 1950
H. Devree, *Diverse Modernism. Early and recent Paintings by Picabia - Marini's Sculpture - John vonWicht*, "New York Times", febbraio 1950.

"Domus" 1932
Primizie, in "Domus", n. 50, febbraio 1932.

Donadoni 1981
S. Donadoni, *Storia Universale dell'Arte. L'Egitto*, Torino 1981.

Donatello 1941
Donatello, presentazione di L. Goldscheider, London-New York 1941.

Dorfles 1947
G. Dorfles, in "Il Mondo Europeo", 1° maggio 1947.

Dorfles 2015
G. Dorfles, *Gli artisti che ho incontrato*, Milano 2015.

Douglas van Buren 1920

E. Douglas van Buren, *Arcaic Fictile Statues from Veii*, in "The Burlington Magazine", XXXVI, 202-207, gennaio-giugno 1920, pp. 245-251. Ducati, Giglioli 1927
P. Ducati, G.Q. Giglioli, *Arte etrusca*, Milano-Roma 1927.

Elsen 1981

Rodin Rediscovered, a cura di A.E. Elsen, Washington 1981.

Encyclopedie 1935-1938

Encyclopedie photographique de l'art, Musee du Louvre, tomes I, II et III, Paris 1935-1938.

"Esquire", 1956

Marino Marini: his work and his home, in "Esquire", vol. XLVI, n. 2, agosto 1956, pp. 47, 127.

Etruscan 1941

Etruscan Sculpture, introduzione di L. Goldscheider, New York 1941.

Fabi 2012

C. Fabi, *Marino Marini: Cavallo e cavaliere*, in *Seminário Internacional de Conservação de Bronzes Modernos* (San Paolo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade), São Paulo 2012.

Fabi 2013

C. Fabi, *Divulgazione della scultura nel secondo dopoguerra: opere e artisti dentro e fuori le pagine dei rotocalchi*, in "Studi di Memofonte", n. 11, 2013, pp. 25-45.

Fabi 2015

C. Fabi, *Marino Marini. La Collezione del Museo del Novecento*, Cinisello Balsamo 2015.

Fabiani 1972

E. Fabiani, *Il mistero degli etruschi nei ritratti di Marino Marini*, in "Gente", 22 aprile 1972, pp. 26-27.

Faedo 2012

L. Faedo, *"Un torso di un Fauno, non inferiore al torso di Belvedere": note sulla ricezione critica del Fauno Barberini nel Seicento*, in *"Conosco un ottimo storico dell'arte..."*. Per Enrico Castelnuovo. *Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di M.M. Donato e M. Ferretti, Pisa 2012, pp. 323-329.

Faedo 2013

L. Faedo, *Sguardi sul Fauno e i suoi compagni: precisazioni sulla fortuna del Fauno Barberini*, in *Dosis d'olige te phile te*, a cura di S. Bruni e G. C. Cianferoni, Firenze 2013, pp. 299-321.

Farinella 2002

V. Farinella, *Masaccio nel Ventennio tra filologia e Strapaese*, in *Masaccio e Masolino. Il gioco delle parti*, a cura di A. Baldinotti, A. Cecchi, V. Farinella, Milano 2002, pp. 7-21.

Farinella 2003

V. Farinella, *Fidia nell'arte italiana del primo Novecento: "il barocco della Grecia"*, in V. Farinella, S. Panichi, *L'eco dei marmi. Il Partenone a Londra: un nuovo canone della classicità*, con un saggio introduttivo di S. Settis sulla "Acropoli futura", Roma 2003, pp. 103-118.

Farinella 2006

V. Farinella, *Adolfo Balduini e la "fortuna degli Etruschi" intorno al 1920*, in Barga 2006, pp. 49-61.

Farinella 2015

V. Farinella, *"Un'altra linea di pittura": Gianfranco Ferroni e gli Old Masters*, in Firenze 2015, pp. 19-55.

Fergonzi 1986

F. Fergonzi, *Arturo Martini e le ricerche sulla terracotta nei primi anni Trenta*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e filosofia, s. III, XVI, 3, 1986, pp. 895-930.

Fergonzi 2005

F. Fergonzi, *Le teste dei primi anni trenta. I loro modelli*, in Pordenone 2005, pp. 42-61.

Fergonzi 2009

F. Fergonzi, *Arturo Martini dal 1947 al 1967: un ventennio di sfortuna postuma*, in Gian Ferrari, Ceriana 2009, pp. 55-77.

Fergonzi 2013

F. Fergonzi, *"L'uomo più assimilatore che si conosca". Martini e l'uso delle fonti visive [2006]*, in F. Fergonzi, *Filologia del Novecento. Modigliani Sironi Morandi Martini*, Milano 2013, pp. 217-260.

Fergonzi 2014

F. Fergonzi, *Fotografare (e pubblicare) le sculture: un antefatto anni trenta-quaranta per Marino e Manzù*, in Mamiano di Traversetolo 2014, pp. 45-61.

Ferri 1975

E. Ferri, *Dice lo scultore: "Annunciano paure e violenze". I fragili cavalieri di Marini*, in "La Stampa", a. CIX, n. 61, 16 marzo 1975, p. 9.

Fierens 1934

P. Fierens, *Maillol*, in "L'Art et les Artistes", XXVIII, n. 144, febbraio 1934, pp. 47-52.

Fierens 1936

P. Fierens, *Marino Marini*, Paris-Milano 1936.

Fiorio 1994

M.T. Fiorio, *Civico Museo d'Arte Contemporanea*, Milano 1994.

Fossati 1983

P. Fossati, *Paragrafi per il disegno fra due guerre*, in Modena 1983, pp. 11-59.

f.p. 1932

f.p., *Mostre romane. Marini alla Galleria Sabatello*, in "Il Tevere", 8 novembre 1932.

Franchi 1926a

R. Franchi, *I toscani del Novecento*, in "L'Illustrazione Toscana", aprile 1926, pp. 29-32.

Franchi 1926b

R. Franchi, *Mostra Toscana Novecentesca*, in "L'Illustrazione Toscana", novembre 1926, pp. 1-32.

Franchi 1949

R. Franchi, *Arturo Martini*, Firenze 1949.

"Fronte" 1931a

Tomba di Ippolito Nievo, in "Fronte", n. 1, giugno 1931.

"Fronte" 1931b

Marino Marini, Emilia, in "Fronte", n. 2, ottobre 1931.

Fusconi 1997

G. Fusconi, *Il periodo etrusco di Arturo Martini*, in "Xenia Antiqua", VI, 1997, pp. 195-220.

Fusconi 2006

G. Fusconi, *"Io sono il vero etrusco"*, in Milano-Roma 2006-2007, pp. 81-86.

Gasser 1946

M. Gasser, *Germaine Richier*, in "Das Werk/L'oeuvre", a. XXXIII, n. 3, 1946, pp. 69-77.

Gengaro 1941

M.L. Gengaro, *Scultura*, Milano 1941.

Gerke 1938.

F. Gerke, *Griechische Plastik in archaischer und klassischer Zeit*, Zürich 1938.

Gian Ferrari, Ceriana 2009

Per Ofelia. Studi su Arturo Martini, a cura di C. Gian Ferrari e M. Ceriana, Milano 2009.

Giedion-Welcker 1937

C. Giedion-Welcker, *Modern plastic art: Elements of reality, volume and disintegration*, Zürich 1937.

Giglioli 1919

G.Q. Giglioli, *Statue fittili di età arcaica*, in "Notizie degli Scavi di Antichità", 1-2-3, 1919, pp. 13-37

Giglioli 1920a

G.Q. Giglioli, *Vulca. La resurrezione di un grande scultore Etrusco*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", VII, febbraio 1920, pp. 33-42.

Giglioli 1920b

G.Q. Giglioli, *Veio, la città morta*, in "Emporium", LI, febbraio 1920, pp. 59-69.

Giglioli 1935
G.Q. Giglioli, *Arte Etrusca*, Milano 1935.

Giolli 1943
R. Giolli, *Fermezza di Marino*, in "Domus", n. 182, febbraio 1943, pp. 79-82.

Giovanola 1951
G.L. Giovanola, *Artisti italiani. Marino Marini*, in "La Fiera Letteraria", 7 gennaio 1951.

Giovio 1999
P. Giovio, *Scritti d'arte. Lessici ed ecfrasi*, a cura di S. Maffei, Pisa 1999.

Gobin 1952
M. Gobin, *Daumier Sculpteur, 1808-1879*, Genève 1952.

G.R. 1940
G.R., *Veneti a Roma*, in "Primato", n. 3, aprile 1940.

Guastalla 1979
Centro di documentazione dell'opera di Marino Marini. Comune di Pistoia, a cura di G. e G. Guastalla, Livorno 1979.

Guernica 1947
Guernica/Pablo Picasso, testo di J. Larrea, introduzione di A.H. Barr, jr, New York 1947.

Guerrisi 1930
M. Guerrisi, *Discorsi su la scultura*, Torino 1930.

Guida 1937
Guida del Padiglione Italiano all'Esposizione Internazionale di Parigi, Milano 1937.

Guttuso 1938
R. Guttuso, *Palermo. Una mostra di sessanta artisti italiani*, in "Emporium", vol. LXXXVII, n. 518, febbraio 1938, pp. 102-104.

Guttuso 1940
R. Guttuso, *Scultura e stranieri alla XXII Biennale*, in "Le Arti", a. III, n. 1, ottobre-novembre 1940, pp. 49-54.

Guttuso 1945
R. Guttuso, *La scultura, arte privilegiata*, in "Il Politecnico", n. 3, 13 ottobre 1945, p. 3.

Guttuso 1948
R. Guttuso, *Alla Biennale di Venezia: Alcuni artisti italiani e stranieri*, in "Rinascita", a. V, n. 7, luglio 1948, pp. 273-275.

Guttuso 2013
R. Guttuso, *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Milano 2013.

Guzzetti 2012
F. Guzzetti, *Marino, o della policromia*, in Nuoro 2012, pp. 107-113, 120-125.

Haskell, Penny 1981
F. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, Torino 1984 (ed. or. New Haven- London 1981).

"Heute" 1949
Marino Marini *Italiens grosser lebender bildhauer*, in "Heute", n. 96, 26 ottobre 1949, pp. 24-25.

Hodin 1964
J.P. Hodin, *Marino Marini: man and horse, man and woman*, in "The Studio", marzo 1964, pp. 94-99.

Hunter 1948
S. Hunter, *European Sculpture. Work by Modern Artists. Painters in Contrast*, in "New York Times", 3 ottobre 1948.

Janner 1945
A. Janner, *Marino Marini ritrattista*, in "Svizzera Italiana", gennaio 1945, pp. 30 23-24.

Janson 1957
H.W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1957.

Koster1926
A. Koster, *Die griechischen Terrakotten*, Berlin 1926.

Lancellotti 1932
A. Lancellotti, *Alla Biennale Veneziana. Gli artisti italiani*, in "Rivista di cultura", agosto 1932, pp. 312-318.

Lapatin 2002
K. Lapatin, *Mysteries of the Snake Goddess. Art, Desire, and the Forging of History*, Boston 2002.

Lepore 1948
M. Lepore, *A Venezia ha vinto il compromesso*, in "Milano Sera", 16 giugno 1948.

"Libera Stampa" 1944
R., *Sculture di Marini*, in "Libera Stampa", Lugano, 26 ottobre 1944.

"Libera Stampa" 1946
p.s., *Galleria. Marino Marini*, in "Libera Stampa", Lugano, 4 gennaio 1946.

"Life" 1949
70 sculptors 70: the world's biggest sculpture show assembles them and their statues in an art museum in Philadelphia, in "Life", n. 25, 1949, pp. 112-113.

"Life" 1950
Marino Marini. Sculptor from Italy Becomes U.S. Best-Seller, in "Life", 22 maggio 1950, pp. 99-102.

Listri 1968
P.F. Listri, *Arte. I Maestri: Marino Marini. Pascoleranno in Boboli i cavalli di Marino*, in "La Fiera Letteraria", a. XLIII, n. 22, 30 maggio 1968.

Livi 1962
G. Livi, *Marino Marini*, in "Abitare", n. 6, gennaio-febbraio 1962, pp. 40-44.

Longhi 1937
R. Longhi, *Carlo Carrà* (Arte Moderna Italiana n. 11, a cura di G. Scheiwiller, Serie A. Pittori. n.9), Milano 1937.

"Look" 1950
Marini. The new Italy's top sculptor has his first U.S. show , in "Look", febbraio 1950.

Lorenzoni 1994
L. Lorenzoni, *Vita di Marino*, in Verona 1994, pp. 131-157.

Louchheim 1950
A.B. Louchheim, *Tradition And The Contemporary: Marino Marini Discusses Modern Sculpture In Italy*, in "New York Times", 19 febbraio 1950, p. 9.

Maccari 1940
M. Maccari, *Sei giovani*, in "Primato", n. 1, 1 marzo 1940.

Mantura 1990
Il corpo in corpo. Schede per la scultura italiana 1920-1940, a cura di B. Mantura, Roma 1990.

Marchioni 2006
N. Marchioni, *"Per ritrovarsi": Adolfo Balduini*, in Barga2006, pp. 15-47.

Marchioni 2016a
N. Marchioni, *Una "stramba galleria": la scoperta di Rousseau il Doganiere, 1910*, in Firenze 2016-2017, pp. 207-211.

Marchioni 2016b
N. Marchioni, *Il "salto vitale": gli anni parigini 1900-1907*, in Firenze 2016-2017, pp. 87-93.

Marchioni 2016c
N. Marchioni, *Scoperte. "Il più genuino espositore 'd'idee chiare' che io conosca"*, in Firenze 2016-2017, pp. 21-39.

Marchioni 2016d
N. Marchioni, *"Una volontà unificatrice della pittura moderna": la scoperta di Cézanne, 1908*, in Firenze 2016-2017,pp. 131-137.

Marchiori 1935
G. Marchiori, *La mostra del quarantennio della Biennale*, in "Emporium", vol. LXXXI, n. 486, giugno 1935, pp. 393-397.

Marchiori 1936
G. Marchiori, *La Biennale veneziana*, in "Emporium", LXXXIV, n. 501, settembre 1936, pp. 123-156.

Marchiori 1938
G. Marchiori, *Venezia*, in "Emporium", vol. LXXXVIII, n. 526, ottobre 1938, pp. 226-230.

Marchiori 1948a
G. Marchiori, *Marino Marini*, in "Vernice", n. 21, marzo 1948.

Marchiori 1948b
G. Marchiori, *Soste nel padiglione italiano alla XXIV Biennale. Due scultori: Marino e Manzù*, in "Mattino del Popolo", 13 giugno 1948.

Marchiori 1953
G. Marchiori, *Scultura italiana moderna*, Venezia 1953.

Marchiori 1972
G. Marchiori, *Ritratti di Marino*, in "La Voce repubblicana", 14 novembre 1972.

Marini 1935
M. Marini, *Autopresentazione*, in Roma 1935, pp. 87-89.

Marini 1938
M. Marini, *Spiegazioni*, in "L'Ambrosiano", 25 maggio 1938.

Marini 1939
M. Marini, *Le mie sculture*, in "Tempo", a. IV, n. 29, 14 dicembre 1939.

Marini 1952
M. Marini, *Temoignages*, in *Nouvelles conceptions de l'espace*, in "XX^e siècle", n.s., n. 2, gennaio 1952, p. 73.

Marini 1957
M. Marini, *A chacun sa réalité*, in *Vrai et faux réalisme dans l'art contemporaine*, in "XX^e siècle", n.s., n. 9 (double), giugno 1957, p. 35.

Marini 1959
M. Marini, *Confessioni ad Egle: dialogo fra Marino e la sorella (1959)*, in Marini 1998.

Marini 1968
M. Marini, *De la couleur à la forme*, in *Panorama 68*, in "XX^e siècle", n.s., a. XXX, n. 30, giugno 1968, pp. 105-113.

Marini 1971
E. Marini, *Tout près de Marino, dix eaux-fortes originales de Marino Marini*, Paris 1971.

Marini 1972
M. Marini, *Marini: "Difendere libertà e poesia"*, in "Corriere della Sera", 11 giugno 1972, p. 5.

Marini 1991a
M. Marini [Mercedes Pedrazzini], *Con Marino*, Milano 1991.

Marini 1991b
M. Marini, *Un'aureola di sole. Confessioni sull'arte e otto disegni inediti*, Pistola 1991.

Marini 1996
M. Marini, *"Sono etrusco". Confessioni e pensieri sull'arte*, a cura di S. Nihlén, Pistoia 1996 (II ed. 1997).

Marini 1998
M. Marini, *Pensieri sull'arte. Scritti e interviste*, a cura di Marina Marini, Milano 1998.

Marini 2007
M. Marini, *"L'arte è un gioco". Pensieri*, Pistoia 2007.

Marino Marini 1960
Marino Marini. Graphic work and painting, introduzione di P.M. Bardi, New York 1960.

Marino Marini 1974
Marino Marini. Acquaforti 1914-1970, tomo I, introduzione di G. Carli, catalogo a cura di L. Toninelli, note e didascalie di G. Guastalla e L. Toninelli, Livorno-Milano 1974.

Marino Marini 1979
Marino Marini, introduzione di L. Papi, Livorno 1979.

Marino Marini 1998
Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura, con saggio introduttivo di G. Carandente, schede di M. Bazzini e M.T. Tosi, Ginevra-Milano 1998.

Martini 1948
A. Martini, *La scultura lingua morta: Pensieri*, con una nota: Al lettore, di G. Mardesteig, ed. di 150 es + 50, Verona 1948.

Martini 1983
A. Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di M. De Micheli, Milano 1983 (ed. or. 1945).

Martini 1992
Le lettere di Arturo Martini, con testi di M. De Micheli, C. Gian Ferrari, G. Comisso, Milano 1992.

Martini 1997
A. Martini, *Colloqui sulla scultura 1944-45 raccolti da Gino Scarpa*, a cura di N. Stringa, Treviso 1997.

Martini 2006
A. Martini, *Colloqui sulla scultura 1944-1945 raccolti da Gino Scarpa*, edizione integrale condotta sul manoscritto a cura di N. Stringa, Treviso 2006.

Masciotta 1943
M. Masciotta, *Marino Marini*, in "Letteratura", luglio 1943, pp. 112-114.

Maselli 1935
E. Maselli, *Alla seconda Quadriennale*, in "L'Italia Letteraria", Roma, 20 aprile 1935.

Masi 1992
G. Bottai, *La politica delle Arti. Scritti 1918-1943*, a cura di A. Masi, Roma 1992.

Mazzafionda 1943
Mazzafionda [V. Guzzi], *Corriere delle Arti*, in "Primato", a. IV, n. 1, 1 gennaio 1943, pp. 18-19.

Melli 1935
R. Melli, *Visite ad artisti. Marino Marini*, in "Quadrivio", 7 aprile 1935, pp. 5-6.

Messina 1994
M. G. Messina, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino 1994.

Messina 1999
M.G. Messina, *Il sogno egizio delle avanguardie*, in Firenze 1999a, pp. 37-55.

Meucci 2008
T. .Meucci, *Marino Marini e Curt Valentin: la fortuna dello scultore in America*, in "Quaderni di scultura contemporanea", 8, 2008, pp. 6-21.

Meucci 2014
T. Meucci, *Il debutto di Marino sulla 57a Strada di New York*, in Mamiano di Traversetolo 2014, pp. 69-77.

Mocchi 2015
N.M. Mocchi, *Carola Giedion-Welcker e l'Italia: lettere inedite dall'archivio di famiglia*, in "L'Uomo nero", a. XII, n. 11-12, 2015, pp. 342-359.

Montesanto 1966
G. Montesanto, *Incontro con Marino*, in *Marino Marini. Etrusco fedele*, in "La Fiera Letteraria", a. XLI, n. 11, 24 marzo 1966, pp. 14-15.

Monumento 1948
Il monumento ai Caduti vicentini andrà alla Galleria d'Arte di Milano, in "L'Avvenire d'Italia", 25 giugno 1948.

Moore 1952
H. Moore, *Temoignages*, in *Nouvelles conceptions de l'espace*, "XX^e siècle", n.s., n. 2, gennaio 1952, pp. 76, 78.

Moore 1969
H. Moore, *Introduction*, in M. Ayrton, *Giovanni Pisano sculptor*, London 1969.

Morosini 1938
D. Morosini, *Sculture di Marino Marini*, in "Corrente di Vita giovanile", a. I, n. 20, 15 dicembre 1938, p. 5.

Morosini 1939
D. Morosini, *Disegni di Marino Marini*, in "Corrente", a. II, n. 21, 30 novembre 1939, p. 4.

Moure Cecchini 2016
L. Moure Cecchini, *The "Mostra del Quarantennio" and the canon of modern art at the Venice Biennale in the interwar period*, in "Il capitale culturale", vol. XIV, 2016, pp. 223-252.

Mucchi 1942
G. Mucchi, *Ernesto de Fiori*, in "Domus", febbraio 1942.

Museo del Novecento 2010
Museo del Novecento. La collezione, Milano 2010.

Nebbia 1934
U. Nebbia, *La XIX Biennale, Il ritratto ottocentesco e l'arte contemporanea*, in "Emporium", LXXIX, 474, giugno 1934, pp. 35-38.

"Newsweek" 1950
ART. *Talented Tuscan*, in "Newsweek", 27 febbraio 1950, p. 74.

Nozza 1964
M. Nozza, *L'ispirazione al galoppo. Marino Marini racconta l'avventura della sua evoluzione artistica*, in "L'Europeo", a. XX, n. 35, 20 agosto 1964.

"The Observer" 1960
The Sculptor Speaks (2) – MARINO MARINI. Changing the Horses, in "The Observer", 17 aprile 1960, pp. 18-19.

Öffentliche Kunstsammlung 1946
Öffentliche Kunstsammlung Basel. Katalog 1946, Basel 1946.

Ojetti 1932
U. Ojetti, *La XVIII Biennale a Venezia. Gli scultori italiani*, in "Corriere della Sera", 12 maggio 1932.

Ojetti 1934a
U. Ojetti, *Mostra individuale retrospettiva di Libero Andreotti*, in Venezia 1934, pp. 163-164.

Ojetti 1934b
U. Ojetti, *La XIX Biennale di Venezia. Ottocento, Novecento e via dicendo*, in "Corriere della Sera", 12 maggio 1934.

Ojetti 1936
U. Ojetti, *La XX Biennale Veneziana. Scultori nostri*, in "Corriere della Sera", 5 luglio 1936, p. 3.

Omaggio 1974
Omaggio a Marino Marini, Milano 1974.

Oppo 1924
C.E. Oppo, *Alla XIV Esposizione di Venezia. Primo nucleo dei "pompieri" d'avanguardia*, in "L'idea Nazionale", 7 maggio 1924, p. 3.

Oppo 1928
C.E. Oppo, *Alla Esposizione Internazionale di Venezia. Scultori Italiani*, in "La Tribuna", 21 luglio 28.

Oppo 1932
C.E. Oppo, *Sculture e pitture di Marino Marini*, in "La Tribuna", 16 novembre 1932.

Oppo 1936
C.E. Oppo, *Alla XX Biennale di Venezia. Due scultori diversissimi fra loro*, in "La Tribuna", 29 luglio 1936.

Orlandini 1943
F. Orlandini, *Pittura e scultura alla III Mostra del Sindacato nazionale fascista belle arti*, in "Solco fascista", a. XIV, n. 173, 22 giugno 1943, p. 3.

Pacchioni 1948
A. Pacchioni, *Giacomo Manzù*, Milano 1948.

Pallucchini 1938
R. Pallucchini, *Il riordinamento della Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, in "Le Arti", a. I, n. 1, ottobre-novembre 1938, pp. 84-87.

Pansera 1978
A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano 1978.

Panzetta 2005
A. Panzetta, *Eterni atleti. L'immagine dello sport nella scultura italiana tra 1896 e 1960*, Bologna 2005.

Papi 1970
L. Papi, *Gli artisti si confessano. Marino Marini*, in "La Nazione", 19 agosto 1970, p. 4.

Papi 1972
L. Papi, *Les portraits de Marino Marini exposés pour la première fois à Milan*, in "XX° siècle", n.s., a. XXXIV, n. 38, giugno 1972, pp. 154-155.

Papi 1979
L. Papi, *Schegge dei pensieri dell'Artista*, in Guastalla 1979, pp. 16-36.

Pensabene 1935a
G. Pensabene, *Prime considerazioni sulla Quadriennale*, in "Quadrivio", n. 15, 10 febbraio 1935.

Pensabene 1935b
G. Pensabene, *La scultura alla Quadriennale*, in "Quadrivio", 24 febbraio 1935.

Pernier 1920
L. Pernier, *Antiche terrecotte aretine*, in "Dedalo", I, 2-3, luglio-agosto 1920, pp. 75-86.

Persico 1964
E. Persico, *Tutte le opere (1923-1935)*, a cura di G. Veronesi, Milano 1964.

Pica 1972
A. Pica, *Marino Marini. Una mostra a Milano*, in "Domus", maggio 1972, pp. 46-47.

Pierguidi 2008
S. Pierguidi, *Sui restauri seicenteschi del Fauno Barberini*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 94, 2008, pp. 59-64.

Pingeot, Le Normand Romain, de Margerie 1986
A. Pinget, A. Le Normand Romain, L. de Margerie, *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des sculptures*, Paris 1986.

Pinto 2005
Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo, a cura di S. Pinto, Milano 2005.

Piovene 1939
G. Piovene, *Artisti che espongono. Marino Marini*, in "Corriere della Sera", 12 dicembre 1939.

Piovene 1941
G. Piovene, *La terza sindacale*, in "Domus", n. 163, luglio 1941, pp. 36-39.

Piovene 1942
G. Piovene, *Marino Marini*, in "Civiltà", 21 ottobre 1942, pp. 57-64.

Planiscig 1939
L. Planiscig, *Donatello*, Wien 1939.

Podestà 1939
A. Podestà, *Il Duce alla vernice della III Quadriennale. Panorama delle forze nuove*, in "Il Secolo XIX", 5 febbraio 1939, p. 3.

Podestà 1941a
A. Podestà, *Mafai e Marini a Genova*, in "Primato", a. II, n. 8, 15 aprile 1941, pp. 18-19.

Podestà 1941b
A. Podestà, *Genova. Mario Mafai e Marino Marini*, in "Emporium", vol. XCIII, n. 558, 1941, pp. 311-312.

Podestà 1943
A. Podestà, *La IV Quadriennale romana*, in "Emporium", vol. XCVII, n. 582, giugno 1943, pp. 243-266.

"Il Politecnico" 1945
Uno scultore attacca la scultura e un pittore la difende, in "Il Politecnico", n. 3, 13 ottobre 1945, p. 3.

Ponti 1942
G. Ponti, *L'arte di Marino è Stile*, in "Stile", n. 17, maggio 1942, p. 36.

Ponti 1943
s.a. [ma G. Ponti], *Umanità di tre opere di Marino alla Quadriennale*, in "Stile" n. 29, maggio 1943, pp. 52-53.

Pontiggia 2006
E. Pontiggia, *La grande Quadriennale*, in Pontiggia-Carli 2006.

Pontiggia 2017
E. Pontiggia, *Arturo Martini. La vita in figure*, Cremona 2017.

Pontiggia, Carli 2006
E. Pontiggia, C.F. Carli, *La grande Quadriennale 1935. La nuova arte italiana* (I Quaderni della Quadriennale, N.S. 3), Milano 2006.

"Il Popolo" 1941
Le arti, in "Il Popolo", 2 aprile 1941.

Pratesi 1984a
M. Pratesi, *Italo Griselli e la suggestione della scultura etrusca*, in "Antichità viva", XXIII, 6, 1984, pp. 25-30.

Pratesi 1984b
M. Pratesi, *Scultura italiana verso gli anni Trenta e contemporanea rivalutazione dell'arte etrusca*, in "Bollettino d'arte", s. VI, LXIX, 28, 1984, pp. 91-106.

Pratesi 1986
M. Pratesi, *Sulle tracce degli Etruschi: l'arte e la critica negli anni Venti e Trenta del Novecento*, in "Prospettiva", 46, 1986, pp. 80-85.

Pratesi, Uzzani 1991
M. Pratesi, G. Uzzani, *L'arte italiana del Novecento. La Toscana del Novecento*, Venezia 1991.

Praz 1940
M. Praz, *Foscolo manierista*, in "Primato", n. 2, 15 marzo 1940.

"Primato" 1941
Ritratto di Marino Marini, in "Primato", 1° aprile 1941.

P.V. 1941
P.V., *Artisti d'oggi. M. Marini*, in "Meridiano di Roma", a. VI, n. 21, 25 maggio 1941, p. 5.

Ragghianti 1937
C.L. Ragghianti, *Notizie e letture. Marino Marini*, in "La Critica d'Arte", II, 2, VIII, aprile 1937, pp. XV-XVI.

Ragghianti 1939
C.L. Ragghianti, *Notizie e letture. Marini, Bucci, Martini*, in "La Critica d'Arte", IV, 2-3-4, XX-XXII, aprile-dicembre 1939, pp. XV-XVI.

Ragghianti 1940
C.L. Ragghianti, *La Terza Quadriennale d'Arte Italiana 1939*, in "La Critica d'Arte", V, 1, XXIII, gennaio-marzo 1940, pp. 102-103.

Ragghianti 1957
C.L. Ragghianti, *Giacomo Manzù scultore*, Milano 1957.

Ragghianti 1984
Incontro con Marino Marini, parte 1, a cura di C.L. Ragghianti, in "Critica d'Arte" s. IV, a. XLIX, n. 3, ottobre-dicembre 1984 pp. 48-59.

Ragghianti 1985
Incontro con Marino Marini, parte 2, parte 3, a cura di C.L. Ragghianti, in "Critica d'Arte" s. IV, a. XLIX, n. 4, gennaio-marzo 1985 pp. 53-62 e n. 7, ottobre-dicembre 1985, pp. 57-69.

Rambaldi 2014
S. Rambaldi, *Massimo Campigli e i ritratti funerari romani*, in "Bollettino d'arte", VII s., 99, 22-23 (aprile-settembre 2014), pp. 165-176.

Ramous 1948a
M. Ramous, *Ha rischiato il suo cielo il toscano Marino Marini*, in "Il Progresso d'Italia", 6 marzo 1948.

Ramous 1948b
M. Ramous, *Maestri alla Biennale. Marini e Moore*, "Il Progresso d'Italia", 25 luglio 1948.

Read (1944) 1946
Henry Moore. Sculpture and Drawings, introduzione di H. Read, New York (1944), 1946.

Read, Waldberg, di San Lazzaro 1970
Marino Marini, l'opera completa, con introduzione di H. Read, saggio critico di P. Waldberg, cataloghi e note a cura di G. di San Lazzaro, Cinisello Balsamo 1970.

Reinach 1922
S. Reinach, *Courier de l'art antique*, in "Gazette des Beaux-Arts", LXIV, 1922, pp. 111-113.

R.G. 1940
R.G., *Opere di de Pisis e Mirko*, "Primato", n. 1, 1 marzo 1940.

Richter 1969
M. Richter, *La formazione francese di Ardengo Soffici 1900-1914*, Prato 2000 (ed. or. Milano 1969).

Robertson 1975
M. Robertson, *A History of Greek Art*, London 1975.

Rodin 1939
Rodin, presentazione di S. Story, London 1939.

Roditi 1959
E. Roditi, *Pferde, Reiter und die Katastrophe Ein Gespräch mit dem Bildhauer Marino Marini*, in "Der Monat", a. XXII, n. 127, aprile 1959, pp. 68-72.

Roditi 1960
E. Roditi, *Marino Marini*, 1958, in E. Roditi, *Dialogues on Art*, London 1960, pp. 39-48.

Rogers 1932
E.N. Rogers, *Mostre milanesi. Marino Marini*, in "La Fiera Letteraria", 17 aprile 1932.

Romains 1930
J. Romain, *Maillol*, in "Formes", 4, aprile 1930, pp. 5-7.

Rosai 1927
O. Rosai, *Romano Romanelli*, in "Il Selvaggio", IV, 23, 15 dicembre 1927, p. 91.

Rosmini 1999
E. Rosmini, *Testimonianza per Martini*, in Stringa 1999, pp. 27-29.

Roy 1947
C. Roy, *Maillol vivant*, G n ve 1947.

Rusconi 2008
P. Rusconi, *La divulgazione dell'arte contemporanea nelle riviste illustrate di Rizzoli*, in De Berti Piazzoni 2008, pp. 527-574.

Russoli 1960
F. Russoli, *Gli ultimi Cavalieri di Marino*, in "Arte figurativa", a. IV, n. 3, maggio-giugno 1960, pp. 41-45.

Salvadori, Gnani 2013.
A. Salvadori, M. Gnani, *Melotti guarda Melotti*, Cinisello Balsamo 2013.

Salvagnini 2007
S. Salvagnini, *La scultura nella collezione Guggenheim dalla Biennale del 1948 alla mostra del 1949 a Palazzo Venier dei Leoni*, in Verona 2007, pp. 23-47.

Sarfatti 1935
M. Sarfatti, *Alla II Quadriennale. Scultori*, in "La Stampa", 23 marzo 1935.

Sartoris 1944
A. Sartoris, *Marino Marini*, in "Svizzera Italiana", IV, 5-6, maggio-giugno 1944, pp. 223-226.

Sauerlandt 1925
M. Sauerlandt, *Deutsche plastik des mittelalters*, Taunus-Leipzig 1925.

Scarpa 1968
G. Scarpa, *Colloqui con Arturo Martini*, Milano 1968.

Sch fer 1927
H. Sch fer, *Aegyptische und heutige Kunst. Zur Stellung der aegyptischen in der Weltkunst*, in "Die Antike", 3, 1927, pp. 187-267.

Sch fer 1974
H. Sch fer, *Principles of Egyptian Art*, a cura di E. Brunner-Traut, Oxford 1974.

Schaub-Koch 1941
E. Schaub-Koch, *Donatello e Verrocchio*, in "Emporium", vol. XCIV, n. 562, ottobre 1941, pp. 147-156.

Schledegger 1959
Marino Marini. Zeichnungen Photos Bekenntnisse, a cura di E. Schledegger, Zürich 1959.

Schneider-Lengyel 1936
J. Schneider-Lengyel, *Griechische Terrakotten*, München 1936.

Schwartz 1966
P.W. Schwartz, *Marini Dialogue With Humanity*, in "The New York Times International Edition", 8 marzo 1966.

Seymour 1949
Ch. Seymour Jr, *Tradition and Experiment in Modern Sculpture*, Washington 1949.

Simogini 1972
F. Simongini, *I Ritratti del XX secolo*, in "Vita", 29 aprile 1972.

Soby 1950
J.T. Soby, *Marino Marini*, in New York 1950.

Soffici 1954
A. Soffici, *Il salto vitale*, Firenze 1954.

"Solaria" 1927
Marino Marini, Disegno, in "Solaria", n. 11, novembre 1927.

"Solaria" 1928
Marino Marini, Disegno, in "Solaria", n. 4, aprile 1928.

"Solaria" 1929
Marino Marini, Disegno, in "Solaria", n. 7-8, luglio-agosto 1929.

Solmi 1940
S. Solmi, *Poesie di Montale*, in "Primato", n. 4, 15 aprile 1940.

Sougez 1933
Sculptures de Rodin. Photographies de Sougez, Paris 1933.

"Stile" 1942
Marino Marini, in "Stile", maggio 1942.

Stringa 1999
Arturo Martini. La scultura interrogata, a cura di N. Stringa, Venezia 1999.

Stringa 2013
N. Stringa, *Martini, il "canto delle creature"*, in Bologna 2013-2014, pp. 9-36.

Tinti 1927
M. Tinti, *Evaristo Boncinelli*, in "Il Selvaggio", a. IV, n. 9, 15 maggio 1927, pp. 35-36.

Tinti 1929
M. Tinti, *Alle belle arti. La scultura alla II Mostra dei Sindacati Toscani*, in "L'Italia Letteraria", 5 maggio 1929, p. 4.

Tinti 1936
M. Tinti, *Lorenzo Bartolini*, con prefazione di R. Romanelli, Roma 1936.

Titta Rosa 1930
G. Titta Rosa (Giovanni Battista Rosa), *Visita a Martini*, in "La Stampa", 13 gennaio 1930.

Torriano 1929
P. Torriano, *Aspetti di Arte Moderna Italiana. Lombardi e Toscani*, in "L'Illustrazione Italiana", LVI, 6, febbraio 1929.

Torriano 1931
P. Torriano, *Cronache d'arte. La scultura alla Quadriennale*, in "Casa Bella", a. IV, aprile 1931.

Torriano 1932
P. Torriano, *Romano Romanelli*, Milano 1932.

Torriano 1936
P. Torriano, *Alla XX Biennale di Venezia. Scultori italiani*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXIII, n. 37, 1936.

Uzzani 1999
G. Uzzani, *Itinerari della scultura toscana. Gli anni di Quinto*, in Firenze 1999b, pp. 27-41

Valeri 1945
D. Valeri, *Marino Marini*, in "Servir", 5 gennaio 1945.

Valsecchi 1948
M. Valsecchi, *Per una statua Vicenza si accapiglia*, in "Oggi", 5 settemnre 1948.

Valsecchi 1959
Impariamo a conoscere gli artisti italiani. A Firenze toccai la barba di Rodin, a cura di Marco Valsecchi, in "Il Giorno", 8 settembre 1959.

Valsecchi 1963
M. Valsecchi, *Interrogiamo i contemporanei. I giovani mi aiutano a capire il mondo d'oggi*, in "Tempo", 21 dicembre 1963, pp. 36-42.

Valsecchi 1972
M. Valsecchi, *Testimonianze del secolo. I ritratti di Marino*, in "Il Giorno", 26 febbraio 1972.

Valsecchi 1974
M. Valsecchi, *Pacco dono per Milano. Le opere incantate di Marini*, in "Tempo", 11 gennaio 1974.

Varnedoe 1981
K. Varnedoe, *Rodin's Drawings*, in Elsen 1981, pp. 153-189.

Venturi 1930
L. Venturi, *Arturo Martini*, in "L'Arte", a. XXXIII, fasc. VI, novembre 1930, pp. 556-577.

Venturoli 1966
M. Venturoli, *In esclusiva a "Le Ore". Lo scultore Marino Marini fra Italia ed Europa*, in "Le Ore", n. 6, 10 febbraio 1966, pp. 54-55.

Venturoli 1972
M. Venturoli, *Playmen intervista Marino Marini. Conversazione senza complessi con un grande artista che crede nell'uomo. Intervista raccolta da Marcello Venturoli*, in "Playmen", 6 giugno 1972, pp. 20-22.

Veronesi 1951
G. Veronesi, *Sculpture di Picasso*, in "Emporium", 1951, CXIII, n. 676, pp. 146-153.

Vianello, Stringa, Gian Ferrari 1998
G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari, *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza 1998.

Vincenti 1972
L. Vincenti, *Incontro in Versilia con Marino Marini, grande scultore che il mondo intero ci invidia*, in "Oggi Illustrato", 26 settembre 1972, pp. 70-73.

Vingt sculptures 1944
Vingt sculptures de Marino Marini, présentées par Gianfranco Contini, a cura di P. Bernasconi (Quaderni della Collana di Lugano, 11), Lugano 1944.

Visconti 1944
L. Visconti, *Artisti italiani d'oggi. Mario Marini*, in "Corriere del Ticino", 20 maggio 1944.

Vitali 1931
L. Vitali, *La Prima Quadriennale*, in "Domus", IV, n. 39, febbraio 1931, pp. 40-43.

Vitali 1934
L. Vitali, *Scultura e Ottocento alla Biennale di Venezia*, in "Domus", luglio 1934, pp. 36-38.

Vitali 1935
L. Vitali, *Ancora la Seconda Quadriennale romana*, in "Domus", maggio 1935, pp. 28-31.

Vitali 1937
L. Vitali, *Marino Marini* (Arte Moderna Italiana n. 29, a cura di G. Scheiwiller, Serie B. Scultori. n. 7), Milano 1937.

Vitali 1944a
L. Visconti [ma L. Vitali], *Artisti italiani d'oggi. Marino Marini*, in "Corriere del Ticino", 20 maggio 1944.

Vitali 1944b

L. Vitali, *Marino Marini*, in "Das Werk/L'oeuvre", a. XXXI, n. 11, 1944, pp. 352-356.

Vitali 1946

L. Vitali, *Marini*, Quaderni d'Arte a cura di G. Raimondo e C. L. Ragghianti, Firenze 1946.

Vitali 1948

L. Vitali, *Contemporary Sculptors. VII - Marino Marini*, in "Horizon", vol. XVIII, n. 105, settembre 1948, pp. 203-207.

Vittori 2008-2009

L. Vittori, *Etruschi del Novecento*, in "Bollettino della Società Tarquiniese di Arte e Storia", XXXVII, 2008-2009, pp. 217-238.

Vittorini 1947a

E. Vittorini, *Nomi e statue*, in "Il Politecnico", 35, gennaio-marzo 1947, p. 80.

Vittorini 1947b

E. Vittorini, *Nomi e statue. A proposito dell'Arcangelo di Marino Marini*, in "Domus", n. 218, aprile 1947, pp. 16-22.

Vivarelli 1993

P. Vivarelli, *La politica delle arti figurative negli anni del Premio Bergamo*, in Bergamo 1993, pp. 24-38.

"La Voce d'Italia/La voix d'Italie", 1949

R.R., *Intervista con Marino Marini. Leggendarî cavalli creati nello spasimo della semplificazione*, in "La Voce d'Italia/La voix d'Italie. Settimanale d'informazioni per gli italiani all'estero", 25 gennaio 1949.

"Vogue" 1952

"Vogue", 1° agosto 1952.

"XX° siècle" 1951

Message de la sculpture par Adam, Pevsner, Arp, Moore, Marini, in "XX° siècle", n. 1, gennaio 1951, p. 70.

"XX° siècle" 1952

Témoignages par Henri Matisse, Georges Braque, Fernand Léger, Jacques Villon, Gino Severini, Arp, Alberto Giacometti, Henri Laurens, Marino Marini, Henry Moore, Antoine Pevsner, in "XX° siècle", n. 2, gennaio 1952, p. 74.

"XX° siècle" 1957

A chacun sa réalité: Enquête, in "XX° siècle", n. 9, giugno 1957, p. 35.

Wilkinson 2002

A. Wilkinson (a cura di), *Henry Moore: Writings and Conversations*, Aldershot 2002.

Wotruba 2012

Wotruba. Leben, Werk und Wirkung, a cura di W. Seipel, Fritz Wotruba Privatstiftung, Wien 2012.

Zander Rudenstine 1985:

A. Zander Rudenstine, *Peggy Guggenheim Collection, Venice*, New York 1985.

Zappia 2003

C. Zappia, *Picasso e gli Etruschi: arcaismo e classicismo del maestro del Novecento*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 81, 2003, pp. 71-81.

CATALOGHI DI MOSTRE

Barga 2006
Adolfo Balduini nel Novecento toscano, catalogo della mostra a cura di N. Marchioni (Barga, Fondazione Ricci Onlus, 2006), Pisa 2006.

Bergamo 1993
Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 25 settembre 1993-9 gennaio 1994), Milano 1993.

Berna 1945
Plastiken: Marino Marini Germaine Richier Fritz Wotruba Zeichnungen: Rodin Maillol Despiau, catalogo della mostra (Berna, Kunsthalle, 9 giugno-8 luglio 1945) Bern 1945.

Bologna 2013-2014
Arturo Martini. Creature. Il sogno della terracotta, catalogo della mostra a cura di N. Stringa (Bologna, Palazzo Fava, 23 settembre 2013-12 gennaio 2014; Faenza, MIC, 12 ottobre 2013-30 marzo 2014), Bologna 2013.

Brescia 1998
Les Italiens de Paris, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo dell'Arco (Brescia, Palazzo Martinengo, 18 luglio-22 novembre 1998), Ginevra-Milano 1998.

Casole d'Elsa 2010
Marco Romano e il contesto artistico senese tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento, catalogo della mostra a cura di A. Bagnoli, Casole d'Elsa 2010.

Ferrara 1982
Fausto Pirandello, catalogo della mostra (Ferrara, Galleria civica d'arte moderna, 1982), Ferrara 1982.

Firenze 1928
Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti della Toscana. I Mostra Regionale d'Arte Toscana, Firenze 1928.

Firenze 1930
IV Mostra Regionale d'Arte Toscana, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo delle Esposizioni Parterre di San Gallo, 10 maggio-30 luglio), Firenze 1930.

Firenze 1931
Sindacato Fascista Toscano Belle Arti. V Mostra Regionale d'Arte Toscana. Catalogo, Firenze 1931.

Firenze 1986
Omaggio a Donatello, catalogo della mostra a cura di P. Barocchi, M. Collareta, G. Gaeta Bertelà, G. Gentilini, B. Paolozzi Strozzi (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 19 dicembre 1985 - 30 maggio 1986), Firenze 1986

Firenze 1999a
Arte sublime dell'antico Egitto, catalogo della mostra a cura di M. Saleh Ali (Firenze, Palazzo Strozzi, 1999), Ginevra-Milano 1999.

Firenze 1999b
Quinto Martini 1908-1990, catalogo della mostra a cura di M. Fagioli e L. Minunno (Firenze, Museo Marino Marini, 1999), Firenze 1999.

Firenze 2015
La luce della solitudine. Gianfranco Ferroni agli Uffizi, catalogo della mostra, a cura di V. Farinella (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2015), Cinisello Balsamo 2015.

Firenze 2016-2017
Scoperte e massacri. Ardengo Soffici e le avanguardie a Firenze, catalogo della mostra a cura di V. Farinella e N. Marchioni (Firenze, Uffizi, 2016-2017), Firenze 2016.

Francoforte sul Meno-Ascoli Piceno-Teramo-Chieti-Roma 1999-2001
Piceni. Popolo d'Europa, catalogo della mostra a cura di L. Franchi dell'Orto (Francoforte sul Meno-Ascoli Piceno-Teramo-Chieti-Roma, 1999-2001), Roma 1999.

Genova 1941a
Filippo De Pisis in una mostra nelle nostre sale, catalogo della mostra (Genova, Galleria di Genova, 16-28 febbraio 1941), Genova 1941.

Genova 1941b
Mario Mafai Marino Marini in una mostra nelle nostre sale, catalogo della mostra (Genova, Galleria Genova, 15-29 marzo 1941), s.l. 1941.

Livorno 2008
Marino Marini. Il segno la forma l'idea: sculture, tecniche miste, disegni, litografie e incisioni, catalogo della mostra a cura di G.L. e M. Guastalla (Livorno, Guastalla Centro Arte, 2008), Livorno 2008.

Londra 1990
On Classic Ground. Picasso, Leger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930, catalogo della mostra a cura di E. Cowling e J. Mundy (Londra, Tate Gallery, 1990), London 1990.

Mamiano di Traversetolo 2014
Manzù/Marino, gli ultimi moderni, catalogo della mostra a cura di L. D'angelo, S. Roffi (Mamiano di Traversetolo-Parma, Fondazione Magnani Rocca, 13 settembre-8 dicembre 2014), Cinisello Balsamo 2014.

Milano 1926
Catalogo della prima mostra del Novecento Italiano (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio-marzo 1926), Milano 1926.

Milano 1929
Il Mostra del Novecento italiano, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 2 marzo-30 aprile 1929), Alfieri, Milano 1929.

Milano 1932
III Mostra d'Arte del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti di Lombardia. Biennale di Brera, Milano 1932.

Milano 1937
Mostra delle Venti Firme (Milano, Galleria Il Milione, 23 gennaio-14 febbraio 1937), "Il Milione", n. 50, 1937.

Milano 1953
Pablo Picasso, catalogo della mostra a cura di F. Rusconi (Milano, Palazzo Reale, settembre-ottobre), Milano 1953.

Milano 1972
Marino Marini. Personaggi del XX secolo, catalogo della mostra (Milano, Saletta Piero della Francesca, gennaio-15 aprile 1972), Milano 1972.

Milano 1985
Corrente: il movimento di arte e cultura di opposizione, 1930-1945, a cura di M. De Micheli, catalogo della mostra (Milano, Palazzo reale, 25 gennaio-28 aprile 1985), Milano 1985.

Milano 1998
Marino Marini. Le opere e i libri, catalogo della mostra a cura di F. Gualdoni (Milano, Biblioteca di via Senato, 18 giugno-13 settembre 1998), Milano 1998.

Milano-Roma 2006-2007
Arturo Martini, catalogo della mostra a cura di C. Gian Ferrari, E. Pontiggia e L. Velani (Milano, Palazzo della Permanente - Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2006-2007), Milano-Roma 2006.

Milano 2017
New York New York. Arte Italiana. La riscoperta dell'America, catalogo della mostra a cura di F. Tedeschi (Milano, Museo del Novecento-Gallerie d'Italia, 3 aprile-17 settembre 2017), Milano 2017.

Modena 1983
Disegno italiano fra due guerre, catalogo della mostra a cura di P.G. Castagnoli e P. Fossati (Modena, Galleria Civica, luglio-ottobre 1983), Modena 1983.

Modena 1986
Roma 1934, catalogo della mostra a cura di G. Appella, F. D'Amico, (Modena, Galleria Civica, Palazzo dei Musei, aprile-maggio 1986), Modena 1986.

Monza 1930
Catalogo Ufficiale della IV Esposizione Internazionale Triennale delle Arti Decorative e Industriali Moderne (Monza, maggio-ottobre 1930, Milano 1930.

New York 1948
Sculpture, catalogo della mostra (New York, Buchholz Gallery, 28 settembre-16 ottobre 1948), New York 1948.

New York 1949a
Twentieth-Century Italian Art, catalogo della mostra a cura di J.T. Soby e A.H. Barr jr (New York, The Museum of Modern Art, aprile-settembre 1949), New York 1949.

New York 1949b
Henri Matisse and Henry Moore (New York, Buchholz Gallery), New York 1949.

New York 1949c
Pablo Picasso, recent work (New York, Buchholz Gallery, 8 marzo-2 aprile 1949), New York 1949.

New York 1950
Marino Marini, catalogo della mostra, con presentazione di J.T. Soby (New York, Buchholz Gallery, 14 febbraio-11 marzo 1950), New York 1950.

New York 1951
Henry Moore (Buchholz Gallery, 6-31 marzo 1951), New York 1951.

New York 1953
Marino Marini, catalogo della mostra (New York, Curt Valentin Gallery, 27 ottobre-21 novembre 1953), New York 1953, pp.n.n.

New York 1959
New Images of Man, catalogo della mostra a cura di P. Selz (New York, The Museum of Modern Art, 30 settembre-29 novembre 1959), New York 1959.

Nuoro 2012
Marino Marini. Cavalli e cavalieri, catalogo della mostra a cura di L. Giusti, A. Salvadori (Nuoro, Museo d'Arte Moderna, 14 dicembre 2012 - 24 febbraio 2013), Cinisello Balsamo 2012.

Parigi 1937
L'Italia all'Esposizione Internazionale di Parigi, Paris 1937.

Parigi 1953
Le Cubisme, catalogo della mostra a cura di J. Cassou, B. Dorival (Parigi, Musée d'Art Moderne), Paris 1953.

Parigi 1986
La Sculpture française au XIXe siècle, a cura di A. Pin-geot (Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais, 10 aprile-28 luglio 1986), Paris 1986.

Parigi 2009
Oublier Rodin? La Sculpture à Paris 1905-1914, a cura di C. Chevallot (Parigi, Musée d'Orsay, 10 marzo-31 maggio 2009), Paris 2009.

Parma 2014
Manzù/Marino. Gli ultimi moderni, catalogo della mostra a cura di L. D'Angelo e S. Roffi, Fondazione Mag-nani Rocca, Parma 2014.

Pescara 2002-2003
Massimo Campigli: pittura e archeologia, catalogo della mostra a cura di N. Campigli e R. Di Sabatino (Pescara, Museo d'Arte Moderna "Vittoria Colonna", 15 dicembre 2002-2 marzo 2003), Pescara 2002.

Pordenone 2005
Ado Furlan 1905-1971. Lo scultore e le passioni del suo tempo, catalogo della mostra a cura di F. Fergonzi (Pordenone, convento di San Francesco, 10 dicembre 2005-26 febbraio 2006), Milano 2005.

Roma 1931
Prima Quadriennale d'Arte Nazionale. Catalogo gene-rale, Roma 1931.

Roma 1932
Galleria Sabatello. Mostra di Marino Marini (Roma, 6-13 novembre 1932), Roma 1932.

Roma 1935
Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale. Catalogo ge-nerale (Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-lu-glio 1935), Roma-Milano 1935.

Roma 1939
III Quadriennale d'Arte Nazionale. Catalogo genera-le (Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1939), Milano-Roma 1939.

Roma 1943
IV Quadriennale d'Arte Nazionale (Roma, Palazzo del-le Esposizioni, maggio-luglio 1943), Roma 1943.

Roma 1947
Roberto Melli, catalogo della mostra, presentazione di R. Guttuso (Roma, Galleria del Secolo, aprile-maggio 1947), Roma 1947.

Roma 1988
Mazzacurati e gli artisti di "Fronte", catalogo della mo-stra (Roma, Palazzo del Rettorato, Città Universitaria, 15 marzo-16 aprile 1988), Roma 1988.

Roma 1991
Marino Marini. Antologica 1919-1978, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi, E. Steingraber (Roma, Ac-cademia di Francia, Villa Medici, 7 marzo-19 maggio 1991), Roma 1991.

Roma 1994-1995
Carlo Carrà 1881-1966, catalogo della della mostra a cura di A. Monferini (Roma, Galleria Nazionale d'Ar-te Moderna, 1994-1995), Milano 1994.

Roma-Ardea 2016-2017
Manzu. Dialoghi sulla spiritualità con Lucio Fontana, catalogo della mostra a cura di B. Cinelli con D. Co-lombo (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Ange-lo - Ardea, Museo Giacomo Manzu, 8 dicembre 2016-5 marzo 2017), Roma 2017.

Saint-Paul-de-Vence 1996
Germaine Richier. Rétrospective, catalogo della mo-stra a cura di J.-L. Prat (Saint-Paul-de-Vence, Fonda-tion Maeght, 5 aprile-25 giugno 1996), Saint-Paul-de-Vence 1996.

Trieste 2007
Mascherini e la scultura europea del Novecento, ca-talogo della mostra a cura di F. Fergonzi, A. Del Pup-po (Trieste, Civico Museo Revoltella e Salone degli Incanti Ex Pescheria Centrale, 28 luglio-14 ottobre 2007), Milano 2007.

Venezia 1928
Catalogo della XVII Esposizione Biennale Internazio-nale d'Arte di Venezia, Venezia 1928.

Venezia 1930
XVII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Ve-nezia. Catalogo, Venezia 1930.

Venezia 1932
XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1932. Catalogo, Venezia 1932.

Venezia 1934
XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1934. Catalogo, Venezia 1934.

Venezia 1936
XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1936. Catalogo, Venezia 1936.

Venezia 1938
XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Ve-nezia. Catalogo, Venezia 1938.

Venezia 1948
XXIV Biennale di Venezia. Catalogo, Venezia 1948.

Venezia 1952
XXVI Biennale di Venezia. Catalogo, Venezia 1952.

Venezia 1983
Marino Marini. Sculture, pitture, disegni dal 1914 al 1977, catalogo della mostra a cura di M. De Mi-cheli (Venezia, Palazzo Grassi, 28 maggio-15 agosto 1983), Firenze 1983.

Verona 1994
Marino Marini. Mitografia. Sculture e dipinti 1936-1966, catalogo della mostra a cura di C. Pirovano (Verona, Galleria dello Scudo, 1 dicembre 1994-12 febbraio 1995), Verona 1994.

Verona 2007
Peggy Guggenheim. Un amore per la scultura, ca-talogo della mostra a cura di L.M. Barbero (Verona, Fondazione Cariverona, febbraio-aprile 2007), Verona 2007.

In copertina
Marino Marini nello studio di Tenero, Canton Ticino, 1943-1944
(Archivio Fotografico della Fondazione Marino Marini, Pistoia)

A pagina 10
Marino Marini, Milano 1952
(Foto Herbert List)



Silvana Editoriale

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Coordinamento editoriale
Sergio Di Stefano

Redazione
Attilia Mazzola

Impaginazione
Donatella Ascorti

Coordinamento di produzione
Antonio Micelli

Segreteria di redazione
Ondina Granato

Ufficio iconografico
Alessandra Olivari, Silvia Sala

Ufficio stampa
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione
riservati per tutti i paesi
© 2017 Silvana Editoriale S.p.A.,
Cinisello Balsamo, Milano
© Pierre Bonnard, by SIAE 2017
© Massimo Campigli, by SIAE 2017
© Fondazione Lucio Fontana, Milano, by SIAE 2017
© Giacomo Manzù, by SIAE 2017
© Fausto Melotti, by SIAE 2017
© Succession Picasso, by SIAE 2017
© Germaine Richier, by SIAE 2017

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice
civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale,
di questo volume in qualsiasi forma, originale
o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa,
elettronico, digitale, meccanico per mezzo
di fotocopie, microfilm, film o altro, senza
il permesso scritto dell'editore.

Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
fax 02 453 951 51
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite in Italia
Stampato da Pignini Group, Loreto - Trevi
Finito di stampare nel mese di settembre 2017

Crediti fotografici

© Museo Poldi Pezzoli, Milano, foto Antonio Quattrone, Firenze
© musée Rodin, photo Christian Baraja
© musée Rodin, photo Hervé Lewandowski
© Photo: Moderna Museet / Stockholm
© Roma Capitale
© Tate, London 2017
Agence Photographique de la Réunion des musées nationaux : Véronique
Mamelli, Tiphaine Leroux, Jamila Hebari
Archivi Alinari, Firenze
Archivio Fotografico del Museo Archeologico Regionale Antonio Salinas
di Palermo
ARTOTHEK: Ulf Buschmann
Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, Pinakothek
der Moderne, Foto © VG BILD Kunst Bonn -ARTOTHEK
BeBa-Iberfoto / Iberfoto-Archivi Alinari
Camera dei Deputati, foto Giuseppe Schiavinotto
Centre Pompidou, Paris, Musée National d'art moderne-Centre de
création industrielle, photo © ADAGP, Paris © Centre Pompidou,
MNAM-CCI, Dist. RMN Grand Palais 7 Philippe Migeat
Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio
in Bologna
Collezioni del Novecento dei Musei Civici Fiorentini, foto Fototeca
dei Musei Civici Fiorentini
Collezione Gori, Pistoia
Collezione Masi, Saint Vincent (Aosta)
Collezione privata, foto Luca Carrà
Collezione privata, foto Effeindustria
Collezione privata, foto Manusardi
Collezione privata, foto MART - Archivio Fotografico e Mediateca
Collezione privata, Milano
Collezione privata, Milano, foto Claudia Rordorf
Comune di Pistoia
Courtesy Folco e Lorenzo Romanelli, eredi Romano Romanelli
Courtesy Fondazione Arnaldo Pomodoro
David Nahmad Collection, Monaco
DeA Picture Library, concesso in licenza ad Alinari
Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, Paris, foto Jean -Louis Losi
Fondazione Marino Marini, Pistoia
Foto Antonio Quattrone, Firenze
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma,
foto Giuseppe Schiavinotto
GAM-Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino.
Su concessione della Fondazione Torino Musei, Studio Gonella, 1997.
Kunstmuseum Basel - Ankauf, Foto Kunstmuseum Basel - Martin
P. Bühler
Hervé Lewandowski/RMN-Réunion des Musées Nationaux/distr. Alinari
Herbert list/magnumphotos/contrasto
Museo del Novecento-Coll. Marino Marini, Milano "Copyright Comune
di Milano – tutti i diritti di legge riservati". Foto Luca Postini, Milano
Museo del Novecento, Milano "Copyright Comune di Milano – tutti i diritti
di legge riservati". Foto Luca Postini, Milano
Museo Marino Marini, Firenze
Museo Nazionale del Bargello - Gallerie degli Uffizi - Gabinetto
Fotografico
Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia in Roma; © MiBACT.
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio
per l'Area Metropolitana di Roma, la provincia di Viterbo e l'Etruria
Meridionale - foto inv. n. 228237 - foto Mauro Benedetti
Museo Archeologico Nazionale di Firenze su concessione del Polo
Museale della Toscana - Firenze
Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Foto © Museum Kunstpalast - Horst
Kolberg - ARTOTHEK
Per Concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali / Raffaello
Bencini / Archivi Alinari, Firenze
Rennes, Musée des Beaux-Arts, Foto © ADAGP, Paris © MBA, Rennes,
Dost. RMN.Grand Palais / Patrick Merret
Reproduced by permission of The Henry Moore Foundation
Siena, Opera della Metropolitana, aut. n. 697/2017
Studio fotografico Perotti, Milano
World History Archive/Archivi Alinari