

Marino Marini: Cavallo e Cavaliere

Chiara Fabi

I. “Stile” di Marino

Nel 1942 Gio Ponti pubblicava, sulla rivista *Stile*, un articolo dedicato a Marino Marini dal titolo *L'arte di Marino è stile*¹. Nel testo, che concludeva un più ampio medaglione sulla produzione dello scultore, Ponti affermava il carattere “fuori d’ogni tempo” dell’arte di Marino, evidenziando come questi non fosse uomo da “adoperare per monumenti” pur essendo

nel senso assolutamente più elevato della parola, uno scultore monumentale. È chiaro in lui - scriveva - il verdeggiare di suggestioni plastiche orientali, o estremo orientali, nei cavalli e nelle figure; ma mentre in altri questo mi urterebbe come una facoltà o una eco gratuita o passeggera, in lui la rispetto sentendo un discorso più ampio, più universale: il tacito e sereno, e tuttavia duro, inflessibile, discorso dello Stile. Qui - precisava Ponti - Marino tiene stretti alla strozza quelli che guardano le sue cose.

Permaneva, soprattutto in quest’ultima considerazione, traccia concreta della parabola critica che aveva interessato l’attività di Marino negli anni Trenta e in particolare traccia evidente delle polemiche che si erano progressivamente addensate attorno all’opera *Cavaliere* esposta alla Biennale di Venezia del 1936: primo esempio di quella che a breve sarebbe divenuta la serie ‘*Cavallo e Cavaliere*’. (Fig. 17)

A quell’altura, nel 1936, Marino poteva ormai ritenersi uno scultore affermato. Classe 1901, originario di Pistoia, aveva iniziato ad esporre alle sindacali toscane nel 1927. Il suo primo intervento alla Biennale di Venezia risaliva al 1928, lo stesso anno della partecipazione all’esposizione del Gruppo del Novecento Toscano alla galleria Milano, seguita nel 1929 dall’inclusione nella II Mostra del Novecento Italiano. Presente alla Quadriennale del 1931, all’edizione del 1935 di questa stessa rassegna Marino si era aggiudicato il primo premio per la scultura, guadagnando così l’opportunità di esporre, alla successiva Biennale di Venezia del 1936, ben nove opere, tra gessi, legni e terrecotte².

1 PONTI, G. “L’arte di Marino è stile”. In: *Stile*, n. 17, maggio 1942, p. 36.

2 Cfr. *Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura*, Milano, 1998, p. 343 e sg.

Sin dal finire degli anni Venti la produzione di Marino era parsa seguire una ben precisa direzione. Era questo quanto aveva più volte registrato Carlo Carrà dalla pagine de *L'Ambrosiano*, evidenziando lo stretto nesso esistente tra opere di Marino come *l'Idiota* del 1927 (Fig. 18) o *Il Cieco* del 1928 con le sculture omonime realizzate da Evaristo Boncinelli³. Certo, maturando una siffatta osservazione, Carrà si era ben guardato dal sottolineare quanto *l'Idiota* di Marino fosse in realtà debitore ad Ernesto De Fiori. Tuttavia, se da tale silenzio trape-lava l'esito delle polemiche avanzate nel 1926 su *Il Popolo d'Italia* in merito all'italianità di De Fiori, reo di aver combattuto a fianco dei tedeschi durante la I Guerra Mondiale⁴, l'accostamento a Boncinelli coglieva molti e significativi aspetti dell'arte di Marino.

Com'è noto l'attività di Boncinelli, esponente della generazione di artisti di fine Ottocento e internato nel manicomio di San Salvi, a Firenze, nel 1920, era stata recuperata sul finire del terzo decennio quale esempio di quel "glorioso realismo toscano" di cui Giovanni Fattori era stato il primo e maggior interprete moderno⁵. Opere di Boncinelli erano state inserite nelle mostre del Novecento del 1926 e del 1929, mentre il gruppo de *Il Selvaggio*, nel 1927, gli aveva reso omaggio a Firenze in occasione della Seconda Esposizione internazionale dell'Incisione moderna. In questo senso Boncinelli si era trovato - suo malgrado - ad incarnare un'identità toscana, rurale e "strapaesana", cara ad Ardengo Soffici ed immune tanto da cadenze aneddotiche e da facili verismi quanto da istanze classiciste o da sfumature segnatamente sentimentali; la stessa via secondo la critica percorsa da Marino nella predilezione per soggetti ingenui e popolari, nell'inclinazione naturalistica - particolarmente visibile nei ritratti - nonché nella modellazione di una plastica solida ma al contempo sensibilmente solcata da piccoli graffi e segni.

Conferma a questa direzione intrapresa da Marino era venuta dalla terracotta *Il Popolo* del 1929. Qui le due massicce figure, mutile come fossero frammenti archeologici, grossolane sia nella modellazione plastica sia nella trattazione delle superfici, si facevano interpreti di una capacità "costruttiva" ed "essenziale" riferibile a modelli etruschi, in perfetta sintonia con il clima di riscoperta di quest'arte "primitiva" che a Firenze aveva condotto, nel 1925, alla nascita del Centro internazionale di Studi etruschi. Ma se erano questi gli elementi principali che in Marino avvaloravano la tendenza ad una aggiornata e raffinata vocazione naturalistica, non meno significativa risultava la terracotta *Il giocoliere*. Presentata in occasione della Biennale del 1932, la scultura esibiva, nell'asciutta tensione del corpo, una tendenza sintetica di matrice egizia, tuttavia addolcita e contrastata dal senso umano del volto, da cui traspariva l'avvenuta riflessione sulla produzione in terracotta di Vincenzo Gemito.

3 CARRÀ, C. "Alla Biennale di Venezia. La nuova scultura", in: *L'Ambrosiano*, 2 luglio 1928. Si veda anche TORRIANO, P. "La seconda mostra del Novecento italiano", in: *L'Illustrazione italiana*, 2 n. 13, 7 aprile 1929, pp. 322-325.

4 In proposito v. VALVA, M. d'Ayala. *Ernesto De Fiori, l'italianità di uno scultore berlinese di adozione (1884-1945)*, in: "Exibart-studi", www.exibart.com, ottobre 2012.

5 Cfr. TINTI, M. "Evaristo Boncinelli". In: *Il Selvaggio*, a. IV, n. 9, 15 maggio 1927, pp. 35-36; SOFFICI, A. *Trenta artisti moderni italiani e stranieri*, Firenze 1950, pp. 56-64. In proposito si vedano anche SOFFICI, A. "Giovanni Fattori". In: *La Voce*, a. V, n. 12, 27 marzo 1913; CARRÀ, C. "Ardengo Soffici". In: *Valori Plastici*, a. III, n. IX-X, settembre-ottobre 1921.

La riabilitazione della personalità di Gemitto dalla condizione che lo aveva relegato a rappresentante di una scultura “aneddotica” e “pittoresca” aveva avuto inizio sul finire degli anni Venti. Tra il 1925 e il 1930 la pubblicazione di alcuni scritti dedicati alla sua attività, unita alla scomparsa dell’artista, ne avevano riportato il nome all’attenzione nazionale, elevandolo a campione di un’arte – avrebbe scritto nel 1932 Sergio Ortolani - al contempo “classica” e “romantica”: classica per le doti di “serietà” e “nobiltà” ereditate dai “ritrattisti romani di Pompei”; romantica in quanto “coscienza stessa del popolo”, espressione di quella generazione di naturalisti “che tutta la vita nuova vollero stringere nel loro impeto carnale”⁶.

Nella scelta di affidarsi alla plastica di Gemitto per conferire maggior naturalezza alla propria scultura, Marino riferiva, inoltre, indirettamente, di un’altra significativa dipendenza nella propria attività. Era ad Arturo Martini, scultore di un decennio più anziano di Marino, che si doveva l’aver saputo cogliere, nel *Ragazzo seduto* del 1930 esposto alla Quadriennale del 1931, il punto esatto della modernità incarnata da Gemitto. La novità, difatti, che aveva favorito l’apprezzamento del *Ragazzo seduto* non risiedeva tanto nell’arcaismo del pezzo, quanto nella scioltezza con cui l’autore si era sottratto al pericolo di uno sterile archeologismo conferendo alla figura - complice Gemitto - un senso vivo di attualità.

È facile comprendere, a questo punto, per quale motivo, di fonte al *Cavaliere* della Biennale del 1936, la critica dovette sentirsi smarrita. Se sino ad allora giudizi e suggerimenti si erano consumati nell’elogio della sensibilità espressiva della plastica di Marino o nell’indicazione a proseguire lungo questa traiettoria, semmai controllando l’eccesso di lirismo di alcune sculture, di ben altro genere furono le reazioni suscitate dal *Cavaliere* del 1936.

Innanzitutto all’immobile e straniante fissità del gruppo, ove Marino pareva persino schernirsi della tradizione, declinando un tema solenne in una realizzazione “bizzarra” e quasi caricaturale, i commenti si incontrarono nel segnalare il “cattivo gusto” di questo “mammalucco equestre”, “banale manichino di cartapesta” “dozzinalmente modellato”⁷.

Senza altro numerose furono le cause di un simile insuccesso. Anzitutto non dovette sfuggire alla critica il nesso - irriverente - che il *Cavaliere* di Marino stringeva con l’effigie di Mussolini a cavallo, soggetto spesso riprodotto in quegli anni su riviste quali *L’Illustrazione Italiana* e comunque molto amato dagli artisti che, da Primo Conti a Mario Sironi, avevano più volte reso omaggio alla passione del duce per l’equitazione.

Come anticipato da uno scritto di Guido Marangoni dal titolo *La rappresen-*

6 Cfr. ORTOLANI, S. “Mostra individuale retrospettiva di Vincenzo Gemitto”. In: *Catalogo della XVIII Esposizione Biennale Internazionale d’Arte della città di Venezia*. Venezia, 1932, pp. 53-55.

7 Cfr. BERTECCHI, N. “La XX Biennale. La scultura italiana”. In: *L’Italia Letteraria*, 12 luglio 1936; GUZZI, V. “La XX Biennale di Venezia”. In: *Nuova Antologia*, 1 luglio 1936; OJETTI, U. “La XX Biennale Veneziana. Scultori nostri”. In: *Corriere della Sera*, 5 luglio 1936; TORRIANO, P. “Alla XX Biennale di Venezia. Scultori italiani”. In: *L’Illustrazione italiana*, n. 37, 13 settembre 1936.

tazione artistica del cavallo, pubblicato su *Emporium* tra 1928 e 1929⁸, le vie praticate negli anni Trenta per risolvere in scultura la coppia “cavallo e cavaliere” furono sostanzialmente di due tipi: una di stampo eroico e monumentale; l'altra, dal carattere decisamente “decorativo”, facente capo al genere francese dell'arte ‘animalier’. Rispetto a queste due ipotesi il *Cavaliere* di Marino era altra cosa. Il problema, difatti, che più di ogni altro doveva essersi imposto all'attenzione dello scultore al momento di risolvere il gruppo, era stato quello dello studio strutturale di pesi ed equilibri, ovvero del ragionamento costruttivo, non incentrato sulle forme della natura, quanto sulla valenza, astratta, delle linee orizzontali del cavallo da un lato e di quelle verticali del cavaliere dall'altro. Lavorando sia sulla riduzione volumetrica, sia sulla compattezza dei singoli volumi, Marino era dunque giunto all'elaborazione di un puro schema, carente di fluidità nel raccordo tra cavallo e cavaliere e per questo, senz'altro, di difficile apprezzamento. Né bastò a riequilibrare l'esito finale, l'aver coniugato l'azione essenzializzante della “forma” con una lavorazione epidermica delle superfici, memore della scultura egizia nota come *Il sindaco del villaggio* riprodotta nel celebre volume di Alessandro della Seta *Il nudo nell'arte*, edito nel 1930⁹. L'effetto conclusivo, come rilevava Giuseppe Marchiori, si risolveva comunque in un “raggelato e astratto primitivismo”¹⁰.

Si celavano, invero, nel *Cavaliere*, riflessioni pregne di significato e ricche di conseguenze per l'attività di Marino, avvalorate dal fatto stesso che ritornato sul gesso, a conclusione della Biennale, l'artista non solo realizzò una fusione in bronzo del pezzo, ma anche una successiva versione in legno. In tal senso è interessante, soprattutto guardando alla variante in legno, registrare come le tendenze geometrizzanti dei corpi, assieme a certe brusche spigolature ad angolo degli arti, al capo sferico e alla rigidità del busto della figura maschile, riconducessero l'operazione compiuta da Marino al quadro *l'Idolo ermafrodito* di Carrà. Certo, si trattava di un riferimento anacronistico. Non soltanto di un'opera risalente al 1917 e interprete del linguaggio - ormai superato - maturato nel clima di *Valori Plastici*¹¹, ma di una pittura che nella stessa carriera di Carrà rappresentava una fase conclusa, sostituita dagli accenti “neoromantici” dei paesaggi e delle marine che si erano succedute nelle varie edizioni delle Biennali anni Trenta. In Marino, tuttavia, il recupero del dipinto doveva essere passato, ancora una volta, attraverso la mediazione di Martini¹². Era stato quest'ultimo, nel *Bevitore* del 1928, pubblicato nella monografia edita da Scheiwiller nel 1933, a rendere chiaro omaggio alla figura “coni e triangoli” di Carrà¹³. Dall'incrocio fra queste due opere, lette seguendo una traiettoria inversa alla loro cronologia, Marino dovette derivare lo stimolo a liberare la scultura dal “superfluo”, scartando ogni piacevolezza contenutistica ed estirpando ogni accento narrativo,

8 MARANGONI, G. “La rappresentazione artistica del cavallo”. In: *Emporium*, n. 403, luglio 1928, pp. 86-99; n. 407, novembre 1928, pp. 263-276; n. 413, maggio 1929, pp. 280-295.

9 A. Della Seta, *Il nudo nell'arte*, vol. I Arte antica, Milano-Roma 1930, p. 53.

10 MARANGONI, G. “XX Biennale veneziana”, in: *Emporium*, n. 501, settembre 1936, p. 129.

11 Si ricorda che *l'Idolo Ermafrodito* di Carrà era stato pubblicato nel numero I, a. III di *Valori Plastici*.

12 A dimostrazione della connessione tra le due opere si confrontino il piede lievemente alzato e, nei busti, l'accentuata sporgenza delle costole.

13 Cfr. G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari (a cura di), *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza, 1998, pp. 154-155.

perseguendo così anche un'ormai doverosa indipendenza rispetto all'eccesso di "artifici" e alle continue contaminazioni letterarie proprie di Martini.

La necessità, dunque, di tornare ai valori essenziali della plastica, ragionando su 'forma', 'spazio', 'ritmo' e 'volume' rappresentò l'originale, quanto inatteso, risultato della maturità di Marino.

Che poi una simile riflessione conducesse alla nascita della serie 'Cavallo e Cavaliere' è un fatto comprensibile. Nel *Gentiluomo a cavallo* del 1937 o nel *Pellegrino* del 1939 la ripetizione tematica del soggetto generava nuove soluzioni formali, affermando l'esigenza di un discorso, di volta in volta aperto a nuove suggestioni. Era questa, d'altronde, la lezione appresa da Cézanne, ma anche l'esempio di una ricerca coerente con se stessa che a fine anni Trenta poteva incontrare conferma in Giorgio Morandi, nelle cui nature morte - ove bicchieri e fraschi venivano via via, sempre e di nuovo, scompartiti e distribuiti e ricostruiti in ordine sparso - un'intera generazione di artisti dovette leggere una severità di propositi di stampo tutto "morale"¹⁴.

II. "One of the few major figures of his generation in European sculpture"¹⁵

Il triennio 1948-1950 rappresentò, nella carriera di Marino, una congiuntura determinante per l'affermazione a livello internazionale.

La relazione con il gallerista statunitense Curt Valentin, l'acquisto da parte di Peggy Guggenheim della scultura *Angelo della Città* (Fig. 21), la partecipazione, nel 1949, alla rassegna *Twentieth-Century Italian Art* allestita presso il Museum of Modern Art di New York e alla III esposizione internazionale di scultura di Philadelphia, nonché la serie di sortite internazionali tra Amsterdam, Bruxelles, New York e Washington del 1950¹⁶, furono alcuni degli episodi che resero possibile la consacrazione dell'artista al di fuori dei confini nazionali. Come si leggeva nel catalogo della mostra del MoMA, nodo essenziale per la definizione di un "mito italiano" di Marino, condiviso soltanto con Giacomo Manzù,

the art of Marino Marini(...) is notable for its steady growth in eloquence authority. An immensely cultivated man, who has lived much abroad and traveled widely, Marini is today one of the few major figures of his generation in European sculpture. Marini - proseguiva il testo - is above all an inventor of broad-scale, contemporary forms. In recent years, inspired by the memory of peasants fleeing the bombings (...) he has created a series of horsemen whose unforgettable humanism is conveyed by intensely felt values of plastic weight, thrust and proportion¹⁷.

14 Si ricorda che la III Quadriennale del 1939 aveva omaggiato Morandi con l'allestimento di una sala personale. In proposito cfr. G. Marchiori, "Giorgio Morandi", in *Domus*, n. 134, febbraio 1939, pp. 66-68. G. Marchiori, "La terza Quadriennale romana", in *Emporium*, a. XLV, n. 4, aprile 1939, pp. 189-204;

15 Cfr. *Twentieth-Century Italian Art*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art), New York, 1949, p. 33

16 Cfr. *Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura*, Milano, 1998, p. 343 e sg.

17 Cfr. *Twentieth-Century Italian Art*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art), New York, 1949, p. 33

Tuttavia, al di là delle contingenze e dei contenuti che veicolarono la fortuna estera di Marino, il triennio in esame segnò anche un essenziale punto di arrivo nel linguaggio plastico dello scultore. Com'è noto nel corso degli anni Trenta i riferimenti della scultura mariniana si erano per lo più dispiegati nell'alveo di una cultura tradizionale. All'insegna di un primato combattuto, in questo campo, fianco a fianco con Martini¹⁸, Marino aveva dato prova di dominare un ampio patrimonio visivo, dimostrando una raffinata abilità nel declinare fonti diverse in eleganti soluzioni, tutt'altro che scontate. Era questo il caso della *Maschera* che la rivista *Domus* aveva pubblicato nel 1935¹⁹, a sottolineare l'ancora stringente attualità della lezione del 'museo'; ma non meno indicativi, in questo senso, risultano il *Ritratto Immaginario* e il *Ritratto di Fausto Melotti* del 1937.

Nel *Ritratto Immaginario* Marino si era affidato ad un modello etrusco - forse dedotto da un'illustrazione pubblicata nel 1935 da Giulio Quirino Giglioli nel celebre volume *Scultura Etrusca*²⁰ - per sciogliere in chiave leggendaria e favolosa il tema del frammento antico, ottenendo così un lacerto misteriosamente in bilico tra presente e passato. Nel *Ritratto di Fausto Melotti*, prova ancor più emblematica nel curriculum dello scultore, l'operazione compiuta era di diversa natura, non limitata al sofisticato ragionamento letterario. Qui la straordinaria fedeltà al soggetto ritratto non nasceva dal solo studio dei tratti somatici del modello, ma si fondava su di un intermezzo di riflessione sugli esempi della ritrattistica romana. Evidentemente Marino aveva guardato a riferenti antichi - non sottaciuti ma al contrario apertamente dichiarati - per appropriarsi di uno stile secco ma al contempo minuzioso, senza correre il rischio di pregiudicare l'intensità del risultato finale. Se dal punto di vista plastico il nesso con un'opera come il *Ritratto dell'Imperatore Filippo l'Arabo* dei Musei Vaticani si misurava nella sintetica compattezza del volume della testa, l'insistere di Marino su dettagli come il solco circolare della pupilla, l'iride tracciata nella materia e rivolta in alto o l'epidermide solcata da lievi incisioni orizzontali e verticali, erano il risultato di una rielaborazione volta a conferire alla propria invenzione quell'ironica sottigliezza che costituiva la componente più originale del pezzo²¹.

Rispetto a questo consapevole "riuso" di fonti antiche, il decennio successivo non registrò sostanziali mutamenti. Semmai ad arricchirsi fu l'orizzonte visivo esplorato dall'artista, commisurato ad una ricerca plastica non tanto interessata a perseguire l'autonomia rispetto al prelievo, quanto a conquistare una maggiore libertà formale e compositiva. Ne è dimostrazione il *Cavallo* del 1941, il primo nel quale si possa ravvisare un pieno riferimento alla scultura cinese.

A partire dagli anni Venti l'arte cinese antica aveva progressivamente conquistato prestigio in Europa. Soprattutto la Francia, grazie all'attività di antiquari come Ching-Tsai Loo e Charles Vignier, aveva contribuito a immettere, sul

18 Sulle fonti martiniane si rimanda a F. Fergonzi, 'L'uomo più assimilatore che si conosca'. Un rapido percorso su Martini e l'uso delle fonti scultoree. In: C. Gian Ferrari, E. Pontiggia, L. Velani (a cura di), *Arturo Martini, catalogo della mostra*, Ginevra-Milano, 2006, pp. 69-80.

19 L. Vitali, "Ancora la seconda Quadriennale romana", in: *Domus*, a. VIII, n. 89, maggio 1935, p. 31.

20 Si trattava di una Testa votiva conservata a Civita Castellana. Cfr. G. Q. Giglioli, *L'Arte Etrusca*, Milano 1935, tav. cccxx/4.

21 Così recepita anche dalla critica. In proposito cfr. L. Vitali, *Marino Marini, Collana Arte Moderna Italiana n. 2, Serie B, Scultori*, n. 7, Milano 1937.

mercato internazionale, varie tipologie di manufatti cinesi, dai vasi alle teste scolpite, dalle statue ai dipinti e alle miniature. In Italia l'affermarsi di questo genere di produzione poté contare su di un esempio illustre, la preziosa collezione di sculture cinesi appartenuta a Riccardo Gualino, immortalata, nel 1926 e nel 1928, nei due cataloghi dati alle stampe da Lionello Venturi, vero animatore degli acquisti compiuti dall'industriale torinese²².

Erano quelli gli stessi anni in cui la collana *La civiltà artistica* edita da *Valori Plastici*, registrando il diffuso interesse per l'arte cinese, pubblicava due volumetti dedicati, rispettivamente, ai *Paesisti cinesi* e alla *Scultura minore cinese*²³. Pubblicazioni destinate a godere di grande fortuna tra gli artisti e di cui è plausibile che anche Marino possedesse una copia. È probabile, anzi, che fosse proprio guardando al *Cavaliere a cavallo della dinastia Tang* riprodotto nella ventiquattresima tavola della *Scultura minore cinese*, che l'artista giunse all'elaborazione del *Cavallo* del 1941 (Fig. 19).

A spingere Marino a cercare tra le pagine del volumetto di *Valori Plastici* nuove opportunità per la resa fisica del cavallo dovette essere senz'altro l'intenzione di sottrarre la figura dell'animale all'aspetto nobile e fiero tipico delle rappresentazioni occidentali. In questo senso il cavallo Tang, dal corpo legnoso e tarchiato, più vicino agli animali da soma che non agli snelli e agili esemplari delle razze arabe, offriva all'artista un prototipo immediato. Ma l'esempio cinese si prestava anche ad altre considerazioni. Per uno scultore interessato a studiare soluzioni di maggior impatto volumetrico, magari travalicando le regole classiche di proporzione e stabilità, il modello orientale si ergeva a paradigma di una sintassi ottenuta per mezzo di volumi solidi e compatti e di un equilibrio compositivo chiuso, raggiunto senza necessariamente bilanciare fra loro le parti.

Negli anni a seguire sempre più intenso sarebbe divenuto l'allontanamento delle sculture di Marino da pose naturali, anatomicamente corrette, a dimostrare la volontà di ricercare nuove combinazioni spaziali nei confini tra culture visive. Con questo significato il cavallo Tang sarebbe tornato più volte ad affacciarsi nella produzione dello scultore, come nell'esemplare del 1947, a cui Marino aggiunse la figura del Cavaliere, anch'esso dotato delle medesime goffe rotondità del cavallo e - causa la testa rivolta in alto, il corpo teso all'indietro e le gambe allungate in avanti - del medesimo effetto di stabile precarietà. Una cifra virtuosistica, sperimentata anche nel *Giocoliere* del 1944, tuttavia realizzata mantenendosi fedele ad un profilo chiuso e continuo, fruibile da un punto di vista privilegiato ed elaborato a partire dal gesto, disarticolato, del *Malato alla fonte* di Arnolfo di Cambio (Fig. 20).

Furono anni, dunque, di intensa ricerca per Marino, soprattutto sulla scultura di piccole dimensioni, in un lavoro febbrile attestato dalla varietà di testi che entrarono a far parte della sua libreria. Se al quarto decennio, oltre agli indispensabili tomi sulle collezioni del Louvre, risaliva l'acquisto di due volumi

22 L. Venturi, *La Collezione Gualino*, Torino-Roma 1926; L. Venturi, *Alcune opere della Collezione Gualino esposte nella Reale Pinacoteca di Torino*, Milano-Roma 1928.

23 A. Salmony, *Pesisti cinesi*, Collana 'La civiltà artistica', n. 2, edizioni Valori Plastici, Roma 1920; O. Burchard, *Scultura minore cinese*, Collana 'La civiltà artistica', n. 12, edizioni Valori Plastici, Roma 1920.

sulla scultura greca - *Die Plastik der Griechen* di Ernst Buschor del 1936 e *Griechische Plastik* di Friedrich Gerke del 1938 - da cui attinse numerose soluzioni formali, il periodo dal 1940 al 1948 registrò lo svolgersi di un orientamento più composito. A partire dal fascicolo speciale *Battaglie*, edito da *Domus* nel 1941, prontuario visivo utile a seguire l'itinerario di raffigurazione del binomio 'Cavallo e Cavaliere' dal Gotico al Rinascimento, l'orizzonte esplorato da Marino spaziò verso civiltà lontane, sino a comprendere i volumi della collana *Arts du monde* diretta da Georges de Miré, con illustrazioni dedicate all'arte africana, oceanica, del Sudan e delle Americhe.

Fu, dunque, con questo bagaglio culturale, che tra il 1948 ed il 1950 Marino giocò la partita più importante della propria carriera.

Sino ad allora la sua scultura aveva indagato nuove opportunità creative nel progressivo sdoganamento del corpo dallo scheletro, ovvero nel raggiungimento di una fisicità autonoma - come nei *Cavalieri* del 1947 e del 1948 - di rodiniana memoria. Ma lì dove la grammatica scultorea conduceva verso una sintesi sempre più accentuata, magari compiuta recuperando - come nel *Cavaliere* della Tate Gallery - l'ovale e i tratti abbreviati del *Canopo* del Museo Archeologico Nazionale di Firenze - dovette intervenire l'esperienza della Biennale di Venezia del 1948 a chiarire il percorso da seguire.

Si trattò di una Biennale "rivelazione" per gli artisti italiani, che proprio allora, dopo gli anni del regime, iniziavano ad aprirsi al panorama internazionale. Il necessario confronto con la modernità - eloquentemente rappresentata nella mostra della collezione Peggy Guggenheim - assunse in questa rassegna il tono di un imperativo ineluttabile. E mentre in molti, tra gli scultori, dovettero chiedersi se occorresse fare un passo più in là, oltre la deformazione formale del corpo umano, abbandonandone il motivo e passando addirittura ad una libera attuazione di volumi, Marino fece un incontro decisivo per la propria attività: conobbe Henry Moore.

Nella vasta personale da quest'ultimo allestita all'interno del padiglione britannico Marino non soltanto poté trovare conferma al proprio interesse per la scultura primitiva e arcaica, al proprio bisogno di sintesi volumetrica e alla propria naturale propensione per la statuaria monumentale, ma ebbe modo di ragionare sull'aspetto mitico e archetipo della ricerca plastica, rileggendo anche l'opera di Constantin Brancusi e di Jean Arp in una nuova prospettiva.

Non è un caso che proprio a chiusura della Biennale, tra 1948 e 1949, nascesse la scultura *Angelo della città*, forse l'unica, tra le opere di Marino, dove prevalga il tentativo di mutare la forma 'Cavallo e Cavaliere' in un "oggetto assoluto".

Si trattava di una scultura monumentale, modellata a tutto tondo, dove alla linea continua orizzontale del cavallo si opponeva il cavaliere eretto lungo un'unica verticale: uno scontro tra direttrici, opportunamente enfatizzato dal convergere della testa del cavaliere verso l'alto, accentuando il senso di tensione di tutta la composizione. Nè si leggeva, in questa postura, il riaffiorare delle espressioni stupefatte proprie di Martini, altra significativa presenza alla

Biennale del 1948. In questo caso Marino riprendeva il gesto estremo, vigoroso, di un'opera molto nota di Moore - *Woman with upraise arms* - tradendo così l'origine del proprio modello (Fig. 21). Tuttavia, mentre in Moore il profilo della scultura si chiudeva nelle braccia elevate a convergere oltre la testa, in Marino il gesto si apriva verso l'esterno. La scelta non era accidentale. L'orizzontale degli arti rispetto alla verticalità del busto serviva a Marino anzitutto a recuperare un'iconografia dominante nella tradizione figurativa: la crocifissione. Per rendere ancora più puntuale il nesso con questo immaginario simbolico collettivo, lo scultore si era soffermato su di un particolare non irrilevante: le dita ripiegate delle mani del cavaliere ricalcavano, infatti, la postura delle mani di Cristo nel *Crocifisso* attribuito a Giovanni di Paolo della Chiesa di S. Pietro a Ovile. Il dettaglio era senz'altro divenuto emblematico, agli occhi di Marino, per mezzo della mediazione di una tavola del testo *Le Mani nella pittura* di Dario Neri presente nella sua biblioteca, ma doveva essersi caricato di un significato ancor più pregnante nella continuità che ne legava la posa alla *Main crispée* di Rodin. Non era casuale, d'altronde, che lo scultore avesse guardato proprio all'opera di Moore nella quale la storia dell'arte ha riconosciuto il più alto tasso di debito verso l'arte italiana, da Masaccio della cappella Brancacci a Piero della Francesca²⁴. Nell'*Angelo della città* Marino dovette perseguire l'idea di dar vita ad una summa della cultura visiva occidentale, come avvalorato dal fatto stesso che l'isciversi esatto della figura maschile in un quadrato o in un cerchio, richiamasse intenzionalmente alla memoria l'universale noto come l'*Uomo vitruviano* di Leonardo da Vinci²⁵.

Fondandosi su simili referenti, Marino aveva costruito un'immagine piena di simboli e di una essenzialità plastica carica di energia. Non soltanto vi incontravano conferma tutte le ricerche svolte sino ad allora, ma nel discorso '*Cavallo e Cavaliere*' intrapreso a partire da quel primo esemplare della Biennale del 1936, *L'Angelo della città* si attestava quale conquista imprescindibile.

Non c'è da stupirsi, a questo punto, del successo internazionale. L'archetipo nutriva il "mito" di Marino, e la sua attività - in particolare il binomio '*Cavallo e Cavaliere*' - si ergeva ad emblema della cultura europea.

III. 1962: Il Grido

Le sculture *Il grido* e *Il Grande Grido* del 1962 sono forse le ultime della serie '*Cavallo e Cavaliere*' a rappresentare un ulteriore capitolo nel curriculum di Marino e a permettere una lettura articolata delle ricerche pregresse. Qui, come giustamente ha evidenziato la critica, si evince con chiarezza la centralità di Picasso, in sintonia con quelle prove anni Cinquanta - disegni compresi - in cui si è voluto leggere l'insorgere di un interesse di Marino per la scomposizione cubista (Fig. 22).

24 Cfr. Allemand-Cosneau, M. Fath, D. Mitchinson, *Henry Moore. Catalogo della mostra*, Munich, 2009, p. 67.

25 Si ringrazia, per l'indicazione sull'uso della fonte leonardiana da parte di Marino, la dottoranda dell'Università degli Studi di Udine Emanuela Pezzetta.

L'incontro dello scultore con Picasso, in realtà, si era realizzato in più tempi nel corso della propria carriera. Dapprima era stata l'attività pittorica degli anni Venti a spingere il giovane scultore ad apprezzare le figure sospese in un'atmosfera melanconica tipiche del Picasso degli anni Dieci, sia quale indispensabile varco verso un necessario aggiornamento europeo, sia come veicolo utile a dar corpo ad un'attitudine naturalista tipicamente toscana, schiettamente umana e per questo priva di retoriche o abbellimenti. Si definiva, così, quel modello di approccio poetico e letterario a Picasso che avrebbe trovato naturale prosecuzione nelle figure dei 'giocolieri' a cui Marino iniziò a lavorare nel 1933: esemplari destinati a rinnovare, nel corso degli anni, il filo di sottile parentela con gli arlecchini, saltimbanchi e acrobati che avevano popolato la pittura di Picasso.

Tuttavia, al di là di questi iniziali riferimenti, fu con *il Piccolo cavaliere* del 1945 che Marino realizzò la prima "traduzione plastica" di un'opera di Picasso. Si trattava di una sculturina di quarantacinque centimetri nella quale l'idea di raffigurare il cavallo nell'atto di piombare a terra, con il muso teso verso l'alto, ricordava da vicino - soprattutto nell'andamento delle zampe anteriori - *Le cheval Blessé* pubblicato nella monografia *Picasso* di Jean Cassou, edita nel 1940 e presente nella biblioteca di Marino.

Riguardo al valore di questa ripresa è necessario, però, premettere alcune considerazioni. In quello stesso giro d'anni, infatti, anche un altro scultore - Arturo Martini - stava ragionando su Picasso, ma in modi talmente distanti da quelli esibiti da Marino da consentirci di misurare, nel confronto, le diverse tendenze in campo.

Alla Biennale del 1942 Martini aveva allestito una sala personale che per l'ardire delle opere esposte si era trovata al centro dell'interesse generale. Si trattava di un gruppo di sculture le cui forme, secondo l'opinione della critica, dovevano leggersi quale "risultato plastico d'una cosa 'vista' come la vede un pittore: vista cioè muoversi, vista in un colore, vista 'fuor del monumento', cioè al di là dei confini della scultura"²⁶. Fra tutte l'opera più sorprendente era stata *Donna che nuota sott'acqua*, un marmo acefalo, levigato, straniante, dai volumi spezzati: un esperimento che incarnava la fase più evoluta delle riflessioni di Martini.

A questo significativo confine l'artista era giunto attraverso una lunga maturazione. Le prime tracce si possono già individuare nell'indagine intrapresa, a metà anni Trenta, intorno alle potenzialità del movimento e allo studio della relazione tra vuoti e pieni, ma gli indizi più eloquenti si avvertono proprio in quelle opere che segnalano un'esplicita connessione a Picasso, dalle sculturine in terracotta *Il pittore e Il Minotauro* del 1938, al medaglione *Il Ratto delle Sabine* del 1939, sino alla serie di figure di vacche e tori realizzate tra 1938 e 1942. In questi esempi è chiaro come Martini stesse provando a trasporre, nella scultura, la sintesi intellettuale elaborata da Picasso in pittura: un processo che nella *Donna che nuota sott'acqua* manifestava la crisi della figurazione tradizionale e che nell'*Atleta in riposo* - anch'esso presente a Venezia nel 1942 - si espri-

26 G. Ponti, *L'arte italiana è superiore a quale appare alla Biennale di Venezia*, in: "Stile", n. 19-20, luglio-agosto 1942, pp. 101-102.

meva in una spiccata tendenza deformativa. In queste prove, estreme, Martini esplorava la riduzione delle forme a geometrie elementari, la visione analitica, lo spazio a prospettico: un approccio a Picasso rispetto al quale ben diverso si attestava il temperamento di Marino.

In sintonia con l'ambiente milanese della rivista *Corrente*, che all'indomani di *Guernica* aveva individuato in Picasso il proprio referente essenziale, e in anni segnati dall'affermazione di Renato Guttuso - secondo posto al Premio Bergamo con la *Crocifissione* della Galleria Nazionale d'Arte Moderna - anche Marino dava esplicita dimostrazione di rivolgere la propria attenzione all'artista spagnolo. Un'attenzione, però, di stampo prettamente contenutistico.

Era il tema drammatico del "cavallo caduto", sublimato dall'esempio di *Guernica*, ciò a cui il *Piccolo cavaliere* del 1945 faceva riferimento. Era al valore 'evocativo' che l'attività di Picasso si era trovata ad incarnare nel contesto italiano dell'immediato dopoguerra ciò a cui alludeva Marino, con la medesima accezione con cui la figura del cavallo compariva nella *Crocifissione* di Guttuso.

Un sentire, questo, a cui si devono ricondurre anche altre prove, come il *Cavallo* del 1947. Qui, mentre il "motivo" nasceva ancora una volta dal confronto con Picasso, la compressione fisica del cavallo e la robusta tensione verticale del collo tradivano ben altri referenti plastici, e soprattutto la ventunesima tavola del volumetto *La scultura minore cinese* di cui si è già avuto modo di parlare (Fig. 23).

Si rivelava, tra le fila di tali invenzioni, l'altra anima della scultura di Marino: quella di natura "esistenziale", per certi versi già intravista nell'*Angelo della città* della collezione Guggenheim.

A questa stessa ricerca parteciparono anche *Il Grido* e *Il grande grido* del 1962. Il fatto stesso che l'apparente scomposizione cubista si sciogliesse in ambo le opere in una simbolica divisione in due campi della scultura - con il cavaliere da un lato e il cavallo dall'altro - lascia intendere, infatti, che la ripresa di certe frammentate geometrie, lungi dall'essere sostanziale, perseguisse invece un'adesione tematica di immediato impatto visivo.

D'altro canto l'indole "esistenziale" che aveva percorso l'attività di Marino poteva misurarsi in diversi momenti della sua carriera. Come un filo rosso se ne ritrovava traccia nei cavalli filiformi del 1951, dove Marino aveva guardato ai fragili scheletri di Giacometti quando ancora l'artista stentava ad affermarsi in Italia. Un percorso che conduceva, appunto, sino al *Grido* del 1962, dove, a quell'altura, il tema del corpo "abbattuto" poteva ormai fregiarsi dei fortunati esempi dei britannici Kenneth Armitage (Fig. 24) e Lynn Chadwick²⁷.

Chiara Fabi è Dottoressa in Storia dell'Arte e ricercatrice in collaborazione con il Programma di Storia Dell'Arte dell'Università degli Studi di Udine.

²⁷ Sulla fortuna italiana di Armitage e Chadwick si rimanda a E. Pezzetta, *La scultura britannica alle Biennali di Venezia, 1948-1958: la fortuna critica in Italia*. Tesi di specializzazione, Università degli Studi di Udine, relatore Prof. F. Fergonzi, anno accademico 2006-2007.