

Marino Marini: Cavalo e Cavaleiro

Chiara Fabi

I. O “Stile”¹ de Marino

Em 1942 Gio Ponti publicava, na revista *Stile*, um artigo dedicado a Marino Marini intitulado *L'arte di Marino è stile*¹ (*A arte de Marino é estilo*). No texto, que concluía um panorama mais amplo da produção do escultor, Ponti afirmava o caráter “fora do tempo de hoje” da arte de Marino, evidenciando que este não era um homem de “empregar para monumentos” mas era

no sentido absolutamente mais elevado da palavra, um escultor monumental. É claro nele – escrevia – o surgimento da sugestão plástica oriental, ou do extremo oriente, em seus cavalos e em suas figuras; mas, se em outros, isso me soa como uma faculdade ou eco, gratuito ou passageiro, nele, o respeito, sentindo um discurso mais amplo, mais universal: o tácito e sereno, e todavia duro, inflexível, discurso do Estilo. Aqui - estabelecia Ponti - Marino mantém firme, a estrangular aqueles que observam suas obras.

Permanecia, sobretudo nesta última consideração, traço concreto da parábola crítica que afetou a atividade de Marino nos anos trinta, e em particular traço evidente da polêmica que progressivamente se adensava em torno da obra *Cavaliere* exposta na Biennale di Venezia de 1936: primeiro exemplo daquele que em breve se tornaria a série ‘*Cavalo e Cavaleiro*’. (Fig. 17)

Naquela altura, em 1936, Marino poderia ser considerado um escultor estabelecido. Classe de 1901, originário de Pistoia, havia começado a expor no sindicato toscano em 1927. Sua primeira participação na Biennale di Venezia foi em 1928, o mesmo ano da participação na exposição do Gruppo del Novecento Toscano na galeria Milano, seguida em 1929 da inclusão na II Mostra del Novecento Italiano. Presente na Quadriennale de 1931, na edição de 1935 dessa mesma mostra Marino foi premiado pelo primeiro lugar em escultura, garantindo assim a oportunidade de expor na sucessiva Biennale di Venezia de 1936 nove obras entre gesso, madeira e terracota².

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

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

Desde o final dos anos vinte a produção de Marini pareceu seguir uma direção bem precisa. Era isso que havia registrado diversas vezes Carlo Carrà nas páginas de *L'Ambrosiano*, evidenciando a estreita ligação existente entre as obras de Marino como *l'Idiota* de 1927 (Fig. 18), ou *Il Cieco* de 1928 com a escultura homônima produzida por Evaristo Boncinelli³. Certamente, amadurecendo tal observação, Carrà teve o cuidado de sublinhar o quanto *O Idiota*, de Marino era, na realidade, devedor de Ernesto De Fiori. Todavia, se por tal silêncio saíria o êxito das polémicas de desde 1926 do, *Il Popolo d' Italia* sobre o mérito da "italianità" de De Fiori, culpado por ter combatido ao lado dos alemães durante a I Guerra Mundial⁴, a comparação com Boncinelli capturava muitos aspectos significativos da arte de Marino .

Como é sabido, a atividade de Boncinelli, expoente da geração de artistas do final do Ottocento e paciente do manicômio de San Salvi, em Florença, em 1920, havia sido recuperada até o final da terceira década, como exemplo do "glorioso realismo toscano", do qual Giovanni Fattori tinha sido o primeiro e maior intérprete moderno⁵. As obras de Boncinelli tinham sido inseridas na exposição do Novecento de 1926 e de 1929, enquanto o grupo *Il Selvaggio*, em 1927, lhe havia feito uma homenagem, em Florença, por ocasião da Seconda Esposizione Internazionale dell'Incisione Moderna. Neste sentido Boncinelli se encontrava - apesar de si mesmo - a encarnar uma identidade toscana, rural e "strapaesana", cara a Ardengo Soffici e imune tanto a cadências anedóticas e fáceis verismos, quanto a instancias clássicas ou a nuances específicas sentimentais; o mesmo percurso, segundo a crítica, seguido por Marino, na sua predileção por sujeitos ingênuos e populares, na inclinação naturalística - particularmente visível nos retratos - bem como na modulação de uma plástica sólida, mas ao mesmo tempo sensivelmente sulcado por pequenos arranhões e sinais.

A confirmação desta direção tomada por Marino veio com a terracota *Il Popolo* de 1929. Aqui, as duas figuras maciças, mutiladas como se fossem fragmentos arqueológicos, grosseiras em sua modulação plástica e em seu tratamento de superfícies, se fazem intérpretes de uma capacidade "construtiva" e "essencial" referindo-se a modelos etruscos, em perfeita sintonia com o clima de redescoberta desta arte "primitiva", que em Florença havia conduzido, em 1925, ao nascimento do Centro Internazionale di Studi Etruschi. Mas se foram estes os principais elementos que em Marino valorizavam a tendência de uma atualizada e refinada vocação naturalística, não menos significativa foi a terracota *Il giocoliere*. Apresentada na ocasião da Biennale de 1932, a escultura exibia, em sua tensão seca do corpo, uma tendência sintética de matriz egípcia, todavia adoçada e contrastada com o sentido humano do rosto, do qual transparecia uma reflexão sobre a produção em terracota de Vincenzo Gemito.

3 CARRÀ, C. "Alla Biennale di Venezia. La nuova scultura", in: *L'Ambrosiano*, 2 de julho de 1928. Se encontra também em TORRIANO, P. "La seconda mostra del Novecento italiano", in: *L'Illustrazione italiana*, 2 n. 13, 7 de abril de 1929, pp. 322-325.

4 A este respeito ver VALVA, M. d'Ayala. *Ernesto De Fiori, l'italianità di uno scultore berlinese di adozione (1884-1945)*, in: "Exibart-studi", www.exibart.com, outubro de 2012.

5 Cfr. TINTI M. "Evaristo Boncinelli". In: *Il Selvaggio*, a. IV, n. 9, 15 de maio de 1927, pp. 35-36; SOFFICI, A. *Trenta artisti moderni italiani e stranieri*, Florença, 1950, pp. 56-64. A respeito disto ver também SOFFICI, A. "Giovanni Fattori". In: *La Voce*, a. V, n. 12, 27 de março de 1913; CARRÀ, C. "Ardengo Soffici". In: *Valori Plastici*, a. III, n. IX-X, setembro-outubro de 1921.

A reabilitação da personalidade de Gemito da condição de que ele havia sido relegado de representante de uma escultura “anedótica” e “pitoresca”, havia começado no final da década de 1920. Entre 1925 e 1930, a publicação de alguns textos dedicados às suas atividades, combinada à morte do artista, levaram seu nome a uma atenção nacional, enquanto elevando-o a campeão uma arte - Sergio Ortolani iria escrever em 1932 – ao mesmo tempo “clássica” e “romântica”: clássica por seus traços de “seriedade” e “nobreza”, herdada dos “retratistas romanos de Pompéia”; romântica enquanto “consciência do povo”, expressão daquela geração de naturalistas “que toda a vida teria desejado abraçar em seu ímpeto carnal”⁶.

Na escolha de confiar na plástica de Gemito para conferir maior naturalidade a sua própria escultura, Marino referia, também, indiretamente, a outra dependência significativa de sua atividade. Ao trabalho de Arturo Martini, escultor uma década mais velho que Marino, que se deveria reconhecer em *Ragazzo seduto* de 1930, exposto na Quadriennale de 1931, o ponto exato da modernidade encarnada de Gemito. A novidade, de fato, que havia favorecido a valorização do *Ragazzo seduto* não residia tanto no arcaísmo da peça, quanto na fluidez com a qual o autor havia escapado do perigo de um arqueologismo estéril, conferindo à figura – cúmplice à Gemito – um senso vívido de atualidade.

É fácil compreender, nesse ponto, por qual motivo, a frente do *Cavaliere* da Biennale de 1936, a crítica teria se sentido confusa. Se até então opiniões e sugestões eram consumadas no elogio da sensibilidade expressiva da plástica de Marino ou na indicação para ir mais longe nesta trajetória, mesmo controlando o excesso de lirismo de algumas esculturas, de outro gênero foram as reações suscitadas pelo *Cavaliere* de 1936.

Antes da imóvel e alienada fixidez do grupo, onde Marino parecia ainda zombar da tradição, declinando um tema solene em uma realização “bizarra” e quase caricatural, os comentários se encontraram na denúncia do “mau gosto” deste “maluco equestre”, “manequim banal feita de papel-mache” “extravagantemente modelado”⁷.

Certamente, numerosas foram as causas de tal fracasso. Primeiro de tudo, não deveria fugir à crítica o nexos irreverente - que o *Cavaliere* de Marino estabelecia com a efígie de Mussolini a cavalo, um tema muitas vezes reproduzido naqueles anos em revistas como *L' Illustrazione Italiana*, e, no entanto, muito apreciado pelos artistas que, de Primo Conti a Mario Sironi, haviam muitas vezes prestado homenagem à paixão do duce pela equitação.

Como antecipado em um artigo de Guido Marangoni intitulado *La repre-*

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

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

sentazione artistica del Cavallo, publicado na *Emporium* entre 1928 e 1929⁸, as formas praticadas nos anos trinta para resolver na escultura a dupla “cavalo e cavaleiro” eram basicamente de dois tipos: um molde heróico e monumental, o outro, um de caráter decididamente “decorativo”, chefiado pelo gênero de arte francês “animalier”. A respeito destas duas hipóteses o *Cavaliere* de Marino era outra coisa. O problema, de fato, que mais do que qualquer outro deve ter captado a atenção do escultor no momento de resolver o grupo, tinha sido aquele do estudo estrutural de pesos e equilíbrio, ou seja, um raciocínio construtivo, não centrado nas formas da natureza, mas em sua valência, abstrata, de linhas horizontais do cavalo por um lado e das verticais do cavaleiro sobre o outro. Trabalhando sobre a redução volumétrica além da compactação dos volumes singulares, Marino atingia assim a elaboração de um padrão puro, carente de fluidez na relação entre cavalo e cavaleiro, e por isso, certamente, de difícil de valorização. Neste caso, foi o suficiente para reequilibrar o resultado final, conjugar a ação essencializante da “forma” com um trabalho epidérmico das superfícies, consciente de uma escultura egípcia conhecida como *Il sindaco del villaggio*, reproduzida no celebre volume de Alessandro della Seta, *Il nudo nell'arte*, editado em 1930⁹. O efeito conclusivo, como relevava Giuseppe Marchiori, resolveu-se, assim, em um “primitivismo congelado e abstrato”¹⁰.

Espreitavam-se, na realidade, no *Cavaliere*, reflexões plenas de significado e ricas de conseqüências para a atividade de Marino, corroborada pelo fato de que retomaria o gesso na conclusão da Biennale, o artista não só fez uma fusão em bronze da peça, mas também uma versão em madeira. Neste sentido, é interessante, especialmente em relação à versão de madeira, registrar como as tendências geometrizarantes dos corpos, juntamente com alguns rabiscos abruptos na extremidade dos membros, a cabeça esférica e a rigidez do busto da figura masculina, reverberam a operação realizada por Marino no *L'Idolo ermafrodito* de Carrà. Certamente se tratava de uma referência anacrônica. Não somente de uma obra que remonta a 1917, intérprete de linguagem – já superada – amadurecida na atmosfera de *Valori Plastici*¹¹, mas de uma pintura que na carreira de Carrà representava uma fase final, substituída por acentos ‘neo-românticos’ de paisagens e marinhas os tinham sucedido nas edições das Biennali dos anos 1930. Em Marino, todavia, a recuperação da pintura deveria passar, uma vez mais, pela reflexão sobre Martini¹². Foi este último, no *Bevitore* de 1928, publicado na monografia editada por Scheiwiller em 1933, que prestou homenagem à figura de “cones e triângulos” de Carrà¹³. Do ponto de intersecção entre estas duas obras, mesmo seguindo uma trajetória inversa na cronologia, Marino tinha obtido o estímulo para libertar escultura do “supérfluo”, rejeitando qualquer agradabilidade contínua e extirpando qualquer acento narrativo, buscando

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

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

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

11 Se lembrar que o *Idolo Ermafrodito* de Carrà no número I, a. III de *Valori Plastici*.

12 Para demonstrar a ligação entre as duas obras são confrontados os pés ligeiramente levantados, nos bustos, a acentuada proeminência das costelas.

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

também agora, uma legítima independência em relação ao excesso de “truques” e às contaminações literárias contínuas próprias de Martini.

A necessidade, assim, de retornar aos valores essenciais da plástica, raciocinando sobre ‘forma’, ‘espaço’, ‘ritmo’ e ‘volume’ representou o original, mesmo que inesperado resultado de maturidade de Marino.

Que uma reflexão semelhante levou ao nascimento da série ‘*Cavalo e Cavaleiro*’ é um fato compreensível. Em *Gentiluomo a cavallo* de 1937 ou *Pellegrino* de 1939, a repetição temática do sujeito gerava novas soluções formais, enfatizando a procura de um discurso, mais e mais aberto a novas sugestões. Era essa, em contrapartida, a lição aprendida de Cézanne, mas também o exemplo de uma pesquisa coerente nela mesma que no final dos anos 1930 encontrou confirmação em Giorgio Morandi, cujas naturezas-mortas - onde copos e vasos foram sempre e novamente desaparecendo e distribuídos e reconstruídos em nenhuma ordem particular - toda uma geração de artistas iria ler uma severidade de propostas de cunho totalmente “moral”¹⁴.

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

O triênio de 1948-1950 representou, na carreira de Marino, uma conjectura determinante para a sua afirmação em nível internacional.

A relação com galerista estadunidense Curt Valentin, a aquisição por Peggy Guggenheim da escultura *Angelo della città* (Fig. 21), sua participação em 1949 na exposição *Twentieth-Century Italian Art* no Museum of Modern Art de Nova York, e na III Exposição Internacional de Escultura na Filadélfia, bem como uma série de exposições internacionais em Amsterdã, Bruxelas, Nova York e Washington em 1950¹⁶, foram alguns dos episódios que tornaram possível a consagração do artista além do território nacional. Como se lê no catálogo da exposição no MoMA, nó essencial para a definição de um “mito italiano” de Marino, apenas compartilhado com Giacomo Manzù,

a arte de Marino Marini (...) é notável pelo seu crescimento constante em autoridade eloqüente . Um homem imensamente cultivado, que viveu muito no exterior e viajou muito, Marini é hoje uma das poucas figuras importantes de sua geração na escultura europeia. Marini - continua o texto - é acima de tudo um inventor de formas de larga escala e contemporâneas. Nos últimos anos, inspirado pela memória de camponeses que fogem dos bombardeios (...) ele criou uma série de cavaleiros cujo inesquecível humanismo é transmitido por valores de peso plástico

14 Se lembrar que a III Quadriennale de 1939 tinha homenageado Morandi com a atribuição de uma sala individual. A este respeito cfr. G. Marchiori, “Giorgio Morandi”, in: *Domus*, n. 134, fevereiro de 1939, pp. 66-68. G. Marchiori, “La terza Quadriennale romana”, in: *Emporium*, a. XLV, n. 4, abril de 1939, pp. 189-204;

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

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

*intensamente sentidos, o impulso e a proporção*¹⁷.

Todavia, para além das contingências e conteúdos que veicularam a fortuna internacional de Marino, o triênio marcou também um ponto essencial de chegada na linguagem plástica do escultor.

Como notado no decorrer da década de 1930, as referências à escultura mariniana foram destacadas as raízes de uma cultura tradicional. No emblema de uma primazia combatida, neste campo, lado a lado com Martini¹⁸, Marino tinha dado prova de dominar um amplo patrimônio visual, mostrando uma habilidade refinada em declínio de fontes diversas em elegantes soluções desconsiderando todo o resto. Era esse o caso da *Maschera* que a revista *Domus* havia publicado, em 1935¹⁹, a sublinhar a ainda rigorosa atualidade da lição do 'museu'; mas não menos indicativos, neste sentido, foram os *Ritratto Immaginario* e *Ritratto di Fausto Melotti* de 1937.

Em *Ritratto Immaginario*, Marino se inspirou em um modelo etrusco - talvez visto em uma ilustração publicada em 1935 por Giulio Quirino Giglioli no célebre volume de *Scultura Etrusca*²⁰ - para dissolver em chave lendária e fabulosa o tema do fragmento antigo, obtendo assim um fragmento misteriosamente equilibrado entre passado e presente. Em *Ritratto di Fausto Melotti*, uma prova ainda mais emblemática no currículo do escultor, a operação alcançada era de natureza diversa, não se limitando ao sofisticado raciocínio literário. Aqui, a extraordinária fidelidade ao sujeito retratado não nasceu apenas do estudo direto dos traços somáticos do modelo, mas foi baseado em um interlúdio de reflexões sobre os exemplos da retratística romana. Evidentemente Marino havia se voltado a referentes da antiguidade - e não silenciosa, mas ao contrário, declaradamente - para apropriar-se de um estilo seco, mas ao mesmo tempo minucioso, sem correr o risco de comprometer a intensidade do resultado final. Se, do ponto de vista plástico, a referência a uma obra como o *Ritratto dell'Imperatore Filippo l'Arabo* do Musei Vaticani se misturava na sintética compacidade do volume da cabeça, a insistência de Marino nos detalhes, como a abertura da pupila, a íris traçada na matéria e voltada para cima ou a epiderme atravessada por pequenas incisões horizontais e verticais, eram o resultado de uma re-elaboração voltada para conferir a própria invenção aquela irônica sutileza, que constituía o componente mais original da peça²¹.

No que diz respeito a esta conhecida "reutilização" de fontes da antiguidades, a década seguinte não registrou nenhuma mutação substancial. Para enriquecer o horizonte visual explorado pelo artista, medido a uma pesquisa plástica não

17 Cfr. *Twentieth-Century Italian Art*, CAT. EXP. (New York, Museum of Modern Art), New York, 1949, p. 33;

18 Sobre as fontes martiniane ver 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*, Genova-Milão, 2006, pp. 69-80;

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

20 Se tratava de uma *Testa votiva* conservada na Civita Castellana. Cfr. G. Q. Giglioli, *L'Arte Etrusca*, Milão 1935, tav. cccxx/4.

21 Assim também adotado pela crítica. A este respeito, cfr. L. Vitali, *Marino Marini*, Collana Arte Moderna Italiana n. 2, Serie B, Scultori, n. 7, Milão 1937.

tanto interessada em perseguir a autonomia em relação à amostra, mas na conquista de uma maior liberdade formal e compositiva. Tal é o caso do *Cavallo* de 1941, o primeiro no qual se pode ver uma clara referência à escultura chinesa.

A partir da década de 1920, a arte chinesa antiga tinha progressivamente conquistado prestígio na Europa. Sobretudo na França, graças a atividade de antiquários como Ching- Tsai Loo e Charles Vignier, tinham contribuído para espalhar, no mercado internacional, várias tipologias de manufaturas chinesas, de vasos a cabeças esculpidas, de estátuas a pinturas e miniaturas. Na Itália a ascensão de tal gênero de produção contou com um exemplo ilustre, a preciosa coleção de esculturas chinesas de Riccardo Gualino, imortalizada, em 1926 e em 1928, nos dois catálogos editados pela editora de Lionello Venturi, animador real das aquisições realizadas pelo industrial turinense²².

Foram nestes mesmos anos que a série *La Civiltà artistica*, editada por Valori Plastici, registrando o difuso interesse pela arte chinesa, publicava dois pequenos volumes dedicados, respectivamente, aos *Paisagistas Chineses* e a *Escultura Menor Chinesa*²³. Publicações destinadas a gozar de grande fortuna entre artistas, e das quais é possível que também Marino tivesse cópias. É provável também que ele estivesse olhando para o *Cavaleiro a cavalo da dinastia Tang*, reproduzido na prancha 24 de *Escultura Menor Chinesa*, que o artista chegou a elaboração de *Cavallo* de 1941 (Fig. 19).

Se imaginarmos Marino procurando através das páginas do volume de *Valori Plastici* novas oportunidades para a solução física do cavalo deve ter, certamente, a intenção de tirar da figura do animal, seus nobres, ferozes aspectos, típico de representações ocidentais. Neste sentido, o cavalo Tang, com seu corpo duro e atarracado, mais perto de animais destinados a trabalhos de campo que das amostras ágeis e esguias da raça Árabe, ofereceu ao artista um protótipo imediato. Mas o exemplo chinês também foi útil para outras considerações. Para um escultor interessado no estudo de soluções de maior impacto volumétrico, talvez ultrapassando as regras clássicas de proporção e estabilidade, o modelo oriental se erguia a paradigma de uma sintaxe obtida por meio de volumes sólidos e compactos e de um equilíbrio compositivo fechado, obtidos sem necessariamente balancear suas partes.

Os anos seguintes, cada vez mais intensamente, marcariam o distanciamento da escultura de Marino das poses naturais, anatomicamente correta, a demonstrar a vontade de encontrar novas combinações espaciais nos confins das culturas visuais. Nesse sentido o cavalo Tang voltaria a aparecer outras vezes na produção do escultor, como na peça de 1947, na qual Marino adiciona a figura do cavaleiro, também dotado com a mesma circularidade desajeitada do cavalo, e - devido à cabeça torcida, ao corpo esticado para trás e às pernas esticadas para a frente - com o mesmo efeito de estabilidade precária. Uma figura virtuosística, também experimentada em *Giocoliere* de 1944, todavia

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

realizada mantendo-se fiel a um perfil fechado e contínuo, desfrutado de um ponto de vista privilegiado e elaborado a partir do gesto, desarticulado, de *Malato alla fonte* de Arnolfo di Cambio (Fig. 20).

Foram anos, portanto, de intensa pesquisa para Marino, sobretudo na escultura de pequenas dimensões, em um trabalho febril atestado pela variedade de textos que vieram a fazer parte de sua biblioteca. Se da quarta década, além dos volumes indispensáveis sobre as coleções do Louvre, datava a aquisição dos dois volumes sobre escultura grega - *Die Plastik der Griechen* de Ernst Buschor de 1936 e *Griechische Plastik*, de Friedrich Gerke de 1938 - dos quais tirou muitas soluções formais, o período de 1940 a 1948 registrou o desdobramento de uma orientação mais composta. A partir da edição especial *Battaglie*, editado pela *Domus* em 1941, manual visual útil para acompanhar o itinerário da reconfiguração do binômio 'Cavalo e Cavaleiro' do Gótico ao Renascimento, o horizonte explorado por Marino variou entre civilizações distantes, de modo a abranger a série *Arts du monde* organizada por Georges de Miré, com ilustrações dedicadas à arte Africana, da Oceania, do Sudão e das Américas.

Foi assim, com esta bagagem cultural que, entre 1948 e 1950 Marino desempenhou o papel mais importante de sua própria carreira.

Até então, sua escultura havia investigado novas oportunidades criativas na progressiva liberação do corpo a partir do esqueleto, ou seja, na busca de uma fisicalidade autônoma - como nos *Cavaliere* de 1947 e de 1948 - de referência Rodiniana. Mas lá, aonde a gramática escultórea conduzia a uma síntese sempre acentuada, talvez conseguindo recuperar - como no *Cavaliere* da Tate Gallery - os traços ovais e abreviados do *Canopo* do Museo Archeologico Nazionale di Firenze - teve de intervir a experiência da Biennale di Venezia de 1948, para esclarecer o percurso a seguir.

Se tratou de uma Biennale "revelação" para os artistas italianos, que logo em seguida, após os anos do regime, estavam começando a se abrir para o panorama internacional. O necessário confronto com a modernidade - eloquentemente representado na mostra da coleção de Peggy Guggenheim - assumiu nessa ocasião um tom imperativo incontornável. E, embora em muitos, entre os escultores, perguntam-se se iriam dar mais um passo, além da deformação formal do corpo humano, abandonando o motivo e passando abertamente à livre atuação de volumes, Marino teve um encontro decisivo para a sua atividade: ele conheceu Henry Moore.

Na grande exposição individual de Moore no pavilhão britânico, Marino, não somente pode encontrar a confirmação de seu interesse pela escultura primitiva e arcaica, a sua própria necessidade de síntese volumétrica e a própria propensão natural a estatuaria monumental, mas também encontrou um modo de refletir sobre o aspecto mítico e arquetípico da pesquisa plástica, reinterpretando as obras de Constantin Brancusi e de Jean Arp sob uma nova perspectiva.

Assim, não é por acaso que no próprio encerramento da Bienal, entre 1948 e 1949, nascesse a escultura *Angelo della città*, talvez a única entre as obras

de Marino, na qual prevalece a tentativa de transformar o forma 'Cavalo e Cavaleiro' em um "objeto absoluto".

Tratava-se de uma escultura monumental, modelada *tutto tondo* onde a linha horizontal contínua do cavalo se opunha a uma linha vertical do cavaleiro: um encontro entre as diretrizes, devidamente enfatizada pela convergência da cabeça do cavaleiro para cima, acentuando o sentido de tensão de toda a composição. Pode-se ler, nesta postura, o florescimento das expressões estupefatas próprias de Martini, outra presença significativa na Bienal de 1948. Neste caso Marino retomou o gesto extremo, vigoroso, de uma obra muito conhecida de Moore - *Woman with upraise arms* - traduzindo, assim, a origem de seu próprio modelo (Fig. 21). No entanto, enquanto em Moore o perfil da escultura iria fechar-se nos braços levantados convergentes para a cabeça, em Marino, o gesto se abria para o exterior. A escolha não foi acidental. A horizontal dos membros em relação à verticalidade do busto servia antes de qualquer coisa a Marino, de modo a recuperar uma iconografia dominante na tradição figurativa: a crucificação. Para tornar mais pontual do nexos com este imaginário simbólico coletivo, o escultor focara em uma particularidade irrelevante: os dedos cruzados nas palmas das mãos do cavaleiro lembravam, de fato, a postura das mãos de Cristo no *Crocifisso* atribuído a Giovanni di Paolo, na Igreja de São Pedro em Oville. Esse detalhe tornou-se emblemático, aos olhos de Marino, por meio de uma prancha no texto *Le Mani nella pittura* de Dario Neri, presente em sua biblioteca, mas deve ter sido carregado de significado ainda maior, na continuidade que ligava a pose à *Main crispée* de Rodin. Não era casual, de qualquer forma, que o escultor tinha prestado atenção na obra de Moore, na qual a crítica reconheceu a mais alta dívida com arte italiana, de Masaccio da capela Brancacci à Piero della Francesca²⁴. Em *Angelo della città*, Marino teve que perseguir a idéia de dar vida a uma soma da cultura visual ocidental, tão valorizada pelo próprio fato de que o inscrito estado da figura masculina em um quadrado ou em um círculo referia-se intencionalmente à memória universal do *Homem Vitruviano* de Leonardo da Vinci²⁵.

Baseando-se em referências similares, Marino tinha construído uma imagem impregnada de símbolos e de uma essencialidade plástica cheia de energia. Não só ele confirmou todas as pesquisas realizadas até agora, mas no discurso 'Cavalo e Cavaleiro' empreendido desde o primeiro exemplar da Biennale 1936, *L'Angelo della città* atestava essa conquista imprescindível.

Não é surpresa, neste ponto, o sucesso internacional. O arquétipo alimentou o "mito" de Marino, e sua atividade - em particular o binômio 'Cavalo e Cavaleiro' - foi erguido como um emblema da cultura europeia.

24 Cfr. Allemand-Cosneau, M. Fath, D. Mitchinson, *Henry Moore. Catálogo da mostra*, Munique, 2009, p. 67.

25 Agradeço, pela indicação sobre o uso da fonte leonardiana por Marino, a doutoranda da Università degli Studi di Udine Emanuela Pezzetta.

III. 1962: IL Grido

As esculturas *Il grido* e *Il Grande Grido* de 1962 são, provavelmente, as últimas da série '*Cavalo e Cavaleiro*', a representar um ulterior capítulo na carreira de Marino, e permitir uma leitura articulada em sua pesquisa pregressa. Aqui, justamente como evidenciado pela crítica, deduz-se claramente a centralidade de Picasso, em sintonia com as experiências da década de 1950 - incluindo desenhos - nos quais foi sugerido o surgimento de um interesse em Marino para a decomposição cubista (Fig. 22).

O encontro do escultor com Picasso, na realidade, aconteceu em momentos diferentes ao longo de sua carreira. A primeira foi na época de sua atividade de pintura nos anos 1920 e deu impulso para o jovem escultor de apreciar figuras suspensas em uma atmosfera melancólica, muito típico do Picasso da década de 1910, seja como passagem indispensável para uma necessária atualização europeia, seja como um veículo útil para moldar uma atitude naturalista tipicamente toscana, inquietamente humana e, por isso privada de retórica ou embelezamentos. Se definia, assim, aquele modelo de abordagem poética e literária de Picasso encontrado de forma natural nas figuras dos '*giocolieri*' nas quais Marino começou a trabalhar em 1933: peças destinadas a renovar, no decorrer dos anos, o segmento de parentesco sutil com os arlequins, saltimbancos e acrobatas que haviam povoado as pinturas de Picasso.

No entanto, para além destas iniciais referências, foi com o *Piccolo cavaliere* de 1945, que Marino realizou a primeira "tradução plástica" de uma obra de Picasso. Era uma pequena escultura de 45 cm, na qual a idéia de representar o cavalo no ato de cair no chão, com a boca esticada para cima, lembrou de perto - sobretudo no andamento das patas da frente - *Le cheval Blessé* publicado na monografia *Picasso* de Jean Cassou, editada em 1940, presente na biblioteca de Marino.

No que diz respeito ao valor desta retomada é necessário, no entanto, pressupor algumas considerações. Neste mesmos anos, de fato, também um outro escultor - Arturo Martini - estava refletindo sobre Picasso, mas de uma forma totalmente diferente daquele exibido por Marino de modo a permitir medir, no confronto, as diversas tendências no campo.

Na Biennale de 1942, Martini tinha preparado uma mostra individual que, pela ousadia das obras expostas tornou-se o centro das atenções em geral. Se tratava de um grupo de esculturas cujas formas, de acordo com a opinião da crítica, deveriam ser lidas como "resultado plástico de algo 'visto' como a vê um pintor: isto é, visto em movimento, visto em uma cor, visto 'de fora do monumento', ou seja, além dos limites da escultura"²⁶. Entre todas as obras a mais surpreendente foi *Donna che nuota sott'acqua*, um mármore acéfalo, afiado, alienado, de volumes quebrados: uma experimentação que encarnava a fase mais evoluída de reflexões de Martini.

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

Neste ponto significativo o artista havia atravessado uma longa maturação. Os primeiros vestígios poderiam já ser encontrados em algumas edições realizadas, em meados dos anos 1930, em torno da potencialidade do movimento e no estudo da relação entre o vazio e o cheio, mas os indícios mais eloquentes podem ser visto nessas obras que marcam uma conexão explícita com Picasso, desde as pequenas esculturas em terracota *Il pittore* e *Il Minotauro* de 1938, com o medalhão *Il Ratto delle Sabine* de 1939, bem como na série de figuras de vacas e touros realizados entre 1938 e 1942. Nestes exemplos é claro como Martini estava tentando transpor, na escultura, a síntese intelectual elaborado por Picasso na pintura: um processo que na *Donna che nuota sott'acqua* manifesta a crise da figuração tradicional e que em *Atleta em riposo* - também presente em Veneza em 1942 - expressou-se em uma pronunciada tendência deformante. Nestes casos extremos Martini explorava a redução de formas em geometrias elementares, a visão analítica, o espaço sem perspectiva: uma aproximação de Picasso muito diferente do qual atestava o temperamento de Marino.

Em sintonia com o ambiente milanês da revista *Corrente*, que no dia seguinte à exibição de *Guernica* havia apontado Picasso o próprio referente essencial, e nos anos seguintes da afirmação de Renato Guttuso - segunda colocação do Premio Bergamo com a *Crocifissione* da Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Marino também dava explícita demonstração de voltar sua atenção ao artista espanhol. Uma atenção, porém, de caráter de conteúdo puramente.

Era o tema dramático do “cavalo caído”, sublimado com o exemplo de *Guernica*, ao qual o *Piccolo cavaliere* de 1945 fazia referência. Era o valor ‘evocativo’ que a atividade de Picasso viu-se encarnada no contexto italiano do imediato pós- guerra, ao qual aludia Marino, com o mesmo sentido com que a figura do cavalo aparecia na *Crocifissione* de Guttuso.

Uma sensação esta, de que deveria reaparecer em outras peças, como o *Cavallo* de 1947. Aqui, enquanto o “motivo” nascia mais uma vez do confronto com Picasso, a compressão física do cavalo e a tensão robusta vertical do pescoço traduziam muito bem outros referentes plásticos, principalmente a prancha 21 do voluminho *La scultura minore cinese* anteriormente mencionado (Fig. 23).

Se revelava entre esta linha de invenções, a outra alma da escultura de Marino: aquela de natureza “existencial”, já visto em certos aspectos de *Angelo della città* da coleção Guggenheim.

Desta mesma pesquisa faziam parte também *Il Grido* e *Il Grande Grido* de 1962. O próprio fato de que a aparente decomposição cubista se dissolveu em ambas as obras em uma divisão simbólica entre dois campos da escultura - com o cavaleiro de um lado e o cavalo de outro -, deixa entender, de fato, que a retomada de certas geometrias fragmentadas, longe de ser substancial, estava procurando ao invés uma adesão temática do impacto visual imediato.

Por outro lado a índole “existencial” que tinha perseguido a atividade de Marino poderia ser vista em diversos momentos de sua carreira. Como um fio vermelho poderia encontrar os seus traços nos cavalos filiformes de 1951, nos quais Marino

havia olhado para os esqueletos frágeis de Giacometti, quando o artista ainda tentava se afirmar na Itália. Um percurso conduzia, na verdade, ao *Grido* de 1962, no qual, naquela altura, o tema do corpo “derrubado” poderia ser adornado pelos afortunados exemplos dos britânicos Kenneth Armitage (Fig. 24) e Lynn Chadwick²⁷.

Chiara Fabi é doutora em História da Arte e pesquisadora colaboradora do Programa de História da Arte da Università degli Studi di Udine.

27 Sobre a fortuna italiana de Armitage e Chadwick ver E. Pezzetta, *La scultura britannica alle Biennali di Venezia, 1948-1958: la fortuna critica in Italia*. Tese de especialização, Università degli Studi di Udine, orientador Prof. F. Fergonzi, ano acadêmico 2006-2007.

i Nota de Tradução: Manteve-se *Stile*, estilo, em italiano por ser referência ao título da revista citada.