

MARINO MARINI

MITOGRAFIA



GALLERIA
DELLO
SCUDO

MARINO MARINI

MITOGRAFIA
sculture e dipinti
1939 - 1966

a cura di

CARLO PIROVANO

fotografie di

MARIO CARRIERI

GALLERIA DELLO SCUDO

DISSOLUZIONE DEL MITO

Carlo Pirovano

Tra tutti gli artisti che nella considerazione generale sono ritenuti protagonisti della storia culturale italiana del nostro secolo Marino Marini è indubbiamente il “fenomeno” che ha registrato di fatto una continuità eccezionale di valutazione; in una gamma variegata di apprezzamenti motivati criticamente, è fuor di dubbio, ma soprattutto in una specie di consacrazione generalizzata, rispettosa ma anche un poco distaccata che deriva probabilmente dalla natura aristocratica della sua poetica, soprattutto nei suoi aspetti di sublimazione di idealità non rapportabili per scontati automatismi a concezioni o a divulgazioni di tipo popolare, preconfezionate per i *mass media*; e tutto ciò da sempre, si potrebbe dire, nonostante fossero derivati da repertori di amplissima diffusione nell’immaginario collettivo i temi figurali cui l’artista attingeva, per lo meno nei momenti più conosciuti del suo lavoro: mi riferisco al motivo del cavaliere che per secoli è stato considerato in tutto l’Occidente pretesto scultorio per eccellenza e a quello del nudo femminile, che nelle arti figurative, a tutti i livelli di professionalità e di consumo, è il termine più vulgato e abusato fra quelli che offre l’armamentario di base del parlar per immagini...

Il fatto è che di questi termini di consueta familiarità Marino faceva un uso assolutamente sofisticato, con una trasposizione semantica che può essere percepita solo in un contesto di comunicazione in qualche modo criticamente predisposto: dalla consapevolezza, se non altro, che la valenza precipua dell’immagine artistica non può ridursi a mera funzione copiativa o emulativa, a pura registrazione del dato fenomenico.

Il riproporre l’aristocraticità del linguaggio quale connotazione d’appoggio per una rivisitazione critica (tale naturalmente finisce per essere la riproposizione di una scelta di opere di un artista, specie se può contare su documenti di altissima caratura, come avviene in occasione di questa mostra veronese dell’opera di Marino) può sembrare – lo è anzi – una vera e propria banalità; ma può essere opportuno ricorrervi proprio per precisare in termini prioritari una connotazione espressiva che oggi può apparire decisamente controcorrente, sia per le implicanze intrinseche di selettività che mal si adeguano alla retorica del populismo, sia per i valori connotativi di “progettualità” ideologica, di tesa dilatazione anche morale oltre che speculativa, che sembrerebbero anacronistici nella diffusa cultura edonistica del

DISSOLUTION OF THE MYTH

Out of all the artists who are generally considered to be protagonists of the cultural history of Italy in the twentieth century, Marino Marini is certainly the one who received the most favourable attention. There is no doubt that this occurred in the form of a wide range of critically motivated judgments and, above all, with a sort of generalized seal of approval that, although respectful, was somewhat detached. This was probably due to the aristocratic nature of his artistic aims, especially with regard to his sublimation of idealities that cannot be mechanically defined in terms of the stereotypes and vulgarization typical of the mass media. This was true from the artist's formative years, despite the fact that his themes were derived from the most commonplace repertory of popular imagery, at least in the better-known periods of his career. I am referring to the motif of the horseman, which, for centuries has been considered to be the sculptural theme par excellence throughout the western world, and to that of the female nude, which in figurative art, at all levels of artistic skill and consumption, is the most widespread and abused out of all the subjects offered by the range of stock images.

The fact is, however, that Marino used these familiar themes in an extremely sophisticated manner, with a semantic transposition that can only be perceived if there is a critical predisposition on the part of the viewer. At the very least, there must be an awareness that the principal value of the artistic image cannot be reduced to a merely emulative function, simply recording the phenomena of the surrounding world.

Naturally the display of a selection of the works of an artist will inevitably turn out to be a critical reappraisal, especially if it is accompanied by an outstanding range of documents, as is the case with this exhibition of Marino's work being held in Verona. The return to the aristocratic quality of style as the vehicle for such a reappraisal may seem – indeed it is – extremely banal. But it may be expedient to have recourse to it in order give a more accurate description of a form of artistic expression that may appear to be decidedly un-

“carpe diem” tipico della nostra civiltà dei consumi. In parole semplifici, un fenomeno che si rifiuta alla divulgazione, questa eccezionale trasposizione di idee e di aspirazioni, di storia e di miti?

Nella stessa misura e intensità del destino che di fatto è riservato, almeno di facciata, a ogni avvenimento che non si inserisca di per sé negli strilloni della moda; il cui rapporto con la realtà profonda, individuale e sociale, non può ridursi a meccanismi superficiali di gradimento, esattamente come gli indici d’ascolto o le reazioni di massa non possono essere paradigmi di valore in assoluto.

Sarà opportuno rilevare immediatamente che questa obiettiva connotazione di estraneità rispetto alle mode non risponde semplicistica-mente alla fisiologica fluttuazione del gusto corrente, alla superficiale rotazione delle abitudini e delle convenzioni (sono passati decenni, oramai, dalla divulgazione dei capolavori mariniani), ma trova motivazioni più radicali proprio nella impostazione primaria della poetica dell’artista, esattamente nel suo essere totalmente svincolato dal contingente, dalle connotazioni mutevoli delle abitudini e del costume; alieno del resto anche da ogni referenza emotiva o contemplativa rispetto al manifestarsi degli eventi di natura; entità assolutamente “non significante” per lui, senza la traccia dell’uomo.

Se si rovescia il problema in una prospettiva storica correlata alle vicende dell’arte nell’età moderna, si arriva immediatamente a rilevare come l’opera di Marino, almeno nelle premesse concettuali se non nelle acquisizioni tecniche o in talune modalità espressive, si dichiari



Scultore antelamico, *Oldrado da Tresseno*, 1250 ca. Milano, Broletto Nuovo.

Follower of Benedetto Antelami, Oldrado da Tresseno, c. 1250. Milan, Broletto Nuovo.

fashionable today, both because it implies an element of selectivity that is alien to the rhetoric of populism, and also because its driving force is an ideological one. This has important implications, from both moral and speculative standpoints, that may appear to be anachronistic in the climate of all-pervading hedonism that is so typical of our consumer society. But this raises the question as to whether this extraordinary transposition of ideas, aspirations, history and myths is a phenomenon that must inevitably be incompatible with popularization.

Now this is the same fate that is suffered, at least in appearance, by all events that are not considered to be fashionable. What this means in effect is that their relationship with reality, whether on an individual or social level, cannot be reduced to superficial mechanisms of approval, just as ratings of television programmes or mass reactions cannot be paradigms of absolute values. It should be immediately stressed, however, that this extraneousness with regard to fashion is not a simplistic response to the normal fluctuation of current modes or to the never-ceasing succession of styles and conventions (many decades have passed since Marino’s masterpieces first became known to a wider public). In fact, it has a more radical basis in the primary formulation of the sculptor’s artistic aims. In other words, it was rooted in his total detachment from contingent events and the constantly shifting nature of habits and customs. Besides, he was averse to any emotional or contemplative reference to the natural world, which for him was totally insignificant without the presence of man.

If the problem is seen in a historical perspective and is related to the vicissitudes of modern art, it is immediately evident that Marino’s work, at least in its conceptual assumptions if not in its technical achievements or in some of its expressive forms, is totally extraneous – or even hostile – to the naturalism that characterized the art movements in the second half of the nineteenth century (this has been acknowledged in even the most prosaic popularization), with important ramifications also in this century. These ranged from the bourgeois saga of Impressionism, now exploited by the art market and meeting with the uncritical acclaim of the masses, to the numerous forms of more or less illustrative “realism” that existed, in a variety of contexts, throughout the nineteenth century.

Even with regard to the works that could most



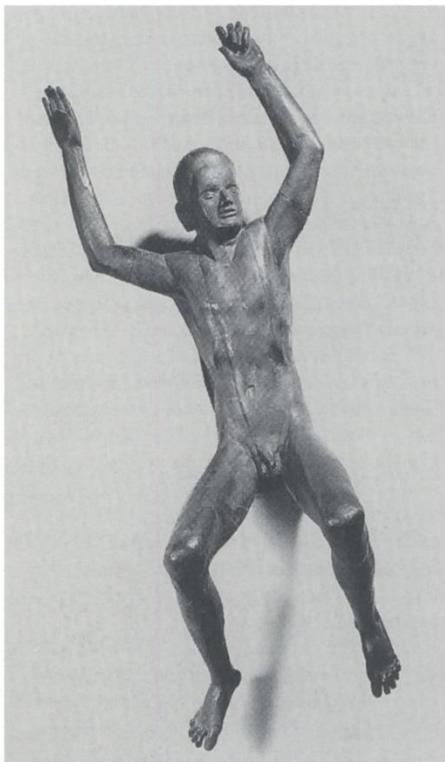
Francesco di Valdambrino,
San Cassiano, statua lignea databile al 1470. San Cassiano di Contri, chiesa parrocchiale.

Francesco
di Valdambrino,
Saint Cassian, wooden
statue datable to 1470.
San Cassiano di
Contri, parish church.

totalmente estranea, anzi ostile, rispetto a quella eccezionale consapevolezza naturalistica che diede l'impronta massimamente caratterizzante (perfino nella divulgazione più terra terra lo si è oramai recepito) alla ricerca artistica della seconda metà dell'Ottocento con diramazioni notevoli anche nel secolo nostro, dalla saga borghese dell'impressionismo, oramai vistosamente strumentalizzata dal mercato e dall'acritica acclamazione di massa, alle diverse forme di "realismo" più o meno illustrativo che hanno trovato espressione, in contesti molto variati, lungo tutto l'arco del Novecento.

La poetica di Marino, sin anco nei pretesti che più facilmente ve la potrebbero correlare, come per esempio nei ritratti (che nella sua produzione segnano un capitolo di strepitosa documentazione storica), non può mai ridursi a istanze in qualche modo rapportabili al naturalismo perché da sempre da essa è come risucchiata in termini conoscitivi e quindi espressivi la nozione dell'istante transeunte, il concetto stesso del tempo misurabile sulla mutazione naturale, fisiologica. Marino però non rifiuta a priori la validità semantica dell'esperienza fenomenica convenzionale, ne è anzi coinvolto e intrigato, spesso, come condizionato felicemente dalla necessità, umanamente sentita come impellente e ineludibile, di un intervento diretto nella realtà, consapevole che in ciò solo consiste fondamentalmente l'eticità dell'opera d'arte.

easily be seen to fulfil this function, for example his portraits (in his output they have the role of important historical documents), Marino's artistic aims can never merely be reduced to naturalism because in cognitive terms (and also in expressive ones) the notion of the transitory moment – the very concept of time measurable on the basis of the normal changes of the natural world – has been removed from them. However, Marino did not reject *a priori* the semantic validity of conventional phenomenal experience. Indeed, he was involved in it and willingly allowed himself to be conditioned by the need, which was felt as pressing and unavoidable, to participate directly in the real world because he was well aware that it was only in this that the ethical principles of a work of art were to be found. Conceptually speaking, the crux of the matter lay in the basic insight that refused to consider reality as contingent perceptions or the performing of actions necessitated by the fragmented logic of the individual, but perceived it as the sum total of values that gives single episodes, ideas and aspirations absolute meaning. Because it is an accumulation of values, art – as far as its components of creation, expression and communication are concerned – is to be considered not as the replication of events (human or natural as the case may be) in their concrete form, but rather as a metaphorical transposition of aspirations, with pretensions to eternity in contrast with the transient nature of the physical world. It foregoes illustrative narrativity in exchange for the iconic absoluteness of reality. In this way relations with existential phenomena are not rejected, but there is a tendency to give priority to the substance, to the being that is connected to them by analogy, not by mere duplication. The recovery of a worldly concreteness in the arcane solemnity of a timeless ideal rejects the changeability of the impression and necessitates figurative metaphors interpreting the totality of values that for the artist constituted the mythical perception of being. These metaphors are the themes that Marino used repeatedly as syntactical fragments in order to obtain greater poetic synthesis. They are, in fact, the recurring themes (or roles) of his art: the young athletes, the rider, the female nude and the dancers. Obviously this repertoire must be interpreted not only as a figurative invention that is strongly evocative in comparison with codified historical experience, whether individual or universal, but also with regard to its inexhaustibility.



Icaro, statua in legno del 1933.
Collezione privata.

Icarus, wooden statue, 1933.
Private collection.

Lo snodo concettuale risolutivo sta proprio nell'intuizione di base che rifiuta di identificare la *realtà* come equivalenza di percezioni contingenti, come svolgimento in essere di azioni necessitate da frammentate logiche individuali, bensì *realtà* come *summa di valori* che universalizza gli episodi singoli, idee e aspirazioni di significato assoluto. La problematica dell'arte, nelle sue componenti di creazione, espressione, comunicazione, proprio in quanto addensamento di valori si pone dunque non come riproduzione dei fatti (sia umani sia naturali) nel loro concreto esplicitarsi ma come trasposizione metaforica di aspirazioni, con pretesa di eternità rispetto al caduco fisico, esistenziale. Rinuncia alla narratività illustrativa in cambio di un'assoluzza iconica del reale. In tal modo non si rifiutano le relazioni con i dati esistenziali, ma si tende a dar preminenza alla sostanza, all'essere che a quelli si rapporta per analogia, non per misera duplicazione. Il recupero di una concretezza terrena nella solennità arcana di un ideale senza tempo tanto rifiuta la mitevolezza dell'impressione quanto necessita di traslati figurativi che interpretino quella totalità di valori che costituisce per l'artista l'intuizione mitica dell'essere; tali traslati

ble capacity to define the conceptual and historical idealities that underlie the profound morality of art as Marino conceived it. At this point it is worth examining these themes in greater detail so that the mechanisms of mythical transfiguration may be more easily understood.

The image of the rider was by far the best known of Marino's pictorial and sculptural motifs, and it is the one that has made the most vivid impression on the popular imagination. However, it is not a theme that the artist repeated mechanically, merely as a formal exercise or for commercial ends. Rather it is a motif that was originally selected because of its symbolic value and that was slowly but surely transformed in accordance with an internal, structural necessity that was essentially a formal one. Moreover, it corresponds to psychological and moral factors that influenced the emotions, the thought and the life of Marino, the man.

Each of these images, produced over the decades, is like a verse of a solemn and thoughtful poem that ends up by being a metaphorical autobiography of the artist. He himself was the protagonist of an apocalyptic tragedy that involved the shattering of the humanistic values of equilibrium and rationality as a result of the attack of the new barbarism, with its destructive violence. And as such he is the symbol of all human beings today. This motif was a very popular one in Italian art, especially that of Tuscany, from the warrior saints of the Middle Ages and the condottieri of the Renaissance cities, right up to the protagonists of the Risorgimento, who were often rhetorical and anachronistic, but did not lack imagination and an adventurous spirit. The oldest images of the theme, the phantasms of this ancestral hendiadys of the horse and rider were but hazy recollections from Marino's childhood. Significantly enough, he did not like to recall the heroes of the Risorgimento who are commemorated in the squares of Italian cities (there were some in Pistoia too), but rather he evoked vague, anguished memories of soldiers and horsemen in flight during the First World War. Presumably he was referring to Caporetto, a battle in which the Italians were routed by the Austro-German forces in 1917; he may have learnt about it through the colourful tales of fugitive soldiers or perhaps from the illustrations in the popular press. In any case, the earliest known drawings by the artist, executed when he was still a student, represent groups of refugees in an abstract rocky landscape with literary overtones,

sono i motivi, i temi, quasi ovvi per continuità formale, che Marino usa in modo ripetitivo come frammenti grammaticali per una superiore sintesi poetica: sono appunto i "contenuti" o se si preferisce i "ruoli" ricorrenti nella sua figurazione, i giovani atleti, il cavaliere, il nudo femminile, i danzatori. Un repertorio che deve essere letto ovviamente non solo nella sua invenzione figurale di forte potere evocativo rispetto all'esperienza storica codificata, singola e universale, ma soprattutto nella sua potenzialità formale, dinamicamente inesauribile, a definire quelle idealità, concettuali e storiche, che sottendono alla profonda moralità dell'arte secondo la concezione di Marino. Varrà allora la pena di soffermarsi su questi "pretesti" del processo espressivo per intenderne poi i meccanismi di trasfigurazione mitica.

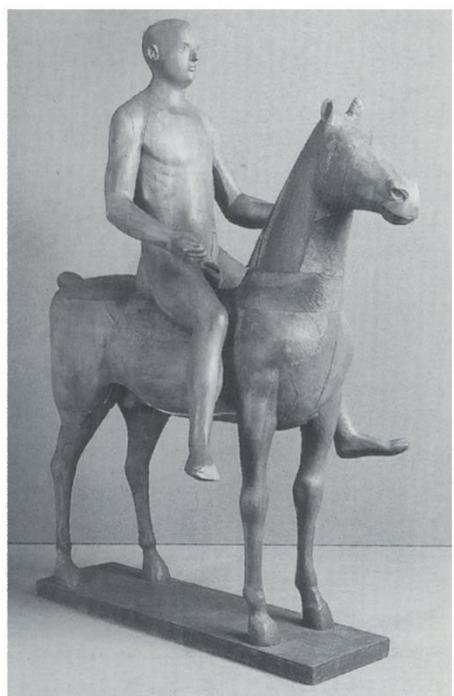
L'immagine del cavaliere si connatura quasi per antonomasia all'opera pittorica e plastica di Marino, ne rappresenta la sigla mnemonica anche a livello popolare; non si tratta peraltro di un "tema" che l'artista ripete meccanicamente, per puro esercizio formale o per esigenze di mercato; è invece un motivo, acquisito inizialmente per le sue valenze emblematiche, che si trasforma lentamente, ma inesorabilmente, secondo una necessità interna, strutturale, e quindi squisitamente formale; di pari passo peraltro risponde a sollecitazioni di ordine psicologico e morale che condizionano le emozioni, il pensiero, la vita dell'*uomo* Marino.

Se vogliamo, ognuna di queste immagini, lungo il corso di decenni, è come una strofa concatenata di un poema grave e pensoso che poi nel suo insieme finisce per essere un'autobiografia per traslato dell'artista, protagonista in prima persona – e come tale emblema per tutti gli uomini d'oggi – di una tragedia apocalittica: il frantumarsi cioè dei valori umanistici di equilibrio e di razionalità sotto l'urto di una nuova barbarie, fatta di violenza cieca, distruttiva.

Le immagini più remote di questo "motivo" figurativo, che peraltro era stato molto sfruttato nella tradizione italiana, toscana in specie (dai santi guerrieri del Medioevo cristiano agli eroi condottieri delle città rinascimentali, su su fino ai protagonisti, spesso anacronistici e retorici, ma sempre fantasiosamente avventurosi, delle vicende risorgimentali), i fantasmi di questa ancestrale endiade uomo-cavallo si confondono e sfumano nei più remoti ricordi della fanciullezza di Marino, il quale, significativamente, non amava ricordare gli eroi risorgimentali posti in piazza nelle nostre città (anche Pistoia ne aveva), ma evocava vaghe memorie angosciose di soldati e cavalieri in fuga durante la prima guerra mondiale; presumo si riferisse alla disfatta di Caporetto, di cui poteva essergli arrivata l'eco attraverso il racconto colorito di qualche soldato fuggiasco o forse dalle illustrazioni dei giornali popolari; sta il fatto che i più vecchi disegni che cono-

and are practically transpositions of a Dantean description, superimposed on the accounts of the tragedy on the eastern front. Subsequently, the primordial phantasm of the horse and rider, the embodiment of power, steadfastness and the domination of rationality over the natural forces and instincts, slowly emerged from Marino's imaginative universe in order to impose itself with relentless determination. In this period, the Thirties, the man had reached full maturity and was able brilliantly to define his artistic aims. And now Marino had temporarily abandoned painting, his first art form, in order to concentrate on sculpture.

In the classrooms of the art school at Monza, be-



Cavaliere, 1936. È la versione in legno dell'opera che suscitò polemiche alla Biennale di Venezia dello stesso anno. Roma, Musei Vaticani.

Rider, 1936. This is the wooden version of the work that caused controversy at the Venice Biennale in the same year. Rome, Musei Vaticani.

sciamo dell'artista pistoiese – al tempo dell'accademia – rappresentano proprio gruppi di gente in fuga, in un paesaggio roccioso letteralmente astratto, quasi trasposizione di un'evocazione dantesca, sovrapposta alla cronaca di una tragedia in corso.

Successivamente il fantasma primordiale dell'uomo-cavallo, incarnazione di potenza, di fermezza, di dominio superiore della razionalità sulle forze e gli istinti naturali, emerge lentamente dall'universo fantastico di Marino per imporsi con inesorabile determinazione: siamo negli anni Trenta, nella pienezza virile dell'uomo, e nella definizione folgorante di una poetica; Marino ha abbandonato temporaneamente la pittura, suo primo mezzo espressivo, per concentrarsi totalmente sulle ricerche plastiche.

Negli stanzoni della scuola d'arte di Monza, accanto ai modelli accademici convenzionali, ripetitivi, i calchi dall'antico su cui lavorano i ragazzi, prende corpo, per esempio, un rilievo marmoreo che è la testimonianza di una sensibilità e di un'attenzione assolutamente inusuali nelle scuole d'arte: Marino guida i suoi giovani allievi-collabo-



Un disegno giovanile di Marino ispirato alla Grande Guerra, databile alla fine degli anni Dieci. Firenze, Museo Marino Marini.

An early drawing by Marino inspired by the First World War, datable to around 1920. Florence, Museo Marino Marini.

sides the conventional academic models and the casts of antique sculptures that were used by the pupils, a marble relief took shape; it was testimony to a sensibility and consideration that were quite unusual in art schools. Marino encouraged his pupil-assistants to practise their skills on Saint George and the Dragon, which, rather than Donatello's sculpture in Orsanmichele in Florence, recalls the fabulous compositions in the chivalrous codices or the reliefs by the masters from Campione, on the shores of Lake Lugano. It was a direct way of introducing them to the myth and obliging them to use a metaphorical language, and also it encouraged them to use form in a symbolic manner (the relief is now in the Museo Civico, Monza).

However, Marino carried out an even more drastic transformation of the motif in a monumental sense that was decidedly cryptic and anti-naturalistic, and could even be described as fantastic and metaphysical. In this period he executed Rider (1936), Gentleman on a Horse (1937) and The Pilgrim (1939); these are apparently realistic figures that are, however, totally decontextualized and projected into a timeless dimension that is acutely disturbing, with elements of embarrassment, irony, existential unease and irritation. There is no doubt (this was later confirmed by Marino himself) that he was particularly impressed by the knights in the thirteenth-and fourteenth-century loggias in public buildings, especially those in the Po Valley (thus The Pilgrim is like a heraldic device that is intended to be attached to a wall). But the ghosts of other horsemen were added to these motionless men-at-arms and men of justice; from even remoter and more indefinite eras, they include the classic Greek hero, the Roman emperor, the wandering knights of literary memory and the strange hermetic images from China, drawn with elegant tapestry-like forms, before the artist was able to examine the tactile values of the terracottas that were displayed in the ethnographical museums of Europe. Marino had reached this stage of the elaboration of his principal theme – that is, his poetic metaphor – and was also at the height of his artistic career (Gentleman on a Horse was executed in 1937, and shortly before this the Rider formerly in the Jesi collection, with the wooden version in the Vatican, while The Pilgrim was made in 1939) when the outbreak of the Second World War suddenly interrupted his work and

ratori a esercitarsi su un *San Giorgio e il drago* che piuttosto che la composizione donatelliana di Orsanmichele ricorda le composizioni favolose dei codici cortesi o i rilievi campionesi: un modo diretto per introdurli nel mito e obbligarli a un linguaggio metaforico, a un uso emblematico delle forme (il rilievo si trova ora nel Museo Civico di Monza).

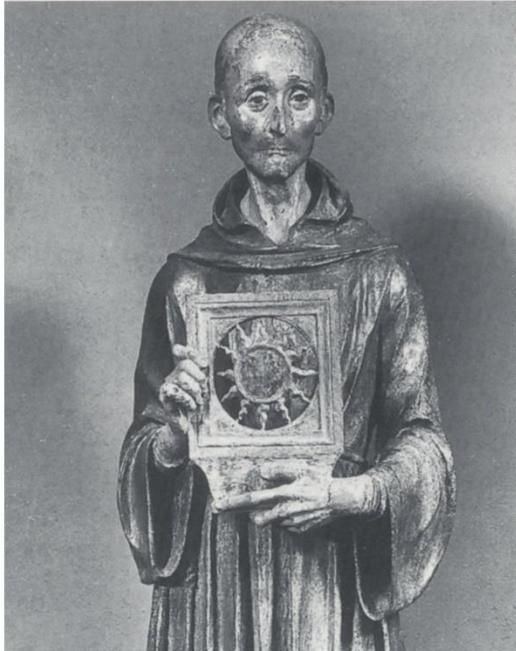
Direttamente Marino operava però una riduzione del motivo ancora più drastica in senso monumentale ma fortemente cifrato, antinaturalistico, fantastico e metafisico, si direbbe. Nascevano allora il *Cavaliere* (1936), il *Gentiluomo a cavallo* (1937) e *Il pellegrino* (1939), cioè personaggi apparentemente realistici, in effetti totalmente decontestualizzati, proiettati in una dimensione atemporale acutamente intrigante, fra imbarazzo, ironia, disagio esistenziale e irritazione psicologica. Non vi è dubbio – e Marino stesso più tardi confermava questo riferimento – che la sua fantasia era stata colpita dai cavalieri delle logge duecentesche e trecentesche dei palazzi pubblici, soprattutto in Padania (non a caso *Il pellegrino* è come un emblema araldico previsto come applicato a una parete); ma a questi immoti uomini d'arme e di giustizia si sovrappongono i fantasmi di altri cavalieri, di epoche ancora più remote e imprecise, l'eroe classico greco e l'imperatore romano, i cavalieri erranti di memoria letteraria e gli strani ninnoli ermetici dell'*imagerie* cinese, profilati su sagome elegantissime da tappezzeria, prima ancora d'essere verificati nei valori tattili e tridimensionali delle terrecotte che l'artista aveva potuto ammirare nei musei etnografici europei.

Marino si trova a questo stadio di elaborazione del suo motivo guida, della sua metafora poetica, e insieme nella pienezza della propria avventura poetica (il *Gentiluomo a cavallo* è del 1937, di poco tempo prima il *Cavaliere* già in collezione Jesi, con la relativa versione in legno del Vaticano, e del 1939 *Il pellegrino*), quando il deflagrare della seconda guerra mondiale interrompe bruscamente il suo lavoro e ne scomincia profondamente la vita. Nel dicembre 1942 fugge dall'Italia in Canton Ticino e per lui inizia una parentesi di meditazioni gravi, di "crisi" nel senso letterale del termine, di rivisitazioni, di azzeramenti e di riprese dinamiche: un periodo fecondo, densissimo di potenzialità che si esplicheranno poi per almeno un paio di decenni in una vera e propria girandola di invenzioni poetiche, in un'alacrità incredibile.

In verità Marino non obbediva tanto a sollecitazioni esterne (per lo meno non in modo determinante ed estrinseco), ma, attraverso il crogiolo di un'allerta traumatica, operava una specie di decantazione alchemica di una ricchissima sedimentazione di intuizioni e di registrazioni culturali che abbracciavano uno spettro amplissimo di cultu-

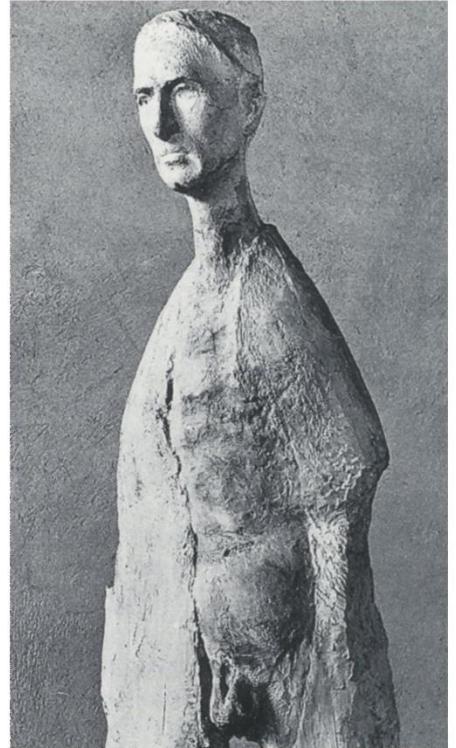
radically changed his life. In December 1942 he fled from Italy to Ticino canton in southern Switzerland. A period of serious meditation began for the artist; it was a true crisis that, however, permitted him to reappraise his work, to go back to the beginning and make vigorous recoveries. It was, in other words, a prolific period with great potentiality that subsequently expressed itself, at least for two decades, with a whirl of artistic inventions, all produced with great alacrity. In fact, Marino was not so much influenced by outward stimuli (at least, not in a decisive manner), but he carried out a sort of alchemistic decantation of a very rich deposit of insights and cultural memories that embraced a broad spectrum of the visual arts (the "visuality" was that of the output of the craftsman, never of the man of letters). He pared down his classic phantasms through the corrosion of a sensibility that was exacerbated by a feeling of unease and existential torment: the Archangel and the Miracle had their roots in Tuscan sculptures, especially Sienese ones, which in the past had given rise to popular mystical images – an example is the ascetic Saint Bernardine of Siena, represented in vast numbers of fifteenth-century paintings and sculptures – that contrasted sharply with the hedonism of the ruling classes with whom the Italian Renaissance tends to be erroneously identified. Naturally, in the inevitable isolation of his exile in Switzerland, Marino felt more keenly the influences of the cultural context in which he found himself, the "gothic" world that exaggerated forms with thoroughly un-Italian expressive affliction, and the emphasis of the artist's gesture that corroded the placid plastic and spatial expansion that characterized the heroes of Marino's youth: the boxers, the tapering jugglers and the deities that were daughters of the earth.

In the war years the theme of the hero on horseback was almost totally abandoned, at least as far as sculpture was concerned. It only survived in a few terracottas; these are small mementos that strengthen the sense of ancestral mystery deriving from the artist's familiarity with Etruscan and Italic archaeological finds. These were always seen as relics of an unrepeatable era, just like the saints, the miraculous metaphors of the Middle Ages. However, together with the female nude, it became an obsessive motif in the hundreds of drawings in which Marino gave free rein to his imagination with an impressive series of artistic inventions. In any case, he continued to eliminate



Neroccio, *San Bernardino* (part.), statua lignea della seconda metà del XV secolo. Borgo a Mozzano, chiesa di Sant'Jacopo.

Neroccio dei Landi, Saint Bernardino of Siena (detail), wooden statue of the second half of the fifteenth century. Borgo a Mozzano, church of Sant'Jacopo.



Arcangelo, ritratto in gesso policromo eseguito nel 1943. Firenze, Museo Marino Marini.

Archangel, portrait in polychromed plaster executed in 1943. Florence, Museo Marino Marini.

ra figurativa (in senso strettamente visivo, secondo le caratteristiche artigianali dell'uomo di bottega, mai da letterato); scarniva i suoi fantasmi "classici" nella corrosione di una sensibilità esacerbata dall'irrequietezza e dall'assillo esistenziale: l'*Arcangelo* e il *Miracolo* erano remota parafrasi di sculture toscane, senesi in specie, che a suo tempo avevano dato corpo a fantasmi mistico-popolari – si veda per esempio l'ascetico San Bernardino di tante pitture e sculture quattrocentesche – divaricanti rispetto a quell'edonismo delle classi dominanti, in cui si tende erroneamente a identificare il Rinascimento italiano. Naturalmente nell'isolamento obbligato prendevano più forza le sollecitazioni contingenti del contesto culturale cui poteva allora far riferimento, quel mondo "gotico" che esasperava le forme in una lacerazione espressiva ignota alla misura italiana, e una "marcatura" del segno che corredeva la placida dilatazione plastico-spaziale cui già si erano improntati gli eroi giovanili di Marino, i pugilatori, i giocolieri affusolati, le dee figlie-frutto della terra.

Negli anni della guerra il motivo dell'eroe a cavallo recede quasi totalmente, almeno in scultura, sopravvive solo in qualche misteriosa terracotta (piccole memorie che, oltretutto, potenziano il senso di mistero ancestrale, derivante di prima mano dall'esperienza dei reperti archeologici estrusco-italici, rivisti sempre come "reliquie" di un

every descriptive or narrative embellishment in order to codify the image in an absolute, essential form, in which simplicity and emotional intensity coexist to an almost excessive degree that is virtually the scintillating crystallization of an idea.

When the war ended and he returned to Milan, Marino seemed to be sucked into a maelstrom: it was a Dionysian explosion of vitality, a cry of joy – and he was unstoppable. It was a sardonic grin that was transformed into a grimace, but it soon expressed the exasperation of scornful distress, the bewilderment caused by an ineluctable, uncontrollable destiny.

Once again Marino used the theme of the horse and rider in order to describe with clear-headed resolve a destiny that had been foreseen with an increasingly detached and tragic sang-froid. It is important to stress the purely formal process followed by Marino, because it is in this that his philosophy and his account of life and history lies. Marino described an exclusively visual theme (the horse and rider motif with, obviously, all the

tempo irripetibile, esattamente come i santi, le metafore miracolose dell'età medievale); diventa però immagine ossessiva, insieme al nudo di donna, nelle centinaia di disegni in cui "si sfoga" la fantasia di Marino, in una ridda impressionante di invenzioni e di provocazioni. La tendenza è sempre e comunque quella di annullare ogni orpello descrittivo o narrativo per codificare l'immagine in una forma assoluta, essenziale, in cui convivono semplicità e densità di emozione, sin quasi all'esasperazione, quasi una cristallizzazione abbaginante di un'idea.

Finita la guerra, ritornato al suo lavoro a Milano, Marino appare come abbandonato a un vortice incontrollabile, un'esplosione dionisiaca di vitalità, un urlo di gioia, inarrestabile; un ghigno che si trasforma in sberleffo, ma presto piega all'esasperazione della lacerazione sardonica, allo sbigottimento per un destino ineluttabile, incontrollabile.

Ancora una volta Marino "usa" il suo motivo uomo-cavallo per raccontare con lucida determinazione un destino intravisto con freddezza sempre più distaccata e tragica. È importante sottolineare il processo squisitamente formale seguito da Marino perché lì sta la sua filosofia, sta il suo pensiero, sta il suo racconto della vita e della storia; Marino definisce un motivo strettamente visivo (la forma uomo-cavallo, con tutte le sue concrezioni del passato, ovviamente) esattamente come un musicista si ritaglia un tema fatto di un numero limitato di note; la diversa modulazione delle note offrirà la poesia sonora; anche Marino opera per "modulazione" del suo tema plastico-spaziale, estrinsecandone tutte le potenzialità, secondo una logica che risponde soprattutto a una sua personale visione della vita e della storia; una visione che via via andrà precisandosi su cadenze sempre più pessimistiche, sino alla definizione tragica, apocalittica.

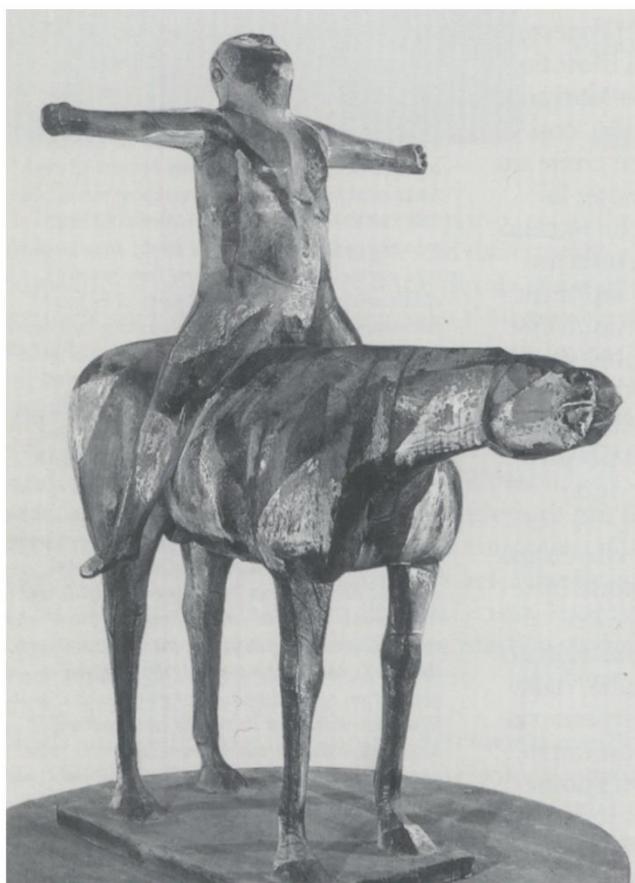
Come si è accennato, i primi anni dopo il ritorno a Milano dalla Svizzera sono caratterizzati da una serie di opere segnate da una prepotente vitalità e da un supremo equilibrio statico (che corrisponde ovviamente a certezza psicologica ed emotiva).

È soprattutto la serie di cavalieri degli ultimi anni Quaranta che culmina nell'epifania sgomentante dell'*Angelo della città* (una versione in bronzo domina il Canal Grande a Venezia, dal Palazzo Venier dei Leoni di Peggy Guggenheim; una seconda versione, ancor più emozionante, in legno, dipinto a tacche violente, è passata in Australia, dalla collezione Krayenbühl di Zurigo); si tratta di una perfetta carpenteria di incastri verticali e orizzontali, la cui necessità statico-monumentale finisce per corrodore, limare fino ai puri valori di essenzialità geometrica le forme organiche, umane e animali, eliminando ogni sovrapposizione epidermica, ogni incrostazione od orpello: lo stesso fenomeno di spellamento e di levigazione che si può osservare sulle pietre acca-

concretions of the past) in exactly the same way that a musician composes a melody using a limited number of notes. Thus, the different modulation of the notes creates the poetry in sound; Marino, too, modulated his plastic, spatial theme, expressing all its potentialities, in accordance with the logic that corresponded, above all, to his own personal vision of the world and its history. As time passed this vision was increasingly pessimistic, until it became tragic or even apocalyptic.

As has already been stated, in the years following his return to Milan from Switzerland, Marino produced a series of works that were powerfully vital and had an extraordinary equilibrium – evidently this reflected emotional stability. Above all, it was the series of riders of the late Forties that culminated in the daunting epiphany of The Angel of the City. A bronze version of this dominates the Grand Canal in Venice, from the Palazzo Venier dei Leoni, which houses the Peggy Guggenheim Collection. A second version in wood, which is even more moving and is painted with bright patches of colour, has gone to Australia from the Krayenbühl collection in Zurich. It is a perfect structure held together by vertical and horizontal joints; the requirements of monumentality and stability end up by corroding and smoothing down the organic forms, both human and animal, until they become pure geometry, eliminating any surface additions. The same phenomenon of wearing and polishing can be seen in the stones that are washed by the waves on a beach. This need for essentiality that aims to obtain the motionless force of a titanic challenge, with the meeting of inscrutable destinies, goes beyond phenomenal reality and favours purely formal values. These are an essential part of the nature of sculpture, the quintessence of the spatial monument; but they are full of emotional references, psychological tensions and sophisticated dialectic lucubrations, extralogical insights and individual, multiple, and collective cultural references. There is a repetition of the paradox of art that tends ineluctably towards the ineffable abstraction of its language, or else crowds into its figurative motifs an incredible compendium of historical, cultural and human references (also concerning everyday events). These inevitably end up by disposing the extraordinary inventions to less Olympian tones, almost as if an anticlassical flaw had always undermined the Promethean dream of perfection. And this inevitably hap-

rezzate dal flusso e riflusso delle onde dell'oceano sulla risacca. Questa esigenza di essenzialità tesa ad attingere l'immota possanza di una sfida titanica, nell'incrocio di destini insondabili, travalica la realtà fenomenica e porta a privilegiare i valori puramente formali, squisitamente connaturati alla natura della plastica, come quintessenza di monumento spaziale; ma con densissime referenze emotive, ingorghi psicologici e sofisticate elucubrazioni dialettiche, intuizioni extralogiche e referenze culturali multiple, individuali e collettive; si ripete acutissimo il paradosso di un'arte che tende ineluttabilmente all'astrazione ineffabile del linguaggio, eppure addensa nei suoi "pretesti" figurali una *summa* incredibile di referenze storiche, culturali, umanamente contingenti (anche di cronaca spicciola, si direbbe) che finiscono inevitabilmente per inclinare queste supreme invenzioni verso cadenze meno olimpiche, quasi un'incrinitura anticlassica minasse da sempre il sogno prometeico della perfezione.

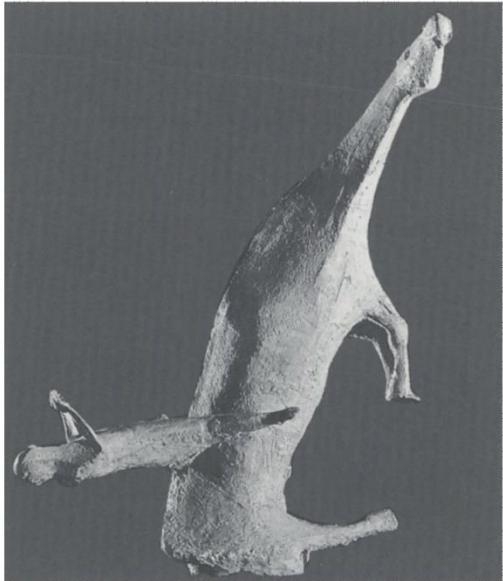


Cavaliere, 1949,
versione in legno
policromo di
L'angelo della città.
Già Zurigo,
collezione
Krayenbühl.

Rider, 1949, version
in polychromed wood of
The Angel
of the City.
Formerly in the
Krayenbühl collection,
Zurich.

pened, with great consistency, from the early Fifties; it concluded after a decade with the terrifying shattering of every rational certainty and the daunting return to primordial values based on the rearrangement of the remains of an apocalyptic tragedy, in accordance with the logic of mere survival and the acceptance of fideism. The process of the transformation of the motif, from the triumphant horse and rider to the stiffened fossils of the early Sixties was a gradual one, involving a series of metamorphoses. Each subsequent stage incorporated the preceding ones, using them as the raw material for new artistic languages that were linked together and dynamically interactive, with an insistent crescendo of emotional assonance and expressionistic values. The horse began to bend its legs under the weight of an uncontrollable destiny, but it was still a graceful movement, almost a dance step (note the very elegant Horse of 1952, displayed here in a version that is bright with barbaric colours). But soon the irreparable disaster occurred, followed by unconditional surrender. The formal mutation of Marino's group proceeded in two directions that were apparently opposite ones, but were in reality convergent and complementary. The first placed the horse in a vertical position, with the rider, who had become virtually an extraneous stump, stuck crosswise on its back. In a later series, on the other hand, the animal was squashed to the ground, its head and neck twisted like the joints of a reptile, while the rider was thrown backwards and upwards, in a tragic gesture of physical and moral annihilation. As the years went by, the polymorphous theme of the Miracle, the vertical variant based on the rearing horse, became the almost grotesque motif of A Form in an Idea, while the horizontal one with the prostrate horse developed into Warrior, The Cry and, lastly, Composition of Elements.

This process led to the breaking of the vital link that united man and horse: the two elements were still next to each other, but, there was no communication between them: they were lifeless. The careful observer, in fact, will not fail to note that in both Warrior and The Cry there is the same epic protagonist (that is, the horse and rider), but the image has been devitalized and fossilized; reduced to an expressive gesture, it has practically become scoria. While in Warrior a geometrical, architectural structure prevails, in The Cry the sense of desolation results in the expressionistic affliction of the fall and annihilation. For the rest of his

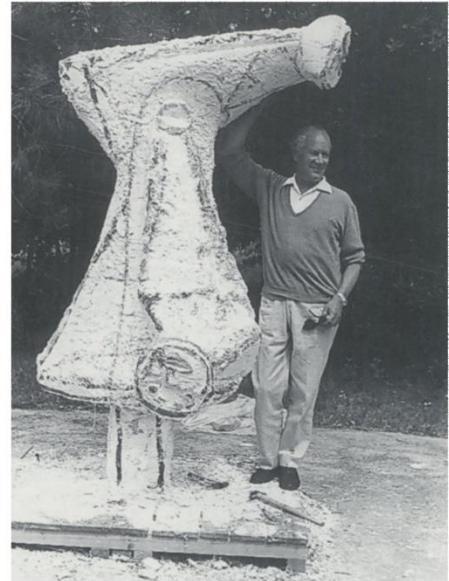


Miracolo, 1953, la versione monumentale del tema.
Pistoia, Palazzo Comunale.

Miracle, 1953,
the monumental version of the theme.
Pistoia, Palazzo Comunale.

Marino alla "Germinaia" nel 1965 accanto al gesso policromo
Una forma in un'idea
da poco ultimato.
(Foto Marina Marini).

Marino at "La Germinaia" in 1965
with the polychromed plaster
sculpture *A Form in an Idea* that
he had recently completed.
(Photo Marina Marini).



E questo avviene puntualmente, con inesorabile consequenzialità, già a partire dai primi anni del sesto decennio e si concluderà lungo un paio di lustri in un allucinato scardinamento di ogni certezza razionale e nella sgomentante riproposizione di valori primordiali come fondati sul riassetto dei fossili di una tragedia apocalittica, secondo una logica di pura sopravvivenza e insieme di elementare accettazione fideistica. Il processo di trasformazione del motivo, dal cavallo-cavaliere già trionfante ai fossili irrigiditi dei primi anni Sessanta, si svolge per gradi, metamorfosi sopra metamorfosi; ma ogni stadio successivo ingloba le trasformazioni precedenti, ne fa materia prima per discorsi nuovi, ma concatenati e dinamicamente interattivi, con un crescendo assillante di assonanze emotive e di valenze espressionistiche. Comincia il cavallo a piegare le zampe sotto l'onere di un destino incontrolabile; ma è ancora un movimento di grazia, quasi un passo di danza (si veda l'elegantissimo *Cavallo* del 1952, qui esposto in una versione sfogorante di cromie barbariche); presto si annuncia il crack irreparabile, la resa a discrezione.

La mutazione formale del gruppo mariniano procede su due direttive apparentemente opposte, ma in realtà convergenti e complementari; una prima reazione di ripulsa porta il cavallo in posizione verticale, con il cavaliere, quasi moncherino estraneo, conficcato di traverso sulla groppa; in una sequenza complementare, invece, l'animale si spiacca a terra, muso e collo torti come articolazioni di un rettile,

career, Marino continued to use this tragic theme, with even a touch of pathetic irony (*A Form in an Idea*), concluding with the complete disintegration of form into fossilized remnants (*Composition of Elements*).

Marino's second fundamental theme is the creative physicalness of the woman, the powerful symbol of the mysterious continuity that resists the destructive action of time. Hundreds of drawings bear witness to the artist's obsession with the sensual, disturbing presence of the female. However, the operation of simplification and sublimation that characterized his work once again stripped the figure of any embellishment, eliminating the pitfall of ambiguous beauty, and transposed the image into an abstract dimension of solemn stateliness. It was no coincidence that Marino chose a Latin name, Pomona, for these massive figures; in the early tradition that had not yet been influenced by Greek culture, this was the name given by the Italic peoples to the rural goddess of fruit and harvests.

It is an image that recalls the steatopygous mother of the ancient hunters of the forests, who was solidified into monuments of fertile earth and personified the primigenial power that was indefectible, mysterious and sacred. An excellent example of this process of transfiguration from a mere pretext

ed è il cavaliere che si proietta all'indietro, e verso l'alto, rovesciato, in un gesto di tragico annientamento fisico e morale.

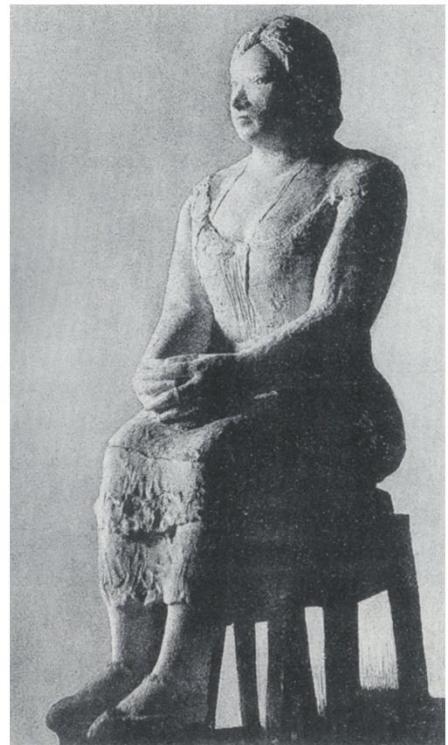
Proseguendo negli anni attraverso il tema polimorfo di *Miracolo* la variante verticale fondata sul cavallo imbizzarrito sfuma nel motivo quasi grottesco di *Una forma in un'idea*, mentre quella orizzontale con il cavallo accasciato trapassa in *Guerriero*, *Il Grido* e infine *Composizione di elementi*.

Il processo porta a disinnescare il legame necessitante e vitale che saldava in sinergia l'uomo e il cavallo: i due elementi restano ancora accostati, ma senza comunicazione reciproca, privi di vitalità. Osservando attentamente, infatti, non si avrà difficoltà a riconoscere che sia il *Guerriero* sia *Il grido* ripropongono ancora e sempre lo stesso protagonista epico (cioè il cavaliere-cavallo), ma l'immagine è stata come devitalizzata e fossilizzata, ridotta a un sussulto espressivo, all'equivalenza di una scoria; nel *Guerriero* prevale la volontà strutturante, geometrico-architettonica, mentre nel *Grido* la desolazione dei sentimenti porta a estrema conseguenza la lacerazione espressionistica della caduta e dell'annientamento.

Marino riprenderà fino all'ultimo il suo fantasma tragico, perfino con una punta di patetica ironia e di sarcasmo (*Una forma in un'idea*) fino alla completa disintegrazione della forma in un relitto fossile (*Composizione di elementi*).

Il secondo polo fondamentale della poetica mariniana è la fisicità creatrice della donna, simbolo possente di quella continuità misteriosa che contrasta l'azione distruttiva del tempo, la sfida al nulla; l'artista è ossessionato dalla presenza sensuosa e tormentosa della "femmina", come testimoniano centinaia di suoi disegni, ma l'operazione di decantazione e di sublimazione che caratterizza il suo lavoro ancora una volta spoglia il pretesto figurativo da ogni abbellimento contingente, dal trabocchetto della grazia ambigua, e proietta l'immagine in una dimensione di astratta imponenza sacrale: non è un caso che egli abbia scelto per queste grevi figure un appellativo desunto dalla tradizione latina, Pomona, la dea rustica dei frutti e dei raccolti come era chiamata dai popoli italici, nella prima tradizione locale, non ancora contaminata dalle sofisticazioni della cultura ellenica. È un'immagine che ricorda ancora la madre steatopigia degli antichi cacciatori delle selve, solidificatasi in monumenti di terra feconda, nella personificazione di potenza primigenia, indefettibile, misteriosa e sacra.

Questo processo di trasfigurazione, da pretesto contingente a emblema assoluto, è esemplato in modo paradigmatico dall'*Ersilia* (ora al Kunsthuis di Zurigo): nei primi anni Trenta Marino aveva raffigurato in gesso una popolana prosperosa, dalla gonna assettata accuratamente, le pantofole ai piedi; l'opera andò distrutta con la guerra e Marino



Dalla monografia di Paul Fierens del 1936: *Ersilia*, gesso realizzato nel 1931, distrutto durante la guerra.

From the monograph by Paul Fierens published in 1936: Ersilia, plaster sculpture executed in 1931, destroyed during the Second World War.

for artistic creation to an absolute emblem is Ersilia (now in the Kunsthuis, Zurich). In the early Thirties Marino executed a plaster sculpture of a buxom working-class woman, wearing a neat skirt and slippers. Although the work was destroyed during the war, Marino made another version in wood, which he shaped with the gouge using firm, deliberate strokes, and painted with patches of bright colour in a manner that was anything but naturalistic or descriptive (part Polynesian, part Picassian). The result is a paradigm of sculptural values juxtaposed with those of architecture: the idol becomes part of a ritual of reassuring stability, in which, however, a feeling of embarrassment is also present, because, under the fossilized skin of the strange divinity, the proletarian vitality, the

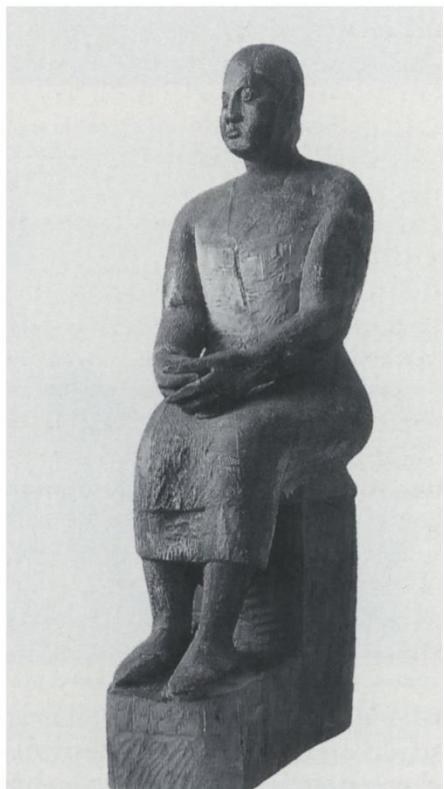
ne riprese allora il motivo in legno, abraso e graffiato dalla sgorbia a colpi decisi ed essenziali, rafforzato con violente tacche di colore, secondo campiture nient'affatto naturalistiche o descrittive (un qualche cosa fra polinesiano e neopicassiano); ne viene un paradigma di valori plastici in giustapposizione architetturale; una presenza idolica fissata in una liturgia di rassicurante stabilità, ma insieme di imbarazzo sgomentante, perché sotto l'epidermide fossile della strana divinità risentì intatta la vitalità popolana di una donna concreta, imperiosa e ostinata.

Quando, più innanzi nel tempo e nel lavoro, Marino distruggerà il suo emblema di stabilità, e il cavaliere si farà "grido" e forma inerte, anche il bozzolo femminile si altererà inesorabilmente, travalicando nell'immagine sempre più instabile e ferina di una folgorazione da spettacolo effimero, la danzatrice.

Questa trascrizione della realtà oggettiva delle presenze umane sulla falsariga dell'alienazione, per sua natura pianamente postulata dalla messinscena, talvolta ilare e liberatoria, più spesso ossessivamente problematica o impietosamente inquisitoria, aveva avuto del resto radici remote proprio nelle prime affermazioni di valore programmatico, totalmente personali e autonome, del giovane scultore pistoiese proprio nel momento delicato del suo "inserto" nel movimento milanese di "Novecento" (per il tramite di Martini e Funi): troppo spesso, infatti, si è interpretato il significato di un'opera capitale come *Popolo* (verificata oltretutto nell'edizione "rivista" dall'artista stesso, nel dopoguerra, con le mutilazioni che le conferiscono un'aura cerebralmente frammentaria, da reperto archeologico) esclusivamente nella dialettica di quel recupero dei modelli antichi che in realtà, anche per il novecentismo più coscientemente storicista, fu problema di un momento successivo, nel quarto decennio pieno. La considerazione complessiva dell'opera mariniana sul discriminare fra anni Venti e Trenta, dall'*Ersilia* (ancora, si badi, nella prima versione) all'*Icaro*, alla *Borghese*, a *Popolo* appunto (questo gruppo in qualche modo divenne specimen esemplare proprio nelle mostre del "Novecento" fuori d'Italia, quando, con alcuni pezzi di Messina, rappresentava la magra partecipazione della scultura rispetto alla netta prevalenza dei pittori), porta invece a privilegiare gli anni di formazione toscana, ad attribuire maggiore considerazione nella determinazione dei presupposti espresivi a quella particolare temperie di riconsiderazione del primordiale e dell'elementare che in un'interpretazione troppo letteraria e schematica della dialettica fra avanguardie e "restaurazione" finì per passare in secondo piano essendo privilegiati i processi di riproposizione neoclassica, neorinascimentale e alla fin fine di un eclettismo manieristico; un momento di messa a punto che tra le sue motivazioni più

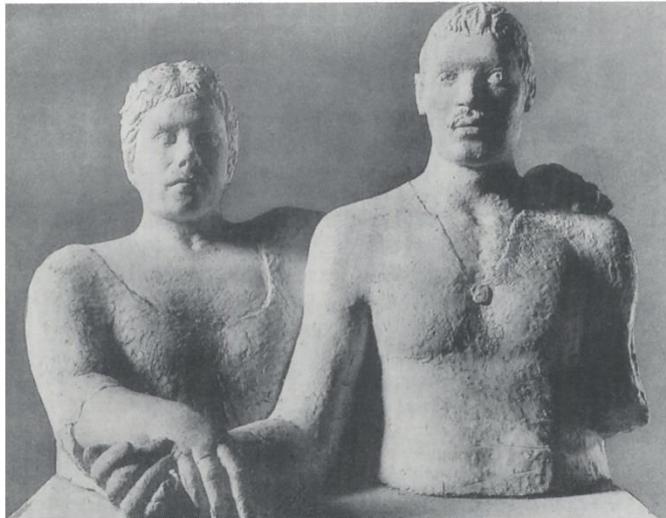
imperiousness and the obstinacy of a real woman are palpable.

When Marino later destroyed the emblem of stability and the rider became a "cry" and an inert form, the female cocoon also changed inexorably, metamorphosing into the increasingly unstable and savage figure of variety, the dancer. This representation of alienated humanity, which is at times cheerful and liberative, but is more often obsessively problematic or pitilessly inquisitorial, had its roots in the artist's earliest (and totally independent) statements of his aesthetic aims at the time when he became associated with the Milanese "Novecento italiano" movement (thanks especially to Arturo Martini and Achille Funi). Too



Ersilia, nella versione in legno policromo terminata nel 1949. Zurigo, Kunsthaus.

Ersilia in the version in polychromed wood completed in 1949. Zurich, Kunsthaus.



Dalla monografia di Paul Fierens edita nel 1936: il primo stato di *Popolo*, terracotta del 1929 esposta nello stesso anno a Parigi alla Galerie Editions Bonaparte.

From the monograph by Paul Fierens published in 1936: the first state of Populace, terracotta of 1929 exhibited in the same year at the Galerie Éditions Bonaparte, Paris.



Lo stato attuale di *Popolo* dopo il successivo intervento di Marino. Milano, Museo Marino Marini.

The present state of Populace after modification by Marino. Milan, Museo Marino Marini.

feconde annoverava anche una particolare riconsiderazione, in positivo, del concetto di realtà. Rispetto alla storiografia ufficiale su Marino, che va riferita sostanzialmente al dopoguerra, felicemente alimentata, fortunatamente, da apporti non italiani (che però ignoravano totalmente le origini, perfino la documentazione delle opere, resasi possibile solo alla fine del settimo decennio), personalmente tendo a dar molto più peso formante, sia sul piano psicologico sia nello specifico del linguaggio plastico, alla maturazione di Marino in quel particolare

often, in fact, a fundamental work like *Populace* is interpreted exclusively as if it were an example of the revival of ancient models that, in reality, even for the most consciously historicist current of the "Novecento" movement, only became a focus of interest at a later date, in the mid-Thirties. Furthermore, this analysis is based on the version that was reworked by the artist himself after the war, with mutilation that gives it a cerebrally fragmentary air, as if it were an archaeological find. However, it is necessary to take a broader view of Marino's work and make a clearer distinction between the Twenties and Thirties, when he executed works such as *Ersilia* (again, please note, in the first version), *Icarus*, *The Bourgeois Woman* and *Populace*. (The latter group attracted particular interest in the "Novecento" exhibitions outside Italy, when, apart from a few pieces by Francesco Messina, it was the only sculpture present, in contrast with the preponderance of paintings.) Thus, more attention should be paid to the artist's formative years in Tuscany and the reconsideration of the primordial, elementary forces that an excessively literary and schematic interpretation of the dialectic involving the avant-garde and the "return to tradition" tended to ignore, favouring Neoclassicism, a "neo-Renaissance" style and, most of all, manneristic eclecticism. It was in this period, therefore, that the artist was able to develop his own personal conception of the world.

In contrast with the accounts of Marino's life and work published hitherto, which deal mainly with the period after the Second World War, with ample contributions from non-Italian writers (they, however, were completely unaware of the origins of the works and they even lacked the relevant documentation, which only became available at the end of the Sixties), I personally tend to give more weight, both on a psychological plane and regarding his sculptural language, to Marino's training in the particular climate of reflection on history and the myth of the past – this should not necessarily be identified with history itself, seen as a branch of knowledge. In the literary field, this led to the purist refinement of the group of "La Ronda"; with these corresponded the sophisticated figurative inventions of the painter-philosophers of metaphysical painting and magic realism that were then publicized, if not actually coordinated, by the journal "Valori Plastici". Evidently, with a view to the reconstruction of the various elements that helped to form the mentality, the culture and

clima di riflessione fra storia e mito del passato (che non necessariamente si identifica con la storia stessa, intesa come disciplina conoscitiva) che approdò in campo letterario alle finezze puriste del gruppo della "Ronda", cui rispondevano le sofisticate invenzioni figurali dei *peintres-philosophes* della metafisica e del realismo magico pubblicizzate poi, se non proprio coordinate, da "Valori Plastici". Ovviamente, nell'ottica della ricostituzione filologica delle varie componenti formative della mentalità, della cultura e in parallelo, dei presupposti linguistici specifici in pittura e in scultura per quanto attiene al mondo figurativo mariniano, la difficoltà maggiore nasce dalla scarsità di documentazione puntuale su quella particolare *enclave* di provincia che era la Pistoia del primo dopoguerra e degli allacciamenti circospetti con quell'altra *enclave* che era la contraddittoria Firenze del momento, tra ex vocami ed ex futuristi e neonazionalisti (anzi toscanisti, o toscanacci, si vorrebbero chiamare, per tener dietro al loro esasperato localismo), dal clima culturale che la faceva sempre a pugni, per paradosso, con le linfe internazionali che per vari versi vi approdavano: basti anche solo ricordare le prestigiose raccolte di arte moderna, impressionisti e Cézanne in specie, che vi erano ospitate.

Le referenze indirette che possono venire per analogia dalla considerazione delle attenzioni culturali del giovane Michelucci, nell'aura tutta particolare di un intellettualismo misticheggiante alimentato dall'influenza di un Costetti e di un Lanza del Vasto, si precisano immediatamente, in Marino, in una puntuale verifica della consistenza morale dei suoi personaggi (di cui i ritratti offrono da subito una corsia di lettura privilegiata), che specifica immediatamente come il particolare "ritorno all'ordine", che pur ostentatamente si accetta, presupponga un'ironica compromissione con il fantastico, con l'incantato; una disponibilità che a stento si lascia inbrigliare nel controllato concettualismo, un poco esoterico, di quei primi termini di confronto (se non proprio modelli culturali).

È proprio quell'indefinibile atmosfera di "incanto" la costante poetica che accomuna in un'unica linea di tensione emotiva le opere giovanili a quelle della laboriosa stagione monzese, dalla pensosa riflessione ticinese, durante la guerra, alla complessa epifania degli anni Cinquanta, sino al ripiegamento angoscioso della vecchiaia; dal sogno solare dell'*Icaro* efebico alla vitalità travolgente dei cavalieri del 1948-1949, alle risonanze cavernose degli estremi fossili pietrificati (*Una forma in un'idea* e *Composizione di elementi*) in cui si spegneva il canto decennale di aspirazioni e di illusioni, l'emergenza quasi palpabile (tattile, si vorrebbe dire, secondo una terminologia di tradizione berensoniana) della meraviglia stupefatta, la sospensione attonita, fattasi immanenza atemporale, sarà il *quid*, indefinibile secondo logica



Lo scultore Fausto Melotti ritratto in una cera del 1937. Firenze, Museo Marino Marini.

The sculptor Fausto Melotti portrayed in a wax sculpture of 1937. Florence, Museo Marino Marini.

the specific stylistic features of Marino's painting and sculpture, the greatest difficulty arises from the lack of adequate documentation relating to Pistoia after the First World War and its cautious relationship with Florence. At that time the latter was the home of extremely contradictory movements, such as the ex-adherents of "La Voce" group, ex-Futurists and neo-nationalists (or rather "Tuscanists", or perhaps they should be called Toscanacci [nasty Tuscans] because of their exaggerated localism) in a cultural climate that always contrasted sharply with the various fresh currents that arrived from abroad. It is sufficient to recall the important collections of modern art, especially of the Impressionists and Cézanne, that were to be found there. The reference-points that may be obtained by analogy with the cultural interests of the young Giovanni Michelucci, the architect born in Pistoia just ten years before Marino, in the very special atmosphere of mysticizing intellectualism that was influenced by Giovanni Costetti and Lanza del Vasto, in the sculptor's case led to a careful examination of the moral foundation of his personages (of these the

illustrativa, che qualifica costantemente l'invenzione mariniana. Ovviamente sarebbe ingenuo stabilire coordinate troppo vincolanti con qualsivoglia formula "personalizzata" di quello straniamento magico che penso abbia profondamente suggestionato l'immaginazione del pistoiese nei suoi anni formativi, anche se dalla sua biografia non mancano testimonianze precise di consuetudine amicale tanto con Carrà quanto con de Chirico (come peraltro con quasi tutti i protagonisti dell'arte a lui contemporanei, da de Pisis a Melotti, da Magnelli a Campigli, a Funi, come ben testimoniano i relativi ritratti...).

Il fatto più plausibile è che a Marino non importassero tanto le esemplificazioni specifiche già personalizzate, le cifre risolutive di una problematica, quanto piuttosto una *forma mentis* che desse i presupposti d'approccio all'eterno problema dell'arte: rappresentazione, invenzione, espressione; le suggestioni della cultura purista degli anni Venti, ivi compreso il suo apparente formalismo disimpegnato, non significano per certo rifiuto dei legami vitali dell'esperienza umana, quanto piuttosto negazione della portata del suo proporsi nella contingenza transeunte, per privilegiare valori assoluti che comunque confermano la positività dell'essere; valori che per analogia postulano una durata eterna e che dunque intuitivamente possono costituirsì solo come immagine omnicomprensiva e universale, plenaria; la realtà sperimentale dell'individuo (dell'uomo Marino rispetto all'artista creatore) vi si rapporterà per trasposizione analogica instaurando di necessità un concetto diverso ma altrettanto fondante di realtà, secondo una scelta ideale, e dunque in formulazioni non liberamente ipotetiche ma totalmente normative. La consequenzialità razionalista di una normativa dell'organizzazione formale del visivo secondo legge matematica porta al concretismo (nell'accezione che la rappresentazione viene ad assumere rispetto al rappresentato) secondo la declinazione di un Mondrian; il tentativo di inverare e universalizzare esperienze episodiche singole attraverso un'assolutezza iconica che riassorbe anche il favoloso e il remoto nell'attività fantastica porta all'identificazione arte-mito. Non tanto o non solo norma estetica ineludibile, dunque – con quel tanto o poco di fragile perfezione intellettualistica, pur sublime quanto si vuole –, ma luogo trepido di esperienze e di aspirazioni cui si tende a dare un valore assoluto. Una gamma di aperture operative misteriosamente affascinanti. Klee può convivere con il Picasso neoattico come l'"etrusco" Marino può scambiare il testimone con Moore.

Ovviamente l'addensamento intuitivo dei valori, che postula la trasposizione di una terragna concretezza di esperienza vitale nell'arcana solennità di un ideale senza tempo, esclude qualsiasi trasposizione di

portraits are easier to interpret). This immediately made clear how the "call to order", which was so ostentatiously accepted, presupposed an ironic compromise with fantasy and enchantment. This willingness did not allow itself to be curbed by the controlled, if somewhat esoteric, conceptualism of the first paradigms (even if they were not exactly cultural models). This indefinable atmosphere of enchantment was the aesthetic constant that emotionally linked Marino's early works to those of his hard-working period in Monza, the pause for reflection in Ticino during the war, the complex epiphany of the Fifties, right up to the anguished retreat of his last years. This was the essence, which could not be defined by illustrative logic, that characterized Marino's artistic output: the solar dream of the youthful Icarus, the overwhelming vitality of the riders of 1948 and 1949, the hollow echo of the final petrified fossils (A Form in an Idea and Composition of Elements) with which ten years of aspirations and illusions came to a close and the almost palpable appearance (or "tactile" one might be tempted to say, borrowing a term from Bernard Berenson) of stupefied marvel and astonished suspense that became timeless immanence.

Obviously it would be ingenuous to hypothesize excessively close links with any personalized formula of the magic alienation that I believe deeply influenced Marino during his formative years, even though in his biography there are references to his friendly relations with both Carlo Carrà and Giorgio de Chirico (as well as with almost all the other leading figures of the art of his day, including Filippo de Pisis, Fausto Melotti, Alberto Magnelli, Massimo Campigli and Achille Funi, as is attested by the portraits that he made of them).

The most plausible explanation is that rather than specific examples that had already been personalized and were the solutions to problems, Marino was interested in the mental processes that provided the assumptions for an approach to the eternal problems of art: representation, invention and expression. The influence of the Purist art of the Twenties, including its apparently uncommitted formalism, did not necessarily imply a refusal of the vital links with human experience, but rather a denial of the importance of his participation in transient events, with a preference for absolute values that, in any case, confirmed the positiveness of being. By analogy, these values



Composizione equestre, 1957-1958, il grande monumento a L'Aja dedicato alla tragedia della guerra.

Monumental Rider, 1957-1958, the large monument in The Hague dedicated to the tragedy of the war.

tipo archeologico, ecletticamente inerte, delle forme, o anche semplicemente dei riferimenti formali di lontani momenti storici (si è già accennato agli etruschi, ma lo stesso discorso vale per i diversi mondi arcaici cui l'artista in momenti diversi fece riferimento, e altrettanto per i cinesi o i grandi maestri della cultura figurativa occidentale, da Michelangelo a Rodin, da Piero della Francesca a Picasso); poiché le analisi di lettura comparata e la spiegazione dei diramatissimi rinvii culturali (per non parlare dei determinismi etnici cui predisporrebbe l'origine toscana...) non riuscirebbero a dar ragione della stringata consequenzialità della poetica mariniana se non si intende a monte

postulated eternal duration, so that intuitively they could only constitute an all-encompassing, universal image. Reality as experienced by the individual (Marino as a man, rather than Marino as the creative artist) related to it by analogical transposition, necessarily establishing a concept that was different, but was also based on reality in accordance with an ideal choice, giving rise to formulations that, rather than being freely hypothetical, were totally prescriptive. The rationalist coherence of the rules of the formal organization of the visible in accordance with the laws of mathematics led to Concrete Art (in the sense that the representation assumes with regard to its subject), as it was interpreted by Mondrian. The attempt to verify and universalize individual episodic experience through iconic absoluteness, by means of which fantasy acquires fabulosity and remoteness, permits the identification of the mythical element in art. Thus, it is not only an ineludible aesthetic norm – with a greater or lesser quantity of intellectualistic perfection, as sublime as that may be – but an opportunity for experience and aspirations to which there is tendency to give an absolute value. There is a range of mysteriously fascinating possibilities: Klee can coexist with Picasso in his neoclassical period, just as Marino in his "Etruscan" phase had a lot in common with Henry Moore. Obviously the intuitive accumulation of values, which postulates the transposition of the worldly concreteness of experience to the arcane solemnity of a timeless ideal, excludes the transposition of the forms that is archaeological and eclectically inert, or even simply formal reference to remote historical periods (mention has already been made of Etruscans, but the same applies to the other ancient peoples to which, at various times, the artist referred, as well as the Chinese or the outstanding figures of western art, such as Michelangelo, Rodin, Piero della Francesca and Picasso). In fact, interpretation of the wide range of cultural references (not to mention the ethnic determinism to which his Tuscan origin would make him predisposed) is not sufficient to explain the coherence of Marino's artistic aims if there is a failure to understand the role of archetype – that is, the generator of new ideas, thoughts and forms – that the acceptance of that ideal world felicitously assumes. Marino did not attempt to interpret the past, but transferred onto a poetic plane (this is, therefore, a timeless, mythical world) the urgency of his own reality, moment by moment,

del processo il senso di archetipo, cioè generatore di nuove idee e pensieri e forme, che l'assunzione di quel mondo ideale felicemente viene ad assumere. Marino non legge filologicamente il passato, ma trasferisce in una realtà poeticamente intuita (per ciò stesso un mondo atemporale, mitico appunto) l'urgenza spasmodica della sua realtà, attimo dopo attimo, con tutta la flagranza di una partecipazione incondizionata, senza remore. Tutto questo presuppone ovviamente una sfera di esistenza di forme ideali e universali la cui validità espressiva viene sancita dall'intima corrispondenza di vitalità con il mondo esistenziale dell'artista, cui peraltro può rapportarsi solo per tratti di tipo analogico.

Si può ipotizzare ragionevolmente che l'operazione di trasposizione mitica di tipo intuitivo trovasse meno condizionamenti e intralci (di natura critica presumibilmente, di analisi cioè, che è approccio d'altro ordine rispetto alla creazione artistica) quanto più forte risultava lo slontanamento sia cronologico che culturale (e questa può essere una delle motivazioni dell'opzione per l'arcaico e forse anche per certo espressionismo nordico); ma, all'interno di quegli universi figurativi, di pura elezione stilistica ed espressiva, sono la predilezione per forme di greve naturalezza elementare, come il gusto *naïf* per materiali di lavorazione primordiale (il legno, la pietra, la terracotta...) remoti perfino dalla oramai accettata sofisticazione tecnologica della lega bronzea (che Marino tenterà spesso di coartare quando nell'età matu-

with unconditional, unhesitating participation. Obviously, all this presupposes the existence of ideal, universal forms, the expressive validity of which is sanctioned by the close correspondence with the existential world of the artist, to which it can, however, only relate by means of analogies. It may be reasonably hypothesized that, the more distant it was temporally and culturally, the less the operation of mythical transposition of an intuitive type would have had to face restrictions and hindrances (presumably of a critical nature, of analysis, that is, which is quite a different approach from artistic creation). And this may be one of the reasons why he chose archaizing modes and expressionistic forms that had a northern feel about them. But, within these artistic universes regarding purely stylistic and expressive choice, there was a predilection for forms of massive, elementary simplicity, and also a preference for natural materials (such as wood, stone, terracotta) that were remote from the technological sophistication of bronze. In fact, in his later years Marino often sought to limit its use when, because of the demands of the art market, it became necessary to cast his works in bronze. Significantly enough, until the postwar period, only very few castings were made.

The awareness of the dialectic inherent in Mari-



Composizione di elementi, bronzo eseguito tra il 1964 e il 1965, punto di arrivo della mitografia mariniana. Firenze, Museo Marino Marini.

Composition of Elements, bronze, executed in 1964-1965, the final development of Marino's mythography. Florence, Museo Marino Marini.

ra essa diventerà di necessità – per la divulgazione e il mercato intendo – il passaggio obbligato di realizzazione: non è senza significato che fino al dopoguerra le fusioni si contano in numero eccezionalmente limitato).

La consapevolezza della dialettica intrinseca alla poetica mariniana (verità esistenziale quale corrispondenza vitale alla riproposizione analogica del mito, affermazione assoluta di valori) offre una chiave interpretativa estremamente duttile rispetto al concreto dispiegarsi della creazione dell'artista, in tutte le sue forme; per vero estremamente variegate proprio per la potenzialità progettuale – impavidamente aperte a ogni imprevisto – e senza distinzione di tecnica; anche se, per quanto attiene alla manipolazione dei mezzi, la scultura appare nel complesso più vincolata a una logica di coordinamento interno dei pretesti figurali rispetto alla pittura che, pur tenendo conto delle alternanze cronologiche non omogenee, e dei rapporti dinamici con la plastica che si possono ordinatamente individuare e interpretare, appare sostanzialmente più disponibile agli sbalzi imprevedibili degli umori fantastici; con una delega, si potrebbe dire, a una funzione sia esplorativa sia psicologicamente liberatoria che trova risonanze di altissima tensione, tutt'altro che raramente, nella grafica.

Peraltro la coesistenza di poli espressivi complementari, privilegiabili secondo ottime diametralmente opposte, dai valori esistenziali ai loro riferimenti ideali, cui la storiografia diversamente orientata nelle sue premesse concettuali può di volta in volta attribuire preminenza assoluta, offre una spiegazione più che plausibile dell'eccezionale fortuna critica, diversa dalla popolarità di massa, che ha accompagnato il lavoro dell'artista toscano, preliminarmente sul versante italiano, predominante almeno fino agli anni Quaranta, e poi con l'incredibile "giro" internazionale che ebbe inizio con la consacrazione americana del '50 (capolavoro di Curt Valentin) e, sia pure con oscillazioni a volte vistose, continua inalterato sino ai giorni nostri.

no's artistic aims (the existential truth as the vital correspondence with the analogical return to the myth contrasts with the absolute affirmation of values) allows an interpretation that is extremely flexible if compared to the physical presence of the artist's output, in all its forms. Indeed, this was extremely varied due to his capacity for artistic creation, always managing to find a solution to the problems that arose and using a variety of techniques. With regard to his handling of the artistic media, in general his sculptures appear to be more closely tied to the logic of interior coordination of the themes, while his paintings, taking into account the chronological variations and the dynamic relationship with his sculpture that may be identified and interpreted as necessary, appear to be more greatly influenced by sudden changes of mood. Furthermore, there is an exploratory and psychologically liberative function that frequently found expression in his graphic work.

In fact, various art forms were favoured for diametrically opposed reasons, ranging from existential values to the artistic tenets that underlay them; on different occasions writers attributed pre-eminence to them according to their particular orientation. And the coexistence of these forms offers a plausible explanation as to why the critics were exceptionally favourable to Marino's work, in sharp contrast to the lack of interest on the part of the general public. This success accompanied the artist's work, firstly in Italy, at least until the Forties, and then in the remarkable series of international exhibitions that began with the seal of approval of the American critics in 1950 (thanks especially to Curt Valentin) and, with fluctuations that were on occasion notable, right up to the present day.

3. SUSANNA, 1943

Bronzo, 74 x 27,5 x 51,2 cm

Patina bruna

Sigillo M.M e marchio FONDERIA M.A.F. MILANO sulla parte posteriore della base, accanto al piede sinistro

Storia: collezione Hans Phihl, Göteborg; collezione Julian Barran, London.
Collezione privata.

Esposizioni: Göteborg 1953, n. 6.

Bibliografia: Apollonio 1958, p. 38; Busignani 1968, p. 87; San Lazzaro 1970, cat. scultura n.

Ancora un documento della linea "umbratile" della poetica mariniana, di quel controcanto teso a verifiche psicologiche ed emotive che l'artista teneva sempre ben attivo anche nei momenti di massima tensione propositiva (dionisiaca e solare) che trovava espressione nelle opere eroiche. Una linea di meditazione che ben corrispondeva al suo temperamento profondamente melanconico (nonostante la facciata da clown spiritoso e mordace) e dove stavano le premesse remote dello sviluppo estremo della sua opera.

Il motivo della donna seduta, quasi ripiegata su se stessa, avvolta nella propria tranquilla naturalezza indifesa, prendeva le mosse da lontano nell'opera di Marino (basti ricordare la *Giovinetta*, la pietra della Galleria d'Arte Moderna di Roma, dove la canotta disegnata sul busto come un'incisione rituale rende l'immagine perspicuamente datata, da bagnante moderna) e si confrontava via via con quelle referenze culturali con cui egli manteneva una vigile dialettica (egli stesso ricordava, proprio per la naturalità dei gesti di queste donne, gli esempi egizi e greco-arcaici).

Semmai è da chiederci da dove provenga quel sapore acre della modellazione risentita, quel gusto della corrosione, nell'impietoso frusciare inquisitorio della luce sulle forme gracili; elementi tutti che svelano uno stato di ansia trepida, un processo totalmente interiorizzato di quello che doveva essere lo spunto iniziale del racconto, cioè il motivo della sorpresa, del disvelamento di una privata intimità che è però anche solitudine demotivante.

Ancora una volta l'artista privilegia l'attimo "immediatamente prima" dell'azione, con tutta la sua carica di potenzialità allusa.

145; Pirovano 1972, n. 153.

Si conoscono due esemplari in bronzo; Vitali (1946, p. 35 e tavv. 22, 23) cita anche una terracotta.

Once again this a sculpture in Marino's introspective style. In other words it is an example of the psychological and emotional probing that also helped to stimulate the sensual, radiant creative effort of his heroic works. Furthermore, it reflects his profoundly melancholy temperament (despite the fact that his outward appearance was that of a witty, mordant clown) and it is here that the origins of the final developments of his work are to be found.

The motif of the seated woman, hunched up and enveloped by her vulnerable, calm naturalness, appeared at an early stage in Marino's work (for example, the Young Woman, a stone sculpture in the Galleria d'Arte Moderna, Rome; in this case, however, the singlet drawn on the torso like a ritual engraving clearly indicates that the figure is a modern bather), and continued to engage in a vigilant dialectic with his cultural references. In fact, it was Marino himself who stated that the naturalness of these women's gestures was inspired by Egyptian and Archaic models.

One wonders, however, what is the origin of the sharp flavour of the aggressive modelling, the predilection for corrosion and the merciless way the light pries into the frail forms. These are all factors that betray a state of anxiety, the total internalization of what should have been the starting point of the event that is being narrated, in other words, the reason for the surprise and the invasion of privacy that is, however, also disheartening solitude.

Once again the artist prefers to represent the moment immediately preceding the action, with all its potential for allusion.





6. POMONA, 1945

Bronzo, 164,7 x 65,8 x 55,5 cm

Patina standard di fonderia, verde chiaro

Sigillo M.M e numero di serie 3/3 sulla parte posteriore della base,
dietro il piede destro

Collezione privata.

Esposizioni: Roma 1991, p. 71.

Il modello originario in gesso è conservato presso la Fondazione Marino Marini al Palazzo del Tau di Pistoia; da esso furono ricavati un esemplare in pietra, uno in cemento policromo e tre in bronzo.

Le vicende, per così dire, "familiari" di questa placida divinità mariana ne sottolineano l'indubbia rappresentatività rispetto alla definizione della poetica matura: in termini di continuità in rapporto a quell'urgenza di verità e insieme di universalità - sul metro della monumentalità espressa nel quotidiano - che ne aveva tracciato l'itinerario dall'idolo popolare di *Ersilia* alla demistificazione tra rurale e borghese della Venere classica (già ossessione sino alla stucchevolezza della statuaria accademica) nella versione di una dea italica, provinciale, della fertilità: concretissima signora dei frutti, pulsante di una vitalità rattenuta e trasognata, in una concentrazione senza sorriso, poderosa fin quasi a debordare. In una fotografia-omaggio di Wotruba, riferibile agli ultimi mesi di guerra, il gesso imponente di questa *Pomona* domina il piccolo studio di Tenero; quando venne l'ora del trasferimento a Milano (1946) la statua si trovava allocata fuori casa, presso un laboratorio di marmi (ne veniva eseguita la pietra che per molti anni avrebbe adornato casa Bär a Zurigo e che ora si trova nel Palazzo dei Vescovi a Pistoia); rimaneva così in Ticino in attesa della sempre rinviata fusione, che avverrà solo nei primi anni Ottanta; l'artista ne ricavava però un cemento, vivificato da una vistosa cromia nero-brunastra, che per molti lustri vigilò discretamente all'ingresso della residenza ticinese dei Marini (esemplare che si trova ora alla Staatsgalerie Moderner Kunst di Monaco di Baviera).

What might be called the familiar vicissitudes of this placid deity by Marino emphasize the fact that it is representative of the formative period of his mature style. It illustrates the continuous

nature of the urgent need for truth and universality – using the yardstick of the monumentality expressed in everyday life – that had given impetus to the development from the popular idol of Ersilia to the half rustic, half bourgeois demystification of the classical Venus (the obsession to the point of mawkishness of academic statuary) in the version of a provincial Italic goddess of fertility, a very wordly mistress of fruitfulness, pulsating with restrained, dreamy vitality, unsmilingly absorbed and corpulent almost to the point of excess.

In a photograph of the Austrian sculptor Fritz Wotruba, taken near the end of the war, the imposing plaster original of this Pomona dominates the small studio at Tenero (near Lugano). When Marino moved back to Milan in 1946, the statue was in a marble workshop (it was here that the stone version was executed; for many years this adorned the Bär house in Zurich and is now in the Palazzo dei Vescovi in Pistoia). Thus, it remained in the Ticino awaiting casting, which, in fact, only took place in the Eighties. However, the artist made a version in concrete, which was embellished with a coat of dark brown paint; for many years this stood outside the Marini's Ticinese house (this concrete version is now in the Staatsgalerie Moderner Kunst in Munich).





9. CAVALIERE, 1947

Bronzo, 97,4 x 70,7 x 39 cm

Patina bruno scuro

Sigillo M.M e marchio FONDERIA M.A.F. MILANO sulla base,
tra le zampe posteriori del cavallo

Storia: Buchholz Gallery (Curt Valentin), New York; The Museum of Modern Art, New York; asta Sotheby's, New York, 14 novembre 1984; collezione privata, London; asta Christie's, London, 30 novembre 1992.
Collezione privata.

Esposizioni: New York 1948-1949;

Il modulo icastico uomo-animale nel giro di alcuni anni, praticamente prima del viaggio in America, viene esplorato in tutte le sue valenze compositive e volumetriche, quasi a saggierne le potenzialità narrative ed expressive. L'interazione fra i due protagonisti si infittisce via via in rimandi sempre più condizionati e vincolanti, in un'interdipendenza per così dire emotiva prima ancora che meramente funzionale (nel senso cioè del trasporto, dell'assoggettamento di servizio); tale identificazione *ad unum* ne accentua anzitutto le valenze metaforiche, mentre per contrasto sul piano formale provoca una lenta corrosione dell'assetto statico monocentrico in funzione di una esplosione dinamica, angosciosamente eccitata, che sarà il tema dominante del lavoro degli anni Cinquanta, con la graduale metamorfosi dal tema ancor classico, e in parte convenzionale nella tradizione storica della composizione equestre, alla traslitterazione in motivo espressivo squisitamente personale quale sarà nel "Miracolo", e da questo, articolato in tre o quattro variazioni, al "Guerriero", e infine (ma saremo ormai al settimo decennio) al "Grido" e alle carcasse apocalittiche delle "Forme in un'idea". Sarà opportuno rilevare, nel prendere atto di questa catena evolutiva in trapassi metamorfici rigidamente consequenziali, come il nucleo primigenio dell'uomo-cavallo, sia pure via via ridotto fin quasi a fantasma puramente alluso, resta il perno fermo di una continuità disperata e sgomenta, ma comunque resistente, vitale.

Questa versione del '47 ribadisce da una parte la scansione cerebralmente araldica che aveva tanto impressionato Marino nelle sue esplorazioni delle reliquie del

New York 1949, tav. 120; New York 1950, n. 16; Paris 1993, n. 1 e copertina.

Bibliografia: Carrieri 1948, tav. 75; Carli 1950, tav. XXXIII; Apollonio 1953, p. 34; Barr 1954, p. 172; Langui 1954, p. 3; Apollonio 1958, p. 39; *Painting and Sculpture...* 1958, p. 40; Busignani 1968, p. 87;

passato, quando si imbatté nei cavalieri delle cattedrali medievali (è nota l'emozione che gli aveva trasmesso il malinconico cavaliere della cattedrale di Bamberg, la cui suggestione si aggiungeva alla giovanile ammirazione per quelli sparsi per l'Italia, da Lucca a Parma a Verona), dall'altra ripropone il tema dell'inquietudine sottile che turba sia l'anmale sia il cavaliere, ne altera l'emotività intrinseca, la circolarità centripeta dei gesti e delle reazioni, con l'intrusione di una presenza altra, tanto più sgomentante quanto meno definibile razionalmente. La modellazione, più che a modulare la definizione della luce e dei piani, appare tesa a solidificare concrezioni petrigne, come schermi difensivi.

In the period before Marino's visit to America, all the compositional and spatial aspects of the theme of the horse and rider were explored; it was as if the artist were investigating its potentialities on a narrative and expressive plane.

The interaction between the two protagonists increased in intensity, with ever-closer links creating interdependence that was emotional rather than merely functional (in the sense of the use of the animal simply as a means of transport). This merging into a single entity accentuated, first and foremost, the metaphorical aspects, while on a formal plane it caused the monocentric equilibrium to slowly deteriorate, leading to a dynamic explosion, with all its excitement and anguish, that was to be the dominant theme of Marino's work of the Fifties. This was accompanied by the gradual metamorphosis of the theme that was still classical, in the historical tradition of the equestrian statue, to exquisitely personal expressive motifs such as the "Miracle". From this

Pirovano 1968, pp. 32, 33; Hamacher 1969, tav. 124; San Lazzaro 1970, cat. scultura n. 231; Pirovano 1972, n. 238.

Il modello in gesso è conservato presso il Museo Marino Marini a Firenze. Si conoscono quattro esemplari in bronzo.

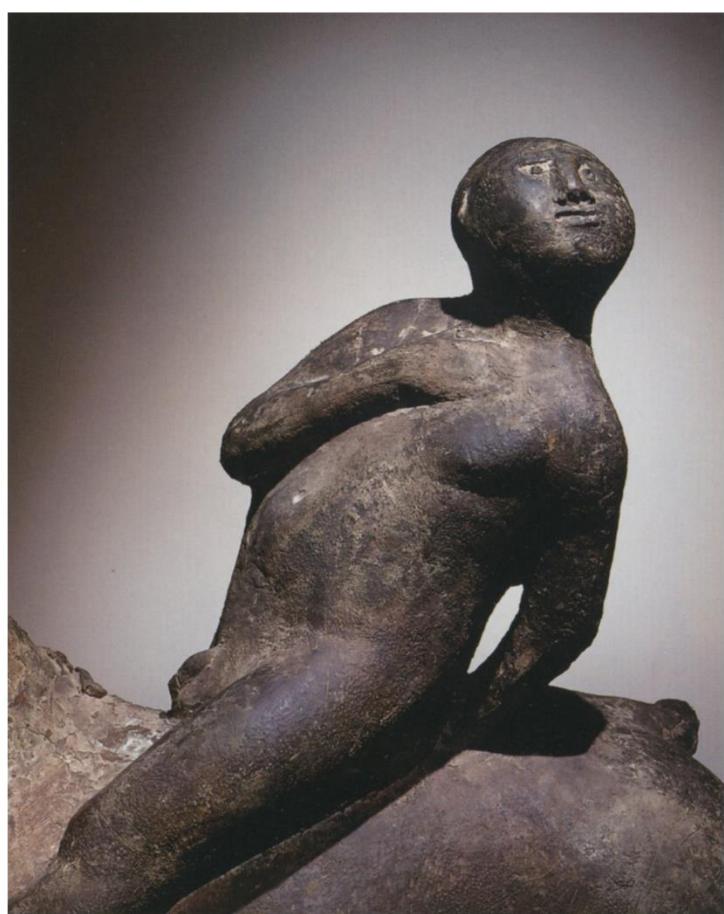
was developed the "Warrior", with two or three variations, and, finally (the artist was now in his sixties), the "Cry" and the apocalyptic carcasses of the "Forms in an Idea".

Evidently each of the transformations in this evolutionary process is the result of the preceding one. Although it is gradually reduced to a purely allusive phantasm, it should be noted that the original motif of the horse and rider remains the constant theme of the desperate, disconcerted continuity that is, nevertheless, resistant and vital.

This version of 1947 contains, on the one hand, the cerebrally heraldic formulation that had so impressed Marino in his exploration of the relics of the past, when he came across the knights in the medieval cathedrals. (It is known, for example, that the melancholy knight in Bamberg cathedral had aroused strong emotions in him; statues of this kind found in such Italian cities as Lucca, Parma and Verona had exerted a similar fascination over him in his youth.) On the other hand, it embodies the theme of the subtle anxiety that upsets both horse and rider, it alters its inner emotivity, the centripetal circularity of the gestures and reactions, with the intrusion of another presence that is all the more disturbing because it is difficult to define rationally. Rather than helping to define the light and planes, the modelling seems to be attempting to solidify stone concretions that function as defensive screens.



9. CAVALIERE, 1947





14. IL TROVATORE, 1950

Olio su tela, 100 x 80,2 cm

Storia: collezione dell'artista.
Collezione privata.

Esposizioni: Campione d'Italia 1982, n. 7; München (poi Mannheim, Hamburg, Wien) 1984-1985, n. 19; Pistoia 1987, n. 59 e copertina; Roma 1991, p. 87 e copertina; Osaka (poi Tokyo) 1992, n. P-4, p. 26; Ivano Fracena 1992,

Molto articolato, per tangenze multiple, è il rapporto della forma pittorica mariniana con la cultura figurativa del suo tempo; decisamente meno omogenea e coordinata in confronto al suo linguaggio plastico, tanto da rischiare talvolta di apparire eclettica nella sua sperimentata multiformità; non bisogna dimenticare peraltro l'aspetto di dichiarato "divertimento" e insieme di esercizio di verifica e di controverifica che Marino di fatto riservava alla pittura (accanto, e in misura ancora maggiore, al disegno e a quelle centinaia di esercizi, a gouache spesso, che sono a metà fra la grafica e il dipinto in senso stretto).

Se è vero che l'esigenza primaria di saggiare la caratura cromatica intrinseca alle cose secondo la sua immaginazione guida molte sue invenzioni, è altrettanto significativo che spesso la soluzione bidimensionale esaspera invece valenze e problematiche che sono proprie dello spazio e dei volumi, dei moti, soprattutto: in altre parole, elementi imprescindibili di ogni concezione articolata su dinamismi multipli, ivi compresa ovviamente l'architettura e la scultura e, ancor più, il teatro, con il suo sovrappiù di commisurazione temporale.

The relationship between Marino's painting and the avant-garde movements of his day is fairly complex. Because it is much less homogeneous and coordinated than his sculpture, at times it almost seems to be frivolous in its reckless multiformity. However, it should not be forgotten that it was professedly a divertissement; besides Marino used painting to experiment with his ideas (in addition to his drawings and the hundreds of sketches, often in gouache, that are halfway between drawing and painting

pp. 96-97; Chartres 1993, n. 24.

Bibliografia: Hammacher 1969, tav. 218; Papi-Steingräber 1987, n. 122; De Micheli-Pirovano 1988, n. 59 e copertina.

in the strict sense of the word). While it is true that many of his artistic inventions were inspired by the primary need to test the colour that was the essence of things as he saw them, it is equally significant that often the two-dimensional work gives added weight to values and problems that rightly belong to space and volume, especially with regard to movement. These are, in other words, indispensable components of any concept based on multiple dynamism, including not only architecture and sculpture, but also theatre, which, of course, also has a temporal dimension.



17. PICCOLO MIRACOLO, 1951

Bronzo policromo, 54 x 31 x 32,8 cm

Interventi a smalto nerastro

Sigillo *M.M* piccolo a incisione sulla base,
nel retro verso il fondo

Storia: collezione Christopher Kasher, New York; asta Sotheby's, New York, 12 maggio 1994.
Collezione privata.

Bibliografia: San Lazzaro 1970, cat. scultura n. 288; Pirovano 1972, n. 294.

Occorre evitare di trasferire a Marino, artista quant'altri mai diffidente nei confronti delle finezze letterarie, sottigliezze da retori delle parole e dei concetti; ma certamente non si fa violenza alla sua fantasiosa libertà intuitiva e alla sua incredibile ampiezza di captazione culturale da grande e sagacissimo ascoltatore e osservatore (che è poi il modo più antico di costruire sapienza), se sottolineiamo come le titolazioni delle sue opere non siano mai generiche e casuali, ma rispondano a una precisa parafrasi del fantasma cui aveva cercato di dare consistenza con i materiali plastici o con i colori.

Nell'attributo di "miracolo" con cui individua la declinazione tutta particolare, drammatica e distruttiva, del tema suo prediletto della composizione equestre si sommano per stratificazione, probabilmente non definita analiticamente, il significato pregnante dell'antico termine latino di fatto mirabile, da contemplare a bocca aperta, ma insieme, indiscutibilmente, quello altrettanto forte e ineludibile della valenza che la cultura occidentale era venuta attribuendo lungo secoli di tradizioni e di contrasti ai fatti elementari della vita.

Questa attenzione, più affettiva che razionale, alla sensibilità diffusa per il sovrammateriale (o forse più propriamente alla trascrizione per immagini che la tradizione figurativa ne aveva via via fornito nella sua funzione di *biblia pauperum*) si era definita con più spicco nei mesi grigi della stagione gotica: apparvero allora titoli allusivi come *Reliquie*, *Arcangelo*, *Arcangela* e alla fine proprio il termine *Miracolo*, riferito però allora (1943) a un'emaciata figura di asceta (si tratta del gesso policromo già Jesi, ora nella Pinacoteca di Brera; ebbi già occasione di segnalarne i rapporti con la

Si conoscono sette esemplari in bronzo.

tradizione figurativa tardogotica, senese in specie, sia in pittura sia in scultura con il rimando allusivo alle figure scarnite di San Bernardino, quasi a riproporre un ideale reliquiario dell'uomo d'oggi). Siamo all'inizio del sesto decennio e la corte dei suoi figuranti ha saggiato tutte le valenze eroiche dell'uomo di virtù, dei condottieri come degli eroi solitari, eriti impavidi contro il destino, fino all'arroganza provocatoria dell'*Angelo della città* (si veda l'esemplare innalzato sul Canal Grande per Peggy Guggenheim), quando la grande illusione di certezze indiscutibili sembra subire uno scacco imprevisto e la logica della ragione pare cedere il passo a forze oscure: incomincia la parabola del "miracolo", la disgregazione di un congegno formale perfetto, ma insieme la proiezione della poetica di Marino nei gorghi profondi dell'esistenziale attuale, in un'incondita, mera-vigliosa compromissione con la sensibilità ferita della cultura moderna a dimensione universale.

One should not attribute to Marino, an artist who was very wary of literary refinements, the verbal and conceptual subtleties of a rhetorician. But certainly I will not do violence to his imaginative and intuitive freedom and the incredible breadth of his cultural background, the result of his ability to listen and observe attentively (the most time-honoured way of adding to one's store of knowledge), if I stress that the titles of his works are never generic or casual ones, but correspond to a precise description of the artistic phantasm to which he had attempted to give plastic form with solid substances or paint. The use of the word "miracle", with which Marino describes this very special, dramatically destructive version of his favourite theme of the equestrian

statue, is open to at least two interpretations, although these may not have been defined analytically. The first of these is the pregnant meaning of the Latin term miraculum: a "marvellous thing" to be admired open-mouthed. The second is the equally important and ineludible one of the sacred value that western culture has ascribed, as a result of centuries of tradition and conflicts, to the fundamental events of life.

This interest, which was emotional rather than rational, in the widespread sensibility to spiritual values (or, more correctly perhaps, for the representation of visual images that the artistic tradition had provided in the course of time as part of its function as the "bible of the poor"), was defined more clearly in the bleak months of the "gothic" period. It was then that titles appeared that were as allusive as Relics, Archangel and, in the end, the term Miracle. However, at that time (1943), this referred to the emaciated figure of an ascetic (the polychrome plaster statue, formerly in the Jesi collection, now in the Pinacoteca Brera). On another occasion I have indicated the links with Late Gothic art, especially the Sienese school, both in painting and in sculpture, with the allusive reference to the gaunt figures of Saint Bernardino of Siena, almost as if he were proposing an archetypal shrine for modern man. The artist was now fifty years old, and the repertoire of his personages included all the heroic deeds of the man of valour, condottieri seen as solitary heroes taking a fearless stand against destiny. The last of these works was the provocatively arrogant Angel of the City (see the version erected on the Canal Grande for Peggy Guggenheim), when the great illusion of incontrovertible certainties seemed to suffer an unexpected setback and the logic of reason appeared to yield to the forces of evil. The course of the "miracle" began, with

the disintegration of a perfect formal device, together with the projection of Marino's artistic aims into the deep maelstrom of present existence, in a disorderly yet marvellous compromise with the wounded sensibility of modern culture seen in its universal dimension.





19. CAVALIERE, 1951

Bronzo, 118,6 x 68,2 x 94,2 cm

Patina bruno chiaro

Sigillo *M.M* grande sulla parte posteriore della base, verso il centro, e marchio
Fonderia Artistica BATTAGLIA e C. MILANO a fianco della zampa sinistra

Storia: Hanover Gallery, London;
Toninelli Arte Moderna, Milano.
Collezione privata.

Esposizioni: Bologna 1990, p. 37.

Bibliografia: San Lazzaro 1970, cat.
scultura n. 287; Pirovano 1972,
n. 293.

Altre volte ebbi occasione di sottolineare come il tono tragico che lega a filo doppio tutta l'opera di Marino nasce soprattutto dallo stato reale di anacronismo che connatura i suoi miti: comunque e dovunque si cerchino omologazioni storiche alla sua celebre simbologia del cavaliere, come di fatto si sono sbizzarriti gli esegeti nel corso del tempo (e il campionario va dal centauro mitico agli imperatori romani trionfanti, dai santi guerrieri delle cattedrali medievali ai condottieri della tradizione rinascimentale e barocca, ai cavalieri orientali...), i termini di riferimento rimandano comunque a "ipotesi" assolutamente improponibili per l'età contemporanea.

Anacronismo, dunque; che, per i termini vincolanti secondo cui presume di dar consistenza ontologica alla trasposizione poetica, finisce inevitabilmente per connotarsi come alienazione. Constatazione tanto più sgomentante qualora si prenda atto che in realtà tutto quel complesso emblematico in cui si riassume l'opera mariniana va inteso di fatto come un autoritratto polimorfo e cangiante: è lui, Marino, *Il pellegrino* e *Il Gentiluomo a cavallo*, lui tanto *L'angelo della città* quanto *Il guerriero*. Un autoritratto morale, quale personificazione dolorosa e crudele, lucidamente consapevole, di una situazione esemplare, storicamente motivata. Parlano per lui le forme, naturalmente: il rapporto di tensione, quando le forze restano in equilibrio (statiche e dinamiche, fra struttura e movimento: le possibilità sono praticamente infinite), segnala naturalmente un esito di potenza e di sicurezza; ma è situazione quasi eccezionale, riscontrabile solo in poche opere della fine del quinto decennio; ben presto, con l'armonia razionale che visiva-

Si conoscono sei esemplari
in bronzo.

mente si traduce in sicura euritmia architettonica, viene intaccata inesorabilmente anche la sintassi secondo cui l'artista traduce in sigla stilistica le apparenze fenomenologiche, quei volumi arrotondati, smussati dalla luce (sfere, cilindri, cubi: ideali carpenterie spaziali). Ormai ogni involucro ferreo di certezze metafisiche si perde nei fantasmi lividi dell'angoscia che d'ora in avanti condurrà le fila dei traslati fantastici.

La potenza ambigua del condottiero trionfante cederà il passo alla macerazione catartica dei vinti.

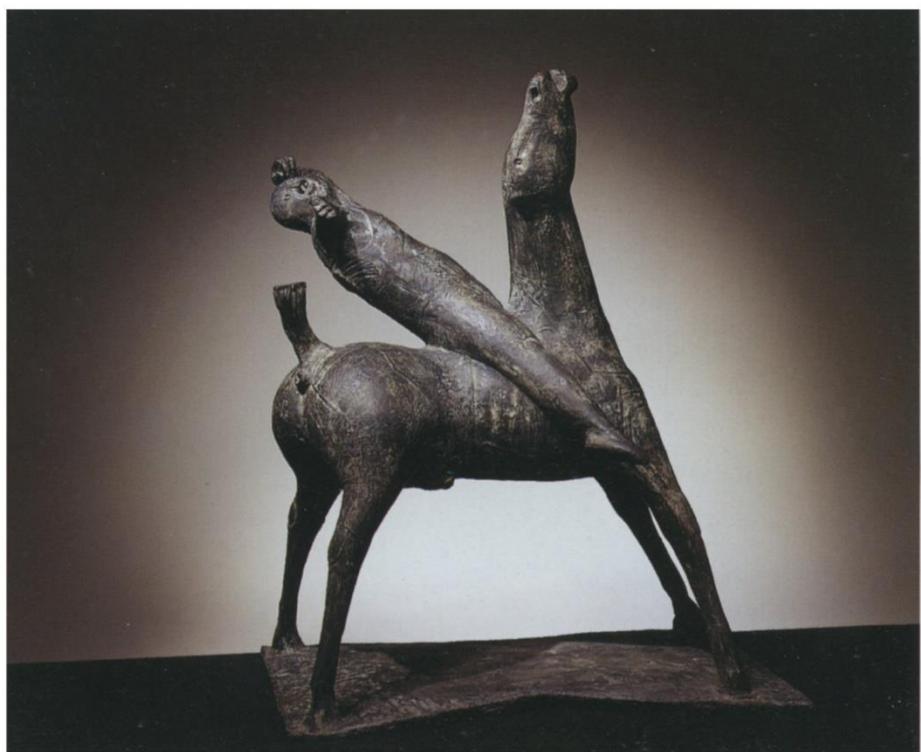
On other occasions I have stressed how the tragic tone that imbues Marino's oeuvre is rooted in the anachronism that is common to all of his myths. Whenever historical models for the sculptor's celebrated theme of the rider are sought, they appear to be totally inappropriate for the modern age. In fact, this is what critics have been trying to do for years, proposing all kinds of hypotheses that range from mythical centaurs, triumphant Roman emperors, warrior saints in medieval cathedrals to Renaissance or Baroque condottieri and oriental horsemen. Because of the restricted terms within which Marino attempted to give an ontological basis to his poetic transposition, this anachronism inevitably came to take on the form of alienation. This observation is all the more daunting when it is realized that, in reality, the totality of Marino's oeuvre must be interpreted as a polymorphous, ever-changing self-portrait: Marino is, therefore, The Pilgrim and the Gentleman on a Horse, just as he is The Angel of the City and The Warrior. It is an ethical self-portrait, the sorrowful, pitiless – yet lucidly aware – personification of an archetypal situation, motivated by the forces of history.

Naturally, the shapes speak of Marino: taut relationships, when the forces are in equilibrium (stable and unstable, structure and movement: the possibilities are practically infinite), indicate that potency and assurance are the outcome, but this is exceptional and is only found in a few works executed when he was in his late forties. Soon, with the rational harmony that was expressed visually as unerring architectural eurhythms, the syntax by which the artist transformed appearance into style – the rounded shapes, softened by the light, spheres, cylinders, cubes, archetypal spatial structures – was inexorably undermined. Every robust envelope of metaphysical certainty was lost in the wan phantoms of anguish that from then on led the sequence of fantastic allegories.

The ambiguous might of the triumphant condottiere yielded to the cathartic mortification of the vanquished.



19. CAVALIERE, 1951





26. GIOCOLIERI E CAVALLO, 1952

Olio su tela, 73,1 x 60 cm

Storia: collezione dell'artista.
Collezione privata.

Bibliografia: Papi-Steingräber 1987,
n. 177.

Nel modo tutto anticonvenzionale di impostare il quadro, che è tipico di Marino soprattutto nel dopoguerra, non esiste modulazione tonale e il telaio strutturante ha sempre l'evidenza del tema formale portante, un attacco a tutto pieno che poi condiziona l'uso sonoro e squillante degli accordi cromatici.

Siamo evidentemente a un'impostazione antimpressionistica del mezzo pittorico, rimarcata dall'uso continuo della sottolineatura grafica che ricorda sia le tecniche di certa pittura antica e medievale (l'artista ammirava molto il cangiantismo delle vetrate gotiche) sia l'effetto della materializzazione à plat del colore che aveva apprezzato sia nelle sperimentazioni francesi di matrice fauve, sia nel vitalismo del gruppo di artisti tedeschi riunitisi nel programma di "Die Brücke".

In the wholly unconventional way the painting is composed, which is typical of Marino, especially in the postwar years, there is no modulation of the tonal values; the structural framework clearly reflects the basic formal theme, a violent attack that then encourages the use of bright colours in a clashing manner. This is evidently an anti-impressionistic approach to painting; this is evidenced by the continuous use of graphic emphasis that recalls both the techniques of certain works of antique and medieval art (the artist greatly admired the iridescence of the Gothic stained-glass windows), and the use of flat colours that he had so appreciated in the French avant-garde, especially the Fauves, and in the vigour of the German Expressionist artists who were associated with the "Die Brücke" group.



28. GIOCOLIERI, 1953

Bronzo policromo, 44,5 x 28,6 x 9,2 cm

Superficie ampiamente ripresa a cesello, ma senza aggiunta di vernici o smalti
Sigillo M.M di forma tonda e, inciso, il n. 3 sul retro della base, verso destra

Storia: Saidenberg Gallery, New York; collezione Leigh e Mary Block, Chicago e Los Angeles; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington; asta Sotheby's, New York, 10 maggio 1989.

Collezione privata.

Esposizioni: Tokyo 1978, n. 60;

Il tema dei piccoli giocolieri, di cui Marino conservava in casa una serie completa, donata poi da Marina al museo dedicato all'artista dalla città di Milano, segna indubbiamente la tangenza di massima approssimazione dei problemi formali "misti" per quanto riguarda la specificità del linguaggio, con un gusto quasi provocatorio per la contaminazione fra pittura e scultura; il tramite evocativo delle "artefatte" invenzioni dello spettacolo, del circo, con la dichiarata volontà di un rimando popolare che si precisa anche come dimensione di incondita universalità, offre il destro per virare decisamente sul fantastico quella particolare concezione del realismo come verità morale che è propria dell'arte (per vero tutt'altro che facile e popolare) del maestro toscano.

Ed è anche la via privilegiata per affrontare e sfidare quelle tentazioni "luministiche" che da sempre hanno contrastato il modulo di suda compiutezza plastica, tornita e sicura, attraverso cui si precisa la sua poetica.

La corrosione del cesello come pure l'intervento a sprazzi degli smalti rispondono per echi remoti a quella sensibilità per la vibrazione delle superfici che fin dalle esperienze giovanili sembrava la strada maestra per agganciarsi alla grande novità della plastica internazionale, la risposta all'impressionismo da parte di Medardo Rosso e di Rodin; il cammino di Marino seguirà itinerari totalmente diversi, ma la sua acutissima sensibilità di esploratore di forme non doveva tralasciare totalmente quelle suggestioni: negli anni Trenta vi rispondeva con alcune prove eccezionali di teste a cera, dopo la guerra il problema della luce veniva a innervarsi totalmente nell'azzardo del colore.

Milano 1990, p. 51; Bologna 1990, p. 43.

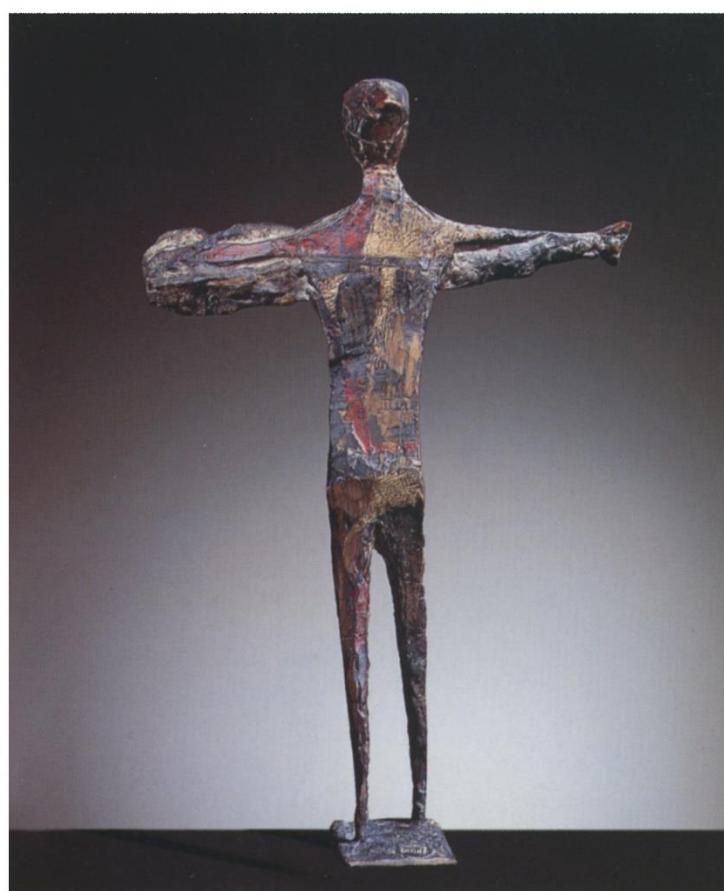
Bibliografia: San Lazzaro 1970, cat. scultura n. 307; Pirovano 1972, n. 312.

Il gesso è alla Fondazione Marino Marini di Pistoia. Si conoscono sette esemplari in bronzo.

The theme of the little jugglers (Marino kept a complete series of these in his home; Marina later donated them to the Museo Marino Marini in the Galleria d'Arte Moderna, Milan) marked the artist's closest approach to the formal problems concerned with the specificity of style, with his fondness for the contamination between painting and sculpture that verged on the provocative. The stimulating path of the creations of the stage and the circus – with their avowedly popular roots that are also interpreted as a dimension of confused universality – provided an opportunity to give a fantastic appearance to the concept of realism seen as moral truth that is a typical feature of Marino's art. And this is, in fact, anything but easy and popular. It was also the preferred way to face the challenge of the "luministic" temptations that had always conflicted with the canon of the solid plastic perfection, with its smooth shapes and certainties, by means of which Marino defined his artistic aims. The corroding effect of the chisel as well as the patches of paint are but distant echoes of the sensitivity to the vibration of the surfaces that from the artist's early days seemed to be the best way to keep abreast of international developments in sculpture and was a response to the Impressionism of Medardo Rosso and Rodin. Marino's career followed a quite different path, but his very high sensibility as an explorer of forms did not permit him to neglect totally these stimuli. As a result, in the Thirties, he produced a number of superb wax heads, while after the war the problem of light was superseded by the question of colour.



28. GIOCOLIERI, 1953





31. MIRACOLO, COMPOSIZIONE, 1957 - 1958

Bronzo, 140,5 x 58 x 79,8 cm

Patina bruno chiaro

Sigillo M.M grande sulla base, a destra del guerriero; a sinistra marchio

Fonderia Artistica BATTAGLIA e C. MILANO e, accanto, numero di serie 1/3

Storia: Pierre Matisse Gallery, New York; asta Sotheby's, London, 25 giugno 1991. Collezione privata.

Bibliografia: San Lazzaro 1970, cat. scultura n. 350; Pirovano 1972, n. 356.

Il modello in gesso policromo è conservato presso il Museo Marino Marini a Firenze. Si conoscono quattro esemplari in bronzo.

La struttura compositiva resiste accanitamente all'assalto disgregante di un destino pervicacemente nichilista, tanto ottuso quanto incontrastabile nella sua irrazionale determinatezza: il titolo stesso della scultura, nell'idea di Marino, indica questo trapasso dalla pensosa meditazione morale stoicamente consapevole all'estremo rifugio psicologico di un riordino volontaristico delle forme, nel telaio strutturale di un'immagine già portatrice di risonanze eroiche.

È questa l'evoluzione estrema di uno dei filoni espressivi del mito/emblema del cavaliere mariano attraverso la modulazione dei "Mircoli": il motivo del cavallo impennato verso l'alto con il cavaliere rovesciato all'indietro e alla fin fine quasi appeso agli arcioni, con un capovolgimento esplicito dei significati rappresentativi e simbolici demandati ai due protagonisti; nell'approdo estremo di questo processo emblematico e stilistico le due forme, contrapposte eppure complementari, sono ancora perfettamente individuate, almeno nel dinamismo alternato dei moti, ma le loro sembianze tendono quasi a omologarsi e a confondersi in una specie di fantasmi larvali fra loro simili, corrosi e deformati da una misteriosa folgorazione, da eventi il cui racconto sfugge, già inestricabile, a ogni tentativo di comprensione.

La testimonianza di un turbine, più che il documento di una storia; (è suggestivo come queste immagini larvali prefigurino talune invenzioni "futuribili" di alcuni celebri film americani, presumo peraltro senza rapporti diretti: penso per esempio a *E.T.* di Spielberg). Vi è indubbiamente, in questo processo di riduzione dell'immagine al suo nucleo larvale, una precisa risposta di Marino a quella cultu-

ra dell'inorganico primordiale che proprio alla fine degli anni Cinquanta alimentava i movimenti europei dell'informale (sia in pittura che in scultura) e che egli stesso avrebbe esplicitamente rivisitato nel '60 con una celebre rapsodia pittorica (le cosiddette esercitazioni astratte presentate in parte da Russoli nel '63); ma vi è anche la indefettibile riproposta di una riorganizzazione strutturale che proprio nello stesso giro di stagioni lo avrebbe riportato a una rivisitazione della grammatica cubista per il grande monumento celebrativo dell'Aja (1957) e alla parallela ricomposizione dei "Guerrieri".

The structure of this composition firmly resists the disintegrative attack of an obstinately nihilist fate, as dull as it is uncontrollable in its irrational resolve. Marino intended the title of this sculpture to reflect the transition from stoically conscious moral meditation to the final psychological refuge of a voluntaristic reorganization of the forms, in the structural framework of an image that already has heroic overtones.

This is the final development of one of the versions of the mythological symbol of Marino's rider as modulated by the "Miracles". It is, in other words, the motif of the rearing horse with the rider thrown back, so that he ends up by clinging to the saddle, with the transformation of the symbolic roles assigned to the two protagonists. In the final stage of this emblematic and stylistic event, the two forms – they are either antithetical or complementary – are clearly identified, at least as far as the alternate dynamism of the impulses is concerned, but their outward appearances tend to correspond and merge so that they resemble indistinguishable larviform phantasms, corroded and deformed by a mysterious blow or by events that are too obscure for us to grasp.

*This is a testimony to turmoil rather than the record of a story. It is indeed curious how these larviform images prefigure the futuristic inventions of certain American films, presumably without there being any direct link; I am thinking, for example, of Steven Spielberg's *E.T.**

In this process of the reduction of the image to its larval nucleus, there is undoubtedly a precise response by Marino to the art of primordial chaos that in the early Fifties inspired Art Informel (with regard to both painting and sculpture). He himself returned to this in 1960 with a famous pictorial rhapsody (the so-called abstract exercises presented by Franco Russoli in 1963). But there is also a structural reorganization that, in the same period, led him to employ Cubist syntax in the monument in The Hague (1957) and, at the same time, to execute the "Warrior" series.



31. MIRACOLO, COMPOSIZIONE, 1957 - 1958





32. GRANDE TEATRO, 1958 - 1960

Olio su tela, 178,8 x 178 cm

Firmato e datato in alto a sinistra: MARINO 1958-60

Storia: Toninelli Arte Moderna, Milano; collezione Armando Scamperle, Roma; asta Christie's, London, 29 giugno 1992; Galleria L'Affresco, Montecatini Terme. Collezione privata.

Esposizioni: Milano 1963-1964; Rotterdam 1964, n. 56; Antwerpen 1965, n. 44; Roma 1966, n. 123.

Il precario equilibrio fra verità naturale e autonomia intrinseca dei simboli formali subisce lungo il corso del sesto decennio (che è indubbiamente la stagione più pregnante e complessa e talvolta contraddirittoria dell'*iter mariniano*) una serie di vistosi contraccolpi che svelano il continuo stato di allerta del nostro artista rispetto a questa geniale sintesi di naturalezza e di rigore stilistico. Soprassalti di rigore che contrastano pateticamente con i mutevoli stati di un animo tormentato.

L'esplicita imposizione di formule neocubiste o concretiste sottolinea la volontà di "architettare" i volumi e lo spazio, una preoccupazione che sottende anche alle coeve imprese scultorie, dal monumento dell'Aja ai "Guerrieri".

Qui la sintassi coerentemente pittorica porta al ribaltamento in piano di complesse dimensioni prospettico-spaziali, con un rinvio dello scatto dinamico ai profili accorciati a fascio: non per un edonistico gusto del rabesco ma per la scansione ritmico-temporale della scena.

In opere come questa ritorna più evidente l'eco di antiche semplificazioni cubofuturiste, tra Severini e Magnelli.

In the Fifties (undoubtedly the most significant, complex and, at times, contradictory period of Marino's career), the precarious equilibrium between natural truth and intrinsic independence of the formal symbols suffered a series of consequences that revealed the sculptor's continuous vigilance with regard to this ingenious synthesis of spontaneity and stylistic rigour. There were sudden moments of rigour that contrasted pathetically with the ever-changing moods of a tormented spirit.

The explicit use of formulae from neo-

Bibliografia: Russoli 1963, tav. 113; Russoli 1964, tav. 64; Russoli 1965, tav. 109; Busignani 1968, p. 89; Hammacher 1969, tav. 260; San Lazzaro 1970, cat. Pittura n. 279; Papi-Steingräber 1987, n. 390.

Cubism and Concrete Art emphasizes the artist's desire to design the volumes and the space architecturally, a preoccupation that underlay the contemporary sculptures, from the monument at The Hague to the "Warriors".

Here the coherently pictorial syntax leads to the representation on a flat surface of complex perspective and spatial forms, with a dynamic reference to the shortened profiles.

This is not the result of a hedonistic taste for the arabesque, but reflects the way time is divided on the stage.

In works like this one, the echo of Cubist and Futurist simplifications in the manner of Gino Severini and Alberto Magnelli are more evident.



36. IL GRIDO, 1962

Bronzo, 77 x 130 x 68 cm

Patina bruno chiaro

Sigillo *M.M* grande sulla base, a sinistra del guerriero e, a destra, iniziali *MM* incise in riquadro

Storia: collezione Marion e Gustav Ring, Washington; National Organization for Women Inc., Washington; asta Christie's, New York, 18 maggio 1988.

Fondazione Umberto Severi, Pozza di Maranello.

Esposizioni: Washington 1985-1986, n. 28.

Siamo ai paragrafi estremi della metafora tragica, nell'affaticata registrazione di uno scacco ineluttabile. Anche cronologicamente le emozioni e i pensieri sembrano stirati su tempi lunghi, tormentosamente dilatati, tra inerzia e impotenza.

Il nucleo formante dell'immagine non varia sostanzialmente rispetto all'architettura crollata del guerriero, forse solo spogliata dallo slancio estremo di convulsione che attanagliava l'uomo dalla testa schiacciata e piagata alla carcassa riassettata del gruppo architettonico.

Ma la contrapposizione si è fatta quasi inerte e schematica, come racchiusa in una campitura preordinata di tipo araldico, stereotipo asettico; alla fossilizzazione organica si adeguava anche la schematizzazione astratta del racconto.

Ma il fatto rilevante è il totale svuotamento delle masse, un rovesciamento positivo-negativo che sottolinea ulteriormente l'inanità del destino cui corrispondeva quest'idea mitica: siamo alla spoglia, all'involucro senza peso, come nella metamorfosi di una crisalide.

E lo scultore sostanzialmente rinuncia a modellare, si limita, sostanzialmente, a comporre "a ritaglio" con le lastre di cera, senza mascherarne l'ostentata artificialità fredda e traslucida.

Ma il *pondus* strutturante della plastica non si annulla nel vuoto, nel negativo, proprio per l'interazione dinamica dei valori spaziali; non a caso in anni lontani (1939)

Marino si era segnato un programma da grande indagatore della struttura: "ogni figura ha il suo spazio proprio; non è detto che debba essere per tutte una specie di gabbia; né sempre l'infinito."

Bibliografia: Pirovano 1972, n. 375; Azuma 1980, tav. 200; Castagnoli 1992, pp. 68-69.

Si conoscono quattro esemplari in bronzo.

This work marks the virtual conclusion of the tragic allegory, with its weary recording of an ineluctable defeat. Moreover, emotions and thoughts seem to be stretched over a long time-span in a tormented fashion, torn between inertia and impotence. The nucleus constituting this image does not vary substantially from the collapsed architecture of the warrior; perhaps it is only divested of the final convulsion that gripped the man from his crushed and wounded head to the reordered carcass of the architectural group. However, the contrast has become almost inert and schematic, as if it were contained in a prearranged field of a heraldic type; it has become an ascetic stereotype, while the abstract schematization of the account has adapted itself to the organic fossilization. But the most significant development is the total emptying of the mass, a reversal of values that further stresses the vacuity of the destiny to which this mythical idea corresponded: it is a cast skin, a weightless involucrum, as in the metamorphosis of a chrysalis. Thus, the sculptor virtually abandoned modelling; in essence, he limited himself, to composing with layers of wax, without attempting to mask its cold, translucent artificiality. But the structural weight of the material does not annul itself in the void, in the negative. This is due to the dynamic interplay between the spatial values; it was no coincidence that many years previously, in 1939, Marino had set out a programme for the investigation of the structure: "Each figure has its own space; it is not necessarily the case that for each one there should be a sort of cage, nor need there always be the infinite."



36. IL GRIDO, 1962





