

Marino Marini

Autor(en): **Di Lamberto, Vitali**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **31 (1944)**

Heft 11: **Ausländische Kunst**

PDF erstellt am: **24.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-25050>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

M A R I N O M A R I N I

Di Lamberto Vitali

La persistenza di un gusto sostanzialmente accademico può difficilmente essere negata in molta parte dell'arte italiana dell'800 e, sebbene in proporzioni molto meno avvertibili, in quella stessa d'oggi. Ma sbaglierebbe chi volesse ritrovarvi soltanto la conseguenza di una pesante, se pur gloriosa tradizione plurisecolare; d'altra parte non bisogna dimenticare che, per quel che riguarda la pittura, proprio l'ultima grande scuola italiana, quella veneziana, per più di un aspetto portava in sé alcune premesse delle riforme successive. Gli è che all'arte italiana del secolo passato, dopo Canova ed Appiani, mancò un artista che fecondasse, come Delacroix in Francia, i successivi movimenti del suo secolo: il romanticismo in Italia fu una novità di soggetti, non di forme e di colori, vale a dire mancò alla sua funzione rinnovatrice. Francesco Hayez, considerato il caposcuola del primo romanticismo italiano, non è un Delacroix, ma un Delaroche. Del resto, per intendere in quale clima navigassero gli artisti italiani poco dopo la metà del secolo, basta ricordare il fatto che i giovani pittori che si riunivano a Firenze nelle sale del caffè Michelangelo e dai quali doveva di lì a poco venire la rivoluzione macchiaiola, fecero celebrare nella basilica di Santa Croce nel 1856 una messa alla memoria di Delaroche, morto in quei giorni e da loro considerato un maestro novatore.

I contatti successivi con l'arte francese si limitarono per lo più alla pittura dei paesaggisti di Barbizon ed a quella di Corot — ma non naturalmente il Corot delle vedute romane e delle figure —, o, come nel caso di Fontanesi, a quella di artisti relativamente minori come il Ravier ed il Carrand. Così ciò che era stata la novità più importante di Delacroix — il suo concetto del colore, il ritrovamento e l'applicazione sia pur empirica della legge dei complementari, ecc. — in Italia non fu nota affatto. È vero che i macchiaioli misero a base della loro pittura «non la ricerca della forma, ma il modo di rendere le impressioni che ricevevano dal vero, col mezzo di macchie di colori, di chiari e di scuri», e quindi del colore, dei valori, dei rapporti; essi così, dopo tanto prevalere di precetti scolastici, dopo tanta schiavitù al soggetto storico e letterario, impostarono per la prima volta nel secolo il problema pittorico in termini pittorici. Ma le loro opere che rimasero coerenti alle premesse teoriche, furono limitate nel tempo. Due pericoli minacciavano questi novatori, dei quali taluni, come Silvestro Lega e Giovanni Fattori, erano partiti da un purismo disegnativo: da un lato, quello di un'eleganza superficiale, alla quale cedettero De Nittis e Boldini; dall'altro quello del bozzettismo, malattia pro-

vinciale, non soltanto pittorica, ma letteraria, alla quale in Toscana soggiacquero ingegni tutt'altro che ordinari. E soprattutto continuò a prevalere una visione realistica, troppo spesso legata alla grettezza di un vero testuale; e ciò anche negli ultimi anni del secolo. Avvenne così che i divisionisti italiani non trovarono il loro Seurat; la visione pittorica di questo gruppo, non esclusa quella dello stesso Segantini, è fotografica o quasi e non importa se essi si valsero della scomposizione del colore o no.

I veri pittori del secondo Ottocento italiano furono degli isolati e degli incompresi: così, fra i Lombardi, dopo il Piccio, il Ranzoni, evocatore di grigie larve femminili, così, fra i Toscani, il Lega, passato dal casto purismo del primo tempo a un'arte nella quale il colore si agita in pennellate drammatiche, e, se pur in minor misura, il Fattori ed il Signorini. In altri termini, mancò quel passaggio della fiaccola che si ritrova in tutto il secolo della pittura francese e per il quale ogni movimento si concatena a quello seguente, da Delacroix ai post-impressionisti. La liberazione rimase sostanzialmente incompleta.

Lo stesso, anzi in maggior misura, avvenne per la scultura. Nella seconda metà dell'Ottocento due artisti conta sì e no l'Italia che non siano legati alla tradizione accademica, qui ancor più persistente per il fatto stesso della tecnica che consentiva minori audacie: Adriano Cecioni e Medardo Rosso. Ma il Cecioni, che fu anche pittore, operò poco e a sbalzi; e si salvò non per le opere d'impegno, ma per certe terrecotte di piccole dimensioni — frizzanti figurine di cocottes e di cani — che sono il frutto di un acuto senso d'osservazione.

Un vero novatore fu soltanto Medardo Rosso, che seppe sciogliersi dagli impacci accademici o provincialmente veristici; egli concepì la forma in funzione della luce, anziché della linea, e portò la sua esperienza agli sviluppi estremi. Quel suo impressionismo plastico per cui le vibrazioni dell'atmosfera sfarinano le forme con leggerissimi trapassi, fu un geniale paradosso, sostenuto e reso valido unicamente dalla sua sensibilità d'eccezione. Ma egli visse ed operò a Parigi; in patria egli fu uno sconosciuto e la sua influenza fu assolutamente nulla. Quando poi, nel 1909, Ardengo Soffici lo rivelò agli Italiani, se rimanevano le opere, le sue soluzioni erano ormai superate da quelle di Renoir e di Maillol.

Boccioni, finalmente, nei suoi tentativi plastici, del resto più interessanti di quelli pittorici, affermò che



Collezione privata, Verona



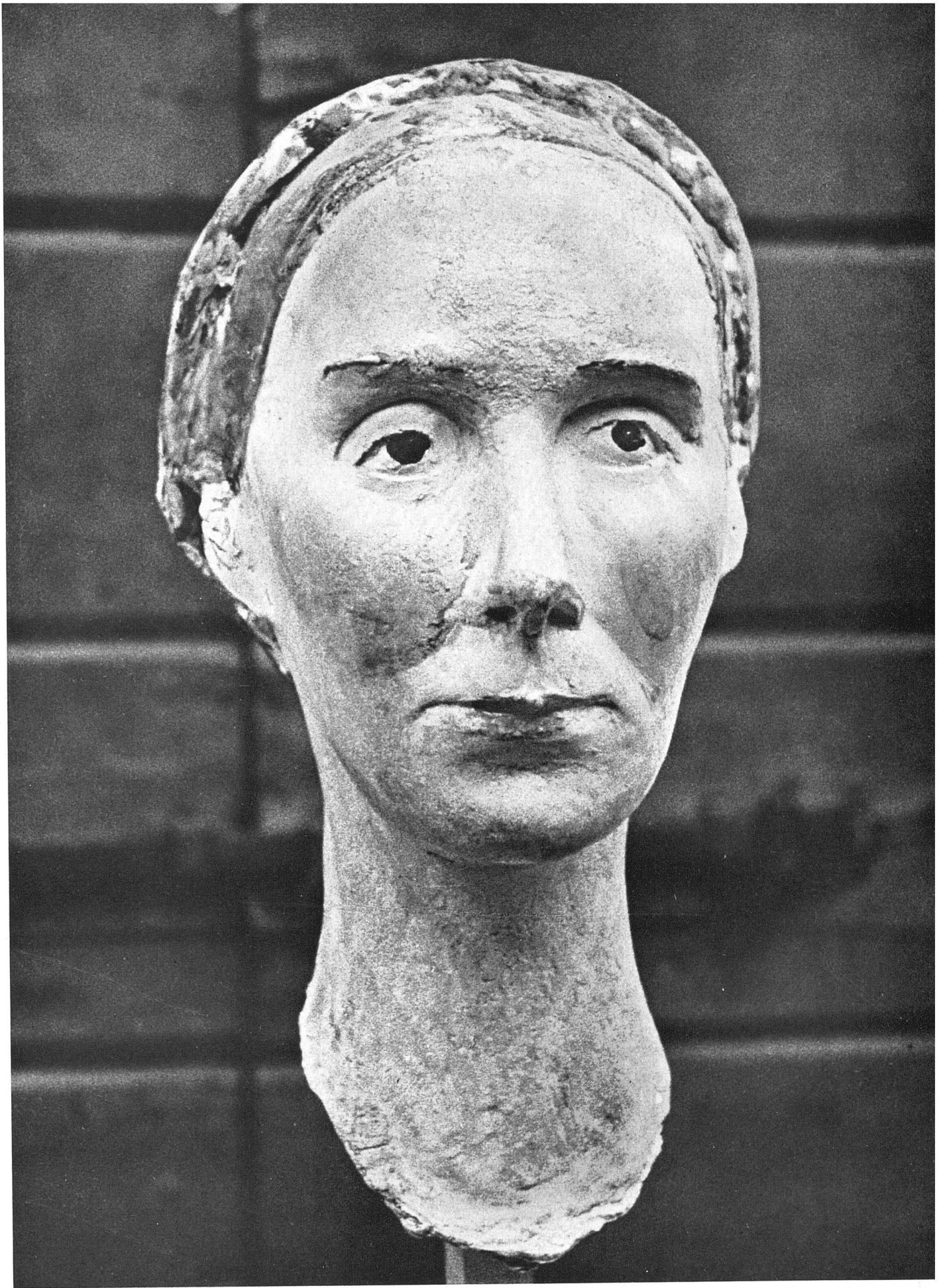
non poteva esservi rinnovamento se non a mezzo della scultura d'ambiente e cercò di passare, dal frammentario e dall'accidentale dell'impressionismo, ad una sintesi sistematica e definitiva. Ma anche questa posizione fu presto superata, come dimostra quella scultura che Boccioni intitolò *Forme uniche della continuità nello spazio*.

Per concludere, spettava alla generazione seguente il compito di impostare il problema di un'arte, pittorica e plastica, in stretti termini pittorici e plastici. Per la pittura esso fu assolto soprattutto da Carrà e da Morandi, con maggior coerenza, lucidità, sensibilità, da quest'ultimo. La scultura, in ritardo come sempre sull'arte sorella, vide una simile impostazione soltanto parecchi anni dopo e per merito, si può dire esclusivo, di Marino Marini.

•

Marino Marini pensa per pure forme; il proporsi, lo svolgere, l'elaborare un tema per successive «variazioni» fino ad una liberazione completa, che è il suo metodo di lavoro, ne costituiscono la riprova più evidente. Le fasi progressive della sua carriera di scultore si possono identificare così con il successivo affrontare altrettanti problemi puramente plastici, presentati da pochissimi soggetti: pugili e nuotatori, cavalli, nudi femminili. Ed anche il tendere alla rappresentazione di corpi, anzi di architetture di corpi, indica chiaramente quali siano i suoi scopi: naturalmente egli è giunto ad una simile maturità ed un simile possesso di mezzi espressivi dopo quelle incertezze, quell'andare un po' a tastoni, quegli errori, anche, che accompagnano quasi sempre gli inizi di una vita artistica. Ma da una decina d'anni a questa parte, un cammino chiaramente tracciato lega le differenti tappe della sua carriera con una successione di conquiste che si traducono in una semplicità sempre maggiore di impianto e di ritmi.

Il primo gruppo, nel quale si precisano quelli che diventeranno i caratteri tipici dell'arte di Marini, è quello costituito da una serie di grandi sculture in legno: *Icaro* (1933), il *Nuotatore* (1934), il *Pugile in riposo* (1935). Non si tratta di rappresentazioni di corpi in movimento: il *Nuotatore* ed il *Pugile* sono figure sedute, mentre nell'*Icaro* il senso del librarsi a volo verticale nello spazio verso il sole è reso, non realisticamente, ma per via di mere allusioni. E la vitalità di questi giovinetti asciutti, e nel medesimo tempo dalle carni sode, è contenuta, quasi nascosta, più in potenza che in atto. Ma mentre nelle fasi successive Marini tenderà ad una ricerca di profili di una estrema semplicità e di gravi cadenze, qui – e soprattutto nel *Pugile in riposo*, che è l'opera più realizzata delle tre di questa serie – la forma si organizza in un netto e piuttosto crudo contrasto di verticali e di orizzontali e non teme di manifestarsi con una serie di angoli retti, anziché di curve. La modellazione è secca, acuta, talvolta nervosa; lo scultore scompone i suoi corpi per grandi piani e le forme posano, anziché muoversi nello spazio.



Marino Marini Ritratto 1944 G.

Ma, come s'è detto, due sono soprattutto i temi che ispirano Marini negli anni successivi; e sono due temi eterni: il cavallo ed il nudo femminile. E qui si precisano anche gli amori di Marini per l'arte del passato (quale artista del nostro tempo così inquieto, così pieno di curiosità e, ohimè, di eclettismi, non ne ha avuti?); essi sono talvolta palesi nelle opere in modo fin troppo scoperto, ma anche queste simpatie, logiche e giustificabili anche quando non sono superate del tutto, contribuiscono a confermare quelli che sono i caratteri tipici del suo temperamento e della sua scultura.

Tutti i biografi di Marini hanno riconosciuto la filiazione indiretta da certe espressioni, non soltanto dell'arte romanica toscana, ma da quella cinese ed egiziana delle prime Dinastie. Così a proposito della serie dei cavalli e dei cavalli con il cavaliere, il cui tema passò per quattro anni, dal 1936 al 1940, attraverso varie elaborazioni, è facile, ovvio quasi il dire che lo scultore ha guardato specie alle terrecotte sepolcrali Tang come a certi marmi arcaici dell'Acropoli e che il cavaliere che sta a gambe divaricate nel primo di questi gruppi, è un lontano pronipote dello *Sciec*.

Il confronto fra questo primo *Cavallo e cavaliere* (in legno, del 1936) e quelli che concludono la serie, il *Pellegrino* ed il *Gentiluomo a cavallo*, aiuta a scoprire il metodo di lavoro di Marini. Egli parte di solito da uno schema ancora acerbo ed abbreviato, per animarlo via via con una serie di modulazioni; in altri termini, il primo spunto ha origini nettamente cerebrali. Si direbbe quasi che l'artista abbia il timore di lasciar libero sfogo alla propria sensibilità pur tanto sottile e ne diffidi; ma nelle successive variazioni di questa forma primitiveggiante apparsa alla sua mente, la maturazione avviene per trapassi che corrispondono ad altrettanti arricchimenti. Certe secchezze, certe rigidità provocatrici e polemiche si sciolgono e scompaiono; i profili, da rigidi e quasi rettilinei, si piegano in una grandiosa solennità di curve. La giusta cadenza è trovata; il corpo ha assunto il suo peso nello spazio. Nel bronzo del *Cavallino* (collez. Cardazzo, Venezia) e nel gesso policromato del *Gentiluomo a cavallo* (1940), che chiude la serie riprendendo quel tema dei due corpi — del cavaliere e dell'animale — legati l'uno all'altro, che è nato con la scultura, c'è veramente un senso di liberazione, il senso della sicurezza di un'opera compiuta. Di rado Marini è giunto a realizzare un'architettura di forme nello spazio con la semplicità massiccia ed apparentemente elementare del *Cavallino*, mentre nel *Gentiluomo a cavallo* egli ha saputo innestare un corpo nell'altro con una perfetta musicalità di spazi fra profili e profili.

Gli anni che stanno intorno al 1940, sono fra i più fertili; in quel tempo le conquiste di stretto ordine plastico

s'andavano accoppiando ad un senso insolitamente sereno della rappresentazione. E un *Nudo di giovinetta*, contemporaneo quasi delle due sculture citate più sopra, rappresenta forse il punto più alto toccato finora dall'artista. E' un'opera dalla quale sono completamente assenti i ricordi del passato e le preoccupazioni polemiche, che pesano talvolta nelle espressioni di Marini; essa è nata sotto il segno della grazia. Questo corpo primaverile è tradotto con una singolare, equilibrata felicità di trasfigurazione; la solidità dell'impianto architettonico si allea ad una delicatezza ritmata di complessi profili nel moto appena accennato della gamba sinistra e nel volgere lieve del capo.

E' raro, eccezionale — mi sembra anzi si possa dire — che un artista che ha sempre cercato di risalire dal particolare al generale e la cui aspirazione costante s'identifica con la conquista di un assoluto plastico, abbia fatto, come Marini, opera seguitata di ritrattista con risultati tanto felici, senza cedere a compromessi di qualsiasi sorta. Ma Marini è un plastificatore accoppiato ad uno psicologo, che sa obbedire alla duplice esigenza che il ritratto impone: è uno psicologo che, non meno di quello fisico, riesce a rendere il carattere morale del suo modello con una curiosità che va oltre gli aspetti apparenti ed anche con un'acutezza talvolta spietata, e sa liberare i motivi più segreti di un'anima.

Date queste premesse, è logico che Marini non sia e non possa essere il ritrattista adulatore e *attitré* dell'aristocrazia e dell'alta borghesia; egli sceglie i suoi modelli di preferenza fra coloro in cui la vita intellettuale prevale su quella fisica. Certi suoi sondaggi sono addirittura decisivi ed hanno l'efficacia bruciante di un libello; ma, ripeto, sempre con soluzioni plastiche legittime, con libere abbreviazioni della forma, con audacie di deformazione espressiva che pongono questa numerosa galleria di ritratti al medesimo livello dei nudi femminili o dei cavalli. E, per l'ispirazione diretta dal dato naturale, la quale impone un controllo continuo, non vi è traccia neppure di quelle nostalgie culturali che talvolta riaffiorano nelle opere di mole maggiore. In tal modo la serie dei caratteri morali di Marino Marini spicca nella produzione plastica d'oggi, e non soltanto in quella italiana: anche taluni esempi che l'artista ci ha offerto di recente, ce lo confermano in modo decisivo.

•

Marino Marini è nato a Pistoia nel 1901; ha studiato a Firenze sotto la guida di Domenico Trentacoste. Ha vissuto a Parigi nel 1928-1929; è stato insegnante di scultura all'Istituto Superiore d'Arte di Monza dal 1929 al 1940 e successivamente all'Accademia di Belle Arti di Milano.