



Marino Marini

Horses, Horsemen and Female Nudes

by Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi and Philip Rylands

SilvanaEditoriale



This book is published by Robilant+Voena, London,
and Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Italy,
on the occasion of the exhibition
Marino Marini. Horses, Horsemen and Female Nudes,
curated by Barbara Cinelli and Flavio Fergonzi,
27 February - 1 June 2018, at Robilant+Voena,
38 Dover Street, London W1S 4NL, UK
www.robilantvoena.com

Contents

8	Marino Marini's <i>Riders</i>. Motivations and evolution of a visual theme by Flavio Fergonzi
32	Marino Marini and London, 1950-1956 by Barbara Cinelli
62	Marino Marini. Gallery Robilant+Vocna London, February-March 2018
78	Looking at Marino Marini's horses, horsemen, and female nudes by Philip Rylands
94	Works
128	Italian Texts

Marino Marini's *Riders*. Motivations and evolution of a visual theme

by
Flavio Fergonzi

1. THE GENESIS OF THE THEME

In 1936, quite unexpectedly, Marino Marini exhibited a plaster statue of a *Rider* at the Venice Biennale, the most important public art exhibition in Italy (figs. 1, 2).¹ The subject had been of no interest to him previously. Marini's fame was based instead on portraits and nudes, both male and female, in which a refined archaism joined with echoes of the museum and an acute attention to the givens of reality. The formula that he had developed in the portraits and the nudes was much appreciated in Italy in the 1930s: its archaism suggested complicity with the anti-classical poetics of international modernism, its realism was a legacy of the Tuscan tradition, from the Etruscans to the fifteenth century.

What provoked this 35-year-old artist, at a peak of success and winner in 1935 of the First Prize for Sculpture at the Rome Quadriennale, to experiment with a new subject, so ambitious and yet so fraught with risk, is still not clear. Marini himself, retrospectively, gave various explanations, not all of which were compatible. They will be discussed below, but the point here is to understand what it meant in the 1930s, in Italy, to produce a near life-size sculpture of a man on a horse, and what expectations such a subject might arouse. Understanding this helps to explain why, at the Biennale of 1936, the reactions of the most popular (but also the most conservative) Italian critics were so hostile. Marini's *Rider* was described as "the perfunctory packaging of an equestrian statue"²; it was attacked for its "pretentious and sketchy modelling, the sense of poorly closed volumes, as if made of cardboard."³

In Italy in the 1930s the sculptural iconography of the rider inevitably evoked commemorative monuments to the two heroes of the Risorgimento, Vittorio Emanuele II and Giuseppe Garibaldi, which had proliferated in the most important piazzas of the nation. The reference was infelicitous: the gesturing rhetoric and photographic realism of these monumental representations seemed, in the judgement of the 1930s, a betrayal of the illustrious tradition of Italian equestrian monuments, from Marcus Aurelius on the Capitoline Hill in Rome to Donatello's *Gattamelata* in Padua, and all successive versions including those of the eighteenth century. When, in Turin in 1933, it was decided to commemorate Emanuele Filiberto Duca d'Aosta with an

important monument, it was realised that a modern equestrian statue was not appropriate: artists tended too literally to be influenced by ancient prototypes; moreover, with the rider on horseback, that sense of communication between the commander and his troops, which was the emotive purpose of the monument, was lost. At the last stage of the competition, the call for entries explicitly requested a *bozzetto* not for an equestrian but for a 'pedestrian' statue with the hero standing on his feet.⁴

By the 1930s, the worn-out Risorgimento tradition was in the process of being replaced by a new one. The rider, with his anachronistic iconography (horses had disappeared not just from the streets but even from the battlefields, decades earlier) and above all with his intrinsic solemnity, could function instead as the representation of an abstract idea, that of Fascism – considered the ineluctable fulfilment of Italian history, through the image of the Duce astride a horse – as well as of the heroic sentiment that permeated daily life, the new and glorious destiny of the nation. Thus Mario Sironi depicted Mussolini and the King on horseback in the Casa Madre dei Mutilati (Home for Disabled Soldiers) in Rome. Primo Conti won the prize for an episode of Fascist history at the Venice Biennale of 1930 with Mussolini riding a horse in the painting titled *The First Wave*. Giuseppe Graziosi installed an equestrian statue of Mussolini in the central tower of the stadium in Bologna, and Romano Romanelli was commissioned to make a bas-relief of the same subject for the Piazza della Vittoria in Brescia. Likewise, when the controversy surrounding the exhibition of Marini's first *Rider* at the Venice Biennale erupted, Francesco Nagni's monument to Armando Diaz had been inaugurated only a few days earlier, on the sea front in Naples, and Francesco Messina had recently been commissioned to re-make the lost Roman statue of the *Regisole* facing the cathedral of Pavia.⁵

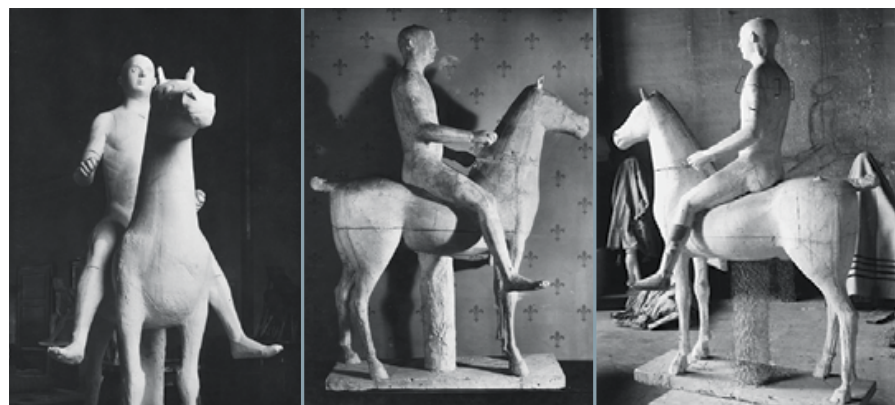
The latter was of special relevance to Marini. Messina held the prestigious chair of sculpture at the Accademia di Brera. He was a firm believer in a return to the representation of the living model, and had argued in favour of modelling the horse from life in the studios of the Brera. The *Rider* that Marini presented at the 1936 Biennale was polemically opposed to this revived mode that linked the heroism of the subject to the naturalism of

1. Marino Marini, *Rider*, 1936, plaster model. Destroyed

2. Marino Marini, *Rider*, 1936, plaster model. Destroyed. Photo: Milan, private archive

3. Marino Marini, *Rider*, 1936, plaster model during preparation

4. Marino Marini, *Rider*, 1936, detail of the plaster model



FLAVIO FERGONZI

MARINO MARINI'S RIDERS: MOTIVATIONS AND EVOLUTION OF A VISUAL THEME

its style. He countered this by asserting the centrality not of the subject but of abstract, architectonic form and of the poetry that such abstract form could elicit. In a lucid essay published in 1938 in the Milanese review *L'Ambrosiano*, Marini explained that the *Rider* of 1936 aspired to a "musical rhythm," and "a rigorous architectonic construction," in order that the "geometric spirit ally itself with an imaginative pathos" – a pathos generated by the "silent awe [*stupore*]" that emanates only from closed, hermetic forms."⁶ This explains why Marini's first *Rider* (figs. 1-3) exuded an Egyptian rigidity of form (given the imposing frontality of the rider, as inexpressive and awkward as a mannequin [fig. 4]), the alienating passivity of the horsemen of ancient China, and even some small terracotta models of archaic Greek riders. This blend of antecedents is inextricable, and none of the critics at the 1936 Biennale hazarded to point to a specific source. If comparison with any contemporary equestrian were viable, it would be with Fausto Melotti's stiff, architectonic *Rider* exhibited at the V Milan Triennale in 1933, in which Marini himself participated and where he would have seen the work, which was destroyed soon after.

Marini created only three *Riders* prior to World War II, all of them on a large scale. The development evident in the two *Riders* that followed the first reveals the artist's will to experiment with the various solutions that his self-imposed limitations consented.

The *Gentleman on Horseback* of 1937 (fig. 5) is the one in which Marini adopted the most radical expressive options. The volumetric composition of the horse is different from that of the 1936 version and appears to be more naturalistic. Planted on the horse's back is a rider (figs. 6, 7) whose characteristics are diametrically opposed to those of the animal. His anatomy is anti-classical (the torso is unnaturally flattened, the limbs disproportionately slender, and the facial features vaguely Negroid); even his posture negates the hieratic aplomb of the earlier rider: he leans back, and his head turns, gazing blankly into the void. During the same years in which the appeal to a Latin-Germanic axis in the cause of renewed steadfastness of character and race was widely diffused, even among artists, this *Rider* betrays, not without a hint of polemic, fragility, instability, remoteness in time and even exoticism.



In the subsequent *Pilgrim*, of 1939 (figs. 8, 9), outcome of a commission that was later withdrawn,⁷ Marini reverted to the challenge and scale of a monument. The horse, with its unrealistically long rump, with the turn of its head and its stepping movement, explicitly recalls the Byzantine horses of San Marco, Venice. However, as if to dispel any hint of classical nostalgia, there is the incongruity of the way Marini has seated the rider on the horse. He emphasized the awkward junction between the two as if to treat the combination as a mere interaction of volumes. A striking fact in both riders consists in how the stylistic discordancy between man and horse is offset by the sophisticated harmony of each subject as a whole. The spectator's gaze oscillates continuously between the parts, characterised by contradictory styles (in the *Pilgrim*, the barbaric face of the rider versus the linear elegance of the horse's head for example), and the whole, that appears instead to be perfectly balanced. This produces a disturbing sense of antiquity broken down into its individual parts by the cold analysis of the archaologist and subsequently recomposed by a process that responds to the visual law of modernity, that of Marini, that was coming to terms with the experience of Picasso and abstraction.

After the debacle of the 1936 Biennale, Marini ceased to send the large *Riders* to public exhibitions until after World War II. Two of them (the first and the third), were displayed in November 1939 in a solo show at the Galleria Barbaroux, Milan, a show which sealed the artist's success with the elite of private Italian collectors.⁸ The second, the *Gentleman on Horseback*, is documented only in a few photographs of Marini's studio at the Scuola d'Arte of Monza (fig. 10).⁹ It would be exhibited for the first time at the 1948 Biennale, in a gallery installed by Carlo Scarpa (fig. 11), as a signal of continuity between the pre- and post-war periods and their shared anti-classical values.

From 1939, Marini concentrated on female *Nudes*. The more limited compositional complexity of the nude allowed him to test a formal theme that was difficult to control effectively in the *Riders*: that of the relation, deliberately incoherent, between volume and surface in sculpture. At a certain point in his work, Marini felt the need to conduct a sort of check-up on the syntax of modelling, and the female nude was

5. Marino Marini, *Gentleman on Horseback*, 1937, polychrome plaster model, exhibited at the XXIV Venice Biennale, 1948. Photo: Giacomelli, Venice

6. Marino Marini, *Gentleman on Horseback*, 1937, detail of the polychrome plaster model, exhibited at the XXIV Venice Biennale, 1948. Photo: Giacomelli, Venice

7. Marino Marini, *Gentleman on Horseback*, 1937, detail of the bronze cast

8. Marino Marini, *The Pilgrim (St James)*, 1939, plaster model. Private collection, Milan

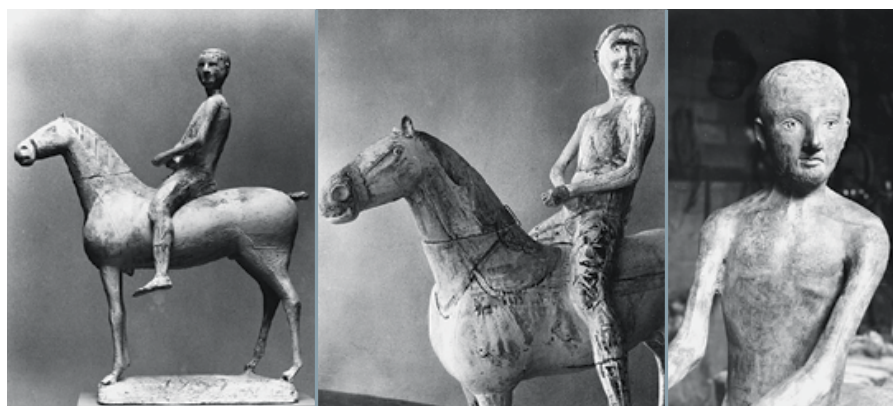
9. Marino Marini, *The Pilgrim (St James)*, 1939, bronze cast

best suited for this. It was a not unimportant parenthesis, because the outcome of this reflection carried through to the *Riders* of the post-war period.

2. MARINI EXPLAINS

To understand the meaning that the *Rider* acquired in Marini's art, it serves to consider what Marini himself had to say on the matter. We shall begin by considering two facts. The first is that Marini's longest and most detailed statements and interviews date from *after* World War II when, therefore, the *Rider* had become the dominant and characterising theme of his production. His opinions therefore substantiated a myth that was already well established, that of the sculptor who represented the tragedy of the modern by means of pure plastic forms (i.e. the sculptural language of modernity) that nevertheless reverberate with echoes of the past. The second fact is that in these numerous and well-documented post-war statements, Marini added nothing that was more decisive than his pre-war statements, which had soon been forgotten. We have already considered one of the most important of these (1938): that musical rhythm and architectonic construction were at the base of the "imaginative awe" which pervaded the first *Rider*. Another, shorter statement dated from the following year, when his research into the theme of the monumental rider had been temporarily set aside. Marini affirmed that the rider was, fundamentally, a plaything (*giocattolo*): an ideal motif for an artist such as himself whose ultimate purpose was "the composition of bodies in space." With this, he meant to say that there were no special cultural or symbolic implications in the subject. Indeed, he concluded by affirming that "art is a game and the statue a toy, a toy that is for civilization what a wooden hobbyhorse is for a child."¹⁰

The post-war statements focus substantially on two main aspects: those of the *Riders'* visual references and those of their possible symbolic meaning. The list of visual references that the artist admitted merits separate consideration because it defines a



FLAVIO FERGONZI

MARINO MARINI'S RIDERS: MOTIVATIONS AND EVOLUTION OF A VISUAL THEME



canon (albeit mutable) which shall be our point of departure. In James Thrall Soby's introduction to the catalogue of Marini's highly successful one-man show at Curt Valentin's Buchholz Gallery, Marini shared "some of his enthusiasms" as follows: "the equestrian monument to Marcus Aurelius in the Piazza del Campidoglio at Rome; the medieval sculpture of Giovanni Pisano and Tino da Camaino; the huge wooden horse that served as the model for Donatello's *Gattamelata*; the paintings of Paolo Uccello." This was the line of volumetric synthesis that met the expectations of the international audience for modern art. More interesting is the comment with which the sculptor revealed an unexpected source of inspiration, easily explained however in the climate of renewed attention to the reality of the human condition after the war: it was true, Marini affirmed, that the series was begun in 1936, in the years of widespread interest in the art of museums, "but his full realization of the theme began after he had seen the Lombard peasants fleeing the bombings on their frightened horses."¹¹

The canon of references recounted to Soby held firm until a decisive distinction was introduced. This was propounded on the important occasion of the long interview granted to Edouard Roditi, the French writer, who was collecting, as he travelled around Europe, conversations with some of the major artists of his time. Marini claimed that from Marcus Aurelius on the Capitoline Hill in Rome to Louis XIV in the Place des Victoires in Paris, the rider "served, through the centuries, a kind of epic purpose." Once the season of the "epic" was over, the choice was between realism (the riders from Delacroix to Degas) and literary mythology (Picasso and de Chirico). What was missing in the 1900s, and needed to be retrieved, was the component of tragedy. Marini referred to the tragedy of the present, the condition of man, following the moral ruin of the Second World War. Tragedy was to be depicted with "barbaric," not classic, forms: "It is a feeling, deep within me, that must be related to what some Romans felt, in the last years of the Empire, when they saw everything around them, a whole world order that had existed for centuries, swept away by the pressure of barbarian invasions. My equestrian figures are symbols of the anguish



10. Marino Marini's studio in Monza, 1938-1940, with the plaster model of *Gentleman on Horseback* (from *Civiltà*, October 1942)

FLAVIO FERGONZI

11. Marino Marini, *Gentleman on Horseback*, 1948, polychrome plaster model, exhibited at the XXIV Venice Biennale, 1948

MARINO MARINI'S RIDERS: MOTIVATIONS AND EVOLUTION OF A VISUAL THEME

that I feel when I survey contemporary events."¹² Marini urged Roditi to verify for himself the expressive force of an anti-classical sculpture in Milan, in the Musei Civici of the Castello Sforzesco: the statue of Bernabò Visconti by Bonino da Campione, which was of striking modernity, with its closed volumes and unsettling fixity of pose. It was only at the height of the 1960s, precisely thirty years after the exhibition of the first *Rider* at the 1936 Biennale, that Marini put forward the reference to a sculpture of the past that would soon eclipse all others as his most important model. This was the thirteenth-century horseman, identified at the time as St. Henry II, in Bamberg Cathedral. Marini told Marcello Venturoli, who interviewed him for the scurrilous review *Le Ore*, that it was the sight of this Gothic sculpture, the *Bamberg Rider*, that inspired him to launch the series of his equestrians. "Travelling about Italy – in Rome, Venice and Padua – I was never impressed by equestrian statuary; but in Bamberg, in Germany, it made a great impression on me, perhaps because it came from a fairy-tale world, far from us, in a forgotten corner [...] That was my poetic inspiration, when I returned to Italy, to discover this poetic world of that animal and of that man."¹³ Swiftly taken up by the international press, this allusion to the *Bamberg Rider* served not so much to indicate a specific visual source, implausible in any case given its stylistic and ideological incompatibility, as to explain how Marini, by contrast, discovered through this sculpture precedents that had previously escaped his notice. "I saw the mounted knights in the cathedral, and it gave me an impression of something altogether new. It was a manner far less sensual than the Italian, but of far more style, a poetry in a literary sense [...] Realize that a man of the Mediterranean like me, you see, is founded upon sensibilities. Across the Alps it all becomes less sensitive but more sharply stylized than the art of Greece, of Italy. The Mediterranean man knows a *joie de cœur* which later passes to the head. But in the north it begins with the head. And so, I deliberately opposed myself."¹⁴ In conversation with Giovanni Carandente in 1971, in a public meeting promoted by Carlo Ludovico Ragghianti, Marini definitively clarified the process. "We come to know our true nature by contrast. Since the Knight of Bamberg is the opposite of myself, and considering the emotion it had



given me, when I returned to Italy I noticed the riders among us. That is when I began to build on this phenomenon, that is the horse and the rider.”¹⁵

The fact that Chinese horsemen, the *Grumentum Rider* at the British Museum, the Balbo equestrians in the archaeological museum in Naples, archaic Greek terracottas and the horses of San Marco had nothing to do with this canon, says much about Marini’s intention to separate the field of generic cultural influences from specific visual memories, which were carefully enclosed in his recollections of monuments and museums and, perhaps even more, in the plates of the art books he avidly collected and consulted.

However, the question that Marini was not able to avoid (and he clearly would have preferred to do so) concerns the reasons for which he privileged this subject. That is, whether, for him, the *Rider* was a subject circumscribed by the past, retrieved merely for its formal and compositional interest, or whether in some way it touched upon current affairs, and thus represented a sort of allegory of the present. Perhaps to humour his interviewers, or perhaps to keep matters short and to avoid the trap of contradictory, hard to sustain theories, Marini corroborated those who wanted to believe that the rider was an allegory. When in 1961 the Swedish sculptor Staffan Nihlén asked him “Why always horses and riders?,” he answered directly, “It’s my way of recounting history.”¹⁶

During his trip to New York in 1950, Marini had offered a similar interpretation of his preferred theme in conversation with Aline Louchheim, a journalist of the *New York Times*. Invited to explain the series of riders produced after the end of the war, he identified two distinct phases. “There was, he affirmed, a sense of man’s bewilderment after the war. In his own work the horse became the symbol of the most helpless, terrified and lost of living creatures, the rider tragically letting himself be led, his arms in resigned agony. But there was even then—and now it is growing for him and others – a sense of hope, a sense of belief in living. ‘In a recent horse and rider, the rider lifts his hands to the sky to welcome life.’”¹⁷ The “recent horse and rider” to which Marini referred had been installed in 1949 by Peggy Guggenheim in

12. Marino Marini, *Small Rider*, 1940, coloured ceramic. Private collection

13. Marino Marini, *Small Rider*, 1944, coloured ceramic

14. Marino Marini, *Small Rider*, 1944, bronze. Private collection

15. Marino Marini, *Small Rider*, 1944, polychrome terracotta. Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich

Ca’ Venier dei Leoni, overlooking the Grand Canal in Venice (another bronze cast of which would soon be placed by Edgar Kaufmann in the garden of ‘Falling Water,’ his house by Frank Lloyd Wright). In the above-mentioned conversation with Roditi, Marini said that the work was originally titled *Resurrection*, and that he intended it to be “a symbol of the hope and the gratitude that I felt shortly after the end of the war.” To Venturoli, who was the first to inquire about the reasons for the conspicuous ithyphallic state of Guggenheim’s *Rider*, Marini is reported to have given an answer that also placed this extraneous and provocative invention on the plane of historical allegory: “It’s a sign of happiness. The war had just ended, and I imagined that the man on the horse, his arms thrown wide, could shout what he was as a man and as a man of reproduction. It is true that seen from the side there’s a broom handle, the joy of that sort of simpleton who came back to the surface of the earth to say that the war was finished.”

However, the happy interlude would be brief: “developments in the post-war world soon began to disappoint me, and I no longer felt any such faith in the future. On the contrary, I then tried to express, in each one of my subsequent equestrian figures, a greater anxiety and a more devastating despair.”¹⁸ The next riders, with the horse fallen to the ground, referred instead to the melancholy of the present: “once again humanity has lost the joy of life because of all the issues of the atom bomb, the anguish and the uncertainty of international relations [...] The man becomes uneasy and the horse that stumbles [...] represents too the anxiety and restlessness that is spreading through Europe.”¹⁹

The *Riders* took the place of the *Pomonas* in the post-war period and Marini again explained this passage as an inevitable choice, motivated by the dramatic fracture of the war. He told Marco Valsecchi that it no longer made sense to continue modelling *Pomonas* in the 1950s: “I could re-make those sweet, feminine nudes even today, but they would be out-of-place, and I would only commit the working of my hand to the effort. The world and society are no longer what they were; something has happened, and that grace is lost. Practically speaking, the earth has undergone the destructions



FLAVIO FERGONZI

MARINO MARINI'S RIDERS: MOTIVATIONS AND EVOLUTION OF A VISUAL THEME



and cataclysms that extinguished [the light of] the moon. These broken and fallen horses of mine, these riders of mine with their featureless heads, are the figures that have survived the flames. They are the heroes of this cataclysm."²⁰ A Mediterranean myth rediscovered, by contrast, through the unexpected vision of a Nordic knight, the Henry II of Bamberg Cathedral, a malleable motif that adapted easily to the various junctures of history, because its variables (stasis or instability; Pan-like felicity or collapse and anguish) could allegorise the condition of modern man. This is what Marini wished, in his statements, that his *Riders* should convey.

3. THE FORMAL EVOLUTION OF THE THEME

During the Second World War, while in Milan (1940–1942) and, above all, during his Swiss exile in Tenero (Canton Ticino, 1943–1946), Marini returned frequently to the subjects of the *Horse* and the *Horse and Rider*, but in small dimensions and diverse materials: plaster, terracotta (some of which were painted) and even a few glazed ceramics (figs. 12–15).²¹ When, in the statement of 1939 cited above, Marini referred to the *Riders* as “toys,” I believe that he was referring specifically to the period of work that was just beginning. In this way he set out to unchain a visual theme, that of the man on horseback, from the fetters of the illustrious, monumental examples of the past, which were to some degree inevitable for works on a large scale. At the same time he wished to experiment with more natural postures, with a tenderness verging on pathos, thereby releasing a mysterious plastic poetry. To this end, Marini had already tested himself in what may have been the least apt of contexts, the competition for the monumental sculptural decoration of the Arengario of Milan—a competition that he lost to Arturo Martini. In a series of four large reliefs, the relation between man and horse lost any connotation of heroic isolation. In one of these, the memory of a detail of Trajan’s column caused him to place the rider amid a crowded narrative (cat. 3). In another, he distilled an antique source, the metope with

16. A *Horse and Rider* of 1947 acquired by the Museum of Modern Art of New York, illustrated in *New York Times* article by Aline B. Louchheim, published 19 February 1950

TRADITION AND THE CONTEMPORARY

By ALINE B. LOUCHHEIM

Marino Marini Discusses Modern Sculpture in Italy

reported the sentence which Jansen Thirall says quotes in his perceptive catalogue foreword: "I should like to defend for humanity its form."

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

The Problems

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

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

Symbolic Form

We looked at the great figures around us whose awesomeness seemed to lie in their very quality of suggestion and mysterious illusion as well as in the authoritative summation and abstraction of form. These horses and riders and female torsos are not individuals, but part of the universe. Marini

On the following pages (from top to bottom, from left to right)

17. Marino Marini, *Rider*, 1945, polychrome plaster

18. Marino Marini, *Rider*, 1947, bronze

19. Marino Marini, *Rider*, 1947, bronze

20. Marino Marini, *Rider*, 1947, bronze

21. Marino Marini, *Rider*, 1948, bronze

22. Marino Marini, *Rider*, 1951, bronze

23. Marino Marini, *Rider*, 1951, bronze

24. Marino Marini, *Rider*, 1952, bronze

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

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

The Tuscan

The moment you meet him you know he comes from Tuscany. You try to decide specifically what this agile face recalls. The gently sensual lips, the delicate retreating nose, the sleekly arched eyebrows, the high forehead—was the ancestor one of the Florentines who wind through the fairy-tale landscape of the Val d'Arno in Botticelli's fresco, or one of those whose pristine profiles was taught by Antonio Pollaiuolo? Or, as you look at the sprightly eyes and the black hair curling down the slope of the neck, is this a descendant of Verrocchio's "David"? ...

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

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

The Others

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

Marini's in his mind "Cavalier"

"Horse and Rider," by Marino Marini, at the Buchholz Gallery, lent by the Museum of Modern Art.



FLAVIO FERGONZI



MARINO MARINI'S RIDERS: MOTIVATIONS AND EVOLUTION OF A VISUAL THEME

the quadriga of the Temple C at Selinus (fig. 3, p. 68), rather literally into a bloated simplification, in which the resulting frontality and stylisation seem provocatively caricatural.²²

The small *Riders* in plaster, terracotta or ceramic made during the war represent a decisive transition. While wrestling with the transformation of the female body from an implacable formal machine (the *Pomona* of 1940) to a symbol of the tragedy of the present (the *Susanna* of 1943, with her crouching posture and compressed volumes), Marini, with these small equestrians, reworked his ancient sources in a startling range of attitudes, from irreverence to irony, nostalgia and playfulness. He revived the memory of the ceramics realised by Martini around 1930, an episode forgotten by all except Marini (who had known Martini in Monza precisely in those years), involving romantic and moonstruck riders lost in a distant time – not the time of history but of fairy tale.

The mature results of this season of work in small dimensions would emerge after the war, above all in the cycle of eight *Riders* produced between 1945 and 1952 (figs. 17-24) which introduced a totally new format for the motif – sculptures about one metre in height, ranging from 85 to 115 cm.²³ Thus, not a monument, nor a statuette either; rather, a medium-size sculpture, mounted on a relatively high base, a sculpture easily apprehended with glances, inviting the spectator to circle around, to read the changeable wealth of plastic inventions and the complexity of the points of view. These are the *Riders* that decreed the international success of Marino Marini. Major newspapers and magazines chronicled successful exhibitions and sales (fig. 16). Top photographers and film directors intelligently perceived the affinity of such sculpture, with its aura of the museum (but also modern in style), to personalities of the contemporary world, whether fashion models dressed by Mainbocher and photographed by Richard Avedon for *Harper's Bazaar* in 1952 (figs. 25, 26),²⁴ or the tycoon played by Humphrey Bogart in a scene of Billy Wilder's *Sabrina* (1954) (fig. 27), or even the sculptor himself, in work clothes in front of his art, photographed by Herbert List.²⁵ Marini's work on the *Nudes* during the war was surely decisive for this variation of format. During his Swiss exile

25-26. Two *Riders* of 1947 in photographs by Richard Avedon in the June 1952 issue of *Harper's Bazaar*



IN ATTESA
DI SCANSIONE

27. A *Rider* of 1948 in the film *Sabrina* (1954) by Billy Wilder

his figures, whether male or female, had also been reduced to this somewhat unsettling format, between eighty centimetres and a metre. It was not possible to read them as sculptural stand-ins for real figures (as was the case with the great *Pomonas* of around 1940) because, in this format, the figure asserted its artificial status as a sculpture: the scale so differs from that of the observer who stands before it as to oblige him/her to read it as a composition of pure volumes in space.

In the cycle of the *Riders* of approximately one metre in height Marini treated the theme as would an abstract artist: he turned his attention to the rapport between volumes, to the relation of bodies with space, to the study of weights and balances in architectonic terms. The subject reinforces rather than weakens this tendency toward abstract form. The horse and rider is an archetypal theme, circumscribed by the history of art; the emphasis is certainly not on the verisimilitude of that which is portrayed.

The eight riders should be read in sequence, in the light of the progressive geometric synthesis of volumes. These range from the more natural and relaxed posture of the 1945 *Rider* to the complex architectonic construction of the 1952 *Rider*, in which the horse with legs spread wide is pinned to the extreme angles of the square of the base and the rider leans diagonally back. Marini worked by plastically expanding the forms in space, each time to a greater degree than the previous. He accentuated the expressive value of the gestures, whether blocked or forced; in this way he obtained a surprising wealth of profiles and torsions from the riders' increasingly off-axis bodies. A study by Chiara Fabi has identified, for this cycle of *Riders*, references to ancient sculpture that were unthinkable before the war:²⁶ the re-working, in the two variants of the 1947 *Rider*, of the celebrated *Invalid at the Fountain* by Arnolfo di Cambio (the source for the abrupt lateral snap of the heads of both horse and rider) or the re-thinking, in the 1952 *Rider*, of the composition of the bronze group of the *Dying Amazon on Horseback* in the Museo di Capodimonte, Naples.

Parallel to this series of eight *Riders* (1945-1952), two other series are strictly correlated by theme and formal solutions, but not by format: a very important series of three *Riders*, almost life-size (figs. 28-30),²⁷ and a more numerous series of *Riders*



28. Marino Marini,
Rider, 1949–1950,
wood version,
exhibited at the XXVI
Venice Biennale
in 1952. Photo:
Giacomelli, Venice



29. Marino Marini,
Rider, 1947, bronze



30. Marino Marini,
The Angel of the City
during production
(1948)



MARINO MARINI'S RIDERS: MOTIVATIONS AND EVOLUTION OF A VISUAL THEME

about 50 centimetres high, that are more compact and manoeuvrable (figs. 31-33).²⁸ This spectrum of formats – sometimes 50 cm high, or one metre, or even almost life-size – was not solely determined by commercial considerations. Marini understood perfectly that format was key in the relation between figuration and abstraction. In the small *Riders*, the observer's glance dominates the entire compositional invention, encouraging appreciation of the graphic synthesis and the abstract design. In the large *Riders*, on the other hand, it is the sculptor who guides the observer's attention to the relation between surfaces, worked with some complexity, and the progressive simplification of volumes. Anyone observing their elaborately worked, even tormented surfaces must decide each time whether to consider them plastic surfaces with an autonomous intrinsic value, or whether to consider them with reference to the subject whose volumes they wrap.

About 1950, the exploration of the *Rider* theme seemed set in this line of research, but instead, as the decade unfolded, Marini revolutionised it with the invention of two additional types. The first dates from 1951 and involved a definitive distancing from the ancient and most illustrious iconography of the *Rider* (the horsemen astride a standing horse). The change of the title from *Rider* to *Miracle* took this transformation into account.²⁹ The sculptor plunges the horse to the ground and traces a shallow concave arc with the steed's muzzle lowered to the base, while the rider rolls his head back in a convex arch, as if to counteract the fall of his mount (fig. 34). The new aura of tragedy that this iconography implicates was, as we have seen, explained by Marini as a reaction to the uncertainties and the political tensions of the post-war. He harked back to the Picasso of *Guernica*, particularly to the series of preparatory drawings for that huge painting. He seemed to suggest that if the tragedy of the present can be represented, this required a violent deformation in which, however, the subject remained recognizable, even in its most dramatic expression. The profiles take on a new meaning; they serve as a graphic emphasis of the sculptural planes and of their reciprocal relations. The *Miracles* with the tumbled horse are an invitation not to linger over the deliberate graphic sign that seals them, but to discover in the

31. Marino Marini, *Small Rider*, 1947, bronze

32. Marino Marini, *Small Rider*, 1949, bronze

33. Marino Marini, *Small Rider*, 1949, bronze

34. Marino Marini, *Study for a Miracle*, 1953-1954, bronze

elegance of the design the complex plastic logic (recesses, prominences, contrasts and conformity of the surfaces) that governs the entire sculpture.

The second avenue of research began the next year, 1952, when Marini turned the horizontal structure into a vertical one with a new series of *Miracles* (figs. 35-38).³⁰ As Barbara Cinelli has noted, the comparison with Picasso is still valid, in this case with Picasso the sculptor, and his *Shepherd with a Lamb* exhibited in Paris in 1951, together with a series of drawings that were also reproduced in Italy.³¹ However, it was the dialogue that Marini established with Henry Moore that seemed to be even more important. Beginning in 1950, the English sculptor became a privileged interlocutor for Marini, for discussing matters of sculptural syntax, most importantly regarding the inclusion of space into sculpture. In the *Miracles* in which the rider surrenders to the force of gravity, unseated from the rearing horse or projected toward the spectator like a wedge, sculptural space takes on a new significance. The limits of the sculpture do not coincide with its surface, but rather the sculpture aggressively incorporates the space in which it is located.

In Marini's work of the 1950s, the relation between the constructive skeleton of the sculpture and its surfaces took on a new relevance. This was no longer that subtle contradiction between volume and surface that Marini had posed in the 1930s and carried forward to the end of the 1940s. Now we witness a reciprocal reinforcement of the relation between volumes and surfaces. The surface, broken and tormented, identifies with clarity the plastic volume of which it forms the boundary.

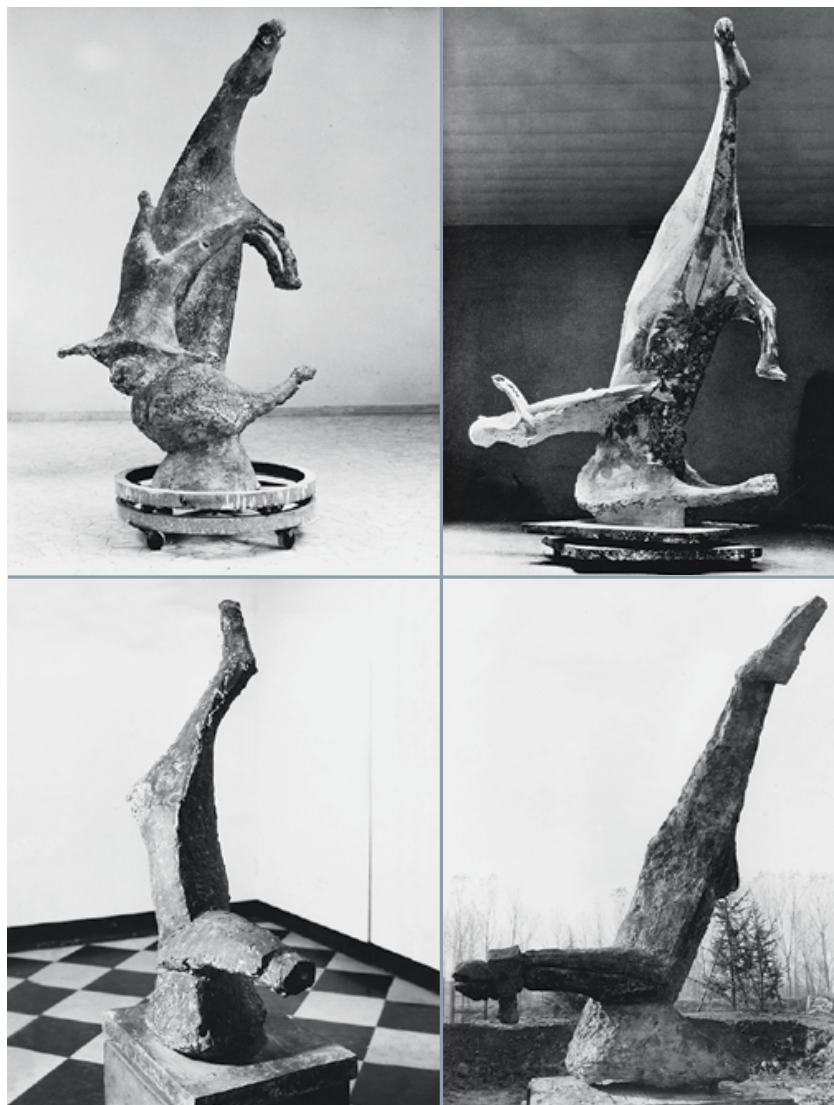
Through the years, the theme of the grounded *Rider* changed its title: from *Miracle* it gradually became *Warrior* (fig. 39) (Marini measuring himself against analogous subjects by Moore?), then the more dramatic *Scream* (fig. 40), finally the more anonymous *Composition of Elements* (fig. 41), and at the same time it became more difficult to distinguish between the man and the animal. Beginning in the late 1950s, Marini placed increasing emphasis on the purely constructive, architectonic value of his work without, however, trespassing into abstraction. When Franco Russoli asked him, in 1960, if the latest *Riders* indicated a progressive abandonment of references



FLAVIO FERGONZI

MARINO MARINI'S RIDERS: MOTIVATIONS AND EVOLUTION OF A VISUAL THEME





35. Marino Marini,
Miracle, 1952, bronze

36. Marino Marini,
Miracle, 1953–1954,
plaster model

37. Marino Marini,
Miracle, 1957, bronze

38. Marino Marini,
The idea of an Image,
1969–1970, bronze

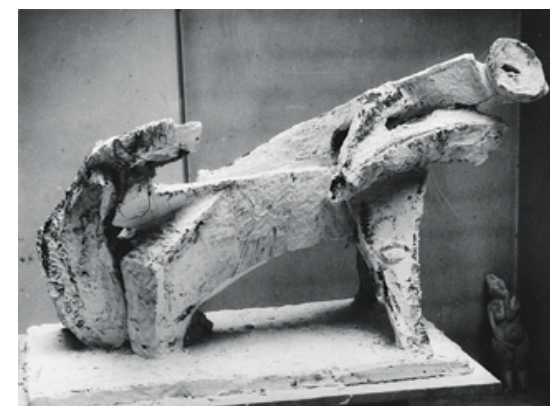
39. 46. Marino Marini,
Warrior, polychrome
plaster, 1955–1956

FLAVIO FERGONZI

MARINO MARINI'S RIDERS: MOTIVATIONS AND EVOLUTION OF A VISUAL THEME

to reality and a move towards self-reflexive form, Marini vigorously denied such an interpretation, transferring the explanation of the synthetic deformation of these works to the existentialist plane: "You'll see, the bodies will reduce themselves to pieces, they will be fragments of a lost unity, held together only by the will to resist. Quite the opposite of abstract structures."³⁹ Rather, his intention may have been to examine the inhuman compositional logic of the machine, a theme, in the early 1960s, much favoured by the young generation: "We must not deny, however much we are bound to tradition and however much our culture has humanistic origins, the persistent motif of our time: the machine. Life itself seems to be composed and articulated like a machine."³³

It was, above all, the theme of sculpture that transforms itself into pure architecture that dominated the concerns of Marini himself. He declared to Ragghianti, who, at the retrospective show held in 1966 in the Palazzo Venezia in Rome, had studied the plans and sections of the *Riders* (as he had ten years previously the *Sail lifes* of Giorgio Morandi³⁴), perhaps adapting a notion of Auguste Rodin about French Romanesque cathedrals, that "it is not possible to conceive of sculpture without architecture, nor to conceive of architecture without sculpture [...] When our great ancestors built, they sensed the form, the sensuality of the spaces, and this became life and the architecture came alive."³⁵ Architecture became the key word for Marini's last *Riders*. The word was emphasised for its importance in a long interview granted to Franco Simongini for a programme on Italian television (RAI). To the question of how the idea for the horse and rider was born, Marini responded that it came from an irrepressible need "for a certain form, for a certain architectonic form, that at a given time satisfies your spirit, and so you continue to seek this form and to give it ever greater reality."³⁶ Marini identified the synthesis of 'architecture' (the abstract study of forms) and 'reality' (the model in nature, but also the trajectory of symbolic meanings to which the *Riders* refer) as the definitive key for the interpretation of the three decades he dedicated to the study of the *Horse and Rider*.



¹ The work is catalogued as no. 115 in *Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura*, ed. G. Carandente (Milan: Skira, 1998). The plaster statue exhibited at the 1936 Biennale, illustrated from the front in the exhibition catalogue, no longer exists. The only bronze cast, made between 1945 and 1950, which was in the collection of Emilio and Maria Jesi, is today conserved in The Art Gallery of New South Wales, Sydney.

² U. Ojetti, "La XX Biennale Veneziana. Scultori nostri," *Corriere della Sera*, 5 July 1936.

³ C. E. Oppo, "Alla XX Biennale di Venezia. Due scultori diversissimi fra loro," *La Tribuna*, 29 July 1936.

⁴ On this subject, see F. Fergonzi and M. T. Roberto, *La scultura monumentale negli anni del Fascismo. Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta* (Turin: Allemandi, 1992).

⁵ For the latter, decisive episode, see P. Campiglio, "Per il classicismo realista di Francesco Messina: le opere pavese," *Artes*, XV, 2010–2014, pp. 179–220.

⁶ M. Marini, "Spiegazioni," *L'Ambrosiano*, 25 May 1938.

⁷ As recalled in M. Marini, *Con Marino* (Milan: Bompiani, 1991), p. 20. The work, originally entitled *San Giacomo a cavallo* (*St James on Horseback*), is catalogued at no. 158 in *Marino Marini. Catalogo ragionato*, op. cit. The original plaster is in a private collection; the bronze, commissioned by Emilio Jesi, is now conserved at the Museum of Fine Arts, Houston.

⁸ No catalogue of the show was published. The information about works on view comes from the review by G. Piovene, "Artisti che espongono. Marino Marini," *Corriere della Sera*, 12 December 1939.

⁹ The first photographic documentation of the work in the artist's studio was published in *Il Popolo di Roma*, 2 April 1941; later by G. Piovene, "Marino Marini," *Civiltà*, 21 October 1942, p. 62; a single photograph of the isolated work is in G. Ponti, "L'arte di Marino è stile," in *Stile*, no. 17, May 1942, p. 36.

¹⁰ M. Marini, "Le mie sculture," *Tempo*, IV, 29, 14 December 1939.

¹¹ J. Thrall Soby, "Marino Marini," in *Marino Marini*, New York, Buchholz Gallery Curt Valentin, 14 February–11 March 1950 (New York: Buchholz Gallery), n.p.

¹² E. Roditi, "Marino Marini (1958)," in *Dialogues on Art* (London: Secker & Warburg, 1960), pp. 41–42.

¹³ M. Venturoli, "Lo scultore Marino Marini fra Italia ed Europa," *Le Ore*, no. 6, 10 February 1966, pp. 54–55.

¹⁴ P. W. Schwartz, "Marini Dialogue With Humanity," *The New York Times International Edition*, 8 March 1966.

¹⁵ "Incontro con Marino Marini" (14 January 1971), Part I, ed. C. L. Ragghianti, in *Critica d'arte*, series IV, year XLIX, no. 3, October–December 1984, pp. 58–59.

¹⁶ S. Nihlén, "Incontro con Marino (1961)," in M. Marini, "Sono etrusco." *Confessioni e pensieri sull'arte* (Pistoia: Via del Vento, 1996), p. 11.

¹⁷ A. B. Louchheim, "Tradition and the Contemporary: Marino Marini Discusses Modern Sculpture In Italy," *The New York Times*, 19 February 1950.

¹⁸ Roditi, "Marino Marini," op. cit., p. 44.

¹⁹ Venturoli, "Lo scultore Marino Marini," op. cit.

²⁰ M. Valsecchi, "Impariamo a conoscere gli artisti italiani. Marino Marini. A Firenze toccai la barba di Rodin," *Il Giorno*, 8 September 1959.

²¹ *Marino Marini. Catalogo ragionato*, op. cit., nos. 159–160, 175, 206, 208–211, 241, 242, 248–255, 284.

²² The reliefs submitted to the competition for the decoration of the Arengario are illustrated in *Marino Marini. Il segno la forma l'idea: sculture, tecniche miste, disegni, litografie e incisioni*, ed. G., L. and M.

40. Marino Marini,
Great Scream, 1962,
bronze

41. Marino Marini,
*Composition of
Elements*, 1964–1965,
bronze

Guastalla (Livorno: Guastalla Centro Arte, 2008), pp. 25–27, 65; for discussion of the antique derivation see V. Farinella, "Looking at the sun through eyes of terracotta: some archaeological sources in Marino Marini's sculpture," in *Marino Marini. Visual Passions. Encounters with Masterworks of Sculpture from the Etruscans to Henry Moore*, ed. B. Cinelli and F. Fergonzi (Cinisello Balsamo: Silvana, 2017), pp. 78–79.

²³ *Marino Marini. Catalogo ragionato*, op. cit., nos. 285, 302, 304, 305, 313, 351, 352 and 375.

²⁴ "Straight from Mainbocher," *Harper's Bazaar*, June 1952, pp. 74–77.

²⁵ M. Negri, "Marino Marini," *Domus*, no. 307, June 1955, p. 34. The photograph is dated 1952.

²⁶ C. Fabi, "Horses and riders," in *Marino Marini. Visual Passions*, op. cit., pp. 184–186.

²⁷ These are the three large sculptures catalogued in *Marino Marini. Catalogo ragionato*: op. cit., no. 307, *Rider*, 1947 (3 bronzes: The Tate, London; Indiana University Art Museum, Bloomington, Indiana; and the Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam; 1 wood, private collection; 1 cement, Museo Marino Marini, Florence); no. 330, *The Angel of the City*, 1949 (2 bronzes: Peggy Guggenheim Collection, Venice and a private collection); and no. 331, *Rider*, 1949–1950 (5 bronzes, of which one at the Museo Marino Marini, Florence; one at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris and one at the Saint Louis Art Museum).

²⁸ *Marino Marini. Catalogo ragionato*, op. cit., nos. 295, 306, 314, 315, 327, 328, 337, 338, 354, 357, 359 and 366.

²⁹ Beginning with the first *Miracle* in *Marino Marini. Catalogo ragionato*, op. cit., no. 355.

³⁰ The first *Miracle* of this new series is the large statue today at the Museo Marino Marini, Florence (*Marino Marini. Catalogo ragionato*, op. cit., no. 367).

³¹ B. Cinelli, "New formal challenges after the Second World War," in *Marino Marini. Visual Passions*, op. cit., p. 194; the bronze of Picasso's *Shepherd with a Lamb* was shown in Paris in 1951 and had been reproduced in G. Veronesi, "Sculpture di Picasso," *Emporium*, 1951, CXIII, no. 676, p. 146.

³² F. Russoli, "Gli ultimi Cavalieri di Marino," *Arte figurativa*, year IV, no. 3, May–June 1960, pp. 41–45.

³³ L. Carluccio, "Incontri con gli artisti italiani nei luoghi di villeggiatura. Pensosi cavalieri e cavalli gremiscono i ritorni in Versilia di Marino Marini," *Gazzetta del Popolo*, 31 August 1965.

³⁴ C. L. Ragghianti, "Giorgio Morandi," *La Critica d'arte*, Il series, no. 1, January 1954, pp. 49–66.

³⁵ "Incontro con Marino Marini" (14 January 1971), Part 3, ed. C. L. Ragghianti, in *Critica d'arte*, series IV, year XLIX, no. 7, October–December 1985, p. 69.

³⁶ "Marino Marini. 'Il cavaliere'," ed. F. Simongini, from the television series *Come nasce un'opera d'arte*, a RAI transmission on 13 February 1975.



FLAVIO FERGONZI



MARINO MARINI'S RIDERS

Marino Marini and London, 1950–1956

by
Barbara Cinelli

32

A precise intention and an illustrious intermediary opened the way to Marino Marini's London début in 1951. The intention was the artist's and the intermediary Peggy Guggenheim. On 23 June 1950 Arthur Jeffress wrote from Venice:

*Dear Signor Marini,
You will remember that we met one evening recently at Peggy Guggenheim's when you mentioned the fact that you were considering having an exhibition in London. I should like so much to have the opportunity of showing your works in my gallery and I wonder if you are planning to come back to Venice in the near future so that we can discuss it more fully, if you are interested.
The Hanover Gallery is, I think, an excellent one for the showing of sculpture and your works would look splendid there. I do not know if you have anything ready at present, or if you are engaged on other things, but, if you would be interested in the show, I could at present offer you the month of May, next year, 1951. May is one of the best months in London, for showing.
Will you let me know if you are coming to Venice soon so that we can talk it over more fully. My address is San Marco 2678.
With kind regards to Signora Marini and yourself,
Yours very sincerely,
Arthur Jeffress'*

It was in the midst of the cosmopolitan crowd that gathered in the reception rooms of Palazzo Venier dei Leoni that the eccentric Anglo-American collector, Arthur Jeffress, who had a home in Venice, met Marini, probably just returned from a trip to New York.² Marini was already known and respected, from 1948, in the United States, where two of his *Riders* had been shown: in a group show at the Buchholz Gallery, New York, in September and in a MoMA exhibition of recent acquisitions in November.³ Following the inauguration of his solo show at the Curt Valentin Gallery on 14 February 1950, Marini was at a peak of international attention, and in Venice that year sat for the second time with Lionello Venturi on the Commission for the Figurative Arts of the Biennale, as the most authoritative representative in Italy for modern

33

By FRANCIS WATSON

consider model in British Park, but even if it could be brought away to the Pump Bar, Nene all, however, the forty-four works in this second special exhibition presented by the C.C.C. to the Arts Council are in themselves appropriate to their delightful setting of grass and trees and water. Especially great is the sense of continuity of the collection, intimately linked with the friendships of Lanyon, ought to be in a cathedral. Remarkably, stained, ceramic face executed for a 19th-century church, built up in a niche of redoubt Gothic style, and its position, although in a face-to-face encounter in a London park, through the chance to see it is



in the same way as the sculpture by Henry Moore and Barbara Hepworth are no doubt concerned to reestablish formal affinities with a profounder organic content. And it might be expected that, in natural surroundings, there are the works which would claim to be the most appropriate. It is, however, doubly prevented. It is organic feeling, again, which both vitality to no compatibility. "Rhythm in Space" of the Swiss sculptor Max Hill, though the point may question whether put in the same category as the other two, the dominating character of the sculpture is the way the sculptor seems to be due less to the sculptural qualities than to the organic qualities of the material. The

[illegible]

¹ Marino Marini, *Rider*, 1949–1950, C. 331, exhibited at the Open Air Sculpture Exhibition, Battersea, London; in the article by Francis Watson in *The Listener*, 14 May 1951.

sculpture'. The consolidation of London as an arena for a possible further spread of his reputation was linked to two recent invitations Marini had received from Great Britain. One was for the exhibition of modern Italian art organised by John Rothenstein at the Tate Gallery, inaugurated on 27 June 1950; this was probably the origin of the acquisition of the *Rider* which is present still today in the Tate's collections.³ The other was an invitation to contribute to the Second Open Air Sculpture Exhibition in Battersea Park in the spring of 1951 (fig. 1).⁴

The founding of the Hanover Gallery in 1938 was a combination of Jefferess' search for ways to invest his considerable fortune and the desire of Erika Brausen, his business partner, to find a space that would raise the banner of European modernism in the dark days of post-war London. Brausen brought to the project a history of cultural nomadism: her flight from Hitler's Germany had taken her first to Paris, then to Spain where she worked as a bookseller and where she occasionally organised small exhibitions in artists' studios. She arrived in London in 1939, where she again worked in the art market and galleries, but without steady employment because of her German citizenship. In 1946, a marriage of convenience with a homosexual friend and then her meeting of Jefferess gave her legitimacy as a British citizen and as the manager of her own gallery (Fig. 2).⁵

In 1969, the Hanover Gallery secured the collaboration of Robert Mervile, former assistant to E. L. T. Mesens at the London Gallery and close to Roberto del Rio, a leader of the Independent Group, which represented a young protest group inside the ICA.³ Braunsen's extraordinary curiosity had led her, in 1966, to make a precocious acquisition of Francis Bacon's *Painting 946*.³⁴ Now she could bring herself up to date on



2. Erica Brausen at the Hanover Gallery, 1959. vintage contact sheet. National Portrait Gallery, London

the most recent post-war European art and the younger generations, anxious to use art to build a national identity for England, which had emerged from the war as a winner but economically in a state of collapse.¹² Brausen's gallery made its debut in 1949 with three decisive exhibitions that identified different but coherently contemporary tendencies: two solo shows, of Francis Bacon and Reg Butler, to which she added an exhibition of Picasso, with lithographs never seen before in Great Britain and with recent bronzes from Louise Leiris' gallery in Paris.¹³ In the 'Ustlan' expressed by the sketchy modelling of the small nudes shown at the Hanover Gallery, Picasso was declaring "a deliberate refusal to submit to the dictates of formalism which has had so debilitating an influence upon contemporary art."¹⁴ This sharp comment was made by David Sylvester, who concluded in favour of a renewed realism in the pages of *The Burlington Magazine*: "If, by consequence, some of these bronzes are expressionistic fragments, the best of them have that conviction and inevitability of gesture or posture with which truly mature art can deny the artist to affirm reality"; a realism therefore in opposition to the worn out, post-war 'stylisms' which were paying the price for failing to keep up with the resurgence of sentimental vitality; a realism that in its broader sense could encompass both Bacon and Butler, for the physical presence of materials and images in their works, by means of unconventional channels and processes – cinema and photography for Bacon, blowtorch and welding for Butler (figs. 3, 4).¹⁵

The following year, a surprising duet confirmed the polyvalence of the 1950s London art scene. With intelligent nonchalance, Brausen paired the first solo show of William Turnbull, one of the young men of the Independent Group, whose filiform sculptures evoked Giacometti and Klee but which stopped short of a schematic rendering of abstraction to assert the organic unity of natural forms,¹⁶ with an exhibition of Renato Guttuso, leader of Italian realism who, on that occasion, sold two large watercolours to Rothenstein's Tate Gallery, in which figures dominate in a modern narrative style free of the restraints of academic art. They were the heroic *Salphur Miners*, champions of a new epic of labour, and the sombre *Vigilantes*, guardians of the large landed estates mounted on nimble, nervous horses (figs. 5, 6).¹⁷

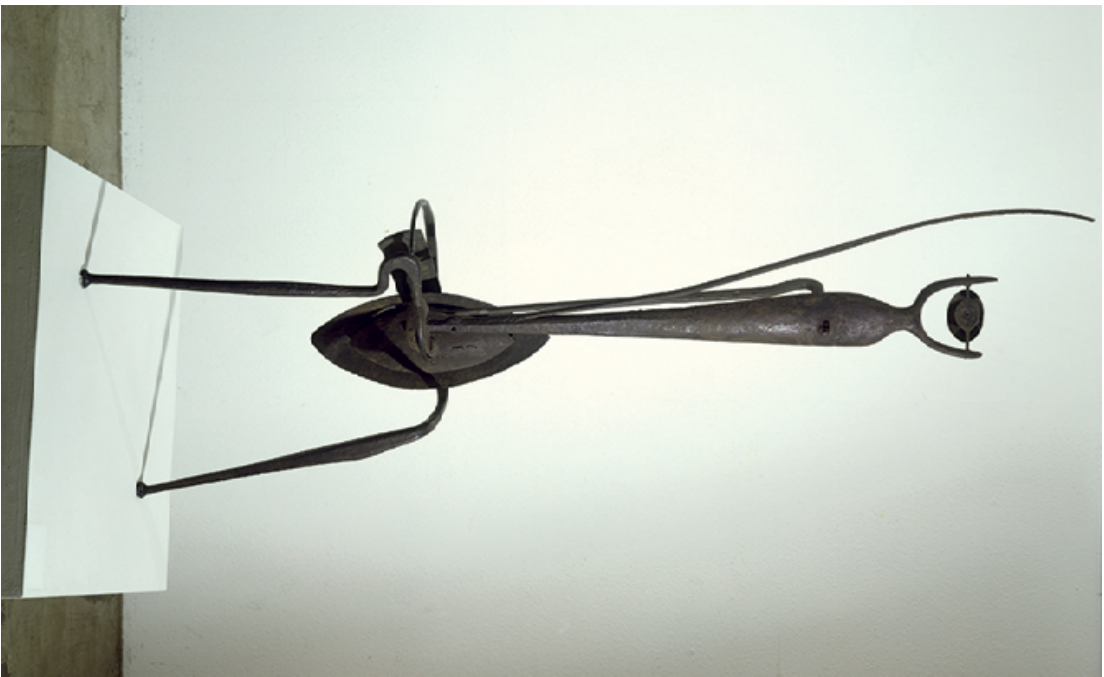


3. Francis Bacon,
Figure in a Landscape,
1945, Tate Modern,
London

Thus Marini's exhibition at the Hanover Gallery was inaugurated in a fertile context of artistic choices that, despite their diverse vocabularies, shared the paradigm of seeking a renewal of communication at a human level (figs. 7, 8).⁸⁸ John Russell, who made his debut that year as arts editor of the *Sunday Times*, saw the portraits and riders as the most recent evidence of sculpture that was at last modern. The most salient aspect of his critique was the absence of any reference to the stylistic precedents that had characterised Marini's critical reception to date, whether of the influence of ancient art or references to Picasso.⁸⁹ Instead he expressed his approval of an extraordinary capacity to renew genres and to adapt symbolic imagery to contemporaneity: "He has re-animated the formal portrait (most notably in the 'Igor Stravinsky'); he has created, in his equestrian statues a new and valid poetic symbol for the condition of human life" (figs. 9, 11). Above all, the "mysterious beauty of surfaces" was impressive and earned Marini a rank higher even than that of Henry Moore, whose modelling he judged monotonous: "In Moore's sculpture, the tunnels and caverns and echoing hollows of the human landscapes sustain our interest without any variations of touch. Marino Marini, on the other hand, combines great strength and decision of form with an astonishing virtuosity of texture."⁹⁰

While the Italian ambassador himself, who had enthusiastically agreed to present the show of an Italian "glory," called him "Italy's Henry Moore," the *Daily Telegraph* ran a photograph of the *Portrait of Marini* (fig. 10) to present the artist "in his less Moore-ish mood", which confirms that the seduction of Marini's work consisted specifically in the animation of surfaces, with their lively, vibrant modelling, in harmony with the expectations of a sculpture attuned to life.⁹¹

Among the works on view at the Hanover Gallery, a *Pomona* and a *Rider* of painted wood best matched this novel interpretation. The description provided by the *Manchester Guardian* helps to identify the *Pomona* as the 1949 version, of which there are two (one in the Gemeentemuseum in The Hague and one in the Scottish National Gallery in Edinburgh): "a large bronze female nude – or perhaps not strictly a nude, for incised lines seem to indicate some sort of clothing and she is undoubtedly and



4. Peg Butler, *Rag Butler, Woman, 1949, iron*. Tate Britain, London

BARBARA CINELLI

MARINO MARINI AND LONDON, 1950-1956

unexpectedly wearing a wrist watch.”³⁰ The details of the wrist watch and the chasing that refers to some kind of costume are emphasised with an attention that is absent from other reviews of the time. They opposed the usual interpretation of Marini’s work that privileged intricate interlocking and purely architectonic forms, and reveal how, in the climate of London’s approach to visual art, elements that connected the work of art to reality were valued not because they might count as descriptive naturalism but because they contributed to the “bloom of the image.”³¹ The *Rider* was the wood version of Peggy Guggenheim’s *The hugel of the City*, acquired in 1952 by Hugo Krayenhuhl, Zurich (and today in the Meriad Art Museum, Komaki City, Japan).³² Again the attention of critics was drawn to the way Marini treated his surfaces: “His treatment of surface, whether in the acutely observed head of Stravinsky or, more obviously, in the large wooden horse and rider, its ways of interest,” wrote Henry Middleton, “(the latter is painted with hieratic patterns, subsequently flecked by gouging and cutting to produce a rich and elaborate texture)” (fig. 12).³³ These interpretations indicate that British critics adopted an eccentric position towards Marini with respect to their Italian and American contemporaries. During the two years 1949–1951 Italy struggled under the oppressive ideological pall that thrust realism and abstraction into opposition, also as a metaphor of political conflict and with the need to catch up with developments in European culture. The debates about abstract art conditioned the image of Marini, identified as the felicitous *artefice* of sculpture liberated from extraneous elements such as descriptiveness, naturalistic compromises and academism, and relocated his work on the level of an “architectonic realization of pure forms in space.”³⁴ Marini’s American success added further elements of interpretation, articulated more in an ideological than in a specifically linguistic way. References to recent historical events were accentuated so that the riders exhibited in New York in 1949 became witnesses to the tragic events of the World War: “His impressive sculptures of *Horsemen*, two of which are in the exhibition, were originally inspired by the sight of the peasants of Northern Italy fleeing the bombings on horses swollen by hunger.”³⁵ Or again, appreciation of his work was

5. Renato Guttuso, *Sculptur Miners*, 1949, watercolour, Tate Modern, London

6. Renato Guttuso, *Vaghiens*, 1949, watercolour, Tate Modern, London

compounded with a genealogy seductive to the enduring Anglo-Saxon love of Tuscanry: Masaccio, Donatello, the Romanesque of Lucca, Pisa and Pistoia, and above all, Giovanni Pisano.²⁶ The possible references to archaic and oriental sculpture were immediately decipherable because of the presence of such work in the American antiquities and art market, as well as being familiar to American collectors. In 1951, for example, in the same rooms of the San Francisco Palace of the Legion of Honor, Martini's riders and horses 'conversed' with Chinese prints from the archives of the East Asiatic Library of the University of California.²⁷

The distance that separated the British reception of Martini from the Italian is best assessed by comparing the meticulous observations of the *Manchester Guardian*, Russell's freely expressed opinions and the admirable description by Middleton with the hagiographic tone of Marco Valsecchi, who offered merely an appreciative portrait of the artist so sought after on the international scene without examining the substance of his works: "Martino Martini exhibited for the first time in the English capital and in the journals on the other side of the Channel one read the reviews. Then, suddenly, Marino reappeared in Milan. He stopped for a few hours, quickly said hello to his friends with that slightly ironic smile that never leaves his lips, said that the Lombarders liked his sculptures and then boarded the train for Switzerland. Nowadays, Marino is always travelling: between Bern, Zurich, Paris, New York: he says he knows the trains better than his own home."²⁸

Without knowing anything of his fascinating biography (perhaps more of a hindrance than a help for a visual interpretation), the young John Berger, art critic for *Arts News Review* and above all for *The New Statesman*, a left-wing magazine founded in 1913 by two Fabian intellectuals, put forward an original interpretation of Martini's art: the richest in insights for the definition of style and the most exemplary for measuring his sculpture as an indicator of a particular historical moment.

In his review of the Hanover Gallery exhibition, Berger identified Martini as the only sculptor, along with Fritz Wornth, who was pointing a way to the future. He considered the great wood *Rider* to be the most impressive work and offered an eloquent



description that simultaneously captured the technical elements and the characteristics of style: "the brute force of the carved horse whose unrestricted head, back and tail are in one straight line, is qualified by the variations in which the long face, the hind-back ears, the mane, the muscles of the back, are all growing and latent." He identified the peculiar dynamics of opposing tensions that avoided any plastic monotony: "the large, full forms are nearly always supported by thin, hard ones."²⁹ An echo of the more widely diffused opinions about Martini can be heard in Berger's text: the capacity to allude to an exotic archaism such as that of Chinese sculpture, or to evoke archaeological effects on his surfaces, like findings from ancient sites. To these evident but insignificant references, Berger countered with a new category to validate the timelessness of Martini's works: "it is unconscious – as compassion is bound to be." "Above all, he even used Shakespeare, in a dazzling 'short-circuit,' to measure the modernity of the *Riders* and described them, in their vulnerability bordering on the absurd, with the words of Falstaff: "for all the world like a forked radish, with a head carved fanatically upon it."³⁰ Finally divested of every trace of the noble Tuscan vernacular, of every compromise with the American capitalism of the great collections, of every political debt of submission to the Marshall plan, those riders reclaimed the "inherent dignity" of the human race, crutching, with an unusual note, Martini's image.

At the Hanover Gallery, Berger also saw Martini's drawings, and commented a second time in a short essay that confirmed the impressions of his first review.³¹ He knew of Martini's international renown, knew of the respect he enjoyed as an exponent of sophisticated sculpture, replete with references to the Italian 15th century and the Etruscans. Once again, he did not consider these elements useful for decoding his style, but rather easy alibis to avoid descending into the concrete experience of the works. He acknowledged their irreducible visual character in the simplification of forms, but he invigorated this 'given', that critics normally justified with the goal of archaistic rigour, and thus modern because anti-naturalistic, by attributing symbolic meanings, as if to assert an indissoluble association of style with iconog-

IN ATTESA DI ALTA



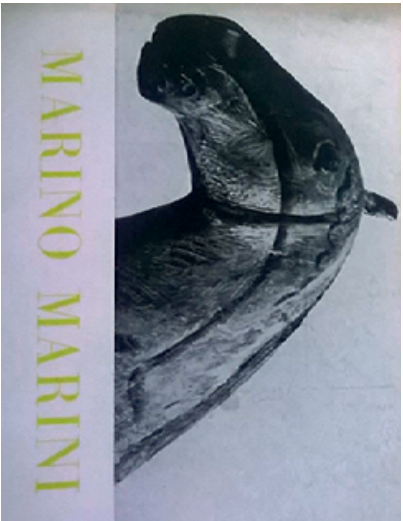
reply. Thus, the heads of his riders were indeed simplified to spherical forms, but not for purely plastic motives. Marini's purpose was to concentrate our attention on the twisted faces that look up into the sky and to emphasise the stupor of the facial features incised on the planes of the head. Similarly, he needed to make visible the contrast between the powerful shiny croups and the thin elegant shanks of his horses, modelled with a tenderness bordering on languor. There is nothing rhetorical. Berger insisted, in these unusual and contrasting relations between forms. It is merely that Marini makes visible the anxiety concealed within such familiar images, revealing it with great panache. The rider and his mount represent the most universal emblem and, consequently, the most contemporary of the inescapable tensions: "for us, in this half of the twentieth century, the glory of the warrior on his high-stepping war horse has faded, the stallions of Stubbs, as elegant as good furniture, have become collector's pieces, the wild hopes of Delacroix and Gericault have toppled over backwards, and we are left with a rider going home in any century on a non-descript horse, his legs dangling, and his head sunk on his chest – or suddenly startled – looking round and up at the sky. It is a figure reminiscent of Christ meekly astride an ass entering Jerusalem on Palm Sunday. It is the spirit of this figure, which is not one of despair, but of old hope."³²

In London in the 1950s, Berger shared the role of sustainer of a new realism with Sylvester. Sylvester tending toward existentialism, Berger decidedly Marxist. Berger found his references in Francis Klingender and Frederick Antal but with an individualistic accent, which led him to consider that the best critique was the one that respected individual inclinations. "There is no such thing as a realist style. There is no such thing as a realist subject matter. Nor is there a realist conspiracy. All these artists have in common is a certain attitude to their job."³³

It is here that we find the roots and the justification of his interpretation of Marini, the purveyor of the hopes and fears of the immediate post-war period that Berger himself would evoke in a later interview, in which he recounted his transition from painting to journalism and active politics: "with the issues of war and peace and the threat of nu-

7. Marino Marini, *Sculptures and Drawings*, The Hanover Gallery, London, 8 May-6 June 1951

8. Marino Marini, *Rider*, 1947, C. 307, plaster model; a bronze version was exhibited in 1951 at the Hanover Gallery, London



clear war, particularly before the Soviet Union had achieved nuclear parity, it seemed to many of us that the world had only a few years to survive and so the urgency of political statements, political action and propaganda was enormous. Painting seemed a very indirect way of contributing to that whereas words seemed not all that effective but rather more so. This, I rationalised to myself, was why I gave up painting. I threw myself into journalism about art but also about political issues, into political activity, into meetings. Then, as time went on, I became so engaged that the return to painting, although remaining a dream which I still have, became impossible."³⁴

Among the drawings, Berger appreciated not so much those in which Marini allowed himself an excursions into the burlesque or life drawing (fig. 14), but those in which he seemed to suspend the undeniable mastery of his trade to probe the ways of human communication: "the woman walking towards us, or the man on the horse that turns its head to look at him with a tender curiosity, and whose hands are quietly searching; these embody the spirit of our hopes and fears. What more can we honestly demand from a contemporary artist?" (fig. 15).³⁵

The year 1951 opened a season of unanimous international recognition for Marini. The London show was transferred in part to the city of Hanover in November, with additional works sent from San Francisco.³⁶ Photographs document a show of great quality (figs. 16, 17). After Hanover, it moved to Hamburg and Stockholm in 1952, while in April and May a different exhibition opened in Munich.³⁷ In the meantime, the Venice Biennale gave Marini a solo show that qualified him as the champion of new Italian sculpture; a London correspondent recognised him as such: "I can think of no other modern sculptor who conveys so immediately and so intensely the conviction of life and growth and unity."³⁸ The image that illustrated the text was the wood *Rider* exhibited so successfully the previous year in London, where Marini was exhibiting at that time, again at the Hanover Gallery, in a quarter of excellence with Moore, Giacometti and Manzù.³⁹

In the climate of unconditional admiration that surrounded Marini that year, even the refusal of the City of Milan to acquire the *Large Horse* exhibited in Venice be-



came a victory instead of a humiliation. Christian Faerber, owner of the Mathiesen Gallery in Göteborg, purchased it instead, together with a group of works with which he organised an itinerant exhibition in Göteborg, Stockholm, Copenhagen and Oslo between January and February 1953.⁴⁶ At the same time, a second version required over the entrance to the *Sculpture of the Twentieth Century* show at the Philadelphia Museum of Art: "The fiery *Howe* by Marino Marini throws a challenge to the world in its braced pose and high tossed nervous head."⁴⁷

Brausen had certainly tracked these successes of her sculptor, but the activities of the gallery during that two-year period were hampered by misunderstandings with Jeffress that would lead to the definitive withdrawal of his financing in 1953 and the risk, later avoided, of a definitive closing of the gallery. Brausen wrote to Marina Marini on 26 April 1954, to send at last some news about herself: "I have served the gallery and now I am all alone. And I really dream of having another exhibition of Marino and hope to have more freedom." It was not until May 1956 that the Hanover Gallery hosted the second solo show of Marini's work in London. Beside seventeen paintings on canvases, there were 21 sculptures (twice the number of 1951) that documented his development from the immediate post-war to that date.⁴⁸ The oldest work was the *Juggler* of 1946, for which the catalogue did not specify the technique, but the illustration was of the polychrome plaster version (fig. 18); the most recent, of just a few months earlier, was the *Idea of a Rider* of 1953 (fig. 19).⁴⁹ Between these two poles, Marini and Brausen's purpose was to show to the London public, which had been so generous and enthusiastic five years earlier, works that revealed new solutions of iconography and style. Two *Dancers*⁵⁰ (figs. 20, 21), three *Small Jugglers*⁵¹ (figs. 22, 23) and a *Composition Juggler*⁵² (fig. 24) executed between 1953 and 1954, were part of the production previously presented at the solo exhibition hosted by Curt Valentin in 1953. With these, in consideration of the interest of American collectors, Marini returned to measuring himself both against Picasso, as demonstrated by the simplified planes and linear tensions of the *Dancers*, and against Gerhard Marcus's small bronzes, which he certainly had in mind for the *Acrobats*.⁵³



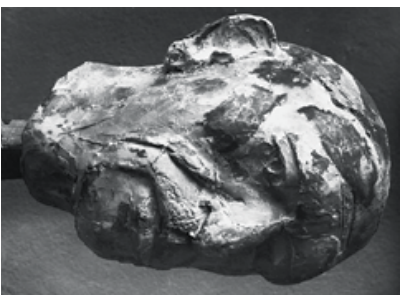
9. Marino Marini, *Portrait of George Schmidt*, 1945. C. 286, bronze; formerly in the Curt Valentin collection; exhibited in 1951 at the Hanover Gallery, London

10. Marino Marini, *Portrait of Marina*, 1943. C. 233, bronze; exhibited in 1951 at the Hanover Gallery, London

11. Marino Marini, *Portrait of Stanisly, 1950* (first version), C. 342, bronze; formerly in the Curt Valentin collection; exhibited in 1951 at the Hanover Gallery, London

However, the most conspicuous nucleus, comprising 10 works, was that of the *Riders*, in a selection that, for its chronology, amounted to an overview of the development of the theme. From a small bronze of 1947, the selection arrived at the recent solution of the *Miracle*, of which there were two versions present in the exhibition, in different formats. The oldest *Rider*, dating from 1947–1949, were probably already in London. The 1956 catalogue indicates a private collection for one of the 1949 bronzes (fig. 23),⁵⁴ while we may assume that the other three, of 1947, 1948 (fig. 26) and 1949, were still in the Gallery from the time of the solo show in 1951.⁵⁵ These were all small works, similar to the small *Riders* of the immediate post-war period, rapidly modelled to experiment possible combinations of horse and rider, either light-hearted, or with the allure of the expressionist modelling of Germaine Richier. Two small bronzes of 1950 and of 1951 marked the shift toward a style inspired by Picasso: a compositional complication that involved a mechanism of angled planes to generate a rotating movement (figs. 27, 28).⁵⁶ This led to the two *Miracles*, "unseated horse-men", the eloquent title of which was in accordance with the existential storms of the post-war period (fig. 34; p. 27 and cat. 1).⁵⁷ This series, that was most fully associated with Marini's success, concluded with the *Rider* of 1955, of which two examples from British private collections were on view.⁵⁸

Marini thus presented himself with a well-defined personality and undeniable authority in the panorama of contemporary sculpture. Perhaps it was precisely this lack of elements of surprise, which had been so conspicuous in the 1951 exhibition, that made the critical response positive but without that sense of enthusiastic commitment that had characterised his debut. Marini received the ritual homage due to an artist endowed to a high degree with technical skill and aesthetic accomplishment, but he was characterised as belonging to a past generation. Denis Sutton wrote in the *Financial Times*: "He is one of those artists whose gracious style should earn a place of honour in any Academy [...] he reverts tradition, especially that of Chinese and Etruscan art. Responsive to the lure of material, as befits a craftsman, his falling horsemen, at once phallic and fantastic, suggest a mood that is, for all its apparent bravura, really fin-de-siècle."⁵⁹



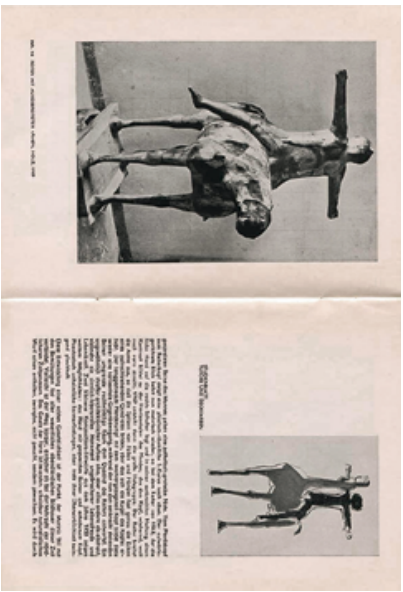
This comment closed an article dedicated almost entirely to the annual show of the Royal Academy, where to Sir Alfred Munnings great disappointment the exhibition *Picasso: Fifty Years of Graphic Arts* was on view: "but Picasso out trumps Alfred Munnings." Sutton concluded with amusement, "for the pastiches of this Master's pictures that lurk in the background have an intensity absent from most of the works present." The intransigent anti-modernist positions of Munnings, who shared Winston Churchill's absolute ostracism of Picasso, must have targeted Marini's *Riders* as well. President of the Royal Academy from 1944 to 1949, he was known for his specialisation, that of painting horses, and was the object of a curious but significant review of Marini's solo exhibition at the Hanover Gallery. Pierre Jeanneret wrote, "I am certain that Sir Alfred, looking at the accompanying photograph of a Marini bronze, as he is sure to do, will explode into one of his furious and, to me, endearing tirades against 'all this modern rot!'" However, the butt of Jeanneret's irony seemed to be Marini, not Munnings: "Well, let each artist ride his own horse. Posterity will be the judge. The verdict may be a dead heat." For the *Mirror*, he even evoked the hazards of horse-racing with perfect British aplomb: "But Humpty-Dumpty had a great fall. The latest of Marini's riders are not haughty and secure. On the contrary they are crashing to earth with the frightening finality of an also-ran at Becher's Brook" (fig. 29).⁵¹

In that same year of 1956, the Royal Academy hosted the Realist painters and the ICA inaugurated *This Is Tomorrow*, the show organised by the Independent Group at the Whitechapel Gallery that foreshadowed the new experimentation of British Pop Art. It is understandable that Marini had to endure the narrow-mindedness of the more conservative critics, who were sensitive to the invasiveness of modernity. But nor did his work have anything in common with the recent art scene in London. It did not betray the impact of images from popular magazines and the mediation of photography that interested the Realists, nor of the works devised from technological abstraction that emerged in the 1954 *Artists versus Machine* show.⁵² Thus the words with which Edoardo Paolozzi put the great Henry Moore in his place could also be applied to Ma-

12. Marino Marini, *Rider*, 1949, C. 333, polychrome wood, exhibited in 1951 at the Hanover Gallery, London and at the Kestner-Gesellschaft, Hanover (Germany).

13. Marino Marini, *Pomona*, 1949, C. 322, exhibited in 1951 at the Hanover Gallery, London. Photo: Giacomelli, 26th Venice Biennale, 1952.

Photograph in *Marino Marini. Erste Ausstellung in Deutschland*, 1951–1952, Hanover-Hamburg



rim, not surprisingly considering their rapport: "a continual source of visual surprise and inspiration. However, he is still a man of the 30s, and the idea of holes in wood for sculpture is not for us today."³⁶

The "exceptional sculptural talent" of the sculptor from Pistoia was undeniable, but the texts dedicated to him insinuated there was dissonance between the critic's gaze and the artist's language, resulting in a curious interpretative squint. Marinini's attention to surface, which had been so well-received as an element of modernity in 1951, now appeared to be an expedient to imitate archaeological finds: "he appears to rely too much on textures and patinas suggesting centuries of slow decay and in-duration" wrote the *Manchester Guardian* reporter.³⁷ The extreme dynamism of the compositions contradicted that archaeological interest, so his works undoubtedly appeared to be "new-minded," but "with the patina of age and the patina of the tomb most artfully impressed upon them."³⁸ The suspicion that he adopted a sophisticated mannerism uniting "old and new" in an impeccable but sterile style remained: "His art seems properly to belong to this glamorous and deceiving anthology of world sculpture compiled by André Malraux which, by giving a uniform character to wholly incompatible objects, has created a 'perennial sculpture' in which are combined the anonymous stability of a long tradition and a certain refined and modern disquiet."³⁹ The long wave of the *l'informe*, which guaranteed appreciation in Italy, in a contemporary key, of Marinini's rough and tormented surfaces, did not lap against the banks of the Thames. At the 1933 ICA exhibition *Opposing Forces*, the presence of Abstract Expressionism was limited to Jackson Pollock's *One: Number 31* (Museum of Modern Art, New York), so that the major show organised in 1956 at the Tate Gallery, *Modern Art in the United States: A Selection from the Collections of The Museum of Modern Art*, acquired in the words of David Sylvester, the flavour of a "Damascene Conversion."⁴⁰ Pollock's painting was compared with that of none other than Jean-Honoré Fragonard, to divest it of any suspicion of improvisation, to assert the freshness of the touch and the conscious simplification of the chromatic texture: "Such critics must have been reading so much about Pollock's practice of dribbling paint out of



14. Marino Marini, *Woman with High-Heeled Shoes*, published in John Berger, "Drawings by Marino Marini," *Signature*, 1951

16. Marino Marini, *Erste Ausstellung in Deutschland*, 1951–1952, Hanover-Hamburg, from left to right: Susanna, 1943, C. 196; *Pomona*, 1949, C. 322; *Rider*, 1949, C. 323

17. Marino Marini, *Erste Ausstellung in Deutschland*, 1951–1952, Hanover-Hamburg, from left to right: *Rider*, 1945, C. 285; *Rider*, 1937, C. 122; *Susanna*, 1943, C. 196; *Pomona*, 1949, C. 322



holes in the bottoms of tins – which certainly sounds crude – that they haven't left themselves time to look at Pollock's paintings and to find out that, whatever they may be or not be, they're about as crude as Pragonards."⁶⁰

It was impossible to comprehend Marini with a critical posture of this kind. "As ever the forms are taut, the surfaces delightful, the composition exciting, the three-dimensional sense unflinching and unerring. But more than ever it seems to me that all these qualities exist at a merely aesthetic level. These sculptures do not return one to life." Sylvester compared Marini to Richter, Worubla and Ciacometti, finding them all more empathetically disposed to human dialogue: "I may see differently in future through having seen these sculptures."⁶¹ Given that the names cited are those that the critics usually invoked to sustain an informal and existentialist phase of Marini,⁶² it is curious that a dissonant point of view reached London and inspired the suspicion that Marini *informed* was an Italian invention in order to claim, through the man who had raised the fortunes of post-war Italian sculpture, a necessary update.

And yet we can trust the Londoners' eye for the most acceptable interpretation of Marini that we can still share: "Marini is the lone defender of the Greco-Roman civilisation. He has the courage to accept the challenge of a treasure-loaded past and to revitalize it in a contemporary key. In so doing, he dwells on the very border-line of humanism. It is a dangerous zone in which the glare of modern quests hides the shifting sands of tradition. A single careless step and sculpture may well lose its individuality. Marini has never taken this step." Marini, "the aristocrat of modern sculpture," accepted the challenge, because this reinforced his creative tension. "With him the Mediterranean is still radiantly alive."⁶³

18. Marino Marini, *Juggler*, 1946, C. 292, bronze, exhibited in 1956 at the Hanover Gallery, London

19. Marino Marini, *Idea of a Rider*, 1955, C. 409, bronze, exhibited in 1956 at the Hanover Gallery, London, with the title, *Horseman*





20. Marino Marini,
Dancer, 1953, C. 378,
bronze, exhibited in
1956 at the Hanover
Gallery, London

BARBARA CINELLI

MARINO MARINI AND LONDON, 1950-1956

21. Marino Marini,
Small Juggler, 1953,
C. 398, bronze,
exhibited in 1956 at
the Hanover Gallery,
London with the title,
Dancer



¹ This letter was followed by another on 6 July, in which Jeffress indicated the name of Erica Brausen. She would handle all the practical matters, in consideration of the sculptor's impossibility to return to Venice, having just returned to Milan after a long stay in the United States. These letters, like all the others cited in this essay, are conserved in the archive of the Fondazione Marino Marini in Pistoia, which is managed by Francesco Burchielli, who very kindly did everything possible to facilitate this research.

² For Arthur Jeffress, see www.galliedel.com.uk, Gill Hedley, "Arthur Jeffress for Painting", text of an address to the Association of Art Historians Conference, Reading University, 2013. The text contains useful information, even if mixed with social gossip, but unfortunately is not provided with footnotes. According to the recollection of Mercedes Pedrazzi (Marino Marini) in *Con Marino* (Milan: Bompiani, 1991), p. 63, Marini returned from the United States in 1948; see B. Cinelli, "Marino Marini and the critics. Some sources, a flawed historiography and a legend", in *Marino Marini. Vasa! Passions*, exhibition catalogue (Pistoia, Palazzo Fabroni, 16 September 2017–7 January 2018; Venice, Peggy Guggenheim Collection, 27 January–1 May 2018), p. 56. The two works are catalogued in *Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura*, introduction by G. Carandente (Milan: Skira, 1998), respectively at nos. 305 and 304.

³ For sculpture at the 1950 Venice Biennale see B. Cinelli, "Idee della scultura. Un dibattito italiano dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta", in L. D'Angelo and S. Roffi eds., *Marino Marini. Gli ultimi moderni*, exhibition catalogue (Mariano di Treviso: Edizioni Phormi; Fondazione Magnani Rocca, 2014), pp. 21–24.

⁴ *The Rider* now belonging to the Tate was acquired in 1951 by Rothenstein through the Galleria del Milione. See R. Alley, *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works of British Artists* (London: Tate Gallery and Sotheby-Harke Barnett, 1951), pp. 487–488. The work is catalogued at no. 307 in *Marino Marini. Catalogo ragionato*, op. cit., Rothenstein had personally expressed the intention to have a work by Marini for the collectors as documented by a letter from Franco Montanari, director of the Istituto Italiano di Cultura in London, of 9 June 1950, in which he urged the sculptor's approval. Rothenstein, director of the Tate, the main public collection of modern art in England, has *disastrously* told me that he wants very much to show at least one of your sculptures and that he also wants very much to acquire at least one for the Tate.

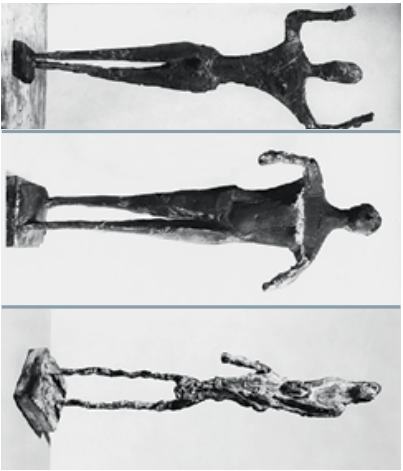
⁵ On 4 December 1949, Marini received from the Italian Embassy in London the forms for the information to be published in the Battersea Park exhibition catalogue (L. Carducci-Arenino, *Archivio Fondazione Marino Marini*, op. cit., no. 320).

⁶ On 4 December 1949, Marini received from the Italian Embassy in London the forms for the information to be published in the Battersea Park exhibition catalogue (L. Carducci-Arenino, *Archivio Fondazione Marino Marini*, op. cit., no. 320).

⁷ For Bacon, *Transition*, The London Art Space in the *Fifties*, exhibition catalogue (London: Barbican Gallery, Barbican Centre, 31 January–14 April 2002).

⁸ There is a brief biographical note on Brausen on the website of the Tate Modern archives, where the Hansa-Bauhaus project (fittings/architectural sculptures) is analysed. Some information is provided by Hedley, op. cit. The only other known contribution to date is by Jan Vlas Wack, her ex-boyfriend until the gallery closed in 1973 and later assistant curator at the Grevé Pompidou. Erica Brausen's premiere marchand de France Bacon (Paris, 2009), which is furthermore virtually the only study of Brausen's relations with Bacon.

⁹ Harrison, *Transition*, op. cit., p. 94.



22. Marino Marini, *Small Juggler*, 1953, C. 382, bronze; exhibited in 1956 at the Hanover Gallery, London

23. Marino Marini, *Small Dancer*, 1953, C. 380, bronze; exhibited in 1956 at the Hanover Gallery, London

24. Marino Marini, *Acrobats*, 1954, C. 396, bronze; exhibited in 1956 at the Hanover Gallery, London with the title, *Composition Juggler*

25. Marino Marini, *Rider*, 1946, C. 295, bronze; exhibited in 1956 at the Hanover Gallery, London with the title, *Small Juggler*

26. Marino Marini, *Rider*, 1946, C. 295, bronze; exhibited in 1956 at the Hanover Gallery, London. A version was in the Arthur Jeffress collection

27. Marino Marini, *Small Rider*, 1946, C. 295, bronze; exhibited in 1956 at the Hanover Gallery, London with the title, *Horseman* and the date 1948



¹⁰ The meeting with Bacon was promoted by Graham Sutherland who exhibited at the Peefarm Gallery where Brausen worked after 1946 (see Mook, *Erica Brausen*, op. cit., p. 1).

¹¹ Bryan Robertson, who re-launched the Whitechapel Gallery from 1951, had already raised in 1946 the issue of the isolation of English art and the need to counter provincialism on the art scene by opening up to the European continent (<https://www.theguardian.com/news/2002/nov/19/guardianblaturnes>, artscotlandnews).

¹² The source of the citations in the text is: D. Sylvester, "Poesseio: Lithographs and Bronzes at the Hanover Gallery", *The Burlington Magazine*, xi, 1949, pp. 205–206.

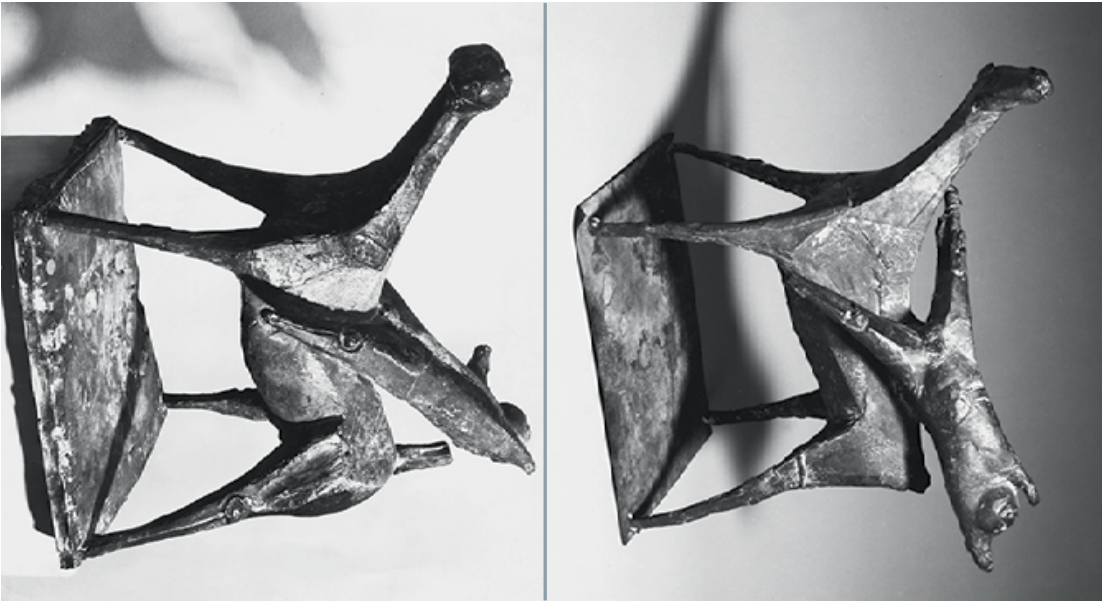
¹³ Sylvester and Bacon both collaborated in the Slide School seminars (see *Transition*, op. cit., p. 54) and shared an interest in meanings mediated by photographic reproductions in magazines (see D. Sylvester, *About Modern Art*, New York, 1997, p. 23). These factors enable us to assume an exchange between the critic and the painter. But Sylvester was also interested in Reg Butler, including him in the exhibition *Sixteen Young Sculptors* (organised at the ICA in December 1951; see J. A. Thwaites, "Notes on some young English Sculptors", *The Art Quarterly*, 15, 1952). Thus two apparently different artists, as Bacon and Butler were, could be assimilated under the banner of 'realism', thanks to Sylvester's critiques of them both.

¹⁴ See Thwaites, "Notes...", op. cit., p. 238 and Harrison, *Transition*, op. cit., p. 111.

¹⁵ See Alley, *Catalogue of the Tate*, op. cit., pp. 349–350.

¹⁶ Marino Marini, *Sculptures and Drawings*, The Hanover Gallery, 8 May–16 June 1951. The catalogue listed only sculptures: 1 *Juggler*, 2 *Nudes*, 1 *Seated Nude*, 3 bronze *Riders* (one of which is identifiable as the work catalogued at no. 307 in *Marino Marini. Catalogo ragionato*, op. cit., thanks to a photo in the archives of the Fondazione Marino Marini in Pistoia with the Hanover Gallery stamp on the back), 1 *Rider* in wood and 1 *Pompeian* (catalogued in *Marino Marini. Catalogo ragionato*, op. cit., at nos. 322 and 333, identified in some reviews as mentioned below), and 3 portraits (*Portrait of George Schmidt*, *Portrait of Marini*, and *Portrait of Stravinsky*). The cover of the catalogue was illustrated with a reproduction of the plaster *Horse*, then in the Schumacher collection and catalogued at no. 212 in *Marino Marini. Catalogo ragionato*, op. cit. The *Portrait of Stravinsky* was loaned by Curt Valentin. This fact, together with the presence of a text by Sody in the catalogue that had already been printed for Marini's 1950 solo show in New York and credited "by courtesy of the Buchholz Gallery New York", suggests that there may have been an agreement between Brausen and Valentin providing for the transfer to London of works previously displayed in the United States (cf. H. Middleton Vatt, "The Spectator", 15 June 1951, p. 14) and J. Berger (Civineti Dignity, *Art News Review*, 19 May 1951) both refer to "paintings", defining them, respectively, as "without merit" and "witty, but unimportant". There is no trace of these in the catalogue.

¹⁷ In addition to the well-known comments in the Italian press (see Cinelli, "Marino Marini and the critics", op. cit.), it is worth noting a review published in the United States in August the same year of an exhibition in San Francisco in which for Marini's nudes, the author cited "the most types of the heroically eloquent statuary of the Italian Renaissance and the strictly (and graceful) north-west of the Han dynasty", while for the Bower and an unidentified *Rider*, the author mentioned Picasso: "The blank stare on the face of his *Wrestler* (sic) (who perches so easily on a pedestal at the Legion [cf. Honoré] as if he were on hand for a match at the Coliseum Bowl) is the incomprehensible stare of a Picasso salin-banque. The cant of the horse's head in the huge equestrian piece which looms high in the centre of the



27. Marino Marini, *Small Rider*, 1950, C. 338, polychrome bronze, exhibited in 1956 at the Hanover Gallery, London with the title, *Horseman*

28. Marino Marini, *Rider*, 1951, C. 357, bronze, exhibited in 1956 at the Hanover Gallery, London

whole show could obviously only have been achieved by a horse who has seen, Guernica" (R. H. Hagan, "Music and Art: The Current Shows at Local Galleries," *San Francisco Chronicle*, 26 August 1951).

¹⁸ J. Russell, "The Pleasure of Sculpture," *The Sunday Times*, 13 May 1951. Relations between the two sculptors at the beginning of the 1950s are discussed in B. Cinelli, "New formal challenges after the Second World War," in *Marino Marini, Visual Passions*, op. cit., pp. 194-195. Marini shared with Moore an interest in the role of space in sculpture, as analysed by Moore in interviews and statements.

¹⁹ Italy's Henry Moore, "Daily Telegraph and Morning Post, 9 May 1951.

²⁰ From our London Art Critic, "Manchester Guardian, Friday, 18 May 1951. The Pomona is catalogued in *Marino Marini, Catalogo ragionato*, op. cit., at no. 322.

²¹ "... horre dell'immagine". The quote is from Cesare Brandi, the only critic at that date who had identified the preservation of detail as a characterising element of Marini's style: "precision attracts him, and even more so the identification of the characteristic detail, isolated and brought into focus as if by a lens; that is where his naturalism offends its ballast, to conserve what little or what excess could insert itself and bloom in the image" (C. Brandi, "Periplo della scultura moderna (II)", *Marino Marini, L'immagine*, III, 16 December 1950, pp. 541-547; now in C. Brandi, *Scritti sull'arte contemporanea* (Turin, Einaudi, 1976) p. 181).

²² The identification was made possible by a press clipping from John O'London's Weekly with a review by Maurice Cranston of the 1952 Venice Biennale, conceived in the archives of the Hanover Gallery. The photo accompanying the article is credited "reproduced by courtesy of Hanover Gallery". The work is catalogued in *Marino Marini, Catalogo ragionato*, op. cit., no. 333.

²³ W. H. Middleton, "Art, The Spectator, 15 June 1951, p. 14.

²⁴ L. Vitali, *Marini* (Florence: Edizioni U, 1946), p. 23.

²⁵ This anecdote, the truth of which has never been ascertained, originated in a press release issued by MOMA, New York, the complete text is now available online at: www.moma.org/d/c/press_releases/WJszJlJllyNTY3MludXQ.pdf?sha=5172d5a3d3b7cc

²⁶ See J. T. Soby, "Marino Marini", in *Marino Marini*, New York, Buchholz Gallery, 14 February-11 March 1950, n.p.

²⁷ Hagan, "Music and Art...." op. cit. "Horses and riders, chariots, assassination, and all the incidents of ancient Chinese life are softly reproduced in another current show at the same museum - a sizeable collection of rubbings, taken from ancient Chinese tombs, shrines and monuments, dating from the Han through the Ming dynasties. These are from the Archives of the East Asiatic Library of the University of California, but you don't have to be able to read Chinese to appreciate the subtle grace of the Chinese calligraphy, - needless to say, the elegant line of Chinese sculpture as transferred from stone to black marble."

²⁸ M. Valsecchi, "Upo sculpture conquista Londra," *Quot*, 7 June 1951.

²⁹ J. Berger, "Chinese Dignity," *Art News Review*, 19 May 1951.

³⁰ Henry IV, Part 2, act 3, scene 2.

³¹ J. Berger, "Dancers by Marino Marini," *Signature: A quadrimistral of Typography and Graphic Arts*, NS, 12, 1951, pp. 23-28.

³² Idem, p. 24.

³³ J. Berger, "Preface," in *Looking Forward*, South London Art Gallery, 1956, cited in J. Hyman, *The Battle for Realism* (New Haven: Yale University Press, 2001), p. 128. *Art and Industrial Revolution* by

Marino Marini

Gallery Robilant+Voena
London, February-March 2018



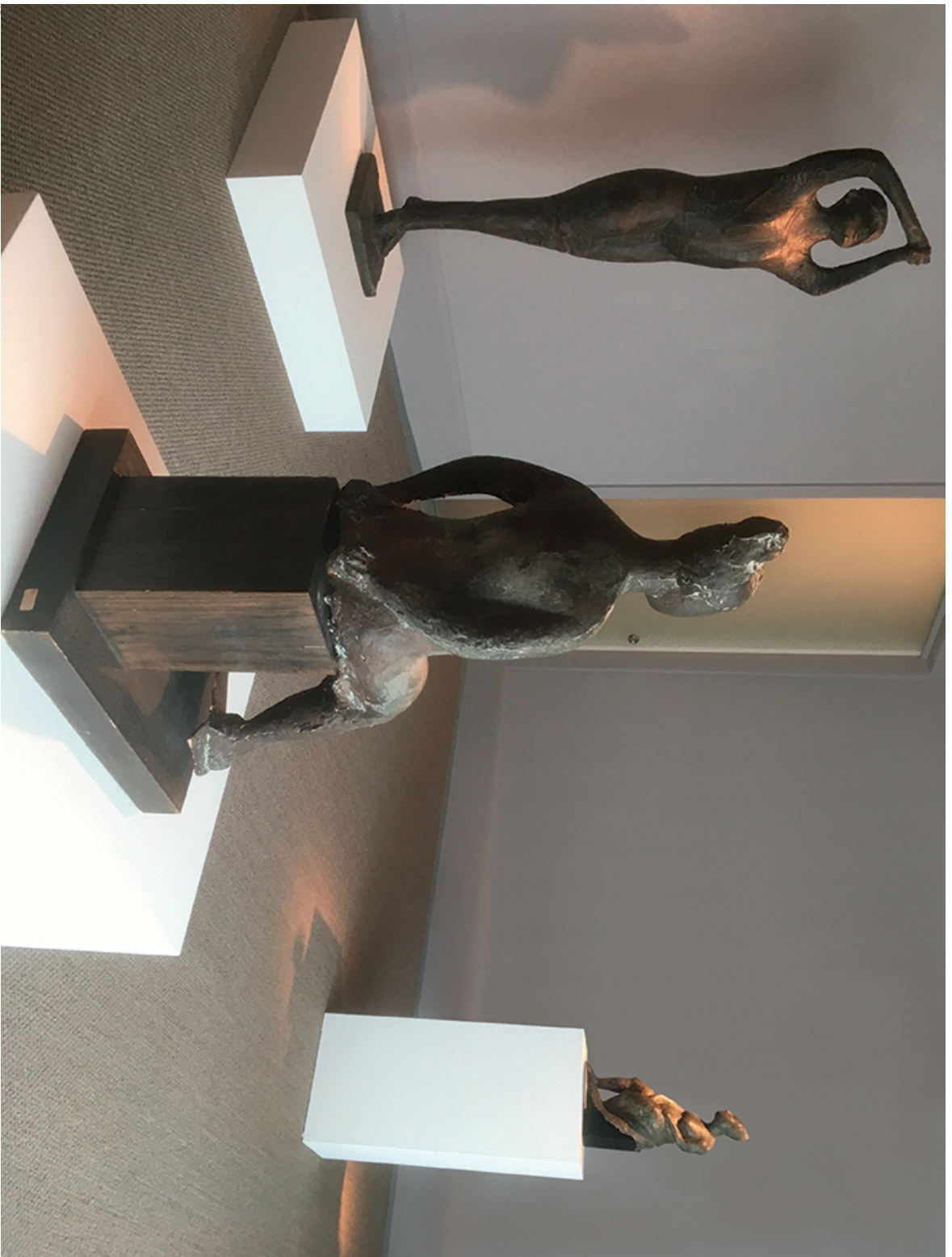












Looking at Marino Marini's horses, horsemen, and female nudes

by
Philip Rylands

78

The hostility aroused by Marino Marini's first equestrian statue, exhibited at the 1936 Venice Biennale, is described by Flavio Fergonzi in this book.¹ Judging from other illustrations of sculpture in the catalogue of that Biennale—academic portraits, art deco and sentimental realist figures—there was nothing else remotely like it on view. Its stark drama was especially incongruous in the company of the weak late Impressionist paintings in the same gallery. A curious gloss on this episode—the shock induced by Marini's first horse and rider—came two years later, in 1938, at exactly the time that the Italian racial laws were being enacted. Marini's *Horse and Rider* looms in a montage of works of art by *cent modernist* that were accused of “denigrating the [Italian] race”² (fig. 1).

Marini's sculpture no longer exists. His second equestrian, of 1937 (cat. 1), although loosened up somewhat with respect to its rigid precursor, has qualities similar to those that provoked the antipathy of the critics a year earlier. Comparison to Giorgio Cori's sculpture of 1937 at the Italian Pavilion of the Exposition Universelle, Paris, is revealing *The Genius of Fascism*³. The latter, winner of an open competition, had an art deco rhetoric characteristic not just of totalitarian public sculpture (U.SSR, Italy, Germany) but of building ornaments of this epoch all over the western world. It highlighted what Marini's equestrian is not—decorative in flowing lines, hortatory in gesture and mood, the rider preternaturally muscular, the coiffeur vaguely Caesarian, the composition derivative (as, indeed, the rules of the competition prescribed) from Marcus Aurelius in the Piazza del Campidoglio in Rome. The bombast of Cori is replaced, in Marini's own phrase, by “silent stupor,” in the service of an “imaginative pathos.”⁴ The silent stupor is surely not that of the viewer but of the rider, and refers not so much to a condition of astonishment as to a blankness, an absence of that expressiveness that induces psychological embellishments on the part of the viewer—the calm authority of Donatello's *Gattamelata* or the *terribilità* of Verrocchio's *Barbaro* or *Colleone*, or indeed any sense of power, triumph and regality in the great nineteenth century tradition of post-Risorgimento equestrians. Marini's group is unruffled by movement—even the turn of the rider's head has a fixity that does not disturb the aura of immobility. Compare one of the least rhetorical of the Savoyard monarchs, Raffaele Romanello's *Carlo Alberto* in the Quirinal gardens in Rome (1900).

79

The horse bridges somewhat—its head lowered, a forward hoof raised—emphasising the effortless authority with which the rider manages his mount. The rider's uniform and the horse's gear are signifiers of superiority—man over beast, ruler over nation; but in Martini's sculpture there is only nakedness; no feathered headgear, ceremonial swords, nor windswept capes; hence its timelessness, its withdrawal from any context in the story of man's affairs, unless it be those of pre-history.

The modernity of the sculpture depends on this aura of estrangement. The catalyst for Martini's impulse was, according to him, the *Bamborg Rider*, which he knew both from a trip to Germany (1934) and from his library. This, as Martini himself asserted, was not an influence of style. What attracted him was how alien it was to him. From Martini's own remarks it is evident that the location of the *Rider* in Northern Bavaria counted as a double estrangement: geographically by being beyond the Alps, and artistically by being remote from the Italian equestrian tradition going back to Marcus Aurelius.⁵

Something, however, still needs explaining. After all, the archaism of the Etruscan influence on Martini's early work, and a certain refined 'primitivism' in his attention to Italian Quattrocento models would seem to be sufficiently 'estranging' (think of the stillness of Piero della Francesca, exhumed from oblivion by Roberto Longhi in 1927). Martini felt the need to go beyond these models, to intensify the "imaginative pathos" of his work. The weird, emaciated rider has an affinity with figures in the 'Scuola Romana' paintings of the young Corrado Cagli and Afro at this time, manifestations of the notion of *primordismo*, which was a theory of art promoted late in 1933 by Cagli.⁶ Paintings by Cagli such as *The Neophytes* (1934, Rome, private collection), which was shown along with several others by him at the 1935 Rome Quadriennale (at which Martini triumphed with first prize for sculpture), take place in a stateless primitive wilderness. The affinity is rendered explicit when Martini described the 1936 *Horse and Rider* as "[a] renewal of a myth that is as old as the world, to which man returns as to something essential and fatal."⁷

The consequence of Martini's stripping away of so much that traditionally belonged

1. Photomontage: "The works of certain modernists it is clear that denigrate the race", by Arturo Francesco della Porta, in *Perseo*, October 1938



to the equestrian statue—realistic detail, commemorative regalia, individuality, narrative, rhetoric—is that we are left with a quintessential iconography, that of man and beast in harmony (which brings us back to Martini's perception of the *Bamborg Rider*) and simple components of form that assert the image's existence in the unadorned realm of plastic, or better, modern art. The 1937 *Gondolman* [sic] *on Hirschbach* is exemplary. The almost hairless horse, its breast and rump shaped into substantial round volumes, their surfaces pitted like the moon or patterned with lines like the canals of Mars, the tail docked as a stub (how incongruous would be the painterly and decorative flourish of a full horse's tail in this austere conception), the legs of the man gracefully projecting at 45° with barely an inflection of the knees, the meagre adolescent torso with its weedy arms and deformed hands, and the complacent, childish head like an up-ended gourd, sprouting from a cylinder that is a mere cipher for a neck: all of this makes up Martini's "imaginative pathos."

The sequence of *Horses and Riders* in the late 1930s had the effect not only of detaching the genre of its public office – commemorative and politicized – but of shrinking the role of the sculptor to that of self-referential explorer of purely artistic ideas. Martini's failure to win therefore the competition for the decoration of Milan's Arengario, public panels on the facade of a building overlooking the Piazza del Duomo (now the Museo del Novecento), seems in retrospect inevitable (figs. 2-5 and cat. 2, 3). The celebration of the history of Milan, of Fascism and of their continuity with the ancient Roman Empire were hardly topics that Martini could turn to with *gratuita* and conviction when it was matters of 'plastic synthesis' and 'architectonic volumes' that preoccupied him – whether in the nude figure or in the motif of the horse, with or without rider. Anecdotes and narrative, or even the format of the relief, did not come naturally to him—which adds to the fascination and rarity of the four surviving panels in gesso. As Maria Teresa Tosi has pointed out, their iconography includes horses, riders, Pomonas, and male nudes that belong in Martini's standard repertoire of themes.⁸ Pegonzi, in this book, describes these reliefs diplomatically as "provocatively caricatural." Arturo Martini won the



LOOKING AT MARINO MARINI'S HORSES, HORSEMEN, AND FEMALE NUDES

2. Marino Marini, Relief for the Avergario of Milan, 1938, plaster. Private collection
3. Marino Marini, The Quackriga for the facade of the Avergario, 1938, plaster. Private collection
4. Marino Marini, Relief for the Avergario, 1938, plaster. Private collection
5. Marino Marini, Relief for the Avergario, 1938, plaster. Private collection
6. Marino Marini, The Angel of his City, 1948 (cast 1950), bronze, 241.9 x 106 cm including base. Collection Peggy Guggenheim, Venezia



NUOVA FOTO
DA PASSARE
FARE FONDINO
GRIGIO CHIARO

competition and was instead assigned the commission early in 1941, with narratives of the Emperor Constantine, St. Ambrose, San Carlo Borromeo and others.

From 1943 to 1945 Marini lived in Teneo, in the Ticino near Locarno. There, in a neutral country but nevertheless in circumstances cramped by the European war, he experimented. Loyal to the horses and riders, and male and female nudes (jugglers and Pomona) of his work of the 30s, he tested these subjects with different sizes, formats, mediums and expression. They gave rise to a series of medium-sized sculptures – neither life-size nor *bronzetti* in scale, but masterpieces of this middle phase of his work prior to his post-war Modernism. The *Small Nude* of 1943 (cat. 14) is an example. She is all harmonious curvature: the turn of the head gently counters the sway of the legs; the limbs mirroring and mimicking each other; the swirl of the base organically emanating from the figure above; the head on an axis with the belly, and its equivalent in formal value. And then the *Small Juggler* of a year later (cat. 15): taller, narrower, the antithesis of her 'sister'. Seated square on her rump, only the asymmetry of her arms folded behind her, which straighten her back and push forward her breasts, disturbs her otherwise heratic rectitude.

Marini's content was always that of sculpture: volumes and profiles, surface and patina, bronze, gesso, ceramic, with polychrome additions regardless of medium, weights and balances. His treatment of surfaces was always a hallmark of his quality: the slips of unworked clay, narrow ribbons for linear pattern and direction, ridges and valleys left by the modelling fingers of the artist, the gouging and scratching of cold chisling, the soiled effect of the residue of white foundry clay, assiduously left for a chromatic chiaroscuro; these are all features that startle and please viewers who look closely for the first time at Marini's surfaces. Sometimes, tenuous colour and barely sketched clothing describe jugglers, dancers and harlequins, but more often the polychrome and surface details gloss and enrich the sculptural values of the work. Marini was, after all, also a prolific painter and print maker.⁹

In Switzerland, Marini's warm friendship, based on great mutual respect, with the remarkable Germaine Richter (whom he first met in Paris in the 1930s) was surely

7. Marino Marini,
The Angel of the City
(L'angelo della città),
1948, painted plaster

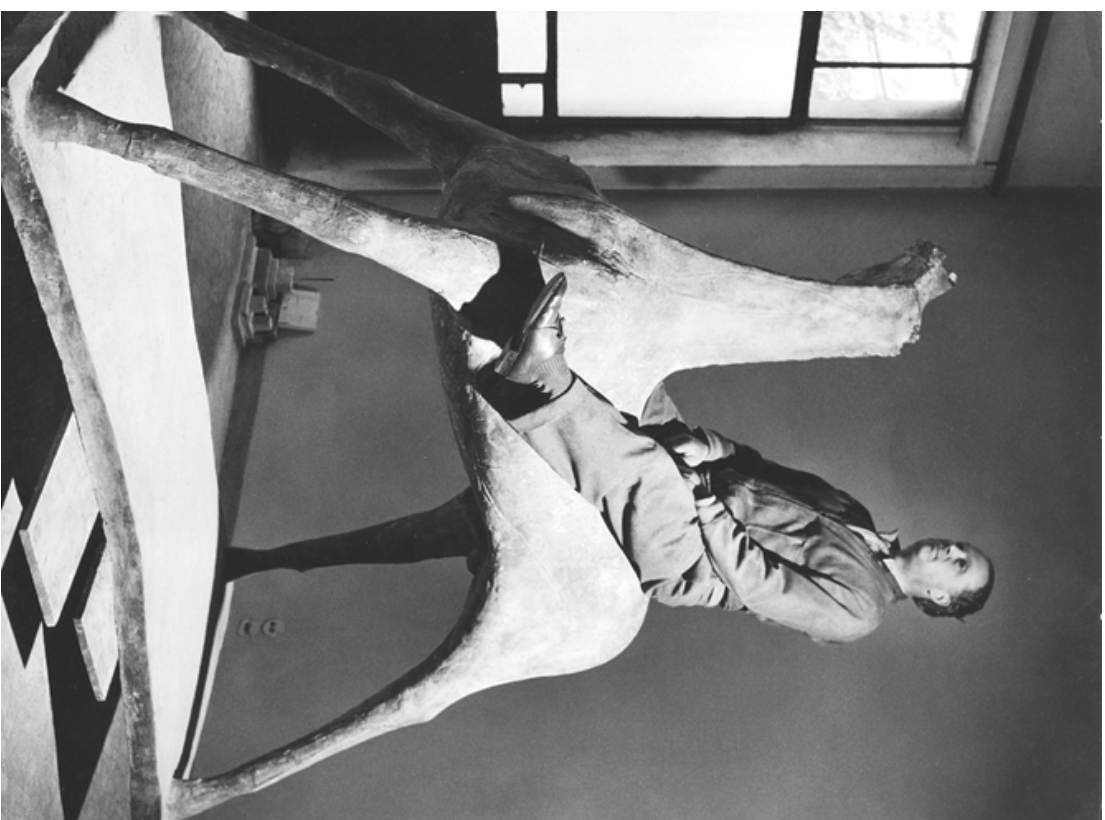


8. Marino Marini
astiride a horse.
Milan, 1952.
Photo: Herbert List

a stimulus for experiment, as was his isolation from the pressure of Italy's recent public art exhibitions (the Biennales, Triennales, Quadriennales, and *Mostra del Simulacro*) with their array of sniping commentators. Marini visited Richier repeatedly in Zurich, where he met other Europeans such as Fritz Wornub, Alberto Giacometti and Julius Bissier. He made two portraits of her, and they exhibited together twice in the same shows: in Basel in 1944 and in Bern in 1945. Marini said of Richier: "When I met Germaine in Zurich (I refer to the period of the war) it was like encountering a volcano of fantasy and of vitality."⁹⁰

Like Richier, Marini used the device of imbalance as a way of inducing tension and movement. Richier's *Forêt* (*Man U' Homme-Forêt*, 1945–1946), one of the earliest of her 'hybrids', has this quality: the forward step induces a hard-to-define poetic sensation: that of a figure started, a sylvan creature in flight, a trunk that seems at an angle from the leafy woodland soil. The *Mad Virgin (La Vierge folle*, 1946) sways on her feet as if enraptured. Again, the lifted back foot and tentative *contrapposto* of her masterpiece *The Storm (L'Orage*, 1947–1948) is key to the sense of the immanence of thunder. Likewise, several of Marini's medium-sized horses during the war struggle with bases that are too small, causing the rump to sway back, and exerting pressure on the hocks, dramatizing the horse's weight at the rear (cat. 4, 5). A female dancer of 1953 (cat. 16), which was included in Marini's Hannover Gallery exhibition in London in 1956, derives her sculptural and lyrical value from the asymmetry of her arms and a slight forward lean of her slender body on the tips of her point shoes. Her schematic facial features, on a head like an African mask, express a rapl harmony with the movement of her body. One can almost hear the music to which she responds.

Marini's jugglers, acrobats and dancers ought to have an affinity with Degas's bronzes, given their unorthodox poses. But the difference is fundamental. Degas is always observing, and testing what he observes. With Marini the focus is on the language of sculpture—forms that stand for anatomy (limbs, head, torso) but which are conceived as if finite components, assembled in a sometimes graceful, always harmonious and expressive unit as a human figure. The character of Marini's heads is a defining sty-



listic element: not so much the portraits, which are strongly personalized and expressive, even expressionist, and have their own manner exclusive to Marini. Rather the heads of his anonymous figures, increasingly with the years, differ from those of any other sculptor of his time, unless it were Henry Moore. The heads are treated as a regular volume, rather like the heads of Etruscan canopic vases. It is not a modelled bone formation, the substructure for facial features that individualize personality and emotion. The features are applied across the surface, indenting but not shaping the volume – the mouth an incision, the nose a triangulated ridge, the eyes the inexact scrapes and punctures, the chin never a personality trait. Marini's heads are the perfect corollary of the withdrawal of his figures from time, place, context and narrative. They go further. Like Moore's reclining figures they offer an alternative to the humanist, classical celebration of the nude as a physical ideal. Before the war, with scrawny athletes and tubby Pomonas, with his attentiveness to archaic and Gothic sculpture, "Marini had already stepped away from the classical canon, which became even less tenable in artistic terms following the deaths of Aristide Maillol (1944) and Charles Despiau (1946) and, significantly, in moral terms in the wake of the World War."

Aged almost forty, Marini did not fight in the war, but he briefly experienced it. He and Marina his wife left Milan after witnessing the first bombing of Milan by the Allies on 26 October 1942. They shared the helter-skelter flight of others from the city and Marini claimed to James Thrall Soby in 1950 that the sight of "Lombard peasants fleeing the bombings on their frightened horses" had influenced his post-war treatment of horses and riders.⁹ A year after the 'liberation' of Italy in 1945 (Italian participation in the war lasted from June 1940 to September 1943; the date of the armistice with the allies; nevertheless fighting on Italian soil, together with the work of the Resistance, continued until April 1945), the Marinis returned from Switzerland, and Marini took up again his teaching post at the Accademia di Brera in Milan. The question arose for him, as it did for artists across Europe, of how to give expression both to the joy of peace and to the horrors of war – the loss of life, the derelict cities, the concentration and death camps, the atomic bomb.



9. Rear view of Marino Marini, *Miracle* (Miracolo), 1954, bronze, cat. 11, Private collection

10. Marino Marini, *Miracle* (Miracolo), 1954, bronze, 168 x 114 x 28.7 cm, Private collection

PHILIP RYLANDS

LOOKING AT MARINO MARINI'S HORSES, HORSEMEN, AND FEMALE NUDES



Marini, in the spirit of continuity, experiment and change, adapted the horse and rider motif to the purposes of a new iconography: the horse and rider as metaphors of either celebration or of calamity, climaxing with the enigmatic sequence of 'miracles'. In the course of this, man and beast merge their identities, the still eloquent, relative naturalism through the 1930s of the horse and his stunted, unheroic rider is eventually subsumed in diagrams of purely artistic composition, and the works arrive at an abstract obfuscation of the equestrian motif.

In some of the post-war equestrians, the rider flings his arms wide in what Marini authorized us to read as a gesture of joy: "a symbol of the hope and gratitude that I felt shortly after the end of the war."³ This referred specifically to a horse and rider of 1945, titled *Reurrection*, that by 1958 was on display at Edgar J. Kaufmann's Frank Lloyd Wright house, Falling Water. In the most famous of this group, *The Angel of the City* (fig. 6) the mood may even be described as ecstatic. Even here however there is ambiguity, index of the malleability of meaning which is a mark of great art. Pergonzi has observed painted additions like tear drops, on the rider's chest in photographs of the original plaster, one of them close to a shallow groove in the area of the ribs (fig. 7). To those who look purposefully, this wound survives in the bronze cast in Venice. Has the rider been mortally struck by an invisible arrow? Yet the horizontal arms are also a formal device, a visual counterpoint for the stolid vertical legs of the horse—purely compositional, therefore, even if for Christians the Crucifixion comes inevitably to mind. More important, the horse – its malishness evident in its stiff legs, the horizontal thrust of its neck and the feral barring of its teeth – is clearly out of sympathy with the state of mind expressed by the rider. This opens the door to metaphorical dichotomies: soul versus body, spirit versus matter, heaven versus earth, or even, if one takes into account the 'angel' in the title of the work, A.O. Lovejoy's 'great chain of being'. In any case, the harmony of man and nature in the 'primordial' pre-war sculptures has, at least in *The Angel of the City*, been ruptured in the post-war.

In new experiments, the anchoring of the horse's hooves to the corner of the base, and the corollary of the horse's neck and head stretching up and back, Guernica-style,

brings visual and existential drama to the theme, as well as a note of irrationality (cat. 6, 13). In 1958 Edouard Roditi suggested they were "as if they had stopped suddenly on the brink of an abyss."⁴ When the falling rider is added to this, far from being in discord with the horse, he seems to be stricken by the same calamity (cat. 7, 8, 12). Marini spoke to Roditi of a "Twilight of Man?": "If you look back on all my equestrian figures of the past twelve years, you will notice that each time the rider is less in control of his mount, and that the latter is each time more wild in its terror, but frozen stiff, rather than reared or running away. All this is because I feel that we are on the eve of the end of the world. [...] So I am trying to illustrate the last stages of the disintegration of a myth. I mean the myth of the individual victorious hero, the *uomo di razza* of the Humanists [...]."⁵

More than a decade earlier, the 'gentleman' of the 1937 horse and rider also leant backwards. So does Marini when he allowed himself to be photographed astride a large version of the so-called 'anchored' horse (fig. 8). But this seems both a natural physical response to being on horseback and a merely formal variation on the junction of horse and rider. From this one could not possibly predict the dramatic solution of the *Small Miracle* of 1951 (cat. 9). The collapse of both horse and rider – the latter frozen in an arched, backwards posture in the failed attempt to counter the horse's fall—is by any measure an astonishing and radical invention. This and its vertical alternative, also titled *Miracle*, are described by Pergonzi in this book. The deployment of the void as a formal value, above all the space below the horse's barrel, barely raised from the ground, represents a kind of coming of age of Marini's sculptural talent.⁶ These were key, summation works for Marini, as was the great *Crucifixion* for Moore in the same years.

The view from the rear of the horizontal *Miracle* (fig. 8, cat. 11), weighted off balance to the viewer's left, reveals that the pair are on the verge, horrifically of rolling over entirely—a shattering event that Marini would have observed in fallen horses in reality: the immense and burdensome weight of the grounded horse's body is in alarming contrast to the swift grace of his legs when in motion. The same is true of the vertical version: the

horse can hardly remain for more than an instant on its rump, and its pathetic reversal will be the end of his soon-to-be-crushed rider. These works qualify therefore as masterpieces in manifold ways. Highly original in motif and composition, outcome of Marin's lifelong experiments in archetypic form. Modernist in the figurative-expressionist breach with realism (the profiles disdainfully descended from Cubism), expressive in the wilful 'tragedy' of the motif—anecdotal (a fall at the races?) but above all universal in its many themes (end of humanism, the breach between man and nature, post-war anxiety and guilt, horror as a human condition, or what have you).

The question remains: why a 'miracle'? One might disingenuously ask whether Saul's epiphany on the road to Damascus, *The Conversion of St Paul*, was at the back of Marin's catholic mind. Nothing we know however of Marin's artistic practice would justify such storied illustration. His female nudes might carry the names of biblical heroines, but these hardly signify, even if an apparently anxious glance over her shoulder may betray Susanna's suspicion of being watched. Certainly there is no heroism in his tubby *Judith* (cat. 15), who does not, if one chooses to look, conceal Holophernes' severed head behind her back.

'Miracles' are manifestations of divine intervention. They defy natural causes and are inexplicable. The spontaneous drama of Marin's image is indisputable, its universality expressed in the primordial 'nudity' of both the unsaddled horse and the rider. But the outcome of a miracle is beneficent. Was Marin's intention to offer a note of optimism? that man's survival in the past was miraculous and that his survival in the future would be no less so? Marin's title wraps this series in richly suggestive metaphor, and its provocative ambiguity adds to the power of the sculpture.

It is instructive that the mainly private artistic interrogation of the *Miracle* series led to a rare (for Marin) public monument—the installation of a *Large Miracle* (cat. 10) as the Pleinweg War Memorial in Rotterdam in 1958, where it contends with Oskar Zadkine's Cubist giant of agony (*The Devoiced City*, 1947–1953). This was evidence not just of Marin's European reputation in those years but of the versatility and originality of his art.

¹ See also F. Freguzzi, "Before his international fame, Marino Marini's sculpture between the 1930s and 1940s," and C. Fabbri, "Horses and Riders," in B. Cinelli, F. Freguzzi, eds., *Marino Marini. Visual Passions*, exhibition catalogue (Pescia, Palazzo Fabroni, 16 September 2017–7 January 2018, Venice: Peggy Guggenheim Collection, 27 January–1 May 2018), Milan, Silvana Editore, 2017, pp. 12f. and pp. 172–189, respectively; esp. pp. 15–17 and 72–74. This writer has relied a good deal on the essays in this catalogue, the first to treat Marini's work with the methodology of art history in terms of influences, chronology and style.

² A.F. della Porta, in *Paraso*, October, 1938. *Paraso* was a right wing review, supportive of the regime, published in Varese. I am grateful to Flavio Freguzzi who made this telling discovery and invited me to include it here.

³ This comparison was made by Fabbri, op. cit., p. 172.

⁴ M. Marini, "Speggiazioni," *L'ambrosiano*, 25 May 1938.

⁵ See F. Freguzzi, in *Passioni Visive*, op. cit., p. 37, n. 30. Marini's telling recollection, dated 1963, was as follows: "Born in Tuscany, in central Italy, I am bound instinctively to the roots of our civilisation, which is essentially classic. Northern Gothic art, which is the opposite of my ideal, helped me to understand myself. It is more dramatic, it lives in the shadows just as our [art] lives in the light. I remember the great Rider in Bamberg Cathedral, a solemn and fearsome figure that recalled the Nibelungs, something no longer of this earth, but belonging to a tragic myth. It made a great impression on me." Quoted from: M. Valsecchi, "Interrogliamo i contemporanei. I giovani in italiano a capire il mondo d'oggi," *Tempo*, 21 December 1963, pp. 36–42. This interview is reprinted in *Passioni Visive*, op. cit., pp. 221–222.

⁶ "Cagli, together with Emanuele Cavali, was the leading contributor to the drafting of the 'strongly spiritualistic and esoteric' *Manifesto del Primordalismo Plastico* of 31 October 1933, but did not sign it. See <http://www.archivocagli.com/corrido-cagli/biografia-di-corrado-cagli/>.

⁷ From M. Marini, "Speggiazioni," *L'ambrosiano*, 25 May 1938, and quoted in Fabbri, op. cit., p. 174.

⁸ M. T. Iosi, "I quattro rilievi in gesso per l'Atrangelo a Milano," in *Marino Marini dal colore alla forma*, exhibition catalogue, Marco and Laura Gualtella eds., Quastella Centro Arte, Livorno, Edizioni Graphis Arte, Livorno, 2017, pp. 9–10.

⁹ "Marini experimented (unsuccessfully in this writer's opinion) with attenuated, Giacometti-like horses. One such, *Small Wire-like Horse* of 1951, is illustrated in Cinelli, Freguzzi, eds., op. cit., fig. 8.2, p. 192. This is perhaps purposefully omitted from C. Lévêque-Chaboud, ed., *Giacometti, Marini, Richter, La ligne tourmentée*, exhibition catalogue (Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 31 January–27 April 2014), Lausanne, S. Contremin, 2014.

¹⁰ Quoted in *Deanne Richter*, 1904–1959, exhibition catalogue (Zürich, Kunsthau, 12 June–21 July 1983), Zürich, Kunsthau, p. 8.

¹¹ See Cinelli, Freguzzi, *Passioni Visive*, op. cit., passim.

¹² Oreste B. Freguzzi in this book, p. 16.

¹³ E. Redù, "Marino Marini," in *Dialogues on Art*, 1960, London, Secker and Warburg, p. 44 (first published 1958 by Faber & Faber of London).

¹⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹⁶ This aspect of Marini's sculpture, and Marini's affinity with Moore precisely in this respect, was first identified by Barbara Cinelli. See B. Cinelli, "New formal challenges after the Second World War," in *Passioni Visive*, op. cit., pp. 190–207, esp. pp. 194ff.

Works

Cat. 1
Gentleman on Horseback
Gentiluomo a cavallo
1937

Original plaster
153 x 129 x 89 cm
60 1/8 x 50 7/8 x 35 in





Cat. 2
Relief for the Arengario of Milan, no. 2
Relievo per l'Arengario di Milano, n. 2
 1938

Original plaster relief
 137 x 142 cm
 54 x 56 in



Cat. 3
Relief for the Arengario of Milan, no. 3
Relievo per l'Arengario di Milano, n. 3
1938

Original plaster relief
143 x 194 cm
56 x 32 in

Cat. 4
Horse
Cavallo
1942

Bronte
72 x 11.5 x 25.2 cm
28 3/4 x 28 7/8 x 9 7/8 in
Edition of 6

102





**FARE OMBRA E BASE
PAVIMENTO
NON BRUCIARE FONDINO**

**MANDARE ALTA
RISOLUZIONE
300 DPI
base 25 cm**

Cat. 5
Horse
Cavallo
1943
Polychrome plaster
88 x 29 x 102 cm
34,6 in

Cat. 6
Horse
Cavallo
1950

Bronte
111 x 120 x 60 cm
48 x 47 x 23 in
Edition of 5

106



**FARE FONDINO GRIGIO CHIARO
A PIENA PAGINA
(come quello di pagina 105)**



**MANDARE ALTA
RISOLUZIONE
300 DPI
base 20 cm**

Cat. 7
Small Rider
Piccolo Cavaliere
1950

Raised initial and stamped
with foundry mark "W.K. FONZESA"
AFRICA SERRAVALLE & C. (on the top
of the base)
Bronze with brown patina
hand chased and painted
Height 30 cm
POLLOTT
Edition of 6

Cat. 8
**Rider
Cavaliere**
1952

Stamped with the initials
"M.K." (on the top of the base)
Bronze
High 101 cm / 39.4 in



Cat. 9
Small Miracle
(Version 1/2)
Piccolo Miracolo
1991

Bronze
54.2 x 57.8 x 38 cm
21 3/8 x 22 3/4 x 12 1/2 in
Edition of 7



Cat. 10
Small Miracle
Version 2/2
Piccolo Miracolo
1991

Bronte
54.2 x 57.8 x 38 cm
21 3/4 x 22 7/8 x 12 1/4 in
Edition of 7

114



Cat. 11
Miracle
Miracolo
1954

Bronte
108 x 14 x 73 cm
66.1 x 4.8 x 28.7 in **INSERIRE PIAZZONI**
Edition of 4

116



**FARE FONDINO GRIGIO CHIARO
A PIENA PAGINA
(come quello di pagina 105)**

**MANDARE ALTA
RISOLUZIONE
300 DPI
base 24 cm**

Celt. 12
**Horse and Rider,
Composition
Cavallo e cavaliere,
composizione**
1935-1936

Bronte
57,4 x 46,6 x 32,2 cm
22,4 x 18,4 x 12,4 in
Edition n. 2 of 6 + 3AP

Cat. 13
Horse
Cavallo
1950, with later polychrome additions
Painted Plaster
51 x 97 x 8,5 cm
20,1 x 22,4 x 14,8 in [INSERIRE RACCOMANDA](#)



Cat. 14
Small Nude
Piccolo Nudo
1943

Bronte
53.4 x 23.5 x 30.9 cm
21 x 9 1/4 x 12 1/4 in
Edition of 4

132



Cat. 15
Piccola Giuditte
1944

Bronze
66,1 x 35,1 x 20,5 cm
29 1/2 x 13 7/8 x 8 in
Edition of 4

134



Cat. 16
Danzonice
1953

Brone
102,5 x 45 x 35 cm
63 7/8 x 17 3/4 x 13 7/8 in
Edition of 4

136



Italian Texts

I Cavalieri di Marino Marini. Ragioni ed evoluzione di un tema visivo

LA NASCITA DEL TEMA

Nel 1936, del tutto inaspettatamente, Mario Manni presentò la maggiore esposizione pubblica italiana. A Milano di Venezia, la statua in gesso di un *Crocefisso* (figg. 1-2). Fino a quella data il tema non l'aveva mai interessato, la sua fama era soprattutto legata ai ritratti e ad alcune figure nude, maschili e femminili, dove aveva conciliato un raffinato arcadismo degli ceti musicali e una acuta attenzione al dato di realtà. La misura che lo scollorono fu l'arrivo nei ritratti e nei nudi era piaciuta nell'Italia degli anni trenta; nel suo arcadismo si leggeva una apertura alle poetiche antiche e classiche del modernismo internazionale; nel suo realismo un'egemonia con la tradizione toscana, dall'Uffizi al Quattrocento.

Perché questo artista trentinogheco, al culmine di un successo conseguito dal Primo Premio per la Scultura alla Quadriennale italiana del 1935, decidesse di sperimentare un soggetto nuovo, così ambizioso e rischioso a un tempo, non è ancora del tutto chiaro. Retrospettivamente lo stesso Marino Martini avrebbe dato spiegazioni diverse, e non tutte coerenti: vorremmo discusse nel paragrafo seguente. Quel che interessa qui è capire cosa significava realizzare, verso la metà del quarto decennio, «una scultura con un uomo a cavallo quasi grande al vero», e quali avesse un simile soggetto potessero suscitare. Capire questo aiuta a spiegare perché, in occasione della Biennale del 1936, le reazioni della critica italiana più ascoltata (ma anche più arretrata) furono così ostili. Il *Cavaliere* di Marino Martini sembrò addirittura «il sommario inabbaglio di una statua que-sire»¹; se ne denunciava «la modellazione precettistica e sommaria»²; l'escrito di mal gusto delle forme «come di cartone»³.

Negli anni dell'Elasticon la iconografia scultorea del cavaliere rimaneva ancora incrinabilmente il ricordo dei monumenti celebrativi della prima guerra mondiale, come quello del maresciallo Vittorio Emanuele II e Giuseppe Cambiali, che avevano invaso le maggiori piazze italiane. Era un rimando intellettuale: la retorica gestuale e il realismo fotografico di queste raffigurazioni monumentali sembravano, nel corso anni trenta, aver tradito la illustre linea del monumento equivo-

sire italiana dal *Marco Aurilio* del Campidoglio al *Calisto Tanzi* di Donatello di Padova fino a tutte le successive deviazioni. Settecento compreso. Quando nel 1933, a Torino, si decise di celebrare con un importante monumento Emanuele Filiberto duca di Aosta ci si accorse che la soluzione della statua equestre moderna non funzionava: gli artisti cercavano di ispirarsi troppo letteralmente ai prototipi antichi; inoltre, con l'orco e cavallo, si perdeva quel senso di comunicazione tra il comandante e le sue truppe che doveva essere il centro poetico dell'opera; per l'ultimo grado del concorso il bando richiedeva esplicitamente il bozzetto di un monumento non a "pedestale", cioè non "l'orco appiedato".

A questa stessa tradizione isografica se ne stava sostituendo, negli anni trenta, una nuovissima. Il cavaliere, con la sua iconografia anacronistica (i cavalli erano spariti da qualche decennio non solo dalle strade delle città ma anche dai campi di battaglia) e soprattutto con la sua intrinseca solennità, poteva funzionare bene per la rappresentazione di un'idea astratta: quella del Fascismo, considerato il compimento ineluttabile della storia italiana, attraverso l'iconografia del duce a cavallo, e anche quella del scintillante crociato che permeava, nella vita quotidiana, il nuovo e glorioso destino della nazione. Così Sironi raffigurò, nella Casa Madre del Mutilati a Roma, un duce e un re a cavallo; Primo Conti virese il premio per un episodio della storia fascista, alla Bicentennale di Venezia del 1930, con il Mussolini a cavallo nel quadro intitolato *La prima ondata*; Giuseppe Graziosi installò un Mussolini a cavallo nella torre centrale dello stadio di Bologna; a Romano Romanelli fu commissionato un bassorilievo con lo stesso soggetto per la piazza della Vittoria a Brescia. Non è senza ragione che quando accoppiò la polemica sul primo *Cavaliere* di Martino sposo alla Bicentennale fosse stato inaugurato da pochi giorni il monumento equestre di Francesco Negrini ad Armando Diaz sul lungomare di Napoli: ed era stato da poco affidato a Francesco Messina il rifacimento della perduta statua romana del *Regio* a cavallo di fronte al duomo di Pavia⁵.

Mario Marini. Messina deteneva la prestigiosa cattedra di storia dell'architettura all'Accademia di Brera, credeva fermamente nel ritorno all'antichità, nel recupero delle forme classiche, nella valorizzazione dell'architettura del modello vicentino e aveva ipotizzato la modellazione del cavalletto dal vero nelle ante dilatatrici di Brera. Polticamente, il *Candeliere* di Mario Marini esposto alla Biennale del 1936 si oppone a questa rinnoziata moda che vede il crollo del soggetto legarsi al naturalismo dello stile. Vi si oppone ribadendo la centralità non del soggetto ma della forma architettonica astratta, e della poesia che questa forma astratta poteva suscitare. In un lucido scritto ospitato nel maggio 1938 sul giornale milanese "L'Avvenire" lo scrittore spiegava che a governare il *Candeliere* del 1936 sono "l'aspirazione a un "rimo musicale", la tensione "ad una rigorosa costruzione architettonica", allo "spirito geometrico" si allia un pathos immaginativo", questo pathos è generato dal "sintetico stupore, che può soltanto manifestarsi per forme chiuse e precise".

E, per questo motivo che il primo *Cavalieri* di Marino Marini (figg. 1-3) guarda alla griglia egrizia (specie per la frontalità incombente) dell'uomo a cavallo, inequivocante e goffo come un manichino. Ilg. 4), alla stranante impassibilità dei cavalieri dell'antica Cina, per- sino a certi piccoli modelli di cavalieri in terracotta della Grecia antica: il mélange è inestricabile e nessuno tra i recensori della Biennale del 1936 si azzardò ad avanzare la proposta di una fronte precisa. Se un dialogo con un artista contemporaneo si può innam- brare e con il rigido, architettonico *Cavalier* esposto da Fausto Meloni alla Triennale di Milano nel 1933; una esposizione cui Marino Marini stesso aveva partecipato (e dove dunque poté como- cettare l'opera subito andata distrutta).

I *Canaboli* realizzati nell'anteghera da Manno Martini sono solo tre, e tutti di grandi dimensioni. Mostrano, da parte dell'artista, una volontà precisa: sperimentare soluzioni differenti entro i rigidi limiti che si era autoimposto.

Il *Centunnono a cavalo* del 1937 (fig. 5) è anche questo dove lo scultore adotta le scelte espressive più radicali. La stessa idea dello scultore del cavallo è diversa rispetto a quella del 1936: qui l'animale appare nell'insieme più naturalistico. Su questo cavallo è iscritto un cavaliere (fig. 6, 7) che presenta caratteristiche stilistiche opposte. Le sue forme sono antichistiche (il torso è naturalmente appiattito, gli arti sono sproporzionatamente sottili e il volto presenta tratti negroidi) e anche la posa contraddice l'apollonico iterativo del cavaliere precedente: qui la schiena è inclinata all'indietro e la testa è montata come a fissare un punto nel vuoto. Negli scesi anni in cui è più forte in Italia, anche presso gli artisti, l'ideale di un asse latino-germanico in nome di una rinnovata saldezza di carattere e di razza, questo cavaliere esibisce, non senza una sfumatura polemica, fragilità, instabilità, bonannata cronologica, persino scioismo.

Nel successivo *Pellegrinaggio* del 1939 (figg. 8, 9), oggetto di una committenza più rifiutata⁷, Marino Marini ritorna a misurarsi con la sfida e la dimensione del monumento. Il cavallo, con l'irresistibile lunghezza della grottopa, con la rotazione della testa e con il gesto del passo, guarda esplicitamente ai cavalli bizantini di San Marco. Ma a fuggire ogni sospetto di nostalgia classicista, c'è l'intento del cavaliere, totalmente incoerente: lo scultore sonda l'infatuazione del mecenate, come volesse evidenziare un freddo gioco combinatorio dei volumi.

In queste tre ultime sculture colpisce un fatto: l'imocrenza stilistica tra le parti viene equilibrata da un disegno geometrico di ricerca armonica. Lo sguardo dello spettatore oscilla continuamente tra i particolari, caratterizzati da stilismi contraddittori (nel *Pellegrino* il volto barbutato del cavaliere e l'eleganza lineare della testa del cavallo, ad esempio), e l'insieme, che appare invece perfettamente equilibrato. Ne nasce un inquietante sapore di antichità scomposta nei suoi singoli lemmi con l'occhio freddo dell'archeologia, ma poi riomposta con un processo che tiene conto delle leggi visive della modernità: una modernità, quella di Marino, che sta accanto i conti con l'esperienza di Picasso e dell'astrazione.

Dopo l'insuccesso della Biennale del 1936 Marino Martin non inviò più i grandi *Cavallieri* a esposizioni pubbliche fino al dopoguerra (e finì nel primo e terzo vennero esposti nel 1939 in una mostra personale alla Galleria Barbaroux che sancì il successo dell'artista presso il migliore collezionismo privato italiano⁶, il *Cavalhomo a cavallo* è testimoniato solamente in alcuni scatti fotografici dello studio dell'artista alla Scuola d'Arte di Monza⁷ (fig. 10); verrà esposto solo alla Biennale di Venezia del 1948 in una sala allestita da Carlo Scarpia (fig. 11) come segno di una continuità tra anteguerra e dopoguerra nel comune riferimento a valori antichistici.

A partire dal 1939 l'artista si concentrò invece sui *Volti femminili*. La minore complessità compositiva del nudo gli permise di mettere alla prova un tema formale che era difficile controllare fino in fondo nei *Cavallieri*: quello della relazione, volutamente incoerente, tra i volumi e le superfici della scultura. A un certo punto del suo lavoro Marino Martin avvertì il bisogno di riformulare le leggi grammaticali della modellazione, e il corpo della donna consentì le verifiche più adatte. Non sarebbe stata una parentesi priva di conseguenze, perché i risultati di questa riflessione si sarebbero visti nei *Cavallieri* del dopoguerra.

MARINO RACCONTA

Per comprendere il significato che assume il soggetto del cavaliere nella poetica di Marino Marini conviene passare in rassegna ciò che l'artista lasciò detto sull'argomento. Tenendo conto pre-

littariamente però di due fatti. Il primo è che le dichiarazioni e le interviste più lunghe e dettagliate che Marino rilasciò danno al secondo dopoguerra, quando cioè quello del cavaliere era diventato il tema dominante, e caratterizzante, della sua ricerca. Le sue opinioni servivano così a cristallizzare un mito ormai ben assestato: quello dello scultore che rappresentava la tragedia del moderno attraverso pure forme plastiche (dunque, il linguaggio scultoreo della modernità) che però dialogano con memorie antiche. Il secondo fatto è che, in queste numerose e circostanziate dichiarazioni del dopoguerra, l'artista non raggiunse niente di più decisivo rispetto a quanto aveva affermato in due dichiarazioni dell'anteguerra, che furono presto dimenticate. Una, importantissima (1938), l'abbiamo già considerata: che, cioè, che riminisciale e costruzione architettonica sono alla base dello "sculpture imaginary" da cui nasce il primo dei *Cavalieri*. Un'altra, più breve, venne rilasciata l'anno successivo, quando la ricerca sul tema del cavaliere monumentale era stata momentaneamente accantonata. Marino affermò che il cavaliere era, in fondo, un "giocattolo": un tema ideale per chi, come lui, si poneva come fine ultimo la "composizione di corpi nello spazio". Intendeva dire con questo che non esistevano particolari implicazioni culturali, simboliche, nel soggetto: chiudeva infatti la dichiarazione affermando che "l'arte è un gioco e la statua un giocattolo: ingiusticato che è per la civiltà ciò che il cavalluccio di legno è per il bambino"¹⁰.

Le dichiarazioni rilasciate nel dopoguerra riguardano in sostanza due temi principali: quello dei riferimenti visivi e quello dell'eventuale significato simbolico dei *Cavalieri*.

L'elenco dei riferimenti visivi ammessi dall'artista merita una considerazione a sé, definisce infatti un canone (a dire il vero piuttosto instabile) e da qui converrà partire.

Nella introduzione di James Thrall Soby al catalogo della triennale mostra personale alla Booth/ol Gallery di Curt Valentin lo scultore confessò "some of his enthusiasms", che sono: "the equestrian monument to Marcus Aurelius in the Piazza del Campidoglio at Rome; the medieval sculpture of Giovanni Pisano and Tino da Camaino; the huge wooden horse that served as the model for Donatello's *Caminante*; the paintings of Paolo Uccello". È la linea della sintesi volumetrica che poteva dialogare con le anse del pubblico internazionale dell'arte moderna. Più interessante è la chiusa nella quale lo scultore rivela una fonte di ispirazione inaspettata, ben spiegabile però nel clima di rinnovata attenzione alla realtà della condizione umana dell'immediato dopoguerra: è vero, afferma Marino, che la serie era iniziata nel 1936, in anni di generalizzata infatuazione musicale, "but his full realization of the theme began after he had seen the Lombard peasants licting the bombings on their frightened horses"¹¹.

Il canone dei riferimenti confessati a Soby si stabilizza fino a che

non interviene una decisiva distinzione. Essa viene avanzata in una occasione importante, la lunga intervista rilasciata allo scrittore francese Etienne Roditi, che sta raccogliendo, in giro per l'Europa, le conversazioni che avuto con alcuni dei maggiori artisti del suo tempo. Dal Marco Aurelio del Campidoglio a Roma fino al Luigi XIV di Place des Victoires a Parigi, afferma Marino, il cavaliere "served through the centuries, a kind of epic purpose", finiva la stagione dell'epica, ci si è accentrati di realismo (il cavaliere da Delacroix a Degas) o di mitologico letterario (Pissarro e De Chirico). Quel che bisogna riconquistare, e che manca al Novecento, è il sapore della tragedia. Marino intende la tragedia del presente, della condizione dell'uomo dopo la rovina morale della Seconda guerra mondiale. E la tragedia va rappresentata con forme non classiche ma "barbariche": "It is a longing, deep within me, that must be related to what some Romans felt, in the last years of the Empire, when they saw everything around them, a whole world order that had existed for centuries, swept away by the pressure of barbarian invasions. My equestrian figures are symbols of the anguish that I feel when I survey contemporary events"¹². Per l'occasione lo scultore spinge Roditi a verificare dal vero la forza espressiva di una scultura antichistica proprio a Milano, ai Musei Civici del Castello Sforzesco: quello della statua di Bernabò Visconti di Bonino da Campione, di impressionante modernità per i volumi chiusi e l'inquietante fissità della posa.

Solo nei primi anni sessanta, trent'anni esatti dopo l'esposizione del primo *Cavaliere* alla Biennale del 1936, viene avanzata da Marino il riferimento della scultura del passato, destinato a imporsi ben presto su tutti gli altri come il modello più importante: si tratta del *Cavalier* duecentesco, allora identificato con Enrico II il Santo, della cattedrale di Bamberg. A Marcello Venturoli, che lo intervistava per lo spreghiatto giornale "L'Espresso", l'artista confessò che proprio la vista del monumento gotico di Bamberg gli ispirò l'avvio della serie: "Io, viaggiando per l'Italia, a Roma, a Venezia, a Padova, non mi sono mai impressionato alla vista dei monumenti equestri; ma Bamberg, in Germania, mi fece una grande impressione, forse perché nasce in un mondo della Italia, lontano da noi, in un angolo sperduto [...] Quella fu l'ispirazione poetica; quando tornai in Italia scopersi questo mondo poetico di quell'animale e di quell'uomo"¹³. Ben presto rimbalzò presso la stampa internazionale, il riferimento del *Cavalier* di Bamberg servì non tanto a indirizzare su una fonte visiva precisa (che, nella fattispecie, era stilisticamente e ideologicamente inopportuna), ma a far capire come Marino Marini, per opposizione, avesse soprattutto attraverso questa scultura alcuni precedenti che erano prima di allora sfuggiti al suo interesse: "I saw the mounted knights in the cathedral, and it gave me an impression of something altogether new. It was a manner far less sensual than the Italian, but

of far more style, a poetry in a literary sense [...]. Realize that a man of the Mediterranean like me, you see, is founded upon sensibilities. Across the Alps it all becomes less sensitive but more sharply stylized than the art of Greece, of Italy. The Mediterranean man knows a poet's dream which later passes to the head. But in the north it begins with the head. And so I deliberately opposed myself"¹⁴. Dialogando con Giovanni Carandente, nel 1971, in un incontro pubblico promosso da Carlo Ludovico Baggiolini, Marini Marini chiarì definitivamente il procedimento: "La vera natura mostra la si conosce per opposizione; quindi essendo il cavaliere di Bamberg l'opposto di me, e considerando l'emozione che mi aveva dato, tornando in Italia mi sono accorto dei cavaliere che erano da noi; e allora che ho cominciato a costruire su questo fenomeno, cioè il cavallo e il cavaliere"¹⁵.

Che i cavaliere cinesi, o il *Grimmian Rider* del British Museum di Londra, o il Ballo equestre del Museo di Napoli, o le terrecotte della Grecia arcaica o i cavalli di San Marco non entrino in questo canone si dice molto di come l'artista volle separare bene il campo delle suggestioni genericamente culturali da quello delle precise memorie visive: che siano ben distinte nei suoi ricordi di frequentazione di monumenti e musei e, forse ancora di più, nelle tavole dei libri d'arte da lui voracemente collezionati e consultati. Ma la domanda cui Marino Marini non riesce a sottrarsi (e, si capisce, lo farebbe ben volentieri) riguarda le ragioni che gli hanno fatto prediligere questo soggetto: se, cioè, quello del cavaliere sia per lui un tema visivo confinato nel passato, dunque recuperato per un interesse solo compositivo e formale, o se invece, invece in qualche modo una tangenza con l'attualità, fosse cioè una allegoria del presente. Forse per compiacere gli intervistatori, forse per farla breve, evitando di rifugiarsi in argomentazioni contrarie difficili da sostenere, Marino da ragioni a chi vuol sentirsi dire che il cavaliere è una allegoria: con chiarezza, allo scultore svedese Staffan Nilén che nel 1961 gli chiede "Perché sempre cavalli e cavalieri?", risponde: "È il mio modo di raccontare la storia"¹⁶.

Le ragioni di una simile interpretazione del proprio soggetto prediletto lo scultore le aveva già chiarite in un colloquio con Aline Loucheim, giornalista del "New York Times", durante il soggiorno del 1950 a New York. Dovendo spiegare la serie di cavallieri prodotti dopo la fine della guerra individuò due fasi distinte del suo lavoro sul tema: "There was, he affirmed, a sense of man's bewilderment after the war. In his own work the horse became the symbol of the most helpless, terrified and lost of living creatures, the rider tragically letting himself be led, his arms in resigned agony. But there was even then – and now it is growing for him and others – a sense of hope, a sense of belief in living. In ancient horse and rider the rider lifts his hands to the sky to welcome life"¹⁷. Il "recent horse and rider" cui lo scultore fa riferimento è quello

che era stato da poco allestito da Peggy Guggenheim nell'atrio di Ca' Venier dei Leoni sul Canal Grande (e, in un'altra fusione bronzea, sarebbe stato di lì a poco collocato da Edgar Kaufmann nel giardino della "Casa sulla Cascata" di Frank Lloyd Wright). A Roditi, nella conversazione già citata, disse di aver iniziato in origine l'opera *Reurrection*, e col cavaliere intesa come "a symbol of the hope and the gratitude that I felt shortly after the end of the war". Si trattava, però, di una breve, felice parentesi: "developments in the post-war world soon began to disappoin me, and I no longer felt any such faith in the future. On the contrary, I then tried to express, in each one of my subsequent equestrian figures, a greater anxiety and a more devastating despair"¹⁸. A Venturoli, che gli chiese per primo le ragioni dell'evidentissimo stato infallito del *Cavalier* di Peggy Guggenheim, Marino avrebbe dato una risposta che collocava anche questa strana, provocatoria invenzione sul piano dell'allegoria storica: "È un segno di felicità. La guerra era appena finita e l'uomo sul cavallo a braccia aperte immaginai che potesse gridare quello che è, come uomo e come uomo da riproduzione. Si a guardar di profilo c'è un manico di scopa, la gioia di quella specie di bamboccio che tornava sulla superficie della terra a dire che la guerra è finita". I cavallieri successivi, con il cavallo caduto a terra, si riferivano invece, alla cupa condizione del presente: "di nuovo l'umanità ha perso la gioia di vivere perché sono tornate tutte le questioni della atomica, l'angoscia e l'incertezza dei rapporti internazionali [...]. L'uomo comincia ad essere inquieto e il cavallo che cade rappresenta [...]. anche l'inquietudine che si sviluppa in tutta Europa"¹⁹.

Nel dopoguerra i *Cavalieri* hanno di fatto sostituito le *Pomane*, e anche questo passaggio viene spiegato da Marino come una scelta in inevitabile, le cui ragioni si dovevano legare alla frattura drammatica della guerra. A Marco Valsecchi lo scultore raccontò che continuare a modellare le *Pomane* negli anni cinquanta non aveva più senso: "Potrei rifare, ancora oggi, quei gentili nudi femminili; ma sarebbero come spacciati, e lo stesso non impiegherei più che la mia mano. Il mondo e la società non sono più quelli di allora, è avvenuto qualcosa per cui quella grazia è perduta. Praticamente la terra ha vissuto le distruzioni e i cataclismi che spensero la luna. Questi miti cavalli nati e crollati, questi miti cavallieri dalle tuniche senza sembianze, sono le figure uscite da queste fiamme. Sono gli eroi di questo cataclisma"²⁰.

Un mito mediterraneo ritrovato, per contrasto, attraverso la visione inaspettata di un cavaliere nordico, l'Enrico II della cattedrale di Bamberg; un soggetto che si adatta alle varie congiunture della storia, perché le sue variabili (santità o instabilità, felicità panica o ripiegamento e angoscia) possono essere l'allegoria della condizione dell'uomo moderno. Nelle dichiarazioni di Marino sono questi i due significati che lo scultore volle dare ai suoi *Cavalieri*.

Negli anni della Seconda guerra mondiale, a Milano (dal 1940 al 1942), ma soprattutto durante l'esilio svizzero di Tenero, nel Canton Ticino (1943-1946), Marino Martini tornò spesso sui soggetti del cavallo e del cavaliere: ma stavolta in piccole dimensioni, e in materiali vari: gessi, terracotte di cui alcune policrome, e persino alcune ceramiche invetriate²¹ (figg. 12-15). Quando, nella chiara dichiarazione del 1939, riferendosi a *Cavalieri* aveva parlato di "gioielli", credo che Marino si riferisse proprio a questa stagione creativa che stava iniziando. Così facendo egli voleva liberare un tema visivo (l'uomo a cavallo) dal riferimento agli illustri esempi monumentali del passato che era in un certo senso inevitabile nei formati maggiori, e voleva allo stesso tempo sperimentare atteggiamenti più naturali, di una concretezza persino patetica, facendone scaturire una misteriosa poesia plastica.

A far questo Marino aveva già provato nell'occasione forse meno adatta, quella del concorso monumentale per la decorazione scultorea dell'Arcangelo di Milano, che lo vide sconfitto di fronte ad Arturo Martini. In una serie di quattro grandi rilievi la relazione tra uomo e cavallo perdeva ogni connotazione di isolamento eroico. In uno di questi rilievi la memoria di un particolare della colonna Traiana consentiva all'artista di collocare il cavaliere entro un riquadro affollato (cat. 3). In un altro rilievo aveva ridotto a una scampillata torreggiante una fonte antica e una quasi letteralmente, la metope con la quadriga del tempio C di Selinunte (fig. 3, p. 68): la frontalità e la stilizzazione che ne risultarono sembrarono provocatoriamente caricaturali²².

Con i piccoli *Cavalieri* in gesso, terracotta e ceramica realizzati durante la guerra siamo di fronte a un passaggio decisivo. Mentre si sta facendo i conti con la trasformazione del corpo femminile da una implacabile macchina formale (la *Pomona* del 1940) a un simbolo della tragedia del presente (la *Savanna* del 1943, con la sua postura ramificata e i volumi compressi), Marino, con queste piccole sculture, mette alla prova le fonti antiche in un arco inaspettato di atteggiamenti: vi transiamo un'erezza, ironia, nostalgia, gioco. Agisce nella memoria il dialogo con le ceramiche realizzate da Arturo Martini verso il 1930, un episodio da uniti ormai dimenticato (ma non da Marino, che aveva conosciuto Martini a Monza proprio in quel volgere di anni), dove entrambi in scena cavalieri romantici e statulmani, perduti in un tempo lontano che non è quello della storia ma quello del racconto favolistico.

Il risultato maturo di questa stagione di lavoro sulla piccola dimensione lo si vedrà nel dopoguerra. E lo si vedrà soprattutto nel ciclo di otto *Cavalieri* prodotti dal 1945 al 1952 (figg. 17-24) che presentano un formato inedito per questo soggetto, intorno al metro di altezza (con una oscillazione dagli 85 ai 115 cm)²³. Dunque

non più un monumento e nemmeno una statuetta, ma piuttosto una scultura di media dimensione, collocata su una base relativamente alta: una scultura agevolmente percorribile con lo sguardo, che invita lo spettatore a grandi azioni, ad apprezzarne la mutevole ricchezza delle invenzioni plastiche, la complessità dei punti di vista. Sono questi i *Cavalieri* che decretano il successo internazionale di Marino Martini. I giornali e le riviste maggiori ne segnalano i successi espositivi e di vendita (fig. 16). I grandi fotografi e i registi del cinema collegano con intelligenza questo rapporto tra sculture dal sapore musicale (ma dallo stilismo moderno) e i personaggi del mondo contemporaneo, siano essi le modelle vestite da Manibodhi fotografate da Richard Avedon per "Harpers Bazaar" nel 1952²⁴ (figg. 25, 26) o il liceo interpretato da Humphrey Bogart in una scena di *Nobility* (1954) di Billy Wilder (fig. 27), o, persino, lo stesso scultore messo in posa in abiti da lavoro davanti alle sue opere da Herbert List²⁵. Il lavoro sui *Nudi* degli anni della guerra deve essere stato decisivo per questo cambio di formato. Durante l'esilio svizzero le figure umane, maschili e femminili che siano, erano state ridotte anch'esse a un formato strano, un po' inquietante, tra gli ottanta centimetri e il metro. C'essi ogni possibilità di leggere come doppi scultori di figure vere (come avveniva con le grandi *Pomone* verso il 1940) perché, in questo formato, la figura rivendica il suo statuto artificiale di scultura: la sua misura è troppo diversa da quella dell'osservatore che con essa si confronta: riesce perciò naturale leggerla come una composizione di puri volumi nello spazio.

Nel ciclo di questi *Cavalieri* alti poco più o poco meno di un metro Marino Martini tratta il tema ormai come un artista astratto: la sua attenzione si rivolge al rapporto tra i volumi, alla relazione dei corpi con lo spazio, allo studio di pesi e di equilibri inteso in termini architettonici. E il soggetto rinforza, non indebolisce questa tensione verso la forma astratta: cavallo e cavaliere sono un tema archetipico, confinato nel campo della storia dell'arte; l'accento non è certo posto sulla verosimiglianza di quanto è raffigurato.

Gli otto cavalieri vanno letti in sequenza, alla luce della progressiva sintesi geometrica dei volumi: si va dalla postura più sciolta e naturale del *Cavalier* del 1945 alla complessa costruzione architettonica del *Cavalier* del 1952, dove il cavallo a gambe allargate occupa i vertici del quadrato della base e il cavaliere si rovescia in diagonale. Martini lavora espandendo plasticamente, ogni volta di più rispetto all'esemplare che lo precede, le forme nello spazio. E, accenna sempre più l'evidenza esplicita dei gesti, siano essi bloccati o forzati: nei corpi dei cavalieri sempre più dissasi atene così una inaspettata ricchezza di profili e torsioni. Uno studio di Chiara Fabbri²⁶ ha riconosciuto, per questo ciclo di *Cavalieri*, riferimenti alla scultura antica impensabili nelle opere dell'anteguerra: la ridibazione, nelle due varianti di un *Cavalier* del

1947, di un'opera celebre come il *Malato alle font* di Arnolfo di Cambio (da cui Martini aveva derivato l'improvviso scatto laterale, disarticolato, delle ceste del cavallo e del cavaliere) o il ripensamento, nel *Cavalier* del 1952, dello schema compositivo del gruppo in bronzo dell'*Incazione morone di orribile* del Museo di Capodimonte.

Parallele a questa serie (1945-1952) di otto *Cavalieri* si possono isolare due altre serie, strettamente correlate per tema e soluzioni formali ma non per formati. C'è, importantissima, la serie di tre *Cavalieri* a misura quasi al vero²⁷ (figg. 28-30); e c'è una serie più numerosa di *Cavalieri* intorno ai cinquanta centimetri, più compatti e manovrabili²⁸ (figg. 31-33). Non sono solo calcoli di mercato a generare questo ventaglio di formati (di volta in volta cinquanta centimetri, oppure un metro, oppure la dimensione quasi naturale). Marino comprende benissimo che proprio sul formato si gioca una partita importante nel rapporto tra figurazione e astrazione. Nei piccoli cavalieri lo sguardo dell'osservatore domina per intero l'invenzione compositiva, e ne fa apprezzare la sintesi grafica, il disegno astratto. Nei grandi cavalieri, invece, lo scultore guida l'attenzione sulla relazione tra le superfici, dalla lavorazione assai complessa, e la progressiva semplificazione dei volumi. Chi guarda i loro piani plastici molto lavorati, persino ornamentati, deve ogni volta decidere se considerarli piani plastici che hanno valore in sé oppure riferirli al soggetto di cui delimitano i volumi.

La linea di ricerca sul cavaliere sembrerebbe, verso il 1950, ben tracciata in questa direzione, e invece, con l'iniziarsi del decennio, Marino Martini la rivoluziona inventando due ulteriori percorsi di ricerca.

Il primo inizia nel 1951 e corrisponde all'allontanamento ormai definitivo dall'iconografia antica e più illustre del cavaliere (il cavaliere issato su un cavallo fermo e in piedi): il cambio di titolo da *Cavalier* in *Minotolo*²⁹ da conto di questa trasformazione. Lo scultore abbatte il cavallo a terra, gli fa disegnare un arco convesso nel quale il muso dell'animale si abbassa alla base, mentre il cavaliere piega la testa incuriosendosi indietro, quasi a contrariare la caduta della propria cavalcatura (fig. 34). Il nuovo clima tragico che questa iconografia lascia indovinare è stato, lo si è visto, spiegato da Marino come reazione alle incertezze e alle tensioni politiche del dopoguerra. Martini qui risale al Picasso di *Guernica*, spinto alla serie dei disegni preparatori del grande quadro, se la tragedia del presente può essere rappresentata, lascia intendere, lo si può fare solo ricorrendo a una violenta deformazione che lascia però riconoscere il soggetto nella sua espressione più drammatica. I profili assumono un significato nuovo, agiscono come una sottile, incutita grafica dei piani plastici e delle loro reciproche relazioni: i *Minotoli* con il cavallo abbattuto intanto non certo a fermarsi

sulla sapiente sigla grafica che li sigilla, ma a scoprire, attraverso l'eleganza del disegno, la complessa logica plastica (lineari, rilievi, contrasti e rispondenze di piani) che governa la scultura.

Il secondo percorso di ricerca prenderà avvio l'anno successivo, il 1952, quando Marino Martini, in una nuova serie di *Minotoli*³⁰, capovolge la struttura orizzontale in una struttura verticale (figg. 35-38). In questa serie, come ha notato Barbara Cinelli, agisce ancora la misurazione con Picasso: in questo caso il Picasso scultore del gruppo *Platon con aquello*, esposto con una serie di disegni a Parigi nel 1951, e riprodotto anche in Italia³¹. Ma appare ancora più significativo il confronto che Marino instaura con Henry Moore. Lo scultore inglese a partire dal 1950 diventa per lui un interlocutore privilegiato per riflettere su questioni di grammatica scultorea, prima tra tutte quella dell'inclusione dello spazio nella scultura. Nei *Minotoli* in cui il cavaliere si abbandona alla forza di gravità, rovesciato dal cavallo impennato, oppure si protende come un cuneo verso lo spettatore, lo spazio scultoreo assume un significato nuovo: il limite della scultura non coincide con la sua superficie, ma la scultura ingloba aggressivamente lo spazio nella quale è collocata.

Nel Marino degli anni cinquanta il rapporto tra lo scultore costruttore della scultura e le superfici si arricchisce di un nuovo significato. Non siamo più di fronte a quella sottile contraddizione tra volumi e superfici che Marino aveva messo in atto negli anni trenta e continuato fino alla fine del quaranta. Assumiamo ora piuttosto a un rafforzamento reciproco della relazione tra i volumi e le superfici. La superficie, frana e tormentata, indica con chiarezza il piano plastico cui fa da limite.

Con il passare degli anni, il tema del *Cavalier* antenato cambia titolo: da *Minotolo* si trasforma via via in *Carriero* (fig. 39) (una misurazione con gli analoghi soggetti di Henry Moore³²), poi nel più drammatico *Circo* (fig. 40), poi nel titolo più anonimo *Composizione di elementi* (fig. 41); e diventa sempre più difficile distinguere le due figure dell'uomo e dell'animale. A partire dagli avanzati anni cinquanta Marino avrebbe sempre più sottolineato il valore puramente costruttivo, architettonico, della sua ricerca. Ma senza mai lasciar intendere uno sconniamento nell'astrazione. A Franco Russoli, che nel 1960 gli chiedeva se gli ultimi *Cavalieri* indicassero un progressivo abbandono del riferimento alla realtà e un avvicinamento alla forma autosufficiente, lo scultore negò decisamente questa interpretazione, spostando piuttosto la spiegazione della deformazione sintetica di queste opere su un piano esistenziale: "Vedrai, i corpi si ridurranno a pezzi, saranno frammenti di un'unità perduta, tenuti insieme soltanto dalla volontà di resistere. Altro che strutture disumanizzate".³³

Se mai inositi di volersi misurare con la logica compositiva disumanizzata della macchina, un tema, nei primi anni sessanta, caro alle

ricerche dei più giovani: "Non bisogna rinnegare, per quanto si sia stretti alla tradizione, per quanto la cultura abbia origini umanistiche, il motivo ricorrente del nostro tempo: la macchina appunto. La vita stessa sembra che si articoli, si snodi come una macchina".³³

Ma è stato soprattutto il tema della scultura che si trasforma in pura architettura a imporsi nella riflessione dello stesso Marino Marini. A Carlo Ludovico Ragghianti che, alla mostra dello scultore tenuta nel 1966 a Palazzo Venezia a Roma, aveva studiato piante e calcoli dei cavalieri come aveva già fatto un decennio prima con le nature morte di Giorgio Morandi³⁴, Marino confessò, forse rifacendosi a un'idea di Augusto Rodin sulle cattedrali romantiche francesi, che "non si può concepire una scultura senza l'architettura, e non si può concepire l'architettura senza la scultura [...]".

I nostri grandi quando costruivano sentivano la forma, la sensività degli spazi, e questo diventava vita e l'architettura viva".³⁵ Architettura diventa perciò la parola chiave per gli ultimi cavalieri di Marino. La parola è ribadita nella sua importanza in una lunga intervista rilasciata per una trasmissione televisiva Rai a Franco Simoncini. Alla domanda su come fosse nata l'idea di cavallo e cavaliere lo scultore risponde che era nata da un bisogno insopprimibile "di una certa forma, di una certa forma architettonica, che a un certo momento ti soddisfa lo spirito, e allora cominci a cercare questa forma e da quegli sculture più una realtà maggiore".³⁶

La sintesi tra "architettura" (cioè lo studio astratto delle forme) e "realtà" (cioè il modello naturale, ma anche l'arco simbolico dei significati cui i cavalieri fanno riferimento) veniva dunque indicata da Marino come definitiva chiave interpretativa per la trentennale ricerca intorno a questo tema.

¹ È l'opera catalogata in *Marino Marini, Catalogo ragionato della scultura, saggio introduttivo* di G. Carandente, Sira, Milano 1988, n. 115. Il gesso, esposto alla Biennale del 1986, riprodotto in una versione frontale nel catalogo della mostra, non è più esistente: l'unica fusione in bronzo, realizzata in una data collocabile tra il 1945 e il 1950, appartiene alla collezione di Emilio e Mario Jesi ed è oggi conservata alla Art Gallery of New South Wales, Sydney.

² U. Oetti, *La XX Biennale Veneziana, Scultori nostri*, in "Corriere della Sera", 5 luglio 1936.

³ C.E. Oprio, *Alla XX Biennale di Venezia. Due scultori diversissimi fra loro*, in "La Tribuna", 29 luglio 1936.

⁴ Su tutta la vicenda si veda F. Ferpozzi, M.T. Roberto, *La scultura monumentale negli anni del Fascismo. Arturo Martini e il monumento al Duca d'Acosta*, Alinari, Torino 1992.

⁵ Per quest'ultimo, decisivo episodio si veda P. Campiglio, *Per il classicismo realista di Francesco Messina: le opere parisi*, in "Artes", XV, 2010/14, pp. 179-220.

⁶ M. Marini, *Spiegazioni*, in "L'Archivesano", 25 maggio 1938.

⁷ Come ricordato in M. Marini, *Con Marino*, Bompiani, Milano 1991, p. 20. L'opera, originariamente intitolata *San Giacomo a cavallo*, è catalogata in *Marino Marini, Catalogo ragionato* cit., n. 158: il gesso originale è in collezione privata; il bronzo, commissionato da Emilio Jesi, è ora a Houston, Museum of Fine Arts.

⁸ Della mostra non fu pubblicato catalogo; le notizie sulle opere esposte provengono dalla recensione di G. Piovane, *Artisti che espongono*, *Marino Marini*, in "Corriere della Sera", 12 dicembre 1939.

⁹ La prima testimonianza fotografica dell'opera nello studio dell'artista in "Il Popolo di Roma", 2 aprile 1941; poi in G. Piovane, *Marino Marini*, in "Città", 21 ottobre 1942, p. 62; uno scatto fotografico dell'opera isolata in G. Ponti, *L'arte di Marino è stile*, in "Stile", 17, maggio 1942, p. 36.

¹⁰ M. Marini, *Le mie sculture*, in "tempo", IV, 29, 14 dicembre 1939.

¹¹ J. Threl, *Scaly, Marino Marini*, in *Marino Marini*, catalogo della mostra (New York, Buchholz Gallery, New York 1950), p. n.n.

¹² E. Rodin, *Marino Marini* (1958), in *Dialogues on Art*, Secker & Warburg, London 1960, pp. 41-42.

¹³ M. Venturoli, *Lo scultore Marino Marini fra l'Italia ed Europa*, in "Le Ore", 6, 10 febbraio 1966, pp. 54-55.

¹⁴ P.W. Schwartz, *Marini Dialogue With Humanity*, in "The New York Times, International Edition", 8 marzo 1966.

¹⁵ *Incontro con Marino Marini* (14 gennaio 1971), Parte I, a cura di C.L. Ragghianti, in "Critica d'arte", s. IV, XLIX, 3, ottobre-dicembre 1984, pp. 58-59.

¹⁶ S. Nibbelin, *Incontro con Marino* (1961), in M. Marini, *Sono etrusco*; "Confezioni e pensieri sull'arte", Via del Vento, Padova 1996, p. 11.

¹⁷ A.B. Louchheim, *Tradition And The Contemporary: Marino Marini Discussed Modern Sculpture in Italy*, in "The New York Times", 19 febbraio 1950.

¹⁸ E. Rodin, *Marino Marini* cit., p. 44.

¹⁹ M. Venturoli, *Lo scultore Marino Marini* cit., p. 44.

²⁰ V. Valieschi, *Impariamo a conoscere gli artisti italiani*, *Marino Marini*, A Firenze locali la barba di Rodin, in "Il Giorno", 8 settembre 1958.

²¹ *Marino Marini, Catalogo ragionato* cit., nn. 159-160, 173, 206, 208-211, 241, 242, 246-255, 284.

²² I rilievi presenti al concorso per la decorazione dell'Atrangelo sono riprodotti in *Marino Marini, Il segno la forma l'idea*, sculture, tecniche miste, disegni, *Italoalpi nazioni*, a cura di G. L. e M. Castaldi, Garzanti, Centro Arte, Livorno 2008, pp. 25-27 e 65; la discussione della derivazione antica in V. Ferriella, *Looking at the art through eyes of tomorrow*, a serie di saggi metodologici, *Marino Marini a sculpture*, in *Marino Marini, Visual Passions*, *Encounters with Modern Art*, a cura di B. Cinelli, F. Foglia, Catalogo della mostra (Parigi, Palazzo Eliseo, 16 settembre 2017 - 7 gennaio 2018, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 27 gennaio - 1 maggio 2018), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017, pp. 78-79.

²³ *Marino Marini, Catalogo ragionato* cit., nn. 285, 302, 304, 305, 313, 351, 352, 375.

²⁴ *Straght from Manicheism*, in "Hopper's Bazaar", giugno 1952, pp. 74-77.

²⁵ M. Negri, *Marino Marini*, in "Domus", 307, giugno 1955, p. 34 (la fotografia è datata 1952).

²⁶ C. Friis, *Horses and riders*, in *Marino Marini, Visual Passions* cit., pp. 184-186.

²⁷ Sono le tre grandi sculture catalogate in *Marino Marini, Catalogo ragionato* cit., nn. 307 (Cavaliere, 1947, in 3 bronzi, London, The Tate, Bloomington, Indiana University, Art Museum, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 1 legno, collezione privata), 308 (Cavaliere, Firenze, Museo Marino Marini), n. 330 (L'Angelo della città, 1949, in 2 bronzi, Venezia, Peggy Guggenheim Collection e collezione privata), n. 331 (Cavaliere, 1949-1950, in 5 bronzi di cui uno a Firenze, Museo Marino Marini, uno a Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, uno a St. Louis, Saint Louis Art Museum).

²⁸ *Marino Marini, Catalogo ragionato* cit., nn. 285, 306, 314, 315, 327, 328, 337, 338, 354, 357, 359, 366.

²⁹ A. partire dal primo *Miracolo* in *Marino Marini, Catalogo ragionato* cit., n. 355.

³⁰ Il primo *Miracolo* di questa nuova serie è la statua di grandi dimensioni oggi al Museo Marino Marini di Firenze (*Marino Marini, Catalogo ragionato* cit., n. 367).

³¹ B. Cinelli, *New formal challenges after the Second World War*, in *Marino Marini, Visual Passions* cit., p. 194; il bronzo di *Picasso Shepard with a Goat* era stato esposto a Parigi nel 1951 ed era stato riprodotto in G. Veronesi, *Sculture di Picasso*, in "Emporium", CXIII, 1951, 676, p. 146.

³² F. Ruscoli, *Gli ultimi Cavalieri di Marino*, in "Arte figurativa", V, 3, maggio-giugno 1960, pp. 41-45.

³³ L. Carducci, *Incontri con gli artisti italiani nei luoghi di villeggiatura*, *Pen- sioni Cavalieri e cavalli gemiscono i ritorni in Versilia di Marino Marini*, in

"Gazzetta del Popolo", 31 agosto 1965.

³⁴ C.L. Ragghianti, *Giorgio Morandi*, in "La Critica d'Arte", s. II, 1, gennaio 1954, pp. 48-66.

³⁵ *Incontro con Marino Marini* (14 gennaio 1971), Parte III, a cura di C.L. Ragghianti, in "Critica d'arte", s. IV, XLIX, 7, ottobre-dicembre 1985, p. 69.

³⁶ F. Simoncini (la cura di), *Marino Marini, "Il cavaliere"*, dalla serie televisiva "Come nasce un'opera d'arte", programma Rai trasmesso il 13 febbraio 1975.

Didascalie delle immagini

1. Marino Marini, *Cavaliere*, 1936, modello in gesso, opera distrutta.
2. Marino Marini, *Cavaliere*, 1936, modello in gesso, opera distrutta.
3. Marino Marini, *Cavaliere*, 1936, modello in gesso in fase di realizzazione.
4. Marino Marini, *Cavaliere*, 1936, particolare del modello in gesso policromo, esposto alla XXV Biennale di Venezia, 1948.
5. Marino Marini, *Gentiluomo a cavallo*, 1937, particolare dell'esemplare in gesso policromo, esposto alla XXV Biennale di Venezia, 1948.
6. Marino Marini, *Gentiluomo a cavallo*, 1937, particolare dell'esemplare in gesso policromo, esposto alla XXV Biennale di Venezia, 1948.
7. Marino Marini, *Gentiluomo a cavallo*, 1937, particolare della fusione.
8. Marino Marini, *Gentiluomo a cavallo*, 1937, particolare della fusione.
9. Marino Marini, *Gentiluomo a cavallo*, 1937, particolare della fusione.
10. Lo studio di Marino Marini a Monza nel 1938-1940 con il gesso da *Gentiluomo a cavallo* (da "Città", ottobre 1942).
11. Marino Marini alla XXV Biennale di Venezia, 1948, di fronte al gesso da *Gentiluomo a cavallo* (da "Vogue", London, giugno 1948).
12. Marino Marini, *Piccolo cavaliere*, 1940, ceramica colorata.
13. Marino Marini, *Piccolo cavaliere*, 1944, ceramica colorata.
14. Marino Marini, *Piccolo cavaliere*, 1944, terracotta policroma.
15. Marino Marini, *Piccolo cavaliere*, 1944, terracotta policroma.
16. Un *Cavaliere* del 1947 acquistato dal Museum of Modern Art di New York nell'articolo di Aline B. Louchheim sul "New York Times" del 19 febbraio 1950.
17. Marino Marini, *Cavaliere*, 1945, esemplare in gesso policromo.
18. Marino Marini, *Cavaliere*, 1947, bronzo.
19. Marino Marini, *Cavaliere*, 1947, bronzo.
20. Marino Marini, *Cavaliere*, 1947, bronzo.
21. Marino Marini, *Cavaliere*, 1948, bronzo.
22. Marino Marini, *Cavaliere*, 1951, bronzo.
23. Marino Marini, *Cavaliere*, 1951, bronzo.
24. Marino Marini, *Cavaliere*, 1952, bronzo.
- 25-26. Due *Cavalieri* del 1947 in due fotografie di Richard Avedon su "Harper's Bazaar" del giugno 1952.
27. Un *Cavaliere* del 1948 nel film Sabrina (1954) di Billy Wilder.
28. Marino Marini, *Cavaliere*, 1949-50, nell'esemplare in legno esposto alla XXV Biennale di Venezia, 1952.
29. Marino Marini, *Cavaliere*, 1947, bronzo.
30. Marino Marini, *Argento della città in lavorazione* (1948).
31. Marino Marini, *Piccolo cavaliere*, 1947, bronzo.
32. Marino Marini, *Piccolo cavaliere*, 1948, bronzo.
33. Marino Marini, *Piccolo cavaliere*, 1948, bronzo.
34. Marino Marini, *Studio per Miracolo*, 1953-1954, bronzo.
35. Marino Marini, *Miracolo*, 1952, bronzo.
36. Marino Marini, *Miracolo nel modello in gesso*, 1953-1954.
37. Marino Marini, *Miracolo*, 1957, bronzo.
38. Marino Marini, *Idee di Miracolo*, 1957, bronzo.
39. Marino Marini, *Guernico*, 1955-1956, esemplare in gesso policromato.
40. Marino Marini, *Guernico grido*, 1962, bronzo, esemplare in legno.
41. Marino Marini, *Composizione di elementi*, 1964-1965, bronzo.

Marino e Londra, 1950-1956 di Barbara Cinelli

Dietro il debutto londinese di Marino Marini nel maggio 1951 c'è un preciso desiderio e un tranne d'eccezione: il desiderio è quello dell'artista stesso, il tranne è Peggy Guggenheim. Scriveva Arthur Jeffress da Venezia il 25 giugno 1950:

Dear Signor Marini
you will remember that we met one evening recently at Peggy Guggenheim's when you mentioned the fact that you were considering having an exhibition in London. I should like so much to have the opportunity of showing your works in my gallery and I wonder if you are planning to come back to Venice in the near future so that we can discuss it more fully, if you are interested.
The Hanover Gallery is, I think, an excellent one for the showing of sculpture and your works would look splendid there. I do not know if you have anything ready to present, or if you are engaged on other things, but if you would be interested in the show, I could represent offer you the month of May, next year, 1951. May is one of the best months in London, for showing.
With kind regards to Signora Marini and yourself
Yours very sincerely
Arthur Jeffress

Fu dunque nell'ambiente cosmopolita riunito nelle sale di Palazzo Venier dei Leoni che l'eccentrico collezionista anglo-americano con casa a Venezia ebbe occasione di incontrare lo scultore, probabilmente appena rientrato dal soggiorno newyorkese². Già noto e apprezzato fino dal 1948 negli Stati Uniti, dove due dei suoi *Cavalieri* erano stati esposti rispettivamente a una collettiva della Buchholz Gallery nel settembre e a una esposizione di acquisizioni recenti al MoMA nel novembre³, Marino era allora dopo l'immigrazione della personale alla Curt Valentin Gallery il 14 febbraio del 1950, al massimo della visibilità internazionale, e a Venezia, per la seconda volta, sedeva accanto a Lionello Venturi

nella Commissione per le Arti Figurative, come il più autorevole rappresentante, per l'Italia, della modernità in scultura⁴. La considerazione di Londra come teatro di un possibile ampliamento per la diffusione della propria immagine era collegata a due inviti recenti in Gran Bretagna: per la mostra di arte italiana moderna organizzata da John Rothenstein alla Tate Gallery, inaugurata il 27 giugno 1950, che fu probabilmente all'origine dell'acquisto del *Cavaliero* ancora oggi presente in quella collezione⁵, e per la Second Open Air Sculpture Exhibition prevista a Battersea Park nella primavera del 1951⁶ (fig. 1).

In calce alla lettera con la quale il 25 giugno 1950 Jeffress offre a Marino una esposizione leggiamo una raccomandazione manoscritta di Peggy: "This is the best gallery in London I highly recommend your acceptance Peggy", queste parole, che confermano il legame tra lo scultore e una delle sue prime ammiratrici, consentono anche di individuare nell'Hanover Gallery una realtà di punta nel sistema della gallerie londinesi, animato nell'immediato dopoguerra da un notevole dinamismo⁷, un palcoscenico d'eccezione dunque per il debutto londinese di Marino.

La nascita della Hanover Gallery nel 1948 era stata favorita da una coincidenza tra la volontà di Erica Brausen di avere uno spazio che, nell'epoca Londra dell'epoca, tenesse alta la bandiera del modernismo europeo e la ricerca da parte di Jeffress di nuove attività in cui investire la propria considerevole fortuna economica. Brausen aveva alle spalle una storia di nomadismo culturale, che in fuga dalla Germania di Hitler l'aveva portata prima a Parigi, poi in Spagna, dove aveva lavorato come libreria e occasionalmente curato piccole mostre negli atelier degli artisti; nel 1939 era giunta a Londra e aveva ancora collaborato con il mercato e le gallerie, ma senza poter lavorare stabilmente a causa della nazionalista tedesca: nel 1946 il matrimonio di convenienza con un amico omosessuale e poi l'incontro con Jeffress le avevano offerto una nuova legittimità, come cittadina britannica e come responsabile di una sua propria galleria⁸ (fig. 2).

Nel 1949 l'Hanover Gallery si assicurava la collaborazione di

Robert McVie, già assistente di Mesens alle London Galleries, e legato a Roberto del Ruzio, protagonista di punta dell'Independent Group che rappresentava una giovanile dissidenza all'interno dell'Institute of Contemporary Art⁹; la straordinaria curiosità di Erica Brausen, che l'aveva portata nel 1946 ad acquistare precocemente *Painting 1946* di Francis Bacon¹⁰, poteva ora aggiornarsi sia sulle più attuali proposte dell'arte europea del dopoguerra che sulle più giovani generazioni, ansiose di costruire anche attraverso l'arte una identità nazionale per l'Inghilterra, uscita da una guerra vinta ma sull'orlo del collasso economico¹¹. Così la galleria di Erica Brausen debuttava nel 1949 con tre mostre decisive che individuavano percorsi differenti ma coerentemente contemporanei: due personali di Francis Bacon e di Reg Butler, cui si aggiungeva una esposizione di Picasso, con litografie mai viste prima in Gran Bretagna e bronzi recenti provenienti dalla galleria parigina di Louise Leiris¹². Nello spezzo del modellismo sommano esibito nei piccoli muti dell'Hanover Gallery Picasso dichiarava "a debilitating refusal to submit to the dictates of formalism which has had so debilitating an influence upon contemporary art". Il puntuale commento si deve a David Sylvester, che sul "Burlington Magazine" concludeva in favore di un rinnovato realismo: "If, by consequence, some of these bronzes are expressionistic fragments, the best of them have that conviction and inevitability of gesture or posture with which truly mature art can deny the artist's to affirm reality", un realismo dunque da contrapporre agli esecutivi stilismi che nel dopoguerra scontavano una mancata corrispondenza con l'incalzare di una rinnovata vitalità di sentimenti; un realismo che in accezione estesa poteva giungere fino Bacon e Butler, per l'immissione che ambidue perseguivano della presenza fisica dei materiali e delle immagini nelle proprie opere, attraverso procedure anticonvenzionali: cinema e fotografia per Bacon, saldature e fiamma ossidrica per Butler¹³ (figg. 3, 4).

Un imprevedibile dietroconfirma l'anno successivo la polidimensionalità della scena londinese negli anni cinquanta: alla prima personale di William Turnbull, uno dei giovani dell'Independent Group le cui bifronti sculture dialogavano con Giacometti e Klee, ma si sottraevano a una schematica definizione di Astrattismo per rivendicare l'organicità delle forme naturali¹⁴, Brausen abbinava con intelligente disinvoltura una mostra di Renato Guttuso, capofila del Realismo italiano che vendute in quella occasione alla Tate di Rothenstein due grandi acquerelli dove le figure si impongono in una moderna narrazione liberata dagli impacci dell'accademia: eroici *Zeligiani*, campioni di una nuova epica del lavoro, e cupi *Comparsi*, a guardia dei laiondi su stucchi e nervose cavalcature¹⁵ (figg. 5, 6).

La mostra di Marino all'Hanover Gallery si inaugura dunque in un clima di interesse per quelle proposte che pur nelle diversi-

tà linguistiche sapevano accogliere le istanze di una rinnovata e umana comunicazione¹⁶ (figg. 7, 8). John Russell, che proprio in quell'anno debuttava come responsabile della pagina d'arte del "Sunday Times", vide nei ritratti e nei cavalieri la più attuale esibizione di una scultura finalmente moderna: il dato più rilevante nel suo commento è l'assenza di ogni riferimento a quei precedenti di stile che connotavano la ricezione di Marino, dai riferimenti arcaici al rapporto con Picasso¹⁷, sostituiti dall'apprezzamento per una straordinaria capacità di innovare i generi e di adeguare l'immaginario simbolico alla contemporaneità: "He has re-animated the formal portrait (most notably in the 'Igor Stravinsky') he has created, in his equestrian statues a new and valid poetic symbol for the condition of the human life" (figg. 9, 11). Ma soprattutto Marino impressionava per la "mysterious beauty of surfaces", che lo poneva al di sopra addirittura di Henry Moore, il cui modellato era giudicato monotono: "In his sculpture, the bumps and caverns and echoing hollows of the human landscapes sustain our interest without any variations of touch. Marino Marini, on the other hand, combines great strength and decision of form with an astonishing virtuosity of texture"¹⁸.

E se pure l'ambasciatore italiano, che aveva con entusiasmo accettato di presentare la mostra di una galleria italiana, lo definiva "Italy's Henry Moore", il "Daily Telegraph" nel darne notizia sceglieva di riprodurre il *Ritratto di Marina* (fig. 10) per presentare l'artista "in his less Moore-ish mood"¹⁹, a conferma che la seduzione offerta dalle opere di Marino risiedeva proprio nella specificità di animare le superfici con un modellato vivo e palpante, in sintonia con le attese di una scultura in dialogo con la vita.

Tra le opere esposte all'Hanover Gallery furono soprattutto una *Pomona* e un *Cavaliero* in legno dipinto a corrispondere a questa inedita lettura. La prima per la descrizione che ne offre il "Manchester Guardian" può essere identificata nella *Pomona* del 1949 di cui esistono due esemplari al Gemeniusmuseum de L'Aja e alla National Gallery of Scotland di Edimburgo: "a large bronze female nude – or perhaps not strictly a nude, for incised lines seem to indicate some sort of clothing and she is undoubtedly and unprecisely wearing a wrist watch"²⁰. I dettagli dell'orologio e delle incisioni che suggeriscono un insolito costume sono sottolineati con un'attenzione assente nella critica coeva: si contrappongono infatti alla consueta lettura che privilegiava nelle opere di Marino l'incastro di pure forme architettoniche, e testimoniano quanto nel clima londinese si valorizzassero gli elementi di rapporto con la realtà, che non divergono naturalismo descrittivo ma contribuiscono al "fiore dell'immagine"²¹ (fig. 13). Il cavaliere è la versione lignea de *L'ingelo delle città* di Peggy Guggenheim, acquistato nel 1962 di Hugo Kravchuk, attualmente nel Menard Art Museum di Komaki City, in Giappone²². Anche in questo caso

ad attrarre l'interesse della critica fu il trattamento delle superfici:

"The treatment of surface, whether in the acutely observed head of Stravinsky or, more obviously, in the large wooden horse and rider, is always of interest", scriveva Henry Middleton, "(the latter is painted with hieratic patterns, subsequently flecked by gouging and cutting to produce a rich and elaborate texture)"²³ (fig. 12).

Scopriam in queste letture una posizione eccentrica della critica inglese rispetto alla coeva ricezione italiana e statunitense. Nel biennio 1949-1951 si scontava in Italia l'opprimente epigraideologia che contrapponeva realismo e astrattismo anche come metafora di una spaccatura politica, e la necessità di colmare il ritardo nei confronti della cultura europea e dei dibattiti sull'arte astratta forzava l'immagine di Marino, indicato come il felice artefice di una scultura liberata da elementi estranei, quali descrittività, compromissioni naturalistiche, recuperi accademici, e ricollocaza sul piano di una "realizzazione architettonica di pure forme nello spazio"²⁴. La fortuna americana dell'artista immetteva poi ulteriori elementi che erano comunque declinati in una direzione più ideologica che squisitamente linguistica: si esaltavano i riferimenti alle recenti vicende storiche, e i cavalli esposti a New York nel 1949 diventavano testimonianze delle recenti tragiche vicende del conflitto mondiale: "His impressive sculptures of *Homages*, two of which are in the exhibition, were originally inspired by the sight of the peasants of Northern Italy fleeing the bombings on horses swollen by hunger"²⁵, oppure si inglobava nell'apprezzamento delle sue opere una genealogia seducente per l'attenzione mai spenta degli anglosassoni verso la Toscana: Masaccio, Donatello, il romanico tra Lucca, Pisa e Prato e sopra tutti Giovanni Pisano²⁶, mentre i possibili riferimenti alla scultura arcaica e orientale potevano immediatamente essere definiti dalla consuetudine con quelle opere, ben presenti al mercato e al collezionismo americano: nel 1951 ad esempio, nelle stesse sale del California Palace of the Legion of Honor i cavalli e i cavalieri di Marino dialogavano con opere di grafica cinese tratte dagli archivi della East Asiatic Library dell'University of California²⁷.

La distanza che separa la ricezione inglese da quella italiana si misura in modo esemplare con un confronto tra la puntigliosa osservazione del "Manchester Guardian", l'alibierà di giudizio di John Russell, la miriabile descrizione di Henry Middleton e il tono agiografico di Marco Valsecchi, che si limitava a offrire un compiaciuto ritratto dell'artista conteso sulle scure internazionali, senza affrontare lo specifico delle opere: "Marino Martini esponeva per la prima volta nella capitale inglese e sui giornali d'oltre Manica si lessero i resoconti della mostra. Poi all'improvviso Marino ricomparve a Milano. Sifernò poche ore, salito in fretta gli amici con quel sorriso un po' ironico che non gli lascia mai le labbra, disse che al fondinesi piacevano le sue sculture e riprese il treno partì per la Svizzera. Ormai

Marino è sempre in viaggio, fra Berna, Zurigo, Parigi, New York: dice di conoscere più treni che casa sua"²⁸.

Senza sapere nulla di questa accattivante biografia, impatto forse più che sostegno a una lettura visiva, il giovane John Berger, critico d'arte per "Art News Review" e soprattutto per "New Statesman", magazine di sinistra fondato nel 1913 da due intellettuali labiani, scorse offerte dell'arte di Marino una media interpretazione: la più ricca di aperture per la definizione dello stile e la più esemplare per misurare quella scultura come indicatore di una particolare contingenza storica.

Nella ricezione alla mostra dell'Hanover Gallery Berger indicava Marino come l'unico scultore, accanto a Wornale, che adattava la via del futuro. Considerava il grande *Cavalier* ligneo l'opera più impressionante e ne offriva una eloquente descrizione, che coglieva, a un tempo, gli elementi della tecnica e le caratteristiche dello stile: "the brute force of the carved horse whose austere head, back and tail are in one straight line, is qualified by the variations in which the long face, the hard-back ears, the mane, the muscles of the back, are all growing and latent"; e individuava la peculiare dinamica di tensioni contrapposte che creava ogni monotona plastica: "the large, full forms are nearly always supported by thin, hard ones"²⁹.

Si avverte nel testo di Berger l'eco degli apprezzamenti allora più diffusi su Marino: la capacità di alludere a un arcadismo esotico come quello della scultura cinese, o a recuperi archeologici nelle superfici che quasi imitano i reperti di scavo; a questi riferimenti evidenti ma non significanti Berger oppone, per convalidare la perennità cui attingono le opere di Marino, una inedita categoria: "It is unself-conscious – as compassion is bound to be". Ma soprattutto in un corroticino folgorante utilizza addirittura Shakespeare per misurare la modernità dei cavallieri, e li descrive, nella loro vulnerabilità che sconfiggeva nell'assurdo, con le parole di Falstaff: "for all the world like a forked radish with a head carved fantastically upon it"³⁰; spogliati finalmente da ogni sospetto di pur nobilito vernacolo toscano, da ogni compromissione col capitalismo americano del grande collezionismo, da ogni ipoteca politica di sottomissione al piano Marshall, quei cavalieri riscattano al genere umano una "inherent dignity", che arricchiva di una nota insolita l'immagine di Marino.

All'Hanover Gallery Berger vide anche i disegni dello scultore e intervenne una seconda volta con un piccolo saggio, che puntualizzava le impressioni a caldo della recensione³¹. Berger sa della fama internazionale di Marino, sa della considerazione che egli gode come interprete di una scultura colta, ricca di riferimenti al Quattrocento e agli etruschi; ma ancora una volta non considera questi argomenti utili per decifrare lo stile: anzi, crede che si tratti di comodi alibi per non cedere nella concreta esperienza

di quelle opere. Prende atto di un carattere visuale ineliminabile: la semplificazione delle forme, ma questo dato che la critica modernamente ripone a obiettivi di rigore antichistico, e dunque

muovere perché anti-naturalistico, egli lo inverte di significati simbolici, quasi a rivendicare una ineliminabile simonia tra stile e iconografia. Dunque, le teste dei suoi cavallieri sono sì semplificate in forme schematiche, ma non per obiettivi di pura plasticità: Marino intende concentrare in tal modo l'attenzione sulla torsione dei volti che alzano lo sguardo verso il cielo, e sottolineare lo stupore dei lineamenti che egli va incidendo su quelle superfici. E analogamente dovrà leggerli il contrasto che nei suoi cavalli esiste tra le possenti lucide groppe e le zampe, cili e stambate, modellate con una carezza che sfiora il languore. Nulla di retorico, ci ammonisce Berger, in queste insolite e contrapposte relazioni tra le forme: soltanto, Marino rende visibile l'inquietudine che si nasconde nelle immagini più consuete e la fa emergere con sommassa pacatezza; ci fa capire con la sua carezza una rappresentazione problema più universale e per questo più contemporaneo di queste ineliminabili tensioni: "for us, in this half of the twentieth century, the glory of the warrior on his high-stepping war horse has faded, the stallions of Stubbs, as elegant as good furniture, have become toppled over backwards, and we are left with a rider going home in any century on a non-descript horse, his legs dangling, and his head sunk on his chest – or suddenly startled – looking round and up at the sky. It is a figure reminiscent of Christ, meekly astride an ass entering Jerusalem on Palm Sunday. It is the spirit of this figure, which is not one of despair, but of old hope"³².

Nella Londra di quegli anni cinquanta Berger si divideva con Sylvester il ruolo di sostenitore di un nuovo realismo, più orientato sul versante dell'esistenzialismo quello di Sylvester, decisamente schierato su posizioni marxiste quello di Berger, che trovava i suoi riferimenti in Klinger e Ansel, ma con una accuratizzazione individualistica, che lo spingeva a considerare la miglior critica quella che rispettava l'inclinazione individuale: "There is no such thing as a realist style. There is no such thing as a realist subject matter. Nor there is a realist conspiracy. All these artists have in common is a certain attitude to their job"³³.

Ed è in questa posizione che trova radice e si giustifica la sua lettura di Marino, interprete delle speranze e delle paure dell'immediato dopoguerra che Berger stesso rievocerà in una tarda intervista dove racconta il suo passaggio dalla pittura al giornalismo e alla politica attiva: "with the issues of war and peace and the threat of nuclear war, particularly before the Soviet Union had achieved nuclear parity, it seemed to many of us that the world had only a few years to survive and so the urgency of political statements, political action and propaganda was enormous. Painting seemed a very

indirect way of contributing to that whereas words seemed not all that effective but rather more so. This I rationalised to myself, was why I gave up painting. I threw myself into journalism about art but also about political issues, into political activity, into meetings. Then, as time went on, I became so engaged that the return to painting, although remaining a dream which I still have, became impossible"³⁴.

Così tra i disegni Berger apprezza non tanto quelli nei quali Marino si concede al burlesco o alla diretta osservazione del modello (fig. 14), ma quelli nei quali pare sospenderci l'inegabile maestria del proprio mestiere per sondare le strade di una umana comunicazione: "the woman walking towards us, or the man on the horse that turns his head to look at him with a tender curiosity, and whose hands are quietly searching; these embody the spirit of our hopes and fears. What more can we honestly demand from a contemporary artist?"³⁵ (fig. 15).

Con il 1951 si aprì per Marino una stagione di unanimi riconoscimenti internazionali. La mostra di Londra fu in parte traslata nel novembre di quell'anno a Hannover; integrata da opere che provenivano San Francisco³⁶; alcune foto dell'allestimento documentarono una esposizione selezionata e di altissima qualità (figg. 16, 17), che dopo Hannover si spostò ad Amburgo e Stoccolma nel corso del 1952, mentre tra aprile e maggio si aggiungeva una diversa rassegna a Monaco³⁷. Intanto la Biennale di Venezia già dedicava una personale, che lo qualificava come il campione della nuova scultura italiana; e come tale lo riconosceva proprio un inviato da Londra: "I can think of no other modern sculptor who conveys so immediately and so intensely the conviction of life and growth and unity"³⁸. L'immagine a corredo del testo era il *Cavalier* ligneo esposto con tanto successo l'anno precedente a Londra, dove in quegli stessi giorni Marino era presente, ancora all'Hanover Gallery, in un quartiere d'eccelezza con Moore, Giacometti e Manzù³⁹.

Nell'ammirazione incondizionata che Marino riscuoteva in quell'anno, anche il rifiuto da parte del Comune di Milano di acquistare il *Grande cavallo* esposto a Venezia si trasformò da uno smacco in un successo. Christian Faerber, proprietario della galleria Mathiesen a Göteborg, lo acquistò insieme a un gruppo di opere con le quali organizzò tra il gennaio e il febbraio del 1953 un'esposizione itinerante tra Göteborg, Stoccolma, Copenaghen e Oslo⁴⁰, e in contemporanea una seconda rassegna monografica all'ingresso dell'esposizione *Sculpture of twentieth century* al Philadelphia Museum of Art: "The fiery *Horse* by Marino Martini throws a challenge to the world in its braced pose and high tossed nervous head"⁴¹.

Erica Bauman aveva certamente seguito questi successi del "suo" scultore, ma le vicende della galleria registravano in quel biennio incomprensioni con Arthur Jeffress che avrebbero portato nel

1953 al definitivo ritiro dei finanziamenti e al rischio, poi scongiurato, della chiusura definitiva: "J'ai servi la gâlerie et je suis maintenant tout sec!"⁵², scriveva il 26 aprile 1954 a Marina per dare finalmente sue notizie. "Et je revie tellement avoïr une autre exposition de Martino et j'espère d'avoir plus de liberté"⁵³. Solo nel maggio 1956 l'Hanover Gallery ospitava dunque la seconda personale londinese dell'artista: accanto a 17 dipinti su tela, 21 sculture, un numero raddoppiato rispetto al 1951, ne documentavano il percorso dall'immediato dopoguerra fino a quel momento⁵⁴. L'opera più antica era *Juggler* del 1946, di cui il catalogo non specificava la tecnica, ma che era riprodotta nella versione del gesso polichroma (fig. 18): la più recente, di appena pochi mesi prima, era *Homemum* del 1955⁵⁵ (fig. 19). Fra questi due estremi Martino ed Erica Brausen avevano inteso proporre il pubblico londinese, così generoso di entusiasmo cinque anni prima, opere che potevano testimoniare nuove soluzioni, di iconografia e di stile: due *Dancer*⁵⁶ (figg. 20, 21), tre *Small Juggler*⁵⁷ (figg. 22, 23) e un *Composition Juggler*⁵⁸ (fig. 24), eseguiti tra il 1953 e il 1954, facevano parte della produzione già presentata alla personale di Curt Valentin nel 1953, e con la quale Martino, in considerazione di una ricezione nel collezionismo americano, tornava a ragionare su Picasso, come dimostrano i puni semplificati e le tensioni lineari delle *Danzatrici*, e sui bronzi di Gerhard Marks, che ebbe sicuramente presente per gli *Archonati*⁵⁹.

Ma il nucleo più cospicuo, ben 10 opere, era quello degli *Homemum*, in una selezione che poteva, per la cronologia, offrire uno sguardo complessivo sullo sviluppo del tema: da un piccolo bronzo del 1947, si giungeva infatti fino all'recente soluzione del *Minotolo*, di cui erano presenti in mostra due versioni di diverso formato. I più antichi, che risalgono al biennio 1947-1949, erano probabilmente già a Londra. Il catalogo del 1956 segnala una collezione privata per uno dei bronzi del 1949⁶⁰ (fig. 25), mentre per gli altri tre rispettivamente del 1947, 1948 (fig. 26) e 1949 (fig. 33, p. 28), possiamo ipotizzare che fossero in galleria fino dalla precedente personale del 1951⁶¹, opere tutte di piccolo formato, affini ai piccoli cavallieri dell'immediato dopoguerra, modellati con rapidità, per verificare le possibili combinazioni di cavallo e cavaliere, o con una spiccata inclinazione ironica, o con il richiamo al modellismo espressionista di Germaine Richier. Due piccoli bronzi del 1950 e del 1951 segnavano poi la svolta verso le soluzioni dei cavallieri picareschi: una complicazione compositiva che dialoga dall'interpenetranza di piani angolari, per generare un movimento quasi rotatorio⁶² (figg. 27, 28); e introducevano ai due *Minotoli*, "cavallieri rovesciati" il cui titolo, ebbene si accordava alla tematica esistenziale del dopoguerra⁶³ (fig. 34, p. 27 e cat. 11). Il tema che si legava per eccellenza alla fortuna di Martino trovava infine una conclusione in *Homemum* del 1955, di cui erano

esposti due esemplari, provenienti da collezioni private inglesi⁶⁴. Martino si presentava dunque con una fisionomia ormai definita e una indiscutibile autorevolezza nel panorama della scultura contemporanea; e fu forse questa assenza di elementi di sorpresa, così evidenti invece nella personale del 1951, che rese la risposta critica positiva ma priva di quella commistione entusiasta che aveva allora caratterizzato il suo debutto. A Martino si tribuava l'omaggio di rito a un artista di spiccezza tecnica e qualità esecutiva, ma se ne sottovalutava l'appartenenza a una generazione passata: "Is one of those artists whose grecious style should earn a place of honour in any Academy", scriveva Deryn Sutton sul "Financial Times". "He reverts tradition, especially that of Chinese and Etruscan art. Responsive to the lure of material, as befits a craftsman, his falling horsesmen, at once phallic and fantastic, suggest a mood that is, for all its apparent bravure, really fin-de-siècle"⁶⁵.

Il commento su Martino chiudeva un articolo dedicato quasi per intero all'annuale rassegna della Royal Academy, dove, con grande disappunto di sir Alfred Munnings, era ospitata la mostra *Picasso: Fifty Years of Graphic Art*: "but Picasso out trumps Alfred Munnings", concludeva divertito Sutton. "For the pastiches of this Master's pictures that lurk in the background have an intensity absent from most of the works present". Le inattese giustizie antiumodernistiche di Munnings, che condivideva con Churchill l'ostentato assoluto nei confronti del pittore cubista, dovettero colpire anche i *Cavallieri* di Martino: presidente della Royal Academy dal 1914 al 1949, noto per la sua specialità di dipingere cavalli, egli è il destinatario di una curiosità, ma significativa recensione alla personale dell'Hanover Gallery: "I am certain that Sir Alfred", scriveva Pierre Jeanneret, "looking at the accompanying photograph of a Martini bronze, as he is sure to do, will exclaim into one of his famous and to me, confounding tirades against 'all this modern rot!'; ma il bersaglio dell'ironia di Jeanneret sembra piuttosto Martino che non Munnings: "Well, let each artist ride his own horse. Presently will be the judge. The verdict may be a dead heat", se addirittura per i *Minotoli* si evocavano, in perfetto accordo con l'immaginario inglese, i rischi delle gare ippiche: "But Humpty-Dumpty had a great fall. The latest of Martini's riders are not hanging and secure. On the contrary they are crashing to earth with the frightening finality of an alto-ran at Becker's Brook"⁶⁶ (fig. 29).

In quel 1956 alla Royal Academy erano approdati anche i pittori realisti, e all'ICA inaugurava *Thai's Tomorrow*, la rassegna organizzata dall'Independent Group, che prefigurava le nuove sperimentazioni sulla Pop Art inglese: è dunque comprensibile come Martino scontentasse la chiusura degli ambienti più reattivi, scabellizzati dall'incalzare della modernità. Le sue opere però non potevano condividere neppure con quella scena dell'arte reale a Londra: non accoglievano le riflessioni sulle immagini dei ritoccal-

chi e sulla mediazione fotografica che interessavano i realisti, né le soluzioni dell'Astrattismo tecnologico propagate dalla mostra del 1954 *Unico verso Machine*⁶⁷. Così anche a lui si sarebbero potute riferire le parole con le quali Eduardo Paolozzi "sistemava" il grande Henry Moore: non a caso allora molto vicino a Martino: "a continual source of visual surprise and inspiration. However he is still a man of the 30s, and the idea of holes in wood for sculpture is not for us today"⁶⁸.

Impossibile negare l'"exceptional sculptural talent" dello scultore pistoiense, ma nei testi a lui dedicati si insinua una dissonanza tra lo sguardo del critico e il linguaggio dell'artista e ne risulta una curiosa strabismo interpretativo. L'ancoraggio al tramontato delle superfici, tanto apprezzato come elemento di modernità nel 1951, appare ora come un espediente per fingere reperti archeologici: "He appears to rely too much on textures and patinas suggesting centuries of slow decay and induration", scriveva il cronista del "Manchester Guardian"⁶⁹, il dinamismo quasi esasperato delle composizioni contraddiceva quell'interesse archeologico, cosicché le sue opere apparivano certo "new-minded" ma "with the patina of age and the patina of the tomb most artfully impressed upon them"⁷⁰. E restava il sospetto di un manierismo sofisticato che univa "old and new" in uno stile impercettibile ma sterile: "His art seems properly to belong to those gnomonous and deceiving anthologies of world sculpture compiled by André Malraux which, by giving an uniform character to wholly incompatible objects, have created a 'premiatal sculpture' in which are combined the anonymous stability of a long tradition and a certain refined and modern disquiet"⁷¹.

L'onda lunga dell'Informale, che garantiva in Italia un apprezzamento in chiave contemporanea delle sculture e tormentate superficiali di Martino, non lambiva le rive del Tamigi: la presenza degli espressionisti astratti si era limitata a *One: Number 31* di Pollock all'esposizione dell'ICA (*Opposing Forces* del 1953, cosicché la grande mostra organizzata proprio in quel 1956 alla Tate Gallery assumeva, per citare Sylvester, il sapore di una "Danmascene Conversion": la pittura di Pollock era confrontata addirittura con l'Informal per spogliata da ogni sospetto di improvvisazione e rivelandone invece tutta la freschezza di tocco e la consapevole semplificazione di tessitura cromatica. "Such critics must have been reading so much about Pollock's practice of dribbling paint out of holes in the bottoms of tins – which certainly sounds crude – that they haven't felt themselves time to look at Pollock's paintings and to find out that, whatever they may be or not be, they're about as crude as Fra Angelico"⁷².

Impossibile dunque comprendere Martino con queste chiavi di lettura: "As ever the forms are raw, the surfaces delightful, the composition exciting, the three-dimensional scene unfolding

and unerring. But more than ever it seems to me that all these qualities exist at a merely aesthetic level. These sculpture do not return one to life". Sylvester opponeva a Martino Richier, Wotruba e Giacometti, più empaticamente disponibili a un colloquio umano: "I may see differently in future through having seen these sculptures"⁷³; e poiché i nomi citati sono quelli che la critica soffermamente invocò per sostenere una fase informale ed espressionista di Martino⁷⁴, è curioso che da oltremanica giunga una voce dissanante: e induce il sospetto che Martino informale sia una invenzione italiana per rivenderla, attraverso lo scultore che più aveva innalzato le sorti della scultura italiana nel dopoguerra, un necessario aggiornamento.

Eppure possiamo fare affidamento proprio su uno sguardo londinese per la più conveniente lettura di Martino, ancora oggi condivisibile: "Martini is the lone defender of the Greco-Roman civilisation. He has the courage to accept the challenge of a treasure-laden past and to revitalize it in a contemporary key. In so doing, he dwells on the very border-line of humanism. It is dangerous zone in which the glare of modern quest hides the shining sands of tradition. A single careless step and sculpture may well lose its individuality. Martini has never taken this step".

Martino, "the antiscaper of modern sculpture", accetta la sfida per questo rafforzata su una tensione creativa: "With him the Mediterranean is still radiantly alive"⁷⁵.

¹ A questa lettera ne segue un'altra in data 6 luglio, nella quale Jeffress indica a Martino il nome della sua socia Erica Brausen, che avrebbe trattato ogni questione pratica, vista l'impossibilità dello scultore, appena rientrato a Milano dal lungo soggiorno negli Stati Uniti, di recarsi a Venezia. La lettera, come tutte le altre citate in questo saggio, sono conservate nell'Archivio della Fondazione Marino Martini di Pisa (da ora ArtM), di cui è responsabile Francesco Burchielli, che con grande gentilezza mi ha agevolato in questa ricerca.

² Su Arthur Jeffress si veda in www.gillievery.co.uk, Gill Hedley, *Arthur Jeffress for Painting*, testo di una comunicazione all'Art Historians Conference, University of Reading, 2013. Il testo contiene informazioni utili anche se alterate a disgregazione mondiale, ma non è purtroppo corretto di note. Secondo i ricordi di Mercedes Pedrazzini (Martina Martini, *Con Marino*, Bompiani, Milano 1991, p. 63) l'ingresso degli Stati Uniti avvenne nell'aprile del 1950. Su *Cavallieri* esposti negli Stati Uniti nel 1948 si veda B. Crivelli, *Marino Martini e la critica. Qualche nota, una marziana storiografia, una leggenda*, in *Marino Martini*, Passioni varie, a cura di B. Crivelli, L'Espresso, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Raboni, 1 settembre 2017 - 1 maggio 2018), Silvana Editore, Cuneo, Peggì, Gaggli 2017, p. 56. Le due opere sono catalogate in *Marino Martini*, Catalogo 2017, p. 56. Le due opere sono catalogate in *Marino Martini*, Catalogo 1989, rispettivamente pp. 302 e 304.

³ Sulla soluzione alla biennale del 1950 cfr. B. Crivelli, *Idee della scultura. Un dibattito italiano alla biennale del dopoguerra agli anni Sessanta*, in *Marino Martini. Gli ultimi moderni*, a cura di L. D'Angelo e S. Paffi, catalogo della mostra (Mantova, di Teverolo, Fondazione Magnani Rocca, 2014), Silvana Editore, Mantova, 2014, pp. 21-24.

⁴ Il Cavaliere attualmente conservato alla Tate fu acquistato nel 1951, mentre in Galleria del Milione da Rothmans cfr. R. Alley, *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works of British Artists*,

Guardando cavalli, cavalieri e nudi femminili di Marino Marini

di Philip Rylands

L'ostilità suscitata dalla prima statua equestre di Marino Marini, esposta alla Biennale di Venezia del 1936, viene descritta da Flavio Bergonzi in questo volume¹. Osservando le altre sculture allusive nel catalogo di quella Biennale – ritratti accademici, art déco e personaggi di un realismo sentimentale –, pare chiaro che in mostra non c'era nulla di vagamente simile. La sua forte intensità era particolarmente incongrua accanto ai fiacchi dipintiardo-impressionisti presenti nella stessa galleria. Una bizzarra chiosa a questo episodio – lo choc suscitato dal primo cavallo con cavaliere di Marini – si ebbe due anni più tardi, nel 1938, nel momento esatto in cui entrarono in vigore in Italia le leggi razziali. *Cavallo e cavaliere* di Marini appare in un monaggio di opere di arte *contemodernista* accusati di "degenerare la razza italiana"².

La scultura di Marini non esiste più. La sua seconda statua equestre, del 1937 (cat. 1), benché più morbida rispetto alla rigidezza della precedente, aveva caratteristiche simili a quella che, un anno prima, aveva suscitato le antipatie dei critici. È rivelatore il raffronto con la scultura di Giorgio Cori del 1937, presente al padiglione italiano dell'Esposizione universale di Parigi³. *Il genio italiano del fascismo*. Quest'ultima, vincitrice di un concorso aperto a tutti, possedeva una retorica art déco tipica non soltanto delle sculture pubbliche dei regimi totalitari (UNSS, Italia, Germania), ma anche degli ornamenti degli edifici dell'epoca di tutto il mondo occidentale. E metteva in rilievo tutte le caratteristiche assenti nell'opera di Marini: le decorazioni con linee fluide, esortative nel gesto e nei toni, con un cavaliere straordinariamente muscoloso, una pettinatura che ricorda vagamente Cesare e una composizione che derivava (come prescritto dalle regole del concorso) dal Marco Aurelio sulla piazza del Campidoglio a Roma. Lo stile ampolloso di Cori è sostituito, per dirlo con le parole di Marini, da un "silenzioso stupore" al servizio del "pathos immaginativo"⁴. Il silenzioso stupore non è certo quello di chi osserva, ma del cavaliere, e si riferisce non tanto a una condizione di meraviglia, quanto a una vacuità, un'assenza di quella forza espressiva che induce il visitatore ad abbellire psicologicamente l'opera: la calma autorità del *Caesar*

metlata di Donatello o la "certibilità" del *Burnellomo Colonnati* di Verrocchio, ma anche una qualsiasi sensazione di potere, trionfo e regalità nella grande tradizione delle statue equestri post-risorgimentali. Il gruppo di Marini non è toccato dal movimento, anche la testa grana del cavaliere possiede una fisicità che non disturba la sua aura di immobilità. Proviamo a raffrontarla con una delle statue meno retoriche dei Savoia, il *Carlo Alberto* di Raffaele Romanelli nei giardini del Quirinale a Roma (1900). Il cavallo è lievemente imbrigliato – la testa bassa, uno zoccolo anteriore alzato –, a sottolineare l'autorità spontanea con la quale il cavaliere domina l'animale. L'uniforme del re e i finimenti del cavallo indicano superiorità: dell'uomo sulla bestia, del governante sulla nazione. Nella scultura di Marini tutto è nudo; niente cappelli piramidi, spade cerimoniali o mantelli mossi dal vento; quindi è acemporale, si dissocia da qualsiasi contesto nella storia del genere umano, a meno che non si tratti di precisoria.

La modernità dell'opera è dovuta proprio a quest'aura di straniamento. Secondo lo stesso Marini, il catalizzatore di questa scultura è stato il *Cavaliere di Bamberga*, conosciuto grazie a un viaggio in Germania (1934) e alla sua libreria. E, come ha affermato Marini stesso, non si è trattato di un'influenza stilistica, ma dell'attrazione per qualcosa che gli era alieno. Dalle osservazioni di Marini è evidente che la collocazione del *Cavaliere* in Baviera costituiva per lui un doppio straniamento: geografico, trovandosi Oltreoceano, e artistico, in quanto lontano dalla tradizione della statuaristica equestre italiana che risaliva a Marco Aurelio⁵.

Serve tuttavia qualche ulteriore spiegazione. In fondo, l'arcaismo dell'influenza etrusca sulle prime opere di Marini e un certo, ralfinito "primitivismo" nel suo rifarsi a modelli del Quattrocento italiano potrebbero sembrare abbastanza "straniati" (si pensi all'immobilità di Piero della Francesca, resumato dall'oblio nel 1927 da Roberto Longhi). Marini scriveva la necessità di andare oltre questi modelli, di intensificare il "pathos immaginativo" del proprio lavoro. Lo strano ed emaciato cavaliere presenta qualche affinità con i personaggi nei dipinti della Scuola romana dell'e-

poca, opere del giovane Corrado Cagli e di Afro, manifestazioni della nozione di "primitivismo", una teoria artistica promossa verso la fine del 1933 da Cagli⁶. I dipinti di Cagli come *I nocchi* (1934, Roma, collezione privata), che espose con molti altri alla Quadriennale di Roma del 1935 (dove Marini trovò con il primo premio per la scultura), sono ambientati in un deserto primitivo e privo di concazioni geografiche. L'affinità venne esplicitata quando Marini descrisse il *Cavallo e cavaliere* del 1936 come "[il] rimovimento di un mito che ha tanti anni quanto il mondo, a cui l'uomo torna come qualcosa di esecrabile e fatale"⁷.

Il fatto che Marini abbia privato la statua equestre di tutto quanto le appartiene per tradizione – dettagli realistici, insegne comemorative, individualità, narrativa, retorica – ci lascia con un'ironografia ridotta alla sua essenza, quella dell'uomo e dell'animale in armonia (e ci riporta alla percezione che ha avuto Marini del *Cavaliere di Bamberga*) e alle semplici componenti formali che asseriscono l'esistenza delle immagini nel regno assoluto della scultura, o meglio dell'arte moderna. Il *Cavallino isel a cavall* del 1937 ne è un esempio. Il cavallo è quasi senza pelo, con il petto e la groppa plasmati in solidi volumi rotondi, la superficie buiterata come quella lunare o decorata con linee simili ai canali di Marte, la coda attaccata come uno spunone (in questa maniera composizionne una coda artistica e pittoresca con svolo decorativo sarebbe incoerente), le gambe del cavaliere proiettate senza alcuna grazia a 45° con solo un cenno di pieghe alle ginocchia. Il torso spartito da addolgesce con le braccia magre e le mani deformate, e la testa compiaciuta e infantile come una zucca rovesciata poggiata su un cilindro che finge da accenno del collo; tutto questo costituisce il "pathos immaginativo" di Marini.

L'effetto della sequenza di *Cavall* e *cavaliere*, della fine degli anni trenta, non solo privò il genere della propria funzione pubblica – commemorativa e politicizzata –, ma ridusse anche il ruolo del loro artefice a quello di esploratore autoreferenziale di idee puramente artistiche. Appare quindi inevitabile la mancanza di inde, da parte di Marini, del concorso per i pannelli decorativi dell'Arcangelo di Milano, destinati alla facciata dell'edificio che affaccia sulla piazza del Duomo (oggi Museo del Novecento) (figg. 2-5, cat. 2-3).

Difficilmente la celebrazione della storia di Milano, del fascismo e della sua continuità con l'antico impero romano erano argomenti cui Marini avrebbe potuto dedicarsi con *gratuita* e convinzione mentre a lui interessavano la "sintesi plastica" e i "volumi architettonici", che si ritrovavano nella figura nuda nel motivo del cavallo, con o senza cavaliere. Aneddotica e narrativa non gli riuscivano naturali, neppure il ritorno del rilievo, e questa constatazione aggiunge fascino e rarità ai quattro pannelli in gesso rimasti. Come ha fatto rilevare Maria Teresa Iosi, la loro iconografia comprende cavalli, cavalieri, Pomone e nudi maschili che appartengono al re-

peritorio tematico di Marini⁸. In questo volume, Bergonzi descrive diplomaticamente i rilievi come "provocativamente caricaturali". All'inizio del 1941 la commissione per l'Arcangelo venne assegnata ad Arturo Martini, con storie dell'Imperatore Costantino, san Ambrogio, san Carlo Borromeo e altri.

Dal 1943 al 1945 Marini visse in Ticino, a Tenero, nei pressi di Locarno. E in quel paese neutrale, benché in circostanze rese difficili dalla guerra in Europa, lui si mise a sperimentare. Fedele a cavalli e cavalieri, e ai nudi maschili e femminili (grecoliferi e Pomone) della sua opera degli anni trenta, si cimentò con questi soggetti con dimensioni, formati, mezzi ed espressioni diversi. Presce così vita a serie di sculture di medie dimensioni, né a grandezza naturale, né bronzetti in scala, ma capolavori di questa fase intermedia della sua opera precedente il modernismo postbellico. Il *Piccolo nudo* del 1943 (cat. 14) ne è un esempio. È tutto curve armoniose; la rotazione della testa contrasta graziosamente con lo slancio delle gambe; gli arti si innalzano e sono speculari, mentre il movimento della base discende con naturalezza dalla figura; la testa, sullo stesso asse della pancia, equivale a questa come valore formale. Poi la *Piccola Cidduca*, dell'anno successivo (cat. 15): più alta, più sottile, l'unitesi della "sorella". È scultura eretta, e solo l'asimmetria delle braccia portate indietro, che le ridatizza la schiera spingendo avanti il seno, disturba un atteggiamento altrimenti iterario.

Il contenuto di Marini era sempre quello della scultura: volumi e profili, superficie e patina, bronzo, gesso, ceramica con inserti policromi indipendentemente dal materiale, peso ed equilibrio. Il trattamento che riservava alle superfici si distinguva sempre per la qualità: le strisce di argilla non lavorata, le scanalature e i griffi della cecchiatura a freddo, l'effetto sporco del residuo dell'argilla bianca da fonditura, l'asciutta spesso per dare un effetto di chiaroscuro cronatico, sono tutte caratteristiche che sopravvivono e appaiono il visitatore che osserva da vicino per la prima volta le superfici di Marini. A volte colori tenui e abiti tracciati in modo quasi invisibile descrivono gioiellieri, danzatri e atleci, ma più spesso i dettagli policromi e della superficie sottolineano e arricchiscono i valori scultorei dell'opera. In fondo, Marini era anche un pittore prolifico e uno stampatore⁹.

In Svizzera, la calorosa amicizia di Marini con la straordinaria Cermaie Richter (conosciuta a Parigi negli anni trenta), basata su un grande rispetto reciproco, fu sicuramente per lui uno stimolo alla sperimentazione, così come il suo isolamento dalle pressioni delle pubbliche mostre d'arte che si susseguivano in Italia (le Biennali, Triennali, Quadriennali e le Mostre dei sindacati, con schiere di commentatori pronti a stroncare. Marini andava spesso a trovare Richter a Zurigo – dove conobbe altri europei come Fritz Wotruba, Alberto Giacometti e Julius Bissler – e le fece due ritratti. I

due esposto per due volte alle stesse mostre: a Basilea nel 1944 e a Berna nel 1945. Marini disse di Richter: "Quando andavo da Germaine Zungno (e mi riferisco al periodo bellico) era come incontrare un vulcano di fantasia e vitalità"¹⁰.

Marini, come Richter, utilizzò l'accorgimento dello squilibrio per conferire tensione e movimento. Uno dei primissimi "triat" di Richter, *L'uomo-foresta (L'Homme-forêt)*, 1945-1946), ha questa caratteristica, con il passo in avanti che crea una sensazione poetica difficile da definire: quella di un personaggio spaventato, una creatura silvana in fuga, un tronco che nasce dietro dal tappeto di foglie della foresta. *La regione folle (La Région folle)*, 1946) oscilla sui piedi come in crisi; e, ancora una volta, il piede posteriore sollevato e il contappeso incerto del suo capolavoro, *La tempesta (L'Orage)*, 1947-1948) determinano il segreto del senso di immenità di un tuono. Allo stesso modo, molti dei cavalli di medie dimensioni di Marini, realizzati durante la guerra, lottano con basi che sono troppo piccole, facendo sì che la schiena si innalzi e la pressione cada sui garretti, enfatizzando così il peso del cavallo sul posteriore (cat. 4, 5). Una danzatrice del 1953 (cat. 16), presente alla mostra di Marini del 1956 alla Hanover Gallery di Londra, deriva il proprio valore plastico e lirico dall'asimmetria delle braccia e da una lieve inclinazione in avanti del corpo su solo, creato sulle punte delle scarpe. I tratti schematizzati del viso, su una testa che somiglia a una maschera africana, esprimono un'armonia statica con i movimenti del corpo. Sembra quasi di sentire la musica che la fa muovere.

Gioielli, acrobati e danzatrici di Marini dovrebbero avere un'affinità con i tronchi di Degas, se si considerano le loro pose poco ortodosse. Ma la differenza è fondamentale. Degas osserva sempre, e verifica ciò che osserva. Marini, per contro, è concentrato sul linguaggio della scultura – forme che sono anatomiche (arti, testa, torso), ma concepite come componenti finite, assemblate nell'unità di una figura umana a volte aggraziata, sempre armoniosa ed espressiva. Il carattere delle teste di Marini è un elemento stilistico che definisce l'artista. Non tanto i ritratti, che sono fortemente personalizzati ed espressivi, persino espressionisti, e hanno la maniera tipica di Marini, ma le teste dei suoi personaggi anonimi che, sempre più con il passare degli anni, si differenziano da quelle di qualsiasi altro scultore della sua epoca con l'eccezione di Henry Moore. La testa è trattata come un volume normale, un po' come quelle dei vasi etruschi dei canopi. Non si tratta di una struttura ossa modellata, il substrato degli lineamenti che rende individuali personalità ed emozioni. Le caratteristiche distintive sono applicate sulla superficie, la incisione, ma non danno forma al volume: la bocca e un'incisione, il naso una cresta a triangolo, il mento non è mai un tratto della personalità. Le teste di Marini sono il perfetto corollario al ritrarsi dei suoi personaggi da tempo, luogo, contesto

e narrativa. E vanno oltre. Come le figure d'arte di Moore, offrono un'alternativa alla classica celebrazione umanistica del nudo come ideale estetico. Già prima della guerra Marini, con gli atleti scheletrici, le Pomone piccole e grasse e l'attenzione verso la scultura arcaica e gotica¹¹, si era allontanato dal canone classico, che divenne ancor meno sostenibile in termini artistici dopo le morti di Aristide Maillol (1944) e Charles Despiau (1946) e significativamente, in termini morali, nel dopoguerra.

Avendo quasi quarant'anni, Marini non combatte in guerra, ma ne fece una breve esperienza. Lui e la moglie Marina lasciarono Milano dopo essere stati testimoni, il 24 ottobre 1942, del primo bombardamento degli Alleati. Condivisero con altri una fuga affrettata dalla città, e nel 1950 Marini dirà a Thrall Solty che la vista dei "contadini lombardi che fuggivano dai bombardamenti sui cavalli spaventati" aveva influenzato la sua resa di cavalli e cavalieri nel dopoguerra¹². Un anno dopo la "liberazione" dell'Italia nel 1945 (la partecipazione italiana alla guerra durò dal giugno 1940 al settembre 1943, data dell'armistizio con gli Alleati: ma i combattimenti proseguirono, insieme all'operaio della Resistenza, fino all'aprile del 1945), Marini tornarono dalla Svizzera, e Marini riprese il suo posto di professore all'Accademia di Brera. E, come molti altri artisti di tutta Europa, si pose la domanda di come esprimere la gioia della pace e gli orrori della guerra: la perdita di vite, le città abbandonate, i campi di concentramento e di sterminio, la bomba atomica.

Con spirito di continuità, di sperimento e di cambiamento, Marini adottò il motivo di cavallo e cavaliere agli obiettivi di una nuova iconografia, metafora di celebrazioni o calamità, culminata nell'enigmatica sequenza dei "miracoli". Nel corso di questo adattamento, uomo e animale fondono le loro identità e il naturalismo ancora eloquente e limitato di tutti gli anni quaranta – sia del cavallo che del suo negro e poco eroico cavaliere – viene inserito alla fine in diagrammi di pura composizione artistica, fino a quando le opere divergono in un'astratta cancellazione del motivo equestre. In alcune stampe equestri del dopoguerra, il cavaliere spalanca le braccia in quello che Marini ci ha autorizzato a leggere come un gesto di gioia: "un simbolo della speranza e della granditudine che ho provato poco dopo la fine della guerra"¹³. Il riferimento vale in particolare per un cavallo con cavaliere del 1945, intitolato *Ravarezzone*, che nel 1958 era esposto a Palmigiano, la casa costruita da Frank Lloyd Wright di proprietà di Edgar J. Kaufmann. Del più celebre di questi gruppi, *L'angelo delle città (fig. 6)*, si potrebbe dire che il scintillio è estatico. Anche in questo caso, comunque, sussiste un'ambiguità, indice di quanto sia maleficabile il significato che contraddistingue la grande arte. I ferogni la notano le aggiunte dipinte, come fossero lacrime, sul petto del cavaliere nelle fotografie del gesso originale: una di queste è vicina a una

lieve scansellatura nella zona del costato (fig. 7). Per i violenti osi che vogliono osservarla, la ferita sopravvive nella fusione in bronzo che si trova a Venezia. Forse il cavaliere è stato mortalmente colpito da una freccia invisibile? Eppure, le braccia orizzontali sono anche un artificio formale, dunque puramente compositivo, un contrappunto visivo alle rigide zampe verticali del cavallo, anche se a un cristiano rammentano inevitabilmente la crocifissione. Ma è ancor più importante notare che il cavallo – con la caparbia sottofinita delle zampe rigide, nella postura orizzontale del collo e nella ferocia dei denti scoperti – non è evidentemente in sintonia con l'uomo espresso dal cavaliere. Si apre così la porta a dissonanze metalordiche: anima *reviva* corpo, spirito *reviva* materia, cielo *reviva* terra o persino, se si tiene conto dell'"angelo" del titolo, "la grande carezza dell'essere" di A.O. Lovejoy. In ogni caso, almeno in *L'angelo delle città*, nel dopoguerra si è infranta l'armonia tra uomo e natura delle sculture "primordiali" prebelliche.

Nei nuovi esperimenti, gli zoccoli del cavallo fissati all'angolo della base, e il corollario del collo e della testa che si sollevano tesi all'indietro in stile *Guernica*, apportano al tema un dramma esistenziale e una nota di irrealità (cat. 6, 13). Nel 1958 Édouard Roditi suggerì che era "come se si fossero improvvisamente fermati sull'orlo di un abisso"¹⁴. Si aggiunge a questo che il cavaliere che sa cadere, ben lungi dall'essere in contrasto con il cavallo, sembra anzi colpito dalla stessa calamità (cat. 7, 8, 12). Marini parlò a Roditi di un "crepuscolo dell'uomo". "Se guarda indietro a tutte le mie figure equestri degli ultimi dodici anni, noterà che ogni volta il cavaliere controlla meno la sua cavalcatura, e che quest'ultima è ogni volta più terrorizzata, ma è rigida, immobile, non sa arretrando o fuggendo. Questo perché ho la sensazione che ci troviamo alla vigilia della fine del mondo [...] Quindi sto cercando di illustrare le ultime fasi della disintegrazione di un mito, intendo il mito dell'individuo come eroe vittorioso, l'uomo di virtù degli umanisti [...]".¹⁵

Oltre dieci anni prima, anche il "gentiluomo" del cavallo con cavaliere del 1937 era chinato all'indietro. La stessa posa di Marini quando accettò di farsi fotografare in gruppo alla versione grande del cosiddetto cavallo "ancorato" (fig. 8). Ma questa appare sia una naturale risposta del corpo quando si trova a cavallo, sia una pura variazione formale della congiunzione tra cavallo e cavaliere. Da qui era impossibile prevedere la drammatica soluzione del *Piccolo miracolo* del 1951 (cat. 9). La caduta di entrambi – con il cavaliere immobile in posizione arcuata all'indietro nel vano tentativo di contrastare il movimento dell'animale – è sotto ogni aspetto un'invenzione radicale e supellettica. Quessa e la sua alternativa verticale, anch'essa intitolata *Miracolo*, sono seggicce descritte da Fegorzi in questo libro. La presentazione del vuoto come valore formale, in particolare dello spazio sotto il

tronco del cavallo, che è a malapena sollevato a terra, rappresenta una sorta di maturità del talento plastico di Marini¹⁶. Per lo scultore queste furono opere chiave, riassuntive, così come lo fu *La corce di Gaudin* per Moore negli anni.

Se si osserva da dietro il *Miracolo orizzontale* (fig. 9, cat. 11), con tutto il peso squilibrato a sinistra dell'osservatore, si comprende come uomo e animale siano sul punto di rovesciarsi completamente in modo terribile, un evento che probabilmente Marini osservò in vere cadute di cavalli: l'enorme e gravoso peso del corpo del cavallo a terra è in allarmante contrasto con la grazia e la velocità delle sue zampe quando si muove. La stessa osservazione vale per la versione verticale: è difficile che il cavallo resti più di un istante seduto, e quando si rovescerà sarà la fine del cavaliere che resterà schiacciato. Queste opere possono essere definite capolavori sotto molti punti di vista. Motivo e composizione sono estremamente originali, esito delle sperimentazioni sulle forme architettoniche che Marini compì per tutta la vita, modernisti nella rotura figurativa-espressiva con il Realismo (i profili derivavano vagamente dal Cubismo), espressivi nella voluta "tragedia" del motivo, aneddotici (una caduta alle corse?), ma soprattutto universali nei molteplici temi (fine dell'Umanesimo, frattura tra uomo e natura, ansia e sensi di colpa post-bellici, orrore per la condizione umana e l'elenco potrebbe continuare).

Resta la domanda: perché un "miracolo"? Ci si potrebbe chiedere in modo poco sincero se la folgorazione di Sando sulla via di Damasco, *La conversione di san Paolo*, fosse uno dei pensieri quasi inconsci della mente cattolica di Marini. Tuttavia nulla di ciò che sappiamo della sua pratica artistica giustificherebbe questa storica illusione. I suoi nudi femminili potranno anche portare i nomi di tronie bibliche, ma questo ha scarso significato, anche se uno sguardo apparentemente ansioso alle spalle potrebbe tradire il sospetto di Susanna di vedersi osservata. Di certo questa tozza *Ciradia* manca di erosivo (cat. 15) perché, volendo osservare, non nasconde dietro la schiena la testa mozzata di Oloferne.

I "miracoli" sono manifestazioni dell'intervento divino, sfidano le cause naturali e sono inspiegabili. Il dramma spontaneo dell'immagine di Marini è indiscutibile, la sua universalità viene espressa nel "nudo" sia del cavallo, sia del cavaliere. Ma il testo di un miracolo è benigno. Forse Marini intendeva suggerire una nota di ottimismo, ovvero che la sopravvivenza nell'uomo nel passato è stata miracolosa e che la sopravvivenza nel futuro non sarebbe da meno? Il titolo di Marini conclude questa serie con una metafora molto suggestiva, e la sua ambiguità provocatoria non fa che incrementare la forza della scultura.

Ed è istruttivo che l'interrogativo artistico della serie del *Miracolo*, prevalentemente privato, abbia portato a un raro (per Marini) monumento pubblico: l'installazione di un *Grande miracolo* (cat.

Crediti fotografici da fare

Unless otherwise stated, the photographic images in the essays are by courtesy of the Archivio Fotografico of the Fondazione Marino Marini, Pisa.

Dove non specificato, le immagini provengono dall'Archivio Fotografico della Fondazione Marino Marini di Pisa.

Cover
XXXXXXXXXX



Silvana Editoriale

Director / Direzione editoriale
Dario Cimonelli

Art Director
Giuseppe Miceli

Editorial Coordinator / Coordinamento editoriale
Sergio Di Stefano

Copy Editor / Redazione
Marta Ghiana Tulli

Translations / Traduttori
XXXXXXXXXX

LAYOUT / Impaginazione
Donatello Ascorti

Production Coordinator / Coordinamento di produzione
Antonio Miceli

Editorial Assistant / Segreteria di redazione
Ornella Orsato

Photo Editor / Ufficio fotografico
Alessandra Oliveri, Silvia Sala

Press Office / Ufficio stampa
Lidia Masolin, press@silvaneditoriale.it

All reproduction and translation rights
reserved for all countries
© 2018 Silvana Editoriale S.p.A.,

Chiusello Balsamo, Milano
www.silvaneditoriale.it

Under copyright and civil law this volume
cannot be reproduced, wholly or in part,
in any form, original or derived, or by any means:
print, electronic, digital, mechanical, including
photocopying, recording, or by any information
storage and retrieval system, without permission
from the publisher.
All rights reserved. No part of this publication
may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted, in any form or by any means,
electronic, digital, mechanical, photocopying,
recording, or by any information storage and
retrieval system, without permission from the
publisher.



Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
fax 02 453 951 51
www.silvanaeditoriale.it

Reproductions, printing and binding
in Italy
Printed by xxxx
xxxx 2018

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite in Italia
Stampato da xxxx
Finito di stampare
nel mese di xxxx 2018