

A black and white photograph of the Italian sculptor Marino Marini in his studio. He is seated in a wooden chair, working on a large, light-colored sculpture of a horse rearing up on its hind legs. The studio is filled with other sculptures, including a dark horse sculpture on the left and another dark horse sculpture on a stand on the right. The ceiling features a large, draped fabric structure and a series of horizontal slats. The floor is tiled.

# Marino Marini

Orenda Art International - Cortina Arte Edizioni

Marino Marini

Oeuvres sur papier

7 décembre 2019 - 8 février 2020

Orenda Art International  
54 rue de Verneuil, 75007 - Paris  
[www.orenda-art.com](http://www.orenda-art.com)  
[art@orenda-art.com](mailto:art@orenda-art.com)

En couverture:  
Marino dans son atelier. 1951



*À la plage de  
Forte dei Marmi  
In Spiaggia al Forte*

**Marino Marini**  
Oeuvres sur papier

Orenda Art International  
54 rue de Verneuil, 75007 - Paris  
www.orenda-art.com art@orenda-art.com

7 décembre 2019 - 8 février 2020

*En partenariat avec :*  
Associazione Culturale Renzo Cortina - Milan

*Coordinateur de l'exposition:*  
Nicolas Rostkowski

*Textes de:*  
Nicolas Rostkowski  
Luca Pietro Nicoletti  
Mafalda Cortina

*Traduction de:*  
Letitia Durand

*Photos de:*  
Riccardo Molino

*Remerciements:*  
Joëlle Rostkowski

*Nous remercions la Fondation Marino Marini  
pour sa précieuse collaboration*

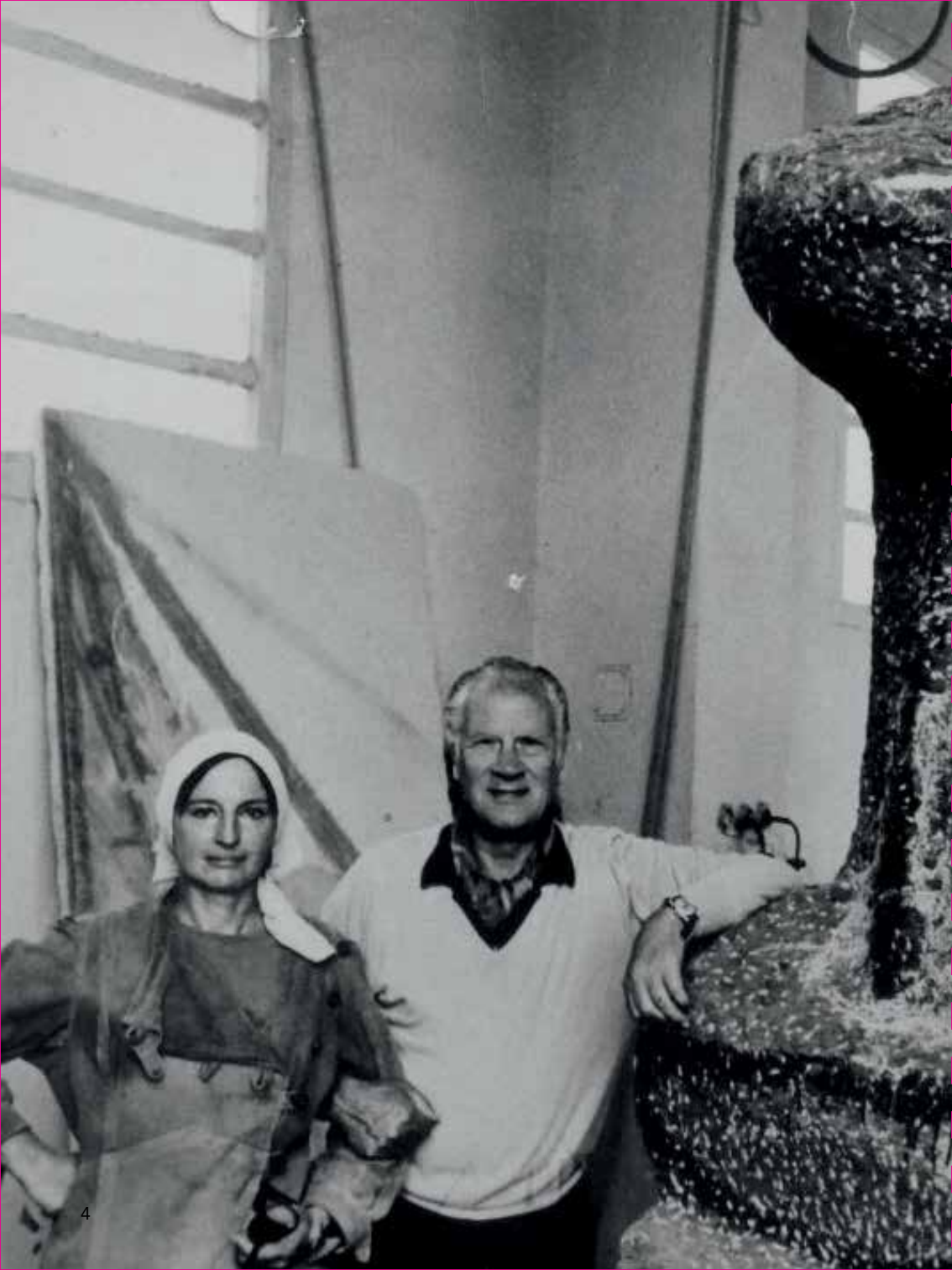
# Marino Marini

## Oeuvres sur papier

Coordinateur de l'exposition: Nicolas Rostkowski  
Texts de: Nicolas Rostkowski, Luca Pietro Nicoletti  
et Mafalda Cortina



Cortina Arte Edizioni



## RENCONTRES AVEC MARINO MARINI

Par Nicolas Rostkowski

*Des premiers petits nus en terre cuite au merveilleux relief du Bacchus endormi, aux premiers chevaux et au cavalier polychrome, Marino songe avant tout à nous donner la plastique effigie du mouvement qui emporte l'âme et la fait vibrer au diapason des forces universelles.*

Patrick Waldberg

Je devais avoir 14 ou 15 ans. Tout fraîchement arrivé de la Pologne communiste.

J'étais en vacances avec mon beau-père Gualtieri di San Lazzaro et ma mère, Maria Papa, en Italie, à Albisola, à côté de Savone. Pour moi ce monde nouveau était une vraie révélation. Surtout les rencontres avec les artistes dont la plupart sont devenus des maîtres historiques de l'art moderne. Il y eut Lucio Fontana, Wifredo Lam, Giuseppe Capogrossi, Cesar, Roberto Crippa, Aligi Sassu, Natalia Dumitrescu, Alexandre Istrati... tous rassemblés pour des déjeuners et des dîners autour d'une table spécialement réservée pour eux au restaurant Da Pescetto. Je les regardais avec mes yeux encore imprégnés de l'art réaliste pratiqué en Pologne communiste.

Et puis il eut Marino Marini. Lui se tenait à part. On ne le voyait jamais vers la fin de l'après-midi au Bar Testa, lieu mythique d'Albisola Marina, où se retrouvaient les autres artistes. Il me fallut découvrir l'œuvre du maître chez lui pour être saisi par la puissance et l'élégance de son art qui, d'emblée, me sembla dépasser les débats vifs et parfois houleux que j'entendais autour de moi, opposant figuration et abstraction. J'entendais parler, à propos de Marino Marini, de néoclassicisme, de sa fière singularité. Pour moi, adolescent encore empreint des modèles figés du réalisme socialiste, je fus frappé surtout par

Avec  
Maria Papa  
Rostkowska.  
1967

Con  
Maria Papa  
Rostkowska.  
1967



*Sur la page précédente*  
Marino  
et Marina.  
1972

*Nella pagina precedente*  
Marino  
e Marina.  
1972

liberté, le mouvement et la vitalité de ses œuvres, ce que je ressentais comme un art nourri par une profonde culture classique mais aussi une certaine exubérance italienne, associée à une remarquable inventivité formelle.

La première rencontre se produisit incidemment : un jour ma mère et San Lazzaro me firent part d'une invitation spéciale chez « *Un grande maestro* ». Il habitait à une heure environ d'Albisola au-dessus de la commune de Finale Ligure. C'est ma mère qui conduisait. Nous nous engageâmes sur une route sinueuse qui suivait un torrent. Tout était vert vif. Et finalement nous découvriâmes une maison nichée au-dessus du cours



*Dans son atelier de Milan.*  
1963

*Nello studio di Milano.*  
1963



*À la Germiniaia, Forte dei Marmi, Versilia.*  
1954

*Alla Germiniaia, Forte dei Marmi, Versilia.*  
1954

d'eau. Marino Marino et son épouse Marina nous accueillirent sur le pas de la porte. J'ai le souvenir d'une rencontre avec un couple seigneurial. Marini Marini avait cette allure des grands princes italiens que je ne connaissais qu'à travers les tableaux du Seicento. Sa femme Marina, d'une beauté classique, était d'une élégance intemporelle...

Autour de nous, dans la belle demeure, le thème favori de l'artiste, cheval et cavalier, était décliné infiniment. L'imaginaire de Marino s'était développé, en peinture comme en sculpture, autour de ce sujet obsédant. L'union, la fusion, l'élan partagé et le contraste entre humain et animal renvoyait à l'histoire, mais aussi créait un monde enchanté, fantastique, parfois inquiétant, qui semblait hors du temps. Formes tantôt harmonieuses, parfois renversées, déchiquetées. Je me suis senti transporté dans un autre univers. J'étais perdu mais je percevais confusément, encerclés que nous étions par ses œuvres, l'expression de l'âme de l'artiste. Lui me regardait avec son œil de sculpteur, calmement, intensément, intéressé par ce jeune homme venu d'ailleurs, de l'autre côté du rideau de fer. Il se déclara frappé par ma ressemblance avec ma mère. Je devenais un sujet dans l'œil du créateur.

*Avec Marina,  
dans son  
atelier.  
1954*



*Con Marina,  
in studio.  
1954*

Marino et son épouse Marina étaient en contact fréquent avec ma mère et mon beau-père San Lazzaro à travers la Revue et la Galerie du XXe Siècle. Il *Maestro*, distant en apparence mais en réalité fin observateur était, d'après ma mère, un très bon conseiller en matière de sculpture.

Quelques années plus tard, cette fois-ci en compagnie de ma fiancée Joëlle, j'eus l'occasion de revenir dans cette maison extraordinaire, et je ressentis le même éblouissement devant la vigueur des sculptures, ce que j'avais pressenti, lors de notre première rencontre comme la force vitale et la qualité universelle de l'œuvre. Avec quelques années de plus, je perçus aussi plus clairement la dimension épique, tragique de certaines œuvres qui semblaient capter magistralement les moments fulgurants de la destinée humaine. J'aimais aussi tout particulièrement ses gouaches, ses dessins, épurés, expressifs, parfaitement maîtri-

sés, parfois bouleversants. Je crois lui avoir montré certains de mes préférés.

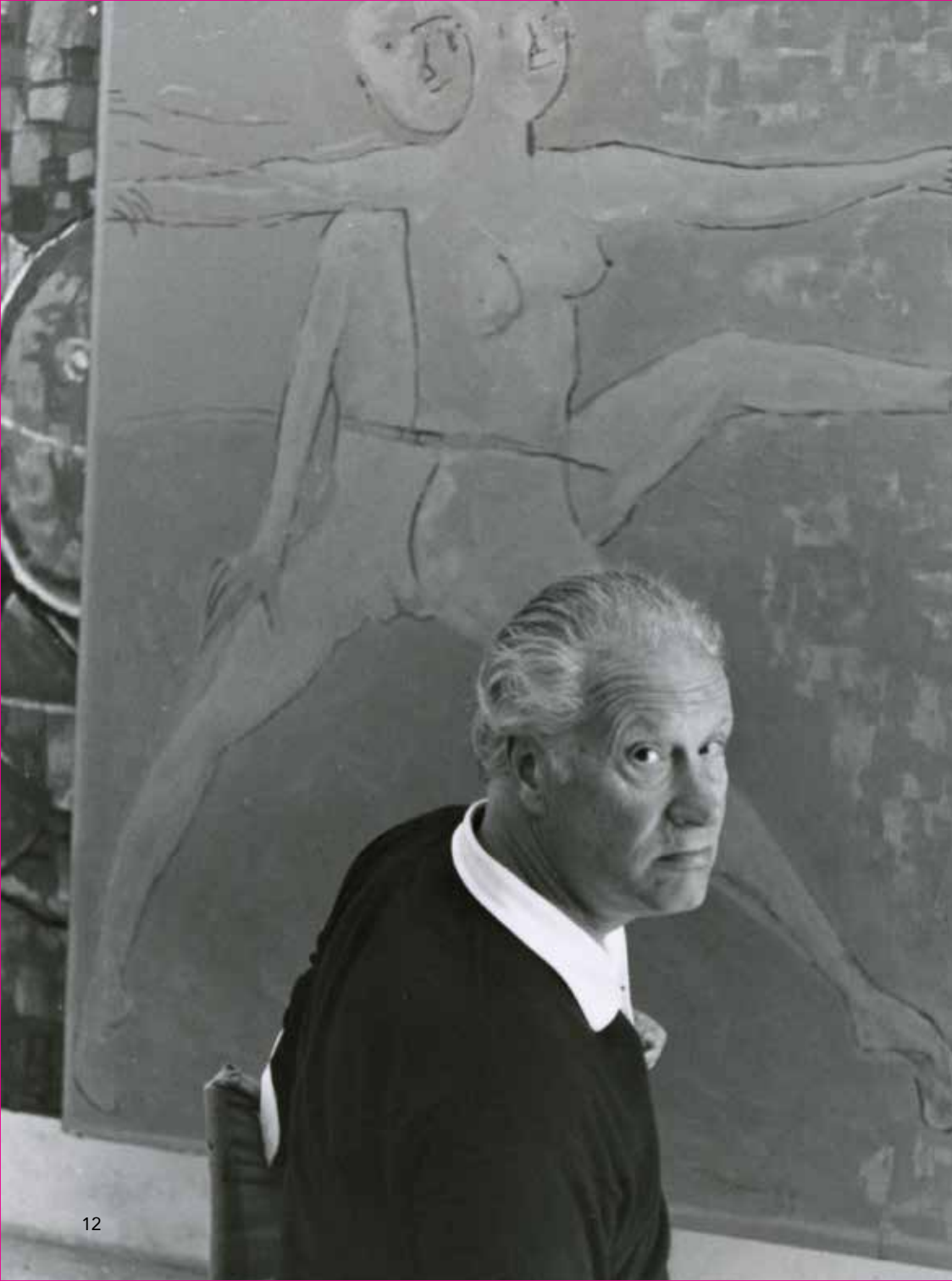
Joëlle et moi eûmes aussi l'occasion de rencontrer Marino Marini dans les ateliers de marbre de chez Henraux à Querceta di Seravezza, où sculptait aussi ma mère. Toujours très seigneurial, mais cette fois couvert de poussière, le *Maestro* se tenait un marteau et un burin à la main devant un gigantesque cheval. C'était celui devant lequel il se fit photographier avec ma mère. « Veux-tu essayer ? » me dit-il en souriant. Il avait perçu notre émotion Peu après il eut la gentillesse de nous offrir, pour notre mariage, le dessin d'un cheval et une charmante lithographie représentant un jeune Pierrot, campé en quelques traits, à la silhouette floue et fragile, qui semblait perdu dans ses rêves mélancoliques. Je me suis toujours demandé s'il pensait particulièrement à notre première rencontre en faisant pour nous ce choix.

Aujourd'hui, avec tant d'années de recul, Marino Marini reste dans ma mémoire le grand seigneur de la sculpture italienne moderne.

*Marino au travail  
dans la marbrière  
de Henraux  
à Querceta.  
1971*

*Marino al lavoro  
alla cava  
di Henraux  
di Querceta.  
1971*





*Dans son atelier  
de Milan.  
1968*

*Nell'atelier  
di Milano.  
1968*

**MARINO MARINI, GUALTIERI DI SAN LAZZARO,  
ET L'ART DU LIVRE COMME ACTE DE PEINTURE.  
QUELQUES OBSERVATIONS.**

*Luca Pietro Nicoletti*

Il faudrait écrire sur l'œuvre de Marino Marini du point de vue des écrivains : non pas le Marini des critiques et des historiens, mais celui qui catalyse l'attention des poètes et stimule leur sensibilité. Ce serait un axe révélateur qui compléterait la bibliographie déjà très fournie sur l'œuvre du sculpteur de Pistoia, dont on trouve quelques bases solides dans la grande exposition organisée par Flavio Fergonzi et Barbara Cinelli, à Pistoia d'abord puis à la Collection Guggenheim de Venise (2016-2017). Exposition précédée d'une « générale » en tandem avec Giacomo Manzù à la Fondazione Magnani Rocca quelques années plus tôt. Sans oublier bien entendu le catalogue scientifique, rédigé par Chiara Fabi, de la collection d'œuvres de Marino Marini données dans les années '60 à la Mairie de Milan et réunies en 2010 au Museo del Novecento. Ce catalogue pourrait servir de repère à une éventuelle monographie sur l'artiste.

La réflexion peut donc s'appuyer sur des éléments solides et fiables sur les sources visuelles de Marino Marini et sur la critique la plus attentive, ainsi que sur la réception de l'œuvre de Marini grâce à l'apport visuel de la photographie en tant que langage apte à restituer de façon palpable une sélection d'œuvres de dimensions plus importantes. Il n'en reste pas moins qu'il existe une histoire insaisissable, en dedans et en dehors de l'histoire de la sculpture, dans laquelle Marini côtoie les compagnons de route des plus inattendus, dans un Olympe domestique de foisonnements littéraires laissant place à un ordre de valeurs différentes de celles qui ont été établies par l'histoire. Ce Marini, en somme, qu'un grand philologue tel que Gianfranco Contini, dans sa monographie de 1944, avait défini comme « le poète des surfaces ». Un artiste qui, surtout, plaît beaucoup aux poètes et aux écrivains qui ne s'intéressent

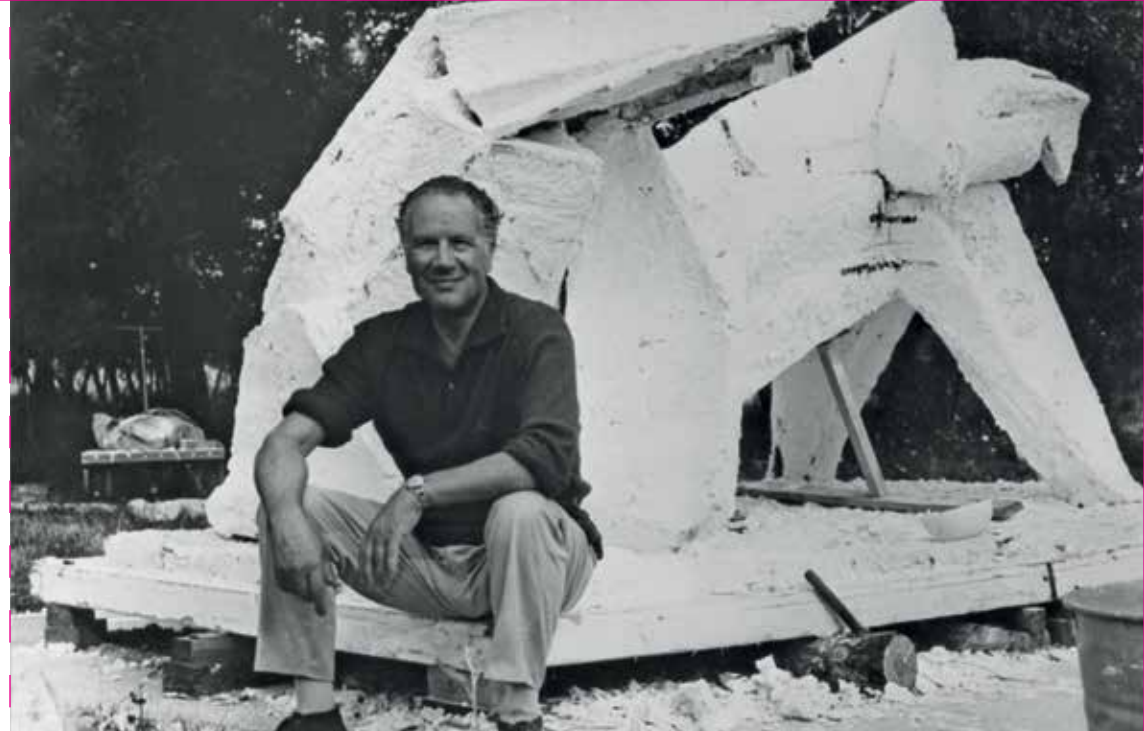


pas tant au fait d'établir de façon définitive la position de Marini sur l'échiquier international ou dans la généalogie de l'art moderne, préférant le considérer comme un prétexte à une interprétation littéraire de type narratif ou, plus souvent, à une confession émotive.

Ce monde peuplé de jongleurs, de cavaliers et de Pomones laisse en effet libre cours à l'invention verbale, ou plutôt à une réflexion portant à imaginer une vie de tous les jours à ces personnages : leurs actions, leur appartenance à une lignée symbolique dans laquelle s'incarneraient les valeurs fondamentales de l'humanité. C'est en ce sens qu'il faut interpréter, par exemple, les bouffonneries d'un écrivain cabotin et irrévérencieux tel que Raffaele Carrieri, l'un des plus extravagants inventeurs de calembours sur l'œuvre des artistes. C'est aussi le cas de la vision tragique et amoureuse de l'art de Marino Marini qu'exprime l'écrivain et éditeur d'art italien parisien Gualtieri di San Lazzaro (1904-1974), auquel il était lié par une amitié sincère et durable.

*Dans son atelier  
de Tenero.  
1944*

*Nello studio  
di Tenero.  
1944*



*À la Germinaia,  
Forte dei Marmi,  
Versilia.  
1958*

*Alla Germinaia,  
Forte dei Marmi,  
Versilia  
1958*

Pour lui, Marini n'est pas seulement un artiste qu'il estime et avec lequel il collabore régulièrement : c'est aussi un compagnon de route et, surtout, le symbole d'une certaine idée de la modernité qui évolue sur un plan parallèle à celui de l'historiographie. C'est-à-dire sans parti pris militant net et définitif, sans division radicale du monde, une direction sur laquelle peuvent s'aligner les expériences les plus diverses, comme Giuseppe Capogrossi et Franco Gentilini peuvent côtoyer Marino Marini, de même que Giacomo Manzù, se situe non loin de Picasso et Matisse. Une vision grâce à laquelle la lecture critique se mêle au témoignage direct, l'anecdote personnelle à la lecture du rapport de style et par laquelle l'homme et l'artiste sont indissolublement liés.

C'est un monde, ne l'oublions pas, où l'écrit joue un rôle crucial, qu'il s'agisse de livres, de revues ou, surtout, d'ouvrages d'art. C'est justement sur ce point que se fonde le dialogue entre San Lazzaro et Marino Marini.

Ils se connaissent depuis les années Trente, au moins, quand Paul Fierens publie sa monographie sur l'artiste toscan pour les éditions « Chroniques du jour » en 1936, un an avant son équivalent italien dans la collection « Arte Moderna Italiana » dirigée par Giovanni Scheiwiller pour Hoepli. San Lazzaro, à la tête de ces éditions, est en train de devenir l'un des plus importants éditeurs d'art en France entre les deux guerres. Deux ans plus tard, il crée une revue d'importance capitale pour les décennies du milieu du siècle. Marino Marini y participe souvent directement : la revue « XXe Siècle », publiée de 1938 à 1939, renaît en 1951 avec des parutions nouvelles et précieuses qui se poursuivent après la mort de l'écrivain-éditeur en 1974.

C'est un point crucial : peu avant sa mort, dans un roman épistolaire encore inédit à ce jour, San Lazzaro affirme qu'il a été le

*Portrait de  
Henry Moore.  
1962*

*Ritratto di  
Henry Moore.  
1962*



*Marino devant  
son tableau.*

*Marino  
con il quadro.*

premier à publier un livre sur Marino Marini et que, quarante ans plus tard, même la cinquantième monographie consacrée au sculpteur toscan porte la marque de ses éditions, qui, entre-temps, ont changé de nom : de « Chroniques du Jour » elles sont devenues « XXe Siècle ». Au cours de cette évolution s'est déroulée une vie faite d'échanges, de collaborations dont il faudrait reconstituer plus finement le processus, mais dont on comprend clairement que Marino Marini n'est pas seulement un fil conducteur, mais un véritable traceur dans la biographie de San Lazzaro. Entre le livre de 1936 et *l'Hommage à Marino Marini* sorti sous forme d'un numéro spécial de la revue, on trouve en effet le grand catalogue général de l'œuvre de Marini dirigé par San Lazzaro. Cet ouvrage comporte une préface d'Herbert Read et un long essai de Patrick Waldberg, ce qui témoigne du vaste réseau de relations que San Lazzaro avait réussi à tisser, depuis Paris, en dehors des frontières de sa patrie d'adoption.

Il s'agit sans doute du livre qui a exigé le plus d'engagement de la part de San Lazzaro ; pour la première fois, une importante quantité de données était réunie dans un volume de grand for-

Marino  
au travail  
sur son « *Petit  
Cavalier* »,  
dans son atelier  
de Milan.  
1957

Marino  
al lavoro di  
"Piccolo  
Cavaliere"  
nello studio  
di Milano.  
1957



mat, sorti en 1970 à la fois en édition italienne (imprimé par les ateliers d'Amilcare Pizzi pour les récentes éditions Silvana), française et anglaise.

Et c'est en quelque sorte le point d'orgue d'une histoire aux racines bien plus profondes que l'on retrouve en parcourant la destinée glorieuse de « *XXe Siècle* ». En ces années où l'on usait largement des moyens de « multiplication » des œuvres d'art - permettant à un public plus large d'acquiescer à un prix accessible des œuvres graphiques originales d'artistes réputés - San Lazzaro avait développé le concept précurseur consistant à publier des livres d'art qui seraient des objets que l'on pourrait feuilleter avec autant de plaisir que celui que l'on peut ressentir face à une œuvre d'art. Pour cela, les reproductions en grand format et de bonne qualité n'étaient pas suffisantes ; pas plus que les reproductions en couleurs, dont le procédé était encore très coûteux et rare dans les années cinquante. San Lazzaro fait alors un pas de plus pour placer sa revue au niveau des collectionneurs, bibliophiles et amateurs d'art : il insère dans la reliure des œuvres graphiques originales, surtout des lithographies,

qu'il commande expressément à ses amis artistes pour le tirage de ces publications.

Dans cette démarche, Marino Marini est l'un des artistes les plus présents avec Capogrossi et Gentilini – parmi les amis artistes les plus proches du critique – soit avec des planches monochromes, nées d'un trait tracé en négatif sur une base colorée, soit avec des œuvres graphiques plus élaborées, en couleurs, qui peuvent occuper jusqu'à deux pages reliées au milieu de la revue.

Il apparaît donc qu'une réflexion sur les relations entre San Lazzaro et Marino Marini exige que l'on se penche sur les œuvres graphiques et, plus généralement, sur toute l'activité non sculpturale de l'artiste toscan, et l'on comprend combien la peinture - sur toile et sur papier - la gravure et le dessin constituent un entrelacement unique et très complexe qui rend impossible toute classification nette, favorisant plutôt un passage fluide et communiquant entre les diverses disciplines.

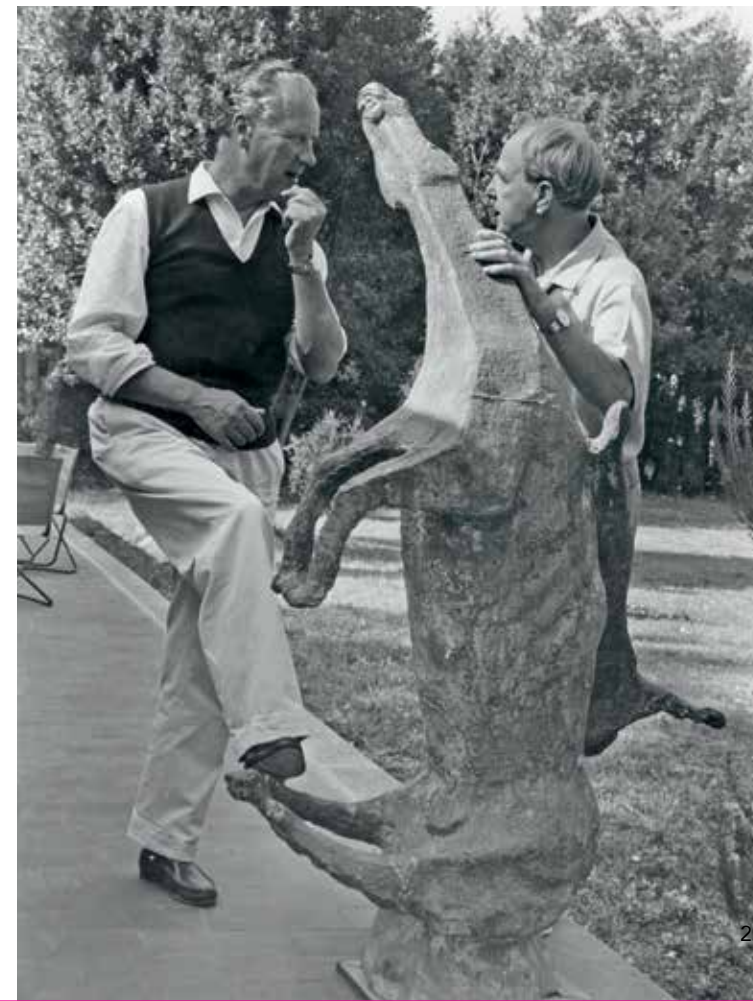
Le cas le plus emblématique, en ce sens, est l'Album n°1, un cahier de douze eaux-fortes gravées par Marini à Milan et imprimées ensuite à Paris pour les éditions « *XXe Siècle* » en 1968. Dans ce beau récit le sculpteur expose son répertoire au grand complet, des Pomones aux Cavaliers, en passant par les Jongleurs. San Lazzaro signe la présentation de ce cahier, en faisant clairement le point sur sa lecture de l'œuvre de Marini qu'il considère comme un avertissement sur l'esprit du temps. Comme il le dira plus explicitement dans le catalogue de 1970 et encore dans l'introduction à l'*Hommage*, quelques années plus tard, l'œuvre de Marino Marini est une puissante prémonition des menaces qui assombrissent le destin de l'humanité. C'est une tendance qui se serait fait jour en lui dans les années soixante, en pleine guerre froide, et ses cavaliers comiques et désarmés, extrêmement vulnérable - tout sauf martiaux - seraient la déclaration d'une capitulation de l'homme moderne face à quelque chose de plus grand que lui, que l'on ne peut

exprimer que par les formes concises du lexique moderniste : « la tragédie n'est exprimée que par l'essentiel, par l'extrême concision des formes. La tragédie n'est pas la comédie, elle ne peut pas attendre, elle ne supporte pas le moindre poids ».

San Lazzaro percevait donc un signal d'inquiétude dans ces traits rapides et essentiels, qui esquissent d'une main sûre les formes, suivant des profils amples et quelques traits essentiels, comme dans un dessin improvisé au stylo. Il s'agissait par ailleurs des réflexions d'un homme qui avait traversé la guerre et l'avait vécue avec l'âme de celui qui assiste à la fin d'une époque mythologique, celle du Paris de Montmartre et Montparnasse, menacée par la barbarie des totalitarismes. Il est compréhensible que, à plus de soixante ans, les vents de la Guerre Froide lui fassent revenir en mémoire un passé pas si lointain, avec lequel on n'avait pas encore réglé ses comptes. Marini pouvait donc à juste titre être l'un des points de repère de l'art moderne puisqu'il incarnait cette profonde inquiétude.

Mais en même temps, l'œil de San Lazzaro ne pouvait pas ne pas percevoir l'ironie de certains traits de Marini et, s'attardant sur les méthodes de l'artiste et surtout sur les types humains qui peuplent son imaginaire : « ces chevaux n'ont jamais aidé l'homme dans le travail aux champs. Ces « Pomones » ont chanté, dansé et accouché, elles n'ont jamais lavé le linge des hommes au bord du fleuve. Ces cavaliers n'ont jamais porté d'armes, comme ceux de Paolo Uccello qui, par la géométrie de leurs contours, sont leurs frères ». Il utilise un ton calme et familier, en bon auteur qui s'est formé en écrivant pour les journaux et qui, d'une formule, décrit la pensée critique avec une image littéraire : une fraternité entre les sujets des œuvres d'artistes éloignés dans le temps pour montrer une possible dérivation visuelle (mais sans doute plus par métaphore que par confrontation formelle) ; une image domestique pour rendre le caractère précieux de l'univers féminin de Marini. Avec la même légèreté qui touche la vérité en quelques lignes, San Lazzaro résout la question stylistique et les influences graphiques de

Marini, faisant appel à Pablo Picasso, en tant que point de comparaison indiscutable : « On pourrait peut-être observer que le signe « expressif » de Marini ne se dissout pas, en s'adoucissant, dans cet expressionnisme décoratif – abstrait ou figuratif – dans lequel trop d'artistes, même parmi les plus grands, se complaisent. La sensualité de Marini ne s'est pas accentuée, alourdie, « sexualisée » si l'on peut dire, pour maintenir sa vitalité fulgurante, comme chez Picasso : elle s'est au contraire transfigurée, allégée, acquérant une transcendance aérienne : les jeux de l'amour, dans ces gravures des années 1950-1962, ne sont que des jeux d'ombre et de lumière ».



*Marino  
et Henry Moore  
à la Germiniaia,  
Forte dei Marmi,  
Versilia.  
1962*

*Marino  
e Henry Moore  
alla Germiniaia,  
Forte dei Marmi,  
Versilia.  
1962*

*Au travail sur  
le Monument  
équestre,  
à la Germinaia,  
Forte dei Marmi,  
Versilia.  
1957*

*Al lavoro al  
Monumento  
equestre,  
alla Germinaia,  
Forte dei Marmi,  
Versilia.  
1957*



En effet, on ne peut se passer de Picasso pour comprendre Marini, sur le papier encore plus que dans le bois ou le bronze : l'idée d'une représentation en ligne simple qui, d'un mouvement fluide de la main, trace les contours de n'importe quelle figure, ne pouvait venir que du maître catalan. C'est vraisemblablement aussi Picasso qui lui a donné l'idée de travailler dans un grand chantier ouvert où aucune œuvre n'était jamais réellement complètement terminée. Cette façon de travailler est mentionnée dans l'introduction au catalogue de la peinture de Marino Marini, la deuxième des trois qu'a écrites San Lazzaro pour le catalogue général de 1970 : il était impossible à cette époque-là d'établir un catalogue exhaustif de la production picturale de Marini dans la mesure où aucun de ses tableaux n'était vraiment terminé tant qu'une personne extérieure ne ve-

nait pas le lui arracher des mains. « L'artiste aime les reprendre de temps en temps ; parfois il se contente de légères retouches qui n'en modifient pas l'aspect général, d'autres fois il n'hésite pas à y plonger son pinceau comme un bistouri qui coupe et recoud, pour ramener à la surface des parties cachées, bien sûr dans l'intérêt de l'œuvre qui acquiert ainsi une nouvelle dimension ». Le ton a changé : les introductions de San Lazzaro à chacune des sections du répertoire ne laissent pas place à la fonction informative d'un texte, privilégiant plutôt son habituel style littéraire pour cerner le profil artistique et le sens moral de la recherche artistique. « Comme de nombreux artistes », poursuit San Lazzaro, « Marini a utilisé le pinceau avant le scalpel. Au début de sa carrière de sculpteur, il s'inspirait du passé, alors qu'il nous semble qu'en tant que peintre il est plus sensible aux recherches des artistes contemporains, plus âgés que lui ». Il cite des noms qui, encore une fois, sont des indicateurs explicites : à nouveau Picasso, mais aussi Marc Chagall, ce qui place la peinture de Marini dans le domaine d'une invention visionnaire.

Mais cela permettait aussi de relever un aspect de modernité dans la peinture, surtout celle de cette époque, qui s'était libérée des archaïsmes auxquels il ne pouvait pas renoncer en tant que sculpteur italien, et donc dans l'impossibilité de résister au charme de l'ancien. En peinture il n'existait pas d'équivalent ayant le même poids que la sculpture étrusque, Marini pouvait donc prendre la liberté d'évoluer sur le terrain des avant-gardes.

Cependant, il faut aussi reconnaître que Marino Marini n'a jamais été un vrai peintre ; il ne l'a pas été dans le sens que lui donnaient les artistes de sa génération, qui envisageaient la peinture comme un champ d'expression chromatique : en tant que sculpteur, il a toujours considéré que le pinceau avait pour but la restitution plastique et synthétique des volumes. Reprenant l'ancienne polarisation des tendances artistiques caractérisée par l'opposition entre Delacroix et Ingres, Marini avait

consciemment choisi de ne pas suivre la jubilation chromatique de Matisse mais plutôt le dessin comme expression de liberté du geste graphique typique de Picasso. Cela légitimait le fait de travailler avec n'importe quel moyen, d'expérimenter et de mélanger n'importe quelle technique et de garder un répertoire cohérent de signes et d'iconographies même s'il utilisait des médiums et des ductus extrêmement variés. Même dans ses œuvres les plus vivaces du point de vue chromatique, Marini n'a jamais ressenti la couleur sinon comme un moyen pour répartir les plans et organiser les masses. En même temps, il n'a jamais considéré le dessin et la peinture comme des moyens pour faire de la sculpture sur un support bidimensionnel ou pour visualiser ses œuvres plastiques ou pour en étudier les solutions volumétriques possibles : il n'a jamais « peint » ou « dessiné » ses sculptures, bien que l'on trouve des sculptures colorées. Au contraire, ce que Marini a tracé sur papier ou sur toile ne peut vivre que dans le cadre du tableau ou de la feuille. Mais en gravure, à la plume ou en chalcographie, il a dessiné des physionomies analogues à celles qu'il a gravées sur la surface de ses bronzes : des visages ronds, des yeux étirés, des bouches figées en une expression intemporelle, des chevaux aux naseaux élargis proches de ceux de Picasso, que l'on retrouve aussi bien sur le papier que sur le bronze.

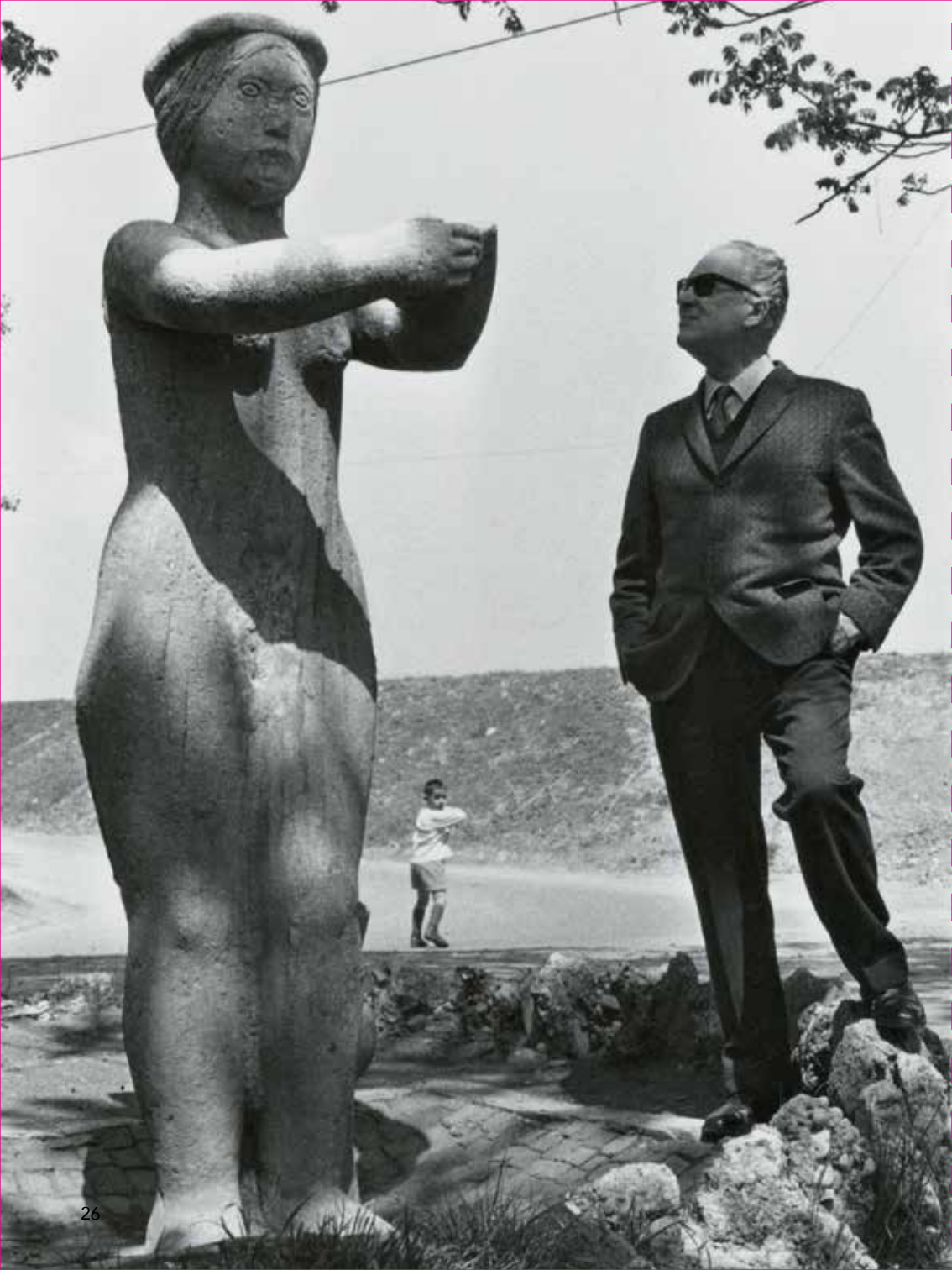
Toutefois, San Lazzaro ne se préoccupait guère, contrairement à d'autres critiques, d'établir si, oui ou non, Marini était un peintre. Il était en fait attiré par un monde de formes amoureuses très proche du sien. Au cours des années de la publication du catalogue général, en effet, San Lazzaro est en train d'écrire le roman *L'aglio e la rosa* (L'ail et la rose), qui a été publié par les Edizioni del Naviglio de Milan en 1971 : un monument à l'amour et aux « jeunes filles en fleur » proustiennes vus par le regard nostalgique d'un homme vieillissant qui s'étiole comme une gousse d'ail. C'est pourquoi San Lazzaro éprouve une empathie explicite pour les « Pomones » : « La chair rose d'une jeune fille du peuple éclot bientôt, envahissant l'espace, légère et tremblante comme une feuille ou bien

lourde et juteuse comme une grappe. Ces splendides figures, peintes de bas en haut ou de haut en bas, s'élancent comme des fleurs sauvages ou tombent comme des branches chargées de fruits ». Il s'agissait bien d'une harmonie due au fait que les deux hommes se rencontraient fréquemment, comme le prouve la quinzième des *Lettere non recapitate* (Lettres non parvenues), le roman autobiographique épistolaire livré au dictaphone et transcrit par la secrétaire de rédaction de la revue, Angela Delmont. Dans une lettre fictive adressée justement à Angela et datée du 8 octobre 1973 (et il y a lieu de croire qu'il s'agissait d'une date réelle, comme dans un journal), San Lazzaro écrivait que « Marino n'a pas aimé seulement les femmes mais aussi ses sculptures, qui sont aussi des créatures d'art et



Marino, avec  
« Une forme  
dans une idée ».  
1973

Marino con  
"Una forma  
in un'idea".  
1973



Marino  
avec l'œuvre  
« Petite femme  
de Milan ».  
1967

Marino  
con l'opera  
"Donnina  
di Milano".  
1967

d'amour. Je dirais même que sa sculpture est toute empreinte d'amour ». Un amour chargé de sensualité, évidemment, qui ne s'était pas affaibli, même quand sa condition physique commençait à décliner et quand l'arthrite mettait à dure épreuve la capacité de l'artiste à mener à bien son travail. Son ami écrivain en parle dans la suite de la lettre, en citant quelques phrases du dialogue entre le sculpteur et le médecin qui lui avait diagnostiqué ce mal qui ne lui permettait plus de modeler l'argile « Je peux au moins caresser de belles fesses ? » demande-t-il au médecin. « Certainement ! À condition qu'elles ne soient pas aussi dures que celles de vos Pomones ».

Cependant, pour revenir aux pages du catalogue général, cette ombre obscure et menaçante qui planait sur l'Europe inquiétait encore San Lazzaro et il en reconnaissait ici les racines lointaines : « l'artiste est surtout hanté par la question de l'être, et ce bien avant que l'existentialisme ne le révèle aux belles dames ». Il ne manquait pas d'esprit polémique : le débat artistique et culturel des années soixante portait sur des axes qui étaient étrangers à son monde humaniste constitué d'idéaux lyriques. Sa bataille pour la liberté, pour un art qui soit l'expression d'un acte libérateur, dégagé des restrictions dues aux régimes totalitaires, s'était manifestée dans la joyeuse expression des pinceaux.

Mais il ne pouvait adopter les préceptes du Pop Art et encore moins les options minimalistes ou conceptuelles. Et puis, il était trop vieux pour se sentir concerné par la contestation de Soixante-huit. Son monde était différent, comme pour Marino Marini qui, dans la continuité de son métier, se révélait être, finalement, un port d'attache rassurant : « ce nouveau monde de Marino, bien qu'il ne nous transporte pas comme le premier, nous fascine tout autant. Et si nous le regardons attentivement, nous nous apercevons, avec un certain soulagement, qu'existe encore le monde éthico-érotique et ético-érotique de l'homme sapiens : notre monde d'hier et - n'en déplaise aux jeunes contestataires des lycées et des jardins d'enfants –aussi celui de demain ».



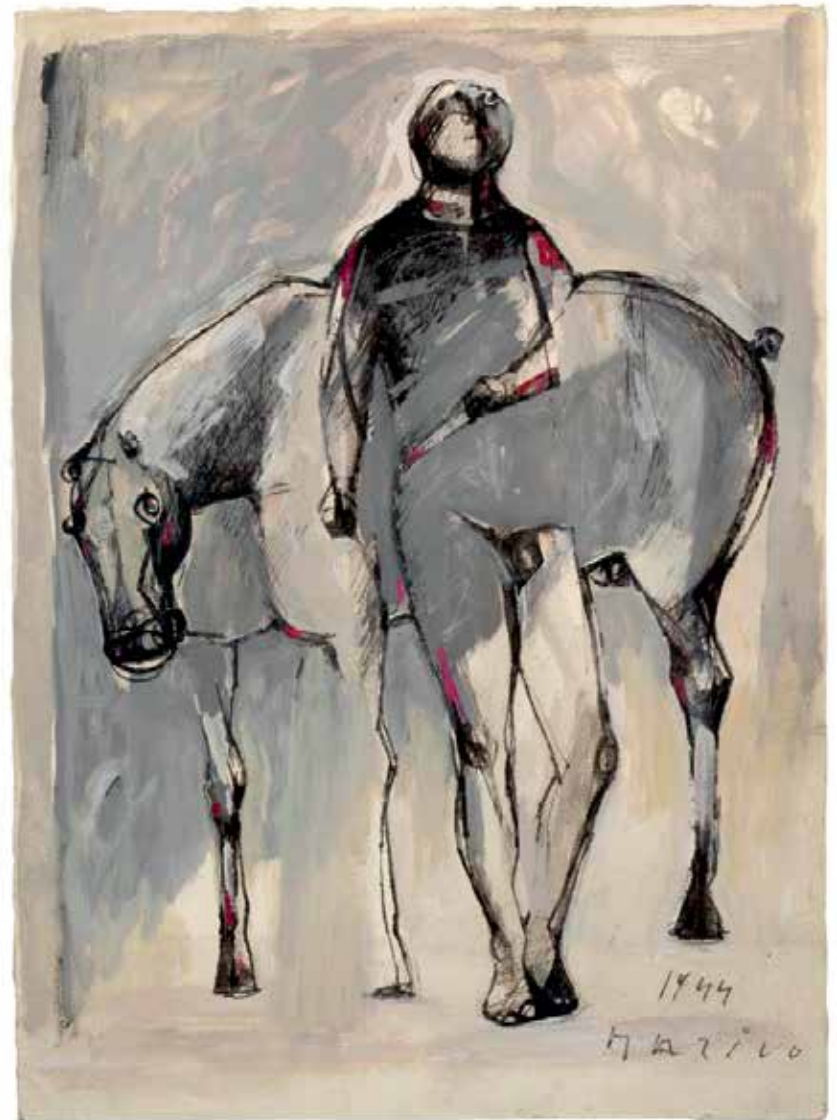
Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 33,8x29,7 - 1944

Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 45,5x33,9 - 1944

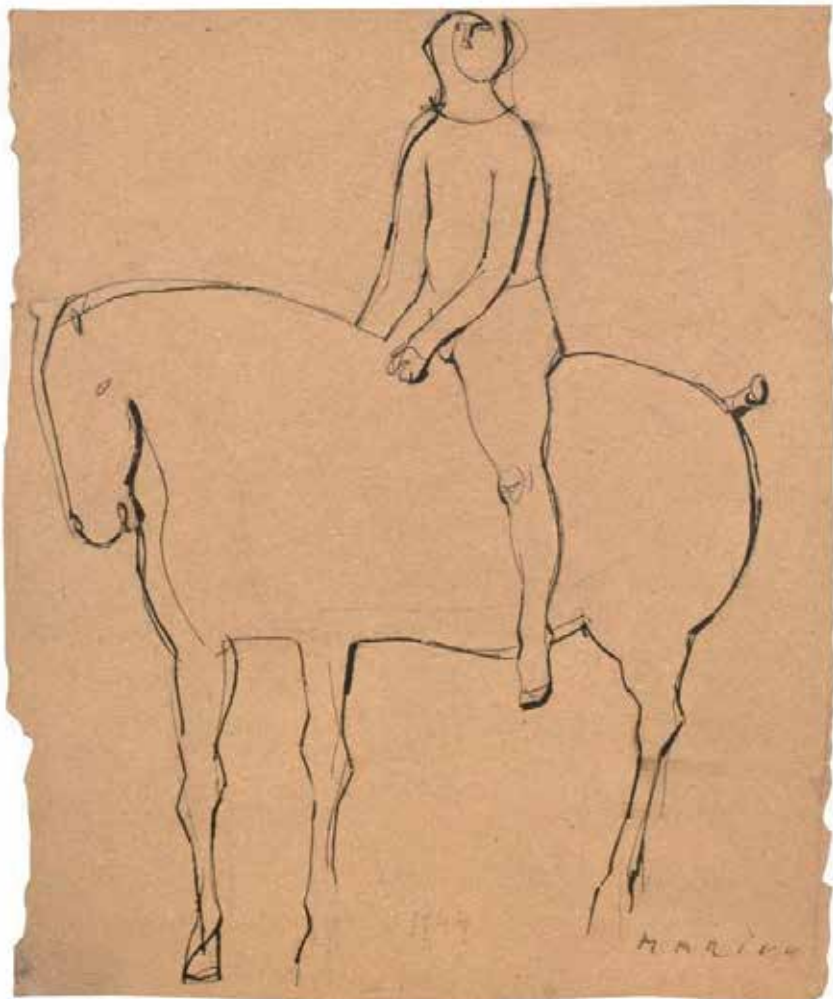




Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 31,1x25,9 - 1944



Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 32,5x24 - 1944



Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 30,3x25 - 1944



Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 33,8x22,7 - 1945



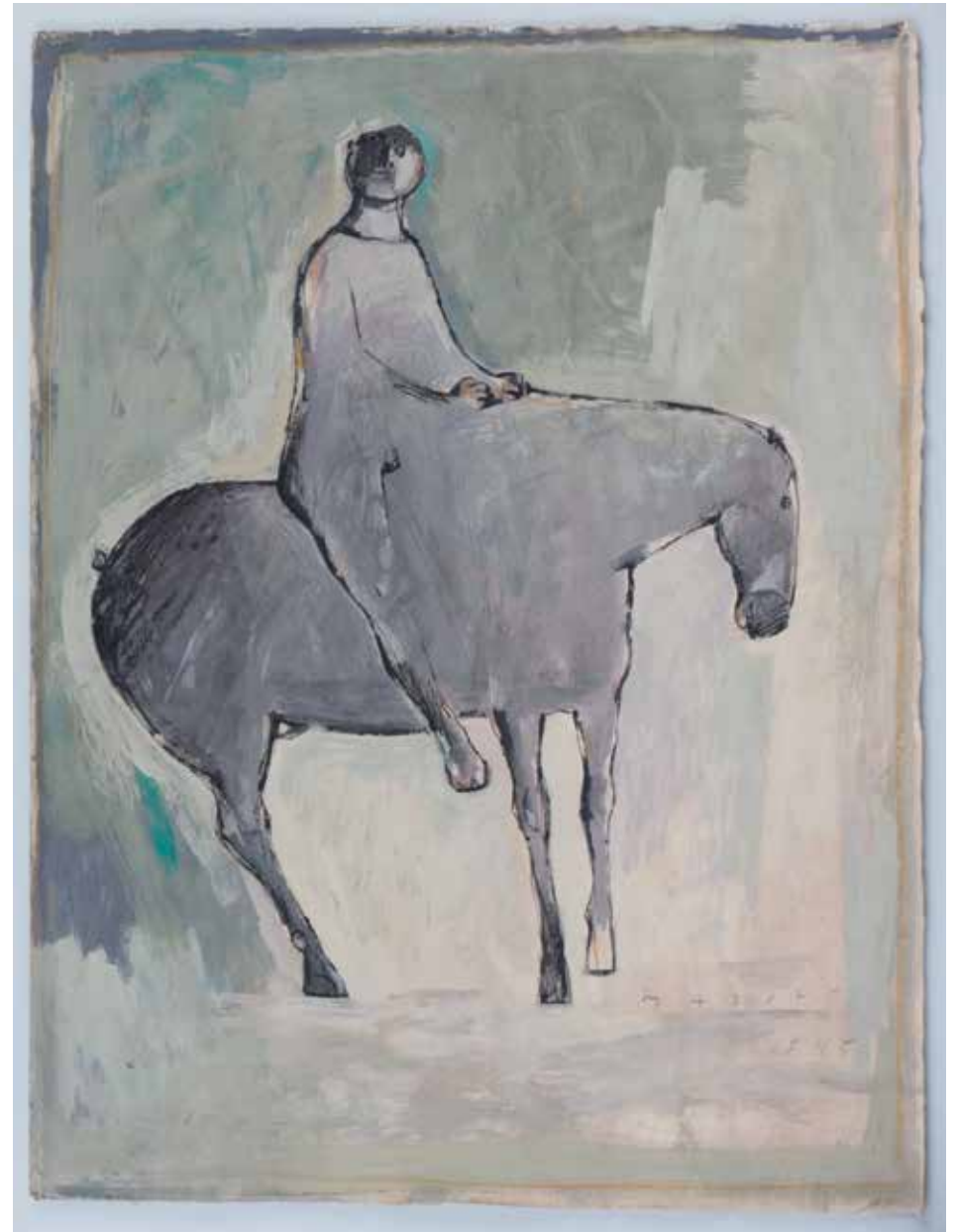
Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 36,5x26,7 - 1945



Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 37,3x26,7 - 1945



Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 42,1x29,1 - 1945



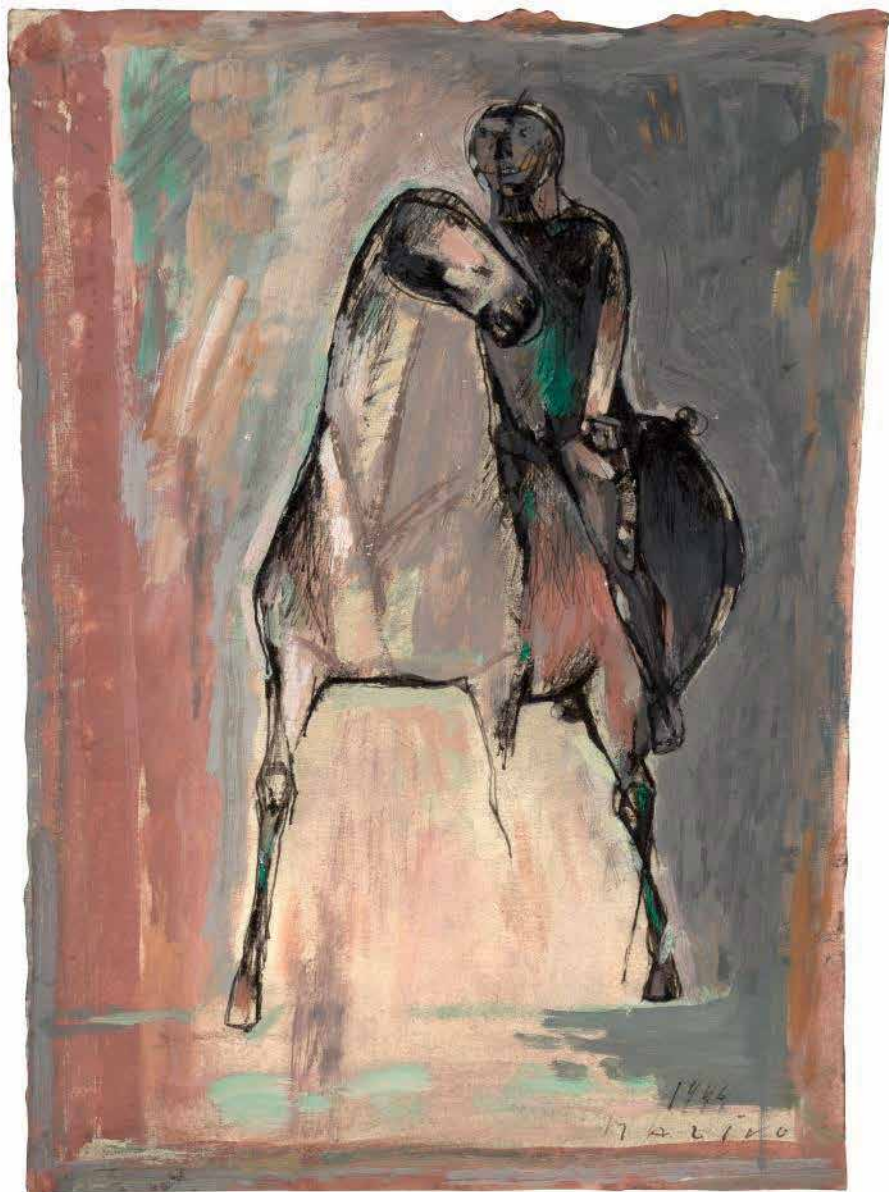
Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 45,7x33,9 - 1945



Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 33,8x32,1 - 1945



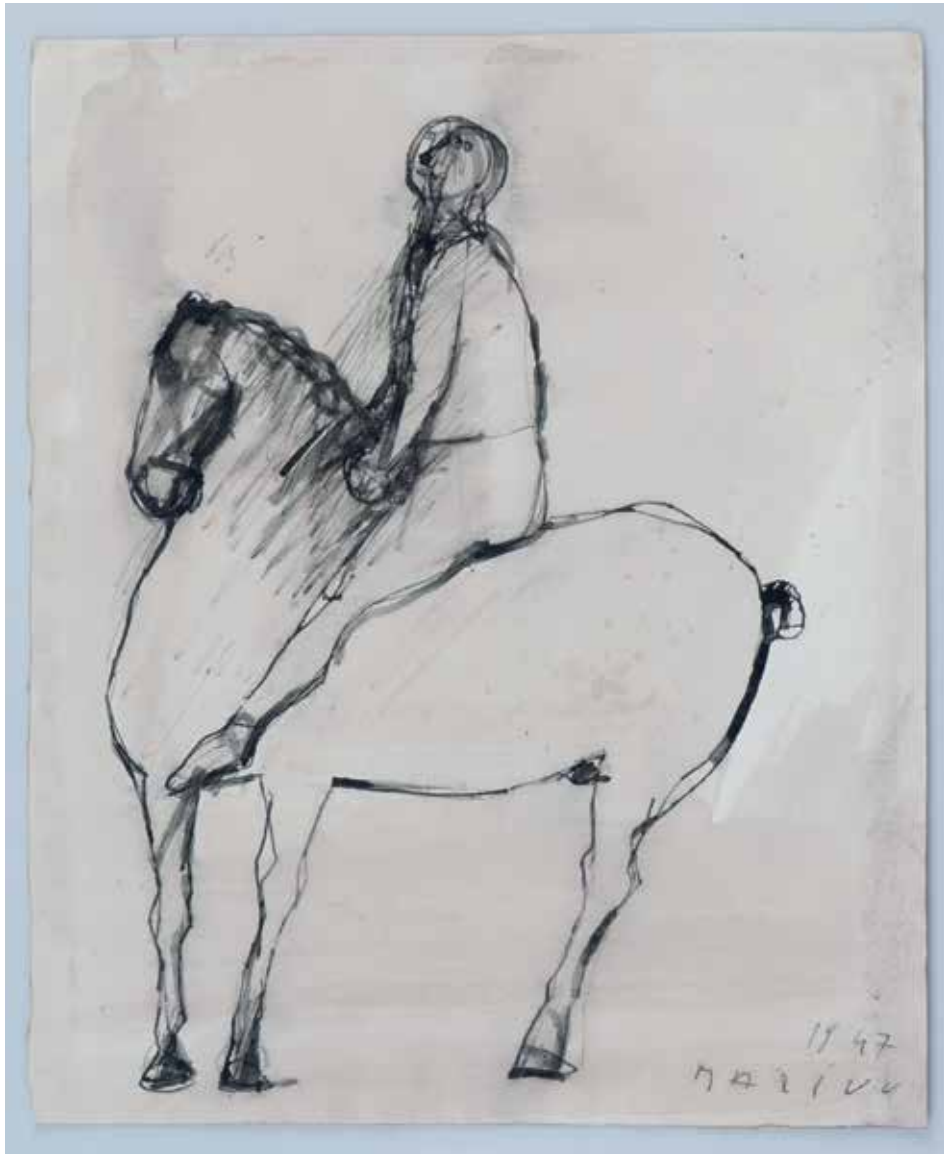
Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 40x30 - 1945



Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 36,3x26,5 - 1946



Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 33,9x22,7 - 1947



Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 34,4x28,3 - 1947



Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 37,3x26,8 - 1947

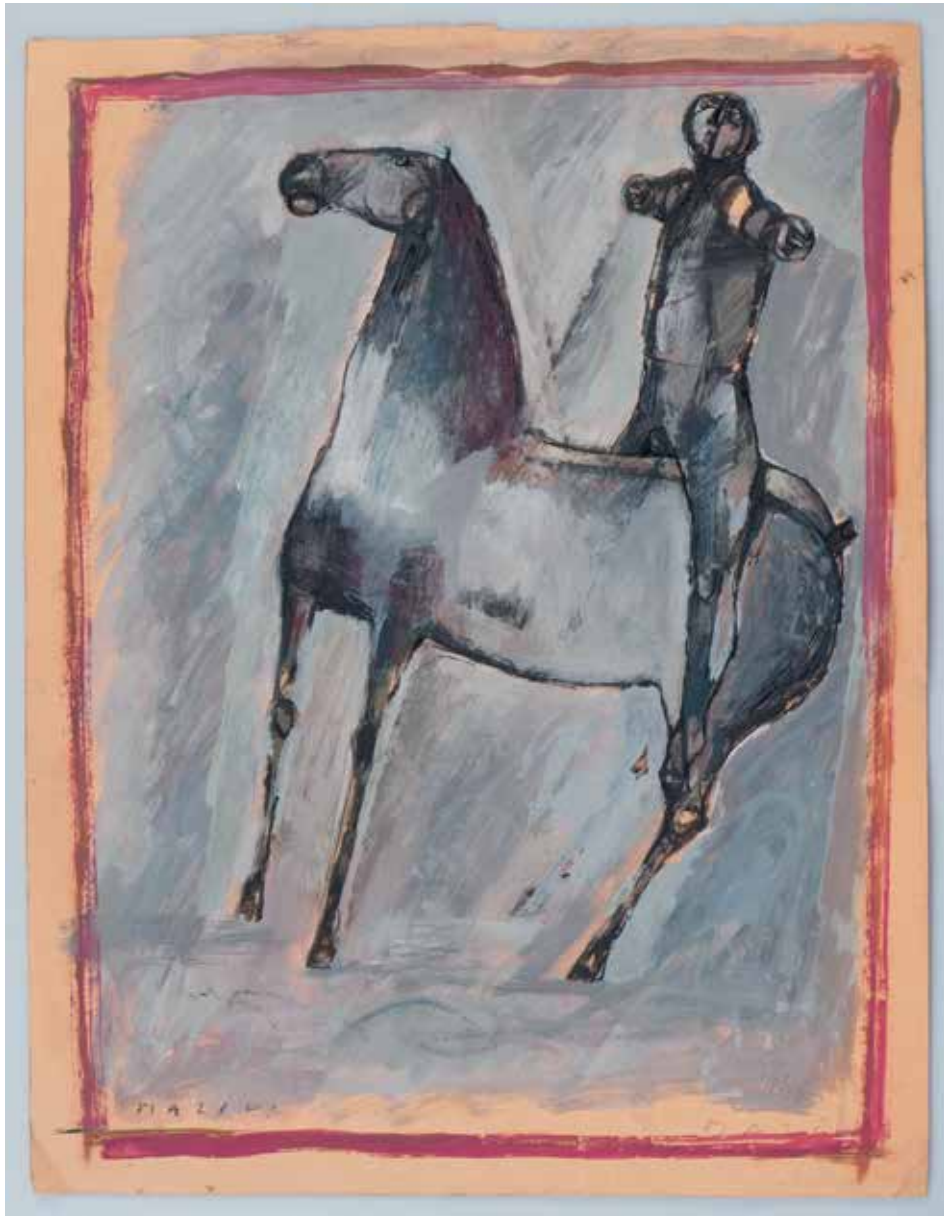


Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 47,3x31,8 - 1947



Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 36,5x26,4 - 1947





Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 42x32,5 - 1947



Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 37,3x26,5 - 1947



Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 40,5x31 - 1948

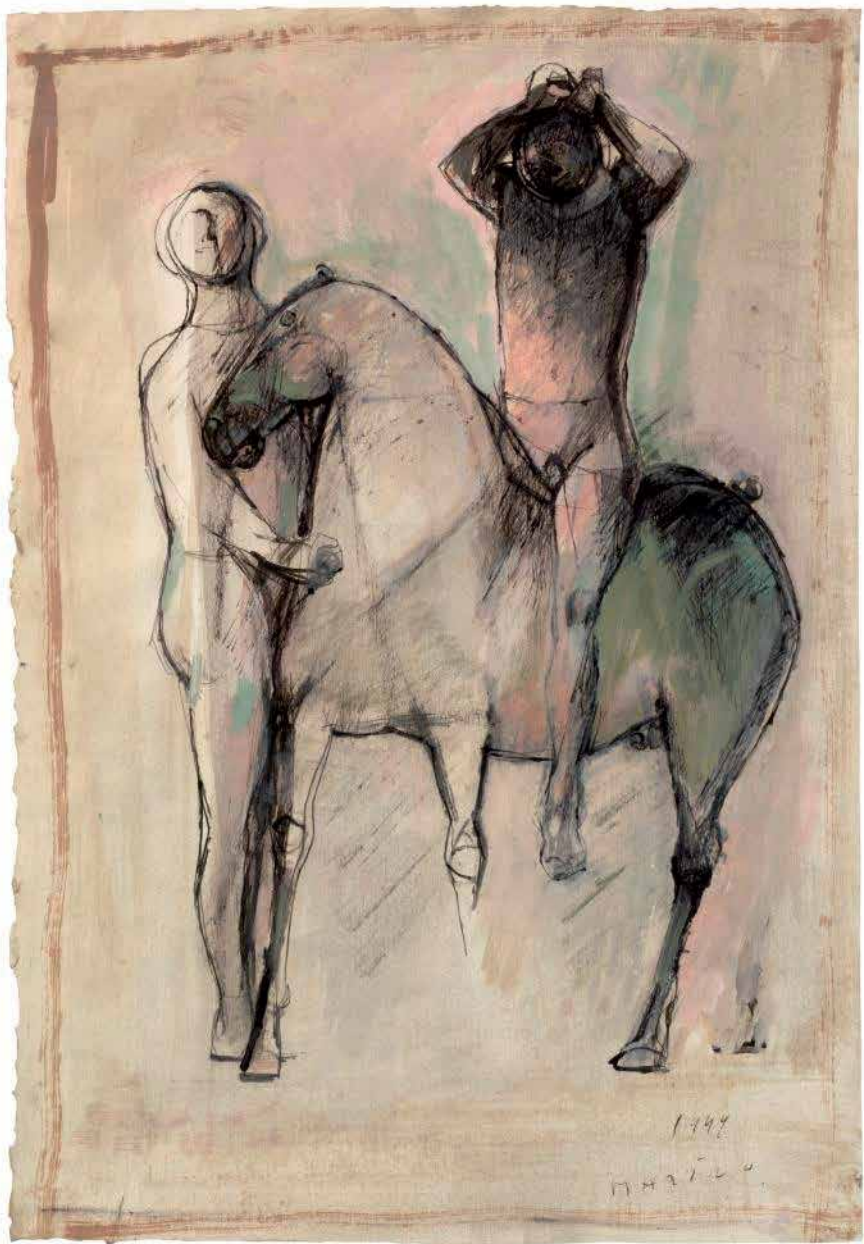


Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 37,4x26,9 - 1949



Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 32x25 - 1949

Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 44,7x36,6 - 1949



Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 49x35 - 1949



Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 39,8x29,7 - 1950



Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 35,4x33 - 1950



Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 35x26,5 - 1950



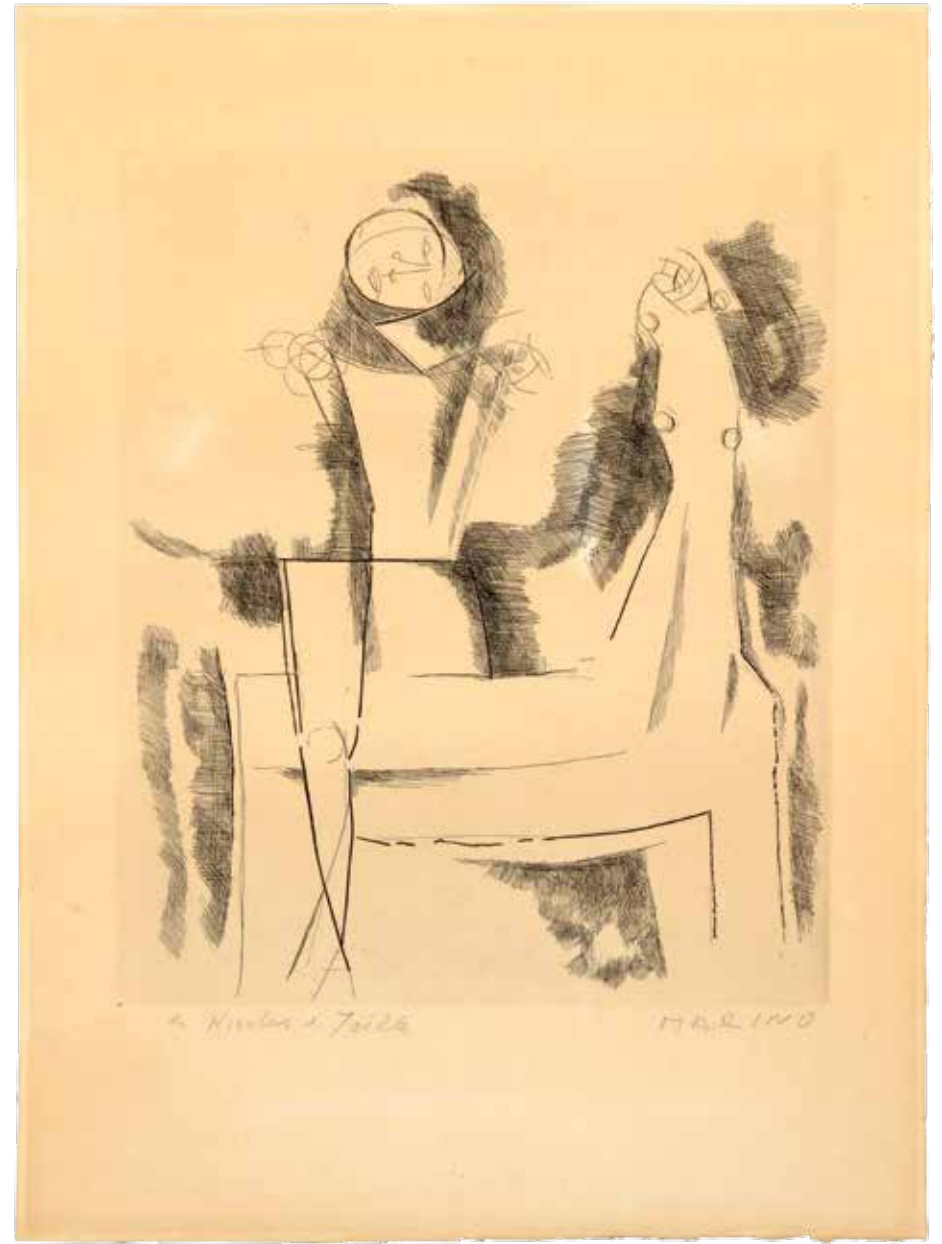
Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 45x34,3 - 1951



Technique mixte sur papier/Tecnica mista su carta, cm 49,8x34,8 - 1951



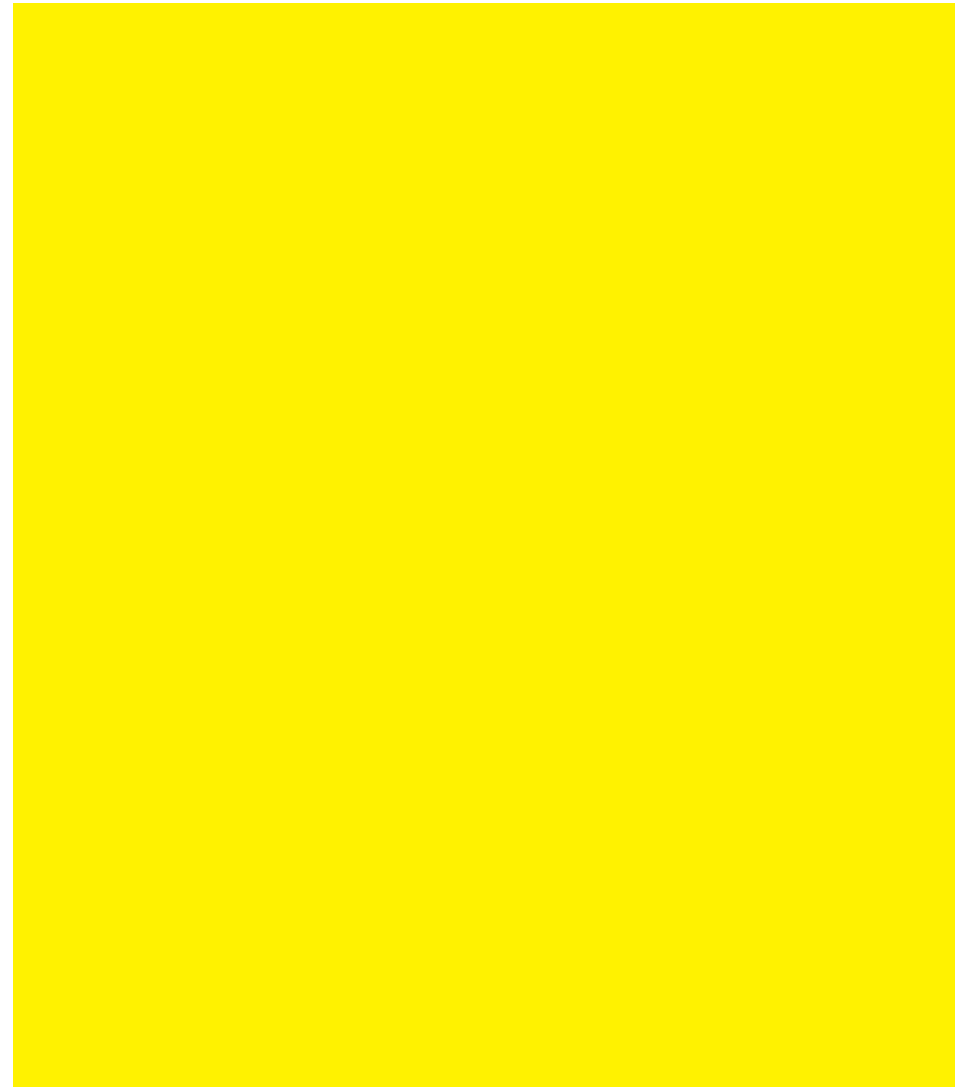
"Le jongleur", lithographie/litografia, cm 66x49 - 1952



"L'idea del cavaliere", gravure/incisione, cm 51x38 - 1958



*"From color to form VIII"*, lithographie/litografia, cm 50x65 - 1969



OPERA IN ARRIVO verificare anno per posizionamento

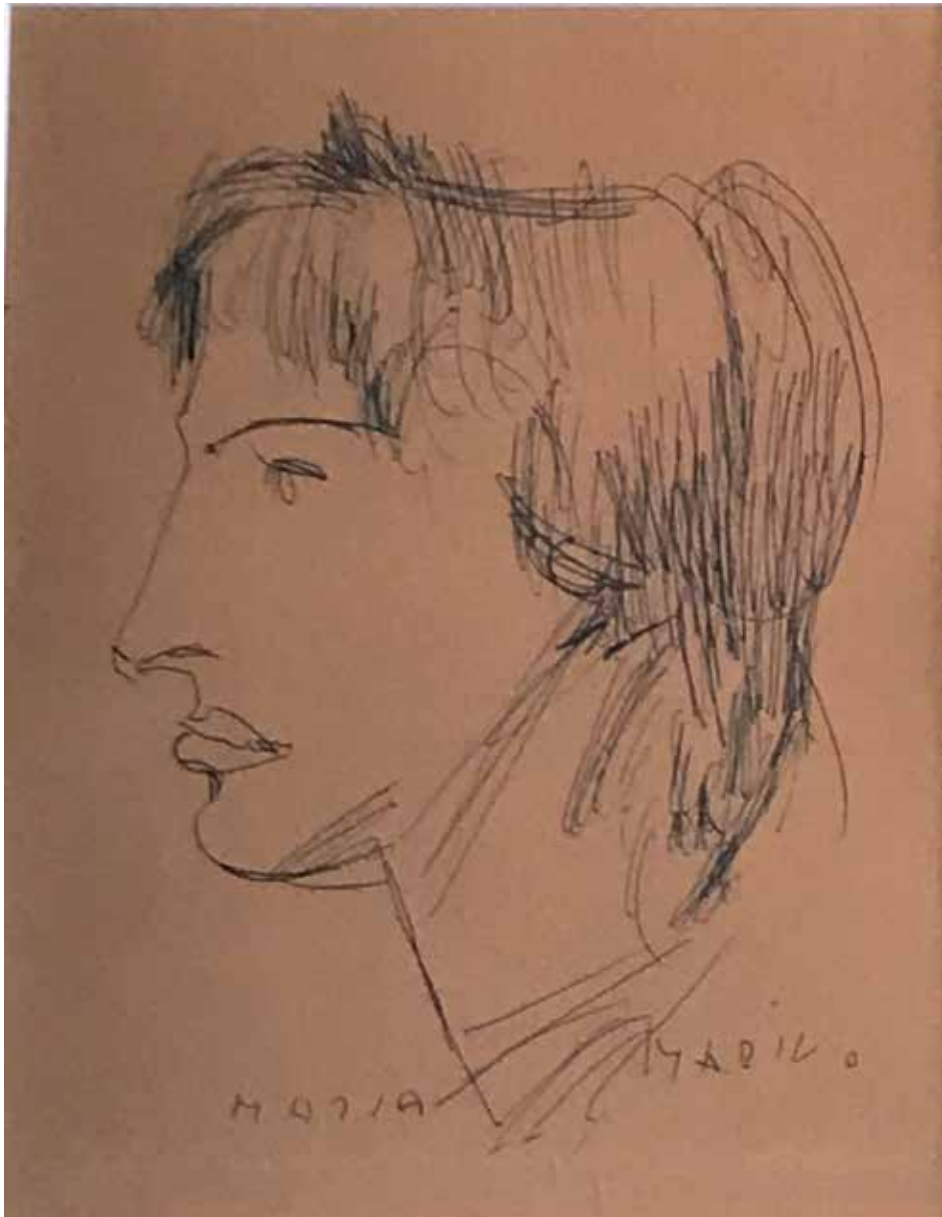




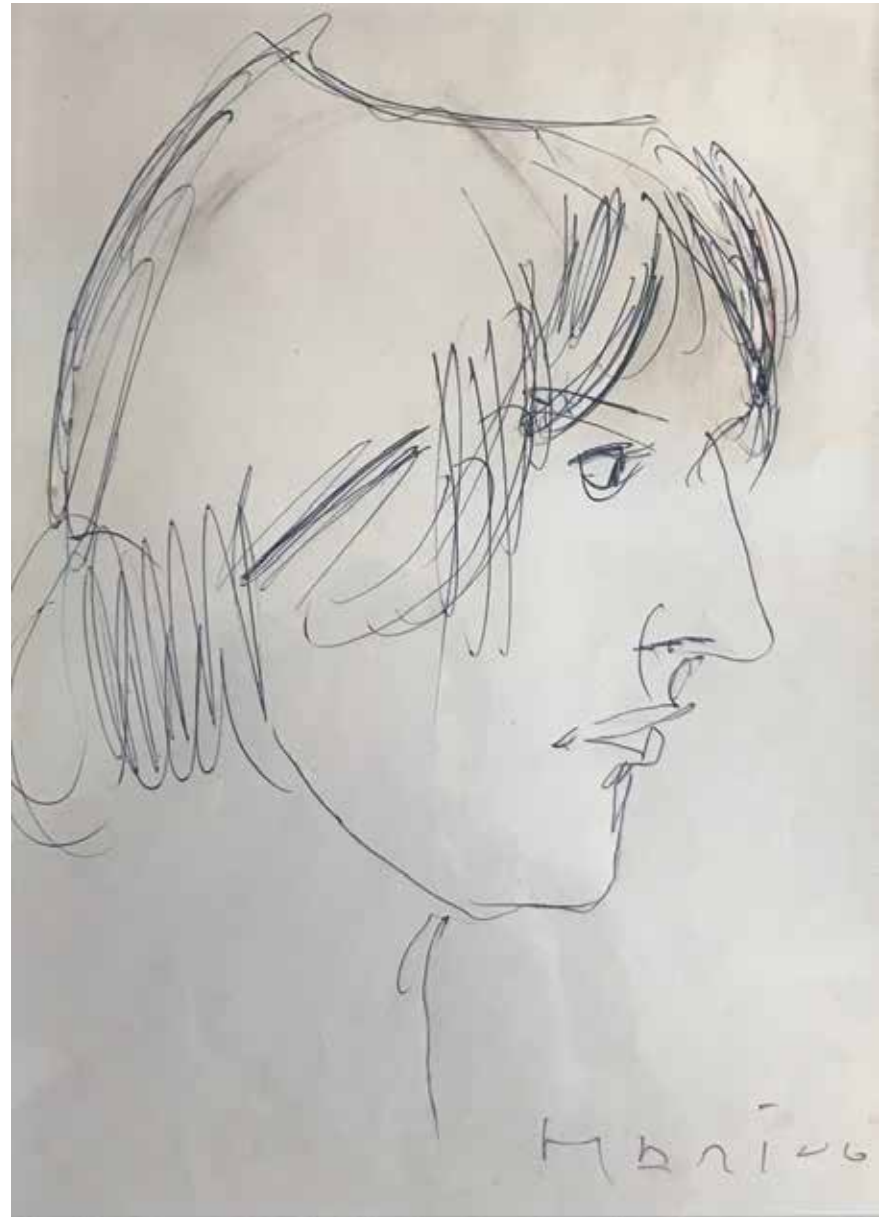
"Cavaliere", gravure/incisione, cm 21,5x23 - 1973



"Giocolieri", gravure/incisione, cm 75x55 - 1978



Portrait de Maria Papa Rostkowska/Ritratto di Maria Papa Rostkowska  
encre de chine sur papier/china su carta, cm 32x24



Portrait de Maria Papa Rostkowska/Ritratto di Maria Papa Rostkowska  
encre de chine sur papier/china su carta, cm 32x24



Marino Marini.  
1928

## MARINO MARINI, NOTICE BIOGRAPHIQUE.

*Par Mafalda Cortina*

Le XXe siècle vient à peine de commencer quand apparaît un personnage qui marquera fortement la scène artistique de cette époque : c'est en effet en février 1901 que Marino Marini voit le jour, à Pistoia.

Son enfance, ainsi que celle de sa sœur jumelle Egle, est profondément influencée par son intérêt pour l'art. Cette attirance les mènera tous deux à s'inscrire, en 1917, à l'académie des beaux arts de Florence.

Ce qui n'était qu'une attirance se transforme alors en véritable passion. Inspiré par les modèles classiques, l'archaïsme étrusque et la sculpture florentine du quattrocento, il ne se destine, en un premier temps, qu'à l'art pictural ; mais on voit rapidement apparaître les signes prouvant que les graines de la sculpture sont déjà en train de s'épanouir.

*Marino  
au travail.*

*Marino  
al lavoro.*





*Dans l'atelier  
de Villa Reale  
à Monza.  
1934*

*Nello studio  
di Villa Reale  
all'Isola a Monza.  
1934*



*Marino et Marina  
à Viareggio.  
1938*

*Marino e Marina  
a Viareggio.  
1938*

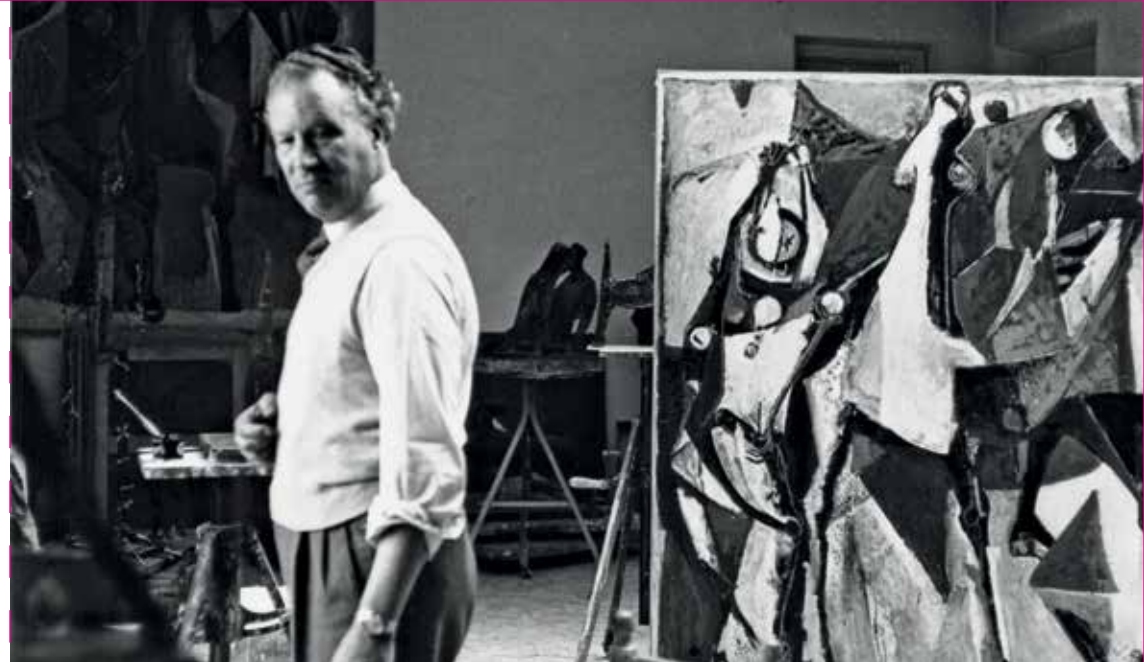
En 1927 il expose à Monza, où il fait la connaissance d'Arturo Martini, un autre sculpteur italien confirmé qui partage avec Marini la volonté de conjuguer la modernité et la tradition. Martini fait appel, en 1930, à son jeune collègue pour occuper la chaire de sculpture à l'école d'art de la Villa Reale de Monza. Au cours de cette même période, Marini élargit son spectre visuel en fréquentant la scène artistique parisienne ; grâce à son long séjour dans la Ville Lumière, il visite la collection, déjà célèbre à l'époque, d'art égyptien du Louvre. Ce contact apportera à la sculpture de Marini un aspect plus mature et, concrètement, des proportions plus imposantes. Un autre point cardinal de son

art vient de sa rencontre en 1934 avec le Cavalier de Bamberg, un haut-relief équestre qui décore un des piliers de la nef du Dôme de Bamberg en Allemagne. Cette image du paladin et de son destrier est caractéristique de la production plus tardive, et sans doute aussi plus connue, de Marini : la série des « cavaliers » composée d'une suite d'œuvres, des sculptures aussi bien que des peintures, qui représentent toujours le même sujet.

En 1938 il fait la connaissance d'une femme qu'il épousera quelques mois plus tard : Mercedes Pedrazzini, qu'il renommera avec amour « Marina ». Une présence non négligeable dans la vie de l'artiste et qui a partagé son existence jusqu'à sa mort et même au-delà, puisque c'est à elle que l'on doit la création de la Fondation Marino Marini, qui assure toujours la conservation, la valorisation et la tutelle de l'œuvre et du patrimoine artistique de Marini.

*Marino  
et Marina.  
1954*

*Marino  
et Marina.  
1954*



*Dans l'atelier  
de Milan avec  
le tableau  
"Cavaliere  
Azzurro".  
1957*

*Nello studio  
di Milano  
con il dipinto  
"Cavaliere  
Azzurro".  
1957*

Au début des années 40 sa carrière académique connaît un tournant : il devient titulaire de la chaire de sculpture de l'académie des beaux arts de Brera à Milan. Mais le travail, les recherches et la maturation artistique de Marini sont contraintes, par l'époque historique, à coexister avec un monde en guerre.

En 1942 le conflit n'est plus seulement un cadre de vie désagréable : l'artiste est directement frappé par le bombardement allié de Milan. Au cours des ces événements tragiques, des zones limitrophes sont aussi visées, et parmi elles, Monza. La destruction en rafale tombée du ciel provoque en effet la démolition de plusieurs édifices, dont l'atelier de Marini situé, justement, à Monza.

L'artiste fuit alors l'Italie et se réfugie en Suisse où il vivra jusqu'à la fin de la guerre à Tenero, près de Locarno. Durant son séjour helvétique, son art évolue à nouveau et s'enrichit d'un douloureux sentiment d'affliction qui incarne et témoigne de la souffrance d'une Europe sur les rotules. Sa production artistique en Suisse connaît un succès remarquable, comme le prouvent les nombreuses expositions auxquelles il participe dès son arrivée dans le pays et jusqu'à son rapatriement.

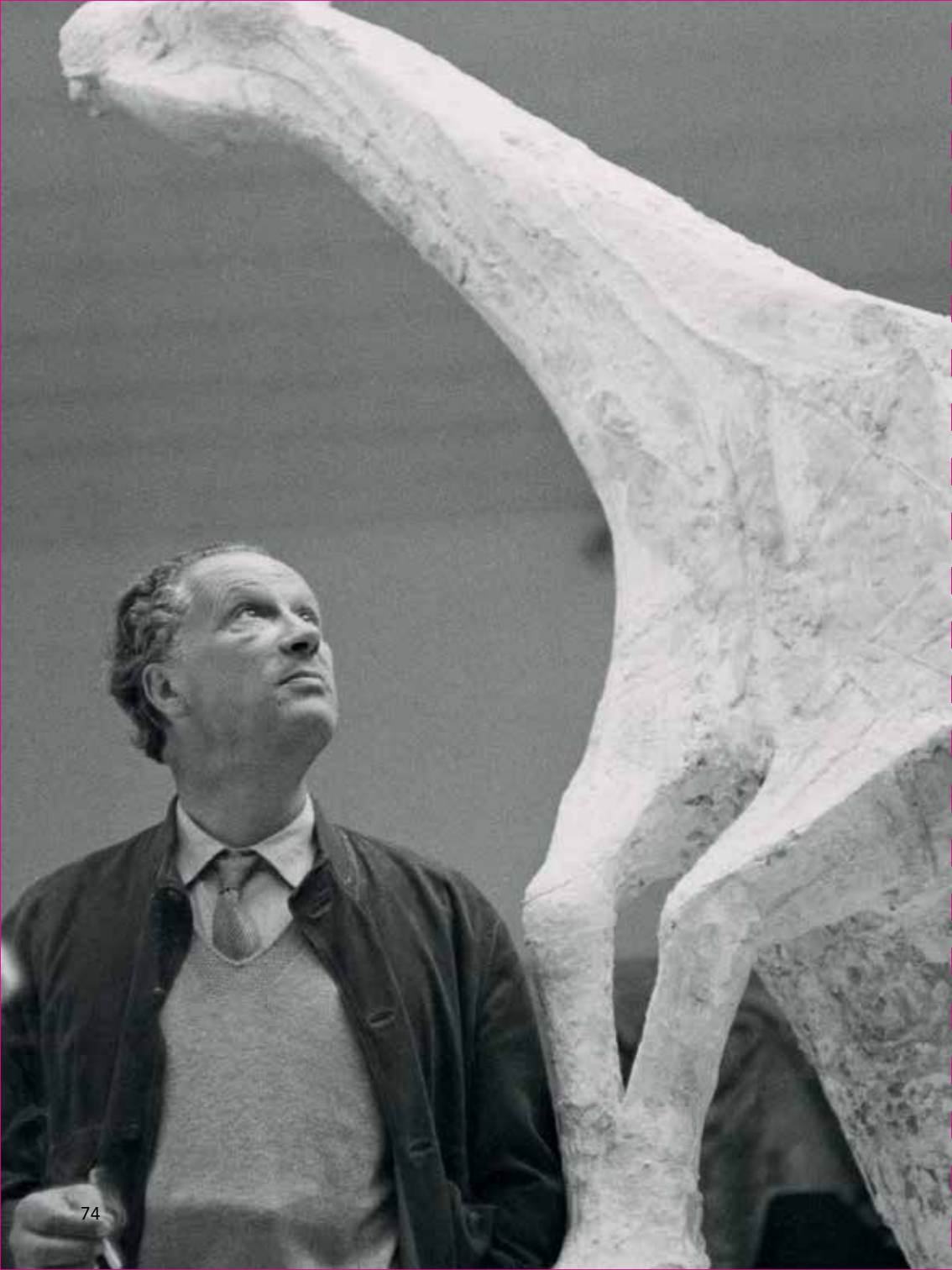


En 1948 il rentre en effet à Milan et reprend l'enseignement à Brera. Cette même année il participe à la Biennale de Venise, ce qui consacrera son nom et son œuvre, faisant de son travail une des pierres angulaires de l'histoire de l'art italien. Mais son succès n'est pas seulement national : il devient un artiste internationalement reconnu, surtout aux États Unis où il se rendra deux ans plus tard pour sa première exposition américaine à New York en 1950. À son retour, Marini entreprend une véritable tournée d'expositions dans toute l'Europe. En 1954 il s'installe brièvement à Forte dei Marmi avec sa femme, puis reprend ses expositions dans le monde entier.

Après avoir partagé son travail avec la Terre entière et influencé toute une génération d'artistes, dont Kengiro Azuma qui était venu expressément du Japon à Milan pour suivre ses leçons à l'Accademia et qui deviendra même son assistant, il meurt en 1980 dans sa maison de Viareggio.

*Dans l'atelier.*

*Nell'atelier.*



## INCONTRI CON MARINO MARINI

Di Nicolas Rostkowski

*Dai primi piccoli nudi in terracotta ai meravigliosi rilievi del Bacco addormentato, ai primi cavalli e al cavaliere policromo, Marino pensa soprattutto a regalarci l'effigie plastica del movimento che porta via l'anima e la fa vibrare in sintonia con le forze universali.*

*Patrick Waldberg*

Potevo aver 14 o 15 anni. Ero appena arrivato dalla Polonia comunista.

Ero in vacanza con il mio patrigno Gualtieri di San Lazzaro e mia madre, Maria Papa, in Italia, ad Albisola, presso Savona. Per me questo nuovo mondo era una vera rivelazione. Soprattutto gli incontri con gli artisti, la maggior parte dei quali sono diventati maestri storici dell'arte moderna. C'erano Lucio Fontana, Wifredo Lam, Giuseppe Capogrossi, Cesar, Roberto Crippa, Aligi Sassu, Natalia Dumitrescu, Alexandre Istrati..... tutti riuniti per pranzi e cene intorno ad un tavolo a loro riservato al ristorante Da Pescetto. Li guardavo con gli occhi ancora impregnati di quell'arte legata al realismo socialista praticata nella Polonia comunista.

E poi fu la volta di Marino Marini. Lui si teneva in disparte. Non lo vedavamo mai nel tardo pomeriggio al Bar Testa, il mitico luogo di Albisola Marina dove si ritrovavano gli altri artisti. Ho dovuto scoprire il lavoro del maestro a casa sua per essere colto dalla potenza e dall'eleganza della sua arte che, di primo acchito, mi è sembrato subito andare oltre i vivaci e talvolta accesi dibattiti che sentivo intorno a me, opponendo figurazione e astrazione. Sentivo parlare, a proposito di Marino Marini, di neoclassicismo, della sua orgogliosa singolarità. Per me, adolescente ancora intriso di modelli fissi di realismo socialista, sono rimasto colpito soprattutto dalla libertà, dal movimento e dalla vitalità delle sue opere, quella che sentivo come un'arte

*Marino  
dans l'atelier.  
1955*

*Marino  
in studio.  
1955*

alimentata da una profonda cultura classica ma anche da una certa esuberanza italiana, abbinata ad una notevole inventiva formale.

Il primo incontro è avvenuto quasi per caso: un giorno mia madre e San Lazzaro mi invitarono da "Un grande maestro". Viveva a circa un'ora da Albisola sopra il comune di Finale Ligure. Era mia madre che guidava. Ci siamo avventurati su una strada tortuosa che seguiva un torrente. Tutto intorno era di un verde brillante. E alla fine scoprimmo una casa nascosta al di sopra del corso d'acqua. Marino Marini e sua moglie Marina ci hanno accolto sulla soglia di casa. Ho il ricordo di un incontro con una coppia di veri signori. Marino Marini assomigliava ai grandi principi italiani che conoscevo solo attraverso i dipinti del Seicento. Sua moglie Marina, di classica bellezza, era di un'eleganza senza tempo...

Intorno a noi, nella splendida dimora, il tema preferito dall'artista, cavallo e cavaliere, era declinato all'infinito. L'immaginazione di Marino si era sviluppata, nella pittura e nella scultura, attorno a questo tema ossessivo. L'unione, la fusione, lo slancio condiviso e il contrasto tra uomo e animale evocavano la storia, ma hanno anche creato un mondo incantato, fantastico, a volte inquietante, che sembrava senza tempo. Forme a volte armoniose, a volte rovesciate, triturate. Mi sentivo trasportato in un altro universo. Mi sono perso ma ho percepito confusamente, circondato dalle sue opere, l'espressione dell'anima dell'artista. Lui mi guardava con il suo occhio di scultore, con calma, intensamente interessato a questo giovane venuto da un paese d'oltre cortina. Dichiarò che era colpito dalla mia somiglianza con mia madre. Divenni un soggetto nell'occhio del creatore.

Marino e sua moglie Marina sono stati poi in frequente contatto con mia madre e il mio patrigno San Lazzaro attraverso la Rivista e la Galleria XXeme siecle a Parigi. Il *Maestro*, distante in apparenza ma in realtà fine osservatore, era, secondo mia madre, un ottimo consigliere in materia di scultura.

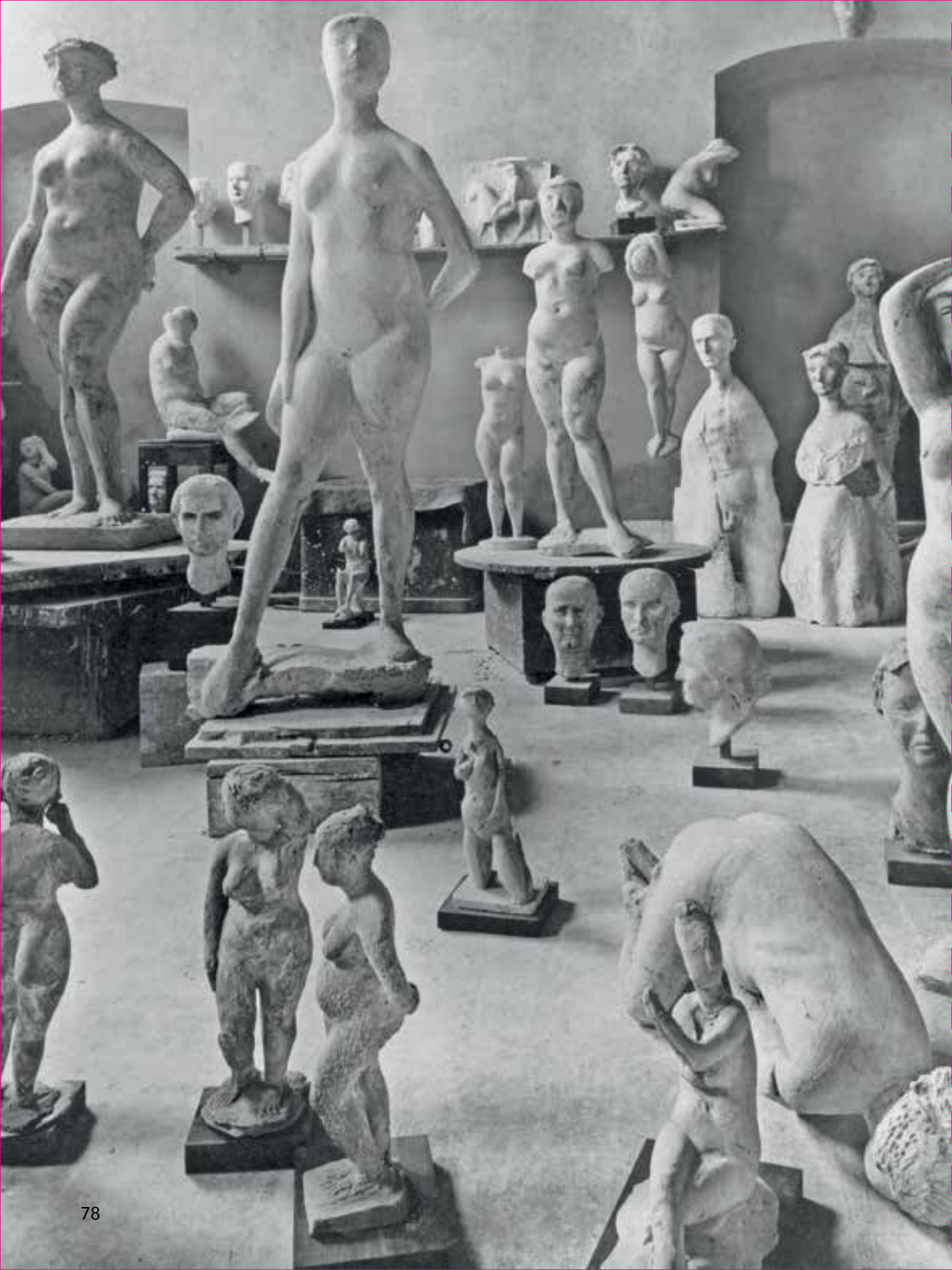
Qualche anno dopo, questa volta in compagnia della mia fidanzata Joëlle, ebbi l'opportunità di ritornare in questa straordinaria casa, e provai lo stesso stupore per il vigore delle sculture, che avevo presentato al nostro primo incontro come forza vitale e qualità universale dell'opera. Con qualche anno in più, ho anche percepito più chiaramente la dimensione epica, tragica di alcune opere che sembravano catturare magistralmente i momenti folgoranti del destino umano. Mi piacevano particolarmente anche le sue gouaches, i suoi disegni, raffinati, espressivi, perfettamente padroneggiati, a volte travolgenti. Credo di avergli mostrato alcuni dei miei preferiti.



À la carrière  
de Henraux  
à Querceta.  
1971

Alla Cava  
di Henraux  
di Querceta.  
1971





Io e Joëlle abbiamo avuto anche l'opportunità di incontrare Marino Marini nei laboratori di marmo di Henraux a Querceta di Seravezza, dove anche mia madre eseguiva l'arte della scultura. Sempre molto signorile, ma questa volta coperto di polvere, il Maestro teneva in mano un martello e uno scalpello davanti a un gigantesco cavallo. Era quello di fronte al quale si è fatto fotografare con mia madre. "Vuoi provare?" mi disse sorridendo. Aveva percepito la mia emozione. Poco tempo dopo ebbe la gentilezza di regalarci, per il nostro matrimonio, il disegno di un cavallo e una graziosa litografia raffigurante un giovane Pierrot, delineato in pochi tratti, dalla silhouette sfocata e fragile, che sembrava perso nei suoi malinconici sogni. Mi sono sempre chiesto se pensasse in modo particolare al nostro primo incontro quando ha fatto questa scelta per noi.

Oggi, dopo tanti anni e il senno di poi, Marino Marini rimane nella mia memoria il grande signore della scultura italiana moderna.

*Divers travaux  
dans l'atelier  
de Tenero.  
1945*

*Opere varie  
nello studio  
di Tenero.  
1945*



MARINO MARINI, GUALTIERI DI SAN LAZZARO,  
E LA GRAFICA COME PITTURA. QUALCHE APPUNTO.

*Luca Pietro Nicoletti*

Bisognerà scrivere una storia di Marino Marini visto dagli scrittori: non quello dei critici e degli storici, ma quello che catalizza l'attenzione dei poeti e ne sollecita la sensibilità. Costituirebbe un tassello eloquente della già copiosa bibliografia storica che si è riversata sull'opera dello scultore pistoiese, e che trova alcuni punti fermi nella grande mostra curata da Flavio Fergonzi e Barbara Cinelli fra 2016 e 2017 a Pistoia prima e alla Guggenheim Collection di Venezia subito dopo, con una "prova generale" nella mostra in tandem con Giacomo Manzù alla Fondazione Magnani Rocca pochi anni prima. A questi va poi doverosamente aggiunto il catalogo scientifico scritto da Chiara Fabi della collezione di opere di Marino Marini donate negli anni Settanta al Comune di Milano e confluite nel 2010 nelle collezioni del Museo del Novecento, che potrebbe fare da traccia a una futura monografia su di lui.

Se dunque la riflessione può poggiare su strumenti solidi e affidabili sulle fonti vive di Marino e sulle letture della critica più attenta, e sulla ricezione dell'opera di Marino tramite il commento visivo della fotografia come linguaggio capace di restituire in modo palpabile una selezione dei valori plastici e di superficie più importanti, resta aperta una storia inafferrabile, che entra ed esce dalla storia della scultura, in cui Marino si trova vicino ai compagni di strada più inaspettati, in un Olimpo domestico di divagazioni letterarie che lascia spazio a un ordine di valori diversi da quelli stabiliti dalla storia. Quel Marino, insomma, che un grande filologo come Gianfranco Contini, nella monografia del 1944, aveva definito il «poeta delle superfici», e che soprattutto piace molto ai poeti e agli scrittori, a cui non interessa più di quel tanto stabilire in modo granitico la posizione di Marino nello scacchiere internazionale o nella genealogia dell'arte moderna, preferendo piuttosto prenderlo a pretesto di una divagazione letteraria di tono narrativo o, più spesso, di confessione emotiva.

*Dans l'atelier  
de Milan  
avec le plâtre  
de "Idea  
del cavaliere".  
1957*

*Nello studio  
di Milano  
con il gesso  
di "Idea  
del cavaliere".  
1957*

Quel mondo popolato di giocolieri, di cavalieri e di pomone, infatti, offriva spazio all'invenzione verbale, o meglio a una riflessione che partendo dalle opere provasse a immaginare per loro una vita quotidiana, delle azioni, l'appartenenza a una stirpe simbolica in cui si incarnano i valori di fondo dell'umanità. Vanno letti in questo senso, per esempio, i lazzi di uno scrittore istrionico e irriverente come Raffaele Carrieri, fra i più visionari inventori di calembour intorno all'opera degli artisti; ma è anche il caso della visione tragica e amorosa dell'arte di Marino Marini da parte dell'editore e scrittore d'arte italiano a Parigi Gualtieri di San Lazzaro (1904-1974), a cui lo aveva legato una lunga e sincera amicizia.

Per entrambi Marino è non solo un artista stimato con cui collaborare assiduamente, ma è anche un compagno di strada e, soprattutto, un simbolo di una certa idea di modernità che si muove su un piano di valori parallelo a quello della storiografia: quel piano, insomma, che non richiede uno schieramento militante netto e definitivo o una divisione del mondo radicale, e su cui si possono allineare le esperienze più disparate, in cui Giuseppe Capogrossi e Franco Gentilini possono state vicini a Marino Marini e a Giacomo Manzù, non distanti da Picasso e Matisse. È lo stesso piano in cui la lettura critica si mescola alla testimonianza diretta, l'aneddoto personale alla lettura del referto di stile, e in cui l'uomo e l'artista sono indissolubilmente uniti.

Ed è un mondo, è bene ricordarlo, in cui gioca un ruolo cruciale la carta stampata, fra libri, riviste e, soprattutto, album di grafica. Il dialogo fra San Lazzaro e Marino si fonda proprio su quello.

I due si conoscono almeno a partire dagli anni Trenta, quando nel 1936 esce per le edizioni "Chroniques du jour" la monografia di Paul Fierens sull'artista toscano, con un anno di anticipo con il suo equivalente italiano nella collana "Arte Moderna Italiana" diretta da Giovanni Scheiwiller per Hoepli. San Lazzaro, titolare di quelle edizioni, stava progressivamente diventando uno dei più importanti editori d'arte in Francia fra le due guerre, a due anni dal varo di una rivista cruciale per i decenni centrali del Novecento a cui Marino darà spesso il proprio diretto contributo: "XXe Siècle", pubblicata fra 1938 e 1939 e ripresa poi

*Dans son atelier  
de Milan.  
1957*

*Nello studio  
di Milano.  
1957*



nel 1951 con una nuova e preziosa serie che proseguirà oltre la morte dello scrittore-editore nel 1974.

È un punto cruciale: poco prima di morire, in un romanzo epistolare rimasto inedito San Lazzaro affermerà di essere stato il primo a pubblicare un libro su Marino Marini, e che a quarant'anni di distanza anche la cinquantesima pubblicazione monografica dedicata allo scultore toscano recava il marchio delle sue edizioni, a quel punto trasformatesi da "Chroniques du Jour" in "XXe Siècle". In mezzo correva una vita di scambi, di collaborazioni di cui bisognerà recuperare il filo con più attenzione, ma da cui si comprende chiaramente che Marino Marini è non solo un motivo conduttore, ma una sorta di vero e proprio marcatore nella biografia di San Lazzaro. Fra i due poli del libro del 1936 e dell'*Hommage à Marino Marini* uscito come numero speciale della rivista, infatti, cadeva il grande cantiere del catalogo generale dell'opera di Marino, curato da San Lazzaro con una prefazione di Herbert Read e un lungo saggio di Patrick Waldberg, entrambi indici di una diramata rete di relazioni che San Lazzaro, da Parigi, era riuscito a costruire fuori dai confini della sua patria adottiva.

Era forse il libro di maggior impegno messo insieme da San

Lazzaro, che radunava per la prima volta una grande mole di dati in un volume di grande formato, uscito contemporaneamente nel 1970 in edizione italiana (e stampato dalla tipografia di Amilcare Pizzi per il recente marchio Silvana editoriale), francese e inglese.

Questo, tuttavia, è il punto maturo di una vicenda che ha radici ben più profonde, e che si concretizzano proprio ripercorrendo la gloriosa vicenda di "XXe Siècle". In anni di uso estensivo di mezzi di "moltiplicazione" dell'opera d'arte, che consentivano a un pubblico più ampio di acquistare a prezzi accessibili opere



*Dans l'atelier  
de Milan.  
1967*

*Nell'atelier  
di Milano.  
1967*

originali – per quanto grafiche - di artisti blasonati, San Lazzaro aveva sviluppato in modo originale l'idea di fare del libro d'arte un oggetto che si potesse sfogliare con lo stesso godimento estetico che si poteva provare di fronte a un'opera d'arte. Per fare questo non erano sufficienti le riproduzioni di grande formato e di buona qualità, e non era sufficiente nemmeno il moderato ma già costosissimo ricorso, tutt'altro che scontato per gli anni Cinquanta, alle riproduzioni a colori. San Lazzaro fa un passo in più nella collocazione della sua rivista al livello del collezionismo bibliofilo e dell'amatore d'arte: inserisce nella legatura delle grafiche originali, prevalentemente in litografia, appositamente richieste agli amici artisti per la tiratura di quella pubblicazione.

Marino Marini, in questo contesto, è uno degli artisti più presenti insieme a Capogrossi e Gentilini – fra gli amici artisti più vicini al critico- sia con tavole monocrome, nate da un puro segno tracciato in negativo su una base colorata, oppure dandosi a più elaborate grafiche a più colori che occupano a volte persino due pagine rilegate nel mezzo della rivista.

È dunque inevitabile che una riflessione sui rapporti fra San Lazzaro e Marino necessiti di un ragionamento sui modi della grafica e, più in generale, su tutta l'attività non scultorea dell'artista pistoiese, sottolineando quanto pittura, pittura su carta, grafica e disegno costituiscano un unico e complessissimo intreccio che rende impossibile stabilire nette classificazioni, favorendo piuttosto un passaggio fluido e comunicante fra i vari ambiti.

Il caso più emblematico, in questo senso è l'*Album n. 1*, cartella di dodici acqueforti incise da Marino a Milano e stampate poi a Parigi per le edizioni "XXe Siècle" nel 1968. In un felice racconto di sola linea, lo scultore aveva dipanato il proprio repertorio al completo, dalle Pomone ai Cavalieri passando per i Giocolieri. San Lazzaro scrive di proprio pugno la presentazione di questa cartella, mettendo a fuoco con grande chiarezza la propria lettura dell'opera di Marino come segnale monitorio dello spirito dei tempi: come dirà ancora più esplicitamente nel catalogo nel 1970 e ancora nell'introduzione all'*Hommage* di qualche anno più tardi, l'opera di Marino Marini costituisce una

potente premonizione alle minacce che adombrano il destino dell'umanità. È un tratto che si sarebbe acuito in lui soprattutto negli anni Sessanta, in piena guerra fredda, e i suoi comici disarmati cavalieri, estremamente vulnerabili e tutt'altro che marziali, sarebbero la dichiarazione di una resa dell'uomo moderno di fronte a qualcosa di più grande di loro, e che si può esprimere solo nelle forme concise del lessico modernista: «la tragedia è espressa soltanto dall'essenziale, dalla estrema concisione delle forme. La tragedia non è la commedia, non può attendere, non sopporta il minimo peso».

San Lazzaro ravvisava dunque un segnale di inquietudine che innerva quel tratteggio essenziale e veloce, che delinea le forme con grande sicurezza secondo profili ampi e condotti con pochi tratti necessari, come in un estemporaneo dipinto a penna. D'altra parte queste erano le riflessioni di un uomo che aveva attraversato la guerra e l'aveva vissuta con l'animo di chi assiste alla fine di un'epoca mitologica, quella della Parigi di Montmartre e Montparnasse, minacciata dalla barbarie dei totalitarismi: era comprensibile che, compiuti i sessant'anni, i venti della Guerra Fredda gli riportassero alla memoria un passato non tanto lontano con cui non si erano ancora fatti i conti. Marino dunque poteva a buon diritto essere uno dei capisaldi dell'arte moderna perché incarnava questa profonda inquietudine.

Allo stesso tempo, però, l'occhio di San Lazzaro non poteva non cogliere l'ironia di certi tratti mariniani, indulgiando sui modi dell'artista e soprattutto sui tipi umani che popolavano il suo immaginario artistico: «questi cavalli non hanno mai aiutato l'uomo nel lavoro dei campi. Queste "Pomone" hanno cantato, ballato e partorito, non hai mai lavato la biancheria degli uomini sulle rive dei fiumi. Questi cavalieri non hanno mai portato armi come quelli di Paolo Uccello che, per la geometria dei contorni, sono loro fratelli». Il tono è quello piano e colloquiale dello scrittore che si è formato scrivendo sui giornali, che in un giro di frase risolve il pensiero critico con un'immagine letteraria: un affratellamento fra i soggetti di opere di artisti lontani nel tempo per indicare una possibile derivazione visiva (ma for-

*Marino  
au travail  
dans l'atelier  
de Milan.  
1963*

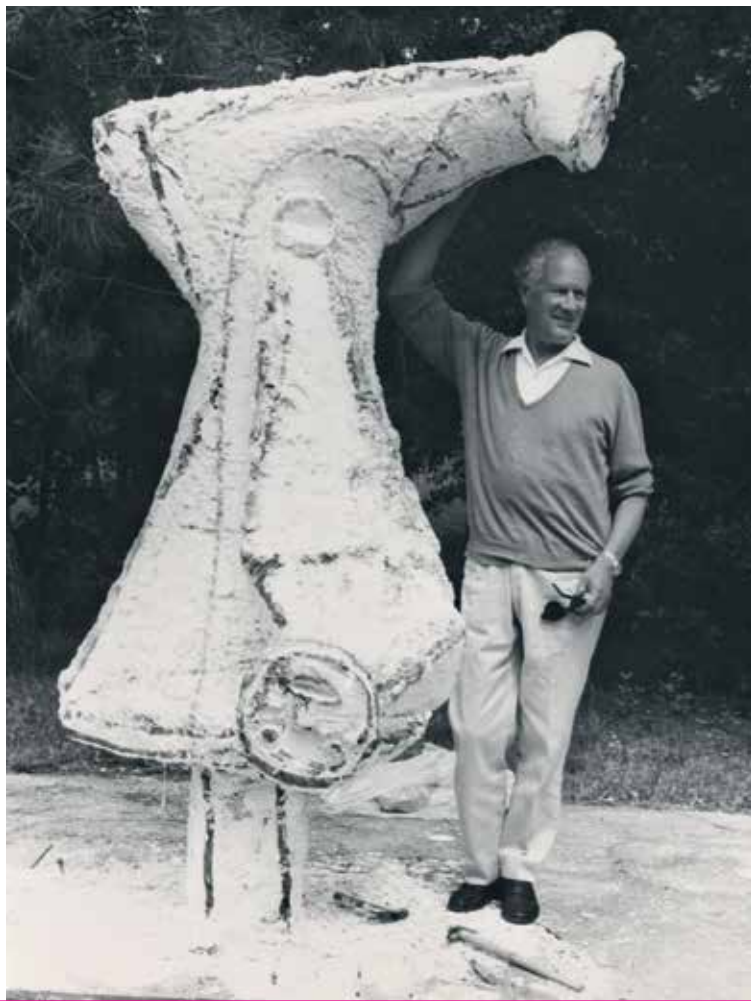
*Marino  
al lavoro  
nello studio  
di Milano.  
1963*



se più per metafora che per confronto formale); un'immagine domestica per restituire il carattere arcadico dell'universo femminile mariniano. E con la stessa leggerezza che va a fondo in poche righe, San Lazzaro risolve la questione stilistica e i debiti vicini della grafica mariniana, chiamando in causa Pablo Picasso come imprescindibile termine di paragone: «Forse si potrebbe osservare che il segno "espressivo" di Marini non si dissolve, addolcendosi, in quell'espressionismo decorativo – astratto o figurativo – in cui troppi artisti, e persino tra i più grandi, si compiacciono. La sensualità di Marino non si è accentuata, appesantita, "sessualizzata", se si può dir così, per mantenere la propria vitalità folgorante, come in Picasso: si è invece trasfigurata, alleggerita, acquistando una trascendenza aerea: i giochi dell'amore, in queste incisioni degli anni 1950-1962, sono soltanto giochi d'ombra e di luce».

In effetti, non si poteva fare a meno di Picasso per capire Marino, su carta ancor più che nel legno o nel bronzo: l'idea di una raffigurazione di sola linea, che sulla conduzione del contorno in un fluido movimento di mano risolve qualsiasi figura, non poteva venire che dal maestro catalano.

Da Picasso, verosimilmente, veniva anche l'idea di lavorare in un grande cantiere aperto in cui nessuna opera fosse mai davvero pienamente finita. Vi si accenna nell'introduzione al catalogo della pittura di Marino Marini, seconda delle tre scritte da San Lazzaro per il catalogo generale del 1970: era impossibile, a quelle date, offrire un catalogo esaustivo della produzione pittorica mariniana perché nessuno dei suoi dipinti poteva dirsi davvero finito finché non fosse arrivato dall'esterno qualcuno a strappargli di mano la singola opera: «all'artista piace riprenderli di tanto in tanto; e mentre gli capita di accontentarsi di leggeri ritocchi, che non ne modificano l'aspetto generale, in



*Marino avec  
la sculpture  
"Una forma  
un'idea".  
1966*

*Marino  
con l'opera  
"Una forma  
un'idea".  
1966*

altri casi, non esita invece ad affondarvi il pennello come un bisturi che taglia e ricuce, per ricondurre alla superficie le parti nascoste, e ciò evidentemente a vantaggio dell'opera, alla quale dà così una nuova dimensione». Il tono non è cambiato: le introduzioni di San Lazzaro alle singole sezioni del repertorio non lasciano spazio alla funzione informativa di un testo di servizio, preferendo piuttosto il consueto piglio letterario per delineare il profilo artistico e il senso morale della ricerca artistica. «Come molti artisti», prosegue San Lazzaro, «Marini ha usato il pennello prima dello scalpello. All'inizio della sua carriera di scultore, egli guardava al passato, mentre ci sembra, invece, che come pittore sia più sensibile alle ricerche degli artisti contemporanei, più anziani di lui». I nomi, ancora una volta, sono indicatori espliciti: di nuovo Picasso, e accanto a questi Marc Chagall, che sta a indicare una collocazione della pittura di Marino nell'ambito di un'invenzione visionaria. Questo significava però anche rilevare un tratto di modernità della pittura, specialmente quella più vicina nel tempo, che si era liberata degli arcaismi di cui invece non poteva rinunciare in quanto scultore italiano legato che non poteva resistere al fascino dell'antico. In pittura, non essendoci un corrispettivo che potesse avere lo stesso peso della scultura etrusca, Marino poteva dunque essere più libero di muoversi sul terreno delle avanguardie.

Bisogna però anche dire, per inciso, che Marino Marini non è mai stato un vero pittore, e che non lo è stato nell'accezione in cui gli artisti della sua generazione hanno inteso la pittura come campo di espressione cromatico: come scultore, egli ha sempre posto l'attività di pennello sotto le insegne di una restituzione plastica e sintetica dei volumi. Rinnovando un'antica polarizzazione delle tendenze artistiche individuate nel dibattito nella contrapposizione fra Delacroix ed Ingres, consapevolmente Marino non si era posto sotto le insegne della gioiosità cromatica di Matisse ma sotto quelle del disegno come espressione di libertà del gesto grafico di Picasso. Questo significava rendere lecito il lavoro artistico con qualsiasi mezzo, sperimentare e ibridare qualsiasi tecnica e mantenere un coerente repertorio di segni e di iconografie pur in un'estrema variazione di medium e di ductus.

Anche nelle sue prove cromaticamente più vivaci, Marino non ha mai veramente sentito il colore se non come mezzo per la ripartizione dei piani e l'organizzazione delle masse.

Al contempo non ha mai inteso il disegno e la pittura come mezzi per fare della scultura su supporto bidimensionale o per visualizzare le proprie prove plastiche o per studiarne possibili soluzioni volumetriche: non ha mai "dipinto" o "disegnato" le sue sculture, per quanto non manchino nella sua ricerca sculture colorate. Al contrario, quanto Marino traccia su carta o su tela può vivere solo nei confini del dipinto o del foglio. Piuttosto nella grafica, a penna o con la punta calcografica, ha tracciato fisionomie analoghe a quelle incise sulla superficie dei suoi bronzi: visi tondi, occhi dal taglio allungato, bocche congelate in espressioni senza tempo, cavalli dalle narici che sono fratelli stretti di quelli Picasiani che si ritrovano pari pari su carta e in bronzo.

A San Lazzaro tuttavia importava ben poco, diversamente da altri interpreti, stabilire se Marino fosse o meno pittore. Piuttosto ad attrarlo era un mondo di forme amorose molto vicino al suo. Negli anni del catalogo generale, infatti, è in cantiere il romanzo *L'aglio e la rosa*, che verrà pubblicato dalle milanesi Edizioni del Naviglio nel 1971: un monumento all'amore e alle proustiane "fanciulle in fiore" visti con l'occhio nostalgico di una vecchiaia che raggrinzisce come una testa d'aglio. Per questo San Lazzaro mostra un'esplicita empatia con le "pomone": «La carne rosea d'una ragazza del popolo ben presto sboccia, invadendo lo spazio, leggera e tremula come una foglia o invece pesante e succosa come un grappolo. Queste stupende figure, dipinte dal basso in alto o dall'alto in basso, si slanciano come fiori selvatici o ricadono come rami carichi di frutti».

Che si trattasse di una sintonia verificabile nella frequentazione diretta fra i due lo dimostra la quindicesima delle *Lettere non recapitate*, il romanzo autobiografico epistolare pronunciato al dittafono e trascritto dalla segretaria di redazione della rivista, Angela Delmont. In una lettera fittizia indirizzata proprio ad Angela e datata 8 ottobre 1973 (e c'è motivo di credere che si trattasse di una data vera, come in un diario), San Lazzaro scriveva che «l'amore di Marino non è stato tutto per le donne. Creature

d'arte e d'amore sono anche le sue sculture. Dirò anzi che la sua scultura è tutta impastata d'amore». Un amore carico di sensualità, ovviamente, che non si era spenta nemmeno quando il fisico stava cominciando a cedere e l'artrite stava mettendo a dura prova la possibilità per l'artista di portare avanti il proprio lavoro. L'amico scrittore ne parla nel prosieguo della lettera riportando alcune battute di un dialogo fra lo scultore e il suo medico curante che gli aveva diagnosticato quel male che non gli avrebbe più consentito di plasmare l'argilla: «"Posso almeno accarezzare qualche bella natica?" ha chiesto al medico. "Certamente! Purché non siano dure come quelle delle vostre pomone"».

Eppure, tornando alle pagine del catalogo generale, quell'ombra cupa e minacciosa che incombeva sull'Europa continuava ad affacciarsi nella mente di San Lazzaro, portato qui a riconoscere le radici remote: «l'artista è soprattutto assillato dal problema dell'essere, e ciò molto prima che l'esistenzialismo lo rivelasse alle belle signore». Non mancava una nota di polemica: il dibattito artistico e culturale degli anni Sessanta si stava muovendo su traiettorie che erano estranee al suo mondo umanistico fatto di ideali lirici. La sua battaglia per la libertà, per un'arte che fosse espressione di un atto liberatorio che si era svincolato dalle restrizioni dei regimi totalitari, si era esplicita nella gioiosa espressione di pennello, ma non poteva fare sue le istanze della Pop Art e men che meno le opzioni minimaliste o concettuali. Era troppo vecchio, al contempo, per sentirsi partecipe delle contestazioni del Sessantotto. Il suo mondo era un altro, così come per Marino Marini, che nella continuità del suo mestiere si rivelava alla fine un porto rassicurante dove approdare: «questo nuovo mondo di Marino, anche se non ci trasporta come il primo, ci affascina con uguale intensità. E guardandolo bene ci accorgiamo, con un certo sollievo, che è ancora, come quello che lo aveva preceduto, il mondo etico-erotico (l'aggettivo "etico" è inteso qui nella sua duplice accezione) dell'*homo sapiens*, il nostro mondo di ieri e senza dubbio – con buona pace dei giovani contestatori dei licei e dei giardini d'infanzia – anche quello di domani».



## MARINO MARINI, CENNI BIOGRAFICI.

*A cura di Mafalda Cortina*

Le porte appena schiuse del ventesimo secolo si aprono sull'avvento di un grande personaggio della scena artistica novecentesca: è difatti nel febbraio del 1901, a Pistoia, che Marino Marini s'affaccia a questo mondo.

Un intenso interesse artistico permea la sua infanzia e quella della sorella gemella Egle, un'attrattiva che porta entrambi ad iscriversi, nel 1917, all'accademia di belle arti di Firenze.

Lì l'attrazione diventa passione, ispirato da modelli classici, arcaismo etrusco e dalla scultura fiorentina del quattrocento, in un primo momento s'accosta alla sola arte pittorica, ma sono in breve evidenti i primi segni che il seme della scultura sta già germogliando rigoglioso in lui.

*Marino avec  
Egle dans  
l'atelier.*

*Marino con  
Egle in studio.*

*Marino et Marina  
à Tenero.  
1943*

*Marino e Marina  
a Tenero.  
1943*





Nel 1927 espone a Monza, dove fa la conoscenza di Arturo Martini, un altro affermato scultore italiano che condivideva con Marini la volontà di coniugare modernità e tradizione.

È appunto Martini a chiamare, nel 1930, il suo giovane collega per occupare la cattedra di scultura presso la scuola d'arte della Villa Reale di Monza. Nel medesimo periodo Marini amplia il suo spettro visivo frequentando la scena artistica parigina; soggiornando a lungo nella "ville lumière" entra in contatto con la sin d'allora rinomata collezione d'arte egizia del Louvre, un impatto che porta la scultura di Marini verso più mature prospettive e, nel concreto, più ingenti proporzioni. Un altro cardine mariniano deriva dall'incontro nel 1934 con il cavaliere di pietra, un altorilievo equestre che adorna uno dei pilasti della navata del Duomo di Bamberg in Germania. Quest'immagine del paladino e il suo destriero caratterizza la successiva, e forse più nota, produzione di Marini: la serie dei "cavalieri" che consta in una sequela di opere sia scultoree che pittoriche riportanti sempre lo stesso soggetto.

*À la Germinaia,  
Forte dei Marmi,  
Versilia.  
1967*

*Alla Germinaia,  
Forte dei Marmi,  
Versilia.  
1967*



*Marino avec  
la sculpture  
"Tema del  
guerriero",  
Lorraine.*

*Marino  
con l'opera  
"Tema del  
Guerriero",  
Lorraine.*

Nel 1938 conosce e sposa dopo pochi mesi Mercedes Pedrazzini da lui amorevolmente ribattezzata Marina, presenza imprescindibile nel prosieguo della vita di Marino che ne ha condiviso da allora la vicenda sino alla morte e oltre, dato che a lei si deve la nascita della Fondazione Marino Marini che da sempre assicura la conservazione, la valorizzazione e la tutela dell'opera e del patrimonio artistico dell'artista.

All'inizio degli anni '40 anche la sua carriera accademica riceve una svolta, poiché diviene titolare della cattedra di scultura dell'accademia di belle arti di Brera a Milano. Ma il lavoro, le ricerche e la maturazione artistica di Marini sono costrette, dal tempo storico, alla coesistenza con un mondo in guerra.

Nel 1942 il conflitto, suo malgrado, cessa di essere solo una sgradevole cornice irrompendo di prepotenza nella vita dell'artista grazie al bombardamento alleato su Milano; durante questo tragico accadimento anche zone limitrofe vengono prese di mira, tra queste Monza.

La noncurante raffica distruttiva piovuta dal cielo provoca infatti la demolizione di vari edifici tra i quali l'allora studio di Marini situato appunto a Monza. A quel punto l'artista fugge dall'Italia per trovare rifugio in Svizzera dove visse sino al termine della guerra a Tenero presso Locarno. Durante la sua permanenza elvetica la sua arte muta nuovamente, arricchendosi di uno scoraggiato sentimento d'afflizione il quale incarna e testimonia la pena di un Europa in ginocchio. La sua produzione artistica in svizzera riceve un notevole apprezzamento, dimostrato dalle svariate mostre che lo impegnano da poco dopo il suo arrivo fino al rimpatrio. Nel 1948 ritorna infatti a Milano riprendendo in mano il ruolo di docente di Brera. Nel medesimo anno partecipa alla Biennale di Venezia, evento che ne consacra il nome e l'opera rendendo il suo lavoro una delle pietre miliari della storia dell'arte italiana. La stima ricevuta non è però unicamente nostrana, anzi egli diviene un artista internazionalmente riconosciuto, soprattutto in America, dove infatti, si reca non molti anni dopo per la sua prima esposizione statunitense a New York nel 1950. Al suo rientro Marini comincia un vero e proprio tour che lo vede esporre in tutt'Europa, sosta brevemente nel 1954 a Forte dei Marmi dove nel medesimo anno decide di trasferirsi con la moglie, per poi però riprendere suo viaggio di esposizioni in tutto il globo.

Dopo aver condiviso il suo lavoro col mondo intero ed aver influenzato un'intera generazione di artisti, tra i quali spicca il nome di Kengiro Azuma che diventerà anche suo assistente e che era venuto a Milano dal Giappone appositamente per seguirne le lezioni all'Accademia, muore nel 1980 nella sua casa di Viareggio.

