

**MARINO MARINI** DO ARCAÍSMO AO FIM DA FORMA

Ministério da Cultura apresenta :

**MARINO MARINI** DO ARCAÍSMO AO FIM DA FORMA

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição organizada pela  
Fundação Iberê Camargo [This catalogue was produced on the occasion of the  
exhibition organized by Fundação Iberê Camargo]

Fundação Iberê Camargo  
11 de abril de 2015 a 21 de junho de 2015  
April 11<sup>th</sup> to June 21<sup>th</sup>, 2015

Pinacoteca do Estado de São Paulo  
11 de julho a 27 de setembro de 2015  
July 11<sup>th</sup> to September 27<sup>th</sup>, 2015

CURADORIA  
ALBERTO SALVADORI



**MARINO MARINI** DO ARCAÍSMO AO FIM DA FORMA

Mantenedor: GERDAU

Patrocinador: Itaú

Apoiador do Programa Educativo: Banco Votorantim

Apoiadores: Vonpar IBM INTERCEMENT

Apoio institucional:

Realização: Fundação Iberê Camargo

PINACOTECA SP GOVERNO SP

Ministério da Cultura **BRASIL**  
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

Acesse via smartphone



JORGE GERDAU JOHANNPETER  
PRESIDENTE DO CONSELHO SUPERIOR

A Fundação Iberê Camargo inaugura sua programação de 2015 trazendo duas exposições que apresentam a obra de grandes artistas do século XX: nosso patrono Iberê Camargo e o italiano Marino Marini. É um orgulho para nossa instituição realizar, pela primeira vez no Brasil, uma mostra monográfica dedicada a Marino Marini, artista mundialmente reconhecido, principalmente por suas esculturas. A exposição, inédita, será levada também à Pinacoteca do Estado de São Paulo e marca a atenção dada pela Fundação Iberê Camargo à produção artística do último século e, em especial, às relações estabelecidas entre nosso artista patrono e seus contemporâneos.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

Marino Marini, artista italiano nascido em 1901, foi um dos expoentes da escultura do último século. Seu trabalho ganhou reconhecimento internacional a partir da década de 1950, com a primeira grande mostra individual realizada em Nova York, à qual se seguiram outras na Europa e dois prêmios de suma importância para a carreira de Marini: o Primeiro Prêmio de Escultura na Bienal de Veneza de 1952 e o Grande Prêmio da Accademia dei Lincei, de Roma, dois anos mais tarde.

Com uma produção marcada pelos fatos históricos de seu tempo, as obras de Marini tornam evidentes os sentimentos de tensão e desilusão característicos da primeira metade do século XX. A busca pela síntese das formas, a relação direta com a arquitetura e a obstinação por alguns temas – os retratos, a Pomona, o circo, o cavalo e o cavaleiro – são marcas na trajetória do artista. Todos esses elementos estão na mostra “Marino Marini: do arcaísmo ao fim da forma”, com a qual a Fundação Iberê Camargo abre seu calendário de 2015.

O cuidadoso trabalho de curadoria de Alberto Salvadori – crítico de arte e diretor do Museo Marino Marini – proporciona ao público uma visão ampla e generosa da produção artística de Marini, expondo 89 peças, entre pinturas, desenhos e esculturas, de distintos períodos de sua carreira. Além de obras trazidas de Florença e de Pistoia – cidade natal de Marini – a exposição conta com a escultura *Grande cavallo*, premiada na Bienal de Veneza, e destaque na coleção MACUSP.

A Fundação Iberê Camargo faz um especial agradecimento ao curador Alberto Salvadori, à sua assistente, às instituições emprestadoras, às equipes, aos patrocinadores e demais colaboradores que possibilitaram a realização desta mostra inédita, assim como à Pinacoteca do Estado de São Paulo por mais um projeto conjunto.

## DO ARCAÍSMO AO FIM DA FORMA

O trabalho de um artista é um dos testemunhos mais fortes que os homens podem deixar para as gerações futuras, porque nas obras de arte se condensam ineludíveis rastros de vida que, autonomamente, redefinem o próprio conceito de história. O trabalho dos artistas muitas vezes se coloca naquilo que os historiadores definem como história lenta, ou seja, aquela que foge aos manuais, que permanece fora dos grandes eventos, a assim chamada micro-história, testemunha verídica e implacável da passagem do tempo e da presença da infinidade humana.

A arte é sempre atual, não conhece limites de relação espaço-tempo, tem uma própria e inevitável pontualidade ao estar sempre presente em cada canto da Terra, nos encontros dos homens. O diálogo, as contraposições, o valor de testemunho e de símbolo que as obras de arte trazem consigo são reconhecidos universalmente como um dos poucos patrimônios da humanidade, construindo quase um paradoxo se pensarmos na fundamental importância da natureza e das suas peculiares manifestações que constituem os elementos vitais para todos nós.

A arte se coloca no interior de tal escala de valores, não tendo, inicialmente – desde o momento de sua criação –, uma função precisa, não sendo, para usar um termo modernista, "útil", isto é, que sirva ou possa ser utilizada com determinados fins, ou que seja vantajosa ou profícua, como pode ser qualquer outra invenção ou produto.

Quando perguntávamos a Marino Marini quais eram, para ele, os personagens mais enaltecidos, ele não hesitava em responder: "naturalmente os artistas. O artista abre um mundo de sensibilidade e de fantasia que me entusiasma e me fascina. O personagem artista define um período importante na história, marca uma época; pelo que, repito, ele me exalta".<sup>1</sup> Portanto, para uma Fundação dedicada a um artista, não poderia haver melhor contexto do que o início de um percurso expositivo no Brasil, e que se dirigirá, em seguida, ao museu estadual dedicado à arte, a Pinacoteca Estadual de São Paulo.

Marino Marini nasce toscano, ou melhor, mediterrâneo, em uma pequena cidade provinciana, Pistoia, onde não podia ser indiferente às grandes lições giottescas, às de Masaccio e de Pisano e, particularmente, às importantes coleções etrusca e egípcia do museu arqueológico da vizinha Florença.

<sup>1</sup> MARINI, Marina. *Con Marino*. Milão: Bompiani, 1991, p. 67.

Ele mesmo define o seu arcaísmo em poucas e simples palavras:

o meu arcaísmo, os meus etruscos [...] Não há muito o que explicar. O meu eu nasceu ali, naquela região. Os meus avós são aqueles. É uma civilização que ainda hoje sai da terra, algo que ainda alimenta quem ali vive. Eu me sinto extremamente ligado a essa minha terra, a esse sentido popular, arcaico, precisamente, tão vivo, tão inteligente. Tenho-o no sangue, não posso dele me livrar.<sup>2</sup>

O caráter icástico da arte antiga em Marino é atravessado pela história e, imaginando ver o majestoso cortejo a cavalo da *Tumba das inscrições* em Tarquinia, onde um tropel de cavalos é seguido por músicos e dançarinos que acompanham a vida em direção à morte, a ligação do artista toscano com o antigo é fixada em uma dimensão que pertence ao tempo da inocência, ou seja, ao tempo do estudo e da formação. Nesse cortejo encontramos quase todos os sujeitos que atravessam, com Marino, a sua vida de artista. A naturalidade da escultura etrusca revive nele sem inocência, sendo, ao contrário, atravessada pela consciência da dimensão trágica da existência.

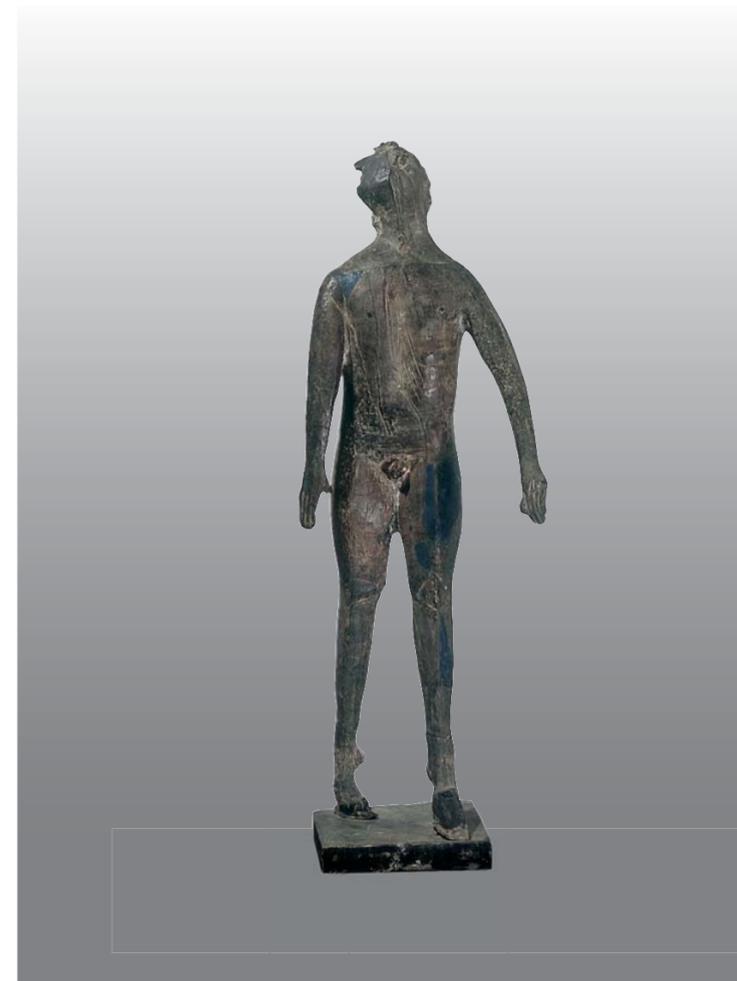
A antiga *mãe terra*, assim ele definia a região da Itália habitada pela civilização etrusca, era vivida pelo artista como uma arquitetura de nós mesmos e, nesses termos, é concebida sua ligação com o antigo. Marino completa seus estudos em Florença, no Instituto de Arte, e, muito jovem, encontra Rodin na cidade toscana, em 1915. Durante o período florentino, aproxima-se, graças às coleções arqueológicas na cidade – a magnífica coletânea ordenada em 1880 por Ernesto Schiaparelli, considerada a segunda mais importante da Itália –, da arte egípcia, que considera basililar, assim como a etrusca.

A abstração formal e a síntese da arte egípcia, na figuração de um objeto ou de uma figura humana, são os elementos que mais o fascinam; a totalidade física, sem a "escolha" de um ponto de vista único, assume uma notável relevância na escultura de Marino e, como os antigos, ele também seleciona mais de um ponto de vista, de modo a obter a maior perspectiva para cada um dos elementos que irá compor a figura. As suas esculturas, assim como as egípcias, apresentam-se por *assemblage* lógica, sem nenhum interesse ilusionístico, introduzindo, assim, outro dado essencial para ler a sua obra: o valor absoluto que ele confere à relação entre arte e arquitetura. Para ele era impossível conceber a escultura sem a arquitetura já que em ambos os casos é fundamental sentir os espaços – ou melhor, “ter a sensualidade dos espaços”: ser escultor, para ele, equivale a *ter a arquitetura dos espaços*.<sup>3</sup>

A relevância de Marino Marini foi a de um artista que não se comportou como um filólogo, não aceitou os dados históricos consumidos pelo estudo e pela interpretação antropomorfa do sujeito, mas revelou, no seu trabalho, uma dimensão de atualidade da matéria numa relação direta entre homem e sujeito.

<sup>2</sup> MARINI, Marino. “Entrevista a Marino Marini”. In: MASINI, Lara Vinca. *Marino Marini. Personaggi del XX secolo*. Catálogo da mostra, Saletta Piero della Francesca, Milão 18 janeiro-15 abril 1972. Milano: Centro Studi Piero della Francesca, 1972, p. xi.

<sup>3</sup> RAGGHIANI, Carlo Ludovico. “Incontro con Marino Marini, 3. *Critica d'Arte*, 49(7):67, outubro-dezembro 1985. Modena: Panini. Milano: Charta, 2003, p. 49.



*Giocoliere*, 1954  
bronze policromado | polychrome bronze  
166 x 58,5 x 38 cm  
col. Museo Marino Marini - Firenze, Italia

Quatro temáticas tiveram particular importância para Marini, três das quais antigas: o retrato, a Pomona e os cavaleiros. A essas deve se somar o tema do circo, com os malabaristas, as bailarinas e os acrobatas. No percurso encontramos também o pugilista e, só em um caso, um animal que não é o cavalo, a saber, o *toro*, conservado em um exemplar de bronze no MAM do Rio de Janeiro.

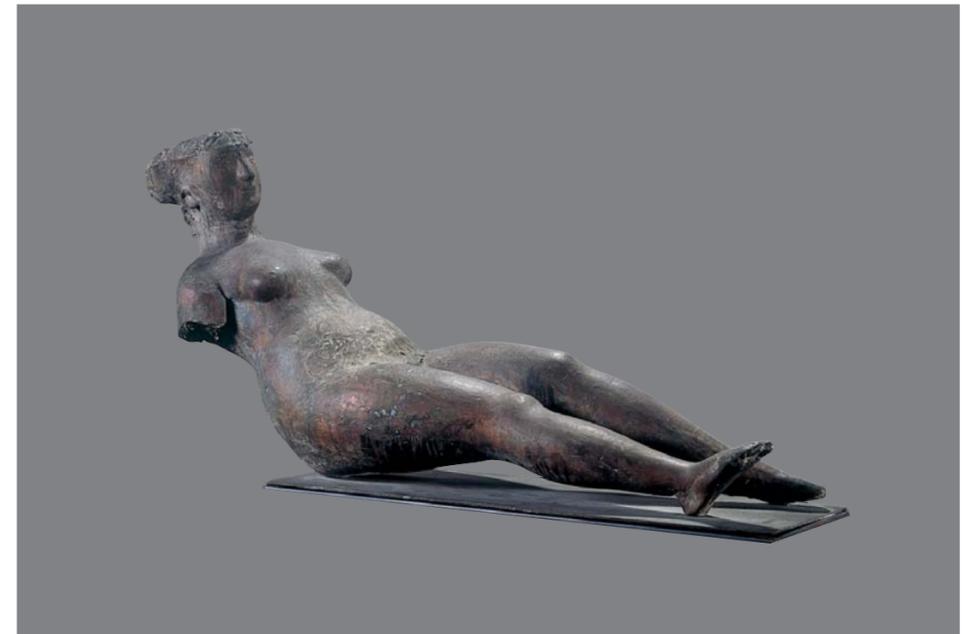
Na história da arte, o circo vê o nascimento da sua fortuna iconográfica inicialmente com Watteau e o seu *Gilles* e tornado, em seguida, inapagável da memória de todos por Picasso. Marino era extremamente fascinado pelo mundo do circo, e a natureza do ofício do malabarista, do palhaço, dos acrobatas intrigava-o. Entreter o público, ser capaz de pertencer a uma tipologia de máscara eterna, tinha tornado esses sujeitos importantes para o seu imaginário. O não pertencimento deles a nenhuma ordem social e sua irreverência criavam uma tensão constante no artista, e trabalhar sobre essas figuras de "desraigados", sem decair no simbólico, significava trabalhar, para Marini, sobre a instabilidade, sobre o desequilíbrio do homem moderno tão inserido em ideologias paradigmáticas, tão inserido em esquemas de pertencimento, construtores de graníticas certezas.

As Pomonas, ao contrário, são a encarnação, segundo Marini, do eterno feminino. A antiga divindade da fertilidade nos é posta como metáfora do nascimento, da plenitude sensual da vida. As grandes ancas, expandidas como aquelas de ânforas antigas, são inseridas em volumes cheios, sólidos, que conservam em todos os diferentes períodos das suas produções uma irrompível pacatez. As Pomonas constituem o tema do nu na escultura de Marino criando "uma relação estilística entre compacidade equilibrada de grandes volumes e movimentos de perfis no espaço".<sup>4</sup> Essas esculturas se tornam sempre mais intrigantes quando colocadas em relação ao conceito que o artista tem de arquétipo, daquilo que é primordial e que se manifesta, em seguida, no tempo, evidente e variado na forma, mas não na essência.

Chegando à relação entre homem e cavalo que, desde sempre, criou uma mitografia, e ao mito do cavaleiro, como aquele que toma a força e o "ímpeto" da besta, esses estão, desde os anos 1930, dentre os temas que mais interessaram à pesquisa e à arte de Marino Marini; fugindo a qualquer interpretação mitopoética e mantendo, ao contrário, a autêntica originalidade na interpretação pessoal do artista.

Um aspecto importante, que constitui útil instrumento de exame, é o da forte "forma simbólica" presente nos cavalos e nos cavaleiros de Marino Marini, como a havia definido, nos anos de 1920, Cassirer, isto é, como na arte afloram, continuamente, inesperadas camadas escondidas da consciência mítica, uma consciência coletiva que afunda as suas raízes na história de cada um de nós.

<sup>4</sup> RUSSOLI, Franco. "Le pomone". In: *Marino Marini. Pitture e disegni*. Milano: Toninelli, 1963, p. 62.



*Pomona (Pomona sdraiata)*, 1935  
bronze  
73 x 38 x 159 cm  
col. Museo Marino Marini - Firenze, Italia

Uma passagem de Marini de 1972 nos ajuda a compreender:

As minhas estátuas equestres exprimem o tormento causado pelos eventos deste século. A inquietude do meu cavalo aumenta a cada nova obra, o cavaleiro é sempre mais extenuado, perdeu o domínio da besta, e as catástrofes às quais sucumbe se assemelham àquelas que destruíram Sodoma e Pompeia. Eu aspiro tornar visível o último estágio da dissolução de um mito, do mito do individualismo heroico e vitorioso, do homem das virtudes dos humanistas. A minha obra dos últimos anos não quer ser heroica, mas trágica.<sup>5</sup>

Nessas palavras é possível reencontrar uma das interpretações mais interessantes em relação à obra de Marini nesse período: a virtude dos humanistas. Tal qualificação no período da guerra fria tinha um significado muito importante, implicava a tese de que o Artista fosse o único componente social capaz de assegurar a continuidade da cultura humanista, ou seja, a garantia de uma moralidade universal baseada sobre a comunhão da condição humana, superando posições pontuais para oferecer soluções a problemas humanos sociais e culturais.<sup>6</sup>

História e mito, realidade e fé se aproximam nessas palavras que testemunham que as obras do artista devem ser lidas como passagens que marcam o devir da história; assim como o trabalho é a parte participativa das reais condições do homem e como seu resultado, por sua vez, não é a mera produção de objetos que vivem uma própria, autônoma e feliz condição, protegidos pela aura que os confere *status* de obra de arte.

A ligação imprescindível com o hodierno, com o vivido, com a esfera emotiva, não apartada da realidade, torna sempre atual a arte, definindo uma relação contínua e necessária com a sociedade. Os anos 30 são aqueles definidos pela *crise gótica*, quando um verticalismo extremo contrasta a circularidade do tempo precedente.

Entre 1935 e 1936, início da pesquisa sobre os homens a cavalo, inspiraram o escultor toscano, entretanto, valores totalmente diversos, efetivamente formais e trazidos da visão, por ocasião de uma viagem à Alemanha, em 1943, do *Cavaleiro de pedra* da catedral de Bamberg, resplandecente exemplo de escultura teutã medieval, realizado na primeira metade do século XIII. Na cidade alemã, Marini teve um verdadeiro fulgor:

aquele famoso cavaleiro, aquela aparição fantasiosa, aquela espécie de nibelungo que vem da floresta, fez-me pensar nos grandes cavaleiros italianos [...] agora você sabe que conhecemos nossa verdadeira natureza por oposição: portanto, sendo o cavaleiro de Bamberg o meu oposto, e considerando a emoção que me havia proporcionado, ao voltar à Itália me dei conta daqueles que estavam em nosso país; foi então que eu comecei a construir sobre este fenômeno, isto é, o cavalo e o cavaleiro.<sup>7</sup>

<sup>8</sup> CARANDENTE, Giovanni. “Marino Marini: l'intuizione”. In: *Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura*. Milano: Skira, 1998, p. 13.

<sup>9</sup> Como escreve Mattia Patti, *despertaram a atenção de Marino, primeiramente, as grande reproduções das três cenas da Battaglia di San Romano de Paolo Uccello, publicadas em página inteira nas quais figuravam cavaleiros derrubados, capturados em fortíssimas torções, por vezes, quase irrealis. O artista, original de Pistoia, trabalhou assiduamente sobre essas fotografias, como demonstra uma das mais felizes séries de desenhos que ele nos deixou [...]. Os papéis, desse grupo são datados entre 1941 e 1943 [...]. Neste, lê-se o emergir gradual de uma tensão dramática, de uma carga expressiva que nunca, até então, havia tocado o trabalho de Marino. Por essa estrada, portanto, ele chega a abrir uma nova fase da sua escultura: os cavaleiros, nascidos antes como arcaicas e felizes aparições, corporificaram-se e começaram a se liberar com força no espaço, a mensurar com seus gestos exasperados o limiar da dor, a tocar a terra desmoronando, e ao mesmo tempo, reivindicando os céus*. Em “Due fotografie e un libro. Le origini di cavalli e cavalieri”. In: *Marino Marini cavalli e cavalieri/Marino Marini horses and riders*. Op. cit., p. 45.

<sup>10</sup> DE MICHELI, Mario. “Una scultura fra natura e storia”. In: *Marino Marini. Sculture, pitture, disegni dal 1914 al 1977*. Catálogo da mostra, com curadoria de Mario De Micheli, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Veneza, 28 maio-15 agosto 1983, Firenze: Sansoni, 1983, p. 17.

A partir do estudo dessa estátua, Marini teria extraído o conceito completamente subjetivo de figura mitológica e, sobretudo, teria intuído a possibilidade de encontrar, no equilíbrio dos corpos, a estabilidade e a pureza da forma.<sup>8</sup> Testemunham tal encontro os *Cavaleiros*, de 1936 (aquele em bronze conservado em Sydney – The Art Gallery of New South Wales – e aquele em madeira dos Museus Vaticanos), e as obras ainda experimentais realizadas entre 1937 e 1941, caracterizadas por uma arcana simplicidade e por um rigor formal de memória etrusca, como o *Cavaleiro a cavalo*, de 1937 – estudo para a figura do cavaleiro não privado de certa ironia – e o *Cavalo*, em bronze, de 1939, de uma compostura ainda controlada, certamente mais sóbria que solene. Um recente estudo trouxe à luz, entretanto, outra possível interpretação de sua obra e outra fonte de inspiração que teria tido o artista: um livro recebido por Marino como presente do amigo crítico e poeta Raffaele Carrieri dedicado à representação das *Batalhas* e, em particular, as de Paolo Uccello.<sup>9</sup>

Porém, cavalo e cavaleiro têm, também, outro antepassado, em particular na arte chinesa das dinastias Han e T'ang; nota-se como a progressão dinâmica desse tema se liga ao conflito entre movimento e imobilidade, no qual a orientação dos cavalos tende a uma postura de tranqüila naturalidade, como nos dois cavaleiros de 1947 e 1948.

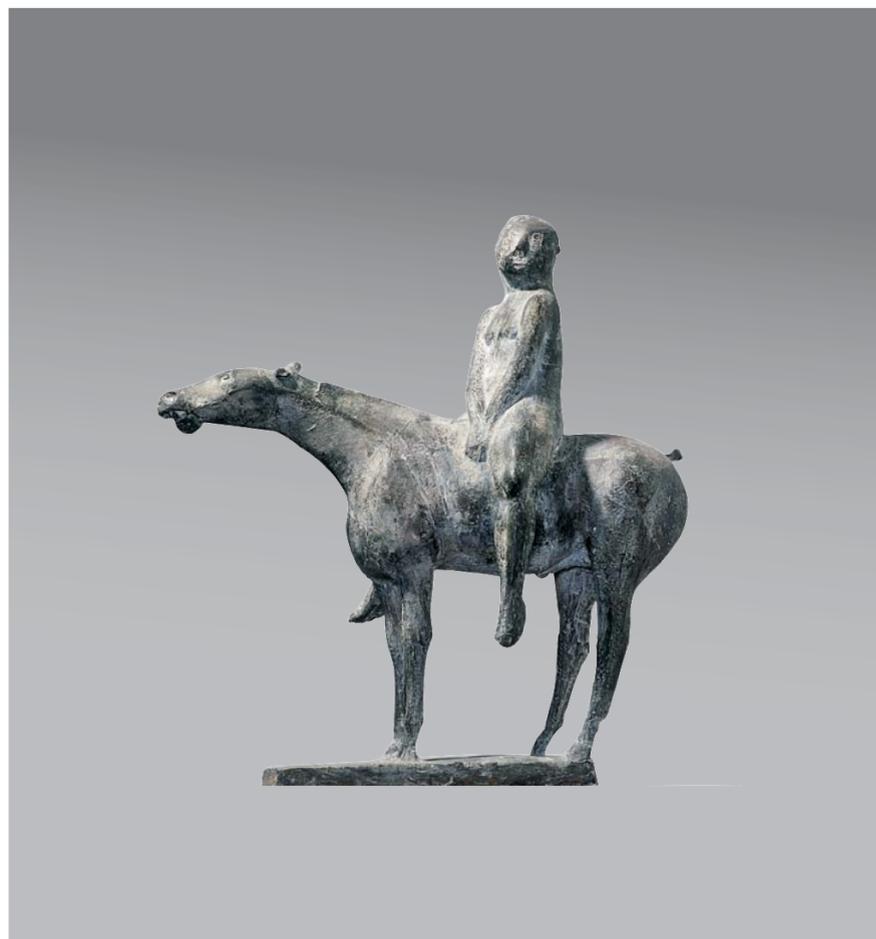
As coisas mudam com o proceder do confronto bélico na Europa, as esculturas se tornam formas seccionadas arquitetonicamente pela grande tragédia. Os grupos equestres – já em 1942 e, sobretudo, a partir de 1943, ano do refúgio na Suíça – tornam-se o principal terreno de experiência sobre as quais o artista mensura “o tormento causado pelos acontecimentos”.

As formas se carregam de tensão e a relação entre cavaleiro e cavalo se torna conflituosa. Eis que, no *Cavalo*, de 1942, o corpo do animal assume um aspecto cadente; patas delgadas e vacilantes regem com dificuldade o corpo, enquanto no *Cavaleiro* em alto-relevo, de 1943, e na cerâmica do ano seguinte é a matéria que quebra as proporções e ganha terreno, infligindo às formas uma tensão inesperada. Esses são os anos do refúgio em Locarno, na Suíça, e, nas obras desse período, o artista teve a intenção de exprimir o ridículo da exaltação de um homem que quer comandar. A humanidade tem medo e o artista o manifesta em obras como *Prisioneiro* (1943), melancólica e atormentadora escultura em bronze, testemunha de atozes e desumanos eventos em território europeu. Também o *Malabarista* (1946) traz ainda o peso daqueles anos escuros, e na sensibilidade experimentada pela forma, aparece o sentido trágico. O próprio Marino define as obras do período como “arquiteturas de uma enorme tragédia”<sup>10</sup> que se liberará, em seguida, no famoso *Anjo da cidade*, de 1950, que até hoje domina o Canal Grande na Coleção Guggenheim, de Veneza. Os braços desse cavaleiro estão escancarados, o seu rosto olha para cima, o céu, o sol, parece que o homem reencontrou a energia para lidar com a natureza, com o mundo. O

<sup>5</sup> MARINI, Marino. “Pensieri sull'arte e sugli artisti”. In: AA. VV. *Omaggio a Marino Marini*. Milano: Silvana, 1974, p. 5-9.

<sup>6</sup> J. T. Soby, curador chefe do MoMA, na ocasião da mostra de Marino Marini em Nova York, na Galerie Buchholz, no seu texto do catálogo sintetizava assim a posição e o valor humanista da obra de Marino Marini: “Marini se distingue tanto pelo seu valor humano quanto pela sua solução para os problemas escultóricos mais abstratos; gostaria, diz simplesmente, de defender para a humanidade a sua forma”. Cf. ALTEA, Giuliana. “Marini, Moore e la figura dell'artista ‘umanista’ negli anni della guerra fredda”. In: *Marino Marini cavalli e cavalieri/Marino Marini horses and riders*. Catálogo da mostra, com curadoria de Lorenzo Giusti e Alberto Salvadori, 15 dezembro 2012-24 fevereiro 2013, MAN – Museo d'Arte Provincia di Nuoro. Cinisello Balsamo (Milão): Silvana, 2012, p. 71.

<sup>7</sup> MARINI, Marino. “L'artista dà il senso della storia”. In: MARINI, Marina (org.). *Marino Marini. Pensieri sull'arte. Scritti e interviste*. Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998, p. 38.



*Cavaliere*, 1947  
bronze  
87 x 77 x 35,7 cm  
col. Museo Marino Marini - Firenze, Italia

cavalo também exprime essa nova atitude, e Marino a evidencia o tornando prepotentemente fálico, firmado no chão, relinchando. "Fatal conluio entre proporcionalidade tectônica e potencialidade dinâmica", assim escreve Enzo Carli, "enunciada em seus termos mais nus e peremptórios do extremo simplificar das estruturas volumétricas". Uma afirmação de força incontrolada, reconhecível na propensão adiante do cavalo esquadrinhado no gesto do cavaleiro com o olhar dirigido ao céu e os braços tensionados sobre os lados formando uma cruz.

Inicia o momento em que o cavaleiro introduz o ímpeto da liberação, cada uma de suas fibras exprime alegria, e a dimensão espiritual dá lugar à física. As esculturas começam a ser concebidas não seguindo mais a linha predominante do construtivismo, passando a definir, ao contrário, aquela escansão arquitetônica das formas. O esplêndido *Cavaleiro* (1947) já é filho dessa nova época. O cavalo é uma forma sinuosa, de colo alongado e as patas finas. O homem está nu e descomposto. Não domina o cavalo, no máximo é parte do seu próprio corpo, da sua própria massa. É a partir desse momento que a investigação sobre o tema se torna predominante, quase obsessiva. Marini acentua a tensão dinâmica das suas obras, alcançando sucessivamente a deformação, a superfície sempre mais escabrosa. As figuras do grupo se fundem, constituindo-se em blocos raspados. Uma variação estilística que, como mais de uma vez evidenciou o próprio artista, reflete uma radical mudança na visão das coisas.

Como testemunham os tantos desenhos realizados no curso dos anos 40, alguns propostos no percurso desta mostra, quando do retorno de Marini à Itália, o processo de deformação já teria, enfim, sido iniciado e, figurando progressivamente, já estavam *cavalos e cavaleiros perfilados em todas as evoluções e combinações; imóveis, encastrados em ângulos e por partes, com um relevo pesado; ou em perspectiva, esboçados como silhuetas de carpintaria; cavalos-tubarões; cavalos-esferas; ou leves como meninos que saem do mar*.<sup>11</sup>

A partir dos anos 50, a pedido do marchand Curt Valentin, Marini volta a praticar a pintura com maior intensidade. Com cores brilhantes e encorpadas, fechadas em um campir geometrizar que se destaca sobre o fundo plano e com formas sempre mais desagregadas, as obras pictóricas – muitas das quais sobre papel – definem, assim como a escultura, uma evidente mudança de chave expressiva, ainda que a bidimensionalidade da superfície, em relação ao volume da estátuária, tenda a colocar as figuras em um mundo mais rarefeito e menos tangível. Desenho, gráfica, pintura e escultura vivem em Marini uma simbiose dinâmica, um enredo dificilmente desatável, carregado de tensões e de *páthos*. Os desenhos de Marino são rápidos, aparecem, em alguns casos, como observações capazes de cristalizar a originalidade e a personalidade do sujeito, permanecendo sempre distantes de ser um estudo formal por si só.

<sup>11</sup> CARRIERI, Raffaele. *Marino Marini scultore*. Milano: Milione, 1948, p. 20.



Ritratto di Igor Stravinskij, 1950  
bronze  
29,5 x 17,7 x 20 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

O retrato se insere no percurso de Marini como representação dos valores humanos, no qual ele ensaiou o limite mais alto de um criador de formas. A capacidade plástica e a pura invenção são subjugadas à verdade fisionômica do modelo, e os quatro retratos aqui expostos nos colocam diante de tamanha força da representação. Em Marino, o retrato não é um instrumento picassiano com fins à elaboração formal, absolutamente independente do sujeito. Compreendido nesses termos, o retrato permite à individualidade artística emergir diretamente, desprezando o dado psicológico, colocando a autoridade do artista no centro de uma definição formal. Nesse caso, o retrato se torna, *à rebours*, um retrato mental. Marino age exatamente no sentido oposto, analisa profundamente o sujeito, nunca realiza retratos senão sob comissão, com exceção de *Arcângelo*, ou seja, o irmão de sua esposa Marina. Os seus retratos são verdadeiras sessões de análise interior, o desenho assume um importante papel no desdobramento do trabalho e o sujeito é adequado ao modelo histórico e, algumas vezes étnico, para ir de encontro à sua real condição. Durante os anos 30 e 40 os modelos clássicos helenísticos figuram ao lado daqueles etruscos e romanos, como no retrato do artista Massimo Campigli, de 1942. Analogias com o tardo-romanismo e o mundo gótico aparecem sucessivamente e em seguida tons renascentistas se veem evidentes no retrato em cera de Fausto Melotti. O artista mais de uma vez lembrou que o seu objetivo era localizar o sujeito no reino dos mortos,<sup>12</sup> permitindo com esse procedimento a ligação entre natureza vivente e imagem refletida, ou seja, aquilo que está por trás da pura visibilidade e que confere um sentido de eternidade à imagem esculpida. O artista lembra como nasceu o retrato de Stravinsky, em 1950, quando o músico foi visitar a mostra de Marino na Bucholz Gallery em Nova York, descrevendo-o assim: *pequeno, silencioso, deslizava pelas estátuas e, em seguida, começou a tocá-las. Não se vê com frequência um tipo assim, cheio de amor. Pergunto quem é: é Stravinsky. Daquele encontro nasceu o retrato. Grande maestro, grande música. E ele inquieto, sensível, nervoso, vivo. E o seu mundo interior, o seu espírito: tudo sobre seu rosto. Assim fiz o retrato.*<sup>13</sup> “Desse encontro, nasceu em seguida, a cenografia para *Le sacre du printemps*, em 1972, no teatro alla Scala de Milão. A galeria dos retratos de Marino Marini é extraordinária, artistas italianos como Funi, De Pisis, Tosi, Campigli, Carrà, Melotti e estrangeiros como Arp e Chagall, Mis van der Rohe, German Richier, Moore e Kokoschka, escritores como Henry Miller e líderes da indústria como Nelson Rockefeller. Os anos 50 foram muito importantes para Marini por diversas razões; 1950 é um ano decisivo não só para o renascimento interior após o desastre da guerra mas, também, porque o artista decidiu aceitar o convite de Curt Valentin, então um dos mais influentes e estimados *marchands* do século passado, para ir a Nova York.

Em 14 de fevereiro, foi aberta a primeira individual de Marini na galeria Bucholz de Valentin e iniciou-se um percurso de reconhecimentos

12 HAFTMANN, Werner. “Marino Marini – Ritratti”. In: *Marino Marini ritratti. Sculture, opere su carta*. Catálogo da mostra, Galleria Peter Coray, Lugano, abril-junho 1991; Kent Fine Art, Nova York, setembro-outubro 1991. Milano: Electa, 1991, p. 9.

13 DE MICHELI, Mario. “Una scultura fra natura e storia”. *Op. cit.* p. 15.

internacionais que não mais se encerrou. O sucesso da mostra foi importante; o curador do MoMA, T. J. Soby, e a colecionadora Peggy Guggenheim estavam entre os primeiros a reconhecer em Marino um artista dentre os mais importantes da sua época. Os cônjuges Marini permaneceram em Nova York por cinco meses ao invés de um como estava previsto. Em 1952, ele recebe o primeiro prêmio na Bienal de Veneza, e em 1953, a segunda mostra na galeria de Curt Valentin. Infelizmente o grande *marchand*, que no meio tempo tinha se tornado amigo íntimo do artista, falece em 1954, justamente na Itália, na Germinaia, que era a vila dos Marinis em Forte dei Marmi. Essa perda foi muito sentida tanto pelo artista quanto por sua esposa, mas não compromete seu trabalho e sua relação com o público internacional, já que Marino encontra em Pierre Matisse um digno sucessor de Valentin.

Estamos na série dos *Milagres*, eventos ao mesmo tempo terrenos e sobrenaturais, que aludem à morte do homem, ao seu declínio. Dentre as obras presentes nas mostras de 1951 e de 1952, são representadas a dissidência, a ruptura da harmonia entre cavalo e cavaleiro, a ingovernabilidade dos eventos. A imagem começa a se desintegrar, o animal se apresenta reduzido ao extremo e o cavaleiro sem o apoio dos estribos e em queda. A nobreza e a potência na relação entre animal e homem desaparecem, deixando espaço para um frenesi descontrolado, destruidor. Tal condição fora de controle constitui o ato final de uma tragédia que encontra no *Grito*, de 1962, também presente na mostra, sua conclusão. O orgulho sensual e sexual do *Anjo da cidade* está na desarticulação da forma e da composição, na redenção da morte, vivida como elemento harmônico do fim de um percurso. Tudo isso anuncia aquilo que, nos anos 60 e 70, será representado pelas composições, pelas formas abstratas. Outra leitura possível de ser feita paralelamente está ligada à fulguração de Paolo sobre a via de Damasco, portanto, uma possível iluminação, uma possível redenção.

Marino Marini realiza uma parábola formal que, não sem significativas reflexões, conduz da compreensão das massas a uma síntese geométrica sempre mais radical, com volumes que se tornam perfis e linhas de força multidirecionais, dando vida a uma concepção monumental completamente nova, carregada de tensões e de lirismo. Uma palavra-chave para compreender a escultura de Marino é "tensão". O artista, mais que sobre o próprio movimento, incide sobre o instante de imobilidade que aparece forçado pela forma na composição e, através do qual, surge o movimento ou a escultura morre. A matéria permanece no centro da força expressiva e sensorial da obra de Marino. Evidente é o reino do manual no qual o artista trabalha com destreza a sua sensibilidade quase epidérmica para as pátinas e superfícies.



*Il grido*, 1962  
bronze  
76,8 x 125,3 x 66,5 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

Os dois princípios da escultura, o colocar e o retirar, são superados e a ductilidade do gesso, material de preparação, assume um papel-chave para se ler as superfícies, para se compreender os movimentos internos, para absolver a visão das volumétricas massas de bronze, que constituem, por associações arquitetônicas, o centro da sua escultura. Como dizia o próprio Marino, as superfícies em bronze aparecem assim compostas, mas também fragmentadas e rearranjadas, e a matéria era por ele atormentada e despedaçada.<sup>14</sup>

Dentre os oito pequenos bronzes presentes nesta mostra, em *Figuras abstratas e Composições*, dos anos 60, não é mais perceptível a presença de corpos, ainda que parcialmente fundidos entre si, e cavalos e cavaleiros vivem escondidos nos planos e nos cortes da matéria. Mesmo quando as formas, como nesse caso, atingem uma abstração absoluta, elas aparecem, de todo modo, investidas por uma emotividade expressionista e humanizada, por um sopro vital que as distancia do risco da pura pesquisa formal. Abstração e geometrização não são outra coisa que a ampliação da gama expressiva, da figuração de Marino Marini e, renunciando à tridimensionalidade como paradigma da composição formal, põe no centro a absoluta conservação da superfície.

Essa superfície é o instrumento interpretativo para colocar adequadamente o artista em seu tempo e, em 1952, Michel Tapié publica o famoso volume *Arte autre*, considerado o livro sagrado de um movimento que passou pela história como *Informel*. Entre as ilustrações, o autor inseriu alguns cartões das Pomonas e do Cavaleiro de Marino. A oclusão prospecta, a matéria comprimida e escabrosa das esculturas dos anos 50 em diante colocam a obra do toscano naquela dimensão *autre*, em que a carne, a essência da origem, vem antes da abstração gestual, da abstração matéria. Em Marino não se adverte uma deformação raivosa típica do expressionismo histórico, não se adverte uma decomposição cerebral do sujeito e da matéria como em Picasso, permanecendo nele sempre viva a *carne* da escultura, como se a matéria fosse crua, originária, material a ser fraturado, reanimado.<sup>15</sup>

Em *Uma forma em uma ideia*, de 1964, o artista atinge a desagregação, constitui o ato final de uma tragédia interior que, desde os anos suíços, começou a pôr em execução, e aquilo que ele desde sempre definiu como a harmonia redentora da morte encontra a sua epifania em formas abstratas, nas quais persistem dilacerados os rastros do cavalo e do cavaleiro. Essa passagem deve se inscrever, também, em uma constante, ou seja, aquela que muitos dos grandes artistas destruíram em certo ponto de suas carreiras, a imagem de potência e serenidade construída precedentemente; fúlgido exemplo o Michelangelo da *Pietà Rondanini* e outros como Tiziano, Rembrandt e Goya. Há como que uma espécie de regressão do orgânico em direção ao abstrato, menos como antítese do mundo empírico do que como diversidade sensível do conceito harmônico. Uma dimensão metafísica, compreendida como superação da certeza do caráter físico dos pensamentos e da matéria, correspondente a uma forma de evolução

que se dirige a um mundo interior mais etéreo e menos orgânico. Eis então que a série sobre papel *Composição*, de 1960, e as três grandes têmperas sobre papel – *Intensidade* (1967), *Energias* e *Vivacidade*, ambas de 1968 – colocam-nos de frente a uma pintura íntima e que se esquia de qualquer construção formal, própria de um artista que não ficou fora de seu tempo. Horizontes monocromáticos frutos de uma pintura gestual, jamais violenta ou expressionista, compõem doze papéis de extraordinária beleza, acompanhados das grandes têmperas que têm no gesto sua síntese perfeita, com traços precisos capazes de exprimir os substantivos que os intitulam, e que nos contam as suas íntimas urgências.

A obra *Dois elementos* (1971) – uma massa brônzea despedaçada que do cavalo e do cavaleiro não tem mais nada senão a gravidade e o desmoronamento – fecha a narrativa escultural de Marini. Nos últimos anos da sua atividade, antes que a força para se confrontar com a matéria viesse a faltar, outro material teria conquistado os tormentos do escultor o concedendo, até 1973, espaço para novas significativas “intuições”: a pedra, especificamente, um granito tunisino que Marino trabalhava durante os verões no laboratório Henraux de Serravezza, próximo a Forte dei Marmi.<sup>16</sup> Essas esculturas têm uma importância capital na obra de Marino porque representam um dado direto, não extravasado pela manipulação, do significado de escultura em sua essência material e conceitual, sem nenhuma implicação expressionista ou formal. A pedra, dizia Marino, “é mais humana, é menos nobre, porém mais profunda em suas dobras e em sua cor”.<sup>17</sup> Granulosidade, cor, nervuras, a natureza geológica da pedra, tornaram-se prerrogativas dessas esculturas. Cavalos e cavaleiros teriam continuado a figurar ainda no desenho e na gráfica, refletindo os pensamentos e os sentimentos do artista até nos limiares de sua morte, que veio a acontecer em 1980. Como notou Mario De Micheli, algo que caracteriza esses últimos trabalhos é uma “ebriez curtida”, que bem exprime a tentativa de Marini de conciliar a “consciência da tragédia” com a “indomável busca pela felicidade”.<sup>18</sup>

E é talvez à luz desse binômio que todo o percurso criativo de Marini e, particularmente, o seu mundo, tão mágico quanto terrestre, de cavalos e cavaleiros, possam ser lidos e apreciados.

Essa força, inerente às obras e ao trabalho dos artistas, torna contemporâneo, também, o trabalho de um artista do passado que, necessariamente, deve ser posto em diálogo e em discussão com o presente. Tal prática contribui para manter vivos os seus trabalhos e ações cotidianas, assim como as dos museus, dos conservadores e dos depositários de memórias, necessárias a todos para que possam estar sempre presentes em nós mesmos. A arte é, assim, um dos mais eficazes instrumentos para se sentir atual, e os artistas estão entre os melhores intérpretes que podemos ter para definir aquela gramática necessária à realização de uma linguagem universal capaz de se contar a todos.

<sup>16</sup> *Intuizione* é o título de uma escultura monumental em pedra africana, realizada por Marini em 1972, na cripta do Museu Marino Marini de Florença.

<sup>17</sup> DE MICHELI, Mario. “L'estate in Versilia”. In: AA. VV. *Omaggio a Marino Marini*. Op. cit., p. 81.

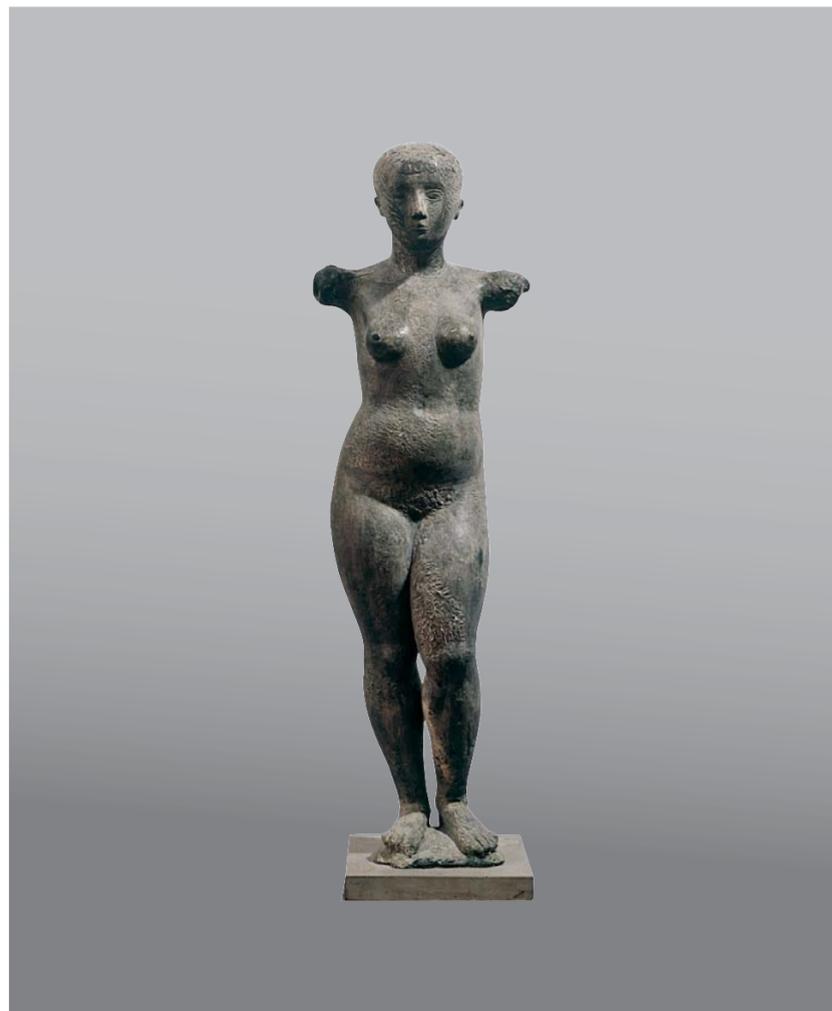
<sup>18</sup> DE MICHELI, Mario. “L'idea, il segno, l'immagine”. In: Giorgio Guastalla e Guido Guastalla (org.). *Marino Marini. Catalogo ragionato dell'opera grafica (incisioni e litografie) 1919-1980*. Livorno: Graphis Arte, 1990, p. 9-18

<sup>14</sup> “Confessioni ad Egle. Dialogo tra Marino e la sorella” (1959). In: MARINI, Marina (org.). *Marino Marini. Pensieri sull'arte. Scritti e interviste*. Op. cit., p. 28.

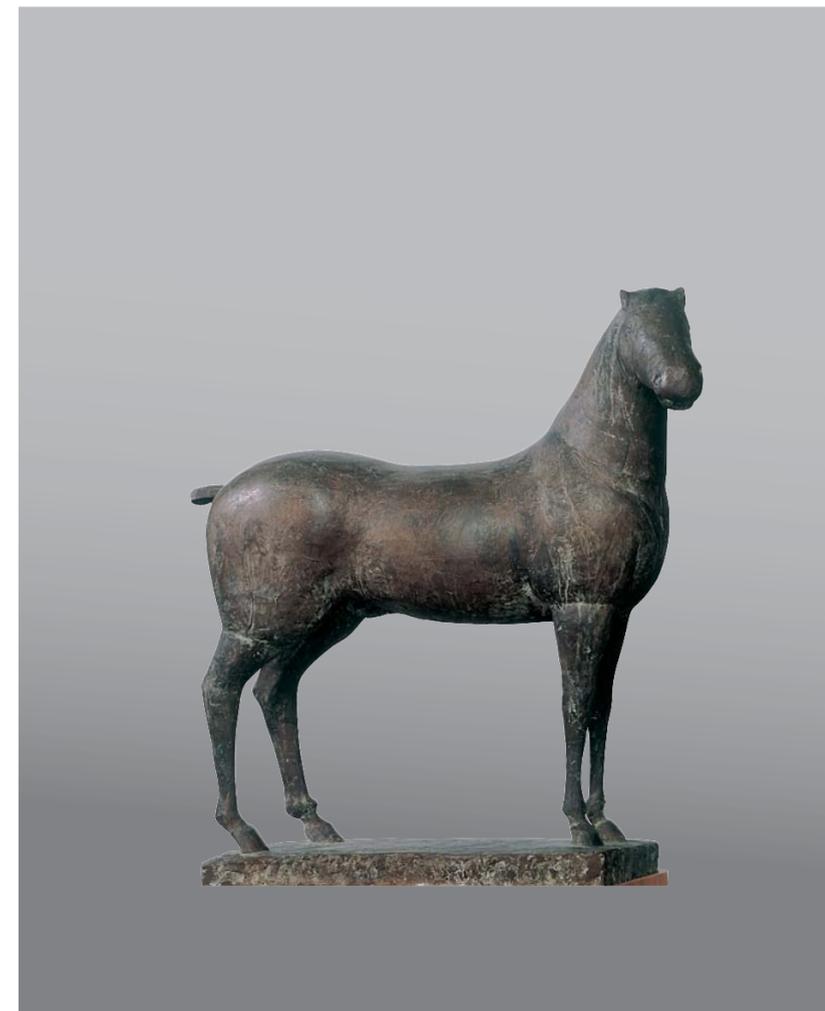
<sup>15</sup> Ver nota 14.

*Venere*, 1942 (póslpost 1980)  
bronz  
116 x 27,9 x 26,5 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia





*Giovinetta*, 1938 (post 1980)  
bronze  
153 x 46 x 36,3 cm  
col. Museo Marino Marini - Firenze, Italia  
cortesia [courtesy] Archivio Anselmo



*Cavallo*, 1939  
bronze  
99,3 x 97,4 x 46,9 cm  
col. Museo Marino Marini - Firenze, Italia



*Studi*, 1918-1926  
lápiz sobre papel | pencil on paper  
29,5x23,5cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*Nudo di schiena*, 1937  
lápiz e guache sobre papel | pencil and gouache on paper  
38x30cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



*Composizione*, 1943  
bronze  
43 x 41,3 x 4,8 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

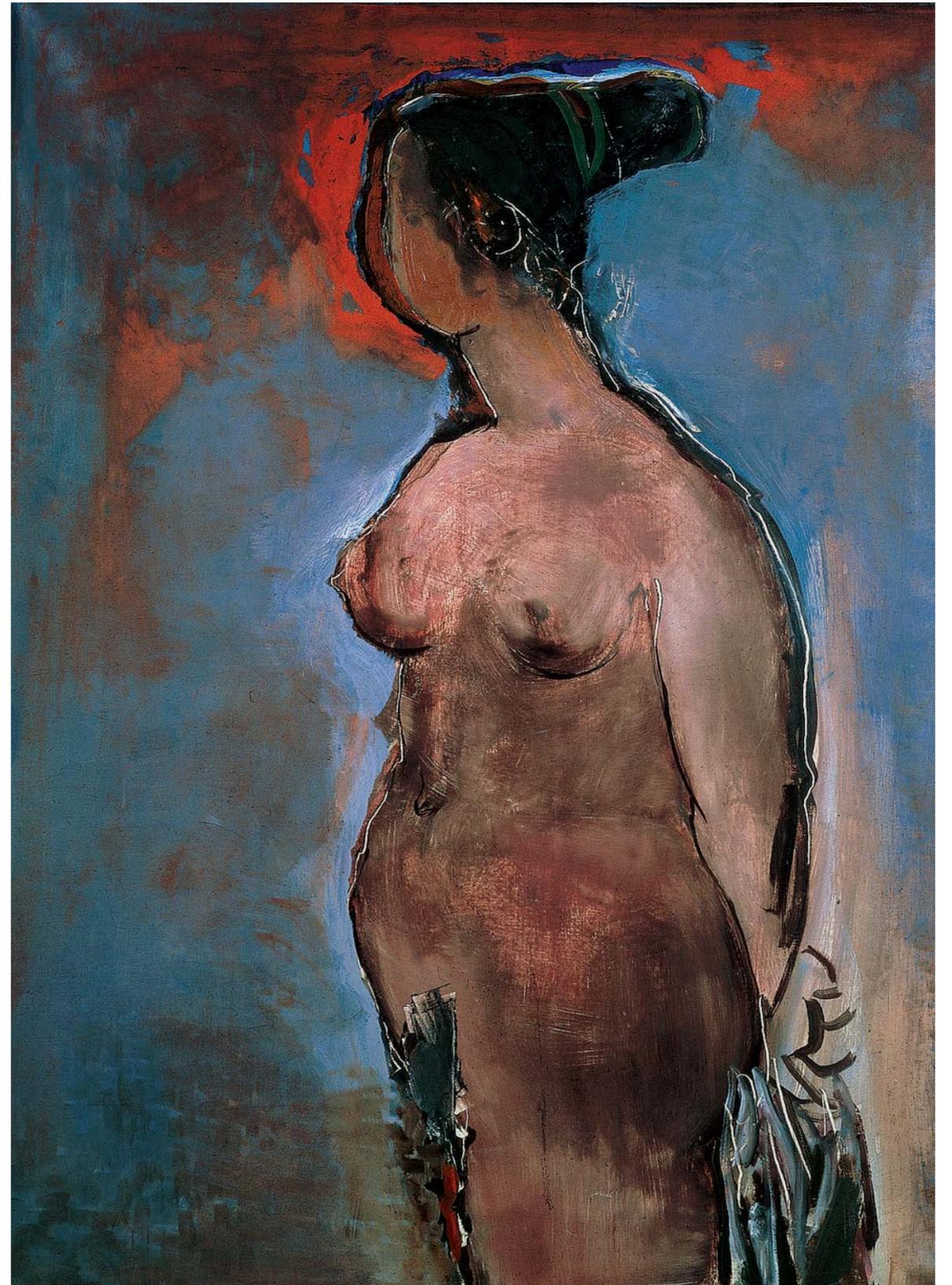


*Pomona*, 1942  
tinta e guache sobre papel | ink and gouache on paper  
38,3x29cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*Pomona*, 1945,  
bronze  
162 x 66 x 53 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



*Pomona*, 1950  
óleo sobre tela | oil on canvas  
115,5 x 89cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia





*Pugile*, c. 1928  
técnica mista sobre papel | mixed media on paper  
26x17,3cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



*Atleta*, c. 1935  
lápiz sobre papel | pencil on paper  
34,4x26,1cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



*Lottatore*, 1940,  
tinta sobre papel | ink on paper  
34,5x26cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

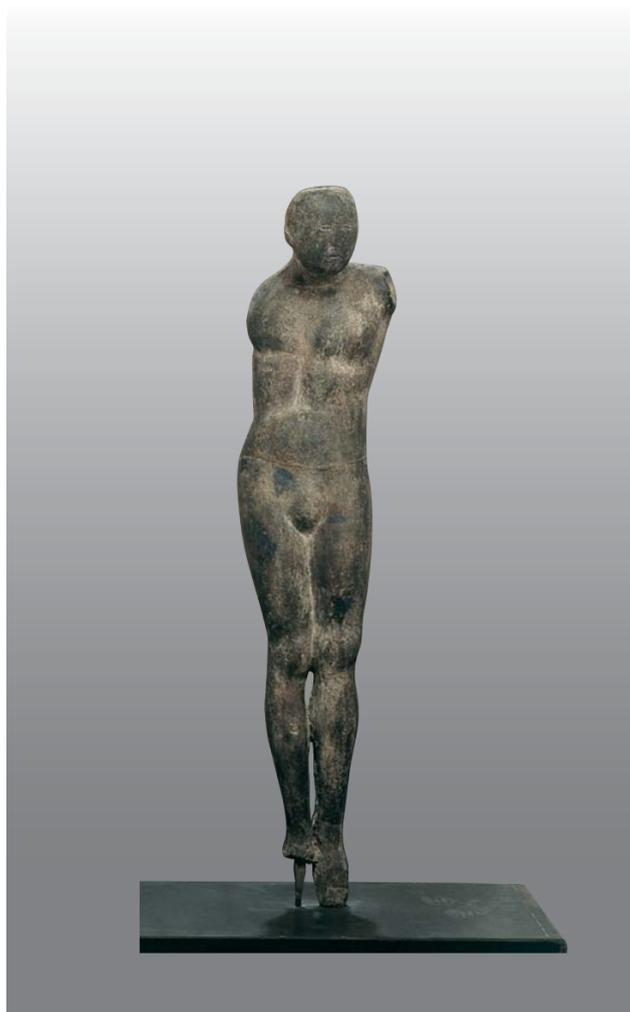


*Giocolieri*, 1944  
tinta sobre papel | ink on paper  
34,8x24,8cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*Giocolieri*, 1944,  
tinta sobre papel | ink on paper  
34,4x26cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



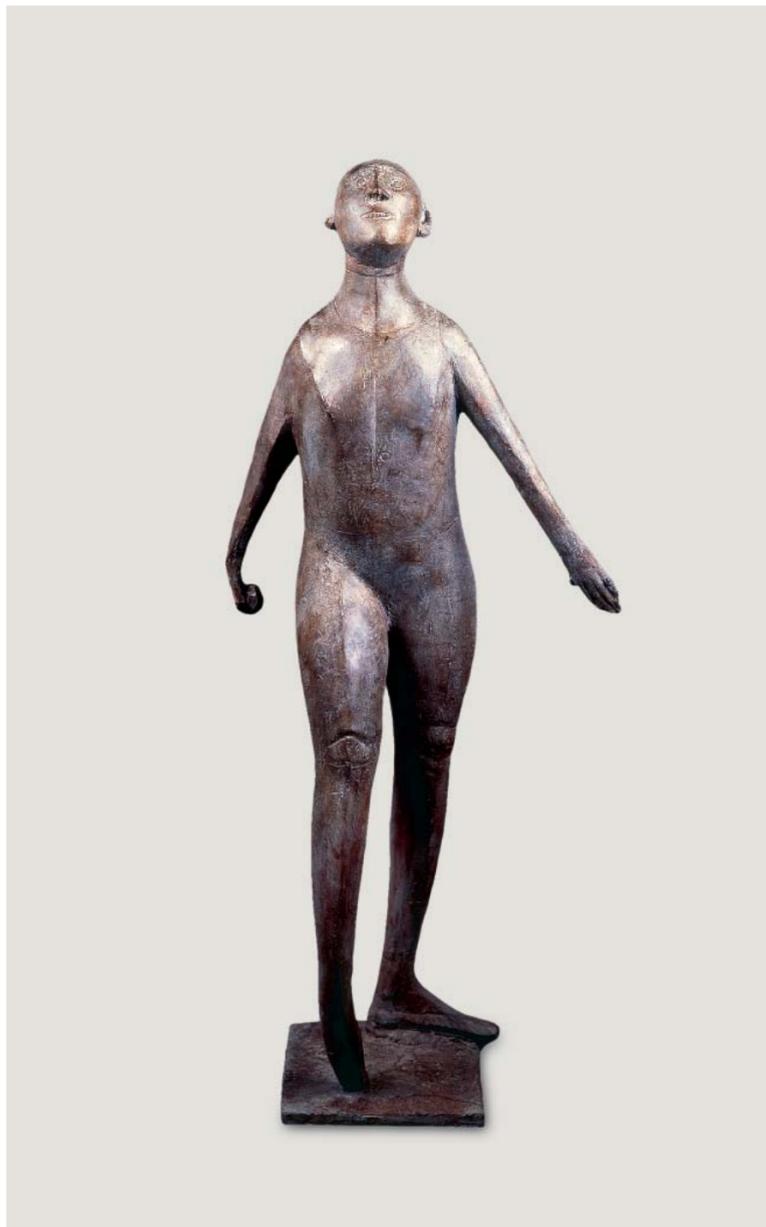
*Giocoliere*, 1944  
bronze policromado | polychrome bronze  
88,4 x 37,8 x 67,2 cm  
col. Museo Marino Marini - Firenze, Italia



*Prigioniero*, 1943  
bronze  
22,4 x 98 x 20,6 cm  
col. Museo Marino Marini - Firenze, Italia



*Giocoliere*, 1946  
bronze policromado | polychrome bronze  
167,5 x 37 x 39 cm  
col. Museo Marino Marini - Firenze, Italia



*Danzatrice*, 1953  
bronze  
148,2 x 64,8 x 39,3 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*Danzatore*, 1959  
óleo sobre tela | oil on canvas  
150 x 120 cm  
col. Museo Marino Marini - Firenze, Italia





*Pomona*, 1941  
técnica mista sobre papel | mixed media on paper  
38,8 x 28,4cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*Nudo in piedi*, 1943  
tinta e guache sobre papel | ink and gouache on paper  
39 x 28,5cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



*Giocoliere*, 1940  
bronze  
66 x 75 x 41 cm  
col. Museo Marino Marini - Firenze, Italia



*La gatta*, 1942  
tinta sobre papel | ink on paper  
24,9x34,9cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*La gatta*, 1942  
tinta sobre papel | ink on paper  
25 x 35 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



*Nudo*, 1943  
tinta sobre papel | ink on paper  
25 x 35cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*La gatta*, 1943  
tinta sobre papel | ink on paper  
25,3 x 35cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia





*Danzatrici*, 1939  
tinta e guache sobre papel | ink and gouache on paper  
34,6x26,7cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*Composizione*, 1959  
óleo sobre papel colado sobre tela |  
oil on paper pasted on canvas  
150,7x119,5cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

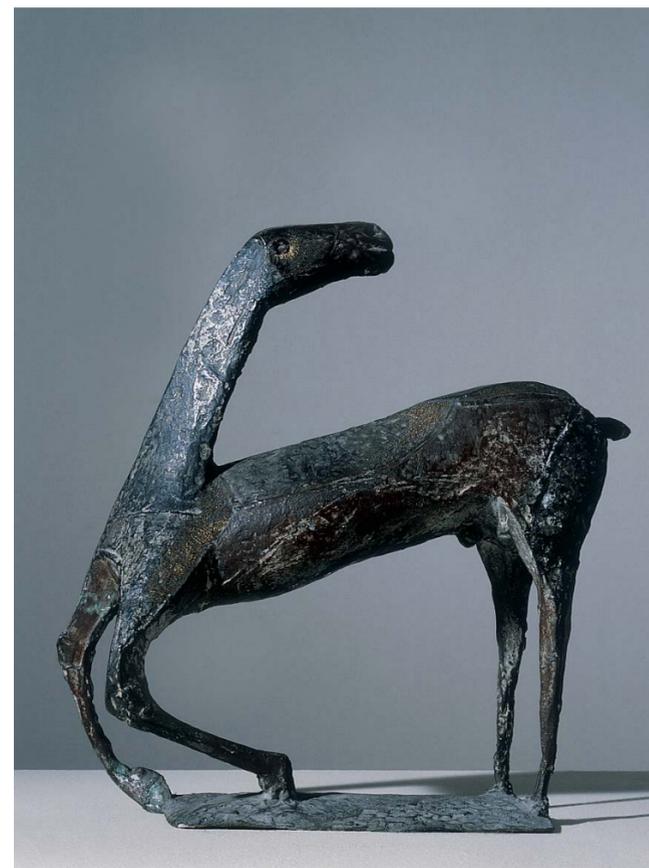


Cavallo, 1951  
bronze, 215 x 205 x 107 cm  
col. MAC USP  
doação Yolanda Penteadó e Francisco Matarazzo Sobrinho

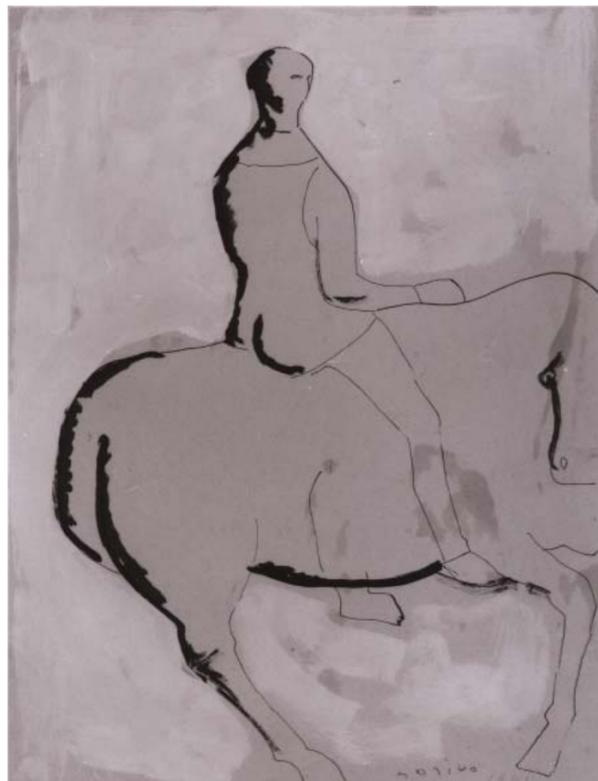
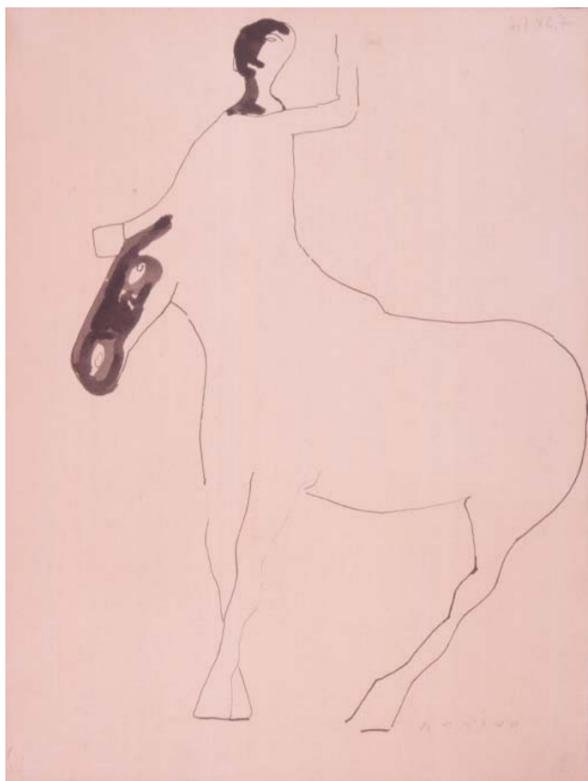




*Piccolo cavaliere*, 1950  
bronze  
39 x 43 x 23,3 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



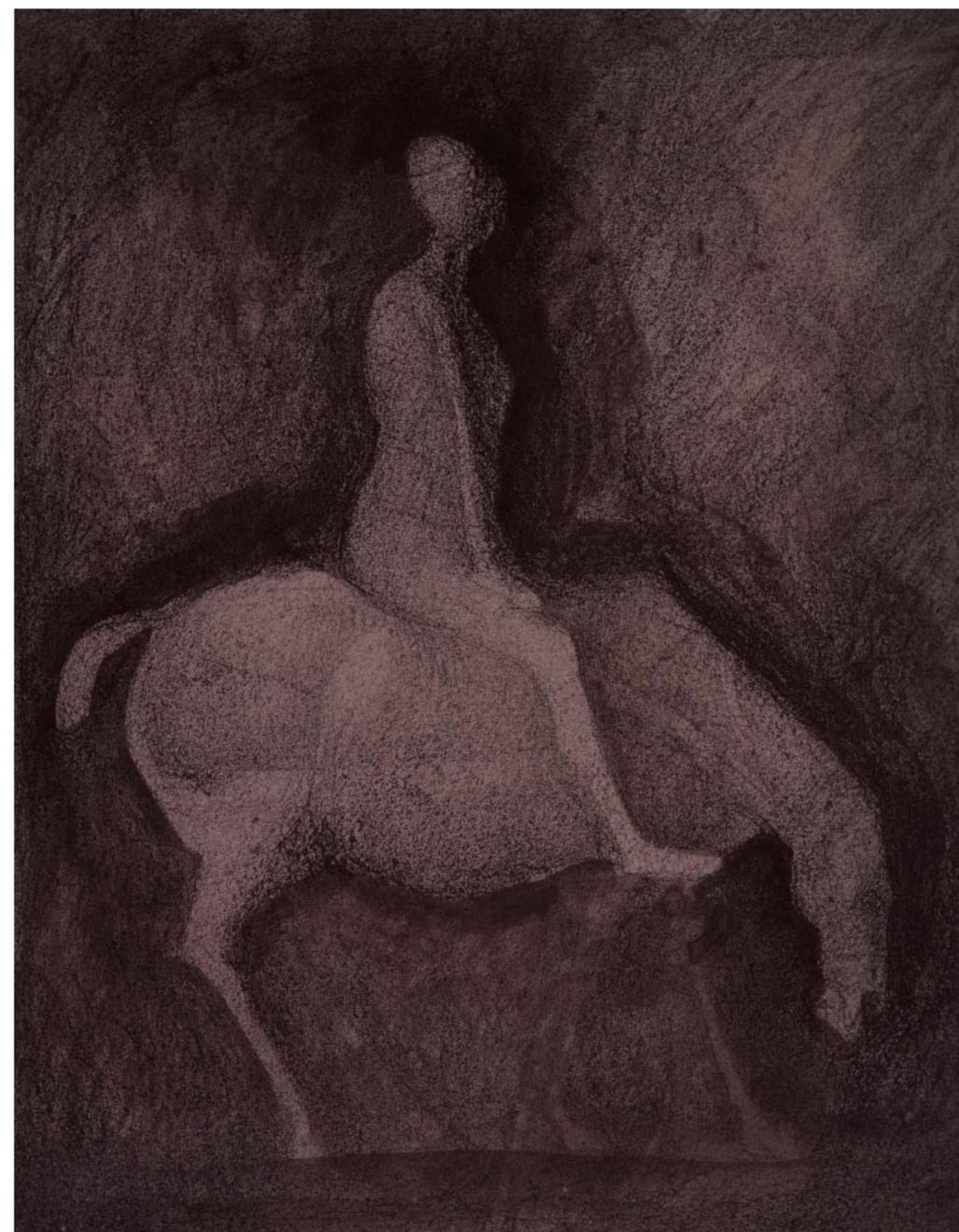
*Cavallo*, 1952  
bronze  
46,4 x 44,5 x 15,4 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

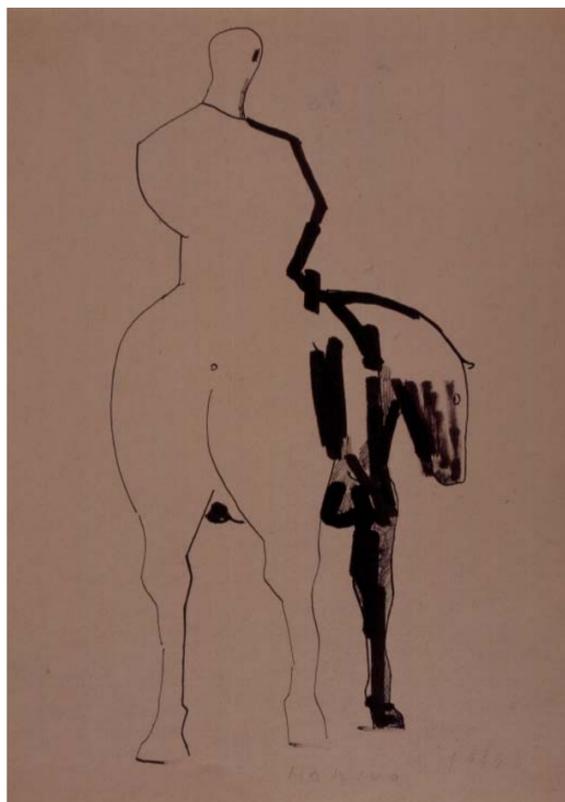


*Cavaliere*, c. 1943  
tinta sobre papel | ink on paper  
35x26cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

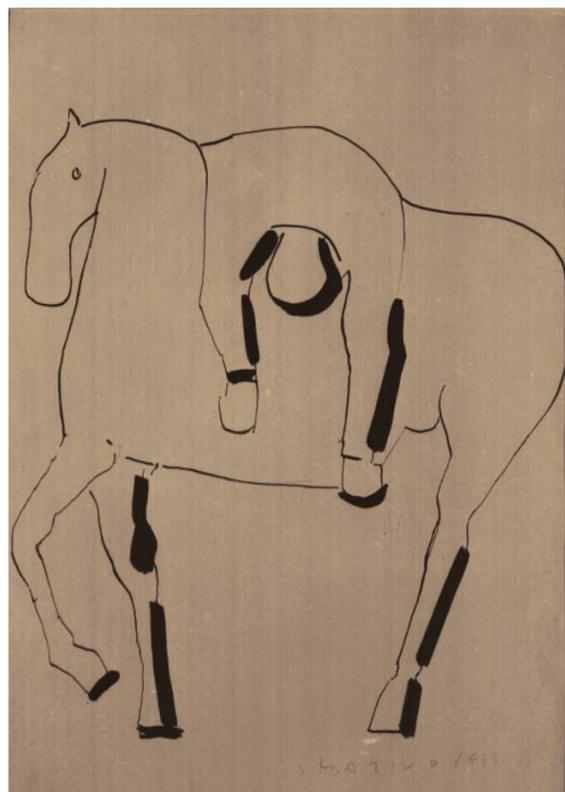
*Cavaliere*, 1941  
tinta e guache sobre papel | ink and gouache on paper  
38,7 x 29,5 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*Cavaliere*, 1942,  
litografia | lithograph  
38,8 x 30 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia





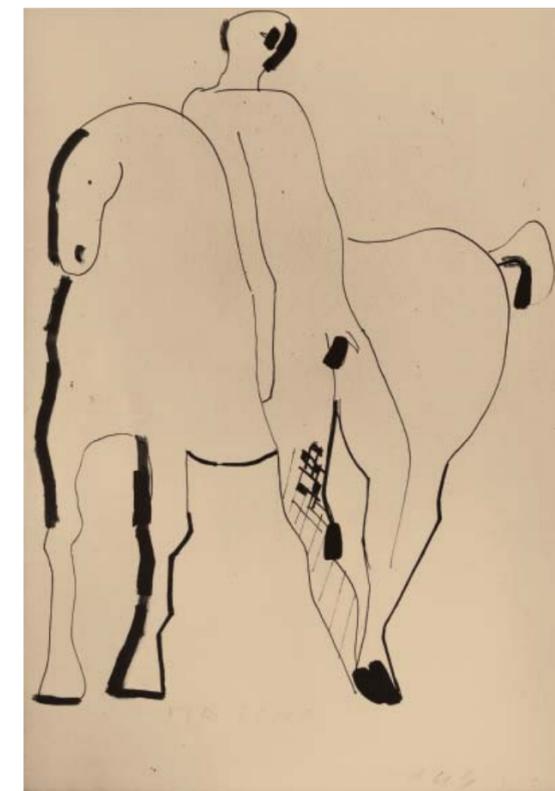
*Cavallo*, 1944  
tinta sobre papel | ink on paper  
34,7 x 25 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



*Cavallo e cavaliere*, 1944  
tinta sobre papel | ink on paper  
35 x 25 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



*Cavaliere*, 1944  
tinta sobre papel | ink on paper  
34,8 x 25,9 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



*Cavaliere*, 1944  
tinta sobre papel | ink on paper  
34,9 x 25 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



*Cavaliere*, 1950  
tinta e guache sobre papel | ink and gouache on paper  
34,9 x 50,6 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



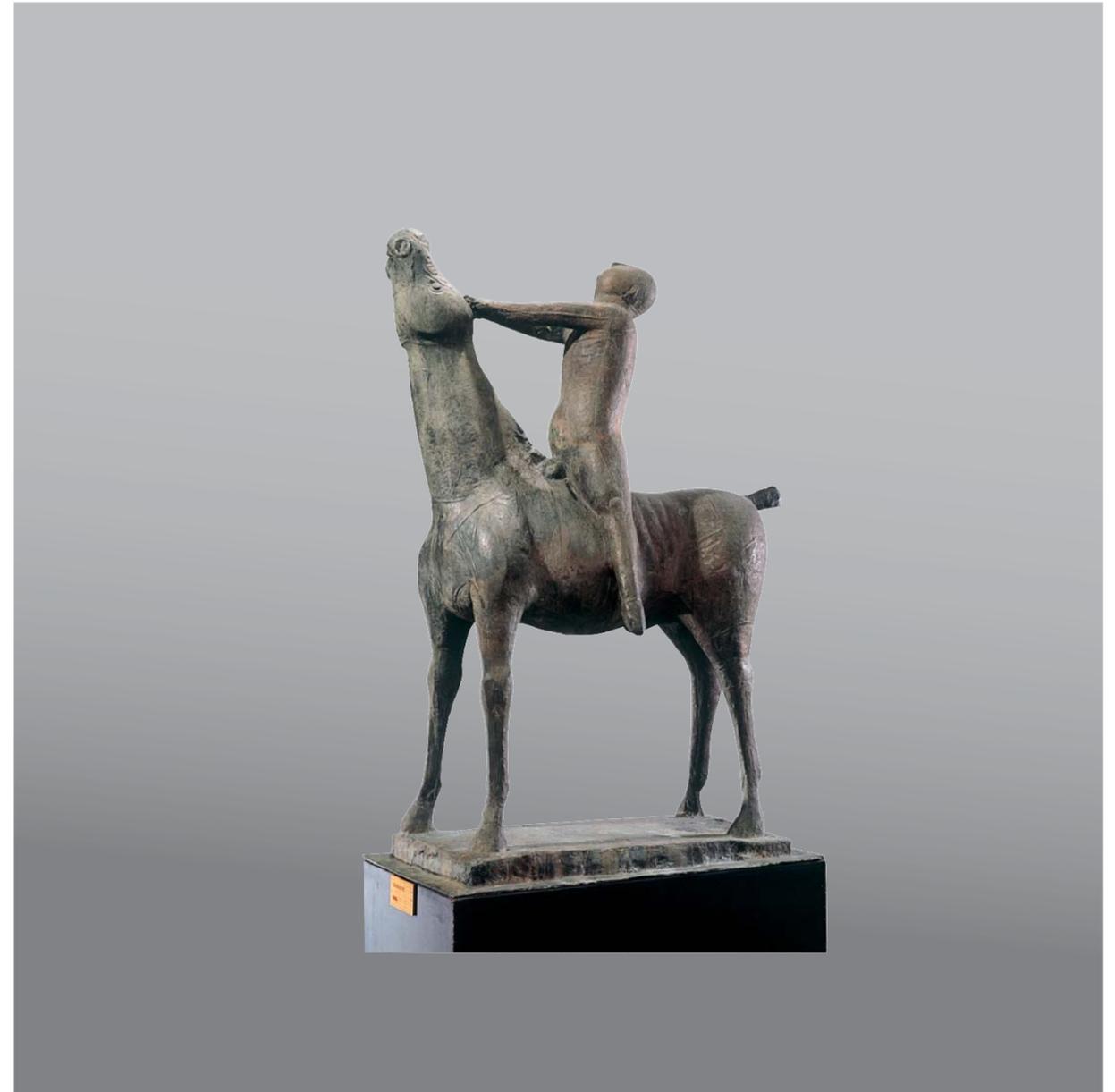
*Cavallo e cavaliere*, 1943  
tinta sobre papel | ink on paper  
26,1 x 34,9 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



*Cavallo*, 1975  
guache sobre papel | gouache on paper  
49 x 37,5 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*Cavalli*, 1975  
guache sobre papel | gouache on paper  
49 x 37,5 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

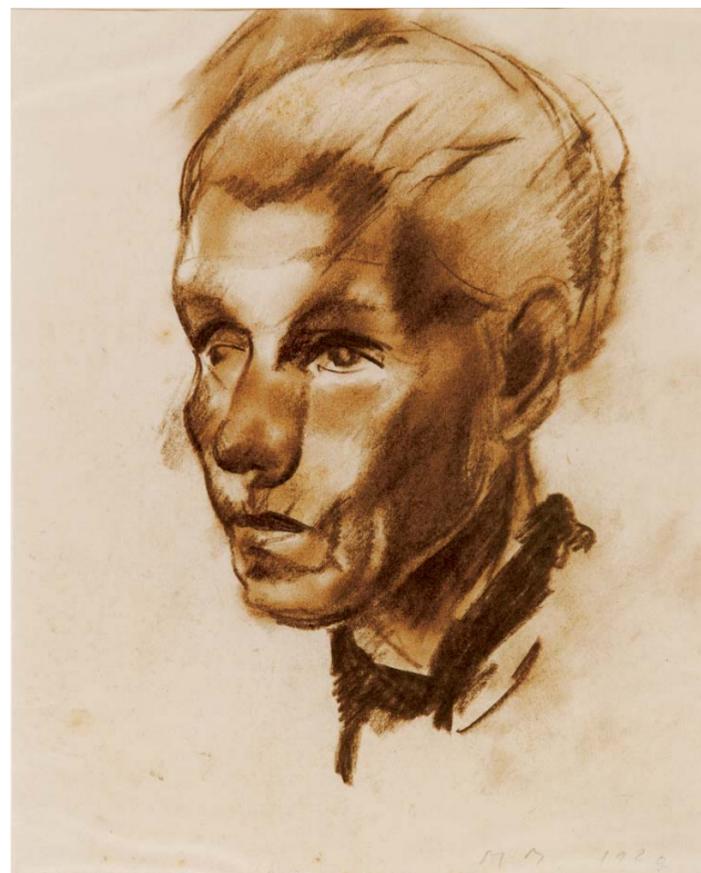
*Cavallo e cavaliere*, 1975  
guache sobre papel | gouache on paper  
49 x 37,5 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



*Cavaliere*, 1949-1950  
bronze  
173,5 x 76,5 x 113 cm  
col. Museo Marino Marini - Firenze, Italia



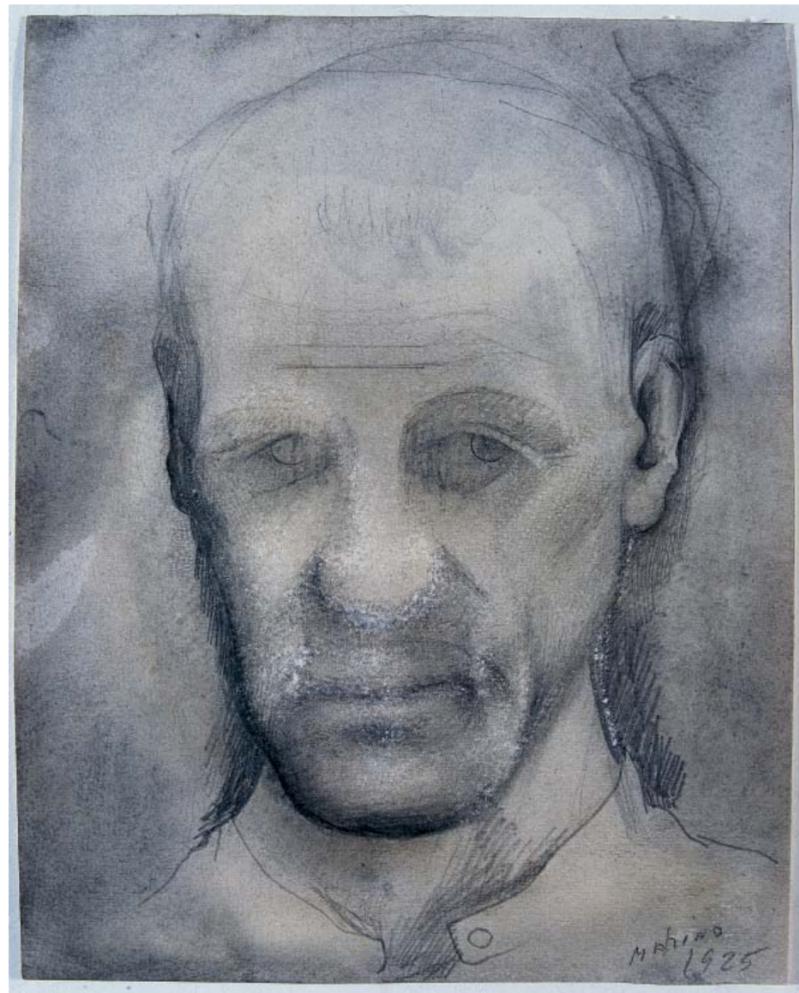
*Orfeo*, 1956  
óleo sobre papel colado sobre tela |  
oil on paper pasted on canvas  
245 x 300 cm  
col. Museo Marino Marini - Firenze, Italia



*Immagine*, 1945  
guache sobre papel | gouache on paper  
35 x 26,2 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*Testa barbata*, 1922  
técnica mista sobre papel | mixed media on paper  
25 x 18cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*Ritratto femminile*, 1920  
carvão sobre papel | charcoal on canvas  
36,5 x 30,8cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



*Ritratto maschile*, 1925  
lápiz sobre papel | pencil on paper  
24,8x19cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*Ritratto di Curt Valentin*, 1952  
bronze, 29 x 24,5 x 17,6 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

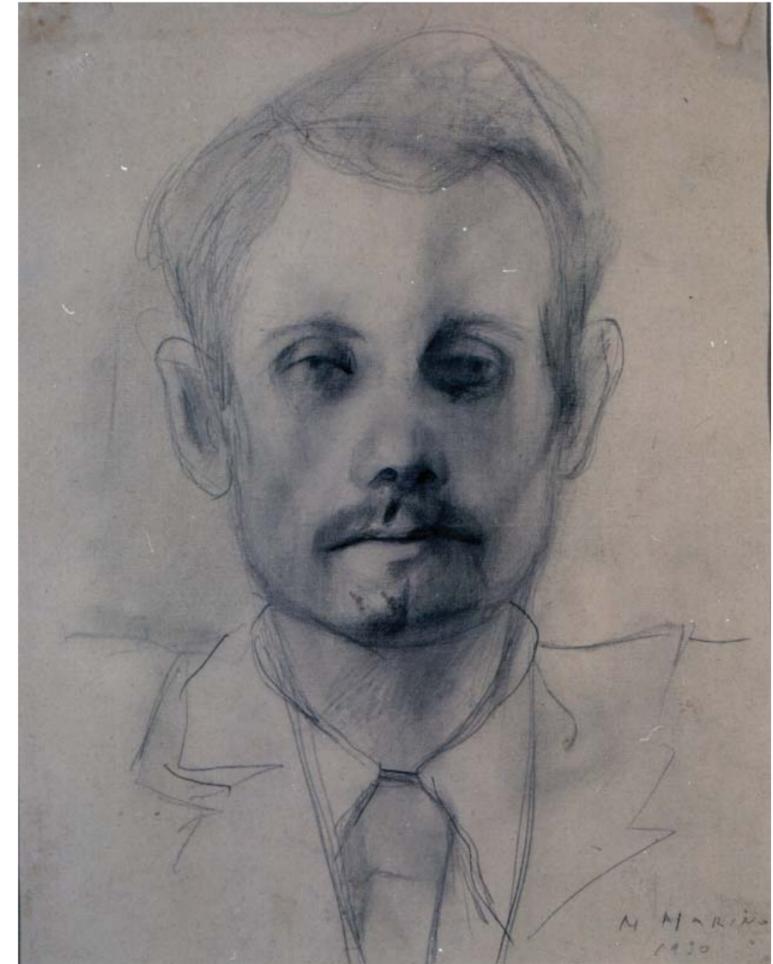




*Ritratto di Marc Chagall, 1962*  
bronze  
40 x 21 x 21 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



*Ritratto di Jean Arp, 1963*  
bronze  
41 x 16,9 x 22 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



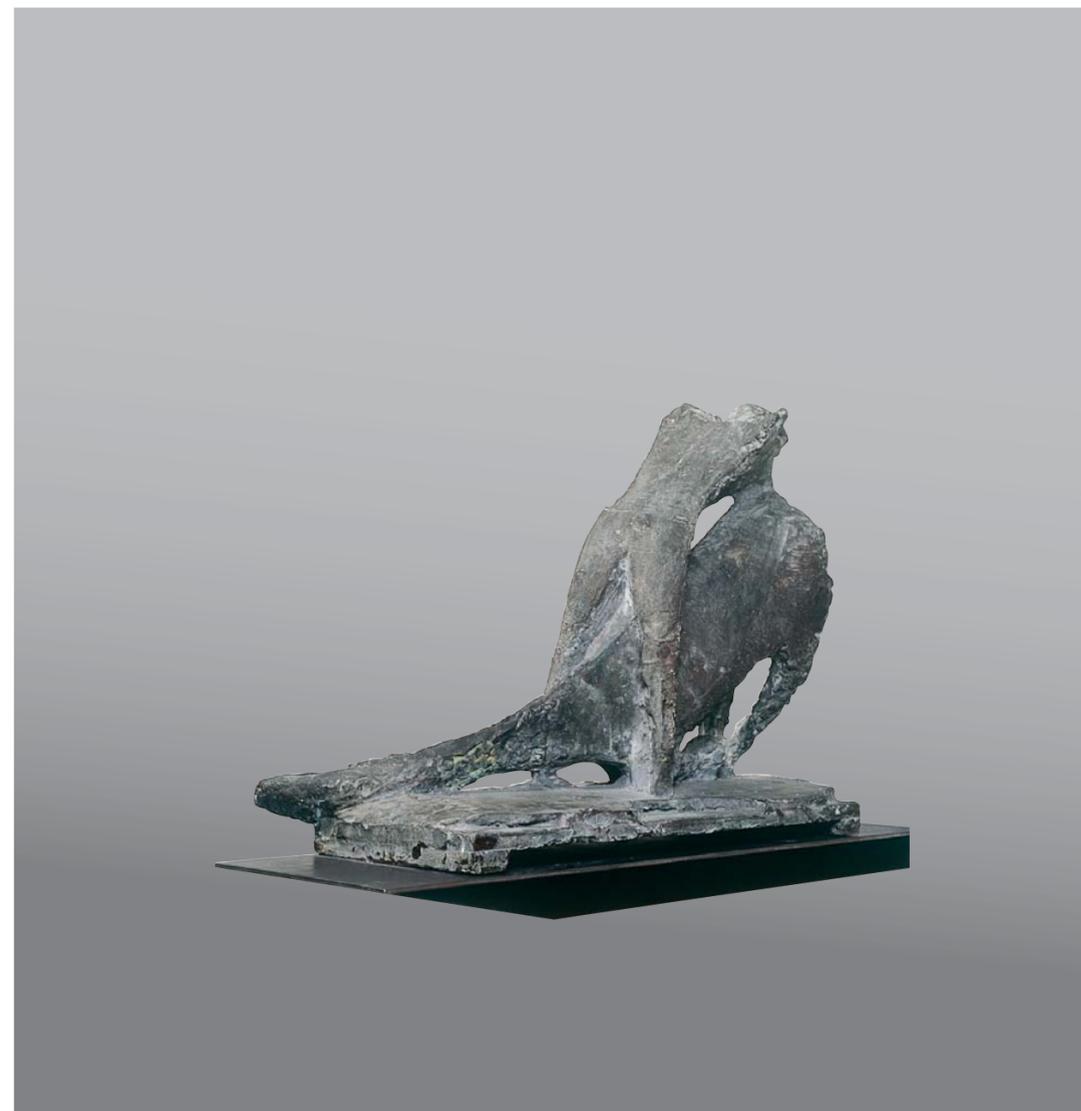
*L'austriaco, 1930*  
lápiz sobre papel | pencil on paper  
26,8x21cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*Miracolo*, 1952  
bronze  
161 x 102 x 73 cm  
col. Museo Marino Marini - Firenze, Italia





*Piccolo miracolo*, 1951  
bronze  
54,2 x 67,8 x 33 cm  
col. Museo Marino Marini - Firenze, Italia



*Miracolo - Composizione*, 1957  
bronze  
140 x 100,4 x 63,2 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

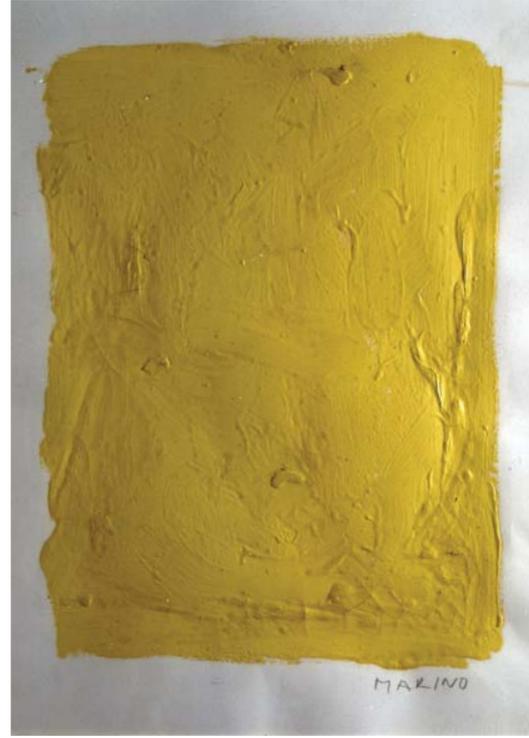


*Composizione*, 1960  
guache sobre papel | gouache on paper  
50x38cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



*Composizione*, 1960  
guache sobre papel | gouache on paper  
50,2x38,4cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia





*Composizione*, 1960 [4]  
guache sobre papel | gouache on paper  
50x38cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



*Composizione*, 1960  
guache sobre papel | gouache on paper  
50 x 38 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*Sintesi*, 1960  
óleo sobre tela | oil on canvas  
199,5x184cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia





*Composizione, 1960*  
guache sobre papel | gouache on paper  
50 x 38 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



*Composizione, 1960*  
guache sobre papel | gouache on paper  
50 x 38 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*Composizione, 1960*  
guache sobre papel | gouache on paper  
50,3 x 38 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



*Composizione*, 1960  
bronze  
17,8 x 27,8 x 14,4 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



*Composizione*, 1960  
bronze  
15,6 x 29,3 x 13 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



*Figura astratta*, 1965  
bronze  
20,5 x 16,5 x 15 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia



*Figura astratta*, 1965  
bronze  
15,5 x 9 x 9,5 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

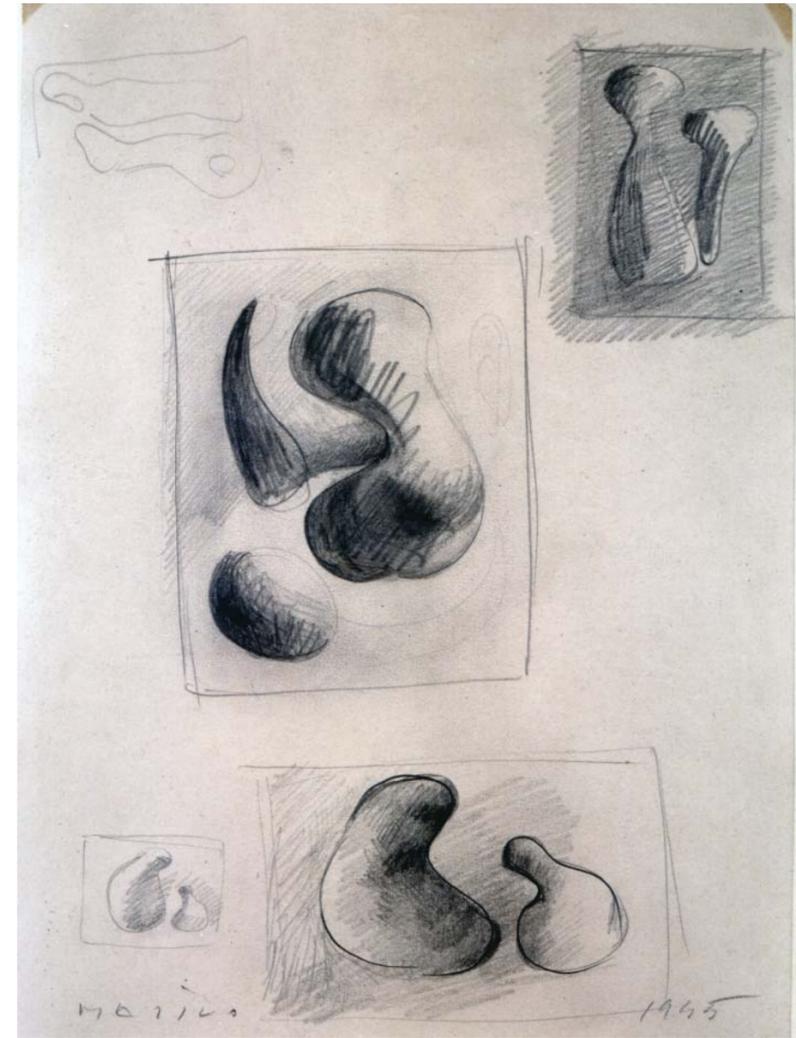


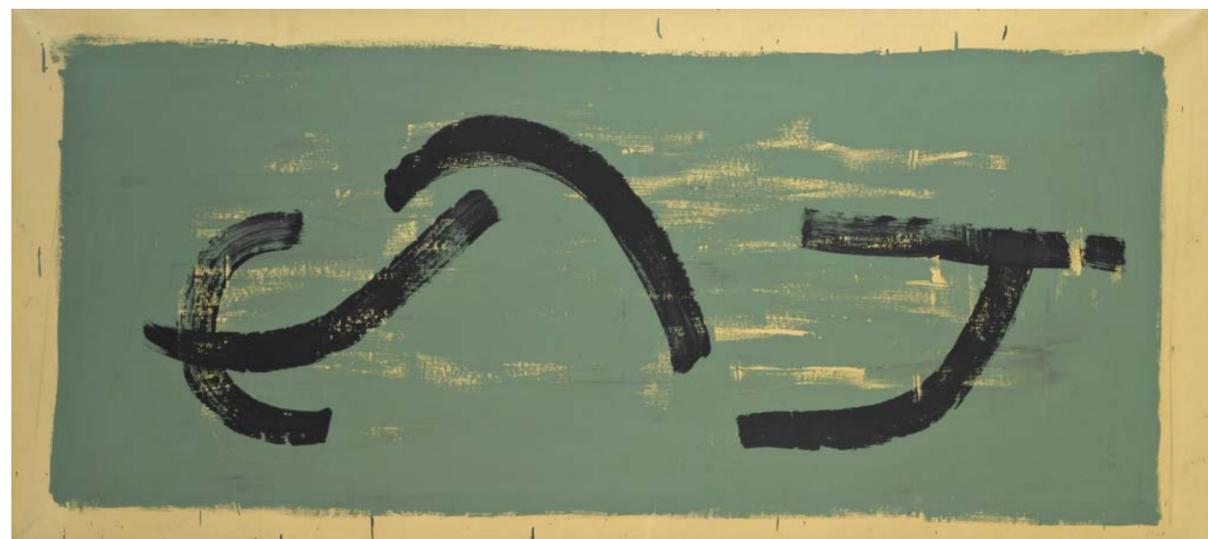
*Figura astratta*, 1965  
bronze  
15,7 x 15 x 15,3 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*Plastica della materia*, 1965  
bronze  
13,7 x 9,9 x 7 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*Motivo spaziale*, 1965  
bronze  
19 x 12,1 x 12,8 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*Forme astratte*, 1945  
lápiz sobre papel | pencil on paper  
38,7 x 28,5 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia





*Intensità*, 1967  
guache sobre papel | gouache on paper  
86,8 x 171,5 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*Energia*, 1968  
guache sobre papel | gouache on paper  
90,7 x 174,6 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*Vivacità*, 1968  
guache sobre papel | gouache on paper  
82,6 x 176 cm  
col. Fondazione Marino Marini - Pistoia, Italia

*Due elementi*, 1971  
bronze  
21,7 x 60 x 28,7 cm  
col. Museo Marino Marini - Firenze, Italia



# MARINO MARINI O TORRÃO DE TAGES

## INSTRUMENTOS: 1901-1980

Este trabalho se propõe ao leitor como um instrumento introdutório ao estudo da obra de Marino Marini. Sem a pretensão de ser exaustivo, é composto por uma biografia do artista – comentada por uma seleção de textos críticos – e por uma coletânea bibliográfica das fontes citadas. A biografia em ordem cronológica do nascimento à morte (1901-1980) compreende: as passagens relevantes da vida, incluídos os começos do uso, em escultura, de um particular material (em vermelho); as obras mais significativas (em cinza); as mostras e as publicações (em azul) que contribuíram para difundir e promover a sua produção. A cronologia se conclui com sua morte, uma vez que o objetivo é oferecer ao leitor todos os elementos que possam ter influenciado a obra ou a imagem do artista durante a sua vida, assim como proporcionar possíveis ocasiões de reflexão e de inspiração.

Tal percurso é ilustrado por uma antologia crítica mapeada por notas conceituais por meio de palavras-chave em negrito, que abraça como arco temporal uma bibliografia de 1937 a 2012 como exegese dos fatos evidenciados na biografia lateral. Para evitar repetições em relação à literatura disponível, a seleção remete, pelos textos do início do pós-guerra – com a única exceção da monografia de Lamberto Vitali, de 1937, útil para evidenciar a ascendência das coleções egípcias do Louvre e de Berlim na obra de Marino –, à antologia crítica curada por Maria Teresa Tosi e editada em 2003 no catálogo da mostra “Marino Marini. L’origine della forma. Sculture e dipinti”.<sup>1</sup> Para a exaustiva análise e contextualização das fontes já citadas (de 1926 a 1942), faz-se remissão ao ensaio de Paolo Campiglio sobre a fortuna crítica compreendida entre 1927 e 1983 intitulado “Marino Marini e la critica: indicazioni di percorso”, publicado, por sua vez, na ocasião da mostra milanesa de 1998 curada por Flaminio Gualdoni, cujo título é “Marino Marini. Le opere e i libri” (Biblioteca di via Senato, Milão, 18 junho – 13 setembro 1998).<sup>2</sup>

A estrutura deste trabalho se deve a Pietro Maria Bardi – então diretor do Museu de Arte de São Paulo – que, ao organizar, em 1960 juntamente com Marino, um volume sobre sua obra gráfica e pictórica, conta ter adotado uma simples catalogação cronológica de sua produção gráfica para que fosse direta e acessível: *Sendo um livro objeto que viaja por todo o mundo e que chega a pessoas desconhecidas em lugares longínquos – clientes visuais que não podemos conhecer nem imaginar, mas cujas opiniões formarão parte do gosto de nossa época –, o melhor será seguir um sistema estritamente cronológico.*<sup>3</sup> Da mesma maneira, esta publicação, na qual este instrumento está incluso, pretende-se como um objeto destinado a viajar entre os continentes encontrando leitores de diversas nacionalidades, e o seu objetivo principal é aproximá-los da obra do artista toscano comparado pela crítica, por sua complexa relevância e unicidade, à Tages, divindade etrusca das virtudes proféticas nascida de um torrão de terra tarquiniense. A partir desse viés, estas páginas esperam poder oferecer uma contribuição para se compreender Marino Marini por meio de uma seleção de textos significativos mas nem sempre facilmente encontráveis. A coletânea bibliográfica, na conclusão, contém as descrições dos volumes citados

<sup>1</sup> *Marino Marini. L’origine della forma. Sculture e dipinti.* Catálogo da mostra curada por Erich Steingraber e Alberto Fiz, apresentada no Museo Archeologico Regionale, Aosta, 21 junho – 26 outubro 2003. Milano: Silvana, 2003. Cf. também a antologia crítica organizada por Elena Magini, editada em 2012, em *Marino Marini cavalli e cavalieri/Marino Marini horses and riders*, catálogo da mostra curada por Lorenzo Giusti e Alberto Salvadori, MAN–Museo d’Arte Provincia di Nuoro, 15 dezembro 2012 – 24 fevereiro 2013. Cinisello Balsamo (Milão): Silvana, 2012.

<sup>2</sup> *Marino Marini. Le opere e i libri.* Catálogo da mostra, curada por Flaminio Gualdoni, Biblioteca di via Senato, Milão, 18 junho – 13 setembro 1998. Milano: Electa, 1998.

<sup>3</sup> BARDI, Pietro Maria. “Introduction”. In: BARDI, Pietro Maria (org.). *Marino Marini. Graphic work and paintings.* New York: Harry N. Abrams, 1960, p. VIII.

na antologia com informações sobre a organização interna, já que a contextualização de uma fonte em um livro também pode constituir precioso instrumento para ulteriores aprofundamentos críticos e para abrir novas pistas de investigação.

Nasce, portanto, uma *Biografia por textos*, homenagem à celebre *Biografia per immagini*, organizada por Marina Marini em 1972<sup>4</sup>. Em um momento histórico de irrefreável produção e exposição de dados sobre infinitas vitrines virtuais e não virtuais, o trabalho do historiador deve-se concentrar na criação de instrumentos que selecionem e organizem uma tal massa de informações para veicular sua compreensão de modo claro e exaustivo. Este trabalho, portanto, estrutura visualmente a riqueza da fortuna crítica e os escritos de um artista que, como notara Enzo Carli, em 1950, *além de ter sabido desdobrar o próprio discurso formal com lucidíssima consciência, com incansável coerência e integridade, sem subentendidos, sem comprometimentos, sem golpes baixos, começou, como homem inteligentíssimo que era, com a profunda compreensão de si*.<sup>5</sup>

A presente publicação é direcionada àqueles que desejam se aproximar da produção de Marino, guiando-os por uma arquitetura textual que cria – com a ajuda da cor e de uma sinérgica operação de paginação– encontros inéditos entre obras, viagens, mostras, materiais e livros destinados a mapear os pontos conceituais mais relevantes. Uma cartografia de relações que, ao reorganizar criticamente pesquisas já existentes em uma perspectiva de conjunto, ambiciona ser crítica e precursora de uma nova crítica.

## BIOGRAFIA POR TEXTOS

Nasce em 27 de fevereiro de 1901 em Pistoia. Tem uma irmã gêmea, Egle

1915 | Logo aos catorze anos encontra Rodin em Florença

1917 | Inscreve-se, juntamente com Egle, na Academia de Belas-Artes de Florença: frequenta o curso de pintura de Galileo Chini, e os cursos de gravura de Celestino Celestini

Os dois núcleos florentinos de formação:

- O arcaísmo: a coleção do Museo Archeologico Nazionale [Museu Arqueológico] de Florença com as seções egípcia, etrusca, romana e grega

- O Renascimento toscano

1915 | *Mulher sentada*, 1915, água-forte cf. Umberto Boccioni, *Matéria*, 1912, óleo sobre tela. Coleção Gianni Mattioli, Peggy Guggenheim Collection, Palazzo Venier dei Leoni, Veneza

## INSTRUMENTOS: 1901 – 1980

“Marino **nasce mediterrâneo** na bacia tirrena: terra de antigo estro e onde existe o amor pelo campo, a sombra serena de Giotto, a desencarnada humanidade de Masaccio e do agitado Pisano. Nasce no clima quieto do início do século numa **Pistoia** medieval e um pouco ferrenha, entrincheirada nos Apeninos e circundada por muros arruinados, com seus monumentos de arquitetura incrustados de geometrias de mármore brancos e pretos, o vigor de animais de pedra no alto dos pilares, as colinas e o plano; Florença ao fundo; o amplo arco do sol; as noites absolutas com o sopro do arganaz nas sombras das arquiteturas; o tempo lento”. (**Marina Marini**. “**Nell’ombra serena**” (1974). In: **Marina Marini (org.) Marino Marini. *Pensieri sull’arte. Scritti e interviste*. Milano: All’Insegna del Pesce d’Oro, 1998, p. 11).**

“**Rodin** vinha de Roma, onde acabava de concluir o retrato de Bento XV. Havia permanecido em Florença para ver um aprendiz a quem apreciava. Foi esse aprendiz, visitante da Academia, que apresentou Marino a Rodin. O encontro aconteceu na praça São Marcos. Marino não sabia uma palavra de francês: mas mesmo se soubesse, não teria sequer pronunciado. Rodin o fez sentar-se próximo, como havia feito com Nijinski em Paris, depois de tê-lo visto dançar o *Après-midi d’un faune*. Permaneceram por um longo tempo um ao lado do outro. Marino parecia um molde florentino; Rodin, vestido de preto, com a imensa barba, era uma espécie de última encarnação de Moisés: o Moisés burguês do século XIX. Morreria dois anos depois”. (**Raffaele Carrieri. *Marino Marini scultore*. Milano: Milione, 1948, s.p.**).

“Marino, entretanto, havia certa vez declarado: ‘Os elementos mais vivos na arte foram para mim os **egípcios**’. Essa surpreendente revelação permaneceu até aqui praticamente inobservada. Ainda assim, esse estímulo é verificável e o resultado manifesta, de fato, um componente pouco conhecido dentre as fontes em que o escultor se inspirou. Malgrado a expressividade da afirmação e o seu velado hermetismo, é fácil ir direto ao ponto nodal da questão. Marino dispunha em Florença da **seção egípcia** do **Museu Arqueológico** [Museo Archeologico Nazionale], ordenada por Ernesto Schiaparelli em 1880 e, em seguida, por ele mesmo enriquecida de tal modo a representar a segunda mais importante da Itália, depois da coleção do Museu de Turim. No mesmo museu, Marino também pôde, obviamente, ver a ampla coleção de **obras etruscas**, de Veio, de Cere, do Agro Falisco, de Tarquinia, de Vetulônia, de Chiusi e dos outros sítios etruscos da Toscana e do Lácio. Quanto à seção egípcia, seu núcleo tinha origem na expedição realizada por **Ippolito Rosellini** ainda no tempo de Champollion. Os bustos dos faraós em basalto, a chamada *Dama di Firenze* com a flor lótus (XVIII dinastia), as *Portatrici di offerte* em madeira policromada, as estatuetas fúnebres de *scribi*, o raríssimo *Carro* do tempo de Ramsés II que Rosellini havia trazido intacto de Tebe para Florença chamaram sem dúvida a atenção de Marino”. (**Giovanni Carandente**. “**Marino Marini: l’intuizione**”. In: **Marino Marini. *Catalogo ragionato della scultura*. Curadoria de Giovanni Carandente. Milano: Skira, 1998, p. 16).**

“**O meu arcaísmo**, os meus **etruscos** [...] Não há muito o que explicar. O meu eu nasceu ali, naquela **região**. Os meus avós são aqueles. É uma civilização que ainda hoje sai da terra, algo que ainda alimenta quem ali vive. Eu me sinto extremamente ligado a essa

<sup>4</sup> MARINI, Marina. *Biografia per immagini*. Torino: Albra, 1972.

<sup>5</sup> CARLI, Enzo. *Marino Marini*. Milano: Ulrico Hoepli, 1950, p. 8. A antologia contém, de fato, numerosas passagens extraídas do volume: MARINI, Marino. *Pensieri sull’arte. Scritti e interviste*, organizado por Marina Marini. Milano: All’Insegna del Pesce d’Oro, 1998.

1919 | Primeira viagem a Paris: conhece a arte de Antoine Bourdelle, Aristide Maillol, Charles Despiau

## 1920 | GESSO

Primeiro retrato: *Cabeça feminina*, 1920, gesso Fundação Marino Marini, Palácio do Tau, Pistoia

1922 | Começa a frequentar, na Accademia di Belle Arti [Academia de Belas-Artes] de Florença, as aulas de escultura de Domenico Trentacoste

## 1923 | BRONZE

1923 | Em agosto participa de coletiva na Bottega d'Arte di Livorno | II Bienal Romana

*Cabeça de homem*, 1923, bronze, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

## 1925 | CIMENTO

*Festina lente sed festina*, 1925, baixo-relevo em bronze. Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, Lucca cf. arte egípcia

*Retrato feminino*, 1925-1926, cimento. coleção particular

**minha terra**, a esse sentido popular, arcaico, precisamente, tão vivo, tão inteligente. Tenho-o no sangue, não posso dele me livrar”. (Marino Marini. “Entrevista a Marino Marini”. In: *Marino Marini. Personaggi del XX secolo*. Catálogo da mostra, Saletta Piero della Francesca, Milão, 18 janeiro – 15 abril 1972. Milano: Centro Studi Piero della Francesca, 1972, p. XI).

“O grande gesso de uma cabeça feminina (Pistoia, Palácio de Tau) faria pensar em uma meditação sobre modelos imperiais romanos (por exemplo, a cabeça colossal de Constantino, do Palazzo dei Conservatori) se as outras práticas contemporâneas – ladrilhos e medalhões em baixo-relevo ou pequenas estatuetas – não induzissem a reconhecer nelas, antes, semelhanças com a primeira fase de secessão de Martini e com as experiências formais de escultores franceses, Despiau, Bourdelle, Laurens, sobretudo Millol; e alemães: Kolbe, Lehmbbruck, do naturalizado Ernesto de Fiori, do suíço Herman Haller”. (Giovanni Carandente. “Marino Marini: l'intuizione”. In: *Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura*. Curadoria de Giovanni Carandente. Milano: Skira, 1998, p. 9-10).

“Marino Marini, com quem começamos a trabalhar no início dos anos 70, ainda muito jovem, foi o grande encontro de nossa vida. Com ele e, em seguida, com sua mulher Marina, publicamos gravuras, litografias, muitos livros, o *catálogo de reflexões sobre a obra gráfica*. É o artista que nos fez conhecer no mundo. E eu gosto de lembrar um fato, talvez casual, mas que me une ainda mais a Marino: a sua **primeira mostra**, assim como a última aconteceram em **Livorno**, nas nossas galerias. A primeira, uma coletiva, data de agosto de 1923. Marino tinha vinte e dois anos. O *Bollettino di Bottega d'Arte* daquele mês conta sobre uma mostra em que no ‘último momento houve um interessante acréscimo que estava fora do programa representado por algumas obras dos pintores... e Marini, e por algumas agradabilíssimas sedas da senhorita Marini’. A mostra foi montada no espaço que era entrada e vestibulo. Pelo catálogo se sabia que Marino expunha cinco **pinturas** a óleo e quatro **águas-fortes**: enquanto estas últimas eram trabalhos executados na **escola de gravura** da Academia de Florença, as pinturas eram obras de observação, assim como os títulos (e somente os títulos, já que não existem reproduções) davam a entender: *Da Praça Garibaldi (Livorno)*, *Fossos (Escadas livorneses)*, *Penhasco de Ardenza, Impressão do alto, S. Croce – Impressão*. (Guido Guastalla. “Marino Marini: mito e contemporaneità”. In: Marino Marini *sculture, dipinti, tempere e disegni degli anni '40 e '50*. Catálogo da mostra, com curadoria de Ettore e Silvia Guastalla, Studio Guastalla Arte Moderna e Contemporanea: Milão, 9 maio – 15 julho 2002. Milano: Studio Guastalla Arte Moderna e Contemporanea, 2002, p. 5).

“Para tornar claro esse conceito poderíamos, por exemplo, pensar em uma das referências-base na cultura artística deste século sobre o tema 'retrato': estamos falando de Picasso. Para Picasso o retrato é um dos instrumentos para elaborar um discurso formal absolutamente independente do tema representado, para alcançar a definição de um conjunto unívoco e com fins em si mesmo. A sua força e a sua individualidade artística emergem diretamente, prepotentes, desdenhosas de todo dado psicológico individual, para colocar em evidência, ao contrário, a própria e inflexível definição formal. Em outras palavras, um retrato de Picasso é, na maioria das vezes, antes um **'autorretrato'** (naturalmente não fisionômico, mas **interior**, mental) que um 'retrato' da pessoa representada. Marino, ao contrário, analisa profundamente (portanto, os seus retratos não são absolutamente realistas no sentido exterior) o seu objeto, adequando-o aos modelos históricos de modo que, a cada vez que realiza um retrato, ele lança um olhar permeado por referências étnicas. Tais referências podem ser **clássicas**, **helenísticas** (*Retrato imaginário*, de 1937), da **retratação etrusca e romana**, que, sem dúvida, respondem de modo mais direto às suas exigências de autenticidade (*O povo*, 1939; *Retrato de Massimo Campigli*,

## 1926 | TERRACOTA

1926 | Inaugura o seu primeiro estúdio na via degli Artisti, em Florença

*Banhista*, 1926, terracota. Coleção Marino Marini, Museo del Novecento, Milão

## 1926/1927 | TERRA SECA

*Retrato de homem*, 1926-1927, terra seca. coleção particular

## 1927 | CERA

1927 | Conhece Arturo Martini na III Exposição Internacional das Artes Decorativas de Monza (maio – outubro 1927) | Participa da III Exposição do Sindicato Regional Toscano das Artes do Desenho, Florença (abril – maio 1927) | **Raffaello Franchi**. “La mostra del sindacato artistico”. *L'illustrazione Toscana*. Florença, maio 1927

*A menina da Argélia*, 1927, óleo. Museo Marino Marini, Museo del Novecento, Milão

*Padre*, 1927, cera. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma cf. Edmond Claris, *De l'impressionnisme en sculpture. Lettres et opinions de Rodin, Rosso, Constantin Meunier Bartholomé, Frémiet, ...etc.* Paris: La Nouvelle Revue, 1902

de 1942 etc.), da **romanidade tardia** ou do **mundo gótico** (*Retrato de Marina*, de 1946; *Retrato da senhora Verga*, 1937; *Emma Jeker*, 1947; *Madame Grandjean*, 1945; *Arcângelo*, 1943 etc.), **renascentistas** as heroicas da tradição romântica (*A burguesa*, de 1929), fazendo aderir, a partir do interior, as características étnicas atávicas à personagem específica que ele representa, até quase encontrar, em cada uma, por meio de uma escavação interior (quase por um processo inverso, o negativo daquele processo escultórico que se realiza, como dissera Michelangelo, **'de tanto retirar'**; mas aqui o 'retirar' acontece de dentro, é um desnudar, quase até reencontrar, portanto, uma sorte de 'máscara nua', de memória pirandelliana”. (Lara Vinca Masini. “Prefazione”. In: Marino Marini. *Personaggi del XX secolo*. Catálogo da mostra, Saletta Piero della Francesca, Milão, 18 janeiro – 15 abril 1972. Milano: Centro Studi Piero della Francesca, 1972, s.p.)

“Naqueles tempos viviam sobre as colinas de **Florença** muitos estrangeiros, e muitos jovens frequentavam o ateliê; trabalhava-se em colaboração, desenhava-se e pintava-se. A impressão era que essas personagens faziam nascer em mim desequilíbrios e, como resultado, essas imaginações me bloqueavam o cérebro, ajudavam-me a criar formas mais livres e mais verdadeiras que o verdadeiro. [...] Busquei na **cor** o início de cada ideia que devia advir. Se se chama pintura, se se chamam desenhos, não sei. A preparação pictórica vem sempre antes do fato criativo a escultura... [Continuo acahando estranha esta frase. É isso mesmo?] existe uma ideia e existem tantas ideias. Pintando, elabore-as e crie uma composição, elimine e encontre a essência, o absoluto. Eu pinto com recipientes e não combino as cores sobre a paleta; tinjo e pinto, pinto e tinjo. Crio uma cor próxima a uma outra, pinto sobre ela e depois volto a pintar mais uma vez, até que se me apresenta uma espécie de mosaico, de incrustações e de sobreposições que oferecem, por si só, a matéria. É como quando trabalho o bronze. De tanto quebrá-lo, de tanto arranhá-lo, ele adquire uma pátina, uma pátina misteriosa, a mais bonita, a mais natural, a mais viva. É o mesmo procedimento”. (Marino Marini apud **Luca Papi**. “Introduzione”. In: **Giorgio e Guido Guastalla** (org.). *Centro di documentazione dell'opera di Marino Marini*. Livorno: Graphis Arte, 1979, p. 23-24).

“Marino jamais adere a uma narrativa pictórica, mas a uma espécie de **Parada** (o termo intitula, justamente, uma série de suas pinturas de 1950), de representação imaginada, em que as cadências das personagens ou das formas pintadas constituem um entrecruzamento visual fantástico e, ainda assim, perfeitamente legítimo no que tange à narração. Ao invés de representar um fato, Marino **apresenta cromaticamente os valores formais de uma representação** que termina sendo – em si – a figuração pictórica de um evento. O tema de uma pintura de Marino é sempre um **tema plástico**, mas com isso ele não adapta os meios da pintura a uma interpenetração da plasticidade das figuras ou dos objetos. As origens de sua pintura, que remontam ao tempo florentino da Academia, aprofundavam no clima dos **"valores plásticos"** e do retorno ao antigo ainda vigente, mas Marino, já com seus primeiros ensaios, como *A menina da Argélia* de 1927, demonstrou tender, antes, ao efeito estrutural que ao arcaísmo ou à pureza estilística. (Giovanni Carandente. “Introduzione”. In: *Marino Marini*. Catálogo da mostra, com curadoria de Giovanni Carandente, Palácio Venezia, Roma, 10 março – 10 junho 1966. Roma-Milano: De Luca-Toninelli, 1966, p. 20).

“Uma confidência do próprio Marino revela que, em 1924, durante os primeiros anos da sua atividade de escultor, ele se levantava de noite para **acariciar**, na penumbra, as **formas por ele criadas**, para finalizá-las de um modo completamente cerebral. Sem dúvida haveria muito a ser dito sobre o prolongamento, no sono, da atividade criadora e suas cristalizações afetivas, das quais esta se enriquece nas trevas da vida inconsciente. A imagem de Marino, que como um sonâmbulo vai se assegurar da presença de suas criaturas tocando nelas, e que reporta ao leito

## 1928 | PEDRA

1928 | Participa com dois bronzes da 16ª Bienal de Veneza | Colettiva do Gruppo del Novecento Toscano, Galleria Milano, Milão (dezembro 1928)

A cor na escultura: *Retrato de Angelo Lanza, 1928*, gesso policromado Museo Marino Marini, Museo del Novecento, Milão

*O cego, 1928*, bronze. Galeria de Arte Moderna, Palácio Pitti, Florença

*Vitória, 1928*, pedra. Coleção particular

## 1929 | PEDRA SERENA

1929 | Mudança para Milão | Segunda Mostra do Novecento Italiano, Palazzo della Permanente, Milão (2 março – 30 abril) | Sucede Arturo Martini na cátedra de Plástica Decorativa, no Istituto Superiore

a sensação tátil da qual seu sonho se alimentará, torna ainda mais evidente a impressão que se tem diante das suas esculturas: de uma íntima adesão do artista à obra que vemos e a sensação de que ela foi vivida e ao mesmo tempo sonhada, verdadeira e ideal, presente e fora do tempo”. (Patrick Waldberg. “Le Pomone”. In: **Gualtieri di San Lazzaro** (org.). *Marino Marini. L'opera completa*. Introdução de Herbert Read, ensaio crítico de Patrick Waldberg. Milano: Silvana, 1970, p. 109).

“Para mim, conceber uma forma quer dizer conceber uma cor: visão da cor, ardor da vida, ardor da forma. Justamente na cor eu criei um ponto de partida de cada ideia que estava na eminência de se tornar realidade. Pintar significa se colocar na poesia da ação, e a ação levada a cabo se torna verdadeira. Sempre tive a necessidade de pintar, não começo jamais uma escultura antes de indagar pictoricamente sua essência. [...] a pintura para mim é um fato de cor que me distancia sempre mais da forma real. A emoção da cor, isto é, a justaposição de uma cor sobre outra ou a relação de uma cor com a outra me solicita a fantasia, mais que a realização da forma humana com o meio exclusivo da cor pictórica”. (Marino Marini. “Pensieri sull'arte e sugli artisti” (1972). In: AA. VV. *Omaggio a Marino Marini*. Milano: Silvana, 1974, p. 6).

“Mais sutil e sofisticado se torna o processo de redução ao existencialismo primário pela adoção da argila; em relação à madeira (e à pedra, obviamente) existe aqui, de fato, o vínculo fascinante de modelar (isto é, um processo de ‘adição’, exatamente como na primeira fase da escultura destinada ao bronze, enquanto na pedra e na madeira se opera por ‘retirar’, por ‘subtração’); é esse, normalmente, o reino da sensibilidade epidérmica e do manual mais desnudo; mas não contamina, de forma alguma, o rigor volumétrico dos ídolos marinianos; a matéria não conserva nada da maleabilidade operativa do empaste, a flacidez vibrátil do grumo desbotado abrandado pela água, predisposto à corrosão da luz [...] Muitas vezes Marino tende a transpor os limites específicos dos dois processos primários da escultura (acrescentar e retirar) retornando ao gesso, estágio preparatório para a fusão, como se se tratasse de pedra macia; escava-o, incide-o, arranha-o e o cinzela, pinta-o; não no sentido de ‘cobrir’ as superfícies com camadas pictóricas integrantes, por preenchimento, mas, antes, com evidências em relevo totalmente autônomas em relação à forma original, golpes de cor que tem a mesma valência do traçado pela nódoa ou do sulco do cinzel; um processo expressionista que atingirá o ápice da sua violência, contemporaneamente incoativa e profanadora, nas esplêndidas máquinas lígneas dos anos 50. Na terracota, ao contrário, acentua-se a tendência em fechar os planos, sovar as superfícies; da mesma maneira com escolha da matéria que aposta em um empaste sempre mais fino e homogêneo, sem impurezas ou acidentados de qualquer espécie; é o que se verificará, sobretudo, na fase *ticinese*, que registra uma série belíssima de pequenas terracotas, de tom caseiro e reservado, quase um diário de reflexões extremamente particulares”. (Carlo Pirovano. “Introduzione”. In: *Marino Marini*. Catálogo da mostra, com curadoria de Carlo Pirovano, Museo Marino Marini, Palácio Real, Milão, 5 outubro 1989 – 7 janeiro 1990. Milano: Electa, 1989, p. 17).

“Você começou a viver no estúdio de Florença. Pode me dizer algo sobre esse período inicial? O estúdio de Florença na Via degli Artisti não é um momento importante, é um período meio obscuro, meio vago. Tem muita coisa que deve vir e talvez uma natureza que não consegue digerir-la. Há uma sobreposição de ideias, de sentimentos, de sensibilidades, de limitações, ainda há valor nas coisas reais, valor nas coisas que pode pensar e imaginar, mas cada elemento é um pouco sobrepujado pelo outro e isso não é claro. Torna-se claro quando eu entro na vida, quando passo a fazer parte de uma cidade como Milão”. (“Confessioni ad Egle: dialogo tra Marino

per le Industrie Artistiche (ISIA) da Villa Reale de Monza (1929 – 1940) | Participa de duas mostras francesas: em Nice, na Société des Beaux-Arts (março-abril 1929), e em Paris na “*Exposition d'art italien moderne*” (30 novembro – 20 dezembro 1929): através de De Pisis visita os estúdios de Picasso, Maillol, Braque, Lipchitz | Expõe em Barcelona, “*Exposición internacional de pintura, escultura dibujo y grabado*” (outubro 1929)

*Povo, 1929*, terracota. Museo Marino Marini, Museo del Novecento, Milão cf. *Sarcofago degli sposi* (Cerveteri), VI a.C., terracota, Museu Nacional Etrusco di Villa Giulia, Roma

*Donzela, 1929*, pedra serena. Coleção particular

*Dançarina, 1929*, terracota policromada. Museo Marino Marini, Museo del Novecento, Milão

*Pequeno pugilista, 1929-1930*, bronze. Coleção particular

e la sorella” (1959). In: Marina Marini (org.). *Marino Marini. Pensieri sull'arte. Scritti e interviste*. Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998, p. 23).

“Estando em Milão você está mais livre no seu cérebro, isto é, você está menos condicionado, porque todas as vezes que você visita Florença você sai, vê as tumbas fenícias ou o Brunelleschi, sente prazer e depois desprazer, pois é uma espécie tão forte de choque que anula qualquer ideia rebelde: porque se deve ser rebelde, não! Para dizer – Oh veja Brunelleschi, eu devo fazer o que ele fez e talvez ainda mais belo, pois estando lá você é subjugado por essa civilização”. (Marino Marini. “L'artista dà il senso della storia”. In: Marina Marini (org.). *Marino Marini. Pensieri sull'arte. Scritti e interviste*. Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998, p. 37).

“Eu não revia há muitos anos as meias figuras duplas de *Povo* modeladas em 1929. Baudelaire pensava nos Etruscos quando definia a escultura ‘brutal e positiva como a natureza’? *Povo* contém uma parte dessa brutalidade e é a parte majoritariamente visível à pressão dos caracteres sobre as formas, a aspereza com a qual foram indicados. Mas é uma aspereza mais gramatical que de conteúdos reais: a tentativa de associar formas e caracteres através das massas”. (Raffaele Carrieri. “Più vero del vero”. In: AA. VV. *Omaggio a Marino Marini*. Milano: Silvana, 1974, p. 49).

“Em Monza, aproximava-se na inteligência da estilização gráfica, em pleno clima *art déco*, o colega de formação vienense Ugo Zovetti e, também, o alemão Karl Walter Posern, especialista em esmaltes, professor na seção de cerâmica, e Umberto Zimelli, de Forlì, inspirador do curso para ourives de prata, associando-se ao curso de figura desenhada o inefável Pio Semeghini e o milanês do primeiro período de Zurique Raffaele De Grada. Enquanto, ao célebre Mazzucotelli, sucedia outro escultor em metal ornamentista, de segura elegância, Gino Manara, o milanês florentino de nascença Aldo Salvatori conduzia o ornamento e o arquiteto Alcide Rizzardi, do Politécnico milanês, ensinava cada uma das técnicas de construção. Verdadeiro crisol de artefices de excelência aquela escola de Monza que, à maneira de uma oficina renascentista, transmitia criteriosas competências técnicas a um número relativamente pequeno de discípulos, prevalentemente bolsistas”. (Alberto Crespi. “1931-1941: Marino Marini all'ISIA di Monza. Un decennio d'esperienza didattica e di crescita artistica”. In: *Marino Marini. Gli archetipi*. Catálogo da mostra, Museu Cívico Floriano Bodini, Gemonio, 1 junho – 31 agosto 2008. Cinisello Balsamo (Milão): Silvana, 2008, p. 31).

“Os personagens giróvagos, ‘desarraigados’, sem morada e sem vínculos do mundo do circo – *bailarinas, acrobatas, malabaristas, funâmbulos* – foram para Marini figuras simbólicas da nossa instabilidade e do nosso ser suspenso, do ato de equilíbri  do homem moderno, não mais protegido no seio de uma cultura que tudo abrange. Ao mesmo tempo, porém, eles encarnam ainda um primordial ‘ser homens’ ainda sem morada e em rítmica harmonia com o mundo. Muitas dessas figuras, que não conhecem quietude e relaxamento, são testemunhas de um sarcástico humor negro: sob a veste do palhaço se escondem figuras simbólicas da humanidade primordial, ainda inconsciente”. (Erich Steingr ber. “Marino Marini: il suo messaggio di nascita, di morte e di speranza”. In: *Marino Marini antologica 1919-1978*. Catálogo da mostra, Accademia di Francia – Villa Medici, Le Centre Culturel Français de Rome, Roma, 7 março – 19 maio 1991. Roma: Carte Segrete, 1991, p. 34-35).

“Na escultura de Marini, a figura do *Malabarista*, tão logo pareada com a figura do *Pugilista*, é praticamente contemporânea à apari o do *Cavaleiro*, e prossegue praticamente até o fim, até mesmo além da série dos *Milagres*. Sem necessariamente

*A burguesa*, 1929, terracota policromada. Museu Marino Marini, Museu de Novecentos, Milão

## 1930 | MADEIRA E MÁRMORE

1930 | Estada em Paris | Participa da 17ª Bienal de Veneza | Expõe em “*Ausstellung der modernen italienischen Künstler*”, Kunsthalle, Basileia (5 – 12 fevereiro 1930), e em “*Die Entwicklung der modernen Kunst in Italien*”, Kunstmuseum, Berna (16 março – 4 maio 1930)

*Ersilia*, 1930-1949, madeira policromada. Kunsthhaus, Zurique

Primeiro *Autorretrato*, 1930, gesso policromado. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

*Madona com o Menino*, 1930, gesso policromado. Coleção particular cf. Matres Matutae di Capua (VI – II a.C.)

apelar para as ‘evidências’ que certos desenhos do artista forneceriam, nos quais, ao lado da montaria, o *Malabarista* toma tão facilmente o lugar do *Cavaleiro*, que fica evidente que ambos se encontram em **exata equivalência**, e que tanto um como o outro pertencem à mesma simbologia. Geminação fabulosa, mais noturna do que solar, na qual subsiste o eco do esplêndido tema dos **Dióscuros**, cavaleiros do tempo, cuja lenda, como que por acaso, fez do primeiro um *pugilista* incomparável, e do outro o mais famoso dos adestradores de cavalo... Aliás, será tão necessário insistir na importância da figura do *Acrobata* ou do *Malabarista* na **simbologia funerária da Antiguidade**, quando são equiparados aos *Cavaleiros* – e cuja misteriosa *Tumba dos malabaristas* de Tarquinia é o mais famoso exemplo na Etrúria – para discernir o que une, em Marini, o *Malabarista* ao *Cavaleiro* (e o *Cavaleiro* ao *Dançarino*), para vê-los retidos na mesma desaceleração reversa, no mesmo desvio da cabeça que nos oculta o rosto, cujas feições, de qualquer forma, apenas aparecem em sonho”. (Michèle Moutashar. “*Mémoires du Jongleur*”. In: *Marino Marini. Sculptures & dessins*. Catálogo da mostra, Musée Réattu et Espace Van Gogh. Arles, 5 março – 18 junho 1995; Museu do Chiado, Lisboa, 30 junho – 10 setembro 1995. Arles: Actes Sud, 1995, p. 21-22).

“*Qual matéria você prefere trabalhar?* Eu poderia te responder que gosto de quase todas as matérias porque, no fundo, basta **compreender** a **matéria** para encontrar o modo de trabalhá-la. Mas aquela que gosto menos é, talvez, o **mármore** porque é frio e me congela. Todas as outras matérias, por exemplo, a **terracota**, a **madeira**, o **bronze**, a **pedra**, a mim interessam muito. A **madeira** é magnífica porque se pode trabalhá-la por séculos, **retomando-a**: você pinta sobre ela, você a retrabalha, corta uma parte, acrescenta uma outra. É maravilhosa porque se presta à laboração. A **pedra** se presta muito menos, mas na pedra há a alegria de descobrir, isto é, retirando se acrescenta. Naturalmente, não se pode acrescentar, porém, deve-se aprender que retirando se acrescenta. O **gesso** também é maravilhoso porque, com o gesso, pode-se chegar a alguns primores. O gesso trabalhado pode ser, algumas vezes, algo de maravilhoso. Lembro-me que a exposição da **Basileia**, para onde eu havia levado somente gessos trabalhados e pintados, era a coisa mais impressionante em relação à sensibilidade que já existiu. Naturalmente, o gesso é algo provisório, porque se pensa sempre que uma obra em gesso deve ser realizada em bronze ou em pedra. E tem também o trabalho em bronze, que é maravilhoso, uma tradição genuinamente da Itália central, toscana. [...] Há, de fato, a alegria em **quebrar** essa espécie de **superfície** tão dura e tão resistente, de cinzelar e dar vida a formas que, efetivamente, quando saem da fusão, podem estar mortas; ao contrário, retomando-as, fá-las reviver, transformando-as em uma peça de bronze que vive. Geralmente, quando saem da fusão, assemelham-se a coisas embaralhadas. Parece-me que se tornou algo que não me pertence mais; então deves **apanhá-lo novamente**, quebrá-lo, pegar um martelo e despedaçá-lo, **atormentá-lo**, e ele se torna vivo, e quanto mais o toca, mais está vivo”. (“*Confessioni ad Egle: dialogo tra Marino e la sorella*” (1959). In: Marina Marini (org.). *Marino Marini. Pensieri sull'arte. Scritti e interviste*. Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro: Milão, 1998, p. 27-28).

“Como poderia ser documentado inclusive por *Ersilia*, outro ponto miliário do percurso do maestro toscano. O **gesso** original de 1931 (e em seguida destruído durante os anos da guerra) fixava em um intrigante momento a obviedade desarmada de uma **mulher** típica da **burguesia**; as pantufas, amarradas de forma acurada, correspondiam exatamente àquele toque de irregularidade (na ordem do convencionalismo figurativo) que, segundo **Baudelaire**, era ingrediente sempre indispensável para toda narrativa ou invenção poética. Era o mesmo apelo entre irônico e provocativo que derivava da mitologia do século XX, assim como a chamada *Argelina* (hoje do Museu Marini encontra-se na Galeria de Arte Moderna de Milão), onde o abusadíssimo tema acadêmico da **banhista** é bruscamente levado à dimensão cotidiana de um quartinho **burguês** de província através do

*O músico*, 1930, mármore. Palácio do Quirinal, Roma

*São Jorge e o dragão*, 1930-1931, baixo-relevo em mármore. Musei Civici [Museus Cívicos], Monza

1931 | Estada em Paris | I Quadrienal de Arte Nacional, Palazzo delle Esposizioni [Palácio das Exposições], Roma | Expõe com o grupo do Novecento italiano, em Estocolmo (9 setembro – 4 outubro 1931)

## 1932 | ARENITO

1932 | Participa da 18ª Bienal de Veneza | Primeira individual na Galleria Milano (fevereiro 1932) | “Marino Marini”, Galleria Sabatello, Roma (6 – 13 novembro 1932) | Expõe o **baixo-relevo** *A Itália armada* (destruído), na “*Mostra da revolução fascista*” (Sala C), no Palácio das Exposições, Roma | **Vincenzo Bucci**. “*Una mostra di Marino Marini*”. *Corriere della Sera*. Milão, 9 fevereiro 1932 | **Raffaello Giolli**. “*Il pittore e scultore*”. *Cronache Latine*, Milão, 3 fevereiro 1932 | **Ernesto Nathan Rogers**. “Marino Marini”. *L'Italia Letteraria*. Roma, 17 abril 1932

*Malabarista*, 1932, bronze. Museo Marino Marini, Museo del Novecento, Milão

rápido aceno aos chinelos figurados no ângulo inferior da tela”. (Carlo Pirovano. “*Introduzione*”. In: *Marino Marini*. Catálogo da mostra, com curadoria de Carlo Pirovano, Museo Marino Marini, Palácio Real, Milão: 5 outubro 1989 – 7 janeiro 1990. Milão: Electa, 1989, p. 17).

“Para compreender melhor a separação entre a ideia inicial e a posterior acerca do cavaleiro, pode ser útil adentrar no **baixo-relevo** em mármore. *São Jorge e o dragão* remonta um tema que há muito é indagado pela tradição cristã e respeita os **requisitos iconográficos** essenciais: o **santo guerreiro** monta o próprio corcel e o freia, puxando-o pelas rédeas com uma mão, com a outra impunha a lança e está prestes a açoitar. O cavalo é retratado freando com os membros anteriores tensionados e bem plantados no chão. Embaixo, à direita, está o dragão com cauda de serpente e as fauces abertas que exalam línguas de fogo. [...] Pouco acima, sobre o promontório de uma montanha, está a cidade da qual se entreveem os torreões e os muros de proteção. Uma **escrita analítica** atenta aos detalhes, ainda que redigida por arranhões deixados em estado bruto. Resta, ainda sim, um cavaleiro dotado de um nome e situado em um determinado contexto que o vincula à própria história. Na produção sucessiva, ao contrário, aquela inspirada na visão do **gótico nórdico**, o **cavaleiro** resta anônimo e não faz parte da trama de uma narrativa específica”. (Daniele Astrologo Abadal. “*Gli archetipi*”. In: *Marino Marini. Gli archetipi*. Catálogo da mostra, Museu Cívico Floriano Bodini, Gemonio, 1 junho – 31 agosto 2008. Cinisello Balsamo (Milão): Silvana, 2008, p. 22).

“**A Itália amada**’: rude e vigorosa, estendida como no ímpeto de um voo, representa a pureza simples e heroica da nossa estirpe eternamente jovem contra certas celebrações doentes e artificiosas das raças decadentes. O grande baixo-relevo exprime vigor, desejo sólido, romano, um impulso retraído [sic], uma energia contida, hierática, um ímpeto que já compreende a conquista da meta. Contrastes rudes, formas enrijecidas mas enobrecidas por um hermético sorriso de graça e de certeza”. (*Mostra della rivoluzione fascista. Guida storica*. Com curadoria de **Dino Alfieri** e **Luigi Freddi**. Bergamo: Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo, 1933, p. 94).

“A origem do **expressionismo** de Marino está em duas ascendências paralelas: na necessidade de dar **força cromática** à **visão plástica** (donde a intensa atividade pictórica e o gosto, estendido até 1960, em colorir, inclusive, as esculturas) e nos temas e motivos dinâmicos que o atraíram a partir de 1950, dos quais os *Malabaristas* constituem o fulcro. Muitos desses malabaristas atingem uma deformação justamente por meio do **dinamismo** que os investe. O volume conserva, mesmo nesses casos, uma firmeza e coesão. Mas, juntamente com a solidez plástica e com a variação da policromia, sucede à forma uma **força dinâmica** que a coloca em um estado de **precariedade no espaço**, por meio da qual, ao invés de pertencer ao espaço como as *Pomonas*, os *Malabaristas* o desafiam com a sua silhueta irregular, com as suas saliências pontiagudas”. (Giovanni Carandente. “*Nota critica*”. In: *Marino Marini*. Milão: Fratelli Fabbri, 1966).

“Nunca antes nos havia acontecido, a minha mulher e a mim, de percebermos e sentirmos inesperadamente a relação emotiva entre Marino e as pessoas do **circo**, como quando fomos chamados por Marina e Marino para *Viareggio*, para assistir ao filme de **Guido Baumann** e **Pitt Kock**, filmando em 1972, sobre o **mondo do circos**, ao qual Marino também participava. Compreendemos naquele momento o quanto ele era intimamente fascinado e profundamente tocado pela natureza do ofício de **entreter** as pessoas e que, para além da diversão, havia criado personagens eternos como o **dançarino sobre a corda**, o **acrobata**, o **ilusionista**, o **lançador de**

*Nadador*, 1932, madeira esculpida e entalhada. Museo Marino Marini, Florença

*Doninha de Milão*, 1932, arenito. Museo Marino Marini, Museo del Novecento, Milão

1933 | “Massimo Campigli e Marino Marini”, Galleria Milano, Milano |

Expõe na V Trienal de Milão *A nova rainha (destruído)* e *Doninha de Milão* cf. *A doninha de Milão*, foto de Mario De Biasi, textos de vários autores. Milano: Bassoli, 1967

*Ícaro*, 1933, madeira. Coleção particular

**bolas** e, sobretudo, o **palhaço**. Sem cair em uma interpretação simbólica, a Marino não escapou a compenetração do prazer, do inesperado, da trepidação nos saltos mortais, do perigo, do falso desengonçamento de uma série de pequenos incidentes, nem podia se eximir de uma elegante crítica àquilo que de maneirismo, de habitual e de astuto existe em suas vidas. As figuras dos palhaços com sua tragédia, o não pertencimento a nenhuma **ordem social**, o **não querer pertencê-las**, tudo isso era muito próximo do seu modo de sentir e de viver”. (Abraham Marie Hammacher. “**Marini in Italia e in Europa**”. In: Carlo Pirovano (org.). *Marino Marini*. Catálogo San Pancrazio, Florença. Milão: Electa, 1988, p. 21).

“Vivi por detrás do teatro, porque atrás dele existe, para a fantasia, um mundo formidável: a forma se mistura com as cores, mistura-se à personagem que se representa; o falso se torna real, o real se torna falso, lá o mundo da fantasia se abre. É um mundo de malabaristas, em que não há mais nem homem nem mulher: cores e formas que mudam, tornam-se planas, tornam-se cheias; todo o mundo vivido e imaginado está atrás de um cenário de teatro. Dese mundo eu tive uma forte sensação e foi de grande importância por uma determinada fase, qual seja, a dos malabaristas, das dançarinas, posterior a 1950”. (Marino Marini. In: Carlo Ludovico Ragghianti. “**Incontro con Marino Marini: 3**”. *Critica d'Arte*, 49(7):62, outubro-dezembro 1985. Modena: Panini , p. 62).

“Mas em que termos essa troca é possível e se dá? De que modo **pintura** e **escultura** se influenciam reciprocamente sem por isso renunciar à **especificidade de suas linguagens**? São perguntas que mais de um crítico se colocou. A meu ver, uma resposta Marino já havia ensaiado por conta própria lidando com a questão com sua usual vivacidade: ‘Os sujeitos que pintei **após os anos 50**’, ele disse, ‘isto é, todos os guerreiros, os cavalos e algumas outras formas, passaram todos pela minha escultura. Ou vice-versa. São sempre maturações que começam com a pintura ou com a escultura, mas se trata sempre do mesmo problema, da mesma poesia, da mesma pesquisa, do mesmo modo. Ou a escultura influencia a pintura ou a pintura influencia a escultura. As duas coisas estão juntas. Tenho sempre necessidade de pintar e tenho sempre necessidade de esculpir. Mas **as duas coisas estão unidas**’. Outras vezes, ao contrário, segundo seu próprio juízo, ele parece privilegiar a pintura como momento primário. Diz: ‘Sempre senti a necessidade de pintar e jamais iniciei uma **escultura** sem ter antes indagado o seu **significado pictórico** [...] O pintar é congênito em mim como uma exigência irreprimível e original de buscar a cor. Não existe obra plástica que não passe antes por esta experiência’. Trata-se, todavia, de uma opinião que, em relação à precedente, é menos contraditória do que pode parecer. O fato é que para Marino ‘conceber uma forma é [...] se dar conta da cor’. A cor significa para ele ‘animosidade da vida’ e ‘**animosidade da forma**’. Essa é também a razão pela qual ele, quando modelava o gesso ou esculpia a **pedra**, intervinha frequentemente com largos **traçados de cor**, ou como quando, com a fusão já feita, retornava sobre os gessos originais com pinceladas cromáticas, quase corrigindo ou definindo melhor a primitiva ideia plástica. Mas quantas outras vezes interveio com a cor sobre os bronzes e sobre as madeiras já concluídos? E que outro sentido tem esse trabalho de buril com o qual ele matizava o metal de uma escultura terminada? [...] Forma e cor para ele eram inseparáveis: ‘as duas coisas’, dizia, ‘estão unidas’, fazem parte do mesmo fermento poético que nutre a verdade das imagens”. (Mario De Micheli. “**Marino Marini: i colori, la forma, le immagini**”. In: *Marino pittore*. Catálogo da mostra, com curadoria de Mario De Micheli e Carlo Pirovano, Convento de Tau, Pistoia, 17 outubro – 30 novembro 1987. Milano: Electa, 1987, p. 9).

## 1934 | PEDRA DE VICENZA

1934 | Participa da 19ª Bienal de Veneza | Estada na Alemanha: estátua equestre de Enrico II, Catedral de Bamberg (século XIII) | **Carlo Carrà**. “Mostre d’arte (Campigli e Marini)”. *L’Ambrosiano*, 10 janeiro 1934

*Banhista (Jeune femme)*, 1934, pedra de Vicenza. Coleção particular

## 1935 | PEPERINO E PEDRA VERDE

1935 | Viagem para a Grécia | Gran Premio per la Scultura na II Quadrienal de Arte Nacional, Palácio das Exposições, Roma (fevereiro – julho 1935) | Expõe em Viena na coletiva “*Zeitgenössische italienische Bildhauerei*” (novembro 1935) | Estada parisiense (1935-1936)

*Pequeno cavaleiro*, 1935, gesso. Coleção particular

*Primeira Pomona (Pomona deitada)*, 1935, bronze. Museo Marino Marini, Florença

*Segundo Autorretrato*, 1935, bronze. Coleção particular

“Marino optara pelos materiais mais simples e elementares, a **pedra** (não o mármore!) e, sobretudo, a **argila** e a **madeira**; o elementar de meios perfeitamente coerentes com a drástica simplificação das formas sobre a sua **estruturação primitiva** e a determinação das imagens-ideias, dos arquétipos absolutos. [...] O *Ícaro* é um dos êxitos mais altos da escultura do nosso século, imprevisível como uma flor no deserto, graça primordial, por sorte ainda não assombrada pela tragédia eminente. Lá, justamente, a **madeira** (como será em seguida no *Nadador* e no *Pugilista*) se presta a uma escansão rude e franca dos planos, a uma modulação simplificada dos volumes até o **êxtase ferino do vulto** transfigurado na personificação de um sorriso inefável, como de uma métopa dos templos dóricos”. (Carlo Pirovano. “**Introduzione**”. In: *Marino Marini*. Catálogo da mostra, com curadoria de Carlo Pirovano, Museo Marino Marini, Palácio Real, Milão, 5 outubro 1989 – 7 janeiro 1990. Milano: Electa, 1989, p. 16).

“Quando vi, por exemplo, o **Cavaleiro em Bamberg**, aquela espécie de cavaleiro, digamos, muito **fabuloso**, muito imaginário no sentido do estilo da arquitetura, fez-me pensar nos meus cavalos, muito mais viris e muito sensuais; foi ali que eu refleti e busquei no meu cavalo a *ideia do Cavaleiro*”. (Marino Marini. “*L’artista dà il senso della storia*”. In: Marina Marini (org.). *Marino Marini, pensieri sull’arte. Scritti e interviste*. Milano: All’Insegna del Pesce d’Oro, 1998, p. 38).

“Por que, portanto, dentre todas as divindades disponíveis escolheu **Pomona**, uma das mais modestas e que, no curso dos tempos, não se vê nunca representada, a não ser nas alegorias? Segundo as tradições, Pomona era a **ninfa** que velava os **frutos**. Assim como Flora, ela dispunha somente de um flâmine menor porque se dizia: ‘os frutos das árvores são os bens menos volumosos’. Nas *Metamorfofes*, Ovídio a representa perseguida por Vertumno, de quem se torna esposa. Esse deus também era relacionado ao retorno das estações e à **fecundidade da terra**. Nos calendários antigos, nem Flora nem Pomona tinham uma festa própria. Ainda que seja verdade que, na estrada de Ostia, exista um bosque sagrado, o Pomonale, ninguém jamais falou de *Pomonalia*. Wissowa, citado por Dumézil, pensou, com certa verossimilhança, que o culto de Pomona fosse uma festa móvel e regulada segundo o desenvolvimento dos cultivos. Pomona, substancialmente, tinha uma função tão evidente, tão natural que os anais tiveram pouco a dizer a seu respeito. Justamente essas mesmas qualidades chamaram sem dúvida a atenção de Marino, assim como a **mobilidade das estações** e a relação com os ritos da fecundidade. A propósito dos cavalos e dos cavaleiros, terei oportunidade de aprofundar o aspecto mítico da estatuária de Marino, mas já com as Pomonas se compreende aquilo que, em nosso tempo, distingue a sua arte. Dir-se-ia que a sua meta, penetrando como o feixe dos raios luminosos de um farol, apreende, juntamente com a realidade mais próxima, o campo longínquo das **origens**”. (Patrick Waldberg. “**Le Pomone**”. In: *Marino Marini. L’opera completa*. Introdução de Herbert Read, ensaio crítico de Patrick Waldberg, catálogo e notas curados por Gualtieri di San Lazzaro. Milano: Silvana, 1970, p. 119).

“Você recordou que em **Bamberg** eu tive uma grande emoção, sofri um golpe e tanto (*colpo mancino*), para dizer *a la toscana*. Aquele famoso cavaleiro, aquela aparição fantástica, aquela espécie de **nibelungo** que vem da floresta, fez-me pensar nos grandes **cavaleiros italianos**, a quem eu não havia nunca antes pensado porque sou daquela natureza. Agora você sabe conhecemos nossa verdadeira natureza por oposição: portanto, sendo o cavaleiro de Bamberg o **meu oposto**, e considerando a emoção que ele me havia proporcionado, ao voltar à Itália me dei conta daqueles que estavam em nosso país; foi então que eu comecei a construir sobre esse fenômeno, isto é, o cavalo e o cavaleiro”. (Marino Marini. In: Carlo Ludovico Ragghianti. “**Incontro con Marino Marini: 1**”. *Critica d’Arte*, 49(3):54-56, outubro-dezembro 1984. Modena: Panini).

*Pugilista*, 1935, madeira. Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris. **Primeira obra a entrar nas coleções francesas, em 1937**

*Banhista*, 1935, peperino. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

*Retrato de Paola*, 1935, pedra verde. coleção particular

1936 | Participa da XX Bienal de Veneza | Primeira fase da série

*Cavalo*s e *cavaleiros* | **Paul Fierens**. *Marino Marini*. Paris: **Chroniques du Jour**, 1936 | **Ugo Ojetti**. “**Scultori nostri**”. *Corriere dela Sera*, 5 julho 1936

*Cavaleiro*, 1936, bronze. The Art Gallery of New South Wales, Sydney

*Cavaleiro*, 1936-1937, madeira policromada. Musei Vaticani, Roma / Museus Vaticanos

*Crucifixo*, 1936, bronze. Musei Vaticani, Roma / Museus Vaticanos

“Muitas hipóteses foram avançadas para explicar a **origem das figuras equestres** no trabalho de Marini. **Werner Haftmann**, por exemplo, afirma que o artista viu camponeses fugindo em seus cavalos durante a guerra, o que teria causado nele uma impressão indelével. Pode-se ver aí um incentivo verdadeiro e plausível, elevado por Marini do nível de evento individual circunstancial a um plano universal. O próprio Marini, por outro lado, conta que seu primeiro estúdio foi em uma **escola de equitação**, onde ele podia ver e desenhar cavalos. Outras interpretações, e o próprio testemunho de Marini, referem-se aos **modelos históricos** encontrados em toda a Itália; as estátuas equestres etruscas, o romano **Marco Aurélio**, a cavalo no Capitólio, o Gattamelata de **Donatello** ou a estátua equestre de Colleoni, de **Verrocchio**, ou ainda as esculturas equestres medievais. Mas mesmo esses argumentos não fazem mais do que afirmar que existiam estátuas equestres no passado e que Marini, como qualquer pessoa instruída, provavelmente as conhecia. O cavaleiro em bronze de Marini, de 1937, do Museu de Estocolmo, é sem dúvida remanescente do cavaleiro de Grumentum, em ‘estilo severo’ grego, do Museu Britânico, com a diferença de que esse trabalho, um dos primeiros de Marini, incorpora igualmente o **reflexo romano do estilo grego**. Também pode ser dito que seus *cavalli* são descendentes dos cavalos **chineses Tang**, ou que seus dançarinos têm origem Creta. [...] Isso “desmascara” uma tendência geral de nossa era, mas não qualquer peculiaridade artística de Marini, cuja atividade artística repetidamente ultrapassa a experiência arqueológica específica”. (Eduard Trier. “**The sculpture of Marino Marini**”. In: *The sculpture of Marino Marini*. London: Thames and Hudson (Stuttgart: Verlag Gerd Hatje), 1961, p. XII-XIV).

“Observe o tema do ***homem a cavalo***, que Marino desenvolve incessantemente desde, pelo menos, 1936. Poderia parecer uma imagem anacrônica, hoje, um tema puramente tradicional de composição plástica – embora seja, ao contrário, uma figuração intimamente ligada à atualidade, um **complexo símbolo do presente**. No terrível **mundo moderno**, disseminado por perigos ignotos, habitado e dominado por **autômatos e máquinas** que se rebelaram contra seus criadores, o homem avança indefeso e atônito, ainda acompanhado do **animal** que foi o **emblema** da sua **dignidade** e do seu valor. Em tempos de falsa retórica, injustificada, Marino o representou com uma amarga ironia polêmica: desajeitado, perdido, fraco e obeso, nem sequer um Sancho Pança, muito menos um Dom Quixote”. (*Il guerriero di Marino Marini*. Nota di Franco Russoli. Milano: Aldo Martello, 1963, p. 10-12).

“Ele possui uma **estátua de Cristo**, de rara beleza, com dois metros de altura, obra do século XII, em **madeira pintada**; e é a única peça da **coleção de Marini** que não é obra sua. A imagem de Cristo, sem os braços, é uma forma muito simples, consumida pelos cupins e, com a pátina típica das peças antigas, ela parece estar fora de toda cronologia, em uma crescente indicação quase sobre-humana. Com maior frequência, ele emprega o **bronze** e trabalha essa matéria tradicional seguindo hábeis processos modificadores. [...] Já se observou que ele recorre frequentemente à **cor** para o **bronze**, assim como para a **madeira** e a **terracota**, entregando-se aos recursos dos tempos antigos; depois de **Rodín**, Marino, dentre os modernos, é o único escultor que tenha sentido a fundo, pela **estatuária**, essa **exigência da cor** com a mesma função da luz que enriquece e pontua os planos, os relevos”. (Kengiro Azuma. “**Marino Marini**”. In: *Marino Marini*. London: A. Zwemmer, 1980, p. 43).

“***Por que sempre cavalos e cavaleiros?*** – É meu modo de contar minha própria história. É o personagem que preciso para dar forma à **paixão do homem**, uma cavalgada. Mais que isso não consigo explicar, é uma **intuição** mais forte (*Abre os braços um de seus cavaleiros*). Assim é a arte para mim, necessariamente. Desde a

1937 | **CHUMBO**

1937 | Gran Prix, Exposição Universal, Parigi | “*Venti firme dell'arte italiana vivente*”, Galleria del Milione, Milão | **Lamberto Vitali**. *Marino Marini: 33 tavole*. Milano: **Ulrico Hoepli**, 1937

*Cavaleiro a cavalo*, 1937, gesso policromado. Museo Marino Marini, Florença cf. cerâmicas T'ang

*Retrato imaginário – lembrança de civilização longínqua*, 1937, terracota. Museo Marino Marini, Museo del Novecento, Milão cf. **Lisippo**, *Retrato de Alessandro Magno*, IV a.C., cópia romana na Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague

*Retrato de Lamberto Vitali*, 1937-1945, chumbo. Coleção particular

1938 | Casa-se com Mercedes Pedrazzini, depois chamada Marina | Participa da XXI Bienal de Veneza | **Marino Marini**. “**Cavalo e cavaleiro**”. *Broletto*. Como, maio 1938. *Idem*. “**Spiegazioni**”. *L'Ambrosiano*. Milão, 26 maio 1938

minha infância sempre amei **Ensor**; eu tinha reproduções suas na parede quando pequeno. É um grande pintor esquecido, emocionante, sério, sem firulas e que vivia a **mesma tragédia**. Foi colocado à parte pelos franceses, mais elegantes. Mas Ensor não era um burguês – era diabólico! *Inspiração etrusca?* Não, eu não sou inspirado, **eu sou etrusco!**” (“**Incontro con Marino**. **Intervista di Staffan Nihlén a Marino**”. In: **Marino Marini**. “*Sono Etrusco*”. **Confessioni e pensieri sull'arte**. Staffan Nihlén (org.). **I Quaderni di Via del Vento**, n. 16, abril 1996, p. 9).

“O **desenho** é a parte mais íntima do artista, é a parte **mais imaginativa** e, portanto, a **mais verdadeira**. [...] A forma do cavalo é o oposto daquela do homem: é uma **forma horizontal**, a forma do homem é **vertical**. Essas **duas ideias arquitetônicas** me sugeriram indagar e continuar a trabalhar sobre isso. Todavia, essa ideia muda, pois em certo momento ela nasce serena e tranquila, mas, com o passar dos anos, torna-se extremamente inquieta e **expressionista**. Antigamente, pensava-se sempre que o homem a cavalo era o personagem que podia discutir, dizer e dar ordens; ao contrário, hoje não é mais assim, existe uma ideia mais **trágica** da coisa, existe uma ideia de **destruição** da coisa, tanto é verdade que os meus últimos elementos do homem a cavalo se reduzem a formas extremamente livres. Perde-se o sentido arquitetônico da coisa: o cavalo e o cavaleiro criam uma cruz precisa e matemática mas, de repente, essa cruz se destrói e se desfaz para dar vida a uma estrutura, a uma **construção mais irregular**, mais livre”. (Marino Marini. “**Pensieri sull'arte**”. In: *Marino Marini*. *Un'aureola di sole*. **Confessioni sull'arte e otto disegni inediti**. **I Quaderni di Via del Vento**, n. 2, setembro 1991, p. 25- 27).

“Parece-me que ele tendia a uma **escultura** decididamente **anti-impressionista**, logo regulada por precisas **leis arquitetônicas, monumentais** na estrutura e nas soluções plásticas, da qual o elemento narração era banido em prol de valores puramente formais; representação de corpos de vitalidade contida e quase escondida, em potência antes que em ato. E me parece lógico, diria fatal, que o encontro com a **escultura egípcia** devesse ter uma influência resolutive sobre sua arte: o próprio Marini não esconde que diante do *Scriba* do **Louvre** como, mais tarde, diante dos retratos e das máscaras do museu de **Berlim**, ele teve uma emoção nova e funda, então, aquela que lhe parecia ser, precisamente, a estrada a seguir. [...] Mas o *Cavalo e o cavaleiro* da XX Bienal (1936), por exemplo, curioso cruzamento entre os **potrinhos Tang**, os do **Museu da Acrópole** e aqueles de **Montelupo**, obra que em seu intratável amargor preanunciava um progresso novo, foi motivo de lamentos crus e fortíssimos”. (Lamberto Vitali. *Marino Marini: 33 tavole*. Milano: **Ulrico Hoepli**, 1937, p. 13-14, 18).

“O **cavalo** e o **cavaleiro** dos primeiros anos têm linhas pacatas de certo **realismo** e se nota uma indireta, hipotética proximidade do monumento de Marc'Aurelio (o primeiro *espécime* da arte 'equestre' ocidental); em seguida, o conjunto se torna mais tesó, mais dinâmico; essa progressão é obtida pelo **conflito** entre **movimento** e **imobilidade**. Para a maior parte dos **grupos dos anos 40** há uma sensação similar: em geral as figurações tendem a uma atitude de tranquila naturalidade como a de um quadrúpede absorvido pelo ato de desfolhar a grama em uma paisagem arejada, ou como a postura de um cavalo na **arte chinesa** da **dinastia Han** (VI **dinastia**) e **T'ang**, com envernizamento em três cores”. (Kengiro Azuma. “**Marino Marini**”. In: *Marino Marini*. London: A. Zwemmer, 1980, p. 41).

“No **retrato**, ao contrário, o problema era exatamente o oposto. Nesse caso, a partir do confronto visual direto com um sujeito vivo e com as suas características fisionômicas, emergia lentamente aquela visão que sublima a **'particularidade'**

1939 | Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) | III Quadrienal de Arte Nacional, Palácio das Exposições, Roma (fevereiro – julho 1939) | “Marino Marini”, Galleria Barbaroux, Milão | Paul Fierens. “Marino Marini”. *XX Siècle*, março 1939 | Marino Marini. “Le mie sculture”. *Tempo*. Roma, 14 dezembro 1939



*Malabarista*, 1939, gesso policromado. Museo Marino Marini, Museo del Novecento, Milão

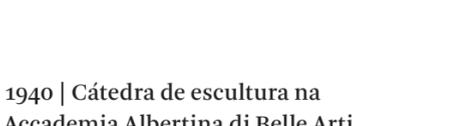
*O peregrino*, 1939, bronze. The Museum of Fine Arts, Houston



*Cavalo*, 1939, bronze. Coleção particular cf. cavalo das Grutas de Lascaux

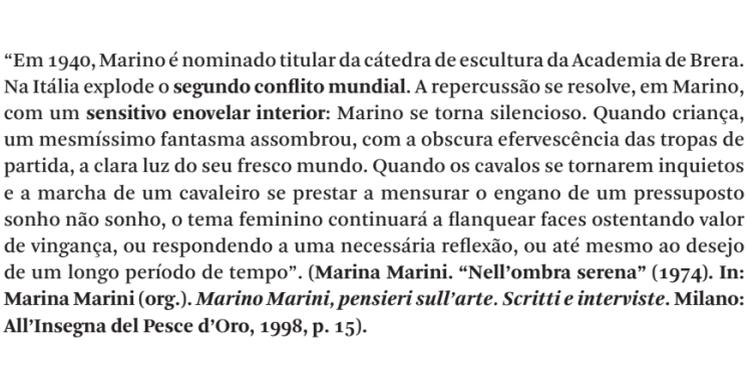


1940 | CERÂMICA



1940 | Cátedra de escultura na Accademia Albertina di Belle Arti Turim | Retorno à pintura | Participa da “*Ausstellung Zeitgenössische italienische Maler und Bildhauer*” (novembro – dezembro 1940)

individual no ‘**universal**’, na distância da lembrança nas quais aparecem as imagens dos nossos mortos. Marino frequentemente reforçou com particular insistência que o seu verdadeiro propósito era ‘situar o sujeito no **reino dos mortos**’: é assim que Marino define o seu procedimento visionário. O ‘retrato’ permite criar uma ligação direta entre a pura visibilidade da **natureza** vivente e a **imagem refletida** que aparece atrás do elemento particular, que nasce como resposta no artista que observa e ao qual a forma confere uma duração definitiva, uma **sombra de eternidade**. É por esse motivo que Marino, entre suas predileções artísticas, põe ‘antes de tudo o retrato’. Será esse o fértil sêmen de todas as suas metamorfoses artísticas”. (Werner Haftmann. “Marino Marini – Ritratti”. In: *Marino Marini ritratti. Sculture, opere su carta*. Catálogo da mostra, Galleria Pieter Coray, Lugano, abril – junho 1991; Kent Fine Art, Nova York, setembro – outubro 1991. Milano: Electa, 1991, p. 9).



“Em 1940, Marino é nominado titular da cátedra de escultura da Academia de Brera. Na Itália explode o **segundo conflito mundial**. A repercussão se resolve, em Marino, com um **sensitivo enovelar interior**: Marino se torna silencioso. Quando criança, um mesmíssimo fantasma assombrou, com a obscura efervescência das tropas de partida, a clara luz do seu fresco mundo. Quando os cavalos se tornarem inquietos e a marcha de um cavaleiro se prestar a mensurar o engano de um pressuposto sonho não sonho, o tema feminino continuará a flanquear faces ostentando valor de vingança, ou respondendo a uma necessária reflexão, ou até mesmo ao desejo de um longo período de tempo”. (Marina Marini. “Nell’ombra serena” (1974). In: Marina Marini (org.). *Marino Marini, pensieri sull’arte. Scritti e interviste*. Milano: All’Insegna del Pesce d’Oro, 1998, p. 15).



“O futurismo se propunha a representar o movimento, como nas primeiras tentativas do cinematógrafo, reconstituindo a sucessão das formas assumidas por um corpo durante o seu deslocamento: o caminhar, a corrida, a descida, etc. Nasceram assim, no mesmo ano, obedecendo aos mesmos imperativos, as *Formas únicas na continuidade do espaço*, de Boccioni e o *Nu que desce as escadas*, de Marcel Duchamp, duas obras-primas do espírito moderno, certo, mas cuja realização não parece admitir nenhuma possível hereditariedade. Do lado oposto dessa orientação, Marino, quando representa uma **dançarina** ou um **malabarista**, mais que no próprio movimento insiste sobre a *tensão* que o torna possível. A dançarina é representada não em repouso, pois este não existe no âmbito da dança, mas em um estado de *suspense*, naquele **instante de imobilidade forçada** da qual emerge o movimento, caso contrário, morre. ‘Estados de passagem ou de violência’ diz, ainda, Valéry a propósito daquele tempo imóvel da dança”. (Patrick Waldberg. “Danzatori e giocolieri”. In: *Marino Marini. L’opera completa*. Introdução de Herbert Read, ensaio crítico de Patrick Waldberg. Catálogo e notas Gualtieri di San Lazzaro (org.). Milano: Silvana, 1970, p. 134).



“Deter-me-ei justamente nessa memória peculiar de um trabalho que serve como base para numerosos projetos de Marino que se valem da técnica da cerâmica: que de qualquer forma são a conclusão extrema daquela impermeabilização à vibratilidade de superfície que tinha sido a característica precípua das suas composições em terracota e, ao mesmo tempo, oferecem a possibilidade de incorporar, em um conjunto harmônico, por necessidade orgânica, a vibração cromática”. (Carlo Pirovano. “Introduzione”. In: *Marino Marini*. Catálogo da mostra, com curadoria de Carlo Pirovano, Museo Marino Marini, Palácio Real, Milão, 5 outubro 1989 – 7 janeiro 1990. Milano: Electa, 1989, p. 17).

*Pequeno cavaleiro*, 1940, cerâmica colorida. coleção particular



*Marina*, 1940, gesso. Fundação Marino Marini, Palácio de Tau, Pistoia



1941 | Sucede Arturo Martini na cátedra de escultura da Accademia di Brera de Milão, dirigida por Francesco Messina | III Mostra Sindical Nacional, Palácio da Arte, Milão | “Marino Marini”, Galleria Genova, Gênova (15 – 29 março 1941) | Filippo De Pisis. *Marino Marini*. Milano: Conchiglia, 1941

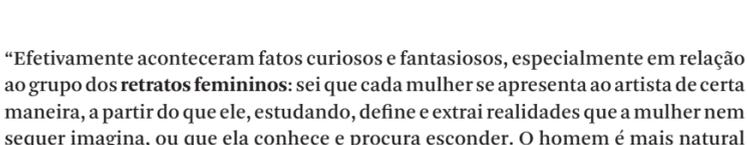


*Retrato de Filippo De Pisis*, 1941, gesso policromado. Fundação Marino Marini, Palácio do Tau, Pistoia

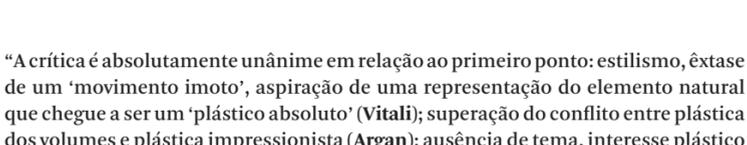


1942 | “Marino Marini”, Galleria dello Zodiaco, Roma (novembro – dezembro 1942) | Destruição do seu ateliê em Monza e do seu apartamento em Milão pelos bombardeios | Ilustra vários livros. Salvatore Quasimodo. *Il fiore delle Georgiche*. Milano: Conchiglia, 1942 | Luciano Anceschi. “Marino Marini”. *Quaderni del*

“Desde a antiguidade mais remota, os homens associaram o **cavalo ao sol** e às **águas**. Diodoro di Sicilia diz que os **Centauros** nasceram das Néfeles, cujo nome significava nuvem. É conhecida a origem solar dos **Dióscuros**: um, o cavaleiro vermelho, corresponde ao sol do amanhecer; o outro, o cavaleiro branco, à lua prateada, considerada o aspecto noturno do sol. Onde quer que intervenha o cavalo nas cerimônias rituais, a sua função é assegurar a **fecundidade** a toda a população. Onde quer que seja, é o símbolo da criação, do movimento, da inspiração. **Pégaso** leva a Zeus o relâmpago, filho das nuvens. O cavalo também pode ser a **terra**, filha do sol e das águas: em Figaleia, na gruta, ergue-se a misteriosa estátua de **Demetra**, de esplêndido corpo de mulher, sobrepujado por uma cabeça de cavalo da qual desce, fluente como um rio, a crina. Essa digressão não nos distancia da escultura de Marino, ao contrário!” (Patrick Waldberg. “Cavalli e cavalieri”. In: *Marino Marini. L’opera completa*. Introdução de Herbert Read, ensaio crítico de Patrick Waldberg. Catálogo e notas curados por Gualtieri di San Lazzaro. Milano: Silvana, 1970, p. 182, 187).



“Efetivamente aconteceram fatos curiosos e fantasiosos, especialmente em relação ao grupo dos **retratos femininos**: sei que cada mulher se apresenta ao artista de certa maneira, a partir do que ele, estudando, define e extrai realidades que a mulher nem sequer imagina, ou que ela conhece e procura esconder. O homem é mais natural e se apresenta como é; a mulher é menos evidente. Por vezes **quer ser interpretada** de um jeito específico, segundo uma ideia, querendo, às vezes, adequar-se a algum personagem da moda ou particularmente importante naquele momento. E chega até mesmo a querer te sugerir uma forma. Nada disso é verdade: aquela forma que ela descreve é pura fantasia sua, é fruto da sua imaginação; a realidade não é aquela: é difícil explicar isso; é difícil fazê-la aceitar aquelas verdades muitas vezes interessantes, que estão nela e que ela não aceita. [...] Os **retratos de Marina** sempre me deram grandes emoções. Fiz três ou quatro, aliás, sempre continuei a fazê-los. Além de uma emoção plástica, pois tem uma cabeça construída estranhamente que vai dos **cânones clássicos gregos** aos **orientais** e aos **messiânicos**, inspira-me, pois se trata de um personagem curioso”. (Marino Marini. “Entrevista a Marino Marini”. In: *Marino Marini. Personaggi del XX secolo*. catálogo da mostra, Saletta Piero della Francesca, Milão, 18 janeiro – 15 abril 1972. Milano: Centro Studi Piero della Francesca, 1972, pp. II, IV).



“A crítica é absolutamente unânime em relação ao primeiro ponto: estilismo, êxtase de um ‘movimento imoto’, aspiração de uma representação do elemento natural que chegue a ser um ‘plástico absoluto’ (Vitali); superação do conflito entre plástica dos volumes e plástica impressionista (Argan); ausência de tema, interesse plástico puro, dialetização da tendência abstrata e instinto verista (Piovene); acordo, nos desenhos, da linha plástica com a linha atmosférica (Anceschi); necessidade plástica expressa nas variedades do material empregado e no ecletismo do estilo (Masciotta); não escutamos notas falsas no coro. Virtuosismo de Marini, portanto, ou sonho de escultura absoluta? Nem um nem outro, talvez, ainda que o primeiro perigo subsista e a última miragem pareça delinear com a sua marca o conjunto de sua carreira, mais que esta ou aquela obra. Perguntamo-nos, antes, o que é a escultura para Marini (pergunta geral que, de resto, queremos pôr a todo artista). Se a visão escultórica fosse simplesmente aquela de um objeto dotado de volume no espaço em relação às diferentes coordenadas, Marini não seria escultor e a sua escultura “total” constituiria um bom testemunho em favor da tese inegável das indistinções entre as artes. De resto, o próprio Marini ama sustentar que a escultura é aquela de um pintor, de modo que, no pintor De Pisis o máximo motivo de orgulho consiste em exaltar os próprios méritos de grande poeta”. (Gianfranco Contini. “Per Marino Marini” (1944). In: Carlo Pirovano (org.). *Marino Marini*. Catálogo do Museu San Pancrazio, Florença. Milano: Electa, p. 10).

*Disegno Contemporaneo*, n. 4. Milano: Galleria della Spiga e Corrente, 1942 | Giulio Carlo Argan. “Marino Marini”. *Beltempo*. Almanacco delle lettere e delle arti. Roma: Cometa, 1942

**Crise gótica** | Retiro em Canton Ticino, Tenero (Locarno), indo frequentemente para Basileia e Zurique: encontra Giacometti, Banninger, Wotruba, Richier e Haller | Exercício gráfico quase obsessivo

Terceiro *Autorretrato*, 1942, gesso policromado. Museo Marino Marini, Florença

*Pequeno cavaleiro* (maquete), 1942, terracota policromada. Fundação Marino Marini, Palácio do Tau, Pistoia

1943 | TERRACOTA VITRIFICADA

1943 | IV Quadrienal de Arte Nacional, Palácio das Exposições, Roma | Participa de coletiva na Galleria Il Fiore,

“A interpretação de Anceschi, como se disse, parte de uma intervenção precedente de Argan sobre o almanaque anual das letras e das artes, *Beltempo*, organizado por Libero de Libero, publicado em Roma em 1942 pelas Edizioni della Cometa, mas concebido em 1941. Aqui, o jovem aluno de Lionello Venturi afirma, na verdade, que ‘uma escultura que não coloque um problema de espaço e chegue à metafísica da forma sem passar pela física de uma **relação ambiental** e não tente nem mesmo a justificação *a priori* de uma fantasia inconstante e discursiva, como aquela de um Martini, parece seguramente destinada a terminar no limbo das **formas abstratas**; e a se encontrar um belo dia na condição de cubo, pirâmide, ou esfera. Em todo caso, fora da história e também da história mais recente e menos didática do impressionismo plástico’. Consequentemente, a atitude de Marino não é aquela do historiador, nem do filólogo, mas sim de um artista que ‘aceita os dados históricos como os encontra, contundidos, consumidos, incisos, incrustados, deformados, regenerados, pelo preguiçoso jazer na terra, em um banho de natureza elementar e secreta: jamais antropomórfica. Uma **natureza** mais **terrosa** que terrena, contígua à matéria-prima como primórdio do seu modelar: a terra e o tronco’; não é, portanto, a pátina do antigo ou a história que interessa ao artista, mas sim a ‘afrota direta do dado cultural para com a sugestão formal da matéria, do texto clássico aos elementares da escultura’. A breve mas pungente análise de Argan desloca decididamente os termos da questão mariniana da ‘história’ ou do ‘museu’ para uma **dimensão de atualidade**, de preocupação comunicativa da matéria induzindo a novas hipóteses críticas retomadas somente após a guerra. ‘Distancia-se do entusiasmo que havia sido concedido cedo demais’, continua Argan, ‘insinua-se entre o objeto e o sujeito de imediata correspondência um **diafragma de realidade**: o que basta para reduzi-lo ao sentimento; e no raio da inspiração induzir uma difração que leva para além da experiência ainda recente o verdadeiro foco da visão formal’. A escultura de Marino, portanto, não deve ser julgada ou classificada em uma ou em outra corrente artística, assim como não pode encontrar lugar na polêmica antítese entre linha volumétrica e linha impressionista da escultura, colocando-se de modo totalmente autônomo e superando aquela antinomia na atribuição à forma de uma ‘substância ilimitadamente humana’”. (Paolo Campiglio. “Marino Marini e la critica: indicazioni di percorso”. In: *Marino Marini. Le opere e i libri*. Catálogo da mostra com curadoria de Flaminio Gualdoni, Biblioteca di via Senato, Milão, 18 junho – 13 setembro 1998. Milano: Electa, 1998, p. 52-56).

“Foram-lhe poupadas, é verdade, as piores experiências; encontrou um refúgio tranquilo nas margens extremas do **Lago Maggiore**, em uma paisagem bem pausada, que parece uma antologia italiana, pelo quanto se assemelha à fisionomia lombarda e à toscana, à lígure e à veneta, sempre entre aquelas harmonias de perfis e aquelas iguarias de meios tons que nos são tão congeniais; ele não escapou, todavia, ao destino dos exilados. E à tragédia do homem se uniu a tragédia do artista obrigado a viver e a operar em um ambiente que não o seu e pelo qual toda voz repercuta e ecoa como que multiplicada. A crise daquele tempo, Marini chama de sua **crise gótica**; e essa foi, além de tudo, o necessário resultado de um **encontro com outra arte**, a qual ele se deparou vivendo pela primeira vez interiormente ao invés de exteriormente: uma arte nascida em uma atmosfera diferente, de uma tradição diferente, com um sentido completamente diferente – muito mais áspero e dramático – da beleza. Se certos pequenos nus parecem quase solicitados por um gosto impressionista, os testemunhos mais evidentes da **ruptura** com o **período precedente** se encontram nos três bustos de 1943: *Arcângelo*, *Arcângela*, *Milagre*. A operação é sempre a mesma: uma verticalidade proeminente, em contraste com as maciças **circularidades** de um tempo que faz refletir sobre o ímpeto das agulhas góticas, uma desencarnada simplicidade de formas e, por outro lado, o desaparecimento de qualquer subentendido irônico. Esses vultos, de lábios fechados, com o olhar fixo, têm um **peso** de modo algum **inédito** na arte de Marini: espectadores da tragédia ao invés de atores, dominados por uma melancolia desesperada, profunda e indelével. Seu olho viu, mas não pode esquecer. Nenhuma

Florença | Raffaello Giolli. “**Fermezza di Marino**”. *Domus*, 182, fevereiro 1943

*Milagre*, 1943, gesso policromado. Pinacoteca de Brera, Milão

*Arcângelo*, 1943, gesso policromado. Museo Marino Marini, Museo del Novecento, Milão

*Arcângela*, 1943–1951, gesso policromado. Museo Marino Marini, Florença

*Pequeno cavaleiro*, 1943, terracota vitrificada. Museo Marino Marini, Florença

*Cavaleiro*, 1943, alto-relevo em bronze. Fundação Marino Marini, Palácio de Tau, Pistoia

*Retrato de Marina*, 1943, bronze. Museo Marino Marini, Museo de Novecento, Milão

1944 | Participa da mostra “Vier ausländische Bildhauer in der Schweiz”, Kunstmuseum, Basileia (14 outubro – 26 novembro 1944) | Lamberto Vitali. “Marino Marini”. *Werk*, 31:11, Zurique, novembro 1944

narrativa, nenhuma representação: alusões somente, coisas silenciosas, não ditas”. (Lamberto Vitali. *Marini*. Firenze: U, 1946, p. 26-27).

“Marino não tem dificuldade em reconhecê-lo: ‘Em 1943 – conta – fiz alguns cavaleiros desengonçados, obesos, com o elmo na cabeça. Queria exprimir o **ridículo** da exaltação de um homem que quer comandar, que se acredita grande, mas que não tem nenhum motivo para se acreditar, pois grande não é. Um personagem solitário nunca é grande. É terrível acreditar nisso. Justamente por isso naqueles *Cavaleiros* há uma ironia **fantasiosa** e **destruidora**. Não como nos cavaleiros que vieram mais tarde. Aqui o significado é diferente. Os homens descobriram algo que é maior que eles, algo que não conseguem mais dominar, que se torna perigoso para a humanidade. **A humanidade tem medo** dessa descoberta. O artista adverte assim como e cem vezes mais que os outros e multiplica esse medo no seu cérebro, tornando-se, portanto, **trágico**, absolutamente trágico. Por isso as minhas últimas esculturas são formas seccionadas, **arquitecturas de uma enorme tragédia**’. Naqueles primeiros *Cavaleiros satíricos* não é difícil reconhecer a alusão ao ‘chefe’ do momento, mas, entre 1945 e 1947, existem outros em que o mesmo homem a cavalo, presunçoso, obtuso e soberbo, encarna contemporaneamente a figura do guerreiro e do déspota, enquanto o cavalo, debaixo dele, perdeu igualmente todo aspecto de nobreza para aparentar somente uma compacta e terrível **massa animal**, em sintonia formal e de significado com o personagem que leva no arção. E, todavia, não são ainda esses *Cavaleiros* que constituem o ponto de chegada da visão histórica de Marino. Em certo ponto, na guerra, parece, aliás, que queira dar início também a outra temática que confronte mais explicitamente os acontecimentos: tais são as esculturas do *Prisioneiro*, do *Arcângelo*, do *Enforcado*, do *Milagre*. Marino explica o motivo: ‘O tempo da guerra foi o tempo mais doloroso porque era o tempo da **desolação**, quando toda a humanidade lutava para resistir e viver. Naquele tempo fiz *Arcângelo*, *Milagre*, *Enforcado*, esculturas de uma natureza profundamente triste, perturbada em seu íntimo: uma fratura nítida em relação à natureza feliz das minhas Pomonas’. [...] É como por uma reação a tudo isso, para reafirmar, depois da guerra, o retorno à vida, que ele dá forma, entre 1949 e 1950, ao *Cavaleiro*, hoje na coleção *Guggenheim*. Nessa obra capital, Marino traduz o **ímpeto de liberação**, que o perturba por cada fibra, em uma imagem não mais ‘espiritualista’, mas ‘física’. O homem no arção está cheio de humores assim como um tronco no advento da primavera o está de seivas vitais. Os seus braços escancarados em um gesto de força, e não de súplica, o rosto que olha para o alto é direcionado ao foco do sol, aos pólenes que passam no vento: o homem, portanto, reencontra a si mesmo na fecundidade e na energia que governam a natureza. É por isso, para acentuar tal significado de criatividade natural, que Marino concebeu o seu *Cavaleiro*, inclusive **falicamente prepotente**. E assim é também concebido o cavalo, com o colo estendido, relinchando, extremamente sólido sobre as pernas retas, com as patas que premem forte a terra”. (Mario De Micheli. “**Una scultura fra natura e storia**”. In: *Marino Marini. Sculture, pitture, disegni dal 1914 al 1977*. Catálogo da mostra com curadoria de Mario De Micheli, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Veneza, 28 maio – 15 agosto 1983. Firenze: Sansoni, 1983, p. 17-19).

“Não acontece com frequência passar a vida **ao lado de um homem**, sobretudo um artista, com tanta harmonia e compreensão de ambas as partes. O primeiro período da convivência foi o mais difícil. A mentalidade feminina tem o defeito de querer possuir e dominar. Tudo isso é perigosíssimo para com um artista: ele nos pertence e não pertence nunca. No princípio, procurei não fazer sentir o peso de ligação alguma e aceitar o que me era oferecido. O respeito e o amor que sempre tive pela arte me impunham esse estilo de vida. O nosso foi assim, um viver sereno, enquanto não procurávamos dominar um ao outro, deixando a cada um a própria independência”. (Marina Marini. *Con Marino*. Milano: Fabbri Bompiani, Sonzogno, 1991, p. 9).

*Cavaleiro*, 1944, cerâmica. Fundação Marino Marini, Palácio de Tau, Pistoia

*Malabarista*, 1944, bronze policromado. Museo Marino Marini, Florença

1945 | “Marino Marini”, Galerie d’Art Moderne, Basel (9 setembro – 5 outubro 1945) | Expõe com Germaine Richier e Fritz Wotruba, na Kunsthalle de Berna (9 junho – 8 julho 1945) e na Galerie Aktuaryus, Zurique (26 setembro – 17 outubro 1945)

*Pomona*, 1945, cimento policromado. Staatsgalerie Moderner Kunst, Munique

*Pequeno cavalo*, 1945, bronze. Gemeentemuseum Den Haag, Haia, Holanda

*Pequeno cavalo*, 1945, bronze policromado e cinzelado. Fundação Marino Marini, Palácio de Tau, Pistoia

1946 | “Ausstellung von Zeichnungen”, Galerie d’Art Moderne, Basileia (maio 1946) | **Lamberto Vitali. Marini**. Firenze: U, 1946

“Em dois aspectos cruciais, no entanto, Marini está em total oposição à teoria de Boccioni. Ele se recusou a entrar no beco sem saída do futurismo, que tentava ‘cinetizar’ o trabalho da escultura por meio da aparência de movimento; e ele não aceitou ser privado de sua liberdade pela outra doutrina do futurismo, que condenava todas as ‘figuras’ em princípio. Pela mesma razão, e em grande parte por seu apreço pelo **passado etrusco** da Toscana, ele não foi afetado pelo culto à máquina do futurismo. O tema central de Marini, ‘homem e cavalo’, é uma negação decisiva da frenética veneração à máquina a qual se dedicavam os futuristas. O *Cavaleiro* de Raymond Duchamp-Villon, assim como seu *Cavalo*, ambas esculturas executadas sob a influência do cubismo e do futurismo, demonstram a tendência em direção a um **construtivismo** predominantemente **dinâmico**, ao qual Marini opõe sua crença na forma arquitetônica”. (Eduard Trier. “The sculpture of Marino Marini”. In: *The sculpture of Marino Marini*. London: Thames and Hudson (Stuttgart: Verlag Gerd Hatje), 1961, p. X).

“E é justamente aqui que encontramos a obra de Marino Marini. [...] Nascido em 1901 em Pistoia, no coração da **Toscana**, sentia-se sempre como filho da sua ‘Mãe Terra’, a antiga terra dos **etruscos**. Todo o porte desse homem de grandes medidas e seu modo de se mover que é metade camponês de peso sólido, metade graça de dançarino, a sua **alucinante gestualidade**, assim como sua fala genuinamente toscana, radicavam-no profundamente nessa região italiana tão carregada de história e tão **potente em imagens**. Essas suas especificidades mais próprias encontraram claros ecos no mundo dos **personagens** de Marino. Quando Marino, no seu ateliê em meio a seus personagens, tentava imitar seus gestos como que para explicar melhor aquilo que queriam dizer, transformava-se, então, em uma única coisa com suas criaturas, também eles dessa raça particular de remota origem. Sempre pensou como ‘um descendente dos etruscos’ e interpretava esse pertencimento como a ‘**arquitetura de nós mesmos**’ [...] Mas somente com o encontro imprevisto e violento com o mundo **fabuloso** misteriosamente encantado da figura do **cavaleiro de Bamberg** em sua apresentação **heráldico-emblemática** à sombra da catedral, Marini conseguiu ver a figura do cavaleiro como uma ‘**imagem do destino**’, como o protagonista de uma aparição que se concretizava sobre o fundo do mito. Somente graças a esse fundo, a antiga figura iconográfica do cavaleiro conseguia se transformar em ‘**figura símbolo**’, adquirindo, assim, aquela densidade e solidez que o faziam capaz de ser cifra das experiências mais próprias da sua existência. Essa se tornou, para além de toda simples metáfora figurativa, figura-tipo do ‘**mito do homem**’ de que tanto falava Marino”. (Werner Haftmann. “Sul contenuto mitico dell’opera di Marino Marini”. In: Carlo Pirovano (org.). *Marino Marini*. Catálogo do Museo San Pancrazio, Florença. Milano: Electa, 1988, p. 22, 23).

“Os trâmites dessa reviravolta foram provavelmente um livro, que o foi dado por um amigo crítico, **Raffaele Carrieri**, e dedicado à representação das **Batalhas** na história da pintura. Despertaram a atenção de Marino primeiramente as grandes reproduções das três cenas da ***Battaglia di San Romano***, de Paolo Uccello, publicadas em página inteira e figurando cavaleiros derrubados, capturados em fortíssimas torções, por vezes quase irreais. O artista, originário de Pistoia, **trabalhou** assiduamente **sobre essas fotografias**, como demonstra uma das mais felizes séries de desenhos que ele nos deixou, amplamente representada hoje em mostra. Os papéis desse grupo variamente datados entre 1941 e 1943, distinguem-se pelo uso de um sutil traço, que delineia o perfil do cavalo e do cavaleiro e que é enriquecido somente por breves traçados pretos, largos e fortes, que indicam as sombras e dão força plástica à imagem. Lê-se aí o emergir gradual de uma **tensão** dramática, de uma **carga expressiva** que nunca até então havia tocado o trabalho de Marino. Por essa estrada, portanto, ele chega a abrir uma **nova fase** da sua **escultura**: os cavaleiros, nascidos antes como arcaicas e felizes aparições, corporificaram-se e começaram a se liberar com força no espaço, a mensurar com

*Marina*, 1946, gesso policromado. Museo Marino Marini, Museo del Novecento, Milão

1947 | Participa da “Quarante ans d’art italien”, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne (15 fevereiro – 15 março 1947) e em seguida da “40 Jahre Italienischer Kunst”, Lucerna (25 março – 1 junho 1947)

*Cavaleiro*, 1947, gesso patinado. Museo Marino Marini, Florença

1948 | Cátedra de escultura em Milão na Accademia di Brera | Sala individual na 24ª Bienal de Veneza | Encontra Henry Moore, Curt Valentin e Peggy Guggenheim |

Participa da mostra “Sculpture”, Buchholz Gallery, Nova York (28 setembro – 16 outubro 1948) | Inicia seu período de maior produção pictórica e gráfica | Paros, “‘Ni’ sospeso a mezz’aria sulla statua di Marini”. *Il Gazzettino*, Veneza, 26 junho 1948 | Marco Valsecchi. “Per una statua Vicenza si accapiglia”. *Oggi*, Milão, 5 setembro 1948 | Raffaele Carrieri. *Scultore*. Milano: Milione, 1948 | James Thrall Soby, “The Venice Biennial”. *The Saturday Review*, 7 agosto 1948 | Lee Miller. “The Venice Biennial art exposition”. *Vogue*, 1 novembro 1948

seus gestos exasperados o limiar da dor, a tocar a terra, desmoronando e ao mesmo tempo reivindicando os céus”. (Mattia Patti. “Due fotografie e un libro. Le origini di cavalli e cavalieri”. In: *Marino Marini cavalli e cavalieri/Marino Marini horses and riders*. Catálogo da mostra, com curadoria de Lorenzo Giusti e Alberto Salvadori, MAN – Museo d’Arte Provincia de Nuoro, 15 dezembro 2012 – 24 fevereiro 2013. Cinisello Balsamo (Milão): Silvana, 2012, p. 45).

“Na **Suíça** o gosto pela gráfica é muito mais difuso que na Itália. Não é de se surpreender, portanto, que justamente na Suíça nasce a **litografia** sobre pedra de Marino. Estamos em 1943. E até o final de 1945, ele desenha, de fato, quarenta litografias. [...] Diferentemente das litografias mais estreitamente ligadas à relação direta com o gravador, portanto com os seus tempos operativos, a **gravação** também pode se realizar em momentos sucessivos, ou seja, pode ser deixada e retomada mesmo à distância, de modo que entre a primeira e a última chapa possam resultar estágios intermediários, nos quais se lê o inteiro percurso seguido pelo artista em seus testes até a imagem definitiva. Esse modo de proceder, para Marino, tornou-se bastante frequente. Existem chapas que ele retomou mesmo depois de anos, chapas das quais existem três, quatro, até cinco **estados**. E é extremamente interessante perceber, nas suas fases sucessivas, a variação da imagem, sua precisão e sua carga de signos, de sombras, o espessamento talvez de outras figuras suplementares. Estudar essas várias fases é como se introduzir no “laboratório” secreto do artista, onde se decidem as sortes finais da operação estética. **Arrependimentos, correções, enriquecimentos**: de chapa em chapa, de folha em folha, a imagem se revela como se levitasse, como uma criatura viva que cresce e toma sua definitiva e persuasiva fisionomia”. (Mario De Micheli. “L’idea, il segno, l’immagine”. In Giorgio Guastalla e Guido Guastalla (org.). *Marino Marini*. Catalogo ragionato dell’opera grafica (incisioni e litografie) 1919-1980. Livorno: Graphis Arte, 1990, p. 12, 14).

“Já acenamos para a importância, na obra de Marino, da sua atividade gráfica, que inclui numerosos desenhos, gravuras, litografias, guaches. Será necessário, porém, distinguir nesse enorme volume de trabalho, as folhas de estudo para as esculturas e as pinturas das obras realizadas como expressão autônoma. Ver imediatamente seus apontamentos para retratos, que estão compreendidos no rol dos ‘estudos’ mas que atingem, mesmo na fulminante compreensão dos mais íntimos caracteres do modelo, uma validade absoluta. Marino quer sempre chegar, já dissemos, à representação dos valores humanos, e o fez seja pelo desdobramento de motivos emblemáticos, despersonalizados, seja pela figuração de rostos individuais, de pessoas a ele notáveis Ou caras, por amor ou por admiração. No retrato ele ensaiou até o limite mais árduo a sua capacidade de criador de formas, condicionando a pura invenção plástica à verdade fisionômica do modelo. Desse patrimônio de observações sobre o vivo, soube extrair até as cabeças ‘ideais’, os tipos humanos, de seus emblemáticos cavaleiros. E parece que o desenho o serve, então, diante do modelo, somente para capturar as características somáticas e psicológicas, o espírito: são rápidos apontamentos proeminentes, inexoráveis, que cristalizam a personalidade da personagem naqueles traços essenciais que reencontraremos em seguida reinseridos nas ‘cabeças esculpidas’; e são absolutamente diferentes de qualquer previsível estudo formal para a personagem. Somente o bellissimo retrato de Raffaele Carrieri é concluído como autônoma pintura, e vai bem além da funcionalidade do apontamento caracterizante”. (Franco Russoli. “Opera grafica”. In: *Marino Marini*. Pitture e disegni. Milano: Toninelli, 1963, p. 150).

“Uma escultura pode ser pictórica, assim como uma pintura pode conter nas suas construções um ritmo plástico. É a linguagem profunda de uma expressão que estabelece o seu conteúdo, e não a matéria com a qual a imagem é composta.

1949 | “Twentieth Century Italian Art”, Museum of Modern Art, Nova York (28 junho – 18 setembro 1949) | III Sculpture International, Philadelphia Museum of Art, Filadélfia (15 maio – 11 setembro 1949)

*Pequeno cavaleiro*, 1949, bronze policromado. Museo Marino Marini, Museo del Novecento, Milão

*Anjo da cidade*, 1949/1950, bronze. Peggy Guggenheim. Collection, Palazzo Venier dei Leoni, Veneza

*Anjo da cidade*, 1949/1950, madeira policromada. Menard Art Museum, Komaki-City, Aichi, Japão

## 1950 | PRATA

1950 | Fevereiro-junho: estada nos Estados Unidos | Primeira individual na Buchholz Gallery, Nova York (14 fevereiro – 11 março 1950) | Encontra Stravinsky | “Marino Marini: 35 drawings”, Watkins Gallery, Washington (2 – 24 março 1950) | Enzo Carli. *Marino Marini*. Milão: Ulrico Hoepli, 1950

Marino, ao final da monografia a ele dedicada, escreve: [onde está o fecho desta aspa?] ‘Conceber uma forma é para mim dar conta da cor – visão de cor animosidade da vida – animosidade da forma. Procurei na cor o início da toda ideia que deveria se transformar em algo. Pintar é se colocar na poesia do fato, o fato no fazer se torna verdadeiro’. (Raffaele Carrieri. “Introduzione”. In: *Marino Marini. Mostra personale di pittura*. Catálogo da mostra, Galleria Toninelli Arte Moderna, Milão, novembro 1963 – fevereiro 1964. Milão: Toninelli, 1963, s.p.).

“Onde, de frente à limitadíssima gama de temas que Marini se impôs e que para ele não valem tanto como assuntos quanto como esquemas pré-construídos, cujo significado se apresenta já previsto pela tradição – não diferentemente daqueles que representa para um poeta o esquema de um soneto ou da balada –, poderíamos atribuir a Marini aquela definição de **artesanato** que, talvez com menor rigor, porém, Stravinsky normalmente atribui a si mesmo quando declara ‘construir mediante os sons dos edifícios sonoros com fins em si mesmos’. E como Stravinsky, Marini não se desvincula do **princípio da tonalidade** sendo ‘profundamente tonal’, isto é, não renega absolutamente os princípios de proporcionalidade, de aproximação do real já consagrados pela sensibilidade comum (e aos quais o olho, assim como o ouvido, acostumados por séculos assimilá-los à própria experiência cognitiva, derivada das ‘fontes da natureza’ e de uma determinada civilização): enquanto mesmo para ele ‘a **construção** é algo mais que uma simples especulação abstrata’. [...] Em Marini essa pungente consciência dos **valores arquitetônicos**, essa aspiração a um **tectonismo concreto**, absolutamente persuasivo em seus remotos atributos de caracteres físicos e naturais, põem-se em dramático contraste com os impulsos dinâmicos, com as cargas de energia que se liberam do interior das massas plásticas reagrupadas e sintetizadas na busca da ‘**forma pura**’”. (Enzo Carli. *Marino Marini*. Milão: Ulrico Hoepli Editore, 1950, pp. 9-10, 16).

“Hoje sou sem dúvida um **escultor expressionista**. Mas hoje é o **mundo** que é todo **expressionista**: um mundo inquieto, aberto a uma inquietude que se difunde como que a partir de ondas de um epicentro desgovernado. E nós, neste mundo, vivemos. Uma coisa bela, como pode ser uma escultura de Canova, a qual cambiamos em uma forma medrosa e dramática’. São as palavras que registrei em uma conversa que tive com ele em março de 1972. ‘Nasce-se criança’, continuava, ‘e vive-se de uma **poesia infantil**, uma poesia que depois, através da vida, desenvolve-se com todas as tragédias e todas as inquietudes da própria vida. Eu, nascido sereno, em um clima tranquilo, caracterizado por uma educação segura e, de um ponto de vista estético, perfeita, entrei no **mundo das agitações** do século XX e através dessas agitações mudei a **forma**, a expressão das minhas esculturas. Não tive necessidade de mudar de **tema**. O mesmo tema pode oferecer o sentido e o caráter da agitação. É assim: o meu tema nasce feliz, sereno e em seguida começa a se agitar; explodem as atômicas e começam a mostrar os sinais da destruição’”. (Mario De Micheli. “**Il grande grido e l’ultima stagione di Marino Marini**”. In: *Marino Marini*. Catálogo da mostra, com curadoria de Carlo Pirovano, Museo Marino Marini, Palácio Real, Milão, 5 outubro 1989 – 7 janeiro 1990. Milão: Electa, 1989, p. 29).

“Entrando em Nova York (essa cidade ultramoderna, tão refinada, com sua superestrutura de estilos, de realismo estilístico que poderia ser até mesmo aquele de suas mulheres, feitas pela cidade), tem-se a sensação de uma **humanidade** que vive justamente **em recipientes**: isto é, uma humanidade que não tem nenhuma relação com a natureza, já que Nova York é tão grande que antes de sentir o cheiro de uma folha você deve ultrapassar quilômetros de concreto armado, portanto, você está relegado a essas silhuetas de arquitetura. Sobrevém um tipo de humanidade artificial e artificiosa, entre o refinamento das casas de beleza e

*Pequeno cavalo*, 1950, gesso policromado. Museo Marino Marini, Florença

*Retrato de Igor Stravinsky*, 1950, prata. Fundação Marino Marini, Palácio de Tau, Pistoia

1951 | “Marino Marini sculptures and drawings”, The Hanover Gallery, Londres (8 maio – 16 junho 1951) | “Marino Marini Erste Ausstellung in Deutschland”, Kestner-Gesellschaft, Hanôver (novembro 1951 – janeiro 1952), em seguida foi aceito na Kunstverein di Hamburgo (fevereiro 1952) | Mario Ramous. *Marino Marini*. Bologna: Licinio Cappelli, 1951 | Cesare Brandi. “Dal ‘Periplo dela scultura moderna’: Marino Marini”. *L’Immagine*, II:16, 1951

*Cabeça*, 1951, pedra. Coleção particular

*Cavaleiro*, 1951, gesso policromado. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, EUA

*Pequeno milagre*, 1951, bronze. Museo Marino Marini, Florença

um estilo da arquitetura que é todo especial e que não existe mais na Europa. Lá, temos a sensação de um estilo sobre o estilo, de um refinamento que se transforma também em certo ‘primitivo’: uma beleza talvez fria, mas cheia de ideias vivas. Fez-me pensar na música de **Stravinsky**, fez-me pensar em Mondrian, fez-me pensar em todo um mundo diferente do nosso, em um mundo imediato: imediato, quase diabólico eu diria, não com a tradição paterna da Europa, o romantismo da Europa que te faz caminhar em adágio com todas as suas dúvidas, mas de imediata realização fantasiosa, teatral, fresca. E é lá que nascem essas emoções, esse tipo de dançarinas estilísticas e nervosas”. (Marino Marini, apud Lorenzo Papi. “Introduzione”. In: Giorgio Guastalla e Guido Guastalla (org.). *Centro di documentazione dell’opera di Marino Marini*. Livorno: Graphis Arte, 1979, p. 27).

“Mesmo sobre esse aspecto da sua arte ele não deixou de se exprimir com clareza: ‘Para mim o retrato’ – disse – ‘é o modo mais direto para entrar no mundo da humanidade. O nosso século, estou convicto, é representado e descrito historicamente sobre o rosto dos homens. Podem ser escritores, músicos, comerciantes, talvez um pugilista... Com meus retratos acredito ter reunido uma história da nossa época. De fato, porém, sempre preferi fazer o retrato de artistas, músicos ou escritores. Por quê? Pois são os personagens mais estimulantes. Não tem uma, mas, sim, dez, cem faces. Miller, por exemplo: em cada momento tem uma face diferente. Muda nas expressões, nos olhos, na forma. Já está a dificuldade: encontrar a essência dessa multiplicidade. Lembro-me de **Stravinsky** em Nova York, em 1950. Tinha vindo ver minha mostra na Buchholz. Pequeno, silencioso, deslizava pelas estátuas e, em seguida, começou a **tocá-las**. Não se vê com frequência um tipo assim cheio de amor. Pergunto quem é: é Stravinsky. Daquele encontro nasceu o retrato. Grande maestro, grande música. E ele inquieto, sensível, nervoso, vivo. E o seu mundo interior, o seu espírito: tudo sobre seu rosto. Assim fiz o retrato, aliás, os dois retratos’. [...] A galeria desses retratos é inesquecível: Campigli, Tosi, Carrà, Chagall, Arp, Moore, Mies van der Rohe, Fischer... Retratos viris e femininos que permanecem, sob a chancela de uma marca plástica que sabe ser áspera e drástica, mas também tenra e agregadora, o signo audaz de uma concepção moderna de homem: não sacra, não metafísica; mas consciente do nosso fado terrestre”. (Mario De Micheli. “Una scultura fra natura e storia”. In: *Marino Marini. Sculture, pitture, disegni dal 1914 al 1977*. Catálogo da mostra, com curadoria de Mario De Micheli, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Veneza, 28 maio – 15 agosto 1983. Firenze: Sansoni, 1983, p. 15, 16).

“Este volume de desenhos é de um mestre contemporâneo que acredita na **figura humana**. [...] Hoje há tentativas desesperadas para evitar a arte figurativa ou representacional. Isso, é claro, é um aspecto de uma mudança histórica rítmica, e talvez resulte em alguma coisa, especialmente na pintura. Provavelmente menos na escultura, eu diria, e em meio a torções, formas quebradas e inchaços mamários, é agradável ver um artista sincero como Marini fincar a estátua de um homem. É um novo tipo de homem, claro, criado em reação às aborrecidas e estereotipadas figuras que uma produção incessante para fins monumentais tornou mais mortas que um cadáver. O **fenômeno da rejeição** da figura humana para o novo **formalismo abstrato** irá eventualmente esgotar-se em mecânicas incomunicáveis, e servirá, talvez, como uma advertência. [...] Os artistas da classe de Marini que se mantiveram intencionalmente cautelosos diante da crescente moda da **abstração**, mantendo ou, na verdade, **reconsiderando o componente humano**, e ao mesmo tempo isolando a figura da nova convencionalidade, tem grande importância, em especial aqueles que menos cederam à demanda atual por extravagância e excentricidade”. (Pietro Maria Bardi. “Introduction”. In: *Pietro Marino Marini. Graphic work and paintings*. Catálogo da mostra. New York: Harry N. Abrams, 1960, p. III-IV, VII).

*Cavalo filiforme*, 1951, bronze.  
Coleção particular

1952 | Primeiro Prêmio de Escultura na 26ª Bienal de Veneza | Estada em Paris, onde se aperfeiçoa na técnica da litografia, frequentando o ateliê de Fernand Mourlot; encontra Masson, Braque, Ungaretti, Brancusi | Participa da “New sculpture, painting and drawing by Giacometti, Moore, Marini, Manzù”, The Hanover Gallery, Londres (24 junho – 2 agosto 1952) | “Marino Marini”, apresentação de Marco Valsecchi, no catálogo *Biennale di Venezia*. Venezia: Alfieri, 1952 | *Marino Marini. Erste Ausstellung in Deutschland*, catálogo da mostra com curadoria de Alfred Hentzen, na Kestnergesellschaft, Hanôver (novembro 1951 – janeiro 1952), e na Kunstverein, Hamburgo, fevereiro 1952 | Enzo Carli. “Marino Marini”. *Emporium*, 57:7-8, julho agosto 1952 | Michel Tapié. *Un art autre où il s’agit de nouveaux dévidages du réel*. Paris: Gabriel-Giraud et fils, 1952

“Encontram-se, então por vezes, exemplificando e recorrendo aos tempos do seu desenvolvimento: *Povo* (1929), *Ersilia* (1931), *Pugilista* (1935), *Cavaleiro* (1936), *Cavalo* (1939), *Pomona* (1940), *Arcângelo* (1943), *Malabarista* e *Hanloser* (1944) e *Schmidt* e *Vitali* (1945), *Jesi* (1947), *Stravinsky* (1950) e outras *Pomonas*, outros grupos equestres, até o último grande **Cavalo da 26ª Bienal**: tão audaciosa quanto surpreendente figura, em que a peremptoriedade dos ritmos desencarnados, plantados como asserções incontrovertíveis, fixa-se em uma dinâmica estrutural cuja pureza remonta às origens longínquas redescobertas e contraídas em um estalo que multiplica suas graves ressonâncias. [...] Marino, assim, depois da experiência do bloco fechado, experimentou uma dimensão arquitetônica mais complexa e composta, malgrado tenha sido arranjada entre perfis elementares, dentre os quais está justamente o da pirâmide identificável em diversos cavalos e cavaleiros mais recentes. Será o caso de individualizar nesses um deslocamento do cânone estilístico que manteve Marino por muito tempo operante sem rupturas: a passagem, a saber, de bloco fechado, fiel de configuração sucinta e obstinada, a uma síntese que recupera vibrantes irrupções de corpos e membros de uma emoção mais sentida, que agarra com novo palpitar o **contato entre espaço e volume**”. (Umbro Apollonio. **Marino Marini scultore**. Milano: Milione, 1953, p. 14).

“Assim, em primeiro lugar, as grandes **litografias** surgidas desde 1951, com a sua fascinante força expressiva, criaram a personalidade de Marino como gráfico. Curt Valentin foi o inspirador e primeiro editor; colocou Marino em contato com a importantíssima tipografia dos Irmãos Mourlot em Paris, na qual depois do fim da Primeira Guerra haviam nascido e continuavam a aparecer, entre outras, as famosas litos de **Picasso**. Também as folhas de Marino eram impressas então em tiragens maiores, 40, 50 exemplares e por vezes mais. [...] **Abstração e geometrização** não são senão ampliações da gama dos seus meios expressivos figurativos. Mas algo resta comum entre todas as litografias, assim como as gravuras e os quadros, desde 1951: a renúncia à tridimensionalidade, à modelagem, ao espaço, à absoluta **conservação da superfície**”. (Alfred Hentzen. “La grafica di Marino Marini”. In: *Marino Marini. Acquaforti e litografie 1914-1975*. Livorno: Vertice, 1976, p. 13, 17).

“Quando **Michel Tapié**, em 1952, publicou o fatídico volume, *Un art autre*, que é considerado o evangelho daquele movimento que em seguida passa à história como *informel*, inseriu entre as mediadas ilustrações alguns cartões de Marino Marini, com os motivos do cavaleiro e da Pomona. O informal se delineou sucessivamente como uma tendência mais abstrato-matérica e abstrato-gestual, de modo que a presença de Marino (como, de resto, a de Sironi) naquele contexto pode hoje parecer inexplicável; mas folheando as páginas do livro compreende-se muito bem a razão: pois figuravam ao lado de uma série de imagens do **homem**, precisamente, *’autre’*, posteriores não somente às clássicas, mas também às deformações raivosas do expressionismo histórico ou às decomposições cerebrais e vitalistas de Picasso. Figuras humanas de Dubuffet e de Fautrier, de Brauner e de Etienne Martin, de Germaine Richier (retratada por Marino) e de Kopač, atarracadas ou comprimidas, entrópicas, como que perseguidas por um destino de contornos inapreensíveis. Dessa **corrente antropológica** não mais primitiva, não mais humanística, não mais moderna, não mais enquadráveis em uma categoria do tempo histórico, as contemporâneas figuras de Marino de distinguiam mantendo o fio de um parentesco. O que as une parece ser justamente o destino, a **oclusão de uma perspectiva**, o encontrar na comprimida e escabrosa **matéria** em que é traduzida uma encarnação mais urgente que suas próprias carnes”. (Maurizio Calvesi. “Marino: la modernità come dramma”. In: *Marino Marini antologica 1919 – 1978*. Catálogo da mostra, Accademia di Francia – Villa Medici, Le Centre Culturel Français de Rome, Roma, 7 março – 19 maio 1991. Roma: Carte Segrete, 1991, p. 21).

*Milagre*, 1952, bronze. Museu Marino Marini, Florença:  
primeiro *Milagre* em vertical

1953 | Participa da “Sculpture of the twentieth century”, Museum of Modern Art, Nova York (28 abril – 7 setembro 1953) | “Marino Marini”, Curt Valentin Gallery, Nova York (27 outubro – 21 novembro 1953) | Individuais na Europa: Göteborg Konstmuseum, Gotemburgo, Suécia (janeiro – fevereiro 1953); Statens Museum for Kunst, Copenhague (14 março – 7 abril 1953); Nationalgalleriet, Oslo (abril 1953); Sverk – Franska Konstgalleriet, Estocolmo (fevereiro – março 1953) | Heinz Fuchs. *Il miracolo di Marino Marini*. Stuttgart: Reclam, 1953 | Umbro Apollonio. *Marino Marini scultore*. Milano: Milione, 1953 (2ª edição 1958)

*Cavaleiro*, 1953, gesso policromado. Musei Vaticani, Roma / Museus Vaticanos

*Touro*, 1953, bronze. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

“Para suas obras em duas dimensões, Marini desenvolveu um estilo gráfico cuja expressão pictórica se mantém em sintonia com sua linguagem de escultor. O assunto de suas litografias (e de suas pinturas e desenhos) é igual ao de suas esculturas. Nelas encontramos as mesmas preocupações de matérias contrastadas, as mesmas deformações maneiristas. [...] Marini é, por natureza, tradicionalista. Seus grandes entusiasmos se voltavam (e se voltam) para a escultura de Giovanni Pisano e Tino da Camaino, para as pinturas de Uccello, para o Gattamelata de Donatello, para a estátua equestre de Marco Aurélio, do Capitólio, e também para as estatuetas de Tânagra e para a arte da China antiga”. (Douglas Cooper. *Marino Marini. 15 litografias*. Paris: Berggruen & Cie: 1955, p. 5-6).

“Justamente por volta de 1952 a **imagem** começa a **se desintegrar**. [...] A decomposição final figura em *Milagre*, de 1951-52, do qual existem várias versões que representam o animal reduzido ao extremo e o cavaleiro derrubado e em queda. A potência e a nobreza do animal e do homem desaparecem em um **frenesi** destrutivo. Esse mesmo frenesi é representado de modo mais direto no *Guerreiro* (1959-60) e no *Grito* (1962). É o ato final de uma tragédia, no qual o insolente **orgulho sexual** alcança com a **desintegração** a harmonia redentora da **morte**, representada por **formas abstratas** (*Composições de elementos*, 1963-64, 1964-65). [...] Talvez seja uma tendência própria de todo grande artista aquela de destruir, em certo momento da sua vida, a imagem de potência que ele associa à sua **virilidade juvenil**: o exemplo mais célebre é a agressividade de Michelangelo na última representação de Cristo (a *Pietà Rondanini*). Um contemporâneo de Marini, **Henry Moore**, demonstrou uma tendência análoga, mirando a desagregação das formas que o eram próprias: *A Figura estendida* da sua maturidade se desfaz segundo uma estrutura ternária em “arcos de ponte” e em íngremes promontórios. Trata-se de uma **regressão do orgânico** em direção ao **abstrato**, da diversidade sensível em direção à harmonia metafísica e correspondente a uma evolução física e psíquica inevitável em todo indivíduo. Os artistas inferiores são aqueles que escapam a esse processo: a sua obra se empobrece, torna-se puramente uma repetição. No caso de todo artista de primeiro plano (Tiziano, Rembrandt, Goya, Cézanne), a fase final é aquela do recurso formal, por meio do qual se evita o esaurimento iminente, pois das profundidades até então inexploradas pela psique surgem novas faculdades”. (Herbert Read. “Introduzione”. In: *Marino Marini. L’opera completa. Ensaio crítico de Patrick Waldberg*. Catálogo e notas Gualtieri di San Lazzaro (org.). Milano: Silvana, 1970, p. 13-14).

“Na *Tumba das inscrições* em Tarquinia, as pinturas murais representam uma estranha cavalgada. Nus, sobre cavalos alternadamente vermelhos e pretos, os guerreiros etruscos fazem grandes gestos. [...] Esse cortejo majestoso avança devagar em direção à porta da morte, enquanto é seguido por músicos saltitantes, dançarinos e outros personagens da festa. Trata-se de uma **visão da vida** e da **morte** que pertence aos **tempos da inocência**. A visão de Marino não é menos espontânea e se observou como a **naturalidade etrusca** revivia nele em diversos momentos da sua obra. Mas – e é o que dá à sua obra a dimensão trágica – logo cedo a inocência se contrasta com a **consciência**, e essa se torna mais pesada e intolerante à medida que a história acelera seu ritmo”. (Patrick Waldberg. “Guerrieri”. In: *Marino Marini. L’opera completa*. Introdução de Herbert Read, ensaio crítico de Patrick Waldberg. Catálogo e notas Gualtieri di San Lazzaro (org.). Milano: Silvana, 1970, p. 271).

“A qualificação ‘**humanista**’ assumia uma significativa relevância no contexto da **Guerra Fria**; [...] a tese segundo a qual o artista era o único membro da sociedade capaz de assegurar a continuidade da **cultura humanista** foi defendida, por exemplo, em um convênio ocorrido em Princeton, em 1946, intitulado *The humanist tradition in the century ahead*. O *topos* crítico do formalista-humanista

*Milagre*, 1953-1954, colocado em Roterdã em 1960 como monumento aos mortos

*Pequeno milagre*, 1953, gesso policromado. Staatsgalerie Moderner Kunst, Munique

*Malabarista*, 1953, bronze policromado. Museo Marino Marini, Museo del Novecentos, Milão

1954 | Gran Premio Internazionale dell'Accademia dei Lincei em Roma | Individual em Berna, Helsinque e em Colônia | Estada no verão em Villa La Germinaia, Forte dei Marmi, Itália, tendo como hóspede Pablo Neruda | Morre Curt Valentin | Pierre Matisse se torna o seu novo *marchand* | Eduard Trier. *Marino Marini*. Köln: Verlag Galerie der Spiegel, 1954

1955 | OURO

1955 | “Forty-nine drawings in ink, pastel, watercolour and gouache by Marino Marini”, Martha Jackson Gallery, Nova York (outubro 1955) | “Marino Marini. 15 lithographies”, Galerie Berggruen, Paris (30 setembro – 29 outubro 1955) | Individuais em Düsseldorf, Hamburgo, Mannheim e Roterdã | Participa da Documenta I de Kassel | Ilustra os livros: Ugo Foscolo. *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*. Milano: Conghiglia, 1955 | Emile Langui. *Marini*. Amsterdam: Allert de Lange, 1955

reaparece na apresentação da sala de **Moore**, na Bienal de 1948, assinada por Herbert Read, um dos mais convictos partidários do escultor ([...] ‘não obstante o seu foco sobre os valores da forma, Moore continua sendo um humanista e se exprime especialmente por meio da figura humana’), e é ainda reafirmado por Soby, em 1950, durante a mostra nova-iorquina de Marini na **Buchholz Gallery**, de **Curt Valentin**. [...] No fechamento do seu texto para o catálogo, **Soby** condensava em uma fórmula eficaz a ideia da síntese entre formalismo e humanismo. ‘Marini se distingue tanto pelo seu calor humano quanto pela solução que dá aos problemas escultóricos mais abstratos. ‘Gostaria’, diz simplesmente, ‘de defender, pela humanidade, a sua forma’”. (*Giuliana Altea. “Marini, Moore e la figura dell’artista ‘umanista’ negli anni della guerra fredda”*. In: *Marino Marini cavalli e cavalieri/ Marino Marini horses and riders*. Catálogo da mostra com curadoria de **Lorenzo Giusti** e **Alberto Salvadori**, MAN – Museo d’Arte Provincia de Nuoro, 15 dezembro 2012 – 24 fevereiro 2013. Cinisello Balsamo (Milão): Silvana, 2012, p. 71).

“Mas o expressionismo dos nove **malabaristas** foi também, no fundo, o outro aspecto da dramaticidade dos *Milagres*. Aquela espécie de **quiasmo formal** que une, ao invés de separar, o cavalo que se ergue ao cavaleiro que despenca, tem a mesma violência que uniu nos malabaristas a forma à cor. O tema do *Milagre* continuou em várias versões, sendo algumas monumentais, como a obra que foi colocada em **Roterdã**, no Zuid, reevocando os **mortos em guerra**. Qual **simbologia moderna** poderia ser mais adequada para representar a grande tragédia coletiva da Segunda Guerra Mundial, do que o cavalo monstruoso que ensarilha no ar enquanto o cavaleiro permanece, justamente por *milagre*, fixo em sua garupa com seus membros delgados, como se fosse um dos poucos acrobatas engrandecido? E foi da **versão horizontal dos Milagres** que proveio o tema sucessivo dos *Guerreiros*. O primeiro (1956-1957) retomou sua tensão, mas a matéria, em um sentido que lembra a decomposição cubista (Marino, certo, não ignorava nem o primeiro cubismo, nem *Guernica*), fez-se mais **estilhaçada, densa** nos blocos, **compacta**, feita de subquadros improvisados, reduzida a uma figuração essencial e ardente com **frisos simbólicos** (em 1966, quando tive grande familiaridade com o artista, enquanto preparava a mostra do Palácio Veneza em Roma, Marino me disse que para realizar a cabeça do *Guerreiro*, na versão maior, de três anos mais tarde, colocado pelas suas dimensões no átrio da praça, tinha em mente os **waffles toscanos** que são assados comprimidos entre duas chapas quentes). Enquanto os *Milagres* tiveram composições diferentes umas das outras, o *Guerreiro* nas diversas composições em que foi realizado mudou somente em medida”. (**Giovanni Carandente. “Marino Marini: l’intuizione”**. In: **Giovanni Carandente (org.). Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura**. Milano: Skira, 1998, p. 18-19).

“*Marino Marini* – Não se pode conceber uma **escultura** sem a **arquitetura**, e não se pode conceber uma arquitetura sem a escultura, porque um arquiteto que não sente a forma é um arquiteto que faz grades ou gaiolas de passarinhos. Os nossos grandes, quando construíam, sentiam a forma, a **sensualidade dos espaços** e isso se tornava vida e a arquitetura vivia; infelizmente, por vezes, hoje a arquitetura é bela no plano do projeto, mas quando a constroem não é senão gaiola de grilos, porque não se sentiu a forma. Um escultor deve sentir a arquitetura e um arquiteto deve sentir a forma para construir. [...] *Ragghianti* – Mas você, Marino, não realizou arquiteturas porque vive neste tempo... *Marini* – A arquitetura está dentro de mim. Eu tenho a **arquitetura da figura**”. (**Carlo Ludovico Ragghianti. “Incontro con Marino Marini: 3”**. *Critica d’Arte*, 49(7):67, outubro-dezembro 1985. Modena: Panini).

“Os temas dos desenhos coincidem com aqueles do escultor, pintor e gravador. Trata-se de temas típicos de um escultor. Paisagens, interiores, história e cenas cotidianas – os temas preferidos por pintores – não fazem parte do repertório

do Marini desenhista. A harmonia e a serenidade das figuras femininas nuas de formas arredondadas e dos cavaleiros dos seus primeiros desenhos, baseados na observação direta da natureza, podem ser encontradas até o início dos anos 40.

Paralelamente, são também dessa época desenhos sóbrios, nos quais Marini se limita ao simples contorno, sem uma forma interior elaborada. Não são desenhos de linhas perfeitas, de um virtuosismo despojado na esteira do classicismo, ou de uma suavidade sedutora, mas sim padrões de linhas arcaicamente quebradiças, que sucumbem com bastante frequência, interrompem-se e depois prosseguem de forma hesitante, como num monólogo. Fortes pinceladas isoladas, semelhantes a golpes de cinzel, delatam o escultor. Elas sugerem o espaço do corpo. São desenhos de uma austeridade e de um ascetismo lacônicos, que não transmitem sensações de forma descritiva, mas traduzem o caráter ambivalente de uma figura”. (**Erich Steingraber. “Einleitung”**. In: *Marino Marini. Zeichnungen aus dem Nachlaß*. Catálogo da exposição. Staatsgalerie moderner Kunst, Munique, 4 de fevereiro – 15 março de 1987. Milano: Electa, 1987, p. 10).

“Poderíamos dizer, efetivamente, por paradoxo extremo, que Marino nada inventou (e era avesso, de fato, ao aparente vanguardismo de princípios) e ainda assim resultará, por fim, um dos artistas mais originais (e ao mesmo tempo inconfundíveis) do século XX. [...] se verá, então, que uma ampla porção da sua obra (até a metade dos **anos quarenta**) deve considerar, de modo explícito, a **cultura italiana**, em sentido estrito e vinculante; a fuga para a **Suíça** em tempos de guerra abre uma cesura extremamente profunda, sobretudo em termos psicológicos (porque os elementos formais, sobre os quais se refazem os jogos, já os havia percebido e aprendido precedentemente); por fim, depois do **retorno à Itália**, assistimos a um tipo de repetição *ex novo* de uma *pièce* com os mesmos protagonistas e idênticos ingredientes, mas, surpreendentemente, **decuplicando-se os efeitos expressivos**: donde o sentido da absoluta coerência dos ‘efeitos’ marínianos e, ao mesmo tempo, a ilimitada potencialidade dos êxitos e das contaminações, até chegar aos limites da incrível fluidez representativa e expressiva”. (**Carlo Pirovano. “Introduzione”**. In: **Carlo Pirovano (org.). Marino Marini**. Catálogo da mostra, Museo Marino Marini, Palazzo Reale, Milão, 5 outubro 1989 – 7 janeiro 1990. Milano: Electa, 1989, p. 13).

“Marini desenha e grava seus sujeitos mais amados usando **traço sutil** – típico dos desenhos dos escultores – e um **traço mais largo** para sublinhar algumas zonas das figuras, quase preconizando pontos de força, linhas evidentes que, em uma eventual escultura, tornar-se-iam concavidades, entalhes, sombras em que se espreita a forma. (**Marco Meneguzzo. “Il disegno e l’incisione”**. In: **Marco Meneguzzo (org.). Marino Marini. Il Museo alla Villa Reale di Milano**. Milano: Skira, 1997, p. 73).

“Uma voz fora do coro é aquela da irmã de Marino, a poetisa **Egle Marini** que restitui uma imagem inédita ao escultor, afetuosa, repleta de apaixonado lirismo. Longe de se cimentar em uma enésima tentativa crítico-ensaística, que não parece interessá-la, Egle visa essencialmente pôr em evidência o **testemunho do homem**, a palavra do artista, a **confissão**, recolhendo meticulosamente as numerosas declarações ou as entrevistas dadas pelo irmão no arco de trinta anos de atividade”. (**Paolo Campiglio. “Marino Marini e la critica: indicazioni di percorso”**. In: *Marino Marini. Le opere e i libri*. Catálogo da mostra com curadoria de Flaminio Gualdoni, Biblioteca di via Senato, Milão, 18 junho – 13 setembro 1998. Milano: Electa, 1998, p. 81).

1956 | “Marino Marini sculpture and drawings”, The Hanover Gallery, Londres (3 maio – 16 junho) | Participa da Exposition Internationale de Sculpture Contemporaine, Paris (junho)

*Ideia de cavaleiro*, 1956, madeira policromada. The Kasser Art Foundation, Montclair, Nova Jérsei

*Composição*, 1956, bronze. Museo Marino Marini, Florença

*Guerreiro*, 1956/1957, bronze. Museo Marino Marini, Florença: primeiro *Guerreiro* nascido da versão horizontal dos *Milagres*

1957 | Individual na Galerie Alex Vömel, em Düsseldorf (10 março – 30 abril 1957) | “Contemporary painting and sculpture”, World House Galleries, Nova York (10 dezembro 1957 – 25 janeiro 1958) | Ilustra o livro **Egle Marini. Poesie**. Milano: Milione, 1957

*Milagre – Composição, 1957-1958, bronze. The Kasser Art Foundation, Montclair, Nova Jérsei*

*Cavalo e cavaleiro, 1957-1958, bronze, Plantsoen Winkelstede, Haia: monumento equestre em memória do conflito bélico, com a inscrição: “Construíra-se, destruíra-se e um canto desolado restara sobre o mundo”*

1958 | Individuais em Lausanne e Nova York | Expõe com Giacometti, Matisse e Moore, The Hanover Gallery, Londres (24 junho – 13 setembro 1958) e com Morandi, Tosi, Campigli, Sironi, De Pisis em Caracas, na Galeria de Arte Contemporâneo (setembro 1958)

1959 | Participa da Documenta II de Kassel e da “Vitalità nell’arte”, Palazzo Grassi, Veneza (agosto – outubro 1959) | Egle Marini. *Marino Marini*. Zürich: Verlag der Arche, 1959 | Douglas Cooper. *Marino Marini*. Milano: Silvana, 1959

“O feixe de dinâmicas estruturas – as pernas abertas do cavalo, o desvio da massa do cavaleiro, o quiasmo constituído entre este e o colo do animal, o crescer repentino de perfis elementares – dá, nesta escultura, um contrastante efeito de dramaticidade e de solenidade imóvel, que é talvez justamente a antítese expressiva a qual o artista visava. Na versão maior, com sete metros de altura, que se eleva na **praça de Bouwlust em Haia**, o **frenesi arquitetônico** atinge o seu cume; o escultor desafia os antigos com a sua pirâmide de bronze, simplifica e empobrece o conteúdo do **grupo equestre** até torná-lo esquemático, alusivo e simbólico. Como escreveu Umbro Apollonio, pode-se individualizar, nesse momento criativo de Marino um “afastamento do cânone estilístico que manteve (o artista) por muito tempo operativo sem rupturas: a passagem, a saber, de bloco fechado, fiel de configuração sucinta e obstinada, a uma síntese que recupera vibrantes irrupções de corpos e membros de uma emoção mais sentida, que agarra com novo palpitar o contato entre espaço e volume. [...] E, de fato, não se prende a essa inspiração arquitetônica a pesquisa de Marino: ainda nesse ‘conúbio de história e natureza’ se inserem os grandes *Milagres*, de 1955 e de 1958, os bronzes da coleção Jesi e de Kunsthaus, de Zurique, as admiráveis peças em madeira de Kunstmuseum, da Basileia, e aquele recentemente adquirido pela Galleria Civica de Arte Moderna de Turim. O **bloco equestre** se ramifica, nessa invenção, **horizontalmente no espaço**, arqueando os perfis, engatando um ritmo e uma oscilação cujas curvas imprevisas e as agudas angulações fornecem uma inesperada vibração. As formas, também aqui esquemáticas e reduzidas a **volumes puros**, têm uma própria e antiga corporeidade que as conecta ancestralmente com a noção de uma imagem, já patrimônio da nossa consciência visual; ao mesmo tempo nenhum culto da forma pura transparece nestas esquematizações que permanecem existenciais e naturais, mesmo agora que lentamente se transformam na **matriz geométrica**”. (Giovanni Carandente. “Introduzione”. In: *Mostra di Marino Marini*. Catálogo da mostra com curadoria de Giovanni Carandente, Palácio Veneza, Roma, 10 março – 10 junho 1966. Roma-Milano: De Luca-Toninelli, 1966, p. 21).

“O repique do passo martela o tempo e a dor que desceu nos punhos, a queda e o peso na garupa do animal: sucumbem juntos. Carrossel e tragédia – um compactuado com o outro – destruíram coisas verdadeiras sem destruir sua semente: novas germinações miseráveis adornam a marcha do Cavaleiro, embalam o engano no qual não se sabe se sonha quando sonha”. (Egle Marini. “Marcia di cavaliere” (1962). In: Guido Guastalla (org.). *Commenti poetici ispirati dalle opere di Marino*. Livorno-Milano: Graphis Arte-Toninelli Arte Moderna, 1975, s.p.).

“As pinturas não são estudos preparatórios em vista de um fim preciso (a escultura), mas elementos autônomos de uma pesquisa complexa que da cor chega à forma plástica para retornar novamente à cor: não é fortuito, portanto, que na escultura de Marino (e não só na escultura em madeira para a qual existia uma tradição medieval, mas também no gesso e no bronze) muitas vezes o ciclo se fecha com o retorno à cor, usual no período arcaico e clássico da escultura grega e egípcia, mas que se perdeu na grande tradição ocidental da escultura em mármore, que é a matéria que Marino menos ama, ‘porque é frio e me congela’, enquanto ‘a madeira é magnífica porque se pode trabalhá-la, eu diria, por séculos... e em seguida retomá-la e retomá-la; e pintá-la’”. (Guido Guastalla. [Sem título], Livorno, 18 março 1993. In: *Marino Marini. Opere dal 1928 al 1979. Sculture, dipinti, disegni, incisioni e litografie*. Catálogo da mostra, Area Arte Contemporanea: Turim, 7 maio – 29 maio 1993, s.p.).

1960 | “Litographs by Marino Marini”, National Museum of Modern Art, Tóquio (29 janeiro – 21 fevereiro 1960) | Primeira homenagem a sua obra pictórica e gráfica: **Werner Hofmann. Marino Marini, l’opera grafica e le pitture**. Milano: Il Saggiatore, 1960

*Milagre, 1959-1960, madeira de tulipa, Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea, Turim*

*Guerreiro, 1960, bronze. Museo Marino Marini, Florença*

1961 | “Special exhibition of the VI Tokyo Biennale: contemporary italian sculptures (Manzù, Marini, Greco, Fazzini, Mascherini e Crocetti)” | “Exhibition of italian contemporary sculpture”, Takashimaya, Tóquio (17 – 29 janeiro 1961) | Eduard Trier. *The sculpture of Marino Marini*. London: Thames and Hudson, 1961

“Em oito litografias em cor (1974), Marino responde de maneira apaixonada a esses estímulos. Privados de gravidade, suas “personagens”, reduzidas a esquemas abstratos, rodopiam na superfície completamente plana do quadro. Nós sentimos o ritmo de Milão, a moderna metrópole que no, meio tempo, capturou o toscano ‘etrusco’. Marino, que tanto ama a música, consegue visualizar de maneira genial a afinidade entre a música de Igor Stravinsky e o meio gráfico. [...] A partir de 1951, Marino, com suas litografias em grande formato impressas na Mourlot, em Paris, inscreve-se no rol dos gráficos mais significativos”. (Erich Steingraber. “I ritratti e il mondo del teatro”. In: *Marino Marini. L’origine della forma. Sculture e dipinti*. Catálogo da mostra, com curadoria de Erich Steingraber e Alberto Fiz, Museo Archeologico Regionale, Aosta, 21 junho – 26 outubro 2003. Milano: Silvana, 2003, p. 15).

“Em 1961 o jornal *Mainichi* promoveu uma mostra da **escultura italiana contemporânea em Takashimaya**: e foi um acontecimento excepcional que revelou os aspectos e valores notáveis da arte plástica daquele país. Na ocasião Marino apresentou um *Guerreiro* de dimensões imponentes, 2 x 3 m. Por pouco foi possível fazê-lo entrar pelo acesso principal, mas não foi possível, a essa altura, levá-lo à sede escolhida no sétimo andar do edifício: foi preciso colocá-lo no centro do salão que dá para a entrada; foi, portanto, inevitável tirá-lo da galeria propriamente dita; e, além disso, foi colocado no átrio, circundado por mercadorias, várias embalagens que não podem, em absoluto, ser acessórios de uma mostra. Apesar disso e, aliás, talvez justamente pela heterogeneidade do ambiente, muitas pessoas, totalmente ou quase alheias à estética, puderam se aproximar da arte de Marino, demorando-se com evidente curiosidade e interesse diante do *Guerreiro* que sobressaía contra a parede no fundo. Esse acontecimento insólito constituiu a revelação de Marino e da sua marcante personalidade no Japão. [...] Marino, com o emprego das cores, sublinha e reforça os movimentos, os ritmos apertados de sua obra: indicamos assim um lado tão importante quanto inusitado do seu ofício. O azul, o vermelho e o amarelo são as cores-elementos basilares de uma gama iluminadora. Mas não se deve falar de cromias naturais, veristas, as quais não figuram nas suas intenções que, ao contrário, apoiam-se sobre recursos intencionados a atribuir pleno destaque ao complexo modelado: essa intencional divergência entre cores e objeto substancial evita a convenção e acrescenta o sentido de novidade plástica; poder-se-á, ao contrário, falar de correlação e de coerência executiva ao fim das contas”. (Masayoshi Homma. “Marino Marini in Giappone”. In: *Marino Marini*. London: A. Zwemmer, 1980, p. 22-23).

“A **escultura modernista** recorreu frequentemente a **materiais** como gesso e madeira e à coloração das superfícies: basta pensar nas esculturas de **Archipenko** ou **Boccioni**, que, todavia, não se aproximam dessas obras de Marini, cuja policromia não implica **múltiplas matérias**, como nos casos citados. [...] A referência a **Picasso** motiva também o emprego diverso da cor nos dois *Milagres*, em que é aplicada justamente como se se traçasse, em preto, o esqueleto estrutural fundamental das fisionomias, com um reforço expressivo marcado na versão de Turim, em que figuram estriamentos amarelos: parece a tradução em escultura da releitura de Picasso pós-*Guernica* na Itália, gráfica e de perfis nítidos”. (Francesco Guzzetti. “Marino, o della policromia”. In: *Marino Marini cavalli e cavalieri/Marino Marini horses and riders*. Catálogo da mostra, com curadoria de Lorenzo Giusti e Alberto Salvadori, MAN – Museo d’Arte Provincia de Nuoro, 15 dezembro 2012 – 24 fevereiro 2013. Cinisello Balsamo (Milão): Silvana, 2012, p. 110-111).

1962 | Retrospectiva na Kunsthaus, Zurique (23 janeiro – 25 fevereiro 1962) | Roberto Tassi. “Nei cavalieri di Marino Marini l’Etruria ha incontrato la Cina”. *Settimo Giorno*, 13 fevereiro 1962

*Grande grito*, 1962, bronze. Museo Marino Marini, Florença

1963 | Primeira mostra de pintura na Galleria Toninelli Arte Moderna di Milano (29 novembro 1963 – janeiro 1964) | “Arp. Calder. Marini”, Galerie d’Art Moderne, Basileia (11 maio – 30 setembro 1963) | Franco Russoli. *Marino Marini. Pitture e disegni*. Milano: Toninelli, 1963

1964 | Participa da Documenta III de Kassel | Mostra de pinturas na Galerie Günther Franke, Munique (25 abril – 30 maio 1964) e no Museum Boymans-van Beuningen, Roterdã (7 novembro – 6 dezembro 1964)

*Composições de elementos*, 1964-1965, bronze. Museo Marino Marini, Florença

*Uma forma em uma ideia*, 1964-1965, bronze. Fundação Marino Marini, Palácio de Tau, Pistoia

“Se, no pós-guerra, Marino havia buscado, em uma interpretação póstuma e absolutamente livre do cubismo, uma singular possibilidade de renovação formal, até escandir os volumes no jogo de uma dinâmica áspera e explosiva da forma clássica, agora, para *O grande grito*, o ponto de referência podia ser unicamente o *Bombardeamento de Guernica*. Eu não sei se Marino efetivamente pensou nele, todavia, creio que sim. Acredito que Marino quis criar um **equivalente** àquela memorável tela que havia universalmente apresentado, pela primeira vez, a violência moderna contra a família do homem. As analogias são evidentes demais para não serem intencionais. O cavalo golpeado e o homem aterrado, que estão ao centro da obra picassiana, constituem, na escultura de Marino, uma indicação irrefutável. Marino, porém, não precisava inventar uma imagem inédita para criar uma símile analogia. Aquela imagem já era sua, fazia parte da sua mais íntima substância expressiva, nasceu com ele e o havia acompanhado por anos, mesmo se agora parecia despedaçada e fendida”. (Carlo Pirovano. “Introduzione”. In: Carlo Pirovano (org.). *Marino Marini*. Catálogo da mostra, Museo Marino Marini, Palácio Real, Milão, 5 outubro 1989 – 7 janeiro 1990. Milano: Electa, 1989, p. 29-30).

“Aquela realizada por Marini é uma **parábola formal** que, não sem significativas reflexões, conduz da compreensão das massas a uma síntese geométrica sempre mais radical, com volumes que se tornam perfis e linhas de força multidirecionais que dão vida a uma concreção monumental completamente nova, carregada de tensão e de lirismo. Se nas duas *Composições*, de 1956-57, é de fato ainda perceptível a presença de corpos, ainda que fundidos entre eles, nas duas *Figuras abstratas*, de 1965, os cavalos e os cavaleiros vivem escondidos entre os planos e os cortes da matéria. Mas mesmo quando as formas, como neste caso, chegam a uma **abstração absoluta**, elas aparecem de todo modo investidas por uma **emotividade expressionista e humanizada**, de um sopro vital que as distancia do risco da pura pesquisa formal. Com os *Dois elementos*, de 1971, – uma massa fragmentada que, do cavalo e do cavaleiro, não há mais nada senão a gravidade e a queda – termina a história da aventura escultórica de Marini”. (Lorenzo Giusti. “Marino Marini: cavalli e cavalieri in mostra”. In: *Marino Marini cavalli e cavalieri/Marino Marini horses and riders*. Catálogo da mostra, com curadoria de Lorenzo Giusti e Alberto Salvadori, MAN – Museo d’Arte Provincia de Nuoro, 15 dezembro 2012 – 24 fevereiro 2013. Cinisello Balsamo (Milão): Silvana, 2012, p. 1).

“Um fósforo pode ser muito mais comovente que uma coluna dórica, mas seria absurdo pretender, *a priori*, que uma caixa de fósforos conduza uma mensagem de igual importância àquela de Partenon. Para mim não há nenhuma diferença entre a arte abstrata e aquela figurativa, sob a condição de que em ambos os casos trate-se mesmo de arte. Não existe obra de arte se não se completa através dessas duas expressões. Se esses elementos se fundem, darão vida, o que é, por fim, arte”. (Marino Marini. “Pensieri sull’arte e sugli artisti” (1972). In: AA. VV. *Omaggio a Marino Marini*. Milano: Silvana, 1974, p. 5).

“Existe nos **retratos** de Marino uma **densidade de semelhança**, se ousar utilizar essa expressão, que pode inspirar uma espécie de assombro quando se conhece pessoalmente o modelo. Isso deriva, sem dúvidas, do fato que esse homem, essa mulher, que passavam ao lado ainda ontem, cujo rosto se animava com toda mobilidade das expressões da vida, encontram-se repentinamente, segundo as palavras de Marino, ‘situados no **reino dos mortos**’, lá onde, fugindo do acidental, reencontram a imanência de seu ser. Alberto Magnelli, Filippo De Pisis, Carlo Carrà, Massimo Campigli, Henry Moore, Germaine Richier, Jean Arp – e cito somente aqueles de quem me aproximei, alguns dos quais foram e são ainda caros amigos – não basta dizer que os *reconheço*, em seus retratos, já que, na realidade, *descubro*-

1965 | “Marino Marini. Graphic and Related Works”, Philadelphia Museum of Art, Filadélfia (3 dezembro 1965 – 16 janeiro 1966)

*Figura abstrata*, 1965, bronze. Fundação Marino Marini, Palácio de Tau, Pistoia

1966 | “Marino Marini”, curadoria de Giovanni Carandente, Museo Palazzo Venezia, Roma (10 março – 10 junho 1966)

1967 | Viagem a Berlim: encontra Mies van der Rohe

*Retrato di Mies van der Rohe*, 1967, gesso. Museo Marino Marini, Florença

1968 | PEDRA PRETA

1968 | Individual na The Western Australian Art Gallery, Perth (junho) | Alberto Busignani. *Marino Marini*. Firenze: Sadea Sansoni, 1968

os, e quando revejo o modelo, esqueço-me dele certos aspectos que até então me haviam escapado e que Marino soube revelar”. (Patrick Waldberg. “Ritratti”. In: *Marino Marini. L’opera completa*. Introdução de Herbert Read, ensaio crítico de Patrick Waldberg. Catálogo e notas Gualtieri di San Lazzaro (org.). Milano: Silvana, 1970, p. 66).

“Voltando aos **retratos**, esses são uma parte extremamente humana do meu ser, aliás, a mais humana; fazem parte do mundo de hoje, das personagens de hoje, isto é, as personagens que contam neste momento, que representam a humanidade de hoje no campo da arte ou no campo das outras manifestações humanas. [...] A forma você a deve imaginar, não pode absolutamente copiá-la, deve imaginá-la e então a **imagem** é a **verdade**, verdade que se torna mais real que o real; por isso o retrato toma vida, por isso é, até mesmo, mais vivo que a personagem: permanece **vivo depois da morte**, não morre”. (Marino Marini em Carlo Ludovico Ragghianti. “Incontro con Marino Marini: 1”. *Critica d’Arte*, 49(3):56-57, 3, outubro-dezembro 1984. Modena: Panini.

“O artista toscano excluiu os armadilhas do *ilustrativismo* epidérmico simplificando drasticamente ‘o **tema**’, o assim chamado conteúdo das suas obras (a essa sua primeira escolha permanecerá fiel por toda a vida, não obstante todos os revolvimentos e diversas solicitações): a mulher, transfigurada em deusa da fertilidade mais natural e elementar (**Pomona**), o **cavaleiro** (homem-mito, metáfora de todo sentimento e de toda aspiração superior), as pessoas do **teatro** (malabaristas, bailarinas); ou se quisermos reler a totalidade sob os esquemas clássicos da retórica (no sentido da disciplina da comunicação expressiva), Marino como que prefixou **dois ‘gêneros**’, um relacionado à esfera da **tragédia** (cavaleiro-Pomona), outro que remonta os esquemas da **comédia** (os mímicos); como se sabe, os gêneros como. de resto, o teatro de máscaras têm **regras internas repetitivas**, esquemas fixos e rubricas em parte previsíveis: tais que o espectador não deve aguardar revelações da trama, da história, mas sentir decantadas as qualidades e a intensidade da interpretação, a **eficácia do aprofundamento mímico**”. (Carlo Pirovano. “Introduzione”. In: *Marino Marini*. Catálogo da mostra com curadoria de Carlo Pirovano, Museo Marino Marini, Palácio Real, Milão, 5 outubro 1989 – 7 janeiro 1990. Milano: Electa, 1989, p. 15).

“Por aquilo que concerne, em seguida, aos procedimentos executivos da **água-forte** e da **ponta-seca**, será o caso de ressaltar a importância que vêm assumir no *corpus* da produção de Marino os ‘**estados**’, ou seja, as diversas tiragens da mesma chapa sobre a qual o artista traz suas sucessivas modificações: de modo que de algumas águas-fortes existem até cinco ‘estados’. Tal procedimento, peculiar da água-forte, consente-nos percorrer diacronicamente o caminho de muitas concepções gráficas de Marino, que, dada a plena validade estética dos ‘primeiros estados’, não se configura tanto como um processo de aperfeiçoamento quanto como uma alternativa e um **acréscimo**. É a **ideia** de que dando prosseguimento à **operação**, ao estímulo, à fantasia e à sensibilidade do artista, fazendo-nos participantes de uma maravilhosa vicissitude criativa na qual a fulgurante instantaneidade da **intuição formal**, ao invés de quietar-se no satisfazer operativo, embora perfeitamente adequado, **carrega-se**, com o tempo e com a meditação de novas sugestões: as quais – é sempre Marino a dizê-lo – ‘**reforçam o impulso**’, ou pelo menos não divergem daquela ‘impressão’ que a imagem havia suscitado”. (Enzo Carli. “Introduzione” (25 abril 1974). In: *Marino Marini*. Acquaforti 1914-1970. Livorno: Graphis Arte, 1974, p. VII).

*Tema do guerreiro*, 1968, pedra preta. The Kasser Art Foundation, Montclair, Nova Jérsei

1969 | “Marino Marini Grifiken”, Galerie Lochte, Hamburgo (10 maio –15 junho 1969) | “Marino Marini etchings and Lithographs”, London Graphic Arts Gallery, Londres (1 – 30 abril 1969) | *Abraham Marie Hammacher. Marino Marini: sculpture, painting, drawing.* New York-London: Harry N. Abrams Inc. Publishers-Thames & Hudson, 1971

## 1970 | PEDRA DE TUNISI

1970 | Individual de retratos em Basel e de gravuras em Düsseldorf (junho 1970) | Patrick Waldberg, Herbert Read, Gualtieri di San Lazzaro. *L'opera completa di Marino Marini.* Milano: Silvana, 1970. *Idem. L'oeuvre complet de Marino Marini.* Paris: XXe siècle, Paris, 1970. *Idem. Complete works of Marino Marini.* New York: Tudor, 1970

*Milagre*, 1970-1971, pedra de Tunisi. Musei Vaticani, Roma / Museus Vaticanos

“No vasto canteiro de Henraux, em *Seravezza*, há mais de uma estação o esperam, pontualmente, quatro grandes esculturas que ele, a cada retorno, retoma e leva adiante com lento mas cotidiano trabalho. São quatro enormes pedras pretas, vindas da costa tunisina há alguns anos. Não muito longe se encontram as cavas de Michelangelo, onde há o cândido **mármore** estatuário universalmente famoso. A Marino, porém, esse mármore não agrada. O uso que dele foi feito desde o século XIX até hoje para todo gênero de monumentos celebrantes e cemiteriais, especialmente na Itália, tornou-o insuportável. Não exclui que outros possam esculpi-lo e dele fazer obras-primas, mas ele prefere a **pedra**: ‘A pedra é mais **humana**’, diz, ‘é menos nobre, porém mais profunda em suas dobras e em sua cor’. Marino, portanto, todo verão, trabalha a pedra. [...] é, logo, natural que Marino tenha procedido segundo essa lei em suas relações com as pedras, levando em conta, a saber, cada uma de suas particulares propriedades, da **granulosidade** à **cor**, do **veio** à grandeza, à fisionomia diversa dos blocos. [...] A **natureza geológica** da **pedra** foi assim incorporada, mantendo cada prerrogativa sua, em um traslado de rara intensidade. É essa matéria portanto que se torna traslado de si na definição da imagem plástica. Nisso está a peculiar qualidade dessas esculturas. A matéria resta como um dado direto, elementar, não trasvasado da qual Marino compreendeu o ‘significado’, elevando-o à expressão, subsumindo-o como seu componente essencial’. (Mario De Micheli. “L'estate in Versilia”. In: AA. VV. *Omaggio a Marino Marini.* Milano: Silvana, 1974, p. 81-2, 85).

“As minhas **estátuas equestres** exprimem o tormento causado pelos eventos deste século. A inquietude do meu cavalo aumenta a cada nova obra, o cavaleiro é sempre mais extenuado, perdeu o domínio da besta e as catástrofes às quais sucumbe se assemelham àquelas que destruíram Sodoma e Pompeia. Eu aspiro tornar visível o último estágio da **dissolução** de um **mito**, do mito do **individualismo heroico** e vitorioso, do homem das virtudes dos **humanistas**. A minha obra dos últimos anos não quer ser heroica, mas trágica”. (Marino Marini. “Pensieri sull'arte e sugli artisti” (1972). In: AA. VV. *Omaggio a Marino Marini.* Milano: Silvana, 1974, p. 7).

“Marini explora uma vasta gama de possibilidades de expressão da coloração, sem atribuir-lhe uma função única, mas usando-a de forma sempre ‘nova’. Cada um de seus modos de utilização é revelador em muitos aspectos, sendo que o tratamento da superfície da escultura é a última parte a que se dedica o artista. Com a coloração, Marini reage à forma, tanto a seus aspectos figurativos como aos abstratos. Mas também aí trabalha com liberdade e distancia-se por vezes radicalmente de uma compreensão figurativa da escultura. A seguir, deve-se tentar caracterizar de forma mais precisa o processo de trabalho de Marini. Nas esculturas executadas em diferentes materiais, fica demonstrada de modo exemplar a maneira como Marini compreende a relação entre figurativo e abstrato – uma relação tensa de que se ocupa uma grande parte da arte no século XX”. (Susanne de Ponte. “Die Spur der Farbe”. in *Marino Marini. Die Spur der Farbe.* Catálogo da exposição, com curadoria de Susanne de Ponte, Neue Pinakothek, Munique, 16 de maio - 22 de julho de 2001. München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2001, p. 20).

“**Artista ‘popular**’, porque ‘alcança os **mitos**’, Marino está se tornando popular no estabelecido significado do termo de acessibilidade e compreensão sem, porém, renunciar à psicologia do profundo. O seu cavaleiro, que cai do cavalo ‘vacilando como a chama de uma vela’, indica-nos que tenha sido, em uma das mostras no Japão, além de uma surpresa, a premonição dos nossos tempos de equívoco sem ressalvas; praticamente, mais que o homem, é chamado em causa o **fantasma** do homem’. Mas é ainda uma fuga da mediocridade, uma arte de sobrevivência, mas com outro êxito radical: ‘destrói-se um mundo que está imediatamente em reconstrução’”. (Ernesto Caballo. “Presentazione”. In: *Marino Marini.* London: A. Zwemmer, 1980, p. 15-16).

1971 | Duas individuais sobre sua produção de gravuras em Frankfurt am Main (18 março – 24 abril 1971) e em Paris (junho 1971)

*Dois elementos*, 1971, gesso policromado. Fundação Marino Marini, Palácio de Tau, Pistoia

*Composição ideal*, 1971, pedra de Tunisi. Museo Marino Marini, Florença

*Ideia de milagre*, 1971, pedra de Tunisi. Museo Marino Marini, Florença

1972 | Desenha a cenografia e os figurinos para a *première* alla Scala de Milão do balé *Le sacre du printemps*, de Igor Stravinsky (direção de Bruno Maderna e coreografia de John Taras) | Doação à Prefeitura de Milão de esculturas (com predominância de retratos), pinturas e desenhos | Conversação em março com Mario De Micheli | Lara Vinca Masini. *Marino Marini. Personaggi del XX secolo.* Milano: Centro Studi Piero della Francesca, 1972. Pesquisa sobre a escultura antiga e moderna | Marina Marini. *Biografia per immagini.* Torino: Albra, 1972

“Essa espécie de homenagem a **Stravinsky**, e mais ainda ao significado de Stravinsky na cultura artística ao longo de meio século, havia já sido expressa recentemente, de modo privado, em uma coleção de águas-fortes (elaboradas a partir de 1968 e publicadas em 1972), na qual os temas mais caros à fantasia mariniana eram reportados a uma excitação lírica comum, sobre um registro muito alto e acidentado, na simplicidade dos meios técnicos. Mesmo nessa **cenografia** para o espetáculo do teatro Scala de Milão, Marino recupera com toda naturalidade muitos dos motivos mais característicos da sua pintura e da gráfica recente: por exemplo, os **triângulos** sonoramente tímbricos do primeiro pano (que são, além do mais, também o elemento base sobre o qual são costurados os figurinos das bailarinas) que figuram vermelhos, amarelos, azuis, em várias das **litografias** e das **águas-fortes** recentes publicadas em Paris ou na Itália; com a inserção desses **retalhos** rigidamente **geométricos**, Marino parece querer contrastar o fervor bastante impetuoso do magma pictórico, que exorta e transborda para além dos espaços ideais que os vários campidos gostariam de se reservar, mas acabam por se contender em sobreposições e redimensionamentos ininterruptos. Essa alternância de medida intelectual, de temperamento e de razão se repropõe de maneira explícita nos dois momentos essenciais da ‘sagra’, como fez notar Marino: na primeira cena o levitar sutil e, contudo, violento das **forças da natureza** se faz preciso de forma figurativa em uma perseguição de **volutas e de espirais** que se recompõe em um **equilíbrio dinâmico**, certo, mas **estranhamente** preciso, seguro. Enquanto, ao contrário, na segunda parte, quando de um modo ou de outro se deveria perfilar a ‘**civilização**’ (e Marino a alude com aquele célebre motivo que é o cavalo e homem) eis que o equilíbrio parece **se fragilizar**, desarticular-se, as relações se fazem menos fluidas e naturais; a exaltada sinfonia das cortinas e dos fundos da primeira cena se congela em uma tonalidade esverdeada em **tons quase espectrais**”. (Carlo Pirovano. “**Marino alla Scala**”. XXè siècle, n. 40, junho 1973, Paris).

“Este livro de **Marina para Marino** constitui sem dúvida um caso único na editoria, não só pelo seu diálogo ‘artesanal’ – a fotografia de uma não profissional da objetiva com um sujeito tão diligente como Marino –, não somente porque já no título se anuncia um tema, ao mesmo tempo esotérico e familiar, mas também, enfim, por uma sedução hipnótica que emana daqueles capítulos grandes com reproduções de obras quase vivas e de plausíveis cenas cotidianas. A autora se adentrou visceralmente com a máquina fotográfica em uma **mitologia** que, se para ela é doméstica, pertence também a nós referindo-se a um artista tal qual Marino”. (Ernesto Caballo. “Presentazione”. In: Ernesto Caballo (org.). *Marino Marini. Diario fotografico raccontato da Marina.* Fotografias de Marina Marini e líricas de Egle Marini, realização gráfica Alberto Scarabosio. Torino: Albra, 1972, s.p.).

“Toda essa **história por imagens** dá a ideia concreta de uma **vida ligada à obra**; a vida de um homem que se confronta e luta com a matéria, os instrumentos, os modelos, os ambientes, as pessoas, as formas e as personagens por ele procuradas, perseguidas, ‘trazidos à luz’”. (Elda Fezzi. “Biografia per immagini”. In: AA. VV. *Omaggio a Marino Marini.* Milano: Silvana, 1974, p. 92).

“Essa grande atração pelo mundo do espetáculo culminou na realização das cenografias e dos figurinos para *Le Sacre du Printemps*, de Igor **Stravinsky**, em cartaz no teatro alla Scala de Milão, em 1972. O conúbio entre esse grande compositor e a arte de Marino deu vida a uma obra muito forte e penetrante. Como disse Roman Vlad em seu livro dedicado a Stravinsky: ‘A *Sacre du Printemps* foi o exato contrário de tantas primaveras *adocicadas* as quais nos tinham habituado incontáveis musicistas, pintores e literários. Essa é uma primavera vista a partir de dentro, das mesmas vísceras da terra que se contorcem nos espasmos das reproduções,

*Pomona*, 1972, pedra. Museo de Arte Moderno, Bosque de Chapultepec, México

*Intuição*, 1972, pedra de Tunisi. Museo Marino Marini, Florença

1973 | Inaugura o Museo Marino Marini na Galleria Civica d'Arte Moderna, Milão | “Calder, Marini, Moore”, Galerie Sapone, Nice (novembro 1973) | Participa da mostra “Città, spazio, scultura”, Sala dell'Arengo, Rimini (28 julho – 7 outubro 1973) | [Carlo Pirovano. \*Marino Marini scultore\*. Milano: Electa, 1973](#)

1974 | “Marino Marini. Signe et forme”, Galerie Cramer, Genebra (agosto – setembro 1974) | “Marino Marini graphics show”, Palm Springs Desert Museum, Palm Springs, Califórnia (8 fevereiro – 17 março 1974) | [AA. VV. \*Omaggio a Marino Marini\*. Milano: Silvana, 1974](#)

1976 | Sala permanente na Staatsgalerie Moderner Kunst di Mônaco de Baviera | [Marino Marini \*pittore. 21 dipinti dal 1916 al 1940\*. Catálogo da mostra, Castello Sforzesco, Milão \(30 janeiro – 27 março 1976\) | Luigi Toninelli \(curador\). \*Marino Marini. Acqueforti 1914-1970\*, I volume. Livorno: Graphis Arte, 1976](#)

liberando obscuras forças telúricas'. É justamente nesse plano emocional que as ‘**afinidades eletivas**’ entre esses dois grandes do século XX se encontram e dão vida a um espetáculo grandioso em que a **potência da cor** em Marino se integra e se funde com a **música** de Stravinsky, completando-se respectivamente. O encontro com Stravinsky, que deu vida a **dois retratos** em bronze e em prata do compositor, são obras em especial significativas e intensas justamente pela relação que se criou entre os dois artistas e nas quais Marino transmite a forte **ligação intelectual** nascida com o músico. Essa mesma **intensidade interior** será transmitida também nos retratos de outros artistas e homens de cultura, porque, como diz ele, se trata de personagens particularmente complexas: ‘todos os meus retratos representam as personagens definidas com seu nome, mas também um retrato da humanidade de hoje, ou seja, de uma humanidade inquieta, atormentada. Naturalmente os artistas me interessam, o artista abre um mundo de sensibilidade e de fantasia que me entusiasma e me fascina’”. (Maria Teresa Tosi. “**Marino, tra antico e moderno**”. In: *Marino Marini. L'origine della forma. Sculture e dipinti*. Catálogo da mostra com curadoria de Erich Steingraber e Alberto Fiz, Museo Archeologico Regionale, Aosta, 21 junho – 26 outubro 2003. Milano: Silvana, 2003, p. 41-42).

“A doação, por si só, constitui um fato exemplar por mais de um aspecto. Há, em primeiro lugar, a exemplaridade do gesto do artista que cede a um ente público parte (neste caso, dentre os mais importantes) da sua produção, retirando-o da circulação do mercado e do colecionismo privado. Há também, por parte da galeria, a resposta justa, o reconhecimento exato do significado do gesto do artista. A galeria tem, de fato, posto à disposição para a ‘doação Marini’ seis salas da Villa Reale di via Palestro. Se você pensa, por outro lado, nas várias coleções e doações – Della Ragione e tantas outras – distribuídas pelos vários depósitos florentinos: são coleções que deveriam fazer parte de um ainda hipotético museu de arte contemporânea. E em relação a esse propósito, o que teria sido do tão falado projeto de um ‘Museu Marini’ em Florença? Notamos, com prazer, que o evento milânês colocou em primeiro plano, na crônica, esse tema”. (Lara-Vinca Masini. “**Marino Marini alla Villa Reale di Milano. Una donazione esemplare**”. In: AA. VV. *Omaggio a Marino Marini*. Milano: Silvana, 1974, p. 43).

“Quatro temáticas tiveram particular importância para Marini, três delas antiquíssimas: o *retrato*, a *Pomona* e o *cavaleiro*. O malabarista, as *bailarinas*, os *acrobatas* e outros representantes do mundo do circo haviam adquirido ‘dignidade artística’ já com Picasso, ainda que sua árvore genealógica remonte pelo menos ao Gilles de Watteau. [...] Quase todas as figuras femininas criadas por Marini poderiam se chamar *Pomona*. A antiga divindade da fertilidade se põe como metáfora do nascimento e da plenitude sensual da vida, encarna o sonho jovem de Marini do *eterno feminino*. Suas ancas são ampliadas como o corpo de ânforas antigas. No entanto, o sentido claramente toscano da tectônica garante uma estrutura genuína, robusta e sólida. O volume pleno do corpo é regido por uma sólida estrutura. Até o último período de Marini, as Pomonas conservam a sua fecunda plenitude e pacatez. Ainda assim, o ‘*arquétipo*’ no sentido daquilo que é primordial se manifesta de modo cada vez mais evidente. Em geral, as esculturas de Marino são em bronze. Somente da *Pomona* existem exemplares de pedra. A partir de 1970, Marini trabalhou todos os verões nas cavas aos pés dos Alpes Apuanos, próximo ao *Forte dei Marmi*, onde tinha casa. Mas o mármore branco de Carrara, tão amado por Michelangelo, não o agradava. Lembrava-o as esculturas cemiteriais do século XX ou a arte de celebração de corte e de estado. Preferia uma *pedra* de cor cinza-chumbo, proveniente de Tunisi, ‘uma pedra mais humana, menos nobre, que em suas estrias e em sua cor há uma vida profunda’. Com dedicação e concentração, com um *apego* quase *camponês à natureza*, o artista, já septuagenário, durante os últimos anos de vida trabalhou com fadiga cinco monumentais figuras em pedra, para dar tudo de si e retornar completamente, ainda uma vez, às origens também do

material. A última *Pomona* de Marini elabora, seja no plano da forma, seja no plano do conteúdo, experiências que remontam à Antiguidade e à época pré-histórica: mito e realidade, passado e presente se fundem para formar uma alegoria toscana de perene fertilidade”. (Erich Steingraber. “**Marino Marini: il suo messaggio di nascita, di morte e di speranza**”. In: *Marino Marini antologica 1919 – 1978*. Catálogo da mostra, Accademia di Francia – Villa Medici, Le Centre Culturel Français de Rome, Roma, 7 março – 19 maio 1991. Roma: Carte Segrete, 1991, p. 34).

“As Pomonas [...] são como um tema no **tema do Nu**: o mais caro ao artista. Da relação entre vitalidade cega dos atos espontâneos dessas camponesas calipíguas e a pesada lentidão de seus blocos de carne, Marino fez uma relação estilística entre compacidade equilibrada de volumes e movimentos de perfis no espaço: a criação linguística procede, portanto, de uma intuição poética da realidade”. (Franco Russoli. “**Le pomone**”. In: *Marino Marini. Pitture e disegni*. Milano: Toninelli, 1963, p. 62).

“Deve-se reforçar, sem dúvida, que houve um momento de ‘**crise**’, aliás, que a partir de certo momento a ‘crise’, justamente em sentido existencial **sartriano**, torna-se o *leitmotiv* da poética mariniana; mas as motivações devem ser buscadas em contextos menos contingentes, e reportadas sempre e de todo modo ‘ao interior’ de seu operar, às motivações morais e estéticas subentendidas no mero gesto do modelar, do pintar, do desenhar; sigo essa lógica interpretativa, contra a convenção difusa que vê em Marino uma feliz, quase inconsciente, ‘máquina artística’ hilária e onipotente, confortada pelas aflitas confidências do artista, muitos anos depois, quando mesmo na plenitude das forças havia renunciado a fazer escultura: ‘é necessário **saber parar**... a mensagem que eu devia transmitir terminou (havia silenciado com a composição trágica de *Uma forma em uma ideia*) e a poesia não deve ser pega pelos cabelos...’”. (Carlo Pirovano. “**Introduzione**”. In: *Marino Marini*. Catálogo da mostra, com curadoria de Carlo Pirovano, Museo Marino Marini, Palácio Real, Milão, 5 outubro 1989 – 7 janeiro 1990. Milano: Electa, 1989, p. 18, 20).

“Marino se aproxima do **abstrato** mas para um instante antes, no limite entre finito e infinito, recua um milímetro quase amedrontado. *Natura abhorret vacuum*: a natureza tem horror ao vazio, e Marino é um criador de ‘**cheios**’, que, ao invés de abstratos, se transformam em poesia, em nova vida. É a invenção do real ou do fantástico. Para Marino o **vazio** não é o espaço. O vazio, para ele, é contra a natureza e o espaço é o universo reluzente, artístico, onde a ideia inventa o real. Marino não faz a partir do abstrato, mas cria a partir da espiritualidade pura”. (Lorenzo Papi. “**Astratto o figurativo?**” In: *Marino Marini pittore*. Ivrea (Turim): Priuli & Verlucca, 1987, p. XVII).

“Quando Marino afirma: ‘gosto de ir à fonte das coisas. Interessa-me a questão inicial: uma **civilização** que **começa**’ ou ‘Existe uma única ideia que está em conjunto: o complexo das coisas, aquilo que você absorve através da humanidade’, sugere-nos, acredito, a intuição profunda, que o acompanha desde os tempos em que o **clássico** é retórica acadêmica ou álbi de uma ordem superior e, de algum modo, preestabelecido e de qualquer forma um modelo primariamente intelectual, um *nomos*, um paradigma; a intuição, queremos dizer, que o clássico seja o natural da forma, e ordinário, aidentalidade possível, também”. (Flaminio Gualdoni. “**Marino Marini. Le opere e i libri**”. In: *Marino Marini. Le opere e i libri*. Catálogo da mostra, com curadoria de Flaminio Gualdoni, Biblioteca di via Senato, Milão, 18 junho – 13 setembro 1998. Milano: Electa, 1998, p. 24- 26).

1977 | “Presenze assenze di Marino in Toscana”, Galleria della Grafica Palazzo Vecchio, Florença (20 outubro – 17 novembro 1977) | “Marino Marini”, Gallery Universe, Tóquio (28 março – 20 maio 1977)

Última escultura: *Retratos de Oskar Kokoschka*, 1977, gesso policromado. Museo Marino Marini, Florença

1978 | “Marino Marini”, mostra itinerante de escultura e pintura em Tóquio, Yamagata, Sapporo, Kobe e Kumamoto, no Japão | [Marino Marini \*l'oeuvre gravé complet 1914-1977. Eaux-fortes et litographies\*. Catálogo da mostra, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 16 fevereiro – 26 março 1978](#)

1979 | Inaugura-se o Centro de Documentação da Obra de Marino Marini no Palazzo Comunale de Pistoia

Morre em 6 agosto 1980 em Viareggio

“Para concluir, gostaria de tentar descrever ‘a **imagem refletida**’ na qual me aparece a inteira obra de Marino. A sua visão da vida se apresenta como uma **tenda**, metade circo e metade tabernáculo, sobre as quais frágeis paredes de linho comprimem do exterior o espaço circundante, sem confins e sempre presente. No centro da pista estão, como imagens de culto, as estátuas – *Pomonas, Malabaristas, Cavaleiros, Guerreiros e Milagres* –, figuras semissagradas em suas imponentes presenças. As paredes pintadas são o cenário que, com suas figuras, representa a atividade do nosso mundo circense, feito de funâmbulos, malabaristas e bailarinas, e distorce a sacralidade. Os retratos escultóricos, por sua vez, são os espectadores – Marino e também nós mesmos – que reagem à comédia da vida com toda sua individualidade e desenham os arabescos da própria existência nessa vorticiosa engrenagem e sobre o fundo do obscuro que está para além da morte. Somos nós mesmos como *seremos*. Esse é o fundo lendário que nos guarda de seus retratos e para os quais a obra completa fornece as metáforas exemplares”. (Werner Haftmann. “Marino Marini – Ritratti”. In: *Marino Marini ritratti. Sculture, opere su carta*. Catálogo da mostra, Galleria Pieter Coray, Lugano, abril – junho 1991; Kent Fine Art, Nova York, setembro – outubro 1991. Milano: Electa, 1991, p. 19).

“A **ligação imprescindível** com o **hodierno**, com o vivido, com a esfera emotiva, não se destaca da realidade, torna sempre atual a arte definindo uma relação contínua e necessária entre as diversas gerações de artistas para que, em autonomia intelectual e de ação, possam lidar com os mesmos tópicos e os mesmos temas. Marino Marini era atraído pela curiosidade da **forma mentis** dos **jovens**, das suas acesas paixões e dizia: ‘Abra a estrada aos jovens. Dê-lhes longa vida, dê-lhes um sol que lhes fira os olhos, o fechamento dos olhos lhes dará imaginação’. Essa força incita nas obras e nos trabalhos dos artistas, torna também contemporâneo o trabalho de um artista do passado que necessariamente deve ser colocado em **diálogo** e em **discussão com o presente**. Tal prática contribui para manter vivo o trabalho dos artistas e suas ações cotidianas, paralelamente àquela dos museus, dos conservadores, dos depositários de memórias necessárias a todos, para poder estar sempre presente para nós mesmos. A arte é assim, um dos mais eficazes instrumentos para nos sentirmos atuais, e os artistas estão dentre os melhores intérpretes que podemos ter. A fim de que isso seja possível e suas obras constituam a gramática necessária à realização de uma linguagem universal capaz de se contar a todos, projetos articulados como este se tornam, portanto, necessários e eficazes”. (Alberto Salvadori. “Ricordo vivo di civiltà lontane”. In: *Marino Marini cavalli e cavalieri/ Marino Marini horses and riders*. Catálogo da mostra, com curadoria de Lorenzo Giusti e Alberto Salvadori, MAN – Museo d’Arte Provincia de Nuoro, 15 dezembro 2012 – 24 fevereiro 2013. Cinisello Balsamo (Milão): Silvana, 2012, p. 28-29).

## COLETÂNEA BIBLIOGRÁFICA

Lamberto Vitali. *Marino Marini: 33 tavole*. Milano: Ulrico Hoepli, 1937.

Lamberto Vitali. *Marini*. Firenze: U, 1946.

Enzo Carli. *Marino Marini*. Milano: Ulrico Hoepli, 1950.

Umbro Apollonio. *Marino Marini scultore*. Milano: Milione, Milão, 1953.

*Marino Marini. 15 litographies*. Paris: Berggruen, 1955.

*Marino Marini. Graphic work and paintings*. Catálogo da mostra com curadoria de Pietro Maria Bardi. New York: Harry N. Abrams, 1960.

Eduard Trier. *The sculpture of Marino Marini*. London-Stuttgart: Thames and Hudson-Verlag Gerd Hatje, 1961.

Franco Russoli. *Marino Marini. Pitture e disegni*. Milano: Toninelli, 1963.

## INSTRUMENTOS: 1937 – 2012

Giovanni Scheiwiller (org.). Monografia dedicada à obra escultórica de Marino Marini. Conteúdos: “Marino Marini”, Lamberto Vitali – Nota biográfica – Nota bibliográfica – Pranchas. Imagens em branco e preto (*Collana Arte Moderna Italiana*, n. 29).

Monografia sobre a obra gráfica e escultórica do artista. Conteúdos: “Maturidade de Marini”, Lamberto Vitali – Índice dos quadros – Pranchas. Imagens em branco e preto.

Monografia sobre a obra escultórica de Marino. Conteúdos: Marino Marini – Nota biográfica – Nota bibliográfica – Pranchas. Imagens em branco e preto (*Collana Arte Moderna Italiana*, n. 29).

Monografia sobre a obra escultórica de Marino. Conteúdos: Ensaio crítico – Biografia – Exposições – Bibliografia – Catálogo – Pranchas. Imagens em branco e preto e em cores (*Collana Monografie di artisti italiani contemporanei*, n. 3).

Pequeno catálogo sobre as litografias de Marino. Conteúdos: Ensaio crítico de Douglas Cooper – 15 Pranchas em cores.

Catálogo da obra gráfica e pictórica de Marino. Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de São Paulo, Brasil. Conteúdos: “Introduction”, Pietro Maria Bardi – Biographical Outline – Pranchas – Bibliografia Seleccionada – List of Illustrations. Imagens em branco e preto e em cores.

Monografia sobre a produção escultórica de Marino, de Eduard Trier. Conteúdos: “The Sculpture of Marino Marini”, Eduard Trier – Pranchas – List of Illustrations – Biographical Outline – Bibliografia Seleccionada. Imagens (fotografias de Helmut Lederer) em branco e preto.

Monografia sobre a produção pictórica e gráfica de Marino. Conteúdos: “Continuità nella pittura” – “Pittura dal 1923 al 1940” – “Pittura dal 1941 al 1963” – “Le Pomone” – “Giocolieri e cavalieri” – “Opera gráfica” – “Richiamo alla scultura”. Imagens em branco e preto e em cores.

Franco Russoli. *Il guerriero di Marino Marini*. Nota de Franco Russoli. Milano: Aldo Martello, Milão, 1963.

*Marino Marini. Mostra personale di pittura*. Catálogo da mostra, Galleria Toninelli Arte Moderna, Milão, novembro 1963 – fevereiro 1964. Milano: Toninelli, 1963.

*Marino Marini*. Catálogo da mostra com curadoria de Giovanni Carandente, Palazzo Venezia, Roma, 10 março – 10 junho 1966. Roma-Milano: De Luca-Toninelli, 1966.

Giovanni Carandente. *Marino Marini*. Milano: Fratelli Fabbri, 1966.

*Marino Marini. L'opera completa*. Introdução de Herbert Read, ensaio crítico de Patrick Waldberg. Catálogo e notas Gualtieri di San Lazzaro (org.). Milano: Silvana, 1970.

Marino Marini e Ernesto Caballo. *Marino Marini. Diario fotografico raccontato da Marina*. Fotografias de Marina Marini e líricas de Egle Marini, realização gráfica de Alberto Scarabosio. Torino: Albra, 1972.

Pequeno volume com notas de Franco Russoli sobre *Cavaleiro*. Imagens em cores.

Catálogo da primeira mostra de pintura com curadoria de Romeo Toninelli em sua galeria em via S. Andrea, em Milão. Conteúdos: “Introduzione”, Raffaele Carrieri (de *Epoca*, n. 691, dezembro 1963) – Pranchas – Obras expostas – Obras de escultura e pintura nos museus – Pinturas de Marino Marini em coleções particulares. Imagens em branco e preto e em cores.

Catálogo da mostra de desenhos, pinturas e esculturas de Marino de 1923 a 1965. Conteúdos: “Introduzione”, Giovanni Carandente – Aceno biográfico – Bibliografia – Catálogo das obras – Ilustrações. Imagens em branco e preto e em cores.

Monografia sobre a obra escultórica de Marino. Conteúdos: “Marino Marini”: Biografia, Nota crítica, Giovanni Carandente – Índice das ilustrações – Pranchas. Imagens em cores (*Collana I Maestri della Scultura*, n. 9).

Catálogo da obra completa de Marino. Conteúdos: “Introduzione”, Herbert Read – Textos de Patrick Waldberg: “Marini prima di Marino”; “Ritratti”; “Le Pomone”; “Danzatori e giocolieri”; “Le luci della ribalta”; “Cavalli e Cavalieri”; “L’affermazione del pittore”; “Miracoli”; “Guerrieri”; “Fra la realtà e il mito” – Catálogo geral da obra de Marino Marini. Escultura, pintura, litografias, gravuras, Gualtieri di San Lazzaro: “Introduzione al catalogo generale della scultura”; “Introduzione al repertorio generale della pittura”; “Catalogo generale delle litografie (1941-1969)”; “Catalogo generale delle incisioni (1914-1969)” – Documentação geral: Escritos de Marino Marini; Monografias; Obra gráfica e livros ilustrados; Exposições; Catálogos das exposições; Obras de Marino Marini nos museus; Títulos honorários acadêmicos; Prêmios e menções honrosas; Ensaio e artigos sobre Marino Marini – Desenhos reproduzidos neste volume. Imagens em branco e preto e em cores.

O volume é um aparato de fotografias em branco e preto sobre a vida e a produção artística de Marino Marini em diálogo com textos do artista e de sua irmã Egle. A peculiaridade do instrumento reside da releitura fotográfica de Marina, Mercedes Pedrazzini, esposa de Marini de 1937 até sua morte. Conteúdos: “Presentazione”, Ernesto Caballo – “Diário fotográfico”.

Marino Marini. *Skulptur, Malerei, Zeichnung*. Bremen: Carl Schünemann Verlag, 1972.

*Marino Marini. Personaggi del XX secolo*. Catálogo da mostra, Saletta Piero della Francesca, Milão, 18 janeiro – 15 abril 1972. Milano: Centro Studi Piero della Francesca, 1972.

AA. VV. *Omaggio a Marino Marini*. Milano: Silvana, 1974.

Marino Marini. *Acquaforti 1914-1970*. Livorno: Graphis Arte, 1974.

Egle Marini. *Commenti poetici ispirati dalle opere di Marino*. Guido Guastalla (org.). Livorno-Milano: Graphis Arte-Toninelli Arte Moderna, 1975.

Monografia sobre a obra gráfica, pictórica e escultórica de Marino. Conteúdos: Einführung: “Marini zwischen toskanischer Tradition und der Ecole de Paris, Linie-Farbe-Form, Marini in der europäischen Welt der Kunst”, Abraham Marie Hammacher – Dokumentarische Photographien – Skulptur, Malerei, Zeichnung – Abbildungsverzeichnis – Bibliographie. Imagens em branco e preto e em cores.

Catálogo em quatro línguas: italiano, francês, inglês e alemão, da mostra de retratos doados por Marino à cidade de Milão, em seguida expostos na Villa Reale. Conteúdos: “Prefazione”, Lara-Vinca Masini – Obras em terracota, gesso colorido, bronze realizadas entre 1928 e 1967 – Entrevista a Marino Marini – Catálogos das exposições. Imagens em branco e preto.

Monografia sobre a obra de Marino, editada também em francês sob o título “Homage à Marino Marini”, *XXe siècle. Cahiers d'art publiés* sous la direction de G. di San Lazzaro, Paris, 1974, e em inglês: “Homage to Marino Marini”. Edição especial da *XXe siècle Review*. Editada por G. di San Lazzaro, Tudor Publishing Company, New York, 1974. Conteúdos: “Prologo a una premonizione”, Gualtieri di San Lazzaro – “Omaggio a Marino Marini”, Jacques Lassaigue – “Pensieri di Marino sull’arte e sugli artisti – A Milano, verso il 1930”, André Pieyre de Mandiargues – “Nell’ombra serena”, Egle Marini – “Il richiamo del nord”, J. P. Hodin – “Marino Marini a Palazzo Venezia”, Giovanni Carandente – “Marino Marini alla Villa Reale di Milano. Una donazione esemplare”, Lara-Vinca Masini – “Più vero del vero”, Raffaele Carrieri – “Piccole e grandi sculture”, Abraham Marie Hammacher – “Sculture nella città”, Pierre Volboudt – Una litografia originale di Marino Marini – “La fine di un mito: I ‘Miracoli’”, Kurt Martin – “Tragedia della forma”, Werner Haftmann – “La Pomona agli Uffizi”, Arturo Bassi – “L’Estate in Versilia”, Mario De Micheli – “Marino alla Scala”, Carlo Pirovano – “Nel villaggio di Brera”, Alberico Sala – “Biografia per immagini”, Elda Fezzi – “Marino Marini, pittore”, Patrick Waldberg – “L’opera grafica di Marino Marini”, Gualtieri di San Lazzaro – “Testimonianze: Romanità di Marino”, Paul Fierens; “Marino Marini e Boccioni”, Eduard Trier; “L’amore della forma”, Filippo De Pisis; “Primo soggiorno in Svizzera”, Gianfranco Contini; “Spazio e forma”, Raffaele Carrieri; “Una civiltà minacciata”, Lamberto Vitali; “La tematica di Marini”, Enzo Carli; “Fare un ritratto”, Abraham Marie Hammacher; “Un dramma plástico”, Werner Hofmann; “Un artista testimone del suo tempo”, Alberto Busignani; “Lo slancio dei ‘Guerrieri’”, Franco Russoli; “Il pittore e lo scultore”, Franco Russoli; “Attualità di Marini”, Umbro Apollonio; “Le litografie”, Douglas Cooper, Giovanni Carandente; “Le incisioni”, Franco Russoli; “Il significato di un’opera”, Carlo Pirovano – Biografia – Monografias – Obras gráficas e livros ilustrados. Imagens em branco e preto e em cores.

Catálogo geral das águas-fortes e das pontas-secas realizadas por Marino entre 1914 e 1970. Conteúdos: “Introduzione”, Enzo Carli – Nota do editor – Gravuras 1914-1970 – Catálogo geral das gravuras (1914-1970) – Descrições dos álbuns – Índice das gravuras. Imagens em branco e preto e em cores.

Coletânea de poesias de Egle Marini inspiradas nas obras do irmão Marino. Conteúdos: “Presentazione”, Enzo Carli. Quarenta e oito poemas de Egle e dezesseis desenhos de Marino impressos em serigrafia.

Marino Marini. *Acquaforti e litografie 1914-1975*. Livorno: Vertice, 1976.

Giorgio Guastalla e Guido Guastalla (org.). *Centro di documentazione dell'opera di Marino Marini*. Livorno: Graphis Arte, 1979.

Ernesto Caballo, Masayoshi Homma, Kengiro Azuma. *Marino Marini*. London: A. Zwemmer, 1980.

Marino Marini. *Sculture, pitture, disegni dal 1914 al 1977*. Catálogo da mostra com curadoria de Mario De Micheli, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Veneza, 28 maio – 15 agosto 1983. Firenze: Sansoni, 1983.

Carlo Ludovico Ragghianti. “Incontro com Marino Marini: 1”. *Critica d'Arte*, 49(3):48-59, outubro-dezembro 1984. “Incontro com Marino Marini: 2”. *Critica d'Arte*, 49(4):53-62, janeiro-março 1985. “Incontro com Marino Marini: 3”. *Critica d'Arte*, 49(7):57-69, outubro-dezembro 1985. Modena: Panini.

Volume publicado, pela Sociedade Promotora das Belas-Artes em Turim, na ocasião da mostra “Marino Marini – Opera grafica completa”, Parco del Valentino, Turim, maio – junho 1976. Em seguida itinerante em Paris: “Marino Marini l'oeuvre gravé complet 1914-1977. Eaux-fortes et litographies”, catálogo da mostra, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 16 fevereiro – 26 março 1978. Conteúdos: “Introduzione”, Luigi Carluccio – “Prefazione”, Erich Steingraber – “La Grafica di Marino Marini”, Alfred Hentzen – Águas-fortes – Litografias – Monografias – Obras gráficas – Livros – Menções honrosas – Prêmios. Imagens em branco e preto e em cores.

Catálogo das obras conservadas no recém-criado Centro de Documentação da obra de Marino Marini. Conteúdos: “Presentazione”, Renzo Bardelli – “Introduzione”, Lorenzo Papi – Estatuto do Centro de documentação da obra de Marino Marini – Agradecimentos – Esculturas, Pinturas, Desenhos, Aquarelas, Técnicas mistas, Águas-fortes, Litografias – Lista de abreviações – catálogo – Nota biográfica – Monografias – Obra gráfica – Livros ilustrados – Menções honrosas – Prêmios. Imagens em branco e preto e em cores.

Monografia bilingue ítalo-inglesa da obra de Marino, cuja primeira edição é de 1978, em Tóquio (Centro de Escultura Contemporânea, por iniciativa do jornal *Mainichi*), como antologia das resenhas dedicadas a Marino no Japão. Conteúdos: “Introduction/Presentazione”, Ernesto Caballo – “Marino Marini in Japan/Marino Marini in Giappone”, Masayoshi Homma – “Marino: il suo mondo, Un particolare sull'Opera, Cavaliere”, Egle Marini – “Marino Marini”, Kengiro Azuma – Pranchas 1927-1940 – Pranchas 1941-1950 – Pranchas 1951-1960 – Pranchas 1961-1970 – Pranchas 1971-1980 – Monografias – Principais prêmios e Menções honrosas – Museus. Imagens em branco e preto e em cores.

Catálogo da mostra sobre a obra escultórica, pictórica e gráfica de Marino. Conteúdos: “Presentazione alla mostra”, Mario Valeri Manera – “Una scultura fra natura e storia”, Mario De Micheli – “Vita di Marino”, Mario De Micheli – “Una grande natura d'artista”, Erich Steingraber – “Marino: il mito, la realtà, la storia”, Alberto Busignani – Pranchas em cores – Obras em mostra – Desenhos – Coletânea biobibliográfica: Obra gráfica; Livros ilustrados; Monografias; Catálogos das exposições; Exposições permanentes; Reconhecimentos; Prêmios; Escritos; entrevistas, declarações – Referências fotográficas. Imagens em branco e preto e em cores

Entre os primeiros encontros promovidos pela Universidade Internacional da Arte está o de Marino, Carlo Ludovico Ragghianti, Giovanni Carandente, Piero Bargellini e Lorenzo Papi. O encontro aconteceu no Palazzo dei Congressi de Florença, em 14 de janeiro de 1971, o áudio do debate foi registrado por Grazia Lanzillo.

*Marino Marini pittore*. Ivrea (Torino): Priuli & Verlucca, 1987.

*Marino Marini. Zeichnungen aus dem Nachlaß*. Catálogo da mostra, Staatsgalerie Moderner Kunst, Munique, 4 fevereiro – 15 março 1987. Milano: Electa, 1987.

*Marino pittore*. Catálogo da mostra, com curadoria de Mario De Micheli e Carlo Pirovano, Convento del Tau, Pistoia, 17 outubro – 30 novembro 1987. Milano: Electa, 1987.

Carlo Pirovano (org.). *Marino Marini*. Catálogo do Museu San Pancrazio, Florença. Milano: Electa, 1988.

*Marino Marini*. Catálogo da mostra, com curadoria de Carlo Pirovano, Museu Marino Marini, Palazzo Reale, Milão, 5 outubro 1989 – 7 janeiro 1990. Milano: Electa, 1989.

Catálogo bilingue ítalo-inglês da obra pictórica de Marino. Conteúdos: “Prefazione”, Erich Steingraber – Texto de Lorenzo Papi: “Marino indigeno”; “Marino etrusco”; “La pittura di Marino”; “Movimento e tencione”; “Astratto o figurativo?”; “Valore artistico di Marino”; “Mistero”; “Spazio-luce nel cosmo”; “Meraviglia, saggezza e sgomento”; “Dalla pittura alla scultura”; “Fantastico moderno classico pagano”; “Marino scultore”; “La materia secondo e contro natura”; “Marino e la natura”; “Marino e la politica”; “Ritmo e pause nell'arte di Marino”; “La preistoria è futuro”; “Amore per l'uomo e la vita” – Pranchas – Índice das Pranchas – Bibliografia selecionada – Colecionadores. Imagens em branco e preto e em cores.

Catálogo da resenha sobre a obra gráfica do artista. Conteúdos: Vorwort, Erich Steingraber – Einleitung, Erich Steingraber – Anmerkungen zu den Zeichnungen, Carlo Pirovano – Die Werke – Biografia/Bibliografia. Imagens em cores.

Catálogo da resenha sobre a obra pictórica do artista, montada no Convento de Tau de Pistoia, prevendo sua transformação na sede permanente do Centro de Documentação e da Fundação Marino Marini. Conteúdos: “Marino Marini: i colori, la forma, le immagini”, Mario De Micheli – “Marino: pittura come vitalità dell'espressione”, Carlo Pirovano – Obras – Referências bibliográficas e expositivas citadas no catálogo das pinturas. Imagens em cores

Catálogo das obras reunidas em 1988 no recém-criado Museo Marino Marini, hospedado na antiga Igreja de San Pancrazio em Florença, graças às doações do próprio Marini, pouco antes de morrer, e da esposa Marina. Conteúdos: “Per Marino Marini”, Gianfranco Contini – “Marini in Italia e in Europa”, Abraham Marie Hammacher – “Sul contenuto mitico nell'opera di Marino Marini”, Werner Haftmann – “Le donazioni pubbliche di Marino Marini”, Erich Steingraber – “Marino, Firenze, un Museo”, Carlo Pirovano – “San Pancrazio: la vicenda storica e il suo recupero”, Giorgio Galletti – A reestruturação arquitetônica – Aparatos: Biografia, Nota bibliográfica, As obras de Marino Marini no Museu San Pancrazio em Florença. Imagens em branco e preto e em cores

Catálogo da mostra antológica sobre a produção artística de Marino Marini. Conteúdos: “Introduzione”, Carlo Pirovano – “Ringraziamento da Monaco”, Erich Steingraber – “‘Il grande grido’ e l'ultima stagione di Marino Marini”, Mario De Micheli – Obras expostas – Biografia – Nota bibliográfica. Imagens em branco e preto e em cores.

Giorgio Guastalla e Guido Guastalla (org.). *Marino Marini. Catalogo ragionato dell'opera grafica (incisioni e litografie) 1919-1980*. Livorno: Graphis Arte, 1990.

Marina Marini. *Con Marino*. Milano: Fabbri Bompiani, Sonzogno, 1991.

*Marino Marini ritratti. Sculture, opere su carta*. Catálogo da mostra, Galleria Pieter Coray, Lugano, abril – junho 1991; Kent Fine Art, Nova York, setembro – outubro 1991. Milano: Electa, 1991.

Marino Marini. *Un'aureola di sole. Confessioni sull'arte e otto disegni inediti*. I Quaderni di Via del Vento, n. 2, setembro 1991.

Marino Marini. “*Sono Etrusco*”. *Confessioni e pensieri sull'arte*. Staffan Nihlén (org.). I Quaderni di Via del Vento, n. 16, abril 1996.

*Marino Marini antologica 1919-1978*. Catálogo da mostra, Accademia di Francia – Villa Medici, Le Centre Culturel Français de Rome, Roma, 7 março – 19 maio 1991. Roma: Carte Segrete, 1991.

Catálogo da obra gráfica de Marino ampliando o primeiro trabalho também com curadoria de Giorgio Guastalla e Guido Guastalla, “Marino Marini Opera grafica completa 1914- 1975”, editado por ocasião da mostra de 1976 na Haus der Kunst de Múnaco de Baviera (curadoria de Erich Steingraber), em seguida transferida para Turim na Società Promotrice delle Belle Arti e depois para Paris no Musée de la Ville de Paris. Conteúdos: “Introduzione alla lettura del catalogo ragionato”, Giorgio Guastalla e Guido Guastalla – Apresentação de Marina Marini – “L’idea, il segno, l’immagine”, Mario De Micheli – As assinaturas de Marino – Gravuras, 1919-1979 – Águas-fortes e litografias inéditas – Litografias, 1943-1980 – Marino e os livros – Catálogo das incisões, 1919-1979 – Catálogo das águas-fortes litografias inéditas – Catálogo das litografias, 1943-1980 – Catálogo Marino e os livros – Serigrafias – Os álbuns das gravuras – Os álbuns das litografias – Livros ilustrados – Notas biográficas – Prêmios – Menções honrosas – Acenos bibliográficos. Imagens em branco e preto e em cores.

Breve volume autobiográfico de Mercedes Pedrazzini, rebatizada Marina pelo artista em 1938.

Catálogo bilingue ítalo-inglês da mostra sobre a obra retratista de Marino. Conteúdos: “Marino Marini – Ritratti/Marino Marini Portraits”, Werner Haftmann – Catálogo – Notícias biográficas. Imagens em branco e preto e em cores.

Pequeno volume de textos raros de Marino. Conteúdos: “Confessioni ad Egle”, entrevista de Egle ao irmão Marino registrada em março de 1959 – “Pensieri sull'arte”, Marino Marini, extraído de um documentário realizado em 1972 pela Televisione della Svizzera italiana. Oito pranchas com desenhos inéditos de Marino.

Pequeno volume de textos raros de Marino. Conteúdos: “Incontro con Marino”, entrevista de Staffan Nihlén a Marino, tradução de Daniela Marcheschi – “Pensieri sull'arte”, Marino Marini – “Nota al testo”, Staffan Nihlén, tradução de Daniela Marcheschi.

Catálogo bilingue ítalo-francês das duas mostras romanas sobre a obra de Marino: a primeira de esculturas e pinturas na Accademia di Francia – Villa Medici; a segunda sobre a obra gráfica no Le Centre Culturel Français de Rome. Conteúdos: “Marino Marini a Villa Medici.../Marino Marini à Villa Medici”, Jean-Marie Drot – “Marino: la modernità come dramma/Marini ou la modernité comme drame”, Maurizio Calvesi – “Marino Marini: il suo messaggio di nascita, di morte e di speranza/Marino Marini et son message: naissance, mort, espoir”, Erich Steingraber – Esculturas e pinturas – Obra gráfica – Nota biobibliográfica. Imagens em branco e preto e em cores.

*Marino Marini. Sculptures & dessins*. Catálogo da mostra, Musée Réattu et Espace Van Gogh. Arles, 5 março – 18 junho 1995; Museu do Chiado, Lisboa, 30 junho – 10 setembro 1995. Arles: Actes Sud, 1995.

*Marino Marini. Opere dal 1928 al 1979. Sculture, dipinti, disegni, incisioni e litografie*. Catálogo da mostra, Area Arte Contemporanea, Turim, 7 maio – 29 maio 1993.

Marco Meneguzzo (org.). *Marino Marini. Il Museo alla Villa Reale di Milano*. Milano: Skira, 1997.

Giovanni Carandente (org.). *Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura*. Milano: Skira, 1998.

Marina Marini (org.). *Marino Marini. Pensieri sull'arte. Scritti e interviste*. Milano: All’Insegna del Pesce d’Oro, 1998.

*Marino Marini. Le opere e i libri*. Catálogo da mostra, com curadoria de Flaminio Gualdoni, Biblioteca di via Senato, Milão, 18 junho – 13 setembro 1998. Milano: Electa, 1998.

*Marino Marini. La forma del colore*. Catálogo da mostra, com curadoria de Marco Bazzini e Maria Teresa

Catálogo da mostra de esculturas e desenhos de Marino itinerante de Arles a Lisboa. Conteúdos: “Mémoires du Jongleur”, Michèle Moutashar – “Le dessin dans l’oeuvre de Marino Marini”, Raquel Henriques da Silva – Catálogo – Referências biográficas – Bibliografia. Imagens em branco e preto e em cores.

Pequeno catálogo da mostra sobre a produção artística de Marino. Quinze pranchas em cores e em branco e preto.

Catálogo das obras de escultura, pintura, desenho e gráfica do Museu Villa Reale de Milão (inaugurado em 1984 e hoje Museu de Novecentos), referente à doação realizada pelo artista, em 1973, de trinta retratos seus e à qual se acrescentou a doção de Marina Marini de pinturas, litografias e gravuras. Imagens em branco e preto e em cores.

Catálogo de reflexões sobre a obra escultórica de Marino. Conteúdos: “Marino Marini: l’intuizione”, Giovanni Carandente – Esculturas – Aparatos: Apêndice; Biografia; Exposições; Bibliografia. Coordenação geral das pesquisas e pesquisas biográficas: Maria Teresa Tosi. Pesquisas biográficas: Marco Bazzini. Imagens em branco e preto e em cores.

Coletânea de textos marinianos, dos quais alguns extraídos de entrevistas: *Tempo*, 14 dezembro 1931; Entrevista para a Televisione Svizzera Italiana dada em 1971; diálogos do documentário filmado pela televisão suíça germânica em 1972; diálogos extraídos do documentário *La felicità della scultura* transmitido em 26 abril de 1972 pela emissora Rai para o programa *Artisti d’oggi* realizado por Franco Simongini. Conteúdos: “Nell’ombra serena” (1974), Marina Marini – “Confessioni ad Egle: dialogo fra Marino e la sorella” (1959) – “L’artista dà il senso della storia” – “Difendere libertà e poesia” – “I ritratti” – “Pensieri sull’arte” – “Riflessioni” – “Pensieri sparsi” – Autobiografia – Notícia biográfica – Exposições permanentes – Fundação Marino Marini – Elenco dos desenhos. Pranchas dos desenhos.

Catálogo da mostra de desenhos, esculturas e livros de Marino. Conteúdos: Marino Marini. “Le opere e i libri”, Flaminio Gualdoni – “Marino Marini e la critica: indicazioni di percorso”, Paolo Campiglio – Nota biográfica – Elenco das obras. Imagens em cores.

Catálogo bilingue ítalo-inglês da mostra de esculturas e pinturas de Marino. Conteúdos: “Ritrovare Marini.../Coming across Marini”, Abraham Marie Hammacher – “Marino Marini e la forma del colore/Marino Marini and the shape of colour”, Maria Teresa Tosi – “Forme pure” e “epidermidi tormentate”/“Pure

Tosi, Palazzo Fabroni, Pistoia, 24 fevereiro – 22 abril 2001. Siena: Artout/maschietto& musolino, 2001.

*Marino Marini. Die Spur der Farbe.* Catálogo da mostra, com curadoria de Susanne de Ponte, Neue Pinakothek, Munique, 16 maio – 22 julho 2001. München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2001.

*Marino Marini sculpture, dipinti, tempere e disegni degli anni '40 e '50.* Catálogo da mostra, com curadoria de Ettore e Silvia Guastalla, Studio Guastalla Arte Moderna e Contemporanea, Milão, 9 maio – 15 julho 2002. Milano: Studio Guastalla Arte Moderna e Contemporanea, 2002.

*Marino Marini. L'origine della forma. Sculture e dipinti.* Catálogo da mostra, com curadoria de Erich Steingraber e Alberto Fiz, Museo Archeologico Regionale, Aosta, 21 junho – 26 outubro 2003. Milano: Silvana, 2003.

*Marino Marini. Gli archetipi.* Catálogo da mostra, Museu Civil Floriano Bodini, Gemonio, 1 junho – 31 agosto 2008, Cinisello Balsamo (Milão): Silvana, 2008.

*Marino Marini cavalli e cavalieri/ Marino Marini horses and riders.* Catálogo da mostra, com curadoria de Lorenzo Giusti e Alberto

shape” e “tormented epidermis”, Marco Bazzini – “Marino e il suo mondo/Marino: His World”, Egle Marini – “Marino Marini: pittore-scultore scultore-pittore/Marino Marini: painter-sculptor sculptor-painter”, Giancarlo Vigorelli – Obras – Catálogo das Obras – Aparatos: Biografia, Prêmios, Reconhecimentos, Exposições. Imagens em cores.

Catálogo da mostra sobre a obra escultórica de Marino Marini. Conteúdos: “Vorwort”, Reinhold Baumstark – “Marino Marini-Poesie und Melancholie”, Carla Schulz- Hoffmann – “Die Spur der Farbe”, Susanne de Ponte – Biographische Daten – Die Werke – Katalog der ausgestellten Werke – Literatur – Impressum. Imagens em branco e preto e em cores.

Catálogo da mostra de esculturas, pinturas, têmperas e desenhos de Marino dos anos quarenta e cinquenta. Conteúdos: Apresentação de Giorgio Guastalla – Obras expostas – Biografia. Imagens em cores.

Catálogo bilíngue ítalo-francês da mostra de esculturas e pinturas de Marino. Conteúdos: “I ritratti e il mondo del teatro/Les portraits et le monde du théâtre”, Erich Steingraber – “L'origine della forma/L'origine de la forme”, Alberto Fiz – “Marino, tra antico e moderno/Marino, entre l'antique et le moderne”, Maria Teresa Tosi – “Sculture – Dipinti e opere su carta” – Aparatos, curadoria de Maria Teresa Tosi: Elenco das obras, Biografia/Biographie, Prêmios e reconhecimentos, Antologia crítica, Escritos de Marino Marini, Exposições, Bibliografia. Imagens em cores.

Catálogo da mostra de esculturas e obras sobre papel de Marino. Conteúdos: “Gli archetipi”, Daniele Astrologo Abadal – “Marino Marini: scultura, pittura, colore”, Alberto Montrasio – “1931-1941: Marino Marini all'ISIA di Monza. Un decennio d'esperienza didattica e di crescita artistica”, Alberto Crespi – “Dagli scritti di Marino: la sua figura umana, l'opera tra primordio e fine del mito”, Stefano Crespi – “Io resto nel mio studio a scolpire quel che ho in mente”. Alcune tracce di Marino ‘pubblico’ e ‘monumentale’, Sara Fontana – “L'importanza di far cantare i bianchi”. Marino Marini fra disegni, incisioni e litografie”, Chiara Gatti – Obras – Obras sobre papel – “Personnages du Sacre du Printemps” in Galleria Banca Ponti – Montagem da mostra – Aparatos: Elenco das obras, Biografia, Exposições. Imagens em branco e preto e em cores.

Salvadori, MAN – Museo d'Arte Provincia de Nuoro, 15 dezembro 2012 – 24 fevereiro 2013. Cinisello Balsamo (Milão): Silvana, 2012.

Catálogo bilíngue ítalo-ínglês da mostra sobre a obra gráfica e escultórica de Marino ligada ao tema do *Cavalo e Cavaleiro*. À mostra está vinculado um projeto de apresentação de trabalhos audiovisuais contemporâneos, sobre o mesmo tema, de artistas internacionais. Conteúdos: Apresentação, Tonino Rocca – “Marino Marini: cavalli e cavalieri in mostra/Marino Marini: Horses and Riders on Show”, Lorenzo Giusti – “Ricordo vivo di civiltà lontane/Vivid Memories of Distant Civilizations”, Alberto Salvadori – “Due fotografie e un libro. Le origini di cavalli e cavalieri/Two Photographs and a Book. The Origins of the Horses and Riders”, Mattia Patti – “Marini, Moore e la figura dell'artista ‘umanista’ negli anni della guerra fredda/Marini, Moore and the Figure of the ‘Humanist’ Artist of the Cold War Years”, Giuliana Altea – “Marino, o della policromia/Marino, or on polychromy”, Francesco Guzzetti – Antologia crítica curada por Elena Magini. Imagens em branco e preto e em cores.

JORGE GERDAU JOHANNPETER  
PRESIDENT OF THE CHIEF ADVISORS

Fundação Iberê Camargo launches its 2015 season with two exhibitions presenting the work of great 20<sup>th</sup> century artists: our patron Iberê Camargo and Italian Marino Marini. For the first time in Brazil, we are very proud to put together a monographic show dedicated to Marino Marini, a world renowned artist specially recognized for his sculptures. This unprecedented exhibition will also be taken to Pinacoteca do Estado de São Paulo and it stresses Fundação Iberê Camargo's commitment to the artistic production of the last century and in particular to the relations established between our patron artist and his contemporaries.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

Italian artist Marino Marini, born in 1901, was one of the exponents of 20<sup>th</sup> century sculpture. His work gained international recognition from the 1950 's onwards, after his first big solo exhibition in New York, followed by other individual shows in Europe and two awards of great importance to his career: the Grand Prix for Sculpture at the Venice Biennale in 1952 and the International Grand Prix of the *Accademia dei Lincei* in Rome, two years later.

Marked by the historical facts of his time, Marini 's work puts in evidence the feelings of tension and disenchantment, so characteristic of the first half of the 20th century. The search for the synthesis of form, the direct link with architecture and the obstinacy for certain themes – like portraits, the Pomona, the circus, horses and riders – are trademarks of his career. All these elements are present on the exhibition “Marino Marini: from archaism to the end of form”, with which Fundação Iberê Camargo opens its 2015 season.

The careful curating work of Alberto Salvadori – art critic and director of the Marino Marini Museum – offers the public a wide and generous view of Marini's artistic production, displaying 89 works, including paintings, drawings and sculptures, from different periods of his career. In addition to works brought from Florence and Pistoia, Marini's hometown, the exhibition features the sculpture *Grande Cavallo*, awarded at the Venice Biennale and a highlight of the MAC-USP collection.

Fundação Iberê Camargo is specially grateful to curator Alberto Salvadori, his assistant, the lending institutions, the staffs, the sponsors and other contributors who made this unprecedented exhibition possible, as well as to the Pinacoteca do Estado de São Paulo for one more joint project.

## FROM ARCHAISM TO THE END OF SHAPE

ALBERTO SALVADORI

The work of an artist is one of man's highest testimonies for future generations, as inescapable traces of life independently condense into art works, redefining the concept of history itself. The artists work often occupies what historians define slow history, meaning the one that eludes textbooks, that sidesteps great events, the so called microhistory, truthful and unrelenting witness of the passing of time and of the presence of a human multitude.

Art is always current, it doesn't know spacial-temporal limits, it has an inevitable promptness in its being ever present in every corner of the earth, in all of men's stages. The dialogue, the juxtapositions, its observatory value and the symbols that art works behold are universally recognized as one of the few world heritages, becoming a sort of paradox when we think of the fundamental importance of nature and the peculiar manifestations that comprise our common vital elements.

Art is positioned within this scale of values, initially not having – at the moment of its creation – a precise function, not being, to use a modernist term “useful”, meaning that it isn't necessary or serviceable for a determined end, advantageous or profitable, as any other invention or product may be.

When we had asked Marino Marini who he found most exhilarating, he wouldn't hesitate in answering “artists naturally. The artist opens a world of perception and imagination that excites and fascinates me. The personality of the artist defines an important period in history, marks an era; so, I repeat, I'm exhilarated.”<sup>1</sup> Then what better place than a Foundation dedicated to an artist to start an exhibition itinerary in Brazil that will later touch a museum dedicated to art, the Pinacoteca Estadual de São Paulo (São Paulo Museum of Art).

Marino Marini was born Tuscan, or rather Mediterranean, in a small, provincial town, Pistoia, where he couldn't have remained indifferent to the great lessons of Giotto, Masaccio and Pisano and, in particular, to the important collections, Etruscan and Egyptian, hosted in the archaeological museum of the nearby Florence.

He himself defines his archaism in a few simple words:

my archaism, my Etruscans [...] There's not much to explain. My Self was born there, in that region. Those are my grandparents. It's a civilization that to this day originates from the earth, something that still nourishes those that live. I feel extremely tied to this land of mine, to this common sense, indeed archaic, so alive, so intelligent. I have it in my blood, I can't get rid of it.<sup>2</sup>

The incisiveness of ancient art in Marino is penetrated by history and, imagining to ponder the majestic horse parade of the *Tomba delle iscrizioni* in Tarquinia, where a multitude of horses is followed by musicians and dancers accompanying life towards death, the connection between the artist and the ancient is fixed in a dimension that belongs to the time of innocence, in other words, to the time of education and growth. In this parade we find almost all the subjects that will accompany Marino's life as an artist. The naturalness of Etruscan sculpture relives within him, without innocence, but rather permeated by the awareness of the tragic dimension of existence.

Ancient *mother earth*, as he defined the Italian region settled by the Etruscan civilization, was perceived by the artist as an architecture of ourselves, and in these terms he conceived the bond with the ancient. Marini conducts his studies at the Art Institute in Florence and, still very young, meets Rodin in the Tuscan city. During the Florentine period he approaches Egyptian art thanks to the archaeological collections hosted in the city—the magnificent collection ordered in 1880 by Ernesto Schiaparelli, considered the second in terms of importance in Italy – that he will repute just as fundamental as the Etruscan one.

The formal abstraction and the synthesis of Egyptian art, in representing an object or a human figure, are the elements that fascinate him mostly; the physical totality, without the “choice” of a single view point assumes considerable relevance in Marino's sculpture and, like the ancients, he also selects multiple view points to obtain a better perspective of the single elements composing the figure. His sculptures, like the Egyptian ones, are presented for their logical assembly, without an illusory interest, thus introducing another essential element for understanding his work: the absolute value that he confers to the rapport between art and architecture. For him, it was impossible to conceive sculpture without architecture as in both cases feeling space – or rather “grasping the sensuality of space” – that for him was the equivalent of *seizing the architecture of space*, was essential for a sculptor.<sup>3</sup>

Marino Marini's elevation was that of an artist who didn't act as a philologist, who didn't accept historical data, weathered by analysis and an anthropomorphic interpretation of the subject, but revealed in his work a dimension of the modernity of matter in a direct relationship between man and subject.

Four themes were of particular importance for Marini, three of which ancient: the portrait, the Pomona and the rider. To these, one must add the circus with jugglers, ballerinas and acrobats. In his artistic path we also find the boxer and, on a single occasion, an animal other than the horse, *Il Toro* (the

bull), kept as a bronze sample at the MAM (Museum of Modern Art), in Rio de Janeiro.

The circus sees the beginning of its iconographic fortune in art history initially with Watteau and his *Gilles*, later made indelible in collective memory by Picasso. Marino was extremely fascinated by the circus world and was intrigued by the nature of the juggling, clown and acrobat profession. Entertaining an audience, the ability of belonging to a type of eternal mask, made these subjects important for his imagery. Their belonging to no social class, their irreverence, created a constant tension in the artist and working on these “déraciné” artists, without falling in the symbolic, for Marini meant working on instability, on modern man's tightrope walking, so entangled in paradigmatic ideologies, so entangled in schemes of belonging, constructors of rock-like certainties.

Le Pomones are, instead, for Marini, the incarnation of the eternal feminine. The ancient goddess of fertility is presented as a metaphor for birth, for the sensual fullness of life. The wide hips, full like antique amphorae, are inserted with full, solid volumes that maintain, in all the different phases of their production, an unshakable placidity. Le Pomones represent the nude theme in Marino's sculpture, creating “a stylistic rapport between a balanced compactness of volumes and the movement of profiles in space.”<sup>4</sup> These sculptures become increasingly intriguing when related to the artist's concept of the archetype, of what is primordial and is then manifested in time, evident and varied, in shape but not essence.

Coming to the relationship between man and horse, that has always created a mythography, and the myth of the rider as he who takes strength and “momentum” from the beast, has been, from the Thirties, one of the subjects that has largely concerned the research and art of Marino Marini; eluding any mythopoetical interpretation, but rather maintaining its authentic originality in the artist's personal interpretation.

An important aspect, that constitutes a useful investigation tool, is the strong “symbolic form,” as Cassirer defined it in the Twenties, present in Marino Marini's horses and riders, meaning how unexpected hidden layers of a mythical consciousness continuously emerge in art, a collective awareness that plunges its roots in all of us.

An excerpt by Marini from 1972 can help us understand:

My equestrian statues express the torment caused by the events of this century. The uneasiness of my horse increases with every work, the rider is more and more exhausted, having lost his supremacy on the beast, and the catastrophes to which he succumbs are similar to those that destroyed Sodom and

Pompeii. I aspire to make the last phase of the dissolution of a myth visible, of the myth of heroic and victorious individualism, of the humanist's man of virtue. My work from these past years doesn't want to be heroic but tragic.<sup>5</sup>

In these words, one may trace one of the most interesting interpretations of Marini's work from this period: the virtue of the humanists. Such qualification during the Cold War had a very important meaning, it implied the thesis by which the Artist was the only social component capable of ensuring the continuity of the humanistic culture, or the guarantor of a universal morality based on the commonality of the human condition, surpassing bias positions to offer solutions to the social and cultural problems of humanity.<sup>6</sup>

History and myth, reality and faith are grouped by words to testify that the works of the artist are to be read like passages that mark the becoming of history; how artwork is an integral and participated part of man's true condition and how the result is not simply the production of objects that live their own autonomous and happy condition, protected by the halo given by their art work status.

The unavoidable connection with now, with the past, with the emotional sphere, undetached, makes art ever current, defining a continuous and necessary rapport with society. The Thirties are the ones professed as the Gothic crisis in which a racy verticalism opposed the roundness of previous times.

Inspiring the Tuscan sculptor between 1935 and 1936, the beginning of his research on men on horseback, were, however, completely different values taken from the viewing, during a trip to Germany in 1934, of *The Bamberger Reiter* in Bamberg, a shining example of Medieval Teutonic sculpture, realized in the first half of the 13<sup>th</sup> century. In the German city, Marini had a true inspiration:

that famous rider, that fanciful apparition, that Nibelung-like creature coming from the forest, made me think of the great Italian riders [...] now you know that we only acknowledge our true nature through opposites: so, being the Bamberg rider my opposite, and considering the emotion it had given me, coming back to Italy I noticed the ones around us; and that's when I started to build on this phenomenon, that is the horse and rider.<sup>7</sup>

From the study of this statue, Marini is said to have extracted the concept of the mythological figure, an inner reality, and, above all, he is said to have grasped the possibility of equilibrium, of equilibrium within bodies, a balance and pureness of form.<sup>8</sup>

As testimony, in addition to the *Cavaliere* of 1936 (the one in bronze preserved in Sydney – The Art Gallery of New South Wales—and the one in wood at the Musei Vaticani), there are still experimental works, realized between 1937 and 1941, characterized by an arcane simplicity and by a formal rigor of Etruscan memory, like the *Gentiluomo a cavallo* of 1937 – a study for the figure of the rider, not devoid of some irony – and the *Cavallo* in bronze of 1939 of a still controlled composure, certainly more sober than solemn. A recent study has, however, brought to light another possibility of interpretation and another source of inspiration: a book received in gift by the friend, critic and poet, Raffaele Carrieri dedicated to the representation of the *Battaglie*, particularly those by Paolo Uccello.<sup>9</sup>

Horse and riders have, however, another ancestor, particularly in Chinese art from the Han and Tang dynasties; noticing how the dynamic progression of this subject is connected to the conflict between movement and immobility, where the posture of the horses tends toward an attitude of peaceful naturalness, like in the two riders from 1948 and 1947.

Things change with the progression of armed conflicts in Europe, the sculptures become architecturally sectioned shapes of the great tragedy. The equestrian groups – already in 1942 but mainly from 1943 onward, year in which he found refuge in Switzerland – became the main testing ground in which to measure “the torment caused by events.”

The shapes are charged with tension and the relationship between rider and horse becomes conflict. And so in the *Cavallo*, of 1942, the body of the animal takes on an ailing aspect, with frail and uncertain legs barely holding the body, while in the *Cavaliere* in high relief of 1943 and in the ceramics of the following year, it's the material that breaks the proportions and gains space, inflicting unexpected tension to the forms. These are the years of shelter in Switzerland, at Locarno, and in the works from this period the artist intends to express the foolishness of exalting a man who wants to rule. Humanity is fearful and the artist portrays it in works like the *Prigioniero* (1943), a melancholic and moving bronze sculpture, witness of the heinous and inhuman events occurring on European territory. Even the *Giocoliere* (1946) holds the weight of those dark years, and in the accomplished sensitivity of the form, the tragic sense appears. Marino himself defines the works from this period as “architectures of an enormous tragedy”<sup>10</sup> that will find their freedom in the famous *Angelo della Città*, of 1950, that to this day dominates the **Grand Canal** from the Guggenheim Collection. The arms of the rider are wide open, his face looks upwards, toward the sun, the sky, as if man had

once more found the energy to face nature, the world. The horse also expresses this new attitude and Marino underlines this by making it arrogantly phallic, rooted to the ground, neighing. “Fatal collusion between tectonic proportions and dynamic proportions,” thus wrote Enzo Carli, “enunciated in its most raw and perentorial terms from the extreme simplification of the volumetric structures.” An assertion of uncontrollable force, recognizable in the forward propensity of the chiseled horse in the gesture of the rider with his gaze to the sky and outstretched arms forming a cross.

The moment comes in which the rider introduces the impetus of liberation, every fiber expresses joy and the spiritual dimension gives way to the physical one. Sculptures begin to be conceived no longer following the predominant lines of constructivism, moving instead to define the architectural articulation of shape. The splendid *Cavaliere* of 1947 is already a product of this new era. The horse has a sinuous form, with a lengthened neck and frail legs. The man is naked and disordered. The horse does not dominate, if anything, it's part of its own body, of its own mass. It's from here onward that the investigation on the theme becomes predominant, almost obsessive. Marino accentuates the dynamic tension in his works, later reaching deformed, increasingly spare surfaces. The figures of the group merge, forming scraped blocks. A stylistic variation that, as the artist underlined more than once, reflects a radical change in the vision of things.

As several drawings from throughout the Forties attest, some proposed within this exhibition, by the time Marino returned to Italy the process of deformation had already begun and the next to progressively appear were “horses and riders from a side perspective in all evolution and combinations; motionless, entrapped in sharp edges and wedges with a heavy relief; or in prospective, rugged like carpentry templates; shark-horses; sphere-horses; or as light as kids coming out of the sea”.<sup>11</sup>

Starting from the Fifties, urged by the art dealer Curt Valentin, Marino returns to painting with greater intensity. With bright and rich colors enclosed in geometric-like color blocks that emerge from flat backgrounds and increasingly disintegrated shapes, the pictorial works – many of which on paper – define, equally to the sculptures, a clear change in the expressive key, to the extent by which the two-dimensional surface, compared to the sculptural volume, tends to collocate the figures in a more rarefied and less tangible world. Illustration, graphic design, painting and sculpture live in Marino in dynamic symbiosis, a twine not easily undone, charged with tension and pathos. Marino's illustrations are fleeting, in some cases appearing like suggestions capable of crystallizing the originality and personality of the subject, remaining far from being a formal study of the same.

In Marino's path the portrait, as a representation of human values, is now introduced, in which he probed the highest limit for the creation of forms. Plastic ability and pure inventiveness are submitted to the physiognomic truth of the model, and the four portraits exhibited place before us the force of representation. In Marino, the portrait is not a Picassian tool addressed to formal elaboration, absolutely independent from the subject. Acknowledged in these terms, the portrait allows the artistic individuality to emerge directly, with scorn for the psychological data, placing the authorship of the artist at the center of a formal definition. In this case, the portrait becomes à rebours of a mental self-portrait. Marino acts as the exact opposite, he never paints portraits if not on commission, with the exception of the *Arcangelo*, his wife Marina's brother. His portraits are genuine self-examination sessions taking on an important role in the work process in which the subject is adjusted to the historical, at times ethnic, models to meet its true condition. In the Thirties and Forties, the classic hellenized models appear next to the Etruscan and Roman ones, like in the portrait of the artist Massimo Campigli of 1942. Analogies with the late Roman period and the Gothic world later appear and successively Renaissance tones are evidently noted in the wax portrait of Fausto Melotti. The artist has recalled on more occasions that his objective was that of placing the subject in the realm of the dead,<sup>12</sup> allowing with this transition a connection between living nature and reflected image, meaning what lies behind pure visibility and confers a sense of eternity to the sculpted image. The artist remembers how Stravinsky's portrait of 1950 came about following the musician's visit to Marino's exhibition at the Buchholz Gallery in New York, describing him as follows: *small and silent, he kept close to the statues then began to touch them. One didn't often see a man so full of love. I asked who it was: it's Stravinsky. From that encounter the portrait was born [...]. It's him, uneasy, nervous, alive. It's his inner world, his spirit: everything in his face. So I made the portrait.*<sup>13</sup> From this encounter resulted the scenography for *Le Sacre du Printemps*, in 1972, at the Scala of Milano. Marino Marino's portrait gallery is extraordinary, Italian artists like Funi, De Pisis, Tosi, Campigli, Carrà, Melotti and foreigners like Arp and Chagall, Mies van der Rohe, German Richier, Moore and Kokoschka, writers like Henry Miller and captains of industry like Nelson Rockefeller. The '50s were very important for Marino for several reasons; 1950 is a decisive year not only for the inner rebirth following the disaster of war but also because he decided to accept Curt Valentin's, at the time one of the most influential and esteemed art dealers of the past century, invitation to go to New York.

On February 14, Marino's first solo exhibition opened at

Valentin's Buchholz Gallery that began a sequence of international recognition that never ceased. The exhibition's success was outstanding and the MoMA curator T. J. Soby and the collector Peggy Guggenheim were among the first to recognize Marino Marino as one of the most important artists of his time. The Marinis stayed in New York for five months instead of the expected month. In 1952 he received the first Biennale di Venezia award, and, in 1953, arranged the second exhibition at the Curt Valentin Gallery. Unfortunately, the great art dealer, that in the meantime had become a close friend of the artist, died in 1954 in Italy at the Germiniaia, Marino's villa at Forte dei Marmi. This loss was felt deeply both by the artist and his wife but didn't compromise Marino's relationship with the international public that will see in Pierre Matisse a fit successor for Valentin.

And we come to the *Miracoli* series, events that are at the same time earthly and supernatural, that allude to man's fall, to his decline. In the ones exhibited in 1951 and 1952, what is represented is dissidence, the rupture of harmony between horse and rider, the ungovernability of events. The image begins to crumble, the animal is presented in its depletion and the rider as unsaddled and falling. The nobility and power of the animal-man relationship disappears leaving space to an uncontrolled, destructive frenzy. Such an out of control condition constitutes the final act of a tragedy that finds in the *Grido* of 1962, also exhibited, its completion. The sensual and sexual pride of the *Angelo della Città* finds in the disintegration of shape and composition its redemption from death, lived as a harmonious element at the end of a course. All this preludes to what in the '60s and '70s will be represented with compositions, with abstract forms. Another possible interpretation, that runs in parallel, is connected to Paolo's fulguration on the way to Damascus, a possible redemption.

Marino Marino fulfills a formal parabola that, not without significant second thoughts, brings to the masses understanding of an ever increasing geometric synthesis, with volumes that become profiles and pluridirectional force-lines give life to a completely new monumental conception, full of tension and lyricism. A key word to understand Marino's sculpture is “tension”, the artist, more than on the movement, insists on the instant of immobility that materializes when forced into a shape, the composition, and from in which either movement emerges or the sculpture dies. Matter remains at the center of the expressive and sensorial strength of Marino's work. Evident is the realm of manual-skill in which the artist excels and his almost epidermic sensitivity for patinas and surfaces.

The two principles of sculpture, the adding and subtracting, are left behind and the ductility of plaster, a preparation material, takes on a key role in reading surfaces, in understanding inner movement, in absolving to the vision of volumetric masses of bronze that constitute, by architectural association, the center of his sculpture. The bronze surfaces, as Marini used to say, appear thus both composed and damaged, refreshed, and the matter in his hands is tormented, broken.<sup>14</sup>

In the eight small bronze pieces exhibited, *Figure Astratte* and *Composizioni* from the '60s, the presence of bodies is no longer perceivable, in part because of their merging, horses and riders live hidden in layers and crevices of the material. Even when the forms, like in this case, reach absolute abstraction, they appear nonetheless invested with an expressive and humanizing emotivity, with a vital breath that discards the risk of pure formal research. Abstraction and geometrization are nothing more than additions to the expressive range in Marino Marini's depiction and, discarding the three-dimensional paradigm of formal composition, make the absolute conservation of the surface central.

This surface is the interpretative tool needed to adequately collocate the artist in his time and, in 1952, Michel Tapié published the famous volume *Arte Autre*, considered the sacred text of a movement that made history as *Informel*. Among the illustrations, the author included boards of Marino's Pomone and Cavaliere. The perspectival occlusion, the pressed and arduous matter of his sculptures from the '50s onward collocate the work of the Tuscan artist in that autre dimension where flesh, the essence of origin, comes primarily from gestural abstraction, from material-abstraction. In Marino, one does not perceive the raging deformation typical of historic expressionism, one does not perceive a cerebral decomposition of the subject and matter like in Picasso, in his work the *flesh* of the sculpture is always animate as if the material were raw, native, a material to break, recreate.<sup>15</sup>

In *Una Forma in un'Idea* of 1964 he reaches disintegration, plays the final act of an inner tragedy that has been building since his years in Switzerland, and what he has always defined as the redeeming harmony of death finds its epiphany in abstract shapes where torn traces of the horse and rider persist. This transition is also ascribable to a permanent feature, that of the many great artists that destroyed, at a certain point of their career, the image of power and serenity previously built; a shining example is the *Pietà Rondanini* by Michelangelo and others found in Tiziano, Rembrandt and Goya. There's a sort of regression from organic to abstract, not so much as an antithesis to the empirical world but rather as a sensible difference in the concept of harmony. A metaphysical dimension meant as

going beyond the certainty of the physical nature of thoughts and matter, correspondent to a form of evolution directed towards a more unworldly and less organic inner world. And thus the 1960 series on paper *Composizione* and the three temperas, again on paper, *Intensità* (1967) *Energie* and *Vivacità*, both of 1968, put us in front of an intimate painting, fleeting from any formal constraint, of an artist who did not stay out of his time. Monochrome backgrounds, the result of a gestural painting, never violent or expressionist, compose twelve cards of extraordinary beauty next to the great temperas that have in gesture their perfect synthesis, with precise marks capable of expressing the substantive that gives it a title and that narrates its intimate urgencies.

The *Due Elementi* (1971) – a broken bronze mass no longer relating to the horse and rider if not in gravity and fall – conclude Marini's sculptural narrative. In the last years of his activity, before the strength to face matter subsided, another material conquered the torments of the sculptor and granted him, until 1973, space for new and significant "intuitions": stone, in particular the Tunisian granite that Marino worked on every summer in the Henraux laboratory in Serravezza, near Forte dei Marmi.<sup>16</sup> These sculptures have a capital importance in Marino's work because they represent a direct data, not changed by manipulation, of the meaning of sculpture in its material and conceptual essence, without any expressionist or formal implication. Stone, Marino said, *is more human, less noble but deeper in its folds and colors*.<sup>17</sup> Grain, color, veining, the geological nature of stone, became the prerogatives of this sculptor. Horses and riders would continue to appear in illustration and graphic design, representing the artist's thoughts and feelings, up to the threshold of his death in 1980. As Mario De Micheli noted, the characteristic of these works is an "agitated inebriation" that well expresses Marini's attempt to appease the "conscience of tragedy" with an "untamed search for happiness."<sup>18</sup>

And perhaps it is thanks to this binomial that Marini's creative path, and particularly his world, so magical and yet terrain, of horses and riders, can be read and appreciated.

This strength, innate in the works and toil of artists, makes even the work of an artist from the past contemporary, fit to be examined and questioned by the present. This practice contributes to keeping their work and daily acts alive, in parallel to that of museums, curators, memory custodians that are, without exception, necessary to our self-awareness. Art thus becomes one of the most effective tools to feel abreast and artists remain among the best interpreters to define the necessary grammar for the creation of a universal language capable of reaching us all.

1 MARINI, Marina. *Con Marino*. Milan: Bompiani, 1991, p. 67.

2 MARINI, Marino. "Intervista a Marino Marini". In: MASINI, Lara Vinca. *Marino Marini. Personaggi del XX Secolo*. Exhibition catalogue, Piero della Francesca Hall, Milan 18 January-15 April 1972. Milano: Centro Studi Piero della Francesca, 1972, p. xi.

3 RAGGHIANI, Carlo Ludovico. "Incontro con Marino Marini, 3. *Critica d'Arte*, 49(7):67, October-December 1985. Modena: Panini.

4 RUSSOLI, Franco. "Le Pomone". In: *Marino Marini. Pitture e Disegni*. Milano: Toninelli, 1963, p. 62

5 MARINI, Marino. "Pensieri sull'Arte e Sugli Artisti". In: AA. VV. *Omaggio a Marino Marini*. Milano: Silvana, 1974, p. 5-9.

6 J. T. Soby, head curator of MoMA, on occasion of the Marino Marini exhibition in New York at the Buchholz Gallery, summarized, in his text for the catalogue, the humanistic position and value of Marino Marini's work as follows: "Marini distinguishes himself not so much for the human value but rather for his solutions to the most abstract sculptorial problems; I'd simply like to say defending its form for humanity." Cf. ALTEA, Giuliana. "Marini, Moore and the Figure of the 'Humanist' Artist During the Cold War." In: *Marino Marini Cavalli e Cavalieri/Marino Marini Horses and Riders*. Exhibition catalogue, curated by Lorenzo Giusti and Alberto Salvadori, MAN Nuoro, 15 December 2012-24 February 2013. Milano: Silvana, 2012, p. 7.

7 MARINI, Marino. "The Artist Gives Meaning to History." In: MARINI, Marina (org.). *Marino Marini, Pensieri Sull'Arte. Scritti e Interviste*. Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998, p. 38.

8 CARANDENTE, Giovanni. "Marino Marini: l'Intuizione". In: *Marino Marini. Catalogo Ragionato della Scultura*. Milano: Skira, 1998, p. 13.

9 As Mattia Patti writes, *awakening Marino's attention were the three large reproductions of three scenes from the Battaglia di San Romano by Paolo Uccello, printed on a full page and portraying unsaddled riders caught in, at times almost unreal, forceful torsions. The artist from Pistoia painstakingly worked on these photographs, as one of the most fitting series of illustrations he left us demonstrates [...] the drafts for this group, varied in dates from 1941 to 1943 [...] In these, one reads the gradual emerging of a dramatic tension, of an expressive charge that had never to this day touched Marino's work. Following this direction, he managed to open a path in sculpture: the riders, originally born like archaic and happy apparitions, took shape and began to forcefully free themselves in space, measuring with their exasperated gestures the limits of pain, touching the ground, falling and at once reclaim the sky.* "Due Fotografie e un Libro. Le Origini di Cavalli e Cavalieri." In: *Marino Marini Cavalli e Cavalieri/Marino Marini Horses and Riders*. Exhibition catalogue, curated by Lorenzo Giusti and Alberto Salvadori, MAN Nuoro, 15 December 2012-24 February 2013, Milano: Silvana, 2012, p. 45.

10 DE MICHELI, Mario. "Una Scultura Fra Natura e Storia". In: *Marino Marini. Sculture, Pitture, Disegni dal 1914 al 1977*. Exhibition catalogue, curated by M. De Micheli, Palazzo Grassi Cultural Center, Venice, 28 May-15 August 1983. Firenze: Sansoni, 1983, p. 17.

11 CARRIERI, Raffaele. *Marino Marini Scultore*. Milano: Milione, 1948, p. 20.

12 HAFTMANN, Werner. "Marino Marini – Ritratti". In: *Marino Marini Ritratti. Sculture, Opere su Carta*. Exhibition catalogue, Galleria Peter Coray, Lugano, April-June 1991; Kent Fine Art, New York, September-October 1991. Milano: Electa, 1991, p. 9.

13 DE MICHELI, Mario. "Una Scultura Fra Natura e Storia". *Op. cit.*, p. 15.

14 "Confessioni ad Egle. Dialogo tra Marino e la Sorella" (1959). In: MARINI, Marina (org.). *Marino Marini. Pensieri sull'Arte. Scritti e Interviste. Op. cit.*, p. 28.

15 See footnote 14.

16 *Intuizione* is the title of a monumental sculpture in African stone realized by Marini in 1972, preserved in the crypt of the Museo Marino Marini in Florence.

17 DE MICHELI, Mario. "L'Estate in Versilia". In: AA. VV. *Omaggio a Marino Marini. Op. cit.*, p. 81.

18 DE MICHELI, Mario. "L'Idea, il Segno, l'Immagine". In: Giorgio Guastalla e Guido Guastalla (org.). *Marino Marini. Catalogo Ragionato dell'Opera Grafica (Incisioni e Litografie) 1919-1980*. Livorno: Graphis Arte, 1990, p. 9-18.

## FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

**PRESIDENTE DE HONRA DO CONSELHO SUPERIOR**  
[PRESIDENT OF HONOR OF THE CHIEF ADVISORS]  
Maria Coussirat Camargo [*in memoriam*]

**PRESIDENTE DO CONSELHO SUPERIOR**  
[PRESIDENT OF THE CHIEF ADVISORS]  
Jorge Gerdau Johannpeter

**VICE PRESIDENTE DO CONSELHO SUPERIOR**  
[VICE PRESIDENT OF THE CHIEF ADVISORS]  
Bolívar Charneski

**CONSELHO SUPERIOR**  
[CHIEF ADVISORS]  
Beatriz Johannpeter  
Bolívar Charneski  
Christóvão de Moura  
Cristiano Jacó Renner  
Eduardo Haesbaert  
Istelita da Cunha Knewitz  
Jayme Sirotsky  
Jorge Gerdau Johannpeter  
Justo Werlang  
Lia Dulce Lunardi Raffainer  
Mariza Fontoura Carpes Asquith  
Renato Malcon  
William Ling

**DIRETOR PRESIDENTE (CEO)**  
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon

**DIRETOR VICE PRESIDENTE**  
[DIRECTOR VICE PRESIDENT]  
Rodrigo Vontobel

**DIRETORIA (MANAGEMENT)**  
Carlos Cesar Pilla  
José Paulo Soares Martins  
Tulio Milman

**COMITÊ CURATORIAL**  
[CURATORIAL BOARD]  
Agnaldo Farias  
Fábio Coutinho  
Icleia Borsa Cattani  
Jacques Leenhardt  
José Paulo Soares Martins

**CONSELHO FISCAL (TITULARES)**  
[FISCAL BOARD (MEMBERS)]  
Anton Karl Biedermann  
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna  
Pedro Paulo de Sá Peixoto

**CONSELHO FISCAL (SUPLENTES)**  
[FINANCIAL BOARD (SUBSTITUTES)]  
Gilberto Schwartzmann  
Ricardo Russowski  
Volmir Luiz Giglioli

**SUPERINTENDENTE CULTURAL**  
[CULTURAL SUPERINTENDENT]  
Fábio Coutinho

**GESTÃO CULTURAL**  
[CULTURAL MANAGEMENT]  
Germana Konrath  
Luiza Mendonça

**EQUIPE CULTURAL (CULTURE TEAM)**  
Adriana Boff  
Carina Dias de Borba  
Laura Cogo

**EQUIPE ACERVO E ATELÊ DE GRAVURA**  
[COLLECTION AND PRINT STUDIO TEAM]  
Eduardo Haesbaert  
Alexandre Demetrio  
Gustavo Possamai  
José Marcelo Lunardi

**EQUIPE EDUCATIVA (EDUCATIONAL TEAM)**  
Camila Monteiro Schenkel  
Bruno Salvaterra Treiguer  
Michel Flores

**MEDIADORES (MUSEUM MEDIATORS)**  
Andressa Cristina Gerlach Borba  
Caroline Cantelli  
João Mallmann  
Lizandra Guerra  
Vitória Bemfica Terragno  
Vitória dos Santos Tadiello

**EQUIPE DE COMUNICAÇÃO**  
[COMMUNICATION TEAM]  
Elvira T. Fortuna  
Thaís Leidens

**SITE E REDES SOCIAIS**  
[WEBSITE AND SOCIAL NETWORKS]  
Adriana Martorano

**ASSESSORIA DE IMPRENSA (PRESS OFFICE)**  
Neiva Mello Assessoria em Comunicação

**EQUIPE ADINISTRATIVO-FINANCEIRA**  
[TEAM ADMINISTRATION AND FINANCE]  
José Luis Lima  
Carolina Miranda Dorneles  
Joice de Souza  
Maria Lunardi  
Roberto Ritter  
Sofia Starosta  
William Camboim da Rosa

**GESTÃO DE PARCERIAS**  
[PARTNERSHIPS MANAGEMENT]  
Michele Loreto Alves

**CONSULTORIA JURÍDICA**  
[LEGAL ADVISOR]  
Ruy Remy Rech

**TI INFORMÁTICA (IT)**  
Marcio Jose Schmitt – ME

**MANUTENÇÃO PREDIAL**  
[BUILDING MAINTENANCE]  
TOP Service

**SEGURANÇA (SECURITY)**  
Gocil Serviços de Vigilância e Segurança

**ESTACIONAMENTO (PARKING)**  
Safe Park

**CAFETERIA (CAFETERIA)**  
Press Café

**LOJA (SHOP)**  
D'arte

---

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO  
Av. Padre Cacique 2.000  
90810-240 | Porto Alegre | RS | Brasil  
tel [55 51] 3247-8000  
www.iberecamargo.org.br

## EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

**REALIZAÇÃO (ORGANIZED BY)**  
Fundação Iberê Camargo  
Pinacoteca do Estado de São Paulo

**CURADORIA (CURATOR)**  
Alberto Salvadori

**ASSISTENTE DE CURADORIA**  
[ASSISTANT CURATOR]  
Debora Ercoli

**SEGURO (INSURANCE)**  
Ace seguradora

**CORRETORA (BROKER)**  
Pro Affinité Consultoria e Corretagem  
de Seguros

**TRANSPORTE (TRANSPORT)**  
Millenium

**MONTAGEM (INSTALLATION)**  
André Severo  
Alexandre Moreira  
Marcelo Moreira  
Nelson Rosa  
Sandro Torquetti

**IDENTIDADE VISUAL (VISUAL IDENTITY)**  
Adriana Tazima

**MUSEOGRAFIA (MUSEOGRAPHY)**  
Ceres Storchi  
Emily Borghetti

**COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO**  
[COORDINATING PRODUCTION]  
Laura Cogo

## CATÁLOGO [CATALOGUE]

**COORDENAÇÃO EDITORIAL**  
[EDITORIAL COORDINATION]  
Adriana Boff

**TEXTO (TEXT)**  
Alberto Salvadori

**CRONOLOGIA (CHRONOLOGY)**  
Caterina Toschi

**TRADUÇÃO (TRANSLATION)**  
Fernanda Veríssimo (ingl./port.)  
Irene Maccagnani (ital./ingl.)  
Marina Câmara (ital./port.)

**REVISÃO (PROOFREADING)**  
Rosalina Gouveia

**PROJETO GRÁFICO (GRAPHIC DESIGN)**  
Adriana Tazima

**FOTOGRAFIAS (PHOTOGRAPHS)**

**TRATAMENTO DE IMAGEM**  
[IMAGE PROCESSING]  
Trio Studio

**IMPRESSÃO (PRINTING)**  
Gráfica Pallotti



Todos os direitos reservados [All rights reserved]

© Fundação Iberê Camargo  
© Alberto Salvadori  
© Caterina Toschi

Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem neste livro. A Fundação Iberê Camargo agradece qualquer informação relativa à autoria, titularidade e / ou outros dados que estejam incompletos nesta edição, e se compromete a incluí-los nas futuras reimpressões.

[Every effort has been made to acknowledge the moral rights and copyright of the images in this book. The Fundação Iberê Camargo welcomes any information concerning authorship, ownership, and/or other data that may be incomplete in this edition, and is committed to including them in future reprints]

Nesta edição respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa [This edition follows the New Orthographic Agreement of Portuguese Language]

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO – CIP  
(Alexandre Bastos Demétrio, CRB10/1519)

---

S311L Marino Marini: do arcaísmo ao fim da forma / Alberto Salvadori. - Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2015.

142 p. : il. color.

ISBN 978-85-89680-45-5

Catálogo em edição bilingue: português e inglês.

Tradução

1. Artes plásticas.

CDU 73

---

## ALBERTO SALVADORI

Alberto Salvadori é, desde 2009, diretor do Museu Marini de Florença; desde 2007, do Osservatorio per le Arti Contemporanee da Cassa di Risparmio di Firenze, além de membro do conselho da Istituzione Musei Bologna. Foi o organizador do catálogo geral da galeria de arte moderna do Palácio Pitti e foi cocurador, em 2011, da Fundação Pitti Discovery, do projeto “Tudo É”, sobre a nova cena artística brasileira. Alguns projetos realizados nos últimos anos são: Andrea Zittel, João Maria Gusmão e Pedro Paiva, Yuri Ancarani, Matthew Brannon, Deimantas Narkevicius, Jonathas de Andrade, Silke Otto Knapp, Francesco Gennari, Luca Trevisani e Melotti guarda Melotti.

Alberto Salvadori is the Director of the Marino Marini Museum in Florence since 2009, of the Osservatorio per le Arti Contemporanee dell’Ente Cassa di Risparmio di Firenze (Ente Cassa di Risparmio Contemporary Arts Observatory) since 2007 and is member of the board of the Istituzione Musei Bologna. He curated the general catalogue of Palazzo Pitti’s Gallery of Modern Art, and was co-curator, for the Pitty Discovery Foundation, of the new Brazilian art scene project Tudo è in 2011. Among the projects realized in the last years: Andrea Zittel, Joao Maria Gusmao and Pedro Paiva, Yuri Ancarani, Matthew Brannon, Deimantas Narkevicius, Jonathas De Andrade, Silke Otto Knapp, Francesco Gennari, Luca Trevisani and Melotti guarda Melotti (Melotti looks at Melotti).