

MOSTRE E CONVEGNI

Pitture di Marino Marini

L'ampia rassegna presentata dal dicembre '63 al febbraio '64 dalla Galleria Toninelli di Milano, ha riproposto per intero la storia di Marini pittore, oscurata nel corso di questi anni dalla fortuna della sua straordinaria attività di scultore.

Storia frammentaria, ma non priva di una propria autonomia, si affianca alla maggiore attività di Marini contribuendo a precisare il nocciolo di una personalità tanto complessa pur nell'univoco orientamento della sua posizione.

Le pagine di Franco Russoli, nella monografia edita da Toninelli in occasione della mostra, proponendo un organico panorama dell'attività pittorica e grafica di Marini, mettono in luce la mole e l'importanza di un lavoro altrimenti difficilmente afferrabile nella sua totalità. Scomparse quasi tutte le opere degli anni formativi, il volume apre la documentazione con alcuni singoli dipinti del decennio '20-'30, purtroppo assenti dalla mostra, i

quali chiariscono il senso della prima ricerca pittorica dell'artista, e rivelano un'innata predilezione per le forme scabre e arcaicizzanti, venute tuttavia di improvvise accensioni pittoriche: « Ritratto di Gisella » ('23), « Ragazza con fiore » ('26), « Ragazza di Algeri » ('27), sino a quel « Giocoliere » ('28) che nella felice soluzione del gesto sembra rappresentare la genesi, non soltanto tematica, di un motivo poi divenuto in lui essenziale. E in effetti la pittura di Marini, che va orientandosi verso una progressiva assunzione di quei temi che appaiono tipici della sua scultura, vive pur sempre per l'intuizione che ha lo spettatore di quella fondamentale unità di spirito che tutto unifica in una superiore coerenza.

La sua produzione oscilla tra opere concepite in termini rigorosamente pittorici ed altre nate in più stretta subordinazione alla scultura. Sulla scorta di questi principi, il Russoli ha potuto opportunamente tentare una sistemazione critica dell'attività pittorica di Marini. Approssimativamente gli anni dal '30 al '48 denunciano un prevalere della scultura, di cui la grafica costituisce un insostituibile corredo di studio e appoggio. Dal '48 l'artista co-

mincia a dipingere in grande, mosso dall'intima convinzione della « necessità di elaborare la sua immagine in due distinti simboli di comunicazione » (Russoli). La metamorfosi dei suoi temi trova un parallelo svolgimento nei dipinti di quegli anni. La ferma architettura della « Verità immaginata » ('50) riecheggia la primitiva idea della « Pomona » rivissuta in una dimensione nuova e più umanamente patetica. I « Giocolieri », i « Cavalieri », le « Rappresentazioni » nascono in un intensissimo clima di scambi e interferenze fra scultura e pittura. Tuttavia, più che nei riferimenti tematici, che restano la prova appariscente della fondamentale unità che presiede all'attività creativa di Marini, la stretta connessione tra i due linguaggi va individuata in profondità, nel nucleo iniziale di un difficile processo di sintesi tra forma plastica e colore, risolvendosi in una priorità quasi germinale di quest'ultimo. Così insistente è il lavoro di certe zone dipinte, che non si può fare a meno di ricordare le superfici dei bronzi e delle sculture lignee, risalendo quindi alla originaria matrice di questa duplicità creativa. Si aggiunga poi, che la continuità è anche

242



1. « La verità immaginata » (1950).

2. « Giocolieri » (1956).

3. « Composizione » (1955).

più evidente nelle sculture policrome, dove i due elementi costitutivi si risolvono in un reciproco ed equilibratissimo potenziamento.

I dipinti sono condotti a violenti intarsi cromatici, nei quali la squadratura severa della forma è ottenuta in termini essenzialmente pittorici. Questo serrato giuoco di piani verrà risolvendosi, in varie composizioni dal '54 al '59, concepite in

termini apparentemente di maggior astrazione, in un rigoroso processo di ricostruzione d'immagine secondo i modi di una ideale architettura. Accanto a queste opere di riflessivo e cosciente impegno costruttivo, altre se ne pongono, che hanno, nella loro straordinaria veemenza, il carattere di una prima immediata formulazione di quell'immagine, che soltanto nella scultura

troverà la sua puntuale messa a fuoco: « Miracolo » ('55), « Invocazione » ('55), « Guerriero » ('60).

La forza di Marini pittore è dunque nella sicura conquista di valori che lasciano stupefatti per l'alta dignità formale, e pongono l'artista al di sopra del clima di appassionata e spesso incerta esperienza dei contemporanei.

GIANFRANCO BRUNO

Mostra di Archipenko a Milano^(*)

La precedente esposizione di Archipenko in Italia risale alla Biennale del 1920. A distanza di tanti anni è palese il grande interesse storico, artistico e culturale che si accompagna ad un'ampia panoramica del suo lavoro, dal 1909 ai più recenti studi. A questo si aggiunge la necessità di rivedere la posizione di certa critica nostrana, a volte semplicistica, spesso categorica.

Archipenko fece parte di quella schiera di artisti russi, che nei primi anni del '900 arrivarono nell'Europa Occidentale e a Parigi contribuirono al fondarsi dell'arte moderna, con la loro genialità e natura poetica di slavi: egli giunse nel '8, seguito l'anno successivo da Lipchitz e Zadkine, che assieme all'americano Csaky, a Laurens e Duchamp-Villon rappresentano il nerbo della scultura cubista.

Dopo l'esposizione di Cézanne⁽¹⁾, con le *Demoiselles d'Avignon* (1907) di Picasso e alcuni dipinti di Braque, con le riflessioni estetiche di Apollinaire si erano formati i presupposti per una teoria cubista dell'arte; mentre gli artisti venivano a trovarsi su uno stesso piano di ricerca, di esperimento in un ambito di creatività « collettiva », per lo sforzo comune di esprimere una prospettiva della realtà, storicamente nuova, con nuovi mezzi, per una diversa dimensione dello spazio rappresentativo. Ottimamente si è espresso il Francastel⁽²⁾, quando scrive che « in origine il cubismo ha l'andamento di una serie di esperienze per metà sistematiche e per metà empiriche », aggiungendo che « il cubismo non è definito da questa e quella formula d'avanguardia, né da una eventuale nuova formula;... non è un metodo concreto, ma un orientamento generale del pensiero plastico combattuto fra tendenze spesso contraddittorie », e ancora: « la prima cosa che colpisce è il carattere aperto dell'esperienza cubista. Non si applica una cifra..., se ne tentano parecchie. Nessuno dei primi cubisti è rimasto fedele a questa o a quella serie di esperienze individuali o collettive degli anni tra il 1910 e il '14 ».

Considerata quindi l'esperienza cubista come un fenomeno spontaneo di interferenza e di comunicazione tra le molteplici direzioni di ricerca, possiamo confermare che il

ruolo di Archipenko fu quello di un pioniere, di geniale creatore di nuove soluzioni.

Nato nel 1887, giovanissimo a Parigi, si accosta all'arte primitiva, che in quegli anni viene interpretata secondo i suoi veri significati plastici e in funzione delle nuove prospettive geometriche e spaziali; a questa alterna lo studio delle opere al Museo del Louvre. Interessante questo accostarsi alla scultura classica, che si traduce in piccoli bronzi, come « Riposo » e « Torso di nera seduta » (vd. foto): sinuosa nella forma, accompagnata dal delicato chiaroscuro della luce sulla superficie mosca e levigatissima non presenta segni di accademismo: i motivi sono nello spirito dell'artista, che guarda la realtà con occhio di contemplatore, di poeta, la realtà delle sue stesse opere.

A questo proposito Archipenko scrive: « Importa innanzi tutto notare che, malgrado la diversità di carattere della mia opera, non c'è alla base della mia arte alcuna regola intellettuale o dogmatica. Il suo fondamento infatti è puramente spirituale e deriva dalla legge universale di creazione, che noi percepiamo attraverso l'esperienza. Questa legge mi costringe a sperimentare ciò che non è conosciuto, a scoprire i mezzi di esprimerla in nuove forme ». È una predisposizione che indica quanto di più autentico si possa rintracciare nella sua opera e che crea come un filo conduttore anche nella interpretazione delle successive.

Se mai vi è un limite in questo suo contemplare la scultura, levigarla, curarla nei minimi particolari, nelle successive copie con fatica e amore di artigiano, è un « limite » di natura estetica, che risale alla sua ricca personalità e rimane intrinseco alle sue possibilità espressive.

Anzi ne potrebbe venire un insegnamento: che non occorre distruggere, rompere, deprezzare per essere dei rivoluzionari; che prima necessità è l'ordine del processo interiore. Diremo quindi che questo suo « limite » estetico rientra nel suo processo visivo. Picasso invece, anziché riplasmare, ritornire l'opera, di una prima forma ne crea successivamente l'analoga con le nuove mo-

dificazioni, sino a dipingere in uno stesso giorno tre, quattro quadri dello stesso motivo: questo è un modo di lavorare diametralmente opposto, ma sostanzialmente coerente e « ordinato ».

I fermenti del cubismo trovano presto Archipenko impegnato nella nuova tematica e il 1910-11 sono anni di approfondimento e di legame dei due indirizzi della sua ricerca. Il suo si rivela un tentativo di unire la bellezza classica formale al movimento e alla scomposizione della forma e dello spazio cubista. Il bronzo « Rinosa » è un ritmo di forme ancora pieno, in una bella armonia delle luci e delle masse: una evidente ricerca di ritmo, che poi andrà accentuandosi, quasi in un tentativo di tradurre ritmi musicali con i mezzi della scultura.

Si può dire che i temi che si verranno sviluppando siano già presenti: il gusto del plasmare, le patine del bronzo segnano il primo passo verso l'uso del colore. Nello studio della scultura arcaica aveva rilevato i rapporti tra massa, forma e colore: « La mia scultura è in un principio per nulla nuovo; io l'ho appreso dagli Egiziani ». È un accompagnare i ritmi delle forme con un segreto richiamo (arcaico) ai colori della natura.

Archipenko partecipa attivamente al movimento cubista con esposizioni e riunioni di gruppo⁽³⁾, rimanendo in questi primi anni una delle maggiori personalità, che danno vita al nuovo indirizzo artistico, anche se alla fine del 1912 polemicamente abbandona i compagni di lavoro e dichiara il superamento dei principi cubisti.

Questo distacco permette all'artista un più libero ripensamento sulle ricerche e i risultati del cubismo e naturalmente su quelle di Picasso. Penso alla « Figura geometrica seduta », alla « Testa » (1913), « Match di box » (1914) (vd. foto). Lo studio della tematica cubista gli consente di giungere a una stilizzazione di elementi astratti che sono sezioni di cono, settori circolari, superfici concave e convexe: egli si serve sempre di linee curve⁽⁴⁾ (già nel 1912 ne aveva dato qualche saggio; il bronzo colorato « Camminando »), che mantengono le stesse patine, le stesse superfici lavorate dei primi torsi, con quel gusto caratteristico per la materia colorata. Si viene così realizzando nelle sue opere quell'invenzione plastica, che pone Archipenko tra gli iniziatori della