

Fotografare (e pubblicare) le sculture: un antefatto anni trenta-quaranta per Marino e Manzù

Flavio Fergonzi

Verso il 1950, l'anno da cui prende avvio il percorso di questa mostra, Marino Marini e Giacomo Manzù sono ormai stabilmente collocati nel canone ristretto dell'arte italiana moderna. Scultori di fama ventennale, entrambi cattedratici all'Accademia di Brera, hanno all'attivo mostre importanti, premi prestigiosi, alcune belle monografie; una critica intelligente (Brandi, Ragghianti, Argan, Vitali, Carrieri, Carli) si sta occupando di loro con toni entusiasti. Al miglior collezionismo italiano, pubblico e soprattutto privato (Feroldi, Della Ragione, Jucker, Jesi), si va affiancando quello internazionale. L'acquisto di un *Cavaliere* di Marini da parte del Museum of Modern Art di New York ancora prima della mostra di arte italiana lì tenuta nel 1949¹ è un segnale decisivo: la sua scultura dialoga con i fatti maggiori della ricerca del secolo, anche nella chiave modernista cara alle scelte del museo. Non è azzardato affermare che la fama dei due scultori si è definita, e poi precisata, anche attraverso le fotografie delle loro opere: e questo è avvenuto specialmente durante gli anni della guerra, decisivi per rileggere la storia dell'arte italiana del primo Novecento. Anni in cui spostare le opere era costoso, spesso rischioso per l'integrità delle stesse; in cui le mostre si diradavano, ma la difficoltà di verifica dal vero lasciava, paradossalmente, più tempo di riconsiderarne i valori. E qui entra in gioco il ruolo determinante delle riproduzioni fotografiche. Perché viaggiano molto, in questi mesi drammatici, le fotografie: fisicamente, in buste inviate dagli artisti a editori, galleristi, collezionisti o critici d'arte; e soprattutto attraverso i libri, che editori coraggiosi continuano a pubblicare (e, magari, dopo il 1943, solo a progettare, rinviando la stampa alla fine della guerra). Rispetto al tradimento che la fotografia riserva alla pittura (va ricordata, negli stessi anni, l'ossessione di Pietro Feroldi nell'averne tricolorie fedeli ai valori tonali dei quadri di Carrà o Morandi in suo possesso²), alla scultura la fotografia non sottrae ma aggiunge informazioni: illuminazione, angolo di ripresa, insistenza o meno sui dettagli aiutano l'osservatore a leggere l'opera; o, almeno, ne indirizzano in modo determinante l'interpretazione³. Quando si prova a ragionare sui rapporti tra le opere di

Marini e Manzù e le fotografie di cui sono state oggetto a ridosso della loro esecuzione, vanno affrontate due questioni distinte.

La prima riguarda la relazione tra scultore e fotografo. Di questa relazione sappiamo, purtroppo, pochissimo: di quel che si dicono tra loro quando il fotografo visita lo studio dello scultore e piazza la macchina con il treppiede davanti alle opere; oppure quando lo scultore porta la statuetta o la testa nello studio del fotografo per farla riprodurre. Certo, sarà lo scultore a suggerire il punto di vista, il taglio dell'inquadratura, magari a scegliere lo sfondo. Ma questioni più tecniche, l'apertura del diaframma, il tempo di esposizione, il posizionamento delle luci, la relazione tra i diversi piani focali sono controllabili dallo scultore? È inevitabile che, tra di loro, si instauri un rapporto di fiducia. Nei due libri principali su Marino e Manzù che escono negli anni della guerra il nome del fotografo è esplicitato nel colophon del libro, con un ruolo ben più importante di quello che abitualmente aveva (il credito era di norma indicato in piccolo, tra parentesi, sotto la fotografia, e non sempre): per il *Marino* del 1941 introdotto da Filippo de Pisis era la fotografia di Gianni Mari a fare da legante tra sculture stilisticamente anche molto diverse tra di loro; per il *Manzù* dell'Editoriale Domus introdotto da Nino Bertocchi si specificava addirittura che le fotografie di Attilio Bacci erano state eseguite "in collaborazione con l'autore". Alla verifica puntuale sull'origine di tutte le fotografie questo non era vero (entrambi i libri riproducevano anche scatti di altri fotografi, non menzionati). Ma l'indicazione è, comunque, fondamentale.

Era quasi sempre lo scultore a pagare il fotografo per la sua prestazione d'opera, quasi mai l'editore: dai documenti dell'Archivio Scheiwiller questo risulta evidente (ci sono accenni, nelle lettere, a fatture spedite per errore dal fotografo all'editore, e da quest'ultimo girate all'artista). Per lo scultore quella del fotografo rappresentava una sorta di spesa fissa, come quella del formatore, per ottenere che l'opera fosse diffusa e conosciuta. Solo in occasione delle esposizioni maggiori (Biennali veneziane e Quadriennali romane), o quando l'opera faceva ormai



Arturo Martini,
Ragazzo seduto, 1930.
Fotografia Arnaldo
Maggi, Savona. Milano,
Accademia di Brera,
Fondo Guido Ballo.
Lo stesso scatto
è pubblicato
in "L'Arte",
novembre 1930,
con il fondo bianco

Arturo Martini,
Ragazzo seduto, 1930.
Fotografia Arnaldo
Maggi, Savona
(in "L'Arte",
novembre 1930)

Arturo Martini,
Ragazzo seduto, 1930.
Fotografia Arnaldo
Maggi, Savona. Milano,
Accademia di Brera,
Fondo Guido Ballo

Arturo Martini,
Ragazzo seduto,
particolare, 1930.
Fotografia Arnaldo
Maggi, Savona. Milano,
Accademia di Brera,
Fondo Guido Ballo

parte di una collezione pubblica, il fotografo è quello dell'istituzione (e succede che le sculture finiscono per somigliarsi tutte un po': basta, come esempio, vedere quelle della Reale Fotografia Giacomelli di Venezia per le opere esposte alle Biennali). Con gli anni trenta, aumentano i servizi fotografici appositamente realizzati per i rotocalchi (e da questi ultimi pagati) dove sono gli studi degli scultori, con il loro pittoresco affastellarsi di opere, a farla da protagonisti. Ma questo campo, pur importantissimo, esula dall'argomento qui considerato. La seconda questione, quella dell'uso che si fa delle stampe fotografiche nell'editoria, è invece meglio ricostruibile. Negli archivi oggi esistenti degli editori che hanno pubblicato libri sui due scultori (ho fatto ricerche, in questa occasione, nell'Archivio Scheiwiller e in quello dell'Editoriale Domus) sono spesso conservate anche le fotografie scartate; e negli epistolari tra editore e artista si ricostruisce la regia visiva sottesa al libro. Ma le indicazioni più rivelatrici si ottengono sfogliando il libro: non solo parlano le esclusioni e le inclusioni, ma anche i tagli fotografici, le cancellazioni dei fondali, le sequenze di punti di vista diversi per la stessa opera.

Svoltati i primi anni del dopoguerra, dopo il 1950, l'immagine fotografica di Marino Marini e di Giacomo Manzù si è ormai stabilizzata: fotografie e apparati fotografici di libri successivi serviranno ad accentuare le specificità linguistiche, e dunque le reciproche differenze, di quelli che sono unanimemente considerati i due maggiori scultori italiani del tempo. Per questo un affondo sulla loro lettura fotografica nei due decenni di formazione e consolidamento della loro fama può essere utile. L'idea della "funzione Marini" e della "funzione Manzù" nello sviluppo dell'arte italiana del Novecento si forma in quei due decenni decisivi. E qualche volta può essere persino più rivelatore interrogare le fotografie che non i testi critici sugli artisti: non foss'altro perché questi ultimi sono stati scritti te-

nendo davanti agli occhi le fotografie, non gli originali; e perché molti dei percorsi di lettura delle opere sono determinati dall'alleanza stretta tra l'occhio dell'artista e quello del fotografo.

Il caso di Arturo Martini e qualche precedente

C'è una data di snodo nella scultura italiana del primo cinquantennio del secolo, ed è il 1930. Nel novembre di quell'anno undici sculture (e tre ceramiche) di Arturo Martini sono riprodotte in un articolo di Lionello Venturi su "L'Arte", la più antica rivista di storia dell'arte italiana⁴. Due mesi dopo, gennaio 1931, la sala di Martini alla I Quadriennale romana, con alcune delle opere anticipate fotograficamente da Venturi, scompaginava le attese di chi riconosceva nell'evoluzione della scultura italiana degli anni venti una graduale riconquista di ordine decorativo. La sfida per i fotografi era posta su basi affatto nuove: non andava raccontata, con gli scatti, la coerenza di stile dello scultore, ma l'arco, insolitamente ampio, delle sue possibilità espressive; a essere indagato doveva essere il rapporto tra il dettaglio e l'insieme, tra il tocco dell'artista e le proprietà intrinseche della materia (terracotta, legno, gesso). Esiste, nelle opere di Martini, una ricchezza di motivi plastici di fatto paralizzante per il fotografo, che rende quest'ultimo, ad esempio, incapace di decidere per la scultura un punto di vista privilegiato da cui effettuare la ripresa. Il fotografo Arnaldo Maggi di Savona, che documenta le terrecotte (*La madre folle*, *il Ragazzo seduto*) appena uscite dal forno dell'ILVA di Vado Ligure, se la cava moltiplicando le riprese da svariati, spesso opposti, punti di vista. Lo stesso fa l'anonimo fotografo della *Maternità* in legno sbazzata a Monza. Ma il fatto più importante è che gli scatti di una stessa opera presi da angolazioni differenti verranno inclusi da Venturi nel corredo fotografico al suo testo: per il *Ragazzo seduto*, ad esempio, egli opererà per le due opposte visioni di profilo, ottenendo uno

Arturo Martini,
Convalescente, 1932.
Fotografia Arnaldo
Maggi, Savona.
Milano, archivio privato

Arturo Martini,
La Girl, particolare, 1931.
Fotografo sconosciuto
(in "Il lavoro fascista",
1932)

strano gioco di figura specchiata: rinuncerà alla visione dal retro, forse troppo archeologica, e a una intenso *close-up* frontale sul busto, forse perché insufficiente a dar conto del sofisticato disegno generale della statua. Come si fotografava la scultura moderna italiana prima di questa data? Come erano fatti i libri o i lunghi articoli monografici su rivista sugli scultori? Da qui, credo, si debba iniziare per capire la rivoluzione che Martini impone verso il 1930, e che si riverbererà sulla fotografia della scultura italiana nei decenni successivi.

Prendiamo due libri fotografici (erano, in realtà, cartelle di stampe fotografiche a formato in folio non rilegate) dedicati da Bestetti e Tumminelli ai due maggiori scultori italiani degli anni dieci e venti: il *Bistolfi* del 1911 e il *Wildt* del 1926⁵. Con *Bistolfi* il fotografo (o i fotografi, una informazione comunque non fornita nella cartella) aveva cercato una lettura sottilmente atmosferica, tonale, quando la scultura era ambientata all'aperto: che si inseriva in modo quasi conturbante nel paesaggio, campestre, urbano o cimiteriale che fosse. Per i gessi fotografati nello studio il fondale era invece invariabilmente nero: crudamente illuminati dalle lampade, inquadrati frontalmente o più di rado di profilo, i grandi gessi si stagliavano come fantasmi bianchissimi che perdevano ogni consistenza di realtà. Era la ricaduta del modello impostosi con il recente e fortunato libro su Rodin di Judith Cladel⁶: le grandi opere erano fotografate da Jacques-Ernest Bulloz come forme ormai definitive, contro il fondo nero; i bozzetti, i bronzi più espressivi venivano invece ripresi da Eugène Druet dopo essere stati collocati in un contesto in cui si riconoscevano fondali e ambientazioni, e ne veniva sottolineato il loro status di oggetti plastici.

Con le foto di Emilio Sommariva e di Antonio Paoletti raccolte nel *Wildt* del 1926 veniva soprattutto indagato il significato lineare dei marmi. Il fondo rigorosamente nero rilevava il prezioso arabesco dei profili; frequentemente la macchina si muoveva con zoom progressivi, fino al caso esemplare della *Trilogia*, dove erano messi

in sequenza scatti che si restringevano dall'insieme a un dettaglio di panneggio, potentemente seicentesco. Le poche infrazioni dalla ripresa frontale o di profilo (una, ad esempio, di tre quarti per il *Busto di Benito Mussolini*) volevano sottolineare puri motivi lineari come quello dell'infula che ricadeva dietro al collo. Tanto che il passaggio dalle tavole di scultura a quelle con i disegni a puro tratto riprodotti nell'ultima parte del libro avveniva senza traumi, quasi senza accorgersene.

Quando nei primi anni venti la scultura assume lo statuto di indicatore privilegiato di un nuovo ordine classico, la fotografia vi si adegua con rapidità. Nella ogettiana "Dedalo" le riprese dedicate a Libero Andreotti o ad Antonio Maraini⁷ sono di una qualità incisa e chiara, i fondali sono grigi o neri, come per la scultura dell'antichità e del Rinascimento (un accenno di ombra sul fondale grigio chiaro negli scatti dei bronzi di Andreotti dichiarava appena l'esistenza di un piano alternativo a quelli indagati fotograficamente nella scultura). Il bassorilievo, con le sue proprietà di logica architettonica, era il cimento privilegiato per i fotografi: e anche le sculture a tutto tondo sembravano fotografate come fossero rilievi.

Già da questa data, l'inizio degli anni venti, Martini aveva posto questioni inedite rispetto a una scultura che chiedeva una lettura fotografica così univoca e normalizzatrice. Se ne era accorto Mario Broglio che, in un numero di "Valori Plastici" (il terzo dell'anno III, tra 1921 e 1922), decise di pubblicare la *Pucelle d'Orléans* con tre scatti distinti, presi da tre punti di vista differenti: forse un invito ai pittori a disegnare le figure tenendo conto del loro sviluppo nello spazio; forse una resa alla complessità dell'invenzione plastica, irriducibile a una visione singola.

Dopo il 1930, fotografare Martini diventa ancora più difficile di quanto non lo fosse stato nel decennio precedente. A complicare le cose interveniva la dimensione del racconto, ironico o sentimentale che fosse. Si poteva evidenziare la tensione tra la stringente logica volumetrica della scultura e il suo contenuto narrativo: come avviene nelle riprese di Maggi della *Convalescente*. Oppure concentrarsi sui dettagli, non arretrando di fronte al rischio di episodi chiaroscuralmente "pittorici": come fa l'anonimo fotografo fiorentino che avvicina il volto e il gesto della *Girl*, nella mostra del 1932 a palazzo Ferroni.

Teste e figure dei primi anni trenta: la scultura e lo sfondo

Interrogiamoci ora su qualche ripresa fotografica di opere di Marino Marini e di Giacomo Manzù dei primi anni trenta. Sono scultori agli inizi, anche se esiste un lieve ma significativo sfalsamento di carriera tra i due. Nel 1930 Marini ha già un breve excursus espositivo, con qualche acquisto pubblico (e una sua *Testa di giovane uomo* è fotografata da Brogi come se fosse un Romanelli⁸). Manzù, a quella data, è invece un esor-





Marino Marini,
Testa femminile, 1930.
Fotografia Giuseppe
Grazioli, Firenze. Pistoia,
Archivio fotografico
Fondazione Marino
Marini

Giacomo Manzù,
Testa, 1932.
Fotografo sconosciuto
(in G. Scheiwiller, *Manzù*,
Milano 1932)

Marino Marini,
*Ritratto della signora
Verga*, 1936.
Fotografia Mario Perotti,
Studio Abeni, Milano
(in L. Vitali, *Marino
Marini*, Milano
1937). Nell'esemplare
conservato a Milano,
Centro Apice, Archivio
Scheiwiller, il grigio
uniforme che cancella
il basamento è il risultato
di un ritocco manuale
apportato direttamente
sulla stampa

Giacomo Manzù,
*Testa di donna
(Cantante)*, 1934.
Fotografia Mario Perotti,
Studio Abeni, Milano
(in "Emporium", 1934)

diente assoluto: alla collettiva della Galleria Milano della primavera 1930 un suo gesso con *Uomo e donna* viene affrontato dal fotografo come se fosse un rilievo di Maraini, nitido e implacabile nel disegno, senza contrasti luminosi che ne indebolirebbero il disegno naïf⁹.

Conviene procedere per analoghe tipologie, prendendo come esempio due teste e due figure intere. Le due *Teste* (una femminile di Marini, una di fanciullo di Manzù) non sono ritratti, ma rientrano in quella particolare declinazione della testa di carattere tra pura sperimentazione stilistica e tipizzazione antipsicologica che si sta imponendo a inizio decennio.

La *Testa femminile* modellata nel 1930 da Marini non sarà scelta per la pubblicazione: la fotografia, dello studio fiorentino di Giuseppe Grazioli, verrà esclusa, deliberatamente, dagli apparati dei libri di Fierens del 1936 e di Vitali del 1937¹⁰ (la stampa che riproduco è presente nell'Archivio Scheiwiller, la cui casa editrice curò nel concreto la realizzazione dei due volumetti). Lo scultore aveva insistito sulla condizione frammentaria della terracotta, sulla inespressività del volto della donna e, soprattutto, su una modellazione di impassibile severità arcaista. La sua ripresa fotografica, una classica visione di tre quarti con illuminazione laterale e dall'alto, insiste sul tema del cono d'ombra sulla destra che rileva il piano del volto. La fotografia ci consegna un'apparizione luminosa senza tempo, arcaica ma non auratica; e accentua volontariamente il cortocircuito tra l'inespressività del soggetto e l'espressività della materia in sé, della quale sono messi a fuoco i minimi accidenti.

La *Testa di fanciullo* in cemento policromo di Manzù, pubblicata nel primo libretto dedicato nel 1932 da Giovanni Scheiwiller allo scultore¹¹, rientra anch'essa nel progetto di superare il realismo anatomico, qui attraverso vie più misteriose (moderne, parigine) di deformazione e di stilizzazione. Intelligentemente il fotografo, questa volta anonimo, opta per un fondo chiaro, da cui esce la massa a pera rovesciata della testa; e ammorbidisce, nella ripresa, gli interventi della stecca sul cemento (per indicare capelli, sopracciglia, pupille) che

disegnano una trama del tutto antiscultorea sulla superficie. Anatomicamente più inquietante rispetto a quella di Marini, la *Testa di fanciullo* di Manzù rivendica un'aria più sentimentale dove la fa da padrone il tocco d'artista: la fotografia ci racconta come dal Rodin ultimo Manzù abbia derivato il sottile divorzio tra significato generale della modellazione e trattamento della superficie.

Con il proseguire degli anni questa forbice tra i due scultori si acuisce. In Marini il riferimento arcaico (egizio, più che etrusco, a partire da una certa data) sposta l'attenzione verso la sintesi geometrica, con pochi, eleganti interventi policromi. Il fotografo isola la testa (qui il è il milanese Mario Perotti alle prese con il *Ritratto della signora Verga*) come un solido chiuso in sé. In vista della riproduzione nel libro di Vitali del 1937, lo scatto verrà manualmente corretto con l'abolizione del basamento: l'ovale sarà circondato da una superficie grigio chiaro, stesa a pennello sulla stampa fotografica, per aumentare la sensazione di un "fuori dal tempo"¹². Una testina in cera di Manzù del 1934 aveva avuto, dallo stesso Perotti, una lettura opposta: la fotografia sottolineava lo statuto della scultura come oggetto prezioso, non replicabile, posato su una superficie concreta; e il fuoco portato sugli interventi grafici sulla cera riportava l'attenzione sul "qui e ora" dell'artista che li ha tracciati¹³. Nelle sculture a figura intera il tema in gioco per il fotografo è quello dell'aura di cui si vuole caricare l'opera. Chi guarda la fotografia (o, meglio, il lettore del libro o della rivista in cui la fotografia è riprodotta) deve capire con quale atteggiamento il fotografo si è accostato all'originale; anche per farsi da lui guidare nell'interpretazione.

Nello scatto preso dal fotografo milanese Eugenio Petraroli, il *Giocoliere* di Marini è trattato con l'implacabile oggettività che si destina a una statua egizia: il tre quarti dell'inquadratura staglia contro lo sfondo uniforme una scultura sospesa nel tempo, di cui sono rappresentati con precisione i dettagli¹⁴. Non esiste nessuna ambiguità con la rappresentazione di un corpo: è una statua quella che si fotografa, non una figura, e chi osserva la

Marino Marini,
Giocoliere, 1933.
Fotografia Eugenio
Petraroli, Firenze.
Milano, archivio privato

Marino Marini,
Giocoliere, 1933.
Fotografia Gianni
Mari, Milano
(in F. de Pisis, *Marino*,
Milano 1941)

Marino Marini,
Giocoliere, 1933.
Fotografia Gianni Mari,
Milano (in P. Fierens,
Marino Marini,
Paris-Milano 1936)

Giacomo Manzù,
Il Re, 1931. Fotografo
sconosciuto
(in G. Scheiwiller, *Manzù*,
Milano 1932)

fotografia è portato a leggere, della statua, gli equilibri formali, la sintesi del profilo, persino il carattere africano, egizio, della fisionomia (lontanissimo dalla tipologia italico-mediterranea, di razza, che imperversa nella scultura italiana svoltato il 1930).

Non è senza significato che, quando incluse la foto dell'opera nella monografia del 1941 prefata da Filippo de Pisis, lo scultore privilegiò una visione differente, frontale, che dovrebbe essere opera del fotografo Gianni Mari¹⁵. L'allusione egizia era qui addirittura potenziata (l'inquadratura delle statue egizie, tradizionalmente, era frontale e di profilo). Ma questa nuova ripresa, attraverso una luce più radente, dava rilievo alla materia tormentata della superficie, riportando inevitabilmente l'attenzione alla mano che l'aveva modellata; e lo studio appena accennato sullo sfondo spingeva a leggere la scultura come opera di un moderno. Non stupisce che da questo stesso negativo Giovanni Scheiwiller decidesse (per la monografia di Fierens del 1936 e per quella di Vitali del 1937¹⁶) di cancellare lo sfondo, stagliando la figura contro il grigio uniforme: l'idea di Marini che era trasmessa dalle due monografie era quella di un plastificatore implacabilmente purista, e l'insistenza sull'ambientazione ne riduceva, evidentemente, la forza.

Nel già citato libretto dedicato a Manzù da Scheiwiller nel 1932 era illustrata una figura inattesa, *Il Re*¹⁷: la statuetta, oggi perduta, era una evidente allusione ai bronzi italici dell'età preromana. Poteva essere difficile fotografare una simile scultura, così sul crinale tra arcaismo e sigle grafiche moderniste (le stesse studiate da Manzù nei disegni coevi). Quel sottile rapporto tra gracile corporalità e aria da museo viene reso dal fotografo, anche questa volta anonimo, con una insolita morbidezza di chiaroscuro che contrasta un po' con la frontalità assoluta della ripresa. Lo sfondo indeterminato aggiunge ulteriore inquietudine in chi guarda (il riferimento alla modernità di uno studio d'artista che faccia

da sfondo, qui, non è concesso). Infine, un elemento non poco spaesante per lo statuto stesso dell'opera è dato dalla firma, che sembra apposta da Manzù sul negativo fotografico e non sul basamento della statuetta. Eppure la scelta dello sfondo non ambientato nella ripresa fotografica del *Re* è per Manzù una eccezione: per i due decenni successivi lo scultore vorrà che le sue sculture vengano fotografate in relazione con lo spazio fisico che le contiene.

La questione degli scatti della figura singola dietro alla quale sono leggibili porzioni di studio dovette essere cruciale nella strategia di rappresentazione fotografica dei due scultori. Lo scatto ambientato, infatti, riporta l'attenzione sulla modernità, dell'invenzione e dell'esecuzione, specie se gli stili sono dichiaratamente anacronistici. I risultati, anche in questo caso, sono assai differenti per i due.

Prendiamo, per Marini, un caso parlante. Quando Giuseppe Grazioli fotografò, per primo, il *Popolo* appena terminato nello studio fiorentino di via degli Artisti lo inquadrò da tre quarti, come si fa con una scultura a tutto tondo, per evidenziare il motivo del braccio dell'uomo e della donna portati in avanti; lo scatto includeva altre sculture, teste e ritratti ben torniti, che rinforzavano la percezione del *Popolo* come un'opera a tutto tondo. Ma questa ripresa non ebbe futuro e si impose quella frontale, che trattava la scultura come un altorilievo. Purtroppo la qualità delle rare riproduzioni frontali della scultura che la documentano prima della mutilazione non consente di valutare contro quale sfondo le due figure fossero stagliate: nel libretto di Fierens del 1937 e nelle tavole successive lo sfondo fu scontornato e sostituito da un uniforme fondale grigio¹⁸. Ma dopo che la scultura venne mutilata da Marini (che vi sopprime proprio le due braccia protratte in avanti) lo sfondo divenne una componente irrinunciabile del rilievo: è documentato in una fotografia che



Marino Marini,
Popolo, primo stato,
1929. Fotografia
Giuseppe Grazioli,
Firenze. Pistoia,
Archivio fotografico
Fondazione Marino
Marini

Marino Marini,
Popolo, primo stato,
1929. Fotografo
sconosciuto, forse
Giuseppe Grazioli,
Firenze (in P. Fierens,
Marino Marini,
Paris-Milano 1936)

Marino Marini,
Popolo, secondo stato,
circa 1940. Fotografia
Virginio Mazzucchelli.
Milano, archivio privato.
Nella riproduzione
in R. Carrieri, *Marino
Marini scultore*,
Milano 1948,
lo sfondo è ritoccato
con la cancellazione
dei disegni

scattò Virginio Mazzucchelli, un allievo dello scultore, nello studio dell'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche di Monza (dunque prima del 1941¹⁹). Non si tratta di uno sfondo qualsiasi: è una parete piena di tracce, di fratture, persino di disegni forse di mano dello stesso artista. L'equilibrio che noi leggiamo nel *Popolo* tra il riferimento a un'urna cineraria etrusca e quello a un Novecento toscano, solidamente rurale ma non strapasano, è potenziato dalla fisicità, dalla concretezza di quella parete che ne fa da sfondo. Non stupisce, dunque, che a partire dalla monografia di Carrieri edita dal Milione nel 1948²⁰ questo scatto s'impose come quello ufficiale, sebbene corretto rispetto al negativo originale (sono aboliti i disegni sul muro, che creavano evidentemente un elemento di disturbo visivo).

Anche nella declinazione emotiva opposta, quella affettuosa e caricaturale del *Portiere* di Manzù²¹, lo sfondo gioca un suo ruolo primario: lo spazio, vuoto e spoglio (e perciò magico) dello studio è pensato per creare un contrasto calcolato con il dettagliatissimo racconto grafico leggibile sulla superficie dell'opera. Ma non entrano in gioco, con questa scelta, solo motivi di ordine formale. Il fotografo indirizza chi guarda la stampa fotografica sulla particolare poesia, di incanto e di inappartenenza al mondo, della scultura. È di per sé una forzatura trasformare un portiere con casacca, ginocchiere e scarpe da football in un soggetto scultoreo (si pensi agli sporti-

vi che vengono via via collocati allo Stadio Mussolini, e ai modi in cui vengono fotografati): la sua collocazione in uno studio vuoto, di artista moderno, ne moltiplica il contenuto antierico e patetico.

È in generale assai sapiente l'utilizzo che in questi anni la fotografia fa dello sfondo come elemento capace di indirizzare la lettura dell'opera.

È facile leggere nella *Bagnante* di Marini²², come viene fotografata subito dopo il suo trasporto dalla creta al gesso, una insistenza sui processi materiali della sua esecuzione. Non sono solo i dettagli del gesso (le imperfezioni di modellazione per l'appena avvenuto calco dalla creta) a richiamare l'attenzione su questo aspetto. La *Bagnante* è qui ripresa in un ambiente inequivocabilmente didattico, quello dell'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche di Monza, dove sono leggibili sul muro le scritte dei giovani studenti (vi hanno inciso firme, sbeffeggi e persino lo stemma dell'Ambrosiana Inter). È un ambiente in cui la presenza dell'opera del maestro serve come insegnamento per gli allievi, soprattutto di tecnica scultorea. Basta confrontare l'effetto opposto che fa la figura, una volta trasportata in marmo e acquistata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, quando sarà fotografata dal lato opposto, in un profilo lievemente sfalsato, e collocata contro un fondo uniforme, neutro: sfondo che ne evidenzia invece le caratteristiche di pura forma chiusa²³.



Giacomo Manzù,
Portiere, 1932-1933.
 Fotografo sconosciuto
 (in A. Pacchioni,
Giacomo Manzù,
 Milano 1948)



Giacomo Manzù,
Figura piegata, 1936.
 Fotografo sconosciuto,
 forse Attilio Bacci, Milano
 (in A. Pacchioni,
Giacomo Manzù,
 Milano 1948)



Marino Marini,
Bagnante, 1934,
 modello in gesso.
 Fotografo sconosciuto.
 Milano, archivio privato

Marino Marini,
Bagnante, 1934-1935,
 pietra. Fotografo
 sconosciuto
 (in P. Fierens,
Marino Marini,
 Paris-Milano 1936)



Prendiamo, degli stessi anni, le piccole figure in bronzo di Manzù fotografate nello studio dell'artista, la *Donna che si pettina*, la *Figura piegata* o la *Donna che piange*²⁴: sono figure patetiche, dolenti, talvolta in pose di una assurda eloquenza gestuale. Gli scatti fotografici (dovrebbero essere di Attilio Bacci) ci dicono che non esiste frattura tra la luce morbida che percorre le superfici e quella dello studio: non c'è, cioè, nessuna alterità

della scultura rispetto al mondo dei sentimenti e delle passioni moderne. Se è vero che sono i corpi stessi delle figure di Manzù a denunciarne inequivocabilmente il carattere contemporaneo ("Si legge, in un ignudo di Manzù, il tempo in cui visse il modello" avrebbe detto con intelligenza qualche anno dopo Luigi Bartolini²⁵), fotografie come queste insistono sulla vicenda umana che si compie all'interno di questo studio. Anche trop-

Marino Marini,
Cavaliere, 1936.
Fotografo sconosciuto,
forse Gianni Mari,
Milano. Pistoia,
Archivio fotografico
Fondazione Marino
Marini

Marino Marini,
Cavaliere, 1936.
Fotografo sconosciuto.
Milano, archivio privato.
Con la cancellazione
dello sfondo lo scatto
è stato pubblicato
in "L'Ambrosiano",
25 maggio 1938

Giacomo Manzù,
David, 1938.
Fotografia Attilio Bacci,
Milano (in N. Bertocchi,
Manzù, Milano 1943)

Giacomo Manzù,
David, 1938.
Fotografia Mario Perotti,
Studio Abeni, Milano
(in "Emporium", 1938)

Giacomo Manzù,
David, 1938. Fotografia
Attilio Bacci, Milano
(in "Domus", 1942)



po: nella pubblicazione degli stessi scatti nelle riviste degli anni trenta si tende a eliminare lo sfondo, considerato un elemento di distrazione dai contenuti formali della scultura.

Punti di vista e sforbiciature

Il tema della relazione tra scultura e sfondo è, come si è visto, centrale nel lavoro dei fotografi alle prese con le opere dei due artisti. E non solo per quello che lo sfondo racconta (quei particolari ambienti sono una chiave preziosa per capire il mondo interiore dell'artista), ma anche, e soprattutto, per la relazione plastica che si instaura tra la scultura e l'ambiente che la contiene.

Ma la scommessa determinante, nella ripresa fotografica, si gioca su un altro terreno: quello del punto di vista da cui si inquadra la scultura, del taglio dell'inquadra-

tura, della relazione tra le varie inquadrature quando queste verranno messe in sequenza in sede di pubblicazione. Specie quando, dopo la metà del decennio, sia Marini sia Manzù cominciano a sperimentare con il modello vivente una nuova relazione che chiama in causa più direttamente il tema della tridimensionalità.

Prendiamo il caso di due sculture importanti, forse quelle determinanti, nei secondi anni trenta, per definire il carattere specifico dei due artisti: il *Cavaliere* in gesso di Marino Marini²⁶, esposto alla Biennale di Venezia del 1936, e il *David* in bronzo di Giacomo Manzù²⁷, esposto alla Quadriennale romana del 1939; e consideriamo, insieme, le fotografie che le hanno rese note.

Il *Cavaliere* rappresenta nella carriera di Marini un'opera di svolta, perché è la prima a essere severamente censurata (Ogetti non le perdonerà il carattere di "ma-



Marino Marini,
Pugilatore, 1935.
Fotografo sconosciuto.
Pistoia, Archivio
fotografico Fondazione
Marino Marini.
Lo scatto è utilizzato,
con la soppressione
del drappo sul fondo,
in L. Vitali, *Marino
Marini*, Milano 1937

Marino Marini,
Pugilatore, particolare,
1935. Fotografo
sconosciuto
(in L. Vitali, *Marino
Marini*, Milano 1937)

malucco equestre²⁸); e la prima in cui lo stilismo arcaico (un incrocio tra il *Balbo equestre* del Museo Nazionale di Napoli e il *Cavaliere* della cattedrale di Bamberg) è offerto allo spettatore come fine a se stesso, senza diversivi (il frammento, la superficie tormentata). Per le dimensioni importanti, per il soggetto illustre, ci si poteva aspettare da Marini il segnale della conversione a una classicità modernamente intesa: lo scultore radicalizza invece le sue posizioni e, difendendosi dagli attacchi, inviterà a riconoscere nel "ritmo musicale" e nello "spirito geometrico" i due principi che ne hanno determinato la concezione²⁹.

Le foto più significative del *Cavaliere* sono due. La prima, utilizzata per la stampa e per il catalogo della Biennale³⁰, è una ripresa frontale, disassata quel tanto che serve per non nascondere il busto del cavaliere dietro al collo e alla testa del cavallo. E, soprattutto, presa dal basso: scelta tutt'altro che ovvia per un simile soggetto, che è dunque assimilato a un monumento equestre, una tipologia scultorea di fatto obsoleta. La luce è drammaticamente artificiale: un faro posizionato in basso e a destra solleva la massa candida del gesso contro il buio dello studio, dove le altre presenze sono rese quasi illeggibili (scompaiono la porta, il tubo della stufa, il *Pugilatore in riposo* sullo sfondo). È questa una tecnica di ripresa che annulla il racconto e accentua il tema delle forme pure, astratte. Una simile lettura fotografica sarà adottata anche a cospetto dell'opera nella successiva collocazione: in casa di Vittorio Barbaroux, lo scatto di Gianni Mari ricerca lo stesso effetto attraverso l'ombra proiettata contro la parete e un effetto di sospensione monumentale, quasi metafisica³¹.

La seconda fotografia del *Cavaliere* è solo apparentemente alternativa alla prima. Si tratta di un profilo del gruppo scultoreo collocato contro una parete tappezzata a gigli medicei, ambientazione che non riesco a identificare. Qui l'illuminazione (analoga alla prima, dal basso e da destra) e la ripresa giocano una partita differente. È evidentemente ricercato un rapporto tra l'insistito motivo decorativo dello sfondo e i dettagli grafici della

statua: sia quelli modellati dallo scultore (la salamandra sul plinto, le vene in rilievo del cavallo), sia quelli che sono i segni inevitabili del passaggio dalla creta al gesso (le giunture visibili dei *moules* creano una trama altra, rettilinea, rispetto alla logica volumetrica del gruppo).

Sono, queste, due riprese tra loro differenti del *Cavaliere*, ma che insistono sullo stesso concetto: che la statua è un oggetto, in rapporto col mondo delle forme (e forse con quello delle mitologie private dell'artista); ma escisso dal tempo presente.

Due anni più tardi Giacomo Manzù modella un *David* che riprende, nella posa accovacciata, una scultura dello stesso soggetto (*Davide*) che aveva vinto nel 1936 il Premio Principe Umberto a Milano e che poi era stata rubata dal suo studio³². Il nuovo *David* in bronzo, esposto alla Quadriennale romana del 1939, venne presto considerato una sorta di opera-manifesto della moderna rumanizzazione del lavoro artistico. E questo fu possibile anche grazie a una serie di scatti che ne avrebbe esaltato le particolarità del disegno e della modellazione. Consideriamo le riprese della figura intera. La prima, opera di Attilio Bacci, è laterale, focalizzata sul gesto del ragazzino che raccoglie il sasso, e vuole porre l'attenzione sulla logica dei movimenti contrapposti. È esaltata l'antimonumentalità della posa, la sua stupefacente naturalezza (per la quale i contemporanei chiameranno in causa un arco di riferimenti, dalla scultura ellenistica a Donatello a Gemo). Non sarà questa, però, l'inquadratura privilegiata nella pubblicazione della scultura. A imporsi sarà una ripresa di Mario Perotti dal retro, focalizzata sul tema della schiena che si incurva con una lieve torsione³³. Sta alla sensibilità del fotografo mostrare come Manzù abbia, in questo gesto, reso lo sprofondamento dei piani plastici verso la spalla sinistra, fatto affiorare il motivo grafico delle costole, trovato un profilo di sintesi tale da esaltare la finezza del modellato.

In nessuna di queste due riprese il volto è messo in rapporto alla figura. Viene invece isolato da Attilio Bacci in un superbo dettaglio, ripreso dal basso, che include anche le ginocchia e le spalle grazie all'insolita compressione consentita dalla postura rannicchiata³⁴. Il diaframma della macchina, qui lasciato insolitamente aperto, permette una messa a fuoco ossessiva, quasi straniante, dei particolari sul primissimo piano, il ginocchio destro e il volto. Chi guarda la fotografia è spinto a interrogarsi sul significato della modellazione, che è sì fedele all'anatomia ma, a un tempo, quasi astratta (è un'applicazione della martiniana modellazione a spinta, dal retro); e non meno sulla presenza di quegli incidenti di fusione che arricchiscono la superficie di arabeschi e cretature. Il resto di quanto entra nell'inquadratura (la spalla sinistra, il ginocchio sinistro, persino l'orecchio) viene sfumato in un fuori fuoco che ha la stessa funzione delle labili presenze dello studio in altre fotografie: crea un'atmosfera che relaziona tra loro, un po' magicamente, un po' a effetto, piani (fisici, ma anche emozionali) diversi.





Giacomo Manzù, *Donna con cappello*, 1937. Fotografia Attilio Bacci, Milano (in "Emporium", 1938)



Giacomo Manzù, *Silvia*, 1938. Fotografia Attilio Bacci, Milano (in N. Bertocchi, *Manzù*, Milano 1943)



Giacomo Manzù, *Ritratto della signora van Newiell*, 1938. Fotografia Attilio Bacci, Milano (in "La Critica d'Arte", 1940)

Giacomo Manzù, *Susanna* (1937). Fotografia Attilio Bacci, Milano (in "Emporium", 1938)

Giacomo Manzù, *Francesca Blanc* (1941-1942). Fotografia Giacomelli, Venezia (in L. Bartolini, *Manzù*, Rovereto 1944)

È parlante il fatto che, nei successivi libri sull'artista, questi scatti non furono mai riprodotti isolati ma in sequenza (profilo e particolare del volto nel libro di Bertocchi del 1943; retro e profilo nel libro della Paccioni del 1948 e in quello di Raghianti del 1957³⁵): queste sequenze daranno ben conto al lettore del fluire ininterrotto dei profili, della continua scoperta di motivi plastici che si ottiene girando attorno al bronzo dal vero.

Nello stesso 1938 in cui compaiono le prime riproduzioni del *David* di Manzù, "Domus" pubblica, in un servizio sulla Collezione Della Ragione, una foto-

grafia del *Piccolo pugile* in bronzo di Marino Marini³⁶. Nel suo scatto il fotografo (il genovese Sciutto) ribadisce inequivocabilmente che la figura non deve ruotare nello spazio. Richiede quella sola inquadratura, e quella sola fonte luminosa: perché solo così le relazioni tra profilo e modellazione (ormai del tutto autonoma rispetto alla mimesi del nudo reale) sono espresse al meglio.

Per Marino, negli anni trenta, la varietà consentita nella ripresa fotografica di una scultura non riguarda dunque il punto di vista o l'illuminazione, ma piuttosto i tagli operati su una identica immagine in fase tipografica. Ne





Giacomo Manzù,
*Ritratto della signora
America Vitali*,
1938-1939. Fotografia
Attilio Bacci, Milano
(in N. Bertocchi, *Manzù*,
Milano 1943)

Giacomo Manzù,
*Ritratto della signora
America Vitali*,
particolare, 1938-1939.
Fotografo sconosciuto
(in B. Joppolo, *Giacomo
Manzù*, Milano 1946)

Marino Marini,
Pomona, 1940.
Fotografia Mario
Perotti, Studio Abeni,
Milano. Pistoia,
Archivio fotografico
Fondazione Marino
Marini

Marino Marini,
Pomona, 1940.
Fotografia Mario Perotti,
Studio Abeni, Milano
(in F. de Pisis,
Marino, 1941)

sono esempi eloquenti gli apparati fotografici dei libri di Fierens (1936) e di Vitali (1937).

Per *Icaro*³⁷ si usa una ripresa lievemente differente quando si deve isolare il motivo del torso e dell'innesto arcaistico delle braccia³⁸; nel *Pugile*³⁹ il particolare del torso (che elimina brutalmente un braccio e le due gambe) è un semplice ritaglio dell'intero⁴⁰. La scultura di Marini non sembra consentire libertà di punti di vista. Piuttosto, la concentrazione su una porzione pone l'accento sulla logica ferrea del disegno che presiede la statua nel suo insieme; una logica che resta convincente, anzi, ne esce potenziata, anche quando indagata nel particolare.



Letture fotografiche contrapposte

Tra la fine degli anni trenta e gli anni della guerra si compie la definitiva consacrazione dei due scultori, almeno sulla scena italiana. Mai come in questa stagione le reciproche differenze vengono interpretate dalla fotografia come due distinte vie alternative per la scultura italiana postmartiniana. Partiamo da Manzù.

Non stupisce che per il primo importante articolo dedicatogli da una rivista di storia dell'arte e a larga diffusione come "Emporium" l'autore, Lamberto Vitali, insista tanto a riprodurre le teste più recenti, siano esse in bronzo o in cera⁴¹. Nelle teste, che sono in questa fase tutte ritratti, Manzù lancia la sua personale sfida con il modello di Medardo Rosso, e le riprese fotografiche lo documentano bene. Queste, per lo più eseguite da Attilio Bacci che si sta imponendo come il fotografo di fiducia dell'artista, invaderanno tra 1938 e 1940 i periodici d'arte italiani dichiarando con forza che esiste un solo punto di vista, di fatto obbligato, da cui riprendere la testa: quello in cui la relazione tra i volumi e le ombre portate svela la personalità profonda della persona ritrattata. È evidente come sia il fotografo a determinare l'espressività della testa, con la disposizione delle luci e con la scelta del piano di fondo. Quest'ultimo può essere, indifferentemente, l'ambiente dello studio, un telo steso negligenemente dietro alla testa, oppure un fondale indeterminato.

Anche per le figure questo principio verrà, nella sostanza, rispettato: cere e bronzi saranno letti fotograficamente come bassorilievi, come si vede considerando la linea che va dalla *Susanna* del 1937 alla *Donna che dorme* del 1938 alla *Francesca Blanc* del 1942⁴². È infatti





Marino Marini,
Susanna, 1943.
Fotografo sconosciuto.
Pistoia, Archivio
fotografico Fondazione
Marino Marini

Marino Marini,
Susanna, 1943.
Fotografo sconosciuto.
Pistoia, Archivio
fotografico Fondazione
Marino Marini

Marino Marini,
Susanna, 1943.
Fotografo sconosciuto.
Pistoia, Archivio
fotografico Fondazione
Marino Marini

Marino Marini,
Arcangela, 1943.
Fotografo sconosciuto.
Pistoia, Archivio
fotografico Fondazione
Marino Marini

Marino Marini,
Arcangela, particolare,
1943. Fotografo
sconosciuto
(in "Stile", 1943)

uno solo il punto di vista che rivela il tema visivo prediletto dall'artista: il disegno delle gambe, l'intreccio delle braccia, la curva della schiena (la lieve *variatio* nell'angolazione della *Francesca Blanc* nelle tavole del libro di Luigi Bartolini⁴³ non ne arricchisce affatto la lettura, ma crea un doppio senza troppo significato).

Solo quando l'indeterminatezza dei piani plastici inibisce l'emergere di profili-guida è lasciato aperto il campo a riprese multiple. Alle prese con il *Ritratto della signora America Vitali*⁴⁴ il fotografo (e lo scultore, al suo

fianco) sembra perduto nell'incertezza: a Scheiwiller, per la riproduzione da pubblicare nel libro di Joppolo del 1946, Manzù consegna ben sei fotografie, diverse tra di loro per punto di vista e larghezza dell'inquadratura, incerto su quale prediligere⁴⁵. L'opera che rappresenta il punto più alto del leonardismo di Manzù non consente a chi la fotografa una scelta sicura, come se la vibratilità luminosa della superficie invitasse a continui scivolamenti di visione. Quando, invece, il riferimento stilistico è Donatello, come nel *Bustino di bambina* o



Giacomo Manzù,
Deposizione, 1940.
Fotografia Attilio
Bacci, Milano. Milano,
Accademia di Brera,
Fondo Guido Ballo

nel *Ritratto di Anna Musso*, le direttrici sono ben visibili, e i punti di vista obbligati⁴⁶.

Per Marino Marini il soggetto più ricco di interesse per chi lo fotografa è, tra la fine degli anni trenta e l'inizio dei quaranta, la serie delle *Pomone*. C'è, ovviamente, un solo modo di interpretare fotograficamente queste sculture se si vuole rispettare l'intenzione dell'artista, ovvero leggere il corpo della donna come una forma astratta, di cui evidenziare la perentorietà dei volumi. Più volte i fotografi ricorrono, immagino su precisa volontà dell'artista, al ritaglio di alcune parti, come nella *Pomona* con le braccia portate dietro alla schiena di Collezione Jesi che compare, in una doppia ripresa eseguita da Perotti, nella monografia su Marini prefata da De Pisis nel 1941⁴⁷. Il punto di vista è, rigorosamente, doppio, frontale e poi di profilo: sono le due visioni dalle quali i volumi puri risaltano con chiarezza maggiore. Ma la ricca modellazione delle superfici, tutt'altro che sorde ma quasi respiranti, apre una sfida nuova per il fotografo: dar conto dell'attenzione riservata da Marini alla scultura postrodiniana, da Maillol a Despiau, in bilico tra sintesi arcaistica e indicazione di una tangibile, perturbante corporalità.

Fotografare le sculture negli anni della guerra

Un capitolo a sé nella fortuna fotografica dei due scultori è rappresentato dagli ultimi, tragici anni della guerra. È un capitolo non facile da ricostruire (non so, ad esempio, chi sia il fotografo che riprende, con forte accentuazione espressionista, i lavori in gesso eseguiti da Marini nel Canton Ticino). Ma per Marini a Tenero, presso Locarno, dal 1942 al 1945, e per Manzù a Clusone, dal 1943 al 1944 (la stagione di ricerche è documentata dal fotografo Cristini, come sappiamo in una nota del libro del 1944 di Bartolini), si può davvero parlare di una reinvenzione fotografica dei contenuti della scultura.

Marini e Manzù leggono la tragedia degli ultimi anni della guerra non arretrando di un passo sui soggetti (ritratti e figure di nudo per il primo, ritratti e temi religiosi per il secondo), né tradendo i rispettivi presupposti linguistici. Ma qualcosa nella loro invenzione muta, e non di poco: le pose delle figure diventano più forzate e drammatiche, la loro fisicità si fa più sofferente, le superfici più tormentate.

È sintomatica la lettura che di questa produzione danno i fotografi chiamati a documentarla. Sembrano prediligere punti di vista più angolati, che schiacciano le figure contro il pavimento o le stagliano contro sfondi irregolari; e optano per chiaroscuri più violenti, che sottolineano la fattura tormentata.

Il fotografo che inquadra la *Susanna* di Marini⁴⁸ da tre punti di vista non proclama più la centralità, intangibile, della statua: più che un solido, *Susanna* è una presenza fragile, dalla nudità violata, e il suo status appare quello di un relitto ritrovato e delicatamente posato su una cassa ricoperta da un telo. Altre figure, o frammenti di



figura, sono collocati a terra, indagati con uno sguardo impietoso. La mezza figura femminile esposta alla Quadriennale romana del 1943 e più tardi nota come *Arcangela*⁴⁹ è ripresa all'aperto, con il fotografo che indaga implacabile le irregolarità della superficie, lo status di semplice involucro del corpo (il vuoto interno è percepibile attraverso le numerose fratture): quasi un'allusione alle conseguenze dei bombardamenti che stanno devastando le città italiane. Quando "Stile" pubblicò uno di questi scatti nel drammatico maggio 1943 non tacque le implicazioni contemporanee: questa figura, ambientata in un cortile fitto di macerie, sembrava il simbolo di "una gioventù più dura, meno vinta, più imperterrita nell'accettare coraggiosamente i destini ma anche nell'opporre loro una resistenza individuale"⁵⁰. Il caso di Manzù è ancora più significativo. Reduce dalle polemiche di ortodossia iconografica generate dall'esposizione dei rilievi sul tema della Crocifissione e della Deposizione alla Galleria Barbaroux nel 1941, lo scultore sperimenta le risorse del rilievo in una direzione nuova. E la fotografia leggerà con sensibilità particolare questa evoluzione.

Le eccezionali riprese di Attilio Bacci dei rilievi esposti da Barbaroux avevano sottolineato, con l'utilizzo di una violenta luce radente, le risorse dello stacciato donatellesco; e con la resa lenticolare dei dettagli, il continuo dialogo tra la trama lineare (linee incise sul piano, oppure a rilievo) e le parti morbidamente modellate, a spinta, dal retro. Solo tre anni dopo questa modalità di lettura del rilievo verrà capovolta. In un *Autoritratto con*



Giacomo Manzù,
*Autoritratto
con modella*, 1943.
Fotografo sconosciuto
(in B. Joppolo,
Giacomo Manzù,
Milano 1946)

Giacomo Manzù,
Bozzetto per il *David*
della tomba Motta, 1944.
Fotografo sconosciuto,
forse Fotografia Cristini,
Selvino (in A. Pacchioni,
Giacomo Manzù,
Milano 1948)

Giacomo Manzù,
Bozzetto per il *Giudizio
di Salomone* della
tomba Motta, 1944.
Fotografo sconosciuto,
forse Fotografia Cristini,
Selvino (in *Mostra
di Manzù*, Milano
1947)

alla pagina seguente,
in alto

Marino Marini,
Cavaliere, 1947.
Fotografo sconosciuto.
Pistoia, Archivio
fotografico Fondazione
Marino Marini

Marino Marini,
Cavaliere, 1947.
Fotografo sconosciuto
(in R. Carrieri,
Marino Marini scultore,
Milano 1947)



modella in cera⁵¹, dove le superfici si increspano come nei perduti grandi rilievi di Medardo Rosso, la ripresa fotografica mostra bene l'annullamento della distinzione tra figure e spazio che le avvolge, la sparizione dei profili, la processualità lasciata in evidenza senza correzioni. Non stiamo confrontando un bozzetto "privato" con un'ambiziosa serie di rappresentazioni di soggetto illustre. All'*Autoritratto con modella* Manzù attribui subito un ruolo fondamentale per il proprio percorso: in una lettera del gennaio 1945 a Giovanni Scheiwiller, mentre si preparava il volumetto a lui dedicato della serie degli "Artisti Italiani Moderni" (sarebbe uscito solo nel 1946, con l'introduzione di Beniamino Joppolo), si raccomandava "che non manchi quel bozzetto in cera dell'*Autoritratto con la modella* del 1943"⁵². Che sarebbe stato pubblicato con rilievo nel libro⁵³ e nelle monografie più tarde.

Manzù ritenne decisivi, per la propria autorappresentazione degli anni finali della guerra, quei bozzetti preparatori di opere maggiori in cui erano esaltate la libertà del tocco, la freschezza dell'invenzione, la drammaticità degli atteggiamenti. Prendiamo il caso più eloquente, i bozzetti della tomba Motta del Cimitero Monumentale di Milano, fortunatissimi nell'iconografia di Manzù del dopoguerra⁵⁴: sono bronzi tratti da cere sommarie, in cui Manzù ripercorre la vicenda della scultura moderna di figura da Rodin a Degas a Martini (con, riguardo a quest'ultimo, le precise allusioni al *Giudizio di Salomone* e della *Famiglia di acrobati*). Su probabile suggerimento dello scultore, il fotografo ne indagò lo statuto di fragile, incerta condizione umana che esprimevano: eroi della storia sacra ridotti a figure plasticamente corrose e tormentate, e per di più stagliate contro una carta da parati a fiori che sa di casa, non di studio d'artista. È interessante osservare come, nel complessivo ritorno

a Rodin che Marini e Manzù attuano in questo periodo, anche i fotografi ripercorrono, chissà quanto consapevolmente, la drammaticità dei punti di vista e dei contrasti con cui vennero riprodotti i frammenti, in gesso o in bronzo, del Rodin ultimo.

Due esempi del dopoguerra

C'è un'opera che compendia bene le ricerche di Marino Marini degli anni dell'immediato dopoguerra: il già ricordato *Cavallo e cavaliere* del 1947, acquistato nel 1948 dal MoMA, dove il cavaliere si volta, come colpito da una visione che gli appare dall'alto. Ne esistono due varianti, una in gesso con pochi interventi di policromia, in cui il cavaliere appoggia il braccio sinistro sulla propria gamba⁵⁵; un'altra, in bronzo, in cui lo stesso braccio è portato dietro la schiena, a far leva sulla groppa del cavallo, accentuando così il motivo della torsione⁵⁶.

Si può partire da tre scatti presi dell'esemplare in gesso quando era ancora nella studio dell'artista pubblicati nella monografia delle Edizioni del Milione (1948) introdotta da Raffaele Carrieri⁵⁷. La sequenza che viene offerta, il profilo (con il gesto replicato della torsione di cavallo e cavaliere), la visione dal retro (con la compressione quasi su uno stesso piano delle gambe del cavallo e del cavaliere; della schiena e della testa del cavaliere), e infine una di tre quarti, con un potente *close-up* e una illuminazione violenta, che sbianca ed espande i piani con evidenti forzature prospettiche, palesa senza infingimenti il riferimento cubista. Senza scomporre la figura, senza comprometterne la leggibilità, Marini lavora secondo dispositivi picassiani, e il fotografo asseconda questo procedimento. La figura non deve ruotare davanti agli occhi dello spettatore, ma posizionarsi, a scatti, nello spazio; i piani precipi-



in questa pagina,
in basso

Giacomo Manzù,
Ragazza sulla sedia,
1948. Fotografia
Attilio Bacci, Milano
(in C.L. Ragghianti,
Giacomo Manzù scultore,
Milano 1957)

Giacomo Manzù,
Ragazza sulla sedia, 1947.
Fotografia Attilio
Bacci, Milano
(in "Domus", 1950)

tano, quasi collassano gli uni sugli altri. Gli interventi cromatici dell'artista, sempre un po' dissonanti rispetto alla modellazione, hanno la stessa funzione delle linee nere del Cubismo, distinte dai profili delle masse e perciò generatrici a loro volta di ambiguità spaziali. Un grigio quasi uniforme, pochissimo contrastato, dà conto della varietà della superficie, abbassandone i contrasti e insistendo sulla strana patina, da antica scultura cinese, che sembra avvolgere la scultura.

È istruttivo il confronto con il modo, di fatto opposto, con cui è fotografata la scultura più popolare di Manzù dei primi anni del dopoguerra, la *Bambina sulla sedia*, anch'essa del 1947⁵⁸: il calco letterale di un oggetto quotidiano, una sedia impagliata, ospita un delicato corpo nudo, di una respirante fisicità, colto in atto non di abbandono ma di concentrazione in sé. È quello di Manzù un cemento quasi ottocentesco: far convivere in una statua la componente più interiore,

spirituale, e dettagli di verismo prosaico e letterale. La ripresa più nota della scultura, a opera di Attilio Bacci, è ambientata in un interno che dovrebbe essere quello dello studio: ma il contrasto tra il tono grigio scuro del piombo con cui è stata fusa e le superfici quasi solarizzate del muro di fondo e del pavimento annulla questa percezione. Emerge dall'obiettivo del fotografo un oggetto chiuso in sé, senza relazione con lo spazio che lo contiene, e quel che il fotografo ricerca è la insolita ricchezza del disegno. Un'altra ripresa avvicina la figura e perfeziona questa lettura. Vi è indagata la particolare qualità della modellazione, di una conturbante mimesi del vero, e a un tempo di una sintesi disegnativa che rimanda alla tradizione purista. La lieve rotazione della scultura scelta per questa seconda ripresa valorizza il contrasto tra il secco profilo della sedia e la respirante elasticità del corpo.

Da questa data (1947-1948) in avanti la ripresa fotografica rivolta all'opera dei due scultori avrà poche oscillazioni. Manzù sarà oggetto di fotografie che sigillano il contorno e lo stagliano contro uno sfondo indeterminato, grigio oppure nero: l'opposto, cioè, di quanto avveniva per lui negli anni trenta. Queste fotografie evidenziano una scelta tecnica che sarà peculiare in Manzù: un arabesco lineare si sovrappone, anche incoerentemente, alla modellazione. Si tratta dell'arabesco generato dai tocchi anche più lievi della mano, dalle cretature e dagli altri incidenti della fusione, che la messa a fuoco accanita di alcune superfici del bronzo fa risaltare in modo implacabile. È una lettura fotografica che sembra interpretare il tutto tondo come un perenne bassorilievo.

Per Marino Marini la fotografia agisce in senso opposto. La materia tormentata delle superfici è sempre messa in relazione, attraverso un fuoco intermedio, al modellato (o, più tardi, alla struttura plastica dei corpi). È un coerente andare e venire dal dettaglio superficiale (una superficie ricca di interventi manuali dell'artista, persino quando il bronzo è già uscito dal fonditore) ai volumi. Ne risulta un tutt'uno, ormai totalmente astratto, in cui l'occhio del fotografo indaga la perfetta (e qualche volta fin troppo elegante) corrispondenza tra i minimi incidenti chiaroscurali e il disegno generale.

A guardar bene, è la stessa interpretazione, questa dei fotografi, che delle sculture danno le migliori letture critiche del tempo. C'è in Marino Marini, secondo Umbrò Apollonio (1953), una "poesia primordiale cui la nostra cultura andava disabituandosi": è la poesia generata dalla corrispondenza perfetta tra "la robustezza della massa e il fremere del modellato della superficie"⁵⁹. Mentre in Manzù, secondo Ragghianti (1957), assistiamo allo svilupparsi d'una melodia "verdiana": dove "la forma col suo battito così pulsato e scandito esprime la consistenza, la verità di questo cosmo, in modo tale che l'umanità vi si riconosca"⁶⁰.

¹ Si tratta di *Horse and rider*, 1948 [ma 1947], in *Twentieth Century Italian Art*, a cura di J.T. Soby, A.H. Barr jr. catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, aprile-settembre 1949), The Museum of Modern Art, New York 1949, p. 131, fig. 120. Il bronzo, catalogato in *Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura*, con saggio introduttivo di G. Carandente, Skira, Milano 1998, n. 304, non fa oggi più parte delle collezioni del museo: vi era entrato prima del 1949, perché l'ubicazione al MoMA è già indicata in R. Carrieri, *Marino Marini scultore*, Edizioni del Milione, Milano 1948, tav. 75.

² I tormenti sulla fedeltà delle tricolorie della stamperia Esperia sono espressi nelle lettere di Pietro Feroldi a Carlo Belli (G. Appella [a cura di], *Il carteggio Belli-Feroldi 1933-1942*, Skira, Milano 2003, Documenti del MART n. 7) durante la preparazione del volume della collezione (*Le grandi raccolte d'arte contemporanea. La Raccolta Feroldi*, presentata da G. Piovene, Edizioni del Milione, Milano 1942) e anche prima, quando, dal 1938, vennero stampate alcune tavole a colori che furono vendute separatamente dalla Galleria del Milione.

³ La questione dei rapporti tra fotografia e scultura ha oggi una corposa bibliografia specifica, a partire dal fondamentale (e citatissimo) H. Wölfflin, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, VII, 1896, pp. 224-228; VIII, 1897, pp. 294-297; n.s., XXVI, 1915, pp. 237-244 (quest'ultima parte con il sottotitolo *Probleme der italienischen Renaissance*); dei tre articoli è disponibile una traduzione italiana: B. Cestelli Guidi (a cura di), *Fotografare la scultura*, con una nota di E. Delogu, Tre Lune, Mantova 2008, con bibliografia. Lo stato degli studi è compendiato, per la scultura prima del 1900, negli atti del convegno *Sculptor-photographer. Photographie-sculpture*, a cura di M. Frizot, D. Paini, Marval, Paris 1991; e, per la scultura fine otto e novecentesca, negli atti del convegno *Sculpture and photography. Envisioning the third dimension*, a cura di G.A. Johnson, Cambridge University Press, Cambridge 1998: il testo introduttivo della curatrice (pp. 1-19) riassume con esemplare chiarezza i termini della questione. Della stessa studiosa esiste un'apertura sulla dematerializzazione del contenuto formale della scultura attraverso la fotografia in *All concrete shapes dissolve in light: photographing sculpture from Rodin to Brancusi*, in *The Sculpture Journal*, 15, 2006, pp. 199-222. Per quanto riguarda la fotografia professionale della scultura si può partire da M. Bergstein, *Lonely Aphrodites. On the documentary Photography of Sculpture*, in *Art Bulletin*, 74, settembre 1992, pp. 475-498; considerazioni interessanti in *(Un)richtige Aufnahme: Sculpture, Photography and the Visual Historiography of Art History*, in *Art History*, 36 (2013), pp. 12-51; ma resta imprescindibile, di fronte alla questione di come uno studio professionale di fotografia affronti manufatti artistici con l'occhio e la cultura del proprio tempo, M. Ferretti, *Fra traduzione e riduzione. La fotografia dell'arte come oggetto e come modello*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze. 1852-1920*, a cura di W. Settimelli, F. Zevi, catalogo della mostra (Firenze, Forte del Belvedere, luglio-ottobre 1977), Alinari, Firenze 1977, pp. 116-142. Alcune mostre (e i relativi cataloghi) si sono interrogate sul tema dei rapporti tra fotografia e scultura: vanno ricordate almeno *Pygmalion photographe. La sculpture devant la camera, 1844-1936*, a cura di R.M. Mason, H. Pinet (Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 1985), Musée d'Art et d'Histoire, Genève 1985; *The very impress of the object. Photographing sculpture from Fox Talbot to the present day*, a cura di G.A. Johnson (Leeds City Art Gallery and University College London Art Collections, 1995), Henry Moore Institute, Leeds 1995; *Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe*, a cura di E. Billeter (Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum, 1997), Benteli, Bern 1997. *Scultura e fotografia. Questioni di luce*, con saggio introduttivo di M.G. Messina, catalogo della mostra (Firenze, Università degli Studi, 2001), Alinari, Firenze 2001. Particolare attenzione è stata riservata dagli studiosi alle fotografie delle sculture di Auguste Rodin, di Medardo Rosso e di Constantin Brancusi, tre artisti che hanno fatto della fotografia della propria opera una potente chiave interpretativa oltre che un insostituibile strumento di autopromozione. Per Rodin: A. Elsen, *In Rodin's studio. A photographic record of sculpture in the making*, Phaidon Press-Musée Rodin, Oxford-Paris 1980; H. Pinet

(a cura di), *Rodin sculpteur et les photographes de son temps*, Sers, Paris 1985. Per Rosso: P. Mola, Rosso. *Trasferimenti*, Skira, Milano 2006. Per Brancusi: Q. Bajac, C. Chéroux, Ph.-A. Michaud (a cura di), *Brancusi, film, photographie. Images sans fin*, Le Point du Jour, Cherbourg-Octeville 2011. Interessante, in questo senso, anche l'analisi delle fotografie del Boccioni scultore in G. Ginex, *Contro la fotografia". La fotografia nella vita, nell'opera e nel pensiero critico di Boccioni*, in *L'Uomo Nero*, 9, 2012, pp. 62-85. Un'ottima riflessione sulla rivoluzione linguistica che ha posto il tema della fotografia degli oggetti tribali è in M.G. Messina, *Un'illustrazione di "Emporium", 1922 e fotografia della 'scultura negra' intorno al secondo decennio del Novecento*, in G. Bacci, M. Fileti Mazza (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Edizioni della Normale, Pisa 2014, pp. 431-452, con una ricca bibliografia nelle note.

⁴ L. Venturi, *Arturo Martini*, in *L'Arte*, n.s., I, 6, novembre 1930, pp. 556-577.

⁵ *Leonardo Bistolfi*, Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma s.d. [ma 1911] (il fotografo, o i fotografi, delle tavole non sono indicati né nel colophon del libro né nella recensione di E. Thovez, *L'evoluzione di un romantico*, in *La Stampa*, 29 gennaio 1911); *Adolfo Wildt*, Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma s.d. [ma 1926].

⁶ J. Cladel, *Auguste Rodin. L'Œuvre et l'Homme*, Van Oest & Cie, Bruxelles 1908.

⁷ U. Ojetti, *Lo scultore Libero Andreotti*, in *"Dedalo"*, I, 2 (1920-1921), pp. 396-416; U. Ojetti, *Lo scultore Antonio Maraini*, in *"Dedalo"*, I, 3 (1920-1921), pp. 743-758.

⁸ La riproduzione è pubblicata in P. Torriano, *Aspetti della moderna arte italiana. Lombardi e toscani*, in *L'illustrazione Italiana*, 10, febbraio 1929, p. 194.

⁹ La riproduzione è pubblicata in *Candido Grassi, Giacomo Manzù, Giuseppe Occhetti, Gino Pancheri, Aligi Sassu, Nino Strada*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Milano, 1-13 aprile 1930), Anonima Editrice d'Arte, Milano s.d. [ma 1930], p.n.n.

¹⁰ Si tratta della *Testa* catalogata in *Marino Marini. Catalogo ragionato cit.*, n. 67; non compare né in P. Fierens, *Marino Marini*, *Chronique du Jour-Hoepli*, Paris-Milano 1936, né in L. Vitali, *Marino Marini*, Hoepli, Milano 1937.

¹¹ G. Scheiwiller, *Manzù*, Tipografia L'Eclittica, Milano 1932, tav. II. Non esiste, a stampa, un catalogo generale della scultura di Manzù. Per la prima parte della sua attività si deve fare riferimento all'appendice (*Catalogo ragionato della scultura: 1929-1942*) della tesi di dottorato di Chiara Fabi (C. Fabi, *Gli anni Trenta nella scultura di Giacomo Manzù*, relatore F. Fergonzi, Università degli Studi di Udine, dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali, dottorato di ricerca, XXIII ciclo, a.a. 2010-2011): l'opera, un cemento oggi non più rintracciabile, è datata al 1931 e catalogata al n. 8.

¹² È la testa in terracotta policroma del 1936, in *Marino Marini. Catalogo ragionato cit.*, n. 128, della fiorentina Raccolta Alberto Della Ragione. Sarà riprodotta in Fierens, *Marino Marini cit.*, tav. 15, contro il fondalino grigio argento; in Vitali, *Marino Marini cit.*, tav. XXVIII, contro un fondo nero che muta non di poco i valori chiaroscurali della scultura; in F. de Pisis, *Marino*, Edizioni della Conchiglia, Milano 1941, tav. 16, ancora contro il fondalino grigio argento. Nella stampa fotografica conservata presso l'Archivio Scheiwiller è ben visibile l'intervento manuale che cancella il basamento della testa: sul retro della stampa è presente il timbro dello Studio Fotografico Abeni di Mario Perotti (Milano, Galleria Vittorio Emanuele 2). Sull'attività di Mario Perotti (Milano, 1909-1999) esiste una ricerca recente (M.D. Padovani, *Mario Perotti. Uno studio fotografico in Galleria Vittorio Emanuele a Milano*, in *Rassegna di Studi e Notizie*, 29, 2005, pp. 181-205).

¹³ Si tratta dello *Studio per una testa di cantante* (in Fabi, *Gli anni Trenta nella scultura di Giacomo Manzù cit.*, n. 40). Nella riproduzione in A. Francini, *Roma. Le mostre d'arte nei primi sei mesi di quest'anno. Le mostre delle pensionati francesi, ungheresi e americani. A "La cometa". Alle altre gallerie, sale e salette*, in *"Emporium"*, LXXXIV, 501, p. 165, settembre 1936, p. 163, la base su cui poggiava la testa è stata cancellata.

¹⁴ Si tratta della scultura in *Marino Marini. Catalogo ragionato cit.*, n. 86. La stampa è presente presso l'Archivio Scheiwiller di Milano:

sul timbro nel retro si legge "Eugenio Petraroli fotografo. Lavori industriali-Riproduzioni di opere d'arte. Via Settembrini 123, Milano". Petraroli era anche fotografo indipendente: due suoi scatti di soggetto naturalistico (*Martin pescatore* e *La belva*) sono riprodotti in F. Scopinich, con A. Orsano, A. Steiner, *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Gruppo Editoriale Domus, Milano 1943, pp. 37 e 161.

¹⁵ De Pisis, *Marino* cit., fig. 46: l'opera fotografica di Gianni Mari per il libro è esplicitata, come detto, nel colophon.

¹⁶ Fierens, *Marino Marini* cit., tav. 2; Vitali, *Marino Marini* cit., tav. IX.

¹⁷ G. Scheiwiller, *Manzù* cit., tav. III; Fabi, *Gli anni Trenta nella scultura di Giacomo Manzù* cit., n. 9.

¹⁸ Del *Popolo* del 1929 (*Marino Marini. Catalogo ragionato* cit., n. 86) esistono tre stati documentati. Quello originale e integro è illustrato per la prima volta sul "Popolo d'Italia" del 10 novembre 1932; il secondo, mutilo dell'avambraccio destro dell'uomo e dell'avambraccio destro della donna, è documentato nelle fotografie di Virginio Mazzucchelli prese nello studio di Marino Marini all'ISIA di Monza, quindi databile ante 1941; il terzo, mutilo dell'intero braccio destro dell'uomo e di una piccola porzione della parte sinistra del busto della donna, è illustrato per la prima volta nel catalogo della mostra *Marino Marini*, con testo di E. Hüttinger (Kunsthaus Zürich, gennaio-febbraio 1962), Kunsthaus Zürich, Zürich 1962, n. 1. Nel primo stato fu pubblicato, con la scultura ritagliata contro un fondale neutro, in Fierens, *Marino Marini* cit., n. 3, e poi ancora in R. Giolli, *Fermezza di Marino*, in "Domus", febbraio 1943, p. 80 (nonostante a quella data fosse stato, con ogni probabilità, già mutilato).

¹⁹ Gli scatti di Mazzucchelli sono pubblicati in *Marino Marini. Gli archetipi*, a cura di D.A. Abadal, A. Montrasio, catalogo della mostra (Gemonio, Museo Civico Floriano Bodini, giugno-agosto 2008), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, *Apparati*, p.n.n.

²⁰ Carrieri, *Marino Marini scultore* cit., tav. 2.

²¹ Fabi, *Gli anni Trenta nella scultura di Giacomo Manzù* cit., n. 23.

²² *Marino Marini. Catalogo ragionato* cit., n. 98.

²³ Così in Fierens, *Marino Marini* cit., tav. 19; Vitali, *Marino Marini* cit., tav. XVIII.

²⁴ Fabi, *Gli anni Trenta nella scultura di Giacomo Manzù* cit., nn. 45, 50, 66. La *Donna che si pettina* (esposta, col titolo *Adolescente*, alla Biennale del 1936) venne fotografata da Mario Perotti nella collocazione dello studio dell'artista; in occasione della sua prima pubblicazione (L. Vitali, *Lo scultore Giacomo Manzù*, in "Emporium", LXXXVII, 521, maggio 1938, p. 246) il bronzo venne sconformato, secondo le abitudini redazionali della rivista. Lo stesso avvenne per l'*Uomo piegato* (G. Marchiori, *Caratteri e forme della scultura italiana alla XXI Biennale di Venezia*, in "Corriere Padano", 15 luglio 1938), la cui prima riproduzione con lo sfondo originale fu usata in A. Pacchioni, *Giacomo Manzù*, Edizioni del Milione, Milano 1948, tav. 9. Nella brochure della personale di Manzù presso la Galleria della Cometa (*Giovedì 18 marzo XV alle ore 17 s'inaugura alla Galleria della Cometa un'esposizione di Giacomo Manzù*, Roma, Galleria della Cometa, marzo-aprile 1937) venne eliminato dallo scatto non il basamento ma il grande drappo, che, a sinistra, in origine copriva un'altra scultura.

²⁵ L. Bartolini, *Manzù*, Edizioni Delfino, Rovereto 1944, p. 12.

²⁶ *Marino Marini. Catalogo ragionato* cit., n. 115. A essere catalogato è l'esemplare in bronzo della Collezione Jesi: quello in gesso esposto alla Biennale è andato distrutto.

²⁷ Fabi, *Gli anni Trenta nella scultura di Giacomo Manzù* cit., n. 88.

²⁸ U. Ojetti, *La XX Biennale veneziana. Scultori nostri*, in "Corriere della Sera", 5 luglio 1936.

²⁹ M. Marini, *Spiegazioni*, in "L'Ambrosiano", 25 maggio 1938.

³⁰ *XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Catalogo*, Ferrari, Venezia 1936, fig. 16; in Fierens, *Marino Marini* cit., tav. 38, lo sfondo è nero ed è tagliata la gamba sinistra del cavaliere.

³¹ G. Ponti, *L'arte di Marino è stile*, in "Stile", maggio 1942, p. 37.

³² Fabi, *Gli anni Trenta nella scultura di Giacomo Manzù* cit., n. 49; due begli scatti (una veduta del retro e un dettaglio del volto) di questo primo *David* sono riproposti sulla rivista "Il Frontespizio" del maggio 1937 (tavv. III e V).

³³ A partire dalla prima pubblicazione in Vitali, *Lo scultore Giacomo*

Manzù cit., p. 245. Esiste, alternativa a questa ripresa, un'altra del retro pubblicata in A. Del Massa, *Giacomo Manzù*, in "Arte Mediterranea", I, 2, marzo-aprile 1939, p. 45, ruotata di quarantacinque gradi verso sinistra, che insisteva sul motivo del virtuosistico innesto della gamba ripiegata sul tronco, ma non ebbe fortuna in seguito.

³⁴ È pubblicato per la prima volta in N. Bertocchi, *Giacomo Manzù*, in "Domus", 178, ottobre 1942, p. 447.

³⁵ N. Bertocchi, *Manzù*, Editoriale Domus, Milano 1943, figg. 16-17; Pacchioni, *Giacomo Manzù* cit., figg. 16-17; C.L. Raghianti, *Giacomo Manzù scultore*, Edizioni del Milione, Milano 1957, figg. 14-15.

³⁶ *Marino Marini. Catalogo ragionato* cit., n. 117.

³⁷ Ivi, n. 87.

³⁸ Fierens, *Marino Marini* cit., tavv. 27-28; Vitali, *Marino Marini* cit., tavv. X-XI.

³⁹ *Marino Marini. Catalogo ragionato* cit., n. 102.

⁴⁰ Fierens, *Marino Marini* cit., tavv. 30-31; Vitali, *Marino Marini* cit., tavv. XX-XXI.

⁴¹ Vitali, *Lo scultore Giacomo Manzù* cit., pp. 245 (*Testina*), 247 (*Testa femminile*), 249 (*Maschera bianca e Ritratto della moglie*), 250 (*Ritratto della moglie*), 251-252 (*Donna col cappello*).

⁴² Fabi, *Gli anni Trenta nella scultura di Giacomo Manzù* cit., rispettivamente nn. 75, 81, 139. Per la *Susanna* è mantenuto lo stesso punto di vista in due scatti dall'opposta regia luminosa come quello, di fotografo anonimo, in Vitali, *Lo scultore Giacomo Manzù* cit., p. 253 (poi impostosi come scatto ufficiale), e quello, probabilmente di Gianni Mari, in Bertocchi, *Manzù* cit., tav. 11. Anche nella ripresa della cera nello studio dell'artista pubblicata in A. Del Massa, *Giacomo Manzù*, in "Arte Mediterranea", I, 2, marzo-aprile 1939, p. 42, l'inquadratura non muta.

⁴³ Bartolini, *Manzù* cit., figg. 11 e 13.

⁴⁴ Fabi, *Gli anni Trenta nella scultura di Giacomo Manzù* cit., n. 95. La prima riproduzione a me nota è il profilo sinistro fotografato da Attilio Bacci in Bertocchi, *Manzù* cit., fig. 19.

⁴⁵ In B. Joppolo, *Giacomo Manzù*, Hoepli, Milano 1946, furono pubblicati lo stesso profilo del libro di Bertocchi e un particolare del volto inquadrato di tre quarti.

⁴⁶ Fabi, *Gli anni Trenta nella scultura di Giacomo Manzù* cit., nn. 115 e 133. I due bronzi, esposti alla Quadriennale romana del 1943, furono riprodotti da due distinti punti di vista in Bartolini, *Manzù* cit., figg. 15 e 17 (con un *close-up* del profilo, fig. 19) per l'*Anna Musso*, e figg. 25-27 per il *Busto di bambina*.

⁴⁷ *Marino Marini. Catalogo ragionato* cit., n. 165.

⁴⁸ Ivi, n. 196. Il ruolo cruciale di questi scatti è confermato dalla loro diffusione a partire da G. Contini, *20 sculture di Marino Marini*, Collana, Lugano 1944, tavv. 2-3; e, nel dopoguerra, a partire da L. Vitali, *Marini*, Edizioni U, Firenze 1946, fig. 23.

⁴⁹ *Marino Marini. Catalogo ragionato* cit., n. 187.

⁵⁰ [G. Ponti], *Umanità in tre opere di Marino alla Quadriennale*, in "Stile", 29, maggio 1943, p. 52.

⁵¹ Raghianti, *Giacomo Manzù scultore* cit., p. 68 (1943).

⁵² Lettera di Giacomo Manzù a Giovanni Scheiwiller, 24 gennaio 1945. Milano, Centro Apice, Archivio Scheiwiller, *Carte Giacomo Manzù*.

⁵³ Joppolo, *Giacomo Manzù* cit., tav. XIX.

⁵⁴ Raghianti, *Giacomo Manzù scultore*, cit., p. 69 (*Sei bozzetti per il portale della cappella Motta*, 1944), tavv. 42-47. La loro fortuna iconografica iniziò in Joppolo, *Giacomo Manzù* cit., tav. XXXI (il *Giudizio di Salomone*); lo stesso bronzo venne scelto come una delle due riproduzioni in *Mostra di Manzù*, con testo di L. Venturi, catalogo della mostra (Milano, Palazzo ex Reale, marzo 1947), Edizioni del Milione, Milano 1947, p. 6.

⁵⁵ È riprodotto per la prima volta in Carrieri, *Marino Marini scultore* cit., tavv. 77-79.

⁵⁶ È riprodotto per la prima volta in L. Vitali, *Contemporary Sculptors. VII. Marino Marini*, in "Horizon", 105, settembre 1948, p. 204.

⁵⁷ Carrieri, *Marino Marini scultore* cit., tavv. 77-79.

⁵⁸ Raghianti, *Giacomo Manzù scultore* cit., p. 69 (*Bambina sulla sedia*, 1947) e tavv. 60-61.

⁵⁹ U. Apollonio, *Marino Marini scultore*, Edizioni del Milione, Milano 1953, p. 16.

⁶⁰ Raghianti, *Giacomo Manzù scultore* cit., p. 40.