

ANTONIO  
**MARAINI**

1900

1940



**SCULTURE e DISEGNI**

Copyright 1988 Luisa Laureati  
Via dell'Oca, 41 Roma  
Giovanni Pratesi  
Via Maggio, 13 Firenze

Progetto grafico: Giorgio Bacchin  
Fotografie: Massimo Listri  
Realizzazione: Rosellina Archinto s.a.s. - Milano



**ANTONIO  
MARAINI**  
1900 1940

**SCULTURE  
e  
DISEGNI**

**LUISA LAUREATI    GIOVANNI PRATESI**

## ANTONIO MARAINI, il grande Confuciano

Cosa vuoi che t'inventi? mi chiedeva il babbo prendendomi sulle ginocchia. Avrò avuto sì e no otto, nove anni. La prima guerra mondiale era appena terminata. Il babbo era tornato dal fronte. C'era festa grande in casa. "Fammi un guerriero etrusco a cavallo"... Da quando m'avevano condotto a visitare il museo archeologico m'ero innamorato degli Etruschi. Etruschi contro Romani, era un gioco ch'era nato tra compagni di scuola, si sapeva che gli Etruschi perdevano, ma per questo erano più eroici. Il babbo teneva in una mano un blocco di carta, nell'altra un carboncino. Ecco, meraviglioso, stupendo: il cavallo, poi l'uomo, l'eroico Etrusco con una leggera armatura e una lancia in mano, nascevano dalla carta come se il babbo ricalcasse delle linee preesistenti. In pochi minuti la complicata e difficile figura era lì, completata. Sei contento? chiedeva il babbo... Contento? Ero beato: ero pieno d'ammirazione, e un poco anche d'invidia. Invano provavo ad imitare il babbo, arrivavo soltanto, penosamente, a parodiarlo.

Altre volte andavo col babbo "nel campo". Abitavamo in una casa alle porte di Firenze, ed annessovi c'era un podere. Podere, a quei tempi, voleva dire famiglia di contadini, che abitava accanto a noi. C'era Paolino, il capoccia, ammiratissimo maestro in tante altre stupende cose del tutto diverse: per esempio come si taglia un tronco d'ulivo con l'ascia, come si pota un albicocco, come s'innesta un ciliegio bõno sul ceppo d'un amarasco, come si falcia l'erba alla grande, tutti lavori antichi e saggi che allora si facevano per la massima parte, come nei millenni, a mano. Il babbo sedeva sull'erba: Paolino stava cogliendo della frutta da un albero e ci salutava. "Continua continua, come non ci fossimo noi..." faceva il babbo, e di nuovo sul grande blocco di carta si ripeteva un miracolo. Con pochi rapidissimi tocchi leggeri del carboncino sul foglio eccoti Paolino rinascere dal nulla, sulla sua scala, col paniere attaccato a un ramo. Il segno era naturale, fluido, vitale, senza mai un pentimento o una cancellatura: pareva (debbo ripeterlo) che le figure fossero già lì sul foglio,

visibili soltanto a lui, e che il babbo non facesse che rivelarle.

Anni beati quelli dell'infanzia, con andirivieni continui tra le due famiglie: da un lato stava quella dei genitori - il mondo della cultura, dei libri, delle pitture, della musica, dei vasti orizzonti (ma anche quello di certe cose noiose, degli orari, delle regole con cui si doveva mangiare e vestire) - dall'altra stava la famiglia di Paolino, dell'Assunta, dei loro parenti, dell'Evelina e dell'Elena le loro bambine, il mondo magico e sostanzioso delle seminagioni e delle mietiture, del latte e del pane, dei covoni di grano che si battevano in luglio, dell'uva che si pigiava nei tini in autunno, delle arature che si facevano in inverno. Il babbo lavorava quasi sempre a casa, in un fienile che s'era adattato a studio. Disegnava molto, scolpiva pazientemente per ore: prima dal nulla nasceva "la cosa" in creta, poi veniva il Niccolai a trasformarla in gesso, infine nei casi di maggiore impegno, c'era il passaggio alla pietra, e allora parte dello studio si trasformava in bottega, e risuonava di colpi di martello, del tintinnio di scalpelli, nelle mani d'un aiutante, che mi pare fosse il Pieri. La sera il babbo spesso scriveva a lungo, poi vedevo quasi con imbarazzo il suo nome in calce ad un articolo sulla "Tribuna" di Roma. Altre volte suonava il piano. La mamma, ch'era inglese di nascita, arricchiva questo mondo di altri e lontani orizzonti. Lei scriveva libri e racconti, ed anche articoli per riviste d'arte. A quei tempi Firenze era seconda patria per moltissimi stranieri, particolarmente anglosassoni. Spesso i genitori ricevevano amici. Se dal babbo venivano, per esempio, lo scultore Andreotti, il pittore Carena, l'architetto Piacentini, dalla mamma capitavano per il tè letterati, come Aldous Huxley e la moglie, il poeta Trench, qualche volta Eugenio Montale, Arturo Loria, Harold Acton, o anche lady Sybil Scott che scendeva in gran pompa e sussiego dalla sua Villa Medici di Fiesole. Alcuni anni più tardi ospiti frequenti sarebbero stati Ugo Ojetti, che cercava di compensare con generosi sorrisi il suo monocolo che metteva un poco a disagio, l'architetto Gio Ponti, affasci-



nante, accessibile, geniale, il musicista Dallapiccola: e spesso vedevo dei personaggi che mi sembravano misteriosi per certe profondità insolite che si sarebbe detto celassero in loro stessi, per esempio Marino Marini, immenso, silenzioso, scuro d'abiti e di capelli, Ottone Rosai arruffato come l'Arno in piena. Stranamente anche Marinetti era amico di casa.

Come assistevo incantato alle operazioni primordiali, eterne, di Paolino e dei suoi tra le prode dei campi, così seguivo affascinato le conversazioni "dei grandi" riuniti intorno ad un tavolo per colazione o per pranzo. Li sentivo parlare di cose arcane e spesso astruse, impressionismo, cubismo, dadaismo, valori tattili, barocco, *étan vital*, *Weltanschauung*, romanticismo, art nouveau. Allora mi sembrava lo svolgersi di cose naturalissime ed ovvie. Ma ora riconsiderando quel lontano passato, vedo quanto fosse un'infanzia, una fanciullezza, di straordinario privilegio, quella che vivevamo tanto io che mio fratello minore Grato. Ed era un'infanzia felice. Ovviamente non potevo apprezzarlo nei particolari, ma avvertivo intorno a me, respiravo nella sua totalità e nel suo profumo, un'atmosfera di grande armonia. Il babbo lavorava, lavorava: credo si possa dire senza tema d'errare troppo che le sue opere di quel periodo, che avevano per soggetti la famiglia, gli amici, i contadini, i campi coi loro frutti, restino tra le sue cose migliori, più spontanee e sentite che abbia prodotto.

Intorno al 1925 o 26 si registrarono vari mutamenti, allora graduati e poco avvertiti, ma che soltanto adesso, visti dal loro futuro, si puntualizzano e prendono importanza. Il più ampio e comprensivo riguardava un po' tutti, ed era l'indirizzo politico del momento. Oramai il fascismo andava consolidandosi e se ne avvertivano ovunque gli effetti.

A scuola c'era chi diceva: hai visto, ora i treni arrivano in orario, si fanno tante strade asfaltate! E chi controbatteva: sì, a scapito de' poveri, della libertà di sciopero. Ci mettono la museuola dei cani sulla bocca. Il babbo, con la sua straordinaria abilità nel disegno, con la sua facilità da mago nel gettare in scultura forme umane di grazia e di gentilezza immensamente persuasive, accattivanti, stava diventando famoso. La sua attività era instancabile. Terminato il lavoro nello studio, scriveva articoli di critica per i giornali, poi al solito la sera si riposava suonando il piano. Chopin era il suo maestro preferito, ma talvolta affrontava anche Brahms, e, se di buon umore, Debussy. Con l'aiuto generoso del nonno Enrico, da Roma, potemmo cambiar casa e andammo a stare da un'altra parte di Fi-

renze. Era un posto bellissimo ormai nostro di proprietà, ma un po' freddo e vuoto; poi avevo dovuto lasciare Paolino e la sua famiglia. Il mondo mi s'era, come dire?, dimezzato. Intanto stavo travalicando dalla fanciullezza all'adolescenza, periodo inevitabilmente di crisi per ogni giovane.

Con l'approssimarsi degli anni Trenta, se mi guardavo d'intorno, dovevo convenire che moltissime cose erano cambiate. Non avvertivo più intorno a me la serenità, l'armonia, la gioia d'un tempo. Il babbo era sempre infinitamente occupato. Bisognava riconoscere ch'era un lavoratore instancabile. La fama, più che natagli dal favore del pubblico, gli era pivotta addosso per cooptazione dall'alto. Con la sua prodigiosa bravura sfornava ormai in brevissimo tempo, monumenti, placche commemorative, statue simboliche, emblematiche, ornamentali, per istituzioni, banche, teatri, chiese, accademie, scuole, navi, palazzi, ambasciate, ministeri. Intanto andavano rivelandosi in lui delle non comuni doti d'organizzatore, unite a quelle non meno importanti di abile mediatore tra individui d'opposte esigenze, d'ambizioni rivali, di mentalità diverse. Ma descriviamolo un po' di persona, che anche questo è rilevante. Sano, di statura media, munito d'un fisico resistente, dai tratti regolari e ben definiti nel volto, con occhi chiari, coi capelli bruno-rossastri, da giovane era stato magro, atletico - e dicono bellissimo. Cogli anni s'era piuttosto impesantito ed era divenuto presto del tutto canuto. Fu sempre fastidioso, elegante, curatissimo nella persona. Ricordo ancora da bambino i suoi rasoi per la barba (allora le cose non erano semplici come lo sono adesso); guai a sfiorarglieli! Li comprava in un negozio speciale a Londra, ed un certo Biagio veniva spesso ad affilarglieli. La rasatura era una lunga cerimonia mattutina. Mai che il babbo incarnasse l'artista come *bohémien*, come uomo romanticamente invasato d'ispirazioni! Quando scolpiva indossava un grembiule bianco sopra gli abiti, quando usciva di casa era sempre vestito di tutto punto, con giacca, cravatta e cappello. Da giovane i suoi sports preferiti erano stati il tennis e la vela, ambedue esercizi più di bravura e di stile che di forza, e soprattutto diporti che si compiono in gruppo, che implicano qualcosa di rituale. In società era un leone: spiritoso, intelligente, colto, gentile, parlava benissimo l'inglese e il francese, si muoveva a suo agio perfetto in ogni sorta d'orizzonti, da quelli più rarefatti e internazionali, a quello dei contadini toscani e dei suoi collaboratori manuali. Calibrando per un attimo i nostri genitori in luce d'Oriente, direi che, se la

mamma era d'istinto un'adorabile taoista che s'affidava all'intuito ed alle emozioni, che vibrava subito al richiamo della poesia e del fantastico, il babbo era un perfetto confuciano. Incarnava a meraviglia uno di quei grandi letterati del celeste impero, che si sentivano a loro agio solo se inseriti gerarchicamente in una società ordinata, piramidale, dove ogni azione, ogni minimo evento potevano, dovevano, sublimarsi in cerimonia, in rito. Come tutti i confuciani, il babbo aveva dei limiti ben definiti. Non amava, ma proprio non amava per niente, l'ignoto, il mistero, l'avventura, le ombre, l'incertezza che suggerisce più che dire, e soprattutto gli davano atroce, viscerale, fastidioso, i passioni incontrollate. Non ricordo mai che abbia parlato di religioni, di filosofie, di politica in senso battagliero o anche solo dialettico, di problemi in qualche modo conturbanti. Amava l'ordine e il consenso. Tutte queste caratteristiche, ed altre consimili, configuravano un personaggio ideale per il posto che poi occupò per anni, con tanta soddisfazione sua, e ritengo con grande successo: quello di Segretario Generale della Biennale d'Arte di Venezia. Una volta insediato in questa carica si gettò col massimo impegno al lavoro. Con impegno e con limpidezza di coscienza. Nella posizione in cui si trovava avrebbe potuto raccogliere con pochissimo sforzo una formidabile collezione d'arte moderna. Non mosse mai un dito in questa direzione. Ricordo anzi parecchie occasioni in cui vidi coi miei occhi artisti, anche noti, venire su a casa con un quadro o dei disegni sotto il braccio da offrire in dono al babbo, e lui con la massima gentilezza che li rifiutava: gli artisti se ne tornavano un po' mogi, forse un poco offesi, coi medesimi pacchi coi quali erano arrivati. Sempre nel quadro delle attività veneziane, il babbo fu promotore di un'ammissione del film, come forma d'arte allora nuova, alle competizioni della Biennale, iniziativa che ebbe poi nei decenni l'esito cospicuo che tutti sappiamo. Una persona normale avrebbe avuto le mani già strapiene di lavoro con le incombenze, per molti versi appassionanti, ma certo non leggere, della Biennale. Invece, come nulla fosse, tra una sosta e l'altra in quel della Laguna, riecotti il babbo a Firenze che lavorava indefessamente nel suo studio - ancora una volta un fienile riadattato. Devo confessare, almeno ai miei occhi di taoista impenitente - ho preso molto dalla mamma - che le doti straordinarie del babbo come organizzatore, come ambasciatore culturale d'Italia in un consenso importante qual'era ed è la Biennale, ponevano dei limiti sempre più angusti alla sua attività creativa. Lasciamo

da parte certe opere più squisitamente celebrative e declamatorie, che ormai "gli venivano" con una facilità quasi peccaminosa, anche in altre di grandissimo impegno potenziale, quali per esempio i pannelli per le porte in bronzo di San Paolo in Roma, il gusto innato, poi sempre più finemente coltivato, della vita come rito elegante, come musica e cerimonia confuciana dinanzi ad un immaginario imperatore celeste, finiva per edulcorare anche le scene che avrebbero dovuto ardere di più sostanziosa passione, di più fremente terrore, di più scatenata ferocia. Molto, troppo, tendeva a risolversi in danza, in ghirlanda, in minuetto. Solo in alcune felici eccezioni, per esempio nei pannelli per l'arengario di Brescia, le vibrazioni autentiche della vita prorompono con forza, con l'autorità del vero, dai limiti che un'inconscia autodisciplina, ormai divenuta abitudine, gli imponeva. Non bisogna però dimenticare che l'arengario di Brescia celebra una passione che il babbo sentiva con profonda convinzione. Oggi a parlarne la gente sorride, ma le circostanze del tempo la giustificavano: mi riferisco al buon vecchio liso patriottismo italiano. Vorrei ricordare che la famiglia Maraini proveniva da Lugano, aveva dunque origini svizzere. Il nonno Enrico, un costruttore che si trasferì a Roma intorno al 1870, era ancora cittadino elvetico. Il babbo, giunto alla maggiore età, dovette scegliere tra le due cittadinanze, e so che il passo gli fu facile, ovvio. Uno dei rari spiragli aperti sui suoi intimi pensieri l'intravidi quando mi disse: "Sai, pur nutrendo un affetto per così dire cantonale verso la città delle origini, mi parve un grande privilegio quello di poter appartenere al tronco principale della civiltà italiana, quando mi fu chiesto di decidere". La divisione della penisola in due, la morte quasi contemporanea della nostra mamma e di sua madre, alla quale era attaccatissimo, la disfatta del '45, furono per il babbo colpi molto duri. Per fortuna i suoi tanti anni d'instancabile lavoro, l'antica generosità del nonno Enrico, gli permettevano di vivere appartato, in una sorta d'eremitaggio volontario, senza quasi più contatti col mondo. Ancora una volta ecco il saggio confuciano, da vegliardo, ritirato nel suo padiglioncino tra gli alberi contorti ed annosi, che medita sui classici e respira la bellezza d'una luna che compare tra le nubi - come nelle pitture stilizzate ma incantevoli della dinastia Ming... Una grandissima consolazione la ebbe negli ultimi anni, quando i colleghi artisti fiorentini lo chiamarono alla presidenza dell'Accademia delle Arti del Disegno.

Fosco Maraini

## ANTONIO MARAINI E L'ARTE ITALIANA FRA LE DUE GUERRE

Nei primi anni del Novecento casa Maraini a Roma fu un vivace luogo di ritrovo di artisti, letterati, musicisti, raccolti intorno a Enrico Maraini, padre di Antonio (Roma 1886 - Firenze 1963), allora studente di giurisprudenza.<sup>1</sup> Fra i più assidui erano Giulio Bargellini e Angelo Zanelli, che iniziarono Antonio rispettivamente alla pittura e alla scultura; poi De Carolis, Sartorio, Cambellotti, Gioia, Prini. Negli incontri nel salotto dei Maraini si rispecchiava la varietà dell'ambiente artistico della città, dove erano convenuti, già negli ultimi anni dell'Ottocento, numerosi pittori e scultori provenienti dall'Italia settentrionale. Essi avevano contribuito alla diffusione delle atmosfere torbide e delle problematiche sociali del divisionismo, che si erano mescolate con l'estetismo di origine inglese e con le novità delle Secessioni germaniche.

Alcuni disegni del Maraini realizzati nel primo decennio del Novecento rivelano la partecipazione del giovane a questo clima e il suo desiderio di conoscere e sperimentare: i riferimenti più ricorrenti sono a Klinger e a Stuck, ma non mancano neppure i ricordi del tardo Preraffaelismo, mentre fra gli artisti italiani contemporanei egli predilige Cambellotti, Sartorio e Prini. Dal 1910 il Maraini si dedicò unicamente alla scultura, in un primo momento ancora rispettosa degli insegnamenti di Rodin e del simbolismo di Bistolfi, poi aggiornata sulla Secessione tedesca e su Mestrovich. Intanto l'approccio di Antonio con l'arte trovava rispondenza nei suoi scritti critici: dal 1911 fu redattore capo della cronaca artistica de "La Tribuna" e in seguito collaborò a quotidiani e riviste italiane e straniere fra cui "La Nazione", "Dedalo", "Domus", "L'Illustrazione Italiana", "Arte Mediterranea", "The Studio".

Sebbene egli si fosse trasferito a Firenze già nel 1912, fu soltanto dopo la fine della Grande Guerra che cominciò a frequentare con maggiore assiduità la villa di Ugo Ojetti al Salviatino, luogo d'incontro di artisti e intellettuali italiani e stranieri. In quegli anni nacquero opere di ispirazione familiare - *Intimità* (1919), *Mater-*

*nità* (1920), *Il Bacio* (1920), *Il Bimbo svenuto* (1921) - fondate sulla forma del bassorilievo secondo i canoni indicati da Adolf Hildebrand nel suo *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893), che il Maraini aveva contribuito a far conoscere in Italia dalle pagine de "La Ronda" nel 1923.<sup>2</sup> I bassorilievi del Maraini, tuttavia, erano arricchiti anche di altri riferimenti: innanzitutto la scultura di Libero Andreotti,<sup>3</sup> poi le moderate sintesi di Cézanne e il Rinascimento sobrio di Jacopo della Quercia, assai amato nel giro di Ojetti.<sup>4</sup> Questa fase dell'attività dello scultore ebbe un ampio riconoscimento nella sala personale che gli fu concessa alla Biennale di Venezia del 1924. Nella presentazione Lionello Venturi definiva la scultura del Maraini "decorativa", termine che, a suo vedere, comprende anche "l'effetto costruttivo", vale a dire "architettonico": infatti l'artista è lontano sia dalla "frammentarietà" impressionista, sia dall'eccentricità delle avanguardie.<sup>5</sup> Questi valori il Maraini li vide incarnati in Cézanne, che fu oggetto di una generale rivalutazione nell'arte italiana dei primi anni Venti. Ma nell'interpretazione del nostro scultore Cézanne rappresentava un grande esempio morale prima ancora che artistico. Davanti al suo "lavoro ripetuto ogni giorno coscienziosamente con metodo, con accanimento, con onestà"<sup>6</sup>, le rivoluzioni delle avanguardie apparivano manifestazioni esteriori e superficiali. La polemica del Maraini si rivolgeva, dunque, anche contro coloro che in passato avevano aderito a quei movimenti, ma che ora, nel nuovo clima, cercavano di "far rientrare i nervi sotto il dominio della ragione": fra questi non risparmiava neppure personalità illustri come Soffici o Picasso.<sup>7</sup> La crescente fama permise al Maraini di ottenere, nella seconda metà degli anni Venti, alcune importanti commissioni, sia pubbliche, sia private - i due bassorilievi per la Tomba di Giacomo Puccini a Torre del Lago (1926), la *Via crucis* di Rodi (1927), la Tomba di Carlo Loeser per il cimitero degli Allori a Firenze (1929) - in cui le stilizzazioni decò delle opere precedenti si stemperavano in uno stile fluido e ricco di rife-

rimenti colti. Fu questo il momento di maggior accostamento al gruppo milanese del Novecento Italiano, riunito intorno a Margherita Sarfatti, e agli artisti vicini ad esso: Funi, Carena, Casorati. Nel 1929 la Sarfatti gli chiese di scrivere un libro che avrebbe dovuto intitolarsi *Scultori d'oggi*, per la collana Prisma dell'editore Paolo Cremonese, inaugurata nel 1930 dalla *Storia della pittura moderna* della stessa Sarfatti e da

Cinema. Egli aprì l'esposizione ai giovani artisti, anche stranieri, di tendenze assai avanzate: si ricordi negli anni Trenta la presenza di Henry Moore, di Ossip Zadkine e di Jacob Epstein. Contemporaneamente collaborava a "Domus", sostenendo le idee di Gio Ponti per quanto riguarda l'arredamento e le arti decorative, di cui era sempre stato un appassionato cultore, sensibile a prodotti sobri ma raffinati e



*Architettura d'oggi* di Marcello Piacentini. Sebbene il Maraini avesse elaborato il testo fra il 1929 e il 1930, esso per ragioni un po' misteriose non fu pubblicato all'epoca, ma riscoperto e dato alle stampe soltanto in anni recenti.<sup>8</sup> Intanto il Maraini ebbe alcuni importanti riconoscimenti per la sua attività di organizzatore culturale: nel 1927 fu nominato Segretario del Sindacato Fascista degli artisti toscani e Segretario Generale della Biennale di Venezia, carica che tenne fino al 1942. Grazie al suo intervento l'istituzione veneziana si trasformò nel 1932 da organismo comunale in Ente autonomo; fu sua l'idea di fondare l'Archivio Storico d'Arte Contemporanea e la Biennale Internazionale del

ricchi di riferimenti.<sup>9</sup> Dai primi anni Trenta il Maraini fu chiamato a partecipare ad alcune commissioni pubbliche sostenute dal regime fascista. Il lavoro condiviso con architetti, pittori, scultori, trovava rispondenza negli scritti, in cui affermava l'importanza della fusione delle varie arti sotto l'egida dell'architettura, fusione che doveva portare al superamento del "piccolo compito della statuetta e del quadretto da cavalletto"<sup>10</sup>, ancora di origine cézanniana, e quindi alla nascita di una nuova monumentalità. Nella collaborazione corale degli artisti il Maraini vedeva risorgere lo spirito dell'antica bottega rinascimentale a scapito dell'"arido individualismo"<sup>11</sup> che

aveva dominato fino ad allora. Pensieri analoghi erano espressi nel 1933 nel *Manifesto della pittura murale*, firmato da Sironi, Funi, Campigli, Carrà e in altri scritti dello stesso Sironi.<sup>12</sup> Nel fascismo, sostenitore di grandi imprese monumentali, il Maraini vide realizzate le sue aspirazioni, almeno fino alla seconda metà degli anni Trenta, quando la retorica del Regime si impadronì degli stessi concetti usandoli a scopo di propaganda.

L'architetto con cui il Maraini collaborò più di frequente fu Piacentini, al quale era legato da amicizia già dagli anni della giovinezza. Lo scultore eseguì delle opere per alcuni edifici progettati da Piacentini: nel 1922 le tre statue per il Teatro Savoia (oggi cinema Odeon) di Firenze, nel 1930 il portale per il palazzo della Cassa Nazionale delle Assicurazioni Sociali di Milano (oggi sede dell'INPS), nel 1932 l'*Arenario* di Brescia e il Balcone del palazzo delle Corporazioni a Roma, nel 1938 il bassorilievo *Lex* per il Palazzo di Giustizia di Milano. In tutti questi complessi furono impegnati pittori, scultori, decoratori assai affermati: da Sironi a Martini, da Selva a Ferrazzi, da Dazzi a Romanelli.

Già in *Salus e Labor* per il portale del palazzo della Cassa Nazionale delle Assicurazioni Sociali di Milano traspare il nuovo indirizzo del Maraini, che si traduce nello studio particolareggiato dei caratteri anatomici del corpo umano, trascurato negli anni precedenti. Tale applicazione, che raggiunse i risultati più penetranti nel *San Giorgio* per la Galleria Vittorio Emanuele III di Genova (1930) e nell'*Arcangelo* del Monumento ai Caduti di Prato (1934), veniva criticamente sostenuta nelle pagine conclusive di *Scultori d'oggi*: il Maraini affermava che la scultura assurge a culmini di perfezione superiori a quelli delle altre arti perché è tutta riassunta nella raffigurazione del corpo umano e "soprattutto del nudo".<sup>13</sup> Affrontare la figura, infatti, significa imporsi "una disciplina più dura e ispida di difficoltà, di ricerche, di problemi" e più ancora "penetrare attraverso le membra l'intimo dell'animo umano".<sup>14</sup> Tali pensieri sono confrontabili con le idee espresse nello scritto di carattere storico-filologico *Il nudo nell'arte* di Alessandro Della Seta (1930): secondo l'autore la scultura, nei momenti di maggior fioritura artistica, riflette "un'immagine dello spirito", non chiusa in una astratta perfezione, ma animata di qualità profondamente umane.<sup>15</sup> In questa chiave si possono leggere alcune statue di atleti dello Stadio Mussolini di Roma, per esempio *Il discobolo* di Publio Morbiducci e *Il pugile che saluta* di Sirio Canevari, che sembra-

no rispecchiare ciò che il Maraini auspicava in un articolo del 1933 dal significativo titolo di *Arte e sport*: il desiderio di ritrarre direttamente i giovani atleti nelle palestre e negli stadi, piuttosto che alla luce artificiale dello studio, per permettere all'artista di penetrarne più profondamente l'animo.<sup>16</sup>

Questo moderno classicismo, nel caso del Maraini, sembra aver origine nell'estetica hildebrandiana e più in generale nella filologia germanica della fine dell'Ottocento.

Esso è ben definito da Waldemar George negli *Appels d'Italie* (1930): il classicismo non è un rifacimento passivo, ma "la ripresa di un punto di vista spirituale", non è un "formulario di leggi di armonia e misure sacre e inviolabili" ma "un atteggiamento mentale, uno stato della sensibilità e dell'intelligenza".<sup>17</sup>

Il Maraini fu dunque uno dei protagonisti della vita artistica italiana del Ventennio, sebbene la critica del dopoguerra lo abbia completamente trascurato, secondo un destino comune ad altri intellettuali della sua generazione.

Negli anni Cinquanta e Sessanta, i pochi accenni all'attività del Maraini furono ispirati a superficialità e mancanza di prospettiva critica. Egli intanto si era ritirato nella villa fiorentina di Torre di sopra, in cui visse fino alla morte avvenuta nel 1963. Abbandonata ogni attività artistica e pubblica si dedicò a riordinare le testimonianze della sua fortunata carriera. Stupisce, tuttavia, che anche in anni recenti, in cui la critica si è avvicinata in modo più aperto all'arte di quel periodo, le opere del Maraini non siano mai state esposte, neppure alle grandi mostre di Bologna (1980), Parigi (1981), Milano (1982), ma soltanto nel 1987 in quella rievocativa delle Secessioni romane.<sup>18</sup>

Francesca Bardazzi

Nella pagina precedente: Gio Ponti (a sinistra) e Antonio Maraini a Firenze.

## NOTE

- 1 Per ulteriori approfondimenti sull'attività scultorea in generale sulla figura di Antonio Maraini si veda F. BARDAZZI, *Antonio Maraini*, Firenze 1984.
- 2 A. MARAINI, "Il problema della forma" di Adolf Hildebrand, "La Ronda", novembre 1923, pp. 738-748 (I parte) e continua in "La Ronda", numero speciale di dicembre 1923, pp. 831-838 (II parte). Sullo stesso argomento vedi anche: A. MARAINI, *Cinque sculture recenti di Libero Andreotti*, "Rassegna d'arte antica e moderna", settembre-ottobre 1917, p. 145.
- 3 A proposito di Andreotti fra gli scritti del Maraini vedi: *Due scultori fiorentini*, "La Tribuna", 20 giugno 1917 e *Cinque sculture recenti...*, cit.
- 4 Ugo Ojetti possedeva un bassorilievo di Jacopo della Quercia: *La Madonna del cardinale Casini*. Inoltre vedi: U. OJETTI, *Punti fermi: Jacopo della Quercia* (1926), in *Bello e brutto*, Milano 1930.
- 5 L. VENTURI, *Mostra individuale di Antonio Maraini*, in Catalogo della XIV Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, Venezia 1924, p. 79.
- 6 A. MARAINI, *Cézanne, Gauguin, Van Gogh*, "Dedalo", I, 1920, p. 190.
- 7 A. MARAINI, *Gli equivoci dell'arte moderna: Picasso*, "La Tribuna", 23 novembre 1921 e Id., *Ardengo Soffici pittore*, "La Tribuna", 6 giugno 1920.
- 8 Per conoscere la storia di questo libro del Maraini vedi: F. BARDAZZI, *Introduzione* a A. MARAINI, *Scultori d'oggi*, Firenze 1986.

9 A proposito dell'amicizia e della collaborazione fra il Maraini e Ponti si può leggere: A. MARAINI, *All'Esposizione di Monza - Le opere*, "La Tribuna", 20 giugno 1922. Fra gli scritti dello scultore su "Domus" si vedano: A. MARAINI, *Stile antico*, "Domus", dicembre 1928, p. 40; Id., *Tre malanni dello "stile antico"*, "Domus", gennaio 1930, p. 10.

10 A. MARAINI, *Arte e artisti*, "L'Illustrazione Italiana", 29 ottobre 1933, p. 650.

11 Ibidem.

12 SIRONI, FUNI, CAMPIGLI, CARRÀ, *Manifesto della pittura murale*, "La Colonna", dicembre 1933, p. 10. Vedi inoltre: SIRONI, *Pittura e scultura nell'architettura moderna*, "Domus", gennaio 1932, p. 249.

13 A. MARAINI, *Scultori d'oggi*, Firenze 1986, p. 26.

14 A. MARAINI, *Figura e paesaggio*, "Volumi", ottobre 1929, p. 32.

15 A. DELLA SETA, *Il nudo nell'arte*, Milano-Roma 1930, pp. 1-4.

16 A. MARAINI, *Arte e sport*, "Il Messaggero", 5 agosto 1933.

17 W. GEORGE, *Appels d'Italie*, in Catalogo della XVII Esposizione Biennale Internazionale d'arte, Venezia 1930, p. 93.

18 Vedi *La Metafisica e gli anni Venti*, catalogo della mostra, Bologna 1980; *Les réalistes 1919-1939*, catalogo della mostra, Paris 1981; *Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra, Milano 1982; *Secessione Romana 1913-1916*, catalogo della mostra, Roma 1987, p. 298.

## PORTALE DELLA CASSA NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI SOCIALI MILANO (1930)

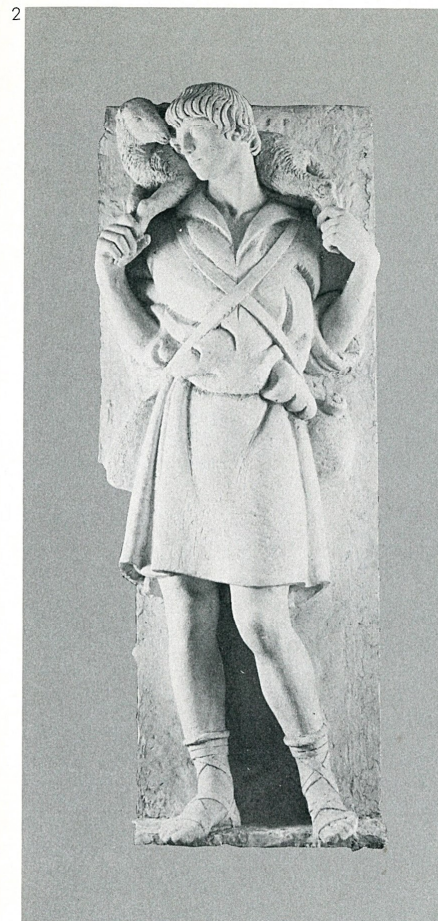


Il palazzo, realizzato su progetto di Marcello Piacentini, fu inaugurato il 26 ottobre del 1931 (attualmente è sede dell'I.N.P.S.). Il Maraini eseguì i bassorilievi del portale in granito verde scuro, due *Vittorie* che sorreggono i fasci littori ai lati della facciata e, nel Salone degli sportelli, due figure femminili alate in marmo verde. Nello stesso salone Cipriano Efisio Oppo aveva dipinto delle lunette.

**Bozzetto per il portale**, gesso, cm 149x124

Il bozzetto presenta una quasi totale identità con la realizzazione finale dell'opera. Da notare

soprattutto la figura maschile simboleggiante la *Providentia*: la semplificazione del panneggio, la levigatezza del capo con la pupilla sgranata ricordano alcune figure di Felice Casorati intorno alla metà degli anni Venti (*Lo studio* 1922, *Meriggio* 1923, *Conversazione platonica* 1925), nelle quali, secondo il Maraini, si rifletteva un'impressione di "assoluta immobilità nel tempo", caratteristica del "nuovo classicismo" tipico del pittore che il critico ammirava negli scritti degli anni Venti e che qui sembra recuperare direttamente.



**Fides**, gesso per il portale, cm 210x70 (1930). Il pastore ritratto frontalmente presenta chiari riferimenti stilistici all'arte bizantina e paleocristiana. In uno dei piccoli bozzetti in gesso la figura è rivolta di profilo.



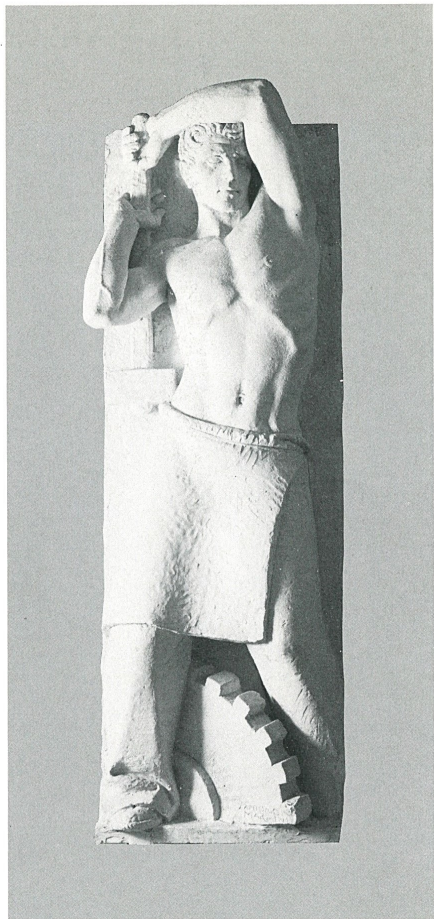
**Salus**, gesso per il portale, cm 210x70. In basso a sin.: "Antonio... raini". La figura è accostabile per la posa a una scultura eseguita dal Maraini nel 1930 per il Palazzo della Montecatini di Milano.





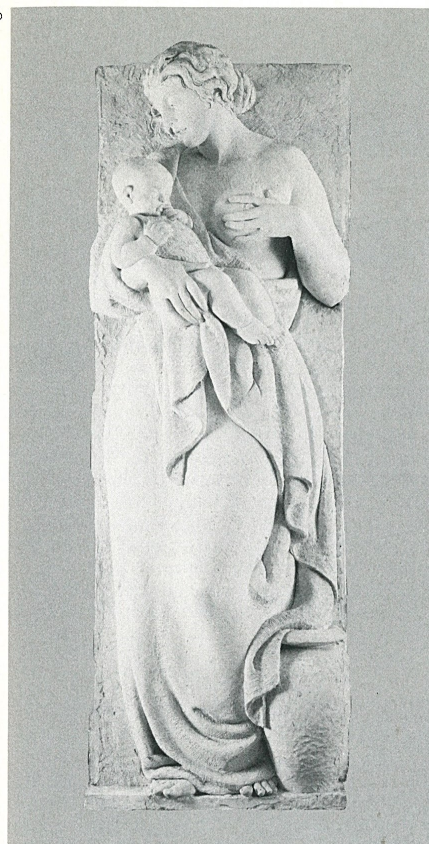
**Virtus**, gesso per il portale, cm 206x70. A sin.: "Antonio Maraini 1930".

Il vecchio profeta si può confrontare con alcune figure delle formelle bronzee della porta di San Paolo fuori le mura a Roma (1931).



**Labor**, gesso per il portale, cm 210x70. In basso sulla ruota: "Antonio Maraini".

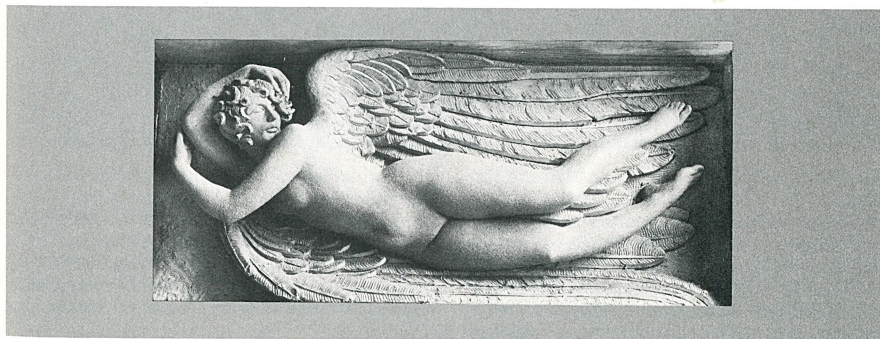
Il giovane richiama per la posa e per le forme muscolose i più antichi lavoratori di Constantin Meunier, padre di quella scultura di soggetto sociale in voga fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Tuttavia lo studio accurato dell'anatomia del corpo rivela il nuovo indirizzo del Maraini: non più le sintesi decorative degli anni Venti, ma la ricerca di una bellezza insieme individuale e ideale. Essa compare anche in *Salus* e in altre sculture degli anni Trenta fra cui il *San Giorgio* per la Galleria Vittorio Emanuele III a Genova (1930) e l'*Arcangelo* del Monumento ai Caduti di Prato (1934).



**Amor**, gesso per il portale, cm 210x70. La donna si ricollega per la fluidità della posa e dei panneggi alla *Providenza* nell'atrio del palazzo dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni a Roma (1927) e ad alcune figure della porta di San Paolo fuori le mura a Roma (1931).

**Due figure femminili alate**, gesso per il Salone degli sportelli, cm 75x174. Una reca la scritta: "Antonio Maraini 1930".

Realizzate in marmo verde le due figure sono collocate nel salone centrale ai lati dell'orologio. Nell'Archivio dello scultore si conserva la fotografia di una di esse recante sul retro la scritta autografa del Maraini: "Cara mamma, caro papà, eccovi la foto annunciata; come questa v'è un'altra figura alata con le braccia e la testa in altra posizione. Il marmo è verde di un bellissimo brillante. Le due statue si fanno riscontro nel salone del palazzo. Vostro Antonio 22.VII.930."



## ARENGARIO DI BRESCIA (1932)

L'*Arengario*, collocato in piazza della Vittoria a Brescia, fu realizzato dal Maraini su progetto di Marcello Piacentini in porfido di Tolmezzo. L'inaugurazione del complesso architettonico della piazza si svolse il 1° novembre 1932 alla presenza di Mussolini.

Piacentini era l'artefice della ristrutturazione urbanistica della piazza, dove furono collocate opere dei più eminenti scultori dell'epoca. Oltre al Maraini collaborarono a questa impresa Arturo Martini, a cui si deve il bassorilievo in terracotta raffigurante l'*Annunciazione* nella casa-torre; Arturo Dazzi, con la statua in marmo dell'*Era Fascista* che sormontava la fontana di fronte al palazzo delle Assicurazioni Generali; Romano Romanelli, con l'altorilievo del *Duce a cavallo* sulla torre della Rivoluzione. Altre decorazioni vennero eseguite da Biagini, Vigni,

ra. In esso si dice: "Nello scolpire le lastre che formano la balaustrata dell'*Arengario* di Brescia in porfido di Tolmezzo, l'autore si è proposto di riassumere le tappe più significative della storia di Brescia, collegandole a nomi o a monumenti sempre vivi e cari nell'animo e dinanzi agli occhi della popolazione. Gli è sembrato così di evitare il pericolo di uno storicismo pedantesco e di fare invece cosa comprensibile immediatamente a tutti. La stessa chiarezza ha cercato la sua mano nella composizione e nella modellazione per ottenere la massiccia semplicità di piani richiesta dalla materia dura e lucente". Alla mostra si espongono tutti i gessi preparatori per i bassorilievi dell'*Arengario*, tranne quello che illustra *L'era fascista* e quello centrale con lo stemma, il leggio e i trofei d'armi, attualmente dispersi.

8



Nagni.

Nei bassorilievi dell'*Arengario* sono illustrati gli episodi fondamentali della storia di Brescia dall'età romana all'avvento del fascismo. Nell'Archivio Maraini a Firenze si trova un foglio dattiloscritto dal Maraini, che illustra gli intenti dello scultore nella elaborazione dell'ope-

**Modello in cera per l'*Arengario*, h cm 11.**

Il modello presenta una sostanziale affinità con la realizzazione finale ma con qualche variante, soprattutto negli sfondi architettonici dei bassorilievi raffiguranti *Arnaldo da Brescia*, *Berardo Maggi*, *I santi Giovita e Faustino*, *Romanino e Moretto*.

18



**Brixia Colonia Augusta Civica**, gesso per l'*Arengario*, cm 123x118. Iscriz. "Brixia colonia Augusta civica".

L'episodio è così illustrato nel dattiloscritto sopra citato: "I tempi romani di Brescia sono raffigurati dal gruppo di legionari vincitori dei barbari prigionieri davanti alla Vittoria bronzea

tutt'ora nel Museo". L'importanza dell'immagine di questo bronzo nella elaborazione del bassorilievo risulta chiara nei numerosi studi a matita per questa scena, in cui lo scultore ne sperimenta diverse possibilità di collocazione. La *Vittoria alata*, bronzo del I secolo d.C., si trova attualmente nel Museo Archeologico di Brescia.

19



**L'età longobarda: desiderio e drusa con la croce**, gesso per l'*Arengario*, cm 123x124. Iscriz. "Desiderio Re".

Il Maraini così descrive questo episodio nel documento già citato: "L'età longobarda si esprime nella grande croce detta di Galla Placidia tutt'ora nel Museo Cristiano sorretta dal re De-

siderio e da una sua familiare in una navata di chiesa del tempo". La composizione, rigidamente frontale, l'immobilità delle figure ai lati della grande croce sembra, infatti, voler rievocare i mosaici bizantini e ravennati. Anche per questo episodio il Maraini fece numerosi studi a matita.

**Arnaldo da Brescia**, gesso per l'*Arengario*, cm 122x120 - Iscriz. "Arnaldo da Brescia". Nel dattiloscritto del Maraini questo episodio è accostato ai tre che seguono, nell'intento di narrare le vicende di Brescia nel Medioevo e nel Rinascimento. Anche per esso esistono disegni preparatori.

**I Santi Giovita e Faustino**, gesso per l'*Arengario*, cm 122x120. Iscriz. "SS. Fav. Iov.". Il bassorilievo documenta la "difesa concorde dei cittadini contro il nemico esterno", come scrive il Maraini nel dattiloscritto.



**Berardo Maggi**, gesso per l'*Arengario*, cm 122x120. Iscriz. "Berardo Maggi".

L'episodio vuole illustrare l'azione svolta da Berardo Maggi per la conciliazione dei partiti comunali.



**Romanino e Moretto**, gesso per l'*Arengario*, cm 122x118. Iscriz. "Moretto - Romanino".

Il bassorilievo vuole illustrare "il fiorire della pace nel Rinascimento", come scrive il Maraini.



**Le dieci giornate di Brescia**, gesso per l'*Arenario*, cm 122x117. Reca la scritta: "Le dieci giornate 1849".

Questo bassorilievo con i due successivi vuole raffigurare, secondo gli intenti dell'autore: "come in un trittico, la storia e la vita moderna della città. Sull'angolo dove l'ultima scena s'incontra con la prima, legionario antico e fascista d'oggi, poggiano la mano sullo stesso fascio".

**I Bresciani alla guerra 1915-1918**, gesso per l'*Arenario*, cm 122x120. Reca la scritta: "Brescia 1915-18 Adamello-Madonnina 1915-18". In basso a destra: "A.M."

# DISEGNI

AVVERTENZA: Le misure dei disegni si intendono espresse in millimetri.



**Studio di nudo infantile seduto.**  
445x310 - Sanguigna su carta azzurra. In basso a destra la scritta autografa: "Marzo 1905".

Il disegno ha in comune con altri fogli che ri-

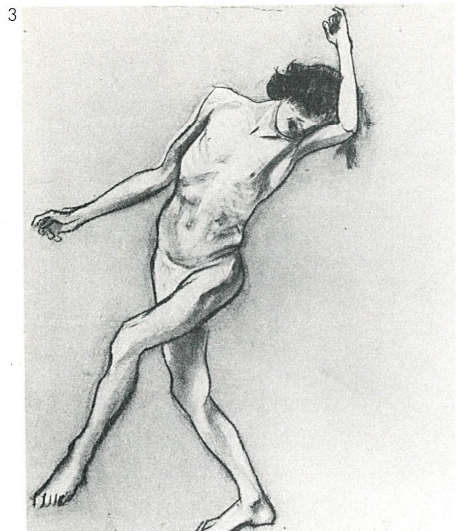
traggono nudi di bambini o di adolescenti la posa forzata del corpo e l'insistenza su crudi particolari anatomici. Per questi aspetti esso richiama la grafica della Secessione tedesca, ben conosciuta a Roma nei primi anni del Novecento.



**Studio di nudo di adolescente (r.) - Torso femminile (v.).**  
370x296 - Matita, carboncino, biacca e tempera su cartoncino grigio (r. e v.).

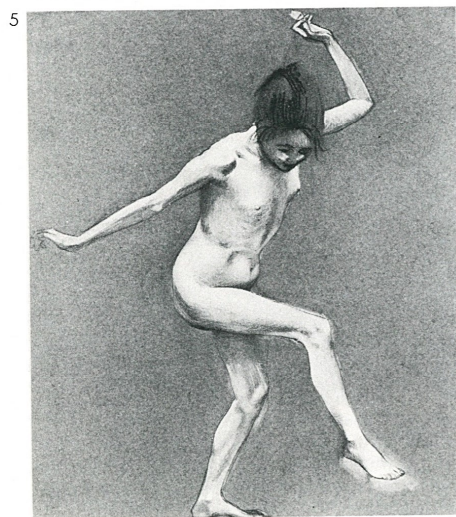
Questo studio, come i quattro successivi (vedi

nn. 3-4-5-6) presenta una figura di adolescente dal corpo scarno e spigoloso, ispirata alla grafica tedesca dei primi anni del Novecento e anche alla interpretazione datane da un artista che il Maraini conobbe direttamente: Giulio Aristide Sartorio.



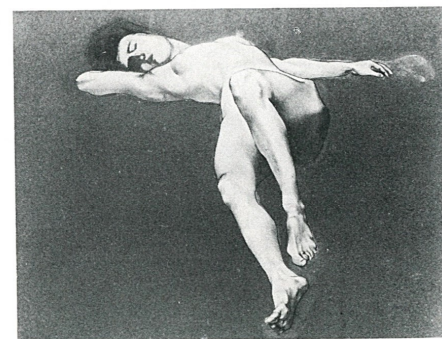
**Studio di nudo di adolescente danzante.**  
360x298 - Carboncino e biacca su cartoncino.

**Studio di nudo femminile danzante.**  
358x309 - Carboncino, matita colorata, biacca e tempera su cartoncino grigio.



**Studio di nudo di adolescente (r.) - Busto femminile (v.).**  
395x285 - Carboncino, biacca, tempera su carta grigia (r.) carboncino (v.).

**Studio di nudo femminile disteso.**  
330x458 - Matita nera, biacca, tempera su cartoncino grigio.



**Niobidi.**  
160x90 - Inchiostro di china su carta bianca. Sul verso del foglio la scritta: "Niobidi". Sul supporto: "1909".

I due rapidi schizzi di soggetto mitologico, datati 1909, sono avvicinabili per le pose delle figure ad alcuni disegni di nudi maschili e femminili realizzati in quegli anni ed esposti in mostra (vedi in particolare il n. 2).

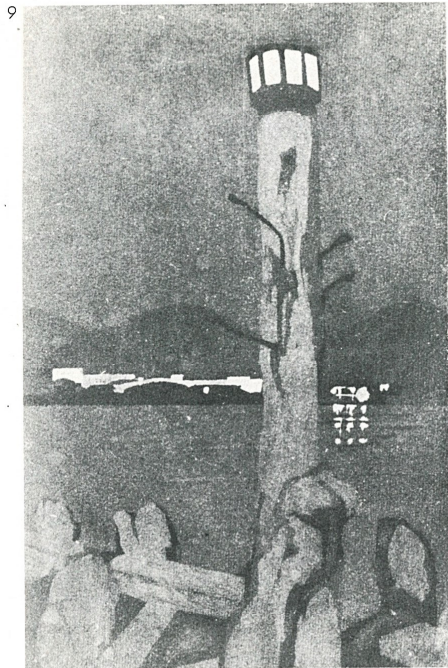
Sia per il tema, sia per lo stile mosso e nervoso sono riconducibili alle prime prove pittoriche del giovane, soprattutto le quattro sovrapposte, eseguite nel 1909 e raffiguranti i quattro elementi della natura.



**Scheletro di nave (r.) - Figura femminile nuda che abbraccia un erma in un parco alberato (v.).**  
324x240 - Matita nera e colorata, carboncino, pastello su carta grigia (r.) carboncino, matita e pastello (v.). Sul recto in basso a destra la scritta autografa: "Viareggio 18.10.07".

Il disegno del recto fu tradotto dal Maraini in incisione nel 1911. Esso testimonia l'inserimento del giovane nell'ambiente romano dell'epoca: in particolare presenta precisi riferimenti ad un disegno di Duilio Cambellotti, **Barca in costruzione** (Roma, coll. Lucio Cambellotti), realizzato nel 1905, pubblicato nel 1906 su "Novissima" ed esposto alla mostra degli Amatori e Cultori del 1907.





**Notturmo.**  
Lastra 210x130 - foglio 470x330 - Acquatinta.  
Sul passepartout la scritta: "Notturmo XV-XXV  
A. Maraini 1911 Roma".

Il Maraini trasse questa incisione da un disegno risalente agli anni 1905-10, quando frequentava a Roma lo studio dell'incisore Carlo Alberto Petrucci. Insieme a **Scheletro di nave** e **Donna che legge**, è una delle rare prove della sua attività di incisore (vedi nn. 8 e 10).

**Donna che legge.**  
Lastra 105x205 - foglio 330x475 - Tecnica mista.

La presente incisione è accostabile stilisticamente all'altra esposta in mostra (vedi n. 9), quindi databile nel primo decennio del Novecento. Anch'essa, come molti disegni del Maraini di quell'epoca, risente della grande diffusione della grafica tedesca a Roma.



**Mihi (r.) - Schizzo di uomo barbuto (v.).**  
225x256 - Carboncino, matita, pastello su carta grigia (r. e v.).

Nell'autoritratto del recto il Maraini si ispira all'arte tedesca fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, che è alla base di molte delle sue prime prove grafiche.

Studio per la medaglia **Pro feriti.**  
330x320 - Matita e carboncino su carta grezza.  
Siglato a destra: "A.M."; sul cartiglio la scritta:  
"Pro feriti 1915-1919".

Il Maraini eseguì nel 1919 vari studi per una medaglia dedicata alla Crocerossa, di cui non è nota la realizzazione finale. Gli schizzi, che presentano soluzioni compositive diverse, sono stilisticamente accostabili alle opere dell'immediato dopoguerra: sono infatti caratterizzati da eleganti sintesi decorative confrontabili con quelle dei bassorilievi familiari.

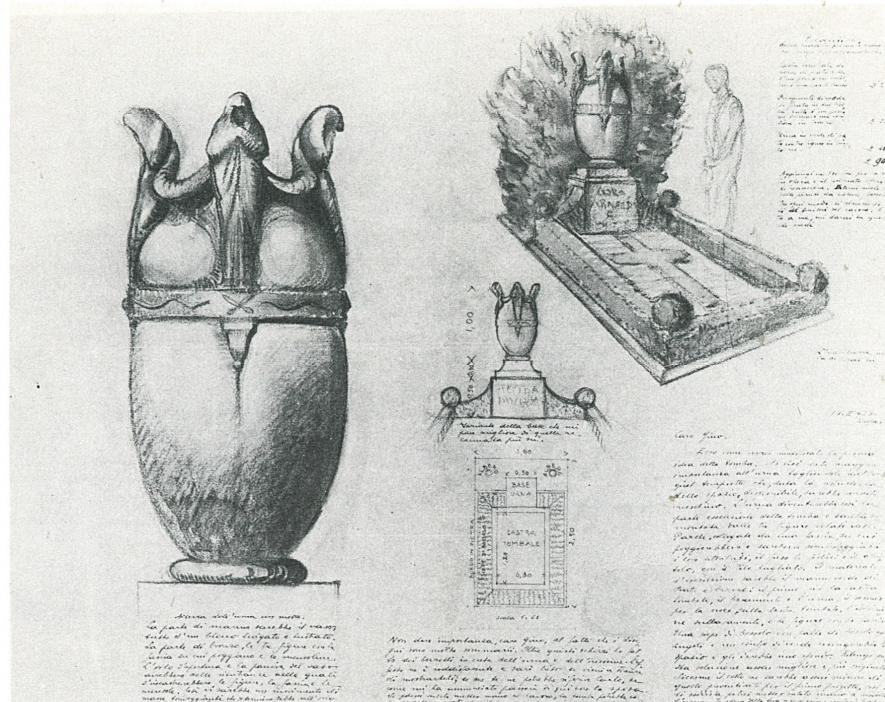




Studio per la targa di **Eva**.  
300x215 - Carboncino su carta velina.

Il foglio è preparatorio per la targa ovale raffigurante **Eva**, realizzata dal Maraini nel 1922-24, e per cui esistono numerosi studi preparatori. Lo scultore eseguì varie versioni di questa opera:

una in bronzo, esposta nel 1923 alla Mostra di Arti Decorative di Monza; una in bronzo dorato, esposta a Venezia alla Biennale del 1924 con la data 1923; una in gesso dorato conservata a Roma presso la famiglia Malcangi Maraini; infine il gesso e il gesso dipinto che si trovano a Firenze presso i figli dello scultore.



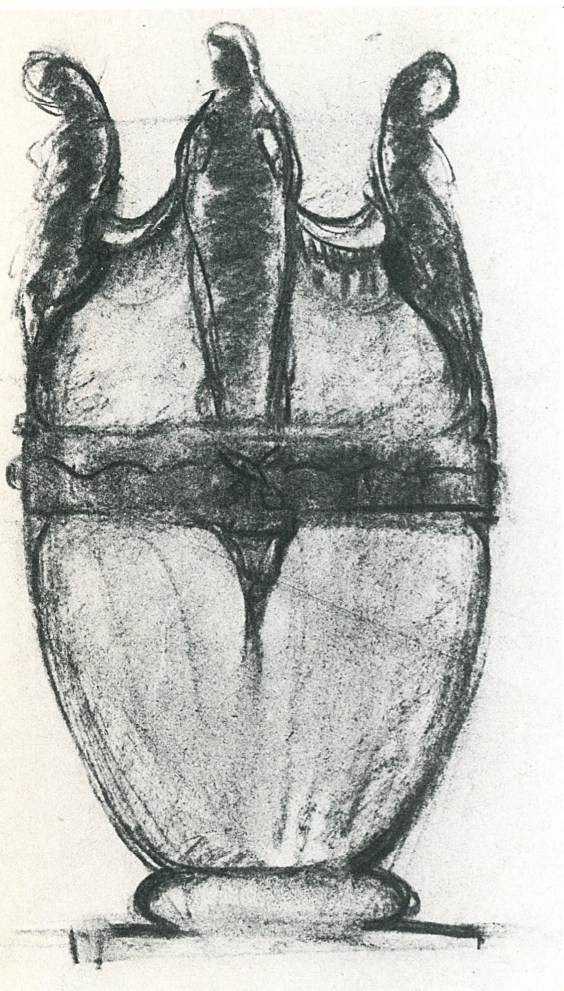
Studi per l'**Urna delle Parche**.  
480x630 - Carboncino, acquarello, matita su carta grigia.

Il foglio presenta vari studi per l'**Urna delle Parche**. Gli schizzi sono accompagnati da lunghe scritte esplicative del progetto di mano del Maraini indirizzate a Gino (?) e datate 14.2.1923 Firenze.

L'**Urna** fu realizzata dal Maraini nel 1923 in bronzo ed esposta nella sala personale che egli

ebbe alla Biennale di Venezia del 1924. Da alcuni documenti conservati nell'Archivio dello scultore a Firenze risulta che fu acquistata a Venezia dall'avvocato Arnaldi di Roma per la tomba di famiglia al cimitero del Verano. La struttura - fra etrusca e settecentesca - è arricchita di spunti decorativi moderni che richiamano i coevi monumenti funebri di Giovanni Prini, fra cui **Il Tripode** (1920 circa). Il Maraini eseguì numerosi studi per questa opera.

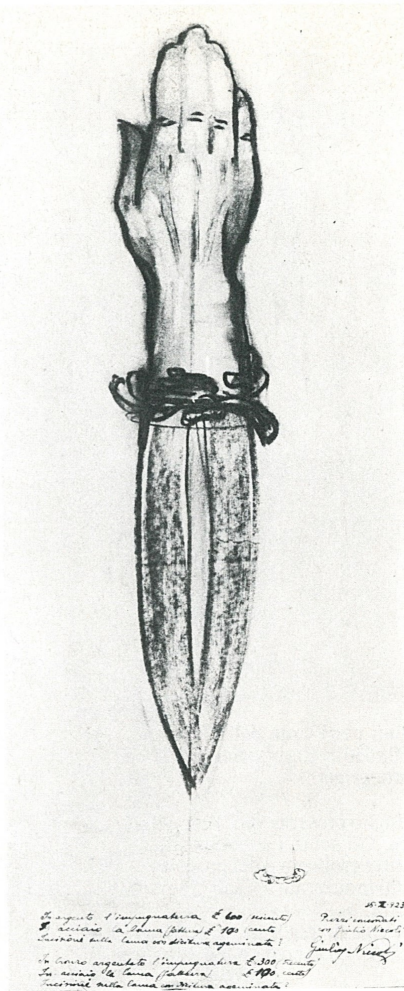




15

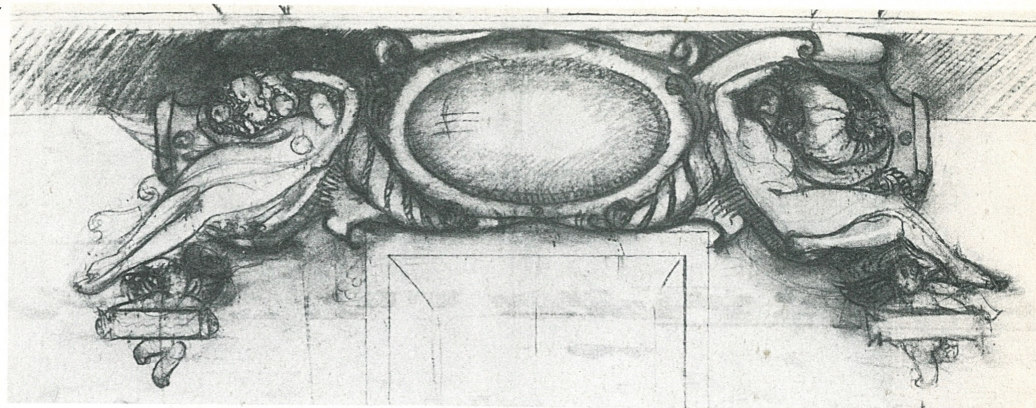
Studio per l'Urna delle Parche.  
310x240 - Carboncino su carta giallina.

Come il precedente anche questo disegno è preparatorio per l'Urna delle Parche, eseguita nel 1923.



16

Studio di pugnale.  
555x222 - Carboncino su carta bianca. Lunga scritta autografa di Giulio Niccoli relativa ai prezzi necessari per l'esecuzione dell'opera, datata 25.X.923.



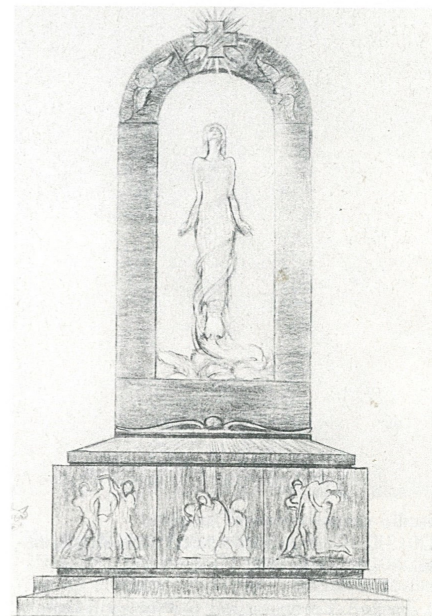
17

Studio per il Fregio della Banca d'Italia a Roma. 270x900 - Carboncino su carta velina. Sulla cartella la scritta di mano del Maraini: "Composizione fregio in stucco Banca d'Italia 1924".

Il disegno è preparatorio per il Fregio in stucco eseguito dal Maraini nel 1924 per la Sala del Consiglio della Banca d'Italia a Roma. Il Fregio fu esposto nella sala personale che il Maraini ebbe alla Biennale di Venezia del 1924 con la

data 1923. Fra le due figure simboliche c'è lo stemma del Banco di San Giorgio con il motto: "Monimentum Libertatis".

Alla decorazione della Sala del Consiglio aveva partecipato anche Giulio Bargellini, affrescando le pareti con cortei allegorici che confluiscono nell'Apoteosi del prestito, rappresentato dal plutocrate e dall'artigiano. Bargellini aveva inoltre dipinto il soffitto ed eseguito i cartoni per le vetrate.



18

Studio per monumento sacro.  
498x348 - Matita e biacca su carta grigia.

Il disegno per un monumento sacro, di cui non è nota la realizzazione finale, presenta notevoli affinità stilistiche con i bozzetti eseguiti dal Maraini nel 1923 per il concorso per il Monumento alla Madre Italiana da collocarsi in Santa Croce a Firenze.



**Studio per monumento funebre.**  
420x310 - Carboncino e pastello su carta giallina.

Il disegno è preparatorio per un monumento

funebre che probabilmente non fu mai realizzato. Esso è accostabile stilisticamente alla produzione del Maraini degli anni Venti, mentre la struttura dell'opera, con le ploranti ai lati della tomba, è di lontana origine bistolfiana.



**Studio di testa femminile.**  
250x253 - Carboncino e pastello su cartoncino.  
Siglato a destra: "A.M. 19..". Scritta cancellata in basso a destra.



**Studio per un gruppo di bagnanti.**  
440x262 - Carboncino su carta da pacchi.

Nel 1924 il Maraini eseguì numerosi studi per un gruppo di bagnanti mai realizzato. Il disegno si avvicina stilisticamente ai raffinati bassorilievi di quegli anni, fortemente improntati dai ritmi déco allora in voga anche presso Libero Andreotti, artista con il quale il Maraini ebbe in quel decennio frequenti rapporti.



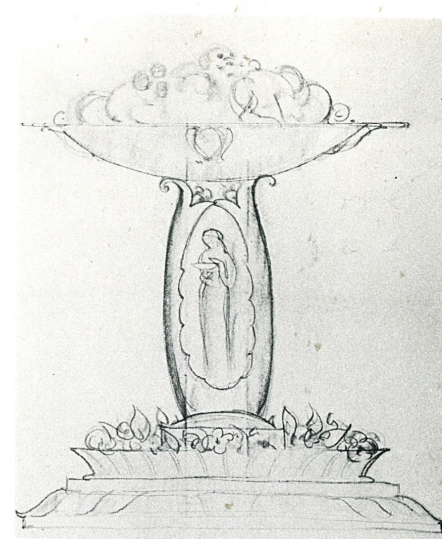
**Studio per il Trofeo del Gran Premio automobilistico di Monza.**  
650x480 - Matita su cartoncino grigio. Sul piedistallo la scritta: "Circuito di Monza".

Il disegno è lo studio più accurato e vicino all'opera compiuta fra quelli eseguiti dal Maraini. Il **Trofeo** fu realizzato in argento e bronzo dorato su piedistallo in marmo nel 1925. La commissione fu affidata al Maraini dopo che nessuno dei bozzetti presentati al concorso indetto dall'Automobile Club di Milano era risultato soddisfacente. Stilisticamente è molto vicino alle figure in bronzo dello scultore americano Paul Manship, che all'epoca frequentava il Maraini e al quale il critico aveva dedicato un articolo apparso su "Dedalo" nel 1923-24.



**Studio per il Trofeo del Gran Premio automobilistico di Monza.**

310x200 - Matita su carta bianca. In basso la scritta di mano del Maraini: "Per espresso Gr. Uff. Mercanti v. San Nicolao 14 Milano". Sul piedistallo la scritta: "Circuito di Monza".



**Studio per una coppa in ceramica.**  
298x230 - Matita su carta bianca.

Nel 1926 il Maraini eseguì numerosi studi per una coppa da realizzarsi in ceramica, alcuni dei quali sono esposti in mostra (vedi nn. 25-26-27-28). Essi presentano varie soluzioni per questa opera di cui non si conosce la realizzazione finale. Il segno sicuro e sfumato, soprattutto di questo e del disegno successivo, richiamano ancora la grafica di Cézanne, artista studiato e amato dal Maraini nei primi anni Venti; mentre la forma fra déco e rinascimentale della coppa ci riporta al giro di Gio Ponti, in quegli anni assai vicino al Maraini.

25



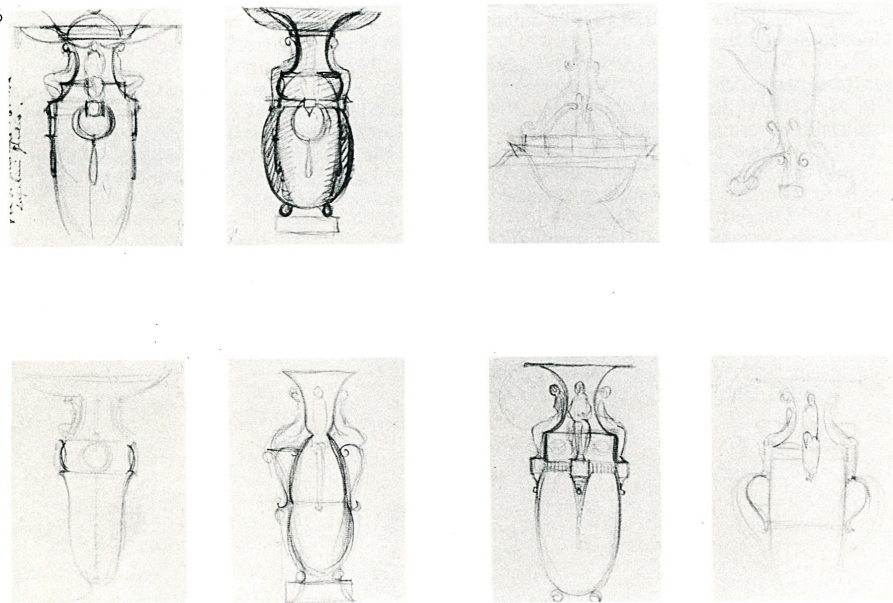
**Studio per una coppa in ceramica.**  
298x230 - Matita su carta bianca.

Questo studio presenta leggere varianti per il progetto della coppa ceramica, rispetto al foglio precedente: in particolare si noti la base poggiante su delle rotelle, più originale in confronto a quella del disegno n. 24.

**Studi per una coppa in ceramica.**  
142x183 - Matita blu su carta bianca. Scritta autografa del Maraini a matita marrone sul margine di uno dei fogli: "Via S. Giuseppe Pisa-Luperini Giulio".

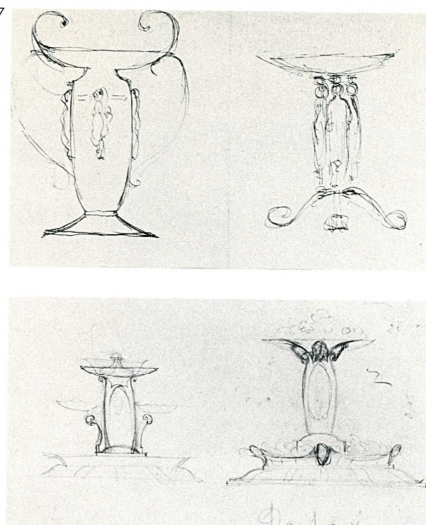
Questi studi per la coppa erano tutti contenuti entro una cartella con la scritta: "Idea di una coppa ceramica 1926". Rispetto ai due precedenti (vedi i nn. 24 e 25) in questi fogli il Maraini studia soluzioni diverse, fra cui alcune si avvicinano alla forma di urna etrusca dell'Urna delle Parche (vedi i nn. 14 e 15).

26



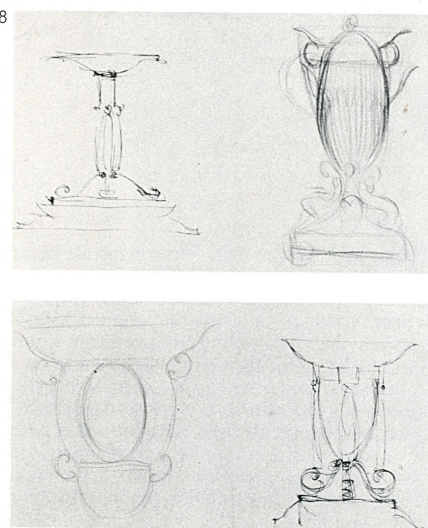
38

27



**Studi per una coppa in ceramica.**  
206x315 - Inchiostro e matita su carta bianca. Sul disegno a matita in basso c'è la scritta: "Da 1 a 4".

28



**Studi per una coppa in ceramica.**  
208x315 - Inchiostro e matita blu su carta bianca.

39

Studi per le colonne (o Trofei) della **Vittoria alpina** e della **Vittoria navale** per il Monumento ai Caduti di Milano (1927-29).

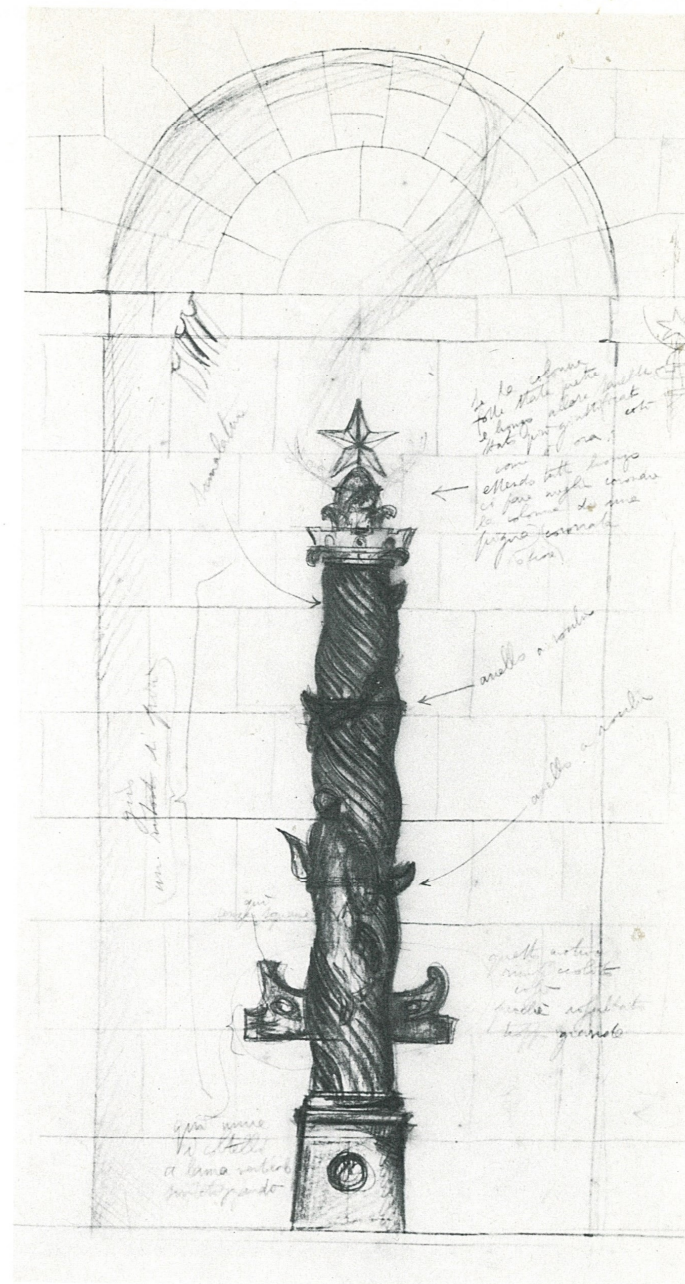
Nel 1927 il Maraini fu chiamato a scolpire due colonne simboleggianti la **Vittoria alpina** e la **Vittoria navale** da collocarsi nel mausoleo dedicato ai caduti milanesi nella prima guerra mondiale. L'idea di erigere questo grande complesso architettonico e scultoreo (1927-1930) presso la basilica di Sant'Ambrogio era stata dell'onorevole De Capitani che, in seguito al fallimento di due concorsi, aveva affidato l'incarico a cinque famosi architetti: Giovanni Muzio, Gio Ponti, Alpago Novello, Tommaso Buzzi, Ottavio Cabiati. Le cronache dell'epoca ricordano che il progetto fu sottoposto direttamente al giudizio di Mussolini, che lo approvò a patto che l'opera fosse completata entro il quattro novembre del 1928, giorno del decennale della vittoria. Il tempo quindi era poco e al momento dell'inaugurazione non tutto era ancora pronto: le uniche sculture compiute erano la grande statua di **Sant'Ambrogio** di Adolfo Wildt e i due gruppi di Libero Andreotti (**L'Intervento e Il ritorno dopo la vittoria**), mentre delle due colonne del Maraini, che avrebbero dovuto essere in bronzo, fu posto in loco soltanto il gesso di quella della **Vittoria alpina**. Collaborarono inoltre all'opera Italo Griselli, Salvatore Saponaro e Alessandro Mazzucotelli.

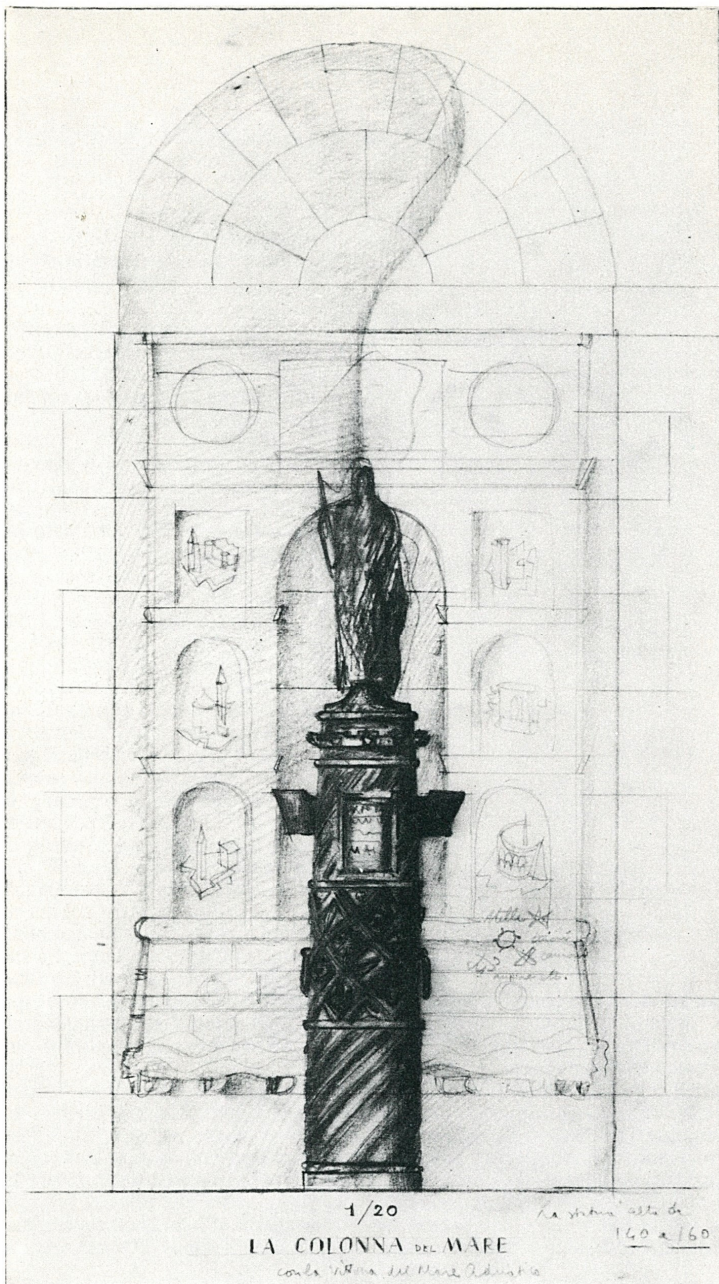
Sembra che in seguito le due colonne non siano state portate a termine e quindi non siano mai state collocate nel mausoleo. Nel 1936, comunque, la statua bronzea che avrebbe dovuto sormontare la colonna della **Vittoria navale** nel monumento di Milano fu esposta alla Biennale di Venezia.

I numerosi studi del Maraini per le due colonne corredati di appunti autografi relativi alla loro esecuzione, furono quindi realizzati fra il 1927 e il 1929. Fra questi si trovano due fogli con uno schizzo della colonna e un messaggio autografo scritto da Ponti al Maraini, che testimoniano gli intensi e amichevoli rapporti che intercorsero fra i due artisti durante l'elaborazione dell'opera.

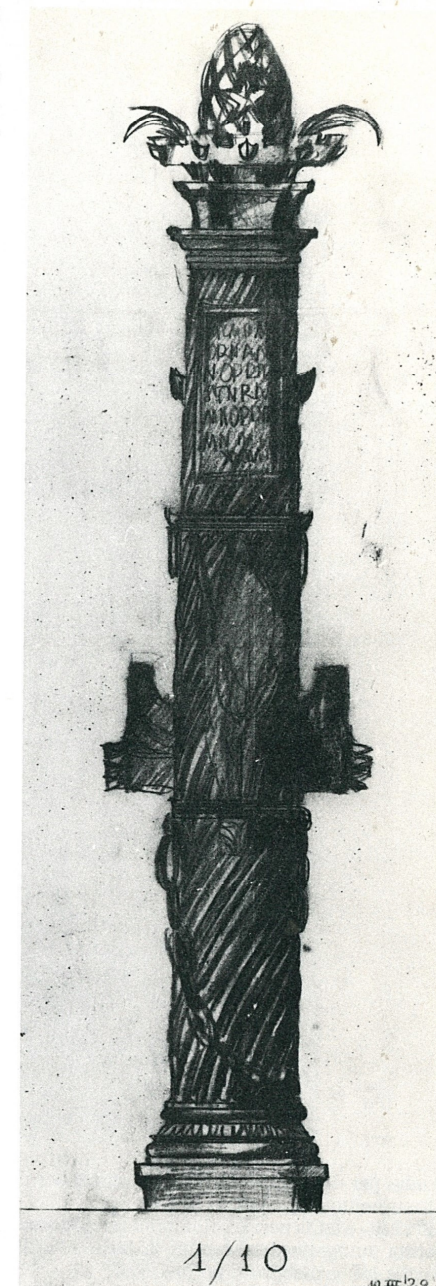
Studio per il Trofeo della **Vittoria navale** per il Monumento ai Caduti di Milano.

320x220 - Matita nera e colorata su carta lucida. In basso a sinistra la scritta di mano del Maraini: "Qui viene il coltello a lama verticale sintetizzando/Un giro di più/Qui senza squame - Scanalatura". A destra: "Se la colonna fosse stata pietra e bronzo allora sarebbe stato giustificato così com'è ora: essendo tutto bronzo ci pare meglio coronare la colonna di una pigna o fiore coronata/Anello a rombo/Anello a roccchio/ questo motivo rimpicciolito perchè risultato troppo grande".

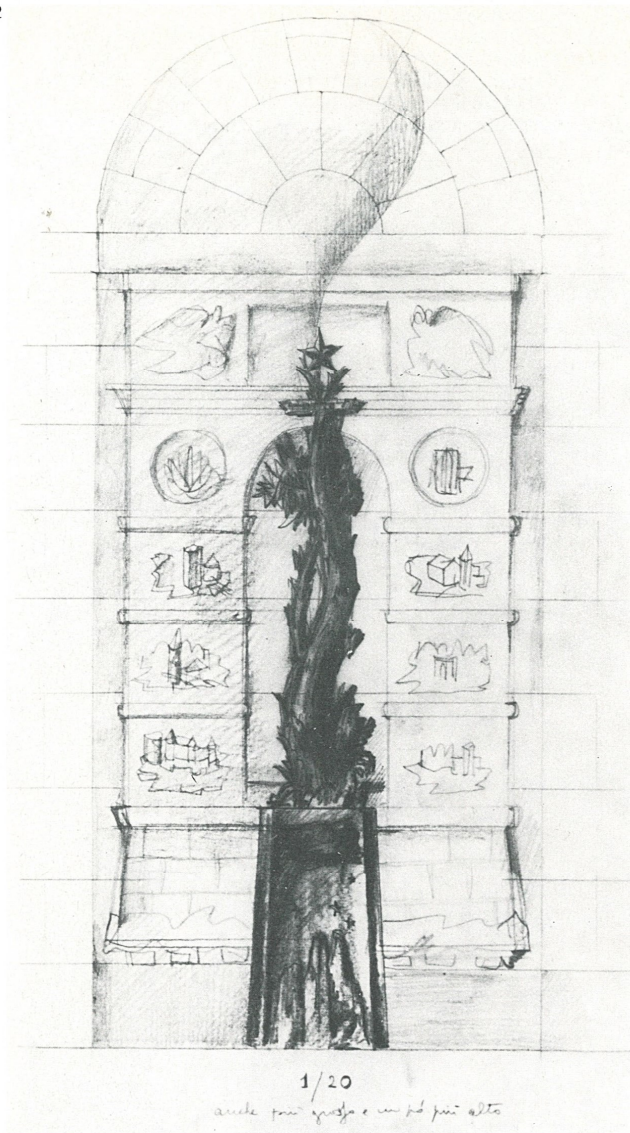




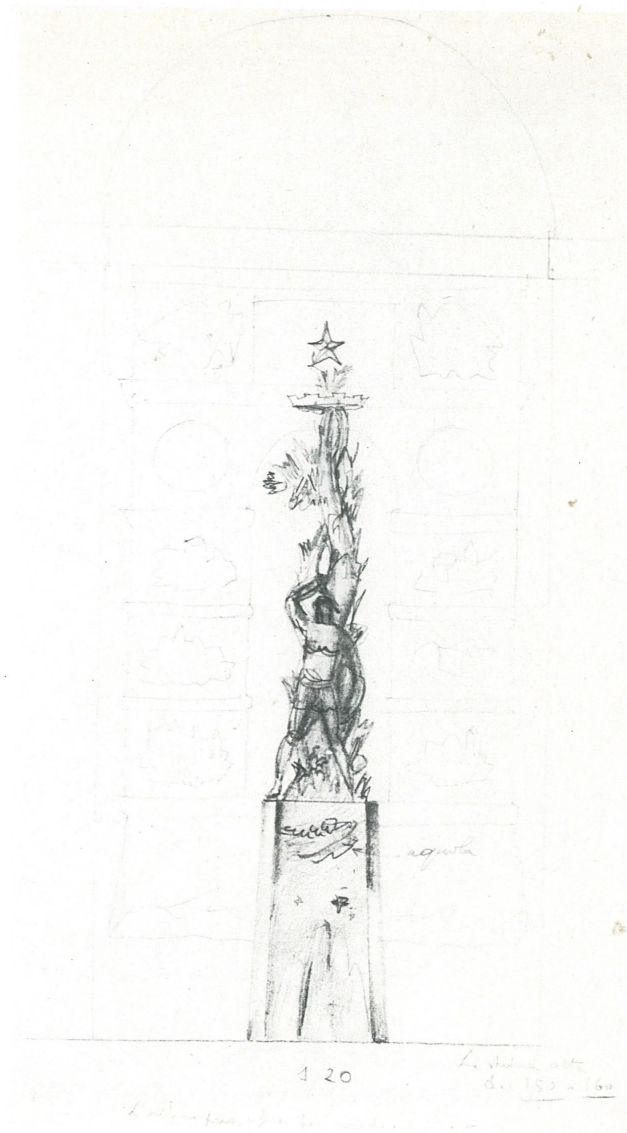
Studio per il Trofeo della **Vittoria navale** per il Monumento ai Caduti di Milano.  
 430x245 - Matita nera e colorata su carta lucida.  
 Scritte di mano del Maraini: "Stelle/timoni/cannoni/ancore/ etc. 1/20 / La colonna del mare con la Vittoria del mare Adriatico/La statua alta da 140 a 160".



Studio per il Trofeo della **Vittoria navale** per il Monumento ai Caduti di Milano.  
 580x220 - Carboncino e matita nera e marrone su carta lucida.  
 In basso la scritta di mano del Maraini: "1/10" "10.III.29". Sulla colonna c'è una scritta illeggibile.



Studio per il Trofeo della **Vittoria alpina** per il Monumento ai Caduti di Milano.  
430x240 - Matita nera e colorata su carta lucida.  
Scritta autografa del Maraini in basso: "1/20 Anche più grosso e un pò più alto".



Studio per il Trofeo della **Vittoria alpina** per il Monumento ai Caduti di Milano.  
430x240 - Matita nera su carta lucida. Scritte di mano del Maraini: "Aquila - 1/20 la statua alta da 150 a 160. L'albero può essere più grande e più alto".



**La Scultura.**  
380x280 - Carboncino su carta grigia. In alto a destra la scritta: "Alla Scultura".

Il disegno è uno studio per il bassorilievo in marmo simboleggiante **La Scultura**, eseguito dal Maraini nel 1931 per la facciata della galleria

Ricci Oddi di Piacenza, insieme a quello raffigurante **La Pittura** (vedi n. 35). Il Maraini realizzò nel 1932 una versione molto simile a questa nell'atrio dei Musei Vaticani dove alla **Pittura** e alla **Scultura** si aggiunsero i bassorilievi dell'**Architettura** e della **Letteratura**.

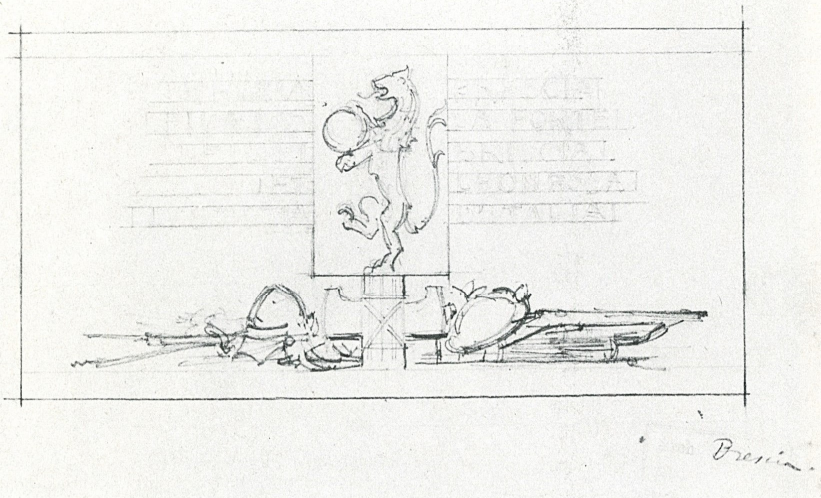


**La Pittura.**  
380x285 - Carboncino su carta grigia. In alto a sinistra la scritta: "Alla Pittura".

Il disegno è uno studio per il bassorilievo in marmo raffigurante **La Pittura** per la facciata della galleria Ricci Oddi di Piacenza, eseguito dal Maraini insieme a quello della **Scultura** nel 1931 (vedi n. 34).



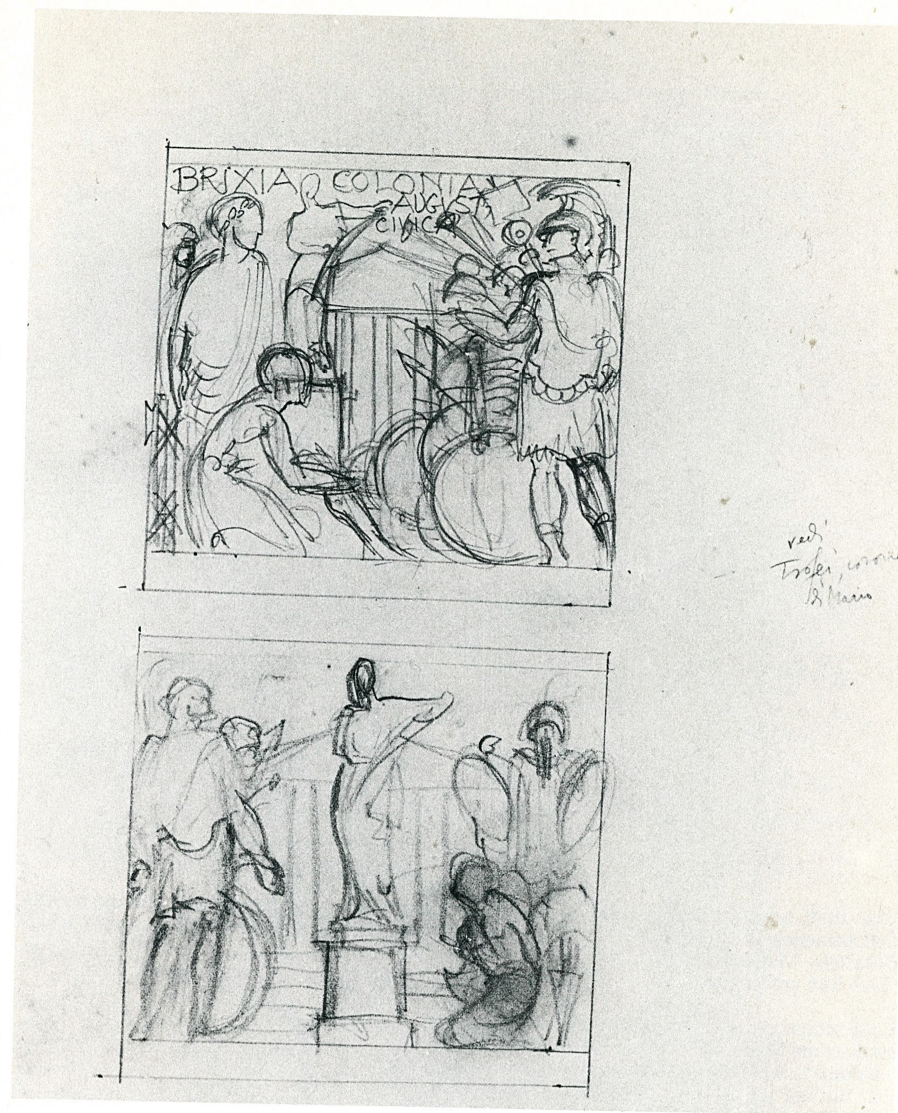
*Approvato da Piacentini a Venezia il 25-I-1932.*



Studio per il bassorilievo frontale dell'**Arengario** di Brescia.

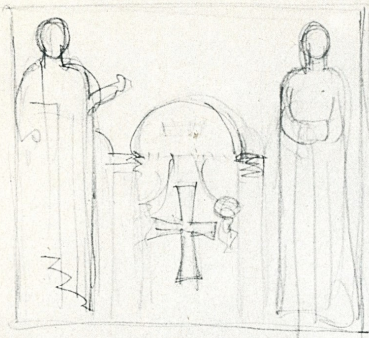
198x318 - Matita su carta bianca. In alto la scritta autografa del Maraini a matita blu: "Approvato da Piacentini a Venezia il 25.1.1932". A sinistra del leone: "Brixia fidelis, fidei et iustitia"; a destra: "Brescia la forte Brescia leonessa d'Italia"; in basso a destra: "Arch. Brescia".

Il disegno è un importante documento: fu sottoposto, come testimonia la scritta di mano del Maraini, alla supervisione di Marcello Piacentini, autore della ristrutturazione urbanistica di piazza della Vittoria a Brescia.



Due studi per **Brixia Colonia Augusta Civica** dell'**Arengario** di Brescia (1932).  
338x260 - Matita su carta bianca. In alto, nel primo schizzo la scritta: "Brixia Colonia Augusta Civica"; sul margine destro del foglio: "Vedi trofei, corone di Mario".

I due studi presentano diverse soluzioni per la realizzazione del bassorilievo: la principale preoccupazione del Maraini, in questi come in altri schizzi relativi a tale episodio, sembra essere la collocazione della **Vittoria alata**, conservata nel Museo Archeologico di Brescia.



Due studi per l'Età longobarda, bassorilievo dell'Arengario di Brescia (1932).  
340x260 - Matita su carta bianca. Iscrizione: "Des Rex ans perga"

I due schizzi si avvicinano alla soluzione finale studiata dal Maraini per questo bassorilievo, in cui domina la grande croce, detta di Galla Placidia, tutt'ora nel Museo Cristiano di Brescia, sorretta da Desiderio e da una sua familiare.



Studio per Arnaldo da Brescia e studio per Bernardo Maggi, bassorilievi dell'Arengario di Brescia (1932).  
330x260 - Matita su carta bianca.

Studio per il bassorilievo Il lavoro italiano in Africa.  
460x262 - Carboncino su carta giallina.

Il disegno è preparatorio per il bassorilievo in travertino dedicato al Lavoro italiano in Africa, eseguito dal Maraini nel 1940 per la Mostra Coloniale di Napoli.



Finito di stampare  
nel mese di Ottobre 1988  
dalla Trilogy - Milano

