

Predella journal of visual arts, n°52, 2022 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Roberta Del Moro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*The Argentinian sculptor Alejandro Marmo owes a significant part of his fame to his ties with Pope Francis: the Pope not only commissioned him to create various works today in the Vatican Gardens but also chose him to represent contemporary art in his book *La mia idea di arte*, a cornerstone in the aesthetic orientations of today's Papacy. However, Marmo's formation and first successes come from much farther and are deeply rooted in the Argentinian events, sometimes sorrowful. Although moving precisely from the works linked to Pope Francis, the article examines the sculptor's entire career, including the *Murales de Evita* and *L'abbraccio series*, which provide us with a particular interpretation of public art.*

Città del Vaticano, febbraio 2015: papa Francesco inaugura e benedice all'interno dei Giardini Vaticani due opere dello scultore argentino Alejandro Marmo, l'una raffigurante *Cristo operaio* (*Cristo obrero*), l'altra *La Vergine di Luhan* (fig. 1)¹. A distanza di pochi mesi appare il libro *La mia idea dell'arte*, nel quale la giornalista Tiziana Lupi raccoglie alcune riflessioni del pontefice: nel libro Marmo rappresenta il solo artista contemporaneo degno di raccogliere, almeno a detta di papa Francesco, il testimone di Michelangelo, Raffaello e Caravaggio². Anche in considerazione del legame di amicizia fra i due, che affonda le proprie radici nell'ultimo decennio del secolo scorso, in molti tendono a leggere la figura di Marmo esclusivamente alla luce del pensiero di Jorge Maria Bergoglio. Così lo scrittore Marco Belpoliti, per cui le due sculture nei Giardini Vaticani visualizzano «un'affermazione contenuta nell'enciclica *Laudato si'*»³. In realtà, il ventaglio iconografico e la cultura figurativa dello scultore argentino travalicano questa dimensione. Le stesse opere sacre, per quanto frequenti nel catalogo dell'artista, rientrano nel più generale concetto di arte pubblica, che rappresenta, come si vedrà, l'autentica stella polare dell'artista argentino.

Alejandro Marmo (Caseros, Buenos Aires, 1971) compie le prime esperienze nell'ambito della scultura nell'officina del padre, un immigrato italiano titolare in Argentina di un'officina di fabbro e di artigiano: è proprio qui che il ragazzino inizia a comporre e a saldare materiali in metallo di scarto o di risulta⁴. La formazione, in principio essenzialmente da autodidatta, prosegue durante l'adolescenza e la prima giovinezza in Argentina, per poi estendersi e arricchirsi attraverso una serie di viaggi negli Stati Uniti e in Europa, dove il giovane ha la possibilità di visitare la Francia, la Grecia e l'Italia. Già in questo primo periodo emerge un modo di lavorare caratteristico del suo profilo, che consiste nel raccogliere lamiere, scarti

industriali e altri rottami, per lo più in metallo, allo scopo di fonderli, montarli o accostarli, così da trarne forme nuove e quasi sempre inattese. Negli anni Novanta questa poetica lo porta a fondare alla periferia nord-ovest di Buenos Aires il centro culturale Arte en las Fabricas. Collocato a pochi metri dalla circonvallazione Panamericana e perciò da uno dei due ingressi al Parco Industriale Pilar, Arte en las Fabricas funziona come un luogo aperto che incoraggia la partecipazione collettiva. La vita quotidiana trascorre tra laboratori e altre attività culturali, fra cui conferenze, presentazioni di libri e altri eventi di interesse artistico. «Lo scopo del centro culturale – aggiunge Marmo – è di favorire un clima creativo nello spazio di lavoro, creando un incontro tra il ricreativo e il produttivo».

Le realtà di Alejandro Marmo e della Fondazione Arte en las Fabricas s'intrecciano in profondità con il tessuto sociale e il contesto urbano dell'Argentina. Una buona dimostrazione viene da *L'ape* (fig. 2), una scultura di grandi dimensioni realizzata all'interno dello spazio di Arte en Las Fabricas. Formata da centinaia di scarti in metallo, fusi oppure montati anche grazie alla collaborazione di persone a vario titolo poste ai margini della società, essa si trova dal 2001 a Río Tercero, circa 700 chilometri a nord di Buenos Aires, nella provincia di Córdoba. Elemento chiave del progetto di Marmo di costituire una sorta di federazione artistica fra tre province dell'Argentina attraverso altrettante sculture pubbliche a scala gigante, rimanda a uno dei più noti casi giudiziari del paese. *L'ape* è difatti costruita raccogliendo il poco che restava della fabbrica di munizioni di Río Tercero, nella provincia di Córdoba, dopo le esplosioni del 1995⁵. La mattina del 3 novembre la fabbrica, che era situata a soli duecento metri dal centro urbano, era stata squassata da una serie di deflagrazioni:

Las calles de la ciudad argentina, desolada, quedaron cubiertas con toneladas de escombros, cientos de grandes proyectiles y carcasas incrustados en el asfalto o dentro de las viviendas. Vainas de diferente calibre aparecían humeantes, y grupos de soldados y policías cargaban en camionetas obuses de un metro. Esquirlas como ladrillos atravesaron paredes. La onda expansiva resquebrajó viviendas, arrancó techos, calcinó vehículos y provocó daños materiales en diez kilómetros a la redonda.

[Le strade della desolata città argentina – riporta il giornalista Juan Jesús Aznárez – erano letteralmente disseminate di tonnellate di detriti, centinaia di grossi proiettili e di bossoli incastrati nell'asfalto o dentro le case. Gomme di diversi calibri apparivano fumanti, e gruppi di soldati e poliziotti caricavano proiettili da un metro in camioncini. Schegge come mattoni hanno attraversato i muri. L'onda d'urto ha spaccato case, strappato tetti, bruciato veicoli e causato danni materiali per dieci chilometri intorno]⁶.

Le esplosioni di Río Tercero avevano causato la morte di sette persone, il ferimento di oltre trecento e la distruzione di larga parte della città. Quasi subito

l'opinione pubblica ne aveva addossato la colpa all'*establishment* e ancor più al presidente Carlos Menem, con il risultato di aprire una ferita nella memoria del popolo argentino⁷. Per una ricucitura almeno parziale dello strappo si sarebbero dovuti attendere parecchi anni: soltanto nel 2014 il tribunale avrebbe condannato quattro alti funzionari dell'azienda statale Fabricaciones Militares per il reato di strage dolosa intenzionale. «La figura dell'ape è a mio avviso centrale perché costituisce per tradizione, direi per antonomasia il simbolo di comunicazione, di lavoro pacifico e in comunità, in grado di produrre un risultato eccezionale, il miele: esattamente il contrario di una fabbrica di armi», chiarisce Alejandro Marmo⁸.

Negli stessi mesi, la particolare dimensione poetica dell'artista trova spazio in un documentario dal titolo *Cartoneros*, promosso dal Dipartimento di Letteratura dell'Università di Boston, con la regia dello scrittore Ernesto Livon Grosman⁹: *Cartoneros*, uscito nel 2003, affronta il lavoro dell'artista, riconnettendolo alla realtà sociale di Buenos Aires e del resto del paese. Anche in questo contesto il caso di Marmo serve a dimostrare in che modo realtà fatte essenzialmente di disperazione e di crisi possano tradursi in opportunità di poesia. *L'ape* riesce in questo modo a tradurre in forma concreta un momento intermedio del difficile processo di elaborazione della strage di Río Tercero: costituito da un misto di dolore non meno che di protesta e di risentimento, questo processo rappresenta una costante di gran parte dell'Argentina dell'epoca, un paese ancora sofferente per i postumi di una crisi economica di lunga durata¹⁰.

Almeno in sé, le azioni di raccogliere detriti e rifiuti di varia natura e successivamente di assemblarli in forme nuove trovano ampio riscontro nel mondo dell'arte. Alla metà del sedicesimo secolo, Giorgio Vasari si rivela in grado di apprezzare opere di questo genere. Rivelatore in tal senso un episodio raccontato nelle *Vite* dello scultore Lorenzo Lotti, comunemente soprannominato il Lorenzetto (1490-1541)¹¹. Nel riportare le varie commissioni svolte per il cardinale Andrea della Valle (1463-1534), Vasari si sofferma in particolare sulla decorazione delle stalle del palazzo di Roma: Lorenzetto «accomodò nel partimento di quell'opera colonne, base e capitegli antichi; e sparti attorno, per basamento di tutta quell'opera, pili antichi pieni di storie; e più alto fece sotto certe nicchione un altro fregio di rottami di cose antiche, e di sopra nelle dette nicchie pose alcune statue pur antiche e di marmo, le quali sebbene non erano intere per essere quale senza testa, quale senza braccia, ed alcune senza gamba, ed insomma ciascuna con qualche cosa meno, l'accomodò non di meno benissimo»¹². Seguendo il filo di Vasari, l'idea del recupero e il riutilizzo di «rottami» costituì dunque una delle linee guida del cortile-museo del palazzo cardinalizio lungo la via Papale, immortalato

nel corso del sedicesimo secolo Marten Van Heemskerck in un disegno poi inciso da Hieronymus Cock (fig. 3), descritto da Ulisse Aldrovandi nel 1562 e di lì a breve destinato a fare scuola a Roma e fuori Roma¹³. Ma sono soprattutto gli autori del ventesimo secolo a fornire i riferimenti più logici e immediati. L'impiego di materiali e di scarti, soprattutto in metallo, segna la poetica di un folto gruppo di artisti della contemporaneità, da César Baldaccini, noto comunemente come César (1921-1998), Jean Tinguely (1925-1991) e Arman (1928-2005) nell'ambito del Nouveau Réalisme, a Robert Rauschenberg (1925-2008) della Pop Art, fino a personalità come Louise Nevelson (1899-1988), Richard Stankiewicz (1922-1983), Anthony Caro (1924-2013), John Angus Chamberlain (1927-2011), Lee Bontecou (1931-), Allan Kaprow (1927-2006), Marco Polo "Mark" Di Suvero (1933-), Lucas Samaras (1936-) e HA Schult (1939-). Già nel 1961 il critico inglese Lawrence Alloway tentò di riassumere questa linea sotto l'etichetta di Junk Art: l'occasione giunse dalla mostra *The Art of Assemblage* (fig. 4), organizzata nel 1961 da William C. Seitz presso il Museum of Modern Art di New York e qualche mese più tardi riunita a Dallas e a San Francisco¹⁴.

Ancor oggi un discreto numero di artisti lavora secondo percorsi più o meno analoghi. In questa sede sembra giusto citare gli italiani Domenico Antonio o "Mimmo" Laganà e Renato Mancini, l'indiano Srinivas Padakandl¹⁵ oppure, su un livello di qualità e di coscienza più elevato, l'iraniano Bahram Ashofteh (1977-). In costoro è facile riconoscere la sensibilità verso due fenomeni diversi eppure collegati, il progressivo smantellamento dei grandi impianti industriali e l'attenzione verso le tematiche ambientali: per questo motivo si parla spesso di "riciclo creativo". In Ashofteh le parti di scarto, unite e saldate, assumono a seconda dei casi le forme di animali, cavalli, farfalle, arieti, scorpioni e uccelli oppure fattezze astratte. Ironicamente, il materiale di partenza, parti di macchine rinvenute quasi sempre da sfasciacarrozze, ha garantito all'artista iraniano una certa fama attraverso riviste che trattano esattamente di automobilismo¹⁶.

Il *Ritratto di José Ignacio Rucci* (fig. 5), un noto dirigente sindacale, il *Ritratto del presidente Arturo Frondizi*, l'uno inaugurato nel 2021 a Granadero Baigorria, nella provincia di Santa Fe, l'altro nel 2022 all'ingresso del Parco Industriale della città di Navarro: ecco gli ultimi esiti di un processo di semplificazione e precisazione formale che Alejandro Marmo iniziò nei primi anni Duemila, precisandolo poi attraverso numerose altre prove. Mantenendo ferma la materia di base, il metallo, l'artista si concentra adesso sulla lamiera, che profila e successivamente taglia. Un momento chiave nella storia di queste *silhouette*, alle volte di notevoli dimensioni, ruota intorno alla figura di Eva Perón (1919-1952). Attrice e successivamente politica e sindacalista, Eva Perón, per tutti Evita, grazie all'impegno profuso a favore

dei diritti civili delle donne e dei ceti disagiati, in uno con il magnetismo della sua personalità, si era distinta come un'autentica icona, in grado di travalicare i confini dell'Argentina fino a entrare nella moderna cultura di massa¹⁷. «Nell'intera America latina – sottolinea la scrittrice e cineasta Fabienne Rousso-Lenoir – soltanto un'altra donna ha suscitato emozione, devozione e fede paragonabili a quelle della Vergine di Guadalupe. In molte case, l'immagine di Evita è appesa al muro vicino a quella della Vergine»¹⁸. Marmo nel 2006 sviluppò l'idea di realizzare i cosiddetti *Murales de Evita*, due *Ritratti di Eva Perón* (figg. 6-8) profilati in acciaio corten, ciascuno di trentuno metri per ventiquattro, e di installarli sulle facciate settentrionale e meridionale del palazzo dei Lavori Pubblici di Buenos Aires, l'attuale Ministero della Salute e dello Sviluppo Sociale. Marmo dedicò al progetto un'estrema cura, a cominciare dal luogo di ostensione. L'edificio segna un luogo chiave nella vita e nella carriera dell'eroina: il 22 agosto 1951 esattamente qui, sull'Avenida 9 Luglio, si era tenuta una grande manifestazione popolare, che aveva lo scopo di convincere Evita ad accettare la carica di vice-presidente del paese. «Ahora, Evita, ahora!», così la risposta della folla, dinanzi ai ripetuti tentativi di prendere tempo della donna, peraltro già gravemente lesa dal tumore che di lì a poco l'avrebbe condannata. Altrettanta cura denota la scelta dell'iconografia: «Si tratta delle due immagini più forti di Evita – spiegò lo stesso Marmo il 20 agosto 2010: una, che corrisponde a un momento del libro *La ragione della mia vita*, la vede sorridente, bella; la seconda è invece ripresa da una fotografia mentre teneva un discorso, quando era arrabbiata»¹⁹. «L'obiettivo di questa installazione artistica – precisò all'agenzia Reuters – consiste nel rendere testimonianza a una donna che lottò per l'eguaglianza sociale»²⁰.

Lungo il tracciato dei *Murales de Evita*, Alejandro Marmo durante un soggiorno a Tokio nel 2008 iniziò a lavorare su *L'abbraccio* (fig. 10). Fin dal principio egli lo interpretò come un multiplo, ovvero come un'opera d'arte da realizzarsi in più esemplari, materie e tecniche. Una delle prime versioni è installata nel dicembre 2018 all'interno del Terminal 3 dell'Aeroporto "Leonardo da Vinci" di Fiumicino, dedicato ai voli internazionali. Da allora egli ne ha prodotti vari altri esemplari, vuoi a pastello su carta, vuoi di nuovo in lamiera d'acciaio. Una versione proprio in acciaio si trova dal 2021 presso l'Università degli studi di Teramo e rappresenta l'ultimo arrivato del Museo di Scultura Contemporanea (fig. 11).

Un'impostazione del genere trova ampi riscontri già in età storica, come dimostrano, da sole, la stampa d'arte oppure la fusione in bronzo. L'invenzione e la rapida diffusione delle stampe, nella seconda metà del quindicesimo secolo, permise per la prima volta la circolazione di un congruo numero di immagini fondamentalmente uguali. La matrice, prima in legno e successivamente in

metallo, fu in grado di generare parecchie decine o a centinaia di fogli, prima di usurarsi²¹. Nel loro insieme, i fogli contribuirono per la prima volta a delineare o a potenziare un tessuto visuale comune: ciascuno va comunque considerato un lavoro autentico dell'artista. La fusione in bronzo, già nota nel periodo classico e poi recuperata appieno nel quindicesimo secolo, andò acquisendo una fisionomia particolare negli anni Trenta del diciannovesimo secolo, con l'affermazione in tutta Europa, ma soprattutto in Francia, di una nuova classe di stabilimenti, frutto della rivoluzione industriale. L'avvento del pantografo, inventato da Achille Collas nel 1836 e applicato da Ferdinand Barbedienne, soppiantò l'impostazione tradizionale, consentendo la facile trasposizione di scala e in definitiva la riproduzione seriale degli oggetti. Sia la fonderia Barbedienne, sia grandi autori come Auguste Rodin erano soliti produrre i propri lavori in quantità variabili, in accordo con la domanda del pubblico, senza che questo affliggesse in nessun modo il prezzo di vendita finale. La questione subì un'ulteriore e notevole accelerazione attraverso la Pop Art. Diversi artisti, incluso l'inventore stesso del Pop, Eduardo Paolozzi, nutrono l'ambizione di produrre sculture e altri oggetti in modo seriale e successivamente di distribuirli attraverso *network* di vendita, come le catene di supermercati. Paolozzi si servì in proposito della Sheperd, una fonderia situata a Londra, al fine di produrre sculture in base a un design preordinato²².

Marmo si rivela perfettamente avvertito di queste situazioni e realtà, peraltro del tutto usuali nel mondo dell'arte di ieri e di oggi. *L'abbraccio* sembra rinviare in particolare all'esperienza sui multipli maturata da Bruno Munari (1907-1998). «I multipli – spiega Munari – sono degli oggetti a due o più dimensioni progettati per essere prodotti in un numero limitato o illimitato di esemplari, allo scopo di comunicare, per via visiva, una informazione di carattere estetico ad un pubblico vasto e indifferenziato»²³. Nel 1961 Munari aveva esposto presso la Galleria Danese di Milano la prima delle *Strutture continue*²⁴. Proprio come in Munari, anche *L'abbraccio* di Marmo nasce in funzione del pubblico. «Uno degli aspetti più importanti dei multipli è quello della partecipazione da parte del pubblico con, o attraverso, l'oggetto a funzione estetica. Il pubblico infatti, manipolando un multiplo si rende conto in modo diretto di un certo fenomeno che poi resterà nella sua memoria e gli farà vedere il mondo in cui vive in un altro modo»²⁵.

L'abbraccio mostra una figura umana di età adulta che stringe al petto un neonato, o comunque una creatura più piccola e fragile. Intenzionalmente l'artista lascia in sospeso il rapporto madre-figlio, come pure il rinvio a qualsiasi filone iconografico tradizionale, di ambito cristiano. «Non devi pensare automaticamente – ammonisce lo stesso Marmo – che si tratti di una donna, di una figura femminile

con un figlio, o ancora di una Madonna con Bambino»²⁶. *L'abbraccio* va dunque inteso in un orizzonte più ampio, come l'invito a stringersi l'uno all'altro, in termini di amore, affetto e di reciproco riconoscimento²⁷. Attraverso la forma di dare e ricevere amore, l'opera simboleggia l'unione fra due corpi e due anime, che in esteso può anche avvicinare o addirittura unire due popoli. La volontà di porre da canto il riferimento a un preciso e definito filone iconografico spalanca le porte alla polisemia. Il significato di base varia e si adatta in base alle circostanze, soprattutto ai luoghi dove l'opera è montata, assumendo di volta in volta significati diversi e interrelati. La versione di Teramo, come ha dichiarato l'artista, è da intendersi come il desiderio di un intero ateneo di tornare ad abbracciare e ad abbracciarsi, in un momento di parziale ritorno alla vita comunitaria dopo il Covid 19.

Alejandro Marmo, sebbene privo di una formazione accademica propriamente detta, è depositario di una cultura figurativa di rimarchevole respiro, come del resto si è già avuto occasione di notare. La profilatura curvilinea, il delicato eppure potente bilanciamento delle masse che dominano *L'abbraccio* sembrano risentire di alcuni autori e opere chiave del ventesimo secolo. In particolare essi rimandano alla serenità e alla compiutezza poetica che furono caratteristiche degli ultimi anni della carriera di Henri Matisse (1869-1954)²⁸. In questo delicato periodo il maestro francese trasfigurò gli aspetti reali fino a ottenere forme semplificate, appiattite ed eleganti, realizzate attraverso campiture omogenee. Marmo sembra avere studiato soprattutto le celebri *silhouette*. La storia di queste forme è ormai nota. Nel 1941 Matisse subì un delicato intervento chirurgico all'addome, che lo costrinse ad abbandonare virtualmente la scultura e la pittura su grandi dimensioni in favore di tecniche più leggere, come il ritaglio, o *decoupage*, e il disegno, soprattutto per l'illustrazione di libri²⁹. Egli si limitava a tagliare fogli di carta, che erano stati dipinti a guazzo dai suoi assistenti, in sagome di vari colori e dimensioni, per poi disporli e così formare composizioni forti e vivaci³⁰. Da questo modo di procedere nacque fra l'altro *La piscina*, concepita nell'estate del 1952 per rivestire le pareti della sala da pranzo all'Ancien Hôtel Régina di Nizza e dal 1977 al Museum of Modern Art di New York. Importante per Marmo sembra anche l'opera di Matisse nelle vesti di illustratore di libri, in particolare per *Pasiphaé*. A contatto con il linoleum, un materiale relativamente facile da usare, il maestro francese tagliò molti blocchi di ogni immagine per raggiungere il perfetto flusso di linee e rapporti di forme. Particolarmente vicino a Marmo sembra *L'Abbraccio n. 4*, realizzato su linoleum nel 1943-1944 e frutto della collaborazione con lo scrittore Henri de Motherlant. Più avanti, nel 1951, Matisse delineò un abbraccio universale, essenziale e commovente. Le teste inclinate lasciano trapelare solo un lieve accenno di sorriso. In modo semplice, quasi minimale, Matisse rappresentò

la maternità nella sua accezione più universale.

Come si è osservato, Alejandro Marmo tende spesso a manifestare la propria creatività a diretto contatto con il territorio, allo scopo di caratterizzare e alle volte rivalutare un determinato ambiente, un determinato sito. Marmo entra a pieno titolo nel moderno dibattito sui monumenti, sull'arte pubblica e in particolare nella definizione dello spazio pubblico³¹. Un artista del genere deve tenere giocoforza conto di un largo spettro di fattori. Progettare arte pubblica significa esporsi direttamente e senza appello alle più diverse sensibilità delle persone, dei fruitori. Il discorso chiama in causa i parenti delle vittime o dei feriti di Río Tercero o gli abitanti di Buenos Aires al cospetto dei *Murales di Evita*, una figura in realtà non esente da profonde contraddizioni. In età storica l'arte pubblica ha sovente celebrato eventi e personalità dei ceti superiori, consacrandone l'autorità e perciò prestandosi alla funzione di rotella nel complesso ingranaggio delle macchine del consenso e della propaganda.

Com'è noto, quello del monumento pubblico rappresenta un tema fra i più dibattuti e controversi dell'arte di oggi. Si è soliti indicare il principio della crisi della sua concezione tradizionale in due opere di Auguste Rodin, *I borghesi di Calais* del 1884-1895 (fig. 12), del quale esistono dodici fusioni, compresa quella per l'Hotel de Ville di Calais, e numerose copie, e il *Ritratto di Honoré de Balzac* del 1891-1898, oggi al Musée Rodin di Parigi. Il piano s'inclinò ulteriormente nel secondo dopoguerra e ancor più dagli anni sessanta-settanta del ventesimo secolo, fino a determinare un fenomeno che alcuni critici hanno definito «la morte del monumento pubblico». Come osserva Rosalind Krauss, da quel momento si fece strada la richiesta di spazi pubblici da parte dei movimenti per i diritti civili e dell'alleanza tra arte, architettura e programmi di rigenerazione urbana³². L'architetto finlandese Eero Saarinen (1910-1961) offrì un modello di riferimento nel 1947, anno in cui progettò per Saint Louis, nel Missouri, il *Gateway to the West*, completato nel 1965 (fig. 13). Il progetto di Saarinen, elemento dominante del Jefferson National Expansion Memorial, servì a commemorare la *Louisiana Purchase* del novembre 1803, ovvero l'acquisizione di un'area pari a 2.140.000 km² in precedenza appartenuta alla Francia, e la spedizione di Meriwether Lewis e William Clark, i primi a raggiungere la costa dell'Oceano Pacifico via terra. Sia l'uno che l'altro episodio si legano all'espansione del paese verso ovest e ancor più alla spinta impressa durante gli otto anni del doppio mandato presidenziale di Thomas Jefferson (1801-1809). Nel secondo dopoguerra, tuttavia, gli Stati Uniti si trovarono costretti a fare i conti con un nuovo sentimento di rispetto verso le minoranze e l'attivismo di alcuni gruppi di Nativi Americani, sterminati appunto in nome dell'epopea della Frontiera: dopo la fondazione nel 1944 del National

Congress of American Indians il movimento dei diritti civili dei Nativi proseguì la crescita, culminando nel 1968 con l'Indian Civil Rights Act del 1968³³. Il *Gateway Arch* di Saarinen, con i suoi 192 metri di altezza privi di figurazioni o anche di facili richiami allusivi, si rivelò capace di sublimare ogni conflitto, imponendosi come simbolo della città, dell'intero stato del Missouri, fino ad assumere la valenza di un'autentica icona popolare³⁴.

La frattura modernista e il nuovo clima del secondo dopoguerra si avvertono anche fra gli interpreti del filone dei monumenti figurativi tradizionali, che agli accenti trionfali preferirono la malinconia, le contraddizioni e talvolta l'orrore. Una figura umana in bronzo che solleva le braccia verso il cielo e urla disperata: così Ossip Zadkine (1888-1967) immaginò *La città distrutta* per il centro di Rotterdam, realizzata fra il 1951 e il 1953 per commemorare il bombardamento tedesco del 14 maggio 1940. Una donna torturata, uccisa e gettata ai margini della laguna, sulla cui riva giace, sbattuta di continuo dalle onde: è la risposta offerta nel 1969 da Augusto Murer (1922-1985) nel *Monumento alla partigiana veneta* (fig. 14) in bronzo per la Riva dei Partigiani a Venezia, proprio davanti ai giardini della Biennale, con un basamento in pietra disegnato da Carlo Scarpa³⁵.

Consapevole delle implicazioni e dei rischi nell'affrontare gli spazi collettivi, Alejandro Marmo affronta il tema dell'arte pubblica partendo in genere dal basso: egli tende cioè a trattare soggetti radicati profondamente nell'immaginario collettivo. Il discorso vale per i *Murales di Evita* come per il *Ritratto di Diego Maradona*. Non solo. Anche nella posa, nell'iconografia l'artista preferisce radicarsi alla *imagerie* di larga diffusione, facendo ampio ricorso a fotografie pubblicate su giornali e su rotocalchi, o su fermo-immagine di film o di trasmissioni televisive. Di primo acchito, questa poetica sembrerebbe schiudere la porta alle categorie del populismo o del nazional-popolare. In una dimensione del genere, Alejandro Marmo sarebbe dunque un semplice illustratore, ovvero si limiterebbe a dare forma, a rendere palesi immagini largamente diffuse o sedimentate a livello conscio o inconscio presso il pubblico. In realtà, Marmo si rivela protagonista di un'operazione poetica più sottile e complessa. Lungi da qualsiasi ingenuità, l'artista maneggia e domina una cospicua serie di esperienze, di modelli e di paradigmi che appartengono al moderno "sistema" dell'arte e della comunicazione, dalla base alla cima della piramide. Quelli di Alejandro Marmo sono gli strumenti di un artista consapevole dei propri mezzi e del proprio intento poetico, che mette da canto i rituali dell'arte "alta" per rivolgersi direttamente e senza mediazioni al grande pubblico, anche a persone estranee al mondo della cultura e dell'arte, con l'obiettivo di creare spazi e al limite un intero mondo dove chiunque possa riconoscersi.

- 1 P. Rodari, *Quel Cristo operaio nel cuore dei Giardini Vaticani*, in «La Repubblica», 20 febbraio 2015, <<https://www.repubblica.it/esteri/2015/02/20/news/papa-107799196/>> (ultimo accesso 15/11/2022).
- 2 Papa Francesco, *La mia idea di arte*, a cura di T. Lupi, Milano-Città del Vaticano, 2015.
- 3 M. Belpoliti, *Quei sacri capolavori nati dagli scarti*, in «La Repubblica», 1° luglio 2016, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/06/01/quei-sacri-capolavori-nati-dagli-scarti41.html>> (ultimo accesso 14/11/2022).
- 4 Ove non diversamente indicato si rimanda a M.P. Cappello, *Spirituali metamorfosi di Alejandro Marmo*, Roma, 2019, in italiano e in inglese. Per una rassegna di articoli sull'artista, aggiornata al 2006-2007, si veda inoltre <<https://web.archive.org/web/20070906003116/http://www.alejandromarmo.com.ar/esp/textos.htm>> (ultimo accesso 12/11/2022).
- 5 F.R. Colautti, C. Paillet, *Río Tercero 3-N 1995. El tercer atentado. La trama política y judicial de un caso todavía impune*, Buenos Aires, 2004.
- 6 J.J. Aznárez, *Cinco muertos y 200 heridos al estallar la mayor fábrica de municiones de Argentina*, in «El País», 4 novembre 1995, <https://elpais.com/diario/1995/11/04/internacional/815439612_850215.html> (ultimo accesso 10/10/2022).
- 7 Cfr. M. Mendoza, *Cómo impactaron las explosiones de Río Tercero en sus habitantes*, in «Argentina investiga», 29 aprile 2013, <https://argentinainvestiga.edu.ar/noticia.php?titulo=como_impactaron_las_explosiones_de_rio_tercero_en_sus_habitantes&id=1850> (ultimo accesso 10/10/2022).
- 8 Comunicazione orale, 25 gennaio 2021.
- 9 Si veda anche E. Anguita, *Cartoneros, recuperadores de desechos y causas perdidas*, Buenos Aires, 2003.
- 10 Per un riferimento rapido alle vicende economico-politiche del paese si vedano E. Epstein, D. Pion-Berlin, *The Crisis of 2001 and Argentine Democracy*, in *Broken Promises? The Argentine Crisis and Argentine Democracy*, a cura di E. Epstein, D. Pion-Berlin, Lanham, 2006, pp. 3-26; N. Galasso, *Historia de la Argentina*, 2 voll., Buenos Aires, 2011; A.C.G.M. Robben, *Political Violence and Trauma in Argentina*, Philadelphia, 2011; L. Zanatta, *Argentina: una storia agitata*, in *Atlante geopolitico*, 2012, <https://www.treccani.it/enciclopedia/argentina-una-storia-agitata_res-11bb1e00-fe80-11e1-b986-d5ce3506d72e_%28Atlante-Geopolitico%29/> (ultimo accesso 09/10/2022).
- 11 Per un moderno profilo dell'artista cfr. M. Grasso, *Lorenzetto (Lorenzo di Ludovico, Lorenzo Lotti)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 66, 2006, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzetto_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzetto_(Dizionario-Biografico))> ultimo accesso 09/10/2022.
- 12 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, [1568], ed. a cura di G. Milanesi, Firenze, IV, 1879, p. 579; ed. a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze, IV, 1976, p. 307. Ringrazio il collega Luca Siracusano per il riferimento al passo di Giorgio Vasari.
- 13 U. Aldrovandi, *Delle statue antiche [...]*, Venezia, 1562, pp. 212-221; E. Talamo, *Su alcuni frammenti di lesene della collezione Della Valle – Medici*, in «Xenia», V, 1953, pp. 15-46; cfr. C. Riebesell, *Della Valle, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37, Roma, 1989, <https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-della-valle_%28Dizionario-Biografico%29/> (ultimo accesso 09/10/2022).
- 14 *The Art of Assemblage*, catalogo della mostra, (New York, Museum of Modern Art 1961), a cura di W.C. Seitz, New York, 1961. Su questa linea si vedano anche D. Waldman, *Collage*,

- assemblage, and the found object*, New York, 1992; S. Geiger, *The art of assemblage: the Museum of Modern Art*, 1961. *Die neue Realität der Kunst in den frühen sechziger Jahren*, München, 2008; *L'art de l'Assemblage: relectures*, atti del convegno, Parigi, 2008, a cura di S. Jamet-Chavigy, F. Revallant, Rennes, 2011; G. Whiteley, *Junk: art and the politics of trash*, London et alii, 2011.
- 15 E. Angeloni, *Le maestose sculture realizzate con rottami di automobili e rifiuti elettronici per sensibilizzare sul riciclo dei metalli*, in «Greenme», 26 maggio 2021, <<https://www.greenme.it/vivere/sculture-rifiuti-metallo/>> (ultimo accesso 11/10/2022).
 - 16 S. Bonaventura, *I vecchi rottami diventano arte*, in «La Repubblica. Motori», 8 agosto 2017, <https://www.repubblica.it/motori/sezioni/attualita/2017/08/08/news/i_vecchi_rottami_diventano_arte-171228696/> (ultimo accesso 09/10/2022).
 - 17 Per un rapido giro d'orizzonte si vedano D. Vecchioni, *Evita Perón. Il cuore dell'Argentina*, Villorba, 2011; G. Colavincenzo, *Evita Perón. Dalla realtà al mito*, Lugano, 2013.
 - 18 F. Roussou-Lenoir, *América Latina*, Paris, 2002, p. 198.
 - 19 <<https://archive.is/20121231011323/http://www.prensa.argentina.ar/2010/08/20/11064-el-estado-no-puede-ser-un-adorno-afirmo-cristina.php>> (ultimo accesso 09/10/2022).
 - 20 L.A. Henaó, *Gran imagen de Evita dominará vista de Buenos Aires*, in «Reuters America Latina», 26 luglio 2011, <<https://web.archive.org/web/20160304062208/http://lta.reuters.com/article/domesticNews/idLTASIE76P11X20110726>> (ultimo accesso 12/10/2022).
 - 21 P. Gilmour, *Understanding prints: A contemporary guide*, London, 1979, in part. p. 62.
 - 22 *Multiples: The First Decade*, catalogo della mostra (Philadelphia, Museum of Modern Art, 1971), a cura di John L. Tancock, Philadelphia, 1971; 3 *[towards infinity]: New Multiple Art*, catalogo della mostra, Londra 1971, a cura dell'Art Council of Great Britain, London, 1971.
 - 23 B. Munari, *Codice Ovvio*, a cura di Paolo Fossati, Torino, 1994, p. 97.
 - 24 [B. Munari], *Le strutture continue di Munari*, in «Domus», 388, 1962; cfr. P. Antonello, *Le forme naturali di Bruno Munari*, in «Doppiozero», 1° maggio 2018, <<https://www.doppiozero.com/materiali/le-forme-naturali-di-bruno-munari>> (ultimo accesso 07/10/2022). Per una recente rivisitazione dell'artista, corredata da bibliografia, cfr. *Artista totale. Bruno Munari. Total artist*, catalogo della mostra, Torino 2017, a cura di C. Cerritelli Mantova, 2017.
 - 25 Munari, *Codice Ovvio*, cit., p. 97.
 - 26 P. Coen, intervista ad Alejandro Marmo, giugno 2021.
 - 27 A. Finocchi, *L'abbraccio: un gesto che unisce*, Roma, 2019.
 - 28 *Henri Matisse. Matisse et l'Italie*, catalogo della mostra, Venezia 1987, a cura di M.C. Poma, Milano, 1987; J. Elderfield, *Henri Matisse. A retrospective*, London, 1992.
 - 29 J. Elderfield, *The Cut-Outs of Henri Matisse*, New York, 1978.
 - 30 *Henri Matisse: The Cut-Outs*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 2014-2015), New York, 2014.
 - 31 Per il concetto di arte pubblica si vedano P.C. Phillips, *Temporality and Public Art*, in «Art Journal», 48, 1989, pp. 331-335; *Art in the Public Interest*, a cura di A. Raven, Ann Arbor-London, 1989; T. Finklepearl, *Dialogues in Public Art*, Cambridge, 2001; F. Matzner, *Public Art*, Stuttgart-Berlin, 2001; *Going public: soggetti, politiche, luoghi*, a cura di M. Scotini, C. Zanfi, Cinisello Balsamo, 2003; L. Perelli, *Public art - Arte, interazione e progetto urbano*, Milano, 2006; *L'arte fuori dal museo*, a cura di E. Cristallini, Roma, 2008; R. Smith, *Public Art, Eyesore*

- to *Eye Candy*, in «Landscape Architecture Magazine», 98, 2008, pp. 128-127; C. Krause Knight, *Public Art: theory, practice and populism*, Oxford, 2008; B. Groys, *Going Public: scrivere d'arte in chiave non estetica*, Milano, 2013; M. Romano, *Con la città che cambia. Percorsi e pratiche di Public Art*, Acireale, 2014; A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano: l'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Monza, 2015; *Public Art: Kunst im öffentlichen Raum Steiermark 2018-2019*, a cura di E. Fiedler, Wien, 2020.
- 32 R. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, in «October», 8, 1979, pp. 30-44.
- 33 B.N. Duthu, *American Indians and the Law: The Penguin Library of American Indian History*, città?, 2008; D. Champagne, *The Native North American Almanac*, Farmington Hills, 2001, pp. 597-618.
- 34 T. Campbell, *The Gateway Arch: A Biography*, New Haven, 2013; C. Baglione, *Eero Saarinen - Gateway to the West, 1947-1965*, «Casabella», 850, June 2015, pp. 4-27, 94-95.
- 35 *La partigiana veneta: arte e memoria della Resistenza*, a cura di M.T. Segal, Portogruaro, 2004.

Appendice documentaria - Dialogo in teleconferenza di Alejandro Marmo con Paolo Coen, 13 ottobre 2021

ALEJANDRO MARMO – Che abbiamo mantenuto, tutti, quello che [abbiamo imparato] quando siamo stati giovani. Un'idea artistica è forte individualmente, però è più forte se vi è un ritorno sociale. Una metafora, sviluppare un'idea e farla diventare sociale per me è l'estetica della vera arte, che il mio cuore dice.

Magari possiamo fare con tutti una settimana, fra due o tre mesi, dove possiamo parlare di come implementare un'idea, come implementare un progetto. Questo io [posso realizzarlo] con tanti anni che vengo lavorando in questa attività. Un'attività che è un lavoro, perché l'arte è un lavoro. Dopo possiamo parlare di magia, però sono cinque minuti è la magia. Dopo sono ventitré ore e cinquantacinque minuti di lavoro. Si capisce tutto?

PAOLO COEN – Perfettamente. Ricordate ragazzi: l'arte è cinque minuti di magia e ventitré ore e cinquantacinque minuti di lavoro. Cominciamo tutti quanti a sfruttare questa frase, perché sarà il *leit motiv* del nostro progetto. Noi siamo studiosi di comunicazione, caro Alejandro. Delle cose che tu dici, alcune possiamo anche non utilizzarle, cioè le scartiamo [risate di AM e dei ragazzi], altre invece le impieghiamo, eccome, anzi i ragazzi stanno già mettendosi in moto. Stanno già mettendo in moto le sinapsi. Ma non ti volevo interrompere.

AM – Certo, certo. In questo senso voglio dire che i cinque minuti sono di voi. Che è la magia. È il mondo immaginario di voi. Che è un tesoro. Dopo dobbiamo parlare di ventitré ore e cinquantacinque minuti su come fare un progetto con la società. E per questo bisogna fare un consenso, si dice in spagnolo, un rapporto con tanti spazi che devono decidere la nostra idea. Per esempio, uno può dire che *L'abbraccio* è un'opera di chi sta parlando adesso. Io dico che no, *L'abbraccio* è un'opera di Paolo [Coen] che ha fatto la gestione dell'opera con la Università [di Teramo], è una opera di tutti voi, che hanno parlato de *L'abbraccio*, è un'opera di molto lavoro prima, dove io penso che la opera non è un'opera individuale, ma è un'opera collettiva, di tutti quelli che hanno fatto in modo, hanno reso possibile che *L'abbraccio* sia sul muro dell'Università. Di questo dobbiamo parlare: come noi nei nostri cinque minuti di magia, che è il nostro tesoro, come possiamo far innestare questi cinque minuti in tutti quelli che fanno questo lavoro. Di questo dobbiamo parlare. Questa è la opera complessa.

Nel video che vi ho mandato si vede una Madonna [*La Vergine di Luhar*] costruita con scarti, con materiali di scarto, realizzata da ragazzi che sono scarti, da persone che hanno problemi giudiziari, con problemi di droga molto cattivi, una realtà

violenta nell'America Latina. Questi ragazzi hanno costruito la Madonna con materiali di scarto e dopo hanno viaggiato insieme a me, nei Musei Vaticani, hanno conosciuto questa realtà e sono tornati nella loro periferia con questa magia. E allora io penso: qual è l'opera? Torno al concetto. Qual è l'opera, la Madonna? Può essere. Ma io credo che la magia vera, la vera opera sia la trasformazione sociale che ha prodotto un materiale che stava gettato, arrugginito, con un valore finanziario pari a zero.

Debbo dire che io apprezzo questo concetto negli anni. Prima pensavo che l'artista fosse una sorta di rockstar. Dopo mi sono conto che l'emozione vera è nella trasformazione sociale, che è la metafora di sviluppare un'idea di cinque minuti di magia, significa far diventare una vita con luce. Dimmi se si capisce.

PC – Si capisce perfettamente, caro Alejandro. Guarda Alejandro, non so cosa tu faccia durante il tempo libero, non so neppure se tu ne abbia tanto. Anche per via dei tuoi figli: uno non ha tanto tempo libero. Non amo molto, non amo moltissimo le serie televisive, ma questa pandemia ce ne ha fatto vedere di più. Io sono rimasto attratto da una figura professionale che è tipica del mondo dei film, della televisione. Si chiama sviluppatore [*developer*], una persona che sviluppa. Io già la conoscevo nel mondo dell'arte, soprattutto nel mondo delle esposizioni, delle mostre d'arte. Che cosa è uno sviluppatore? Io lo faccio spesso. È una persona che sviluppa l'idea, quei cinque minuti di magia di cui parlavi prima, applicato nel mondo delle mostre, che è un concetto intellettuale dello storico dell'arte, del critico d'arte. Allora pensa: io voglio fare una mostra sul concetto di Dio in Alejandro Marmo, potrebbe essere davvero un'idea forte, dato il tempo, la creatività che hai dedicato a questo tema. Bene: questi sono i cinque minuti di magia. Però poi questa idea, questi cinque minuti di magia, che sono il momento della creatività di un critico, di uno storico dell'arte, finiscono, o meglio vanno sviluppati. Iniziano allora le ventitré ore e cinquantacinque minuti. In cosa consistono: consistono nello sviluppare l'idea di partenza, per farla diventare realtà. Ecco, questa è una cosa che vorrei trasmettere ai ragazzi e credo che vada d'accordo con quanto tu accennavi prima.

Il tuo concetto, quando applicato nel mio campo, è un misto tra conoscenza di cosa si stia parlando. Tu non puoi sviluppare nulla se non sai di cosa parli. Il contenuto delle cose è importante. E questo è un mestiere che è di pertinenza della didattica, della scuola e della università. E poi c'è tanto mestiere. Quando dici "l'opera è tua, Paolo", io ti ringrazio, ma in realtà non è così. Io mi sono limitato a sviluppare la tua idea, la tua opera. Io ho semplicemente fatto in modo che arrivasse a Teramo. E dietro vi è tanto lavoro. Per esempio, diplomazia: tu sai tutta la questione della Repubblica di Argentina. È stata sempre molto disponibile, ma

comunque i rapporti vanno curati. E qui a Teramo guidare, o meglio consigliare, consigliarsi con l'ufficio tecnico. Modificare l'Università, il muro dell'Università, per poter accogliere la tua opera. Ecco, tutto questo complesso ha portato alla realizzazione di questa bella impresa, almeno per la parte tecnica. Invece per la parte creativa è tutto merito del tuo cuore, della tua testa, non me ne voglio in nessun modo appropriare.

Quanto al tuo venire qui a Teramo io ti dico «Sì, sì, sì». [...] Basta solo discutere i modi e i tempi. Io sono un uomo delle istituzioni. Mi muovo con calma, forse lentamente. Ma poi arrivo. Non corro, cammino, ma arrivo [risate dei ragazzi e di AM].

Quel che propongo a te, ad Alejandro Marmo, è una residenza d'artista. Vieni qui a Teramo una settimana. Stai con noi, stai con i ragazzi. I ragazzi starebbero accanto a te. Lavora insieme a loro.

AM – Va bene.

PC – Naturalmente ci sarei anche io. Ti farei vedere cosa c'è da vedere qui a Teramo, intorno a Teramo, nella provincia. Pensa per esempio a quel che si potrebbe fare nell'arte dell'arazzo. Qui vicino vi è un'arazzeria, un laboratorio dell'arazzo molto importante [a Penne]. Si potrebbe pensare di continuare questo progetto artistico. Quando mi dirai quando vieni potremo vedere questo laboratorio. Magari quei cinque minuti di magia possono scattare allora.

AM – Magari!



Fig. 1: Al cospetto di Alejandro Marmo, Papa Francesco nel 2015 benedice le due opere dell'artista nei Giardini Vaticani.



Fig. 2: Alejandro Marmo, *L'Ape*. Rio de Tercero.
Foto su gentile concessione di Arte en Las Fabricas®.



Fig. 3: Maarten Van Heemskerck, *Speculum Romanae Magnificentiae*. Cortile della casa del cardinale Della Valle. Foto: New York, The Metropolitan Museum of Art, open access.

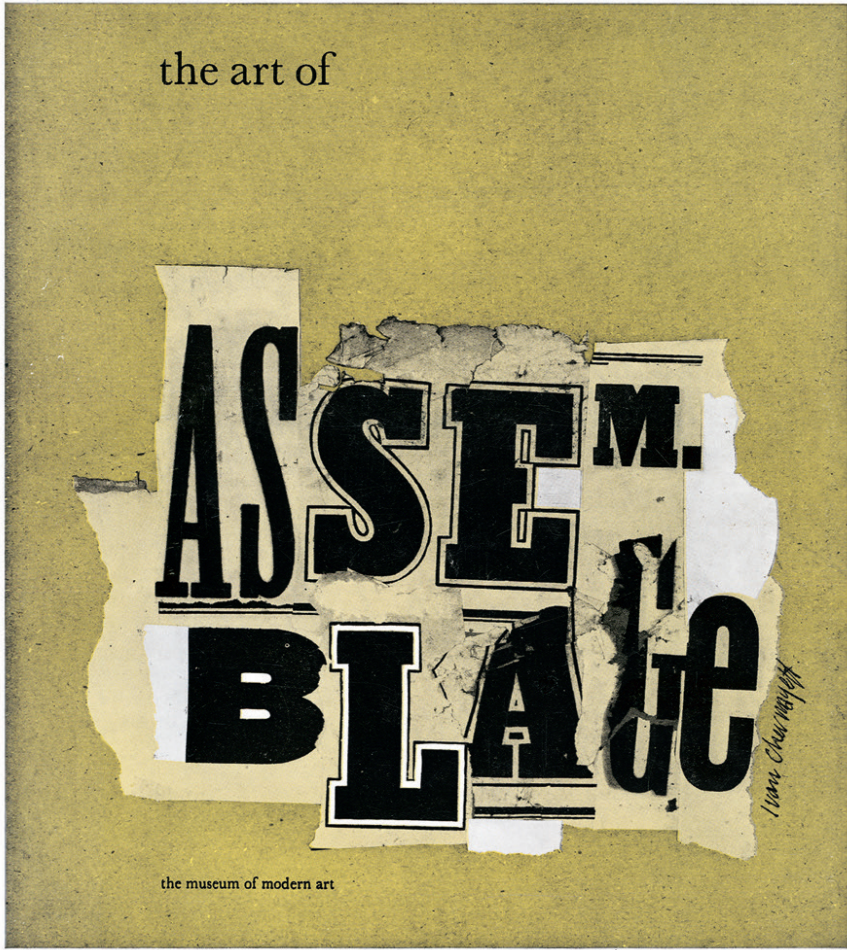


Fig. 4: Copertina del catalogo *The Art of Assemblage*, 1961.



Fig. 5: Alejandro Marmo, *Ritratto di José Ignacio Rucci*, 2021. Granadero Baigorria.
Foto su gentile concessione di Arte en Las Fabricas®.



Fig. 6: Alejandro Marmo, *Mural de Evita*. Buenos Aires.
Foto su gentile concessione di Arte en Las Fabricas®.



Fig. 7: Alejandro Marmo, *Mural di Evita*. Buenos Aires.
Foto su gentile concessione di Arte en Las Fabricas®.



Fig. 9: Alejandro Marmo, *Mural de Evita*. Buenos Aires.
Foto su gentile concessione di Arte en Las Fabricas®.



Fig. 10: Alejandro Marmo, *L'Abbraccio*, 2019.
Erevan, Cattedrale di San San Gregorio Illuminatore.



Fig. 11: Alejandro Marmo, *L'Abbraccio*, 2021. Teramo, Museo di Scultura Contemporanea.



Fig. 12: Auguste Rodin, *I borghesi di Calais*, 1884 until 1895. Calais.
Immagine con licenza Creative Commons.



Fig. 13: Eero Saarinen, *Gateway to the West*, 1965. Saint Louis.
Immagine con licenza Creative Commons.



Fig. 14: Augusto Murer, *Monumento alla partigiana veneta*, 1969. Venezia.
Foto dell'autore.