|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  |  |  |  |

**FLAVIO ARENSI**

**Curatore dell’iniziativa**

***Apparizioni \****

Tutto ciò che serve a ricordare qualche grande avvenimento, un motto intellettuale o l’illustre personaggio è definito monumento: esso non parla solo a chi vuol ascoltare i suoi ricordi, ma sottovoce sussurra a chiunque lo incontri; accende un lume sulle ombre della lunga notte che avvolge le vicende dei popoli e dei territori. Ecco perché, di tanto in tanto, il desiderio iconoclasta chiede di abbattere un simulacro per dissipare parole che non si vogliono più sentire: la statua di Saddam Hussein esiliata dopo la notizia della sua cattura, come quei “furono potenti” schiavisti, riottosi e assassini, trascinati a terra dai militanti di *Black Lives Matter*, sono avamposti di un pensiero, persino di un’educazione, in via di processo. Talvolta questi monumenti staccano dalle piccole beghe umane e designano il cambio di un’era, tracciano il solco che distingue un modo di attuare lo spirito (lo *Zeitgeist*) dal precedente. Fu questo il complesso tentativo di *La Danse* di Jean-Baptiste Carpeaux, in grado di urtare la sensibilità di molti buoni cittadini già poco dopo il suo impianto del 1869; fu allora che un anonimo indispettito gli scagliò contro una boccetta d’inchiostro, mentre altrettanti solerti indignati ne chiesero la rimozione a Napoleone iii. A differenza di altri lavori apparsi nei più disparati eventi espositivi temporanei, quella di Carpeaux è un’opera permanente, non può essere nascosta se non con una decisa ablazione, e si propone come testimonianza fissa e niente affatto muta di un cambio culturale reso per immagini. Può essere contestata, però resta ferma nel suo proposito di ragionare secondo altri schemi. Anche a Piacenza Francesco Mochi fu chiamato per sugellare un nuovo patto e un nuovo inizio fra la città e il suo duca. Così, ogni giorno, sbirciando i *Cavalli* davanti al Gotico, si reitera la storia, si rievoca un’azione comunitaria che ha cercato la propria iconografia. L’opera d’arte, tanto più quella pubblica esposta al quotidiano contraddittorio con la gente, è un corpo sociale, una sorta di testo aperto che chiede di essere interpretato dagli altri, influenzandone il sentito collettivo in maniera anche indiretta, una “interazione rituale” che subisce finanche passivamente quella “oralità di carattere mimetico” attraverso cui si riesce a tramandare i messaggi dei poeti e le gesta degli individui.

Col trascorrere delle generazioni e il modificarsi dei valori sociali, il senso del monumento si apre a nuove letture e ciò mette in stallo un dato preminente della sua edificazione: ossia il desiderio di mantenere un qualsivoglia valore universale e perpetuo. Nel Novecento, la crisi del linguaggio è principalmente una crisi della percezione, sottoposta alla simultanea molteplicità di tante voci che si affastellano e stratificano sopraffacendo la relazione col soggetto. Ugualmente, il concetto di monumento contemporaneo risponde a un più generale sfilacciamento del rapporto fra il cittadino e lo spazio urbano, modificatosi con grande rapidità dal secondo dopoguerra, cui si aggiunga il rifiuto *tout court* della statuaria tradizionale come incapace di soddisfare le necessità dei nuovi contenitori linguistici. Già nell’atto di impacchettare e cancellare il monumento a Vittorio Emanuele in piazza Duomo e a Leonardo in piazza Scala a Milano nel 1970, Christo elide il valore del monumento anche dal significato sociale di memoria condivisa sedimentata, mettendone il racconto in pausa. D’altro canto, Piero Manzoni ha capito che la società della propaganda (per dirla alla Bernays) è più interessata alle certificazioni che attestano uno *status* piuttosto che ai fatti, sicché è il piedistallo ad autenticare il valore, anche se inesistente, dell’intero mondo (*Socle du monde, socle magique n. 3 de Piero Manzoni, 1961, Hommage à Galileo*) o del singolo sconosciuto salito sulla *Base magica*.

Con la sua *Montagna del sale*, Mimmo Paladino accoglie un nuovo intento programmatico che chiude con il dibattito precedente e guarda a un nuovo scenario. Non a caso il filosofo Arthur Danto, a tal proposito, scriveva: “Devo proclamare l’eminenza di Mimmo Paladino tra le fila dell’arte contemporanea, qualità particolarmente vera per le installazioni all’aperto. Non c’è niente che regga il confronto con l’imponente *Montagna del sale* che l’artista ha eretto in piazza del Plebiscito a Napoli, disseminata di cavalli arcaici; il mondo dell’arte dell’ultimo quarto di secolo non ha nulla di paragonabile. C’è qualcosa di magicamente alchemico nella visione di questi cavalli arcaici che si dibattono su una piramide di sale”. Sono due le installazioni che, all’inizio degli anni novanta dello scorso secolo, richiamano l’attenzione per comprendere il passaggio concettuale che l’artista forgia e lascia sviluppare. Da un lato la *Montagna del sale*, che nasce nel 1990 come scenografia di *La sposa di Messina* di Friedrich Schiller, messa in scena a Gibellina in occasione delle Orestiadi, e dall’altro l’inaugurazione dell’*Hortus conclusus* nel 1992 a Benevento. Se l’*Hortus* è un recinto di silenzio e contemplazione, in cui emergono segni e rapporti geometrici insieme a presenze o assenze, la *Montagna* è sintesi della storia, con il sale raccolto per millenni nelle saline e i portati mitologici dei cavalli, baluardi della poesia mediterranea. Nel 1995 una nuova versione della *Montagna* apparve in piazza del Plebiscito a Napoli, durante le feste natalizie (“esplosa” a Capodanno dopo un grande concerto di piazza), e ancora nel 2011 – come simbolo dell’anniversario dell’Unità d’Italia – accanto al duomo di Milano. Si tratta di un ultimo elemento di interazione con lo spazio in cui la temporaneità mette di per sé in stallo la retorica accademica, o più in generale l’idea stessa di monumento; esso assume non un posto, ma il suo contenuto sociale, architettonico, storico – con tutti gli accumuli di significato che esso comporta: basti pensare all’installazione di Santa Croce a Firenze, dove al visitatore veniva chiesto di lasciare l’impronta della propria mano sui blocchi di marmo dislocati insieme alle sculture, come i pellegrini firmavano le mura dei grandi santuari, rimarcandone il passaggio, per certi versi suggellando un approdo prima della ripartenza.

L’opera di Paladino a Piacenza è un’apparizione fugace che non cerca il dialogo – sempre arbitrario – con il passato o con altri autori, piuttosto assembla gli ingredienti per realizzare un’architettura, ossia l’arte di formare spazi fruibili ai fini dei bisogni umani. Disposti su una base quadrata di 12 metri per lato e l’altezza di 170 centimetri, i diciotto parziali cavalli si stagliano dal disegno geometrico, che non è un basamento, ma struttura linguistica portante da leggere insieme a tutti gli altri aggregati. Anche lo spettatore e il passante sono un accadimento nell’accadimento, e per questo la natura effimera dell’opera si inserisce come ingrediente necessario per edificare una memoria dell’attimo, non di un episodio, ma di un’atavica possibilità. Ecco, questo semplice passaggio che chiede di vivere e trattenere, ciascuno fin che campa, il ricordo di questo componimento artistico rompe definitivamente con il pretesto di eternità dei monumenti, con tutta la loro retorica. Non è più una contestazione del linguaggio e dei materiali della tradizione scultorea messo in campo dalle avanguardie, bensì un prestare attenzione alla memoria individuale prima ancora che collettiva, al permettere più che preservare un’esperienza evocativa. In Paladino, l’arte celebra segreti e funzioni in modo ritualistico; l’artista è l’unico officiante e noi siamo meramente osservatori privilegiati chiamati però a essere frammento di un progetto dai bordi irregolari.

In questa nuova frontiera, che vede tutti impegnati a essere particella operosa dell’esperienza artistica, Paladino ha anticipato e capito che l’arte non può soltanto diventare un deposito di menzioni o mode transitorie, perpetuate nei secoli dei secoli. Egli – invece – riporta l’attenzione sulla piena libertà dell’individuo-artista di appropriarsi di ogni prerogativa offerta dal tempo, di mettere in luce i cortocircuiti emozionali che nascono nella contemplazione estetica, e insieme di far tesoro di tutte quelle apparizioni, sfuggenti i pensieri e gli sguardi comuni, capaci di rendere uno spazio il luogo migliore in cui aver coscienza di essere vivi.

Piacenza, 12 ottobre 2020

**\* Dal catalogo Skira**