

DIEGO ESPOSITO IN DIALOGO CON BRUNO CORÀ

Bruno Corà Sia pure partendo dall'attualità, parliamo di come questa mostra nasce. Quali sono i criteri che ti hanno guidato nell'orientarti in questa nuova esperienza, quali sono i desideri, come sono stati concepiti i lavori, qual è l'idea di questa mostra?

Diego Esposito Di questa mostra se ne era parlato da tempo. Ma solo al momento in cui si è decisa la data ho cominciato a riflettere su come partire. Mi trovavo a Venezia e mi sono messo davanti la pianta di Palazzo Fabroni. La guardavo e sentivo la necessità di colorare le varie stanze, di crearvi un alfabeto colorato. Il colore è stato la spinta con cui sono partito.

B.C. Ricordo che la presenza del colore è costante nel tuo lavoro da tanti anni. Come è nata questa esigenza?

D.E. La prima cosa che mi ha attratto nella pittura è stato il colore. Avevo un grande amore per Cézanne e la sua *Montagne Sainte-Victoire*. Mi colpiva la Forma che mi ricordava l'Abruzzo e la mia infanzia. Ma quello che mi sorprendevo di più era che il colore serviva a esprimere il volume, era insieme disegno e forma. Allora il colore l'ho visto ... non solo come colore, ma come colore-forma, come un luogo con degli echi, con dei suoni, con le sue vibrazioni. Picasso diceva di Matisse: "ha il sole nel ventre". Questa frase mi viene in mente ogni volta che penso a Matisse, il quale veniva dal nord ma è stato uno degli artisti più mediterranei e più solari!

B.C. Tu sei nato a Teramo, ma dov'è che ti sei incontrato con l'arte?

D.E. Teramo ha uno splendido Jacobello del Fiore all'interno del Duomo. Le prime cose sono venute proprio dalla mia fantasia, guardandomi intorno. Poi dai libri, dalle riviste d'arte e dalla poesia: un giorno a Giulianova ho ascoltato Ungaretti. Avevo circa vent'anni. Molto presto, ho cominciato a viaggiare.

B.C. Il primo viaggio quando l'hai intrapreso?

D.E. Il primo viaggio, avevo circa dieci anni, è stato nella città più vicina, Roma. Rimasi ammucchiato davanti a quella straordinaria rappresentazione che è la Cappella Sistina. Però il musco che mi piacque di più allora fu Villa Borghese, con Tiziano e Caravaggio, in seguito cominciai a visitare le Biennali di Venezia. Viaggiavo di notte, sentivo proprio la necessità di vedere la pittura. Nel Museo Nazionale di Napoli, dove ho studiato, i luoghi che più frequentavo erano le sale degli affreschi pompeiani. Là ho capito che non esistono un'arte antica e una moderna, esiste l'arte ed è tutta contemporanea.

B.C. Ho avuto notizia del tuo lavoro per la prima volta attraverso il catalogo di una mostra dell'arte italiana ospitata a Filadelfia *Italy Two, Art around '70* (1973). Che cosa significava per te quella mostra e che tipo di lavoro portavi in quel momento?

D.E. Quella mostra era stata ideata da Filiberto Menna e Alberto Boatto. Però io ne ero stato un po' il promotore, perché avevo delle conoscenze negli Stati Uniti dove avevo vissuto per quattro anni.

B.C. Quando sei andato negli Stati Uniti?

D.E. Sono andato nel '68.

B.C. E come mai sei andato lì?

D.E. Perché avevo avuto una borsa di studio dalla Temple University.

B.C. ... Tu già dipingevi, lavoravi insomma.?

D.E. Sì, il direttore della Temple University aveva visto i miei lavori a Roma, dove ancora oggi ha una sede. Gli erano piaciuti e mi invitò negli USA

B.C. Avevi già esposto?

D.E. Sì, ma cose così, non importanti.

B.C. Quanto tempo è durato e come si è caratterizzato quel viaggio, che tipo di esperienza è stata?

D.E. Negli USA sono rimasto fino al 1971-72. Prima a Filadelfia poi a New York. Era un periodo estremamente interessante. La pop era al culmine e stavano già affermandosi la minimal e il concettuale.

B.C. A Filadelfia hai avuto occasione di vedere qualche artista che ti ha interessato particolarmente?

D.E. Sì, è stato molto importante vedere l'ultimo lavoro di Duchamp, *Etant donné*: la porta ... che non poteva essere fotografata. È stata fotografata solo dopo la sua morte. Inoltre ho conosciuto collezionisti di grande livello, ho visto le loro collezioni a Filadelfia e in altre città degli Stati Uniti. Ero amico dei Wolgin, che erano anche miei collezionisti. Loro compravano direttamente dagli artisti, da Jasper Johns, da Rauschenberg, da Arman e da altri.

B.C. Ma. l'incontro con questi artisti, con il loro lavoro, ti ha in qualche modo aperto anche alla tematica del colore?

D.E. Rothko e Barnett Newman senz'altro. Non solo per il colore, ma anche per la venatura laica e nello stesso tempo spirituale delle loro pitture e per il loro uso dello spazio. Ma il mio grande interesse era rivolto all'opera di Malevič, a come egli collocava il quadro sulla parete, nel modo stesso delle icone, secondo la tradizione russa.

B.C. E quindi poi sei tornato a Roma?

D.E. Poi sono tornato a Roma. Avevo rapporti di amicizia con Tullio Catalano, Gianni Fileccia, Francesco Clemente. Nel '74 sono andato a Milano dove ho esposto alla Galleria dell'Ariete, con Beatrice Monti.

B.C. Che lavoro hai esposto all'Ariete da Beatrice Monti?

O.E. Erano tele senza telaio, di forme diverse, impregnate di colore ... c'erano clip che univano i vari frammenti, che però risultavano come dei territori senza confini.

B.C. A questo proposito volevo farti una domanda: in quegli anni era molto vivace la tematica della pittura e della superficie che veniva dal gruppo francese che faceva capo ad artisti come Cane, Devade, Dolla, Viallat e a critici come Marcelin Pleynet. C'era qualche relazione tra il tuo lavoro e quella ricerca di *Support-Surface*?

D.E. Ho visto dopo i loro lavori. Allora non li conoscevo. Quelle mie tele sono nate più da certi viaggi in Messico, insieme ad alcuni antropologi dell'Università di Filadelfia.

B.C. Quando sei stato in Messico?

O.E. In Messico sono stato nel '69 e nel '70. Fui affascinato dalle culture maya e azteca. A Città del Messico, al Museo nazionale di antropologia, vidi quei mantelli di piume colorate ... manufatti che emanavano un'energia straordinaria.

B.C. Nel tuo lavoro c'era quindi, in quel momento, anche un

interesse di tipo antropologico mentre la mostra da Toselli (1975) produce un distacco rispetto a queste tele, questi tessuti che hanno una base organica per il colore steso direttamente a caldo. Da Toselli vengono battuti una quota, un allineamento, un orizzonte ...

D.E. Sì, la linea corrispondente al mio orizzonte. Avevo dipinto un foglio di un bellissimo blu cobalto e lo avevo poi strappato in quattro parti che avevo collocato sulla parete, all'altezza del mio sguardo.

B.C. Ma prima di questo lavoro c'erano state delle geometrie attraverso delle carte?

D.E. Avevo realizzato nel mio studio dei lavori in carta mai esposti, ma pubblicati nel '75 dalla rivista tedesca "Magazin Kunst". Un lavoro era di 3,88 x 3,61 metri. Una grande carta totalmente bianca, con solo due tagli, uno orizzontale, l'altro diagonale. Una grande mappa geografica, senza riferimenti certi.

B.C. Qual era il sentimento dominante di questi lavori, l'idea di territorio, di viaggio?

D.E. Era più che altro ricerca di un territorio non come fatto fisico ma come un fatto di anima, di spirito, di sentimento. Per un certo periodo c'erano nel mio studio due lavori, l'uno di fronte all'altro. Quello con i tagli orizzontali e diagonali e un altro formato da nove fogli bianchi che risultava non totalmente teso, ma come una superficie leggermente mosca, come una vela.

B.C. Quando sei arrivato a Milano, la scoria di questa città, dal punto di vista dell'arte contemporanea, aveva suscitato in te qualche interesse particolare? In questa città c'era stato Medardo Rosso, c'erano stati Fontana, Manzoni, tutti artisti rivoluzionari.

D.E. La scelta di Milano non è stata casuale. Roma, pur essendo in quel momento molto interessante, la conoscevo già. Invece avevo sentito parlare in un certo modo di Milano proprio negli Stari Uniti. C'era quindi questa curiosità legata ai racconti americani. Devo dire che mi sono subito trovato molto bene. Tommaso Trini mi aveva presentato a Beatrice Monti. La mia prima mostra alla Galleria dell'Ariete ebbe un notevole successo.

B.C. Con l'Ariete lavoravano Castellani, Pistoletto ...

D.E. In quel momento a Milano c'era veramente qualcosa di straordinario anche a livello internazionale. Da Franco Toselli c'era una situazione in continuo movimento, un passaggio continuo di artisti da ogni parte del mondo. Si poteva discutere di tutto in qualsiasi ora del giorno e della notte. Dopo la mostra da Toselli ho esposto dei lavori sullo stesso tema della linea di orizzonte da Massimo Minini a Brescia.

B.C. Questa problematica dell'orizzonte torna, in modo dichiarato ed esplicito, nella mostra da Area a Firenze. Che cosa rendeva per te emblematico questo orizzonte, che cosa significava dare corpo a questo orizzonte, a questa linea che coincideva con lo sguardo?

D.E. La mostra da Area è stata la chiusura di questa tematica perché coincideva con un momento di grande crisi, ma anche di crisi, se vuoi, costruttiva. Era la fine di un periodo, il 1976, non solo personale ma di una situazione generale, politica e sociale. Non è un caso che la mostra sia avvenuta da Area, perché Area era un punto iniziale in un momento di fine, di chiusura. È stato un luogo dove alcune persone di provenienza diversa da un punto di vista culturale si sono in-

contrate anche per fatti sociali e politici. Penso a te che venivi dall'arte, a Michele che veniva dal teatro, al nostro amico Paolo e ad altri ancora. Quello spazio che aveva esposto il lavoro di artisti che in quel momento cominciavano a venire fuori, ma che già lavoravano da anni, come Anselmo, Fabro, Paolini, Boetti, Sol LeWitt e diversi altri, all'improvviso espose Francesco Clemente e il mio lavoro *Rievocazione del mio orizzonte* con una pubblicazione curata da te. A me è servito molto da un punto di vista umano, di crescita. Poi il senso di quello spazio su due piani estremamente ridotto, con quella incredibile vicinanza a piazza della Signoria, dove c'era una compressione fortissima; tanto è vero che bisognava ogni tanto uscire fuori, perché veramente era eccessiva. Sembrava di essere un astronauta quando fa le prove in camera di decompressione e si esercita per andare in un altro mondo, e ci stavamo andando verso un altro mondo. C'era Michele che entrava e usciva, perché fuori c'erano delle problematiche con cui non potevi perdere il contatto, come una luce che si accendeva e si spegneva, oppure arrivava con tale forza che saltava tutto e si doveva andare fuori. Era strano quel mio lavoro che cercava di ritrovare, per l'ultima volta, se stesso. Era divenuto un lavoro ideologico, anche molto duro. È stato un azzeramento ...

B.C. Da quel momento si chiude appunto un ciclo, una situazione, e se ne apre un'altra come hai detto tu. Inizia la necessità del viaggio. Che non è sempre solo spostamento fisico, ma è anche volontà di trovarsi in confronto con altre culture, altre conoscenze, altri saperi; e poi c'era il tentativo continuo di trovare e di trovarsi, era quindi anche un viaggio auto-conoscitivo, mentre avveniva la conoscenza di altre culture. Quando è avvenuto il primo viaggio verso la Grecia?

D.E. Ho cominciato a viaggiare in Grecia nel '75, '76 e '77. Ma devo fare una premessa. Un incontro importantissimo per me è stato quello con Paola Betti. Lei lavorava con Franco Toselli e a un certo punto abbiamo cominciato a vivere insieme. Ecco, questo incontro con Paola è stato estremamente importante perché lei era una persona totalmente immersa e con intelligenza nel mondo dell'arte, con una sensibilità creativa veramente unica. Con Paola abbiamo iniziato a fare dei viaggi in Grecia. Era diventata la mia patria adottiva. Come scrive Fernand Braudel "la più bella testimonianza sull'immenso passato del Mediterraneo è quella del mare stesso ...". La Grecia non è solo territorio, la sua civiltà ha saputo amalgamare culture straordinarie anche molto diverse. Il mare ne conserva le tracce dentro di sé, anche geologicamente. Senza i presocratici, senza Platone, senza Aristotele, senza Pitagora non esisterebbe il pensiero occidentale ... Abbiamo visitato la maggior parte dei siti archeologici e passato tre notti a Delos. L'evento era eccezionale: dormire nell'isola è permesso solo agli archeologi. Nell'antichità a Delos non era permesso nascere, né morire.

B.C. Nel Mediterraneo però, parallelamente a quello greco, c'è un pensiero arabo, un pensiero sumero, un pensiero islamico. Non avevi curiosità verso queste altre terre e civiltà del Mediterraneo?

D.E. In Turchia avevamo degli amici, come Mustafà Aktar, che si era laureato in Inghilterra, e Nazan che aveva studiato arte. Abbiamo fatto un viaggio attraverso le antiche città greche dell'Asia Minore. Avevamo con noi il testo del più

importante archeologo turco ed esperto dell'Antica Grecia in Turchia, con tutte le mappe e le varie notizie utili. Prendevo appunti e facevo disegni durante tutto il viaggio, che era iniziato a Istanbul. In occasione di una mostra che poi ho fatto a Roma da Luce Monachesi, lei ha stampato un libricino che riportava in copertina il nostro itinerario, una quantità di linee bianche che si intersecavano sul fondo blu.

B.C. Ma il viaggio nel Mediterraneo inizia vicino a noi, con un viaggio a Stromboli, dove viene concepito il lavoro *La casa impossibile* (1977).

D.E. A Stromboli Paola era già stata anni prima. Dormivamo in un antico mulino ... con noi c'erano anche Tucci Russo e sua moglie Lisa. Era molto bello, ma la presenza del vulcano era per me abbastanza sconvolgente. Anche quando non lo vedevi, lo sentivi ... sussultava, aveva dei movimenti improvvisi e allora sentivi la precarietà della nostra casa, insomma il luogo era del vulcano ... tu eri l'ospite ... eri sempre un ospite, ecco! Una volta ho fatto un'esperienza bellissima perché con Giovanni Anselmo, che da moltissimi anni frequenta Stromboli, una notte siamo partiti prima dell'alba e siamo andati sul vulcano. Quando siamo arrivati ad affacciarci sulla bocca principale, era sempre notte, c'erano altri che dormivano. Anche noi ci siamo messi a dormire, ma io non ci sono riuscito. Mi sono messo con le gambe all'interno della bocca che era calma, mentre le altre eruttavano. La terra sotto di me era caldissima mentre il resto del corpo era freddo. Il vulcano mi attraeva e mi faceva paura ... bastava un'eruzione più forte o che il vento cambiasse direzione ... Poi l'alba è stata fantastica perché noi eravamo al di sopra delle nuvole, che di tanto in tanto si aprivano e vedevamo delle parti di Stromboli, delle parti della Calabria ... sembrava di essere in un dipinto giapponese. Il ritorno è stata una vera avventura, perché ci siamo persi in un immenso canneto che era piuttosto a strapiombo sul mare! Sul vulcano avevo scattato delle foto, altre le avevo fatte alla porta e alla finestra della nostra casa. Così ho messo intorno a dei vetri una struttura di ferro e ho fatto la mostra che ho chiamato *La casa impossibile* perché era la casa sul vulcano.

B.C. Quando comincia il viaggio viene in evidenza anche il concetto di orientamento. E in questi viaggi nascono lavori come *Il volo dell'uccello notturno* dove naturalmente si fondono elementi diversi come la documentazione fotografica ma anche qualche cosa che è impalpabile come può essere stata la luce emblemizzata dal quadro giallo. Allora, da quel momento altri lavori portano al problema dell'orientamento.

D.E. Io non intendo - orientamento - in senso orizzontale, ma in senso zenitale, diciamo simbolico e quindi una ricerca di luoghi non in senso geografico, ma spirituale. *Il volo dell'uccello notturno* nasce in Grecia, in due isole, Symi e Patmos. A Symi, in uno dei miei giri curiosi per l'isola, avevo scoperto un mosaico di ciottoli bianchi e neri con il disegno di una nave e una sirena che la inabissava. La sirena aveva i capelli come la Medusa ... era la prima volta che vedevo un'immagine di quel tipo e mi sono subito mosso per avere notizie dagli abitanti locali. La storia era notissima, la raccontano ai bambini greci sin dalle elementari. La sirena in-contra una nave e chiede: "Alessandro Magno è vivo?" Se dalla nave rispondono "No!" la sirena si infuria e la inabissa. Se dalla nave rispondono "Alessandro Magno vive!" la nave

può continuare il suo viaggio. Così dipinsi il quadro blu con i disegni della sirena di Symi. In quel periodo leggevo Daulmal, *Il monte analogo*, di cui non si scorge la cima. Realizzai una scultura con base triangolare di polistirolo e gesso che venne tutta disegnata con grafite, sino a ottenere una superficie lucidissima che mandava bagliori di luce. Quando si inaugurò la mostra vennero Mario Merz e Vincenzo Agnetti. Merz andò subito a toccare quella cosa e si sporcò le mani ... Agnetti, che era un chimico e che era stato praticante per un certo periodo della sua vita, mi spiegò che la grafite viene usata nelle macchine industriali e anche nei motori delle navi come lubrificante. Nella mostra c'era anche una grande tela gialla che si rifletteva sul pavimento di legno, con un'ombra di luce. All'interno di questa ombra di luce c'erano delle tele colorate piegate ...

B.C. Quelle tele avvolgevano delle fotografie dei luoghi visitati. Ecco, fermiamoci un attimo su questo problema del colore e della tela gialla perché poi il giallo è un valore cromatico che ritorna sia nella mostra di Milano presso Paola Betti, nel cortile di ingresso, sia da Vera Biondi a Firenze; e guarda caso in una ulteriore versione in questa mostra di Palazzo Fabroni. Non è così?

D.E. La tua domanda è molto acuta ... Intanto per la mostra di Milano (1980) noi abbiamo mandato gli inviti dopo l'apertura. Volevamo poche persone per volta, disponibili la sera quando era già scuro. Appena si apriva il portone principale di quell'antico edificio milanese si vedeva in fondo una luce gialla che illuminava un piccolo giardino, per coincidenza triangolare come la base della scultura di grafite che era all'interno. Era come un'immagine onirica, da guardare da lontano. Poi entravi nello spazio interno e trovavi il quadro giallo che si rifletteva sul pavimento. C'era una sinergia tra l'interno e l'esterno, tra il piccolo giardino colorato di giallo e il quadro che irradiava il colore giallo. Il giallo è chiaramente simbolico, è la luce solare ... però è anche la spiritualità, l'illuminazione che ti lascia vedere, un vedere interiore, un arricchimento.

Quel colore giallo lo ritroviamo dopo qualche anno da Vera Biondi, a Firenze. Avevo illuminato di giallo la vetrina e l'ingresso della galleria, molto bella perché era in un amico palazzo. Però mi dava fastidio che fosse sulla strada ... c'era molto rumore, un gran via vai della città che è bellissima, ma anche turistica. Quella luce gialla non era più da guardare, ma era quasi mitriaca nel senso che tu, per entrare, dovevi attraversare quel muro giallo di purificazione. All'interno c'era poi un mosaico giallo con il percorso per arrivare a Efeso.

B.C. L'impiego del mosaico può essere messo in relazione ai lavori con i vetri e quindi con una concezione di trasparenza o di luce?

D.E. Quei lavori con i vetri li avevo fatti molti anni prima, nello stesso momento in cui avevo fatto le carte strappate.

B.C. Ti interessavano anche i problemi della iridescenza?

D.E. Sì, avevo fatto anche un lavoro su una porta a vetri che dava sulla cucina, in casa di Maria Mulas. Avevo messo un cerchio dipinto di vari colori che avevo chiamato *Luce bianca*.

B.C. La luce, che si rivela come un interesse costante, anche portata dalle riflessioni sul colore giallo, sulle teorie goethiane del colore, come espansione, passa attraverso l'esperienza del mosaico, che è uno dei veicoli di irraggiamento, di

moltiplicazione della luce usato sin dall'arte bizantina ...

D.E. Sì, è vero. Stranamente al mosaico non avevo pensato né a Venezia, né a Ravenna. L'ho scoperto a Istanbul, che è già di per sé un luogo di luce incredibile, molto forte ... Mi ha impressionato la necessità di creare, con una tecnica, una moltiplicazione ulteriore di quella luce già forte. A quel punto ho usato anche il mosaico. Una cosa molto difficile da fare perché sembrava una scelta contraddittoria, quasi reazionaria. Avevo però capito che il problema non era nella tecnica, né nel materiale, ma nel modo in cui veniva usato. Io l'ho usato come un elemento primario, come qualcosa che aveva luce in sé.

B.C. Però è curioso che questo uso del mosaico come elemento che ha luce in sé e che la rifrange e la irradia, reca, di lì a poco tempo, agli "oggetti invisibili" e ai "corpi neri". Come mai?

D.E. È comunque sempre un problema di luce. Se tu arrivi a un eccesso di luce, non vedi più. Gli oggetti che arrivano all'incandescenza si chiamano corpi neri. Diventano invisibili. È la serie che avevo esposto per la prima volta a Roma da Luce Monachesi.

B.C. C'era un'attinenza tra il nome di Luce Monachesi e questi lavori?

D.E. Non mi dispiace questo gioco sulla parola luce, sulle complicità ...

B.C. Quindi questi *Corpi neri* e *Oggetti invisibili* (1985-88) scatenano degli opposti, ma introducono anche, a loro modo, un'altra ricerca che diventa manifesta in te, di un tuo modo di concepire l'arte. Alludo al problema della perdita, della sparizione, dell'abbandono del corpo artistico con *Invisible Object Inclined towards North-West*, di quella esperienza fatta in Turchia, Ne vuoi parlare?

D.E. A Istanbul ero molto attratto da quella piccolissima isola, quasi al centro del Bosforo, dove c'era una torre che adesso è un faro. Segna il confine tra l'Europa e l'Asia ... Infatti Istanbul è era due continenti, una parte in Europa, l'altra parte in Asia. L'isola di Leandro, perché così si chiama, è un confine diventato un faro. I confini sono sempre stati per me un luogo di attrazione, non di separazione. È un isolotto magnifico! Da qualche anno stavo pensando di fare un lavoro proprio lì. Quando l'ho detto, i miei amici turchi si sono abbastanza preoccupati. L'isola di Leandro è un luogo militare ... Ma per gli artisti non esistono luoghi militari ... così mi hanno messo in contatto con un personaggio straordinario, grande musicologo, uomo di grande intensità e molto sociale, che a Istanbul conosce tutti! Lui mi ha portato un giorno negli uffici dell'ammiraglio del Bosforo, suo amico. Mi hanno dato il permesso velocemente, ma solo per un tempo limitato, una sosta di non più di due ore. Ci siamo preparati ... Il giorno dopo abbiamo preso in affitto una barca, quelli del faro erano avvertiti: siamo arrivati, abbiamo posto il lavoro sulla sommità della torre e un fotografo professionista turco ha scattato delle foto mentre passava una nave dipinta di rosso ... Poi, risaliti sulla barca, ho lasciato scivolare la scultura nel mare accanto all'isola di Leandro. Non so se è in Asia o in Europa. La cosa bella è che non è affondata subito, perché dentro era cava ... Ha cominciato a girare su se stessa e via via che si riempiva d'acqua, girava sempre più vorticosamente. Paola è riuscita a fare delle foto impossibili ... Ne ha fatta una quando il mare era

proprio sull'orlo e un'altra al momento in cui la scultura cominciava ad affondare, con i colori che perdevano i propri confini, che si diluivano. E poi c'è l'ultima immagine, quella della sparizione ... La scultura era di ceramica, fatta presso lo studio di un noto ceramista turco. Anche quella è una storia abbastanza strana ... però bella ...

B.C. La forma è stata modellata, dipinta e cotta in Istanbul?

D.E. ... Sì, dipinta e cotta in quella città. Il ceramista era diventato sordo e non conosceva che il turco. Io per parlare con lui facevo dei disegni. Si era creato un rapporto stupendo tra me e lui, tutto fatto di disegni. Un giorno vorrei fare un libro con quei disegni.

B.C. La sparizione è conseguente a un atteggiamento, perché volevi fare sparire questo corpo?

D.E. Sparire nel senso che, secondo me, le cose non spariscono mai, però bisogna lasciarle sparire in alcuni momenti per poterle proteggere.

B.C. Dopo questo esercizio sull'assenza, più che sulla presenza, sulla sparizione, più che sull'apparizione, invece il lavoro sprofonda in un mare e riemerge in un altro, a Venezia; riemerge come forma embrionale dalle acque, come Venere, come idea di bellezza, e trova quel sito della Dogana.

D.E. Non a caso questo avviene a Venezia, nel senso che quell'esperienza parte da Istanbul, l'antica Costantinopoli, e giunge sino a Venezia. Venezia è stata la diretta erede di Bisanzio, così come Firenze lo è stata di Atene. Venezia è una città che a me ha dato tantissimo ... dove la qualità della luce è straordinaria e potrebbe essere definita "un evento eccezionale". Venezia è quasi un'utopia, È un luogo sospeso tra due specchi, il cielo e l'acqua, la città è immersa in una continua vibrazione luminosa.

B.C. Dopo *Oro* (1987), *Intervallo* e *Specchio* (1989-90), a un certo momento nascono dei lavori che recano il problema della sonorità. Sono quell'insieme di opere che troveranno occasione di essere viste al Castello di Mesola (1991).

D.E. La mostra al Castello di Mesola si svolgeva in quattro sale, con quattro titoli:

Stanza degli organi sottili - Stanza del pozzo - Stanza della musica - Stanza del cielo. Nel grande salone centrale, la *Stanza degli organi sottili*, c'erano due sculture ... La prima era *Cerchi di luce* ... formata da sette cerchi di colori diversi, disposti su un asse verticale. La seconda era *Orientata*, una scultura di colore blu, con un elemento direzionale collocato nella parte superiore. Poi c'era la *Stanza del pozzo* ... avevo messo la scultura al centro della stanza, sullo stesso asse di *Cerchi di luce*. La si poteva vedere dall'ingresso attraverso i cerchi colorati. Per avere maggiori vibrazioni luminose, avevo fatto riaprire una lunetta che si trovava sulla parete di fondo, sopra il *Pozzo* ... Quella fonte di luce dava un grande risalto al bianco del *Pozzo*. Tra l'altro era quella la prima volta che usavo l'MDF. A destra e a sinistra del *Pozzo* c'erano *O blu* e *O giallo*, che erano due sculture in fibra di vetro di forma ellittica-concava. Nella *Stanza della musica*, che avevo chiamato anche *Luce dell'udito*, c'erano quattro lavori sulle pareti e una scultura, *Forma sonora*, sul pavimento. Le opere erano tutte bianche e nere. Le avevo disposte in modo da creare un insieme ... polifonico. Avevano delle forme scandite o in piani sovrapposti, come *Suono* e *Schermo*, che accentuavano l'effetto di sonorità. Anche *Colore verso suono*, che è esposto qui a Palazzo Fabroni, ha una dominante di

base bianca e nera. Volevo dare al fondo una stabilità cromatica e formale, che accentuasse il dinamismo dei cerchi colorati. È come una sorta di bilanciamento dinamico.

B.C. Con questa rievocazione, siamo praticamente alle soglie degli anni novanta, vicini all'idea della mostra da Mudima nella quale appaiono nuovi lavori: *Dualitudine II* (1989-93), *Arco* (1993), *Giardino* (1993). E anche quel luogo invisibile che tieni chiuso. Quali sono a questo punto i criteri che stanno guidando la nuova azione rispetto al problema della sonorità, questi luoghi in cui si condensa la forma e che prendono anche evidenza da un trattamento, per esempio l'idea dei solchi, o da una luminosità o da riflessi, come *l'Arco* o *Dualitudine*.

O.E. Al Castello di Mesola avevo fatto una mostra in cui si delineava l'esigenza di formalizzare un orientamento ... c'era la volontà di selezionare alcuni elementi già presenti nel mio lavoro che però avevano subito come una sorta di decantazione. Due erano i punti di forza: la luce, una luce bianca, metafisica affiorante dal *Pozzo*, una luce che non può essere vista perché essa stessa è ciò che fa vedere - la formalizzazione del suono nella *Stanza della musica*, un'idea che desse forma in modo chiaro e netto al suono e che già si era manifestata in *Forma sonora*. Un'idea che si rafforzava ulteriormente nella *Stanza* da Mudima che risuona del riverbero dell'oro.

B.C. Quando fai il primo viaggio in Giappone?

D.E. Nell'ottobre del '92.

B.C. Quindi subito dopo la mostra al Castello di Mesola?

D.E. Sì, circa un anno dopo ... e infatti nella mostra da Mudima si sente già quell'esperienza. L'importanza dello spazio come sospensione, come ritmo, come intervallo. L'importanza del vuoto, del tempo, dello spazio-tempo ... Concetti tanto importanti per lo spazio architettonico quanto, secondo me, per la concezione della stessa opera d'arte. Mudima è uno spazio che si sviluppa in senso verticale, ha uno, due, tre piani e, quando sei arrivato in alto, quel taglio tra il secondo e terzo piano ti offre la possibilità di vedere l'oro sulla parte superiore dell'arco. Per la *Stanza* c'erano due letture ... nel senso che non essendovi alcuna indicazione ... la *Stanza* qual è? La *Stanza* poteva essere sia quella che era dove tu potevi accedere e dove c'era quel lavoro che troviamo anche qui con il cerchio inciso, sia la stanza chiusa con l'MDF, che risultava comunque come un luogo di concentrazione.

B.C. Mi piacerebbe riflettere sul *Pozzo* e sul lavoro che a Perugia, presso Opera, ne ribalta la valenza;

D.E. Tu parlavi del *Soffitto di Perugia*?

B.C. Sì, il *Soffitto di Perugia*.

D.E. Il *Soffitto di Perugia*, del 1991, era, in realtà un contro-soffitto in MDF con un riquadro al centro, dal quale si percepiva in profondità un colore blu. Esso era stato realizzato in una stanza adiacente a quella dove era collocato il *Pozzo*. Io avevo fatto chiudere la finestra della stanza in modo che si entrasse nel buio ... poi man mano l'occhio si adattava e l'apertura nel soffitto cominciava a pulsare, senza che se ne percepisse la distanza ...

B.C. Dopo questi episodi, di nuovo alcuni viaggi in Giappone sembrano avere approfondito un certo tipo di sensibilità verso la forma intesa come luogo di accoglimento, come aspetto abitativo, e mi piacerebbe molto che ora discutessimo di queste presenze: il lavoro di Amsterdam, gli interventi

di Villa Imbarcati, il rapporto con la committenza, con gli spazi aperti di Villa Jucker. Il Giappone è un richiamo al naturale e al culturale insieme.

D.E. A Villa Imbarcati sono stato chiamato da Marco Dezzi Bardeschi che, insieme a Laura Buccianrini, stavano progettando il restauro della villa. I pavimenti da realizzare erano quattro, ai quattro lati del grande salone centrale al piano terreno. La villa aveva una storia ed era, anzi è, di grande bellezza. Decidemmo di realizzare quattro opere pavimentali che rappresentassero i quattro elementi primari - fuoco - acqua - terra - aria. Silvano Gori accolse i miei interventi con grande apertura e disponibilità ... Passai qualche mese alla ricerca dei materiali ... marmi colorati, mosaici vetrosi con foglia d'oro di Murano e madre perla per la stanza dell'Aria ...

Poi c'è stata questa esperienza straordinaria della Villa Jucker a Gozzano, sul lago d'Orta. Marcella e Paolo Jucker mi avevano chiesto di risolvere il problema di un ruscello che scorreva lungo un pendio del loro splendido parco. Lì ho iniziato un lavoro usando pietre e graniti locali. Ho fatto sette sbalzi di lastroni di granito, scavati da solchi paralleli. L'acqua scorre con andamento filiforme e precipita da un lastrone all'altro come se fosse pettinata. Le diverse altezze degli sbalzi creano suoni diversi. Ai piedi del pendio c'era un bacino preesistente. Io non ho fatto altro che sollevare verso l'interno le sponde ed è diventato un sole. Con il giardiniere abbiamo cominciato a disporre delle piante e dei fiori. Era straordinario vedere come, via via che il tempo passava, si creava un habitat naturale lungo il ruscello. In queste committenze private ho trovato un modo di esprimermi più naturale, Vorrei giocare su queste parole - natura - più naturale.

Successivamente, in previsione di una mostra ad Amsterdam, al Bicker Studio, ho progettato un lavoro che riproponeva il ruscello e che ho chiamato *Cascata*. Lo spazio era molto grande perché era un ex cantiere navale ... aveva una luce particolare, nitida, veramente bellissima ... L'opera era lunga 18 metri. A Pistoia, nel considerare lo spazio di Palazzo Fabroni, con la sua splendida successione di porte, l'effetto della cascata che le attraversava sino in fondo si è presentato come un'immagine di una certa forza. La funzione delle porte viene stravolta dall'impedimento di varcarle e però intervallano la linea blu con una successione ritmica. Ad Amsterdam avevo collocato un'altra opera, *Pescatore del cielo*, all'esterno della vetrata, sulle barre di ferro a doppia T, dove scivolavano nel canale le barche appena costruite. Sulle superfici erano inseriti degli elementi mossi che giocavano con la pioggia e il vento.

B.C. Ci sono, infine, una serie di lavori che hai portato qui. Lavori che ritrovano questo interesse verso la sonorità e che sembrano scanditi, anche loro, come una partitura: una volta con il colore blu, una volta con l'oro, ma c'è sempre questa volontà di suddividere una superficie attraverso degli intervalli e questo di per sé comporta una componente ritmica. Sempre nel desiderio, mi sembra di cogliere, che colore e suono concorrono a creare un luogo incenso e benefico.

D.E. Sì, queste sale di Palazzo Fabroni mi hanno dato la possibilità di scandire, di sentire ancora di più questi intervalli, questi passaggi, queste pause, questi ritmi, questi sfasa-

menti. Palazzo Fabroni ha una storia che attraversa i secoli, è formato da due palazzi. I muri sono come delle sinopie, danno l'impressione di vedere quello che c'era dietro. La luce è come formata da tante luci, non è solo la luce di oggi, ma è la luce di oggi attraverso le luci del passato. Poi l'affaccio su Sant'Andrea, con i suoi tagli longitudinali, chiari e scuri ... Ho considerato questa mostra come un percorso attraverso le diverse stanze, che risultasse finalmente un unicum nonostante le apparenti diversità ... È l'alternativa all'idea forte. L'invisibilità del centro.

Due sono le opere appositamente realizzate per lo spazio, *Dialogo* e *Passaggio*. La luce svolge in entrambe un ruolo primario. In *Dialogo* costituisce la fonte luminosa, e nello stesso tempo un diaframma. Evidenzia la situazione di calma attesa dalle due sculture centrali, In *Passaggio* crea l'interrogativo, accentua l'elemento fluttuante della parete in MDF. Ma vorrei fare ancora un accenno alle mie esperienze in Giappone e al significato di una parola, *ma*, che io ho sentito come consona alla mia sensibilità. Il *ma* come carattere ideogrammatico ebbe origine in Cina. Era riferito solo allo spazio, ma quando arrivò in Giappone, prese a significare anche tempo. Per questo motivo il *ma* è lontano dalla cultura occidentale, che tende invece a separare il tempo dallo spazio.

Tra quelli che conoscevano la parola, ognuno ne dava una propria interpretazione. Ne ho raccolta qualcuna... il vuoto che esiste tra gli oggetti, l'intervallo spazio-tempo tra le cose, la pausa, il silenzio...

Dialogo realizzato in occasione della mostra di Palazzo Fabroni, Pistoia, 1998 - "*Viaggi, intervalli. Passaggi*"