

UN PENSIERO DELLA PITTURA

Ho sempre avvertito nell'opera pittorica di Diego Esposito (che conosco da molti anni) la presenza ineludibile e caratteristica di un elemento, per così dire, "pensante". Sotto un certo profilo si tratta di un'evidenza perentoria, ma è tutt'altro facile identificarne, senza riduzionismi o generalizzazioni, la natura più autentica. Credo, in particolare, che sarebbe importante capire dove esattamente questo elemento lavora e coglierne così la peculiare generatività. Cercherò di farlo in questa nota che avrà come referente l'ampia antologica allestita da Diego Esposito a Palazzo Fabroni nella primavera del 1998 con l'aggiunta di alcune opere originali realizzate per l'occasione.

Nel parlare di un tratto "pensante" della pittura, naturalmente, non dico niente di nuovo. È certo, infatti, che la pittura ha da sempre, e in via di principio, un complesso rapporto con il pensiero. Da un lato, per esempio, è possibile riconoscere in pittura gli effetti di una potente direttrice interna che, sempre segretamente all'opera, aspira talvolta a promuovere in modo esclusivo e dichiarato le valenze intellettuali dell'immagine, la sua capacità di minimare il pensiero concettuale fino ad assumere piena supplenza. Quando questa direttrice prevale (come di fatto capita con singolare ciclicità) dobbiamo constatare, però, che i suoi prodotti non ci offrono nulla che il pensiero non avrebbe saputo procurarsi da solo. Satura com'è di concetti, l'immagine qui non sollecita alcuna ideazione veramente originale. Questa posizione, tuttavia, si può rovesciare perché il pensiero della pittura può mirare a concentrarsi integralmente nella materia sensibile della visione. È indubbio, infatti, che l'organizzazione del visibile, insieme alle tracce che l'atto del vedere vi depone, lascia apparire uno schematismo del tutto incarnato nell'immagine, una silenziosa e autonoma articolazione del mondo visibile che ci induce a concludere che la pittura è capace di ideare, di riflettere "in proprio". Anche in questo caso, tuttavia, pur se in grado senz'altro minore, essa non offre nulla al pensiero per la ragione, opposta alla prima, che nulla intende davvero riceverne. Ostile al dialogo con l'altro da sé, qui l'immagine si chiude nella sua splendida autosufficienza.

Ma c'è anche una terza modalità del rapporto tra pittura e pensiero. Si tratta, precisamente, di una relazione che, irriducibile alle altre due, ne perlustra piuttosto le eccedenze e gli sconfinamenti reciproci. È qui che sorge ciò che vorrei definire un vero e proprio "pensiero della pittura". Il suo luogo elettivo è la regione intermedia che si apre tra l'immagine e il concetto e che allude, in questo aprirsi, a qualcosa che li precede entrambi e li trattiene in una relazione che è costante nella sua struttura ma inesauribile nelle sue emergenze. Se questo spazio intermedio è, come credo, l'elemento "pensante" della pittura di Diego Esposito ci si potrà forse aspettare che le singole opere e, forse, l'intero allestimento di una grande mostra debbano costituire, di volta in volta, la visibile configurazione.

Accennerò a questa possibilità sviluppandone alcuni passaggi: proverò, in altri termini, a richiamare qui una o due cose tra le molte che mi è accaduto di pensare mentre percorrevo, nel maggio scorso, i locali di Palazzo Fabroni, Quelli

che seguono, pertanto, saranno, nei due sensi del genitivo, pensieri della pittura.

Il primo pensiero è stato, tipicamente, un'istanza di anticipazione: fin dall'ingresso e poi con crescente autorità qualcosa dice al visitatore: "Se vuoi vedere, cerca le regole".

Ci sarà, per esempio, una regola del colore capace di unificare la grande ricchezza e l'apparente eterogeneità delle proposte? E questa regola, a sua volta, avrà rapporto con le forme e con lo spazio? E ancora: questa richiesta, così forte, di uno o più principi di unificazione non sarà per caso una regola generale dell'intero percorso? Se è così - e non c'è dubbio che sia così - allora il visibile conterà non meno dell'invisibile, le presenze non meno di ciò che le connette e le tiene a distanza perché ciò che "fa vedere" (la regola della visione) non è in tutti i sensi una cosa che si vede. Il grande arco ligneo che compare nella prima stanza, del resto, sembra voler confermare questa ipotesi e anzi articolarla con ulteriori, imprevedibili apporti. Solo ciò che è collegato si può tenere a distanza, penso, osservando l'arco; e inoltre: un arco si lancia da una parte all'altra ed ecco che un'intera dimensione spaziale che non c'è mai stata prima risulta lateralmente messa in luce da questo collegamento. Lo spazio è dunque entrato in un nuovo ordine del visibile in virtù di una luce che, però, è un legno massiccio mirabilmente inarcato. Questo legno che è luce di spazio sarà pertanto la mia prima, visibilissima regola. E quindi non mi sorprenderò, salendo una rampa di scale, nel cogliervi l'oro che, invisibile da terra, ne ricopre la parte convessa. Non mi sorprenderò perché ora ho pensato, e anzi ho visto, che anche ciò che fa vedere appartiene, come una sua eccedenza, alla visione sensibile.

Traggo le mie conclusioni. Una regola mi dice che sono autorizzato a trascorrere dal visibile all'invisibile, a oscillare tra il presente e l'assente, senza il più piccolo pericolo di sradicarmi dal sensibile perché il sensibile mi tiene presso di sé con una tale generosità da aver già incarnato nell'autentico splendore dell'oro la mia idea di un legno che illumina uno spazio. Mi trovo dunque collocato in questo bilico, o in questo intervallo: ma ci sto saldamente perché il sensibile mi ha dato una regola - e non solo un vago sentimento - per pensare e per vedere. Adesso, si tratterà solo di corroborare o modificare o integrare questa regola. Scopro, così, che potrei seguire molteplici itinerari. Scopro, cioè, che la mia regola è, a sua volta, fonte di regole. Lo scopro là dove l'azzurro intenso della *Cascata* mi fa ripensare le idee del collegamento e della spazialità in modo diverso e ulteriormente produttivo. Osservo che se la forma della *Cascata* provvede a decostruire gli spazi collegati dell'infilata delle stanze attraversate dal suo corso, è il suo colore, per contro, a ricostruire una nuova unità che, tuttavia, è spaziale solo in subordine. E mi chiedo: dove mi sta collocando questo nuovo intervallo, quest'ordine che mi tiene in bilico tra decostruzione e ricostruzione, tra spazio, forma e colore? E come può un ordine strutturale così perfettamente coeso offrirmi e togliermi al tempo stesso la certezza di un sostegno stabile? Mi accorgo di colpo che questa domanda richiede tempo. Mi accorgo, cioè, che essa non potrebbe

mai soddisfarsi di una risposta puntuale perché, piuttosto, la sua risoluzione è affidata a un processo di cui posso solo anticipare, come nell'ascolto di un brano musicale, la possibile ricorsività e l'eventuale raccogliersi, alla fine, in una figura unitaria. Cercherò ancora quell'azzurro, dunque, se vorrò davvero coglierne la prestazione connettiva.

E, certo, lo troverò. Lo troverò in diverse occorrenze e ancora nell'ultima stanza, incastonato nella partitura policroma che fin dall'inizio, evidentemente, ne dettava il "movimento" temporale.

Non bastava, dunque, far lavorare il pensiero in una regione spaziale capace di differire la presenza e il visibile senza disincarnarli, bisognava anche che il tratto sensibile della forma - il suo delimitare campi di colore - sapesse attirare il pensiero fin dentro la qualità temporale di quell'apertura facendone, imprevedibilmente, materia cromatica. La forma, così, tiene il colore chiuso nella sua delimitazione e al tempo stesso lo lascia dischiudere, altrove, come puro affioramento ricorsivo, regolata eccedenza ritmica. Altrove e anche qui, naturalmente: qui dove lo sto vedendo. Qui dove lo sto pensando. Qui dove esso non potrebbe mai essere così integro, se non fosse, come invece è, lo sconfinamento di quell'azzurro e del suo pensiero.

Pietro Montani (1998)