

CARLO SEVERI E GIANNI PETTENA

Carlo Severi Questa è certamente una mostra antiretorica. Per il visitatore è un momento di discontinuità nell'ansia quotidiana. Un momento di ascolto. Ciò si deve innanzitutto alla discrezione penetrante del lavoro di Diego. Un modo mai chiassoso di attirare l'attenzione che appartiene a queste opere. Poi c'è un aspetto più tecnico, qualcosa che si avvicina a un metodo visivo. Non è soltanto un invito a fermare l'attenzione, a perlustrare con lo sguardo, cercare intorno, nello spazio circostante l'opera, qualche corrispondenza visiva. C'è un invito a guardare lontano, a guardare oltre il limite in cui l'opera materialmente si circoscrive. La mostra si chiama *Passaggi*. Tra gli altri lavori, la *Cascata* è un buon esempio di questo andare oltre lo sguardo. Nell'opera, quella cascata di acque è diventata colore immobile. Però, nello stesso momento, è diventata luce che cambia di continuo. Il moto interno resta. Sembra che ci sia un desiderio (che questa volta si presta all'opera invece che all'artista, ma che lo riguarda, che ci riguarda tutti piuttosto da vicino) di prolungarsi lontano. Ecco, ripensando alle vicende del gruppo di artisti di cui parliamo stasera, direi che, negli anni, molte cose che avrei potuto dire delle persone sono gradualmente diventate caratteri delle opere.

Diego ha da tempo stabilito questo contatto intimo con la sua opera. Una cosa che abbiamo probabilmente condiviso, trovato insieme, senza dichiararlo apertamente, è questo discreto desiderio di andare lontano. È stata, ripeto, una cosa non dichiarata. Però, in questa discrezione c'era e c'è ancora una polemica aperta. Quando, nella galleria di Paola Betti a Milano, esponemmo insieme diversi lavori, era in corso una grande crisi di invenzione. Una fortissima vertigine nel mondo dell'arte.

L'idea (non dichiarata, ripeto, ma non per questo meno netta, meno durevole) fu di rispondere usando in modo determinato la discrezione. Contando sul tempo, contando sulla contemplazione dello spazio. Contando anche sul fatto di cercare riferimenti lontani, analogie più remote. Fatti di invenzione visiva indipendenti. Di allontanare il punto di fuga. Senza perdere il filo, e, naturalmente rischiando continuamente di perderlo.

Una volta Diego e io abbiamo visitato insieme una mostra. Era una mostra di strumenti musicali africani, con un sottotitolo interessante. Si chiamava *Forme sonore*. Ci piacque molto. Ricordo che c'era un grande tamburo con una specie di volto abbozzato sulla base, dove s'inseriva la pelle. Sull'etichetta c'era scritto: tamburo africano con decorazione antropomorfa. Ora, se uno si atteneva all'etichetta, usciva dal museo in fretta immaginando di avere visto soltanto uno strumento musicale decorato. Poi ci siamo detti (spinti forse da quel viso): immagina il suono che viene da quel tamburo. Era molto grande, quindi il suono doveva essere grave, intenso. Possibile, si diceva, che non ci sia una relazione particolare era questa figura antropomorfa e il suono del tamburo? Se questo oggetto, invece di essere un semplice strumento musicale decorato, fosse invece il tentativo di immaginare il volto da cui questo suono è scaturito? Se l'oggetto contenesse il tentativo di era sfornare un suono in voce?

La domanda supponeva una ipotesi implicita. Che si potesse costruire un dispositivo mentale capace di andar lontano, travalicare le etichette, cercare persino di udire quel suono, nella pura presenza del tamburo, e di quel volto appena abbozzato. Qui, ricordo bene, iniziò una lunga conversazione. Un oggetto dopo l'altro, visto in quel modo, rivelava qualcosa di nuovo, il museo si riempiva di suoni.

Nel museaccio coloniale che indegnamente decora la città in cui vivo da vent'anni [Parigi], dopo un po' trovammo un'altra serie di oggetti. C'erano delle arpe africane (Zande, per essere precisi) che non si potevano toccare, e ancor meno tentare di suonare: erano, come in cune le mostre, rinchiusse nelle loro bacheche. Però queste arpe, come il tamburo, prolungavano la pura forma dello Strumento, del dispositivo arco a produrre suoni, con un'altra immagine. Un volto ancora. Sembravano vive, contenevano non soltanto il suono delle corde pizzicare ritmicamente, ma anche la voce di chi le suona. Labbra aperte, un canto appena abbozzato. Ecco, è per questa via che nasce una forma sonora: tramite il prolungamento di una immagine in suono. Tramite la semplice, banale, profana e quotidiana constatazione che dentro una forma visibile si può sempre scorgere una invisibile, cui si congiunge l'idea di produrre del suono (presente, prossimo, familiare: ma pur sempre una delle forme dell'invisibile) tramite una particolare relazione tra indizi visibili. Un volto, una pelle tesa, o alcune corde, gli occhi chiusi, le labbra abbozzate là dove spicca il suono.

Questa relazione particolare tra indizi offerti all'occhio - nell'arte africana ma anche altrove - fa sorgere una specie di presenza invisibile che non ha nulla di particolarmente sacro. E che resta, però, letteralmente miracolosa.

Secondo me, Diego rincorre situazioni visive di questo genere. Situazioni limite in cui - magari in una specie di baleno rapidissimo - la luce che ogni canto si vede, a Venezia più spesso che altrove - si cerca una particolare configurazione in cui una immagine visibile non può sostenersi nella percezione senza l'acutissima percezione di un'altra immagine invisibile. In genere, va osservato, queste immagini sorgono spontaneamente, sono letteralmente senza autore. Che il mondo sia pieno di opere così, senza autore, è certamente una delle prime scoperte del lavoro di un artista.

Un terzo aspetto di cui volevo parlare a proposito del lavoro di Diego è quello propriamente musicale. Musica, ho già notato, riservata alle forme visive. Ma l'analogia è qui così forte che si è persino tentati di usare la notazione stessa della musica. La nota ribattuta, l'inserimento parallelo di ritmi diversi, la corona. Questo segno, che si mette su una nota per segnalare che l'esecutore deve evitare di interrompere la propagazione, e lasciare che si estingua da sola, designa una cosa che, con altri mezzi, Diego fa abbastanza spesso. Diego lascia che le vibrazioni cromatiche riverberino intorno all'opera, e cospargano di echi lo spazio circostante.

Gianni Pettena Conosco Diego Esposito da molti anni, e questa mostra ha rappresentato per me la sintesi di ciò che avevo sempre pensato incontrandolo e parlando con lui. Non avevo potuto essere presente all'inaugurazione,

ma sono venuto il giorno dopo, la domenica nel primo pomeriggio, quando ancora non c'era nessuno, e ho percorso da solo questo luogo, questo palazzo che avevo percorso anche altre volte con amici o visitatori ma mai così, da solo, ascoltando il rumore dei miei passi e scoprendo una sequenza di spazi completamente nuova, diversa da quello che avevo sempre pensato potesse essere Palazzo Fabroni. Diego mi aveva dunque fornito una lezione di percezione spaziale, una lezione insospettabile per la imprevedibilità di questa sua sapienza che mi aveva permesso di ascoltare il suono dei miei stessi passi e di percepire anche i luoghi esterni trascritti e d'altra parte anche la sequenza dei luoghi interni era molto vicina alla mia maniera di evidenziare in uno spazio le possibili simmetrie - o assenza di queste - oppure i possibili riflessi che una parete o un percorso possono avere sulla parete di fronte o sul percorso successivo, connesso al precedente. Quando Diego arrivò e cominciammo a percorrere questi spazi insieme mi resi conto, come già mi era capitato per esempio tanti anni prima con un altro artista, Smithson, che nonostante la diversa formazione - scuola d'arte per lui, d'architettura per me - ci ritrovavamo a cogliere le stesse maniere di definire, di comprendere un evento spaziale, oppure di riconoscermi all'interno di questo, cercando di solito luoghi che parlassero sottovoce e aiutandoli a parlare in tono normale. Con Smithson, in quella nostra conversazione del 1972 pubblicata su "Domus", si parla di una comune insofferenza nei confronti dei *beauty spots*, dei luoghi spettacolari, come da cartolina, di quel modo di rapportarsi o di scegliere uno sfondo spettacolare per le proprie incerte elucubrazioni formalizzate (si pensi a come gli artisti utilizzano il Forte Belvedere a Firenze): si possono semmai evidenziare, sottolineandole, le assenze di qualità di un luogo che mai le aveva cercate, qualità non solo di carattere estetico. Esposito mi aiuta a guardare nello specchio, mi fa sentire il rimorso di concentrarmi troppo poco sulla fisicizzazione di un pensiero e di lasciarmi spesso distrarre dalla didattica, anche se ascoltando uno studente che illustra il suo lavoro a volte mi viene da pensare che nel progettare sta cercando di non avere nulla a che fare con la forza di gravità, e in fondo è proprio questo che sta cercando di fare Diego, o che spesso cerco di fare io quando lavoro sullo spazio: indagarne logica, struttura, intime connessioni.

Ho scoperto che Diego Esposito, non a caso, ha speso dei giorni, delle settimane in Palazzo Fabroni e ha studiato e compreso ciò che era e non era espresso in questa sequenza di spazi. E la resa è evidente, tangibile, perché quando si percorrono queste stanze, la gravità, la maniera consueta di percepire uno spazio, non esistono. Attraversiamo questo spazio ma, come in un disegno di Moebius, lo attraversiamo senza alcun riferimento o confine predefinito.

Carlo Severi e Gianni Pettena

Estratti degli interventi alla tavola rotonda tenuta il 13 maggio 1998 in occasione della mostra di Diego Esposito a Palazzo Fabroni, Pistoia