

## DIEGO ESPOSITO. LUOGHI FONDATI DAL COLORE

Negli ultimi cinque anni, dal 1998 a oggi, la tensione estetica del lavoro di Diego Esposito, già delineatasi in cicli di opere significative che ho avuto occasione di ordinare nella mostra di Palazzo Fabroni a Pistoia (1998), è giunta a un punto di enunciazione che non esiterei a definire inconfondibile per le caratteristiche che la distinguono.

Ne è la prova questo episodio di "ritorno" nella nativa Teramo, dove Esposito ha voluto concentrare alcuni modi e forme che danno conto di aspetti fondamentali del suo percorso artistico. Nelle due mostre costruite come un distico - una presso la Pinacoteca Civica della città, l'altra presso gli ambienti dell'ex fabbrica Villeroy & Boch - il sentimento è unico: cantare la dimensione spazio, luce, colore e visione attraverso forme estremamente esemplificate, per non dire elementarmente pure, che evocano quelle entità poeticamente senza ricorrere alla loro rappresentazione. Forse si dimostra emblematica e tanto più efficace questa lezione di Esposito qui a Teramo, intenzionalmente, poiché in questi stessi luoghi, giovanissimo, aveva ricercato le ragioni profonde dell'arte, inducendosi all'esercizio quotidiano del disegno e della pittura mediante osservazioni di un paesaggio ancora oggi integro, verso cui Esposito ha tante volte rivolto lo sguardo - come Cézanne alla Sainte-Victoire - senza stancarsi di dipingerne gli essenziali volumi e profili. È certamente in virtù di quella raggiunta dimestichezza con i luoghi d'origine che l'esperienza compiuta in questa scadenza appare tra le più audaci, ma anche più riuscite tra quante già da lui messe in atto.

Posati gli occhi su una serie di padiglioni in disuso dell'ex fabbrica di porcellana Villeroy & Boch nella periferia di Teramo, Esposito li ha scelti quale sede ideale di un importante progetto in cui mostrare in sintesi un paradigma della propria concezione artistica. Sotto la denominazione *Blue Outside* ha così ideato e articolato una molteplicità di interventi che, facendo leva sulla qualità spaziale di quegli edifici, ne potesse ottenere la rivitalizzazione e, attraverso quell'esito, dare risalto ai processi della visione e dell'immaginazione visiva che hanno il loro fulcro nell'opera artistica. L'impresa non era tra le più facili e le più garantite, trattandosi di ambienti che evocano le architetture monumentali e visionarie di Ledoux e Boullée o di Piranesi, dalle dimensioni notevoli e soprattutto considerando che l'assenza in essi di qualsiasi decoro, il loro stato di rimessa strutturale al rustico, la mancanza di chiusure perimetrali o di pareti di tamponamento che definissero quella vasta sequenza di spazi non offrivano supporti evidenti all'azione intuita da Esposito. È probabile che dopo il primo entusiasmo da lui mostrato nei confronti di quella straordinaria costruzione e traforata da tutte le parti, come uno scheletro disteso, siano iniziate le riflessioni sul suo e le obiettive difficoltà nell'investirla con i propri segni, al contempo esaltanti la sua nuda cifra strutturale e le proprie valenze denotative.

È il caso di affermare che l'ardua esperienza è riuscita, soprattutto per un dato fondamentale che si respira entrando nei luoghi prescelti per questo lavoro e perfino osservando quelli ove di esso non c'è traccia. È come se il deposito di forme e di colore compiuto da Esposito avesse avuto la proprietà di espandersi ovunque all'intorno, fornendo - come si accennava - un riverbero vivificante alla totalità di quello stabilimento. Ma come ha ottenuto Esposito questo risultato? Dirimpetto

alle mirabili alture di Collurania, che cingono a sud-est le propaggini di Teramo, la sequenza dei padiglioni dell'ex Villeroy & Boch si mostra come su una piccola acropoli aprutina. La loro giustapposizione ricorda i seccatoi del tabacco tropicale di Città di Castello, archeologia industriale dell'Alta Valle del Tevere, in Umbria, divenuta ormai sede museale della Collezione Burri. Entrato in quegli ambienti da anni privi della presenza operaia, ma in cui ancora aleggia la memoria e dove le volte di copertura a botte sono costituite da un intreccio di nervature tessuto a losanghe, come un merletto che ha per sfondo il cielo, Esposito - come l'antico disegnatore di città, intento a riconoscere l'assialità del cardo e del decumano per tracciarne le direttrici di fondazione - deve essersi interrogato sulla qualità spaziale offerta ai suoi occhi e deve aver compiuto molte perlustrazioni e misurazioni prima di decidere i punti di vista da scegliere, per collocare i propri segni. Questi, infatti, dovevano possedere quelle facoltà rivelatrici delle proprietà dello spazio che la sua opera si accingeva a suscitare. Infatti, come s'è già accennato, l'esito doveva essere duplice: da un lato deporre entro quel luogo un segno autoreferenziale che si facesse ammirare per le proprie qualità di opera; dall'altro, con l'inserimento delle forme elaborate dall'arte, mettere in autentica vibrazione lo spazio di quegli ambienti, rivelandone le qualità e producendo traguardi osservabili dalla percezione più attenta. Le distanze tra le forme sarebbero divenute polarità magnetiche, attraendo lo sguardo che invisibilmente avrebbe tracciato una serie di proiezioni, fonti - automaticamente - di dinamismo percettivo.

L'elemento unificante tale dispositivo stimolante la sensibilità individuale è stato scelto da Esposito nel colore blu, appunto una sua specifica valenza timbrica definita *blue outside*, effettivamente, perché trae la propria intensità luminosa per essere, ovunque in questo allestimento, situato all'esterno delle coperture degli edifici, in piena luce. Il primo gesto attuato da Esposito, dunque, è stato quello di assumere un colore denotativo dei traguardi prescelti dai suoi punti di vista, in modo tale che quel colore gli fornisse delle prestazioni idonee alla stimolazione ottica ed emotiva a distanza. Dalle proprietà fredde e antiespansive del blu, era possibile ottenere punti fermi e soprattutto valori unificati anche di superfici scabrose, difforni e caratterizzate da variazioni di quota e di distanza. In concreto, l'azione di Esposito ha ruotato attorno a tre scelte cardine dell'intera qualificazione dello spazio. La prima è stata la concezione e realizzazione di un "giardino" di residui ceramici bianchi risultanti dalla lavorazione delle industrie un tempo attive in quel sito. *Nastro* (2003) è infatti la prima grande installazione che si incontra entrando nel vestibolo dell'ex Villeroy & Boch. La seconda scelta è consistita nell'individuare nei sei grandi "portali" di accesso laterale agli ambienti i vani da tralasciare da diversi punti di vista, oltre i quali cogliere, *en plein air*, un quadrato blu, dipinto sull'incerta superficie del muro che, allo scopo di recingerla, corre intorno ai corpi della fabbrica. Inoltre, una grande griglia metallica inserita a occludere uno dei portali, recante un diaframma blu trasparente, è propriamente denominata *Blue Outside, 2003*. La terza scelta ha comportato l'elevazione di un'unica parete bianca munita di una lunga feritoia dalla quale tralasciare e poter osservare il paesaggio campestre e collinare a sudest di Teramo. Ovunque, insomma,

ha diffuso il sentimento del colore-luce e, lungo il perimetro antistante ciascun intervento, Esposito ha disposto un cavo distanziatore per invitare il visitatore a compiere la propria osservazione delle opere “a debita distanza”. Una misura di garanzia, quest’ultima, nei confronti del risultato percettivo che Esposito intende conseguire in ogni osservatore e nei confronti dell’opera stessa che richiede, per la propria corretta fruizione, un punto di osservazione prospettico idoneo a rovesciare l’esito del *trompe-l’œil* inventato nel tracciare l’area riquadrata dipinta di blu. Più dettagliatamente, e a un’osservazione più ravvicinata, le tre perfette figure geometriche dipinte in blu sul muro perimetrale nel versante opposto a *Blue Outside* rivelano infatti asperità, difformità di tessuto murario, presenza di altri materiali preesistenti, fil di ferro, chiodi, prefabbricati ondulati in fibre cementizie, intonaci, mattoni, fori e perfino quote assai diverse entro la stessa superficie. Solo una giusta distanza, perciò, reca le automatiche correzioni prospettiche che la percezione visiva formula nello sguardo di ognuno. Ma, analogamente, per ognuno degli altri interventi, Esposito ha reso attive le “regole” della visione, ottenendo risultati “ad arte”. In *Blue Outside* la luce esterna, attraversando il materiale trasparente usato a colmare la griglia di sostegno, proietta sul pavimento e nell’ambiente un riflesso blu e ombre che sembrano rendersi dialettiche con quelle proiettate in terra dalle volte traforate che coronano ogni ambiente. Le ricamate proiezioni blu, nelle ore di luce solare, hanno una valenza decorativa addizionale di sottile grazia, capace di conferire allo spazio un quoziente di cromaticità derivata, altrimenti assente.

Nella “feritoia” che ha l’esplicito richiamo all’opera di Esposito *Rievocazione del mio orizzonte* (1976) e che durante il giorno lascia intravedere il profilo di una collina dinanzi a cui, adolescente, Esposito, in ammirazione di Paul Cézanne e di Caspar David Friedrich, si recava per compiere il rito quotidiano della pittura di paesaggio *en plein air*, con il sopraggiungere delle tenebre s’affaccia lo stesso riverbero blu prodotto da una fonte luminosa, recando una nota raffreddata, notturna, metafisica a quello scorcio. È ancora la devozione alla pittura di altri maestri, di altre epoche, di altre concezioni ad affiorare, più che un invito “romantico” alla contemplazione. Analogamente, e in modo indiretto, le lunghe corsie parallele del *Nastro*, serrate tra due file di binari di ferro ossidato, costringono i lucidi e candidi “cocchi” entro una “coltivazione” ideale, quale quella di pietre e sabbia nel giardino zen giapponese. Sul muro di fondo, dove si conclude la corsa delle due “aiuole”, una rossa superficie rettangolare di metallo, ben oltre la sua fiammeggiante testualità, evoca la bocca del forno che Esposito ha avuto modo di osservare allorché i nastri trasportatori recano il “biscotto” delle ceramiche a immergersi nelle temperature elevatissime del fuoco, che porta a cottura le materie e le fogge elaborate dalle maestranze della fabbrica. Il contrasto sul pavimento grigio di questi tre colori impiegati - il rosso lucido per il grande pannello metallico verniciato a fuoco (4,90 X 0,98 m), il bianco lucido dei frammenti ceramici (4,90 X 70 m), il colore ruggine opaco delle cornici metalliche - è uno dei punti qualificanti dell’intera tavolozza impiegata da Esposito in questi ambienti. Spostandosi lungo le molteplici direzioni consentite al visitatore, in alcuni punti chiave dello spazio - gli stessi fissati evidentemente da Esposito per costruire la tensione risvegliata nel sito attraverso le forme e il colore - è possibile collimare simultaneamente il rosso e il blu, oppure i bianchi e i blu, oppure il verde delle colline esterne e lo stesso

blu, denominatore comune della spazialità ottenuta. In questo senso, quella che un tempo ebbi a definire “tensione al luogo” di Esposito, qui si rinnova compiutamente dando conferma di talune qualità inimitabili delle sue recenti creazioni.

Proprio in *Blue Outside* la fonte di luce esterna naturale che Esposito impiega per introdurre colore ha i suoi presupposti filologici nella griglia trasparente di opere come *Dialogo* (1998), osservata a Pistoia e riformulata a Ludwigsburg (2001), ma anche in *Naos* (2000), realizzato in diverse versioni a San Diego in California, a Cassino, Teramo, e nuovamente a Ludwigsburg. In tutti questi casi, il principio di lasciare intravedere la luce attraverso un riverbero della fonte retrostante la griglia ne offre una valenza filtrata, attenuata, seminascosta, diffusa nel grado dello sprigionamento. Una siffatta modalità di manifestazione non è esente dall’assumere, evidentemente, valenze simboliche quali l’intensità che si espande all’esterno o - nel caso specifico di *Naos* - una valenza spirituale che si diffonde a partire dalla cella del sacro, suo luogo di custodia.

È tuttavia evidente come Esposito continui a «spostare» questo segno luminoso (come anche quello sonoro) attraverso varietà mutevoli di spazio, sin dal lontano 1979-80 quando, a seguito di viaggi «verso oriente», prima verso la Grecia, la Turchia, poi il Giappone e la Corea, ne riporta una «luce gnostica». Nella mostra da Paola Betti nel gennaio ‘80 - come ho già avuto modo di ricordare - «particolare non trascurabile, lo spazio del piccolo giardino antistante il vestibolo d’ingresso viene illuminato da Esposito con una intensa luce giallo cadmio, solare, non naturale, più interiormente evocativa. Tale accorgimento nell’82 tornerà a manifestarsi, sia pure con ulteriori valenze, nell’*Introduzione* ai lavori esposti alla galleria di Vera Biondi a Firenze, [...] posto sulla soglia [...] a rimarcare interno ed esterno dello spazio”<sup>2</sup>.

Così, nell’opera *HYS (Haifa Yellow Sound)* (2003), realizzata durante l’Haifa Second International Installation Triennale in Israele, dalla cui porta fuoriusciva luce gialla, si percepiva anche un suono di violino. Dell’elemento della sonorità è infine ugualmente pervasa *Blue Outside*, di fronte alla quale Esposito ha predisposto una registrazione musicale appositamente realizzata. Davvero complessa risulta dunque quest’opera messa in atto nell’ex fabbrica della Villeroy & Boch dove generazioni di teramani, per anni, hanno trascorso giorni operosi e di fervore produttivo durante epoche difficili della storia cittadina. Ed è anche questo un possibile sentimento da cui sembra essere scaturita l’ideazione di Esposito. La genesi di spazio attraverso l’introduzione di forme e colore suscita nell’architettura una rete di risonanze non esente dall’evocare relazioni di energia e vitalità consumate ma ancora presenti nel luogo.

A questo punto, in opposizione dialettica con i risultati ottenuti in quest’ultima installazione di Teramo, si deve porre il confronto con la sua stessa opera *Efesto* (1995) o con la più recente  $43^{\circ} 51' 678'' N - 11^{\circ} 6' 570'' W$  (2001), dove ogni direzione dello spazio sembra precipitare nel pozzo di quell’occhio specchiante posto entro il cuore della pietra. Infatti, se in queste opere litiche che Esposito sta iniziando a collocare ai quattro punti cardinali, rivolte come sguardi verso lo spazio cosmico, si devono poter immaginare riflesses dimensioni vastissime della volta celeste, in *Blue Outside*, all’opposto, ciò che viene esaltato è il *topos* paradigmatico da cui dipartono e si possono cogliere varie angolazioni osservabili di una spazialità molteplice, caleidoscopica, tendenzialmente infinita. Pertanto, in ciascun lavoro si può individuare il rovescio dell’altro,

ma entrambi rivelano la volontà di Esposito di suggerire un occhio e una vista camaleontica in grado di tenere testa a una sensibilità di percezione della realtà sempre più attenta, più complessa, più ontologicamente aperta. Tuttavia, l'insieme degli interventi che compongono l'installazione alla Villeroy & Boch di Teramo dischiude un'interrogazione sull'attesa dello spazio architettonico di essere qualificato rispetto alla sua funzione d'origine, che trova proprio nell'impronta artistica un momento risolutivo.

In tal senso il lavoro di Esposito si configura tra le poche istanze pittorico-plastiche rivolte all'ascolto sensibile delle proprietà ambientali di un luogo per poterne ricavare - attraverso meditati inserti d'opera - una potenzialità e una qualità spaziale inedita e sorprendente. Sin dalle prime esperienze spaziali (Fontana 1949) e di environmental art (*Lo spazio dell'immagine*, Foligno 1967) l'interesse artistico verso nuove dimensioni da cui concepire e far scaturire l'opera è cresciuto in ragione di una dilatazione della stessa coscienza individuale in equivalenza all'espansione stessa della nozione complessa di spazio. Land art e postminimalismo californiano hanno contribuito a estendere ulteriormente i confini di un concetto ambientale a scala planetaria. D'altronde la sfida di Manzoni con *Socie du monde* (1961) resta tuttora insuperata, anche se l'arte digitale e l'impiego della telematica internet, nella formulazione delle nuove immagini, occupano l'etere attorno alla Terra, ma certamente in modo più timido della tecnologia scientifico-astronomica proiettata nelle distanze siderali.

In questo quadro trentennale di esperienze dagli effetti tuttora attivi, esiti come quelli conseguiti da Constant, da Dan Graham, da Michael Heizer, da Jan Dibbets o Gordon Matta Clark e poi da Maria Nordman e James Turrell devono essere considerati obiettivo riferimento con cui è entrata già da tempo in dialettica l'opera di Diego Esposito. Il particolare è che essa, anziché trarre spunto dalle estese *avenues* americane o dai deserti californiani o dalle pianure olandesi, ha origine dalla memoria del nomadismo antico italico piceno e aprutino, dall'anabasi alle fonti della cultura visiva occidentale, in Grecia, Turchia e Medio Oriente, e infine dal fertile incontro con la cultura asiatica, con il Giappone e la Corea. Spore di tutte queste culture hanno fecondato la sensibilità di Esposito per una concezione dell'opera, ancorché definita in sé, ricettiva e trasmittente le condizioni ambientali e le proprietà dei luoghi in cui è di volta in volta situata e impegnata a ricavare nuova spazialità. Viste da tali angolazioni, le opere pittorico-plastiche di Esposito degli anni novanta recano tutte le stimmate dell'ascolto di lontane sonorità. La loro esposizione presso la Pinacoteca Civica di Teramo consente di riflettere nuovamente, dopo gli importanti appuntamenti di Pistoia, San Diego e Ludwigsburg, sulle loro morfologie, scoprendo che nei principi formativi impiegati da Esposito sono vivi nuclei salienti dell'arte contemporanea, ma anche di quella di tutti i tempi.

È emblematica in tal senso *Naos* (2002), opera in metallo corten e luce gialla situata nel lago dei giardini pubblici di Teramo (2002). Collocata in quell'oasi urbana in occasione di *Exempla -Arte italiana nella vicenda europea 1960-2000* (2002), essa occupa il cuore del piccolo specchio d'acqua in cui si riflettono il cielo, la vegetazione del parco e la sua stessa forma dai riflessi luminosi. Evocante la cella del tempio dorico, muta tuttavia la sua struttura dalla griglia ortogonale a riquadri della casa giapponese di legno e carta. *Naos* ha una spazialità doppia: internamente vuota, è pervasa da una fonte

di luce gialla che la rischiarata tutta, fornendo all'esterno delle sue pareti la sensazione di custodire una presenza invisibile ai nostri occhi. Ma come un sacro presidio, *Naos* si accampa altresì nello spazio aperto occupando un punto del lago che, come un'isola sospesa su di esso, è completamente circondato dall'acqua. Del più celebre eppur differente modello orientale del Padiglione d'oro di Kyoto, quest'opera condivide alcune concezioni, come pure l'ermetica ideale impenetrabilità della cella del tempio greco.

Ma non è la sola creazione di Esposito a rendere emblematici quei rapporti cui si è accennato. *Cascata* (1996), infatti, dello stesso colore blu delle installazioni realizzate alla Villeroy & Boch, all'atto di nascita rivelava già i caratteri di un organismo plastico appartenente sia alle morfologie della cultura topiaria occidentale - quella del giardino italiano ed europeo, da Boboli a Versailles - sia a quella del giardino zen di Ryōanji e altri, dove le sabbie risultano pettinate e le pietre immobili in esse paiono invece impercettibilmente muoversi. Gli evidenti solchi che attraversano la longitudine di *Cascata*, oltre a richiamare la granitica creazione realizzata da Esposito nel parco di Villa Jucker nei pressi del lago d'Orta (1995), evocano la rigatura prodotta dal rastrello, come le forme lignee stondate e sovrapposte alla lunga metafora plastica evocano le pietre o le nuvole stesse su di essa.

Procedendo con modalità e segni analoghi a quelli già esercitati, Esposito, nell'elaborare i pannelli di MDF con il colore o con la foglia argentata, realizza rispettivamente *Look at Me* (2001) e il trittico *In canto* (2001) per la mostra presso il Kunstverein di Ludwigsburg. Questi lavori sembrano condividere un disegno lineare che, se ha in *Cascata* una delle morfologie di riferimento, in realtà è presente anche nell'opera *Ottoinfinito* (1998), osservata a Pistoia. Le ripartizioni della superficie dell'opera *In canto* in particolare, avendo a mente lo spartito musicale e la sua scansione nel pentagramma, la dotano di una muta sonorità, interrotta solo dalla "tasca" ricavata nella zona inferiore dei quadri. Il trittico, oltretutto, è composto da un elemento - quasi una pausa - privo di ogni segno, fatta eccezione della piccola cavità de-notativa del vuoto. Più esplicitamente, questo era stato ricavato come circonferenza perfetta entro il quadrato giallo di *Unicum* (2000) a San Diego, dove tuttora si trova, in una collezione privata. A Ludwigsburg invece erano apparse due opere che il disegno di allestimento attuato nella Pinacoteca Civica ora include. Si tratta di *Altre parole / altri movimenti* (2001) e *Partitura* (2001). E se la prima ha anch'essa un antecedente in *Colore verso suono* (1996), la seconda, dallo sviluppo verticale (170 X 78 cm), rivela e conferma un interesse per la griglia spaziale, di matrice neoplasticista. Della componente sonora nell'opera di Esposito si è a suo tempo parlato<sup>3</sup> sia quando il lavoro ha cercato espressamente di munirsi di questa proprietà - si ricordino opere come *Forma sonora* (1989-90), *Suono* (1991) e l'intera *Stanza della musica* nella Galleria Civica del Castello di Mesola (Ferrara) - sia allorché, prendendo a prestito la struttura del pentagramma, Esposito ha realizzato opere munite di "note" cromatiche, com'è anche il caso di *Partitura*. Opportunamente, la presenza dei colori primari nelle forme rettangolari delle cinque parti di cui si compone quest'opera le rende la doppia appartenenza visivo-sonora che essa protende gioiosamente nello spazio. Anche nella Pinacoteca Civica di Teramo, Esposito non ha potuto fare a meno di individuare - come negli ex cantieri navali del Bicker Studio di Amsterdam e come oggi nell'ex fabbrica Villeroy & Boch - le assialità portanti dello spazio e

impegnarle con opere consone. Così, *Cascata*, offerta nella duplice collimazione rispetto all'ingresso della Pinacoteca, trova in *Dualitudine* (1989-93) il fulcro e la meta.

All'opposto, lo sfondamento simulato e ottenuto sulle pareti delle sale al piano terra è affidato alle virtuali soglie di acetato blu già impiegate a Palazzo Fabroni.

L'essenziale repertorio esibito per questo appuntamento di ritorno a casa si avvale infine della presenza di alcuni mosaici e di *Corpi neri, oggetti invisibili* (1986), così detti per l'effetto raggiunto dal metallo quando all'interno di un forno a riverbero, portato all'incandescenza, diventa esso stesso incandescente e invisibile.

In realtà, queste sculture sono piuttosto sedi di assorbimento e irradiazione della luce e aprono un capitolo notevole dell'invenzione di Esposito in rapporto al concetto di presenza-assenza dell'aura dell'opera d'arte. È opportuno osservare che sia nei *Corpi neri*, sia nella grande lamiera rossa del *Nastro* è il fuoco trasformatore insieme all'artista a essere artefice della nascita di quelle forme. Così come - nel concludere questa riflessione - appare giustificato affermare che l'autorevole quantità di esempi offerti, tutti di incisiva e notevole qualità, sottolinea, ben al di là dell'amore coltivato per i maestri - da Iacobello del Fiore a Brancusi, da Newman a Mondrian, da Utamaro a Fontana - che la lezione appresa da loro è stata tramutata in un nuovo magistero di essenzialità di forme, purezza di disegno, equilibrio cromatico, invenzione di spazialità: elementi fondanti la capacità di Esposito di schiudere, attraverso l'opera, entro un ambiente che ne è privo, la dimensione poetica dello spazio qualificato.

Bruno Corà

NOTE:

- 1 B. Corà, *Diego Esposito. Luoghi Il nuove attese tli accoglimento*, in *Diego Esposito*, cat. mostra, Pistoia, Palazzo Fabroni Arti Visive Contemporanee, Skira, Milano 1998.
- 2 *Ibid.*
- 3 *Ibid.*