

ZENIT E NADIR DELLO SGUARDO

Un recente ciclo di opere di Diego Esposito induce alla riflessione sui mutati fondamenti estetici e di concezione dell'opera d'arte contemporanea. Infatti, tra le numerose tensioni che hanno animato gli artisti del XX secolo, alcune hanno avuto la proprietà di muoverli a concepire l'opera fondando l'atto artistico su criteri e aspetti che sottolineassero la sua entità autonoma da convenzioni, dai costumi conformi seppur d'arte, e in ogni caso da una diffusa normatività che favorisse la fruizione dell'opera senza sollecitare oltremodo l'ordinaria attitudine percettiva dell'osservatore. Alludo proprio a quella serie di esperienze plastiche che, in modi assai diversi tra loro, hanno puntato a stimolare le nostre facoltà immaginative proprio ai limiti della percepibilità o di quei presupposti di essa su cui si era fondata l'estetica fino agli anni cinquanta. E, per restare prossimi a un tale ancoraggio cronologico, vale la pena di citare tra i primi annunci di quella qualità talune opere realizzate da Yves Klein o da Piero Manzoni, ma in seguito anche da altri artisti come Mario Merz, Alighiero Boetti, Gino De Dominicis, Eliseo Mattiacci, Claudio Parmiggiani e Diego Esposito.

Se infatti Klein nel 1958 aveva avviato con *Il vuoto* presso la Galerie Iris Clert di Parigi quella formulazione della sensibilità immateriale successivamente stigmatizzata con le azioni nell'*Hessenus* di Anversa (1959) e lungo la Senna a Parigi (1962), e Manzoni con la *Merda d'artista* (1962) metteva a dura prova la fede nell'arte dei suoi appassionati, nondimeno gli altri artisti appena evocati spingevano su altri ardui limiti l'esistenza e la fruizione dell'opera d'arte. Boetti, ad esempio, si interessò di quello stato di imponderabilità in cui versa gran parte della realtà. Con la sua *Lampada annuale* (1966) si preoccupò di creare un dispositivo che *semel in anno* manifestasse la sua vitalità – come il sopraggiungere di un'idea e, con grande probabilità, sfuggendo all'attenzione di tutti – accendendosi e spegnendosi nel giro di pochi istanti. De Dominicis da parte sua si preoccupò non solo dell'impalpabilità del corpo plastico con le "piramidi" e le "statue" invisibili, ma anche dell'utopico obiettivo dell'immortalità stessa della sua persona. Mario Merz auspicò che l'opera in forma di igloo nascondesse la sua oggettività tracciando attorno alla calotta la celebre imperiosa esortazione con la scritta al neon "Object cache-toi" (1968). Parmiggiani ripetutamente, con intuizioni e creazioni diverse, marcate dalla sottrazione materica e dall'assenza, sfidò la percezione e persino l'immaginazione, dando vita a opere come *Delocalizzazione* (1970), *Terra* (1988), ma anche *Clavis* (1975), iniziale formulazione di opere variamente dislocate nel mondo.

È proprio entro questo tipo di esperienze che si colloca una cospicua e interessante parte del lavoro di Diego Esposito. Egli infatti nell'ottobre del 1986, durante un soggiorno in Turchia, ritualizza, con un'azione documentata, l'occultamento di una sua opera realizzata in ceramica. Recatosi in barca nello specchio di mare antistante lo stretto del Bosforo, dopo aver mostrato sul parapetto della Leander's Tower nell'isola faro la conica forma di ceramica policroma inclinata a nord-ovest, calò quell'opera nelle azzurre acque dello stretto, inabissandola. L'oggetto, divenuto da quel momento invisibile,

non cessa tuttavia di esercitare sulla memoria, sino ad ora, una forte suggestione. È evidente, come lo sarà per *Terra* di Parmiggiani, che l'inosservabilità sopravvenuta di quell'opera non ne cancella l'esistenza. In quel gesto dunque Esposito consegna alla memoria più che agli occhi la durata e la salvaguardia della valenza poetica del suo lavoro.

Questa azione gli era stata suggerita – con buona probabilità – da un gruppo di sue creazioni precedentemente concepite e denominate *Oggetti invisibili* (1985). L'attributo di invisibilità era stato assegnato da Esposito a quelle sue opere poiché, nella elaborazione, l'impiego del fuoco ad alte temperature faceva diventare incandescenti e apparentemente invisibili le forme da lui realizzate. È a partire da questi antefatti che – a mio avviso – le successive opere, di cui in questa circostanza si compie l'osservazione, sono sorte come possibili declinazioni di quella necessità di smaterializzarle e sottolineare in tal modo la valenza concettuale di cui sono portatrici.

Con tali presupposti, a partire dal '95, Esposito realizza la prima di un ciclo di opere tuttora in fase di attuazione. Ad Asolo (Vicenza), nel giardino di Villa Pasina di Giorgio Fantoni, colloca *Efesto*, un grande blocco di granito verde Mergozzo, munito di un oculo di ottone cromato. Il monolite – stavolta vistosamente visibile – reca il titolo del dio greco del fuoco e dei metalli, figlio di Zeus e di Era, nato zoppo e gettato in mare dall'Olimpo per ben due volte dal padre, ma salvato da Teti ed Eurinome e curato nell'isola di Lemno. Egli, dalla mitologia, fu anche associato a Prometeo e alle sue vicende. Il secondo lavoro di aspetto analogo a quello appena descritto, ma di marmo verde serpentino – quello stesso adoperato per il Duomo di Prato e di Firenze e per tutta l'architettura romanica toscana –, è nella collezione del Museo Pecci di Prato ed è collocato nel giardino circostante l'edificio museale, in una posizione coincidente con la sua stessa titolazione: 43° 51' 678" N – 11° 6' 570" W (2001). Dopo queste realizzazioni nuove versioni di tale morfologia plastica sono state o sono in fase di progettazione rispettivamente in California, in Argentina, in Germania, in Corea, in Giappone, in Cina. Ma appare necessario e opportuno domandarsi quali siano le possibili relazioni tra questo ciclo di opere di Esposito e le sue precedenti; nonché quale possa essere il nesso che le coniuga alla stessa concezione che ha presieduto all'invenzione dei lavori di Klein, di Boetti o di Parmiggiani. Ebbene, se si tiene conto della valenza topologica attraverso la quale Esposito ha concepito di dislocare opere in luoghi così distanti eppure traguardabili tra loro, si comprende che la reciproca invisibilità induce l'osservatore di ciascuna opera a immaginare le altre e a porle in un confronto mnemonico di esclusiva facoltà mentale. L'inosservabilità simultanea non impedisce infatti a quelle opere di condividere una sensibilità che fa perno soprattutto sul pensiero piuttosto che sulla percezione meramente fisica. Inoltre ognuno di quegli "oculi" specchianti la volta celeste riflette una vasta dimensione spaziale e, come la bocca di un pozzo, è fenomenologicamente in grado di introiettarne la latitudine, la densità e la profondità vertiginosa. La convessa forma speculare come un'orbita schiude entro la refrattarietà dell'inerzia minerale una potenzialità imma-

ginaria di accoglienza dello spazio infinito. E come nel pozzo dello sguardo l'interno e l'esterno al corpo sono coniugati, così il cielo e la profondità terrestre si congiungono secondo un *axis mundi* invisibile ma poeticamente effettivo. Nel caos geologico preesistente all'uomo l'azione artistica pone così in esso un dispositivo che, come un'antenna, è in grado di percepire, ampliare e svelare alla coscienza inascoltate latitudini di ordine e armonia.

Non poche sono, in tal modo, le relazioni di questa nuova creazione di Esposito con precedenti sue opere evocanti la valenza sonora e dello steso archetipo del pozzo. L'indicazione dettagliata della posizione di ciascuna di tali sculture è il veicolo obiettivo e induttivo di una relazione ideale che vuol essere simultaneamente compresente e ubiqua al di là della sua reale effettuabilità. Ma, come ha insegnato Dostoevskij, ciò che avviene nel pensiero appartiene già alla realtà.

Bruno Corà

Da *Diego Esposito*. 43° 51' 678" N – 11° 6' 570" W, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2004.