

FUSARI - Buonasera a tutti.

Io naturalmente non ho un ruolo da ricoprire fra tanti esperti. Sono stato invitato a porgervi un saluto e lo faccio molto volentieri anche per sottolineare l'importanza che l'Amministrazione dà a questa esperienza, il progetto delle *Arti Visive Contemporanee* che in questi anni ha portato Palazzo Fabroni ben al di là della nostra provincia. Anche le presenze di questa sera stanno a testimoniare.

È veramente una finestra aperta sul mondo ed è anche la speranza che, una volta ogni tanto, si possa guardare a Pistoia e ad eventi culturali che qui, con qualche fatica, in maniera molto misurata e parca, si cerca di mettere in essere. La mostra di Esposito, lo dico da profano, mi è molto piaciuta e mi fa piacere che persone così autorevoli siano qui stasera a discuterne tutte insieme. Ringraziando anche i presenti che hanno sfidato questo primo caldo, lascio a Bruno Corà il compito di coordinare questa serata, pregandolo di fare lui i nomi di quanti si alterneranno negli interventi.

CORÀ - Ricambio un saluto e un ringraziamento all'assessore Andrea Fusari che con grande attenzione segue l'attività di Palazzo Fabroni dando un contributo alle nostre iniziative con la sua presenza e preoccupandosi anche di quelli che sono gli sviluppi dei progetti di questa sede operativa in relazione a quello che è il grande progetto per l'arte contemporanea dell'Area Metropolitana tra Firenze-Prato-Pistoia con avanzamenti dal punto di vista attuativo molto apprezzabili.

Stasera abbiamo invitato a compiere delle riflessioni e considerazioni sulla mostra di Diego Esposito, una serie di studiosi che hanno una storia di lavoro e di collaborazione assai lunga con l'opera di questo artista e con la sua persona stessa. Insieme a me e a Esposito infatti sono qui al tavolo: il prof. Denys Zacharopoulos, che è direttore del Domaine di Kerguéhenec, un centro per l'Arte Contemporanea esistente in Bretagna che invito tutti a visitare, ad andare a conoscere, perché è un luogo di assoluta, autentica produzione dell'arte contemporanea con un progetto di espansione, ricerca e di offerta, non solo agli artisti, per produrre e porre in situ le loro opere, ma anche per molti giovani studiosi che giungono in questa sede per fare stages, lavorare attorno alle opere degli artisti e quindi iniziare il loro cammino, con diverse finalità, nella cultura del lavoro artistico; il prof. Carlo Severi, docente di Antropologia alla Sorbona di Parigi, antico amico e collega che ha unito alla sua riflessione, alla sua attività scientifica, la scrittura: nel testo che accompagna il catalogo della mostra, abbiamo il suo contributo sul quale poi mi soffermerò. Carlo Severi l'ho incontrato circa venti anni fa in una circostanza che vedeva anche lui artista insieme con Diego Esposito, Marco Bagnoli, Francesco Clemente e con altri, allora giovani, ora artisti più maturi, consolidati. L'ho incontrato allora, lo incontro nuovamente adesso, sono passati 20 anni, non ce ne siamo accorti: vuol dire che siamo sempre accaniti nei nostri interessi.

Marco Bagnoli, alla mia destra, non richiede presentazioni essendo un artista che tutti voi conoscete e oltretutto è residente qui in Toscana. Egli ha avuto recentemente una mostra al Museo Pecci di Prato. Collega di Diego Esposito da tanti anni, è qui per dare un segno della sua testimonianza

a questo lavoro. Da ultimo, non certo per meriti, Gianni Pettena, docente di Architettura all'Università di Firenze che troviamo compagno molto spesso in queste riflessioni, al margine di esperienze che, per quel che riguarda le arti visive, hanno una forte attinenza con il problema della spazialità e quindi dell'architettura in un senso vasto.

Egli è sempre stato un *border liner*, cioè colui che militando come architetto nelle discipline che gli sono pertinenti, è stato un assiduo frequentatore delle arti visive e quindi, come lui stesso si è sempre definito, è stato un *anarchitetto*, cioè un anarchico in ordine ai suoi stessi interessi.

Ecco, questi sono gli amici di questa serata. A me spetta il compito di presentarli e di rivolgere loro un invito alla conversazione più libera, più ampia, più sincera possibile, con l'incrocio di opinioni, di riflessioni: infatti credo che questo sia un ulteriore strumento per la conoscenza del lavoro di Esposito che questa sera è qui con noi. Credo che durante questa serata ci sia anche lo spazio per tutti i presenti per un intervento, per porre delle questioni, per avvicinarsi ancora di più a quella che è stata l'osservazione diretta delle opere che si è potuta compiere nelle sale.

Ripeto che tra questi ospiti che sono qui al tavolo, Carlo Severi e Denys Zacharopoulos hanno steso anche un contributo nel catalogo della mostra. Sono stati invitati per comune desiderio, sia di Diego Esposito che mio e di Chiara d'Afflito, autrice anche lei di un bel testo in catalogo che riguarda l'intervento di Diego Esposito in Palazzo Fabroni, nella città di Pistoia. Questi due attenti osservatori dell'opera di Esposito hanno fornito delle chiavi molto originali per avvicinarsi e guardare al suo lavoro. Non presumo di poter esporre questi contributi, intendo solamente, per chi non li avesse letti, sintetizzarne il senso: Carlo Severi nel suo saggio ha parlato di margini e prolungamenti dell'opera, cioè di un'attitudine degli elaborati di Esposito a sconfinare dalla forma stessa che li definisce. Ha poi parlato di *bagliori*, quindi di qualche cosa che ha pertinenza in relazione alla luce e al colore. E, infine di una certa eco che l'opera stessa, in quanto luogo, riesce a emanare da sé. Credo che su questi tre sostantivi si coniughi il suo pensiero; può darsi che mi sbaglia, ma siamo qui anche per confrontare le nostre osservazioni. A me sembra che su questi tre sostantivi forse per l'asciuttezza, la secchezza del testo, egli abbia, poeticamente, voluto puntualizzare questa esperienza. Naturalmente, mentre ha fatto questo lavoro, nel suo testo è saltata fuori un'altra parola che ho ritrovato anche nel testo di altri autori, ad esempio nel testo di Denys Zacharopoulos. La parola è il sostantivo musica o sonorità, dimensione che forse appartiene al concetto di eco.

Per quanto riguarda invece il testo di Zacharopoulos direi che questa bellissima titolazione del saggio sull'opera di Esposito, "l'effetto boomerang", rende ragione di una sua qualità particolare: cioè Zacharopoulos parla del fatto che quell'utensile, quell'arma, ma anche quella forma che è il boomerang, quando viene lanciata va ad occupare uno spazio, portando in questo spazio tutto il percorso che ha compiuto. Egli parla quindi di una sorta di ritorno dello spazio percorso nel luogo in cui il boomerang giunge e dunque l'occupazione di spazio

di cui Zacharopoulos parla è un'indicazione che suggerisce l'identità stessa dell'opera di Esposito. Tale occupazione topologica coincide, egli dice, con chi ha lanciato il boomerang. Però costui non si trova nel luogo dove il boomerang arriverà e inoltre il boomerang ci parla di un viaggio, di una traiettoria di più spazi e di più tempi che vanno a confluire insieme in una concatenazione. Zacharopoulos evoca anche quelle che sono le cause e gli effetti nel gioco del biliardo: quella concatenazione reciproca di urti e di scorrimenti delle sfere sul celebre tavolo verde.

Nell'acutezza, nell'eloquenza di questo testo vengono chiamati in causa i più grandi filosofi greci i quali originalmente appartengono al pensiero di Zacharopoulos essendo egli nato nella loro stessa terra. Ma la sua militanza intellettuale e critica è ampiamente internazionale ed europea. Eppure quelle origini sono servite ancora per rendere ragione di una musicalità insita nella operazione spaziale compiuta da Esposito. Zacharopoulos infatti evoca il procedimento della musicalità a proposito di una posizione di elementi di uguale valore, che si diversificano nella musica per dove si collocano. Evidentemente il continuo rapporto che Zacharopoulos stabilisce tra elementi disciplinari, le evocazioni di aspetti linguistici che sono diversi da quelli della spazialità plastica o della spazialità visiva, sono poi continuamente ricondotti vicino all'opera di Esposito per produrre un sistema indiretto di sottolineature, di denotazioni che siano in grado di rendere in modo fertile il senso di questo effetto boomerang di cui Zacharopoulos parla.

Ho voluto rendere conto solo di questi due contributi perché gli autori sono presenti e in modo che ciascuno possa leggere questi loro testi e farsi la propria opinione, ma anche per potere intrecciare immediatamente un dialogo, una discussione con loro, questa sera.

Non spetta a me, a meno che non venga chiamato in causa dai miei interlocutori, fare considerazioni specifiche sulla mostra, in quanto ne sono il curatore. Insieme a quello di Diego, il mio lavoro è sottoposto al vostro giudizio, mentre i nostri interlocutori sono qui, se è il caso, per correggere alcune nostre letture, fare delle osservazioni che possano portare con una maggiore chiarezza al compito epistemologico a cui una mostra e un saggio critico inducono. Passerei quindi la parola ad uno di loro, e il primo potrebbe essere Denys Zacharopoulos. Grazie.

ZACHAROPOULOS - Voglio, prima di tutto, ringraziare la città di Pistoia, gli amici, Palazzo Fabroni, delle occasioni di incontro che mi hanno offerto. Non è la prima volta che mi trovo qui, e non è la prima volta che mi trovo in una situazione dove l'arte e la creazione, il dibattito, la critica, il pensiero si ritrovano insieme con persone con le quali abbiamo attraversato finora questi venti e più anni dei quali parlava Bruno Corà. In questo senso l'effetto boomerang è anche legato a queste occasioni che non si sa mai come accadono, però fanno in modo che ci ritroviamo in un luogo, che è ovviamente un luogo dell'arte - lo voglio credere e pensare - però questo luogo dell'arte è anche un po' più di quello che di solito viene definito come luogo dell'arte. È molto di più di

una architettura vuota di persone e piena di oggetti. Direi, piuttosto, questo luogo è un luogo pieno di persone e pieno di opere ed è molto difficile sapere se ci sono oggetti o no. Nello stesso modo è molto difficile sapere, almeno per me personalmente, quanto e come una persona è o no, una persona come noi tutti. Il fatto che ad un certo momento nella mia vita, nella nostra vita, abbiamo deciso e lanciato questo boomerang che permetteva questa traiettoria nello spazio, che non possiamo seguire fisicamente, ma che seguiamo mentalmente, fa che certe persone, quando ritornano non ritornano più come individui banali come siamo noi, ma come degli artisti, degli intellettuali e quando li sentiamo parlare, li vediamo muovere, ecc., si muovono in un altro tipo di spazio, usano un altro livello di parole, ed hanno un altro tipo di atteggiamento, che nella realtà odierna nella quale viviamo ogni giorno, e probabilmente nella quale vivono anche loro.

Però vivono quando partono. Quando arrivano verso di noi, sono in un altro tipo di spazio, in un altro tipo di traiettoria. Quando ho pensato di scrivere questo testo, la prima cosa che mi è venuta in mente era che con Diego Esposito, per esempio, non so dove e come ci siamo trovati, così come con Carlo Severi, per gli ultimi venti anni, non so come abbiamo fatto, senza seguire quello che sembra essere il treno o l'aereo dell'Arte Contemporanea che porta le persone in una concatenazione professionale da un luogo ad un altro, come se fosse un treno diretto, abbiamo seguito il tuo treno indiretto, come hai detto tu, ritrovandoci in luoghi, posti, situazioni che segnano una geografia. Però in questa geografia, il percorso non è definito: è diverso per ognuno perché le ragioni sono diverse per ognuno. Ed è questa la ricchezza della situazione artistica.

Quando il sig. Stanley va a cercare il sig. Livingstone in Africa, lui sa che sta cercando il sig. Livingstone che è considerato dall'umanità intera come morto e sparito. Il sig. Livingstone sta facendo la sua passeggiata nella foresta, in Africa, e vede qualcuno che sta venendo verso di lui. In questo incontro non puoi mettere insieme le due parti perché il sig. Livingstone non sa, è assolutamente vivo ed attivo, occupa il suo territorio, mentre l'umanità intera pensa che è sparito, è stato mangiato dai cannibali, ecc, e che non esiste più. Questo è il caso della maggior parte degli artisti: ogni tanto spariscono come il sig. Livingstone e tutti pensano che sono stati mangiati da qualche cannibalismo del mercato, del collezionismo, dei musei, della stampa. Probabilmente che sono stati mangiati anche da sé stessi. Però continuano a vivere come il sig. Livingstone su un territorio che è loro. In qualche modo arriviamo senza sapere come: uno va in Africa e si chiede come faccio a trovare il sig. Livingstone?

Vai in Africa, ma non sai dove andare, non sai nemmeno dove cominciare un'indagine e di colpo ti vedi una persona davanti e con la più grande naturalezza tu le dici "Buongiorno il sig. Livingstone, presumo". Il sig. Diego Esposito, presumo.

Nel caso del sig. Livingstone è capitato davvero una volta e ha dato luogo ad una metafora, ad una allegoria, ad un aneddoto su la storia del secolo, mentre nella storia della vita dell'arte e della cultura è una cosa che capita molte volte in una vita.

Dunque come succede che certe cose, certi luoghi esistono come una geografia, però sono geografie che ritornano, non sono luoghi dove andiamo. Sono luoghi che ci cadono addosso. In greco abbiamo una parola popolare per dire quando uno si innamora: una tegola del tetto gli cade sulla testa. Non sai come ti capita: a me sembra che nell'arte sia molto simile. Ci sono sentimenti, situazioni nelle quali ti capita che qualcosa ti cade in testa e non sai da dove viene, come funziona: però funziona. Fa male o fa bene, però funziona. È questo male o bene che ti rende presente. Ed è lì la questione, che non è aneddotica in tutta questa storia che sto raccontando, perché del resto possiamo dire che io racconto proprio in modo facile e che non si sa, e questo lo voglio dire proprio come una cosa polemica, dichiarativa, non si sa se queste situazioni sono indirizzate personalmente a noi. Ed è questa proprio, per me, la grandezza dell'arte: quanto ti accade, uno deve essere cosciente in qualche modo che questo atto di presenza, quel che ti rende presente, allo stesso momento ti rende assente all'idea che abbiamo di noi stessi, alla nostra identità.

Potrebbe perfettamente accadere ad un altro che era in questo posto. Dunque è da lì che quanto vale per la mostra, dove vedo lavori che ho già visti, altri che ho visto in fotografia, altri che ho sentito come descrizioni di progetti che un artista vuol fare, però quando li vedi sembrano un'altra cosa: sono tutta una serie di livelli che quando esistono finalmente nel reale, questo reale è un reale che l'arte produce, crea e che non è da confondere con il reale dell'arredamento accanto ...

Dunque sono molto contento di prendere un aereo, di prendere la macchina e di arrivare in una città che può darsi più bella di altre città, però bella come tutte le città, così fornita di persone e di vita per trovare delle cose, delle situazioni che non si trovano in ogni altra città, perché sono le opere, le nostre, di artisti che fanno che ad un certo punto, non si tratta di bellezza o di ricchezza. Si tratta di situazioni che quando capitano non le abbiamo preparate noi, le possiamo presumere. Siamo noi che dobbiamo essere preparati per raccogliere, per riceverle: ma non le prepariamo noi, ci cascano sulla testa. Dunque, quando dici che sono greco e ho a che fare con la filosofia greca, ho così poco a che fare con la filosofia greca, peccato per me, come tutti i greci, come tutta l'Italia ha a che fare con il Rinascimento: se tutti gli italiani si prendessero per Dante, allora Mussolini avrebbe vinto e sarebbe un paese fascista. Ogni volta che qualcuno dice che poiché siamo italiani, siamo colti; che poiché siamo greci, siamo filosofi, che poiché siamo francesi, siamo eleganti, ... finisce lì, non c'è più spazio per ragionare, non c'è più posto per creare, non c'è più posto per fare niente. Tutte queste identità sono identità da salotto, se non da militari.

Vorrei piuttosto, visto che siamo in tanti, non andare avanti e dare la parola ad altri. Possiamo poi riprendere la parola su un altro livello, mi sembra che la mostra proponga tante aperture, tante letture, come un insieme di cose non lineari, sarebbe quindi più interessante che la parola circoli. Per etica personale proporrei di andare non a destra, ma verso l'arte.

CORÀ - Su invito di Denys, diamo la parola a Marco Bagnoli. Approfitto per precisare che la citazione compiuta sul suo

conto relativa all'appartenenza al pensiero greco era legata al fatto che nel saggio, ad un certo punto, Zacharopoulos parla di Aristotele e di Platone.

La parola a Marco Bagnoli.

BAGNOLI - Coloro che portano le loro vesti considerano ciò che è stato loro conferito un prestito, mentre l'opera di coloro che le hanno abbandonate è stata cambiata da disinteressata in obbligatoria.

Andavo con il pensiero a Diego, alla mostra. Mi era difficile trovare un punto preciso di riflessione che potesse essere utile anche per voi. Leggevo anche una intervista che Bruno Corà faceva a Diego, c'è una cosa che mi ha molto colpito, È quel *moralisticamente eccessivo* pronunciato in riferimento a quegli anni formativi in cui, rispetto al colore, si sentiva effettivamente la necessità di una scelta tra immersione ed emersione che è tanto tipica, vedo, del lavoro di Diego Esposito. Ho sentito e condiviso, in quegli anni, quell'emersione dal colore, quella stessa difficoltà ad esprimere una qualsiasi cosa come un oggetto dell'arte. Penso a una stanza milanese tagliata in diagonale da una scala obliqua, dove fu posta in equilibrio una frase: nel giallo *faremo una scala o due al bianco invisibile*.

Lo stesso giallo monocromatico riapparve in una modesta stanza romana dove furono disposti i nomi degli artisti con un contratto di cessione del luogo da farsi secondo le regole dell'antico teatro di Bharata, tradotto dalla penna dello straordinario autore del Monte Analogo. Quel colore sottrattivo ha consentito più volte una corrispondenza con Diego.

Parlo piuttosto di immersione ed emersione del colore come ad un ritmo di respirazione. E la tipicità del lavoro di Diego la vedo dunque espressa in maniera emblematica proprio in quel colore che a Istanbul si perde nel mare e poi a Venezia ritorna sulla superficie delle onde.

Soprattutto la mia memoria va a quell'immagine straordinaria che mi fu riferita in una conversazione a Venezia, in cui una statua greca tornò su per un istante alla nostra visione, però immediatamente si sciolse, perse il suo carattere: per quei pochi che l'hanno potuta vedere è stata una visione del tremendo e nello stesso tempo sublime. Era un guerriero, si dice, che distratto sul campo di battaglia, guardava verso il cielo.

CORÀ - Grazie. Carlo Severi.

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 dello 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 ed 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 si 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 tra 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 trasformare un suono in voce?

La domanda supponeva una ipotesi implicita. Che si potesse costruire un dispositivo mentale capace di andar lontano, a travalicare le etichette, a 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, 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 tutte le mostre, rinchiusi nelle loro bacheche. Però queste arpe, come il tamburo, prolungavano la pura forma dello strumento, del dispositivo atto a produrre suoni, con un'altra immagine. Un volto ancora. Sembravano vive, contenevano non soltanto il suono delle corde pizzicate 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 di luce che ogni tanto 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.

CORÀ - Grazie. Completiamo il primo giro con Gianni Pettena.

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 ritrovammo a cogliere le stesse maniere di definire, di comprendere un evento spaziale, oppure di riconoscermi all'interno di questo, cercando di solito luoghi che parlavano sottovoce e aiutandoli a parlare a 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 in uno 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.

CORÀ - Credo che questi contributi gareggino tra loro per forza poetica e per incisività di lettura. Quindi a questo punto vorremmo proprio chiederti, Diego, di produrre oltre la mostra, un ulteriore tuo sforzo stasera per quello che è anche il tuo stesso sentimento sul lavoro, cioè su quanto gli altri hanno evocato con tanta intensità poetica, di questa esperienza a Palazzo Fabroni.

Tante volte ti ho sentito ripetere come questo luogo ti abbia suscitato ideazioni nuove nel lavoro, e altrettanto te ne avrebbe suscitato se tu fossi rimasto qui ancora a lungo, nei giorni seguenti all'inaugurazione della mostra, forse cambiando anche delle sale, forse maturando anche altro lavoro, continuamente. Così come per quelle opere che sono nate

proprio qui. Forse tu stesso puoi parlare dei lavori che sono stati ideati proprio in questo spazio e che credo abbiano, insieme a quelli che provengono dall'immaginario, dato la prova di questo effetto boomerang di cui parlava Denys; parlare di questo sopraggiungere, di questa invisibilità sempre latente che il luogo stesso suscita e che è l'oggetto della riflessione di Carlo Severi. Parlarci di questi elementi che dall'esterno entravano all'interno dello spazio; ricordo che a volte mi hai parlato dell'entrare della luce nelle sale, della presenza della Chiesa di S. Andrea e di altro, tutti elementi che assomigliano molto allo sguardo del guerriero di cui parlava Marco Bagnoli. E poi le parole di Gianni Pettena sono così recenti che non richiedono nemmeno di essere ripetute. Volevo chiederti a questo punto di unire a quella degli amici una tua ulteriore riflessione sulla mostra.

ESPOSITO - Prima di tutto vorrei ringraziare voi, carissimi amici, che mi avete accompagnato in questo percorso e in modo particolare vorrei sottolineare la presenza a questa tavola di Marco Bagnoli, con il quale più volte nel tempo c'è stata una sorta di fugace convergenza.

Mi ha emozionato questo parlare del mio lavoro come fatto di vita e di cose accadute frequentandoci. Come il racconto di Carlo Severi, che ha ricordato la visita fatta insieme a Parigi alla mostra di 'strumenti musicali africani. Una visita importante che mi ha dato l'occasione di fare in seguito alcuni lavori come *Forma sonora*. Denys Zacharopoulos si è mosso da avvenimenti ancora più lontani. Con Pietro Montani abbiamo sperimentato le prime pitture dell'adolescenza. Con Bruno, negli anni, c'è stato un continuo rapporto.. Con Gianni Pettena non ci siamo incontrati per anni, ma la valenza architettonica della mia mostra a Palazzo Fabroni ci ha immediatamente rimandato ad alcune affinità di territorio. Palazzo Fabroni in questo senso è particolarissimo. Questo essere formato da due palazzi mi ha dato la possibilità di inserire *l'Arco* come elemento ri-unitario, in una dimensione strutturale assolutamente affascinante.

Sono stato spesso a Palazzo Fabroni. Ho pensato subito ad una situazione ... non a un punto fisso ... ma a tanti punti ... tante situazioni sorprendenti che tuttavia rispondono ad una regia di passaggi, scivolamenti, tragitto degli sguardi e dei pensieri e insieme del tempo.

In Giappone ho scoperto il significato della parola *ma*, che nell'antica Cina indicava lo spazio. In Giappone allo spazio hanno aggiunto il *tempo*. *Ma* è anche l'intervallo fra due cose ... introduce l'idea di pausa. Uno spazio come uno strumento musicale, dove si può cogliere l'eco del suono, il terna di cui si parlava con Carlo Severi.

Una cosa che mi ha intrigato moltissimo era la visione della Chiesa di Sant'Andrea attraverso alcune finestre. Una presenza che non puoi far finta che non esista.

Per *Dialogo* ho costruito una controparete in vetro retinato per lasciare filtrare la luce in modo più dolce e nello stesso tempo, pur non vedendolo più, avere memoria di quello che c'è dietro.

Poi c'è questa parete in MDF, sospesa, fluttuante con la luce

gialla che filtra ai lati, *Passaggio*: un'ambiguità anche come termine tenendo conto degli elementi e di come sono stati usati.

Voglio ricordare anche *Cascata*: un lavoro lungo 18 metri creato per una mostra ad Amsterdam in un cantiere navale. L'effetto straordinario della successione delle porte di Palazzo Fabroni ha costituito come un alveo nel quale distendere l'opera. Le porte hanno mutato funzione, non erano più da attraversare, ma da percorrere con lo sguardo.

Il volo dell'*uccello notturno*, esposto a Milano molti anni fa da Paola Betti, ha trovato una ambientazione abbastanza straordinaria. Partito da Patmos, è approdato ad una stanza che assomiglia a certe piccole chiese delle isole greche. L'inserimento di *Congo blu* in PVC riporta alla memoria il blu della notte e insieme accoglie il riflesso della *Cascata*.

CORÀ - Grazie. Una prima tornata di interventi è avvenuta e già riconosco in sala alcuni amici molti affezionati all'opera di Esposito; inviterei anche loro a prendere la parola per questo confronto. Presento gli uni agli altri: ci sono Saretto Cincinelli, Pietro Montani, Alfredo Pirri, artista, Laura Vecere, Siliano Simoncini, Carlo Cantini, fotografo. Loro e quanti non ho nominato, sono invitati a intervenire. Prego Simoncini.

SIMONCINI - Due cose: la prima riguarda la felice occasione che abbiamo avuto di parlare con Diego Esposito durante una visita alla sua mostra, fatta con gli studenti dell'Istituto d'Arte. Ci auguriamo per l'anno prossimo di poter fare l'esperienza di tendenza della sua opera, così come è stato fatto per gli altri artisti che hanno esposto a Palazzo Fabroni. La seconda si riferisce al carattere della persona Esposito, alla sua discrezionalità e riservatezza, che è stata più o meno messa in evidenza da tutti stasera; natura che soprattutto manifesta il suo modo di offrirsi, di proporsi si sente una sorta di dolcezza, di tenerezza ad ascoltarlo, che un po' manca non solo nel mondo dell'arte, ma anche nell'esistente, nel quotidiano. Di questo gliene siamo grati.

Il pensiero dominante che mi aleggiava nella mente, sentendo parlare i relatori, si riferisce al senso del sacro e del mito presente nell'opera di Diego Esposito; così la testimonianza che possiamo maggiormente cogliere visitando la mostra di Palazzo Fabroni è proprio l'invito a percorrere un luogo sacro. Questa parola eco, della quale parlava giustamente l'antropologo, questa sorta di rapporto fisico fatto di sinestesi continue induce a far pensare al lavoro e alla riflessione di un umanista, se ne evince un grande messaggio sul piano della ricchezza e dell'approfondimento, invece l'opera di Diego Esposito è concretista! La sua arte mi pare di poterla interpretare in questi termini. Non spetta a me fare delle precisazioni in merito, ma comunque ho voluto molto semplicemente esprimere questo mio sentimento.

Un'altra cosa volevo chiedere a Diego Esposito: lui dice che praticamente se trovi l'orientamento perdi la forma. Io capisco invece che non si perde, si conquista in un'altra maniera. Ciò è emerso abbastanza precisamente percorrendo, l'altro giorno, le sale della mostra insieme agli studenti: il grande

insegnamento che mi giungeva era la profonda riflessione da far fare agli stessi studenti proprio sulla natura della forma.

La vera natura della forma! L'eccesso, la ridondanza, si sa sono parte essenziale dell'esperienza didattica, in quanto l'abbondanza è l'espedito più manifesto, più esplicito. La sintesi e il ridurre ai minimi termini quello che è il rapporto inversamente proporzionale tra il dato problematico e il dato estetico, è la soluzione sicuramente riscontrabile con più difficoltà. Ciò mi ha indotto a dovergli fare osservare delle cose sulla qualità della forma come non mi è mai capitato di fronte ad opere di altri artisti nelle quali, probabilmente, l'esuberanza della forma è più vicina al loro gusto estetico. Grazie.

ESPOSITO - Mi è difficile risponderti, nel senso che capisco questo tuo rapporto così coinvolgente con i tuoi allievi, sei un artista di grande sensibilità, profondità e, nello stesso tempo, come insegnante, hai la volontà di far capire certe cose.

Io non sento questa preoccupazione, mi piace questa diversità. Non voglio parlare del mio lavoro come apparizione formale, rigorosa, spiegabile. Quando l'altro giorno parlavo con i tuoi allievi, cercavo di mettermi nei loro panni, di avvicinarmi a loro senza prevaricarli... Perché, secondo me, ci sono diversi passaggi e ognuno deve viverli secondo la propria sensibilità.

MONTANI - Ascoltandovi ho avuto voglia di intervenire. Lo faccio però senza alcuna preparazione e sperando che si presenti prima o poi un'altra occasione per farlo meglio. Questa serata è stata molto bella, ho sentito dire tutte cose che condivido. Forse il difetto, se ce n'è uno, sta proprio nel fatto che le condivido tutte. Si è detto, per esempio, che l'arte è qualcosa che ci cade addosso come una tegola. Certo! L'arte dev'essere qualcosa di assolutamente imprevedibile e incalcolabile! L'incalcolabile non si può anticipare: occorre incontrarlo. Attenzione però: questa tegola, è stato anche detto, dev'essere qualcosa come un boomerang, cioè qualcosa che torna al suo posto, qualcosa che ci apparteneva già prima (e a cui noi appartenevamo): dunque una tegola che ci cade tra capo e collo, la quale è anche, paradossalmente, una cosa che ci apparteneva. Qualcosa che ci riporta dove già sempre stavamo. Ma ci stavamo senza saperlo. È quanto ho capito ascoltando Zacharopoulos.

Severi, poi, ha detto un'altra cosa importante (forse pensando a Merleau-Ponty): ha detto che l'arte è sempre un modo per far apparire l'invisibile nel visibile. Cioè, per usare un'altra terminologia, un modo per far trasparire l'essere nell'ente o per cogliere il trascendente nel sensibile (anche questo è stato detto attraverso l'immagine di uno sguardo che si sposta altrove). Infine si è detto che nell'arte si tratta di collegare spazi, di creare transiti tra spazi non isotropi.

Tutto questo è molto giusto. Mi piace molto. È la mia stessa idea dell'arte. Però - ed è il motivo per cui ho deciso di intervenire, però sacrifica un po' l'arte di Diego Esposito. È tutto molto generale, vale in generale per l'arte che amiamo: che sia, cioè, qualcosa che ci capita tra capo e collo e che però ci riporti dove già eravamo, che faccia da tramite tra il visibile e l'invisibile, che guardi altrove pur tenendoci ben piantati sulla

terra, che colleghi e inventi spazi, Tutte cose che condivido molto ma che restano assolutamente generali.

La riflessione specifica a cui vorrei accennare (per riprenderla magari in un'occasione più strutturata) riguarda, invece, proprio l'opera di Diego Esposito: cioè quanto di singolare e irripetibile vi si trova. Noi abbiamo bisogno di queste singolarità (che sono anche, naturalmente, delle pluralità). Ne abbiamo un gran bisogno per non essere schiacciati, livellati dal regime corrente dell'immagine e in generale dalle mode culturali. Abbiamo bisogno di proposte singolari e della incalcolabile pluralizzazione che ne deriva.

Proverò a indicare un solo punto - sono un tipo riflessivo e ho difficoltà a realizzare rapidamente il mio pensiero su quanto vedo, un solo tratto, ma saliente, che mi è capitato di cogliere osservando le opere di Diego presentate qui a Palazzo Fabroni. È un tratto che offro alla discussione proponendolo come una di quelle cose che l'opera di Diego Esposito contribuisce a singolarizzare. Dunque, come un tratto che ha l'effetto di incrementare la pluralizzazione, di fomentarla, di disseminarla. Ho pensato, osservando in particolare il trattamento del colore, a un piccolissimo saggio di Walter Benjamin, pubblicato negli anni '20 e intitolato *Zeichen e Mal*. È piuttosto difficile da tradurre. *Zeichen*, il segno, è ciò che, segnando, iscrive un limite, delimita: pensate, per esempio, a quei graffi di cui ha parlato Diego. *Mal*, la pittura, è l'affioramento del colore, la sua spontanea efflorescenza. Un po' come il rossore che compare sul volto. *Zeichen* è il confine, il delimitato. *Mal* è ciò che non conosce limite. C'è rapporto tra questi due elementi: tra il rigore del segno e la fluidità della pennellata, la spaziatura dello *Zeichen* e la colmatura del *Mal*? Certo che c'è rapporto, anzi c'è necessità di rapporto. L'uno richiede l'altro. Ma c'è anche, ed è più arduo da cogliere - uno spazio tra l'uno e l'altro, uno sconfinamento o anche un dialogo tra i due. Ed ecco la mia riflessione: credo che Diego Esposito abbia lavorato essenzialmente su questo sconfinamento reciproco. Non tanto sul segno e sul colore, sul limite o sull'affioramento, quanto piuttosto, su ciò che li mette in relazione, sul passaggio (certo: invisibile) che li collega. Ecco dunque un punto, uno tra i molti, singolare e irripetibile, tipico del lavoro recente di Diego Esposito che mi sembra di potere assumere (o cominciare ad assumere) nel contesto di quella definizione generale dell'arte che mi piace molto e che ho sentito rappresentata da tutti gli interventi fatti fin qui.

PIRRI, Approfitto subito delle parole di Pietro Montani, per dire che anch'io ho sentito stasera il bisogno di cogliere, in maniera più specifica il senso di quello che è stato detto sul lavoro di Diego Esposito.

Un modo per rimanere più vicino al suo lavoro. Vorrei brevemente raccontare la mia esperienza della visita della mostra, fatta stasera girando insieme a Diego tra le sue opere. Ho visto la mostra, ho vissuto questa esperienza, come la vivrebbe un calzolaio che va a visitare la bottega di un altro artigiano suo collega e amico. Per prima cosa si chiede se le scarpe che vede son ben fatte, se il cuoio usato è di buona qualità, se reggeranno al tempo e se saranno comode. Le domande che ho fatto a Diego, forse più volte, avevano sempre lo stesso senso: mi trovo di fronte ad un'opera in legno? È di

legno pieno? È invece vuoto? È pesante? È leggero? Dentro com'è composto? Questo per me era abbastanza importante perché mi restituiva la realtà di quell'opera in quel momento, una specie ... chiamiamolo ... di ... trucco percettivo, che ci pone di fronte ad un dubbio percettivo, in maniera che la natura di quell'opera ci sfugga.

Naturalmente, chiedersi qualcosa sulla natura costruttiva di un'opera non si limita ad essere un problema tecnico, soprattutto se quest'opera, come mi pare, nei lavori di Diego, insiste tanto su queste ambiguità e allo stesso tempo sull'utilizzo di un materiale, per sua natura, ambiguo come il Medium Density Anzi, forse è proprio il colore di questo materiale che mi ha fatto pensare al calzolaio, per la sua similitudine cromatica con il cuoio. Allora che cuoio usi per le scarpe che fai? Cosa ci dice l'uso di questo materiale? Ho pensato a come una materia si afferma in certe circostanze, a quali esigenze espressive risponde.

Quando è stata usata per la prima volta la tela, i pittori hanno potuto finalmente dipingere un'immagine unitaria e di grandi dimensioni, prima sul legno non era possibile. Questo materiale, che non è legno, ma nemmeno carta e nemmeno alluminio, un materiale usato in falegnameria per la facilità con cui si può laccare, rappresenta per molti il supporto per eccellenza. Senza difetti superficiali, facile da usare, un materiale che chiede di essere dipinto. Ho colto in questo uso un'invocazione alla pittura, che nell'opera qui esposta *Colore verso suono* mi pare espressa in maniera chiara, proprio nell'opera dove il supporto non è visibile, dove la pittura ricopre per intero la superficie.

Questo quadro mi pare rappresenti la sintesi delle tensioni che muovono la mostra. Ci sono materiali che attendono di essere dipinti, e quest'opera lo è realmente ed è nell'ultima stanza della mostra. È come se assistessimo al compimento di un progetto Divino, o pure Satanico se si vuole, che arriva a dare forma finita alle anime del purgatorio. Anime in bilico, non perse e non trionfanti. Anime senza forma e colore. Nell'esigenza di questo compimento, io credo, come un gesto di responsabilità. Questo, stasera, ho visto nella mostra di Diego e di questo gesto lo ringrazio.

Grazie.

ZACHAROPOULOS - Credo che sia opportuno, come ho detto prima, di fare un altro giro e di riprendere la parola su di un altro livello e di prospettiva a proposito del lavoro di Diego Esposito anche in rapporto alla mostra. Dopo avere ascoltato Pirri e Montani, mi sembra ancor più necessario passare dall'altra parte di quello che è stato detto. È ovvio che quando ci si trova di fronte ad una mostra, una mostra che non è una retrospettiva, ma che in qualche modo raccoglie venti anni di lavoro ed è molto logico, più eclettico non esauriente, ma esemplare in qualche modo, certo che siamo sempre tentati di vedere prima due volte: l'unità del lavoro ed anche l'unità del sentimento che crea questo lavoro di fronte ad uno spettatore, ad un amico che ha seguito questo lavoro in varie fasi contraddittorie, includendo tutti i dubbi, tutti i dibattiti ecc. che in una mostra non vengono visti, detti, esplicitati. Dall'altra parte anche il grande piacere che consi-

dero un piacere di dimensione storica, ideologica, politica è di vedere un artista che è stato sempre presente, anche se non si sa mai come un artista è presente nella nostra vita, è sempre stato per me nella mia idea dell'arte, nel mio modo di vedere quello che succede nel mio tempo e nel nostro tempo storico, ideologico, estetico. Di vedere che questo artista, finalmente, ha uno spazio che gli viene concesso, che gli viene offerto per aprire le ali e volare e a non essere sempre costretto ad esistere in questi passaggi un po' stretti, un po' irrazionali che sono quelli che sappiamo, come amici, come direttori artistici, ma che non vediamo nello spazio pubblico.

Qui finalmente c'è una mostra di Diego Esposito in Italia, c'è una grande istituzione, anche se sembra che in Italia non esistano le grandi istituzioni perché l'istituzione non è un'idea italiana. È però uno dei rari tentativi di avere uno spazio che raccoglie nello stesso tempo l'arte nella sua parte sensibile e l'arte nel suo fatto pubblico che è quello che sta succedendo a Palazzo Fabroni, creando in me la gioia che questo spazio viene dato ad un artista che non è un artista di moda, che non è un artista di mercato, che non è un artista di ideologia. Un artista che è finalmente arrivato a Palazzo Fabroni non si sa come, ma sa benissimo di essere arrivato qui per l'arte, per la storia. In questo senso, sentendoti parlare del calzolaio, certamente quando uno va dal calzolaio, nella sua bottega, guarda le scarpe. Io non sono calzolaio. Non posso vivere senza scarpe. Ti posso assicurare che il sig. Livingstone non so che tipo di scarpe avesse, non so che tipo di calzolaio ha fatto le sue scarpe, ma aveva delle buone scarpe perché gli hanno permesso di andare lontano. Dunque il dibattito sul come si fanno le scarpe è un dibattito certamente interessante. Quel che per me fa che Diego Esposito è un artista importante ai miei occhi e che conclude, non solo con la sua presenza intellettuale, ma con la sua opera e con il suo ruolo nella situazione italiana di questi ultimi trenta anni, una figura assolutamente pubblica, storica, politica, artistica di alto livello internazionale. Internazionale nel senso che internazionalità non vuol dire la borsa di commercio che dà i valori di quanto costa una cosa, ma internazionale nel senso nel quale sono stato io stesso formato nell'idea che esiste una internazionalità come progetto di vita, come progetto di società, come progetto di scambio di idee, di apertura al mondo e come spazio pubblico e non come spazio solo di circolazione di beni e di privilegio.

Dunque in questo senso debbo dire che in questa storia Diego non è solo e non solo non è solo, se singolare è ancora più interessante perché non è solo, perché questa singolarità esiste nel mezzo di un dibattito insieme ad altri artisti, con una situazione che è stata assolutamente drammatica, non solo per l'arte ma per l'insieme della società europea dagli anni '70 fino ad oggi. Questa mostra che è stata descritta in un modo, direi, gentile, fenomenologico, intimista, amichevole, che è poi la ragione per la quale noi siamo qui questa sera, può essere descritta anche in altri termini: può essere descritta in termini che rivelano massacri, tradimenti assolutamente terribili. Dunque questa discrezione, non è un fatto di buona educazione, non è un fatto di cultura concessa e che qualcuno ha avuto perché aveva una nonna che suonava il pianoforte o un babbo che lo portava in Inghilterra. È stato

un lavoro pesantissimo, non da artigiano, da intellettuale, su sé stesso, insieme ad altre persone. È stato proprio un lavoro di mutilazione continua, per potere creare questi passaggi. Dunque, in questo senso mi sento assolutamente obbligato a dire che se oggi si trovano in questa sala, dopo tanti anni, Marco Bagnoli, Diego Esposito, Carlo Severi oltre a me stesso, è ritrovare, in un modo più sciolto direi, perché ormai il tempo è passato, una storia che volontariamente è continuata per ognuno, ma che è stata una storia pubblica e un dibattito pubblico. Il fatto che Francesco Clemente non è con noi stasera, per esempio, è un fatto che Francesco ha deciso nel 1979 quando non è venuto ad una mostra a Milano dove c'erano tutte queste persone insieme a Pier Paolo Calzolari, Ettore Spalletti, Remo Salvadori, Mariella Simoni, ecc .. Il fatto che queste altre persone, anche se non sono qui questa sera abbiano telefonato e fatto sapere che anche se non potevano essere qui questa sera, esiste una loro presenza intellettuale. Poco importa che tipo di scarpe portano i calzolari, porta Ettore Spalletti, porta Remo Salvadori, porta Mario Merz: hanno scarpe che finalmente hanno permesso ad ognuno di loro di seguire i loro passaggi nel mondo, nel grande mondo. Nel mondo come progetto che ormai dalla metà degli anni '70 in poi non poteva più, in Italia come probabilmente nel resto dell'Europa, concludere un solo circuito dove si sapeva come, dove, che condizioni si potevano trovare. Ci si ritrovava per caso, e questa casualità è un metodo, non è un miracolo. Anche se viene sempre sentito come un miracolo perché ritrovare un amico è sempre un fatto miracoloso, il fatto che uno ritrovi un amico al punto dove lo ritrova, non è un calcolo, l'incalcolabile è ormai di per sé un metodo scientifico. In questo senso che un certo numero di artisti, in Italia più che in altri paesi, hanno deciso di non lasciare partire la cultura come un fatto piccolo borghese di sforzi facili, di talenti selvaggi alla tedesca, espressionisti che venivano fuori, dall'altra di non lasciare che la cultura diventasse un fatto accademico, scolastico e continuare ad avere la cultura come un tipo di indagine, continuare a interrogare proprio in modo più preciso anche le categorie, perché si parla di pittura, ma tutto il lavoro di Diego Esposito è fatto proprio su questa indagine e sul rifiuto dell'artigianato per poter ritrovare il modo stesso della forma. Non è polemica nei confronti di nessuno. Dico solo che se oggi degli artisti più giovani possono aspirare ad una apertura verso l'arte è perché è stata compiuta un'indagine che è stata compiuta da certi artisti che hanno in qualche modo messo tra parentesi le evidenze. Questo modo di mettere tra parentesi le evidenze delle categorie, delle ideologie della pittura, dell'artigianato, della formazione, dell'informazione ecc., non si sa come, funziona come una metodologia generalizzata. Si sa come funziona come metodologia precisa di un'opera, per Diego come per altri artisti.

Mi sento obbligato di dire che se nella scienza nel 1904 Max Plank non sa come fa Einstein e Einstein non sa come fa Heisenberg è perché cercano probabilmente delle cose simili, usando delle metodologie diverse. Cercando delle cose che non possono nemmeno nominare, però sapendo che se le devono cercare. Devono smettere di usare certe parole, devono smettere di usare certe ideologie, devono smettere di usare un contesto del sapere. Per finire, tutto quanto è

stato detto in un modo gentile, poetico, irrazionale da parte di tutti, nella prima parte, vorrei dire che questa irrazionalità, non è l'irrazionale della magia, o della poesia è l'irrazionale come coscienza dell'assenza di strumenti e della necessità di dover confezionare nuovi strumenti per potere intendersi su certe cose. Se Carlo Severi è partito per l'America o per l'Oceania, se Diego Esposito è partito per la Turchia o non so dove, se Marco Bagnoli si è occupato in storie sue di calcoli matematici, medioevali o non so che cosa, non sono fatti di sensibilità, sono fatti di sapere che in qualche modo il sapere può essere anche sensibile. Era questa la cosa importante che è stata assolutamente trascurata dall'esistenza di una così detta arte italiana che sembrava artistica e che sono state queste transavanguardie che hanno assolutamente bloccato qualsiasi possibilità di discutere sull'arte, almeno in questi ultimi venti anni.

Non solo in Italia ma anche nel resto del mondo perché insieme con una nuova piccola borghesia ascendente che ha fatto che una società intera, la società occidentale, è diventata una società di servizi, ha creato l'identità dell'artista come prestatore di servizi: l'artista decoratore, l'artista che divertiva di nuovo la borghesia, l'artista che si dimostrava se stesso, l'artista che si dava come identità il suo talento, i suoi begli occhi, la sua bella donna, la sua macchina. Questo ha bloccato l'accesso verso le questioni essenziali. Anche l'artista che fa soldi ha trascurato il fatto che, per la prima volta dopo non so quanti anni, era possibile che l'artista riuscisse a vivere. Ma che l'artista si sia avvicinato all'idea di un business è un'ideologia piccolo borghese che ha chiuso la possibilità di potere finalmente pensare che l'artista aveva un ruolo importante da giocare nella nostra società, anche a livello di economia. Dunque qui abbiamo a che fare con questi rari produttori. In questo senso raggiungo l'idea del calzolaio, perché un calzolaio è un produttore e non un prestatore di servizi. È un produttore perché le sue scarpe non sono fatte solo per essere paragonate alle scarpe fatte da un altro calzolaio, sono fatte per andare quanto più lontano è possibile.

CORÀ - Sapevo che invitare a Palazzo Fabroni Diego Esposito per fare una sua mostra, avrebbe suscitato interessanti riflessioni sull'arte di questo tempo e, analogamente, sapevo che invitare a questo tavolo queste persone avrebbe portato, oltre alle considerazioni che sono state fatte le successive che stanno per avviarsi adesso. Non so se possiamo andare avanti tutta la notte, perché vi sarebbe molto da discutere! Mi sono molto emozionato, quando inizialmente è venuta fuori la figura di Livingstone, da parte di Zacharopoulos, perché ho pensato proprio all'etimo: a questa "pietra vivente" che stabiliva un'analogia con la identità di Diego. Io la penso come una pietra nel giardino di Rvoan-ji, una pietra cioè che si "muove" secondo la concezione zen.

Le successive parole pronunciate da Zacharopoulos rendono ragione di che cosa significasse la figura evocata di Livingstone. Gliene sono grato, perché mi ha alleviato un compito gravoso, un compito che indirettamente, proprio nella scelta di questo artista e nel lavoro di presentazione nel compiuto catalogo ho già fatto in una certa misura, ma il riscontro più importante è quello che gli altri danno al nostro stesso lavoro. Sono quindi grato a Zacharopoulos perché ha messo i piedi nella pentola di una grande discussione, di un vistoso dibattito

che prima ancora che in altri luoghi deve essere fatto qui in Italia, tra noi. È una riflessione che riguarda certi anni, certi artisti, certo lavoro, certe scelte, certe problematiche. Lui li ha indicati con termini più esatti, come massacri, mutilazioni. C'è un territorio molto ampio, che forse non è possibile visitare questa sera, ma che è stato comunque molto importante e civile preannunciare qui in questo dibattito. Questo è un problema che mi sono riproposto non più tardi di un mese fa circa, allorché ho evocato la necessità di realizzare un incontro tra gli artisti italiani, sul problema dell'identità, e sul problema dell'opera d'arte; con "*Rendez-vous des Amis*" ho sottolineato la necessità di verifica, non dico di bilancio, ma di auto-interrogazione su che cosa sia accaduto nell'arte italiana in questi anni, dove si stesse andando, quali siano le identità che hanno articolato il dibattito quale la scena artistica e quali fossero i contributi forniti dagli artisti più significativi. Credo che da questo punto di vista, Zacharopoulos, del cui coraggio per altro non dubitavo, ma anche della sincerità e del modo diretto di prendere di petto i problemi, che nell'arte non sono solo di carattere linguistico ed estetico, ma anche più ampiamente culturali e civili. Lo ringrazio dunque di ciò. Siamo molto vicini al compimento di tutto il secolo e si sente la necessità di compiere delle verifiche, contare le identità, misurarne il peso, osservare ciò che hanno dato. Di questo comunque lo ringrazio e chiedo se ci sono eventuali altri interventi!

SEVERI - Vorrei, per tentare di approfondire questo aspetto politico delle cose, riprendere una sensazione che ho provato di fronte alle opere della mostra. Dicevo prima che un certo numero di cose che conoscevo nel carattere di questi amici sono diventate, nel corso di quasi vent'anni, caratteristiche che posso leggere oggi nelle opere. Scontrosità, riluttanza a dichiarare, silenzio, un modo di restare ad ascoltare quel che avviene nella contemplazione delle cose - sono tutte cose che vedo oggi nelle opere. C'è una specie di trascrizione che le fa diventare elementi interni al lavoro.

Detto questo, vorrei provare a parlare di poetica. Di scelta poetica, e della situazione di allora, quando lavoravamo insieme a un progetto poetico di cui Paola Betti aveva concepito alcuni elementi decisivi. Vorrei premettere ancora una cosa: in genere quando si parla di poetica, si suppone che molte sono le poetiche legittime. Il che non è falso, ma implica facilmente una conseguenza inaccettabile: che in poetica non ci sia nulla di illegittimo. Io credo invece che la poetica segua il destino di tutte le discipline discorsive. Che quindi si possano, in poetica come altrove, commettere gravi errori. Si è parlato della situazione nell'Arte, vent'anni fa. A ripensarci mi sembra che ci siamo trovati a vivere un paradosso. Il problema, uno dei problemi, era che l'immagine dell'enunciatore dell'immagine, dell'artista, diventava sempre più introvabile, sfuggente, astratta. Così astratta da diventare imprecisa, sfocata. Il problema che più o meno tutti avvertivamo era: cosa fare della sensibilità. Una sensibilità diffusa, che non trovava più spazio nelle opere. Si potrebbe essere molto più tecnici: ma basterà dire che, se si ammettevano un certo numero di premesse formali, le opere risultavano irrimediabilmente strette.

Nello stesso tempo, paradosso o tradimento, ci investe una specie di valanga di pittura sentimentale. Ci si trovava, per così dire, attaccati su un fianco, e di sorpresa, nella necessità di reagire precisamente all'abuso di sensibilità. Al rumore di fondo, al chiasso infernale in cui, per qualche anno, la pittura apparve come una forma sussidiaria di giornalismo: storie scontate, colori scontati, disegni incerti - il tutto gridato forte e venduto caro.

Io (dico la mia), quasi disperai. La mia idea fu di andare a cercare altrove, di creare una distanza, di muovermi ancora. Un progetto, fatto di ricognizione e attesa, durato anni, e che non è ancora concluso.

ALLERUZZO - Il mio è un quesito riferito ad un lavoro specifico di Diego Esposito. Ho visitato la mostra, ho visto *Cascata*, e con mia sorpresa sfogliando il catalogo, ho scoperto che la *Cascata* si è materializzata in una vera cascata. Come se fossero due lavori, con due diverse musicalità, una silenziosa e l'altra meno silenziosa. Volevo che tu approfondissi questo rapporto, questa relazione tra i due lavori.

ESPOSITO , Il lavoro è nato quasi per necessità del collezionista, nel parco della villa di Paolo e Marcella Jucker, sul Lago d'Orta. Loro avevano già acquistato nel tempo delle mie opere. Nel parco c'era un rivolo di acqua rovinato da un intervento disastroso. Un giorno Paolo e Marcella mi hanno chiesto di realizzare un'opera. Per me è stata un'occasione straordinaria ... potere pensare ad un lavoro in una natura di per sé stessa splendida.

Ho iniziato a fare dei disegni. La mia idea era di creare una cascata viva e mutevole, giocata su sette sbalzi. Paolo è un grande amante della musica, presidente della Associazione Wagneriana.

Ho inciso su dei lastroni di granito locale delle righe parallele tra di loro in modo che l'acqua venisse incanalata e cadesse, pettinata, con suoni diversi, come fili di un'arpa. L'ultimo sbalzo era nascosto dentro il bacino. Del bacino preesistente avevo fatto togliere la parte superiore formando una corona di raggi solari. La parte bassa inclinava verso l'esterno, la parte alta verso l'interno in un punto, accanto al bacino,

ho fatto piantare un boschetto di bamboo, un luogo per satiri, per ninfe, un luogo che potesse accogliere degli spiriti benevoli. Questa cosa dentro di me cresceva. Quando sono stato invitato a fare una mostra ad Amsterdam, ho creato una cascata che non portava più acqua ma luce.

PETTENA - Sono felice che Zacharopoulos abbia detto con chiarezza una cosa che tutti noi, pur avendola in mente, non riuscivamo ad esprimere.

Ora perciò è facile parlare di quei momenti, negli anni '60, quando chi era abituato a esprimersi attraverso strumenti visivi connotava il proprio lavoro della mescolanza di discipline diverse che sentiva congrue al proprio operare. Io stesso, pur studiando architettura, frequentavo molto di più le gallerie d'arte, l'Attico o Toselli , che le aule della facoltà, oppure con Chiari ci trovavamo a improvvisare e a suonare nello studio della MEV (Musica Elettronica Viva) dove si incontravano molti artisti visivi che dalla musica si sentivano coinvolti e sedotti. Ancora con Chiari ho costruito, suonando insieme a lui, una magnifica arpa che aveva le corde legate al campanile del Duomo e dei contrappesi nella piazza a tendere queste corde, e con Davide Mosconi alla Triennale di Milano abbiamo suonato l'intero atrio dopo averlo attrezzato con dei microfoni a contatto.

Dunque, in quegli anni vi era totale assenza di confini tra discipline le più diverse. Eravamo tutto tranne prestatori di servizi, non avevamo clienti, nè rimborsi spese. Piuttosto, attraverso nostri itinerari, conducevamo delle *jam sessions* che erano di suono ma anche di strumenti visivi, e questo era un modo di far emergere, di far affiorare , proprio come è stato questa sera , quello che ancora non era esprimibile. Come chi cerca di esprimersi gettandosi da un aeroplano e poi naturalmente apre il paracadute, ma ha percorso un periodo del proprio essere, del proprio vivere, senza la gravità, senza il rapporto con un quotidiano, con il mondo reale che attenua la capacità di comprendersi. Li tuffarsi, da quando si lascia il trampolino fino a quando si tocca l'acqua, il lancio da un aereo fino a quando si apre il paracadute, sono modi di acquistare una identità, uno stato di qualità del proprio esistere fisico senza il peso della fisicità.

BAGNOLI

x Diego

+ 2 Parole e mezzo

(

PT 4 Ap. 98

(la richiesta)

l' arciere da un occhio
e mezzo

- credo che : Emersione : Immersione
nel colore (vedi Venezia/ Istanbul

- anche nel senso di quel
"moralisticamente eccessivo"

- V. Corio /scala/ voce
' (nel giallo faremo una scala o due
al bianco invisibile)

- e in una modesta stanza romana
disposi i nomi degli artisti
Alla luce del sodio monocromatica

Con un contratto di cessione da farsi
secondo le regole dell'antico Teatro di Bharata
tratto e tradotto da R. Dammal.

- colore di luce (sintesi sottrattiva) Goethe

- Infine però il guerriero che emerge
dal mare greco per un istante.....(la distrazione

Marco

CORÀ - Dopo l'intervento di Bagnoli si avvia alla conclusione questo prezioso appuntamento. Ringrazio tutti i presenti e un grazie particolare a Diego Esposito che ha accettato questo dialogo incrociato; a Marco Bagnoli che ha speso generosamente il suo contributo in ordine ad una amicizia, ma anche ad una riflessione attiva, sullo scambio tra artisti. Un ringraziamento dello stesso tipo naturalmente va anche a Pirri e ad Alleruzzo; a Zacharopoulos che ha fatto il suo viaggio in aereo per venirci a dare questo contributo di stimolo sulla riapertura di vecchi dossier o di attualissimi problemi; a Carlo Severi e a Pietro Montani di cui ho apprezzato l'originale quanto impreveduto ma graditissimo contributo. Grazie infine a Siliano Simoncini per la sua presenza costante e per la stimolazione intellettuale che egli esercita nei giovani che porta sempre più vicini alle attività di Palazzo Fabroni.