

LO SPAZIO DELL'EMOZIONE TRA SENSI E INTELLETTO

ALDO IORI

*Se si vede con chiarezza una direzione, si possono vedere
anche le altre otto direzioni.
Yamamoto Tsunetomo Jôchô, Hagakure*

L'opera dell'artista Diego Esposito si presenta, nel suo dispiegarsi in quattro decenni, come un percorso emblematico per linearità e costanza. Il succedersi di lavori, dai primissimi anni Settanta a oggi, testimonia la persistente tensione verso continue spazialità dove i sensi e l'intelletto trovano equilibrio in riverberi e sonorità profonde e lontane.

Le letture critiche e poetiche del lavoro, che hanno accompagnato l'apparire delle opere dell'artista, oltre a dare ragione della sua autorevole presenza nel panorama artistico internazionale, hanno sempre sottolineato la presenza di rimandi, di nuove aperture intellettuali, di peculiari asserzioni e definizioni formali che donano all'osservatore inedite possibilità riflessive.

La visione complessiva e distanziata nel tempo dell'articolato corpus di opere, relazionate sempre le une alle altre seppur con caratteristiche a volte differenti ed eterogenee, permette di riconoscere alcuni andamenti direzionali e persistenze che sono momenti di un unico poliedrico insieme spaziotemporale. Bruno Corà, lo studioso che più di altri si è soffermato in varie e importanti occasioni sull'opera di Diego Esposito, individua e definisce un atteggiamento presente nel suo operare ovvero la volontà costante di 'dar luogo', 'far spazio' o andare 'verso luogo'. La questione della spazialità è infatti una delle caratteristiche più interessanti, tra le varie riscontrabili, che rende personale l'operato dell'artista soprattutto alla luce delle opere presentate in recenti occasioni e dell'iter progettuale seguito per la preparazione dell'attuale mostra Né presso la galleria romana di Giacomo Guidi.

La personale definizione della questione spaziale è presente nelle opere di Diego Esposito fin dalle prime prove espositive e nel tempo si va definendo in un evolversi esperienziale rapportato sempre alla storia e ai contesti nel quale cresce e si sostanzia il suo fare. La provenienza culturale centro italiana, le prime naturali affiliazioni artistiche e le scelte degli anni formativi, la ricerca di specifici riscontri del proprio sentire nel vasto giacimento del passato e nella cultura contemporanea, congiuntamente ai viaggi che prestissimo intraprende per incontrare ed esperire nuovi climi dell'arte, con un personale nomadismo intellettuale e sensoriale, fanno sì che egli sia naturalmente interessato alla spazialità dell'opera: i primi studi indirizzati all'architettura sono indubbiamente indicativi di questa sensibilità.

La spazialità è uno dei nodi centrali e caratterizzanti della cultura artistica visiva italiana che da sempre, nel suo vasto svolgersi temporale, presta particolari attenzioni al rapporto che s'instaura tra l'opera e l'osservatore nello spazio-tempo nel quale si mostra. Con tutte le distinzioni e varietà, dal simbolismo al cromatismo, dalla metodologia prospettica all'intervento ambientale, essa è parte integrante della con-

cezione dell'immagine nella cultura umanistica.

Le ragioni della centralità della spazialità, nella cultura italiana in primis e in quella occidentale poi, sono forse da addebitarsi non solo alla filiazione classica ma anche alla conseguente capacità di relazionare il segno umano alla varietà del paesaggio, di rivolgere attenzione alle preziosità cromatiche del cielo e dei mari o all'attitudine a concepire l'arte come movimento mentale di attraversamento e sintesi di esperienze comunque aperte.

Roberto Longhi negli anni Cinquanta, successivamente alla formazione del movimento spazialista, usa il termine 'spazioso' per definire la volontà di Giotto di superare la bidimensionalità bizantina per fornire apparenza reale alle masse cromatiche messe in scena epicamente negli affreschi e per ingannare l'occhio nei coretti padovani: da allora spesso in arte s'intende con 'spaziosità' la definizione dello spazio, oltre l'aspetto tecnico e rappresentativo, tramite qualità specifiche dell'opera, relazionali ed emozionali, concettuali e sensoriali. Il termine è utile in una contemporaneità nella quale l'arte prende sempre più possesso di virtualità pluridimensionali. Le undici dimensioni che la scienza ci descrive non possono essere colte forse con i soli cinque sensi fisici: necessita il sesto, il pensiero, nella sua doppia componente razionale e sensitiva, che permetta non solo di immaginarle ma di coglierle nel pronunciamento dell'opera.

Spaziosità quindi come necessario superamento del luogo dimensionale fisico dell'opera per giungere alla messa in essere di una condizione spaziotemporale unica, precisa e irripetibile. La storia dell'arte offre testimonianza attraverso tantissimi esempi che si susseguono concatenati tra loro e propagati nel tempo, da Masaccio a Mantegna e a Piero, da Veronese a Tiepolo e Canova. La questione da sempre ha una forte connotazione ideale e concettuale e ciò è palesato, prima ancora della pipa magrittiana, dai cartigli apposti alla base delle finestre, dallo sguardo complice di una santa che si rivolge direttamente a chi sta di fronte alla tela o dal colore il cui cangiamento o intensità non può appartenere che alla sfera del pensiero e del sentire. La particolare attenzione a quest'accezione dimensionale, dopo l'esperienze barocche, si ritrova nella luce cromatica di Gaetano Previati e nel confine delle cere di Medardo Rosso fino alla stagione informale di Alberto Burri e soprattutto in Lucio Fontana. L'opera, sia essa su tela o in materiale che si dispiega plasticamente nello spazio, possiede un'inedita spazialità, tra reale e virtuale, tra passato e futuro, in un presente che proprio la tensione qualitativa spaziotemporale permette di cogliere in pieno.

Diego Esposito inizia a produrre opere di notevole interesse già nei primi anni Settanta in una situazione artistica italiana particolarmente dinamica e stimolante. Alle nuove generazioni sono offerte ampie possibilità espressive: la libertà nell'agire nello spazio, nella definizione del linguaggio con sintassi e grammatiche nuove e nell'uso di materie inedite sono, nei primi Settanta, oramai un dato acquisito; come pure l'idea che l'opera necessiti sempre di una sua specifica spazialità. Un gruppo di giovani artisti italiani, tra cui Diego Esposito,

inizia una riflessione sulle caratteristiche costitutive dell'opera e del fare arte, volendosi distinguere, pur prendendone le prime mosse, dalle esperienze immediatamente precedenti. Le accezioni poveriste, ma anche concettuali e minimaliste, sono accolte e introiettate ma è ritenuta necessaria una riflessione su alcuni aspetti che sembrano essere stati in parte tralasciati o non pienamente approfonditi: la materia pittorica e la sua percezione intellettuale, la speculazione sulla spiritualità che sostiene la visione, la definizione del gesto come risultante di un'espressività controllata e mediata dallo sguardo e l'opera come elemento qualificante di nuove connotazioni spaziali, come soglia tra il visibile e l'invisibile. In quegli anni sembra si stia mettendo in atto una sorta di ridefinizione dell'emozionalità, soprattutto quella sostenuta dalla pittura, dopo la stagione espressiva informale e il seguente 'raffreddamento' concettuale.

Per Diego Esposito la speculazione artistica prevede certamente anche una riappropriazione dei portati della pittura attraverso l'esperienza storica dei maestri e la riflessione compiuta dal pensiero umanistico contemporaneo. L'emozione viene accolta come fenomeno nel contempo intellettuale, spirituale e sensoriale che si manifesta nel momento esecutivo, per l'artista, e contemplativo, per l'osservatore. La stesura di un colore o l'uso di una forma razionale o lo stato emotivo presente in una figurazione definiscono la spaziosità dell'opera ponendo nuove domande in alchimie che non richiedono necessariamente delle immediate risposte.

Negli anni l'emozione viene sempre più definita come elemento fondante del rapporto che l'opera instaura con lo spazio e con l'osservatore consapevolmente presente in esso. La spaziosità si connota sempre più con l'aggettivo 'emozionale': il moto dell'animo si affranca dalle connotazioni romantiche, simboliche o superficialmente 'sentimentali' per legarsi all'opera che offre all'osservatore la possibilità di cammini, lontani dai clamori mondani, ove tendere e misurare nuovamente le capacità dei sensi che, organi legati alla mente riflessiva, introducono dimensioni non solo fisiche o virtuali.

Diego Esposito negli anni persegue la ricerca di sonorità e riverberi sottesi in dimensioni annunciate da immagini che coinvolgono la mente e il corpo dell'osservatore. Egli è consapevole dell'appartenenza a una comunità culturale all'interno del patrimonio identitario e testimoniale della storia. L'artista traversa differenti climi in un cammino nel quale è necessario dare conto dello spazio-tempo percorso più che della meta raggiunta. L'opera sempre più è intesa come luogo rivelatore di possibili certezze e verità non acquisite ma ritrovate e riconosciute entro sé stessi.

Il viaggio diviene negli anni paradigma di questo procedere sul sottile limite tra il sé e l'altro inteso come complessità culturale e naturale del mondo. Gli incontri con l'America, con la sua diversità e distanza culturale, con il vulcano Stromboli, ove mirare la profondità della terra, con la Grecia, con le sue radici pre-mitologiche, con il Vicino Oriente, dove riscoprire il colore della luce, e poi più recentemente con l'Estremo Oriente, dove la forma si sospende nell'essere senza necessità di causa, puntualizzano le scelte dell'artista: le formulazioni e le immagini divengono ineludibile verifica di una continua identità ritrovata nel transito e nell'ascolto. Già nei disegni, quasi delle mappe che nel navigare il Medi-

terraneo fin dai primi viaggi l'artista ama tracciare rinvenendo quasi mnemonicamente i confini delle terre circumnavigate con lo sguardo, sembra potersi rintracciare la volontà di definire un territorio la cui spazialità è nel contempo mentale e sensoriale. Il segno e il colore, offrono il clima del cammino, dell'attraversamento di culture, del tempo naturale delle soste sincronizzato con il respiro, con il passo e con il gesto tradotti in immagine. Il contorno, il margine e il punto di vista non sempre perpendicolare, come se fosse necessaria a volte una visione anamorfica per il rivelarsi dell'immagine, annunciano quello che nel successivo incontro con l'Oriente si definisce come il pensiero del vuoto: non assenza o mancanza ma inteso nell'accezione taoista di una presenza sospesa priva dell'apparenza, uno spazio posto come confine tra l'osservatore e il tutto, visibile e invisibile.

Diego Esposito decide di risiedere negli Stati Uniti, dal 1968 al 1972, dove tesse importanti amicizie e frequenta il dinamico ambiente della East Coast, venendo a conoscenza dell'opera dei maestri Mark Rothko e Barnett Newman, allora ancora viventi. A distanza di anni è possibile notare quanto sia stata importante e fondativa la riflessione su questi due grandi artisti: nel rapporto spaziale che l'opera instaura con l'osservatore richiedendo un confronto diretto, un rapporto 'uno a uno', nel quale dischiudere i richiami sia al mito antico sia a spiritualità sopite; come anche la profonda cognizione che il colore, così diverso nei due autori, possedeva una propria eticità e una logica strutturale che si rapporta sia con la storia che con il pensiero umano. La disamina e la conoscenza approfondite delle speculazioni storiche sul colore, ripartendo da Goethe e prestando attenzione al portato cromatico sia della natura che di culture lontane, lo inducono a nuove esplorazioni che vengono esposte prima nelle mostre statunitensi e poi in Italia. L'opera *Nel sole nero* già nel 1971 anticipa un pensiero presente nel percorso successivo dell'artista: essa è composta da quattro tele grezze colorate per immersione, senza telaio e monocrome, che da una condizione operativa orizzontale subiscono un ribaltamento e un semplice fissaggio alla parete espositiva; quarti di settori circolari ricompongono la forma razionale del cerchio, in una collocazione che fa coincidere idealmente il proprio centro con l'altezza dello sguardo. I confini delle tele sono tuttavia apparentemente incerti e segnano il luogo ove la tensione è massima. La titolazione annuncia il successivo privilegiare la forma circolare come adattamento dell'archetipo alla realtà e la luce come entità riverberata dal concetto piuttosto che dalla fisicità fotonica. Il nero annuncia, come profondità cromatica, la contemporaneità dell'assenza (*vacuum*) e della presenza (*plenum*). Inoltre la collocazione indica già l'opera quale entità presente nello spazio ben oltre la sua fisicità materiale. Ogni idea della pittura come luogo della narrazione o della rappresentazione mimetica è lontana per aderire a una concezione dell'astrazione che prende le mosse proprio dai maestri statunitensi.

Nelle successive due personali del 1975 in Italia, espone delle carte bianche e colorate blu strappate e collocate sulle pareti bianche: prima, nella galleria Toselli di Milano, a segnare un'unica battuta di livello, data dalla parte rettilinea del foglio, e poi, nella galleria Banco-Minini di Brescia, differenziate su diversi livelli quasi a indicare una pluralità di condizioni. La

linea retta originale della carta contrasta con lo strappo che segna una sorta di controcanto, elaborazione di due momenti emozionali che si fondono: la concettualità che definisce il campo nel quale il pensiero diviene forma e la gestualità e la materia che definiscono il suo apparire. Mente e corpo sono investiti contemporaneamente a sottendere un'unità inscindibile in una speculazione sulla spazialità che nel tempo si arricchisce di echi provenienti da culture parallele: la Grecia, il Medio e l'Estremo Oriente.

Nella mostra *Rievocazione del mio orizzonte* nel 1976 presso la galleria Area di Firenze una linea tracciata sulle tre pareti determina il livello dello sguardo che l'artista e l'osservatore ritrovano in un piccolo specchio rettangolare posto a cavallo di essa. Nella successiva *La casa impossibile* presso la galleria Paola Betti di Milano tre foto realizzate durante un soggiorno a Stromboli sono collocate entro vetri serrati da una cornice metallica a sottolineare i rimandi, non solo formali, tra gli elementi accostati alla parete e i soggetti fotografati. L'artista tiene ben presente la relazione degli elementi nello spazio espositivo: la linea tracciata sulla parete con quel piccolo varco visivo, come i grandi vetri che lasciano un'intercapedine tra la rifrazione e la parete, definiscono il confine della condizione spaziosa dell'insieme, un tutto nel quale è posto l'osservatore. La definizione del limite nell'opera porta l'artista a procedere verso un ideale *ortus eone/usus*, che nel tempo introduce al *naos* e al giardino zen.

Nella mostra *Il volo dell'uccello notturno*, di nuovo presso la galleria Paola Betti nel 1980, cinque opere invitano a sostare nello spazio: una grande tela gialla, luminosa, è accostata a terra e di fronte a lei cinque fotografie di differenti siti greci - un paesaggio sul mare, due finestre verso il cielo, una casa su di una collina, un riflesso delle onde e una tenda che riporta la memoria di un contatto - sono avvolte in altrettante tele di cinque colori - azzurro, viola, arancione, blu e bruno - e sono sovrapposte le une alle altre; una scultura informe ricoperta di grafite richiama l'antico *omphalos* di Delphi e sulla parete di fondo una tela blu si rapporta ai disegni di un'antica sirena; tra questi un elemento tridimensionale sembra lasciare una scia cromatica sul muro dal quale tende a distaccarsi.

La mostra si rivelerebbe indubbiamente criptica se si volesse dare una lettura simbolica senza tenere in considerazione quanto Diego Esposito voglia annunciare con il colore e con la luce che si riverbera sulla plasticità degli oggetti e nell'intensità cromatica raggiunta nelle stesure. Lo spazio espositivo è preceduto da un ingresso in un piccolo cortile triangolare immerso in una forte luce gialla, soglia luminosa e iniziatica che fornisce la premessa al tutto. All'interno ogni opera sembra indicare una differente direzione in una sorta di prospettiva inversa con continui rimandi e ribaltamenti mentali tra punti di vista e punti di fuga. I luoghi evocati nelle foto e le iconografie antiche nella sirena di Simi, non narrano ma, come il colore, presentano sé stessi al di là della loro consistenza fenomenica. Gli elementi sono momenti di una spazialità relazionale ed emotiva in uno spazio nel quale, e non potrebbe essere altrimenti, anche la doppia colonna e il pavimento ligneo, presenti strutturalmente nella galleria, entrano necessariamente in gioco.

Nel lustro successivo, fino alla fine degli anni Ottanta, l'artista

si dedica alla realizzazione di *Corpi neri* e *Oggetti invisibili*. Sono opere tridimensionali in mosaico vetroso, sovente nero, e metallo nero opaco. La forte matericità si stempera nella luce assorbita e riflessa in inversa analogia con i mosaici bizantini di Venezia, città nella quale l'artista inizia a risiedere con continuità; in essi torna la concezione della luce annunciata in *Nel sole nero*. In un palazzo veneziano realizza un primo pavimento nel 1982 e un secondo e un terzo sono progettati e realizzati negli anni successivi nella villa Imbarcati sulle colline pistoiesi e nel palazzo Valentiniano a Prato. Queste esperienze lo inducono a concepire il lavoro di 'decorazione' orizzontalmente e in rapporto all'architettura. Grazie all'uso della graniglia veneziana e del mosaico, le figurazioni, di varie forme e colori e dal simbolismo a volte elementare altre più complesso, paiono fluttuare sulla superficie con evidenze e profondità che si aprono a inedite possibilità espressive. L'orizzontalità viene infranta nella *Stanza dell'acqua* a Pistoia dove un potente corpo semisferico in tessere d'oro fuoriesce tridimensionalmente dal piano di calpestio: questo è sentore di un interesse a verificare la verticalità che dalla profondità conduce al vertice o viceversa, come nella successiva scultura, sospesa similmente a un filo a piombo, *Corpo che scende, corpo che sale* del 1989-90, ora in una collezione fiorentina. Tra il 1986 e il 1988 realizza due importanti azioni nelle quali è ricercata l'assialità alto/basso: nella prima, di fronte allo skyline di cupole e minareti di Istanbul, un corpo semiconico inclinato scompare tra i flutti del Bosforo presso la Leander's Tower; nella seconda una forma sferica in tessere dorate emerge presso la Punta della Dogana a Venezia. Lo sprofondare della forma razionale, gialla, rossa, nera e bianca, in acque orientali e il riemergere della luce dell'oro in acque occidentali, viene attuato emblematicamente sul confine che il mare definisce e dalla cui profondità la memoria sembra poter sempre riaffiorare.

Nella mostra nel Castello Estense di Mesola nel 1991 diverse opere riprendono questa bipolarità tra nadir e zenith e viceversa: *Pozzo*, una sorta di vasca quadrata in pannelli di fibra a media densità (MDF) e all'interno bianca, e *Cerchi di luce*, una progressione verticale di sette cerchi cromatici (il bianco è posto al centro all'altezza dello sguardo). Una terza opera, *Orientata* del 1989, è un solido di colore blu intenso, che si rapporta decisamente, per altezza e per forma, allo sguardo, o meglio al cono visivo, dell'osservatore dando una precisa, seppur soggettiva negli esiti, indicazione direzionale. *Pozzo* viene installato nel medesimo anno a Perugia presso lo spazio dell'associazione Opera. Alla sua metaforica profondità lattea, nella stanza accanto viene contrapposto *Soffitto* realizzato sempre in legno MDF con al centro un'apertura quadrata che mostra un oltre dall'intenso blu cobalto. Al di là dei richiami alla storica fontana dei Pisano, visibile sotto le finestre dello spazio espositivo e di cui si sente il continuo fluire dell'acqua, al poco distante antico pozzo etrusco della città, alla *Camera Picta* mantovana o alle aperture centrali delle cupole romane e rinascimentali, l'opera indica prepotentemente le due direzioni dello sguardo che negli anni successivi si fondono in opere differenti per realizzazione. In *Cascata* del 1995, nel parco della villa Jucker presso il lago d'Orta, lo specchio d'acqua conclusivo è un oculo circolare che si apre verso il cielo; nelle tre opere seguenti appare più evidente: *Efesto* del 1995, collocato in un parco ad Asolo, 43°

51° 6' 78" N - 11° 6' 570" W, realizzato nel 2001 per il Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, e 31° 6' 19" N - 120° 59' 57" E del 2007, visibile in uno spazio naturale pubblico a Shanghai nella Cina Popolare. I titoli indicano nella prima il dio padrone del fuoco, che dalle altezze olimpioniche cade nella profondità energetica della terra, e nelle altre le coordinate della loro localizzazione. Queste opere appartengono a un progetto complessivo che coinvolge molti siti sparsi nei cinque continenti. Esse, composte da grandi pietre, presentano nella parte superiore uno specifico elemento; avvicinandosi a esse si nota come ciò che appare come apertura rivela essere l'inserimento nella pietra di una superficie circolare specchiante il cielo. La profondità si fonda ancora una volta con l'elevazione e lo spazio della riflessione definisce un ideale *axis mundi* moltiplicato, presente nella singola opera e replicato in altre verticalità definite dalle coordinate geografiche del sito. Il centro del pianeta, luogo idealmente immobile, è l'incrocio unificante in una concezione dell'opera, di memoria manzoniana, come insieme non misurabile e non visibile contemporaneamente: ogni luogo si lega all'altro nella ricomposizione del tutto attraverso il pensiero e l'emotività che la visione genera.

Nella vasta mostra personale presso la Fondazione Mudima di Milano nel 1993 già sono presenti opere che anticipano questo pensiero: *Architettura stellare*, una doppia architettura fondata sul rapporto rotatorio tra luce e ombra, *Arco*, un elemento che unisce due parti dello spazio e riporta sul lato superiore la lavorazione a foglia d'oro, e *Dualitudine*. Quest'ultima è la risultante della compenetrazione di una sfera e di quattro coni in acciaio specchiante. Il solido è perfetto per la sua armonia proporzionale, che ricorda quelli di Luca Pacioli, e unisce il *plenum* al semi virtuale *vacuum*, il volume materico alla quasi invisibilità. La verticalità è percepita come componente che si relaziona alle orizzontali, alle oblique e alle direzioni circolari centripete e centrifughe poiché, essendo specchiante, in ogni sua parte è contenuto il tutto. *Arco* viene installato anche nella mostra personale del 1998 a Pistoia in Palazzo Fabroni a collegare le due differenti fasi costruttive dell'edificio. Le sale del palazzo sono attraversate da opere dalle vaste dimensioni, come *Cascata* - diciotto metri di colore blu- e *Giardino* -sei metri di colore giallo- collocate a terra a segnare ancora una volta la vertigine di chi è invitato a percorrere, e nel contempo acquisire, nuove indicazioni dimensionali attraverso un delicato approccio emotivo che il colore induce. Nella medesima mostra le finestre di una stanza sono occluse da un pannello in legno e vetri retinati, dal sapore orientale, che permette il passaggio graduale della luce rendendo appena visibile in trasparenza la facciata prospiciente del romanico Sant'Andrea. Il leggero diaframma luminoso è già presente nella mostra precedente nel 1996 nel Bicker Studio ad Amsterdam dove, evidenziato da un elemento rettangolare blu posto su di esso, segna il confine tra interno ed esterno, tra la fuga prospettica di *Cascata* e l'oltre, dove è collocato un lavoro in ferro idealmente sospeso sul paesaggio marino fortemente antropizzato. L'annuncio di uno spazio ulteriore, posto oltre il luogo della materialità della visione, trova in seguito formalizzazione in piani elaborati con foglia d'oro o foglia d'argento e in colori nel contempo assorbenti ed emananti energia luminosa; su di essi spesso compaiono modulazioni superficiali o volumi geometrici,

forse di memoria suprematista, o forme circolari assolute che compongono metafisici equilibri. Nella grande mostra di Milano del 1993 compare anche *La stanza*, occlusione totale di uno spazio, visibile come corpo volumetrico in legno MDF da due vaste aperture del muro, ma non accessibile; tale occlusione viene ripresa poi a Pistoia in *Passaggio* dove la luce gialla riporta al concetto di soglia luminosa presente nel giardino milanese del 1980. Lo spazio non è più attraversabile e la presenza dell'oltre non è visibile ma annunciato dalla luce giallo-oro. Questa ritorna nei sacelli, il cui titolo *Naos* evoca la Grecia antica, collocati tra il 2000 e il 2002 nell'University Art Gallery di San Diego, nel Kunstverein di Ludwisburg, in uno specchio d'acqua nella città di Teramo e in un parco privato a Cassino. La struttura razionale in ferro lascia intravedere ancora una volta la luce gialla, emanazione dell'interno inaccessibile; essa investe emotivamente l'osservatore ancora in un sapiente bilanciamento tra razionale e irrazionale, tra concettuale e sensoriale.

La spaziosità emozionale messa in atto da Diego Esposito trova una sua particolare recente definizione in *Blue Outside*, in un'esposizione presso la Pinacoteca di Teramo e in particolare nel vasto intervento presso l'ex fabbrica della Villeroy & Boch della medesima città nel 2003 dove l'opera attua una singolare triangolazione qualitativa tra lo spazio industriale, la memoria dell'artista, nativo della città abruzzese, e l'identità lavorativa del luogo; semplici interventi cromatici di logica strutturale su elementi residuali del sito, definiscono atmosfere e tensioni dal forte impatto empatico.

Questa parziale, e non certo esaustiva, disamina del vasto lavoro di Diego Esposito dal punto di vista spaziale è un utile viatico alla visione della mostra romana *Né*, concepita proprio a partire dalla situazione dimensionale della galleria. Essa viene riletta come un dispiegarsi dello spazio di fronte all'osservatore che già dall'esterno, tramite quattro grandi vetrate può cogliere il lavoro nella sua interezza. Le pareti, nel loro accostarsi angolarmente, segnano un ritmo che le opere rimarcano in tre, due, uno, nove più nove e ancora uno, un ritmo segnato da pause, da mancanze che non indicano assenza, ma misurazione di una distanza / vicinanza intellettuale di una dall'altra. Il titolo della mostra, *Né*, nel richiamare la congiunzione coordinativa negativa (in latino *nec*), ma anche la traslitterazione di modalità affermative e benevole della cultura anche europea, ribadisce questo incerto confine sul quale si colloca il lavoro.

Le opere si distinguono in due tipologie correlate: sette grandi acquarelli e un'installazione di nove più nove elementi. I primi, senza titolo e realizzati su preziose carte lavorate a mano con pigmenti raccolti nel corso dei viaggi, segnano la verticalità con la loro dimensione allungata rimarcata a volte nelle figurazioni eseguite su di essi. I colori spaziano dagli azzurri, ai verdi, ai gialli più pieni di luce, in tonalità e sovrapposizioni nei quali è presente l'esperienza dell'oro bizantino, del rosa di pesco orientale, del verde dell'albero sacro e del blu del mare e del cielo. Alcuni offrono riferimenti formali certi o dal lontano sentore simbolico e le forme vivono nel colore del segno appropriandosi di uno spazio misurato dalla corporeità sospesa del gesto dell'artista. In essi è presente l'esperienza dei viaggi, da Delo a Kyoto, del contatto vissuto con sonorità spirituali misteriche e taoiste e della perizia

esecutiva affinata nella quotidiana pratica del disegno e della pittura che dalla Grecia giunge alla lontana Corea.

L'altra grande opera, *Magnetic attraction* datata 1991-2009, è collocata in una parte leggermente più appartata dello spazio espositivo e presenta nove lastre metalliche quadrate e dipinte di luminoso giallo a comporre un altro grande quadrato a terra. Esse sono sospese, come delle zattere che scivolano sull'algido piano di calpestio, grazie a delle barre nere poste regolarmente sotto di esse. Questa vasta campitura cromatica si relaziona con altrettanti nove elementi, posti sulle due pareti angolari prospicienti, realizzati in ferro nero, in forma circolare con nove lamelle orizzontali la cui distanza lascia intravedere il bianco muro retrostante. L'opera ha precedenti formali e concettuali in altri lavori ma segna un'interessante nuova definizione del pensiero dell'artista che in questa occasione offre un momento epifanico ricco della spaziosità emotiva prima descritta. La regolarità dei quadrati orizzontali e il loro colore, splendente nella perfezione del riflesso, rimanda alla regolarità delle piegature delle tele che contenevano le foto a Milano nel 1980 o alla regolarità compositiva dei pannelli in MDF sui quali si accampano i rilievi cromatici o, in particolare, al *Pozzo* del 1991, data alla quale risale la prima formulazione dell'idea di quest'opera. Le nere forme tonde sulle pareti riprendono le forme cromatiche circolari e ovoidali poste in più occasioni sulle nude pareti degli spazi espositivi o la recente installazione *Celato/Svelato* nel giardino giapponese di Yuwaku del museo di Kanazawa. Là una grossa pietra fuoriesce dal terreno erboso e presenta una regolare frattura che la trapassa da parte a parte secondo la direzione Est-Ovest; entro questo intervallo, un minuscolo baratro razionale, appaiono composte, a definire i rapporti spaziali del tutto, sette forme emisferiche in vetro blu di Murano che corrispondono, nella parte opposta della fenditura, ad altrettante concavità. Il limite, il confine che trapassa, si apre a mostrare una preziosità interiore e lo spazio diventa plurirelazionale: la pietra modulata dagli agenti atmosferici nel tempo, la riflessione del vetro, l'ondulazione del prato, le essenze arboree circostanti e il ciclo stagionale sono elementi di una poliedrica complessità dell'opera che semplicemente appare ed è presente in quel luogo come se da sempre fosse posta a indicare la spaziotemporalità del *MA* giapponese, come in un battito di mani o di ali di farfalla o di un respiro appena accennato in fior di labbra in armonia con il tutto.

Il cerchio e le sue articolazioni nel quadrato sono una costante formale del lavoro di Diego Esposito e compaiono anche all'interno di singole composizioni a definire i rapporti tra le parti e l'insieme e circoscrivere le emozioni di un impalpabile monocromatismo sull'emanazione sensoriale del quale occorre sempre soffermare l'attenzione. In *Colore verso suono* del 1998 cinque forme circolari, blu, bianco, giallo, nero e rosso, figurano all'interno di un rigoroso bicromatico pseudo pentagramma; in esso si ripresenta l'interesse dell'artista per l'aspetto uditivo richiamato fin dal 1972 nell'opera *Suono di tela*, dodici tele rosse e tre gialle che compongono con le loro piegature una precoce mappa armonica. Tale interesse ricompare nei sette differenti suoni dei salti dell'acqua di *Cascata* nella villa Jucker, o nelle opere della *Stanza della Musica /la luce dell'udito* realizzata nel Castello Estense ferrarese: tra queste in particolare *Forma sonora* del 1989-90 evoca una sorta di padiglione acustico sospeso sul piano di calpestio e

diviene diretto antecedente dell'attuale *Magnetic attraction*. Nel 1999 il musicista percussionista Luis Agudo nel parco della Collezione Gori nella Fattoria di Celle interviene sulla scultura *O suono* e nel 2003, alla Second International Installation Triennale di Haifa, è presentata un'opera composta da un pannello giallo, un neon giallo e un suono, frutto della registrazione di una musica eseguita con il violino da Andrea Castagna. A tali esperienze non segue più nessun coinvolgimento uditivo fino all'attuale esposizione di Roma nella quale compare un'elaborazione musicale, del compositore Roberto Cacciapaglia, di quattro suoni ognuno evocativo di altrettanti venti. Il suono si lega alla visione e tutto si fonde in un rapporto dimensionale accentuato dalla posizione spaziale bassa a terra degli elementi gialli e sul muro di quelli neri, quasi a ricercare il contatto visivo e fisico diretto con l'osservatore, invitando lo sguardo a una presenza mentale e corporea in trasalimenti emotivi dalle inedite dimensionalità.

Tra 45° 29' 53" N - 9° 13' 31" W e 41° 53' 57" N - 12° 27' 43" W
nel MMIX