

Diego Esposito

Foto P.M. Sartor. Courtesy Galleria Area, Firenze.

DATA # 24

BRUNO CORA'

Nella forma di un esperimento programmato e preciso nella costruzione emerge questo nuovo lavoro di Diego Esposito. Se ci si dovesse attenere a ciò che in esso « appare », pur avendo in tal modo ripercorso quanto l'artista ha disposto che di quella costruzione si debba « vedere », avremmo la sensazione (percezione) di trovarci di fronte ad una personale « tabula rasa »; dopo aver permesso per qualche anno alla propria immaginazione di esprimersi nell'ampiezza dei mezzi di un'esperienza e di un'indagine giovanile Esposito sembra qui voler fare il punto — fuori da contraddittorie metafore linguistiche — di quel tempo. Si intende subito che « di nuovo » c'è solo una volontà dichiarata di diversificare i propri mezzi per la costruzione di un'immagine che tuttavia ha stretti rapporti con l'idea (ideologia) degli esempi di lavoro precedenti. E infatti tale diversità è ben riconoscibile: appare come approdo per una riqualificazione degli strumenti linguistici, come la prima delle azioni concrete che abbiano la facoltà di rimuovere, da una collocazione critica non condivisa dall'artista, il proprio lavoro, del quale tuttavia nulla rinnega in quanto fase ideativa e risultato precedente, ma per il quale intende precisare, e non solo sul piano formale, l'ambito ideologico d'interesse. Dunque a ben riflettere in questa diversa esperienza non si può cogliere un salto di fase che comporti negazione di formulazioni precedenti del proprio lavoro, ma anzi una continuità che afferma quanto di più psichico ancora vive della esperienza anteriore (ben chiara è in Esposito la coscienza che nulla può cancellarsi nel processo dei tanti « passati » che danno sembianze al presente), e inoltre una manifesta volontà di lavorare in tal modo, « apertamente », di non accettare sul proprio lavoro una chiusura, degli schemi e delle regole a cui non crede e che intende sovvertire.

Si può certamente affermare che è in questo modo di condurre il proprio lavoro, che va letta, da tre anni circa a questa parte, la rinuncia a partecipare a quelle scadenze di verifica collettiva, ordinate all'insegna di una pittura « sublime » e pura che l'antiespressionismo di

Reinhardt si era preoccupato di fondare già dagli anni '50. A dire quali sono gli antichi o gli attuali moventi ideologici del suo operare, attraverso l'esclusivo esame delle parti e dei segni contenuti negli esempi, si rischia l'esercizio della critica miope e chimica, mentre per tale indagine non si potrà trascurare il metodo datosi da Esposito e la volontà di esemplificazione di esso per la comprensione di coloro ai quali è rivolto. Di questi due momenti propedeutici, il primo consiste nell'approntamento di un sistema linguistico che favorisce e induce ad una percezione che a sua volta invita all'analisi e a quelle facoltà che preludono alla critica, cioè ad uno strumento complesso di lettura della realtà e dei rapporti tra se stessi ed essa. In quanto alla volontà di esemplificazione (una sorta di teoria elementare della forma e delle idee sul suo potere) si avverte che essa, in questo lavoro di Esposito, mai scade in riduzione semplicistica e demagogica (se si pensa alla presunta ideologicizzazione di tanto lavoro pseudo-aristocratico — in realtà ermetico-intimista —!) ma pone diversamente una premessa di « rinuncia », di piccola rinuncia, ad un « assoluto artistico » ancora da qualche parte agitato, per guadagnare una misura a favore di un lessico d'immagine con cui in seguito l'artista ritiene che gli sarà possibile comprendere « l'umano » (quella particolare realtà storica), perché con esso in rapporto, grazie allo sforzo di riqualificazione personale dei termini da deporre in esso. Dunque un rifiuto dell'intimismo, mentre va crescendo una coscienza morale del lavoro creativo, che certo non guasta. Si aggiunge e si precisa che tale ricerca non avviene al di fuori della produzione di una immagine che per l'artista infatti rimane pur sempre l'unico mezzo per comunicare quei momenti propedeutici e costitutivi di essa.

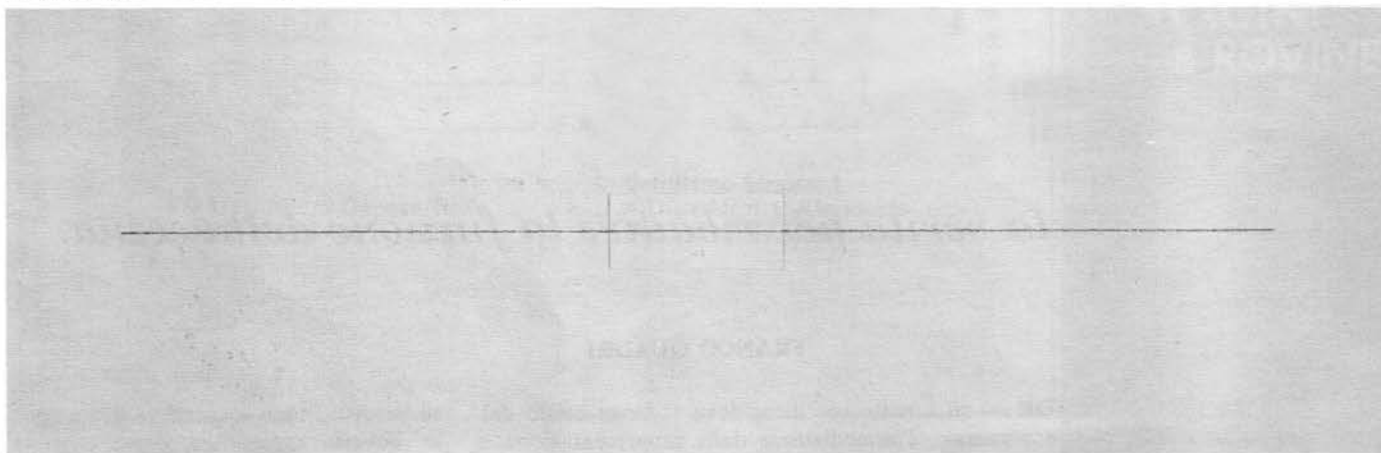
Si considera utile, ai fini di una comprensione articolata di questa coniugazione semplice, ma al tempo stesso secca e limpida, della linea e del suo modo di « agire » nello spazio e attraverso le cose che incontra, ricordare che nel ciclo di lavoro di Esposito dove preminente era il contrassegno materico-pittorico, l'arti-

sta dava grande importanza alla collocazione dell'opera nello spazio, pur non essendo essa concepita solo e mai per lo spazio unicamente fisico. In quel lavoro spesso avveniva che la lettura complessiva passava attraverso la sequenza distaccata nello spazio e nel tempo, di immagini e materie, tale che per ogni mutazione del lavoro, da parte di chi osservava mai veniva a cadere l'attenzione alla cosa osservata. Tale facoltà è ripristinata e disposta all'uso anche in questo ultimo lavoro. La traccia di quella linea orizzontale non trova che significazioni successive sino al momento in cui nel percorso, incontrando una superficie specchiante appostavi, non diviene immediatamente esplicita per sé e per i passaggi e le tracce precedenti. Si comprendono allora che le caratteristiche ad esempio riferite alla quota e al proprio essere segno non erano casuali ma ideologicamente preordinate. Lo stesso dicasi per la scelta dell'entità « linea » quella « traccia del punto in movimento » (Kandinsky) che elude di per sé ogni staticità. Ma infatti questo lavoro non è esercizio della fisiologia dell'occhio ma piuttosto di quello della « assenza simbolica della vista... del vedere in sé » (Goddreck). Siamo giunti anche a dire con questo che è nella volontà di questo lavoro, il rifiuto dello schematismo a cui si è frequentemente indotti dall'esterno, per calarsi invece all'interno delle proprie riflessioni dove si può trovare la risposta al « come » situare se stessi in rapporto al mondo. L'ambiguità e la polivalenza significativa in termini linguistici dell'entità linea (linea psicologica, linea di confine, dato di comportamento etc.) non potrebbe infatti che essere estratta dall'interno di noi stessi.

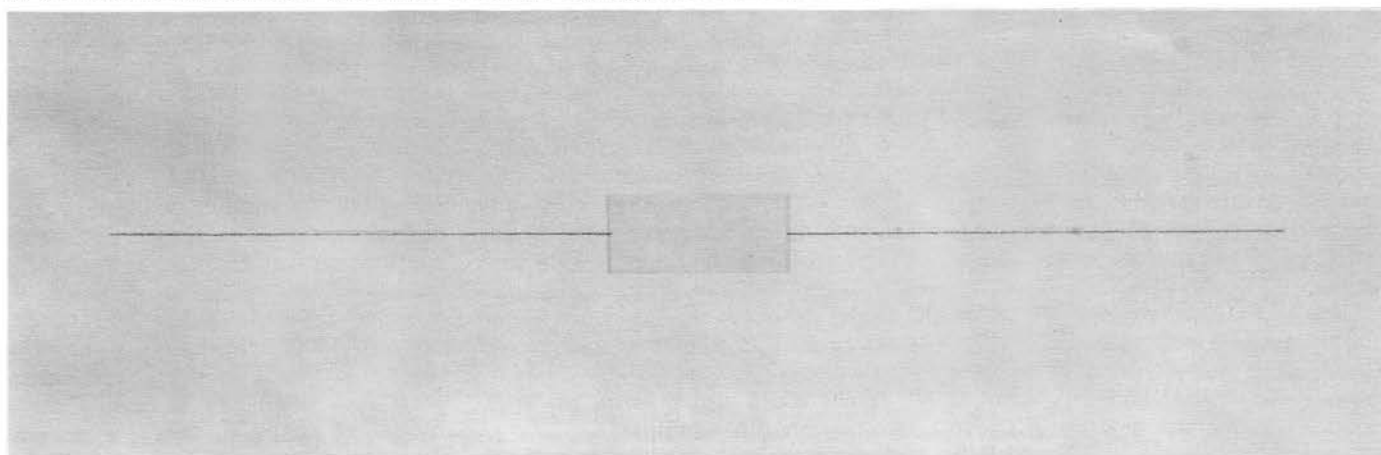
Verrebbe dunque paradossalmente la voglia di trarre una prima conclusione dalle riflessioni su questo lavoro, che cioè « si può vedere senza occhi », se non fossimo convinti dell'altra più grande interrogazione aperta sullo stabilire che cosa è reale e che cosa continuamente aggiungiamo, togliamo o modifichiamo sull'uomo e intorno all'uomo, attraverso la percezione.

Bruno Corà

nel tracciato incontra un foglio bianco di carta/appare allora come una linea continua/anche se su due materiali diversi



su un vetro trasparente/risulta visivamente spezzata/e l'immaginazione tende a ricomporla



nello specchio si ricompone/riflessa nell'orizzonte ottico

