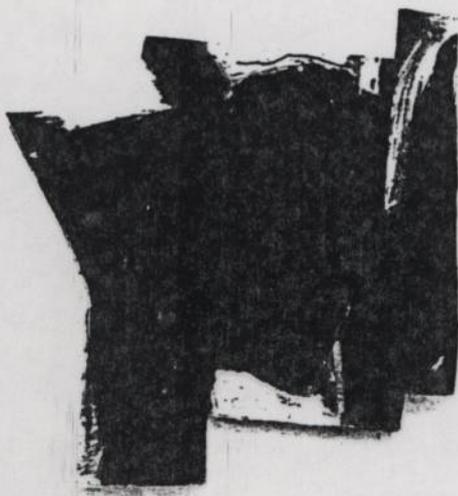


# ENZO ESPOSITO

L'ARTE COME ESERCIZIO PITTORICO NON DELLA SEDUZIONE O DELLA FASCINAZIONE,

MA QUALE CAMPO CRITICO CON CUI CONFRONTARSI.

## CATHERINE MILLET



SENZA TITOLO, 1987.  
TECNICA MISTA SU TELA E LEGNO. 65 x 55 CM.  
COURTESY STUDIO MARCONI, MILANO.

Fu sfogliando il catalogo della mostra *Pittura-ambiente*, che ebbe luogo a Palazzo Reale, Milano, durante l'estate 1979, che presi conoscenza per la prima volta dell'opera di Enzo Esposito. L'idea generale della mostra, che m'interessava, era il fatto che la pittura potesse invadere lo spazio tridimensionale, non soltanto come lo ha sempre fatto la scultura, ma piuttosto sul modello di quello che solitamente chiamiamo "gli ambienti", oppure su quello delle "prestazioni", cioè estendendosi in tutte le direzioni incorporando anche lo spettatore. Di quest'arte che ricercava l'impatto massimo, Esposito dava una versione dolce attirando lo sguardo con alcuni frammenti di carta e di vetro e un po' di pastello spalmato sulla parete.

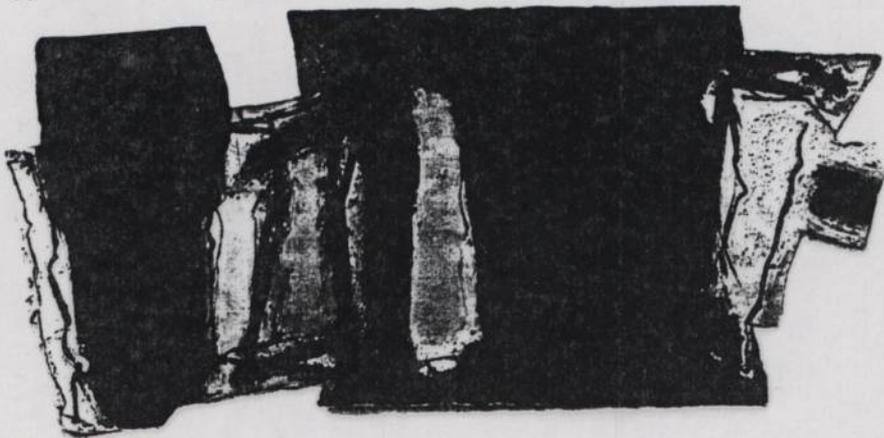
L'ultima volta che ho visto le pitture di Esposito, è stato nel suo studio a Milano verso la fine del 1987. C'erano dei grandi quadri che occupavano le pareti. A causa della loro materia divenuta densa, del ritmo verticale della loro composizione, avrei

potuto sentirmi prigioniera, cioè avere anche l'impressione di essere inserita in un ambiente. Eppure questo nella realtà non avveniva. Le opere avevano acquisito un'autonomia che le faceva esistere in uno spazio diverso dal mio. Mentre la loro presenza materiale è sicuramente più intensa di quella delle realizzazioni del passato, esse stabiliscono un rapporto meno autoritario con lo spettatore. È questo cambiamento del modo in cui le opere agiscono sulla nostra sensibilità che io ho voluto capire.

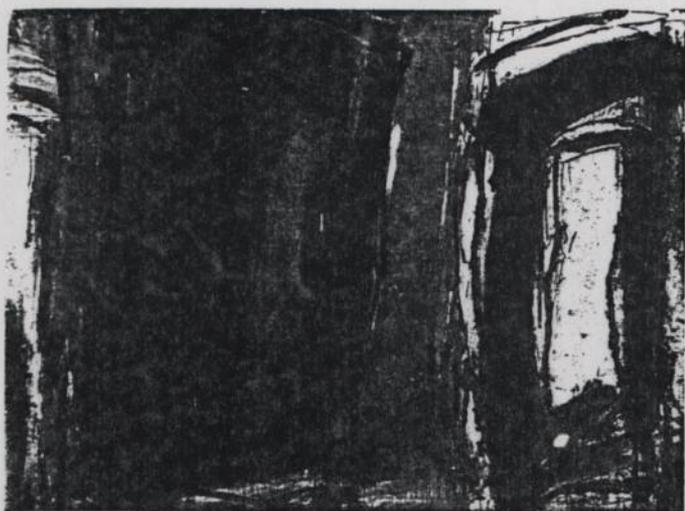
Nel frattempo, nel 1981, io stessa avevo organizzato una mostra per l'Arc nel Museo d'Arte Moderna di Parigi, intitolata *Baroque 81* e alla quale avevo chiesto a Enzo Esposito di partecipare. Il mio proposito era quello di registrare i diversi modi secondo i quali la pittura rispondeva agli assalti condotti contro di lei dalle avanguardie iconoclaste, assalti che si erano ripetuti durante il precedente decennio. Da una parte la pittura reagiva appropriandosi delle stesse armi che l'attaccavano non soltanto, come aveva già fatto la Pop Art, integrando materiali non tradizionali e oggetti comuni (in un certo senso, il ready-made lanciato da Duchamp nella nebulosa dell'arte al fine di discreditare la funzione rappresentativa della pittura diventava es-

so stesso una forma di pittura), ma oltrepassando ampiamente la propria immagine convenzionale, alla quale l'ideologia avanguardista rimproverava il carattere arbitrario.

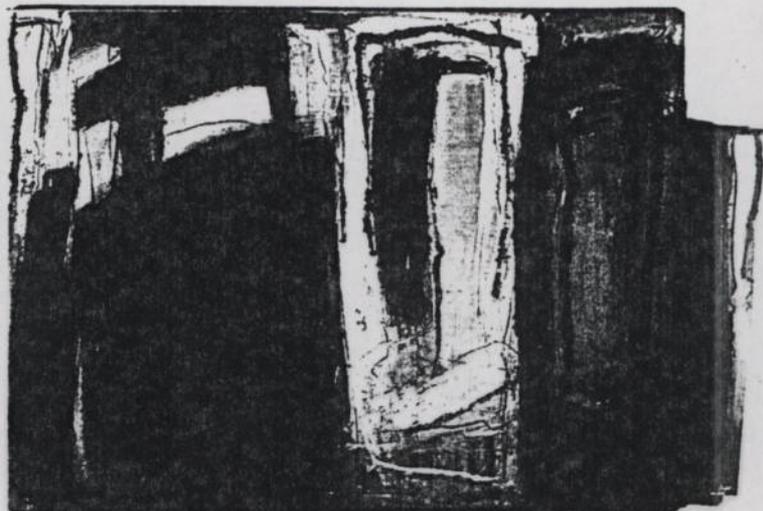
In quell'epoca, le opere di Enzo Esposito avevano già raggiunto dimensioni importanti, ma esse erano, sul modello delle opere del passato, costituite da diverse parti. Queste non erano più disseminate nello spazio ma si articolavano contrariando il piano del quadro. Grazie a delle aggiunte e a delle aggiunte sulle aggiunte, forme e linee si proiettavano al di fuori della configurazione generale. Un grande pannello posto di sbieco in relazione alla parte principale dell'opera, poteva ugualmente modificare l'architettura della sala d'esposizione, per esempio chiudendo e appiattendolo uno degli angoli. Oggi il pittore è quindi meno occupato ad aggredire lo spazio tridimensionale. Le aggiunte sono meno numerose oppure sono completamente scomparse. Le zone di colore si armonizzano col piano della tela. Non ci sono più elementi che si proiettano verso lo spettatore. La domanda che pone questa evoluzione, modello della scommessa della pittura contemporanea, è quindi di sapere se, rientrando più o meno nei suoi confini tradizionali, il qua-



SENZA TITOLO, 1988.  
TECNICA MISTA SU CARTA, 55 x 113 CM. COURTESY GALLERIA FABJASAGLIA, BOLOGNA.



SENZA TITOLO, 1988.  
TECNICA MISTA SU TELA, 150 x 220 CM. COURTESY FABIAN CARLSSON GALLERY, LONDRA.



SENZA TITOLO, 1988.  
TECNICA MISTA SU TELA, 150 x 200 CM. COURTESY FABIAN CARLSSON GALLERY, LONDRA.

dro è atto o meno a conservare le tracce delle esperienze avanguardiste. Se la sua integrità ritrovata si basa su un oblio, una negazione di queste esperienze o invece sulla loro accettazione — ed il loro superamento.

Se il pittore continua ad ingrandire le sue tele con assi di legno e barre di ferro, non è più per suggerire un'uscita dai limiti di questa tela ma al contrario per fare in modo che il legno e il ferro aggiungano la loro densità a quella dello spazio. È del tutto sorprendente vedere fino a che punto, a dispetto della loro massa, questi elementi non creino ciò che si chiama "un effetto di materia", e come, infatti, essi siano "presi" nell'opera del colore. Esposito punta su una perfetta ambiguità fra questi materiali cosiddetti eterogenei e le forme o le linee dipinte. La pittura sul legno non è più ruvida di quella su tela, le barre di ferro rivestite di colore sono appena più rigide di una pennellata un po' più spessa. D'altra parte, queste barre che somigliano a dei gesti solidificati, mi sembrano esprimere molto bene il desiderio che è stato forse quello del pittore in un momento preciso, desiderio di ricattare un gesto che prima aveva voluto disperdere nello spazio.

La suddivisione delle tele attuali, il vasto registro del disegno, che si estende dal tratteggio tremolante e quasi impercettibile al tracciato largo e nero seguendo dei circuiti ed angoli retti, realizzano uno spazio molto più differenziato di prima. Il risultato è che la nostra percezione può essere sollecitata da una stessa tela in forme molto contraddittorie: da zone sfumate con tinte scure a cui un rosso o un blu vivo adiacenti conferiscono una profondità, come da quelle linee incise nello spessore del colore che percorrono indifferente tutto lo spazio, o da queste concrezioni di materia secca che riportano l'insieme del quadro in superficie. Per essere esatta, direi che si

distinguono due o tre piani nei recenti quadri di Esposito. Il passaggio da uno all'altro è molto diverso da quello che stabilirebbe una prospettiva classica. Questi piani non sono gerarchizzati nel senso che lo sguardo non li penetra né successivamente né progressivamente, ma li affronta simultaneamente. Per scegliere il punto di vista a partire dal quale egli considera l'opera, lo spettatore è obbligato a prendere una serie di decisioni contraddittorie che lo avvicinano più o meno e che soprattutto gli restituiscono un'indipendenza in confronto a quella che era stata alquanto compromessa in questi ultimi tempi.

Allorché i pittori si impadronirono di tutto lo spazio circostante, essi reagivano ad un periodo d'involuzione e d'insistenza sulla definizione materiale del quadro. Fin dalla sua origine, l'astrazione fa pesare sulla pittura la minaccia della sua cancellazione. Tagliata da ogni rapporto col mondo esterno, la pittura può tendere a sopravvalutare l'oggetto nel quale essa si materializza. Alla fine degli anni Sessanta e all'inizio degli anni Settanta, l'astrazione era così arrivata ad imbattersi nel formalismo. Fu necessario dunque impegnarsi per rompere questo formalismo, superare il campo stretto del quadro, per invadere, sul modello dell'arte barocca, lo spazio tridimensionale, lo spazio ove si muove lo spettatore. Tale fu l'intenzione di Frank Stella, per esempio, quando realizzò le sue serie in rilievo, tale era lo sviluppo che intendeva rappresentare la mostra *Baroque 81* e penso anche, per una parte, *Pittura-ambiente*.

È possibile che questa soluzione a sua volta richieda di essere riconsiderata. Nel suo libro intitolato *Barocco* (Seuil Editore, Parigi 1975), Severo Sarduy fa veder bene come lo spazio barocco, sovvertendo tutte le frontiere, sia uno spazio indifferenziato. Colui che vi penetra, si perde; Sarduy parla pure di uno "spazio di espropriazione". In

un certo senso all'inizio degli anni Ottanta, la pittura "barocca" tendeva ad espropriare lo spettatore. Per l'ampiezza e qualche volta per la violenza dei suoi mezzi, essa intrappolava quest'ultimo operando in una maniera molto diretta sulla sua percezione, richiamando reazioni quasi istintive come lo avrebbero fatto un ambiente, o un happening. Quello che mi sembra notevole nell'evoluzione di Enzo Esposito, è la volontà che egli dimostra di rendere allo spettatore la totale coscienza della sua percezione, senza peraltro rinunciare alle libertà acquisite grazie alle diverse avanguardie.

Lavorati unitamente ai neri, ai verdissime, agli ocra, i colori vivi della prima tavolozza sono sempre più audaci (forse di più), ma meno aggressivi. Il gesto è più personale, ma meno veemente. La complessità dello spazio dipende da processi meno artificiali. Pur avendo una presenza estremamente forte e tangibile che continua a mettere in evidenza l'esistenza fisica del quadro, questo spazio è meno invadente. Si impone sempre provocando una sensazione d'immediatezza, non vietando, dopo alcuni approcci più sottili, un'attenzione più indagatrice. In rapporto al luogo in cui ci situiamo questo spazio è un "altro" ma senza perdere quelle qualità d'apertura che caratterizzano le migliori realizzazioni dell'astrazione. È uno spazio meno impressionante di quello che specula sulle prodezze plastiche e decorative, ma che si rivela essere più misterioso.

La pittura di Enzo Esposito non è tanto una pittura che, attraverso effetti più o meno perversi, seduce e affascina, quanto una pittura alla quale deliberatamente ci si confronta. Vale a dire che, per l'artista, il progetto fenomenologico, tipico del modernismo, si carica di un'ambizione etica.

(Estratto dalla monografia Enzo Esposito, Fabbrini Editore, Milano 1988)

27/4/1988



Senza titolo" (Mischtechnik auf Papier) von Enzo Esposito.

Foto Katalog

## Malerei als Skulptur

Eine Ausstellung mit Bildern von Enzo Esposito in der Westend-Galerie

Wenn Ende Juni die inzwischen schon 43. Biennale von Venedig, die etwa so alt ist wie unser Jahrhundert und so jung wie ihr Medium, eröffnet wird, kann die Frankfurter Westend-Galerie auf schöne Erfolge ihrer oft mit großen Opfern kontinuierlich vollbrachten Informations-Arbeit zum Stand von Italiens moderner Kunst verweisen. Etwa zehn Künstler, die sie hier mehrfach mit stets neuen Werkphasen vorgestellt hat, werden dominierend an der Lagune vertreten sein. So zählen drei der insgesamt vier im Pavillon „Italia“ – in der Abteilung abstrakte Kunst – vertretenen Maler zu den „Hauskünstlern“ der Westend-Galerie: Giuseppe Santomaso, Carla Accardi, Piero Dorazio. Andere italienische Maler und Bildhauer, die an der Arndtstraße 12 vorgestellt wurden, gehören zu den Protagonisten anderer Abteilungen der vielbeachteten traditionsreichen Biennale.

Jetzt gibt ein Maler mit leuchtenden Bildern eines selbständig entwickelten Programms an der Arndtstraße sein Debüt auf der bundesdeutschen Kunstszene. Er stammt aus dem Süden des Landes, der sich zunehmend als Reservoir noch unverbrauchter kreativer Kräfte erweist. Auch die inzwischen zu so großem Erfolg gelangten Künstler der „Transavanguardia“ sind in der Mehrzahl in den südlichen Regionen Italiens beheimatet. Enzo Esposito stammt aus Benevent, wo nach einer von Langobarden eingebrachten nordischen Sage Hexen ihre wilden Orgien feiern. Dort, zwischen Neapel und der apulischen Stadt Foggia, wurde Esposito 1946 geboren. Er studierte in Neapel an der Kunstakademie, hat später in Benevent als Kunstpädagoge gearbeitet und sich mit Gründung einer Kulturzeitschrift, mit der Auseinandersetzung auf dem Gebiet der Fotografie und angeschlossener

Medien auch mit Objektgestaltungen und Installationen um eine Erweiterung des traditionellen Bild-Begriffs bemüht. 1980 ist er nach Mailand gezogen. Seitdem gehört er zu den häufig genannten Künstlern in diesem für die gesamte Gegenwartskunst so wichtig gewordenen Land.

Wie seine Kollegen von der Transavanguardia suchte auch er nach einer logischen Ästhetik, eine dominierend gewordene rein abstrakte, auch von geometrischen Ordnungen befreite Malerei wieder an den Gegenstand zu binden. Doch anders als jene, etwa Clemente, Cucchi, Chia, die noch immer die berühmtesten Transavanguardisten sind, greift Esposito nicht mit figürlichen Bilderzählungen zurück auf die großen Traditionen seines Landes. Seine kühne Lösung eines viels diskutierten zeitgemäßen Problems erklärt das Bild selbst zum neu definierten realen Gegenstand; Esposito erweitert Malerei zur Skulptur. Dabei bleibt die Fläche als das durch die Jahrhunderte tradierte Bildprinzip erhalten; gleiche Dominanz kommt der Farbe zu. Allein mit formal-technischen und malerischen Mitteln, nicht mit Inhalten gewinnt Espositos Erneuerung gegenständlichen Bezug. Das Auge des Betrachters übernimmt dabei die Aufgabe der Hände, eine Skulptur haptisch zu erkunden.

Espositos Malerei lebt allein aus der Farbe. Sie ist völlig frei und offen, läßt keinerlei figürliche Assoziationen zu, läßt der Phantasie den größten Spielraum. Sie ist flächig angelegt, hat aber keinen konstruktiven Ansatz; dennoch ist sie nicht informell. Im Duktus auf- und abschwellender Werte finden sich ein leuchtendes Rot neben einem sieghaften Gelb, schmalere Passagen von Smaragdgrün und unterschiedlichen blauen

Tönen mit tiefschwarzen dynamischen Pinselschwüngen zu weithin klingenden festlichen Akkorden reiner ungegenständlicher Malerei. Das Auge ertastet Tiefenschichten, Wölbungen, zarte Oberflächen-gestaltung von feinen Farbpigmenten, die der Maler auf der Fläche verstreut hat. Manchmal versetzt er sein Rot mit einem fluoreszierenden Stoff und bringt mit dieser Lichtwirkung eine zusätzliche optische Erweiterung der Fläche in den Raum ein.

Der Bildträger, das Papier ist wichtigstes Hilfsmittel für die sich einzig im Auge des Betrachters vollziehende Wandlung der Fläche zur Dreidimensionalität ohne bildnerisch-illusionistische Mittel einer gemalten oder gezeichneten Form – ob abstrakt oder gegenständlich spielt hierbei keine Rolle. Esposito benutzt schweres, handgeschöpftes Papier aus reiner Baumwollfaser. Es ist stark wie Karton, reagiert jedoch nervös wie Seidenpapier, wenn es angerissen wird. Mit diesem Malgrund sprengt der Künstler die herkömmliche Form des Bildgevierts. Er reißt aus dem rechteckigen Bogen so viele Partien heraus, bis eine dreiteilige Fläche übrigbleibt – Anklänge an das traditionelle Triptychon, den spätmittelalterlichen Flügelaltar als Beispiel früher Bildkunst, aus dem sich die Malerei emanzipierte bis zur völligen Negation der Form. Letzte Konsequenz einer Erneuerung der Malerei im Rückgriff auf die Anfänge der so lange führend gewesenen Kunst Italiens sind in der Westend-Galerie drei große Gemälde von Enzo Esposito auf Leinwand: Triptychen aus Malerei, feierliche Klänge, ein jedes ein Concerto grosso aus Farben. (Bis 20. Juni; geöffnet Montag bis Freitag von 10 bis 13 und 15 bis 19 Uhr, am Samstag von 11 bis 14 Uhr.)

CHRISTA VON HELMOLT

*Livorno: in mostra  
alla galleria Peccolo*  
**Verticalità  
e terza  
dimensione:  
Enzo Esposito**

di Massimo Carboni

NEI CONFRONTI dell'ondata neo-figurativa e neo-espressionista che sta ancora imperversando per i lidi dell'arte attuale, Enzo Esposito — che presenta i suoi ultimi lavori alla Galleria Peccolo di Livorno — ha sempre mantenuto una posizione *a latere*, sviluppando un discorso suo personale e assimilabile soltanto in minima parte al clima «selvaggio» internazionale.

Quest'annotazione pare doverosa, proprio perché la «frequenza» su cui larghissima parte del lavoro attuale degli artisti si attesta è talmente affollata da non poter quasi più distinguere tra personalità originali e «primigenie», e imitazionismo pedissequo.

Il percorso seguito da Esposito da otto anni a questa parte, al di là evidentemente degli aggiustamenti di tiro e di tensione visiva specifica che sempre si accompagnano nello sviluppo di un itinerario espressivo, ha trovato una costante nella disarticolazione della superficie, nell'«esplosione» del quadro come elemento classico. Una sorta di pittura che ha come punto di tendenza, mai raggiunto ma sempre mantenuto, la scultura. Diciamo meglio, una pittura che, rimanendo tale, ha sempre considerato l'elemento tridimensionale, aggettante — sia esso un «bastone» incollato alla superficie e ricoperta di colore come calcificato oppure l'accatastamento delle tele stesse — come un mezzo per «sfondare» nell'ambiente esterno, nello spazio reale.

Attitudine questa mai abbandonata, anche se negli ultimi lavori presentati in quest'occasione, più discreta. Lavori totalmente astratti, o perlomeno in cui il rimando iconico-figurativo non è cercato, che si modulano soprattutto sulla presenza di colori forti, fluorescenti, che occupano tutto il campo visivo, stratificati, tormentati da graffi e segni, da venature e percorsi grafici accidentati e contorti.

Il senso dello spazio costruito con il gesto dotato di un'improvvisazione studiata, è tutto verticale, ed è secondo quest'asse che si sviluppa tutto il lavoro. E le tracce orizzontali sembra servano solo per enfatizzare maggiormente la verticalità potentemente impostata.

IL TIRRENO  
(LIVORNO)

Giovedì 31 ottobre 1985



■ l'incontro

## I grumi di colore di Esposito



Particolare di un dipinto di Enzo Esposito del 1987 presentato allo Studio Marconi

Enzo Esposito presenta allo Studio Marconi una scelta di sue composizioni recenti: grandi dipinti su tela o su carta. Abbiamo parlato con lui del suo lavoro degli ultimi dieci anni. «Il mio lavoro è fatto di segni e di colore; sono le stesse componenti dell'espressionismo astratto degli anni Cinquanta, ma nelle mie opere hanno un valore diverso. Il colore è una costante del mio lavoro di questi dieci anni: è un colore acceso, accecante, inafferrabile come un bagliore; è un colore artificiale, che non è né naturalistico né simbolico».

### E il segno?

Il segno non è una scrittura, non ha valore simbolico: è un po' come un simulacro, qualcosa che attende di caricarsi di un'immagine.

### Perché le sue opere non hanno titolo?

Non m'interessa dare un titolo, sarebbe come suggerire un'interpretazione, invece voglio lasciare la perplessità, la libertà di guardare con i propri occhi. Inter-

pretare significa snaturare: un quadro è sempre un'indicazione, con strade di lettura molto diverse. Un quadro non è mai una risposta, per me, è sempre una domanda.

### Che colori usa?

Sono colori che mi faccio da solo, mescolando delle terre luminescenti, dei pigmenti con acqua e colla.

### Anche la materia è una componente importante della sua pittura.

È vero, ma non è una materia naturalistica, sono piuttosto grumi di colore, luminosità raggrumata. La materia, densa o sottile, dà un riflesso di luce diverso; in fondo è un problema vicino a quello dello scultore: un problema di superfici e luce.

### Per lei, insomma, la cosa più importante è la luce.

Non mi piacciono le penombre che nascondono possibili misteri: cerco la luce del sole, bruciante, che mette a nudo le cose, le scarnifica. □ M.D.S.

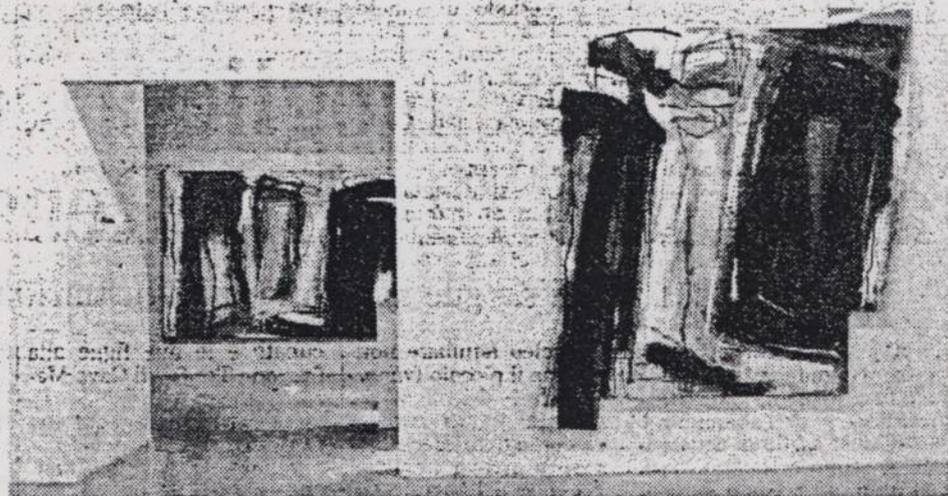
MARINA DE STASIO

Allo studio Marconi una personale dedicata ad Enzo Esposito

# Ecco la post-astrazione

La fine delle sperimentazioni guidate rigidamente dalle tesi e dalle ideologie

(Ad.Mu.) Lo studio Marconi di via Tadino riapre, nel segno della post-astrazione, con una personale dedicata ad Enzo Esposito (fino al 14 settembre, domenica e lunedì chiuso). Opere di grande formato, una addirittura di sei metri - tecniche miste su tela -, e molte carte di taglio irregolare, asimmetrico. Doppiato ormai il primo decorativismo astratto, Esposito si dimostra padrone di una pittura più asciutta, di carattere essenzialmente «anaconico» - così Renato Barilli definisce questo maestro della post-astrazione - in cui il segno, queste linee nere guizzanti che solcano le tele con ritmi verticali, assume un'importanza sempre maggiore, garantisce una struttura all'impasto cromatico prorompente e sinuoso, «un colore non naturalistico»,



Un'opera di Esposito, uno dei massimi esponenti della post-astrazione

come osserva l'artista, piuttosto, una luminosità «artificiale, un colore che tende alla sonorità».

Enzo Esposito vive a Milano dall'80, da quando ha lasciato il Sud, Benevento, nel solco di un destino condiviso da non pochi protagonisti dell'arte più recente.

La post-astrazione, di cui è uno dei capiscuola? Una maniera che si è imposta negli anni Ottanta, dopo la crisi del concettuale, dopo

la crisi delle ideologie. Una ricerca che si incentra, ci dice, sul rapporto segno-colore: «Ma non è una scuola, queste etichette non hanno più ragione d'essere, è una sensibilità nuova, una volta metabolizzata inevitabilmente la lezione dell'astrattismo storico e dell'informale».

Oggi, per contro, assistiamo anche all'affermazione della transavanguardia:

«Post-astrazione, transavanguardia, certamente due linguaggi pittorici ben differenziati - risponde Esposito, - non sono che due aspetti della sensibilità degli anni ottanta».

Cosa caratterizza gli anni ottanta? «Una grossa libertà di ricerca, senza paraocchi né prevenzioni; la crisi delle ideologie ha distolto l'artista dal sociale, orientandone la ricerca in altre direzioni.

ADELAIDE MURGIA

# Enzo Esposito

Giorgio Verzotti

Dire che nei suoi più recenti lavori Enzo Esposito raffigura una esplosione, un coacervo esagitato e fiammante di segni esplosi è certamente lecito: solo, avverte l'artista, non si tratta di un'esplosione.

Qualche anno fa con Esposito si parlava di un lavoro interagente con la natura doppia, la lacerazione e l'impossibile unità. Soprattutto si parlava del vissuto e della codificazione, della passionalità e del segno. C'era una disposizione di immagini e segni sulla parete, alla maniera di graffiti, subito riportati su contigui fogli di carta, a ripetere l'iconografia dell'immediatezza e a significare che ciò che nell'opera parla è la mancanza di qualcosa, nel senso che l'opera parla perché qualcosa non c'è.

Così cresce, si organizza una scrittura, governata dalle insegne dell'aggressività: faceva da zona intermedia fra parete e foglio la consistenza tagliente di punte di vetro, contro l'angolo alle figure del taglio nel pugnale e nell'acefalo. Non c'è esplosione: quel «periodo», quella struttura doppia e quella voce potrebbero ritornare, non è un momento superato, una sintassi ormai desueta e inutilizzabile, non c'è storia. Soprattutto, l'esperienza del rifiuto di una guida ideologica ha come radicalizzato in modo irreversibile una disposizione a dipingere. Non c'è storia, non c'è rapporto direzionabile linearmente fra esterno e interno. Il vissuto si problematizza fino a non essere più un problema: non importa sapere se l'artista sta parlando di sé, perché ciò che l'artista vive nei confronti del proprio esterno è, semplicemente, l'estraneità. Non l'esperienza del negativo o del positivo, la felicità dei sensi o il dramma del silenzio, ma piuttosto il vuoto e la sospensione, l'estrema mobilità degli stimoli. Dipingere oggi non vuol dire solo «tornare» al privato e al vissuto, amplificare la sensibilità affettuosa sulle cose del mondo. L'appropriazione sensuosa può anzi essere rifiutata, in quanto implica un sapere di cosa appropriarsi, verso cosa «tornare». Il che vuol dire in qualche modo fondare dei valori, in particolare quelli di un quotidiano che non si capisce perché dovremmo felicemente santificare, come se il quotidiano fosse la sfera della ricchezza sensoriale e della felicità, come se fosse integro e libero il soggetto che ne fa esperienza. Abolire il valore può equivalere a scegliere come dimensione d'intervento proprio ciò che si è sempre inteso essere la non-vita invece della «vita». questa ormai insopportabile parola d'ordine. Ma in realtà non c'è bisogno neppure di questo: non c'è esplosione, dice Esposito, c'è isteria. C'è insomma non la memoria e la direzione ma la smemoratezza. L'artista non fa che accettare la natura momentanea dell'esperienza. L'isteria è questione dei sembianti, di ciò che sembra a tal punto da mescolare e confondere l'apparenza con la realtà e da costruire il delirio a partire dal vissuto. Costellato di dimenticanze, il discorso dell'isterico costruisce una retorica che rifiuta il *da che cosa* e il *verso che cosa*, è un libero agitarsi del desiderio che non ne vuole sapere di Edipo e di analisi.

Anche per ragioni di spazio effettivo, di lavoro, Esposito non vede l'opera da lontano, non la governa con lo sguardo per correggere il suo fluire. L'artista non ne è neppure posseduto, perché questa non è la scrittura automatica dove l'inconscio emerge per alludere a ciò che rimane taciuto. Non è qui che interessa far emergere la mancanza, val la pena qui tutto riempire. L'astrazione cui Esposito si dedica non è, per conseguenza espressionista, o per lo meno si chiarisce subito che ciò che un osservatore trova espresso riguarda lui e non altri. L'artista ha di fronte a sé una superficie o un gioco di superfici, in cui sperimenta l'occasione del proprio sapere. Brevi linee serpentine si depositano su stesure spumeggianti di colore, direzionate a seconda di come la mano interviene sullo spazio: elementi figurativi, immagini di corpi parziali che non attestano

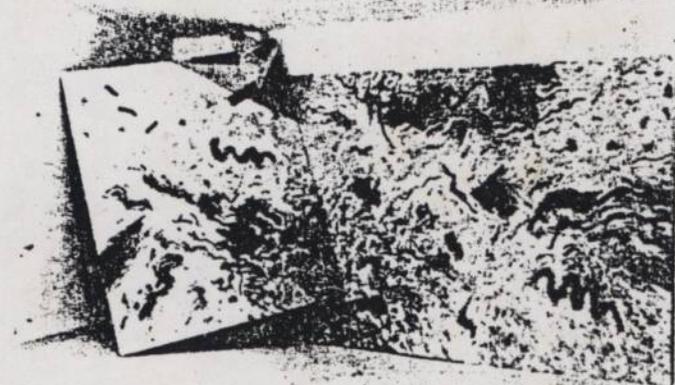
1) Enzo Esposito. *Senza titolo*, 1980. Acrilico su tela cm. 50 x 60. Galleria Diagramma, Milano.

2) Enzo Esposito. *Senza titolo*, 1980. Acrilico su tela cm. 300 x 500. Galleria Diagramma, Milano.

3) Valerio Cassano. *Senza titolo*, 1980. Olio e pastello su tela cm. 80 x 100.



1



2

tanto un sadismo mentale (ecco un'altra cosa che non problema) quanto la loro coniugazione allo stesso livello degli altri segni, senza che l'immagine diventi il fuoco, o materia esplosa. C'è anche la storia, nell'apparire di risonanze kandinskiane, mentre la libertà d'impaginazione delle tele, piccole dimensioni o proliferazioni abnormi fin al gigantismo, e la presenza di elementi applicati di forme triangolari fanno pensare poi a un recupero di quei precedenti «tagli».

Insomma alla radice di questa pittura non c'è qualcosa nominabile con un solo nome: l'espressionismo. L'inconscio, la storia, la citazione sono presenze parziali. L'isterico profana e rovescia, e dimentica e inventa: parla di una intensità. La scena è lì per riempire un posto vacante e questo è il godimento cui ci apprestiamo. Immettere l'intensità nei sembianti senza preoccuparsi dei nomi, a questo si dedica Enzo Esposito, quando dipinge, oggi.