

Come e perché dipingono

Dialogo di Carlo Battaglia, Giorgio Griffa
e Claudio Verna

Data

Voi pensate di potere abbracciare l'intera problematica dell'arte, non un suo genere, pur attenendovi alla specificità della pittura? La pittura può avere problemi che le altre forme d'arte, non pittoriche, non hanno? Come può la nuova pittura, che vuol superare i vecchi limiti pittorici, affrontare la totalità dell'arte?

Griffa

Gli anni '60 hanno portato un grosso fatto che credo importante: si è chiarita la necessità di lavorare all'interno di certe situazioni contrapponendo, non un'idea ad un'altra idea, in modo ideologico, ma quel poco di reale autentico che consentiva l'allargamento del margine di realtà di cui l'artista poteva godere. A questo punto non era più il caso di contrapporre un'alternativa di tipo ideologico compiuto, ma un'alternativa reale sul mondo; non un mondo precostruito, ma la costruzione di un mondo nuovo e globalmente alternativo. Ma se non c'è un'alternativa ideologica compiuta, non puoi più rappresentare nulla. La pittura di rappresentazione è sempre la pittura di un mondo ideale compiuto. La nostra invece è la pittura di un mondo che si realizza man mano che lo fai. Sotto questo aspetto non c'è contrapposizione fra il mezzo pittura e gli altri mezzi nati nei decenni scorsi e divenuti poi importanti in questa nuova situazione. Situazione in cui si affronta direttamente il problema del fare artistico, non più come mezzo che propone un'altra cosa, ma come mezzo dell'operazione con cui l'uomo scava nel reale la sua libertà. Che poi uno lo faccia con la pittura o con altro, non ha importanza. Io lo faccio con la pittura perché è un mezzo che mi è con-naturale, l'unico di cui sono capace.

Verna

Griffa ha sviluppato la domanda storicamente, la riprendo anch'io da questo punto di vista, partendo dagli impressionisti. Questi non erano rivoluzionari, ma si sentivano i figli migliori della borghesia e tentavano solo di esprimersi in modo più rispondente al loro tempo, come pure i post-impressionisti. Di fatto, però, la borghesia si è irrigidita perché storicamente era cominciato il suo processo involutivo e ha tentato di restringere i margini di intervento, cioè di libertà dell'artista: a questo punto è avvenuta la rottura. Gli artisti hanno capito di non poter convivere ideologicamente con una società che voleva loro assegnare una posizione subordinata ed hanno saltato il fosso, gettando le premesse per un sistema diverso se non alternativo al mondo borghese, ne hanno sovvertito le regole codificate, hanno fatto della teoria. E allora rispondo alla domanda: o l'artista recupera la libertà, la capacità di usare il mezzo della pittura (né privilegiato né riduttivo nei confronti di qualunque altro) per affrontare criticamente la realtà, oppure non si dà come

artista. La pittura, insomma, o diventa procedimento per ampliare le nostre possibilità di percezione, o è decorazione e quindi reazione.

Battaglia

Direi che i problemi da affrontare oggi in arte siano quelli riguardanti lo spazio. Sono strettamente interessato a sviluppare una operazione mentale che tenda a chiarire in che senso lo spazio sia indefinibile e in che modo si possa vederlo con occhi nuovi, costruire una nuova logica della visione. Nessuna delle soluzioni finora date può convincere, voglio dire: si è esaurito il senso della loro portata. I problemi dell'arte sono i problemi della visione (altri problemi certamente riguardano gli artisti, politica, cultura, etica, ma questo solo in quanto persone). Mi interessa un lavoro che proponga un nuovo codice dello spazio. La pittura è uno dei tanti modi per affrontare questo problema. Uso la pittura perché ad essa mi sono educato, l'ho amata, e per altre ragioni, diciamo meno sentimentali e più razionali, che esporrò più avanti; ma mi interessa qualsiasi altro mezzo, i vetri di Bell ad esempio. Bisogna ricordare, ed è noioso doverlo fare ogni volta con tanto puntiglio, che il medium è significante e non significato.

Data

Noi sappiamo trattare in modo sistematico, persino scientifico, l'intera struttura del fare specifico dell'arte, ma diventiamo empirici dovendo parlare delle relazioni tra l'arte e la società. E' possibile analizzare in modo scientifico e sistematico anche il rapporto della pittura, con la società? E' necessario affrontare questo problema oppure dobbiamo interessarci all'autonomia dell'arte, in quanto l'arte rispecchierebbe già tutti i condizionamenti sociali? Ciò che è cambiato in questo secolo è stato soprattutto il discorso sui rapporti tra lo specifico dell'arte e la realtà esterna.

Verna

Attenti a non cadere nel vecchio vizio di fare una indagine sociologica dell'arte. Quando parlo di sistema alternativo al mondo borghese, riferendomi alle avanguardie storiche, in realtà mi riferisco al loro tentativo di restituire all'arte i suoi compiti, la sua libertà cioè, facendo naturalmente dell'arte nuova. Ma una nuova concezione dell'arte non è stata elaborata, non so neppure se è possibile: di sicuro si è giunti a porre la massima attenzione sul procedimento del fare artistico, sulla consapevolezza critica dei suoi strumenti. Di questo ho una coscienza sempre più precisa. Come sono convinto che il problema della percezione riguarda non solo il modo di fare un'opera, ma la libertà dell'uomo, la sua stessa moralità.

Data

Verna dà molta importanza al fare, alla lucidità del

fare, e questa concretezza si può chiamare prassi. Ma lo scontro con la materialità del mondo è guidato anche da un pensiero, da un complesso di idee che noi chiamiamo ideologia. Quali punti di riferimento avete nel costituire il vostro pensiero?

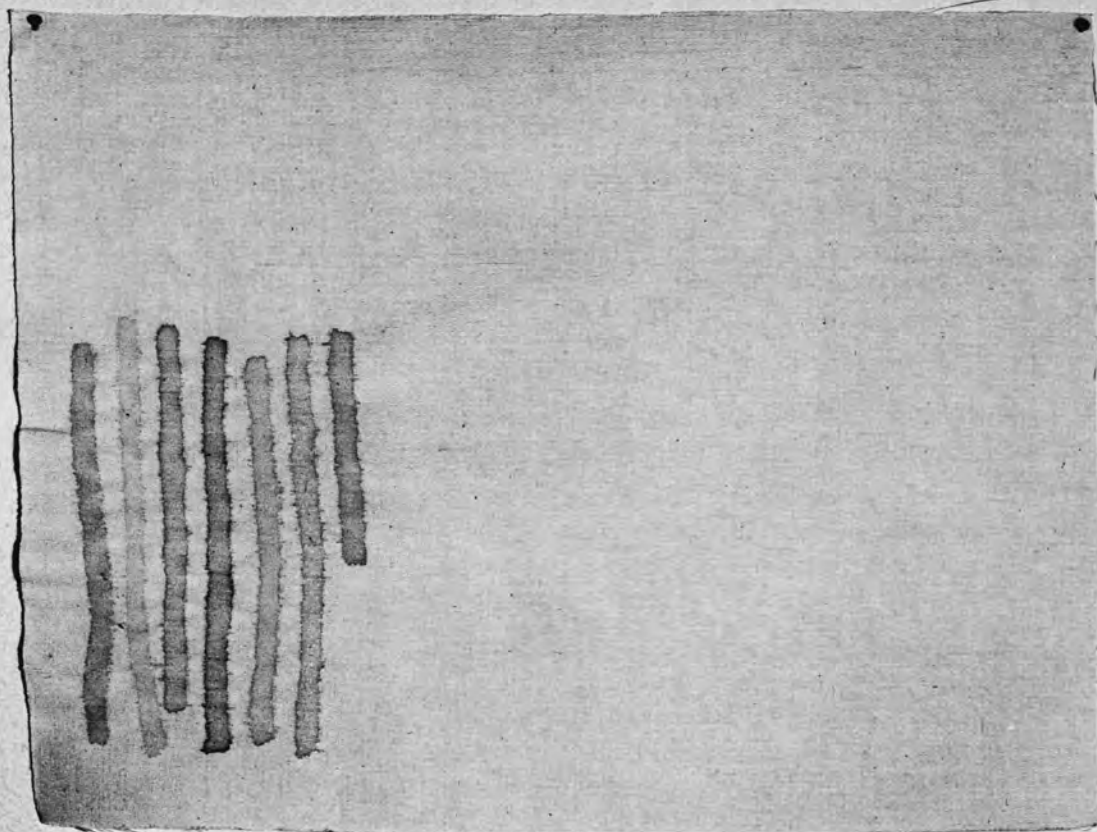
Verna

Forse potrei dire che più che da una ideologia precisa sono mosso da una ricerca di autenticità, dalla volontà di aprirmi a nuove possibilità di percepire la realtà, per stabilire un rapporto meno impreciso con il mondo.

Griffa

Non mi pare che esista contraddizione tra l'atteggiamento di tipo moralistico e il problema del rapporto scientifico con l'esterno. Non trovo possibile un gioco astratto di sistematica scientifica o parascientifica. Per

esempio, non mi interessa il tentativo di *Tel Quel* o del gruppo di pittori che le sono vicini. Ciò che mi interessa è che il lavoro si sviluppi e si sistematizzi, ben intendendo che questo sistema non conclude su un'ipotesi precostituita, ma indaga sul mondo, amplia i limiti della percezione. Molto giustamente Battaglia ha parlato di spazio: sarà lo spazio su cui lavori o lo spazio mentale delle persone o lo spazio delle libertà. Con la pittura passata esisteva un tipo di sistema in cui la collocazione soggettiva dell'individuo aveva preminenza. Direi che oggi il sistema che si va chiarendo è quello in cui vi è la preminenza alla connotazione oggettiva del lavoro, fisico e specifico. Le concentrazioni luminose di un quadro di Battaglia sono il mezzo specifico di quella superficie e di quello spazio, non sono più connotazioni personali della sensibilità o razionalità dell'individuo che agisce.



Giorgio Griffa, *Tacche policrome*, 1971 - Foto Giorgio Colombo.



Carlo Battaglia, *Asterope*, 1972.

Battaglia

Mi rendo conto di vivere in un certo senso, un po' fuori dal mondo; certo, è anche un paradosso, però che reali urti ogni volta che me ne accorgo! Vivo da una parte in un mondo di cultura (e qui intendo non solo la cultura che ci precede ma ancor più quella che ci seguirà, il da farsi), dall'altra in un mondo di visione. Quanto accade, gli avvenimenti, sono fantasmi. Per questo, tra l'altro, non può esserci in nessun caso e in nessun modo rappresentazione (né contestazione, che presuppone lo stesso atteggiamento); come si può rappresentare e/o contestare ciò che non ci interessa più, che non esiste più? E ancora, il problema della contemporaneità, cos'è che accade veramente (nel senso di contare realmente, di esistere quindi). Cito da « Lo spirito romanzo » di Ezra Pound: « A Gerusalemme è l'alba quando la mezzanotte incombe sulle colonne d'Ercole. Tutte le età sono contemporanee... Il tempo reale è indipendente dal tempo apparente; molti dei morti sono contemporanei di nostri bisnipoti, mentre molti dei nostri contemporanei sono già stati raccolti nel seno di Abramo se non in qualche più adatto ricettacolo ». Sì, questo è quanto credo e quanto vivo.

Verna

Io concordo con Battaglia perchè anch'io quando faccio un lavoro non mi occupo del problema del mondo esterno. Tuttavia il mio pensiero ha connessioni con l'esterno, le ha avute prima, ne avrà dopo. Quando cerco in un colore la diversità dei suoi valori, mi pongo un problema specificamente pittorico, voglio essere consapevole di quello che faccio, non penso alla relazione con la storia che mi avrà certamente condizionato e che a sua volta potrà essere condizionata dal mio lavoro. Voglio anche dire che quasi mai nozioni provenienti da altre discipline mi sono utili nel mio lavoro specifico, mentre mi sono necessarie per ampliare le mie capacità di indagine.

Griffa

L'utopia storica, cioè l'arte nata con l'astrattismo è intervenuta a un certo punto proponendo un'alternativa di tipo storico. Quando affronto il lavoro, secon-

do le premesse di cui abbiamo parlato, non propongo un'altra utopia storica, ma semplicemente tiro del colore sulla tela e basta. Scelgo coscientemente di privare il lavoro di ogni connotazione che riguardi sia un'ipotesi sociale sia la sensibilità personale, ecc. Cerco di raggiungere il massimo grado di coscienza su questa attività di stendere il colore. Non posso sforzarmi di trovare delle giustificazioni.

Data

Non si tratta di giustificazioni, ma di scelte. Dire « tiro il colore » è un po' diverso da dire « ho dipinto ad olio una Madonna ». Le nostre parole ci rivelano noi stessi, non solo perchè sono passati 500 anni tra il Beato Angelico e Griffa. E' certo anche dovremmo soffermarci sul fatto della lingua: il linguaggio parlato tratta i problemi della pittura in modo diverso da come li tratta il linguaggio pittorico.

Griffa

Nella scelta inconscia di questo linguaggio che ho fatto, c'è già la conseguenza di una scelta conscia che ho fatto. Così per la scelta della tela appesa senza telaio: non è per me un problema molto importante, ma preferisco così perchè desidero lasciare i termini il più possibile elementari in modo che resti traccia dell'operazione. Nella pittura tradizionale è esistita una forma di violenza di una materia sull'altra giustificata dall'atteggiamento dell'artista che considerava il supporto su cui lavorava come qualcosa su cui trasferire un'altra cosa. La materia data, la tela, e la materia riportata, il colore, venivano entrambe violentate in nome di qualcos'altro. I miei vecchi lavori con interventi pesanti di colore erano ancora legati tecnicamente a questo tipo di operazione. Importante per me è che l'incontro delle due materie avvenga come contaminazione, non come sovrapposizione. La scelta di questo tipo di pittura molto liquida, magra, che si allarga, che fa alone o non lo fa, comporta che tutte queste cose avvengano senza un mio intervento. Non sono in grado di concettualizzare, proprio per il tipo di scelta operativa che ho fatto.

Battaglia

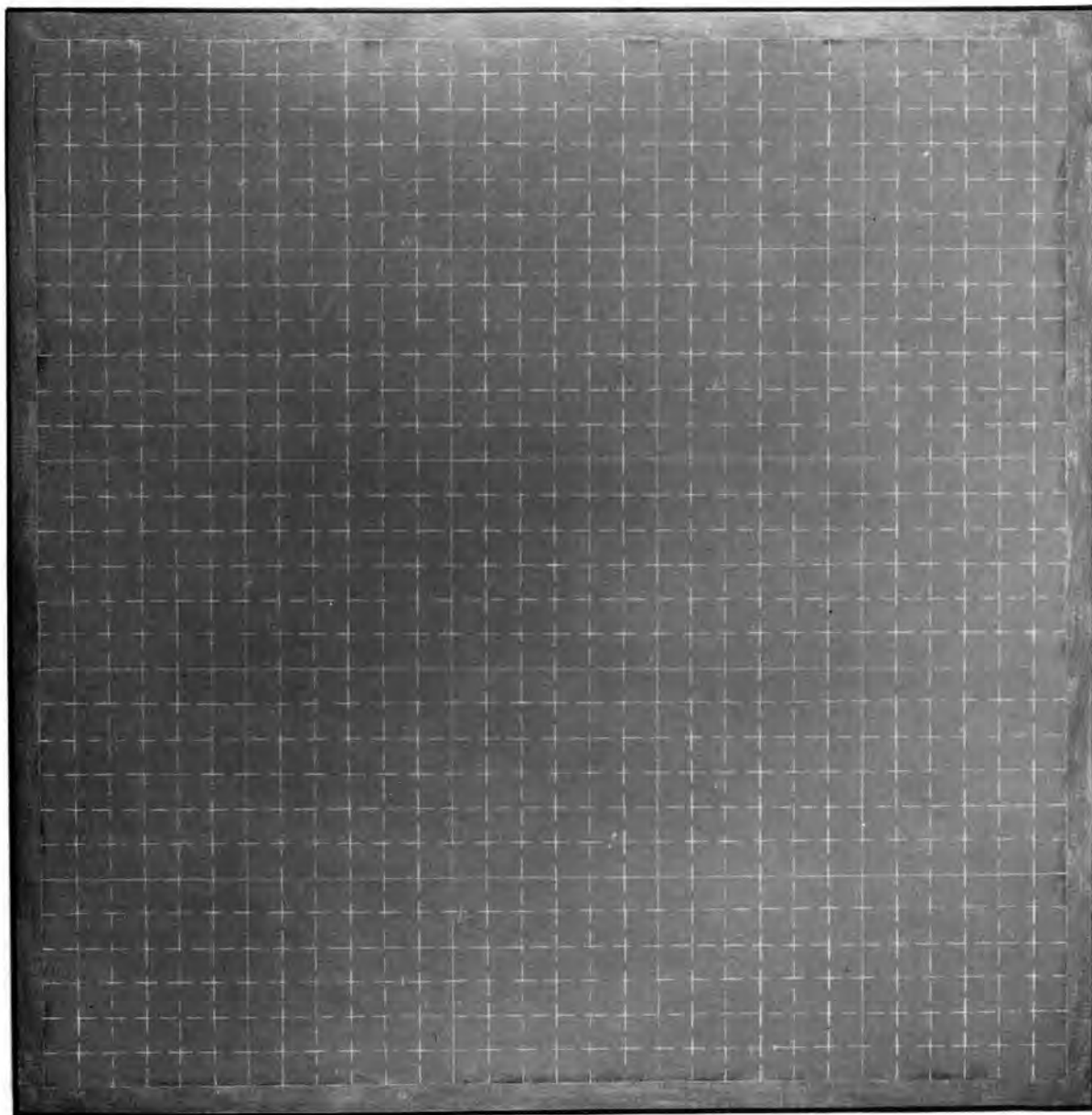
Ritorno allo spazio sul quale intendo agire e che

chiamerei spazio « virtuale » in contrapposizione allo spazio « oggettivo » che ci viene dagli impressionisti. Per loro il quadro doveva funzionare con certi toni, certi rapporti che rappresentassero con esattezza uno spazio in realtà precostituito. Si dice che poi Cézanne abbia fatto una sistematizzazione, ma non è vero. Comunque su Cézanne (o su un certo modo di capirlo) si innesta la sistematica cubistica, che più che rappresentare un oggetto nella sua interezza, come declamato, fa del quadro stesso un oggetto. Non a caso uno degli artisti che mi interessano di più è Mondrian, quello dei quadri rosa postcubisti, dei « più e meno » e dei « boogie-woogie », perchè a differenza del Mondrian classico è meno oggettuale e più virtuale. C'è quella che Duchamp chiama giustamente arte non ottica, l'arte surrealista con altri interessi e problemi. Questa non mi interessa. Il punto è affrontare il problema dello spazio. Lo faccio con i quadri anche se in questo momento mi interesserebbe dipingere l'interno di un cubo, trattato come il mio lavoro attuale e vedere che succede; forse lo farò. Il quadro comunque mi va benissimo perchè io credo che abbia sempre una notevole possibilità di indicazione. Come diceva Fon-

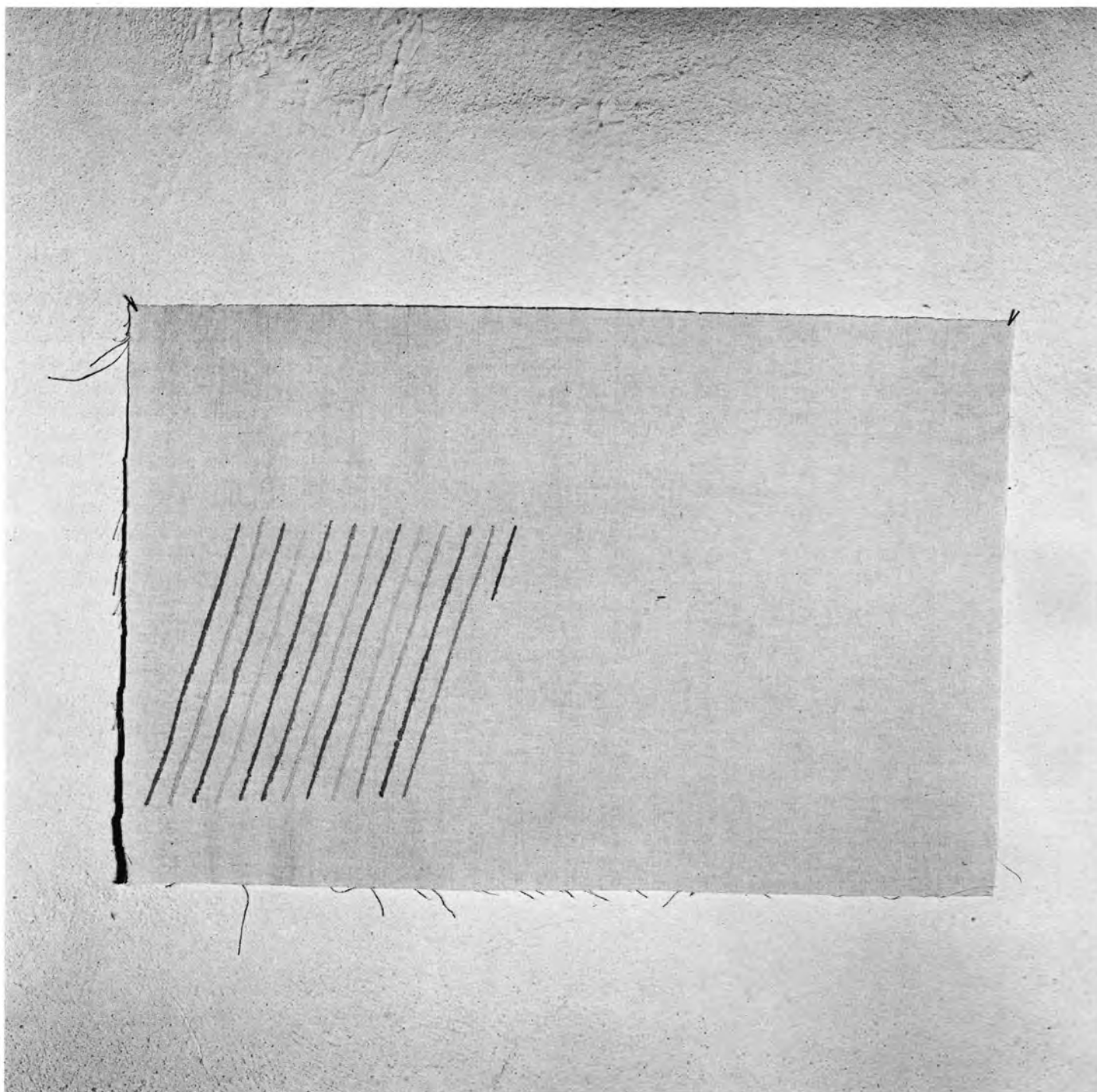
tana, giustamente, il quadro va preso (anche) come indicazione di lavoro, i buchi che vedi oggettivamente devi anche capirli per quello che vogliono significare. Mi vanno benissimo i limiti della pittura; sono utilissimi perchè costringono la mente a trovare il modo esatto di far scattare qualcosa, di operare mentalmente; è la mancanza di limiti che fa succedere spesso dei veri disastri mentali. Vedo la pittura un po' come la matematica pura; una equazione che pur usando codici tradizionali può rivoluzionare un modo di pensare. Ecco come possono servire i limiti che ti poni; certo dipende anche dalla tua coscienza di ciò. Ma bisogna accorgersi che i tuoi occhi possono essere differenti, che sono stati condizionati e che si deve e si può vedere in un modo diverso.

Griffa

La scelta di base riguardante il mio lavoro è di tipo ancestrale. Quando ti rendi conto che le possibilità di ordine ideologico proposte per realizzare il mondo non lo hanno in realtà realizzato, ma vi hanno costruito sopra delle sovrastrutture, il tuo atteggiamento è il più ancestrale ed antico che ci sia. La differenza è che



Claudio Verna, «A 22», 1970.



Giorgio Griffa, Linee in due colori, 1971 - Foto Giorgio Colombo.

vuoi indagare il reale, ma oggi lo indaghi non più sotto un profilo utilitaristico, quale è stato l'atteggiamento riconoscibile per esempio nei disegni di animali nelle grotte di Altamira. Noi siamo fuori da quella antica condizione storica, però sussiste la prospettiva di indagine della realtà. Giustamente Battaglia diceva: indagare all'interno del cubo; cioè diceva che bisogna prendere atto di certe cose e cominciare a scoprirle.

Data

Quale è il rapporto, l'intenzione singola e il contesto generale. Parlando di Fontana, Battaglia insiste sulla nozione di intenzionalità: un quadro inteso come indicazione. E' possibile tuttavia dire che il quadro è il risultato, non l'indicazione per qualcos'altro? Il quadro non è anche lo scarto che viene a prodursi tra

l'intenzione e la capacità, non è quello che si è riusciti a fare?

Verna

Quando parlo di intenzionalità mi riferisco a qualcosa che precede l'opera d'arte. Essa nasce da una storia che ciascuno di noi ha come patrimonio esclusivo, da una cultura piena di sovrastrutture e complicazioni. Possono dire che, intenzionalmente, sono andato alla ricerca, con il mio lavoro, di valori elementari: colore, luce e spazio, valori che spesso sono stati violentati e asserviti ad altri scopi. Ma poi il quadro è ancora un'altra cosa, e non c'è giustificazione che lo possa far diventare diverso da quello che è.

Data

Hai parlato di ambiguità, e questa ambiguità nasce

dal concreto lavoro sul colore. Per te il colore è qualcosa di conosciuto o è qualcosa di sconosciuto? Dove si situa l'ambiguità?

Verna

Prima di tutto il colore è una parola, una convenzione. Niente è più diverso di un rosa chiaro da un rosa appena meno chiaro, o un vermiglione su una tela preparata in un certo modo, da un vermiglione su una tela preparata in un modo diverso. I colori rivelano il massimo della loro complessità e quindi dei possibili, infiniti significati quanto più vengono liberati dei loro attributi psicologici e letterari, che vorrebbero renderci familiare inoffensiva una parola in realtà sconosciuta.

Per questo trovo inesatto che vengano definiti monocromi i miei quadri degli ultimi anni solo perchè apparentemente mi servo di un colore unico. Quando dipingo una certa superficie di un quadro con una mano di un colore, compio un'operazione profondamente diversa da quella che compirei se riempiessi quella stessa superficie con tre o quattro mani di quel dato colore. In realtà ho due valori, due schemi di luce in completa antitesi tra loro: quel colore, infatti, a seconda di come è stato dato, sarà caldo o freddo (e le gradazioni saranno altrettanto importanti), lucido od opaco, chiaro o scuro. Li unisce solo la convenzione di un nome stampato sul tubetto. Inoltre le due zone dipinte, al primo impatto possono apparire identiche, ma poi ci si accorge che la luce, riflessa diversamente, forza la dimensione, la rompe, e fa apparire il quadro più grande o più piccolo, lo spazio curvo o piatto o su piani diversi. Questa è l'ambiguità del colore. Ma non basta. Il colore, prima di essere schermo di luce, è pigmento fisico, materia che assume un senso a contatto con un'altra materia. E' da questo contatto, dalla giustezza di questo incontro che la materia sprigiona la sua potenzialità: e allora il colore non è elemento privilegiato nel mio lavoro, ma nascerà dal fondo della tela, vivrà, o non avrà senso, unicamente di

questa nascita. Lo stesso discorso va fatto naturalmente per tutti gli elementi che compongono il quadro: dalla dimensione allo spazio dell'immagine, alla tecnica.

Griffa

Sta venendo fuori ciò che diversifica alla base il lavoro di Verna dal mio. Mi pare che l'intervento di Verna sulla tela sia di tipo attivo; cioè porta avanti, per esempio l'indagine sulle possibilità di rifrazione della luce del colore, intervenendo attivamente. Il mio intervento invece è di tipo passivo, sia nella concezione che nell'esecuzione. La fase attiva del mio intervento avviene prima di fare il quadro, quando decido la scelta di una certa legge all'interno di una certa operazione sulla tela. Dopodiché divento la mano esecutiva. Il secondo mio intervento attivo avviene alla fine con la decisione di quando devo fermarmi. Non c'è indagine durante il mio lavoro.

Battaglia

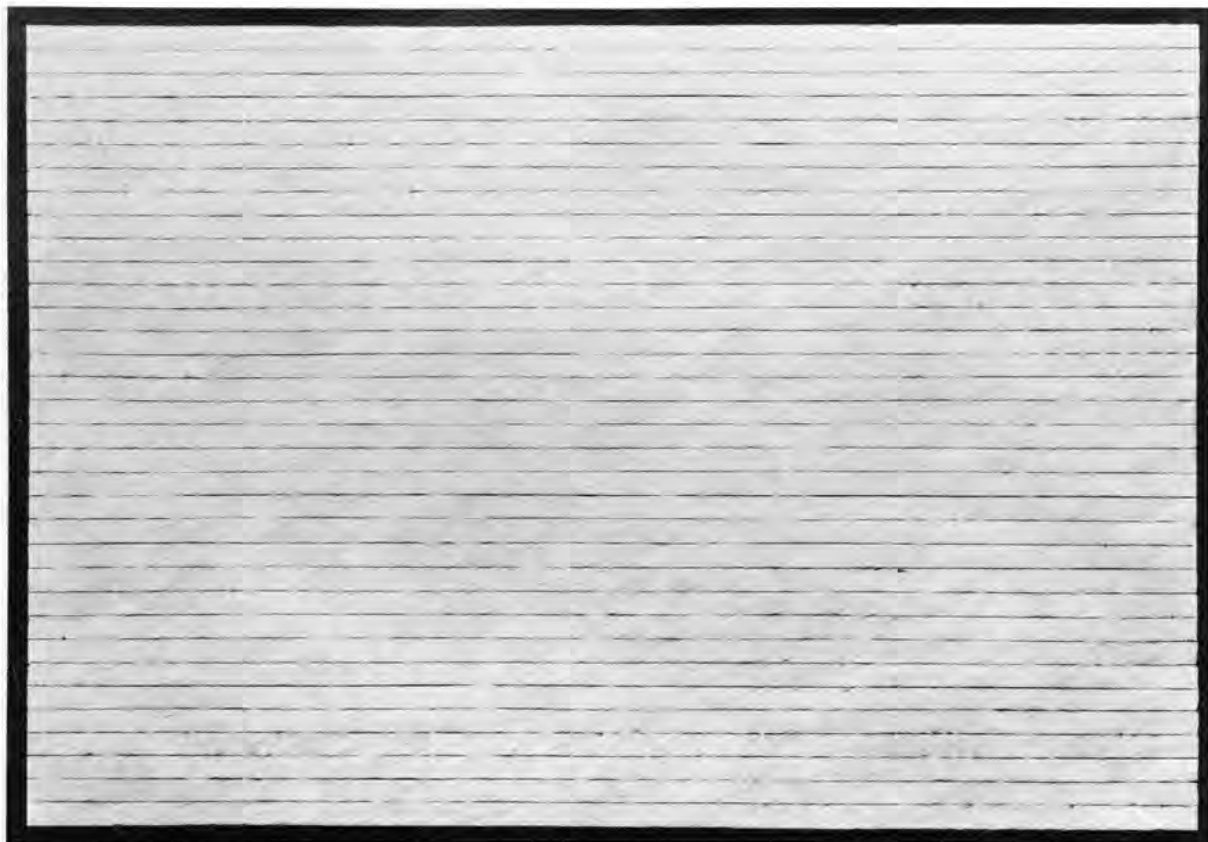
Torno alla parola ambiguità che per me ha un senso differente. Bene o male il problema della pittura è sempre stato quello di sapere dove stia nello spazio un certo oggetto e come sistamarlo sulla tela; questo per parlare limitatamente alla distanza. Per me il soggetto principale è lo spazio tutto, o per essere più precisi lo spazio-luce. Qual è ad esempio il punto di reale impatto tra l'occhio e il mio quadro? Può essere diverso dalla reale distanza intercorrente tra l'occhio di chi guarda e la superficie dipinta. Dove i punti di messa a fuoco? Quando parlavo di pittura come indicazione intendevo la virtualità dello spazio al di là dei limiti oggettivi della tela, ma da questa animato.

Data

E' interessante il tuo progetto dell'analisi nello spazio interno di un cubo fatto attraverso dei colori sulla tela. Sarà necessariamente un'esperienza diversa da quella procurataci dalle strutture primarie o dalla scultura minimal interessate invece allo spazio vissuto, fenomenico, dove il cubo procura l'esperienza di tro-



Carlo Battaglia, Attis, 1971.



Claudio Verna, «A 140», 1972.

varsi in vuoto, in uno spazio negativo. Poichè i tuoi chiaramente non sono interessi topologici, potresti definire meglio il dato non conosciuto che vuoi conoscere?

Battaglia

La differenza è che il cubo minimal è un oggetto, lo accetti o lo respingi ma ne vedi solo la superficie, la corteccia; io penso al non-oggetto, per questo mi interesserebbe provare il mio lavoro all'interno di un cubo, mettere in evidenza le possibili sfasature e visionarietà deformandone e smentendone con una operazione pittorica la compattezza. Lo spettro della geometria. Questo il fine del mio lavoro. Per Verna il fine è il comportamento nel senso che il suo quadro stimola lo spettatore a ritrovare la precisa trascrizione di un atto mentale. Griffa definisce giustamente il suo tipo di comportamento come passivo.

Data

Nei quadri di Battaglia intervengono problemi prospettici, e in generale il tema dell'illusionismo, e l'illusionismo è sempre in relazione con l'esterno e con la spazialità, oltre che la psicologia, dello spettatore. Le sue tele sono un termine di relazione dell'ambiente: le tele di Verna e di Griffa lo sono altrettanto?

Battaglia

In Verna il quadro è un risultato.

Griffa

Anche in me il quadro è naturalmente un risultato, ma io sto più a guardare quello che c'è intorno al quadro. Verna è più concentrato sul quadro.

Verna

Più che un risultato, mi piacerebbe definire il mio quadro una occasione da offrire agli altri per un di-

scorso che ci riguardi tutti. Secondo me l'arte ha qualche aspetto in comune con il linguaggio; non serve a tramandare istituti, come direbbero i sociologi, ma può essere definito un linguaggio sperimentale di chi fa il quadro e nello stesso tempo di chi lo guarda. Il quadro infatti si realizza solo quando interviene attivamente lo spettatore. Questo significa anche che durante l'esecuzione, chi fa arte viene ad assumere incoscientemente anche la parte dello spettatore. E' chiaro che se lo fa volutamente perde la sua autonomia.

Battaglia

Vorrei aggiungere qualcosa sul comportamento morale, cosa a cui tengo molto. Non posso sopportare l'artista che si comporta come tale, il suo essere differente ben messo in evidenza, magari spacciandosi per rivoluzionario che mette la sua arte al servizio della rivoluzione, veggente sovvertitore dell'ordine costituito ecc. Aborro l'io, l'artista che sostituisce l'opera con se stesso. L'arte che amo, il cammino che cerco di seguire è quello dell'anonimità. Mi rendo ben conto dell'utopia di tutto questo, non manco di senso dell'humour fino a questo punto.

Griffa

Concordo pienamente con la scelta di anonimità. Uno dei punti di partenza fondamentali del mio lavoro è stata la scelta di mezzi anonimi, tali da escludere il mio ghiribizzo d'artista. Quando sbaglio un lavoro ciò è dovuto alla mancanza di coscienza della mia posizione; sono intervenuto con un atto di presunzione. Quanto al rapporto con gli altri, io so che l'opera, quando esce dalle mie mani, è destinata a essere contaminata e a contaminare, ma non m'interessa come avviene questa contaminazione. Sarebbe contradditto-

rio con la mia scelta di passività il considerare la posizione degli altri e l'imporre loro un certo tipo di lettura.

Verna

Un momento, vorrei precisare che quando dico che sono dalla parte dello spettatore, sia pure inconsciamente, voglio dire appunto che non ho nessuna verità da rivelare, né tantomeno da imporre. Il rapporto con lo spettatore si stabilisce alla pari, la prevaricazione c'è quando si pretende di avere delle verità da rivelare. Beuys, durante le sue conferenze, fa l'angelo della liberazione: un ruolo che non rientra secondo me nel lavoro dell'artista.

Griffa

Vorrei dire una cosa a proposito di angeli. Il mio primo lavoro, nell'ambito della mia scelta impersonale, aveva un titolo tratto da un verso di Ginsberg: « Every man is an angel ». E' vero, ogni uomo è un angelo, non c'è nessun problema.

Data

Anche l'idea di impersonalità va forse precisata. Può davvero esistere l'impersonalità di un'opera d'arte oggi? Non è difficile essere anonimi, più difficile ancora essere impersonali? A meno che, l'impersonalità non vada intesa come forma di opposizione critica e radicale a tutta una cultura, non solo visiva.

Griffa

La scelta di partenza pone l'idea di impersonalità. Ma in realtà ogni individuo lavora entro limiti, che non sono mai i limiti degli altri, e questi limiti in

qualche modo lo diversificano, lo personalizzano. Se c'è un problema di invenzione nel mio lavoro? L'invenzione è quella quantità di reale che riesco a percepire lavorando entro i miei limiti.

Verna

Per me l'idea di impersonalità si riassume nel togliere le incrostazioni storiche, le aggettivazioni formali che possono essersi formate sugli elementi primari del lavoro. Ma il lavoro deve essere personale, anzi originale; e di fatto, come ha detto Griffa, lo è inevitabilmente anche perché legato ai limiti dell'autore.

Battaglia

Infatti ho parlato di utopia. Essere impersonali è una operazione mentale.

Griffa

Vorrei ancora dire a proposito del problema dell'invenzione che è un problema che non mi pongo. Sono convinto che se c'è un'invenzione autentica nel lavoro, questa deriva dal fatto che c'è una coscienza autentica. Il problema per me è soltanto di impostare le mie possibilità di lavoro nell'ambito dei miei limiti che sono proprio fisici, primo fra tutti quello di essere uno che lavora con dei colori.

Data

Che valore hanno le dichiarazioni che prima o poi fate o siete richiesti di fare? Possono sostituire la teoria o sono semplicemente didascalie al lavoro?

Griffa

Queste dichiarazioni hanno chiaramente un valore strumentale, anche se non solo quello. Sono d'accor-



Giorgio Griffa, Strisce sbieche policrome, 1971 - Foto Giorgio Colombo



Carlo Battaglia, Studio per Sosia, 1972.

do con chi si rifiuta di teorizzare, nel senso di istituzionalizzare una teoria, cioè di usare dei mezzi logici che come tali sono insufficienti, rispetto ai mezzi dell'opera che fai.

Data

Qui rientriamo nel discorso delle poetiche cioè di una sommatoria di pensieri che traggono autorità dal solo fatto che l'artista è l'autore dell'opera. Ma le poetiche non hanno una autorità interna di pensiero dialettico che pone delle tesi e le si sviluppa. Questo è invece l'ambito del discorso teorico. Non è che la teoria si identifichi col semplice fatto di scrivere un testo che espliciti i significati di un'opera. La funzione della teoria è anche quella di sostenere la prassi del proprio lavoro con un pensiero che non sia empirico o naturalistico, ma che sia orientato a verificare e analizzare il contesto più ampio in cui un'opera agisce o no.

Battaglia

La questione posta è così giusta, l'ho sempre presa talmente sul serio, che finora mi sono rifiutato di fare dichiarazioni di poetica. Il primo testo che assomigli a qualcosa del genere è quello recente fatto con Gabriella Drudi per DATA; è un testo misto, cioè non è mio o è mio a pari livello. Solo ultimamente ho fatto una breve dichiarazione per il n. 39 di FLASH ART. Un testo breve composto di tre paragrafi. Il primo di osservazioni su un fenomeno naturale, osservazioni apparentemente poco canoniche e questo mi divertiva. Il secondo è una breve definizione di quello che io credo sia stata una idea dell'arte che l'opera di Reinhardt ha definitivamente chiuso. Il terzo un proponimento di lavoro sullo spazio che chiamo appunto virtuale. Una domanda più che altro; per questo ho pensato avesse un senso pubblicarlo.

Griffa

Vorrei dire una cosa che si riallaccia alla sua affermazione che per dieci secondi ha vissuto in un quadro, e che serve ad evitare sospetti naturalistici. Ritengo che il lavoro che si fa, non soltanto il nostro lavoro, sia profondamente reale in quanto consiste proprio nel proporre una realtà alternativa che esiste nel reale

e che noi possiamo affrontare direttamente.

Battaglia

Il problema è questo. Cos'è la terza dimensione? Un problema che l'arte moderna ha eluso.

Verna

Vorrei un momento parlare della geometria. Nei miei quadri c'è della geometria, come c'è in quelli dell'astrazione storica. Però non mi sento un pittore geometrico. In realtà nell'astrattismo storico (non solo italiano) c'è quasi sempre un impianto geometrico riempito di colori. Quindi il colore è un po' al servizio della geometria; nel mio caso, invece la geometria, quando c'è, è al servizio del colore, è soltanto un pretesto per organizzare le superfici colorate. Devo aggiungere che, per eliminare i residui di tipo geometrico, ho tentato diverse soluzioni; l'ho fatto ad esempio con superfici neutre che indicano uno spazio virtuale e illimitato, identificato e catturato da semplici punti, croci che sono il risultato di un calcolo razionale. Certo che, se si considera una semplice retta già geometria, è difficile sfuggirle. Ma secondo me una divisione dello spazio con una semplice retta ha una incidenza mentale talmente più forte del riferimento geometrico, da farlo dimenticare.

Battaglia

La geometria entra nei miei quadri come un problema a latere. Nei miei quadri ci sono forme che servono per una pausa dell'occhio, oppure per farlo scattare, dare un ritmo, dare una dimensione bidimensionale nelle quattro direzioni: sinistra, destra, alto, basso, dare una dimensione tridimensionale e concentrare la luce. Ho dovuto servirmi di forme semplici, dapprima di rombi o triangoli, poi di triangoli allungati quasi dei cunei che facessero dimenticare la forma geometrica. Sono forme semplici perchè l'inserimento di forme, che chiamerei come De Kooning (per il quale una linea retta è già geometria) organiche, avrebbe portato il mio lavoro nella direzione opposta a quella che cercavo. Il quadro sarebbe diventato veramente un universo luminoso, un'atmosfera luminosa. L'inserimento di una forma che contraddica questo spazio, permette al quadro una dialettica vitale. Sus-

siste però sempre il problema della geometria a livello di archetipo. Ineluttabilmente siamo portati a pensare per forme prime, quindi la forma triangolare è il triangolo della geometria. Mi sono anche servito di questo fatto positivamente, cioè ho sfruttato la dissonanza fra forma geometrica e spazio visionario; d'altra parte provo tuttora il fastidio di essere costretto a usare una forma data, in qualche modo precostituita. Il mio tentativo è di riuscire a concentrare la densità luminosa e insieme a questa stabilire le diverse profondità e le differenti direzionalità in forme che non rammentino la geometria.

Verna

Forma è anche la superficie della tela, il rettangolo della tela. Il fatto di lavorare sul bordo della tela, di togliere il listello o dipingerlo rientra appunto nel tentativo di superare la immagine geometrica della tela. Quando dico che nel mio caso non c'è più l'immagine, che l'immagine è il quadro stesso, dico in effetti che il supporto della tela rimane comunque un'immagine geometrica. Lavorare sul bordo è un tentativo di superare questo condizionamento.

Battaglia

L'ideale per un quadro è che, guardandolo, non si tenga conto della sua dimensione, non ci se ne accorga, come se potesse estendersi fino a coprire tutto lo spazio del cono visivo e oltre, oppure come se il mondo intorno si restringesse entro la sua dimensione. Un fatto magari marginale ma importante è quindi il modo di trattare il bordo. I miei quadri hanno sempre il bordo dipinto. Il colore non lo si vede stando di fronte, lo si scopre solo spostandosi; comunque se ne percepisce l'alone, serve a dare soprattutto il senso di continuità, non in quanto giri dietro la tela, ma perché in qualche modo, con il suo non finito, non interrompa i collegamenti tra lo spazio e la tela. Il problema vero è quello del rapporto con il muro. Vorrei che i miei quadri potessero essere sempre staccati dal muro di un buon palmo. Questo per far sentire di più proprio il colore del bordo, poi per valorizzare i problemi delle varie distanze articolate dalle concentrazioni luminose sulla superficie dipinta, ma soprattutto per staccarlo da un puro dato oggettivo qual è quello del muro, sul quale, una volta appeso, risulta comunque ritagliato. Staccato è come se fluttuasse nello spazio. In questo modo verrebbe ad aumentare la difficoltà di percepire i rapporti tra distanze obiettive e distanze mentali.

Verna

Mi sembra giusto quel che dice Battaglia, tanto è vero che storicamente la cornice aveva questa funzione di staccarlo dalla superficie della parete, di oggettivarlo. Quindi lo staccare il quadro dalla parete avrebbe proprio questa funzione.

Battaglia

Secondo me uno dei disastri dell'arte moderna è la progressiva perdita del senso della vista da parte degli artisti. Sempre più il lavoro si è fatto in modo indiretto, gli artisti sempre più hanno guardato il lavoro d'altri artisti e solo quello. Da ciò, quindi, anche l'ineluttabile consequenzialità di movimenti e mode. Più spesso che vedere guardiamo, il che fa una bella differenza. Ricominciare a guardarsi intorno, cercare di vedere; puoi trovare tanti... non solo stimoli, tante

varietà pronte a rivelarsi se solo stai un po' attento, tante domande, tante soluzioni.

Data

In quale misura il vostro lavoro è un'elaborazione mentale realizzata attraverso il fenomeno ottico, la comunicazione di stimoli ottici attraverso lo spazio? In quale misura il fenomeno ottico è in sé, come tema pittorico, superato? Un quadro è insieme realtà visiva e percettiva e processo di conoscenza oltre il visivo. Fino a che punto la nuova pittura è interessata al visivo e fino a che punto invece è un processo intellettuale, profondamente mentale?

Verna

Il quadro è sempre stato un fatto di percezione, ma quel che è nuovo rispetto al passato, è che abbiamo coscienza della necessità di riesaminare criticamente gli strumenti della percezione. Questa operazione ci avvicina anche all'opera di Paolini. Io tento di ritornare ai termini elementari della percezione: un riscoprire il valore, il significato, la virtualità della luce, del colore, del segno, e non dell'immagine o del racconto; trovare la forza, l'originalità, l'autonomia di questi elementi.

Battaglia

Faccio differenza tra ottica e visione e quindi tra percezione e visione. Il fenomeno ottico, la percezione, è un lampo, un lampo che può ripetersi all'infinito, ma sempre in termini di assoluta brevità. La visione presuppone la durata, il tempo di apparizione dell'immagine e la sua persistenza. Credo che un'opera d'arte debba puntare inevitabilmente sulla visione, l'immagine deve durare anche fisicamente, una durata che le permetta il mutare continuo del suo rapporto con l'occhio osservante. La natura, il paesaggio che guardiamo, lo ricostruiamo in base ai codici di visione ai quali siamo abituati e a questi codici appartiene anche la pittura. Intendo tutta la pittura fatta fino ad oggi. Credo che per trovare un'altra logica visiva ci si debba anche abbandonare all'occhio.

In arte esiste un solo paesaggio che ribalta e mette in crisi la formula classica del paesaggio. E' la veduta della città di Delft di Vermeer. Il senso di assoluta incertezza di ambiguità, una sorta di pacato incubo che questo quadro lascia nello spettatore, credo che sia dovuto al fatto che questo, ch'io sappia, è l'unico paesaggio, nella storia dell'arte, che non sia pensato e costruito sugli usuali codici visivi; il ribaltamento del rapporto ombra-luce i differenti punti di messa a fuoco ne fanno un unico. Ecco, in questo senso uso il termine di visione.

Verna

Credo di dire la stessa cosa quando dico che tento di fare un'analisi critica degli strumenti della percezione, e che voglio togliere a questi strumenti tutto quanto è servito finora alla pittura, quella cattiva, la pittura stanca. Parlo della pittura dove un elemento come il colore o la luce non è stato più usato per aumentare le possibilità di percezione ma è servito unicamente a dare un oggetto estetico che tentava di essere valido attraverso « il bello ». Invece non serviva più a niente, era diventato fine a se stesso, era il quadro come pezzo di bravura. Detesto la pittura come pezzo di bravura.

Febbraio 1973.