

## VITTORIO FAGONE

Since the exhibition in Venice at the Palazzo Grassi, in 1974, Carlo Battaglia has given up publishing photographic reproductions of his paintings. His catalogues thus only indicate with linear diagrams the measurements of canvases or show their outlines, or as they say, their « overall dimensions » from a distance or in a half-light. The only image — published on the cover — which the reader can refer to is not a reproduction of a painting but the edition of a drawing especially executed for the purpose; a plain drawing as a « project indication ».

The motivations behind a decision of this kind can provide an immediate explanation of the theoretic space and daily practice within which Battaglia develops his remarkable work as a painter. On one side he wages an undisguised war upon the universe of reproduced art, on the art with no questions, no duration and no disquietude which Rosenberg has called « art in books », or « cultured » art, and a still harsher controversy with the teeming horizons of many of the contemporary experiences where each artist lives in expectation of that measured and judicious *click* that will give the operation identity and spectacular evidence, cursive and swift readability, probability and duration. At the other pole there is a nucleus of *technical* reasons that Battaglia feels he must not contradict. As Maurizio Fagiolo has pointed out, « Battaglia's paintings are unreproducible, because light can't be reproduced, because you can't reproduce the stratigraphy of paint, because you can't reproduce colour (now a leading element once more), and above all because you can't fix the duration of time and vision in a « double ».

Battaglia demands this *duration* of time required for looking at a painting — which is necessary and untransferable for active contemplation — as essential. Built up out of stretches of chromatic accumulations, his paintings express a spatial, throbbing and expansive *continuum* which engages the spectator's perceptive attention in a close play of *illusions*. Clearly Battaglia commits himself to this subtle strategy a time not only of intervals but of differently sensed tonalities (Leonardo spoke of a *quality of time* in this respect); hence an emotional intensity never directly invoked, but obliquely present as a way towards a *reality* of sensations.

## The painting

For some years now the measurements of Battaglia's paintings have been those of a rectangle, though longer than those of the golden rectangle. In general the length is more than that of outstretched arms, while the base and height are in a ratio of 2:1, 3:1 or even 4:1. The support is a canvas with a relatively thick structure. The painted surface is continuous, made up of successive stratifications of oil and tempera. The paintings have a dominant chromatic note which is not a resolving but an alternating element, the different layers of colours — in general from the most saturated to the most transparent — being fluidly arrang-

ed in the sense of a decisive horizontality. The painting no longer considers margins, in the same way as it refuses all internal edges.

In an acutely calculated interplay of coverings and alignments of varyingly full-coloured bands, contrasting coloured lines, condensations and very thin washes, the painting develops a formative structure of its own. It is as solid and determinate as the ultimate image may be illusory and transmutable. In the painting, which is to be regarded according to an expression used by the artist himself as « an infinite series of horizons », a continuous and complex temporality is also recognizable. The horizons seem to expand and to follow one another in rapid succession, to be interrupted and re-formed beyond the grid of a transparent and almost invisible geometry. I should make it clear that this is not the geometry of balanced abstract art, but rather the more captious kind to be found in perceptive imbalances — a reality having no body, no heaviness, no perspective and no hierarchies.

Thus the finished appearance of Battaglia's paintings is a vibrant and continuous surface, illusorily mobile and provocative, with no central focal point of interpretation but, rather, alive with alternating pulsations. It is a space-light, neither deserted nor static, which the transmutations of light and the ceaseless mobility of one's gaze discover as an animated universe. But this edgeless, throbbing and vital image is not a random, indeterminate phantom. It is instead the demonstration of what can ensue from the everyday *analytical practice* with the media of painting rediscovered in the past years (7) but in which painters like Battaglia may be said to have devoted their entire formation. (8)

## Continuum and illusion

Pollock's *all overs*, Newman's colour-fields, Tobey's writings and Agnes Martin's repeated series have, in their different specific ways, one basic constant: they develop an idea of *continuity* in the painted surface which, as has been rightly observed, is the great conquest achieved by abstract research in the past decades. The continuousness means not favouring any one particular point of view and not compelling the spectator's gaze to remain within one set course. It means establishing a different topological arrangement of the painting; form and surface acquire an outstanding evidence (and a presence): the elements of the pictorial universe (space, colour, light), in the dimension of a surface, and experience new, free connections.

Continuity in Battaglia's work is accomplished by acting on the physical qualities of pigment, on the possibilities of saturation and modulation of colour, and on inward, generative colour contrasts. It is at this level that the *illusion* is born: that *tightening* of the surface from close-up (as Damisch writes commenting on Alberti), so as to make it not a reflecting, but an emanating *sheet*, an unattainable optical virtuality, a bodiless image.

An attempt can be made to explain

how this illusion is organised. Battaglia takes into account the research work carried out by Malevitch on the effects on a plane immersed in the chromatic variability of the atmosphere; he knows that the visual effect of duration and of movement is related to the special orientation and direction of bands having different colour gradients; and above all he knows that the big surface will absorb a certain minimum saliency of colours, certain transparent networks and that it will be prompted by these things. The fundamental illusion proposed in Battaglia's paintings is their luminosity, a light which is physically space and colour before being atmosphere, in continual transformation. But the illusion — and this is an essential point — is not confined to an optical game or effect of some reversible mechanism. Battaglia knows that it is impossible to separate a picture united by a large surface (what Van Gogh desired as a « source of sensations »); that Rothko, whom he loved as a master, taught that large surfaces enable one to express « complex ideas in simple terms », in that they compel the artist as well as the spectator to experience the same « internal » area of experience. Sheer size is an essential part of illusion.

## Landscape

« Landscape may be thought of as the measure of possible spaces and times. The painting I want to do must have the same illusory dimensions ». This declaration made in 1972 preserves its provocative character, but is a help in understanding the reality and pertinence of Battaglia's paintings.

The landscape which Battaglia proposes is at once mental and physical, a place of associations and evocations, but more especially, of topological relations; and it induces one to reflect on these four points:

Landscape is not just a given spatial situation but, in painting, it is the proposal for a model of *contemplation*. Contemplation is a mental operation which homothetically (by blowing up and going more thoroughly into it) develops a perceptive datum. Battaglia constantly refers and appeals to this operation. Contemplation is in this respect in keeping with Arnheim's definition « not simply waiting and gathering: it is something essentially active ». (11)

In its physical structure, the landscape is also the place of *simultaneity*. If time is regarded as a dimension of conscience (Ornstein), then simultaneity too is another hinge of the perception of an active space.

The landscape is again an analysis not only of natural objects but of how they live in *light*. Light is the prime element of a landscape, just as it is in all Battaglia's paintings.

The landscape has an extraordinarily wide symbolic reference. Battaglia's paintings, whilst keeping this reference at arm's length, do not refuse it. Appleton, in a recent study, has managed to analyse the way it contains the images of light and darkness, movement and equilibrium, shelter and escape. Land-

scape is in this sense a theory and prospect of western visual civilisation.

But landscape, besides all these accepted meanings, is for Battaglia the conquest of a sensitive, mobile, transparent reality. His paintings, as he knows, can remind one of tides (rather than the sea), of day (the inseparability of space and time, rather than the sky). He avails himself of these approximations in order to introduce the spectator, and the titles given to his pictures are often provocative in this respect. But the game which he constructs is all in the virtually of colour. The true and only landscape is colour, is instability, duration and passage through time.

#### The phantoms and distances of reality

In such a determinate creative cycle, where reflection on the single phases of *pictorial practice* is directed towards the production of « matrices » of images rather than of detached two-dimensional configurations, every moment of the painting's growth is congruous and recognizable; but it is more difficult to gather what terms of comparison this painting poses vis-à-vis reality.

Tommaso Trini has noted that Battaglia's searchings started out again in 1967, from where Mondrian left off his *plus-minus*, with the « composition with lines » in 1917. This suggestion has a strong appeal and it explains an itinerary which by starting from geometrical abstraction quickly succeeded in reaching an abstraction that it has been possible to describe as postgeometrical (Reinhardt, Mangold, Poons, etc.) with an autonomy and liberty that demand *technical analyses* which involve the critic-reader in a *heretical* argument.

But at the present stage of Battaglia's creative path one may perhaps go so far as to suggest that he seems to be capable of fitting generative image products into reality. These firm but phantomlike structures seem to live in reality within a universe of tensions brought about by that « irruption of collective essence » which each work brings with it whilst still remaining open and ambiguous like all works that belong vitally to their own time.

The reference made earlier to Adorno can be taken further. Battaglia's work is subtly modern, it manifests the contradictions which the Frankfurter philosopher read in contemporary art, with peculiar intensity. The opposition between *mimetic* and *constructed*, and the *enigmatic character*, are easily recognizable in the paintings that this artist patiently and rigorously produces. The *mimetic* is in their open physicality, in that physicality which Battaglia has stated man times that he would like to submit to constructed virtuality, in a continual deferment to a further virtuality. Compare the virtuality of the images in Battaglia's paintings with what Adorno defines as aesthetic experience: « an experience of something which the spirit could not have, either from itself or from the world; a possibility promised by its own impossibility ». It is known that Adorno did not believe in straight interpretations. Battaglia does not propose univocal images; quite the contrary, he contends that the opposition between physical and mental, the *artifact*, also marks the opposition between the irrational moment and the rational planning of the work. It is the strengthening of

this rational moment that makes the modern work enigmatic. Battaglia knows that this super-investment can remove the work from consumption, from ideological integration and reification — the two traffic — jams of art in the contemporary world. But above all, I think that Battaglia, who knows how to look at the cultural universe behind us (and which we often pretend we can delete), would not mind subscribing to this doubt, « But what would art, the writing of history, become if it were to break with the memory of accumulated suffering »?

#### Reference and situation

Situated in the analytical area, Battaglia's work, which may be regarded as an exemplary feature of that area, according to what Menna has pointed out (19), does however detach itself from it somehow by way of an inward, autonomous growth plane of its own. The debts owed to the minimalist and conceptual area cannot be put on the budget here, and the linguistic reductions are not binding; the play of border-crossings is on the contrary urged and inherent in the very work practised by this painter. Any statement regarding the *new painting* done in Italy in the last three years cannot have helped being affected in some way or other by Battaglia's work. But he has always asked not to be dragged into a space with room for manoeuvre only between narrow margins. Battaglia is rash enough to be a *painter*, with the ruthless lucidity and authentic risk which a *craft* of this kind calls for today. The intention and meaning behind Battaglia's paintings are explicitly stated.

Vittorio Fagone

# Michelangelo Pistoletto

TOMMASO TRINI

#### ELEMENTS OF CREATIVE STRATEGY

If you observe a reflecting surface by Pistoletto, moving, shall we say, from the observation of one of Yves Klein's blue paintings, you will be able to make better sense out of a statement Pistoletto made a year ago. He said: *when there is too much material in a place I go and look for the empty space that this material has left somewhere else*. You will agree that this movement rings with the magnitude of astronomic things.

The historical accumulation of painting is that over-fullness of material from which this artist moved away in the early 'sixties to go and seek the appearances of art, together with its place, wherever they seemed to be absent. Of course, Klein too elaborated on matter and emptiness, but he did so in different phases and in separate places; whereas in Pistoletto's art it may be said that everything is there jointly and simultaneously, due to the double or the reflection.

However, the most disquieting exten-

sion of Pistoletto's shifting adventures lies elsewhere and beyond, as he says, the affirmation that if you are an explorer you go into the desert, which sounds suspicious. The extension is in the basic understanding that art does not change in circumstances of fullness; it changes only when and where it is not yet there or is no longer there.

Except with Pistoletto whom I have been seeing for twenty years, I have never had to follow an artist's thinking as far as the extreme risk of a conclusion which substantially admits, if I am not mistaken, that in the universe of art the same law applies as in the universe of matter whereby nothing is created and nothing is destroyed.

Paradoxical as it may sound, this is true objectively as far as the historical evolution of languages and tastes and styles, which we know are cyclical, are concerned. That is, the formal appearances, as also the historical determinations, change in time and that is enough. Those who are not content to change position on the same walkway find it

necessary to emigrate to other values among other kinds of problems, that are not so much unknown as ignored, so as to regenerate structures underlying history; in short, so as to regenerate the creative process which in itself is not, of course, by any means changeable.

This is also the reason why Pistoletto has always looked with a reluctance bordering on aversion at critical attempts to comment in historical terms (to « historicize », as they say) on his work, apart from the human weakness of a man who, as the protagonist, is not fond of over-close comparisons or unembarrassed communities of associations with fathers and brothers. Before the time of poisoned laurels comes, as even the most generous examinations often end up by being turned into, the artist wants the truth of his message to be fully developed and placed in its proper perspective.

I shall talk therefore, of strategy. I do so without hindrance, although it is not customary to speak of strategy in connection with an artist, and despite the Machiavellian and warlike sound of the

# Il "quadro" di Carlo Battaglia

VITTORIO FAGONE

Che già ove sia la pittura, fiore di ogni arte, ivi la storia di Narciso viene a proposito. *Che dirai tu essere dipingere, altra cosa simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte* (1).

Leon Battista Alberti, *Della pittura*.

E' dall'esposizione di Venezia a Palazzo Grassi (1974) che Carlo Battaglia ha rinunciato a pubblicare riproduzioni fotografiche dei suoi quadri. Così i cataloghi indicano solo con lineari diagrammi le misure delle tele o ne mostrano a distanza, in penombra, controluce le sagome o, come si dice, gli « ingombri »: le immagini senza evidenza accettano di sottolineare unicamente una relazione di ambiente (se non neutra, aspecifica) (2).

Questa nota sull'opera più recente di Battaglia rispetta la decisione dell'artista: la sola immagine alla quale il lettore potrà fare riferimento, pubblicata in copertina, non è la riproduzione di un quadro, ma l'edizione di un disegno appositamente eseguito, un disegno semplice come una « indicazione di progetto ».

Le motivazioni di una scelta di questo tipo, rigorosa e all'apparenza inattuale, se analizzate, possono fornire un immediato chiarimento sullo spazio teorico e la pratica quotidiana dentro i quali Battaglia sviluppa la sua singolare opera di pittore. C'è, da una parte, la polemica aperta verso l'universo dell'arte riprodotta, verso quell'arte senza domande, senza durata e senza inquietudine che Rosenberg ha chiamato l'« arte dei libri », l'arte « acculturata » (3), che ha sempre gli improbabili, fissi e lucenti colori dell'offset delle alte tirature, che non ha rapporti, contesti, surrogato e non strumento di conoscenza; e, ancora più aspra, la polemica verso il brulicante orizzonte di molte esperienze contemporanee dove ogni operatore vive nella attesa del *clac* dosato e sapiente che darà all'operazione identità e evidenza spettacolare, corsiva e veloce leggibilità, probabilità e durata. All'altro polo, c'è un nucleo di ragioni *tecniche* che Battaglia

sente di non dover contraddire. Come ha notato Maurizio Fagiolo « i quadri di Battaglia sono irriproducibili, perché la luce non si può riprodurre, perché non si può riprodurre la stratigrafia della materia pittorica, perché non si può riprodurre il colore tornato protagonista, perché soprattutto non si può fissare in un "doppio" la durata del tempo della visione » (4). Questa *durata* del tempo della visione, necessaria e intrasferibile per una contemplazione attiva, è richiesta da Battaglia come essenziale. Il suo quadro, costruito per distese accumulazioni cromatiche, esprime un *continuum* spaziale, pulsante e espansivo, che impegna in un gioco serrato di *illusioni* la vigilanza percettiva dello spettatore: la espansione del quadro e la coscienza percettiva si fronteggiano in uno scarto di durate, di accensioni e di silenzi. E' chiaro che Battaglia impegna in questa sottile strategia non solo un tempo di intervalli ma di tonalità diversamente avvertite (Leonardo parlava in questo senso di una *qualità del tempo*): da qui una intensità emozionale mai direttamente invocata, ma obliquamente presente, tramite verso una *realtà* delle sensazioni. Per riconoscere qualche singolo momento di questo complesso processo sarà bene cercare di analizzarne alcuni elementi portanti. Il quadro; il continuum e la illusione; il paesaggio; i fantasmi e le distanze del reale possono risultare luoghi e ipotesi utili di osservazione.

## Il quadro

Le misure del quadro di Battaglia, ormai da alcuni anni, sono quelle di un rettangolo, più lungo rispetto al rettangolo aureo; la lunghezza supera in genere l'apertura delle braccia (5): base e altezza sono nel rapporto 2-1, 3-1, anche 4-1. Il supporto è una tela a struttura relativamente fitta. La superficie dipinta è continua: risulta costituita da stratificazioni successive di olio e tempera. C'è nel quadro una dominante cromati-

ca che non è risolutiva ma alternante: le diverse stratificazioni dei colori — in genere dai più saturi ai più trasparenti — sono fluidamente disposte nel senso di una orizzontalità decisa. Il quadro non considera dei margini così come rifiuta ogni interno contorno. In un gioco acutamente calcolato di coperture e di allineamenti di bande più o meno sature di colore, di contrapposte opposizioni di linee colorate, di addensamenti e di velature, il quadro sviluppa una sua struttura formativa tanto salda e determinata quanto virtuale, illusoria e trasmutante può apparire l'immagine che alla fine si realizza. Nel quadro, leggibile secondo un'espressione dello stesso artista come « una serie infinita di orizzonti » (6), è riconoscibile anche una temporalità continua e complessa: gli orizzonti sembrano espandersi e succedersi rapidamente (anche attraverso il senso di prolungamento dovuto al campo orizzontale del supporto), interompersi e riformarsi oltre la griglia di una trasparente e quasi invisibile geometria. Si badi bene non è la geometria degli equilibri dell'arte astratta, quanto quella più capziosa del disequilibrio percettivo: una realtà senza corpo, pesantezza, prospettiva, gerarchie.

Così l'apparenza conclusa del quadro di Battaglia è una superficie vibrante e continua, illusoriamente mobile e provocante, senza un fuoco centrale di lettura, anzi vivo di alternanti pulsazioni. Uno spazio-luce non deserto né statico che il trasmutare della luce, l'infrenabile mobilità dello sguardo scopre come un universo animato. La dominante cromatica (l'azzurro, il grigio, il viola) è, d'altra parte, sempre scelta tra quelle che della luce possono modulare gli splendori, le mutazioni, le accensioni e le eclissi. Ma questa immagine senza contorni, pulsante e vitale, non è un fantasma casuale e indeterminato; essa è piuttosto la dimostrazione dei risultati cui può pervenire l'esercizio quotidiano di quella *pratica analitica* sui mezzi del-

## Note

(1) A proposito di questo fondamentale enunciato albertiano Hubert Damisch ha potuto scrivere: « Peindre, c'est êtreindre, embrasser sans reste une surface, celle sur laquelle le peintre travaille (cette surface-là) ou celle, aussi bien, du miroir qui lui sert de guide: la distinction est de peu d'importance dès lors que les deux surfaces forment système et sont prises dans une même structure de renvoi » (*Théorie du nuage*, Ed. du Seuil, 1972, p. 166). L'analisi dell'illusione (*abbracciare con arte*) e la ri-costruzione di una superficie determinata e evidente risultano ancora termini costitutivi essenziali dello spazio sintattico della pittura.

(2) « Desidero che i miei quadri attuali non vengano più riprodotti (salvo ragionevoli eccezioni di riproduzioni a colori di sufficiente dimensione e accuratezza, da me personalmente seguite). Questo non soltanto perché i miei quadri siano alla lettera irriproducibili, ma anche perché intendo rifiutare l'uso di un mez-

zo meccanico che dal compito sussidiario di facilitare il ricordo di un'opera osservata e studiata è passato a quello primario di sostituire dell'opera stessa, venificando e corrompendo quello che dovrebbe sempre essere il compito di chi l'opera ha eseguito e di chi, guardandola, intende capirla: l'osservazione diretta e una lunga, attiva contemplazione » (Carlo Battaglia, in catalogo della mostra personale presso la *Claudio Bottello Arte*, Torino, novembre 1974: dichiarazione ripetuta nei cataloghi delle altre successive esposizioni).

(3) Scrive Harold Rosenberg a proposito delle illustrazioni che riproducono dei quadri « Come "oggetti" essi sono, naturalmente, meno che soddisfacenti: le illustrazioni mancano della scala, della materialità, della superficie, dell'invecchiamento, dell'ambiente, ecc.; degli originali; il colore, persino quando è ottimo, è inevitabilmente, falso. Ma il pubblico accetta l'opera riprodotta come un povero sostituto? O il museo immaginario delle riproduzioni cor-

risponde ai suoi gusti e alle sue necessità più dei quadri originali? Oltre a dispensare dalla perdita di tempo di fatica e di denaro che costa rintracciare le creazioni individuali, l'arte del libro d'arte ha un vantaggio irresistibile sul prodotto grezzo dello studio: appare in un contesto di nozioni » (H. Rosenberg, *L'oggetto ansioso*, Bompiani, 1967, p. 202).

(4) M. Fagiolo nel catalogo dell'esposizione alla Galleria Botello, 1974, *cit.*

(5) Il quadro a dimensione dell'apertura delle braccia ha una sua storia, e funzione, nel periodo dell'Informale. Esso tiene e provoca il gesto. Il superamento di questa « misura » corrisponde a una svolta ben precisa della storia della pittura agli inizi degli anni Sessanta.

(6) In un'intervista inedita con Trini (dicembre, 1973) pubblicata in Tommaso Trini, *Carlo Battaglia*, Data Arte, 1974.

(7) Il dibattito sulla *nuova pittura* si può considerare iniziato in Italia dalle mostre *Tempi di percezione* (Livorno 1973) *Iononrappre-*

la pittura riscoperta negli ultimi anni (7), ma nella quale pittori come Battaglia si può dire hanno speso tutta intera la loro formazione (8).

## Il continuum e l'illusione

Gli *all over* di Pollock, i campi di colore di Newmann, le scritte di Tobey, le serie iterate di Agnes Martin hanno, nella loro diversa specificità, una costante: essi sviluppano un'idea del *continuo* nella superficie pittorica che, come è stato giustamente osservato, è la grande conquista della ricerca astratta degli ultimi decenni. Il continuo significa non privilegiare un punto di vista particolare, non obbligarci entro un percorso prefissato la percezione dello spettatore. Significa stabilire un diverso assetto topologico del quadro: forma e superficie acquistano una evidenza (e una presenza) singolari: gli elementi dell'universo pittorico (spazio, colore, luce) vivono, nella dimensione della superficie, nuove, libere connessioni.

Il continuo nell'opera di Battaglia è raggiunto intervenendo sulle qualità fisiche del pigmento, sulle possibilità di saturazione e di modulazione del colore, su interne generative opposizioni cromatiche. In alcuni quadri degli anni 70-72 lo scarto tra brevi segmenti o rombi, ordinati in sequenze rade, e la densa opacità del fondo valeva a generare una sorta di slittamento costante della visione del piano. Nelle tele degli ultimi anni il gioco delle interne accensioni, incessante e imprevedibile, è inseparabile dalla superficie che ha un'apparenza continua, una trasparenza costante, una fisicità naturale, quasi organica, senza clamori.

E' a questo livello che nasce l'*illusione*, quello *stringere* la superficie da presso (come scrive Damisch commentando Alberti) così da farne *lastra* non riflettente, ma promanante, imprevedibile virtualità ottica, immagine senza corpo.

Come questa illusione sia organizzata, si può cercare di spiegare. Battaglia tien conto delle ricerche di Malevic a proposito degli effetti su un piano immerso nella variabilità cromatica dell'atmosfera; conosce che l'effetto visivo della durata e del movimento in relazione al particolare orientamento e direzionamento di bande che hanno differenti gradienti cromatici; sa soprattutto che la grande superficie assorbirà certe minime salienze di colori, certi reticoli tra-

sparenti e che da questi risulterà sollecitata. L'illusione fondamentale che il quadro di Battaglia propone è quella della luminosità, una luce che è fisicamente spazio e colore prima che atmosfera, continuamente trasmutante. Ma la illusione — ed è notazione essenziale — non è confinata in un gioco ottico, effetto di una meccanica reversibile. Battaglia sa che è impossibile separare una pittura unita di grande superficie (quella che Van Gogh desiderò come « fonte di sensazioni »); che Rothko, che egli ha amato come un maestro, ha insegnato come la grande superficie consente di esprimere « idee complesse in termini semplici » in quanto obbliga l'artista, così come lo spettatore, a vivere lo stesso spazio « interno » di esperienze (9). La grande dimensione è tramite essenziale dell'illusione.

## Il paesaggio

« Si può pensare al paesaggio come alla misura degli spazi e dei tempi possibili. La pittura che voglio fare deve avere le stesse dimensioni illusorie » (10). Questa dichiarazione del 1972 conserva un suo carattere provocatorio, ma aiuta a comprendere realtà e pertinenza del quadro che Battaglia realizza.

Il paesaggio che Battaglia propone, allo stesso tempo mentale e fisico, luogo di associazioni e di evocazioni, ma più di relazioni topologiche, induce almeno a quattro ordini di riflessione.

Il paesaggio non è solo una determinata situazione spaziale ma, in pittura, la proposta di un modello di *contemplazione*. Contemplazione è un'operazione mentale, che sviluppa omoteticamente (ingigantendo e approfondendo) un dato percettivo, alla quale Battaglia fa costantemente riferimento e appello. Contemplazione è in questo senso d'accordo con la definizione di Arnheim « non semplicemente attendere e raccogliere; è qualcosa di essenzialmente attivo » (11).

Il paesaggio è anche, nella sua struttura fisica, il luogo della *simultaneità*. Se il tempo è considerato una dimensione della coscienza (12) (Ornstein), anche la simultaneità è un altro cardine della percezione di uno spazio attivo.

Il paesaggio è ancora un'analisi non solo degli oggetti naturali ma di come essi vivono nella *luce*. La luce è il primo elemento del paesaggio (così come d'ogni quadro di Battaglia).

Il paesaggio ha una referenza simbo-

lica straordinariamente vasta. La pittura di Battaglia, se distanzia questa referenza, non la rifiuta. Appleton in uno studio recente (13) ha potuto analizzare come essa contenga le immagini della luce e del buio del movimento e dell'equilibrio, del rifugio e dell'evasione. Il paesaggio in questo senso è teoria e spettro della civiltà visiva occidentale.

Ma paesaggio, oltre a tutte queste accezioni, è per Battaglia la conquista di una realtà sensibile, traspirante. I suoi quadri, egli lo sa, possono ricordare le maree (più che il mare), il giorno (l'inseparabilità di spazio-tempo, più che il cielo). Di queste approssimazioni egli si vale per introdurre lo spettatore, e la titolazione del quadro spesso è provocante in questo senso. Ma il gioco che egli costruisce è tutto nella virtualità cromatica. E' il colore, la sua instabilità, durata e trascorrenza, il vero e solo paesaggio.

## I fantasmi e le distanze del reale

In un ciclo creativo così determinato, dove la riflessione sui singoli momenti della *pratica pittorica* è orientata alla produzione di « matrici » di immagini più che di staccate configurazioni bidimensionali, ogni attimo della crescita del quadro è congruente e riconoscibile; ma risulta più difficile cogliere quali termini di confronto questa pittura ponga con la realtà.

Tommaso Trini ha notato (14) che la ricerca di Battaglia riparte, nel 1967, da dove Mondrian aveva lasciato i suoi *plus-minus* con la « composizione con linee » del 1917. L'indicazione è suggestiva e spiega un itinerario che partendo dall'astrazione geometrica ha presto saputo portarsi all'astrazione che si è potuta definire postgeometrica (Reinhardt, Mangold, Poons, ecc.) con un'autonomia e libertà tali da esigere *analisi tecniche* che coinvolgono il critico-lettore in un discorso *eretico*.

Ma all'attuale stadio del percorso creativo di Battaglia si può forse azzardare che egli appare in grado di immettere nella realtà produzioni generative di immagini, salde strutture fantasmatiche, che vivono nella realtà un universo di tensioni per quella « irruzione di essenza collettiva » che ciascun'opera porta con sé, pur restando aperta e ambigua come ogni opera che appartenga vitalmente al proprio tempo.

Il riferimento a Adorno che più sopra

sentonullaodipingo (Verona, 1973) *Fare pittura* (Bassano del Grappa, 1973) *Un futuro possibile, nuova pittura* (Ferrara, 1973) *La riflessione sulla pittura* (Acireale, 1973). Nel catalogo di *Fare pittura* scrivevo a proposito della identificazione della nuova area di ricerca: « Riportare i problemi della pittura alla pittura obbliga l'artista a una specificazione essenziale della realtà plastica, a un'analisi del processo pittorico che non può porsi senza *fare pittura* abolendo ogni equivoco distacco e distanza. La dimensione del colore è la prima ad essere messa in discussione, e verificata. Il colore non è simbolo, non costituisce elemento di rappresentazione ma un campo fisico da sollecitare in due direzioni prevalenti: la continuità e l'emanazione luminosa. La *linea* non è più scrittura né contorno ma scansione, molte volte essa è solo virtuale, provocata dall'accostamento di due bande di colore diverso o dello stesso colore in due saturazioni. Lo spazio e l'area del quadro non coinci-

dono: lo spazio dichiara una sua virtualità rispetto alla fisicità del supporto: è questo il primo punto critico del rapporto superficie-supporto. Il quadro non ha più necessità di essere bloccato su una superficie piana e soprattutto di essere chiuso in una specificità univoca: un quadro può continuare e moltiplicarsi con altri, combinarsi secondo moduli variabili, può non essere un quadro: vivere staccato da un supporto rigido.

(8) Trini ha descritto nel saggio monografico dedicato a Battaglia, già citato, la lineare carriera di pittore di Battaglia, l'importanza degli incontri avuti a New York nel '67, e anche in Italia, con Rothko e Reinhardt, la particolare attenzione rivolta in quegli anni alla *texture* dei quadri di Dan Christensen, alle essenziali strutture di Sol LeWitt.

(9) « To paint a small picture is to place yourself outside your experience, to look upon an experience as a stereopticon view or a reducing glass. However you paint the larger

picture, you are in it. It isn't something you command » (Mark Rothko, *Interiors*, maggio, 1951).

(10) C. Battaglia, conversando con G. Drudi, *La pittura come paesaggio*, in *Data*, 4, maggio 1972.

(11) R. Arnheim, *Verso una psicologia dell'arte*, Einaudi, 1969, p. 362.

(12) R. E. Ornstein, *The psychology of consciousness*, Freeman, San Francisco, 1972, p. 83-84.

(13) Nel suo importante saggio *The Experience of Landscape*, Wiley, Londra, 1975, Jay Appleton dedica un capitolo (*A Framework of Symbolism*) a questo argomento; pp. 81-121.

(14) Tommaso Trini, *Carlo Battaglia*, cit.

(15) Ci riferiamo qui all'opera di T.W. Adorno, *Aesthetische Theorie* Surkam, Francoforte, 1970. Una traduzione italiana è stata di recente pubblicata da Einaudi (*Teoria Estetica*, 1975).

(16) T.W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, cit.,

abbiamo fatto può essere esteso (15). L'opera di Battaglia, sottilmente moderna, vive le contraddizioni che il filosofo di Francoforte leggeva nell'arte contemporanea, con una intensità particolare. L'opposizione tra *mimetico* e *costruito*, il *carattere enigmatico* sono facilmente riconoscibili dentro il quadro che l'artista con pazienza e rigore realizza. Il *mimetico* è nella fisicità aperta, quella fisicità che molte volte Battaglia ha dichiarato di voler sottoporre alla costruita virtualità, rinvio continuo a una virtualità ulteriore. Si confronti la virtualità dell'immagine del quadro di Battaglia con quella che Adorno definisce un'esperienza estetica: « esperienza di qualcosa che lo spirito non potrebbe avere, né da se stesso né dal mondo, possibilità promessa dalla sua impossibilità » (16). Si sa che Adorno non credeva all'interpretazione univoca: Battaglia non propone immagini univoche, anzi. Che l'opposizione tra il fisico e il mentale, l'*artefatto*, segna anche l'opposizione tra il momento irrazionale e il progetto razionale dell'opera. E' il rinforzo di questo momento razionale che rende enigmatica l'opera moderna. Battaglia sa che questo sovrainvestimento può sottrarre l'opera al consumo, alla integrazione ideologica e alla reificazione (17) (i due ingorghi dell'arte nel mondo contemporaneo). Ma soprattutto a Battaglia, che sa guardare con occhio attento all'universo culturale che ci sta alle spalle (e che spesso fingiamo di poter cancellare), credo non dispiacerebbe sottoscrivere questo interrogativo « Ma cosa diventerebbe l'arte, scrittura della storia, se rompesse con il ricordo della sofferenza accumulata? » (18).

#### Riferimento e situazione

Collocata nell'area analitica, l'opera di Battaglia, che può considerarsene esemplare secondo quanto ha notato Menna (19), se ne distacca in qualche modo per un proprio interno, autonomo piano di crescita. I debiti verso l'area minimalista e concettuale qui non possono essere iscritti in bilancio, le riduzioni linguistiche non risultano vincolanti; il gioco dei travalicamenti è anzi sollecitato, insito nella pratica stessa del lavoro del pittore. Ogni discorso sulla *nuova pittura* fatto in Italia negli ultimi tre anni non ha potuto fare a meno di riportarsi al lavoro di Battaglia (20). Ma egli ha sempre chiesto di non essere ridotto dentro uno spazio percorribile solo per angusti margini. Battaglia azzarda di fare il *pittore*: con la spietata lucidità, e il rischio autentico, che un *mestiere* del genere oggi richiede. L'intenzione e il senso del quadro di Battaglia sono esplicitamente dichiarati.

Vittorio Fagone

p. 204.

(17) T.W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, cit., pp. 190-191.

(18) Citato in V.H. 101, Numero speciale dedicato ad Adorno, marzo 1973.

(19) Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi 1975, p. 84.

(20) E' interessante notare come tutte le rassegne alle quali abbiamo fatto riferimento nella nota (7) hanno incluso sempre l'opera di Battaglia mentre, volta a volta, vi risultavano esclusi con diverse motivazioni artisti della stessa area di ricerca.

#### L'immagine parallela

*Ineluttabile modalità del visibile: questo almeno se non più pensato traverso ai miei occhi* (\*).

tentativo di realizzare un'immagine che ritrovi un rapporto con quella che chiamiamo realtà, lo spazio, il mondo delle apparenze che ci circonda — riconsiderare l'immagine naturale — non certezza ma illusione — mobilità — non l'attimo che fugge ma il senso di una serie di attimi che la compongono come idea di — i tempi della percezione — serie di percezioni distinte — ma l'insieme non è il risultato di una somma

*Suggelli di tutte le cose che io*

*sono per leggere qui — Segni colorati — Limiti del diafano.*

Considerazioni sulla dimensione del campo visivo — il punto di messa a fuoco e le zone di sfocatura — continua serie di mutazioni — questo il problema dell'immagine dal «nostro» punto di vista — chiedersi i perché — elenco di notazioni — pittura serie di atti premeditati — *Ma egli aggiunge nei corpi: Dunque li conosceva in quanto corpi prima che in quanto colorati — Chiudi gli occhi e guarda* — non tentativo di raffigurare — imitazione — la maniera per non capire — le superfici pittoriche contenitori di spazio — zone differenti — la distinzione della materia — quidditas — fasi di lavoro finite in sé stesse — indipendenti — immagine risultato di una serie di atti in sé compiuti — questa sua capacità di costruirsi come « organica » possibilità di esistere accanto al fantasma del reale — *Sto io entrando nell'eternità lungo la spiaggia di Sandymount?* il dovere della precisione — regola — unica possibile verità in un mondo di apparenze falsificanti — forgiarsi uno strumento ben aguzzo, affilato, preciso — consapevolezza che non lo sarà mai abbastanza — QUESTA APPROSSIMAZIONE E' L'ARTE — *Apri gli occhi adesso — Va bene — Un momento — E se tutto fosse svanito? Se li aprissi per trovarmi per sempre nel nero adiafano — Basta! Vedrà se ci vedo* — creazione — coscienza dell'incompiuto — affrontare la quotidiana incertezza consapevoli della propria impotenza — dubbio come realtà — amore per il ben fatto unico sostegno, « bastone di frassino » — qualità regola nobilitante — etica ed estetica coincidono — *Vedi dunque — Tutto è rimasto lì senza di te: e sempre rimarrà, mondo senza fine* — Il riproporre un rapporto di nuovo tipo con il mondo esteriore può avere un senso solo una volta che si sia capito come tutto il lavoro fatto per la costruzione di un'immagine « astratta », simbolo della libertà del pensare artistico, della sua emancipazione, sia giunto ad un punto morto. Quella che doveva essere la ricerca dell'identità, in termini di verità realizzata in una forma, si è vanificata in un tipo di ricerca sterile, di problematica elementare.

Inutile nascondersi questa situazione cercando di spostare l'asse del discorso su problemi di carattere linguistico. In realtà la pittura è una lingua semi-dimenticata e si vuol scambiare per linguaggio (operazione sul) quello che nella maggior parte dei casi è gergo — Una serie di aride proposizioni gergali — Riconsiderare la natura (nel senso dei motivi, degli impulsi, delle possibilità, delle sconfitte) non proponendosi in comeptizione ma solo cercando di appropriarsi del senso segreto di una immagine che ci appassiona, scomponendola, provando a capirne l'interna costruzione, e cercare di ricostruire non un facsimile, ma un'altra immagine che, risolvendo nella materia una serie di problemi ottico mentali, si proponga come risultato di un'operazione alternativa — E' anche necessario ritrovare il senso dell'identità, della tradizione — Dico un'identità non individuale, piuttosto l'identità collettiva di una cultura ancora viva, da amare e interrogare, non chiedendole una risoluzione dei propri problemi in forme già date, ma riscoprendo il senso occultato delle soluzioni di « altri » problemi con la comprensione delle modalità, degli stratagemmi anche, che contribuiranno appunto a risolvere « quei » problemi — In questo modo la lingua può tornare ad essere viva — Ritrovare anche la percezione della qualità, non solo di quella mentale; intendo stavolta parlare proprio di quella manuale (ma certo l'una non va davvero senza l'altra). Quella qualità che restituisce sempre a chi correttamente la persegua, almeno nobiltà e merito — Capire il significato di questo proprio in un'epoca che ha invece preferito privilegiare l'artista nei confronti dell'artigianato — « Quando non ci si studia di esprimere l'inesprimibile, allora niente va perduto — Ma l'inesprimibile è — ineffabilmente — contenuto in ciò che si è espresso ».

Ludwig Wittgenstein La pittura « alla prima », in realtà è pittura imitativa, in quanto proprio le regole modali alle quali ubbidisce tendono ineluttabilmente al raffigurare — Non vedo infatti differenza, sotto questo aspetto, fra un quadro « astratto » ed uno « figurativo » (che definizioni prive di senso) — Infatti si può raffigurare un'immagine astratta esattamente come si raffigura un'immagine naturale — Una pittura non imitativa è proprio una pittura di « preparazione »; questo perché la sua « premeditazione » invece che proporre la raffigurazione del mondo cerca la costruzione di un mondo — Costruzione è quella serie di atti intenzionali, pre-pensati che la compongono, e nell'idearne l'articolazione, in qualche modo l'affrancano — La libertà non è fuori ma dentro le cose; questo se la libertà è coscienza —

Aprile 1976

(\*) Questo come gli altri corsivi sono brani estratti dal terzo episodio.

« Proteo » dell'*Ulisse* di James Joyce.

Carlo Battaglia

Questo testo è apparso nel volumetto di Carlo Battaglia, « L'immagine parallela e altre congetture », Edizioni Masnata, Genova, 1976. Vi sono raccolti cinque scritti — una lettura godibilissima. Testi brevi che illimpidiscono un pensiero complesso, essi si offrono al di qua schivo della teoria, del-

l'ideologia, per negarsi eventualmente davanti alla pratica della pittura, al quadro che sta al comando. Alla dichiarazione di poetica o alla sistemazione teorica che tendono a discorrere di ciò che è vero nel quadro, Battaglia antepone nuovamente la verità del discorso, con un'attenzione alla scrittura pari a quella per la verità della pittura.