

# Il "quadro" di Carlo Battaglia

DATA # 22

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 scritture 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 obbligare 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 proiettante, imprevedibile virtualità ottica, immagine senza corpo.

Come questa illusione sia organizzata, si può cercare di spiegare. Battaglia tiene conto delle ricerche di Malevich 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 prospetto 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

sentonullaodiopinto (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 considerarsi 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

## 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

*Suggeri 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.

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.