

Francesca Gallo, da *Corpi al lavoro sulla superficie delle cose*, *Catalogo della mostra Sintattica*, Museo H. C. Andersen, Roma 2015, a cura di F. Gallo, Maretti ed. 2015

Not what to paint but how to paint (Robert Ryman)

Anche negli altri artisti di *Sintattica* si osserva il mutevole coinvolgimento del corpo, sebbene in una maniera più implicita e meno figurativa. Luigi Battisti e claudioadami, infatti, sono più interni alla manualità della pittura, con la sistematica applicazione dell'acquerello, del pastello e della china a supporti che variano dalla carta, alla tela, al legno. Il loro è un lavoro che si svolge all'insegna della disciplina fondata sul rispetto di regole autoimposte, di natura formale, ma che costringono il corpo dell'autore, lo piegano ai propri ritmi e lo bloccano dentro limiti precisi.

Come il pattern delle *Ninfee* (2014) – una selezione di diciannove carte, da un insieme molto più vasto prodotto da **Luigi Battisti** *ad hoc* per *Sintattica* – con le dosate variazioni cromatiche su scale più o meno dissonanti. Una serialità non narrativa, e che pertanto non presuppone né un inizio né, tanto meno, una fine: ma un ritmo che varia secondo possibilità prefissate. Diversi gli antecedenti di un simile *modus operandi*, ben delineati nelle parole di Bruno Corà: «temporalità continua, [...] formatività aperta a successivi scarti di elaborazione [...] tali da evidenziare il processo linguistico»¹. Il critico si riferisce alla pittura fredda e analitica degli anni Settanta, caratterizzata dall'insistenza sulla griglia, sulle proporzioni geometriche e le scale armoniche, e che non di rado ha valicato il limite della decorazione, come nei casi degli afferenti al gruppo *Support/Surface*, o dei più noti sviluppi della ricerca di Daniel Buren o di Sol LeWitt. In Battisti, tuttavia, si rintraccia un riferimento ideale al versante italiano della Pittura Analitica degli anni Settanta², passata probabilmente attraverso la tridimensionalità conferita al colore da Ettore Spalletti, il cui lavoro è caratterizzato da un fare metodico e seriale per certi aspetti vicino a quello di Battisti. Anche se gli esiti del maestro sono più mistici e introversi³ delle polifonie del secondo, in cui la casualità gioca un ruolo importante.

Un modo di fare pittura, quindi, che tra anni Ottanta e Novanta viene ereditato e riformulato dal cosiddetto Neo-Geo, dagli *Spot Paintings* di Damien Hirst o dai *Campionari di colori* di Gerhard Richter. Autori in cui, tuttavia, la dimensione concettuale investe prepotentemente anche la prassi esecutiva, tanto da annullare il coinvolgimento del corpo, che invece rimane lo strumento prediletto da Battisti. Il pittore, infatti, nell'adozione di tali forme di armonica serialità si lascia suggestionare, all'inizio degli anni Duemila, dall'ascolto della musica di John Cage e di Morton Feldman. In particolare quest'ultimo fa esplicito riferimento all'*all-over* di Jackson Pollock per la definizione del proprio innovativo metodo di composizione⁴, un concetto che si attaglia bene anche alle modalità esecutive dei lavori di Battisti: serie potenzialmente aperte, basate su variazioni minime, talvolta casuali, per esempio nell'ampiezza delle gocce di olio siccativo di *diciamo Nulla* (2010)⁵.

Nelle opere eseguite per *Sintattica*, Battisti, quindi, mette in scena la dialettica fra la sapienza della mano educata e la sua apparente mortificazione nell'esecuzione di regolari velature di acquerello o

¹ B. Corà, *Processi e strutture del pensiero pittorico*, in *Pittura 70*, catalogo della mostra a cura di G. Bonomi, Chiavari 2004, p. 12.

² Cfr. M. Meneguzzo, *Analisi materialistica, autoanalisi psicologica, autocritica politica. Un saggio sulla pittura analitica italiana*, in *Pittura analitica*, a cura di V.W. Feierabend e M. Meneguzzo, Silvana, Cinisello Balsamo, 2008, pp. 10-22.

³ Cfr. Ettore Spalletti, *Un giorno così bianco, così bianco*, catalogo della mostra, Milano 2014.

⁴ Cfr. P. Vergo, *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from Romantics to John Cage*, London, Phaidon 2010.

⁵ Cfr. *Luigi Battisti. diciamo Nulla*, Roma 2010.

semplici linee tracciate con matite colorate e riga, in *Regola* appunto: operazioni che seppure non meccaniche, trattengono una memoria solo larvale del rapporto sensuale con la superficie del supporto e la pelle del colore. Tale tensione derivante da una fisicità trattenuta, in realtà è piuttosto frequente nella pittura degli ultimi decenni⁶.

Infine il riferimento a Claude Monet non è casuale. Diversamente dalla citazione iconografica che ne fa Stefano Arienti, ad esempio, Battisti dichiara il proprio debito verso la tendenza al decorativismo incarnata dalle tele dell'Orangerie: un modello di pittura di superficie, in cui tuttavia, si rischia paradossalmente di annegare, di essere totalmente assorbiti. Nelle *Ninfee* di Battisti, d'altronde, la vibrazione del colore riporta alla mente quella stessa tensione fra piattezza e tridimensionalità degli esperimenti retinici dell'Optical Art e, in particolare, dei muri e dei *Pénétrables* di Raffael Soto. Un'associazione mentale che permette di cogliere anche il disagio verso la *flatness*, incarnato in mostra da *Fortezza* (2002) una composizione di tavole di alluminio dipinto, in cui le superfici pittoriche sono increspate e, contraendosi, occupano il pavimento. Questa tensione fra le due e le tre dimensioni ha condotto l'autore a scalfire le superfici di legno dipinto negli anni Novanta e, in seguito, al coinvolgimento dello spazio concreto, come è evidente in *Intonate canti alla terra* (2003) e nell'area praticabile delimitata dai cartoncini colorati impregnati di olio di *Sem/Senza* (2009)⁷

«Un'allegoria dell'artista, fortezza come virtù»⁸, scrive Battisti a proposito dell'installazione in cui serialità e combinatoria si incontrano sotto le false apparenze di un innocuo passatempo: in realtà il titolo contiene anche l'indizio di un coefficiente di arroccamento. Isolamento dell'opera dal contesto, ortodossia verso il medium pittorico, coerenza concettuale: peculiarità che sono anche la difesa di una pratica artistica vitale, ma in affanno, circondata come è dalla profusione delle immagini provenienti dai media, dotate di enorme potere seduttivo. Battisti “resiste”, quindi: maneggia i colori come oggetti, dotati di potenziale autonomia. E così nasce l'ironico *Bozzolo*, l'intervento *site specific* fra le grandiose statue al piano terra del Museo Andersen. Una concrezione colorata che si intrufola nel dialogare muto, quasi sospeso fra le figure allegoriche e le varie personificazioni del pantheon progettato da Hendrik Christian Andersen prevalentemente per la *Città mondiale della comunicazione*. Indifferenti a tutto, i fili colorati evocano le linee multicolori di *Regola*, approdate qui come condotte da uno sciame di insetti, forse le future farfalle che multicolori si preparano a uscire dal *Bozzolo*.

⁶ Cfr. *New Perspectives in Painting*, London, 2002.

⁷ Cfr. *Luigi Battisti*, catalogo della mostra, Shangai 2006; *Luigi Battisti Pasquale Polidori. Sem/Senza*, catalogo della mostra, Napoli 2009.

⁸ L. Battisti, *Fortezza*, in *Opere in mostra*, dattiloscritto di sala, Roma 2015.