

## EMILIO BATTISTI: LO SGUARDO DELL'ARCHITETTO

di Gianni Contessi

Sia o meno innocente, come quello di cui parlava John Ruskin – ed era appena il XIX secolo –, lo sguardo che Emilio Battisti indirizza ai suoi soggetti (o non piuttosto oggetti?) umani è sguardo non sprovvisto di disincanto. Ma Battisti non nasce pittore, bensì architetto di sapienza universitaria. Lo stesso Ruskin, come critico “cultore della materia”, ammoniva che “se non è scultore né pittore, [l’architetto] potrà essere solo costruttore”. Grande letterato e pensatore, l’inglese era anche disegnatore e acquarellista di finezza ragguardevole.

Che la pratica progettuale o disciplinare non riesca ad assecondare e soddisfare tutte le pulsioni creative degli architetti è cosa nota. E se ne conoscono le ragioni. Essendo l’architettura un prodotto “istituzionale”, al quale pongono mano più persone, essa materialmente non consente al progettista di considerarla sua opera autografa. Di autografo vi è soltanto il foglio disegnato, e, da quando è invalso l’uso del computer, neppure quello. In fondo, per l’architetto che non sia anche pittore e/o scultore (senza andare troppo indietro nel tempo, pensiamo a Schinkel, Max Bill o, parzialmente, allo stesso Le Corbusier) il dipingere costituisce persino un atto di ribellione alla *dura lex* della costruzione.

In quanto pittore Emilio Battisti ha una storia recente: neppure da un decennio egli convive con gli strumenti del mestiere, fra i quali vi è la macchina fotografica. Quella macchina fotografica che, nella seconda metà dell’Ottocento, aveva messo in crisi proprio i pittori e la loro pratica. In verità lo strumento fotografico è ritornato variamente in auge non solo nel tempo delle prime avanguardie novecentesche, ma anche vari decenni dopo, nel cuore delle neo-avanguardie. Ad essere sofisticati, si dovrebbe distinguere tra macchina e immagine fotografica, fra strumento e

linguaggio, ma il primo nome che viene fatto di pronunciare è quello, inevitabile, di Andy Warhol, grande manipolatore di stereotipi e iconografie della comunicazione di massa. Il quale, fra l'altro, è anche stato un particolare tipo di ritrattista "mondano" cosmopolita.

La macchina fotografica, dunque, è strumento basilico del ritrattista moderno e contemporaneo di cui egli si serve direttamente come se ne serve lo stesso Battisti, nel senso che talvolta vi è una pressoché perfetta sovrapposibilità fra immagine fotografica e procedimento pittorico. A questo punto sarebbe ingenuo dedurre una liquidazione spicciativa del risultato come di cosa mutuata da altra. Non è questo il punto, evidentemente. Se non si pratica il ritratto accademico con il soggetto in posa, come nella nobile inattualità di Pietro Annigoni, il ricorso al mezzo fotografico è di prammatica. Addirittura – ed è appunto il caso di Emilio Battisti – la fotografia stessa si trasforma in immagine, in opera pittorica. La fotografia diviene, intenzionalmente, il quadro.

Soggetti prevalenti, ma non esclusivi, gli amici o quanti a vario titolo fanno parte dell'*entourage* di Emilio, con una particolare attenzione alle coppie coniugali o para. E' comunque una forma di *voyeurisme* quella esercitata da Battisti, che traduce il ritratto *au naturel* nella fissità araldica dell'icona, quasi riecheggiando i brani narrativi, certo più complessi, del *conversation piece*. Ne risulta una galleria di personaggi noti e meno noti, consegnati ad una elaborazione appena un po' straniante. Essa, tuttavia, non esclude tenui sottigliezze interpretative, esperite da Battisti giocando sulla traiettoria degli sguardi, sull'orchestrazione minimale delle posture e nel dialogo calcolato di quel tanto di prossemica che la rigidità sostanziale della composizione consente. Le persone ritratte, pur nell'individualità soggettiva assumono sembianze di *tipi* che danno vita ad una *comédie humaine* milanese, dislocata tra quotidianità civilmente formale e disinibizione corporea estiva e vacanziera. Corpi svestiti o incravattati si stagliano nel vuoto neutrale e vagamente metafisico dell'"ambientazione" prevalente.

L'esercizio pittorico di Emilio Battisti ha origini palesemente "novecentiste". E in questo senso sono probanti le sue nature morte colorate e appena un po' "primitiviste". Sapiienti ed ingenue

nello stesso tempo, comunque intelligenti nella non banale individuazione del taglio e nella messa in scena delle cose cui attribuire nuovi statuti a futura memoria.

Come è quasi sempre successo (le eccezioni storiche sono dislocate fra El Lissitzkij e il già citato Max Bill) il linguaggio pittorico che attrae gli architetti è quello della figurazione e non è certo questa la sede per investigare sulle ragioni di ciò. Ma è palese che quella dell'architetto è necessariamente un'educazione realista. Da essa dipendono alcune proiezioni del gusto che, anche nel caso dei quadri di Emilio Battisti, dopo le prove dell'esordio decisamente segnate dalle cadenze della pittura italiana degli anni fra le due guerre – pensiamo ai linguaggi di *Corrente* e della *Scuola Romana* –, si indirizzano oggi ad un genere di figurazione che proprio del ritratto e della fisionomia umana fa il suo tema prevalente.

Sullo sfondo di opere siffatte, vi è una cultura poco italiana e molto angloamericana, alla cui origine vi è la pittura di David Hockney e, ancora più indietro, vi è la cultura d'immagine derivata dalla *Pop Art* e dal cinema. Il ritratto iperrealistico con il primo piano che “sfonda” non ha propriamente origini pittoriche: deriva da altre fonti iconografiche. Del pari, il trattamento tecnico applicato alle tele nel dipingere non indulge a troppe ricercatezze, com'è logico succeda quando s'abbia a che fare con immagini votate al tipo e all'icona. Il che non esclude la necessaria attenzione alla verosimiglianza. Alex Katz e Beppe Devalle sono alcuni possibili, lontani parenti pittorici di Emilio Battisti. Anche perché la pittura dell'architetto milanese è sì, come s'è detto, espressione di un'educazione realista (che ritrattista, in senso proprio, sarebbe stato Edward Hopper!), ma di un'educazione realista che definisce stereotipi sociali, la cui identità fisiognomica è mediata dalla prepotenza definitoria degli scatti fotografici.

Resta infine il dubbio che anche per Emilio Battisti, malgrado la neutralità dell'approccio ai suoi soggetti-oggetti, malgrado l'apparente freddezza e l'assenza di pathos biografico, valga quella “norma” formulata da Yves Bonnefoy, secondo la quale, in verità, lo scopo inespresso del ritrattista è “*d'approfondir la conscience de soi*”.