

# GIANFRANCO BARUCHELLO

*"...Gli artisti non fanno solo i cascatori per conto dei filosofi ma si improvvisano talvolta anche operai o artigiani "filosofici". Nel mio caso ho realizzato (maggio 2000) un grosso semaforo wittgensteiniano a luce "marrone", colore questo ritenuto dal filosofo assolutamente inadatto a questo tipo di segnale (nelle "Osservazioni sui colori"). Installato nei giardini di Villa Medici (per la mostra "La ville, le jardin, la memoire") spiccava sulla più alta terrazza prospiciente il Muro Torto e inviava una luce lampeggiante marrone, seppur fioca e visibile solo di notte. Luce realizzata con la complessa giustapposizione di filtri giallo-verdi inseriti in un normale semaforo stradale. Nessun intenzione beffarda nella mia operazione. Era possibile pensare quella idea come una immagine?"*

**ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA  
SAN CARPOFORO - BIENNIO  
DIPARTIMENTO ARTI VISIVE  
MERCOLEDI' 24 GENNAIO 2007 ORE 15**

*Una luce marrone per L.W., 2000*



Baruchello, protagonista della ricerca artistica della seconda avanguardia internazionale, sin dalla fine degli anni '50 ha partecipato a innumerevoli mostre ed eventi in Italia e all'estero e le sue opere figurano nelle più importanti collezioni e cine-videoteche pubbliche e private. Presente dal '62 a New York, in Francia, in Germania, la sua ricerca si caratterizza attraverso l'uso di media diversi tra i quali: la pittura, l'oggetto/assemblage, la scrittura, la poesia, l'azione, il cinema d'artista (dal 1964) e il video (dall'inizio degli anni '70), tecniche queste ultime di cui è stato uno degli iniziatori. È autore di operazioni e activities senza precedenti quali la formazione di Società fittizie per la forma di opere (Artflex S.r.l., 1968), la pratica dell' "agricoltura" e della zootecnia come indagine artistica in rapporto agli aspetti economico-politici del mercato delle arti (Agricola Cornelia S.p.a.,

1973/81), la ricerca di significato dello spazio-interno degli edifici (L'altra casa, 1978/79), la realizzazione di vasti spazi aperti (Il "giardino" e il "bosco", dalla metà degli anni '80) pensati come spazi mentali e dell'immaginario. Sui temi della sua ricerca ha inoltre elaborato testi editi in Italia, in Europa e negli Stati Uniti tra i quali: Mi viene in mente (1966), Avventure nell'armadio di plexiglass (1968), Sentito vivere (1978), How to imagine (1986), Why Duchamp (1986), Io sono un albero (2000), Spettacolo di niente (2001). Nel 1998 ha donato parte dei suoi beni e delle opere ad una Fondazione che porta il suo nome, destinata al sostegno della ricerca artistica contemporanea.

Gianfranco Baruchello ha realizzato progetti espositivi nei più importanti luoghi museali italiani e stranieri come: Louisiana Museum - North Zealand, Musée d'Art Moderne-Parigi, SFMOMA - S.Francisco, MoMA -New York, Solomon Guggenheim Museum-New York, MoCA - Chicago, ICA - Londra, Museum of Philadelphia Civic Center, Hishhorn Museum - Washington, I.C.A. - Montreal, National Gallery - Melbourne, P.A.C. - Milano, Palais de Beaux Art - Bruxelles, Palazzo delle Esposizioni - Roma, Carnegie Institute - Pittsburg, Centre Pompidou - Parigi, III Biennale di Sidney, Museum Ludwig - Colonia. Ha partecipato inoltre alle rassegne d'arte contemporanea più significative a livello internazionale tra cui la 37ª, 43ª, 45ª Biennale Internazionale d'arte di Venezia, Documenta VI-Kassel e la Quadriennale d'Arte di Roma.

Gianfranco Baruchello

Al 1959 risalgono gli inizi della sua ricerca. I quadri *Altre tracce* (tele bianche attraversate da linee casuali di vernice nera) e una serie di oggetti realizzati con materiali trovati (tra i quali i Cimiteri d'opinione). Dipinge dal 1962 grandi tele, in cui mette a punto un primo vocabolario di immagini (entità ostile, energia errore, quando percettivo, etc.): superfici bianche, attraversate da poche tracce o forme vaghe, da segni realizzati a tampone con il colore minio. Nel 1962 espone per la prima volta a New York nella collettiva *The New Realists* (Sydney Janis Gallery). Nel 1963 espone a Roma alla galleria *La Tartaruga* (testi in catalogo di A. Jouffroy e M. Bonicatti), e nel 1964 alla galleria *Cordier & Ekstrom* di New York. In occasione della seconda personale presso la medesima galleria a New York, un testo di Italo Calvino viene pubblicato in catalogo. Realizza in questi anni i primi plexiglass, quadri costituiti da vari strati di plexiglass sovrapposti a fondi di cartone o metallici. Al 1964 risale anche l'inizio del lavoro per il primo film *La verifica incerta*, (presentato tra il 1964 e il 1965 al Convegno del Gruppo 63 di Palermo, a Parigi, a New York), in collaborazione con A. Grifi, cui segue una serie numerosa di brevi film sperimentali (*Norme per gli olocausti*, *Perforce*, *Costretto a scomparire*, *Per una giornata di malumore nazionale*, *Complemento di colpa*, *Non accaduto*, tutti del 1968, *Tre lettere a R. Roussel*, 1970). Dal 1965 fino alla metà degli anni '70 collabora con la galleria *Schwarz* di Milano. Nel catalogo della mostra *Uso e manutenzione* (Edizioni Schwarz, 1965) il testo introduttivo è di Giorgio Manganelli. Nel catalogo della mostra del 1970, *De consolatione picturae* (Edizioni Schwarz), è pubblicata una conversazione tra U. Eco e Baruchello. Del 1967 è la personale a Parigi, *Galleria Yvon Lambert*, accompagnata da un testo di Edoardo Sanguineti. Dal 1981 inizia la collaborazione con la *Galleria Milano* (Milano) di Carla Pellegrini. Tra il 1965 e il 1968 iniziano anche altre operazioni artistiche come la pubblicazione di libri (*Mi viene in mente*, Schwarz, 1966; *La quindicesima riga*, Lerici, 1967; *Avventure nell'armadio* di plexiglass, Feltrinelli, 1968), la realizzazione di oggetti ("happening mentali") come il *Multipurpose Object* (1966). Al 1968 risale l'operazione *Artiflex* che progetta eventi, azioni, firmati con il nome collettivo di una società fittizia. Di questa operazione appare la documentazione in riviste ("*Marcatrè*", Lerici, Milano) e in cataloghi degli stessi anni (*Introduzione a Baruchello*, con testi di T. Trini e N. Balestrini). Ai primissimi anni 70 risalgono i primi esperimenti con l'immagine elettronica-video. Inizia anche a realizzare oggetti-assemblaggi in forma di scatole-vetrina in cui sono accostati o montati elementi differenti, realizzati o trovati. Dal 1973 va a vivere in campagna e inizia l'operazione *Agricola Cornelia S.p.A.*, una società regolare che aveva "lo scopo sociale di coltivare la terra". La società si proponeva la rivisitazione di miti, culture e tradizioni agricole e della zootecnia sotto l'aspetto dell'attività artistica. Al 1981 risale la mostra, *Agricola Cornelia s.p.a.*, presso la *Galleria Milano*, che raccoglieva materiali, testi, fotografie relativi agli anni dell'operazione omonima (1973-81). Documentazione e racconto di questa operazione sono pubblicati nel libro *How to imagine*, New York 1984 (Ed. McPherson e poi Bantam Books).. Sempre dall'inizio degli anni 70 lavora sul concetto di perdita di qualità (uso della fotocopia e della fotocopia della fotocopia). Da questa esperienza nasce il libro *La Stazione del Conte Goluchowsky* (1978). Dello stesso anno è il libro *Sentito vivere* (Edizioni Exit). Al 1977 risale una serie di quadri sul tema di *L'altra casa*. E' una considerazione dello spazio interno, dello spazio "femminile degli interni". Nel 1979 le edizioni *Galilée* di Parigi pubblicano il libro di Baruchello *L'altra casa* (con prefazione di J.F. Lyotard). Il tema della casa torna poi nella riflessione sullo spazio- tappeto e sulla superficie-giardino. Sempre a Parigi nel 1980 inizia e conduce a termine la lavorazione di *A partire dal dolce* (libro di immagini e testi, in copia unica, e nastro-video di 22 ore circa di interviste a artisti, filosofi, critici, poeti tra i quali P. Klossowski, F. Guattari, J.F. Lyotard, D. Cooper, A. Jouffroy, P. Virilio). Nel 1985 esce il libro *Why Duchamp* (Ed. McPherson, New York). Nel 1989 il libro *Bellissimo il giardino* (azione omonima al Festival di Spoleto) segna un punto d'arrivo della riflessione di Baruchello intorno al tema del giardino, operazione (la realizzazione fisica di uno spazio-giardino) che impegna ancora attualmente Baruchello. Dal 1992 l'operazione riguardante il giardino si estende ad una riflessione sul bosco (bonifica e riapertura della strada etrusca), affiancata da disegni, pittura, video, libri. L'operazione sul bosco è documentata dalla mostra *Le long de la route etrusque* (Galleria Krief, Parigi) e dal libro con lo stesso titolo (Ed. Voix). Al 1997 risalgono tre grandi mostre antologiche a cura di Carla Subrizi: *Secondo Natura* (Università di Viterbo), *Mundus* (Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea, Università "La

Sapienza", Roma; testo introduttivo, del libro edito in occasione della mostra, di Maurizio Calvesi) e Fuoricampo (Villa Mimbelli, Livorno. Nel 1998 partecipa con O. Fahlstrom a Il giardino delle delizie, mostra allestita presso il Museion, Bolzano, dove il loro lavoro dei due artisti viene affiancato a quello di Klee, Duchamp e Wols. Al 1998 risale il libro Io sono un albero (Ed. Quaderni Innovazione, Agricoltura). Numerosi sono i video realizzati negli anni '90. Del 1996 è il libro Sette video del 96 (Edizioni Masnata, Genova) in cui sono presenti testi relativi ai video degli stessi anni. Tra il 1999 e il 2002 realizza i video: Quanto (1999), In su (2000), Colpi a vuoto e Fuoco (2002). Del 2000 è inoltre l'installazione Una luce marrone per Wittgenstein (Villa Medici, Roma; a cura di Carolyn Christov Bakarghiev e Hans Ulrik Obrist), del 2001 la mostra Milioni di colori nitidi (Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea, Università "La Sapienza", Roma; a cura di Simonetta Lux), mentre del gennaio 2002 è l'installazione-video In alto\In basso (Galleria Comunale, Cesena). Recentemente ha pubblicato i libri: Spettacolo di niente (Edizioni Lithos, Roma 2002), Cosa guardano le statue (introduzione di Giuseppe Di Giacomo e postfazione di Carla Subrizi, Danilo Montanari Edizioni, Bologna 2003), Tu dici il punto, la piega (Edizioni Fondazione Baruchello, Roma 2003). Nel 1998, in seguito alla donazione di immobili, opere e archivi, viene istituita la Fondazione Baruchello, con sede nella ex-casa-studio-archivio di Baruchello (via di S. Cornelia 695, Roma), che svolge un'ampia attività per la ricerca e la sperimentazione artistica contemporanea.

Opere di Baruchello si trovano nei principali Musei e Cine-Video teche di tutto il mondo.

La vasta bibliografia internazionale comprende libri, versi, saggi di filosofi, critici, scrittori e poeti.

Baruchello vive attualmente a Roma e a Parigi.

Le citazioni che seguono sono tratte dal libro Spettacolo di niente, Lithos 2001

Titoli delle opere in ordine di stampa:

-Agricola Cornelia, 1978

-Il bosco e la strada etrusca, 1992

-A partire dal dolce, 1979/80

-Le long de la route etrusque, 1995

-Countdown da 2000 a zero, 1962

-La verifica incerta, 1964/65

-Paradiso

-Questio de aqua et terra, 1981

-Teach us the way, 1996

-la finanziaria artiflex, 1968

-I manifestanti sono invitati a moderare la terminologia antisindacale, 1974

-Catalogazione

-Teach us the way, 1996

-Luogo del mutamento, 1989

-Il montaggio, 1977

-Oui,oui Marcel, 1964

-Il brodo di cammello, 1994

-operazione multipurpose objet, 1966

-una severa lezione della Zimmer Dresden, 1977

-Retard, 1996

-Quanto, 1999

-Gli sconfitti di armageddon, 1986

"Ciò che delimita il vero non è il falso ma l'insignificante" dice R.Thom. Se invece del "nulla" adottiamo la espressione "territorio dell'insignificante" potremmo dire che la pittura -così come il sacro- emergendo dal territorio dell'insignificante e rivolgendosi anch'essa all'invisibile si differenzia dal sacro secondo uno schema ulteriore che proporrei in questi termini: il sacro rende dicibile l'invisibile, la pittura rende visibile l'indicibile". (pag.14)

"Dunque pensare il nulla fa smarrire la mente ma al tempo stesso la conforta con la leopardiana certezza che solo dal nulla scaturiscono tutte le immaginabili e soprattutto inimmaginabili possibilità ed ipotesi. Il mio occhio è libero, può fissare un punto, un traguardo possibile, può pensare se stesso, produrre uno sguardo cieco ed interno, fare un atto di modestia e superbia, può vincere la paura della "déraison" e della morte: mettere, insomma, in scena il suo personale "spettacolo di niente". (p.15)

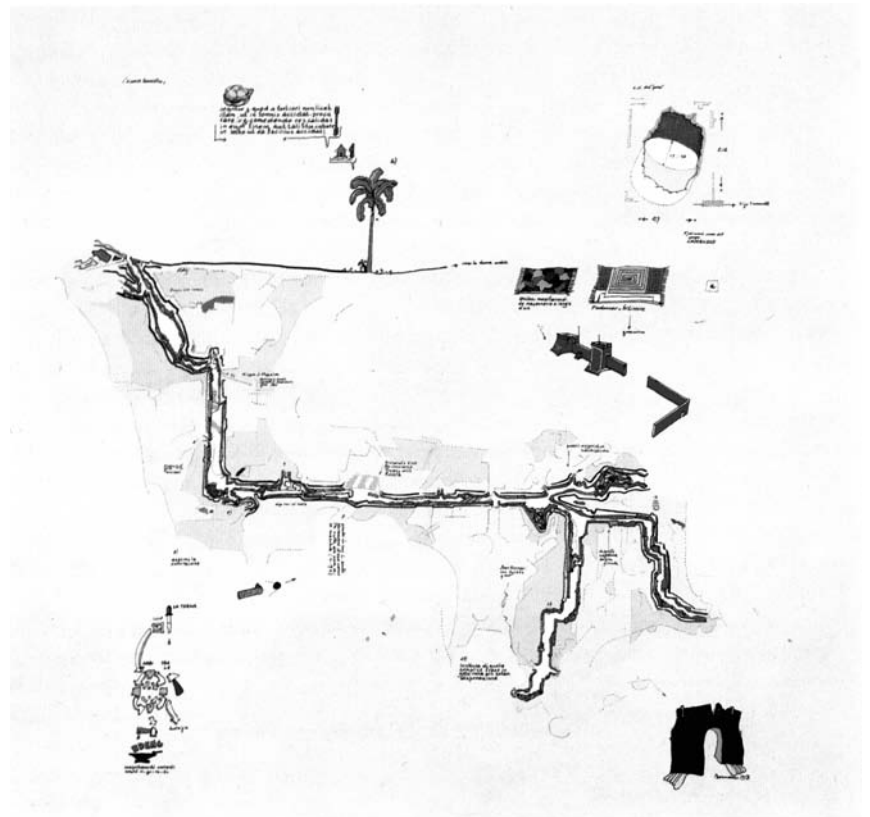
"Sono convinto che alla parola non sia consentita la capacità metamorfica che possiede invece l'immagine. O almeno che questa capacità intrinseca dell'immagine io abbia voluto e saputo usare solo a costo di rinunciare all'uso della parola.

L'immagine non viene "parlata" ma solo vista e/o pensata senza che con essa interferisca una sua appartenenza a una lingua o a un dialetto.

Nel verbo immaginare prevale la radice visiva. Si immaginano immagini piuttosto che parole?

Da una immagine qualsiasi si fanno altre immagini". (p.23)

"Percepisco, vedo, uso una miriade di oggetti che si presentano con nomi. Amo gli elenchi, le raccolte, gli archivi in generale. Ne ho redatti, organizzati, allestiti raggruppando sia immagini che parole sotto il termine di "idee".



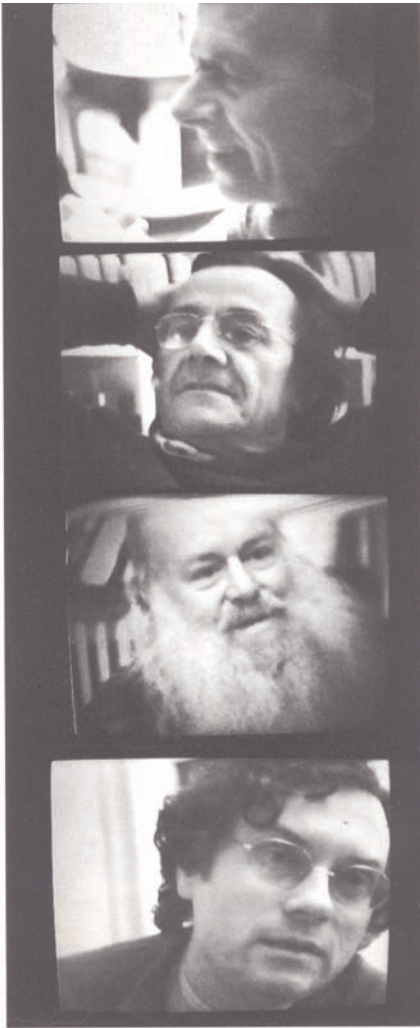
Meglio, ho catalogato le idee sotto il titolo di un "archivio delle ossessioni". E un classificatore metallico a cassette. Non amo però l'ordine alfabetico (se non per pura facilità di riferimento) e ad esso preferisco la "adiacenza". Idee adiacenti così come adiacenti le immagini nella "Mnemosyne" di A.Warburg.

La adiacenza mi sembra possa più facilmente favorire quella specie di osmosi che è alla radice del mio fare immagini da immagini". (p.24)



“Se l'organo di comando e scelta (il mio cervello) avesse davvero indirizzato la sua energia selettiva come un raggio laser, questo avrebbe oltrepassato l'angusto fronte di quelle insufficienti ed elementari prefigurazioni/immagini: e così fu. Era l'invito a passare alla fase "onnivora" coincisa con la visione di un nuovo spazio dove tutto significava letteralmente tutto. Dove cioè l'universo del visibile e del pensabile si dichiarava pronto a soddisfare le mie curiosità e i miei desideri: la mente aveva di che lavorare.

Era la scoperta di uno strumento con il quale metter mano a tutto, parlare di scienza, trasformarla in poesia o in fiaba, contaminare felicemente la fiaba con la politica, identificare il momento poetico creativo con una plurimità di cifre, sigilli, fantasmi ed emblemi, anche solo pensati, accennati, in parte cancellati: un insieme degli insiemi di ogni possibile referente, espresso in immagini di non importa che cosa”. (p.30)



“Ma l'immagine resta vuota. Non riempie lo spazio, ne ricorda l'esistenza. Come una traccia visibile, accorciata in una memoria che immediatamente la trasforma in ombra. Il niente è l'immagine così come l'immagine è quanto dello spazio conserva la memoria del niente.

L'immagine non si sovrappone allo spazio come presenza: ricorda continuamente quanto di esso non si può conoscere. Tuttavia lo mostra.” (p.33)

“Poter mescolare aggiungere cancellare nelle e con le immagini anche le parole. Parole pensate come immagini accessorie, ovvero pensate come suoni o rumori. Scritte più o meno in chiaro o trasformate in un "lettering" confinante, lettera per lettera, con la qualità di immagine”. (p.31)

“Nelle immagini non è assente di tanto in tanto un qual referente di natura erotica, rivisitabile, a piacere, come una forma joyciana di umorismo "interno" alla mente, un corposo, "carnale" contrappunto tra un didascalico "lettering" e il contesto disegnato.” (p. 32)

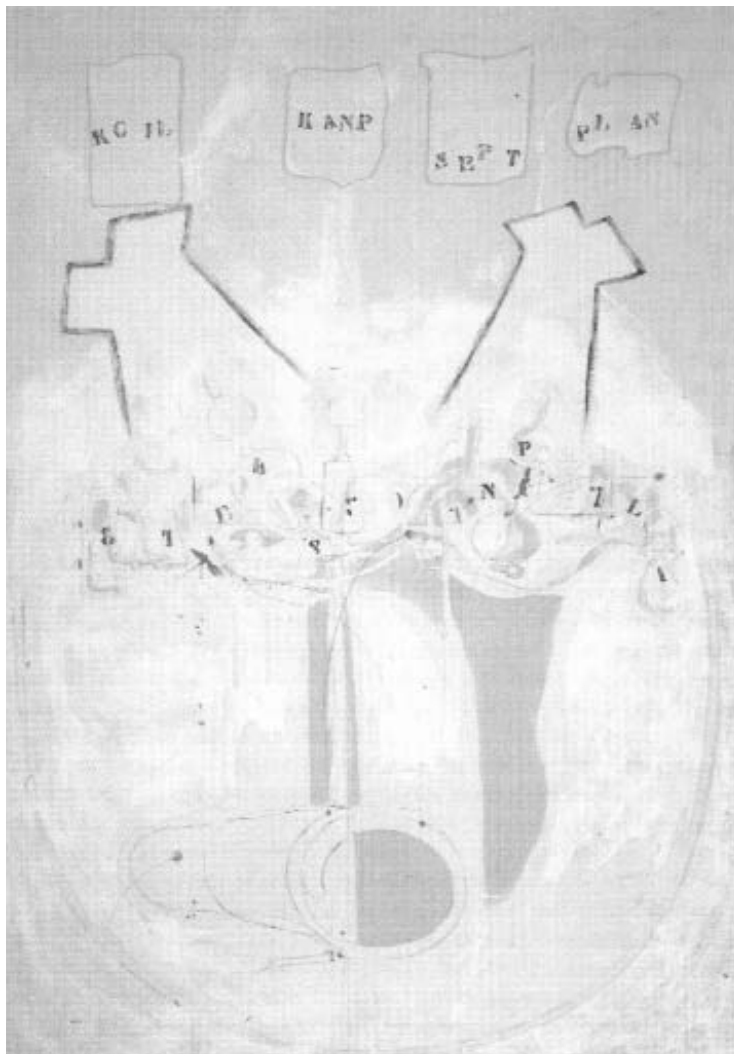


“Lo spazio/contesto dell'opera, è ancora oggi formato da nuclei, "grumi" di immagini che si orientano a formare catene associative che appaiono quasi spontanee per la autonoma forza di attrazione che le genera e raggruppa al di fuori di ogni piano e tempo di lavoro.

Nuclei che si arricchiscono fin quando la spinta poetica a produrli si arresta, quasi si fosse verificato uno scatto, un indefinibile click che

annuncia alla mano il compimento di un atto non ulteriormente procrastinabile: la "fine" sulla quale non si può ritornare.

Definivo "frase" quanto realizzato fino a quel momento, fino a quel click ("frase", termine che ho poi usato anche per le immagini dei miei film e dei miei video). Una frase da rileggere. interpretare come una risposta ottenuta tenendomi in equilibrio al centro di un ipotetico "ponte" tra l'assurdo del "nonsens" e il sacro dello spazio-tempo..." (p.34)



“Il raccogliere qui questi frammenti, come vado facendo, è un ulteriore esempio della mia pratica, per non dire necessità, di vivere ai confini della contraddizione, sempre mescolando, sovrapponendo per vedere cosa succede al discorso che si sta costruendo. In sostanza: procedo a sbalzi umorali e cognitivi per accumulare materiali che possano servire a procurarmi "private epifanie" al momento giusto.”(p.35)

“Si fanno immagini se se ne ha la voglia e la disposizione ad accogliere quello che poi succede. Si tratta di una specie di silenzioso soliloquio personale durante il quale constato che la mano ubbidisce in parte a me e in parte al caso, all'errore. Se insisto cancellando, il processo ristagna, si ferma. Vado dunque avanti. Potrei fare semplici scarabocchi, aggiungere ditate di colore, macchiare la carta o la tela, posarci su la tazza del caffè. Il procedimento e forse il risultato funzionerebbero altrettanto. A me viene invece voglia di disegnare, con lo stesso umore e svagatezza, immagini con contorni precisi che risultino più ingannevoli dei semplici scarabocchi proprio perché lusingano l'occhio con la loro apparente leggibilità.” (p.37)

“La leggibilità è soltanto apparente. L'immagine attrae verso un senso che sembra evidente. Tuttavia non appena sembra di aver compreso "cosa significa", l'occhio devia a lato, sopra e sotto, in tutte le direzioni, alla ricerca di catene di senso: attese o che è pronto a produrre lui stesso.” (p.38)

“Si diceva al liceo (teoria dei limiti?): prendete una epsilon, piccola quanto vi pare.. ". entità minima sulla quale costruire quel ragionamento matematico. Io suggerirei invece: prendete un'immagine, piccola quanto vi pare, ingranditela, frammentatela, duplicatela, rovesciatela, piegatela come volete, sia che siate intenti a pensare automaticamente ad altro sia che vogliate condurre un qual vostro ippocratico "experimentum".

Questa la via che ho tentato con il mio lavoro. Venuto è il tempo, disse il tricheco, di parlar di ogni cosa "of ships and shoes and sealing wax, of cabbages and kings". Il rischio: essere espulso dal senso comune ed accettare l'espulsione. Precedenti illustri da Bosch a Joyce, da Dostoevskij a Freud..." (p.39)

“Il frammento, (dettaglio di qualcosa), è un dettaglio del "tutto". Se si prende una immagine qualsiasi, "un soggetto comprensibile" e se ne trae (meglio se a caso) uno, due, tanti dettagli cercando di

*M. Duchamp et un'inquadratura de La verifica incerta, 1964-65*

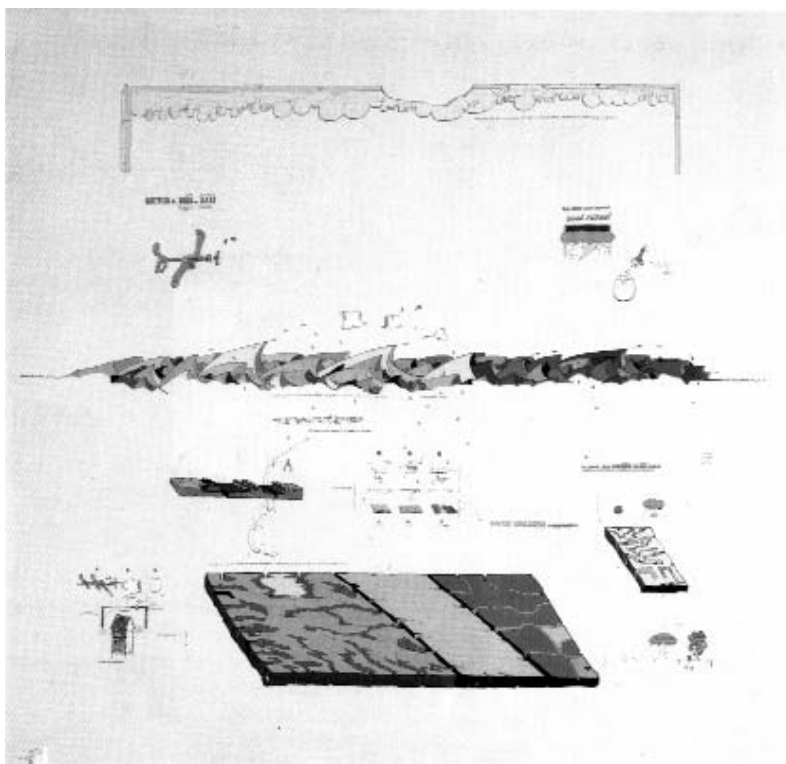


dimenticare l'originale, avremo un frammento che ci suggerirà cose, immagini che con quell'originale non avranno nulla a che fare. Il frammento cioè funzionerà come innesco per l'immaginazione proprio perché spogliandosi di un significato certo si è aperto a una funzione "associativa" che si affianca, in parallelo, allo sguardo dell'artista. L'equivoco interpretativo, voluto o no diventa, in positivo, un piccolo accumulatore di "energia errore" dal quale può trarre origine l'"opera d'arte". (p.42)



“Altra feconda matrice di derive visivo-interpretative è la visione in campo lunghissimo. Da lontano si vedono cose-che-non-esistono o meglio, cose che ci appaiono "altre" proprio perché noi non riusciamo a distinguerne la identità reale. Andando a caccia di immagini si scopre il piacere di sorprendere la "falsa visione" come una preda gradita a chi intende far uso del reale attraverso i seducenti filtri dell'errore.

Ci si muove sugli "edges" del campo visivo? Si aprono i confini del territorio della "coda dell'occhio", le adiacenze dello "sguardo". Ci sono cose quasi-visibili, ovvero quasi-percipienti come presenze indistinte: altra miniera di immagini possibili.. Viene in mente il racconto di Lacan a pesca con l'amico; questo gli fa capire che proprio lì dove non si vede nulla di rilevante c'è invece una luccicante scatola di sardine: è lei che guarda il pescatore, non viceversa.” (p.43)

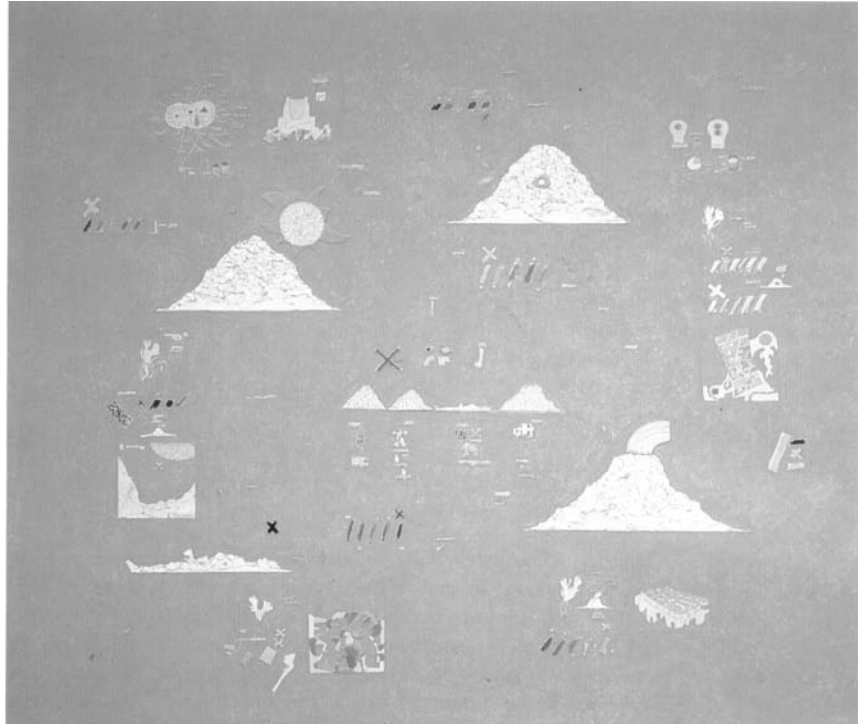


“Oggetti (o "motifs") si manifestano per omissione, vaghezza, scarsa visibilità, interpretabilità equivoca della loro natura o del loro movimento, del come si situano nello spazio. Organici, inorganici mimano i sessi, paesaggi come "mons veneris", rocce peniche copulanti con morbide nuvole di pioggia o di neve. E se partendo da queste entità-immagini sfuggenti se ne fanno frammenti e frammenti di frammento, cosa ci resta in mano o meglio cosa disegnerò sulla mia superficie di carta, di tela, di legno? La mano è libera di sragionare, di lasciarsi travolgere dall'incontrollabilità: il segno segue, avanzando come nel deserto del nulla. Il bianco delle sabbie o delle nevi deve dare, a percorrerlo, questo stesso senso del nulla. Lì, nei deserti, si rischia la vita, qui sulla tela si rischia la mente, persa alla ricerca del sottile filo di ragno che conduce al di là del rassicurante reale.” (p.44)

“L'errore non ha "cultori volontari" ma "attori involontari" ed è perseguito fin dalle scuole elementari dal segno blu della maestra cui farà seguito la matita blu della morale, della logica, della tradizione, della legge, etc.” (p. 45)

“Si direbbe che sulla formazione di entità visibili minime, (i "monogrammi kantiani" attribuitimi da J.F. Lyotard), prevale, in una successiva parte del mio lavoro "da pittore", l'intenzione più o meno consapevole di mantenere attiva, esaltare, una personale forma di libido, un dialogo tra mente e corpo, così da dar vita alla "messa in scena" di un erotismo, forte di sé, che confina, si potrebbe dire, con l'azione femminile di un parto. C'è nell'artista una valenza femminile nel produrre l'opera-figlio, l'emblema di tutti i narcisismi negati davanti alla propria immagine rimandata dallo specchio?”(p. 48)

“Si ha talvolta la sensazione che il "pensiero della pittura" si possa rivelare ricco di altri aspetti che sfuggono, altri "discorsi" (vere e proprie parole, nomi, motivi musicali) che prorompono, lampeggiano suscitati dal gesto di disegnare o anche solo di campire la tela. In modo autonomo, dico, come se fosse in corso un parallelo sogno-da-svegli o l'ascolto di un discorso "altro" di solito represso, taciuto per raggiunto compenso mentale della normalità. Si prova l'emozione "come se" si stesse per capire qualcosa di più. Era questa "la petite sensation" di Cézanne?” (p. 51)



“Muoversi nello spazio di un quadro in forza del desiderio e del caso, strisciare accanto o dentro le tracce che scopriamo tra le cose. Accettare i "provvisori perché", ripartire, ripetere la propria azione mille volte, vincere e vivere positivamente lo sgomento del bianco e del nulla.” (p.53)

“Poteri e seduzione della metamorfosi. La deriva da un'immagine porta a un'immagine non sempre simile. O se la derivata è abbastanza simile sarà questa una tappa intermedia dello "scribble" verso la successiva: un qualcos'altro. Si forma così, spontaneamente una catena che genera a sua volta una galassia proteiforme di riferimenti spaziali, di assonanze, di echi che tendono a trasformare il "soggetto" in una sorta di "blitz mentale" destinato subito all'oblio, ma del quale resterà l'orma nelle immagini che si sono materiate in quegli spazi.

Metamorfosi è spesso connessa con la frattura, provocata deliberatamente all'immagine. Si frantuma, si fraziona per continuare, riprendere il discorso interrotto. Riappare il frammento, l'immagine si apre, ne cancello una parte ne ricollego i confini, rimetto in opera la "machine célibataire"/baruchello.” (p.54)

“Emerge da tutto questo "il progetto" che ne è il fondamento: sapersi consegnare con mano leggera (e mente consonante con questo stato di leggerezza) a questa specie di "transe" automatica dalla quale deriverà poi il risultato visivo. Tutto questo consente il massimo grado di libera dissoluzione o dispersione del fare arte oggi sullo sfondo del nulla.” (p. 55)

L'affettività.. "è strutturata costantemente da una connettività, da sistemi di prossimità o da uno 'spazio' specifico: associazioni, collegamenti, percorsi, porte, commutatori, filtri, configurazione di attrattori. . .E in perenne trasformazione, alcune regioni essendo più mobili e altre più stabili, alcune più dense altre più rarefatte. Lo spazio delle connessioni è abitato da affollamenti mutevoli, di rappresentazioni, di immagini, di segni.. .Le rappresentazioni e le regioni dello spazio...sono legate a

valori positivi o negativi. . .Questi valori determinano tropismi, attrazioni o repulsione tra immagini, polarità tra zone e gruppi di segni. I valori sono per loro natura mutevoli e cangianti..possono essere intensi o deboli. Il movimento di un gruppo di rappresentazioni può superare alcune barriere topologiche (allentare alcuni legami, modificare lo scenario degli attrattori) o desistere per mancanza di forza. Un affetto, una emozione è. . . un cambiamento di stato della mente, un differenziale della vita psichica. Simmetricamente la vita psichica appare come un flusso di affetti". (P. Levy). E se dicessi che questo testo potrebbe descrivere il mio modo di concepire e costruire immagini?" (p.57)



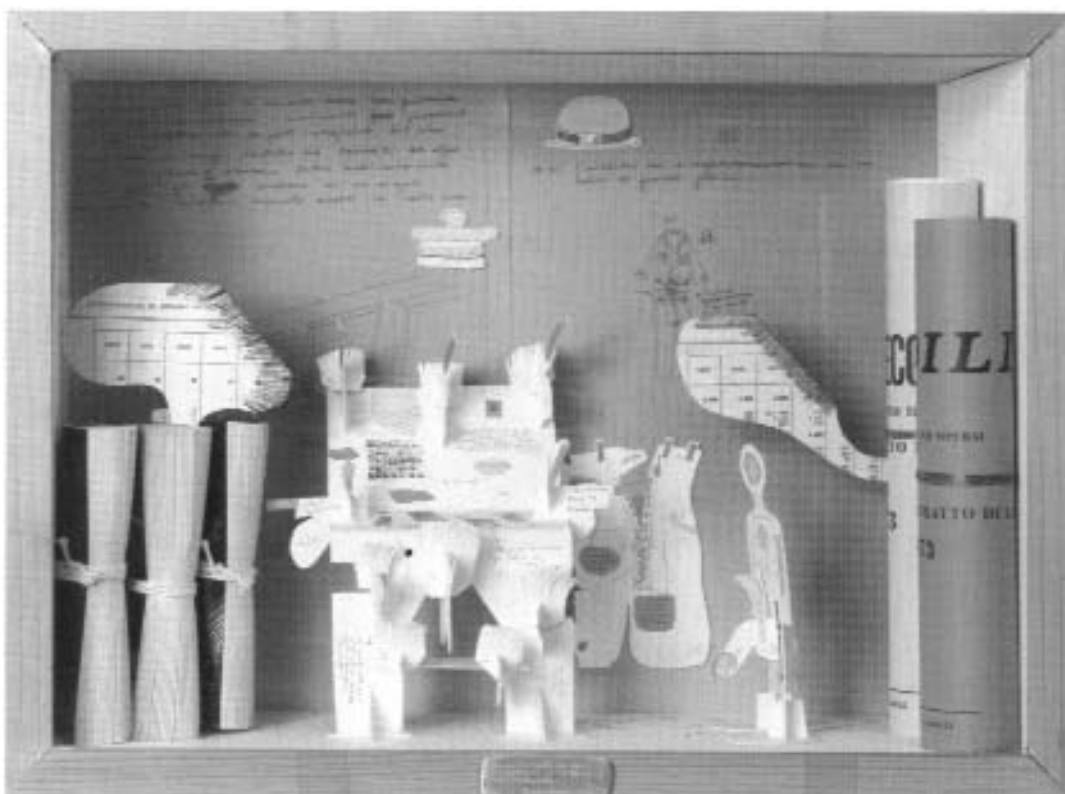
“Ci sono momenti, imprevisi, in cui si ha la percezione che linee di pensiero e di fatti si sovrappongono a formare fragili piattaforme dalle quali decollare per formulare ipotesi, osare pensieri che vadano oltre il proprio "pensabile/sapere". Per esempio: la più recente piattaforma sovrappone brandelli, spezzoni di terminologie appartenenti ad altri saperi. a quanto in passato arguito o detto a proposito dello sguardo e del fare arte a prescindere dal soggetto.



Ad esempio: la sovrapposizione del concetto di energia (godimento) come tensione inesauribile, al concetto di "campo di forze". Il nodo di tensione come punto fotografato nell'universo della "jouissance". Cioè:

strumenti, utensili o, più ancora, concetti reinventati a partire da terminologie che altrove indicano concetti del tutto diversi se non opposti, possono con pari acrobazia (se ci si riesce) essere traslati nel dominio della critica o dell'estetica?

Si forma qualcosa di simile alla definizione di "nodo di tendenza", come concomitanza di forze che accompagnano una situazione, un oggetto, una entità qualsiasi... "Virtuale": è questo." (p. 59)



“Significante, soggetto, desiderio, godimento, fallo, buco: termini che forzano se non mutano il significato "da vocabolario", potrebbero essere anche ricondotti all'atto di produrre oggetti sovrapponendoli all'atto, per esempio, del produrre una immagine dal nulla? Non solo: una interpretazione teorico critica (p.es. il discorso del bosco e dell'esternogiardino) potrebbe usare qualcuno di questi strumenti per for-

mularsi in modo inaspettato e persuasivo (comunque, diverso)?

Mettiamo che l'oggetto sia l'albero o anche un elemento biologico, animale o vegetale. Lì il godimento (l'energia) rappresenterebbe la vita, il lontano comando genetico. la perfetta adesione, l'intreccio tra tempo e caso (il neutrino, la particella). Il desiderio frustrato o soddisfatto è episodico, ciclico, esauribile mentre la tensione (ogni nodo) è inesorabile comando proveniente dall'indicibile. L'artista non è al servizio del proprio desiderio ma è espressione della tensione, lui stesso nodo, numero che esprime ragioni di vita e altrettante ineluttabili ragioni di morte.

Oppure: si ripercorrono le vie della tecnologia digitale e quello che si è già detto sulla fredda, acUta, monoculare visione della macchina lo si declassa al servizio di questi possibili paradossi. Guardo filosofie nel mio mirino, non guardo bit... Ma se vi appare un oggetto devo attrezzare l'occhio a leggere un'idea derivata dalla mia coscienza di essere un "nodo di tensione" diverso."(p.60)



“Il nulla si identifica con un bosco (mi riferisco all'operazione che realizzai a partire dalla fine degli anni '80). Nel bosco non collocavo immagini ma era lo stesso atto di immaginare che vi lasciava i suoi segni. Identificavo la mia stessa facoltà di immaginare con il bosco, in un tentativo più vasto di diventare NATURA, per vivere le strutture e le fenomenologie del vegetale.

Nulla verrà più escluso dalla visione del tutto. Se nel bosco appare un nudo di donna, sarà una ierofania di una sapienza possibile e diversa che esula dalla categoria pura e semplice della nudità. Quel corpo (che esprime tutta la possibile tensione perché sta a rappresentare l'inatteso) dà un senso nuovo a qualcosa: il bosco che si costituiva come un assise di tutti i significanti in assenza del soggetto. Bosco che diventa inconscio se me ne approprio coniugandolo come tale.” (p.61)

“Parole come immagini, parole con le immagini. La nascita spontanea di una parola mattutina deriva solo in parte dal giorno prima o dalla fase onirica più recente. Si presenta a volta come un nome che non ha alcun legame ricostruibile con nulla. E il puro e semplice "venire in mente". La memoria di un suono annidato in una sinapsi desiderosa di gratificarsi scaricandosi?

Non si tratta quasi mai di quelli che classifico tra i nomi e parole-incubo ma di suoni verbali che diventano un'insegna personale per quel giorno. Insegne che possono essere anche, e spesso lo sono, prelevate volontariamente per scelta o mio occulto gradimento dal "discorso altrui", dai titoli della stampa. Parole o nomi che si affermano improvvisamente per un loro potere seduttivo imprevisto.” (p. 64)

“Se il tramite seduttivo è costituito, dalle inflessioni allitteranti di un dialetto, sarà quella la parola (un nome proprio magari) che diventa per un giorno un comico ritornello e non è escluso che capiti a far da accompagnamento a immagini in corso di formazione.

Tutto questo non sarebbe stato possibile senza una totale apertura emotiva a questo genere di trascurabile fenomeno, accolto con sorpresa e quasi con compiacimento. Fenomeno che si intreccia con la possibilità di fare immagini anche a partire dalla scrittura stessa: la parola si deforma, le lettere si gonfiano, si fondono, ripiegano su se stesse. Ecco qualcosa che può vivere su una superficie tanto come immagine che come cancellatura totale o parziale. Qualche volta la parola-chiave (ma anche altre parole o nomi adottati a caso) deformata, ridisegnata, fratta, ricombinata in una sorta di rebus produce tentacoli che attraggono altre immagini così da formare blocchi, quasi fossero mattoni plastici da incollare adattandosi a dar vita ad altre costruzioni illeggibili.” (p.65)



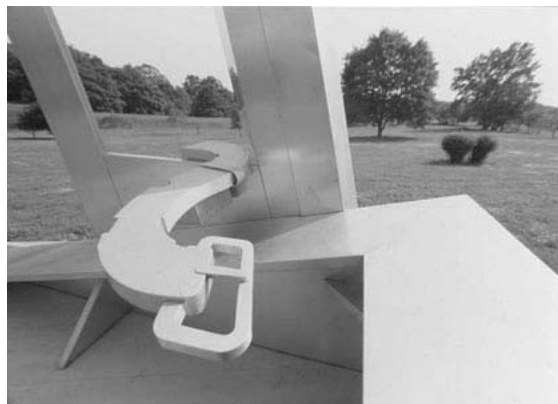
“Un rigo è un confine, un limite che taglia in due lo spazio dell'incerto. Secondo la teoria matematica della comunicazione, un'informazione è un evento che provoca "riduzione di incertezza". Il rapporto della mia pittura con l'Altro non prevede questo effetto perché "non informo". Piuttosto l'Altro è un punto di ancoraggio esterno. Proiettato nel vuoto il mio cavo di collegamento" (che fornirebbe nutrimento, ossigeno, acqua come nelle tute spaziali), mi tiene in vita ed evita la caduta nello spazio della solitudine psichica (non cosmospaziale ma comico-tragica). Sono l'esempio vivente di chi lotta con la coscienza dei confini e dei "buchi". (p.69)

“Per passare da un'immagine all'altra mi soccorrono dei (minuscoli) caposaldi, tratti di

unione del "nonsens". Il caposaldo si costruisce con parole agglomerate secondo risonanze interne ad esse ovvero secondo occorrenze oniriche, interventi di terzi, letture casuali. L'agglomerato costituisce una specie di blocchetto che nasce "dal basso" come un ideogramma e forma con altro blocchetto, il caposaldo, il tratto di unione.

Immagine o parola, si tratta di una specie di Lapide/Sentenza che alimenta la mia giornata e che viene ricordata e recitata mentalmente come un mantra. Guai a scordarsi la Sentenza che deve poter durare senza affievolire il suo effetto almeno per un giorno intero.

Possiedo allora una fragile chiave virtuale per entrare in possesso del meccanismo automatico dell'identificazione con l'oggetto.” (p.73)



“ Immagini parallele nitide appaiono durante la lettura muta di testi. Immagini che non hanno nulla a che fare con quanto suggerisce o descrive il testo. Se, come

ovvio, si segue il filo della cosa letta, si deve fare un certo sforzo per sopprimere queste immagini e non farsene sviare. Il fenomeno, più sensibile a inizio lettura, si attenua poi. Annoto in margine al testo queste apparizioni che, riprendendo in altra occasione in mano il libro, dimostrano a volte di vivere una loro vita appunto "parallela" e inquietante.

Il momento che segna lo scivolare dell'attenzione dalla lettura verso il sonno è anch'esso ricco di un'improvvisa girandola di immagini che "restringono il tempo": chiamavo questo effetto "giardino del dormiveglia" tentando di distinguerlo dal materiale onirico vero e proprio.” (p.78)

“Per qualche tempo ho anche provato a far rivivere immagini usando come supporto grandi tele campite di giallo anziché di bianco. Assegnavo al giallo la "qualifica" di colore del grande universo del nulla derivante dal bianco accecante che segue lo scoppio, ne facevo il colore ossimoro della cecità, della notte. Una memoria, ora virtuale, dell'oro delle aureole dei santi

La rinuncia a campire le immagini di un loro colore (prima impiegato solo -si badi- per renderle più accattivanti e visibili) risale al 1997

(con le opere della serie "Via libera al narciso") e si conferma nel 1998 (con le opere della serie "Figure della notte"). In quest'ultima serie le immagini erano messe a confronto con il giallo del fondo, una suggestione derivata dalla "Ronda di notte" di Rembrandt. Il giallo dei costumi dell'ufficiale e della bambina con la gallina appesa alla cintura di quel quadro, sono stati lo stimolo non solo visivo di questa epifania del giallo. Scrive V. Jankélévitch che il giallo di quei costumi "predice l'aurora" mentre io lo leggevo come il sinonimo del buio, della assenza di luce lamentata dal cieco, il colore allucinato della visione della "macchia nera" di G. Bataille. . .Poi sono tornato ai miei vecchi fondi, alle campiture col bianco.” (p.79)



“Esprimersi per frammenti. Il frammento, brandello, pittogramma parziale, stenografico, sbrigativo è "facile", non implica la finitezza, fa a meno del piano di consistenza su cui poggiare nonché della prospettiva, non richiede di saper almeno disegnare o dipingere, basta citare, alludere, mettere in atto un semplificato schema operativo, un'orma, un dettaglio magari del proprio corpo, (l'oggetto parziale e il suo possibile momentaneo "dolore"). Queste tecniche si rivolgono a una utenza in crescita di spettatori evoluti, ricchi di "sens of humour".” (p.85)

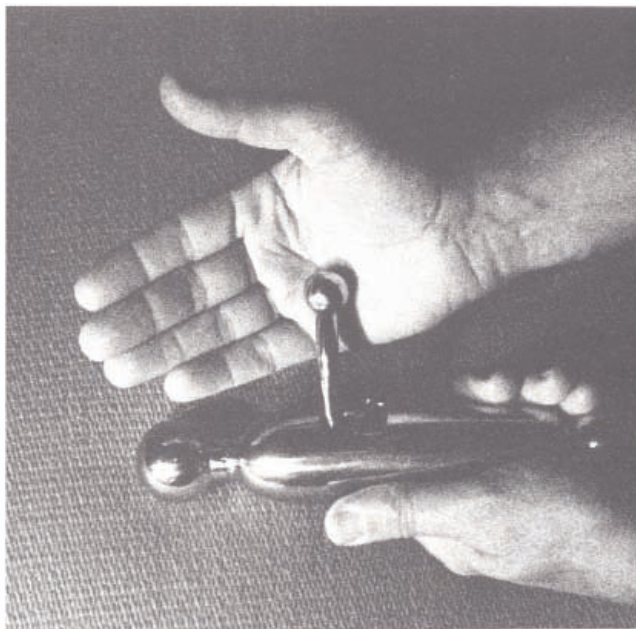
“La facoltà di immaginare pone il suo oggetto come un niente. L'immagine contiene questo niente ma non è un semplice atto dell'immaginazione. L'immagine è essa stessa apparizione perché da un'immagine ne nasceranno altre e dunque non è un semplice esito (dell'immaginazione appunto). L'occhio si pone in una tensione: quella tra l'immagine e l'immaginazione per imboccare il sentiero della metamorfosi.” (p.97)



“Per vedere e capire le cose, gli eventi e gli accidenti in substantia occorre "fermarli" sia per analizzarli che per farne immagini "ferme" nei modi della pittura. La pellicola scorre nel proiettore che ci rende il movimento non già con la differenza tra fotogrammi successivi ma mediante un tempo di oscurità, un nero battito di palpebra (una pausa dunque) tra un fotogramma e l'altro. Il moto dell'immagine è dato dunque da un brevissimo "retard"-pausa che ne intervalla la visione. Ma se vogliamo analizzare l'immagine dobbiamo inserire noi stessi uno stop, non già sul nero ma sull'immagine visibile. Questo è il "fermo immagine" la "presa" dell' unità cinematografica minima visibile. Qualcosa del genere affiora anche nei modi del mio fare immagini: il "fermo" coincide con l'identificazione?” (p.103)



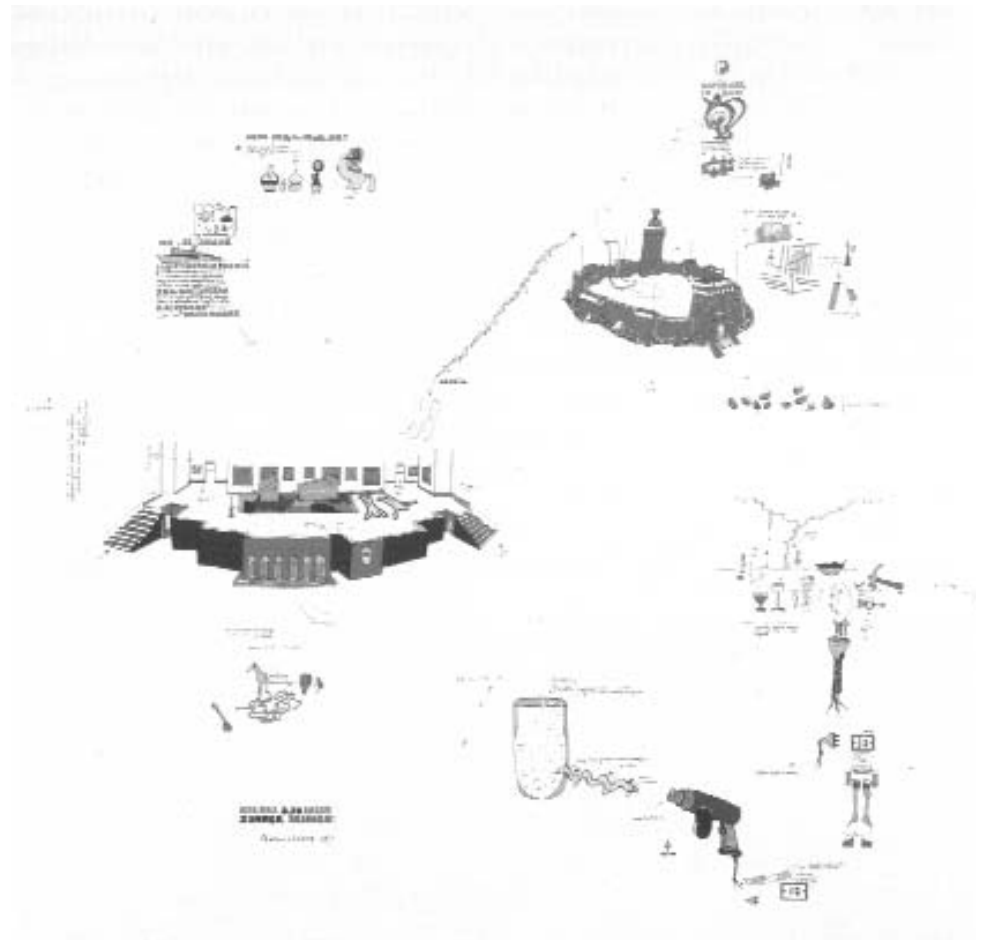
11. Il Brodo di cammello, 1994



“Sporgere l'orecchio e sporgere lo sguardo. Ritorno dunque sulla macchina immobile (il "Luogo del mutamento") che ho costruito al centro del grande prato (1989). A questo ho dato il carattere di una superficie, uno spazio aperto, mentale. La costruzione in alluminio aeronautico di metri 5 x 5 x 5, nasce dall'idea impossibile di una superficie liquida, posta non a livello, diciamo "in salita", qui traslata in metallo. Perché si tratta non tanto di una scultura quanto di un luogo dal quale muovere lo sguardo. Le strutture che formano e insistono sul suo piano calpestabile, culminano

in uno slanciato varco simile a una finestra asimmetrica e sbieca posta in modo da ricevere i venti dominanti da ponente a scirocco ed eventualmente risuonare di vibrazioni trasmesse al resto della costruzione. Da questa grande finestra sbieca lo sguardo si dirige "altrove" cioè verso un orizzonte, una "CONTRADA" rappresentata dal BOSCO che delimita la vista e dal quale, provengono i pensieri (direbbe Heidegger), come suono di campane". E suoni metallici provengono anche dalla struttura del "luogo", se percosso da esperte mani musicali, come è stato in un recente concerto-evento notturno di grande suggestione.” (p.107)

"L'occhio ascolta". C'è un momento estatico che diventa con la coscienza di sé in rapporto all'oggetto della "prise de vue", momento estetico del sentire. Forse per questo si possono rivivere, mettere in scena, persino eventi, fatti, della natura, accedere al vegetale, immaginarsi animati dalla fotosintesi, dichiarare provocatoriamente: io sono un albero.. .Penso al testo di Borchardt sul significato dei fiori o alle pagine di Brosse sulla ricostruzione mitologica dei significati dell'albero. La pittura avrebbe un suo "meristema" che decide di far sopravvivere, nella mutazione, un suo analogo, un duplicato?" (p.108)



“Nella caverna o nella torre della mente, convive con me un "maestro occulto" (come diceva Pessoa) che parla, ricorda più o meno a proposito, interviene, suggerisce, come nel sogno, risate e terrori: una specie di fratello gemello petulante che parla a suo capriccio di sesso o di morte, di voglie e di paure. Io lo faccio spesso partecipe del mio mondo di segni e riconosco le tracce dei suoi beffardi interventi nelle mie opere del passato e in quelle stesse che vado disegnando.

Le intemperanze di questo "skizogernello" io le assumo e le do a vedere inserendole in un meccanismo di conti-olio che ritengo quasi perfetto. Ho infatti imparato a fare eccellenti regie di entità visive che stanno così bene in equilibrio nello spazio di un'opera da farle meritare la qualifica: "è un baruchello"... (p.110)



12. Retard, 1996

“Sul percorso dei nessi, mi propongo alcuni esercizi. Immaginare in successione: 1) una ricognizione, parallela delle membra comparate. Nel corso del tempo, (l'altro ieri, ieri, oggi), le immagini devono parlare da sole (p.es: storia visiva del piede destro). 2) realizzare non un oggetto ma un sentimento allargato e poi sintetizzato in un atteggiamento di riproduzione "performante" del personaggio "se stesso" ovvero "come se" (se avessi sedici, trenta, cinquanta, sessanta anni etc.). 3) l'esame, se possibile, del divenire dinamico di una coscienza di sé, una specie di freccia del tempo cavalcata dall'io ma "coglibile al volo" in flash successivi e ripetibili a piacere.

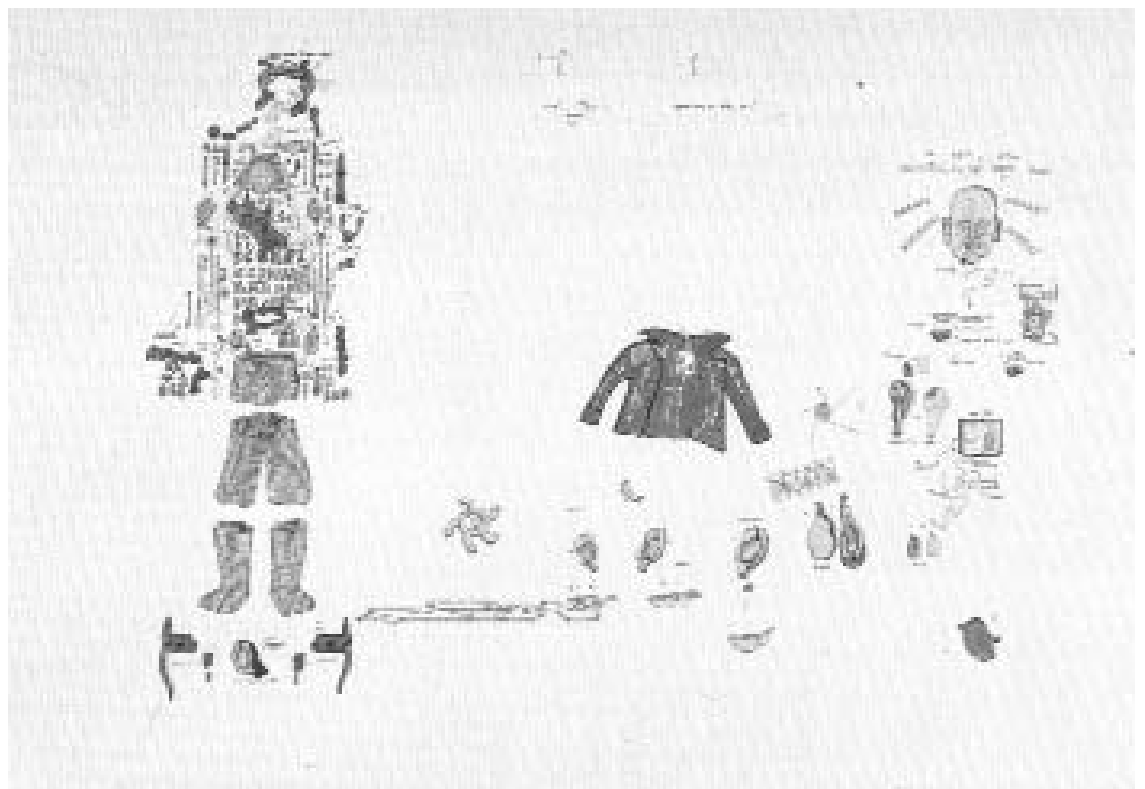
Pensare dunque a me stesso "come se" fossi impensabile. Conferire ai risultati di questi esercizi il carattere di exempla del sé (il sé privo dell'età di oggi) come esercizio di arte interna alla mente, assolutamente non comunicante con altri (oppure comunicabile, ma il cui carattere di atto artistico non dipenda dall'essere comunicato a chicchessia). Un "do it your self



14. Quanto, 1999

psycho art": tra me e me conduco a buon fine il progetto di "rappresentare" me stesso a me stesso nello spazio tempo, fino a costruire un gradino nella personale scala del sentire sia fisicamente che

psichicamente, il mio essere-corpo-ancora-vivo. Ci saranno acquisizioni (prove storiche di esistenza in vita) in queste e con queste auto-rappresentazioni-flash: mi vedrò, mi sentirò regredire o mutare, opererò cioè un nuovo tipo di identificazione con me medesimo diramato in specchi caleidoscopici oppure in cifre, emblemi momentanei.” (p.122)



# Luoghi del mutamento

di Gianfranco Baruchello

Cercherò di rispondere a queste domande:

- 1) che misura e come, il luogo in cui ho scelto di vivere a partire dagli anni settanta ha influenzato il mio lavoro?
- 2) In quali fasi successive si è articolato il percorso del mio lavoro in rapporto a questo luogo?
- 3) In che misura e come il mio lavoro ha contribuito con eventi e azioni a mutare il carattere di questo stesso luogo trasformandolo in un simulacro di spazio mentale?

Alla iniziale decisione di abbandonare la città contribuì il vago e mal precisato intento di "cambiare vita" comune ai molti che avevano in qualche modo partecipato in modo attivo alle vicende della fine del decennio sessanta. Si scioglievano allora (1972/73) le formazioni politiche della sinistra estrema e il nostro paese si trovava a fare i conti con una fase assai più dura e tragica. Il tempo dei cortei con striscioni e bandiere, il tempo degli slogan stava finendo e presto, come diceva la canzone, sarebbe giunto il peggio, "the eve of destruction".

Dunque, andarsene via da tutto questo e scegliere la terra per viverci su con gli elementari mezzi di sostentamento forniti dal lavoro di questa. Un'utopia che, rivisitata con gli occhi di oggi a distanza di venticinque anni, conserva in buona parte le sue ragioni e il suo fascino.

Santa Cornelia così come fu trovata e comperata a poco prezzo era un casone non ultimato con grotteschi aspetti architettonici



ma con una solida struttura muraria, circondato da un giardino di ottomila metri gremito di alberi piantati disordinatamente e senza criterio. Le superfici degli interni si prestavano però largamente a raccogliere e ordinare la quantità di materiali che avevo accumulato e che vi trasferivo insieme con gli strumenti del mio lavoro: libri, quadri, disegni, oggetti, sculture, moviole, cineprese, telecamere, registratori, fotocopiatrici, ecc..

Stanze troppo grandi, mai ultimate, destinate dal defunto costruttore a sua dimora di feste per calciatori e tifosi, accoglievano, nel gelo invernale, anche una figlia appena nata e con questa, la voglia di ripartire da zero. Uno zero che era anzitutto l'idea stessa di casa nella sua fisicità, nei materiali edili, nel lavoro necessario a riattarla, finirla e renderla vivibile.

Contemporanea, irresistibile, la voglia di riscoprire le coltivazioni, favoleggiando le quali avevo compiuto quel passo e realizzato la fuga. La casa era circondata da decine di ettari di terra abbandonata o meglio, destinata a una speculazione edilizia fallita per l'intervento di un piano regolatore che in questo caso, pur mortificandone il valore, proteggeva il carattere agricolo dei terreni. Questa terra (tutta sterpaglie preda di pericolosi incendi stagionali) confinante col mio piccolo territorio ini-

ziale mi suggeriva anzitutto di compiere, ma riportandoli ai modi dell'arte, gesti di vago sapore sessantottesco quali l'occupazione e la messa a coltura delle terre incolte destinate alla speculazione. Va detto subito che al di là del minimo significato politico che i miei gesti comportavano (fossi stato un "occupante" proletario e non un "artista" sarei stato arrestato immediatamente) venne, di fatto, a costituirsi e svilupparsi un'attività - ingente per i pochi mezzi a disposizione - che sovrapponeva e mescolava tra di loro elementi eteròcliti quali la lavorazione del suolo, la zootecnica, la pittura, la rivisitazione di miti, la scrittura, le riprese di materiali foto-cine-videografici, etc..

Tutto questo occupava dunque, nei primi anni settanta, in modo costante e prioritario la mia vita a Santa Cornelia, interrotta soltanto dai soggiorni di lavoro nella casa parigina di Rue Censier, rimasta poi per più di un decennio la mia base cittadina fino all'acquisto della Rue Linné nel 1990. Dopo questa premessa, vengo alla linea dei fatti (articolabili in una serie di tappe successive), come questi si concretarono in attività e opere definibili oggi "nei modi dell'arte" anche se allora prive di precedenti che le legittimassero come tali.

### L'Agricola Cornelia Società per Azioni

Fu costituita veramente nel 1973, prima come azionaria poi a responsabilità limitata. Proprietaria dell'edificio e del giardino circostante e in seguito di alcuni campi adiacenti, altri dei quali per ragioni che appare superfluo spiegare qui, furono invece acquistati personalmente a mio nome.

Quando nel 1981, dopo circa un decennio, esposi materiali, oggetti, fotografie e quadri a Milano nella Galleria di Carla Pellegrini, uscì in forma di catalogo e con lo stesso titolo della mostra (che era appunto Agricola Cornelia S.p.a.) un libro, al quale adesso rimando, riassumendo le attività sperimentate fino a quel momento, fossero queste colture ortive, agricole, allevamenti zootecnici o opere d'arte. Il libro, in forma di repertorio alfabetico, dava conto anche di altro; le esperienze "artistiche" erano alternate ai resoconti delle prove di allevamento di ovini e bovini, ai risultati ottenuti nella produzione di cibi surgelati o conservati secondo la tradizione contadina. Testimoniava insomma della riuscita, anche se goffa e non priva di una certa comicità, del tentativo di rifiutare la precedente vita cittadina "da pittore".

Più tardi, nel 1988, questo libro costituì la base di partenza, insieme con gli ultimi lavori ed esperimenti, per la scrittura a quattro mani -insieme ad Henry Martin - del libro *How To Imagine* (battezzato dal suo editore Bruce Mc Pherson), nel quale la vicenda dell'Agricola veniva tra di noi discussa e raccontata in un dialogo-commento che fu trovato, almeno dai lettori di lingua americana, interessante e divertente. Csicché la edizione originale Mc Pherson fu poi acquistata dalla Bantam Books e ristampata, nel 1985, in edizione pocket di settantacinquemila copie.

Il destino editoriale delle mie opere sembra quello, del nemo propheta in patria: il libro infatti è inedito in Italia. Al primo libro ne seguì poi un secondo (titolo: *Why Duchamp*) sempre per le edizioni newyorkesi Mc Pherson che riallacciava in modo più stretto l'opera dell'Agricola Cornelia alla esperienza di Duchamp e al forte legame che mi ha unito a questo grande e amato personaggio della mia vita.

### L'Altra Casa

In ordine cronologico questo argomento avrebbe dovuto precedere l'Agricola Cornelia, che ho invece preferito proporre per primo in quanto non solo designa un momento fondamentale del mio lavoro degli anni settanta ma inquadra casa e terreni in una prospettiva che credo chiarisca meglio l'insieme.

Nel 1980 preparavo a mano da me in poche copie, dei libri fotocopiati con una vecchia Xerox che venivano sottoscritti da amici. Uno di quei titoli, *L'Altra Casa*, fu scelto nello stesso anno da Michel Delorme per la sua Edition Galilée e ristampato, con una prefazione di J.F. Lyotard, in una edizione accurata, distribuita da Gallimard e della quale mi restano poche copie.

Un libro insolito che univa ritagli, disegni, brevissimi testi, piccoli progetti ad illustrare un tema - quello della casa - (una riflessione a posteriori su tutte le case, i luoghi abitati prima di trasferirmi a Santa Cornelia). Ne faccio cenno sia perché il libro è legato in parte ai luoghi di cui sto dicendo, sia perché, nell'interno della casa - prototipo cui la fantasia dava corpo appariva per la prima volta,

insieme ad altri elementi apparentemente onirici, anche il "tappeto". Il libro contiene infatti anche gli schemi dei tappeti che poi, insieme ad altre immagini, appaiono dipinti in una serie di quadri su alluminio di un metro per un metro. Quadri che furono esposti in Italia e in Francia accompagnati appunto dal libro (in Francia) o dalla sua riproduzione in fac-simile ridotto (in Italia).

Il Tappeto, giardino del nomade nel deserto, giardino della mente, luogo di preghiera e di meditazione è la prima presenza di un oggetto simbolico che, passando dall'interno della casa-madre, attraverserà poi, nello spazio dell'Agricola Cornelia (1980), la fase delle culture agrarie per approdare alla riflessione e la realizzazione di un vero e proprio giardino come vedremo a proposito del libro in versi "Bellissimo il Giardino", (1989).

Accanto a questa traccia immaginativa ricordo (sempre sul tema della casa) due azioni che ripartono dall'idea di casa coniugandola e riportandola allo spazio esterno: Una casa di canna e veli (1975) e Una casa in fil di ferro (1982).

La poetica dell'Altra Casa era strettamente derivata dall'idea dell'interno, l'intérieur féminin arthaudiano, con lo spazio chiuso, le mura, le intercapedini, le finestre, le porte, le soglie, temi tutti la cui quasi continua presenza dagli anni cinquanta caratterizza il mio lavoro di pittore e filmmaker.

La Casa di canna e veli era appunto una costruzione di canna e tulle o velo, materiali montati con legature in cotone e filo di ottone a formare un modello di spazio simile a quello di una piccola stanza o "tempio" e delimitato da veli simili a quelli proposti da Duchamp come "filtri alfabetici". Un modello di "interno" quanto mai precario da lasciar esposto al vento in giardino così che "eau et gaz" potessero liberamente attraversarlo. La struttura in canna o bambù teneva conto che già in precedenza avevo impiegato questi materiali con l'idea di alludere al significato di "delimitazione" attribuito al nodo della canna dall'antica tradizione cinese. Qui, al nodo degli spazi vuoti della canna corrispondeva il nodo esterno che saldava la struttura. Attribuisco cioè al nodo esterno il senso di una "pausa nello spazio" come poi feci anche nella successiva "Casa in fil di ferro" esposta a Bologna nel 1982. (Galleria G7). Del mutamento delle forme assunte dal velo facevo fotografie che conservo.

"La Casa di fil di ferro" era invece una struttura "da giardino" anch'essa volta a rappresentare uno spazio, un "interno" da porre all'aria aperta, una specie di metallica capanna ebraica del Succoth. Il filo era bloccato alle intersezioni con giunti metallici a doppia vite che rivestivano nelle mie intenzioni lo stesso valore simbolico del nodo praticato attorno alla canna o al bambù.

Un pensiero, una parola per ogni nodo? La casa in fil di ferro era ricoperta di giornali quotidiani cui veniva dato fuoco con implicazioni dunque in parte diverse dal "mutamento" osservato nei veli della casa di canne e velo.

Fin qui dunque i precedenti che mi hanno portato poi a concepire il primo impegnativo spazio esterno organizzato ex novo su un terreno adiacente alla casa e confinante col cosiddetto giardino interno di Santa Cornelia.

Bellissimo il Giardino

Per semplicità indico, con questo titolo di un libro di versi edito nel 1989 (Exit), una fase successiva alle esperienze e attività fin qui descritte, che - nel periodo di più anni - ruota intorno all'allestimento, alla manutenzione e al continuo aggiornamento di un grande prato (circa dodicimila metri quadri) che degrada verso mezzogiorno rispetto alla casa-studio di Santa Cornelia. Il riferimento al libro (al cui testo rimando, come già per gli altri miei libri che vado citando), è dovuto al fatto che il testo di questo, anche se espresso in forma poetica, accenna in più punti al prato-giardino descrivendone le caratteristiche in un linguaggio che come sempre accosta e sovrappone realtà e sogno, progetto e utopia.

Un prato esige oltre a lavori preparatori e impianti, la scelta di sementi bilanciate in giuste proporzioni (cautela che la natura provvederà ad annullare facendo poi affermare il seme più forte e adatto al tipo di terreno e di clima), tanto lavoro di routine, un mezzo meccanico professionale per il taglio (continuo, ossessivo, obbligato) e l'eliminazione dell'erba tagliata, nonché un adeguato e sotterraneo impianto di irrigazione.

Fin qui tutto è ovvio. Ma perché fare proprio un prato, piantarvi qui e là essenze particolari come il Gingko Biloba, la Palma, il Noce, il Mandorlo, il Melo, l'Olivo, il castagno, il Pioppo, etc etc?

Questa operazione complicata e faticosa aveva il suo fondamento dall'evolversi di quello che definirei l'esperienza poetico-creativa che andavo acquisendo in rapporto a questo preciso topos da me abitato, vissuto e simbolicamente operato. Verso la fine degli anni ottanta ero andato maturando una forte insofferenza per la rappresentazione che mi ero data del mio spazio mentale come di uno spazio "chiuso" o "interno". Via via che attraversavo le successive identificazioni con lo spazio della casa, con l'interno inteso come spazio femminile, e con il "réservoir" dell'energia libidica affidato alla "vergine", mi rendevo conto che le energie stesse evaporavano perchè il contenitore che mi ero immaginato fantasmando, evaporava a sua volta per sue precise ragioni evolvendo, per rimanere nel linguaggio duchampiano, verso la condizione adulta della Mariée. Per dirla in termini più di terra il réservoir, nella prospettiva dell'ideologia femminista, non era più immaginabile nella posizione oblativa di difesa delle utopie maschili e lo spazio poetico arthaudiano mostrava faglie, lacerazioni a capir le quali soccorreva piuttosto la lettura attenta dell'opera di bataille e di Lacan. La mia mente richiedeva dunque un'operazione tutta interna di autonomo e non assistito salvamento. Come le mie cassette in velo e in fil di ferro chiedevo anch'io di uscire all'aperto. A rappresentare il mio spazio mentale non potevo più immaginare il chiuso dell'officina alchemica: perchè allora non un giardino, un prato su cui idee e sentimenti potessero crescere e deperire come appunto erbe, cespugli, alberi? perchè non appropriarsi di tutto lo spazio disponibile da terra a cielo, perchè non abolire ogni limite, ogni confine e partecipare all'infinito campo di forze che ci sovrasta, ci circonda e ci permea attraversandoci?

La "Machine immobile" del mutamento.

Alla Biennale di Venezia del 1988 avevo esposto un modello in cartone di una struttura sghemba immaginata negli anni in cui avevo costruito in uno dei locali accessori della casa, una piccola piscina riscaldata dove trascorrevi in solitudine momenti di depressione ma anche di massima concentrazione. Uno degli esercizi che mi imponevo era di tener aperti gli occhi così che la superficie immobile dell'acqua fosse, come attraverso un vetro, visibile sia sopra che sotto. Questo particolare della mia vicenda potrebbe apparire superfluo se non spiegasse come fu proprio in quelle condizioni un po' magiche di concentrazione al limite della transe, che immaginai la piscina in posizione di impossibile disequilibrio: una piscina, diciamo, "in discesa" affondata di sbieco nel terreno. Sbieca ma con la sua intatta, immobile superficie di acque non soggette alle leggi dei liquidi. Mi identificavo totalmente con l'equilibrio instabile e impossibile, con quell'attimo che precede, prima dell'inevitabile catastrofe, il ristabilimento delle leggi della fisica.

Dovevo dunque dare forma a questo impulso così forte, immaginare un apparecchio immobile che riproducesse quel momento, un oggetto che fosse al tempo stesso un luogo, una specie di simulatore virtuale o di un palcoscenico per pensare: insomma uno strumento che concentrasse le forze invisibili dello spazio circostante a disposizione della mia mente. ma che potesse servire a chiunque volesse porsi al centro dell'oggetto volendone raccogliere i possibili effetti acceleranti, riflessi sull'umore e sullo status di attenzione, con lo stesso abbandono che avevo sperimentato nella piscina calda. Realizzai così un modello in alluminio di centimetri 100x100x100 cui fece seguito la costruzione definitiva eseguita da un eccellente fabbro che allestì l'oggetto nelle dimensioni finali di metri 5x5x5. (Costruzione in alluminio di tipo aeronautico, rivettata, con fondamenta in acciaio su blocchi di cemento).

L'oggetto, domina il giardino-prato con una sua finestra obliqua e i suoi piani, tutti tranne uno, in posizione non ortogonale al piano di consistenza. L'uso di questo strumento per pensare lo spazio e il mutamento è dunque circostanza e caratteristica del momento mentale che ho vissuti in questi ultimi anni e che sto adesso vivendo. Da questo oggetto e dal suo uso deriva l'ultima tappa, in ordine di tempo, del mio lavoro a Santa Cornelia, lavoro che mi accingo a descrivere qui di seguito e cioè: bonifica e cura degli alberi, recupero del bosco e della strada etrusca, creazione di un orizzonte e di una "Contrada".

Il bosco

Il prato-giardino, leggermente in declivio, è limitato a sud dal terrapieno della strada interna che porta dal grosso cancello dell'ingresso di servizio sulla Santa Cornelia alle stalle dove fino ai primi anni novanta ho tenuto in attività un allevamento, ora cessato, di una settantina di capi di vacche frisone che producevano per la Centrale del latte della città. Questo allevamento era in un certo senso il "residuo vivente" o postumo, delle attività tra l'artistico e l'agricolo da me condotte, come prima ricordato, a partire dagli anni settanta e raccontate nel libro *How to Imagine*.

Ma torniamo alla strada interna che a un tratto biforca e diventa un piazzale ora trasformato anch'esso in prato naturale e che sovrasta i campi verso l'autostrada (zona detta del Caprifico). Al di là del terrapieno di questa strada la collina degrada ulteriormente fino al bosco che a partire dal cancello di servizio (zona detta delle Undici Querce) segue il declivio nel centro della valletta per la lunghezza di circa un centinaio di metri.

Il bosco si presenta dunque, visto dal prato, come una lunga quinta che degrada dalla quota più alta della collina, una parete verde di querce e aceri campestri che segue il percorso di un tratto della strada etrusca che univa Veio a Sacrofano. La strada è tagliata nel tufo alla maniera degli etruschi, così da ottenere una pendenza adatta al traino animale, e ne resta un solo tratto essendo il resto stato obliterato e sconvolto sia dai lavori più recenti della Cassia bis, sia da quelli precedenti della stessa Santa Cornelia.

Le visuali sulla parete boschiva sono ovviamente diverse: dal prato, come orizzonte che emerge dal terrapieno, da quest'ultimo stesso verso la valletta con il bosco e la strada etrusca e infine dal piazzale del grande Caprifico da dove si abbraccia con la vista sia il prato che il terrapieno d'ingresso e il bosco.

Il grosso lavoro di recupero del bosco e della strada etrusca ha richiesto, perchè fatto con le sole forze personali, tre fasi successive.

La prima ha riguardato la zona (che fa praticamente parte del prato) detta delle Undici Querce che comprende anche un grande acero posto accanto al sifone che attraversa il terrapieno. Liberati i tronchi dall'edera e dai formicai che ne parassitavano alcuni, ho ripulito il sottobosco dando spazio ai tanti bulbi di ciclamino e di anemone.

La seconda è stata il recupero-bonifica del caprifico. Questo era invaso o meglio inglobato in un massiccio, impenetrabile intrico di pruni, edere, canne, erbacce e altre essenze cresciute spontaneamente al riparo di questa specie di giungla in miniatura. Un magro olmo selvaggio attraversava il macchione spuntando in alto dalla grossa sfera di piante selvatiche.

Con pazienza e fatica ho cominciato con l'aprire un varco per la profondità di tre, quattro metri fino a raggiungere il centro della pianta costituito dai tronchi principali dai quali diramano i grossi rami secondari. Una parte di questi cresceva in orizzontale propagginando nel terreno con altre diramazioni in uno straordinario e affascinante caos vegetale. Messo a nudo dall'interno il complesso elegante delle ramificazioni, estirpato e distrutto il cespuglione spinoso, tagliato alla base l'olmo parassita, potevo cominciare a intervenire sui tronchi e sui rami secondari. Eliminati quelli che si reinteravavano distorti, ne rimaneva, quali in un vecchio Mondrian, un fascio disordinato ma omogeneo di grande bellezza. Successivamente e a seguito dello spazio creatogli per respirare e crescere liberamente, l'albero caro a Buddha, assumeva proporzioni sempre più armoniose grazie anche alle potature continue che eseguo, ancora oggi, senza riguardo per le stagioni. La pianta esprime ora, con i suoi ventitrè tronchi una tale potenza selvaggia ed è così gonfia di linfe lattiginose che nella stagione calda rigermoglia in centinaia di cacciate producendo migliaia di fruttini selvatici.

Si diceva al tempo dei Romani che da questi fruttini gli insetti traessero gli elementi fecondanti per le piante di fico da frutto commestibile.

La terza fase, assai più impegnativa delle precedenti è stato il recupero del bosco e la riapertura della strada etrusca. Ho anzitutto ricollegato il moncone di strada residua con il piazzale del cancello di servizio, aprendo un raccordo con due curve in discesa che ho realizzato con la pala meccanica di un mio trattore, gommato, ma di sufficiente potenza da poter fungere da apripista. Questo collegamento ha quindi consentito l'accesso alla strada nel fondo della tagliata etrusca che ho ripercorso a salire liberandola della vegetazione parassita fino alla base del terrapieno della Santa Cornelia, rispettando le tane degli animali del bosco (tassi, istrici, volpi).

Più faticosa ancora la bonifica delle singole piante del bosco vero e proprio (molte centinaia di tronchi di quercia e acero campestre) soffocate dalle edere. Questo lavoro è stato affrontato, seghe a

motore e telecamere alla mano, insieme ad un amico forte e volenteroso<sup>1</sup> che ha raggiunto altezze di tronco che le vertigini mi vietavano. Gran parte del lavoro del bosco è stato infatti seguito da riprese di immagini (video e fotografiche), disegni e rilievi.

Nell'inverno del 1996 ho su questo tema tenuto una mostra personale a Parigi dal titolo *Le long de la route etrusque*. E sempre in Francia è stato edito, in quella occasione, un libro che porta lo stesso titolo della mostra, contenente in un pieghevole di grandi dimensioni (circa 200 centimetri di larghezza), i disegni relativi al lavoro nel bosco e a quanto da questa esperienza è derivato al mio immaginario di pittore.

Fin qui, in sintesi, la cronologia di una serie di azioni che hanno dato come risultato non solo un evento o una serie di eventi, ma un "luogo" dai molteplici aspetti, fruibile adesso a livelli diversi. Se è possibile quanto Martin Heidegger proponeva e che cioè il pensiero può prendere origine dagli orizzonti di una "Contrada" (Gegend), il mio lavoro è forse servito a proporre a chi vorrà sperimentare quella ipotesi, un orizzonte naturale e una "Contrada" virtuale che nella loro bellezza serena partecipano di questa suggestione e forse anche del segreto e misterioso fascino degli antichi boschi dell'Etruria dai quali provengono leggende e oracoli.

(Pubblicato in *Secondo Natura*, Ed. Diagonale 1997)

foto: Agricola Cornelia, 1975

### TRADIZIONE ORALE E ARTE POPOLARE IN UNA PITTURA D'AVANGUARDIA di Tommaso Trini

Umberto Eco: "Tu sei il più tradizionale dei pittori, che siano mai esistiti, non lo dico in senso provocatorio, lo dico come scoperta finale".

Gianfranco Baruchello: "A me va benissimo".

Guardo anzitutto alle reazioni di chi guarda alla pittura di Baruchello.

Scarto quella preliminare, che è di rifuggire dalla difficoltà dei suoi quadri. Anch'io ho provato il disorientamento tra gli abituali punti di reperi che essi provocano, con una perdita simile a quella della vista del cielo attraverso il telescopio o di una cellula al microscopio. E so che se cerco

appoggi presso l'autore, Baruchello spiega un mistero mediante un altro mistero, raro caso di un artista che parla come dipinge. Se cerco fili di Arianna altrove, negli scritti suoi e altrui, rientro in archivi del tutto, in descrizioni di vie lattee, in cataloghi del possibile, in labirinti che miniano quel labirinto che è questa pittura.

Guardo gli altri e noto che le loro esperienze sono reattive come davanti a un test, disposte alla pronta imitazione, mimetiche più di una eco. C'è questa idea di confrontarsi con una prova nell'osservazione di Duchamp che i quadri di Baruchello "bisogna guardarli da molto vicino durante un'ora".

L'arte di Baruchello - che è pittura, seppure drammatizzata tra il disegno, la scrittura e l'assemblaggio - ha la stranezza di interessare non tanto l'ottica visiva

(visibilità e distanza dipendono solo dalle diottrie della vista) quanto due dimensioni fisiche, due infiniti: l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo. Nelle aggregazioni verbali e iconiche che qui incontriamo, certuni vedono telescopicamente un macrocosmo - di conseguenza lo trattano a misura "cosmica", discutono di massimi sistemi, sia etici sia politici, con problemi misurabili in magnitudini.

Esercizio diffuso, anche perché concerne la sfera pubblica del lavoro di Baruchello. Altri sono invece tentati di perdersi nei particolari - poiché pare impossibile leggere il tutto. Vorrebbero pene-



1962-Nécessaire per l'oltretomba

trare microscopicamente nelle formazioni cellulari, nei nuclei di questi segni, per analisi linguistiche e psicoanalitiche. Esercizio meno frequente, perché richiede dimestichezza con l'inconscio e con la sfera privata dell'opera.

È tuttavia un fatto che entrambe queste dimensioni sono lì, nei quadri che inducono a esplorare. Baruchello ci fa basculare continuamente dal frammento alla totalità, secondo un movimento che ha la logica del vivente. Come conservare quella logica e quel movimento mentre io guardo il quadro, la sua opera?

La prima risposta è una constatazione. Baruchello stesso mi avverte: lo spazio del suo quadro è il tableau di cui parla Wittgenstein, lo spazio di tutte le cose che stanno nella mente, e che puoi pensare: lo spazio del suo quadro è il corpo di cui parla Bachelard, il senso dello spazio inteso come confine del corpo. Siamo nel terzo infinito indicatoci dai biologi, quello dell'organizzazione materiale che è in noi, l'infinito che vive nel nostro corpo e nella nostra mente.

La seconda risposta è un'ipotesi. L'oscillazione dal frammento alla totalità ricoprirebbe un'altra oscillazione di segno diverso: quella tra il massimo e il minimo del sapere e dei modi di apprendimento del sapere che agiscono, qui e ora, nella storia e nella società. Nonostante la sua griglia più alta, quella di una pittura molto intellettuale, molto d'avanguardia, l'opera avrebbe un seguito di griglie successive, in grado di protenderla in un nuovo corso storico dell'arte popolare e della tradizione orale che ha sempre tramandato la cultura popolare.

1. Un progetto di lettura, forse il più consono, può essere così espresso: un quadro di Baruchello mi offre la possibilità di avventurarmi in un viaggio non solo visivo che equivale all'itinerario di una fiaba - che è anzi una fiaba - e mi introduce in un repertorio di immagini, ma anche di suoni, che possono benissimo andare da Baruchello a Omero, poiché il loro arco è illimitato. Non è una fiaba buona, ma perversa se non "sovversiva" e non esente da magie ed esorcismi. Leggo questa fiaba di magia e mi rendo cosciente dei suoi significati mediante altri significati, mediante un altro racconto che è mio, un racconto diverso, che da luogo a una fiaba epica. Così giungo a mimare Baruchello.

La sua pittura, dunque, contrasta l'approccio tipico del modo di pensare astratto e analitico, com'è consuetudine di fronte a un'icona. Favorisce invece un meccanismo di identificazione psicologica oltre che intellettuale che mi assorbe emotivamente nello "spettacolo" offerto dal quadro. Più che alla lettura (così poco agevole qui, tanto che non puoi mai nominare tutte le strane figure che vedi, e più difficilmente ancora puoi seguirle nel loro intreccio), più che confrontarti con una scrittura che tutto sommato non è tale, perché anche le parole scritte sono isole prive di allineamento consequenziale, è captare e rimemorare una pluralità non circoscrivibile di cose visibili ciò a cui t'invita un quadro di Baruchello.

Che il suo quadro ricalchi la struttura della fiaba me l'ha detto l'autore, ricordandomi che uno dei suoi quadri più importanti, anni fa, un grande plexiglass intitolato Cappuccetto Rosso raccontato alla rovescia, rimemorava appunto questa fiaba ma stravolgendola: cominciava con il cacciatore che operava la laparatomia sul lupo, che poi divorava definitivamente Cappuccetto Rosso. Tuttavia è una chiave di lettura a portata di mano. Basta rendersi conto del processo di affabulazione a cui il pittore sottopone tutto il materiale che preleva dai vari strati della cultura; questa affabulazione è all'origine del linguaggio personalissimo di Baruchello, essa ha modellato le sue immagini (che non sono mai state surreali, né pop, né assimilabili alle comic strips) in un vocabolario che gli è proprio e organizzato le sue strane sintassi. Fa parte del suo bagaglio anche qualche riferimento agli studi di Propp sulla fiaba: ha usato parole di Propp come titoli di suoi quadri; ma anche questo, come tutti i riferimenti e le citazioni dirette che egli usa a piene mani, è stato affabulato.

La fiaba va considerato un analogo, il primo dei molti analoghi suggeriti dalla pittura di Baruchello. Non si può dire, credo, che egli "scriva" fiabe o racconti: disegna e dipinge. Ma si può dire che ricorre al processo di affabulazione, e ai meccanismi psicologici e mentali che la narrazione sommuove. La fiaba costituisce un particolare modello culturale, ha origini nell'ethos di una civiltà, nasce nell'anonimato collettivo anche quando ci perviene rielaborata da un favolista - è un modello di cultura popolare tramandata oralmente. Mi pare sia questa la maggiore indicazione da trarne. È strano che l'arte di Baruchello sia riguardata come un'arte cerebrale e distante dai comuni modi di apprendimento del sapere. I suoi inizi, verso il 1960, allorché comincia a costituire una simbolo-

gia ancora elementare, rientrano forse nelle idee allora dominanti: idee di ricerca e di sperimentazione, secondo i più avanzati modelli colti delle avanguardie. Stessa ideologia e stessi anni: anche la letteratura è ricerca, con i poeti "novissimi" del Gruppo 63 in Italia, con il nouveau roman in Francia. Ma già ai suoi inizi, a quel tempo, il romanziere Michel Butor vedeva la nozione stessa di romanzo evolvere verso una nuova specie di poesia al tempo stesso epica e didattica - sono parole sue. Può dirsi lo stesso per l'evoluzione di Baruchello. Nel '63 espone con successo a New York pitture trasparenti su plexiglass (tramandando il Grande Vetro di Duchamp) che sono l'inizio della raccolta e catalogazione del suo vocabolario. Tutto il materiale pazientemente accumulato viene disposto in ordine aperto, selezionato con categorie pre-aristoteliche - avverte la mostra da Schwarz nel '65 dal titolo generale Uso e Manutenzione. Didattico è il prelievo di materiali da tutte le latitudini dell'esperienza, epica è la forma descrittiva e drammatizzata in cui il pittore li cala. Baruchello consolida intanto negli interstizi della sua pittura un tale repertorio di immagini, un'enciclopedia di voci figurate (mai gergali, lo abbiamo visto), che si può tranquillamente dire non avere eguali in nessun altro pittore.

Si sa come Baruchello procede nel fare un quadro, e lo si intuisce facilmente. Per molto tempo ha privilegiato la registrazione-di-ciò-che-mi-viene-in-mente: registrando sulla tela un nucleo d'immagine coi suoi sviluppi e sdoppiamenti, insieme con gli stati d'animo e le idee del momento, insieme con le informazioni quotidiane dei mass-media, le loro interferenze, l'incidente e il caso. Verso il '70, tempera questa registrazione in superficie con una sismografia in profondità: dirà di volere "invece miniare con più chiarezza il processo conoscitivo che io uso", con maggiore attenzione all'inconscio e, parallelamente, ad un esplicito discorso politico. Ciò fa pensare che alla memoria collettiva che gli serve da miniera, ora anteponga in una certa misura la propria memoria ricca di sedimenti.

Più che la vastità del suo repertorio di immagini, conta la sua stratificazione. Tutti i registri culturali, alti e bassi, sono presenti. Baruchello attinge a tutti i corpi, purtroppo separati, dell'iconografia e del sapere: da Duchamp e Roussel, ai fumetti più schizoidi, alle notizie quotidiane del giornale e della televisione. Certo, un campus privilegiato delle sue riflessioni è quello dell'università di Dada e di Duchamp, degli autori fantastici, delle avanguardie più esoteriche di questo secolo. Ma se si tende a farlo coincidere con quel sapere chiuso alle masse, ciò è dovuto in buona parte al ruolo di pittore che gli si dà e che lui si riconosce. Un diverso assetto sociale, un diverso ruolo pubblico, potrebbe assegnargli il ruolo di favolista, per esempio, o di "narratore popolare", senza nulla mutare nella sua pittura.

Considerato uno dei pochi artisti che s'intende di psicoanalisi, egli attinge qualche schema conoscitivo e qualche materiale dai reperti della moderna antropologia: cioè le strutture concettualmente moderne di ciò che sappiamo delle conoscenze primordiali. L'attenzione per l'antropologia è recente e crescente, e pervade numerosi quadri del '73-74, in particolare lo spazio rituale delle "scatole". Costruire le scatole ha rigenerato il piacere di Baruchello per il lavoro manuale e artigianale: "sono bravo a lavorare con le mani, anche se poi tutto resta un po' imperfetto". Per molto tempo la scatola è stata il suo nascondiglio privato: "ho fatto scatole di una giornata dove raccoglievo tutti i left-overs, tutto ciò che avanzava della giornata". E naturalmente le scatole di Baruchello si distinguono dagli universi metafisici, dei boxes di Joseph Cornell, così come della Boîte Verte di Duchamp che "ubbidisce tutto sommato all'idea di celebrare se stesso".

Infine, ma non ultimo, lo strato dell'azione politica, della cultura che partecipa ai progetti di rivoluzione proletaria. Baruchello si è impegnato direttamente nelle lotte politiche, e come film-maker e grafico ha dato il suo contributo tecnico all'informazione alternativa. Uno dei risultati è stato quello di rendere più leggibili le sue grafie minuscole e le sue immagini miniaturizzate. I quadri e le scatole recenti presentano un gran numero di temi e fatti politici.

Ma il vero progetto politico che sottostà alla superficie della sua pittura - ove raramente ricorrono simboli diretti della lotta di classe - ha a che fare con un'idea di cultura rivoluzionaria in grado di trasmettersi dai livelli più alti del sapere alle masse stesse. È l'utopia maggiore di Baruchello, ma non così utopica come sembra. Come il proletariato dispone di teorie ed analisi che hanno agito ed agiscono nelle trasformazioni sociali, pur essendo tanto distanti da esso come può esserlo il Capitale di Marx, così può una pittura di avanguardia che abbia assimilato l'esoterico Duchamp insieme con il metaforico Lacan e lo scientifico Lévi-Strauss, parlare alle masse.

Ciò presuppone perlomeno qualche forma di comunicazione capace di permeare la vasta coscienza collettiva, al di là del possesso dei mass-media in mano alla classe egemone e senza svilire l'esperienza culturale in schemi bassamente divulgativi. Baruchello ha spesso equiparato ciò che fa in pittura a ciò che potrebbe fare con la televisione. In una conversazione con Schwarz ha detto: "Questi quadri sono stati concepiti, in senso molto lato, come programmi di trasmissioni televisive che potrei fare se - invece di avere una lastra di alluminio - avessi abbastanza potere per disporre di una stazione emittente radiotelevisiva. Anch'io trasmetto ipotesi, notizie, pubblicità, musica, poesia, faccio spettacolo...". No, non dispone della Rai-Tv, però una delle conseguenze più inattese del suo modo di dipingere e lavorare con altri media è una forte predisposizione alla comunicazione orale - che non è solo parlare con la voce, ma anche farsi ascoltare.

Aspirare alla comunicazione televisiva, così come svalutare il livello visivo della pittura con l'aggregazione di minuti segni, è indicare lo sbocco nell'oralità. Come la televisione, anche questa pittura, sta invertendo il dominio della comunicazione scritta e visiva verso un recupero della comunicazione orale - che può essere istantanea, poi differita e ripetuta, memorizzando e diffondendo un'enorme quantità di dati.

2. Sono quasi due decenni ormai, che le varie forme d'arte elaborate dalle nuove generazioni accolgono le regole e gli usi stabiliti dalle passate generazioni che denominiamo come "avanguardie storiche". L'arte che è arte non produce più nuova avanguardia, ma adempie a una funzione altrettanto importante: la tramanda. Assicurano questa fase storica sia una trafilata ormai continua di ricorsi o revival, sia la critica e l'abbandono di nozioni che parevano avere forza di legge (le nozioni appunto di avanguardia, evoluzione, progresso; in parte, i metodi della ricerca e della sperimentazione; sicuramente, gli effetti dello scandalo e della provocazione limitati a scioccare una élite). Sono fenomeni a cui assistiamo dalla fine degli anni '50 e che tuttavia non sempre comprendiamo nelle loro ragioni. Essi testimoniano: primo, che disponiamo di un patrimonio ricchissimo di opere, concetti, imprese corali, gesta individuali e problemi (problemi soluti, soluzioni che aprono nuovi problemi), depositati da cento anni di avanguardie; secondo, che quel patrimonio è lì per essere tramandato dal passato, attuato nel presente, diffuso e ampliato. Non sembri poco. Questo passaggio da una fase storica a un'altra, che implica un cambio di mentalità, avviene nei linguaggi propri all'arte, e non solo nei modi di produzione della cultura in generale. Il prefisso neo- ha preceduto numerose tendenze di questi anni. Negli Stati Uniti, dove è iniziato il rilancio delle avanguardie storiche, si è proceduto, più che a un recupero, a una serie di nuovi sviluppi di atti estremi, di advanced art, di far-out tendencies, che hanno in parte mascherato la nuova fase storica di riciclaggio e memorizzazione; e nel contempo se ne è avuta una precoce consapevolezza con la formula the tradition of the new, coniata da Rosenberg. Per gli artisti europei, eredi diretti e per qualche tempo confusi di quelle avanguardie, è scattato il meccanismo di recupero e identificazione linguistica prima ancora che concettuale. Molti di loro hanno rivisitato Dada e il Surrealismo, il Futurismo e il Costruttivismo, in apparenza per ripeterne le azioni, in realtà per impossessarsi delle loro lezioni e riesercitare il loro potere. Gli studi degli storici, che hanno mutato le trasgressioni di ieri in leggi di oggi, e i revivals attualmente in voga, sanciscono questa nuova mentalità. Se così è, inutile dare giudizi negativi, non interessa l'idea stessa del giudizio. Non si tramanda alcunché senza modificare, cioè creare. Se si ripete, è stato detto, si ripete con differenze: così come si ritorna in avanti ogni volta che si cambia il senso e il livello di ciò che è ripetuto. Il cambiamento va nella direzione di una comunicazione ciclica più che riciclata, una comunicazione che diffonde più che conservare. Non ci sono nuove avanguardie, perché è aperta l'epoca in cui l'avanguardia e la sua tradizione si sedimentano in tutti gli strati della cultura, fuori dall'élite e dalla sfera privata, e permeano gli strati di massa, tribali o popolari che siano. Se così è, potremmo tracciare qualche istruttiva analogia con la condizione della cultura orale nella civiltà greca all'epoca in cui era dominata dalla tradizione dell'epos omerico, e prima che venisse combattuta dalla civiltà della scrittura affermata definitivamente da Platone, così come ci è restituita dalle moderne analisi, in particolare quelle di Eric A. Havelock nel suo libro Preface to Plato. La poesia omerica costituiva anche un'enciclopedia tribale che tramandava oralmente il sapere, le leggi e i costumi di quella civiltà. Alcuni suoi metodi tornano oggi nell'in versione anti-platonica della nostra civiltà.

3. Nel '66 Baruchello cataloga numerosi nuclei delle sue immagini in un libro che presenta come romanzo e intitola *Mi viene in mente*. Pare che un giorno, mentre Baruchello stava dicendo "io penso" questo e quest'altro, Manganelli lo abbia interrotto così: "tu non pensi, ti viene in mente". La mente raccoglie un'enciclopedia vivente che si manifesta in libertà. Può tesaurizzare le informazioni futili e riservarsi la facoltà di contraddirsi o prendere mille direzioni, ciò che non vuol dire cambiare le proprie idee. In quel "romanzo", Baruchello fa il ritratto punteggiato di Picabia, di cui adotta l'aforisma: *notre tête est ronde pour permettre à la pensée de changer de direction*.

La sua pittura visualizza non tanto le immagini, e i pensieri che le originano, quanto l'attività mentale, l'attività circolare del pensare - come? Mediante la massima apertura del flusso di informazioni che presiedono ogni giorno alla costruzione di ogni singolo quadro. Mediante l'articolazione di quelle immagini miniaturizzate, così tipiche di Baruchello, che chiamerò minima visibilia in omaggio alla loro qualità, che è di meravigliare, più che alla loro grande quantità. Non direi infatti che rimandano al mondo di Gulliver e Lilliput poiché qui manca un termine di paragone: non ci sono lillipuziani poiché non ci sono giganti. Per quantità rientrano piuttosto in quel che Baruchello ha chiamato "effetto Palomar", che indica e propone l'apertura della coscienza da 0 a 180 gradi.

L'origine e l'aggregazione di questi minima visibilia, l'ampia libertà di ripetersi e combinarsi di cui sono dotati, la loro irriducibilità a fissarsi in schemi logici, affiorano insieme con le immagini e le parole miniaturizzate, prevalgono sopra questi dati in sé, fino a mettere in luce i circuiti nervosi del loro flusso.

Tra tanti analoghi la pittura di Baruchello avrebbe anche qualche analogia con i processi software. Simile è la sua capacità di accogliere, memorizzare, e trattare i dati della pluralità visibile. Come pittura software, non ha nulla a che fare con un computer: le basta il cervello, con i suoi miliardi di cellule nervose, la più prodigiosa delle organizzazioni materiali esistenti. È sufficiente che sia software, se così posso dire, cioè consapevole dei suoi processi morbidi, e morbida nella coscienza. L'immagine del cervello: in *The Queen* esposta nel '63 a New York, Baruchello ha ritagliato una testa in pianta, svuotata del cervello, che ha riempito di scritte e di un volo di aeroplano. Altrove il cervello è presente, ma come immagine sempre in negativo. Ecco una similitudine di Baruchello per i suoi lavori: "è come se ti aprissi il cervello e poi prendessi una carta assorbente per ricavarne un frottage".

Alla metafora del quadro come sindone s'accompagna quella del quadro come Cappella Sistina: "Io sono costretto ad adoperare frammenti di cose. Perché faccio i quadri con le immagini piccole? Per la semplice ragione che ce ne stanno di più. Io faccio sempre delle piccole Cappelle Sistine perché c'è questa enorme molteplicità delle cose. Per me, due parole devono essere ventiduemila parole per essere un brandello della realtà così complessa". La miniaturizzazione è sistematica dal '64, e uno dei quadri più formicolanti di immagini s'intitola *Sulla a-casualità non retributrice del caso*, misura otto metri di lato ed accoglie tremila immagini. Dove l'immagine sta, in generale, per la parola e viceversa.

Baruchello stesso riconosce l'origine verbale più che iconica dei suoi minima visibilia: "Insomma non sono mai stimolato da immagini, sono stimolato da parole o da idee". Può darsi anche che ciò sia vero solo a metà, in quanto la parola che nomina le cose serve ad appropriarsi almeno delle loro immagini. Mai gli artisti sono stati così coscienti di pensare in termini di parole invece che di immagini come nel Dada e nel Surrealismo, da Duchamp e Man Ray fino a Jasper Johns e Baruchello. Tuttavia, hanno operato nel contesto visivo e si sono espressi per immagini: che sono il risultato conscio. Gli stimoli verbali sono prevalsi sugli stimoli ottici per l'attenzione accordata ai materiali del preconscious. Non c'è dubbio che il preconscious, se non l'inconscious, lieviti in modo diffuso mediante i minima visibilia di questi quadri, e anche negli spazi vuoti che li declinano: "c'è un vuoto pieno di pruriti".

Sul pozzo psichico, il maggior prurito è originato dal caso. Baruchello accetta l'intervento del caso poiché conosce l'esistenza del caso, ma senza esaltarlo. Ha ereditato anche queste tecniche dal Surrealismo, ma senza darle l'importanza centrale che hanno avuto in Duchamp o in Cage. Ora sposta l'uso della casualità, che non concerne i materiali e il loro improvviso apparire (lui li preleva con piena intenzionalità), bensì il processo del dipingere; casuale sarà l'organizzazione spaziale del quadro e l'assemblaggio del tutto.

Dice: "Le immagini non sono mai casuali. Casuale è semmai l'imbussolamento di un'immagine con l'altra, l'una dentro l'altra. La loro disposizione spaziale ubbidisce a misteriose regole d'impaginazione che non so spiegare...". Se ne può schematizzare qualcuna.

Baruchello procede per accumulazioni e accrescimenti. Un analogo della sua pittura è in tal caso il "giardino dai mille sentieri", cui Borges ha dedicato una meravigliosa novella. "Prendi tutto un universo", dice Baruchello, "poi ti accorgi che questo universo è solo la tua stanza, prendi coscienza che la stanza è nella casa, e che attorno alla casa c'è il giardino, e intorno al giardino il mondo". Dice di avere messo insieme degli universi sempre più grossi, come nel sistema delle scatole cinesi, ma alla rovescia.

Baruchello procede inoltre per ripetizioni; di quadro in quadro, queste sedimentano il vocabolario che gli è proprio. Come ha scritto Michel Butor, la ripetizione non è un ritorno indietro, ma un ritorno in avanti, perché il fatto ritrovato cambia di livello e di senso. Questa modificazione suggerirà a sua volta nuove immagini e nuovi sviluppi, dunque un accrescimento ulteriore. Per nominare in qualche modo questo processo del suo lavoro, Baruchello fa riferimento all'esistenza di sintassi eteroclitiche, come le ha chiamate Michel Foucault.

Un altro autore che interessa molto Baruchello è lo psicoanalista Lacan. Gli ha dedicato un assemblaggio sotto teca di plexiglass, dal titolo Jacques Lacan International-Interpersonal Airport, occupato solo da un aeroplano-giocattolo fasciato di garza. Molti oggetti sono voltanti nell'opera di Baruchello, forse tutti. Immagini volanti entro una pittura software che visualizza il suo proprio sistema nervoso.

4. Dopo Freud, Jacques Lacan definisce l'inconscio come quella parte del discorso concreto, in quanto transindividuale, che viene meno alla disposizione del soggetto per ristabilire la continuità del suo discorso conscio.

La pratica dell'analista lacaniano porrà un'attenzione ampia e globale al discorso del paziente, di cui porrà in evidenza certi punti nodali particolarmente densi oppure particolarmente lacunosi (lapsus, nomi dimenticati, significati enigmatici) ma non per questo vuoti.

Lacan concepisce l'inconscio - secondo Anika Rifflet-Lemaire - come seconda struttura, vale a dire che l'inconscio non si estende al conscio nel modo in cui una significazione può corrispondere punto per punto a un discorso manifesto. Anche l'inconscio è una lettera o un sistema di lettere che interagisce nel discorso conscio, spingendosi nelle lacune del testo manifesto; queste lacune sono spesso colmate da quelle formazioni dell'inconscio che sono i sogni, i lapsus, e le battute di spirito. Così Lacan può ancora dire che l'inconscio è quel capitolo della storia di un individuo che è contrassegnato da uno spazio bianco oppure occupato da una menzogna: è il capitolo censurato.

Tuttavia, soggiunge, la verità può già trovarsi inscritta altrove, ed elenca: nei monumenti (il corpo, dove il sintomo isterico mostra la struttura di un linguaggio); nei documenti di archivio (i ricordi dell'infanzia); nell'evoluzione semantica (il vocabolario che è proprio a un individuo); nelle tradizioni e nelle leggende che, in forma eroicizzata, veicolano la storia di un individuo; e con maggiore certezza sarà ritrovata nei sogni, lapsus e battute di spirito.

La rappresentazione dell'inconscio come seconda struttura è ulteriormente illuminata dalle parole di Serge Leclair, seguace di Lacan, allorché dice: l'inconscio non è il messaggio, per quanto strano, per quanto cifrato, che ci si sforza di leggere su una vecchia pergamena, ma è un altro testo, scritto al di sotto, che bisogna leggere in trasparenza o con l'aiuto di qualche rivelatore.

Anche questo altro testo si situa nell'ordine del linguaggio, secondo la tesi fondamentale di Lacan per il quale il linguaggio è la condizione dell'inconscio, ciò che vuol dire grosso modo che l'inconscio è un effetto del linguaggio e del cogito. Riteniamo dunque la prospettiva che in definitiva ne consegue: esisterebbe una zona dove l'inconscio primitivo o elementare, costituito tra l'altro di elementi di linguaggio e di immagini acustiche, resterebbe del tutto inaccessibile e non traducibile in quanto tale nel linguaggio conscio.

Le più avanzate prospezioni della psicoanalisi, in particolare quelle di Leclair, proverebbero che il linguaggio inconscio non può essere assimilato al linguaggio conscio, specificato dalla distinzione fra significante e significato. Anika Rifflet-Lemaire ne deduce che il linguaggio inconscio è un linguaggio ad una sola dimensione, appartiene all'immaginario, e i termini di cui è composto trasferiscono la loro energia, per spostamento (metonimia) o per condensazione (metafora), su altri termini.

ni. A Stein si deve l'ipotesi che le parole non prenderebbero posto nella zona più essenziale ed elementare dell'inconscio: l'inconscio sarebbe piuttosto composto da fonemi, o gruppi di fonemi, che entrerebbero nella costituzione delle parole e sarebbero legati a immagini. A questo inconscio elementare non si potrebbe in alcun modo accedere. Tuttavia la formazione degli elementi rappresentativi di questa zona profonda dell'inconscio sono attualmente sottoposti da Leclaire ed altri a un'analisi infinitesimale.

Perché questa escursione nella psicoanalisi e nel pensiero di Lacan, di cui so bene che posso solo schematizzare il sapere ma non appropriarmi della verità? In sostanza, per avvertire che la lievitazione dell'inconscio di Baruchello attraverso la sua pittura avverrà, laddove avviene, nelle forme sopra descritte. E dunque non attendiamoci concrezioni oniriche o traslati visivi dell'inconscio quali troviamo nel Surrealismo, in Max Ernst o in Dalì. La pittura di Baruchello, i suoi minima visibilia, così simili a dementi fonemici, sono straordinariamente contemporanei degli anni in cui l'analisi infinitesimale fa opera di prospezione nell'inconscio.

5. Alcuni recenti quadri nominano "MD per sentito dire", ciò che colloca Marcel Duchamp nella tradizione orale. Molti sono i lavori di Baruchello che citano esplicitamente persone reali e personaggi immaginari, insieme con animali e denominazioni geografiche, per la necessità palese che il viaggio nella totalità e nel possibile si ancori di volta in volta a un nome, un luogo, un tema. Si può anzi dire che Baruchello lavori costantemente su una "famiglia" di eroi reali o immaginari simile a un olimpo. Sono le sue fonti: quali sono, e come le evoca?

C'è una figura d'uomo, ritagliata in carta bianca fittamente scritta, che si rincorre di scatola in scatola, e talora ne indica la scena, come un corifeo: è la figurina-Roussel. Reca iscritti i passi iniziali delle Impressions d'Afrique di Raymond Roussel, uno dei pionieri della "pura immaginazione".

Rileggo quel che Baruchello disse anni fa: "non mi frega più niente di leggere libri come quelli di nonno Roussel, non sopporto più le parentesi, le parole spezzate, le righe in libertà...". Era il '70, il periodo dell'arte intesa come ricerca linguistica era alle sue spalle, donde il rifiuto dei mezzi di un grande sperimentatore letterario. Nel '74, tuttavia, l'artista frequenta ancora lo scrittore, lo trascopia, lo tramanda: "per me è questa epica dell'immaginazione che conta", mi dice, "e lui occupa un gran posto nella piramide dei creatori fantastici". Non più tanto per la sua autorità è evocato Roussel, quanto per la scarsa comprensione e popolarità che ancora lo circonda. Mai nominato, sta nel coro, ma ne è il capo: il pittore lo storna dall'uso in una fanatica lezione di avanguardia per moltiplicarlo come un indizio.

È un eroe reale - e dico eroe piuttosto che personaggio - giacché l'affabulazione cui Baruchello sottopone tutto ciò che tocca, fa sì che ogni uomo sia protagonista, capace di imprese eccezionali (nel mito classico, l'eroe discende da un dio e da un mortale).

Little Orphan Amphetamine è invece un eroe immaginario. Nell'omonimo quadro, una scala che scende oltre la soglia (sottoterra, underground) divide due zone: una alta, sopra il sole affiorante all'orizzonte, dominata da torri divise in stadi, fantastiche come giocattoli a incastro, temibili cerne armi ad innesco, vere e proprie figure schizoidi: una zona bassa, non più di dissociazioni ma di associazioni, i cui elementi richiamano al sesso, alla sessualità orale, e forse alla droga. Difatti, l'ultimo eroe di Baruchello è stato creato ad immagine dei paranoici personaggi dei comics underground americani. E nel contempo, si ricollega ad un fanciullo decano nella storia delle comic strips, a Little Nemo. Le paranoiche imprese di Amphetamine si uniscono ai terrori notturni dei sogni di Little Nemo, la favola è certa, e suggerisce questo movimento: Little Orphan Amphetamine è sradicato dall'esemplarità negativa dell'eroe-di-sesso-e-droga per essere immesso in un mondo non meno perverso di balocchi, con un soprassalto della realtà infantile quale l'adulto la ricorda e la dimentica.

In Diego-Kid al servizio di sua maestà un eroe reale entra nei fumetti di un eroe immaginario - abbiamo l'emigrazione di un'immagine celebre e colta nell'iconosfera della mass-culture.

Una riproduzione al centro del quadro rivela subito chi è Diego-Kid: nientemeno che Velasquez, ovviamente al servizio dei reali di Spagna: proprio come lui li raffigura e si raffigura ne Las Meninas, celebre quadro che non ha ancora finito di conturbare le menti, se è vero che il filosofo Michel Foucault ha dedicato un'analisi ai suoi enigmi tra giochi di specchi. Ma qui, al centro del quadro di Baruchello, il quadro di Velasquez impallidisce, è un diagramma ed un fumetto, con la

famiglia reale che dice cose stravaganti, e tende a disintegrarsi in una costellazione di associazioni mentali che vede ruotare Pulcinella insieme con Cisco Kid del Nevada. Sono due bellissimi quadri in uno, nel pareggiamento dei diversi livelli sociali di sedimentazione della cultura. Più culture coesisteranno dove? Nel processo di memorizzazione che fa sì che trattengo l'importanza de Las Meninas ma non i dettagli della sua complessa costruzione visiva e intellettuale, mentre visualizzo appieno le maschere come Pulcinella o Nembo-Cisco-Kid che non ho mai studiato a scuola. Ciò che voglio dire è che le figure dell'arte di Baruchello non sono necessariamente dotate di esemplarità e autorità: bensì di familiarità, complicità, amore-odio, presenza didattica, semmai, non didascalica. E ciò contraddice gli usi correnti delle neoavanguardie, che vivono piuttosto di "ricordi" e ripetizioni.

Le avanguardie, come le famiglie, sono ormai brodi-culture per la riproduzione di vali ori: questi si cibano di autorità. Se la tradizione aveva fino a ieri coltivato il principio di autorità, oggi è la nozione di avanguardia, scaduta nella fuga in avanti, in avanguardismo, che riproduce questo principio. Nella resistenza attuale di questa nozione c'è un errore principale, un sovvertimento. Le avanguardie storiche si sono formate per una catena laterale di atti di trasgressione che presupponevano leggi da trasgredire, leggi squalificate, le leggi del Padre: da qui, l'estremismo di quegli atti. Questi giungono a noi ancora densi di energie, difatti li ripetiamo, li sfruttiamo: sono nuove leggi, e sono qualificate, tanto che, pur privi di "padri", ognuno di noi figlia da Cézanne o Mondrian o Malevic o Duchamp o Breton, ecc. Che senso ha trasgredire delle leggi più che mai valide? L'errore sta nel conformismo di queste false trasgressioni, che non trasgrediscono, che hanno luogo solo perché sono mimate, tramandate.

Nella cultura medievale, un poeta o un pittore accettavano l'autorità dei modelli preesistenti fino ad invocarli: bastava che li variassero in qualche punto nodale perché fossero creatori, creare voleva dire conservare più variare. Coloro che oggi presuppongono nella loro opera le varie lezioni di Duchamp, poniamo, oscillano tra l'accettazione della sua autorità e l'impulso a trasgredirla - quando lo citano apertamente, lo citano in giudizio.

(Un inciso. È noto che il modo di dipingere di Baruchello è stato imitato anni fa da un giovane artista - senza falsi pudori, direi. Costui è evoluto verso un tipo di quadro-fumetto chiaramente volto all'agitazione ideologica: "citazionista", affigge frasi di Hegel o di Adorno come slogans. Si avvale del principio di autorità).

Nella sua sterminata coscienza di ciò che faceva, Duchamp poteva spiegare tutto della sua opera. Molti artisti ricorrono al sapere di Duchamp per dire di più, Baruchello sembra parlarne perché ne sa di meno; mi ha detto: "va oltre Duchamp, l'umiltà di chi non sa spiegare tutto della propria opera".

Convitato d'onore fra gli eroi di Baruchello, Duchamp pervade ciclicamente il tessuto di intrecci dei suoi quadri, e in particolare è presente, direttamente o indirettamente, in numerosi assemblaggi e quadri del '73-74. Nonostante lo abbia frequentato in vita, abbia scritto su di lui con la competenza di un discepolo, e sappia quanto la presenza mobilitante di Duchamp continui a penetrare negli interstizi del pensiero dell'arte contemporanea. Baruchello ha paradossalmente intitolato quattro quadri MD par l'ouï-dire... - come a distanziarne la familiarità. Questa serie è dominata dalla figura della donna che appare, con le gambe divaricate a offrire la vista del sesso, a chi traguarda l'opera postuma di Duchamp, Etant donnés: 1. La Chute d'eau, 2. Le Gaz d'éclairage. La figura è naturalmente ridisegnata e interpolata liberamente: quasi un viaggio endoscopico all'interno di un corpo femminile, un tronco, un tronco d'albero. Il primo quadro, intitolato MD par l'ouï-dire: painting is a language of its own, introduce questo tema riportandone il titolo duchampiano; gli altri tre lo interpolano con riferimenti ad un altro lavoro di Duchamp e ai temi della lotta politica passata e attuale, per quella proprietà di diramare immediatamente il sapere anche più occulto nell'esperienza vissuta al presente che è di Baruchello, e che egli traduce nel vocabolario che gli è proprio.

In A proposito di Scapoli la presenza del grano (simbolo di fertilità, lo vediamo ricorrere spesso negli assemblaggi: l'autore sta aspettando un figlio dalla moglie Agnese, e vive in campagna indaffarato nelle coltivazioni) sovverte in qualche modo il tema dell'eau & gaz che raffigura; è noto che la caduta d'acqua e il gas d'illuminazione sono le "apparenze allegoriche" rispettivamente della Sposa e dello Scapolo nel Grande Vetro di Duchamp, dove l'acqua della Sposa è destinata a non incontrarsi mai con il gas dello Scapolo innamorato; ma Schwarz ci ricorda che Duchamp prevede

per questa storia un lieto fine che vedrà finalmente incontrare i desideri della Sposa con i desideri dello Scapolo oltre il tabù. A proposito di Scapoli, in presenza del fertile grano, si può dire dunque che il tabù è caduto e il lieto fine si è compiuto.

Lo suggerisce anche un altro assemblaggio, Campo base della spedizione aerea di Duchamp alle sorgenti del Nilo, dove è ripreso questo fondamentale tema duchampiano. Davanti al cartello Eau & Gaz à tous les étages Baruchello alza una costruzione di più piani con cisterne e tubature; sul campo base, tra due figurine Roussel, si è posato un aeroplano carico di grano: è il "Messaggero chimico" di Baruchello, lo incontriamo spesso. Si è posato su un corpo umano in cui affonda le ruote. Così passiamo da una dominante esoterica di Duchamp a una dominante psicologica di Baruchello: lo spazio come confine del corpo, il viaggio nel corpo.

Che l'opera di Duchamp e la "leggenda moderna" del Grande Vetro fungano da campo base per il nostro pittore, è conseguente non solo alla conoscenza che di esse ha, ma anche all'opinione che se ne fa di volta in volta, nell'esperienza vissuta, nella discussione.

Baruchello non si comporta da discepolo che invoca il maestro. Se il maestro diceva: "non c'è alcuna soluzione perché non c'è alcun problema", lui ristrutturava la questione e ribatte che "la soluzione è il problema", e così intitola un suo assemblaggio. I discepoli verticalizzano il pensiero del maestro, scendono nel pozzo di un sapere che ammette una sola uscita, perdendone la luce e la verità. Al contrario, Baruchello sposta lateralmente il pensiero e le azioni degli eroi che cita, di cui riutilizza i materiali; si potrebbe dire che il suo è un modo di pensare laterale, grazie al quale, di fronte a un problema che sembra ammettere due sole soluzioni entrambe drammatiche, è possibile inventare una terza soluzione d'uscita.

Se evoca tanti eroi reali ed immaginari, non è per invocarne l'autorità come davanti alle Muse, ma piuttosto perché siano semplicemente presenti. L'uso che farà della loro presenza passerà di volta in volta attraverso un bagno d'ironia, d'indifferenza o di desiderio, che sono anche gli stadi d'emigrazione psichica della realtà quale la si memorizza e la si dimentica. Notiamo come gli assemblaggi, dove è questione di riunire, siano popolati di incontri, spettacoli, partenze, preparativi militari, avventure di viaggio: il motivo del convito o consesso accomuna lavori come La soluzione è il problema, Incontro di delegazioni a Compiègne, Autonomia della morte all'angolo di via Fiammata, il nove Settembre, o I manifestanti sono invitati a moderare la loro terminologia antisindacale col suo grappolo di organi sessuali maschili: e si combina col motivo della peregrinazione nei lavori Lo spettacolo del circo di pietra interrotto dal lancio di lacrimogeni, Preparativi militari del capitano Sirloin concomitanti con la sua crisi sentimentale, Cavalli marini che guardano altrove, Discesa agli inferi di Alioscia Popovic, ecc. E l'ambientazione sovente "africana" di queste avventure non fa che aggiungere un senso di sradicamento al loro andamento epico.

L'epos richiede una comprensione globale da parte dello spettatore, così come esige dall'autore che si preoccupi della totalità del reale, manifestandola sia nell'attenzione al dettaglio sia nell'ampiezza della visione. Come James Joyce, alla cui dimensione epica nella precisione dei dettagli e nella vastità d'orizzonte si è paragonata questa pittura, Baruchello opera per modificazioni e ripetizioni. La difficoltà con la sua pittura è anche questa: se nell'Iliade il catalogo delle navi è una voce dell'enciclopedia, se nella veglia di Finnegan il sapiente caos verbale è disponibile nella valigia-libro, i minima visibilia di Baruchello sono ulteriormente frammentati in mille pitture.

Tuttavia noi possiamo riunirli, questi frammenti, nell'unità di quel processo di memorizzazione che è la mimesis - sarà la nostra partecipazione epica. Quando i Greci dicevano che ogni conoscenza è reminiscenza - ce lo ricorda Michel Butor - intendevano con ciò che tutto ciò che è di fatto, è stato di fatto; e quando si dice che la vita è una ripetizione, si intende: le cose che di fatto sono state, ora diventano attuali; mancando la categoria della reminiscenza o della ripetizione tutta la vita si risolve in un vano rumore privo di senso.

6. Mi riportano quel che Marcel Duchamp ha detto pubblicamente di Baruchello: c'est un peintre qui fait des tableaux qu'il faut regarder de très près pendant une heure. Un lungo scrutinio visivo può ben accordarsi con la preminenza riconosciuta all'atto mentale. Ma cos'è un'ora? È troppo tempo per scrutinare uno di questi quadri, ed è troppo poco per impossessarsi dell'arte con la mente, secondo l'intenzione duchampiana. Quando Duchamp ha affermato che ce sont les regardeurs qui font la peinture, non ha certo indicato una categoria astratta e storica, né ha voluto dire

che "fanno il quadro, l'opera", ciò che sarebbe stato manifestamente falso. L'accento potrebbe cadere anche sul "fare", sull'idea dell'azione. Nel qual caso sarei autorizzato a leggere Duchamp anche così: sono coloro che guardano che fanno - che cosa? - i pittori. Le reazioni mimetiche sollecitate dalla pittura di Baruchello me lo fanno sospettare. Avanzo dunque questa ipotesi: che nella proprietà di fare un'arte mentale lo spettatore va oltre la mente, agisce a più livelli come un attore che si cala nella parte dell'artista creatore, è un attore che incarna il pittore, il quale sarà a sua volta un attore, cioè un medium, come Duchamp soleva dire. Un'ora è giusto il tempo di un'azione, un rito, un canto, una rappresentazione - ossia l'ora della mimesis, della partecipazione emotiva, della immedesimazione mimetica, favorite dal pensiero concreto più che dal pensiero analitico e astratto. E Baruchello ha di queste ore: "Volevo mimare con più chiarezza il processo conoscitivo che io uso avendo in mente la oscura speranza di ottenere un modello di comportamento e di condurre in sostanza un'operazione etica e non estetica". E Baruchello le propone a noi, quando avverte che i suoi quadri "sono stati concepiti, in senso lato, come programmi di trasmissioni televisive che potrei fare". Tra le diverse accezioni che il termine mimesis assume in Piatone - ci dice Havelock - una è riferita non già alla creazione di un'opera poetica, bensì all'attore che la recita e imita il personaggio creato dal poeta. L'attore si identifica, per un certo tempo e fino a un certo punto, con l'originale creato dall'artista - questo vedo accadere tra coloro che fanno l'esperienza della pittura di Baruchello. Dopo avere a lungo praticato un'arte mentale, ce sont les regardeurs qui font... les peintres, fosse pure per un'ora soltanto, il tempo di incarnare i miti di un testo.

7. Non potendo disporre di una stazione televisiva, Baruchello e noi restiamo confinati in un atto mentale. Ma non in tutti i casi. L'artista ha aggirato questo confine che lo imprigiona nel privato e lo esclude dal pubblico, questa indisponibilità di mezzi tecnici e di funzioni sociali, mediante azioni in teatro, "vicino al teatro", film, videonastri, operazioni finanziarie simulate, ecc. Vediamone alcuni.

Durante un Concerto per pacco e nastri magnetici, realizzato con il musicista Vittorio Gelmetti nel '67 a Roma, Baruchello ha distribuito all'auditorio un gran numero di pacchi con cui ognuno poteva fare il suo teatro. Lo spettatore diventava attore, scenografo, regista, pur restando seduto in sala e pur potendo infischiarne di fare tutto questo. Anche queste scatole di oggi - che sono pacchi da non aprire, da guardare attraverso un vetro - possono offrirsi questa esperienza: il tema della simulazione ricorre frequentemente in Baruchello.

"Artiflex" è un'operazione del '68. "Fu una cosa fatta, ma mai raccontata", dice Baruchello. La storia delle avanguardie è piena di fatti, eventi, gesta, che aspettano di essere tramandati oralmente. I critici, se fossero poeti, potrebbero caricarsi di questa attività di aedi - invece di rassegnarsi ad autodistruggersi. Comunque, ecco il racconto fatto da Baruchello - qua e là amputato - di un'operazione a cui collaborò anche Agnese, oggi sua moglie:

"Artiflex era il nome più fesso che si potesse scegliere. Fu scelto un sera in cui mangiavamo tutti insieme - t'erano Sanguineti, Balestrarli, Manganelli, Giuliani - in un certo ristorante vicino al Pantheon. A quel tempo ero stato contattato da Billy Kluver, l'ingegnere dell'E.A.T., sai, gli esperimenti in arte & tecnologia. Era stato carino con me, gli avevo chiesto consigli per rimpicciolire le mie immagini, lui mi voleva coinvolgere in quell'operazione mercificante, ma mercificante a livello grave, che era l'E.A.T. Io feci un progetto... ma loro non capirono affatto che era un gesto, una cosa così, forse demistificante, loro volevano una cosa rigida...

Poi fecero le nove serate all'Armory, con tutto un enorme dispendio di elettronica, di gadgets, e di soldi, cose bizantine, che se quel denaro fosse stato speso per comprare un chilo di pane, avrebbero dato da mangiare per sei mesi a tutta la fascia dell'Ogaden. Insomma, cose scandalose, e fatte poi da chi? Dalla Bell, dalla ITT, dalla Xerox, eccetera, che sono diventati dopo i responsabili della comunicazione di massa al livello del condizionamento militare, capisci? Allora io non ero così addottrinato contro queste cose, però mi sembrava che non si dovesse fare. Allora pensammo che l'artista non dovesse stare al servizio dell'industria, ma che dovesse invece miniare i termini dell'industria, far finta di essere un'industria. Allora, io e Agnese abbiamo fatto nel '68 questa operazione Artiflex che era e restò assolutamente occulta.

A sommi capi. Noi costituimmo questa società, ovviamente falsa, ma con timbri, registri, ecc.

Facemmo della pubblicità sui giornali - dove? su Marcatrè, su Quindici, che te la davano gratuita, dunque senza spendere - in cui prendevamo contatto con il pubblico. Avevamo qualificato la società, dicendo "Artiflex mercifica tutto", e altre cose così. Poi avevamo fatto un listino delle merci e dei servizi Artiflex, un gran numero di prodotti: la razione di sopravvivenza per naufraghi, la maglia lunghissima, la mezza giacca con la sola parte sinistra, che so, il razzo per chiedere soccorso, si chiamava "la stella rossa"... insomma tantissimi prodotti Artiflex. C'erano per esempio i cibi in scatola, oppure delle scatole che si dicevano contenere delle cose: che so, parole per poeti visivi, però erano sardine. C'era sotto tutta una mistificazione totale.

Cosa abbiamo fatto? Prima di tutto, un'operazione che si chiamava "teatro-pacco". Con un avviso messo sui giornali si diceva: chi desidera ricevere un teatro-pacco invii questo ritaglio a Artiflex. C'era la via, avevamo scritto "Artiflex" sulla porta, era la sede per questo nostro gioco crudele. E a quelli che lo richiedevano, noi spedivamo un teatro-pacco. Cos'era un teatro-pacco? Noi, avevamo una quantità incredibile di merci, di oggetti, tutti uno diverso dall'altro. Erano migliaia di cose, non te le posso descrivere, che so: mandavamo un pacco con una candela avvolta in un foglio di giornale, e poi un fiammifero, e poi intorno un pezzo dei pensieri di Mao, insieme con un frammento di giocattolo, un ciuffo di peli, una scatola di tonno, ma bucata. Come la persona apriva il pacco, succedeva qualcosa.

La nostra teoria, un po' come un dito nell'occhio, era che parlavamo di teatro, della comunicazione tra due persone, e non adoperavamo la struttura teatrale, ma le poste. Allora, quando quello riceveva il pacco, qualche cosa doveva fare, si bagnava, s'indignava, si meravigliava... Allora noi gli domandavamo: al ricevimento di questo pacco, riempite questo modulo. E c'era un modulo con una falsa tipologia di questionario. E tutti scrivevano questo modulo, rispondendo "ho ricevuto il pacco mentre stavo cacando", oppure "ho ricevuto il pacco mentre stavo scopando", e altre cose. Si creava una complicità.

Tutto questo si è svolto su 50 o 60 persone, giovani del mondo dei pittori, ma anche operai che leggevano Quindici, gente anche che si offendeva e ci mandava insulti. A chi ci inviava il modulo, noi mandavamo un secondo pacco. A un certo punto di questo giuoco della verità a due attraverso la posta, dopo il secondo pacco, dicevamo: perché non ci inviate voi un teatro-pacco? E questi cominciarono a mandare dei teatri-pacchi, cose incredibili. Una operaia di Macugnaga, no di Omegna, ci ha mandato una padella foderata di tutti i frammenti delle facce di Johnson, che poi si alzavano e uscivano fuori della padella. Insomma una creatività... cose così curiose.

Finché decidemmo di fare una seconda operazione, che fu l'apertura della Finanziaria Artiflex presso la Galleria La Tartaruga. Facemmo un avviso, senza mai nominare Baruchello. Mettemmo una cassa in mezzo alla galleria, seduta c'era Michèle, la ragazza di Pino Pascali, a destra aveva un mucchio di scatole bianche con sopra scritto "Finanziaria Artiflex, scatola contenente lire 5 in vendita a lire 10", e dall'altra parte c'era una grossa scatola "contenente lire 10 in vendita a lire 5". Era per vedere chi comprava che cosa. In fondo, un gesto poetico sarebbe stato quello di comprare solo le scatole contenenti lire 5 in vendita a lire 10. Nessuno ne ha mai comprata una. Tutti esaurivano, in pochi istanti, le scatole contenenti la moneta di lire 10 al prezzo di lire 5. E lì finì l'operazione.

Il giorno dopo c'era un'altra cosa, la galleria era vuota, con alcune panchine e un cartello che diceva "Sala d'attesa Artiflex". Poi facemmo un'altra operazione che diceva "Volete un piccolo capitale a fondo perduto?", inviate una richiesta. Noi istituivamo una pratica di tipo bancario in cui domandavamo che cosa avrebbero fatto di questo piccolo capitale. C'erano dieci alternative, elencate da noi, erano molto curiose... c'era anche scritto come volevano il denaro: in dollari, in rubli, in yen, in sterline, ecc. Si proponeva tra l'altro: "Gestione di una macchina distributrice di pistacchi salati a Pechino". E tutti risposero che volevano fare questo, perché c'era dentro Pechino, gli yen, chi sa. A questa gente noi accreditammo 100 lire con un vaglia. E tutto questo era messo in libri, con ricevute, lettere, documentazione, facevamo un dossier.

L'ultimo gesto di Artiflex fu di istituire una "Prigione privata". Cioè, chiunque poteva imprigionare un oggetto, una immagine, in una prigione privata che Artiflex avrebbe gestito. Arrivarono cose da imprigionare e anche pareri sull'idea. Infine, facemmo un'operazione che finì in niente, quella di fare il "Grande ritratto di Artiflex" per un manifesto. Tutti ci mandarono delle fotografie per il manifesto, chi aveva il cazzo in mano, chi era nuda. Quando avemmo le fotografie, Artiflex fallì, dichia-

rammo appunto che era fallita, e l'operazione finì lì, basta".

Non c'è nulla da aggiungere su questa azione di Baruchello (il cui titolo stranamente rivaleggia col nome dell'artefice impegnato nell'opus alchemico), se non che essa traduce nello spazio e nel tempo del teatro le operazioni che questo artista abitualmente conduce in un quadro o in un assemblaggio, più una: l'esigenza della partecipazione reattiva dell'uditorio. In questo senso, c'è maggiore richiesta di partecipazione mediante le scatole che Baruchello ha di recente adottato con continuità; rispetto alla superficie del quadro, dove i segni sono sillabati in vaste pause, la profondità della scatola tende a saturarsi di rapporti tra gli oggetti e i segni, agisce come cassa di risonanza del nostro desiderio impedito di toccare le sue felici costruzioni. È un pieno coinvolgente.

Ma Baruchello ha sempre preferito sollecitare l'attrazione mentale ed evitato il coinvolgimento fisico. Donde il suo scarso ricorso al teatro, e per contro il notevole peso che nella sua attività - tra un long distance happening qual è il "Multipurpose Object" e altri lavori per posta - ha avuto la realizzazione di film dal '64 e di videonastri dal '67. Nei suoi film la colonna sonora assume in parecchi casi la funzione di opera autonoma e distinta dalle immagini: così i film *Limbosigne*, *A little more paranoid*, e *La dégringolade* sono sonorizzati con colonne oniriche, cioè registrazioni di sogni che l'artista consegnava al magnetofono svegliandosi nel corso della notte. La sua raccolta di materiali orali, oltre che visivi, equivale alle molte esperienze di contaminazioni corporali e teatrali che l'arte contemporanea sta moltiplicando.

8. "Ho ricominciato a fare scatole e teche nel '73 con temi molto politicizzati, volevano essere come dei volantini". L'attività politica diretta, in appoggio alle lotte proletarie, e nell'ambito di un gruppo extra-parlamentare di sinistra, ha impegnato Baruchello, in questi ultimi anni, assai più che i tentativi di autodistruzione con cui gli intellettuali finiscono per auto-ipnotizzarsi nell'isolamento. Risultato: Baruchello è meno un intellettuale nel ruolo storico che il tardo-capitalismo gli assegna ("l'intellettuale è diventato una bistecca haché, una polpetta, e quindi lasciamo da parte la funzione intellettuale del pittore"), ma di certo ha più amore per il suo mestiere di pittore che tende a fare benissimo le sue cose. Nel '73 ha fatto la seguente dichiarazione:

"La pittura come metodologia personale, una soft technology che sperimenta nuovi modi di sopravvivenza dell'io.

Il territorio è quello delle COSE, del potenziale di lotta che queste esprimono, dell'accettazione provvisoria del rapporto mutilato con gli altri.

I modi sono connessi con il lavoro manuale e l'appropriazione. È difficile che questa esperienza serva al proletariato; sono infatti io a usare un'esperienza proletaria.

Potrà servirsene chi, provenendo dalla mia classe, voglia tentare l'uso di questo pseudo-analitico RECORDING PROCESS, per ricercare sul terreno delle proprie contraddizioni elementi utili a stabilire quale per lui tra queste sia di volta in volta la principale.

O in altre parole: a chiarirsi le idee su se stesso e sul rapporto col mondo che gli sta intorno. A decidere dunque da che parte stare".

Difficilmente farà mai testo l'esperienza politica individuale di un artista, qualche che essa sia. Se talora Baruchello si è vergognato di fare arte, e di parlarne, è per via della sua incessante mercificazione. Pensa che la pratica dell'arte possa essere recuperata nella creatività al livello delle masse, e che l'uso degli oggetti d'arte debba riaccostarsi al senso dell'artigianato. Quanto al pittore, soggiunge, costui è l'emblema di un uomo attento e appassionato che è solo: "si mette un po' in croce da solo, fa un po' il Cristo a ore, però è scomodo farsi crocifiggere, così che dopo non farà più il Cristo a ore". In arte, ciò che solo può fare testo politico è il senso e l'esperienza dell'opera - mi pare di capire.

La mia ipotesi che l'opera di Baruchello intenda veicolare - nei modi propri all'arte - tutti i più raffinati modi di apprendimento di un'epoca, ossia il sistema nervoso del sapere più che il sapere stesso, per permeare i livelli più bassi della cultura (detti popolari, un tempo), può ancora essere controllata.

Abbiamo visto a più riprese una grande escursione intellettuale tra i frammenti e la totalità delle cose, ma non abbiamo osservato che parallelamente esiste un'escursione ancora più grande e rapida tra il giorno e la notte del sapere: eppure è altrettanto capitale. Nella pittura di Baruchello i punti più alti e provvisori del sapere si congiungono sempre con i suoi punti più bassi e irrisori. Una

delle sue riflessioni si arresta con angoscia di fronte all'incolmabile distanza culturale che divide gli uomini: ci sono ormai anni luce tra le culture delle diverse classi, soprattutto tra chi detiene la scienza e chi no. C'è chi possiede sempre maggiore scienza e know how e chi esce sempre più pazzo d'ignoranza. L'opera di Baruchello non è certo in grado di ridurre questa tragica distanza, però la contempla e manifesta.

La creatività di massa, l'abilità del fare bene le cose, l'idea dell'artista-artigiano espongono in orizzontale quel che la ricerca e la sperimentazione traggono dai vertici del sapere.

La condizione politica di Baruchello s'incentra nella condizione etica del suo lavoro, paragonabile a quella dell'epos enciclopedico omerico. Un lavoro che non è più scisso tra l'acquisire conoscenza e il veicolarla, tra la scienza e l'opinione, ma che fa l'esperienza del loro rapporto circolare, e come tale agisce nei confronti di una possibile rivoluzione culturale da realizzare.

## GIANFRANCO BARUCHELLO

### PITTURA E PRATICA

C'era una volta un giovane capo guerriero che decise di organizzare una spedizione contro i francolini delle praterie. A quell'epoca questi uccelli costituivano una popolazione di cacciatori tanto più temibili in quanto erano ambidestri e usavano l'una l'altra mano per tirare con l'arco... (Lévi-Strauss: Mythologie 3).

Un sogno non è fatto solo per raccontarlo allo psicoanalista. Può essere anche il modello di un gioco, un umore palpabile: si può tagliare, cucire, incollare come un film, farne un racconto, una fiaba. Ma si può montare una fiaba anche con i fatti della realtà, con i titoli dei giornali di oggi, con la sua storia che ti racconta il vicino di casa, il compagno di viaggio in treno. Tante fiabe, tante storie fanno un mito. Il mito è un'arma, una forza sotterranea che la gente può costruirsi da sola quando ha coscienza delle cose per le quali lotta e si batte. Dai sogni alle lotte tutto va bene per inventare un racconto, una fiaba. Perché non provarci anche noi? Ricominciamo da capo, proviamoci da soli. Immaginiamo che tutti noi insieme possiamo far funzionare le parti del corpo, non esclusa la mente, che possono darci piacere, immaginiamo di essere un solo grande corpo che fa per una volta un unico sogno cioè tanti sogni tutti uguali, un insieme di desideri che è un solo desiderio. Perché il bisogno non è solo sofferenza ma anche desiderio. Uniamo desideri e racconti. Le fiabe di domani saranno diverse e uguali nelle strutture a quelle di ieri, tutte riconducibili a schemi, reticoli, letture trasversali. Poco importa, anzi meglio così che le capiranno più facilmente, insieme alla gente, anche i filosofi.

Ma per favore non perdiamo tempo e cominciamo subito a raccontarci fra di noi storie nostre che ci difendano da quelle alienate che ci propone il potere attraverso la idiozia criminale dei suoi mezzi di massa. Controinformiamoci pure sui fatti, attenti però a non dimenticare anche di controvacinarci per poter affrontare una serata alla televisione, leggere un settimanale o un fotoromanzo. Non ci si può fidare di Diabolik solo perché adesso dice che è stato in Cina.

Nuove fiabe stavano per nascere nel sessantotto, nel sessantanove, per essere e riessere intessute con le lotte, i nuovi eroi, i nuovi prigionieri, i morti, i superstiti. Proviamoci di nuovo, cancelliamo quanto ci obbligano a sentire, tappiamoci le orecchie prima ancora di riuscire a tappare la loro sporca bocca. Quel capo guerriero della favola indiana se la prendeva coi francolini, uccelli di pianura. Noi adesso non ce l'abbiamo di certo con i francolini ma se ci va possiamo metterci pure loro nelle nostre fiabe che racconteranno le nostre cose, quello che ci viene in mente quando siamo insieme alle persone che amiamo, ai compagni.

È bastato che la gente cominciasse a ridursi i fitti, le bollette, perché tutti ne parlassero in una settimana e in tutta Italia. E le lotte per la casa, l'appropriazione, i blocchi, gli scioperi, i cortei, i morti, i feriti, i detenuti che altro spazio hanno se non il nostro racconto, la nostra volontà di farne anche un mito?

Facciamone di racconti e di fiabe per non dimenticarci quello che vogliono farci dimenticare. Chi sa

fare canzoni faccia quelle, che poi la gente le sta a sentire e le canta anche se la radio non le trasmette. Chi sa raccontare a voce faccia il teatro, balli, ci faccia piangere, ridere, ricordare chi eravamo, chi siamo. Le poesie non hanno bisogno della logica e ove questa manchi, diceva Platone, soccorre il mito. Ma la realtà (lungi dall'essere il contrario della favola) e il bisogno sono stati raccontati fin dal tempo che a dire fiabe sulla terra c'erano solo i pigmei delle foreste.

Non vince solo chi fa i golpe, chi ha i carri armati e la cia. Negli spazi lasciati liberi dall'organizzazione, negli interstizi dell'ideologia, il movimento prolifera in forma di mito nelle parole, nelle abitudini, nei sentimenti di tutti noi. Ed è così che un canto popolare, prima e dopo il Vietnam, può funzionare come un corto circuito di rivolta. Facciamo allora tutti un po' anche il poeta, il pittore, lo scrittore, il musicista se ci riesce di strappare una fetta di vita a una società che ce la nega; bastano cinque minuti alla settimana per cominciare.

L'esperienza dei gruppi ha attentato pesantemente a questa ingenuità a questa disponibilità non solo degli "addetti ai lavori" ma di tutti i proletari: questa capacità di mettere accanto alle lotte, accanto alla vita la creatività autonoma dell'uomo e della donna. Dalle linee delle grandi fabbriche nascono ora modalità segrete e imprevedute di invenzione: un suono di flauto e un ruggito sono stati i segnali di sciopero e corteo durante le lotte del settantaquattro alla FATME.

Insomma: francolini e celerini, fatti propri e fatti di tutti, sogni, voglie, sesso e rabbia: tutto va bene. Mescolare, aggiungere, cancellare, rifare da capo, raccontare, ricordarsi. Tutto questo va fatto "in qualche modo", come diceva Gauguin, va fatto scrivendo un libro, disegnando un pezzo di carta o di muro, inventandosi un oggetto, facendo un filmetto in superotto, recitando e ballando se ci si riesce e così via. Ma anche una cassetta piena di oggetti può raccontare come un libro. Per non parlare delle fotografie, che sono tanto più facili da farsi di un quadro. E per la musica non dimentichiamoci i bidoni pieni di dadi dei cortei dato che c'è qualcuno - un illustre filosofo - che ha scritto che il corteo popolare è una forma d'arte senza precedenti.

Quel "qualche modo" in cui fare le cose e raccontare lo cercherà e troverà ognuno per conto suo o insieme agli altri, secondo l'umore e i mezzi che avrà a disposizione. Ma il modo conta poco, contano invece quei cinque minuti, o le vere centocinquanta ore del futuro, quando le lotte potranno - presto, subito - chiedere anche i diritti alle parole, ai suoni, alle immagini giuste e ai mezzi per farle liberamente circolare. Se in mancanza del potere alla TV si scrive intanto sui muri si può a maggior ragione fare qualcosa altrettanto efficace. Insomma c'è una zona a nostra disposizione, a disposizione di tutti e se non ce la prendiamo la colpa è solo nostra. Perché in questi ultimi sei anni ci siamo tutti un po' ammalati di una malattia pericolosa: il senso del ridicolo, la vergogna occulta di non essere "i tecnici del ramo", l'autodistruzione dell'intellettuale-compagno, un clima generale che ha avvilito quella spontaneità che ha fatto, con gli spettacoli inattesi del sessantotto e sessantove, tremare il mondo.

Non aspettiamo la rivoluzione: cominciamo oggi a raccontare di noi stessi a noi stessi e ai figli. Inventiamoci i nostri racconti, i nostri miti per essere più forti, per far paura non solo con le lotte a chi crede di possedere i mezzi per schiacciare con la nostra fantasia anche la nostra volontà.