

Tommaso Trini

Introduzione a Baruchello

Tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia

Guardo anzitutto alle reazioni di chi guarda alla pittura di Baruchello, 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 diramata 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 penetrare microscopicamente nelle formazioni cellulari, nei nuclei di questi segni, per analisi linguistiche o psicoanalitiche. Esercizio meno frequente, perché richiede domestichezza con l'inconscio e la sfera privata dell'opera.

È tuttavia un fatto che entrambe queste dimensioni sono lì, nei quadri, che inducono a esplorarle. 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, l'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 tramanda la cultura popolare.

* * *

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 dà luogo a una fiaba epica. Ho mimato Baruchello.

La sua pittura 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.

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, 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.

La fiaba va considerata 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'anonimo 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 simbologia 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.

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 mimare con più chiarezza il processo conoscitivo che io uso », con maggiore attenzione all'inconscio e, parallelamente, ad un esplicito discorso politico.

Più che la vastità del suo repertorio



Gianfranco Baruchello, *Little Orphan Amphetamine*, 1974, tecnica mista su alluminio, cm. 100 x 100. Courtesy Galleria Schwarz, Milano. Foto Enrico Cattaneo.

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 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 qual-

che 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 dalla *boîte verte* di Duchamp che « ubbidisce tutto sommato all'idea di cele-

brare 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 ai livelli più alti del sapere alle masse stesse. È l'utopia maggiore di Baruchello, ma non così utopica come sem-



Gianfranco Baruchello, *Campo base della spedizione aerea Duchamp alle sorgenti del Nilo*, 1974, assemblage, cm.50x70x16.
 Courtesy Galleria Schwarz, Milano.

bra. 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 Lèvi-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.

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.

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 costru-

zione 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. Essi 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 *soft aware*, 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 trecento immagini. Dove l'immagine sta 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 pre-conscio. Non c'è dubbio che il pre-conscio, se non l'inconscio, 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 dar loro 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, 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 ubbi-

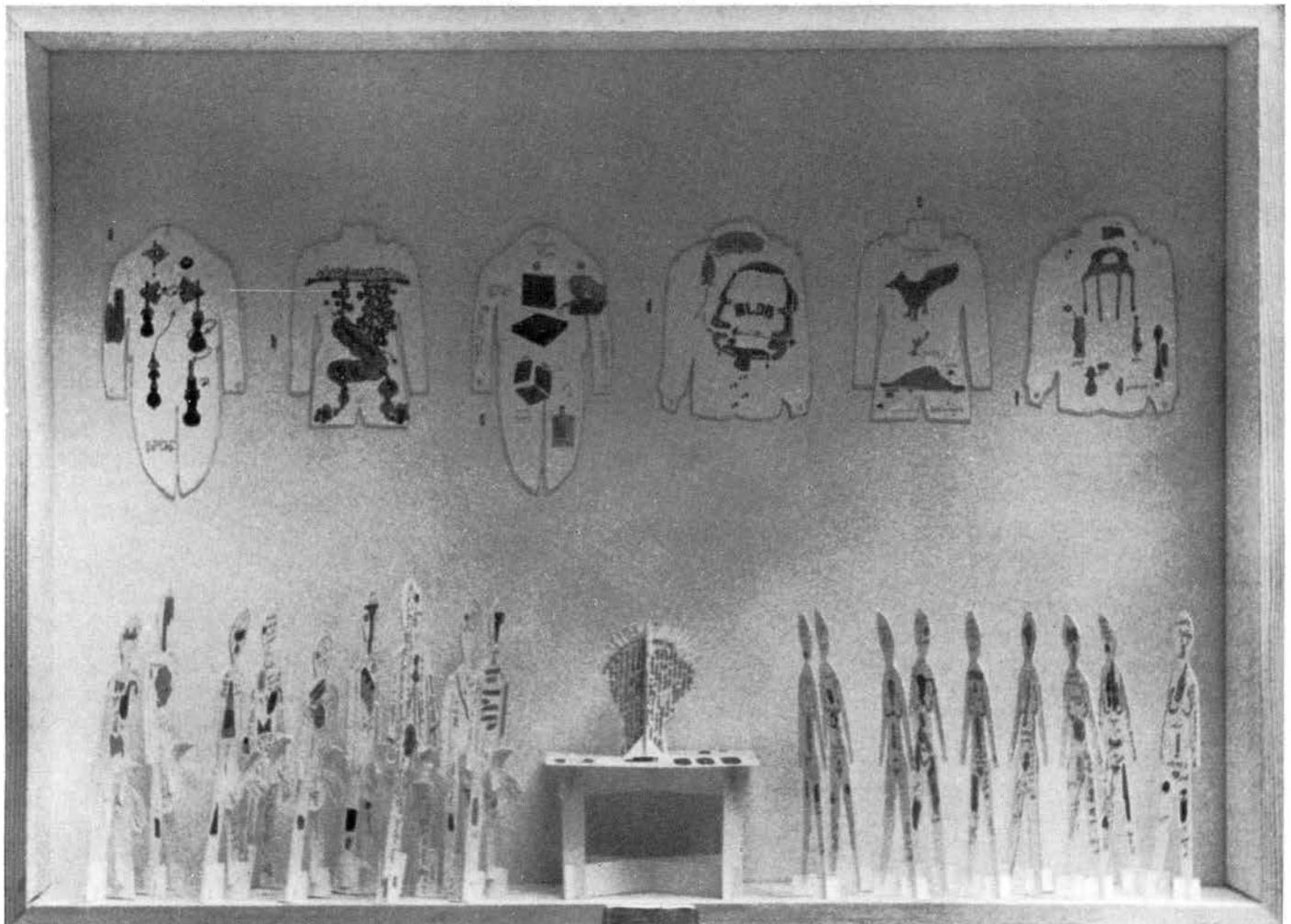
disce a misteriose regole d'impaginazione che non so spiegare...». Se ne può schematizzare qualcuna.

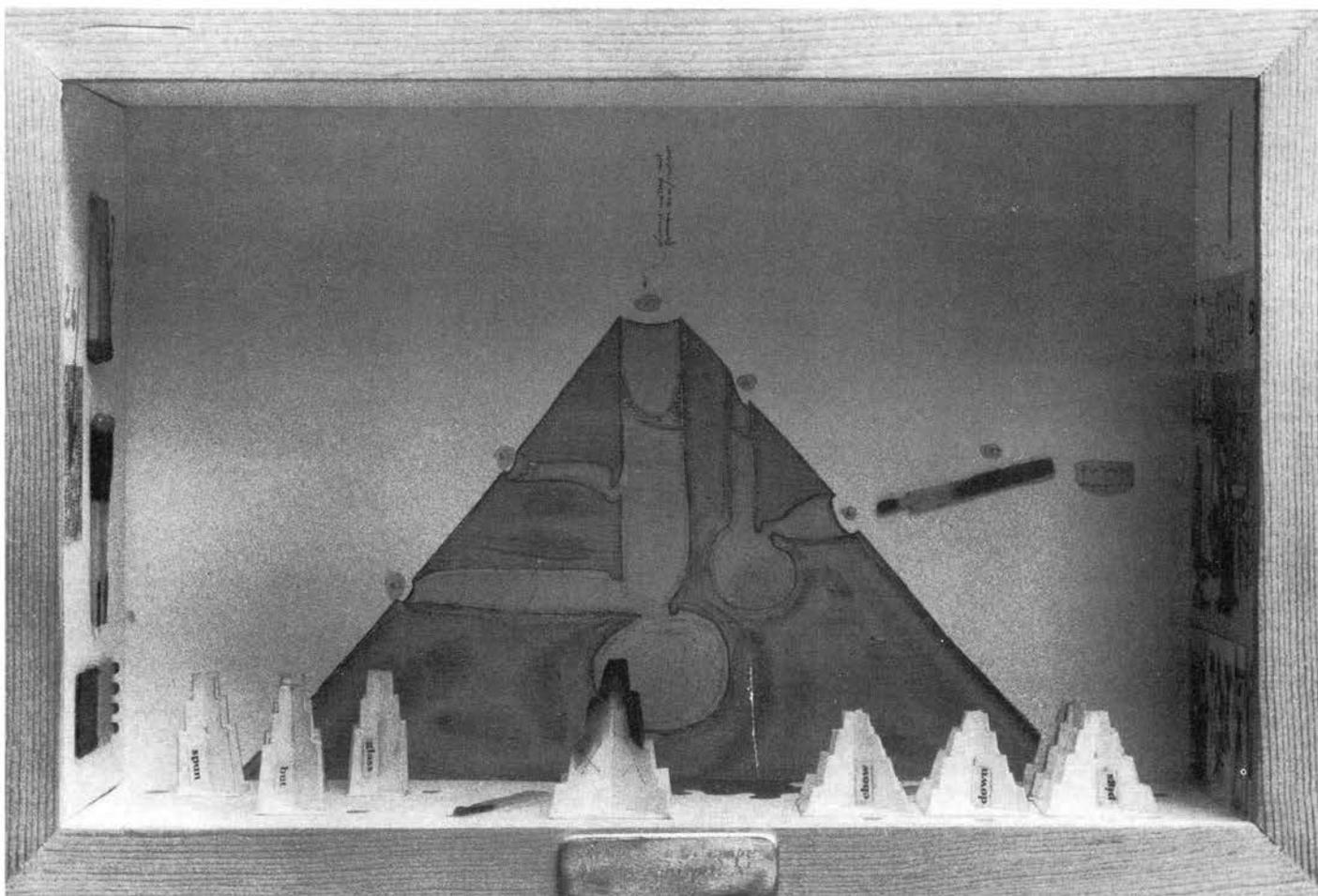
Baruchello procede per accumulazioni e accrescimenti. Un analogo della sua pittura è in tal caso il «giardino dai mille sentieri», cui Borges ha dedicato una meravigliosa novella. «Prendi tutto un universo», dice Baruchello, «poi t'accorgi che questo universo è solo la tua stanza, prendi coscienza che 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 Inter-*

Gianfranco Baruchello, *Incontro di delegazioni a Compiègne*, 1974, assemblage in scatola di legno, cm. 50 x 70 x 16. Courtesy Galleria Schwarz.





Gianfranco Baruchello, *Sull'uso della lampe philosophique*, 1974, assemblage in scatola di legno, cm. 20 x 30 x 10. Courtesy Galleria Schwarz, Milano. Foto Enrico Cattaneo.

national - Interpersonal Airport, occupato solo da un aeroplano-giocattolo fasciato di garza. Molte oggetti sono volanti nell'opera di Baruchello, forse tutti. Immagini volanti entro una pittura *software* che visualizza il suo proprio sistema nervoso.

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 elementi fonemici, sono straordinariamente contemporanei degli anni in cui l'analisi infinitesimale fa opera di prospezione nell'inconscio.

* * *

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-Rous-

sel. 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 tracopia, 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 come 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 immerso 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 Meniñas*, celebre quadro che non ha ancora finito di con-

turbare le menti, se è vero che il filosofo Michel Foucault ha dedicato un'analisi ai suoi enigmi tra giuochi 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 io trattengo l'importanza de *La Meniñas* ma non i dettagli della sua complessa costruzione visiva e intellettuale, mentre visualizzo appieno le maschere come Pulcinella e 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

valori: 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 non parlando di « padri », ognuno di noi figlia da Cézanne o Mondrian o Malevič 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 medioevale, 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'impul-

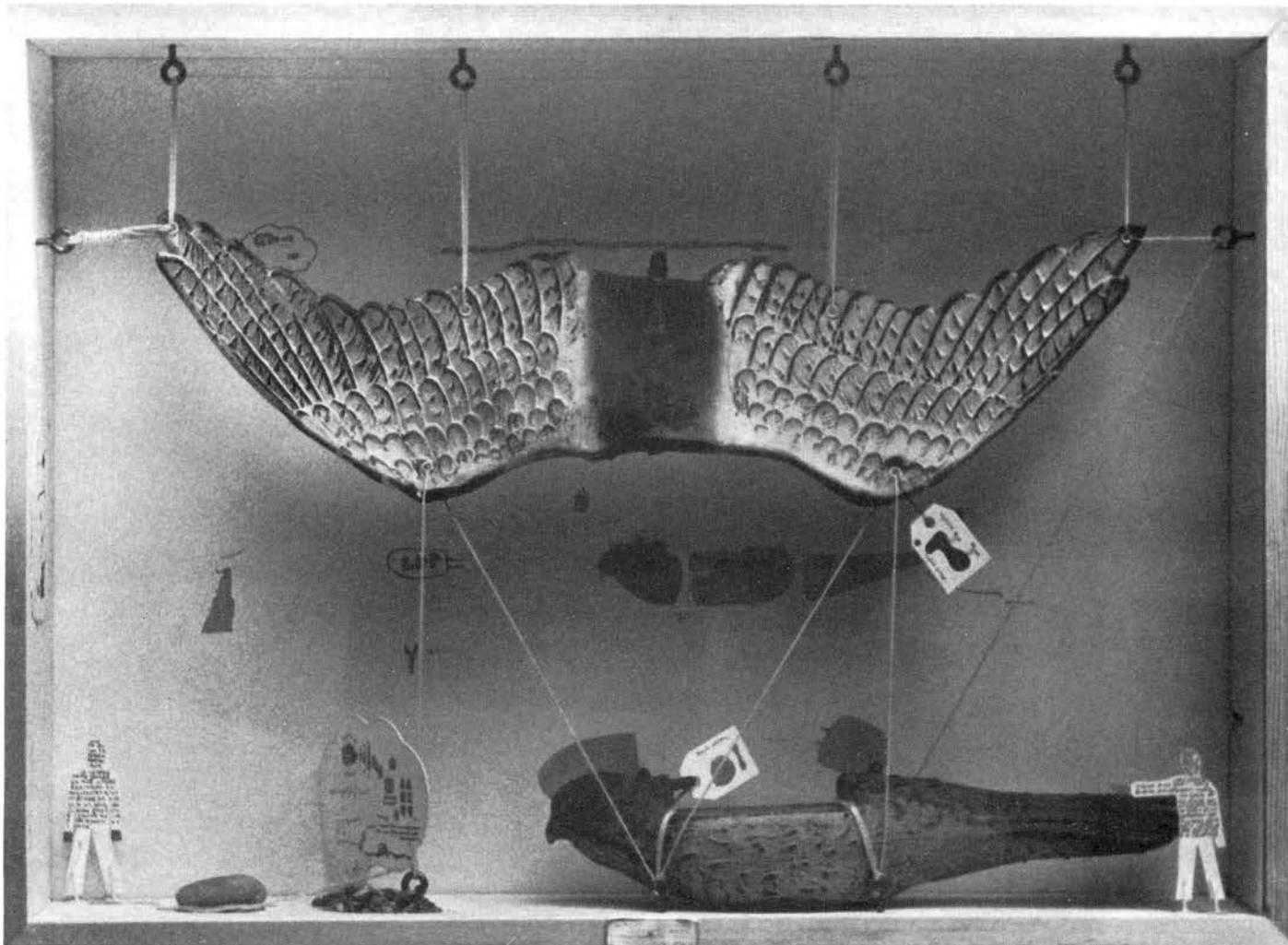
so a trasgredirla — quando lo citano apertamente, lo citano in giudizio.

* * *

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'oui 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 données: 1. La Chute d'eau, 2. Le Gaz d'éclairage*. La figura è naturalmente ridisegnata e interpolata liberamente: quasi un viag-

Gianfranco Baruchello, *Loplop, le supérier des oiseaux, habite parmi nous*, 1974, assemblage in scatola di legno, cm. 50 x 70 x 16. Courtesy Galleria Schwarz, Milano.



gio endoscopico, all'interno di un corpo femminile, un tronco, un tronco d'albero. Il primo quadro, intitolato « MD par l'oui 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.

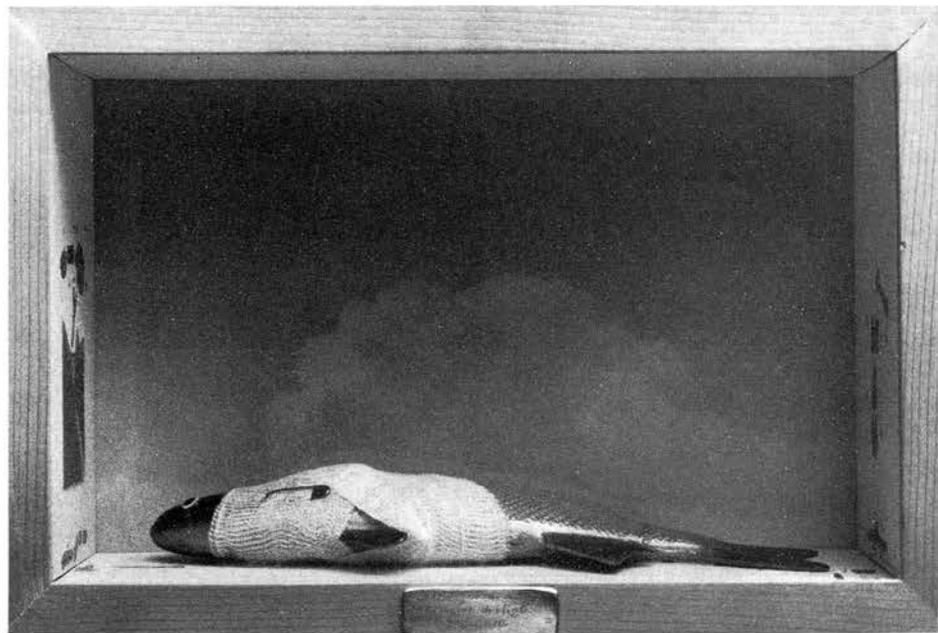
Lo suggerisce anche un altro assemblaggio, *Campo base della spedizione aerea di Duchamp alle sorgenti del Nilo*, dove è ripreso questo fondamentale tema duchampiano. Davanti al cartello *Eau & Gaz à tous les étages* Baruchello alza una costruzione di più piani con cisterne e tubature; sul campo base, 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.

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 ricicla 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* si combina col motivo della *peregrinazione*. E l'ambientazione sovente « africana » di queste avventure non fa che aggiungere un senso di sradicamento al loro andamento epico.

Gianfranco Baruchello, *Epicedio per una vittima del cinismo dei figli*, 1974, cm. 20 x 30 x 10, assemblage in scatola di legno. Courtesy Galleria Schwarz, Milano. Foto Enrico Cattaneo.



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'*Illiade* il catalogo delle navi è una voce dell'enciclopedia, se nella veglia di Finnegon 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 e della ripetizione tutta la vita si risolve in un vano rumore privo di senso.

* * *

« 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:

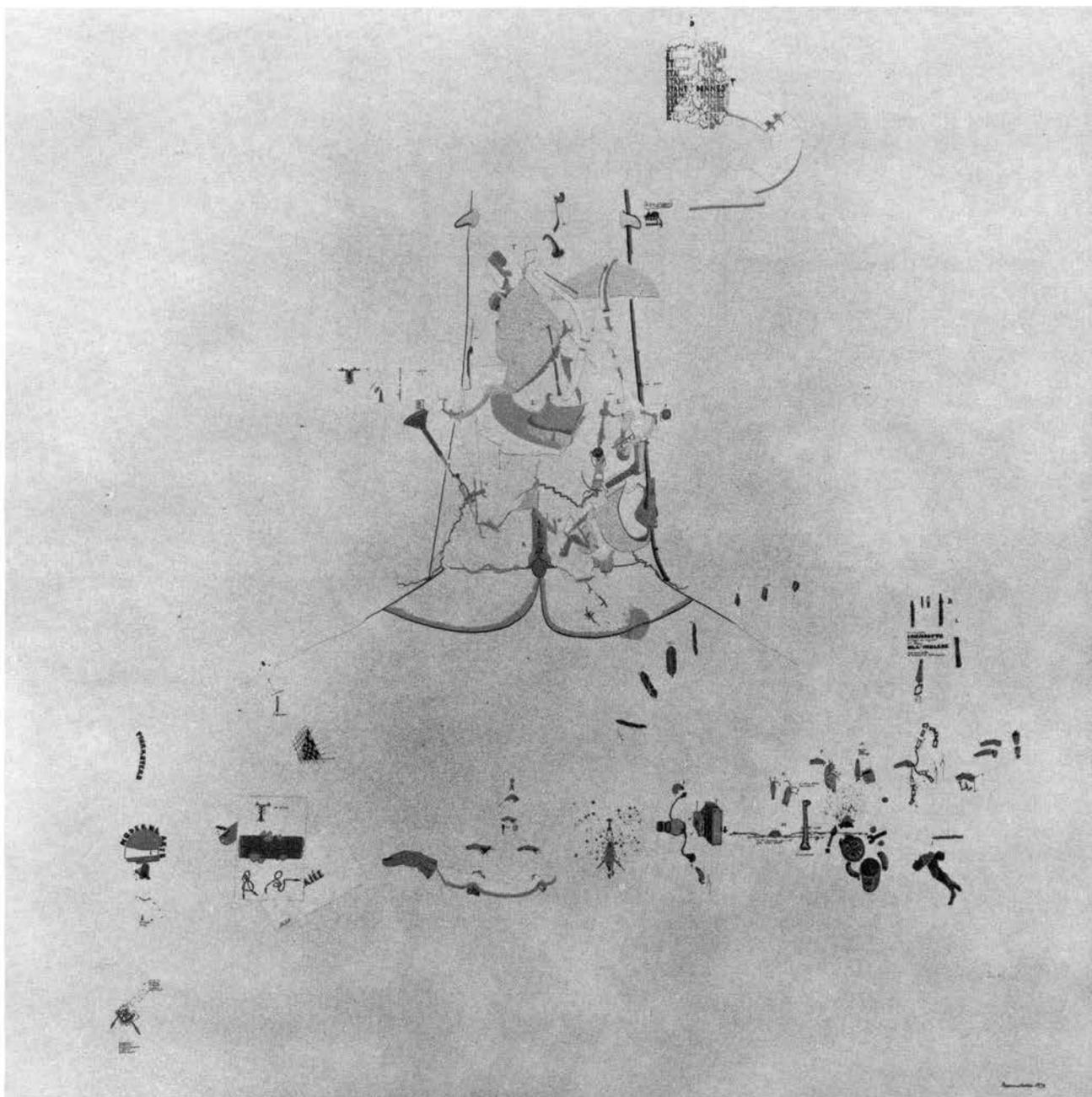
« Sulla contraddizione principale come soft technology che sperimenta nuovi modi di sopravvivenza dell'*io*.

« 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 con l'appropriazione. È difficile che questa coscienza serva al proletariato; sono infatti io a usare un'esperienza proletaria.

« Potrà servirsene invece 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



Gianfranco Baruchello, *MD par l'oui dire: painting is a language of its own*, 1973, tecnica mista su alluminio, cm. 100 x 100. Courtesy Galleria Schwarz, Milano.

su se stessi 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 permearne 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 osservato abbastanza 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, la idea dell'artista-artigiano espandono 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.

Tommaso Trini