

## GIANFRANCO BARUCHELLO

I miei rapporti con la critica d'arte si riferiscono quasi esclusivamente a quella parte della mia attività che può ancora definirsi "la pittura" (disegni, quadri, oggetti collocabili nella relativa tradizionale categoria mercantile).

Sono dunque conosciuto, incasellato, codificato per una certa tipologia di immagine "alla Baruchello". Diciamo che, azzardando un bilancio delle energie spese, tutto questo è stato un quinto della mia attività. Gli altri "quattro quinti" sono altra cosa della pittura: anche se tutte le esperienze altrove raccolte ricadono poi riciclate in questo giornale di bordo della mente, in questa soft technology per la sopravvivenza dell'io. Altre cose dunque. Ne parlerò brevemente non in ordine di importanza o dando agli argomenti una successione temporale, perché molte di queste attività si sono poi sovrapposte l'una all'altra venendone così io a sperimentare la complementarietà e il possibile senso dell'abbinamento, del plurimo.

Cinema, teatro, video nastri, registrazione di suoni, scrittura, fotografia, manifesti murali, oggetti anomali, rapporti col cibo, rapporti coi mercanti d'arte, operazioni agricole: ecco qualche appunto, qualche nota.

### Cinema.

A partire dal 1964, anno in cui con Alberto Grifi installammo nel mio studio una vecchia moviola anteguerra di legno, il cinema e il montaggio in particolare sono entrati sempre con maggior impatto nel mio modo di pensare. Ho materialmente girato, montato, sonorizzato da solo una ventina di film dopo la prima fortunata impresa con Grifi di un film quasi totalmente di montaggio, "La Verifica incerta" dedicato a Duchamp. Questi lavori sono stati realizzati dapprima con attrezzature elementari poi via via con cineprese e moviole e pellicole sempre più adeguate e professionali. L'importante era ed è di avvicinarsi al mezzo tecnico demistificandolo di tutta la sua natura tecnologico-classista. Facciamo un esempio: una troupe della Rai è composta almeno di una quindicina di persone (le ho avute diverse volte in casa). Tra queste il regista, la segretaria, il direttore della fotografia che non tocca la macchina se non è preparata dall'operatore (c'è poi l'aiuto operatore che, con le mani immerse in un sacco nero, mette pellicola nel caricatore) i fonici, gli elettricisti, gli autisti e un signore, l'organizzatore, che in genere siede in un'altra stanza sfogliando qualche libro o rivista trovata in giro.

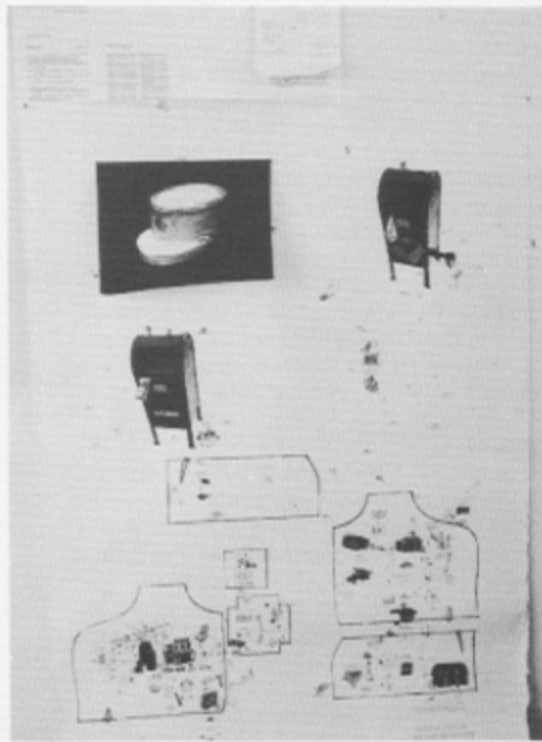
Intendiamoci: va benissimo che se c'è da lavorare ci possano andare tutti e abbiano la loro giornata, compresa mensa o cestino. Il fatto è che come il direttore della fotografia fa solo certi gesti perché gli altri sono degradanti, così il regista-completo del suo caratteristico occhiale per il bianco e nero farà solo i gesti che il suo ruolo gli impone e non altri, funzionando il tutto non già come un collettivo in cui ognuno può metter bocca ma come una micropiramide costruita in funzione del potere del regista che tutti fanno finta, almeno sul set, di prendere sul serio.

Perché questo esempio semi-aneddotico? Perché sono proprio queste le cose che fanno venire la voglia di domandarsi: ma sarà poi vero che è necessario accettare questi mondi separati tecnico corporativi così come sono e temerne i rituali sacri riservati agli addetti?

Intendiamoci: nessun artista, salvo forse qualcuno che a scherzare col proprio corpo ci ha rimesso la vita, si è buttato troppo nel difficile. Si sbarra il gran cañon con la tenda ma nessuno, è ovvio, prova "artisticamente" e senza brevetto a pilotare un Jumbo quando, almeno, ci sono i passeggeri a brodo. Dunque anche per me il cinema era una prova ma senza grandi rischi se si eccettuano i commenti sarcastici dei veri tecnici davanti alle mie opere: ma non lo vedi che la panoramica balla?

Un amico, vista in moviola la "Verifica incerta" (tanti minuscoli pezzi di vecchia pellicola incollati a formare effetti paradossali ma anche a frugare un bel po' nel linguaggio idiota del cinema di consumo americano degli anni cinquanta) ci disse: embè, son buono anch'io a fare una cosa del genere.

E noi: e perché allora non l'hai fatto prima tu? Insomma, il nocciolo del mio voler fare il cinema era tutto qui, vedere se era possibile, senza preoccupazioni estetiche e tecnologiche, che un profano con una minima pratica di fotografia (nel 1964 non ero ancora andato oltre la 6x6 Rolleicord!) potesse da solo realizzare un breve film, date per esistenti, ovviamente, le idee chiare sul *che cosa* dire. Mi ricordavo Duchamp che rispondeva alle critiche di un comune amico (che correggeva puntigliosamente il mio inglese italianizzante) con un: l'importante sono le cose che hai da dire, non l'inglese o il francese con cui le dici. Così schiacciare il bottone di una Beaulieu da 16 millimetri era un gesto fatto con una se vogliamo, volontà politica di autonomia e smascheramento totalmente lontana dai miti del cineamatore che abbonato dei filmstudi,



vede le cose "alla maniera di...". Successe poi che nel maggio del 1968 a Parigi, vidi cose che mi fecero venir voglia di fare più sul serio, quando anche i Godard capirono che per fare un cinè tract l'occhialino affumicato non serviva più. Feci allora una serie di film a colori ("Costretto a scomparire", "Perforce", "Per una giornata di malumore nazionale", "Complemento di colpa", ecc.) che poi andai senza molta fortuna a proiettare nei circoli proletari, nelle case occupate e altrove; guadagnandone una formidabile esperienza personale intorno al meccanismo di fruizione elementare che il cinema di consumo ha imposto (allora era ancora più evidente di oggi) alle masse non diversamente da come la morale borghese ha imposto sé stessa alla classe operaia sul terreno, mettiamo, della sessualità o della donna.

Dunque il cinema era anche una scuola per capire attraverso il confronto. Ci furono incontri importanti con altri in Italia e fuori. Facemmo una Cooperativa (La Cooperativa Cinema Indipendente) che poi, dopo il sessantotto si spaccò tra chi decise di fare solo cinema militante e l'ala hippy munita di spinello. Ma prima dello spacco produsse un po' di scandalo e molti film di tutti i soci e persino un film collettivo abbastanza bello che si chiamò, ne rivendico il merito, "Tutto, tutto nello stesso istante".

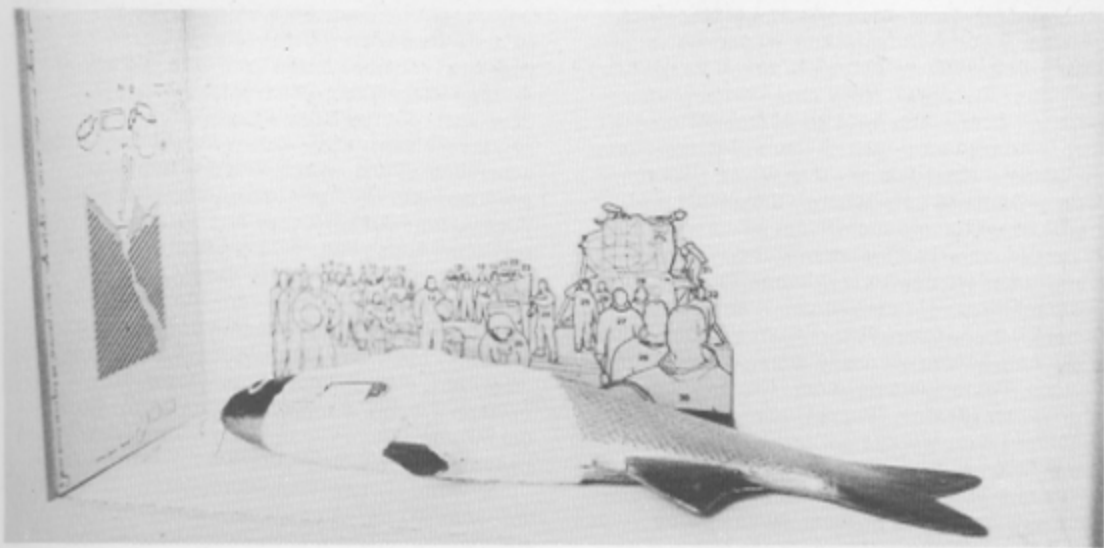
In seguito ci furono gli anni del cosiddetto depossessantotto. Io continuavo a girare con la cinepresa scene che poi non riuscivano, perché alla Magliana di notte con i poliziotti e i candelotti intorno alle case occupate non è che si potessero accendere le lampade e fare i ciack. Si potevano invece far fuggire le donne e i ragazzini, riportarli in macchina a San Basilio, farsi dare dai finestrini dei cellulari i nomi degli arrestati da telefonare alle famiglie. Tutto questo era possibile perché io conservavo nell'aspetto quel tanto che poteva farmi passare per qualcosa di diverso da, come diceva, un occupante. Da quell'anno angoscioso e dal vivissimo momento dei "gruppi" non sono venuti fuori film veri e propri. Pasolini riuscì a metterne insieme uno per Lotta Continua credo con eroici sforzi perché se mi rifaccio alla mia esperienza, ogni proposta o materiale filmico militante era sistematicamente distrutto dalla critica dei compagni (ognuno per carisma autorizzato a discettare di cultura e di cinema), in attivi, commissioni, direttivi interminabili dei quali ricordo soprattutto il gesto dello scatto dell'indice sul pollice col quale la "malbòro" veniva lanciata a schicchera verso il richiedente all'altro capo della sala o dell'aula. Ma sono ingiusto: ho

imparato molte cose in quegli anni e non sul cinema...

#### Teatro

Ai tempi dei concerti del Marcatrè (primi anni sessanta) Gelmetti fu così spiritoso - unico tra i musicisti viventi - di lasciarmi fare quello che mi pareva durante un suo concerto di nastri in un teatro romano. Gli preparai non ricordo più quanti pacchi (si chiamarono "Pacco-Dono") contenenti un assortimento di oggetti, dalla bottiglia ripiena di cose tintinnanti ai cartocci di carta pergamina, atti a produrre rumore; o meglio, i pacchi stessi per il fatto di essere aperti, strappati, frugati e ricomposti, avrebbero dovuto creare durante il concerto un notevole rumore di fondo. A spettacolo iniziato uno degli attori cominciò la distribuzione dei pacchi, previa fragoroso sbalzo degli altri pacchi, ancora più grandi che li raccoglievano, mi pare, a dozzine. Il pubblico, memore di infantili emozioni di befone e compleanni si scatenò in una specie di rissa che vide seri scrittori e critici lanciarsi poi nella semioscurità l'un l'altro bottiglie e altre merci assortite col rischio di fracassarsi qualche organo vitale. Ma non era la provocazione che andavo cercando quanto la conferma di una cosa che avevo pensato e che ancora giudico insolita e mai praticata nel teatro per quanto ne so: cioè di oggetti da parte del pubblico in una scenografia individuale "decentrata" dal palcoscenico e portata al contatto fisico delle mani e del corpo del fruitore. Capii che una scenografia del genere era talmente forte, travolgente che essa stessa diveniva lo spettacolo annullando o quasi l'altro evento teatrale. Per questa ragione, nonostante mi sia ritrovato poi a proporla in altre circostanze, la scenografia-oggetto-in-mano-al-pubblico non ha avuto seguito.

Fu ancora un pacco a riportarmi all'uso, per un'azione di qualche anno più tardi, della parola "Teatro". Costituita nel dicembre del 1967 una falsa ragione sociale *Artiflex*, mandai (previa inserzione gratuita in giornali politici e letterari di amici e compagni) a chi ne faceva richiesta un pacco detto stavolta "Teatro-Pacco" che conteneva - ogni esemplare diverso dall'altro - un assortimento di materiali disparati veramente insoliti e che non sto a descrivere (dalla scatoletta bucata di tonno sott'olio alla bandiera americana, alla pagina del libretto rosso). Il ricevente se voleva ricevere un secondo pacco (e tutti volevano) doveva restituire compilato un modulo ciclostilato in cui rispondeva a domande insolite mescolate a domande



gentilmente di omettere le parole Lotta Continua "perchè si trattava di un partito politico e io omisi o meglio trasformai il "continua" in "dura", lotta dura cioè. In compenso girai il film dove gli operai del teatro salutavano a pugno chiuso l'obiettivo. E fu quello il materiale che insieme ad altre riprese proiettai sui tre schermi della scatola durante lo spettacolo mentre dal palco reale feci partire un altro film costringendo il balletto a ballare dentro le mie immagini. Ci furono momenti di tensione con il direttore dell'orchestra e altri puristi per i quali il cinema non doveva aver asilo nel tempio del bel canto. Poi lo spettacolo tra i fischi dei molti fascisti presenti (Bucchi, poi prematuramente scomparso, era socialista e aveva chiuso un occhio benevolmente sulle intemperanze estremistiche delle scenografie) resistette la settimana prevista dal cartellone. Ma la mia collaborazione con l'Ente Lirico finì lì.

Ho fatto beninteso scenografie molto diverse dalla scatola ma è singolare che le esperienze più interessanti siano collegate proprio con questa idea base dalla quale sono poi partiti gli oggetti che da diversi anni costruisco, in scatole di legno e vetro o in teche di plexiglass.

Video nastri.

Una ragazza che deve fare una tesi sul videotape mi ha, qualche settimana fa chiesto cosa pensavo di questo mezzo. Le ho scritto: "...non potrò esserle molto utile per la sua tesi che pure tratta un argomento così attuale. Non sono infatti un gran sostenitore del videotape come mezzo per - come ha detto qualcuno - sostituire il pennello. Sono stato fra i primi, una decina di anni fa, a possedere e lavorare con l'intrasportabile Sony (pesava una quarantina di chili) con una telecamera industriale molto rozza, a fuoco fisso, di quelle che ora si montano sulle portinerie delle case. Poi ho fatto via via cose con apparecchi più decenti parallelamente a una invece molto intensa attività con le normali cineprese da sedici, otto e superotto. Bene: col videotape non sono riuscito mai veramente a fare le cose che mi sarebbe piaciuto fare. Ragione principale: i limiti del montaggio. Per andare vicino al linguaggio che mi interessa ci vorrebbe almeno una cabina di regia (e quel che segue) come le hanno, diciamo, alla Rai. Il montaggio è infatti per il mio lavoro il sessanta per cento dell'operazione filmica e i molti film brevi che ho fatto avevano un preciso senso parallelo al mio lavoro di pittore. Quest'ultimo consiste in

un'operazione "multistrato" che richiede (non diversamente dal meccanismo del pensiero) continue mutazioni, corti circuiti, sovrapposizioni ecc. Con il videonastro da dilettanti i confini dell'editing sono veramente modesti in confronto alle possibilità di una cinepresa e una moviola professionali. Con questo non voglio dire che l'operazione col videotape non sia rilevante, tutt'altro, non penso però tanto all'artista che compie dei gesti rituali davanti alla telecamera o si fa ritrarre (la foto-formato-gabinetto aggiornata agli anni settanta) mentre esprime concetti: per queste esigenze il nastro è più pratico e meno costoso del film e soprattutto non ha bisogno del buio-in-sala.

Penso piuttosto alla capacità di "intervento", in senso politico, del videonastro, alla sua capacità un po' guerrigliera contro il grosso mostro televisivo del capitale e dello stato, o alle sue possibilità d'uso immediato anche all'interno delle istituzioni dei media, magari per scavarcisi, se ci riesce, un suo spazio. Ma anche in questo senso non ho esperienze pratiche a lei utili. Perché dal 1968 al 1973, negli anni importanti delle lotte, ho lavorato di più con altri media (nastrini, film, grafica) che col videotape.

Dunque, benché il mio nome sia in qualche modo legato a questo tipo di esperienza, io non mi ci sento affatto. Né - pure essendo compreso nelle antologie e nelle retrospettive - mi considero uno che "dipinga col pennello elettronico". Balle, ho visto cose anche simpatiche fatte da americani ma con impianti (colore, titoli elettronici, effetti) da far tremare noi poveri possessori di scarse lire. Avanguardia artistica sì, ma per benestanti. Il videonastro è un mezzo dei nostri tempi che non sostituisce l'uso della mano che fa segni o scrive: ma per poter dire questa cosa, che a qualcuno potrebbe sembrare un po' regressiva, bisogna aver introiettato quel mezzo usandolo e consumandone l'esperienza personale. Io ho fatto questo e ne ho fatte anche altre. Abbastanza comunque per immaginare delle ipotesi di linguaggio e di comportamento (e non solo sul piano politico) che prescindono e dalla scelta e dall'uso di un mezzo tecnologico in luogo di un altro."

Registrazioni di suono.

Ho sempre inciso rumori, voci e qualche volta anche suoni. Anche qui sono lentamente progredito da apparecchi elementari ad altri più complicati ed eccellenti. Ho anche tentato di fabbricarmi con transistori e



circuiti degli apparecchi senza mai riuscire nell'intento. Ricordo un "miscelatore a quattro canali" che una volta finito non miscolò mai, ma che conservo ancora come monito ad attenermi al reale.

L'uso dei registratori non richiede, se ci si limita alla registrazione evitando riversamenti e pretese di perfezionissimi, che scarse capacità tecnologiche e tutti ci possono provare, come tutti fanno del resto. Io ho molto materiale che ho utilizzato largamente in colonne di miei film, materiali che vanno dai suoni della notte, al rumore di una bandiera (il cosiddetto finto garrito di vessillo), alle trasmissioni radiofoniche in r. t., agli slogan dei cortei duri e soprattutto al parlare della gente, alla voce dei proletari, dialetti comprensibili o no non importa. A Venezia, all'ultima Biennale, Crispolti ha fatto sentire uno di questi nastri che, riuniva voci di occupanti di case. Dimenticavo un'altra quantità di materiale prezioso e che ho anche usato nei film girati dopo il settanta: registrazioni di sogni fatte durante la notte o al risveglio. Ma di questo dirò qui di seguito trattando della scrittura.

#### Scrittura.

Adopero la scrittura e le immagini, nei miei quadri. Questi sono fatti in modo (uso immagini piccole benché detesti le miniature) da dire molte cose, cioè contenere molte immagini e parecchie parole anche in spazi limitati. Nessuno ci dà più le cappelle sistine da ricoprire: tanto vale ridurre il tutto in scala settanta/cento. Pur scrivendo nei quadri, la tentazione di scrivere libri sussiste: e così ho fatto libri in diverse occasioni e di diverso tipo. Dalla operazione più apparentemente demente di copiare quindici quindicesime righe di quattrocento libri, tirandole poi a sorte per farne un, come si diceva, "oggetto verbale" (usai invece della prefazione l'atto notarile col quale depositai dal notaio il pacchetto contenente il materiale frutto di accanito lavoro di mesi), ad altre operazioni letterarie. Escludendo i libri di immagini, cioè di cose prevalentemente disegnate, e ne ho fatti alcuni qui e in Francia, vale forse la pena di dire due parole su un libro che uscì nel sessantotto e che ogni tanto mi diverto a rileggere (e questa era la clausola della validità dell'operazione, descritta in copertina, che l'autore avrebbe dovuto poterlo rileggere con "costante godimento", dopo molti anni...) ha per titolo "Avventure nell'armadio di plexiglass" e fu edito da Feltrinelli con tutti i crismi e se ne vendettero abbastanza copie talché le ultime me le sono comprate io per non rimanere

senza, come invece mi è successo per "La quindicesima riga" (questo il titolo descritto più sopra e che fu edito da Lerici prima di cessare la sua attività). Bene, le avventure altro non erano che pazienti e snervanti registrazioni di sogni fatti nel corso di un triennio. O meglio questo era il materiale verbale che usai per costruire o "montare" il libro.

Il linguaggio era molto elementare con una scelta minima di parole: cercavo nel registrare e trascrivere le registrazioni di tenermi alla scrittura di un viaggiatore di commercio che fa la sua relazione, tornato in ditta. Ordii una struttura in cui l'argomento di ciascun sogno assumeva un senso prospettico nel tempo, sogni di guerra, d'amore, matrimoniali, familiari, di lavoro, di avventura, di malattia e infine di morte. Ogni sogno era un capitoletto con un titolo simile a quelli usati da Salgari, dove si riassume telegraficamente che cosa il lettore leggerà. Tre, quattro righe per capitoli di un paio di paginette. Tutti i personaggi erano filtrati accuratamente: c'ero sempre io (il narratore) e una donna, Lucy, in tutti gli episodi tranne l'ultimo, dove Lucy non veniva più nominata. Questo capitolo, che descriveva impietosamente la mia morte per mano di un chirurgo si intitolava "Primo trapianto cardiaco su paziente sano. Sue conseguenze". L'agonia, cosciente, veniva allietata da una telefonata di John Cage, da un bicchiere di birra Guinness e da un fugace tentativo di approccio sessuale con Molly, nuovo personaggio femminile alternativo che così faceva ingresso nel libro e nella mia vita in articulo mortis. Racconto questi dettagli per far capire che il libro era e non era un trucco, perché il materiale, la qualità e l'accurato lavoro di montaggio erano autentici, ma l'operazione era provocatoriamente mistificata nei contenuti e nei personaggi. Ciò non impedì a parecchi critici, che ancora ringrazio per la benevolenza, di considerare il libretto come il romanzo sperimentale più interessante del momento. Conservo preziosamente il dossier degli articoli di critica e dei ritagli di stampa fra i quali la perla di una cronaca del premio Campiello, al quale, per iniziativa di un simpatico critico che non conobbi mai di persona, il libro concorse. Per fortuna il premio toccò ad altri. Dimenticavo di aggiungere che dal libro in poi mi è rimasta una specie di reazione al sogno memorizzato. Ero riuscito per anni a svegliarmi e a registrare i sogni alla fine di ciascun sogno cosa rara credo nell'esperienza dei sognatori se si eccettuano quelli che se li scrivono perché devono raccontarli allo psicanalista. Dopo questa auto