

La “funzione-Baruchello” nella poesia della Neoavanguardia: il problema delle scritture, tra sintassi disegnativa e statuto del personaggio

CHIARA PORTESINE

*«Fino ad essere assimilato come l'unico pittore del gruppo»:
una mappatura bibliografica*

Servendosi di una formula sintetica ma programmatica, si potrebbe asserire che i disegni baruchelliani funzionino, in un certo senso, come manuale di ‘uso e manutenzione’ per verificare alcuni problemi (narrativi, formali e, in un certo senso, ideologici) che hanno caratterizzato il dibattito estetico promosso dalla Neoavanguardia. Se Baruchello si qualifica, notoriamente, come artista-scrittore e artista *degli* scrittori – collezionando una serie di collaborazioni a quattro mani con i letterati coevi¹ –, all’interno del Gruppo 63 le «occasioni dell’arte» (Vivaldi, 1973) diventano progetti circostanziati e ascrivibili a un preciso contesto di sociologia letteraria². I risultati di queste co-operazioni verbo-visive, infatti, non si concludono con la pubblicazione di specifici libri d’artista, ma si inseriscono attivamente all’interno di eventi pubblici (rappresentazioni teatrali, presentazioni di mostre o libri, ecc.), contribuendo a strutturare quella dimensione costitutivamente interdisciplinare della Neoavanguardia oggi riconosciuta dalla critica specialistica come una delle componenti più caratterizzanti del movimento (cfr. ad esempio Chirumbolo, Moroni, Somigli, 2010; Fastelli, 2018 e Lo Monaco, 2020). I legami coltivati all’interno di

¹ Per rimanere all’interno del periodo cronologico isolato nel contributo, si vedano almeno *Alphabets d’Éros*, con testo di Gilbert Lascault e disegni di Baruchello (Baruchello, Lascault, 1976) e *Fabula* di Luigi Fontanella (Baruchello, Fontanella, 1979).

² Non si vuole qui sostenere che le iniziative del Gruppo 63 siano state le uniche occasioni pubbliche di presenzialismo culturale a cui Baruchello abbia preso parte in modo organico. È necessario ricordare almeno la partecipazione dell’artista al festival *Parole sui muri*, organizzato a Fiumalbo nell’agosto del 1967 da Claudio Parmiggiani, Adriano Spatola, Giuliano Della Casa e Corrado Costa. Per approfondire questo evento di portata internazionale, rimando a Gazzola, 2003.

questo sistema interconnesso si sono poi sostanziate, nel caso di poeti come Sanguineti e Balestrini, in una serie di progetti editoriali eccedenti rispetto al perimetro cronologico della stessa Neoavanguardia.

In un'intervista ad Hans Ulrich Obrist, Baruchello dichiarò che il suo percorso artistico, laterale rispetto ai dettami di qualsiasi corrente o movimento coevo, era sempre stato supportato da poeti e scrittori – inizialmente Alain Jouffroy e Italo Calvino, poi «l'incontro con Nanni Balestrini, Sanguineti, tutti gli altri, fino ad essere assimilato come l'unico pittore del gruppo» (in Bonito Oliva, Subrizi, 2011, p. 100). Le tangenze con gli spazi culturali occupati, sulla scena pubblica e mediatica, dalla Neoavanguardia sono bibliograficamente consistenti, a partire dalla presentazione del film *Verifica incerta* durante il secondo incontro del Gruppo 63, a Palermo, nell'ambito della Quinta settimana internazionale della Nuova Musica (1-6 settembre 1965). La conoscenza diretta con alcuni esponenti del Gruppo 63, favorita dalle iniziative interdisciplinari promosse da "Marcatrè", ha portato a una concentrazione di collaborazioni e di eventi collettivi, in particolare nel 1967. Oltre all'azione *Il Pacco Dono* (23-24 gennaio), all'interno di un *happening* di teatro musicale intitolato *Prossimamente* (con musiche di Gelmetti e testo di Sanguineti), Baruchello realizzerà, ad esempio, la copertina e un esemplare del *Gioco dell'oca* di Sanguineti, presentato il 20 maggio presso la Libreria-Galleria d'Arte A. Guida di Napoli. Nel luglio 1967 su "Marcatrè" viene pubblicato uno studio preparatorio a *La descrizione del Gran Paese* – che annunciava testi di Edoardo Sanguineti, musiche di Vittorio Gelmetti, «scena» di Gianfranco Baruchello e «regia di gruppo» (Baruchello, Gelmetti, Sanguineti, 1967, pp. 36-42). Non ci sono, tuttavia, testimonianze (fotografie o recensioni) che attestino l'effettiva realizzazione a sei mani del progetto³. Durante l'ultimo convegno del Gruppo 63 organizzato a Fano nello stesso anno, Baruchello presenterà *La quindicesima riga*, un libro confezionato estraendo la quindicesima riga da 400 volumi e montando i frammenti secondo una procedura combinatoria (Baruchello, 1968a). Le pagine del manoscritto erano state distribuite tra i poeti a congresso, affinché venissero utilizzate liberamente come citazioni da inserire nei propri *collage* o assemblaggi testuali – e sarebbe interessante verificare se i novissimi si siano effetti-

³ Nel libretto della VI Settimana internazionale di Nuova Musica, è riportata la notizia dell'esecuzione di un brano omonimo di Gelmetti («short per soprano, attori, strumenti, proiezioni e nastro magnetico») messo in scena il 27 dicembre 1968 al Teatro Politeama di Palermo – senza alcuna menzione dei nomi di Sanguineti e Baruchello.

vamente serviti dei lacerti verbali consegnati durante quello che Baruchello stesso ha definito un vero e proprio «happening letterario».

Se, a livello di poetiche generali, è facile (e superfluo) rilevare una similitudine operativa all'insegna del montaggio – vera figura retorica delle avanguardie, storiche e novissime –, più complicata si rivela una disamina puntuale di quel particolare «lavoro antologico-visivo-letterario-progettante-attivo» (Baruchello, 1975), in cui l'articolazione stratigrafica dei piani e delle tecniche materiali risulta inscindibile dalla militanza estetica e da una profonda riflessione sui funzionamenti della comunicazione.

Oltre a queste *performance* intermediali ascrivibili a eventi culturali più ampi, il nome di Baruchello compare all'interno di una rete di collaborazioni verbo-visive a doppia firma realizzate in sinergia con i protagonisti del Gruppo 63. Un fraintendimento in cui rischia di incorrere la critica è quello di catalogare approssimativamente questi lavori baruchelliani come “illustrazioni”, a corredo dei materiali poetici o in prosa. L'artista rivestirebbe il ruolo di riscrittore iconico di contenuti letterari, in un'operazione di traduzione interlineare dal piano alfabetico a quello disegnativo (o, al limite, a livello di una scrittura-pittura codificata a partire dalle avanguardie storiche⁴).

Una simile approssimazione non tiene conto, in primo luogo, del contesto specifico dei salotti interdisciplinari entro i quali si strutturavano le co-operazioni tra artisti e poeti della Neoavanguardia e dove risulta perlopiù impossibile stabilire processi di determinazione univoci (da un *primum* letterario a un'appendice iconica o viceversa). Come spiega Sanguineti in un'intervista in cui passa in rassegna le diverse modalità di intersezione tra parola e immagine (dal libro illustrato all'ecfrasi):

Credo che nei rapporti tra la letteratura, e più particolarmente la poesia, e le arti figurative, specificamente la pittura, esiste una fondamentale possibilità di dialogo nelle due direzioni: la pittura stimola la scrittura e la scrittura stimola l'immagine. [...] La condizione, probabilmente ideale, è quando parola e immagine non stanno separate, ma si incrociano, cioè quando la collaborazione diventa un dialogo con un altro artista [...]: tale dialogo si instaura quando c'è una qualche comunanza di poetica, un'analogia di strutture, un'affinità nel repertorio immaginativo (parola quest'ultima che può coprire tanto lo spazio verbale quanto quello iconologico) e c'è scambio di procedimenti. Quella è probabilmente la condizione ideale rispetto alle due più tradizionali e consolidate (Tozzato, Zambianchi, 2002, pp. 13-14).

⁴ Cfr. Poggi, 1992.

All'insegna di questo «scambio di procedimenti» paritario, che si instaura per una «comunanza di poetica» piuttosto che per una funzione di amplificazione disegnativa, è opportuno inquadrare il lavoro di Baruchello nell'orbita del Gruppo 63.

Per ridimensionare e scongiurare qualsiasi ipotesi di decorativismo a posteriori – in cui si rischia di cadere, ad esempio, in relazione a un'opera come *Le ballate della signora Richmond*, in cui il sottotitolo depistante, «commento visivo di Gianfranco Baruchello», compare sin dalla prima edizione (Balestrini, 1977) – è necessario menzionare i progetti in cui, al contrario, l'accompagnamento testuale sia stato richiesto dall'artista come “commento letterario” alle opere in mostra. È il caso di *T.A.T.* (Sanguineti, 1968) e *Dix villes* (Baruchello, 1979), commissionati rispettivamente per i cataloghi di una mostra (*Limbeantipouvoir*) alla Galerie Yvon e alla Galerie Bama di Parigi.

Di fronte alle opere di *Limbeantipouvoir*, lo sguardo di Sanguineti viene a coincidere con quello di un paziente a cui sia stato somministrato un test di appercezione tematica. Come suggerisce il poeta stesso, in un resoconto su *L'esperienza dei Novissimi*, «le parole hanno la singolare virtù, anche le parole, di funzionare pur sempre, anche valutate a livello minimo, e cioè in condizioni di asintassia furibonda, come le troppo celebri tavole di Rorschach, dove ogni spettatore ci vede quel che ci sogna sopra» (Sanguineti, 2001, p. 98). (Fig. 1) L'invito a una decrittazione psicoanalitica dei testi-test, da parte dell'autore, è una costante della poetica sanguinetiana⁵; nel caso di *T.A.T.*, tuttavia, la presenza di disegni e frammenti alfabetici complica il processo di individuazione e soluzione del rebus onirico, dal momento che i rapporti spaziali, logici e causali tra i diversi elementi diventano veicolo di fraintendimenti, sovrainterpretazioni e letture confusive dei segni. Il poeta propone, nello spazio dei versi, il proprio personale processo di appropriazione dei contenuti iconici e grammaticali, suggerendo una delle possibili direttrici interpretative con cui potranno giocare i lettori-pazienti, in una dimensione ludica e combinatoria di area Oulipo.

⁵ Ad esempio, uno dei primi testi teatrali di Sanguineti, *Tramdeutung*, non soltanto ricalca il titolo dell'opera freudiana, ma mette direttamente in scena quattro attori che raccontano i propri sogni, in un continuo gioco di sovrapposizioni, intermittenze, incoerenze logiche che mimano la «costruzione di un sogno che fa lo spettatore» (Sanguineti, 2005, p. 96).

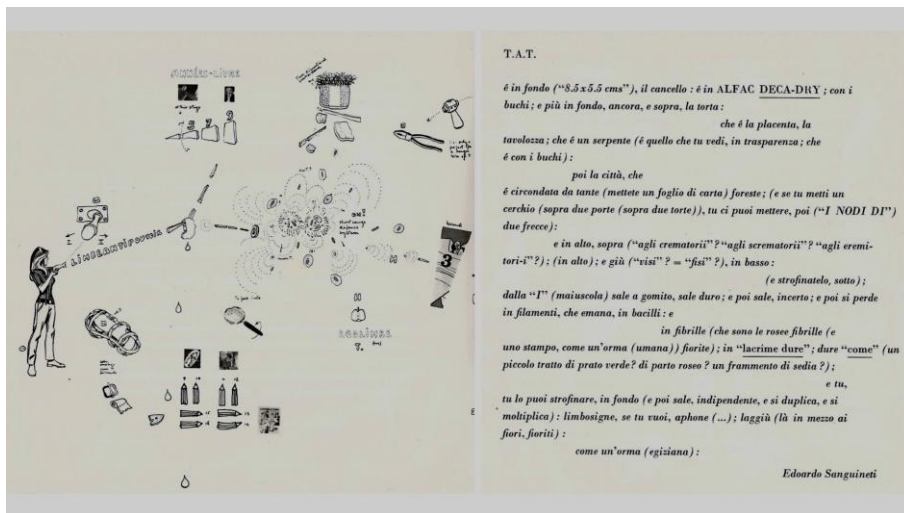


Fig. 1 – Gianfranco Baruchello, Edoardo Sanguineti, *T.A.T.*, 1967

La natura di ecrasi proiettiva dei componenti si può desumere già a partire da alcuni segnali linguistici, che suggeriscono l'accuratezza dell'osservazione e della successiva decodifica – avvertendo implicitamente il lettore della presenza di un referente reale da scovare. In primo luogo, l'insistenza sul posizionamento spaziale degli oggetti rispetto al centro deittico – in particolare, nel secondo testo, dove l'ossessione per il rapporto reciproco tra gli elementi e la volontà di restituire, in versi, la complessa strutturazione della scena, determinano un'eccedenza di marcatori spaziali («in fondo», v. 1; «e più in fondo, ancora, e sopra», v. 2; «sopra due porte (sopra due torte)», v. 8; «e in alto, sopra», v. 10; «(in alto); e giù... in basso», v. 11; «sotto», v. 12; «laggiù (là, in mezzo ai | fiori)», vv. 20-21; Sanguineti, 1982, p. 97). Inoltre, Sanguineti accentua ripetutamente la difficoltà di lettura, resa tormentata dalla grafia minuta e quasi illeggibile di Baruchello – ad esempio, nel sesto componimento, il riferimento a una «b guasta» o a una «s trafitta dalla caduta di una piccola sfera» (v. 4), due accidenti grafici che rendono più accidentato il processo di decodifica. Nel secondo testo, il poeta propone, addirittura, diverse ipotesi di decifrazione per alcuni termini baruchelliani – («agli crematorii»? «agli scrematorii»? «agli eremitori-i»?); ««visi»? = «fisi»?», vv. 10-11); analogamente, nella quarta lirica, vengono giustapposte due possibili 'scansioni' di una frase incontrata nel disegno – «(si può scandire così): | /WHO GAVE / HIS | LIFE THAT / THE GALAXY / (oppure così): | / WHO

GAVE HIS LIFE / THAT THE GALAXY /; (e, così, poi in ogni caso): | /MIGHT LIFE», vv. 8-13). Per verificare questa ipotesi interpretativa, si consideri, infine, il sesto componimento della raccolta (Sanguineti, 1982, p. 101) (Fig. 2):

scrivo: “così”; (così):

scrivo: CO (sopra, prima); e poi: SÌ (sotto, dopo);

(così: CO

SÌ); e poi scrivo (ma la b è guasta): “boules de lampe torche” (ma la s è trafitta dalla caduta di una piccola sfera colorata, che precipita giù, sopra una piccola sfera galleggiante:

giù, da una bocca di porco): e tanti cerchi

si allargano, allora; giù, concentrici: come in uno stagno blu (se ci precipitano le piccole pietre, dentro, giù); le piccole sfere):

(così):

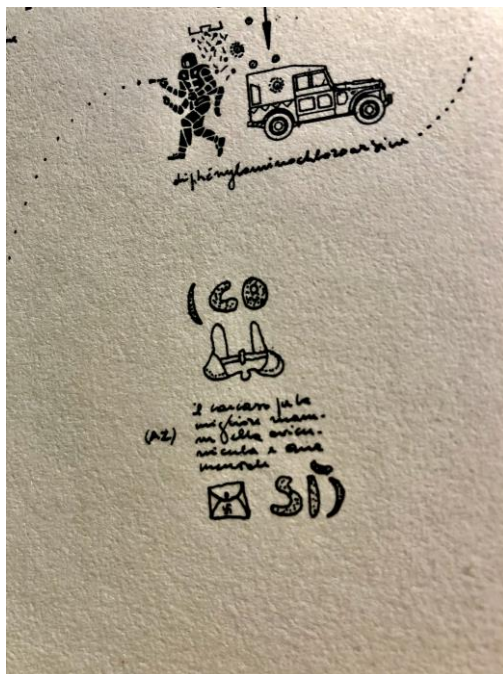


Fig. 2 – Gianfranco Baruchello, Edoardo Sanguineti, *T.A.T.*, 1967 (dettaglio)

Questo frammento poetico nasce dalla dilatazione di una porzione del disegno baruchelliano che si trova in alto a sinistra; Sanguineti sembra qui costruire un contesto referenziale attorno ai sintagmi essenziali e

brachilogici disseminati dall'artista, in particolare specificando l'azione di scrivere («scrivo...scrivo...e poi scrivo...», vv. 1-4) – e attribuendola all'io lirico, in una sostituzione di ruoli tra artefice e letterato-commentatore. Nei versi successivi, si assiste a una commistione tra piano visivo e piano verbale, dal momento che le «piccole pietre» (v. 9), raffigurate all'interno di una sorta di deposito minerario in cui galleggiano tre personaggi antropomorfi, confluiscono all'interno di «uno stagno blu» (v. 8), che, invece, non corrisponde a un disegno bensì a un'altra scrittura baruchelliana (con «blu» in maiuscolo e in evidenza, a livello dimensionale, rispetto alle parole precedenti).

La parafrasi balestriniana di *Dix villes*, al contrario, si presenta come una scrittura del tutto autonoma rispetto ai contenuti delle cartografie immaginarie disegnate da Baruchello. I nomi delle città, infatti, vengono recuperati come pretesti nominali per giustificare l'innescò di un *divertissement* verbale che gioca sull'assonanza e sulla coerenza logica con il nome assegnato dall'artista al complesso urbanistico⁶. Come nel caso del catalogo di Schifano alla Galleria Odyssea (Schifano, 1964) oppure per *Alfabeto* di Parmiggiani (Parmiggiani, 1974), Balestrini preferisce confezionare testi non aderenti in modo pianamente referenziale agli oggetti artistici, isolando alcune coordinate (stilistiche o tematiche) da emulare con gli strumenti della scrittura. Non descrizione, pertanto, ma mimèsi e reinvenzione creativa per restituire la matrice ideologica e non la superficie (informativa, materiale, visualizzabile) delle opere esposte⁷ (Fig. 3).

⁶ Si vedano, ad esempio, le corrispondenze tra *Aix-la-Mujer* e la selezione balestriniana di vocaboli come «féminin», «passioné» e «sexe», oppure, analogamente, tra il nome *Thai-la-Mort* e «cessation», «désert», «extinction» e «fin», nelle rispettive poesie (Baruchello, 1979).

⁷ Non è secondario evidenziare come, nello stesso 1979, venga pubblicato un altro importante volume realizzato con un poeta sperimentale, ossia *Baruchello! Facciamo, una buona volta, il catalogo delle vocali* (Costa, 1979). Per quanto si tratti, anche in questo caso, di un esercizio letterario parallelo e non linearmente descrittivo, l'intento di Corrado Costa si risolve qui in un divertito esperimento patafisico e surrealista. Accanto all'apparato figurativo (che rappresenta, in forma di tavole manualistiche, le istruzioni in caso di guasto al motore di un aereo, una mappa in latino dell'Egitto, la struttura di un vulcano riprodotta in sezione, una turbina Kaplan, e così via), il poeta realizza uno "scherzo sinestetico" a partire dichiaratamente da *Voyelles* di Rimbaud – la cui fotografia, scattata in Abissinia nel 1883, è riprodotta in apertura, come una sorta di epigrafe visiva del libro. L'intento sembra quello di destare nel lettore uno *choc* ermeneutico determinato dal cortocircuito logico tra immagini e testo – secondo un utilizzo paradossale dell'ecfrasi più simile ai già citati versi scritti da Balestrini per *Alfabeto* di Parmiggiani (1974) che non alla campionatura dei componimenti proposti nel presente articolo, in cui gli autori descrivono gli oggetti artistici o ne emulano lo stile, senza ricorrere a forme di straniamento provocatorio causato dall'attrito tra figurazione e scritture dissonanti.

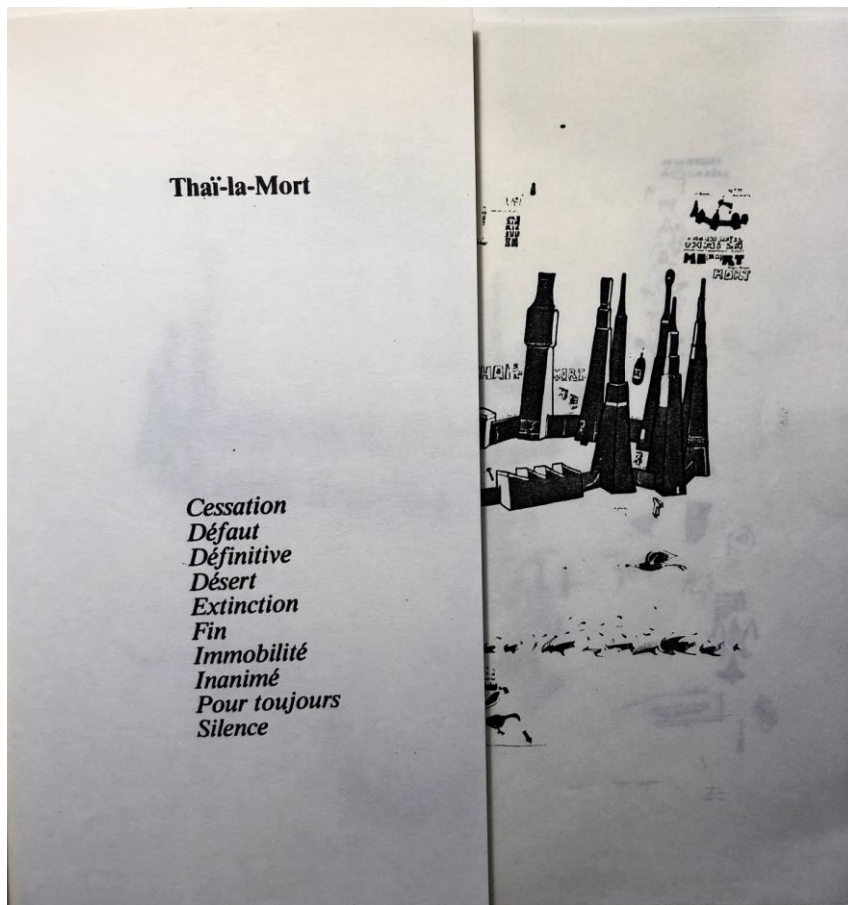


Fig. 3 – Gianfranco Baruchello, Nanni Balestrini, *Thai-la-mor (dix Villes)*, 1979

Interessante, a questo proposito, risulta un altro testo balestriniano dedicato a Baruchello: all'interno della monografia di Tommaso Trini (*Introduzione a Baruchello. Tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*), pubblicata in occasione della mostra delle scatole baruchelliane alla Galleria Schwarz, nei mesi di marzo e aprile del 1975, troviamo una lunga poesia (191 versi) intitolata *Inchiesta* (Trini, 1975, pp. 5-12). In questa sorta di poemetto politico d'occasione è possibile isolare alcune sezioni propriamente efrastiche, riconoscibili grazie all'impiego degli stilemi classici del genere (dall'utilizzo della deissi spaziale alla descrizione minuziosa di dettagli o figure, messe in relazione o in movimento dalla scrittura di Balestrini) e al calco nominale di alcuni titoli delle

scatole esposte. L'adozione dell'ecfrasi per le poesie di accompagnamento alle opere di una mostra risulta, pertanto, minoritaria se non del tutto eccentrica rispetto al *modus operandi* convenzionale di Balestrini (Fig. 4). Gli esempi citati qui curiosamente servono, da un lato, ad allontanare dalla figura di Baruchello qualsiasi ipotesi di subordinazione derivativa o dipendenza ancillare dai colleghi letterati, dall'altro, a porre l'attenzione sul processo contrario – l'illustrazione letteraria di una fonte grafica che, come vedremo, possiede già *in nuce* una matrice fortemente narrativa.

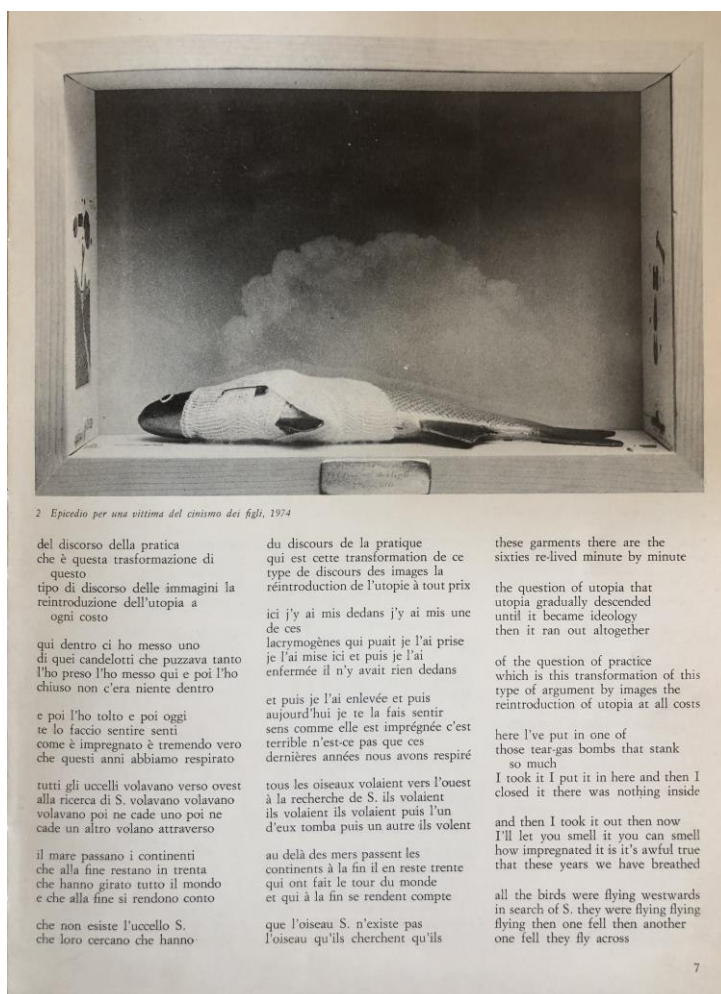


Fig. 4 – Gianfranco Baruchello, *Epicedio per una vittima del cinismo dei figli*, 1974; Nanni Balestrini, *Inchiesta*, 1975

Perché Baruchello? La trama combinatoria e il personaggio senza soggetto

Se l'importanza dell'artista, a livello di occupazione degli spazi culturali ma anche di concrete collaborazioni interdisciplinari, ci porta a parlare di una vera e propria "funzione-Baruchello" all'interno del Gruppo 63, è opportuno domandarsi quali siano le ragioni strutturali che hanno innescato questa fortunata catena di affinità elettive.

Occorre precisare innanzitutto che una certa attenzione per la «lessicalità visiva» (Fergonzi, 1996) e per l'impaginazione disegnativa dei testi, da parte dei Novissimi, è senza dubbio debitrice dei lavori pionieristici di Emilio Villa – ingombrante (e rinnegato) precursore occulto della Neoavanguardia. Nonostante la latitanza dalle riunioni e dai dibattiti del Gruppo 63, e a dispetto di uno sbrigativo rifiuto manifestato dal *leader* Sanguineti per la figura troppo poco ideologica del poeta di Affori⁸, è innegabile che il suo magistero abbia esercitato una scomoda (quanto angosciosa) influenza sui poeti che si accingevano a fare della pittura e della musica le proprie patenti di iper-modernità⁹.

L'interesse suscitato nei poeti "post-villiani" dall'opera di Baruchello non è da ricercarsi tanto nei contenuti specifici dei manufatti (se non tangenzialmente, per alcune allusioni politiche e ideologiche disseminate nella produzione a cavallo tra anni Sessanta e Settanta e recepite da Balestrini sotto il profilo strettamente tematico). L'impaginazione visiva di una storia e la capacità di creare una relazionalità inedita tra gli oggetti e gli attori giustapposti da Baruchello sulla pagina merita di essere indagata come vettore di analisi, all'insegna di una prossimità che non segue la direttrice figurativa o squisitamente pittorica, ma che coinvolge specifiche questioni narrative legate alla gestione della trama e al problema del personaggio.

⁸ Si veda, ad esempio, l'intervista a Tommaso Lisa in cui Sanguineti, a proposito di una discussione con Luciano Anceschi sull'antologia dei Novissimi, asserisce che per lui «Cacciatore non ha nessun interesse, è un poeta metafisico-simbolico, come non ho nessun interesse per Emilio Villa» (in Lisa, 2007a, pp. 299-304).

⁹ Se il modello villiano viene esplicitato frequentemente da poeti come Costa e Spatola, sarebbe opportuno indagare come anche nel «gran rifiuto» sanguinetiano sia possibile identificare un originario avvicinamento non meramente oppositivo a Villa. In alcune lettere inviate dal poeta genovese a Cesare Vivaldi, conservate presso la Fondazione Mario Novaro di Genova (cart. 437), emerge, infatti, una manifestazione di iterato interesse verso le pubblicazioni di Villa («attendo con desiderio la "quasi-antologia" di Villa. Spediscimela appena è uscita», si legge in un'epistola sanguinetiana del 5 ottobre 1960). Le allusioni al poeta di Affori scompaiono dalla corrispondenza dopo il 1960, e sarebbe necessario, in futuro, approfondire le motivazioni documentarie di questo allontanamento.

La contestazione mossa dal Gruppo 63 alla tradizione letteraria riguarda proprio la prevedibilità dei moduli diegetici, il fatto di confezionare per il pubblico borghese un prodotto di facile consumo che assecondi passivamente il gusto dei lettori, proponendo un'accettazione del reale e non una sua problematizzazione critica. L'assunzione di responsabilità di fronte alla storia necessita benjaminianamente di uno *choc* culturale che, straniando i contenuti dalle aspettative confortanti sedimentate nell'uso, renda i testi radiografie critiche del presente.

In questa ricerca di una diegesi novissima, la composizione figurativa dei quadri di Baruchello offriva ai poeti alcuni ingredienti formali inediti. Se l'officina francese dell'Oulipo e il Nouveau roman potevano essere accostati in virtù di una comune vocazione combinatoria e di un rifiuto del personaggio convenzionale, agli occhi di un'avanguardia che si propone provocatoriamente come anti-letteraria e iper-interdisciplinare non poteva passare inosservata l'idea baruchelliana di un'enciclopedia visiva che compendiasse, secondo schemi assolutamente a-narrativi, o meglio, eccentricamente narrativi, «isole prive di allineamento consequenziale» ma in grado di disporsi entro un «vocabolario» personale che organizzi il visibile secondo «le sue strane sintassi» (Trini, 1975, pp. 20-21). Di una «bella, ordinata sintassi» aveva parlato anche Giorgio Manganelli, nel catalogo di *Uso e manutenzione*, nel descrivere la dialettica tra «nonsense» e «grammatica», in un gioco combinatorio che non esclude e anzi che necessita di un rigoroso ordine concettuale¹⁰:

La bella, ordinata sintassi di questi graffiti metallizzati mi dà una sensazione da nonsense; se guardo queste tridimensionali superfici come spazi grammaticali, nitidi fogli per esperimenti grafici e linguistici, mi pare di scorgere un possibile nonsense pittorico: rigorose filastrocche, significati inesistenti e aggressivi, argomentazioni ferramente svagate. Tutto è inventato, ma ubbidisce alle regole di un gioco difficile, rituale, vessatorio. L'insensatezza ha tutte le arguzie del senso, anche quelle che il senso non osa (in Baruchello, 1965).

I disegni di Baruchello invitano l'osservatore a un'imprevista strategia di visione, assecondando un'«euforia telescopica» che induce a «percorrere uno dopo l'altro quei piani» in cui si articola la superficie, dove i diversi segni «hanno rapporti con analoghi oggetti, variamente lontani», in un

¹⁰ Il fatto che i disegni apparentemente caotici di Baruchello nascano da un preciso ordinamento strutturale viene sottolineato spesso dall'artista stesso, che insiste sulla natura di caos minuziosamente disciplinato delle sue opere. «Nella alogicità di questa pittura», asserisce Baruchello, «c'è un rigore che è difficile far credere agli altri» (Baruchello, 1968b).

pedinamento a distanza tra le diverse istanze grafiche disseminate nello spazio. L'artista non impone aprioristicamente una sequenzializzazione di carattere logico-causale alle figure; la strutturazione di una storia, a cui le diverse *silhouette* inevitabilmente rimandano, è demandata al fruitore – vero e proprio co-autore della trama narrativa. Come scrive Alain Jouffroy, nella recensione a una mostra baruchelliana alla Galleria d'arte Il Punto (giugno-luglio 1966), «se è percepito in questa ottica di lettore, il quadro diventa il palinsesto di un pensiero, la sua percezione un deciframento» (Jouffroy, 1966, p. 339).

Nelle *Postille a Il nome della rosa*, Umberto Eco si è soffermato su *Verifica incerta*, evidenziando come, in questo «curioso collage cinematografico» (Eco, 1983, pp. 35), l'atipicità dell'operazione di Baruchello riguardi soprattutto le strategie di organizzazione del *plot*¹¹, in relazione ai cronotopi narrativi: il consenso del pubblico (e di quel fruitore privilegiato che è il critico) registra un incremento laddove «le conseguenze logiche e temporali dell'azione tradizionale venivano eluse e le sue attese apparivano violentemente frustrate» (*ivi*, p. 36).

A questo "effetto di narrazione" contribuisce il fatto che alcune figure, situazioni o singoli tasselli verbali si presentino, nelle opere di Baruchello, in forme ricorrenti, come archetipi formulari, a suggerire una sorta di cornice macrotestuale tra manufatti dello stesso periodo – dal momento che la sua pittura «è da sempre la registrazione di una serie successiva di progetti» (Baruchello, 1975) piuttosto che la collezione di bozzetti monografici irrelati¹².

Anche per quanto riguarda la categoria di «personaggio», si registrano alcuni punti di tangenza tra le ricerche del Gruppo 63 e l'identikit delle

¹¹ Di «plot» parla lo stesso Baruchello, nel descrivere il primo quadro della serie *Supericonoscopio* (esposta alla mostra presso la Galleria Schwarz, nel 1968): «questo quadro è partito da uno schema di giuoco che vedi qui nell'ambito del piccolo quadrato centrale [...]. Il *plot* è rappresentato da questo ritaglio di un disegno didattico di Klee, che vedi a destra, qui» (Baruchello, 1968b). Anche in *Sentito vivere*, Baruchello scrive: «osservate voi stessi: la trama, il *plot* o meglio lo schema libero interno di questa pittura si trasforma di volta in volta in una macchina desiderante sempre più labirintica» (Baruchello, 1978).

¹² Come specifica Baruchello in *Sentito vivere*, «vi siete resi conto da un pezzo che si può cioè riscrivere continuamente lo stesso testo, dipingere continuamente lo stesso quadro finché tutte le pagine, tutti i dipinti messi uno accanto all'altro o uno sopra all'altro vengano a formare qualcosa di più della semplice somma delle singole quantità di organi, mucose, strumenti di tortura, brandelli di macchine, cortei con striscione eccetera che ne furono gli ingredienti di partenza. Ma intanto va bene così: riscrivere o ridisegnare daccapo il proprio museo delle ossessioni, ogni giorno, ogni volta che si vuole sulla scorta dell'ultimo umore o della più recente traccia onirica che ci/vi convenga» (Baruchello, 1978).

sagome antropomorfe che abitano i disegni di Baruchello. Gli anni Sessanta e Settanta si caratterizzano come una fucina di smontaggio e di ripensamento radicale della nozione di «soggettività», sulla scorta dei coevi sviluppi dell'antropologia e della sociologia (in particolare di area francese, da Marcel Mauss¹³ a Lucien Goldmann). L'uomo autentico è l'uomo sociale, che vive ed esperisce il reale in un orizzonte esclusivamente collettivo e culturalizzato, senza possibilità di fuoriuscite e contatti con la natura – vista come proiezione artificiale di una civiltà urbana che sogna un altrove mitico e altro da sé, senza accorgersi che neppure la natura può sottrarsi alla storia, al linguaggio, alla funzione segnica. Come scriveva Adorno, «quella che i borghesi chiamano natura non è che la cicatrice di una mutilazione sociale» (Adorno, 1951, p. 88). Dal momento che ogni esperienza empirica ricade inevitabilmente nella sfera delle interrelazioni sociali, si fa strada la nozione di individuo come fascio di relazioni linguistiche, sociali e culturali; un "soggetto non soggettivo", insomma, che, se tradizionalmente veniva considerato come espressione intima di un io individuale e inviolabile, diventa adesso un meccanismo oggettivabile e ricostruibile per via induttiva, come prodotto coerente e storicamente prevedibile della società di partenza.

A questa privazione del tratto soggettivo cui viene sottoposto l'io corrisponde parallelamente, in letteratura, una strategia di oggettivazione del personaggio – attraverso la sua collocazione all'interno di una classe sociale o professionale¹⁴, di cui diventa prestanome occasionale, una sorta di sineddoche rappresentativa di una collettività organica (come accade in Sanguineti¹⁵ o in Pagliarani), oppure attraverso un assottigliamento della sua densità, in una riduzione del soggetto a funzione linguistica o pronominale, una voce impersonale cui fa capo l'atto enunciativo (soprattutto in Porta o nelle poesie del giovane Balestrini¹⁶).

¹³ Si vedano in particolare i capitoli dedicati alla *Nozione di persona* e alle *Tecniche del corpo*, raccolti all'interno della *Teoria generale della magia* (Mauss, 1965), spesso evocati da Sanguineti come modelli per l'idea di una soggettività culturalizzata (cfr. Gambaro, 1993, p. 154).

¹⁴ Per questa idea di una soggettività del personaggio letterario che si organizza a partire dall'ideologia sviluppata da una classe o da un gruppo coerente di individui, si vedano in particolare Goldmann, 1964 e Benveniste, 1969.

¹⁵ Sul problema del soggetto e del personaggio nella poesia di Sanguineti, cfr. l'importante saggio di Testa, 2015. Si veda anche il breve contributo di Aymone, 2002 e Lorenzini, 2015.

¹⁶ Per una mappatura generale del problema dell'io lirico e del personaggio nella produzione romanzesca e poetica della Neoavanguardia, si vedano almeno i seguenti saggi: Debenedetti, 1966; Gritti, 2019.



Fig. 5 – Gianfranco Baruchello, *Le corps social, ce socius soucieux (Dieci trasmissioni televisive per cameraman sprovisto di potere)*, 1967 (dettaglio)

Nell'economia di queste ricerche sull'identità non soggettiva dei personaggi, si può comprendere l'interesse per le figurazioni di Baruchello; l'incursione di individui umani che fluttuano accanto a utensili di uso quotidiano o inserti scritti, senza alcuna gerarchizzazione e anzi in una consapevole parificazione di statuto e ruoli tra esseri umani e oggetti, comporta una narrazione disegnativa in cui il posto tradizionalmente centrale dei protagonisti diegetici risulta vuoto e vacante. Tutti gli elementi chiamati a reagire nel campo di forze della superficie pittorica sono soggetti, ma le loro azioni e reazioni reciproche non risultano governate da copioni psicologici prevedibili; la collisione, l'incontro, la dialettica

tra le figure si svolge in base a una prossimità spaziale di piani o «strati» (Baruchello, 1968b), seguendo le leggi di gravità della pagina piuttosto che un canovaccio convenzionale in cui l'io lirico si pone come filtro e misura del mondo esterno (Fig. 5).

Come sottolinea Carla Subrizi a proposito dei personaggi baruchelliani del 1960-1961 e a partire dall'*Autoritratto in costume di ritorno dall'America* (1961),

Baruchello si identifica negli oggetti qualsiasi. In un appunto del 1966 scrive che "una cosa è lì pronta, disponibile perché tu esegua la precisa operazione di identificarti. Insomma la cosa, quell'oggetto ha entro di sé, porta con sé i luoghi dove fu: diventando esso/a stesso/a luogo. [...] L'identificazione nell'oggetto funziona come un dispositivo per la critica alle soggettività o alle identità chiuse. Quasi negli stessi anni in cui Julia Kristeva, Roland Barthes, Michel Foucault parlavano di soggetto in processo, di morte dell'autore, di crisi del soggetto, Baruchello, che legge questi autori, come anche Foucault e Lacan, considera i confini dell'io quali conseguenze di un sistema ideologico, politico, culturale da mettere in discussione. Gli artisti, come negli stessi anni la psicoanalisi, nelle forme più radicali (da Sontag, a Jouffroy o a Sanguineti, a Calvino e a Balestrini: tutti personaggi entrati tra le amicizie e gli interessi di Baruchello) analizzano le forme in cui la soggettività si è costruita culturalmente (Bonito Oliva, Subrizi, 2011, p. 41).

A questo proposito, sarebbe interessante effettuare una campionatura dei verbi e delle "istruzioni" elencate da Baruchello, nelle prose pubblicate sui cataloghi o nelle pagine programmatiche di poetica, per descrivere i movimenti dei personaggi o le modalità di *mise-en-scène* delle sue tavole. Lo stile adottato oscilla tra il lessico dimostrativo della prassi scientifica e l'idea di mimare, con le parole, la giustapposizione classificatoria di icone e scritte allineate nello spazio neutro del foglio. Leggiamo, ad esempio, un passaggio di *Uso e manutenzione* in cui si cita esplicitamente il problema del personaggio:

Verificare i personaggi (chemical inducers compresi) intenti nell'atto di peering into, into ovvero di peering out ((Posizione genupectoralis della moglie di T. e di lui stesso, l'eroe del pennello a zampa di mosca)) [...]. Cioè: se l'azione che segue risponde alle domande visive che la precedono si ha, a titolo di esempio, la misura della stupidità del materiale usato, la libera associazione del che con il come. L'idiozia che circonda il personaggio (x) ne costituisce il dolcissimo inesauribile cibo. [...] Identificati i personaggi dai loro familiari. Irriconoscibili nelle fattezze, la pietosa opera è stata condotta a termine in base ai capi di vestiario. [...]. Mettere le voci merceologiche e le immagini in controcampo (si disponevano secondo il

loro peso formando la predetta sospensione colloidale). Dialettica delle immagini. B. si è *dato* al cinema. F. è figlio di Spartacus? (Segue schema dettagliato, corrispondenza con i terzi, contabilità personale) (Baruchello, 1965).

Oltre all'utilizzo dell'iniziale puntata per evocare i nomi dei personaggi, secondo una consuetudine spersonalizzante in voga anche nella narrativa coeva, si può vedere come, all'interno della «dialettica delle immagini» baruchelliane, l'artista investa soprattutto sulla relazionalità e sui rapporti reciproci tra enti diversi – «posizione genupectoralis della moglie di T.», «mettere le voci merceologiche e le immagini in controcampo (si disponevano secondo il loro peso)» ecc. L'«azione» risponde alle «domande visive», in un circuito tra gesti suggeriti dall'accostamento dei frammenti irrelati e interrogazione sul senso dell'articolazione visiva dei contenuti. Non c'è alcuno spazio residuo per la psicologia intesa in senso tradizionale o per un'indagine sentimentale sul vissuto privato dei personaggi, la cui funzione si risolve interamente nel loro posizionamento rispetto alle traiettorie e alle parabole indotte dal progetto figurativo. La classificazione e la verifica tassonomica si sostituiscono all'articolazione progressiva della storia di un'anima, ancora di matrice petrarchesca e romantica¹⁷. Il meccanismo di proiezione e identificazione da parte dell'osservatore si rivolge indistintamente ai personaggi e agli elementi inanimati distribuiti nel vuoto pneumatico del fondale; come sottolinea Baruchello in un appunto manoscritto datato 3 dicembre 1966,

La cosa una cosa è lì pronta. *Disponibile perché tu esegua la prevista operazione di identificartici [...]. Tutto è qui tutto è un oggetto e tutto posso essere io se faccio la fatica (come enorme) di crederlo. Il linguaggio – orrida parola – me lo consente. Fare un diario-elenco di oggetti (scriverseli sul petto sul ventre – ma non nomenclature: pura elencazione). Oggi 3 dicembre bicchiere, libro, cappello, giornale, casa, maniglia, valigia, bottiglia, sigaretta e ancora stivale, collare, volante, cassa, nomi tutti siti qui nell'archivio del disordine. Questa vasta operazione sarà un IN-SIEME di identificazioni "LOCI". [...] Dunque grazie a voi, o amate cose, immortali chiodi, dita, mattoni, colonne, metalli raffinati, cuoi, pagine sottili ricoperte di*

¹⁷ Antonio Porta, nel saggio programmatico accolto nell'antologia dei Novissimi e intitolato *Poesia e poetica* (precedentemente pubblicato nell'edizione del 1960 della *Palpebra rovesciata*, con il titolo *Dietro la poesia*), affermava risolutamente la propria (nonché generazionale) «avversione per il poeta-io, che ci racconta la sua storia» (Porta, 1965, p. 194). All'insegna di questo rifiuto per il «poeta-io» bisogna leggere l'interesse neoavanguardista per Baruchello – il quale non scarta tanto l'io come voce e supporto esperienziale, ma senza dubbio limita, se non azzerava, l'egotismo dell'"artista-io".

scritte, porte con maniglie, apparecchi sanitari applicati a sbalzo, e tu punta umida copulante (secondo lui) con la carta (Baruchello, 1966b; i corsivi sono miei).

La sovrapponibilità circostanziata tra io e oggetto si radicalizza («tutto è un oggetto e tutto posso essere io»¹⁸); all'interno della stessa annotazione inedita, le cose assumono la funzione di catalizzatori del reale, anche per quanto riguarda le coordinate temporali e spaziali. «La cosa», scrive Baruchello, «quell'oggetto ha entro di sé, porta con sé, i luoghi dove fu: diventando esso/a stesso/a un luogo. Luogo che era testimone»; e, ancora, «che la SCATOLA, i titoli, l'osceno, il male ignorato [...] SIGNIFICHIANO come cartelli indicatori provvisti di un qui [...], un qui dinamico dove il tempo non mi importa che conti» (*ibidem*). Cercare di porre «le basi per l'identificazione (oggettiva, passionale, sensuosa ecc.) con la casa, persona, avvenimento che sia» (*ibidem*) significa accettare l'identità ibrida di ogni ente, che contemporaneamente può assumere in sé tutte le proprietà (soggettività, temporalità, territorialità o semplice cosalità). In altri casi, l'indeterminazione nomenclatoria non è data dall'iniziale puntata ma dall'adozione di nomi propri tratti dalla cronaca o dalle riviste da cui i ritagli venivano prelevati, in un'analoga dichiarazione di mancato realismo o di disinteresse relativo a qualsiasi discorso sull'identità come proprietà privata del soggetto – come leggiamo, ad esempio, in un'intervista ad Arturo Schwarz per la mostra organizzata presso la Galleria milanese nell'aprile del 1968:

I personaggi sono citati uno per uno con un noiosissimo procedimento fotografico. Ritaglio per giorni e giorni una serie di visi, in genere da *Time* o *Newsweek* o *l'Express* (facce veramente mercificate, primi piani standardizzati come scatole di cibo per cani), li incollo su un unico cartone bianco, fotografo il cartone e ottengo una microfotografia fedelissima agli originali. Questi sono i personaggi cui si posono, a piacere, riferire gli eventi. Talvolta ho anche i riferimenti precisi dei nomi e cognomi per i quali (come per gli elenchi telefonici) ho, come sai, un insano debole (Baruchello, 1968b).

Questo non significa rinunciare a qualsiasi istanza identitaria, in una forma di obliterazione decostruttiva dell'io; come dimostrano gli esempi campionabili in *Towards a cold poetic image* (Baruchello, 1967), alcune

¹⁸ In un'intervista ad Arturo Schwarz, arriverà a dire addirittura «sai che amo certi oggetti più delle persone» (Baruchello, 1968b). Anche nella prosa di *Sentito vivere* si ritrova un invito a «identificarsi con oggetti» come una sorta di «rituale, un atto sacrificale, notarile, privatissimo» (Baruchello, 1978).

forme di soggettività (soprattutto di matrice autobiografica e riconducibili al personaggio-Baruchello o «B.») emergono dalle accumulazioni di oggetti assumendo una precisa postura pronominale non piattamente identificabile con la categoria barthesiana del «neutro». Tuttavia, i metodi di raffreddamento e rarefazione della soggettività e, soprattutto, il tentativo di equiparazione tra persone e cose godevano di una maggiore forza attrattiva agli occhi di una Neoavanguardia interessata principalmente alle «poetiche dell'oggetto» (Lisa, 2007b).

Oltre alla patente di impersonalità, un'altra caratteristica che connota i personaggi baruchelliani riguarda la loro scomponibilità anatomica, una sorta di applicazione visiva dell'artaudiano «corpo senza organi» – in una prossimità evidente con alcune poesie di Antonio Porta (come *La palpebra rovesciata*, 1965) o con i primi esperimenti teatrali di Sanguineti (da *K. a Traumdeutung*¹⁹). Il disinteresse per i risvolti introspettivi dell'identità comporta una simmetrica ossessione per i funzionamenti interni del corpo; all'estetica superficiale del contenitore si predilige la realtà viscerale del contenuto. Come asserisce Baruchello, commentando il melone frazionato nel quadro *Agire-da-morto*,

Comunque è a pezzi, come sono a pezzi le mele, le foglie, il corpo umano e tante immagini della mia pittura. Questo è l'elemento di lutto negli oggetti, per me [...]. Guardando una persona, specialmente se il suo corpo è bello, perché non immaginarne la morfologia interna o i dettagli meno visibili? Lo stato degli sfinteri è dunque un complemento dell'estetica, almeno per me. Per stato intendo ad esempio: rilassamento, contrazione, presenza di noduli emorroidali... Perché no? non dovrei? (Baruchello, 1968b).

Brandelli di corpo, dissezionati e incorniciati da didascalie come le tavole anatomiche dei manuali di medicina, si ritrovano tassonomizzati in numerose opere di Baruchello²⁰, accanto alla parcellizzazione di frutti, og-

¹⁹ Su queste rappresentazioni del corpo nel secondo Novecento, si vedano i rispettivi capitoli nel libro di Lorenzini, 2009.

²⁰ A titolo di esempio, si vedano le gambe mutilate in *Pas de deux, pas de chance* (1966), in cui l'operazione del ritaglio viene evidenziata dalla presenza della linea tratteggiata, a segnalare l'arto fantasma – che ricompare, capovolto e sdoppiato, sotto al riquadro. L'effetto ottico dell'amputazione è sottolineato dal confronto implicito con il corpo umano incollato accanto, sulla cui superficie compaiono come tatuaggi una serie di altri personaggi o profili geometrici, oltre ad alcune iscrizioni che rendono la sagoma simile a una mappa anatomico-geografica – simile alla «donna con una autobiografia scritta sul suo corpo» incollata in *Quando dovevo darle un nome la chiamavo MAG* (1966). In questi casi, la segmentazione non

getti d'uso o altri organismi smembrati, a sottolineare ulteriormente il rifiuto di qualsiasi istanza antropocentrica (Fig. 6)

In conclusione, la pittura di Baruchello offriva a una Neoavanguardia in cerca di una de-territorializzazione del letterario alcune ipotesi di palinogenesi formale, con una serie di suggestioni non di natura extradisciplinare, ma relative a modalità eccentriche di svolgimento della trama e di liquidazione del personaggio tradizionale. Le categorie fondative del letterario vengono radicalizzate assecondando le linee guida di uno sperimentalismo anti-lirico che, pur provenendo dall'ambito pittorico e disegnativo, consente un ripensamento delle logiche interne e specifiche del libro.



Fig. 6 – Gianfranco Baruchello, *Pas de deux, pas de chance*, 1966

avviene attraverso la cesura, ma è piuttosto il *collage* a segnare le partizioni e a stabilire le linee di discontinuità cromatiche e formali.

*Le «scritture» di Baruchello tra anni Sessanta e Settanta:
alcune ipotesi di lavoro*

Le opere di Baruchello si prestano fin troppo facilmente a essere etichettate entro la categoria indistinta del verbo-visivo, come intromissioni di un linguaggio (e di un'interpretazione filosofico-concettuale), di matrice duchampiana, all'interno della superficie pittorica²¹. Poco si è riflettuto, invece, sull'interesse per la "scrittura-scrittura" e per il piano letterario considerato in sé, e non come gioco avanguardista di interrelazione tra lettere e segni.

Per superare l'*impasse* di un'opera in cui il letterario, oltre a emergere in aree precise dello spazio figurativo, informa di sé anche i processi genetici del fare artistico, è necessario distinguere preliminarmente tre direttrici di indagine:

- A) I passi in cui Baruchello parla dei propri meccanismi narrativi *come se* si trattasse di tecniche legate alla scrittura letteraria;
- B) Gli inserti di frasi, citazioni, tasselli verbali disseminati sulla superficie disegnativa;
- C) I libri di scrittura romanzesca o para-romanzesca.

Nel primo caso, Baruchello enuncia la simbiosi tra pittura e scrittura nel descrivere i suoi manufatti artistici come se fossero libri in forma di quadro. In sede teorica o presentativa, infatti, adopera un lessico letterario per ripercorrere la gestazione creativa o per descrivere l'oggetto nella sua materialità; lemmi come «romanzo», «scrittura», «letteratura» vengono prestati all'operazione artistica in modo spontaneo, a testimoniare lo statuto sostanzialmente "meticcio", anche a livello speculativo, degli oggetti baruchelliani²². Dispositivi di segni e parole, in cui la componente letteraria non è postuma rispetto al dato figurativo, ma i due codici cooperano all'articolazione e alla strutturazione stessa del problema estetico sotteso a qualsiasi risultato disegnativo. Si veda, a titolo di esempio, il

²¹ Cfr. ad esempio Jouffroy, 1966.

²² Per un campionario di luoghi testuali in cui Baruchello parla dei propri disegni o manufatti artistici *come se* si trattasse di romanzi o poesie, cfr. i seguenti due casi, a titolo di esempio (i corsivi sono miei): «Colosimo figura in una specie di *microfotoromanzo* che ho fatto quest'anno e che era al centro di un grande quadro di otto metri» (Baruchello, 1968b); «inteso a progettare un *libro* (assets and liabilities) in forma di pacchetto o di busta-sorpresa contenente untuosità, scotch-tape e altro» (Baruchello, 1965).

testo pubblicato nel catalogo di *loiomiss* (Baruchello, 1966a), in cui l'operazione artistica viene descritta in termini ibridi, con una costante enfaticizzazione della centralità del linguaggio verbale e della sintassi²³.

Per quanto riguarda il secondo punto, la collocazione di giurisdizioni verbali all'interno del territorio pittorico è una costante denotativa del lavoro di Baruchello. La funzione di queste stringhe linguistiche è controversa; pur presentandosi figurativamente come didascalie o come commenti esplicativi dell'azione e del rapporto reciproco tra gli oggetti in sospensione, non sciolgono ma anzi complicano il lavoro di decrittazione dell'osservatore-lettore. La grafia minuta diventa spesso leggibile soltanto avvicinandosi a pochi centimetri dalla tela, e la comprensione grammaticale dei sintagmi non coincide, come si aspetterebbe il fruitore, con una chiarificazione degli elementi iconici. Le sezioni testuali – spesso citazioni letterarie o filosofiche, prelievi (anche singole frasi) estrapolati da giornali, riviste e libri dello sterminato *database* di fonti a disposizione di un artista enciclopedico come Baruchello – costituiscono un livello ulteriore del significato, non una mera parafrasi del figurativo. I nessi che vengono a stabilirsi tra i due linguaggi, senza mai scadere in logiche derivate o gerarchicamente prestabilite, determinano *insieme* l'azione complessiva. Nella già citata intervista ad Arturo Schwarz, in risposta a chi lo «accusa di essere un letterato», Baruchello sentenzia: «preferisco fare immagini (che sono così poco lessicali, e così poco italiane) ma non posso fare a meno delle parole mie o altrui per i collegamenti: hints suggeriti in forma di leggibile alfabeto» (Baruchello, 1968b). Le parole non sono un arabesco sovrastrutturale, un'appendice accessoria del disegno, ma corrispondono a un momento altrettanto necessario del risultato artistico, creando un collante e un fattore di aggregazione coesiva nell'economia della pagina.

Il terzo punto riguarda le esperienze di "scrittura-scrittura", ossia gli esercizi di prosa narrativa di Baruchello. Una caratteristica immediatamente registrabile è la consonanza stilistica e la circuitazione degli stessi elementi (situazioni, personaggi, frasi) rispetto alle sezioni testuali presenti nei disegni coevi. La scrittura, a prescindere dalle diverse declinazioni locali (cataloghi, margini del foglio, pagine di prosa), mantiene inalterate

²³«*Alfabeti* sovrapposti tentativi iconologici [...] *ho scritto* dunque un luogo per volta [...] la fornitura di *vocaboli sinonimi* [...] con *alfabeti* biscotto precipitata la *linguistica* [...] ma il *romanzo d'apres litterature che scriverò* [...] la *punteggiatura* l'aprirsi tempestivo delle *parentesi* [...] intenti alle *sintassi* tutte da correggere», e così via (Baruchello, 1966a; i corsivi sono miei).

alcune invarianti formali e contenutistiche, come se esistesse un discorso verbo-visivo che eccede il perimetro delle singole esperienze artistiche. Ad esempio, l'autoinvito programmatico a «verificare i personaggi [...] intenti nell'atto di PEERING INTO ovvero di PEERING OUT» in *Uso e manutenzione* (Baruchello, 1965) si ritrova applicato in una litografia pubblicata nel catalogo della mostra parigina presso la Galleria Yvon Lambert (Baruchello, 1967). Qui compare la segnalazione del verbo «to peer into» accanto al disegno di una lente d'ingrandimento puntata verso alcuni riquadri incollati nel margine inferiore del foglio. Analogamente, il sintagma «ioiomiss», prelevato da *Finnegans Wake* e adoperato come titolo della mostra allestita alla Galleria Schwarz nel dicembre 1966 (Baruchello, 1966a), si ritrova citato per due volte in *Smith-voce-di-bambola, cavaliere corazzato* (1966) (Fig. 7). Per non parlare, infine, di alcune immagini formulari che ritornano circolarmente in tutta la scrittura baruchelliana, come i riferimenti a *Guernica* o alla *Mariée* duchampiana, che traslano dal supporto disegnativo a quello scrittorio in una sorta di iteratività epica.

A livello stilistico, è interessante notare come alcune caratteristiche delle "microscritture" siano ravvisabili simmetricamente negli esercizi in prosa – ad esempio, l'uso enfatico del maiuscolo, il plurilinguismo, la prosa matematizzante che ricalca l'impostazione dei teoremi dimostrativi, un comune bacino di fonti intertestuali (da Duchamp a Joyce). La giustapposizione di elementi eterogenei, denotativa dei disegni baruchelliani, si ritrova anche nelle pagine letterarie, in forma di enumerazioni caotiche di matrice paroliberista.

In particolare, nella produzione degli Anni Settanta questi *tic* formali risultano maggiormente visibili e più saturati rispetto agli esperimenti precedenti, fornendo una prospettiva di osservazione più chiara e immediata. Ad esempio, nella *Navigazione in solitario* (1976) il protagonista, il pittore Alain Francis d'Adat, decide di circumnavigare il globo caricando sulla barca «il suo museo portatile (tutte le sue opere-miniaturizzate-disposte in uno speciale astuccio di pelle e tela)», assieme alle coppe vinte ai tornei di tennis, una scacchiera, cartoline illustrate, e un elenco di oggetti minuziosamente elencati dal narratore (Baruchello, 1976²⁴).

²⁴ A proposito di questa tecnica catalogatoria, si vedano, ad esempio, anche alcuni passi delle *Avventure nell'armadio di plexiglass*, dall'elenco dei cibi presenti nella «cafeteria» al resoconto dettagliato dei «tesori» ritrovati all'interno del missile in legno di proprietà di Musolini (Baruchello, 1968c).

Per la questione verbo-visiva, estremamente pertinente si rivela, infine, il caso di *Sentito vivere* (1978), un libro di «quadri 'a parole'» in cui l'artista "riscrive" i contenuti di alcuni oggetti artistici. Alla voce «Gianfranco Baruchello» del *Dictionnaire du Cinéma Italien*, Jouffroy segnala questo libro come la raccolta di «quarante-deux poèmes en prose» che descrivono «quarante-deux tableaux qu'il aurait pu peindre» (Jouffroy, 2015). Si tratta di vere e proprie traduzioni intermediali, una raffinata conversione dal codice disegnativo a quello letterario, i cui presupposti metodologici vengono dichiarati a partire dall'incipit del paragrafo intitolato *ASSOCIAZIONI (libere)*:

Che la scrittura, come dice Burroughs, sia di cinquant'anni indietro rispetto alla pittura è certamente confermato dalle pagine che seguono, con le quali un pittore crede di descrivere con parole quello che più facilmente avrebbe potuto dare a vedere nello spazio di un QUADRO e con i mezzi che oggi l'immagine offre, dopo che la pittura ha introiettato con quelle del fumetto e del disegno tecnico anche le esperienze della fotografia, del cinema, della televisione. [...] Si tratta dunque di un'operazione, né letteraria né sperimentale, che tiene in mente la possibile futura redazione di un manuale, un corso veramente "libero" di PITTURA che, mentre mostri i confini tra questa e il lavoro politico non insegni a nessuno come si disegna la mano ma faccia magari venire voglia a chi legge di inventarsi (facilmente, perché già lo possiede) un linguaggio di materiali, immagini e oggetti per raccontare sé stesso e il mondo che desidera e in cui crede (Baruchello, 1978).

La gestione dell'atto enunciativo è affidata a un «liocorno», dal momento che il personaggio, come dichiara l'autore, non dev'essere «caratterizzato dal sesso sia in senso maschile che femminile» (*ibidem*); la totale estraneità alla questione esistenzialista del soggetto viene qui radicalizzata nella scelta di dar voce a un animale leggendario, privo di determinazioni sessuali o di attributi che favoriscano qualsiasi forma di meccanismo proiettivo da parte dello spettatore. Questo racconto declinato al neutro è funzionale all'ipotetica redazione di un manuale per un «corso veramente libero di pittura». Verbalizzare i presupposti dell'operazione artistica è un passaggio indispensabile, dal momento che il valore della pittura, per Baruchello, non si identifica con la perizia tecnica nel disporre le linee, ma con la creazione di «un linguaggio di materiali, immagini e oggetti per raccontare sé stesso e il mondo che desidera e in cui crede» l'artista. A questo proposito, sarebbe interessante leggere, ad esempio, i

paragrafi intitolati *Antipotere* (II e XLI²⁵) in parallelo alla serie di *Limbeanti-pouvoir*, come sussidi complementari all'identificazione della questione ideologica sottesa all'intera serie.

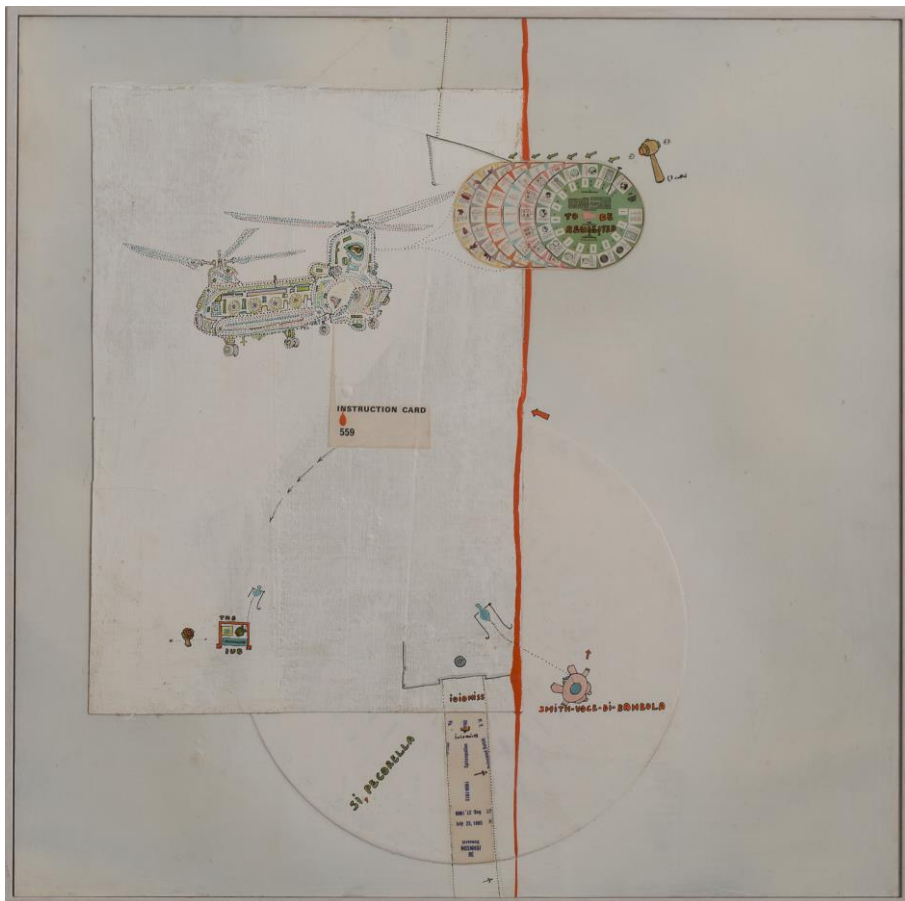


Fig. 7 – Gianfranco Baruchello, *Smith-voce-di-bambola, cavaliere corazzato*, 1966

L'estetica è anche, e soprattutto, ideologia; operare in senso artistico significa appropriarsi del presente riscrivendolo, vuol dire «raccontarci fra di noi storie nostre che ci difendano da quelle alienate del potere» (in Trini, 1975, p. 85), ossia creare degli spazi di libertà rispetto alla narrazione ufficiale, dogmatica e unidirezionale della realtà. Le prose e i qua-

²⁵ Riferimenti al «limbo antipotere» si trovano anche nel ventiquattresimo paragrafo, *DESIDERANTE (macchina)*, e nel trentesimo, *Accordo*.

dri “mille piani” di Baruchello offrono all’osservatore delle zone franche, dei recinti «antipotere» rispetto alla normatività di visione impartita dalla tradizione o dal discorso dominante.

In conclusione, la scrittura funziona, per Baruchello, come uno strumento di verifica del mondo e degli strumenti iconografici selezionati per raccontare (e per modificare) il presente. Le iscrizioni disseminate nei disegni non devono essere interpretate alla stregua di calligrammi o riempitivi ornamentali, ma piuttosto come affioramenti locali di un discorso sul linguaggio e sulla comunicazione verbale che attraversa e struttura i presupposti di qualsiasi esperienza artistica. Del resto, come sentenza lo stesso Baruchello, «il quadro è una macchina da farsi leggere o una macchina per leggere» (Baruchello, 1978), e l’oggetto di questa decifrazione strabica rimane sempre e soltanto il reale. Disegnare significa, innanzitutto, scrivere la storia di una domanda sul linguaggio, di cui tanto la scrittura quanto il disegno rappresentano, se considerati isolatamente, due approssimazioni parziali e narrativamente inaffidabili.

Bibliografia

Adorno, T. W. (1951), *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp, Berlin-Frankfurt; trad. it., (1954), *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino.

Aymone, R. (2002), *Ancora dell'“io” in Sanguineti*, in Lorenzini, N., Risso, E., *Album Sanguineti*, Piero Manni, Lecce, pp. 10-12.

Balestrini, N. (1977), *Le ballate della signorina Richmond. Commento visivo di Gianfranco Baruchello*, Cooperativa Scrittori, Roma.

Baruchello, G. (1965), *Uso e manutenzione / testo di Giorgio Manganelli*, Galleria Schwarz, Milano.

Baruchello, G. (1966a), *Ioimiss: Gianfranco Baruchello*, Galleria Schwarz, Milano.

Baruchello, G. (1966b), *Identificarsi con...*, in “Progetti e azioni 1”, Appunto manoscritto conservato presso la Fondazione Baruchello.

Baruchello, G. (1967), *Towards a cold poetic image*, Galleria Schwarz, Milano.

Baruchello, G., Gelmetti, V., Sanguineti, E. (1967), *La descrizione del Gran Paese*, “Marcatrè”, nn. 30-31-32-33, pp. 36-42.

Baruchello, G. (1968a), *La quindicesima riga*, Lerici, Roma.

Baruchello, G. (1968b), *Baruchello, dal 3 al 30 aprile 1968*, Galleria Schwarz, Milano.

Baruchello, G. (1968c), *Aventure nell'armadio di plexiglas*, Feltrinelli, Milano.

Baruchello, G. (1975), *Navigazione in solitario*, Appunti conservati presso la Fondazione Baruchello.

Baruchello, G. (1976), *Navigazione in solitario*, Valsecchi, Milano.

Baruchello, G., Lascault, G. (1976), *Alphabets d'Éros*, Éditions Galilée, Paris.

Baruchello, G. (1978), *Sentito vivere*, G7 Studio, Bologna.

Baruchello, G. (1979), *Baruchello: dix Villes 1979 / les tableaux son commentes par le poème de Nanni Balestrini, 'Une certaine'* (1979), Galerie Bama, Paris.

Baruchello, G., Fontanella, L. (1979), *Fabula / disegni di Gianfranco Baruchello*, a cura di M. Riposati, Carte Segrete, Roma.

Benveniste, É. (1969), *Le vocabulaire latin des signes et des presages*, Gallimard, Paris; trad. it., (2009), *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Mondadori, Milano.

Bonito Oliva, A., Subrizi, C. (a cura di) (2011), *Baruchello. Certe idee*, Electa, Milano.

Chirumbolo, P., Moroni, M., Somigli, L. (2010) (a cura di), *Neoavanguardia: Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, University of Toronto Press, Toronto.

Cometa, M. (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaele Cortina, Milano.

Costa, C. (1979), *Baruchello! Facciamo, una buona volta, il catalogo delle vocali*, Exit, Ravenna.

Debenedetti, G. (1966), *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in Barbato, A. et al., *Avanguardia e Neoavanguardia*, Sugar, Milano, pp. 103-136.

Eco, U. (1983), *Postille a Il nome della rosa*, Bompiani, Milano.

Fastelli, F. (2018), *Dalla Prefigurazione alla Nuova Figurazione (1951-1963): Sanguineti, i Novissimi, le arti visive*, in Spignoli, L. (a cura di), *Verba picta. Interrelazioni tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, ETS, Pisa, pp. 211-234.

Fergonzi, F. (1996), *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea (1945-1960)*, Scuola Normale Superiore, Pisa.

Gambaro, F. (1993) (a cura di), *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Anabasi, Milano.

Gazzola, E. (2003), *Parole sui muri. L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*, Diabasis, Parma.

Goldmann, L. (1964), *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris; trad. it., (1967), *Per una sociologia del romanzo*, Bompiani, Milano.

Gritti, F. (2019), *La poesia antilirica. Edoardo Sanguineti, Adriano Spatola e Pier Paolo Pasolini tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, Franco Cesati, Firenze.

Jouffroy, A. (1966), *Baruchello e la scrittura del caso, "Marcatrè"*, nn. 26-27-28-29, pp. 339-340.

Jouffroy, A. (2015), *Gianfranco Baruchello*, in *Dictionnaire du Cinéma Italien: Les Dictionnaires d'Universalis*, Encyclopaedia Universalis, consultabile all'indirizzo: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/gianfranco-baruchello/> (consultato il 3 giugno 2020).

Lisa, T. (2007a), *Pretesti ecfrastrici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani con un'intervista inedita*, Società Editrice Fiorentina, Firenze.

Lisa, T. (2007b), *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi: linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze University Press, Firenze.

Lo Monaco, G. (2020), *Tra figure, segni e parole: Achille Perilli, Gastone Novelli e il Gruppo 63, "Arabeschi"*, 15, pp. 114-125.

Lorenzini, N. (2009), *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Mondadori, Milano.

Lorenzini, N. (2015), *L'io tra citazione e travestimento*, in Frasca, D., Lüderssen, C., Ott, C. (a cura di), *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, pp. 81-90.

- Mauss, M. (1965), *Teoria della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino.
- Parmiggiani, C. (1974), *Claudio Parmiggiani: Alfabeto. Testo di Nanni Balestrini, L'uomo e l'arte*, Milano.
- Poggi, C. (1992), *In defiance of painting: cubism, futurism, and the invention of collage*, New Haven, Yale Univ. Press 1992.
- Porta, A. (1965), *Poesia e poetica*, in Giuliani, A. (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino, pp. 193-194.
- Sanguineti, E. (1968), *T.A.T. Quattro incisioni / Gianfranco Baruchello*, Franco Riva, Verona.
- Sanguineti, E. (1982), *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano.
- Sanguineti, E. (2001 [1965]), *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano.
- Sanguineti, E. (2005), *Conversazione sulla cultura del ventesimo secolo, il melangolo*, Genova.
- Schifano, M. (1964), *Mario Schifano. Poesie di Nanni Balestrini*, Galleria Odyssia, Roma.
- Testa, E. (2015), *A strappi e toppe. Il soggetto nella poesia di Sanguineti*, in Frasca, D., Lüderssen, C., Ott, C. (a cura di), *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, pp. 91-100.
- Trini, T. (1975), *Introduzione a Baruchello: tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*, Galleria Schwarz, Milano.
- Tozzato L., Zambianchi C. (a cura di) (2002), *Edoardo Sanguineti, Carol Rama*, Franco Masoero Edizioni d'Arte, Torino.
- Vivaldi, C. (1973), *Le occasioni dell'arte*, in *A caldi occhi (1964-1972)*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, pp. 57-98.