



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

ANIMALI D'ARTISTA. TRA FIGURAZIONE,
ASTRAZIONE ED IBRIDAZIONE
DAL SECONDO NOVECENTO AD OGGI

a cura di Elio Grazioli (Università degli Studi di Bergamo)
Maria Elena Minuto (Université de Liège; KU Leuven)

novembre 2022

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

GIANLORENZO CHIARALUCE (Università degli Studi "La Sapienza" di Roma)
Pastore di greggi d'insetti: Gianfranco Baruchello e l'allevamento di anobidi

La relazione creativa tra Gianfranco Baruchello e l'animale si pone come caso singolare all'interno del panorama artistico italiano di fine anni Sessanta. Rispetto alla dimensione eroica e drammaturgica degli animali di Jannis Kounellis, a quella mistica e alchemica di Vettor Pisani o a quella più iconologica ed emblematica di Gino De Dominicis, per citare alcuni dei protagonisti che in tale contesto cronologico hanno integrato a più riprese l'animale vivente all'interno dell'opera d'arte, la ricerca di Baruchello rifugge da un certo tipo di sensazionalismo associato a tali soluzioni, per innestare con il mondo zoologico un procedimento estetico fondato integralmente nel territorio dell'esperienza quotidiana, del comune e del rapporto con le entità minime, a cui conferire un'importanza inusuale e inedita dignità di considerazione.

Anche per questo motivo, a inseguire a più riprese il pensiero dell'artista è uno tra gli organismi viventi più microscopici ma pervasivi, l'insetto, il quale come accade di riflesso in molta della produzione dell'autore, al tono fragoroso della magniloquenza predilige "il segno dell'antimonumentale" (Bonito Oliva 2011: 12). La prossimità specifica che l'artista intesse con tale forma di vita riflette da un lato le continue esigenze di esplorazione, annotazione, assemblaggio, catalogazione, conoscenza e successiva trasfigurazione degli aspetti anche più apparentemente insignificanti (Principe 2005), appuntati ai margini del pensiero o del pensabile, e dunque dell'esistenza.

Ma, oltre ai punti propri della prassi elencata, vi è un'opera nello specifico, *Allevamento di tarli a partire da un chilo di zucchero in forma di torrone*, datata tra il 1974 e il 1988, la cui singolare genesi ed evo-



Fig. 1

Gianfranco Baruchello, *Allevamento di tarli a partire da un chilo di zucchero in forma di "torrone"*, 1974-1988.

Azione (assemblaggio in due scatole di legno con vetro). Raccolta di diverse fasi dell'azione di controllo dell'attività di insetti anobidi con materiale organico (vita, morte e ripresa della vita dal 1974 al 1988), cm 30x40x10 (all'interno); cm 50x70x17,5 (all'esterno).

Courtesy Fondazione Baruchello, Roma.

luzione indurrebbe a pensare che nel ricercare incerte e possibili connessioni tra elementi e ordini diversi, l'artista si sia interrogato su come fosse concepibile, anche attraverso l'arte, problematizzare la coesistenza con l'animale e creare un piccolo teatro per l'immaginazione di altri esercizi artistici e di convivenza. Un unicum nella produzione baruchelliana, da analizzare dunque in quanto viatico utile a ravvisare temi d'interesse nel dialogo concettuale tra artista e animale, vicini a forme di pensiero critiche contemporanee dirette a sondare il rapporto conflittuale tra essere umano, animale e animalità.

Allevamento di tarli a partire da un chilo di zucchero in forma di torrone [Fig. 1] è un'opera dalle mutevoli accezioni e di ardua catalogazione, legata indissolubilmente a una discreta e inaspettata presenza animale. Essa si presenta attualmente come una scatola di legno di modeste dimensioni, coperta sul recto da una lastra di vetro, al cui interno sono contenuti un'altra scatola di legno in cui si trovano un pacchetto di dolci e un foglio con annotazioni scritte dall'artista. È lui stesso infatti a spiegarci la genesi e la conformazione del lavoro:

Nell'angolo della libreria una scatola di cartone di dimensioni modeste, chiusa rozzamente da un nastro adesivo contiene un chilo di torrone zucchero e canditi provenienti da un lontano acquisto natalizio (circa 7/8 anni fa) fatto in Piazza Navona, a Roma. Allora abitavo in un'altra casa e ricordo di aver controllato una volta sola il contenuto della scatola – trovando che il torrone era stato in parte rosicchiato dai topi. Dopo il trasferimento qui in via di Santa Cornelia la scatola ha avuto due o tre sistemazioni provvisorie, sempre in angoli di stanza o cime di scaffali. Trasferisco oggi la scatola, senza controllarne il contenuto, all'interno di una cassetta che mi consenta di osservarla più di frequente. Inserisco questo scritto nella cassetta e dispongo il tutto nel mio studio.¹

Baruchello non era nuovo all'impiego di questo tipo di medium, ovvero l'oggetto in forma di scatola di legno contenente cose, immagini e testi, divenuto nella sua produzione una tipologia ricorrente. Negli anni '60 aveva iniziato infatti a sperimentare le possibilità ottenute tramite il montaggio di parti tridimensionali e a partire dal 1973 aveva ripreso la realizzazione di scatole/oggetti nelle quali assemblare e inserire materiali eterogenei, pratica che aveva momentaneamente cessato per dedicarsi ad ulteriori tipi di operazioni di sintesi tra oggetto e pittura. La scatola è un contenitore in grado di creare uno spazio neutro e alternativo che, oltre a separare nettamente ambiente interno ed esterno, azzerava ogni tipo di area circostante, permettendo di eseguire l'ispezione di una totalità racchiusa in un dato momento. Lavorare con un contenente vuoto, che si presuppone debba essere riempito, significa assumere un atteggiamento essenzialmente onnivoro: l'oggetto comune ivi inserito viene perciò sottratto dal regno della contingenza e assunto in virtù della propria autonomia espressiva epurata dalla funzione oggettuale, in un'ottica affine all'opera di Joseph Cornell o alle strategie adottate dal movimento del Nouveau Réalisme e più nello specifico da artisti

¹ Queste annotazioni sono state scritte dall'artista su un foglio contenuto nell'opera e datato 06/09/1976. Lo stesso testo è stato poi ritrascritto in un altro foglio posto sul verso della scatola e datato 19/02/2008, poiché l'originale era divenuto scarsamente leggibile. Si ringrazia la Fondazione Baruchello di Roma per avermi concesso di esaminare l'opera in tutte le sue parti.

quali Arman (Restany 1978: 32-35).

Come spiega Carla Subrizi: "Lo spazio della scatola è uno spazio che mantiene, conserva: la realizzazione di uno spazio neutro, all'interno del quale la trasformazione non avviene a causa dell'intervento di fattori esterni, ma attraverso l'immaginazione" (2011: 65). Però, come esposto in seguito dalla studiosa, in alcune delle scatole il contenuto viene visibilmente attaccato da parassiti che ne alterano l'equilibrio organico, trasformandone lo stato iniziale. La maggior parte degli esempi appartenenti a questo secondo insieme proviene dall'ambito alimentare: nel 1973, con *Controllo iniziale* l'artista conduce un esperimento sulla putrefazione della carne di pesce e di maiale contenuta in confezioni alimentari, sulle quali pratica dei fori per avviare il processo, parcellizzando così il momento nel quale la merce-feticcio perde gradualmente e naturalmente il proprio valore d'uso e di scambio. In una simile direzione, almeno originariamente, viaggia l'opera in questione.

Baruchello aveva inizialmente inserito il chilo di zucchero nella scatola per effettuare una sperimentazione incentrata sul mutamento del materiale organico in un dato lasso temporale, solo in un secondo momento si era accorto della presenza di ospiti singolari: una comunità autogena di anobidi, piccoli coleotteri dal corpo pubescente e tozzo generalmente conosciuti con il nome di tarli (Scortecchi 1963: 590), aveva iniziato a popolare lo spazio ridotto del contenitore, attratta dalla fonte di nutrimento che in esso si trovava. L'opera è perciò innescata da un meccanismo regolato dalla legge del caso, principio ordinatore che sfugge a ogni tipo di prevedibilità e controllo. D'altro canto, lo stesso artista si mostra consapevole di questa logica sovraindividuale e immanente alla natura stessa come alle attività a essa legate: "Nell'agricoltura direttamente gestita [...] la controparte è la natura e il caso, nulla è prevedibile nei tempi lunghi e brevi; non si può fare l'agricoltore e odiare la natura [...]" (Baruchello 1981: 8). Questo discorso concernente l'agricoltura può essere applicato per estensione anche all'allevamento, dove la relazione con il vivente si apre a fattori non calcolabili a priori.

Nel 1973, un anno prima di concepire l'opera, Baruchello si era trasferito infatti nella periferia di Roma, al chilometro 6,5 di via di

Santa Cornelia. In questa esperienza arte e vita coesistono complementariamente, di pari passo alla ricerca di forme di creatività che derivino da azioni inconsuete, quali il coltivare artisticamente prodotti agricoli e allevare animali. Alla speculazione edilizia incalzante in quegli anni egli preferisce il ritmo della vita agreste, lontano dalla città. La sopravvivenza delle pratiche di cura degli animali e del terreno forniscono un'alternativa valida alla crescente urbanizzazione e alle modificazioni più estetizzanti dell'allora in voga Land Art, concretizzandosi in un'operazione che costituisce un caso isolato nell'arte italiana e internazionale e che si estenderà formalmente fino al 1981: *Agricola Cornelia S.p.A.* (Baruchello 1981; Catenacci 2018: 72-97; Ciglia 2015: 4-89; Subrizi 1997; 2017: 213-221). Come ha descritto Carla Subrizi, *Agricola Cornelia* fu:

una specie di happening pseudo-politico, che considerava arte una coltivazione di zucchine o un allevamento di pecore, che mimava il funzionamento di una qualsiasi altra azienda agricola ma dal punto di vista di un artista, che utilizzava l'azione sviluppata attraverso la semina e il raccolto di barbabietole per riflettere sul valore d'uso e di scambio dell'opera d'arte (2011: 77).

Baruchello s'identifica dunque di volta in volta nelle figure di agricoltore, apicoltore, pastore o allevatore, rivisita le mitologie legate alla terra, immagina happenings bucolici in cui crescere e tosare le pecore o coltivare barbabietole da zucchero, producendo eventi effimeri volti a ripensare al ruolo dell'artista nella società contemporanea, ma anche al legame ancestrale che lega l'attività umana a quella animale. Contestualmente a questo tipo di esperienze, s'instaura un rapporto mutuale con il mondo animale e le figure professionali a esso connesse, quali pastori o apicoltori, che gli dispensano consigli e pratiche utili a solidificare tale relazione e condurre le attività specialistiche legate all'allevamento nel migliore dei modi. Baruchello non è attratto dall'emersione dell'animale nella pratica artistica in quanto tramite per la produzione di "fatti magici e meraviglianti" (Celant 1969: 265) in senso poverista. L'animale non va dunque calato nelle vesti d'intermediario di una rappresentazione simbolica, in cui figura in qualità di altro da sé, ma come frutto di un'indagine

specifica centrata sulla sua soggettività e sugli estremi di un legame solidificatosi nel corso del tempo.

Nascono così azioni quali *Allevamento di bovini*, *Allevamento di ovini*. Il gregge, ma anche opere che coinvolgono la presenza d'insetti declinata in vari livelli e attraverso differenti tipologie mediali. *Eros Selabelle* (1977), oggetto il cui nome parodia la nota Rose Sélavy duchampiana,² rievoca le vicende che legarono un favo di api all'artista. Quest'ultimo osservava la vita e il lavoro della comunità entomologica, coinvolto anch'egli nella produzione del miele. Le criticità delle connessioni tra opera d'arte, artista e merce o la problematizzazione del femminile, temi che si ravvisano anche nel chimerico alter ego di Marcel Duchamp (Zapperi 2014), confluiscono in numerose riflessioni del periodo e nell'esegesi di quest'opera, assieme a nozioni legate a una più generale attenzione di Baruchello per i liquidi corporei, i fluidi energetici e il loro spreco, ricalcando la nozione di *dépense* di Georges Bataille (2015: 41-59). È anche la qualità sacrale e intrinsecamente vitalistica generalmente attribuita alle api a interessarlo. A proposito di questo animale, Rudolf Steiner avrebbe scritto:

L'ape è un animale sacro perché col suo lavoro fa comprendere quel che accade nell'uomo stesso. Quando uno tiene fra le mani un pezzetto di cera d'api, ha in realtà davanti a sé un prodotto intermedio tra sangue, muscoli e ossa. Allo stato di cera non ancora solidificata, essa penetra all'interno del corpo umano, e rimane liquida finché non può essere trasformata nel sangue o nei muscoli oppure nelle cellule ossee. Dunque, in realtà, nella cera abbiamo davanti a noi proprio ciò che sta dentro di noi sotto forma di energia [...]. Sono le api operaie che portano a casa quel che raccolgono dalle piante e lo trasformano in cera nel proprio corpo, creando questa struttura cellulare davvero meravigliosa. Ma questo lo fanno anche le cellule sanguigne della mente umana: dalla testa si diramano in tutto il corpo. E se, ad esempio, osservate un osso [...], queste robuste cellule esagonali vi sono ovunque contenute. Il sangue che circola nel corpo esegue lo stesso lavoro dell'ape nell'arnia (Steiner 1993: 68).

2 Com'è noto, il nome Rose Sélavy letto con la pronuncia francese suona come "Eros c'est la vie", mentre "abeille" in francese significa ape.

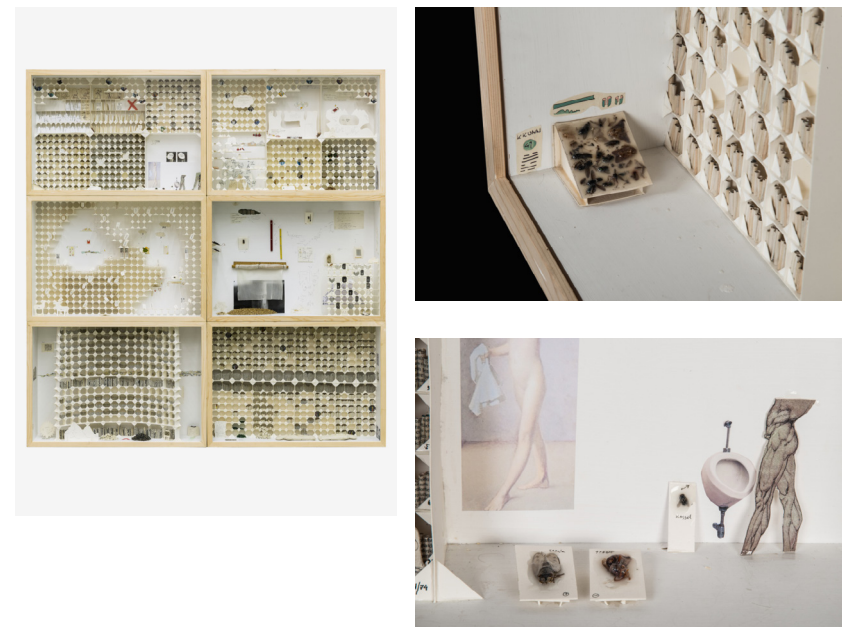


Fig. 2
Gianfranco Baruchello, *La Grande Biblioteca* (PDA), 1976-2013.

Media diversi, legno, vetro, cm 210x200x20.

Courtesy Fondazione Baruchello, Roma (in alto a sinistra).

Fig. 3

Gianfranco Baruchello, *La Grande Biblioteca* (PDA), 1976-2013 (part.).

Courtesy Fondazione Baruchello, Roma (in alto a destra).

Fig. 4

Gianfranco Baruchello, *La Grande Biblioteca* (PDA), 1976-2013 (part.).

Courtesy Fondazione Baruchello, Roma (in basso a destra).

Similmente, negli scritti di Baruchello ricorre in maniera icastica ed enigmatica una notazione: "Il sangue umano e gli insetti" (Baruchello 1981: 18), da associare al legame costitutivo tra il sangue come fluido corporeo e la trasmutazione di liquidi organici in solidi, propria dell'attività dell'insetto. Altri lavori a racchiudere le presenze entomologiche sono ad esempio *La grande biblioteca* (1976-2013) [Figg. 2, 3, 4], una voluminosa opera-archivio che inventaria tutte le questioni emerse durante gli anni di *Agricola Cornelia S.p.A.*, composta da



Fig. 5
Gianfranco Baruchello, *Senza Titolo*, 1981.
Media diversi, legno, vetro, cm 50x70x18.
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma.

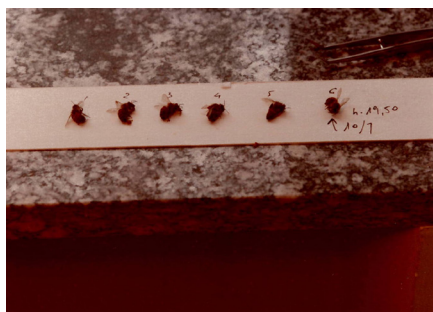


Fig. 6
Gianfranco Baruchello, *Api 10/7 h 19.50*, 1979.
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma.

sei oggetti di legno e vetro in forma di scatola, nel cui spazio architettonico interno di cartone sono disposti centinaia di elementi, tra cui dei veri insetti morti fissati con del vinavil ed elencati e catalogati con meticolosità. In un'altra opera conformata come un contenitore ligneo Baruchello incolla e numera delle api trovate morte aggirandosi tra i terreni a Cornelia [Fig. 5], in modo da conservarne la memoria, un'azione derivata da una precedente pratica in cui l'artista predisponeva strisce di cartoncino bianco su cui attaccare, numerare e collocare temporalmente la quantità di api defunte rinvenuta in un dato giorno [Fig. 6]. Infine in alcuni brani pittorici, quali *Agricola Cornelia V. Phantasmatic parasites of the tomato* (1978) [Fig. 7], viene illustrato un episodio legato a un'invasione d'insetti, che mandò a male una coltivazione di patate.

Già a partire dal XIX secolo, soprattutto durante l'età Vittoriana, l'interesse per la raccolta, l'ispezione e la classificazione degli insetti

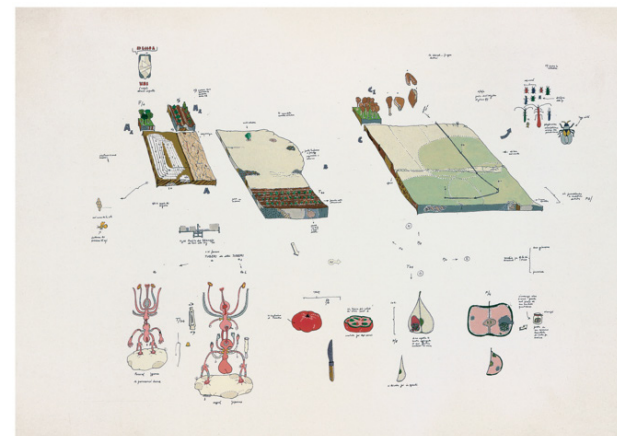


Fig. 7
Gianfranco Baruchello, *Agricola Cornelia V. Phantasmatic parasites of the tomato*, 1978.
Smalti industriali, china, cartone, cm 33x40.
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma.

e delle loro rispettive capacità s'impose come argomento di ampia fascinazione (Parikka 2010: 2-7) e centrale interesse tra entomologi professionisti e semplici appassionati, entrando a far parte di lì in poi della cultura popolare del secolo e anche di molte manifestazioni artistiche (Kačāne 2012: 26-41). Questo piccolo animale, tematizzato e coinvolto in varie schematizzazioni da molte delle più recenti ricerche dell'arte contemporanea, è stato di larga ispirazione da un punto di vista intellettuale, configurandosi spesso quale simbolo o metafora della condizione umana (Klein 2002: 176).

Ma perché il minuscolo e impercettibile compagno delle nostre vite è così ricorrente nella produzione di Baruchello, già prima che divenisse nell'arte tema di riflessione ampiamente preso in causa? In realtà, il motivo risulta presente nella sua opera già agli inizi degli anni Sessanta, precedendo la radicale immersione nella dimensione naturale di *Agricola Cornelia*. Nel 1963, l'artista disegna con china su carta pentagrammata una scala musicale di coleotteri bianchi e neri, sostituiti alle note e accompagnati da una successione numerica: *Si muove a salti di qualità l'indifferente coleottero* [Fig. 8], opera



Fig. 8
Gianfranco Baruchello, *Si muove a salti di qualità l'indifferente coleottero*, 1963.
China, carta pentagrammata, cm 32,5x24,7.
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma.

orchestrata su una ritmicità animale, dove la vibrazione immaginaria dell'insetto traduce la fisicità del suono, un bisbiglio pervasivo ma di difficile comprensione per orecchie poco attente, che sembra anticipare e tradurre visivamente alcune teorizzazioni di Gilles Deleuze e Félix Guattari, autori da sempre prossimi al pensiero dell'artista:

è come se l'età degli insetti fosse succeduta al regno degli uccelli, con vibrazioni, stridulazioni, scricchiolii, ronzii, schiocchi, raschiature sfregamenti molto più molecolari. Gli uccelli sono vocali, ma gli insetti strumentali, tamburi e violini, chitarre e cimbali (Deleuze, Guattari 2003: 426).

In altre opere dello stesso decennio, come *Red Riding Hood Contrariwise* (1964) [Fig. 9, 10] piccolissimi insetti rossi si mimetizzano nel composito flusso di micro-pitture del pensiero. Dei loro percorsi sulla superficie, che paiono terminare nell'infiltrazione all'interno di un organo genitale femminile, rimangono dei trattini a sottolineare mutevoli e ronzanti traiettorie, da immaginare ancora in corso. Per Baruchello, che continuerà a disseminare d'insetti anche tele completate in anni più recenti [Fig. 11, 12], questo animale e la parola hanno la stessa capacità urticante di penetrare nel tessuto spaziale o lessicale, mettere in movimento, occupare un interstizio e produrre un sussulto. Non a caso, un finissimo interprete della psicologia



Fig. 9
Gianfranco Baruchello, *Red Riding Hood Contrariwise*, 1964.
Smalti industriali, china, ricalco chimico, plexiglass, cartone, cm 74x103x7.
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma (in alto a sinistra).

Fig. 10
Gianfranco Baruchello, *Red Riding Hood Contrariwise*, 1964 (part.).
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma (in alto a destra).

Fig. 11
Gianfranco Baruchello, *The formula. Identity*, 2013.
Smalti industriali, china, alluminio, cm 150x150.
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma (al centro).

Fig. 12
Gianfranco Baruchello, *The formula. Identity*, 2013 (part.).
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma (in basso).



umana come James Hillman, in un saggio dal titolo *Insetti nella testa* avrebbe scritto che dopo la lettura di un passo di Wallace Stevens:

[...] sia stata proprio quella la prima volta in cui cominciai a sentirmi gli insetti nella testa. Infestato, invaso, punto sotto la pelle da insistenti presenze psichiche, alate e amanti del suolo: bestioline mi sciamavano nel sangue mettendomi l'anima in uno stato febbrile (Hillman 2016: 105).

Gli insetti nelle superfici bidimensionali di Baruchello agiscono perciò come momentanei cortocircuiti, delle anomalie nella trama del racconto che funzionano proprio come i "bug" del linguaggio informatico, parole apparentemente disfunzionali che fanno formicolare le tele e i processi cognitivi e mentali, contribuendo alla migrazione delle forme e delle idee in innumerevoli direzioni. Nella *Psicoenciclopedia Possibile*, enciclopedia d'artista in cui Baruchello descrive il suo alfabeto nozionistico e in immagini, al lemma "Insetto" è riportata infatti la definizione:

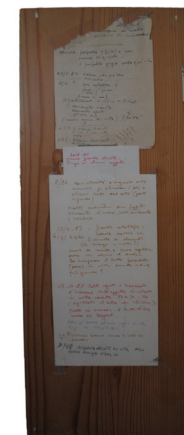
Uso dell'insetto nella pittura e negli oggetti. La mosca o il calabrone come immagini. Usare l'insetto come parola che si muove nello spazio. Insetti (nei disegni e nella pittura) entrano nell'orecchio al posto delle parole. L'alternarsi delle opinioni spinge avanti il mondo (Baruchello 2020: 177).

Tornando ora alla scatola con i tarli, anche in questo caso assistiamo all'infiltrazione silente di un insetto, che agisce clandestinamente innescando il malfunzionamento di un sistema. Baruchello, nel continuo configurare ipotesi riguardo nuovi incontri tra le cose, si apre con questa scatola/operazione a un tipo d'incrocio tra umano e animale ancor più dirompente, poiché totalmente spontaneo, incontrollato e inaspettato, che in un certo qual modo significa anche accettare la rinuncia alla piena autorialità dell'opera d'arte. Invece però di relegare l'opera a un tentativo malriuscito, cessando nella verifica dei processi di realizzazione, la scoperta involontaria che ne seguì si delineò come una vera "epifania animale", momento di rivelazione e confronto con la principale alterità con cui l'essere umano s'interfaccia da sempre e che suscita un'attrazione quasi ata-

Fig. 13

Gianfranco Baruchello, *Allevamento di tarli a partire da un chilo di zucchero in forma di "torrone"*, 1974-1988 (part.).

Courtesy Fondazione Baruchello, Roma.



vica, attivando nuovi processi di meditazione. Come ha infatti scritto Roberto Marchesini nell'omonimo libro: "solo la proiezione epifanica in un'alterità consente la riflessione" (2014: 124) e difatti, proprio da questo faticoso momento, Baruchello assume le veci di allevatore e osservatore al tempo stesso, redigendo una lista di annotazioni risultanti dalla prossimità e dalla protratta analisi empirica di tale comunità di insetti [Fig. 13]:

Foglio strappato con, leggibile, solo le seguenti parole

Attività

Presenza di molti

Diecine di individui

Alcune farfalle (3/4) e un verme di queste

1 farfalla grigia vola qua e là

23/3/84 verme, all'esterno del vetro

2/4/84 un coleottero è fuori (preso e messo in vetro)

11/4/84 1) siliconato in retro su 2 lati

2) cambiato nastro lasciando aperti gli altri due
(Nessun segno di vita) 1 è vivo!

6/84 3 vermi bianchi di circa 1 cm sulla carta

Primi segni di vita della colonia

3/85 nessun movimento (da tempo)

3/6/85 nuove grandi attività -
Fuga di alcuni soggetti

8/86 resta attività a seguito delle manovre per siliconare i fori e alcuni tratti del vetro (parte superiore)
Molti individui sono fuggiti durante il mese, nell'ambiente e VOLANO

12/4/87 Grande catastrofe = caduta scatola con fuoriuscite di elementi (in letargo
13 h.0.40 o morti?)

Lascio la cassetta a terra sigillandola con adesivo al suolo
- da recuperare il tutto ponendoli (forse) in altra cassetta vetrata più grande?

23/4/87 tolti sigilli e ricoverato l'insieme dell'oggetto disastrato in altra cassetta 250x70x20 (sigillato il retro con silicone)
Posto in osservazione. Il tutto sulla cassa ex Beirut
Non si osserva alcun segno di vita dopo la catastrofe

24/3 (?) verme bianco circola in alto sul fondo

8/88 nuova attività di vita dopo una lunga stasi

Queste annotazioni si trovano sul fianco destro della scatola, sono documentazioni in fieri scritte dall'artista nel corso della sua indagine e sono state redatte a partire dal 1984, fino al 1988. Anche in questo caso le annotazioni sono state ritrascritte sullo stesso foglio risalente al febbraio del 2008, posto dietro la scatola. A queste note se ne aggiungono delle altre, riportate sul verso della scatola [Fig. 14]:

(Fine)88 cessazione di ogni attività

19/02/2008 riprendo in esame le scatole, fotografando le didascalie e le altre scritte. copio qui i testi poco leggibili

Sul lato sinistro una busta contiene fotocopie di notizie tratte dall'opera

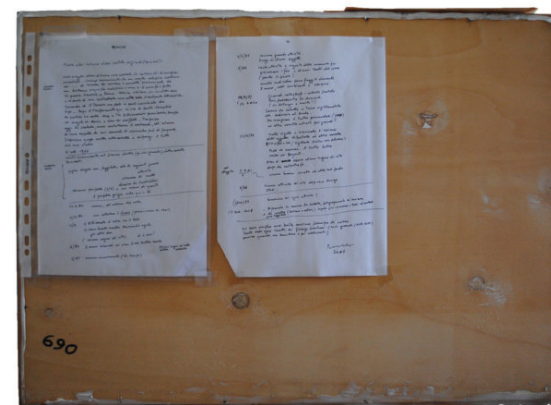


Fig. 14
Gianfranco Baruchello, *Allevamento di tarli a partire da un chilo di zucchero in forma di "torrone"*, 1974-1988 (part.).
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma.

Insetti di Giuseppe Scortecci (mio grande (detto Kim) amico quando ero bambino e poi adolescente)

Il secondo insieme di note qui riportate non si trova tra quelle elencate precedentemente e poste sul lato destro della scatola, ma compare unicamente nel foglio del 2008 situato dietro di essa. Gli scritti fanno riferimento a una fase successiva, quando l'azione e la coabitazione con i tarli erano ormai concluse. Il testo deve essere considerato parte integrante dell'opera e non una semplice serie di appunti posta a corredo, è essenziale per poterla rendere maggiormente intellegibile e ricostruirne filologicamente la storia travagliata. Quest'ultima è scandita da alcune date determinanti: ovviamente il 1974, l'avvio dell'operazione; il 12 aprile del 1987, quando, per una nuova beffa del caso, la prima scatola si rompe; il 23 aprile del 1987, giorno in cui la comunità viene ricoverata in una nuova scatola più grande e per ultima la dichiarazione di cessazione di ogni attività verso la fine del 1988. Nella didascalia della scheda dell'opera, contenuta nel catalogo della mostra antologica su Baruchello tenutasi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, nell'apporre una cronologia si ricorre alla peculiare dicitura "vita, morte e ripresa

della vita dal 1974 al 1988" (Bonito Oliva, Subrizi 2011: 260), a indicare proprio un momento di stasi, ma anche un ciclo quasi organico dell'opera stessa. Anche nella descrizione che Baruchello dà della parola "APE (insetto)" nel suo libro *Agricola Cornelia S.p.A.*, si reperisce una dicitura interessante in questo stesso senso: "La colonia di coleotteri nata nel torrione. Morte presunta. Resurrezione di alcuni individui." (Baruchello 1981: 18). L'opera può essere dunque annoverata tra le varie sperimentazioni artistiche contemporanee in cui il coinvolgimento di un insetto vivente contraddistingue la conformazione finale del manufatto (Klein 2002: 175).

Ciò che risulta ancora più notevole è che la disamina condotta assuma quasi i tratti di una analisi sociologica, vissuta inoltre con empatica partecipazione. Per l'artista, piccolo o grande hanno sostanzialmente un rilievo intercambiabile, si equivalgono, in una scala valoriale fatta d'ipotesi piuttosto che certezze: allevare bovini, ovini o tarli ricopre perciò lo stesso peso. Egli si prende dunque cura di quest'ultima comunità d'individui con cui si è trovato a contatto, fa in modo che essa non si disperda in altri ambienti ma resti al sicuro nella casa maestra, approfondisce lo studio della specie consultando manuali di entomologia. Sopra la scatola si trova, difatti, una busta contenente alcune fotocopie che trattano la conformazione, le caratteristiche e vari aneddoti popolari legati agli anobidi, estratte dal manuale *Insetti* di Giuseppe Scortecci, entomologo e solidale amico dell'artista già dall'infanzia, forse suo primo iniziatore al mondo naturale e animale. Tra l'altro, è suggestivo pensare che nel 1972 fu pubblicata da Einaudi la versione italiana di *Ricordi di un entomologo*, libro di Jean-Henri Fabre che racconta con ampiezza di dettagli delle vite degli insetti e dei segreti di questa professione, con uno stile narrativo coinvolgente che fu capace di appassionare un pubblico non specialista a una materia alquanto singolare. Anche Baruchello s'improvvisa quindi entomologo, estetizza attraverso l'opera d'arte la vita di un insetto che generalmente consideriamo poco significativo o addirittura invasivo, proprio perché da sempre attratto dai residui e dagli scarti, dalle cose minime e quasi invisibili, che possono improvvisamente evidenziare tutto il loro nascosto potenziale e, per contrasto, la loro grandezza e complessità.

"Baruchello aveva osservato questa 'vita animale'", scrive in proposito Carla Subrizi (2011: 81). Il tema dell'osservazione dell'alterità si pone perciò come altro aspetto centrale nel significato che va ad assumere quest'opera. Il guardare è di per sé un atto empirico attraverso il quale acquisiamo esperienza sensibile e conoscenza visiva degli enti che ci circondano. Ma lo statuto gnoseologico della visione è a volte intaccato dall'atteggiamento passivo con il quale spesso ci poniamo di fronte alla realtà, lasciando che le entità che ci circondano scorrano davanti ai nostri occhi senza dare loro un vero apporto conoscitivo e indicativo. Oggigiorno, nonostante gli animali abitino in milioni di case, sia fisicamente sia nelle riproduzioni in immagini che circolano grossomodo ovunque, sempre più rara è divenuta la possibilità di predisporre a un vero incontro, un momento d'elezione e di scambio che proceda oltre ogni linguaggio o ideologia e che ci porti a riflettere sulla nostra stessa origine e sul legame che intercorre tra noi e ciò che reputiamo altro.

John Berger, in un libro fondamentale per comprendere quel che riguarda la politica dello sguardo tra uomo e animale, *Perché guardiamo gli animali. Dodici inviti a riscoprire l'uomo attraverso le altre specie viventi*, parla di determinati sguardi in grado di innescare un cortocircuito, che se perpetrati con concentrazione possono arrivare a farci interrogare sulla nostra stessa umanità. Quello che riserviamo o che dovremmo riservare agli animali, e che loro riservano a noi, può rappresentare uno di questi:

Viviamo la nostra vita di tutti i giorni in uno scambio incessante con l'insieme di apparenze quotidiane che ci circondano: del tutto familiari, talora inaspettate, esse ci danno comunque conferma della nostra esistenza. [...] Quel che vediamo abitualmente ci conferma a noi stessi. Tuttavia può accadere che, di colpo, inaspettatamente e quasi sempre nella semioscurità fugace di uno sguardo, intravediamo un altro ordine visibile, che interseca il nostro pur non avendo a che fare con esso (Berger 2016: 19).

L'animale o il pensare all'animale come imprevisto, in quanto essere in atto, è un tipo di processo che ben si sposa anche con l'operazione di Baruchello e che rimanda anche a un altro tra gli sguardi ete-

rodiretti più affascinanti della storia della filosofia contemporanea, quello che Jacques Derrida si scambia con la sua gatta, raccontato ne *L'animale che dunque sono* (2006: 38). Un evento che racchiude in sé implicazioni tali da rivoluzionare il ruolo ontologico dell'animale nella filosofia, sancendo non solo la sua unicità e singolarità d'individuo in particolare, ma anche il passaggio da oggetto guardato a soggetto dello sguardo (Caffo 2013: 16-17). Lo stesso artista si mostra consapevole dell'importanza del soggettivarsi dell'animale e dell'umano, di come la nostra morale, nel rapportarsi a esso, sia spesso condizionata da pregiudiziali estetiche e, più in generale, dell'importanza anche nel campo dell'arte di alcune riflessioni della filosofia contemporanea sull'animalità:

Pecore, mucche, cavalli, maiali: ne parliamo nelle fiabe ai bambini, regaliamo loro dei bei peluche. Poi andiamo a far la spesa dal macellaio che li ha fatti a pezzi e ne compriamo le parti più saporite per cucinarle, mangiarle e darle anche ai bambini che così crescono meglio. Gatti e cani no, non li mangiamo (almeno qui da noi in occidente) perché 'amici dell'uomo' (ma anche gli altri non sono certo nostri nemici). Per quanto riguarda il topo mettiamo da parte la amata lettura di Topolino per schiacciare il minimo esemplare ce ne capita a tiro. Eccetera. L'artista e chi aspira ad esserlo si interroga sul tema dell'animale. Un grande filosofo (Derrida) ha scritto grandi pagine sullo sguardo col quale il suo gatto lo guardava, lui, nudo con i genitali in mostra. Sulla quasi vergogna di essere, come il gatto, nudo anche lui ma parlante a se stesso. Un altro grande (Deleuze) ha detto che scriveva anche per gli animali che scrivere non possono. Solo se ci interroghiamo possiamo mutare di segno cessare anche per un attimo di essere uomini padroni del creato e accorgerci che non ci piace più quello che prima ci piaceva o non ci creava imbarazzo. Non occorrono molte filosofie oltre questa possibile epifania, per pensare l'arte cioè per 'mutare'. Siate pecore mucche cavalli maiali topi eccetera per un minuto al giorno e raccontatevelo: ecco un ulteriore esercizio 'artistico' di identificazione (Baruchello 2012: 33).

L'insetto come entità minima, anch'esso a rischio come il topo di essere schiacciato, porta a riflettere sull'esperienza di Baruchello come un'ulteriore tappa "del suo continuo tentativo di produrre

micrologie, piccoli sistemi" (Baruchello 1981: 10-11), mutuati "dalla sua esperienza delle cose accanto, prima e dopo quelle dell'arte" (ibidem). L'idea di un lavoro su un sistema a scala ridotta, all'interno del quale possano coesistere e relazionarsi tra loro diversi elementi, è appunto una costante nella sua opera, di cui sono diretta espressione ad esempio le mappe concettuali che dipinge in quanto spazio della mente (Baruchello 2003: 5).

La particolarità sostanziale che caratterizza però l'opera in questione, consiste nell'aver prodotto involontariamente un mondo microcosmico nel quale le varie componenti interagiscono tra loro in maniera del tutto spontanea e soprattutto non controllabile dall'artista, proprio perché ad essere impiegati non sono più immagini portate ad entità minime o altre tipologie di oggetti, ma organismi viventi e con una propria coscienza. In ciò risiede la straordinarietà di un'opera assolutamente aperta come *Allevamento di tarli a partire da un chilo di zucchero in forma di torrone*, che rappresenta un modo attraverso il quale effettuare una verifica del possibile e dell'imprevedibile.

Anche l'osservazione di entità così apparentemente piccole come i tarli può configurarsi come "uno stratagemma visivo e spaziale per viaggiare in territori divenuti, per contrasto al piccolo, molto ampi" (Subrizi 2011: 55), un punto di partenza da cui avviare un tragitto in un luogo così sconfinato e sconosciuto come quello dell'animalità, non solo dell'animale ma anche dell'umano. È a cominciare dalle cose minute, spesso apparentemente insignificanti, che possiamo giungere a riflettere sulle grandi, come spiega Baruchello in un passo fondamentale per chiarire definitivamente il rapporto instauratosi tra lui e i tarli: "Ho coltivato piante e cresciuto animali e questo 'cibo' è qualcosa che è diventato il soggetto di molto mediatore. È stato anche un modo per guardare dentro me stesso. Uno stimolo per qualcosa di simile a un mutamento interiore" (Baruchello 1998: 23). Perché se è vero, come scrive Jacques Lacan, che il soggetto umano nasce come oggetto di una frattura tra l'io e il corpo, effetto provocato soprattutto dal linguaggio che separa il soggetto dal corpo permettendo all'uomo una visione trascendente di se stesso, allora appare essenziale per scoprirsi anche il contributo dell'"altro", sia

esso animale umano o non, che tramite il suo sguardo di “tu” conferma e sottoscrive l'esistenza di un “io” (Lacan 2007: 27).

Forse la definizione che meglio si sposa con *Allevamento di tarli a partire da un chilo di zucchero in forma di torrone* è, per usare le parole dell'artista, quella di “cosmologia a breve scadenza” (Baruchello 1981: 10). La produzione del piccolo esperimento di convivenza confezionabile, di cui si è fatto co-autore, è destinata a scomparire in virtù del fatto che questa tipologia di opera è costruita con un elemento sottoposto a un ciclo vitale. Infatti, come già è stato scritto, verso la fine del 1988 Baruchello dichiara cessata ogni tipo di attività. Oggigiorno l'opera, visibile nella Fondazione Baruchello di Via di Santa Cornelia a Roma, vive potenzialmente in una dimensione senza tempo e conserva tutto il fascino di un residuo archeologico che documenta la storia di una passata civiltà.

BIBLIOGRAFIA

- BARUCHELLO G. (1981), *Agricola Cornelia S.p.A*, Exit Edizioni, Lugo di Ravenna.
- Id. (1983), *How to imagine*, McPherson & Co, New York.
- Id. (1998), *Io sono un albero*, Quaderni di “Innovazione e Agricoltura”, Roma.
- Id. (2003), *Breve storia della mia pittura*, Edizioni Peccolo, Livorno.
- Id. (2012), “I Consigli del tricheco”, in *Esercizi/Übungen*, Archive Books, Berlino, pp. 13-33.
- Id. (2020), *Psicoenciclopedia possibile*, Treccani, Roma.
- BATAILLE G. (2015), *La parte maledetta preceduta da La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BERGER J. (2016), *Perché guardiamo gli animali?*, Il Saggiatore, Milano.
- BONITO OLIVA A., SUBRIZI C. (a cura di) (2011), *Baruchello Certe Idee*, Mondadori Electa, Milano.
- CAFFO L. (2013), *Adesso l'animalità*, Graphe.it Edizioni, Perugia.
- CATENACCI S. (2018) “Recipes for Solo Sailors: Gianfranco Baruchello and the Agricola Cornelia S.P.A., 1973-81”, in “Public Art Dialogue”, 8:1, pp. 72-97.
- CELANT G. (1969), *Arte Povera*, Mazzotta Editore, Milano.
- CIGLIA S. (a cura di) (2015), *Il campo espanso: Arte e agricoltura in Italia dagli anni Sessanta ad oggi*, CREA, Roma.
- DERRIDA J. (2006), *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano.
- DELEUZE G., GUATTARI F. (2003), *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma.
- FABRE J. H. (1972), *Ricordi di un entomologo*, Einaudi, Milano.
- HILLMAN J. (2016), *Presenze animali*, Adelphi, Milano.
- KAČĀNE I. (2012), “Insects in the 19th Century British Culture: Pre-Raphaelitism and Aestheticism”, in *Comparative Studies. Nature and Culture*, Vol. IV (1), pp. 26-41.
- KLEIN B. A. (2002), “Par for the palette: Insects and arachnids as art media”, in MOTTE-FLORAC E., M. C. THOMAS J. (a cura di), *Les insectes dans la tradition orale – Insects in Oral Literature and Traditions*,

Peeters-SELAF, Paris-Louvain, pp. 175-196.

LACAN J. (2007), *Il seminario. Libro X. L'angoscia. 1962-1963*, Einaudi, Torino.

MARCHESINI R. (2014), *Epifania animale. L'oltreuomo come rivelazione*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine.

PARIKKA J. (2010), *Insect Media: An Archaeology of Animals and Technology*, Minnesota Press, Minneapolis.

PRINCIPE M. A. (2005) "Danto and Baruchello: From Art to the Aesthetics of the Everyday," in LIGHT A., SMITH J. M. (a cura di), *The Aesthetics of Everyday Life*, Columbia University Press, New York, pp. 56-69.

SCORTECCI G. (1963), *Insetti*, Edizioni Labor, Milano.

STEINER R. cit. in STACHELHAUS H. (1993), *Joseph Beuys*, Tullio Pironti Editore, Napoli.

SUBRIZI C. (a cura di) (1997), *Baruchello. Secondo Natura*, Museo Laboratorio delle Arti Contemporanee – Diagonale, Roma.

Ead. (2007) "Agricola Cornelia S.p.A: altri modelli e metodi dell'arte degli anni Settanta", in CASERO C., DI RADDO E., GALLO F. (a cura di), *Arte fuori dall'arte*, Postmediabooks, Milano, pp. 213-221.

ZAPPERI G. (2014), *L'artista è una donna. La modernità di Marcel Duchamp*, ombre corte, Verona.