

Mettere in pausa il mondo: Gianfranco Baruchello e l'esperienza dell'Agricola Cornelia a partire da *How to Imagine* come diario autobiografico.

Maria Alicata

Sapienza Università di Roma

Contact: Maria Alicata, maria.alicata@uniroma1.it

ABSTRACT

The essay examines the text by Gianfranco Baruchello, *How to Imagine, a narrative on art, agriculture and creativity*, written with Henry Martin and published in 1983. The book is a narrative of Gianfranco Baruchello's extensive project *Agricola Cornelia S.p.A* (1973-1981) where personal anecdotes, artistic and philosophical speculations are intertwined in the attempt to run a farm as an artistic operation. In his book, the artist addresses several themes related to his work such as: the relationship with Marcel Duchamp, politics, ethics, art and life. *How to Imagine* is here examined as a diary that responds to a need for self-knowledge. Within the text there are numerous elements that can be traced back to a personal analysis and a willingness to pause in order to reconsider his own experience and his way of making art.

This moment of suspension and reflection can be linked to the Covid-19 pandemic when everyone had to deal with a forced pause to find a new rhythm of life from which to start again.

KEYWORDS

Gianfranco Baruchello, Agricola Cornelia S.p.A, art and agriculture, activity, ecology, artist's diary, artist's writings.

Volevo cominciare a guardare le cose con più chiarezza e nel farlo cominciai a interessarmi al suolo alla terra a tutto quanto questi connesso e che già accadeva intorno a me. —

Gianfranco Baruchello

Introduzione

Prenderò in esame il testo di Gianfranco Baruchello, *How to Imagine, a narrative on art, agriculture and creativity*, scritto insieme al critico d'arte Henry Martin e pubblicato in inglese nel 1983 presso la casa editrice americana McPherson ed oggi fuori edizione¹. Il testo è una narrazione dell'ampio progetto di Gianfranco Baruchello, Agricola Cornelia S.p.A (1973-1981) in cui aneddoti personali, speculazioni artistiche e filosofiche si intrecciano nel tentativo di gestire un'azienda agricola come un'operazione artistica. Il libro è la trascrizione della registrazione di una lunga conversazione avuta con Henry Martin nel 1980, durante un periodo di residenza di quest'ultimo presso la casa di Baruchello. Nel testo l'artista affronta numerose tematiche relative al suo lavoro, l'arte, il rapporto con Marcel Duchamp, la politica, l'etica e la vita. *How to Imagine* può essere letto quasi come un diario intimo in cui egli tocca numerose tematiche essenziali del suo modo di vivere e di essere artista, in una maniera che sembra corrispondere perfettamente al bisogno di conoscenza di sé.

All'interno del testo sono presenti numerosi elementi che possono essere ricondotti ad una analisi personale e ad una volontà di mettere in pausa il normale flusso del tempo, per riconsiderare il proprio vissuto e il modo di fare arte. Questo momento di sospensione e di riflessione può essere collegato al momento in cui tutti noi, di fronte al dilagare della pandemia da COVID-19, abbiamo dovuto confrontarci necessariamente con una pausa forzata cercando nuovi ritmi di vita da cui ripartire.

Perché collegare un'azione artistica conclusasi circa quaranta anni fa con una pandemia che si sta verificando oggi?

1. 1973 e 2020 un cambio di prospettiva per riflettere

Durante il confinamento della primavera del 2020 ci siamo ritrovati all'improvviso dinanzi alla difficoltà di re-immaginare la nostra quotidianità: sono state chiuse le scuole, le università, i teatri, i cinema, i musei. In una tale situazione di scardinamento dalle nostre abitudini abbiamo re-imparato a prenderci cura di noi stessi e dei nostri affetti attraverso gesti pratici e di cura della vita domestica familiare.

Ed è proprio in questa quotidianità reinventata, scandita da azioni apparentemente banali e ripetitive, pratiche e concrete, che è possibile ricercare un nesso con la lunga azione artistica che Gianfranco Baruchello

¹ Gianfranco Baruchello e Henry Martin, *How to Imagine, a narrative on art, agriculture and creativity*, Mc Pherson, New York 1983. Il libro uscirà, sempre nello stesso anno, come pocket book per Bantam Books, New York. Inedito in Italia (come il successivo *Why Duchamp*, scritto sempre in collaborazione con Henry Martin e pubblicato sempre con McPherson nel 1985), per le ricerche sono state consultate la prima edizione di McPherson del 1983 e una versione dattiloscritta in italiano e conservata presso l'Archivio della Fondazione Baruchello. Presso gli archivi della Fondazione è conservata una lettera del 17 gennaio 1999 da Baruchello per McPherson in cui si parla dell'intenzione di pubblicare il volume in italiano, iniziativa che non ha mai avuto seguito. Per quanto riguarda le note nel presente articolo si fa riferimento all'e-book pubblicato da McPherson nel 2018.

intraprende con Agricola Cornelia. L'artista nel tentativo di rispondere ad un precario equilibrio, immagina e percorre attraverso l'arte, nuove soluzioni per arginare una crisi sociale e personale, che già allora appariva superata ma non del tutto risolta.

La pausa forzata da tutta una serie di attività quotidiane ha costituito, dopo un iniziale momento di smarrimento, un'occasione per cambiare prospettiva e re-immaginare con occhi nuovi il nostro futuro in termini di sostenibilità ambientale, di relazioni interpersonali fino al nostro modo di essere al mondo. Un arresto, nel nostro caso obbligato, per Baruchello volontario, che ci ha spinto a scavare in noi stessi e a riflettere su quanto fatto fino a quel momento e come sarebbe stato possibile cambiarlo. Un tempo sospeso e complesso, che ha resettato le nostre esistenze verso nuove partenze.

A questo punto è opportuno chiederci: «quando usciremo dalla pandemia che mondo troveremo?». Nel recente discorso di insediamento al Senato tenutosi il 17 febbraio del 2021, il Primo Ministro Italiano Mario Draghi paragona la situazione in cui abbiamo vissuto ad una lunga interruzione di corrente: prima o poi la luce ritorna, e tutto ricomincia come prima. La scienza, ma semplicemente il buon senso, suggeriscono che potrebbe non essere così» (Draghi, 2020).

Baruchello decide di avventurarsi in una attività nuova, apparentemente ideale, senza sapere dove questa strada lo porterà, quanto durerà, e come sarà la sua vita durante e dopo questa situazione. Per Baruchello la decisione di andare a vivere fuori città, nasceva anche da una delusione politica: finiti gli anni dell'entusiasmo per il Sessantotto², e dopo lo scioglimento del gruppo extraparlamentare di Potere Operaio nel 1973, l'artista si ritrova in cerca di valori e ideali rinnovati. Nello stesso anno lui e la sua compagna si trasferiscono nella campagna romana. L'artista racconta come le motivazioni di questo spostamento fossero legate al desiderio di cambiare vita e prospettiva, lasciare la città e il crescente costo della vita, seguendo l'idea di costruirsi un proprio spazio autonomo e autosufficiente: «And that's not only a question of spending less money to live, it's also concerned with psychological necessities. This was 1973, just at the end of all the political experiences we'd been involved with ever since 1968, and we found ourselves looking for values a little different from being a 'street fighting man'» (Baruchello, Martin, 1983, pp. 26-27).

Il periodo dedicato all'Agricola Cornelia S.p.A. diviene per l'artista un lungo momento di riflessione per mettere in questione e analizzare il proprio vissuto, la sua posizione rispetto all'arte e rileggere la propria esperienza politica. Allo stesso tempo costituisce una fase di grande creatività e produttività. Baruchello dichiara un'assenza, la volontà di ritirarsi in campagna per restare attivo e cominciare un'operazione di indagine su se stesso e sul mondo che lo circonda, sui sistemi sociali della politica e dell'arte, per immaginare una nuova modalità di azione:

[...]my own deepest interest is in seeing a possible aesthetic in Agricola Cornelia through a recomplication of the idea of art. The thinking that leads me now through the experience of Agricola

² Nel 1968 Baruchello, ha un grande coinvolgimento nelle vicende politiche italiane, sia come attivista in quanto partecipante alle attività di Potere Operaio, sia come artista, si veda a tale proposito la realizzazione del film collettivo *Tutto Tutto nello stesso istante*, che nasce come risposta ai fatti di Valle Giulia del 1968 e a cui partecipano, su sollecitazione dello stesso Baruchello, i registi: Bacigalupo, Bargellini, Baruchello, Chessa, De Bernardi, Epreman, Leonardi, Lombardi, Menzio, Turi, Vergine

Cornelia is in fact an extension of an idea of testing the power of art against the power of the much more potent social structures that stand adjacent to it (Baruchello, Martin, 1983 p.149).

È uno sguardo da lontano, un'apparente pausa dalle dinamiche dell'arte per creare un distacco attraverso l'ordinaria ritualità della vita in campagna per poi tornare all'arte in una maniera rinnovata. È interessante notare come l'artista tenga quasi "nascosta", la sua attività all'Agricola Cornelia, quasi a volerla preservare dalla sua ricerca artistica. Tale operosità parallela va intesa come sorgente di stimoli e idee utili per i suoi lavori futuri. Le attività e le riflessioni relative a questo progetto sono affidate alle pagine di *How to Imagine* che assume in una tale prospettiva la dimensione del diario inteso come resoconto o riflessione intimistica di una esperienza vissuta. Sono anni in cui egli partecipa a importanti mostre quali: la personale alla Galleria Schwarz di Milano (1975), Galleria La Margherita, Roma (1977), Galleria Buchholz, Monaco (1978 e 1979); Galleria Milano, Milano (1981). Le opere realizzate in questi anni risentono degli stimoli e delle sollecitazioni che derivano dalla quotidianità del vivere in campagna, anche se tale fonte di ispirazione non viene mai dichiarata esplicitamente o resa visibile, quasi come a volerla preservare.

1.1 Art is what you call it

Mentre lavorava alla Agricola Cornelia, Baruchello continuò a scrivere, archiviare, disegnare, dipingere, assemblare, fotografare e fare film. Alcuni di questi lavori documentano o riflettono l'attività della vita in campagna come il film *Il Grano* (1974-75), che registra la crescita quotidiana delle spighe riprese con una cinepresa fissa per un minuto al giorno per un mese; la serie di disegni su alluminio come *Agricola Cornelia. Cross section with underground system* (1978) o *Agricola Cornelia. An fornicatio et pollutio* (1978); gli assemblaggi come *Eros c'est l'Abeille* (1977). Sebbene essenziali alla proliferazione dell'immaginazione, questi lavori erano considerati dall'artista come «sottoprodotti», «by-products» nel testo inglese, (Baruchello, Martin, 1983, p.18) della più ampia operazione madre che era la *long-activity*³ della Agricola Cornelia S.p.A.

Baruchello non cerca di far entrare l'arte nella vita ma di affrontare la realtà con le strategie che l'immaginazione può mettere in atto, fino al raggiungimento di un punto di fusione tra arte e vita. Non era soltanto mettere in questione l'arte o le forme diverse di non arte o anti arte che lo interessavano. Il ruolo dell'arte nella vita sociale e culturale, fin nelle forme più private e quotidiane di essa, costituiva il nodo concettuale di tutta l'operazione. Si costituiva una situazione complessa che portava un artista a occuparsi di barbabietole, pecore e patate (Bonito Oliva, C. Subrizi, 2011 p.79).

³ Il termine "activity" è da sempre utilizzato da Baruchello per definire quello che fu *Agricola Cornelia S.p.A.* Lo stesso termine era stato usato anche dal 1968 per il progetto Artiflex che già anticipava l'idea di Società.



Agricola Cornelia. Cross section with underground system, 1978 ©Ezio Gosti

2. Voltarsi indietro, ricordare e raccontare

It's not always that you understand what you're doing while you're doing it, it happens, or it happens at least to me, that I often understand the meanings of my actions afterwards. (Baruchello, Martin, 1983, p. 70)

Nel 1983 a due anni di distanza dalla fine del progetto, l'artista decide di pubblicare *How to Imagine, a narrative on art, agriculture and creativity*, realizzato con la collaborazione di Henry Martin, come se la distanza temporale fosse una lente necessaria per analizzare ed elaborare otto anni di un'attività artistica, che per il suo carattere innovativo e per la sua stessa natura è difficile sintetizzare in una definizione precisa (Baruchello, Martin 1983). Il volume è il risultato di una serie di conversazioni giornaliere tra Baruchello e Martin, tenutesi per un

mese e registrate su audiocassetta nella primavera del 1980. Il libro scritto in prima persona, è un resoconto della lunga operazione di Agricola Cornelia S.p.A., considerata da un punto di vista estetico, politico e artistico, tenendo in primo piano le intenzioni e le processualità alla base del progetto.

La scrittura ha sempre accompagnato la sua pratica artistica: appunti, romanzi, dichiarazioni, considerazioni di ogni genere redatte negli anni, che nel loro insieme possono comporre una lunga autobiografia. Tra i suoi numerosi scritti e testi pubblicati⁴, alcuni sono riconducibili ad una scrittura più introspettiva e diaristica: *Avventure nell'armadio di Plexiglass*⁵, è un romanzo pubblicato da Feltrinelli nel 1968 che nasce da registrazioni di sogni; *Sentito vivere* pubblicato nel 1978 presso Exit Edizioni, vuole essere un esperimento sulla possibilità di fare un quadro con le parole e non con le immagini: «il tentativo di lavorare alla scrittura come se fosse scrittura» (Bonito Oliva, Subrizi, 2011, p. 394).

Tutta la sua esperienza artistica è accompagnata da un lungo esercizio di scrittura, una pratica che utilizza costantemente, un'attività che esiste parallelamente e in maniera non subordinata rispetto agli altri suoi lavori. *How to Imagine* anche per la sua origine di racconto orale può essere letto come un diario, vi affiorano memorie personali, testimonianze storiche e sociali, il resoconto di una lunga esperienza di arte e vita, la cesura con la militanza politica che decide di ripercorrere ed affidare alla pagina scritta.

Dalla fine degli anni Sessanta emerge la necessità di fare della scrittura una pratica di impegno critico e trapela un atteggiamento diffuso che si riflette in questa modalità espressiva e di autorappresentazione, si pensi ad artisti come Louise Bourgeois che accompagnerà il suo lavoro con delle riflessioni scritte di diari, in una fusione di vita, memoria e arte⁶. Esempio paradigmatico resta la militanza culturale di Carla Lonzi che, se con *Autoritratto* tenta una nuova linea di critica impegnata nel dare ascolto alla voce dell'artista, affida ai suoi diari una parte fondamentale del suo percorso di vita attraverso il processo dell'autocoscienza⁷. Il carattere prettamente autobiografico della scrittura diaristica diviene il punto di partenza per un'introspezione. Il diario in sé stesso rivela che ogni rapporto serve al soggetto di quel rapporto (a chi vi si pone come soggetto) non perché il soggetto adopera gli altri ma perché il rapporto serve a chi se lo assume (Lonzi, 2010, p.82).

La scrittrice tedesca Christa Wolf nel saggio *Leggere e scrivere* del 1968 afferma: «il bisogno di scrivere in modo nuovo, segue, sia pure con una certa distanza un nuovo modo di essere al mondo» (Wolf, 1990, p. 17). Se «a scrivere può accingersi soltanto colui per il quale la realtà non è più cosa ovvia» (Wolf, 1990, p. 39), ecco che la scrittura diviene modo di rappresentazione e trasmissione di una visione di sé e del mondo. È l'impegno di

⁴ Va ricordato in questa sede che l'attività di scrittura è parte integrante della pratica dell'artista, tra i suoi libri si ricordano: *La quindicesima riga*, Marcatré Libri, Lerici Editore, Roma 1968; *La stazione del Conte Goluchowsky*, Exit Edizioni, Lugo 1978; *L'Altra Casa*, Editions Galilée, Parigi 1979, sempre insieme a Martin, *Why Duchamp: an essay on an aesthetic impact*, McPherson & Company, New Paltz, New York, 1985, *Io sono un albero. Trent'anni di esperienza tra Arte e Natura*, Arsial Edizioni, 2000.

⁵ *Avventure nell'armadio di plexiglass*, pubblicato da Feltrinelli nel 1968, arrivò in finale al Premio Campiello.

⁶ Louise Bourgeois, affida ai suoi diari una parte importante della sua ricerca artistica, come la raccolta di scritti Bourgeois, Louise. *Destruction of the father / Reconstruction of the father: Writings and Interviews, 1923-1997*, a cura di Bernadac, Mari-Laure e Obrist, Hans-Ulrich. Cambridge, Massachusset: MIT Press in association with: London: Violette Press, 1998.

⁷ Nel 1970 Carla Lonzi prende le distanze dalla storia dell'arte per il femminismo fondando nello stesso anno con Carla Accardi e Elvira Banotti, Rivolta Femminile uno dei primi gruppi di sole donne femministe in Italia. L'autocoscienza diviene la pratica attraverso la quale da avvio a una ricerca differente. I suoi diari scritti tra il 1972 e il 1977 sono pubblicati nel 1978 dalle edizioni di Rivolta Femminile con il titolo *Tavi, anzi parla: Diario di una femminista*.

creare un altro luogo, quello di cui si ha bisogno ma che mai potrà soddisfare in assoluto (de Certeau, 2011, p.55).

Come scrive Carla Subrizi in una recente pubblicazione: «Il diario è uno strumento significativo poiché permette la frammentarietà dei ricordi, della riflessione, del pensiero stesso» (Subrizi, 2020, p.41). La scelta del diario è quella di un gesto di libertà che lascia alla scrittura la possibilità di svilupparsi negli intrecci su più livelli di racconto. La dimensione più diaristica e intimistica permette maggiore libertà di espressione in quanto luogo di confessione e autoanalisi.

How to Imagine, rappresenta una discesa all'interno del lavoro e della vita di Baruchello, e attraverso questo esercizio di analisi messo in atto con la parola e il racconto, trova la via verso una nuova consapevolezza nel suo lavoro e nella sua pratica artistica. La pubblicazione è il risultato di conversazioni, attraverso le quali proprio l'oralità e il libero flusso dei ricordi, permette di registrare molti aspetti dell'operazione. La riscrittura delle conversazioni restituisce nella forma finale una sorta di diario emerso tuttavia da un racconto orale.

In una recensione sul *New York Times Book Review*, Calvin Tomkins descrive il libro come «a stream of ideas, verbal images and mental fireworks on dozens of loosely related subjects, from sugar beets to death and the soul» (Tomkins, 1985).

In *How to Imagine*, che costituisce esempio paradigmatico del suo fare e pensare, Baruchello lavora per immagini in modo da generare un flusso di racconti e ricordi che si sviluppa per adiacenze e connessioni di elementi frammentari, del resto come avviene nelle sue opere. Va ricordato, inoltre che Martin ha registrato la loro conversazione in italiano e solo in un secondo momento l'ha tradotta in inglese. La forma dell'oralità, che non ha paura di manifestarsi con una certa immediatezza e spontaneità di espressione, di vagare da un argomento all'altro non si perde nella stesura del volume. L'uso del registratore per questo testo non sembra riconducibile agli studi culturali collegati alle tradizioni della sociologia e dell'etnologia, ma piuttosto rappresenta un mezzo funzionale alla documentazione a presa diretta, a pari modo della cinepresa utilizzata da Baruchello, che diventa uno strumento di scrittura e montaggio.

2.1 L'oralità del racconto e il flusso di ricordi

La dimensione di una narrazione orale si manifesta attraverso un'intermittenza narrativa, mentre la scrittura non segue una linearità diacronica. Uno dei temi essenziali di *How to Imagine* è proprio il rapporto tra privato e pubblico, e il libro stesso è il risultato di un momento in cui un'esperienza del tutto personale è stata raccontata per la prima volta a un orecchio esterno. Gianfranco Baruchello, proprietario e gestore dell'Agricola Cornelia, a un certo punto, trovò che il senso delle sue attività nella sua azienda agricola si stava modellando verso qualche sentimento generale più grande che sentiva di dover esplorare, e scelse di farlo raccontando a voce la storia di quella esperienza a Henry Martin. La storia, così come viene presentata nel testo, è un incontro tra una voce attiva e un orecchio attivo - una voce che ha detto tutto quello che ha trovato possibile dire, e un orecchio che l'ha recepito con tutta la chiarezza che ha potuto raccogliere.

La pubblicazione quindi, è il risultato della trasformazione dall'italiano parlato all'inglese scritto. Nella nota introduttiva del volume firmata dai due autori possiamo leggere un passaggio che permette di inquadrare questo passaggio editoriale con un chiaro riferimento alla dimensione personale ed emotiva di

questo racconto che nasce orale:

Editing became a question of turning spoken Italian into written English, of getting details into their proper places, and generally of structuring the narrative into the form that most revealed what we experienced as a very particular development of emotional tone that seemed, almost constantly and almost from the very beginning, to be leading us to whatever we were finally to come away with (Baruchello, Martin, 1983 p. 6).

La particolarità di questo volume può essere individuata nell'immediatezza di una conversazione orale, che fa emergere un ricordo come un flusso libero quasi senza filtri. Baruchello spazia da un argomento all'altro, mescola fatti e ricordi, nonché la sua attività artistica. Neanche la scansione temporale attraverso l'inserimento di alcune date precise aiuta a trovare una linea temporale. Malgrado l'intervento di Martin, la scrittura prosegue nella frammentarietà dei ricordi e delle riflessioni, che attraverso fatti o accadimenti tornano, si interrompono per poi ritornare di nuovo. Questo tipo di diario orale può essere ritenuto come un esperimento di scrittura automatica, assimilabile a quella dei surrealisti (Ventrella, 2015, p.93), che non tiene conto della consequenzialità spazio temporale ma di un pensiero interiore. In una recensione di *How to Imagine* firmata da David Hall e apparsa su *New York Book Review* nel 1984 possiamo leggere: «I grandi improvvisatori non sono come noi, loro pensano/parlano con urgenza, i loro pensieri sono veloci come conigli che spariscono nei buchi. Possono parlare all'infinito, senza egoismo, senza preoccuparsi dell'approvazione dell'uditore e senza un controllo di qualità» (D. Hall, 1984).

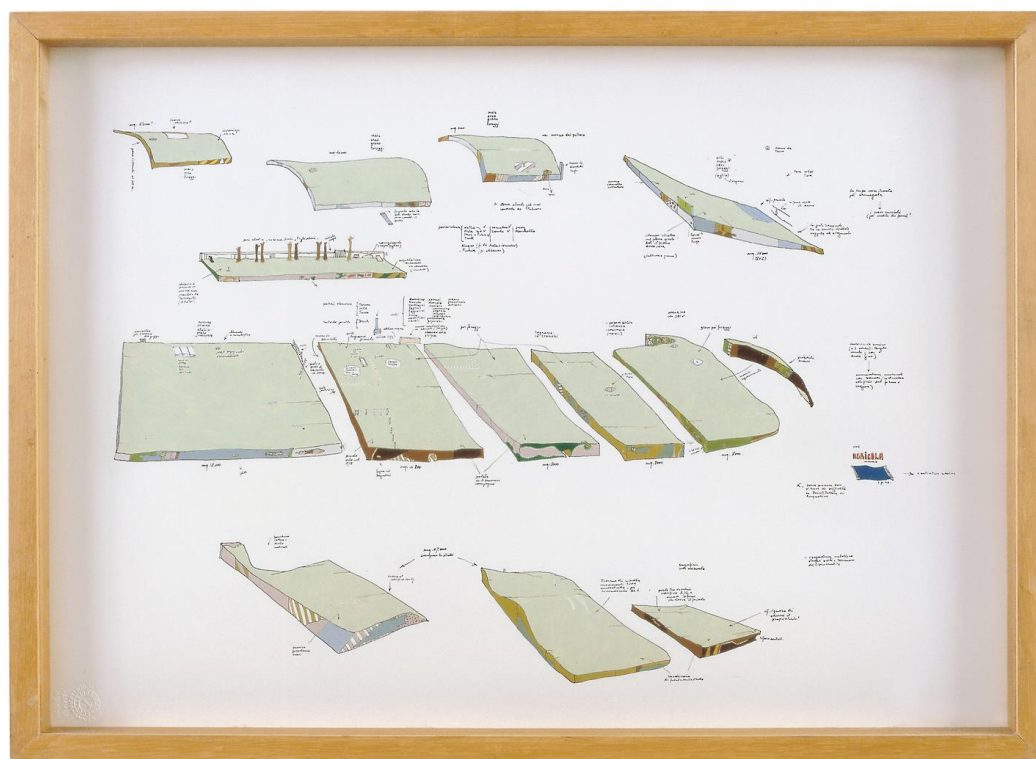
Il racconto diviene un montaggio che non tiene conto di una consequenzialità spazio- temporale, pratica collaudata e già messa in atto dall'artista nel 1964 nell'opera seminale *Verifica Incerta*.⁸ Nel corso della narrazione l'artista torna più volte su alcuni temi, come se il passaggio attraverso una narrazione orale permettesse maggiore libertà di automatismo, svelando una parte più privata, rispetto ad un approccio più analitico e lineare imposto dal pensiero scritto. Per Baruchello lasciare alle pagine scritte il resoconto di questa lunga activity sembra essere una maniera di sfuggire ad una alienazione in quanto artista, per ricercare una forma creativa di scrittura in grado di reinventare il rapporto tra artista e società.

Nel 1973 ha inizio l'avventura. Baruchello acquista una casa con un piccolo appezzamento di terra nella periferia nord di Roma, lungo la via Santa Cornelia, trasferendosi a vivere là con l'allora compagna Agnese. Nello stesso anno, registra casa e terreno come Agricola Cornelia S.p.A. mediante una società regolarmente costituita «con lo scopo sociale di coltivare la terra» (Baruchello, 1981, p.9).

La società si propone di rivisitare miti, riti e le tradizioni agricole sotto l'aspetto di una *activity* artistica. Tale operazione era nata dal desiderio, maturato dopo la decisione di interrompere la sua militanza politica, di ritornare alla terra, fonte di nuovi valori. Tale operazione deriva dai fondamenti con cui Baruchello ha sempre considerato l'azione artistica seguendo l'intuizione che "lavorare la terra" può essere un modo attraverso cui leggere e arrivare al vero significato di un'opera d'arte: «The idea with Agricola Cornelia was to deal directly with the essence of an experience independently of the paintings» (Baruchello, Martin, 1983, p.18-19).

⁸ *Verifica Incerta* (1964-65), è una delle opere seminali del cinema d'artista e sperimentale: il film decostruisce il cinema commerciale americano degli anni Cinquanta, spezzettando e rimontando circa 150.000 metri di pellicola.

How to Imagine è dunque la cronaca del suo tentativo di artista di gestire un'azienda agricola come un'opera d'arte. Baruchello ricorre alla scrittura come mezzo necessario per narrare questa sua lunga activity, orientando la sua riflessione in una direzione che coincide con l'obiettivo dell'intero progetto. L'artista inizia descrivendo nel dettaglio un piccolo quadro⁹ che misura 33x40 cm, specificando che questo sia una delle numerose opere tra dipinti, film, disegni, azioni e fotografie, realizzate in quegli otto anni e la cui esecuzione è stata possibile grazie al periodo trascorso in campagna, dedicato all'attività agricola. Iniziando a raccontare la storia dell'Agricola Cornelia S.p.A. a partire dalla descrizione di un quadro che raffigura degli appezzamenti di terreno, egli si pone immediatamente in una posizione precisa rispetto alla realtà agricola, collocandosi inequivocabilmente nell'ambito della creazione artistica. Tutto il testo sarà un continuo rimando tra questi due poli: la creazione artistica e l'attività agricola.



Gianfranco Baruchello, *Agricola Cornelia IV. Vue à vol d'oiseau de l'ensemble*, 1978 ©Claudio Abate

⁹ L'opera che Baruchello descrive è un disegno a smalto e china su cartone dal titolo *Agricola Cornelia IV. Vue à vol d'oiseau de l'ensemble*, 1978. La numerazione progressiva fa riferimento a una serie di opere realizzate con la stessa tecnica e delle stesse dimensioni. È interessante notare come l'artista affidi l'incipit del suo libro a un'opera dalle dimensioni ridotte realizzata su un supporto cartaceo: l'importanza del lavoro non è definita dalle sua misura ma dall'idea alla sua base, in una concezione dell'arte non soggetta a gerarchie.

Nel saggio di Michael Principe intitolato *Danto and Baruchello, From Art to the Aesthetics of the Everyday*¹⁰ (Principe, 2005), spiega come Baruchello ambisca ad entrare in questa nuova realtà mantenendo salda la sua posizione di artista. Baruchello, infatti, nel corso del suo racconto, rivela come la sua riflessione sia incentrata sulla sua posizione rispetto all'arte e alla pittura:

And Agricola Cornelia is a great deal more than the dozen or so paintings of which it's been more or less the subject matter. The paintings are a part of it, just as they're a part of everything I do, they're the one thing that's constant in my work. [...] I don't know what it is at all, it's simply something that I had to do. The idea with Agricola Cornelia was to deal directly with the essence of an experience independently of the paintings. The paintings are something that I use to call attention to things, so why not be interested in the things themselves? (Baruchello, Martin, 1983, pp. 18-19)

Che cosa vuol dire per Baruchello gestire un'azienda agricola come un progetto artistico? In che modo la sua attività di agricoltore si differenzia da quella più tradizionale dei suoi vicini? Questi punti sono le tematiche centrali del suo libro. È importante seguire le sue parole per capire i nodi di un'operazione che non si lascia facilmente afferrare in un continuo sovrapporsi tra arte, agricoltura, estetica e politica:

It too had the pretense, the aspiration, for a while, of being a fundamentally political sort of gesture. It was through politics that I'd first made a formulation of an idea of a trans-aesthetic dimension to art, it was in terms of politics and political consciousness that I'd first begun to conceive of art as exemplary moral discourse. In wanting to turn the place I lived in into a kind of total theater or a kind of total poetry, it was inevitable for me to think of it as a kind of total and political poetry: it was the political that made it total [...]. And the politics of the first few years of farming here didn't stop with this, it wasn't just a question of farming land that didn't belong to me. It was also a question of farming it from a very particular point of view. I was interested in the idea that farming this land could also be considered a work of art. Even the produce was a work of art. Farming this land was supposed, for me, to be a way in which it was finally possible to see the full political significance of a work of art (Baruchello, Martin, 1983, pp. 32).

Queste riflessioni sul significato politico di un'opera d'arte lo portano alla realtà più attuale e alle sue problematiche. Nel corso del testo l'artista allude più volte alle possibilità insite in questo lungo progetto: il ritorno alla terra è quasi una risposta polemica all'esplorazione dello spazio: «The idea then that we'd do better to return to the earth as an almost polemical reply to the exploration of space is the idea that I really started out with in this adventure called Agricola Cornelia, first idea I had that I still think of as fundamentally important». (Baruchello, Martin, 1983, p. 25).

2.2 Un diario di arte politica e agricoltura

L'attività agricola viene vissuta come una risposta politica alla Land Art, con un esplicito riferimento all'intervento di Christo a Roma nel 1974:

¹⁰ M. A. Principe., *Danto and Baruchello, From Art to the Aesthetics of the Everyday*, in *The Aesthetics of Everyday Life*, a c. di A. Light, J. M. Smith, New York, Columbia University Press 2005. in questo saggio Principe collega la pratica di Baruchello alle teorie di scuola americana della Everyday Aesthetics, creando un interessante parallelo con le teorizzazioni del critico americano Arthur Danto sulla fine della storia dell'arte.

And he does things like that here, too, here I mean in Rome, and at a time when there wasn't enough money and political determination to build new schools and housing. Rome has parts of its out-skirts that look like a South American bidonville, people are always out protesting in the streets and with the very best of reason. That was the situation five or six years ago when he packed up the entire Pincian Gate, and the morality of it is very dubious for me (Baruchello, Martin, 1983, p.36).

L'artista non risparmia nel racconto un giudizio netto sulla vacuità della Land Art, ed è probabilmente la narrazione orale che lascia emergere una posizione così radicale:

Agricola Cornelia became my way of responding to land art, it was an instrument of polemic with respect to land art, a way of openly expressing the sense of unease that I felt about land art, a way of calling its bluff and highlighting its confusions and its lack of any real understanding of the world we live in, its lack of any real understanding of the symbols it deals with. The disturbing thing about land art is that it's so completely aesthetic, and all on such a terribly wrong scale (Baruchello, Martin, 1983, p.35).

Queste affermazioni non vogliono collocare l'Agricola Cornelia e Baruchello nella realtà politica e sociale dell'epoca con un intento didattico o ideologico, bensì vogliono creare qualcosa che non sia un'opera d'arte come viene comunemente intesa ma, il risultato di un intervento strettamente legato alla vita di tutti i giorni. Una quotidianità che l'artista cerca di alimentare con altre componenti che non siano solo quelle relegate al mondo dell'arte, come una mucca, una pecora, un camion di barbabietole. Dalle pagine del libro emerge il bisogno di spostare la visuale e il proprio campo di azione per tornare all'arte in una maniera diversa.

[...]It was a real provocation. And talking about the art event of planting ten pounds of seed in a field and then making a harvest of eighty-six tons of sugar beets is hardly any less scandalous than sending a urinal to an exhibition. Not actually the planting and the harvesting, but the talking about it, the planting and the harvesting are just a part of the normalities of agriculture, but promulgating it all as art, that's something very different again, and there was even a purification of the Duchampian idea that anything is art if you say that it's art, that anything is art if an artist does it, a purification or a further development, at least a change in scale, at least that much (Baruchello, Martin, 1984, p.39).

Ricordiamo che l'Agricola Cornelia è nei fatti una società regolarmente costituita attraverso un atto notarile, con una propria sede, un contabile ed un amministratore. Nei suoi spazi prendono vita attività agricole di coltivazioni, di zootecnia, di scambio e di vendita, ognuna delle quali condotta dall'artista, che si trova a sviluppare nuove abilità fino ad allora impreviste. In questo lasso di tempo l'artista scrive centinaia di pagine, registra gli acquisti e le vendite in libri mastri, appunta per poi archiviare, diviene apicoltore ed impara a riconoscere una pecora malata da una sana, registra il verso degli uccelli notturni solo per poterlo riascoltare.

L'esperienza di vivere a contatto con un certo genere di spazio e di attività, di temi e motivi significa anche eliminare visivamente ed emotivamente i confini della città, e creare in questo modo uno spazio radicalmente libero per l'immaginazione.

L'Agricola Cornelia e le operazioni che sono state realizzate a partire da questa esperienza, rispondono prima di tutto alla necessità dell'artista di produrre serbatoi di universi immaginari, riserve di storie e miti, pronti per essere utilizzati nelle sue opere che prenderanno forma nell'arco di quegli otto anni.

Un altro elemento riscontrabile nella dinamica della scrittura diaristica è l'evoluzione del pensiero attraverso una quasi auto analisi che avviene mediante la rilettura di accadimenti storici, politici e personali. Se nelle pagine iniziali l'intento è politico, nel progredire delle pagine la dimensione ideologica e politica lascia spazio ad una più introspettiva che riflette l'evoluzione del suo pensiero e le riflessioni sull'arte. Il passaggio che si compie è quello da una critica all'economia del mercato e del potere (la prima fase di Agricola Cornelia, fino al 1976), all'invenzione di un'economia degli affetti, delle relazioni, dei linguaggi e dell'immaginazione più intimi o addirittura rimossi. (Subrizi, 2017 p.216).

3. Un'azienda agricola come ready made: il coefficiente Duchampiano

Tra le pagine di questo diario-autobiografia, emerge immancabilmente la personalità di Marcel Duchamp, amico e mentore, persona alla quale Baruchello ha sempre attribuito un ruolo fondamentale nella sua formazione. Duchamp è una figura ricorrente nelle sue riflessioni e sebbene egli consti quasi con rammarico il disinteresse dell'amico per la politica e per la natura, è proprio attraverso Duchamp che si deve valutare se l'Agricola Cornelia possa considerarsi o meno un'opera d'arte: «He's something against which I have to measure myself, and so even when I think or talk about Agricola Cornelia I always end up by referring myself to what he was doing, it's as though I accepted him as the last possible kind of logic» (Baruchello, Martin, 1983, p. 134).

Per Baruchello il progetto è:

[...]a purification of the Duchampian idea that anything is art if you say that it's art, that anything is art if an artist does it, a purification or a further development, at least a change in scale, at least that much. It was a question of art by proclamation, or art by declaration of intentions, and the achievement was the making of an art that was entirely unambiguous in its exchange value, the only possible ambiguities were a question of its use value, and its use value as art was comforted by its use value as food, which is a very very primary value, primary, physical, vital and metabolic, and firmly planted in the context of real social and biological need (Baruchello, Martin, 1983, p.39).

Baruchello attribuisce all'influenza di Duchamp l'esperimento di creazione di una fattoria come opera d'arte. «Anything could be a work of art, as Duchamp had proved early in the century with his famous "ready-mades" -ordinary manufactured objects promoted to the status of works of art by the mere fact than an artist had chosen them» (Tomkins, 1985 p.15).

Immaginando che Duchamp sia un suo vicino che lavora alla creazione della ruota di bicicletta, e lui dall'altra parte della stanza a fare il suo lavoro, Baruchello collega l'importanza dell'artista francese ad una modalità di fare più che ad una produzione artistica in senso stretto. Il significato dell'Agricola Cornelia viene legato ad un pensiero duchampiano, delineando l'azienda agricola come il contesto per ogni genere di attività creativa. In realtà egli non intende paragonare l'attività dell'Agricola Cornelia al ready made duchampiano ma porre in gioco lo stesso meccanismo di legittimazione dell'opera d'arte. Se un orinatoio poteva essere considerato

un'opera d'arte allora perché non potrebbe esserlo anche un raccolto di barbabietole, una fattoria nella sua totalità?

Si intravede dunque come l'essenza dell'Agricola Cornelia fosse quella di fare esperienza del mondo, luogo e contesto di un vissuto come fonte potenzialmente inesauribile per il pensiero creativo: «And I think that in this case the intention was to make art out of something that isn't art but that's still full of vital interior experience, even including or embracing the experience that I had in art before getting involved with it». (Baruchello, Martin, 1983, p. 136-7)

Baruchello non vuole trasformare la stalla in un'opera d'arte ma vuole trasformare una lunga esperienza fatta di gesti e azioni in un archivio che si vada a mescolare con quanto considerato “arte” fino a quel momento. Lo stesso *How to Imagine* rappresenta una delle possibili attività artistiche generate dall'Agricola Cornelia. Partendo da una riflessione personale sulla propria vita e il modo di fare arte, l'Agricola Cornelia S.p.A., diviene considerazione sull'arte stessa, restando ben lontana dalla forma dell'evento artistico. La complessità di queste premesse si rispecchiano in una prima impossibilità di esporre il progetto e i prodotti, in quanto considerata, fin dai suoi esordi, come una riflessione a latere dell'opera d'arte e del suo sistema e dunque difficilmente assimilabile ai suoi meccanismi.

Talking about Agricola Cornelia seems to become a question not of *what* I've done but rather of *how* I've done it. It's a meditation on the modes of an activity, and that's a difficult thing to talk about; the discourse slips away into almost entirely intangible subtleties. I've been involved with Agricola Cornelia for eight years now, and that means eight years of trying to figure it out, eight years of notes and attempts at writing texts- there's a whole packing case of the stuff by now - and every time I do it, all I end up with is a kind of fledgling poem in prose. That's its limit and that's also its saving grace [...] We've been involved in producing all of these living things, we've been growing plants and raising animals, and this food is something that's been the subject of a great deal of meditation, even meditations on trucks full of sugar beets as they go out the gate. And these meditations have been a way of looking into myself as well (G. Baruchello e Martin, 1983, p.45).



Raccolto delle barbabietole (Agricola Cornelia S.p.A.), 1976, documentazione fotografica ©Fondazione Baruchello, Roma

4. How to Imagine: un diario per tornare all'arte

L'esperimento dell'Agricola Cornelia, durato otto anni, si avvicina senz'altro ad altre operazioni portate avanti da Gianfranco Baruchello nel corso della sua vita.

In *How to Imagine*, l'artista ripercorre con un forte senso critico gli inizi e le motivazioni che lo hanno spinto verso tale direzione. Nel fluire delle sue parole, i suoi pensieri prendono lentamente la forma di una autobiografia. I ricordi richiamano alla mente la necessità di spiegare e condividere le sue scelte, di parlare di un contesto e di un periodo specifico, di capire attraverso tutto questo la direzione verso cui si sta andando.

Thinking of Agricola Cornelia as a para-political happening did at least have that virtue, it made it clear that it's a part of my work, a part of every- thing I most believe in. In thinking through the ways that Agricola Cornelia later went off into entirely different directions, that's a very important perception to hold on to. And I realize too that my criticism of the supposedly political basis of the operation is

more than a criticism of the operation as such. Seeing Agricola Cornelia as political gesture may have been a ridiculous way of looking at it, but it was useful too, it was the end of everything that had happened before it. It was the end of a whole period, it was the beginning of a questioning of everything political in my thinking, it was a way of getting rid of the last whispers of the movement that still whistled in my ears [...]. This is also to say that the first phase of Agricola Cornelia had the importance of eradicating a certain kind of individualistic pretence to confusing art and politics, and it was a good introduction to the problem of defining what there is of something artistic in everything that came afterwards (Baruchello, Martin, 1983, pp. 46-47).

L'analisi intrapresa a partire dall'esperienza dell'Agricola Cornelia conduce Baruchello a ripensare il ruolo dell'artista e del suo pubblico. Non essendo più l'artefice di figure o soggetti, bensì parte integrante di un'esperienza creativa in atto, non ha bisogno di un pubblico inteso come spettatore ma di un pubblico attivo, che fruisca e partecipi della sensibilità umana che attraversa l'evento:

Art's question is much more concerned with where we are, where we are now, and what it is that we're doing there. And it's even more than a question of the present tense of things, it's a question of the present tense of the self. The artist is the person who sings a litany that goes, 'I, I, I, I, I, I, I, I,' the litany of a self that has decided to be its own personal messiah. The artist's problem is to find a way of relating to a place where everything moral finds contact with everything formal. What's important about aesthetics is the line where its field confuses itself with the field of ethics. (Baruchello, Martin, 1983, p. 131)

L'Agricola Cornelia S.p.A sfugge a qualsiasi tentativo di classificazione, è opera d'arte che sconfessa l'arte, è negazione dialettica di se stessa. Evitando di inserirsi in qualsiasi restituzione formale, rappresentazione o definizione, Baruchello ha sottratto a tale esperienza non solo la possibilità di cristallizzarsi in delimitazioni categoriche ma ha azzerato anche qualsiasi possibilità di enunciarla. Dopo aver attraversato questi anni di riflessione personale in cui non ha mai smesso di dedicarsi all'arte, e dopo averli analizzati con una debita distanza temporale, Baruchello ritorna all'arte con un approccio rinnovato, arricchito da tale esperienza che gli ha permesso di riconsiderare il suo lavoro con una prospettiva fedele a sé stessa e allo stesso tempo rigenerata. Il suo vero interesse risiede nel trovare una possibile estetica nell'Agricola Cornelia attraverso una ricompilazione dell'idea di arte:

Ora sono un pittore e la pittura è quanto soprattutto mi interessa; so che ogni volta che mi siedo a lavorare farò quasi esattamente gli stessi gesti che ho fatto prima, le cose che faccio sono cose che non possono essere superate solo perché le hai già fatte due o tre volte prima, ci sono cose che non basta una vita a fare, ti serve un'intera vita per fare quel disegno di quella casa a cui io sono andato lavorando. Non è certo come i tempi in cui ero abituato a mille differenti esperienze contemporanee. Queste mille esperienze contemporanee sono oggi tutte nella mia pittura (Baruchello, Martin, 1983)¹¹.

¹¹ Questa ultima frase, riportata in italiano non si trova nell'edizione inglese del 1983 ma nel testo dattiloscritto che è il frutto della trascrizione delle registrazioni della conversazione tra Martin e Baruchello. È interessante notare mettendo a confronto le due versioni come la traduzione di Martin abbia modificato in alcuni passaggi lo stile e i toni più netti di Baruchello.

Probabilmente, come è stato per Baruchello, quando ha deciso di chiudere con l'esperienza dell'Agricola Cornelia, così anche per noi quando si riaccenderà la luce una volta debellata la pandemia, il mondo non sarà più quello di prima, ma saremo noi ad essere cambiati.

Bibliografia

Balestrini, Nanni e Moroni Primo. *L'orda d'oro 1968-1977, La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*. Milano: SugarCo Edizioni, 1988.

Baruchello, Gianfranco e Martin Henry. *How to Imagine, a narrative on art, agriculture and creativity*. New York: McPherson, 1983.

Baruchello, Gianfranco. *Avventure nell'armadio di plexiglass*. Milano: Edizioni Feltrinelli Nova, 1968.

Baruchello Gianfranco. *Agricola Cornelia S.p.A., Exit*, Roma 1981.

Bonito Oliva, Achille e Subrizi Carla (a cura di). *Gianfranco Baruchello. Certe idee*. Milano: Electa, 2011.

Bourgeois, Louise. *Destruction of the father / Reconstruction of the father: Writings and Interviews, 1923-1997*, edited by Bernadac, Mari-Laure e Obrist, Hans-Ulrich. Cambridge, Massachusset: MIT Press in association with: London: Violette Press, 1998

Catenacci, Sara. "Recipes for Solo Sailors: Gianfranco Baruchello and the Agricola Cornelia S.P.A., 1973–81", *Public Art Dialogue* 8, no. 1 (Maggio 2018): 72-97

Ciglia, Simone. "Anni Settanta: l'agricoltura come pratica artistica." In *Il campo espanso. Arte e agricoltura in Italia dagli anni Sessanta ad oggi*, a cura di Ciglia Simone, 47-89. Roma: CREA, 2005.

Dantini, Michele. *Arte, ecologia e sfera pubblica. Scritti scelti (2007-2011)*. Roma: Aracne editrice, 2011.

de Certeau, Michel. *L'invenzione del quotidiano*. (1990), Roma: Edizioni Lavoro, 2001.

Di Stefano, Elisabetta. *Che cosa è l'estetica quotidiana*. Roma: Carocci Editore, 2017.

Draghi, Mario. Discorso al Senato della Repubblica del 17 febbraio 2021, <http://www.governo.it/it/articolo/le-comunicazioni-del-presidente-draghi-al-senato/16225>

Gallo, Francesca. "Il paesaggio come materia. Città e natura". In *Arte contemporanea e tecniche*, a cura di Bordini, Silvia, 194-201, Roma: Carocci Editore, 2007.

Hall, David. "A Wizard of Gab: How to Imagine", *New York Book Review*, (April 15, 1984).

Light, Andrew e Smith Jonathan M. a cura di. *The Aesthetics of Everyday Life*. New York: Columbia University Press, 2005.

Lonzi, Carla. *Autoritratto*, Bari: De Donati Editore, 1969.

Lonzi, Carla. *Taci, anzi parla, Diario di una femminista*. Milano: et al./edizioni, 2010 (prima edizione: Milano: Scritti di Rivolta Femminile, 1978).

Lyotard, Jean-François. "Discussion with Gianfranco Baruchello on Sweetness (excerpts), (1984)." In *Writings on Contemporary Art and Artists*. Vol. IVb, Miscellaneous Texts II: Contemporary Artists. 251–73. Leuven: Leuven University Press, 2012.

Mangion, Eric. "Occupar la terre. Gianfranco Baruchello". *Switch on paper*, 2018.
<https://www.switchonpaper.com/2018/10/04/occupar-la-terre-1-2gianfranco-baruchello/>

Matteuggi, Giovanni, a cura di. *Elementi per un'estetica del contemporaneo*. Bologna: Bononia University Press, 2018.

Naukkarinen, Ossi. *Prospettive di un'estetica del quotidiano*, Bologna: Bononia University Press, 2020.

Principe, Michael A. "Danto and Baruchello, From Art to the Aesthetics of the Everyday." In *The Aesthetics of Everyday Life*. a cura di Light, Andrew e, Smith M.J, 62-73, New York: Columbia University Press, 2005.

Subrizi, Carla. "Baruchello, Io sono un albero. Trent'anni di esperienza tra Arte e Natura", *Quaderni di Innovazione e Agricoltura*, n.2, (2000).

Subrizi, Carla. *Baruchello. Secondo natura* (Viterbo, Museo laboratorio delle arti contemporanee), Roma: Diagonale, 1997.

Subrizi, Carla, *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza. A partire dal diario di Carla Lonzi*, Roma: Lithos, 2020.

Subrizi, Carla. "Agricola Cornelia S.p.A, altri modelli e metodi dell'arte degli anni Settanta", in, *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*. a cura di Casareo Cristina, Di Raddo Elena, Gallo Francesca, 209-217. Milano: Postmedia books, 2017.

Tomkins, Calvin. "Art is what you call it. Why Duchamp", in *The New York Times Book Review*, (Spetember 8 1985): 15. <http://www.nytimes.com/1985/09/08/books/art-is-what-you-call-it.html> (accessed Jan 2021).

Trini, Tommaso. *Introduzione a Baruchello*. Milano: Galleria Schwarz, 1975

Ventrella, Francesco. "Carla Lonzi e la disfatta della critica d'arte: registrazione, scrittura e risonanza", *Studi Culturali*, anno XII, n. 1, (aprile 2015): 83-100.

Wolf, Christa. *Pini e sabbia del Brandeburgo, saggi e colloqui*. Roma: Edizioni e/o, 1990.