

L'UMANITÀ MOBILE DI BAJ

di **Luca Bochicchio**

Solo l'allegria può opporsi validamente al sistema.
Enrico Baj

«Mi parve, una notte, che Jorn e Francis Picabia mi prendessero per mano, tirandomi ognuno dalla sua parte, per mostrarmi ciascuno le meraviglie e i giochi cromatici dei loro giardini pensili: dell'uno amai la veemenza e lo stridore, dell'altro l'invenzione e la scanzonata libertà»¹. In questa dichiarazione poetica e visionaria di Baj sembra racchiusa la duplice anima della sua arte, tesa fra i due grandi magneti dell'espressionismo gestuale e dello spiazzamento ironico *dada*. Con Asger Jorn, Baj aveva condiviso i primi anni di ricerca pittorica², quelli della sperimentazione avanzata sulla *prefigurazione* e sulla materia corrosa dell'Arte Nucleare. Negli anni successivi, con l'esaurirsi del coinvolgimento di Baj nel *Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario*, si intensificano i rapporti con gli artisti dada e surrealisti, e quindi con Parigi. Il 1957 è sia l'anno della creazione dell'Internazionale Situazionista da parte di Jorn, Gallizio, Debord e Simondo (gruppo dal quale Baj si era allontanato già l'anno precedente³), sia quello del manifesto milanese *Contro lo stile*, promosso da Baj e firmato, fra gli altri, da Arman, Hundertwasser, Klein, Koenig, Noiret, Restany, Dangelo, i fratelli Pomodoro e Manzoni. Seguono l'ultima mostra del Movimento Nucleare (ottobre 1957) e le prime personali di Baj a Londra (1957) e Parigi (febbraio 1958). È quello il momento in cui si può individuare un punto di svolta nell'opera e nella vita di Baj; si conclude, in un certo senso, la lunga fase della prima linea d'avanguardia⁴, e arriva il momento in cui Baj può sciogliere le righe ed esplorare, pur sempre nel territorio avanguardistico, tutte le possibilità espressive nate dall'immaginazione. La libera e approfondita associazione di idee e linguaggio, infatti, inizia ben presto a caratterizzare il metodo di lavoro e di creazione di Baj; un metodo formatosi in quei precoci anni cinquanta milanesi, quando il gruppo Nucleare si divideva fra le cantine, i locali da ballo e il mondo in superficie, là dove si poteva iniziare a sfidare un sistema dell'arte che ancora non era quello che conosciamo oggi e che si sarebbe profilato con maggiore nettezza negli anni sessanta.

BAMBINI, ULTRACORPI E PERSONAGGI: 1951-1962

Enrico Baj "scopre" le possibilità combinatorie del *collage* polimerico nel 1954. Entrato in un negozio di tappezzerie e materassi a Porta Ticinese, viene letteralmente rapito da visioni di ghirigori, ornati, tessuti, soffici materiali e accessori pendenti. Pochi giorni dopo recupera dei vetri colorati nello studio di Lucio Fontana



Farfa, Antonio Porta e Nanni Balestrini con le sculture interplanetarie realizzate da Baj (seduto) e Vega (secondo da sinistra), Milano 1959. © Archivio Baj

e unisce il tutto con colla vinilica. Quello stesso anno Baj partecipa all'Incontro Internazionale della Ceramica di Albissola Marina, realizzando sculture tra le più significative nel panorama neo-espressionista e informale italiano (cat. 2-3-4)⁵. Durante i tre anni precedenti, fra il 1951 e il 1953, Baj aveva sviluppato un linguaggio pittorico totalmente sperimentale: concretamente d'avanguardia non solo per il suo divergere sia dal neorealismo e dall'astrattismo che dal più affine e coerente Spazialismo, ma anche e soprattutto per essere radicalmente avulso da necessità e influenze di mercato. L'assoluta indipendenza delle ricerche sugli smalti, sulle tecniche incisorie e sul linguaggio pittorico, portate avanti da Baj e Dangelo nelle notti insonni, permetteva il conseguimento di risultati formali inediti e innovativi. «Nel segno dell'ultima grande rivolta gestuale contro il dilagante e già allora preoccupante dominio tecnologico-competitivo, si andavano delineando i modi di un'arte gestuale, decisamente informale e espressionista. Al di là di ogni premeditazione, ci inserivamo dunque nel giusto contesto e liberi, insisto, da ogni "protettore", potevamo inventarci l'arte che volevamo ogni giorno, inventarci le mostre, i manifesti, i dibattiti, le relazioni e le collaborazioni che più ci piacevano»⁶. Le collaborazioni sono di respiro nazionale e internazionale. Da subito, questa pittura "nucleare" instaura dialoghi con le più attuali derivazioni del surrealismo belga, dell'informale francese e di quello di matrice espressionista riunito (e in realtà già disperso) nel gruppo CoBrA. Il *Manifesto della Pittura Nucleare* viene non a caso presentato alla Galerie Apollo di Bruxelles il 1° febbraio 1952. Vi si legge anche: «Le forme si disintegrano: le nuove forme dell'uomo sono quelle dell'universo atomico. Le forze sono le cariche elettriche. La bellezza ideale non appartiene più a una casta di eroi stupidi; né al robot. Ma essa coincide con la rappresentazione dell'uomo nucleare e del suo spazio. [...] La verità non vi appartiene: essa è nell'ATOMO. La pittura nucleare documenta la ricerca di questa verità». E nel *Manifesto Bum* dello stesso anno, in una combinazione di macchie, segni grafici e parole Baj dichiara «Le teste degli uomini sono cariche di esplosivi ogni atomo sta per scoppiare i ciechi cioè i non nucleari ignorano tale situazione». La macchia scura vagamente antropomorfa che si staglia sullo sfondo del manifesto è sorella di *Quamisado II* (cat. 1), violenta e tenera apparizione di un essere nucleare, esempio di ciò che venne indicato come "prefigurazione", per marcarne appunto la differenza rispetto ad ogni altra manifestazione pittorica dell'epoca, figurativa, astratta o informale. Nota bene Martina Corgnati quando afferma che «per non eludere il problema dell'uomo [Baj] elaborò un repertorio formale complesso e continuamente mutevole, sperimentando tutto e cercando di dialogare con tutte le correnti più avanzate dell'avanguardia europea»⁷. Questo bisogno di attualità pone Baj in aperto confronto con i contemporanei europei ma, soprattutto, con un tema scottante sotto molteplici punti di vista come quello nucleare. Dall'altro lato l'attualità di Baj si delinea già in quegli anni attraverso un «atteggiamento davvero umanista, che col tempo verrà acquistando aspetti sempre più apertamente anarchici»⁸. Il tema dei *bambini* denuncia la necessità di regredire fino a raggiungere la possibilità di una rinascita grezza, "antigravosa" e per questo colma di energia e desiderio di affermazione. I *Due bambini nella notte nucleare* (cat. 9), esseri umani probabili o

mancati, risentono del liquefarsi del paesaggio. Qui davvero assistiamo alla «verità dell'atomo» in quanto componente in movimento della vita e della sua essenza, sia essa roccia, atmosfera, sole o tessuto organico. Sono gli stessi bambini bucati, liquefatti e calcificati nelle sculture realizzate nella fabbrica Mazzotti Giuseppe di Albissola (cat. 2-3-4), o nelle *Figure* terrose e acide del 1959 (cat. 11), memori a loro volta di quelle *Montagne* nelle quali Baj avrebbe subito riconosciuto in parte delle affinità nei coevi "terreni" di Jean Dubuffet⁹.

Il *collage* si inserisce - dapprima blandamente poi sempre più eloquentemente - in questo filone infantile, portando a far coincidere nel campo ontologico della fanciullezza sia il tema trattato sia il ben più complesso e fondante approccio alla creazione artistica. Intendo dire che quando Baj comprende che alla base di quella sua passione (pulsione) per l'ornato e il *collage* vi sia una personale (genetica) e infantile propensione all'accostamento e all'integrazione di arabeschi tessili, pigmenti e materiali colorati, egli si trova ad attraversare la fase pittorica dei *Bambini*, compresa all'incirca tra il 1954 e il 1959. Così Baj ricorda quell'importante svolta: «Stoffe ovatte e vetri furono gli elementi dei miei primi collages destinati a mutare il corso della mia pittura. La quale si realizza largamente su quel terreno che definirei "magico infantile o primario". Trattati di un magico infantile la cui realizzazione è spesso rinviata all'età adulta. [...] Così dovevo arrivare a trentun anni per iniziare,



Baj con un "generale" fuori dallo studio di via Bertini a Milano, 1961. © Archivio Baj



Baj nello studio di via Gabba a Milano, 1972, durante la lavorazione del "Pinelli". © Archivio Baj

nel 1955, la materializzazione nei collages di quell'universo decorativo che attirava i miei occhi di bimbo»¹⁰.

Due significative opere del 1955 presenti in mostra (*Piccolo bambino*, cat. 7 e *Bambino*, cat. 8) testimoniano il passaggio alla combinazione di pittura e vetri colorati, un passaggio ricordato così dall'artista: «essendo andato a trovare Lucio Fontana al suo studio a Porta Monforte, vidi ammassati dei ciottoli e delle schegge di vetri colorati. Lucio li usava, quei vetri, a piccoli pezzi nei suoi quadri, frammischiandoli ai buchi che in quel periodo faceva sulla tela [...] Veniva da Murano quel materiale luccicante, colorato, opalescente, in cui leggevi il fondersi, al gran fuoco, dell'arcobaleno nella pasta vetrosa. Fui attratto da quel firmamento di cristalli stellari e Lucio me ne regalò una piccola scorta»¹¹. Il riferimento, sempre presente in questa prima fase sperimentale, di Lucio Fontana convive con lo spirito neodadaista e *naïf* che emerge nel recupero del materiale quotidiano e banale all'interno della bottega del tappezziere di Porta Ticinese. Un luogo che trasfigura nella mistica mito-biografica, se è vero che il tappezziere, vedendo Baj «così ardentemente, quasi sessualmente, attratto dai suoi tessuti, [gli] regalò alcuni scampoli di stoffe di materasso a fiori, un foglio d'ovatta e qualche cordone»¹². Il risultato di questi incontri e della combinazione di stoffa, vetri, pittura e Vinavil sono opere come *Personaggio* del 1955 (cat. 5), nelle quali la figura assume il rilievo che la estranea definitivamente dalla gabbia superficiale della pittura.

Se invece osserviamo la *Dama* dello stesso anno (cat. 6) - in anticipo sulla omnia serie degli anni sessanta/settantata - notiamo trattarsi di *dama bambina*, una sorta di fanciulla *freak*, aruffata e non ancora sviluppata, che sembra indossare i panni della madre o della sorella maggiore per atteggiarsi appunto a *dama*, a donna. Contrariamente alle sue più mature consimili - tutte fiocchi e addobbi - questa "damina" nata nel 1955 è ancora vestita e incarnata di pittura materica e gestuale, dettaglio non secondario che produce quel senso di espressionistica tumefazione ma anche di amorfismo "prefigurativo". Il broccato e la tela grezza, applicati a *collage* sulla tavola, fanno da fondo prospettico al personaggio dipinto, il quale così appare quasi come una natura morta, piuttosto monca negli arti ma abbozzante un sorriso bambino e un passo, forse un inchino, che lascia sul piano illusorio un segno di pittura organica, un'ombra o una bava.

Ma l'evoluzione umanoide in senso di maturazione non si compie ancora, la mutazione imminente è quella dell'*ultracorpo*, essere originario che già si insinua nel "discorso bambino" sotto mentite spoglie. Come infatti ricorda André Breton nel 1965: «Questo essere favoloso è lo stesso che, nel 1955, cominciò a declinare la sua identità solo con un rumore di bubbole (*Trillali-Trillalà*), poi tentò di rendersi gradito come *Piccolo animale da camera*, prima di essere spinto a rivelare la sua vera origine (*Questo personaggio viene dagli spazi interplanetari*) e a definirsi come *Ultracorpo* (1958)»¹³. In questo essere «senza tronco (le membra innestate nel volto visto di fronte)», Breton riconosce «la prima figura umana espressa dal fanciullo, [...] noto in psicologia con il nome di "girino"». Ennesima incarnazione di un'identità primaria, dunque, l'*ultracorpo* si afferma inoltre come entità "altra" o "aliena", antesignano delle stesse *modificazioni*, serie nella quale altri personaggi

estrapolati dall'immaginazione di Baj "invadono" (come alieni, appunto) lo spazio dell'ordinario, raffigurato nei piccoli dipinti banali venduti a centinaia sui mercatini e ri-usati come supporto fisico e base iconografica. In *Spettacolo*, del 1956 (cat. 10), ultracorpi ancora *in nuce* irrompono sul "palcoscenico" immaginifico, mentre già in *Ultracorpo a specchi* (1960, cat. 11) si compie pienamente la trasformazione dell'essere favoloso. In questo caso la metamorfosi è accelerata dalle brillanti rifrazioni dello specchio, che costituisce un'ulteriore realizzazione di quanto prefigurato da Giorgio Kaiserlian nel 1952: «la materia ha più immaginazione di noi»¹⁴. Il 1959 è infatti l'anno in cui nascono i *Generali*, le *Modificazioni* e gli *Specchi*. La critica ha già riconosciuto come Baj sia stato il primo ad utilizzare lo specchio come *medium* espressivo nell'arte contemporanea in maniera decisa, prolungata e compiuta¹⁵. Appare singolare come anche in questo caso l'ispirazione giunga all'artista per interposto spirito neo-dadaista, nella sua declinazione italiana per ambiente e metodologia. Baj era infatti salito nella soffitta della villa di campagna della sua infanzia «per rimediarsi qualcosa con cui far collage». Proprio lì, durante la ricerca, si imbatte in uno specchio con una crepa in mezzo: «decisi di prendermelo e di servirmene. Fu così che, moltiplicando le rotture e aggiungendo alcuni pezzi di vetro colorato, composi il primo mio "specchio". Lo specchio rotto s'era trasformato grazie a me in un segno di luminosità differente e anche di fortuna»¹⁶. Rotto e sagomato come si fa con le piastrelle di un pavimento, le tessere di un mosaico o le liste di legno, ma trovando in questo caso un complice nel caso, lo specchio va così a comporre il quadro insieme agli altri materiali e alla pittura. Certamente il risultato si pone sulla scia di un'antica tradizione: dalla raffigurazione di Dioniso nella Grecia classica al Perugino, da Velazquez a Dalí e al sempiterno mito di Narciso, l'artista ricorre allo specchio per interrogare l'uomo (lo spettatore), nel vivo della sua identità. Lo specchio di Baj reca al centro un ultracorpo, ma tutt'attorno è il nostro volto e il nostro corpo. La frantumazione dei punti di riflessione provoca la dissociazione della nostra immagine e, di conseguenza, un diverso sguardo su noi stessi. Ci troviamo "intrappolati", come già sosteneva Mandiargues, nel quadro, non in un quadro qualunque ma nella breccia aperta da Baj nell'ipocrisia borghese, nell'universo mostruoso del quale tanto gli ultracorpi quanto noi stessi facciamo parte¹⁷.

A questo punto il racconto sulle *Figure dell'immaginario* sviluppato dalla mostra segue una linea alternativa a ciò che nel 1959 nasceva insieme agli specchi: *Generali* e *Modificazioni*. Ci concentriamo invece su anonimi *Personaggi* che nascono naturalmente, senza sforzo apparente, da una delle serie a mio avviso più intime e interessanti affrontate da Baj: quella dei mobili. Raffigurati bidimensionalmente con materiale analogico (liste impiallacciate, intarsi, *collages*), sono stati definiti il *troemp l'oeil del troemp l'oeil*: l'inganno ottico dell'inganno ottico. Nel 1961 Baj sceglie i mobili come tema da rappresentare con la sua solita tecnica del *collage* polimaterico su tela. In un processo analogo a quello sperimentato da Braque e Picasso nella fase sintetica del cubismo, visto il soggetto della rappresentazione Baj inserisce elementi in legno provenienti da analoghi oggetti originali, finendo per sostituire con questi tutti gli altri materiali nel *collage*. Si tratta di una rappresenta-



Baj nel suo studio di Vergiate, 1975.
© Archivio Baj

zione piatta, concreta ma non realistica, limitata alla facciata del mobile, che come tutto quel che Baj raffigura «ha spesso tendenza a antropomorfizzarsi, assumendo l'aspetto di personaggi lievemente barcollanti verso lo spettatore, quasi volessero uscire dal quadro»¹⁸. Grazie a questo tema così originale e molto vicino alla poetica surrealista e dada, possiamo comprendere meglio il processo di appropriazione e personificazione dell'oggetto comune attivato da Baj. Il mobile è per Baj un oggetto vivo, quotidiano, frequentato assiduamente perché accompagna l'artista nella sua meticolosa riposizione degli oggetti. Questa simbiosi organica spinge Baj ad affermare: «vivo coi mobili, ne uso ogni sportello, ripiano o recondito angolo: i mobili finiscono per contenermi. Io sono nei mobili e con loro mi identifico»¹⁹. Un oggetto complesso e intimo, poetico, romanizzato dall'artista nella sua *Automitografia*²⁰. Questa umanità empatica di Baj emerge infine nella liberazione dell'anatomia del mobile sul quadro. Le ante si aprono, i manici, le maniglie e gli sportelli scompaiono: «ne venne fuori un personaggio vero e proprio, un personaggio di legno come Pinocchio»²¹. I *Personaggi* senza nomi esposti in mostra (cat. 13-14-15-16) sono esseri nati dagli anfratti degli armadi polverosi, a rivelare un'altra visione, un'altra possibile esistenza al di là della comune apparenza di facciata: un'umanità mobile, appunto.

**DAL MECCANO ALLE DAME IDRAULICHE,
DALLE MASCHERE ALL'ULTIMO GENERALE: 1964-2003**

Nei primi anni sessanta appaiono i *Meccani*, sculture dalle sembianze d'ultracorpo a grandezza umana, la cui struttura è interamente realizzata con i moduli del gioco per bambini. Tanto più che ogni creazione di Baj non va letta (perché non lo è) come una semplice variazione di tema o di *medium*, il laborioso processo che prelude al meccano non è da intendersi soltanto quale metamorfosi dei personaggi precedenti. Il rapporto di Baj con la meccanica è articolato e profondo, risalendo verosimilmente alla nascita o ai primi anni di vita. Il padre, la madre e la sorella erano ingegneri e avrebbero voluto che Baj facesse l'architetto. È vero che Baj ha ben presto «ripudiato i numeri e il calcolo delle costruzioni per l'arte, per fare dei quadri e altre fantasie», ma nello stesso tempo non ha mai celato il suo interesse per la scienza, dalla medicina alla giurisprudenza, fino all'idraulica, per giungere infine a quella che egli definirà «la vera scienza», cioè la Patafisica²². La sua lunga e intensa biografia è ricca di poeti e studiosi con cui egli può condividere ricerche e processi creativi, e non è secondario che, fra questi, Baj prediligesse intellettuali interessati al pensiero scientifico, oltre che a quello letterario, come ad esempio Raymond Queneau, André Breton e Marcel Duchamp. Quel che Baj ripudia, da scienziato patafisico e da artista dotato di effettive competenze tecniche, è proprio la tecnocrazia, ritenuta un vizio sociale instillato dal potere capitalista per veicolare il consumismo. Per Baj il benessere in senso umanistico rappresenta un valore comune da coltivare, ma nella società occidentale del secondo novecento appare viziato alle fondamenta. «Ormai dovrebbe essere chiaro a tutti che

lo sviluppo tecnico non è unicamente nella direzione del progresso inteso quale miglioramento della vita umana: i tecnocrati infatti concepiscono tutto secondo i principi delle macchine artificiali, così anche il corpo e la mente umana e tutto ciò che vive»²³. All'epoca la tecnologia bionica era agli albori ma Baj intravedeva l'ibridazione uomo-macchina come il «traguardo finale [...] prospettato in alternanza come distruzione della materia vivente mediante una qualche bomba H "pulita", [...] oppure come robotizzazione sia a livello fisico che mentale di un genere umano totalmente integrato a macchine e computer»²⁴. Il progresso, spinto dalla guerra, spinto dalla tecnocrazia (cambiando l'ordine dei fattori il risultato non cambia) si traduce per Baj in un arretramento vistoso del bene comune: «sovente si chiude, fabbriche e giornali licenziano, ma tutti vogliono la produzione a tutti i costi, vogliono e devono spendere per consumare il prodotto: tutti si lamentano, nessuno è allegro, siamo tutti incazzati. L'allegria, per nostra fortuna, non conosce né avanti né indietro»²⁵. L'allegria è un principio antropologico universale, da difendere dalla «tediosità, deviante fino al crimine», dall'accidia, dall'invidia e dalla gelosia di possesso che la tecnocrazia e il consumismo diffondono generando «violenza e volontà di potere»²⁶. Ecco allora spiegato, almeno in parte, l'essere costruito con il meccano, nel nostro caso *Modello SR 319* (cat. 17). Alain Jouffroy lo ha definito «una impalcatura provvisoria della stupidità meccanica [...] semplificazione estrema dell'universo dei semplificatori (o "pianificatori")», questa scultura antifunzionale si beffa da sola di tutti gli oggetti funzionali del XX secolo»²⁷. Riecheggia in queste parole la difesa della libera creatività contro il «dominio dell'angolo retto, della linea

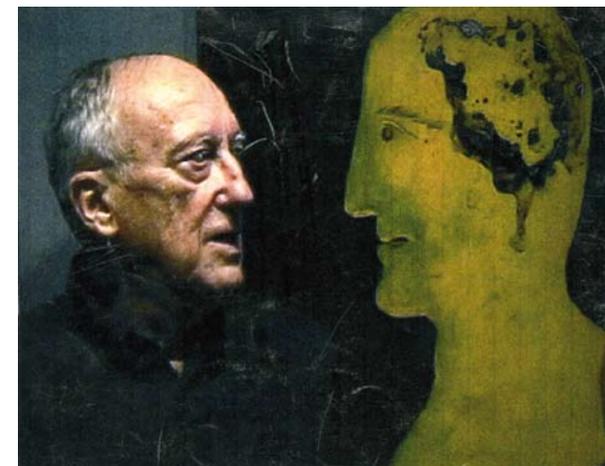


Baj nel suo studio di Vergiate, 1994.
© Archivio Baj

dritta [...], della geometrizzazione forzosa²⁸» che aveva visto impegnato Enrico Baj accanto ad Asger Jorn e Lucio Fontana nella contesa consumatasi durante il Primo Congresso Internazionale dell'Industrial Design alla Triennale di Milano del 1954²⁹. Baj ricorda come l'unico potere al quale essi tendessero all'epoca era «il potere di immaginazione, che è certo agli antipodi del potere derivante dalla occupazione di un posto, di un grado burocratico-politico e/o politico-mafioso. Si era dunque per l'immagine contro la funzione, per l'espressione contro l'utile, il concreto, il razionale»³⁰.

All'inizio degli anni settanta Baj viene nuovamente attratto dalla sensualità espressiva dei cordoni, dei fiocchi e dei fronzoli. Questo ritorno di fiamma avviene durante la lavorazione de *I funerali dell'anarchico Pinelli* (1972), e permette a Baj di ritornare su un tema già affrontato in precedenza, quello delle *Dame*, ma con maggiore consapevolezza e attenzione scientifica. Come nel citato caso del meccano, anche le dame non sono soltanto una variante pur elegantissima delle metamorfosi scatenate dall'artista; esse nascono piuttosto dall'integrazione della sperimentazione combinatoria con lo studio della questione femminile in termini sociologici e antropologici, di dualismo di genere nelle cosiddette società primarie³¹. Il contrappunto femminile alla serie dei generali è per Baj occasione di rilettura del vincolo sociale per eccellenza, quello sessuale e di conseguenza parentale, nella doppia valenza di nucleo della comunità sociale e di termine di riferimento psicologico personale e autobiografico.

Dame come *Marina Ivanovna Cvetaeva, femme de lettres russe* (cat. 19), *Louise Marie Thérèse Victoire de France, Princesse* (cat. 20) e *Zita de Bourbon-Parme, Impératrice d'Autriche* (cat. 21), aiutano Baj a dare sfogo a quel suo sferzato «ludismo di assemblage e incollaggio», un istinto che nei generali doveva per forza limitare. Nello stesso tempo l'artista attribuisce alle dame le medesime onorificenze che nei generali assumevano i contorni di luccicanti medaglie. Questa volta però Baj utilizza la parola perché egli sa che se l'uomo è lusingato dai premi e dalle onorificenze ancor più lo lusinga l'essere chiamato, nominato con dei titoli. E quindi le superbe e iper-nominate femmine hanno tutto il diritto di andare ad affiancare i trionfi e brutali generali³². Quello femminile è un universo e, in quanto tale, si presenta sconfinato e vasto da percorrere e indagare. Nei primi anni duemila la dama si fonde all'idraulica: due antiche passioni di Baj convergono in una deliziosa serie poetica, una cantica dedicata, questa volta, alla "donna fiume". *Donna fiume* è il titolo di un componimento di Baj che si apre con una dichiarazione d'amore: «la donna è un fiume. Se si innamora, è un fiume in piena. Se straripa fa danni ingenti. L'impeto della donna è pari a quello dei grandi fiumi»³³. Nascono così le allegorie dei fiumi, esotici o nostrani, sempre velati di mito non appena li si nomina incastonati a icona: *La Neva* (cat. 22), *La Vistola* (cat. 23), *Il Po* (cat. 24). Nel quadro la metafora sessuale è affidata agli apparati tubolari che completano il collage di cordoni, fiocchi e tessuti. Baj sposa la concezione "idraulica" dell'erotismo propugnata da Konrad Lorenz: «mi sento di aderire pienamente a tale intuizione sulle pulsioni libidinose»³⁴. L'associazione sessuale degli oggetti meccanici, estrapolati dalla loro funzionalità industriale e formalizzati nel quadro, a indicare la possibilità



potenziale o l'impotenza della consumazione erotica, proviene dalle assidue frequentazioni dadaiste di Baj (Duchamp e Man Ray in particolare). Eppure Baj continua a volteggiare a distanza anche nell'ampio spazio surrealista, mantenendo quella libertà e quell'autonomia che gli vennero riconosciute dallo stesso fondatore del movimento, André Breton. La discesa nell'universo antropologico della dualità e in quello psicologico del femminile porta Baj ad interrogare - vent'anni dopo le più impegnate dame degli anni settanta - i totem e le maschere: cardini della ritualità tribale e del culto animistico. Gli oggetti del nostro quotidiano vengono interpellati in chiave pittorica e plastica, con una coerenza sorprendente rispetto a quanto sperimentato agli inizi della prassi combinatoria, alla fine degli anni cinquanta. Plastiche colorate e gommose o banali strumenti da lavoro, utensili da officina, colorano e disegnano, sui legni grezzi, l'armoniosa fisiognomica dei nuovi simulacri occhieggianti. Siamo ormai negli anni novanta, il panorama artistico è in piena frammentazione tra nuovi primitivi, post-umanisti e iper-tecnologici. La foresta di *Maschere tribali* (cat. 25-30) e *Totem* (cat. 31-37) appare silenziosa³⁵; torna il legno, materiale caldo, ma questa volta appare più grezzo e solido rispetto alle delicatezze dei mobili e degli armadi. Pare che allontanandosi dalla soluzione di un enigma capiti di risolverlo all'improvviso, e così la fissità della maschera e del totem beffardamente disvela il desiderio metonimico di Baj. Forse la tipizzazione più semplice e banale della maschera, lontana dall'antropomorfismo in senso classico, in quanto proiezione e varco dell'altra dimensione, dischiude la

Baj & Baj, mostra retrospettiva al Palazzo delle Esposizioni di Roma, 2001.
© Archivio Baj

porta sempre richiusa da Baj su una nuova serie di personaggi. Infatti indossare i panni e le medaglie del generale - come ha fatto Baj e come hanno fatto pochi altri a lui intimi e vicini, con furbi sorrisi ammiccanti al generale e padre Enrico - è come sdrammatizzare il potere (o annullarne su di sé il male). Indossare la cintura sul petto, gallonarsi, scendere in piazza e gridare scatena il carnevale: il sovvertimento dei ruoli. La maschera, il totem, il rito quotidiano proiettato ora fuori di sé, sono oggetti apotropai per i nuovi miti e i nuovi rischi? Una sorta di foresta tambureggiante utile alla lotta (per questo sono folli e numerosi) e a prepararsi con l'ironia e l'allegria del colore e del gioco a sfidare... chi? Forse un nuovo generale, o meglio ciò che riemerge oggi di un vecchio generale, rifoderato per l'occasione, un generale fatto di gomma, un *punching-ball*, *Punching-General* 2003 (cat. 38), appunto. Innocuo e buffo, a prima vista, forse è in realtà più resistente e scaltro dei suoi predecessori. Grottesco, certamente, il potere viene ancora una volta parafrasato con l'estro e lo spiazzamento. Baj sembra voler ribadire, mai stanco, con ancor più decisione, che la violenza e la brutalità del potere, la stessa che era nata dalla metamorfosi delle *Montagne* nei dipinti del 1959, cambia pelle, si dà il trucco e si tira a lucido per sembrare ciò che non è. Gioca, dice l'artista «puoi pure colpirlo: e si metterà a ballonzolare in modo assai divertente»³⁶. Colpisce «senza volontà offensiva», con allegria. L'allegria, sostiene Baj, è una condizione dello spirito che va separata «dall'ottimismo o dal pessimismo antropologico»³⁷. «Solo l'allegria può opporsi validamente al sistema: Lui lo sa e per questo ci vuole trucchi [...]». L'Allegria può distruggere il sistema perché al contrario delle nuove venerate divinità rispondenti ai nomi di Produzione e Consumo, essa è limite, è regola interiore, è contentezza di sé e di cose semplici: non per miseria mentale ma per saggezza»³⁸.

Credo che anche da questo breve e assolutamente parziale percorso si riesca a comprendere la progressiva maturazione di Baj attraverso la sua opera. La continua metamorfosi dei suoi personaggi non costituisce, se non in parte, un'evoluzione, concetto che non combacia con la visione poetica di Baj (troppo vicino a quello di progresso). È piuttosto il radicale, ripetuto e sempre nuovo processo di distruzione e creazione – essenza del gioco – a rinnovarsi e a crescere nella ricerca, nell'osservazione critica e nella lettura molteplice e combinatoria della realtà e dei linguaggi che possono decifrarla e cambiarla.

Note

- 1 Enrico Baj, *Automitobiografia. Dai giorni nostri alla nascita*, Rizzoli, Milano 1983, p. 166.
- 2 Il primo contatto fra Jorn e Baj è del 31 ottobre 1953, due anni dopo la prima mostra nucleare di Baj e Dangelo alla Galleria San Fedele di Milano nel novembre 1951.
- 3 Lo strappo tra Baj e Jorn avvenne durante il Congresso Mondiale degli Artisti Liberi organizzato ad Alba nel settembre 1956 dal Laboratorio Sperimentale del Bauhaus Immaginario. Baj abbandonò il Congresso dopo «alcuni logoroiici discorsi iniziali». «E il Congresso [...] col solito stile leninista-stalinista, ma anche con una punta di patafisica ironia, sanciva: "Inchiodato di fronte a fatti molto precisi, Baj ha abbandonato il Congresso. Non si è portato via la cassa". Cioè la finanza», da Enrico Baj, *Automi-*

tobiografia, cit., pp. 166-167.

- 4 Per stessa ammissione di Baj l'attività sua e dei Nucleari nasceva e si sviluppava, al principio degli anni cinquanta, quando «i due poli dell'avanguardia milanese [erano...] Lucio Fontana lo Spazialista e Bruno Munari, inventore di macchine inutili e libri illeggibili», da Enrico Baj, *Automitobiografia*, cit., p. 156. Successivamente, tra il 1956 e il 1957, fu a sua volta Piero Manzoni che, aderendo prima al manifesto *Contro lo Stile* e all'ultima mostra del Movimento Nucleare, «qualche anno dopo, alleatosi con l'Agostino Bonalumi e coll'Enrico Castellani, progettava, in opposizione al "Gesto", una nuova clandestina rivista, "Azimuth"». Baj riconosce in Manzoni lo spirito patafisico di Ubu, dal quale «aveva preso l'arte di reggere gli stati generali dell'avanguardia», da Enrico Baj, *Automitobiografia*, cit., p. 180. Si veda anche Luca Massimo Barbero (a cura di), *Azimuth. Continuità e nuovo*, cat. mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 20 settembre 2014 – 19 gennaio 2015), Marsilio, Venezia 2014. Ancora nell'*Automitobiografia* Baj ricorda: «In quegli anni l'avanguardia non era ancora appannaggio di burocrati, di funzionari, di politici e di direttori di museo. Essa era molto viva e i suoi adepti si frequentavano assiduamente. Si andava frequentemente da un collega, ci si fermava nel suo studio a lungo, si discuteva, si facevano progetti, manifesti e riviste. Talvolta si facevano pure dei quadri insieme...» (p. 149).
- 5 Per un'analisi dettagliata delle sculture in ceramica di Baj realizzate durante l'Incontro Internazionale della Ceramica di Albisola del 1954 si veda Ursula Lehmann-Brockhaus, *Incontro internazionale della ceramica*, Albisola, Sommer 1954. Appel, Baj, Cornelle, Dangelo, Jorn, Matta in der Werkstatt Mazzotti Giuseppe, Campisano Editore, Roma 2013.
- 6 Enrico Baj, *Automitobiografia*, cit., p. 179.
- 7 Martina Corgnati, *Baj da ieri a domani*, in Martina Corgnati (a cura di), *Baj, Opere 1951-2003*, cat. mostra (Milano, Spazio Oberdan – Accademia di Belle Arti di Brera – Galleria Gioè Marconi – Fondazione Mudima, 2003-2004), Skira, Milano 2003, p. 33.
- 8 *Ibid.*
- 9 Enrico Baj, *Automitobiografia*, cit., p. 149.
- 10 *Ibid.*, p. 171.
- 11 *Ibid.*
- 12 *Ibid.*
- 13 André Breton, *Baj*, in *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, Parigi 1965, cit. in Martina Corgnati, *Baj, Opere 1951-2003*, cit., p. 86.
- 14 Giorgio Kaiserlian, *La materia ha più immaginazione di noi*, in *Arte Nucleare*, cat. mostra (Milano, Associazione Amici della Francia, 3-19 aprile 1952), Milano 1952.
- 15 In *Baj da ieri a domani* (cit., p. 47), Martina Corgnati afferma «con una certa tranquillità che Baj è stato il primo artista italiano a ricorrere massicciamente allo specchio come ingrediente strutturale del lavoro, come parola chiave nell'esposizione di un discorso»; e André Pieyre de Mandiargues, in un articolo apparso nel "Front Unique" nell'inverno 1960, già suggeriva: «Certamente si sarebbe già dovuto pensare a meglio utilizzare lo specchio tra gli innumerevoli materiali impiegati nell'arte moderna [...]». Spettava a un italiano di constatarlo e sfruttarne la scoperta» (in Martina Corgnati, *Baj, Opere 1951-2003*, cit., p. 94).
- 16 Enrico Baj, *Automitobiografia*, cit., p. 144.
- 17 Martina Corgnati, *Baj da ieri a domani*, cit., p. 47.
- 18 Enrico Baj, *Automitobiografia*, cit., p. 135.
- 19 *Ibid.*
- 20 *Ibid.*: «Ne adoro la facciata e gli interni; le descrizioni che essi forniscono a chi lo perquisisca alla cerca di qualcosa che più non si trovi; gli scricchiolii nelle notti ventose o la lieve musica da canillon che promana dall'anta aperta del guardaroba nel cui specchio ti rifletti prima di andare all'Opera; e il fruscio dei cassetti socchiusi; infine tutta la surreale umanità che fuori da un armadio, meglio se antico, meglio se vuoto, promana, frammista a odori di legno e di colle e di naftalina».
- 21 *Ibid.*
- 22 Sulla patafisica si veda Angela Sanna (a cura di), *Enrico Baj, La Patafisica*, Abscondita, Milano 2009.
- 23 Enrico Baj, *Automitobiografia*, cit., pp. 116-117.
- 24 *Ibid.*
- 25 *Ibid.*, p. 121.
- 26 *Ibid.*

27 Alain Jouffroy, in *Baj*, Le Musée de Poche, Parigi 1972, citato in Martina Corgnati, *Baj. Opere 1951-2003*, cit., p. 11.

28 *Ibid.*, p. 164.

29 Sulla vicenda si vedano: Paola Valenti, *Lo sguardo "libero" di Asger Jorn su Le Corbusier, Max Bill e Lucio Fontana*, in Luca Bochiochio e Paola Valenti (a cura di), *Asger Jorn. Oltre la forma*, Genova University Press, Genova 2014, pp. 45-68; Ursula Lehmann-Brockhaus, *Asger Jorn in Italia. Opere in ceramica, bronzo e marmo 1954-1972*, Campisano Editore, Roma 2012 (in particolare le pp. 26-30).

30 Enrico Baj, *Automitobiografia*, cit., p. 164.

31 Baj si serve degli studi sul dualismo primitivo di Lévy-Strauss, di quelli sul matriarcato di Bachofen, delle ricerche in chiave femminista di Germaine Greer e di quelle sui comportamenti tribali di Rascovsky, Bettelheim e Laura Grasso. Si veda il capitolo *Le Dame di casa Baj* in *Ibid.*, pp. 61-66.

32 Si veda in particolare *Enrico Baj. Dame e generali*, cat. mostra (Milano, Fondazione Marconi, 31 gennaio - 15 marzo 2008), Skira - Fondazione Marconi, Milano 2008.

33 Si veda Giorgio Marconi (a cura di), *Enrico Baj. Idraulica*, cat. mostra (Milano, Galleria Giò Marconi, 15 gennaio - 1 marzo 2003), Skira, Milano 2002.

34 Enrico Baj, *Automitobiografia*, cit., p. 75.

35 Sulla serie dei totem si veda il catalogo della mostra *Baj. Totem 1997* (Milano, Galleria Giò Marconi, 18 novembre - 31 dicembre 1997). Sulle maschere si veda anche Luciano Caprile, *Conversazioni con Enrico Baj*, Eleuthera, Milano 1997, in particolare pp.108 e 113.

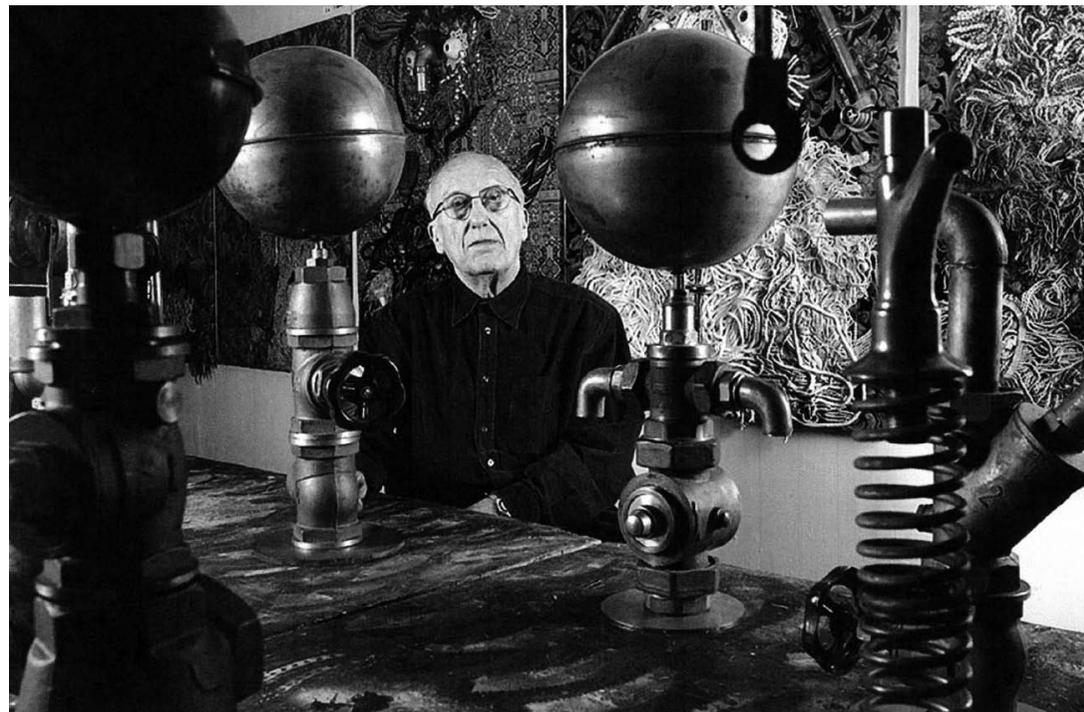
36 Testo di Enrico Baj per l'etichetta del *Vino della Pace* (maggio 2003): «Non prendere a pugni questa preziosa bottiglia portatrice del vino della pace. Ma il corpo di quel generale che è sull'etichetta, se vuoi, e senza volontà offensiva, puoi pure colpirlo: e si metterà a ballonzolare in modo assai divertente, in avanti e indietro, a destra come a sinistra.

Esso è nato, per associazione di idee, dall'accoppiamento di un punching ball con un generale. È pieno di medaglie che tintinnano quando il generale oscilla sulla grossa molla che lo sostiene.

Bevete il vino e pensate a dei generali burleschi come questo, portatori di pace: sarà una sorta di esorcismo per tener lontano lo spirito maligno di tutte le guerre».

37 Enrico Baj, *Automitobiografia*, cit., p. 120.

38 *Ibid.*, p. 121.



Baj in studio
con le opere idrauliche, 2002.
© Archivio Baj