

Che uno spazio dove si espone e vende arte sia anche qualcosa di fisicamente simile ad un ufficio e di un ufficio assorba e assolva anche alcune funzioni, è piuttosto ovvio. Così è stato in epoca moderna, quando alcune delle gallerie più note al mondo risiedevano anche in edifici popolati da altri uffici. Ugualmente lo spazio espositivo di BALENO è qualcosa di simile a un luogo abitativo trasformato in un ufficio-spazio per l'arte.

Forzando la mano a queste caratteristiche Andrea Bocca ha costruito questa sua mostra, distribuendo una serie di opere che funzionano come una sintetica scenografia di quello spazio come ufficio. Con un sguardo proprio all'epoca modernista – momento di espansione del settore terziario e di conseguente incremento produttivo per soddisfarne i bisogni pratici ed estetici – Bocca “arreda” queste stanze con una serie di opere che sono come versioni disfunzionali e certamente non prive di ironia del culmine del design modernista, incarnato dal lavoro dei coniugi Charles e Ray Eames.

Così tre opere a parete nascono da alterazioni di due sedie (*Y Chair*, *M Chair*) e un tavolo (*CK Table*) degli stessi designer americani. Attraverso un processo di trasposizione dal tridimensionale verso il bidimensionale, questi oggetti sono stati ridisegnati, svuotandoli delle proprie funzioni originarie. Le gambe di alluminio sono state schiacciate e inchiodate al muro: se hanno perso la loro funzione iniziale, hanno assunto quello di operare come delle specie di fermacarte verticali, strumento per bloccare al muro delle sagome di carta. Queste sostituiscono la scocca della sedia o il piano del tavolo diventate ora come macchie di smalto o, più precisamente, riproduzioni fotografiche di macchie di colore stampate in serigrafia, in un transfer dal materiale alla sua riproduzione in immagine.

Un altro trittico di opere (*Charles*, *Ray*, *Jacques*) è accomunata alla serie precedente sia dalla conversione dalle tre alle due dimensioni, sia dall'evocazione a un riferimento tattile. Su tre pannelli in MDF nero colorato in pasta e dipinto con una gouache in tre colori diversi, sono state disegnate delle sagome di scarpe, ingrandite rispetto ai riferimenti iniziali. Tra queste ombre di calzature diventate ora linee sinuose fanno capolino – fresati direttamente dall'MDF per un paio di millimetri – due immagini di gatti, evocazione zuccherosa del contesto domestico.

Un'ultima opera (*Comanda cooloorrrr.....*) riprende, infine, un'altra icona del design degli Eames, il popolare attaccapanni *Hang it All* (1963). Anche in questo caso l'artista ha operato alcune alterazioni decisive: il materiale è ora l'acciaio corten, mentre la struttura è stata arrugginita e la forma ha subito come uno “schiacciamento” e un'inversione della sua direzione. I pomelli su cui normalmente venivano appesi i vestiti (ora in legno laccato) sono stati privati sia del colore che, in parte, della loro forma sferica. Installato a testa in giù, sembra che da questa struttura consunta dal tempo e priva della funzione originaria stiano cadendo delle grandi gocce di vernice bianca.

Ora che la casa-ufficio è stata “arredata” dalle opere di Bocca, dovremmo cercare di capire cosa si nasconde dietro queste forme e queste immagini, quali riferimenti storici e linguistici siano stati appesi al muro con così tanta libertà, e perché poi...

Le prime due serie di opere hanno come punto di partenza delle suggestioni visive, cinematografiche e pubblicitarie, indicate dall'artista stesso. La prima è quella di una serie di poster pubblicitari delle sedie degli Eames viste dal di sotto, a mostrare come punti forti di questi prodotti le gambe delle sedie e la loro qualità ingegneristica. Altro riferimento, seppur meno evidente, è una scena del film *Mon Oncle* di Jacques Tati (1958), in cui il regista e attore-protagonista che incarna la figura di Monsieur Hulot, calpesta inavvertitamente della vernice bianca prima di entrare nell'ufficio di una industria di materie plastiche per cui deve sostenere un colloquio di lavoro. Le sue impronte lasciate un po' ovunque, anche nel maldestro tentativo di sbarazzarsi di quella stessa vernice, diventano segno indelebile di un'alterazione del contesto di pulizia ed efficienza dell'ufficio. Attraverso una dimensione materica e tattile, segnano l'intrusione dell'umano in spazi come l'ufficio e la fabbrica modernista che vorrebbero incarnare la funzionalità di una macchina per abitare e lavorare.

La seconda serie di opere trova invece dei riferimenti iconografici in due fonti diverse: da una parte alcune ricerche fotografiche degli Eames che analizzavano i modi in cui venivano appoggiate le scarpe tra sedie e poltrone nelle abitazioni dell'epoca, dall'altra delle pubblicità degli anni '50 e '60 dell'Ikea in cui gatti facevano capolino tra i mobili per farne comprendere la scala.

Pur senza dilungarci su informazioni ulteriori sembra ormai chiaro come queste fonti, insieme al riferimento già citato dell'attaccapanni degli Eames, portino tutte nella stessa direzione, già suggerita d'altronde dal titolo della mostra. La simulazione-mostra di Bocca, insomma, si svolge intorno all'idea di una serie di atti di alterazione, se non di vandalismo, delle superfici e forme del design modernista e del contesto abitativo per cui erano prodotte. Tutte le opere parlano non solo di un'alterazione in senso disfunzionale della loro forma originaria, ma di un'alterazione del contesto abitativo in cui dovrebbero agire come attori ben consapevoli del loro ruolo. Alterazione che passa almeno attraverso due direttive. Da una parte, attraverso delle forzature e distorsioni di forme tridimensionali verso la bidimensionalità e la trasformazione di immagini documentarie in iconografie certamente più astratte. Così avviene, per quelle che originariamente erano le sedie, i tavoli e gli attaccapanni dei designer americani, ma anche per le immagini che intendevano illustrare la vita domestica. Schiacciate ai muri, trasformate in scheletri arrugginiti, diventate silhouette quasi astratte, queste forme e queste immagini parlano di una funzionalità trasformata in illustrazione, fumetto, forse parodia.

Dall'altra parte, l'alterazione si esprime soprattutto attraverso la presenza della dimensione tattile e materica sotto forma di corpi, umani o animali, della loro presenza rintracciata soprattutto da impronte e macchie. Tutte le opere di questa mostra parlano di intrusioni e passaggi che scompaginano l'ordine impeccabile di queste scene d'interni, di presenze “aliene” nella perfetta organizzazione degli spazi domestici. Se già le sedie viste da sotto sembrano alludere a un rimando corporeo, se non sessuale, la presenza della vernice e quella dei gatti, le silhouette delle scarpe, la minaccia di altre macchie che potrebbero cadere dall'attaccapanni, parlano di una serie di corpi e di tracce che percorrono il teatro immacolato di questi interni.

In questo senso il riferimento al film di Tati è rivelatore e apre ad una ulteriore serie di visioni cinematografiche indirizzate ad un commento critico alla realtà della vita moderna, percorso dalla vena sarcastica e comica del regista francese. *Mon Oncle* è, d'altronde, il primo di una trilogia che ha come centro la vita nell'epoca moderna che proseguirà con *Playtime* (1967) e *Traffic* (1971). Con il suo fare goffo, ironico e disincantato, il signor Hulot incarna l'estraneità verso i valori della incalzante modernità, anche attraverso il suo rapporto con le nuove forme dell'abitare. Più precisamente “in *Mon Oncle* non esiste soluzione di continuità tra il mondo umano e il mondo delle cose”¹ e Hulot ingaggia una serie di duelli con gli oggetti del nuovo abitare moderno e la tecnologia che li anima. Sebbene non sia armato di nessuna spinta iconoclastica o chiaramente ribelle, e faccia del suo meglio per gestire il mondo moderno degli oggetti, degli spazi abitativi e lavorativi, Hulot non può evitare di lasciare tracce del suo corpo in questi incontri troppo ravvicinati. Se, infatti, “more than in any other Tati film, *Mon Oncle* is filled with references to the dirty and the clean”², Hulot è quell'intruso che non riesce ad adattarsi a quella realtà e lascia impronte del suo passaggio; resistenza di quel regime del vivente e dell'organico che la modernità vorrebbe rimuovere³.

Se, allora, questi interni e gli oggetti che li abitano sono percorsi dalla presenza di diversi “intrusi” che lasciano tracce, si potrebbe avanzare l'ipotesi che il vero intruso di questa messa in scena sia proprio l'artista. Attraverso una sorta di transfer, Bocca è la vernice che lascia macchie, l'uomo che abbandona le scarpe, il gatto che si acquatta tra i mobili, le materie insomma che penetrano nelle scenografie domestiche. D'altro canto è lo stesso artista che si prende la libertà di fare quello che Hulot o forse il gatto sono troppo timidi ed educati per fare: modificare, schiacciare, appiattare, appendere al muro quegli oggetti normalmente circondati da un alone di sacralità. Se poi pensiamo all'importanza culturale ed economica che ha, e soprattutto ha avuto, il design nella società italiana principalmente nel nord Italia da cui Bocca proviene, verrebbe da pensare che i transfer operati dall'artista siano stati almeno due...

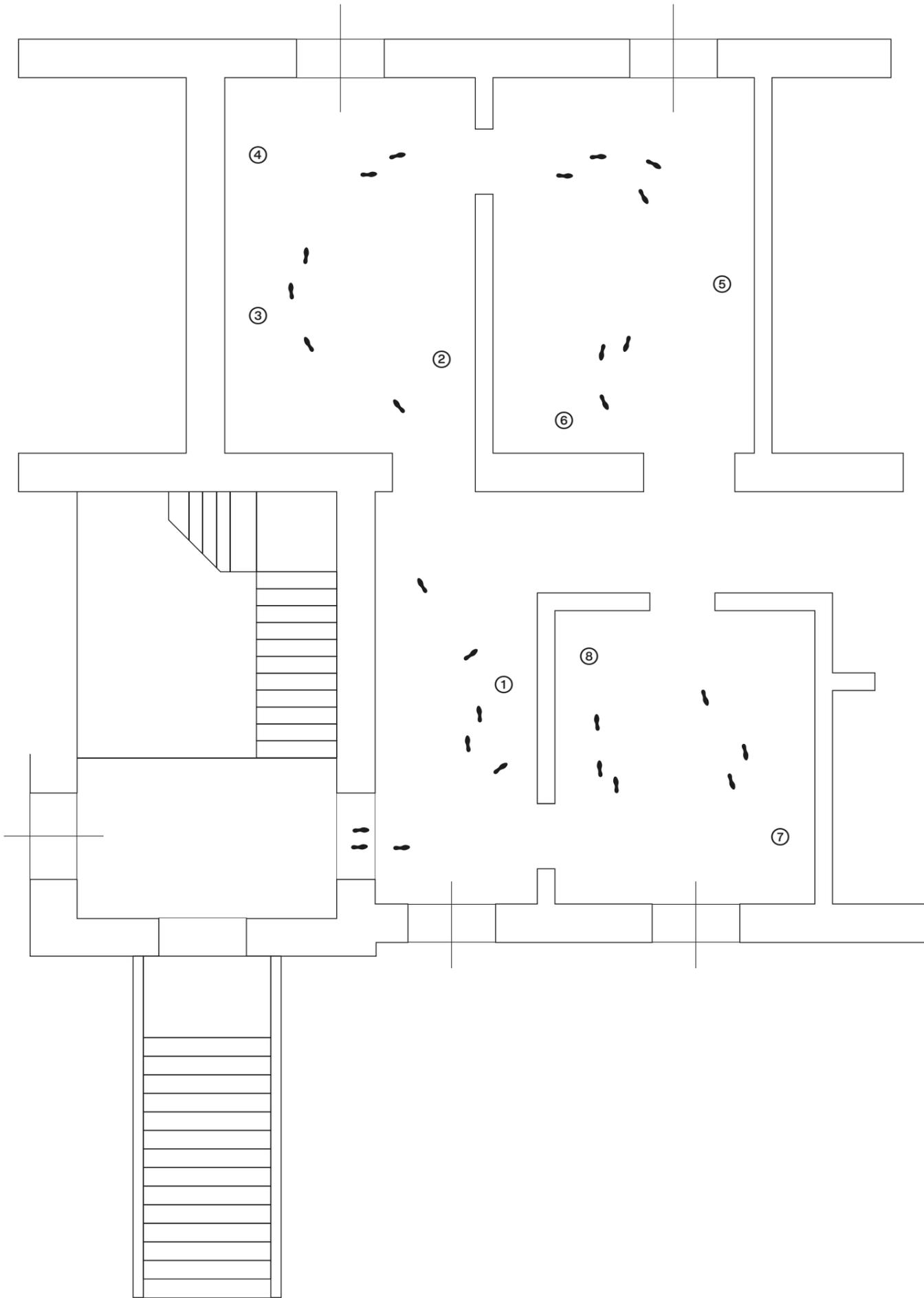
Attraverso questi processi, insomma, Bocca mette in scena la sostanza di un rapporto ambiguo e conflittuale verso quegli interni-scenografie e gli oggetti che li popolano, per cui l'unico modo di intrattenere un rapporto con l'oggetto amato passa attraverso il flirt della parodia.

Testo di **Luca Cerizza**

¹Roberto Nepoti, *Jacques Tati*, Il castoro cinema, La Nuova Italia, Firenze 1979, p. 58.

²Michel Chion, *The Films of Jacques Tati*, Guernica, Toronto New York Lancaster 1997, p.120.

³Altro anti-eroe del rapporto disfunzionale con la casa moderna è sicuramente Hrundi V. Bakshi interpretato da Peter Sellers e protagonista di *The Party* di Blake Edwards (1968). Il personaggio e il film stesso traggono sicura fonte di ispirazione dal personaggio di Hulot ma soprattutto dai film *Mon Oncle* e *Playtime*. Vedi il mio “Playtime. Yona Friedman, Monsieur Hulot, Hrundi V. Bakshi: alcune storie di liberazione”, in *Yona Friedman*, a cura di Luca Cerizza e Anna Daneri, Charta, Milano 2008.



① Comanda coolooorrrr.....
2021
Acciaio corten, legno laccato
55x10x19 cm

② Charles
2021
Gouache e matita colorata
su MDF
50x70x2,5 cm

③ Y Chair
2021
Serigrafia su carta di pietra,
alluminio, schiuma
86,5x122x4 cm

④ M Chair
2021
Serigrafia su carta di pietra,
alluminio, schiuma
95x95x4 cm

⑤ CK Table
2021
Serigrafia su carta di pietra,
alluminio, schiuma
235x106x3 cm

⑥ Jacques
2021
Gouache e matita colorata
su MDF
50x70x2,5 cm

⑦ Ray
2021
Gouache e matita colorata
su MDF
50x70x2,5 cm

⑧ Maniglia
2020
Fusione in bronzo
11x34,5x2,5 cm