

## Francesco Bocchini TESTA CARBONARA

.....d'altra parte

D'altra parte, osservando i cataloghi che accompagnano le mostre di Francesco Bocchini, emerge una costante: i testi critici diventano a tutti gli effetti parte dell'opera. La loro composizione tipografica è redatta in modo da apparire come il "lascito", il "reperto", che fa da sfondo alla serie delle riproduzioni delle opere. Sono qualcosa che l'artista recupera, distende, incolla, a riprova che il gioco delle parti - tra autori, tra compositori di artefatti visivi e verbali - non è bene che si interrompa. Insomma, anche il testo critico viene *messo in tavola*.

Proprio così, "in tavola", poiché - seguendo le indicazioni di Georges Didi-Hiberman nel suo *Atlas ou le gai savoir inquiet* - i lavori di Bocchini appartengono a quel genere di operazioni visive in virtù delle quali "si decide di assemblare un insieme di cose disparate, attraverso le quali stabilire rapporti intimi e segreti tra queste stesse cose". Insomma: non è un "quadro" dove una molteplicità viene ricondotta a sistema, ma è una "tavola" che mette in moto un dispositivo che smonta, decostruisce l'ordine tradizionale che vincola gli oggetti, suggerendo, o stimolando, una nuova logica costruttiva.

Kurt Schwitters ne aveva elencato le modalità d'accesso già negli anni Venti: «La parola *Merz* significa nella sua essenza l'assemblamento di tutti i materiali possibili e immaginabili per scopi artistici e in senso tecnico l'uguale valorizzazione di principio dei singoli materiali. (...) Non ha importanza che i materiali impiegati siano già stati plasmati per qualche scopo o meno. La ruota della carrozzella, la rete metallica, lo spago e l'ovatta sono elementi equiparati al colore. L'artista crea scegliendo, ripartendo e deformando i materiali. La deformazione dei materiali può già prodursi grazie alla loro ripartizione sulla superficie del quadro. Essa è ulteriormente rafforzata da smembramento, piegatura, ricopertura o ridipintura» (Kurt Schwitters, *La pittura Merz*).

Bocchini rientra in questo contesto problematico? Si potrebbe tentare un esperimento metodologico. Facciamo finta che il 900 e le sue avanguardie siano scomparse. Che non ci sia più una rete di riferimento, un tracciato che consenta di ricondurre a ritroso la ricerca di un artista a quella già immaginata, realizzata, sconfessata, da qualcun altro.

Immaginiamo che la critica non sia nata per narrare la "discendenza" di un'opera, di una ricerca, da qualcosa che già avevamo osservato in passato.

Immaginiamo che la critica non nasca per compiacere il repertorio di conoscenze storiche di colui che scrive, di colui che ci informa sulle qualità dell'autore che ha sotto gli occhi.

Immaginiamo che tra "critica" e "storia" dell'arte sopravviva una distinzione. Dunque immaginiamo che Bocchini - esattamente come fa tipograficamente per ogni brano critico che accompagna i cataloghi delle sue esposizioni - diventi il solo punto di riferimento che osserva, descrive, "dice" il mondo che ha di fronte a sé.

Gli oggetti artistici presentati da Bocchini evidenziavano l'aspetto di "apparati" che riguardano il corpo e le sue varie attività. Apparati attraverso i quali si mette in moto una forma di dispendio che ha a che vedere con il movimento - senza scopo e senza fine - della Tecnica.

Lo scopo è di scaricare energia, spostarla da dentro il nostro corpo a fuori. E questo lo osserviamo e lo annotiamo non solo nei meccanismi che Bocchini mette in tavola, ma anche con i collage. Macchinazioni "celibi" - direbbe Harald Szeemann - perché non si sposano e non generano nulla. Come molte cose che facciamo anche da grandi, oramai.

Si tratta allora di opere che generano una trappola, un *detour*, che riesce a rovesciare la direzione e l'impatto delle forze chiamate in causa. Le macchinazioni di Bocchini, collage o assemblage, mostrano allora l'astuzia (inconscia?) che è implicita nella stessa invenzione dei meccanismi. Un'astuzia che la Tecnica moderna ha cercato di mettere sotto silenzio a beneficio di un progetto di dominio e di possesso della natura.

Dunque le opere accolgono straniamenti visivi che incorporano minute scritte di grafie misteriose a piccole immagini – un disegno trovato per terra, un frammento di fotografia – oppure si dispiegano nel grande gioco delle carte dove il colore, forte, implacabile, diretto, ha il sopravvento. Nelle vetrine, il gioco raggiunge una dimensione superiore, nella quale si fatica a discernere la presenza dalla realtà: il pensiero dell'artista è dominato da una sorta di grandiosa ironia che non sai se voglia provocare lo spettatore o l'autore che ne riempie gli spazi, lui stesso vittima, da provocatore a provocato, di congiungimenti forzosi ma comprensibili, tutti a cercare di ritrovare la linearità di un significare che spezza i normali nessi logici.

Ogni immagine propone scoperte, a livelli diversi, dall'impatto del colore, al fascino di figure recuperate dal fondo della storia; ognuno potrà mettersi alla prova, raggiungendo il proprio grado di leggibilità, di comprensione. Bocchini non si fa scoprire. Parla poco, e quasi sempre mostrando un'altra opera, come se parlasse per immagini, disprezzando spiegazioni superflue. Bocchini è il suo lavoro, che intrecci in una matassa misteriosa gli aspetti del mondo, tutti i mondi, storia, giochi, "oggetti trovati", i suoi legami, la sua terra, o che sveli un pensiero coerente, un gesto, un ricordo.

Se il nostro esperimento ha un senso, se l'artista arriva a "parlare" come una macchina anonima, allora il significato prodigioso dell' *Angelus novus* di Paul Klee – e in un certo qual modo anche quello degli artefatti visivi di Bocchini – è esattamente quello fissato da Walter Benjamin: l'angelo della storia ha gli occhi rivolti al passato. Ma laddove a noi esso appare come una «catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente verso il futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui nel cielo. Ciò che chiamiamo progresso, è questa tempesta».

**Beatrice Buscaroli**