

Predella journal of visual arts, n°37, 2015 - Monografia/ *Monography* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas, Riccardo Venturi

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistant:* Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout:* Raffaele Cimino

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Alighiero Boetti (1940-1994) traveled to the French Riviera and Paris regularly from 1962 to 1964. At that time, the artist was a student in Economics at the University of Turin. His interest in France was initially of commercial nature. Boetti visited ceramics studios in Antibes and Vallauris in order to purchase artisanal objects by famous modernist artists. Despite its being intended as a business, Boetti's little enterprise did not fail to expose him to the art of de Stäel, Matisse, and Yves Klein, among others. The French Riviera had long-lasting effects on Boetti's artistic memory and creativity. The artist's trips to Southern France connected him to artworks that left a mark on his visual memory and may be linked to practices that he experimented with in subsequent years, such as the accumulation of everyday materials, the artisanal seriality of crafts, and the relational exchanges enabled by travel.

Alighiero Boetti (1940-1994)¹ è conosciuto soprattutto per il suo contributo all'Arte Povera (1967-71) e per il suo lavoro successivo, etichettato dai critici come Arte Concettuale, Land Art, Mail Art, Arte Post-coloniale e a volte come un cocktail di tutte queste tendenze. Una vena estremamente sperimentale ha segnato la pratica di Boetti dalla metà degli anni Sessanta alla metà degli anni Novanta. Il suo interesse verso l'inclusione di oggetti quotidiani nell'opera d'arte e l'uso di tecniche artigianali, così come la sua passione per il viaggio, l'esotico e l'"Altro" sono comuni alla sua vasta e varia opera. Questi nodi sono rintracciabili anche nelle prime e meno studiate esperienze dei primi anni Sessanta, quando Boetti faceva spesso viaggi in Francia (1962-65).

L'approccio del mio saggio è basato sull'assunzione che gesti e interessi ricorrenti possano avere origine nella reazione a situazioni specifiche e possano rimanere costanti durante il corso di una vita; secondo questa logica, le azioni e interazioni di Boetti in Francia potrebbero aver generato soluzioni creative che sono poi diventate parte del vocabolario dell'artista sul lungo termine. Dal punto di vista storiografico, questo testo propone una nuova direzione di ricerca per lo studio delle origini dell'Arte Povera, legate alle fasi formative dei membri individuali del gruppo. Guardare al di là di Torino e dell'Italia può

offrire un più ampio ventaglio di ipotesi da verificare. L'idea che la scena artistica e il lavoro individuale degli artisti italiani del secondo dopoguerra fossero strettamente determinati entro i confini nazionali deve essere messa alla prova, per evitare analisi eccessivamente rigide e limitanti. Per quanto non sia necessariamente vero che le esperienze all'estero fossero formative per tutti i Poveristi, va evidenziato che, nel caso di Boetti, i viaggi in Francia sono stati trasformativi, e le situazioni vissute in questo contesto, in fase embrionale, possono essere collegate ad aspetti del suo lavoro successivo. Il mio saggio intende stilare una sorta di inventario delle esperienze francesi di Boetti per individuare parallelismi con il lavoro posteriore, che ha reso Boetti un punto di riferimento nella scena dell'arte internazionale.

È in Costa Azzurra che Boetti ha incontrato la sua prima moglie, Anne Marie Sauzeau. Con queste parole Sauzeau apre il libro *Shaman/Showman*, la storia dei venti anni trascorsi insieme all'artista:

Ho conosciuto Alighiero nell'estate del 1962 in Provenza, a Vallauris. Eravamo entrambi poco più che ventenni, l'identità di ognuno era assai indefinita e i nostri nomi non formavano ancora quei due quadrati di 4 per 4². Quell'estate, come antidoto all'avvenire di insegnante, mi dilettaivo di artigianato, con uno stage di ceramica al tornio nel villaggio reso famoso da Picasso. Alighiero frequentava gli stessi luoghi per comprarvi vasellame fuori serie, negli atelier di Hoffmann, Reynaud, Madoura e un paio di altri artigiani di valore - pochissimi in verità - toccati dalla buona fortuna di aver lavorato con Pablo³.

Iscritto ad Economia all'Università di Torino, ma non realmente ispirato dall'apprendimento accademico, Boetti organizzò una piccola attività commerciale importando ceramiche da Vallauris ed altri centri francesi, per poi venderle a Milano e Torino in gallerie e negozi di design, tramite i quali venne esposto all'arte delle neoavanguardie che stavano fiorendo nelle due città del Nord. Questi scambi gli permisero di vedere straordinari oggetti d'arte e mostre anche nella Costa Azzurra.

Sauzeau descrive i primi viaggi di Boetti nel passaggio seguente:

Un mese sì e un mese no, Alighiero arrivava a Vallauris con una vecchia 500 e in una giornata presso gli artigiani stipava la povera Fiat a mo' di matrioska: pezzi piccoli dentro pezzi grandi, con sapienti stratificazioni a incastro. L'imballaggio era a base di carta di giornale, settimane intere di numeri arretrati della «Stampa». Ne sono stata testimone, non si presentava da commerciante. Aveva piuttosto l'aria di un avventuriero fortunato di fronte alla roulette di un casinò di provincia. Un *gambler*, un levantino alla Marco Polo, straordinariamente svelto e concreto, eppure abitato da un angelico *alter ego* il quale tutto sommato non si curava più di tanto di quelle contingenze estetico - mercantili⁴.

In questo brano le scelte di vocabolario di Sauzeau rimandano ad alcuni aspetti della matura produzione artistica di Boetti. Sauzeau sostiene che nei primi anni Sessanta l'identità dell'artista fosse ancora da definire; diventa "nonostante ciò nel testo appena citato parla di azioni ed interessi che si sarebbero poi sviluppati nella sua pratica artistica. Per esempio l'affastellamento di manufatti nella Fiat 500, per motivi certamente logistici in quegli anni, conduce sia all'idea di accumulare oggetti di uso comune sia al senso di energia compressa che si ritrova in opere del periodo dell'Arte Povera come *Tubi Eternit* (1967), *Catasta* (1966-67), *Colonne* (1968), *Cubo* (1968) (fig. [qui](#)), *Tutto* (1989-94) (fig. [qui](#)) e *Shaman/Showman* (1968). *Tubi Eternit* ricorda, come la macchina di Boetti carica di ceramiche, la forma di una matrioska, con scatole di asbesto che ricorsivamente ne contengono altre. Anche *Catasta* ammicca all'idea di accumulare materiali. La scultura è stata inclusa nella mostra collettiva *Arte Povera, IM-Spazio*, curata da Germano Celant alla Galleria La Bertesca a Genova nel 1967. Questa è stata la prima esposizione ad applicare l'etichetta di "Arte Povera" ad opere che impiegavano oggetti quotidiani e gesti semplici, con lo scopo di incorporare energia e movimento e allo stesso tempo rifiutare i valori della cultura alta. In *Catasta* (1967) Boetti sovrappone barre di eternit in uno schema ripetitivo che crea uno spazio modulare con materiali industriali. Claire Gilman⁵ e Mark Godfrey⁶ hanno ricondotto questa pratica ai giochi infantili con le costruzioni⁷. Inoltre aggiungerei che, proprio come nella sua Fiat 500 nel 1962, cinque anni più tardi Boetti, in *Catasta*, posiziona con cura vari elementi per riempire un dato spazio. In modo simile, in *Colonne* (1968) l'artista sovrappone materiali comuni, in questo caso vassoi di cartone da pasticceria, elevati a colonne non funzionali che toccano quasi il soffitto senza essere abbastanza forti da sorreggerlo. Così come riempiva la sua 500 con vari oggetti, anche in *Cubo* (1968), Boetti riempie una scatola di plexiglas con frammenti e residui di legno, polistirene, barre di acciaio, vetroresina, cartoni, plastica, gomma e paglietta d'acciaio finché non c'è più posto. In una fase successiva della sua carriera, la tendenza di Boetti a riempire ogni angolo di un dato spazio può essere ancora vista nei lavori della serie *Tutto* (1980-94). In *Tutto* Boetti chiede ai suoi assistenti di delineare immagini di una varietà di oggetti per tappezzare la composizione di un intero supporto. Il disegno viene poi spedito in Afghanistan o in Pakistan, dove delle artigiane ricamano le forme in colori diversi. Tornerò sul rapporto di Boetti con le arti decorative e sulla dinamica tra l'artista e i suoi collaboratori più avanti. Per adesso, invece, vorrei spendere qualche altra parola sulla frequente strategia boettiana di creare limiti spaziali per poi colmarli con oggetti o con le loro rappresentazioni, per poter brevemente discutere un'opera che è spesso menzionata nei testi sull'Arte Povera. Nel 1968, in occasione dell'evento *Arte Povera + Azioni Povere*

ad Amalfi, Boetti presenta l'installazione *Shaman-Showman*, così descritta da Piero Gilardi:

Boetti, accampato davanti all'ingresso, accumulava una trentina di gadgets e campioni di materiale, tutti etichettati dalla sua galleria, dentro un quadrato di tessuto bianco steso al suolo⁸.

Il panno definisce i confini per la disposizione di una varietà di elementi, apparentemente non collegati tra loro per dare un senso di disordine, ma pur sempre dislocati ordinatamente. Questa dicotomia tra ordine e disordine crea una tensione che diventerà un aspetto peculiare della produzione di Boetti per tutta sua carriera di artista.

L'attenzione da lui posta agli oggetti di tutti i giorni risale agli inizi degli anni Sessanta, nel periodo in cui abitava a Parigi con Anne Marie Sauzeau e soggiornava spesso in Costa Azzurra. «In mancanza di uno studio, si concentra su lavori "da camera": inchiostri di china su kleenex e "combustioni" di piccole scatole e fiammiferi, forse in riferimento alle *Peintures-feu* di Yves Klein, deceduto da poco a Parigi (maggio 1962)⁹ (figg. [qui](#))».

Nonostante questo riferimento a Klein, artista così significativo nella scena della Costa Azzurra, va sottolineato che Boetti non ebbe modo di conoscerlo di persona a Nizza. Vide invece il suo lavoro a Parigi e poi alla Galleria Il Punto di Torino nel 1965, in una mostra su Klein e Piero Manzoni curata da Gillo Dorfles.

Inizialmente l'attenzione di Boetti agli oggetti comuni è prevalentemente volta alla loro rappresentazione, e compare dopo una fase stilistica vicina all'Informale. Una carrellata sulla prima produzione di Boetti aiuterà a comprendere il passaggio dall'astrazione alla figurazione. Nel 1962 e 1963 Boetti guarda a Wols, Henri Michaux, Arshile Gorky, Mark Rothko e Cy Twombly, come afferma Paola Morisani⁹; l'artista era inoltre estremamente appassionato di Nicolas De Staël e nel 1960 quasi sicuramente visitò la mostra monografica di De Staël alla Galleria d'Arte Moderna di Torino¹¹. Boetti era anche in contatto con Delfina Provenzali, una traduttrice amica del figliastro di De Staël, il poeta Andrés du Bouchet. Provenzali ebbe un ruolo importante nel nutrire l'interesse di Boetti verso De Staël, e Sauzeau ricorda che Alighiero aveva portato Delfina a vedere il balcone dal quale De Staël si era gettato per togliersi la vita¹². Il confronto tra i primi quadri ad olio di Boetti e le tele tarde di De Staël rivela l'ammirazione dell'uno per l'altro: per esempio nell'opera di Boetti *Senza Titolo* (1962)¹³ le pennellate gestuali e verticali, collegate da elementi orizzontali, riecheggiano la composizione di De Staël in *Parc du Sceaux* (1952) (fig. [qui](#)). Anco-

ra da un punto di vista compositivo, possiamo trovare similitudini tra il quadro figurativo di De Staël intitolato *Mediterraneo* (1955) e l'incisione e acquatinta di Boetti *Senza Titolo* (1963)¹⁴, dato che entrambi mostrano una serie di strutture scure che paiono galleggiare come barche su una sorta di superficie marina scintillante sotto una luce lunare.

L'incisione era diventata parte della pratica di Boetti a Parigi, grazie alla sua frequentazione dello studio di Johnny Friedlaender. L'artista ha continuato a lavorare a stampa nel 1963 e 1964, e quando si è successivamente interessato al disegno non ha smesso di utilizzare movimenti di matita paralleli o zigzag, che aveva fatto suoi tramite il processo dell'incisione. Nel gruppo di opere su carta che appartengono a questa fase l'astrazione di Boetti sembra più controllata rispetto al periodo informale. Adesso lo spazio è popolato da forme organiche, come alghe nell'acqua¹⁵, che paiono vicine alle opere tarde di Matisse come *Le Bestie del Mare*, create durante il suo soggiorno all'Hotel Regina di Cimiez nel 1952 e 1953 (fig. [qui](#)). I riccioli liberamente interconnessi delle opere di Boetti si dispongono sulla superficie come gli elementi ritagliati di Matisse. Boetti ammirava fortemente lo stile colorato e gioioso del maestro, che aveva avuto modo di apprezzare durante la sua visita alla Cappella del Rosario di Vence (1947-51).

L'esplorazione matissiana di segni curvilinei tra loro collegati si radica nella tradizione dell'arabesco. La fascinazione di Matisse per i motivi formali dell'arte orientale comincia nei primi anni del Novecento. Come sostiene Eva Troelenberg¹⁶, fu durante la sua visita alla mostra di arte islamica a Monaco nel 1910 che Matisse iniziò ad assimilare stimoli visivi propri della decorazione orientale. L'artista aveva viaggiato in Algeria già nel 1906 e aveva poi visitato il Maghreb. Inoltre era stato esposto a motivi dell'arte d'Oriente all'Esposizione Universale di Parigi nel 1900. Nonostante ciò, la coerente classificazione degli oggetti vista a Monaco aveva probabilmente avuto l'impatto maggiore su di lui. La decontestualizzazione delle opere all'interno delle gallerie museali aveva reso gli oggetti apprezzabili in particolare per le loro qualità formali, di cui Matisse aveva finito per appropriarsi nella sua stessa arte. La sua interpretazione fu una traduzione visiva libera, sconnessa dai significati storici, religiosi e culturali degli oggetti che aveva visto. L'eco dell'arabesco si continua a notare nei suoi lavori tardi prodotti in Costa Azzurra. È interessante osservare come i motivi astratti arabeggianti di Matisse abbiano risvegliato l'attenzione del giovane Boetti, tanto che avrebbe lui stesso sviluppato una lunga conversazione con l'arte di paesi islamici come l'Afghanistan ed il Pakistan.

Anche se la relazione di Boetti con questi paesi è andata molto oltre la ricezione di motivi formali, si può forse assumere che la sua associazione con il lavoro di Matisse abbia suscitato in lui un interesse verso le arti decorative afgane, il ricamo in particolare. Infatti colori vibranti e motivi floreali simili a quelli che occupano la finestra ovest della Cappella del Rosario di Vence possono essere individuati nelle opere ricamate di Boetti intitolate *11 luglio 2023* e *16 dicembre 2040* (1971). Nonostante ciò nei primi anni Sessanta, quando Boetti aveva appena esperito il lavoro di Matisse nel Sud della Francia, la sua tavolozza si limitava al bianco e nero, come in un'incisione a bulino o un'acquaforte.

Per tornare alla cronologia dei primi esperimenti artistici di Boetti, alla fine del 1964 elementi più definiti cominciano ad apparire nei suoi disegni. Alludono ad oggetti domestici, come scale e tavoli, finestre e porte, che rivestono un ruolo progressivamente più prominente nella composizione. Nel 1965, quando Boetti torna ad essere di base a Torino, segni ad inchiostro compatti e piatti, che sembrano generati da un macchinario, dominano lo spazio.

Le pennellate informali sono evolute in un'iconografia pop che onora l'idea di una raffigurazione impersonale degli oggetti industriali prodotti in serie. Il percorso di Boetti dall'astrazione alla figurazione segue i passi effettuati da De Staël nei suoi ultimi anni, ed è anche indice di una complessa risposta ai profondi cambiamenti di gusto che si verificarono nell'arte europea e americana, alla metà degli anni Sessanta orientata verso un'asettica documentazione della realtà, distante dall'approccio emotivo e personale dell'Informale e dell'Espressionismo Astratto. Boetti stesso parla così dei suoi disegni a inchiostro nero del 1964 e 1965¹⁷:

[...] comincio la serie dei microfoni, delle cineprese, delle lampade, dei mirini, ecc. Si trattava solamente di disegni perché non potevo trovare altra soluzione nell'attesa di iniziare il lavoro propriamente detto [...]. Visto che la presenza di un microfono o di una cinepresa condizionano l'ambiente, le cose e le persone, che il loro valore cambia a causa di questi oggetti e che essi prendono una nuova dimensione, pensai di creare delle situazioni che impregnassero l'ambiente e gli abitanti. Del teatro, in fin dei conti¹⁸.

Una manifestazione di questo uso sperimentale dell'*objet trouvé* che attiva la partecipazione del pubblico è *Lampada Annuale* (1966) (fig. [qui](#)). Una lampadina è contenuta da una scatola e si accende casualmente una volta all'anno per undici secondi. All'osservatore si chiede di aspettare che avvenga l'azione, senza aver alcun controllo sugli eventi. Il lavoro riguarda proprio l'idea di creare un senso di aspettativa nel visitatore, coinvolgendolo in un evento teatrale determinato dal caso. Non è soltanto il pubblico a perdere

potere sull'oggetto, ma anche l'artista. Boetti costruisce un meccanismo e poi si fa indietro per permettere che funzioni senza interferenze. Inoltre, combinando oggetti prodotti industrialmente, Boetti rinuncia all'aspetto artigianale e manuale del processo artistico. L'importanza dell'autorialità come componente dell'opera d'arte è messa in discussione.

Una simile attitudine concettuale può essere osservata in disegni, arazzi e ricami prodotti in anni successivi, come *16 dicembre 2040* e *11 luglio 2023* (1971), *Mettere al mondo il mondo* (1972-3) e *Mappa* (1971-72) (fig. [qui](#)). Tutte queste opere sono parte di serie, cosa che indica l'idea di molteplicità e perdita di unicità. Nonostante questo, non sono lavori prodotti industrialmente, anzi sono creati a mano. Come suggerisce Christopher Bennett, la produzione di ricami di Boetti richiedeva notevole dedizione e impegno¹⁹. Le sue commissioni si tradussero nell'attività quotidiana di artigiani e assistenti, donne e uomini, in Afghanistan e Pakistan, per quasi venticinque anni. Ogni copia delle mappe di Boetti si basa su simili matrici, ma è leggermente diversa dalle altre. In molti progetti collaborativi di Boetti sia l'artista che i suoi co-autori erano infatti liberi di modificare il lavoro in modo indipendente, non solo facendo scelte formali ma a volte anche includendo testi e contenuti. Ogni oggetto ritiene qualcosa dei suoi esecutori, anche se questi rimangono tipicamente anonimi.

L'iniziale interesse di Boetti verso la ceramica nella Costa Azzurra risponde alla sua attenzione verso simili forme di ripetizione artigianale, che sembra essersi poi sviluppata nel periodo maturo dell'artista²⁰. In una video-intervista del 1984 con Antonia Mulas, Boetti puntualizza: «lo sono un creatore di regole e poi create queste regole, creati questi giochi, creati questi meccanismi, poi posso giocare io o posso fare giocare gli altri»²¹. Nel caso delle mappe gli altri sono donne afghane, i cui mariti o familiari Boetti aveva incontrato nel 1971 durante la sua prima visita a Kabul. Come scrive Luca Cerizza nel suo libro del 2008 intitolato *Alighiero Boetti. Mappa*²², queste mappe sono come sistemi che codificano lo stato geopolitico contemporaneo. Boetti trovava belle le mappe ricamate, proprio perché lui non aveva contribuito al lavoro in nessun modo: aveva copiato geografie e bandiere nazionali già esistenti per i suoi design, e non era stato lui a creare gli oggetti a mano.

In ogni caso, aveva effettuato la scelta dei luoghi in cui questi oggetti dovevano essere ricamati: l'Afghanistan (e poi il Pakistan)²³. Boetti trovava intriganti gli spazi vuoti delle case afghane e le ampie distanze del deserto. Per molti anni viaggiò in Afghanistan ogni sei mesi, per seguire le orme del suo storico antenato Giovanni Battista Boetti, un monaco domenicano che si trasferì a Mosul in Mesopotamia nel 1771 per diventare il medico del pascià locale²⁴. I

viaggi di Alighiero Boetti in Afghanistan erano così frequenti che l'artista aprì il suo stesso albergo, il One Hotel, insieme a Gholam Dastaghir²⁵. La curiosità dell'artista nei confronti dei modi di espressione che non seguono le regole della società occidentale (e specificamente italiana) è stata continua nel corso della sua vita. Mark Godfrey ha interpretato in modo convincente la curiosità di Boetti nei confronti di altre culture come una fonte di immaginazione poetica, in linea con il *Saggio sull'esotismo* di Victor Segalen (1904-18)²⁶:

... era precisamente l'apprezzamento della diversità dell'Afghanistan che lo ha spinto, proprio sin dall'inizio del suo tempo là, ad aprire il suo lavoro alle voci degli Afghani. Un potente senso della differenza di questo paese significava che sarebbe stato impossibile ed indifendibile rappresentare l'Afghanistan e parlare per conto degli Afghani²⁷.

Boetti ha trovato modi per esprimere i loro punti di vista tramite i suoi lavori, per esempio nei testi ricamati che incorniciano alcune delle sue *Mappe*, o in *24 lettere dall'Afghanistan* (1973): per questa opera postale, l'artista chiese a Dastaghir di aggiungere quattro linee di testo persiano alle sue composizioni di disegni e collage su documenti ufficiali. Boetti era interessato a stabilire una connessione con persone che venivano da altri paesi, come l'Afghanistan, ma anche il Guatemala e l'Etiopia, senza proiettare su di loro la sua aspettativa romaniticizzata da *outsider*: per esempio in *Guatemala* (1974-75) Boetti espose una griglia di quattro fotografie che lo ritraevano accanto a persone locali davanti a famose destinazioni turistiche del Guatemala. Questi erano luoghi scelti dai Guatemaltechi per rappresentare il loro paese all'estero. Nelle fotografie Boetti vestiva abiti italiani eleganti, senza cercare di confondersi con la comunità locale; l'artista non rinnegò le differenze tra i soggetti rappresentati nelle fotografie, e sovrappose due autoritratti: quello dei Guatemaltechi ed il suo. Inoltre stampò due copie di ogni fotografia, tenendone una e dando l'altra alla persona ripresa con lui nell'immagine. Dalla prospettiva dei Guatemaltechi ritratti, Boetti era un soggetto esotico, mentre per Boetti erano i Guatemaltechi ad essere esotici. Boetti era ben cosciente delle strutture di potere insite nelle relazioni tra culture Europee ed extra-Europee e cercava di evitare di perpetuare stereotipi astenendosi dalla rappresentazione dell'altro: preferiva dare agli altri lo spazio per rappresentare se stessi come individui, che abitavano luoghi funzionanti in base ad abitudini e regole diverse da quelle conosciute dall'artista²⁸.

La fascinazione di Boetti per l'esotico sembra essere radicata negli anni spesi nella Costa Azzurra. In un testo citato precedentemente, infatti, Sauzeau lo descrive intento a riempire la sua Fiat 500 con ceramiche d'autore e sugge-

risce che fosse «un *gambler*, un levantino alla Marco Polo»²⁹, cioè un amante dell'esotico e dei viaggi alla scoperta di culture diverse. Anni più tardi, è sempre nel sud della Francia che Boetti acuisce la sua curiosità per l'arte globale, instillata dalla lettura dell'edizione del 1947 del *Museo Immaginario* di André Malraux³⁰. La Fondazione Maeght a Saint Paul de Vence organizzò una mostra ispirata al libro di Malraux nel 1973, un'esibizione che Boetti visitò. Sauzeau ricorda le sue memorie dell'installazione:

«i migliori pezzi da diversi musei di tutto il mondo, l'arte sumera, egiziana, la scultura khmer... Mi ricordo bene di una statua assira in marmo bianco con occhi in lapislazzuli»³¹. Ciò che lo aveva affascinato, ancor più della mostra a Saint Paul de Vence, era l'idea stessa del libro concepito da Malraux, questa sorta di spazio immaginario in cui convivono meraviglie provenienti dalle culture più diverse: un museo virtuale sotto il segno assoluto della *differenza*.

L'attenzione di Boetti verso le culture non-occidentali spiega il suo precoce interesse verso *Il Museo Immaginario* di Malraux, a cui fu esposto per la prima volta in Francia; anche la sua passione per il viaggio cominciò proprio negli anni delle sue visite nella Costa Azzurra all'inizio degli anni Sessanta. Rivisitare le sue iniziali esperienze in quei luoghi ci aiuta a collegare i suoi primi esperimenti con alcuni aspetti del suo lavoro maturo, permettendoci di capire più a fondo la sua opera così diversificata.

Questo saggio sostiene dunque che i viaggi di Boetti in Francia, avvenuti nel periodo della sua formazione, abbiano funzionato come una sorta di *imprinting* per l'artista. È stato in Francia che Boetti fu esposto per la prima volta all'arte delle prime e seconde avanguardie di artisti come Matisse, Picasso, De Staël e Yves Klein. È là che Boetti cominciò a sperimentare con il fare artistico, esplorando tecniche come l'incisione ed il disegno, ma anche testando pratiche come la combustione e l'uso di oggetti quotidiani nell'arte. Infine è stato tramite la sua esperienza in Francia che per la prima volta concettualizzò processi ricorrenti e schemi creativi, come il suo interesse verso l'accumulazione e il riempimento di spazi definiti, la dinamica dell'autorialità condivisa, il gioco tra unicità e ripetizione e il complesso dialogo con altre culture. In una molteplicità di maniere, i primi esperimenti di Boetti in Francia ebbero un impatto duraturo sulla sua pratica artistica posteriore.

- 1 Questo articolo è una traduzione del mio saggio in Inglese intitolato *France and a Fiat 500: the early experiments of Alighiero Boetti*. Una prima bozza del testo è stata presentata al convegno *L'Art contemporain et la Côte d'Azur - Un territoire pour l'expérimentation, 1951-2011* a Nizza nel settembre 2011. Ringrazio molto Lara Conte e Michele Dantini per il loro invito a pubblicare una versione aggiornata dell'articolo sul questo numero di «Predella». Vorrei ringraziare inoltre l'Archivio Alighiero Boetti di Roma, Anne Marie Sauzeau e Agata Boetti per aver gentilmente risposto alle mie domande relative ai primi lavori di Alighiero Boetti. Questo saggio è arricchito dai loro importanti suggerimenti. Grazie anche a Francesca Franco, direttrice della Fondazione Boetti, per la sua assistenza. Sono grata a Denis Viva e Valerie Moon per i loro suggerimenti sul testo. La mia gratitudine va infine ad Alessandra Acocella, Giorgia Accorsi, Alexander Auf der Heyde e Chao Chen, che mi hanno offerto prezioso aiuto nel reperire materiali bibliografici.
- 2 Sauzeau qui si riferisce a due tele ricamate di Boetti. Questi lavori includono le lettere del nome di Anne Marie e quelle del nome di Alighiero in una griglia di quadrati colorati.
- 3 A. Sauzeau, *Alighiero E Boetti: Shaman-Showman*, Colonia, 2003, p. 11.
- 4 *Ibidem*.
- 5 C. Gilman, *Figuring Boetti*, in *Alighiero Boetti. Game Plan*, catalogo della mostra, New York, 2011, a cura di L. Cooke, M. Godfrey, C. Rattemeyer, New York, 2012, p. 138.
- 6 M. Godfrey, *Alighiero e Boetti*, New Haven e Londra, 2011, p. 38.
- 7 Sull'aspetto ludico del lavoro di Boetti, vedi anche A. Boetti, *Il gioco dell'arte*, Milano, 2016.
- 8 P. Gilardi, *L'esperienza di Amalfi*, in *Arte Povera + Azioni Povere*, Salerno, 1969, p. 76.
- 9 A. Sauzeau, *Le opere e i giorni. Cronologia*, in J.C. Ammann. *Alighiero Boetti: catalogo generale*, Milano, 2009, p. 24. Sul precoce interesse di Boetti verso gli oggetti quotidiani come componenti della sua pratica artistica, vedi anche Alighiero Boetti, *Artist's statement, 1967*, in *Arte Povera*, a cura di C. Christov-Bakargiev, Londra, 2005, p. 237. Bisogna inoltre debitamente notare che, prima di Klein e Boetti, Alberto Burri aveva cominciato a sperimentare con le combustioni intorno alla metà degli anni Cinquanta.
- 10 P. Morisani, *Alighiero e Boetti, Halving to Double*, in *When 1 is 2: the art of Alighiero e Boetti*, catalogo della mostra, Houston, 2002, a cura di P. Morsiani, B. Schwabsky e A. Bonito Oliva, Houston, 2002, p. 11.
- 11 C. Zambianchi, *Aspetti della ricezione critica di de Staël in Italia (attorno alla mostra di Torino del 1960)*, in *Nicholas de Staël*, a cura di D. A. Levy, S. Studer e S. Tosini Pizzetti, Milano, 1994, pp. 44-55.
- 12 A. Sauzeau, *Boetti/French Riviera*, corrispondenza email inedita con Silvia Bottinelli, 8 agosto 2011.
- 13 Amman, *Alighiero Boetti*, cit., 119, n.4.
- 14 *Ivi*, 121, n.10.
- 15 *Ivi*, 125, n. 24; vedi anche n. 23, 25, 26, 27.
- 16 E. Troelenberg, *"Saltare il Fosso": Matisse e l' "inutilità" catalitica di esporre le arti islamiche, in Matisse, arabesque*, catalogo della mostra, 2015, a cura di E. Coen, Milano, 2015, pp. 46-47.
- 17 Amman, *Alighiero Boetti*, cit., 134-142, nn. 47-72.
- 18 Alighiero Boetti, *Senza Titolo*, in *Alighiero & Boetti: Mettere all'arte il mondo, 1993-1962*, a cura di A. Bonito Oliva, Milano, 2009, p. 166.

- 19 C. Bennett, *For Lasting Beauty. Alighiero e Boetti and Afghanistan*, in *Order and Disorder. Alighiero Boetti by Afghan Women*, catalogo della mostra, Los Angeles, 2012, a cura di C. G. Bennett, R.W. Hamilton, A. Ruiz, R. Malkin Steinberger, Los Angeles, 2012, p. 52.
- 20 Sulla serialità in Boetti vedi anche: M. Dantini, *Macchina e stella. Tre studi su arte, storia dell'arte e clandestinità: Duchamp, Johns, Boetti*, Milano, 2014.
- 21 Alighiero Boetti, *Video Intervista con Antonia Mulas*, dalla serie *In Prima Persona, Pittori e Scultori Italiani*, RAI, Roma, 1984.
- 22 L. Cerizza, *Alighiero e Boetti: Mappa*, Londra: Afterall, 2008.
- 23 Dopo l'invasione sovietica dell'Afghanistan nel 1979, le opere ricamate ed i kilim di Boetti cominciarono ad essere prodotti da donne e uomini afgani in Pakistan.
- 24 P. Corrias, *Vita avventurosa di Alighiero Boetti* in Bonito Oliva, *Alighiero & Boetti: Mettere all'arte*, cit., p. 224.
- 25 Sulla complessa storia ed interpretazione del One Hotel come progetto artistico, vedi M. Godfrey, *Boetti and Afghanistan*, in Cooke, *Alighiero e Boetti*, cit., pp. 158-163.
- 26 *Ivi*, 155-175.
- 27 *Ivi*, 158. La traduzione dall'Inglese è mia.
- 28 Per una più articolata analisi dei viaggi di Boetti e dei suoi interessi geopolitici vedi: Godfrey, *Alighiero e Boetti*, cit, pp.191-257.
- 29 Sauzeau, *Shaman*, cit, p. 11
- 30 A. Malraux, *Le musée imaginaire*, Genève, 1947.
- 31 A. Sauzeau, *Alighiero Boetti*, Firenze/Parigi, 2010, p. 42.

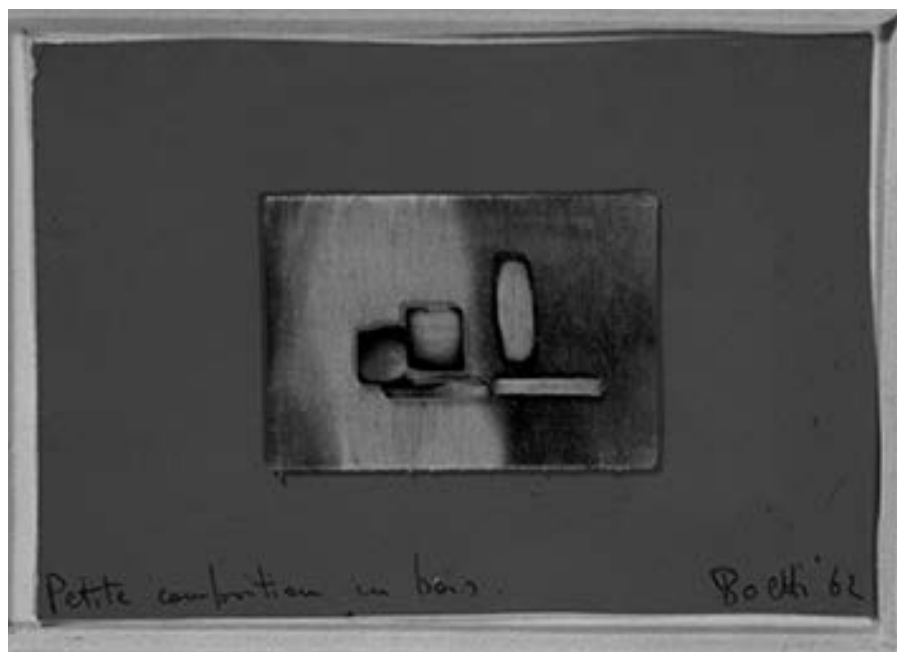


Fig. 1: ALIGHIERO BOETTI, *Petite composition en bois*, 1962 legno bruciato applicato su carta; 7,5 x 11 cm Foto Giorgio Benni, Roma



Fig. 2: ALIGHIERO BOETTI, *Senza titolo*, 1962 olio su tela; 98 x 69 cm Foto Serge Veignant, Paris





Fig. 3: ALIGHIERO BOETTI, *Senza titolo*, 1964 matita su carta; 63 x 48,5 cm Foto Serge Veignant, Paris