

Fig. 1. Alighiero Boetti, *Formazione di forme (territori occupati da Israele)*, 1967, collezione privata. © Alighiero Boetti, by SIAE 2014.

Viaggi virtuali di Alighiero Boetti alle origini delle *Mappe*, 1967-1971

Maria Grazia Messina

La sera del 23 marzo 1972, nella sede dell'associazione Incontri internazionali d'arte, a Roma, a Palazzo Taverna, Tommaso Trini interviene nella rassegna *Critica in atto* con una comunicazione dal titolo ammonitore, *Come non deragliare parlando di Alighiero Boetti*, una delle poche centrate esclusivamente su un artista. Spogliando il suo discorso, risalta un criterio cui attenersi: quanto il critico è spettatore coinvolto nell'opera, illuminato da questa, altrettanto Boetti "è stato spettatore di altre opere e di altri artisti, specie d'avanguardia, più precisamente è spettatore della storia dell'arte" e tale condizione sopravvive in gran parte, agente e conformante, ora che egli si è fatto "protagonista" di questa stessa storia. Trini indaga e chiarisce i modi di come il lavoro di Boetti, pur nella sua autonomia critica, pur nella sua "resistenza alla delazione", registri e "riproduca" la sostanza di punta degli intenti e orientamenti in corso, e sostiene la tesi da testimone attendibile e partecipe, per aver seguito con assiduità l'artista fin dagli esordi pubblici delle due prime personali del 1967, a Torino e Genova¹. Niente di cui adombrarsi, sappiamo quanto Boetti, nelle tante interviste rilasciate in seguito, ritornerà su questo dato del fare cose senza "inventare", un fare che, d'altra parte, sfugge del tutto alle maglie del vieto canone delle influenze. Ancora Trini, all'inizio del 1969, al momento di una ormai leggibile confluenza fra ricerche di area poverista, processuale, concettuale,

aveva parlato della sostanziale affinità che artisti diversi, quali Zorio e Nauman, Prini e Serra, scoprivano nello sfogliare riviste e i lavori ivi illustrati, riconoscendosi "necessariamente coinvolti nei medesimi condizionamenti che li hanno portati alle medesime opzioni"². Fra 1967 e 1969 – anni che nella seminale intervista a Mirella Bandini, in parte pubblicata su "NAC" nel marzo 1973, Boetti ricorderà come densissimi di lavoro e sollecitazioni, a cominciare dal ritrovarsi ogni giorno negli spazi della Galleria Sperone, con opere e discussioni nuove³ – l'artista viaggia virtualmente fra immaginari innescati, confrontati, condivisi, con compagni di strada vicini o distanti, in una rete di suggestioni che si definirà nel 1969, con la svolta propriamente concettuale del suo lavoro, nelle due direzioni delle quadrature ricalcate della serie de *Il cemento dell'armonia e dell'invenzione* da un lato, e del *Planisfero* colorato, propedeutico alle *Mappe*, dall'altro. Percorsi incrociati che val la pena tentare di ricostruire per indizi, con uno scavo forse ingrato, ma altrettanto "intrigato" dall'ipotesi di una via d'accesso alla temperie e ai frangenti dei possibili scambi e discorsi passati fra gli artisti in quel triennio.

Pur nel contesto di una ricerca ancora francamente oggettuale, corre allora fra gli artisti quello che con una definizione sottratta a de Chirico può essere definito quale "sentimento geografico", una sensibilità allo spazio abitato che si dilata nell'immaginario, trasfigurando visivamente e concettualmente il dato di partenza⁴. Il riferimento a de Chirico non è casuale. Nel fascicolo del dicembre 1967 di "Domus", Trini allineava nella stessa pagina la recensione della personale di Boetti alla Galleria La Bertesca di Genova e quella della grande mostra allestita a Torino da Luigi Carluccio, *Le muse inquietanti. I maestri del surrealismo*, imperniata su de Chirico, l'artista più rappresentato con ben ventot-



Fig. 2. Piero Manzoni, *Otto tavole di accertamento* (1958-1960), cartella, Milano, Edizioni di Vanni Scheiwiller, 1962.

to dipinti in due sale monografiche; fra essi *La malinconia della partenza* del 1916, con l'introduzione della carta geografica come quadro nel quadro. L'ispirazione geografica segna tante sortite degli artisti fra Torino e Milano nel successivo 1968, affidata a coinvolgenti installazioni oggettuali, coeve alle ricerche degli Earth Works e della Land Art angloamericana – note dalle riviste, da “Studio International” ad “Art International” ad “Artforum” – e insieme differenziate dal carattere, ora di astratti diagrammi, ora comportamentale e performativo, di queste ultime. Il contesto è quello della mostra che, assieme alla Biennale, doveva costituirsi come evento dell'anno, *Nuovo paesaggio*, concepita entro la programmazione della XIV Triennale di Milano. Arruolando tutta la com-

posita compagine degli artisti post-pop/op e poveristi, la mostra prevedeva una disseminazione caleidoscopica di installazioni effimere, quanto di grande impatto, fra città e natura, sull'asse dell'Autostrada del Sole e delle sue diramazioni, urbane o periferiche. Prevista dalla metà di giugno non venne portata a compimento per la contestazione alla Triennale e l'occupazione della sede ai Giardini, il giorno stesso dell'apertura, il 30 maggio⁵. Eppure si può ben presumere che il progetto avesse aperto dei varchi fino allora inediti per l'immaginario degli artisti coinvolti, fra cui Boetti, Fabro, Paolini, qui citati insieme non solo per la solidarietà che li legava all'epoca. Una riflessione sugli schemi e sugli scardinamenti della consueta sensibilità geografica affiora in specifico da tanti loro lavori di quell'anno, che si avvicendano in incalzanti raffronti e rimandi, in contemporanea come a brevi distanze.

Il via lo aveva già dato Boetti l'anno prima, con *Formazione di forme (territori occupati da Israele)* (fig.1), un dittico dove a una pagina della “Stampa”, si accompagnava un foglio con riportata a ricalco la sagoma del territorio ivi illustrato, le zone di Sinai, Gaza, Gerusalemme e Golan, occupate a seguito della guerra dei Sei giorni, con la sola indicazione, in alto a destra, della data del quotidiano, il 10 giugno 1967. Nelle parole dell'artista, la nuda tautologia del ricalco è tutt'uno con la ragione dell'opera, la spersonalizzazione del disegno: “Ciò che mi interessava è che questi disegni non nascevano dalla mia immaginazione, ma da attacchi di artiglieria, da raid aerei, da negoziati diplomatici...”⁶. *Formazione di forme* è una prima conferma di una sincronica sintonia con l'emergente area concettuale: la porzione di territorio ridotta al suo diagrammatico contorno – forse suggerita dalle *Tavole di accertamento* di Manzoni, pubblicate nel 1962, con le sagome affiancate di Irlanda e Islanda (fig. 2) – è un'opera contigua alla *Map not to Indicate...* di Ter-



Fig. 3. Terry Atkinson, Michael Baldwin, *Map not to Indicate...*, 1967, Londra, Tate Britain.

ry Atkinson e Michael Baldwin (fig. 3): qui la mappa si rovescia, nel senso di designare l'assente, vale a dire tutti gli Stati nordamericani, esclusi Iowa e Kentucky, gli unici le cui sagome siano state riportate a penna, galleggianti su un foglio vuoto. L'assonanza visiva fra i due lavori è già stata più volte citata⁷ ed è troppo ardua da districare filologicamente, ma utile a segnalare una profonda diversità di motivazione. Gli inglesi, banalizzandone gli assunti, intendono convertire l'informazione visiva in quella verbale, gli Stati omessi sono citati nel lungo titolo – denudando lo statuto di codice convenzionale dei linguaggi, una premessa a quelle che saranno le operazioni, di matrice wittgensteiniana, del successivo gruppo Art & Language⁸. Boetti, al di là dell'intento constataivo delle *Tavole* di Manzoni, mira a risaltare il ricalco, processo d'appropriazione per eccellenza, che svilisce invenzione formale e tecnica per lavorare sulla centralità dell'idea: “il problema nuovo di essere artisti adesso è di aver una base, che non sia il prodotto artistico ma l'idea e allora... l'idea la puoi attuare con tanti mezzi, che puoi prelevare da quelli che esistono già e ti vanno bene”⁹. La mappa è funzionale all'idea di *Formazione di forme*, un'opera

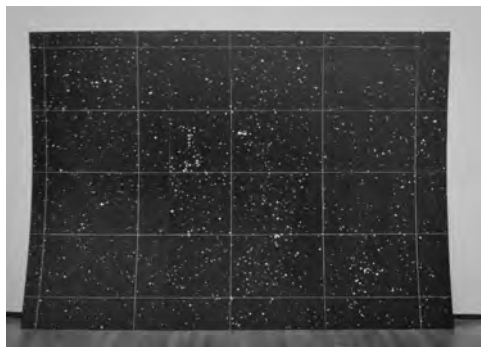


Fig. 4. Luciano Fabro, *Cielo*, 1967, collezione privata.

che intende sganciare la mappa dall'assuefazione di vederla quale codifica statica di un'entità geografica data, per recepirla invece come diagramma di informazioni in evoluzione temporale, affidate al processo storico. Nel successivo marzo 1968, nella personale *Avanti, Dietro, Destra, Sinistra. Tautologie* alla Galleria Notizie di Torino, con lavori firmati all'autunno precedente, Luciano Fabro rilancia il discorso, presentando il *Mappamondo geodetico*, pendolante dal soffitto, tanto più avvincente per Trini – che lo riproduce su “Domus”¹⁰ –, se visto nell'ignoranza della legge di Foucault; e il *Cielo* (fig. 4), una porzione del firmamento stellato evocato in smalto bianco su tre pannelli ricurvi di lamiera nera, risultato di sei mesi di lavoro trascorsi a “ricostruire in simboli illeggibili” un cinquantesimo di una carta del cielo corrispondente al momento zero del 1950. L'artista chiosa con un ennesimo intervento la sua assidua riflessione sulla tautologia, sul “rendersi conto delle cose che già si sanno”, ma questa volta con uno scatto in più di fantasia come di riflessione, in un assunto che sembra una sfida da svolgere alla pari con Boetti, sia per quanto riguarda l'oggetto mappa sia per quanto riguarda l'esercizio che la mette in atto, il disegno. Nel caso di Fabro si tratta, per paradosso, di liberare la mano, di singolarizzare il lavoro in quanto sola azione, e



Fig. 5. Alighiero Boetti, Mostra *Shaman-Showman*, Galleria De Niebourg, Milano, aprile- maggio 1968, da "Domus", 470, gennaio 1969. © Alighiero Boetti, by SIAE 2014.

di svincolarlo dall'essere una pratica che conferisce senso, dato che l'astrazione implicita nella codifica della mappa è rilanciata nel mutarne i simboli e nel renderla così indecifrabile¹¹. Oltre il portato concettuale, resta che l'immediata efficacia dei due lavori di Fabro risiede nello sradicare l'osservatore dalla consueta ottica geocentrica, per scaraventarlo in una prospettiva cosmica dove il globo terrestre è sottoposto alla sua lenta, incessante rotazione e la distanza, compressa ma abissale, delle stelle spaura, una volta che si entri letteralmente nella mappa, applicandovi un piccolo magnete con le sue indicazioni di sito, avanti, dietro, destra, sinistra. Il successivo 23 aprile, Boetti si concede una pausa immaginifica – un sunto di un più ambizioso progetto am-

bientale, la *Collina magica* da realizzarsi nei dintorni di Ivrea –, inaugurando alla Galleria De Niebourg, a Milano, la personale *Shaman-Showman*, che Trini definirà "scenografia della natura"¹² (fig. 5). Un greto di fiume, aspro di ciottoli, fra Piero Gilardi e Richard Long, copre tutto il pavimento della galleria, costellato da presenze oggettuali – sempre da Trini, "intuizioni fatte oggetti" – che valgono come elementi paesistici, alcuni con allusioni immediate, il *Panettone* di lamiere sovrapposte a mo' di rilievo, il *Pack*, un telone cerato riempito d'acqua dove galleggiavano blocchi di plastica, le aiuole addensate e variopinte dei *Legnetti*, mazzetti colorati di legna da ardere. Il successivo 21 maggio, nel corso della rassegna *Il teatro delle mostre*, alla Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis a Roma, Boetti inscena *Un cielo* (fig. 6), un esito di un agire immediato e partecipato, quanto quello di Fabro era stato solitario e protratto: il pubblico, al buio e munito di chiodi, creava costellazioni arbitrarie, forando un grande telaio di carta blu, posto diagonalmente fra soffitto e pavimento della galleria, e liberando così dai fori gli abbagli delle luci di faretti retrostanti. Ancora Trini commenta, "è stato l'invito a ridurre l'idea del cosmo, come per Mauri l'idea della Luna a un gioioso e in qualche modo magico modello sperimentale"¹³. Al di là di richiami a soggettive visioni psichedeliche, o, invece, di un gioco collettivo, entro una precoce rinuncia di autorialità, è sempre la nozione di mappa a venire risaltata, nel simularne in termini estremi la realtà di scrittura in codice. In ottobre, la tre giorni di Amalfi, *Arte povera Azioni povere*, rivive la polarità binaria del citato sentimento geografico, la gravidanza metaforica dell'immagine, la *Sfera di giornali* di Pistoletto che diviene un ennesimo *Mappamondo*, con i suoi rimandi cosmici, e l'astrazione cartografica, oggettivata nell'estro dell'ultima tautologia di Fabro, *Italia*, la carta stradale della penisola, sempre imperniata sul per-



Fig. 6. Alighiero Boetti, *Un cielo*, Roma, Galleria La Tartaruga, 21 maggio 1968 (Foto Plinio De Martiis), Latina, Archivio di Stato, Fondo La Tartaruga. © Alighiero Boetti, by SIAE 2014.

corso dell'Autostrada del Sole, incollata su una spessa sagoma in lamiera, appesa per il tacco e appena oscillante, con Sicilia e Sardegna avvitate dall'altra parte. L'opera è la diretta conseguenza del precedente *Mappamondo geodetico*; il suo margine di possibile ironia non è quello di una metafora politica per un'Italia allora sottosopra, convocata da tanta critica recente – visto che con una lettera firmata assieme a Carla Lonzi e Giulio Paolini l'artista si era recisamente dissociato dalla contestazione alla Triennale¹⁴. Si tratta, di nuovo, di un esito di sorpresa visiva rispetto alle convenzioni della rappresentazione geografica, il trovarsi di fronte un territorio capovolto, quindi disancorato, tanto da concedersi, nel suo peso, un minimo indizio di fluttuazioni nel vuoto, come se fosse sottratto alla gravità. Anche qui, poi, la tautologia dell'Italia/sagoma geografica è frutto di un lavoro di ricalco e taglio, "golfetto per golfetto", come dice Fabro a Carla Lonzi, al pari del disegno della mappa ridotta al suo solo contorno, ricavata da "La Stampa" da Boetti. L'*Italia* di Fabro comporta il passaggio della mappa

dalla rappresentazione cartografica di luoghi a un suo fenomenizzarsi in consistenza fisica di territori, una ricerca proseguita dall'artista nel cimento con materiali diversi nelle successive versioni del lavoro, secondo un intento che ancora appare affine a quello di Boetti, col suo filone degli arazzi a ricamo.

Su questa rete di confronti e premesse, non doveva cadere inosservata la pubblicazione di *The Xerox Book* edito a New York da Seth Siegelau in dicembre 1968, un catalogo/mostra di lavori in formato A4 eseguiti con la fotocopiatrice da Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris e Lawrence Weiner. Il contributo di Morris, nettamente distaccato dal minimalismo grafico-concettuale, diagrammi o *statements*, degli altri autori, consisteva nell'occupare le venticinque pagine a propria disposizione con la riproduzione in fotocopia della stessa immagine, una vista del globo terrestre dallo spazio (fig. 7), attinta dalle fotografie epocali scattate dalla sonda spaziale Lunar Orbiter I,

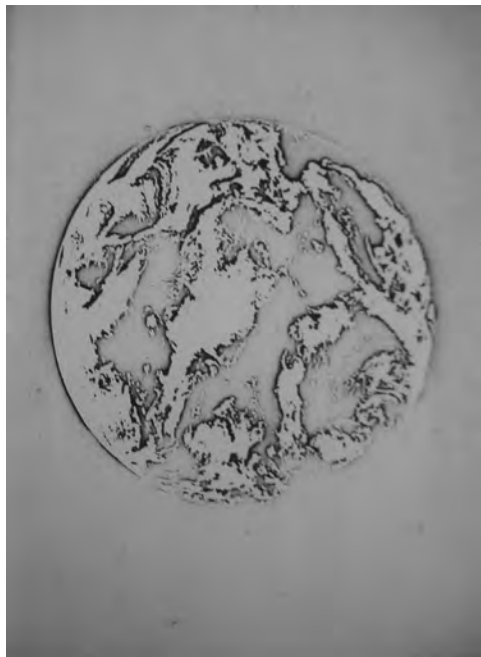


Fig. 7. Robert Morris, pagina in *The Xerox Book*, New York, Seth Siegelau & Jack Wendler, 1968.

la prima a essere sfuggita dall'orbita terrestre, nell'agosto 1966. Ci sono più riscontri che lo *Xerox Book* fosse noto a Boetti nella primavera del 1969, non fosse altro per gli scambi intercorsi con gli americani nel contesto della sua partecipazione alla mostra di Szeemann a Berna, nel marzo- aprile 1969, *When Attitudes Become Form* – dove, fra l'altro, espone un'opera, *Luna*, di cui resta una fotografia (fig. 8), una lavagna con un fitto tratteggio a gessetto bianco, con un effetto affine all'opacità della fotocopia. Il lavoro allora avviato da Boetti sui fogli quadrettati de *Il cemento dell'armonia e dell'invenzione* si pone come un rovesciamento, secondo arbitrarie regole proprie, del matematico sistema di permutazioni, basato sul numero quattro e sul modulo del quadrato, posto in atto da Lewitt nei venticinque fogli del suo contributo al libro, e poi illustrato in *Drawing Series 1968 (Fours)*, pagina pubblicata su "Studio International" nell'aprile

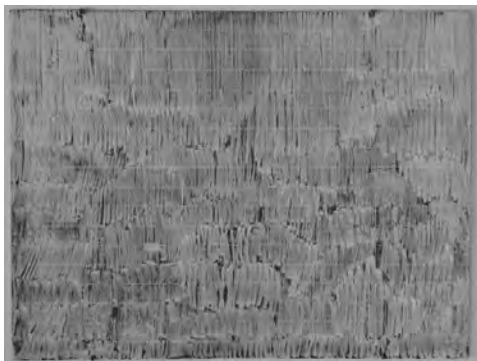


Fig. 8. Alighiero Boetti, *Luna*, opera presentata alla mostra *When Attitudes Become Form*, Berna, Kunsthalle, marzo- aprile 1969. © Alighiero Boetti, by SIAE 2014.

1969. I *Viaggi postali*¹⁵, iniziati dall'estate, comportano l'invio di missive, fra gli altri, a Siegelau, a Weiner, a Lucy Lippard; dall'autunno, la curiosità per la radicale personalizzazione indotta dalla fotocopiatrice induce Boetti alle sperimentazioni di *Autoritratto* e *Nove xerox Anne Marie*, riduzioni del proprio volto alla retinatura tipografica, la sola che potesse essere colta dall'iniziale tecnologia degli apparecchi nello show-room della Rank Xerox a Torino¹⁶. Il lavoro a sorpresa di Morris entro *The Xerox Book* doveva essere balzato all'attenzione grazie a una clamorosa coincidenza, il primo viaggio extra terrestre di una navicella spaziale, la missione dell'Apollo 8, con le dieci orbite attorno alla luna compiute nella giornata del 24 dicembre 1968, in parte trasmesse in diretta televisiva, e attestate dal nuovo, avvincente, scatto della terra vista dalla luna eseguito allora dagli astronauti. Il lavoro appare congeniale a Boetti per la proiezione d'infinito che viene ad aprirsi nei limiti della pagina A4, per lo stesso motivo che lo tiene avvinto nella primavera del 1969 a ricalcare quadratini, "perché se lo spazio è piccolo, le possibilità sono enormi, potresti farlo in centomila modi, uno diverso dall'altro"¹⁷. In diretta connessione con questa suggestione, concettuale e ico-



Fig. 9. Alighiero Boetti, *Planisfero politico*, 1969, collezione privata. © Alighiero Boetti, by SIAE 2014.

nografica, sembra essere un progetto dello stesso 1969, non portato a termine e ricordato da Anne Marie Sauzeau:

“far fare un mappamondo di notevoli dimensioni che mostri solo i rilievi e le profondità marine, senza la presenza delle acque, i contorni dei continenti non avrebbero potuto essere percepibili, l’effetto doveva essere simile alla superficie lunare”¹⁸.

Boetti interviene nel corpo vivo della rappresentazione cartografica, alterandone all’assurdo gli elementi costitutivi, così come, fra 1970 e 1974, ne verificherà convenzioni e relatività di dati, con l’avvio del censimento dei *Mille fiumi più lunghi del mondo*, lavoro “pazzesco”, frutto di una gigantesca corrispondenza instaurata con referenti disseminati nei cinque continenti, una borgesiana “pratica della tecnica dello sbaglio”, nella lettura di Bonito Oliva, per

l’affidarsi a un’ingestibile concomitanza di più voci¹⁹. L’attentato al comune sentire geografico è la conseguenza evidente di tali pratiche, anche se, nella citata intervista con Bandini del 1972, l’artista sosterrà che si trattava di “un lavoro linguistico nato dall’idea delle classifiche, e fatto sulla misurazione, la geografia non c’entra per niente. I fiumi sono difficilissimi da misurare ...”²⁰. Ritorna la tangenza e insieme il distacco dall’area concettuale statunitense, in una ripresa alternativa del concetto di “misura” affidata ad atti elementari, come nel lavoro di Mel Bochner, ma qui sfiorata nell’impossibile repertorio inventariale di dimensioni incommensurabili sia spaziali, che temporali, come nei lavori con la posta. Al mappamondo disidratato si affianca, nello stesso 1969, una dilatazione estrema dell’esperienza del viaggio virtuale, condotta con il *Planisfero politico* (fig. 9), un comune planisfero cartaceo, in bianco e nero, campito a pennarello e inchiostro, paese per paese,



Fig. 10. Max Kozloff, *The "Colors"; the "Maps"; the "Devices"*, "Artforum", VI (3), novembre 1967, p. 29.



Fig. 12. Inaugurazione della mostra *Arte Povera*, Bologna, Galleria de' Foscherari, 24 febbraio-15 marzo 1968; sul fondo: Giulio Paolini, *Averroè*, 1967.

secondo il colore e i simboli grafici delle relative bandiere. Anche questa impresa cade in una costellazione di ricerche allora convergenti, e risalente nel suo assunto alla serie del 1962, *Do It Yourself*, di Andy Warhol, i kit di quadri predisposti per pittori dilettanti, con le diverse aree da campire individualizzate da un numero/colore. È probabile che, per repertoriare le bandiere, Boetti abbia fatto ricorso al *Petit Larousse illustré*, un dizionario che doveva essergli familiare per il lavoro



Fig. 11. Copertina del catalogo della mostra *July, August, September 1969*, a cura di S. Siegelau, 1969.

di traduttrice della moglie, e che si apriva, appunto, con due pagine di caleidoscopico allineamento dei *Drapeaux* del globo. Nella logica del lavoro, non si può non pensare alle *Maps* di Jasper Johns (fig. 10), oggetto di un bell'intervento critico di Max Kozloff, sul fascicolo del novembre 1967 di "Artforum", dove questi ne attribuiva l'efficacia al contrasto fra la macroscala dell'esuberanza del gesto e del colore e la microscala, compressa, dell'informazione cartografica – un esito che ritroveremo nella *Mappe* ad arazzo di Boetti²¹. Basti tenere a mente l'esemplarità di Johns fra i poveristi torinesi – Pistoletto fa di una gigantografia-ritratto dell'artista un *Oggetto in meno* –, certo registrata nel contesto di quanto aveva scritto Susan Sontag in *Against Interpretation* del 1966, a proposito dell'orientamento "cool" del lavoro di Johns e compagni, del loro restituire lo spirito del tempo in termini di impersonalità, giocosa mobilitazione dei sensi, apoliticità²². Altrettanto va ricordata la sintonia, o coincidenza, con la mappa illustrata nella copertina del catalogo della mostra *Op Losse Schroeven*, aperta ad Amsterdam nella primavera 1969, e soprattutto con un'altra impresa di Siegelau, la mostra estiva, con opere di undici artisti disseminate in diversi luoghi, fra Europa e America, dal titolo *July, August, September 1969*, innescata, a detta del curatore, da "una certa sensibilità internazionale" avvertita fra "artisti di tutto il mondo"²³. La

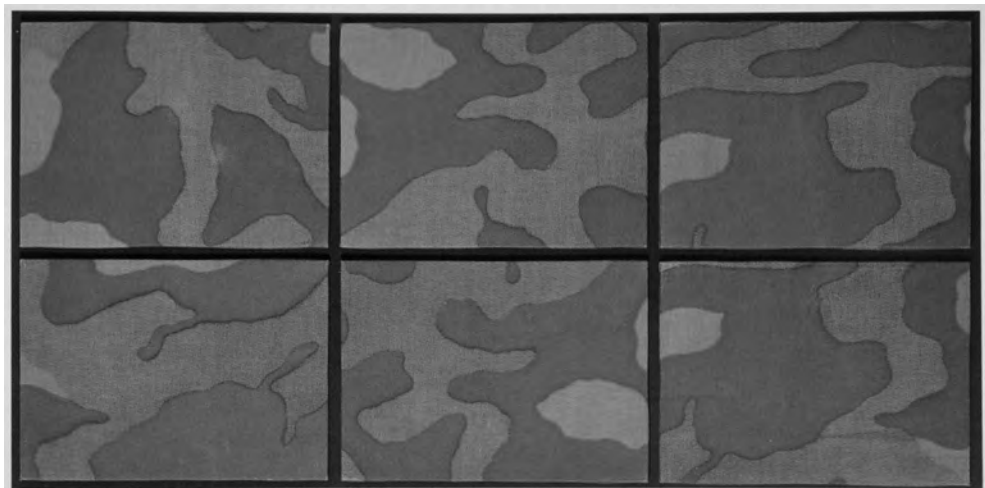


Fig. 13. Alighiero Boetti, *Mimetico*, 1968, Roma, Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo. © Alighiero Boetti, by SIAE 2014.

copertina del catalogo trilingue (fig. 11) riportava tale e quale un planisfero con la sottolineatura dei luoghi interessati, aprendo a una vertiginosa dislocazione: per visitare la mostra si trattava di viaggiare per il mondo, non di muoversi per le sale di un museo. Ma l'effettivo spunto iconografico del *Planisfero* di Boetti appare risiedere nel corto circuito instauratosi fra Boetti e Paolini alla seconda mostra dell'arte povera, alla Galleria de' Foscherari di Bologna, nel febbraio 1968. Paolini vi aveva presentato per la prima volta *Averroè* (fig. 12), un'asta portante quindici bandiere afflosciate, facente poi parte di una serie di sette esemplari, tale da racchiudere tutte le bandiere registrabili a scala globale nel 1967. Nell'intento dell'artista non vi era alcun racconto o messaggio, ma ancora una volta la constatazione di un'idea, spinta ai suoi limiti, come egli spiega a Carla Lonzi, in *Autoritratto*:

“La scelta del numero e del tipo di bandiere non ha nessun carattere di leggibilità, ma solo un carattere numerico [...] pretesto, così occasionale, per creare un oggetto che sia forzato nella sua

assurdità, ma non in quanto bandiera, in quanto idea di questo oggetto”²⁴.

Da parte sua Boetti, in *Mimetico* (fig. 13), un assemblaggio modulare di sei piccoli ritagli di tela mimetica militare, montati in un'unica opera, verificava nel pattern delle sinuose pezzature, chiare e scure, direttamente accostate, la stessa articolazione cromatica del *Planisfero*, dove le bandiere si toccano senza soluzione di continuità. Come ha scritto Giovan Battista Salerno, *Mimetico* è “un sontuoso velo che nasconde e imita e inquadra il disordine organico della natura”²⁵, così come le *Mappe* faranno rispetto al “disordine combinatorio della storia”, per citare un verso di Ezra Pound. È come se le allusive porzioni di terre anonime, fluttuanti in *Mimetico*, attendessero di essere identificate, nominate, così come le bandiere destituite di senso di *Averroè* attendessero, reciprocamente, di essere attribuite per dispiegarsi.

Nello stesso brano di *Autoritratto* dove Paolini parla di *Averroè*, Fabro interviene nel dialogo, chiosando “Mi pare che, anche questa bandiera ti serva come ottimo

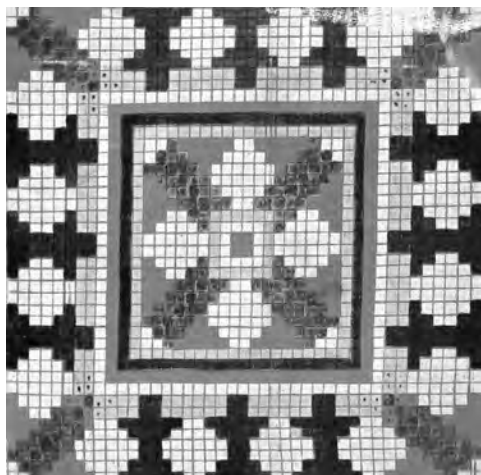


Fig. 14. *Linga Yantra*, 1800 c., Rajahstan, dall'articolo *Tantra Art*, "Studio International", dicembre 1968.



Fig. 15. Alighiero Boetti, *Territori Occupati*, 1969, Digione, FRAC Bourgogne. © Alighiero Boetti, by SIAE 2014.

pretesto per non-fare degli accostamenti coloristici ...”²⁶. È quello che avviene con il *Planisfero* di Boetti, ancora una volta non solo il disegno, ma anche il colore è già deciso, disponibile e regolamentato nelle figure delle bandiere, così come, nella serie tout-court *Colori*, del 1967, era campionato nelle mazzette delle vernici industriali impiegate dalle case produttrici di autoveicoli, riprodotte dall'artista in squillanti pannelli monocromi di cartone, poi lamiera, campiti a spray, identificati dal rispettivo nominativo, *Rosso Gilera 12332* o *Verde Ascot 1288 6631*²⁷. A differenza dell'esito nominalista di questi lavori, il pattern del *Planisfero* – anche se le bandiere vi si sostituiscono in modo denotativo alla carta muta – ha un impatto, a prima vista, non di informazione, ma di vivida decorazione astratta, quasi ritualmente cifrata, specie nei variegati incastri cromatici dell'emisfero Sud, con le tante bandiere dell'Africa sub sahariana o dell'America meridionale. Viene alla mente l'interesse dell'adolescente Boetti, ricordato da Sauzeau, per le carte tantriche, articolate da squillanti e geometrici

mandala, viste alla Galleria Galatea di Torino, e forse riattualizzato negli anni che qui interessano, dalla mostra *Tantra Art* del dicembre 1968 all'Axiom Gallery di Londra, nota per l'essere illustrata da una rara pagina a colori su "Studio International" dello stesso mese (fig. 14)²⁸.

In quanto al procedimento operativo, la campitura compatta a pennarello dei diversi paesi nel *Planisfero* è omologa a un'altra opera chiave del 1969, il ricamo *Territori occupati* (fig. 15), forse esposto nel maggio 1969 alla Galleria Sperone di Torino. Il ricalco tratto dalla cartina pubblicata su "La Stampa" nel 1967, trasponendosi nel ricamo, viene invertito di senso, non più astratto disegno di un solo, nudo contorno, ma superficie riempita dall'ordito, evocativa del referente, i deserti di quell'area di mondo, per la tonalità bruno arancio del filo di lana, e altrettanto consistente, anche per la fattura un po' sommaria della non esperta esecutrice, la stessa Sauzeau. Alla vista, entro il telaio circolare, una sintesi di globo, non si delinea un diagramma, ma sbalza una porzione fisica di territorio. Alla possibilità che il ricalco si possa tra-



Fig. 16. Alighiero Boetti, *Mappa*, 1971-1972, collezione privata. © Alighiero Boetti, by SIAE 2014.

durre nel ricamo, Boetti arriva con tutta probabilità grazie alle ore trascorse nello stesso periodo a ripassare i quadratini nei fogli de *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*. Come spiegherà in un'intervista più tarda, del 1982, a Bruno Corà, il ricalco è la realtà estetica di un cieco che tocca e avverte i contorni, è un disegno fatto da una fotocopiatrice umana, fatto per coprire e riempire²⁹. Basti vedere il filmato, girato da Emidio Greco, dell'artista al lavoro: il ricalco erratico del foglio quadrettato, non assecondando l'equilibrio della griglia, esclude la planarità, il percorso imprevedibile attiva piuttosto un chiaroscuro con alternati risalti di emergenze e affondamenti, una tridimensionalità empirica che coinvolge in sé sguardo e corpo dell'osservatore³⁰. Il tratto, inoltre, non è regolare, via via la traccia a matita si ispessisce o ha scarti rispetto alla carta a quadretti. È un disegno agito come tessitura, un'evidenza che motiva il passag-

gio dal *Planisfero* cartaceo alle *Mappe* ad arazzo, dove, a parte tecnica e materiale, la "fisicità" della traduzione è sempre più evidente, per gli individuali apporti e travisamenti delle ricamatrici di Kabul, indotti da incomprendimenti del disegno, come da ostacoli linguistici e dalla parcellizzazione della loro pratica di lavoro.

La storia delle *Mappe* è nota, si tratta del lavoro di Boetti che ha goduto del maggior favore di pubblico – "la prima immagine d'arte concettuale popolare" come ha detto l'artista³¹ – e della massima attenzione critica nell'ultimo decennio, per il suo porsi quale precocissima icona di una pratica multidisciplinare e multiculturale, globalizzata, dell'arte³². Quando Trini presenta a Incontri internazionali d'arte il suo citato intervento su Boetti, a fine marzo 1972, i primi esemplari eseguiti non erano ancora arrivati in Italia. Commissionati nel corso



Fig. 17. Copertina della rivista "Data", II (4), maggio 1972.

del secondo viaggio dell'artista a Kabul, nell'autunno 1971, a partire da un planisfero proiettato e ricalcato su lenzuoli di lino, le prime mappe saranno riportate indietro da Boetti col suo terzo viaggio, nella tarda primavera 1972 (fig. 16), per figurare subito, in un dettaglio che ne ritrae l'acceso emisfero nord-est col dilagare rosso delle bandiere di Unione Sovietica e Cina, sulla copertina del fascicolo del maggio 1972 della rivista "Data" (fig. 17), e per essere poi esposte alla Documenta V ordinata da Szeemann a Kassel nell'estate. Le recenti letture critiche di area statunitense hanno indagato in modo pressoché esaustivo, ma anche, letteralmente, infierito su questa serie, in una sua strumentalizzazione nell'ambito del dibattito sul post-colonialismo, scorrendo dalle al-

terne messe in questione o rivendicazioni di specificità etniche e culturali, alla discussione del canone dell'auto-rialità, alle contrapposizioni di genere maschile-femminile coi relativi stereotipi, al *décalage* fra assunti d'avanguardia e culture tradizionali, fino ai temi, che tutto includono, di un assunto aggiornato dell'esotismo, il dislocare e rinegoziare le identità, in contesti sempre più mobili e interferenti. Le forzature sono evidenti, dato che la produzione delle *Mappe* si estende per l'arco di un ventennio – non si tratta di un lavoro monolitico –, e che gli orizzonti di riferimento degli esemplari "pakistani" della serie sono ben altri da quelli dell'inizio degli anni Settanta, quando il testo guida di Boetti, era il vangelo della cultura allora "alternativa", il *Corpo d'amore* di Norman O. Brown, entro comunque un contesto di stretta e ardua osservanza di complesse pratiche concettuali. Oppure, gli orizzonti mutano ancora, quando, alla fine degli stessi Settanta, Boetti convoca, a spiegazione dei propri lavori, una riflessione d'ordine strutturalista, forse anche a fini d'esorcizzarne la troppa piacevolezza e i sospetti di un ammiccamento al mercato: "Decisive [...] is the fact that structures (systems) have replaced pictures and that pictures obtain their meaning from structures (systems)", fermo restando che la struttura, nel suo caso, non è un ordine della realtà ma un modo e risorsa per osservarla e prenderne atto³³. Per una conclusione è utile recuperare un primo, lapidario commento dell'artista, alla luce di uno sguardo attento alle coeve prime *Mappe*, al loro corpo. A Mirella Bandini Boetti spiega: "Dietro il lavoro degli arazzi, che disegno dalle *Carte del mondo* (ho trovato in Afghanistan donne che li eseguono bene) vi è il tempo come nei *Quadratini...*"³⁴. È evidente che il "tempo" agisce in vari

modi in questi lavori d'ordine geografico, percepito a livello iconografico in una vertiginosa compressione spaziale, rivissuto nella durata dilatata di un'esecuzione lenticolare, gugliata per gugliata, esperito come storia, nei mutamenti geopolitici registrati dall'avvicinarsi dell'insieme delle bandiere, e di cui ogni *Mappe* fissa una transeunte "attualità"³⁵. Il tempo, infine, è soprattutto quello dello sguardo dell'osservatore che ripercorre, viaggia per l'opera. Lungi da ogni esito spettacolare perseguito, per forza di cose, negli allestimenti espositivi che hanno presentato negli ultimi anni questi lavori, ciascuna mappa richiede un'esperienza introspettiva, a partire da un affondamento visivo nella sua fisicità di materia e tecnica. C'è un primo coinvolgimento empatico per un'allusione di mimesi naturalistica: le ondulazioni, le direzioni, la trama più stretta o appena smagliata del ricamo suggeriscono, nella tonalità azzurrina degli oceani, presenze di correnti, di flussi, di variate profondità marine. Subentra poi lo scarto della lettura, invece in codice, dei continenti, restituiti per brandelli di bandiere, a seguire la frastagliatura delle coste, e in un'astrusa griglia geometrica all'interno, per le complesse indentature dei confini, con contigue dissonanze di colori squillanti, e dislocazioni e scompensi dei simboli grafici, croci stelle, strisce, non rapportati all'insieme, ma ciascuno tagliato o dimensionato secondo la sagoma e l'entità territoriale che rappresenta. Le *Mappe* sono in effetti una cartografia di convergenti diffrazioni, di un'interconnessione delle differenze. Da una parte, portano in luce la dialettica costitutiva dell'opera d'arte, il viaggio fra immagine e oggetto, laddove il prototipo di Boetti, il *Planisfero* cartaceo, è un'immagine che, trasmigrata in un oggetto, l'arazzo, a essa estraneo, si altera e si determina per i frangenti stessi del

processo, resistenze e adattamenti. D'altra parte, le *Mappe* costituiscono una pregnante icona della condizione stessa della contemporaneità, l'interferire di temporalità asincrone, oggi sempre più leggibile nell'istantaneità e pervasività delle reti del comunicare.

1. Tommaso Trini, *Come non deragliare parlando di Alighiero Boetti*, in *Critica in atto*, (Roma, Incontri internazionali d'arte, 1972-73), pp. 113-118, poi in *Alighiero Boetti: 1965-1994* (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 10 maggio-1 settembre 1996), a c. di Jean-Christophe Ammann, Maria Teresa Roberto, Anne Marie Sauzeau, Milano, Mazzotta, 1996, pp. 219-220.
2. Tommaso Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, "Domus", (470), gennaio 1969, pp. 45-46, qui p. 45. Per le prime citazioni internazionali di Boetti, vedi Daniela Palazzoli, *Italy*, "Studio International", CLXXV (896), gennaio 1968, pp. 42-44; Charles Harrison, *Düsseldorf Commentary, Prospect 1968*, "Studio International", CLXXVI (905), novembre 1968; Jean-Christophe Ammann, *Live in Your Head*, "Art International", XII (5), maggio 1969, pp. 47-50.
3. Mirella Bandini, *Intervista ad Alighiero Boetti*, "NAC", IV (3), marzo 1973, pp. 4-5, ripubblicata integrale in *Alighiero Boetti: 1965-1994*, cit., pp. 200-203.
4. Giorgio de Chirico, *Neoclassici milanesi* (1920), in *Giorgio de Chirico. Il meccanismo del pensiero*, a c. di Maurizio Fagiolo, Torino, Einaudi, 1985, p. 138, introduce la definizione, riportandola a un proprio appunto del 1909, riferito a Milano.
5. Vedi *Milano XIV Triennale*, "Domus", (466), settembre 1968, p. 16 e Pierre Restany, *L'Italie et le nouveau paysage*, "Domus", (469), dicembre 1968, p. 45.
6. *Afghanistan*, dichiarazioni raccolte da Nicolas Bourriaud, "Documents", (1), ottobre 1992, poi in *Alighiero Boetti: 1965-1994*, cit., pp. 214-215, qui p. 215.
7. Vedi da ultimo, Luca Cerizza, *Le Mappe di Alighiero e Boetti*, Milano, Electa, 2008, p. 18.
8. Francesco Tedeschi, *Il mondo ridisegnato*.

- Arte e geografia nella contemporaneità*, Milano, Vita e Pensiero, 2011, pp. 54-55, riconduce l'operazione dei due artisti di Art & Language alle riflessioni sul linguaggio di Wittgenstein, riprese nel postulato 7 dell'altro loro lavoro *Title Equals Text N° 22*: la proposizione nel senso positivo è come lo spazio nel quale un corpo può essere collocato. Nel senso negativo è come un corpo solido che impedisce a qualsiasi corpo di essere collocato nello spazio che esso occupa.
9. Mirella Bandini, *op. cit.*, p. 201.
 10. Tommaso Trini, *Mostre a Torino*, "Domus", (461), aprile 1968, p. 45.
 11. Su *Cielo*, vedi Luciano Fabro citato in Carla Lonzi, *Autoritratto*, Bari, De Donato, 1969, p. 288; Id., *Attaccapanni*, Torino, Einaudi, 1978, p. 58; Id., *Luciano Fabro: Lavori 1963-1986*, Torino, Allemandi, 1987, p. 181.
 12. Tommaso Trini, *Nuovo alfabeto*, cit., p. 49.
 13. Tommaso Trini, *Le notti della Tartaruga*, "Domus", (465), agosto 1968, pp. 41-45, qui p. 41. Ringrazio Ilaria Bernardi, autrice della tesi magistrale *Il teatro delle mostre*, Università di Firenze, per la segnalazione delle fotografie di De Martiis.
 14. Vedi Carla Lonzi, *op. cit.*, pp. 230-232.
 15. Da confrontarsi, per opposte ragioni ed esiti, con *42° Parallelo*, un lavoro di Douglas Huebler del 1968, consistente nell'inviare, e nel ricevere di ritorno, lettere prive di destinatario in quattordici città individuate sul parallelo, visualizzando su una mappa l'intera operazione, attestata dalle ricevute postali. Vedi *Land and Environmental Art*, a c. di Jeffrey Kastner, Londra, Phaidon, 1988, trad. it.: *Land Art e Arte ambientale*, Londra, Phaidon, 2004, pp. 176-177.
 16. Mirella Bandini, *op. cit.*, p. 205. Ma il ritratto restituito dalla fotocopiatrice era già stato sperimentato da Bruno Munari, vedi "Domus", (459), febbraio 1968, p. 39.
 17. Mirella Bandini, *op. cit.*, p. 202.
 18. Anne Marie Sauzeau, *Le opere i giorni. Cronologia*, in *Alighiero Boetti*, catalogo generale, a c. di Jean-Christophe Ammann, t. I, *Opere 1961-1971*, Milano, Electa, 2010, p. 29. Vedi anche Tommaso Trini, *ABEEGHHIILOORTT*, "DATA", I (4), maggio 1972, p. 56.
 19. Achille Bonito Oliva, *Tecnica e intensità dello sbaglio* (1977), in *Alighiero Boetti: 1965-1994*, cit., pp. 222-223.
 20. Mirella Bandini, *op. cit.*, p. 203.
 21. Max Kozloff, *The "Colors"; the "Maps"; the "Devices"*, "Artforum", VI (3), novembre 1967, pp. 27-31. Per un primo confronto/differenza fra Boetti e Johns, vedi Jean-Christophe Ammann, *Alighiero Boetti in Alighiero e Boetti*, (Lucerna, Kunst Museum Luzern, 12 maggio-16 giugno 1974), a c. di Jean-Christophe Ammann, Lucerna, Kunst Museum, 1974, s.p.
 22. Susan Sontag, *One Culture and the New Sensibility* (1965), in Ead., *Against Interpretation*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966, pp. 293-304, trad. it.: *Contro l'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1967.
 23. Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, MIT, 2003, trad. it.: *Arte concettuale e strategie pubblicitarie*, Milano, Johan & Levi, 2011, pp. 136-137.
 24. Giulio Paolini citato in Carla Lonzi, *op. cit.*, pp. 304-306.
 25. Giovan Battista Salerno, *Arte della copia e misteri della riproduzione*, in *Alighiero Boetti, 1965-1994*, cit., pp. 47-53, qui p. 50.
 26. Luciano Fabro citato in Carla Lonzi, *op. cit.*, p. 306.
 27. Ma vedi anche il dipinto di Johns, *False Start* del 1959, costituito da chiazze di colore puro con stampigliato sopra il nome del colore stesso, dipinto illustrato a tutta pagina a colori in Max Kozloff, *op. cit.*, p. 27.
 28. Anne Marie Sauzeau, *Le opere*, cit., p. 23; Philip Rawson, *Tantra Art*, "Studio International", CLXXVI (906), dicembre 1968, p. 256.
 29. Vedi *Alighiero Boetti: Game Plan*, (Londra, Tate Gallery, 28 febbraio-27 maggio 2012), a c. di Lynne Cooke, Mark Godfrey, Christian Rattemeyer, Londra, Tate Gallery, 2012, p. 207.
 30. Emidio Greco, *Niente da vedere, niente da nascondere* (1978), dvd, 60 m., Roma, Luca Sossella, 2006.
 31. *Afghanistan*, cit., p. 215.
 32. Vedi Anne Marie Sauzeau, *Le temps d'Ulysses et celui des Pénélopes*, in *Alighiero e Boetti, Ordre et désordre du monde, Oeuvres 1967-1990*, (Digione, FRAC Bourgogne, 21 giugno-27 settembre 2003), a c. di Anne Marie Sauzeau, Digione, FRAC, 2003, pp. 11-18; Luca Cerizza, *op. cit.*; Jean-Christophe Ammann, *Alighiero's Boetti Mappa (World Maps) and Several Related Works*, in *Alighiero e Boetti, Mappa*, (New York, Gladstone Gallery, 7 novembre 2009-23 gennaio 2010), New York, Gladstone Gallery, 2009,

pp. 5-23; Christopher G. Bennett, "For Lasting Beauty": *Alighiero Boetti and Afghanistan*, in *Order and Disorder: Alighiero Boetti by Afghan Women*, (Los Angeles, Fowler Museum at UCLA, 26 febbraio-29 luglio 2012), Los Angeles, Fowler Museum at UCLA, 2012, pp. 32-61, specie p. 59 e ss.; Mark Godfrey, *Boetti and Afghanistan*, in *Alighiero Boetti: Game Plan*, cit., pp. 155-168.

33. Luca Cerizza, *op. cit.*, p. 31.

34. Mirella Bandini, *op. cit.*, p. 201.

35. Vedi Alighiero Boetti: "Ho cominciato a considerare l'attualità nel mio lavoro con *Dodici forme* che erano in effetti quelle dei territori occupati da Israele", in *Afghanistan*, cit. p. 215. La lettura di Ammann, *Alighiero's Boetti Mappa*, cit., è così tutta svolta alla luce del concetto di entropia.



Autore | Author: **Messina, M.G. (2013, 2022).** <https://orcid.org/0000-0002-5496-226X>

Titolo: **Viaggi virtuali di Alighiero Boetti alle origini delle Mappe, 1967-1971.**

Title: **Virtual travels of Alighiero Boetti at the origins of the Maps, 1967-1971.**

L'uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità, 19(19-20), 160-175.

Recuperato da | Retrieved from <https://riviste.unimi.it/index.php/uomonero/article/view/17729>

DOI https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n19-20_2022_pp160-175

Parole chiave | Keywords: Arte italiana del XX secolo, XX c. Italian Art, Alighiero Boetti, *Mappe*, *Maps*.

Abstract EN: Between 1967 and 1969 – years full of work and suggestions, by frequenting Sperone Gallery in Turin each day and proposing new ideas and works – Alighiero Boetti travelled virtually among imaginaries shared with friends. It has to do with a network of suggestions to be defined in 1969, according to the conceptual turn in his research: on the one hand, by traced chequering (series *Il cemento dell'armonia e dell'invenzione* [Feat of harmony and invention]), and on the other, *Planisfero colorato* [Coloured Planisphere], first step of following *Mappe* [Maps]. This essay tries to reconstruct crossed paths, by analyzing small signs and connections or influences by different artists at the end of '60s. Specifically the text deals with the “geographic sentiment” of de Chirico origin – awareness for inhabited space that expanded in an image, where the real point of departure was transfigured visually and conceptually – that emerged in many works, included Boetti's *Mappe* as significant case study.

Abstract IT: Fra 1967 e 1969 – anni densissimi di lavoro e sollecitazioni, a cominciare dal ritrovarsi ogni giorno negli spazi della Galleria Sperone, con opere e discussioni nuove – Alighiero Boetti viaggia virtualmente fra immaginari innescati, confrontati, condivisi, con compagni di strada vicini o distanti, in una rete di suggestioni che si definirà nel 1969, con la svolta propriamente concettuale del suo lavoro, nelle due direzioni delle quadrettature ricalcate della serie de *Il cemento dell'armonia e dell'invenzione* da un lato, e del *Planisfero colorato*, propedeutico alle *Mappe*, dall'altro. Percorsi incrociati che val la pena tentare di ricostruire per indizi, con uno scavo forse ingrato, ma altrettanto “intrigato” dall'ipotesi di una via d'accesso alla temperie e ai frangenti dei possibili scambi e discorsi passati fra gli artisti in quel triennio. In particolare si affronta quel “sentimento geografico” di matrice dechirichiana, una sensibilità allo spazio abitato che si dilata nell'immaginario, trasfigurando visivamente e concettualmente il dato di partenza, che affiora in tanti lavori di quegli anni, di cui le *Mappe* di Boetti sono un caso esemplare.

ISSN 2974-6620

Copyright (c) 2022 Maria Grazia Messina



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)