

Da: *Arte Povera International*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011 - 19 febbraio 2012), Electa, Milano 2011, pp. 138-145.

## ***Alighiero Boetti***

### **Gloria Moure**

"Esistevano le condizioni per una vita appassionata, ma ho dovuto distruggerle per poterle recuperare."<sup>1</sup>

*Alighiero Boetti*

Alighiero Boetti si evolve, da una posizione di distanza proiettata verso un accostamento antiemotivo al valore plastico, di grande sforzo espressivo e lontano da qualunque "fisicalismo", verso la sperimentazione di tutte le possibilità di creazione alla sua portata. Così, mentre da un lato afferma la fase ricettiva dell'opera come consustanziale a questa, dall'altro esalta l'aspetto evolutivo dell'opera stessa, integrando inoltre in un concetto unico di creatività l'ambito delle scelte e delle azioni del creatore e, allo stesso tempo, conferendo a quest'ultimo la possibilità di muoversi con assoluta libertà in un universo di immagini e oggetti, percependo e osservando il caso, impiegando tecniche e materiali imprevedibili ed eterodossi, avvalorando il permanente come l'effimero, l'imponente come l'impercettibile, l'infimo come l'eccelso. Boetti rivela a tutti con assoluta chiarezza che qualunque opera possiede una certa quantità di significato, ma possiede anche attributi estrinsecamente plastici, comprensibili senza nessuna concettualità. Ci lascia dunque intendere la fallacia di voler isolare una delle due cose, poiché linguaggio, immagine e materia vanno necessariamente di pari passo, quindi la strada migliore da seguire per raggiungere un'elevata preparazione plastica sarà destreggiarsi all'interno della trama di connessioni che il contatto naturale favorisce. Il desiderio di creare si trova a operare proprio in queste "cerniere" di unione tra parole e cose, che concatenano in un circolo infinito forme, colori, sensi e suoni. Questo metodo è senza dubbio un atto di disobbedienza, poiché ironizza sulla certezza ma ha comunque un valore positivo, perché non distrugge ma rende poetica l'intenzione di classificare il sapere. Così si evitano le volontà di quanti, pur senza nessun risultato, tentano di sminuire il significato dell'opera d'arte, negandone per definizione la natura confusa. Boetti non ritenne importante definirsi o meno un figurativo, poiché la questione non era per lui di nessun interesse. Tuttavia le sue opere di solito contrappongono all'evidenza plastica una grande ambiguità di significato, tale da costituire eccellenti astrazioni. Ecco perché la sua espressione "intravisto ma non visto" acquisisce progressivamente significato, mano a mano che ci avviciniamo ai suoi lavori.

Il fatto che Alighiero Boetti operasse in seno alle contraddizioni moderne e creasse entro "cerniere" circolari che agli occhi dell'osservatore modificano incessantemente l'apparenza delle cose, fa sì che nelle sue opere si intraveda una fessura, un sottile spiraglio. Tale caratteristica gli conferisce una grande superiorità nel risolvere con estrema semplicità i conflitti secolari dell'arte plastica, come quelli generati dall'idea di tempo e dal concetto di opposti, dalla molteplicità di significati e dalla possibilità di esperire dimensioni percettibili ma non figurabili, senza bisogno di invadere altri

ambiti, diversi da quello puramente artistico. La proiezione fisica di detta qualità interstiziale si sviluppa principalmente dai concetti di coincidenza, istantaneità e transizione, che convertono la maggior parte delle opere di Boetti in incontri istantaneamente sospesi, che assorbono tutte queste questioni senza risolverne alcuna.

Tale atteggiamento comunicativo rispetto alla missione dell'artista e la corrispondente preoccupazione per questioni che sono il prodotto dell'intelligenza, della curiosità, dell'attenzione si mantengono inalterati durante tutta la sua vita e sono chiaramente ravvisabili dal primo periodo di esercizio concettuale fino alle sue ultime opere.

Da un lato, osservandone l'evoluzione, si constata che le opere di Boetti possono essere sì valutate e analizzate singolarmente, ma possono anche collocarsi in una sorta di strategia globale ben strutturata, che le collega senza soluzione di continuità. Dall'altro lato sta il disagio di applicare a questa struttura articolata criteri cronologici di progressione, poiché i cambiamenti che intercorrono tra le opere e che le rendono diverse pur permanendo relazionate tra loro, obbediscono più a un'idea di trasformazione all'interno di un mondo altrettanto mutevole che di innovazione.

La modernità mette in dubbio i suoi schemi teleologici, deterministici e prometeici. Categorie epistemologiche che si erano imposte nel diciannovesimo secolo con una certa superbia, come l'approccio storico lineare e progressivo, le prospettive metodologiche frammentarie e riduzioniste e l'ossessione per l'isolamento di strutture oggettive soccombono inevitabilmente constatando l'instabilità di qualunque principio assiomatico, la circolarità tautologica di ogni ragionamento e la complessità caotica dei processi naturali, sociali ed economici.

Tale precarietà cognitiva, già percepibile in modo più o meno chiaro dalla fine degli anni sessanta, si palesa distintamente nel corso degli anni ottanta, con una ripercussione inevitabile sui principi ideologici della politica, il cui *status quo* imperante dal 1948 crolla improvvisamente con la caduta del muro di Berlino e successivamente con la scomparsa disastrosa dell'Unione Sovietica. La sinistra, moderata o radicale, si ritira disordinatamente senza offrire nessun tipo di alternativa cosicché, per puro assenteismo, ottiene la vittoria totale un pensiero unico antiquato, ancorato al neoliberalismo e incapace di governare un mondo globalizzato e infinitamente complesso.

La conseguenza della disfatta è inaudita: un vuoto ideologico totale, occupato da una concezione del mondo palesemente obsoleta; solo il versante più critico della modernità, in piena maturità, affronterà solitario un panorama cognitivo idoneo ai propri propositi.

A duecento anni di distanza, questa è la grande differenza tra le fasi conclusive di due secoli. In entrambi i casi un sistema antiquato era collassato con fragore e la liberazione del sapere che ne derivò fu di enorme portata; contemporaneamente la reazione si era manifestata ovunque ma, mentre la frattura culturale precedente aveva concesso la possibilità di costruire un nuovo ordine di cose stabile e dinamico, quella del ventesimo secolo suggeriva soluzioni più complesse che includevano il concetto di equilibrio instabile e di incertezza in tutti gli ambiti culturali e per un tempo illimitato. Ciò significava affermare che non sarebbe più potuto esistere un sistema solido di risposte definitive alla miriade di domande che ci si ponevano.

Nonostante la complessità e la novità di questa evidente incrinatura nelle metodologie del sapere, l'attitudine di Alighiero Boetti in questo contesto culturale mi è sempre parsa tranquilla e perfino compiacente, come se nulla fosse crollato sotto i suoi piedi, pur mostrando la sua inquietudine nelle modalità della rappresentazione. Rispetto a *Mappa*, l'opera che sviluppa in diverse versioni a partire dal 1969, ci dice: "Il lavoro della mappa ricamata è per me il massimo della bellezza. Per quel lavoro io non ho fatto niente, nel senso che il mondo è fatto com'è e non l'ho disegnato io, le bandiere sono quelle che sono e non le ho disegnate io, insomma non ho fatto niente in assoluto. Quando emerge l'idea base, il concetto, tutto il resto non si deve scegliere". Nel 1971 Boetti viaggia per la prima volta in Afghanistan; vi si reca periodicamente fino al 1979, quando l'armata russa

invade il paese. Inizia quindi i suoi viaggi in Pakistan, dove continua a utilizzare le ricamatrici afgane per realizzare le sue opere.

Con la scomparsa di certezze oggettive lo spazio dialettico si era espanso, così come quello politico, poetico e artistico. In realtà lo spostamento compiuto da Wittgenstein passando dal realismo di ispirazione platonica del *Tractatus Logico-Philosophicus* al pragmatismo critico del *Philosophische Untersuchungen* aveva lucidamente prefigurato la situazione in cui molti, inaspettatamente, si sarebbero trovati catapultati negli anni ottanta. Infatti, se il linguaggio non era più correlato a ciò che esprimeva, e non si potevano fissare le sue condizioni di applicazione al reale o, in altre parole, se solo in minima parte poteva avere in sé un valore di realtà, la sua funzione diventava, per quanto possibile, legittimare la realtà stessa. Non era più dunque la realtà che convalidava il linguaggio. Con tale inversione di rotta Wittgenstein distruggeva la nozione di verità assoluta, affermando che questa dipendeva in toto dalla prassi linguistica e, a sua volta, che quest'ultima non era niente più che la proiezione delle convenzioni socioculturali vigenti in un dato momento. Come se non bastasse, osservò che il linguaggio in sé era molto più vicino agli aspetti istintivi ed evolutivi che alla razionalità, cosicché la consacrazione della ragione, fondamento dell'idealismo trascendentale kantiano, diventava più che altro un pregiudizio. Si doveva perciò imparare a convivere con tale contingenza del sapere umano e mantenere un atteggiamento critico per giocare con il linguaggio nel modo più appropriato possibile, e inoltre ampliare l'investigazione metafisica oltre la linguistica e abbracciare altre forme cognitive che stabilissero varie interpretazioni del mondo e fossero sovrastate da un intreccio semantico, come le arti e le scienze, poiché la descrizione dei fatti empirici non poteva arrivare a separarsi del tutto da un giudizio di valore.

Boetti dichiara: "Un esempio di quello che sono le magie delle parole, cioè un piccolo aspetto di questo nostro universo ricco di mille cose degne di attenzione, degne di essere conosciute, è costituito da quelle particelle che si mettono davanti ai verbi e che ne mutano completamente il senso. Prendiamo il verbo correre, da questo verbo derivano, grazie alle particelle: scorrere, occorrere, accorrere, decorrere, incorrere, riscorrere, rincorrere, percorrere, concorrere, soccorrere, riaccorrere, rioccorrere, trascorrere... una serie di piccoli suoni che trasformano, a volte completamente, l'immagine e il significato del verbo iniziale".

*Ordine e disordine* (1985-1986) partecipa di questa magia. È corretto dunque affermare che i sistemi si evolvono mentre oscillano tra l'ordine e il caos. Un sistema può collassare per eccesso di interattività o per la sua mancanza. La vita sarà stata il risultato di questa dinamica, e di fatto il suo inizio si è replicato con modelli matematici di questo tipo. Nell'opera *Tutto* (1988-1989) appaiono sequenze di elementi grafici in alta risoluzione su un fondo che lascia intravedere un vortice caotico che emerge da una mera fluttuazione senza centro. Le scie dei segni si ricreano, come dal movimento di strutture formali semplici derivano figure complesse, e come accade con le esplosioni entropiche naturali - Democrito, premonitore, asserì che il mondo consisteva in determinate particelle indivisibili, caso e necessità, e che tutto il resto era pura opinione; la sua lucidità fu ignorata per secoli, sepolta dal platonismo pre e post cristiano-. Ma l'importanza di *Tutto* non risiede nel substrato scientifico, bensì in quello poetico, perché i grafismi, in quanto immagini osservate, rivelano subitaneamente la loro essenza semiotica e introducono il fruitore nell'ambito simbolico conducendolo, attraverso questa via, all'inevitabile associazione di significati. Oggigiorno possiamo affermare che l'universo meccanicista e determinista ha ceduto il passo a un altro mondo retto da un dinamismo di complessità interconnessa e imprevedibile che spiega la natura del tempo. Del resto l'arte era arrivata alla stessa conclusione affogando nel determinismo e nell'avanguardia positivista e verista a metà degli anni sessanta, quindi, come spesso sottolinea Boetti nelle sue opere in seguito la sintesi tra le due tipologie del sapere diviene assoluta.

"Il numero è l'unica entità reale che esiste nell'universo. I numeri sono le uniche entità che esistono

in modo autonomo". L'interesse per i numeri, le strutture matematiche e il linguaggio rappresenterebbe una metafora, più che l'inserimento attivo di Boetti nell'Immagine del Mondo. Così dimostrano *L'albero delle ore* (1979) e *Manifesto* (1967), con i nomi di quindici artisti e otto simboli che rappresentano le categorie; le combinazioni dei *Bollini* (1968), studio matematico da cui origina un lavoro estetico; *I sei sensi* (1973), che consiste in undici pannelli, nei primi sei dei quali si possono leggere, collegando le virgole alle lettere dell'alfabeto corrispondenti, i verbi "vedere", "udire", "odorare", "gustare", "toccare", "pensare", mentre i cinque restanti rimangono vuoti, in attesa che si definiscano nuovi sentimenti creati dall'umanità in evoluzione. Possiamo riscontrare questo distacco operato attraverso le cifre anche nel linguaggio. Lo troviamo in entrambi i casi poiché ogni lingua è piena di convenzioni mutevoli che in modo limitato e a volte contraddittorio articolano la realtà. L'artista sottolinea come il linguaggio matematico, inizialmente paradigma dell'esattezza, abbia vita propria, e come quindi la verità assoluta che ha in sé si restringa al suo stesso ambito.

Tra gli utilizzi che Boetti fa di vari sistemi, combinazioni e strutture matematiche, il quadrato è il più ricorrente: un riferimento ineludibile alla modernità e all'alchimia come elemento trasformatore. Nella serie di opere ricamate *Arazzi piccoli* e *Arazzi grandi*, Boetti struttura la loro superficie in quadrati di lettere, ciascuno dei quali contiene parole o frasi con 4 x 4 o 5 x 5 lettere. Sembra che i Quadrati Magici siano stati scoperti in Cina, nonostante il loro aspetto pitagorico e il loro valore esoterico, poiché una leggenda li situa nel terzo millennio avanti Cristo, ma le prime illustrazioni che li raffigurano, del decimo secolo, sono cinesi e sembra che gli arabi li conoscessero già un secolo prima. Utilizzati soprattutto nelle arti divinatorie, sono matrici numeriche da tre a nove numeri per lato, che corrispondono rispettivamente a Saturno, Giove, Marte, Sole, Venere, Mercurio e Luna (i sette pianeti dell'antichità). La loro impressionante perfezione consiste nelle file, colonne e diagonali che, sommate, danno sempre la stessa cifra; ciascuna matrice non contiene ripetizioni, pur essendo presenti tutti i numeri in successione cominciando da uno. Queste strutture nascono dall'unione progressiva di numeri con linee rette e danno l'inquietante sensazione di una geometria sconosciuta e rivelatrice di misteri.

"I racconti Zen sono di un candore straordinario e di una astuzia straordinaria nello stesso tempo, perché non c'è mai alcuna regola, la regola è regolarsi, la regola è 'fatti la tua regola'"; Alighiero Boetti imposta chiaramente la critica alle regole stabilite, e la necessità di trovarne una propria. "Cioè: dato un foglio di carta quadrettata e una regola, l'unica, che è quella di ricalcare i quadratini, le possibilità che hai di farlo sono enormi e soprattutto coinvolgono il tuo atteggiamento". Così si avvicina a coloro che pensavano che il sovvertimento dei canoni del sapere moderno rafforzasse la veridicità del sogno della modernità e non vi costruisse all'interno un nuovo classicismo ordinatore. Duchamp misura poeticamente il caso con *3 stoppages étalons*. Sono tre fili di un metro ciascuno lanciati da un metro di altezza; le forme che assumono cadendo sono fissate su tela e vetro e le loro curve originano a loro volta i noti regoli in legno. L'insieme degli oggetti è raccolto meticolosamente in una scatola da "ricamo" per "preservarlo" dalle regole convenzionali.

Per secoli la scienza si è dedicata unicamente a studiare sistemi in equilibrio, che sono una parte infima di ciò che avviene nella natura, poiché questa tende spesso alla complessità e non alla semplicità. È solo a partire dagli anni sessanta che si è iniziato a prestare attenzione all'instabilità e alle strutture non in equilibrio. Dunque questo cambio epistemologico o cognitivo - che subentra negli anni sessanta - presuppone una riformulazione scientifica che nella sua essenza consiste nel far coincidere tempo microscopico e macroscopico. In tale contesto, il passo dal possibile o probabile al certo non avviene attraverso la "regola", come affermava la meccanica quantistica nella sua versione classica, ma attraverso l'interazione che genera l'instabilità. La fisica classica ignorava l'entropia e di conseguenza, a maggior ragione, l'instabilità; piuttosto si considerava positivamente

ciò che in ultima analisi faceva dell'uomo una pura sovrapposizione sconnessa di più elementi, poiché il pensiero, la coerenza e la creatività erano inclusi in un universo automatico ed estraneo alla nostra natura. Il tempo trascorre per tutto e per tutti e mentre lo fa costruisce e crea convertendo il disordine in vita. Per dirla con Prigogine: "Lo sviluppo scientifico sfocia in una vera e propria elezione metafisica, tragica e astratta: l'uomo deve scegliere tra la tentazione, comoda ma irrazionale, di cercare nella natura la garanzia dei valori umani, la manifestazione essenziale di un'appartenenza e la fiducia in una razionalità che lo lascia solo in un mondo muto e stupido". Ma l'emozionante bellezza che genera tale dicotomia si spinge oltre, perché il tradizionale divorzio tra scienza e umanesimo, o meglio tra scienza e filosofia e arte, si basa sul fatto che queste non condividono lo stesso concetto di tempo. Questa divergenza sembra scomparire in Boetti grazie all'importanza che egli dà al tempo nella sua opera: "Il tempo è fondamentale, è l'elemento principale di tutto. Del resto non ci vuol molto a dirlo, però è proprio la base: sia le date sia i timbri postali sia i quadrettini sono sempre una questione di tempo che è l'unica cosa veramente magica che c'è, d'una elasticità incredibile. Ognuno ha il suo tempo". Alighiero Boetti fin dai suoi primi momenti creativi è stato un abile dominatore della qualità iconica dell'immagine, con il proposito di concentrare in questa contenuti semantici o, al contrario, di diluirli nell'indeterminatezza. In base a una maggiore o minore complessità nella loro combinazione, tutti gli elementi figurativi che compongono la sua opera, tecniche comprese, obbediscono a una volontà di astrazione definita, poiché connotano più o meno di ciò che denotano. Così Boetti si trasforma in un destabilizzatore della presupposta logica di significati a un livello protolinguistico, cioè quello della simbologia delle rappresentazioni che il nostro intelletto elabora mentre le percepisce. Ma la sua intenzione nel farlo non è demolire il ragionamento che condiziona le nostre percezioni, anche se inevitabilmente fa sì che qualcosa accada, svelando o inducendo a scoprire altri territori di significato, e quindi di immaginazione o, cosa molto simile, ampliando lo spazio di libertà, la cui essenza non è l'azione, ma la conoscenza.