

BASILEA — La grande mostra che la Kunsthalle di Basilea ha dedicato ad Alighiero Boetti non deve attribuirsi soltanto alla ben nota inclinazione di Jean-Christophe Ammann verso le manifestazioni di punta dell'arte italiana contemporanea. Non deve considerarsi cioè un fatto isolato. Se un grande museo come la Kunsthalle mette a disposizione per un mese le sue sale ad un artista italiano della generazione del '40 che, in Italia, ha esposto quasi esclusivamente in gallerie private, l'avvenimento si iscrive in un quadro generale europeo dove l'interesse verso quella che, per comodo, si chiama ancora «avanguardia» italiana è dimostrato da molti fatti concreti. Basterebbe ricordare che, in Germania, alle due impegnative personali di Salvo e poi di Paolini al museo di Mannheim seguirà quella di Penone al museo di Baden Baden e che in Olanda due grandi mostre di Paolini e di Zorio sono programmate per il '79 allo Stedelijk Museum di Amsterdam e due altre di Anselmo e di Mertz al museo di Eindhoven. Senza dire che a Colonia, dove Rudolph Zwirner espone Penone, una galleria importante come quella di Paul Maenz dedica all'avanguardia italiana tutta la stagione '78-'79. Ho detto più volte come le classificazioni, create sempre per portare ordine e chiarezza, riescano di fatto soltanto a limitare, e quindi a fraintendere, l'opera degli artisti e che quelle definizioni che sono nate con una loro indubbia necessità ed efficacia, passato quel breve momento iniziale

Boetti alla Kunsthalle di Basilea

Semplici gesti in fondo a un labirinto

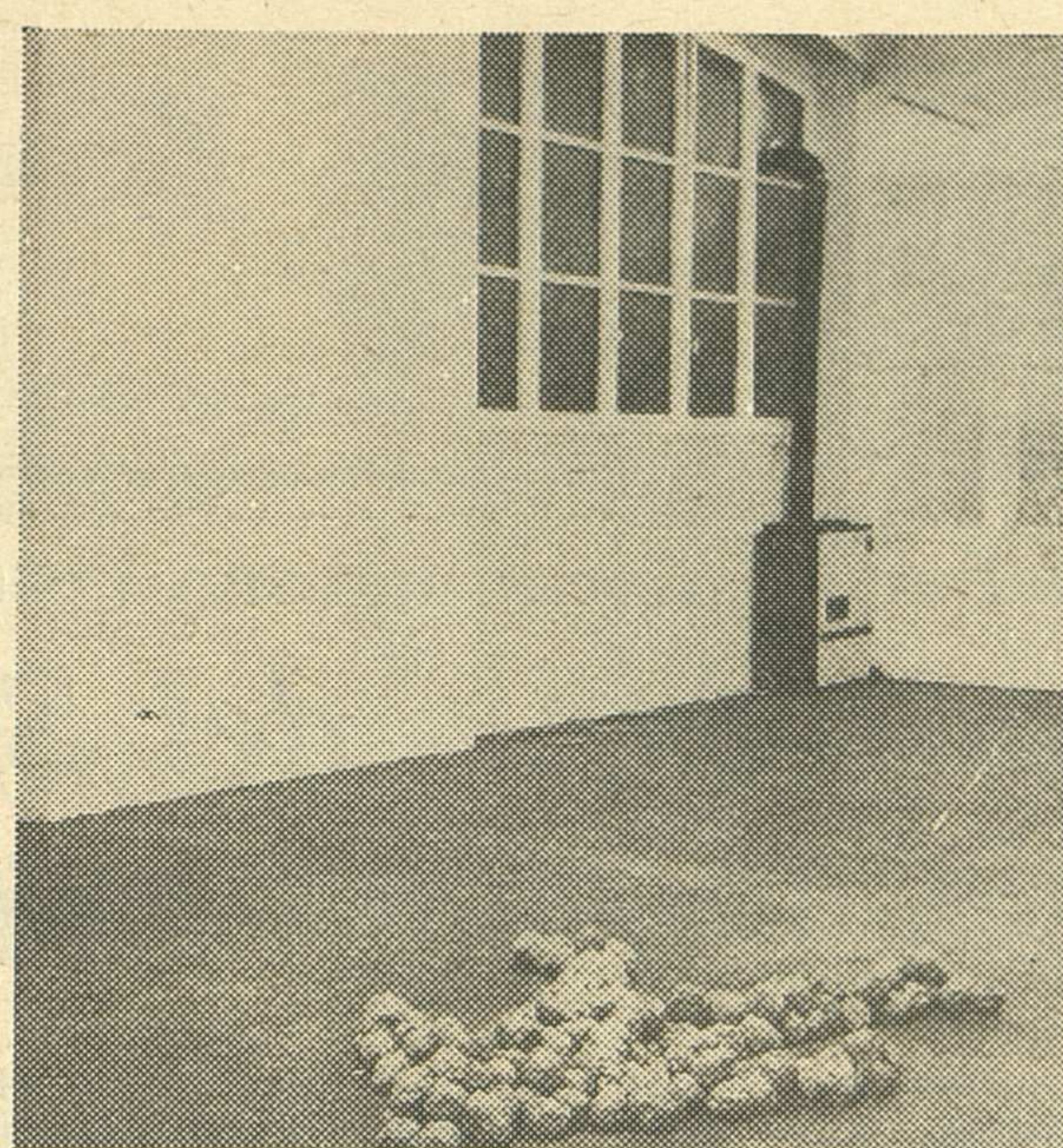
di GIULIANO BRIGANTI

di spontaneità e di corrispondenza, tendono a volatilizzarsi, ad abbandonare cioè il contatto con il piano della realtà per evaporare nella dimensione ingannevole dei miraggi. Dico questo solo per sottolineare l'inutilità di apporre su tutta l'opera di Alighiero Boetti la consueta etichetta di arte povera, di arte concettuale o di altro. Certo, Boetti, se nel suo itinerario verso l'immagine si avvale di cose-già-fatte, cioè di prodotti e di ogni genere d'oggetti d'uso, non adopera affatto quelle che si chiamano «le strutture involutive del processo tecnologico» per giungere, tramite quel «furto», a nuove tecniche d'immagine, così come non assume altri linguaggi o non ricorre all'uso di determinati segni o oggetti solo perché essi rimandano a significati codificati.

Non è quello il giuoco di specchi che lo affascina e preferisce addentrarsi in ben più archetipici labirinti. Avendo, in qualche modo, scelto come punto di partenza

i dati più elementari della realtà, quelli più vicini ai nostri sensi e alle loro abitudini attuali, adopera strutture anch'esse elementari, prive di stratificazioni storiche e simboliche, strutture che sono certamente «povere». Ma sarebbe forse molto più semplice affermare che adopera le cose per quello che servono o per quello che a lui possono servire. E che quindi non importa — e questo mi sembra essenziale per capire Boetti — stabilire che cosa adopera ma a cosa gli serve quello che adopera; dato che l'immagine non è per lui mai un punto di arrivo, in quanto immagine ma è soltanto un momento di quel processo circolare entro il quale fluiscono immaginazione, immagine e allusione al significato.

E' per questo che Alighiero Boetti si è sottratto in maniera definitiva alle ultime sfere d'influenza della pittura e lo ha fatto battendo le strade di un viaggio che sembra senza ritorno per-



Alighiero Boetti: Io che prendo il sole a Torino il 19 gennaio 1969

ché, in quel continuo stato di «reverie» in cui si accorge di allacciare nessi fra l'uomo e la realtà, i gesti che compie, i rapporti che stringe con le cose, le «figure» che crea, dimostrandosi contemporaneamente stimolo all'immagine, immagine e constatazione dell'esistenza di significati possibili al di là del significato immediato, costituiscono per lui un campo così ricco di avventure da essere percorso all'infinito.

Penso ad una delle sue opere più significative e «povere» perché contenuta tutta nella nuda essenza della semplice constatazione che si accompagna ad un gesto. Intendo il suo gesto di scrivere, sulla bianca superficie di un muro, con le due mani lungo una linea orizzontale che, partendo dal centro, giunge sino all'apertura massima delle braccia; apertura che segna i confini della scrittura, della rappresentazione e del volo stesso dell'espressione creativa. Un imperfetto archetipo di simmetria, perché realizza-

zione umana, dato che i segni della mano sinistra non sono specchio fedele di quelli tracciati dalla destra, non conoscendo la sinistra l'automatismo della calligrafia.

Allo spazio e al tempo, partendo dagli spazi più misurabili (in un suo libro ha dato le misure dei mille fiumi più lunghi della terra) e dai tempi più conoscibili (la sua età, per esempio, fattore di un numero finito ma in continua variazione, cioè il numero di tutti quelli nati lo stesso giorno) Boetti torna in continuazione, scoprendo sempre nuove prospettive, cioè nuove interferenze, instabili equilibri di combinazioni, incontri fortuiti e relazioni circolari. E vi torna in un'atmosfera di «reverie», di allucinazione e di curiosità sostenuta da una lucidissima incalzante facoltà di osservare. Un osservare che lo porta a ricercare sempre, nella singolarità del destino individuale o in un circoscritto punto dello spazio e del tempo, qualcosa che sia al di là e che difficilmente può definirsi meglio che non come quello che tutti gli artisti hanno sempre cercato.

Lo distingue il piacere della constatazione. Quel breve momento di felicità, cioè, che è indissolubile dallo scoprire come nei gesti più semplici, nei dati più elementari, nelle cose più povere, si celino infinite analogie, corrispondenze, combinazioni e come sia possibile, ripercorrendo quegli itinerari, ritrovare il senso della spirale che ci porta ad una realtà nascosta dietro la opacità del quotidiano.