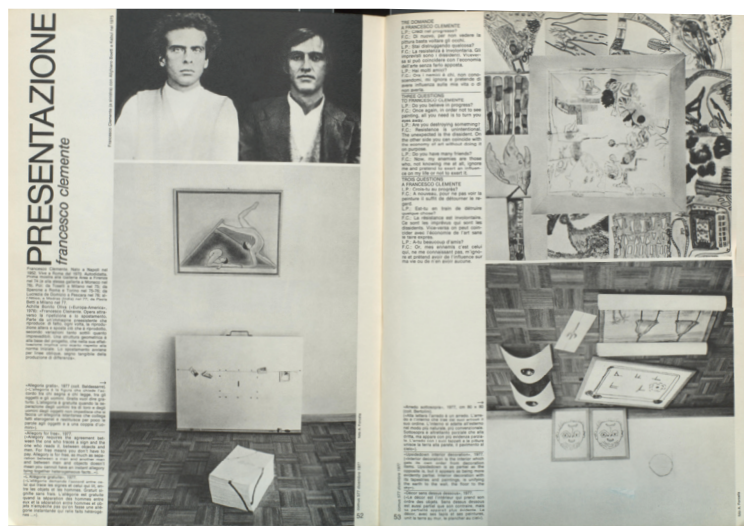

Esotismi concettuali in Italia. Il caso di Francesco Clemente dal 1973 al 1977

FILIPPO BOSCO

Alla fine del 1977 *Domus* dedica una «Presentazione» a Francesco Clemente, che è per molti versi eccezionale.¹ Ben tre pagine riservate a un solo artista, allora venticinquenne, abbondantemente illustrate con fotografie e lavori recenti, sulla traccia di un'intervista aforistica apertamente oscura. Ciò che emergeva con chiarezza era invece la fortuna del giovane Clemente, di cui venivano riferiti i collezionisti (Angelo Baldassarre a Bari, Mario Bertolini a Brescia) e le mostre prestigiose (come la biennale di Parigi di quell'anno); ma anche un effetto d'insieme "esotico", se saltavano all'occhio elementi di forma e contenuto ispirati agli asana dello yoga, ai mandala buddisti, al disegno Zen [fig. 1]. A introdurre e suggellare l'inserito, concertato probabilmente insieme all'amica comune Lisa Ponti, era una fotografia privata più che professionale: Clemente era ritratto in compagnia di Alighiero Boetti, a indicare una certa filiazione dall'artista torinese conosciuto a Roma pochi anni prima; la didascalia localizzava lo scatto «a Kabul nel 1975» (in realtà quel viaggio risaliva al 1974).

La presentazione del 1977 costituisce il momento inaugurale dell'immagine di Clemente all'incrocio di oriente e occidente: artista dei «tre mondi» della sua biografia (Italia, India e New York);² o «nomade», l'aggettivo del titolo di una grande mostra personale del 2024 al Palazzo delle Esposizioni di Roma.

“Nomade” era un termine caldo all'altezza del 1977. Dopo aver fatto tendenza per oltre un decennio in sede di architettura radicale e cultura hippie, si rinverdiva nelle ultime teorizzazioni di Deleuze e Guattari.³ Nella critica d'arte, il lemma apparteneva soprattutto a Germano Celant, che già lo aveva riservato a Lucio Fontana alla fine degli anni sessanta. Tra



1.
 Francesco Clemente.
 "Presentazione", *Domus*, n. 577,
 dicembre 1977, pp. 52-53.
 Archivio Domus – © Editoriale
 Domus S.p.A.

1978 e 1979 Celant formulò sotto il «nomadismo» una prima definizione nazionale, o meglio appunto transnazionale, dell'arte italiana;⁴ e poi della pratica di Mario Merz.⁵ Il nomadismo di Clemente poteva qualificare da un lato la sua pratica effimera, dipendente dai contesti e senza limiti di medium, che iniziava a scardinare dall'interno la coerenza analitica e tautologica della recente tradizione concettuale. Dall'altro si riferiva ai veri e propri viaggi in India, che ormai trapelavano dalle sue opere. Nel 1973 Clemente aveva trascorso circa un mese in un ashram di Delhi, per portare al guru R. P. Kaushik la traduzione italiana dei suoi scritti redatta da Giordano Falzoni.⁶ Poi nella seconda metà del 1976, insieme ad Alba Primiceri, rimane per un lungo periodo passando dal nord sul fiume Yamuna e a Benares fino a Madras, presso la Theosophical Society, fino alla primavera del 1977. Quando uscì la presentazione, Clemente si trovava nuovamente con la famiglia a Madras per un anno, dove collaborò con la Kalakshetra Press di C. T. Nachiappan e continuava a preparare le mostre europee.⁷

Sin da questi cenni si può abbozzare l'inquadramento teorico della pratica di Clemente in termini post-coloniali. Proprio nel 1978 venivano pubblicati i due testi che polarizzano qui il problema: *Orientalism* di Said ed *Essai sur l'exotisme (Notes)* di Victor Segalen. Per Said il concetto di "oriente" è una costruzione estetica e istituzionale europea, legata al progetto imperialista e coloniale. Anche il fenomeno di cui Clemente fa parte, la fortuna dei viaggi in India negli anni Settanta, corrispondeva a un «avant-garde orientalism».⁸ Il maggiore modello generazionale, *Diario indiano* di Allen Ginsberg, era peraltro corredato di autoritratti fo-

tografici, come quello con Peter Orlovsky, che valgono come precedente puntuale per l'immagine di Boetti e Clemente a Kabul. Negli stessi mesi del viaggio di Ginsberg, anche Ettore Sottsass e Fernanda Pivano (che tradusse *Diario indiano* nel 1972) stavano raccontando sulle pagine di *Domus* un «viaggio in Oriente» a puntate dal 1962 al 1966.⁹ Il racconto mescolava con libertà nozioni da guidistica e impressioni personali che testimoniavano continuamente la frustrata ricerca del “fantasma dell'oriente” (per esempio, il Taj Mahal è «freddo e metafisico», ma «c'è pieno di negozietti come a Pisa»), mentre il corredo fotografico rivelava l'occhio modernista, astratto e sofisticato.

Opponendosi alle mode imperialistiche e decadenti a cavallo del secolo, Segalen interroga una questione più radicale dell'esotismo, ovvero il suo sentimento, frutto di uno shock con un oggetto sconosciuto, l'altro da sé. In questi termini è una categoria universale, e Segalen indica il «parallelismo tra l'andare indietro nel tempo (storicismo) e l'andare fuori nello spazio (esotismo)».¹⁰ Soprattutto, esso descrive una particolare sensibilità del soggetto (occidentale) senza proiettarla in un fantomatico “Oriente”. A questa sensibilità si possono ascrivere alcuni aspetti della pratica di Clemente, dai suoi inizi fino al 1977.

PRELIEVI, SOSTITUZIONI, RIBALTAMENTI

Indizi di un interesse per l'oriente si trovano nelle più precoci e frammentarie tracce della prima attività di Clemente. Giunto a Roma a diciott'anni nel 1970 per studiare architettura alla Sapienza, e dopo una prima mostra personale alla fine del 1971, Clemente risultava affiliato a GAP Spazio d'arte contemporanea, dove Tullio Catalano e Maurizio Benveduti articolavano una sperimentazione *underground* ma fortemente intellettualistica. Un lavoro di Clemente riferito a GAP è illustrato nel catalogo della grande collettiva *Italy Two: art around '70*, curata da Filiberto Menna e Alberto Boatto a Philadelphia nel novembre del 1973.¹¹ Sotto il titolo «On the continuity of biological memory (the left half)», un diagramma simmetrico di caselle numerate, divise da un «centro» in due «eco», introduceva una fotografia di due monaci tibetani. Una didascalia (redatta in inglese, dunque forse appositamente per il catalogo) spiegava che «Gauguin and Van Gogh between two mirrors talk about the continuity of biological memory». I due personaggi erano rivolti a destra, verso «la direzione dell'evento mentale», dando le spalle a quella «dell'evento fisico». Il diagramma resta criptico, come il suo titolo, ma si può utilmente accostare a un omonimo lavoro fotografico, oggi al Kröller Müller Museum di Otterlo,¹² dove torna l'immagine dei due monaci. In quest'opera, il monaco a sinistra fa da sfondo a un brano da *Avant et après* di Gauguin che descrive il celebre taglio dell'orecchio di Van Gogh.¹³ L'immagine dei monaci è inserita in una precisa composizione di ingrandimenti foto-

grafici che fanno transitare ulteriormente le identità attraverso la «continuità della memoria biologica»: due fotografie di Clemente stesso, da bambino e da adulto; un dettaglio da uno schema didattico della storia geologica e dei fossili; infine un fotogramma ribaltato in verticale del ritratto di John Giorno in *Sleep* di Andy Warhol (1963).

L'intrico delle citazioni dove compaiono i primi riferimenti orientali si ripete in un lavoro consultabile nella documentazione raccolta nel 1973 dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e tuttora nel faldone personale di Clemente nell'archivio del museo.¹⁴ Si tratta di quattro fotocopie, ciascuna occupata da un'immagine e una didascalia a piè di pagina. Una fotografia sul primo foglio riprende un paio di occhiali sulle cui lenti sono disegnate due svastiche induiste, le quali si ripetono nell'ombra portata. L'effetto produce un'inversione: la rotazione delle svastiche sulle lenti è rivolta a sinistra (tradizionalmente un simbolo di distruzione), mentre quella nell'ombra a destra (l'evoluzione creativa). La prima didascalia fa da titolo quadripartito a tutto il dossier: «DocumentAzione — Francesco Clemente — / dall'archivio della lega, documenti possibili: / il drago, il carro, — lo specchio —, la donna gravida». I riferimenti si spiegano parzialmente nel prosieguo. Nel secondo foglio, la didascalia recita «documento sotto l'indice Ap. Gv. 21,1», ovvero l'Apocalisse di Giovanni (da cui forse il carro, il drago e la donna incinta). La fotocopia riproduce un testo dattilografato su carta quadrettata: «Quando la grande via è decaduta ci sono verità e giustizia». Si trattava di una citazione dal classico taoista *Tao tê ching*, o *Il libro della via e della virtù*, appena edito da Adelphi nel 1973 (p. 61). La terza fotocopia è una tabella (manipolata in un punto da Clemente) da un raro *Cours d'astronomie* di Edmond Dubois del 1876.¹⁵ L'ultimo foglio riproduce sbiadito un telegramma, il cui messaggio è un'altra citazione: «Blau wie Schnee / Paul wie Klee». Il distico viene da *Il pellegrinaggio in Oriente* di Hermann Hesse (1932), anch'esso tradotto per Adelphi nel 1973. Dal romanzo veniva anche il riferimento alla “Lega”, ovvero la misteriosa setta spirituale cui appartenevano filosofi e artisti del passato, da Platone a Mozart, e al suo “archivio”, un ammasso di documenti che contengono il significato della vita di tutti in forma di sentenza. Lì il protagonista H.H. (un alter ego di Hesse) legge i documenti di Klee, nella forma emblematica di un trifoglio dipinto su una placchetta d'oro (“Klee-Ernte” significa appunto trifoglio). Una delle tre foglie «sembrava un modulo da telegrammi» dove si leggeva la rima («azzurro come neve / Paul come Klee»)¹⁶ Nell'ultima didascalia Clemente crea un dualismo tra Klee e l'altro pittore citato nel romanzo, Klingsor, facendo specchiare i loro nomi e associandoli ai simboli indù del sole e della luna.

Un ultimo riferimento “orientalista” si trova in un collage riemerso sul mercato, datato al 13 dicembre 1973 e dedicato al tema del formato dei quotidiani e dell'informazione.¹⁷ Al centro è incollato un frammento stampato: «La polvere bianca viene per ultima (*Analetti*, libro III)». La fonte è il primo testo antologizzato in *Teoria cinese dell'arte* di Lin Yutang nella traduzione Bompiani del 1967. Si tratta di un dialogo tra Confucio e

un allievo in cui si describe la pittura come il trucco femminile, in cui la cipria rappresenta il gesto finale e unificante.

Di fronte ai casi rintracciati ed evocati brevemente, e nonostante la loro oscurità, è possibile descrivere tre caratteristiche della strategia di Clemente. Innanzitutto, la forma prediletta è quella della citazione, del prelievo fotografico e testuale, che l'artista sostituisce ai significanti in lavori dalla struttura diagrammatica, sia essa un vero e proprio schema, un indice o un libro, una sequenza di stampe fotografiche disposte a parete. In secondo luogo, la sua stessa identità entra nel gioco delle sostituzioni e dei rispecchiamenti, e non mancano idiosincrasie e riferimenti ironici (come quello alle sostanze stupefacenti sovrapposto alla massima di Confucio); la sua attenzione alle figure di artisti (Gauguin, Van Gogh, Klee, Klingsor, ma anche John Giorno e l'allievo di Confucio) conferma che si tratta quasi sempre di una riflessione sull'arte e l'artista da collocare anche nel dibattito contemporaneo. Terzo, l'approccio citazionista di Clemente verso l'oriente è in questa fase ancora tipicamente generazionale, e si riassume nella lettura di Hermann Hesse, «patriarca per hippies» allora fortunato almeno quanto Borges,¹⁸ con un certo eclettismo (tutto mitteleuropeo) di teologia cristiana e taoismo.

DISEGNO, ESERCIZIO, TRAVESTIMENTO

Tra le immagini più spiazzanti verso la metà degli anni Settanta, un inserto su DATA mostrava, in anni di massima fortuna del concettuale e della pittura analitica, figure bizzarre, una moltitudine di guerrieri nudi e dotati di scimitarre, in uno stile che citava apertamente la pittura Zen [fig. 2]. La pagina viene da un articolo che presentava gli emergenti Clemente, Sandro Chia, Marco Bagnoli e Remo Salvadori,¹⁹ e l'immagine era il dettaglio di un lavoro esposto pochi mesi prima, l'installazione nota oggi come *Machina sopora*.²⁰ Tra altre venti stampe fotografiche incorniciate, questi guerrieri, o spiriti, stanno sulla parte alta di un *dazibao* di circa due metri dove in basso sono simili disegni di piante, e ancora sotto di pietre, secondo una *scala naturae* di minerale, vegetale e spirituale che connota numerose culture filosofiche. In una lettera di alcuni mesi dopo,²¹ Clemente descrisse il preciso esercizio sotteso a quelle figure (poi fotografate e montate insieme nelle stampe esposte): in sequenze controllate di gesti simmetrici, un segno seguiva un altro, per coppie (per esempio, negli spiriti, gli occhi, le spade, ma anche le ginocchia, i denti, i lobi delle orecchie).

In questo caso dunque la questione delle fonti visive di Clemente deve tenere conto di un doppio interesse verso stile e processo. Tra le numerose fonti plausibili, librerie e espositive, è possibile individuare un catalogo di pittura Zen della fine degli anni cinquanta realizzato dall'Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente di Roma e Milano.²²



2.
 Francesco Clemente, *Ritratti di spiriti*, 1975-1976 (da DATA, a. 6, n. 23, ottobre 1976, p. 62).
 Courtesy l'artista.

Un saggio di quella rara pubblicazione, redatto dal collezionista germano-nipponico Heinz Brasch, era stato infatti citato da Bruno Corà in una recensione della prima mostra personale dell'artista da Sperone nel 1975 (dedicata a R. P. Kaushik sul cartoncino d'invito).²³ In quell'occasione le opere mostravano fotografie di cumuli di tè, forse un riferimento alla Cha Zen Ichi Mi, la cerimonia del tè che storicamente deriva proprio dalla pratica Zen. Nel 1976 Clemente esplorava l'arte dell'inchiostro, che permetteva al pittore di «identificare se stesso col dipinto, di unificarsi con lui, rappresentando soltanto ciò che è essenziale. I colori del soggetto o dell'essere da dipingere, sono esteriorità, illusione; vengono quindi lavati via e sostituiti dal nero nelle sue infinite sfumature, dall'oscuro più profondo fino al bianco brillante dello sfondo». Il foglio di carta

con il suo formato simboleggia per il pittore l'universo. Il pittore schizza con l'inchiostro di china solo cenni ed allusioni, destinati a dare allo spettatore un punto di partenza per una visione da lui vissuta. Inoltre la pennellata, una volta eseguita, non si può più cancellare, e perciò deve essere tracciata con rapidità e sicurezza. L'ispirazione deve rimanere fresca e vivace, giacché il dipinto viene ultimato in pochi istanti. Una pennellata condotta con lentezza ed esitazione non sarebbe una pennellata, ma un debole scarabocchio mancante d'ogni vitalità e spontaneità.

Queste note sullo Zen cortocircuitavano con le posizioni aniconiche, post-mediali, concettuali del dibattito sull'arte contemporanea degli anni Settanta: una pittura «eseguita senza tecnica e senza abilità, ha un profondo significato, in quanto è rivelazione di un'idea» in cui «il vedente ed il veduto diventano una sola cosa; [...] non si tratta del visibile esteriore in tutte le sue apparenze belle o brutte, ma solo di un'espressione del vedere interiore». A Clemente interessavano anche i giochi di parole dello Zen²⁴ e la sua qualità figurativa o emblematica: «Preferiamo impiegare il termine simbolo non essendo quello di astrazione adatto allo Zen, che non conosce alcune specie di astrazione».

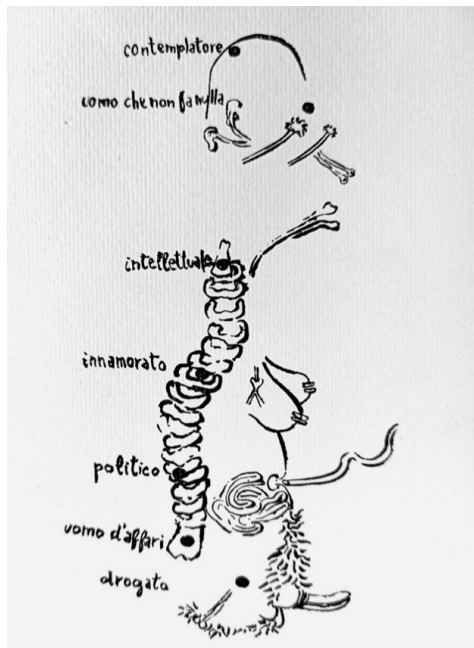
“Pratica del simbolo” era un'espressione di Alighiero Boetti, il quale va richiamato per contestualizzare la pratica privata su carta di Clemente, e di altri compagni di strada come Salvadori.²⁵ Tale disegno quotidiano seguiva regole precise (come quella di usare «due mani e una matita») per liberare una creatività paradossalmente non analitica, più psicomotoria che mentale, all'insegna della riduzione ma aperta all'ironia e alla fantasia. In quest'ottica rientrava anche la fortuna dell'arte tantra nell'opera di Ettore Sottsass, all'epoca già amico di Clemente. Già nel 1971, ispirato dalle illustrazioni e dalle parole di un libro di Ajit Mookerjee, Sottsass aveva associato il disegno diagrammatico dei mandala a una concezione olistica e rivoluzionaria del design: entrambi «non si giustificano se non con la funzione di agire come filtri, per ordinare secondo successioni precise e conseguenti, il susseguirsi degli stati di coscienza e del feed-back, verso la liberazione».²⁶

Da oggetto di prelievo e citazione, la fonte diventava un modello di comportamento, una “mimica” che dialogava con le coeve opere di travestimento di Luigi Ontani, Giancarlo Croce, o Salvo, spesso calate in un immaginario orientaleggiante.

VIAGGIO, ICONOGRAFIA, APPROPRIAZIONE

Nel giugno del 1977 Clemente realizzò una mostra nello spazio milanese di Paola Betti, con un'opera, *Paesaggio sottosopra*,²⁷ che mostrava ormai esplicitamente gli esiti dei lunghi soggiorni dell'artista a Madras. Si componeva di due parti, entrambe illustrate su *Domus* [fig. 4]. Da un lato la fotografia zenitale di un ambiente pittorico effimero in cui sono ripresi due visitatori (potrebbero essere Betti stessa e il suo compagno, l'artista Diego Esposito; ma le circostanze di quell'allestimento rimangono da indagare). Clemente aveva ricoperto di fogli l'intero pavimento di una stanza quadrata e sulla superficie così ottenuta aveva dipinto un grande panorama. Su una linea continua si leggevano l'orizzonte e le montagne, e vari episodi: una tempesta, un vulcano, il delta di un fiume, un'alba; una casa e un tempio, una nave che salpa; animali, bufali e serpenti; uomini che mangiano, si abbracciano, remano, o fanno azioni cariche di significa-

ti psicoanalitici e spirituali, la defecazione o la contemplazione dei propri genitali. I personaggi sono raffigurati dall'alto, con lo stesso scorcio dell'obiettivo sui due visitatori reali. L'effetto immersivo prevaleva dunque sulla possibilità di riconoscere e seguire tutti i motivi raffigurati. Fanno da cornice della fotografia esposta a Milano alcuni dettagli delle pitture, che rivelano all'interno delle sagome più evidenti un'infinità di ulteriori figure, mappe urbane (si riconosce un campo da calcio), motivi decorativi, campiti miniaturisticamente con pastelli, pennarelli, penne, matite. Questa tecnica di riempimento di microcosmi dentro il macrocosmo del panorama si saldava alla questione iconografica dei soggetti. Sarebbe difficile mappare tutte le possibili fonti visive incontrate a Madras, e del resto Clemente aveva già saccheggiato l'immaginario buddista o indù: per esempio le posizioni del Kamasutra²⁸ erano servite come modello per il primo esperimento con l'affresco, *Coppia d'inganno*; o gli asana dello yoga per il pastello che fa parte di *Allegoria gratis* del 1977 [fig. 1]. Un'opera contestuale alla mostra *Pitture barbare* tenuta da Sperone nel dicembre 1976 adottava invece il tema iconografico dei sette chakra. Nel disegno del cartoncino d'invito (dove il "corpo sottile" dello yoga era mappato tramite i suoi buchi: orecchi, occhi, narici, bocca, etc.) Clemente associava profili contemporanei: il drogato, l'uomo d'affari, il politico, l'innamorato, l'intellettuale, l'uomo che non fa nulla, e il contemplatore [fig. 3].



3.
Francesco Clemente, *Mappe senza territorio*, 1976 (dal cartoncino d'invito di Clemente. *Pitture barbare*, Galleria

Gian Enzo Sperone, Roma, 17 dicembre 1976).
Courtesy l'artista.



4.
 Francesco Clemente, *Paesaggio sottosopra*, 1977 (da *Gratis*, Centre d'art contemporain, Ginevra, 1978). Courtesy l'artista.

Nella seconda parte del lavoro, intitolato *Mappe senza territorio*, un disegno a inchiostro di un cappello, una cravatta, una giacca, dei pantaloni e una cintura, privi di indossatore, era diviso in sette parti da altrettanti ingrandimenti fotografici. In ogni dettaglio, un ritratto caricaturale riempiva una delle sagome del vestiario, in corrispondenza di ciascun chakra e delle rispettive personalità. Lo stile delle caricature sembra difficile da riferire a Clemente stesso, e l'ipotesi di una collaborazione rimasta anonima non sarebbe solo plausibile (alla luce di altri casi coevi)²⁸ ma introdurrebbe anche il tema dell'appropriazione, come sfida all'autografia dell'arte.

La seconda fotografia della mostra da Betti illustrata su *Domus* era intenzionalmente capovolta, per sottolineare l'effetto *double-face* dei due disegni al centro dell'immagine [fig. 4].³⁰ Tra gli altri elementi, tutti più o meno leggibili come interazioni tra i segni e i loro supporti (e in parte andati dispersi), erano anche due oggetti verosimilmente importati dall'India. Due piccole campane in bronzo dorato, incise con motivi naturali e animali, reggevano due fogli curvi forati al centro, oggi dispersi. Una grande tempera su carta intelata e semi-arrotolata illustrava a sua volta due campane tibetane su un paesaggio stilizzato. Lo stile corsivo corrisponde alla pittura commerciale indiana dell'epoca, e ricorda quello della copertina del cataloghino *L'Attico è in viaggio*, un'edizione di Fabio Sargentini stampata in India per documentare una serie di mostre fatte a Madras del marzo 1977. Nel progetto erano coinvolti Ontani, Falzoni e Clemente, che nel ricordo di Sargentini «commissiona dei disegni a de-

gli artisti indiani e li espone in un alberghetto della città».³¹ L'episodio potrebbe ipoteticamente corrispondere al grande ambiente del *Paesaggio sottosopra*, e documenta il primo caso di "collaborazione" di Clemente con artisti locali, che sarà poi sistematica per il ciclo Francesco *Clemente Pinxit*.³²

Già al 1977 si apriva dunque una questione di autorialità e appropriazione analoga a quella discussa per gli arazzi di Boetti realizzati a Kabul da donne e uomini non accreditati.³³ Dalle sue origini concettuali americane (nei *Wall Drawings* di Sol Lewitt) il paradigma delegatorio e anti-autografico era declinato da Boetti in una versione informale e quasi privata, come nel caso dei lavori a biro e nei grandi disegni del ciclo di *Tra me e me* realizzati in studio da amici. L'anonimato è una conseguenza di questo paradigma (sebbene di LeWitt si conoscano gli esecutori, tra cui Adrian Piper), ma nel caso degli artigiani non europei bisogna tenere conto anche del rapporto non paritario della "collaborazione", quasi un'esternalizzazione della produzione, che si carica di questioni geopolitiche, e coloniali, lasciate fuori dalla riflessione di Clemente.

Alla luce del rapporto con l'India, che è solo uno dei suoi tanti ingredienti negli anni settanta, la prima pratica di Clemente traccia una parabola eloquente da diversi punti di vista. Dalla citazione che isola i riferimenti e li sostituisce a riferimenti occidentali (vedi Van Gogh e il monaco tibetano), alla progressiva identificazione con Clemente stesso e l'adozione di una tecnica di disegno, come lo Zen, che coinvolge stile e comportamento insieme. Infine l'appropriazione di opere altrui come dispersione della propria autorialità nel momento in cui Clemente si riavvicinava al «coraggio dei mezzi specifici, il disegno e il colore».³⁴

Tutta questa parabola rimane per molti versi entro la prospettiva orientalista di Said, come le sue fonti e le piattaforme che l'hanno alimentata, dalla poetica di Hesse all'Istituto Italiano per il Medio e Estremo Oriente, alla biblioteca della Theosophical Society di Madras, che era stata fondata nel 1878 in pieno colonialismo inglese. Tuttavia, diversamente dagli esempi letterari e artistici analizzati da Said, o dal racconto generazionale dell'India ginsbergiana, Clemente non costruisce un "Oriente" ma usa elementi frammentari del tao, dello yoga, dello Zen, nell'intento di estraniare la propria pratica artistica. Nei termini di Segalen, richiamati anche nel caso di Boetti da Mark Godfrey, Clemente cerca la «sensazione» del diverso, o più precisamente «l'abilità di pensare altrimenti», rimanendo in un'analisi del soggetto occidentale. Tornando alla presentazione del 1977, l'autoritratto con l'alter-ego e gemello Boetti non introduceva solo tematicamente il viaggio e lo sdoppiamento e divisione dell'artista. In quell'immagine si poteva leggere la tenuta della pratica di Clemente, come se la sfera autobiografica e privata fosse necessaria per bilanciare lo straniamento, l'ambiguità dell'autografia, l'estasi dell'incontro con l'esotico.

NOTE

1. Francesco Clemente, "Presentazione", *Domus*, n. 577, dicembre 1977, pp. 52-54.
2. Ann Percy e Raymond Foye (a cura di), *Francesco Clemente. Three Worlds* (catalogo della mostra, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 20 ottobre-23 dicembre 1990; Hartford, Wadsworth Atheneum, 27 gennaio-17 marzo 1991; San Francisco, SFMOMA, 11 aprile-2 giugno 1991), Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1990.
3. Cfr. Gilles Deleuze e Felix Guattari, *L'Anti-Edipo*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 164-165; e *id.*, *Rizoma*, Pratiche, Parma, 1977.
4. Germano Celant, "Verso un nomadismo dell'arte italiana", *Domus*, n. 589, dicembre 1978, pp. 88-89.
5. Germano Celant, "Mario Merz: The Artist as Nomad", *Artforum*, a. 18, n. 4, dicembre 1979, pp. 52-58.
6. Cfr. René Ricard, "Chronology", in Lisa Dennison (a cura di), *Francesco Clemente* (catalogo della mostra, New York, Guggenheime Museum, 8 ottobre 1999-9 gennaio 2000; Guggenheim Museum Bilbao, 14 febbraio-4 giugno 2000), Guggenheim, New York, 1999, pp. 442-453; e R. P. Kaushik, *Verso una nuova coscienza*, Ubaldini, Roma, 1977.
7. Beth Citron, "Biografie", in Elsy Lahner, Klaus Albrecht Schröder, *Francesco Clemente* (catalogo della mostra, Albertina, Vienna, 27 luglio-30 ottobre 2022), Hirmer, München, 2022, pp. 155-161.
8. Cfr. David LeHardy Sweet, *Avant-garde Orientalism. The Eastern 'Other' in Twentieth-Century Travel Narrative and Poetry*, Palgrave Macmillan, New York, 2017; François Pouillon e Jean-Claude Vatin (a cura di), *After Orientalism. Critical Perspectives on Western Agency and Eastern Re-appropriations*, Brill, London, 2015; Baris Büyükköktan, "Toward a Theory of Cultural Appropriation: Buddhism, the Vietnam War, and the Field of U.S. Poetry", *American Sociological Review*, a. 76, n. 4, agosto 2011, pp. 620-639.
9. Ettore Sottsass, "Viaggio in Oriente", *Domus*: "Birmannia" (n. 391, giugno 1962, pp. 37-38). "Jaipur e il Palazzo" (n. 393, agosto 1962, pp. 37-42); "Templi in India" (n. 396, novembre 1962); "Agra e le pitture sulle case" (n. 410, gennaio 1964, pp. 40-44); poi "Viaggio a Oriente. Nepal" (n. 436, marzo 1966, pp. 51-54).
10. Victor Segalen, *Essay on Exoticism. An Aesthetics of Diversity*, Duke University Press, Durham-London, 2002, p. 13.
11. Filiberto Menna e Alberto Boatto, *Italy Two: art around '70* (catalogo della mostra, Philadelphia Civic Museum, 2 novembre-16 dicembre 1973), s.e., Philadelphia, 1973.
12. Intitolata anche *Solvenze*, l'opera è passata dalla Galleria Banco di Brescia (vedi Massimo Minini, *Quarant'anni, 1973-2013*, a+mbookstore, Milano, 2013, p. 124) e poi nel 1978 ad Art & Project di Amsterdam, da cui è stata donata nel 2013 al museo di Otterlo, <https://research.rkd.nl/nl/detail/https%3A%2F%2Fdata.rkd.nl%2Fimages%2F297194> (ultimo accesso 17/11/2025)).
13. La pagina viene da Paul Gauguin, *Noa Noa e altri scritti*, a cura di Duilio Morosini, Mondadori, Milano, 1972.
14. La Galleria Nazionale, Archivio Bioiconografico, Monografico, Biografico, C, 75, "Clemente, Francesco". Insieme a inviti di gallerie e rassegna stampa, sono conservati anche due lavori autografi come fotocopie inviate per posta a Palma Bucarelli (uno in data 14 ottobre 1973).
15. Clemente sostituisce autore e data della scoperta del pianeta Themis con il nome «Patterson» al 16 aprile 1857.
16. Herman Hesse, *Pellegrinaggio in Oriente*, Adelphi, Trieste, 1973, p. 67.
17. <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled--La-pol>

- vere-bianca-viene-per-ul/FED7E38210C3CBB3 (ultimo accesso 17/11/2025). Sul margine inferiore si legge la seguente didascalia dattilografata: «Milano, 13/12/72 (Francesco Clemente) / formato del giornale (36x47 cm, bordo esterno utilizzabile) / Questo formato ha contenuto e contiene, quando si manifesta, informazioni finalizzate alla ricerca e alla localizzazione di un'immagine segreta».
18. Cfr. Claudio Magris, "Patriarca per hippies", *Corriere della Sera*, 9 novembre 1972, p. 13. Clemente citava Borges nel suo libro edito da GAP nel 1973, *Pierre Menard*.
 19. Corinna Ferrari, "Paragrafi", *DATA*, a. 6, n. 23, ottobre 1976, pp. 57-66.
 20. Oggi al Kröller Müller (dalla donazione di Art & Project del 2013) dopo essere stata esposta alla galleria Sperone nel 1976 e alla Salita nel 1978, vedi <https://rkd.nl/images/297195> (consultato il 17 novembre 2025).
 21. Cfr. Filippo Bosco, "Le mostre fotografiche di Francesco Clemente (1974-1977)", in Alessandra Acocella e Cristina Casero (a cura di), *Mostre fotografiche in Italia negli anni settanta. Spazi, dialoghi, narrazioni*, Postmedia, Milano, 2025, pp. 124-139.
 22. Alberto Giuganino (a cura di), *Pittura zen dal secolo XVII al secolo XIX* (catalogo della mostra, Milano, Centro San Fedele, 3-20 dicembre 1959, Roma, ISMEO, 2-31 gennaio 1960), Del Turco, Roma, 1959.
 23. Bruno Corà, "Francesco Clemente", *DATA*, a. 5, n. 18, p. 24.
 24. Per esempio Brasch spiegava che l'espressione "giunchi e canne" è omofona a "bene e male", da cui la presenza dei primi in alcuni disegni allegorici.
 25. Cfr. Filippo Bosco, "Sostare nel disegno. Tra le carte di Remo Salvadori", in Antonella Soldaini (a cura di), *Remo Salvadori*, Skira, Milano, 2025, pp. 68-75.
 26. Ettore Sottsass, "Yantra di terracotta. Esperienze con la ceramica", *Domus*, n. 489, agosto 1970, pp. 50-58.
 27. Acquistata da Mario Bertolini, l'opera è dal 2015 al Museo del Novecento di Milano. Cfr. Barbara Radice, "Francesco Clemente", *LAICA*, n. 18, aprile-maggio 1978, p. 31; e Francesco Clemente, *Gratis*, Centre d'art contemporain, Ginevra, 1978, tavola II.
 28. Nello stesso 1976 era uscito Gabriele Mandel, *Tantra. Devozioni amorose*, Franco Maria Ricci, Firenze, 1976.
 29. In un'intervista con l'autore (New York, 10/12/2021) Clemente ha ricordato che l'opera *Parole amorose*, 1975, era stata dipinta insieme ad Alba Primiceri.
 30. Sull'opera vedi Filippo Bosco, "Disegno vero e disegno finto. Truth and Drawing in the Seventies", *The Burlington Contemporary*, n. 8, giugno 2023, <https://contemporary.burlington.org.uk/journal/journal/disegno-vero-e-disegno-finto-truth-and-drawing-in-the-1970s> (consultato il 17 novembre 2025).
 31. Fabio Sargentini (a cura di), *L'Attico, 1957-1987: 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video* (catalogo della mostra, Spoleto, Chiesa di San Nicolò, 1 luglio-30 agosto 1987), Mondadori, Milano-De Luca, Roma, 1987, p. 206.
 32. Brooks Adams, "On the road to a state of grace. Boetti, Polke, Clemente and Taaffe", *Tate Etc*, n. 13, estate 2008, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-13-summer-2008/on-road-state-grace> (ultimo accesso 17/11/2025)).
 33. Cfr. Nicola Müllerschön, *Alighiero Boetti's Textileproduktionen*, Silke Schreiber, München, 2016.
 34. Renato Barilli, "Quel pittore è un po' laterale", *L'Espresso*, a. 25, n. 27, 14 luglio 1979, p. 99.
 35. Mark Godfrey, *Alighiero Boetti*, Yale University Press, New Haven, 2011, pp. 230-231.