
«È tempo di chiusura nei giardini d'Occidente». Il Giappone nell'opera di Alighiero Boetti

GIULIA ZOMPA

La passione per il viaggio, l'esotico e l'incontro con culture altre costituiscono i tratti distintivi della vasta e articolata produzione di Alighiero Boetti. Accanto al noto e ampiamente documentato rapporto con l'Afghanistan — che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, rappresenta un luogo imprescindibile per il suo immaginario e la sua produzione artistica — merita di essere considerato, seppur in termini differenti, anche l'interesse per il Giappone.

Meno conosciuto e non ancora oggetto di studi,¹ questo legame nasce come una precoce fascinazione per la cultura nipponica, destinata a riaffiorare e consolidarsi in seguito a due viaggi compiuti dall'artista in Giappone negli anni Ottanta, da cui assimila suggestioni iconografiche e concettuali che si riflettono in numerose opere del decennio. L'incontro con l'estetica giapponese non va dunque relegato a episodio marginale, ma inteso piuttosto come una possibile chiave di lettura ulteriore per comprendere due momenti della sua ricerca: i primi anni Sessanta, segnati dall'interesse giovanile per la gestualità pittorica, e la produzione degli anni Ottanta, fase di piena maturità artistica caratterizzata da una rielaborazione delle strutture e delle logiche visive.

Una prima forma di attenzione al Giappone si manifesta nel 1962, in occasione di una visita al Petit Palais di Parigi, dove si reca con Anne-Marie Sauzeau per la mostra *150 ans de peinture au Japon*.² L'artista rimane profondamente colpito dall'esposizione, tanto da conservarne il catalogo e il manifesto:³ si tratta infatti di un confronto con un universo visivo radicalmente diverso, in cui poesia, calligrafia e pittura si intrecciano.

ciano. Come racconta la figlia, Agata Boetti, egli è affascinato in particolare dai *kakemono*, calligrafie su tessuto caratterizzate da brevi poesie dal tono evocativo.⁴

Ripercorrendo la sua biografia, si può tuttavia ipotizzare che un primo incontro con l'universo estetico giapponese risalga già ad alcuni anni precedenti, quando, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, non ancora ventenne, vive in una Torino immersa nel clima dell'Informale, tra le ricerche gestuali europee e americane, ma aperta anche alle esperienze provenienti dal Giappone.⁵ In questi stessi anni Boetti inizia infatti a frequentare la Galleria Notizie di Luciano Pistoì — tra le più attive nel promuovere il dialogo con l'arte giapponese — che nel 1959, grazie alla collaborazione con il critico francese Michel Tapié, ospita la prima mostra europea del gruppo Gutai. Negli anni successivi, in altre sedi torinesi, si tengono inoltre importanti iniziative volte ad accostare le ricerche giapponesi alle sperimentazioni informali occidentali.⁶ Nonostante manchino riscontri documentari di una sua visita a queste esposizioni, è evidente che il suo sguardo si formi in un ambiente fortemente permeato dal dialogo tra gesto e segno.

Come è noto, tra il 1962 e il 1963 Boetti guarda alle esperienze dell'Informale europeo e americano, in particolare a Nicolas de Staël,⁷ e, in mancanza di uno studio, si dedica a quelli che definisce «lavori da camera»⁸: disegni a inchiostro di china realizzati su fazzoletti di carta, opere dalla tavolozza estremamente ridotta, prevalentemente giocata sul bianco e nero. Questa propensione per la pittura gestuale, unita a un uso limitato e calibrato del colore, trova una naturale corrispondenza formale nella tradizione calligrafica giapponese. Se da un lato ciò aiuta a comprendere come, visitando la mostra del 1962, Boetti resti affascinato dalla matrice gestuale della calligrafia nipponica, dall'altro lascia già intravedere un interesse per la calligrafia come pratica capace di fondere segno e scrittura, anticipando riflessioni e modalità operative che svilupperà negli anni a venire.

L'elemento della scrittura — e, più in generale, il rapporto tra scrittura e disegno — attraversa l'intera produzione di Boetti; tra il 1966 e il 1968, quando l'artista è vicino all'ambiente dell'Arte Povera, realizza pannelli monocromi con scritte in rilievo, che riportano nomi, espressioni idiomatiche, definizioni di colori o semplici date.⁹ Da questa riflessione sull'oggettualità della parola matura, tra il 1969 e il 1970, una fase di profondo ripensamento del proprio linguaggio visivo, caratterizzata da un'estetica squisitamente concettuale che trova nella carta e nella scrittura uno spazio privilegiato. In questi anni la scrittura si fa progressivamente disegno — «scrivere con la sinistra è disegnare»¹⁰ — perdendo leggibilità e assumendo la forma di un segno sfocato e irregolare.

Non sorprende, dunque, che a partire dal 1971 la scoperta dell'Afghanistan e i ripetuti viaggi a Kabul si accompagnino a un crescente interesse per le scritture non occidentali, in particolare per l'alfabeto arabo, considerato da Boetti forma visiva e decorativa oltre che linguistica. Parallelamente, anche gli alfabeti occidentali vengono organizzati in griglie

coloratissime, in cui la linearità del testo è negata, e parole e lettere si fanno innanzitutto immagine.

Quando, nel 1980, Boetti si reca per la prima volta in Giappone, è perciò già profondamente impregnato di quella fascinazione per la possibilità di convertire il segno verbale in elemento visivo autonomo. Il viaggio avviene in occasione di una mostra personale presso la Art Agency di Kazuo Akao a Tokyo, una galleria attenta alle pratiche concettuali e alle sperimentazioni internazionali.¹¹ Si tratta di un soggiorno breve, della durata di circa due settimane, durante il quale Boetti è accompagnato da Anne-Marie Sauzeau. In una fase di passaggio della sua vita e della sua carriera, segnata dall'impossibilità di recarsi a Kabul a causa dell'invasione sovietica, l'incontro con la cultura giapponese sembra aprirgli nuove possibilità espressive destinate a trovare piena manifestazione negli anni successivi.¹²

È importante sottolineare che l'interesse di Boetti per il Giappone non sostituisce mai l'amore per l'Afghanistan, ma rappresenta piuttosto un ulteriore terreno fertile, ricco di segni, immagini, e tecniche da cui attingere liberamente. In questo senso, l'Afghanistan quanto il Giappone, oltre a essere degli "altrove geografici", rappresentano per lui soprattutto degli altrove estetici, bacini di repertori visivi che vengono selezionati, rielaborati e disseminati trasversalmente, senza gerarchie, in tutta la sua opera, come nuove soluzioni formali e linguistiche capaci di mettere in discussione la centralità del paradigma occidentale.

Le fonti disponibili presso l'Archivio Alighiero Boetti restituiscono solo pochi dettagli sul primo viaggio dell'artista in Giappone, ma l'esperienza sembra già lasciare tracce riconoscibili nel suo lavoro. L'interesse per la scrittura e per il valore formale della calligrafia trova infatti un possibile riscontro nella serie avviata sul finire del 1981, *Clessidra, cerniera e viceversa*. L'opera presenta un testo manoscritto in stampatello, realizzato con «la solita mano sinistra»,¹³ poi strappato lungo le diagonali e rivoltato verso l'esterno. Si tratta di «un racconto senza testa né coda, che si avvolge negli orli della carta e della memoria»,¹⁴ in cui convivono molteplici elementi: la componente calligrafica, la dimensione poetica del testo, il gesto dell'apertura e della frammentazione. La scrittura non è più tanto veicolo semantico quanto pratica estetica e spirituale, capace di fondere forma e contenuto. Il testo, privato della sua immediata funzione comunicativa, assume così un valore puramente formale, divenendo segno tra i segni, più prossimo all'immagine che alla parola.

È significativo osservare come Boetti non abbia mai affidato la narrazione di sé a lettere o diari personali: i suoi pensieri, di natura profondamente intima, emergono nelle opere di questi anni, spesso resi illeggibili o celati tra elementi grafici e visivi. In questo periodo, infatti, l'artista attraversa una fase di intensa introspezione che, se da un lato può essere letta alla luce di specifiche vicende biografiche — tra cui il crescente uso di sostanze che compromette la sua salute —, dall'altro riflette un orientamento meditativo e una particolare attenzione alla scrittura come immagine.

È però con il secondo viaggio in Giappone, nel 1985, che la produzione dell'artista registra una svolta significativa; da questo momento emergono con maggiore evidenza elementi ispirati all'immaginario giapponese, aprendo nuove prospettive per la sua ricerca.

Questo secondo soggiorno nasce nell'ambito di un progetto espositivo presso la Galleria Watari di Tokyo, progetto che verrà tuttavia annullato all'ultimo momento.¹⁵ In questa occasione, Boetti ritrova Kazuo Akao — il gallerista che lo aveva già ospitato nel 1980 — e, sebbene l'Art Agency da lui fondata non sia più attiva, il collezionista e imprenditore accoglie nuovamente l'artista nel proprio museo privato a Osaka, il *Century Cultural Center*. Qui Boetti ha l'opportunità di lavorare a stretto contatto con un maestro calligrafo, Enamoto San, apprendendo la tradizione dello *shodō* (via della scrittura), l'arte calligrafica giapponese. Più che un esercizio puramente estetico, lo *shodō* è una disciplina spirituale, profondamente radicata nella filosofia zen, che richiede un lungo processo d'introspezione e di perfezionamento tecnico, oltre a una solida conoscenza della sua storia e dei suoi principi teorici.¹⁶ Tale esperienza — che Boetti stesso ricorderà come «abbastanza strana e originale»¹⁷ — riaccende in lui quell'interesse, risalente agli anni della formazione, per le forme pittoriche gestuali:

Io infatti avevo conoscenza di quegli artisti occidentali degli anni Quaranta e Cinquanta, inventori dell'action painting: e improvvisamente mi sono visto davanti questo calligrafo giapponese buttarsi sul foglio con il pennello carico d'inchiostro ed eseguire il suo calligramma in un gesto solo, con una grande forza emotiva e con una tensione altissima, proprio come Franz Kline avrebbe potuto fare, e forse faceva, i suoi quadri.

Quello che colpisce Boetti, tuttavia, è la radicale differenza di contesto e di intenzione: mentre Franz Kline era certamente cosciente di compiere un gesto nuovo — gesto di trasgressione o forse, più semplicemente, solo di grande libertà — questo maestro calligrafo invece non faceva che ripetere, nel suo gesto, migliaia di anni di tradizione anche se, forse, con un suo minimo apporto personale.

Il confronto tra questi due approcci lo conduce a una riflessione più ampia sulla natura stessa del fare artistico. Lavorare con Enamoto San diventa per Boetti l'occasione per confrontarsi con un'idea di forma «secca, asciutta e rituale», che dichiara di ammirare profondamente: «È stato bellissimo, anche perché c'è un enorme rigore in Giappone, e certamente io ne sono affascinato, essendo forse, caratterialmente, più indirizzato verso un certo disordine, per cui sono molto attratto dal loro rigore».

Di fronte al gesto unico del calligrafo giapponese, Boetti riconosce qualcosa di familiare — l'intensità dell'action painting — ma anche qualcosa di radicalmente altro: il peso della tradizione, ovvero la codificazione millenaria di una disciplina che struttura il gesto conferendogli i contorni di un rituale, di una forma reiterata, in cui l'individualità si dissolve nella moltitudine. Inoltre in questa pratica, Boetti individua anche un nodo centrale della sua ricerca: quel rapporto fondamentale — sintetizz-

zabile nel binomio ordine-disordine — che, nella calligrafia giapponese, si manifesta nella compresenza di istintività e ritualità.

A vent'anni dai suoi esordi legati alla pittura gestuale, ormai in una fase matura della produzione, e in un momento in cui il clima artistico è dominato da un ritrovato piacere per la pittura,¹⁸ Boetti torna così a interrogarsi sul senso del gesto pittorico attraverso il confronto diretto con un diverso ordine di gestualità, quello della calligrafia giapponese.

Con Enamoto San, avvia un progetto incentrato sull'ideogramma giapponese della parola “vento”, esplorando le possibilità semantiche ed estetiche offerte dalla lingua giapponese, in cui esistono numerose varianti per esprimere uno stesso concetto. Insieme selezionano alcuni caratteri che diventano il fulcro di una serie di opere, tra cui si può ricordare *Senza titolo (studio per Calligrafia)* del 1985 [fig. 1], composta da due elementi (ciascuno di 29,7x21 cm) su cui campeggia, per ogni foglio, un ideogramma. L'opera mette a confronto due varianti grafiche della stessa parola, consentendo di cogliere le differenze di ritmo, orientamento e pressione del pennello nei due tratti calligrafici. In alto a sinistra compare la dicitura «Century Cultural Center», mentre in basso è visibile un sigillo rosso, elemento tradizionale che autentica e firma l'opera calligrafica.¹⁹ Si tratta quindi di un'indagine condotta da Boetti sul segno calligrafico e, più in generale, sulla scrittura, intesa come pratica al tempo stesso linguistica e visiva, capace di mettere in discussione le tradizionali distinzioni tra parola e immagine.



1.
Alighiero Boetti, *Senza titolo (studio per Calligrafia)*, 1985, inchiostro su carta, due elementi, 29,7x21 cm ciascuno.
Courtesy Archivio Alighiero Boetti.

Alcune delle calligrafie realizzate in questa fase sono inoltre integrate con tecniche di piegatura della carta, ispirate alla tradizione dell'origami.²⁰ La superficie viene piegata secondo schemi regolari e irregolari (orizzontali, verticali, a ventaglio) e successivamente su di essa viene tracciato l'ideogramma prescelto. Una volta asciutto l'inchiostro, la carta viene spiegata e montata su un supporto rigido, generando un effetto di scomposizione e moltiplicazione del segno. Come osserva lo stesso Boetti: Solo a lavoro ultimato mi sono reso conto di aver creato qualcosa legato al ventaglio proprio nel paese del ventaglio. Per Enamoto, era come disegnare su un ventaglio chiuso che, aprendosi, scompone l'immagine; mentre in Giappone si fa solitamente il contrario: si dipinge su un ventaglio aperto, che poi, chiudendosi, nasconde l'immagine.²¹

Nel corso della sua esperienza a contatto con la cultura visiva nipponica, Boetti acquisisce perciò anche nuove tecniche specifiche di lavoro su carta, che si aggiungono ad altri linguaggi: dalla calligrafia al disegno a matita, dagli inchiostri colorati all'uso di due timbri sigillari personalizzati, recanti il suo nome. Questo ampliamento delle possibilità espressive si riflette, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, in una produzione che, dalle sole opere di natura calligrafica, evolve verso un linguaggio in cui il riferimento all'estetica e alla tradizione visiva giapponese appare sempre più consapevolmente rielaborato.

In *Senza titolo (L'antica attitudine di mettere una cosa sopra l'altra...)* del 1986 [fig. 2], la composizione si sviluppa lungo un asse centrale verticale, sul quale si dispongono in successione diversi segni grafici e motivi intervallati da marcate pennellate rosse, evocando l'architettura dei totem e dei templi orientali. L'opera sembra così alludere a una genealogia arcaica del gesto compositivo, concepito come atto ordinatore del «mettere una cosa sopra l'altra»²² qui esplicitamente richiamato dall'iscrizione manoscritta: «i grandi totem e l'antica attitudine di mettere una cosa sopra l'altra in alto — fuori pensando alle foreste i grandi alberi i grandi animali».²³

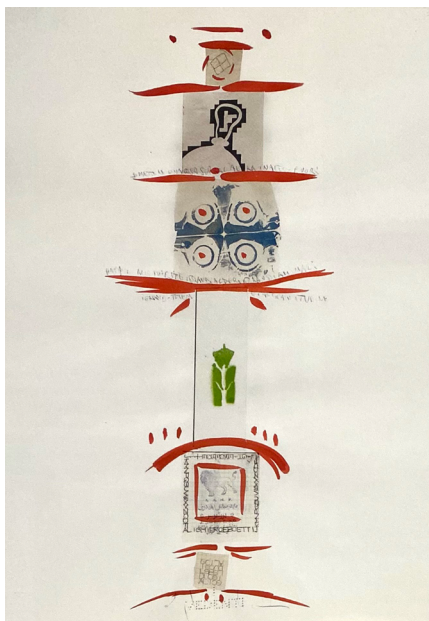
Ciò che colpisce non è tanto la presenza esplicita di elementi riconoscibili della tradizione nipponica, quanto la tipica capacità dell'artista di assimilarne precisi codici, rimaneggiandoli e integrandoli all'interno del proprio immaginario.

Uno degli elementi visivi che ricorre con maggiore insistenza, rielaborato più volte fino a divenire parte integrante del lessico boettiano, è il cerchio rosso, chiaro riferimento alla bandiera giapponese Hi-no-Maru (disco solare), simbolo nella cultura nipponica del sole, dell'energia vitale e del principio dell'origine.²⁴

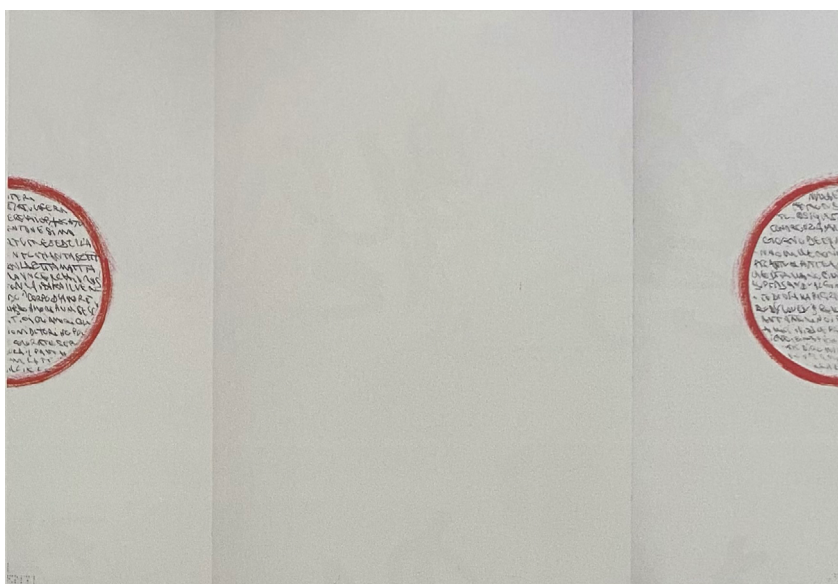
In *Senza titolo (Nulla è intero che non sia stato lacerato...)*, 1987 [fig. 3], al centro del supporto cartaceo di colore bianco campeggia un cerchio rosso, al cui interno compare un fitto testo manoscritto. L'elemento circolare è diviso in due lungo l'asse verticale del foglio, evidente rimando alla condizione di frattura evocata dalle parole stesse:

Nulla è intero che non sia stato lacerato così questo cerchio piegato con arguzia nel ventunesimo giorno del quarto mese dell'anno mille-

«È tempo di chiusura nei giardini d'Occidente». Il Giappone nell'opera di Alighiero Boetti



2.
Alighiero Boetti, *Senza titolo*
(*L'antica attitudine di mettere
una cosa sopra l'altra...*), 1986,
tecnica mista su carta, 70x50 cm.
Courtesy Archivio Alighiero Boetti.



3.
Alighiero Boetti, *Senza titolo*
(*Nulla è intero che non sia stato
lacerato...*), 1987, tecnica mista
su carta, 70x100 cm. Courtesy
Archivio Alighiero Boetti.

novecentoottantasette accanto al pantheon con la solita matita la solita mano sinistra un cerchio rosso pensando al giappone a osaka il vento di osaka ricordando 'corpo d'amore' body love di brown libro amore anni sessanta a torino i posti gli amori gli amici i vizi le passioni di torino poi i caldi pomeriggi le colorate serate di roma e dura il pantheon fermo come la terra e il cielo.

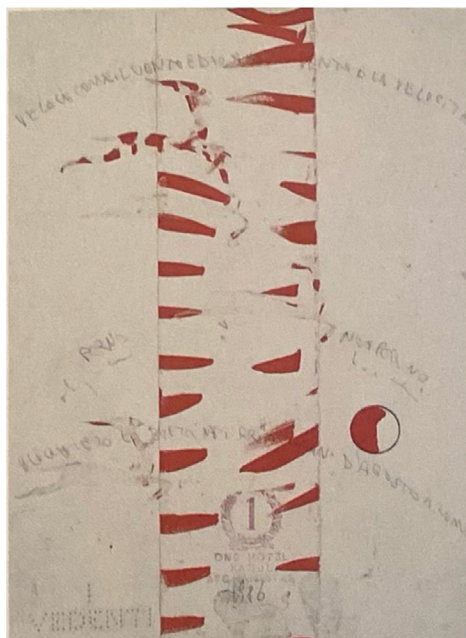
Riferimenti geografici, storici e affettivi — dal Giappone a Roma, da Osaka a Torino, dal Pantheon al richiamo al libro *Body Love* — si mischiano a conferma del carattere profondamente biografico della scrittura boettiana che si trova in queste opere, e di come il Giappone, in questo contesto, emerga come un luogo distante e sognato che continua a esercitare la propria influenza sul piano immaginativo e affettivo.

Questo stesso motivo del cerchio viene ulteriormente sviluppato in più opere della serie *Tra sé e sé*, realizzata a partire dal 1986. In *Tra sé e sé (gli eterni giri del pensiero...)*, 1986, la forma circolare è interrotta dalle piegature visibili della carta, simili a quelle di un ventaglio, che ne spezzano la continuità generando una struttura aperta. Di formato verticale (150x100 cm), l'opera presenta due mani stilizzate e contrapposte — elemento che caratterizza l'intera serie — mentre al centro vi è una scrittura circolare, che segue il profilo del cerchio rosso. La disposizione del testo e la curvatura dell'iscrizione sembrano evocare un moto di dispersione, in linea con le parole che vi compaiono: «per una prossima futura distensione dispersione frantumazione polverizzazione per una dimensione unica immobile nel tempo tuffarsi nel gerundio del presente alla ricerca dell'amata sognata sperata indifferenza».

La scrittura si avvolge ancora in traiettorie curve, ripetendo ciclicamente quella formula degli «eterni giri» anche in *Tra sé e sé (sentire le pieghe e gli spazi nascosti...)*, 1986, dove tuttavia le pieghe della carta si moltiplicano, amplificando l'effetto di frammentazione. Il testo si dispone seguendo l'andamento sinuoso del supporto, mentre le parole si fanno eco della struttura: «Andare con il tempo e sentire le pieghe e gli spazi nascosti attendendo la prossima inevitabile e vicina dispersione — una dimensione sola — senza contrasti — una dimensione immobile andare contro tempo e contro vento».

Nel corso del decennio, il motivo del cerchio rosso viene elaborato da Boetti in una molteplicità di configurazioni, assumendo spesso la forma di una piccola sfera, elemento modulare, disseminato e reiterato all'interno di numerose opere. In *Senza titolo (veloce come il vento...)*, 1986 [fig. 4], in una composizione di formato verticale scandita da tracce lineari di colore rosso si distingue una piccola forma circolare, colorata di rosso ma parzialmente incompleta lasciata bianca.

Pur richiamando, soprattutto nella scelta cromatica, il disco rosso della bandiera giapponese *Hi-no-Maru*, questa piccola sfera ricorrente sembra rimandare anche ad altri simboli e idee della cultura dell'Estremo Oriente. In particolare, nei lavori su carta, il cerchio-sfera, frequentemente interrotto, sdoppiato o incompleto, accompagnato dalla contrapposi-



4.
Alighiero Boetti, *Senza titolo*
(*veloce come il vento...*),
1986, tecnica mista su carta,
35x25 cm. Courtesy Archivio
Alighiero Boetti.

zione tra rosso e bianco, può essere letto come una rielaborazione del principio dello *yin* e dello *yang*.

Lo *yin-yang* costituisce uno dei concetti fondanti della filosofia classica cinese, ma ha influenzato nel tempo numerosi sistemi di pensiero in Asia e, in parte, anche in Occidente. Il simbolo del *Tai Ji*, ovvero il cerchio diviso in due metà complementari, rappresenta una visione fondata sulla coesistenza e sulla trasformazione reciproca degli opposti, un principio secondo cui ogni polo contiene e genera il proprio contrario, che deve aver certamente incuriosito Boetti.

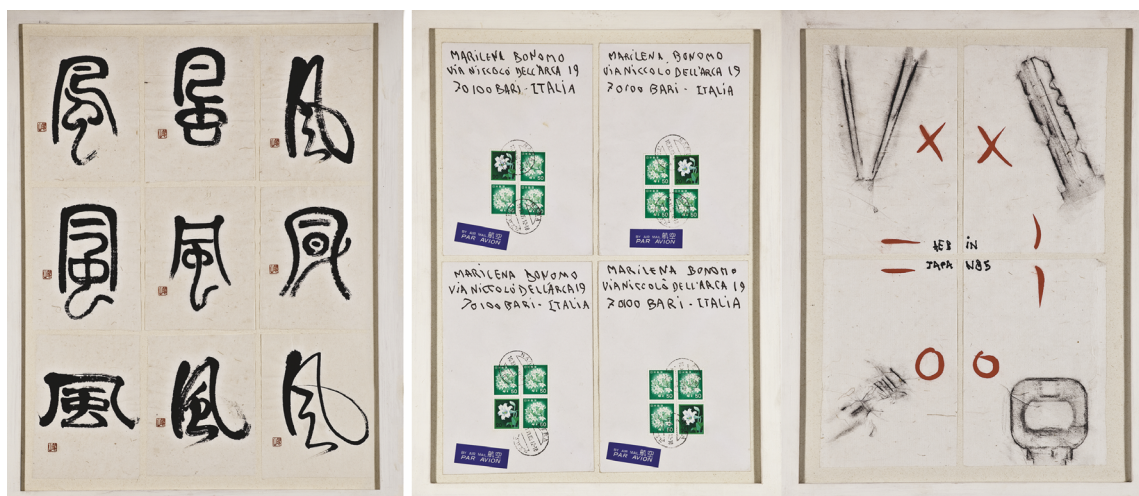
Proprio in questi anni l'artista è profondamente influenzato dalle dottrine orientali: dopo il grave incidente automobilistico del 1982, inizia a praticare quotidianamente la meditazione e si dedica con regolarità alla lettura dell'*I Ching* (o *I King, Il libro dei mutamenti*), testo fondativo della cosmologia cinese. Boetti possedeva l'edizione italiana curata da Richard Wilhelm, pubblicata nella collana *Psiche e coscienza* di Astrolabio:²⁵ un volume rilegato in copertina rigida rossa, con iscrizioni dorate in caratteri cinesi, il cui aspetto, già di per sé, è facile immaginare abbia esercitato su di lui una particolare fascinazione. Il libro era corredato da un set di monete necessarie alla consultazione oracolare, una pratica divinatoria che traduce in forma rituale la dinamica tra *yin* e *yang*.²⁶ Alla luce di questa possibile suggestione, il cerchio-sfera che ricorre nei disegni di Boetti

può essere letto come un segno-simbolo di tale equilibrio: tracciati ogni volta seguendo il contorno, per l'appunto, di una moneta diversa, questi cerchi si presentano in una varietà di dimensioni e proporzioni, quasi a riflettere la logica combinatoria e mutevole dell'*I Ching*. Per riempirli, l'artista impiega una o due rapide pennellate di colore rosso, eseguite con un gesto essenziale e asciutto che assume i tratti di un rituale.²⁷

Ma il cerchio, nella sua essenzialità formale, potrebbe richiamare anche più direttamente l'*Ensō*, segno fondamentale della filosofia Zen e della calligrafia giapponese, che sintetizza concetti come illuminazione, energia interiore, l'unità del tutto e l'armonia tra vuoto e pieno.²⁸

Tracciato tradizionalmente con un solo gesto, l'*Ensō* è espressione di un atto meditativo, un esercizio spirituale volto a celebrare l'imperfezione, la spontaneità e la piena adesione al momento presente. In questo senso, i cerchi rossi di Boetti, realizzati con gesti essenziali, sono leggibili anche alla luce di questa tradizione.

L'artista conosce, infatti, con certezza il simbolo dell'*Ensō* come dimostra la sua presenza in una delle opere più articolate e complesse realizzate durante il secondo soggiorno in Giappone: *Lavoro postale (Permutazione)* del 1985 [fig. 5]. Questo si compone di 31 buste affrancate e timbrate con francobolli giapponesi, 30 disegni in tecnica mista su carta, distribuiti in 9 pannelli. L'opera si articola secondo un principio combinatorio e permutativo, tipico dei lavori postali di Boetti, ma si rivela al contempo come un archivio visivo di forme, segni e simboli che più affascinano l'artista a questa data.



5. Alighiero Boetti, *Lavoro postale (Permutazione)*, 1985, 31 buste affrancate e timbrate (francobolli giapponesi), 30 disegni (tecnica mista su carta) su 9 pannelli.

Dettaglio dei pannelli IV, V, VI, ciascuno 21x16 cm. Courtesy Archivio Alighiero Boetti.

Le buste, in gran parte indirizzate alla gallerista Marilena Bonomo, sono disposte in griglie regolari attraverso la ripetizione dei francobolli giapponesi, mentre i disegni variano per tecnica e composizione, includendo simboli calligrafici e sigilli rossi. Sui fogli contenuti nel sesto pannello si leggono le iscrizioni: «aeb in japan 85» mentre in basso compaiono due cerchi rossi, ripresa puntuale dell'*Ensō* giapponese. Infine, nell'ottavo pannello compare l'iscrizione, frammentata per la piegatura della carta: «è tempo di chiusura nei giardini d'Occidente aeb 85».

Si tratta di un'espressione che Boetti riprenderà anche in altre opere e che qui sembra sintetizzare con efficacia un senso di transizione: la "chiusura" evocata può infatti essere letta come un momento di passaggio in cui l'artista distoglie lo sguardo dai contesti a lui più familiari — l'Occidente e l'Afghanistan — per rivolgersi verso un nuovo orizzonte, rappresentato dal Giappone. In Boetti, questo movimento non è però mai definitivo, ma si pone come una forma di nomadismo culturale capace di attraversare luoghi e tempi diversi: l'Italia, Kabul, Tokyo; l'Occidente e l'Oriente. Tale attitudine a muoversi tra realtà culturalmente e temporalmente distanti si traduce così, ancora una volta, in una pratica dialogica in grado di reinventare e sintetizzare elementi eterogenei in un linguaggio unico e personalissimo.

NOTE

1. Questo contributo presenta alcune prime riflessioni di una ricerca attualmente in corso. Desidero esprimere un sentito ringraziamento all'Archivio Alighiero Boetti e, in particolare, ad Agata Boetti per il prezioso sostegno e la disponibilità.
2. *150 ans de peinture au Japon, de Gyokudo à Tessaï (XVIIIe-XIXe siècles)* (catalogo della mostra, Parigi, Petit Palais, 10 novembre 1962-7 gennaio 1963), Petit Palais, Paris, 1962.
3. Il catalogo e il manifesto sono entrambi conservati presso l'Archivio Alighiero Boetti.
4. Agata Boetti, "Il gioco dell'arte", in Agata Boetti, *Il gioco dell'arte con mio padre, Alighiero*, Electa, Milano, 2022, p. 73.
5. Sull'arte a Torino in quegli anni, cfr. Francesco Poli (a cura di), *Torino anni '50. La grande stagione dell'Informale* (catalogo della mostra, Torino, Museo di Arti Decorative Accorsi-Ometto, 27 marzo-settembre 2024), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2024; Giorgina Bertolino e Francesca Pola (a cura di), *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, Giulio Bolaffi Editore, Torino, 2010.
6. Tra le mostre importanti per il dialogo con il Giappone si ricordano *Arte Nuova. Esposizione internazionale di pittura e scultura*, Circolo degli Artisti, Torino, 1959, e, nel 1962, la mostra *L'incontro di Torino. Pittori d'America, Europa e Giappone*, allestita nelle sale della Promotrice di Belle Arti. Sul ruolo di Michel Tapié, centrale nella diffusione dell'arte giapponese, cfr. Stefano Turina, "Una Torino altra. Michel Tapié e l'arte internazionale tra Europa, Stati Uniti e Giappone (1954-1965)", in Francesco Poli (a cura di), *Torino anni '50. La grande stagione dell'Informale*, cit., pp. 47-69. Sulla programmazione iniziale della Galleria Notizie, cfr. Mirella Bandini, "Luciano Pistoia a Torino, 1950-1962", in Mirella Bandini, Maria Cristina Mundici, Maria Teresa Roberto (a cura di), *Luciano Pistoia. "Inseguo un mio disegno"*, Hopefulmonster, Torino, 2008, pp. 12-36.
7. Sugli inizi di Boetti, cfr. Silvia Bottinelli, "La Francia e una Fiat 500: I primi esperimenti di Alighiero Boetti", in Lara Conte e Michele Dantini (a cura di), *Arte italiana post-bellica, Predella Journal of Visual Arts*, n. 37, 2015, pp. 115-128.
8. Anne-Marie Sauzeau, "Le opere e i giorni. Cronologia", in Jean-Christophe Ammann (a cura di), *Alighiero Boetti. Catalogo generale. Tomo primo*, Electa, Milano, 2009, p. 24.
9. Si pensi, tra le altre, a opere come *Clino* (1966), *stiff upper lip e frou frou* (1967), *Bleu Cannes 497* (1967) o *8 gennaio 1968* (1968).

10. Cfr. Francesco Guzzetti, "Writing with the Left Hand is Drawing: Alighiero Boetti, 1969-70", *Master Drawings*, vol. LVII, n. 1, Spring 2019, pp. 101-120. Boetti espresse per la prima volta tale opposizione tra destra e sinistra nel catalogo della mostra Jean-Christophe Ammann (a cura di), *Processi di pensiero visualizzati. Junge italienische Avantgarde* (catalogo della mostra, Lucerna, Kunstmuseum, 31 maggio-5 luglio 1970), Kunstmuseum, Luzern, 1970.
11. La mostra *Alighiero e Boetti* si tiene dal 27 giugno al 26 luglio 1980 presso la Kazuo Akao Art Agency, Tokyo. Per maggiori informazioni cfr. Archivio Alighiero Boetti (a cura di), *Alighiero Boetti. Catalogo generale. Tomo terzo. Volume 2 (1980-1987)*, Electa, Milano, 2023, p. 27.
12. «Il Giappone, non il moderno *way of life* nipponico, ma una certa estetica legata al buddhismo zen, sostituì in certa misura la perdita della valle del Kabul [...]», cfr. Anne-Marie Sauzeau Boetti, *Alighiero e Boetti. Shaman/Showman*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2001, pp. 188-189.
13. La citazione è tratta dall'iscrizione autografa presente in *Senza titolo (Nulla è intero che non sia stato lacerato...)*, 1987.
14. Anne-Marie Sauzeau Boetti, *Alighiero e Boetti. Shaman/Showman*, cit., p. 194.
15. A oggi non si conoscono le ragioni che portarono all'annullamento della mostra, come è emerso dalla conversazione dell'autrice con Agata Boetti avvenuta via e-mail il 16/02/2025.
16. Cfr. Norio Nagayama, *Shodō. La via della scrittura: Kai-sho. Lo stile fondamentale*, Stampa Alternativa, Viterbo, 1983.
17. Alighiero Boetti, "Conversazione con Sandro Lombardi", trascrizione del colloquio avvenuto nella primavera del 1986 (a cura di Sandro Lombardi), Edizioni L'Obliquo, Brescia, 1988; ripubblicato in *Flash Art*, n. 185, giugno 1994, pp. 74-78. Salvo diversa indicazione, le citazioni successive fanno riferimento a questo testo.
18. Non va dimenticato che, tra il 1978 e il 1980, a livello nazionale e internazionale, si assiste a un ritorno alle forme espressive tradizionali, in particolare alla pittura, destinata a dominare gran parte del decennio.
19. Le opere calligrafiche realizzate da Boetti in Giappone sono presentate nella mostra *Alighiero e Boetti*, interamente dedicata ai lavori giapponesi, presso lo Studio d'arte contemporanea Sergio Casoli, Milano, marzo 1987.
20. Si veda in particolare la serie che prende il nome di *Calligrafia (Vento)*, 1985.
21. Alighiero Boetti, "Conversazione con Sandro Lombardi", cit.
22. Il tema è già presente nella ricerca di Boetti. Si pensi, per esempio, all'opera della prima produzione boettiana *Catasta* (1967), composta da dodici blocchi di eternit disposti in una struttura parallelepipedica.
23. Le iscrizioni presenti nell'opera sono riportate come trascritte in Archivio Alighiero Boetti (a cura di), *Alighiero Boetti. Catalogo generale. Tomo terzo. Volume 2 (1980-1987)*, cit., p. 65.
24. «Quella di Alighiero (con riferimento alla bandiera preferita) era senza dubbio la giapponese [...] ai suoi occhi era la perfezione assoluta», Agata Boetti, "Il gioco dell'arte", cit., p. 203.
25. Richard Wilhelm, *I Ching. Il libro dei mutamenti*, traduzione italiana della versione tedesca (1924) a cura di Bruno Veneziani e A. G. Ferrara, prefazione di Carl Gustav Jung, Astrolabio, Roma, 1950. Si rimanda inoltre alla conversazione dell'autrice con Agata Boetti avvenuta via e-mail il 10/01/2025.
26. Le modalità di consultazione dell'oracolo sono spiegate nell'introduzione al volume.
27. Le modalità di esecuzione sono state raccontate da Agata Boetti nel corso di una conversazione con l'autrice avvenuta via e-mail il 10/01/2025.
28. Cfr. almeno Gavin Blair, *Zen e cultura giapponese*, Nui-Nui, Milano, 2024.