

Predella journal of visual arts, n°55, 2024 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanì, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Teresa Callaioli, Angela D'Alise, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Alighiero Boetti e il "niente" (1966-1969). Cortine, distanze, interrogni

Presented here is a monographic essay dedicated to a single work by Boetti, I vedenti, dated 1967. Two different paths of interpretation are attempted. The first path leads to the recognition of artworks and artists contemporary to Boetti or a little earlier, starting with Fontana to reach Warhol and his reflections on «mental Braille». The second path, on the other hand, refers to more distant and indirect circumstances, like the theme of "journey" in de Chirico, for example, which is considered here as a metaphor for that "distance" that always belongs to art and of which artworks are evidence and indices, as well as the orphic/metaphysical theme of Nothing, which is also Something and that it is necessary to (fail to) represent.

Ah! Ormai non c'è più niente che ci possa saziare!

Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, 1888

*Molti artisti non cercano più soluzioni a livello dell'oggetto-opera d'arte o di circostanze esteriori.
Sono cosmici e primari, risoluti semplici saggi seri.*

Tristan Tzara, *Nota 18 sull'arte*, 1917

*Toccare, capire una forma, un oggetto è come
coprirlo di impronte.
Una traccia formata dalle immagini che ho sulle mani.
Si può dire «posare lo sguardo» ma è solo
Dopo aver posato le mani che si posa lo sguardo
E lo sguardo raccoglie, decifra la forma
E la vede con le impronte delle mani.*

Giuseppe Penone, 1969

Abbiamo due vie per avvicinarci ai *Vedenti* (1967), la piccola tavola bianca che ci attende all'inizio della stagione "poveristica" di Boetti (fig. 1): la via breve e la via lunga. La via breve passa per i *Buchi* di Fontana – ovvia premessa, a rimanerne paghi, dei *Vedenti*, e a non voler considerare la mutazione di un "gesto" danzante e guerriero in un ritmo pacato e seriale. E per un passaggio dell'intervista che Warhol rilascia a «The East Village Voice» nel novembre 1966, verosimilmente "predato" da Boetti in tutta fretta e messo a frutto nella piccola scultura-installazione di cui ci

occupiamo adesso. Qui Warhol afferma: «non leggo molto di quello che si scrive di me, guardo solo le figure negli articoli, non importa che cosa dicono di me; delle parole guardo solo il disegno che fanno. Guardo tutto in questo modo, la superficie delle cose, una specie di Braille mentale, semplicemente lascio scorrere le mani sulla superficie delle cose»¹.

La questione del “Braille mentale” ha una storia e genealogia illustri. Come ignorare ad esempio che la copertina della *Scatola verde* duchampiana, datata 1934, è titolata in fantasiosi caratteri “Braille”, ottenuti perforando la carta? Come a dire che laddove l’occhio non arriva, arriva la mano che esplora e divina. O in altre parole: che l’arte di Duchamp elegge a proprio dominio non il “retinico” di tradizione impressionista, ma l’“infrasottile” e tetradimensionale, cui lo sguardo non giunge. Duchamp d’altra parte non si muove nel vuoto, come Warhol e Boetti, che a lui guardano, forse fanno (o forse anche no). Perché, come ricordato da Svetlana Alpers in *Rembrandt’s Enterprise* (1990), già Picasso propone lo scambio della mano all’occhio nell’*Autoritratto con la tavolozza* del 1906, in ciò seguendo Rembrandt² che, in più dipinti, nell’illustre *Aristotele che contempla il busto di Omero* (1653) ad esempio, suggerisce che la mano, e non l’occhio, possa avventurarsi in quelle oscurità, insieme percettive e simboliche, per cui si aggirano sapienti e artisti d’accezione, come Rembrandt stesso. Parliamo poi, se non del de Chirico del *Ritratto di Apollinaire* (1914) o del Carrà di «Valori plastici» – pronto, quest’ultimo, ad ammonire sui pericoli della vista che infrange «l’incantesimo della vita»³ e autore di quadri come *Natura morta metafisica* (1918-1920) o *L’amante dell’ingegnere* (1921), pure riprodotti sulla rivista – quantomeno di Braque: a questo riguardo il tema della “cecità veggente”, così vorrei qui chiamarlo, saldamente radicato nella difesa della “mano” d’artista e dell’importanza dei “valori tattili”⁴, giunge a dignità di insegna per così dire politico-stilistica nella letteratura del secondo dopoguerra, a Boetti facilmente accessibile. Citiamo qui, a mo’ di *locus classicus*, l’ottimo *Braque le patron* di Jean Paulhan⁵. Questione di “veggenza”, dunque: paradossalmente attribuita alla mano terebrante (in polemica con gli orientamenti antiartistici contemporanei) e invece negata all’occhio, troppo pronto ad appagarsi di festini sensibili. Che dire poi – torniamo per un attimo in Italia, primo dopoguerra – di un quadro come *Il cieco* di Ubaldo Oppi, datato 1922, in inquieta oscillazione tra pittura metafisica e *Neue Sachlichkeit*?

La tavoletta boettiana ha un titolo polemico e parenetico insieme, già ricordato: *I vedenti* appunto. Non sappiamo bene se chiamarla pittura, scultura o altro: della prima ha la bidimensionalità, della seconda il volume. Per di più Boetti prevede talvolta che stia a terra, come un’installazione di foggia brancusiana e minimalista, dalla forma solida regolare, senza piedistallo. Le dimensioni sono contenute, ma

non le ambizioni. *I vedenti* vale come definizione dello sguardo artistico e insieme come avvertimento. L'oggetto che ci sta di fronte non coincide con l'opera, non più di quanto la carta o l'inchiostro tipografico esauriscano il senso della poesia o del romanzo che stiamo leggendo. L'oggetto concreto è qui un semplice supporto dell'«idea», come la chiama Boetti; che appare dunque “dematerializzare” la pittura-scultura (anche se solo in parte! Perché quanto distante qui, se non implicitamente rigettata, quella “dematerializzazione” prima e ultima proposta da Yves Klein nel 1961, con lo *Spazio immateriale*, al Museum Haus Lange di Krefeld) per muoversi in un solco che, Dada o NeoDada in apparenza, dovremmo in realtà intendere, nelle sue motivazioni più intime, spazialista, “orfico”, metafisico. Opera esile e perentoria, con tratti come di baldanzoso saggio fine corso, *I vedenti* si rivolge al pubblico degli intenditori riassumendo propositi e elencando “padri” e mentori. Gioca d'altra alla sostituzione sensoriale, ripristinando, a fronte della fredda arte tipografica di Duchamp, l'opera della mano: ancora una dislocazione, da parte di Boetti, rispetto alla “dematerializzazione” modernista *stricto sensu*, franco-americana.

Al tempo stesso, è bene precisare, la tavoletta boettiana, mentre professa le ragioni di una forma comunque incarnata in un supporto o “materia”, appare indirettamente legata a una stagione kleiniana precedente e diversa rispetto alla “dematerializzazione” di Krefeld, la stagione della «spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée», avviata con la personale tenutasi alla Galerie Iris Clert, a Parigi, tra l'aprile e il maggio del 1958. Malgrado la mostra, e le installazioni presentate, siano oggi equivocamente conosciute come «il vuoto», qui si tratta per Klein molto più della convocazione per così dire “metafisica”, in mostra, di quell'«indefinibile» – Duchamp avrebbe parlato di «ultrasottile»; nell'occasione Klein preferisce invece adottare un termine tratto da Delacroix, «indefinibile» appunto – che non è per niente «vuoto» in senso meramente negativo e privativo, ed è invece una soglia, un limen di trasformazione: molto più in linea, proprio per questo riferimento a una “sensibilità” rara e innalzata, ai «vedenti» di Boetti⁶. Non anti-arte né an-arte, ovviamente, per Klein: ma ultra-arte, «dépassement» in senso orfico-metafisico. Il proposito di innalzamento della «sensibilité» ordinaria o naturale – verrebbe da dire «borghese», per attenersi alla cornice ideologica critico-culturale del tempo –, in direzione di una «sensibilité [...] spécialisée» è destinato ad avere una considerevole fortuna in ambito Arte povera, soprattutto tra gli artisti meno interessati a questioni sociali e politiche, e a incrociarsi variamente con lo spazialismo di Fontana: lo prova la citazione tratta da Giuseppe Penone, di poco posteriore ai Vedenti, che riporto qui in epigrafe.

La via lunga passa per *Il saluto degli argonauti partenti* di de Chirico (1920), o circostanze consimili; e da lì, scegliendo pur sempre Boetti diramazioni primarie,

tocca la tavoletta dei *Vedenti* per giungere infine ai viaggi dell'artista torinese, sia biografici che figurati (tali le *Mappe*, gli arazzi ...); senza mai trascurare i più avventurosi nutrimenti letterari, del genere Salgari o Verne. Mi spiego. Quella "conversione" o trasformazione dello spettatore che Boetti si propone di avviare con *I vedenti*, invitandolo a modificare le aspettative inerenti all'esperienza estetica, rimandano a un viaggio da compiere, o meglio a una distanza da attraversare. Viaggio e distanza che, questa la tesi, nel contesto del modernismo italiano hanno origini "metafisiche". La stessa adozione del monocromo non ha motivazioni formalistiche da parte di Boetti, né tantomeno allude a una qualche istanza iconoclastica connessa a qualcosa come alla "fine" o "morte" del senso e dell'immagine. Per niente. Potremmo anzi dire che *I vedenti*, nel suo candore esibito di statua, si colloca sotto il segno del «fantasmico» di cui Savinio e de Chirico scrivono, da punti di vista singolarmente antidemocratici, su «Valori plastici» e «Il Convegno» tra 1919 e 1920⁷. Intendendo con il termine «fantasmico» non alcunché di spettrale o lugubre o sinistro. E invece (proprio al contrario) l'immagine "divina" quale intravediamo tremula e incipiente; che irradia e si annuncia da remote profondità, senza dispiegarsi ancora in piena luce meridiana. È in questo senso, pare, sì tecnicamente ridotto e castigato, ma sempre "metafisico", che Boetti, rigettando il "barocco" di Fontana, ne accoglie anche l'insegnamento dei *Buchi* nei *Vedenti*, quasi a regolare i propri conti, in modo in prospettiva tutt'altro che poveristico, con quell'«arte abitabile» così prossima alla carpenteria e invece refrattaria al viaggio, a vocazione sociologica, che si espone da qualche tempo nella Galleria Sperone di Torino (il riferimento, qui, è più a Pistoletto e Gilardi che a Piacentino)⁸. Offre cioè prova concreta del «superamento della pittura, della scultura, della poesia», in realtà di una loro «sintesi»; e soprattutto di un'arte entro cui «alla plastica si unisc[a] la nozione del tempo» (traggo le citazioni dal *Manifesto tecnico dello spazialismo*, 1951).

«E ora, dopo essere stati in cammino così a lungo, noi Argonauti dell'ideale, più coraggiosi, forse, di quanto non lo esigesse la prudenza, dopo che molto incorremmo in naufragi e sciagure, ma sempre... più sani di quanto vorrebbero concederci, pericolosamente sani, sempre rinnovellati in salute – ora è come se a ricompensa di tutto ciò ci apparisse dinanzi agli occhi una terra ancora ignota, di cui nessuno ancora ha misurato con lo sguardo i confini, al di là di tutti i paesi e i cantucci dell'ideale esistenti fino a oggi, un mondo così sovranamente ricco di cose belle, ignote, problematiche, terribili e divine, che la nostra curiosità come la nostra sete di possesso sono fuori di sé»⁹. Così Nietzsche a proposito dei moderni «filosofi», in un passaggio che non ripropongo qui nella speranza di facili effetti, ma con il preciso proposito di richiamarne l'importanza per una storia

«argonautica» dell'arte figurativa italiana tra primo e secondo Novecento; attuale ancora per Piero Manzoni, come si è potuto verificare di recente¹⁰. Non è infatti proprio *Ecce homo*, da cui ho appena tratto la citazione, il primo libro di Nietzsche cercato e letto da de Chirico e Savinio, nell'estate del 1909?¹¹ E proprio da *Ecce homo* discendono prioritariamente temi e problemi che, trasposti in pittura e adattati dai due fratelli "metafisici" al contesto precipuo, hanno lungo corso nel modernismo italiano, tanto da modificarne la storia in profondità, ovviamente in collaborazione con circostanze specificamente figurative, senza che una determinata tradizione critica ne sappia alcunché o voglia saperne alcunché¹²; e la cui traccia troviamo ancora in Boetti. Mi riferisco qui, in modo di necessità sincopato e rapsodico, ai temi del "Niente" o, per esprimerci in modo in parte fuorviante, della "morte di Dio", che pongono difficoltà inedite e di non ovvia soluzione, nella seconda parte del Novecento, al problema della rappresentazione. Ne costituisce documento la stagione del monocromo: e *I vedenti* è in primo luogo un monocromo; lo provano altresì le affermazioni di Fontana sul «nulla di creazione» (e «non di distruzione») contenute nell'intervista a Carla Lonzi, riversata in *Autoritratto*¹³. Mi riferisco al rapporto tra arte e artigianato, che con la pittura "metafisica", precorritrice in questo delle neovanguardie del secondo dopoguerra, spazialiste, post-spazialiste e monocrome, entra decisamente in crisi¹⁴; l'adozione di un testo in luogo dell'immagine, nei *Vedenti*, è indicazione a suo modo segnaletica di tale crisi. Mi riferisco infine a una circostanza in apparenza imprecisata e generale, che tuttavia ha a mio avviso precise conseguenze sul piano delle scelte figurative. Che lo «spirito italiano in pittura», se esiste, sia cosmopolita e mediatore *par excellence* de Chirico lo afferma con veemenza nel saggio sulla *Mania del Seicento*¹⁵. Nord/Sud, Est/Ovest: non ci imbattiamo qui, già una prima volta, nell'intenzione finemente cosmopolita che prende forma poi nelle *Mappe* e arazzi boettiani?

È curioso si sia prestato sinora scarsa attenzione al tratto "metafisico" (scil. orfico) di un artista che pure ci invita altrove a «vedere» e [a non] «nascondere il Niente» (gioco qui con il titolo di un'opera di Boetti, *Niente da vedere, niente da nascondere*, 1969, ritenendo di non equivocarne il senso) e volentieri cura la messa in scena della propria morte (*Io che prendo il sole* a Torino il 19 Gennaio 1969, 1969)¹⁶. Si è invece preferito misinterpretare Boetti in senso politico o politicistico (malgrado esplicite smentite da parte dell'artista!). *I vedenti* rinvia al Niente stesso, da intendere in senso affermativo, come apice della conoscenza, intraducibile in parole: rinvia cioè al «Mistico» di cui si fa un gran parlare in «Valori plastici», all'Assenza che non è affatto *nihil negativum*, ma quel misterioso «irraggiungibile» di cui, sulle pagine della stessa rivista, scrive Theodor Däubler e che, di lì a poco, ancora sulle pagine

del «Convegno», de Chirico stesso richiama a commento della *Paraphrase überden Fund eines Handschuhs* [*Parafrasi sul ritrovamento di un guanto*, 1881] di Klinger¹⁷. Boetti evoca a più riprese tale Niente nella seconda metà degli anni Sessanta, in opere come *Lampada annuale* (1966), *Ping Pong* (1966) o *Zig Zag* (1966 e 1967: ne esistono più versioni), laddove la polarità è costitutiva e l'“opera d'arte”, retta come da un ritmo binario, risulta dalla coesistenza dei contrari¹⁸. Osserviamo come, nei *Vedenti*, il tratto puntiforme del Braille boettiano inviti ad aggiustare e precisare sempre di nuovo la nostra posizione di spettatori, quasi sostassimo davanti a una cortina che impone interregni all'acuità del nostro sguardo e allo stesso tempo chiede di essere attraversata. Un *pointillisme* paradossale, questo di Boetti, mirato alle “cose ultime” ma al tempo stesso crudo e elementare (non “povero” in un qualsiasi senso politico-sociologico del termine, bensì primordiale), suscitato per via di incisione e non attraverso la giustapposizione di piccole tessere di colore complementare.

Siamo forse in grado di ammetterlo con più facilità adesso, sia pure al termine di una ricognizione fatalmente rapsodica e corsiva. Ben poco differenzia gli Argonauti di de Chirico dai “vedenti” di Boetti. Invito al viaggio nelle molteplici accezioni del termine; reinterpretazione del Volto Mistico simbolista e metafisico, presentato “les yeux clos” (fig. 2)¹⁹; impresa individuale d'artista inneggiante al requisito dell'«iniziazione»²⁰: *I vedenti* è tutto questo, né appare irrilevante che la trasposizione in arazzo della tavoletta, eseguita a ricamo da Boetti nel 1972-1973, rinvii a una o più tele di Klee riconducibili al viaggio in Egitto e agli interessi esoterici, tra Bachofen e Klages, ad esse associati (che Boetti, inutile dirlo, non ha necessità di conoscere in dettaglio)²¹. Ancora propositi di arte “metafisica”, tanto in Boetti che in Klee: ultramoderna e archeologica insieme, a tratti persino funeraria; superomistica non meno che crepuscolare, elevata di status. «Gai saber», per citare ancora Nietzsche. *Niente* più artigiano.

- 1 *Andy Warhol: la mia vera storia*, intervista a cura di G. Berg, in «The East Village Voice», 1° novembre 1966 [trad. it. in Cuffè A. (a cura di), *Sarà il tuo specchio. Interviste a Andy Warhol*, Torino, 2007, p. 89].
- 2 S. Alpers, *Rembrandt's Enterprise*, Chicago-Londra, 1990, pp. 28 sgg.
- 3 C. Carrà, *Il quadrante dello spirito*, in «Valori plastici», I, 1, 15 novembre 1918, p. 2.
- 4 Cfr. G. Braque, *Cahier 1917-1947*, Paris, 1947, (ora in *id.*, *Braque*, Paris, 1994, p. 19.)
- 5 J. Paulhan, *Braque le patron*, Paris, 1952, pp. 93-94 et passim.
- 6 Y. Klein, *Préparation et présentation de l'exposition du 28 avril 1958 chez Iris Clert, 3 rue des Beaux-Arts, à Paris*, in *id.*, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, 2003, p. 84.

- 7 A. Savinio, *Anadioménon. Principi di valutazione dell'Arte contemporanea*, in «Valori plastici», I, 4-5, 1919, pp. 6-14; G. de Chirico, *Raffaello Sanzio*, in «Il Convegno», I, 3, aprile 1920, pp. 53-63.
- 8 Il riferimento è alla mostra *Arte abitabile*, con opere di Piero Gilardi, Gianni Piacentino e Michelangelo Pistoletto, che si tiene alla Galleria Sperone di Torino tra giugno e luglio 1966 e che ci appare una sorta di incunabolo dell'Arte Povera.
- 9 F. Nietzsche, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, Milano, [1888] 1991, p. 97.
- 10 M. Dantini, *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale dalle neoavanguardie a oggi*, Milano, 2012, pp. 38-46.
- 11 A fronte di indagini cronologiche sottili o sottilissime si è prestata scarsa attenzione al riflesso figurativo (diciamo così), tecnico-stilistico non meno che iconografico, della conoscenza di Nietzsche in de Chirico e (poi) Savinio e cioè all'urgenza squisitamente artistica che l'innesto di temi e (sia pure) iconografie di origine nietzscheana ha avuto per certo modernismo italiano, tanto da sembrare in breve tempo ovvio (senza esserlo affatto!) e divenire pressoché irriconoscibile (vd. anche *infra*, nota 11). Per la questione delle fonti filosofico-letterarie tedesche di de Chirico e Savinio e la cronologia/topografia delle letture di *Ecce homo*, *Così parlò Zarathustra* (1883-1885) e *Al di là del bene e del male* (1886), letti in traduzione francese, si veda W. Schmied, *Die metaphysische Kunst des Giorgio de Chirico vor dem Hintergrund der deutschen Philosophie: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger*, in *Giorgio de Chirico der Metaphysiker*, catalogo della mostra (Haus der Kunst, Monaco, 17 novembre 1982 – 30 gennaio 1983; Parigi, Centre Georges Pompidou, 24 febbraio – 25 aprile 1983), a cura di W. Rubin, W. Schmied, J. Clair, München, 1982, pp. 89-107; G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti, Monaco Milano Firenze 1909-1911*, Bologna, 1999, pp. 54-112 *et passim*; G. Roos, *La nascita e i primi passi dell'arte metafisica a Milano e Firenze tra il 1908 e il 1911*, in *De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus. Uno sguardo nell'invisibile*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio – 18 luglio 2010), a cura di P. Baldacci, Firenze, 2010, pp. 29-43; N. M. Mocchi, *La cultura dei fratelli de Chirico agli albori dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911*, Milano, 2017, pp. 46-49.
- 12 Il *parti pris* "antifilosofico" di tanta critica d'arte italiana, quale si formula ad esempio nelle *Proposte per una critica d'arte* di Roberto Longhi (1950) e da Longhi stesso è trasmesso in eredità a partire dalla celebre stroncatura dechirichiana del 1919 *Al dio ortopedico* (in «Il tempo», 22 febbraio 1919; ora in R. Longhi, *Scritti giovanili, Opere complete*, I, 1, Firenze, 1980, pp. 427-429), si rivela non solo angusto e irragionevole, se inteso come un *a priori* storiografico, ma proprio di formidabile intralcio alla comprensione del primo e del secondo Novecento nel passaggio da un'arte di tipo "naturalistico" a un'arte di tipo "metafisico" (oggi preferiremmo dire "concettuale"). Questo stesso *parti pris* impedisce di riconoscere e indagare come, a partire da una data determinata, ci sia potuti rivolgere, e *par cause* – cioè gli artisti stessi si siano rivolti, e non filosofi o critici d'arte dottrinari – alla letteratura filosofica (Nietzsche, certo; ma non solo) per trarne sollecitanti *Ersätze* delle più tradizionali narrazioni (e iconografie) tradizionali "sacre" o devote.
- 13 C. Lonzi, *Autoritratto*, Milano, [1969] 2010, pp. 245-247 *et passim*. Per un inquadramento complessivo del problema nel passaggio da spazialismo, monocromo a neoavanguardie, cfr. Dantini Michele, *Arte italiana postbellica. Conversazioni atlantiche*, in *id.*, *Arte e sfera pubblica*, Donzelli, Roma 2016, pp. 213-226
- 14 Cfr. in proposito A. Savinio, "Arte = Idee moderne", in «Valori plastici», I, 1, 15 novembre 1918, p. 4.

- 15 G. de Chirico, *Mania del Seicento*, in «Valori plastici», III, 3, 1921, pp. 60-62.
- 16 Rimando volentieri, qui, per un'introduzione generale al tema, sia pure mirata ad altro momento e altro ambito storico-artistico, al mio saggio *Paul Klee e il "nulla", 1916-1923. Epoca, "origine", "stile"*, in *Paul Klee. Alle origini dell'arte*, catalogo della mostra (Milano, MUDEC, 30 ottobre 2018 – 3 marzo 2019), a cura di M. Dantini, Milano 2018, pp. 17-38. Per Klee, che risulta così importante per Boetti, e l'arte italiana si veda, d'altra parte, P. Valenti, *Klee erobert Italien*, Deiningen, 2009; L. Conte, *Per una cronologia della ricezione di Klee in Italia*, in *Klee-Melotti*, catalogo della mostra (Lugano, Museo d'Arte di Lugano, 17 marzo-30 giugno 2013), a cura di B. Della Casa, G. Comis, Heilderberg, 2013, pp. 130-143; M. Morelli, *"L'annuncio di un destino dell'epoca": la fortuna italiana di Paul Klee negli anni Venti in Italia*, in Dantini, *Paul Klee. Alle origini dell'arte*, cit., pp. 87-99.
- 17 G. De Chirico, *Max Klinger*, in «Il Convegno», I, 10, novembre 1920, pp. 32-44. In precedenza Savinio aveva evocato «lo spirito del mondo, [che,] io dico, assomiglia in modo strano a quello della femmina, perché entrambi sono educabili» (Savinio, *Arte = Idee moderne*, cit., p. 4).
- 18 Cfr. M. Dantini, «Zig zag» di Alighiero Boetti (1966), in *Museo nazionale*, a cura di M. D'Onofrio, Milano, 2019, pp. 34-37.
- 19 *Les yeux clos* è il titolo di numerose opere dipinte da Redon negli anni 1889-1894 che introducono un'iconografia caratterizzante la generazione simbolista.
- 20 Così Lonzi in *Autoritratto*, cit., p. 21 *et passim*.
- 21 Cfr. M. Dantini, *Macchina e stella. Tre studi su arte, storia dell'arte e "clandestinità": Duchamp, Johns, Boetti*, Monza-Milano, 2014, pp. 71-74.



Fig. 1: Alighiero Boetti, *I vedenti*, 1967, gesso, 60 x 60 x 6 cm.
Foto di Giorgio Colombo © Alighiero Boetti.

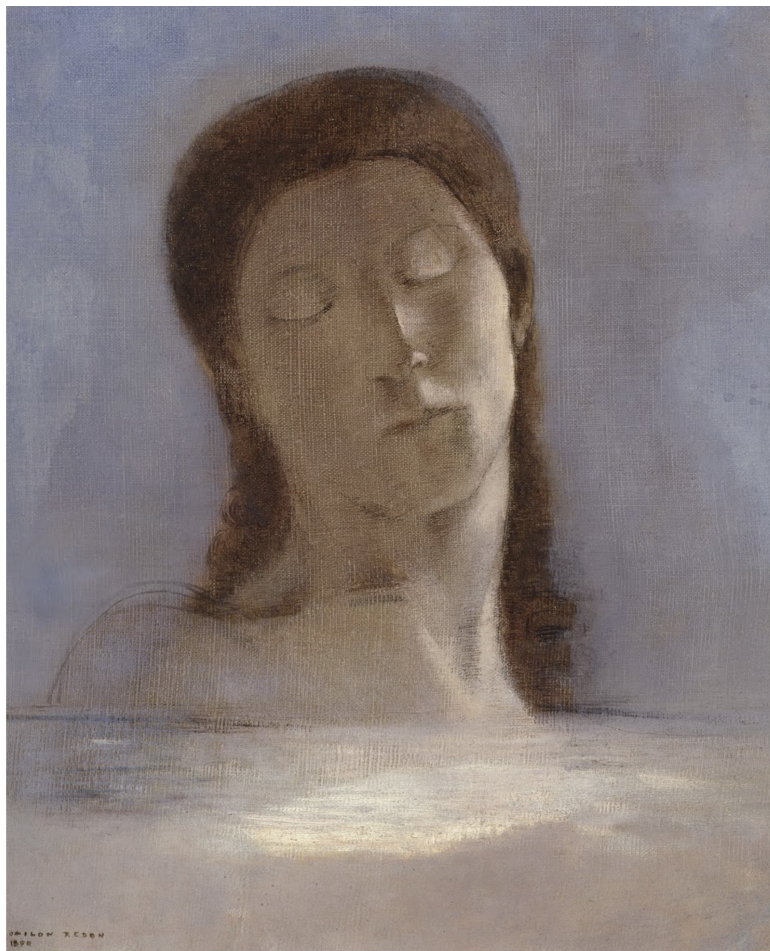


Fig. 2: Odilon Redon, *Les Yeux Clos*, 1890. Parigi, Musée d'Orsay.