

## Alighiero & Boetti: sulla firma come identità e duplicazione

Stefania Portinari  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** On a 1968 spring morning, on Peschiera avenue in Turin, Alighiero Boetti (1940-94) splits himself in two, portrayed by the photograph *Twins*: a photomontage that not only shows a replica of him, as much as reveals him as a 'different' reduplication, with minute modified details. From that work of art, previously disclosed from others evoking the topic of the double, in 1972 he separates also his name as artist's signature and from 1973 will entitle many exhibitions "Alighiero and Boetti", until the graphic variation "Alighiero & Boetti" in 1984. The permutation of the formal variant of his signature – combining with a perturbation of his biography – reveals a self-awareness investigation and a strategy of poetics. He claims a specific role as artist embedded in the art system, attracting attention on a certain type of authorial presence in a moment when – especially for minimal and conceptual art – reflections about author's disappearance and not autograph creation are singularly increasing. The declared multiplication or replacement of himself becomes a device validated by the enactment of collaborative practices, but also bonds on a time of artistic experimentations.

**Keywords** Alighiero Boetti. Duplication. Contemporary Art. Signature. 1968. 1972.

Una mattina di primavera del 1968, in corso Peschiera a Torino, Alighiero Boetti (1940-94) si sdoppia, ritratto nella fotografia *Gemelli* (1968): un fotomontaggio in bianco e nero che non mostra solo una replica di se stesso che tiene per mano l'altro sé mentre avanzano sotto un viale d'alberi, quanto una duplicazione 'differente', con minuti dettagli modificati. Da quell'opera, anticipata da lavori come *Ping Pong* (1966) e *Shaman/Showman* (1968) che evocano il tema del doppio, giunge nel 1972 alla scissione del suo nome anche come firma autoriale. Dalla personale del 1973 alla Galleria Franco Toselli a Milano, inoltre, molte sue esposizioni si intitolano proprio *Alighiero e Boetti*, fino alla variante grafica *Alighiero & Boetti* assunta in occasione della retrospettiva alla Pinacoteca Comunale di Ravenna curata da Alberto Boatto nel 1984, così come sigla con doppio nome cataloghi-libri d'artista come quello per il Kunstmuseum di Lucerna curato nel 1974 da Jean-Christophe Ammann o per la galleria di Lucio Amelio a Napoli nel 1987.<sup>1</sup>

Il mutamento formale della sua firma rivela un'indagine di autocoscienza, ma anche una strategia di poetica. La scissione però, più che avvenire in sincrono con la creazione di opere che celebrano il doppio – già in atto in realtà nella sua arte – coincide piuttosto con un cambiamento di luoghi, anche mentali, e dunque di

prospettive, con una perturbazione della sua biografia. La dualità e la radicalità che conducono quelle esplorazioni accompagnano la diaspora dell'arte povera come gruppo e decretano un impegno più affilato verso espressioni concettuali che caratterizzeranno le sue opere successive. Doppia firma e doppia identità allora coincideranno, nella schizofrenia di gestire un ruolo pubblico e uno privato: quello di Boetti, intelligente e scaltro ma anche poetico abitante del sistema dell'arte, e quello dell'inquieto Alighiero, viaggiatore e mesmerico aspirante sciamano.

*Gemelli* dunque è un punto sorgivo: si mostra come una «doppia immagine» da cui – per ammissione anche della critica e prima moglie Annemarie Sauzeau – deriverà, qualche anno più tardi, la nuova firma «Alighiero e Boetti» (Sauzeau 1996, 245), ma è pure un'«opera senza originale» in quanto scatto eseguito da Giorgio Colombo e reso multiplo, annoverabile tra le «opere di dimensioni piccole a statuto speciale» (Sauzeau Boetti 2001, 16) e persino come «opera postale» (Roberto 1996, 29). Diviene infatti una cartolina tirata in cinquanta esemplari spediti agli amici, con annotati dei motti tra cui il 'non marsalarti' che Boetti – intervistato nel 1972 da Mirella Bandini per NAC – rivela di aver inventato con l'ironico significato di «non addolcirti con il marsala nella vecchiaia» o non intristirti:<sup>2</sup>

1 Cf. il catalogo generale dell'opera di Boetti: Ammann 2009-12-15; sui suoi libri e libri-cataloghi d'arte: Maffei, Picciau 2011.

2 L'intervista è pubblicata parzialmente in Bandini 1972 e integrale in Ammann, Roberto, Sauzeau 1996, 200-1: l'altra delle arguzie sovrascritte è «de-cantiamoci su» e le due si ripetono con minime varianti a seconda del destinatario. Una copia

e, con quell'esortazione resa titolo, l'immagine compare infatti nel catalogo dedicato all'*Arte Povera* curato da Germano Celant nel 1969 (fig. 157, 11).

I due *alter ego* che incedono differiscono un poco per la posa, l'atteggiamento della mano libera dalla stretta dell'altro, l'espressione del labbro, ma soprattutto per la disposizione dei capelli, dando adito all'ipotesi - conferma dall'artista alla figlia Agata bambina (Boetti 2016, 263) - che «uno aveva i capelli puliti, l'altro sporchi». Non assumono però il valore di un *doppelgänger* buono e uno cattivo: sono piuttosto manifestazioni di differenti possibilità, considerato il suo pensiero sulla non simmetria delle parti del corpo e delle mani, sulla constatazione che una possiederebbe «l'automatismo della calligrafia, l'altra no. Una scrive, l'altra disegna», come se una agisse a favore della razionalità, l'altra della creatività (i due poli praticati da Boetti, grande estimatore di giochi matematici e linguistici e al contempo utopico sognatore). Questi *Gemelli*, provando a tenersi uniti, le 'impugnano' dunque insieme.

Lavori che evocano il doppio sguardo o una duplice azione, un ribaltamento speculare di prospettiva, sono in nuce già nel procedimento delle incisioni che sperimenta tra 1962 e 1963 a Parigi nell'atelier di Johnny Friedlander e che, come i lavori 'segreti' che comprendono le sculture-strutture metalliche galleggianti nell'aria e dotate di visore, verranno rinnegati dopo la personale alla galleria Christian Stein di Torino nel gennaio 1967 e in seguito distrutti. Sono invece proprio strumenti di percezione e messa a fuoco, che suggeriscono una posizione stereotipica tra l'osservatore e ciò che è osservato, i disegni a china nera di quegli anni dedicati a dispositivi tecnologici come microfoni, apparecchi fotografici, macchine da presa. Quel Boetti raddoppiato inoltre è un componente di una sequenza di altri evocativi parziali autoritratti eseguiti nello stesso 1968 - *Autoritratto in negativo* e *Shaman/Showman* - e compartecipa con loro a un tentativo di precisazione d'identità.

Il primo è un masso ovoidale di pietra su cui è scolpito in negativo il ritratto del suo volto, eseguito in tre esemplari all'inizio del 1968, di cui uno è portato alla personale che tiene in aprile alla galleria De Nieubourg di Milano, due sono collocati in ottobre alla mostra *Arte Povera + Azioni Povere* ad Amalfi, un altro è soltanto pubblicato nel catalogo della mostra *When Attitudes Become Form* che si tiene nel 1969 alla Kunsthalle di Berna, riprodotto in una fotografia intitolata *Ritratto e autoritratto in negativo (Pietra)* scattata nel 1968 nello studio di corso Principe Oddone, in cui Boetti è steso a terra a fianco dell'opera.<sup>3</sup> *Shaman/Showman*, stampato in offset come manifesto della personale di Milano e tirato in litografia come opera, in formato più piccolo e in trentacinque esemplari, è ugualmente un'immagine nata per essere moltiplicata, composta direttamente in tipografia. Nel contrapporre l'innesto di una figura bianca su una nera, al modo di una carta dei tarocchi, crea un altro fotomontaggio 'specchiante' in cui il volto dell'artista sostituisce quello dell'Adamo Kadmon trovato nel libro dello Zohar (un testo che tratta della genesi del mondo, dei numeri e delle lettere secondo la Cabala), la cui immagine egli aveva presa probabilmente dalla *Storia della magia* (1860) scritta da Eliphas Lévi e che adombra l'idea di un suo riflesso «nell'oceano della creazione», «mettendosi al mondo» nel ruolo di sciamano contrapposto a giullare. Come scrive Annemarie Sauzeau, *Shaman/Showman* «annuncia» i *Gemelli*, allora essi «non sono il riflesso narcisistico l'uno dell'altro. Così come il corpo di luce non è quello di tenebre». Tanto quanto «due gemelli non sono la stessa persona, così Alighiero non è Boetti»: allora «lo sdoppiamento era il destino di A. e B.» (Sauzeau Boetti 2001, 51, 53-5, 58).

Se l'idea del dualismo viene a Boetti anche dagli studi esoterici, a cui lo predispongono l'ambiente torinese e letture di testi come *Corpo d'amore* (1966) di Norman Brown, quel *Gemelli* del 1968 è uno *statement*, potenziato oltretutto dal porsi come un'immagine frontale, un'opzione che egli ritiene essere il potere segreto dell'arte di tutti i tempi. Poiché è il suo corpo quello che

della stampa fotografica *Gemelli* (1968), 15x10cm, è sempre stata parte della sequenza di sue opere e d'altri, oltre che di 'appunti di lavoro', chiamati il *Muro*, costituito a partire dal 1973 su una parete dell'appartamento a Trastevere; su questo cf. Cherubini 2016, 38: è un'«iconostasi privata della sua esistenza», tra le opere c'è anche un disegno donato da Marco Tirelli, *Untitled (Uomo che sega se stesso in due)* (1977). L'azione influenzerà anche artisti come Maurizio Cattelan per le sculture in resina *We* (2010) e i due gemelli inviati ad assumere il ruolo di Alighiero e Boetti all'*Alighiero&Boetti Day* del 28 maggio 2011.

<sup>3</sup> La galleria De Nieubourg cambierà il nome in Franco Toselli (che dapprima aveva impiegato il cognome della madre) solo nel 1969. Alla mostra di Berna - cf. Szeemann 1969, s.p. - presenta, tra le altre opere, una 'modellatura' della sua firma incisa in negativo e in positivo su due lastroni di ghisa, «in un certo modo un quarto autoritratto gemellato» annota Annemarie Sauzeau Boetti (2001, 52) che, rivelando la *location* dello scatto fotografico riprodotto in catalogo, lo interpreta come una compresenza di «uomo e sasso come fratelli gemelli sdraiati per terra in un doppio autoritratto».

entra nell'opera, come è tipico di molte pratiche degli anni Settanta, essa diventa topica al punto da poter essere citata successivamente in versioni scherzose come *I miei quattro papà* (s.d.), che ne prevede un quadruplici montaggio realizzato come dono alla figlia (Boetti 2016, 262-3). La complessità della moltiplicazione e della ripetizione sarà una costante del suo lavoro, dall'impiego di francobolli a quello di collaboratori alla realizzazione degli arazzi, ma questo è il momento fondante in cui egli 'diventa due'. C'è un cambiamento in atto nella sua vita, una perturbazione che - racconterà nelle interviste più tarde - lo sta portando dalla frequentazione del gruppo dell'arte povera, con cui era felice di condividere degli entusiasmi dopo esordi molto solitari, alla percezione che le ribellioni di quell'anno rivoluzionario fossero un clima eccessivo: si tratta di una scissione che per lui assume i toni di una ricerca di equilibrio e assieme di differenziazione. Quando nel 1972 Alighiero Boetti diventerà Alighiero e Boetti dunque - visivamente - egli aveva già iniziato a 'essere due'.

Nella storia dell'arte il tema del soggetto riflesso in uno specchio o accostato a un altro simile o nella stessa posa (che dà origine a più identità o mostra età differenti della stessa persona) offre vaste suggestioni, dall'*Autoritratto allo specchio* (1524; Vienna Kunsthistorisches Museum) di Parmigianino al *Doppio ritratto* (1502 ca.; Roma, Palazzo Venezia) di Giorgione, dal *Doppio ritratto dei duchi di Urbino* (1465-72; Firenze, Museo degli Uffizi) di Piero della Francesca a *La reproduction interdite* (1937; Rotterdam, Museo Boijmans Van Beuningen) di Magritte. Gli effetti stranianti della duplicazione dell'apparizione di sé sono coltivati con ironia da lavori fotografici come quello di Maurice Gilbert con *Henri de Toulouse-Lautrec come artista e modello* (1892) o dal fotomontaggio di Umberto Boccioni *Io Noi Boccioni* (1907), ripreso nel 1917 da Duchamp in *Attorno alla tavola* (che mostra il suo alter ego artistico Rose Sélavy).<sup>4</sup> Se anche Frida Kahlo duplica se stessa in *Le due Frida* (1939; Città del Messico, Museo di Arte Moderna) e Warhol moltiplica le *Brillo Boxes* e le Marylin e persino le mucche sulle carte da parati, l'operazione di Boetti è però piuttosto nel solco delle azioni impossibili dischiuse dalla foto che ritrae Yves Klein ne *Il vuoto* (1961) di una

stanza del Museum Haus Lange di Krefeld nel *re-enactment* della mostra tenuta nel 1958 da Iris Klert a Parigi, dal tentativo di Gino De Dominicis di compiere salti nel vuoto o cerchi quadrati nell'acqua o di Pino Pascali per cavalcare la falsa bomba *Colomba della pace* (1965). A Torino inoltre, come eccentriche suggestioni, si trovano sia i *Dioscuri* eseguiti da Abbondio Sangiorgio in forma di statue equestri, collocati fin dal 1847 a guardia della cancellata di Palazzo Reale, che certe opere plastiche al Museo delle Antichità Egizie che, nel presentare figure affiancate simili ma differenti, come il gruppo statuario dei coniugi Pendua e Nefertari (Nuovo Regno, XIII-X dinastia) della collezione Schiaparelli, sono interessanti per il procedimento mentale che sottostà alla loro composizione.

Altri artisti del raggruppamento dell'arte povera praticano inoltre la poetica del doppio prima di lui: Pistoletto con i quadri specchianti in cui il fruitore ha l'esperienza di trovare il riflesso di se stesso assieme a quello di una presenza fissa che già si staglia nell'opera e soprattutto Giulio Paolini - che pare essere quello a lui più vicino o anticipatorio e che proseguirà con i calchi in gesso delle statue classiche affiancate - con opere come l'inchiostro su carta quadrettata *Presunto ritratto di Pirro* (1963) o *Duepiùdue* (1965), in cui il lavoro si autoesibisce attraverso la fotografia di un pannello posto al centro del pannello stesso, con le fotografie su tela emulsionata *Delfo* (1965) e *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967), «ricostruzione nello spazio e nel tempo del punto occupato dall'autore (1505) e (adesso) dall'osservatore di questo quadro» (Paolini 1969). Altri presunti ritratti di Paolini compaiono nel telaio sagomato *Monogramma* (1965), che assume la sua posa al lavoro mentre regge il pennello, così come nella foto *1421965* (1965), che lo sorprende di spalle davanti a un fotografo, mentre lo scatto è colto da un altro, o in *Diaframma 8* dello stesso anno, dove è ripreso mentre trasporta una tela, come a svelare i procedimenti dell'arte ma secondo una lettura concettuale, in cui l'ortodossia della rappresentazione e la percezione del tempo vanno in cortocircuito, in un momento in cui - come riconosce Celant - «il problema dell'identità costituisce un punto così cruciale, nella produzione di Paolini, dalla fine del 1968 al 1972» (1972, 58). Proprio del 1968 è il suo *Autoritratto con il Doganiere*, un

<sup>4</sup> Sul tema cf. anche Longari 2014, 61-3. Nel libro dedicato al padre, la stessa Agata Boetti riporta il dittico con il *Doppio ritratto dei duchi di Urbino* dipinto da Piero della Francesca accostato a una coppia di polaroid che ritraggono lei e il padre nella stessa posa, in ambiti domestici (Boetti 2016, 268).

fotomontaggio con personaggi come Carla Lonzi e Lucio Fontana che riprende un dipinto di Henri Rousseau del 1890<sup>5</sup> e coglie la medesima analogia delle finzioni boettiane, quanto la riproduzione 'a memoria' del dipinto *M.lle du Val d'Ogne* del 1801, al tempo attribuito a David e ora a Marie Denise Villers, che riporta però nella parte alta anche il titolo *Et quid amabo nisi quod aenigma est?* (1970), che impiega la famosa epigrafe dell'*Autoritratto* (1911) di Giorgio de Chirico, che Tullio Catalano legge come una vocazione di Paolini per il metodo della citazione, «una citazione doppia che attinge la propria fonte su se stessa» (Catalano 1971). Mentre questi raddoppia il materiale altrui per renderlo suo, Boetti si sdoppia alla ricerca di una identità, ma Paolini - sebbene con senso differente - ne anticipa certe pose in cui si mostra di schiena intento in attività come *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)* (1969) o *1421965* (1965), rispetto a lavori boettiani come il video *Oggi è venerdì ventisette marzo millenovecentosettanta* (1970), poi incluso in *Identification* (la mostra televisiva curata da Gerry Schum sul canale Sudwestfunk di Baden), in cui scrive la data su un muro con entrambe le mani, partendo dal centro dell'immagine. Li accomunano inoltre i libri di cose impossibili, quali *The Thousand Longest Rivers in the World* (1976-82) di Boetti e *Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta* (1968) di Paolini, che raccoglie firme e date di lavori dal 1960 al 1971, oltre che l'idea della ripetizione infinita (ad esempio nelle colonnine poste su colonne riprodotte a matita sulle pareti nell'installazione *Early Dynast* del 1971 rispetto a *Rotolo di colonna* del 1966 di Boetti); ma se la ricerca di Paolini è tutta mentale, basata sul linguaggio e sulle proposizioni teoriche, quella di Boetti è incentrata sulla riflessione e la visione.

Solo quattro anni più tardi quella suggestione di scindimento diviene per Boetti una variazione di nome e di firma: l'inserzione di una congiun-

zione tra nome e cognome cambia la sua identità conferendogli un nuovo status, che non è speculare ma distinto. L'artista in persona dichiara che «basta che funzioni come fatto teatrale», facendo assumere toni agiografici alla rivelazione di «piccole conferme di realtà» quali l'episodio di una signora in visita allo studio che, vedendo un disegno appena terminato e firmato Alighiero e Boetti, domanda «Chi sono questi due?» (Bandini 1972), o le domande su un misterioso gemello o l'arrivo di due inviti o due biglietti di viaggio per una inaugurazione (Boetti 2016, 263).

Se già la madre - nobildonna violinista, poi rivenditrice di corredi fatti eseguire da un laboratorio fiorentino per la bella società torinese e dunque precorritrice delle 'pratiche di collaborazione' boettiane - così come il fratello Gualtiero e gli amici torinesi, compresi gli esponenti dell'arte povera, pare che fin dagli anni Sessanta lo chiamassero Ali (Sauzeau Boetti 2001, 13), la proliferazione dei suoi nomi - così come una suggestione orientalista - si connette anche alla mitologia familiare che esalta le gesta dell'antenato settecentesco Giovanni Battista Boetti, che assume appellativi multiformi mentre compie una leggendaria carriera che da frate domenicano missionario tra Kurdistan e Armenia lo rende medico e spia negli ambienti scismatici di Costantinopoli e, convertitosi al sufismo, persino profeta e capo ribelle della resistenza contro l'espansionismo russo nel Caucaso, con i nomi di Pafflis o Abdalla Bacase, o epiteti come Imam, Sheik e persino el Mansur 'il vittorioso'.<sup>6</sup> A Boetti piace la sua doppiezza, il suo cercare una dimensione spirituale, e in lui ritrova una sintonia anche quando in Afghanistan, per alimentare l'equivoco, si fa chiamare volentieri Ali Ghiero o Ghiero Ali o si finge i due Ali e Ghiero, modellandosi su un'assonanza esotica, così come gli piaceva che Ali fosse anche l'inizio del nome della compagnia aerea Alitalia.<sup>7</sup>

5 L'opera si rifà anche alla copertina dell'album dei Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, uscito nel maggio del 1967, cf. Dantini 2013. Un'altra opera significativa è *Autoritratto col busto di Eraclito ed altre opere* (1971-2) in cui Paolini è attorniato da riquadri che tendono a un punto di fuga.

6 Cf. *Giovanni Battista Boetti* (1989); Sambonet 1992. Sulla fascinazione che ha il personaggio sull'artista cf. tra gli altri Sauzeau Boetti 2001, 98-9, 111; Cherubini 2016, 237; Di Pietrantonio, Levi 2004, 34-5.

7 Cf. Boetti 2016, 140, 263: «Alighiero rigirava il suo nome in tutti i sensi, lo faceva girare come la ruota della fortuna, aspettando una sorpresa. Amava le parole, tanto quanto le lettere. La sorpresa a volte era un robot... o Ali, che oltre a essere il suo soprannome affettuoso all'epoca torinese, era anche l'inizio del nome Alitalia. Amava quest'idea. L'inizio del suo nome, Ali... fosse quello di un aereo!» (la sua predilezione per i giochi di parole si ritrova anche nell'opera a penna biro intitolata *ABEEGHIIILOORTT*, 1972, che mette in ordine alfabetico le lettere del suo nome - cf. Trini 1972, 50-7 - o nel comporre riquadri di 4x4 caselle in cui riversare il suo nome con l'aggiunta della 'e', leggibile secondo la stessa logica di interpretazione degli arazzetti). Sugli equivoci ingenerati dal suo doppio nome Agata Boetti annota: «La paura di alcuni di trovarsi di fronte a un malato psichiatrico, un bipolare o uno schizofrenico. Gli interrogativi imbarazzanti su un gemello sconosciuto e fantasmagorico. "Dopo Gilbert & George, Alighiero and Boetti!", mi diceva divertito, scoprendo di aver

La sua scissione anagrafica avviene dunque nel 1972: è allora che dice «Io sono io, lui è lui» (Sauzeau Boetti 2001, 58), tradendo il «Je est un autre» di Rimbaud. È un anno bisestile – lo sottolinea nel 1973 in un'intervista con Achille Bonito Oliva [1973] (1984, 79) – in cui conferma di aver molto lavorato sui concetti di metà, doppio e unità mancante e di aver impiegato questa modalità anche in quella che considera un'operazione artistica: il suo «nome e cognome che si mette una 'e' di mezzo», facendolo diventare due persone. È un momento di cambiamenti. Nel marzo del 1971 era stato per la prima volta in Afghanistan, soggiornando per più di un mese a Kabul, dove era tornato in settembre iniziando una frequentazione durata fino all'invasione russa del 1979, e aprendo il *One Hotel*: in quell'occasione aveva dato avvio alla pratica dei lavori ricamati commissionando due stoffe decorate con la presunta data della sua morte e quella del centenario di nascita, *11 luglio 2023* e *16 dicembre 2040* (1971). Nell'autunno del 1972 si trasferisce a Roma, dopo che a marzo è nata la figlia, e dopo che la Biennale di Venezia ha dapprima rimandato e poi annullato la rassegna di performance che avrebbe dovuto curare Bonito Oliva, intitolata *Pérsona 2*, a cui era stato invitato assieme a esponenti dell'arte povera ma anche, tra gli altri, a Acconci, Beuys e Gilbert & George.<sup>8</sup>

Tra 1971 e 1972 si compie anche la frattura del gruppo dell'arte povera: «criticamente» – afferma Celant – già nel 1971, concretamente con la mostra di Paolini alla galleria Sonnabend di New York per la quale il critico compone una monografia edita dalla Sonnabend Press, intendendo chiudere con il «gruppismo» militante e prediligendo seguire, di lì in poi, le carriere dei singoli artisti (Cattoi, Soldaini 2011, 20). Nel momento in cui il sodalizio si separa,<sup>9</sup> Boetti si scinde an-

teponendo anche una certa distanza geografica e crea una formazione composta da un doppio se stesso, cercando altrove, in una città profondamente diversa da Torino, un altro orizzonte creativo. Continua così quel processo di invenzione di sé già iniziato con le prime mostre dell'arte povera – a cui presenta lavori molto in sintonia con quella temperie come *Catasta* (1967) a *Arte Povera-Im Spazio* alla galleria La Bertesca di Genova o *Tubi eternit, pavimento, collina* (1967) a *Con/temp/l'azione* a cura di Daniela Palazzoli, che si snoda tra le gallerie Il Punto, Christian Stein e Gian Enzo Sperone – annunciato dall'affermazione pubblicata nel volume sull'*Arte Povera* del 1969, in cui Celant invita gli artisti a spiegare una loro opera o a comporvi direttamente un lavoro e Boetti, pubblicando proprio la foto con i *Gemelli*, fa scrivere su una pagina completamente bianca: «Esistevano le condizioni per una vita appassionata, ma ho dovuto distruggerle per poterle recuperare» (1969).

Da quella foto della coppia di sé dissociati, nel 1969 inizia delle opere che costeggiano una tematica più personale, come *Io che prendo il sole a Torino il 19.01.1969* (1969), presentata anch'essa a *When Attitudes Become Form*, le cui centoundici componenti di cemento che formano l'idea del suo scheletro a dimensione raddoppiata, rese dalla pressione applicata dalle sue mani (altre tracce di identità), rimanderebbero secondo la lettura di Sauzeau Boetti e di Andrea Bellini all'idea di lui che si scioglie come neve al sole e dunque alla nostra mortalità. La data enunciata nel titolo corrisponde però anche a quella in cui muore il dissidente cecoslovacco Jan Palach, dopo essersi dato fuoco tre giorni prima nella piazza San Venceslao a Praga per protesta contro l'oppressione moscovita, e è comunque suggestivamente a tempo con *Il tempo*,

ricevuto doppi inviti alle inaugurazioni. Ma l'aneddoto più divertente fu il giorno in cui ricevette due biglietti aerei per andare all'inaugurazione di una sua mostra. Uno a nome del signor Alighiero, l'altro a nome del signor Boetti!».

<sup>8</sup> Cf. Fondazione La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee: Biennale 1972, busta 271, *Pérsona*: la rassegna è proposta da Graziella Londardi, direttrice degli *Incontri internazionali d'arte*, al commissario straordinario per le arti figurative Mario Penelope fin dal mese di gennaio, a seguito di una prima edizione tenutasi a Roma nell'anno precedente a cui aveva partecipato anche Boetti, e avrebbe previsto 30 serate di performance in un auditorium che il 20 maggio non è ancora allestito. Spostata ad agosto, poi a settembre, poi annunciata al teatrino di Palazzo Grassi, la manifestazione non avrà mai luogo, sebbene nel catalogo della Biennale – cf. *36. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1972*, 33-5 – sia presentata da un testo di Bonito Oliva e elenchi i nomi di Pistoletto, Kounellis, Pisani, Paolini, Fabro, De Dominicis, Boetti, Merz, Prini, Calzolari, Beuys, Ben Vautier, Buren, Rinke, Gilbert & George, Acconci, Badassarri, Oppenheim, Fox.

<sup>9</sup> Celant aveva già organizzato mostre dedicate all'arte povera nel 1969 al Guggenheim Museum di New York e nel 1970 al MoMA (in quell'anno anche la mostra *Conceptual art arte povera land art* alla Galleria civica d'arte moderna di Torino che poneva il punto sulla situazione in senso retrospettivo) e ritiene non occorra più presentarsi come gruppo: per la mostra del 1971 al museo Kunstraum di Monaco suggerirebbe di impiegare i nomi degli artisti invece che la denominazione arte povera, ma viene ostacolato dagli artisti e dal museo, presenta allora la sua posizione in catalogo e su *Domus*, per ribadire che 'l'etichetta' arte povera deve dissolversi perché ognuno assuma la sua singolarità.

*lo sbaglio, lo spazio* (1969) di De Dominicis o le mani di Ketty La Rocca in *Appendice per una supplica* (1969). Nel 1970 però Boetti già ha virato verso il concettuale, con opere come il *Dossier Postale 1969/70* e la performance *Senza titolo* del 1970 (in cui conta i numeri primi, ritornando ogni volta a zero e aumentando in seguito di uno, accompagnandosi con uno strumento a percussione) che presenta a *Gennaio 70* a Bologna.

Se la questione del ruolo dell'autore affascina i protagonisti del sistema culturale di allora, riverberando da *La morte dell'autore* (1968) di Roland Barthes alla conferenza *Che cos'è un autore?* (1969) di Michel Foucault a testi come *Il passo dello strabismo* (1978) di Bonito Oliva, lo stesso affiancamento di due nomi è una prassi già seguita, ad esempio, da Gilbert & George che lavorano assieme dal 1968 e da Christo e Jean Claude che nel 1961 compiono il loro primo lavoro con *Rideau de fer* a Berlino, così come dal 1961 collaborano Nam June Paik e Charlotte Moorman (che nel 1969 diviene molto nota per la performance *Tv-Bra per Living Sculpture*).<sup>10</sup> Come suggestive coincidenze, nella Torino di allora il duo Fruttero & Lucentini, noto fin dal 1960 per le antologie di racconti e fantascienza, nel marzo del 1972 pubblica con grande successo *La donna della domenica* e alla Biennale di Venezia, anticipata da un numero monografico della rivista newyorkese *Aperture* e seguita da una significativa retrospettiva al MoMA, si tiene una mostra della fotografa Diane Arbus, suicida l'anno precedente, in cui si mostrano dieci opere tra cui le *Identical tweens. Cathleen e Colleen* (1966) che si tengono per mano (*USA. 36. International Biennial 1972*, n. 3, s.p.). Tra gli altri artisti 'che si fanno doppi' mutandosi in altri io, è poi da annoverare Luigi Ontani, quasi coetaneo di Boetti e che sarà tra le sue frequentazioni romane. Proprio nel 1968 egli inizia a impiegare la fotografia in un lavoro cruciale quale *Ange Infidèle* e ugualmente ama i giochi linguistici che impiega in titoli arditi, ma invece di sdoppiarsi si tramuta in presenze 'ibride' come erme bifronti, talora rese come *tableaux vivant* derivati dalle sue performance fisse o da posture impassibili adottate davanti allo specchio, su modello dei più sarcastici ritratti *en travesti* di de Chirico degli anni Quaranta (Cortellessa 2012, 225-42),

o coltiva la sua vena di esotismo in opere come *Tappeto volante aureo* (1975) o *En route vers l'Inde, d'après Pierre Loti* (1977).

Molte opere di Alighiero e Boetti di quel tempo offrono espliciti richiami alla specularità, come le scritture simultanee compiute a due mani *Ciò che sempre parla in silenzio è il corpo* (1970) e *Oggi è venerdì ventisette marzo millenovecentosettanta* (1970), le fotografie in cui sorregge oggetti simmetrici quali *Strumento musicale* (1970), il catalogo-oggetto *Zwei* (1975) curato da Bruno Corà per una mostra alla Galerie Area di Monaco spostata poi nella sede di Firenze, in cui le pagine affrontate mostrano un campionario di opere sul tema, compresi i *Gemelli* e *Shaman/Showman*. Anche certe fotografie provano a testimoniare con ironia la sua doppietà e dunque a convalidare l'apposizione della sua nuova firma: tra queste vi sono quella di Gian Francesco Gorgoni in cui l'artista 'si guarda' con gli occhi chiusi in uno specchio nel suo studio di Santa Maria in Trastevere a Roma, che Boetti successivamente intollererà *Specchio cieco* (1976) e che corteggia suggestivamente *Rovesciare i propri occhi* (1970) di Giuseppe Penone - ironicamente citato in due polaroid in cui lui e la figlia si posizionano davanti a una specchiera tonda, al modo di un'aureola, con gli occhi chiusi coperti da conchiglie - o intento a riflettersi su superfici specchianti in una sequenza di cinque tempi (1973) (Boetti 2016, 54-5; Cherubini 2016, 2-3, 44).

In realtà altri *doppelgänger* spesso lo sostituiscono o lo completano, prendendo le sue veci nella realizzazione materiale delle opere, ponendo la problematica della firma apposta su un lavoro delegato all'operare altrui, come è prassi per ampia parte dell'arte contemporanea del secondo dopoguerra: dalle donne afgane che realizzano i suoi arazzetti ai tratti di biro effettuati dagli assistenti per opere come *Mettere al mondo il mondo* (1972), all'operazione concettuale compiuta per sette anni grazie a Annemarie Sauzeau che dà come risultato il libro dedicato a *Classifying the thousand longest rivers in the world* (1970-7). Compagni-vicari sono anche amici o sodali di avventure speciali, come l'artista Salvo agli esordi delle loro carriere (che realizzerà tra l'altro il doppio autoritratto fotografico *Tra zero e uno*, 1969. Collezione Archivio Salvo, Torino.) o Dastaghir Ali che gestisce per

<sup>10</sup> Tra i più noti artisti che agiranno in coppia vi saranno Marina Abramovich e Ulay (dal 1976 al 1988), ma altri comunque lavoreranno su doppi o multipli 'immaginari' di sé come Cindy Shearman (con le 'incarnazioni' di personaggi) o Ketty La Rocca (con la serie delle *Craniologie* del 1973, come duplicato 'interiore') e Joseph Beuys, che rende suoi partner animali come la lepre morta (*Come spiegare la pittura a una lepre morta*, 1965) o il coyote (*I Like America and America Likes Me*, 1974).

lui il One Hotel a Kabul, la cui esistenza inizia in seguito a considerare *tout court* una pratica artistica. Nei primi anni Settanta inoltre mette in atto delle operazioni tramite le quali rintracciare delle persone nate nel suo stesso giorno (1973) o che, abitando in sei città diverse, abbiano lo stesso suo numero telefonico (1971) o a verificare se esiste qualcuno che abbia il suo stesso nome e cognome.

La firma, anche 'manipolata' con l'interposizione di una 'e' che diviene pure 'E' o '&', per lui mantiene però sempre un valore rilevante, identitario, dichiaratorio, e anzi pone in tal modo l'accento sull'autorialità in un momento in cui - in particolare per l'arte minimalista e concettuale - si acuiscono le riflessioni sulla non autografia e il senza titolo. A Bruno Corà, che in un'intervista gli aveva chiesto quale fosse il ruolo dei due nomi, risponde che Alighiero è il nome con cui lo chiamano le persone che lo conoscono, dunque rappresenta la sua «parte più infantile, più esterna, che domina le cose familiari», mentre «Boetti è più astratto», è come «una categoria, una classifica»: «per il solo fatto di essere un cognome è già un'astrazione, è già un concetto» dato che, riferendosi ai suoi lavori, si dice «"è un Boetti" e non "è un Alighiero". "Hai un Boetti da vendermi?"» (Corà 1982, 48). E la prassi è che Boetti firma tutto: anche i disegni della figlia Agata, di cui talora si impossessa, secondo i dettami del *ready made*, per realizzare opere come *Disegno di Agata a sette anni per Alighiero, Natale* (1970) o la serie *Le Faccine* (1977), consistente in poster stampati in bianco e nero che presentano un pattern di maschere-faccine da colorare che regala a dei destinatari e i cui esemplari, se riscontrano la sua approvazione, vengono poi firmati, assegnando loro lo status di opera, o vengono lasciati altrimenti sussistere solo come poster. La sua firma nei disegni, riportata con lettere tutte minuscole e non nei punti in cui tradizionalmente ci si aspetterebbe di trovarla è intesa «estheticamente» come parte delle opere e talora prevede l'aggiunta di data, luogo, stato d'animo, un riferimento a qualche evento, ed è innervata semmai da altri inserti 'rafforzatori', come i due timbri giapponesi con cui stampa in rosso il suo nome e cognome e il timbro con la scritta «i venti» (Boetti 2016, 73, 157).

La presa d'atto della sua nuova identità si mette in scena anche in occasioni pubbliche: nel 1982 ad esempio, nel novero di un ciclo di mostre organizzate da Francesco Moschini nella sua galleria AAM di Roma intitolate *Duetto*, poiché mettono a confronto i lavori di due autori, vengono accostati Boetti e Ettore Sottsass jr. Giovan Battista Saler-

no scrive scherzosamente su *Il Manifesto* che le opere iniziano proprio dai rispettivi nomi: Sottsass replica quello del padre architetto, mentre Alighiero e Boetti «ha piazzato una congiunzione tra nome e cognome, non si sa se a farlo è stato Alighiero oppure Boetti» (1982).

Il suo *modus operandi* continua a esercitarsi su opere in cui ribadisce la sua essenza duplicata: dall'uso della calligrafia come ulteriore attestazione di personalità e certificazione (*à-la Duchamp, à-la Yves Klein*) all'impiego del frottage per ricalcare oggetti quali la *Sedia* in vimini del suo studio (dunque un «indiretto autoritratto» per Laura Cherubini 2016, 55) presentata alla Biennale del 1990, dall'ossessione per le fotocopie (anch'esse un doppio dell'esistente, che giunge persino a ri-disegnare), come quelle riportate nel libro *111* (1994), fino all'ultima scultura (sorta in realtà da un progetto giovanile), *L'Autoritratto* (1993) in bronzo con la testa riscaldata da resistenze interne che, colpita da un getto d'acqua che fuoriesce da un tubo sorretto dalla mano dell'artista, genera vapore acqueo, a significare che le sue idee hanno il calore di una perpetua energia vitale.

Achille Bonito Oliva - che nella retrospettiva organizzata al MADRE di Napoli nel 2009 mantiene il segno grafico dell'ampersand tra il suo nome e cognome - interpreta la sua decisione di «sdoppiarsi e raddoppiarsi», di «accompagnarsi per tutta la vita con se stesso», non come ammissione di conflitto interiore, ma come «amplificazione della soggettività verso la complessità e la molteplicità delle cose» (2009, 21). Quel passaggio di Alighiero & Boetti alla duplice esistenza - comprensiva di una doppia casa, a Kabul e a Roma, e poi di una doppia famiglia, ora di un doppio Archivio/Fondazione - non è dunque una mera transustanziazione di stato, da una identità inferiore e nascosta a una eroica, come per i supereroi - dato che egli è tutti e due allo stesso tempo - e non è nemmeno un *en travesti* legato alle tematiche della corporeità. È un processo alchemico, occulto, affascinato da ciò che è altro e dalle culture orientali, che gli consente di provare ad attuare enigmi e oracoli con parole e numeri, come formule magiche, compiendo la magia dell'arte, fino ai lavori tardi intitolati *Tutto*, così densi di elementi grafici che, come Francesco Clemente ricorda gli avesse detto Alighiero (Neri 2001, 56), sono mescolati al punto da non poterli più riconoscere, fino a perderne l'identità.

**Bibliografia**

- Amman, Jean-Christophe (a cura di) (2009, 2012-5). *Alighiero Boetti. Catalogo generale*. Vols I, II, III. Milano: Electa.
- Ammann, Jean-Christophe; Roberto, Maria Teresa; Sauzeau, Annemarie (a cura di) (1996). *Alighiero Boetti. 1965-94 = Catalogo della mostra* (Torino, GAM, 10 maggio-1 settembre 1996; Villeneuve d'Ascq, Musée d'Art Moderne, settembre 1996-gennaio 1997; Vienna, Museum Modern Kunst Stiftung Ludwig, febbraio-marzo 1997). Milano: Mazzotta.
- Bandini, Mirella (1972). «Intervista ad Alighiero Boetti». *NAC*, 3 marzo 1973. Ammann, Roberto, Sauzeau 1996, 200-1.
- Boetti, Agata (2016). *Il gioco dell'arte. Con mio padre, Alighiero*. Milano: Mondadori Electa.
- Bonito Oliva, Achille [1973] (1984). *Dialoghi d'artista. Incontri con l'arte contemporanea 1970-84*. Milano: Electa.
- Bonito Oliva, Achille (a cura di). *Alighiero & Boetti. Mettere all'arte il mondo 1993-62 = Catalogo della mostra* (Napoli, MADRE, 22 febbraio 2009-11 maggio 2009). Milano: Electa.
- Catalano, Tullio (1971), «Giulio Paolini». *Nac*, 5, maggio 1971.
- Cattoi, Francesca; Soldaini, Antonella (2011). «Una storia tra le storie. Intervista a Germano Celant». Celant, Germano (a cura di). *Arte povera. Storia e storie*. Milano: Electa.
- Celant, Germano (1969). *Arte Povera*. Milano: Mazzotta.
- Celant, Germano (1972) (a cura di). *Giulio Paolini = Catalogo della mostra* (New York, Sonnabend Gallery, novembre 1972). New York: Sonnabend Press.
- Cherubini, Laura (2016) (a cura di). *Alighiero Boetti = Catalogo della mostra* (Londra, Torna-buoni Art London, 5 ottobre 2016-14 gennaio 2017). Firenze: Forma Edizione.
- Cortellessa, Andrea (2012). «Being Luigi Ontani». Bellini, Andrea; Ontani, Luigi; Vecellio, Marianna (a cura di), *CoacerVolubilEllittico*. Zurigo: JRP Ringier, 225-42.
- Corà, Bruno (1982). «Alighiero e Boetti. Un disegno del pensiero che va». *AEIOU*, 6, dicembre.
- Dantini, Michele (2013). «Giulio Paolini e l'Autoritratto con il Doganiere Rousseau (1968)» [online]. *doppiozero*, 27 novembre. URL <http://www.doppiozero.com/materiali/carla-lonzi/giulio-paolini-e-l%E2%80%99autoritratto-con-il-doganiero> (2017-05-25)
- Di Pietrantonio, Giacinto; Levi, Corrado (a cura di). *Alighiero Boetti. Quasi tutto = Catalogo della mostra* (GAMEC Bergamo, 6 aprile-18 luglio 2004; Fundacòn Proa, Buenos Aires, settembre-dicembre 2004). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
36. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte* (1972). *36. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte = Catalogo della mostra* (Venezia, 11 giugno-1 ottobre, 1972). Venezia: La Biennale di Venezia.
- Giovanni Battista Boetti (1989). *Giovanni Battista Boetti (1743-94) che sotto il nome di profeta Mansur conquistò l'Armenia, il Kurdistan, la Georgia e la Circassia e vi regnò sei anni quale sovrano assoluto*. Milano: Oemme
- Longari, Elisabetta (2014). «Gemelli figure del dop-pio. Una ricognizione tra letteratura, arti figurative e cinema» [online]. *Ricerche di S/Confine*, 5(1), 56-79. URL <http://www.ricerchedisconfine.info/V-1/LONGARI.htm> (2017-06-01)
- Maffei, Giorgio; Picciau, Maura (a cura di) (2011). *Oltre il libro. Alighiero e Boetti. Beyond Books*. Mantova: Corraini Edizioni
- Neri, Louise (2001). «A Fugue for Alighiero Boetti». *Alighiero e Boetti = Catalogo della mostra* (New York, Gagosian Gallery, 10 febbraio-31 marzo 2001). New York: The Gallery, 50-6.
- Paolini, Giulio (1969). s.t.. *Giulio Paolini. 2121969 = Catalogo della mostra* (Milano, Galleria De Nieubourg). Milano: s.n.
- Roberto, Maria Teresa (1996). «Alighiero Boetti 1966-70. Le parole e le cose». Ammann, Roberto, Sauzeau 1996, 23-33.
- Salerno, Giovan Battista (1982). «Duetto o match tra pittore e architetto». *Il Manifesto*, 16 ottobre 1982.
- Sambonet, Giorgio (1992). *Il profeta armato, ovvero Giovan Battista Boetti-al Mansur, 1743-98*. Genova: Marietti.
- Sauzeau, Annemarie (1996). «Alighiero Boetti, una vita». Ammann, Roberto, Sauzeau 1996, 241-58.
- Sauzeau, Annemarie (2016). «Alighiero e Boetti». Cherubini 2016, 43-73.
- Sauzeau Boetti, Annemarie (2001). *Alighiero Boetti. "Shaman/Showman"*. Torino: Umberto Allemandi & Co.
- Szeemann, Harald (a cura di). *When Attitudes Become Form. Works. Concepts. Processes. Situations. Information = Catalogo della mostra* (Berna, Kunsthall, 22 marzo-27 aprile 1969), s.l.
- Trini, Tommaso (1972). «ABEEGHIILLOORTT». *Data*, II, 4, maggio 1972, 50-7.
- USA. 36. *International Biennial* (1972). *USA. 36. International Biennial Exhibition of Art, Venice = Catalogo della mostra* (Venezia, Padiglione USA, June 11-October 1, 1972). Washington: s.n.