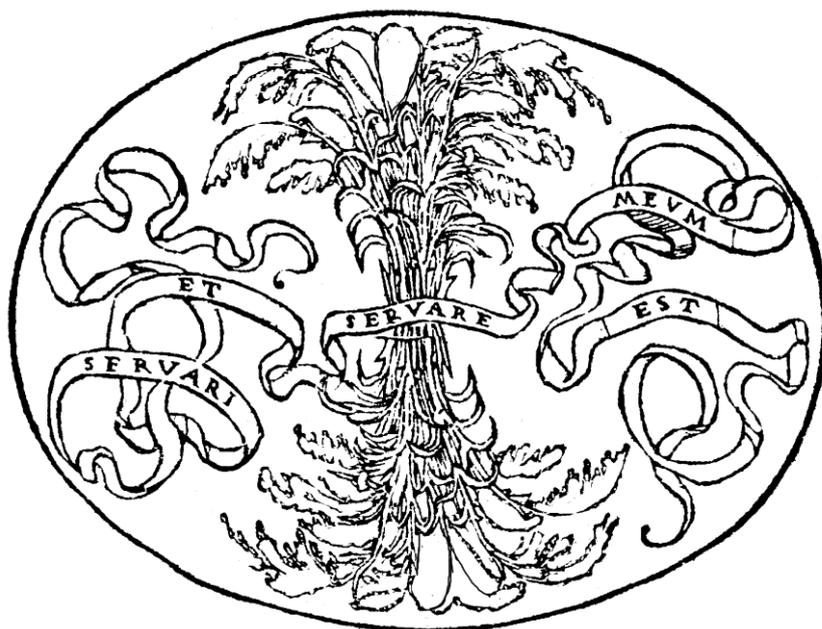


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 21/2018



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Flavio Fergonzi

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

FLAVIO FERGONZI Editoriale	p. 1
FABIO BELLONI <i>Stampo virile</i> . Vettor Pisani e Claudio Abate nel 1970	p. 3
FRANCESCO GUZZETTI «Note sullo spettatore» per Giovanni Anselmo: <i>Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale</i>	p. 42
DENIS VIVA La finzione dell'esordio: Sandro Chia alla Galleria La Salita, Roma 1971	p. 69
GIACOMO BIAGI <i>Senza numero</i> . Alighiero Boetti 1972	p. 103
DUCCIO NOBILI Toninelli 1972: Mauro Staccioli e «il lavoro dello scultore»	p. 128
FILIPPO BOSCO <i>Cambiare l'immagine</i> e i disegni leonardeschi di Giuseppe Penone	p. 147
MARIA ROSSA Luciano Fabro, <i>Iconografie (Bacinelle)</i> : alcune possibilità di lettura	p. 178
GIORGIO DI DOMENICO «Una partecipazione che va trovata»: Jannis Kounellis, <i>Tragedia civile</i> , 1975	p. 216

SENZA NUMERO. ALIGHIERO BOETTI 1972

Premessa

Nel 1972 Alighiero Boetti esponeva a documenta 5 *Senza numero* (Fig. 1), oggi più noto come *Lavoro postale (permutazione matematica)*¹. La corrispondenza intercorsa tra Boetti e Harald Szeemann in occasione dell'allestimento della mostra informa però come originariamente l'opera da presentare dovesse essere *Mappa* del 1971, primo esemplare dell'iconica serie con cui Boetti avrebbe tradotto su scala globale quella 'formazione di forme' iniziata nell'estate del 1967 e giunta a un primo esito già in *Planisfero politico* del 1969². La scelta di *Mappa* per documenta 5, in quel 1972 che segnava l'inizio di soggiorni regolari e prolungati in Afghanistan, poteva risultare particolarmente calzante; e «DATA», giusto a pochi mesi dall'apertura della mostra, dedicava a quell'opera la copertina di maggio³. Ma la presenza dell'arazzo a Kassel era stata messa in discussione dall'artista già a fine gennaio per una nebulosa «tensione culturale»⁴, a cui avrebbe fatto seguito, come da catalogo, l'invio di *Senza numero*⁵.

Alla luce di questa preistoria *Senza numero*, realizzata appositamente per documenta in sostituzione di *Mappa*, in un frangente che la testimonianza biografica qualifica come contraddistinto da contrastanti opzioni visuali, merita un'indagine accurata, che potrebbe smentire la scarsa attenzione riservatela fin dal suo primo apparire a Kassel⁶.

Peculiarità di un'opera, doppio registro di una visione

Senza numero appartiene alla serie delle permutazioni matematiche, incentrata sulla

¹ DOCUMENTA 5 1972, pp. 17, 30. *Senza numero* è oggi conservato presso il Museo Stedelijk di Amsterdam, da cui è stato acquisito nel 1973 tramite la Galleria Art & Project. Per approfondimenti cfr. 20 JAAR VERZAMELEN 1984, p. 169.

² documenta archiv(da), d5, Mappe 54. Per un affondo sulla carriera di Boetti e il suo reinserimento nel contesto di vicende che lo condusse alla realizzazione delle *Mappe*, cfr. MESSINA 2013.

³ SAUZEAU BOETTI 2012, pp. 21-22; «DATA» 1972.

⁴ da, d5, Mappe 54. Boetti parla di «tensione culturale» in una lettera inviata a Szeemann in occasione dell'allestimento di documenta 5. Nella corrispondenza, in riferimento all'incisione su quale opera inviare, l'artista si immagina anzi come un «St. Patrick», «d lontano mito», legato mani e piedi a dei cavalli che lo tirano agli opposti «punti cardinali», perché «Boetti» da una parte voleva esporre *Mappa*, mentre «l'altro», Alighiero, avrebbe preferito optare per una targhetta d'ottone con inciso il proprio nome da apporre a ideale richiamo civico del Fridericianum, all'entrata del museo. La descrizione coincide col disegno di St. Patrick, datato 1976, che raffigura in maniera stilizzata proprio un uomo tirato agli opposti punti cardinali da dei cavalli; l'immagine, dalla sintesi grafica evidente, riecheggia anche la croce di S. Patrizio, della vecchia bandiera irlandese. A tal proposito è suggestivo notare come la lettera in cui appare la descrizione è inviata da Boetti in risposta a una lettera di Szeemann datata 1° febbraio. Solo il giorno prima, l'Irlanda del Nord si era fatta teatro di una delle più spietate repressioni da parte dell'esercito britannico, ovvero il 'Bloody Sunday': un dramma, questo, nei giorni successivi rilanciato a tambur battente da televisioni e testate. (CIRIELLO 1972; AMMANN 1990, p. 24).

⁵ Tra i primi a riaccendere le luci sul capitolo Alighiero Boetti e documenta 5 è stato Mario García Torres in occasione di documenta 13, attraverso un'operazione artistica condotta a metà strada fra scavo archeologico e *reenactment* storico. Per documenta 13, dislocata tra diverse città tra cui Kassel e Kabul, Torres ha realizzato anche un film, *Tea*, registrato nella capitale afghana, presso quel che era il One Hotel. Per approfondimenti cfr. DOCUMENTA 13 2012, pp. 46-47; GARCÍA TORRES 2017, p. 119.

⁶ L'unica recensione di documenta 5 in cui appare una fotografia di *Senza numero*, scattata da Paolo Mussat Sartor, sembra essere quella comparsa su «DATA» a firma Tommaso Trini. La presenza di *Senza numero* a Kassel è tuttavia testimoniata anche da una fotografia inerente alla performance di Paul Cotton, in cui è possibile intravedere l'opera alla destra dell'artista (cfr. TRINI 1972, p. 72; Getty Research Institute (GRI) Archives, Harald Szeemann Papers, documenta 5: Questioning Reality, Series IV. Photographs, item 196).

costruzione di vere e proprie ragnatele visive, «a scopo di pittura» avrebbe detto l'artista⁷, armonicamente svolte attraverso una scansione tonale, e al contempo normativamente ancorate alla regola della permutazione che traduce in severa ma fluida griglia tutta l'intensità di un'operazione lasciata apparentemente al solo piacere dell'occhio.

A uno sguardo d'insieme, l'opera si presenta in forma di sei pannelli di pari grandezza uno accostato all'altro; ogni pannello è costruito con 120 lettere, organizzate in 24 file di 5, per un totale di 720. Le lettere, realmente spedite e dunque affrancate, timbrate e datate, divengono superfici per altrettante combinazioni, di sei francobolli ciascuna, della stessa serie, ma di colori, quindi valori, differenti.

Ogni pannello, dei sei francobolli, mantiene costante il primo. Tale espediente, se da una parte conferisce armonia visiva, dall'altra non è che traduzione in forma della regola permutativa di base: tenendo fermo per ciascun pannello uno dei sei elementi, si stabiliscono tutte le combinazioni possibili attraverso la permutazione degli altri cinque. La regolarità del procedimento emerge anche dal fatto che le 120 combinazioni all'interno di ciascun pannello si succedono dapprima tenendo invariati i primi due francobolli per ogni colonna, poi i primi tre ogni sei permutazioni, sino a esaurire tutte le possibilità, secondo un dinamico e serrato ritmo progressivo. E se la prima combinazione, nel primo pannello, è realizzata in maniera da porre i francobolli in ordine di valore, dal più alto al più basso, l'ultima combinazione dell'ultimo pannello, in maniera simmetricamente opposta, progredisce rovesciata, dal francobollo di valore più basso a quello di valore più alto. Le combinazioni sono verificabili secondo un doppio ordine, cromatico e filatelico: blu, verde chiaro, rosa, rosso e grigio nel primo caso, 70 lire, 50 lire, 40, 25, 10 e 5 nel secondo caso. Un'osservazione attenta permette poi di stabilire che la prima serie di francobolli corrisponde alla messa in sequenza dei primi francobolli di ciascun pannello, dando luogo a una anomala, ma pur plausibile, *mise en abîme*.

Il gioco permutativo di *Senza numero* si svolge nell'opera fino a saturarne la superficie: se contiamo, per un totale di 190.800 delle vecchie lire; o, se guardiamo, attraverso 720 possibilità di spaziare liberamente a livello visivo, ma sempre all'interno di una regola data. E ripercorrendo la modularità e ripetizione di tasselli cromatici in differenti combinazioni, sembra quasi di poter immaginare l'artista al 'cimento' con la procedura di costruzione dell'opera, quale regola matematica sostanziata in forma.

Tra coincidenza e rifrazione delle componenti fisiche, filateliche e quantitative del lavoro, e in apparente contrasto tra la procedura permutativa e il titolo *Senza numero* che pare eluderne il principio numerico, Boetti, in ossequio al prediletto binomio tra 'ordine' e 'disordine'⁸, sembra sfidarci sin dall'*incipit* al gioco enigmistico.

Il numero, unità minima elementare alla base di una struttura geneticamente aritmetica, e già protagonista dei valori filatelici in sequenza, si ripresenta anche a un ulteriore livello. In quasi ogni lettera incalzano i timbri di spedizione⁹, a loro volta accompagnati da un'entropica costellazione di annulli filatelici, che garantiscono, pur entro una temporalità serpentinata, l'unità dell'opera: dai primi timbri del 29 febbraio agli ultimi del 30 marzo. La cronologia, generalmente progressiva, è caratterizzata da scombinamenti interni e improvvisi scarti, dovuti all'inserimento delle lettere nel circuito postale: una realtà sistematica, ma incidentata, che scompagina la linearità dell'opera, tuttavia incardinata nel coerente rigore dell'alternanza cromatica.

Nella complessità dei pannelli *Senza numero* si presenta dunque quale costruzione di un

⁷ CORÀ 1984, p. 139.

⁸ Come noto, si trattava di un binomio molto caro a Boetti, connotato al proprio operare pressoché dagli esordi. Per esempio era già apparso in una corrispondenza con Szeemann in occasione di *When Attitudes Become Form* (AMMANN 1990, p. 30; GRI Archive, Harald Szeemann Papers, Box 268, Folder 3).

⁹ Si tratta della numerazione convenzionalmente usata per tracciare la posta espressa, che nel caso di *Senza numero*, a livello visivo, diviene parte integrante dell'opera. Dal «2.760» della prima lettera al «167.760» dell'ultima.

rabesco regolare per francobolli: un polittico bidimensionale di matrice minimal, la cui astrazione poggia convincentemente sul metodo della permutazione matematica.

Ma questa griglia, di ascendenza concettuale, viene inestricabilmente a saldarsi, per l'uso dei francobolli che recano l'immagine dell'Italia turrita, con un iconismo altrettanto ripetuto, ostentato però in una serialità il cui resistente e piatto simbolismo contrasta con il meccanismo generatore della permutazione.

L'ancipite visività di *Senza numero* consente di indagare l'intreccio dei riferimenti cui Boetti attinge nel 1972, per arricchire, con un'inedita attenzione alle possibilità iconiche, il più consueto panorama delle ricerche concettuali.

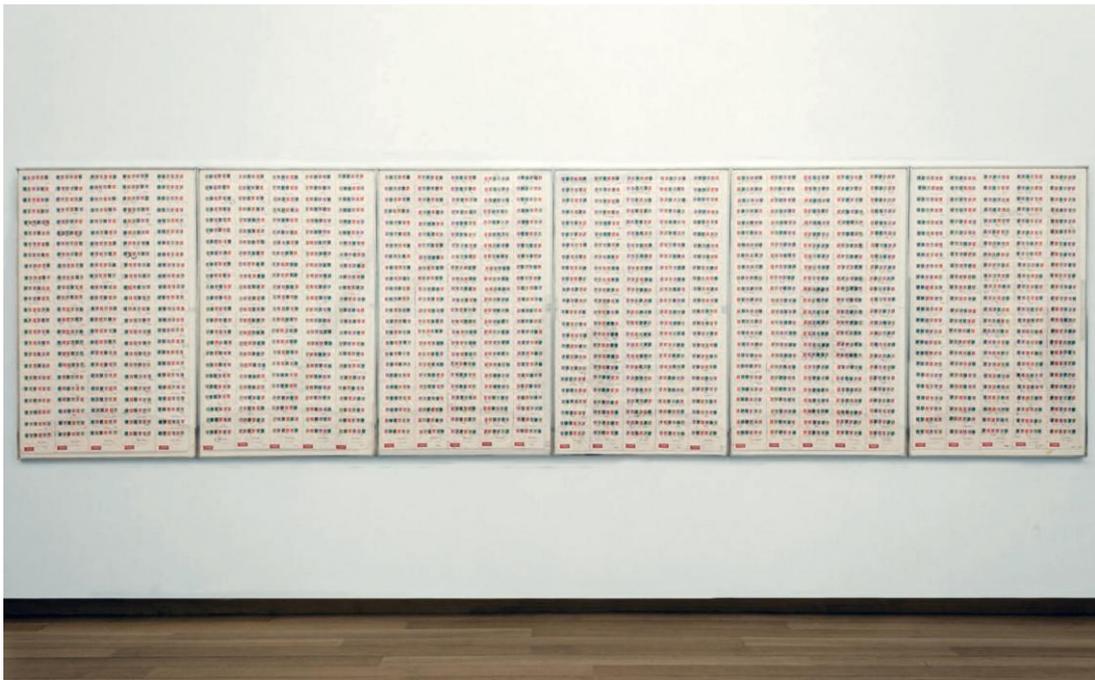


Fig. 1: Alighiero Boetti, *Senza numero* (*Lavoro postale – permutazione matematica*), 1972, settecentoventi buste affrancate e timbrate (francobolli italiani); sei pannelli, 145,4 x 86,7 cm ciascuno, Amsterdam, Stedelijk Museum, © Alighiero Boetti, by SIAE 2019

Fonti concettuali della permutazione

Le dichiarazioni di Boetti su «Bit» del luglio 1967 indicano entro quali coordinate l'artista intendeva posizionarsi all'interno di una stagione caratterizzata da un fervido sperimentalismo di forme e materiali: a fronte di una compresenza tra l'interesse per il gesto e l'attenzione alle strutture primarie¹⁰ egli sviluppa un'indagine originale sulle possibilità espressive di forme

¹⁰ Da una parte era vivida la dialettica tra arte italiana e l'happening e *Fluxus*. Basti pensare che il 26 aprile del 1967, parallelamente all'inaugurazione del Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea, Torino sarebbe divenuta teatro di happenings e azioni realizzati per le strade, nelle principali gallerie e nella Sala delle Colonne del Teatro Stabile della città. Un'occasione a cui «Bit» avrebbe dedicato pressoché l'intero numero di maggio e che avrebbe portato a un vivido confronto tra i principali circuiti artistici torinesi e alcune delle personalità internazionali di *Fluxus*. In particolare, Boetti sarebbe stato tra gli artisti attivamente coinvolti nel festival *Les mots et les choses. Concert fluxus / art total*, organizzato da Ben Vautier, Ugo Nespolo e Gianni Emilio Simonetti presso la Galleria Il Punto di Remo Pastori. Dall'altra, se in Italia l'estate del 1967 sarebbe stata dominata da mostre come *Lo spazio dell'immagine* a Foligno e *Fuoco Immagine Acqua Terra* presso l'Attico a Roma, a livello internazionale si assiste alla

modulari semplici. Definisce la sua produzione recente come l'espressione di una «energia di comando allo stato puro», ma dal vitalismo necessariamente troncato in «senso organizzativo» attraverso linee e forme che, «come in un disegno», individuavano lo scheletro di una «pura visione teorico-astratta», in una continua oscillazione tra «limiti» e «volontà»¹¹.

Quasi in dialogo con Pistoletto, che pochi mesi prima aveva parlato degli *Oggetti in meno* come esito di una percezione individuale e contingente, ma «definitivamente esternata» e sublimata in surrogati e forme di volta in volta differenti¹², Boetti riportava l'attenzione alla dimensione di ogni singola opera, quale relazione di unità elementari così ordinate in insiemi coesi. Già alla prima personale presso la Galleria Stein nel gennaio 1967 l'artista aveva presentato opere fra loro differenti, ma perlopiù accomunate da un'attitudine al combinare, all'accumulare e al giustapporre in «senso organizzativo» forme modulari: simmetricamente sovrapposte in *Catasta*, ritmicamente giustapposte in *Mazzo di tubi*, cromaticamente alternate all'interno di *Zig-zag* (Fig. 2). *Cemento* e *Tubi Eternit*, del 1967, confermavano in Boetti la tendenza a rendere il senso della costruzione per combinazione o incastro di parti in relazione, ma col fine di una visione, nel suo insieme, grafica. Nel primo caso un quadrato di cemento era caratterizzato da una superficie riempita da 100 quadratini più piccoli (Fig. 3); nel secondo, 10 tubi in eternit quadrangolari e dall'interno cavo erano inseriti l'uno dentro l'altro.

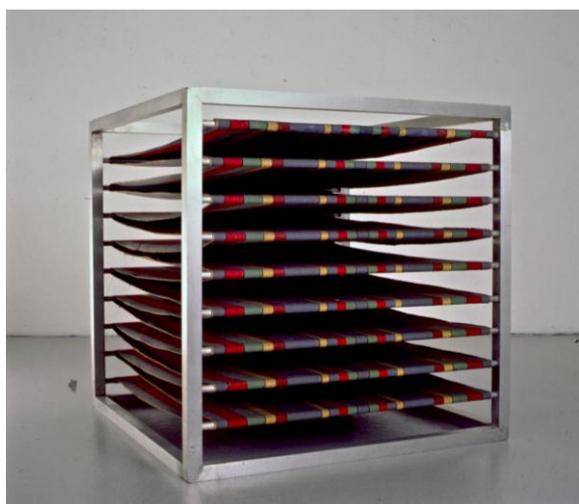


Fig. 2: Alighiero Boetti, *8, 50 (Zig-Zag)*, 1966, struttura in alluminio e tessuto; 51,4×51,4×51,4 cm r.: 2000 (Luisa Mensi) Fondazione CRT Progetto Arte Moderna e Contemporanea, deposito permanente, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, © Alighiero Boetti, by SIAE 2019

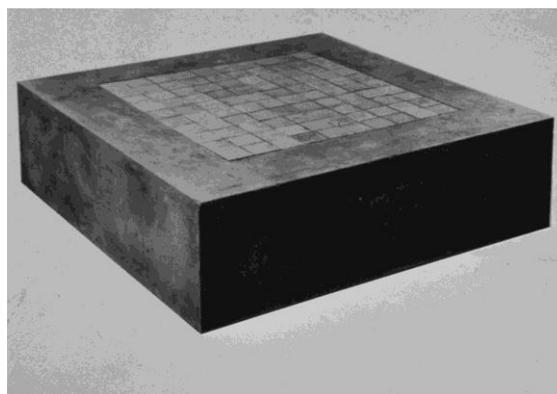


Fig. 3: Alighiero Boetti, *Cemento*, 1967, cemento; 45×150×150 cm, opera distrutta, © Alighiero Boetti, by SIAE 2019

piena affermazione delle strutture primarie - già presenti sulle principali piattaforme di informazione artistica dall'anno precedente -, come all'incedere di una nuova stagione. È di giugno lo storico numero di «Artforum» dedicato alla nuova Scultura americana in cui all'ultima parte di *Notes on Sculpture* di Morris seguiva *Paragraphs on Conceptual Art* di LeWitt, mentre sul numero estivo di «Arts Magazine» usciva *Serial Art*^{System: Solipsism} di Mel Bochner. (FUOCO IMMAGINE ACQUA TERRA 1967; LO SPAZIO DELL'IMMAGINE 2009; BOCHNER 1967; MORRIS 1967; LEWITT 1967; BOCHNER 1966; SMITHSON 1966; MORRIS 1966). Cfr. anche «BIT» 1967a, in particolare *CONCERT FLUXUS* 1967.

¹¹ «BIT» 1967b, p. 9.

¹² PISTOLETTO 1966, in particolare p. 15.

Tommaso Trini in particolare, in occasione della personale alla Bertesca del dicembre 1967, riconosce come il procedere dell'artista sia caratterizzato da una tensione tra dimensione scultorea e pratica disegnativa, dove i vuoti pareggiano i pieni. Le opere, pur tridimensionali, appaiono ridotte a «superfici privilegiate» di una visione autocontenuta e colta nel suo progressivo strutturarsi. La fisicità e la profondità sono subordinate alla formazione di «immagini» che documentano di un'esperienza ordinatrice ritmata dall'assemblaggio elementare¹³. Dai tubi ai fogli di eternit, dall'accatastare al combinare, ad assumere rilievo è l'organizzato strutturarsi delle singole parti. Le realizzazioni non si caratterizzano come volumi, ma come progressiva percezione di un'idea, di un combinato disporsi che sblocca, attraverso l'organicità del gesto, la rigidità e l'inerzia dei materiali utilizzati¹⁴. «Lo si consideri pure un costruttore di oggetti – afferma Trini –, il ricercatore di una nuova forma altrettanto ricettiva: ma lui è essenzialmente e per vocazione un “visualizer” del pensiero mentre si fa»¹⁵.

La visualizzazione di una proceduralità autoevidente ed esposta nel suo programmatico farsi, in «senso organizzativo», sembra fungere da trasversale ossatura alla ricerca dell'artista, dalle esperienze del 1967, attraverso la sovrapposizione dei centrini di carta delle *Colonne* del 1968¹⁶, sino alla ritmica visualizzazione di una percezione individuale nel *Cimento dell'armonia e dell'invenzione*¹⁷ del 1969, caratterizzata dal ricalco di superfici quadrettate, un'opera che nella biografia dell'artista coincide però con un punto di passaggio determinante fra due stagioni. Il 1968 rappresenta lo *zenit* della vicenda poverista, da Boetti ricordata *ex post* come «il ‘periodo gioioso’¹⁸, ma al contempo caratterizzato da utopie e illusioni, come «un anno barocco al massimo»¹⁹. Dalla pubblicazione dello scritto di Germano Celant sulle pagine di «Flash Art», *Arte povera. Appunti per una guerriglia* alle mostre *Arte Povera - IM Spazio*, di qualche mese precedente, e *Arte Povera* alla Galleria de' Foscherari del 1968, il biennio si era caratterizzato per una stagione come sospesa tra demistificazione e ‘impoverimento’ della componente oggettuale, a favore di un operare orientato sempre più al coinvolgimento spaziale, all'interazione e all'azione²⁰. Questa atmosfera sarebbe culminata in *Arte povera + Azioni povere* ad Amalfi, nell'ottobre del 1968. Vere protagoniste delle tre giornate sarebbero state le azioni diffuse per le strade, le piazze e i dintorni della città. La mostra da una parte segna un simbolico culmine dell'attitudine comportamentista ben rappresentata in tal senso dalla scenografica teatralità de *L'uomo ammaestrato* di Pistoletto o dall'azione improvvisata per le vie della città di Richard Long; dall'altra si pone come spartiacque fra due stagioni, segnato da espliciti malumori tra gli artisti stessi nei confronti di un'arte esclusivamente intesa come evento, come azione e al contempo irrigidita dalle categorie imposte dall'etichetta celantiana²¹. In tal senso sempre Boetti, anche se a distanza di qualche anno, avrebbe ricordato l'esperienza amalfitana come «la nausea della fine» di un periodo dinamico, ma «da droghiere», a cui, nelle sue parole, sarebbe seguito il lavoro dei «quadrantini a ricalco»²²: alle coordinate spaziali, materiali e artistiche vertiginosamente dilatate di Amalfi, il *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* avrebbe opposto «uno spazio piccolissimo, veramente povero nel senso della semplicità, come

¹³ TRINI 1967, p. 21.

¹⁴ *Ivi*, pp. 21-24.

¹⁵ *Ivi*, p. 25.

¹⁶ ALIGHIERO BOETTI 2009-2015, I, pp. 196-197.

¹⁷ La prima versione del *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* viene esposta a Berna, in occasione di *When Attitudes Become Form*. Il sottotitolo, *42 ore*, esprimeva il tempo impiegato da Boetti per la realizzazione dell'opera. Si trattava di un'indicazione dal carattere autoevidente che, seppur riformulata, sarebbe tornata anche in *Senza numero* (*ivi*, pp. 224, 321).

¹⁸ BANDINI 2002, p. 32. Intervista in parte pubblicata nel terzo numero di «NAC» del 1973, ma datata settembre 1972.

¹⁹ *Ivi*, p. 30.

²⁰ Per approfondimenti cfr. ARTE POVERA 2011, pp. 34-103, TRONCONE 2014, in particolare pp. 65-124.

²¹ *Ivi*, pp. 103-124.

²² BANDINI 2002, pp. 29-32.

un foglio di carta quadrettata» funzionale a costruire «una regola che ti soddisfi e ti trovi a cimentarti in una cosa che più è piccola più ti dà una libertà d'azione individuale, incredibile, una possibilità di indagine, di informazione»²³. Parallelamente, dalla nomenclatura dei colori industriali, dal *Rosso Gilerà 60 1232* al *Blen Cannes 12 33*, il quadrato si riformulerà in griglia, per giungere, sino a una delle prime permutazioni, $5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1$, del 1970²⁴, dove piccoli quadrati formati dall'accostamento di 5 tratteggi di colori differenti sono moltiplicati in 120 e coagulati a formare un quadrilatero di 12 quadrati \times 10. Il piccolo disegno da una parte sembra rappresentare il ritorno esplicito al senso organizzativo della stagione del 1967: la combinazione di semplici unità giunge a conformarsi in insieme geometrico, ma ritmato dalla messa in evidenza della sua progressiva realizzazione; dall'altra sembra una premessa sperimentale ai *Lavori postali* successivi, di cui *Senza numero*, svolto mediante 720 permutazioni che si fanno sineddoche di un movimento dinamico, di una tensione e moltiplicazione visiva tutta interna a sé stessa, sarà nel 1972 il primo significativo esito.

Ma per il passaggio dalla modularità tridimensionale del 1967 a una progettualità bidimensionale quale quella di *Senza numero*, un ruolo doveva averlo giocato la circolazione, tra il 1969 e il 1970, delle ricerche concettuali statunitensi. L'adozione di un sistema permutativo di base aveva avuto un importante precedente in *Drawing Series I* di Sol LeWitt (Fig. 4), comparso sul celebre *Xerox Book* edito da Seth Siegelau²⁵, dove l'artista americano aveva presentato 24 permutazioni di un quadrato realizzato da 4 quadrati più interni, accompagnate dall'abbozzo del progetto che ben chiarificava il processo permutativo, iniziato dalla combinazione 1234 e terminato, secondo una logica progressiva e inversa, con 4321. Altrettanto significativi sono per Boetti i rimandi a *Map of Itself* del 1967 di Michael Baldwin e Terry Atkinson, come pure agli *Xeroxed graph sheets* di Lawrence Weiner questi ultimi comparsi sempre sullo *Xerox Book*. In questa rete di fonti visive possiamo collocare il *Cimento dell'armonia e dell'invenzione*²⁶, vera e propria partitura grafica e individualizzata di linee e forme, sospese e adese a un tempo alla griglia quadrettata. Tuttavia, i ricalchi e gli affondi di volta in volta differenti e quasi timbrici con i quali è costruito il fluido e vibrante rabesco, indicano anche, oltre l'innegabile matrice concettuale, una memoria biografica, per la familiarità di Boetti, figlio di una violinista, con i registri di una cultura musicale classica, cui fa esplicito riferimento la citazione, nel titolo, della raccolta dei dodici concerti di Vivaldi. La riconnotazione identitaria da parte di Boetti di ricerche ridotte a segno grafico e griglia è percepibile anche nelle permutazioni che rispetto alla normativa cadenza di LeWitt si presentano quali visioni autocontenute, ma arricchite da una diversa sensibilità, a carattere iconico.

L'attenzione dell'artista nei confronti dei nuovi idiomi sullo scenario internazionale è confermata dai *Viaggi postali* del 1969-1970, che appare come declinazione ludica e personale di *Duration Piece 9* di Douglas Huebler, pubblicato sul catalogo di *When Attitudes Become Form*. Il progetto, in tutto simile a quello dell'artista americano, aveva difatti previsto di indirizzare 25 lettere, come 25 le lettere dell'alfabeto, a destinatari che compongono una topografia individuale, da Giulio Paolini a Seth Siegelau, da Tommaso Trini a Marcel Duchamp²⁷. La

²³ *Ivi*, p. 36.

²⁴ ALIGHIERO BOETTI 2009-2015, I, pp. 163-164, 262.

²⁵ Il parallelismo tra le permutazioni di Boetti e la ricerca di LeWitt è stato già osservato in MESSINA 2013, p. 216. Il cosiddetto *Xerox Book* è CARL ANDRE, ROBERT BARRY, DOUGLAS HUEBLER, JOSEPH KOSUTH, SOL LEWITT, ROBERT MORRIS, LAWRENCE WEINER 1968.

²⁶ *Ivi*, pp.n.nn.

²⁷ Qui di seguito si riporta il testo di *Site Sculpture Project Duration Piece 9* di Huebler: «On January 9, 1969, a clear plastic box measuring 1" \times 1" \times 3/4" was enclosed within a slightly larger cardboard container that was sent by registered mail to an address in Berkeley, California. Upon being returned as 'undeliverable' it was left altogether intact and enclosed within another, slightly larger container and sent again as registered mail to Riverton, Utah—and once more returned to the sender as undeliverable. / Similarly another container enclosing all previous containers was sent to Ellsworth, Neb.; similarly to Alpha, Iowa; similarly to Tuscola, Mich.; similarly and finally

pratica postale, pienamente inserita nel contesto delle ricerche fenomenologiche della contemporaneità, convergerà in *Senza numero*, ma ad altezza del 1972 per la mappatura di una temporalità e un percorso sostanziati in collage di lettere, dove concomitante protagonista e obiettivo è una diversa dimensione, parietale e visiva.

Un iconismo mediato

In *Senza numero* si insinua, nel sistema permutativo di base di ascendenza concettuale, un muto iconismo: in un ritmo alternato e sincopato di colori si susseguono 4320 Italie turrite, banali, *objets trouvés*, in uniformità e di profilo; sino a saturazione del polittico e di chi guarda (Fig. 5). L'insistente retorica di successione e sequenza di un profilo femminile dalla fissità asettica e centrata, pure attraverso la realtà povera di un oggetto già fatto o ready-made (il francobollo), sembra risultare da un sotteso confronto con Andy Warhol, in particolare con *Thirty-Five Jackies* (Fig. 6), una versione del 1964 della serie delle Jackie Kennedy, che avrebbe trovato ampia circolazione in Italia e sarebbe stata esposta nel 1968, alla Biennale di Venezia²⁸. Sulla griglia uniforme di un azzurro ceruleo erano scanditi veri e propri profili in effigie, dall'inclinazione obliqua umanizzante, ma nell'insieme astrattiva, uno di seguito all'altro, dal ritmo incalzante e serrato; capaci di registrare ed esorcizzare sotto apparenza muta il sentito trauma dell'attualità. Non è questo l'unico caso in cui Boetti attinge a repertori visivi differenti, come il Concettualismo e la Pop Art.

Già dal 1967 l'artista aveva stabilito una strabica attenzione ai diversi registri di una contemporaneità come sospesa tra strutture primarie, comportamento e rappresentazione. In occasione della prima personale alla Bertesca egli aveva visualizzato l'irriducibilità di una temperie in semplice equazione: $AB : AW = MD : L$ (Alighiero Boetti sta a Andy Warhol come Marcel Duchamp sta a Leonardo). Stampati presso l'*Italcreen* di Genova, gli esemplari bianchi e blu di una Jackie di Warhol sintetizzavano all'interno di un quadrato l'operare dell'artista tra Pop e Dadaismo. Boetti era intervenuto sulla Jackie, recuperando il gesto duchampiano: aveva aggiunto baffi e frange, a seconda delle versioni differenti, declinate da un più consueto surrealismo, al politico e al cinematografico. Le varie versioni si accompagnavano a un catalogo introdotto da una serie di fotografie in sequenza, ma dalla temporalità scompaginata, che riprendevano l'artista durante una seduta dal barbiere. Le due parti si facevano emblematiche di un legame e uno iato, di un concavo e un convesso tra due polarità fra loro in frizione, in un discontinuo travaso fra fenomenologia e rappresentazione²⁹. Gli scatti fotografici che fissavano i momenti dell'azione sembravano affermare una sintonia con le ricerche comportamentiste; la sovversione ironica e spregiudicata, nel segno di Duchamp, delle Jackie di Warhol si faceva invece ludico incrocio, dalla valenza identitaria, di due protagonisti dell'attualità: Duchamp, emblema della rivoluzione dada e della demistificazione delle categorie dell'arte, e Andy Warhol, icona e simbolo del pop³⁰.

to Hull, Mass., which accomplished the 'marking' of a line joining the two coasts of the United States [...] during a period of six weeks of time. / That final container, all registered mail receipts, and a map join with this statement to form the system of documentation that completes this work» (*LIVE IN YOUR HEAD* 1969, pp.n.nn.). Per un approfondimento sui *Viaggi postali* e il successivo dossier, cfr. OBRIST-BOETTI 2017, pp. 47-57.

²⁸ Questa versione, dopo una timida comparsa in uno scatto di Mulas in *New York. Arte e Persone*, sarebbe riapparsa anche in *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto* di Dorflès. In più, nel 1970, sarebbe stata ripubblicata nel catalogo-libro ad accompagnamento della grande retrospettiva dedicata ad Andy Warhol, organizzata dal Pasadena Art Museum e con ulteriori tappe negli Stati Uniti e in Europa (*NEW YORK. ARTE E PERSONE* 1967, p. 68, e *VENEZIA. XXXIV ESPOSIZIONE BIENNALE* 1968, pp.n.nn.; DORFLES 1968, p. 297; COPLANS 1970, p. 98).

²⁹ Cfr. ALIGHIERO BOETTI 1967.

³⁰ La personale di Boetti alla Bertesca inaugura a pochi giorni dalla pubblicazione di *Arte povera. Appunti per una guerriglia* di Germano Celant, in cui il critico aveva individuato nel gesto duchampiano il tipico esempio con cui agire liberamente all'interno delle categorie dell'arte, in equilibrio tra libertà e rappresentazione. Nelle parole del

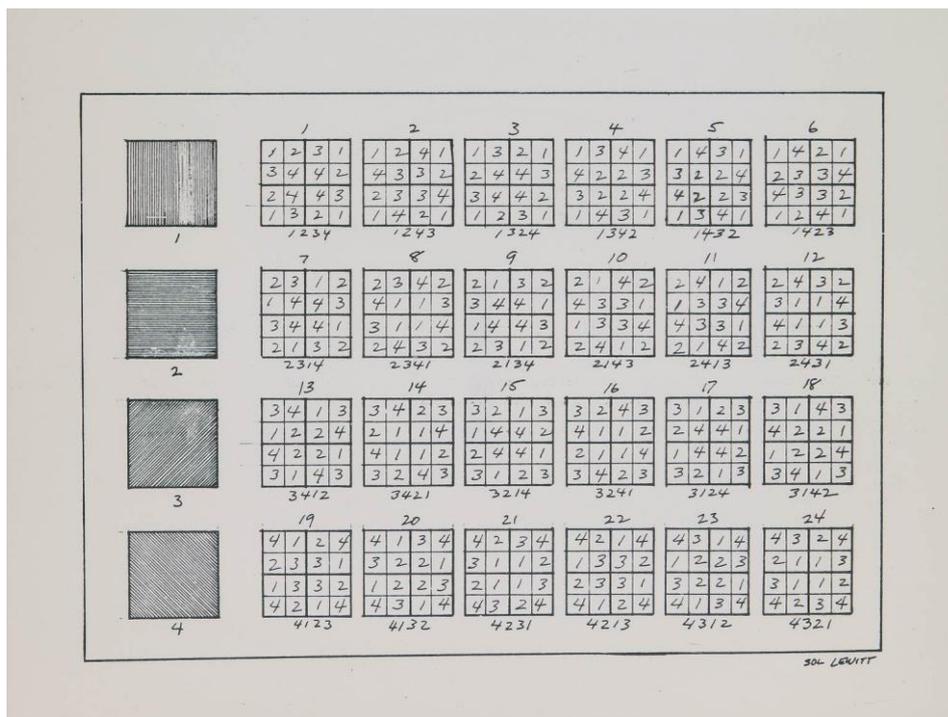


Fig. 4: Particolare dell'intervento di Sol LeWitt all'interno dello *Xerox Book*, 1968



Fig. 5: Alighiero Boetti, *Senza numero*, 1972 (dettaglio del primo pannello), © Alighiero Boetti, by SIAE 2019

critico Duchamp era emblematico esempio del dislocamento sostenuto, perché l'artista, ideatore dei ready-mades, «non si è mai fatto trovare dove si pensava di reperirlo» (CELANT 2011, p. 34). In più, nel 1967, si assiste alla pubblicazione di ben tre monografie sulla Pop Art in Italia. Alle porte dell'estate Mazzotta in particolare pubblicherà *Pop Art* di Lucy Lippard, per il quale in copertina due Jackie di Andy Warhol sono poste a sigillo di un titolo così ridotto a logo, tra il fumettistico e il pubblicitario (LIPPARD 1967; BOATTO 1967; *NEW YORK. ARTE E PERSONE* 1967).

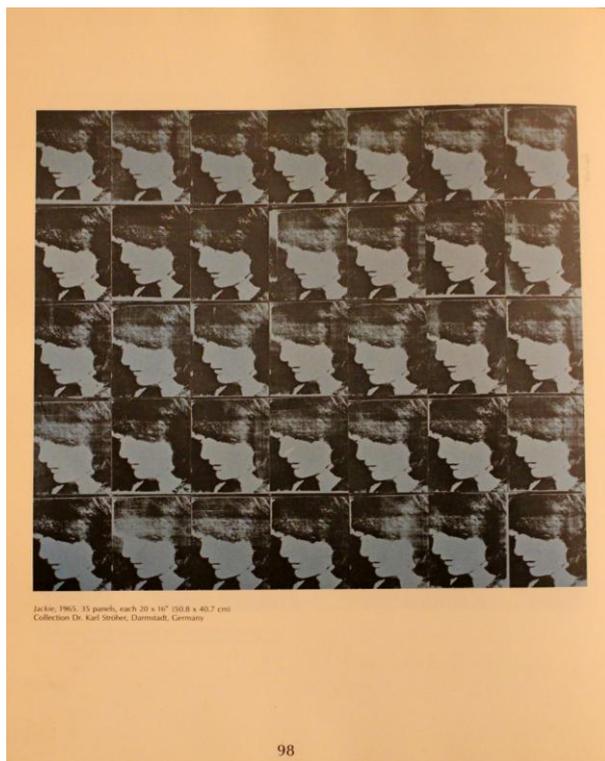


Fig. 6: Particolare del catalogo-libro a cura di J. Coplans *Andy Warhol*, 1970 con *Thirty Five Jackies*, 1964 di Andy Warhol

Sin da questa data la ricerca di Boetti sembra dunque caratterizzata da un'assorbente attenzione per opzioni visuali e linguistiche eterogenee e dall'artista liberamente coniugate in un'inedita contaminazione. Anche *Formazione di forme* (Fig. 7) può fare da campione. Il parallelismo con *Map to Not Indicate...* di Michael Baldwin e Terry Atkinson a livello visivo risulta palmare³¹, ma l'operazione di Boetti differisce dall'isolamento di matrice analitica degli artisti inglesi. *Map to Not Indicate...* rappresenta una tipica decostruzione autoreferenziale, linguistica e visiva, di una mappa: lo Stato del Kentucky e quello dello Iowa, neutralmente isolati nella posizione in cui apparirebbero, sono accompagnati dai nomi di Stati, fiumi e baie dell'America settentrionale 'non indicati' visivamente, ma riportati in elenco sotto l'immagine³². Al contrario, i territori di Boetti si caricano di una visione che non si esaurisce nell'isolamento: il ricalco non rappresenta una semplice sottrazione, ma un'indicazione di esistenza, che sposta sul piano simbolico l'operazione esclusivamente linguistica di Baldwin e Atkinson.

La disposizione a dittico della zona militare ricalcata dall'artista, con la prima pagina della testata torinese da cui è stata prelevata, sembra piuttosto stabilire una dialettica con ricerche dal carattere più marcatamente identitario, come quelle di On Kawara, che con la serie *I read* del 1966, aveva iniziato ad accompagnare ciascun *Date Painting* con un articolo di giornale letto nello stesso giorno raffigurato sulla tela e spesso posto a corredo di essa stessa (Fig. 8). In entrambe le pratiche si assiste dunque alla registrazione del mutare dell'attualità attraverso le singole esperienze di lettura, individuate e operate da ciascun artista³³.

³¹ CHIODI 2010, pp. 163-164.

³² Per un approfondimento al riguardo cfr. anche MESSINA 2013, p. 213.

³³ Ciascun *Date Painting* è generalmente accompagnato da un contenitore il cui fondo è ricoperto da un ritaglio di giornale letto nel giorno della realizzazione della tela. In tal senso molti i possibili confronti fra Boetti e On Kawara: suggestiva è la simmetria tra l'Empire State Building di alcune cartoline inviate da quest'ultimo e la Mole antonelliana di altre cartoline spedite da Boetti, come esplicito è il dialogo tra la serie *Date Paintings* del primo e l'analoga serie realizzata dal nostro artista (Si veda: *L'ART CONCEPTUEL* 1989-1990, p. 184; WHEELER 2015, pp. 109-117, 139-147 e 220; *ARTE CONCETTUALE* 2006, pp. 78-93; *ALIGHIERO BOETTI* 2009-2015, I, pp. 189-194).

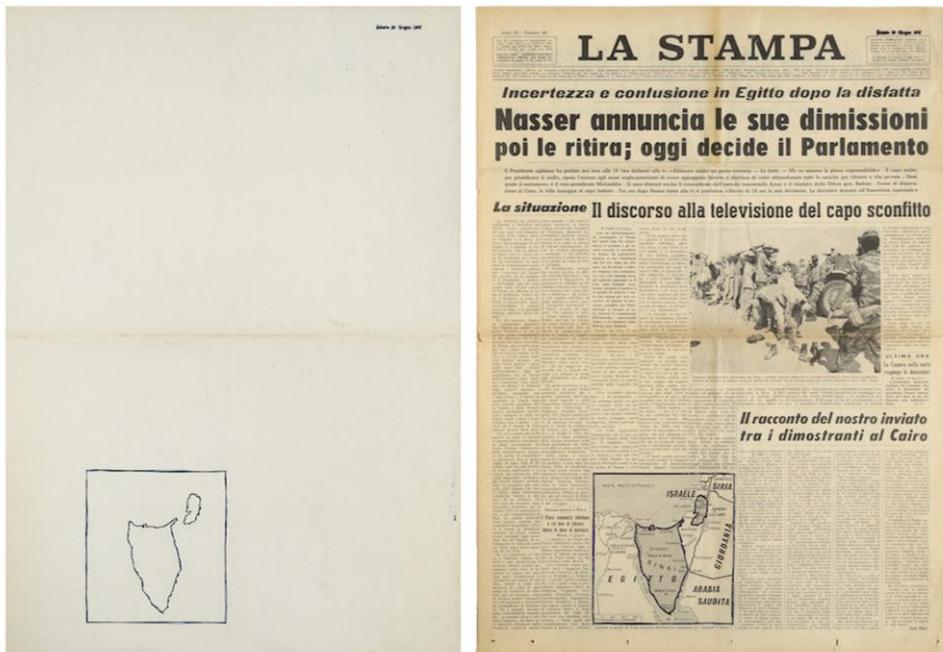


Fig. 7: Alighiero Boetti, *Formazione di forme (Territori occupati da Israele)*, 1967, matita e penna su carta (ricalco), pagina di giornale, 58×40 cm ciascuno, Genova, Rinaldo Rossi, © Alighiero Boetti, by SIAE 2019



Fig. 8: On Kawara, *Jan. 14 1970, 1970*

L'emblematico esito per Boetti sarebbe stato *Dodici forme dal 10 giugno del 1967*, esposta da Sperone nel luglio 1971. I territori nella loro intermittente disposizione sulla superficie delle lastre, danno vita a un gioco di isole dalla frastagliata linearità, in una ritmica e consecutiva successione. Ma il cinico isolamento di regioni colpite da scontri armati e prelevate dalla prima pagina de «La Stampa», conferisce alla serie un valore iconico enfatizzato dalla ripetizione, che sembra ancora una volta implicare un rapporto con Andy Warhol, il quale sin dall'inizio degli anni Sessanta aveva prelevato ritratti e fotografie dalle prime pagine e dalle copertine di *magazine* per la realizzazione di serie e opere come i *Disasters* o *Sixteen Jackies*: immagini di personaggi ed episodi simbolo delle dinamiche, spesso drammatiche, della contemporaneità, allineate in sequenze serrate e numerate³⁴. In Boetti, dunque, questa 'formazione di forme' si costituisce in primo luogo come un individuare, in secondo luogo come un ricalcare dei territori di guerra: i cui contorni dipendono dalle cariche di artiglieria e dai raid aerei; le cui posizioni si definiscono nella sequenza del loro apparire sul giornale torinese. In un terzo momento l'isolamento riconforma questa geografia in isole dai confini smerigliati, che sembrano quasi galleggiare nei riquadri; a loro volta disposti all'interno della superficie delle lastre. I pieni e i vuoti si equivalgono in un gioco visivo che procede dall'interno di ciascuna area verso l'esterno e viceversa. Ciascuna forma può essere liberamente seguita in una svolta linearità che coglie però, silenziosamente, il conformarsi della storia. Così in *Dodici forme dal 10 giugno 1967* iconismo e neutralità si pareggiano l'un l'altra e concorrono a una visione alternata: isolata dalla cronaca, ma individuata dall'artista.

Dopo le *Jackie* della Bertesca, dopo la reiterata comparsa del francobollo in sintagmate sintassi in tutto simili ai tagli e montaggi del pop americano, per esempio sulle lettere dei *Viaggi postali*³⁵, sarà attraverso le permutazioni del 1970 e del 1971, sempre più numerose e incalzanti e dalla cadenza linguistica suggestivamente coerente alla ripetizione di Warhol, che l'Italia turrata giungerà a *Senza numero*. Dalla permutazione di tre, poi di quattro, poi di cinque fino a sei, in un crescendo metodico, ludico e sperimentale; e nella cadenza di un registro, visivo e seriale, ancipite.

Italia turrata come «ready-medium»: un simbolismo controverso

Il riferimento a una matrice pop americana non esaurisce il significato di *Senza numero*.

Rispetto all'algida serialità di Warhol, caratterizzata dalla moltiplicazione di immagini prelevate dalla cronaca, emblematiche di una prospettiva tutta e solo contemporanea, l'Italia turrata è un'immagine recuperata da una tradizione desueta; e l'alternanza ritmata cui è sottoposta, permutazione dopo permutazione sottende una coerenza di bachiana memoria, tutta e solo di Boetti.

Ma la simmetria sussiste: la ripetizione meccanica operata da Warhol del volto di Jacqueline Bouvier, colto nei momenti precedenti e successivi all'assassinio pubblico di John Fitzgerald Kennedy, avrebbe fissato nelle forme dell'arte il trauma di un'intera nazione. Il lutto

³⁴ Un'attenzione nei confronti delle prime di copertina, secondo quella poetica dello sdoppiamento e dello scarto tra due incoerenti eppure simmetriche realtà, in Boetti si sarebbe ripresentata più volte, per esempio nella serie *Corriere della Sera* (ANDY WARHOL 1988, in particolare pp. 38-83; ALIGHIERO BOETTI 2009-2015, II, pp. 237-239).

³⁵ In *Viaggi postali* i francobolli sembrano costruire e disegnare, in maniera libera, ma narrativa, risponderne simmetriche e dialoghi muti. Se nella lettera indirizzata a Ciacia e Tommaso Trini le immagini di una Storia tutta italiana, il S. Giorgio di Donatello e l'Italia turrata, si raffrontano in silente e speculare simmetria, ma frontalmente, nella lettera a Seth Siegelau gli stessi personaggi in effigie sembrano adesso darsi le spalle. Se nella lettera a Sara Levi tre Italie turrate si susseguono, orizzontalmente, in un gioco di rovesciamenti e sguardi incrociati con un altro S. Giorgio, è nella lettera a Panza di Biumo che cinque Italie turrate si dispongono, in una disordinata sintassi visiva, tutte attorno allo Sciatore, simbolo del campionato alpino del 1970 (ALIGHIERO BOETTI 2009-2015, I, pp. 238-239).

della first lady sarebbe stato vissuto come violenta interruzione di una stagione, almeno sulla carta riformista; avrebbe rappresentato in tal senso una ‘Nuova Frontiera’ mancata³⁶. E se Andy Warhol aveva elevato Jackie Kennedy a fredda icona di un’America moderna, Boetti, parallelamente, sembrava indicare nell’Italia turrata la sineddoche di un Paese come sospeso e al giro di vite tra contestazione e riflusso.

L’artista non ha mai riconosciuto un valore simbolico ai francobolli, anzi dimostrandosi in tal senso schivo e reticente³⁷; ciò nonostante, dal *Foglio 17* di *Insicuro Noncurante*, opera a quattro mani di Boetti e Giovan Battista Salerno, è possibile evincere come il francobollo per l’artista rappresentasse un «*ready-medium*», che, se

scelto bene comunica immediatamente informazioni precise sulle caratteristiche geografiche, antropologiche, culturali del luogo di provenienza. Ne fissa i momenti storici distintivi, gli assetti e gli accadimenti politici. I timbri postali – a loro volta – raccontano dettagliatamente la storia del messaggio, lo convalidano, lo rendono operante³⁸.

E forse è da questa osservazione che è possibile partire.

Anzitutto l’Italia turrata. La scelta di per sé derivava da due motivazioni: in primo luogo la serie era caratterizzata, nel mantenimento dell’icona centrale, da un ampio ventaglio di tonalità differenti e certamente strategico a un’articolata strutturazione visiva di stampo sistematico. Ma l’allegoria si caratterizza per una resistente iconografia archeologica che si fa vettore oggettivo della sedimentata realtà, politica e culturale, dell’Italia. Passata alla storia come *Siracusana*³⁹, questa versione venne introdotta nel circuito postale nel 1953 su disegno di Vittorio Grassi, per poi essere stampata a più riprese. La serie, di tipo ordinario, divenne velocemente un’icona popolare e diffusa a livello nazionale; forse anonima, ma non di meno capace di ricondurre paradossalmente a un’identità senza colori⁴⁰.

In secondo luogo la cronologia. Le permutazioni dell’Italia turrata diverranno ricorrente *leitmotiv* nel repertorio di Boetti a partire dal 1970⁴¹, a ravvicinata distanza da *Italia rovesciata* e *Odio*, due opere con le quali, rispettivamente nel 1968 e nel 1969, Fabro e Zorio, compagni di strada di Boetti nella compagine poverista, alludevano a un’atmosfera nazionale incendiata, a livello culturale e politico. Dagli scontri di Valle Giulia nella primavera del 1968, attraverso le bombe alla Fiera di Milano e ai treni del 1969, sino alla strage di Piazza Fontana, il 12 dicembre, il Paese stava scivolando, repentinamente, negli anni di piombo. E, in tale contesto,

³⁶ «New Frontier» è il motto con cui Kennedy aveva lanciato idee, in ambito di politica interna e sociale, particolarmente ambiziose e progressiste (TESTI 2008, pp. 202-212).

³⁷ Anche se l’ambiguità è evidente. Si pensi all’intervista di Mirella Bandini (cfr. BANDINI 2002, p. 41).

³⁸ Cit. BOETTI, SALERNO 2017. Il testo è estratto da *Alighiero e Boetti – Insicuro Noncurante, ottantun fogli scritti da alighiero e boetti dal 1966 al 1975 con manuale di conoscenza di giovan battista salerno*, un libro a quattro mani realizzato da Boetti e Giovan Battista Salerno, ma mai pubblicato. Parte dei fogli qui contenuti, rimasti a stato di bozza, sono stati pubblicati in occasione di *Minimum/Maximum*, nel 2017 (*MINIMUM/MAXIMUM* 2017).

³⁹ Pur nel mantenimento del tipo iconografico di Cibele madre di tutti gli dei, come per il valore del 1929 simbolo dell’Italia, la serie deve il suo nome a delle monete siracusane del IV secolo a.C. a cui Vittorio Grassi si era ispirato (*I FRANCOBOLLI DELLO STATO ITALIANO* 1959, p. 193).

⁴⁰ Eppure, problematica. In tal senso la storia filatelica dell’Italia turrata è di per sé indicativa. Da una delle prime versioni del 1924 alla *Serie Imperiale* del 1929, sino alla *Siracusana*, l’immagine appare come vero e proprio simulacro vuoto e conteso fra ideologie e stagioni agli antipodi, eppure tratto identitario nazionale irrinunciabile, di volta in volta strappato e riconnotato, anche politicamente (*SASSONE. CATALOGO COMPLETO DEI FRANCOBOLLI D’ITALIA* 2002, in particolare pp. 305, 312, 417).

⁴¹ Il francobollo italiano, come noto, non è l’unico tipo nel *corpus* dell’artista. In sintonia con quella dilatazione esperienziale e geografica tipica di Boetti, altri saranno i lavori caratterizzati da un utilizzo combinatorio di francobolli di serie differenti. Un esempio può essere la serie con i francobolli etiopi, in cui il ritratto dell’imperatore Hailé Selassié appare ripetuto e messo in sequenza, talvolta dritto talaltra rovesciato, secondo una logica cifrata che Boetti avrebbe interpretato *ex post* come messa in codice di un messaggio: «Eritrea libera» (SAUZEAU BOETTI 2001, pp. 148-149).

la pubblicazione di *La strage di Stato. Controinchiesta* nel 1970⁴² non farà che aumentare la tensione interna di un Paese, incrinando ancor più i già provati confini tra autorità e autoritarismo da una parte, tra controinformazione e azione armata dall'altra. La cronaca, dal 1970 in avanti quotidianamente minata dal sospetto del colpo di Stato e da terrorismi di vari colori, disegna e riporta il ritratto di un'Italia e di un'identità continuamente in bilico, che dal 1971, sulla spinta delle vicende del golpe Borghese, non vedrà che aumentare la temperatura di un dibattito⁴³.

E il primo semestre del 1972 rappresenta un vero e proprio momento di passaggio, di trauma e in qualche modo di restaurazione. Per l'Italia il 1972 segna l'inizio effettivo del terrorismo rosso, con il sequestro del manager della Sit-Siemens Idalgo Macchiarini; per l'Italia significa il tentativo fallito, il 15 marzo, di Giangiacomo Feltrinelli di apporre della dinamite a un traliccio dell'alta tensione, con la grottesca morte dello stesso attentatore; per l'Italia, il 17 maggio, avrebbe significato omicidio Calabresi. Vicende che riflettevano tutta la debolezza dell'apparato politico di un Paese che in questo frangente avrebbe affrontato uno dei momenti di maggiore instabilità, col crollo del governo quadripartitico di Colombo, dal debole riformismo, e il passaggio al primo governo, monocolore, di Andreotti⁴⁴, che per strategia o impossibilità durerà solo nove giorni, conducendo il Paese per la prima volta nella storia repubblicana a elezioni anticipate, attraverso una campagna elettorale di una violenza condotta all'eccesso⁴⁵. E realizzata a partire dal 29 febbraio, il giorno successivo alla caduta del primo governo Andreotti, l'operazione di Boetti sembra farsi sostanzialmente registrazione in presa diretta, dinamica e serrata, di una «tensione culturale», di un'atmosfera o di un capitolo muto, e di una storia: individuale e collettiva.

L'opera però viene consegnata in 'busta chiusa', a informare è solo il dato visivo. Lo svolgersi della partitura di 4320 Italie turrute, colorate e ripetute in diversa combinazione, mantiene fermo un delicato equilibrio in cui il dato storico risulta sì esibito, ma trasposto nell'autonomia della visione. In tal senso non sarebbero mancate combinazioni per permutazione e progressione quale la serie caratterizzata dai francobolli italiani, rossi e verdi, sul bianco sfondo delle lettere, dal sotteso rimando, cinicamente ironico, a una problematica nazionalità, ripetuta e rifratta tra colore ed effigie⁴⁶. Infine, nella primavera del 1973, a seguito di documenta 5, il punto più alto delle permutazioni avrebbe saturato, percorrendoli, gran parte degli spazi della Galleria John Weber, in occasione della personale dell'artista: con *Victoria Boogie-Woogie* la permutazione di sette francobolli dell'Italia turruta perimetrava un'intera parte della galleria, tra orizzontalità e verticalità di una successione prismatica, tensiva e intensiva, capace di accompagnare e chiudere lo spettatore al centro di un implosivo labirinto retinico, temporale e iconico, visivo ed espanso. E il titolo stesso, per l'esplicito riferimento all'opera di Mondrian, realizzata proprio nella città in cui Boetti esponeva la sua monumentale permutazione, apriva ad altre, senza numero, possibilità e interpretazioni. *Victoria Boogie-Woogie* faceva poi da anticamera e premessa a una *Mappa*, un altro universo di una geografia simbolica

⁴² LA NUOVA SINISTRA 1970.

⁴³ Per approfondimenti cfr. CRAINZ 2005, pp. 363-413; DONDI 2015, pp. 207-278, in particolare pp. 265-278.

⁴⁴ Se il primo governo Andreotti si insediò a metà febbraio, la crisi politica, con evidenza, si era manifestata in tutta la sua gravità sin dall'inizio dell'anno (MONICELLI 1972; TROVATI 1972; RAPISARDA 1972; DE LUCA 1972; RONCHEY 1972; MORAVIA 1972).

⁴⁵ Alla luce del contesto meglio si comprende come a documenta 5 le opere di ben tre italiani si facessero in qualche modo espressione di una tensione avvilita e intestina, interna come esterna all'opera stessa. Vettor Pisani in particolare presentava la celebre versione de *L'eroe da camera* con l'aggiunta di una scritta in oro, «SPQR», eco di una sinistra romanità, e una bandiera tricolore; queste due accompagnate dal nudo femminile appeso al gancio de *Lo Scorrevole*. Una 'metafora reale', sì, ma anche un reale allegorico. Pure nella resistenza dell'opera; pure nell'eclettismo dei riferimenti; pure nella prospettiva strutturalista o semiotica – come allora d'uso –. CRAINZ 2005, pp. 391-400, 411-413; BREMER 2016.

⁴⁶ ALIGHIERO BOETTI 2009-2015, II, p. 77.

dalla medesima sensibilità narrativa e cromatica ridotta in opera⁴⁷.

La presenza dell'Italia turrata nel repertorio di Boetti, dopo una prima, forse necessaria, comparsa nel 1968-1969, attraverso un'intermittente reiterazione nel 1970, avrebbe dunque raggiunto apice d'intensità e progressiva espansione nell'arco temporale tra il 1972 e il 1973 con la tessitura di vere e proprie partiture retiniche capaci di ricondurre dall'esperienza all'opera. E *Senza numero* esposto a Kassel, tra iconismo e astrazione, simbolismo e percezione, sembrava contrapporre alla semplice gioia di una visione tutto l'urto di un'epoca. Ma nella sua integrità.

I Vedenti

Nella fascia inferiore di *Senza numero*, sulle trenta lettere con l'intera superficie lasciata a vista, si ripete la scritta «I VEDENTI», ottenuta con un'accurata perforazione che genera un'ambigua percezione di vedo-non vedo: attraverso i fori è infatti possibile percepire alcuni punti tracciati a biro che seguono sulla superficie sottostante il profilo della scritta; talvolta tutti visibili, con un'emersione delle lettere per intero, talaltra come in disasse, altre volte ancora come completamente assenti (Figg. 9, 10).

Il particolare si richiama a un precedente lavoro di Boetti, *I Vedenti*, datato 1967, ma esposto probabilmente per una prima volta nel maggio del 1970. Con quest'opera l'artista aveva tradotto, mediante il diretto affondo delle dita nella viscosità della materia, l'azione del vedere in un puro gesto percettivo e tattile, corporale e immediato⁴⁸, quasi a voler dare sostanza visiva, secondo una strutturazione ispirata al codice Braille, a una parola utilizzata dai non vedenti per delineare coloro che al contrario vedono. Rispetto alla versione del 1967, dalla matericità ancora evidente, il dettaglio di *Senza numero* testimonia dell'evoluzione del vocabolario di Boetti. All'altezza del 1972, la riduzione della visione a una parola forata su lettere postali e ripassata in maniera intermittente in modo palmare sembra stabilire una dialettica, da sempre presente, con Giulio Paolini. In una condivisione di contesti ed esperienze rinnovata a più riprese, i due artisti si erano confrontati con la nuova 'visione' del Concettualismo americano, a livello materiale ridotta ai minimi termini e documentata sullo *Xerox Book* per esempio da Robert Barry e Douglas Huebler. Barry aveva riportato sulle venticinque pagine a lui riservate 'un milione di punti' disposti rigorosamente uno di seguito all'altro fino alla meccanica saturazione del formato di ciascuna pagina. Huebler aveva pubblicato un intervento tra le cui pagine due punti, A e B, rappresentano «la fine di due linee che partono dal piano del disegno e terminano alla cornea dell'occhio sinistro» (Fig. 11)⁴⁹.

⁴⁷ STITELMAN 1973, p. 59.

⁴⁸ ALIGHIERO BOETTI 2009-2015, I, p. 158.

⁴⁹ CARL ANDRE, ROBERT BARRY, DOUGLAS HUEBLER, JOSEPH KOSUTH, SOL LEWITT, ROBERT MORRIS, LAWRENCE WEINER 1968, p.n.n.



Fig. 9: Alighiero Boetti, *Senza numero*, 1972 (dettaglio del quinto pannello) © Alighiero Boetti, by SIAE 2019



Fig. 10: Alighiero Boetti, *Senza numero*, 1972 (dettaglio del sesto pannello) © Alighiero Boetti, by SIAE 2019

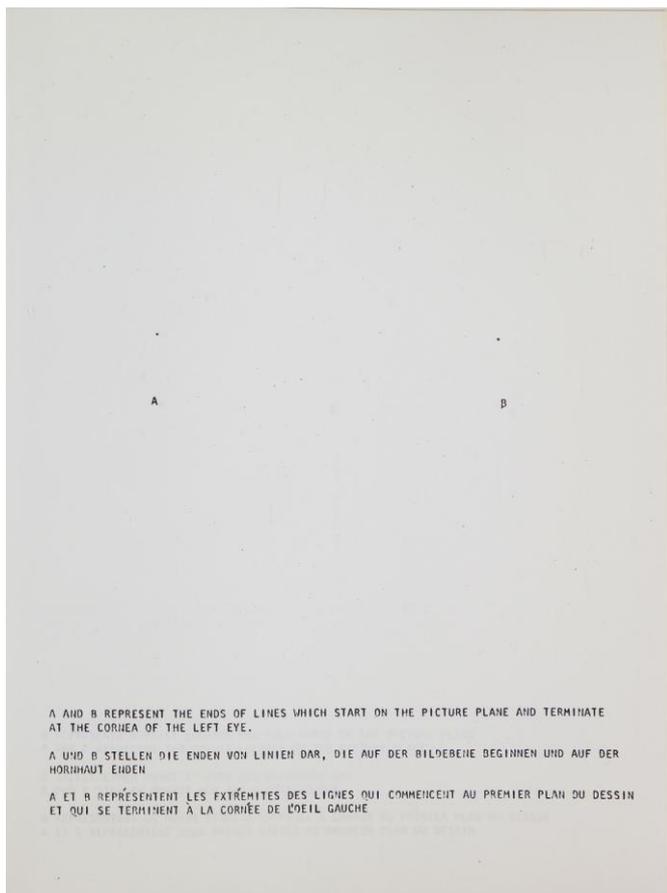


Fig. 11: Particolare dell'intervento di Douglas Huebler all'interno dello *Xerox Book*, 1968

È in questo contesto, all'indomani di *When Attitudes Become Form* e in concomitanza alla rinnovata stagione concettuale da Sperone⁵⁰, che si inserisce *Vedo* di Paolini (Fig. 12). Ma la ricerca di Paolini, pure nella riduzione, si presenta come una 'composta contro-narrazione' rispetto alle coeve ricerche americane⁵¹. In coerenza alla poetica che trasversalmente caratterizza il *corpus* dell'artista, *Vedo*, realizzata nel 1969 e trasportata per una prima volta a parete nel gennaio 1970, intendeva tracciare «quell'area vagamente ellittica corrispondente al mio campo visivo», attraverso una concentrazione dei fondativi dell'arte nel *minimum* della materia⁵². Pienamente inserito nelle coordinate artistiche di una stagione dai linguaggi agli antipodi, Paolini non manca al confronto con la nuova visione segnica ed elementare, riconiugandola secondo una prospettiva letteralmente individualizzata. Realizzata a matita, in *Vedo* l'irregolarità dei vuoti e delle distanze tra ciascun punto è dettata e mediata dal movimento e dalla prospettiva dell'artista. Analogamente la puntinatura realizzata da Boetti entro i fori de «I VEDENTI» all'altezza di *Senza numero* sembra recuperare quel segnare e

⁵⁰ Il 29 settembre 1969 Gian Enzo Sperone inaugurava i nuovi spazi della galleria in Corso San Maurizio con un calendario espositivo pressoché dedicato alla nuova stagione concettuale. Da Carl Andre a Joseph Kosuth, da Lawrence Weiner a Robert Barry, da Douglas Huebler a Sol LeWitt, i principali artisti che avevano preso parte allo *Xerox Book* sarebbero stati così presentati a livello espositivo nel contesto torinese. Per alcuni di questi si trattava della prima personale in Europa (MINOLA-MUNDICI ET ALII 2000, pp. 140-169).

⁵¹ Per un approfondimento sulla ricerca di Paolini come 'composta contro-narrazione' rispetto al determinismo e alla riduzione sostenuti da altri protagonisti dell'arte e della critica, cfr. BANN-SOUTIF ET ALII 2016, in particolare VIVA 2016.

⁵² La citazione è tratta da MESSINA 2018, p. 101, a sua volta ripresa da una nota dell'artista apparsa nel catalogo della mostra *Qui Arte contemporanea 1966-1977*, curata da M. Margozzi, Roma, 2012. Per approfondimenti sulla poetica di Paolini e sull'argomento si veda MESSINA 2018, in particolare pp. 101-102; DISCH 2008, pp. 202-203; VOLPATO 2014, in particolare pp. 59-63.

indicare che in tal modo entra a far parte di un insieme di segni prima di tutto visivi, ma dal carattere composito.



Fig. 12: Giulio Paolini, *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969, Foto Anna Piva. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini

Da una parte *Senza numero* è esplicitamente immagine di sé e del suo strutturarsi: difatti alle lettere con la scritta «I VEDENTI», le sole trenta con la superficie lasciata a vista, si accompagnano, sui lati brevi di ciascuna busta, delle lettere capitali riportate a biro nera, che se poste in sequenza tra sdoppiamento, scombinamento e qualche iato recitano: «TTRREENNTTAASSOOIIVVEEDDEENNTTMAADDEEIIIMEIINNIITTAALLY», ovvero «Trenta so[no] i vedenti made in Italy». Similmente ai sottotitoli dei primi *Cimenti* e alle frasi poste a cornice delle *Mappe*, l'iscrizione è in cortocircuito con le coordinate fisiche e temporali dell'opera: trenta sono i giorni impiegati per la sua esecuzione come trenta sono le lettere in qualche modo 'vedenti', che sembrano così delineare la base di un simbolico politico della postmodernità.

Dall'altra il 'made in Italy' sembra posto a sigillo di un'operazione o una produzione seriale, ma dalla qualità ludicamente garantita in virtù dell'indicazione di provenienza, ossia l'Italia. E il segnare alla base dell'opera la parola «I VEDENTI», ripetuta trenta volte e nell'economia del lavoro quasi invisibile; l'iconismo dei francobolli, sì di ascendenza pop, ma combinato al ritmo della permutazione, a sua volta scandita attraverso 720 lettere; la costellazione sistematica, ma entropica dei timbri; sono elementi e numeri, ripetuti e combinati, che sfociano in un lavoro nella sua stratificazione complesso. Il simbolismo è

resistente, accumulato, ma il gioco visivo è esposto: come avrebbe detto Tommaso Trini in riferimento a Boetti, è il gioco di un artista vedente con le stanche e seriali forme dell'attualità, ma qui estaticamente esposte in un mosaico organizzato. Non a caso Trini torna a parlare di Boetti in tal senso alle porte di documenta 5⁵³. La 'visione' dell'artista, nel 1967 «visualizer del pensiero mentre si fa»⁵⁴, è adesso messa in scena di un soggetto che è «spettatore di altre opere e altri artisti, specie d'avanguardia, più precisamente è spettatore della storia dell'arte»⁵⁵. Ma si presenta come una visione intuitiva e mobile, maturata nell'avvicinarsi delle precedenti esperienze e sfociata in un «bricolage costruttivo» che «tutto ha assunto, registrato, come in una *comédie visuelle* che vede la fine delle avanguardie colte»⁵⁶.

⁵³ TRINI 1973, pp. 113-118.

⁵⁴ TRINI 1967, p. 25.

⁵⁵ TRINI 1973, p. 114.

⁵⁶ *Ivi*, p. 117.

BIBLIOGRAFIA

ALIGHIERO BOETTI 1967

Alighiero Boetti, Catalogo della mostra, Genova 1967.

ALIGHIERO BOETTI 2009-2015

Alighiero Boetti. Catalogo generale, a cura di J.-C. Ammann, I-III, Milano 2009-2015.

ALIGHIERO BOETTI 2017

Alighiero Boetti. Photocopies, Catalogo della mostra, a cura di H.U. Obrist, A. Boetti, Firenze 2017.

AMMANN 1990

J.-C. AMMANN, *Alighiero e Boetti*, «Parkett», 24, 1990, pp. 20-29.

ANDY WARHOL 1988

Andy Warhol. Death and Disasters, Catalogo della mostra, testi di W. Hopps *et alii*, Houston 1988.

ARTE CONCETTUALE 2006

Arte concettuale, a cura di P. Osborne, New York 2006 (edizione originale *Conceptual art*, Londra-New York 2002).

BANDINI 2002

M. BANDINI, *Intervista ad Alighiero Boetti*, in M. Bandini, *1972. Arte povera a Torino*, Torino 2002, pp. 28-41 (intervista in parte già pubblicata in «NAC», 3, 1973 e integralmente in *Alighiero Boetti 1965-1994*, Catalogo della mostra, a cura di J.-C. Ammann, M.T. Roberto, A. Sauzeau, Milano 1996).

BANN-SOUTIF ET ALII 2016

S. BANN, D. SOUTIF ET ALII, *Giulio Paolini. Il passato al presente*, Mantova 2016.

«BIT» 1967a

«Bit», 2, maggio 1967.

«BIT» 1967b

«Bit», 4, luglio 1967.

BOATTO 1967

A. BOATTO, *Pop Art in U.S.A.*, Milano 1967.

BOCHNER 1966

M. BOCHNER, *Primary Structures*, «Arts Magazine», 8, 1966, pp. 32-35.

BOCHNER 1967

M. BOCHNER, *Serial Art Systems: Solipsism*, «Arts Magazine», 8, 1967, pp. 39-43.

BOATTO 1984

A. BOATTO, *Alighiero & Boetti*, Ravenna 1984.

BREMER 2016

M. BREMER, *Autorappresentazione come "autospossezzamento"? Epigonalità e singolarità ne L'Eroe da camera di Vettor Pisani a documenta 5, 1972*, in *Vettor Pisani: Eroica/Antieroaica. Una monografia*, Catalogo della mostra (Napoli-Bari, 2016), a cura di L. Cherubini, A. Viliari, E. Viola, Napoli 2016, pp. 104-113.

CARL ANDRE, ROBERT BARRY, DOUGLAS HUEBLER, JOSEPH KOSUTH, SOL LEWITT, ROBERT MORRIS, LAWRENCE WEINER 1968

Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner, a cura di S. Siegelau, J. Wendler, New York 1968.

ARTE POVERA 2011

Arte povera. Storia e storie, a cura di G. Celant, Milano, 2011.

CELANT 2011

G. CELANT, *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, in *ARTE POVERA 2011*, pp. 34-36 (edizione originale in «Flash Art», 5, 1967).

CHIODI 2010

S. CHIODI, *La discordanza inclusa. Arte e politica dell'arte*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di G. Guercio, A. Mattiolo, Milano 2010, pp. 157-195.

CIRIELLO 1972

M. CIRIELLO, *Giornate di sangue e di angoscia in Irlanda. L'Ira promette: vendicheremo i tredici morti di Londonderry*, «La Stampa», 25, 1972, p. 1.

CONCERT FLUXUS 1967

Concert fluxus / art total, «Bit», 2, maggio 1967, pp. 28-30.

COPLANS 1970

J. COPLANS, *Andy Warhol*, con contributi di J. Mekas, C. Tomkins, Londra 1970.

CORÀ 1984

B. CORÀ, *Alighiero Boetti. Un disegno del pensiero che va, dialogo con Boetti*, in *BOATTO 1984*, pp. 125-134 (edizione originale in «A.E.I.O.U.», 6, 1982).

CRAINZ 2005

G. CRAINZ, *Il Paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Roma 2005.

«DATA» 1972

«DATA», 4, maggio 1972 (consultabile online www.capti.it).

DE LUCA 1972

F. DE LUCA, *A un mese dalle dimissioni di Colombo. Nuove incertezze sul governo per obiezioni al monocolor*, «La Stampa», 37, 1972, p. 1.

LA NUOVA SINISTRA, 1970

LA NUOVA SINISTRA, *La strage di Stato. Controinchiesta*, Roma 1970.

DOCUMENTA 5 1972

documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten heute, Catalogo della mostra, a cura di H. Szeemann et alii, Kassel 1972.

DOCUMENTA 13 2012

documenta 13, III. Das Begleitbuch / The Guidebook, Catalogo della mostra, a cura di C. Christov-Bakargiev, Ostfildern 2012.

DONDI 2015

M. DONDI, *L'eco del boato. Storia della strategia della tensione 1965-1974*, Roma-Bari 2015.

DORFLES 1968

G. DORFLES, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Milano 1968.

FUOCO IMMAGINE ACQUA TERRA 1967

Fuoco Immagine Acqua Terra, Catalogo della mostra, Roma 1967.

GARCÍA TORRES 2017

M. GARCÍA TORRES, *Far apparire*, in ALIGHIERO BOETTI 2017, pp. 114-121.

DISCH 2008

M. DISCH, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato, I. 1960-1982*, Milano 2008.

I FRANCOBOLLI DELLO STATO ITALIANO 1959

I francobolli dello Stato italiano, a cura di L. Piloni, Roma 1959.

20 JAAR VERZAMELEN 1984

20 jaar verzamelen. Aanwinsten Stedelijk Museum Amsterdam 1963-1984. Schilder- en beeldhouwkunst / 20 years of art collecting. Acquisitions Stedelijk Museum Amsterdam 1963-1984. Painting and sculpture, a cura di J.M. Joosten, Amsterdam 1984.

L'ART CONCEPTUEL 1989-1990

L'art conceptuel, une perspective, Catalogo della mostra, a cura di C. Gintz, S. Pagé, Parigi, 1989-1990.

LEWITT 1967

S. LEWITT, *Paragraphs on Conceptual Art*, «Artforum», 10, 1967, pp. 79-83.

LIPPARD 1967

L.R. LIPPARD, *Pop Art*, Milano 1967.

LIVE IN YOUR HEAD 1969

Live in your head. When Attitudes Become Form. Works - Concepts - Processes - Situations - Information / Wenn Attitüden Form werden. Werke - Konzepte - Prozesse - Situationen - Information / Quand les attitudes deviennent forme. Oeuvres - Concepts - Processus - Situations - Information / Quando attitudini diventano forma. Opere - Concetti - Processi - Situazioni - Informazione, Catalogo della mostra, a cura di H. Szeemann et alii, Berna 1969.

LO SPAZIO DELL'IMMAGINE 2009

Lo spazio dell'immagine e il suo tempo, Catalogo della mostra, a cura di I. Tomassoni, Ginevra-Milano 2009.

MESSINA 2013

M.G. MESSINA, *Viaggi virtuali di Alighiero Boetti alle origini delle Mappe, 1967-1971*, «L'Uomo Nero», 10, 2013, pp. 211-225.

MESSINA 2018

M.G. MESSINA, *Strade parallele di Marisa Volpi e di Giulio Paolini. 1968-1973*, «Ricerche di storia dell'arte», 124, 2018, pp. 100-109.

MINIMUM/MAXIMUM 2017

Minimum/Maximum. Alighiero Boetti, Catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero, Firenze 2017.

MINOLA–MUNDICI ET ALII 2000

A. MINOLA, M.C. MUNDICI ET ALII, *Gian Enzo Sperone. Torino Roma New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, I, Torino 2000.

MONICELLI 1972

M. MONICELLI, *Crisi di governo: il salto a destra*, «L'Espresso», 1, 1972, p. 3.

MORAVIA 1972

A. MORAVIA, *Quelli che vogliono la guerra civile in Italia*, «L'Espresso», 13, 1972, p. 2.

MORRIS 1966

R. MORRIS, *Notes on Sculptures, Part 2*, «Artforum», 2, 1966, pp. 20-23.

MORRIS 1967

R. MORRIS, *Notes on Sculpture, Part 3. Notes and Nonsequiturs*, «Artforum», 10, 1967, pp. 24-29.

NEW YORK. ARTE E PERSONE 1967

New York. Arte e Persone, fotografie di U. Mulas, testo di A. Solomon, Milano 1967.

OBRIST–BOETTI 2017

H.U. OBRIST, A. BOETTI, *Dialogo tra Hans Ulrich Obrist e Agata Boetti*, in *ALIGHIERO BOETTI 2017*, pp. 36-111.

PISTOLETTO 1966

M. PISTOLETTO, [senza titolo], in *Michelangelo Pistoletto*, Catalogo della mostra, testi di L. Carluccio et alii, Genova 1966, pp. 13-16.

RAPISARDA 1972

A. RAPISARDA, *Aperta la crisi, si cerca una via d'uscita. Leone comincia le consultazioni*, «La Stampa», 13, 1972, pp. 1-2.

RONCHEY 1972

A. RONCHEY, *La brutta crisi. Concludiamo*, «La Stampa», 48, 1972, p. 1.

BOETTI, SALERNO 2017

A. BOETTI, G.B. SALERNO, *Foglio 17 - Percomunicazioni*, in *MINIMUM/MAXIMUM* 2017, p. 91.

SASSONE. CATALOGO COMPLETO DEI FRANCOBOLLI D'ITALIA 2002

Sassone. *Catalogo completo dei francobolli d'Italia e paesi italiani. 61a edizione*, Roma 2002.

SAUZEAU BOETTI 2001

A. SAUZEAU BOETTI, *Alighiero e Boetti. «Shaman-Showman»*, Torino 2001.

SAUZEAU BOETTI 2012

A. SAUZEAU BOETTI, *Molteplicità, differenza, ripetizione: maturità di Alighiero e Boetti*, in *ALIGHIERO BOETTI 2009-2015*, pp. 21-27.

SMITHSON 1966

R. SMITHSON, *The New Monuments and Entropy*, «Artforum», 10, 1966, pp. 26-31.

STITELMAN 1973

P. STITELMAN, *Gallery Reviews*, «Arts Magazine», 7, 1973, pp. 58-59.

TESTI 2008

A. TESTI, *Il secolo degli Stati Uniti*, Bologna 2008.

TRINI 1967

T. TRINI, *Blocchi che sbloccano*, in *ALIGHIERO BOETTI 1967*, pp. 21-25.

TRINI 1972

T. TRINI, *Kassel sana in Monaco sano*, «DATA», 5-6, estate 1972, pp. 66-77 (consultabile online www.capti.it).

TRINI 1973

T. TRINI, *Come non deragliare parlando di Alighiero Boetti*, in *Critica in atto*, Atti degli incontri internazionali d'arte (Roma 6-30 marzo 1972), a cura di A. Bonito Oliva, L. Gervasio, P. Medori, Roma 1973, pp. 113-118.

TRONCONE 2014

A. TRONCONE, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Milano 2014.

TROVATI 1972

G. TROVATI, *Prima della discussione in Parlamento. Colombo si dimette tra giorni*, «La Stampa», 7, 1972, pp. 1-2.

VENEZIA. XXXIV ESPOSIZIONE BIENNALE 1968

Venezia. *XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, Catalogo della mostra, testi di G.A. Dell'Acqua et alii, Venezia 1968.

VIVA 2016

D. VIVA, *La storia in abisso. Letteratura, fotografia e passato*, in *BANN-SOUTIF ET ALII 2016*, pp. 43-79.

VOLPATO 2014

E. VOLPATO, *L'Île enchantée. La visione è cieca*, in E. Franz, J. Meinhardt *et alii*, *Giulio Paolini. Vedo e non vedo*, Mantova 2014, pp. 49-77.

WHEELER 2015

A. WHEELER, *Works*, in *On Kawara – Silence*, Catalogo della mostra, a cura di J. Weiss e A. Wheeler, New York 2015.

ABSTRACT

Senza numero è un'opera realizzata da Alighiero Boetti nel 1972 ed esposta a documenta 5, la quinta edizione dell'esposizione di arte contemporanea di Kassel, Germania, curata da Harald Szeemann nel medesimo anno. Come emerge dalla corrispondenza intercorsa tra Szeemann e l'artista in occasione dell'allestimento, l'opera inizialmente da presentare a Kassel doveva essere *Mappa*, 1971, il primo esemplare dei planisferi politici ricamati, una scelta però ritrattata dall'artista a qualche mese dall'inaugurazione. Primo monumentale esito delle permutazioni matematiche e in concomitanza alla stagione delle *Mappe*, *Senza numero*, realizzata appositamente per documenta 5, rappresenta un punto cronologicamente di rilievo nella biografia di Boetti. Il lavoro si presta quale superficie privilegiata per una ricostruzione dei possibili riferimenti a cui l'artista attinse per lo sviluppo di un linguaggio come sospeso tra registro iconico e concettuale, nato da un'attenzione assorbente nei confronti delle differenti opzioni, procedurali e visuali, dell'attualità. Parallelamente si presta quale espediente per cogliere la coerente evoluzione della poetica dell'artista, dalle prime ricerche presentate alla Galleria Stein nel gennaio del 1967 sino al 1972, pure nel serrato avvicinarsi, sperimentale e analitico, di differenti stagioni. Le coordinate temporali di realizzazione dell'opera, la corrispondenza intercorsa tra l'artista e Harald Szeemann, come il valore generalmente riconosciuto ai *Lavori postali*, permettono anche di riconsiderare il carattere resistente, ma simbolico, di questa realizzazione e in generale di quelle caratterizzate dalla permutazione e dalla combinazione dei francobolli italiani, recanti l'effigie dell'Italia turrita.

Senza numero is a work executed by Alighiero Boetti in 1972 and exhibited at documenta 5, the fifth edition of the contemporary art exhibition held in Kassel, Germany, curated by Harald Szeemann in the same year. From the correspondence between the artist and Harald Szeemann, it is possible to learn that initially the work to be exhibited at documenta 5 should have been the very first example of Boetti's *Maps* series, but the artist retracted this choice a few months before the opening. The final decision to exhibit *Senza numero*, in place of one of his *Maps*, allows us to have a closer look at a work that from a chronological point of view plays a relevant role in within the artist's production and biography. *Senza numero*, a work realized beginning of the period in which Boetti was working on his *Maps* series, represents the first important outcome of his *Lavori Postali*, in particular from the series created through the mathematical permutations of the Italian stamp, which depicting the allegorical effigy of Turreted Italy. The component items and the construction of the work appear as a clear synthesis of many of the former interests of Boetti. This paper thus aims to map out the possible visual references of the artist for the creation of *Senza numero*, whose composite and original visual rhythm seems to stem out of a simultaneous and attentive look at the pop and conceptual trends of the period. At the same time, this paper will reassess the work as an exemplary moment within the coherent evolution of the production of Boetti. The historical and temporal contexts of the execution of the work, the correspondence between the artist and Harald Szeemann, as well as the value generally attributed to works which – like the one at issue – incorporate combinations and arrangements of stamps, ultimately allow us to reconsider the resistant but symbolic character of this surface, as an abstract but narrative vision.