

ALIGHIERO BOETTI
METTERE AL MONDO
IL MONDO

Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main
Galerie Jahrhunderthalle Hoechst

Cantz

Alighiero Boetti: *Mettere al mondo il mondo*

Eine Ausstellung des Museums für Moderne Kunst
Frankfurt am Main, vom 30. Januar bis zum
10. Mai 1998 und der Galerie Jahrhunderthalle
Hochst vom 1. März bis zum 19. April 1998

Impressum:

Herausgeber: Rolf Lauter
Ausstellungs- und Katalogkonzeption: Rolf Lauter
Redaktion: Sonja Müller
Redaktionelle Mitarbeit: Marie Blum
Organisation und Sekretariat: Sonja Müller,
Christian Kaufmann, Ursula Haberkorn
Übersetzungen: Jeremy Gaines, Cristina Ricca,
Maria C. Arnaldi-Klink, Frances Mehan-Schmidt,
Giovanna Braghetti, M. Raffaella Petaccia

© 1998 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt,
Cantz Verlag und Autoren

Konservatorische Betreuung: Erich Gantzert-
Castrillo
Ausstellungsaufbau: Erich Gantzert-Castrillo unter
Mitarbeit von Uwe Glaser, Andreas Rohrbach,
Parastou Forouhar, Angelo Mule
Transporte: Hasenkamp Internationale Transporte
GmbH & Co. KG

Kataloggestaltung: Gerhard Brunner
Gesamtherstellung: Dr. Cantz'sche Druckerei,
Ostfildern-Ruit

Erschienen im Cantz Verlag
Senefelderstraße 12,
73760 Ostfildern-Ruit
Tel. (0) 711/4 40 50
Fax (0) 711/4 40 52 20

ISBN 3-89322-412-2
Printed in Germany

Leihgeber:

Archivio Alighiero Boetti, Rom
Sammlung Agata Boetti, Paris
Sammlung Caterina Boetti, Rom
Sammlung Giordano Boetti, Rom
Sammlung Matteo Boetti, Rom
Sammlung Alessandra Bonomo, Rom
Sammlung Antonio Colombo, Mailand
Sammlung Colombo
Sammlung Banca Commerciale Italiana
Sammlung Dresdner Bank
Sammlung Franchetti, Rom
Sammlung La Gaia, Cuneo
Sammlung Dr. Christian Hay und Dagmar Hübner-
Hay, Frankfurt
Sammlung Edda und Werner Hund, Frankfurt
Sammlung Barbara Janson-Schoyerer und
Julian A. Schoyerer, Frankfurt
Galerie Kaess-Weiss, Stuttgart
Sammlung Cordula von Keller, Barbarano Romano
Sammlung Gianni Manzo, Mailand
Sammlung Mazzari, Mailand
Galerie M. Minini, Brescia
Sammlung Renata Novarese, Moransengo
Sammlung Emanuela und Braccio Oddi Baglioni,
Rom
Studio d'arte Raffaelli, Trient
Sammlung Brigitte und Barthold von Ribbentrop,
Frankfurt
Sammlung Giuliana Rovero Tonetto, Mailand
Sammlung Anne-Marie Sauzeau, Paris
Galerie Alessandro Seno, Mailand
Galerie Sperone, New York
Sammlung Monika Sprüth und Pasquale Leccese,
Köln
Tornabuoni Arte, Florenz, Mailand
Sammlung Renato Vasino, Chieri

sowie Privatsammlungen in Bad Soden, Frankfurt,
London, Parma, Rom, der Schweiz, Trient, Turin,
Vercelli.

**Ausstellung und Katalog wurden unterstützt
von:**

Christian Strenger
Freunde des Museums für Moderne Kunst
Frankfurt am Main e.V.
Dresdner Bank AG
Claudia Giani-Leber und Hendrik Leber
Steigenberger Frankfurter Hof
Hasenkamp Internationale Transporte
GmbH & Co. KG
BVLGARI (Deutschland) GmbH

Umschlagabbildung:
IL TESORO NASCOSTO (1986/87)
Stickerei, 17,5x17,5 cm,
Privatsammlung

Abbildung Vorsatz:
ALIGHIERO (1975), Stickerei, 22x22 cm,
Sammlung Anne-Marie Sauzeau, Paris,
Foto: Archivio Alighiero Boetti, Rom

Abbildung Nachsatz:
ANNE MARIE (1975), Stickerei, 22x22 cm,
Sammlung Anne-Marie Sauzeau, Paris,
Foto: Archivio Alighiero Boetti, Rom

Indice

Inhaltsverzeichnis

Contents

Ringraziamenti. Per Alighiero	Rolf Lauter – Dank. Für Alighiero	Thanks. For Alighiero	8/9
Prefisso	Jean-Christophe Ammann – Vorwort	Preface	12/13
Alighiero Boetti: Mettere al mondo il mondo	Rolf Lauter – Alighiero Boetti: Mettere al mondo il mondo	Alighiero Boetti: Mettere al mondo il mondo	
I Introduzione	I Einführung	I Introduction	18/19
II Gruppi di lavori	II Die Werkgruppen	The Groups of Works	46/47
III Fonti	III Quellen	III Sources	126/127
Illustrazioni	Abbildungen	Illustrations	
Lavori Biro	Kugelschreiberbilder	Biro Pictures	149
Titoli dei lavori biro	Titel der Kugelschreiberbilder	Titles of biro pictures	150
Mappa del mondo	Weltkarte	World Map	173
I mille fiumi più lunghi del mondo	Die 1000 längsten Flüsse der Welt	The Thousand Longest Rivers of the World	183
CLASSIFYING the thousand longest rivers of the world	Alighiero Boetti, Anne-Marie Sauzeu-Boetti – CLASSIFYING the thousand longest rivers of the world	CLASSIFYING the thousand longest rivers of the world	184/185
Tutto	Alles	Everything	193
Principi sull'ordinamento e sistemi linguistici	Ordnungsprinzipien und Sprachsysteme	Principles of Order and Linguistic Systems	201
Ordine e Disordine	Ordnung und Undordnung	Order and Disorder	217
Arazzi Piccoli	Kleine gestickte Schriftbilder	Small Embroidered Written Pictures	227
Titoli degli Arazzi piccoli	Titel der kleinen gestickten Schriftbilder	Titles of small embroidered written pictures	228
Arazzi Grandi	Große gestickte Schriftbilder	Large Embroidered Written Pictures	239
Sistemi d'ordinamento degli Arazzi grandi	Ordnungssysteme der großen gestickten Schriftbilder	Organisation of large embroidered written pictures	240
Fusione fra Oriente ed Occidente – continuità di passato e presente	Caterina Maderna-Lauter – Die Verschmelzung von Ost und West – Die Einheit von gestern und morgen	The Fusion of East and West – The Unity of Yesterday and Tomorrow	266/267
L'ordine bello	Klaus Görner – Die schöne Ordnung	Beautiful Order	300/301
Appendice	Anhang	Appendix	324

Die Verschmelzung von Osten und Westen – die Einheit von Gestern und Morgen.

Die Struktur der ›Welt‹ im Werk von Alighiero Boetti.

Alighiero Boetti besaß zahlreiche neue und alte orientalische Siegel unterschiedlicher Provenienz, darunter eine umfangreiche Sammlung teils antiker, teils nachgeschnittener Steine aus der Zeit der Sassaniden, die er ganz besonders liebte. Die Sassaniden, eine von 224 bis 651 nach Chr. in Persien herrschenden Dynastie, welche die politische und kulturelle Vormachtstellung Roms im Nahen Osten heftig bekämpfte, zeichnete nicht nur militärische Überlegenheit – unter ihrem König Sapur wurde in der Mitte des 3. Jhs. nach Chr. zum ersten Mal ein römischer Kaiser von den Persern gefangengenommen –, sondern vor allem auch herausragende geistesgeschichtliche Leistungen aus. Mit ihrer Herrschaft setzte im Nahen Osten eine weitverbreitete, vielsprachige literarische Aktivität ein. Entsprechend bezeugen nun nicht nur die antiken Schriftquellen des ›Westens‹, sondern auch iranische Inschriften sowie arabische, armenische, syrische und neupersische Texte den Aufstieg der Dynastie und der von ihr propagierten ›zoroastrischen‹¹ Religion. Ihr Wirken, das in gewisser Weise den Beginn des ›Mittelalters‹ im Iran einleitete und den Grundstein für zahlreiche staatliche Institutionen im späteren Nahen Osten legte, etablierte eine Kultur und Zivilisation des ›Ostens‹, die sich mit der des römischen Reiches im ›Westen‹ durchaus messen konnte. Auch nach dem Sturz der Sassaniden-Dynastie im 7. Jh. nach Chr. sollte sich ihr Einfluss weit über den Iran hinaus – so über Byzanz nicht zuletzt auch auf das Rittertum des Abendlandes – auswirken.

Der Hinweis auf diese Sammlung alter Siegel – von Alighiero Boetti nicht nur aus ästhetischen Gründen geschätzt, sondern zweifellos in ihrer ganzen inhaltlichen Komplexität gesehen² – scheint auf den ersten Blick in den Bereich der eher biographischen Nachrichten über den Künstler zu gehören. Tatsächlich manifestieren sich hier jedoch ›Splitter‹ einer übergreifenden Weltsicht, die mit nahezu allen seinen Werken untrennbar verbunden ist.

Abdrücke alter und neuer Siegel, teils von Rollsiegeln, teils von Siegelringen, teils offenbar auch von Siegel-

Fusione fra Oriente ed Occidente – continuità di passato e presente.

La struttura del «mondo» nell'opera di Alighiero Boetti

Alighiero Boetti possedeva numerosi sigilli orientali moderni ed antichi di diversa provenienza, tra i quali una vasta collezione di pezzi di età diversa risalenti al tempo dei Sassanidi, che egli amava in modo particolare. La dinastia dei Sassanidi, che regnò in Persia dal 224 al 651 d.C. e che combatté con vigore contro l'egemonia politica e culturale di Roma nel Vicino Oriente, si distinse non solo per la superiorità militare – sotto il suo re Shapur alla metà del III sec. d.C. per la prima volta un imperatore romano fu fatto prigioniero dei Persiani –, ma anche soprattutto per i rilevanti contributi in campo intellettuale e spirituale. Durante il suo dominio fiorì nel Vicino Oriente un'attività letteraria plurilingue e di ampia diffusione. Non soltanto le antiche fonti scritte «occidentali», ma anche iscrizioni iraniche e testi arabi, armeni, siriaci e neopersiani testimoniano l'ascesa della dinastia e della religione «zoroastriaca», che i Sassanidi contribuirono a propagare. La loro attività, che in qualche modo segnò in Iran l'inizio del «Medioevo» e pose le premesse per numerose istituzioni statali nel Vicino Oriente d'età posteriore, diede vita ad una cultura e civiltà dell'«Oriente» che poteva senz'altro misurarsi con l'Impero Romano in «Occidente». Anche dopo che la dinastia sassanide nel VII sec. d.C. ebbe fine, il suo influsso si fece sentire molto oltre i confini dell'Iran – non da ultimo, attraverso Bisanzio, anche sui cavalieri occidentali.

Il riferimento alla collezione di antichi sigilli, apprezzata da Alighiero Boetti non solo sulla base di motivi estetici, ma indubbiamente vista anche nella sua intera complessità contenutistica², sembrerebbe riguardare le notizie biografiche sull'autore. In realtà si manifestano qui «frammenti» di una più ampia visione del mondo, indissolubilmente connessa a tutte le sue opere.

Segni di antichi e moderni sigilli, sigilli a cilindro, anelli con sigillo, ed anche evidentemente timbri di sigilli – e tra questi occasionalmente anche riflessi di quegli antichi sigilli sassanidi – compaiono nell'opera di Boetti a partire dagli anni Ottanta e si possono ravvisare in seguito continuamente nei suoi lavori su carta³.

Nel suo fregio creato nel 1990 per la Biennale di Venezia⁴ (figg. 1–3), in cui trovano compimento numerosi motivi di opere precedenti – tra le quali anche alcuni lavori su carta –, si evidenzia particolarmente un aspetto del loro significato. Otto grandi tavole, ognuna delle dimensioni di cm. 100 x 200, si collegano a formare un fregio continuo, composto di 28 segmenti, che nella mostra correva lungo la parte superiore delle quattro pareti della stanza. Tutti i motivi – delimitati in alto da una fascia più ampia, ben delineata e di colore rosso vivo, e in basso da una fascia di colore blu, più stretta in al-

The Fusion of East and West – The Unity of Yesterday and Tomorrow.

The Structure of the 'World' in the Oeuvre of Alighiero Boetti.

Alighiero Boetti possessed a large number of old and new oriental seals. They varied in origin and included an extensive collection of stones from Sassanide times of which he was particularly fond: some were genuine and of ancient heritage, some copies. The Sassanides, a dynasty that ruled in Persia from 224 to 651 AD, strongly contested Rome's political and cultural supremacy in the Middle East. They are famous not only for their military superiority – in the middle of the third century AD a Roman emperor was for the first time taken prisoner by the Persians under Sassanide King Shapur, but also and above all for their outstanding intellectual achievements. Their rule saw the blossoming of widespread literary activity in various languages in the Middle East. Indeed, both ancient 'Western' sources and also Iranian inscriptions and Arabic, Armenian, Syrian, and Modern Persian texts attest to the rise of the dynasty and the 'Zoroastrian' religion it propagated. Under the Sassanides' sway, which in a certain sense heralded the start of the 'Middle Ages' in Iran and laid the foundations for numerous state institutions in the later Middle East, an 'Eastern' culture and civilization was established which was easily the equal of the Roman Empire in the 'West'. After the fall of the Sassanide dynasty in the seventh century AD, its influence continued to spread far beyond Iran – via Byzantium it even left its mark on chivalrous society in the Occident.

This note on Alighiero Boetti's collection of old seals, which he treasured not only for aesthetic reasons, but also doubtless for their exceptional complexity as regards contents,² would seem at first glance to belong in a more exclusively biographical portrait of the artist. In fact, however, the above is an example of 'fragments' of a comprehensive view of the world which is inseparably linked to almost his entire oeuvre.

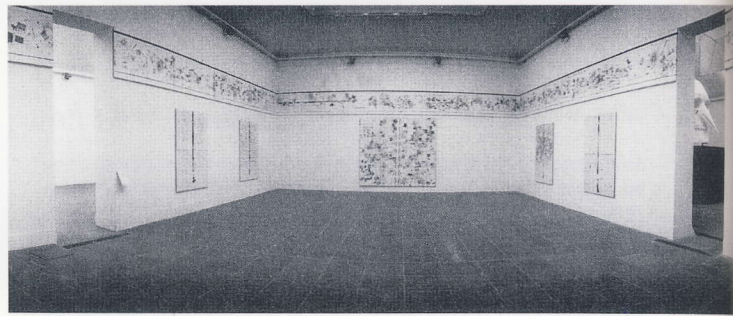
Imprints of old and new seals keep appearing in Boetti's work, particularly in his work as of the 1980s. These are partly from rollable seals, partly from signet rings, and partly it would seem from sealing stamps – occasionally the afore-mentioned ancient Sassanide seals have evidently been used. As of this time, such imprints are to be found time and time again in his works on paper.³

In the frieze he created in 1990 for the Venice Biennial⁴ (Ill. 1–3) where numerous motifs from his earlier works once again crop up, including such forms of works on paper, one aspect of their meaning seems particularly obvious. Eight panels, each measuring 100 by 200 centimeters, together form a continuous frieze consisting of 28 segments. During the exhibition, this frieze ran around the top of the four walls of one room. All motifs in the frieze are subordinated to the notion of an unbroken 'decorative band'. The top is trimmed with a broad, clearly defined bright red

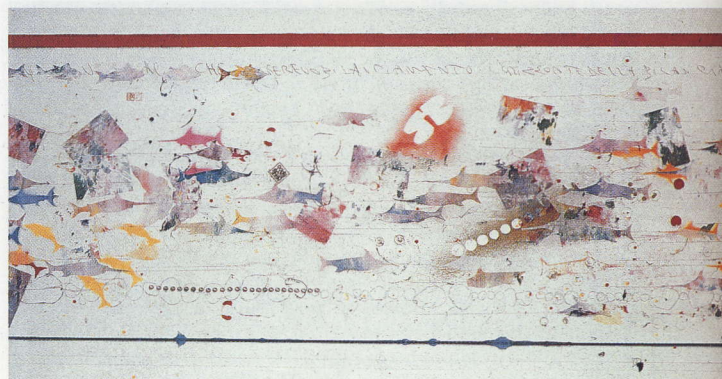
stempeln – und darunter gelegentlich auch Reflexe dieser antiken sassanidischen Siegel – tauchen vor allem seit den 80er Jahren im Werk Boettis auf und sind in der Folge immer wieder auf seinen Papierarbeiten zu fassen.³

In seinem 1990 geschaffenen Fries für die Biennale von Venedig⁴ (Abb. 1 bis 3), in dem zahlreiche Motive früherer Werke – darunter auch solcher Papierarbeiten – aufgeriffen werden, scheint ein Aspekt ihrer Bedeutung besonders offensichtlich.

Acht jeweils 100 x 200 cm große Tafeln verbinden sich zu einem aus 28 Segmenten bestehenden fortlaufenden Fries, der sich während der Ausstellung über den oberen Teil der vier Wände eines Raumes hinzog. Alle – oben von einem breiteren, sauber begrenzten und leuchtend roten, unten von einem schmaleren, an einigen Stellen sicher absichtsvoll ungleichmäßig gestalteten, blauen Streifen eingefassten – Motive sind der Vorstellung eines fortlaufenden »Bandornamentes« untergeordnet. Sie werden in das einzelne Segment scheinbar zufällig eingestreut, sind innerhalb der umlaufenden Ganzheit jedoch einem ausgewogen fortlaufenden Rhythmus unterworfen. Verschiedene Tierarten⁵ – darunter Affen, Panther, Nashörner, Kamele, Delphine und Schwertfische – bewegen sich in einem vielfarbigen, an antike Tierfriese erinnernden, Zug voran. In die Fläche zwischen ihre Körper sind in lockerer Folge einzelne Siegelabdrücke, immer wieder teils mehrfarbig laviert ausgemalte, teils nur im Umriss gezeichnete Rechtecke sowie eine Vielzahl präzis konturierter, wohl einen festen Gegenstand umfahrender, gelegentlich ornamenthaft rot ausgemalter oder einen Siegelabdruck umschließender Kreise, eingefügt. Die Rechtecke, die in ihrer Anordnung und Streuung an eine 1987 entstandene Werkgruppe erinnert, in der säuberlich mit dem Bleistift kopierte Ansichtskarten, oft mit Motiven der etruskischen und römischen Antike, in fast loser Zufälligkeit über das Bild gestreut sind⁶, sind hier weniger flüchtige Fragmente von Zeit⁷, als gleichsam mit dem Zug der Tiere in Bewegung geratene und ihn strukturierend begleitende, geometrische Grundformen. Auf den meisten der Tafeln bilden zahlreiche kleine und große, unregelmäßig oval mit der Hand gezeichnete und miteinander verkettete »Zellen«, da sie in einer horizontalen, genau parallel zum unteren Begrenzungsstreifen des Frieses verlaufenden Linie angeordnet sind, gleichsam einen zweiten Rahmen für das Bild. Dichte, linear angeordnete Reihen von Siegelabdrücken,



1–3 *Fregio* (Fries), Biennale Venedig 1990, aus: Katalog »Alighiero e Boetti. Frammenti di un fregio«, Galleria Cardì, Galleria Sperone, Mailand 1995



cuni punti e di forma volutamente irregolare – sono subordinati ad un'idea di banda ornamentale continua. I motivi inseriti in maniera apparentemente casuale nel singolo segmento, sono tuttavia assoggettati ad un armonico ritmo continuo all'interno di una totalità circolante. Diverse specie di animali⁵ – fra cui scimmie, pantere, rinoceronti, cammelli, delfini e pesci spada – si muovono in una processione policroma che rievoca gli antichi fregi con motivi zoomorfi. Nelle zone tra i corpi degli animali sono inseriti in ordine sparso singoli segni di sigillo, rettangoli in parte dipinti a più colori con toni sfumati, in parte delineati solo nel profilo, come anche una molteplicità di cerchi dai contorni netti, che circondano completamente un oggetto solido, talvolta dipinti di rosso a scopo ornamentale oppure racchiudenti un segno di sigillo. I rettangoli nella loro composizione ordinata e disordinata insieme richiamano un gruppo d'opere realizzato nel 1987, nel quale cartoline riprodotte a matita con contorni netti, spesso con soggetti degli antichi Etruschi e Romani, sono disseminati nella raffigurazione in una casualità quasi libera⁶; nel fregio i rettangoli, più che frammenti fugaci del tempo⁷, sono forme originarie geometriche concepite insieme alla serie di animali in movimento, che esse accompagnano strutturandola. Sulla maggior parte delle tavole vengono a formarsi numerose «cellule» piccole e grandi disegnate a mano in forma irregolarmente ovale e collegate fra di loro, che, poiché sono ordinate in una linea orizzontale che corre esattamente parallela alla fascia che delimita il fregio inferiormente, costituiscono quasi una seconda cornice per la raffigurazione. File serrate di segni di sigillo ordinati per linee, che accompagnano sempre queste «catene di cellule» sottolineano ancora di più la sequenza della disposizione in file di tali catene. Su una delle tavole si muovono per il quadro in diverse direzioni soltanto rane, apparentemente senza orientamento, in netto contrasto con la dinamica che sospinge le altre specie animali verso una meta. Il fregio simboleggia il ciclo della natura continuo, perpetuo e in sé concluso, mentre lo sviluppo della vita, colto qui nella sua «genesì» e nel suo inizio, non è affatto disordinato. Compare, inframezzato ai motivi, un reticolo appena accennato, costituito da strisce che corrono diagonalmente, talvolta intersecato da piccole «travi» nettamente delineate, nel quale numerosi rettangoli colorati contengono il movimento delle rane. Alcune delle «cellule» racchiudono anche qui una lunga, regolare sequenza di 22 segni di sigillo ordinati in modo serrato uno accanto all'altro. Se questi rimandano alla «serialità» della sequenza, nel settore in alto a destra sei piccoli cerchi brillanti, ordinati in forma circolare intorno ad un centro, sembrano prendere forma di una molecola. In precisa corrispondenza con la «catena di cellule», si snoda un testo continuo dell'autore tracciato a matita con la mano sinistra, a formare una seconda cornice superiore al di sopra della fascia che delimita la raffigurazione. In una libera successione tipica di Boetti, insieme alle lettere dell'alfabeto diventano parte integrante del ciclo vitale alcune date collegate alla nascita

strip, the bottom with a narrow blue one which is clearly left irregular on purpose. Motifs are seemingly strewn at random over the individual segments, but are in fact subject to a balanced, on-going rhythm within the frieze as a whole. Various different types of animal,⁵ including monkeys, panthers, rhinoceroses, dolphins, and swordfish, move forward in a multi-colored procession reminiscent of an ancient animal frieze. In the space between their bodies Boetti has inserted three different types of object. Firstly, he has opted for isolated but recurrent seal imprints. Then he has chosen rectangles, some of which are only outlined, whereas others are often filled in with a multi-color wash. And lastly, we see a multitude of precisely defined circles which seem to be encircling a solid object and are occasionally filled in with a decorative red color or enclose a seal imprint. The distribution and arrangement of the rectangles are reminiscent of a group of works dating from 1987, in which Boetti neatly copied in pencil postcards often displaying motifs from Etruscan and Roman antiquity and then scattered them almost totally at random over the picture.⁶ In this case, however, they are not so much fleeting fragments of time⁷ as basic geometrical shapes, as it were, set in motion with the animal procession, accompanying it, and giving it structure.

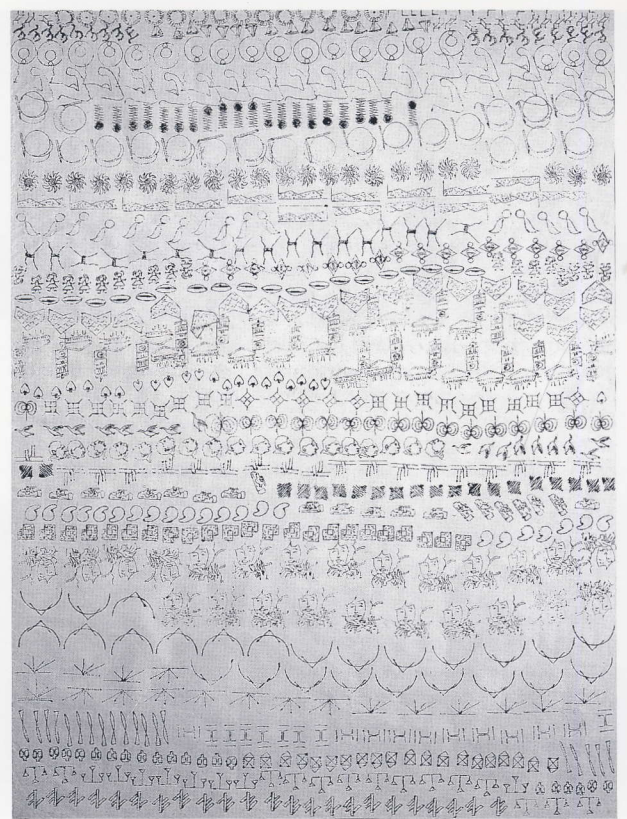
One of the panels, a large number of both large and small 'cells' which Boetti evidently drew by hand (they are irregularly oval in shape and are interlinked) are juxtaposed to the other, rather more 'geometrical' shapes. On this panel all we see are frogs, crawling over the picture in various directions, apparently at a loss as to where they are going. They thus contrast sharply with the purposeful dynamism urging the other animals forwards. If the frieze symbolizes the continuous, perpetual and closed cycle of nature, here we can doubtless sense the genesis of life, its 'leap' into being and its beginning, and it is definitely not lacking in order. Only here do the motifs appear to have been underscored in some places by a barely visible frame of diagonal lines occasionally intersected by sharply delineated 'bars'. Because the 'cells' are arranged in a horizontal line running exactly parallel to the strip at the lower edge of the frieze, they seem to form a second frame for the picture, in which a particularly large number of colorful rectangles constrain the frogs' movements.

A number of the 'cells' enclose a long, regular sequence of a total of 22 seal imprints arranged closely together. Whilst these serve to intimate the 'seriality' of the sequence, six brightly gleaming little circles arranged in a row around a center at the top right of the picture now seem to assume the shape of a molecule. In perfect correspondence to the 'chain of cells', a continuous text has been drawn by the artist with a pencil in his left hand. Whereas it otherwise usually accompanies the animal procession in the middle of the panels, here it forms a second upper frame to the picture. Now come dates connected with the genesis of the work, the name of its artist,⁸ fragmentary memories of places and events, along with descriptions and impressions of what is 'visible' in the picture.⁹ Together with their letters, they actually become part of the cycle, in a loosely linked sequence characteristic of Boetti's

die immer wieder diese ›Zellketten‹ begleiten, betonen zusätzlich die Sequenz ihrer Reihung.

Auf einer der Tafeln kriechen nur Frösche, scheinbar orientierungslos, in verschiedene Richtungen über das Bild und stehen damit in einem deutlichen Kontrast zu der zielgerichteten Dynamik, welche die anderen Tierarten vorwärts treibt. Versinnbildlicht der Fries den fortlaufenden, immerwährenden und in sich geschlossenen Kreislauf der Natur, so ist die zweifellos an dieser Stelle fassbare Entstehung des Lebens, als ›Ursprung‹ und sein Beginn, gleichwohl keineswegs ungeordnet. Nur hier scheint den Motiven stellenweise ein hauchdünn angedeutetes, gelegentlich von scharf konturierten kleinen ›Balken‹ überschrittenes Raster aus diagonal verlaufenden Streifen unterlegt, in dem besonders viele farbige Rechtecke der Bewegung der Frösche Einhalt gebieten. Einige der ›Zellen‹ umschließen auch hier eine lange, gleichförmige Sequenz aus insgesamt 22, dicht nebeneinander angeordneten Siegelabdrücken. Weisen jene auf die ›Serialität‹ der Folge hin, so scheinen sechs kreisförmig um ein Zentrum angeordnete, hell leuchtende kleine Kreise im oberen rechten Bildfeld nun die Gestalt eines Moleküls anzunehmen. Als genaue Entsprechung zur ›Zellkette‹ zieht sich ein mit dem Bleistift in der linken Hand gezeichneter, fortlaufender Text des Künstlers wie eine zweite obere Rahmung über den Bildstreifen. Mit der Entstehung des Werkes verbundene Daten, der Name des ausführenden Künstlers⁸, bruchstückhafte Erinnerungen an Orte und Ereignisse sowie Beschreibungen und Eindrücke des ›Sichtbaren‹ im Bild⁹ werden, in einer für Boetti charakteristischen, frei assoziierten Folge, mit den Buchstaben selbst Teil des Kreislaufs. Das Individuum in seiner kreativen ›Autonomie‹ manifestiert sich hier einerseits als Element der Freiheit und – fast zufälligen – Schöpfung, andererseits ist es selbst von Anbeginn an den Gesetzen der Evolution, den Ordnungsprinzipien des Lebens unterworfen.

Die langen Serien von Siegelabdrücken innerhalb des gesamten Frieses für Venedig, der somit sehr eindrücklich Grundfragen der modernen Biologie in seiner Gestaltung verdichtet¹⁰ sowie fast alle zentralen Themen des Gesamtwerks von Alighiero Boetti – Fragen zu Ursprung und Leben, zu Einheit und Vielheit, zu Ordnung und Unordnung, zu Struktur, Gesetzmäßigkeit und Zufall – widerspiegelt, erinnert in der linearen Reihung der stets gleichen Zeichen darüber hinaus an eine 1976 entstan-



4 Alighiero Boetti: *Gli anni della mia vita* (1976), Tusche auf Papier, 102x80 cm, Sammlung Matteo Boetti, Rom, Foto: Archivio Alighiero Boetti, Rom

dene Tuschezeichnung, der Boetti den Titel ›Gli anni della mia vita‹ (Die Jahre meines Lebens, Abb.4) gab.¹¹ In einer dichten Folge überaus fein gezeichneter Zeichen wird ›Zeit‹ sichtbar, fast spürbar.¹² Jedes Jahr¹³ hat sein eigenes Zeichen, in dessen spezifischer Gestalt die individuelle Erfahrung dieses Zeitabschnittes durch den Künstler, die ihm allein gehörenden Erinnerungen an ›seine‹ Monate, Wochen und Stunden verschlüsselt bleiben. Gleichwohl wird im linearen Rhythmus der einander ablösenden Zeichen, gleichsam als Ausdruck der von allen Menschen erlernten Erfahrung einer nie endenden Folge einander bedingender Grundeinheiten – Jahre, Monate, Wochen –, die gleiche Zeit auch für den Betrachter erfahrbar und verbindlich. Der

dell'opera, il nome dell'artista esecutore⁸, ricordi frammentari di luoghi ed avvenimenti ed anche descrizioni ed impronte del «visibile» nella raffigurazione⁹. L'individuo, nella sua «autonomia» creativa, si manifesta qui come elemento della libertà e della – quasi casuale – creazione, ma è allo stesso tempo sia dall'inizio assoggettato alle leggi dell'evoluzione, ai principi regolatori della vita.

Le lunghe serie di segni di sigillo all'interno del fregio di Venezia, che dunque concentra nella sua struttura in modo davvero impressionante questioni fondamentali della moderna biologia¹⁰, e rispecchia inoltre quasi tutti i temi centrali dell'intera produzione di Alighiero Boetti – questioni riguardanti l'origine della vita, unità e molteplicità, ordine e disordine, struttura, conformità alle leggi e casualità –, richiamano anche nella disposizione lineare dei tratti sempre uguali un disegno a china del 1976 che Boetti intitolò «Gli anni della mia vita» (fig. 4)¹¹. In una fitta serie di segni dal tratto estremamente sottile, il «tempo» diviene visibile, quasi tangibile¹², ogni anno¹³ ha un suo proprio segno, nella cui specifica forma rimane imprigionata l'esperienza individuale fatta dall'artista in questo «segmento di tempo», i ricordi appartenenti solo a lui dei «suoi» mesi, settimane ed ore. Non di meno nel ritmo lineare dei tratti che si susseguono l'uno dopo l'altro quasi a voler esprimere l'esperienza, appresa da tutti gli uomini, di una serie infinita di unità fondamentali condizionanti l'una con l'altra – anni, mesi, settimane – il tempo stesso diviene anche per l'osservatore sperimentabile e vincolante. Poiché la serie di segni più alta rimane separata dal bordo del foglio, esso risulta un frammento sciolto, soltanto una delle illimitate pagine del flusso del tempo, che parte dall'infinito e procede incessantemente.

Nel capovolgimento e cambio di direzione dei singoli tratti si cela un codice, non a caso simile ad antichi sistemi matematici di segni¹⁴, che rende possibile leggere, in ogni linea corrispondente ad un anno, il numero dell'anno stesso. Come in un gioco Boetti nasconde il «suo» ordine nel più grande ordine del tempo. Ancora una volta si incontra la «casualità» unica dell'individuo, ancorata a quelle leggi conformi a cui egli è assoggettato sin dall'inizio.

Ritornando ai segni di sigillo, il «flusso del tempo» che vive in essi sembra aver esercitato proprio in questa prospettiva uno stimolo particolare su Boetti. Il sigillo antico, inciso per lo più su pietra e dunque pressoché indistruttibile, da un lato conserva sempre in sé il suo «proprio» periodo di origine che rimane ancorato al passato, dall'altro però, quando è riutilizzato, diviene un segno permanente del tempo attuale. Così neanche il sigillo nuovo può esprimere esclusivamente il «presente» – a meno che esso non venga distrutto dopo una sola utilizzazione –, perché è creato fin dall'inizio per un ripetuto e durevole impiego «futuro». Nella funzione stessa del sigillo è contenuta l'idea di una riproduzione costante, continua e quindi in un certo senso «eterna». Il suo segno, sempre uguale a se stesso, invariato, rende l'opera, in sé unica ed in-

oeuvre. Here, the individual becomes manifest in his creative autonomy: He is, on the one hand, a free agent, an – almost accidental – creation, and, on the other, subject from the outset to the laws of evolution, the principles of order governing life itself.

The long series of seal imprints at the 'source' of the frieze for Venice, which in its design thus presents a dense symbol of the basic questions of modern biology,¹⁰ reflects almost all the themes central to Alighiero Boetti's overall oeuvre – questions concerning origin and life, unity and multiplicity, order and disorder, structure, the regular and the aleatory. Furthermore, its linear repetition of an unchanging symbol is reminiscent of a 1976 sketch in Indian ink which Boetti entitled 'Gli anni della mia vita' (The years of my life), Ill. 4).¹¹ Within a rapid succession of extremely finely drawn symbols, 'time' becomes visible, almost tangible.¹² There is an individual sign for each year,¹³ with its own specific shape in which the artist's own individual experiences during that period, his own unique memories of 'his' months are encoded. Equally, as one symbol takes the place of the next in a linear rhythm, as if to express the universal human experience of a never-ending chain of mutually-determining fundamental units (years, months, weeks) the same period of time suddenly becomes tangible for the viewer, is suddenly also relevant to him. The fact that the uppermost row of symbols has been cut off from the edge of the paper turns this piece of paper into a loose fragment, into only one of countless pages in the river of time which flows from infinity on forever. Inversions or changes in the direction of individual symbols hide a code by means of which the line for each year can be read as a figure. It can surely be no coincidence that the cipher is related to ancient systems of mathematical symbols.¹⁴ Boetti playfully conceals 'his' order within the greater order of time. Time and again, it transpires that the random uniqueness of each individual has always been bound up in laws and thus regularity which define it.

To return to the seal imprints: In light of the above, the 'river of time' inherent in such imprints seems to have particularly fascinated Boetti. The old seals are, in the main, carved in stone and thus almost indestructible. On the one hand, therefore, the time of their genesis remains intrinsic to them as their 'own' real time, a time far back in the distant past. On the other, each time they are used anew they produce another lasting token of another time, of the present, current time. In a similar way, the new seals – unless they are destroyed after being used once – can never be said exclusively to designate the 'present', since they are from the outset designed to be used constantly, over and over again, to be used 'in the future'. The function of the seal itself includes the notion of constant, identical reproduction which is thus in a sense 'beyond time'. The character produced by the seal makes the work, which is per se unique and individual, into a vehicle, a part of the process. Nowhere else are formal seriality and temporal continuity in such great harmony.

Thus, the stencils so often used by Boetti or the outline drawings of identical objects which keep cropping up in all kinds

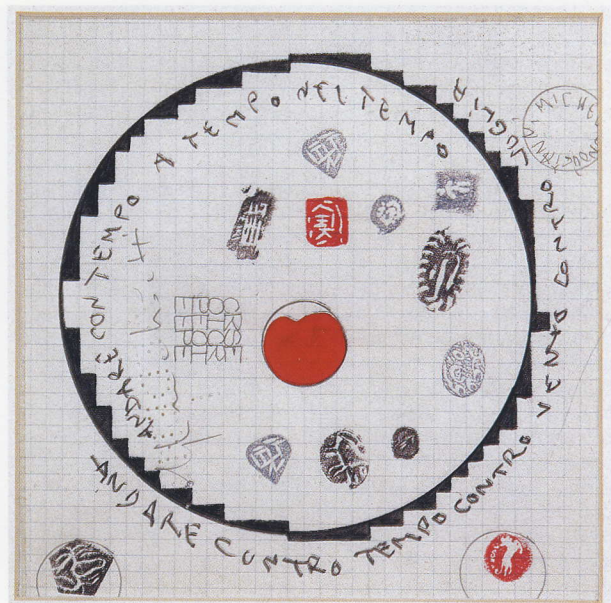
Umstand, dass die oberste Zeichenreihe vom Rand des Blattes abgeschnitten wird, macht dieses zum losen Fragment, zu nur einer von unendlich vielen Seiten des, aus dem Unendlichen kommenden und immer weiter fortlaufenden, Flusses der Zeit.

In der Umkehrung oder Richtungsänderung der einzelnen Zeichen ist, antiken mathematischen Zeichensystemen kaum zufällig verwandt¹⁴, ein Code verborgen, der jede Jahreslinie als Jahreszahl lesbar macht. Spielerisch verbirgt Boetti »seine« Ordnung in der grossen Ordnung der Zeit. Abermals begegnet die einmalige »Zufälligkeit« des Individuums in eine es von Anbeginn an bedingende Gesetzmäßigkeit eingebunden.

Kehrt man zu den Siegelabdrücken zurück, so scheint gerade vor diesem Hintergrund der ihnen inwohnende »Fluss der Zeit« einen ganz besonderen Reiz auf Boetti ausgeübt zu haben. Dem meist in Stein geschnittenen und somit nahezu unzerstörbaren alten Siegel bleibt einerseits stets seine eigentliche, »eigene«, weit in der Vergangenheit zurückliegende Entstehungszeit immanent, andererseits wird es bei einer Wiederverwendung jedoch auch zum bleibenden Zeichen einer aktuellen, gegenwärtigen Zeit. Ganz ähnlich kann auch das neue Siegel – es sei denn, es würde nach einer einmaligen Benutzung zerstört – nie ausschließlich »Gegenwart« bezeichnen, ist es doch von vornherein für eine mehrfache und stetig andauernde, »zukünftige« Benutzung geschaffen. In der Funktion des Siegels selbst ist die Vorstellung einer fortwährenden, gleichbleibenden und damit in gewissem Sinn auch »überzeitlichen« Reproduktion enthalten. Sein stets gleich bleibendes, unverändertes Zeichen macht das an sich einmalige und individuelle Werk zum Träger und damit zum Teil dieses Prozesses. Formale Serialität und zeitliche Kontinuität kommen nirgends stärker zur Deckung.

Zeigen ganz ähnlich auch die häufig verwendeten Schablonen oder die in ganz unterschiedlichen Werken immer wiederkehrenden Umrisszeichnungen der stets gleichen Gegenstände, welche große Bedeutung die Serialität sowie die fast gesetzmäßig anmutende Wiederholung von Grundformen für Boetti hatte, so wirft eine Zeichnung aus Frankfurter Privatbesitz Fragen auf, die über diese Prinzipien hinausgehen (Abb.5).

Eine Kreisform auf Karopapier, deren Umriss von einem teils inwändig, teils außen verlaufenden, unregelmäßigen Treppemuster gebildet wird, umschließt zehn



5 Alighiero Boetti: *Ohne Titel* (1992), Mischtechnik auf Papier, 18x18 cm, Sammlung Dr. Christian Hay und Dagmar Hübner-Hay, Frankfurt a. M., Foto: Axel Schneider

Siegelabdrücke unterschiedlicher Form, Farbe und Größe, einen bis auf ein schmales Segment rot ausgemalten kleineren Kreis, die Signatur des Künstlers¹⁵ sowie ein kleines, mit Bleistift gezeichnetes Schriftquadrat aus vier mal vier Buchstaben. Das inwändige Treppemuster wird darüberhinaus von dem gezeichneten Satz »ANDARE CON TEMPO A TEMPO NEL TEMPO« (Mit der Zeit zur rechten Zeit in die Zeit gehen) im Inneren der Kreisform, das äußere von den Worten »ANDARE CONTRO TEMPO CONTRO VENTO CONTRO VOGLIA« (Gegen die Zeit gehen gegen den Wind gegen den Willen) begleitet. Außerhalb des Kreises, der durch die umbrechenden Treppemuster und die ihnen entsprechenden Schriftzeichen fast als Spiralform wirkt, markieren zwei weitere, ihrerseits von einem Kreis umschlossene Siegelabdrücke die unteren Ecken des Karopapiers. An der rechten Außenseite oben ist der Name eines mit dem Künstler befreundeten Sammlers, dem das Blatt einst wohl zugehört war, abermals von einem Kreis umgeben.

dividuale, mezzo e perciò parte di questo processo. In nessun altro caso vengono a coincidere meglio serialità di forma e continuità di tempo.

Così sagome utilizzate spesso o forme di soggetti sempre uguali, che ricorrono in opere del tutto dissimili tra loro, mostrano quale grande significato avessero per Boetti la serialità e la ripetizione di forme originarie, che danno quasi un'impressione di regolarità; ma un disegno proveniente da una collezione privata di Francoforte solleva questioni che superano questi principi (fig. 5). Una forma circolare su carta a quadri, il cui contorno è costituito da un irregolare motivo a scala che si sviluppa in parte all'interno, in parte all'esterno, racchiude dieci segni di sigillo diversi per forma, colore e grandezza, un cerchio più piccolo dipinto tutto in rosso eccetto un sottile segmento, la firma dell'artista¹⁵ e un piccolo quadrato con quattro lettere per lato. Il motivo a scala interno alla forma circolare viene inoltre accompagnato dalla frase disegnata «ANDARE CON TEMPO A TEMPO NEL TEMPO», mentre lungo il bordo esterno corrono le parole «ANDARE CONTRO TEMPO CONTRO VENTO CONTRO VOGLIA». All'esterno del cerchio, che in conseguenza degli ininterrotti motivi a scala e le scritte ad essi corrispondenti sembra quasi una forma a spirale, si trovano altri due segni di sigillo, racchiusi a loro volta in un cerchio, che segnano gli angoli inferiori della carta a quadri. Nella parte esterna in alto a destra vi è il nome di un collezionista amico dell'artista – al quale il foglio all'origine era stato probabilmente destinato – anch'esso circondato da un cerchio. Se la «circolazione» del testo si riferisce ancora al rispettivo scorrere del tempo, come anche alle possibilità dell'uomo di comportarsi in esso e con esso¹⁶, i segni di sigillo, invece, solo ora assumono un significato diverso proprio perché duraturi. Poiché essi sono sparsi liberamente nel cerchio e non più ordinati in serie, dal momento che ciascuna forma è ripetuta una sola volta e i segni di colori diversi – grigio scuro, blu scuro, rosso – risaltano sulla carta, l'attenzione dell'osservatore è concentrata su ogni singolo sigillo e sulla sua forma. Mentre la lunga sequenza di impronte dello stesso sigillo nel fregio di Venezia rappresenta la conformità alle leggi e la continuità, qui i segni si comportano come soggetti formali che sono necessari all'osservatore per leggere e «decifrare». L'invito a far questo viene accompagnato non a caso dalle parole del piccolo quadrato «COPERTE E SCOPERTE»¹⁷.

La singolare bellezza di un sigillo è data dalla sua capacità peculiare di concentrare il tempo e di fondere immagini e parole. Già i più antichi sigilli babilonesi e mesopotamici incisi nel V sec. a.C. richiedevano all'osservatore una grande capacità di astrazione, ma il «segno» della loro impronta rappresentava da un lato una «immagine» concretamente visibile, dall'altro era sempre contenuto in questa immagine anche un messaggio per così dire nascosto dietro il segno. Poiché la proprietà privata e statale era contraddistinta e suggellata come tale quasi esclusivamente con l'aiuto di determinate immagini e con esse si legittimavano contratti e documenti, il

of his works are, in a similar way, indicative of just how important seriality is for him and of the fact that he keeps repeating certain fundamental shapes with an almost perfect regularity. However, at the same time, a drawing from a private collection in Frankfurt raises questions which go beyond these principles (Ill. 5). There, a circular shape has been drawn on squared paper, its contours formed by an irregular staircase pattern which runs partly along the inside and partly along the outside of the circle. It contains ten imprints of seals of different shapes, colors and sizes; a smaller circle, which with the exception of a narrow segment has been filled in with red; the artist's signature¹⁵; and a small square of writing drawn in pencil consisting of four by four letters. Two sentences have also been drawn in alongside the staircase pattern: 'ANDARE CON TEMPO A TEMPO NEL TEMPO' ("to go with time into time at the right time") drawn inside the circular shape next to the staircase running along the inside; and next to the staircase running along the outside are the words 'ANDARE CONTRO TEMPO CONTRO VENTO CONTRO VOGLIA' (to go against time, against the wind, against the will). Outside the circle which almost resembles a spiral shape, due to the pattern of the staircase design with its corresponding texts, are two further seal imprints, also surrounded by a circle which mark the lower edge of the squared paper. The name of a collector who was a friend of the artist and for whom the paper was once intended is to be found at the top right hand edge, likewise surrounded by a circle.

If the 'cycle' of texts refers once again to the corresponding continuation of time as well as to man's means of responding within it and to it,¹⁶ then the seal imprints now only represent their permanence in a somewhat more general sense. They are randomly distributed in the circular shape and no longer in a serial arrangement, only a single sign is repeated once, and the imprints stand out from the paper in different colours – grayish-black, blueish-gray and red. The observer is consequently made aware of every single seal and its form. Whilst in the frieze for Venice the long sequence of the same repeated symbol embodied regularity and continuity, the signs encountered here are individual forms which the observer is intended to read and 'decipher'. The invitation to do so accompanied by the words in the small square of text 'COPERTE E SCOPERTE' (hidden and uncovered) is hardly coincidental.¹⁷

The particular attraction of a seal lies, aside from the concentration of time, in its characteristic blending of image and text. As such, the earliest seals fashioned in Babylon and Mesopotamia dating back to 5,000 BC required that people reading them possessed a not inconsiderable ability to abstract; after all the 'sign' of their print represented a concrete, visible 'picture'. Simultaneously, this picture always contained behind the sign a general, hidden message. Since private or state property was almost exclusively marked and sealed as such using certain symbols which also served to authenticate contracts or documents, the seal of an eagle could, for example, be seen as simply the picture of this bird yet at the same time serve as a guarantee of the authenticity of an

Verweist der »Kreislauf« der Texte wieder auf den entsprechenden Fortlauf der Zeit sowie auf die Möglichkeiten des Menschen, sich in ihr und zu ihr zu verhalten¹⁶, so stehen die Siegelabdrücke nun nur noch in einem eher übergeordneten Sinn für ihre Dauer. Da sie lose im Kreisfeld verteilt und nicht mehr seriell angeordnet sind, nur ein einziges Zeichen einmal wiederholt wird und sich ihre Abdrücke in unterschiedlichen Farben – schwarzgrau, blaugrau, rot – vom Papier abheben, wird der Betrachter auf jedes einzelne Siegel und seine Form aufmerksam gemacht. Verkörperte im Fries von Venedig die lange Sequenz des stets gleichen Siegelzeichens Gesetzmäßigkeit und Kontinuität so begegnen die Zeichen hier als formale Individuen, die es für den Betrachter zu lesen und zu »entschlüsseln« gilt. Kaum zufällig wird die Aufforderung dazu durch den Text des kleinen Schriftquadrates »COPERTE E SCOPERTE« (verborgen und enthüllt) begleitet.¹⁷

Der ganz besondere Reiz eines Siegels liegt, neben seiner Verdichtung von Zeit, in der ihm eigenen Verschmelzung von Bild und Text. Bereits die frühesten, im 5. Jahrtausend v. Chr. geschnittenen Siegel Babyloniens und Mesopotamiens verlangten in diesem Sinn von ihren Betrachtern ein nicht geringes Maß an Abstraktionsvermögen, stellte doch das »Zeichen« ihres Abdrucks einerseits ein konkret sichtbares »Bild« dar, war andererseits jedoch in diesem Bild stets auch eine übergeordnete, gleichsam hinter dem Zeichen liegende, verborgene Botschaft enthalten. Da privates oder staatliches Eigentum fast ausschließlich mit Hilfe bestimmter Bildzeichen als solches gekennzeichnet und versiegelt wurde und man Verträge oder Urkunden durch sie beglaubigte, konnte beispielsweise das Siegelzeichen eines Adlers eben sowohl nur als das Bild dieses Tieres betrachtet werden, gleichzeitig aber auch für die Authentizität eines herrscherlichen Dokumentes Bürge sein. Das Zeichen »Adler« war Adler und die unantastbare Autorität des Herrschers zugleich; das Bild »transportierte« eine Mitteilung, die von jedem eingeweihten Betrachter gleichsam als »Text« gelesen werden konnte. Durch die bereits beschriebene Praxis, ein und dasselbe Siegel über längere Zeiträume hinweg immer wieder zu benutzen, vervielfältigten sich entsprechend dann auch die in seinem Bild enthaltenen Botschaften zunehmend. Ein beispielsweise vom Großvater auf den Vater und von diesem wieder auf den Sohn vererbtes Siegelzeichen konnte die primäre Bedeutung seines Bildes wiedergeben, als stellvertretendes und

beglaubigendes Signet dreier grundsätzlich verschiedener Individuen fungieren sowie gleichzeitig dann auch in der Kontinuität seiner Verwendung eine ebenso kontinuierliche Fortdauer der Familie oder Dynastie verherrlichen. Dass Boetti die Möglichkeit einer solch zunehmenden Verdichtung verschiedener Sinnschichten in ein und demselben »Bild« besonders faszinierte, zeigt allein schon der Umstand, dass er sie spielerisch auch für »sich selbst« nutzte, indem er das Siegelbild eines großen Löwen in Zweitverwendung – ein das Bild begleitender Schriftzug nennt einen gewissen Arbid Abas aus Karatschi als ursprünglichen Besitzer – als sein offenbar ganz persönliches Signet auf zahlreiche Papierarbeiten (vgl. Abb. S. 212, 213)¹⁸, Briefe¹⁹ und Leinwände seiner Stickbilder setzte. Nur dem eingeweihten Betrachter wird das ganze Ausmaß der mit dem Bild verbundenen Anspielungen und Sinnebenen bewußt, war doch der Löwe kaum zufällig auch das Bildsymbol des großen islamischen Heiligen und vierten Kalifen Ali ibn Abi Talib, der als Vetter und Schwiegersohn Muhammads im Jahr 661 n. Chr. an den Folgen eines Attentates starb, nachdem er die esoterische Weisheit des großen Propheten erhalten hatte.²⁰ Erscheint diese Nachricht für sich genommen zunächst als eine eher beliebige Koinzidenz, so erhält sie ihrerseits durch die Tatsache hintergründige Bedeutung, dass Boetti von seinen afghanischen Freunden und Mitarbeitern gerade mit diesem Heiligen auf eine ganz besondere Weise verbunden wurde, indem sie den Namen des Künstlers – in der Schreibweise »Ali Giero Boetti« mit Schriftzeichen in ihre Stickereien integrierten, die sonst nur diesem Heiligen allein vorbehalten blieben (s.u.).²¹ Das Siegelzeichen des Löwen erzählt damit nicht nur eine, sondern gleich mehrere »Geschichten«, Bild und Text sind zu einer vielschichtig lesbaren Einheit verbunden.

Scheint für das Gesamtwerk Boettis charakteristisch, dass die in ihm enthaltenen Grundfragen in nahezu jedem Detail, in der Betrachtung jedes Teilaspektes – und sei dieser noch so klein – immer wieder manifest werden, so gilt dies ebenso für das eben skizzierte Verständnis der Siegel und das »Spiel« mit ihren Zeichen. In diesem Sinn liegt ja kaum zufällig auch der größten Werkgruppe des Künstlers – seinen gestickten Arbeiten – stets und grundsätzlich der Gedanke einer Verschmelzung von Bild und Text zugrunde.

Blickt man zuerst auf die gestickten Schriftbilder (vgl. Abb. S. 242–265), so bewirken die textile Qualität ihres

segno di sigillo con un'aquila poteva essere considerato sia solo come immagine di questo animale, sia allo stesso tempo costituire una garanzia di autenticità di un documento importante. Il disegno «aquila» era un'aquila e contemporaneamente l'autorità inviolabile del sovrano; l'immagine «trasportava» un messaggio che poteva essere letto come «testo» da ogni osservatore iniziato. Con il procedimento già descritto di utilizzare sempre uno stesso sigillo per lunghi periodi di tempo, si moltiplicano via via proporzionalmente anche i messaggi contenuti nella sua immagine. Ad esempio, un segno di sigillo tramandato in eredità dal nonno al padre e da questo al figlio, poteva trasmettere il significato primario del sigillo di per sé, avere la funzione di suggello distintivo e legittimante di tre individui sostanzialmente diversi, e nel contempo celebrare anche, nella continuità del suo impiego, la durata altrettanto ininterrotta della famiglia o della dinastia. Che Boetti fosse particolarmente affascinato dalla possibilità di tale crescente concentrazione e stratificazione di significati diversi in una stessa «immagine», è dimostrato dal fatto che egli se ne avvale in modo giocoso anche per «se stesso», apponendo in numerosi lavori su carta (cfr. figg. p. 212-213)¹⁸, in lettere¹⁹ e in tele di arazzi ricamati il segno di sigillo di un grosso leone, che egli riutilizzò come sua sigla personale e che, stando alla scritta accompagnante la figura, era appartenuto originariamente ad un certo Arbid Abas di Karachi. Solo ad un osservatore esperto si dischiude la grande quantità di riferimenti e di livelli di significato collegati all'immagine, poiché non a caso il leone era anche simbolo del grande santo islamico e quarto califfo Ali ibn Abi Talib, cugino e genero di Maometto, che morì nel 661 d.C. in seguito ad un attentato, dopo aver ereditato la dottrina esoterica dal grande profeta²⁰. Questa notizia potrebbe essere considerata a prima vista una pura coincidenza, ma acquista un significato recondito per il fatto che Boetti fu legato in modo particolare, ad opera dei suoi amici e collaboratori afgani, proprio a questo santo islamico, in quanto essi aggiunsero le lettere del nome dell'artista - nella forma Ali Giero Boetti - nelle loro opere ricamate, che altrimenti rimasero riservate solo a questo santo (vedi sotto)²¹. Il sigillo del leone racconta perciò non una ma più «storie», immagine e testo sono collegati in una unità leggibile a più livelli.

Se è caratteristico per l'intera produzione di Boetti che le domande fondamentali in essa contenute si manifestino continuamente quasi in ogni dettaglio, in ogni più piccolo particolare, ciò vale anche per l'interpretazione appena accennata del sigillo e per il «gioco» con i suoi segni. In questo senso non a caso anche la produzione più abbondante dell'artista - i suoi lavori ricamati - si basa sull'idea fondamentale e costante dell'unione di immagini e parole.

Ad un primo esame gli arazzi con scrittura ricamata (cfr. figg. p. 242-265) colpiscono per la natura tessile del loro materiale, per la forza illuminante, veramente «tangibile», dei fili multicolori di cui si compongono, e inoltre per le molteplici variazioni cifrate degli «ordini» serrati delle lettere, in

imperial document. The 'eagle' symbol was at one and the same time an eagle and the inviolable authority of the ruler; the image 'carried' a message, which could be read simultaneously as a 'text' by every initiated observer. Thanks to the practice described above of using the same seal time and time again over a longer period of time, the messages contained in the image were duplicated accordingly. For instance, a seal symbol handed down from grandfather to father and then from father to son could reproduce the primary meaning of its image, act as the representative and authenticating signet of three basically different individuals and at the same time through its continued use celebrate the equally ongoing existence of the family or dynasty.

Boetti was himself especially fascinated by this very concentration of various levels of meaning contained in one and the same 'image' as is illustrated by the fact that he also exploited this possibility 'for himself' in a playful way. He used the seal image of a large lion (a piece of writing accompanying the picture names a certain Arbid Abas from Karachi as the original owner) as his own highly personal signet on numerous works on paper, (cf. Ills. p. 212, 213)¹⁸ letters,¹⁹ and canvases of his embroidered pictures. Only the initiate will be aware of the full extent of the allusions and different levels of meaning connected with the picture. It is surely no coincidence that the lion was the symbol of the great Islamic holy man and fourth caliph Ali ibn Abi Talib, cousin and son-in-law of the Prophet Mohammed, who died in 661 AD following an assassination attempt after having first received the esoteric wisdom of the great prophet.²⁰ Though this fact appears at first sight to be coincidence, it is lent substance by the knowledge that Boetti was connected to this holy man in a very special way by his Afghan friends and assistants, since they integrated into their works the name of the artist, written 'Ali Giero Boetti' using characters that were normally reserved for this holy man alone (see below).²¹ Thus the seal of the lion does not relate to just one but rather to several 'stories'; image and text are united to form a whole which can be read on many different levels.

If it is characteristic for the complete works of Boetti that basic questions related to it manifest themselves again and again in almost every detail, in the observation of every aspect, no matter how small, this is equally true for the previous outlined interpretation of the seals and the way he 'played' with their signs. Indeed, in this context it hardly seems coincidental that the largest group of works by the artist is based on the notion of picture and text merging.

If one looks first at the embroidered scripts (cf. Ills. p. 242-265), the textile quality of their materials themselves, the quite literally 'tangible' brightness of the multi-colored threads of which they consist, and also the diverse variations of encoded 'arrangements' of letters, initially make the observer perceive the works much more as a 'picture' than as 'text'.²² Our perception has been influenced for centuries by the ordering principle of Western reading culture and only very rarely succeeds in actually spontaneously deciphering the messages inherent in the embroidered

Materials an sich, die im eigentlichen Wortsinn ›greifbare‹ Leuchtkraft der vielfarbigen Fäden, aus denen sie bestehen, aber auch die in vielfältigen Variationen verschlüsselten ›Ordnungen‹ der Buchstaben, dass der Betrachter die Werke zunächst sehr viel eher als ›Bild‹, denn als ›Text‹ wahrnimmt.²² Da es unserer, durch Jahrhunderte dem Ordnungsprinzip einer westlichen Lesekultur unterworfenen Wahrnehmung nur in den seltensten Fällen gelingt, die in den Stickereien enthaltenen Botschaften auf Anhieb tatsächlich ›lesend‹ zu entziffern, stößt man gleich in der ersten Konfrontation mit den Werken an eine Grenze, die mehr als nur unsere Augen irritiert. Haben wir doch heute, im Zeitalter einer weltweit vernetzten ›Informationsgesellschaft‹, mehr denn je die Fähigkeit verloren, Buchstaben als einzelne Elemente überhaupt noch zur Kenntnis zu nehmen und stets ein vor allem möglichst rasches Erfassen ihrer Folge im Wort zum Ziel, um auf diese Weise die von ihnen ›transportierten‹ Inhalte mit immer größerer Schnelligkeit abzurufen. Bleibt der Zugang zu den Inhalten jedoch ausgerechnet hier – wo es ja nichts anderes zu sehen gibt, als eben ›nur‹ Buchstaben – zunächst versperrt, so entdeckt man in der scheinbar undurchschaubaren Dichte ihrer Präsenz nun aber plötzlich wieder ihre jeweils eigenen Qualitäten als Einzelelemente. Jeder Buchstabe wird als eine leuchtend von einem farblich kontrastierenden Hintergrund abgehobene, eigenständige, gleichsam individuelle und nun scheinbar nur ›für sich‹ existierende Form wahrgenommen. Bewirkt beim Vorgang des gewohnheitsmäßigen – und damit weitgehend unbewußten – Lesens vor allem die stete Folge aller Buchstaben, das heisst ihre unmittelbar einsichtige Einbindung in und Unterordnung unter ein vertrautes und gewohntes Ordnungsprinzip, ein nahezu gänzlichliches Zurücktreten ihrer ›individuellen‹ Eigenschaften hinter den Text und seinen Inhalt, so wird ihre jeweils unverwechselbare Form hier ganz im Gegenteil gerade in der Dichte des Buchstaben-Verbundes besonders evident gemacht. Unwillkürlich möchte man in der in sich geschlossenen Rundung eines strahlend gelben ›O‹, in der zu ihm kontrastierenden, strengen Nachbarschaft eines dunkelgrünen ›N‹ oder in der kargen Begrenzung eines weißen ›K‹ nun sogar mehr noch eine bestimmte Aussage vermuten, deren ›Botschaft‹ – von jedem tatsächlich ›lesbaren‹ Text unabhängig – in ihrer Anschauung selbst begründet liegt. In der unausweichlichen Suche des Auges nach möglichen Kombinationen er-

geben sich zudem immer wieder Silbenverbindungen, deren ›Zusammenschluss‹ bald auch ohne konkrete Wortbedeutung durchaus nicht sinnlos zu sein scheint und deren Klang man akkustisch nachspüren möchte. Die Buchstaben erzählen damit nicht nur als Formen ihre jeweils eigene Geschichte, die sich im Werkganzen dann zu einer in sich geschlossenen, gestalterischen Erzählung verdichten, sondern relativieren darüber hinaus unsere eher eingegrenzten und stark einem primären Anspruch auf Funktion verpflichteten Vorstellungen von ›Sprache‹ und ›Text‹ als bloße Teilaspekte eines sehr viel umfassenderen Prinzips der Vermittlung von Inhalten.

Glaubt man vor diesem Hintergrund, dass Boetti die tatsächlich in den Werken lesbar enthaltenen Sprichwörter, Sinnsprüche oder frei assoziierten Sätze demnach der primären und so eindrücklichen Wirkung der Buchstaben als Einzelelemente in gewisser Weise unterordnen wollte, so trifft dies allerdings keineswegs zu. Ist es dem Auge nämlich endlich gelungen, in dem engen, stets dem mathematischen Gesetz des Quadrates unterworfenen Verbund der Buchstaben ›Worte‹ zu entdecken und jene zu lesen, so spürt man ihrer Folge und damit dem Prinzip ›Schrift‹ nach, als gelte es, etwas kostbares, vertrautes wiederzufinden und in der verwirrenden Dichte optisch festzuhalten. Man hat den ›Schlüssel‹ gefunden, der die in den Werken verborgenen ›Schätze‹ aufdeckt und zum Sprechen bringt. Der Inhalt ihrer Botschaften²³ erhält nun gerade erst eine ganz besondere, geheimnisvolle Aura. Man lauscht ihnen wie bedeutungsvollen, allgemein verbindlichen Orakelsprüchen nach. Wie die einzelnen Buchstaben zuvor scheinen jetzt auch die Sätze selbst komplexere ›Geschichten‹ zu erzählen, die in ihnen verborgen sind und die über die eigentlich vordergründige Bedeutung ihrer Worte hinausweisen.

Dass Boetti sich in seinen Schriftbildern bewußt mit einer langen und bedeutenden Tradition verschiedener sprachlicher und mathematischer Ordnungsprinzipien des Abendlandes auseinandersetzt, wird an anderer Stelle ausführlich erörtert.²⁴ In diesem Zusammenhang ist von ganz besonderem Interesse, dass gerade die gestickten Schriftbilder darüber hinaus wohl ein weiteres, sehr zentrales Anliegen des Künstlers versinnbildlichen, nämlich die Wunschvorstellung einer in dem geschilderten Prozess der Verschmelzung von Schrift und Bild gleichzeitig verwirklichten Durchdringung westlicher und östlicher Geisteshaltungen.

modo tale che l'osservatore da principio concepisce l'opera più come «immagine» che come «testo»²².

Poiché alla nostra capacità di percezione, sottoposta nei secoli al principio d'ordine di una cultura della lettura tipicamente occidentale, riesce soltanto in rarissimi casi di decifrare a prima vista in modo realmente «leggibile» i messaggi contenuti nei lavori ricamati, ci si scontra già nel primo approccio con le opere di Boetti con un limite che «irrita» non soltanto i nostri occhi. Invero oggi, nell'era della «società dell'informazione» diffusa in tutto il mondo, abbiamo perduto la capacità di riconoscere ancora le lettere come singoli elementi, e cogliamo soprattutto, il più rapidamente possibile, la loro sequenza nella parola, con lo scopo di richiamare in questo modo con sempre maggiore velocità i contenuti «trasportati» da esse. Se d'altra parte l'accesso ai contenuti resta inizialmente bloccato proprio qui, dove non è possibile vedere altro che lettere, se ne riscopre all'improvviso, nella loro compattezza apparentemente impenetrabile, la qualità di singoli elementi. Ogni lettera viene percepita come una forma brillante che risalta su uno sfondo di colore contrastante, una forma indipendente, per così dire individuale e che apparentemente esiste soltanto «di per sé». Soprattutto nel corso della lettura abituale – e dunque involontaria – la sequenza continua di tutte le lettere, e dunque il suo diretto legame con un principio d'ordine familiare e consueto, nonché la sua subordinazione ad esso, fa sì che le qualità «individuali» dei singoli caratteri si nascondano quasi completamente dietro il testo ed il suo contenuto; qui al contrario la forma inconfondibile di ciascuna lettera viene resa particolarmente evidente nella compattezza della loro unione. Nella rotondità, in se stessa conclusa, di una «O» lucente di giallo, nella severa e con quella contrastante vicinanza di una «N» verde scuro o nella parca linea di delimitazione di una bianca «I» si tende ora spontaneamente a supporre quasi un determinato «messaggio», il cui senso – indipendentemente da ogni testo veramente «leggibile» – risiede nella sua stessa contemplazione. E mentre l'occhio inevitabilmente ricerca possibili combinazioni, continuano a formarsi unioni di sillabe, la cui «associazione» ben presto, pur priva di un concreto significato, appare tutt'altro che insensata, e di cui piacerebbe provare la sensazione acustica. Così le lettere dell'alfabeto non solo narrano, in quanto forme, ognuna la propria storia – e le storie nel complesso dell'opera si accumulano a formare un racconto creatore e in sé concluso –, ma relativizzano anche i nostri concetti di «lingua» e «testo», che sono piuttosto limitati e vincolati ad una primaria pretesa di funzionalità, mostrandoci come meri aspetti parziali di un ben più complesso principio di trasmissione dei contenuti.

E tuttavia credere, in base a ciò, che Boetti volesse in qualche modo assoggettare le frasi liberamente associate, i proverbi o gli aforismi contenuti nelle sue opere e davvero leggibili, all'effetto primario e così appariscente delle lettere come singoli elementi, sarebbe assolutamente fuori luogo. In-

works by 'reading'. Consequently, when we confront them for the very first time, we come up against a barrier which not only irritates our visual perception. We have, after all, in the age of a globally networked 'information society' increasingly lost our capacity to perceive letters as individual elements at all, driven by the aim of grasping the succession of letters as quickly as possible so as to call up the content they 'carry' at ever increasing speed. Our access to the content is initially blocked here – at a point where there is precisely nothing else to see but 'mere' letters. Yet one suddenly discovers within the apparent concentration of their presence their respective particular qualities as individual elements. Each letter is perceived as a radiant form standing out against a background which provides a color contrast. Each form is unique, and thus individual and seemingly exists only 'for itself'. The habitual and thus largely unconscious process of reading, above all the continuous succession of letters, i.e. their direct, comprehensible inclusion and subordination to a familiar and customary ordering principle, results in their 'individual' characteristics almost disappearing entirely behind the text and its content. Here, by stark contrast, their individual unmistakable form emerges with especial clarity in the concentration of the letter composition. Involuntarily, one would like to read a certain statement into the closed circle formed by the 'O', in the contrasting strict vicinity of a dark-green 'N', or in the scant demarcation of a white 'I' – namely a 'message' unconnected to the actually 'readable' text and justified simply by dint of being observed. Moreover, the automatic search by the eyes for possible combinations results in the discovery of repeated combinations of syllables whose 'fusion' even while not producing a concrete word meaning, does not seem at all meaningless and whose sound one would like to trace acoustically. Thus, not only as forms do the letters tell their own respective story, and these are concentrated in the work as a whole to form a creative tale complete in itself. They also reveal our own somewhat restricted concepts of 'language' and 'text' which rely heavily on the notion of primarily fulfilling a function, to be nothing more than aspects of a much more comprehensive principle, namely the transmission of contents.

Notwithstanding this, it is by no means the case that Boetti specifically intended to subordinate the actually legible proverbs, sayings or freely-associated sentences to the primary and therefore impressive impact of the letters as individual elements. For, once the eye has finally succeeded in discovering 'words' in the narrow arrangement of letters which are always ruled by the mathematical law of the square, and reading them, one starts tracing their order and thus the principle of 'writing', as if it were a matter of rediscovering something valuable and familiar and isolating it optically in the confusing mass of letters. You have thus found the 'key' which unlocks the 'treasures' hidden in the work and makes them speak. Consequently, the content of their messages²³ is lent a very special, mystical aura. One listens to them as if they were highly significant, generally applicable prophecies by an oracle. As with the individual letters before, the sentence

gen, Ideale und Denkstrukturen. Beschäftigte sich Boetti schon in seiner Jugend fasziniert mit seinem Vorfahren, dem ursprünglich in Mossul²⁵ als Missionar tätigen Dominikaner Giovanni Battista Boetti, der in der 2. Hälfte des 18. Jhs. zum Islam übertrat und sich der mystischen Bewegung des Sufismus anschloss²⁶, so fühlte er sich auch später – wenngleich keineswegs in einem streng religiösen oder gar ausschließlichen Sinn²⁷ – der Denkweise des Sufismus eng verbunden und verbrachte viele Stunden im Gespräch mit seinem Meister, dem Sufi-Dichter Berang von der Bruderschaft von Balkh, welcher auch am künstlerischen Werk seines Schülers großen Anteil nahm. Tatsächlich finden sich in den grundsätzlichen Vorstellungen der Sufi-Lehre so enge Entsprechungen zu Boettis Werk-Konzeptionen, dass eine Verschmelzung von ›Westen‹ und ›Osten‹ in ihrer Konzeption von vornherein angelegt scheint. In diesem Sinn hat sich ja gerade der Sufismus nicht nur besonders intensiv mit der Bedeutung der Schrift als Prinzip eines ordnenden Geistes, sondern auch mit den Formen der einzelnen Buchstaben an sich, denen man spezifische inhaltliche Qualitäten zuschrieb auseinandergesetzt.²⁸

Bereits in vorislamischer Zeit hatten arabische Dichter Buchstaben mit verschiedenen Körperteilen oder auch Orten verglichen; in einer späteren islamischen Handschrift heißt es:

»Als Gott die Buchstaben schuf, behielt Er ihr Geheimnis für Sich, und als Er Adam schuf, teilte Er ihm dies Geheimnis mit, aber Er lehrte es nicht irgendeinem der Engel.«²⁹ Seit dem 9. Jh. n. Chr. haben sich die meisten der führenden Sufis bis heute immer wieder um eine Deutung und Auslegung der Buchstabensymbolik bemüht, wobei ihnen sowohl sakrale Bedeutungen – der Buchstabe ›m‹ wurde beispielsweise in Bezug auf den Propheten Muhammad als »der Buchstabe der Geschöpflichkeit und Prüfung, der Abgrenzung und Begrenzung, des Todes und der illusorischen Aspekte aller Dinge außer Gott« angesehen³⁰ –, als auch in einem übertragenen Sinn bildlich-deskriptive – Buchstaben sind in den Formen des menschlichen Gesichtes reflektiert³¹ – oder moralisch wertende Qualitäten – die Form der Buchstaben wurde mit verschiedenen menschlichen Charaktereigenschaften verglichen³² – zuerkannt wurden. Auf der Grundlage ihrer Interpretationen der mystischen Bedeutung der Buchstaben entwickelten die Sufis dann interessanterweise bald auch Ge-

heimsprachen, um ihre Gedanken dem Volk zu verhüllen, wobei der Buchstabe nun zum Element eines geheimen Alphabetsystems wurde und ganz in der zuvor für die Siegelbilder geschilderten Weise, als ›Bild-Zeichen‹ mit einer ›Geschichte‹ befrachtet werden konnte, die nur für den Eingeweihten lesbar war. Hinzu kamen Vorstellungen, dass den Buchstaben bestimmte Zahlenwerte immanent seien, welche ihre Bedeutung ihrerseits in eine universelle, der Schöpfung an sich zugrunde liegende Ordnung eingliederten. Mit dem Buchstaben ›m‹, mit dem der Name Muhammads beginnt, verband man beispielsweise den Zahlenwert 40, der seinerseits mit den 40 Stufen korrespondiert, über die der Mensch zu Gott aufsteigen kann.³³ In der Kombinatorik von Zahlen und Buchstaben wurden sehr komplexe Systeme entwickelt, die spielerisch in immer tiefere Schichten symbolischer Deutungen vorstießen. So interpretierte ein schiitischer Sindhi-Schriftsteller das aus drei Buchstaben zusammengesetzte A, ›alif‹ als Summe der entsprechenden Zahlenwerte : $a = 1 + l = 30 + f = 80$ ergibt zusammen = 111, wobei diese drei Zahlen dann ihrerseits Symbol der dreifachen Treue der frommen Schiiten waren und auf die Buchstaben $a = 1 = \text{Allah}$; $m = 40 = \text{Muhammad}$ und $ain = 70 = \text{Ali}$ zurückverwiesen, welche in der Summe abermals 111 ergaben.³⁴ Viele Autoren ›verbargen‹ das Entstehungsdatum ihrer Kompositionen im Zahlwert der Worte ihres Titels – z.B. Bagh u bahar (Garten und Frühling) = 1217 h (1803 unserer Zeitrechnung).³⁵ » Wenn man die Wörter einer Koranseite zählte und ihren Zahlwert einsetzte, konnte man bestimmte Namen und Orte herausfinden, genau wie die christliche Interpretation historische Ereignisse aus den Worten und Zahlen der Bibel, vor allem der Offenbarung, zu finden glaubte.«³⁶ Auch kabbalistische Spekulationen wurden aus der Form und Gestalt der Buchstaben heraus entwickelt.

Geht bereits aus dieser knappen Übersicht hervor, in welchem hohem Maß sich solche, in der islamischen Mystik entwickelten Konzepte einer unmittelbaren Verflechtung von Schrift, Bild und Zahl mit Vorstellungen treffen, die in ihrer Grundtendenz auch zahlreichen Werken und Entwürfen Boettis – und darunter besonders seinen gestickten Schriftbildern – zugrunde liegen, so wird eine Verknüpfung östlicher und westlicher Traditionen endlich ebenso in der allen diesen Arbeiten eigenen und für sie stets verbindlichen ›Ordnung‹ des Quadrates manifest. Gerade das Quadrat sowie die mit ihm unmittelbar verbundenen mathe-

fatti, quando l'occhio è finalmente riuscito, all'interno della folla unione di lettere, sempre sottostante alla legge matematica del quadrato, a scoprire «parole» ed a leggerle, allora se ne segue la successione ed insieme si indaga sul principio «scrittura», così come se si trattasse di ritrovare qualcosa di già noto e prezioso, e di fissarlo otticamente in mezzo a quell'intricato addensamento. Sembra di aver trovato la «chiave», che rivela i «tesori» nascosti nelle opere e li fa parlare. Il contenuto dei loro messaggi²³ assume solo a questo punto un'aura del tutto particolare e misteriosa. Li si ascolta con attenzione, come detti d'oracolo universalmente vincolanti e carichi di significati. Come accadeva prima per le singole lettere dell'alfabeto, così sembra ora che le stesse frasi raccontino «storie» più complesse, in esse celate, e che alludano ad un significato al di là di quello primario delle loro parole.

Che Boetti nelle sue opere con scrittura si confrontasse consapevolmente con una lunga ed importante tradizione occidentale, concernente diversi principi d'ordine linguistici e matematici, viene dettagliatamente esposto altrove²⁴. Oltre a questo fatto, va qui rilevato in particolare che proprio negli arazzi con scrittura ricamata trova espressione un ulteriore, centrale motivo dell'artista: il sogno di realizzare, contemporaneamente al già illustrato processo di fusione di scrittura ed immagine, una compenetrazione fra atteggiamenti spirituali, ideali e strutture di pensiero occidentali ed orientali. Già in gioventù Boetti era stato affascinato dalla figura di quel suo antenato, il domenicano Giovanni Battista Boetti, originariamente missionario a Mossul²⁵, che nella seconda metà del XVIII sec. si era convertito alla religione islamica, prendendo parte al movimento mistico del sufismo²⁶. In seguito l'artista si era sentito strettamente legato al modo di pensare del sufismo, sebbene non in senso prettamente religioso o esclusivo²⁷, ed aveva trascorso lunghe ore conversando con il suo maestro, il poeta sufita Berang della confraternita di Balkh, il quale aveva seguito con vivo interesse l'attività artistica del suo allievo. Effettivamente i principi fondamentali dell'insegnamento sufita presentano corrispondenze così strette con opere ideate da Boetti, che una fusione di «occidente» ed «oriente» sembra presente fin dall'inizio del loro concepimento. In tal senso, proprio il sufismo si è confrontato intensamente non solo con il significato della scrittura come principio di uno spirito ordinatore, ma anche con le forme delle singole lettere dell'alfabeto in sé, a cui si assegnavano specifiche qualità intrinseche²⁸.

Già in età preislamica poeti arabi avevano paragonato le lettere a diverse parti del corpo o anche a luoghi; in un manoscritto islamico d'età posteriore si legge: «Quando Dio creò le lettere dell'alfabeto, ne conservò il segreto per sé, e quando creò Adamo gli confidò questo segreto, ma non lo insegnò ad alcun angelo.»²⁹ Dal IX sec. d.C. fino ad oggi la maggior parte dei più importanti sufiti ha continuato a dedicarsi all'interpretazione del simbolismo delle lettere, attribuendo loro sia un significato sacrale – la lettera «m» per esempio fu considerata, con riferimento al profeta Maometto, come «la lettera della

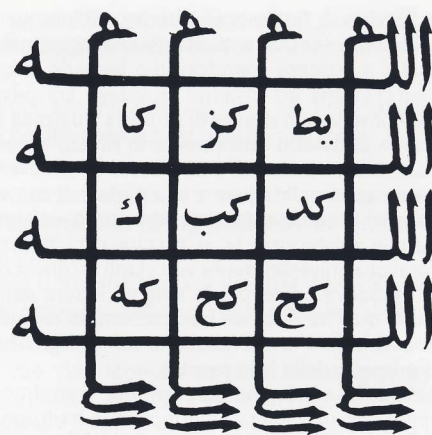
themselves now also seem to tell more complex 'stories' which are hidden inside them and which go beyond the immediately apparent meaning of the words.

The fact that Boetti consciously examined a long and significant tradition of various linguistic and mathematical ordering principles of the Occident in his scripts is related at length elsewhere.²⁴ In this context, it is of particular interest that precisely the embroidered scripts also symbolize a central aim of the artist, namely the wish that Western and Eastern attitudes, ideals and thought patterns should likewise permeate each other in the process whereby text and image blend. In his youth, Boetti had already been fascinated by his ancestor the Dominican Giovanni Battista Boetti who was initially active as a missionary in Mossul,²⁵ before converting to Islam in the second half of the 18th century and becoming an adept of the mystic Sufi movement.²⁶ Later, he felt very close to the way of thinking underpinning Sufism – though by no means in a strictly religious or intolerant way.²⁷ Indeed, he spent many hours in discussion with his master, the Sufi poet Berang from the Balkh brotherhood, who showed a great interest in the artistic work of his pupil. Indeed, there are such close parallels between the basic concepts of Sufi doctrine and Boetti's work conception, that a fusion of 'West' and 'East' seems to have been intentionally innate in its conception from the outset. In this regard, Sufism not only dealt very intensively with the meaning of writing as a principle of an ordering mind, but also with the forms of the individual letters themselves which were allocated specific qualities in terms of content.²⁸

As early as in pre-Islamic times Arabian poets had compared letters with various parts of the body or even with places, and one of the later Islamic writings contains the following text: "When God created letters he kept their secret to himself, and when He created Adam, He imparted their secret to Adam, but He did not teach it to any one of the angels."²⁹ Most of the leading Sufis from the ninth century AD onwards have repeatedly attempted to interpret and explain the symbolism of letters. On the one hand they acknowledged the religious importance of this symbolism: the letter 'm', for example, with its reference to the prophet Mohammed, was considered to be "the letter of Creation and scrutiny, of demarcation and limitation, of death and the illusory nature of all things apart from God."³⁰ At the same time, letters could be viewed in a figurative metaphorically descriptive sense, as reflected in the contours of the human face;³¹ and these mystics also saw qualities relating to moral values – the shape of the letters being compared with various different human characteristics.³² Interestingly enough, the Sufis then soon developed their own esoteric languages on the basis of their interpretations of the mystic significance of letters, and used these languages to mask their thoughts from the common people. In such cases, the letter became one element of a secret form of alphabet, one which could, in just the same way as the seal pictures described above, be imbued with its own 'history' in the shape of a 'pictorial symbol', comprehensible only to the initiated.

matischen, philosophischen, sakralen und magischen Leitbilder »eint« als zentraler Angelpunkt übergeordneter Weltvorstellungen die Kulturen Chinas, Indiens, des Islam, des Judentums und des christlichen Abendlandes.³⁷ Die Zahl 4 als kleinste Einheit des Quadrates begegnet entsprechend stets als Zahleneinheit und Symbol der Welt und ihrer Ordnung: in der Maya-Kosmologie, in der die vier mit Farben identifizierten Kardinalpunkte im Quadrat dargestellt werden können; in der chinesischen Vorstellung der Erde, die sich in den nach dem Prinzip des »fang« (Quadrat) angelegten Feldern, Häusern und Dörfern widerspiegelt; in der gleichen Anlage uralter Städte in quadratischer Form, wie beispielsweise der bis ins 3. Jahrtausend v. Chr. zurückweisende Siedlung von Moenjo Daro im Indus; in den vier edlen Wahrheiten Buddhas, welche das an die Welt gebundene Leiden auslöchen können; im keltischen Bild der Erde als Quadrat; in den Konzeptionen der Pythagoräer, wie in der Einbindung des christlichen Kreuzes ins Quadrat als Hinweis auf seine weltumspannende Macht.³⁸ Stets ist die Zahl 4 sowie die von ihr gebildete geometrische Form unlösbar mit der Erkenntnis der allem zugrunde liegenden Ordnung der Welt verbunden. Formuliert Hieronymus: »Und die Form eben dieses Kreuzes, was ist sie anders als die quadratische Form der Welt?«³⁹, so heißt es bei Rumi in einer Übertragung: »Vier widerspenstige Tiere ziehn den Weltenwagen – Du zügelst sie, sie sind an Deinen Zäumen Eines.«⁴⁰ Ein »magisches« Quadrat aus dem Islam (Abb. 6)⁴¹, welches vertikal, horizontal oder diagonal gelesen die Zahl »66« ausdrückt, deren Wert seinerseits das Wort ALLAH verkörpert, scheint kaum zufällig den Werken Boettis zumindest »ideell« verwandt.

In einer bisher unbeachtet gebliebenen Serie großer, quadratischer, in ihren Maßen zwischen 1,05 bis 1,15 m Seitenlänge variierender Stickbilder, deren Herstellung offenbar mit dem Jahr 1972 einsetzte, erhält der hier umrissene Grundgedanke eine ganz besondere gestalterische Ausdruckskraft, da in die lateinischen Buchstabenfolgen Texte in der neupersischen Sprache Farsi integriert werden.⁴² Die von den lateinischen Lettern besetzten Flächen gehen dabei mit den persischen Schriftzügen ein immer wieder neu variiertes, ornamentales Wechselspiel ein, indem die Farsi-Texte, fast in der Funktion »gegenläufiger Ornamentbänder oder -flächen« das zum Teil recht komplizierte Grundmuster der Gesamtfläche der Arbeiten jeweils strukturieren und akzentuieren.⁴³ Zeigen zum Bei-



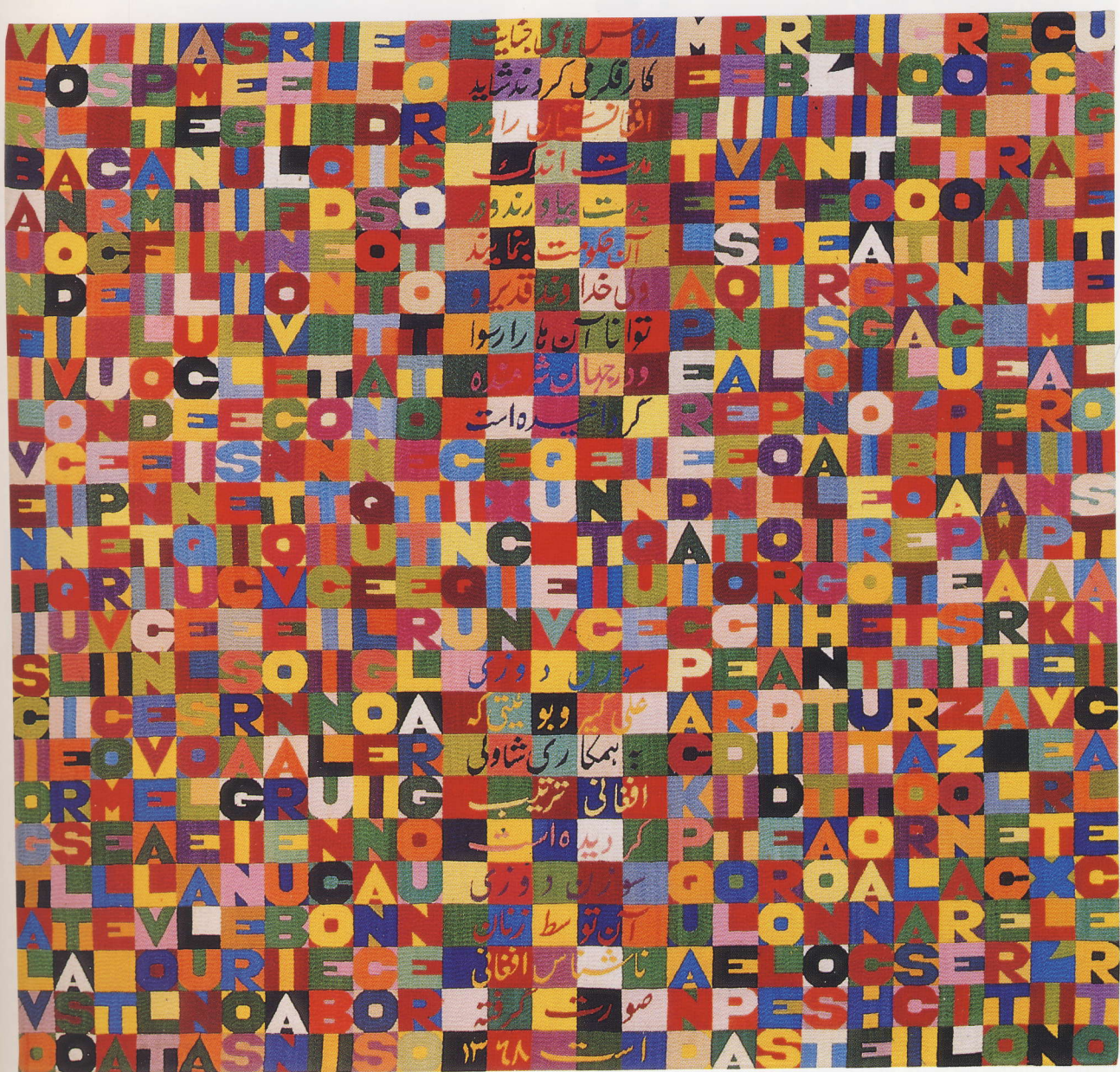
6 Magisches Quadrat des Islam, aus: F.C. Endres / A. Schimmel, »Das Mysterium der Zahl. Zahlensymbolik im Kulturvergleich«, München 1997

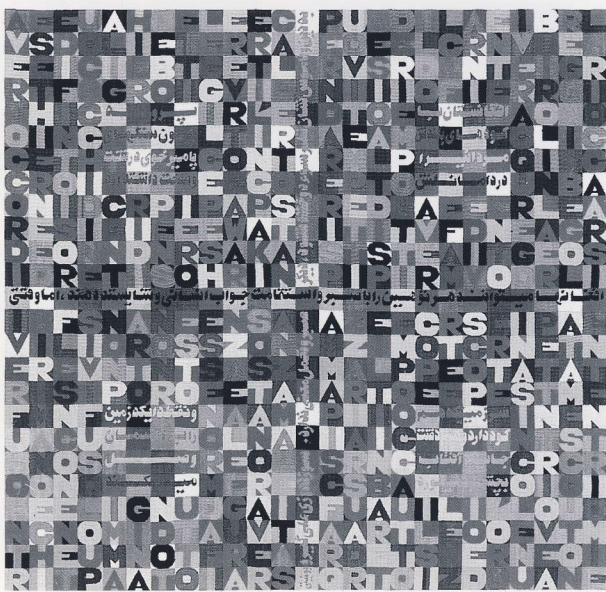
spiel einige Werke die beiden Schriftarten in einer eher einfachen Anordnung in horizontalen Reihen alternierend (Vgl. Abb. S. 245) – wobei ihre »Gegenläufigkeit« nicht zuletzt auch durch ihre jeweils unterschiedliche Lesart von links nach rechts, bzw. von rechts nach links – besonders sinnfällig wird, so dienen die persischen Schriftzüge in anderen Arbeiten gleichsam als »Rahmengitter« für gleichmäßig angeordnete Textquadrate aus lateinischen Buchstaben (Vgl. Abb. S. 249). Persische Schrift-Quadrate umgeben in offener Kreuzform die »lateinischen« Textquadrate (Vgl. Abb. S. 247), oder werden ihrerseits von Quadraten mit lateinischen Lettern umschlossen, während ein grosses, lineares Farsi-Achsenkreuz die Fläche der Arbeit als Ganzheit in vier gleiche Teile untergliedert (Abb. 7).⁴⁴ Noch komplexere Muster entstehen, wenn ein lineares Achsenkreuz aus persischer Schrift, an dessen Schnittpunkten sich zwei, wiederum persische Schriftquadrate in diagonaler Anordnung gegenüberstehen, dem sonst aus gleichgroßen lateinischen Schriftquadraten bestehenden Werk eine gleichsam diagonale Spiegelsymmetrie unterlegen (Abb. 8)⁴⁵, oder wenn eine grundsätzlich von lateinischen Schriftquadraten überzogene Gesamtfläche von einer großen Kreuzform aus alternierenden Rechtecken in Farsi und Italienisch durchzogen wird (Abb. 9).⁴⁶ So verwirrend die komplizierten Verflechtungen der verschiedenen Sprachen und Schriftformen im Detail auch zu sein scheinen, ihre Gemeinschaften

natura creata e della prova, della distinzione e del limite, della morte e degli aspetti illusori di tutte le cose al di fuori di Dio»³⁰ –, sia un valore descrittivo-immaginario in senso traslato - le lettere dell'alfabeto si riflettono nelle fattezze del viso umano³¹ –, sia qualità morali – la forma delle lettere venne confrontata con diversi tipi di caratteri umani³². E' interessante notare che i sufiti, basandosi sulla loro interpretazione del significato mistico delle lettere dell'alfabeto, svilupparono ben presto anche un linguaggio segreto, per celare al popolo i propri pensieri. In tal modo la lettera divenne l'elemento di un sistema alfabetico cifrato e, esattamente a quel modo già descritto per le opere con sigilli, poté venir caricata, in quanto «segno-figura», di una «storia» leggibile soltanto per gli iniziati. A ciò si aggiunse l'idea che alle lettere dell'alfabeto fossero immanenti determinati numeri, e che questi, a loro volta, riponessero il loro significato in un ordine universale, costituente la base stessa della creazione. Alla lettera «m», ad esempio, iniziale del nome Maometto, si associava il numero 40, il quale a sua volta corrisponde ai 40 gradini, per i quali l'essere umano può salire a Dio³³. Nella tecnica combinatoria di numeri e lettere si giunse a sviluppare sistemi assai complessi, che sotto forma di gioco procedevano fino a livelli di spiegazione simbolica sempre più profondi. Uno scrittore sciita sindhi interpretò così il trisillabo «aif» come somma dei corrispondenti valori numerici: $a = 1 + l = 30 + f = 80$, che fa in totale 111. Questi tre numeri erano, a loro volta, simbolo della triplice fedeltà dei pii sciiti e rimandavano alle lettere $a = 1 = \text{Allah}$, $m = 40 = \text{Maometto}$ e $ain = 70 = \text{Ali}$, la cui somma faceva di nuovo 111³⁴. Molti autori «nascessero» la data delle loro composizioni nel valore numerico corrispondente alle parole del titolo stesso dell'opera – per es. Bagh u bahar (giardino e primavera) = anno 1217 dell'egira (1803 del nostro calendario)³⁵. «Contando le parole di una pagina del Corano e sostituendole con il corrispondente valore numerico, si potevano rinvenire determinati nomi e luoghi, esattamente così come gli interpreti cristiani credevano di poter trovare avvenimenti storici nelle parole e nei numeri della Bibbia, soprattutto dell'Apocalisse.»³⁶ Anche spulazioni cabalistiche trassero spunto dalla forma e struttura delle lettere. Già questa breve panoramica dimostra quale stretta relazione esista fra tali concetti, sviluppati dal misticismo islamico, di un immediato intrecciarsi di scrittura, figura e numero, e quelle idee che, nella loro tendenza generale, sono anche alla base di numerosi abbozzi ed opere di Boetti, fra cui in particolare gli arazzi con scrittura. Così, finalmente, l'unione di tradizioni orientali ed occidentali diventa a questo punto altrettanto evidente nell'«ordine» del quadrato, che è comune a tutti questi lavori e in essi sempre vigente. Proprio il quadrato, insieme a tutti i modelli matematici, filosofici, sacrali e magici ad esso direttamente connessi, «unifica» le culture della Cina, dell'India, dell'Islamismo, dell'Ebraismo e dell'Occidente cristiano, in quanto cardine centrale di superiori concetti di valore³⁷. In modo corrispondente, il numero 4, unità minima del quadrato, si incontra costantemente come valore numerico e

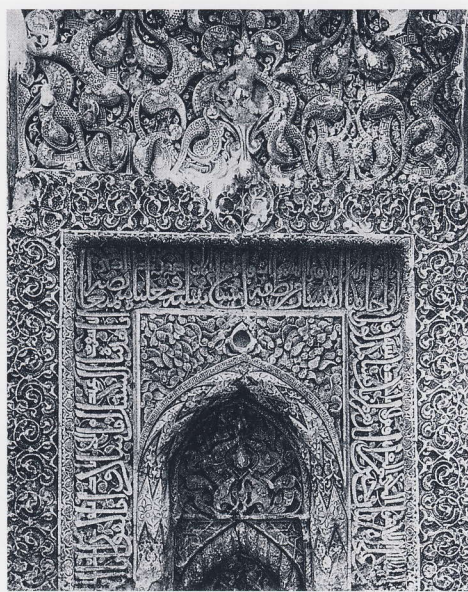
In addition to this, the Sufis believed that certain numeric values were immanent to the letters, values which in turn served to incorporate the significance of these letters into a universal order forming the basis of creation itself. For example the letter 'm', the initial letter of the name Mohammed, was associated with the numerical value 40, which in turn corresponded with the 40 steps man has to ascend to reach God.³³ Extremely complex combinatorial number/letter systems were developed, playfully achieving deeper and deeper levels of symbolical interpretation. For example, one Shiite Sindhi author interpreted the three-lettered 'alif' as the sum of its corresponding numerical values as follows: $a = 1 + l = 30 + f = 80$, which amounts to a total of 111. These three numbers in turn symbolize the threefold faith of the pious Shiites, and refer back to the letters $a = 1 = \text{Allah}$; $m = 40 = \text{Mohammed}$ and $ain = 70 = \text{Ali}$, which once again totals 111.³⁴ Many authors 'concealed' the date of their compositions within the numerical value of their titles, for example Bagh u bahar (Garden and Spring) = 1217 (1803 in the Gregorian calendar).³⁵ "By counting up the number of words on one page of the Koran and determining their numerical value, it was possible to discover certain names and places, in exactly the same way that Christian scholars thought that historical events could be revealed in the words and figures mentioned in the Bible, particularly in Revelations."³⁶ There are also examples of interpretations in the Kabbala based on the shape and appearance of letters.

This brief survey should give the reader at least an indication of the extent to which Islamic mysticism developed certain concepts by directly interweaving writings, images and numbers with certain ideas, and it is such concepts which lie at the root of a large number of Boetti's works and designs, in particular of his pictures featuring embroidered writing. At the same time it finally becomes clear how the 'order' which is characteristic of all these works, which is indeed obligatory as far as they are concerned, represents a fusion of Oriental and Western traditions. The square is a particularly good example of this, as, together with the mathematical, philosophical, religious and magical leitmotifs, it forms a central pivot which 'unifies' the notions of a higher world which to be found in the cultures of China, India, Islam, Judaism, and the Christian western world.³⁷ We thus constantly come across the number four, the smallest unit of the square, as a numerical unit symbolizing the world and its order: in Maya cosmology where the four cardinal points identified by color can be represented in the shape of a square; in the Chinese notion of the Earth, which is reflected in the shape of fields, houses and villages, which are laid out according to the principle of the 'fang' (-square); in the way ancient towns were also laid out in a square formation, for example the settlement of Mohenjo-daro in the Indus Valley, dating back to the third century BC; in the four noble truths of Buddha which are capable of putting an end to the sufferings bound up with this worldly existence; in the Celtic image of the Earth as a square; in the Pythagorean concepts and in the Christian notion of uniting the cross with a square as an indication





in den Werkganzen lassen doch stets harmonisch geordnete, in sich stimmige und ausgewogene ›Muster‹ entstehen und erkennen. Die Schwierigkeiten, die ›Systeme‹ dieser Muster mit Worten zu beschreiben, sind im Ansatz kaum zufällig die gleichen, die sich bei einem Versuch ergeben, die unglaublich vielschichtig ineinander verwobenen und komplexen Ornamentensysteme zu versprachlichen, welche die Wände islamischer Bauten, wie auch nahezu sämtliche Erzeugnisse des islamischen Kunstgewerbes flächendeckend überziehen. Wie bei einem ursprünglich als Unterrichtsstätte geplanten Bau des frühen 14. Jhs. in der Nähe von Isfahan (Abb.10)⁴⁷, der Schrift und Ornament zu einem überwältigenden ästhetischen Schaubild vereint, oder bei einem im Grabkult verwendeten iranischen Seidenstoff, der auf blauem Fond einen leuchtend weißen Schriftzug mit einer roten Arabeskenranke verwoben zeigt (Abb.11)⁴⁸, werden die Grenzen zwischen ›Schrift‹ und ›Bild‹ hier gänzlich aufgehoben. Wie dort ist auch in den Arbeiten Boettis jeder einzelne Buchstabe gestaltete ästhetische Form und Element eines lesbaren Textes zugleich. Ebenso ist es hier wie dort möglich, die Schriften der fortlaufenden Buchstaben als solche einerseits als



9 Alighiero Boetti: *MILLE NOVECENTO OTTANTOTTO*, Variante IVe (1988), Stickerei, 100x107 cm, Privatsammlung Rom, Foto: Axel Schneider

10 Portal aus Lingar / Isfahan (Iran), 1303–12, aus: Propyläen Kunstgeschichte Bd. IV

11 Seidenstoff Iran, 11./12. Jahrhundert, Yale University, New Haven / Connecticut, aus: Propyläen Kunstgeschichte Bd. IV

7 Alighiero Boetti: *Ohne Titel (AVERE SETE DI FUOCO)*, Variante Ve (1988), Stickerei, 107x111 cm, Privatsammlung Rom, Foto: Axel Schneider
Abb. Seite 282

8 Alighiero Boetti: *Ohne Titel (ORDINE E DISORDINE)*, Variante Vd (1988), Stickerei, 107x108 cm, Privatsammlung Rom, Foto: Axel Schneider
Abb. Seite 283

come simbolo del mondo e del suo ordine: nella cosmologia dei Maya, in cui i quattro punti cardinali, identificati con quattro colori, possono venir rappresentati in quadrato; nella concezione cinese della terra, che si riflette nella forma di campi, case e villaggi, concepiti secondo il principio del «fang» (quadrato); nella pianta altrettanto quadrata di città antichissime, come ad esempio il sito di Moenjo Daro nella valle dell'Indo, che risale al III millennio a.C.; nelle quattro nobili verità di Buddha, che possono cancellare il dolore legato alla terra; nella raffigurazione celtica del mondo come un quadrato, e così pure nelle concezioni dei Pitagorici quanto nella croce cristiana, racchiusa in un quadrato, che indica l'estendersi del suo potere su tutta la terra³⁸. Il numero 4, insieme alla forma geometrica da lui costituita, è sempre inscindibilmente congiunto alla conoscenza di quell'ordine del mondo, che è fondamento di ogni cosa. Gerolamo afferma: «Ed appunto la forma di questa croce: che altro è, se non la forma quadrata del mondo?»³⁹. In una trascrizione di Rumi si legge: «Quattro bestie riottose tirano il carro del mondo – metti loro le briglie, ed ecco che alla tua cavezza esse sono un tutt'uno»⁴⁰. Un quadrato «magico» della religione islamica (fig. 6)⁴¹, che letto in senso verticale, orizzontale o diagonale dà sempre il numero «66», il quale a sua volta rappresenta la parola ALLAH, sembra imparentato – e certo non è un caso – almeno «idealmente» con opere di Boetti.

In una serie, rimasta finora ignorata, di grandi arazzi ricamati quadrati, la cui lunghezza varia da 1,05 a 1,15 metri e che sembrano risalire al 1972, il concetto basilare già delineato raggiunge una particolare espressività creativa, poiché nella sequenza di lettere dell'alfabeto latino vengono inseriti testi in lingua neopersiana farsi⁴². Le aree occupate da caratteri latini si alternano alle scritte persiane in un gioco ornamentale, ricco di continue variazioni: i testi in farsi, quasi nella funzione di «strisce o zone ornamentali di direzione opposta», danno struttura ed accentuano il motivo di base, a volte assai complesso, dell'intera superficie delle opere⁴³. In alcuni lavori, ad esempio, entrambe le scritture si presentano alternate in file orizzontali, secondo uno schema piuttosto semplice (cfr. fig. p. 245) – in cui le «opposte direzioni» sono rese particolarmente evidenti dai due diversi sensi di lettura, a sinistra a destra l'uno e da destra a sinistra l'altro –, in altre opere invece i caratteri persiani fungono contemporaneamente da «cornici a reticolo» di quadrati, formati da lettere latine ed uniformemente disposti (cfr. fig. p. 249). Quadrati di scrittura persiana circondano, liberamente formando una croce, i quadrati di testo latino (cfr. fig. p. 247), oppure quelli vengono, a loro volta, racchiusi da questi, mentre una grande e lineare croce di assi in lettere farsi suddivide l'intera superficie dell'opera in quattro parti uguali (fig. 7)⁴⁴. Motivi ancora più complessi si sviluppano quando una lineare croce di assi in scrittura persiana – al cui punto d'intersezione si contrappongono due quadrati, sempre in caratteri persiani, disposti diagonalmente – conferisce una speculare simmetria diagonale all'opera, per il

of Christ's global power.³⁸ The number four, along with the geometric shape which can be created from it, is constantly inseparably linked to the recognition of an order lying at the root of everything within this world. In the words of Hieronymus: "And the shape of this very cross, what is it but the squared shape of the world?"³⁹. And in a translation of Rumi we find the following: "Four recalcitrant animals are pulling the wagon of the world – you bridle them, and they become one beneath your harness."⁴⁰ It can hardly be coincidental that a 'magical' Islamic square, (Ill. 6)⁴¹ which reveals the figure '66' whether read vertically, horizontally or diagonally, a value which in turn embodies the word ALLAH, demonstrates at least a conceptual relationship to Boetti's work.

One particular series of large, square embroidered pictures has received little attention to date. These pictures vary in individual length from 1.05 to 1.15 meters, and Boetti evidently started to have them produced in 1972. In this series, the fundamental concept outlined above is illustrated in a particularly expressive fashion – texts in the modern Persian language Farsi are integrated into sequences of Roman letters.⁴² The areas occupied by Roman script interact in a constantly changing ornamental manner with the Persian characters, whereby the function fulfilled by the Farsi texts is almost one of 'ornamental bands or sections running in opposite directions', structuring and accentuating the sometimes somewhat complicated basic pattern of the work's surface as a whole.⁴³ For example, some of the works show the two different scripts in a fairly simple design of alternating horizontal rows (cf. Ill. p. 245). In such cases, because one script reads from left to right and the other from right to left, the fact that they are 'running in opposite directions' is particularly striking. In other works, the Persian script provides, so to speak, a 'framework' for a symmetrical pattern of squares of text in Roman characters (cf. Ill. p. 249). Squares of Persian script in the shape of an open cross may surround the square of 'Roman' text (cf. Ill. p. 247), or be surrounded in turn by square of Roman letters, whilst a large, linear Farsi cross formed by the intersecting horizontal and vertical axes of the picture divides the entire surface area of the work into four equal parts (Ill. 7).⁴⁴ Examples of more complex patterns include a linear cruciform filled with Farsi script with two more squares of Persian script diagonally opposite each other at the intersection of this cross, which give the work, otherwise consisting of squares of Roman script of equal sizes, a kind of diagonal mirror symmetry. (Ill. 8)⁴⁵ Another example has a large cross shape consisting of alternating rectangles in Farsi and Italian running through a surface area basically covered with square of Roman script. (Ill. 9)⁴⁶ As confusing as these complicated interweavings of different languages and scripts may seem when viewed in detail, as part of Boetti's oeuvre as a whole they display common features which reveal the artist's adherence to a 'pattern' which is always harmoniously ordered, consistent and balanced. And it can scarcely be coincidence that the difficulties one experiences when trying to describe in words the 'systems' demonstrated by these patterns are very much like the difficulties one would experience in trying

inhaltliche ›Botschaften‹ tatsächlich zu lesen, andererseits aber auch in der Art prächtiger ›Ornamentbänder und -flächen‹ zu betrachten und auf sich wirken zu lassen.

Das Grundkonzept dieser Werkgruppe scheint demnach mehr noch als die Schrift-Stickbilder, welche ausschließlich lateinische Buchstaben enthalten, einer Kultur ›des Ostens‹ unmittelbar verpflichtet, die, weitgehend bilderlos, optisch mit einer nahezu überbordenden Fülle von Ornamenten ›erzählt‹ und in der Folge auch ihre Schrift – als das gleichsam kostbarste aller Ornamente – als tragenden Teil dieses komplexen Systems begriff. Darüber hinaus wird die Einbindung der Arbeiten in das geometrische Prinzip des Quadrates gegenüber den proportional kleineren Schrift-Stickbildern noch um ein Vielfaches gesteigert: Das grosse Quadrat der Werk Ganzheit umschließt eine wiederum im Quadrat definierbare Anzahl von Teilflächen, die, wenn sie von lateinischen Buchstaben besetzt sind, eine abermals quadratische Anzahl von Einzel-elementen in die dann kleinsten Quadrate ihres Bildhintergrundes eingebunden zeigt. Sind die Formen der lateinischen Buchstaben dabei ›wesenhaft‹ in diese kleinen Hintergrundquadrate – und somit auch in das Quadratsystem als solches – integriert, so können sich die weicher und sehr viel freier geschwungenen Lineamente der persischen Schrift dagegen nur mühsam in dieses strenge, geometrische Werkkonzept einfügen. Auch wenn die Schrift und die Ornamentensysteme in den Kulturen des Nahen Ostens, nicht zuletzt wegen der dort bedeutenden Rolle der Spiegelsymmetrie, durchaus nach mathematischen Regeln strukturiert sein können, vermeiden die vegetabil gerundeten, oder wie filigrane Spitzen verschnörkelten Arabesken, Ranken und vieleckigen Sterne selbst dabei doch meist eine Reproduktion klarer, geometrischer Grundmuster. Im Gegensatz zu den lateinischen Buchstaben scheint die persische Schrift denn auch weitgehend beziehungslos über die auch ihr hinterlegten farbigen Quadrate des Bildhintergrundes hinwegzugleiten und die ihr zugewiesenen Flächen eher zu respektieren als tatsächlich zu definieren. In der verflochtenen Gemeinschaft und ›Einheit‹ eines gleichen ideellen Prinzips bleibt gerade auch die ›Individualität‹ der verschiedenen Kulturen optisch unmittelbar präsent.

Werden in den zuvor genannten Schrift-Stickbildern Boettis Buchstaben als Formen und Schriften als Bilder erfahrbar, so sind umgekehrt in seinen gestickten ›Tutto-

Arbeiten ›Bilder‹ die ›Erzähler‹ umfassender Texte (vgl. Abb S. 193–199), sowie hier Abb. 12 und 13).⁴⁹ In dieser, erstmals 1982 öffentlich gezeigten Werkgruppe, die auf frühe Arbeiten aus dem Jahr 1975 zurückgeht⁵⁰ überziehen in vielen leuchtenden Farben gestickte Einzelformen in so unbegrenzter, überbordender Fülle die gesamte Oberfläche der Arbeiten, dass der Betrachter zunächst unwillkürlich zurücktritt, vor dem eindringlichen, bunten ›Flimmern‹ die Augen schließen möchte. Doch es ist nicht allein die kleinteilige Vielfarbigkeit, die das Auge gleichzeitig anzieht und zurückschrecken läßt, sondern vor allem auch ein überwältigendes Gefühl von ›Unordnung‹, von ›chaotischer‹ Vielheit, welches im Betrachter der Werke zunächst ausgelöst wird und meist mit einem Gefühl der ›Beunruhigung‹ einhergeht. Hier herrscht keine ›Ordnung‹, kein gestaltetes ›Gesetz‹ wird sichtbar, an dem sich das Auge, aber auch das Denken unmittelbar ›festhalten‹ könnte. Erst wenn man sich selbst zur Ruhe, zum Innehalten gezwungen hat und näher herantritt, entdeckt man – gleich einem Fallschirmspringer, der die Erde aus der Höhe zunächst als eine vielfarbig verwobene Ganzheit aus unterschiedlichen Flächenteilen wahrnimmt und erst in der stetigen Annäherung plötzlich die Vielheit der Einzelformen und der Wesen, die sie bedingen immer deutlicher erkennt – in dem Gewirr einzelne ›Bilder‹, jedes für sich eine durchaus klare, gegenüber den anderen abgegrenzte Einheit bildend. Menschliche Figuren ganz unterschiedlicher Gestalt und Größe, wilde und gezähmte Tiere aller Art, Pflanzen, Gebirge, Seen und Gestirne, Architekturen, Möbel und Alltagsgegenstände, Kleidungsstücke, Bücher und Musikinstrumente, Flugzeuge, Eisenbahnen und Autos, Waffen und Handwerkszeuge, – eben ›das Alles‹, was unsere Welt ausmacht erscheint in einem dichten Knäuel so zusammengedrängt, dass nicht die kleinste freie Stelle übrig bleibt. Der Umstand, dass alle diese kleinen Bilder nirgends durch eine ›Rahmung‹ begrenzt werden und auch auf die Ränder der Werk Ganzheiten keinerlei Rücksicht nehmen, macht jede einzelne Tutto-Arbeit zu einem bloßen ›Ausschnitt‹, zu einem Segment der viel umfassenderen, unendlichen Welt Ganzheit. Hat sich das Auge erst einmal daran gewöhnt, die scheinbar verwirrte Ganzheit als tatsächliche Vielheit vertrauter Dinge der Welt wahrzunehmen, so mag man nun plötzlich kein Ende finden, immer wieder neue Bilder zu entdecken und verstehen. Jetzt wird auch deutlich, dass wir es hier nicht so sehr mit einer wirklichen ›Un-

resto composta da quadrati di scrittura latina di uguali dimensioni (fig. 8)⁴⁵, oppure quando un'intera superficie, coperta fondamentalmente da quadrati di scrittura latina, viene attraversata da una grande forma a croce, costituita da rettangoli alternativamente scritti in farsi ed italiano (fig. 9)⁴⁶. Per quanto intricati appaiano nel dettaglio i complicati intrecci delle diverse lingue e scritture, il loro insieme crea e fa individuare nel complesso dell'opera «motivi» sempre armoniosamente ordinati, equilibrati e coerenti fra di loro. Le difficoltà a che sorgono, quando si tenta di descrivere con il linguaggio i «sistemi» formati da questi motivi, sono all'inizio – e certo non per caso – le stesse che si incontrano quando si cerca di esprimere a parole quelle strutture ornamentali, incredibilmente complesse, stratificate ed intessute, che ricoprono del tutto le pareti di edifici islamici e quasi ogni prodotto dell'arte islamica stessa. Come in un edificio dell'inizio del XIV sec. nelle vicinanze di Isfahan, all'origine progettato per svolgervi attività didattica (fig. 10)⁴⁷, che riunisce in sé scrittura ed ornamenti in uno spettacolo esteticamente imponente, oppure come nel caso di una seta iranica, usata nel culto funerario, che mostra una scritta bianca lucente su fondo blu, intrecciata ad un arabesco rosso (fig. 11)⁴⁸, così anche qui le frontiere fra «scrittura» e «figura» vengono completamente annullate. Tanto là quanto nei lavori di Boetti ogni lettera dell'alfabeto è contemporaneamente immagine di una forma estetica ed elemento di un testo leggibile. Là come qui esiste la possibilità, da una parte di leggere effettivamente le sequenze di lettere in quanto tali come portatrici di «messaggi», dall'altra parte di contemplarle al modo di «strisce e superfici ornamentali», godendone l'effetto.

Il concetto basilare di questo gruppo di opere appare pertanto legato ad una cultura «dell'oriente» ancora più direttamente di quegli arazzi con scrittura ricamata, che contengono soltanto lettere dell'alfabeto latino, una cultura che, pur senza immagini, sapeva «raccontare» visivamente con una quantità quasi straripante di ornamenti e che, di conseguenza, considerava anche la sua scrittura come elemento portante di questo complesso sistema e, allo stesso tempo, come il più prezioso fra tutti gli ornamenti. Il legame delle opere con il principio geometrico del quadrato viene inoltre ancor più accentuato dal confronto con quegli arazzi con scrittura ricamata proporzionalmente più piccoli: il grande quadrato dell'intera opera racchiude alcune superfici parziali definibili in quadrato, le quali, là dove sono coperte di lettere latine, mostrano un numero, sempre al quadrato, di singoli elementi, raccolti nei piccolissimi quadrati formanti il fondo. Mentre le forme delle lettere latine sono integrate «per loro natura» nei piccoli quadrati del fondo – e quindi nel sistema del quadrato in quanto tale –, le linee ben più morbide e liberamente arcuate della scrittura persiana si lasciano inserire solo a fatica nella rigida e geometrica concezione dell'opera. Sebbene la scrittura ed i sistemi ornamentali delle culture del Medio Oriente possano certo essere strutturati secondo regole matematiche, – anche in conseguenza dell'importante ruolo che la simmetria

to describe the ornamental systems used to decorate the walls of Islamic buildings, where layer upon layer is interwoven to form unbelievably complex designs. The same is true of practically all products in all fields of Islamic arts and crafts. As in the case of a 14th century building near to Isfahan, and originally intended as a teaching establishment, (Ill. 10)⁴⁷ where script and ornament are united to form an overwhelming, aesthetic monument, or an Iranian silk used in burial rituals displaying gleaming white characters interwoven with red arabesque tendrils on a blue background, (Ill. 11)⁴⁸ the boundaries between 'writing' and 'image' have completely ceased to exist. As in the above examples, in Boetti's oeuvre each individual letter is at once an aesthetically shaped design and an element within a text which can be read. In the same way, in both cases the letters forming the individual words can, on the one hand, simply be read as part of a 'message', but they can also, on the other, be seen and experienced as part of a splendid form of 'ornamental bands or sections'.

Thus, more than is the case with those of Boetti's pictures which contain only embroidered Roman letters, the concept underlying this group of works seems to be directly connected with an 'Eastern' culture, a culture 'narrated' almost without using pictures, containing instead an almost excessive abundance of ornaments, and using letters and words (as it were the most valuable of all ornaments) to form the basis of this complex system. Moreover, in comparison to his proportionally smaller pictures containing embroidered writing, the extent to which these works have been subjected to the geometric principal of the square has been greatly increased. The large square comprising the totality of the work encompasses a quantity of constituent pieces which can in turn be defined in terms of a square and which, if they happen to contain Roman letters, once again display a quadratic number of individual elements including the smallest squares contained in their backgrounds. And whereas the shapes of the Roman letters are 'substantial', and can be integrated into these little background squares, and thus into the square system as a whole, the softer and much more flowing lines of the Persian script are much more difficult to incorporate into the strictly geometrical concept underlying this work. Although it is perfectly possible both for Middle Eastern scripts themselves and for their systems of ornamentation to be structured according to mathematical principles (due to a large extent to the fact that mirror symmetry plays such an important role in Middle Eastern culture), the script with their rounded, floral twists and fanciful arabesques, tendrils and many-pointed stars like filigree lace, usually defies the idea of following a clear, basic geometrical pattern. In contrast to the Roman characters, the former seems to drift largely aimlessly across the colored squares which also form its background and to respect rather than to define the area allocated to it. Although the two scripts do form one shared, intertwined entity, and display a sense of 'unity' by adhering to one single, identical conceptual principal, it is very much the 'individuality' of the different cultures which comes directly to the fore, optically speaking. Whereas in the afore-mentioned embroi-



12 Alighiero Boetti: *Tutto* (1994), Stickerei, 245x657 cm, MMK (Detail), Foto: Axel Schneider



13 Alighiero Boetti: *Tutto* (1994), Stickerei, 245x657 cm, MMK (Detail), Foto: Axel Schneider

ordnung: zu tun haben, sondern vielmehr mit einer wirbelnden Dynamik, welche alle Dinge ergriffen hat und sie in ganz divergente Richtungen über die Fläche verstreut. Der Betrachter, dessen Blick unwillkürlich immer wieder soghaft in die Mitte gelenkt wird, muß als direkter Teilhaber dieser Dynamik seinen Standort vor den Werken stets verändern, um die, ganz unterschiedlich ausgerichteten, Bilder überhaupt erst in ihrer Gesamtheit erschließen zu können. Sogar die Arbeiten als Ganzheiten sind endlich dieser Dynamik unterworfen, da sie in jeder Ausrichtung und Drehung eine ›sinnvolle‹ Ansichtsseite bieten.

Machen Boettis gestickte Schriftbilder in der Struktur ihrer Gestaltung stets eine verbindliche Ordnung sichtbar, die, als eine Art unverbrüchliches, von Anbeginn an existierendes gedankliches Prinzip und Grundgesetz unserer Welt nicht zuletzt auch etwas in sich ruhendes, Kontinuität und ›Statik‹ ausstrahlt, so scheint der ›Wirbel‹ der Bilder hier daran zu erinnern, dass die Evolution dieser Welt mit einer explosiven Instabilität begann und dass die Kraft der Dynamik für ihren weiteren Fortbestand unabdingbar ist. Wirken die einzelnen Buchstaben dort, gerade weil sie als Träger eines übergeordneten Ordnungsprinzips auftreten, als jeweils schlüssige Formen eines ausgewogen gewichteten

Verbundes von Ornamenten, so haben die ›Bilder‹ hier deshalb nichts ornamenthaftes an sich, weil sie keinem System folgen und sich ›frei‹ über die Fläche verteilen. In dem dichten Gewimmel hat jede einzelne Form eine eigene – und nur ihr eigene – ›Ordnung‹, indem sie dem Betrachter ein ihm vertrautes Zeichen setzt, das er versteht und mit dem er seine eigenen, individuellen Erfahrungen, aber auch die ihn bedingenden Erfahrungen des kulturellen Kollektivs, aus dem er entstammt verbindet. Dies gilt umso mehr, als sich unter die gleichsam ›weltweit‹ jedem Menschen verständlichen Bilder – beispielsweise der Sonne, des Baums, der Schlange, des Stuhls oder der Schere – Zeichen und Symbole mischen, die auf spezifische geschichtliche, religiöse, politische oder soziale Zusammenhänge verweisen und somit die Bilder zu Trägern verschiedener Zivilisationen und kultureller Identitäten machen. In diesem Sinn wird beispielsweise nur ein mit der islamischen Kultur vertrauter Betrachter das in der besonderen Form eines grossen Schwertes mit grünem Griff (Abb.13) verborgene Glückssymbol erkennen, oder sich ein Kenner der antiken griechischen und römischen Mythologie an die ursprüngliche ›Geschichte‹ eines kleinen bogen spannenden Eros (Abb.12) erinnern. Die in unmittelbarer

speculare vi riveste –, gli arabeschi arrotondati come elementi vegetali o svolazzanti come merletti di filigrana, i viticci ed addirittura le stelle poliangolari evitano per lo più una riproduzione di chiari modelli geometrici. A differenza delle lettere latine, la scrittura persiana sembra che scivoli sui quadrati colorati, anche qui disposti sul fondo, senza instaurare con essi alcun rapporto, e che si attenga alla superficie assegnatale, senza in realtà definirla. Nell'intricata associazione ed «unità» di uno stesso principio ideale, proprio «l'individualità» delle differenti culture rimane vivida e otticamente presente.

Mentre nei già citati arazzi con scrittura ricamata di Boetti le lettere dell'alfabeto vengono percepite come forme e le scritte come figure, nelle sue opere ricamate «Tutto» le «immagini» sono invece «narratrici» di lunghi testi (cfr. figg. p. 193–199 e qui figg. 12 a 14)⁴⁹. In questo gruppo di opere, che fu presentato per la prima volta al pubblico nel 1982, ma risale a lavori del 1975⁵⁰, le intere superfici sono coperte da una così innumerevole, straripante quantità di singole forme lucenti e colorate, che l'osservatore in un primo momento spontaneamente retrocede e tende a chiudere gli occhi, di fronte a questo insistente, variopinto scintillio. E tuttavia non sono soltanto le particelle multicolori ad attirare e contemporaneamente spaventare l'occhio, ma è soprattutto una sopraffacente sensazione di «disordine», di «caotica» varietà, a diffondersi dapprima nello spettatore e poi di solito ad accompagnarsi ad un senso di «inquietudine». Qui non esiste alcun «ordine», non si vede rappresentata alcuna «legge», a cui l'occhio ed anche il pensiero possano immediatamente «tenersi saldi». Soltanto dopo essersi costretti ad indugiare con calma, si scoprono nella confusione – allo stesso modo in cui un paracadutista dall'alto vede prima la terra come un variopinto e confuso insieme di particelle diverse, ma poi, man mano che si avvicina, riconosce con sempre maggiore evidenza la varietà delle singole forme e degli esseri che la compongono – singole «immagini», che costituiscono, ciascuna per sé, un'unità chiaramente definita in confronto alle altre. Figure umane di aspetto e grandezza differenti, animali feroci e domestici di ogni specie, piante, monti, mari ed astri, architetture, mobili ed oggetti d'uso quotidiano, articoli d'abbigliamento, libri e strumenti musicali, aerei, treni ed auto, armi e attrezzi artigianali, appunto «il tutto», che costituisce il nostro mondo, compare compresso in un così fitto gomito, che non ne resta vuoto neppure il più piccolo spazio. Il fatto che tutte queste piccole immagini non vengano delimitate in nessun punto da una cornice e che non rispettino minimamente neppure i margini dell'intera opera, trasforma ogni lavoro «Tutto» in un mero «ritaglio», un segmento della ben più ampia, infinita totalità del mondo. Una volta che l'occhio si è abituato a riconoscere in quell'insieme apparentemente confuso la reale varietà delle cose ben note del mondo, allora non la si vorrebbe più finire di scoprire e capire nuove immagini. A questo punto diventa chiaro che qui non abbiamo a che fare con un vero «disordine», ma piuttosto con una forza

dered pictures of writing Boetti enables us to see letters as forms and as writing, in his embroidered "Tutto" works 'pictures' function conversely as the 'narrators' of comprehensive texts (cf. Ills p. 193–199 as well as Ills. 12 to 14 in the present volume).⁴⁹ This group of works first went on public show in 1982 but dates back to early work in 1975.⁵⁰ Individual shapes embroidered in many bright colors cover the entire surface of the works in such an unconstrained, overlapping manner that viewers initially involuntarily take a step back, shield their eyes from the vivid colorful 'shimmering'. However, it is not just the many small multi-colored parts that attract and repel the eye at once, but above all the overwhelming feeling of 'disorder', of 'chaotic' multiplicity, which is initially triggered in viewers of the works and is usually accompanied by a feeling of 'disquiet'. Here, no 'order' prevails, and no 'rule' lent artistic form becomes visible to which the eye and by extension our minds could 'cling'. Only after you have forced yourself to become calm, to pause, and have gone closer to the pictures will you discover individual 'pictures' within the confused mass, each of which forms a clear unit that sets itself off from the others. It is as if as viewers we were parachutists who initially see the earth from a great height as a multicolored, entangled unity, a surface made up of different parts, and only as we get ever closer do we suddenly recognize ever more perspicaciously the multitude of individual forms and beings they go to make it up. Human figures of the most different shapes and sizes, wild and tamed animals of all sorts, plants, mountains, lakes and stars, architectures, furniture and everyday objects, articles of clothing, books and musical instruments, airplanes, trains and cars, weapons and hand tools: simply 'everything' which seems to constitute our world pressed together in such a dense bundle that not even the smallest space remains free.

Each individual "Tutto" work is a mere 'cropped section', a segment of far more comprehensive, infinite whole that is the whole owing to the fact that all of these small pictures are never limited by a 'frame' and that they also do not take any notice of the positioning of the borders of the works as a whole. Once the eye had grown accustomed to perceiving the ostensibly confusing whole as a multiplicity of familiar objects then suddenly you find yourself incessantly discovering and understanding new images. It now also becomes clear that we do not face some real 'disorder', but rather are viewing a swirling dynamic entity which has seized hold of all the objects and cast them across the surface of the picture in quite different directions. The viewer, whose gaze is involuntarily sucked as if by a vortex into the middle of the picture, must, in order to participate direct in this dynamic process, constantly change vantage point. Only in this way, can he or she unravel the pictures, which all their different points of orientation, in their entirety. Even the works as wholes as subject to this dynamism, for they present 'meaningful' vistas irrespective of whether they are turned this way or that.

The internal layout of Boetti's embroidered pictures of writing always reveals a compelling order which exudes something

Nachbarschaft zu ihm befindlichen ›Drei Grazien‹ erzählen‹ mehr noch über ihr eigentliches Abbild hinaus nicht nur ebenfalls mythologisches aus dem Abendland, sondern stehen zudem für eine jahrhundertelange Tradition europäischer Kunstgeschichte. Eine große, leuchtend blaue Profilbüste über ihren Köpfen ist einerseits Bild eines offenbar älteren Mannes mit fast kahlem Kopf, für den ›eingeweihten‹ Betrachter andererseits aber auch Alfred Hitchcock – und alle ›Geschichten‹, die man mit ihm assoziiert. Den Siegelbildern, die Boetti so sehr faszinierten im Grunde unmittelbar verwandt, übermitteln die Bilder der Tutto-Arbeiten Botschaften, die einfach und vielschichtig zugleich ›gelesen‹ werden können. Ihre ›Sprache‹, in die sich immer wieder auch Zahlen und Buchstaben mischen, ist in der Komplexität ihrer Erzählweise der tatsächlichen Schrift keineswegs unterlegen. Im Gegensatz zu den Schriftzeichen ist zudem eine zumindest primäre ›Lesbarkeit‹ der Bildzeichen für alle Menschen, ganz unabhängig von ihrem Alter, ihrer Bildung, ihrer Herkunft oder ihrer kulturellen Identität verbindlich. Verbindet das ›Tutto‹ somit grenzübergreifend alle Menschen in seiner bildlichen Erzählung von der Größe und Ganzheit ihrer Welt, so offenbart es gleichzeitig doch stets auch die ungeheure Vielfalt der ›individuellen‹ Kulturen, aus denen sie zusammengesetzt ist.

Ist in Bezug auf die Stickbilder Boettis hier viel von der Verflechtung verschiedener Kulturen, von der Wunschvorstellung einer Verschmelzung von ›Westen‹ und ›Osten‹ die Rede gewesen, so kommt schließlich auch der Herstellung der Arbeiten als solcher eine keineswegs unerhebliche Rolle in diesem Prozess zu. Der Umstand, dass sämtliche Stickereien nicht vom Künstler selbst, sondern nach seinen Vorzeichnungen von afghanischen Stickerinnen ausgeführt wurden, ist von Anbeginn an tragender Teil des eigentlichen Werkkonzeptes. Obwohl die formale Konzeption aller Arbeiten festgelegt war⁵¹, hatten die Stickerinnen bei der Auswahl der Farben doch freie Hand, was den Werken eine ganz besonders lebendige, dem Kunsthandwerk des Nahen Ostens eigentümliche Wirkung verleiht. Bei den grossen quadratischen Schriftbildern, welche italienische und lateinische Texte mit persischen Schriftzügen kombinieren, blieb das Abfassen der Farsi-Texte darüber hinaus wohl gänzlich afghanischen Kalligraphen überlassen. In der Folge liest man auf den einzelnen Arbeiten im Verbund mit Boettis ›quadratischen‹ Sprichwörtern und Sätzen sehr



14 Alighiero Boetti:
Tutto (1989), Stickerei,
268x106 cm,
Privatsammlung Rom,
Foto: Axel Schneider

dinamica vorticoso, che ha afferrato ogni cosa, sparpagliandola su tutta la superficie in direzioni disparate. Lo spettatore, il cui sguardo viene spontaneamente risucchiato verso il centro, è costretto a prendere parte diretta a questo movimento dinamico, cambiando di continuo il suo punto d'osservazione di fronte all'opera, per poterne individuare interamente le immagini, che si trovano ciascuna in una posizione diversa. Ed infine le opere stesse nel loro complesso sono sottoposte a questa forza dinamica, poiché, comunque vengano poste e girate, presentano sempre una veduta «che ha significato».

Mentre gli arazzi con scrittura ricamata rendono sempre visibile, tramite la loro struttura, un ordine vincolante, che è quasi come un incrollabile ed eterno principio concettuale, una legge basilare del nostro mondo, e trasmette un senso di tranquillità, continuità e «staticità», il «turbine» delle immagini di queste opere sembra invece ricordare che l'evoluzione della terra è cominciata con un'esplosiva instabilità e che la forza dinamica è indispensabile per la sua sopravvivenza. Mentre le singole lettere dell'alfabeto là, all'interno di un equilibrato e misurato insieme di ornamenti, danno l'impressione di forme concluse in se stesse, in quanto portatrici di un superiore principio ordinatore, le «figure» qui invece non hanno nulla di ornamentale, perché non seguono alcun sistema e si distribuiscono «libere» su tutta la superficie. In questo fitto pullulare ogni forma ha il suo «ordine», solo il suo proprio ordine, in quanto essa presenta all'osservatore un segno, che questo comprende e mette in relazione sia con le sue individuali esperienze, sia con quelle – condizionanti – della collettività culturale da cui egli stesso proviene. Ciò è ancor più vero, nel momento in cui alle figure universalmente comprensibili «in tutto il mondo», come per es. il sole, l'albero, il serpente, la sedia o le forbici, si mescolano segni e simboli che alludono a specifiche situazioni storiche, religiose, politiche o sociali, e quindi trasformano le immagini in veicoli di diverse civiltazioni ed identità culturali. In tal senso, per esempio, solo un osservatore esperto di cultura islamica riconoscerà il simbolo di fortuna nascosto nella forma particolare di una grande spada con un'impugnatura verde (fig.13), o soltanto ad un conoscitore dell'antica mitologia greca e romana tornerà in mente l'originaria «storia» del piccolo Eros che tende il suo arco (fig. 12). Nelle sue immediate vicinanze le «Tre Grazie» non solo «raccontano», molto più di quanto non faccia la loro stessa raffigurazione, la mitologia occidentale, ma inoltre testimoniano una secolare tradizione nella storia dell'arte europea. Sopra le loro teste un grande busto in profilo, color blu splendente, è da una parte l'immagine di un uomo evidentemente più vecchio, con il capo quasi calvo, ma d'altra parte rappresenta, per lo spettatore «iniziato», anche Alfred Hitchcock e tutte le «storie» associate alla sua persona. In fondo strettamente imparentate con le opere con sigilli, che tanto affascinarono Boetti, le immagini dei lavori «Tutto» trasmettono messaggi che si possono «leggere» sia ad uno che a molteplici livelli. Il loro «linguaggio», in cui anche numeri e lettere dell'alfabeto si mescolano continua-

calming, continuity, and staticism as a sort of steadfast intellectual principle and law that has existed from the very beginning. The "vortex" of the pictures here would seem to remind us that the evolution of this world began with explosive instability and that dynamic power is imperative for its continued existence. Precisely as a medium for a supra-ordinated principle of order, the individual letters in the embroidered pictures function as respectively logical forms of a balanced composition of ornaments. Here, by contrast, there is nothing ornamental about the 'pictures', for they obey no system and are spread 'freely' across the surface. In the dense convolution each individual shape has its own unique 'order' for it signals to the viewers something familiar, something that is understood and links it to their own, individual experiences and also to the experiences of the cultural collective to which they belong and which shaped them. This is all the more the case given that the pictures which are, as it were, comprehensible to everyone 'worldwide' (for example, the sun, the tree, the snake, the chair, or the scissors) also blend in signs and symbols that allude to specific historical, religious, political or social contexts and thus make the pictures a medium for different civilizations and cultural identities. In this sense, for example, only a viewer who is familiar with Islamic culture will recognize the symbol of happiness hidden in the special shape of a large sword with a green handle. (Ill. 13) And only a connoisseur of Ancient Greek and Roman mythology will remember the original 'story' of the small Eros drawing back his bow. (Ill. 12) The 'Three Graces' in his immediate proximity are more than just depictions; they 'tell' us not only of Occidental mythology but also stand for a centuries-old history of European art. A large, bright blue bust in profile located above their heads is, on the one hand, evidently that of an older man who is almost bald, and yet the 'initiate' will also recognize him as Alfred Hitchcock – and all the 'stories' you would associate with him.

This approach is at heart related to the pictures on seals which so fascinated Boetti, for the "Tutto" pictures convey messages that can be 'read' both simply and at many levels at once. Their 'language', in which we repeatedly discern numbers and letters, is by no means inferior to actual writing in terms of its complex mode of narration. In contrast to written characters, moreover, it insists on the 'legibility' of the pictorial signs at least in the first instance by all people, irrespective of age, education, origin or cultural identity. The pictorial narration of the immensity and entirety of the worlds in the "Tutto" thus links all people across all borders. At the same time, it also evidences the enormous diversity of the 'individual' cultures of which it is made up.

I have spoken much of the interlocking of different cultures, the wish for a merger of 'East' and 'West' with reference to Boetti's embroidered pictures. In this context, the production of the works plays a by no means insignificant role in this process. A fundamental element in the actual concept underlying these works was, from the outset, the fact that none of the embroidered pictures were manufactured by the artist himself, but instead in line with his drafts by Afghan embroideresses. Although the formal struc-

unterschiedliche Botschaften. Poetische Texte: »Die Erinnerungen schlafen in den Armen von Jahren und Monaten. Sie entfernen sich vom Gedächtnis wie Staub, der auf den Schwingen des Windes fliegt. Fort aus unserer Sicht, wie Rauch, der in der Ferne verschwindet. Ali Giero Boettis Stickerei« (Abb. 8)⁵²; politische Anklagen: »Stickerei von Ali Giero Boetti in Zusammenarbeit mit Abdul Djalil Afghani, Peshawar, Pakistan. Kalligraphie Mohammed Jasin. Heute, mit dem Datum des 24. Rammadan ist ein Tag des Heils, der gefeiert wird und alle Moslems sind an diesem Tag glücklich und besuchen ihre Verwandten und Freunde, um gemeinsam zu feiern. Aber die afghanischen Moslems sind alle unglücklich, weil jeden Tag hunderte ihrer Jugendlichen und Kinder unter den brutalen Bombenanschlägen der verbrecherischen Russen sterben müssen oder verwundet werden und ihre Ernte verbrannt wird und Tausende von ihnen im Gefängnis leiden müssen« (Abb. S. 245)⁵³; ganz einfache »Nachrichten«: »Gemacht von Ali Giero Boetti an dem Datum Tausenddreihundertachtundfünfzig in Afghanistan, Kabul. In Zusammenarbeit mit Gollam Dastgir, Savtari Hotel, Gasse des Geflügelhändlers, Neustadt Kabul« (Abb. S. 249)⁵⁴. Boetti, der in den persischen Texten stets als »Urheber« der Werke genannt und meist mit den Buchstaben des bereits erwähnten Heiligen Ali ibn Abi Talib geehrt wird, läßt auch die Namen der afghanischen Kalligraphen »im Bild« festschreiben. Er integriert seine Entwürfe und Vorstellungen damit unverbrüchlich in die fest verwurzelten Traditionen eines östlichen Handwerks, welches zudem über die Jahrhunderte hinweg nahezu unverändert Fortbestand hatte und, von einer Generation an die andere weitergegeben, wohl noch lange fortbestehen wird. »Man findet in Afghanistan alle erdenklichen Haarfarben. Und wie man weiß, die blonden Kinder mit den blauen Augen stammen gewiß alle von den Soldaten Alexanders des Großen ab ... Noch eine Anekdote: in Peshawar leben Tausende afghanischer Flüchtlinge. Unter ihnen befinden sich Handwerker, die Teppiche in einem neuen Stil herstellen, mit Hubschraubern, Containern, westlichen Wörtern usw. Ein Afghane, der sich in Mailand niedergelassen hat und der diese Teppiche verkauft, bezeichnet diese als »im Stil Boettis«, der sich in Afghanistan durchgesetzt habe. Also, ein Turiner wie ich geht nach Zentralasien und schafft es, eine Jahrtausende alte Tradition zu beeinflussen...«⁵⁵. Indem Boettis Entwürfe »gebende«, aber auch »nehmende« Teile eines gleichsam übergeordneten

Werkprozesses werden, dessen Anfänge über die legendäre Zeit Alexanders des Großen hinaus noch weiter in die Vergangenheit zurückreichen, werden sie zwangsläufig zu »Mitträgern« von »Geschichten«, die im »Fluss der Zeit« immer vielschichtiger Bedeutungen in sich vereinen. Da das einfache Kunsthandwerk einer Kultur, ganz unabhängig von politischen Entwicklungen, territorialen Verschiebungen oder zeitlichen Veränderungen, sehr viel beständiger als alle Ideologien, Religionen oder Philosophien an die ihr zugehörigen Menschen selbst gebunden bleibt, werden die in seine Traditionen aufgenommenen Konzepte und Ideen des Künstlers seine persönliche Lebenszeit überdauern und mit ihm in eine ferne, möglicherweise nie endende Zukunft getragen. Nicht seine Person, als ein sich »verewigendes« schöpferisches Individuum steht dabei im Vordergrund, sondern vielmehr die Einbindung seiner Fragen und Vorstellungen in überzeitliche Gesetzmäßigkeiten, welche er in seinen Gestaltungen sichtbar machen möchte, die ihn jedoch selbst gleichzeitig bedingen.

Bleibt man bei dem Bild des Fallschirmspringers, der, nach einem Sprung aus dem Flugzeug in großer Höhe, die »Welt« zunächst als eine vielfarbige Einheit wahrnimmt und in der stetigen Annäherung an den »Grund« dann zunehmend die tatsächliche Vielheit ihrer Beschaffenheit in all ihren Einzelheiten erkennt, so hat man bei einer Beschäftigung mit dem Werk Boettis den Eindruck, dass man auch umgekehrt, von jedem Ort eines noch so kleinen Teilespektes oder Gedankensplitters aus mit einem Sprung immer wieder das in großer Höhe befindliche Flugzeug erreichen kann. Ganz unabhängig von der »Chronologie« ihrer Entstehungszeit stößt man bei der Betrachtung der Arbeiten immer wieder auf die eigentlichen Grundfragen, die unsere Vorstellungen von »Welt« bedingen, auf Fragen nach dem Wesen der Zeit, des Lebens, der Entwicklung, der Ordnung. In diesem Sinn werden auch rein gestalterisch zunächst sehr verschieden wirkende Werkgruppen als tatsächlich einander unmittelbar bedingende Teile eines gleichen gedanklichen Prinzips erfahrbar. Die »Tutto-Arbeiten« stehen in einem unmittelbaren Dialog zu den gestickten Schriftbildern und stellen Fragen zur unabdingbaren Gleichberechtigung der kulturellen Vielheit der Welt, die auch den »Mappe«⁵⁶ zugrunde liegen. Gleichzeitig versinnbildlichen sie Vorstellungen von der Evolution, die auch im Fries von Venedig und zahlreichen Papierarbeiten manifest werden. Die gestickten Schriftbilder greifen eine jahrhun-

mente, non risulta in alcun modo inferiore alla scrittura vera e propria per complessità del modo di narrare. A differenza dei segni di scrittura, quelli delle immagini consentono una almeno basilare «leggibilità» a tutti gli esseri umani, indipendentemente dalla loro età, la loro formazione, provenienza o identità culturale. In questo modo «Tutto» si pone al di sopra delle frontiere e riunisce tutti gli uomini in quelle sue immagini narranti la grandezza e totalità del loro mondo, ma contemporaneamente rivela anche l'incredibile varietà delle culture «individuali», di cui questo mondo è composto.

A proposito degli arazzi ricamati di Boetti si è qui spesso parlato dell'intreccio di culture diverse, dell'aspirazione a fondere insieme «occidente» ed «oriente»; anche la creazione stessa delle opere riveste tuttavia, nella cornice di questo processo, un ruolo tutt'altro che modesto. Il fatto che i ricami non siano stati eseguiti dall'artista personalmente, ma da ricamatrici afgane sulla base dei suoi disegni, costituisce fin dall'inizio una parte sostanziale della vera idea dell'opera. Sebbene la concezione formale di tutti i lavori fosse già stata fissata⁵¹, le ricamatrici erano libere di scegliere i colori, il che conferisce alle opere un carattere particolarmente vivace, tipico dell'artigianato artistico del Medio Oriente. Nei grandi arazzi quadrati con scrittura, che combinano testi latini ed italiani con scritte in persiano, la stesura dei testi in farsi è stata inoltre completamente affidata a calligrafi afgani. Di conseguenza si leggono nei singoli lavori, uniti a proverbi e frasi di Boetti «a forma quadrata», i più diversi messaggi. Testi poetici: «I ricordi dormono nelle braccia di anni e mesi. Essi si allontanano dalla memoria come polvere, che vola sulle ali del vento. Via dalla nostra vista, come fumo, che scompare in lontananza. Ricamo di Ali Giero Boetti» (fig. 8)⁵²; accuse politiche: «Ricamo di Ali Giero Boetti in collaborazione con Abdul Djalil afgano, di Peshawar, Pakistan. Calligrafia di Mohammed Jasin. Oggi, in data 24 di ramadan, è un giorno di felicità, che viene festeggiato; tutti i musulmani in questo dì sono lieti e fanno visita ai loro parenti ed amici, per festeggiare insieme a loro. Ma i musulmani afgani sono tutti infelici, perché ogni giorno centinaia dei loro giovani e bambini devono morire, vittime dei brutali attentati dinamitardi dei criminali russi, oppure vengono feriti ed i loro raccolti bruciati e migliaia di loro devono marciare in prigione» (fig. p. 245)⁵³; pure e semplici «notizie»: «Fatto da Ali Giero Boetti in data Milletrecentocinquantotto in Afghanistan, a Kabul. In collaborazione con Golam Dastgir, Savtari Hotel, Vicolo del pollivendolo, Città Nuova di Kabul» (fig. p. 249)⁵⁴. Boetti, che nei testi persiani viene sempre nominato come «autore» delle opere e di solito onorato con le lettere del già menzionato santo Ali ibn Abi Talib, fa trascrivere «in immagine» anche il nome dei calligrafi afgani. In tal modo egli integra saldamente le sue bozze e creazioni nelle solide radici di un tradizionale artigianato orientale, che si è conservato nel corso di secoli e, tramandato da una generazione alla seguente, certo continuerà a vivere a lungo. «italienischer Text»⁵⁵. Così nelle creazioni di Boetti ci sono parti «che danno»,

ture of all the works was defined,⁵¹ the embroideresses were able to choose the colors they took, a factor that instills the works with an especial life of their own and gives them the strange feel of crafts products from the East. In the case of the large square pictures of writing, and they combine Italian and Roman text with Persian characters, the Farsi texts were presumably composed entirely by the Afghan calligraphers. As a consequence, in the individual works one reads, alongside Boetti's 'square' proverbs and sentences a wealth of different messages. There are poetic texts: "Memories sleep in the arms of the years and the months. They distance themselves from the memory like dust flying on the wings of the wind. Out of our sight like smoke which disappears in the distance. Ali Giero Boetti's embroidery." (Ill. 8)⁵² There are political accusations: "Embroidery by Ali Giero Boetti with the assistance of Abdul Jalil Afghani, Peshawar, Pakistan. Calligraphy by Mohammed Yasin This day, the 24th day of Ramadan

Marks the celebration of a Day of Salvation and all Muslims are happy on this day and visit their relatives and friends in order to celebrate together, but the Afghan Muslims are all unhappy, because each day hundreds of their youths and children are having to die or are being wounded by the bomb attacks by the criminal Russians. And their houses are being destroyed and their harvest burned and thousands of them are suffering in prison." (Ill. p. 245)⁵³ And there are simple 'messages': "Made by Ali Giero Boetti on the date Onethousandthreehundredandfiftyeight in Afghanistan Kabul with the assistance of Golam Dastgir Savtari Hotel Road of the Fowl Vendors, Kabul New City." (Ill. p. 249)⁵⁴ Boetti is always mentioned in the Persian texts as the 'originator' of the works and usually honored by a spelling linking him with the afore-mentioned Holy Ali ibn Abi Talib. He also had the names of the Afghan calligraphers inscribed in 'the picture'. He thus completely integrated his designs and ideas into the strongly enracinated traditions of an Eastern craft that had, furthermore, endured for centuries almost unchanged and, passed down from one generation to the next, will probably survive for a long time to come. "In Afghanistan one encounters an inconceivable number of hair colors. The blond children with blue eyes are no doubt the descendants of Alexander the Great's soldiers... Another anecdote: thousands of Afghan refugees live in Peshawar. Among them there are craftspeople who manufacture carpets in a new style, featuring helicopters, containers, Western words, etc.... An Afghan who has settled in Milan and sells these carpets says they are in the 'Boetti style', which has emerged in Afghanistan. In other words, an inhabitant of Turin such as myself goes to Central Asia and succeeds in influencing a tradition that is thousands of years old."⁵⁵

Given that Boetti's designs are 'give' to and 'take' from a supra-ordinated artistic process that dates back to some past well before the legendary time of Alexander the Great they inevitably become one of the 'media' that bear 'hi/stories' and, in the course of time, unite an ever greater number of layers of meaning within themselves. Quite irrespective of political trends, territorial or tem-

dertealte gedankliche Auseinandersetzung über den wesentlichen Sinn und die Ordnung von ›Schrift‹, ›Sprache‹ und ›Bild‹ auf und sind somit sowohl mit den ›Biro‹-Arbeiten⁵⁷, die deren Ursprung thematisieren, als auch mit der Bildsprache der Tutto, oder den ›Variationen zur Mathematik‹⁵⁸ verflochten. Selbst kleinste gestalterische ›Fragmente‹, wie beispielsweise die Siegelabdrücke, werden als ›Splitter‹ dieser Grundfragen zu tatsächlichen ›Mitgliedern‹ der Werkgemeinschaften. »Nicht die Gegensätze interessieren Alighiero Boetti, sondern das, was sie verbindet und trennt« (Jean-Christophe Ammann)⁵⁹, ist doch gerade das Gleichgewicht aller Gegensätze auch die Balance des Seins.⁶⁰ Ordnung und Zufall, Einheit und Vielheit, Moment und Dauer – aber auch ›Osten und Westen‹ werden als einander bedingende, gleichgewichtige Kräfte in der Struktur unserer Welt begriffen, deren Ordnung zerstört wird, wenn die eine über die andere zuviel Macht gewinnt. Die ›Zwillinge‹ Alighiero e Boetti⁶¹ sind eben nicht nur Manifest einer Schizophrenie, setzen nicht die eigene Identität tatsächlich auf's Spiel, sondern sind die verschiedenen Pole ein und derselben Einheit. In der Buchstabensymbolik der Sufi-Literatur ist das ›A‹ mit dem Zahlwert 1 der Buchstabe der Einheit und Einzigkeit, des unverrückbaren Ge-

setzes des Seins, während der Buchstabe ›B‹, der zweite im Alphabet, als Symbol des ersten Schöpfungsaktes das ›Schöpferische‹ schlechthin repräsentiert.⁶² So wie die rechte Hand und die linke Hand (Abb.15) als Prinzipien des ordnenden (schreibenden) Intellektes und der schöpferischen (zeichnenden) Freiheit zur Einheit eines Körpers gehören, wird das ›Prinzip‹ Mensch wie das ›Prinzip‹ Welt erst im Gleichgewicht aller Kräfte erfahrbar.

»Die größte Freude der Welt besteht darin, die Welt so zu erfinden, wie sie ist, ohne dabei etwas zu erfinden.« (Alighiero e Boetti).⁶³

15 Alighiero Boetti: *Stumento musicale* (Musikinstrument) (1970), Foto: Paolo Mussat Sartor



- 1 Auf Vorstellungen des persischen Propheten Zarathustra (zw.1000 und 600 v. Chr.) zurückgreifend.
- 2 Boetti, der auch Fachliteratur über orientalische Siegel besaß, erklärte und zeigte die Steine mit einer Begeisterung, die sich nahezu zwangsläufig auf jeden seiner Besucher übertrug.
- 3 Vgl. z.B. die zusammengestellten Werke in: Alighiero e Boetti. Accanto al Pantheon, Milano 1991, Timbri e Sigilli (L. Cherubini); Alighiero e Boetti. Kat.zur Ausstellung Galleria Dialoghi, Biella, 16. Nov. – 31. Dez. 1991; temporale, Rivista d'arte e di cultura 34–35, 1994, 24 ff.; Kat.Wien S. 54
- 4 Kat. Wien S. 184–185, Abb. S. 51, Alighiero e Boetti, Frammenti di un fregio, Balleria Cardì (1995)
- 5 Wie auf früheren Papierarbeiten teils in negativer, teils in positiver Schablone wiedergegeben. Vgl. Kat. Bonn S. 87.88; Alighiero e Boetti. Kat. Galerie Guy Bärtschi, Genf 1996; Alighiero e Boetti. Accanto al Pantheon a.o.
- 6 Vgl. die ›Cartoline etrusche e varie‹ sowie die ›Cartoline astratte‹, welche, dem venezianischen Fries nächstverwandt, einen Tierfries begleiten. Z.B. Th. Schulte – C. A. Bottigelli, Kat. Bonn S. 83 ff. 88 f.
- 7 Dieser Aspekt wird auch dadurch besonders deutlich, dass die lose im Raum ›schwebenden‹ ›Cartoline etrusche‹ von einer streng aneinandergereihten Gruppe gezeichneter Zeitschriftenfotos, als Zeugen der aktuellen Zeit, begleitet wird.
- 8 Die Formulierung » Boetti fece un fregio « erinnert dabei kaum zufällig an entsprechende Künstlersignaturen der Antike.
- 9 Zur großen Bedeutung des ›Sehens‹ für Boetti vgl. vor allem A. M. Sauzeau, Kat Wien 37 ff.
- 10 Zweifellos lag in der modernen Erkenntnis, dass einerseits jede lebende Materie denselben festgelegten Gesetzen folgt wie nichtlebende und dass alle Arten – Pflanzen, Tiere, selbst Bakterien – den gleichen Ursprung haben, andererseits aber für den Reproduktionsprozess allen Lebens das ›schöpferische‹ Element der Zufälligkeit unerlässlich ist – für Boetti ein ganz besonderer Reiz. Vgl. zusammenfassend D. Layzer, Die Ordnung des Universums, Frankfurt 1997, bes. 274 ff.; E. Laszlo, Kosmische Kreativität, Frankfurt 1997, bes. 115 ff. Dass Boetti sich tatsächlich intensiv mit solchen Fragen auseinandersetzt, bezeugen neben seinem Werk nicht nur seine private Bibliothek, sondern zahlreiche entsprechende Äußerungen. Vgl. Boetti in einem 1973 mit Achille Bonito Oliva geführten Interview: »... Wenn ich z.B. einen Quarz sehe, ist das für mich kein totes Ding, sondern ich sehe ihn wie eine Zahlenformel, die in einem bestimmten Augenblick – vielleicht weil ein Tropfen auf ihn fällt und eine chemische Reaktion auslöst – abzulaufen beginnt, und das Ergebnis ist einen Moment später dieses vollkommene kristalline Hexagon aus perfekt zusammenhängenden Molekülen. Es entsteht wie ein Pilz, es ist ein Pilz. Gibt es denn einen Unterschied zwischen einem Quarz und einem Pilz? Was soll das heißen, der sei pflanzlich und jener mineralisch?« Aus Kat.Wien S. 211 Über eine seiner vor dem venezianischen Fries entstandenen und diesem verwandten Papierarbeiten, die oben Bleistiftzeichnungen mit Motiven aus

ma anche parti «che prendono», all'interno di un processo di sviluppo che tutto sovrasta ed i cui inizi risalgono ad un'antichità ancora anteriore ai tempi leggendari di Alessandro Magno; le sue opere si trasformano necessariamente in «compartecipati veicoli» di «storie», sui quali nel corso del «fluire del tempo» si depositano sempre più numerosi strati di significati. Dal momento che il semplice artigianato artistico di una cultura resta radicato negli uomini, che ad essa appartengono, assai più fortemente delle ideologie, religioni o filosofie, indipendentemente dagli sviluppi politici, gli spostamenti territoriali o le modifiche temporali, i concetti e le idee dell'artista, che sono stati accolti in questa tradizione, sopravviveranno al loro autore ed insieme al suo ricordo verranno portate in un lontano, forse interminabile futuro. Non è la sua persona a stare in primo piano, in quanto individuo creatore ed «eternante» se stesso, ma piuttosto il legame che unisce i suoi quesiti, le sue idee, a quei fenomeni regolari ed estranei al tempo, che egli vorrebbe nelle sue opere rendere visibili e da cui egli stesso è tuttavia condizionato.

Per rimanere al paragone con il paracadutista, il quale, saltato giù dall'aereo ad alta quota, vede dapprima il «mondo» come una variopinta unità, e poi, man mano che si avvicina al «suolo», riconosce la reale varietà della sua struttura con tutti i suoi particolari, così si ha l'impressione, occupandosi dell'opera di Boetti, che sia possibile anche il contrario, cioè che, prendendo le mosse anche dal più piccolo aspetto parziale o frammento di pensiero, si possa con un balzo raggiungere l'aereo che vola ad alta quota. Quando si studiano i suoi lavori ci si scontra sempre, del tutto indipendentemente dalla «cronologia» della opere stesse, con i veri grandi quesiti, che stanno alla base della nostra concezione del mondo, i quesiti sull'essenza del tempo, della vita, dell'evoluzione, dell'ordine. In tal senso, ci si rende conto che, anche gruppi di opere che presentano in un primo momento aspetti molto diversi fra loro, in verità sono parti di un medesimo principio concettuale, per cui ognuna costituisce la causa diretta dell'altra. I lavori «Tutto» stanno in immediato dialogo con gli arazzi con scrittura ricamata e pongono domande riguardanti l'assoluta parità di diritti fra le varie culture della terra, domande che sono anche alla base delle «Mappe»⁵⁶. Essi simboleggiano allo stesso tempo immagini dell'evoluzione, che si fanno evidenti anche nel fregio di Venezia e numerosi lavori su carta. Gli arazzi con scrittura ricamata si richiamano ad una disputa concettuale, vecchia di secoli, sull'essenza e l'ordinamento di «scrittura», «linguaggio» e «figura», e sono in tal modo legati sia ai lavori «Biro»⁵⁷, che hanno per tema l'origine di queste tre forme, sia alla lingua figurata dei «Tutto» o alle «Variazioni sulla matematica»⁵⁸. Anche i più piccoli «frammenti» creativi, come per esempio i segni di sigillo, entrano davvero a far parte come «membri» dell'insieme delle opere, in quanto «briciole» di questa tematica fondamentale. «Non sono gli opposti ad interessare Alighiero Boetti, ma ciò che li collega e li separa» (Jean-Christo-

poral changes, the simple artistic craft of a particular culture is far more stable than all ideologies, religions or philosophies and remains tied to the people that are members of that culture. The concepts and ideas of an artists that become incorporated into that tradition will therefore long outlive his own life and be borne forward into a distant, possibly infinite future. It is not his person as an 'eternalized' creative individual which is foregrounded, but instead his questions and ideas are tied into supra-temporal laws which he endeavored to visualize in his work and yet which, at the same time, defined him.

Let us return to the simile of the parachutist, who having jumped from an airplane at a great height, initially perceives the 'world' as a colorful unity and, the nearer he gets to the 'ground', the more he discerns all the details of its factual diversity. Similarly, when addressing Boetti's oeuvre, you get the impression that you can conversely reach that high-flying plane with a single leap from any point, from even the smallest aspect or fragment of a thought. Quite independent of the 'chronology' of when they were made, when considering these works one repeatedly comes up against the real basic issues that define our notions of 'world', questions as to the meaning of time, of life, of evolution, of order. In this regard, groups of works which are very different in terms of their art can be construed as parts of the same intellectual principle, parts that factually and directly influence one another. The "Tutto" works engage in clear dialog with the embroidered pictures of writing and raise questions on the inalienable equal status of the diverse cultures in the world, questions on which the "Mappe"⁵⁶ also focus. At the same time, they symbolize notions of evolution that are also manifest in the Venice frieze and in numerous of the works in paper. The embroidered pictures of writing take up a centuries-old intellectual discussion on the substantive meaning and order of 'writing', 'language' and 'images' and are thus bound up with both the "Biro" works,⁵⁷ which address the origins thereof, and with the visual idiom of the "Tutto" or the "Variations on Mathematics".⁵⁸ Even the smallest artistic 'fragments', such as, for example, the impressions made by the seals, are, given that they entail 'fragments' of such fundamental questions, proper 'members' in this community of artworks. "Alighiero Boetti is not interested in the opposites, but in what connects or separates them;"⁵⁹ after all, the balance of all opposites is at the same time the balance of being.⁶⁰

In Boetti's oeuvre, order and chance, unity and multiplicity, the momentary and duration, and even 'East' and 'West' are construed as mutually defining, balancing forces for the structure of our world; and Boetti believes that the world's order will be destroyed if one or the other should gain the upper hand. The 'twins' Alighiero e Boetti⁶¹ attest not only to schizophrenia, not only jeopardize actual identity, but are the twin poles of one and the same unity. In the Sufi symbolism of letters, the 'A' is accorded the numeral 1 and is thus the letter for unity and uniqueness, the unalterable law of being; the 'B', the second letter in the alphabet, is a symbol of the first Act of Creation and represents 'creativity' per

- der Lebenswelt des Künstlers, unten einen farbigen, von Affen bevölkerten ›Dschungel‹ zeigt, äußerte sich Boetti in einem Interview mit Francesca Pasini 1987: »...Es ist ein Tagebuch und zugleich eine Form, unser heutiges, fragmentiertes Leben darzustellen. Aber es ist auch an sein Doppel gebunden, an das, was unten ist, daß Fließen der Malerei, die Farben, die Vögel. Die Tiere erinnern an den Moment der Spaltung, als der Mensch zum Menschen wurde und das Tier zum Tier. Der Affe ist eine Erinnerung an Darwin, aber er ist auch ein lebendes Zeichen für die Verflochtenheit von Menschlichem und Tierischem, die jeder zu entdecken sucht.« Aus Kat. Wien S. 207.
- 11 Kat. Wien S. 44.
- 12 Zur Bedeutung der ›Zeit‹ im Werk von Boetti vgl. auch J. C. Ammann in: Kat. Wien 15 ff.
- 13 Vom Geburtsjahr des Künstlers 1940 an bis zur Entstehung der Zeichnung 1976.
- 14 Vgl. z. B. das von den Babyloniern entwickelte komplexe sog. Stellenwertsystem aus nur zwei verschiedenen, jeweils unterschiedlich gesetzten, Schriftkeilzeichen, das – 4000 Jahre alt – sehr viel früher entstand, als unser europäisches Dezimalsystem, welches, um 500 v. Chr. in Indien erfunden, erst etwa 900 Jahre alt ist. Gerade dieses, von der Zahl 60 ausgehende System der Babyloniern ist noch heute Grundlage der Einteilung unseres Jahres in 12 Monate, der Stunden in 60 Minuten und der Minuten in 60 Sekunden. Interessant scheinen in diesem Zusammenhang darüber hinaus die sog. Kopfvarianten der Maya-Zahlen, Glyphen, welche die Zahlen 1–19 und Null mit dem Profil von Götterköpfen wiedergeben. Dazu z. B. F. C. Endres – A. Schimmel, *Das Mysterium der Zahl. Zahlensymbolik im Kulturvergleich*, München 1997, 15 ff.
- 15 Sie wird ihrerseits von fein gepunkteten Zeichen begleitet, die an die gelochten oder ›stättowierten‹ Signets auf Boettis Zeichnungen, Postkarten oder Briefe erinnern. Vgl. dazu auch A. M. Sauzeau, Kat. Wien 37.
- 16 Der Text selbst entspricht dabei unmittelbar einer sehr ähnlichen Passage in den bereits erwähnten ›Cartoline etrusche‹, in der es heißt: »Im Einklang sein mit der Zeit, der Zeit folgen, mit der Zeit gehen, in der Zeit sein, außerhalb der Zeit, aber gegen die Zeit gehen – gegen den Wind, gegen den Willen, gegen alle und alles.« Vgl. Th. Schulte – C. A. Bottigelli, Kat. Bonn S. 83. Mit dieser Arbeit hat die hier besprochene Zeichnung darüberhinaus auch die häufig wiederkehrenden Kreise gemein.
- 17 Vgl. auch die in der Präsentation und Wirkung der verwendeten Siegelabdrücke unmittelbar verwandten Papierarbeiten in: *temporale*, Rivista d'arte e di cultura 34–35, 1994, 24 ff.
- 18 Vgl. dazu R. Lauter, hier S. 82 ff.
- 19 Vgl. z. B. Brief an Rolf Lauter vom 17 Juli 1992, hier Abb. 8, 9, 5.
- 20 Vgl. A. Schimmel, *Mystische Dimensionen des Islam. Die Geschichte des Sufismus*, München 1995, 476 ff. und passim. Zum ›Löwen Gottes‹ ebenda bes. 473.
- 21 Ich möchte an dieser Stelle noch einmal Parastu Forouhar für ihre vielfältigen Hinweise zur persischen Schrift danken.
- 22 Vgl. zu den folgenden Überlegungen auch K. Görner, hier S. 300 ff.
- 23 Zu den in den Stick-Schriftbildern enthaltenen Sinnsprüchen und Sätzen vgl. die umfassende Zusammenstellung hier S. 126 ff.
- 24 Vgl. vor allem K. Görner, hier S. 300 ff.; R. Lauter, hier sowie Alighiero e Boetti. *De bouche a oreille*. Ausstellungskat. Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 1993.
- 25 Die Stadt, die sich heute auf irakischem Gebiet befindet, war damals eine der christlichen Metropolen im ottomanischen Reich.
- 26 Vgl. A. M. Sauzeau in: Kat. Wien S. 45 und 219 sowie die Äußerungen des Künstlers selbst, ebenda S. 215.
- 27 Zu Boettis gleichzeitigen Interessen an den Vorstellungen des Zen-Buddhismus vgl. A. M. Sauzeau, Kat. Wien S. 45 sowie R. Lauter hier S. 126 ff.
- 28 Vgl. vor allem A. Schimmel, *Calligraphy and Islamic Culture*, New York 1984 sowie dies., *Mystische Dimensionen des Islam. Die Geschichte des Sufismus*, München 1995, bes. 578 ff. und passim.
- 29 Schimmel, *Mystische Dimensionen a.O.* S. 579 mit weiterer Lit.
- 30 Schimmel, *Mystische Dimensionen a.O.* S. 317.
- 31 So in der Vorstellung des Fadlullah Asterabadi im frühen 15. Jh. Vgl. Schimmel, *Mystische Dimensionen a.O.* S. 580 f.
- 32 Schimmel, *Mystische Dimensionen a.O.* S. 586.
- 33 Schimmel, *Mystische Dimensionen a.O.* S. 317. Vgl. zur Zahlensymbolik vor allem auch F. C. Endres – A. Schimmel, *Das Mysterium der Zahl. Zahlensymbolik im Kulturvergleich*, München 1997, zur Zahl 40 bes. 260 ff.
- 34 Schimmel, *Mystische Dimensionen* S. 591.
- 35 Schimmel, *Mystische Dimensionen* S. 580; Endres-Schimmel, *Zahlensymbolik a.O.* S. 17.
- 36 Schimmel, ebenda.
- 37 Vgl. Endres-Schimmel, *Zahlensymbolik a.O.* bes. 42 ff. und passim sowie K. Görner, hier S. 300 ff. und R. Lauter, hier S. 126 ff.
- 38 Endres-Schimmel, *Zahlensymbolik a.O.* bes. 101 ff.
- 39 Lat. Kirchenvater und bedeutender Gelehrter, der zahlreiche sehr wichtige theologische Werke verfasste. Um 347 n. Chr. in Dalmatien geb., 420 n. Chr. in Bethlehem gest.; Endres-Schimmel, *Zahlensymbolik a.O.* 104.
- 40 Jalaluddin Maulana Rumi Balkhi, geb. 1207 unserer Zeitrechnung in Balkh, dem heutigen Afghanistan. Gelehrter Sufi, Priester und bedeutender Dichter. Vgl. Schimmel, *Mystische Dimensionen a.O.*, bes. 438 ff. und passim sowie Endres-Schimmel, *Zahlensymbolik a.O.* 101 (jeweils mit umfassender Bibliographie).
- 41 Damaskus, 19. Jh., Endres-Schimmel, *Zahlensymbolik a.O.* S. 275.
- 42 Nur bei einem der für die Ausstellung zusammengetragenen Werke wurde eine andere, wenn auch dem gleichen Alphabetsystem verpflichtete, Sprache verwendet.
- 43 Vgl. zur Werkgruppe hier sowie die Übersichtstabelle zu den verschiedenen Varianten hier S. 240, 241.
- 44 Privatbes. Rom: 6 x 6 Quadrate, von linearem Kreuz in Farsi unterteilt. Jedes Viertel besteht aus 8 Quadraten mit 4 x 4 lateinischen Buchstaben, die ein Farsi-Quadrat im Zentrum umschließen, 1988, 107 x 111.
- 45 Privatbes. Rom: 1988, 107 x 108 cm.
- 46 Privatbes. Trento: 1988, 100 x 107 cm.
- 47 Langan, Pir-i Bakran, rund 30 km. südwestlich von Isfahan, der zweitgrößten Stadt des Iran gelegen. Geschnittener Stuck, farbig gefasst, 1303–12. Das Bauwerk wurde dann in ein Grabmal umgewandelt. Vgl. J. Sourdel-Thomine – B. Spuler, *Die Kunst des Islam. Propyläen Kunstgeschichte* Bd. 4, Berlin o.J. Abb. 254.
- 48 11./12. Jh. Heute New Haven, Conn., Yale Univ. Der unvollständige, in kufischer Schrift verfasste Text lautet: »...im Tod ist mein Kummer, im Grab ist meine Einsamkeit und im Sarg meine Verlassenheit...«. Vgl. *Die Kunst des Islam a.O.* Abb. 271.
- 49 Die an dieser Stelle abgebildeten Details sind dem in der Sammlung des MMK befindlichen ›Tutto‹ entnommen.
- 50 Vgl. auch zur Machart der Arbeiten, Text R. Lauter, hier S. 86 ff.
- 51 Zu den Herstellungstechniken vgl. R. Lauter, hier S. 24 ff.
- 52 Vgl. auch hier S. 102 ff.
- 53 Hier S. 106 ff.
- 54 Hier S. 108 ff.
- 55 Aus: Afghanistan, von N. Bourriaud gesammelte Äußerungen Boettis in: *Documents Nr. 1*, Oktober 1992. Nachgedruckt in: Kat. Wien S. 215.
- 56 Vgl. R. Lauter, hier S. 60 ff.
- 57 Vgl. R. Lauter, hier S. 46 ff. sowie K. Görner, hier S. 300 ff.
- 58 R. Lauter, hier S. 82 ff.
- 59 J. C. Ammann in: Kat. Wien S. 17.
- 60 Vgl. dazu auch R. Lauter, hier S. 126 ff.
- 61 Vgl. R. Lauter, hier S. 39 ff.
- 62 A. Schimmel, *Mystische Dimensionen des Islam. Die Geschichte des Sufismus*, München 1995, 588 ff.
- 63 »... il piacere più grande del mondo consiste nell'inventare il mondo come esso è, senza inventare niente.« Entnommen aus: M. Bonuomo, Alighiero e Boetti: *Una lezione di stile*. Kat. Alighiero e Boetti, Gallerie Lucio Amelio, Neapel, 1990.

phe Ammann)⁵⁹; ed infatti l'equilibrio di tutti gli opposti è anche l'equilibrio dell'essere⁶⁰. Ordine e casualità, unità e molteplicità, attimo e durata, ma anche «oriente ed occidente» vengono concepiti come forze di uguale importanza, ognuna causa dell'altra, all'interno della struttura del nostro mondo, il cui ordine viene distrutto quando l'una prende il sopravvento sull'altra. I «gemelli» Alighiero e Boetti⁶¹ non sono soltanto il manifesto di una schizofrenia, non mettono davvero in gioco l'identità personale, ma costituiscono i poli opposti di una medesima ed unica unità. Secondo il simbolismo delle lettere dell'alfabeto nella letteratura sufitica, la «A» insieme al numero 1 è la lettera dell'unità ed unicità, dell'irremovibile legge dell'essere, mentre la lettera «B», la seconda dell'alfabeto, in quanto simbolo del primo atto creatore, rappresenta «l'elemento creativo» per eccellenza⁶². Come la mano destra e quella sinistra (fig. 14), in quanto principio l'una dell'intelletto ordinatore (scrittore) e l'altra della libertà creativa (disegnatrice), fanno parte entambe di un unico corpo, così sia il «principio» uomo che il «principio modo» diventano concepibili soltanto nell'equilibrio di tutte le forze.

«La gioia più grande del mondo consiste nell'inventare il mondo come esso è, senza inventare niente»
(Alighiero e Boetti)⁶³

- 1 Si rifà alle idee del profeta persiano Zarathustra (tra il 1000 ed il 600 a.C.).
- 2 Boetti, che possedeva anche letteratura specializzata sui sigilli orientali, spiegava e mostrava i pezzi della sua collezione con un entusiasmo che inevitabilmente si trasmetteva a ciascuno dei suoi ospiti.
- 3 Cfr. p. es. le opere raccolte in: Alighiero e Boetti. Accanto al Pantheon, Milano 1991, Timbri e sigilli (L. Cherubini); *Alighiero Boetti. Catalogo della mostra* Galleria Dialoghi, Biella, 16 nov. – 31 dic. 1991; temporale, Rivista d'arte e di cultura 34-35, 1994, pp. 24 sgg.; Cat. Torino p. 54.
- 4 Cat. Torino pp. 184 – 185, fig. pag. 51, Alighiero Boetti, Frammenti di un fregio, Galleria Cardì 1995.
- 5 Come nei precedenti lavori su carta, riprodotti con sagome a volte in negativo, a volte in positivo. Cfr. Cat. Bonn pp. 87, 88; Alighiero e Boetti. Cat. Galerie Guy Bärtschi, Ginevra 1996; Alighiero e Boetti, Accanto al Pantheon, Milano 1991, a.a.O.
- 6 Cfr. «Cartoline etrusche e varie» e «Cartoline astratte» che, molto simili al fregio veneziano, accompagnano un fregio di animali. Per es. Th. Schulte – C. A. Bottigelli, Cat. Bonn pp. 83 sgg., 88 sg.
- 7 Questo aspetto diviene particolarmente evidente anche perché le «Cartoline etrusche», liberamente «fluttuanti» nello spazio, sono accompagnate da un gruppo di foto disegnate di riviste, che si susseguono in una serie rigorosa come testimoni del tempo attuale.
- 8 La formulazione «Boetti fece un fregio» non a caso ricorda le corrispondenti firme degli artisti antichi.
- 9 Sul grande significato che il «vedere» ha per Boetti cfr. soprattutto A. M. Sauzeau, Cat. Torino pp. 37 sgg.
- 10 Senza dubbio per Boetti esercitava un particolare fascino il concetto moderno, secondo cui ogni materia vivente segue le stesse leggi fisse come quella non vivente e tutte le specie – piante, animali e gli stessi batteri – hanno la stessa origine, e per il quale è tuttavia essenziale nel processo di riproduzione di ogni forma di vita l'elemento creativo della casualità. Cfr. per una panoramica riassuntiva D. Layzer, *Die Ordnung des Universums*, Francoforte 1997, soprattutto pp. 274 sgg.; E. Laszlo, *Kosmische Kreativität*, Francoforte 1997, in partic. pp. 115 sgg. Che Boetti abbia riflettuto intensamente su questi problemi, lo testimoniano, accanto alla sua opera, non solo la sua biblioteca privata, ma anche numerose sue

se.⁶² Just as the left and right hands (Ill. 14) belong to the unity of the human body as principles of an ordering (writing) intellect and of creative (drawing) liberty, so, too, the 'principle' of humanity and that of the world can first be experienced in the balance of all forces.

"The greatest joy on earth consists in inventing the world the way it is without inventing anything in the process."
(Alighiero e Boetti)⁶³

- 1 Based on the ideas of the Persian prophet Zoroaster (1000–600 BC).
- 2 Boetti, who also possessed specialist literature on Oriental seals, loved showing the stones and explained them with an enthusiasm which could not help but infect anyone who visited him.
- 3 See, for example, the works compiled in: "Alighiero e Boetti. Accanto al Pantheon", Milan 1991, "Timbri e sigilli (L. Cherubini)"; "Alighiero e Boetti," the catalog of the exhibition at Galleria Dialoghi, Biella, Nov. 16 – Dec. 31, 1991; «temporale», Rivista d'arte e di cultura 34–35, 1994, p. 24 ff.; Vienna catalogue, p. 54.
- 4 Vienna catalog, pp. 184–5; "Alighiero e Boetti, Frammenti di un fregio", Galleria Cardì 1995.
- 5 As in his early works on paper, which were reproduced partly as negative, partly as positive templates. See Bonn catalogue pp. 87–8; "Alighiero e Boetti," catalogue Gallery Guy Bärtschi, (Geneva, 1996); "Alighiero e Boetti, Accanto a Pantheon", op.cit.
- 6 See the 'cartoline etrusche e varie' and the 'cartoline astratte' which accompany an animal frieze, an aspect closely related to the Venetian frieze. Examples can be found in Th. Schulte – C.A. Bottigelli in the Bonn catalog, pages 83 ff., 88 f.
- 7 This aspect also becomes particularly apparent when considering the fact that the 'cartoline etrusche', 'hovering' freely in the room is accompanied by a strictly ordered row of drawings of magazine photos, meant as witnesses to the present age.
- 8 It can hardly be chance that Boetti's use of the formulation "Boetti fece un fregio" is reminiscent of similar signatures by artists in Antiquity.
- 9 On the great importance of 'seeing' for Boetti, cf. especially A. N. Sauzeau, Vienna catalog, pp. 37 ff.
- 10 Without a doubt, Boetti was particularly fascinated by two modern insights. The first is that every form of organic matter follows the same fixed rules as inorganic matter and that all species – plants, animals, even bacteria – have the same origin. The second is that, conversely, as far as the process of reproduction is concerned, all living creatures are subject to the 'creative' element of chance. For a summary cf. D. Layzer, "Die Ordnung des Universums" (The Order of the Universe, Frankfurt, 1977), esp. p. 115 ff. The fact that Boetti was deeply interested in such questions is documented not only by his work and his own private library, but also by numerous remarks to this effect. See Boetti in a 1973 interview with Achille Bonito Oliva: "...When, for example, I see a quartz, for me it is not dead matter. I see it as a numeric formula which will at a certain moment start to function – perhaps because a drop of water falls onto it and triggers a chemical reaction. And the result, a moment later, is the faultless crystalline hexagon composed of perfectly balanced molecules. It comes into being like a fungus, it is a fungus. Is there a difference between a quartz and a fungus? What is the point of calling the one vegetable and the other mineral?" (Quoted from: Vienna catalog, p. 211)
One of his works on paper which predates the Venetian frieze and is related to it includes pencil drawings containing motifs from the artist's own world at its top and a colorful jungle peopled by apes at its bottom. Boetti

- dichiarazioni sul tema. Cfr. Boetti in una intervista del 1973 con Achille Bonito Oliva: «Ecco, per esempio, quando vedo un quarzo, io non posso vederlo come una cosa morta, lo vedo come una formula di numeri che ad un certo momento – forse perché arriva una goccia e si produce qualche procedimento chimico – scatta e viene fuori in un attimo questo esagono perfetto, cristallino, queste molecole che si sono incastrate perfettamente. Ecco, viene fuori come un fungo, e un fungo; che differenza c'è tra quello e un fungo? Che vuol dire che uno è vegetale e l'altro è minerale?» (citato da Boetti, cat. Torino, pag. 210). Riguardo ad uno dei suoi lavori su carta realizzato prima del fregio veneziano e ad esso affine, che mostra in alto disegni a matita con motivi tratti dal mondo della vita dell'artista e in basso una giungla colorata popolata da scimmie, Boetti si esprime così in un'intervista con Francesca Pasini del 1987: «È un diario, ma allo stesso tempo è un modo per rappresentare la frammentazione della vita che oggi viviamo. E non è solo questo perché è legato al suo doppio, cioè a quello che sta sotto, al flusso della pittura, al colore, agli animali che volano, e gli animali ricordano il momento in cui le cose si sono divise: l'uomo è diventato uomo e l'animale, animale. La scimmia è un ricordo di Darwin, ma è anche segnale ancora vivo di questo intreccio tra l'umanità e l'animalità che ognuno cerca di scoprire» (citato da Boetti, cat. Torino, pag. 207).
- 11 Cat. Torino p. 44 cfr. anche ibi p. 4
 - 12 Sul significato del «tempo» nell'opera di Boetti cfr. anche J. C. Ammann in: Cat. Torino pp. 15 sgg.
 - 13 Dal 1940, anno di nascita dell'artista, fino al 1976 anno della realizzazione del disegno.
 - 14 Cfr. per es. il complesso sistema sviluppato dai Babilonesi sulla base di due soli segni di scrittura cuneiforme, che venivano disposti in maniera diversa; antico di 4000 anni, esso nacque molto prima del nostro sistema decimale europeo. Questo invece, inventato per la prima volta in India intorno al 500 a.C., ha solo 900 anni. Proprio il sistema dei Babilonesi, che si basa sul numero 60, è ancora oggi fondamento della suddivisione del nostro anno in 12 mesi, delle ore in 60 minuti e dei minuti in 60 secondi. Appaiono inoltre interessanti in questo contesto le cosiddette varianti a forma di testa dei numeri Maya, glifi che rappresentano i numeri da 1 a 19 e lo zero con il profilo di teste di divinità. A questo proposito cfr. per es. F. C. Endres – A. Schimmel, *Das Mysterium der Zahl. Zahlensymbolik im Kulturvergleich*, Monaco 1997, pp. 15 sgg.
 - 15 Essa viene accompagnata a sua volta da segni finemente punteggiati che ricordano le sigle punzonate o «tatuati» su disegni, cartoline o lettere di Boetti. Cfr. anche A. M. Sauzeau, Cat. Torino 37.
 - 16 Il testo stesso corrisponde ad un passaggio molto simile contenuto nelle già citate «Cartoline etrusche»: «Essere in armonia con il tempo, seguire il tempo, andare con il tempo, essere nel tempo, fuori dal tempo, ma andare contro il tempo – contro il vento, contro la volontà, contro tutti e tutto». Cfr. Th. Schulte – C. A. Bottigelli, Cat. Bonn p. 83. Il disegno qui trattato ha in comune con questo lavoro anche l'elemento spesso ricorrente del cerchio.
 - 17 Cfr. anche i lavori su carta, per aspetto ed effetto assai simili ai segni di sigillo utilizzati, in: *temporale*, Rivista d'arte e di cultura 34-35, 1994, pp. 24 sgg.
 - 18 Cfr. in proposito R. Lauter, ibi p. 83 ss.
 - 19 Cfr. per es. la lettera a R. Lauter del 17 luglio 1992, qui fig. p. 8, 9.
 - 20 Cfr. A. Schimmel, *Mystische Dimensionen des Islam. Die Geschichte des Sufismus*, Monaco 1995, pp. 476 sgg. e passim. Sul «leone di Dio» ibidem, soprattutto p. 473.
 - 21 Desidero qui ringraziare ancora una volta Parastou Forouhar per le sue molteplici indicazioni sulla scrittura persiana.
 - 22 Cfr. in proposito anche K. Görner, ibi p. 300 ss.
 - 23 Per le frasi e gli aforismi contenuti negli arazzi con scrittura ricamata cfr. l'ampia raccolta ibi p. 229 ss.
 - 24 Cfr. soprattutto K. Görner, ibi p. 301 ss.; R. Lauter, ibi p. 127 ss ed Alighiero Boetti. *De bouche a oreille*. Catalogo della mostra. Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 1993.
 - 25 La città, che si trova oggi in territorio iracheno, era a quel tempo una delle metropoli cristiane del regno ottomano.
 - 26 Cfr. A. M. Sauzeau in: Catalogo Torino pp. 25 e 219 e le dichiarazioni dell'artista stesso, ibidem p. 215.
- commented on this work in an interview with Francesca Pasini in 1987: "...It is a diary and, at the same time, a method of portraying the fragmentary kind of life we lead nowadays. But it is also bound up with its double, with what can be seen at the bottom: the flow of the painting, the colors, the birds. The animals remind us of the moment when the split occurred, when man became man, and animals became animals. The ape reminds us of Darwin, but is also a living indication of how the human and the animal are intertwined, something everyone tries to discover." (Quoted from Vienna catalog, p. 207).
- 11 Vienna catalog, p. 44. See also the essay by R. Lauter in the present volume p. 83 ff.
 - 12 On the significance of 'time' in Boetti's work see also J. C. Ammann in the Vienna catalog, p. 15 ff.
 - 13 From the year when the artist was born (1940) until the time when he produced the drawing (1976).
 - 14 See, for example, the complex so-called "place value system" developed by the Babylonians whereby only two different cuneiform characters were allotted varying positions. This system, which is 4000 years old, was developed very much earlier than our European decimal system which was invented in India around 500 BC and is only around 900 years old. It is this system developed by the Babylonians, based on the number 60, which is still at the root of our system of dividing years into 12 months, hours into 60 minutes, and minutes into 60 seconds.
 - 15 See A. M. Sauzeau, Vienna catalogue, p. 37.
 - 16 The text itself corresponds directly to a very similar passage in the aforementioned 'Cartoline etrusche', where we read: "To be in harmony with time, to follow time, to go with time, to be in time, outside time, but against time – against the wind, against the will, against everything." See Th. Schulte, "C. A. Bottigelli," catalog Bonn, p. 83. The drawing discussed here also has in common with this work the frequent use of circles.
 - 17 Cf. also the works in paper in "temporale", "Riviste d'arte di cultura," 34-35/1994, p. 24 ff, which are directly related in terms of the presentation and impact of the seal imprints used.
 - 18 See R. Lauter in the present volume, p. 83 ff.
 - 19 See, for example, the letter to Rolf Lauter dated July 17, 1992, here Ill. on 8, 9.
 - 20 See A. Schimmel: "Mystische Dimensionen des Islam. Die geschichte des Sufismus," (Munich, 1995), p. 476 ff and passim. On the "Lion of God" see in particular p. 473.
 - 21 I would like to take this opportunity to thank Parastou Forouhar once again for the many references she gave as regards the Persian script.
 - 22 See on the following discussion also Klaus Görner in the present volume, p. 301 ff.
 - 23 On the proverbs and sentences in the embroidered pictures of writing see the comprehensive overview in the present volume p. 229 ff.
 - 24 See, above all, the articles by K. Görner, p. 301 ff., and R. Lauter, p. 127 ff., in the present volume as well as "Alighiero e Boetti. De bouche a oreille," catalog, (Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 1993).
 - 25 The city, which is currently in Iraq, was at that time the Christian metropolis in the Ottoman Empire.
 - 26 See A. M. Sauzeau, in Cat. Vienna, pages 45 and 219, as well as statements by the artist himself in ibid. P. 215.
 - 27 On Boetti's simultaneous interest in Zen Buddhism see A. M. Sauzeau in Cat. Vienna, p. 45 and R. Lauter in the present volume, p. 127 ff.
 - 28 See, above all, Schimmel: "Calligraphy and Islamic Culture," (New York); Schimmel: "Mystische Dimensionen," op.cit., p. 578 ff.
 - 29 Schimmel: "Mystische Dimensionen," op.cit. p.579 with further literature.
 - 30 Schimmel: "Mystische Dimensionen," op.cit., p. 317.
 - 31 As in the notion put forward by Fadlullah Asterabadi in the early 15th century, cf. Schimmel: "Mystische Dimensionen," op. cit. p. 580 f.
 - 32 Schimmel, "Mystische Dimensionen," op. cit., p. 586.

- 27 Sugli interessi di Boetti, in quello stesso periodo, per concezioni del budismo zen cfr. A. M. Sauzeau, *Catalogo Torino* p. 45 e R. Lauter ibi p. 127ss.
- 28 Cfr. in particolare A. Schimmel, *Calligraphy and Islamic Culture*, New York 1984 e la stessa, *Mystische Dimensionen*, I. c. p. 578 sgg. e passim.
- 29 Schimmel, *Mystische Dimensionen*, I. c. p. 579 con ulteriore bibliografia.
- 30 Schimmel, *Mystische Dimensionen*, I. c. p. 317.
- 31 Così secondo la concezione di Fadlullah Asterabadi all'inizio del XV sec. Cfr. Schimmel, *Mystische Dimensionen*, I. c. p. 80 sg.
- 32 Schimmel, *Mystische Dimensionen*, I. c. p. 586.
- 33 Schimmel, *Mystische Dimensionen*, I. c. p. 317. Per il simbolismo dei numeri cfr. soprattutto anche Endres - Schimmel, *Zahlensymbolik*, I. c. per il numero 40 in particolare pp. 260 sgg.
- 34 Schimmel, *Mystische Dimensionen*, p. 591.
- 35 Schimmel, *Mystische Dimensionen*, p. 580; Endres-Schimmel, *Zahlensymbolik*, I. c. p. 17.
- 36 Schimmel, *ibidem*.
- 37 Cfr. Endres-Schimmel, *Zahlensymbolik*, I. c. in part. pp. 42 sgg. e passim, K. Görner, *ibip.* 301 e R. Lauter, *ibi* p. 127ss.
- 38 Endres-Schimmel, *Zahlensymbolik*, I. c. in particolare pp. 101 sgg.
- 39 Padre della Chiesa e grande sapiente, autore di fondamentali opere teologiche. Nato in Dalmazia intorno al 347 d.C., morto a Betlemme nel 420 d.C.; Endres-Schimmel, *Zahlensymbolik*, I. c. p. 104.
- 40 Jalaluddin Maulana Rumi Balkhi, nato nel 1207 secondo il nostro computo del tempo a Balkh, nell'attuale Afganistan. Dotto sufita, sacerdote ed importante poeta. Cfr. Schimmel, *Mystische Dimensionen*, I. c. soprattutto pp. 438 sgg. e passim e Endres-Schimmel, *Zahlensymbolik* I. c. 101 (rispettivamente con ampia bibliografia).
- 41 Damasco, XIX sec., Endres-Schimmel, *Zahlensymbolik*, I. c. p. 275.
- 42 Solo in una delle opere raccolte per la mostra compare un'altra lingua, che adopera tuttavia lo stesso sistema alfabetico.
- 43 Per questo gruppo di opere cfr. *ibi* p. 103ss. e la tavola riassuntiva delle differenti varianti *ibi* p. 240, 241.
- 44 Collezione privata, Roma: 6 x 6 quadrati, suddivisi da una croce lineare in lettere farsi. Ogni quarto è costituito da 8 quadrati, formati da 4 x 4 lettere latine, che racchiudono nel mezzo un quadrato in caratteri farsi, 1988, 107x111.
- 45 Collezione privata, Roma: 1988, 107 x 108 cm.
- 46 Collezione privata, Trento: 1988, 100 x 107 cm.
- 47 Langan, Pir-i Bakran, situata 30 km. a sud ovest di Isfahan, la seconda città iraniana per grandezza. Stucco intarsiato, incorniciato di colore, 1303-12. L'edificio fu in seguito trasformato in monumento funerario. Cfr. Sourdelt-Thomine - B. Spuler, *Die Kunst des Islam. Propyläen Kunstgeschichte*, vol. 4, Berlino (senza indicazione dell'anno), fig. 254.
- 48 XI/XII sec. ora New Haven, Conn., Yale Univ. Il testo, incompleto, scritto in cufico, dice: «... nella morte è il mio dolore, nella tomba la mia solitudine nella bara il mio abbandono...». Cfr. *Die Kunst des Islam*, I. c. fig. 271.
- 49 I dettagli qui raffigurati sono tratti dal «Tutto», facente parte della raccolta del MMK.
- 50 Riguardo al modo in cui furono fatti i lavori cfr. il testo di R. Lauter, *ibi* p. 87ss.
- 51 Per le tecniche di produzione cfr. R. Lauter, *ibi* p. 25ss.
- 52 Cfr. anche *ibi* p. 103ss.
- 53 *Ibi* p. 107ss.
- 54 *Ibi* p. 108ss.
- 55 Da: Afganistan, dichiarazioni di Boetti, raccolte da N. Bourriaud in: *Documents* Nr. 1, ottobre 1992. Ristampa in: *Catalogo Torino* p. 215.
- 56 Cfr. R. Lauter, *ibi* p. 61ss.
- 57 Cfr. R. Lauter, *ibi* p. 47ss. e K. Görner, *ibi* p. 301ss.
- 58 R. Lauter, *ibi* p. 83ss.
- 59 J. C. Amman in: *Cat. Vienna* p. 17.
- 60 Cfr. in proposito anche Rolf Lauter, *ibi* p. 127ss.
- 61 Cfr. R. Lauter, *ibi* p. 40ss.
- 62 A. Schimmel, *Mystische Dimensionen des Islam. Die Geschichte des Sufismus*, Monaco 1995, 588 sgg.
- 63 Tratto da: M. Bonuomo, Alighiero e Boetti: Una lezione di stile. *Cat. Alighiero e Boetti*, Galleria Lucio Amelio, Napoli 1996
- 33 *Ibid.*, p. 317. On numerical symbols cf. in particular Endres & Schimmel: "Zahlensymbolik," op. cit., on the number 40 in particular see p. 260ff.
- 34 Schimmel: "Mystische Dimensionen," p. 591.
- 35 *Ibid.*, p.580; see also Endres & Schimmel: "Zahlensymbolik," op. cit., p. 17.
- 36 Schimmel, *ibid.*
- 37 Cf. Endres & Schimmel: "Zahlensymbolik," op. cit., esp. p. 42ff. and passim; also K. Görner and R. Lauter in the present volume, p. 301ff., 127ff.
- 38 Endres & Schimmel: "Zahlensymbolik," op. cit., esp. p.101ff.
- 39 One of the fathers of the early Church and an important scholar, the author of a large number of major theological works. Born around 347 AD in Dalmatia, died in 420 AD in Bethlelem; Endres & Schimmel: "Zahlensymbolik," op. cit., p. 104.
- 40 Jalaluddin Maulana Rumi Balkhi, born in 1207 (Gregorian calendar) in Balkh, now in Afghanistan. Scholar, Sufi, priest and prominent poet. Cf. Schimmel: "Mystische Dimensionen," op. cit., esp. p. 438 ff. and passim, also Endres & Schimmel: "Zahlensymbolik," op. cit., p. 101 (both include extensive bibliographies).
- 41 Damascus, 19th. century, Endres & Schimmel: "Zahlensymbolik," op. cit. p. 275.
- 42 Only one of the works assembled for the exhibition uses a different language, although this does employ the same alphabet.
- 43 Cf. on the group of works here p. 103ff. and the table showing the different variants here p. 240, 241.
- 44 Private collection, Rome: six by six squares, subdivided by a linear cross in Farsi. Each quarter consists of eight squares of four by four Latin letters surrounding a Farsi square in the middle, 1988, 107 by 111 cms.
- 45 Private collection, Rome: 1988, 107 by 108 cm.
- 46 Private collection, Trento: 1988, 100 by 107 cm.
- 47 Langan, Pir-i Bakran, approx. 30 km. south west of Isfahan, the second largest town in Iran. Carved stucco with colored settings, 1303-12. The building was then converted into a sepulcher. Cf. J. Sourdelt-Thomine & B. Spuler: "Die Kunst des Islam," being "Propyläen Kunstgeschichte, vol. 4, (Berlin, no date), ill. 254.
- 48 11th-12th cent. Today at Yale Univ., New Haven, Conn. The text, which is incomplete, and in Cufic script reads: "...in death is my sorrow, in the grave is my solitude, and in the coffin my abandonment...". Cf. "Die Kunst des Islam," op. cit., ill. 271.
- 49 The details illustrated here are taken from the 'Tutto' housed in the collection of the MMK in Frankfurt.
- 50 See, on the way the works are made, the essay by R. Lauter in the present volume, p. 87ff.
- 51 On the production techniques used, see R. Lauter, p. 25 ff.
- 52 See also in the present volume p. 103ff.
- 53 See also in the present volume p. 107ff.
- 54 See also in the present volume p. 108ff.
- 55 Quoted from: "Afghanistan, von N.Bourriaud gesammelte Äußerungen Boettis" in: "Documents", No.1, Oct. 1992, reprinted in *Cat. Vienna*, p. 215.
- 56 See also R. Lauter in the present volume, p. 61ff.
- 57 See R. Lauter and K. Görner in the present volume, pages 47ff. and 301ff.
- 58 See also in the present volume R. Lauter, p. 83ff.
- 59 J. C. Ammann in *Cat. Vienna*, p. 17.
- 60 See also in the present volume R. Lauter, p. 127ff.
- 61 See also in the present volume R. Lauter, p. 40ff
- 62 A.Schimmel, "Mystische Dimensionen des Islam. Die Geschichte des Sufismus," (Munich, 1995), p. 588 ff.
- 63 "... il piacere più grande del mondo consiste nell'inventare il mondo come esso è, senza inventare niente." Quoted from M. Bonuomo: "Alighiero e Boetti: Una lezione di stile." *Cat. Alighiero e Boetti*, Galleria Lucio Amelio, Naples (1996)