



SEGNI D CARTA

ARTE DEL '900

Testo di | Text by
Elena Di Raddo

Impaginazione | Layout
Andrea Zaccarelli - TQuattro

Traduzione | Translations by
Christian Bayliss

Crediti fotografici | Photograph Credits
Marco Mayer, Cristian Castelnuevo

Ringraziamo per la collaborazione | We would like to thank for the cooperation
Galleria Lo Scudo (Verona), Galleria Massimo De Carlo (Milano), Galleria Matteo Lampertico (Milano), Repetto Projects (Milano),
Stefano Zorzi, Studio Guastalla (Milano)

Pubblicato in occasione della mostra | Published on the occasion of the exhibition

SEGNI DI CARTA

Arte del Novecento

16 novembre-23 dicembre 2016



Galleria Gracis
Piazza Castello 16
20121 Milano
tel +39 02 877 807
gracis@gracis.com
www.gracis.com

©All rights reserved under International copyright conventions.

No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or any information storage and retrieval system without permission in writing from the publisher.

SEGN D CARTA

ARTE DEL '900

16 Novembre | 23 Dicembre 2016

Giacomo Balla

Alighiero Boetti

Agostino Bonalumi

Giuseppe Capogrossi

Enrico Castellani

Tullio Crali

Dadamaino

Lucio Fontana

Robert Mangold

Marino Marini

Fausto Melotti

Bruno Munari

Amedeo Modigliani

Vasilij Kandiskij

Gustav Klimt

Jannis Kounellis

Tancredi Parmeggiani

Robert Rauschenberg

Victor Vasarely

Emilio Vedova

Andy Warhol

SEGNI DI CARTA

di Elena Di Raddo

Che gli storici pongano l'origine dell'arte nel disegno è notizia nota. Nel dibattito accademico del Rinascimento questa forma di espressione visiva ha senza alcun dubbio il primato su pittura e scultura.

Per Vasari, come per i *Manieristi* fiorentini, il disegno è anima e fondamento di tutte le arti. Strumento che permette all'artista di comporre e cogliere la realtà fissandone le forme visibili e le idee interiori: "perché il disegno, padre delle tre arti nostre, architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma. Ovvero idea di tutte le cose della natura..."¹

Tuttavia nella produzione degli artisti il disegno e le opere su carta sono sempre state considerate in una posizione minore, quantomeno a destinazione privata e intima rispetto a quella realizzata su supporti quali la tela o la tavola. Dopo il superamento dell'illusionismo pittorico ottocentesco e lo scardinamento delle regole accademiche dell'arte attuato dalle avanguardie, anche le vecchie categorie tecniche hanno subito una trasformazione: oltre ad abbattersi il confine tra arti cosiddette maggiori e arti minori, si è superata anche la contrapposizione tra opera finita e la sua fase progettuale. Quest'ultima ha assunto, anzi, sempre

PAPER STROKES

by Elena Di Raddo

It is a well-known fact that historians cite drawing as the origin of art. In academic debate during the Renaissance, this form of visual expression without any shadow of doubt enjoyed first place among painting and sculpture.

According to Vasari and the Florentine *Manieristi*, drawing was the very soul and foundation of all the arts. It was a tool that enabled the artist to compose and capture reality by materialising its visible forms and interior ideas: "since drawing – the father of our three arts, architecture, sculpture and painting – hails from the intellect and gleans a universal judgement (similar to a form) from a whole host of things. Or rather, an idea of all the things in nature..."¹

Nevertheless, in all the works that artists create, drawings or works on paper have always been considered to be in some sort of minor position, at the very least something undertaken for a more private or intimate clientele as opposed to the art that was realised on physical supports such as a canvas or a board. As nineteenth-century pictorial illusionism became more obsolete and in the wake of the dismantling of the academic rules of art (carried out by the avant-garde), older technical categories have also undergone

più valore nella definizione dell'opera stessa. Con la conseguenza che dal punto di vista linguistico una tecnica progettuale come il disegno e un materiale "leggero" come la carta hanno finito per assumere un ruolo sempre più rilevante. La carta è diventata un supporto scelto dall'artista per le sue caratteristiche intrinseche, per il suo valore di materiale e non semplicemente un mezzo di supporto per lo schizzo, il progetto o la *gouache*.

In quella che Rosalind Krauss ha definito come la logica di "reinvenzione del medium"² e cioè di nuova invenzione di regole, convenzioni e automatismi che derivano dalla sostanza linguistica del mezzo usato (nuovi come quelli tecnologici o vecchi, come, appunto, la carta) e dell'uso di mezzi anche già esistenti, la carta è stata usata dagli artisti nel '900 in modo molto diverso e più complesso rispetto al passato.

È proprio nel disegno su carta che si manifesta il gesto creativo del XX secolo – sostiene Ernst H. Gombrich – quando gli artisti passano "dall'occhio che osserva e dalla mano che controlla degli impressionisti al piano del puro impulso motorio"³. Ed è questa libertà che gli artisti occidentali acquisiscono anche grazie all'incontro con le culture orientali, in particolare giapponese, che porterà a un nuovo modo di affrontare il supporto cartaceo, non più solo piano su cui apporre dei disegni, ma, a partire dagli anni Sessanta, luogo sul quale agire con segni e addirittura gesti.

Nella mostra questo lungo percorso dell'arte occidentale è scandito da alcune carte che costituiscono testimonianze di grande valore storico, estetico e artistico. Klimt esprime nel disegno l'espressione più intima del malessere *fin de siècle*, che si traduce in un segno nervoso e spezzato e nell'uso del non finito.

È dalla crisi dell'uomo ottocentesco che nasce la *joie*

a transformation. Apart from tearing down the boundary between so-called major arts and minor arts the contrast between the finished work and its preparatory phase has also surpassed itself. Indeed, this latter phase has assumed ever-greater significance in the defining of the work itself.

The consequence of this has been that, from a linguistic point of view, a preparatory technique such as drawing and a "light" material such as paper have ended up by assuming an increasingly more pertinent role. Paper has become a support chosen by the artist on account of its intrinsic features and its significance in material terms – not merely as a means of support for a sketch, a preparatory work or a *gouache*. Or, as defined by Rosalind Krauss, "the logic of reinventing the medium"².

Therefore, a new invention of rules has come about, of conventions and automatisms that derive from the linguistic substance of the means used (new ones such as technological or older means - like paper - for example) and the use of already existing systems. Paper was used by twentieth-century artists in a way that was very different and more complex compared to previous periods in time. It was, as a matter of fact, drawing on paper upon which twentieth-century creativity was manifested, as Ernst H. Gombrich pointed out, a time during which artists passed from possessing "an eye that observed and a hand that controlled impressionists to a level of pure motor impulse"³.

It was, then, this form of freedom that Western artists acquired thanks also to their encounter with Eastern cultures, Japanese in particular, which led to a new way of *dealing* with paper not only in what they would put the drawings on but, from the Sixties onwards, also the actual place upon which they would

de vivre di inizio secolo che emerge, ad esempio, nell'ideale futurista dell'opera di Crali o di Balla.

Luce-Forza-Paesaggio (1914) è un inno all'energia dirompente e atmosferica del paesaggio dipinto nell'anno che precede il *Manifesto della ricostruzione futurista dell'Universo* in cui il pittore estende l'estetica della pittura all'intero ambito della vita.

Un ideale avvicinamento di arte e vita che sarà il motore, sebbene con uno spirito molto diverso, ma altrettanto coinvolgente, anche di alcune opere delle neoavanguardie più "impegnate" come si evince dal lavoro su carta di Alighiero Boetti *Primo lavoro dell'anno pensando all'Afghanistan*. La dimensione di "campo" è invece assunta nei lavori di artisti informali quali Vedova, Capogrossi o Tancredi dove il segno o il gesto pittorico si distribuiscono senza confini nello spazio della tela.

La carta viene utilizzata dall'artista come materiale stesso dell'opera e non come semplice supporto invece nelle opere di artisti della generazione successiva: Rauschenberg, sull'esempio dei *combine painting*, crea nel bianco un collage di carte strappate dagli spessori differenti; Andy Warhol usa la serigrafia sul cartoncino come nei poster pubblicitari e appone le sue immagini iconiche addirittura sulle *shopper* di carta; Castellani applica la trama ottenuta nelle tele con le estroflessioni anche sulla carta scegliendo un supporto di cellulosa particolarmente materico, così da ottenere lo spessore necessario; Lucio Fontana buca la carta come fa con la tela per aprirsi alla dimensione della spazialità.

Ed è al disegno della tradizione classica che ancora fa riferimento l'opera di Robert Mangold, nella dimensione del rigore geometrico.

Il segno nel suo rigore significativo si fa opera e un

"create" art with signs, brushstrokes or, even, gestures. In the exhibition, this long progression of Western art contains examples of paper works that are of important historical, aesthetic and artistic significance. In drawing, Klimt expressed his most intimate manifestations of *fin de siècle* malaise, a *discomfort* that was translated into a nervousness and a fragmentation as well as a use of the "unfinished".

It is out of the crisis of nineteenth-century Man that the *joie de vivre* at the beginning of the Twentieth century came about, witnessed in the Futurist ideas of works by Crali or Balla. *Light-Strength-Landscape* (1914) was an ode to the explosive and atmospheric energy of the landscape painting in the year preceding the *Manifesto of the Futurist Reconstruction of the Universe* in which the painter strove to extend the aesthetics of painting to the whole area of life.

An ideal coming together of art and life which was destined to be the engine, albeit with a very different spirit, but equally involving, behind certain works by the most "committed" neo-avant-gardes, as may be deduced in paper works by Alighiero Boetti, such as *The First Work of the Year Thinking of Afghanistan*.

The dimension of "space" is though taken on in the works of informal artists such as Vedova, Capogrossi or Tancredi in whose works the symbols or the pictorial gestures are distributed within the space of the canvas and within no confines. Paper was used by the artist as the very material for the work itself and not as a mere support. On the other hand, it was diversely undertaken in the works by artists in the following generation. Rauschenberg, as exemplified in *combine painting*, created a collage of torn paper of different thicknesses against a white background. Andy Warhol used silk-screen printing on card in advertising posters

supporto come la carta negli autori più analitici fornisce la dimensione neutra ideale.

and even put his iconic images on paper *shopping bags*. Castellani applied the pattern from the canvases with the relief effect also on the paper by choosing a particularly material-like cellulose support in order to achieve the necessary width. Lucio Fontana made holes in paper as he also did with canvases so he could open himself up to the dimension of spatiality. Artist like Robert Mangold refers, too, to the drawings of classical traditions in its geometrically rigorous dimension. In its own meaningful severity, a brushstroke is a work unto itself and a means of support such as paper in the most analytical of artists provides a neutral yet entirely ideal dimension.

¹ Vasari, *Vite*, *Introduzione all'edizione del 1568*, capitolo XV.

² R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, trad. italiana, Bruno Mondadori, Milano 2005.

³ E.H. Gombrich, *Argomenti del nostro tempo. Cultura e arte nel XX secolo*, Einaudi, 1994, p. 141.

¹ Vasari, *Vite*, *Introduction to the edition of 1568*, chapter XV.

² R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, Italian translation, Bruno Mondadori, Milano 2005.

³ E.H. Gombrich, *Argomenti del nostro tempo. Cultura e arte nel XX secolo*, Einaudi, 1994, p. 141.

OPERE WORKS

SEGNi DI CARTA PAPER STROKES



Amedeo Modigliani
Testa Scultorea, 1910-1911

Matita grassa su carta
 Black grease pencil on paper

43 x 19 cm

Firmato e dedicato, in basso a sinistra:
 Signed and dedicated bottom left corner:

"a Umberto, Dedo"

Definita con tratti precisi e lineari questa testa mostra le radici complesse dell'opera di Modigliani: dalla componente primitivista delle maschere africane, scoperte dall'artista al Musée d'ethnographie, alla fascinazione per la ieratica piccola scultura egizia, all'opera scultorea di Brâncusi.

Tra il 1910 e il 1913 le teste disegnate da Modigliani infatti appaiono sempre più schematiche e geometrizzate proprio come le forme delle sculture tagliate a vivo nella pietra dell'artista rumeno. Anche in questo disegno il volto non è identificabile in un ritratto, ma assume connotati universali: gli occhi socchiusi, il naso allungato verso la bocca dalle labbra carnose secondo la fisionomia delle donne africane, così come anche la capigliatura, raccolta e incorniciata sulla nuca. Il monile sul collo, invece, ricorda forse le statuette egiziane, scoperte proprio in quei primi anni del novecento. Il riferimento alla maschera africana, come avviene anche per Picasso nei disegni preparatori per *Les Demoiselles d'Avignon* - che è certamente un'altra fonte per questo genere di disegni di Modigliani - è un espediente per andare oltre la dimensione illusionistica dell'arte e sondare la realtà non visibile, quella che appartiene all'interiorità dell'essere umano e che attinge alla sua essenza più profonda.

Defined with precise and linear strokes, this head reveals the complex origins of Modigliani's works, from the "primitive" works of his African masks, discovered by the artist at the Musée d'Ethnographie, to his fascination with smaller hieratic Egyptian sculpture and for the sculptural works by Brâncusi. Between 1910 and 1913, the heads designed by Modigliani were therefore increasingly more schematic and geometrised, just like the shapes and forms of the sculpture hewn from stone by the Romanian artist.

In the design of this head, too, although the face cannot be identified as a portrait it does nevertheless assume a whole host of universal connotations: the half-closed eyes and the nose elongated towards the mouth with fleshy lips, according to the typical facial features of African women, as also in the case of the hairstyle, gathered up and set upon the nape of the neck. The jewel around the neck might, however, resemble the small Egyptian statues that had been discovered at the beginning of the Twentieth century.

The references to African masks, as also happened with Picasso in his preparatory drawings for *Les Demoiselles d'Avignon* - which are most certainly another source for Modigliani's drawings of this kind - are a device that enables the artist to go beyond the illusionistic dimension of art and investigate the reality that is not visible, a reality that belongs to the interiority of the human being and that taps its very deepest essence.

Carissimo
Umberto.
Ho già scritto
di tutto per
fornirti i
dati che
mi ha donato
il mio
amico.
Ti terrò
conto di fare
Lavorare e
scrivere.
In pectore tanto che
coi fini di un giorno
o l'altro per farsi
Strada. Il Salvo / l'Atene
no è l'Atene relativa

mente un successo. e
l'accettazione in blocco o
quasi un caso raro.
per gente che passa
per formare una collezione
diinge. Se ricatti
bene agli indipendenti
sarà certamente fatto.
un primo passo.
{ un caso recente.
Salutami zia Lio.
Scrivi un po' per
Ti abbraccio tuo
tuo.

Amedeo Modigliani

Lettera dall'artista al fratello Umberto, 1910-1911

18 x 21 cm

Gustav Klimt
Senza titolo, 1913

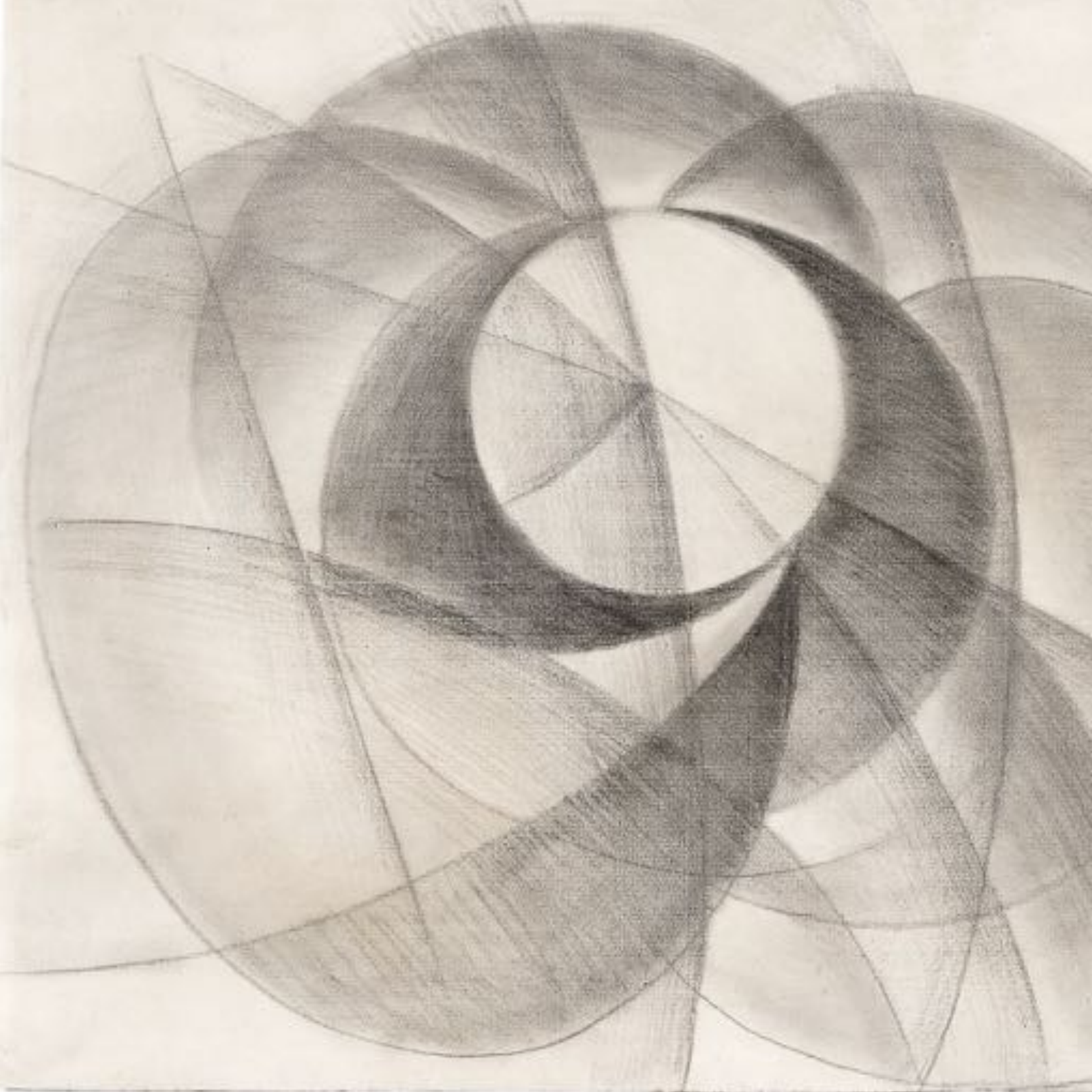
Matita su carta
Pencil on paper

56 x 36 cm

Timbro in basso a sinistra:
Stamp lower left:

GUSTAV/KLIMT/NACHLASS







Giacomo Balla
Orbite celesti, 1913

Matita su carta
Pencil on paper

42 x 63 cm

Firmato in alto a destra
Signed top right
FUTUR BALLA



Giacomo Balla

Luce-Forza-Paesaggio, 1917-18

Olio, tempera e matita blu su carta intelata

Oil, tempera and blue pencil on canvas paper

21,2 x 26,6 cm

Firmato in basso a sinistra

Signed bottom left

FUTUR BALLA

Come si legge nel *Manifesto tecnico della pittura futurista* la realtà per Balla è fonte incessante di dinamismo e di energia e nel dipinto le linee di forza e le traiettorie di questo movimento si solidificano nella geometria astratta di colori vivaci e brillanti.

Esposto alla biennale di Venezia del 1958, il piccolo dipinto racchiude la visione di un paesaggio di cui si scorgono pur nella scomposizione delle forme alcuni dettagli come il cielo e, sulla destra in alto il viadotto, opera tecnica che allude alle conquiste dell'uomo moderno. Realizzato dopo aver dichiarato nel 1913 di voler bruciare tutta l'opera precedente e di voler firmare d'ora in poi i suoi dipinti "FuturBalla", il dipinto precede di un anno la pubblicazione del *Manifesto della ricostruzione futurista dell'universo*, firmato insieme a Depero, in cui gli artisti sintetizzano l'ideale apertura dell'arte futurista oltre la tela, verso ogni dimensione dell'esistenza, fino all'arte applicata alla moda e al design, sulla quale, appunto si applica lo stile astratto futurista inaugurato con questo genere di pittura.

As it may be read in the *Technical Manifesto of Futurist Painting*, reality for Balla was a constant source of dynamism and energy and in the painting the lines of force and trajectories of this movement became more solidified in the abstract geometry of bright and lively colours.

Exhibited at the Venice Biennale in 1958, this small painting contains the vision of a landscape inside which, despite the de-compositional nature of the forms, some details may be noticed such as the sky and, on the upper right, the viaduct: a technical work that hints at the achievements of modern man. The work was realised after the artist declared in 1913 that he wanted to burn all of his previous works and that he wanted to sign all his works thereafter with "FuturBalla".

The painting precedes by one year the publication of *The Manifesto of the Futurist Reconstruction of the Universe*, signed with Depero, in which artists attempted to encapsulate their ideal, opening out of Futurist art to beyond the canvas, out towards each and every dimension of existence, up to and including art applied to fashion and design.

It was here that the style of Futurist Abstract art was applied and this work and its genre of painting inaugurated such a trend.



Vasilij Kandiskij
Composizione, 1934

China su carta

Indian ink

26 x 15 cm

Firmato in basso a sinistra

Signed bottom left

VK39

(a destra)
(on the right)

Tullio Crali
Composizione, 1939 ca.

Olio su cartoncino

Oil on cardboard

19,5 x 15,5 cm

Firmato in basso a destra

Signed lower right

CRALI





Marino Marini

Cavallo e giocolieri, 1950-51

Olio, smalto e inchiostro su

carta applicata su tela

Oil, enamel and ink on paper applied

onto canvas

92 x 72 cm

Nell'opera sono uniti due temi fondamentali dell'arte di Marino Marini: il cavallo e l'elemento circense.

Temi che rappresentano la metafora del destino dell'umanità: "C'è tutta la storia dell'umanità e della natura nella figura del cavaliere e del cavallo, in ogni epoca. È il mio modo di raccontare la storia. È il personaggio di cui ho bisogno per dare forma alla passione dell'uomo (...)" scrive l'artista. Il cavaliere generalmente cerca di imbrigliare l'energia selvaggia dell'animale, ma quest'ultimo si oppone, rigido, al suo comando. Le forme affilate e taglienti delle due figure, umana e animale, contraddicono l'idea di un possibile rapporto armonico tra uomo e natura.

Anche le figure dei giocolieri sono da leggere in chiave esistenziale: rappresentano l'umanità in perenne ricerca dell'equilibrio. Il mestiere del saltimbanco altro non è se non metafora dell'umanità sempre in bilico fra il piacere e il dovere, il bene e il male, la vita e la morte.

Two fundamental themes of Marino Marini's art come together in this work: the horse and the circus.

These themes represent the metaphor of the destiny of humanity: "There is the entire history of humanity and nature in the figures of the rider and the horse, throughout all epochs. It is my way of telling history. It is the person I need in order to give shape to Man's passion (...)" wrote the artist. The rider usually tried to bridle, to harness, the animal's wild energy but the latter doesn't want to and stiffens at the orders it receives. The sharp and cutting shapes of the two figures – both human and animal – contradict the idea of a potential harmonious relationship between Man and Nature. Even the figures of the jugglers are to be interpreted in a wholly rudimental fashion: they are representative of humanity in its continuous quest for equilibrium.

The job of the acrobat is nothing other than a metaphor for humanity that is in a precarious balance between pleasure and duty, good and bad and life and death.

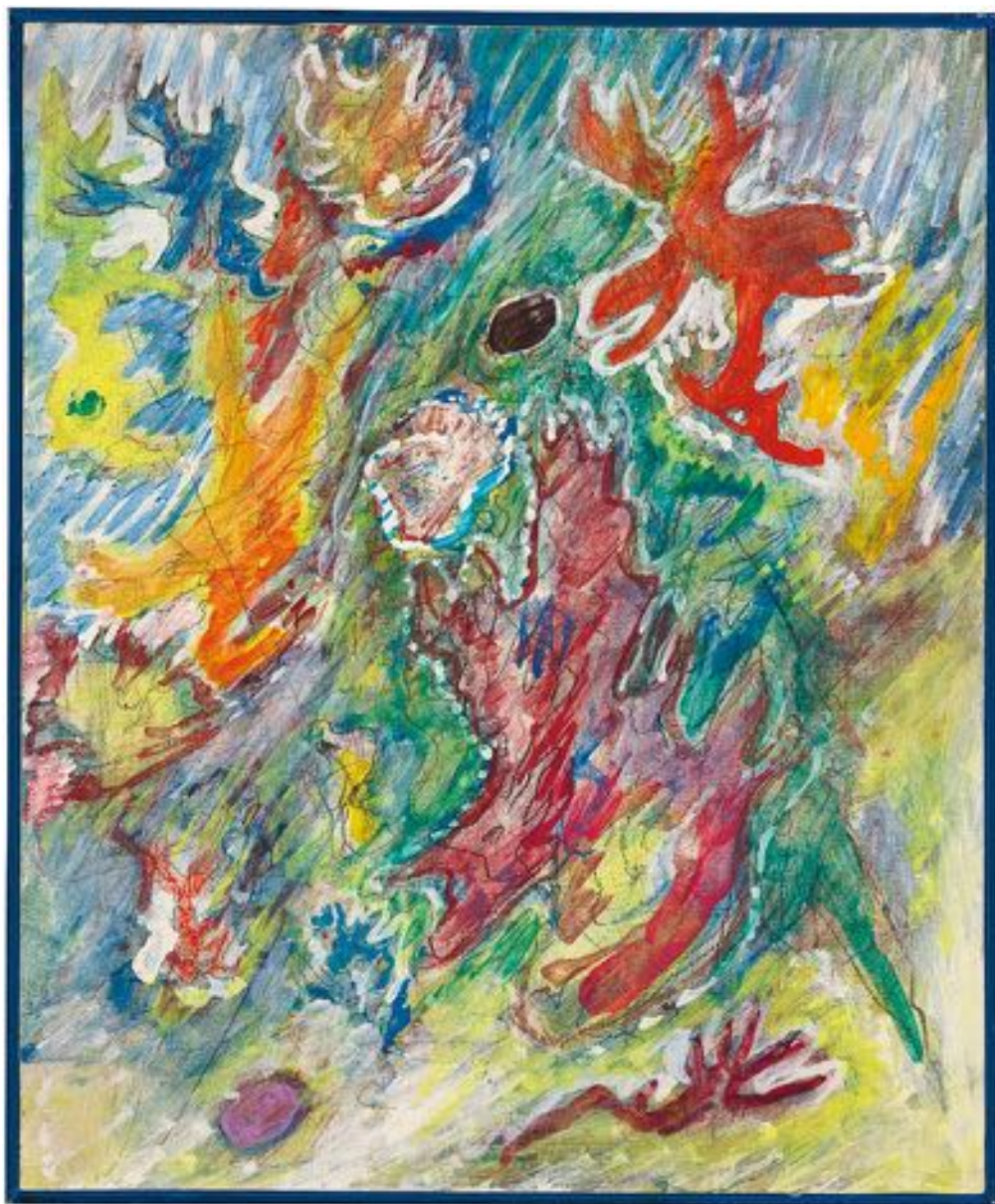




Tancredi Parmeggiani
Senza titolo, 1950-51

Tecnica mista su cartoncino
Mixed technique on card

36 x 51 cm



(a sinistra)
(on the left)

Tancredi Parmeggiani
Senza titolo, 1960

Olio e matita su carta
applicata su masonite
Oil and pencil on paper
applied on masonite

45,5 x 37,5 cm

Emilio Vedova
Ciclo 61, 1961

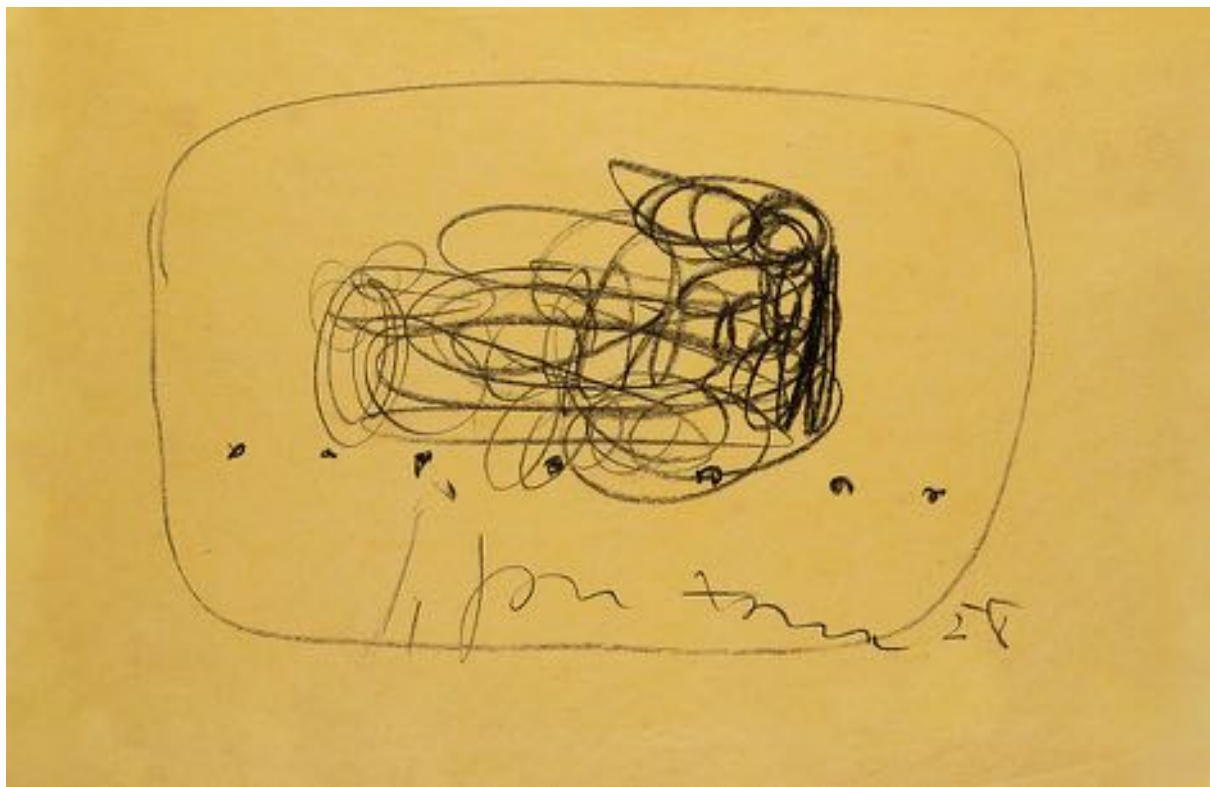
Tecniche miste su carta
intelaiata
Mixed techniques on
canvas paper

Mixed techniques on
canvas paper

80 x 60,5 cm

Firmato in basso a destra
Signed bottom right
Vedova 61





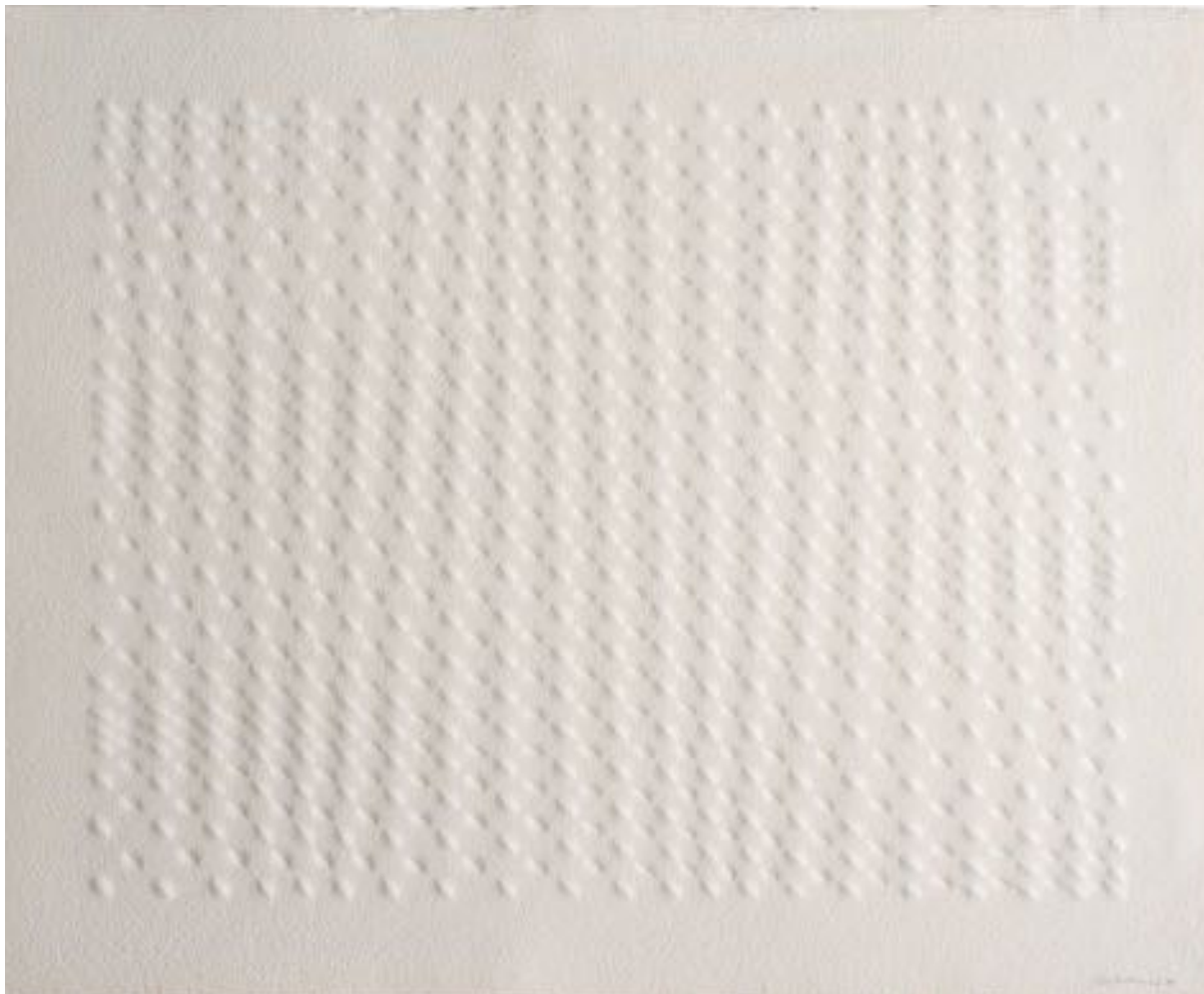
Lucio Fontana
Concetto Spaziale, 1958

Matita grassa su carta
Grease pencil on paper

32 x 49,5 cm

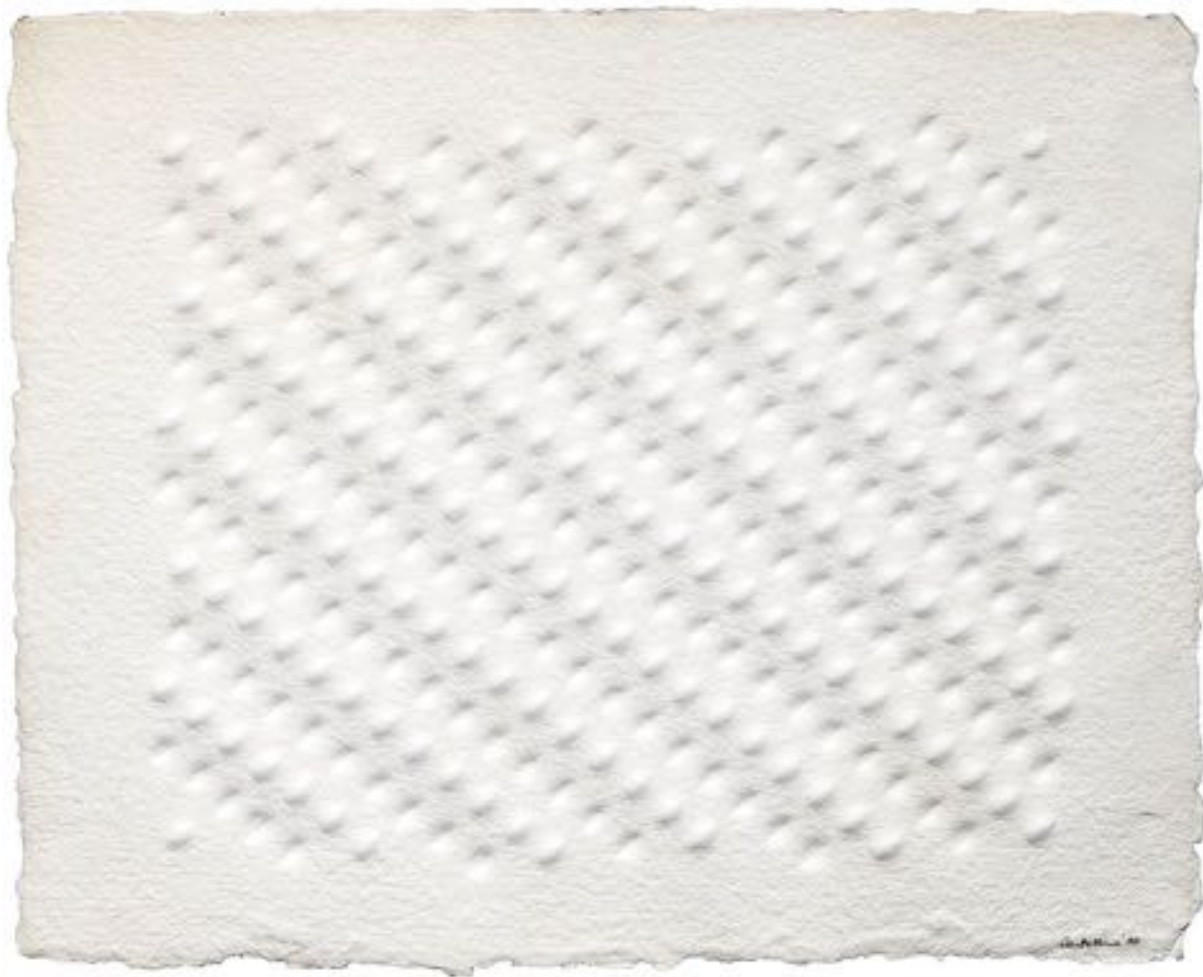
Firmato in basso a destra
Signed bottom right

Fontana 58



Enrico Castellani
Senza titolo, 1988

Carta a rilievo
Relief paper mixed technique on canvas paper
65 x 80 cm





(a sinistra)
(on the left)

Enrico Castellani
Senza titolo, 1988

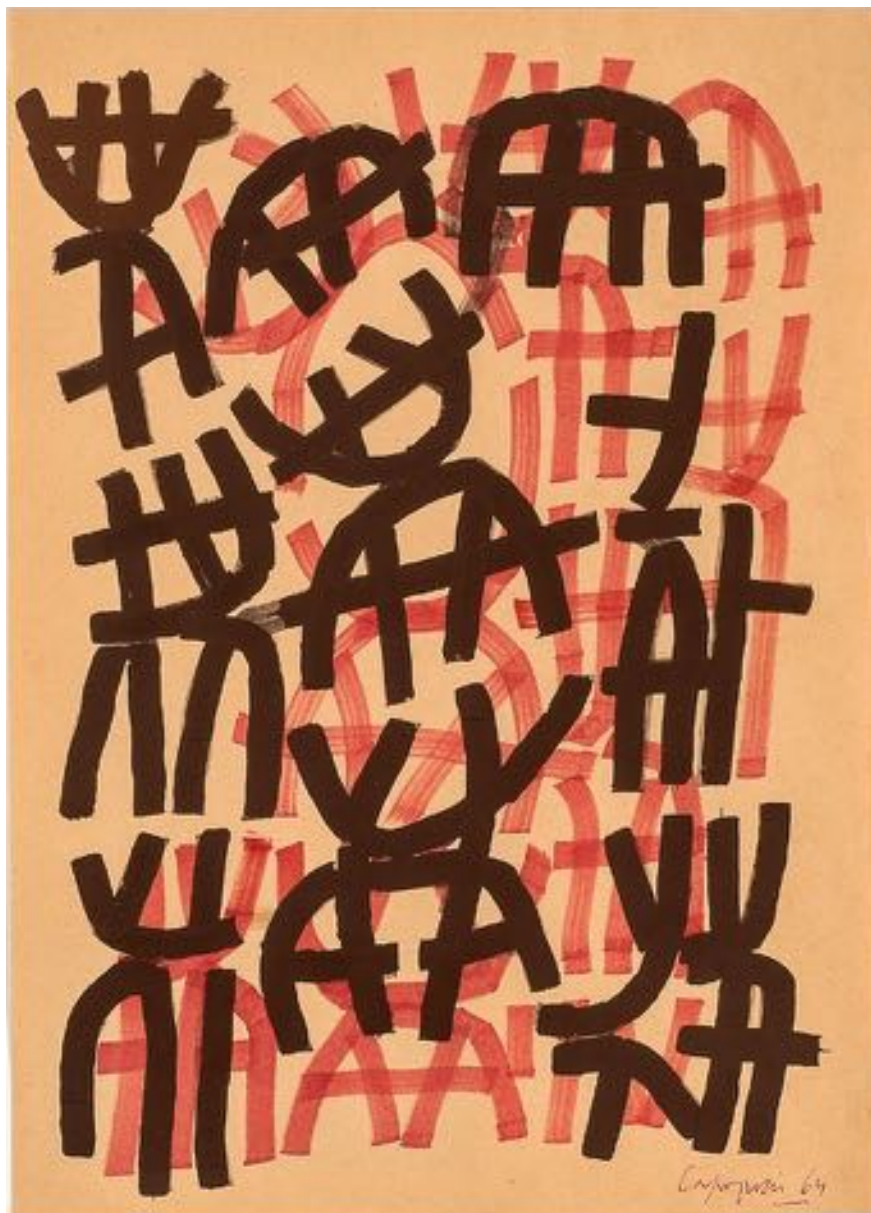
Carta a rilievo
Relief paper mixed technique on canvas paper
43 x 54 cm

Firmato e datato in basso a destra
Signed and dated lower right
Castellani 88

Giuseppe Capogrossi
Superficie AC339 G, 1961

Gouache su carta
Gouache on paper
22 x 31 cm

Firmato in alto a destra
Signed upper right
Capogrossi 61



Giuseppe Capogrossi
Superficie CP 222,
1962-64

Tempera e pennarello
su carta avorio
Tempera and marker
on ivory paper

32,5 x 23 cm

Firmato e datato
in basso a destra
Signed and dated
lower right

Capogrossi 64



Jannis Kounellis
Untitled VI, 1998

Pittura di catrame su carta
Tarmac on paper

56,5 x 76,5 cm

Firmato e datato in basso a destra
Signed and dated lower right
Kounellis 93



Lucio Fontana
Concetto spaziale, 1966

Matita, gouache e strappi su carta
Pencil, gouache and tears on paper

32 x 47 cm

Robert Rauschenberg
No name-Elephant, 1973

Screenprint, solvent
transfer from broken stone
embossment, collage on paper

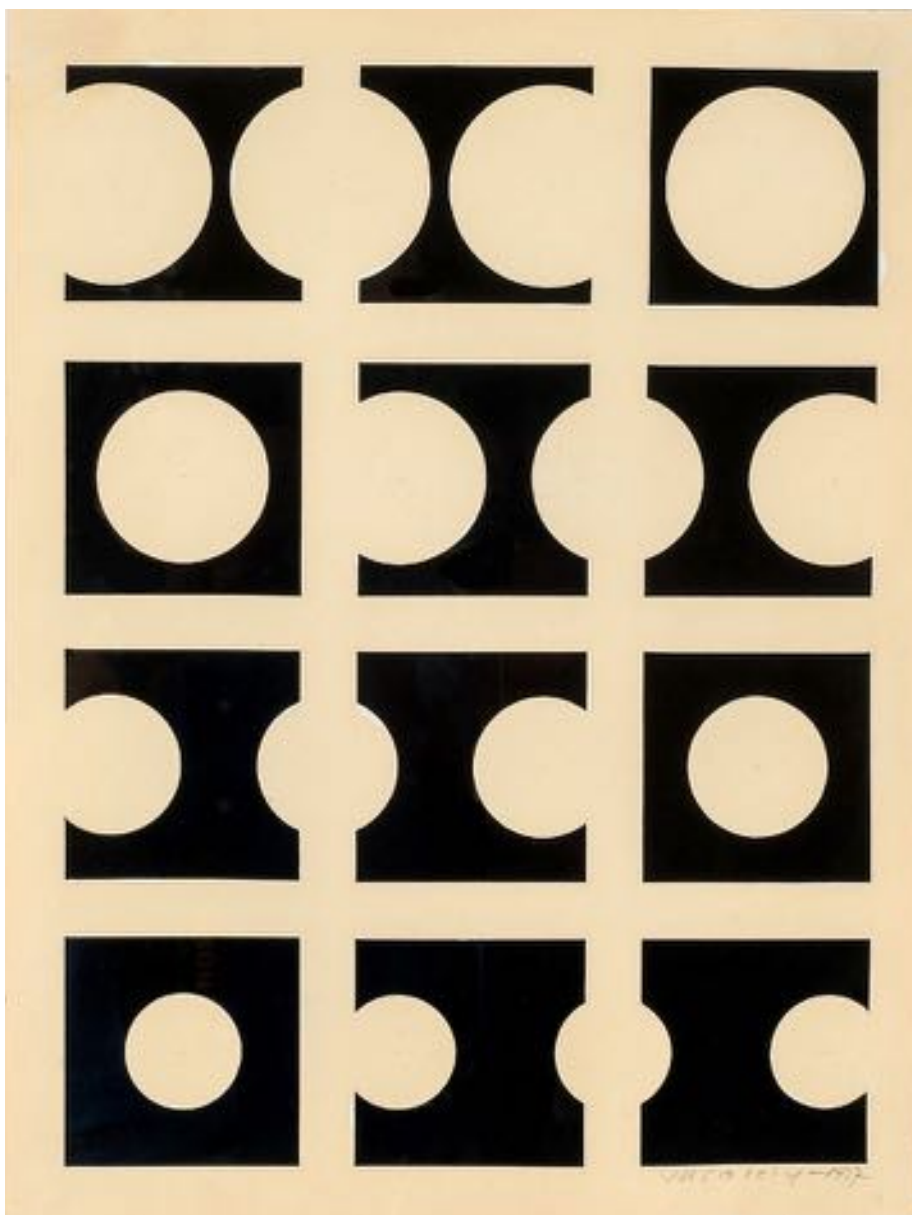
70,5 x 50 cm

Firmato in basso a destra

Signed lower right

Rauschenberg 73



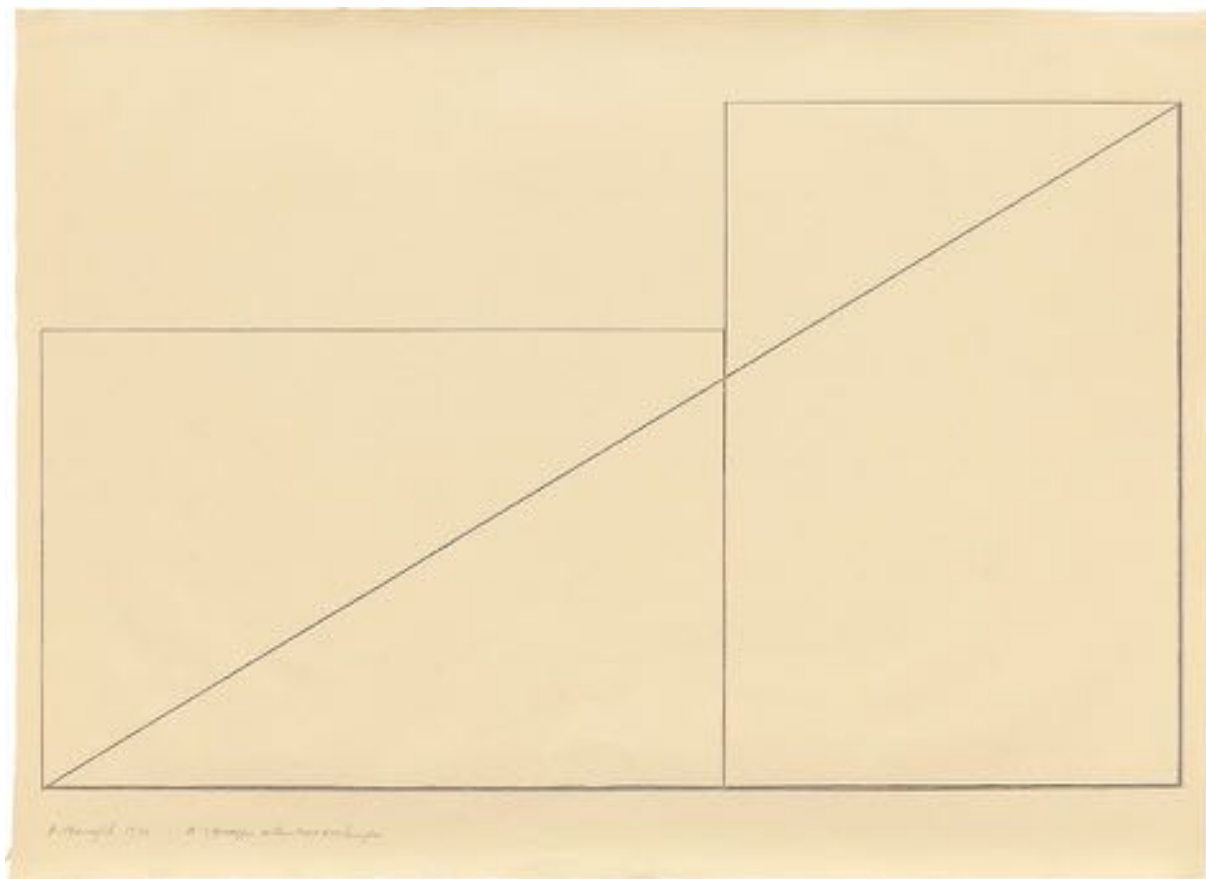


Victor Vasarely
Umbriel, 1957

Tempera su carta
Tempera on paper

43 x 32,5 cm

Firmato in basso a destra
Signed lower right
Vasarely 57



Robert Mangold
A Triangle within two Rectangles, 1976

Matita colorata su carta da lucido
Coloured pencil on buff paper

57,8 x 79,4 cm



Bruno Munari
*Ricostruzione teorica di un
oggetto immaginario, 1970*

Collage su carta
Collage on paper

69,5 x 49,5 cm



Fausto Melotti
Senza titolo, 1977 ca.

Tecnica mista su carta
Mixed technique on paper

35 x 25 cm



Andy Warhol

Two Campbell's Tomato Soup Shopping Bags, 1966

Serigrafia su shopping bag

Silkscreen on shopping bag

60 x 42 cm



Andy Warhol
Skull, 1976

Tecnica serigrafica su carta
Silk-screen printing on paper

50,8 x 68,6 cm



Andy Warhol
Joseph Beuys,
1980-1983

Serigrafia su carta
vellutata in viscosa
Lenox Museum
Silk-screen printing
with rayon flocking
on Lenox Museum
paper

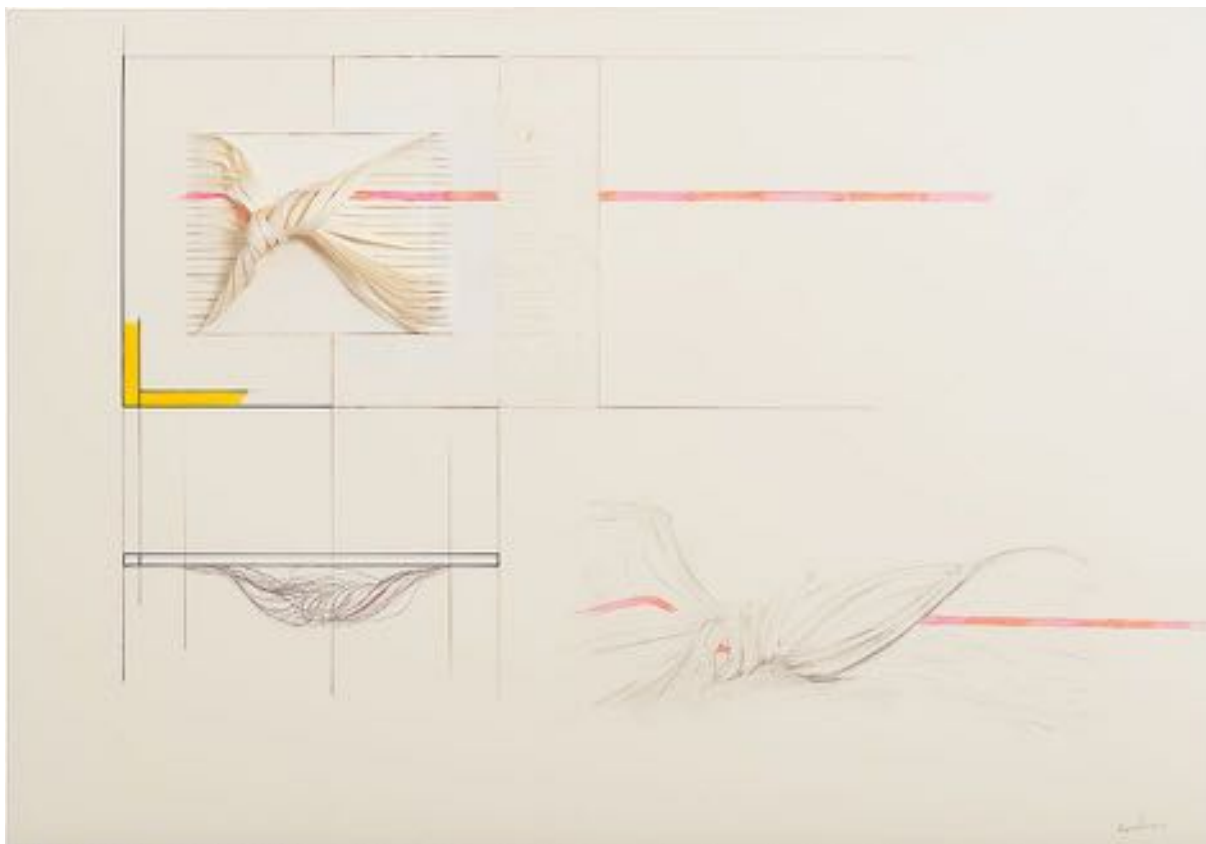
101 x 81 cm

Andy Warhol
Joseph Beuys,
1980-1983

Serigrafia su carta
vellutata in viscosa
Lenox Museum
Silk-screen printing
with rayon flocking
on Lenox Museum
paper

101 x 81 cm





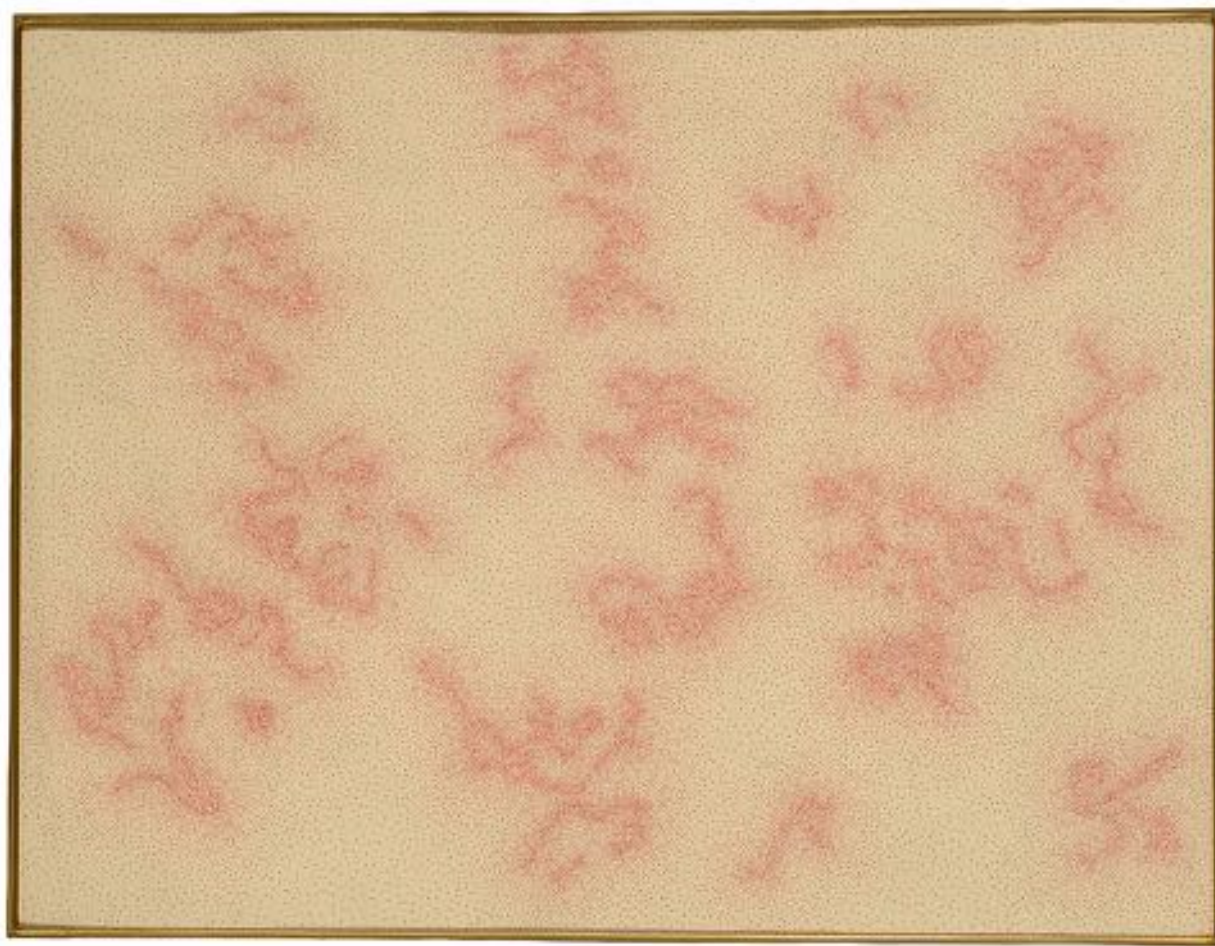
Agostino Bonalumi
Progetto, 1973

Tecnica mista su carta
Mixed technique on paper

51 x 73 cm

Firmato in basso a destra
Signed lower right

Bonalumi



Dadamaino
Costellazione, 1983

China su carta
Indian Ink on paper

48 x 62 cm



Alighiero Boetti

Senza titolo. (Primo lavoro dell'anno pensando all'Afghanistan), 1990

Tecnica mista su carta intelaiata

Mixed techniques on canvas paper

100 x 70 cm

Boetti non accettò mai di identificarsi con il popolo afgano. Pur frequentando assiduamente Kabul, dove negli anni Settanta ha fondato addirittura un albergo, camminava nelle strade con il suo solito abbigliamento occidentale, riservando l'abito del posto a rare occasioni rituali o religiose. E attribuiva la sua attrazione per quel popolo, all'identificazione in un suo lontano antenato, il domenicano Giovanni Battista Boetti dei Predicatori, salpato per l'Asia nel gennaio del 1761 che, affascinato dall'islam, era divenuto un guerrigliero della guerra santa.

Quel personaggio rappresentava per lui la dimensione meditativa e speculativa insieme, la capacità di vivere esperienze mentali. Giunto a Kabul nella primavera del 1971 Boetti, vive l'esperienza di chi sperimenta un luogo e la dimensione culturale di un paese ricco di tradizioni, portando il proprio bagaglio culturale.

Il viaggio diviene un'esperienza della propria individualità, un incontro con quanto di più profondo è nascosto dentro il Sé. Egli trae dal confronto con quella civiltà - le singole persone, le abitudini di vita e l'anima politica - aspetti utili alla sua espressione artistica. Le opere che riflettono l'esperienza afgana negli anni Settanta, come le "Mappe", associano geografia a geopolitica allargando l'esperienza storica di un singolo popolo a quella di tutti i popoli e riflettono il concetto di confine e di limite territoriale.

Riprendendo più tardi quell'esperienza nel lavoro su carta Boetti elabora una composizione che associa la cronaca a un linguaggio frammentario: ricordi, emozioni, ma soprattutto partecipazione alla vita quotidiana di quel popolo nel flusso del pensiero tradotto in scrittura.

Boetti never admitted to identifying himself with the people of Afghanistan. Even though he visited Kabul assiduously where, in the 1970's, he even set up a hotel, he still used to walk along the streets in his usual Western clothes, only wearing the local style of clothes upon rare and religious occasions. He attributed the attraction that he felt for that people to a long-gone relative of his, the Dominican Giovanni Battista Boetti dei Predicatori, who had left for Asian shores in January 1761.

His relative was fascinated by Islam and became a warrior in the holy war. Boetti's ancestor represented for him the more meditative and speculative dimension blended together as well as the ability to live through new mental experiences. Boetti arrived in Kabul in the Spring of 1971 and enjoyed the experience of experimenting with a new place and the novel cultural dimension of a country imbued with tradition, all experienced with his own already accumulated cultural baggage. The journey became an experience into his own individuality, an encounter with what was deeper and more hidden within the Self. Boetti drew elements from this confrontation with that particular civilisation - single individuals, habits of life and political soul - that contributed in a useful way to his artistic expression.

The works that reflect his experience in Afghanistan in the 1970's, like the "Maps", associate geography with geopolitics by broadening the historical experiences of a single people to include the historical experiences of all peoples and the works reflect this particular concept of borders and territorial boundaries. When he later recaptured that experience in his works on paper, Boetti created a composition that associated a narrative to a fragmentary language: memories, emotions, but above all a taking part in the daily life of that people in the flow of thought that was translated into writing.



Alighiero Boetti
*"Concentrarsi su se stessi o
disperdersi", 1984*

Spray, collage su carta intelata
dall'artista

Spray paint, ink, collage on paper laid
down on canvas (by the artist)

150 x 100 cm

ANALISI ANALYSIS

SEGNI DI CARTA PAPER STROKES



Gustav Klimt
Senza titolo, 1913

Secondo Marian Bisanz-Prakken, il disegno appartiene a un gruppo di studi connessi alla composizione di *Die Jungfrau* (*La Vergine*, 1913, Galleria Nazionale di Praga), della cui figura femminile in alto a destra sembra richiamare la posa del capo reclinato sul braccio destro.

According to Marian Bisanz-Prakken, this drawing belongs to a group of studies in connection with the composition of *Die Jungfrau* (*The Maiden*, 1913, National Gallery in Prague), whose upper right female figure almost features the same pose in her reclining the head on her right arm.

Gustav Klimt Nachlass, n. 2665 (al retro)



Giacomo Balla
Orbite celesti, 1913

Provenienza | Provenance
Galleria Blu, Milan; Arte Centro, Milan.

Esposizioni | Exhibitions
Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, Giacomo Balla, curated by E. Crispolti, 1963, n. 114.

Bibliografia | Bibliography
G. Lista, *Balla*, Modena 1982, p. 208, no. 348, ill.



Giacomo Balla
Luce-Forza-Paesaggio, 1917-18

Provenienza | Provenance
Carlo Cardazzo della Galleria del Naviglio, Milano (acquistato direttamente dall'artista nel 1957); Romeo Toninelli della Galleria Minima, Milano (1960, targhetta al retro n. 1336) Collezione Paolo Marinotti, Svizzera.

Esposizioni | Exhibitions
Milano, Galleria del Naviglio, Opere futuriste di Giacomo Balla, 1-12 aprile 1957, cat. n. 11;
Saint-Etienne, Musée d'art et industrie, Peintres et sculpteurs italiens – du futurisme à nos jours, 27 maggio – dicembre 1959, cat. n. 5, fig. 3;
Milano, Galleria Minima, Balla. Pittore futurista, 14 – 25 maggio 1960, cat. n. 7.

Autentica su fotografia dell'Archivio Gigli, Roma, n. 2016/669
Photo certificate Archivio Gigli, Roma, n. 2016/669



Bruno Munari
Fantasia di colori, 1938

Esemplare unico, COA dell'artista;

Provenienza | Provenance
Baccoli, Brescia

Bibliografia | Bibliography
Bruno Munari, Luigi Veronesi, *Tra fantasia e metodo*, Ed.Mazzotta 2003 -
Pag.56;

Esposizioni | Exhibitions
Centro Arte Contemporanea, Cavalese
dal 2001 al 2005 (mostra *Tra fantasia e metodo*, 2003-2004)



Tullio Crali
Composizione, 1939 ca.

Provenienza | Provenance
Collezione Maynardi, Milano.



Tancredi Parmeggiani
Senza titolo, 1950-51

Provenienza | Provenance
Collezione Richard Dorso, San
Francisco, USA.



Lucio Fontana
Concetto Spaziale, 1958

Provenienza | Provenance
dalla collezione privata, Milano;

Bibliografia | Bibliography
L.M. Barbero, *Lucio Fontana. Catalogo Ragionato delle opere su carta*, Vol. III, Milano 2013, p. 819 n. 58DSP33 ill.

Registrato alla Fondazione Fontana
n. 3814/8.

Certificate from Fontana's Archive,
Milan with inventory n. 3814/8.



Tancredi Parmeggiani
Senza titolo, 1960

Esposizioni | Exhibitions
Vasto, Istituto Tecnico F. Palizzi, XXV
Premio Vasto, L'arte italiana.

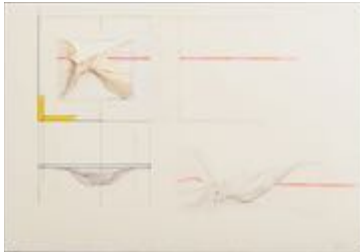
Bibliografia | Bibliography
M. Dalai Emiliani, *Tancredi. I dipinti e gli scritti*, Torino 1997, p. 275, n. 904.



Lucio Fontana
Concetto spaziale, 1966

Opera unica realizzata a corredo di
Documenti e Personaggi 1: Manifesto Blanco 1946, ultima pubblicazione, in soli cinque esemplari, curata dallo stesso Fontana in occasione della retrospettiva dedicatagli presso la Galleria Apollinaire di Milano e che riproduceva in facsimile il manifesto con il quale inaugurò nel 1946 il movimento dello Spazialismo.

A single work of art realised in support of *Documenti e Personaggi 1: Manifesto Blanco 1946* (*Documents and Personalities 1: White Manifesto*) in only five examples, also curated by Lucio Fontana on the occasion of the retrospective exhibition dedicated to him at the Galleria Apollinaire in Milan that reproduced in facsimile form the manifesto with which he inaugurated the Spatialism Movement in 1946.



Agostino Bonalumi
Progetto, 1973

Bibliografia | Bibliography

Agostino Bonalumi, *projects*, mostra 10 Ottobre - 16 Dicembre 2014, De Primi Fine Art SA, Lugano, 2014, cat. p. 52-53.

Agostino Bonalumi, *projects*, mostra 2 Aprile - 15 Maggio 2015, Société Générale Private Banking, Monaco.



Robert Mangold
A Triangle within two Rectangles,
1976

Esposizioni | Exhibitions

Zurich, Galerie Annemarie Verna, Robert Mangold: Works on Paper, October 30, 1983 – November 24, 1983.

Provenienza | Provenance

The Artist Marilena Bonomo, Bari
Galerie Annemarie Verna, Zurich
Acquired from the above in April 1985.



Fausto Melotti
Senza Titolo, 1977 ca.

Archivio Fausto Melotti n. T1277.

Certificate from Archivio Fausto Melotti n. T1277.



Dadamaino
Costellazione, 1983

Autentica su fotografia dell'Archivio Dadamaino, Prof. F. Gualdoni, in data 10 marzo 2008 con il n. 13/08.

Photo certificate by Archivio Dadamaino, prof. Flaminio Gualdoni, dated 10 March 2008, n. 13/0.



Alighiero Boetti
*Concentrarsi su se stessi
o disperdersi, 1984*

Autentica su stampa fotografica BOETTI n.3273

Photo certificate BOETTI n.3273



Enrico Castellani
Senza titolo, 1988

Autentica su fotografia della Fondazione Enrico Castellani.

Photo certificate by Fondazione Enrico Castellani.



Alighiero Boetti
Senza titolo, 1990

Provenienza | Provenance
Michele Tonci Ottieri, acquisto
direttamente dall'artista Caterina
Raganelli Boetti.

Autentica su fotografia dell'Archivio
Alighiero Boetti, Roma n.7977.
Photo certificate by Archivio Alighiero
Boetti, Roma n.7977.



Jannis Kounellis
Untitled VI, 1998

Provenienza | Provenance
Galerie Lelong, New York. Acquistato
dall'attuale proprietario dalla Galerie
Lelong.



Galleria Gracis | Piazza Castello 16, Milano
tel +39 02 877 807 | gracis@gracis.com | www.gracis.com